

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 3 GRUDNIA 2026 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 3 GRUDNIA 2026

CZAS AUKCJI
3 grudnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 listopada – 3 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Paulina Janiszewska
tel. 734 639 911
p.janiszewska@desa.pl

Joanna Wolan
tel. 538 915 090
j.wolan@desa.pl

pełna oferta na desa.pl

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



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **MARCIN CZERNIK** Członek Rady Nadzorczej | **BARTŁOMIEJ WACHTA** Członek Rady Nadzorczej

---

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

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
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
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
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ
Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO
Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR
Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista, Sztuka Współ-
czesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



VALERYIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



WERONIKA WOJCIECHOWSKA-ŻAK
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Biżuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dzieła Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Biżuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dzieła Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282



KRYSTYNA DRABIŃSKA
Rzeczoznawca jubilerski
bizuteria@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



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



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



MARTYNA KOLANOWSKA-PISKORZ
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł.
XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



ALEKSANDRA TROJANOWSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345



EWA PONIŃSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
e.poninska@desa.pl
880 334 402

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



KATARZYNA MYSZOR-KUCMIERZ
Asystent, Sztuka Najnowsza
k.myszor-kucmierz@desa.pl
886 252 929



INDEKS

Abakanowicz Magdalena **10-12**

Akermann Janusz **53**

Baj Stanisław **70-71**

Berdyszak Jan **22**

Brzozowski Tadeusz **23**

Burstein Pinchas (Maryan) **7-8**

Cześnik Henryk **64**

Dobkowski Jan **1-3**

Dominik Tadeusz **44-46**

Dwurnik Edward **58-63**

Fijałkowski Stanisław **48**

Grynczel Dorota **41**

Grzywacz Zbylut **65**

Hałas Józef **30**

Jackiewicz Władysław **67-69**

Kierzkowski Bronisław **28-29**

Kobzdej Aleksander **26-27**

Kujawski Jerzy **21**

Kuryluk Ewa **35**

Lach-Lachowicz Natalia (NATALIA LL) **36-37**

Lebenstein Jan **24-25**

Markowski Eugeniusz **31-32**

Maziarska Jadwiga **33**

Mitoraj Igor **18-19**

Modzelewski Jarosław **51**

Musiałowicz Henryk **66**

Myjak Adam **20**

Nacht-Samborski Artur **43**

Nitka Zdzisław **52**

Nowosielski Jerzy **5-6**

Opałka Roman **13-14**

Pawlak Włodzimierz **49**

Pągowska Teresa **42**

Ratajski Sławomir **54-55**

Rittersschild Małgorzata **38**

Sawicka Jadwiga **39**

Sobczyk Marek **50**

Sosnowski Kajetan **47**

Szpakowska-Kujawska Anna **40**

Tarasewicz Leon **56-57**

Tarasin Jan **15-17**

Tyszkiewicz Teresa **34**

Uklański Piotr **9**

Zieliński "Jurry" Jerzy Ryszard **4**

1 α

JAN DOBKOWSKI
1942

"Dziwak", 1984

akryl/płótno, 60 x 84 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 84'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "DZIWAK" 1984 | acryl | 60 cm x 80 cm'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 400 - 15 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Berlin

„Dobkowski, jak każdy wielki artysta, ma coś z maga. Monotonne ruchy ręki, kiedy stawia kreski na płaszczyźnie, przywodzą na myśl ezoteryczny rytuał".

Monika Małkowska





Jan Dobkowski na wystawie indywidualnej w DESA Unicum, 2022, fot. Marcin Koniak

2 α

JAN DOBKOWSKI
1942

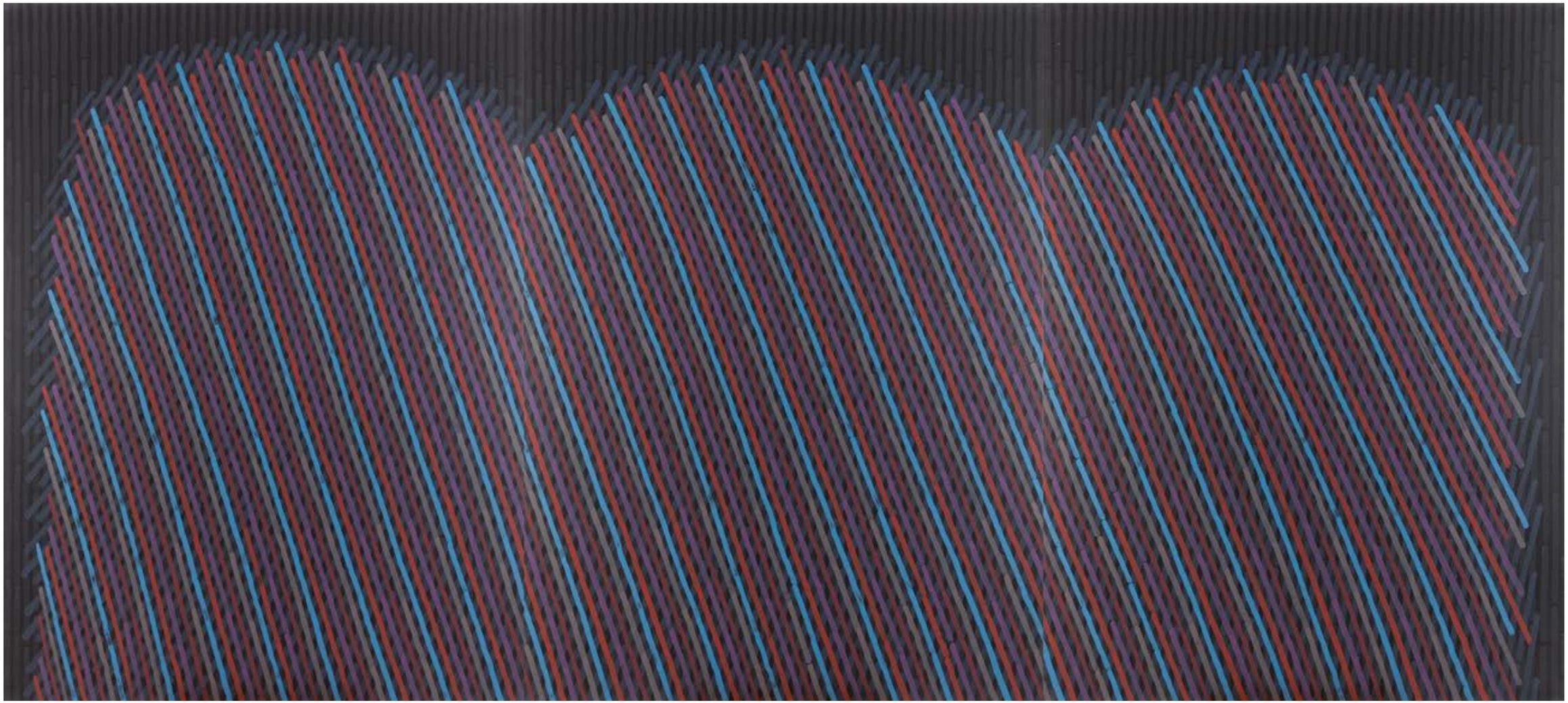
"Nea Kameni", 2000-02

akryl/płótno, 146 x 114 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 2000-02 ROK'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "NEA KAMENI" 2000-02 ROK | ACRYL | 146 cm x 114 cm'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 700 - 34 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Niemcy





3 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Poza nieskończoność II" - tryptyk, 2001

akryl/płótno, 197 x 441 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części:
1. 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ II" 2001 ROK | ACRYL | 197 cm x 441 cm' | (I CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'
2. 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ II" 2001 R. | ACRYL | 197 cm x 441 cm' | (II CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'
3. 'Jan Dobkowski | Z CYKLU "POZA NIESKOŃCZONOŚĆ II" 2001 R. | ACRYL | 197 cm x 441 cm' | (III CZĘŚĆ OD LEWEJ STRONY)'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 400 - 68 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Jan Dobkowski. Poza nieskończoność. Malarstwo", Muzeum Okręgowe, Toruń, 10.09-10.10.2004
„Jan Dobkowski 70", Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 11.05-17.06.2012
Jan Dobkowski. Malarstwo, rysunek (wystawa zorganizowana z okazji jubileuszu 40-lecia Galerii 72), Galeria 72, Chełm, 19.09-11.11.2012
Jan Dobkowski, Galeria Opera, Warszawa, 28.01-6.03.2016

LITERATURA:
Jan Dobkowski. „Poza nieskończoność". Malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, red. Hanna Maciejewska-Marcinkowska, Toruń 2004, poz. kat. 13, s. 30-31 (il.), 44 (spis)
Jan Dobkowski 70, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2012, s. 2, 66 (il.)
Jan Dobkowski. Malarstwo, rysunek, katalog wystawy, Galeria 72, Chełm 2012, poz. kat. 2, s. 20 (spis)
Jan Dobkowski, katalog wystawy, Galeria Opera, red. Aleksandra Piętka, Warszawa, 2016, nlb. (il.)
Jan Dobkowski. Podróż do Uniwersum (wystawa monograficzna z okazji 80-lecia urodzin artysty), katalog wystawy, DESA Unicum, red. Anna Kowalska i in., Warszawa 2022, s. 187 (il.)

Praca „Poza nieskończoność II” należy do szczególnego etapu twórczości Jana Dobkowskiego, w którym artysta rezygnuje z przedstawień figuratywnych, skupiając się na badaniu możliwości samego malarstwa. Powierzchnię płótna pokrywa gęsta sieć cienkich, pulsujących linii, tworzących dynamiczną i nieustannie zmieniającą się strukturę. Każdy fragment kompozycji przynosi odmienne układy, a całość sprawia wrażenie ruchu i wewnętrznego napięcia. Tradycyjne, płaskie plamy barwne ustępują miejsca rozedrganym powierzchniom, które nadają obrazowi wyjątkową energię.

Mimo braku bezpośrednich odniesień do rzeczywistości, dzieło zachowuje charakterystyczne dla artysty zainteresowanie relacjami, wzajemnym oddziaływaniem i przenikaniem się form. Tym razem linie, wcześniej prowadzone miękko i organicznie, przecinają płótno po przekątnej, wyznaczając zdecydowany, regularny rytm. Ich zagęszczenie w lewej dolnej części kompozycji tworzy wyraźny akcent, dodatkowo wzmocniony zastosowaniem jaśniejszych tonów. Powstaje w ten sposób wielowarstwowa struktura, w której pozornie proste środki malarskie budują złożoną przestrzeń.

Twórczość Jana Dobkowskiego wyróżnia się afirmacją życia, zmysłowości, seksualności oraz swobodnym wykorzystaniem koloru i linii. Artysta czerpie inspiracje przede wszystkim ze świata natury i form biologicznych, które przekształca w rozbudowane kompozycje złożone z przenikających się kształtów, plam i splątanych linii. W pozornie abstrakcyjnych układach można niekiedy dostrzec ludzkie sylwetki, motywy erotyczne, roślinne pnącza, kwiaty czy świetliste promienie. Jego malarstwo odwołuje się do pierwotnych sił witalnych, zmysłowości i naturalnej energii człowieka.

Język artystyczny Dobkowskiego kształtował się w atmosferze przemian obyczajowych końca lat sześćdziesiątych, związanych z kontrkulturą hippisowską. Podobnie jak jej przedstawiciele, artysta poszukiwał możliwości uwolnienia człowieka od ograniczeń narzucanych przez cywilizację i konwencje społeczne, zwracając się ku naturze, biologiczności i swobodzie ekspresji. Ważnym elementem jego twórczości stała się erotyka, rozumiana nie tylko jako temat przedstawień, ale przede wszystkim jako wyraz życiowej energii i harmonii człowieka z otaczającym go światem. Jak zauważał Janusz Zagrodzki, Dobkowski traktował sztukę jako formę poznawania ukrytych wymiarów rzeczywistości, łącząc refleksję filozoficzną z indywidualnym doświadczeniem.

W początkowym okresie artysta posługiwał się wyraźnym konturem i płaskimi plamami intensywnej czerwieni oraz zieleni. Z czasem jego malarstwo ewoluowało w kierunku wielobarwnych kompozycji linearnych, w których przedstawienia stopniowo zbliżały się do abstrakcji. Linia stała się najważniejszym środkiem wyrazu, pozwalającym budować skomplikowane struktury i oddawać nieustanny ruch oraz przemiany form organicznych. W ten sposób Dobkowski wypracował rozpoznawalny język plastyczny, będący zapisem witalności i twórczej energii.

Istotne miejsce w jego myśleniu o sztuce zajmowała natura, postrzegana jako nieustannie zmieniający się organizm, obejmujący ziemię, wodę, powietrze i ogień. Artysta podkreślał, że poprzez przedstawianie człowieka pozbawionego kulturowych i cywilizacyjnych atrybutów, ukazywanego w naturalnych, pierwotnych relacjach, pragnie wyrazić jego głęboką więź z przyrodą. Erotyka stawała się w tym ujęciu afirmacją życia oraz sposobem ukazania naturalnej potrzeby bliskości ze światem. Twórczość Dobkowskiego pozostaje konsekwentną pochwałą biologicznej energii, wolności i jedności człowieka z naturą.

„GDY MÓWIMY O MALOWANIU, NAJWAŻNIEJSZY JEST PROCES. JEST TO DYSKUSJA ZE SOBĄ I CAŁY CZAS JEST COŚ DO POWIEDZENIA. POWSTAJĄ CORAZ TO NOWE KIERUNKI, SAM ARTYSTA, GDY DŁUGO ŻYJE, MA NOWE PRZEMYŚLENIA I TO SIĘ ROZWIJA W CZASIE. CAŁY CZAS SIĘ O TYM MYŚLI I ŻYJE SIĘ TYM. NIE CHODZI O PIENIĄDZE ANI WYSTAWY, ANI O NIC INNEGO, TYLKO O PRZYGODĘ TWORZENIA. TO JEST NAJWAŻNIEJSZE”.

JAN DOBKOWSKI

4 α

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI "JURRY"

1943-1980

"Góral" ("Kulturalny erotoman"), 1975

olej/płótno, 65 x 65 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '872 | Góral | 75 | Jerzy Ryszard | Zieliński | [dane adresowe]'
opisany i datowany na odwrociu: '"Góral" | II 75 | Jerzy Ryszard | Zieliński | [dane adresowe]'
na odwrociu wskazówka montażowa
na blejtramie nalepka Biura Wystaw Artystycznych z opisem pracy

estymacja:
120 000 - 200 000 PLN
27 300 - 45 400 EUR

LITERATURA:
Jurry. Powrót artysty, red. Marta Tarabuła, Kraków 2010, poz. kat. 204, s. 198 (il.), 458 (spis)

„Nie przepraszam, że wchodzę - drzwi były otwarte. Dla ludzi jest przecież otwarte wszystko - sztuka stoi otworem od dawna. Nie wiem, dlaczego. Może dlatego szukam. No tak: szukam, eksperymentuję - bardzo modne słowa. Kocham sztukę. Nic to nie mówi? Trudno, tym lepiej. Ja się nie przeistaczam, nie wcielam, nie -, nie -, nie -... Jestem! A ten fakt może komuś przeszkadzać albo nie. Zaistniał. I dlatego maluję... Pomówiony, obronię się malarstwem".

Jerzy „Jurry" Zieliński



Jerzy Ryszard Zieliński, posługujący się pseudonimem „Jurry", należał do najbardziej charakterystycznych postaci warszawskiego środowiska artystycznego lat 60. i 70. XX wieku. Jego dorobek wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom i trudno przyporządkować go do konkretnego nurtu polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku. Istotną rolę w jego malarstwie odgrywała metafora, przybierająca niekiedy wieloznaczną, zagadkową formę, a czasem odwołująca się do powszechnie rozpoznawalnych symboli i skojarzeń. W swoich dziełach artysta poruszał kwestie uniwersalne, ale również komentował aktualną sytuację polityczną.

Elementy te widoczne są w prezentowanej w katalogu pracy zatytułowanej „Góral" („Kulturalny erotoman"). Wykorzystując charakterystyczne dla siebie kolory – czerwień i zieleń – artysta przedstawia wizerunek mężczyzny, tytułowego górala i erotomana. Erotoman jest jednak kulturalny, ponieważ ma zasłonięte oczy. Całość utrzymana jest w ironicznej, zabawnej, a do pewnego stopnia pop-artowej estetyce. Dzięki szerokim, dynamicznym pociągnięciom pędzla praca nabiera ekspresyjnego charakteru – wręcz buzuje energią, tak że zza płótna można niemal usłyszeć rubaszny śmiech Jurrego.

W latach 1962–1968 Zieliński studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Naukę rozpoczął od rzeźby w pracowni Alfreda Jesiona, później poświęcił się malarstwu, kształcąc się pod okiem Jana Wodyńskiego i Jana Cybisa. Dyplom uzyskał w pracowni tego drugiego. W 1971 podjął również naukę scenografii. Pierwsze prace zapowiadające jego indywidualny styl powstały już w 1963.

Ważnym etapem jego działalności było powołanie w 1965, wraz z Janem Dobkowskim, grupy Neo-Neo-Neo. Formacja funkcjonowała przez pięć lat, do 1970. Obaj artyści sprzeciwiali się tradycyjnemu modelowi edukacji artystycznej, zdominowanemu przez ortodoksyjny koloryzm, a zarazem z przymrużeniem oka traktowali podniosłe deklaracje ówczesnej awangardy. Zieliński i Dobkowski należeli do grona twórców rozwijających w Polsce estetykę pop-artu. Ich obrazy wyróżniały się uproszczonymi, płaskimi formami organicznymi oraz charakterystyczną, dekoracyjną kreską. W pracach Jurrego widoczne są wpływy amerykańskiej sztuki pop-artowej, polskiej szkoły plakatu, a także secesji. Połączenie tych inspiracji stanowiło wyraz sprzeciwu wobec zastanych konwencji, ale również fascynacji nowymi środkami artystycznego wyrazu. Po zakończeniu działalności grupy artysta rozwijał własną drogę twórczą.

W jego malarstwie szczególnie istotne było nadawanie symbolom podwójnego znaczenia – uniwersalnego oraz odnoszącego się do politycznej i ideologicznej rzeczywistości. Zieliński nie krył krytycznego stosunku do systemu PRL, ukazując jego wewnętrzne sprzeczności i absurdy. Chętnie wykorzystywał motywy obecne w oficjalnej propagandzie, lecz poprzez ich przekształcenie skłaniał odbiorców do ponownego przemyślenia utrwalonych znaczeń. Jednym z najważniejszych narzędzi jego wypowiedzi była ironia. Dobrym przykładem jest powracający w obrazach motyw ust, obecny również w twórczości Andy'ego Warhola i Toma Wesselmanna. U Zielińskiego miał on jednak szerszy wymiar niż tylko erotyczny czy zmysłowy. Odzwierciedlał emocje, lęki i napięcia związane z codziennością w realiach PRL.

Przedmiotem jego ironicznych komentarzy były również symbole narodowe, polskie barwy, kształt mapy kraju oraz odwołania do historii i tradycji. Artysta dążył do wypracowania własnego języka malarskiego, przeciwstawiającego się zarówno ideologicznie obciążonemu socrealizmowi, jak i abstrakcji pozbawionej odniesień do rzeczywistości. W okresie gierkowskiej prosperity nie podzielał postawy konformizmu obecnej w części środowisk artystycznych i intelektualnych, pozostając wierny swoim przekonaniom.

Artysta zmarł tragicznie w 1980, w 37. roku życia. Niejasne okoliczności jego śmierci do dziś pozostają jednym z najbardziej tajemniczych elementów jego biografii.



Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry", „Smak namiętności", 1971, kolekcja prywatna
fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry", „Bunt", 1976, kolekcja prywatna fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

5 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

Akt czerwony, 1958

olej/płótno, 73 x 56 cm
na blejtramie nalepka z opisem pracy oraz stempel Zachęty Państwowej Galerii Sztuki

estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
68 100 – 90 800 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa indywidualna, Galeria Krzysztofory, Kraków 7.05.–5.06.1960
Wystawa indywidualna, Salon CBWA, Wrocław, 1–25.09.1960
„Young Painters – Brzozowski, Dominik, A.S. Kowalski, Nowosielski, Pągowska, R. Ziemski", Contemporary Art Gallery, Chicago, 9.04–4.05.1961
Jerzy Nowosielski, Warszawa, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 21.03– 27.04.2003

LITERATURA:
Jerzy Nowosielski, Współczesne Malarstwo Polskie, red. Mieczysław Porębski, 1960, s. 25 (il.)
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Kraków 2003, nr kat. 266, s. 179
Jerzy Nowosielski, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, reprodukowany na okładce
Jerzy Nowosielski, red. Andrzej Szczepaniak, Mediolan 2019, s. 105 (il.)

„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 rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciążę elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbyt-nie wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta 'winda' jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć".

Jerzy Nowosielski





Poz. 5 Wystawa Jerzego Nowosielskiego. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, fot. Marek Gardulski

„RETROSPEKTYWA W GALERII ZACHĘTA W WARSZAWIE, ZORGANIZOWANA W OSIEMDZIESIĘCIOLECIE URODZIN MALARZA, JEST BODAJ NAJWIĘKSZĄ WYSTAWĄ INDYWIDUALNĄ, JAKĄ KIEDYKOLWIEK MIAŁ ŻYJĄCY POLSKI ARTYSTA" — PISAŁA „POLITYKA" W MARCU 2003 ROKU.

Szczególną rolę na tej wystawie odegrał prezentowany w niniejszym katalogu „Akt czerwony" z 1958 roku. Jego reprodukcja – być może z wyboru samego Nowosielskiego – zdobiła baner wystawy i stanowiła jej główny motyw promocyjny, znalazła się również na okładce towarzyszącej jej publikacji Zachęty. Obraz stał się wizytówką monumentalnej retrospektywy: to właśnie za jego pośrednictwem publiczność zapraszano do spotkania z twórczością Nowosielskiego. Ten związek z wystawą nadaje dziełu szczególne znaczenie historyczne: „Akt czerwony" pozostaje nie tylko częścią dorobku malarza, lecz także świadectwem sposobu, w jaki przedstawiano i upamiętniano jego sztukę za życia.

W twórczości Nowosielskiego akt i ikona, których dwoistym przykładem jest „Akt czerwony" wyrastają ze wspólnego zainteresowania relacją między cielesnością a duchowością. Charakterystyczne dla jego malarstwa uproszczenie form, wyrazisty kontur i hieratyczność postaci przywołują język ikon, nadając również świeckim przedstawieniom skupienie i powagę. Nagość zachowuje przy tym swój zmysłowy wymiar, a zarazem staje się przestrzenią poszukiwania sacrum. W tym kontekście „Akt czerwony" można odczytywać jako wyraz przekonania, że widzialne ciało pozwala przeczuć rzeczywistość duchową — przekonania łączącego malarskie eksperymenty Nowosielskiego z tradycją pisania ikon.



Poz. 5 Baner promujący wystawę Jerzego Nowosielskiego na gmachu Zachęty Państwowej Galerii Sztuki, Warszawa 2003, fot. Marek Gardulski/Galeria Starmach

6 α

JERZY NOWOSIELSKI
1923–2011

Akt przy otwartym oknie, lata 70. XX w.

olej/płótno, 100 x 60 cm
sygnowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski'

estymacja:
400 000 – 600 000 PLN
90 800 – 136 100 EUR

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

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa
Polswiss Art, 2018
kolekcja prywatna, Polska





Jerzy Nowosielski, fot. Jan Maria Stokłosa

Kobiety Nowosielskiego to zgeometryzowane, niemalże dekoracyjne postaci, które niejednokrotnie przypominają przedstawiane przez malarza kompozycje z martwych natur. Nieśmiale wychylają się zza krawędzi obrazu, zaglądają do środka, wyglądają przez okno, przeglądają się w lustrze. Charakterystyczne dla aktów stają się widoki z okna, w których chciałoby się powiedzieć ukryte są pejzaże, tak jak sceny przedstawione na płótnie, na codzień ukryte przed oczami obserwatorów. Nowosielski podnosi te proste czynności do rangi misterium. W „Akcie przy otwartym oknie" łączy delikatność ze statecznością i monumentalnością. Kompozycję rozgrywa natomiast pustką.

Oszczędność środków wyrazu, charakterystyczna dla dojrzałej twórczości artysty, nie prowadzi jednak do zubożenia przedstawienia, lecz przeciwnie – pozwala wydobyć napięcie pomiędzy cielesną obecnością modelki a otaczającą ją przestrzenią. Geometryczny porządek kompozycji, wyrazistość konturu i syntetyczne opracowanie anatomii nadają kobiecej sylwetce niemal hieratyczny charakter. Postać, choć osadzona w rzeczywistości codziennej, zdaje się funkcjonować poza konkretnym czasem i miejscem. Otwierające się na zewnętrzny świat okno nie tyle przełamuje intymność wnętrza, ile dodatkowo ją podkreśla, wyznaczając symboliczną granicę pomiędzy tym, co dostępne spojrzeniu, a tym, co pozostaje ukryte.

Motyw kobiety we wnętrzu powracał w malarstwie Nowosielskiego wielokrotnie, znajdując swoje rozwinięcie m.in. w „Dziewczynie z lustrem", „Wnętrzu z aktem", „Półakcie" czy „Dziewczynach na statku". Artysta konsekwentnie podejmował w tych przedstawieniach problem relacji pomiędzy postacią a przestrzenią, traktując elementy architektury, lustra i okna nie tylko jako składniki kompozycji, lecz także jako narzędzia budowania znaczeń. Kobiece sylwetki, zazwyczaj pogrążone w bezruchu, pozostają zarazem przedmiotem spojrzenia i autonomicznymi bytami, których wewnętrzny świat wymyka się jednoznacznemu rozpoznaniu. Ich anonimowość, uproszczone rysy twarzy i powściągliwa gestykulacja przywołują skojarzenia z tradycją malarstwa ikonowego, w którym rzeczywistość materialna zostaje podporządkowana wymiarowi duchowemu.

W twórczości Nowosielskiego erotyzm nie stanowił jednak przeciwieństwa sacrum. Przeciwnie, artysta dostrzegał w doświadczeniu cielesności możliwość przekroczenia dosłowności przedstawienia i dotarcia do głębszego, metafizycznego sensu ludzkiego istnienia. Kobiece ciało, poddane geometryzacji i daleko idącej syntezie formalnej, zachowuje swoją zmysłową intensywność, a jednocześnie zostaje wyniesione ponad porządek codzienności. W tym szczególnym połączeniu tradycji bizantyjskiej ikony z językiem nowoczesnego malarstwa ujawnia się jedna z najważniejszych właściwości jego sztuki – dążenie do pogodzenia fizycznej konkretności z duchowym wymiarem obrazu.

„Akt przy otwartym oknie" pozostaje wyrazistym przykładem tej postawy. Pozornie zwyczajna scena z życia kobiety przekształca się w przedstawienie o kontemplacyjnym charakterze, w którym bezruch postaci, ascetyzm wnętrza i otwarcie na nieokreśloną przestrzeń tworzą wieloznaczny układ formalny. Modelka, jednocześnie bliska i niedostępna, staje się figurą zawieszoną pomiędzy rzeczywistością zmysłową a przeczuciem transcendencji. To właśnie w napięciu między tymi dwoma porządkami Nowosielski odnajdywał możliwość nadania aktowi znaczenia wykraczającego poza tradycyjne studium ludzkiego ciała.

7 α Σ Ψ

PINCHAS BURSTEIN \ MARYAN

1927–1977

"Personnage" ("Okres Amerykański"), 1975

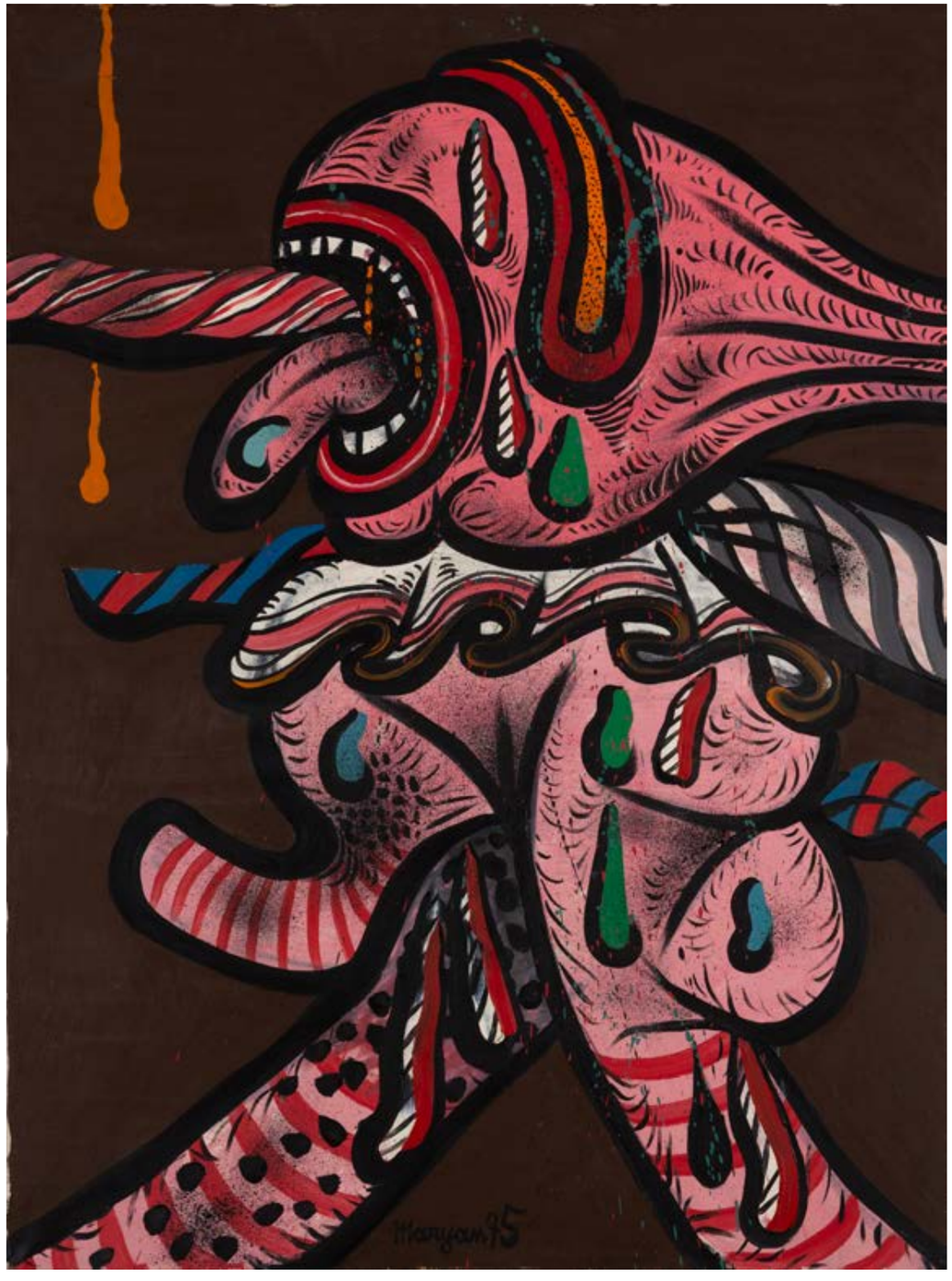
olej/płótno, 101 x 75 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Maryan75'
na odwrociu nalepka galerii Venus Over Manhattan w Nowym Jorku

estymacja:
140 000 - 200 000 PLN
31 800 - 45 400 EUR

POCHODZENIE:
Venus Over Manhattan, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Europa

„Nie zmuszam nikogo do polubienia mojego malarstwa, ale nie etykietujcie mnie na przykład: malarstwo denuncjacyjne, bezgraniczna agresja, bo inaczej ludzie mogliby powiedzieć: 'Nie dziwi mnie jego przeszłość obozu koncentracyjnego' (...) Odnośnie mojego malarstwa, oficjalnie oświadczam, że wolałbym nazwać je malarstwem prawdy".

Pinchas Burstein / Maryan



TWÓRCZOŚĆ PINCHASA BURSTEINA (MARYANA) ZAJMUJE SZCZEGÓLNE MIEJSCE W HISTORII POWOJENNEJ FIGURACJI EUROPEJSKIEJ I AMERYKAŃSKIEJ. URODZONY W 1927 W NOWYM SĄCZU ARTYSTA NALEŻAŁ DO POKOLENIA, KTÓREGO DOŚWIADCZENIA ZOSTAŁY NAZNACZONE TRAGEDIĄ II WOJNY ŚWIATOWEJ. JAKO JEDYNY CZŁONEK RODZINY PRZEŻYŁ ZAGŁADĘ, DOŚWIADCZAJĄC POBYTU W GETTACH I NIEMIECKICH OBOZACH KONCENTRACYJNYCH, W TYM AUSCHWITZ. WOJENNE PRZEŻYCIA, A TAKŻE UTRATA NOGI, TRWALE WPŁYNĘŁY NA JEGO SPOSÓB POSTRZEGANIA CZŁOWIEKA I OTACZAJĄCEJ RZECZYWISTOŚCI. CHOĆ MALARSTWA MARYANA NIE SPOSÓB SPROWADZIĆ WYŁĄCZNIE DO AUTOBIOGRAFICZNEGO ŚWIADECTWA, PAMIĘĆ O PRZEMOCY, CIERPIENIU I DEHUMANIZACJI POZOSTAWAŁA JEDNYM Z ZASADNICZYCH PUNKTÓW ODNIESIENIA DLA JEGO ARTYSTYCZNYCH POSZUKIWAŃ.

Po zakończeniu wojny Burstein wyjechał do Palestyny, gdzie podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Becalel w Jerozolimie. W 1950 przeniósł się do Paryża, kontynuując edukację artystyczną w École nationale supérieure des beaux-arts, w pracowni Fernanda Légera. Zetknięcie z francuskim środowiskiem awangardowym, a także z twórczością Pabla Picassa i Jeana Dubuffeta, otworzyło przed nim nowe możliwości formalne. Początkowo jego malarstwo oscylowało między ekspresyjną figuracją a abstrakcją, jednak z czasem coraz wyraźniej zaznaczało się zainteresowanie zdeformowaną postacią ludzką. Uczestnictwo w wystawach związanych z nurtem nouvelle figuration sytuowało Maryana wśród artystów poszukujących alternatywy zarówno dla powojennej abstrakcji, jak i tradycyjnego realizmu.

Centralnym motywem jego dojrzałej twórczości stały się groteskowe postaci, określane przez artystę mianem „Personnages". Ich zdeformowane ciała, wykrzywione twarze, przerysowane gesty i niepokojące grymasy tworzą osobliwy świat, w którym granice pomiędzy człowiekiem, zwierzęciem i fantastyczną istotą ulegają zatarciu. Bohaterowie Maryana przypominają niekiedy klaunów, błaznów, wojskowych czy uczestników groteskowego przedstawienia, przybierając pozy zarówno komiczne, jak i budzące niepokój. Artysta odwołuje się do tradycji karykatury i satyry, jednak pozorny humor tych kompozycji skrywa refleksję nad okrucieństwem, mechanizmami władzy i moralną kondycją człowieka. Śmiech zostaje tu nierozerwalnie związany z przerażeniem, a groteska staje się sposobem opowiadania o rzeczywistości, której tragizm wymyka się konwencjonalnym formom przedstawienia.

Istotnym elementem tego języka malarskiego pozostaje intensywna, często dysonansowa kolorystyka. Zdecydowane zestawienia czerwieni, żółcieni, błękitów i czerni, wyrazisty kontur oraz ekspresyjny sposób opracowania powierzchni nadają kompozycjom szczególną dynamikę. Maryan nie dąży do zachowania anatomicznych proporcji ani przestrzennej iluzji. Przeciwnie, świadomie deformuje sylwetki, multiplikuje ich poszczególne elementy i podporządkowuje je rytmowi barwnych płaszczyzn. Jego postaci często wypełniają niemal całą przestrzeń płótna, zdając się napierać na jego granice. Przerysowane usta, wytrzeszczone oczy, wydłużone kończyny i maskowate twarze stają się znakami emocji doprowadzonych do skrajności. W ten sposób artysta buduje malarską rzeczywistość balansującą pomiędzy deformacją a rozpoznawalnością, komizmem a dramatem.

W 1962 Maryan osiedlił się w Nowym Jorku, gdzie jego twórczość rozwijała się w kontekście amerykańskiej sztuki powojennej. Kontakt ze środowiskiem artystycznym miasta nie doprowadził jednak do porzucenia wypracowanego wcześniej języka, lecz sprzyjał dalszej intensyfikacji ekspresji. Powracające w kolejnych obrazach figury stawały się coraz bardziej fantastyczne, niekiedy niemal demoniczne. Ich cielesność ulegała rozczłonkowaniu, a poszczególne elementy anatomii przekształcały się w autonomiczne znaki. Powtarzalność motywów nie oznaczała przy tym ograniczenia wyobraźni artysty, lecz pozwalała mu rozwijać osobistą ikonografię, w której groteskowa postać stawała się uniwersalnym obrazem ludzkiego losu.

8 α Σ Ψ

PINCHAS BURSTEIN \ MARYAN
1927–1977

Postać na pomarańczowym tle (według Goi), 1969

olej/płótno, 89 x 87,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maryan 69'
numerowany na blejtramie: 'M12-69'
na blejtramie nalepki papierowe Frumkin Adams Gallery i Galerie Jacques Benador z opisami pracy

estymacja:
120 000 – 180 000 PLN
27 300 – 40 900 EUR

POCHODZENIE:
Allan Frumkin Gallery, Nowy Jork
Galerie Jacques Benador, Szwajcaria
kolekcja prywatna, USA
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Maryan, La période americaine, Galerie Jacques Benador, Geneva, 1990

„(...) 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





9

PIOTR UKLAŃSKI

1968

“Naziści” (164 części), 1998

C-Print/papier fotograficzny, pianka PCV, 164 prace o wymiarach 35,25 x 25,4 cm (każda część)
na odwrociu każdej części nalepka z opisem: 'PIOTR UKLAŃSKI | The Nazis, 1998 |164 chromogenic, black and white, and color | photographs, | 13 7/8 x 10 inches (35.25 x 25.4) each | [seria] | [imię i nazwisko aktora oraz tytuł, reżyser i data filmu] | edycja 1/10 + 2AP | sygnatura artysty'
edycja 1/10 + 2AP

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
453 600 - 680 300 EUR



Piotr Uklański, „Naziści", 2000, „Dance Foor", 1996, Kolekcja Pinault, Palazzo Grassi, 53. Biennale w Wenecji. Fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.

WYSTAWIANY:
„Piotr Uklanski. The Nazis", The Photographer's Gallery, Londyn, 8.08-12.09.1998
„Die Nazis", Kunst-Werke, Berlin, marzec-kwiecień 2000
„Piotr Uklański. Naziści", Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 30.10-3.12.2000
„Tirana Biennale 1. Escape", National Gallery & Chinese Pavilion, Tirana, 15.09-15.10.2001
„Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art", Jewish Museum, Nowy Jork, 17.03-30.06.2002
„After Images. Kunst Als Soziales Gedächtnis", Neues Museum Weserburg, Brema, 27.06-2.10.2004
„Poles Apart. Contemporary Polish Art", Rubell Museum, Miami, 28.11.2005-28.05.2006
„Remembering Henry's Show. Selected Works 1978-2008", The Brant Foundation, Greenwich, 9.05.2009-1.01.2010
„Pop Life. Art in a Material World", Tate Modern, Londyn, 1.10.2009-17.01.2010
„Beg Borrow and Steal", Rubell Family Collection, Miami, 2.12.2009-27.08.2010
„Pop Life", Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 12.02-9.05.2010
„Pop Life. Art in a Material World", National Galery of Canada, Ottawa, 11.06-19.09.2010
„Sort Mælk. Holocaust i ny kunst", Museet for Samtidskunst, Roskilde, 18.01-27.04.2014
„Fatal Attraction. Piotr Uklański Photographs", The Met Fifth Avenue, Oddział Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 17.03-16.08.2015
wystawa stała, The Broad, Los Angeles, 2016 (zakup do kolekcji)
„Masculinities. Liberation through Photography", Barbican Art Gallery, Londyn, 20.02-23.08.2020
„Masculinities. Liberation through Photography", Martin Gropius Bau, Berlin, 16.10.2020-21.03.2021
„Masculinities. Liberation through Photography", LUMA Foundation, Arles, 5.07-26.09.2021
„Masculinities. Liberation through Photography", FOMU, Antwerpia, 21.10.2021-13.03.2022
„Faking the Real. Kunst der Verführung", Kunsthaus Graz, Graz, 22.09.2022-8.01.2023
„Piotr Uklański. The Nazis", Hall Art Foundation, Reading, 9.05-29.11.2026

LITERATURA:

Piotr Uklański. The Nazis, red. Peter Frey, Zurych-Londyn 1999 (il.)
Tirana Biennale 1. Escape, katalog wystawy, National Gallery & Chinese Pavilion in Tirana, Mediolan 2001, s. 436-437 (il.)
Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art, katalog wystawy, Jewish Museum, red. Norman L. Kleeblatt, Nowy Jork 2002, poz. 5, s. 108-109, 111 (il.)
Piotr Piotrowski, O „sztuce dzisiaj", a więc „tu i teraz"; w: Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 19.
Piotr Uklański. Earth, Wind and Fire, red. Piotr Uklański, Ostfildern-Ruit 2004, s. 122-124 (il.)
Absence/Presence. Critical Esseys on the Artistic Memory of the Holocaust, red. Stephen C. Feinstein, Syracuse 2005, s. 11
Adam Lindemann, Collecting Contemporary Art, Kolonia 2006, s. 132
Lessons and Legacies VII. The Holocaust in International Perspective, red. Dagmar Herzog, Evanston 2006, s. 409
Museums After Modernism. Strategies of Engagement, Londyn 2007, s. 114
Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000, red. Grzegorz Borkowski i in., Warszawa 2007, s. 252 (il.)
Daddy Uklański, red. Piotr Uklański, Andorra 2008, s. 4-5, 18-19, 52, 86-87 (il., tylna okładka), 98-99 (spis)
Pop Life. Art in a Material World, katalog wystawy, Tate Modern, Hamburger Kunsthalle, National Gallery of Canada, red. Jack Bankowsky i in., Londyn-Nowy Jork 2009, s. 164-165 (il.)
Monika Szewczyk, Piotr Uklański; w: Polish! Contemporary Art from Poland, Ostfildern, s. 264
Germany, Poland and Postmemorial Relations, red. Kristian Kopp, Joanna Nižyńska, Nowy Jork 2012, s. 157-158 (il.)
Petra Rau, Our Nazis. Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film, Edynburg 2013, s. 11, 34, 125, 139, 142
Second Languages. Reading Piotr Uklański, red. Donna Wingate, Marc Joseph Berg, Ostfildern 2014, s. 14-15, 105 (il.), 16-17, 113, 115
Jakub Dąbrowski, Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka, t. 2, Warszawa 2014, s. 281-287, 407, 409, 433, 698
Piotr Uklański. Fatal Attraction, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, red. Donna Wingate, Marc Joseph Berg, Nowy Jork 2015, s. 56-59, 61
Ewa Mikina, On the Destroyed; w: Bridging the Gaps. An Anthology of Art Criticism and Eastern Europe After 1989, red. naukowa Małgorzata Kazimierczak, Kraków 2023, s. 66

Incydent z udziałem Daniela Olbrychskiego na wystawie „Naziści”, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2000, fot. Zenon Żyburtowicz /PAP



NAZIŚCI

DOROTA MONKIEWICZ



Ujęcie z Danielem Olbrychskim z Marcinem Wroną w programie „Pod napięciem”, 2000.



