



DESA
UNICUM

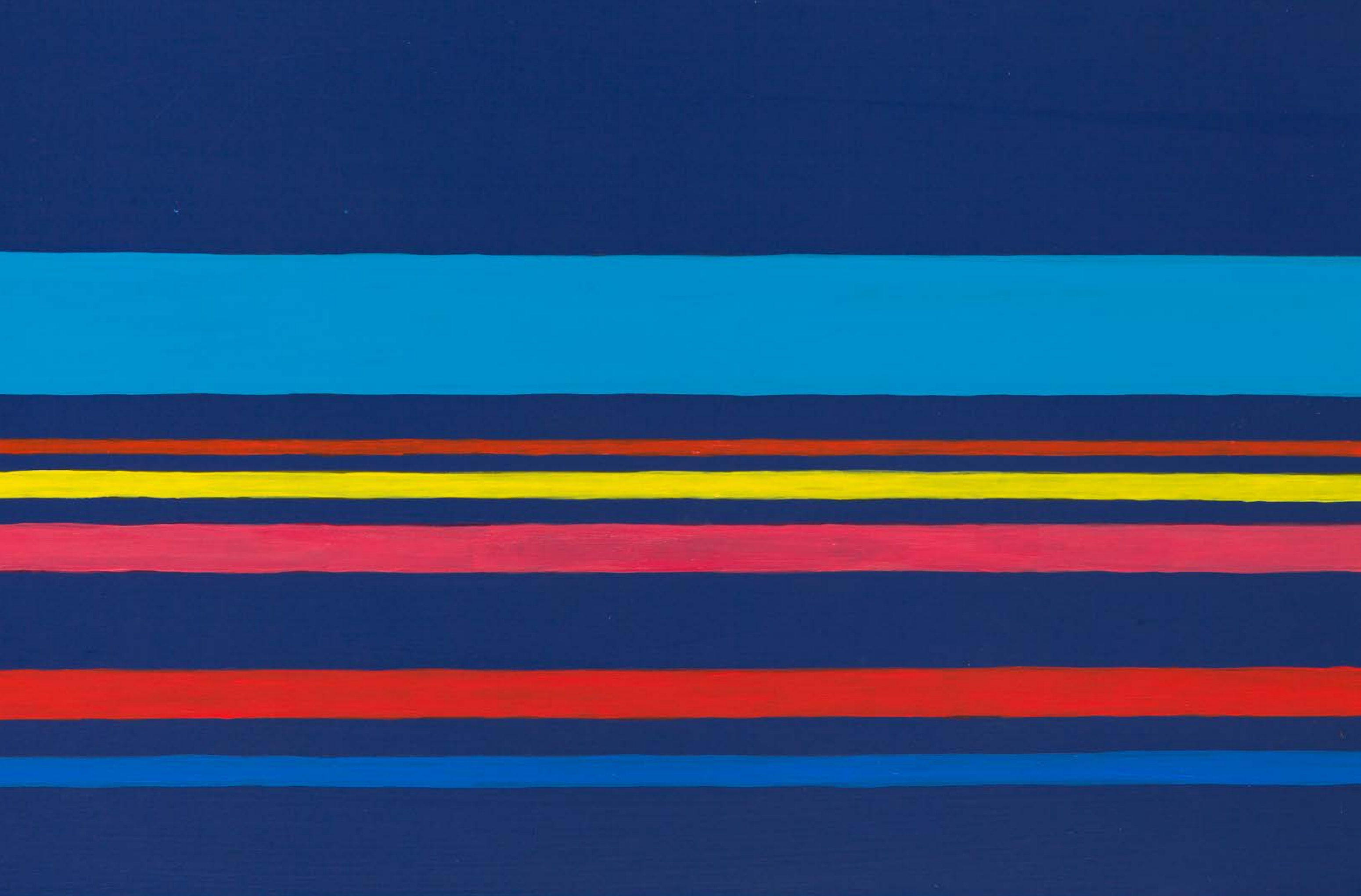
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

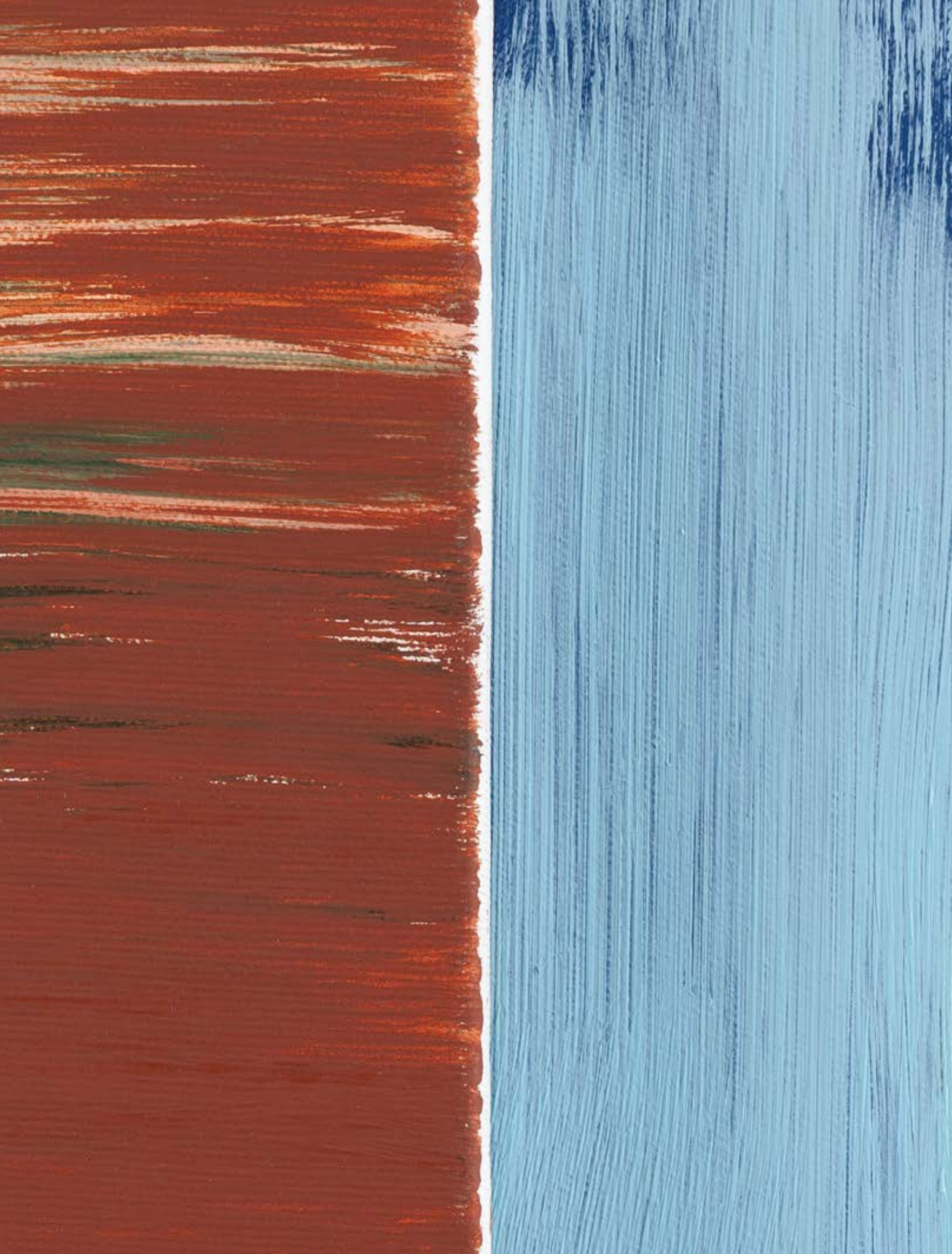
AUKCJA 6 MARCA 2025 WARSZAWA



SKODZONY







SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 6 MARCA 2025

CZAS AUKCJI

6 marca 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

21 lutego – 6 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Nicole Lewandowska

tel. 788 244 975

n.lewandowska@desa.pl

Julia Gorlewska

tel. 664 981 450

j.gorlewska@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

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



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 Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Weronika Markowska
Asystent ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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 JASKOWSKA
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 SZYRKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



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



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



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



AGATA 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



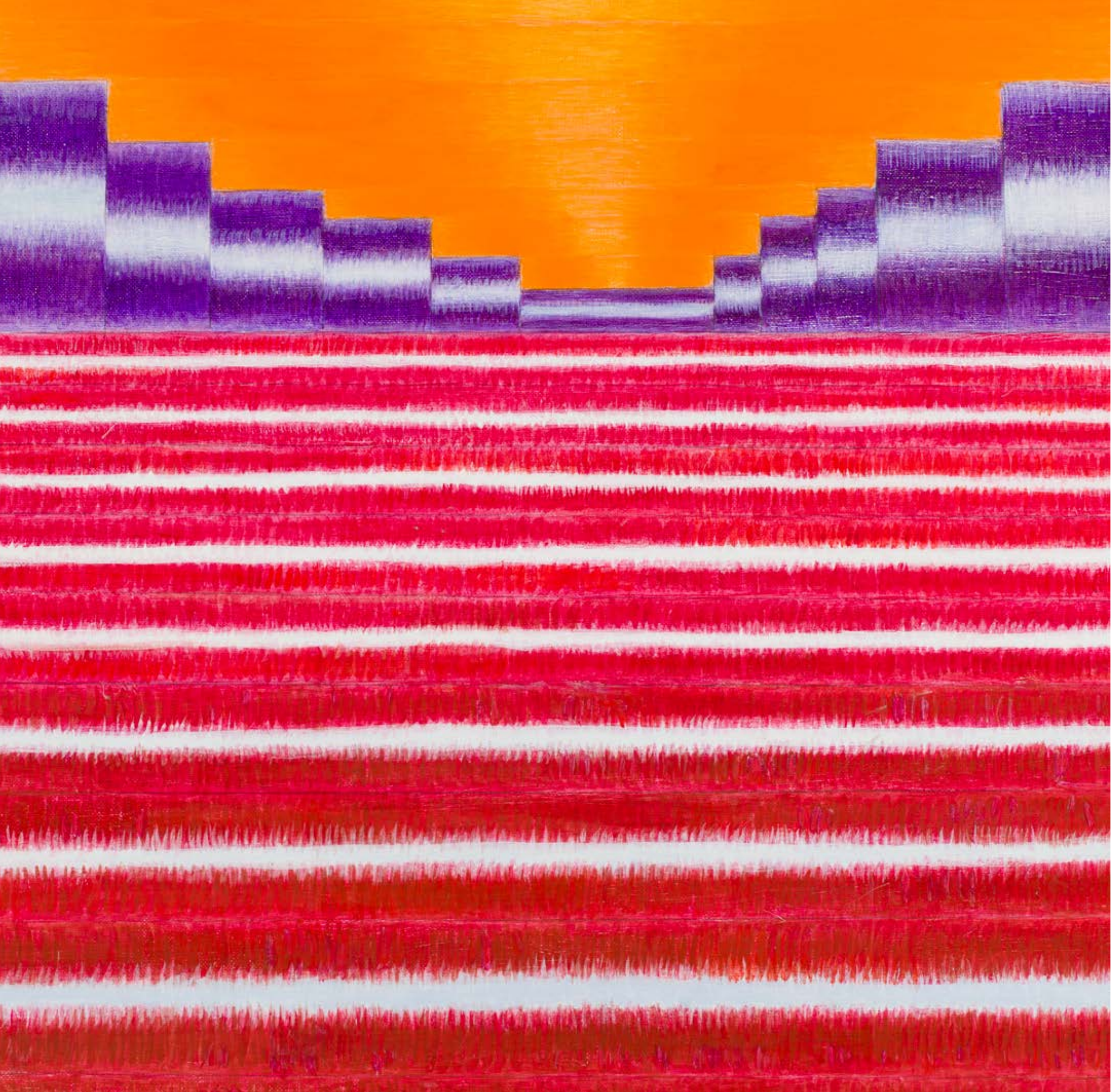
PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



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



INDEKS

Anto Maria 39–40	Makowski Zbigniew 30
Artymowska Zofia 10	Maziarska Jadwiga 5
Berdowska Tamara 53	Michałowska Maria 49
Brzozowski Tadeusz 18	Nowacki Andrzej 9
Burstein Pinchas (Maryan) 20	Nowosielski Jerzy 17
Ciecierski Tomasz 28–29	Nowosielski Leszek 55
Coventry Frederick 69	Pawlak Włodzimierz 34–35, 60
Cześniak Henryk 41	Rittersschild Małgorzata 36
Dobkowski Jan 24	Robakowski Józef 59
Dominik Tadeusz 25	Rosenstein Erna 4
Dwurnik Edward 67–68	Rosołowicz Jerzy 46
Eidrigėvicius Stasys 61	Sawicka Jadwiga 1
Fangor Wojciech 12–13	Sobel Judyta 70
Fijałkowski Stanisław 19	Sobocki Leszek 58
Gieraga Andrzej 51–52	Sosnowski Kajetan 27
Grzywacz Zbysław 45	Sroka Jacek 57
Hałas Józef 23	Stańczak Julian 14–15
Jachtoma Aleksandra 3	Stażewski Henryk 11
Joniak Juliusz 66	Stern Jonasz 22
Jurkiewicz Zdzisław 65	Szancenbach Jan 63
Kaczanowski Witold (Witold-K) 56	Szpakowska-Kujawska Anna 50
Kamoji Koji 31	Tarasin Jan 21
Kierzkowski Bronisław 26	Tatarczyk Tomasz 33
Kobzdej Aleksander 48	Tyszkiewicz Teresa 2
Kraupe Janina 64	Waśko Ryszard 62
Krzysztofiak Hilary 47	Winiarski Ryszard 7–8
Kuryluk Ewa 6	Wiśniewski Mieczysław 54
Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 16	Zieliński Jerzy Ryszard „Jurry” 37–38
Lewczuk Sławomir 44	Ziemski Rajmund 42–43
Madeyska Arika 32	

1 α

JADWIGA SAWICKA

1959

"Słodzony", 2014

akryl/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. SAWICKA | 2014'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 700 – 4 900 EUR

POCHODZENIE:

BWA Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

„Bo w sztuce jestem materialistką i interesuje mnie powierzchnia rzeczy, opakowanie i zakrycie. Interesuje mnie rozdźwięk pomiędzy obietnicą a zawartością. Wiadomo, że reklama nie powinno się ufać – przymiotniki w niej powinny być traktowane z dużą rezerwą. Mimo wszystko ciągle jeszcze oczekujemy, że to, co napisane na wierzchu, powinno odnosić się do tego, co jest w środku”.

Jadwiga Sawicka





Jadwiga Sawicka, „Dobre serce, słaba wola”, 2016 r., 60 x 80 cm, fot. DESA Unicum



Jadwiga Sawicka od lat konsekwentnie rozwija swój artystyczny język, tworząc obrazy, które oscylują na granicy malarstwa i tekstu, obrazu i komunikatu, estetyki i krytyki. Jej twórczość wyrasta z fascynacji powierzchnią, opakowaniem i zakryciem – tym, co pozornie oczywiste, lecz obciążone znaczeniami, które nie zawsze są jednoznaczne.

Praca ta w sposób subtelny nawiązuje do refleksji Jolanty Brach-Czainy zawartych w „Szczelinach istnienia”, gdzie codzienność i językowe ujęcie rzeczywistości stają się przedmiotem głębokiej analizy. Tak jak Brach-Czaina doszukuje się ontologicznej istoty w pozornie błahych elementach życia, tak Sawicka wydobywa wieloznaczność z pojedynczego słowa, odzierając je z banalności i wprowadzając w obszar metafizyki.

Słowo „słodzony”, wyjęte z pierwotnego kontekstu, traci swoją funkcję informacyjną, by zyskać nową – emocjonalną, symboliczną, osobistą dla każdego odbiorcy. Niezgrabnie nałożone litery, jakby zawieszane między stanowczością a niepewnością, podkreślają materialność samego aktu malarzkiego. Tło w odcieniach przygaszonego błękitu, z widoczną grubą fakturą farby, potęguje wrażenie obecności i procesu, który nie jest neutralnym nośnikiem treści, lecz równorzędnym elementem komunikacji.

Słowo „słodzony” rodzi wiele możliwych interpretacji. Może odnosić się do fizycznej czynności – dodania cukru do napoju, do jedzenia. Może być metaforą fałszu, przesłodzonej rzeczywistości, retoryki wyglądającej niewygodnie prawdy. W kontekście sztuki Sawickiej – artystki, która wielokrotnie czerpała z języka reklamy, gazetowych nagłówków i mass mediów – można też dostrzec nawiązanie do mechanizmów perswazji, gdzie przekaz musi być „słodki”, atrakcyjny, przystępny, by trafić do odbiorcy. Podobnie jak w refleksjach Brach-Czainy, gdzie narracja spleta się z filozofią codzienności, tak i tutaj warstwa językowa i wizualna otwierają przestrzeń do zadawania pytań o realność i iluzję.

Praca ta wpisuje się w szeroki kontekst twórczości Sawickiej, w której napięcie między słowem a obrazem jest kluczowym elementem znaczeniowym. Podobnie jak w jej wcześniejszych dziełach litery zdają się niemal wyrwane z codziennego obiegu językowego, lecz umieszczone w nowym, malarskim kontekście nabierają nowej siły i wprowadzają odbiorcę w sferę nieoczywistych skojarzeń.

Sawicka, podobnie jak Brach-Czaina, prowadzi dialog z odbiorcą, zmuszając go do refleksji nad językiem, komunikacją i mechanizmami percepcji. To, co wydaje się prostym gestem – namalowanie słowa na płótnie – staje się medytacją nad językiem jako narzędziem władzy, uwodzenia, a także odkrywania ukrytych sensów w codzienności.

2 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Rouge 2014", 2014

akryl, szpilki, technika własna/plótno, 66 x 55,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Rouge 2014" | Teresa Tyszkiewicz | 2014 |

Teresa Tyszkiewicz | 2014 | [sygnatura artystki] | 55 X 66'

na odwrociu nalepka z Galerie Anne de Villepoix z opisem pracy

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

14 500 – 21 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

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

Marta Czyż





Teresa Tyszkiewicz „Argent”, 1999, 80 x 52 cm, fot. DESA Unicum



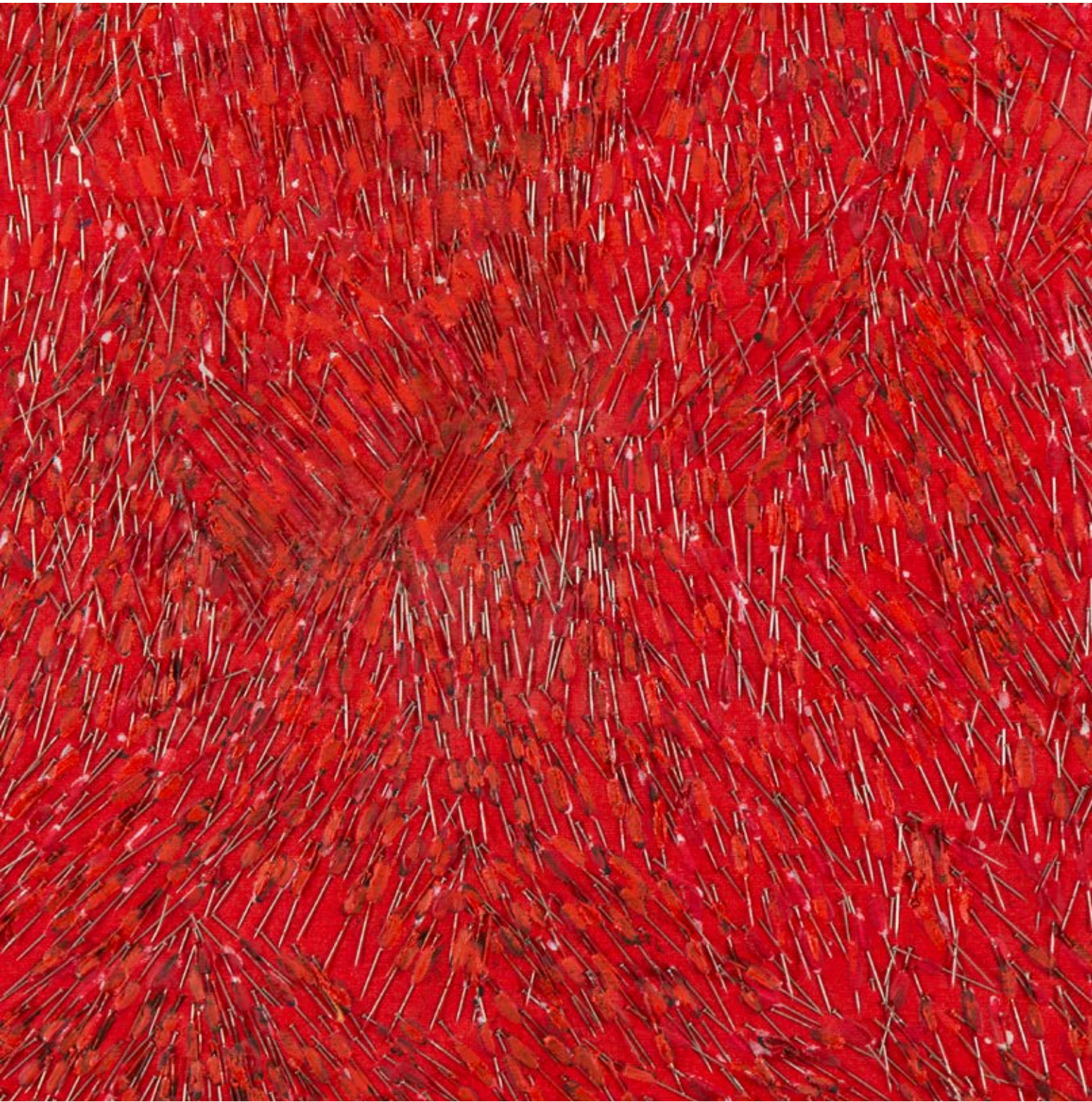
Teresa Tyszkiewicz „Vert”, 2004, 60 x 55 cm, fot. DESA Unicum

Pierwsze prace szpilkowe w twórczości Teresy Tyszkiewicz pojawiły się pod koniec lat 70. XX wieku. Nakłuwała papier, płótno pokryte farbą, fotografie oraz przedmioty osobiste. W latach 80., po przeprowadzce do Francji, szpilki stały się integralną częścią jej działalności artystycznej. Początkowo eksperymentowała z różnymi materiałami, takim jak wata czy końskie włosie, co zmniejszało brutalność gestu. Ostrożnie nakłuwała papier, otulając go materiałem, aby złagodzić ból. Z biegiem lat zdecydowała się na bardziej bezpośrednie, a zarazem brutalne podejście. W efekcie szpilki stały się nie tylko narzędziem twórczym, lecz także środkiem autodestrukcji. Wbijane w powierzchnię podobrazia raniły zarówno artystkę, jak i uszkadzały powierzchnię dzieła, które dzięki wybrzuszeniom (przypominającym blizny) zyskiwało na strukturalności i wyrazistości.

Nowatorskie wykorzystanie małych, metalowych przedmiotów jako tworzywa artystycznego, połączone z innymi technikami, pozwoliło artystce na stworzenie unikalnych obrazów-reliefów oraz przedmiotów-rzeźb. Dynamika i warstwowość kompozycji oraz niejednorodne struktury prac wydobywają grę światłocieni, a tym samym potęgują emocjonalny charakter dzieł. W tym kontekście metalowa, ostra szpilka staje się głównym nośnikiem ekspresji: zarówno bólu, jak i twórczego doświadczenia. Artystka sama przyznawała, że dostrzega w niej magiczną moc. Szpilka stała dla niej symbolem zmagania z przeszkodami, a zarazem twórczą obsesją.

Prezentowana praca „Rouge” to w dorobku artystki charakterystyczny przykład obrazów nakłuwanych. Dominantą kolorystyczną jest czerwień, która należy do najczęściej wykorzystywanych przez nią barw. Z jednej strony praca jest bardzo dekoracyjna i zmysłowa, a z drugiej kryje w sobie ból i emocjonalność gestu. Podobnie jak inne obrazy szpilkowe powstała w wyniku wielomiesięcznego, rytualnego procesu nakłuwania materiału. Choć sama czynność może sprawiać wrażenie brutalnej, posiada w sobie wymiar terapeutyczny – jest nie tylko wyrazem cierpienia, lecz także jego transformacji. W ramach prac szpilkowych Tyszkiewicz eksplorowała granice fizyczności, a także starała się zgłębić, w jaki sposób zmysły i emocje wpływają na ludzką percepcję rzeczywistości. Tym samym w jej twórczości szpilka stała się narzędziem introspekcji, a fizyczny ból – sposobem odkrywania głębszych warstw ludzkiej wrażliwości.

Obrazy szpilkowe Teresy Tyszkiewicz wyrażają doświadczenie bólu, który stanowi integralną część kobiecego istnienia. Tak bezpośrednie ukazanie tego aspektu życia kobiet było przełomowe. Artystka jako pierwsza wykorzystała ten język sztuki, torując drogę wielu współczesnym twórczyniom, które podjęły podobne tematy w swojej pracy artystycznej.



3 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1987

olej/piótno, 92,5 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM 92x65 | TECH. OLEJ | ROK 1987 [3101987]'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 500 – 12 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa





Aleksandra Jachtoma wpisała się w kanon polskiej sztuki współczesnej dzięki konsekwentnej eksploracji związków barwy i światła. Przestrzeń obrazową postrzega jako pole badawcze konkretnych pigmentów, które wykraczają poza powierzchnię obrazu, sięgając istoty percepcji wzroku. Pracę nad dziełem traktuje jako pełnoprawny akt twórczy, w którym kolor i światło splatają się w harmonijną, spójną całość.

Punktem wyjścia jej drogi twórczej były studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie, gdzie miała przywilej kształcić się pod okiem mistrzów koloryzmu, takich jak Czesław Rzepiński i Jan Świdorski. Jachtoma czerpała inspiracje z tradycji kapizmu Jana Cybisa, w którym subtelna gra światła i faktury malarskiej stała się impulsem do nieustannych badań i eksperymentów. Artystka dążyła do jak najczystszych środków wyrazu, zanurzając się w surową istotę malarstwa. Ta ugruntowana wrażliwość na barwę doprowadziła ją do unikalnej syntezy światła i koloru, w której każdy obraz skrywał niezliczoną gamę odcieni.

W latach 70. Jachtoma związała się z grupą Rekonesans, której spotkania odbywały się w jej pracowni. Uczestniczki i uczestnicy wymieniali się obserwacjami i spostrzeżeniami, które często dotyczyły przekraczania granic tradycyjnego malarstwa na rzecz iluzji optycznej. Obrazy z tego okresu, choć monochromatyczne, pełne były głębi treści. Pod warstwami koloru można było dostrzec delikatne zarysy geometrycznych form, subtelnie wydobywanych przez świetlistą poświatę. Te prace wyznaczyły drogę do analizy zależności między barwą a światłem, której wpływ na intensywność utrzymywał się przez kolejne dekady.

Dla Jachtomy malowanie było nieustanną próbą opanowania materii farby, by przekształcić ją w subtelną grę światła. Wraz z rozwojem jej twórczości wyraźnie zatarła się granica między figurą a tłem. Prace artystki zaczęły przybierać niemal monochromatyczną formę, z akcentami subtelnych odcieni jednego koloru. Wówczas świadomie intensyfikowała zamglone partie, które dzięki starannie dobranym źródłom światła wibrowały, tworząc iluzję przestrzennej głębi. Wykorzystując tradycyjne narzędzia malarskie, Jachtoma zgłębiała nieskończone możliwości barw podstawowych, poszukując różnic tonalnych w celu wydobycia pełni jednego odcienia.

Lata 80. przyniosły dalsze eksperymenty, w których artystka stosowała intensywne zestawienia błękitu i czerwieni, nakładając na płótno kolejne warstwy farby. Obrazy te, poddawane zmianom oświetlenia, wchodziły w interakcję z przestrzenią i czasem podlegając nieustannym metamorfozom. Julian Przyboś trafnie określił jej malarstwo jako „czas zamieniony w kolor”, dostrzegając, że obrazy Jachtomy dostosowują się do zmieniającego się światła dziennego i pór dnia.

Niefiguratywne dzieła Jachtomy przypominają badania wizualne filozoficznych aspektów procesu widzenia. Chociaż duchowość była obecna w jej malarstwie, nie odnosiła się do konkretnego systemu religijnego ani ideowego. Jej twórczość stanowi subtelną medytację nad esencją barwy, przekształca przestrzeń malarską w wibrującą energię świetlną, która przekracza granice materialnego świata, otwierając widzowi drzwi do nieskończoności koloru.



Aleksandra Jachtoma „Spetnienia”, 92 x 65 cm, fot. DESA Unicum



Aleksandra Jachtoma „Selen”, 1977, 80 x 75 cm, fot. DESA Unicum

4 α

ERNA ROSENSTEIN

1913–2004

"Wyjęte z ognia", 1969

olej, asamblaż/płótno naklejone na tekturę, 46 x 57,5 cm (wymiary w oprawie autorskiej)
sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein 1969'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Rosenstein I Wyjęte z ognia I 33 x 46 I olej'
papierowa nalepka BWA w Zielonej Górze z opisem pracy w języku angielskim

estymacja:

120 000 – 160 000 PLN

28 900 – 38 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Siemiona

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa w ramach IV Wystawy i Sympozjum Plastyki Złotego Grona, BWA, Kino Mewa, Zielona Góra, 25.09–25.10.1969
(wyróżnienie)

LITERATURA:

Erna Rosenstein. Once Upon a Time, red. Alison M. Gingeras, Zurych 2020, s. 158



**TYLE WYSTARCZY?
„KIEDY SIĘ URODZIŁAM
PRAWDOPODOBNIENIE NIE MIAŁAM JESZCZE
KAMIENIA U SZYI.
KIEDY POSZŁAM DO SZKOŁY,
NIE POWIEDZIANO MI O NIM.
KIEDY...
NIE WIEM DOKŁADNIE,
OD KIEDY – JEST.
CIAĞLE WIĘKSZY...”.**

ERNA ROSENSTEIN, „KAMIEŃ”, [W:] „EADEM, ŚLAD”, WARSZAWA 1972, S. 40

Twórczość Erny Rosenstein wyróżnia się nieustannym balansowaniem między organicznością a deformacją, między delikatnością a poczuciem subtelnej opresji. Artystka rezygnuje z wyraźnych granic – w jej obrazach przenikają się kategorie ludzkiego i roślinnego, męskiego i kobiecego, tworząc hybrydalne kompozycje, w których forma jest jednocześnie ograniczona i swobodna.

Malarstwo Rosenstein z końca lat 60. charakteryzuje się miękkimi, przelewającymi się kształtami, sprawiającymi wrażenie płynności i niedookreślenia. Ciała wydają się lekko skrępowane, zamknięte w przestrzeni obrazu, a jednocześnie posiadają pewien margines swobody – są w stanie trwać, choć poddane naciskowi. W tym napięciu zawiera się specyficzny charakter jej prac: uczucie łagodnej, ale nieuniknionej zależności od otoczenia.

Rosenstein obok malarstwa, zajmowała się także poezją, co odnajdujemy w tytułach jej prac, często pełnych metaforycznych i narracyjnych odniesień. Charakterystycznym elementem jej obrazów jest także autorska rama – nie jako granica, lecz przedłużenie kompozycji, wskazujące na jej otwartość i płynność. Artystka nigdy nie traktowała swoich obrazów jako ukończonych, pozostawiając je w stanie nieustannej reinterpretacji, gdzie granice malarstwa stają się równie płynne jak same przedstawione formy. Malarstwo Erny Rosenstein to zatem nie tylko wizualna opowieść, ale i doświadczenie – balansujące między organiczną miękkością a poczuciem ograniczenia, między zamkniętą formą a otwartością niedokończonego dzieła.



5 α

JADWIGA MAZIARSKA

1913–2003

Bez tytułu, 1980

olej/piótno, 100 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jadwiga | Maziarska | Kraków, 1980 r.'

estymacja:

40 000 – 70 000 PLN

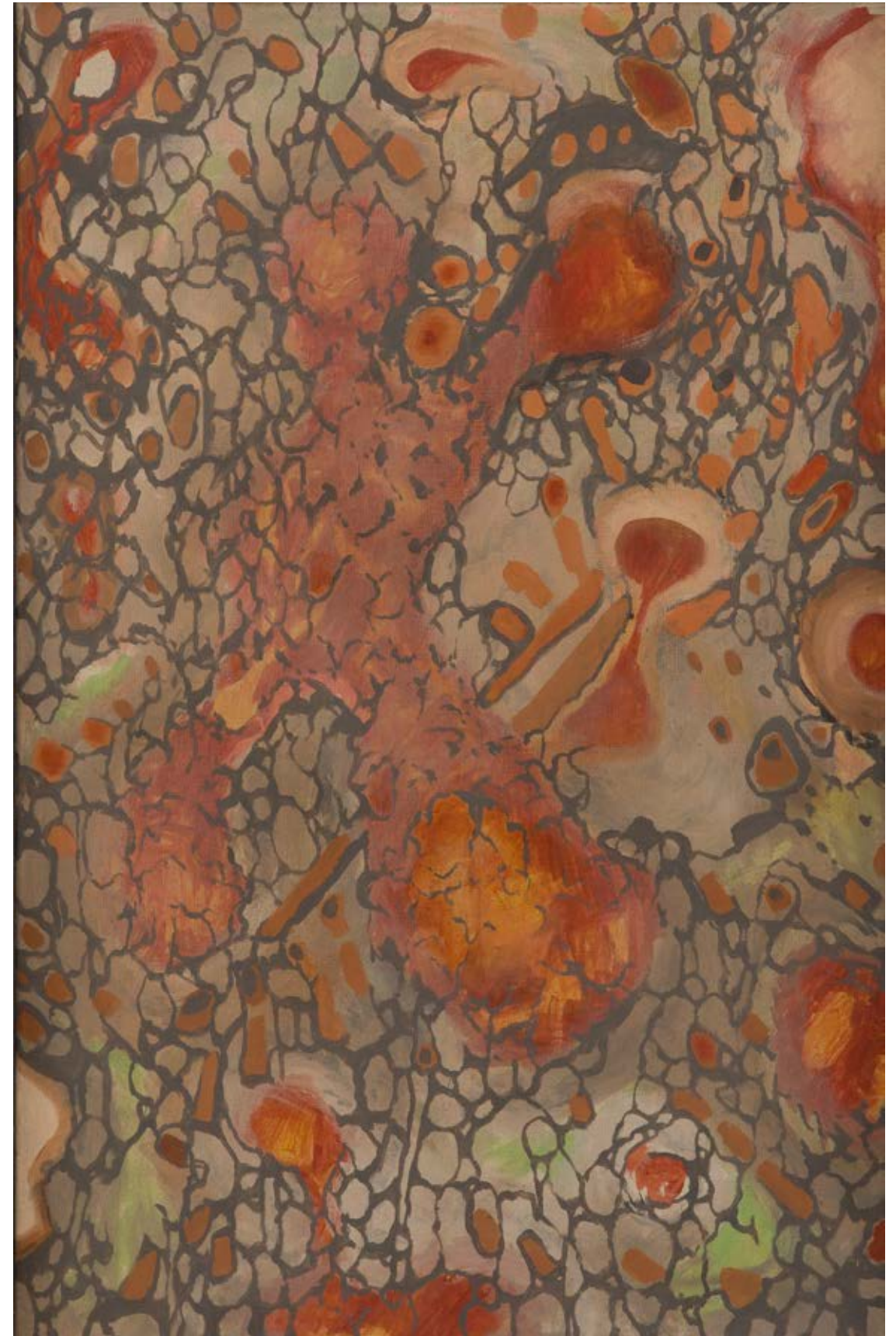
9 700 – 16 900 EUR

OPINIE:

do pracy dołączona ekspertyza Barbary Piwowskiej

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Jadwiga Maziarska przez lata była niedoceniana i pozostawała w cieniu bliskich współpracowników Teatru Cricot 2. Obecnie uznaje się ją za jedną z prekursorów malarstwa materii w Polsce. Jej twórczość jest efektem intelektualnego eksperymentu, którego podstawę stanowi głęboka refleksja nad kolorem i organizacją kompozycji. Prace artystki to z jednej strony precyzyjne, niemalże konstruktywistyczne struktury, a z drugiej organiczne, naturalistyczne formy, będące efektem obserwacji i fascynacji światem przyrody.

Sztukę Jadwigi Maziarskiej nie sposób określić mianem równokierunkowej. Nieustanna chęć eksploracji i rozwoju zaowocowały częstymi zmianami estetyki i ekspresji. Już od początku swojej działalności twórczej artystka znacząco odróżniała się od rodzimego środowiska krakowskiego. Nie podzielała ówczesnej fascynacji sztuką surrealistyczną, a konsekwentnie zgłębiała tajniki malarstwa materii. Lata 80. (kiedy powstała prezentowana praca) są uznawane za przełomowe dla jej twórczości, kiedy to kolor stał się głównym nośnikiem kompozycji. Dotychczas monochromatyczna paleta barw została zastąpiona bogactwem poszczególnych odcieni żółci, pomarańczy czy zieleni, które budują napięcia pomiędzy kolejnymi elementami obrazu. Krytycy podkreślają, że prace z tego okresu wydają się bardziej elastyczne, pogodne, co może wskazywać na większą samoświadomość i wolność twórczą. Natomiast swobodne łączenie barw, jaśniejsza kolorystyka i delikatna struktura świadczą o zerwaniu z wcześniejszym „reżimem” programowym na rzecz większej spontaniczności i malarzkiej improwizacji.

Organiczne malarstwo Jadwigi Maziarskiej jest wyraźnie skorelowane z naturą i biologią, a jej prace przypominają żywe organizmy obserwowane pod lupą czy mikroskopem. Tę zależność artystka argumentowała wewnętrzną potrzebą eksploracji świata natury, do którego dostęp człowieka pozostaje ograniczony. Jednocześnie łączyło się to z potrzebą poszukiwania coraz to nowszych rozwiązań formalnych, wykraczających poza otaczającą rzeczywistość. Autorskie idee i założenia sytuują Jadwigę Maziarską jako jedną z najciekawszych artystek awangardowych, której oryginalna wizja twórcza ukształtowała nowy kierunek na polskiej scenie artystycznej II poł. XX wieku. W swoich refleksjach na temat malarstwa pisała: „Nie przedstawiam realnych wariantów materii. Nie wymyślam. Odkrywam. Uznaję konstrukcję. Obrazy maluję, gdy pojawia się impuls – wtedy, gdy pojawia się iluminacja. A może nie podlegam także czasowi? Istnieje on przecież za sprawą obrotów Ziemi” (Jadwiga Maziarska, [red.] Józef Chrobak, katalog wystawy, Kraków 1991, s. 57).

Pozostawanie poza wewnętrznym kręgiem najważniejszych przedstawicieli II Grupy Krakowskiej (takich jak: Tadeusz Kantor czy Maria Jarema) pozwoliło Maziarskiej na wypracowanie zindywidualizowanego stylu i koncepcji malarstwa materii. Tym samym jako pierwsza przeszczepiła na polski grunt założenia strukturalizmu, idei ówczesnej sztuki francuskiej przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Jednocześnie funkcjonowanie na uboczu połączyło ją z Erną Rosenstein, z którą przez lata korespondowała, wymieniając się własnymi spostrzeżeniami na temat sztuki i jej wpływu na otaczającą rzeczywistość.