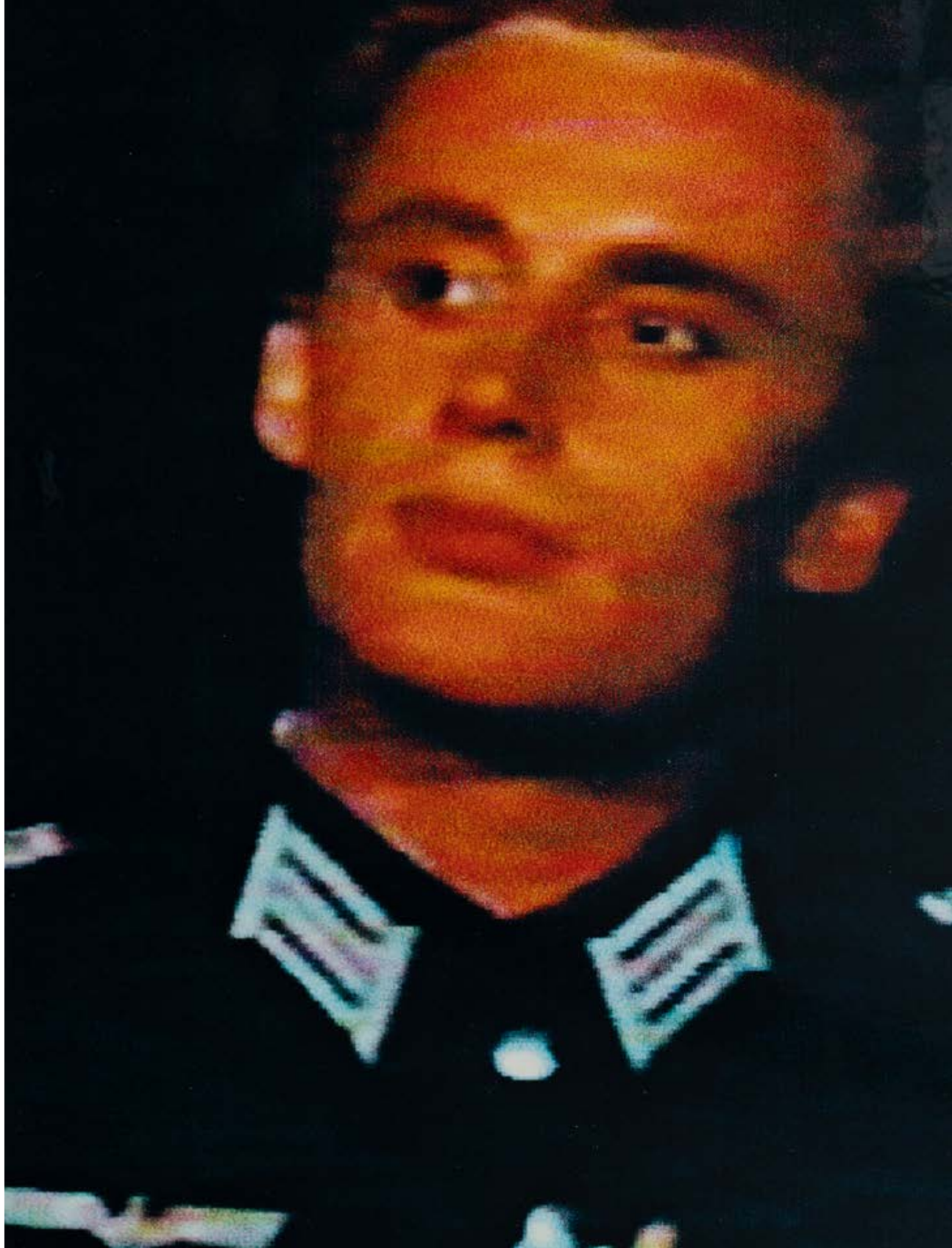
Fotos z filmu „Jedni i drudzy” („Les uns et les autres”, reż. Claude Lelouch, Francja 1981)

KIEDY W LISTOPADZIE 2000 ROKU DANIEL OLBRYCHSKI WRAZ Z EKIPĄ TELEWIZJI PUBLICZNEJ WTARGNĄŁ NA SALE WYSTAWOWE WARSZAWSKIEJ ZACHĘTY I CIĄŁ SZABLĄ CZTERY WIZERUNKI: SWÓJ WŁASNY, JANA ENGLERTA, STANISŁAWA MIKULSKIEGO I JEANA PAULA BELMONDO, CHCIAŁ ZAPROTESTOWAĆ PRZECIWKO NAZWANIU SIEBIE I KOLEGÓW „NAZISTAMI”. I FAKTYCZNIE, POZA POSTACIĄ GRANĄ PRZEZ OLBRYCHSKIEGO, KTÓREGO BOHATER W OBRAZIE CLAUDE’A LELOUCHA „JEDNI I DRUDZY” PRZYJMUJE DWUZNACZNĄ POSTAWĘ WOBEC IDEOLOGII III RZESZY, ŻADEN Z POZOSTAŁYCH AKTORÓW NIE ZAGRAŁ PRAWDZIWEGO NAZISTY.

Stanisław Mikulski wcielił się w rolę polskiego szpiega, będącego oficerem Abwehry. Jan Englert grał oficera polskiego podziemia, przebranego dla fortelu w niemiecki mundur, podobnie jak Jean-Paul Belmondo w komedii „Asy nad asy” reżysera Gerarda Oudry. Polski krytyk Stach Szablowski skomentował jednak, że Olbrychski zagubił się w labiryncie wizerunków: kinematograficznej fikcji, obrazie tej fikcji, rzeczywistości i własnej tożsamości. W gruncie rzeczy chodzi tu ze strony aktora o niezrozumienie języka wizualnego postmodernistycznego dzieła sztuki.

Skandal ze zniszczeniem pracy Uklańskiego na wystawie w Zachęcie zapoczątkował ciąg wydarzeń, które zakończyły się zwolnieniem dyrektorki galerii Andy Rottenberg. Pomimo estetycznego poloru, „Naziści” okazali się być dziełem sztuki krytycznej, a więc takim, którego nie ocenia się po tym, jak wygląda, ale po tym jaką publiczna reakcję wzbudza i w jakiej debacie publicznej bierze udział. Ze względu na rolę, jaką Naziści odegrali w wydarzeniach przełomu dekady lat 90. i dwutysięcznych Piotr Sarzyński, krytyk tygodnika „Polityka”, w 2022 umieścił „Nazistów” pośród dziesięciu najważniejszych dzieł polskiej sztuki po 1989.

„Naziści” okazali się najbardziej znanym i najbardziej pożądanym dziełem Piotra Uklańskiego. Już w 2006, kiedy był oferowany na aukcji Phillips de Pury & Company w Londynie, zestaw 164 fotografii miał 4 znane edycje, i został wylicytowany na kwotę 568 tysięcy funtów, która była wówczas rekordem za pracę polskiego artysty na rynku aukcyjnym. Istnieją także mniejsze zestawy fotografii „A” i „B” po 41 elementów w edycji 10. W 2009 podczas 53 Biennale Weneckiego „Naziści” byli wystawieni w Palazzo Grassi i ta wersja z kolekcji Pinault liczyła 200 fotografii. Jednakże oryginalny zestaw, który miał premierę w Photographers’ Gallery w Londynie w 1998 obejmował 164 fotosy i taki właśnie komplet znajduje się w kolekcji The Broad Museum w Los Angeles oraz w kolekcji Grażyny Kulczyk w Museum Susch. Ponadto na zamówienie Adama Szymczyka, kuratora Documenta 14 w 2017 powstał cykl „The Real Nazis” (prawdziwi naziści) z przekreśloną iksem twarzą Adolfa Hitlera w centrum instalacji, obecnie eksponowany w stałej ekspozycji również w Museum Susch. Cykl ten obejmuje 203 twarze mężczyzn historycznie zaangażowanych w nazizm. Zastanawiające jest, że obydwa zestawy – fikcyjnych i prawdziwych nazistów na pierwszy rzut oka tak niewiele się różnią między sobą, co być może powinno zostać potraktowane jako współczesna przestroga.





Ekspozycja stała „Nazistów". Kolekcja Grażyny Kulczyk © Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH & Studio Stefano Graziani



Wystawa „Piotr Uklański. Czterdzieści i cztery", 2012, Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki. Źródło: Creative Commons CC BY-SA

Piotr Uklański urodził się w 1968 w Warszawie. W 1990 przerwał studia w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych i wyjechał do Nowego Jorku, gdzie otrzymał stypendium na prestiżowej uczelni Cooper Union. Wiodąc odtąd życie emigranta, ufundował swoją twórczość na powidokach polskiej sztuki i polskiej ikonosfery, przede wszystkim z okresu PRL-u: od operacji na godle i polskich barwach narodowych (wystawa „Biało-czerwona, Gagosian Gallery w Nowym Jorku, 2008) po fotograficzne zawłaszczenia wizerunków prac twórców polskiej neowangardy, m.in. Natalii LL, Grzegorza Kowalskiego czy Romualda Gutta (Carlson Gallery, Londyn, 2012). Pochodzący z wczesnego okresu twórczości projekt „Naziści" zawiera już wszystkie charakterystyczne cechy sztuki artysty. Jest to naścienna instalacja fotograficzna, zawierająca 164 fotosy filmowe, prezentująca znanych aktorów w rolach oficerów, żołnierzy czy funkcjonariuszy formacji paramilitarnych III Rzeszy (SS). Twórca posługuje się w tej pracy (jak i w wielu innych) strategią zawłaszczenia (appropriation art). Używa gotowych wizerunków innych autorów i zestawia z nich swoje panneau. Chętnie czerpie z klisz kultury popularnej i mass mediów. W „Nazistach" przedmiotem namysłu uczynił funkcjonowanie nazistowskiego munduru w kulturze masowej. Światowa rozrywka pełna była przystojnych, męskich gwiazdorów w ich eleganckich, fotogenicznych strojach, wzmagających aurę erotycznej atrakcyjności „Nazisty", bez związku z okrutnymi czynami ich wojennych zbrodni. Trudno jednak nie czytać tej pracy także w kontekście polskiego syndromu. Pomimo, że instalacja czerpie głównie z produkcji międzynarodowych, umieszczenie w niej podobizny Stanisława Mikulskiego, jako kapitana Klossa, przypomina o specyficznym polskim fenomenie wychowania młodych roczników w cieniu zakończonej 15-20 lat wcześniej wojny. W latach 60. i 70. XX wieku świat dziecięcej wyobraźni kształtowały popularne seriale wojenne –„Kapitan Kloss" oraz „Czterej pancerni i pies", będące inspiracją dla scenariuszy podwórkowych zabaw chłopców.

„JEŚLI URODZILIŚMY SIĘ PO WOJNIE, JEŚLI NIE PRZEGLĄDAMY ZDJĘĆ ARCHIWALNYCH DOTYCZĄCYCH WOJNY, W ZASADZIE NIE WIEMY, JAK WYGLĄDALI NAZIŚCI. ALBO INACZEJ - WIEMY, ALE JEST TO WIEDZA ZAPOŻYCZONA PRZEDE WSZYSTKIM POPRZEZ KULTURĘ POPULARNĄ. TO Z NIEJ WYŁANIA SIĘ OBRAZ NAZISTY, W POTOCZNYM KOJARZENIU - ZBRODNIARZA, BESTII, CZŁOWIEKA POZBAWIONEGO UCZUĆ, ZWYRODNIAŁEGO, A ZARAZEM W SENSIE WIZUALNYM - MĘŻCZYZNY PRZYSTOJNEGO I UWODZICIELSKIEGO. UKLAŃSKI WYBIERAJĄC TE WIZERUNKI CHCIAŁ ZMUSIĆ WIDZÓW DO ZASTANOWIENIA, NA ILE KULTURA POPULARNA POWTARZA PEWNE KLISZE, NA PRZYKŁAD NA TEMAT ZDROWEGO, SILNEGO CIAŁA - KLISZE, KTÓRE BYŁY PRZECIEŻ PRODUKOWANE W DYSKURSIE III RZESZY".

IZABELA KOWALCZYK



10 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

"Seated Child" z cyklu "Ragazzi", 1989

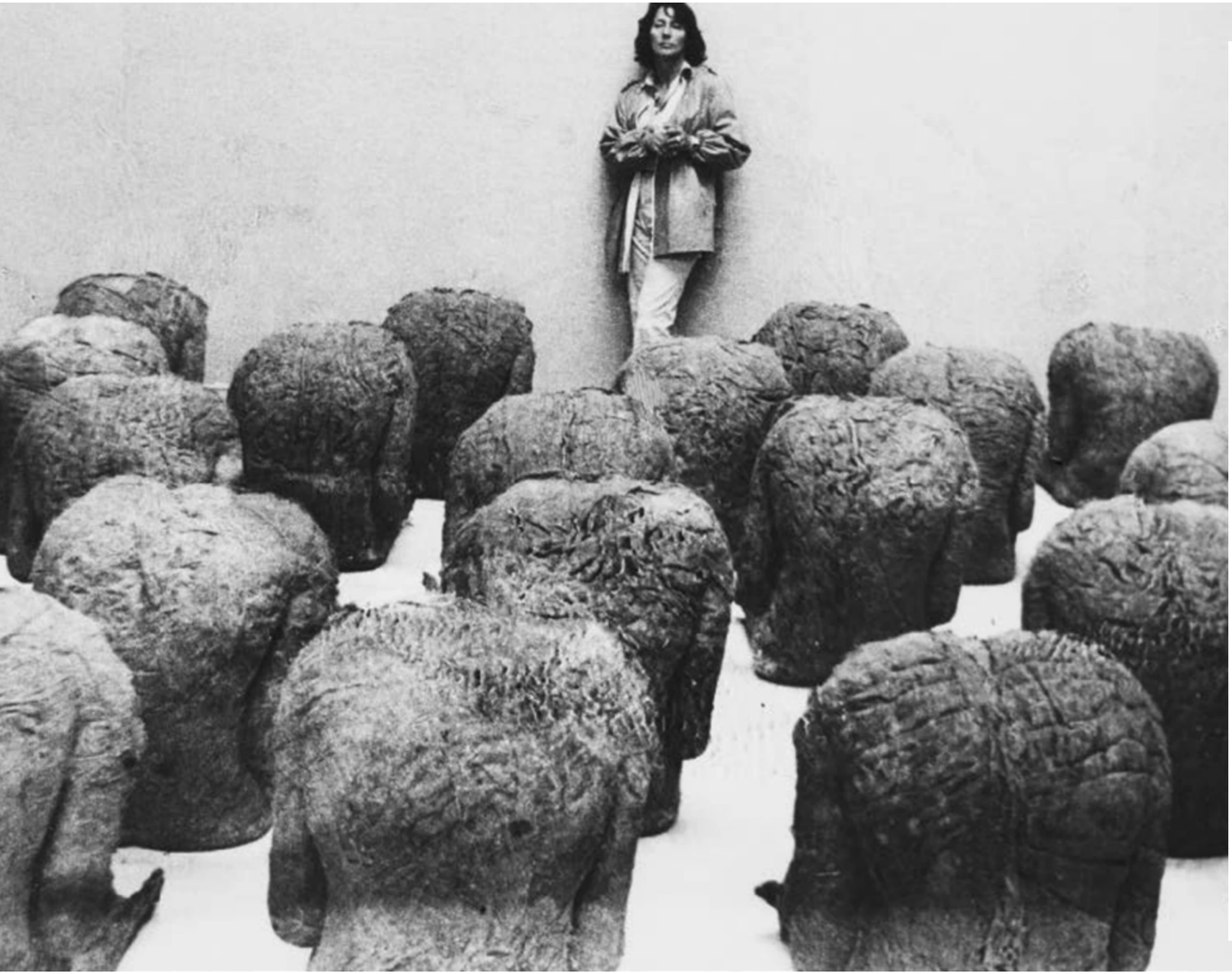
juta, żywica, metal, 144 x 46 x 41 cm
sygnowany, datowany i opisany na autorskiej metalowej tabliczce: '"SEATED CHILD" | M. ABAKANOWICZ | 1989 AM'

estymacja:
380 000 – 500 000 PLN
86 200 - 113 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
por.:
Abakanowicz, red. Wojciech Krukowski, Magdalena Abakanowicz, Artur Starewicz, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 182
por. Abakanowicz, katalog wystawy, Sezon Muzeum, Tokio; Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Shiga; Galeria Sztuki Współczesnej
Art Tower Mito; Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroshimie, Japonia 1991, s. 169-173





Magdalena Abakanowicz na ekspozycji swojej wystawy podczas Biennale w Wenecji w 1980.
© Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego

Pod koniec lat 80. Magdalena Abakanowicz zaczęła podejmować w swojej twórczości problematykę dzieciństwa i młodości, rozwijając wcześniejsze zainteresowanie ludzkim ciałem jako zapisem doświadczeń jednostki. Po monumentalnych zespołach anonimowych postaci, takich jak „Plecy" i „Tłum", artystka skierowała uwagę ku sylwetkom dziecięcym i młodzieńczym, w których mniejsza skala i odmienne proporcje pozwalały wydobyć nowe znaczenia. Nie były to jednak przedstawienia podporządkowane tradycji portretowej ani próby uchwycenia indywidualnych cech modela. Podobnie jak w poprzednich realizacjach, Abakanowicz interesowała się człowiekiem rozumianym jako istota biologiczna, której cielesność staje się świadectwem istnienia. Powstała w 1989 rzeźba „Seated Child" wpisuje się w moment poszerzania tego języka o zagadnienia związane z kruchością, dojrzewaniem i formowaniem się ludzkiej tożsamości.

Obecność figury dziecięcej w twórczości Abakanowicz nabiera szczególnego znaczenia w kontekście jej doświadczeń biograficznych. Dorastająca podczas II wojny światowej artystka zetknęła się z przemocą i rozpadem znanego porządku społecznego. W późniejszych wypowiedziach wielokrotnie powracała do problemu bezbronności człowieka wobec mechanizmów historii. Jej rzeźby nie stanowią jednak bezpośrednich ilustracji osobistych wspomnień. Są raczej próbą nadania jednostkowemu doświadczeniu wymiaru uniwersalnego, w którym pamięć łączy się z refleksją nad kondycją ludzką. Dzieciństwo, tradycyjnie kojarzone z niewinnością i początkiem życia, może w tej perspektywie ujawniać również stan szczególnej podatności na działanie sił zewnętrznych.

Tytuł „Seated Child" kieruje uwagę ku figurze siedzącej, a więc postaci, której obecność w przestrzeni określa nie działanie, lecz zatrzymanie. Pozycja siedząca odgrywała w twórczości Abakanowicz istotną rolę już od połowy lat 70., kiedy powstawały pierwsze zespoły antropomorficznych korpusów. W cyklu „Plecy" powtarzające się sylwetki ustanawiały rytm zbiorowości, jednocześnie zachowując odrębność poszczególnych przedstawień. W przypadku figury dziecka podobne rozwiązanie otwiera inne możliwości interpretacyjne. Bezruch można odczytywać jako stan oczekiwania, skupienia lub zawieszenia pomiędzy aktywnością a wycofaniem. Siedząca postać nie uczestniczy w określonej narracji, lecz swoją obecnością skłania do namysłu nad relacją pomiędzy ciałem a otaczającą je przestrzenią.

Materiałem, który nadaje dziełu szczególny charakter, pozostaje juta. Jej zastosowanie wiąże „Seated Child" z wieloletnią praktyką artystki, sięgającą eksperymentów tkackich z lat 60. Włóknista, nieregularna powierzchnia tkaniny pozwalała uzyskiwać efekty przywołujące skojarzenia ze skórą, tkanką organiczną i śladami biologicznego trwania. Jednocześnie surowość materiału przeciwstawiała się tradycyjnemu wyobrażeniu rzeźby jako formy gładkiej, doskonale wykończonej i pozbawionej śladów procesu wykonania. Technika mieszana umożliwiała artystce łączenie różnych sposobów kształtowania materii, a ręczny charakter jej praktyki nadawał poszczególnym realizacjom niepowtarzalność.

W tym samym okresie Abakanowicz rozwijała zainteresowanie postaciami młodzieńczymi, które znalazło wyraz między innymi w zespole „Ragazzi". Artystka obserwowała odmienne sposoby układania ciała, gesty i proporcje właściwe różnym etapom dorastania. Nie chodziło jej przy tym o odtworzenie anatomii, lecz o uchwycenie cielesności jako stanu podlegającego ciągłym przemianom. Młoda postać stawała się znakiem życia, które dopiero nabiera ostatecznego kształtu, pozostając jednocześnie wystawione na oddziaływanie świata zewnętrznego.

„Seated Child" z 1989 należy rozpatrywać w kontekście tego szczególnego zwrotu ku ludzkiej niedojrzałości i bezbronności. Zredukowana do podstawowego motywu siedzącej postaci rzeźba łączy zainteresowanie materią z refleksją nad egzystencją człowieka. Dziecięce ciało nie jest tu wyłącznie przedmiotem przedstawienia, ale staje się punktem wyjścia do pytań o pamięć, rozwój i podatność jednostki na doświadczenia, które kształtują jej dalsze życie. W ten sposób dzieło rozwija jeden z najważniejszych tematów twórczości Abakanowicz – napięcie pomiędzy biologiczną odrębnością człowieka a jego przynależnością do świata natury i historii.

11 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"TOM", 1993

tkanina jutowa, drewno, 166 x 70 x 25 cm
sygnowany, datowany i opisany na autorskiej metalowej tabliczce: 'TOM | M.ABAKANOWICZ | 1993 AM'

estymacja:
900 000 – 1 200 000 PLN
204 100 - 272 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Por.:
Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, red. Julita Deluga, Olszanica 2023, s. 42 (il., okładka)



„ARTYSTKA ŻYWI SIĘ INDYWIDUALNYM I ZBIOROWYM DOŚWIADCZENIEM CZŁOWIEKA; SWOJĄ INTUICJĄ, MYŚLĄ, PRACĄ ZAŚWIADCZA, JAK BARDZO POTRZEBNA I ZAWSZE AKTUALNA JEST PAMIĘĆ O ARCHETYPACH, „RZECZACH PIERWSZYCH" WYŁOWIONYCH Z GŁĘBI CZASU, OWYCH POCZĄTKACH, KTÓRE WYTYCZAŁY ŚCIEŻKI RODZAJU LUDZKIEGO, JEGO HISTORII I MYŚLI POSZUKUJĄCEJ. (...) KIEDY SIĘ MYŚLI O TEJ SZTUCE, KTÓREJ WEKTORAMI SĄ: CZAS, DOŚWIADCZENIE, LOS CZŁOWIEKA, I WSZYSTKIEGO, CO ŻYJE NA NASZEJ PLANECIE, WYCZUWA SIĘ, JAK BARDZO DZIEŁO ABAKANOWICZ PRETENDUJE DO WSZYSTKICH KULTUR (A TAKŻE JAK WGŁĘBIA SIĘ W NIEOŻYWIONĄ MATERIĘ KOSMOSU, SUBSTANCJĘ JEGO PODSTAWOWYCH PIERWIASTKÓW)".

ALEKSANDRA MELBECHOWSKA-LUTY

Na przełomie lat 80. i 90. Magdalena Abakanowicz rozszerzyła zakres swoich rzeźbiarskich poszukiwań, podejmując nowe eksperymenty z materiałem i konstrukcją przestrzenną. Po latach pracy nad antropomorficznymi figurami, w których miękka niegdyś tkanina przyjmowała postać usztywnionej powłoki ludzkiego ciała, artystka coraz częściej sięgała po drewno, kamień i metal. Zmiana ta nie oznaczała odejścia od problematyki człowieka, lecz pozwalała spojrzeć na nią z innej perspektywy. Obecność organizmu, jego fizyczna integralność oraz zależność od otoczenia pozostawały zasadniczym przedmiotem jej zainteresowań. Powstała w 1993 rzeźba „TOM", wykonana ręcznie z juty i drewna, należy do tego etapu twórczości, w którym szczególnego znaczenia nabrało zestawienie organicznej materii z właściwościami bardziej trwałych, konstrukcyjnych tworzyw.

Dla zrozumienia tego kierunku istotne pozostaje wcześniejsze doświadczenie artystki związane z tkaniną. Już w latach 60. Abakanowicz zakwestionowała tradycyjny podział na sztukę użytkową i rzeźbę, tworząc monumentalne, zawieszone w przestrzeni struktury, które od jej nazwiska nazwano abakanami. Ich zasadniczą właściwością była niezależność od ściany oraz wyraźnie odczuwalna materialność splotu. Tkanina, dotychczas kojarzona z miękkością i podatnością na odkształcenia, zyskiwała autonomię przestrzenną. W późniejszych realizacjach figuratywnych to doświadczenie znalazło rozwinięcie w formach przywodzących na myśl ludzką skórę, pancerz lub pozostawioną przez ciało pustą powłokę.

W „TOM" zestawienie juty i drewna pozwala rozpatrywać dwa odmienne porządki materialne. Juta, ze swoją włóknistą strukturą, nieregularnością i podatnością na ręczne kształtowanie, zachowuje bezpośredni związek z gestem twórczym. Drewno wnosi natomiast właściwości wynikające z naturalnego układu słojów, gęstości i wytrzymałości, a także wielowiekowe skojarzenia z budowaniem, podpieraniem i konstruowaniem form przestrzennych. Oba materiały mają pochodzenie organiczne, choć ich zachowanie i sposób artystycznego opracowania zasadniczo się różnią. To właśnie napięcie pomiędzy elastycznością włókna a oporem drewna otwiera możliwość odczytania rzeźby w kontekście charakterystycznego dla Abakanowicz zainteresowania relacją natury i ludzkiej ingerencji.

Istotną cechą jej metody pracy było przekonanie, że ręczne formowanie materii stanowi niezastąpiony element procesu artystycznego. Rzeźbiarka unikała całkowitego podporządkowania tworzywa z góry przyjętemu schematowi, pozostawiając miejsce dla przypadku, oporu materiału i zmian pojawiających się podczas realizacji. W ten sposób dzieło zachowywało ślady swojego powstawania. Niedoskonałość powierzchni, nieregularność i jednostkowy charakter wykonania nie były efektami ubocznymi, lecz integralnymi właściwościami rzeźbiarskiego języka artystki. Materia stawała się zapisem fizycznego doświadczenia, a sam proces twórczy przypominał stopniowe odkrywanie formy ukrytej w tworzywie.

W latach 90. Abakanowicz coraz śmielej łączyła doświadczenie pojedynczego ciała z problemem jego funkcjonowania w przestrzeni. Powstające w tym czasie realizacje odsłaniały zainteresowanie konstrukcją, podporą i granicą między formą organiczną a elementem architektonicznym. Były one także kontynuacją namysłu nad kruchością ludzkiej egzystencji, obecnego wcześniej w cyklach „Alteracje", „Plecy" i „Tłum". Człowiek pozostawał dla artystki istotą biologiczną, ukształtowaną przez naturę, a jednocześnie poddaną oddziaływaniu społecznych i historycznych mechanizmów.

„TOM" z 1993 można sytuować w obrębie tych rozważań jako przykład konsekwentnego poszerzania możliwości rzeźby poza tradycyjnie rozumiane modelowanie bryły. Zastosowanie juty i drewna przywołuje dwie podstawowe właściwości świata organicznego: podatność na przemianę oraz zdolność do budowania trwałych struktur. W ich spotkaniu ujawnia się charakterystyczna dla Abakanowicz potrzeba godzenia przeciwieństw – miękkości i oporu, cielesności i konstrukcji, naturalnego procesu i świadomego działania. Rzeźba wpisuje się tym samym w wieloletnie poszukiwania artystki, dla której materia pozostawała nie tylko tworzywem, lecz również nośnikiem pamięci i doświadczenia.



12 α Σ Ψ

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Trzy figury z serii "Figury stojące tyłem", 1986

tkanina jutowa, żywica, 165 x 48 x 25 cm (każda część)

estymacja:
700 000 – 1 000 000 PLN
158 800 - 226 800 EUR

POCHODZENIE:
Xavier Fourcade, Nowy Jork, 1986–1987
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Magdalena Abakanowicz. Sculpture, Drawings, Prints, McIntosh Drysdale Gallery, Waszyngton D.C., 25.10–15.11.1986

LITERATURA:
Por.:
Magdalena Abakanowicz. About Men. Sculpture 1974–1985, katalog wystawy, Xavier Fourcade, Nowy Jork 1985, nlb. (il.)
Jo Ann Lewis, The Shapers of Endurance, „The Washington Post", 1.11.1986, s. G2 (il.)
Leslie Milofsky, Magdalena Abakanowicz, „Feminist Studies", nr 2, 1987, s. 378 (il.)
Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, red. Wojciech Krukowski i in., Warszawa 1995, s. 136 (il.), 213 (spis)



Postać ludzka zajmuje fundamentalne miejsce w twórczości Magdaleny Abakanowicz, stając się punktem wyjścia do refleksji nad cielesnością, kruchością egzystencji oraz niejednoznaczną relacją jednostki ze zbiorowością. Od połowy lat 70. artystka stopniowo przesuwała swoje zainteresowania z abstrakcyjnych struktur przestrzennych ku formom antropomorficznym, wykonywanym z tkanin jutowych utwardzanych żywicą. Przemiana ta nie oznaczała jednak zerwania z wcześniejszymi poszukiwaniami, lecz ich rozwinięcie w kierunku bardziej bezpośredniej refleksji nad ludzką kondycją. Pozbawione indywidualnych rysów i cech fizjonomicznych figury nie stanowią realistycznych przedstawień człowieka. Są raczej materializacją doświadczeń wspólnych ludzkiej egzystencji: samotności, podatności na zranienie, przemijania i nieustannego napięcia pomiędzy potrzebą przynależności a zachowaniem własnej odrębności. Powstałe w 1986 „Trzy figury" wpisują się w ten nurt twórczości, w którym ciało staje się zarówno przedmiotem przedstawienia, jak i nośnikiem egzystencjalnych znaczeń.

Ważnym etapem rozwoju tej koncepcji był cykl „Plecy", realizowany w latach 1976–1980, obejmujący osiemdziesiąt siedzących korpusów. Ich multiplikacja wprowadzała doświadczenie zbiorowości, nie prowadząc jednak do całkowitego zatarcia różnic między poszczególnymi postaciami. Każda z nich zachowywała subtelną odrębność proporcji, ukształtowania powierzchni i struktury materii. W połowie lat 80. Abakanowicz rozwinęła tę problematykę w kompozycjach złożonych z figur stojących, między innymi w realizacjach związanych z cyklem „Tłum". Zmiana pozycji ciała przekształcała jego relację z przestrzenią. Pionowe, nieruchome sylwety nabierały niemal hieratycznego charakteru, tworząc zbiorowość podporządkowaną wspólnemu porządkowi, a zarazem złożoną z odrębnych, anonimowych istnień.

W „Trzech figurach" szczególnego znaczenia nabiera relacja pomiędzy pojedynczą postacią a grupą. Zestawienie trzech antropomorficznych form ustanawia układ, w którym podobieństwo nie wyklucza indywidualności, a fizyczna bliskość nie musi oznaczać rzeczywistej wspólnoty. Odwrócenie figur tyłem do odbiorcy pozbawia go możliwości nawiązania bezpośredniego kontaktu z twarzą, tradycyjnie utożsamianą z tożsamością i ekspresją emocjonalną. Człowiek zostaje sprowadzony do cielesnej obecności, pozbawionej atrybutów pozwalających rozpoznać jego osobistą historię. Gest odwrócenia można interpretować jako wyraz wycofania, milczenia lub niedostępności drugiego człowieka. Jednocześnie anonimowość sylwetek nadaje im wymiar uniwersalny, pozwalając dostrzec w nich figurę ludzkiego losu, wykraczającą poza jednostkową biografię.

Istotnym aspektem rzeźbiarskiego języka Abakanowicz pozostaje materialność dzieła. Surowa juta, zachowująca swoją włóknistą strukturę nawet po utwardzeniu żywicą, nadaje figurom szczególną organiczność. Chropowata, nieregularna powierzchnia przywołuje skojarzenia ze skórą, blizną czy powłoką poddaną działaniu czasu. Materia zdaje się przechowywać pamięć procesu powstawania, a ślady ręcznego modelowania stają się integralną częścią ekspresji. Artystka świadomie rezygnuje z klasycznej idealizacji ciała, zastępując gładkość i harmonię formy strukturą naznaczoną niedoskonałością. W ten sposób cielesność zostaje ukazana nie jako zamknięta, doskonała bryła, lecz jako krucha i podatna na destrukcję przestrzeń ludzkiego doświadczenia.

Problematyka jednostki uwikłanej w mechanizmy zbiorowości miała dla Abakanowicz również wymiar biograficzny. Doświadczenie wojny, rzeczywistości totalitarnej oraz obserwacja społecznych mechanizmów podporządkowania znalazły odzwierciedlenie w jej zainteresowaniu anonimowym tłumem. Artystka nie tworzyła jednak bezpośrednich komentarzy politycznych. Interesowały ją przede wszystkim uniwersalne mechanizmy przemocy, konformizmu i utraty podmiotowości, powracające w różnych momentach historii. Powtarzalność figur stawała się zatem metaforą zbiorowego losu, w którym indywidualność pozostaje nieustannie zagrożona przez siłę grupy.

„TRZY FIGURY" Z 1986 STANOWIĄ WYRAZ DOJRZAŁEJ REFLEKSJI ABAKANOWICZ NAD PARADOKSEM LUDZKIEGO ISTNIENIA. POZBAWIONE TWARZY POSTACIE POZOSTAJĄ ANONIMOWE, A JEDNOCZEŚNIE ICH MATERIALNA OBECNOŚĆ JEST NIEZWYKLE SUGESTYWNA. SUROWOŚĆ TWORZYWA, POWTARZALNOŚĆ FORM I OSZCZĘDNOŚĆ GESTU RZEŹBIARSKIEGO BUDUJĄ ATMOSFERĘ MILCZENIA, W KTÓREJ SZCZEGÓLNIE WYRAŹNIE UJAWNIA SIĘ NAPIĘCIE POMIĘDZY WSPÓLNOTĄ A OSAMOTNIENIEM. DZIEŁO NIE PRZEDSTAWIA KONKRETNEGO WYDARZENIA ANI SYTUACJI, LECZ KONFRONTUJE ODBIORCĘ Z DOŚWIADCZENIEM CIELESNOŚCI JAKO PODSTAWOWEGO, A ZARAZEM NAJBARDZIEJ NIETRWAŁEGO WYMIARU EGZYSTENCJI. W TEJ SPRZECZNOŚCI POMIĘDZY JEDNOSTKOWĄ ODRĘBNOŚCIĄ A ANONIMOWOŚCIĄ ZBIOROWEGO ISTNIENIA ZAWIERA SIĘ JEDEN Z ZASADNICZYCH PROBLEMÓW SZTUKI MAGDALENY ABAKANOWICZ.

13 α

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

“Oktogon” – siedem obrazów “Detal” z cyklu “1965/1 - ∞”, 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm (wymiary poszczególnych prac)

„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 218 303 – 252 314”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 1 085 066 – 1 108 739”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 3 562 393 – 3 578 633”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 4 253 356 – 4 273 404”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 4 666 040 – 4 685 660”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 5 446 535 – 5 462 919”
„OPAŁKA 1965/1–∞ Detal 5 572 367 – 5 583 849”

estymacja;
25 000 000 - 40 000 000 PLN
5 670 000 - 9 070 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Octogone” (w ramach Expo.02), Murten, 2002
„Oktogon”, Atlas Sztuki, Łodź, 2003
„Roman Opalka. Octogone”, Musee d’Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Metropole, Saint-Etienne, 2006
„Roman Opałka. Oktogon / 1-∞”, Art Stations, Poznań, 2010
„Roman Opałka. Spectra Art Masters”, Spectra Art Space, Warszawa, 2015-2016
„Icônes”, Punta della Dogana, Pinault Collection, Wenecja, 2023

LITERATURA:
Roman Opalka. Octogone, katalog wystawy, Musee d’Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Metropole, ed. Lóránd Hegyi, Saint-Etienne 2006
Roman Opałka. Oktogon / 1-∞, katalog wystawy, Art Stations, red. Halina Oszmiańska, Poznań 2010
Roman Opałka. Spectra Art Space Masters, katalog wystawy, Spectra Art Space, Warszawa 2015



Grafika stworzona przy użyciu sztucznej inteligencji

PROGRAM „OPAŁKA 1965/1 - ∞”

• W 1965 Roman Opałka rozpoczął program, któremu pozostał wierny do śmierci w 2011 r. Przez dekady na kolejnych płótnach zapisywał ciąg liczb od jeden do nieskończoności, aby w ten sposób ująć rachunkiem czasu jedno ludzkie istnienie.

• Każdy z powstałych w ten sposób obrazów to „Detal” większej całości.

• Artysta zapisywał liczby białą farbą na szarym tle. Po przekroczeniu pierwszego miliona w 1972 zaczął rozjaśniać tło – w każdym kolejnym płótnie o 1% w stosunku od poprzedniego. Ostatni zapis miał zostać namalowany bielą na bieli.

• Poszczególne płótna mają identyczne wymiary 196 x 135 cm, determinowane wymiarami drzwi i windy w warszawskim mieszkaniu artysty, w którym mieszkał rozpoczynając pracę nad swym najbardziej znanym dziełem.

• Obrazom towarzyszy rejestracja na taśmach magnetofonowych głosu artysty, który wypowiada malowane liczby, a także fotografie jego twarzy, uwiecznianej po zakończeniu pracy nad każdym z płócien.

CIĄGI LICZBOWE

• Program Opałki podporządkowany był logicznej progresji liczb, ale jako dokumentacja ludzkiego istnienia posiada głębokie znaczenie metafizyczne.

• Dla artysty ważnym momentem było przekraczanie konkretnych etapów, związanych z regularnymi powtórzeniami cyfr.

• „1”, „22”, „333” i „4444” mieszczą się na pierwszym „Detalu”, „55555” znalazło się na drugim płótnie. Dojście do kolejnego etapu – do liczby „666666” – zajęło artyście siedem lat.

• Na początku lat 70. artysta obliczył, że dojście do „7777777” zajmie mu ponad 30 lat i liczba ta stała się horyzontem jego programu. Osiągnięcie ośmiu cyfr „8” przekraczałoby granice ludzkiego istnienia.

ROMAN OPAŁKA, KTÓREGO ORYGINALNOŚĆ I BEZKOMPROMISOWA KONSEKWENCJA POZWALAJĄ UZNAĆ ZA NAJWYBITNIEJSZEGO POLSKIEGO ARTYSTĘ WSPÓŁCZESNEGO, URODZIŁ SIĘ WE FRANCJI, A WYKSZTAŁCENIE ARTYSTYCZNE ZDOBYŁ W ŁODZI I WARSZAWIE. W 1965 ROKU ROZPOCZĄŁ PROGRAM „OPAŁKA 1965/1-∞”, ZAPISUJĄC NA KOLEJNYCH PŁÓTNACH CIĄGI LICZB I CZYNIĄC UPŁYW WŁASNEGO ŻYCIA MATERIĄ SZTUKI. OD 1977 ROKU MIESZKAŁ WE FRANCJI, A SWOJE DZIEŁO ROZWIJAŁ AŻ DO ŚMIERCI, DOPEŁNIAJĄC OBRAZY NAGRANIAMI GŁOSU I FOTOGRAFICZNYMI AUTOPORTRETAMI. OBECNOŚĆ JEGO PRAC W NAJWAŻNIEJSZYCH ŚWIATOWYCH KOLEKCJACH, W TYM MOMA, CENTRE POMPIDOU I MUZEUM GUGGENHEIMA, POTWIERDZA MIĘDZYNARODOWĄ RANGĘ TWÓRCY, KTÓRY NADAŁ PRZEMIJANIU UNIWERSALNĄ, ROZPOZNAWALNĄ FORMĘ.



OKTOGON

• Cyfra „8” pojawia się w programie Opałki w postaci „oktogonu” – przestrzennego układu, wymyślonego jako najdoskonalsza forma percepcji jego dzieła.

• Konstrukcja ma regularną formę białego oktogonu, wewnątrz którego wiesza się siedem „Detali”, po jednym na każdej z siedmiu ścian. Prezentację wizualną uzupełnia głos artysty odtwarzany z kaset magnetofonowych.

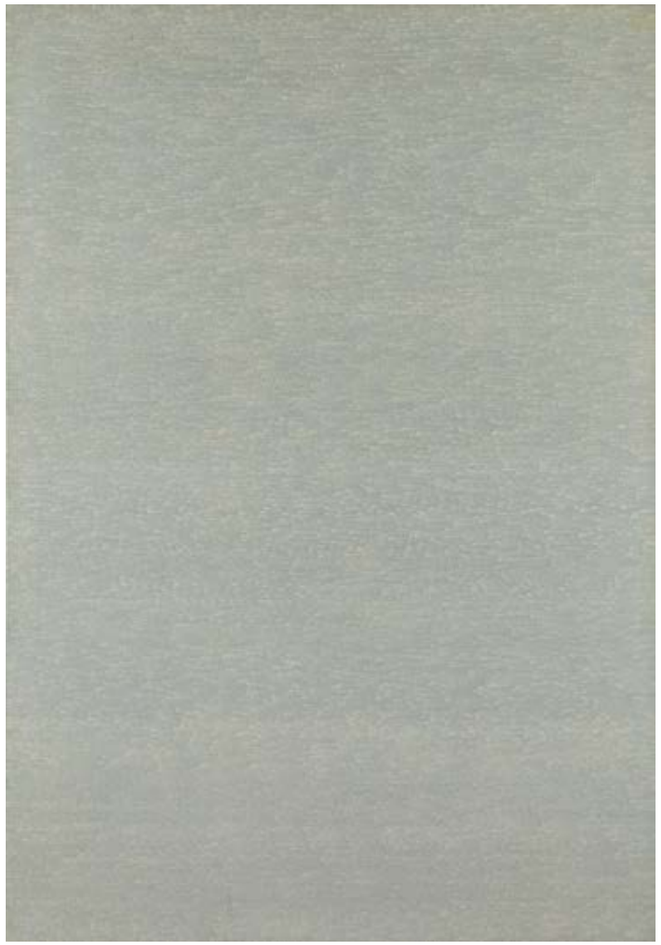
• Ósmy bok figury pozostaje otwarty, zapraszając do wejścia i percepcji dzieła.

• Prezentacja w oktogonie sprzyja kontemplacji subtelnych obrazów liczonych i umożliwia porównanie niuansów tonalnych różnicujących poszczególne płótna.

• Prototyp „oktogonu” wykonał francuski architekt Jean Nouvel w 2002 r. Projekt można wywodzić z centralnych budowli sakralnych odnoszących się do idei absolutu.

• Projekt był wielokrotnie wykorzystywany do prezentacji obrazów z programu „OPAŁKA 1965/1 - ∞”, m.in. na wystawie w poznańskiej galerii Art Satations (2010) czy w warszawskiej Spectra Art Space w Warszawie (2015), na wystawie organizowanej dla uczczenia 50-lecia powstania pierwszego obrazu liczonego.





ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"OPAŁKA 1965/1 - ∞, Detal 218 303 - 252 314", 1965

akryl/płótno, 196 x 136 cm
sygnowany i opisany na blejtramie: 'OPAŁKA "218305 - 252314"
na blejtramie nalepki Galleria De Foscherari oraz nalepki inwentarzowe z opisami pracy

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 11 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
Galerie LP 220, Turyn, 1971 (bezpośrednio od artysty)
Phillips de Pury & Company, Nowy Jork, 2005
Fondazione Antonio Dalle Nogare, Bolzano
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Le figure del tempo”, Galleria De' Foscherari, Bolonia, 18.03-31.05.1978

LITERATURA:
„Heute Kunst”, nr 4-5, 1973/1974, s. 9 (il.)
Le figure del tempo, katalog wystawy, Galleria De' Foscherari, Bolonia 1978, s. 25



ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"OPAŁKA 1965/1 - ∞, Detal 1 085 066 - 1 108 739", 1965

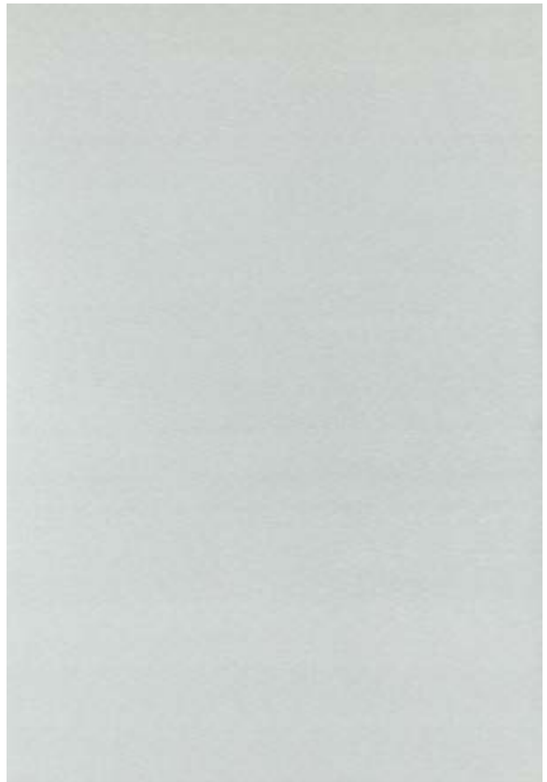
akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | 1085066 - 1108739 (DETAIL)'
na blejtamie nalepka Galleria L.P 220 oraz nalepka transportowa [częściowo nieczytelna]

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 72 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
Galerie Isy Brachot, Paryż (bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Paryż
Artcurial, Paryż, 2004
Armand Bartos Fine Art & Antony Grant Inc., Nowy Jork
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Gerald Fineberg, Boston, 2007
Christie's, Nowy Jork, 2023
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„OPALKA 1965/1-∞", Galerie Isy Brachot, Paryż, 9.06-9.07.1982

LITERATURA:
OPALKA 1965/1-∞, katalog wystawy, Galerie Isy Brachot, Paryż 1982, poz. kat. 11, nlb. (il.)



ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"OPAŁKA 1965/1 - ∞, Detal 3 562 393 - 3 578 633", 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 3562393 - 3578633'
na blejtramie nalepki Christie's, Galerie Isy Brachot oraz firm transportowych

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 335 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
John Weber Gallery, Nowy Jork (bezpośrednio od artysty)
Galerie Isy Branchot, Bruksela
Christie's, Nowy Jork, 13.11.2008
Salama Caro Gallery, Londyn, 1991
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
19. Biennale w São Paulo, Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, Park Ibirapuera, São Paulo, 2.10-13.12.1987
„Opalka. Rencontre par la séparation", Centro Cultural, Buenos Aires, 3-27.3.1988
Wystawa indywidualna, Galerie Isy Branchot, Bruksela, 31.01-2.03.1991
„Svegliati e sogna", Signum Foundation Palazzo Donà, Wenecja, 22.05-28.11.2009

LITERATURA:
OPALKA 1965/1-∞. Rencontre par la séparation, katalog wystawy, Centre Culturel de Buenos Aires, Paryż 1987
19ª International Bienal de São Paulo, katalog wystawy, Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, Park Ibirapuera, red. Maria Otília Bocchini, São Paulo 1987, poz. kat. 3, s. 218
Gérard Guyot, ROMAN OPALKA rencontre par la séparation, „Art Press", nr 122, 1988, s. 36
Elane Abreu, Nina Velasco, De 1965 para cá: contando o tempo de Opalkana pintura e na fotografia, „Discursos Fotográficos", nr 6, 2009, s. 79, 81 (il.)
Svegliati e sogna, katalog wystawy, Signum Foundation Palazzo Donà, red. Ewa Górniak-Morgan i in., Wenecja 2009, nlb. (il.)

ROMAN OPAŁKA
1931–2011

"OPAŁKA 1965/1 – ∞, Detal 4 253 356 – 4 273 404", 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 – ∞ | DETAIL – 4253356 – 4273404'
na odwrociu nalepki John Weber Gallery, Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta
oraz Neues Museum Weserburg Bremen

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 410 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany
przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
John Weber Gallery, Nowy Jork, 1989 (bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Paryż
Cornette de Saint Cyr, Paryż, 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Jesteśmy. Wystawa dzieł artystów polskich tworzących za granicą", Galeria Zachęta, Warszawa, 1.09–27.10.1991
„OPALKA 1965/1–∞. Spur der Zeit", Neues Museum Waserburg, Brema, 23.03–8.06.1992
Wystawa indywidualna, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 6.07–4.10.1992
„OPALKA 1965/1–∞", Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monachium, 11.11.1992–6.01.1993
Palais Liechtenstein, Museum des 20. Jahrhunderts, Wiedeń, 18.02–4.04.1993
Wystawa indywidualna, Städtische Galerie, Göppingen, 9.05–9.06.1993
„Roman Opalka. OPALKA 1965/1–∞. Malarstwo", Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 18.11.1994–8.01.1995



ROMAN OPAŁKA
1931–2011

"OPAŁKA 1965/1 – ∞; Detal – 4 666 040 – 4 685 660", 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 – ∞ | DETAIL – 4666040 – 4685660'
na blejtramie nalepka Galerie Froment & Putnam

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 349 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany
przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
Almine de Froment, Paryż
Galerie Froment & Putman, Paryż
Galerie Eterso, Cannes
kolekcja Michela Fedoroffa, Monako, 1996
Artcurial, Paryż, 2016
kolekcja prywatna
Christie's, Paryż, 2024
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Roman Opałka. Anche OPAŁKA 1958–1965/1–∞", Galleria Michela Rizzo, Wenecja, 23.09–18.11.2017
„Roman Opałka. Dire il tempo. Una Rettrospettiva", Building Gallery, Mediolan, 4.05–20.07.2019

LITERATURA:
Roman Opałka. Dire il tempo, katalog wystawy, Building Gallery, red. Chiara Bertola, Mediolan 2019, s. 223 (il.)

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"OPAŁKA 1965/1 - ∞, Detal 5 446 535 - 5 462 919", 1965

akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965/1 - ∞ | DETAIL - 5446535 - 5462919'
na blejtramie nalepki transportowe oraz nalepka Domu Aukcyjnego Christie's

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 496 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, 2006
kolekcja prywatna, Francja
Christie's, 2019
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„OPALKA 1965/1-∞. Détails photographies (Autoportraits) et un Détail peinture", Galerie Praz-Delavallade, Paryż, 06.03-17.04 2004
„Monocromos. Desde Malevich hasta hoy", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt, 14.06-06.08.2004
„Avant-Garde polonaise, hier at aujourd'hui", Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux, 31.10.2004-02.01.2005
„La force de l'art, un nouveau rendez-vous avec la création en France", Grand-Palais, Paryż, 09.05-25.06.2006

LITERATURA:
Monocromos. Desde Malevich hasta hoy, katalog wystawy, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt 2004, s. 183

ROMAN OPAŁKA
1931-2011

"OPAŁKA 1965/1 - ∞, Detal 5 572 367 - 5 583 849", 1965

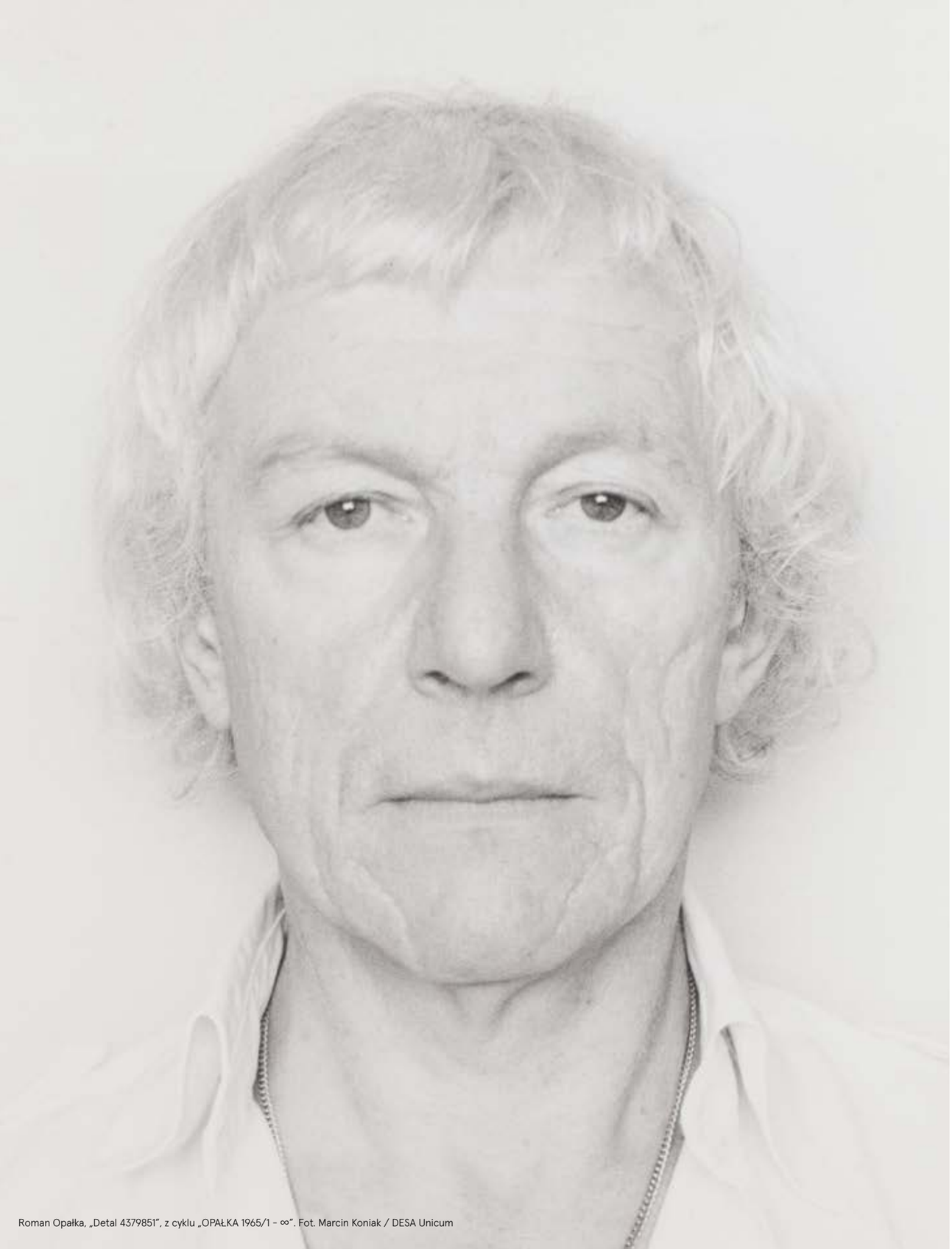
akryl/płótno, 196 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1965 / 1 - ∞ | DETAIL - 5572367 - 5583849'
na blejtramie nalepki Galerie Yvon Lambert w Paryżu oraz Galerie Maruani Mercier w Brukseli

OPINIE:
praca zostanie uwzględniona pod numerem Dp 505 w katalogu raisonné artysty, który jest opracowywany przez Michaela Baudsona i zostanie wydany przez Rainera Michaela Masona

POCHODZENIE:
Yvon Lambert Gallery, Paryż (bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Szwajcaria (zakup podczas Art Basel, 2010)
Maruani Mercier Gallery, Bruksela, 2021
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Essential Experiences", Palazzo Riso, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palermo, 14.11.2009-28.02.2010
Art Basel 41, Bazylea, 16-20.6.2010
„Roman Opalka. Passages", Galerie Yvon Lambert, Paryż, 4.09-9.10.2010
„Qi Is Full", Daegu Art Museum, Seul, 26.05-25.09.2011

LITERATURA:
Marcin Krasny, Zagonić kostuchę do roboty, „Wprost", nr 27, 2010, s. 85



Roman Opałka, „Detal 4379851”, z cyklu „OPAŁKA 1965/1 - ∞”. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

FENOMEN ROMANA OPAŁKI
ŻYCIE PODPORZĄDKOWANE DZIEŁU

ROMAN OPAŁKA STWORZYŁ WŁASNY, NATYCHMIAST ROZPOZNAWALNY JĘZYK, W KTÓRYM UPŁYW LUDZKIEGO ŻYCIA STAŁ SIĘ MATERIĄ SZTUKI. POŁĄCZYŁ INTELEKTUALNĄ PRECYZJĘ Z GŁĘBOKIM DOŚWIADCZENIEM EGZYSTENCJALNYM, NADAJĄC NAJPROSTSZEMU GESTOWI – ZAPISANIU KOLEJNEJ LICZBY – ZNACZENIE UNIWERSALNE. JEGO PROGRAM „OPAŁKA 1965/1–∞” POZWOLIŁ ZOBACZYĆ CZAS POPRZEZ ŚLAD POZOSTAWIONY PRZEZ CZŁOWIEKA, KTÓRY NIEODWOŁALNIE GO PRZEŻYWA. SIŁA TEJ IDEI I KONSEKWENCJA, Z JAKĄ ARTYSTA REALIZOWAŁ JĄ PRZEZ CZTERDZIEŚCI SZEŚĆ LAT, STANOWIĄ PODSTAWĘ JEGO WYJĄTKOWEJ POZYCJI W HISTORII SZTUKI.

Urodzony w 1931 roku we Francji, wykształcony w Łodzi i Warszawie, Opałka dochodził do swojego przełomowego odkrycia poprzez grafikę i eksperymenty malarskie. W „Chronomach”, „Fonematach” i „Alfabecie greckim” badał rytm, powtarzalność oraz możliwości ograniczenia obrazu do elementarnych znaków. Te poszukiwania doprowadziły go w 1965 roku do decyzji, która wyznaczyła kierunek całej jego dalszej twórczości: rozpoczął malowanie kolejnych liczb, od jedności ku nieskończoności. Każde następne płótno, nazwane „Detal”, stawało się fragmentem jednego, rozwijanego przez resztę życia dzieła.

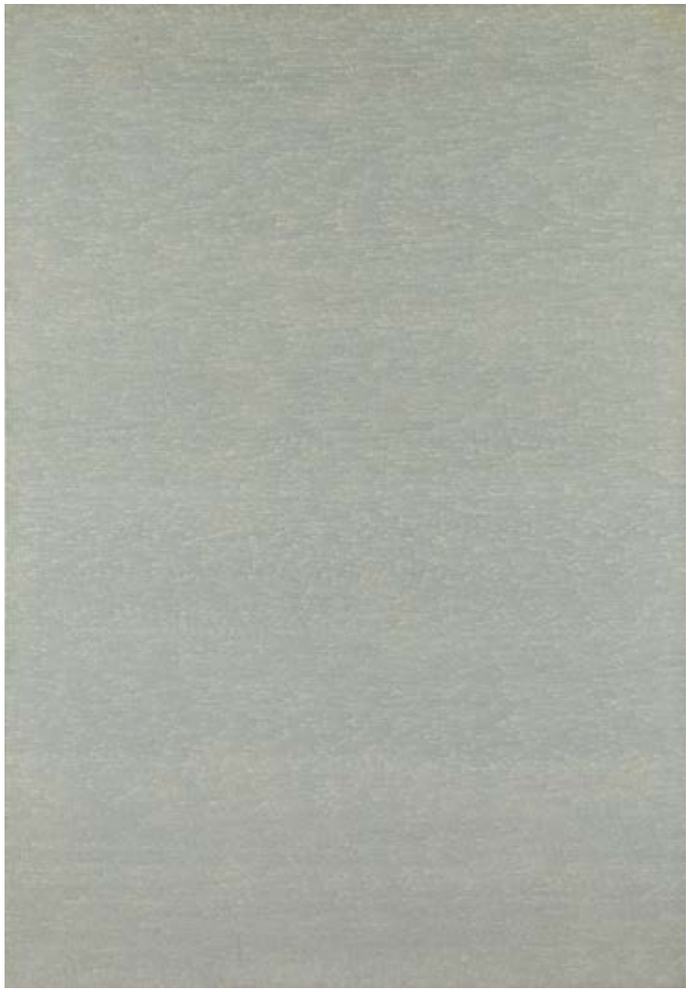
Wielkość tego przedsięwzięcia wynika z niezwykłej relacji między prostotą reguły a bogactwem jej konsekwencji. Ciąg liczb jest zrozumiały ponad granicami języków i kultur. W ręcznie malowanych znakach ujawniają się jednak cechy konkretnego człowieka: rytm jego pracy, skupienie, zmęczenie, zmieniająca się sprawność dłoni. Matematyczny porządek spotyka się z niepowtarzalnością każdego gestu. Każda liczba oznacza kolejny krok w nieskończonej sekwencji, a zarazem chwilę życia, której nie można odzyskać.

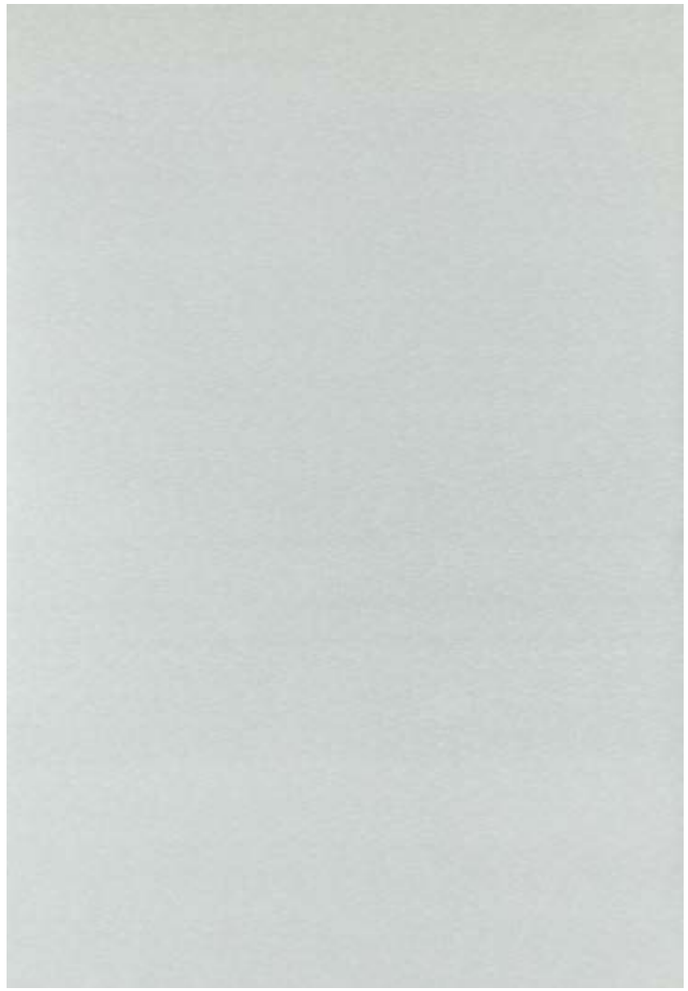


Roman Opałka, „Fonemat XXI”, 1964. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

OPAŁKA NADAŁ SWOJEJ IDEI WYMIAR ZOBOWIĄZANIA. PRZYJĘTA W 1965 ROKU ZASADA STOPNIOWO OBJĘŁA CAŁĄ JEGO PRAKTYKĘ ARTYSTYCZNĄ I ORGANIZACJĘ CODZIENNOŚCI. PRZEZ KOLEJNE DZIESIĘCIOLECIA PODDAWAŁ JĄ PRÓBIE RZECZYWISTEGO TRWANIA. WŁAŚNIE TA ZGODNOŚĆ MYŚLI, DZIAŁANIA I ŻYCIA DECYDUJE O SZCZEGÓLNEJ WADZE JEGO TWÓRCZOŚCI. KAŻDY „DETAL” ZAWIERA CZAS KONIECZNY DO JEGO POWSTANIA; KAŻDA KOLEJNA PRACA ZWIĘKSZA ZNACZENIE POPRZEDNICH. KONSEKWENCJA ARTYSTY STAŁA SIĘ CZĘŚCIĄ FORMY DZIEŁA I ŹRÓDŁEM JEGO WIARYGODNOŚCI.

Program rozwijał się przy tym w kilku wzajemnie dopełniających się wymiarach. Rozjaśniane tła obrazów prowadziły ku malowaniu bielą na bieli. Nagrywany głos nadawał liczbom brzmienie i oddech. Fotograficzne autoportrety rejestrowały zmiany twarzy. Płótno, dźwięk i fotografia ujmowały ten sam proces z różnych stron: czas stawał się widoczny w obrazie, słyszalny w głosie i odczuwalny w starzeniu się człowieka. Opałka stworzył w ten sposób przejmujący autoportret rozciągnięty na dziesięciolecia.








14 α

ROMAN OPAŁKA

1931–2011

'Kompozycja 9/64' z cyklu "Alfabet grecki", 1964

olej/płyta, 230 x 59 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'ROMAN OPAŁKA >>KOMPOZYCJA 9/64<< OLEJ, 229x59'
na odwrociu nalepka Galerii Sztuki Fibak&Program oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

estymacja:
250 000 – 400 000 PLN
56 700 – 90 800 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Fibak&Program
Agra-Art, 2003
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa (w ramach XVIII Festiwalu Sztuk Plastycznych), Salon BWA, Pawilony, Sopot, 29.05–27.06.1965

LITERATURA:
Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, katalog wystawy, Salon BWA, Pawilony, Sopot 1965, poz. kat. 313, s. 46 (spis), nlb. (il.)



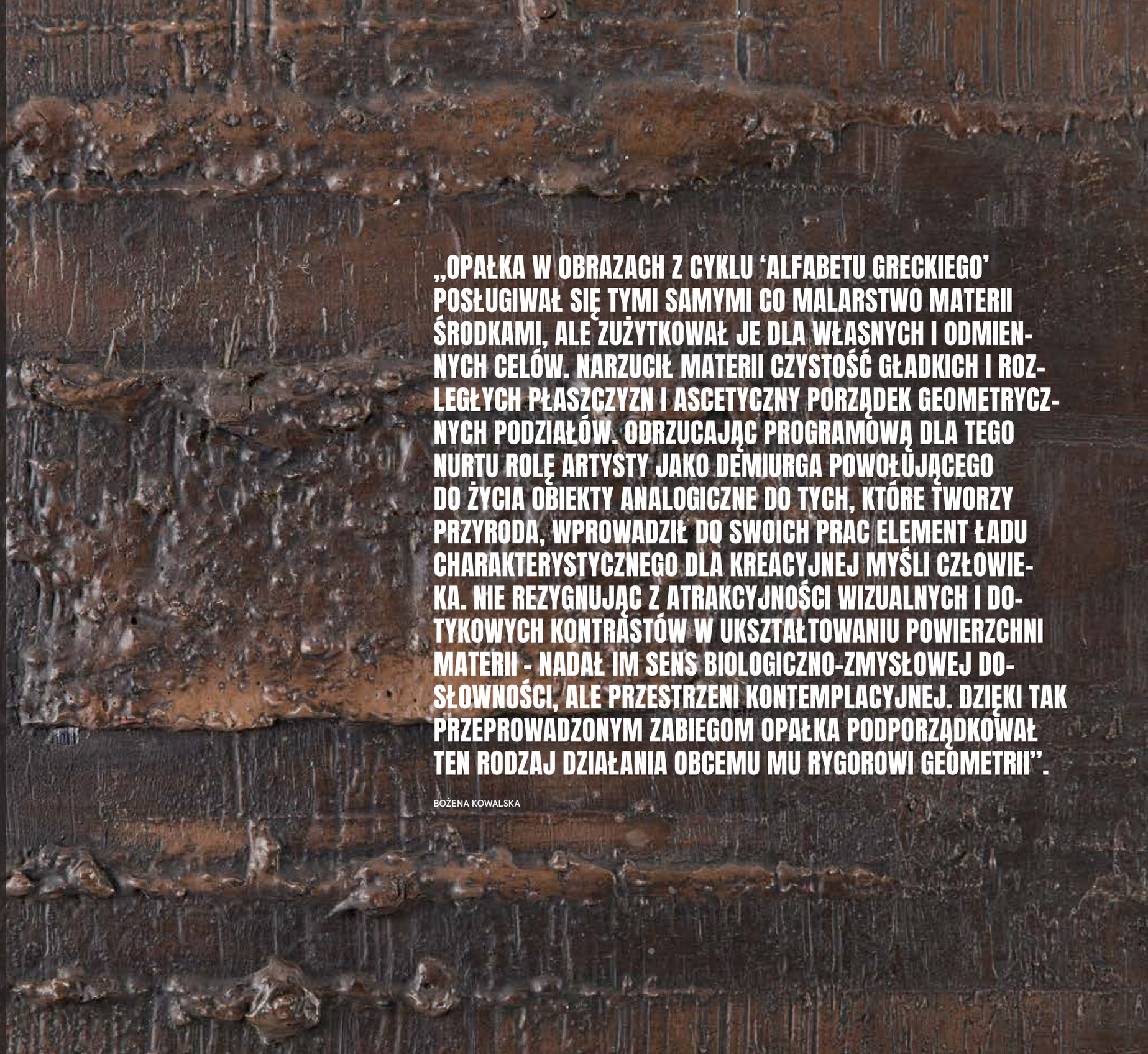
Prace przynależące do cyklu „Alfabet grecki”, choć pozornie minimalistyczne w wyrazie, należą do nurtu malarstwa materii. Artysta wzbogacił w nich swoje fakturowe kompozycje o nowe aspekty egzystencjalne i filozoficzne, które w oryginalny i interesujący sposób uzupełniły program tego kierunku w polskiej sztuce. Cykl obrazów, które Roman Opałka oznaczał literami alfabetu greckiego, techniczne był zbliżony do wcześniejszych serii temper i rysunków tuszem. Stanowił kolejny krok po reliefowych kompozycjach z końca lat 50., w których pojawiały się nieokreślone i niepokojące formy organiczne, czasem o gruzowatej – lub wręcz przeciwnie – jakby wypolerowanej powierzchni. Tworząc „Alfabet grecki”, artysta pokrywał płótno warstwą farby i szeroką szpachlą zgarniał ją, tworząc „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Obrazy z cyklu „Alfabet grecki” wiążą się zwykle z malarstwem materii. Było to malarstwo rozwijające się w sztuce polskiej po przemianach październikowych i związane z przyjmowaniem przez polskich artystów wpływów z Zachodu. Swoistym wstępem do niego był informel i powtarzane za Amerykanami „action painting”, jak miało to miejsce na przykład w sztuce Tadeusza Kantora. Polscy twórcy i twórczynie szybko wypracowali jednak własne metody kształtowania powierzchni obrazu, które znacznie wykraczały poza francuskie i amerykańskie wzorce. Tak postąpił też Roman Opałka. Malarstwo materii było, uogólniając, kształtowaniem powierzchni farby w sposób dający najrozmaitsze, najciekawsze efekty fakturowe. Stosowano również „niemalarskie” techniki, to znaczy wprowadzanie w powierzchnię obrazu obiektów i surowców o nieartystycznym pochodzeniu dla urozmaicenia faktury i wizualnego efektu. Obrazy Opałki z cyklu „Alfabet grecki” realizowały ten „czysto malarski” wariant wspomnianej tendencji. Były to obrazy, formowane przez artystę za pomocą płaskiego narzędzia, którym rozprowadzał grubo kładzioną farbę. W ten sposób powstały płótna podzielone na poziome pasy, będące swojego rodzaju ekranami – płaszczyznami farby, których faktura, rytmiczne podziały i lekko zmienne odcienie barwy stawały się główną treścią tej sztuki.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka artysty, tak opisywała płótna wchodzące w skład tego cyklu: „Opałka w obrazach z cyklu ‘alfabetu greckiego’ posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale zużytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga powołującego do życia obiekty analogiczne do tych, które tworzy przyroda, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla kreacyjnej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno- zmysłowej dosłowności, ale przestrzeni kontemplacyjnej. Dzięki tak przeprowadzonym zabiegom Opałka podporządkował ten rodzaj działania obcemu mu, rygorowi geometrii” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Obrazy te stanowią przedłużenie równoległej serii „Fonematów” z lat 1964- 65. Były to jasne formy wydobyte z przestrzennej czerni, które tworzyły wielowarstwowe konstrukcje przywodzące na myśl potężne płaty spawanych blach, masywy skalne, zbite deski lub arkusze dykty czy wreszcie żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach” kształty w cyklu „Alfabet grecki” były podporządkowane geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich następująco: „Można by nazwać te obrazy ‘fugami’ lub ‘etiudami na jedno narzędzie’, co wydaje się tym bardziej usprawiedliwione, że skojarzenie ich rytmów z muzycznymi nasuwa się dość sugestywnie. Prace te, monochromatyczne, w barwach ugrów, metalicznej szarości, wyszukanej zieleni, niebieskości czy wręcz czerni lub bieli, na innej zasadzie niż ‘Fonematy’ rozgrywały problem światła. Załamywało się ono na reliefowych ‘listewkach’ z farby, odbijając się nikłym blaskiem i dając wąskie smużki cienia. W obramieniach matowe płaszczyzny równomiernie wchłaniały światło lub nim emanowały”. (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 23).

Mimo pozornych różnic Opałka w cyklu „Alfabet grecki” posługiwał się tymi samymi środkami ekspresji, co w malarstwie materii, ale wykorzystywał je do innych celów. Odrzucił programową rolę artysty jako demiurga, który tworzy obiekty analogiczne do wytworów natury, wprowadzając do swoich prac ład charakterystyczny przy kreacji ludzi. Zamiast biologicznej, zmysłowej dosłowności nadał swoim kompozycjom sens kontemplacyjny. Dzięki temu artysta podporządkował malarstwo materii rygorowi geometrii, zwyciężając zasady tego nurtu i wybierając własną indywidualność twórczą.



„OPAŁKA W OBRAZACH Z CYKLU ‘ALFABETU GRECKIEGO’ POSŁUGIWAŁ SIĘ TYMI SAMYMI CO MALARSTWO MATERII ŚRODKAMI, ALE ZUŻYTKOWAŁ JE DLA WŁASNYCH I ODMIENNYCH CELÓW. NARZUCIŁ MATERII CZYSTOŚĆ GŁADKICH I ROZLEGŁYCH PŁASZCZYZN I ASCETYCZNY PORZĄDEK GEOMETRYCZNYCH PODZIAŁÓW. ODRZUCAJĄC PROGRAMOWĄ DLA TEGO NURTU ROLĘ ARTYSTY JAKO DEMIURGA POWOŁUJĄCEGO DO ŻYCIA OBIEKTY ANALOGICZNE DO TYCH, KTÓRE TWORZY PRZYRODA, WPROWADZIŁ DO SWOICH PRAC ELEMENT ŁADU CHARAKTERYSTYCZNEGO DLA KREACYJNEJ MYŚLI CZŁOWIEKA. NIE REZYGNUJĄC Z ATRAKCYJNOŚCI WIZUALNYCH I DOTYKOWYCH KONTRASTÓW W UKSZTAŁTOWANIU POWIERZCHNI MATERII - NADAŁ IM SENS BIOLOGICZNO-ZMYSŁOWEJ DOSŁOWNOŚCI, ALE PRZESTRZENI KONTEMPLACYJNEJ. DZIĘKI TAK PRZEPROWADZONYM ZABIEGOM OPAŁKA PODPORZĄDKOWAŁ TEN RODZAJ DZIAŁANIA OBCEMU MU RYGOROWI GEOMETRII”.

BOŻENA KOWALSKA

15 α

JAN TARASIN
1926–2009

"Brzeg", 1965

olej/płótno, 135 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 65'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1965 | "BRZEG"'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
56 700 – 79 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, New Jersey, USA
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska





W latach 60. XX wieku malarstwo Jana Tarasina zaczęło nabierać charakteru, który z czasem stał się znakiem rozpoznawczym artysty. Obraz przestał być jedynie przedstawieniem rzeczywistości, a stał się przestrzenią, w której przedmioty i formy zyskiwały własne, niezależne istnienie. Tarasin coraz częściej dzielił kompozycję na dwie strefy, oddzielone linią horyzontu. Można w nich dostrzec dwa wymiary świata: materialny, związany z codziennym doświadczeniem człowieka, oraz niematerialny, pozostający poza granicami bezpośredniego poznania. Granica między nimi nie była jednak ostateczna. Artystę interesowało przede wszystkim to, w jaki sposób obie rzeczywistości mogą się ze sobą łączyć i wzajemnie przenikać.

Duże znaczenie dla rozwoju jego malarstwa miał wyjazd stypendialny do Azji w 1962. Tarasin odwiedził wówczas Hanoi, Hajfong nad Zatoką Tonkińską oraz Pekin. Zetknięcie się z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego sposób patrzenia na świat, a przede wszystkim na rozumienie przestrzeni w obrazie. Artysta stopniowo odchodził od tradycyjnego przedstawiania rzeczywistości, coraz większą uwagę poświęcając układom form, ich wzajemnym relacjom oraz rytmowi całej kompozycji. Zamiast wiernie odtwarzać to, co widział, próbował uchwycić zasady rządzące światem i odnaleźć dla nich własny język malarski.

Dobrym przykładem tych poszukiwań jest prezentowany w niniejszym katalogu obraz „Brzeg". Tarasin stworzył w nim symboliczny, częściowo abstrakcyjny krajobraz, w którym granica między światem materialnym a niematerialnym staje się płynna. Już sam tytuł przywołuje skojarzenia z miejscem spotkania dwóch przestrzeni. Przedstawione na płótnie formy zdają się przekraczać wyznaczone im granice, przenikając z jednej strefy do drugiej. Dzięki temu obraz można odczytywać nie tylko jako pejzaż, lecz także jako refleksję nad miejscem człowieka w świecie i nad tym, co pozostaje poza zasięgiem jego poznania. Linia horyzontu nie tyle oddziela tu dwie rzeczywistości, ile podkreśla ich wzajemną zależność.

Szczególne przywiązanie Tarasina do materialnego wymiaru świata podkreślała Magdalena Sołtys w tekście przygotowanym do wystawy „W czym rzecz? Jan Tarasin". Zwracała uwagę, że artysta postrzegał rzeczywistość jako sieć wzajemnych powiązań, w której wszystko, także życie i natura, podlega określonym relacjom. To właśnie przyrodę i rządzące nią prawa uznawał za podstawę porządku świata, a także źródło form i struktur obecnych w kulturze. Takie podejście pozwala lepiej zrozumieć charakterystyczne dla jego malarstwa organiczne, biomorficzne kształty, które przywołują skojarzenia z naturą, choć nie przedstawiają jej dosłownie (Magdalena Sołtys, „W czym rzecz? O twórczości Jana Tarasina", katalog wystawy, Galeria Bardzo Biała, Warszawa 2013).

Podobne przemyślenia pojawiają się w napisanym przez samego artystę tekście „Horyzont" z 1975 . Tarasin opisywał w nim świat jako zbiór wielu struktur, które nieustannie na siebie oddziałują, przenikają się, konkurują ze sobą lub wzajemnie się uzupełniają. Ich skomplikowane relacje porównywał do otaczającej nas linii horyzontu, która wyznacza granice naszego widzenia i rozumienia rzeczywistości. Przekroczenie tych granic wiązało się według niego z porzuceniem przekonania, że człowiek zajmuje centralne miejsce w świecie. Tak rozumiany horyzont stawał się nie tylko elementem kompozycji, ale również ważnym motywem jego artystycznych rozważań.

Przemiany zachodzące w malarstwie Tarasina w latach 60. miały swoje początki już w poprzedniej dekadzie. Z oszczędnych, jeszcze figuratywnych kompozycji stopniowo wyłaniały się charakterystyczne znaki-obiekty, które artysta nazywał „przedmiotami". Z czasem zaczęły one funkcjonować niezależnie od swoich rzeczywistych odpowiedników. Układane w rytmiczne szeregi, skupiska i rozproszone grupy, tworzyły kompozycje pełne ruchu i wewnętrznych napięć. Aleksander Wojciechowski, pisząc o twórczości Tarasina w katalogu jego wystawy w Galerii Krzywe Koło, zwracał uwagę na starannie przemyślane rozmieszczenie tych form oraz równowagę między ich dynamiką a porządkiem całego obrazu.

„MOJE OBRAZY TO SĄ W KOŃCU PEJZAŻE PANORAMICZNE, WNĘTRZA, MARTWE NATURY. CHCĘ, BY PRZEDMIOTY - ELEMENTY MOICH OBRAZÓW BYŁY MATERIALNE I BY RÓŻNIŁY SIĘ MIĘDZY SOBĄ, JAK RÓŻNIĄ SIĘ DRZEWO I WODA. JAK W OBRAZACH VERMEERA. STARAM SIĘ ODKRYĆ I ZACHOWAĆ HIERARCHIĘ, JAKA ISTNIEJE W NATURZE".

JAN TARASIN



16 α

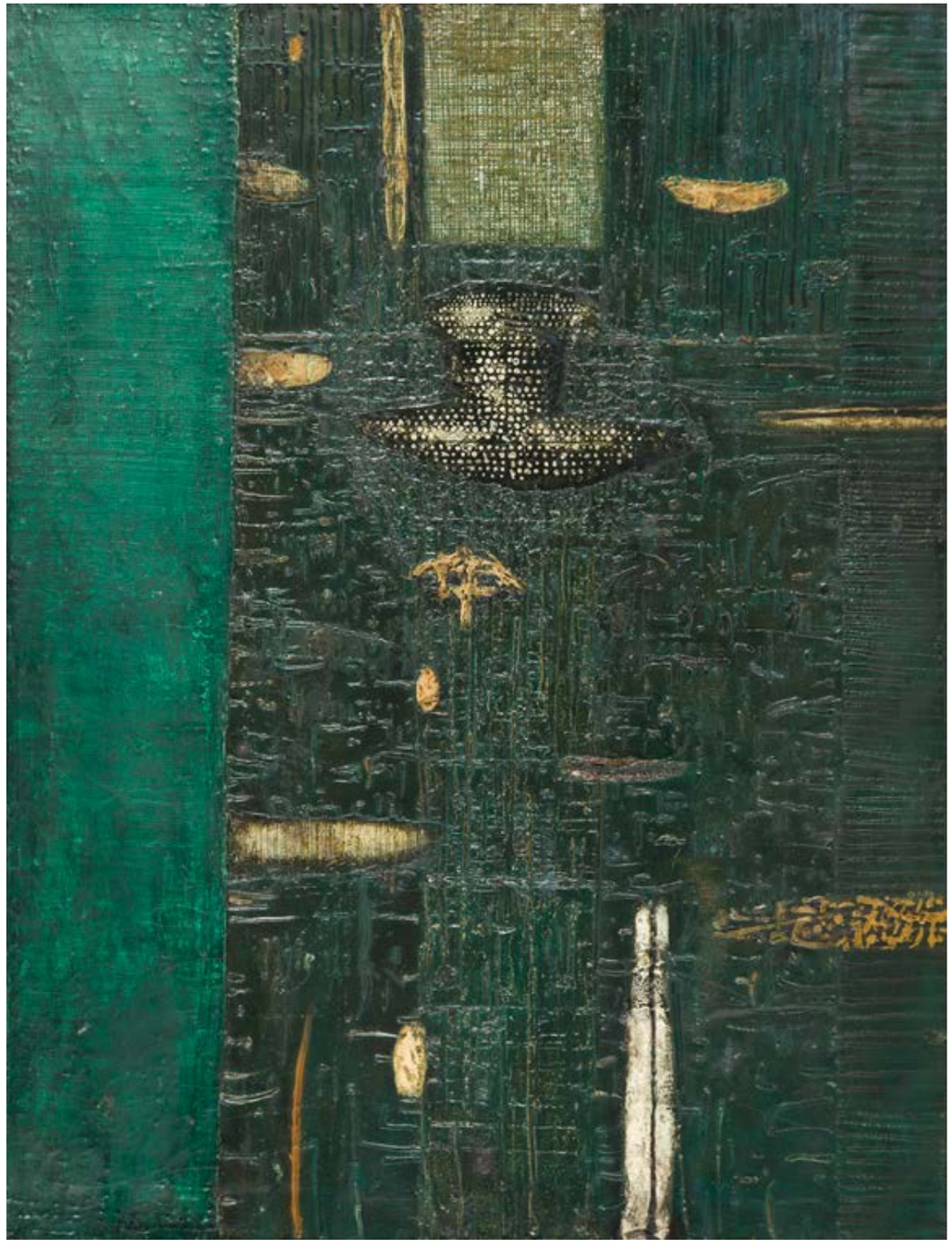
JAN TARASIN
1926-2009

"Gong", 1963

olej/płótno, 125 x 95 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 63'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 1963 | "GONG"

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 700 - 79 400 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Fibak, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Warszawa



17 α

JAN TARASIN
1926–2009

"Kompilkacja I", 1991

olej/płótno, 140 x 111 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'Jan Tarasin 1991'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 91 | KOMPLIKACJA I'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
56 700 – 79 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

„Cieszy mnie, że z ograniczonych elementów mogą powstawać niezliczone sytuacje. Chodzi o maksymalne zbliżenie się do świata, do jego mechanizmów. (...) Chcemy go poznać, gdyż jesteśmy jego cząstką. Odczuwamy dużą satysfakcję, kiedy przekonujemy się, że uprawiając sztukę, mówimy wspólnym językiem z całkiem nieznanym człowiekiem zupełnie innej profesji".

Jan Tarasin







18 α

IGOR MITORAJ

1944-2014

"Ikaria", 1996

brąz patynowany, 300 x 100 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na lewej stopie: 'MITORAJ 96 1/3' oraz na prawej nodze: 'IKARIA', na podstawie pieczęć odlewni: 'FONDERIA D'ARTE | DEL CHIARO | PIETRASANTA | LUCCA ITALY'
edycja: 1/3
wymiary postumentu: 220 x 128 x 128 cm

estymacja:
5 500 000 - 6 500 000 PLN
1 247 200 - 1 474 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja mBanku
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
por: „Mitoraj. Rzeźby i Rysunki", Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury i płyta Rynku Głównego, Kraków, październik-styczeń 2004
Jubileusz 50. odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, dziedziniec Pałacu Pod Blachą, styczeń-grudzień 2021
„Mitoraj, Abakanowicz, Beksiński, Chromy i Szapocznikow - Mistrzowie Rzeźby w Pabianicach", Aflopark, Ksawerów, Pabianice, 23.05-31.10.2026

LITERATURA:
Mitoraj. Urok Gorgony, (red.) Agnieszka Dębska, Warszawa 2003, s. 102-103 (il.)
por.:
Igor Mitoraj. Blask kamienia, Costanzo Costantini, Kraków 2003, s. 76 (il.)
Antyczne i chrześcijańskie źródła tożsamości. Igor Mitoraj, Beata Klocek di Biasio, Kraków 2017, s. 76-77 (il.)
Igor Mitoraj. Rzeźby i Rysunki, album towarzyszący wystawie, Kraków 2003, s. 29, 32 (il.)





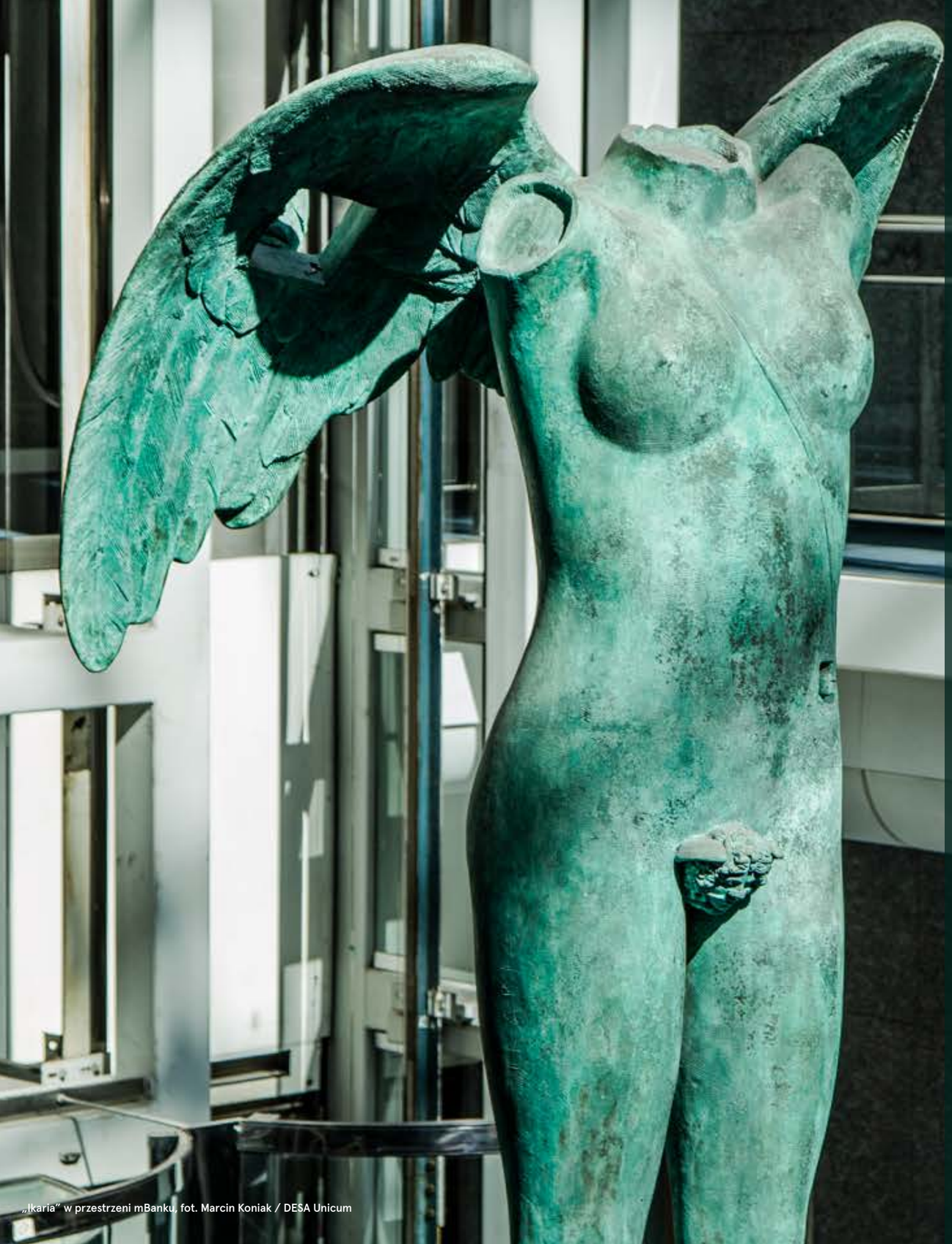
„Ikaria" Igora Mitoraja prezentowana na dziedzińcu Pałacu Pod Blachą, 2021, fot. Gerard /REPORTER

„IKARIA (2001) ZE SWOJĄ NAGOŚCIĄ PANUJE W PARYŻU NA LA DÉFENSE. JEST WYSOKA NA SIEDEM METRÓW. NAJPIERW POWSTAŁA Z GLINY DO MODELOWANIA, ODLANA W PIETRASANTA TECHNIKĄ TRACONEGO WOSKU. IKARIA NIE ISTNIEJE JAKO POSTAĆ MITOLOGICZNA, ALE MOŻE IKAR POTRZEBOWAŁ KOBIECEGO WDZIĘKU. PO ZROBIENIU MOJEJ IKARII ZWIEDZIŁEM W GRECJI WYSPĘ IKARIĘ. TO CIĄGLE DZIKIE MIEJSCE. TAMTEJSI MIESZKAŃCY MAJĄ DZIWNĄ URODĘ –CIEMNĄ SKÓRĘ I ŻÓŁTE OCZY. JEST TAM MALUTKIE MUZEUM Z JEDNĄ WSPANIAŁĄ PŁASKORZEŹBĄ Z BIAŁEGO MARMURU I NAJWSPANIALSZYW GRECJI MIÓD. SĄ TEŻ OGROMNE PRZEPAŚCIE, KTÓRE PROWOKUJĄ CHĘĆ WZNIESIENIA SIĘ W POWIETRZE”.

IGOR MITORAJ

„Ikaria” w przestrzeni mBanku, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Igor Mitoraj, 2014 fot. Andrea Bosio, © Creative Commons



„Ikaria" w przestrzeni mBanku, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Imponująca, trzymetrowa rzeźba „Ikaria" z 1996 to jedna z najważniejszych i najbardziej kompletnych figur w twórczości Igora Mitoraja. Analogiczny odlew znajduje się w słynnej paryskiej dzielnicy La Défense, obok prac wybitnych twórców sztuki współczesnej takich jak Alexander Calder czy Joan Miro.

„Ikaria" to monumentalna w wyrazie figura przedstawiająca sylwetkę kobiety ze skrzydłami. Klatka piersiowa postaci jest wyraźnie wypięta do przodu, ciężar muskularnego ciała równomiernie spoczywa na umięśnionych nogach. Ikaria pozbawiona jest głowy, lecz linia jej szyi wyraźnie wskazuje, jakby patrzyła w niebo. Niezwykle dumna, gotowa do odlotu. Powstrzymywać ma ją tylko trzymająca za prawą nogę męska dłoń.

Igor Mitoraj należy do tych artystów, którzy ukazują pełną tajemnic oraz wyrafinowanego piękna figurę ludzką. Zafascynowany urodą antycznych postaci rzeźbił figury herosów, starożytnych bogów oraz mitycznych bohaterów, które odlane w brązie bądź wykonane w marmurze zachwycają idealnie wyważonymi proporcjami oraz doskonałą wręcz urodą kształtów. Ikaria, posąg odlany w Pietrasancie, miejscu zupełnie wyjątkowym w historii rzeźby, jest jedną z najbardziej kompletnych figur w twórczości Igora Mitoraja. Monumentalna w wyrazie, przedstawia nagą sylwetkę kobiety, która nie ma jednak swojego bezpośredniego odniesienia w greckiej mitologii. Klatka piersiowa postaci jest wyraźnie wypięta do przodu, ciężar muskularnego ciała równomiernie spoczywa na umięśnionych nogach. Jej ciało zdobią rozpostarte skrzydła. Ikaria pozbawiona jest głowy, lecz linia jej szyi wyraźnie wskazuje, jakoby patrzyła w niebo, wyznaczając jednocześnie oś symetrii silnie umięśnionego torsu, którego harmonijne kobiece kształty poddano geometrycznemu porządkowi. Niezwykle dumna, gotowa do odlotu. Powstrzymywać ma ją tylko trzymająca za prawą nogę męska dłoń.

W twórczości Mitoraja niezwykle często pojawiają się motywy Meduzy – jednej z trzech Gorgon, córek Keto i Forkosa, które wedle Hezjoda mieszkały w pobliżu krainy zmarłych. Dwie z nich zostały obdarzone darem nieśmiertelności, natomiast trzecia, Meduza, była śmiertelna. Wedle mitologii, kiedy człowiek spojrzał w oczy Gorgony, od razu zamieniał się w kamień. Zdobiąca, a może trafniejszym określeniem byłoby „strzegąca", głowa Meduzy chroni także łono Ikarii. Niezwykle ciekawe w ujęciu Ikarii jest jej męskie, muskularne ciało. Jedynie zarys piersi i linia zaokrąglonych bioder mogą wskazywać na to, że bohaterką jest kobieta. Sam Mitoraj przyznaje: „Eros jest dla mnie pojęciem o nieokreślonej płci, jak piękno, jest to stan bytu w danym momencie. Nie da się podzielić na żeński czy męski, jest jak życie, jak powietrze. Przedstawiam też erosa w postaci kobiecej albo androgenicznej. Uduchowienie erosa podnosi zwierzęcą seksualność do rangi piękna i dobra. W „apolińskim" świecie postać męska była dominująca, podobnie jak w naszej kulturze chrześcijańskiej – popatrzmy choćby na dzieła Michała Anioła. Ikarii chciałem nadać ten stan bycia w erosie, czyli męski i żeński zarazem. To fascynujące i przemawia do mnie jako zagadka i oczekiwanie tajemniczej, nieznanej mi postaci. Dodać muszę, że poszukiwanie mojego ojca, a przez to samego siebie, miało duży wpływ na używaną przeze mnie męską symbolikę. Piękne ciało bez duszy i bez inteligencji wcale mnie nie ciekawi, musi też oddychać erotyzmem".

Po chwili obcowania z rzeźbą zdajemy sobie sprawę, że tej doskonałej, nierealnej wręcz figurze brakuje jednak różnych fragmentów. Pozbawiona głowy, rąk od wysokości ramion, pełna skaz, miejscami uszkodzona, przywodzi na myśl archeologiczny relikt. Liczne okaleczenia mogą być zatem oznaką współczesnych czasów, symbolem cierpienia, jakiemu ulega jednostka ludzka w świecie dalekim od ideałów. Natomiast sama Ikaria uosabiać ma kondycję współczesnego człowieka oraz jego dążenia do osiągnięcia pełni spełnienia. Liczne odwołania do antycznej kultury oraz posługiwanie się czytelnym językiem symboli wywodzącym się z mitologii greckiej i rzymskiej pozwalają widzom na odnajdywanie stałych punktów odniesienia, umożliwiają dostrzeżenie trwałości i kontynuacji wartości. W centrum zainteresowań Mitoraja nieustannie pozostawał jednak człowiek, a kolejne realizacje stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, pojmowanego nie tylko w wymiarze materialnym, lecz przede wszystkim symbolicznym oraz duchowym. Sięgając do kanonu, Mitoraj nigdy nie przestał być nowatorem. Stosując szereg rozwiązań, takich jak pęknięcia oraz bandaże, liczne deformacje twarzy i tułowia, przedstawiał człowieka w duchu klasycznie pojmowanych kanonów piękna, tworząc jednocześnie sztukę na wskroś nowatorską.

Monumentalny charakter Ikarii czyni ją nierozerwalnie związaną z przestrzenią, w której jest eksponowana. Oglądana z różnych perspektyw Ikaria ujawnia zmienność swojej sylwetki, a naturalne światło wydobywa zarówno harmonijny układ mięśni, jak i liczne pęknięcia oraz okaleczenia jej powierzchni. Otaczająca ją przestrzeń nie pozostaje jedynie tłem dla dzieła, przeciwnie, kolejne prezentacje rzeźby otwierały coraz to nowe możliwości interpretacyjne. W 2004 dzieło można było oglądać w ramach wystawy prac Igora Mitoraja w Warszawie, gdzie figury Ikara i Ikarii ustawiono wzdłuż południowej elewacji Zamku Królewskiego. Obecność antykizujących rzeźb wpisała się w panoramę miasta, nawiązując dialog z historyczną tkanką Warszawy i symbolicznie łącząc przeszłość ze współczesnością.

Przez wiele lat prezentowana w katalogu „Ikaria" znajdowała się w kolekcji mBanku, tworzonej od lat 90. XX wieku jeszcze pod szyldem BRE Banku. Monumentalną rzeźbę można było podziwiać w holu warszawskiej siedziby banku, gdzie eksponowana była do 2020. Obecność dzieła Mitoraja w przestrzeni nowoczesnego biurowca stanowiła interesujący przykład zestawienia klasycznego kanonu piękna ze współczesną architekturą. Szczególnym momentem w historii rzeźby okazał się 29 października 2020, kiedy „Ikaria" została sprzedana na aukcji „Rzeźba i Formy Przestrzenne" w DESA Unicum. Dzieło osiągnęło cenę 2,7 mln zł wraz z opłatą aukcyjną, ustanawiając ówczesny światowy rekord aukcyjny dla twórczości Igora Mitoraja. Sprzedaż rzeźby była częścią szerszej inicjatywy mBanku, związanej z przebudową dotychczasowej kolekcji i skierowaniem uwagi ku najmłodszemu pokoleniu polskich artystów. Uzyskane środki zasiliły fundusz wspierający młodych twórców, a tym samym „Ikaria", będąca wyrazem fascynacji antycznym ideałem piękna, przyczyniła się do rozwoju współczesnej polskiej sztuki.

Prezentowana rzeźba, jako własność już nowego kolekcjonera, również cieszyła oko w odbiorców w przestrzeniach publicznych. W 2021 znalazła się na dziedzińcu pałacu Pod Blachą w ramach obchodów jubileuszu odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie, a we wrześniu i październiku 2026 można ją było podziwiać w ramach wystawy „Mistrzowie Rzeźby w Pabianicach" zorganizowanej Ksawerowie, w plenerowej przestrzeni Afloparku. Rzeźba z tego cyklu prezentowana była również na Sycylii, gdzie w latach 2024–2025, w ramach monumentalnej wystawy „Mitoraj. Spojrzenie, Humanitas, Physis", jedną z figur ustawiono przed XIII-wiecznym zamkiem Maniace na wyspie Ortygia w Syrakuzach. Usytuowana w otwartej przestrzeni, w otoczeniu śródziemnomorskiego krajobrazu i wielowiekowego dziedzictwa antyku, figura zdawała się stawać integralną częścią otaczającej ją rzeczywistości, przywołując pamięć o dawnych cywilizacjach i mitologicznych bohaterach.



Ikaria w Afloparku Pabianice, fot. Tomasz Wodarczyk /Dzięki uprzejmości Afloparku Pabianice

„ODCZUWAM SILNĄ POTRZEBĘ ODNALEZIENIA TRWAŁYCH PUNKTÓW ODNIESIENIA, NIEZMIENNYCH WARTOŚCI, KORZENI CYWILIZACJI, W KTÓREJ WZRASTAŁEM. SZTUKA KLASYCZNA POZWALA LEPIEJ ŻYĆ W TYM GŁUPKOWATYM ŚWIECIE. I PODOBNE POTRZEBY DOSTRZEGAM U WIELU WIDZÓW ZMĘCZONYCH TZW. NOWOCZESNĄ SZTUKĄ. JUŻ W PIERWSZYM KONTAKCIE Z DZIEŁEM POWINNY WYZWALAĆ SIĘ EMOCJE. STARAM SIĘ UŻYWAĆ PROSTEGO JĘZYKA ZNACZEŃ I SYMBOLI ORAZ SKOJARZEŃ, TAK BY DOTARŁY DO KAŻDEGO WIDZA, BEZ POTRZEBY WYJAŚNIANIA NA PIŚMIE, O CO TEŻ AUTOROWI CHODZIŁO. W DZISIEJSZEJ SZTUCE STRASZNIE MNIE IRYTUJE TA WSZECHOBECNOŚĆ SŁOWA”.

IGOR MITORAJ

19 α

IGOR MITORAJ
1944–2014

Głowa

brąz patynowany, 57 x 28 x 31 cm
sygnowany i opisany u dołu: 'MITORAJ I EA IV/IV'
edycja: EA 4/4

estymacja:
400 000 – 700 000 PLN
90 500 – 158 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



„MONUMENTALNOŚĆ PRZEDE WSZYSTKIM. PONIEWAŻ DLA MNIE JEST ONA NAJBARDZIEJ PASJONUJĄCYM WYZWANIEM. LUBIĘ MIERZYĆ SIĘ Z WIELKĄ SKALĄ (...)”.

IGOR MITORAJ, ROZMOWA Z LAURĄ LARCAN, „LA REPUBBLICA”, 15 KWIETNIA 2011 R.
(TŁUMACZENIE WŁASNE Z WŁOSKIEGO)



20 α

ADAM MYJAK
1947–2025

Figury (zestaw 5 rzeźb)

brąz patynowany, brąz polerowany, 270 x 199,5 x 57 cm (wymiary każdej figury)

estymacja:
500 000 – 700 000 PLN
105 300 – 147 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka absolutnie jest dla mnie sensem życia, tak, jak dla kogoś innego wiara. Są ludzie, którzy otrzymali łaskę wiary i bezgranicznie, głęboko wierzą w Boga (czego zazdroszczę) i realizują swoje niepokoje w tamtej przestrzeni. Sztuka też jest rodzajem ocierania się o absolut. Zawsze powtarzam, że poprzez sztukę poszukuję Boga, wiary, poszukuję sensu. Po to jesteśmy, po to żyjemy. Poprzez sztukę można pewne rzeczy zarówno przekazywać, jak i ich poszukiwać".

Adam Myjak







Adam Myjak na wernisażu wystawy swoich rzeźb w Galerii Opera Teatru Wielkiego w Warszawie 2012, fot. Krystian Maj/REPORTER

Od wczesnych przedstawień głów i popiersi, przez syntetyczne ujęcia torsów, po monumentalne kompozycje figuralne Adam Myjak nieustannie poszukiwał formy zdolnej wyrazić złożoność ludzkiego doświadczenia. Jego zainteresowania koncentrowały się nie tyle na odtwarzaniu anatomicznego podobieństwa, ile na uchwyceniu wewnętrznego napięcia, emocji i egzystencjalnego niepokoju. Rozwijana od lat 70. XX wieku koncepcja rzeźby opierała się na stopniowej redukcji przedstawienia, w której deformacja, fragmentaryzacja i świadome naruszenie proporcji stawały się narzędziami budowania ekspresji. Szczególne miejsce w tych poszukiwaniach zajmuje cykl „Figury", rozwijany przede wszystkim w latach 80. XX wieku, będący jednym z najbardziej rozpoznawalnych przejawów indywidualnego języka rzeźbiarskiego Myjaka.

Prezentowany zestaw pięciu rzeźb wpisuje się w charakterystyczną dla tego cyklu ideę multiplikacji ludzkiej sylwetki, której kolejne warianty pozostają autonomicznymi przedstawieniami, a zarazem współtworzą spójną kompozycję przestrzenną. Wydłużone proporcje, daleko posunięte uproszczenie anatomii i redukcja poszczególnych części ciała nadają figurom szczególną monumentalność, niezależną od ich rzeczywistych wymiarów. Myjak sprowadza postać do syntetycznego znaku, zachowując jednak czytelne odniesienie do ludzkiej kondycji. Pozbawione indywidualnych cech fizjonomicznych sylwetki stają się przedstawieniami uniwersalnymi, w których doświadczenie jednostkowe ustępuje miejsca refleksji nad zbiorowym losem człowieka.

Istotną rolę w kształtowaniu ekspresji odgrywa sposób opracowania materii rzeźbiarskiej. Zestawienie wygładzonych, zwartych powierzchni z partiami o nieregularnej, miejscami niemal organicznej fakturze wprowadza napięcie pomiędzy dyscypliną formy a jej pozornym rozpadem. Smukłe sylwetki, osadzone w przestrzeni i sugerujące ruch, zdają się jednocześnie trwać w stanie zawieszenia. Ich wertykalizm przywołuje skojarzenia z tradycją rzeźby gotyckiej, podczas gdy fragmentaryzacja i ekspresyjne wydłużenie proporcji sytuują je w obrębie nowoczesnych poszukiwań formalnych. Jak zauważała Bożena Kowalska, w figurach Myjaka można dostrzec również powinowactwa z twórczością Auguste'a Rodina, zwłaszcza z motywem kroczącej postaci. Artysta podejmuje zatem dialog z historią rzeźby, przekształcając tradycyjny temat ludzkiego ciała w autonomiczny znak o wyraźnie egzystencjalnym charakterze.

Motyw kroku, tak istotny dla cyklu „Figury", staje się metaforą nieustannego zmagania człowieka z rzeczywistością. Postaci Myjaka sprawiają wrażenie istot dążących do przekroczenia własnych ograniczeń, choć ich ruch pozostaje niedokończony, jakby zatrzymany przez niewidzialną przeszkodę. W tej sprzeczności między dynamiką a bezruchem, siłą a kruchością ujawnia się dramatyczny wymiar jego twórczości. Figury nie opowiadają konkretnych historii, lecz przywołują doświadczenia o charakterze uniwersalnym – samotność, niepewność, przemijanie i potrzebę odnalezienia własnego miejsca w świecie.

Zestawienie pięciu rzeźb pozwala dodatkowo wydobyć rytmiczny i niemal procesyjny charakter kompozycji. Powtarzalność motywu nie prowadzi do mechanicznej uniformizacji przedstawień, lecz uwydatnia ich wzajemne relacje. Każda z figur może być odczytywana jako osobna manifestacja ludzkiego doświadczenia, podczas gdy cały zespół zyskuje wymiar symbolicznego korowodu. Przestrzeń pomiędzy postaciami staje się równie istotna jak same bryły, współtworząc napięcie pomiędzy odrębnością jednostki a jej przynależnością do zbiorowości.

„Figury" stanowią wyraz dojrzałej koncepcji rzeźbiarskiej Adama Myjaka, w której synteza formalna łączy się z głęboką refleksją nad ludzką egzystencją. Artysta, rezygnując z dosłownego przedstawienia, wydobywa z postaci człowieka jej najbardziej elementarne właściwości – pionową sylwetkę, gest i sugestię ruchu. Prezentowany zespół pięciu rzeźb pozwala odczytać tę problematykę w perspektywie zarówno jednostkowej, jak i wspólnotowej, ukazując człowieka jako istotę nieustannie zawieszoną pomiędzy dążeniem do działania a świadomością własnych ograniczeń.

21 α

JERZY KUJAWSKI
1921–1998

Bez tytułu, 1965

olej, technika mieszana/papier naklejony na płótno, 127 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY KUJAWSKI | (127 x 73) | 1965'

estymacja:
120 000 – 200 000 PLN
27 300 – 45 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja Grażyny Kulczyk
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Warszawa

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

Mieczysław Porębski



Obraz z 1965 jest reprezentatywny dla twórczości Jerzego Kujawskiego z II połowy lat 60. W pracach tych zawiera się niejako synteza doświadczeń artysty na polu sztuki abstrakcyjnej i figuratywnej. Surrealistyczną scenę rozgrywającą się na pograniczu jawy i snu cechuje liryczny nastrój, subtelna erotyka zdradza rozwijające się w następnych dziesięcioleciach zainteresowanie cielesnością, a eksperymentalne środki formalne wywołują wrażenie efemeryczności. Znamienna dla prac powstających w tym okresie jest także defragmentacja ludzkiej postaci – dynamiczne, zgeometryzowane formy najczęściej łączą się z elementami realistycznymi w postaci kobiecych portretów, w tym przypadku jednym, przewrotnie umieszczonym na wysokości pośladków. Około 1965 Kujawski porzucił ekspresyjną abstrakcję na rzecz powrotu do malarstwa figuratywnego, w jego kompozycjach kluczową rolę znów zaczęła odgrywać surrealistyczna wyobraźnia, tym razem uwspółcześniona w stosunku do „ortodoksyjnej" sztuki z kręgu Bretona i wzbogacona o ikonosferę świata mediów. Charakterystyczne dla tego okresu jest również zgłębianie fakturowych efektów, jakie osiągał za pomocą łączenia ze sobą wielu różnych technik, często zapożyczonych z grafiki warsztatowej – monotypii, serigrafii czy kalkomanii. Sam Kujawski określił ten epizod swojej twórczości mianem „pornografii metafizycznej".

Jerzy Kujawski, dziś pozostający nieco w cieniu innych wywodzących się z krakowskiego środowiska twórców, odegrał znaczącą rolę jako ich łącznik ze światem sztuki zachodnioeuropejskiej. Jak pisał Jerzy Turowski w katalogu retrospektywnej wystawy artysty w Zachęcie: „był artystą, którego wkład w tworzenie awangardy europejskiej XX wieku jest znakomitym przykładem związków, jakie łączyły polskich artystów z międzynarodowym modernizmem. Kujawski współtworzył w Europie zręby powojennego surrealizmu, był jednym z pierwszych malarzy abstrakcji lirycznej, w sztuce abstrakcyjnej eksperymentował z materią, w malarstwie figuratywnym dyskutował z kulturą popularną, a wreszcie w odwołaniu do nieortodoksyjnej tradycji surrealizmu stworzył podwaliny pod późniejszą sztukę ciała". Studiował w krakowskiej ASP, związany był z kręgiem młodych twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora, z którymi tworzył pierwszy teatr podziemny, byli wśród nich Tadeusz Brzozowski czy Jerzy Nowosielski. Nieobce było mu także środowisko warszawskie, przyjaźnił się między innymi z Marianem Boguszem. Do Paryża wyemigrował na stałe w 1945, szybko nawiązał nowe kontakty artystyczne i zbliżył się do środowiska surrealistów z kręgu Bretona. Już dwa lata później zaprezentował swoje prace na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Galerii Maeght w Paryżu. Charakterystyczne dla płócien z tego okresu są organiczne formy, pejzaże są w swoim kształcie bliskie wyobrażonym światom Rolanda Topora. Artyści byli przyjaciółmi, bliskie relacje łączyły Kujawskiego także z Aliną Szapocznikow czy Romanem Cieślewiczem. W 1957, w warszawskiej galerii Krzywe Koło, odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artysty w Polsce. Kujawski przez całe okres emigracji utrzymywał żywe kontakty z rodzimym środowiskiem – artystami z kręgu grupy krakowskiej, Boguszem, Jerzym Skarżyńskim, Alfredem Lenicą. Szczególnie w lirycznych abstrakcjach tego ostatniego daje się odnaleźć wiele dowodów na pokrewieństwo wrażliwości i wymianę doświadczeń obu artystów. Od końca lat 40. do mniej więcej II połowy dekady lat 50. Kujawski uprawiał sztukę abstrakcyjną, należał do grupy międzynarodowych pionierów informel, systematyczne kontakty z polskimi twórcami pozwalają na tezę, że inspiratorem taszystowskiej zawieruchy, która przetoczyła się nad polskim malarstwem lat 50., w dużej mierze był Kujawski. Początek lat 60. to zainteresowanie przede wszystkim malarstwem materii. Artysta pozostał abstrakcjonistą, eksperymentował z różnymi technikami – nieoczekiwane skojarzenia wywoływała faktura olejnych obrazów malowanych na papierze i naklejanych na płótno. W tym okresie odbyło się wiele indywidualnych wystaw artysty na całym świecie, a jego prace trafiły do prywatnych i instytucjonalnych kolekcji. W II połowie lat 60. porzucił abstrakcję, „w jego obrazach zagęściła się surrealistyczna poetyka pokawałkowanego ciała i erotycznych obsesji. (...) Formy coraz bardziej efemeryczne nabrały przezroczystości muślinowej materii. Ten typ twórczości, skierowany wyraźnie ku sztuce końca wieku, będzie dominował aż po ostatnią dekadę minionego wieku" (Andrzej Turowski). Począwszy od lat 70. Kujawski wycofywał się z życia artystycznego, nie uczestniczył w wystawach i zerwał kontakty ze środowiskiem, tworzył głównie dla siebie i przyjaciół. Zmarł w 1998 w Paryżu.

22 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Kompozycja kół I", 1963

olej/płótno, 151 x 106 cm
sygnowany l.d.: 'JAN | BER | DYSZ | AK'
datowany i opisany na blejtramie: 'Kompozycja kół I. 1963'
na blejtramie pieczątka Kolekcji Fibak Monte Carlo

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
56 700 – 79 400 EUR

POCHODZENIE:
Kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Szwajcaria
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa 2010, s. 14 (il.)





Jan Berdyszak wyrastał w artystycznej atmosferze – jego ojciec był rzeźbiarzem. Do zagadnień sztuki przylgnął już od dzieciństwa, inspirujący wpływ wywarło na niego przebywanie w artystycznym środowisku i domowa biblioteka pełna publikacji o sztuce. Jak sam wspominał, właściwie niemożliwym do wyobrażenia było dla niego uprawianie innego zawodu. Choć zamierzał studiować w Krakowie, ostatecznie wybór, nieco przypadkowo, padł na rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Równolegle do rzeźby z zapałem uprawiał grafikę i malarstwo. Ta symbioza różnych mediów stała się znakiem rozpoznawczym Berdyszaka. Eksperymentując z obiektami przestrzennymi, dokonywał syntezy malarstwa i rzeźby. Jako w pewnym sensie samouk w dziedzinie malarstwa, wynajdywał własne metody na rozpracowywanie malarskich zagadnień, robił to zasadniczo na dwa sposoby – pracował bardzo długo nad jedną kompozycją lub powtarzał ten sam motyw po wielokroć, mierząc się z rozwiązaniem danego problemu, który go aktualnie nurtował: „To wynikło nie tyle z idei, ile z niedowierzania sobie, że na jednym egzemplarzu obrazu przez przemalówki i nakładania mogę osiągnąć to samo, co osiągnę, pracując na wielu obrazach”.

Artysta zajmował się problematyką doświadczania przez sztukę problemów pozornie z niej niewynikających: potencjalności, przestrzeni, przezroczystości, nieobecności i obecności czy raczej obecności nieobecnego. Uprawiał refleksję teoretyczną, w której poruszał się na niezbadanych wcześniej obszarach w ramach analizy funkcji sztuki. „Chciałem wychodzić do malarstwa od świadomości twórczości aniżeli od stosunku do natury, to znaczy od świadomości sztuki, a nie tylko natury” – mówił artysta. Pracował cyklami, jednym z pierwszych były „Koła podwójne” realizowane od 1962. W cyklu tym podjął próbę przezwyciężenia tradycyjnego sposobu konstruowania obrazu. Rozwinięciem tej problematyki był rozpoczęty w 1963 cykl „Kompozycje kół”, których otwartą formę twórca określił mianem formatu integralnego. „Cykle były wieloletnie (...) to zależało od tego, czy uznałem, że coś się wyczerpuje, bądź w czasie pracy powstawał nowy problem, który w międzyczasie rozpoczynał nowy cykl – przejścia między cyklami w jakimś sensie istniały”. Przełom w jego twórczości stanowiły grafiki z przełomu lat 50. i 60., w których odwrócona została hierarchia ważności pomiędzy tłem a „zawartością” obrazu, w kompozycjach tych Berdyszak oddał przestrzeni rolę równorzędną, a nawet nadrzędną nad figuratywną treścią. Ten cykl potwierdził możliwości, które otworzyła przed nim w równolegle także rzeźba.

Berdyszak skupiał się na zagadnieniu pustki w obszarze dzieła, poszukiwał nowych relacji między wnętrzem i zewnętrzem, podważał konwencjonalną relację pomiędzy przedstawieniem a tłem. Jego artystyczna koncepcja oparta była na oszczędnym języku geometrii, w różnych momentach odmiennie operując wycinkiem, resztką, wydartym fragmentem czy pojęciem pozytywu i negatywu. Jednak „(...) słowem, które być może zasługuje w kontekście twórczości Jana Berdyszaka na najwięcej uwagi, jest pomiędzy. Nawiązuje ono do procesualności, dyskursywności i mediacji. Wskazuje na przestrzeń pytań i refleksji, stan ciągłych dociekań i przekształceń. Między jednoznacznymi kategoriami światła i ciemności, bieli i czerni, odkrywamy nieskończoną liczbę niuansów i wygląda na to, że w tym właśnie świecie możliwości i potencjalności artysta ma nam najwięcej do zaprezentowania” (Dobrila Denegri).

23 α

TADEUSZ BRZOZOWSKI

"Morgenstern", 1964

olej/płótno 130 x 200 cm
na blejtramie nalepka Galerii r oraz stempel Kolekcja Fibak Monte Carlo

Pierwszy obraz autora o tytule "Morgenstern"

estymacja:
700 000 – 1 200 000 PLN
158 800 - 272 200 EUR

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

„W twórczości Brzozowskiego przeplatają się ze sobą sprawy na serio i na niby. Żart staje się nieoczekiwanie powagą. Powaga - żartem. Zacierają się granice między uśmiechem, a grymasem bólu. Artysta potrafi przeżywać głęboko dramatyczne uczucia, aż nagle jedną plamą, linią, błyskiem światła zaczyna drwić z nich. Nadyma swoje baloniki - by je natychmiast przekłuć. To samoobrona przed patosem. (...) W samym działaniu koloru, w jego natężeniu, blasku, nagłych wybucham i nagłym gaśnięciu - zawarta jest emocja. Odczuwamy ją w spięciach między zimnymi a ciepłymi tonami".

Aleksander Wojciechowski





„MÓWIONO O NIM, ŻE MA W SOBIE DUCHA ŚW. FRANCISZKA. SKĄD WIĘC TA CAŁA DRAPIEŻNOŚĆ? PRÓBOWAŁ MI WYJASNIĆ: ‘WIDZISZ, STARUSZKU, WSZYSTKO WYDAJE SIĘ TAKIE ZWYCZAJNE. TAKIE GŁADKIE, A TU - HACZYKI, PAZURKI... A TU KOŚCIECZKI WYŁAŻĄ’. WIĘC PRZERAŻENIE PODSZEWKĄ RZECZYWISTOŚCI, METAFIZYCZNA TRWOGA, ZAŻEGNYWANA ŚMIECHEM. TEGO NIE DAŁO SIĘ PODROBIĆ ANI POWTÓRZYĆ. TRZEBA BYŁO MIEĆ DZIWNĄ TADZIOWĄ DUSZĘ - DUSZE ŚW. FRANCISZKA I HIERONIMA BOSCHA”.

JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

Obraz „Morgenstern” z 1964 zajmuje istotne miejsce w twórczości Tadeusza Brzozowskiego, ukazując dojrzałą postać jego ekspresyjnego języka malarskiego. Artysta, związany z powojenną awangardą krakowską, wypracował rozpoznawalny sposób obrazowania, w którym abstrakcja nie oznacza rezygnacji z emocji ani związków z rzeczywistością. Za pomocą koloru, faktury i gwałtownych napięć formalnych próbował oddać doświadczenia trudne do przedstawienia w sposób dosłowny. W jego pracach materia farby zyskuje niemal cielesny charakter, a pozornie nieuporządkowana kompozycja staje się zapisem wewnętrznego dramatu.

Szczególne znaczenie ma geneza „Morgenstern”. W 1964 Brzozowski wziął udział w filmie „Interpretacje” w reżyserii Jarosława Brzozowskiego, zrealizowanym na zlecenie Wytwórni Filmów Oświatowych. Zaproszeni artyści, wśród nich Jerzy Nowosielski i Ludwik Maciąg, mieli zmierzyć się z tym samym tematem: wschodem słońca nad jeziorem Serwy. Każdy z nich przełożył obserwowany motyw na własny język plastyczny. W przypadku Brzozowskiego pejzaż stał się punktem wyjścia do kompozycji dalekiej od tradycyjnego widoku natury. Zamiast opisu miejsca pojawiła się próba uchwycenia siły zjawiska, jego gwałtowności, zmienności i emocjonalnego oddziaływania.

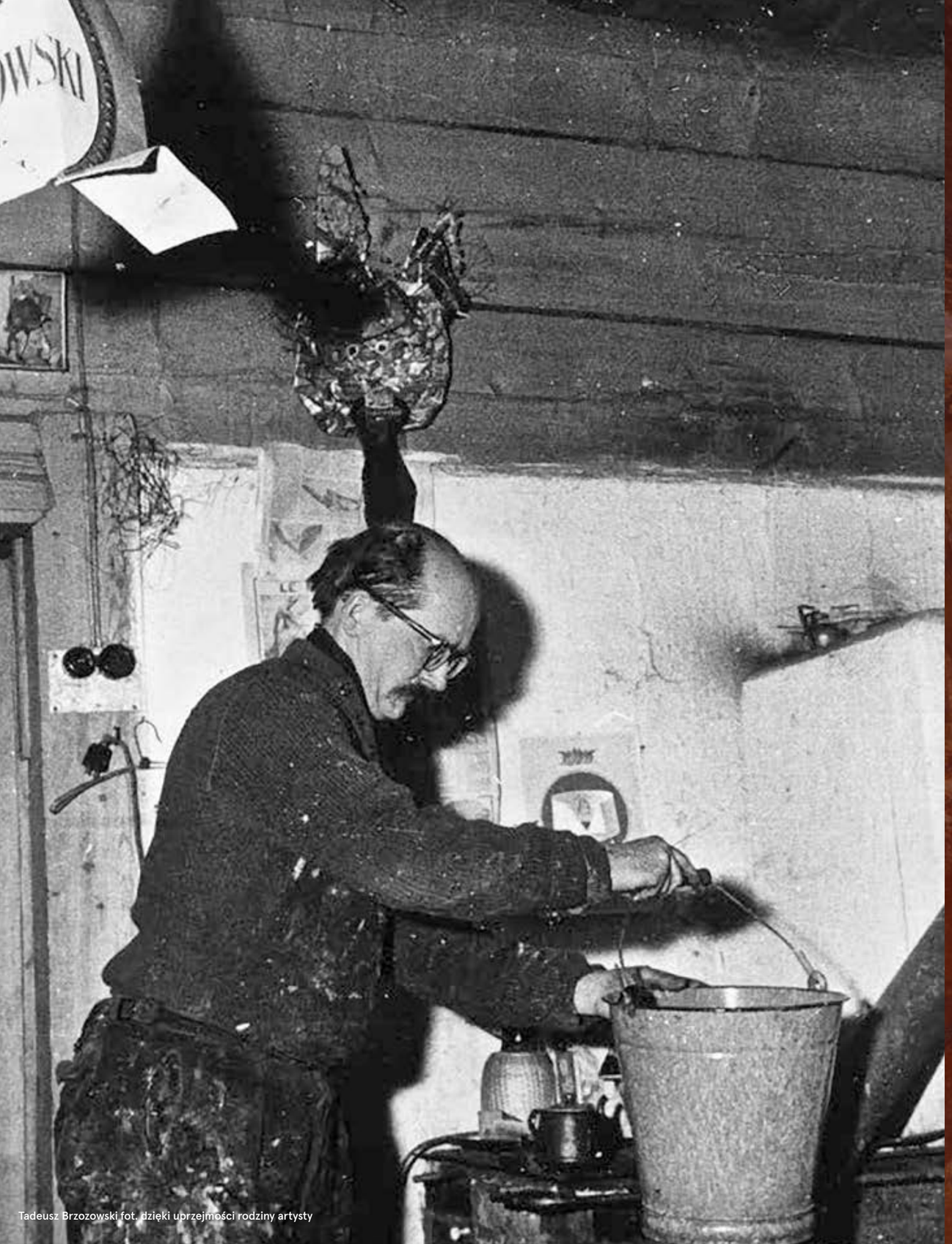
Tytuł obrazu wprowadza dodatkową wieloznaczność. Niemieckie słowo „Morgenstern” oznacza gwiazdę poranną, ale jest też nazwą średniowiecznej broni, określanej po polsku jako morgensztern. To podwójne znaczenie dobrze odpowiada charakterowi malarstwa Brzozowskiego, w którym piękno często sąsiaduje z niepokojem, a elementy groteski z powagą. Motyw poranka, zwykle kojarzony z odrodzeniem i początkiem, zostaje zestawiony z sugestią przemocy. Artysta nie ilustruje żadnego z tych znaczeń wprost. Pozwala im współistnieć i wpływać na odbiór obrazu, pozostawiając widza w stanie niepewności.

Ważną rolę odgrywa sama struktura malarska. Brzozowski budował kompozycje poprzez nakładanie warstw farby, zderzanie intensywnych tonów z ciemniejszymi partiami oraz różnicowanie powierzchni. Jego gest bywał gwałtowny, ale nie przypadkowy, a nawet najbardziej ekspresyjne układy zachowują rytm i wewnętrzną logikę. Zagęszczenie materii może przywoływać skojarzenia z raną, śladem lub fragmentem organicznej struktury, jednak nie prowadzi do jednoznacznego rozpoznania przedmiotu. Dzięki temu obraz pozostaje na pograniczu abstrakcji i figuracji, uruchamiając wyobraźnię odbiorcy bez narzucania mu gotowej opowieści.

Źródeł tej postawy można szukać we wcześniejszych doświadczeniach artysty. Brzozowski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, współpracował z teatrem Tadeusza Kantora, a następnie związał się z Grupą Krakowską oraz międzynarodowym ruchem Phases. Jego droga prowadziła od figuracji nasyconej metaforą i groteską ku swobodniejszym, silnie zmaterializowanym formom. Nie przejął jednak bezkrytycznie zasad malarstwa informel. Spontaniczność gestu łączył z precyzyjnym wyczuciem kompozycji, a abstrakcyjne znaki nasycał literackimi i egzystencjalnymi skojarzeniami. Osobną rolę odgrywały tytuły, często przewrotne, archaizujące lub wieloznaczne, które zamiast objaśniać przedstawienie, komplikowały jego interpretację.

Warto również pamiętać, że w latach 60. Brzozowski prezentował swoje prace na ważnych wystawach międzynarodowych, w tym na Biennale w Wenecji w 1962. Uznanie nie osłabiło jednak osobności jego sztuki: konsekwentnie rozwijał malarstwo wymykające się prostym podziałom na przedstawienie i abstrakcję.

W prezentowanym obrazie Brzozowski przekształca obserwację w osobistą wypowiedź malarską. Wschód słońca nie jest wyłącznie zjawiskiem atmosferycznym, lecz impulsem do refleksji nad siłami działającymi w świecie i w człowieku. Zderzenie poetyckiego sensu tytułu z jego groźnym drugim znaczeniem wzmacnia napięcie obecne w obrazie.



Tadeusz Brzozowski fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

„W SZTUCE, KTÓRA ODTRĄCIŁA MALARSTWO W KONWENCJONALNYM TEGO SŁOWA ZNACZENIU, NEGUJĄC JE WPROST CZY POŚREDNIO, ZAISTNIAŁA SYTUACJA, KIEDY KAŻDE ZJAWISKO ANTYSZTUKI W BARDZO KRÓTKIM CZASIE STAJE SIĘ SZTUKĄ ODRZUCONĄ Z KOLEI PRZEZ NOWĄ ANTYSZTUKĘ. BĘDĄC NAMIĘTNYM ODBIORCĄ ‘SZTUKI BEZ PRECEDENSU’, WIERZĘ, ŻE W LATACH, KTÓRE PRZYJDĄ, WYSTĄPIĄ ZJAWISKA NIEOCZEKIWANE, O DZIAŁANIU OSTRYM, POZWALAJĄCYM ZAISKRZYĆ SIĘ NIEZNANYM DOTĄD BŁYSKOM W NASZEJ ŚWIADOMOŚCI. MOŻE TO SFORMUŁOWANIE TANDETNE, ALE PRZECIEŻ CHYBA O TO CHODZI W SZTUCE. MYŚLĘ RÓWNIEŻ, ŻE PRAWDOPODOBNIE DWIE AKTUALNE TENDENCJE JESZCZE NIE WYCZERPAŁY SWOICH MOŻLIWOŚCI ODKRYWCZYCH. PIERWSZA, TO WSZELKIE ODMIANY SZTUKI KONCEPTUALNEJ I JEJ POCHODNYCH. ZAPEWNE ELITARNY CHARAKTER JEJ ODBIORU ZOSTANIE ZACHOWANY DO KOŃCA. DRUGA, TO SZTUKA WPRZĘGAJĄCA ZAWROTNE OSIĄGNIĘCIA TECHNIKI DO SWOICH REALIZACJI. I TO ZAPEWNE BĘDZIE SZTUKĄ DLA MAS. OSOBIŚCIE MALUJĄC OBRAZY DOŚĆ STAROMODNE, CZUJĘ SIĘ JAK SZCZUR NA TONĄCYM STATKU. TO NAWET INTERESUJĄCE”.

TADEUSZ BRZOZOWSKI

24 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Inassouvissment", 1970

olej/płótno, 97,5 x 130 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1970 | "Inassouvissement" | format 60 F.'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 700 - 79 400 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

„Uważam Ciebie [Jasiu] za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowatością, jest to u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest".

Czesław Miłosz





ZWIERZĘCO-LUDZKIE HYBRYDY SĄ JEDNYM Z NAJCZĘŚCIEJ POJAWIAJĄCYCH SIĘ MOTYWÓW W TWÓRCZOŚCI JANA LEBENSTEINA NALEŻĄCEGO DO NAJBARDZIEJ ROZPOZNAWALNYCH POLSKICH ARTYSTÓW TWORZĄCYCH PO WOJNIE. KREOWAŁ JE, GDY SKOŃCZYŁ SIĘ W JEGO TWÓRCZOŚCI OKRES MALARSTWA BLISKIEMU ABSTRAKCJI. TWORZONE PRZEZ NIEGO WÓWCZAS POSTACI ODZNACZAŁY SIĘ CZĘSTO NIEWĄTPLIWYM, NAJPRAWDOPODOBNIEJ ZAMIERZONYM TURPIZMEM. UWAŻAŁ, ŻE DROGA KU NOWOCZESNOŚCI WIEDZIE PRZEZ PRZETWARZANIE TRADYCJI. TAKIE „ARCHAIZOWANIE" WIZJI ARTYSTY PRZYDAWAŁO JEJ BARDZIEJ TAJEMNICZEGO CHARAKTERU. A ZATEM TO WRAŻENIE TAJEMNICY, NIEZWYKŁOŚCI I ONIRYCZNEJ POTWORNOŚCI CECHUJĄ SZTUKĘ LEBENSTEINA, CO SPRAWIA, ŻE WIZUALNIE OKAZUJE SIĘ ONA ZNACZNIE BLIŻSZA SURREALIZMOWI, NIŻ MOŻNA BY WNIOSKOWAĆ, ZWRACAJĄC UWAGĘ WYŁĄCZNIE NA WYPOWIEDZI ARTYSTY I JEGO DEKLARACJE.