6

EWA KURLUK

1946

"Szachistka w ciąży", 1971

akryl, tusz, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'They play politics | Z cyklu | agony of | a world | january | 73 | [wskazówka montażowa] Ewa Kurluk'

estymacja:

200 000 – 250 000 PLN

48 100 – 60 100 EUR

WYSTAWIANY:

Ewa Kurluk. „Spotkanie na brzegu morza”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 18.05–18.08.2024

LITERATURA:

Ewa Kurluk. Spotkanie na brzegu morza, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, red. Eulalia Domanowska,

Ewa Kurluk, Sopot 2024, s. 38 (wzmiankowany), 15, 43, 154 (il.), 149 (spis)

Hanna Kostołowska, „Niby żartem, lecz jednak serio”. O wystawie Ewy Kurluk w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, „Restart”, nr 15, 2024, online: <https://restartmag.art/niby-zartem-lecz-jednak-serio-o-wystawie-ewy-kurluk-w-panstwowej-galerii-sztuki-w-sopocie/> [dostęp: 6.02.2025]

„Gdy dziś patrzę na malarstwo Ewy Kurluk z przełomu lat 60. i 70., na jej ‘Człekopejzaże’ i ‘Ekran’y’, uderza mnie ich porażająca wręcz aktualność. Tematyka tych obrazów oscyluje bowiem wokół wojny, poczucia zagrożenia, katastrofizmu związanego zarówno z konfliktami na szerszą skalę, jak i tymi osobistymi. Pokawałkowane ciała, płomienie, niegościnnie i groźne krajobrazy, wypadki drogowe, kanibal czający się z nożem, odizolowanie i samotność w przerażającym szpitalu psychiatrycznym, a do tego walka płci, widoczna w takich postaciach jak Salome z odciętą głową świętego Jana na tle Warszawy, ‘wesoła wdówka’ piorąca w pralce pieniądze czy szachistka w ciąży, której mężczyzna wbija nóż w serce”.

Marta Smolińska





Ewa Kuryluk, „Autoportret z papierosem”, 100 x 100 cm, fot. DESA Unicum



Ewa Kuryluk, „Pali się” („Zachód słońca nad fabryką”), 100 x 100 cm, fot. DESA Unicum

Ewa Kuryluk to artystka niesablonowa, nieustannie zaskakująca eksperymentami z nowymi formami wyrazu. Debiutowała na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego stulecia jako malarka i graficzka. W 1978 odrzuciła płótno rozpięte na krośnie na rzecz luźnych płatów tkaniny, które pokrywała delikatnym rysunkiem i aranżowała w przestrzenne instalacje. Równolegle od najwcześniejszych lat tworzyła śmiałe fotograficzne autoportrety, które zaprezentowane po raz pierwszy publicznie w 2000 jawią się jako zapowiedź zjawiska selfie.

„Szachistka w ciąży” to obraz reprezentatywny dla wczesnego etapu jej twórczości. W pracy dostrzegamy elementy charakterystyczne dla dwóch najważniejszych cykli artystki z tego czasu: „Człekopejzaży” i „Ekranów”. „Człekopejzażami” nazywała wielowarstwowe krajobrazy, w których ludzkie, zwierzęce oraz roślinne formy nakładają się i stapiają ze sobą, tworząc fantazyjne wizje. „Ekrany” przedstawiają z kolei sceny we wnętrzach, skupione na osobistych dramatach i intymnych relacjach, w które świat zewnętrzny wdziera się za pośrednictwem tytułowych ekranów telewizyjnych. W „Szachistce...” pejzaż w sposób charakterystyczny dla Kuryluk przenika ciało kobiety, jakby jej wnętrze skrywało nie organy, lecz tajemnicze światy. Zarazem obraz, jak w licznych pracach z serii „Ekranów”, obraca się wokół niejednoznacznej relacji między parą bohaterów.

„Szachistka...” jest obrazem wielowątkowym i trudnym do zinterpretowania. W centrum, na pierwszym planie, stoją dwie nagie postaci. W sylwetce po lewej stronie o szerszych biodrach i dłuższych włosach można się dopatrywać kobiety (tytułowej „szachistki”?), ale jej płeć nie została dookreślona. Czy jest ciężarna? Mógłby na to wskazywać embrionalny kształt na wysokości jej brzucha i piersi, choć kość, którą trzyma w ręce, kojarzy się raczej ze śmiercią niż z nowym życiem. Szczupła postać po prawej, w domyśle męczyzna, zwraca się ku towarzyszce i nieśmiało sięga dłonią ku jej tonu, które ta troskliwie lub wstydliwie zakrywa dłońmi. Rozpoznanie uczuć, jakie para żywi względem siebie, jest utrudnione ze względu na deformację

ich twarzy-masek. Wrażenie napięcia czy konfliktu zostało spotęgowane poprzez umieszczenie między głowami postaci wizerunku drugiej pary na czerwonym tle. Tu mężczyzna obejmuje kobietę, jednocześnie wbijając ostrze w jej serce. Czy to rzeźbiarz odkuwający posąg w szarym kamieniu czy człowiek mordujący swą partnerkę? Na to, że na obrazie rozgrywa się dramatyczna gra, wskazuje szachownica z ostatnimi dwoma figurami na polu bitwy.

Obraz Kuryluk warto zestawić z arcydziełem Rafaela „Zaślubiny Marii” z 1504. Mamy do czynienia z podobną centralną kompozycją z parą, która skupia uwagę. Kamienną kratę marmurowych płyt, które w renesansowym malarstwie podkreślają zbieżną perspektywę, artystka zamieniła jednak na bardziej symboliczną planszę szachownicę, a świątynię – w strukturę przypominającą ołtarz do składania ofiar. Podczas gdy obraz Rafaela uchodzi za uosobienie idealnego porządku i piękna, jego współczesna trawestacja zdaje się manifestować rozpad i nieuchronną katastrofę. Należy pamiętać, że Kuryluk to nie tylko artystka, lecz także historyczka sztuki i autorka licznych książek z zakresu tej dyscypliny, która umiejętnie spleta obrazy przynależące do różnych epok i obszarów kultury w duchu swojego mentora, profesora Mieczysława Porębskiego i jego koncepcji „ikonosfery”.

Często podkreśla się autobiograficzność twórczości Kuryluk, pojawia się więc pytanie, czy i w „Szachistce...” przedstawiła siebie z partnerem Helmutem Kirchnerem. Skojarzenia takie są uzasadnione, tym bardziej, kiedy pracę porównuje się z jej późniejszym obrazem „Ikowie to my” (1975). Artystka ukazała w nim siebie i Kirchnera jako czarnoskórych i z pomalowanymi twarzami na znak solidarności z zagrożonym plemieniem afrykańskim. Kuryluk wielokrotnie podkreślała związek swojej twórczości z biografią: „uważam każdą swoją pracę – zapis niepowtarzalnej chwili w niepowtarzalnym życiu – za autoportret” (Ewa Kuryluk, Człekopejzaż 1959–1975, Kraków 2016, s. 13).



7 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Order vertical game 4 x 4" (1), 1981

akryl, ołówek/deska, 68,5 x 3,8 x 2 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 81'

estymacja:
10 000 – 20 000 PLN
2 500 – 4 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Museum Modern Art, Hünfe
DLGalerie New Space, Fulda



8 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Order vertical game 4 x 4" (2), 1981

akryl, ołówek/deska, 68,5 x 3,8 x 2 cm
sygnowany, datowany i opisany na dowrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski |81'

estymacja:
10 000 – 20 000 PLN
2 500 – 4 900 EUR

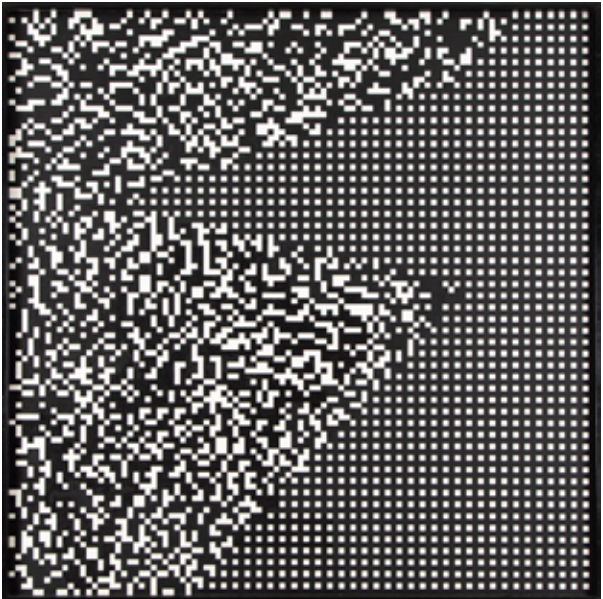
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Museum Modern Art, Hünfe
DLGalerie New Space, Fulda





Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni realnej z dwoma rodzajami elementów”, 1970, 100 x 100, fot. DESA Unicum

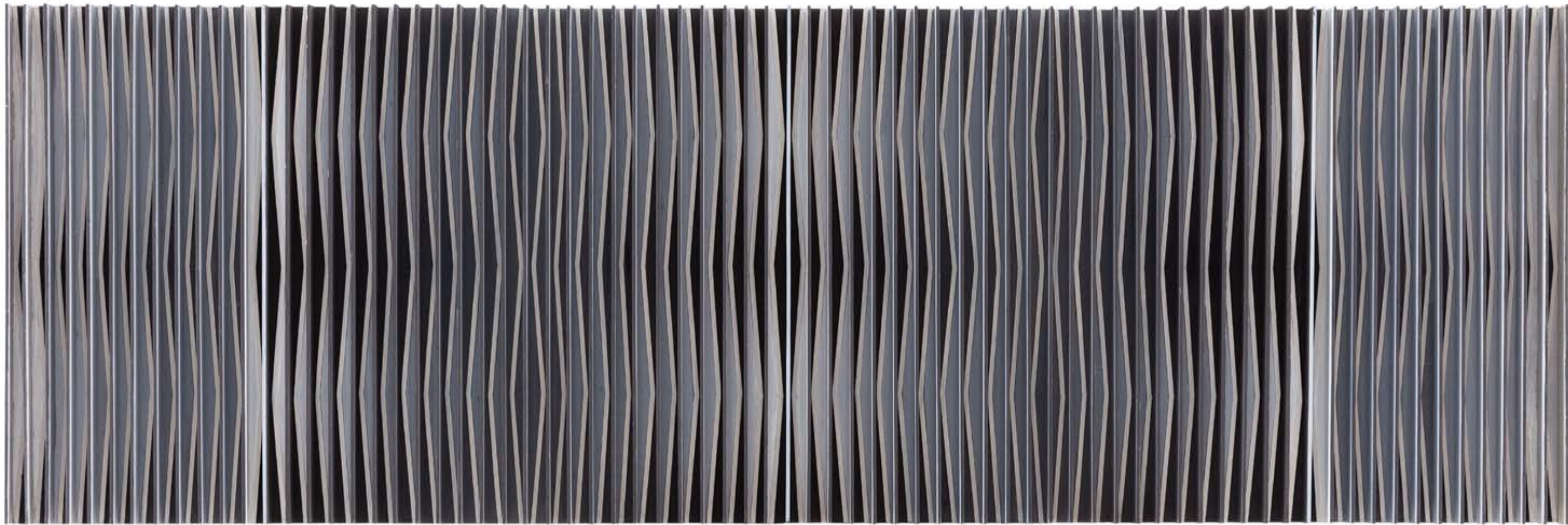


Ryszard Winiarski, „Obszar 71”, 1970, 100 x 100, fot. DESA Unicum

„Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak ‘informują’? Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin aż do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne”. Stach Szablowski

Biel i czerń to motywy przewodnie skodyfikowanej twórczości Ryszarda Winiarskiego. Monochromatyczne barwy, połączone z unikalnym procesem twórczym opartym na analizie statystycznej stały się jego znakiem rozpoznawczym na polskiej scenie artystycznej. Wykorzystująca matematyczne obliczenia sztuka artysty bazowała także na zasadach m.in. cybernetyki – nauki o systemach oraz gromadzeniu, konstruowaniu i zarządzaniu informacjami. Winiarski miał okazję zgłębić zasady tej dziedziny podczas seminarium prowadzonego przez krytyka i historyka sztuki Mieczysława Porębskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Warto również zaznaczyć, że był nie tylko absolwentem warszawskiej ASP, lecz także Politechniki Warszawskiej. Jego matematyczne predyspozycje oraz zamiłowanie do liczb sprawiły, że z łatwością stworzył język oparty na algorytmach oraz rachunku prawdopodobieństwa. Artysta postrzegał sztukę w kategoriach zakodowanej informacji, niosącej ze sobą określony komunikat. Finalna treść dzieła była efektem licznych eksperymentów statystycznych. Podstawą jego pracy stała się matryca w postaci kwadratowej siatki, której odpowiednie pola były wypełniane czernią lub bielą, w zależności od wyników analiz statystycznych oraz interpretacji rzutów kostką czy monetą. Przykładowo pokrycie jednego z pól siatki czernią mogło symbolizować „reszkę” w rzucie monetą, podczas gdy pozostawienie pola niezamalowanego oznaczało „orła”. To jedynie najprostszy przykład, który w twórczości Winiarskiego przybierał bardziej złożone formy. Wyniki eksperymentów lub dane z tablic statystycznych artysta „kodował” poprzez odpowiednie obliczenia, w których dane wejściowe (np. wynik rzutu kostką) stawały się zmiennymi poddawanymi dalszej algorytmicznej obróbce. Jego obrazy przedstawiają zdarzenia opisane statystycznie, pokazując jedynie małą część ostatecznego efektu artystycznego, który widoczny jest w czerni i bieli.

Sam artysta pytany o swoją twórczość mówił: „Od samego początku wiedziałem, że to, co robię, nie jest konstruktywizmem, choć zawsze było dla mnie sympatyczne odczuwanie faktu istnienia za moimi plecami okresu konstruktywistycznej awangardy. Niewątpliwie dobrze jest czuć konstruktywizm za plecami, natomiast niedobrze jest być z nim jeszcze dzisiaj. Kiedy to ma miejsce, tworzy się jakieś nieporozumienie. Tak jest zresztą zawsze, gdy współcześni artyści chcą powtarzać reguły historycznej gry. Ja to nazywam produkowaniem konserw z konstruktywizmu. Jeśli serce i mózg potraktujemy jako rodzaj opozycji w organizmie, to sytuację można metaforycznie tak przedstawić: konstruktywista posługuje się sercem – tak konstruuje, bo tak czuje – natomiast tacy artyści jak ja, powiadają – tak konstruuje, bo tak kalkuluję”.



9 α

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"29.08.15", 2015

relief, akryl/płyta pilśniowa, 47,5 x 144 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'cz. b. I nr. 6 I 29.08.15 I A. NOWACKI I 2015'

estymacja:
50 000 – 100 000 PLN
12 100 – 24 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Rytmiczna dynamika, jak i oscylowanie barw i pojedynczych form pomiędzy klarownością i niejednoznacznością, między precyzją i zawołowaniem, wykazuje, że każde chwilowe spojrzenie na reliefy ma charakter tranzytoryczny i jest wizualnie wywołanym wrażeniem – stabilnym, a zarazem labilnym. Jak się zdaje, każde chwilowe wrażenie może się zmienić w każdym momencie, zaś każda widoczna w danej chwili konstelacja barw i form zmienia się rzeczywiście, gdy osoba patrzącego przesuwa swą przestrzenną pozycję względem reliefów”.

Hubertus Gaßner

10 α

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923 – 2000

“Poliformy XLIX”, 1975

olej/piótno, 158,5 x 112 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zofia ARTYMOWSKA | 1975 | Poliformy XLIX - KONIEC'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

28 900 – 43 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Zofia Artymowska. Malarstwo. Poliformy, Salon BWA, Wrocław, kwiecień 1975

Zofia Artymowska, ZPAP Okręg Warszawski, Dom Artysty Plastyka, luty-marzec 1976

Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, styczeń 1984

Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków, marzec 1984

Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź, maj 1984

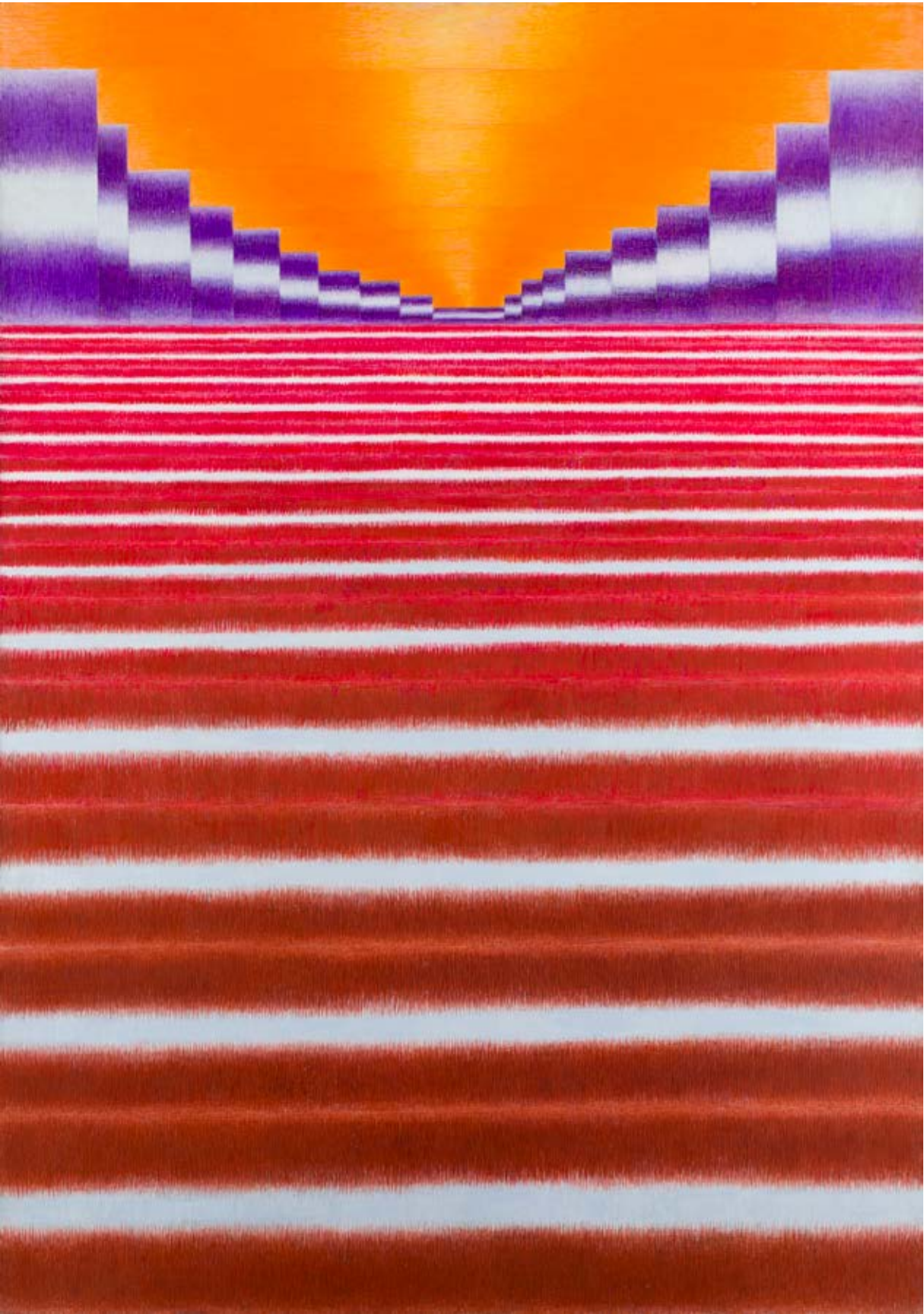
Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał, Białystok, czerwiec 1984.

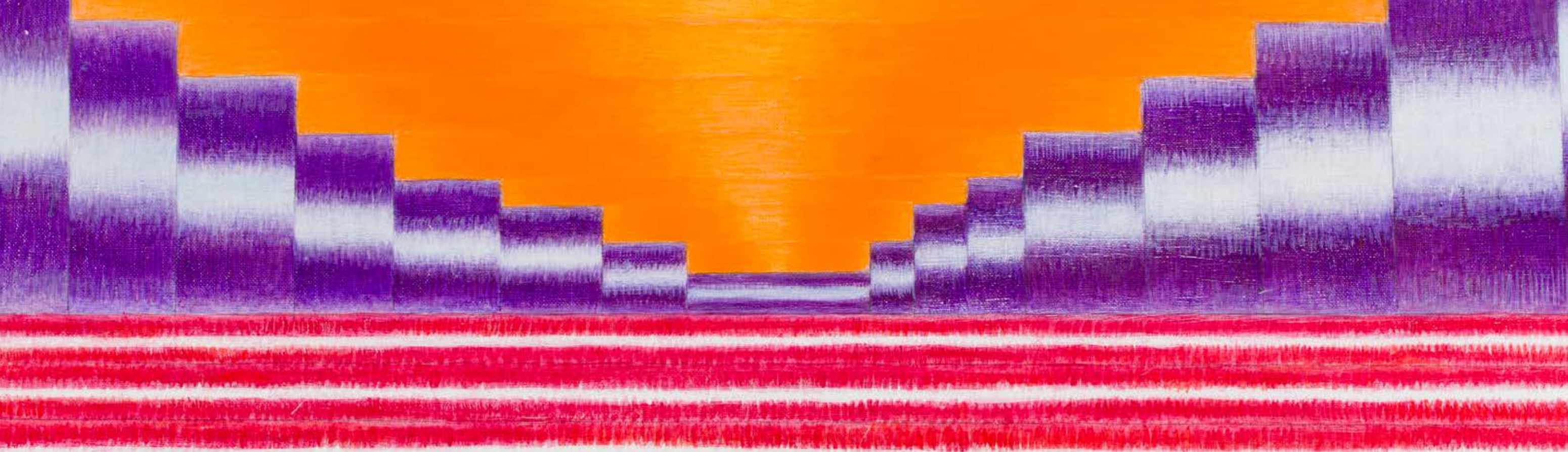
LITERATURA:

Wojciech Skrodzki. Konstrukcja i znaczenie, „Projekt” 1976, nr 4, s. 42 (il.)

Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1984, s. nlb (il.)

W ciągu dekady lat 60., Zofia Artymowska skupiała swoje wysiłki na poszukiwaniach w obszarze sztuki niefiguratywnej. Od roku 1957 tworzyła w nurcie malarstwa materii, następnie sięgała po formy biologicznej abstrakcji, wreszcie około 1968 zwróciła się ku abstrakcji geometrycznej. To właśnie wtedy, w 1968 powstały pierwsze „Przestrzenie rytmiczne”. Swoje słynne „Poliformy”, których doskonały przykład prezentujemy w niniejszym katalogu, datowane są na lata 70.





Polska prasa przez całe lata 60. często pisała o artystce – duży zbiór wycinków pochodzących nie tylko z pism fachowych, lecz także prasy codziennej, znajduje się w Dziale Dokumentacji Zachęty. Co ciekawe, niewiele dowiemy się z tych prasowych artykułów i wzmianek o formach sztuki Artymowskiej. Dotyczą one raczej spraw przyziemnych: zdolności technicznych, opanowania warsztatu oraz praktyki pedagogicznej. Praktyki – trzeba przyznać – niecodziennej. Malarka już od końca lat 50., z przerwami, wykładała rysunek i malarstwo ścienne w Bagdadzie i Teheranie. Aż do początku lat 70. polska publiczność znała Artymowską przede wszystkim jako nazwisko malarza-fachowca, autorkę malowideł na fasadach staromiejskich kamienic i warszawskich sgraffitów. Fakt, że ów fachowiec wystawia „Poliformy”, musiał być dla publiczności nie-małym zaskoczeniem. Ta rewolucja była początkowo odczytywana jako po prostu „zmianę narzędzia” i typowa dla artystki próba „odejścia od rutyny”, nikt nie spodziewał się jednak, że artystka nigdy się już z „Poliformami” nie rozstanie i uzna je za swoje najwybitniejsze osiągnięcie artystyczne.

„Poliformy” stanowią studium malarskiej przestrzeni. Powstawały z matematyczną wręcz precyzją i w różnych technikach od płócien aż po grafiki łączone z fotografiami – najczęściej pejzażowymi. Całą płaszczyznę obrazów z tego cyklu stanowią różnej grubości i długości cylindryczne elementy, przecinające się poziomo i pionowo pod kątem prostym. Nakładając sobie ścisłą dyscyplinę postępowania, Artymowska zaczynała prace od uproszczonych studiów, i poprzez multiplikację i nałożenie na siebie poszczególnych kadrów tworzyła wielopłaszczyznowe kompozycje. Te transpozycje równoległych planów tworzą złudzenie ruchu, a czasami wciągania w głąb obrazu lub wyrzuszania powierzchni w ramach układów koncentrycznych. Prace Artymowskiej raz rytmicznie „falują”, innym razem tworzą bardziej dynamiczne

formy spiralne. Fundamentalnym założeniem poszukiwań Artymowskiej wywodzi się z przekonania artystki, że podstawowym elementem wszystkiego, co nas otacza, co istnieje dokoła nas, jest jednostka, ułożona, powielona lub zakomponowana w różny sposób. Definicja ta stanowi credo działań ostatnich lat jej pracy twórczej. W obrazach powstałych w tym okresie, w ramach operowania jedną formą, twórcze tendencje rozwijały się w dwu kierunkach: jednym – mechanicznym – przestrzeni zmechanizowanej, „industrialnej”, drugi zaś – przestrzeni tworzącej rodzaj czytelnego wnętrza, np. Poliformy VII, Knossos, Poliformy LVIII, Ucieczka Króla itp. (wszelkie podtytuły prac pochodzą przeważnie ze skojarzeń wtórnych). Dla całego cyklu „Poliform” praca reprodukowana w niniejszym katalogu jest jedną z bardziej charakterystycznych. Cały cykl Artymowska opisywała w następujący sposób: „Dążąc do układów o ‘horyzoncie’ odległym, nazwanych przeze mnie pejzażami, uporczywie szukałam najodleglejszych perspektyw, uzyskania przestrzeni największej, w obrazie zatłoczonym formami cylindrycznymi, poprzez kontrasty form dużych i małych, a także przez manipulowanie kolorem. Przypadek nieraz rozszerza możliwości działania twórczego. Przypadek taki spowodowała sugestia powtórzenia moich obrazów w serigrafii. W nudnej powtórcze ‘formy przeżytej’ ciekawym elementem stała się nowa faktura powierzchni obrazu, nadając inny wyraz znanemu już kształtowi. Tak więc na warsztacie znalazła się ponownie grafika, po dwudziestu latach przerwy, a tuż obok leżały białe-czarne fotografie, reprodukcje moich prac akrylowych. Powstało interesujące zderzenie. Różna skala obrazów i powierzchni serigrafii, a także różne faktury form cylindrycznych sprawiają, że otwiera się ogromne pole możliwości: obraz na obrazie, obraz w obrazie, nowe zwielokrotnienie formy” (Zofia Artymowska, Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej ZOFIA ARTYMOWSKA. POLIFORMY 1970-1983, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 10.01 – 29.01.1984, Warszawa 1984).

11 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Nr 28", 1978

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 28 - 1978 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Foksal w Warszawie

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
21 700 - 28 900 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Foksal w Warszawie (depozyt)
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

„Poszukiwanie samego piękna, choćby najpiękniejszego jest puste, jeśli nie posiada głębszego sensu swojego działania. Jest ono tylko namiastką sztuki. Jest również na manowcach sztuki artysta, który ukazuje miazmaty chaotycznej rzeczywistości. Sztuka istotna jest permutacją widzenia rzeczywistości – widzenia nie tylko wzrokowego”.

Henryk Stażewski



Henryk Stażewski był czołowym przedstawicielem polskiej awangardy przez ponad 60 lat. Od końca 1950 tworzył reliefy, które stały się istotnym i niezwykle rozpoznawalnym elementem jego twórczości. Reliefy te, często wykonane z metalu lub drewna, charakteryzowały się precyzyjną konstrukcją i dbałością o detal. Artysta eksperymentował z formą i kolorem, tworząc kompozycje oparte na prostych, powtarzających się elementach, które porządkowały przestrzeń obrazu. Wprowadzał również do swoich prac motywy dynamiczne, takie jak ruchome części czy zmienne efekty świetlne, co nadawało im dodatkowy wymiar i angażowało widza w interakcję z dziełem.

Jego twórczość w latach 70. charakteryzowała się intensywnymi poszukiwaniami w zakresie koloru, formy i przestrzeni. Kategorycznie odrzucał przy tym psychologiczny aspekt barw, ich ekspresyjną rolę oraz możliwości przedstawieniowe, ewokujące różne stany uczuciowe. Proponował za to zastąpienie chaotycznego komponentu emocjonalnego matematyką. Artysta nie ograniczał się do jednego koloru, żadnego nie preferował i nie powielał. Operował całą dostępną gamą barw i ich niuansami w sposób równomierny i, chciałoby się rzec, arbitralny. W tym czasie artysta skupił się na badaniu harmonii i kontrastów barwnych. Wzbogacił swoją paletę kolorystyczną, rozluźniając wcześniejsze analityczne podejście do twórczości. W jego obrazach i reliefach pojawiły się zaskakujące rozwiązania, a pod koniec dekady dostrzec można subtelne ślady malarskiej ekspresji. Twórczość artysty stała się bardziej urozmaicona; nie ograniczał się już do kolejnych serii, lecz eksperymentował z różnorodnymi rozwiązaniami jednocześnie. Efekty tych działań i dynamicznych poszukiwań zaobserwować można na przykładzie prezentowanego Reliefu nr 28 z 1978 roku. Praca utrzymana jest w głębokim odcieniu granatu, przeciętego kontrastującymi, żółtymi, czerwonymi i błękitnymi, horyzontalnymi liniami w dolnej części dzieła, niczym promieniami światła.

Jak napisała Joanna Mytkowska: „W drugiej połowie lat 70. serie prac stają się mniej spójne, przeważają krótkie cykle powstające wokół określonych tematów lub motywy pojedyncze. Gama barwna ponownie ulega wzbogaceniu, częściej pojawiają się kolory złamane oraz ich nieoczekiwane, kontrastowe połączenia. Obrazy stają się coraz bardziej rozmalowane, na niektórych, szczególnie późniejszych, pozostają nawet widoczne ślady pędzla, jako jeden ze środków malarskiej ekspresji. W coraz mniejszym stopniu obrazy są wyrazem dyscypliny poznawczej i dogmatyzmu badacza, pozostają raczej kompozycjami czysto malarskimi. Powtarzają się motywy poziomych pasów przecinanych drobniejszymi kreskami, czy nakładające się na siebie i przenikające się nawzajem kwadraty, trójkąty, koła i inne geometryczne płaszczyzny, pojawiają się kompozycje kolejnych figur i linii na białym tle. Motywy są niezwykle zróżnicowane, wobec ogromnej produkcji trudno je usystematyzować i przypisać do kolejnych serii” (Joanna Mytkowska, Stażewski – z dzisiejszej perspektywy, [w:] Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa, 2005, s. 20).

W tym okresie Stażewski nawiązał także bliską współpracę z młodszymi artystami, stając się mentorem dla nowego pokolenia twórców. Jego mieszkanie-pracownia przy Alejach Solidarności w Warszawie stało się miejscem spotkań i dyskusji o sztuce, gdzie wymieniano się pomysłami i inspirowano nawzajem. Współpracował m.in. z Edwardem Krasińskim, z którym dzielił przestrzeń twórczą, oraz z artystami związanymi z Galerią Foksal.

„GDY JEST SIĘ ZDOMINOWANYM PRZEZ KOLOR, ODCZUWA SIĘ PRZEZ NASKÓREK TONACJĘ WŁASNEGO WEWNĘTRZNEGO JA, WARUNKUJĄCEGO UCZUCIA Z GÓRY PREDYSPONOWANE DO TWORZENIA STRUKTURY OBRAZU. DOSTRZEGANIE DYSTANSÓW POZWALA WIDZIEĆ POWIĄZANIE BARW WYZWOLONE Z OBOWIĄZUJĄCEJ LOGIKI - DOKTRYNY.

JAK PROMIENIE KOSMICZNE BARWIĄ NIEWIDOCZNYMI KOLORAMI - ULTRAFIOLETOWYM, INFRACZERWONYM, POWODUJĄC ZMIANY FIZYCZNE - TAK ARTYSTA MOŻE POWODOWAĆ BARWAMI ZMIANY TRWAJĄCE JAK POWIETRZE, W KTÓRYM ODDYCHAMY.

NALEŻY ZAJĄĆ SIĘ OBSERWACJĄ ŚWIATA NIEWIDZIALNEGO, KTÓRY WYMAGA WYŚIŁKU MYŚLOWEGO, BY DOSTRZEC ZJAWISKA GNICIA, ZAMIERANIA, USYCHANIA ŚWIATA ROŚLINNEGO, PODOBNIIE JAK W MIKRO LUB MAKROKOSMOSIE ODBYWA SIĘ TO GNICIE I ZAMIERANIE, BY NA NOWO SIĘ ODRODZIĆ (TAKĄ SAMĄ ŚMIERCIA W KOSMOSIE GINIE WSZYSTKO, CO NIEORGANICZNE). JEST TO WIĘCEJ, ANIŻELI AUTOTEMATYCZNE POSTRZEGANIE TEGO, CO ISTNIEJE JAKO RZECZYWISTE”.

HENRYK STAŻEWSKI

12 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"N 30", 1963

olej/piótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR I #30 1963'

estymacja:
1 200 000 – 1 800 000 PLN
290 000– 432 700 EUR

OPINIE:
praca została uwzględniona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem P.352

POCHODZENIE:
Polswiss Art, 2016
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Fangor, wystawa indywidualna, Galerie Lambert, Paryż 5–29.02.1964
Fangor, wystawa indywidualna, Staedlisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, 12.06–19.07.1964
Fangor, wystawa indywidualna, Galerie Springer, Berlin, 1–30.10.1965

LITERATURA:
Fangor, katalog wystawy, Galerie Springer, Berlin 1965, poz. kat. 6 (jako 'Nr. 30'), s. nlb.
Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 121 (il.)
Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milano 2018, poz. kat. 66, ss. 78 (il.), 217



„BIORĄC POD UWAGĘ ILUZJONISTYCZNĄ GRĘ I NACISK NA KOLOR W MALARSTWIE FANGORA, PORÓWNANIE GO ZARÓWNO DO MALARSTWA OP-ARTU, JAK I KOLORYZMU (COLOR PAINTING), WYDAJE SIĘ SŁUSZNE. JEDNAK W PRZECIWIENSTWIE DO WIELU TWÓRCÓW OP-ARTOWYCH OBRAZY FANGORA NIE SĄ DYKTOWANE PRZESŁANKAMI FORMALNYMI. NIE SĄ ANI PRZESYĆCONE MYŚLĄ, ANI SUROWE, NIE SĄ TEŻ PODDANE ŻADNEMU PROGRAMOWI, ANI NIE NARZUCAJĄ JEDNEJ SŁUSZNEJ INTERPRETACJI. PRZECIWNIE, OBRAZY FANGORA ODWOŁUJĄ SIĘ GŁÓWNIIE DO INNEGO ASPEKTU WIDZENIA - PRZYJEMNOŚCI. SĄ SZLACHETNE W WARSTWIE KOLORYSTYCZNEJ, ZMYŚŁOWE W FORMIE I EKSPRESYJNE W PRZEKAZIE. WYBÓR BARWY ODBYWA SIĘ INTUICYJNIE I DLATEGO PROWOKUJE TEŻ EMOCJONALNE REAKCJE. ORGANICZNE KSZTAŁTY OSTATNICH PRAC FANGORA MAJĄ BOGATY I NIEOGRANICZAJĄCY CHARAKTER. DUŻE NASYCENIE BARW, OTWARTOŚĆ FORMY I NIESKOŃCZONA WITALNOŚĆ KINETYCZNA ZNIECHĘCAJĄ DO DOSZUKIWANIA SIĘ W NICH POWIĄZAŃ Z KÓNCEPTUALIZMEM”.

MARGIT ROWELL, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY FANGORA W MUSEUM SALOMON R. GUGGENHEIM, S. 13

Lata 60. to przełomowy okres w twórczości Wojciecha Fangora. Decyzje podjęte wówczas – zarówno te artystyczne, jak i życiowe – miały bezpośredni wpływ na zadziwiający rozwój jego kariery, której kulminacyjny punkt przypadł na 1970.

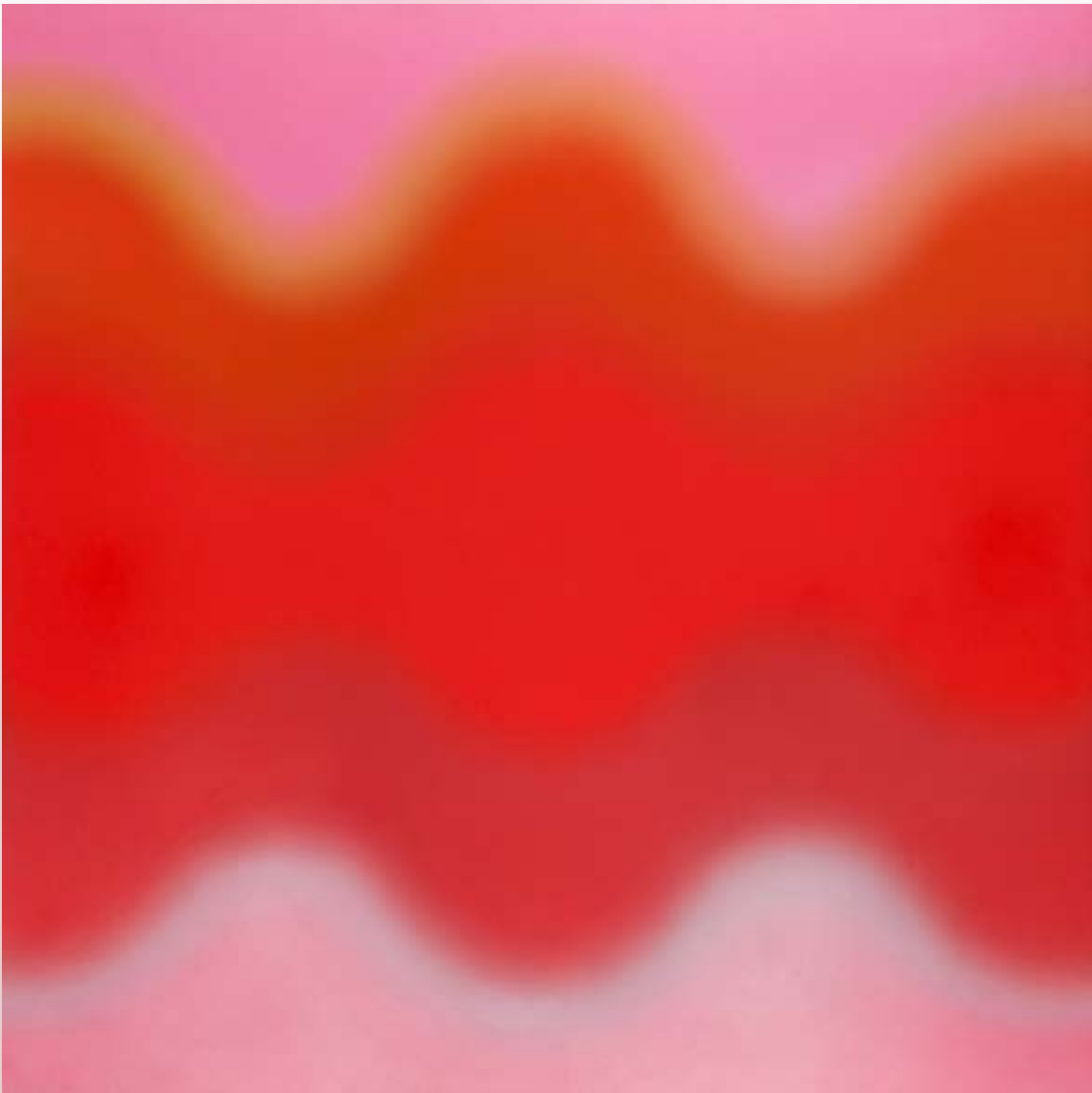
Z dzisiejszej perspektywy łatwo dostrzec, jak nowatorska i niestandardowa była sztuka Wojciecha Fangora u progu szóstej dekady XX wieku. Na początku lat 60. pojawiły się zapowiedzi zmian, a sztuka zamknięta w ramach realizmu socjalistycznego zaczynała stopniowo zanikać. W kręgach artystycznych coraz większą popularność zdobywał ekspresjonizm abstrakcyjny związany z malarstwem materii i taszyzmem, a także rosnący wpływ informelu, którego polskim pionierem stał się Tadeusz Kantor, zafascynowany sztuką pożąnaną na zachodzie Europy. Zapanowała moda na bezforemne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylwanie farby na płasko położone płótno. Powstawały asamblaże i dzieła o reliefowej strukturze, w których stosowano techniki spoza spektrum tradycyjnych środków wyrazu artystycznego.