Obraz „Inassouvissement" („Nienasycenie") z 1970 należy do okresu, w którym Jan Lebenstein rozwinął własny język figuracji, łącząc wyobraźnię fantastyczną z refleksją nad ludzką cielesnością. Powstała wówczas ikonografia nie poddaje się prostym podziałom na człowieka i zwierzę, rzeczywistość i sen czy piękno i deformację. Artysta buduje świat zaludniony przez istoty hybrydyczne, niepokojące, a jednocześnie dziwnie znajome. Tytuł pracy kieruje uwagę ku doświadczeniu pragnienia, którego nie sposób ostatecznie zaspokoić. Nie musi ono dotyczyć wyłącznie erotyki: może oznaczać również głód bliskości, potrzebę porozumienia i trudność przekroczenia własnej samotności.

W centrum kompozycji znajdują się dwie nagie i silnie zdeformowane postacie. Jedna z nich, zwrócona ku drugiej, przyjmuje wyprostowaną, niemal posągową pozę; druga zdaje się wyginać i skręcać w nienaturalnym ruchu. Ich ciała mają wyraźnie zaznaczoną muskulaturę, lecz proporcje i kształty odbiegają od realistycznej anatomii. Mięsiste sylwetki zestawione zostały z dekoracyjnymi, wijącymi się liniami przypominającymi fragmenty fantastycznego mebla lub organicznej konstrukcji. Zielona płaszczyzna w głębi przedstawienia kontrastuje z brunatnymi, szaro-różowymi i ochrowymi tonami ciał. Równie ważna jest faktura obrazu: zróżnicowane przejścia tonalne podkreślają fizyczność figur, podczas gdy płaskie pola barwne wzmacniają umowność całej sceny. Dzięki temu postacie wydają się jednocześnie osadzone w przestrzeni i od niej odseparowane, jak uczestnicy sceny rozgrywającej się poza konkretnym czasem i miejscem.

Istotne znaczenie ma tu sposób przedstawienia ciała. Lebenstein nie idealizuje anatomii, lecz poddaje ją świadomej deformacji, która pozwala wydobyć jej zmysłowość, ciężar i kruchość. Przesadne zaokrąglenia, napięte kończyny i niejednoznaczne gesty budują atmosferę bliskości podszytej niepokojem. Relacja między postaciami pozostaje otwarta: można dostrzec w niej zarówno przyciąganie, jak i dystans, wzajemne zainteresowanie, ale też niemożność porozumienia. Erotyzm nie przybiera tu formy harmonijnego spotkania. Staje się raczej obrazem sprzecznych impulsów, w których pożądanie łączy się z lękiem i poczuciem obcości.

Geneza tej poetyki sięga wcześniejszych poszukiwań artysty. Po studiach w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Lebenstein tworzył „figury hieratyczne", a następnie „figury osiowe", których pionowy układ zbliżał sylwetkę ludzką do abstrakcyjnego znaku. W 1959 otrzymał Grand Prix na I Biennale Młodych w Paryżu i osiadł we Francji. W kolejnych latach odchodził od ascetycznych form na rzecz rozbudowanego bestiariusza. Fantastyczne stworzenia, zwierzęta i formy antropomorficzne stopniowo zaczęły współistnieć z ludzkimi postaciami, tworząc sceny przywołujące skojarzenia z mitologią, archaicznymi wyobrażeniami i podświadomością.

„Inassouvissement" wyrasta z tego właśnie przejścia od znaku ku narracji, która pozostaje jednak celowo niedopowiedziana. Praca nie przedstawia konkretnego mitu ani rozpoznawalnego epizodu literackiego. Jej siła polega na zagęszczeniu znaczeń w samej relacji między figurami. Deformacja nie jest jedynie ekspresyjnym efektem, lecz sposobem ukazania tego, co trudne do nazwania: instynktu, pragnienia, napięcia pomiędzy cielesnością a świadomością. Zarazem stylizacja postaci, ich niemal teatralne ustawienie i zamknięcie w dekoracyjnej przestrzeni nadają scenie charakter osobliwego rytuału.

Obraz można więc traktować jako refleksję nad niejednoznacznością ludzkiej natury. Lebenstein nie przeciwstawia człowieczeństwa zwierzęcości, ale pokazuje ich wzajemne przenikanie. W jego malarstwie fantastyka nie służy ucieczce od rzeczywistości; pozwala spojrzeć na nią z dystansu i ujawnić ukryte pod powierzchnią codziennych zachowań emocje. „Inassouvissement" łączy zmysłową intensywność materii malarskiej z chłodną, niemal analityczną obserwacją relacji między postaciami. To właśnie napięcie między bliskością a wyobcowaniem nadaje dziełu wymiar uniwersalny.



25 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Maitresse de maison" ("Pani domu"), 1968

olej/płótno, 114 x 146 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 68'
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Maitresse de maison (Pani domu), 1968 | wł. Kazimierz Romanowicz, Paryż' oraz dwie nalepki inwentaryzacyjne

estymacja:
200 000 - 350 000 PLN
45 400 - 79 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jan Lebenstein. Warszawa - Paryż. Prace z lat 1956-1972, katalog wystawy,Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, [red.] P. Kłoczkowski. A. Szewczyk. Warszawa, 2010, s. 156 (il.)



26 α

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

"Polana w złocie", 1960/61

olej, papier/płótno, 195 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1960'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER KOBZDEJ | WARSZAWA 1961 | 195 x 130 | '"GLADE IN GOLD"'
na odwrociu wskazówka montażowa
na blejtramie nalepka wystawowa Gres Gallery z opisem pracy

estymacja:
130 000 – 180 000 PLN
27 400 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Warszawa

„Polana w złocie" Aleksandra Kobzdeja stanowi jedno z najpełniejszych urzeczywistnień idei malarstwa informelowego w polskiej sztuce powojennej. Obraz ten, całkowicie abstrakcyjny, jest świadectwem radykalnego odrzucenia geometrycznej dyscypliny na rzecz ekspresyjnego, niemal żywiołowego traktowania malarskiego gestu oraz faktury. Wąska paleta takich barw jak brąz, szarości i zgaszony rudy tworzy aurę organicznej głębi, która zdaje się emanować ze struktury obrazu. Kompozycja o dynamicznym, odśrodkowym układzie form przywodzi na myśl wewnętrzny wybuch energii – proces rodzenia się materii z chaosu, który artysta zatrzymuje w pół drogi, między ruchem a trwaniem.

W prezentowanej pracy Kobzdej rezygnuje z narracyjnej funkcji obrazu, koncentrując się na jego fizycznej obecności. Gęsto nakładane warstwy farby tworzą reliefowe, niemal rzeźbiarskie powierzchnie, w których gest twórcy ulega materializacji. Tym samym artysta redefiniuje status obrazu: płótno przestaje być nośnikiem przedstawienia, a staje się polem zdarzeń, w ramach których forma i faktura współtworzą fenomen czystej wizualnej egzystencji. „Polana w złocie" nie odwołuje się do rzeczywistości zewnętrznej – to metafora światła, które przenika materię i ją transformuje. W tym kontekście dzieło to stanowi metaforę aktu twórczego, w którym artysta, odstępując od narracyjności, pozwala, by sens wyłonił się z samego malarskiego działania.



27 α

ALEKSANDER KOBZDEJ
1920–1972

"Chexbres IV", 1968

technika własna/płótno, 104 x 75 cm
sygnowany i datowany śr.p.: 'Kobzdej 1968'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Aleksander Kobzdej 1968 | Pour Ulla et Teto | "Chexbres IV" | 75 x 104'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 900 - 20 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





Twórczość Aleksandra Kobzdeja stanowi jedno z najbardziej wielowymiarowych zjawisk w historii polskiej sztuki powojennej. Artysta, którego droga artystyczna wiodła od postimpresjonizmu, przez socrealizm, aż po malarstwo materii i formy przestrzenne, pozostawił po sobie spuściznę, w której dokonywała się nieustanna transformacja zarówno formalna, jak i ideowa. Szczególne miejsce w tym procesie zajmuje dzieło „Chexbres IV" , 1968 - jedno z kulminacyjnych osiągnięć cyklu „Szczelin", który nie tylko wyznacza szczytowy moment poszukiwań artystycznych Kobzdeja, lecz także stanowi istotny element na fali szerszego zainteresowania ówczesnych artystów malarstwem wchodzącym w intensywny dialog z materią, przestrzenią i fizyczną obecnością obrazu.

Punktem wyjścia dla zrozumienia ewolucji artysty jest jego epizod socrealistyczny – okres, w którym Kobzdej brał udział w oficjalnym nurcie sztuki podporządkowanej ideologicznym wymogom władzy, stając się jednym z jego czołowych przedstawicieli. Obraz „Podaj cegłę" (1949), uznawany za ikonę realizmu socjalistycznego, zyskał status niemal paradygmatyczny, choć nie bez kontrowersji, wykazując zarazem rzemieślniczą precyzję i umiejętność wpisywania narracji wizualnej w ramy politycznego zamówienia. Mimo to już wówczas w twórczości Kobzdeja widoczne były zalążki potrzeby przekraczania ograniczeń mimetycznego przedstawienia. Kolejne lata przyniosły radykalną zmianę – rezygnację z ideologicznej ikonografii i zwrot ku subiektywnej ekspresji, za którą stały podróże, inspiracje kulturą Azji oraz rosnąca fascynacja formą jako nośnikiem znaczeń autonomicznych wobec przedstawienia.

W tym kontekście prace z cyklu „Szczeliny" – a wśród nich „Chexbres IV" – są efektem głębokiej refleksji nad ontologią dzieła sztuki. Zrywając z iluzjonistyczną funkcją obrazu, Kobzdej koncentruje się na jego materialności: powierzchnia przestaje być neutralnym nośnikiem treści, stając się fizyczną przestrzenią i właściwym obszarem twórczym, w którym dochodzi do rozmaitych napięć, produkcji i erozji znaczeń. Artysta swoje kompozycje konstruuje za pomocą grubych warstw farby, uzupełnianych o elementy niemalarskie – fragmenty metalu, drewna, tworzyw sztucznych – które wchodzą w organiczny związek z całością, burząc przy tym jej wewnętrzną jednorodność. „Szczeliny" jako formy zarazem malarskie i reliefowe zdecydowanie przekraczają granice medium. Obraz zaczyna aspirować do roli obiektu przestrzennego, intensywnie oddziałującego na percepcję widza i wyzwalającego zmysłową łączność z materią.

Formalna struktura dzieła została oparta na dramatycznym kontraście dwóch równoległych stref – dwóch płaskich powierzchni oddzielonych horyzontalnym rozdarciem, głęboką szczeliną, jakby pęknięciem tkanki obrazu. Ów rozdzierający gest, podobny do archetypicznego śladu czasu lub śladu przemocy, można interpretować jako metaforę egzystencjalną, ale także jako wyraz nieustającej dekonstrukcji formy i porządku wizualnego. Nie bez znaczenia pozostaje tu również symbolika pionu – kierunku zarówno duchowej aspiracji, jak i głębokiego zanurzenia, zejścia w głąb materii, a być może także siebie samego. To dzieło nie tylko nie poddaje się prostym odczytaniom, lecz także aktywnie im się wymyka, lokując się na pograniczu afirmacji formy i materii oraz głębokiej konceptualnej refleksji.

Aleksander Kobzdej, konstruując swój artystyczny język na gruzach dawnych konwencji, przeszedł drogę od akademickiej narracji ku eksperymentowi formalnemu, od funkcji ilustracyjnej ku esencjalnej. Jego późna twórczość, której prezentowany obraz jest znakomitą egzemplifikacją, odsłania złożoną relację między formą, materią i znaczeniem. W tym sensie prace Kobzdeja są dziś nie tylko dokumentem swojej epoki, ale także wciąż aktualnym świadectwem artystycznego ryzyka i bezkompromisowego poszukiwania.



Aleksander Kobzdej, Szczelina w bieli z cyklu Szczeliny, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Aleksander Kobzdej, „Le Rocher", 1968, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

28 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

Kopozycja fakturowa 86, 1986

technika mieszana/płyta, relief, gips, metal, 74 x 54,5 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: '86 | KIERZKOWSKI | 1986'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 900 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Doszedłem do wniosku, że nie jestem typem spekulatywnego matematyka z tendencją do nauk ścisłych. Jestem żywiołowcem, intuicja i wyobraźnia, aczkolwiek uzależniona od rygorów i porządku w realizacji, były tym, co dominowało w mojej pracy".

Bronisław Kierzkowski



29 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924-1993

"Kompozycja nr 4", 1959

olej, technika mieszana/płótno, 135 x 65 cm
sygnowany śr.d.: "B.Kierzkowski" oraz p.d.: '1959'
sygnowany i opisany na odwrociu: '135 x 65 | KOMPOZYCJA NR 4 | KIERZKOWSKI | BRONISŁAW'
na ramie nalepka Galerii Fibak

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 900 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s.106 (il.)

„Surowość pustynnego pejzażu; nie ma w nim życia, są jedynie jego martwe ślady. Może pokazuje je artysta po to, by przypomnieć, że one stanowiły niegdyś część żywego świata? Właśnie to niewypowiedziane słowo, niegdyś zawierające w sobie treść przemijania, towarzyszy w tym okresie sztuce Kierzkowskiego".

Aleksander Wojciechowski



30

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"M-NS", 1999

olej, technika własna/płótno, 70 x 64,5 cm
sygnowany, datowany, opisany na krośnie: 'M-NS Hałas 1999'

estymacja:
65 000 - 90 000 PLN
14 800 - 20 500 EUR

Malarstwo Józefa Hałasa rozwijało się wokół szczególnego sposobu postrzegania natury, której formy artysta stopniowo sprowadzał do elementarnych podziałów, rytmów i zależności przestrzennych. Choć jego twórczość z czasem zbliżyła się do abstrakcji geometrycznej, nie utraciła związku z doświadczeniem rzeczywistego krajobrazu. Przeciwnie, u podstaw kolejnych kompozycji pozostawała obserwacja przyrody, zwłaszcza górskich pejzaży rodzinnego Nowego Sącza i jego okolic. Interesowała go wewnętrzna struktura widoków – relacje pomiędzy płaszczyznami, kierunkami i barwami, które przekształcał w syntetyczny język malarski. Powstające w ten sposób obrazy można rozpatrywać jako szczególny rodzaj pejzażu pamięci, w którym rzeczywistość zostaje podporządkowana porządkowi wyobraźni.

Artystyczna droga Hałasa związana była przede wszystkim z Wrocławiem, gdzie studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta. W 1956 współtworzył Grupę X, a następnie związał się ze środowiskiem Szkoły Wrocławskiej. Początkowo jego twórczość pozostawała bliska figuracji, zdradzając zainteresowanie syntetycznym obrazowaniem i poetyckim charakterem kompozycji. Stopniowo jednak artysta ograniczał liczbę elementów przedstawieniowych, poszukując coraz bardziej oszczędnych środków wyrazu. Inspiracje malarstwem Paula Klee czy Tadeusza Makowskiego ustępowały miejsca samodzielnym eksperymentom z rytmem i strukturą obrazu. Proces ten nie prowadził do całkowitego zerwania z naturą, lecz do jej przekształcenia w uporządkowany system geometrycznych zależności.

Szczególne znaczenie w dojrzałym malarstwie Hałasa zyskały cykle „Podziały", „Przeciwstawienia" i „Góry", w których artysta rozwijał własną koncepcję abstrakcyjnego pejzażu. Charakterystyczne ukośne linie, trójkątne płaszczyzny i wyraziste przecięcia kompozycyjne przywołują skojarzenia z górskimi zboczami, załamaniami terenu czy horyzontem. Ich geometryczna regularność nie służy jednak odtworzeniu rzeczywistej topografii. Poszczególne formy zostają podporządkowane relacjom napięć i równowagi, tworząc kompozycje o wyraźnej dyscyplinie wewnętrznej. Artysta wykorzystuje podział płaszczyzny jako podstawowy sposób organizacji obrazu, nadając każdemu z jego elementów znaczenie wynikające z położenia wobec pozostałych.

Niezwykle istotną rolę odgrywa kolor, który nie tylko wypełnia geometryczne formy, lecz także decyduje o przestrzennym i emocjonalnym charakterze przedstawienia. Hałas operuje subtelnymi przejściami tonalnymi, zestawiając ze sobą barwy o zróżnicowanym nasyceniu i temperaturze. W jego obrazach płaszczyzny zdają się niekiedy przenikać, oddalać lub wysuwać ku widzowi, mimo konsekwentnego ograniczenia iluzjonistycznych środków obrazowania. Światło nie pochodzi z określonego źródła, lecz ujawnia się poprzez wzajemne oddziaływanie kolorów. Dzięki temu geometria zostaje pozbawiona matematycznej surowości, a kompozycje zyskują szczególną atmosferę skupienia i malarskiej poetyckości.

Powtarzalność motywów stanowi jeden z podstawowych elementów praktyki artystycznej Hałasa. Malarz wielokrotnie powracał do podobnych układów formalnych, poddając je kolejnym przekształceniom i badając możliwości wynikające z niewielkich zmian proporcji, kierunku czy kolorystyki. Poszczególne obrazy nie są zatem zamkniętymi, niezależnymi realizacjami, lecz kolejnymi etapami konsekwentnie rozwijanego namysłu nad formą. Szczególnie interesujące pozostaje napięcie pomiędzy rygorem geometrycznej konstrukcji a swobodą malarskiego odczuwania przestrzeni. Układy pozornie statyczne zyskują wewnętrzną dynamikę, a oszczędne zestawienia płaszczyzn stają się nośnikami subtelnych emocji.

W twórczości Józefa Hałasa abstrakcja stanowi sposób docierania do najbardziej podstawowych właściwości świata widzialnego. Artysta rezygnuje z opisu na rzecz syntezy, pozwalając, by krajobraz ujawniał się poprzez rytm, kierunek i kolor. W jego malarstwie można odnaleźć równowagę pomiędzy intelektualną dyscypliną kompozycji a osobistym doświadczeniem natury, którego nie sposób całkowicie sprowadzić do geometrycznego schematu. To właśnie w tej relacji pomiędzy pamięcią konkretnego miejsca a autonomią obrazu ujawnia się indywidualny charakter jego twórczości. Pejzaż, pozbawiony rozpoznawalnych szczegółów, nie znika, lecz trwa jako wewnętrzna struktura przedstawienia, zachowując obecność w najbardziej elementarnych formach malarskiego języka.



31 α

EUGENIUSZ MARKOWSKI
1912-2007

Bez tytułu z cyklu "Ćwiczenia", 1983/1990

olej/folia celuloidowa, 150 x 124 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Warszawa [nieczytelne] 1983 | Replika 1990 | E. Markowski'

estymacja:
130 000 - 200 000 PLN
29 500 - 45 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Grażyny Kulczyk
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Warszawa

„Twórczość Markowskiego pozostaje w kręgu dość jednolitej tematyki. Artystę interesują (...) ludzie. Ale nie ludzie w ich cechach pozytywnych i szlachetnych, lecz raczej w przywarach i ułomnościach duchowych, ludzie odarci z konwencji sposobu bycia i form towarzyskich. Smaga więc swymi obrazami walkę o byt i robienie kariery za wszelką cenę, pychę i służalczość, przebiegłość, wyzysk, obłudę i głupotę".

Jerzy Zanoziński



Twórczość Eugeniusza Markowskiego stanowi przykład osobnych zjawisk polskiej sztuki powojennej, w której ekspresyjna deformacja ludzkiej postaci stała się narzędziem bezkompromisowej refleksji nad naturą człowieka. Artysta konsekwentnie budował własny świat zaludniony przez groteskowe figury, fantastyczne stworzenia i hybrydyczne istoty, których przerysowana cielesność odsłaniała pierwotne instynkty, namiętności i emocje. Jego obrazy, pełne gwałtownych gestów i intensywnych zestawień kolorystycznych, sytuują się na pograniczu komizmu i tragizmu. Śmiech nie stanowi tu przeciwieństwa dramatyzmu, lecz staje się jednym ze sposobów opowiadania o ludzkich słabościach i sprzecznościach.

Istotną rolę w kształtowaniu postawy artystycznej Markowskiego odegrały doświadczenia zdobyte podczas wieloletniego pobytu za granicą. Absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, po zakończeniu II wojny światowej pracował jako dziennikarz i dyplomata, przebywając m.in. we Włoszech. Kontakt z kulturą włoską, tradycją renesansu oraz osiągnięciami europejskiej awangardy pozostawił trwały ślad w jego twórczości. Szczególnie znamienne jest współistnienie w obrazach artysty odniesień do klasycznych kanonów przedstawiania ludzkiego ciała z ich świadomym naruszeniem. Dawne wzorce harmonii i proporcji podlegają tu przewrotnemu przekształceniu, ustępując miejsca ekspresyjnym deformacjom, których źródłem staje się obserwacja współczesnego człowieka.

Bohaterowie malarstwa Markowskiego rzadko zachowują indywidualne cechy portretowe. Ich sylwetki zostają podporządkowane wyrazistej ekspresji, a rozbudowana mimika, wyolbrzymione kończyny i zdeformowane proporcje nadają im charakter istot zawieszonych pomiędzy światem ludzkim a zwierzęcym. Szczególne miejsce zajmują wśród nich przedstawienia koni, byków i centaurów, pozwalające artyście podejmować problem relacji pomiędzy rozumem a instynktem. Zwierzęca siła i cielesna żywotność nie są jednak przeciwstawiane człowieczeństwu, lecz ukazywane jako jego integralne właściwości. W tej perspektywie groteskowe stworzenia stają się swoistymi alter ego człowieka, odsłaniającymi tę część jego natury, którą cywilizacyjne konwenanse próbują ukryć.

Ekspresja obrazów Markowskiego wynika również z charakterystycznego sposobu traktowania materii malarskiej. Zdecydowane, często gwałtownie prowadzone linie, mięsista faktura i intensywne kontrasty barwne współtworzą kompozycje odznaczające się niemal fizyczną energią. Artysta posługiwał się nie tylko tradycyjnym płótnem, lecz także papierem, gazetami i folią, wykorzystując właściwości poszczególnych podłoży jako integralny element procesu twórczego. Na powierzchniach jego prac pojawiają się również inskrypcje, pojedyncze litery, liczby i pozornie przypadkowe zapiski. Ich obecność wprowadza do obrazów dodatkową warstwę znaczeniową, nie zawsze bezpośrednio związaną z przedstawioną sceną. Malarska kompozycja staje się dzięki temu przestrzenią, w której przenikają się osobiste doświadczenie, obserwacja rzeczywistości i spontaniczny gest.

Choć malarstwo Markowskiego bywa zestawiane z twórczością Jeana Dubuffeta, Georga Grosza czy ekspresjonistyczną tradycją europejskiej awangardy, zachowuje ono wyraźną odrębność. Artysta nie ogranicza się do krytyki społecznej ani do demaskowania ludzkich przywar. Interesuje go przede wszystkim niezmienność podstawowych mechanizmów rządzących człowiekiem – jego skłonność do agresji, pożądanie, potrzeba dominacji, ale również zdolność do radości i spontanicznego działania. Groteskowa deformacja nie służy zatem wyłącznie ośmieszeniu przedstawionych postaci, lecz pozwala wydobyć ich wewnętrzną prawdę. Szczególna intensywność tych przedstawień sprawia, że odbiorca zostaje skonfrontowany z obrazem człowieczeństwa pozbawionego idealizujących przesłon.

Właśnie ta niejednoznaczność decyduje o charakterze twórczości Eugeniusza Markowskiego. Jego bohaterowie są jednocześnie odpychający i fascynujący, brutalni i bezbronni, komiczni i tragiczni. Artysta konsekwentnie zaciera granicę pomiędzy tymi przeciwieństwami, traktując je jako nieodłączne właściwości ludzkiej egzystencji. W powracających scenach walki, spotkania, zabawy czy cyrkowego widowiska odnaleźć można metaforę świata podporządkowanego pierwotnym impulsom, którego rzeczywistość nieustannie wymyka się racjonalnemu porządkowi. Malarstwo Markowskiego nie przynosi jednoznacznych rozstrzygnięć. Pozostaje raczej ekspresyjnym świadectwem fascynacji człowiekiem – istotą pełną sprzeczności, której prawdziwe oblicze ujawnia się właśnie w momentach utraty kontroli nad własnymi emocjami.

32 α

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"Partnerstwo-4", 1985-86

olej/płótno, 125 x 100 cm
sygnowany l.g.: 'E.Markowski'
datowany i opisany na blejtramie: '1985-86 "PARTNERSTWO - 4" OL. 125 x 100'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 700 - 34 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa, zakup z powyższej kolekcji w 2012

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Markowski. Malarstwo i rysunek, BWA, Opole, listopad 1988, Częstochowa, grudzień, 1988, Bielsko-Biała, styczeń 1989

LITERATURA:
Eugeniusz Markowski. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, BWA, Opole 1988 (okładka)

„Twórczość Markowskiego nacechowana jest silną ekspresją. Artysta uzyskuje ją z jednej strony za pomocą deformacji, która z malowanych przez niego ludzi czyni raczej 'człekokształtne' figury o wyolbrzymionych znamionach brzydoty, z drugiej strony – za pomocą środków malarskich. Będąc rasowym malarzem, obdarzonym wybitną wrażliwością na kolor i materię malarską, a przy tym programowym antyestetą, umie on uwypuklić podejmowane przez siebie oskarżycielskie treści gamą kolorystyczną i specyficznym, gruboziarnistym sposobem malowania, przypominającym fakturą stary, zniszczony przez czas tynk".

Jerzy Zanoziński



33 α

JADWIGA MAZIARSKA
1913-2003

Kompozycja, 1992

olej/płótno, 100 x 73 cm

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 700 - 18 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Materia mnie fascynowała, byłam nią bardzo podniecona. (...) Kolor ma na obrazie cechy materialne, konstrukcyjne (...). Obrazy wypukłe była dla mnie odkryciem nowej, nieznanej jeszcze formy materii. Tym właśnie jest dla mnie malarstwo - tworzeniem własnej artystycznej materii. (...) Kolor jest nie tylko farbą, którą nakładam na płótno. Jest jak krew. Jest tym dla malarstwa, czym krew dla organizmu".

Jadwiga Maziarska



34 α

TERESA TYSZKIEWICZ
1953-2020

"Matière", 1983

olej, szpilki/karton, deska, 150 x 300 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa TYSZKIEWICZ | 1983 | "MATIERE"

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 400 - 68 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



Twórczość Teresy Tyszkiewicz, a szczególnie jej „prace szpilkowe”, stanowi głęboką eksplorację cielesności, bólu i rytuału, w której akt tworzenia pozostaje nierozerwalnie związany z fizycznym doświadczeniem materii. „Matière” z 1983 jest zapisem tej szczególnej relacji: z jednej strony ujawnia pragnienie jedności i harmonii, z drugiej – świadomy gest naruszenia, przebicia i destrukcji. Wykorzystując papier, płótno i szpilki, artystka przekształca powierzchnię dzieła w obszar napięcia pomiędzy delikatnością tworzywa a intensywnością działania. Powstaje kompozycja, która wymyka się tradycyjnemu rozumieniu obrazu, angażując nie tylko wzrok, lecz także wyobraźnię dotyku i bólu. W tej perspektywie ślad działania staje się równie istotny jak gotowa postać dzieła.

Podobnie jak inne realizacje tego cyklu, „Matière” powstaje w wyniku długotrwałego, niemal rytualnego procesu wielokrotnego nakłuwania podłoża. Szpilka, którą Tyszkiewicz uczyniła na początku lat 80. podstawowym narzędziem swojej praktyki, przestaje pełnić funkcję przedmiotu codziennego użytku. Staje się środkiem ekspresji, a zarazem znakiem ingerencji w materię. Każde przebicie jest gestem drobnym, lecz nieodwracalnym; jego znaczenie wzrasta wraz z kolejnymi powtórzeniami. Destrukcja okazuje się tutaj warunkiem powstania nowej struktury. To, co początkowo przypomina uszkodzenie powierzchni, stopniowo układa się w złożony rytm i osobliwy ornament.

Proces tworzenia wymaga od artystki fizycznego wysiłku, cierpliwości i emocjonalnej koncentracji. Bezpośredni kontakt z materiałem ustanawia intymną relację między ciałem a dziełem, natomiast powtarzalność gestów nadaje pracy wymiar medytacyjny. W miarę narastania nakłuć powierzchnia staje się swoistym rejestrem czasu, ruchu oraz napięć towarzyszących działaniu. Można odczytywać ją jako mapę doświadczenia cielesnego, w której zapisane zostały zarówno wysiłek, jak i potrzeba przekroczenia ograniczeń własnego ciała. Rytuał przebijania nie daje się jednak sprowadzić do autoagresji. Zawiera również element kontroli, skupienia i poszukiwania wewnętrznego porządku.

Jednym z najbardziej intrygujących aspektów „Matière” pozostaje sprzeczność między brutalnością czynności a wizualnym bogactwem jej rezultatu. Gęsto rozmieszczone szpilki i naruszona powierzchnia budują skomplikowaną miejscami niemal barokową strukturę, w której światło może wydobywać zmienne rytmy, zagęszczenia i różnice fakturalne. Dekoracyjność nie zaciera jednak pamięci o sposobie powstania dzieła. Przeciwnie, każda kolejna warstwa przypomina o mozolnym, powtarzanym geście. Odbiorca doświadcza więc ambiwalencji: przyciąga go estetyczna intensywność kompozycji, a jednocześnie niepokoi świadomość przemocy zadanej tworzywu.

W praktyce Tyszkiewicz materia nie jest biernym podłożem, które jedynie przyjmuje zamysł artystki. Stawia opór, wymusza określony rytm pracy i współtworzy jej ostateczny kształt. Relacja między twórczynią a materiałem nabiera przez to wymiaru niemal organicznego. Nakłuwanie może przywoływać skojarzenia z ranieniem skóry, ale też z szyciem, łączeniem i naprawą. Ta podwójność odsyła do doświadczeń przypisywanych tradycyjnie kobiecej pracy, które zostają tu poddane radykalnemu przekształceniu. Szpilka nie służy już utrwalaniu porządku, lecz jego naruszeniu i ponownemu ustanowieniu na własnych zasadach.

Prezentowaną w katalogu pracę „Matière” można postrzegać jako zapis codziennego rytuału, materialny ślad intensywnego doświadczenia lub refleksję nad granicą między kreacją a zniszczeniem. Obecne w pracy napięcie pomiędzy czułością dotyku a agresją przebicia podważa utrwalone wyobrażenia o kobiecej cielesności i sposobach jej przedstawiania. Tyszkiewicz nie ilustruje bólu, lecz wpisuje możliwość jego odczuwania w sam proces twórczy.



Teresa Tyszkiewicz, 1987, fot. Ghislave Sosnowski, źródło: Wikimedia Commons

35

EWA KURYLUK

1946

"Na huśtawce w Central Parku", 1976

akryl, kolaż/płótno, 150 x 120 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'EWA 76'

estymacja:
250 000 – 350 000 PLN
56 700 – 79 400 EUR

WYSTAWIANY:
„Ewa Kuryluk. Kangór w Operze", Galeria Opera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15.04-30.06.2026

LITERATURA:
Marcin Fedisz, „Kangór w Operze", Galeria Opera w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej, Warszawa, 15.04.-30.06.2026, s. 20 (il.)

„Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z irracjonalnego przeświadczenia, że sztuka powinna być unikatową odbitką jednostkowego losu: nie tyle tworzeniem, co utrwalaniem na czułej kliszy (...) ziarnistości naskórka, gestu ręki, rytmu serca i własnego cienia w ostrym słońcu".

Ewa Kuryluk







Ewa Kuryluk w swoim studio, 2013, © Ewa Kuryluk

Obraz „Na huśtawce w Central Parku" Ewy Kuryluk jest przykładem charakterystycznego dla artystki połączenia osobistego doświadczenia z refleksją nad ludzką egzystencją. Punktem wyjścia do jego powstania była fotografia przedstawiająca samą Kuryluk na huśtawce w nowojorskim Central Parku. Z pozoru zwyczajna, niemal przypadkowa sytuacja staje się tutaj metaforą życia, jego zmienności, niepewności i nieustannego ruchu. Motyw huśtawki przywołuje skojarzenia z dzieciństwem i beztroską, ale także z przemijaniem oraz powracaniem do tych samych doświadczeń.

„Jestem od 13 roku życia fotografką, która również, nawet nie również a przede wszystkim, fotografuje siebie. Z tych tysięcy zdjęć, które zrobiłam przez wiele lat, początkowo nigdy nie pokazywanych, to był rodzaj wizualnego dziennika, z którego zawsze można było coś wybrać. Po wybraniu danego zdjęcia, w tym wypadku jest to zdjęcie zrobione przeze mnie samą, kiedy byłam w Nowym Jorku w roku 1974. Zrobiłam sobie zdjęcie na huśtawce w Central Parku. Dwa lata potem wycięłam swoją sylwetkę, opuszczając widok parku centralnego, widok na drzewa, trawę, ludzi idących w tle i po wycięciu tej sylwetki namalowałam ten obraz. Postać chłopczyka jest wzięta z innego zdjęcia, jakiegoś chłopczyka, którego przyuważyłam na ulicy i sfotografowałam, bo mi się spodobało jak się wpatrywał w innego chłopczyka bawiącego się kółkiem. Od razu widać jaki to jest rodzaj pracy, obrazy nie są obrazami chwili wyciętej ze świata, są obrazami postaci wyciętych ze świata, które pamięć potem układa w jakiś rebus czy łamigłówkę".

Ewa Kuryluk o pracy Na huśtawce w Central Parku, nagranie towarzyszące wystawie Nie śnij o miłości, Kuryluk prezentowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2016 roku; https://soundcloud.com/muzeum-narodowe-krakow/sets/ewa-kuryluk, dostęp: 01.11.2026

Praca należy do hiperrealistycznego okresu twórczości Kuryluk, rozwijającego się w latach 70. XX wieku. Artystka coraz częściej wykorzystywała wówczas fotografię jako podstawę malarskich kompozycji. Interesowało ją nie tylko wierne odtwarzanie rzeczywistości, lecz także możliwość zatrzymania ulotnych gestów, emocji i sytuacji. Fotografia pozwalała jej przyjrzeć się temu, co w codziennym doświadczeniu często pozostaje niezauważone. Postacie na jej obrazach bywają wyizolowane z otoczenia, umieszczone na jednolitych tłach, przez co konkretna scena nabiera bardziej uniwersalnego znaczenia. Podobnie dzieje się w obrazie „Na huśtawce w Central Parku", w którym osobiste wspomnienie staje się punktem wyjścia do szerszej opowieści.

Autobiograficzny charakter tej pracy jest istotny dla zrozumienia całej twórczości Kuryluk. Artystka od początku traktowała własne życie, wspomnienia i relacje z bliskimi jako źródło inspiracji. Jej twórczość rozwijała się na pograniczu różnych dziedzin: malarstwa, fotografii, literatury, w późniejszym okresie także instalacji. W pierwszych obrazach, należących do cyklu „Człekopejzaże", łączyła surrealistyczne wizje z osobistymi doświadczeniami. W późniejszych „Ekranach" podejmowała temat przenikania się świata prywatnego z obrazami kultury masowej. W okresie hiperrealistycznym skupiła się natomiast na człowieku, jego cielesności, pamięci i emocjach, często czyniąc samą siebie bohaterką przedstawień.

Ewa Kuryluk urodziła się w 1946 w Krakowie. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a jej działalność artystyczna i literacka rozwijała się w wielu miastach, między innymi w Londynie, Nowym Jorku i Paryżu. Ważną rolę w jej życiu odegrała fotografia, którą zaczęła zajmować się już jako nastolatka. Z czasem stała się ona nie tylko narzędziem dokumentacji, ale także sposobem budowania osobistej autobiografii. Jak mówiła sama artystka, wykonane fotografie były dla niej formą dziennika.

36 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ \ NATALIA LL

1937-2022

"Sztuka postkonsumpcyjna", 1975

odbita żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 49 x 59,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'NATALIA 75'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 900 - 22 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Wczoraj jest dzisiaj", Natalia LL, Ryszard Waśko, Galerie aKonzept, Berlin, 11.09-7.11.2020

„Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiadanie itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego notacje. Tak więc, mogę transformować rejestrację jednej czynności w drugą. Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie. Spory zaś o wygląd i czystość formalną znaku pozostawiam zgorzkniałym impotentom teoretycznym".

Natalia LL



37 α

NATALIA LACH-LACHOWICZ \ NATALIA LL

1937-2022

"Sztuka konsumpcyjna" - zestaw 12 fotografii, 1974
odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/karton, papier fotograficzny, 50 x 50 cm (arkusz)
sygnowany i datowany ołówiem na odwrociu: 'NATALIA LL | 1974'
na odwrociu nalepki z opisem pracy i numerem inwentarzowym oraz stempel Biura Handlu Zagranicznego "DESA"

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 500 - 34 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa





Cykl „Sztuka konsumpcyjna", realizowany przez Natalię LL należy do najważniejszych osiągnięć polskiej neoawangardy i jednocześnie do najbardziej rozpoznawalnych przykładów sztuki podejmującej problematykę kobiecej cielesności. Artystka wykorzystała fotografię i film, aby przyjrzeć się pozornie banalnej czynności jedzenia, nadając jej znaczenia wykraczające poza codzienne doświadczenie. Powtarzane gesty, sugestywne zbliżenia twarzy i starannie komponowane kadry tworzą wypowiedź o przyjemności, pożądaniu oraz sposobach, w jakie kultura kształtuje nasze spojrzenie na ciało.

Na fotografiach pojawiają się młode kobiety jedzące banany, parówki, paluszki czy kisiel. Zwyczajne produkty stają się rekwizytami, których forma i sposób użycia wywołują wyraźne skojarzenia erotyczne. Natalia LL nie ogranicza się tylko do prowokacji. Interesuje ją proces powstawania znaczeń: chwila, w której neutralna czynność zaczyna być odczytywana przez odbiorcę jako gest o seksualnym charakterze. Oszczędne tło, bliski kadr i powracający motyw ust kierują uwagę na mimikę, ruch i drobne różnice między kolejnymi ujęciami. Modelki nie są jedynie biernymi bohaterkami przedstawienia; ich gesty mogą również sugerować świadome odgrywanie i przejmowanie kontroli nad własnym wizerunkiem.

Ważną zasadą organizującą cykl jest seryjność. Fotografie układane w regularne sekwencje przypominają zapis eksperymentu, w którym jeden motyw podlega kolejnym wariacjom. Powtarzalność ta nie prowadzi jednak do utraty znaczenia, a pozwala obserwować, jak minimalna zmiana spojrzenia, ułożenia warg czy pozycji przedmiotu wpływa na interpretację obrazu. W tym sensie „Sztuka konsumpcyjna" wyrasta z wcześniejszych zainteresowań artystki „rejestracją permanentną", czyli dokumentowaniem czynności i obecności za pomocą aparatu fotograficznego. Mechaniczny zapis staje się punktem wyjścia do refleksji nad umownością znaków i granicą między dokumentem a inscenizacją.

Dla odczytania prac istotne są również realia Polski lat 70. Banany, kojarzone z niedostępnym na co dzień dobrem, mogły przywoływać obietnicę zachodniej obfitości i atrakcyjność kultury konsumpcyjnej. Natalia LL wykorzystuje ten kontekst przewrotnie i zamiast pokazywać towar jako przedmiot reklamy, koncentruje się na samym akcie jego używania. Obraz konsumpcji zostaje zarazem nasycony erotyzmem, przez co ujawnia mechanizmy uprzedmiotowienia i pożądania.

Prace z cyklu powstawały w środowisku wrocławskiej galerii Permafo, współtworzonej przez Natalię LL, Andrzeja Lachowicza, Zbigniewa Dłubaka i Antoniego Dzieduszyckiego. Związana z nim postawa konceptualna zakładała analizę codziennych działań i samego medium fotografii. Artystka wprowadziła jednak do tego racjonalnego porządku zmysłowość, cielesność i humor. W ten sposób podważyła przekonanie, że sztuka analityczna musi pozostawać chłodna i pozbawiona emocji. Jej realizacje można więc rozumieć zarówno jako eksperyment z językiem obrazu, jak i świadomą próbę rozszerzenia pola sztuki o doświadczenia dotąd marginalizowane.

„Sztuka konsumpcyjna" bywa dziś interpretowana z perspektywy feminizmu, choć stosunek samej Natalii LL do tej kategorii pozostawał złożony. Cykl kwestionuje tradycyjny podział na kobietę oglądaną i mężczyznę patrzącego, ale jednocześnie wykorzystuje atrakcyjność i konwencje wizerunku kobiecego znane z reklamy. Ta dwuznaczność stanowi o jego sile. Artystka nie proponuje jednego rozstrzygnięcia, lecz wystawia odbiorcę na działanie obrazu, który jednocześnie przyciąga i skłania do krytycznej refleksji. Przekształcając zwyczajny gest w świadomie skonstruowany znak, Natalia LL pokazała, że konsumpcja obejmuje nie tylko produkty, ale także obrazy, pragnienia i sposoby patrzenia. Właśnie dlatego temat pozostaje aktualny również w epoce mediów społecznościowych i nadprodukcji obrazów.

38 α

MAŁGORZATA RITTERSSCHILD

1960

"Oko M. (Dwa księżyce)", 1984–2023

olej/płótno, 80 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OKO.M. | // | Dwa Księżyce | olej / płótno | 80x60 cm | [sygnatura artystki] | [do góry nogami] OKO | 1984–2023 80x50 R'

estymacja:
25 000 – 45 000 PLN
5 700 – 10 300 EUR

POCHODZENIE:
dar artystki na aukcję charytatywną
kolekcja prywatna, Polska

„Kolor mnie nigdy nie zawodzi, wątpliwości budzi za to cała reszta świata".

Małogrzata Rittersschild

Twórczość Małgorzaty Rittersschild kształtowała się w atmosferze artystycznego fermentu lat 80. XX wieku, kiedy młode pokolenie polskich malarzy, odrzucając dominujące wcześniej tendencje konceptualne, ponownie zwróciło się ku ekspresyjnym możliwościom obrazu. Absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiowała w pracowni Stefana Gierowskiego, od początku poszukiwała indywidualnego języka plastycznego, opartego na intensywnych kontrastach barwnych, syntezie formy i wyrazistości znaku. Związana ze środowiskiem nowej ekspresji, uczestniczyła w wystawach organizowanych przez Gruppę, zachowując jednak odrębność własnych poszukiwań. Jej malarstwo, choć wyrastające z doświadczeń pokoleniowych, odznaczało się szczególnym zainteresowaniem symbolicznym potencjałem przedmiotów i form, które poprzez uproszczenie i przeskalowanie zyskiwały znaczenia wykraczające poza ich dosłowną reprezentację.

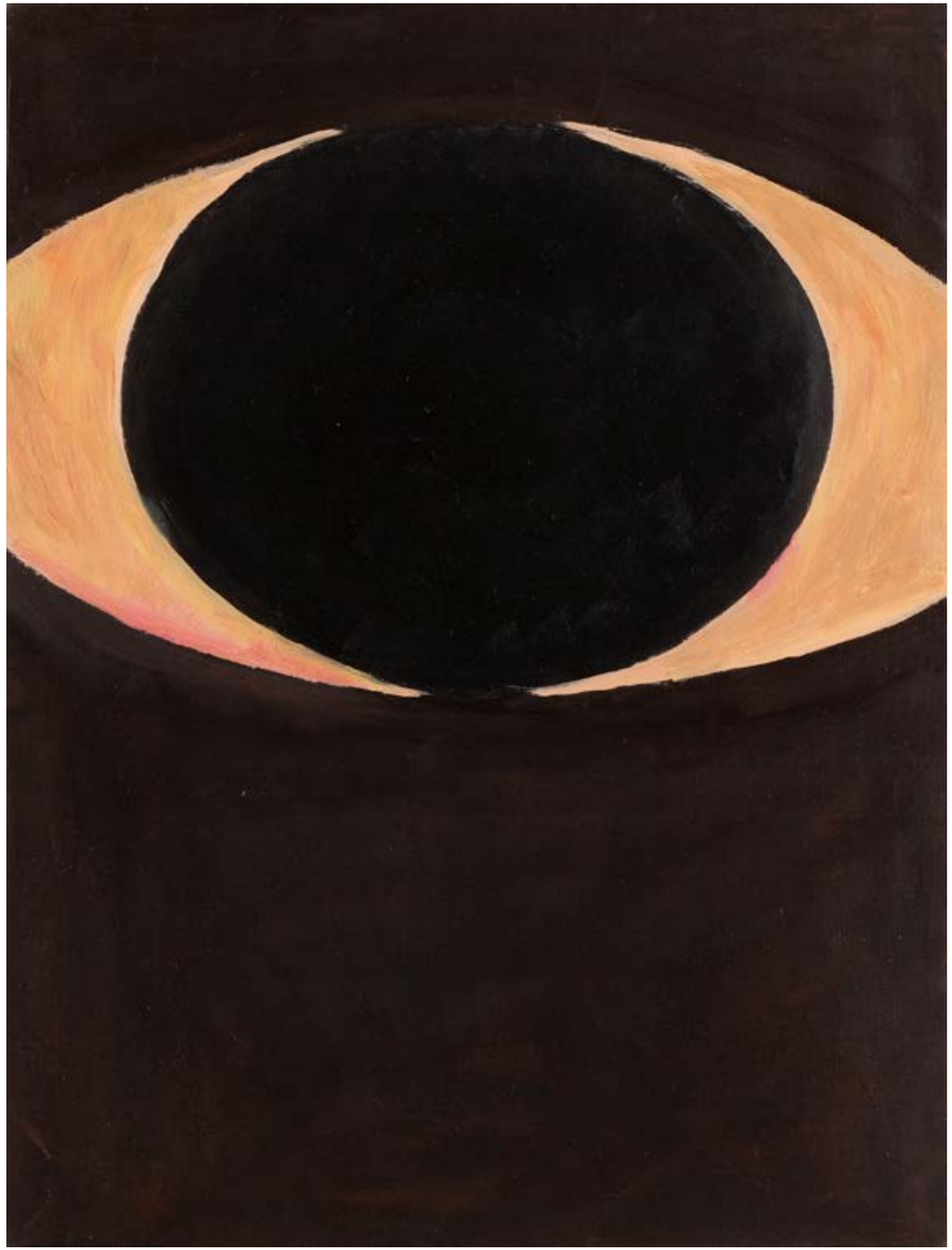
Prezentowany obraz „Oko M./Dwa księżyce" stanowi interesujący przykład ciągłości tych zainteresowań. Rozpoczęty w 1984, a ukończony cztery dekady później, łączy doświadczenia wczesnego okresu twórczości artystki z jej współczesną praktyką malarską. Już sam podwójny tytuł wskazuje na niejednoznaczność przedstawienia, które oscyluje pomiędzy abstrakcyjnym znakiem a rozpoznawalnym motywem figuratywnym. Dwie zwrócone ku sobie formy przywodzą na myśl księżycowe sierpy, jednak ich wzajemne usytuowanie pozwala dostrzec również zarys oka. Ta wizualna dwoistość staje się zasadniczym elementem konstrukcji znaczeniowej dzieła. To, co początkowo wydaje się przedstawieniem ciał niebieskich, stopniowo przekształca się w sugestię spojrzenia, wprowadzając napięcie pomiędzy obserwowaniem a byciem obserwowanym.

Rittersschild podporządkowuje kompozycję wyrazistemu rytmowi syntetycznych form, rezygnując z opisowości na rzecz zdecydowanego znaku plastycznego. Szczególnego znaczenia nabiera kontrast pomiędzy graficzną dyscypliną przedstawienia a materialnością malarskiej powierzchni. Czarne oko, którego źrenica została opracowana impastowo, skupia uwagę widza, stając się wizualnym i symbolicznym centrum kompozycji. Zestawienie oszczędnego języka form z fakturalnym zróżnicowaniem materii malarskiej nadaje obrazowi szczególną intensywność. Artystka wykorzystuje właściwą sobie umiejętność operowania uproszczeniem, w którym pojedynczy motyw może funkcjonować jednocześnie jako element rzeczywistości i autonomiczny znak.

Motyw oka, obecny w kulturze od starożytności, wiąże się z symboliką poznania, świadomości, czujności i wewnętrznego widzenia. W zestawieniu z księżycem, tradycyjnie kojarzonym z cyklicznością, przemianą i upływem czasu, otwiera przestrzeń dla wieloznacznych interpretacji. Obraz Rittersschild nie narzuca jednak jednoznacznego odczytania. Przeciwnie, jego siła opiera się na nieustannym przechodzeniu pomiędzy dwiema możliwościami rozpoznania przedstawionych form. Oko może być odczytywane jako znak ludzkiej obecności, podczas gdy zwrócone ku sobie księżyce przywołują skojarzenia z kosmicznym porządkiem, w którym jednostkowe doświadczenie zostaje wpisane w perspektywę znacznie szerszą niż ludzkie trwanie.

Szczególny wymiar dzieła ujawnia się również w jego historii powstawania. Czterdziestoletni odstęp pomiędzy rozpoczęciem a ukończeniem obrazu pozwala spojrzeć na niego jako na swoisty dialog artystki z własną przeszłością. Powrót do kompozycji z początku drogi twórczej staje się gestem odzyskiwania ciągłości, ponownego odczytywania dawnych intuicji i konfrontowania ich z doświadczeniem kolejnych dekad. W tym kontekście sam proces malowania nabiera znaczenia autobiograficznego, a obraz przestaje być wyłącznie realizacją określonego zamysłu formalnego. Staje się również świadectwem czasu, pamięci i nieustannego przekształcania się artystycznej tożsamości.

„Oko M./Dwa księżyce" skupia zatem najważniejsze właściwości malarstwa Rittersschild – syntetyczność języka plastycznego, wyrazistość kompozycji i skłonność do budowania znaczeń poprzez wieloznaczność prostych motywów. Zawieszone pomiędzy znakiem a przedstawieniem dzieło podejmuje refleksję nad naturą postrzegania, a zarazem nad czasem, który zmienia zarówno obraz, jak i sposób jego odczytywania. W tej perspektywie podwójność tytułu okazuje się nie tylko wskazówką ikonograficzną, lecz także wyrazem przekonania, że rzeczywistość nigdy nie wyczerpuje się w jednym spojrzeniu.



39 α

JADWIGA SAWICKA
1959

Bez tytułu, 2006/15

olej/płótno, 120 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JADWIGA SAWICKA | 2006/15'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 100 – 13 700 EUR

Jadwiga Sawicka w swojej twórczości sięga po proste i na co dzień niezauważalne przedmioty, które u artystki stają się pierwszoplanowymi bohaterami. Tak błaha rzecz jak szara sukienka przyjmuje rolę symbolu niosącego w sobie społeczne oczekiwania i przechowującego napięcie między rzeczywistością a pragnieniem.

W pracach Sawickiej ubrania pojawiają się zazwyczaj jako pojedyncze elementy garderoby, które niemal w całości wypełniają przestrzeń obrazu. Artystka najczęściej „portretuje" stroje formalne – marynarki, spodnie garniturowe czy sukienki. Zawsze jednak pozbawione ciała osoby, która mogłaby je wypełnić. Ubrania zostają wyjęte z codziennego kontekstu i przedstawione jako samodzielne formy. Potraktowane jak indywidualności, u Sawickiej, zaczynają funkcjonować jako niezależne byty. Ubranie jest jednocześnie opakowaniem i substytutem ciała, czymś, co znajduje się pomiędzy osobą a spojrzeniem drugiego człowieka. Jak zauważa artystka, stanowi wypadkową między tym, kim się jest, a tym, kim chciałoby się być. Ubiór staje się kodem, który niesie w sobie szereg znaczeń. Informuje o społecznej roli, poglądach, płci, statusie i pozycji - służy konstruowaniu wizerunku, który niekoniecznie odpowiada rzeczywistości. Równocześnie istnieje jako nośnik znaczeń i powierzchnia projekcji.

Charakterystyczny dla twórczości Sawickiej jest nieprzypadkowy kolor tła. Artystka świadomie wybiera pastelowe barwy z całą gamą skojarzeń. Pastelowy róż tła pracy natychmiast przywołuje skojarzenia z relacją między nagim ciałem a ubraniem. Subtelny róż zderzył się z szarością materii, tak jak pragnienie osiągnięcia ideału nieustannie konfrontuje się z niedoskonałościami.

Sawicka buduje obrazy nieobecności. Puste ubrania odpowiadają pustym słowom, wyjętym z narracji i pozbawionym pierwotnego odniesienia. Zachowują jednak zdolność wywoływania skojarzeń i uruchamiania interpretacji. Brak człowieka nie oznacza braku emocji. Przeciwnie, to właśnie poprzez uwiecznienie banalnych przedmiotów artystka podejmuje próbę komentowania ludzkich doświadczeń. Jak sama określa swoją praktykę, jest to „poszukiwanie formy w celu skomentowania emocji".

Ten sposób myślenia wpisuje się w konsekwentnie rozwijany od połowy lat dziewięćdziesiątych projekt Sawickiej, obejmujący malarstwo, fotografię czy instalacje tekstowe. Artystka rezygnuje z osobistego, ekspresyjnego przekazu na rzecz uważnej obserwacji przedmiotów i zjawisk codzienności. Interesuje ją nie tylko to, co przedstawiane, lecz także mechanizmy języka i obrazu, za pomocą których kultura organizuje postrzeganie świata, emocje i hierarchie wartości. Ubranie okazuje się szczególnie pojemną formą tej refleksji: znajduje się na granicy prywatnego i publicznego, indywidualnego i społecznego, materialnego i symbolicznego.

W obrazach przedstawiających ubrania ciało nieobecne jest tylko pozornie - jego obecność, paradoksalnie, uwidacznia się właśnie w braku. Ubranie jest śladem, znakiem i obietnicą określonej tożsamości, ale także formą poddaną presji norm społecznych. To, co miało być jedynie okryciem, staje się polem konfliktu między rzeczywistością a ideałem, pragnieniem a ograniczeniem. W pozornie zwyczajnej garderobie Sawicka odnajduje nie tylko obraz ludzkiej nieobecności, lecz także opowieść o sposobach, w jakie próbujemy nadać sobie formę.



40

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"Opowieść siódma", 2010

olej/płótno, 120 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: '2010 | Anna Szpakowska-Kujawska'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Szpakowska-Kujawska | "Opowieść" 7 2010 rok'

estymacja:
25 000 - 45 000 PLN
5 700 - 10 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Wieloświat. Anna Szpakowska-Kujawska", Muzeum Archtektury we Wrocławiu, Wrocław 20.11.2025-08.03.2026

LITERATURA:
Anna Szpakowska-Kujawska, Wieloświat, katalog wystawy, red. Małgorzata Devosges-Cuber, Wrocław 2025, s. 136 (il.), s. 294 (spis)

„Nie lubiłam, gdy nazywano mnie artystką. Słowo artystka niosło ze sobą zobowiązania, a ja chciałam być wolna. W swoim codziennym życiu określałam się jako matka, żona, robiłam tzw. chałtury. Koledzy narzekali na brak pieniędzy, ale gardzili pracami, złym cennikiem, byli wszystkim zdegustowani, siedzieli na kawie w empiku, potem w Klubie Związków Twórczych, wracali do domów, mogli tylko malować. Należałam do Grupy Wrocławskiej, zostałam do niej zaproszona przez Gepperta i Mazurkiewicza. Grupa spotykała się przy kawie. Ja w tym czasie, jak jeden z moich kolegów, sąsiad powiedział – jedną ręką obierałam ziemniaki, drugą kreśliłam jakiś projekt, trzecią prałam, malowałam, rysowałam".

Anna Szpakowska-Kujawska





Anna Szpakowska-Kujawska, fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki

Cykl „Opowieści", realizowany przez Annę Szpakowską-Kujawską w latach 2007–2013, to rodzaj malarskiej autobiografii, w której przeżycia powracają jako obrazy pamięci. Artystka przywołuje narodziny synów, relacje rodzinne oraz doświadczenia choroby i śmierci najbliższych. Poszczególne płótna przypominają fragmenty wewnętrznego dialogu, gdzie przeszłość pozostaje żywa, zmieniając znaczenie pod wpływem teraźniejszości.

Powrót do figuracji kontynuuje jej wcześniejsze poszukiwania. W „Balladach rodzinnych" z lat 60. XX wieku oraz w cyklu „Atomy" z lat 1967–1971 postać ludzka była częścią zbiorowości, poddaną rytmowi powtórzeń i wzajemnych zależności. Zgeometryzowane sylwetki tworzyły układy, w których bliskość sąsiadowała z anonimowością, a przynależność do grupy nie wykluczała samotności. W „Opowieściach" ciężar przedstawienia przesuwa się z doświadczenia zbiorowego na indywidualne. Bohaterami stają się osoby związane z biografią malarki, lecz ich obecność nie sprowadza się do funkcji portretowej. Są przede wszystkim nośnikami emocji, ocalanych i przekształcanych przez pamięć.

Szczególną rolę odgrywa twarz, traktowana nie jako dokument fizjonomii, ale obszar ujawniania stanów psychicznych. Szpakowska-Kujawska deformuje rysy, zagęszcza kontur, wzmacnia spojrzenie i zestawia oblicza w zwarte, niemal nierozdzielne układy. Zastosowane środki formalne nadają przedstawieniom charakter bliski masce, choć nie pozbawiają ich emocjonalnej bezpośredniości. Napięcia barwne i zróżnicowany modelunek pozwalają wydobyć to, czego nie dałoby się przekazać za pomocą realistycznego podobieństwa: niepewność, czułość, lęk czy doświadczenie utraty.

Powstała w 2010 „Opowieść siódma" szczególnie wyraźnie ukazuje to podejście. Kompozycję wypełniają cztery przenikające się twarze, których bliskość sugeruje więź trudną do jednoznacznego nazwania. Zbliżenie kadru i monumentalizacja obliczy potęgują psychologiczne napięcie. Uwaga widza skupia się na spojrzeniach, mimice oraz subtelnych różnicach w opracowaniu powierzchni malarskiej. Zespolenie postaci można rozumieć jako obraz współodczuwania, ale także jako metaforę pamięci, w której obecność drugiego człowieka trwa mimo fizycznej nieobecności. W kontekście biografii artystki praca otwiera pole refleksji nad chorobą, cierpieniem i przemijaniem, nie zamykając się jednak w dosłownej ilustracji konkretnego wydarzenia.

Istotną cechą „Opowieści" pozostaje ich narracyjność, choć trudno mówić tu o opowiadaniu rozumianym jako linearny ciąg wydarzeń. Poszczególne obrazy przywołują raczej momenty o szczególnym znaczeniu emocjonalnym, wydobyte z ciągłości życia i utrwalone w malarskiej formie. Narodziny, miłość, choroba, utrata czy konflikt stają się punktami odniesienia dla refleksji nad relacjami międzyludzkimi. Artystka nie rekonstruuje przeszłości z dokumentalną dokładnością, lecz przygląda się jej poprzez uczucia, które mimo upływu czasu zachowały swoją intensywność. Pamięć nie jest tutaj archiwum faktów, lecz aktywnym procesem, w którym dawne emocje powracają w zmienionej postaci. Malowanie staje się sposobem porządkowania pamięci, a jednocześnie próbą zrozumienia własnego miejsca wśród osób i zdarzeń kształtujących osobistą biografię.

Ważna jest perspektywa kobiecego doświadczenia. Macierzyństwo, małżeństwo i więzi rodzinne stanowią ważny obszar jej refleksji artystycznej. Dojrzewające przez lata wspomnienia pozwalają spojrzeć na codzienność jako przestrzeń fundamentalnych pytań o bliskość i odpowiedzialność wobec innych. W tym sensie cykl stanowi podsumowanie długiej drogi twórczej: od wielofiguralnych układów, poprzez kolejne przekształcenia formy, po skupione, niemal intymne przedstawienia twarzy. Zmienia się język obrazowania, lecz niezmiennie pozostaje zainteresowanie człowiekiem i złożonością relacji międzyludzkich.

41 α

DOROTA GRYNCZEL
1950-2018

"Kompozycja 87/0", 1987

olej/płótno, 73 x 60 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'D. GRYNCZEL | "Kompozycja 87/0" | wym: 73 x 60 cm | olej'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 700 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Berlin



Malarstwo Doroty Grynczel jest wynikiem charakterystycznych dla artystki poszukiwań związanych z kolorem, światłem i przestrzenią. Kompozycja przy pierwszym odbiorze wydaje się oszczędna, niemal monochromatyczna. Dopiero przy dłuższym spojrzeniu ujawnia się bogactwo subtelnych przejść tonalnych, rytmicznych linii i delikatnych zmian faktury. Pionowe pasma, rozjaśnienia i ciemniejsze fragmenty tworzą wrażenie ruchu, jakby powierzchnia obrazu nieustannie się zmieniała. To właśnie ta pozorna prostota, za którą kryje się niezwykła precyzja wykonania, stanowi jeden z najważniejszych wyróżników twórczości Grynczel.

W prezentowanej w katalogu pracy szczególną rolę odgrywa światło, które staje się jednym z głównych elementów kompozycji. W zależności od kąta patrzenia i oświetlenia powierzchnia płótna może sprawiać wrażenie bardziej płaskiej lub głębokiej, spokojnej albo dynamicznej, jakby pulsującej. Gęsto prowadzone linie przywodzą na myśl strukturę tkaniny, co nie jest przypadkowe. Przez całą swoją drogę artystyczną Grynczel zajmowała się zarówno malarstwem, jak i tkaniną unikatową, a doświadczenia zdobywane w obu tych dziedzinach wzajemnie się przenikały.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów malarstwa artystki stał się błękit. We wczesnych obrazach dominowały szarości, niekiedy uzupełniane zielenią lub czerwienią, jednak od lat 80. coraz większe znaczenie zyskiwały odcienie niebieskiego, które z czasem niemal całkowicie zdominowały jej obrazy. Grynczel interesowały możliwości, jakie dawało operowanie jednym kolorem: jego przechodzenie od jasności bliskiej bieli po głębokie, niemal czarne tony. Błękit pozwalał jej budować przestrzeń trudną do jednoznacznego określenia, pozbawioną wyraźnych granic. Artystka nie traktowała ograniczonej palety jako przeszkody, lecz jako punkt wyjścia do kolejnych eksperymentów.

Równie ważna była dla niej faktura. Powierzchnie obrazów opracowywała z niezwykłą dokładnością, tworząc regularne żłobienia i wypukłości, które różnicowały sposób odbijania światła. Inspirację do tej metody znalazła między innymi w popularnych pocztówkach, na których obraz zmieniał się zależnie od kąta patrzenia. Grynczel wykorzystała podobną zasadę, nadając jej zupełnie inny, subtelny charakter. Dzięki temu jej kompozycje nie są statyczne. Zmieniają się wraz z przemieszczaniem się widza, a światło staje się ich aktywnym współtwórcą.

Źródłem inspiracji dla artystki były przede wszystkim natura, światło i przestrzeń. Nie interesowało jej jednak dosłowne przedstawianie przyrody, lecz uchwycenie zjawisk, które można w niej zaobserwować: migotania, przenikania się barw, zmienności oświetlenia czy wrażenia nieskończonej głębi. Jej abstrakcyjne obrazy nie opowiadają konkretnych historii, ale zachęcają do uważnego patrzenia. Ich odbiór wymaga czasu, ponieważ to, co najważniejsze, często ujawnia się dopiero po chwili.

Istotnym obszarem działalności Grynczel była tkanina artystyczna, doceniana za nowatorskie rozwiązania formalne i przestrzenne. Choć odnosiła na tym polu znaczące sukcesy, sama uważała malarstwo za większe wyzwanie. Wymagało ono od niej długotrwałych poszukiwań i ciągłego sprawdzania nowych możliwości. Doświadczenia malarskie wpływały na jej realizacje tkackie, a rytm i struktura splotów znajdowały odzwierciedlenie w obrazach. W niektórych pracach granica między obiema dziedzinami staje się niemal niezauważalna.

Dorota Grynczel ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1977 uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowniach Jana Tarasina i Wojciecha Sadleya. Była stypendystką The Pollock-Krasner Foundation w Nowym Jorku oraz Fundacji im. Stefana Batorego. Jej twórczość wielokrotnie nagradzano, między innymi podczas Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Łodzi. Ważną częścią jej działalności była również praca akademicka. W latach 2012–2016, jako pierwsza kobieta w historii warszawskiej ASP, pełniła funkcję dziekana Wydziału Malarstwa.

42 α

TERESA PĄGOWSKA
1926-2007

"Modelka w pracowni artysty", 1957

olej/płótno, 80 x 100 cm
datowany na odwrociu: '1957'
na blejtramie nalepka z opisem pracy

estymacja:
50 000 - 90 000 PLN
11 400 - 20 500 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, Warszawa, 2008
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

„Modelka w pracowni artysty" to obraz Teresy Pągowskiej z wczesnego etapu jej działalności malarskiej, kiedy współtworzyła „szkołę sopocką". Zawiera w sobie ikoniczne cechy jej malarstwa, które stały się najbardziej dystynktywnymi elementami jej oeuvre. Centrum wyznacza naga kobieca postać w różowo-czerwonym otoczeniu pracowni. Czerwona jest również sylwetka malarza po lewej stronie, uchwycona w momencie tworzenia portretu. Po prawej stronie artystka umieściła niewielkiego, czarnego pieska. Analogiczny damsko-męski duet odnajdujemy w „Zdarzeniu" z 1958. W obu pracach kobieta namalowana jest w kontrastujących, jasnych kolorach. Mężczyzna niewiele zaś wyróżnia się wobec tła. Oba obrazy pochodzą z krótkiego okresu fascynacji realizmem magicznym, zanim Teresa Pągowska zwróciła się w stronę sztuki nieprzedstawiającej. Jasna postać kobieca to jeden z najważniejszych elementów malarstwa tej artystki, obecny w jej obrazach aż do końca. Podobnie niedopowiedzenia, rozumiane jako redukcja kształtów, połączone z zaciemnianiem/rozjaśnianiem wybranych partii. Pojawiać się też będzie motyw obrazu w obrazie.



43 α

ARTUR NACHT-SAMBORSKI
1898-1974

Kwiaty w wazonie, 1962

olej/płótno, 75 x 63 cm
sygnowany p.d.: 'Nacht Samborski'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Nacht Samborski | 62'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
27 300 - 40 900 EUR

OPINIE:
do pracy dołączona eskpertyza Włodzimierza Nowaczyka, listopad 2008

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2007
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Bożena Kowalska, Wielcy nieobecni. Stefan Artur Nacht-Samborski (1898-1974), „Sztuka.pl. Gazeta Antykwaryczna", nr 12, 2008, s. 9 (il.)



Obraz „Kwiaty w wazonie” z 1962 przedstawia martwą naturę, w której centralne miejsce zajmuje rozłożysta kompozycja roślinna umieszczona w ciemnym, zielonkawym naczyniu. Wazon ustawiony został na niewielkim, jasnym stołku. Roślina o dużych, nieregularnie rozmieszczonych liściach i drobnych, żółtawych kwiatach rozrasta się na boki i ku górze, wypełniając znaczną część powierzchni płótna. Poszczególne liście różnią się wielkością, kształtem i kierunkiem ułożenia, tworząc układ pełen malarskich napięć i rytmicznych powtórzeń. Nie zostały jednak przedstawione z botaniczną dokładnością. Ich formy są uproszczone, miejscami niemal sprowadzone do swobodnych plam barwnych.

Istotnym elementem kompozycji jest zróżnicowane tło, podzielone na kilka odmiennych płaszczyzn. Po lewej stronie dominuje ciepła, czerwonawa powierzchnia, ożywiona drobnymi akcentami zieleni i pomarańczu. Prawą część obrazu zajmuje jasna, kremowo-szara płaszczyzna, opracowana szerokimi, poziomymi i ukośnymi pociągnięciami pędzla. Górną partię wypełnia ciemniejsze, szarozielone tło, na którym wyraźnie odcinają się nieregularne sylwety liści. Zestawienie odmiennych fragmentów kolorystycznych nadaje przedstawieniu dynamikę, a jednocześnie sprawia, że przestrzeń nie poddaje się jednoznacznemu odczytaniu. Poszczególne elementy wnętrza funkcjonują przede wszystkim jako wzajemnie oddziałujące na siebie płaszczyzny.

Kolor odgrywa w obrazie zasadniczą rolę. Artysta zestawia przygaszone zielenie, oliwkowe żółcienie, brązy i szarości z intensywniejszymi akcentami czerwieni oraz pomarańczu. Barwy są niejednorodne, miejscami przełamane i nakładane warstwowo. Szczególnie interesująco wypada relacja pomiędzy ciemnym wazonem a jasnym stołkiem oraz rozbudowaną sylwetą rośliny i zróżnicowanym kolorystycznie tłem. Żółtawe akcenty kwiatów i liści rozświetlają kompozycję, przełamując jej zasadniczo stonowaną paletę.

Charakterystyczna jest również sama materia malarska. Swobodne pociągnięcia pędzla, nakładające się warstwy farby i miejscowe zacieranie konturów nadają przedstawieniu ekspresję. Granice pomiędzy przedmiotami a otaczającą je przestrzenią nie zawsze pozostają wyraźne. Roślina, naczynie i fragmenty wnętrza zdają się wzajemnie przenikać, tworząc spójną strukturę malarską. Mimo pozornej swobody przedstawienie zachowuje przemyślaną organizację. Nieregularny rytm rośliny równoważą zwarte kształty wazonu i stołka.

„Kwiaty w wazonie” wpisują się w charakterystyczny dla Nachta-Samborskiego sposób traktowania martwej natury. Artysta wielokrotnie powracał do motywów roślinnych, przedstawiając fikusy, kwiaty, liście i naczynia. Powtarzalność tematów nie wynikała z ograniczenia wyobraźni, lecz stanowiła świadomą metodę pracy. Pozwalała mu koncentrować się na zagadnieniach malarskich: wzajemnych relacjach barw, proporcjach, rytmie form, konstrukcji przestrzeni i napięciach pomiędzy poszczególnymi plamami. Zwyczajny przedmiot tracił w ten sposób swoją użytkową oczywistość, stając się elementem autonomicznej kompozycji. Przedstawienie kwiatów nie służyło zatem wyłącznie odtworzeniu rzeczywistości, lecz stworzeniu odrębnego świata malarskiego, rządzącego się własnymi prawami.

W dziele widoczne jest charakterystyczne dla powojennej twórczości artysty ograniczenie intensywności barw w stosunku do wcześniejszych, bardziej ekspresyjnych realizacji. Nie oznacza to jednak rezygnacji z kontrastów i wyrazistości. Stonowana kolorystyka zostaje przełamana mocniejszymi akcentami, a pozornie spokojny motyw zyskuje wewnętrzną dynamikę. Obraz stanowi przykład indywidualnego podejścia do martwej natury, w której obserwacja natury łączy się z daleko idącym przetworzeniem jej form.

Artur Nacht-Samborski należał do najważniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa XX wieku. Urodził się w Krakowie, studiował tamtejszą Akademię Sztuk Pięknych, a następnie przebywał w Berlinie i Wiedniu, gdzie zetknął się z niemieckim ekspresjonizmem. Później związał się ze środowiskiem kapistów i wyjechał do Paryża. Po II wojnie światowej zamieszkał w Sopocie, gdzie w latach 1946–1949 był profesorem malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i współtworzył artystyczne podstawy szkoły sopockiej. Jego twórczość stanowi oryginalne połączenie doświadczeń ekspresjonizmu i polskiego koloryzmu. Przewrotnie nazywany „malarzem fikusów”, konsekwentnie powracał do wybranych motywów, traktując je jako punkt wyjścia do nieustannych poszukiwań malarskich.

44 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Kompozycja I", 1961

olej/płótno, 73,5 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Dominik 61'
opisany na blejtramie: 'Composition I | 73,5 x 100'
na blejtramie papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja:
75 000 - 100 000 PLN
17 100 - 22 700 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2013
kolekcja prywatna, Polska

„Abstrakcja klasyczna, powiedzmy Mondriana czy Malewicza, jest zawsze płaska. A ja nie umiałbym namalować płaskiego obrazu. Może to, co teraz powiem, jest śmieszne, ale uważam, że jest to chyba znowu genetyczne związanie z naturą, która nigdy, od dziecka, nie była dla mnie płaska. Była ona raczej pulsującym obrazem...".

Tadeusz Dominik



45 α

TADEUSZ DOMINIK
1928–2014

Kompozycja abstrakcyjna, ok. lata 60. XX w.

olej/płótno, 80 x 100 cm
synowany l.d.: 'T. Dominik'

estymacja:
85 000 – 120 000 PLN
17 900 – 27 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wiedeń



Twórczość Tadeusza Dominika stanowi przykład poszukiwania własnego języka malarskiego, w którym inspiracja naturą łączy się z doświadczeniami polskiego koloryzmu i abstrakcji. Artysta, związany z warszawską Akademią Sztuk Pięknych i pracownią Jana Cybisa, stopniowo odchodził od przedstawień figuratywnych na rzecz bardziej syntetycznych kompozycji. Przemiany te nie oznaczały jednak zerwania z wcześniejszymi zainteresowaniami, lecz zmianę sposobu interpretowania rzeczywistości. Niezmiennym punktem odniesienia pozostawała przyroda, postrzegana przede wszystkim poprzez kolor, rytm i wzajemne relacje form.

We wczesnym okresie Dominik tworzył prace figuratywne i drzeworyty, z wyrazistym konturem oraz kontrastem czerni i bieli. Cykl „Macierzyństwo", zaprezentowany na Biennale w Wenecji w 1956, ukazuje zainteresowanie czytelną konstrukcją przedstawienia. Jednocześnie doświadczenie warsztatu graficznego uczyło go dyscypliny formy i świadomego operowania płaszczyzną. W drugiej połowie lat 50. malarstwo zaczęło jednak oddalać się od dosłowności. Pod wpływem nowych tendencji abstrakcyjnych, zwłaszcza informelu, Dominik zwrócił się ku swobodniejszemu gestowi, intensywnej materii farby i kompozycjom sprawiającym wrażenie spontanicznych.

Tę fazę poszukiwań przywołuje druga z prezentowanych w katalogu prac. Jej ciemna, granatowo-czarna tonacja stanowi tło dla rozproszonych akcentów czerwieni, zieleni, błękitu i rozbielonych smug. Formy nakładają się na siebie, przenikają i miejscami tracą wyraźne granice. Obraz nie proponuje jednoznacznego motywu, lecz buduje wrażenie ruchu i wewnętrznej pulsacji. Farba pozostaje widoczna jako ślad działania ręki, a zróżnicowana faktura współtworzy ekspresję kompozycji. Można w niej odnaleźć echo roślinnego gąszczu czy zmiennego światła, choć skojarzenia te nie prowadzą do rozpoznawalnego pejzażu. Natura staje się impulsem do malarskiej improwizacji.

Inny aspekt twórczości Dominika odsłania trzecia kompozycja, utrzymana w ograniczonej gamie czerni, bieli i złamanych szarości. Zestawienie okrągłych plam z podłużnymi, ukośnie biegnącymi formami nadaje jej wyrazisty rytm. W przeciwieństwie do barwnego, rozedrganego płótna tutaj głównym środkiem organizacji obrazu jest kontrast walorowy. Jasne kształty wyłaniają się z ciemnego pola, a ich nieregularne krawędzie oraz ślady pędzla przypominają o materialności malarskiego gestu. Oba dzieła pokazują, że zainteresowanie abstrakcją nie prowadziło artysty do jednego rozwiązania. Badał zarówno możliwości koloru, jak i napięcia między światłem, plamą i strukturą powierzchni.

Wyraźna zmiana nastąpiła w latach 70. Swobodne drobniejsze impulsy barwne stopniowo ustępowały większym, bardziej określonym formom. Paleta stawała się jaśniejsza i bardziej nasycona, a przestrzeń obrazu uporządkowana. Okręgi, owale i pionowe pasma zaczęły przypominać owoce, liście, kwiaty czy fragmenty ogrodu. Pierwsza z prezentowanych kompozycji dobrze oddaje tę tendencję: duże żółte i pomarańczowe plamy sąsiadują z zieleniami, brązami i czernią, tworząc układ oparty na silnych i czytelnych zestawieniach kolorystycznych. Poszczególne elementy zachowują odrębność, a ich uproszczenie nadaje kompozycji niemal znakowy charakter. Przedstawienie pozostaje bliskie naturze, choć nie odtwarza jej realistycznie.

Dominik zbliża się do abstrakcji lirycznej, w której barwa nie tylko opisuje świat, ale przede wszystkim przywołuje jego zmysłowe doświadczenie. Późniejsze kompozycje rozwijają tę zasadę, łącząc dekoracyjność z obserwacją krajobrazu. Trzy prezentowane obrazy pozwalają zobaczyć rozpiętość jego poszukiwań: od gestu i kontrastu walorowego po wyrazistą syntezę organicznych kształtów.

Długi tekst

46 α

TADEUSZ DOMINIK
1928-2014

Bez tytułu, lata 70/80 XX wieku

olej/płótno, 98 x 117 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 500 - 27 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„[Tadeusz Dominik] Nie zadowolił się doskonałym warsztatem zdobytym w pracowni Jana Cybisa. Potrafił z tradycji uczynić narzędzie malarstwa bardzo własnego i bardzo współczesnego. W jego interpretacji formuła koloryzmu okazała się zadziwiająco szeroka, pojemna i sprawna".

Zbigniew Herbert



47 α

KAJETAN SOSNOWSKI
1913–1987

Bez tytułu, 1959

olej/płótno, 121 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'Kajetan 59'

estymacja:
60 000 – 100 000 PLN
13 700 – 22 700 EUR

POCHODZENIE:
Cultural Traditions, Londyn, 2024
kolekcja prywatna, Warszawa

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

Bożena Kowalska





Twórczość Kajetana Sosnowskiego zajmuje osobne miejsce w historii polskiej sztuki powojennej. Artysta, współzałożyciel Grupy 55 i jeden z twórców środowiska Galerii Krzywe Koło, od połowy lat 50. niezwykle konsekwentnie poszukiwał języka malarskiego, który pozwoliłby mu wykroczyć poza przedstawienie i skupić się na podstawowych właściwościach obrazu. W okresie, gdy polska sztuka odzyskiwała swobodę eksperymentowania po latach socrealizmu, Sosnowski stopniowo odchodził od metaforycznej figuracji, zwracając się ku zagadnieniom światła, barwy i materii. Powstała w 1959 kompozycja „Bez tytułu" wpisuje się w ten szczególnie istotny etap jego działalności, kiedy zainteresowanie abstrakcją zaczęło przybierać postać odrębnego programu artystycznego.

Pierwsze powojenne realizacje malarza, między innymi prace z cyklu „Pamiętnik liryczny", pozostawały jeszcze związane z obrazowaniem figuratywnym. W kolejnych latach przedmiot ulegał jednak stopniowemu rozproszeniu, a narracyjny charakter kompozycji ustępował miejsca rozwiązaniom coraz bardziej oszczędnym. „Epitafia" z 1957, „Erotyki" z 1958 oraz rozwijane w latach 1957–1959 „Kompozycje w białym" wyznaczają kolejne etapy tej przemiany. Sosnowski ograniczał środki wypowiedzi nie po to, by podporządkować malarstwo określonemu rygorowi stylistycznemu, lecz by uczynić samo widzenie przedmiotem artystycznego doświadczenia. Zamiast opowiadać o rzeczywistości, próbował wydobyć z obrazu właściwości, które zwykle pozostają niedostrzegalne.

Szczególne znaczenie miało w tych poszukiwaniach światło. Artysta nie traktował go wyłącznie jako elementu modelującego formę, lecz jako zjawisko, którego naturę można badać za pomocą barwy i malarskiej materii. W kompozycjach z końca lat 50. tradycyjny podział na figurę i tło tracił znaczenie, ustępując subtelnym relacjom tonalnym i fakturalnym. Ograniczona paleta pozwalała skupić uwagę na najdrobniejszych różnicach natężenia koloru, a powierzchnia obrazu stawała się obszarem obserwacji przemian zachodzących pod wpływem światła. Ta redukcja środków wyrazu miała charakter świadomego eksperymentu: im mniej elementów odciągało uwagę od płaszczyzny, tym większego znaczenia nabierały jej wewnętrzne właściwości.

„Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu" – wyjaśniał Sosnowski we wstępie do katalogu wystawy indywidualnej w Galerii EL w Elblągu w 1962. W tym samym tekście porównywał swoje malarstwo do ciszy, która stwarza warunki do uważnego nasłuchiwania. Wypowiedź ta odsłania ważną cechę jego postawy: przekonanie,
że wyeliminowanie zbędnych elementów nie ogranicza doświadczenia, lecz pozwala dostrzec zjawiska wcześniej przesłonięte. Obraz nie musiał już przedstawiać przedmiotu, aby stać się miejscem spotkania refleksji i emocji.

Poszukiwania Sosnowskiego wyrastały również z zainteresowania naukami ścisłymi. Fizyka, chemia i matematyka dostarczały mu narzędzi do namysłu nad strukturą rzeczywistości, a zarazem pomagały formułować pytania o granice poznania. Bożena Kowalska podkreślała, że artysta dążył do logicznego uzasadnienia koncepcji obrazu i zastosowanych w nim rozwiązań, nie negując przy tym znaczenia intuicji (B. Kowalska, „Kajetan Sosnowski 1913–1987. W poszukiwaniu prawdy", Łódź 2010, s. 10). Ten szczególny związek racjonalnej analizy z wrażliwością na zjawiska trudno uchwytne stanie się podstawą jego późniejszych eksperymentów.

Dzieło z 1959 należy rozpatrywać u progu przemian, które doprowadziły do powstania „Obrazów pustych", a następnie „Poliptyków" i „Obrazów chemicznych". Sosnowski coraz wyraźniej odchodził w nich od rozumienia malarstwa jako przedstawienia świata na rzecz sztuki badającej jego właściwości. Prezentowana praca stanowi świadectwo etapu, w którym redukcja formy otwierała nowe możliwości wypowiedzi, a obraz zaczynał funkcjonować nie tylko jako przedmiot oglądu, lecz również jako przestrzeń namysłu nad naturą światła i granicami ludzkiego postrzegania.

48 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922-2020

"30 VIII 61", 1961

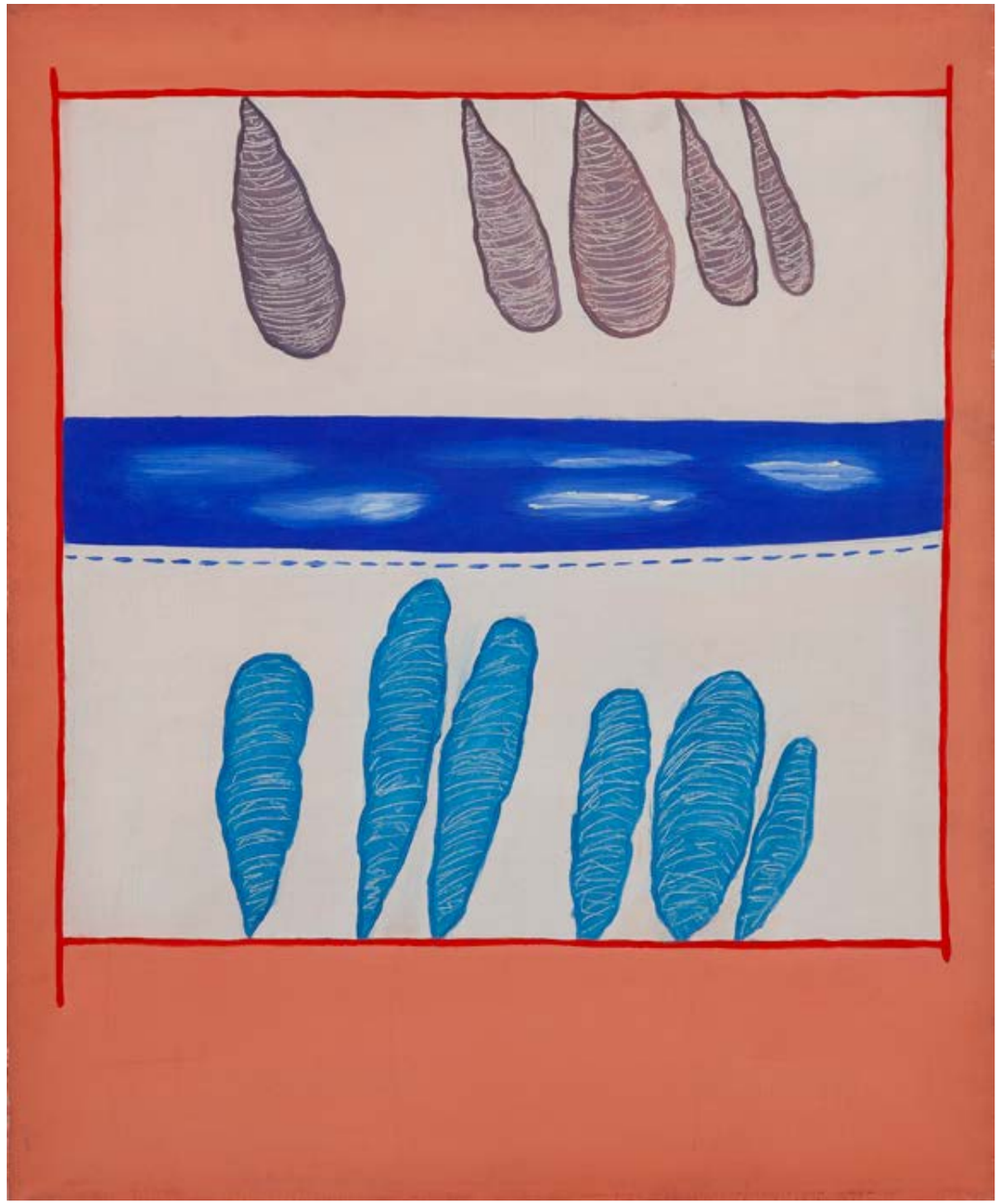
olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'FIJAŁKOWSKI STANISŁAW'
sygnowany, datowany i opisany po wewnętrznej stronie blejtramu: 'FIJAŁKOWSKI 30 VIII 61 28/61'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 100 - 56 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2008
kolekcja prywatna, Polska

„Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku udanego obrazu traktuję go nieraz jako quasi-osobę wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni, mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niegodne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy – świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza, to być całkowicie oddanym swojej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego i dla tych, którzy będą w stanie przyjąć ją jako przesłanie".

Stanisław Fijałkowski



Obraz „30 VIII 61” Stanisława Fijałkowskiego powstał w momencie, gdy artysta wypracowywał własną formułę abstrakcji, odległą zarówno od rygoru konstruktywizmu, jak i od żywiołowej ekspresji malarstwa gestu. Punktem wyjścia pozostawała dla niego natura, rozumiana jako źródło rytmów, zależności i form podlegających malarskiej transpozycji. W tej kompozycji redukcja środków wyrazu idzie w parze z subtelnym zróżnicowaniem znaczeń. To, co z pozoru proste i przejrzyste, okazuje się zawieszone między rozpoznawalnością a abstrakcją.

Pole obrazu otacza rozległa płaszczyzna łososiowego różu, w której artysta umieszcza prostokąt wyznaczony cienką, czerwoną linią. Nie jest ona idealnie prosta; zachowuje nieregularność odręcznego gestu, osłabiając geometryczną jednoznaczność podziału. Ta wewnętrzna rama ustanawia osobną przestrzeń przedstawienia, a zarazem przypomina, że jej granice są umowne i zostały stworzone za pomocą malarskich środków. Wewnątrz prostokąta dwa jasne pola rozdziela nasycony błękitny pas. Nad nim rozmieszczono pięć wydłużonych, szarofioletowych form, poniżej zaś sześć zbliżonych kształtów w odcieniach błękitu i turkusu. Ich nierówne odstępy i nieznaczne różnice proporcji wykluczają mechaniczną powtarzalność, wprowadzając rytm przypominający naturalne procesy wzrostu.