Pomimo zmian, które otwierały drogę do większej swobody twórczej, na początku lat 60. Wojciech Fangor zaczął rozważać stały wyjazd z komunistycznej Polski. Od 1961 artysta mieszkał już poza Polską, początkowo w Europie – w Wiedniu, Paryżu, Berlinie, Londynie, zaś w latach 1966–98, dzięki wizie dla wybitnych artystów, osiedlił się w Stanach Zjednoczonych. Prezentowana w ramach aukcji praca „N 30” powstała w 1963, gdy artysta nie miał jeszcze w zwyczaju oznaczania swoich prac charakterystycznymi tytułami wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstawały. „N 30” nie pozostawia za sobą żadnego oczywistego tropu, który wskazywałby na konkretne miejsce powstania. Pewne jest, że praca należała do grupy obrazów, z których Fangor był szczególnie dumny – spektakularna czerwona fala była prezentowana na wystawach indywidualnych w paryskiej Galerie Lambert, Städtisches Museum w Leverkusen i Galerie Springer w Berlinie. Autorem powyższej wystawy był kurator MoMA – Peter Selz, który prawdopodobnie pośredniczył w pierwszych kontaktach waszyngtońskiej marszandki Beatrice Perry i Fangora.

Rok 1958 wyznacza w sztuce Fangora przewartościowanie formalne i ideologiczne. Artysta całkowicie odrzucił malarstwo figuratywne na rzecz analizy efektów optycznych iluzji i możliwości ingerencji dwuwymiarowego płótna w przestrzeń. Ekspresja i indywidualność malarskiego gestu zyskały rolę podrzędną wobec rozważań intelektualnych i naukowych. Od 1958 przez kolejne pięć lat powstawały cykle: „Square”, „Black”, „Blue”, „Red” i wiele obrazów poza cyklami, z tytułami lub numerowanych. Wedle słów autora: „Czy w 1958 roku uważałem, że następuje koniec sztuki? Uważałem, że jest to koniec jednej formy sztuki i początek nowej. Koniec sztuki wizualnej w postaci przedmiotowego obrazu, obrazu, który poza swoją wewnętrzną treścią ma cechy przenośnego i zależnego od popytu i podaży towaru. Koniec sztuki zamkniętej w sobie, zdecydowanie autorskiej, której wartość zależy od, opartej na reklamie sławy autora. Takimi się wydawało w 1958 roku. Nowa sztuka miała być przeznaczona do współtworzenia

i odbierania przez anonimową publiczność. Sztuka, której niematerialność odbierałaby cechy towaru, bądź której materialność osadzona byłaby w powszechnie dostępnej publicznej przestrzeni. Być może warunki życia w ustroju socjalistycznym o charakterze zamkniętego obozu, w którym nie mogło być wymiany dóbr konsumpcyjnych, w którym nie było indywidualnego kapitału i obrotu handlowego, sprzyjały stwarzaniu idei nowej formy sztuki możliwej do współtworzenia, co automatycznie powoduje anonimowość. Sztuki nieprzedmiotowej, niematerialnej i otwartej. Sztuki niewymagającej reklamy, której żywotność warunkowana byłaby przez swobodną potrzebę publiczności. Rolę podobną do tej, jaką spełniają miejskie publiczne parki. Okazało się jednak, że ustrój socjalistyczny jest utopią sprzeczną z naturą człowieka i taką samą utopią jest przekonanie, że wszyscy jesteśmy tacy sami i mamy jednakowe potrzeby odbioru sztuki. Dlatego też rację bytu mają dzieła indywidualne o zróżnicowanym kulturowo i estetycznie przekazie. W moim przypadku są to prace, które penetrują, czy też drążą zagadnienia przestrzeni rzeczywistych i wirtualnych, relacje przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych, fenomenalnych i symbolicznych, naturalnych i kulturowych”.

Jak pisze Bożena Kowalska, pierwsze abstrakcyjne, bezprzedmiotowe formy o zatartych konturach, negocjujące rolę światła, barwy i przestrzeni, powstają już w 1956, równoległe z figuralnymi pracami artysty: „Mimo tych już wyraźnie ukierunkowanych poszukiwań, tworzył artysta równoległe obrazy, gdzie na tle bezprzedmiotowych, nieostrych, mgłą jakby owianych form barwnych, umieszczał zarysy postaci, twarzy, rąk. I trzeba było przy-padku, widocznie szczególnego, nagłego wyostrenia wrażliwości doznań, że któregoś, wspomnianego już dnia 1957 roku, gdy wszedł do pracowni, zastawionej płótnami z podmalówką tła, spostrzegł, że zdają się one przemieniać przestrzeń, która dzieli oczy patrzącego od powierzchni obrazu. Barwne kształty o niesprecyzowanych, mgławicowych konturach, zdawały się odrywać od płaszczyzny płótna i unosić w kierunku źrenic widza. Złudzenie to było tak silne, tak sugestywne, że Fangor zaprzestał uzupełniania płócien elementami figuratywnymi. Poddał się magii niezwyklej uludy i zaczął w tym kierunku dalej eksperymentować. (...) Na przełomie 1962 i 1963 r. Fangor odnalazł poszukiwaną formę, najbardziej adekwatną do swego odkrycia ‘iluzyjnej przestrzeni pozytywnej’: koło, lub okrąg o szerszym czy węższym paśmie obwodu. Drugim stał się kształt fali”. (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, op. cit., s. 105, 110). Artysta tłumaczył badaczce swoje założenia w liście z 1994: „Ażeby działanie (...) iluzyjne przestrzeni było silne – konstrukcja musi spełniać pewne warunki. Musi być chęć posiadania prostej, symetrycznej, statycznej formy geometrycznej, jak kwadrat, koło, fala. Ale tylko chęć. Rozproszenie i brak konturów, niemożność lokalizacji jakiegokolwiek punktu, przepływanie w sposób ciągły kolorów – uniemożliwia ogniskowanie soczewki oka, identyfikację i lokalizację kształtu, wartościowanie wielkości. Powoduje frustrację, wynikał z potrzeby zdefiniowania kształtu i z niemożności zaspokojenia tej potrzeby. To stwarza potężny, nowy kontrast, a kontrast to budulec każdego dzieła sztuki. Kontrast pomiędzy: widzę i nie widzę, wiem i nie wiem, tutaj i tam, teraz i wtedy”. (Bożena Kowalska, op. cit., s. 105).



Wojciech Fangor, „M 30”, 203 x 203 cm, fot. DESA Unicum

13 α

WOJCIECH FANGOR
1922–2015

"M 44", 1969

olej/piótno, 92 x 92 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 44 1969'

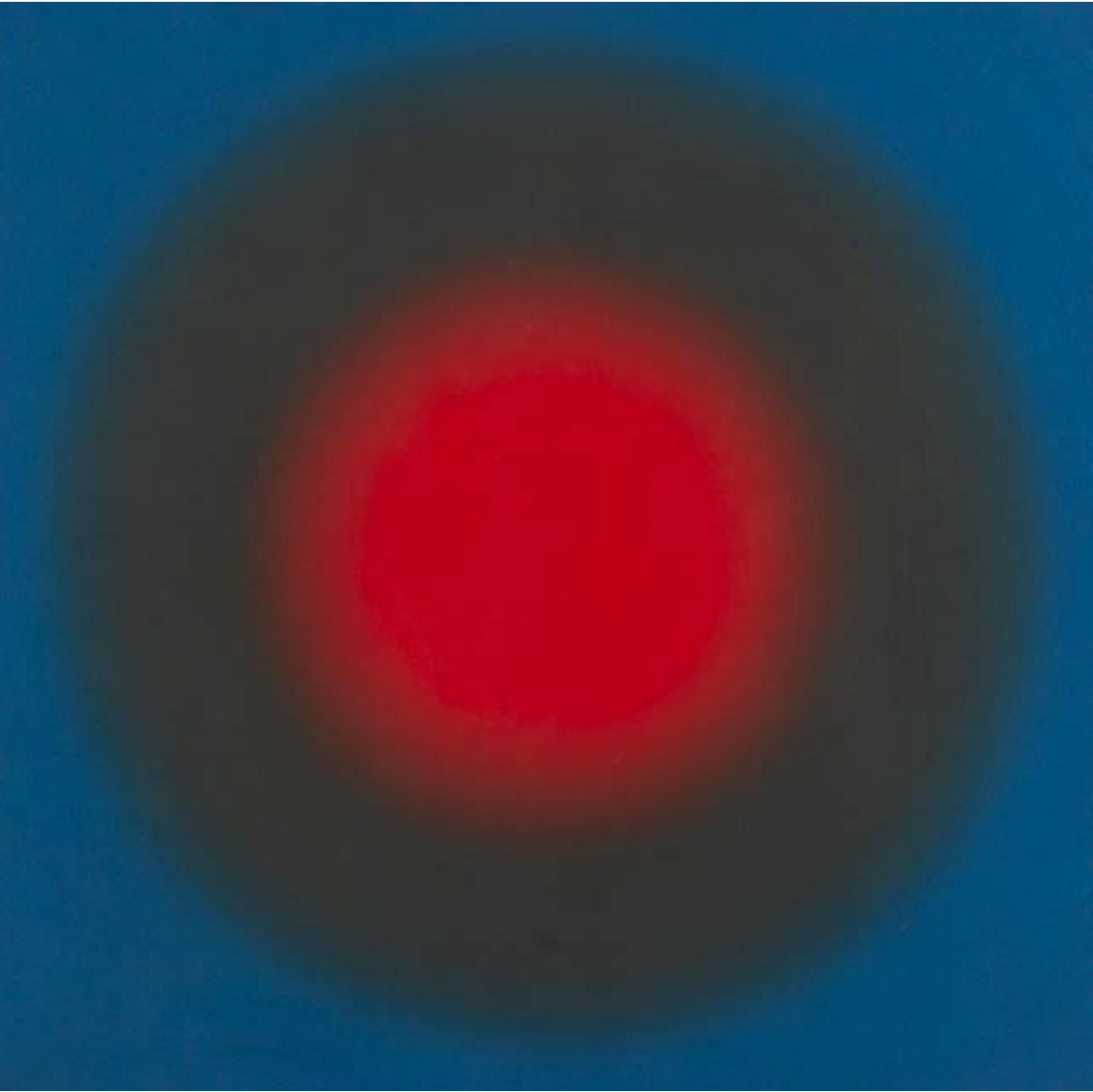
estymacja:
1 600 000 – 2 200 000 PLN
384 000 – 528 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.714

POCHODZENIE:
dar bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Maryland, USA
Bonhams, Nowy Jork, 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

„Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej, zawieszanej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą jest z natury rzeczy paradoksalna”.

Wojciech Fangor



Twórczość Wojciecha Fangora stanowi istotną część historii polskiej i światowej sztuki, zwłaszcza w kontekście sztuki op-artu. Już od wczesnych lat swojej kariery artystycznej eksplorował nowoczesne formy malarskie i przestrzenne. Jego pierwsza monograficzna wystawa, która odbyła się w 1949 roku w Warszawie, zanurzona była w atmosferze modernistycznej awangardy i stanowiła punkt wyjścia dla jego dalszego rozwoju artystycznego. W 1961 roku Fangor wyjechał z Polski. Na początku swojej międzynarodowej podróży udał się do Wiednia, następnie do Waszyngtonu, Paryża, Berlina Zachodniego oraz Anglii, by w 1966 roku osiedlić się na dłużej w Stanach Zjednoczonych.

W Ameryce Północnej Wojciech Fangor zdobył międzynarodowe uznanie i rozgłos. Jego prace zostały po raz pierwszy zaprezentowane nowojorskiej publiczności podczas wystawy „15 Polish Painters” w 1961 roku w Museum of Modern Art, obok prac Tadeusza Brzozowskiego, Stefana Gierowskiego, Tadeusza Kantora i Bronisława Kierzkowskiego, by wymienić tylko niektórych. Cztery lata później został zaproszony do udziału w wystawie, która miała istotne znaczenie dla op-artu, zatytułowanej „The Responsive Eye” – zorganizowanej również w MoMA przez Williama C. Seitz. Ta ekspozycja, jako wystawa podróżująca, dotarła później do innych miast, takich jak St. Louis, Seattle, Pasadena i Baltimore. Trzecia z ważnych wystaw, które przyczyniły się do ugruntowania pozycji Fangora w międzynarodowym środowisku artystycznym, to jego indywidualna wystawa w Guggenheim Museum w 1970 roku. We wstępie do katalogu wystawy Thomas M. Messer, dyrektor instytucji, napisał, że główną przyczyną współpracy z malarzem była chęć pokazania jego twórczości szerszej publiczności. Do tej pory nie był on szerzej znany, a jego prace pojawiały się jedynie pojedynczo na dużych zbiorowych wystawach. Na ekspozycji prezentowano płótna z lat 1965–70, które – jak pisał Stefan Szydlowski – były uznawane za szczytowy okres twórczości Polaka. Z tego czasu, a dokładniej z roku 1969, pochodzi prezentowana praca „M44”. „M”, od pierwszej litery miejscowości, w której w owym czasie tworzył, wskazuje na pracownię w Madison, gdzie mieszkał od początku swojego pobytu w Stanach. Jego twórczość z tego okresu to kontynuacja eksperymentów z op-artem i przestrzenią. Warto w tym miejscu podkreślić, że głównym środkiem wyrazu dla Fangora nie było płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy staniemy przed jednym z jego obrazów. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też uprzedzrzeniienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.

Wojciech Fangor, stojący gdzieś pomiędzy europejską tradycją malarstwa olejnego a radykalnym eksperymentatorstwem, torował nowe drogi malarstwu XX wieku. Technika wykonania jego prac odgrywała kluczową rolę w ostatecznym efekcie wizualnym płócien. Jego podejście do malowania za pomocą olejów charakteryzowało się sukcesywnym dodawaniem kolejnych półprzezroczystych warstw farby, za pomocą miękkiego pędzla. Malowanie olejne pozwalało mu osiągnąć płaskie i jednordne powierzchnie, a także wzbogacić kolory o większą głębię i intensywność, dzięki rozpuszczeniu pigmentu w olejowej bazie. Praca z olejami dawała Fangorowi także większą elastyczność i możliwość dokonywania poprawek, ponieważ farby olejne schną znacznie wolniej niż farby akrylowe. Rozmyte przejścia między kolorami, które stanowiły charakterystyczny element jego prac, były rezultatem zastosowanej techniki malarskiej. Dzięki technice olejnej Fangor mógł uzyskać subtelne i płynne efekty.

14 α

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Harmony-Cadmium", 1991

akryl/deska, 35,5 x 35,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. STAŃCZAK | "HARMONY - CADMIUM" 1991 | J. Stańczak'
na odwrociu dedykacja

estymacja:

60 000 – 90 000 PLN

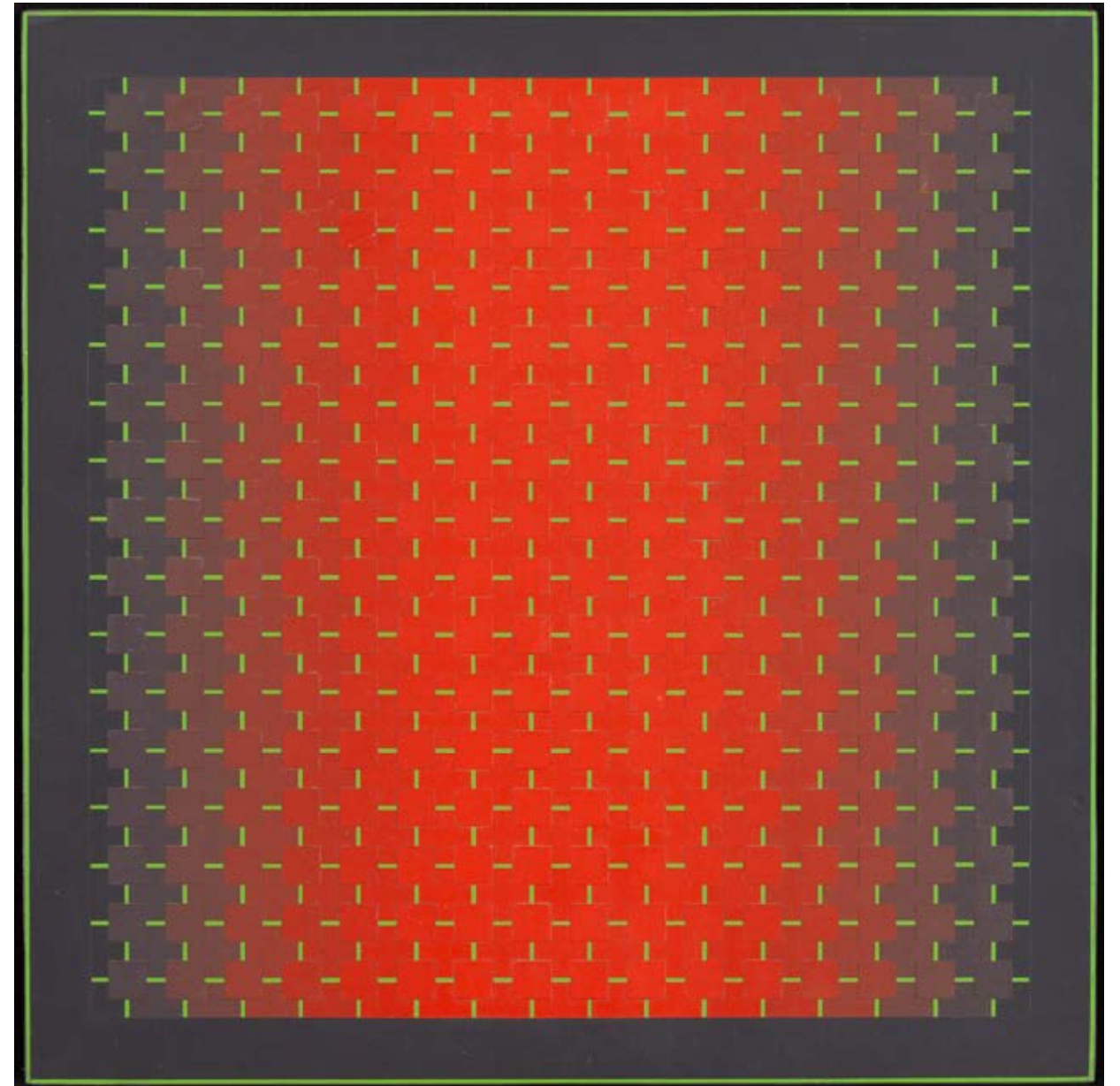
14 500 – 21 700 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska



15 α

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Opposed to Vertical", 1967

olej/ płótno, 132 x 112 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1967'

opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STANCZAK "OPPOSED TO VERTICAL"'

estymacja:

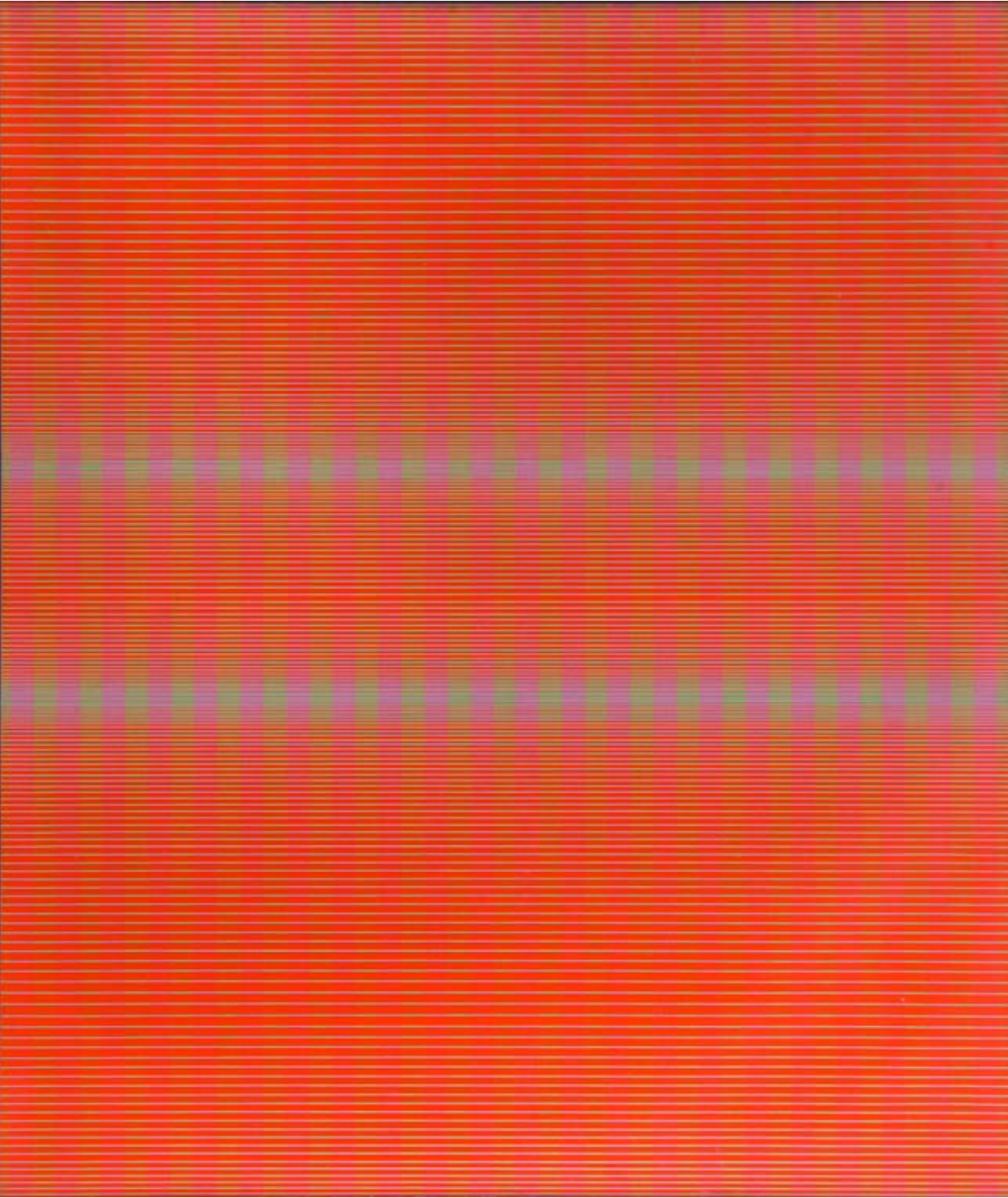
250 000 - 400 000 PLN

60 100 - 96 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska



Prezentowana w ramach aukcji praca o tytule „Opposed to Vertical” została namalowana w czasie, gdy twórczość Juliana Stańczaka zyskała już szerokie uznanie. W 1964 artysta zaprezentował swoje dzieła w nowojorskiej galerii Martha Jackson. Pokaz ten nazwano „Optical Paintings”. Prawdopodobnie to właśnie od jego nazwy powstał następnie skrót „op-art”, będący nazwą całej tendencji w sztuce 2 połowy XX wieku. Stańczak szybko został dostrzeżony i doceniony przez krytykę, o czym świadczy fakt, że w kolejnym roku brał udział w bardzo ważnej wystawie dla formującego się ruchu sztuki optycznej: „The Responsive Eye”, która odbyła się w nowojorskim Museum of Modern Art.

Prace Juliana Stańczaka z lat 60. XX wieku dobrze wpisywały się w rozwijającą się i zyskującą wówczas na znaczeniu konwencję: wykorzystywały kontrasty barw, iluzję optyczną ruchliwości płaszczyzny, działały na oko. Bodźce wytwarzane przez owe obrazy oddziaływały na wzrok, aktywizując go i niekiedy nie pozwalając na łatwy odbiór – oko może „zgubić się” w pulsującej, iluzyjnie poruszonej materii obrazu, a wytwarzanie

takich efektów było jednym z podstawowych zabiegów wykorzystywanych w op-arcie. Stańczak niechętnie przystawał na określenie jego obrazów jako optycznych, uważając, że to redukuje ich znaczenie do warstwy wizualnej, przemilczając przykładowo aspekt afektywny sztuki czy wszelkie odniesienia do świata zewnętrznego względem samego obrazu. Ich obecność w swojej sztuce Stańczak uważał za jej istotną część.

Pomimo niechęci artysty do kwalifikowania jego obrazów jako sztuki optycznej, Julian Stańczak po dziś dzień uważany jest za jednego z prekursorów i czołowych przedstawicieli nurtu op-artu. Artysta, jak zauważa wielu krytyków, wyróżniał się wyjątkowym talentem do operowania kolorem, a prezentowana praca stanowi dowód jego niezwyklej wrażliwości oraz mistrzostwa w łączeniu barw. Na początku swojej twórczości czerpał inspirację z dorobku Paula Klee, a także z natury, której kolorystyka fascynowała go od najmłodszych lat. Malarz w wywiadach i wspomnieniach nieraz wracał do wrażeń, jakie odcisnęła na nim dzika natura Afryki oraz jej barwy. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowi-

cie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić”. (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Obrazy Stańczaka, dzięki stosowanej technice, sprawiają wrażenie niemal wibrowania kolorem. O procesie twórczym Stańczaka Marta Smolińska pisała: „Artysta relacjonuje: ‘Potrafię spędzać dni, mieszając kolory, by odpowiadały specyficznej wizji, która powstała w moim umyśle. Proces ten może obejmować kilka barw, ale może dotyczyć także stu lub więcej osobnych mieszanek. Samo to zabiera wiele dni, które spędzam skoncentrowany na efekcie, który mam nadzieję uzyskać’. Potem pojawia się koncepcja szkieletu struktury wizualnej i powtarzalnych rytmów, która pociąga za sobą decyzje, czy kompozycja będzie oparta

na motywie siatki, czy na przykład pionowych, skośnych lub poziomych linii. Wszystkie etapy rozgrywają się w odniesieniu do proporcji płótna lub płyty, by w efekcie zainicjować intensywną relację z odbiorcą. Punkt wyjścia, czy tzw. grunt obrazu, stanowią zazwyczaj biel i czerń lub dwa inne kolory opozycyjne, których zestawienie wywołuje efekt aktywnego, jakby ‘gąbczastego’ podłoża” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82). Malarz ogromną wagę przywiązywał do dokładnego tworzenia swoich prac. Pierwsze dzieła, wystawiane w 1964 w galerii Marty Jackson, były wykonywane jeszcze przez malarza ręcznie. Od 1966 zaczął korzystać z taśm, by uzyskać perfekcyjnie równo odmalowane linie. Po latach pracy artysta stworzył specjalne urządzenie do cięcia materiału na kawałki o określonej szerokości, które pomagały mu starannie odmalowywać płaskie pasy koloru. Precyzja odgrywała tu kluczową rolę – Stańczak potrafił zastosować nawet kilkanaście warstw farby w jednej kompozycji.

16 α

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY
1935

"E-145", 1970

akryl/plótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E-145 | 1970 | Tadasky Tadasuke Kuwayama'
na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

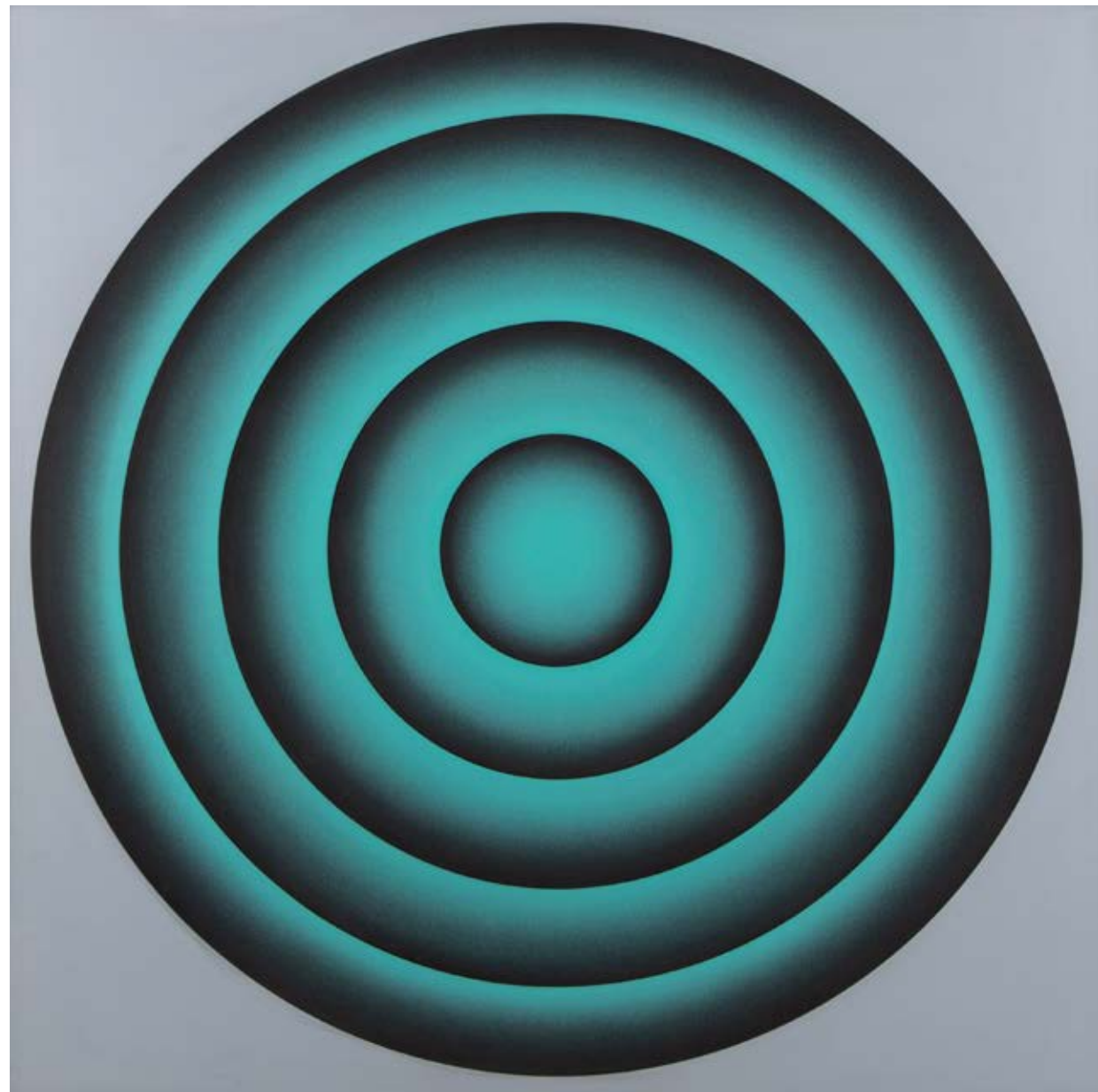
estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
60 100 - 84 200 EUR

POCHODZENIE:
D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadasky: Expanding Vision, 1964-1970, D. Wigmore Fine Art, USA, Nowy Jork, 8.08-5.11.2021

„Artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać”.

Tadasuke Kuwayama



Tadasuke Kuwayama to artysta japońskiego pochodzenia realizujący się w nurcie sztuki optycznej. Tadasky tworzy swoje obrazy z pietyzmem i precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i różnorodne faktury. Od lat 60. XX w. Tadasky stał się nieodłączną częścią kultury sztuki geometrycznej posługującej się iluzją optyczną. Jego dzieła znalazły się zarówno na kultowej już wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, jak i wielu kolejnych, łącznie z tymi, które inaugurowały „zmartwychwstanie” sztuki optycznej w XXI wieku: „Extreme Abstraction” w Albright-Knox Art Gallery w 2005 lub „Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s” w Columbus Museum of Art w 2007. Wspaniałe „mandale” Tadasky’ego do dziś fascynują, na co wskazują kolejne wystawy oraz coraz silniejsza pozycja tego artysty na rynku sztuki.

W karierze artystycznej Tadasky’ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej liczbie konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Koncentrycznie nałożone na siebie okręgi sprawiające wrażenie odśrodkowego ruchu – niczym wykres obrazujący rozchodzenie się fal. „Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi” – stwierdzał Tadasky. W tej wypowiedzi widoczna jest charakterystyczna dla wielu malarzy abstrakcji geometrycznej chęć bezpośredniego oddziaływania na widzów. Ma się to dokonywać właśnie poprzez użycie najprostszych elementów – barwy i figur geometrycznych, które – jak się może wydawać – pozostają uniwersalnym językiem, odbieranym podobnie niezależnie od uwarunkowań kulturowych. Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu.

Formy, struktury i kolory proponowane przez Tadasuke Kuwayamę są efektem jego zachwytu nad pięknem i prostotą symetrii, a także japońskim podejściem do rzemiosła oraz dbałością o perfekcję warsztatową. Kolor w dziełach Tadasky’ego zdaje się żyć własnym życiem – jego okręgi zdają się zmieniać, tworząc wrażenie, jakby wchodziły w przestrzeń oglądającego. Jak sam mówi o swojej twórczości, zawsze chciał, żeby jego prace były klarowne. Jego obrazy nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia. A jednocześnie Tadasky, który jest uznawany za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, w swoją twórczość wplata motywy należące do różnych kultur. W jego malarstwie odnajdujemy połączenie rodzimej dla niego tradycji japońskiej opartej na harmonii i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam twórca zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższymi wartościami dla niego są czystość, prostota i piękno.

17 α Ω

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Dziewczyna z lustrem", 1958

olej/piótno, 141,5 x 73,5 cm

sygnowany i opisany na krośnie malarskim: 'GIRL WITH A MIRROR by NOWOSIELSKI'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

52 900 - 72 200 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

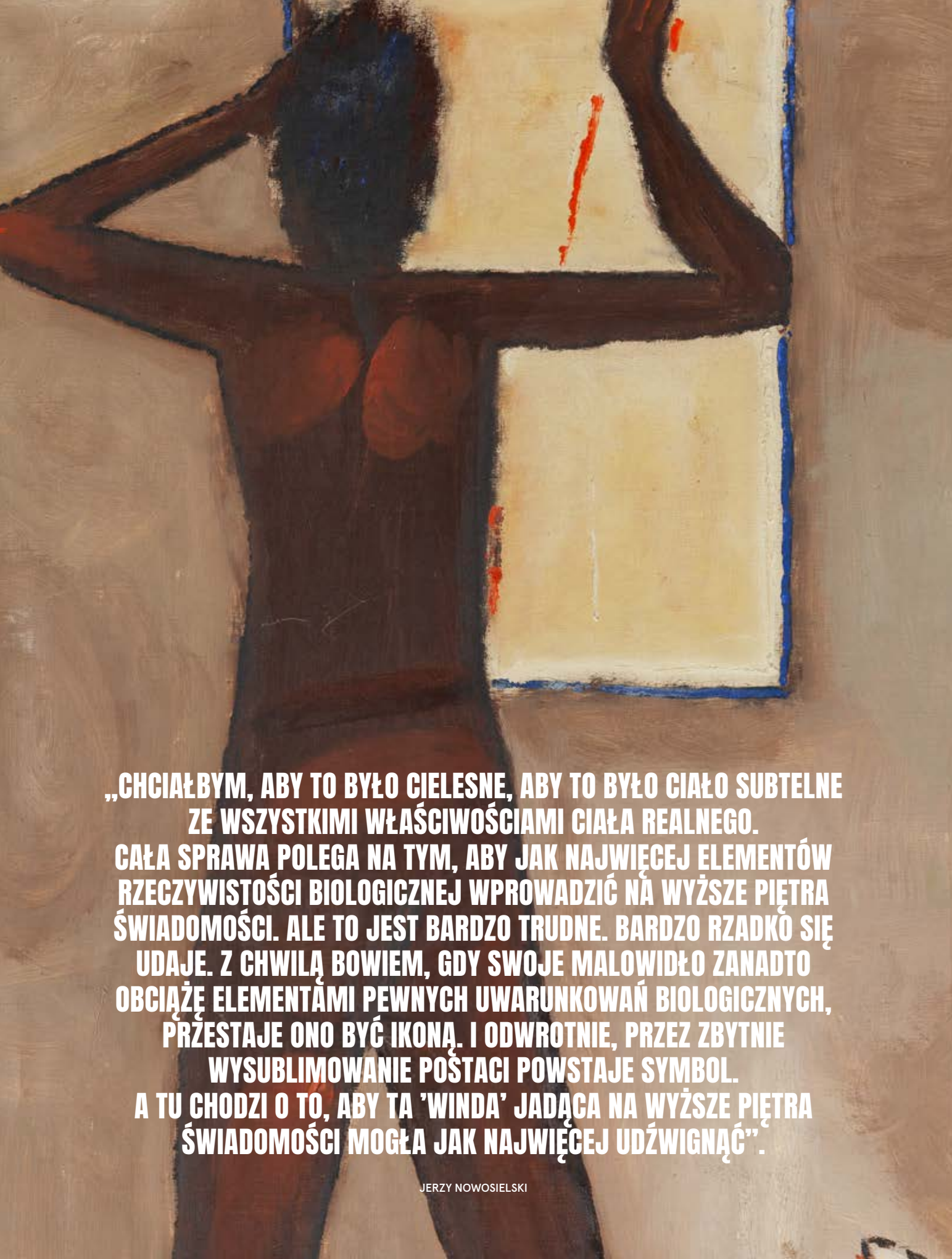
WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, Cassel Gallery, Londyn, 12.11-30.11.1963

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy, Cassel Gallery, Londyn 1963, poz. kat. 31, s. nlb.





**„CHCIAŁBYM, ABY TO BYŁO CIELESNE, ABY TO BYŁO CIAŁO SUBTELNE
ZE WSZYSTKIMI WŁAŚCIWOŚCIAMI CIAŁA REALNEGO.
CAŁA SPRAWA POLEGA NA TYM, ABY JAK NAJWIĘCEJ ELEMENTÓW
RZECZYWISTOŚCI BIOLOGICZNEJ WPROWADZIĆ NA WYŻSZE PIĘTRA
ŚWIADOMOŚCI. ALE TO JEST BARDZO TRUDNE. BARDZO RZADKÓ SIĘ
UDAJE. Z CHWILĄ BOWIEM, GDY SWOJE MALOWIDŁO ZANADTO
OBCIĄŻĘ ELEMENTAMI PEWNYCH UWARUNKOWAŃ BIOLOGICZNYCH,
PRZESTAJE ONO BYĆ IKONĄ. I ODWROTNIE, PRZEZ ZBYTNIĘ
WYSUBLIMOWANIE POSTACI POWSTAJE SYMBOL.
A TU CHODZI O TO, ABY TA 'WINDA' JADĄCA NA WYŻSZE PIĘTRA
ŚWIADOMOŚCI MOGŁA JAK NAJWIĘCEJ UDŹWIGNĄĆ”.**

JERZY NOWOSIELSKI



Jerzy Nowosielski, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA



Prezentowana „Dziewczyna z lustrem” to wczesny przykład kobiecego portretu w bogatym, malarskim dorobku Jerzego Nowosielskiego. W listopadzie 1963 roku została zaprezentowana na indywidualnej wystawie artysty w Cassel Gallery w Londynie. Obraz ukazuje kobietę we wnętrzu; jej nienaturalnie długie nogi, zaburzają proporcje postaci, której hieratyczna sylwetka wypełnia niemal całą przestrzeń obrazu. Charakterystyczne dla Nowosielskiego jest rozwiązanie partii tła – anonimowe, pozbawione mebli wnętrze utrzymane w tonach beżu, brązu, pomarańczy i żółci.

Wizerunki kobiet, jak podkreślał Nowosielski, wywodziły się niemal wyłącznie ze świata wyobraźni artysty, stając się motywem przewodnim całej jego twórczości, w której ikonopisarstwo spleta się z nieskrępowanym erotyzmem. To właśnie w ramach tego motywu ujawnia się dualizm sacrum i profanum, który nurtował go od wczesnych lat – wywyższanie tego, co materialne i ludzkie, do sfery magii, fascynacji i mistycyzmu. O kobietach w przedstawieniach Nowosielskiego jego przyjaciel Tadeusz Różewicz pisał: „Sam Nowosielski w wielu poważnych wypowiedziach podkreśla rolę seksu w swojej twórczości. Uświęca ciało, ale równocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię. Nowosielski wierzy i maluje. W jego malarstwie ‘religijnym’ zastanawia mnie brak ‘złego ducha’, demona, jednym słowem ‘diabła’ (...). Większą rolę od diabła w obrazach Nowosielskiego gra jakiś rondel, garnek,



Jerzy Nowosielski, Postać mężczyzny, 1961, 65 x 54 cm, fot. DESA Unicum

wałek, samochód, lustro. Gdzie się podział ‘zły’? (...) Ukrył się. W ciałach i lustrach, w samochodzie i damskim kolanie. Kryjówką ‘złego ducha’ jest ciało kobiety. Schronieniem diabła w malarstwie N. jest akt kobiecy”. (Tadeusz Różewicz, Notatki do Nowosielskiego [w:] Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 63)

Kobiety Nowosielskiego przyjmują różnorodne pozy – zawsze pełne wdzięku i harmonijnie wkomponowane w otoczenie. Natomiast samo wnętrze obrazu wykracza poza zasady perspektywy linearnej, ale nie jest zastąpione żadnym innym, określonym systemem przedstawiania głębi. Artysta buduje przestrzeń za sprawą uproszczonych form i ciepłych barw, łącząc płaszczyznowość z iluzorycznym trzecim wymiarem prezentowanej rzeczywistości. Z biegiem czasu twórczość Nowosielskiego staje się coraz odważniejsza, a kobiece ciało staje się centralnym elementem kompozycji, definiującym przestrzeń i układ innych form w dziele. Jak pisała Julia Deluga: „Kobieta zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Nowosielski często mawiał, że jest ona dla niego tajemnicą, a co za tym idzie – niegasnącym źródłem inspiracji i poszukiwań. Kobieta pojawia się u malarza w rozmaitych sytuacjach i pozach często wielokrotnie powtarzanych, ale za każdym razem odsłaniających jakiś nowy aspekt kobiecości”. (Julia Deluga, Realizm bytów subtelnych, [w:] Jerzy Nowosielski. Byty subtelne, [red.] Agnieszka Dela-Kropidłowska, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2013).

18 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Pątnice", 1979

olej/piótno, 102 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 1979' oraz wskazówka montażowa
sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: "PĄTNICE" | 102 x 100 1979. | T. BRZozowski'

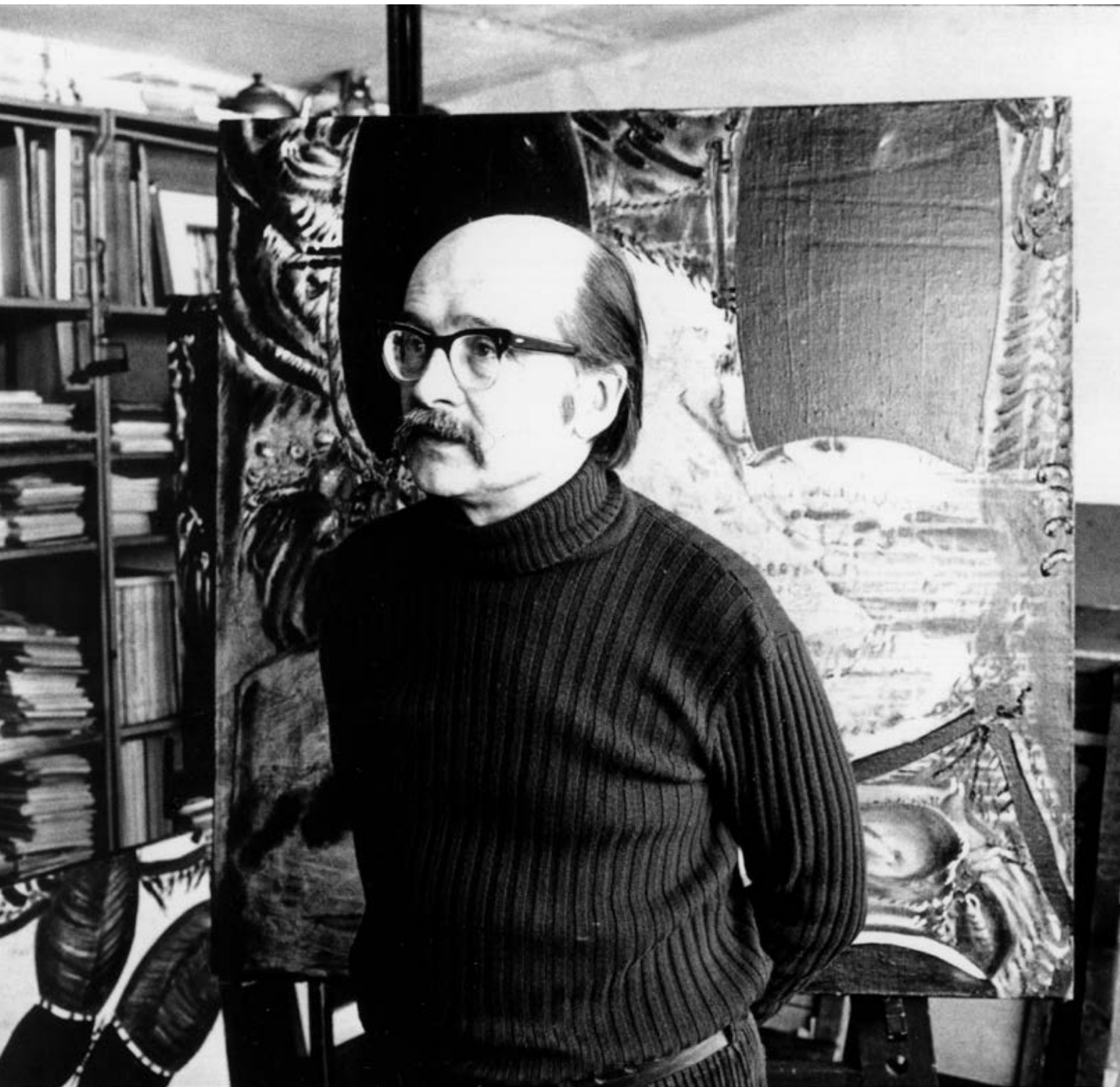
estymacja:
600 000 – 1 000 000 PLN
144 300 – 240 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja Ewy i Zbigniewa Preisnerów, Kraków
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
IX Złote Grono. „Laureaci festiwalu i konkursów lat 1977-1978”, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra, 10.10-23.11.1979 (I nagroda)
Tadeusz Brzozowski, Galeria DESA, Kraków, czerwiec 1980
„Tu jesteśmy. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała”, CSW Znaki Czasu, Toruń, 28.04-15.08.2017

LITERATURA:
Tadeusz Brzozowski, katalog wystawy, Galeria DESA, Kraków 1980, poz. kat. 3, nlb.
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz.kat. I. 358, s. 211, 238 (il.), 239 (spis), 285-286 (wzmiankowany)
Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, red. Barbara Ilkosz, Wrocław 2007, s. 270-271 (il.)
Tu jesteśmy. Wybrane prace polskiej sztuki po 1945 roku z kolekcji Krzysztofa Musiała, katalog wystawy, CSW Znaki Czasu, red. Mateusz Kozieradzki, Toruń 2017, s. 12, 74 (il.)





Tadeusz Brzozowski w pracowni, ok. 1972 roku fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego

„W MOICH OBRAZACH TYTUŁY SĄ PRZED E WSZYSTKIM IRONIA, TYTUŁY ŚMIESZNE, GROTESKOWE, OSADZONE W GALICJI, NIEZRÓ- ZUMIAŁE, PROWINCJONALNE, A W KAŻDYM RAZIE DLA PRZECIĘTNEGO CZŁOWIEKA RACZEJ ŚMIESZNE. ALE ZAWSZE POWTARZAM AŻ DO ZNUDZENIA, ŻE JEŚLI DZISIAJ KTOŚ CHCE COŚ POWIEDZIEĆ NAPRAWDĘ SERIO, TO PRZEGRYWA. DZISIAJ NIKT NIE WIERZY TEGO TYPU DZIAŁANIOM. TRZEBA JEDNAK ZAWSZE MRUGNĄĆ OKIEM ALBO JAKOŚ DAĆ DO ZROZUMIENIA, ŻE TO JEDNAK SĄ WŁAŚCIWIE ŚMICHY- CHICHY. MOJA FORMACJA TO JEST FORMACJA SURREALISTYCZNA. (...) OTÓŻ, BĘDĄC BLISKO Z SURREALIZMEM, PO PROSTU SIĘ PRYZYWCZAIŁĘM, POJAWIŁ SIĘ TAKI NAWYK, ŻE W TYTUŁACH NADAWANYCH WEDŁUG NORM, KTÓRE SURREALIZM NARZUCIŁ - TO ŚMIESZNE MÓWIĆ O NORMACH W SURREALIZMIE, ALE CHYBA COŚ TAKIEGO BYŁO - W TYTUŁACH SURREALISTYCZNYCH DZIEŁ ZDERZAŁY SIĘ RÓWNOCZEŚNIE RÓŻNEGO RODZAJU POJĘCIA, PRZEDMIOTY, IDEE, KTÓRE W ŻYCIU CODZIENNYM SĄ RACZEJ ODLEGŁE. I STĄD TE TYTUŁY, KTÓRE BYŁY BARDZO DALEKIE OD PRZEDMIOTÓW CZY OD UKŁADÓW PRZEDMIOTÓW, KTÓRE ZRESZTĄ TROSZECZKĘ ŚMIESZNAWE BYŁY CZĘSTO. A POTEM TEN MOMENT GROTESKI... NIE JESTEM TEORETYKIEM. WYMYŚLIŁEM TAKIE PIĘKNE POWIEDZENIE, ŻE JESTEM ZA MĄDRY NA TO, ŻEBY BYĆ MĄDRAŁĄ. BO ZDAJĘ SOBIE SPRAWĘ, ŻE ABY BYĆ MĄDRYM, TO TRZEBA BYĆ MĄDRYM, A CZĘSTO LUDZIE SĄ TYLKO MĄDRAŁAMI, ZWŁASZCZA - NIESTETY - ARTYŚCI W SWOICH WYPOWIEDZIACH, W SWOICH DZIAŁANIACH, BO TO JAKIEŚ TAKIE CZĘSTO GŁUPKOWATE...”

MUZEUM WYOBRAŹNI, MÓWI TADEUSZ BRZozowski, „TYGODNIK POWSZECHNY”, 14.06.1992, NR 24



Prezentowana praca jest jedną z ciekawszych kompozycji malarskich przygotowanych przez Tadeusza Brzozowskiego. To klasyczny przykład jego dojrzałej twórczości, jednak z uwagi na wyjątkowy, oberzynowy kolor praca ta wybija się ponad inne stworzone już w latach 80. XX wieku. Silny kontrast fioletów, różów i czerni wzmacnia efekt głębi, potęgując złudzenie trójwymiarowej tkanki zawieszonej w biomorficznej przestrzeni. Ta charakterystyczna głębia pojawiła się w dojrzałym okresie twórczości Brzozowskiego, który zarzucał gęstniejące grubym impastem płaszczyzny na rzecz lżejszej plamy barwnej i typowych dla jego późniejszej twórczości płątaniny „odnóży”.

Choć obrazy Tadeusza Brzozowskiego były inspirowane głównie francuskim nadrealizmem, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała, choć nigdy tak naprawdę nie przeszła w pełną abstrakcję nieprzedstawiającą. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpaliły wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszalała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarski pokazywał, co potrafi” – pisał Jerzy Tchórzewski.

Na sztukę nieprzedstawiającą krytyka patrzyła często przez pryzmat tajemnicy i wzniosłości. Brzozowski świadomie unikał tej retoryki i w krakowskim środowisku odznaczał się specyficzną ironią. „Huncwoty”, „Egzercyrka”, „Łapiduch”, „Pludry”, „Fraucymer”, „Fatlitki” – żartobliwy charakter archaizujących tytułów jego kompozycji nadawał całości pewną lekkość odbioru i jednocześnie wskazywał na bliski związek malarstwa Brzozowskiego z figuracją. Choć to dla widza – szczególnie na pierwszy rzut oka – nie jest oczywiste. Tytuły Brzozowskiego bardzo często wykorzystują wyrazy charakterystyczne dla języka, jakim posługiwano się w zaborze austriackim, gdzie słowa niemieckie łączono z wyrażeniami w języku narodowym. Szczególnie uwidoczniło się to w mowie koszarowej – językiem używanym w armii był niemiecki. Z wymową tego języka było różnie, dlatego często słowa niemieckie spolszczano i tworzone nowe wyrażenia. Czasami też Brzozowski sięgał po archaizmy bezpośrednio do języka polskiego, jak w przypadku prezentowanego obrazu. „Pątnice”, czyli kobiety pielgrzymujące, to tytuł nawiązujący do zainteresowań Tadeusza Brzozowskiego, który jako osoba religijna w wolnych chwilach zgłębiał tajniki różnych wyznań. Szczególnie w tym względzie interesowały go motywy i tradycje wanitatywne różnych kultur.

Prezentowany obraz stanowi pewną sumę doświadczeń zbieranych przez Brzozowskiego, również za granicą. „Pątnice” powstały po przełomowym wyjeździe Brzozowskiego nad Jezioro Tahoe, gdzie w 1971 artysta spędził kilka miesięcy u swoich przyjaciół Jana i Lily Kunczyńskich, przygotowując prace na dużą wystawę. Był to ważny moment w jego karierze, który wpłynął na charakter twórczości artysty w późniejszych latach. Jego obrazy stały się lżejsze w tematyce i o wiele bardziej kolorowe. Oprócz przeżyć znad Jeziora Tahoe, w „Pątnicach” można odnaleźć dojrzałość malarską, którą artysta potwierdził ponad dwudziestoma latami doświadczeń zbieranych na arenie międzynarodowej. W 1960 został nominowany do dwóch prestiżowych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć żadnej z nich nie otrzymał, przed artystą otworzyły się nowe perspektywy. Brzozowski dystansował się jednak od zamętu, pozostał w Zakopanem, odrzucając propozycję przeprowadzki do Paryża. Jego stosunek do zachodnich środowisk artystycznych przełomu lat 50. i 60. pozostał ambiwalentny. Z jednej strony był świadom rangi i dynamiki paryskiego i nowojorskiego życia artystycznego. Z drugiej, mimo nadarzającej się możliwości emigracji, nie czynił żadnych starań ku temu. W 1961 równoległe z przygotowaniami do przełomowej dla polskiego środowiska artystycznego zbiorowej wystawy „15 Polish Painters” w nowojorskim MoMA Brzozowski nawiązał dzięki tamtejszemu kuratorowi Peterowi Selzowi kontakt z chicagowską Gres Gallery i K. Kashmir Gallery. Ponieważ malował stosunkowo niewiele, nie zdecydował się na podpisanie kontraktu z żadną z amerykańskich galerii wymagających stałych dostaw obrazów. W tym samym czasie Brzozowski przygotowywał obrazy na XXI Biennale w Wenecji, na którym w 1962 miał reprezentować Polskę razem z Aliną Szapocznikow, Stanisławem Horno-Popławskim i Eugeniuszem Eibischem.

19 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"27.VIII.74", 1974

olej/ płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany na blejtramie: '27 VIII 74 S. FIJAŁKOWSKI'

sygnowany na odwrociu, na wywiniętym płótnie

estymacja:

280 000 – 350 000 PLN

67 400 – 84 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Ego, Poznań, 2004

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Stanisław Fijałkowski. Malarstwo, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 25.06–29.08.1999

Fijałkowski/Gierowski. Wizje malarstwa, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 1–25.08.2002

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe, Poznań, 29.04–22.06.2003

Stanisław Fijałkowski, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 15.07–24.08.2003

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe, Wrocław, 11.09–2.11.2003

Stanisław Fijałkowski, Atlas Sztuki, Łódź, 12.03–18.04.2010

LITERATURA:

Fijałkowski/Gierowski. Wizje malarstwa, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2002, poz. kat. 18, s. 42–43 (il.), 90 (spis)

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Muzeum Narodowe

we Wrocławiu, red. Małgorzata Waller, Poznań 2003, poz. kat. 129, s. 163 (il.), 251 (spis)

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, Atlas Sztuki, red. Anna Laniecka-Leder, Agata Mendrychowska, Łódź 2010, s. 53 (il.), 99 (spis)

„(...) rama, w którą wstawimy obraz, mechanicznie wyodrębnia go, zamyka w sobie malunek jako przedmiot, nie zamyka jednak obrazu jako dzieła sztuki. Dopiero zamknięcie lub otwarcie napięć istniejących wewnątrz dzieła ukazuje nam otwarty lub zamknięty charakter kompozycji. Kompozycja otwarta przynajmniej częściowo odwołuje się do rzeczywistości poza obrazem i rozprasza uwagę. Koncentracja uwagi na obrazie–dziele sztuki wymaga zamknięcia napięć istniejących wewnątrz niego. Zamknięte muszą zostać dynamiki wszystkich składających się na obraz elementów bądź ich wypadkowe”.

Stanisław Fijałkowski





Stanisław Fijałkowski, „12 XI 70”, 1970, 79,5 x 100, fot. DESA Unicum



Stanisław Fijałkowski, „Czas na przebudzenie”, 1969, 73 x 60 cm, fot. DESA Unicum

Prezentowana praca autorstwa Stanisława Fijałkowskiego stanowi bardzo dojrzały i kompletny przykład „Obrazów datowanych”, czyli prac w dorobku artysty, których tytuł stanowi data powstania danego dzieła. Jest to jeden z bardziej charakterystycznych przykładów w twórczości artysty, w których Fijałkowski rozwija swoją kosmogonię znaczeń. W pracy tej znajdziemy rozbudowany język form geometrycznych zawieszonych w przestrzeni, które stanowią klucz-zachętę do głębszego analizowania płaszczyzny znaczeniowej tego dzieła. Sztuka autora, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną”. (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98).

Jednocześnie artysta podkreślał, że treści prac, przed którymi staje widz, są dyktowane nie przez malarza, ale przez sztukę, dlatego pozostaje ona dla nas tajemnicą wprowadzającą nas w kompletnie nowe stany duchowe. Kluczem i katalizatorem rytuału przejścia jest symbol, pojedynczy element, czasami zaczerpnięty wprost z natury, czasem odwołujący się do języka form czy wręcz psychologii postaci. Dla samego Fijałkowskiego „symbol jest to uświadczony archetyp. Przez działanie symboliczne rozumiem tu nadawanie formie znaczeń. (...) Nie dążę do jednoznaczności znaczeniowej, która jest w zasadzie obca malarstwu jako formie wypowiedzi niedyskursywnej. Staram się ujawnić funkcjonowanie myśli, sięgnąć do jej źródeł. W odniesieniu do treści, które mogą być związane z moim malarstwem, należy pamiętać o równoczesnym istnieniu dwóch języków – egzoterycznego i ezoterycznego. Warstwa egzoteryczna ściśle zależy od sformułowań ezoterycznych, które, kto wie, czy nie są ważniejsze od egzoterycznych. Przypuszczam, że nie ma istotnej twórczości bez przeniesienia sztuki na płaszczyznę wtajemniczenia. Jest to świeckie wtajemniczenie, podobnie jak w nauce, zdobywanie przez pracę wykonywaną z miłością”. Stanisław Fijałkowski w rozmowie z Wojciechem Skrodzkiem, [w:] Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 65.

Bardzo intrygującym, choć w dyskusjach nieco czasami pomijanym zjawiskiem w dorobku Fijałkowskiego jest pojęcie granicy, które artysta eksploruje niemal we wszystkich swoich pracach, czy to tych tworzonych na płótnie, czy tych rysowanych lub odbijanych na papierze. Granica między tym, co na obrazie i tym, co poza nim, stanowi przejaw mistycyzmu czy wręcz nawet transcendentalnej autokreacyjności, które Fijałkowski sygnalizuje widzowi poprzez wyraźne wyznaczenie „marginesu” swoich kompozycji. Znaczna grupa prac autorstwa Fijałkowskiego ma bardzo charakterystyczną obwódkę, ramę własną kompozycji, która dla wielu stanowi intelektualne nie lada wyzwanie. I chociaż obraz zawsze można włożyć w drewnianą ramę, to dla Fijałkowskiego nie byłaby ona już częścią samego obrazu, a jedynie stanowiłaby dekoracyjny zbytek lub ingerencję ramiarza w jego dzieło. Dla Fijałkowskiego swoista wewnętrzna rama może przywodzić na myśl to, co zostaje nazwane parergonem w dziełach Immanuela Kanta. Dla architektury może to być kolumna, dla malarstwa rama czy passe-partout. Krytykuje on formy „marginalne” i dekoracyjne, które, mając być dodatkiem, dominują, nie dodając nowych znaczeń, a utrudniając odbiór dzieła.

20 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

"Obraz czerwony" ("Red painting"), 1968

olej/ płótno, 61,5 x 77 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Marian 68'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy w języku włoskim oraz etykieta z Galerie Fanny Guillon-Laffaille

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

60 100 - 84 200 EUR

POCHODZENIE:

Artcurial, Paryż, Francja

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Marian, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, Paryż, październik-listopad 1988

„(...) sztuka Maryana jest samotnym, brutalnym, prawdziwie barbarzyńskim i frontalnym atakiem na wszelkie przyjęte idee ludzkości, z ich konsekwentnymi złudzeniami postępu i zachodniej nowoczesności”.

Adam Szymczyk





Pinchas Burstein, znany również jako Maryan, to postać o niezwyklej historii życia. Urodził się w 1927 roku w Nowym Sączu jako Pinkas Bursztyn, w rodzinie żydowskiego piekarza o skromnych warunkach materialnych. W czasie II wojny światowej znalazł się w wielu gettach, a następnie trafił do obozu Auschwitz. Jako jedyny przeżył z całej swojej rodziny. Po wyjściu z obozu, w wyniku gangreny, którą tam nabawił się, amputowano mu nogę, co miało głęboki wpływ na jego stan psychiczny. Następnie wyjechał i podjął naukę w Bezalel Art Academy w Jerozolimie, a później kontynuował edukację w l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Jego kariera artystyczna zaczęła się na przełomie lat 50. Dosyć szybko został doceniony, już bowiem w 1959 otrzymał Prix des Critiques d'Art à la Biennale de Paris. Trzy lata później przeniósł się na stałe do Nowego Jorku, gdzie w pełni rozwinął się jako malarz. W 1969 otrzymał obywatelstwo amerykańskie i przyjął pseudonim artystyczny Maryan. W grudniu 1976 otrzymał francuskie odznaczenie państwowe – kawalerski Order Sztuki i Literatury.

Prezentowana w katalogu praca stanowi typowy przykład twórczości Maryana z lat 60. Skupia w sobie wszystkie istotne cechy jego malarstwa, w którym dominują doświadczenia wojenne oraz trauma, która towarzyszyła artyście przez całe życie. Wiele postaci przedstawionych na jego obrazach to postaci gestapowców, którzy zapisali się w jego pamięci. Malarstwo Bursteina wyróżnia się niezwyklej ekspresją, w której wyczuwalny jest niepokój i strach. Każdy element, od kolorystyki, przez sposób malowania, po temat obrazu, przenikają emocje. Maryan malował szybko i spontanicznie, jakby „wyrzucając” swoje wizje na płótno. Jego prace nie pozostawiają miejsca na obojętność, wymuszają konfrontację z historią i osobistym cierpieniem. Widać to wyraźnie w dziele z 1968, które jest pełne silnych emocji, charakteryzując się wyjątkową intensywnością i ekspresją, co doskonale oddaje się i przekazuje całą jego twórczość.

21 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Próba ognia", 1981

olej/ płótno, 129,5 x 89 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JTarasin 81'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1981 "PRÓBA OGNIA"'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

48 100 – 72 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

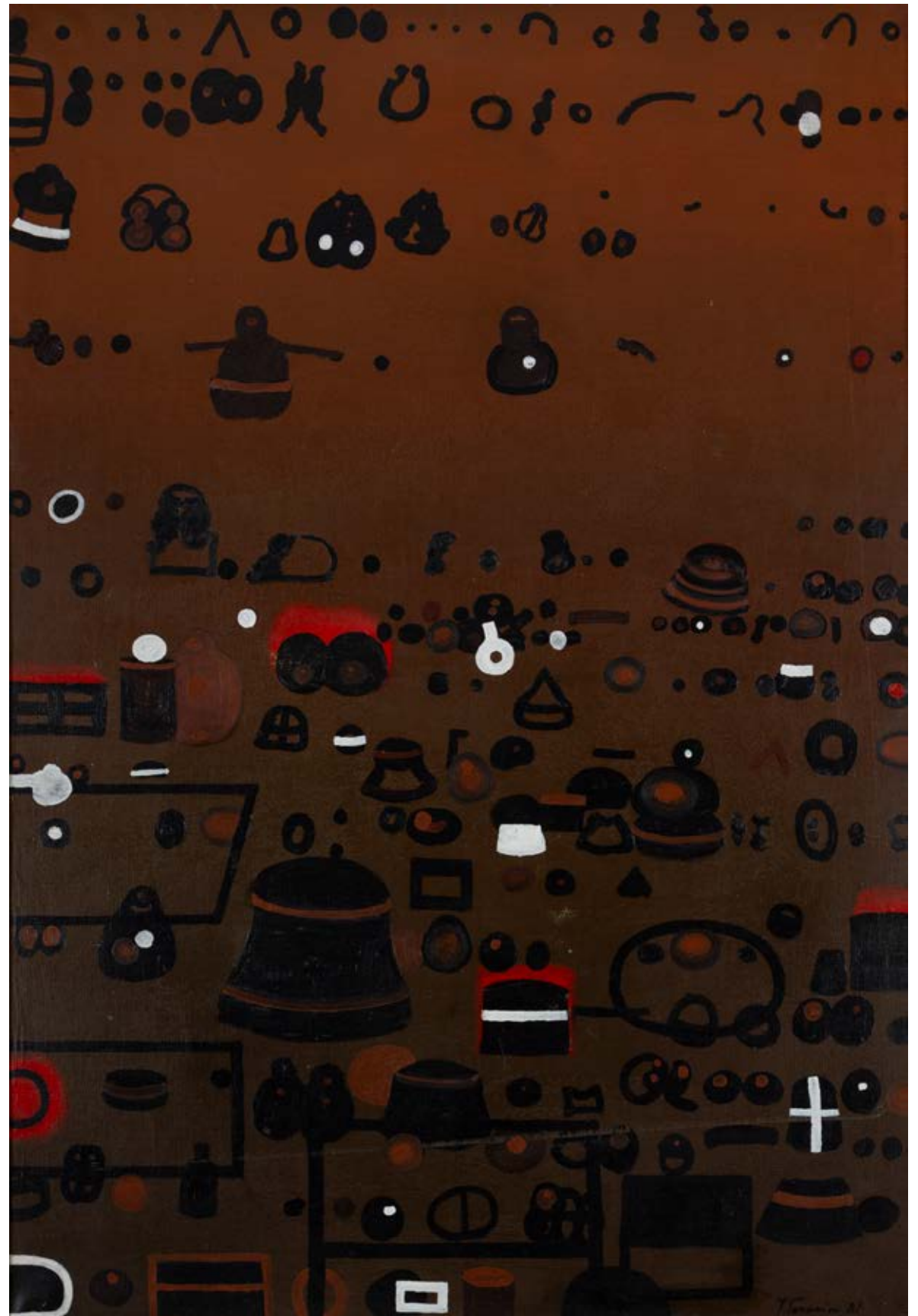
Wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej Zapiecek, Warszawa, 9–28.03.1981

LITERATURA:

Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005–1959, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2006, s. 65

„Walka z terrorem przedmiotów może zmienić swój teren i charakter, ale nie może się bez niej obejść żaden twórczy wysiłek, żadna praca wyobraźni. Powstaniu każdego nowego artystycznego dzieła, obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów...”.

Jan Tarasin





Jan Tarasin, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA



Jan Tarasin „Pożar”, 1976, 117 x 90 cm, fot. DESA Unicum

W przestrzeni obrazów Tarasina rozgrywają się skomplikowane i wielowątkowe sytuacje. Przedmioty i ludzie, a raczej znaki przedmiotów i ludzi, uproszczone i skondensowane, sprowadzone do plamy barwnej, grupują się i rozpraszają zgodnie z wewnętrzną logiką kompozycji. Porządek, któremu podlegają kompozycje autora, zezwala jednak na wyjątki – system jest elastyczny, wyrósł z obserwacji przyrody, nie w warunkach klinicznych.

Jan Tarasin w swojej twórczości od zawsze koncentrował się na świecie przedmiotów. Artysta rozpoczął od realistycznego przedstawiania obiektów, które z biegiem czasu coraz bardziej upraszczał, przekształcając je w abstrakcyjne symbole. Są to znaki-przedmioty, ślady kształtów zaczerpniętych z bezpośredniej, otaczającej nas rzeczywistości, przywodzące na myśl litery nieistniejącego alfabetu. Obrazy Tarasina są oddzielnym universum, które wytworzył artysta, przez lata konsekwentnie rozwijając swoją wizję. Jego świat został zbudowany ze swoistych symboli, które zawsze są podporządkowane właściwym mu zasadom kompozycji.

Tarasin wykorzystuje zbliżone kadry, skupiając się na powiększeniu drobnych fragmentów rzeczywistości, szukając w detalach natury istoty tego, co najważniejsze. Artysta zdaje się dążyć do uchwycenia i ukazania świata wzajemnych zależności, napięć oraz powiązań. Na płaszczyźnie zamkniętej kwadratem ramy, przedmioty i znaki rozpychają się i walczą o uwagę widza kolorem i kształtem. Każdy z nich wydaje się chcieć zaznaczyć, że jest w tej układance najważniejszym elementem. Krytyczka sztuki, Ewa Gorządek, tłumaczyła, że obrazy Jana Tarasina na przestrzeni całej jego twórczości były podporządkowane jednej idei: „konkretyzacji świata przenikających i nakładających się układów, ruchu sprzecznych sił, ich uwikłań i relacji, po-



Jan Tarasin, „Pożar”, 1978 130 x 97 cm fot. DESA Unicum

rządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie” (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/jan-tarasin>, dostęp: 10.11.2023, [cyt. za:] Monika Jadzińska, Rytm nieregularny, zmienny... [w:] Jan Tarasin. Metamalarstwo, [red.] Iwona Szmelter, Warszawa 2017, s. 83.

W latach 70. XX w. Jan Tarasin tworzył serię obrazów pod wspólnym tytułem „Pożar”, w których dominowały intensywne czerwienie i pomarańcze. W dobrze nam znany, organiczny, spokojny i stateczny świat malarstwa artysty wkrada się niepokój. Prezentowana na niniejszej aukcji praca stanowi nawiązanie do tego cyklu oraz jego kontynuację. W porównaniu do obrazów z cyklu „Pożar”, kompozycja jest bardziej statyczna, uporządkowana, a kolorystyka stonowana, utrzymana w odcieniach brązów i czerni. Cechą charakterystyczną obrazów Jana Tarasina z tego okresu było ukazywanie porządku poprzez zrytmizowanie rzeczywistości. Cecha ta dotyczyła obrazów, rysunków oraz serigrafii. Jak pisywał artysta w katalogu wystawy w BWA w Białymstoku: „Większość rysunków i zanotowanych pomysłów, które udało mi się zebrać, dotyczy bardzo bliskich sobie spraw. (...) Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zagubienia własnego rytmu, katastrofalnego rozpadu lub zaniku, sprawia mi czysto zmysłową przyjemność, jaką daje np. malowanie pejzażu z natury lub wystukiwanie nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie (Jan Tarasin, Spotkania z Tarasinem, Płock 2007, s. 16).

22 α

JONASZ STERN

1904–1988

"Ślady Kanibala", lata 70. XX w.

asamblaż, technika mieszana, olej/plótno, 65 x 35 cm

papierowa nalepka na odwrociu z opisem pracy: 'ŚLADY KANIBALA I STERN JONASZ' oraz pieczęć wywozowa
wskazówki montażowe oraz papierowa nalepka z numerem 128 na krośnię malarskim

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 700 – 28 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Spośród wielu materiałów Stern wybrał kości nieprzypadkowo. Często układa je w drobny relief przypominający archaiczne hebrajskie litery; nie po to jednak, by tworzyć z nich kolejny midrasz pouczający o biblijnej transcendencji. Kości są bowiem w obrazach Sterna przede wszystkim szczątkowymi formami pozostałymi po żywych organizmach – tłumaczą one rozpad i odradzanie w biologicznych procesach ciągle zmieniającej się materii. Kości to też najbardziej zredukowana postać tego, co było żywe”.

Jan Trzupek



Jonasz Stern, Kości, ok. 1975, 65 x 32 cm, fot. DESA Unicum



Jonasz Stern, „Ptaki które nie chciały latać”, 1979 116 x 43 cm fot. DESA Unicum



Twórczość Jonasza Sterna w dużej mierze została zdefiniowana przez doświadczenia okresu wojny, które utrwaliły się w pamięci artysty na długie lata. W okresie okupacji Stern trafił do lwowskiego getta, gdzie bardzo szybko zaangażował się w działalność konspiracyjną. Z lwowskiego getta miał trafić do obozu w Bełżcu, jednak udało mu się zbiec z transportu i wrócić do getta. Pierwszego czerwca 1943 otrzymał drugie życie. Podczas likwidacji getta cudem ocalał z masakry, unikając postrzału przez pluton egzekucyjny. Stern ukrył się pod stertą ciał i następnie niezauważony wydo- stał się poza getto. Następnie przedostał się na Węgry do Budapesztu, gdzie w dzielnicy Csillaghegy ukrywał się dzięki pomocy komendanta żan- darmarii o nazwisku Endre László. Do Krakowa trafił w 1945, gdzie w latach 1954–74 pracował jako profesor w ASP. Stern bardzo angażował się w orga- nizowanie Grupy Młodych Plastyków i tzw. Drugiej Grupy Krakowskiej, której był wieloletnim prezesem. Jego działalność pedagogiczna i artystyczna były przesiąknięte przekonaniem o nietrwałości życia i nieuchronności śmierci, co miało bezpośrednie odzwierciedlenie w języku artystycznym, jaki twórca rozwinął w latach 50. XX wieku.

Prezentowaną pracę przepełnia symbolika podporządkowana formie, złożona ze znaków abstrakcyjnych, które artysta układa z kości zwierząt i szkieletów ryb niczym starożytny skryba pokrywający gliniane tabliczki pismem klinowym. Jest to zapis mistyczny, który w bardzo sugestywny spo- sób odnosi się do motywów przemijania, procesu odchodzenia i śmierci. Niezwykle ważny w pracach Sterna, w tym również tej prezentowanej na tej aukcji, jest kolor, który w dziełach stanowi pokłosie jego zainteresowań nurtem malarstwa materii już od początku lat 60. XX wieku. Czasami ostry i kontrastowy kolor w kompozycjach Sterna sygnalizuje widzowi charakter przesłania całego obrazu. To właśnie barwy stanowią główną sugestię doty-

czącą przekazu, jaki artysta zawarł w swoich pracach. Jak pisała Magdalena Hniedzewicz, kolor u Sterna „(...) czasami ostry i agresywny, narzucający się uwadze, określający charakter i atmosferę kompozycji, czasem stono- wany, czasem dyskretny tak, że niemal niezauważalny, zawsze najbardziej wyrafinowany, tworzący harmonię złożoną z wielu subtelnych, nieraz niewidocznych na pierwszy rzut oka tonów, odcieni, niuansów”. Magdalena Hniedzewicz, Ryby w świecie kanibali, „Kultura” 4 IV 1976.

Oprócz koloru głównym środkiem wyrazu w pracach Sterna jest kolaż. Najczęściej buduje on swoje wanitatywne martwe natury poprzez przy- czeplanie do płótna kości różnej wielkości. Ten element po raz pierwszy pojawił się w jego pracach około 1964. Stern najczęściej znajdował resztki zwierzęce na łakach i halach podtatrzańskich. Stanowiły one rodzaj „śla- dów przetrwania”, jak określał to sam artysta. Stern próbował zobrazować śmierć, a kości zwierząt miały przypominać ludzkie. W 1972 powiedział: „Moje kompozycje form zabitych uprzytamniają, że codziennie jesteśmy Kainami”. Potwierdzeniem tego są tytuły innych jego płócien, takie jak „Statek kanibali” czy „Wieża kanibali”. Co ciekawe, obrazy Sterna są również świadectwem jego wędkarskiej pasji, którą artysta dzielił z innymi członkami Grupy Krakowskiej, a także trudów życia w okresie powojennym, gdyż to hobby zapewniało stały dostęp do pożywienia. Kości umieszczane w prze- skłonych gablotach stanowiły dla Sterna rodzaj dokumentu czy wręcz reportażu związanego z konkretnym, bardzo indywidualnym i intymnym doświadczeniem. Są to tak naprawdę pewnego rodzaju epitafia i relikwia- rze, które nie odnoszą się bezpośrednio do konkretnej osoby, lecz bardziej mają za zadanie zwrócić uwagę widza na pewien problem egzystencjalny, który artysta sugeruje jedynie za pomocą koloru i kompozycji.



23 α

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"Góra P-S", 1985

olej/ płótno, 118 x 133 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'góra p-s JHałas 1985'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 700 – 28 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

„Cykl ‘Gór’ zacząłem malować w latach 60. (...) Skąd się to brało? Myślę, że z chęci powrotu do moich stron rodzinnych. To znaczy do gór. Tam jeździłem na swoje plenery. Z papierem, czasem z płótnem. Raczej z papierem i farbami. (...) Przeważnie przywoziłem z tych wypraw, niekiedy trzytygodniowych, jakiś materiał, który później rozmnażał się w pracowni”.

Rozmowa Józefa Hałasa z Cezarym Kaszewskim, 1992-1994, [dz. cyt.], s. 26-27



Natura odegrała przewodnią rolę w twórczości Józefa Hałasa i była jego największą inspiracją. Tworząc nowoczesne malarstwo pejzażowe, artysta syntetyzował i upraszczał krajobraz, koncentrując się na rytmie i sile obserwowanych zjawisk. Pracował w cyklach, a do najważniejszych z nich należą te rozwijane od lat 60.: „Góry”, „Wnętrza” oraz „Drogi. Praca nad cyklem „Gór” w latach 60. zdominowała twórczość artysty i stała się przyczynkiem do odkrywania własnej tożsamości twórczej. Dla wielu zaskoczeniem było, gdy na przełomie 1967/68 porzucił dotychczasowy temat, kierując się w stronę abstrakcji, co zaowocowało powstaniem serii „Przeciwstawienia” oraz kolejnych prac. Do motywu gór powrócił w latach 80. „Góra P-S” jest wzorcowym przykładem dzieł z tego okresu. Powstałe prace wyróżniają się uproszczoną kompozycją, skoncentrowaną na pojedynczym masywie o ściętych narożach oraz harmonijnej grze kolorów i faktur. Symetryczna, scentralizowana bryła

wypełnia niemal całe pole obrazowe, podkreślając harmonię kompozycji. Ostatnie dzieła z tego cyklu, o monumentalnej skali, powstały w 1996 i znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Innym wariantem tej kompozycji jest góra zwielokrotniona, najczęściej w formie podwójnej. W tej wersji artysta zachowuje istotną dla niego symetrię, symbolizującą to, co idealne i boskie. Często oś symetrii podkreślał pionowym pasem biegnącym między wzniesieniami, który przypominał drogę wspinającą się ku górze lub strumień spływający ze szczytów. Oszczędna, niezmienna kompozycja stanowiła tło dla ekspresyjnej gry kolorów i faktur.

Cykl „Gór” w pełni ujawnia talent Hałasa do tworzenia subtelnych zestawień barwnych. Z nieruchomym masywem doskonale współbrzmiały stonowane brązy i szarości, które artysta ożywiał, konfrontując je z intensywniejszymi kolorami. Charakter poszczególnych prac w dużej mierze wynika z podziałów w obrębie centralnego masywu, które Hałas wprowadzał za pomocą fakturalnych dodatków. Przed nałożeniem farby na płótno przyklejał krótkie kawałki sznurka, a papier dziurawił gwoździem, tworząc wypustki na powierzchni. Układ tych elementów mógł wzmacniać poczucie harmonii lub wprowadzać napięcie. Pionowe linie stanowiły dla Hałasa oznakę ładu, podczas gdy ukośne kreski, kojarzące się z chaosem i destrukcją, oddziaływały w przeciwny sposób. Gęsta sieć małych punktów wprowadzała dynamikę do kompozycji, sprawiając, że góry zdają się wibrować. „Góra P-S” wydaje się kompilacją obu tych cech, emanując spokojem i energią jednocześnie.

Podziały kompozycyjne w twórczości Hałasa wynikały z dokładnych obserwacji natury. Pionowe linie nawiązują do pni drzew rosnących w lesie, a ukośne do drzew powalonych przez wicher. Jak w całym jego malarstwie detale zostały uproszczone – artysta nie dążył do wierne-go odwzorowania rzeczywistego krajobrazu, lecz starał się uchwycić ogólne układy i rytmy natury. Znamcy jego twórczości zwracają uwagę na muzyczną wrażliwość artysty. Hałas, miłośnik klasycznych kompozycji Bacha, Mozarta i Haydna, łączył obserwację przyrody z muzyczną intuicją, tworząc kompozycje, które oddają rytmy natury i harmonijne zestawienia barw niczym klasyczne utwory operowe.

24 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Fajka pokoju", 1984

akryl, olej/plótno, 60 x 72 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "FAJKA POKOJU" 1984 | 60cm x 72 | olej + akryl'

pieczęć wywozowa na odwrociu

estymacja:

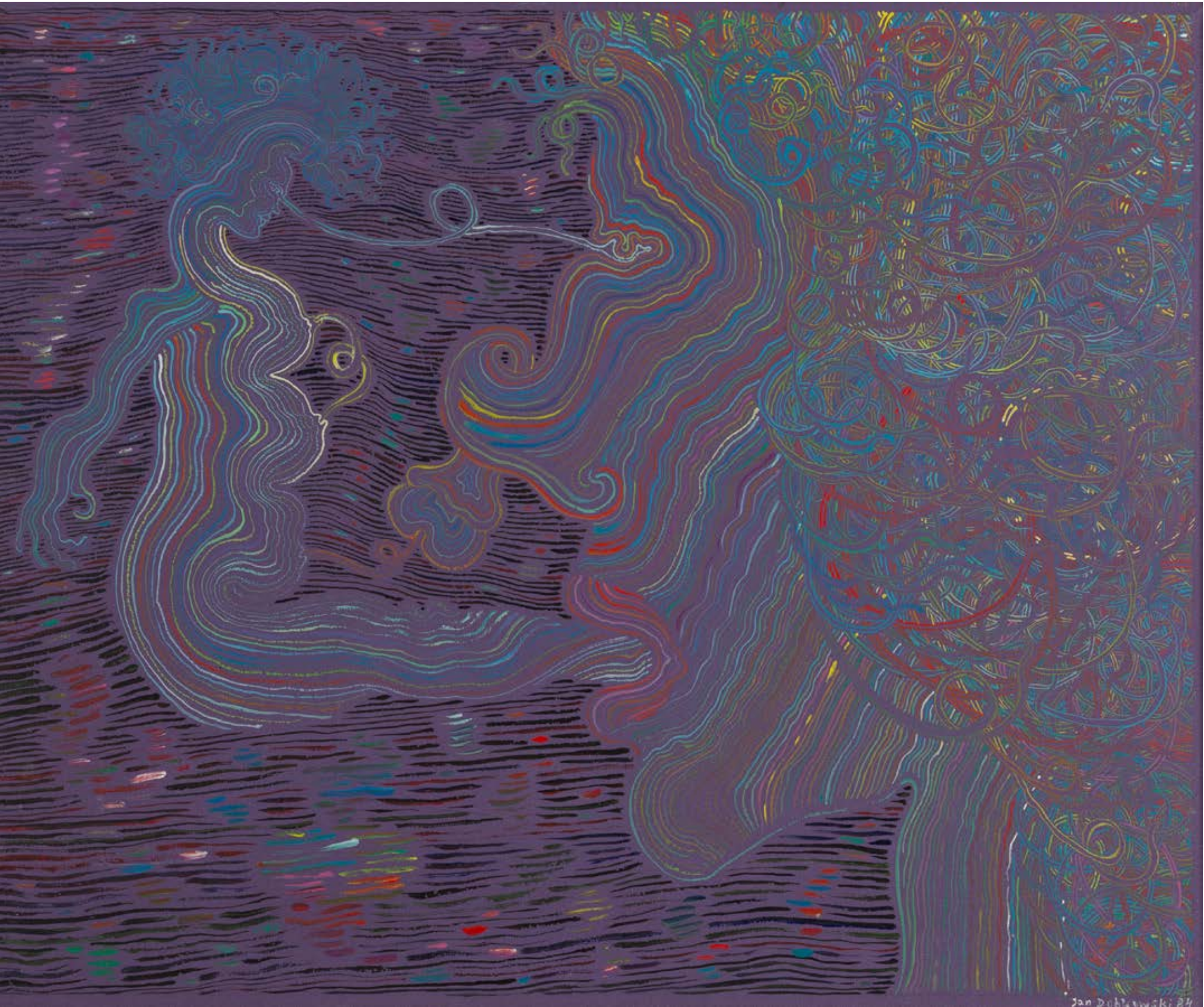
80 000 – 120 000 PLN

19 300 – 28 900 EUR

„Dobkowski uprawia malarstwo, które rozrasta się z sensów organicznych, sensualnych, erotycznych do sensów istotowych dla rozciągłości o ciągłości siły istnienia, do wymiarów kosmologicznych. Rozgrywa jednak swoją narrację zawsze pod dyktando człowieka – demiurga świata, w którego bezkresnej orbicie znajduje się kosmos. Ciało ludzkie i świat to jedno, choć tylko świat da się sprowadzić do ciała, nim ująć, nim eksplorować, nie zaś odwrotnie – ciało do świata. Nawet pejzaże, które nie mają do figuracji dobitnych, sugestywnych odniesień (a przecież są i takie, które mają) również mieszczą się w opowieści zintegrowanej człowiekiem. W obrazie składowe przedstawienia nie wykazują cech dominacji nad sobą. Wskazują raczej na jakiś osobliwy wymiar egalitaryzmu form i przestrzeni, porozumienia tła i protagonisty lub braku tła oraz istnienia wielu protagonistów ze swobodą kawałkowanych i powielanych organizmów – ciało z człeko-macek w osobliwej układance form”.

Magdalena Sołtys, Mitologia Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2012, s. 7-8





Przez ćwierć wieku malarstwo Jana Dobkowskiego balansowało między abstrakcją a figuralnością, ascezą a bogactwem form. Mimo wyraźnie linearnego charakteru nigdy nie przypominało rysunku wypełnianego kolorem. Co kilka lat artysta odkrywał nowe możliwości linii, tworząc z nich swoją malarską materię, a jego twórcze koncepcje oparte były na pasji do życia i jego nieuchwytnego żywiołu.

Plastyczny język Jana Dobkowskiego od samego początku współbrzmiał z rewolucją mentalno-obyczajową końca lat 60. zwaną kontrkulturą. Sztuka wówczas miała pomagać człowiekowi przezwyciężyć negatywne skutki cywilizacji, wyzwalać go z opresji pruderyjnej kultury. Ponadto miała uwolnić spontaniczność biologicznych energii, które prowadzą do szczęścia oraz uczynić człowieka częścią Uniwersum. Dobkowski pozostał wierny temu programowi do dziś; jego młodzieńcze intuicje zyskują na sile wraz z upływem lat, w miarę jak jego mistrzostwo formalne pozwala uchwycić w plastycznej formie szalone idee, które pojawiły się na początku jego twórczości.

Pierwszym okresem kształtującym twórczość artysty były uznawane dziś za kanoniczne wielkoformatowe obrazy czerwono-zielone. Wkrótce potem Dobkowski skoncentrował się na badaniu koloru i jego wzajemnego oddziaływania, poszukując nowych sposobów na uzyskanie głębi. W efekcie zamiast płynnych plam barwnych, w jego pracach zaczęły dominować dynamiczne linie, które mieniły się całą paletą kolorów. Przykładem tego okresu jest obraz „Fajka pokoju”. Stanowi on wyjątkowy element w jego twórczości, szczególnie w kontekście prac z lat 80. i 90., których bohaterami są ekspresyjne postaci umieszczone na czarnym lub granatowym tle. Tytuł obrazu oraz jego fantazyjna kolorystyka odwołują się do fundamentalnych wartości obecnych w twórczości artysty, takich jak pokój, bliskość, duchowość oraz miłość ponad podziałami. Obraz ten emanuje pasją, spontanicznością i życiem – motywami, które od zawsze fascynowały Dobkowskiego na jego artystycznej drodze.

Pytany o credo swojej twórczości artysta mówił: „Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności. Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chce pokazać kipiące życie”.

W kolejnych latach twórczości Dobkowski malował coraz bardziej abstrakcyjnie, opierając się przede wszystkim na charakterystycznych cienkich i falistych liniach. Fascynacja kolorem i jego możliwościami optycznymi pozostała z artystą aż do dziś.

25 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pejzaż", 2001

olej/piótno, 90 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Dominik 2001 | OL. PL. 90 x 120 | PEJZAŻ'

na odwrociu nalepka Galerii Anna Iglińska w Krakowie

numer inwentarzowy na krośnie malarskim

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 500 – 19 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Anna Iglińska, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

„Moje malarstwo jest w całości efektem otwarcia na naturę, jest inspirowane naturą. Nie ilustruję natury, ale swoimi obrazami otwieram drogę widzowi do jej własnego przeżywania”.

Tadeusz Dominik





Tadeusz Dominik, Pejzaż, 2006, 100 x 100 cm fot. DESA Unicum



Tadeusz Dominik, „Pejzaż”, 2007, 90 x 90 cm, fot. DESA Unicum

Tadeusz Dominik był malarzem przyrody. Naturę interpretował poprzez abstrakcyjne znaki odzwierciedlające bogactwo jej form i kolorów. Z barwnych kompozycji plam i smug układał pejzaże, w których widzowie mogą rozpoznać drzewa, ścieżki, rzeki, ogrody. Styl Tadeusza Dominika to jedno z najbardziej rozpoznawalnych zjawisk w polskim malarstwie współczesnym. W jego twórczości spletały się elementy polskiego koloryzmu z liryczną abstrakcją. W przeciwieństwie do kolorystów, dla których kolor wynikał bezpośrednio z natury i pejzażu, Dominik czerpał inspirację z przyrody, ale jego krajobrazy były wytworem wyobraźni, a nie dosłownym odwzorowaniem rzeczywistości. Obrazy Dominika nie są również czystą abstrakcją. Pojawiają się w nich rozpoznawalne nawiązania do kształtów i zjawisk obecnych w naturze. W malarstwie Dominika kluczową rolę odgrywa kolor, stając się swoistym manifestem artystycznym. Jego obrazy emanują radością i zmysłową afirmacją piękna świata. W pewnym sensie artysta przypominał kompozytora – w sposób harmonijny przelewał na płótno barwy niczym muzyczne tony, wywołując w odbiorcy nie tylko wrażenia wizualne, lecz także niemalże dźwiękowe. Jego plastyczne uproszczenia świadczą o głębokiej świadomości artystycznej i precyzyjnym podejściu do kompozycji. Barwy nakładane szerokimi pociągnięciami pędzla oraz dynamicznymi ruchami szpachli nadawały dziełom artysty ekspresyjny i żywiołowy charakter.

26 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

"Kompozycja fakturowa nr 449", 1959

relief, gips, metal, asamblaż/płyta, 49 x 47 cm

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

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 700 – 14 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

DESA Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

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

Bożena Kowalska



27 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913-1987

"S2", 1959

olej/karton, 64 x 49,5 cm

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAJETAN | SOSNOWSKI |
KOMPOZYCJA W tonacji | ciepłej | "S2" | 1959 | olej-64 x 50'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

12 100 – 16 900 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobiercą





„KAJETAN SOSNOWSKI, PO BIAŁYCH OBRAZACH ZREALIZOWANYCH W DUCHU MALARSTWA MATERII W KOŃCU LAT PIĘCDZIESIĄTYCH, WYSTĄPIŁ W 1965 R. Z DOROBKIEM NOWEJ FAZY TWÓRCZOŚCI - PŁÓTNAMI, NA KTÓRYCH FARBĘ ROZPROWADZAŁ NIE PĘDZLEM, ALE DŁONIĄ. JEDYNY ICH PROBLEM STANOWIŁO ŚWIATŁO, ODDANE W OBRAZIE BEZ POMOCY JAKIEGOKOLWIEK MEDIUM, ALE UCHWYCONE SAMO W SOBIE JAKO BLASK ZAKŁĘTY W BARWNEJ POŚWIACIE. NARASTAŁA ONA OD BRZEGÓW OBRAZÓW KU ICH CENTRUM, POZA KTÓRYM ZDAWAŁO SIĘ JARZYĆ ŹRÓDŁO RZECZYWISTEGO ŚWIECENIA, LUB ROZLEWAŁA SIĘ RÓWNOMIERNIE, I FOSFORYCZNIE PO CAŁEJ POWIERZCHNI PŁÓTNA. ‘CZY MOŻLIWE, ABY NASZ SOSNOWSKI ODKRYŁ NAPRAWDĘ NOWE ŚWIATŁO, TO JEST NOWĄ JEGO ZJAWĘ MALARSKĄ?’ - ZAPYTYWAŁ WÓWCZAS NIEDOWIERZĄJĄCO PRZYBÓŚ. - ‘WYDĄJE SIĘ, JAKBY KAJETAN ODWRÓCIŁ EFEKT WIDZENIA, JAKI OSIĄGNĘLI (...). ZDAJE SIĘ, ŻE W TEN SPOSÓB UDAŁO SIĘ SOSNOWSKIEMU STWORZYĆ NOWĄ ODMIANĘ MALARSTWA POZAABSTRAKCYJNEGO - A NIE FIGURALNEGO (...). TO, CO MALUJE, ŚWIATŁO, UJAŁ MALARSKO W SPOSÓB NIEPRAKTYKOWANY, BO I UJRZAŁ JĘ INACZEJ: JAKBY JE ZGARNAŁ Z OCZU IMPRESJONISTÓW, SKUPIŁ, I TĘ RZECZYWISTOŚĆ TRUDNÓ UCHWYTNĄ WTOPIŁ WE WNĘTRZE OBRAZU, ŻEBY PRZEBIJAŁO PRZEZ FARBY. TĘ RZECZYWISTOŚĆ - POWIADAM - BO PRZECIEŻ PROMIENIOWANIE ŚWIETLNE JEST RZECZYWISTOŚCIĄ PRAWDZIWszą NIŻ RZECZY I ICH WYGLĄD. DLATEGO TO SĄDZĘ, ŻE KAJETAN SOSNOWSKI PRZEKROCZYŁ GRANICĘ MALARSTWA ABSTRAKCYJNEGO”.

28 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 154 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ | CIECIERSKI | 1998 | untitled oil/canvas'

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

28 900 – 43 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja



29 α

TOMASZ CIECIERSKI

1945–2024

Bez tytułu, 2017

olej/piótno, 46 x 46,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. CIECIERSKI | 2017 | olej'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 500 – 12 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Powiedzenie, że malarstwo Ciecierskiego jest autotematyczne, jest banałem. Ale jak tego nie powiedzieć? Przecież jest to dzieło o wyjątkowym, nie tylko w polskich warunkach, potencjale autoanalitycznym. To obrazy o obrazach, malowanie o malowaniu, malowanie o widzeniu i niewidzeniu, o pamiętaniu i zapominaniu, o świecie obrazów i obrazie świata. Przy całej powadze tego zamiaru, jest to też przedsięwzięcie niepozbawione autoironii, dystansu, a nieraz po prostu ryzyka. Ciecierskiego zawsze pociągał obszar artystycznych metafor, odwołań do historii sztuki i postaci artystów, ale też do własnych praktyk artystycznych, traktowanych jako miejsce kolejnych doświadczeń i eksploracji”.

Waldemar Baraniewski



Tomasz Ciecierski to jeden z najwybitniejszych polskich malarzy współczesnych, którego twórczość obejmuje malarstwo, rysunek, fotografię oraz kolaż. Jego prace stanowią głęboką refleksję nad istotą malarstwa, często łącząc różnorodne techniki i środki w celu eksploracji granic i możliwości tego medium. Całość jego artystycznego dorobku jest przez historyków sztuki mianowana „traktatem o malarstwie”. Ciecierski przekracza zarówno konceptualne, jak i fizyczne granice rozumienia malarstwa oraz warsztatu malarskiego – narzędzi, którymi posługuje się artysta, czego wyraz odnajdujemy w kolejnych cyklach, poczynwszy od lat 70. XX wieku. Twórczość Tomasza Ciecierskiego to nieustanna refleksja nad malarstwem i jego granicami.

W miarę rozwoju swojej praktyki artystycznej Ciecierski zaczął eksperymentować z formą obrazu, tworząc tzw. obrazomontaże. Termin ten, wprowadzony przez krytyka sztuki Waldemara Baraniewskiego, odnosi się do techniki polegającej na rytmicznej multiplikacji kolejnych płócien, które są ze sobą na stałe połączone, często ukrywając wcześniejsze elementy dzieła. Obrazomontaże Ciecierskiego to kompozycje reliefowe, powstające poprzez warstwowe nakładanie na siebie samodzielnych obrazów. W tych pracach artysta często łączył elementy rysunku, grafiki i fotografii z tradycyjnym malarstwem olejnym, tworząc wielowarstwowe struktury, które zachęcają widza do głębszej analizy i interpretacji. Do kontemplacyjnego doświadczenia i odtworzenia procesu twórczego zapisanego przez artystę w podanej formie – procesu pamięci, procesu abstrakcji, procesu tworzenia.

Przykładem takich prac są dwa obrazomontaże prezentowane w katalogu. Pierwsze, monumentalne dzieło „Bez tytułu” z 1998 roku, w dominującej bieli i wykonane z wielu nałożonych na siebie małych płócien przytwierdzonych do większego podobrazia wzmocnionego płytą, pochodzi z czasu, kiedy Ciecierski dopiero rozpoczynał taką formę twórczości. Pierwsze obrazomontaże pochodzą bowiem z lat 90. Mniejsze płótno z 2017 roku, zbudowane na podobnej zasadzie warstwowego łączenia płaszczyzn obrazu, nosi w sobie już kolejne etapy twórczości Ciecierskiego, między innymi: znamieny cykl składanych pejzaży, zwracających uwagę odbiorcy na sposób postrzegania i przeżywania natury w konkretnym miejscu na ziemi oraz gatunku sztuki, który utrwalił się i zakademizował w Europie w okresie nowoczesności.

Ciecierski nie ograniczał się jedynie do malarstwa. W jego twórczości istotną rolę odgrywała fotografia oraz kolaż. Artysta fotografował swoje niewielkie obrazy na tle białej ściany w różnych porach dnia, podchodząc do tematu malarsko. Pozwalał, aby odbitki nosiły ślad słońca w postaci żółtawej tonacji zdjęcia lub wieczoru, kiedy światło bywa ciemniejsze lub niebieskawe. Fotografował również utensylia malarskie, kolekcjonował pocztówki, wycinki, zdjęcia z polaroidu, by potem zestawiać je z malarską wersją pejzażu lub budować z nich wzór do stworzenia autorskiego krajobrazu. Niezwykle ważny pozostawał dla niego również rysunek, będący dla artysty równoważnym medium wyrazu twórczego.

**„KIEDY ZACZYNAM PEWIEN CYKL, TO... JAKBY...
WIDZĘ OBRAZY, KTÓRE POWSTANĄ. TAK, MNIEJ WIĘCEJ
JE WIDZĘ. WIEM O CO CHODZI, MAM POWÓD I ZACZYNAM
MALOWAĆ. I PRZYCHODZI TAKI MOMENT, W KTÓRYM
PO NAMALOWANIU CYKLU OKAZUJE SIĘ, ŻE JUŻ NIE JESTEM
TYM JAKOŚ SPECJALNIE PODEKSCYTOWANY I CZUJĘ,
ŻE JUŻ TEN CYKL MUSI SIĘ PO PROSTU SKOŃCZYĆ.
WTEDY PRZESTAJĘ MALOWAĆ I WRACAM DO POCZĄTKU,
DO ZASTANAWIANIA SIĘ NAD TYM, CZYM JEST MALARSTWO,
A CZYM NIE JĘST, BĘDĄC WCIAŻ SZUKĄ”.**

TOMASZ CIECIERSKI

30 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

Bez tytułu, 1961

olej/piótno, 48 x 63 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZBIGNIEW MAKOWSKI 61'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

12 100 - 19 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia, Stany Zjednoczone

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Miami, Miami na Florydzie

kolekcja prywatna, Maryland

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Shapiro, Nowy Jork, Stany zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

„Cała twórczość Zbigniewa Makowskiego – to, co robi na płótnie i na papierze – ma charakter autobiograficzny. Jest to autobiografia ducha – ducha zachłannego na życie, na przeżywanie, na poznawanie. Tkanka jego dzieł – i malarskich, i poetyckich – jest gęsto spleciona i poprzerastana autorefleksją”.

Anna Baranowa



KOJI KAMOJI
1935

"Słoneczniki", 1984

kamienie, olej, technika mieszana/deska, 25 x 34,8 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁONECZNIKI | Koji Kamoji | 1984. Białowieża'

estymacja:
16 000 – 30 000 PLN
3 900 – 7 300 EUR

Kōji Kamoji zajmuje wyjątkowe miejsce na polskiej scenie artystycznej. Artysta wypracował oryginalny język, który łączy elementy kultury Wschodu i Zachodu, japońską wrażliwość z osiągnięciami zachodniej awangardy. Podobnie jak wielu jego rodaków po II wojnie światowej po ukończeniu studiów w Tokio w 1958 Kamoji zdecydował się na emigrację. Wybrał jednak nietypowy kierunek – Warszawę, która znajdowała się wówczas za „żelazną kurtyną”, a tym samym poza głównymi ośrodkami awangardy światowej. Trafił tu dzięki opowieściom swojego wuja, Ryōchū Umedy, pierwszego lektora języka japońskiego na Uniwersytecie Warszawskim, który po powrocie do Japonii nadal utrzymywał bliskie kontakty z polskim środowiskiem artystycznym.

Po przyjeździe do Warszawy Kamoji podjął studia w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, co pozwoliło mu pogłębić znajomość kultury zachodniej. W 1967 jego praca dyplomowa zwróciła uwagę nowo powstałej Galerii Foksal, która wkrótce stała się kluczowym ośrodkiem sztuki współczesnej w Polsce. Kamoji nawiązał wówczas kontakt z czołowymi przedstawicielami warszawskiego środowiska artystycznego, m.in. Henrykiem Stażewskim, Anką Ptaszkowską i Tadeuszem Kantorem, co miało istotny wpływ na rozwój jego praktyki twórczej.

Jednym z motywów przewodnich twórczości Kamojiego są kamienie – element materialny o głębokiej, symbolicznej wartości, obecny w prezentowanym w katalogu asamblażu „Słoneczniki” z 1984. Kamienie odgrywają istotną rolę w kulturze japońskiej, szczególnie w ogrodach Zen, gdzie ich rozmieszczenie sprzyja medytacji i kontemplacji. Artysta niczym ogrodnik buduje kompozycje, kierując się intuicją – bliższą japońskiej niż europejskiej myśli o sztuce – poszukując dla kamieni idealnego miejsca w przestrzeni obrazu. Gdy je odnajduje, czuje się szczęśliwy.



32 α

ARIKA MADEYSKA

1928–2004

Bez tytułu, 1982

olej/piótno, 100 x 100 cm

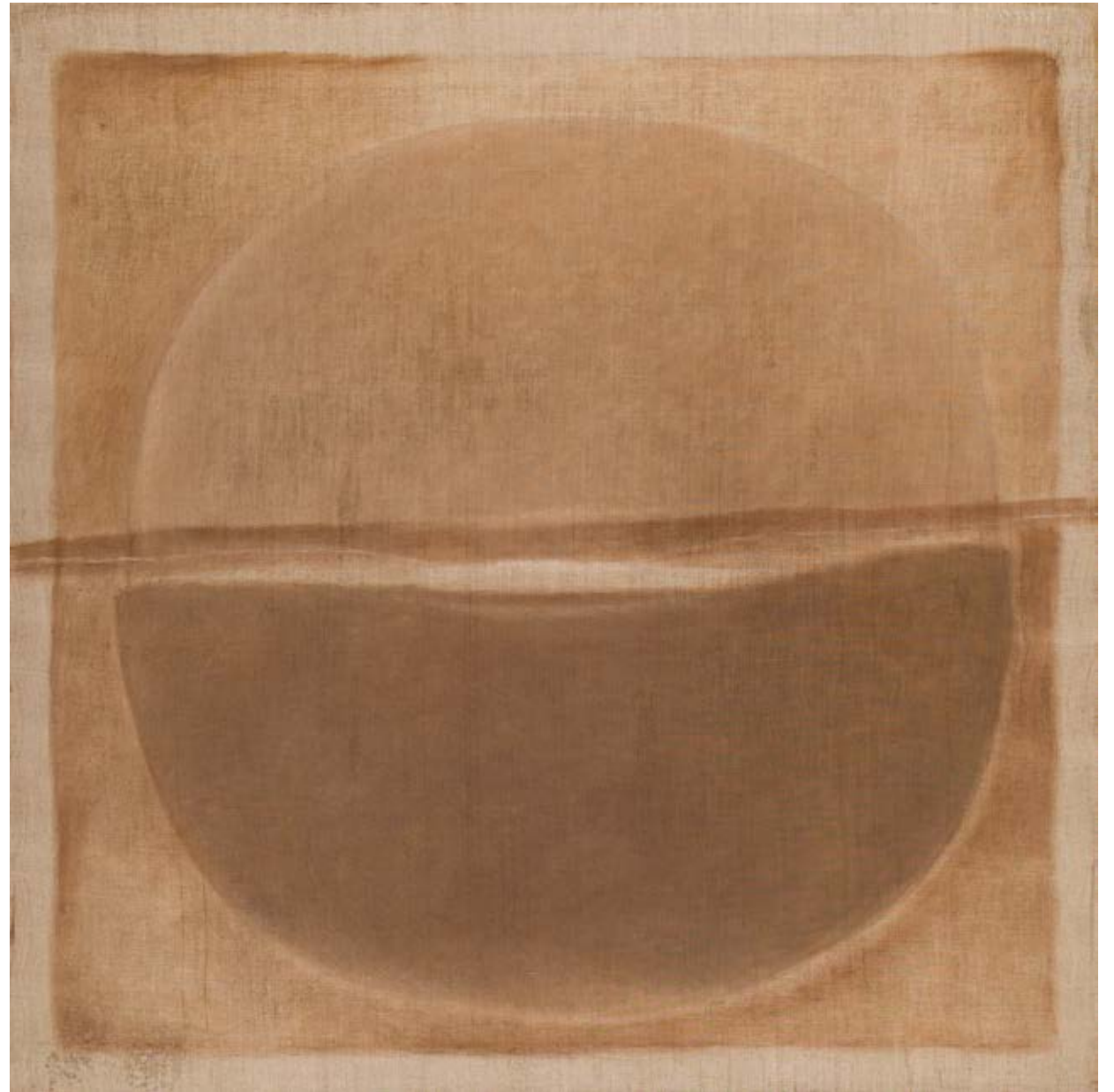
sygnowany i opisany na odwrociu: 'ARIKA MADEYSKA [dane adresowe]'

papierowa nalepka z CBWA w Warszawie na krośnię malarskim

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 500 – 3 700 EUR



33 α

TOMASZ TATARCZYK

1947–2010

"Pożegnania" (dyptyk), 1982/1983

olej/piótno, obraz I: 120 x 100 cm

obraz II: 60,5 x 60 cm

sygnowany p.d. części I: 'T.T.'

sygnowany i datowany na odwrociu pierwszej części: 'TOMASZ I TATARCZYK I 1982/83'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu drugiej części: 'TOMEK 82 I "POŻEGNANIA" I MOJEMU OJCU'

wskazówki montażowe na odwrociu obu części

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

21 700 – 28 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Belgia

kolekcja Mattson Foundation, Szwecja

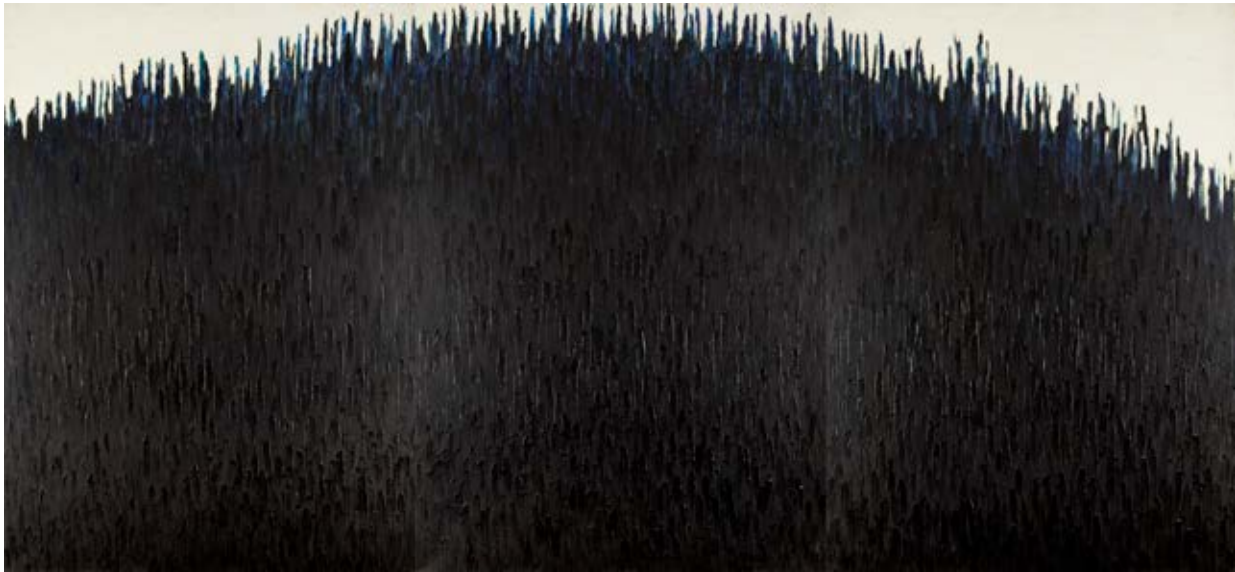
Leclere – Maison de ventes, Paryż, Francja, 2018

kolekcja prywatna, Polska

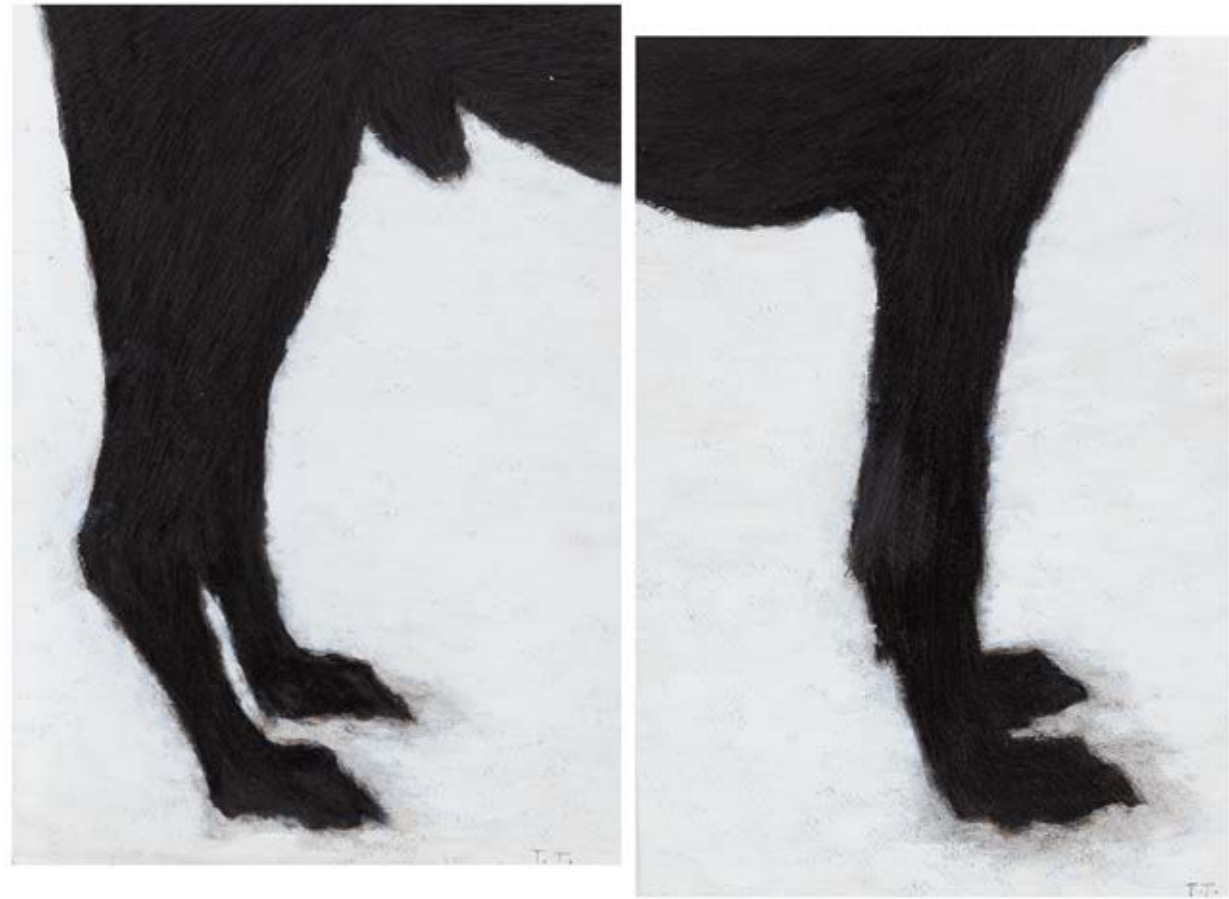
„Najpierw mam ogólną ideę. Potem zastanawiam się nad kompozycją. To w znacznej mierze sprawa intuicji, która mi podpowiada, że powinienem zorganizować obraz w ten, a nie inny sposób. Istotne też jest moje doświadczenie. I praca. W jej procesie obraz zaczyna na mnie działać, jakby to on mną kierował”.

Tomasz Tatarczyk

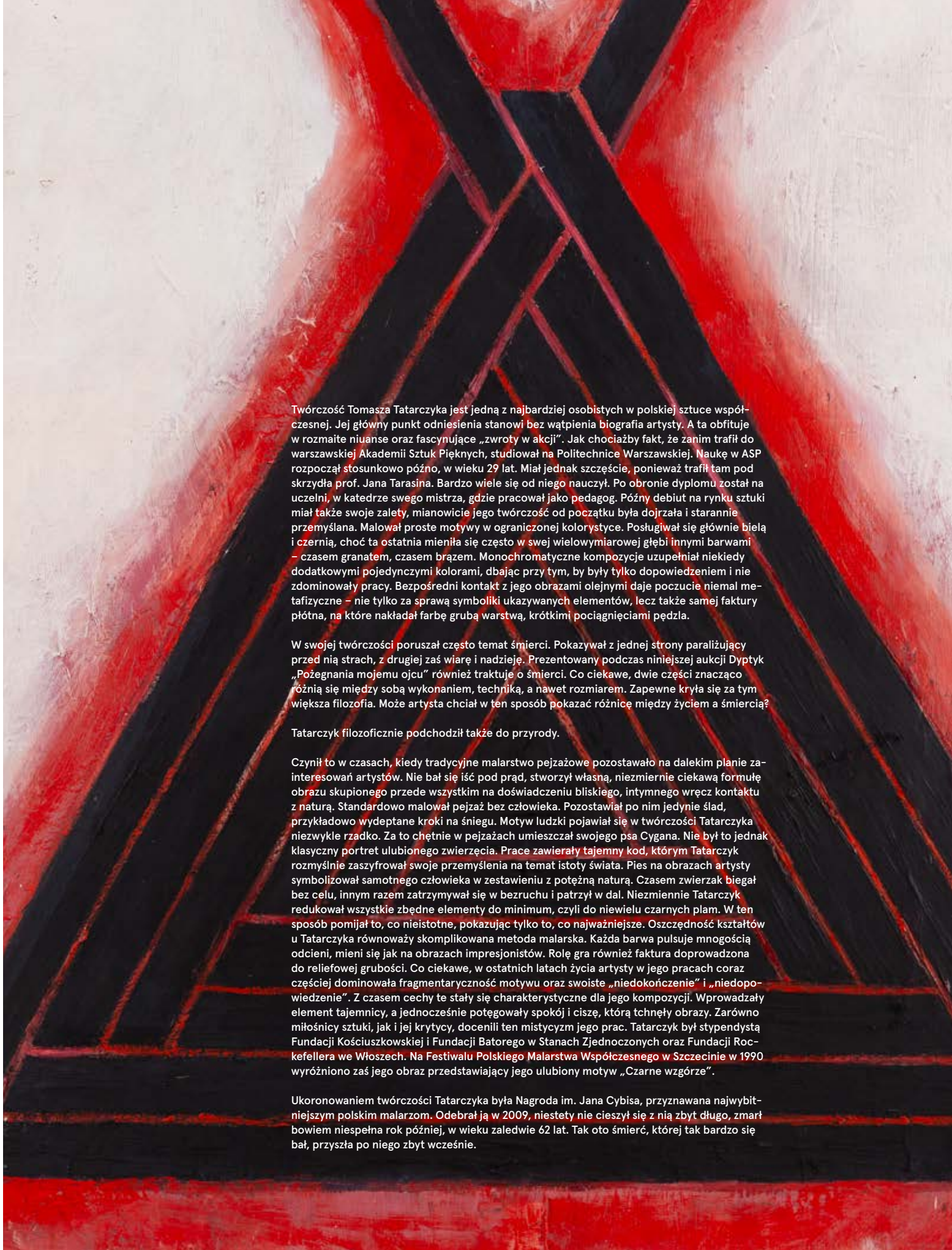




Tomasz Tatarczyk, „Czarne Wzgórze” – tryptyk, 1988 olej/plótno, 180 x 390 cm, fot. DESA Unicum



Tomasz Tatarczyk, Pies- dyptyk, 29,6 x 20,9 cm, fot. DESA Unicum



Twórczość Tomasza Tatarczyka jest jedną z najbardziej osobistych w polskiej sztuce współczesnej. Jej główny punkt odniesienia stanowi bez wątpienia biografia artysty. A ta obfituje w rozmaite niuanse oraz fascynujące „zwroty w akcji”. Jak chociażby fakt, że zanim trafił do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, studiował na Politechnice Warszawskiej. Naukę w ASP rozpoczął stosunkowo późno, w wieku 29 lat. Miał jednak szczęście, ponieważ trafił tam pod skrzydła prof. Jana Tarasina. Bardzo wiele się od niego nauczył. Po obronie dyplomu został na uczelni, w katedrze swego mistrza, gdzie pracował jako pedagog. Późny debiut na rynku sztuki miał także swoje zalety, mianowicie jego twórczość od początku była dojrzała i starannie przemyślana. Malował proste motywy w ograniczonej kolorystyce. Posługiwał się głównie bielą i czernią, choć ta ostatnia mieniła się często w swej wielowymiarowej głębi innymi barwami – czasem granatem, czasem brązem. Monochromatyczne kompozycje uzupełniał niekiedy dodatkowymi pojedynczymi kolorami, dbając przy tym, by były tylko dopowiedzeniem i nie zdominowały pracy. Bezpośredni kontakt z jego obrazami olejnymi daje poczucie niemal metafizyczne – nie tylko za sprawą symboliki ukazywanych elementów, lecz także samej faktury płótna, na które nakładał farbę grubą warstwą, krótkimi pociągnięciami pędzla.

W swojej twórczości poruszał często temat śmierci. Pokazywał z jednej strony paraliżujący przed nią strach, z drugiej zaś wiarę i nadzieję. Prezentowany podczas niniejszej aukcji Dyptyk „Pożegnania mojemu ojcu” również traktuje o śmierci. Co ciekawe, dwie części znacząco różnią się między sobą wykonaniem, techniką, a nawet rozmiarem. Zapewne kryła się za tym większa filozofia. Może artysta chciał w ten sposób pokazać różnicę między życiem a śmiercią?

Tatarczyk filozoficznie podchodził także do przyrody.

Czynił to w czasach, kiedy tradycyjne malarstwo pejzażowe pozostawało na dalekim planie zainteresowań artystów. Nie bał się iść pod prąd, stworzył własną, niezmiernie ciekawą formułę obrazu skupionego przede wszystkim na doświadczeniu bliskiego, intymnego wręcz kontaktu z naturą. Standardowo malował pejzaż bez człowieka. Pozostawiał po nim jedynie ślad, przykładowo wydeptane kroki na śniegu. Motyw ludzki pojawiał się w twórczości Tatarczyka niezwykle rzadko. Za to chętnie w pejzażach umieszczał swojego psa Cygana. Nie był to jednak klasyczny portret ulubionego zwierzęcia. Prace zawierały tajemny kod, którym Tatarczyk rozmyślnie zaszyfrował swoje przemyślenia na temat istoty świata. Pies na obrazach artysty symbolizował samotnego człowieka w zestawieniu z potężną naturą. Czasem zwierzak biegł bez celu, innym razem zatrzymywał się w bezruchu i patrzył w dal. Niezmiennie Tatarczyk redukował wszystkie zbędne elementy do minimum, czyli do niewielu czarnych plam. W ten sposób pomijał to, co nieistotne, pokazując tylko to, co najważniejsze. Oszczędność kształtów u Tatarczyka równoważyła skomplikowana metoda malarska. Każda barwa pulsuje mnogością odcieni, mieni się jak na obrazach impresjonistów. Rolę gra również faktura doprowadzona do reliefowej grubości. Co ciekawe, w ostatnich latach życia artysty w jego pracach coraz częściej dominowała fragmentaryczność motywu oraz swoiste „niedokończenie” i „niedopowiedzenie”. Z czasem cechy te stały się charakterystyczne dla jego kompozycji. Wprowadzały element tajemnicy, a jednocześnie potęgowały spokój i ciszę, którą tchnęły obrazy. Zarówno miłośnicy sztuki, jak i jej krytycy, docenili ten mistycyzm jego prac. Tatarczyk był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej i Fundacji Batorego w Stanach Zjednoczonych oraz Fundacji Rockefellera we Włoszech. Na Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie w 1990 wyróżniono zaś jego obraz przedstawiający jego ulubiony motyw „Czarne wzgórze”.

Ukoronowaniem twórczości Tatarczyka była Nagroda im. Jana Cybisa, przyznawana najwybitniejszym polskim malarzom. Odebrał ją w 2009, niestety nie cieszył się z nią zbyt długo, zmarł bowiem niespełna rok później, w wieku zaledwie 62 lat. Tak oto śmierć, której tak bardzo się bał, przyszła po niego zbyt wcześnie.

34 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Ikona industrialna 3c", 1991

olej/ płótno, 90 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODEK PAWLAK | IKONA INDUSTRIALNA 3c | 90 x 120 | zamalowany: |
1) 03.11.1990. | 2) 08.11.1990. | 3) 03.02.1991.'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 900 – 21 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja





Włodzimierz Pawlak „Obraz biało-czerwony”, 1991 33 x 24 cm, fot. DESA Unicum



Włodzimierz Pawlak „Pozbywanie się farby”, 1993/1998 , 130 x 120 cm, fot. DESA Unicum

Sztuka Włodzimierza Pawlaka jest pełna kontrastów i sprzeczności. Twórczość artysty można podzielić na trzy etapy, z których każdy łączy dwie nieustannie przeplatające się osie. Bez względu na to, czy tworzył pełne ekspresji, dzikie obrazy w okresie swojej przynależności do „Gruppy” (lata: 1982–92), surowe „Dzienniki” (od 1989 roku), czy też przemalowywał własne płótna w latach 90., jego twórczość zawsze stanowiła próbę reinterpretacji osobistych doświadczeń w języku estetyki oraz zagłębiania formalnych problemów malarstwa. Te dwa aspekty ukształtowały jego szeroki dorobek artystyczny, w którym szereg odmienności składa się w jedną, spójną całość.

Prezentowany obraz powstał w 1990 roku, jednak można powiedzieć, że jego nowa odsłona miała miejsce w lutym 1991, kiedy to jego powierzchnia została po raz drugi w pełni zamalowana białą farbą. Pomysł na ponowne nałożenie koloru na gotowe płótno pojawił się w twórczości Pawlaka w latach 90., choć jego załączki można dostrzec już w poprzedniej dekadzie. W 1985 roku artysta miał plan na pracę dyplomową, w ramach której zamierzał nałożyć białą farbę na niektóre z ukończonych obrazów. Ten zamysł nie został jednak zrealizowany, ponieważ komisja egzaminacyjna nie zgodziła się na takie działanie. Pawlak chciał w ten sposób wyrazić sprzeciw wobec ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej oraz solidaryzować się z „cichymi artystami”, których krytyczne napisy na murach były systematycznie zamalowywane przez władze.

Interpretacji procesu ponownego zamalowywania obrazów przez Pawlaka i motywów, które go do tego skłoniły, jest wiele. Jedną z nich rozwija Agnieszka Szewczyk, odwołując się do teoretycznej pracy dyplomowej artysty „Tworzenie i niszczenie”. Pawlak pisał w niej: „Niszczeniu nie towarzyszy akceptacja niszczenia, tak jak tworzeniu nie towarzyszy szczęście, nasycenie, prawda, piękno. W samotności sztuki zawiera się indywidualny stosunek do początku i końca, od radosnego spełnienia po tragiczną utopię” ([cyt. za:] Agnieszka Szewczyk, Kultura jako źródło cierpień i pocieszeń, [w:] Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, [red.] Agnieszka Szewczyk, 08.09–02.11.2008, s. 11). Szewczyk tłumaczy dramat twórcy, wskazując na paradoks sytuacji artysty, który by stworzyć, musi najpierw zniszczyć: „U zarania każdego aktu twórczego jest niszczenie, i odwrotnie – niszczenie musi mieć swoje dopełnienie w tworzeniu. Ten związek jest nierozzerwalny, przy czym żadna z aktywności nie jest jednoznacznie wartościowana” (op. cit.).

Włodzimierz Pawlak pozostaje artystą wyjątkowym, prowadzącym własny, niezależny proces twórczy, z dala od zgietku i publicznego rozgłosu. Zatopiony w swoim świecie formy i koloru, pozostaje jednym z najbardziej autentycznych outsiderów polskiej sztuki współczesnej. Światopogląd artysty dobrze wyrażają jego słowa z pierwszego numeru czasopisma „Oj już dobrze”, które prowadził: „Interesuję się swoją drogą przez życie (dlatego zapisuję), interesuje mnie życie (dlatego maluję). Pragnę iść ku światu, dla światła, nie dla drogi, nie dla odrywania i poznawania, nie dla pisania i malowania. Malarstwo zawiera się w dążeniu do obrazu niemożliwego i sztuki niemożliwej, nie oznacza końca motywacji malarza mojego pokolenia, jest programem metafizycznym” (Włodzimierz Pawlak, Dzień i noc wartości pozytywnych, 27.03.1984, „Oj dobrze już”, [1984], nr 1).



35 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce nr 246", 2001

olej/piótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | NR 246 | 33 x 24 | 2001"

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

2 000 – 2 900 EUR



36

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Kielki-kły", 1986-2024

olej/piótno, 135 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'M.Rittersschild | Kielki-Kły | R | 1986-2024 | olej/piótno | 135 x 200'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 700 – 14 500 EUR



37 α

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

Portret Janusza Górskiego, 1979

olej/piótno, 61 x 50 cm

sygnowany i datowany z odautorską dedykacją p.d.: 'JANUSZOWI-JURRY 79'

estymacja:

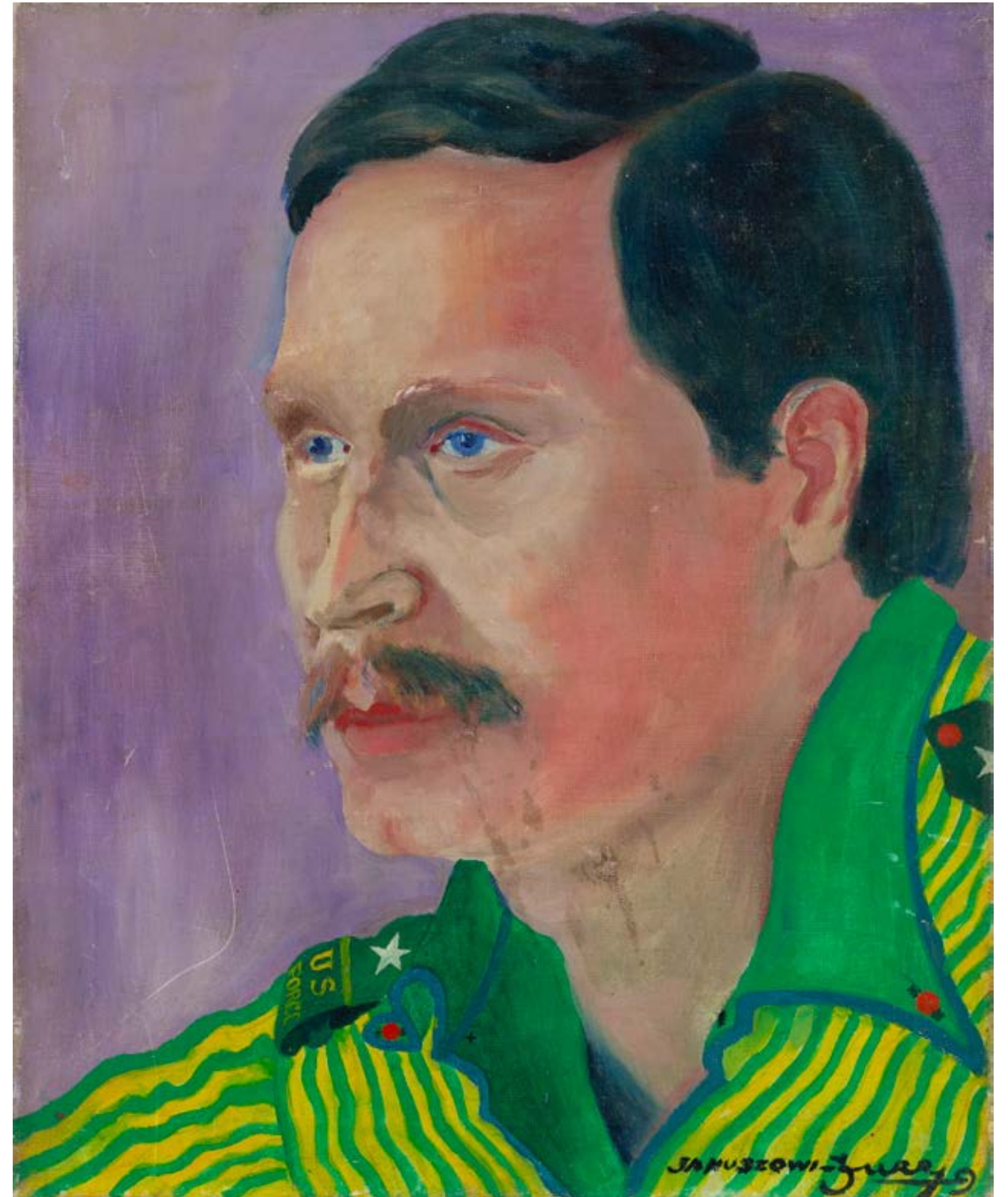
95 000 – 120 000 PLN

22 900 – 28 900 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska



38 α

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

Pejzaż, lata 70. XX w.

olej/piótno, 50 x 61 cm

sygnowany z autorską dedykacją p.d.: 'JANUSZOWI JURRY'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 900 – 21 700 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska



WSPOMNIENIE O JURRYM

Twórczość Jerzego Zielińskiego odcisnęła głęboki ślad w polskiej sztuce przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Polityczna, pełna krytyki, walcząca z propagandą przy użyciu jej własnego języka wizualnego, czerpała z pop-artu, secesji i dorobku polskiej szkoły plakatu. W jego twórczości stosunkowo rzadko pojawiają się portrety. Z wyjątkiem ostatniego cyklu „Portretów helsińskich” czy obrazu „Gorący”, interpretowanego jako wizerunek Ryszarda Siwca, portretował głównie siebie czy żonę. W katalogu prezentujemy portret przyjaciela Jurrego – działacza „Solidarności” Janusza Górskiego.

Ich znajomość rozpoczęła się w czerwcu 1976. Dwudziestotrzyletni Janusz Górski, świeżo upieczony student, od niedawna mieszkał w stolicy. Już wówczas był zaangażowany w działania opozycyjne i brał udział w strajkach odbywających się wówczas w Ursusie. Z pomocą artysty umknął wówczas milicji i bezpiecznie dotarł do Warszawy. Jurry, który otwarcie kontestował system polityczny i realia PRL-u i, buntował się przeciwko jego dusznej, opresyjnej atmosferze, szybko znalazł z nim wspólny język. Artysta był już wówczas obserwowany przez bezpiekę – po jego głośnym dziele „XXX” (1974). W „S.O.S.” tytułowe litery „x” układały się w szew kneblujący usta – motyw wielokrotnie pojawiający się w jego pracach.

Początkowo Janusz nie zdawał sobie sprawy, że rozmawia z artystą – Jurry jawił się jako osoba skryta, niechętnie mówiąca o sobie, wystarczyło jednak kilka wspólnych wypadów na miasto, by zrozumieli, że w Warszawie znają go niemal wszyscy. W czasie gdy się poznali, Jurry miał już w swoim dorobku kilka głośnych prac, wystaw, a także owocną współpracę z Janem Dobkowskim, z którym założył grupę NEO-NEO-NEO.

Janusz towarzyszył Jurremu podczas prowadzenia życia towarzyskiego. Wspomina wspólne wizyty w barach na Pradze, lokalach na Starym Mieście, zakupy na bazarze Różyckiego. Obecność przyjaciela miała uspokajający wpływ na wybuchowy i porywczy charakter artysty. Potrafił on hamować wybuchy, których częstotliwość nasilała się po alkoholu. „Jego reakcje nigdy nie był bezpodstawne, ale zawsze natychmiastowe” – wspomina – „czasem trzeba było go mocno chwycić za ramię, aby nie zrobił czegoś głupiego”. Jurry zapadł w jego pamięci jako osoba barwnie i ekstrawagancko ubrana – lubował się w kolorach, często wkładał bordowe spodnie, kowbojski kapelusz, poszarpane dżinsy. Całym sobą wyrażał bunt i nonkonformizm.

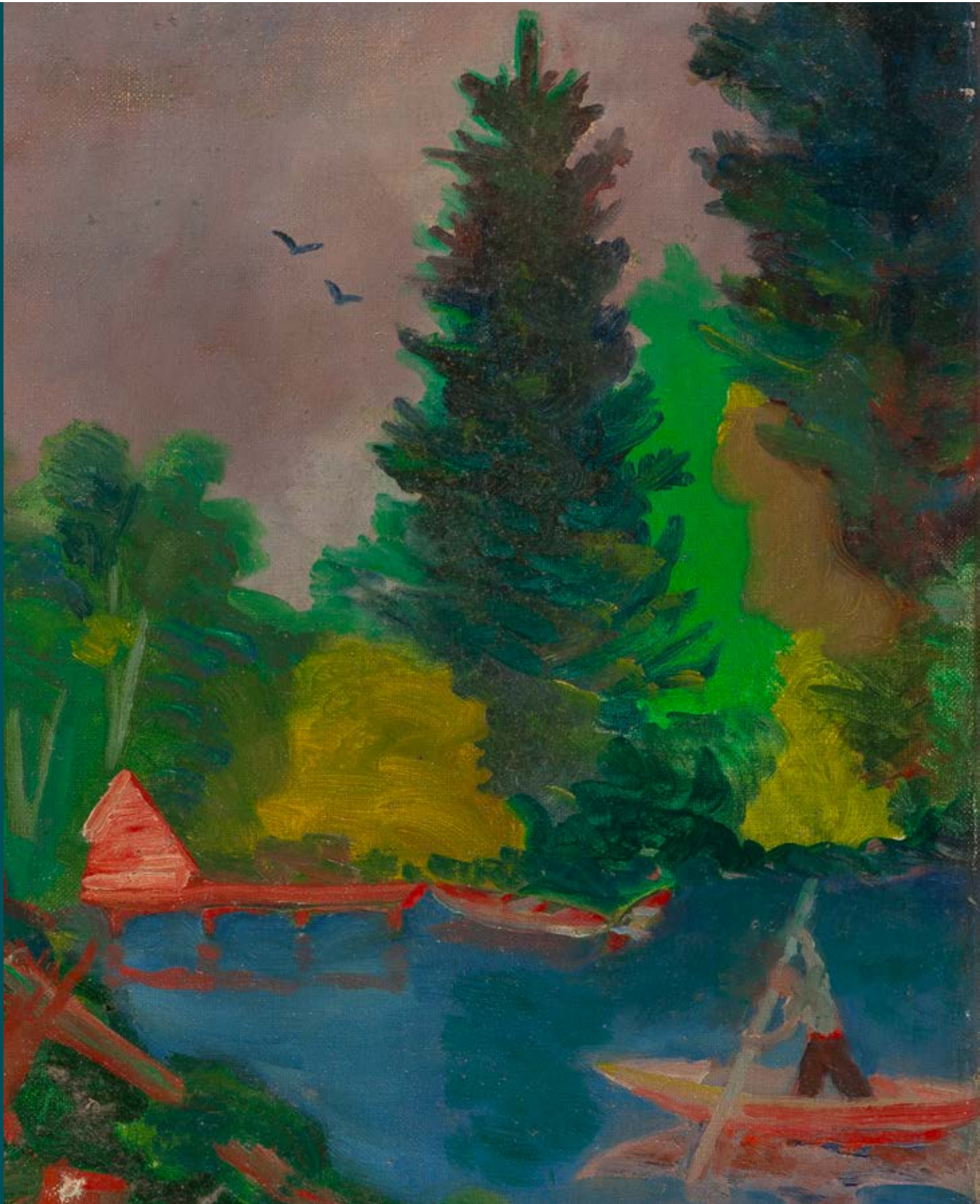
Janusz wspomina także przypadkowe spotkanie z Jurrym w swoim rodzinnym Białymstoku w 1978. Jurry trafił do tamtejszego szpitala z pleneru malarskiego w Białowieży, prawdopodobnie z powodu ataku epileptycznego. Był to czas, kiedy choroba alkoholowa artysty znacznie się rozwinęła. „Nosilem mu wtedy do szpitala kanapki, by choć tak się odwdziaczyć” – wspomina.

Pewnego dnia w 1979 Jurry powiedział przyjacielowi, że jego twarz wygląda inaczej niż zwykle, i że chciałby ją uwiecznić. „Będziesz miał

pamiętkę” – powiedział. Praca nad portretem trwała kilkanaście dni. Artysta malował za dnia, wieczory poświęcając na korzystanie z uroków nocnego życia stolicy. Janusz – z natury żywiołowy i rozmowny – z trudem znosił pozowanie. Nie mógł usiedzieć w miejscu, na co ten reagował gniewem i sążnistymi przekleństwami. „Jurek nie mógł jednak uchwycić mojego szelmowskiego, zdradliwego uśmiešku, uznał, że taka mina nie pasuje do tak młodej osoby i zmienił koncepcję”. Portret finalnie stał się wizją przyjaciela w przyszłości. Jurry przedstawił go jako mężczyznę około czterdziestki, w stroju amerykańskiego wojskowego. Gwiazdy na naramiennikach wskazują na rangę oficerską. Wyraziste kolorystyka stroju i linia jego konturu przywołują na myśl wcześniejsze prace Jurrego. Kontrastuje ona z malarsko opracowaną twarzą, w której operuje płamą barwną oraz łagodnymi, tonalnymi przejściami. Twarz portretowanego wyraża spokój, jednak spod zarostu nieznacznie wylania się wspomniany wcześniej szelmowski uśmiech. Opatrzony został dedykacją „Januszowi – Jurry”.

Artysta oprócz portretu obdarował przyjaciela jeszcze dwoma pejzażami. Jeden z nich, prezentowany w katalogu aukcyjnym, również opowiada o ich znajomości. Środkowa oś dzieli pejzaż na dwie strefy, z których lewa jest opowieścią o jego życiu, a prawa o życiu Janusza. W pierwszej dominuje wyrazista ekspresja, intensywne, wręcz agresywne barwy. Płamy czerwieni widoczne zarówno w partii nieba z krwawą łuną zachodzącego słońca, jak i oświetlonych jego blaskiem pnich sosen i ścieżce. Nad brzegiem wody widoczne jest złamane drzewo – symbol często pojawiający się w sztuce sepulkralnej, oznaczający kres życia. Symbol ten można interpretować jako rodzaj autorefleksji czy wizji zbliżającego się końca życia, potęgowanych przez pogłębiającą się w ostatnich latach alienację i postępującą chorobę alkoholową. Metafora, również ta dość oczywista, była środkiem wyrazu, którym chętnie posługiwał się Jurry. Podobnym eschatologicznym znaczeniem przesiąknięta jest ścieżka widoczna między drzewami – poskręcana, zamarkowana plamami krwistej czerwieni, bez wyraźnie widocznego końca. „Na środku droga, a ta droga wiedzie donikąd” – wyjaśnił obdarowanemu Jurry. Prawa strona obrazu emanuje zgoła inną atmosferą. Czerwień ustępuje tam chłodniejszym barwom, zieleni roślin i błękitowi wody. Również niebo zdaje się spokojniejsze, bardziej stonowane, utrzymane w szarościach. Na tafli jeziora widoczny jest samotnie płynący łódką mężczyzna zwracający się w stronę chatki na brzegu. Jego odbicie w wodzie zostało wyrażenie zaznaczone. Jak wyjaśnił przyjacielowi Jurry, samotna przeprawa łódką w kierunku pustej chaty to wizja przyszłości, którą przepowiada przyjacielowi – przyszłości, którą naznaczy przede wszystkim samotność. Całość dzieła emanuje fatalizmem, podobnie jak w symbolistycznych pejzażach epoki fine de siècle – z której Jurry często czerpał inspirację, a także dekadencją i poczuciem niepokoju i nieuchronności losu.

Pod koniec życia Jurrego kontakt między przyjaciółmi się urwał. Nie mieli okazji do spotkań, ponieważ Janusz wrócił do rodzinnego Białegostoku. O tragicznej śmierci przyjaciela dowiedział się długo po fakcie. Obrazy pozostały jednak zapisem i pamiętką ich znajomości.



39 α

MARIA ANTO

1937-2007

"Hamak", 1978

olej/piótno, 33 x 41 cm

sygnowany p.d. w odbiciu lustrzanym: 'otnA airaM'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Maria Anto 1978'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'MARIA ANTO "HAMAK" 33x41'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 900 – 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Siemiona

kolekcja prywatna, Warszawa

Obrazy Marii Anto na pierwszy rzut oka przywodzą na myśl malarstwo Henriego Rousseau. Jednak im dłużej obcujemy z jej sztuką, tym wyraźniej dostrzegamy, że podobieństwa między nimi ograniczają się jedynie do pewnego rodzaju wyobraźeniowości, wspólnej tym dwóm odrębnym indywidualnościom. Maria Anto tylko pozornie wpisuje się w nurt malarstwa „naiwnego”. Podobnie jak artyści tego kręgu upraszcza i deformuje rzeczywiste przedmioty, wprowadza schematyczne pejzaże oraz charakterystyczne, nieco stylizowane postaci. Jednak w jej twórczości to jedynie punkt wyjścia – każdy obraz wzbogaca o unikalną ikonografię, a poprzez niezwykle zestawienia przedmiotów w przestrzeni nasycą kompozycję aurą bliską surrealizmowi. Siła tej przestrzeni wynika z intensywnej, niemal namacalnej materialności koloru. Anto osiąga ten efekt wbrew malarskiej konwencji – jej gładkie, szerokie pociągnięcia pędzla pozostawiają powierzchnie wolne od wyraźnej faktury, co potęguje wrażenie niezwykłości. To właśnie kolor, przestrzeń i jej funkcja stanowią najbardziej wyróżniające się wartości w malarstwie artystki. Obrazy Marii Anto, mimo swej onirycznej atmosfery, „tętnią” ludzkimi sprawami – emanują osobistym klimatem, który sprawia, że trudno przejść obok nich obojętnie.



40 α

MARIA ANTO

1937-2007

"Klara – pejzaż morski", 1975

olej/ płótno, 46 x 46 cm

sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'Maria Anto 1975 | 625'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'MARIA ANTO 1975 "KLARA- | PEJZAŻ MORSKI" | 46x46'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 900 – 7 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Siemiona

kolekcja prywatna, Warszawa



41 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Gabinet SPA", 2015

technika mieszana/plótno, 100 x 150 cm
sygnowany i datowany p.d: 'H. Cześnik 15'

estymacja:
30 000 – 70 000 PLN
7 300 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja prywatna, Gdańsk

Przez lata funkcjonowania na rodzimej scenie artystycznej Henryk Cześnik wykreował własny język sztuki – osobisty i rozpoznawalny, a jednocześnie uniwersalny. Pobrzmiwiają w nim echa ekspresjonizmu spod znaku George’a Grosza, wyrafinowanego prymitywizmu Dubuffeta, groteski Hansa Bellmera, a także motywy przywodzące na myśl malarstwo Teresy Pagowskiej, Jana Lebensteina czy Józefa Wilkonია.

Sam Cześnik o towarzyszących mu inspiracjach wypowiadał się dość lakonicznie: „Wielokierunkowość poszukiwań stwarza dodatkowe komplikacje. Na ile inspiracją są stany mrocznej podświadomości, a na ile współdojrzałe, ale racjonalne zachwyty nad mistrzami gotyku czy renesansu. I to nic, że nie znajdujemy odpowiedzi. Od tego są wykształceni fachowcy, którzy w roli

krytyków sztuki pełnią funkcję naszych osobistych psychoanalityków” (Henryk Cześnik. Malarstwo, katalog wystawy indywidualnej, PGS w Sopocie 2001, s. 68).

Zaprezentowana praca pt. „Gabinet Spa” zdaje się mieć więcej wspólnego z gabinetem tortur niż z relaksem w ośrodku spa. Główną postacią jest kobieta o bezwładnym ciele, unosząca się lub lewitująca wśród krzesel oraz krzyży. Niezwykle ekspresyjne, utrzymane w mrocznej paletce kolorystycznej przedstawienia Cześnika, podobnie jak prezentowane tu płótno, ukazują najczęściej groteskowo zdeformowane, zarysowane cienką, „pajęczynowatą” kreską postaci, którym towarzyszą elementy makabrycznego wyposażenia wnętrz, takich jak szpitalne sale, oddziały, gabinety lekarskie.



42 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Znak niebieski", 1959

olej/ płótno, 61 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'R. ZIEMSKI | "ZNAK NIEBIESKI" | 61 x 100'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 500 – 12 100 EUR

„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



43 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

Bez tytułu

olej/płótno, 47 x 41 cm

sygnowany l.d.: 'R. ZIEMSKI'

dedykacja autorska na odwrociu

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 100 – 8 500 EUR

„Wszystkie strugi barwy, postrzępione krawędzie, dzikie plamy i połyski obrazów Ziemskiego – choć są znakiem widomym rozwiniętej świadomości, zamiętania i dążenia do urody – dają w rezultacie nieobliczony efekt. Oczywiście cały tak zwany warsztat naszego artysty, z ukochaniem kunsztownej materii, soczystej barwy, jest konsekwentnie realizowany. A nawet można powiedzieć, że Ziemski „planuje” i „realizuje” samą treść swoich obrazów – owo szczególne napięcie emocjonalne, poezję dramatyczną. Lecz napięcie to w trakcie realizowania rośnie: każda nowa warstwa farby, każdy laserunek i werniks wprowadzają nowy stopień natężenia. Napięcie aż wydaje się swoim nadmiarem rozdrażnione – błyska płomieniem”.

Jacek Sempoliński



44

SŁAWOMIR LEWCZUK

1938–2020

Bez tytułu (dyptyk), lata 80. XX w.

olej/piótno, 100 x 220 cm (całość)

sygnowany i opisany na krośnię malarskim: 'SŁAWOMIR LEWCZUK | SŁAWOMIR LEWCZUK | wym. 100 cm x 220 cm'

pieczętki autorskie z numerami prac na odwrociach obydwu części

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 700 – 4 900 EUR



45 α

ZBYLUT GRZYWACZ

1939-2004

"Corrida-Pegaz" z cyklu "Wołowy", 1977

olej/ płótno, 80 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZBYLUT GRZYWACZ | "CORRIDA - PEGAZ" | 80 x 120 cm. 1977'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 300 - 28 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Umicum, 2023

kolekcja prywatna, Warszawa



„IV

W lutym i marcu 2004 Zbylut napisał esej, który zachował się w dwóch wersjach, zatytułowanych ‘Mięso i metafizyka’, potem ‘Metafizyka i mięso’. Zaczął od uwagi: ‘Mięso w szczególny sposób fascynuje malarzy. (...) Mieści się w połowie drogi między przedmiotem i światem organicznym, bo choć już martwe, jest w nim jeszcze życie. I to tak bezlitośnie, tak dotkliwie podobne do naszego’.

Analizował obrazy przedstawiające ciało rozprute. Nie ciało ujęte w kanon anatomiczny, poddane rygorom właściwych proporcji, lecz wywrócone wnętrznościami na zewnątrz, zdeformowane, krwiste. Jest tu Raja, martwa natura Jeana-Bapriste’a Chardina, gdzie wisi na haku przekrojona ryba, ‘wielka, rozbebeszona, budząca jednocześnie zachwyt i przerażenie’. Jest słynny Rozpłatany wół Rembrandta. Zbylut dostrzegł w nim ‘zwierzęce zwłoki odarte ze skóry’; opisywał też blask, który bije z wnętrza potężnego torsu wołu i rozświetla ‘miejsce kaźni’. Źródłem metafizycznej poświaty był więc dla autora eseju wół wypatroszony. Wół, jak Marsjasz, stał się dla artysty ofiarą męczeństwa. ‘Monumentalny kadłub wołu – pisał Zbylut – zamienia się w wyobrażenie cierpienia i śmierci wszystkich stworzeń, w metaforę wszelkiego, także i ludzkiego, losu.

Malował w tym czasie kilka obrazów, w których odzierał przedstawione postacie ze skóry, ucinał głowy, skracał kończyny, jak to się robi ze zwierzętami po uboju. Nagiej dziewczynie towarzyszy tutaj ktoś przepoławiony z żółtymi kośćmi żeber. Jedna z osób stojących w grupie ma wnętrzności na wierzchu. Ostatniej pracy, którą skończył, nadał tytuł Golgota, później zmienił na ‘Metafizyka i mięso’. To namalowana na płótnie rzeźba wyobrażająca Ukrzyżowanie – krucyfiks ze św. Janem i Marią, symetrycznie po bokach. Jest w tym przedstawieniu prostota i naiwność ludowych świątków i jest zaskakujące memento w postaci wielkiego ochłapu mięsa, który unosi się w głębi jak czerwona chmura.

V

Zbylut Grzywacz przez całe życie zwracał się ku rzeczywistości zdegradowanej i bolesnej. Uwagę jego przyciągały takie tematy jak kobieta upadająca przy latarni, naga dziewczyna osaczona przez hierarchów w infułach i purpurach, katowany sylen, ćwiartowany wół, zagnojone podwórza, zrujnowane domy czy męczyzna z drzewcem szturmówki wbitym, nie wiadomo przez kogo, w miejsce kręgosłupa.

W końcu grudnia 1981 roku zapisywał: ‘Myślę o autoportretach, portretach, martwych i wnętrzach. Tak, żeby było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością’. Brzydota nie wydaje się tu jednak celem, lecz środkiem do celu.

W ostatnich latach skupiał się – w malarstwie i pisaniu – na motywach drastycznych a prostych: ból, mięso. Wciąż jednak powracał w jego twórczości i myśleniu nie do końca sformułowany, żywy niepokój – rodzaj tęsknoty metafizycznej. Nie zamierzał redukować perspektyw ducha do realiów mięsa. Próbował sięgnąć do czegoś, co jest odartym ze skóry, bezbronnym wobec bólu mięsem, i podnieść to – takie, jakie naprawdę jest – wysoko”.

Andrzej Osęka, fragment tekstu Mięso, muchy, metafizyka, [w:] Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 329

WYSTAWIANY:
Zbylut Grzywacz, Wystawa Malarstwa, Galeria "Gil", Klub Pracowników Politechniki Krakowskiej, Kraków, grudzień 1977 – styczeń 1978
15. wystawa Wprost, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, marzec – kwiecień 1978
VII Festiwal Sztuk Pięknych „Warszawa '78”, Zachęta, Warszawa, wrzesień 1978 [obraz Corrida – Pegaz (Corrida III) zdjęty przez cenzurę]
II Ogólnopolska Wystawa „Sztuka Faktu '78”, BWA Bydgoszcz, listopad – grudzień, 1978 [nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki za trzy spośród czterech (cenzura) zgłoszonych obrazów z cyklu „Wołowy”]
III Triennale Malarstwa i Grafiki „Nasz czas – Metafora – Tendencje”, BWA, Łódź, czerwiec – lipiec 1979
Otwarta Pracownia, wielomiesięczny pokaz permanentny w pracowni Zbyluta Grzywacza przy ul. Białoprądnickiej 17/22A w Krakowie, 1982–1983

LITERATURA:
15. wystawa WPROST, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Opolu, 1978
VII Festiwal Sztuk Pięknych „Warszawa '78”, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa, 1978
II Ogólnopolska Wystawa „Sztuka Faktu '78”, katalog wystawy w BWA w Bydgoszczy, 1978
III Triennale Malarstwa i Grafiki „Nasz czas – Metafora – Tendencje”, katalog wystawy w BWA w Łodzi, 1979
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, katalog wystawy w BWA w Kielcach, 1991, il. 29
Wrośnięcie. Z Barbarą Skąpską rozmawia Grzegorz Bednarski [w:] Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”, red. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2006, s. 266.
Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, [red.] J. Boniecka, J. Waltoś, MNK, Kraków 2008, poz. kat. 254 (il.), s. 348 oraz s. 72 (il.) i in. [data 1978 w katalogu jest błędna]
Tadeusz Nyczek, Rozdwojony, [w:] Zbylut Grzywacz. 1939–2004, red. nauk. J. Boniecka i J. Waltoś, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie marzec–czerwiec 2009, MNK, Kraków 2008, s. 283–293 (o cyklu Wołowym s. 288–289)
Joanna Boniecka, Zbylut Grzywacz 1939–2004. Przewodnik po wystawie, MNK, Kraków 2009, s. 12
Stanisław Primus, Piękno ocalone przez prawdę... krytyczny kicz, w: „Artysta wobec siebie i społeczeństwa” – twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, [red.] J. Boniecka, Kraków 2010, s. 59–67
Wojciech Bałus, „Pomoc”, Zbyluta Grzywacza. O metaforze i metonimii w „czasie marnym”, [w:] „Artysta wobec siebie i społeczeństwa”. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty, red. J. Boniecka, materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 7–8 maja 2009, MNK, Kraków 2010, s. 205–216 (o cyklu Wołowym s. 208–209)
Wprost 1966–1986, katalog wystawy w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2016
Agata Stronciwiłk, Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Popczyk, prof. UŚ, Katowice 2018, s. 145–159 (rozdział: „Wprost” o jedzeniu – polityczny wymiar kuchni w malarstwie Zbyluta Grzywacza).
Patrycja Cembrzyńska, Zbylut Grzywacz – Sceny z Korridy, socjalizm o wołowej twarzy, w: „Polska 1944/45–1989. Studia i materiały”, Wyd. Instytut Historii PAN, 2022

46 α

JERZY ROSOŁOWICZ

1928-1982

"Neutrony VI"

olej/deska, 51 x 65,5 cm
na odwrociu autorska nalepka z opisem pracy
oraz papierowe nalepki z Galerii Współczesnej K.M.P. i K. "Ruch" w Warszawie
oraz Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 900 – 21 700 EUR

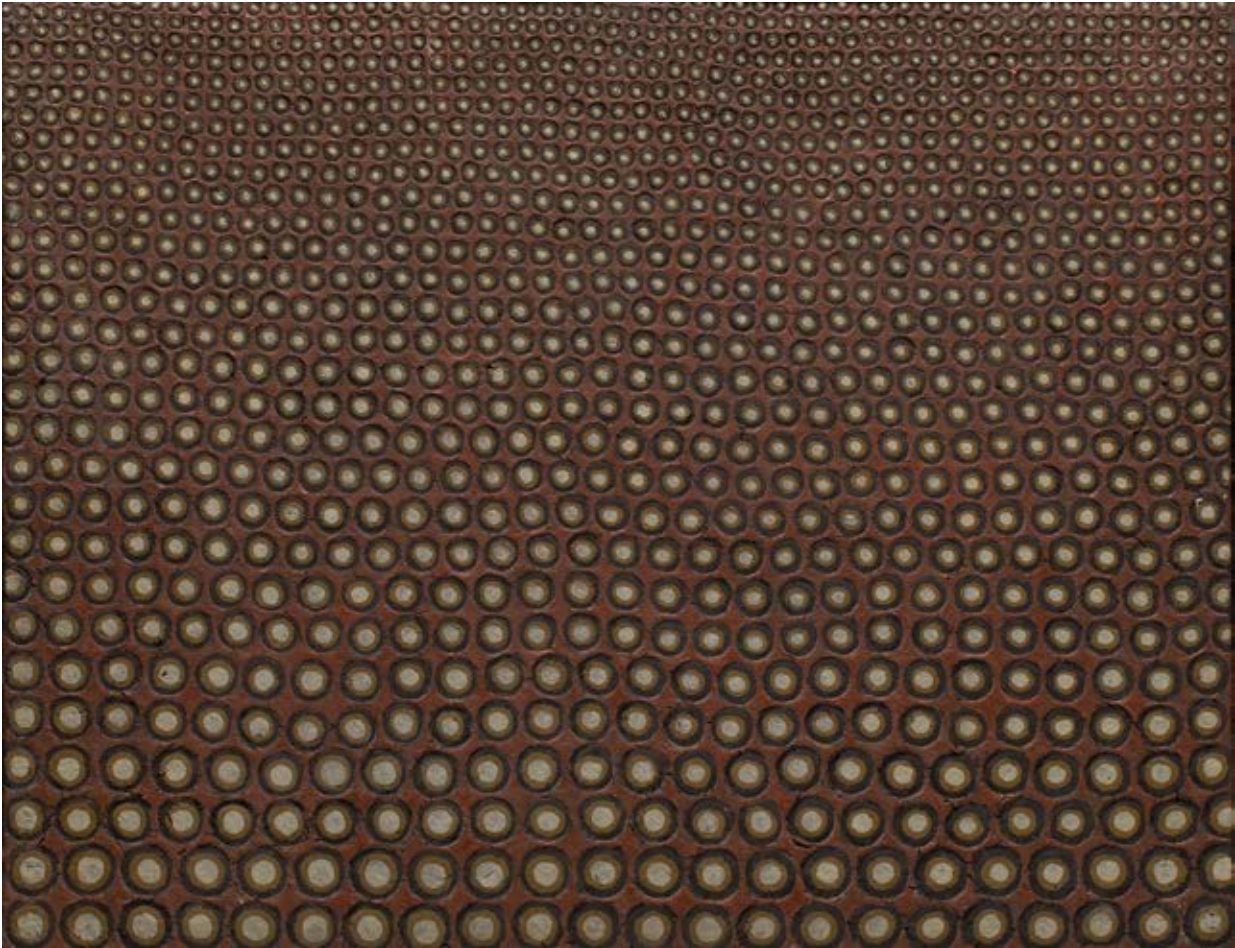
POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Siemiona
kolekcja prywatna, Polska

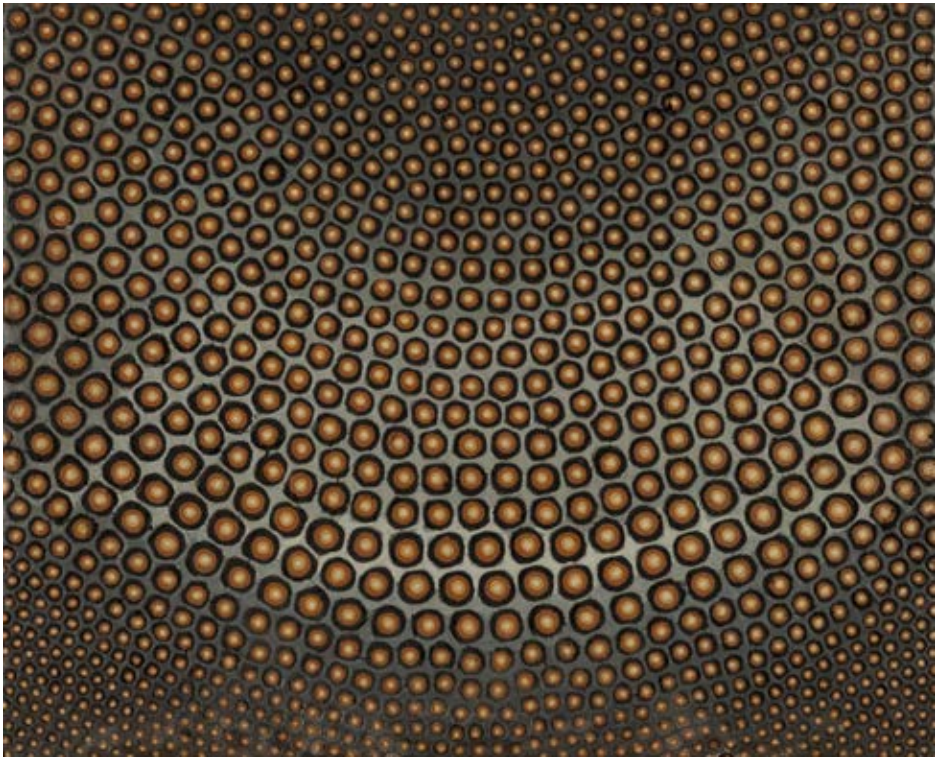
WYSTAWIANY:
Jerzy Rosołowicz, Muzeum Śląskie, Katowice, grudzień 1965–styczeń 1966
Jerzy Rosołowicz. Malarstwo, Adolf Ryska. Rzeźba, rysunek, Galeria Współczesna, Warszawa, 10.02-8.03.1966

LITERATURA:
Jerzy Rosołowicz, katalog wystawy, Muzeum Śląskie, Wrocław 1965, poz. kat. 94, nlb.
Jerzy Rosołowicz. Malarstwo, Adolf Ryska. Rzeźba, rysunek, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa 1966, nlb.

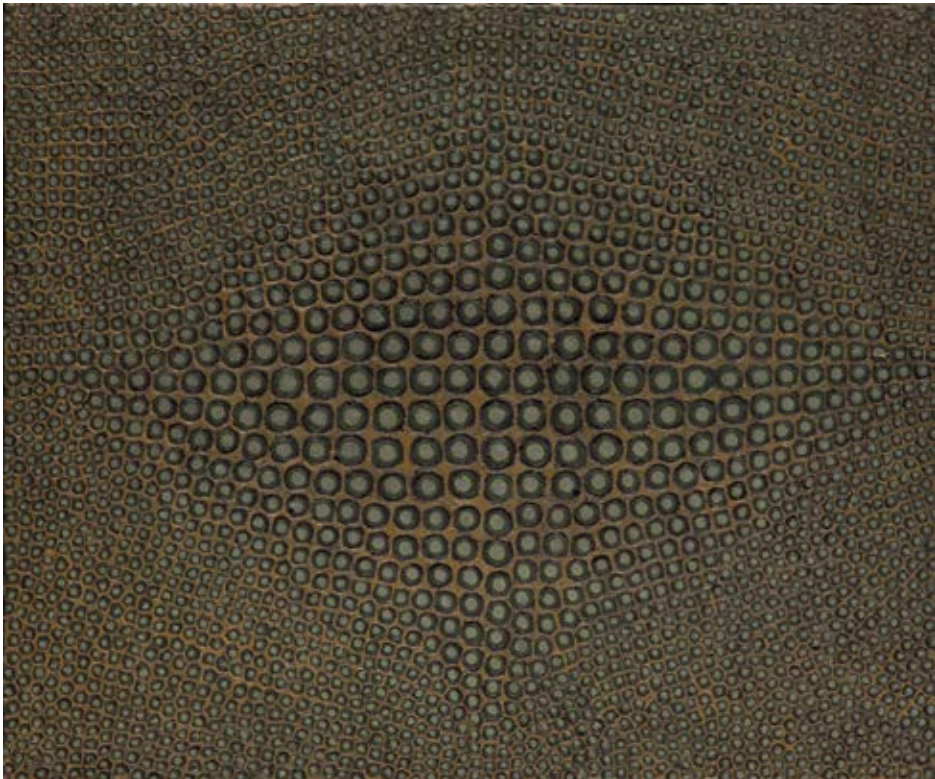
„Widz oglądający obraz, obok ewentualnych wzruszeń natury estetycznej, którymi go ten obraz obdarzy, najpełniej i jednocześnie zjednoczy się z autorem, odnalazłszy i uznawszy w jego dziele rezultat świadomego działania neutralnego, przez co sam uczestniczyć w działaniu tym będzie, co łącznie z jego codzienną pracą stanowić będzie działanie pełne”.

Jerzy Rosołowicz





Jerzy Rosołowicz, „Neutrony – Obraz V”, 1964/65, 59 x 72 cm, fot. DESA Unicum



Jerzy Rosołowicz, „Neutrony VII”, 1964–65, 58 x 69 cm, fot. DESA Unicum

W latach 1964–66 powstał pierwszy cykl prac Rosołowicza, który był wynikiem jego ówczesnych rozważań teoretycznych, noszący tytuł „Neutrony”. Do tej serii należy także prezentowany obraz „Nautrony VI”. Reliefy geometryczne, które pozostały znamienne dla całej twórczości Rosołowicza, operują koncentrycznymi, pionowymi i poziomymi podziałami na kwadratowe lub prostokątne pola wydobywane linearnymi smugami kolorów o tonacjach przechodzących od bieli poprzez wszystkie stopnie szarości do czerni, bądź będących rozjaśnieniem i pościemniem jednego tonu barwnego. „Neutrony” swoją kompozycją o widocznych podziałach światłocieniowych wspomaganych fakturalnymi, wyznaczającymi rytmy od- lub dośrodkowe świadczą o działaniach artysty coraz bardziej koncentrujących się na poruszeniu i przeobrażeniu samych form plastycznych, z czasem tracących na swej aluzji do organiczności natury.

Okres lat 60. był dla Jerzego Rosołowicza czasem formułowania zasadniczych kwestii i założeń artystycznych, które najpełniej wykladał we własnych tekstach teoretycznych: „Teoria funkcji formy” (1962), „O działaniu neutralnym” (1967), „Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne” (1971). Przeświadczony o nieuchronnej katastrofie, w obliczu której stoi świat, dążył do stworzenia modelu pobudzającego „świadome działanie neutralne” oraz ułatwiający osiągnięcie dobra poprzez „neutralizowanie wartości ujemnych wartościami dodatnimi”. Idee te pozostają nieoczywistymi w odczytaniu ich przez pryzmat dzieł malarskich artysty. Jednakże można w nich dostrzec czytelne przełożenie „neutralnego działania” na geometryczne formy, które wywodził z ładu istniejącego w naturze (poszczególne elementy kompozycji przypominają budowę komórki widzianej pod mikroskopem lub krople rosy).

W 1964 Rosołowicz podczas II Pleneru Koszalińskiego w Osiekach po raz pierwszy zetknął się z szerszym gronem znanych twórców i teoretyków sztuki, m.in. z Julianem Przybosiem, Arturem Sandauerem, a także Henrykiem Stażewskim i Władysławem Strzemińskim, których działania były szczególnym polem zainteresowań artysty. Owe poszukiwania odnalazły pełne odzwierciedlenie w ukształtowaniu kodu sztuki abstrakcyjnej opartego na fizjologii widzenia. Wraz z postrzeganiem abstrakcji jako środka poszukiwania porządku i struktury procesów przyrodniczych Rosołowicz sfinalizował ostatnie „Obrazy” z serii „Olimpijskiej” i tym samym rozpoczął dwa nowe cykle zatytułowane „Układy Alfa” oraz „Neutrony”. Przy użyciu masy plastycznej stworzył złożone kompozycje z form przypominających widziane pod mikroskopem komórki lub atomy. Realizację własnych założeń neutralizowania napięć społecznych i przeciwieństw podejmował w utopijnych wizjach łączących sztukę z innymi dziedzinami nauki, takimi jak: cybernetyka, urbanistyka, architektura, nauki ścisłe, psychologia i socjologia.

Rosołowicz swoje obrazy powiązywał również z fenomenami natury, traktując je jako rezultat doskonałej, logicznej kreacji. Tym samym nadawał im funkcję absolutną, a także niezmienną i niezależną od człowieka. Jak zauważyła Sylwia Świsłocka-Karwot: „Relacje, jakie zachodzą między Rosołowiczem a naturą, można by porównać do stosunku wnikliwego, niezwykle pojętnego, ale i pokornego ucznia, poznającego zjawiska przyrody i prawa nią rządzące, wobec mistrza. Prace tego autora nie wykorzystują natury w sposób instrumentalny, bo same się nią stają – jej elementem na tyle neutralnym, że nieingerującym w nią, a jednocześnie niepowtarzającym jej w sposób mimetyczny czy imitacyjny” (Sylwia Świsłocka-Karwot, Pięć twarzy Mony Lizy. Pięć wystaw, które odbyły się w Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu, „Quart”, nr 1(47), 2018, s. 83).

47 α

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Nr 9" z cyklu "Totemy żoliborskie", 1966

olej, technika mieszana/plótno, 130 x 60,5 cm
opisany na odwrociu: 'Nr. 9'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 700 – 14 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Gliwice

LITERATURA:

Hilary, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997, s. 230, nr kat. 69 (il.)



48 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920–1972

"Hors cadre No 65", 1971

technika własna/relief, 82 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej | Hors cadre 1971 | No 65 | 82x50'

na odwrociu nalepka wywozowa Desy z opisem pracy i miejscem wysyłki Bezirksamt Charlottenburg von Berlin

estymacja:

45 000 – 50 000 PLN

10 900 – 12 100 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Aleksander Kobzdej. Ölbilder – Zeichnungen 1969–1971, Ratusz Charlottenburg, Berlin, 7–28.08.1971

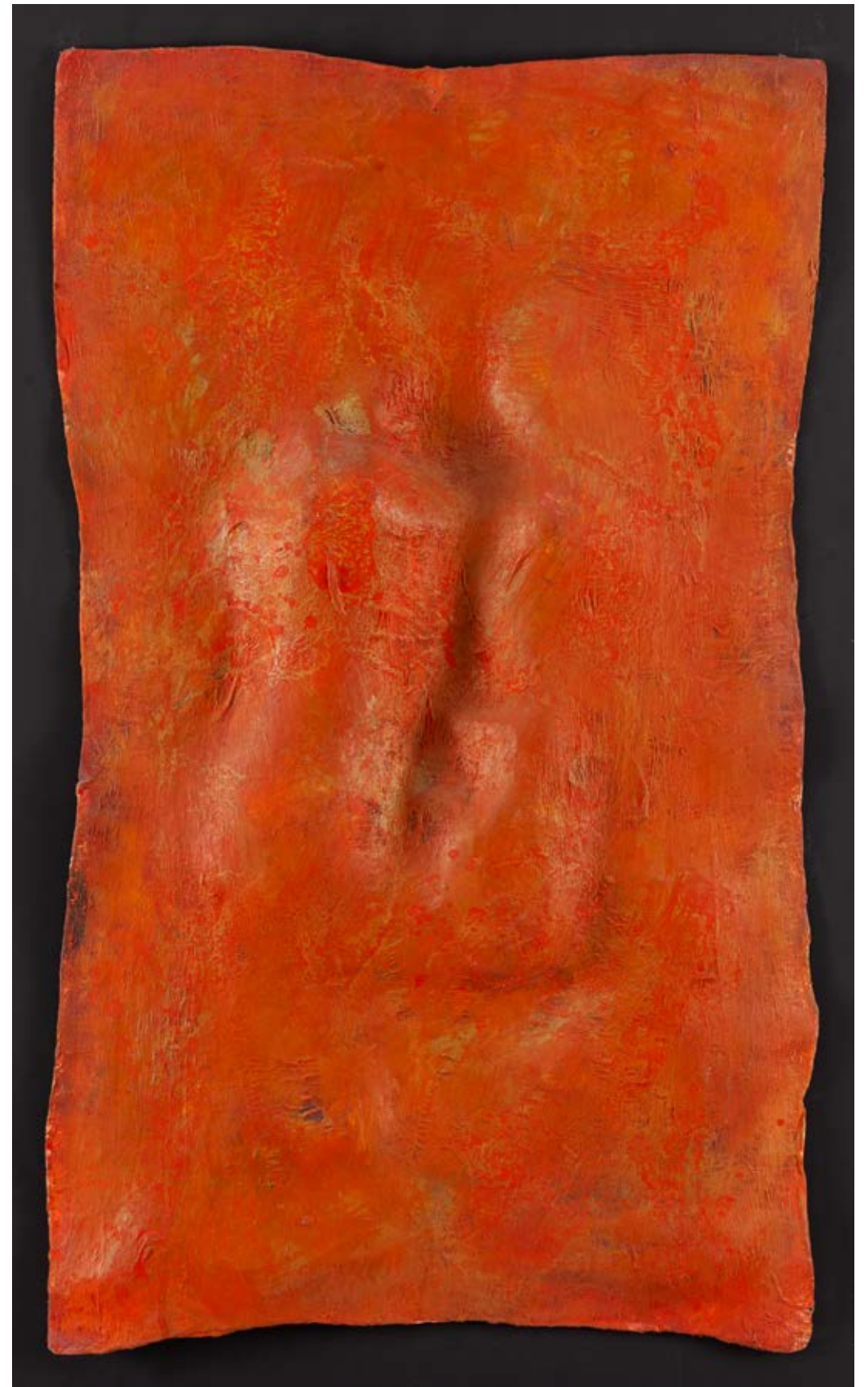
Aleksander Kobzdej. „Zmagania z materią”, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Warszawa, grudzień 2002

Aleksander Kobzdej. „Zmagania z materią”, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków, styczeń–luty 2003

LITERATURA:

Aleksander Kobzdej. Ölbilder – Zeichnungen 1969–1971, katalog wystawy, Ratusz Charlottenburg, red. Eberhard Knoch, Berlin 1971, poz. kat. 64, nlb.

Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią, katalog wystawy, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, red. Józef Grabski, Kraków 2002, poz. kat. 32, s. 216 (il.)





Aleksander Kobzdej, „Hors cadre nr 47”, 1971, 126 x 97 cm, fot. DESA Unicum



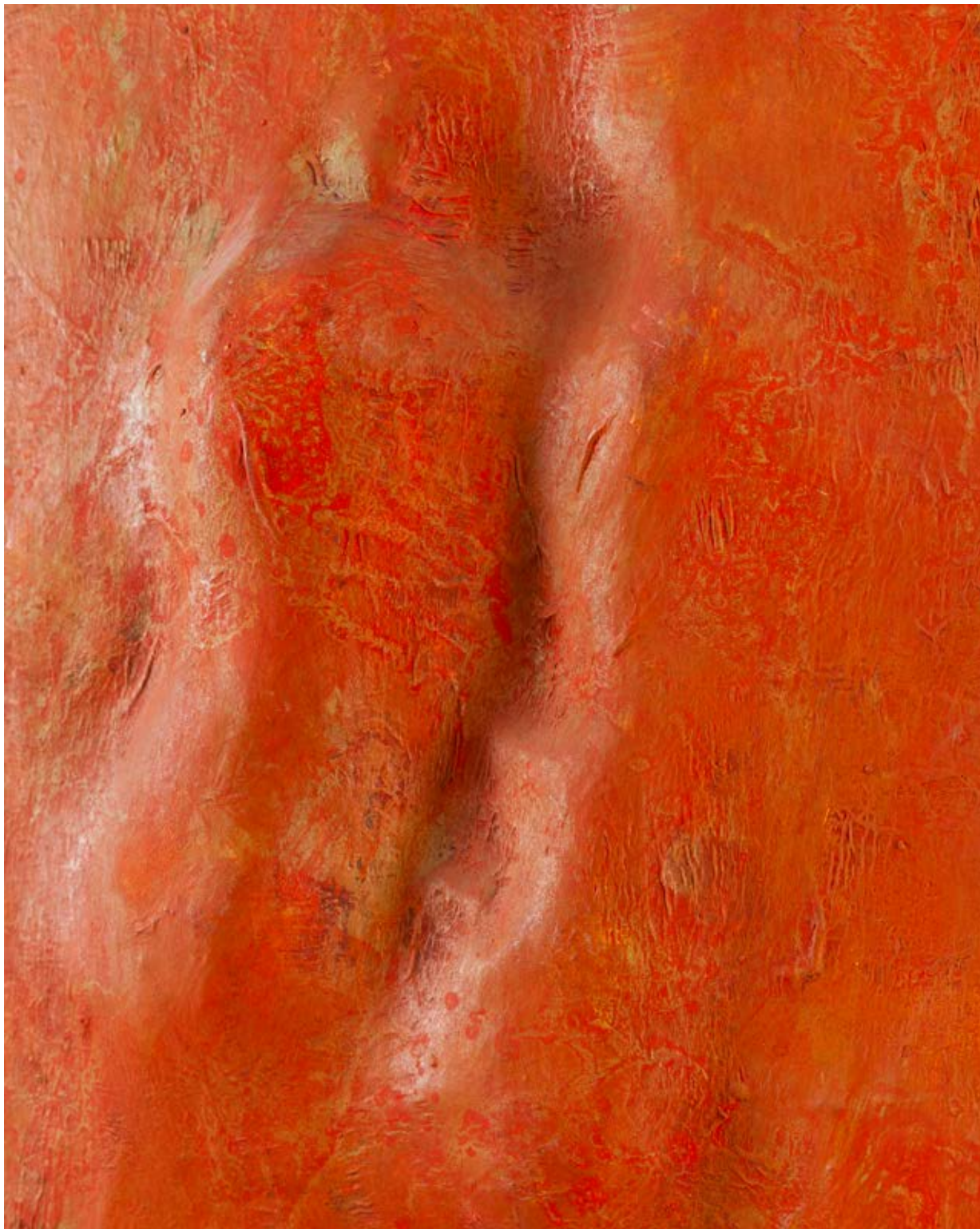
Aleksander Kobzdej, „Hors cadre”, 1971, 120 x 51 cm, fot. DESA Unicum

Cykl „Hors Cadre” to ostatnia seria prac Aleksandra Kobzdeja, nad którą artysta pracował od 1969 aż do końca swojego życia. W ramach tego cyklu stworzył około 70 numerowanych dzieł. Jego inspiracją były wcześniejsze eksperymenty z reliefem w serii „Szczeliny”, w których testował nowe sposoby formowania powierzchni obrazu. Jak mówił o Kobzdeju Jacek Dyrzyński: „Kobzdej panował nad spontanicznością reakcji artystycznej i ją sobie umiejętnie dozował. Najpierw była u niego przygoda konstrukcji, przygoda konstrukcyjnego widzenia, a dopiero potem przygoda detalu, przygoda improwizacji”. (Jasny gość w izbie duszy, o Aleksandrze Kobzdeju z profesorem Jackiem Dyrzyńskim oraz profesorem Rafałem Strentem rozmawia Tomasz Siwiec, Obieg, <https://obieg.pl/324-jasny-gosc-w-izbie-duszy>, dostęp: 11.02.2025).

Prace z cyklu „Hors Cadre” wyróżniają się przestrzenną formą. Artysta uzyskał specyficzną trójwymiarowość. Prace falują i wyginają się niczym poruszona wiatrem tkanina, pofałdowania nakierowują widza na skojarzenia z cielesnością. Ciepłe barwy pracy prezentowanej na aukcji podkreślają zmysłowość i organiczną naturę materii. Twórca celowo nadawał materii dynamiczny kształt, podkreślając jej autonomię i przekraczając granice tradycyjnie pojmowanego malarstwa. Jacek Dyrzyński tak mówił o sa-

moświadości autorskiej artysty: „Kobzdej niewątpliwie miał świadomość wyjątkowości tego, co robi. Kiedy tworzysz, to nie produkujesz seryjnie jakichś przypadkowych rzeczy, odartych z indywidualności, ale dokonujesz osobistej kreacji przedmiotu. Odciskasz na nim piętno swojej osobowości, temperamentu, nastrojenia na rzeczywistość. Odtąd nosi on w sobie twój sposób widzenia świata. To wszystko sakralizuje przedmiot i odróżnia go tym od masowo produkowanego kiczu. Kobzdej w swoim dziele przedkładał jakiś nieuchwytny bezpośrednio sposób widzenia świata, ponieważ abstrakcja jest wolna od całej literackości, którą zawsze łatwiej jest interpretować”. (Tamże).

Prezentowane dzieło wyraźnie ukazuje dążenie Kobzdeja do wyjścia poza klasyczne malarskie środki wyrazu. Choć zbliża się do rzeźby, wciąż zachowuje typowo malarskie wartości, takie jak subtelne przejścia tonalne i świadome operowanie kolorem. W swojej istocie jest to dzieło, które łączy w sobie zarówno materialność, jak i elementy metafizyczne, stanowiąc wyrafinowaną formę artystycznej ekspresji. Artysta osiągnął ten efekt, nakładając farbę grubymi warstwami. W niektórych pracach wzbogacał kompozycję o niestandardowe materiały, takie jak metal, drewno czy tworzywa sztuczne, które przebijały się przez kolejne warstwy farby.



49 α

MARIA MICHAŁOWSKA

1925-2018

"Andante", 1969

olej/ płótno, 105 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARIA MICHAŁOWSKA | 105 X 65 | "ANDANTE" - olej | 1969'

wskazówka montażowa na odwrociu

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 700 - 4 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Siemiona

kolekcja prywatna, Warszawa



50

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"Czas zatrzymany", 1967

olej/płyta pilśniowa, 139 x 99 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Anna Szpakowska-Kujawska 1967'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZAS ZATRZYMAN Y | 1967 | Anna Szpakowska-Kujawska'

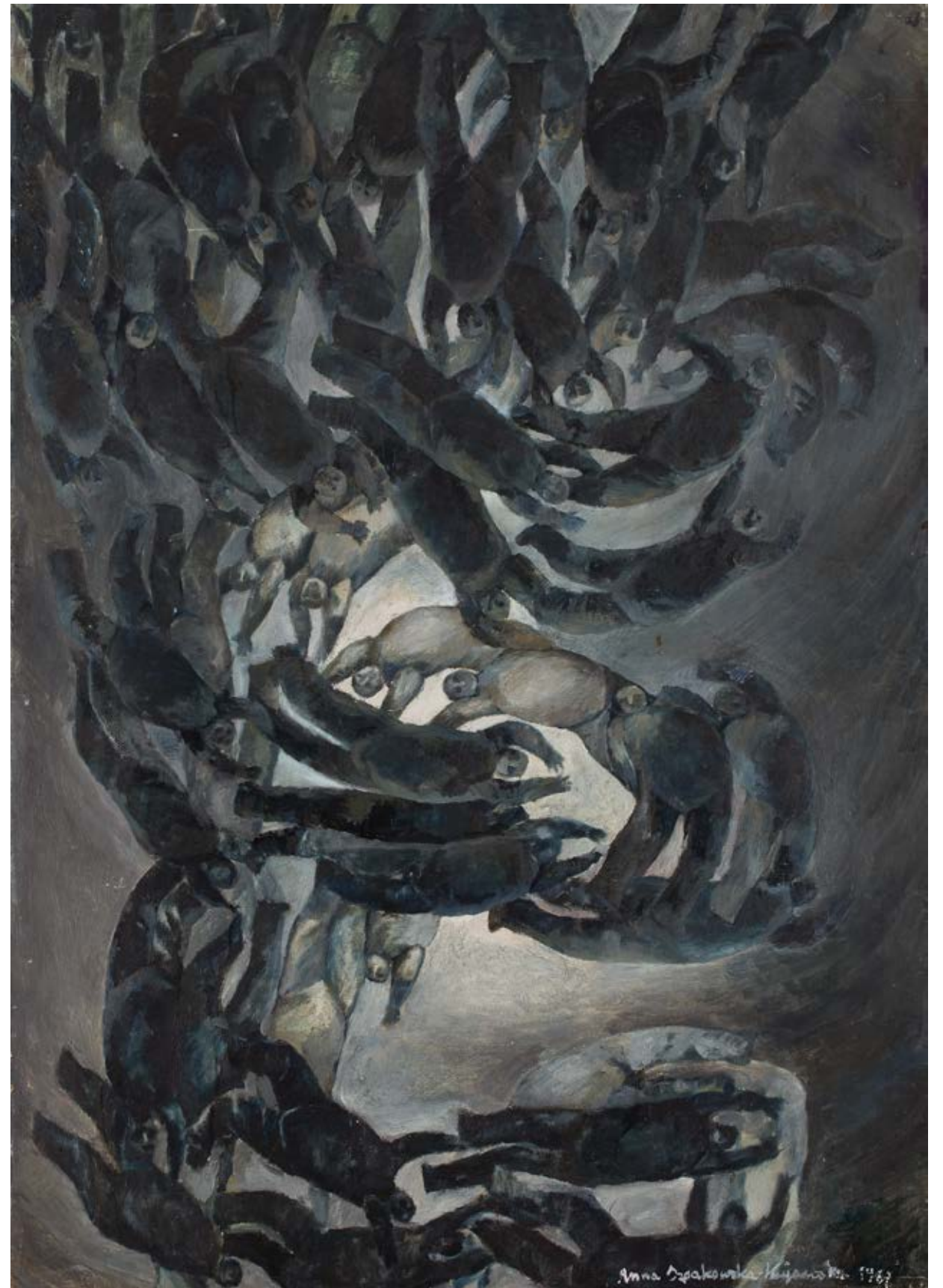
estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 100 – 8 500 EUR

„Chciałabym móc powiedzieć: ‘jestem kronikarzem tych ludzi’ – zwykłych, ani zdobywców, ani odkrywców; niezdolnych do wielkich czynów, ale tkwiących bardzo twardo na ziemi. Ludzi niezdolnych do objawienia indywidualnej woli, których siła tkwi tylko w gromadzie, a którzy kochają jednak życie”.

Anna Szpakowska-Kujawska, tekst bez tytułu, „Odra” nr 3/1968, s. 57





Twórczości wrocławskiej artystki Anny Szpakowskiej-Kujawskiej nie sposób jednoznacznie sklasyfikować. Przez ponad 60 lat twórczości wielokrotnie redefiniowała ona swój styl, wykorzystując nowe rozwiązania formalno-stylistyczne. Jedynym stałym motywem jej sztuki jest zwykła, szara codzienność i człowiek – ekspresyjna, pulsująca materia życia. Kariera artystyczna Szpakowskiej-Kujawskiej nabrała rozpędu, kiedy w 1961 rozpoczęła współpracę z tzw. Szkołą Wrocławską (od 1967 zwaną Grupą Wrocławską), która skupiała najwybitniejszych twórców tamtejszej sceny artystycznej II poł. XX wieku. (Należeli do niej m.in. Wanda Gołkowska, Janina Żemojtel, Józef Hałas czy Alfons Mazurkiewicz). Brała udział w słynnym Sympozjum Wrocław '70, podczas którego kształtowały się się nowatorskie koncepcje i idee, takie jak: sztuka konceptualna. Istotnym wektorem początków jej kariery były podróże, m.in. rejs po Morzu Czarnym czy Śródziemnym (1961), które stały się przyczynkiem do powstania cykli „Aleksandryjczycy” oraz „Dionizje”. Serię obrazów podkreślają istotę relacji międzyludzkich, niezbędnych dla osiągnięcia życiowego szczęścia i spełnienia. Jednocześnie wykonała w tym czasie wiele portretów, zarówno bliskich, jak i nieznanym jej osób. W 1963 wyjechała do Azji Centralnej, która zachwyciła ją rodzimą architekturą; obłe, uproszczone formy, nieregularne linie do tej pory ją inspirują i są zauważalne w najbardziej współczesnych kompozycjach.

Prezentowana praca „Czas zatrzymany” powstała w 1967, czyli równolegle kiedy artystka rozpoczęła pracę na swoim kultowym cyklem „Atomów”. Ich przesłanie i forma pozostają ściśle ze sobą skorelowane. Bohaterami obrazu są syntetyczne postaci o niewykończonych, lekko zamglonych rysach. Człowiek w twórczości Szpakowskiej-Kujawskiej jawi się jako zhomogenizowana postać, część większej, zunifikowanej zbiorowości. Praca powstała w trudnym politycznie momencie dla Polski: szok Marca '68 oraz Grudnia '70 zdefiniował kraj jako policyjno-militarną dyktaturę.

„Zwielokrotnienie tych indywidualnych postaci budzi lęk – w interpretacji widzów narzucają tu się znaczenia polityczne, tym bardziej że dochodzi do ‘wydarzeń marcowych’ i inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Prace zostają zdjęte z wystawy na Festiwalu Sztuki w warszawskiej Zachęcie. Polityczne sensy są w nich zawarte niewątpliwie, ale w szczególny, można powiedzieć – niezamierzony sposób. Bo nie o politykę, a o człowieka i jego życie chodzi tu Annie”.

Elżbieta Łubowicz, Jest się. Opowieść o życiu Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, Wrocław 2005, s. 24–25.

W 1971 artystka stworzyła dzieło malarskie na płytkach ceramicznych, znajdującą się na ścianie Instytutu Matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego. Dzieło nawiązuje do prezentowanej w katalogu pracy „Czas zatrzymany”, w której ludzie unoszą się w powietrzu, a ich sylwetki tworzą wir. Praca o podobnej tematyce powstaje niewiele później, w 1975 w Bibliotece Wojewódzkiej we Wrocławiu w formie plafonu.

Szapowska-Kujawska na stałe zapisała się w kanon polskich artystów sztuki powojennej. Wielu badaczy porównywało jej twórczość przykładowo do Jerzego Rosołowicza, w kontekście poczucia rytmu oraz budowy kompozycji. Tak opisywał ich twórczość krytyk sztuki Janusz Bogucki, który zestawił ich malarstwo w Galerii Współczesnej w Warszawie w 1969:

„Figury, w których powtarza się ten sam wygląd, gest, kolor, światłocien, zróżnicowane są tylko wartością. Podobnie jak „Neutronikony” Rosołowicza, wbudowane zostały ściśle w rytmiczne zorganizowaną strukturę przestrzenną”.

Janusz Bogucki, tekst bez tytułu, [w.] Anna Szpakowska-Kujawska, Jerzy Rosołowicz [katalog wystawy], Galeria Współczesna, Warszawa, marzec–kwiecień 1969.

Anna Szpakowska-Kujawska jest przede wszystkim malarką, ale jej twórczość obejmuje również rysunek, ceramikę, kolaż oraz rzeźbę. Urodziła się w 1931 w Bydgoszczy. Jej ojciec, Wacław, był architektem i autorem „Linii Rytmicznych” – nowatorskich dzieł sztuki o zasięgu światowym. W 1935 rodzina przeprowadziła się do Otwocka, a w 1945 osiedliła we Wrocławiu. Artystka uczęszczała do wrocławskiego Liceum Sztuk Plastycznych, które ukończyła w 1950. Następnie studiowała na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, na Wydziale Malarstwa Architektonicznego. Dyplom uzyskała w 1956 w pracowni prof. Marii Dawskiej i prof. Eugeniusza Gepperta. W latach 1977–84 mieszkała w Nigerii, gdzie uczyła rysunku i malarstwa w Kwara State College of Education w Ilorin.

51 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Grafit", 1999

technika własna/płyta, 40 x 34 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. GIERAGA | 1999 | GRAFIT | 40 x 34'

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

Andrzej Gieraga to jeden z najwybitniejszych żyjących twórców realizujących się w nurcie abstrakcji geometrycznej – kierunku w sztuce rozpropagowanego na rodzimym gruncie przez Henryka Stażewskiego.

Prace Andrzeja Gieragi są pełne spokoju i harmonii. Artysta wypracował swój własny styl wypowiedzi artystycznej, która bazuje na formach geometrycznych, choć najważniejsze dla artysty stają się światło i kolor, którymi operuje z wielką swobodą i lekkością. Mimo że twórczość Gieragi ulegała przez lata wielu przeobrażeniom, to pozostaje w pewnych aspektach niezmienna, a mianowicie w podstawowych środkach wyrazu, po jakie sięga artysta, którymi są wspomniane wyżej światło i relief.

Od wczesnych prac powstałych w latach 70. i 80. można dostrzec jednak zmiany, jakie zachodziły stopniowo w twórczości Gieragi. Przez pierwsze dwie dekady swojej działalności artystycznej operował wyłącznie bielą oraz czernią. Kolor w jego obrazach pojawia się dopiero pod koniec lat 80. Dramatyzm i ekspresję zastąpiła wówczas subtelność, wyciszenie i kontemplacja. Z biegiem lat powstające obrazy i grafiki wykazują coraz większe dążenie do uniwersalizmu. Gieraga nadal kształtuje geometrycznie przestrzeń, jednak stosuje coraz więcej uproszczeń, dążąc do wrażenia jednolitości.



52 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Obraz CCXLII b", 1994

technika własna/płyta, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Andrzej Gieraga | Obraz CCXLII b | wym. 50 x 50 cm | Tech. mieszana | 1994'

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 200 – 2 900 EUR



53

TAMARA BERDOWSKA

1962

Kompozycja, 2013

olej/piótno, 80 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tamara Berdowska | 2013 | olej"

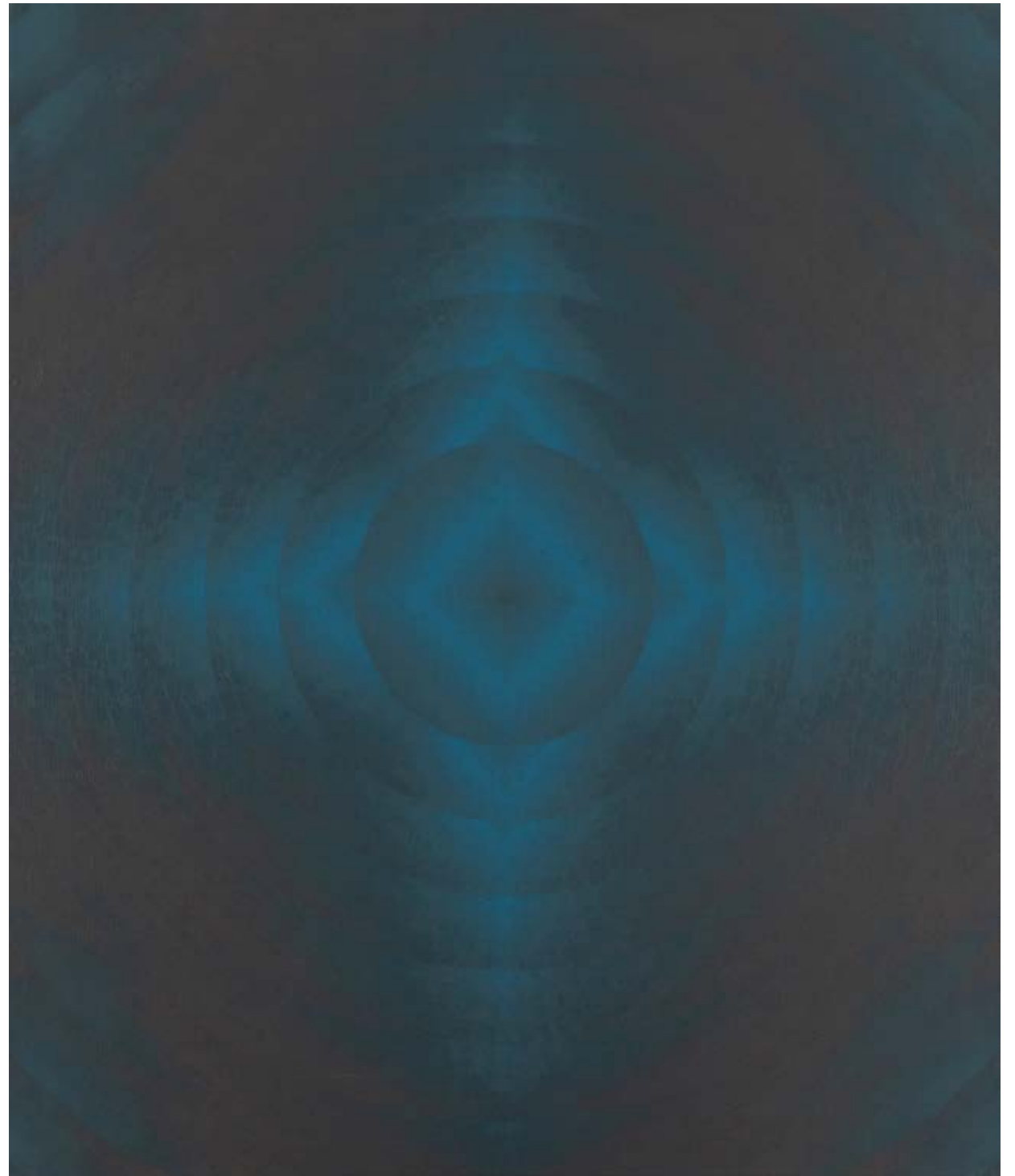
estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

6 100 – 8 500 EUR

„Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równoległe tylko w USA”.

Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, Obiekty | Obrazy, Kraków 2015, s. 28



54 α

MIECZYSŁAW WIŚNIEWSKI

1929-2018

"Układ E/II", 1986

akryl/plótno, płyta, 40,5 x 54,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Mieczysław Wiśniewski | "Układ E/II" - 1986 | 40,5x54,5'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 700 - 4 900 EUR

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

Zofia Wartak



55 α

LESZEK NOWOSIELSKI

1918-1999

Bez tytułu z cyklu "Modelki", 1996

olej/piótno, 50,2 x 61,2 cm

sygnowany l.d.: 'L. NOWOSIELSKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Leszek Nowosielski | [monogram artysty] 1996 | cykl modelki | [naklejka z Galerii Autorskiej "OGRÓD"]'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 700 – 14 500 EUR

Główną domeną twórczą Leszka Nowosielskiego była ceramika. Wspólnie z żoną, Hanną Modrzewską-Nowosielską, tworzył zarówno drobne, jak i monumentalne formy ceramiczne – od epickich przedstawień historycznych, przez malatury na talerzach dekoracyjnych, po serwisy i galanterię stołową. Razem założyli jedną z najbardziej znanych pracowni ceramicznych w Polsce. Choć był uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich twórców ceramiki, Nowosielski tworzył również dzieła malarskie. W szczególności wyróżniają się jego reliefowe prace abstrakcyjne oraz krótki cykl swobodnych, wyrazistych kompozycji figuratywnych, w których głównymi bohaterkami są kobiety – tytułowe modelki.



56 α

WITOLD - K.

1932

Bez tytułu, 1968

olej/tektura, 41 x 51 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Witold. K. 68.'
sygnowany na odwrociu z autorską dedykacją

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 400 - 6 100 EUR

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

Witold Kaczanowski

Twórczość Wita Kaczanowskiego nierozzerwalnie związana jest z jego biografią. Motyw samotności i wyobcowania, który przewija się przez niemal wszystkie jego prace, jest wynikiem doświadczeń emigracyjnych oraz towarzyszącego mu poczucia pustki i osamotnienia. W 1964 roku Kaczanowski wyjechał do Paryża, a pobyt w stolicy sztuki zaowocował wieloma przyjaźniami, w tym z Pablem Picasso, który namalował portret artysty. Z Francji w 1968 roku przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie mieszkał i pracował w Nowym Jorku, Santa Fe (Nowy Meksyk) i Houston. W 1969 roku otworzył swoją pierwszą pracownię w Beverly Hills.

Charakterystycznymi elementami kompozycyjnymi jego dzieł są małe postacie ludzkie zawieszane w nieokreślonej przestrzeni. Sylwetki anonimowych ludzi, będące wyrazem samotności, zdają się doskonale oddawać kondycję współczesnego człowieka. Gama kolorystyczna prac pozostaje zróżnicowana: zazwyczaj stonowana i spokojna, momentami przechodzi w bogate, zdecydowane barwy.



57

JACEK SROKA

1957

"Pies z geograficznym językiem", 2023

olej/ płótno, 70 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SROKA 2023'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JACEK | SROKA | 28K4 | 2023'

opisany na krośnie malarskim: 'PIES Z GEOGRAFICZNYM JĘZYKIEM'

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

2 000 – 2 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Jacek Sroka”, Galeria Filharmonii Kaszubskiej – Wejherowskie Centrum Kultury, 5.10-15.11.2023





Jacek Sroka zaczął tworzyć pod koniec lat 70. ubiegłego stulecia. Od samego początku twórczość artysty wyróżnia ekspresyjno-groteskowy styl oraz ironiczny komentarz do rzeczywistości. Jego prace łączą elementy surrealizmu, symbolizmu i ekspresjonizmu, tworząc wizje pełne nieoczywistych znaczeń, humoru i refleksji nad ludzką kondycją. Artysta często sięga po zdeformowane postacie, dynamiczne kompozycje i intensywne kontrasty kolorystyczne.

Obraz z 2023 przedstawia psa o esowatej, niemal płynnej formie zawieszoną w enigmatycznej przestrzeni. Deformacja oraz nierealistyczne barwy nadają tej pracy niepokojącego charakteru. Język zwierzęcia jest intensywnie czerwony, nakrapiany dużymi kolorowymi plamami, co nawiązuje do medycznego terminu „język geograficzny” – schorzenia powodującego charakterystyczne plamy na powierzchni języka. Przeskalowanie oraz wyróżnienie z kompozycji tego elementu ma skłonić widza do przemyśleń. Język, często kojarzony z komunikacją, staje się tutaj narzędziem niejasnego przekazu. Może symbolizować chaos informacyjny, w którym żyjemy. Z drugiej strony określenie „geograficzny” może odnosić się do problemów cywilizacyjnych, takich jak globalizacja czy konsumpcjonizm.

Sroka często bawi się formą i znaczeniem, zmuszając widza do zastanowienia się nad kondycją człowieka i zwierzęcością w nas samych. Jego sztuka nie daje jednoznacznych odpowiedzi, lecz otwiera pole do wieloznacznych interpretacji, łącząc absurd z głęboką refleksją.

58 α

LESZEK SOBOCKI

1934

Bez tytułu z cyklu "Zuzia i starzec", 2014

olej/ płótno, 115 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'SOBOCKI'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI A·D 2014 I "ZUZIA I STARZEC"'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 300 – 9 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska



59 α
JÓZEF ROBAKOWSKI
1939

Bez tytułu z cyklu "Kąty energetyczne", 1975–2003

akryl/plótno, 101 x 70 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Z cyklu "KĄTY ENERGETYCZNE" | 1975 - 2003 | J. Robakowski'

estymacja:
10 000 – 20 000 PLN
2 500 – 4 900 EUR

WYSTAWIANY:
Józef Robakowski. „Pola energetyczne”, Otwarta Pracownia, Kraków, 19.11–8.12.2004

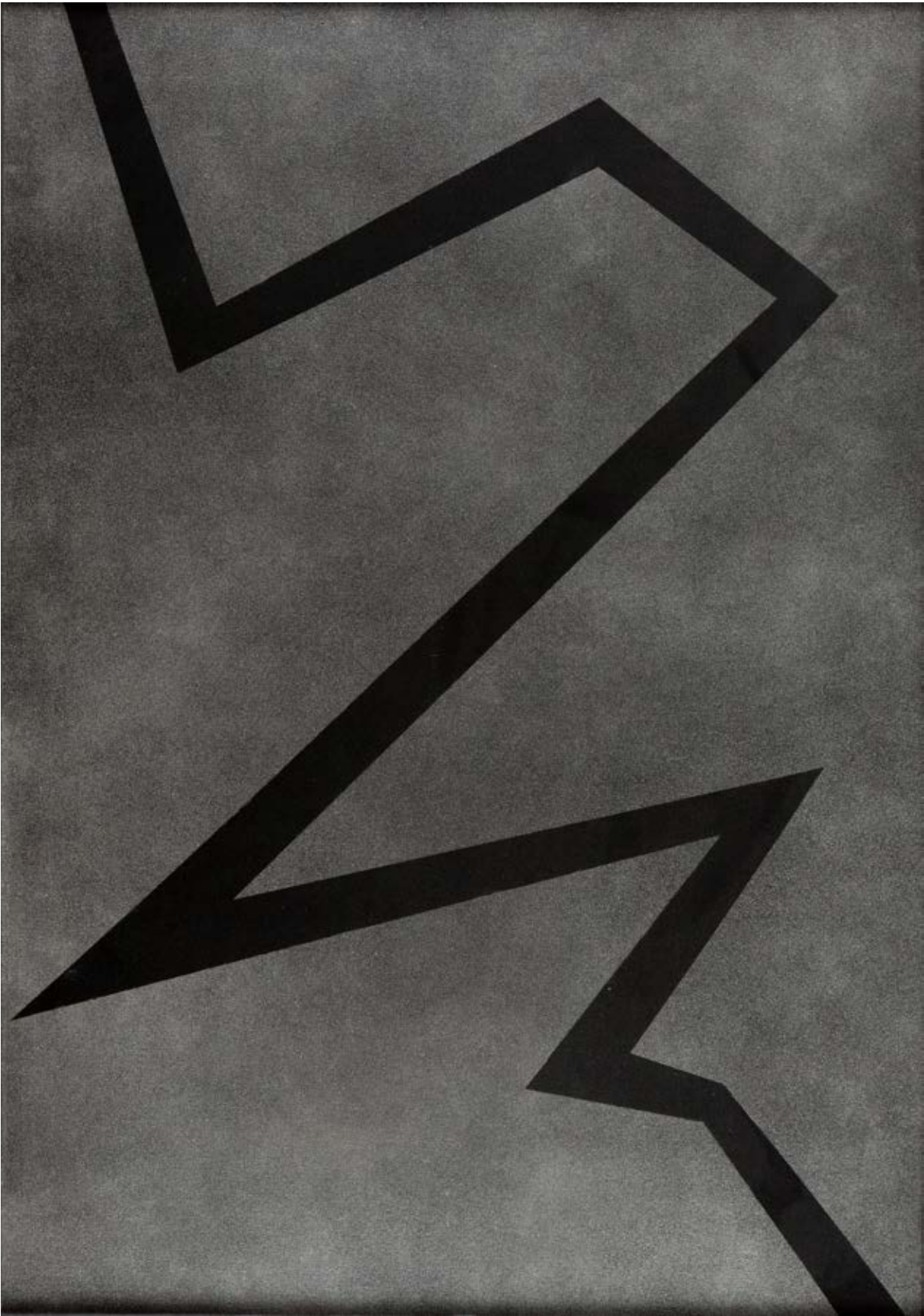
LITERATURA:
Robakowski. Kąty energetyczne 1975–2007, Ząbki 2007 (okładka tylna)

„Prace z cyklu ‘Kąty energetyczne’ są wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej. Ten wyimaginowany przez umysł człowieka MODEL stał się od wielu lat głównym motywem mojej aktywności artystycznej. Zastanawiam się, na ile ‘geometria’, mająca przecież jedynie w swej intencji cele praktyczne, może funkcjonować w sztuce? Aby ten problem stał się istotny, postanowiłem powołać KĄTY jako energetyczny znak kulturowy w formie osobistego fetyszu. Mam intuicję, że dysponując trzema kątami, uda mi się w dowolny sposób narzucić je na tzw. RZECZYWISTOŚĆ, ale też na moją motoryczność biologiczną. Dzięki takiemu zabiegowi pragnę spowodować coś w rodzaju napięcia energetycznego. To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdalnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii”.

Józef Robakowski, 1979–1997, <http://www.robakowski.eu/p24.html>,
dostęp: 11.02.2025

Józef Robakowski to jeden z czołowych reprezentantów polskiej sztuki awangardowej, a cykl „Kąty energetyczne” uznaje się za przełomowy dla jego twórczości. Prace z tej serii powstawały w latach 70. XX wieku, kiedy artysta zbliżył się do neoawangardy, podejmując eksperymentalne działania w dziedzinie filmu, fotografii i malarstwa. W tym czasie Robakowski był także członkiem Warsztatu Formy Filmowej, gdzie wspólnie z innymi twórcami analizował możliwości mediów filmowych i eksperymentował z nowymi formami wyrazu. Cykl „Kąty energetyczne” jest wynikiem fascynacji geometrią, a szczególnie zjawiskiem kąta, które, mimo swej prostoty, stało się przewodnim motywem jego prac. Robakowski widział w kącie nie tylko element matematycznej geometrii, lecz także symbol energii i napięcia, które wprowadza do przestrzeni kompozycji.

„Kąty energetyczne” to nie tylko formalna analiza geometryczna, lecz także głęboka refleksja nad rolą geometrii w sztuce, która poszukuje napięcia między funkcjonalnością a estetyką. Dla Robakowskiego kąty stają się symbolicznymi elementami, które pełnią funkcję osobistych fetyszy w sztuce, łącząc w sobie praktyczne aspekty z duchowymi poszukiwaniami twórczymi. W ten sposób artysta nadaje geometrycznym formom nową, głębszą wartość, wykraczającą poza ich tradycyjne, użytkowe zastosowanie.



60

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 1A/VI", 2022

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 1A/VI | 100x80 | 2022"

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 500 – 12 100 EUR



61 α

STASYS EIDRIGEVIČIUS

1949

"Nuty" z cyklu "Rozmowa muzyki i malarstwa", 1995

pastel/papier naklejony na płótno, 230 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'Stasys'
opisany i datowany w kompozycji: ' Roma | Ostiense | 11 november | 1995 | Kreutzer Quartet | di Londra'
praca powstała podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej w Rzymie w 1995

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
6 100 – 9 700 EUR

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

LITERATURA:
Stasys 60, [red.] Monika Kuc, Warszawa 2011, s.121 (il.)

„Stasys osiągnął to, o czym marzy każdy artysta – stworzył swój świat. Do tego świata wprowadza nas bez żadnych wstępnych zabiegów, bez przygotowań, bez objaśnień, bez uprzednich wtajemniczeń. Od razu, od pierwszego rysunku, ba! Od pierwszej kreski i płamy jesteśmy wewnątrz Stasysowego świata. (...) Stasys przekazuje nam ważną myśl – Że tak naprawdę w życiu wszystko jest ze sobą przemieszane. Przemieszane są lata i kolory, doświadczenia i kształty. Przemieszana jest realność i złuda, fakty i bajki. Przemieszane jest dzieciństwo i dojrzałość, sielskość i klęska. I że właśnie w tym wielkim przemieszaniu zawarta jest najgłębsza prawda świata”.

Ryszard Kapuściński





Stasys Eidrigevicius, „Muzyka i mit”, 1995, 250 x 150 cm, fot. DESA Unicum

Obraz wystawiony w ofercie niniejszej aukcji został namalowany przez artystę podczas pobytu Stasysa we Włoszech na Festiwalu Muzyki Współczesnej, który miał miejsce w Rzymie w 1995 roku. Sztuka artysty wzbudzała tam już wtedy duże zainteresowanie. Stasys stworzył wówczas serię dużych pastelii inspirowanych muzyką, które noszą wspólny tytuł „Rozmowa muzyki i malarstwa”.

Obrazy zostały zainspirowane utworami granymi na żywo i stanowią ich wizualną interpretację. W obrazach figuratywnych można zobaczyć typowe dla artysty postaci z oczami „jak guziki” grające na fantazyjnie ukazanych instrumentach, m.in. fletach, kontrabasie czy fortepianie. Instrumenty zostały sprowadzone do geometrycznych kształtów, w kubistyczny sposób rozbite na elementy i „poskładane” na nowo, niekiedy zmieniając swoją funkcję, np. stając się nakryciem głowy. Obok obrazów figuratywnych powstały abstrakcje, w których artysta przetransponował dźwięki na wielobarwne geometryczne kompozycje, przywodzące na myśl skojarzenia z pracami włoskich futurystów. Seria tych abstrakcyjnych i figuratywnych dzieł trafiła później do kolekcji Franco Bartoniego, włoskiego kolekcjonera, zachwyconego twórczością artysty. Bartoni planował stworzyć Muzeum Sztuki Współczesnej w San Marino, które miało nosić nazwę „Casa di Stasys”.

Twórczość Stasysa wyróżnia specyficzna atmosfera surrealizmu z akcentami ironii i groteski. Prace Stasysa fascynują swoją malar-ską wrażliwością oraz baśniową, oniryczną atmosferą. Spotykamy w nich postacie cyrkowych klaunów, smutnych pierrotów, hybrydyczną mieszankę ludzi i zwierząt oraz groźne, poważne, groteskowe figury. Bohaterowie obrazów Stasysa ukazują się w różnorodnych, unikalnych zestawieniach. Motyw maski pojawia się zarówno w malarstwie (pastelach, obrazach olejnych, akrylach i temperach), jak i w formach przestrzennych, działaniach performatywnych, fotografii i plakatach. Jak pisał Wojciech Skrodzki: „Wszystko, co można powiedzieć na temat maski i osoby w twórczości Stasysa, prowadzi do pewnej konstrukcji fundamentalnej: sztuka Stasysa jest w istocie swojej poszukiwaniem porozumienia się z drugim człowiekiem, porozumienia – ale i głębokiego zrozumienia tego drugiego człowieka. Tym wyróżnia się ona bardzo zdecydowanie na tle całej sztuki współczesnej, dla której drugi człowiek, jeśli już w ogóle zaistnieje, to jako najzupełniej anonimowy znak plastyczny lub całkowicie bezosobowy i wyłącznie doraźny partner happenin-gowej gry”.



62 α

RYSZARD WAŚKO

1947

"Sara & Sara – Złudzenie/Zauroczenie V", 2013

olej/ płótno, 130 x 180 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: R. Waśko | Sara & Sara | 2013 | Delusion / Verblendung V'

estymacja:

70 000 – 120 000 PLN

16 900 – 28 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Berlin, Niemcy

Nagel, Stuttgart, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska



Mnogość zainteresowań twórczych artysty doprowadziła do wielu tzw. „plot twistów” w jego barwnej biografii. Początkowo Waśko chciał studiować malarstwo na krakowskiej ASP, w tym celu pobierał prywatnie lekcje rysunku. Finalnie jednak dostał się do Szkoły Filmowej w Łodzi i na pewien czas zrezygnował z kariery malarza. Już jako młody chłopak dał się poznać jako niebywały społecznik. W czasach studiów należał do legendarnej grupy artystycznej o nazwie Warsztat Formy Filmowej. „Warsztatowcy” byli awangardowym zgrupowaniem malarzy, filmowców, krytyków, poetów, filozofów i naukowców, którzy eksperymentowali w dziedzinie filmu i fotografii. To, co ich łączyło, to powszechna niechęć do akademickiego programu nauczania. W owych czasach był on skupiony na kinie narracyjnym. Oni natomiast opowiadali się po stronie twórczości bezinteresownej, czystej, niekomercyjnej, nie opowiadającej, nieprzedstawiającej, lecz skupionej na samej sobie, na własnych możliwościach. Wzorem była dla nich między innymi nowatorska, powstająca od lat 30. XX wieku sztuka Stefana i Franciszki Themersonów oraz konstruktywizm Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro.

Przynależność do bohemy artystycznej wciągnęła Waškę na tyle, że po skończeniu studiów nie chciał się rozstawać z tym środowiskiem i rozpoczął pracę w Szkole Filmowej jako wykładowca i asystent, m.in. Andrzeja Kondratiuka.

Na przełomie lat 80. Waśko przeniósł swoją sztukę ze sfery fotografii i filmu na teren malarstwa. Kierowała nim chęć tworzenia nowego typu obiektów (które nazywał rzeźbami czasowymi). Przejście od filmu do obrazu było w jego wykonaniu dosyć płynne i naturalne, bowiem jedno wynikało z drugiego. Jego pierwsze prace stanowiły próbę zapisu rzeczywistości filmowej w formie rysunków i obrazów na kartonie. Kolejna, radykalna zmiana w jego twórczości była następstwem sytuacji politycznej w Polsce. W latach 80. Waśko został zmuszony do emigracji. Pod wpływem wyjazdu jego twórczość zmieniła się diametralnie. Początkowo otrzymał stypendium British Council i wyjechał do Londynu, następnie przebywał w Niemczech, gdzie wyjechał w 1985 roku na stypendium DAAD. W tym czasie nie tylko tworzył, ale także wykładał na licznych uczelniach, m.in. w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie.

Obok swojej twórczości i działalności pedagogicznej Ryszard Waśko słynie z tego, że jest niezwykle aktywnym animatorem życia artystycznego. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaowocował szeregiem istotnych inicjatyw, ważnych nie tyle dla jego własnej twórczości, co dla polskiego i światowego ruchu intermedialnego. W 1981 roku – tuż przed ogłoszeniem w Polsce stanu wojennego – zorganizował w Łodzi, wraz z grupą znajomych, bezprecedensowe wydarzenie – „Konstrukcję w Procesie”. Inicjatywa kontynuowana była w Europie Zachodniej, Izraelu i Australii. W jej kolejnych (łącznie siedmiu) edycjach brali udział wybitni artyści z całego świata. Ich różnorodne prace przedstawiały przemiany społecznych uwarunkowań sztuki końca XX wieku.

Wraz z początkiem nowego milenium artysta ponownie wrócił do swoich artystycznych „korzeni”, czyli do fotografii i filmu. Tym razem jednak nie były celem samym w sobie, a jedynie środkiem pomocniczym, nośnikiem informacji. Od tamtej pory Waśko zdecydowanie stał się artystą intermedialnym.

Również jego malarstwo łączy w sobie rozmaite estetyki. Doskonałym przykładem jest prezentowany na aukcji obraz „Sara & Sara – Złudzenie/Zauroczenie V”. Choć jest to olej na płótnie, to bardziej przychodzi na myśl ogromnych rozmiarów ekran lub banner, z lekko rozmytym obrazem. Jest to płótno pikselowe, „obraz telewizyjny”, który swą trójwymiarowość zawdzięcza niezwyklej precyzji malarskiej. Obraz powstał przy użyciu bardzo małych pędzli. Kontury namalowanych postaci subtelnie zlewają się z minimalistycznym tłem. Dodatkowo nowoczesna forma namalowania kontrastuje z uwiecznionym tematem. Na obrazie widnieją zduplikowane duety kobiet w kape-luszach i staroświeckich sukniach. Jeden duet wręcz wibruje kolorem (za sprawą użytego intensywnego, żółtego koloru), drugi zaś jest delikatny i subtelny. Zabieg ten sprawia, że odbiorca obrazu jest jeszcze bardziej zaintrygowany mnogością nieoczywistych kontrastów. Takie samo wrażenie robi bogata biografia samego artysty. Bez wątpienia Waśko to „artysta światowy”, jeden z najbardziej międzyna-rowych polskich twórców, o oszałamiającej karierze rozpoczętej w Polsce, sięgającej od nowojorskiej MoMA do londyńskiego Tate, przy jednoczesnym skupieniu życia i twórczości w Berlinie.



63 α

JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Pchli Targ w Paryżu III", 1973

olej/piótno, 100 x 115 cm

sygnowany p.d.: 'Szancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN SZANCENBACH | W PARYŻU III | 1973'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 900 – 7 300 EUR



64

JANINA KRAUPE

1921-2016

"Rozmowa", 1977

akryl/plótno, 150 x 77 cm

sygnowany p.d.: 'J.Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | KRAKÓW | "ROZMOWA" AKRYL 1977'

oraz na blejtramie: 'JANINA KRAUPE "ROZMOWA" 150 x 77 cm ACRYL | KRAKÓW [adres]'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 900 - 7 300 EUR



65 α

ZDZISŁAW JURKIEWICZ

1931-2012

"Kontrakcja", lata 60. XX w.

olej/piótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ZDZISŁAW JURKIEWICZ I "KONTRAKCJA" I (100/120)'

wskazówka montażowa na odwrociu

estymacja:

35 000 – 40 000 PLN

8 500 – 9 700 EUR



66 α

JULIUSZ JONIAK

1925–2021

"Lysekil", 1987

olej/piótno, 100 x 125 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JONIAK 87'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JULIUSZ JONIAK I "LYSEKIL '87" I 100 X 125'

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 200 – 4 400 EUR



67 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Bartosz Głowacki w Tarnobrzegu" z cyklu "Podróże autostopem", 1991

olej/płótno, 73 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: '91 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1991 | E. DWURNIK | NR: IX. 612. 1674 | B. Głowacki w TARNOBZEGU'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

19 300 – 28 900 EUR

LITERATURA:

Dwurnik. Spis prac malarskich, (red.) Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy”, (8.09–7.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem” (od 1967), poz. 612, nr 1674, s. nlb.

„Trzeba po prostu wiedzieć, że jest pewien porządek; jak malujemy człowieka, to musi być szkielet – konstrukcja, którą trzeba oblec w mięśnie, skórę, potem udrapować szaty na ciele, przystroić. Nikifor robi zawsze dokładnie to samo. Na początku jest rysunek – konstrukcja, potem barwa – to są mięśnie, i jeszcze raz to wszystko obrysowuje pędzelkiem, w zależności od sytuacji różnymi kolorami, a na koniec całość oprawia. Na ogół artyści zapominają o jakimś elemencie tego procesu, gubią coś w tym porządku, są po prostu niechlujni i to sprawia, że obrazy są chrome”.

Edward Dwurnik





Edward Dwurnik, „Kudowa” z cyklu „Podróże autostopem”, 1974, 90 x 130 cm, fot. DESA Unicum



Edward Dwurnik, „MZK-a - W-wa (pl. Bankowy)” z cyklu „Podróże autostopem”, 1990, 99 x 74 cm, fot. DESA Unicum



Twórczość Edwarda Dwurnika na stałe weszła już do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Dzięki konsekwentnemu rozwijaniu własnego, charakterystycznego stylu, który artysta wypracował na początku swojej kariery, a także niezwyklej dyscyplinie i tempie pracy, Dwurnik szybko zyskał miano jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli swojego pokolenia. Pomógł temu z pewnością „przebojowy” styl życia Dwurnika i ciekawa osobowość artysty-gwiazdora. Mimo popularnej opinii twórcy o lekkim podejściu do życia i zabawowym charakterze nie można mu odmówić niesamowitego talentu i zdolności obserwacji, wyraźnie dostrzegalnych w obrazach prezentowanych w katalogu.

Jednym z najsłynniejszych oraz najdłużej tworzonych przez Dwurnika cykli były „Podróże autostopem”. Seria została zapoczątkowana w 1966, czyli jeszcze w okresie studenckim, i miała swoją kontynuację do ostatnich lat życia artysty. Jedną z największych inspiracji dla młodego twórcy okazała się wystawa malarstwa Nikifora Krynickiego, obejrzana w 1965 oraz spotkanie z mistrzem, które odbyło się dwa lata później w warszawskiej akademii. Dwurnik wspominał jego twórczość: „To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkaliśmy kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajera i to wszystko tak utkwilo w mojej podświadomości, że kiedy zetknąłem się z akwarelami Nikifora, wspomnienia, otoczenie, w którym wyrosłem, w pewien sposób podbiły znaczenie tych akwarel i nabrały one dla mnie jeszcze większego znaczenia, i mocno wpłynęły na moją psychikę. Poczułem się, jakbym trafił na coś absolutnie swojego. Dlatego postanowi-

łem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podsywiałem” (Małgorzata Czyńska, Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Wołowiec 2016, s. 103).

Początkowa fascynacja przerodziła się w projekt rozwijany przez całe życie. Śladem krynickiego prymitywisty Dwurnik wyruszył w świat, skrzętnie dokumentując odwiedzone miejsca. „Podróże autostopem” to zapis niezliczonej liczby wycieczek odbytych po wszelkich zakątkach kraju i zagranicy. W atlasie Dwurnika znajdziemy z pewnością największe metropolie, jak Nowy Jork i Londyn, ale też polskie miasta powiatowe, które darzył równą uwagą i – wydaje się – sympatią. Weduty Dwurnika są pejzażami po części fantastycznymi, o swobodnie traktowanej perspektywie, z przeskalowanymi punktami, na które autor chciałby, byśmy zwrócili uwagę. Można je czytać jako opowieści, w których jednocześnie dzieje się wiele historii – bohaterowie umieszczani w miasteczkach często pojawiają się kilkakrotnie w różnych miejscach. Znajdziemy w nich również postaci podpisane imiennie, znane Dwurnikowi z codziennego życia (w przypadku prezentowanego płótna są to na przykład Włodzimierz Nowaczyk oraz Barbara Czubak) oraz osoby znane z historii, polityki, literatury. Niebagatelną rolę w przedstawieniach z „Podróży...” odgrywa również sama architektura. Często traktowana w sposób bardzo luźny, jest jednak reprezentatywna dla danego obszaru. W wielu portretowanych miastach Dwurnik odnajdował swój ulubiony motyw, którego próby analizy malarskiej podejmował wielokrotnie. Jednym z takich miejsc, obok Placu Zamkowego w Warszawie, był właśnie poznański ratusz.

68 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Zamek", 2012

olej/piótno, 46 x 54,9 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.DWURNIK | 2012'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2012 | E. DWURNIK | "ZAMEK" | NR: XI - 594 - 4609 | (EURO 2012) | EURO 2012'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 500 – 19 300 EUR

„To moje miasto, maluję wciąż Warszawę, bo ją po prostu kocham. Ona się tak fantastycznie zmienia. I tu mieszka tylu ludzi, których strasznie kocham, których zawsze malowałem. No i tutaj kręci się polityka, biznes. To przecież najważniejsze miejsce w Polsce”.

Edward Dwurnik



69 α

FREDERICK COVENTRY

1905-1997

"Australia", lata 50.-60. XX w.

olej/piótno, 180 x 430 cm
sygnowany u dołu: 'F.H. COVENTRY'
do pracy dołączona tablica z brązu z opisem kompozycji

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 100 - 36 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Konstancin



Wielość artystycznych dokonań Fredericka Halforda Coventry'ego mogłaby stać się udziałem nie jednego, ale kilku osób. Jako twórca murali, malarz, grafik, szkła artystycznego, a także projektant plakatów i ilustrator książek zdobył uznanie zarówno w świecie sztuk pięknych, jak i w sektorze sztuki użytkowej. W jego pracach sztuka współistniała z technicznymi nowinkami.

Coventry urodził się w Nowej Zelandii. Tam też odebrał pierwszą edukację artystyczną. Nauka w Elam School of Art w Auckland wykształciła w nim przekonanie, że sztuka powinna być integralną częścią codziennego życia. Podczas studiów artysta pracował jako kreślarz.

Od 1926 studiował w Sydney School of Art. Z tego okresu pochodzi pierwsze dzieło, które zostało zauważone przez krytyków. Był to „Autoportret” (1927) narysowany ołówkiem, który wyróżniał się nowoczesnym sposobem ujęcia postaci i wielką dbałością o szczegóły. Praca została przedstawiona na wystawie „Society of Artists” w David Jones Art Gallery w Sydney w 1929.

W tym samym roku Coventry przeniósł się do Londynu, aby studiować sztukę grawerską. Zainteresowanie krytyków wzbudziło jego nowatorskie podejście do techniki grawerunku. Jednak artysta nie ograniczał się do jednego medium. W 1930 Coventry zaprezentował indywidualną wystawę swoich rysunków i grafik. Dzięki temu jedna z prac artysty została zakupiona do zbiorów British Museum Print Room.

W swojej twórczości Coventry łączył sztukę wysoką ze sztuką użytkową. Otrzymywał zamówienia na artystyczne realizacje od prestiżowych klientów firmowych z Wielkiej Brytanii, Australii i Nowej Zelandii. W 1935 zaprojektowany przez niego plakat dla Southern Railways „Winter Sunshine Holidays in Southern England” był eksponowany na wystawie „British Art in Industry Exhibition” w Londynie. Projektował również plakaty dla egipskich kolei państwowych i Orient Line, realizował projekty wnętrz i motywów dekoratorskich statków pasażerskich. A w 1940 jego cztery murale uświetniały oprawę „Centennial Exhibition” w Nowej Zelandii.

W czasie II wojny światowej pracował w brytyjskim Ministerstwie Lotnictwa, projektując wzory maskujące dla obiektów wojskowych. Po zakończeniu wojny działał na rzecz promowania sztuki w przemyśle. Tworzył murale dla luksusowych liniowców i wykonywał szklane dekoracje dla statków.

Od 1958 Coventry poświęcił się projektowaniu szkła artystycznego. Trzy lata wcześniej opracował i opatentował innowacyjne techniki piaskowania, grawerowania i barwienia szkła. W 1986 prace Coventry'ego były prezentowane na wystawie „Art on the Liners” w Southampton Art Gallery. Coventry zmarł w Londynie w 1997.

Obraz oferowany na aukcji to praca o charakterze symbolicznym, przedstawiająca przemianę krajobrazu i cywilizacji – od dziewiczej natury, przez rolnictwo, aż po industrializację.



70 α

JUDYTA SOBEL

1924–2012

Kuter "Leon", 1955

olej/plótno, 76 x 91,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. SOBEL I 55'

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
6 100 – 9 700 EUR

Judyta Sobel, artystka pochodzenia żydowskiego z Lwowa, studiowała w latach 1947–1950 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Już jako studentka drugiego roku, pod koniec lat 40., wzięła udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, a jej prace obok dzieł takich twórców jak Henryk Stażewski czy Andrzej Wróblewski, przyciągnęły uwagę krytyków. Emigracja była dla niej ważnym tematem, nawiązującym do żydowskiego pochodzenia i trudnych czasów po wojnie. Po uzyskaniu stypendium Edwarda A. Normana, artystka wyjechała do Paryża, a jej życie i twórczość nabrały międzynarodowego charakteru. W latach 50. malowała w różnych częściach świata – między Polską, Izraelem a Stanami Zjednoczonymi.

W 1956 roku na stałe osiedliła się w Nowym Jorku, gdzie kontynuowała rozwój swojej kariery artystycznej. W początkowym okresie swojej działalności artystka pozostawała bliska poetyce sztuki swojego mentora – Władysława Strzemińskiego. Z czasem jednak zaczęła odchodzić od niego, kierując się ku bardziej współczesnym nurtom sztuki XX wieku, takim jak: sztuka Henriego Matisse’a, Georges’a Braque’a oraz postimpresjonistów.

Malarstwo Sobel, tworzone z zastosowaniem impastu, oscylowało między figuracją a deformacją. Artystka szczególną uwagę poświęcała emocjonalnemu charakterowi swoich prac. To właśnie emocjonalne postrzeganie świata pozwalało jej na stworzenie dzieła pełnowartościowego, które, jak twierdziła, miało wywołać impuls do rozmyślań i odczuć u widza.



REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

Niniejszy Regulamin Aukcyjny DESA Unicum stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej „DESA”); adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwaran-

cji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta

i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

- KATALOG – dokument przygotowany przez DESA na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

- Α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- Β - Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

- Γ -Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

- Π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

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

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

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

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

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjonera i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych Opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-

nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „At-trib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie DESA z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji DESA – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz Opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji przez DESA obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r.o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym

mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl przez DESA.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, Opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyżej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyżej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyżej, Opera w wersji 53.0 i wyżej lub Safari w wersji 5.0 i wyżej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.

- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.

- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

- Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz, w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.

- Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie formularza rejestracji udostępnionego przez DESA, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- imię i nazwisko,

- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,

2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.

4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez Oplaty Aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać Oplaty Aukcyjnej i Oplat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Oplaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem

Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonerą przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postapienie
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 aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między DESA a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonerą zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. DESA zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej DESA zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a DESA może sprzedać obiekt innemu oferentowi.

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.

8. Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczy.

10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Oplat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, DESA zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. Płatność Ceny i Oplat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

2.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

2.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

3. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Oplat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1% Ceny oraz Oplat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

4. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Oplat.

5. DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Oplat.

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

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

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

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

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

11. DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

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

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

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

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

3. DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Ślowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00–15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,

w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym DESA zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. DESA zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one

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

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

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

5. Dla ułatwienia Klienta i DESA, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o udostępnienie DESA, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
- 8.2. żądać usunięcia wady – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumentckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. DESA informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
- 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;
- 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela.
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
- 4.1. pisemnie na adres DESA;
- 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.
5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.
7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
- 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub
- 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
- 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
- 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
- 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
- 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
- 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
- 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
- 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
- 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA stosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
- 7.1. prawo dostępu do danych;
- 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
- 7.3. prawo do usunięcia danych;
- 7.4. prawo do sprostowania danych;
- 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
- 7.6. prawo do przenoszenia danych;
- 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
- 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
- 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
- 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. DESA nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. DESA nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do DESA powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.
7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.
8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem <https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin-aukcji/>, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.



REDAKCJA TEKSTÓW

Julia Gorlewska 2, 5, 8, 9,17, 23, 24, 26, 30, 34, 42, 43, 50, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 68, 70
Nicole Lewandowska 12, 13, 15, 16, 20, 21, 45, 46, 67
Wiktor Komorowski 18, 19, 22
Magdalena Krajenta 1, 3, 4, 39
Karolina Jankowska 33, 62
Anna Szynkarczuk 10
Paulina Janiszewska 11, 29
Marta Przasnek 6
Katarzyna Żebrowska 25, 27, 48, 69
Marta Lisiak 31
Mariusz Pendraszewski 27, 38
Agata Matusielańska 41, 51
Anna Roźniecka 57

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945 6 MARCA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz.1 Jadwiga Sawicka, „Dobre serce, słaba wola”, 2016, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 3 Aleksandra Jachtoma, „Spełnienia”, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 3 Aleksandra Jachtoma, „Selen”, 1977, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 6 Ewa Kuryluk, „Autoportret z papierosem”, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 6 Ewa Kuryluk, „Pali się” („Zachod słońca nad fabryką”), kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 8 Ryszard Winiarski, „Penetracja przestrzeni realnej z dwoma rodzajami elementów”, 1970, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 8 Ryszard Winiarski, „Obszar 71”, 1970, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 12 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz.12 Wojciech Fangor, „M 30”, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 17 Jerzy Nowosielski, Postać mężczyzny, 1961, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 18 Tadeusz Brzozowski w pracowni, ok. 1972 roku fot. archiwum rodzinne Wawrzyńca Brzozowskiego
Poz. 19 Stanisław Fijałkowski, „12 XI 70”, 1970, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 19 Stanisław Fijałkowski, „Czas na przebudzenie”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 21 Jan Tarasin, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz. 21 Jan Tarasin, „Pożar”, 1976, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 21 Jan Tarasin, „Pożar”, 1978, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 22 Jonasz Stern, Kości, ok. 1975, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 22 Jonasz Stern, „Ptaki ktore nie chciały latać, 1979, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 33 Tomasz Tatarczyk, „Czarne Wzgorze”– tryptyk, 1988, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 33 Tomasz Tatarczyk, Pies– dyptyk, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 34 Włodzimierz Pawlak, „Obraz biało–czerwony”, 1991, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 34 Włodzimierz Pawlak, „Pozbywanie się farby”, 1993/1998 , kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 46 Jerzy Rosołowicz, „Neutrony – Obraz V”, 1964/65, 59 x 72 cm, fot. DESA Unicum
Poz. 46 Jerzy Rosołowicz, „Neutrony VII”, 1964–65, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 48 Aleksander Kobzdej, „Hors cadre nr 47”, 1971, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 48 Aleksander Kobzdej, „Hors cadre”, 1971, kolekcja prywatna, fot.DESA Unicum
Poz. 61 Stasys Eidrigėvicius, „Muzyka i mit”, 1995, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 67 Edward Dwurnik „Kudowa” z cyklu „Podroże autostopem” , 1974, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
Poz. 67 Edward Dwurnik, „MZK-a – W-wa (pl. Bankowy)” z cyklu „Podroże autostopem”, 1990, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

okładka front poz. 18 Tadeusz Brzozowski, „Pątnice”,1979
okładka II – strona 1 poz. 2 Teresa Tyszkiewicz, „Rouge 2014”, 2014
strony 2–3 poz. 1 Jadwiga Sawicka, „Słodzony”, 2014
strony 4–5 poz. 13 Wojciech Fangor, „M 44”, 1969
strony 6–7 poz. 11 Henryk Stażewski, „Nr 28”, 1978
strony 8–9 poz. 12 Wojciech Fangor, „N 30”, 1963
strony 10–11 poz. 6 Ewa Kuryluk, „Szachistka w ciąży”, 1971
strona 12 poz. 29 Tomasz Ciecierski, Bez tytułu, 2017
strona 18 poz. 10 Zofia Artymowska, „Poliformy XLIX”, 1975
strona 245 poz. 52 Andrzej Gieraga, „Obraz CCXLII b”, 1994
strona 246 poz. 59 Józef Robakowski, Bez tytułu z cyklu „Kąty energetyczne”, 2 poł. XX w.
strona 248 – okładka III poz. 15 Julian Stańczak, “Opposed to Vertical”, 1967
okładka tył poz. 24 Jan Dobkowski, „Fajka pokoju”, 1984
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