Wrzecionowate formy, wypełnione delikatnym układem łukowatych linii, przywołują odległe skojarzenia z liśćmi, nasionami czy muszlami. Żadna z tych analogii nie pozwala jednak wyczerpać ich znaczenia. Fijałkowski zachowuje charakterystyczną dla siebie niejednoznaczność znaku – motywu, który wydaje się znajomy, lecz opiera się jednoznacznej identyfikacji. Dzięki temu uwaga przesuwa się z pytania o przedstawiony przedmiot ku sposobowi, w jaki kształty istnieją na płaszczyźnie, odpowiadają sobie i różnią się między sobą. Ich organiczność jest rezultatem precyzyjnego opracowania, a nie mimetycznej obserwacji.

Najsilniejszy akcent kompozycji stanowi pozioma smuga błękitu. Jej rozjaśnienia i nieregularna powierzchnia mogą sugerować wodę oraz odbicia światła, lecz artysta unika rozstrzygnięcia, czy oglądamy pejzaż, jego wspomnienie, czy czysto malarski układ. Cienka, przerywana linia poniżej pasa dodatkowo wyostrza poczucie granicy. Dwie grupy form nie tworzą wiernego odbicia: powtórzenie zostaje zakłócone przez przesunięcia, odmienne barwy i kierunki. To właśnie w tych odstępstwach ujawnia się dynamika obrazu, zbudowana nie na gwałtowności gestu, lecz na ledwie dostrzegalnych relacjach między podobieństwem a różnicą.

Istotnym kontekstem tych poszukiwań pozostaje łódzka awangarda i doświadczenie studiów u Władysława Strzemińskiego. Od jego myśli Fijałkowski przejął przekonanie, że obraz rządzi się własnymi prawami, nie zaś obowiązek podporządkowania malarstwa bezosobowej geometrii. W jego twórczości zasada konstrukcji spotyka się z intuicją, zaś formalny porządek z zainteresowaniem duchowym wymiarem sztuki, bliskim refleksji Wassilego Kandinskiego. W „30 VIII 61” wyrazem tej postawy jest również kolor: chłód błękitu i przygaszonego fioletu zostaje skonfrontowany z ciepłem różowego obramowania. Barwy nie ilustrują określonego zjawiska, lecz budują własną dramaturgię, opartą na wyciszeniu i wewnętrznym napięciu.

Tytuł będący zapisem daty nie dostarcza klucza ikonograficznego. Odsyła do konkretnego momentu pracy artysty, ale nie zamienia obrazu w dokument biograficzny ani nie narzuca mu interpretacji. Pozostawia odbiorcę wobec kompozycji, której sens kształtuje się w samym akcie patrzenia. „30 VIII 61” można więc rozumieć jako szczególny rodzaj abstrakcyjnego pejzażu, w którym natura została sprowadzona do rytmu, koloru i relacji przestrzennych. Najważniejsza pozostaje jednak nie możliwość odgadnięcia źródła form, lecz doświadczenie ich delikatnej równowagi.

49 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Dziennik 25 X – 30 III", 2016

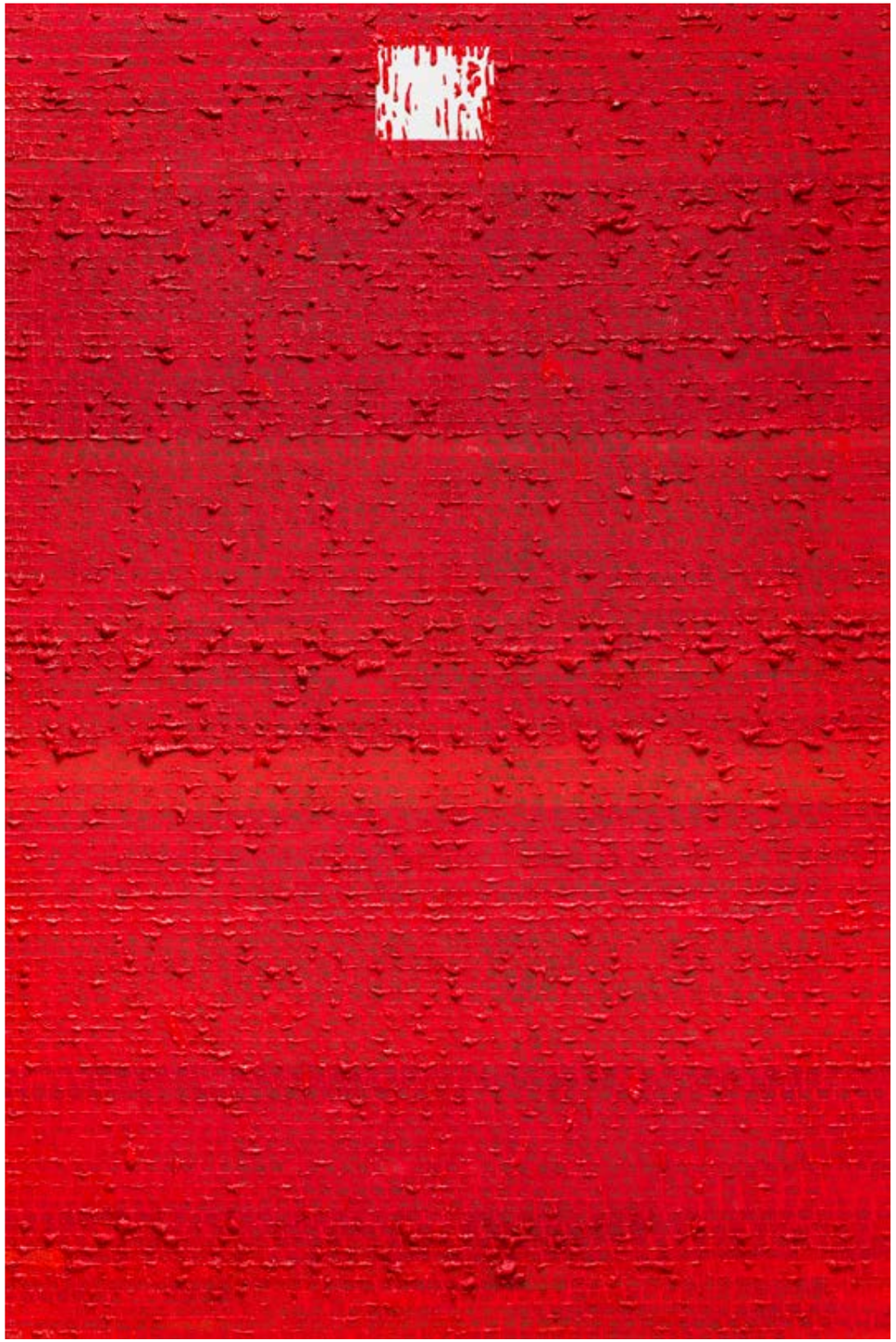
olej, ołówek/płótno, 150 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK 24 X - 30 III | 150 x 100 | 2015 | 2016'

estymacja:
90 000 – 150 000 PLN
20 500 - 34 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

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

Włodzimierz Pawlak



50 α

MAREK SOBCZYK

1955

"Chłopiec w gimnastycznych majtkach (Socrealizacja)", 2015

tempera jajkowa/płótno, 230 x 180 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Marek Sobczyk 2015 | Chłopiec w gimnastycznych majtkach [Socrealizacja] | 230 x 180 cm | temp. jajk.'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„W życiu malarza wszystko jest ważne, gdyż malowanie jest dokonywaniem wyborów, tak w sprawach inspiracji, jak manualnych, mentalnych, filozoficznych itd. Dokonać wyboru i podjąć decyzję wg mnie może tylko człowiek z poczuciem tożsamości. Wynikiem życia malarza są jego obrazy, jego od początku do końca – trudno ściśle określić jakiekolwiek kryterium uniwersalne, kryteria lokalne zmieniają się w zależności od punktu".

Marek Sobczyk



Malarstwo Marka Sobczyka wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Jest przestrzenią nieustannego dialogu między obrazem a słowem, formą a znaczeniem, historią a współczesnością. Artysta traktuje płótno jako pole badania, kwestionowania i ponownego definiowania rzeczywistości raczej niż miejsce prostego jej odwzorowania. Sięgając po znaki kulturowe, symbole, cytaty i skojarzenia, tworzy wielowarstwowe kompozycje, w których intelektualna refleksja łączy się z intensywnym doświadczeniem malarskim.

Prezentowane w katalogu dwie prace, „Chłopiec w gimnastycznych majtkach [Socrealizacja]" oraz „White and Brown Mr and Mrs Brown in Church [Cleveland]", ukazują odmienne, ale równocześnie dopełniające się aspekty tej praktyki. Pierwsza przyciąga uwagę nagromadzeniem postaci, rytmem sylwetek i kontrastami kolorystycznymi. Druga operuje niemal monochromatyczną, rozjaśnioną powierzchnią, w której przedstawienie zdaje się zanikać, ustępując miejsca subtelnym śladom i zapisom. Oba obrazy łączy zainteresowanie relacją między widzialnością a znaczeniem oraz sposobem, w jaki malarstwo może ujawniać mechanizmy kształtowania zbiorowych wyobrażeń.

W „Chłopcu w gimnastycznych majtkach [Socrealizacja]" artysta buduje gęstą, wielopostaciową kompozycję, przypominającą zarazem zbiorowy portret i wizualny katalog ludzkich gestów. Sylwetki, wyodrębnione wyrazistym konturem, układają się w dynamiczną strukturę. Niektóre przywodzą na myśl przedstawienia sportowców, inne anonimowe figury wyjęte z obrazów, fotografii czy materiałów propagandowych. Zestawione ze sobą tracą pierwotny kontekst i zaczynają funkcjonować jako samodzielne znaki. Obraz można odczytać jako refleksję nad sposobami przedstawiania ciała, jego społeczną dyscypliną i ideologicznym uwikłaniem. Zawarte w tytule pojęcie „socrealizacji" sugeruje proces przekształcania rzeczywistości w obraz podporządkowany określonym wzorcom, ale także możliwość ich ponownego odczytania i zakwestionowania.

Odmienną strategię Sobczyk przyjmuje w "White and Brown Mr and Mrs Brown in Church". Jasna, niemal wyblakła powierzchnia płótna wymaga od widza uważnego spojrzenia. Delikatne zarysy figur i ledwie dostrzegalne różnice tonalne kontrastują z wyraźnymi napisami umieszczonymi przy krawędziach kompozycji. Słowo staje się tu istotnym elementem obrazu, kierującym interpretację ku zagadnieniom tożsamości, koloru skóry, społecznych podziałów i religijnego kontekstu. Nazwisko Brown, będące jednocześnie określeniem barwy, otwiera pole językowych i kulturowych skojarzeń. To, co z pozoru wydaje się niemal puste, okazuje się nasycone potencjalnymi znaczeniami. Obraz nie narzuca jednoznacznej odpowiedzi, lecz uruchamia proces ich poszukiwania.

W obu realizacjach szczególnie istotne pozostaje napięcie między tym, co przedstawione, a tym, co nazwane. Sobczyk nie traktuje języka jako prostego objaśnienia malarstwa. Tytuły, napisy i obrazy tworzą wzajemnie oddziałujące na siebie struktury, niekiedy wzmacniając, a niekiedy podważając swoje sensy. Charakterystyczna dla artysty skłonność do uproszczeń, paradoksów i zaskakujących zestawień pozwala wydobywać nowe znaczenia z dobrze znanych motywów. Jego malarstwo jest zarazem zmysłowe i analityczne, zakorzenione w tradycji, ale otwarte na eksperyment. Nie proponuje gotowych interpretacji. Zaprasza widza do aktywnego uczestnictwa w procesie ich powstawania.

Marek Sobczyk jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom w pracowni profesora Stefana Gierowskiego. W 1983 roku współtworzył legendarną Gruppę, jedną z najważniejszych formacji artystycznych polskiej sztuki lat osiemdziesiątych. Wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Włodzimierzem Pawlakiem i Ryszardem Woźniakiem współtworzył nurt malarstwa ekspresyjnego, stanowiącego odpowiedź zarówno na rzeczywistość polityczną stanu wojennego, jak i na ograniczenia ówczesnej sztuki. Uczestniczył w przełomowych wystawach pokoleniowych, m.in. Ekspresja lat 80. (Sopot, 1986) oraz Co słychać? (Warszawa, 1987). Jego twórczość prezentowano na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce oraz za granicą, m.in. w Zachęcie i Bunkrze Sztuki. Konsekwentnie rozwijana przez niego praktyka malarska pozostaje oryginalną propozycją łączenia refleksji nad językiem, kulturą i historią z autonomiczną siłą obrazu.

51 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Przed ołtarzem", 2000

tempera żółtkowa/płótno, 180 x 230 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski | "Przed ołtarzem" | 2000 | 180 x 230 tempera ż.'

estymacja:
200 000 – 250 000 PLN
45 400 – 56 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, wystawa indywidualna", Galeria Kordegarda, Warszawa, 2001/02
„Sol Invictus", wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2003
„Distances?", wystawa indywidualna, Galerie La Plateu, Paryż, czerwiec-sierpnień 2004
„Kilka wątków", wystawa indywidualna, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005

LITERATURA:
Agnieszka Kowalska, Widzialne – niewidzialne, „Gazeta Wyborcza"- „Gazeta Stołeczna" 2001, nr 270 (19 XI) (il.)
Lata 80. – raport, „Art & Business" 2001, nr 6
Jan Michalski, Czarodziejska granica, [w:] Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie, IHS UJ, Kraków 2001 (il.)
MKJ, Obserwator w pułapce, „Życie Warszawy" 2001, nr 280 (30 XI) (il.)
„Rzeczpospolita – Magazyn" 2001, nr 25 (22 VI), s. 13 (il.)
Tomasz Ciecierski, Jarosław Modzelewski. Między figurą a tłem, katalog wystawy, Instytut Historii Sztuki, Moskwa 2001, (il.)
Seweryn Wisłocki, Kwadratura malarstwa, „Gazeta Wyborcza" – „Gazeta Morska" 2001, nr 21 (25 I) (il.)
Jarosław Modzelewski. Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 2001, s. 11 (il.)
Jarosław Modzelewski, Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, [w:] Jarosław Modzelewski. Obraz jako wynik obserwacji wnętrza kościelnego, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 2001, s. 10-14
Bogusław Deptuła, Malarz w kościele, „Tygodnik Powszechny" 2002, nr 5 (3 II)
Wystawa Jarosława Modzelewskiego, „Newsweek Polska" 2002, nr 14 (7 IV) (il.)
Roman Lewandowski, Eikon współczesności, [w:] Sol Invictus, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2003, s. 139 (il.)
Stach Szabłowski, Paszport dla artysty, „Zwierciadło" 2003, nr 2 (il.)
E. I. Nowak, Questions à Jarosław Modzelewski, „Beaux Ars Magazine", Hors-serie, 2004, s. 50 (il.)
Kilka wątków, katalog wystawy, [red.] Marek Meschnik, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2005 (il.)





Obraz „Przed ołtarzem” z 2000 należy do ważnego etapu twórczości Jarosława Modzelewskiego, w którym obserwacja codzienności łączy się z refleksją nad duchowym wymiarem rzeczywistości. Artysta sięga po temat wnętrza kościelnego, ale nie traktuje go jako pretekstu do odtworzenia religijnego ceremoniału. Interesuje go raczej szczególny moment skupienia, kiedy zwyczajna obecność człowieka w przestrzeni sakralnej nabiera głębszego znaczenia. Prostota sceny nie wyklucza więc jej symbolicznego charakteru. Ograniczenie narracji pozwala wyraźniej dostrzec napięcie pomiędzy tym, co widzialne, a doświadczeniem, którego nie sposób przedstawić dosłownie.

Ważnym elementem kompozycji jest postać klęczącej dziewczynki, umieszczona po lewej stronie płótna. Jej obecność wprowadza do przedstawienia wymiar wyjątkowości, jaką może być sakrament pierwszej komunii, a zarazem podkreśla szczególny charakter przestrzeni sakralnej. Artysta rezygnuje z rozbudowanej narracji i nadmiernej ekspresji, koncentrując uwagę na prostocie gestu oraz relacji pomiędzy człowiekiem a otaczającym go wnętrzem. Oszczędność środków malarskich nadaje scenie atmosferę skupienia i wyciszenia, a charakterystyczne dla Modzelewskiego uproszczenie form pozwala wydobyć symboliczny wymiar przedstawienia. Postawa dziewczynki staje się wyrazem indywidualnego doświadczenia duchowego, które nie wymaga dosłownej interpretacji religijnej. W ten sposób artysta buduje obraz oparty na subtelnym napięciu pomiędzy codziennością a sacrum, pozostawiając odbiorcy przestrzeń do własnych odczytań.

Dla zrozumienia obrazu istotny jest kontekst przemian w malarstwie Modzelewskiego. Artysta, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i współzałożyciel Gruppy, w latach 80. współtworzył nurt nowej ekspresji. Jego wczesne prace podejmowały często tematy społeczne i polityczne, posługując się ironią, skrótem i gwałtowniejszym gestem. W kolejnej dekadzie stopniowo ograniczał środki wyrazu, kierując uwagę ku pozornie nieistotnym zdarzeniom oraz sytuacjom wyjętym z codziennego życia. W tych przedstawieniach zwykła czynność mogła przybierać postać metafory, a oszczędna kompozycja nadawała jej niemal monumentalny charakter.

Istotną rolę w tej przemianie odegrała technika. Od 1997 Modzelewski zaczął zastępować farby olejne temperą żółtkową, pozwalającą uzyskać inną jakość powierzchni i bardziej zdecydowany charakter plam barwnych. Wybór ten ma szczególną wymowę w odniesieniu do „Przed ołtarzem”, ponieważ tempera jest również medium silnie związanym z tradycją malarstwa ikonowego. Nie oznacza to, że obraz stanowi współczesną ikonę w ścisłym znaczeniu. Można jednak dostrzec pokrewieństwo w sposobie upraszczania form, podkreślania znaczenia koloru i budowania atmosfery skupienia. Technika staje się tym samym częścią sensu przedstawienia, a nie jedynie rozwiązaniem warsztatowym.

Zainteresowanie przestrzenią świątyni znalazło rozwinięcie w pracach prezentowanych na wystawie „Obraz jako wyraz obserwacji wnętrza kościelnego”, zorganizowanej na przełomie 2001 i 2002 w warszawskiej Galerii Kordegarda. Modzelewski dostrzegał w kościelnych wnętrzach nie tylko ślady religijnej symboliki, lecz także ich codzienny, użytkowy charakter. Ławki, ściany, posadzki i padające światło współtworzyły sytuacje, w których sacrum nieustannie spotyka się z prozaicznością. Podobną wrażliwość odnajdujemy w obrazie „Ławeczka” z 2000, gdzie prosty przedmiot i układ świetlnych refleksów wystarczają do zbudowania metaforycznej przestrzeni.

O sile malarstwa Modzelewskiego decyduje umiejętność łączenia rozpoznawalnego motywu z jego znaczeniową otwartością. Artysta nie narzuca jednoznacznej interpretacji religijnej ani nie sprowadza obrazu do ilustracji określonej praktyki. Pozwala, by sens wyłaniał się z relacji światła, barwy, figury i architektury.
W „Przed ołtarzem” gest klęczenia można odczytać jako znak modlitwy, ale również jako wyraz ludzkiej potrzeby zatrzymania i skupienia. Obraz pokazuje, że doświadczenie duchowe nie musi przyjmować formy nadzwyczajnego wydarzenia. Może ujawniać się w milczeniu i w prostych sytuacjach, które dopiero dzięki uważnemu spojrzeniu zyskują szczególną rangę. Znaczenie ma również cisza obrazu: mimo czytelnego tematu nie otrzymujemy opowieści zamkniętej w jednym geście.

52 α

ZDZISŁAW NITKA
1962

"Indianin", 2003

akryl/płótno, 122,5 x 92,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Nitka '03'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "INDIANIN" (7) | 2003, 16 V'

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 800 - 4 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Twórczość Zdzisława Nitki celnie oddaje niepokoje i problemy estetyczne trudnych lat 80. (...) jest też ciągle wyrazem aktualnych, polskich obciążeń naszą historią, jej zaletami i przywarami. Artysta czerpie z tego siłę dla swej aktywności – mimo postmodernistycznego upodobania do cytatów, do fascynacji mistrzami ekspresji, mimo że z lubością nosi na swych ramionach 'cudzych' malarzy – stworzył swój własny, rozpoznawalny styl. To jego osobny trakt, w którym zbiegły się te wszystkie poplątane ścieżki, i którym teraz wyprawia się po kolejne trofea".

Andrzej Saj



„Indianin" stanowi przykład konsekwentnie rozwijanego języka malarskiego Zdzisława Nitki - osobistego, pełnego energii i świadomie zakorzenionego w tradycji ekspresjonizmu. To malarstwo, które nie próbuje wiernie odtwarzać rzeczywistości, lecz opowiada o niej poprzez kolor, deformację i emocje, pozostawiając widzowi swobodę interpretacji.

W prezentowanej pracy odnaleźć można najważniejsze cechy twórczości artysty: intensywną kolorystykę, uproszczoną formę, mocny kontur i swobodę malarskiego gestu. Centralne miejsce kompozycji zajmuje tytułowa postać, przedstawiona w żółtym kapeluszu i barwnym stroju. Jej sylwetkę budują wyraziste plamy koloru, a przerysowane proporcje i gesty nadają całości niemal teatralny, delikatnie groteskowy, charakter. Intensywne zielenie i błękity kontrastują z czerwienią stroju oraz ciepłymi odcieniami ciała, tworząc kompozycję dynamiczną i pozornie beztroską.

Obraz dobrze wpisuje się w charakterystyczny dla Nitki sposób przedstawiania świata, w którym żywiołowa kolorystyka i pozorna prostota często skrywają bardziej złożone znaczenia. Artysta chętnie sięga po estetykę koloryzmu i inspiracje sztuką naiwną, świadomie rezygnując z realistycznego odwzorowania rzeczywistości na rzecz emocji i siły malarskiego wyrazu. Postacie w jego obrazach bywają zdeformowane, niejednoznaczne, czasem groteskowe. Również Indianin, choć na pierwszy rzut oka pogodny i niemal bajkowy, pozostawia przestrzeń do różnych interpretacji.

W twórczości Nitki szczególne znaczenie mają kontrasty i niejednoznaczności. Radosne, nasycone barwy mogą sąsiadować z niepokojem, a pozornie idylliczne sceny nabierają nieoczekiwanego, czasem mrocznego charakteru. Za intensywnymi kolorami i przyjazną formą kryje się niekiedy refleksja nad ludzką naturą, instynktami czy relacją człowieka z otaczającym go światem. Indianin uwidacznia także zainteresowanie artysty ekspresyjną figuracją, w której ważniejsza od realistycznego podobieństwa staje się siła oddziaływania postaci, koloru i kompozycji.

Zdzisław Nitka urodził się w 1962. Studiował we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie kształcił się między innymi pod kierunkiem Jerzego Rosołowicza, Zbigniewa Paluszaka i Józefa Hałasa. Choć jego edukacja związana była ze środowiskiem konceptualnym, szybko zwrócił się ku malarstwu figuratywnemu, opartemu na emocjach, ekspresji i swobodnym geście. Jego postawa artystyczna kształtowała się w latach osiemdziesiątych, w okresie społecznych napięć i stanu wojennego, kiedy malarstwo ekspresyjne stawało się dla wielu twórców sposobem wyrażania sprzeciwu wobec otaczającej rzeczywistości.

Nitka należy do najważniejszych przedstawicieli polskiego neoekspresjonizmu. Jego twórczość pozostaje w bliskim dialogu z niemieckim ekspresjonizmem początku XX wieku, szczególnie z artystami grupy Die Brücke, a także z późniejszym ruchem Neue Wilde. Wśród swoich mistrzów wymienia Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha, Ernsta Ludwiga Kirchnera, Emila Noldego i Georga Baselitza, z którym korespondował w latach osiemdziesiątych. Ten ostatni zadedykował mu grafikę zatytułowaną Maler Nitka.

W twórczości Nitki historia sztuki staje się przestrzenią nieustannego dialogu z poprzednikami. Artysta świadomie korzysta z ich dorobku, przetwarzając znane motywy i rozwiązania formalne na potrzeby własnego języka malarskiego. Nie chodzi mu przy tym o naśladowanie mistrzów, ale o twórcze rozwijanie tradycji i nadawanie jej osobistego charakteru. W jego obrazach odnaleźć można zarówno gwałtowność niemieckiego ekspresjonizmu, jak i swobodę koloru kojarzoną z fowizmem czy poetycką wyobraźnię Paula Klee. Te różnorodne wpływy łączą się w spójną, rozpoznawalną stylistykę, w której szczególne miejsce zajmują emocje, deformacja i intensywność malarskiego wyrazu.

Ważne miejsce w dorobku Nitki zajmują przedstawienia ludzi i zwierząt, zwłaszcza wilków, psów, kruków i zajęcy. Artysta wykorzystuje je do opowiadania o ludzkich emocjach, instynktach, lękach i relacjach ze światem. Niezależnie od tematu pozostaje wierny wyrazistej figuracji i przekonaniu, że sztuka powinna poruszać odbiorcę.

53

JANUSZ AKERMANN

1957

"Świętości nie kalać. A dlaczego nie?!", 2023

olej/płótno, 160 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Akermann Janusz | 17.08.2023 | "A może Święty"

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

„Janusz Akermann jest artystą wiernym sobie, a to jedna z cnót najważniejszych w świecie sztuki. Być wiernym sobie, poszukiwać, zmieniać się, być ciągle niepokornym. Twórczość artysty ma swój indywidualny, organiczny charakter, znamię jak linie papilarne".

Waldemar Giza



54 α

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"To już koniec", 1986

olej/płótno, 241,5 x 149,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: '86 RATAJSKI'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 240x150-1986 | "To już koniec" | olej, płótno'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 300 - 13 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Dżungla, w której żyją postaci Ratajskiego, to jednocześnie ogromny labirynt z szalejącym Minotaurem, świat walki i przemocy, świat jaskrawych barw z dominującymi kolorami czerni i czerwieni, których teoretyczne wartości przejął z lekcji udzielonej przez Kandinskiego: Czerń jest jak wygasły stos, który przestał się tlić, nieruchomy, nieczuły jak trup. Jest to milczenie, w którym pogrąża się ciało po śmierci, gdy już życie wypaliło się do końca. Jest to kolor pozbawiony kompletnie dźwięczności. Czerwień widziana w naszej wyobraźni jako kolor bez granic, zasadniczo ciepły, działa immanentnie jako barwa pulsująca życiem płomiennym i niespokojnym. Przy całej swej energii i intensywności czerwień reprezentuje wielką, nieodpartą siłę, niemal świadomą swojego celu".

Andrzej Matynia



55 α

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Most", 1985

olej/płótno, 154 x 240 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S RATAJSKI 85'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SŁAWOMIR | RATAJSKI | "the BRIDGE" "MOST" - 1985 | oil 154 x 246 cm'

estymacja:
35 000 – 65 000 PLN
8 000 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Łączące się ze sobą figury Ratajskiego, a także ich zautonomizowane części, nie tworzyły utrwalonego raz na zawsze zestawu – przekształcały się, wchodziły w różne między sobą związki, wiązały się organicznie także z abstrakcyjnymi emblematami. Nie traciły przy tym funkcji reprezentowania postaci ludzkiej. Człowiek, mimo współbrzmienia z kontekstem oderwany od swojej biologicznej natury, pochylony, upodabniający się do przedmiotu lub do materialnej masy, nawet kiedy współistniał z drugim człowiekiem na płótnach Ratajskiego przekształcał się w symbol. Był jednak ruchliwy i niedokończony – stawał się źródłem wszelkiej energii".

Zbigniew Taranienko



56 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2023

akryl/płótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2023 | Acrylic on canvas | 50 x 50'

estymacja:
50 000 - 60 000 PLN
11 400 - 13 700 EUR

„(...) granice malarstwa nie są określone i nigdy nie będą, ponieważ to nie granice wyznaczają ramy malarstwa, lecz odwrotnie".

Leon Tarasewicz



57 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 1990

akryl/płótno, 74 x 66 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'LEON TARASEWICZ 1990 | 74 x 65 cm | NR. | [numer inwentarzowy] | sygnatura'

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
20 500 - 34 100 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Claes Nordenhake, Sztokholm
Galerie Metta Linde, Lubeka
kolekcja prywatna, Lubeka
kolekcja prywatna, Lublin



58 α

EDWARD DWURNIK
1943–2018

"Pomarańczowe tulipany", 2017

akryl/płótno, 79 x 106 cm
sygnowany i datowany p.d.: '2017 | E.DWURNIK'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '2017 | E. DWURNIK | "POMARAŃCZOWE | TULIPANY" | NR XXIII - 1262 | - 6998'

estymacja:
80 000 - 140 000 PLN
18 200 - 31 800 EUR





Tulipany Edwarda Dwurnika wyróżniają się na tle jego prac, zamiast miejskich panoram i chaosu ulic pojawia się tu świat kwiatów – uporządkowany, barwny, oparty na powtarzalności prostych form. Nie jest to jednak wyłącznie malarska wizja natury. W cyklu poświęconym tulipanom Dwurnik podejmuje subtelną grę z konwencją i przyzwyczajeniami odbiorcy, nadając pozornie niewinnemu motywowi nieoczywisty, erotyczny wymiar. Nieprzypadkowo artysta zdecydował się uwiecznić właśnie tulipany – symbol namiętności i pasji.

Dwurnik przedstawiał kwiaty na wiele sposobów: pojedynczo, w niewielkich skupiskach lub wypełniając nimi niemal całą kompozycję. W prezentowanej pracy tulipany układają się w regularne rzędy, jeden pod drugim, tworząc wielobarwne pasy. Ich powtarzalność przywodzi na myśl starannie przygotowaną ekspozycję, w której każdy element zajmuje określone miejsce. Rytm kompozycji zostaje zbudowany przez nagromadzenie powtórzonych, lecz nie jednakowych kształtów. Różnice między poszczególnymi kwiatami ujawniają się w kolorze i sposobie malowania, przez co każdy z kielichów wyróżnia się w całości. Dzięki intensywnym barwom proste, syntetyczne formy zyskują wyrazistość i dynamikę. Dodatkowo kompozycję wzmacnia faktura, która podkreśla sensualny charakter malowanych kwiatów, jakby celowo kusząc widza i zapraszając go by dotknął obrazu.

W Tulipanach, podobnie jak w innych pracach Dwurnika, istotna jest relacja między powtarzalnością a indywidualnością. Tulipany są do siebie podobne, na pierwszy rzut oka niemal identyczne, a jednak im dłużej widz patrzy na obraz tym więcej różnic zauważa. Motyw kwiatu, powszechnie obecny w historii malarstwa, zostaje sprowadzony do czytelnego znaku: uproszczonego kielicha z zaznaczonymi płatkami. Ta oszczędność formy okazuje się jednak istotna dla znaczenia całej serii. Tulipany Dwurnika są bowiem rodzajem gry. Ich kielichy mogą przywodzić na myśl kobiece genitalia, a skojarzenie to nie jest przypadkowym efektem wyobraźni widza, lecz świadomie wykorzystanym przez artystę zabiegiem. Sam Dwurnik zwracał uwagę na podobieństwo kształtu kwiatowego kielicha do waginy. W ten sposób pozornie neutralne przedstawienie nabiera dodatkowych znaczeń. Oprócz erotycznych aluzji pojawia się możliwość odczytania kwiatów w kontekście alkoholu i hulaszczego trybu życia. Kształt tulipanów naturalnie nawiązuje bowiem do formy kieliszka.

Wyjątkowość obrazu kryje się więc w jego wieloznaczności. Dwurnik nie narzuca jednej interpretacji, przeciwnie, pozostawia przestrzeń dla skojarzeń, balansując między tym, co dosłowne, a tym, co ukryte.

Istotny jest przy tym sposób, w jaki Dwurnik traktuje temat erotyki. W jego twórczości zagadnienie to przybierało różne formy: od tradycyjnych przedstawień kobiecego aktu, przez obrazy otwarcie prowokacyjne, po realizacje oparte na humorze i dwuznaczności – do których należą Tulipany. Nie epatują seksualnością wprost, lecz sugerują ją za pomocą kształtu i kontekstu. Ich erotyczny charakter pozostaje dyskretny, niemal ukryty w dekoracyjnej strukturze kompozycji. Widz zostaje zaproszony do odkrycia drugiego dna obrazu, a samo rozpoznanie staje się częścią gry.

Cykl tulipanów powstawał w późniejszym okresie twórczości Dwurnika i, podobnie jak wiele innych jego serii, rozwijał się na przestrzeni lat. Artysta wielokrotnie powracał do tego samego motywu, sprawdzając jego możliwości w kolejnych wariantach kolorystycznych, formatach i układach kompozycyjnych.

W „Pomarańczowych tulipanach" kwiat przestaje być wyłącznie kwiatem. Staje się znakiem, który uruchamia skojarzenia, igra z oczekiwaniami i zmienia sposób patrzenia. Dwurnik wykorzystuje prostotę przedstawienia, aby zasugerować wieloznaczność, a dekoracyjność – by ukryć prowokację. Właśnie w tym napięciu między atrakcyjnością formy a jej nieoczywistym znaczeniem tkwi siła tulipanów: są jednocześnie obrazami kwiatów i opowieścią o tym, jak wiele może kryć się w pozornie niewinnym kształcie.

59 α Σ Ψ

EDWARD DWURNIK
1943–2018

"Łowicz" z cyklu "Podróże autostopem", 1983

akryl/płótno, 126 x 120,5 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany p.d.: 'Podróże autostopem NR IX-242-844 E. DWURNIK. 1983' i opisany w komozycji 'ŁOWICZ'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '1983 | E. DWURNIK | NR: IX. 242-844 | ŁOWICZ | 125 x 121'

estymacja:
90 000 - 140 000 PLN
20 500 - 31 800 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Szwajcaria



Monograficzna wystawa Edwarda Dwurnika w Muzeum Sztuki Nowoczesnej odkryła tego artystę na nowo. Pokazała, że jego twórczość jest wielopłaszczyznowa i niezwykle zróżnicowana. Nie zmienia to jednak faktu, że w powszechnej świadomości artysta znany jest przede wszystkim ze swoich perspektywicznych przedstawień miast. Ostatecznie to właśnie w nich zawiera się wyjątkowość tego malarstwa.

W 1966 Dwurnik, wtedy jeszcze student, odbywa swoją pierwszą podróż – podróż autostopem. Staje się ona nie tylko inspiracją do stworzenia jego najbardziej znanego i najdłużej kontynuowanego cyklu – „Podróże autostopem" – ale także wyznacza kierunek jego myślenia. Artysta podczas tej wędrówki zaczyna bowiem obserwować mijane okolice oraz ich mieszkańców. Pamiętając o powtarzalności akademickiej praktyki twórczej, postanawia ją przełamać, oddając codzienność i powszechne problemy, które zdają się umykać sztuce tamtego okresu.

Dwurnik, z właściwą sobie ironią oraz wyczuciem, zaczyna notować na kolejnych płótnach sceny z codziennego życia oraz większe, ciekawsze dla niego miasta powiatowe, takie jak prezentowane w katalogu Wrocław i Łowicz. Artysta odżegnuje się jednak od kolorystycznych wedut na rzecz prymitywizującej formy. W swojej praktyce Dwurnik używa mocnych kolorów, wyraźnych, zdawałoby się, chybotliwych kresek oraz nieoczywistej perspektywy, aby podkreślić w ten sposób prostotę prezentowanych wydarzeń. Zmniejszając i powiększając wybrane elementy, tworzy nie tyle dosłowną mapę danego miasta, ile raczej jego wyobrażenie. Swoim widzom prezentuje kolejne miejsca nie takimi, jakimi są, ale takimi, jakimi je widzi.

Same prace zostały zainspirowane twórczością Nikifora Krynickiego, którą artysta poznaje w 1965 podczas wizyty na wystawie zorganizowanej w Kieleckim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki. To wtedy doświadcza charakterystycznego, prymitywizującego stylu Krynickiego, który jawi mu się jako wytchnienie od nudnego koloryzmu Akademii. W jednym z wywiadów przyznaje:

„To jest bardzo proste i naiwne malarstwo, niektórzy mówią, że prymitywne albo niedzielne, ale to nieprawda. Nikifor był znakomitym kolorystą. Mieszkałem kilka lat w Józefowie, w otoczeniu drewnianych domów z drewnianymi werandami w stylu świdermajer i to wszystko tak utkwiło 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 postanowiłem rysować i malować tak jak on. Trochę z przekory, trochę dla zabawy. Mocno się z nim identyfikowałem, stylizowałem, podszywałem".

Małgorzata Czyńska, Moje królestwo. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem, Wołowiec 2016, s. 103

Ta początkowa fascynacja zaowocowała dorobkiem obejmującym ponad 3500 obrazów oraz przeszło 10 000 rysunków. Wszystkie powstały w jednym, niemal niezmiennym od przeszło 60 lat stylu. Mimo tak bogatego dorobku najważniejsze w tej twórczości pozostają z pewnością przedstawienia miast. To właśnie w tych miejskich pejzażach najpełniej ujawnia się indywidualny język malarski Dwurnika, który pozwala mu uchwycić nie tylko wygląd polskich miast, ale także ich zmienność, atmosferę i codzienne życie mieszkańców.

60 α

EDWARD DWURNIK
1943–2018

"Wrocław", 2005

olej/płótno, 114 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Alfa-Romeo | PANY!!' i p.d.: 'WROCŁAW | E. DWURNIK 2005'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '2005 | E. DWURNIK | "WROCŁAW" | NR: IX -1274 - 3430'
numerowany na blejtramie: 'IX - 1274 - 3440'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 700 - 34 100 EUR

„Zawsze karmiłem się tłumem i to widać na tych rysunkach. Miałem taki etap, że w moich pracach w ogóle nie było nieba, bo szkoda mi było na nie miejsca. Każdy skrawek papieru zapełniałem szczelnie ludzikami. Rysowałem gęsty tłum, ale zawsze starałem się zróżnicować postacie. Człowieczek w przestrzeni jest jak kleksik, prawda? A ja go przyozdabiałem po swojemu, fryzowałem, dawałem mu kostium, przyczepiłem szabelkę, ostrogi, kapelusik z piórkiem, i człowieczek od razu nabierał indywidualności".

Edward Dwurnik



61 α

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Leżajsk", 1987

olej/płótno, 146 x 114 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1987 I DWURNIK' oraz opisany ś.d.: 'LEŻAJSK'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: '1987 I E.DWURNIK I Leżajskl NR: IX - 332 - 1208'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 100 - 56 700 EUR

OPINIE:
praca w internetowym archiwum Fundacji Edwarda Dwurnika: https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/6500 [dostęp: 12.11.2026]



62 α

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Nostalgia", 1987

olej/płótno, 210 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1985-87 | E. DWURNIK | >>NOSTALGIA<< | NR: XVI-111-1019'
oraz '>>SIODEŁKO<< | ZAMORDOWANY'
na odwrociu papierowe nalepki z Pracowni Dziekanka, Galerii Sztuki BWA w Sopocie i Muzeum Narodowego we Wrocławiu

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 100 - 56 700 EUR

OPINIE:
praca w internetowym archiwum Fundacji Edwarda Dwurnika: https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/423 [dostęp: 2.11.2026]

WYSTAWIANY:
„Edward Dwurnik, Pola Dwurnik. Kooperacja", Pracownia Dziekanka, Warszawa, 5-15.11.1985 (przed przemalowaniem)
Edward Dwurnik. Malarstwo, Muzeum Narodowe, Wrocław, styczeń 1987
Edward Dwurnik. Malarstwo, Galeria Sztuki BWA, Sopot, 1987

LITERATURA:
Dwurnik. Spis prac malarskich, red. Pola Dwurnik, Zachęta Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (08.09-07.10.2001), Cykl XVI „Robotnicy", poz. 111, nr 1019, nlb.
Edward Dwurnik. Robotnicy, red. Pola Dwurnik, Warszawa 2023, s. 288-291 (il.)



„PORUSZAM SIĘ W OBRĘBIE TRADYCYJNEGO DLA POLSKIEJ SZTUKI REALIZMU. WIDZĘ W SWOJEJ TWÓRCZOŚCI, TAK JAK I W CAŁEJ NASZEJ SZTUCE, PEWNE POLSKIE POSŁANNICTWO. JESTEM NOSICIELEM POLSKICH KOMPLEKSÓW: ZAWSZE ZACHWYCALIŚMY SIĘ WSCHODEM I ZACHODEM. Z JEDNEJ STRONY ISTNIEJĄ W MOIM MALARSTWIE NIEUSTANNIE OBECNE W NASZEJ TRADYCJI WPŁYWY ZACHODNIE, A Z DRUGIEJ - NAPOTYKAM ZAŚCIANKOWOŚĆ, A WIĘC IDEALNYM PRZEDSTAWICIELEM SZTUKI POLSKIEJ JESTEM WŁAŚNIE JA. MAM TĘ ŚWIADOMOŚĆ, NIE DAM SOBIE JEJ WYDRZEĆ, NIE POZWOLĘ DAĆ SIĘ ZEPCHNĄĆ NA BOCZNY TOR”.

EDWARD DWURNIK

Edward Dwurnik w swoim studio na Sadybie w Warszawie, 2000, fot. Pola Dwurnik, © Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0

63 α

EDWARD DWURNIK
1943–2018

"Chrystus na szubienicy" z cyklu "Krzyż", 1979

olej/płótno, 73 x 54 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'E. DWURNIK 79 CHRYSTUS NA SZUBIENICY'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'E. DWURNIK | 1979 | NR 12 X 595'
na blejtramie autorska nalepka z opisem pracy

estymacja:
90 000 – 140 000 PLN
20 500 – 31 800 EUR

OPINIE:
praca została uwzględniona w katalogu prac Edwarda Dwurnika pod numerem 3048 <https://edwarddwurnik.pl/index.php/Detail/objects/3048, dostęp 17.11.2025>

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2001, wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy", (8.09–7.10.2001), Cykl X „Krzyż" (1979–1991), poz. 12, nr 595, s. nlb.

„Dwurnik w cyklu 'Krzyż' sięgnął po jeden z ważniejszych symboli obecnych w polskiej kulturze. W kraju, gdzie większość osób deklaruje katolicyzm, obraz ukrzyżowanego Chrystusa łączy się z wizją ukrzyżowanego narodu zawartą w twórczości wieszcza Adama Mickiewicza. Twórczość ta od prawie 200 lat gnieździ się w polskiej wyobraźni, odnajdując się w kolejnych sytuacjach i wydarzeniach politycznych".

Kamila Wielebska



64 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Mam plan, wykonam go sam", 2020

olej, kolaż, technika własna/płótno, 135 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Cześnik 20.' oraz opisany u góry: 'MAM PLAN WYKONAM GO SAM'

estymacja:
60 000 - 110 000 PLN
13 700 - 25 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



65

ZBYLUT GRZYWACZ
1939-2004

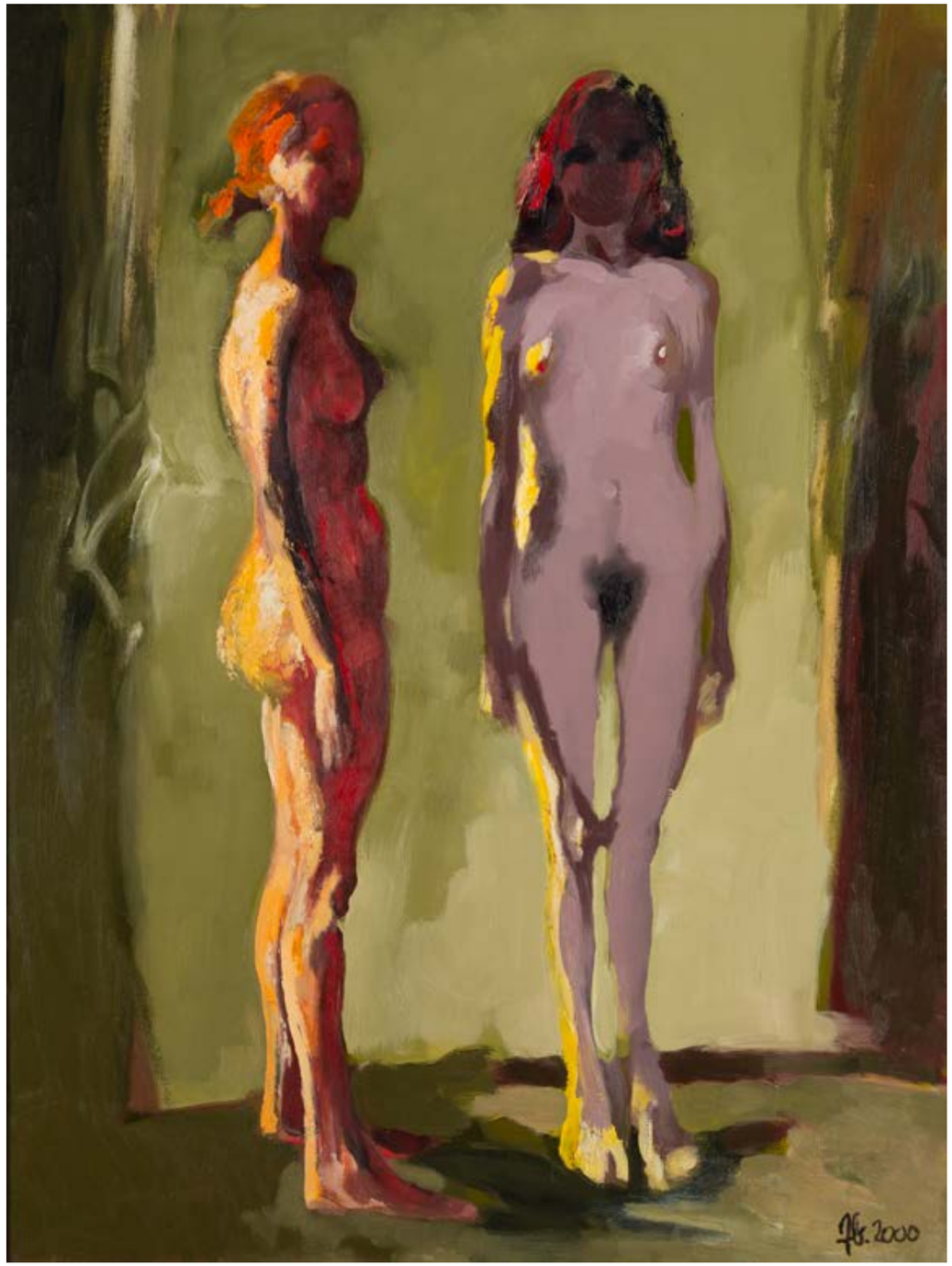
"Dwie", 2000

olej/płyta, 79 x 59 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zb. 2000'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 900 - 20 500 EUR

WYSTAWIANY:
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Galeria na Kozińcu, Zakopane, luty 2000
Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Obrazy z lat 1957-2000, Galeria Zbyluta, Kraków, czerwiec 2000 - lipiec 2005
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz, wrzesień –październik 2000
Zbylut Grzywacz. Obrazy, rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej „Format", Kraków, grudzień 2000
Zbylut Grzywacz 1939-2004, pierwsza pośmiertna wystawa retrospektywna artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009
Zbylut Grzywacz 1939-2004, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, czerwiec–sierpień 2009
Zbylut Grzywacz. Cielesność. Malarstwo – rysunek – grafika, Galeria Artystyczna Pod Czarnym Kotem, Kraków, październik – listopad 2012
Zbylut Grzywacz. Cielesność. Malarstwo – rysunek – grafika, Teatr Witkacego w Zakopanem, luty – marzec 2013
Zbylut Grzywacz. Cielesność. Malarstwo – rysunek – grafika, Nowosądecka Mała Galeria, Nowy Sącz, marzec – kwiecień 2013,
Zbylut Grzywacz. Cielesność. Malarstwo – rysunek – grafika, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa, listopad 2013 – styczeń 2014
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, Płocka Galeria Sztuki, Płock, wrzesień - październik 2014
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, Miejska Galeria Sztuki MM, Chorzowskie Centrum Kultury, Chorzów, czerwiec 2015
Zbylut Grzywacz. Było nie było. After All, Wystawa Jubileuszowa z okazji 85. rocznicy urodzin i 20. rocznicy śmierci artysty, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, listopad 2024

LITERATURA:
Zbylut Grzywacz 1939-2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Kraków 2008, s. 358, poz. kat. 469 (kompletny katalog obrazów), s. 255 (il. 352)
Sceny Zbyluta Grzywacza. Obrazy i rysunki, katalog wystawy, red. Joanna Boniecka, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014, s. 63, poz. kat. 27
Zbylut Grzywacz. Malarstwo, folder wystawy, Miejska Galeria Sztuki MM, Chorzowskie Centrum Kultury, Chorzów 2015, il.
Zbylut Grzywacz. Było nie było. After All, katalog wystawy, red. i wyd. Joanna Boniecka, Kraków 2024, s. 77 (il.)





Twórczość Zbyluta Grzywacza jest przykładem malarstwa zaangażowanego w refleksję nad społeczną i egzystencjalną kondycją człowieka. Artysta konsekwentnie odrzucał przekonanie o autonomii sztuki rozumianej jako rzeczywistość odseparowana od codziennego doświadczenia. Obraz traktował przede wszystkim jako przestrzeń komunikacji, w której indywidualne przeżycia, obserwacje społeczne i refleksja nad współczesnością mogły zyskać formę czytelnego, choć niejednoznacznego przekazu. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmowała postać ludzka – poddawana deformacji, ukazywana w sytuacjach granicznych, niekiedy pozbawiona godności i wystawiona na działanie sił przekraczających możliwości jednostki.

Istotny wpływ na kształtowanie postawy artystycznej Grzywacza miała działalność krakowskiej Grupy Wprost, którą współtworzył w 1966 wraz z Maciejem Bieniaszem, Jackiem Waltosiem i Leszkiem Sobockim. Artyści ci przeciwstawiali się dominującym wówczas tendencjom abstrakcyjnym, postulując powrót do sztuki podejmującej problemy współczesnego człowieka. Figuracja stawała się dla nich narzędziem krytycznej obserwacji rzeczywistości, pozwalającym mówić o przemocy, samotności, zniewoleniu i mechanizmach społecznej presji. Wczesne obrazy Grzywacza zdradzały zainteresowanie twórczością Francisa Bacona, szczególnie w sposobie deformowania ludzkiego ciała i budowania napięcia psychologicznego. Z czasem artysta rozwijał jednak własny język, w którym ekspresja zaczęła współistnieć z coraz większą precyzją realistycznego przedstawienia.

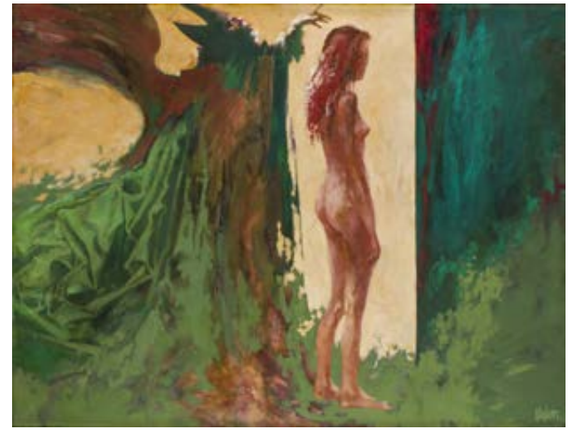
Charakterystyczną cechą jego malarstwa pozostaje traktowanie ciała jako nośnika znaczeń wykraczających poza tradycyjne studium anatomii. Nagie postaci, niejednokrotnie ukazywane w pozach pozbawionych klasycznej harmonii, stają się świadectwem ludzkiej bezbronności i fizycznej przemijalności. Grzywacz nie idealizuje cielesności, lecz wydobywa jej materialny, niekiedy wręcz bolesny charakter. Ślady starzenia, blizny i deformacje zostają przedstawione z bezpośredniością, która podważa utrwalone w historii sztuki kanony piękna. Jednocześnie kobiecy akt pozostaje dla niego przestrzenią fascynacji naturą, erotyzmem i złożonością ludzkiego doświadczenia. W napięciu pomiędzy zmysłowością a cierpieniem artysta odnajduje możliwość opowiadania o człowieku bez uciekania się do idealizujących konwencji.

Wyjątkowy wymiar społeczny jego twórczości ujawnił się w obrazach powstających w okresie stanu wojennego. W cyklach „Rekolekcje wiśnickie" i „Wiosna 1982" Grzywacz wykorzystywał motywy przedmiotów codziennego użytku, nadając im rangę znaków politycznego zniewolenia. Kawałki chleba, łańcuchy czy elementy więziennego wyposażenia stawały się nośnikami doświadczenia izolacji i ograniczenia wolności. Artysta nie potrzebował rozbudowanych scen narracyjnych, aby oddać atmosferę społecznego napięcia. Poprzez wyodrębnienie pojedynczych przedmiotów i podporządkowanie im kompozycji uzyskiwał szczególną intensywność przekazu. Zwyczajna rzecz, pozbawiona pierwotnej funkcji, nabierała znaczenia symbolicznego, stając się świadectwem określonego momentu historycznego.

W późniejszej twórczości Grzywacza problematyka społeczna coraz silniej splatała się z refleksją nad kobiecym ciałem i jego kulturowym statusem. Szczególne miejsce zajmują tu cykle „9 obrazów" oraz „Przyjdź precz", powstające w latach 90. XX wieku. Artysta zestawiał w nich nagą, bezbronną postać kobiecą z monumentalnymi figurami przywołującymi skojarzenia z instytucjonalną władzą i religijną hierarchią. Kontrast pomiędzy kruchością ciała a ciężarem reprezentacyjnych szat i ceremonialnych gestów pozwalał mu podejmować problem podporządkowania jednostki społecznym i ideologicznym mechanizmom. Jednocześnie obecne w tych przedstawieniach odniesienia do malarstwa dawnych mistrzów nadawały kompozycjom charakter dialogu z historią sztuki, której utrwalone wzorce artysta poddawał krytycznej reinterpretacji.

Malarstwo Zbyluta Grzywacza pozostaje szczególnym świadectwem przekonania, że sztuka nie może pozostawać obojętna wobec rzeczywistości. Jego obrazy nie ograniczają się jednak do doraźnego komentarza politycznego czy społecznego. Dzięki wielowarstwowej symbolice, wyrazistości formy i konsekwentnemu zainteresowaniu ludzką kondycją zyskują wymiar wykraczający poza okoliczności swojego powstania. Artysta łączył refleksję nad historią i mechanizmami władzy z osobistą fascynacją naturą, cielesnością i przemijaniem. Człowiek pozostawał dla niego istotą uwikłaną w sprzeczne doświadczenia – zdolną do cierpienia i przemocy, ale również do czułości, pożądania i afirmacji życia. Właśnie ta wieloznaczność stanowi o szczególnej sile jego malarstwa, w którym krytyczne spojrzenie na świat nie wyklucza głębokiego zainteresowania jego ludzkim wymiarem.





bylut Grzywacz, „Zielony" z cyklu „9 obrazów". Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Zbylut Grzywacz, „Linia i plama". Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

66 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Sacrum", 1981/2001

technika własna, olej/płyta pilśniowa, 116 x 86 cm (całość)
sygnowany l.g.: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany: 'Z CYKLU: | "SACRUM" | POLEGŁYM | CHWAŁA | 1981/2001 | 117 x 88 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 - 9 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska







Henryk Musiałowicz, Bez tytułu z cyklu „Sacrum", 2003,
kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Henryk Musiałowicz, Bez tytułu z cyklu „Narodziny ziemi", 1995
kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

W latach 80. Musiałowicz rozpoczął pracę nad niezwykle dekoracyjnymi, ornamentalnymi kompozycjami, w których dominującym elementem stała się głęboka, nasycona czerń. Artysta eksperymentował nie tylko z kolorem, lecz także z samą materią malarską. Mieszając farbę ze żwirem, uzyskiwał chropowatą, zróżnicowaną fakturę, nadającą powierzchniom płócien niemal reliefowy charakter. Dzięki temu obraz przestawał być wyłącznie płaską powierzchnią, stając się obiektem o wyraźnie zaznaczonej strukturze i materialności. Prace powstałe w tym okresie można wiązać z doświadczeniem stanu wojennego oraz atmosferą przemocy, niepokoju i społecznego zniewolenia. Mroczna estetyka kompozycji stawała się sposobem wyrażania trudnych doświadczeń historycznych. Musiałowicz eksplorował ekspresyjny potencjał czerni, doprowadzając jej możliwości niemal do granic, a jednocześnie podejmował dialog z wcześniejszym cyklem „Wojna przeciw człowiekowi" z 1959 roku. Powracał w ten sposób do problematyki przemocy i zagrożenia ludzkiej egzystencji.

Czerń nie pełni w tych kompozycjach wyłącznie funkcji tła, lecz staje się podstawowym środkiem budowania napięcia i wydobywania pozostałych elementów. Złoto, biel, czerwień i szarość zdają się stopniowo przeświytywać przez ciemną powierzchnię, ujawniając się przed odbiorcą w miarę uważnego oglądania. Ich obecność podkreśla dodatkowo zróżnicowana faktura, pozwalająca artyście budować wielowarstwowe, addytywne struktury. Poszczególne elementy kompozycji nie funkcjonują niezależnie, lecz wzajemnie się uzupełniają, tworząc skomplikowaną, ornamentalną całość. Materialność obrazu staje się tym samym nie tylko elementem formalnym, ale również istotnym nośnikiem znaczeń. To właśnie poprzez fakturę, kontrasty barwne i nagromadzenie poszczególnych elementów artysta buduje silne oddziaływanie emocjonalne swoich prac.

Szczególnie interesująca jest wyraźnie ołtarzowa forma tych kompozycji, przywołująca skojarzenia z wcześniejszymi poszukiwaniami artysty, obecnymi w cyklu „Sacrum". Można dostrzec w niej kontynuację zainteresowania duchowością i sakralnym wymiarem ludzkiego doświadczenia, tym razem jednak osadzoną w znacznie bardziej dramatycznym kontekście historycznym. O ile wcześniejsze realizacje koncentrowały się na refleksji symbolicznej i metafizycznej, o tyle prace z lat 80. wprowadzają do niej wyraźny wymiar społeczny i historyczny. Warto również pamiętać, że w okresie stanu wojennego kościoły stanowiły ważne miejsca społecznego oporu, integracji i niezależnej aktywności. Ołtarzowa forma może zatem stanowić świadome nawiązanie do ich szczególnej roli w ówczesnej rzeczywistości. Musiałowicz łączy w ten sposób refleksję nad przemocą i polską historią z uniwersalnym namysłem nad cierpieniem, pamięcią oraz kruchością ludzkiej egzystencji.

Na początku lat 90. artysta rozwinął swoje zainteresowanie formami przestrzennymi, tworząc cykl „Księgi życia". Wykonane z fragmentów drewna, często naznaczonych śladami wojny, rzeźby stanowiły hołd dla jej ofiar oraz bliskich artyście osób. Ich surowa, niekiedy celowo „okaleczona" forma podkreślała znaczenie pamięci i historycznego doświadczenia. Prace te można odczytywać jako kontynuację wcześniejszych poszukiwań formalnych i duchowych, obecnych między innymi w cyklach „Rozmyślania" i „Sacrum".

Henryk Musiałowicz był artystą niezależnym, konsekwentnie poszukującym własnego języka wypowiedzi i pozostającym poza głównymi nurtami artystycznymi. W centrum jego twórczości znajdowała się kondycja człowieka, a szczególne miejsce zajmowały motywy cierpienia, samotności, przemijania i pamięci. Zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie tworzył symboliczne kompozycje, w których ekspresja łączyła się z wymiarem mistycznym i humanistycznym. Już w latach 50. wypracował charakterystyczny sposób budowania obrazów, oparty na uproszczonych przedstawieniach ludzkiej sylwetki, otoczonych ornamentalnymi strukturami o grubej, sensualnej, często reliefowej fakturze. Ważne miejsce w jego dorobku zajmuje cykl „Sacrum", w którym artysta podejmował temat duchowości, symboliki i sakralnego wymiaru ludzkiego doświadczenia. Wykorzystywał wówczas różnorodne materiały, między innymi opiłki złota i srebra, wzbogacające materialną warstwę obrazów. W latach 70. zwrócił się ku naturze, tworząc cykle „Krajobraz animalistyczny" i „Narodziny Ziemi", a równolegle rozwijał tematykę egzystencjalną w seriach „Reminiscencje", „Rodzina" i „Epitafium".

67 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XI", 1967

olej/płótno, 173 x 127,5 cm
sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. JACKIEWICZ 67 | Obraz XI
sygnowany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 000 - 10 300 EUR

„Kompozycje Jackiewicza, choć bliskie abstrakcji i nowoczesne, budowane są z uszanowaniem tradycyjnych wartości malarskich. Wzbudzają zachwyt zdystansowaniem, spokojem, lekkością, elegancją, a także rzadką dziś czystością gatunku".

Gabriela Kurowska



68 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XXXVII", 1988

olej, węgiel/płótno, 101 x 82 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jackiewicz 88'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ OBRAZ XXXVII/88'

estymacja:
25 000 - 45 000 PLN
5 700 - 10 300 EUR

„Malarstwo Jackiewicza należy do rzadkiej w naszej epoce zgiełku i agresji sztuki kontemplacyjnej, sztuki więc, która łączy w sobie – konieczne w długotrwałym kontakcie – mistrzostwo formy z bogactwem treści. W malarstwie swym potwierdza również starą, zapomnianą regułę: im węższy motyw i oszczędniejsze środki, tym bogatsze jest wnętrze artysty i większe jego umiejętności i talent".

Jerzy Madeyski





Kobiece ciało stanowiło jeden z najkonsekwentniej rozwijanych tematów w twórczości Władysława Jackiewicza. Artysta uczynił z niego punkt wyjścia do wieloletnich rozważań nad relacją pomiędzy figuracją a abstrakcją, zmysłowym doświadczeniem rzeczywistości a autonomią malarskiej formy. Jego obrazy, odznaczające się wyrafinowaną kolorystyką i daleko idącą syntezą przedstawienia, sytuują się na granicy rozpoznawalności ludzkiej sylwetki. Fragmenty anatomii zostają w nich przekształcone w łagodne, organiczne kształty, które zachowują odniesienie do cielesności, choć nie podlegają zasadom tradycyjnego obrazowania. W ten sposób akt, jeden z najstarszych tematów europejskiego malarstwa, staje się przestrzenią poszukiwań czysto plastycznych, w których kolor, linia i rytm nabierają znaczenia równie istotnego jak sam przedstawiany motyw.

Ważną rolę w kształtowaniu artystycznej postawy Jackiewicza odegrały studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego. Wyniesione z tego środowiska zainteresowanie barwą, jej autonomią i możliwościami budowania kompozycji poprzez relacje kolorystyczne pozostawało obecne w całym dorobku malarza. Jackiewicz należał do współtwórców Grupy Gdańskiej, a jego wieloletnia działalność pedagogiczna i organizacyjna odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu tamtejszego środowiska artystycznego. Własne malarstwo rozwijał jednak z dala od gwałtownych zwrotów stylistycznych, konsekwentnie pogłębiając wybrane problemy formalne. W jego twórczości szczególne znaczenie zyskało stopniowe ograniczanie przedstawienia do elementarnych relacji pomiędzy płaszczyzną, konturem i kolorem.

Choć Jackiewicz podejmował również temat pejzażu, martwej natury i kompozycji geometrycznej, to właśnie kobiecy akt pozwolił mu w pełni rozwinąć indywidualny język plastyczny. Artysta nie dążył do odtworzenia konkretnej postaci ani do uchwycenia jej indywidualnych cech fizjonomicznych. Interesowała go raczej plastyczna struktura ciała, jego linie, zaokrąglenia i wzajemne relacje poszczególnych fragmentów. Sylwetki kobiet zostają zazwyczaj pozbawione głowy, rąk czy innych elementów pozwalających na jednoznaczną identyfikację. Tors, biodra lub zarys ramion ulegają wyodrębnieniu i przeskalowaniu, stając się autonomicznymi formami malarskimi. Redukcja ta nie oznacza jednak całkowitego odejścia od figuracji. Przeciwnie, nawet najbardziej syntetyczne kompozycje zachowują subtelną sugestię cielesności.

Istotną rolę w tych przedstawieniach odgrywa kolor, którego znaczenie wykracza poza funkcję opisową. Jackiewicz operuje rozległymi płaszczyznami barwnymi, zestawiając ze sobą tony o zróżnicowanej temperaturze i intensywności. Delikatne przejścia pomiędzy różami, beżami, błękitami czy szarościami nadają formom szczególną miękkość, przywołując skojarzenia z dotykowym doświadczeniem ludzkiego ciała. Jednocześnie wyraźne granice poszczególnych płaszczyzn podkreślają ich abstrakcyjny charakter. Światło nie zostaje tu przedstawione za pomocą tradycyjnego modelunku, lecz ujawnia się poprzez wzajemne oddziaływanie kolorów. W ten sposób przestrzeń obrazu powstaje z napięcia pomiędzy barwnymi formami, których relacje stają się podstawowym źródłem malarskiej ekspresji.

Szczególnie interesująca pozostaje obecna w twórczości Jackiewicza relacja między cielesnością a dekoracyjnością. Płynne linie i rytmiczne układy kształtów nadają kompozycjom ornamentalny charakter, nie prowadząc jednak do całkowitego zaniku ich figuratywnego źródła. Artysta świadomie wykorzystuje niejednoznaczność przedstawienia, pozwalając odbiorcy rozpoznawać w abstrakcyjnych formach fragmenty kobiecej sylwetki. Obraz funkcjonuje zatem równocześnie na dwóch poziomach – jako samodzielna kompozycja kolorystyczna i jako zmysłowe przywołanie ludzkiego ciała. W tym napięciu pomiędzy rozpoznaniem a niedopowiedzeniem ujawnia się szczególna właściwość jego malarstwa, w którym erotyzm nie jest wyrażany poprzez dosłowność, lecz poprzez subtelność formalnych skojarzeń.

Doświadczenie cielesności w obrazach Jackiewicza zostaje podporządkowane atmosferze wyciszenia i kontemplacji. Jego akty pozbawione są gwałtownych gestów, narracyjnego napięcia czy dramatycznej ekspresji. Artysta koncentruje się na harmonii linii, miękkości form i wzajemnym przenikaniu się barwnych płaszczyzn, odnajdując w nich możliwość ukazania piękna wykraczającego poza indywidualne cechy modelki. W tym sensie kobiece ciało staje się dla niego nie tyle przedmiotem przedstawienia, ile źródłem nieustannie odnawianych poszukiwań malarskich. Konsekwencja, z jaką Jackiewicz powracał do tego motywu, pozwala postrzegać jego twórczość jako wieloletnie studium relacji pomiędzy naturą a abstrakcją. Właśnie w tej subtelnej równowadze między zmysłowością a dyscypliną formy ujawnia się odrębność jego malarstwa, w którym akt zostaje przekształcony w autonomiczną wypowiedź o kolorze, rytmie i harmonii.

69 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924-2016

"Obraz XI", 1988

olej, węgiel/płótno, 91,5 x 65 cm
sygnowany p.d.: Jackiewicz
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'W. JACKIEWICZ | [dane adresowe] "OBRAZ XI/88"'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

„Maluję z pamięci, to eliminuje potrzebę korzystania z modela. Moje zauroczenie aktem zaczęło się, gdy zobaczyłem 'Śpiącą Wenus' Giorgione. Obraz zachwycał wielu malarzy, ślad tej fascynacji widać choćby w 'Wenus z Urbino' Tycjana, czy potem w 'Olimpii' Maneta. Zaś niedawno w tej samej pozie sfotografowała się Katarzyna Kozyra... Potem urzekły mnie akty Modiglianiego. Każdy artysta rozmawia ze swoimi wielkimi poprzednikami, odnosi się jakoś do ich dzieł, przykładem najlepszym jest Francis Bacon, który zakochał się w malarstwie Velázqueza i namalował wiele wersji jego portretu papieża Innocentego X".

Władysław Jackiewicz



70 α

STANISŁAW BAJ
1953

"Czarna Rzeka, Rzeka Bug", 2016

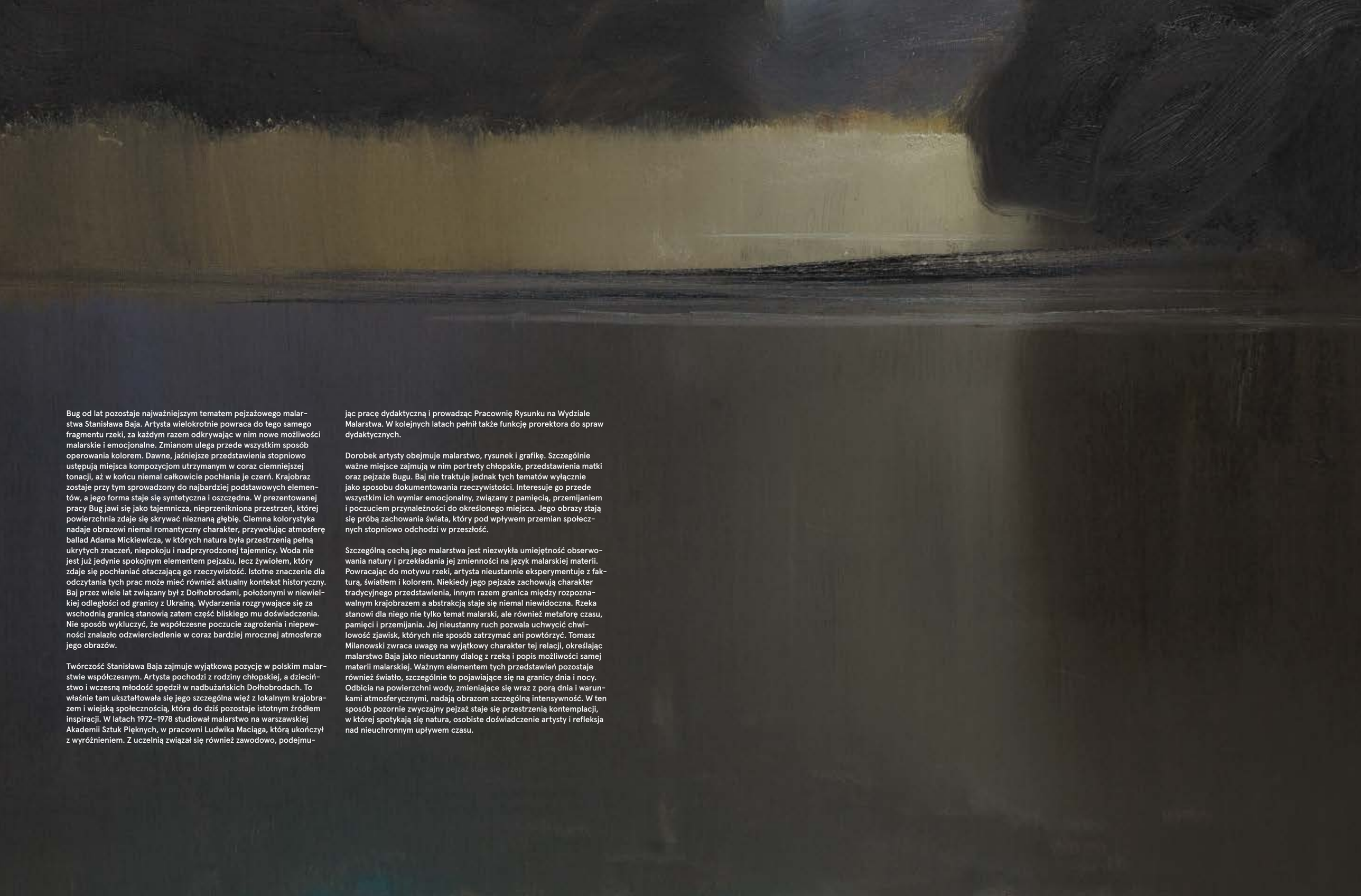
olej/płótno, 60 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'S.Baj'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Czarna Rzeka | Rzeka Bug | 2016 | 11'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

„W pejzażu Stanisław Baj jawi nam się jako artysta, który spełnił swoją powinność i obowiązek ocalenia przed zapomnieniem odchodzącej epoki. Płynącą rzekę, temat pełen symbolicznych konotacji, Baj maluje tak, jakby przeglądał się wciąż na nowo w jej lustrze. W odróżnieniu od pracy nad portretem, w którym – poza warstwą formalną – ważne jest oddanie podobieństwa i charakteru osoby portretowanej, malując rzekę, Baj daje wirtuozerski koncert możliwości malarskiej materii. Jest to także rodzaj ciągłego dialogu z naturą, wręcz obsesyjna fascynacja żywiołem. Niekiedy wizerunki te oscylują w granicach klasycznego przedstawienia tematu, częściej jednak artysta prowadzi nas w świat walki żywiołów, nadając obrazom charakter niemal abstrakcyjny. Baj maluje tak, jak gdyby miał świadomość, że z każdym kolejnym wizerunkiem płynącej rzeki upływa czas ludzkiego istnienia. To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania”.

Tomasz Malinowski





Bug od lat pozostaje najważniejszym tematem pejzażowego malarstwa Stanisława Baja. Artysta wielokrotnie powraca do tego samego fragmentu rzeki, za każdym razem odkrywając w nim nowe możliwości malarskie i emocjonalne. Zmianom ulega przede wszystkim sposób operowania kolorem. Dawne, jaśniejsze przedstawienia stopniowo ustępują miejsca kompozycjom utrzymanym w coraz ciemniejszej tonacji, aż w końcu niemal całkowicie pochłania je czerń. Krajobraz zostaje przy tym sprowadzony do najbardziej podstawowych elementów, a jego forma staje się syntetyczna i oszczędna. W prezentowanej pracy Bug jawi się jako tajemnicza, nieprzenikniona przestrzeń, której powierzchnia zdaje się skrywać nieznaną głębię. Ciemna kolorystyka nadaje obrazowi niemal romantyczny charakter, przywołując atmosferę ballad Adama Mickiewicza, w których natura była przestrzenią pełną ukrytych znaczeń, niepokoju i nadprzyrodzonej tajemnicy. Woda nie jest już jedynie spokojnym elementem pejzażu, lecz żywiołem, który zdaje się pochłaniać otaczającą go rzeczywistość. Istotne znaczenie dla odczytania tych prac może mieć również aktualny kontekst historyczny. Baj przez wiele lat związany był z Dołhobrodami, położonymi w niewielkiej odległości od granicy z Ukrainą. Wydarzenia rozgrywające się za wschodnią granicą stanowią zatem część bliskiego mu doświadczenia. Nie sposób wykluczyć, że współczesne poczucie zagrożenia i niepewności znalazło odzwierciedlenie w coraz bardziej mrocznej atmosferze jego obrazów.

Twórczość Stanisława Baja zajmuje wyjątkową pozycję w polskim malarstwie współczesnym. Artysta pochodzi z rodziny chłopskiej, a dzieciństwo i wczesną młodość spędził w nadbużańskich Dołhobrodach. To właśnie tam ukształtowała się jego szczególna więź z lokalnym krajobrazem i wiejską społecznością, która do dziś pozostaje istotnym źródłem inspiracji. W latach 1972–1978 studiował malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Ludwika Maciąga, którą ukończył z wyróżnieniem. Z uczelnią związał się również zawodowo, podejmując pracę dydaktyczną i prowadząc Pracownię Rysunku na Wydziale Malarstwa. W kolejnych latach pełnił także funkcję prorektora do spraw dydaktycznych.

Dorobek artysty obejmuje malarstwo, rysunek i grafikę. Szczególnie ważne miejsce zajmują w nim portrety chłopskie, przedstawienia matki oraz pejzaże Bugu. Baj nie traktuje jednak tych tematów wyłącznie jako sposobu dokumentowania rzeczywistości. Interesuje go przede wszystkim ich wymiar emocjonalny, związany z pamięcią, przemijaniem i poczuciem przynależności do określonego miejsca. Jego obrazy stają się próbą zachowania świata, który pod wpływem przemian społecznych stopniowo odchodzi w przeszłość.

Szczególną cechą jego malarstwa jest niezwykła umiejętność obserwowania natury i przekładania jej zmienności na język malarskiej materii. Powracając do motywu rzeki, artysta nieustannie eksperymentuje z fakturą, światłem i kolorem. Niekiedy jego pejzaże zachowują charakter tradycyjnego przedstawienia, innym razem granica między rozpoznawalnym krajobrazem a abstrakcją staje się niemal niewidoczna. Rzeka stanowi dla niego nie tylko temat malarski, ale również metaforę czasu, pamięci i przemijania. Jej nieustanny ruch pozwala uchwycić chwilowość zjawisk, których nie sposób zatrzymać ani powtórzyć. Tomasz Milanowski zwraca uwagę na wyjątkowy charakter tej relacji, określając malarstwo Baja jako nieustanny dialog z rzeką i popis możliwości samej materii malarskiej. Ważnym elementem tych przedstawień pozostaje również światło, szczególnie to pojawiające się na granicy dnia i nocy. Odbicia na powierzchni wody, zmieniające się wraz z porą dnia i warunkami atmosferycznymi, nadają obrazom szczególną intensywność. W ten sposób pozornie zwyczajny pejzaż staje się przestrzenią kontemplacji, w której spotykają się natura, osobiste doświadczenie artysty i refleksja nad nieuchronnym upływem czasu.

71 α

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2017

olej/płótno, 40 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'S.Baj'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | 2017 | 3'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 - 9 100 EUR

„Tafla wody rzecznej w nieustannym ruchu jest materią niepodobną do żadnej innej materii świata. Z dala od dosłowności, obserwując i malując, w milczącym skupieniu staram się zgłębić istotę tego żywiołu. Jest skrzyżowaniem nici czasu z człowiekiem. Piony odbić w wodzie przekreśla idealnie pozioma kreska nazywająca ruch jej materii, tworząc symbolicznie oś świata".

Stanisław Baj



REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

1. Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

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

3. Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

1. APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: https://bid.desa.pl/ oraz https://desa.pl/pl/.

2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

3. AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

4. BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).

5. CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

6. CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.

8.1. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

8.1.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.1.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.1.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

8.2. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

8.2.1. 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.2.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.2.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

9. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

10. HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

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

11.1. α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

11.2. Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

11.4. Γ - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

11.7. π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

11.8. Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczpospolitej Polskiej;

11.9. λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner"). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

11.10. Σ Sigma - Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner"). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.

11.11. κ Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem „β – Beta" wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).

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

13. KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

19. OFERTA – wyrażona w złotych polskich 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.

20. OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary - wysokość x szerokość - są wymiarami samego działa malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary - wysokość x szerokość x głębokość - choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?" lub „(?)" – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib."; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „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. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21. OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny 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 Sprzedawca – Klient.

22. 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.

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

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

25. PRELICYTACJA – możliwość 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.

26. REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

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

28. SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).

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

30. UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny 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.

31. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

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

33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z 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 wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

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

5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.

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

8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

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

2.1. imię i nazwisko,

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

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

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

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

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

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

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, 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 opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. 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 opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. 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 tracie 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, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

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

cena	**postąpienie**
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 00	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

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 aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena

Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass" (w Aplikacji „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. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

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

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

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

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

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

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

3.3. przelewem bankowym na na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu;. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

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

4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

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

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

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających 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 Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, 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. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzeczniej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi 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 –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącze elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem **Σ** (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch - BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności" dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa - Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. 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 Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945 · 1988ASW170 · 3 grudnia 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą .....

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

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Janiszewska
Dorota Monkiewicz
Joanna Sowińska
Natalia Skowyra
Anna Szynkarczuk

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945
3 GRUDNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

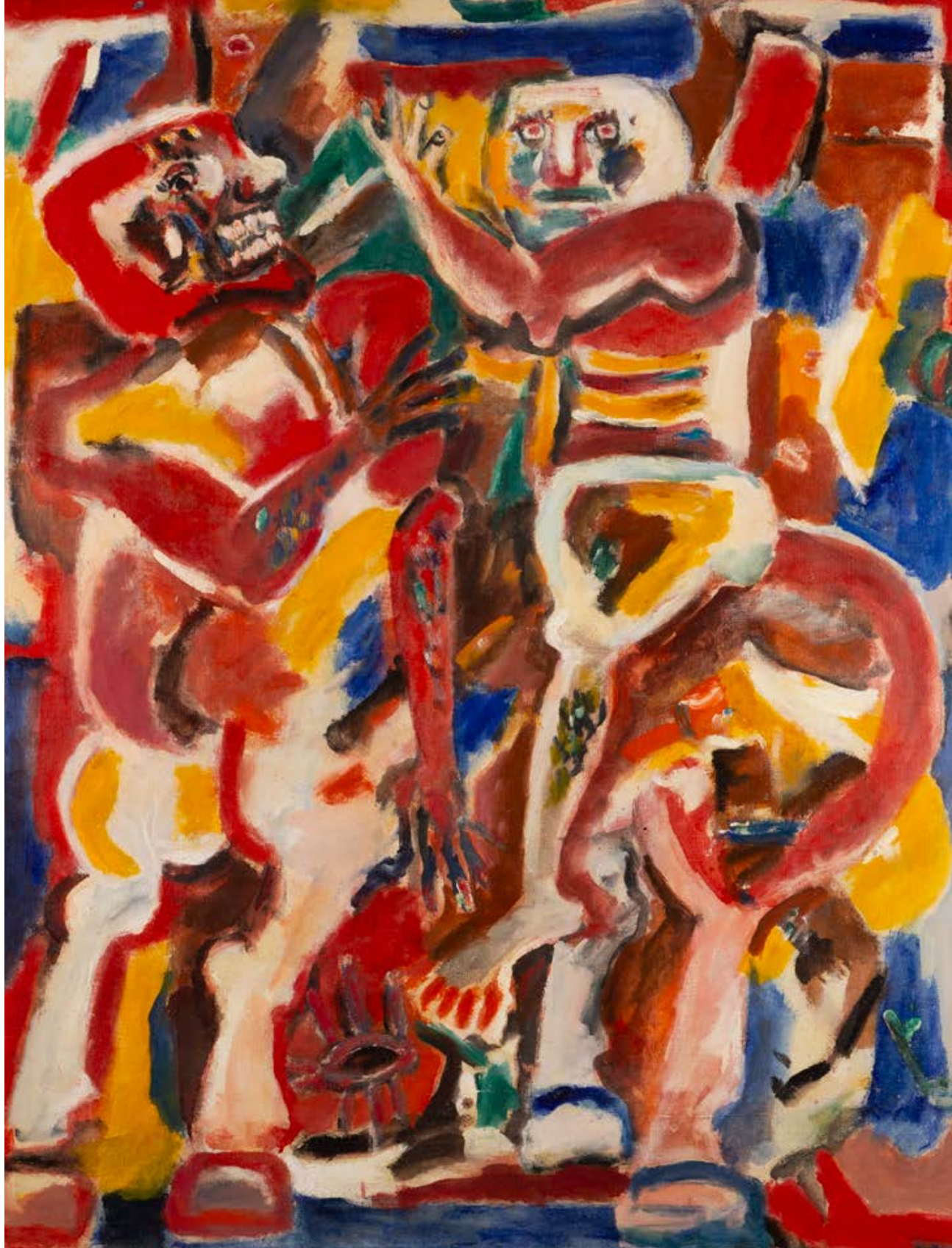
Poz. 1 Jan Dobkowski na wystawie indywidualnej w DESA Unicum, 2022, fot. Marcin Koniak
Poz. 4 Jerzy Ryszard Zieliński "Jurry", "Smak namiętności", 1971, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 4 Jerzy Ryszard Zieliński "Jurry", "Bunt", 1976, kolekcja prywatna fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 5 Wystawa Jerzego Nowosielskiego. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, fot. Marek Gardulski
Poz. 5 Baner promujący wystawę Jerzego Nowosielskiego na gmachu Zachęty Państwowej Galerii Sztuki, Warszawa 2003, fot. Marek Gardulski/ Galeria Starmach
Poz. 6 Jerzy Nowosielski fot. Jan Maria Stokłosa
Poz. 6 Piotr Uklański, „Naziści", 2000, „Dance Foor", 1996, Kolekcja Pinault, Palazzo Grassi, 53. Biennale w Wenecji. Fot. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 9. Incydent z udziałem Daniela Olbrychskiego na wystawie „Naziści", Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2000. Fot. Zenon Żyburtowicz /PAP
Poz. 9 Ujęcie z Danielem Olbrychskim z Marcinem Wroną w programie „Pod napięciem", 2000
Poz. 9 Fotos z filmu „Jedni i drudzy" („Les uns et les autres", reż. Claude Lelouch, Francja 1981)
Poz. 9 Fragment wystawy Piotra Uklańskiego "Naziści", Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2000, fot. Zenon Żyburtowicz/Afa Pixx
Poz. 9 Ekspozycja stała „Nazistow". Kolekcja Grażyny Kulczyk c Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH & Studio Stefano Graziani
Poz. 9 Wystawa „Piotr Uklański. Czterdzieści i cztery", 2012, Zachęta-Narodowa Galeria Sztuki. Źrodło: Creative Commons CC BY-SA
Poz. 10 Magdalena Abakanowicz na ekspozycji swojej wystawy podczas Biennale w Wenecji w 1980. © Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego
Poz. 13 Roman Opałka, „Detal 4379851", z cyklu „OPAŁKA 1965/1 – ∞". Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 18 "Ikaria" Igora Mitoraja prezentowana na dziedzińcu Pałacu Pod Blachą, 2021, fot. Gerard /REPORTER
Poz. 18 "Ikaria" w przestrzeni mBanku, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 18 Igor Mitoraj, 2014 fot. Andrea Bosio, © Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0
Poz. 18 "Ikaria" w Afloparku Pabianice. Fot. Tomasz Wodarczyk /Dzięki uprzejmości Afloparku Pabianice
Poz. 20 Adam Myjak na wernisażu wystawy swoich rzeźb w Galerii Opera Teatru Wielkiego w Warszawie 2012, fot. Krystian Maj/REPORTER
Poz 23 Tadeusz Brzozowski fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty
Poz. 27 Aleksander Kobzdej, Szczelina w bieli z cyklu Szczeliny, 1967, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 27 Aleksander Kobzdej, „Le Rocher", 1968, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 34 Teresa Tyszkiewicz, 1987, fot. Ghislave Sosnowski, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 35 Ewa Kuryluk w swoim studio, 2013, © Ewa Kuryluk
Poz. 40 Anna Szpakowska-Kujawska, fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki
Poz. 62 Edward Dwurnik w swoim studio na Sadybie w Warszawie, 2000, fot. Pola Dwurnik, © Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0
Poz. 65 Zbylut Grzywacz, "Zielony" z cyklu "9 obrazów", 1994-98/99, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 65 Zbylut Grzywacz, "Linia i plama", 1992-96, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 69 Henryk Musiałowicz, Bez tytułu z cyklu "Sacrum", 2003, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 69 Henryk Musiałowicz, Bez tytułu z cyklu "Narodziny ziemi", 1995 kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

---

okładka front poz. 5 Jerzy Nowosielski, Akt czerwony, 1958
okładka II-strona 1 poz. 16 Jan Tarasin, „Gong", 1963
strony 2-3 poz. 17 Jan Tarasin, „Komplikacja I", 1991
strony 4-5 poz. 48 Stanisław Fijałkowski, „30 VIII 61", 1961
strona 6 poz. 12 Magdalena Abakanowicz, Trzy figury z serii „Figury stojące", 1986
strony 8 poz. 19 Igor Mitoraj, Głowa
strona 12 poz. 35 Ewa Kuryluk, „Na huśtawce w Central Parku", 1976
strona 285 poz. 4 Jerzy Ryszard Zieliński „Jurry", „Góral" („Kulturalny erotoman"), 1975
strona 287 poz. 32 Eugeniusz Markowski, „Partnerstwo-4", 1985-86
strona 288-okładka III poz. 47 Kajetan Sosnowski, Bez tytułu, 1959
okładka tył poz. 18 Igor Mitoraj, „Ikaria" 1996
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

---

kod aukcji 1988ASW170







UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL