

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Z DZIEŁAMI Z KOLEKCJI ARTHURA I ELIZABETH DEMPSTER

AUKCJA 30 WRZEŚNIA 2026 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 WRZEŚNIA 2026

CZAS AUKCJI

30 września 2026 (środa), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

17 – 30 września

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATOR

Paulina Janiszewska
tel. 734 639 911
p.janiszewska@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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



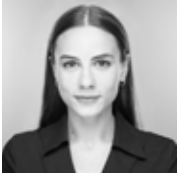
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



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 SZCZESNA
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 ds. Projektów
Klasycy, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



VALERIA 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.kasprzyńska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Bizuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziela 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, Bizuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziela Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA
WIŚNIEWSKA**
Asystent, Rzemiosło
Artystyczne, Design, Kultowe
Projekty XX w.
magdalena.wisniewska@desa.pl
532 077 422



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

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



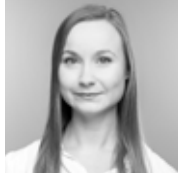
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



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
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 Kol-
ekcji, 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

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



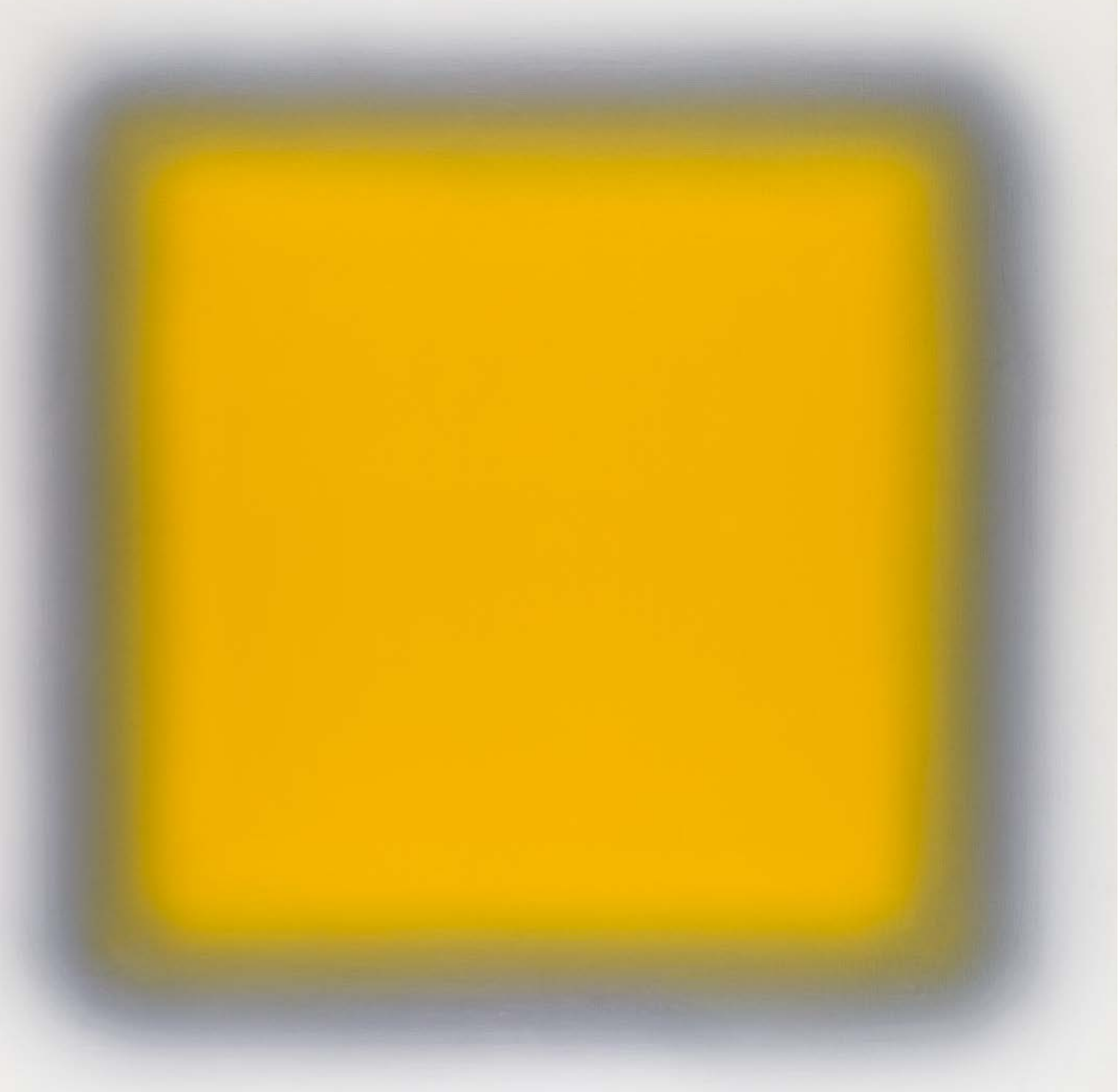
ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



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 11	Mierzejewski Andrzej 57
Akermann Janusz 49	Modzelewski Jarosław 46–47
Anto Maria 62	Musiатовicz Henryk 59
Anuszkiewicz Richard 26–27	Nitka Zdzisław 51–52
Baj Stanisław 69	Nowacki Andrzej 28–29
Bereżnicki Kiejstut 60	Oberländer Marek 38
Burstein Pinchas (Maryan) 40–41	Opalka Roman 13
Cisowski Andrzej 65	Orbitowski Janusz 30–31
Czapla Marian 50	Panasiuk Teresa 56
Dobkowski Jan 36	Pawlak Włodzimierz 42
Dominik Tadeusz 17–18	Pągowska Teresa 10–21
Dwurnik Edward 68	Ratajski Sławomir 48
Fangor Wojciech 8–9	Roszkowski Aleksander 64
Fijałkowski Stanisław 4–5	Sapetto Marek 61
Gierowski Stefan 7	Sawicka Jadwiga 63
Gołkowska Wanda 34	Sienicki Jacek 58
Grzywacz Zbylut 55	Sobczyk Marek 43
Hałas Józef 2	Sobel Judyta 72
Huskowska–Młynarska Anna 33	Sobocki Leszek 54
Jachtoma Aleksandra 32	Sosnowski Kajetan 12
Jackiewicz Władysław 53	Stażewski Henryk 22–25
Kierzkowski Bronisław 37	Tarasewicz Leon 70–71
Kowalewski Paweł 44	Tarasin Jan 14
Krygier Stefan 35	Tyszkiewicz Teresa 1
Kuryluk Ewa 6	Urbański Szymon 67
Lebenstein Jan 15	Woźniak Ryszard 45
Lenica Alfred 19–20	Wrzeszczyńska Halina 3
Lutyński Piotr 66	Ziemski Rajmund 16
Markowski Eugeniusz 39	

1 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

"Surowy" ("Brut"), 2003

technika mieszana, szpilki/płótno, 50 x 36 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2003 | Teresa Tyszkiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Teresa | Tyszkiewicz | 2003 | "BRUT"'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

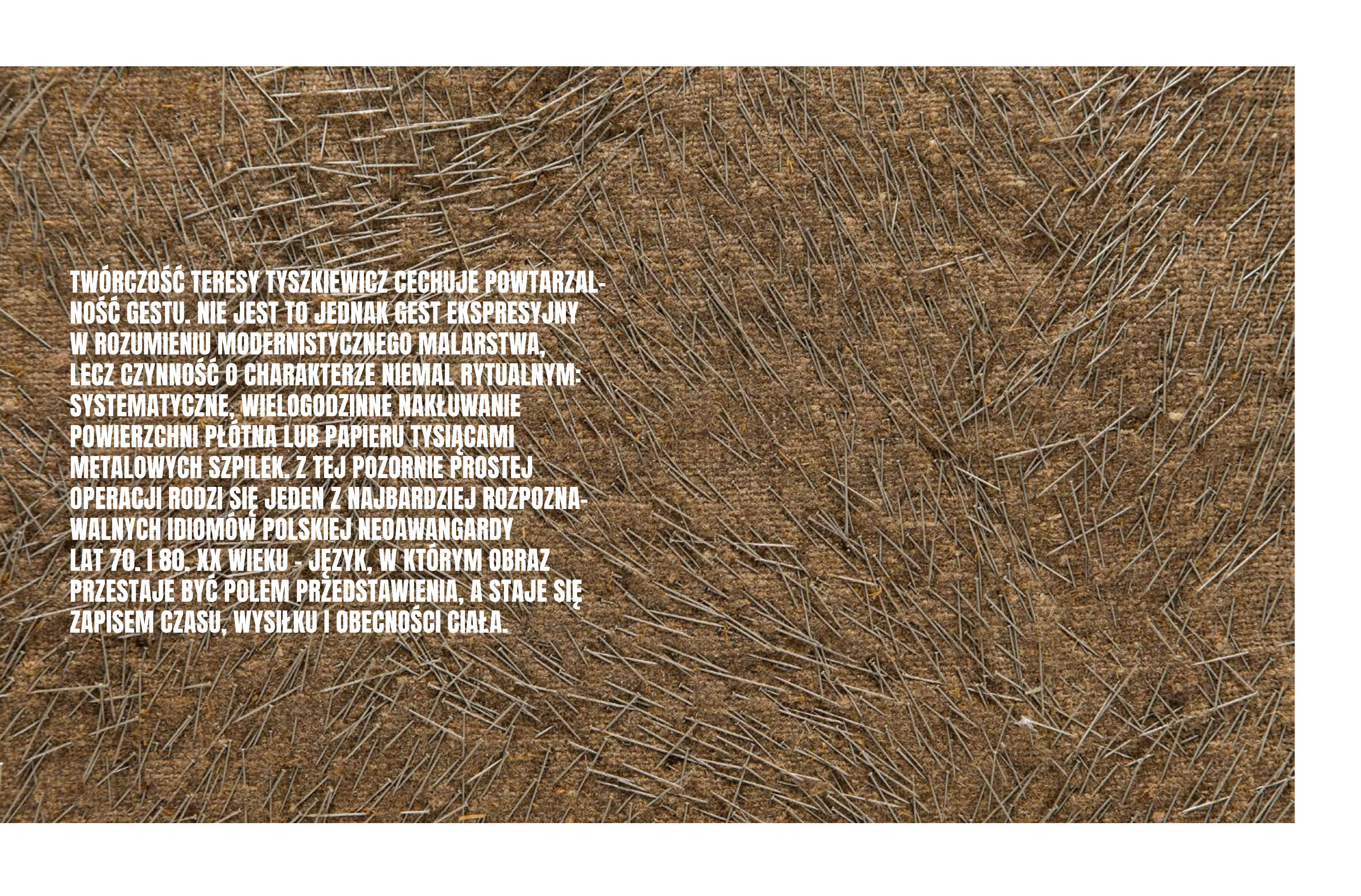
10 600 – 14 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

kolekcja prywatna, Polska





**TWÓRCZOŚĆ TERESY TYSZKIEWICZ CECHUJE POWTARZAL-
NOŚĆ GESTU. NIE JEST TO JEDNAK GEST EKSPRESYJNY
W ROZUMIENIU MODERNISTYCZNEGO MALARSTWA,
LECZ CZYNNOŚĆ O CHARAKTERZE NIEMAL RYTUALNYM:
SYSTEMATYCZNE, WIELOGODZINNE NAKŁUWANIE
POWIERZCHNI PŁÓTNA LUB PAPIERU TYSIĄCAMI
METALOWYCH SZPILEK. Z TEJ POZORNIE PROSTEJ
OPERACJI RODZI SIĘ JEDEN Z NAJBARDZIEJ ROZPOZNA-
WALNYCH IDIOMÓW POLSKIEJ NEOAWANGARDY
LAT 70. I 80. XX WIEKU - JĘZYK, W KTÓRYM OBRAZ
PRZESTAJE BYĆ POLEM PRZEDSTAWIENIA, A STAJE SIĘ
ZAPISEM CZASU, WYSIŁKU I OBECNOŚCI CIAŁA.**

2 α

JÓZEF HAŁAS

1927-2015

"RI", 1996

olej/ płótno, 70 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'J Hałas RI 1996'

estymacja:

60 000 – 100 000 PLN

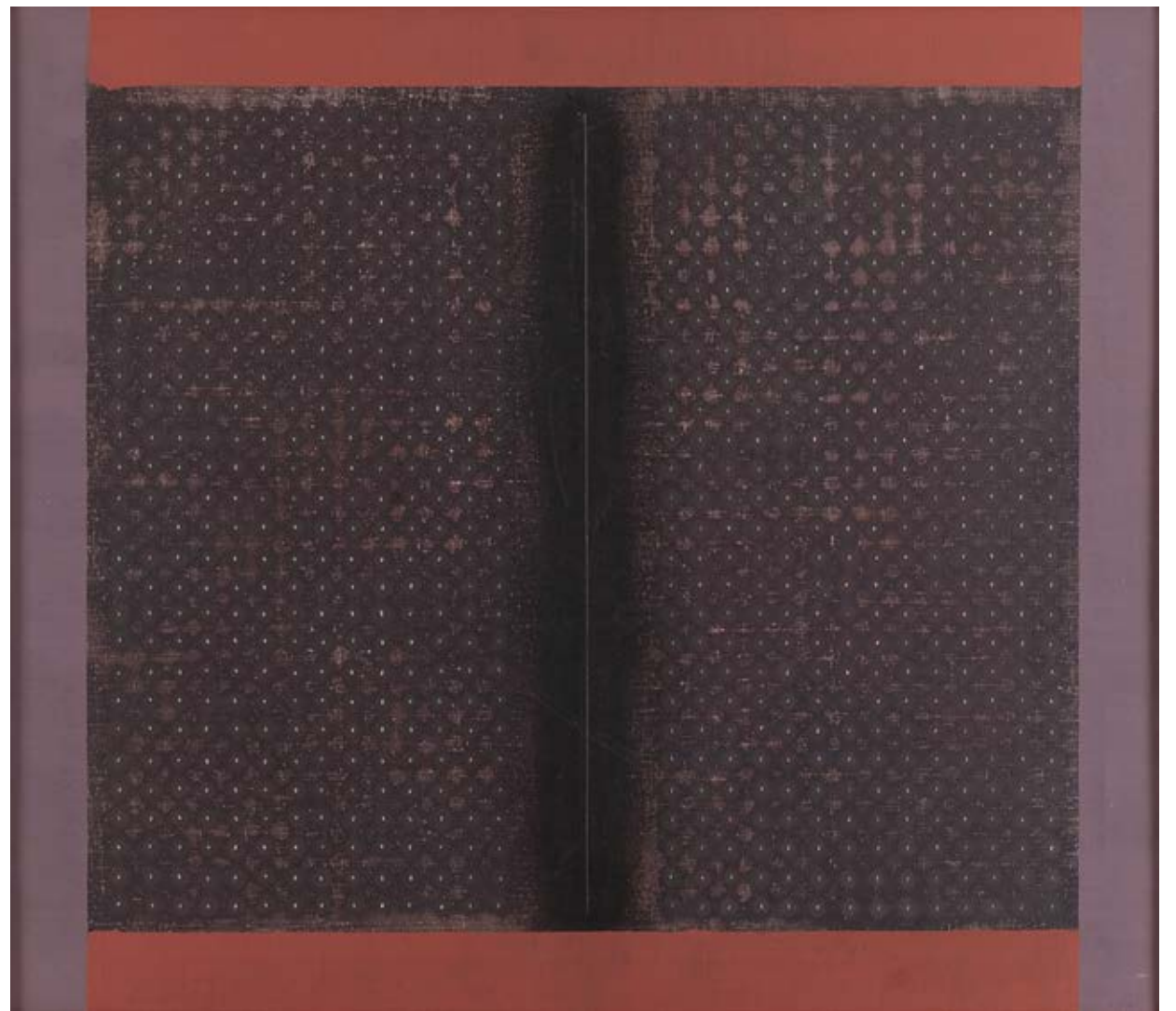
12 700 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

Million, Paryż, 2023

kolekcja prywatna, Polska



Józef Hałas należał do artystów, dla których punktem wyjścia była przede wszystkim uważna obserwacja rzeczywistości. Szczególne znaczenie w jego sztuce miał krajobraz, zwłaszcza okolice rodzinnego Nowego Sącza. Nie interesowało go jednak wierne odtwarzanie widoku. Obserwowane formy wraz z rozwojem twórczości artysty uległy redukcji do podstawowych kształtów, podziałów i relacji kolorystycznych. W ten sposób motywy zaczerpnięte z natury zatracaly swój jednostkowy charakter i stawały się częścią przemyślanej konstrukcji obrazu.

Hałas w 1954 ukończył wrocławską Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta. Rok później zaprezentował swoje prace na indywidualnej wystawie we wrocławskim Zamku, a następnie wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale. Wystawa – zorganizowana pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów – przeszła do historii jako jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych okresu odwilży. W kolejnych latach Hałas angażował się w działalność Grupy X, a także rozwijał karierę akademicką jako wykładowca na macierzystej uczelni. Wystawianie prac pod szyldem współtworzonego ugrupowania ułatwiałoby artyście prezentację swoich obrazów. Mimo to Hałas nie identyfikował się jednoznacznie z żadnym nurtem. Konsekwentnie rozwijał za to własną formułę malarstwa.

Najbardziej charakterystyczny etap jego twórczości rozpoczął się w latach 60. W cyklach takich jak „Góry”, „Wnętrza” i „Drogi” artysta przetwarzał motywy zaczerpnięte z obserwacji natury i codziennego otoczenia. Możliwe do wizualnej identyfikacji przedmioty umieszczane w pracach stopniowo zaczęły ustępować miejsca prostym, zgeometryzowanym formom. W latach 70. proces ten doprowadził do powstania całkowicie abstrakcyjnych serii, między innymi „Przeciwstawień”, „Pionów, skosów” i „Podziałów”. Ich konstrukcja opierała się na relacjach pomiędzy elementami kompozycji a przekształceniami w kolorze i fakturze.

To właśnie kolor i faktura należą do najbardziej rozpoznawalnych cech malarstwa Hałasa. Artysta posługiwał się głębokimi, nasycenymi barwami, które zestawiał z dużą precyzją. Równie starannie opracowywał powierzchnię obrazu, przyklejając nierzadko do płótna fragmenty sznurków lub stosując perforacje w pracach na papierze – uzyskał dzięki tym zabiegom efekty wypukłości i zrytmizowania. Jego zainteresowanie materialnością obrazu łączyło się z założeniami malarstwa materii, jednak proces twórczy Hałasa wyraźnie różnił się od spontanicznej ekspresji, właściwej wielu przedstawicielom tego nurtu. Swoje prace budował skrupulatnie, stopniowo i podporządkowywał ściśle zasadom kompozycji.

Okolo 1990 Hałas rozpoczął szczególny etap twórczości, w którym zaczął powracać do motywów obecnych we wczesnych obrazach. Nie chodziło przy tym o odtwarzanie dawnych kompozycji. Artysta wybierał z nich pojedyncze elementy – piony, skosy czy odcinki prostych – i budował na ich podstawie nowe układy. Był to swoisty rodzaj malarskiej autorefleksji.

„RI” należy właśnie do późnego okresu twórczości Hałasa. Kompozycja nawiązuje do wcześniejszego cyklu „Wnętrza”. Prostokątne pole obrazu ujęte jest w bordowo-fioletową bordiurę i podzielone na dwie części czarnym pasem o rozmytych krawędziach. W obu wydzielonych polach pojawia się – przywodzący na myśl geometryczny deseń tapety – regularny wzór, złożony z drobnych rombów. Hałas zestawia tu wyraźnie określoną strukturę z miękkimi, nieostrymi granicami czarnego podziału. Dzięki temu pozornie prosta kompozycja nie jest całkowicie statyczna.

W „RI” powraca jeden z istotnych sposobów myślenia Hałasa o obrazie: ograniczona liczba elementów stanowi punkt wyjścia do budowania złożonych relacji między formą, kolorem i powierzchnią. Artysta sięga po rozwiązania znane z wcześniejszego etapu swojej twórczości, wykorzystując je na nowo. Praca pokazuje charakterystyczną dla późnego Hałasa potrzebę ponownego przyjrzenia się własnym odkryciom i sprawdzenia ich możliwości w zmienionym układzie.

3 α

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929–2018

"Konfiguracja czteropunktowa koncentryczna", 1972

olej/piótno, 90 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'H | Wrzeszczyńska'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Halina Wrzeszczyńska | "Konfiguracja czteropunktowa | koncentryczna" /72 | format: 100x90 [[cena]] [wskazówka montażowa]'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

14 800 – 21 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Polska

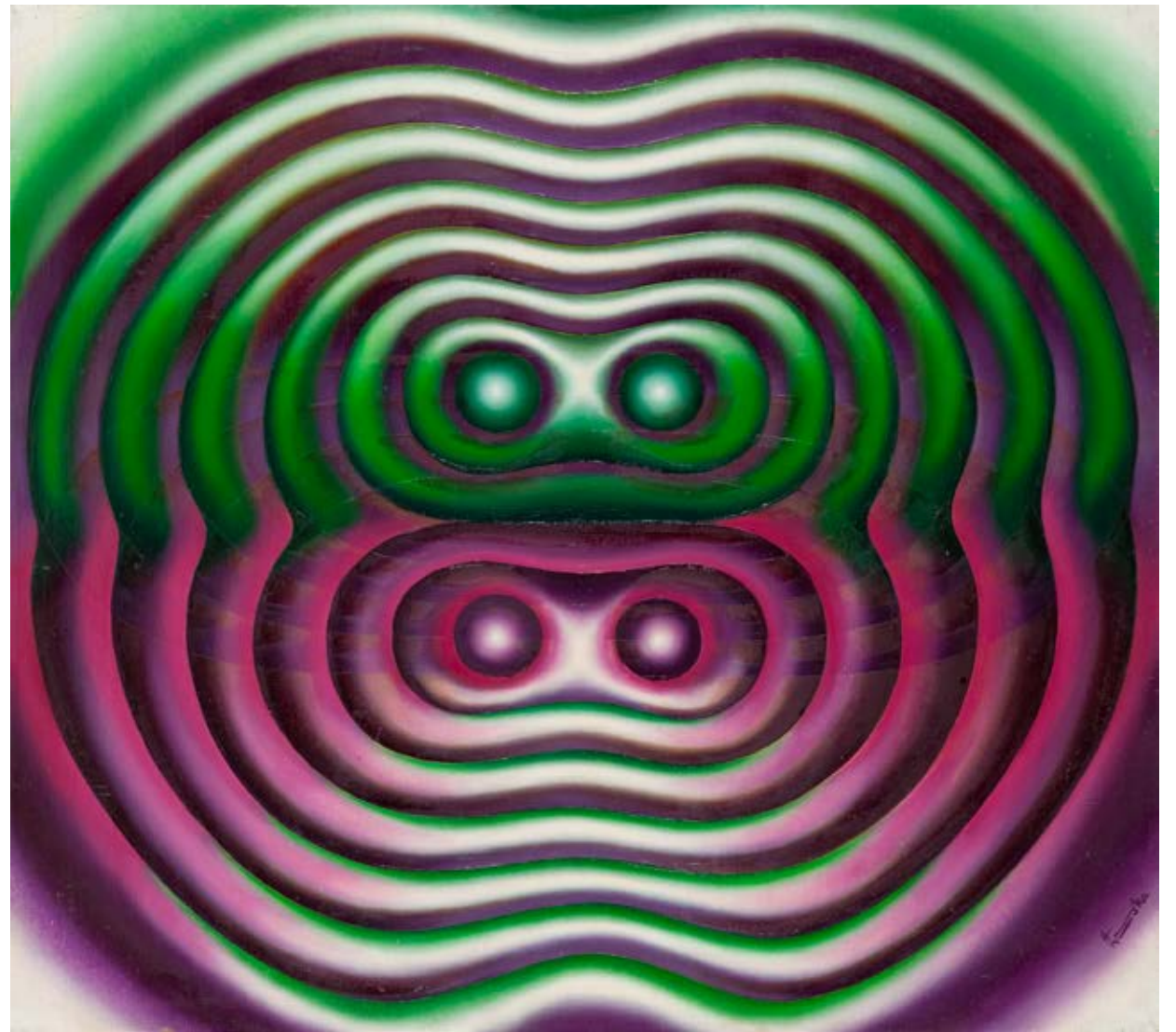
WYSTAWIANY:

Halina Wrzeszczyńska. Malarstwo i rysunek, Salon BWA, Wrocław, 20.02–5.03.1973

„Postawy – Wrocław XXX”, Zachęta, Warszawa, czerwiec 1975

LITERATURA:

Halina Wrzeszczyńska. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Ośrodek Sztuki BWA, Wrocław 1973, poz. kat. 16, nlb (spis)





Po dekadach męskiej dominacji w narracji historii sztuki XXI wiek przyniósł jej wnikliwą rewizję, skierowaną między innymi na przywracanie należnego miejsca zapomnianym artystkom. Jak pisze Anda Rottenberg: „Setki nieznanych lub mało znanych kobiet, o których pisana przez mężczyzn historia sztuki zapomniała bądź w ogóle ich nie odkryła. Teraz przypominają o sobie głosami niestrudzonych badaczek...” (Anda Rottenberg, [w:] Historia sztuki bez mężczyzn, red. Katy Hassel, Wydawnictwo Marginesy, 2024, s. 505). Do tego grona należy Halina Wrzeszczyńska – wrocławska malarka, jedna z pierwszych absolwentek tamtejszej PWSSP i autorka oryginalnej teorii substrukturalizmu.

Prezentowana „Konfiguracja czteropunktowa koncentryczna” skupia najważniejsze cechy dojrzałego okresu twórczości artystki. Wrzeszczyńską fascynowała nauka, szczególnie fizyka, optyka i świat przyrody. W latach 70. zintensyfikowała badania nad relacjami światła i barwy. Centralnym elementem prezentowanej kompozycji są organiczne struktury, obserwowane jakby pod mikroskopem, które jednocześnie zdają się funkcjonować według ściśle określonego porządku. Dzieło powstało w 1972, a już w 1973 zostało zaprezentowane na pierwszej indywidualnej wystawie artystki we wrocławskim Salonie BWA. Pokazowi prac malarskich towarzyszyła wówczas prezentacja teoretycznych założeń twórczości Wrzeszczyńskiej, sformułowanych w opracowaniu „Malarstwo Form Fundamentalnych i Pasażu Barwnego”. Doceniona przez krytykę artystka szybko doczekała się kolejnych wystaw poświęconych jej twórczości. „Konfigurację czteropunktową koncentryczną” ponownie zaprezentowano szerszej publiczności wiosną 1975 w warszawskiej Zachęcie.

„W mikrop przestrzeni ustawicznie się coś rozpada i zarazem tworzy, dlatego też na pierwszy rzut oka prawo ładu oraz celowość są nieuchwytnie. (...) Pragnęłabym, aby moje malarstwo swą sugestią barw widmowych i porządkiem form zmuszało widza do myślenia o zjawiskach przyrody” (Halina Wrzeszczyńska, Malarstwo Form Fundamentalnych i Pasażu Barwnego. Zarys założeń twórczych, [w:] Halina Wrzeszczyńska. Malarstwo i rysunek, Biuro Wystaw Artystycznych. Ośrodek Sztuki. Związek Polskich Artystów Plastyków, Wrocław 1973, s. 4–7).

Szczególnie istotnym aspektem dorobku Wrzeszczyńskiej pozostaje autorska teoria substrukturalizmu, rozwijana przez nią w latach 60. i 70. Jej podstawowym założeniem było połączenie praktyki artystycznej z naukowym sposobem poznania mechanizmów świata, postrzeganego jako sieć wzajemnie powiązanych struktur, w której to, co widzialne, stanowi jedynie zewnętrzną warstwę głębszego porządku. Substrukturalizm, rozumiany jako poszukiwanie „struktury pod strukturą”, oznaczał zatem konsekwentne odkrywanie prawideł rzeczywistości poprzez analizę form, rytmów, relacji przestrzennych, światła i barwy. Malarstwo stało się w tym ujęciu nie tylko autonomicznym doświadczeniem wizualnym, lecz także narzędziem poznania.

Zainteresowanie rynku sztuki zarówno artystycznym, jak i teoretycznym dorobkiem Wrzeszczyńskiej obserwujemy stosunkowo od niedawna. Jeszcze w 2021 jej dzieła osiągały ceny na poziomie około 15 tys. zł. Wyraźna zmiana nastąpiła w 2024, a rosnące zainteresowanie twórczością artystki doprowadziło w grudniu 2025 do rekordowej sprzedaży obrazu „Wiązki światła” za 150 tys. zł w cenie młotkowej. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, w jakim stopniu ponowne odkrycie dorobku Wrzeszczyńskiej wiąże się ze współczesnym zainteresowaniem przywracaniem zapomnianych „herstori”, a w jakim z działalnością kolekcjonerów i mecenasów zaangażowanych w ochronę rodzimego dziedzictwa oraz rehabilitację niedocenianych wcześniej karier artystycznych. Najistotniejsze pozostaje jednak to, że proces ten przywraca Halinie Wrzeszczyńskiej należne miejsce w historii polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku – jako jednej z najbardziej oryginalnych przedstawicielek rodzimej sztuki optycznej i artystki, która połączyła eksperyment wizualny z własną, konsekwentnie rozwijaną koncepcją teoretyczną.

4 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"Kompozycja", 1958

olej/piótno, 46 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'S. Fijałkowski – Kompozycja, 1958 (?) A83'
na ramie nalepka aukcyjna Agra-Art z opisem pracy oraz nalepka z opisem 'PIECZYŃSKI'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

31 600 – 52 700 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

POCHODZENIE:

Galeria Piekary, Poznań

Agra-Art, 2005

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

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

Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe, Poznań, 1.04–30.06.2003

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

LITERATURA:

Fijałkowski/Gierowski. Wizje malarstwa, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2003, poz. kat. 3, s. 12–13 (il.)

Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. Małgorzata Waller, Poznań 2003, poz. kat. 23, s. 91 (il.), 249 (spis)



Twórczość Stanisława Fijałkowskiego wyrasta z doświadczenia łódzkiej awangardy, ale od początku rozwija się w napięciu między rygiorem konstrukcji a potrzebą nadania obrazowi wymiaru wewnętrznego. Artysta, związany po wojnie z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Łodzi, był uczniem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera, a następnie przez wiele lat współtworzył środowisko tej uczelni jako pedagog. Choć właśnie Strzemińskiego wspominał jako nauczyciela najważniejszego, jego własna droga artystyczna nie była prostą kontynuacją konstruktywistycznego programu mistrza. Przeciwnie, rodziła się z potrzeby jego przekroczenia.

W końcu lat 50. Fijałkowski intensywnie poszukiwał własnego języka. Sięgał wówczas do doświadczeń kubizmu, impresjonizmu i informelu, próbując pogodzić analityczne myślenie o budowie obrazu z bardziej swobodną, emocjonalną materią malarską. Kubizujące kompozycje z tego okresu, których przykładem jest praca prezentowana w katalogu, opierają się na rozbijaniu i ponownym scalaniu form, spiętrzaniu płaszczyzn, rytmizowaniu kierunków oraz wyraźnym napięciu między figurą a tłem. Kształty bywają zagęszczone, stłoczone, poddane mocnym kontrastom kolorystycznym. Nie jest to jednak kubizm cytowany wprost, lecz raczej przywołany jako metoda porządkowania widzenia. Fijałkowski interesował się tym, w jaki sposób obraz może budować własną rzeczywistość z elementarnych środków: linii, plamy, koloru i płaszczyzny.

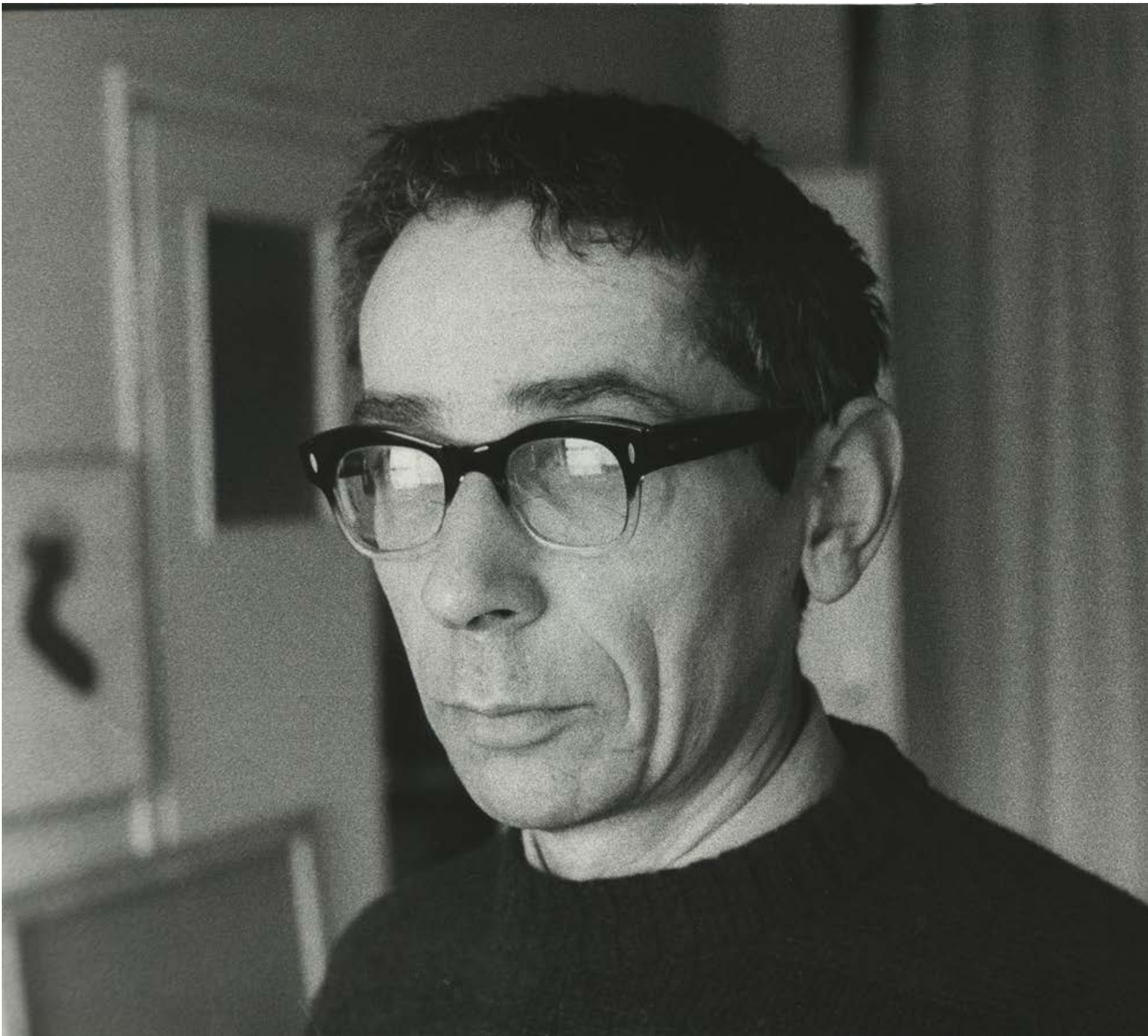
Równocześnie coraz wyraźniej odchodził od traktowania abstrakcji jako autonomicznej gry form. Pod wpływem lektury Kandinsky'ego i Mondriana, a także zainteresowania surrealizmem, zaczął szukać możliwości nasycenia obrazu znaczeniem. „Nierzeczywisty” kształt miał dla niego sens dopiero wtedy, gdy stawał się nośnikiem treści trudnej do jednoznacznego nazwania. Już pod koniec lat 50. pojawia się więc zasadnicze dla całej jego późniejszej twórczości pytanie: w jaki sposób forma abstrakcyjna może przywoływać doświadczenie duchowe, psychiczne czy symboliczne, nie zamieniając się przy tym w ilustrację.

W latach 70. ten język osiągnął szczególną klarowność. Kompozycje stają się oszczędniejsze, bardziej wyciszone, a zarazem gęstsze znaczeniowo. Charakterystycznym elementem wielu obrazów jest cienka, linearna rama wyznaczająca autonomiczną przestrzeń przedstawienia – jakby pole obrazu było osobnym terytorium, rządzoneym własną logiką. W jego obrębie pojawiają się znaki o niepewnym statusie: geometryczne figury, liczby, wykresy, fragmenty ciała, głowy, ręce, formy przypominające skrzydła czy „czarne słońca”. Są rozpoznawalne, lecz nie układają się w jednoznaczną opowieść. Działają raczej jak elementy prywatnego alfabetu, którego sens odsłania się poprzez skojarzenia. Także tytuły, jeśli się pojawiają, nie rozwiązują zagadki obrazu, lecz jedynie delikatnie ukierunkowują sposób jego odczytania.

Właśnie w pracach z lat 70. szczególnie wyraźnie ujawnia się charakterystyczne dla Fijałkowskiego spotkanie dwóch porządków. Z jednej strony pozostaje on wierny modernistycznemu przekonaniu o autonomii obrazu i znaczeniu jego wewnętrznej konstrukcji; z drugiej – otwiera tę konstrukcję na symbol, intuicję i podświadomość. Surrealizm zostaje tu oczyszczony z dosłowności, a geometryczny rygor – z chłodu. Formy są proste, lecz nie mechaniczne; linie i figury zachowują miękkość ręcznego gestu. Dzięki temu obraz nie staje się diagramem, lecz przestrzenią skupienia.

Szczególne miejsce zajmuje rozwijany w tym czasie cykl „Autostrady”, z którego pochodzi druga praca prezentowana w katalogu – „Autostrada XIX” z 1974. Cykl należy do najbardziej rozpoznawalnych zespołów prac Fijałkowskiego. Motyw autostrady interpretował jako współczesny odpowiednik biblijnej drabiny Jakubowej – znak łączności ziemi z niebem, materii z duchem. Przecinające się pasy dróg biegną ku górze, opadają lub wymykają się poza pole przedstawienia, choć ich ekspansję powstrzymuje cienki kontur ramy. Prosty, niemal abstrakcyjny znak zyskuje wielowarstwowe znaczenie: może być drogą, przejściem, osią, perspektywą lub figurą duchowego wznoszenia. Powtarzalność motywu nie prowadzi przy tym do monotonii – kolejne warianty różnią się rytmem, kierunkiem, relacją barw i napięciem między otwartą przestrzenią a jej granicą.

Fijałkowski nie budował systemu symboli, który można byłoby rozszyfrować za pomocą jednego klucza. Jego malarstwo działa poprzez sugestię, zawieszenie znaczeń i subtelne napięcia między tym, co widzialne, a tym, co jedynie przeżywane. Od kubizujących kompozycji końca lat 50. po znakowe prace lat 70. konsekwentnie rozwijał język, w którym porządek formy stawał się narzędziem opisu rzeczywistości wewnętrznej. Ta zdolność łączenia konstrukcji z poetycką wieloznacznością wyznacza osobne miejsce jego twórczości w polskiej sztuce powojennej.



Stanisław Fijałkowski, fot. Ireneusz Pierzgałski, Archiwum Fundacji Stanisława Fijałkowskiego

5 α

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"Autostrada XIX", 1974

olej/ płótno, 81 x 60 cm

sygnowany i opisany na wewnętrznej części blejtramu: 'FIJAŁKOWSKI – AUTOSTRADA XIX'
na blejtramie częściowo czytelna nalepka z opisem pracy

estymacja:

180 000 – 300 000 PLN

37 900 – 63 200 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy skonsultowana z Fundacją Stanisława Fijałkowskiego

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

„Leszek Rózga, Stanisław Fijałkowski. Zwei Künstler aus Łódź”, Galerie Elisabeth Henning, Hamburg, listopad 1974–styczeń 1975

„Aktuele Kunst uit Polen”, Galerie de Zonnewijzer, Eindhoven, 16.07–14.09.1975

„Aktuele Kunst uit Polen”, Gemeentelijke van Reekum Galerij, Apeldoorn, 20.09–5.10.1975

„Aktuele Kunst uit Polen”, Cultureel Centrum de Beyerd, Breda, 25.10–24.11.1975

„Aktuele Kunst uit Polen”, Bruggebouw Centrum de Weyert, Emmen, 20.11–29.12.1975

„Aktuele Kunst uit Polen”, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 3.01–1.02.1976

Stanisław Fijałkowski. Ölbilder, Grafiken, Galerie Karstadt, Kolonia, 12.09–1.10.1977

LITERATURA:

Aktuele Kunst uit Polen, katalog wystawy, Galerie van Reekum Galerij, Apeldoorn 1975, poz. kat. 32, nlb.



6

EWA KURLUK

1946

"Mama i Piotruś", 1974

akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: 'Ewa Kuryluk'
do odwrocia przyczepiona czarno-biała reprodukcja z opisem pracy
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

25 300 – 42 200 EUR

WYSTAWIANY:

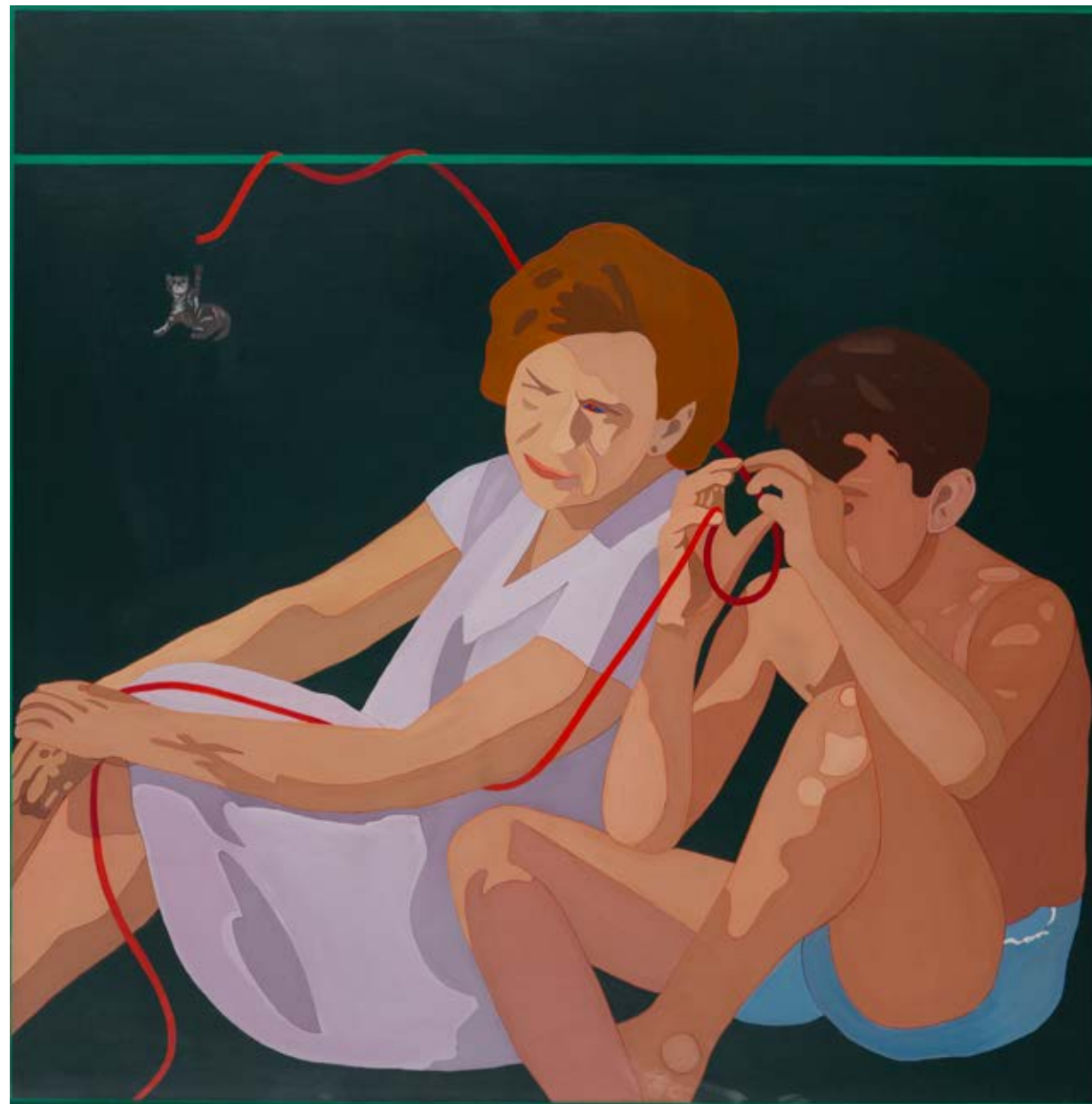
„Kangór w Operze”, Galeria Opera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15.04.–30.06.2026

LITERATURA:

Ewa Kuryluk. Obrysować Cień. 1968–1978 malarstwo, katalog wystawy, ed. Ewa Kuryluk, Wrocław, Gliwice, Kraków, 2011, s. 91
Marcin Fedisz, „Kangór w Operze”, Galeria Opera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, Warszawa, 15.04.–30.06.2026, s. 57, 91 (il.)

„Malarstwo Ewy Kuryluk to dokumentalizm ‘domowy’, oparty na rekwizytach historii codziennej z osobistego gabinetu osobliwości, jakim jest każde życie. Malując to, co odkłada się w warstwach jednostkowej pamięci albo kryje w szczelinach istnienia, artystka kompletuje wizualny pamiętnik, pełen autoinscenizacji i autodokumentacji”.

Ola Wojtkiewicz



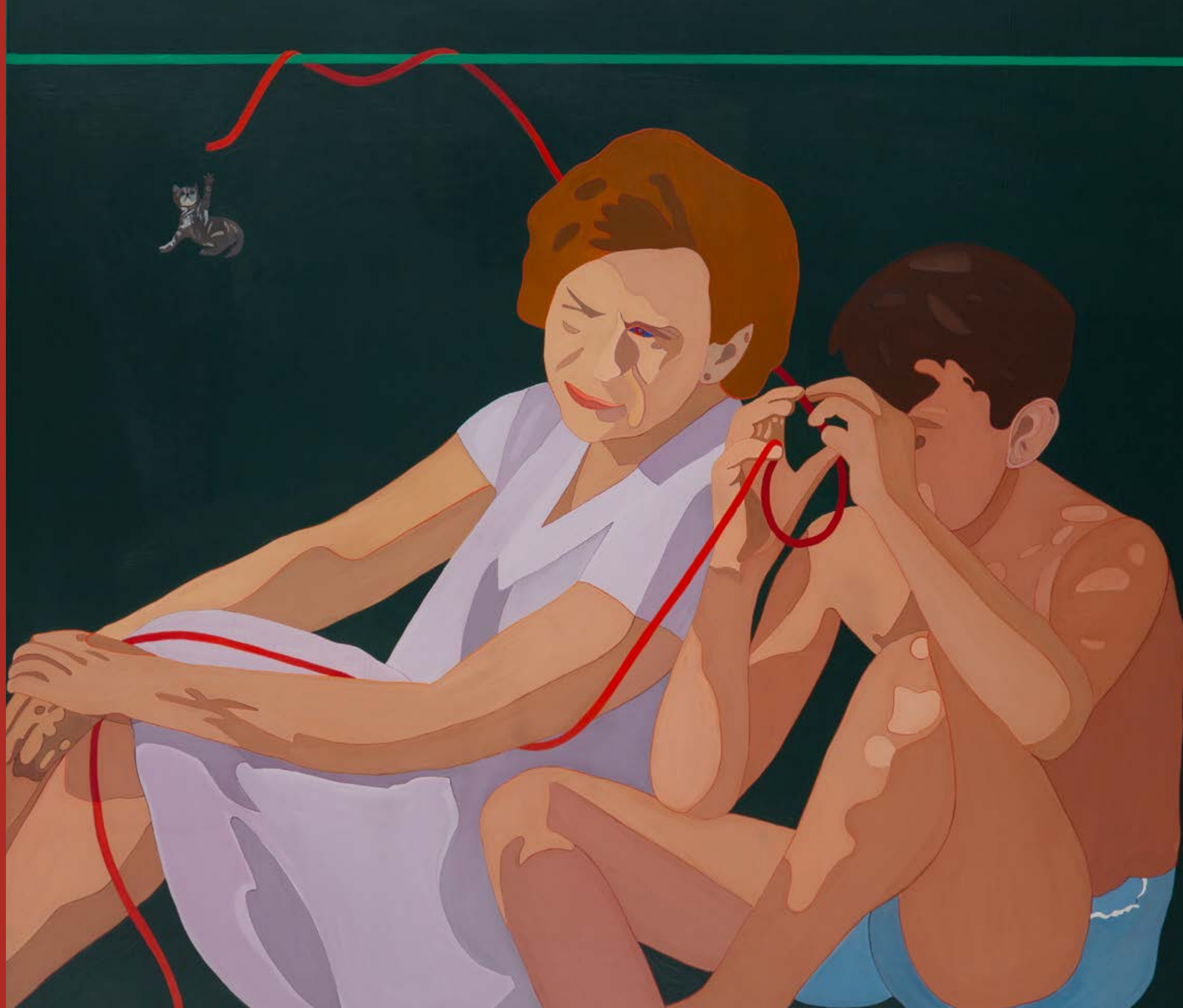
W malarstwie Ewy Kuryluk osobista historia staje się przestrzenią, w której pamięć, wyobraźnia i codzienność nieustannie się przenikają. Artystka wplata w swoją twórczość nie tylko własne portrety, lecz także wizerunki najbliższych osób, rodzinne sytuacje i zapamiętane gesty, nadając im formę intymnego, a zarazem nieoczywistego zapisu. Obraz „Mama i Piotruś” z 1974 wpisuje się w ten szczególny nurt jej twórczości, w którym rodzinny wizerunek przekształca się w opowieść o bliskości, pamięci i przemijaniu.

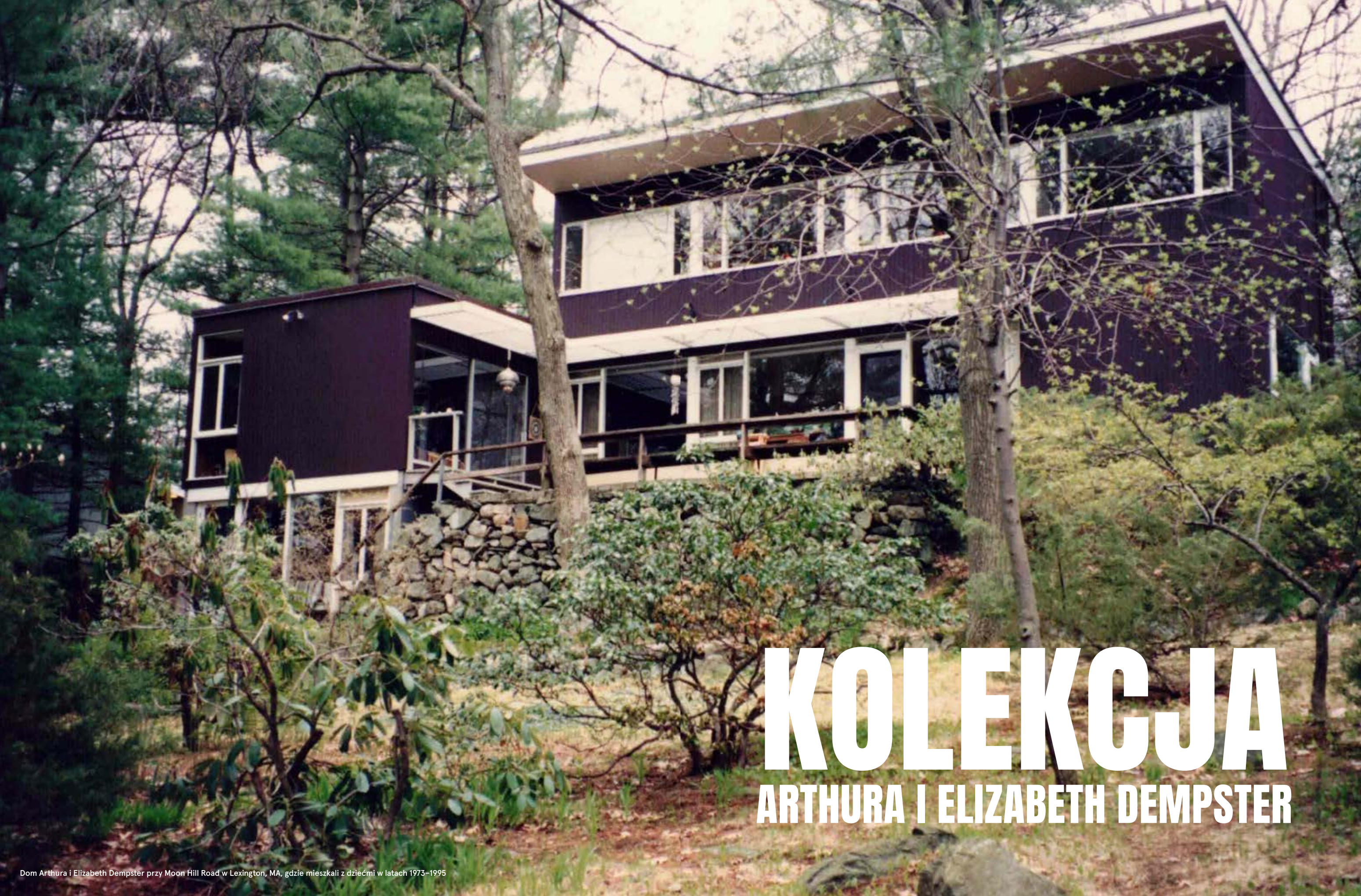
W cytowanym wyżej tekście Ola Wojtkiewicz wskazywała, że wczesne obrazy Kuryluk, nasycone surreальnymi motywami, fantastycznymi formami i trudnymi do jednoznacznego odczytania kształtami, z czasem ustępują kompozycjom bardziej realistycznym, w których przedstawienia pojawiają się na niemal pustym, płaskim tle. Jednak niezależnie od stylistycznych przemian jej malarstwo zachowuje charakter osobistego zapisu – obrazy funkcjonują niczym utrwalone za pomocą koloru fragmenty pamięci. Łączą w sobie groteskę i czułość, ironię i zachwyt, tworząc intymną kronikę doświadczeń artystki. To, co początkowo mogło wywoływać konsternację swoją bezpośredniością i prywatnym charakterem, z perspektywy czasu zyskuje wymiar historyczny, stając się świadectwem zarówno indywidualnego doświadczenia, jak i przemian języka sztuki.

Kompozycję wypełniają dwie siedzące obok siebie postacie – matka i syn. Ich sylwetki zostały potraktowane płasko, niemal jak wycięte z jednolitego, ciemnego tła. Kontrastujące z nim ubiór kobiety i jasne ciało chłopca, przedstawione wyrazistym konturowym rysunkiem, podkreślają charakterystyczną dla Kuryluk syntetyczność. Pozornie banalna scena staje się opowieścią o rodzinnej relacji, a jednocześnie dokumentem szczególnie bliskiej artystce więzi.

Intrygującym elementem obrazu jest czerwona linia, która niczym nić oplata obie postacie i przecina kompozycję. Jej wyrazisty kolor odcina się od ciemnej zieleni obrazu. Czerwona nić może być odczytana jako znak emocjonalnego połączenia – jednocześnie bliskości i uwikłania. W tym sensie obraz wpisuje się w charakterystyczną dla twórczości artystki refleksję nad pamięcią, cielesnością i kruchością ludzkich relacji.

Kuryluk nie buduje jednak sceny wyłącznie z realistycznych elementów. Obok monumentalnie potraktowanych postaci pojawia się niewielki kot, niemal zawieszony w pustej przestrzeni, a czerwona linia wprowadza do przedstawienia element zagadki i surreálnego niepokoju. Dzięki temu obraz pozostaje na granicy konkretnego wspomnienia i świata wewnętrznego artystki. Jest zarazem intymnym zapisem rodzinnej bliskości – wspomnieniem matki i ukochanego młodszego brata, utrwalonym w charakterystycznym dla Kuryluk języku malarskim.





KOLEKCJA

ARTHURA I ELIZABETH DEMPSTER



Elizabeth i Arthur Dempster, połowa pierwszej dekady XXI w.



Arthur, Becky i Ben Dempster z Hanką Sylwestrowicz w 1993, podczas ostatniej wizyty w Bernardsville, zanim Hanka sprzedała dom i przeprowadziła się do Santa Monica



Hanka, Elizabeth, Becky i Witold w jadalni w domu Sylwestrowiczów w Bernardsville, Wielkanoc 1965



Elizabeth z niemowlęciem Becky, Hanka i Witold w kabrioletcie Buick Special, wiosna 1962

HISTORIA PRZYJAŹNI ARTHURA I ELIZABETH DEMPSTER Z WITOLDEM I HANKĄ SYLWESTROWICZAMI



Hanka i Witold Sylwestrowicz, połowa lat 70. XX w.

U źródeł kolekcji Arthura i Elizabeth Dempster, obejmującej dzieła najwybitniejszych przedstawicieli polskiej sztuki powojennej znajduje się historia niezwyklej, trwającej przez dziesięciolecia przyjaźni z Witoldem i Hanką Sylwestrowiczami. To właśnie ta relacja, zrodzona z sąsiedztwa, wspólnych doświadczeń i intelektualnej bliskości, otworzyła przed Dempsterami świat polskiej historii, kultury i sztuki, a z czasem stała się jednym z najważniejszych źródeł ich kolekcjonerskiej pasji.

Historia rozpoczęła się w 1957. Kilka miesięcy po ślubie dwudziestosiedmioletni Arthur, doktor statystyki matematycznej oraz dwudziestotrzyletnia Elizabeth, absolwentka studiów poświęconych kulturze antycznej, przeprowadzili się do New Jersey, gdzie wynajęli mieszkanie w domu Arthura Marsha. Na tyłach głównego budynku, w odnowionej wozowni, mieszkali już wówczas Witold i Hanka Sylwestrowiczowie – małżeństwo starsze od Arthura i Elizabeth o niemal całe pokolenie. Między obiema parami szybko zawiązała się



Widok z zewnątrz domu Hanki i Witolda Sylwestrowiczów w Bernardsville

bliska więź. Witold i Hanka niejako wzięli pod swoje skrzydła młodszych przyjaciół, którzy dopiero rozpoczynali wspólne, dorosłe życie. Zwyczajna sąsiedzka znajomość przerodziła się z czasem w głęboką relację towarzyską i intelektualną, a dla Arthura i Elizabeth Dempster stała się również szczególną lekcją europejskiej historii XX wieku – historii poznawanej nie z podręczników, lecz poprzez osobiste doświadczenia ludzi, którzy sami znaleźli się w centrum jej dramatycznych wydarzeń.

Sąsiedztwo nie było jedyną przestrzenią, w której spotykały się ich losy. W latach 1957–1958 Arthur pracował w Bell Telephone Laboratories, zajmując się badaniami matematycznymi i obliczeniami naukowymi. Z Bell Labs jako inżynier i naukowiec związany był również Witold Sylwestrowicz, podczas gdy Hanka pracowała jako statystyczka w firmie CIBA (później Ciba-Geigy). W kolejnych latach naukowe zainteresowania Arthura i Hanki wielokrotnie się przecinały; Dempster konsultował z nią swoje badania statystyczne i problemy obliczeniowe. Przyjaźń rozwijała się zatem równolegle na kilku płaszczyznach – prywatnej, intelektualnej i zawodowej.

Dla Elizabeth szczególne znaczenie miały opowieści starszych przyjaciół o wojennej Europie. Były dramatyczne, a zarazem fascynujące, ponieważ odsłaniały rzeczywistość dotąd niemal nieobecną na jej mentalnej mapie świata. Witold miał za sobą doświadczenie wojennego lotnika i nawigatora służącego w polskich jednostkach RAF. Hanka przeżyła okupację Warszawy, śmierć ojca zamordowanego przez Niemców, Powstanie Warszawskie, a następnie dramatyczną ucieczkę z komunistycznej Polski, aby połączyć się z mężem w Anglii. Ich wspomnienia otwierały przed Elizabeth nie tylko historię wojny, lecz również historię Polski – kraju, który stopniowo przestał być dla niej odległym punktem na mapie Europy, a zaczynał nabierać konkretnych kształtów, głosów i znaczeń. Rozmowy podczas wspólnych weekendów, posiłków i pikników prowadziły od historii ku kulturze, a od kultury ku sztuce i architekturze. Dyskutowano o polskim malarstwie, niemieckim Bauhausie, Walterze Gropiusie i Miesie van der Rohe, a także o modernistycznej architekturze Le Corbusiera. Najtrwalszym dziedzictwem tej przyjaźni okazało się właśnie spotkanie z kulturą. Dzięki Hance i Witoldowi Elizabeth odkryła Polskę nie tylko jako kraj naznaczony tragiczną historią, lecz także jako miejsce żywej, ambitnej i nowoczesnej twórczości.



Arthur i Elizabeth Dempster

Już w 1957 obie pary spędzały wspólnie weekendy na zalesionej, pięcioakrowej działce Sylwestrowiczów w Bernardsville. Rozmowom i wspólnym posiłkom towarzyszyła praca nad przygotowaniem terenu pod przyszły dom gospodarzy. Cztery lata później, w 1961, na podstawie projektu Bohdana Urbanowicza, brata Hanki, stanął tam modernistyczny dom inspirowany estetyką Bauhausu. Budynek szybko stał się czymś więcej niż tylko prywatną przestrzenią mieszkalną. Był zarazem wybitnym przykładem nowoczesnej architektury, miejscem prezentacji polskiej sztuki i nieformalnym ośrodkiem polskiej kultury w Ameryce.

W ciągu kolejnych dwudziestu pięciu lat Sylwestrowiczowie stworzyli największą w Stanach Zjednoczonych prywatną kolekcję polskiej sztuki powojennej. Ich pasja udzieliła się młodszym przyjaciołom, wpływając nie tylko na ich zainteresowanie sztuką, lecz również na sposób myślenia o domu, przestrzeni i codziennym otoczeniu. Zainspirowani atmosferą Bernardsville Arthur i Elizabeth nabyli w Lexington jeden z dwudziestu ośmiu modernistycznych domów zaprojektowanych przez młodych architektów związanych z pracownią The Architects Collaborative, założoną wspólnie z Walterem Gropiusem. Architekci ci wraz ze swoimi rodzinami stworzyli osiedle Six Moon Hill – wspólnotę, w której nowoczesna architektura łączyła się z ideą sąsiedzkiej bliskości i wspólnego życia.

W nowym domu Arthur i Elizabeth kontynuowali tradycję zaczerpniętą od Sylwestrowiczów: otwartość na ludzi, gościnność oraz przekonanie, że sztuka powinna być integralną częścią codzienności. Z czasem na ich ścianach pojawiały się dzieła artystów, których nazwiska należą dziś do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Zachęcani i prowadzeni przez starszych przyjaciół odwiedzali Wojciecha Fangora w jego pracowni w Madison,

a następnie w Summit. Poznawali artystów goszczących u Sylwestrowiczów i uczestniczyli w wydarzeniach artystycznych, często związanych z polską kulturą. Kolekcja Dempster powstawała więc nie według z góry przyjętego programu, lecz poprzez spotkania, przyjaźnie, podróże i osobiste doświadczenia. W 1977, podczas aukcji Komitetu Pomocy Niewidomym w Polsce w Nowym Jorku, nabyli abakan Magdaleny Abakanowicz. Kontakty z polskim środowiskiem, a także konferencje naukowe, w których uczestniczył Arthur, prowadziły ich również do Warszawy. Podczas jednej z takich podróży, w 1975 Arthur kupił prace Teresy Pągowskiej. Każdy z tych wyborów był częścią większej historii – historii relacji z ludźmi i kulturą, która z biegiem lat stawała się Dempsterom coraz bliższa.

Sztuka zajmowała ważne miejsce w ich życiu, ale nigdy nie funkcjonowała w oderwaniu od innych dziedzin. Elizabeth i Arthur przez całe życie aktywnie uczestniczyli w życiu społecznym, naukowym i kulturalnym, tworząc wokół siebie środowisko, w którym sztuka przenikała się z nauką, a spotkania z rodziną, przyjaciółmi i współpracownikami były naturalną częścią codzienności. Oboje wynieśli z rodzinnych domów głębokie uznanie dla ludzkiej twórczości, piękna i muzyki. Arthur dorastał w domu niemal nieustannie wypełnionym dźwiękami fortepianu. Jego matka była pianistką i także po zakończeniu kariery zawodowej ćwiczyła przez wiele godzin dziennie. Gra na fortepianie pozostawała jej życiową pasją – podobną być może do tej, jaką Arthur odnajdywał później w twórczym podejściu do matematyki. Jego brat Nelson był cenionym wiolonczelistą, koncertującym między innymi w Toronto, choć zawodowo wykładał ekonomię. Nauka i sztuka nie należały w tej rodzinie do odrębnych światów; mogły raczej stanowić dwa różne języki tej samej potrzeby twórczego rozumienia rzeczywistości. Dla Elizabeth równie istotny był estetyczny wymiar

codziennego życia: piękny dom wypełniony sztuką, starannie przygotowane posiłki, przedmioty dobrane ze smakiem, a wieczorem muzyka Chopina w interpretacjach Artura Rubinsteina czy Marthy Argerich. Estetyka nie sprowadzała się dla niej do dekoracji. Była sposobem organizowania przestrzeni, relacji i czasu, a zarazem wyrazem przekonania, że piękno może i powinno należeć do codzienności.

Wrażliwość na sztukę łączyła się u Arthura i Elizabeth Dempster z równie silnym zaangażowaniem społecznym. Oboje przywiązywali szczególną wagę do wspierania kobiet. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Elizabeth aktywnie uczestniczyła w ruchu feministycznym w Cambridge w stanie Massachusetts. Arthur natomiast wspierał kariery swoich koleżanek, studentek i doktorantek w środowisku akademickim, które w tamtym czasie pozostawało kobietom wyraźnie mniej przychylne. Postawa ta znajdowała odzwierciedlenie również w jego relacjach naukowych – od współpracy i konsultacji z Hanką Sylwestrowicz poza akademią po wspieranie Nan Laird, swojej studentki, a później współautorki artykułu poświęconego algorytmowi EM.

Nieprzypadkowo więc ważne miejsce w kolekcji Dempsterów zajęły dzieła artystek. Wybór prac Magdaleny Abakanowicz czy Teresy Pągowskiej wpisywał się zarówno w ich zainteresowanie polską sztuką współczesną, jak i w szerszy system wartości, który kształtował całe ich życie. Kolekcja nie była dla nich wyłącznie zbiorem przedmiotów o znaczeniu artystycznym. Stanowiła zapis spotkań, przyjaźni i intelektualnych fascynacji, a zarazem materialne świadectwo świata, który wspólnie budowali – świata, w którym sztuka, nauka, pamięć historyczna i codzienne życie pozostawały ze sobą nierozzerwalnie splecione.

Historia kolekcji Arthura i Elizabeth Dempster to świadectwo kolekcyonerstwa, które wyrasta nie tyle z potrzeby posiadania, ile z potrzeby uczestnictwa – w kulturze, w relacjach i w wymianie idei. Polskie obrazy, rzeźby i tkaniny, które znalazły się w ich domu, były nie tylko świadectwem artystycznych wyborów, lecz także śladami konkretnych osób, rozmów, podróży i przyjaźni. To dzięki Sylwestrowiczom polska kultura weszła na trwałe do intelektualnego i emocjonalnego świata Dempsterów, a sztuka stała się jednym z najpełniejszych sposobów podtrzymywania tej więzi. Ich kolekcja pozostaje czymś więcej niż zespołem wybitnych dzieł: jest opowieścią o tym, jak osobiste spotkanie może przekształcić się w wieloletnią fascynację kulturą, a prywatna przyjaźń – w trwałe dziedzictwo przekraczające granice pokoleń, środowisk i krajów.



Witold, Hanka, Elizabeth, połowa lat 70. XX w.

ARTHUR P. DEMPSTER STATYSTYK, KTÓRY UCZYŁ NAUKĘ MÓWIĆ „NIE WIEM”

Arthur Pentland Dempster należał do tych badaczy, których dorobek trudno zamknąć w granicach jednej dyscypliny. Choć jego zawodowym językiem była statystyka, interesowały go pytania znacznie szersze: jak rozpoznajemy wzory w niepełnym obrazie, jak podejmujemy decyzje w warunkach niepewności i w jaki sposób budujemy wiedzę z fragmentów, które nie zawsze układają się w jednoznaczną całość. Przez niemal siedem dekad pracy naukowej uczestniczył w przemianach, które ukształtowały współczesne sposoby myślenia o danych, informacji i poznaniu.

Urodził się w Toronto w 1929. Dorastał w środowisku, w którym nauka i sztuka nie stanowiły dwóch odległych światów. Jego matka, Jessie MacAlpine, była utalentowaną pianistką, ojciec, Nelson J. Dempster, weteranem I wojny światowej. Istotną rolę w kształtowaniu jego zainteresowań odegrał także wuj i imiennik, Arthur Jeffrey Dempster, wybitny fizyk związany z University of Chicago, którego pionierskie badania nad spektrometrią mas przyczyniły się do odkrycia uranu-235. W rodzinnej historii Dempstera spotykały się więc różne sposoby rozumienia świata: przez dźwięk, przez doświadczenie i przez naukowy eksperyment.

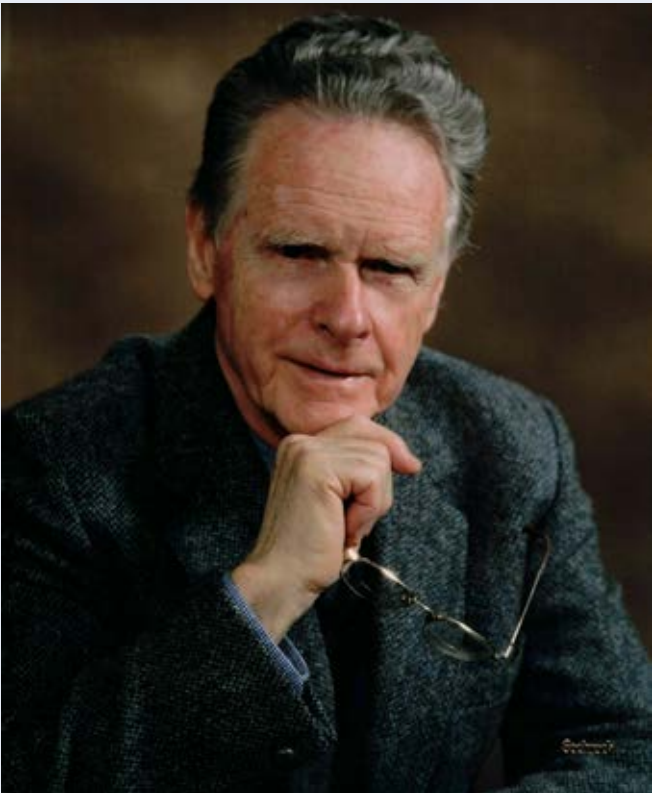
Studiował matematykę i fizykę na University of Toronto, a następnie statystykę matematyczną na Princeton University, gdzie w 1956 uzyskał doktorat. Już jego wczesne badania koncentrowały się wokół sytuacji, w których dostępnych informacji jest zbyt mało, by rzeczywistość dała się opisać w sposób prosty i bezpośredni. Interesował go świat nadmiaru zmiennych i niedostatku obserwacji – świat, w którym odpowiedź nie jest dana z góry, lecz musi zostać cierpliwie wydobyta z niepełnego materiału.

Princeton stało się również miejscem ważnym w jego życiu osobistym. To tam poznał Elizabeth O’Neill, z którą pobrał się w 1957. Niedługo później rozpoczął pracę w Bell Telephone Laboratories, jednym z najważniejszych laboratoriów badawczych XX wieku. Zetknął się tam z rozwijającą się informatyką i z komputerem nie tylko jako narzędziem obliczeń, lecz również jako nowym sposobem organizowania i interpretowania informacji. Brał udział między innymi w projekcie komputerowego opracowania danych pracowników rozbudowanego systemu Bell – przedsięwzięciu, które zapowiadało skalę późniejszej cyfryzacji życia społecznego.

W 1958 Dempster dołączył do nowo utworzonego Wydziału Statystyki Uniwersytetu Harvarda. Z uczelnią tą pozostał związany przez większą część swojej kariery. Jako profesor, wieloletni kierownik wydziału i nauczyciel akademicki współtworzył środowisko, w którym statystyka przestawała być jedynie techniką obliczeniową, a stawała się językiem opisu złożonej i niepewnej rzeczywistości. Przez dziesięciolecia kształcił kolejne pokolenia studentów i młodych badaczy, pozostając aktywnym członkiem Harvardu aż do przejścia na emeryturę profesorską w 2005.



Arthur Dempster, w wieku 22 lat, kończący studia na Uniwersytecie w Toronto ze Srebrnym Medalem Gubernatora Generalnego za wybitne osiągnięcia akademickie, 1952



Portret Arthura wykonany przez Bachrach Photographers w 2002 roku na potrzeby wystawy w Boston Public Library, prezentującej czołowych intelektualistów Bostonu

Najbardziej znanym osiągnięciem Dempstera stała się praca nad problemem niepełnych danych, prowadzona wspólnie z Donaldem B. Rubinem i Nan M. Laird. Jej rezultatem był opublikowany w 1977 artykuł poświęcony metodzie, która przeszła do historii jako algorytm EM.

W sensie matematycznym była to procedura pozwalająca stopniowo przybliżać się do rozwiązania tam, gdzie część informacji pozostaje ukryta. W szerszej perspektywie można jednak widzieć w niej model charakterystycznego dla Dempstera sposobu myślenia: zamiast traktować brak jako przeszkodę, uznawał go za część problemu. Niepełność nie oznaczała dla niego niemożności poznania. Stawała się raczej przestrzenią, w której wiedzę trzeba budować etapami – poprzez kolejne przybliżenia, korekty i powroty.

Podobna intuicja leżała u podstaw koncepcji rozwiniętej później jako teoria Dempstera-Shafera. Jej istotą było przyznanie niepewności własnego miejsca w opisie rzeczywistości. Między przekonaniem „za” a przekonaniem „przeciw” pozostawała bowiem jeszcze trzecia możliwość: „nie wiem”. Niewiedza nie była tu błędem, który należało ukryć lub natychmiast usunąć, lecz pełnoprawnym stanem poznania – przestrzenią zawieszenia, w której dostępne informacje nie pozwalają jeszcze opowiedzieć się po żadnej ze stron. Dempster proponował więc język, który nie zmuszał niejednoznaczności do przyjęcia pozornej formy pewności. Pozwalał zachować to, co nierozstrzygnięte, i uznać brak wiedzy za równie znaczący element obrazu jak to, co już zostało rozpoznane.

Ta intuicja sprawiła, że jego prace znalazły zastosowanie daleko poza samą statystyką. Algorytm EM stał się jednym z podstawowych narzędzi współczesnej analizy danych, wykorzystywanym w wielu obszarach nauki i technologii. Artykuł z 1977 zyskał ogromny wpływ, stając się jedną z najczęściej cytowanych publikacji naukowych drugiej połowy XX wieku.



Członkowie założyciele Departamentu Statystyki Uniwersytetu Harvarda, maj 1959. Z przodu, od lewej do prawej: John W. Pratt, William G. Cochran, Frederick Mosteller (kierownik). Z tyłu, od lewej do prawej: Howard Raiffa, Arthur P. Dempster

W dorobku Dempstera szczególnie interesujące pozostaje jednak coś więcej niż skuteczność opracowanych przez niego metod. Jego prace wyrastają z pytania o relację między tym, co widzialne, a tym, co ukryte; między fragmentem a całością; między wiedzą a niepewnością. Są to pytania dobrze znane również sztuce.

Obraz nigdy nie odsłania wszystkiego. Znaczenie rodzi się nie tylko z tego, co zostało przedstawione, lecz również z tego, czego brakuje, co wymyka się spojrzeniu, pozostaje poza kadrem lub domaga się dopowiedzenia. Dempster posługiwał się innym językiem, lecz mierzył się z podobnym napięciem. Jego statystyka nie była próbą usunięcia niepewności, ale sposobem świadomego poruszania się w jej obrębie i nadawania jej czytelnej formy.

W tym właśnie punkcie myśli Arthura Dempstera spotyka się z twórczością Wojciecha Fangora. Obu interesowała przestrzeń pomiędzy tym, co dostępne poznaniu, a tym, czego nie sposób rozstrzygnąć z całkowitą pewnością. Fangor nadawał tej nieokreśloności formę wizualnego doświadczenia – pozwalał jej ujawniać się w obrazie, w relacji barw, przestrzeni i spojrzenia. Dempster próbował natomiast opisać podobny stan za pomocą języka matematyki. Jeden czynił niepewność widzialną, drugi starał się nadać jej strukturę.

W tym sensie jego praca przypominała nie tyle poszukiwanie jednej ostatecznej odpowiedzi, ile proces budowania obrazu z rozproszonych śladów. Wiedza pojawiała się stopniowo: przez zestawianie fragmentów, rozpoznawanie relacji i nieustanne korygowanie wcześniejszych założeń. To właśnie ta otwartość na niepełność uczyniła myślenie Arthura Pentlanda Dempstera tak trwałym i tak podatnym na przekraczanie granic dyscyplin.

7 α Ξ Ψ

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

"Obraz LXXII", 1959

olej/piótno, 95 x 67 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stefan Gierowski | Obraz LXXII | 1959'

na odwrociu wskazówka montażowa

na blejtrame papierowa nalepka wystawowa Herbert F. Johnson Museum of Art oraz nalepka DESA z informacją o rezerwacji

estymacja:

340 000 - 480 000 PLN

71 600 - 101 100 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Chalette, Nowy Jork

kolekcja Arthura i Elizabeth Dempster

WYSTAWIANY:

New York Galleries Exhibition, Yale University Art Gallery, New Haven, 7.12.1961-4.02.1962

Masters of Contemporary Art in Poland, Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, 2.04-28.05.1986



We wstępie do katalogu wystawy „15 Polish Painters”, pierwszej wystawy powojennego malarstwa polskiego, która odbyła się w 1961 w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku, Peter Selz opisał dwie dominujące wówczas w polskiej sztuce tradycje kontynuowanego malarstwa awangardowego. Tradycje te wywodziły się z jednej strony z zainteresowań konstruktywizmem Malewicza i neoplastycyzmem Mondriana, z drugiej strony koloryzmem Cezanne’a i Bonnard’a. Swoje kulminacje znalazły w dwóch niezwykle oryginalnych osobowościach twórczych, analogicznie, Władysława Strzemińskiego i Piotra Potworowskiego. Strzemiński, twórca teorii widzenia i malarzkiej teorii unizmu był współzałożycielem przedwojennych grup „a.r”, „Praesens” oraz „Blok”, z których wywodzili się zarówno kontynuatorzy jego myśli jak i jego rówieśnicy, którzy czerpali z podobnych malarskich tradycji. Unizm traktował o przezwycięzeniu napięć na płaszczyźnie malarskiej. Dążeniu do jedności oraz autonomizacji dzieła sztuki. Obraz miał być płaską całością pozbawioną iluzji przestrzeni, w której kompozycja wynika z własności płótna i w nim się zamyka. Bez elementów dominujących, bez kontrastów, za to z powtarzalnymi, subtelnymi formami tworzącymi całość. Jednym z kontynuatorów takiego myślenia o malarstwie był Stefan Gierowski.

Wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1948 przeniósł się do Warszawy, gdzie prze wiele lat był profesorem, a od 1981 rektorem elektem, nie zatwierdzonym przez ówczesne władze. Współpracował ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków i prowadził życie stateczne, rodzinne, skupione na pracy i rozwoju własnego malarstwa. Mało podróżował, a mimo tego jego dzieła osiągnęły rozpoznawalność na światowym poziomie, trafiając do międzynarodowych kolekcji awangardowego malarstwa.

Emocjonalna logika, geometryczny porządek, jednorodne płaszczyzny percepcyjne, układy rytmiczne, barwny relatywizm. To zaledwie niektóre pojęcia wybierane przez historyków i krytyków sztuki do opisywania malarstwa Gierowskiego. Artysta, choć mocno ugruntowany w środowisku, od debiutu w połowie lat 50. nie odnajdował się w centrum młodego wówczas malarstwa. Pozostawał z boku, unikając tym samym możliwego narzucania tonu prze grupę. Jerzy Stajuda w Miesięczniku Literackim w 1968 napisał, że Gierowski jako pierwszy spośród swoich rówieśników zaprezentował nie malarstwo młode, a sztukę. Dzieła, a nie eksperymenty. Zwrócił uwagę na koncepcję rozwiązania malarskiego, która nosiła silny ładunek emocjonalny a przy tym spójną wizję realizowaną już w pierwszych obrazach. Argumentował tę autonomizację w słowach: „w kilkunastu początkowych obrazach utrwalił się jakby pośpiech w materializowaniu cennej, nagłej wizji. A może nawet trafem odkrytego we właściwym porządku. Bo w niewielu obrazach niefiguralnych gra stosunków interwałowych jest tak konsekwentna, tak mocno narzuca się ‘próżnia’ dzieła, upewniająca o jego konieczności” (Jerzy Stajuda, Malarstwo i.e. malarstwo, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 34-43, [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 271).

„Obraz LXXII” z 1959 powstał dwa lata po tym jak Gierowski odszedł od literackiego tytułowania swoich obrazów na rzecz numerowania ich cyframi rzymskimi, aby wykluczyć wszelkie pozamalarskie treści oraz zneutralizować symboliczne interpretacje. Umożliwiło mu to operowanie kolorem w sposób konkretny. Obserwowanie i badanie właściwości malarskich ujmowanych na płaszczyźnie jednego obrazu równoznaczne jednemu procesowi analitycznemu. Badanie relacji oraz granic światła, koloru i przestrzeni. Obrazy stworzone w 2 poł. lat 50. charakteryzuje monochromatyczność, grube i fakturalne warstwy farby jakby wydobywającej się z płaszczyzny płótna, z którym staje się jednością. Zarówno numeracja „Obrazu LXXII” jak i kompozycja wskazują na twórczą bliskość wobec „Obrazu LXXIV” prezentowanego podczas wystawy „15 Polish Painters”. O dziełach Gierowskiego z tego czasu Selz napisał: „Niedawno porzucił jasną paletę swoich wcześniejszych płócien na rzecz niemal monochromatycznych barw ziemi. Te delikatnie kolorowe, stonowane obrazy są skonstruowane z wyczuwalną pewnością (strony 23, 24, 25). Zawsze trzymają się płaskiej płaszczyzny obrazu i nie dopuszczają najmniejszej sugestii trzeciego wymiaru. Nie ma też żadnego podniecenia wywołanego przez ich drobne zmiany koloru, a jednak subtelne wibracje są tworzone przez delikatne tekstury i przytłumione światło, które zdaje się emanować z wnętrza obrazu” (Peter Selz, katalog wystawy “15 Polish Painters”, MoMA, Nowy Jork 1961, s. 10).



8 α Σ Ψ

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SU 15", 1972

olej/piótno, 142 x 142 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 15 1972 | 56 x 56'''

estymacja:
1 800 000 – 3 000 000 PLN
379 000 – 631 600 EUR

OPINIE:
wpisany do katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.901

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, New Jersey, 1973
kolekcja Arthura i Elizabeth Dempster



Kariera artystyczna Wojciecha Fangora rozwijała się etapami, z których każdy poszerzał jego rozumienie obrazu i przestrzeni. Początkowo artysta związany był z malarstwem figuratywnym oraz sztuką użytkową. W latach 50. tworzył plakaty, murale, mozaiki i projekty przeznaczone do przestrzeni publicznej, współpracując z architektami i projektantami, między innymi Stanisławem Zamecznikiem, Oskarem Hansenem i Wojciechem Zamecznikiem. Doświadczenia te miały zasadnicze znaczenie dla jego późniejszej twórczości: nauczyły go postrzegać dzieło nie jako autonomiczny przedmiot, lecz jako element większego układu, którego częścią jest także otoczenie i poruszający się w nim widz.

W drugiej połowie lat 50. Fangor odszedł od figuracji i zwrócił się ku abstrakcji. Przełomowym momentem stały się jego realizacje przestrzenne, przede wszystkim „Studium przestrzeni” z 1958 roku, przygotowane wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem. Obrazy zostały tam potraktowane jako elementy środowiska, a sposób ich rozmieszczenia podporządkowano ruchowi i percepcji odbiorcy. Eksperyment ten zapowiadał późniejszą koncepcję environment i stał się punktem wyjścia dla wieloletnich badań Fangora nad zależnością pomiędzy fizyczną powierzchnią obrazu, przestrzenią iluzyjną i rzeczywistą przestrzenią widza.

Teoria „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” Wojciecha Fangora opierała się na odwróceniu tradycyjnego sposobu konstruowania przestrzeni w obrazie. W klasycznym malarstwie iluzja przestrzeni zwykle prowadzi wzrok w głąb płótna – obraz działa jak okno otwierające się na fikcyjną rzeczywistość. Fangor chciał natomiast osiągnąć efekt przeciwny: sprawić, aby przestrzeń obrazu zdawała się wychodzić przed jego powierzchnię, w stronę widza i realnego otoczenia.

Kluczowe znaczenie miała tu rezygnacja z wyraźnego konturu. Fangor budował formy za pomocą miękkich, stopniowanych przejść barwnych, pozbawionych ostrych granic. Koła, fale czy kwadraty nie były więc jednoznacznie zamkniętymi figurami, lecz strefami koloru, które zdawały się rozszerzać, kurczyć, pulsować albo przemieszczać względem powierzchni obrazu.

Efekt ten wynikał również z działania ludzkiego aparatu wzrokowego. Oko próbuje nieustannie zogniskować niewyraźne kontury, lecz w obrazach Fangora nie znajduje stabilnej granicy, na której mogłoby się zatrzymać. Różnice jasności, nasycenia i temperatury barw sprawiają dodatkowo, że poszczególne partie kompozycji wydają się znajdować bliżej lub dalej. Powstaje wrażenie ruchu, pulsowania i zmiany skali, mimo że sama powierzchnia płótna pozostaje nieruchoma.

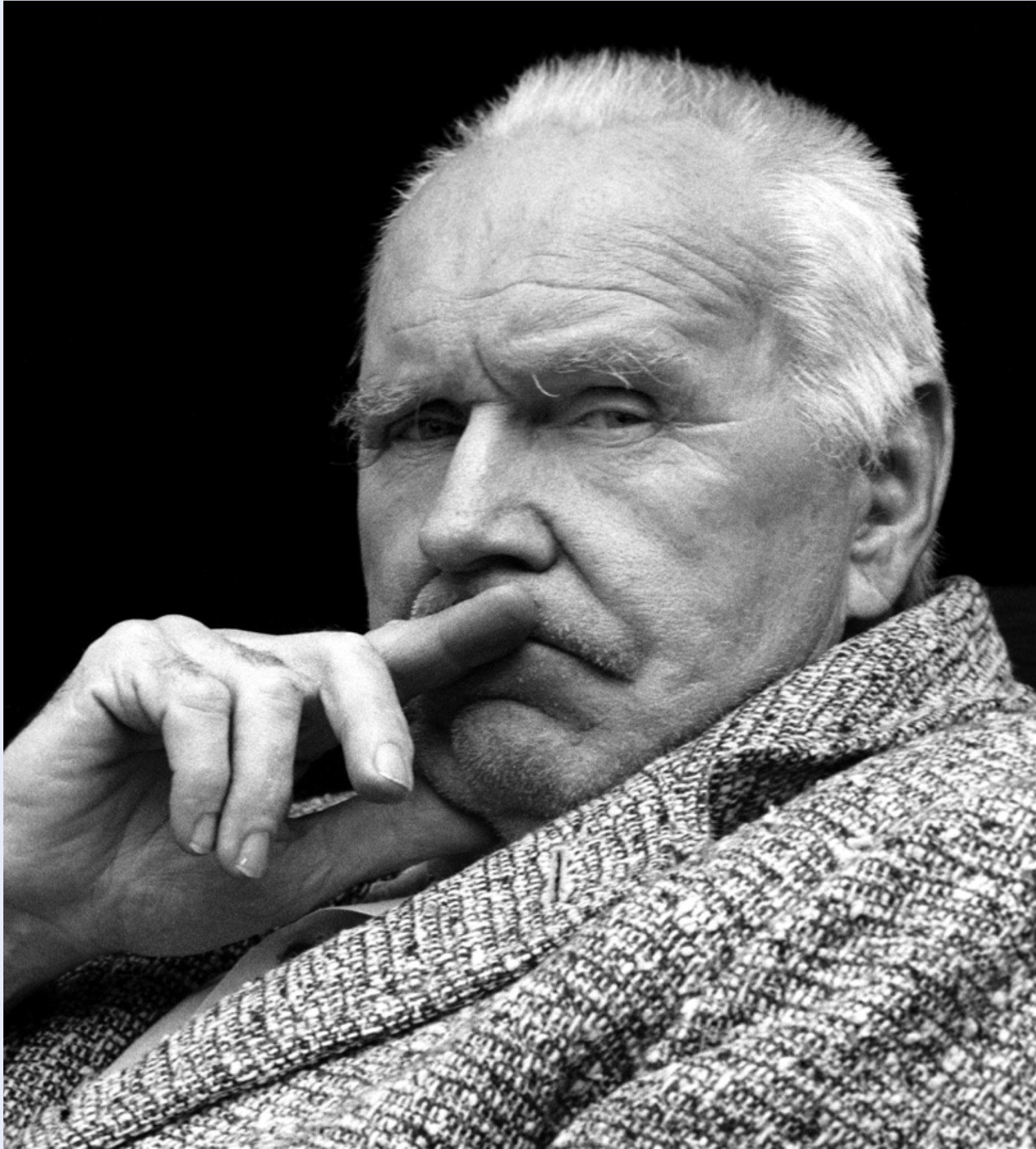
Dlatego „pozytywna przestrzeń iluzyjna” nie była po prostu złudzeniem optycznym. Jej istotą było połączenie trzech rodzajów przestrzeni: fizycznej płaszczyzny obrazu, przestrzeni tworzonej przez malarską iluzję oraz realnej przestrzeni, w której znajduje się odbiorca. Widz nie miał jedynie patrzeć na obraz – jego własna percepcja stawiała się częścią dzieła.

Litery rozpoczynające tytuły obrazów bezkrawędziowych wskazują na miejsce powstania pracy. Wojciech Fangor bardzo wcześnie wyjechał z Warszawy. Najpierw zatrzymał się w Berlinie („B”), następnie przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie w latach 60. tworzył w swojej pracowni w Madison („M”) a następnie w od pierwszej połowy lat 70. w Summit („SU”). Obie miejscowości były w tym czasie miejscem zamieszkania i pracy Arthura i Elistabeth Dempster oraz Hanki i Witolda Sylwestrowiczów.

Okres Summit stanowił w twórczości Wojciecha Fangora moment szczególny – dojrzały, wyciszony i będący konsekwencją wieloletnich poszukiwań artysty związanych z przestrzenią, światłem i percepcją. W „SU 15” z 1972 wieloletnie badania artysty osiągają niezwykle subtelną postać. Fangor rezygnuje z ostrego konturu i wyraźnie zamkniętych form. Zamiast nich buduje kompozycję za pomocą stopniowanych przejść tonalnych i miętko przenikających się pól barwnych. Kolor przestaje pełnić rolę wypełnienia kształtu – sam staje się formą, światłem i przestrzenią. Poszczególne partie obrazu zdają się przybliżać i oddalać, rozszerzać i zanikać, przez co statyczna powierzchnia płótna zaczyna sprawiać wrażenie pozostającej w ciągłym ruchu.



Sara, Ben, Elizabeth i Becky Dempster z jednym ze studentów Arthura, w jadalni w domu przy Moon Hill Road, 1989. Na ścianie obraz „SU 15” Wojciecha Fangora



Wojciech Fangor, USA, Nowy Jork, Summit, 1986, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

9 α Σ Ψ

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 18", 1966

olej/ płótno, 91 x 91 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 18 | 1966'

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
210 600 - 315 800 EUR

OPINIE:
wpisany do katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.561

POCHODZENIE:
Galerie Chalette, Nowy Jork, 1967
kolekcja Arthura i Elizabeth Dempster, Cambridge, zakup w czerwcu 1967



Charakterystyczne dla Fangora rozmycie bywa porównywane do renesansowego sfumato. Artysta wykorzystał jednak tę tradycyjną malarską technikę w zupełnie nowym celu. Miękkie przejścia nie służyły budowaniu iluzji przedmiotu ani atmosferycznej głębi, lecz eliminowaniu granicy. Fangor nakładał farbę w sposób niezwykle kontrolowany, uzyskując gładkie powierzchnie pozbawione ekspresyjnego śladu pędzla. Krawędź zastępowała ciągłość wartości tonalnych, a to właśnie brak jednoznacznej granicy pomiędzy kolorami powodował optyczną niestabilność obrazu.

W „M 18” z 1966, obrazie, który Elizabeth Dempster nazywała pieszczotliwie „sadzonym jajkiem” zasadniczym środkiem budującym przestrzeń jest kolor. Fangor konstruuje formę za pomocą miękkich, stopniowych przejść barwnych i ponownie, to właśnie brak jednoznacznej krawędzi sprawia, że obraz wydaje się pulsować, a kwadratowa forma rozmieszczenia przyciągająco energetyzującego żółtego zdaje się zbliżać do widza lub cofać w głąb płótna. Powierzchnia pozostaje jednak fizycznie płaska.

Lata 60. należały do najbardziej przełomowych okresów w karierze Wojciecha Fangora. To właśnie wtedy wypracowany jeszcze w Polsce język malarski artysty znalazł się w centrum międzynarodowego zainteresowania, a jego badania nad kolorem, przestrzenią i fizjologią widzenia zyskały szczególną aktualność w kontekście rozwijającego się op-artu. Wystawiał w Europie i Stanach Zjednoczonych, współpracował z nowojorską Galerie Chalette, a jego obrazy znalazły się na ważnych wystawach prezentujących nowe tendencje w sztuce. Jego dzieła pokazane zostały obok m.in. Gierowskiego i Pagowskiej na wystawie „15 Polish Painters” zorganizowanej w 1961 w MoMA w Nowym Jorku. Następnie w 1965, tym samym muzeum, na wystawie „The Responsive Eye, która stała się przyczynkiem do wieloletniej fascynacji świata sztuki nurtem „op-artu”. Kulminacją tego etapu była indywidualna wystawa w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku w 1970 roku – wydarzenie, które potwierdziło wyjątkową pozycję Fangora w międzynarodowym środowisku artystycznym. Była to pierwsza indywidualna wystawa polskiego artysty w tej instytucji.



Salon z widokiem na główną sypialnię i obraz Wojciecha Fangora „M 18” w domu przy Moon Hill Road

10 α Σ Ψ

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Monochromat VII", 1974

olej/ płótno, 135 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PAŁOWSKA 1974 | MONOCHROMAT VII | 135 x 150 cm'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

84 300 – 126 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki, Warszawa 1975

kolekcja Arthura i Elizabeth Dempster



Twórczość Teresy Pagowskiej wyrasta z drugiej opisywanej przez Petera Selza we wstępie do katalogu „15 Polish Painters” tradycji awangardowego malarstwa – polskiego koloryzmu. Jej dojrzała formuła malarska powstała jednak w znacznej mierze dzięki przekroczeniu jego reguł. Szczególne znaczenie miał tu Piotr Potworowski – malarz, pedagog i członek Komitetu Paryskiego, którego Pagowska poznała w środowisku gdańskiej PWSSP. W 1958 zorganizowała jego wystawę w ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, a następnie pracowała w prowadzonej przez niego pracowni. Z czasem relacja zawodowa przerodziła się w artystyczną bliskość i przyjaźń. Sama Pagowska podkreślała, że kontakt z Potworowskim pomógł jej uwolnić się od konwencji kolorystycznych silnie obecnych w tak zwanej szkole sopockiej. Nie oznaczało to odrzucenia koloru. Barwa pozostała jednym z najważniejszych tworzyw jej malarstwa, lecz przestała podlegać zasadzie harmonijnej „gry barwnej”. Pagowska odziedziczyła po kolorystach przekonanie o autonomicznej wartości koloru, a zarazem nauczyła się traktować go jako środek konstrukcji i emocjonalnego napięcia.

Najbardziej rozpoznawalnym motywem jej malarstwa stała się figura ludzka, podejmowana konsekwentnie na płótnach od początku lat 60. Była to zwłaszcza figura kobieca. Artystka nie traktowała jej jednak jako portretu konkretnej osoby. Upraszczała sylwetkę, deformowała ją, wykręcała i poddawała syntezie, prowadząc je w stronę znaku. Ciało pozostawało czytelne, lecz traciło indywidualne rysy, stając się nośnikiem uniwersalnych stanów i napięć. Zawieszone w niemal pustej przestrzeni płótna, wydaje się kruche, samotne, a zarazem pełne energii. Erotyzm tych przedstawień nie ma charakteru dosłownego – ujawnia się w rytmie linii, napięciu pozy, relacji między plamą barwną a odsłoniętym tłem.

Redukcja środków malarskich była jednym z podstawowych narzędzi Pagowskiej, a podziwiać ją można na płótnie „Monochromat VII” z 1974. Zabieg ten nie oznaczał prostoty rozumianej jako skrót czy efektowny gest. Każdy element obrazu podlegał namysłowi, a proces malowania był dla artystki ważniejszy niż jego ostateczny rezultat. Pracę rozpoczynała od samodzielnego nabijania płótna na b lejtram. Charakterystyczne dla jej dojrzałej twórczości stało się płótno niegruntowane, którego naturalna szarość nie pełniła roli neutralnego podłoża, lecz stawała się aktywnym składnikiem kompozycji. Pozostawione partie surowej tkaniny współistniały z kolorem i linią, tworząc przestrzeń oszczędną i intensywną.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na szczególną zdolność Pagowskiej do oczarowywania widza. Jej malarstwu przypisywano wdzięk, elegancję i kokieterię, ale podkreślano jego autentyczność i odporność na pustą dekoracyjność. Ta pozorna sprzeczność dobrze oddaje charakter jej sztuki. Lekkość nie oznacza w niej powierzchowności, podobnie jak piękno nie usuwa lęku, samotności czy napięcia. Zygmunt Kałużyński pisał w 1971 o jej obrazach jako o „portrecie serca kobiety”, wskazując, że za nowoczesnym językiem plamy barwnej i deformacji kryje się próba dotarcia do psychicznej, niekiedy podświadomej rzeczywistości człowieka.

Jej pozycję potwierdza biografia artystyczna. Po dyplomie uzyskanym w 1951 w poznańskiej PWSSP prowadziła wieloletnią działalność dydaktyczną w Gdańsku, Łodzi i Warszawie, a w 1988 otrzymała tytuł profesora zwyczajnego. Uczestniczyła w ważnych prezentacjach sztuki polskiej, od wystawy w Arsenale w 1955 po Biennale Młodych w Paryżu w 1959 i wystawy zagraniczne. Pozostawiła malarstwo natychmiast rozpoznawalne: oszczędne, sensualne i skupione na człowieku. Jego osobność nie wynika z izolacji od współczesności, lecz z konsekwencji, z jaką Pagowska przekładała własne doświadczenie na autonomiczny język formy.



11 α Σ Ψ

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Koło II" ("Orchidea"), 1973

sizal, 138 x 132 cm

sygnowany, datowany i opisany na naszywce na odwrociu: 'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "KOŁO II" | (2) "ORCHIDEE" 1973 | M. Abakanowicz'

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

126 400 – 168 500 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Komitetu Pomocy Niewidomym w Polsce, Nowy Jork, 1977

kolekcja Arthura i Elizabeth Dempster

WYSTAWIANY:

„Collection donated for the Polish Blind by Warsaw Artists”, Copley Society, Boston, 30.09-12.10.1977

„Collection donated for the Polish Blind by Warsaw Artists”, American Institute of Architects, Waszyngton, 30.10-12.11.1977

„Collection donated for the Polish Blind by Warsaw Artists”, Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork, 5-11.12.1977

LITERATURA:

Collection donated for the Polish Blind by Warsaw Artists, katalog wystawy, Copley Society of Boston, American Institute of Architects, Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork 1977, s. 4 (il.)





„Koto II” („Orchidea”) Magdaleny Abakanowicz w domu przy Moon Hill Road



Elizabeth w jadalni ostatniego domu w Cambridge, MA, gdzie Arthur i Elizabeth Dempster mieszkali od 1995 aż do śmierci w 2026

Do nazwania form sytuujących się na pograniczu tkaniny artystycznej i form przestrzennych tworzonych w latach 60. i 70. przez Magdalenę Abakanowicz, w 1964 Elwira Żmudзка, redaktorka i krytyczka, ukuła pojęcie ‘abakan’, które na przestrzeni lat przyjęło się w słowniku języka polskiego i dziś funkcjonuje samodzielnie i konkretnie tak, jak dzieła artystki. Abakany należą do najbardziej przełomowych zjawisk sztuki drugiej połowy XX wieku. Monumentalne, miękkie formy z włókna przekroczyły tradycyjne granice tkaniny artystycznej i stały się pełnoprawnymi obiektami przestrzennymi. Nie są ani gobelinami, ani rzezbami w klasycznym sensie, lecz nowym typem dzieła, którego istotą stały się materiał, skala, ciężar, ruch i relacja z otoczeniem.

W społeczno-kulturowym kontekście stawania się jedną z najbardziej rozpoznawalnych artystek 2. poł. XX wieku szczególne znaczenie miały dwa wydarzenia. Biennale Form Przestrzennych w Lozannie, które odbyło się w 1962. Abakanowicz, pośród polskich twórców specjalizujących się w tkaninie, którzy zawojowali wówczas zdominowane przez francuskich tkaczy środowisko, co powstało do powstania Polskiej Szkoły Tkaniny, zaprezentowała „Kompozycję białych form” – wysublimowaną kolorystycznie kompozycję łączącą biele, beże, szarości. Praca wykonana z bawełnianych sznurów uzupełnionych połyskliwym jedwabiem oraz owczym, nieuprzedzonym runem wywołała szok wśród tamtejszej krytyki i raz na zawsze uwolniła tkaninę od funkcji dekoracyjno-służebnej, nadając jej miano dzieła sztuki. Drugim przełomowym momentem już dla samej twórczości Abakanowicz, stało się Biennale Sztuki w Sao Paolo zorganizowane w 1965. Tam, po raz pierwszy oczom szerokiej publiczności zaprezentowane zostały już nie tkane reliefy, a miękkie rzeźby, właśnie abakany.

Abakanowicz wykorzystywała przede wszystkim szał – grube włókno roślinne stosowane do produkcji lin – a także konopie, wełnę i odzyskiwane fragmenty sznurów. Zamiast traktować tkaninę jako płaską powierzchnię przeznaczoną do zawieszenia na ścianie, wydobywała jej cielesność. Splot stawał się strukturą, która mogła pęcznieć, zwiśać, rozchylić się i tworzyć zagłębienia. Niejednorodna, szorstka powierzchnia, widoczne szwy, rozdarcia, fałdy i włókniste krawędzie nadawały abakanom intensywnie zmysłowy charakter.

Znaczenie abakanów polegało również na zakwestionowaniu hierarchii pomiędzy sztukami „wysokimi” a rzemiosłem. Tkactwo, tradycyjnie łączone z dekoracją i pracą użytkową, w rękach Abakanowicz stało się medium radykalnego eksperymentu formalnego. Artystka nie ukrywała procesu wykonania; przeciwnie, eksponowała splot, węzły i naprężenia, a materiałność pracy czyniła częścią jej sensu. W ten sposób włączyła doświadczenie tkaniny w obszar nowoczesnej rzeźby i instalacji.

Wykonane w 1973 „Koto II”, nazwane przez artystkę również „Orchidea” jest przykładem tej miękkiej formy przestrzennej, która w swojej abstrakcyjnej formie przywodzi biologiczne skojarzenia. Może być eksponowana na tle ściany, a równie dobrze może zawisnąć autonomicznie w wolnej przestrzeni. Abakan trafił do kolekcji Arthura i Elizabeth Dempster poprzez aukcję na Komitecie na Rzecz Nieświadomych w Polsce, zorganizowaną w Nowym Jorku w 1977 i towarzyszył parze oraz ich rodzinie przez kolejne dekady.

„ABAKANY MIAŁY NIEREGULARNĄ POWIERZCHNIĘ, WSZAK WYPLATAŁAM JĄ KAWAŁEK PO KAWAŁKU JAKBY ZAPISUJĄC TO, CO TYLKO MNIE BYŁO WIADOME. POWIERZCHNIE OTWIERAŁY SIĘ CZASEM WŁOCHATĄ GŁĘBIĄ, POKRĘWNĄ WNĘTRZOM, W KTÓRE AŻ NIESWOJO ZAGLĄDAĆ: DWUPŁATOWA MUSZLA OKAZUJE W ROZCHYLENIU CIAŁO ŚLIMAKA, OTWARTE, OCZEKUJĄCE, ALBO KWIATY WPUSZCZAJĄCE OWADA GŁĘBOKO W SIEBIE, ABY DOZNAĆ ROZKOSZY ZAPŁODNIENIA”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ



12 α

KAJETAN SOSNOWSKI

1913–1987

Obraz szyty z frędzlą z cyklu "Katalipomena", około 1980

plótno lniane, 93 x 93 cm

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

16 900 – 21 100 EUR

WYSTAWIANY:

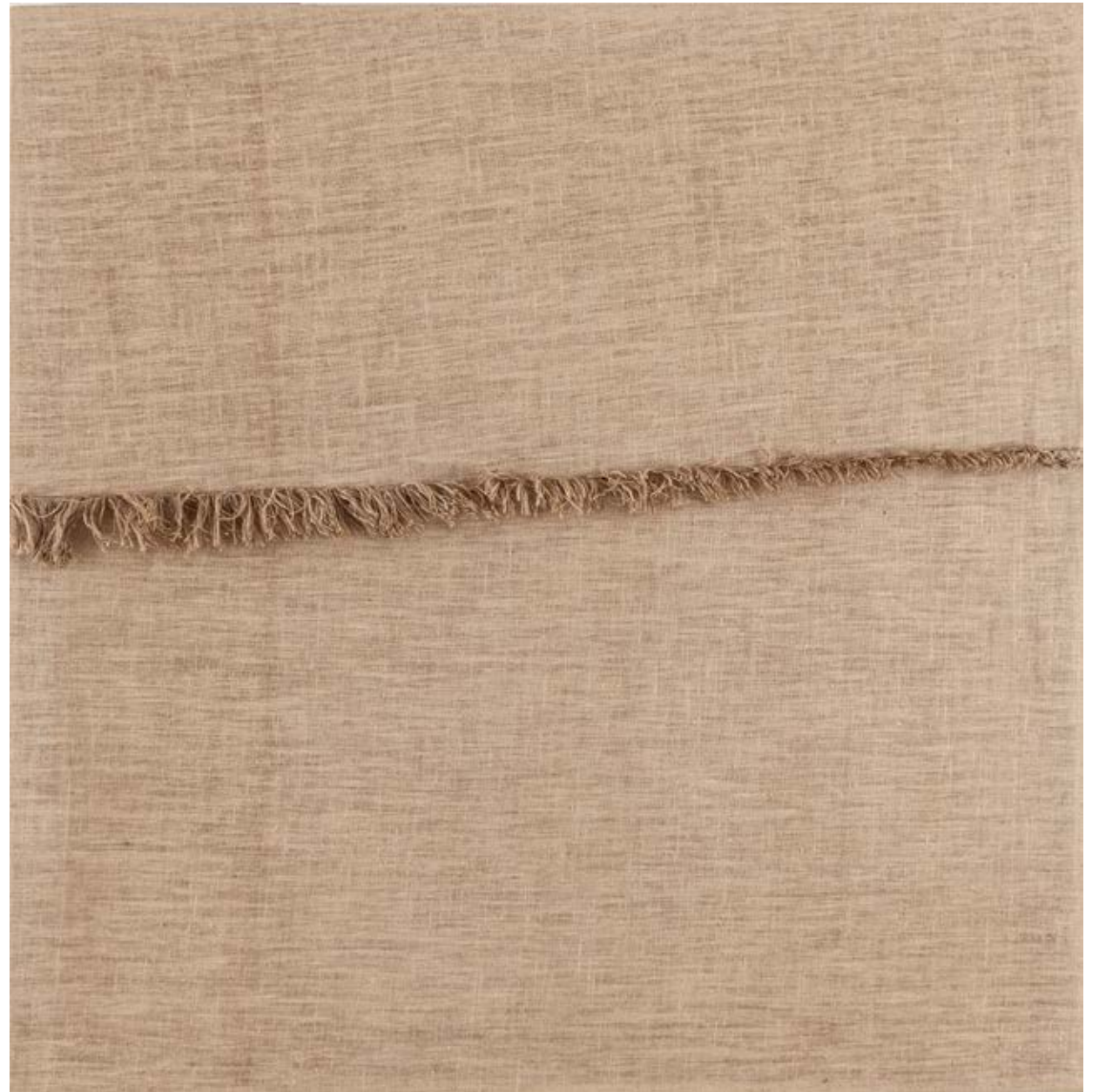
„Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 6.07–23.08.1998

LITERATURA:

Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów, katalog wystawy, red. Bożena Kowalska, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, str. 104 (il.)

„Ograniczenie środków wypowiedzi artystycznej stworzyło mi lepsze warunki świadomej organizacji obrazu. Te ograniczenia dały od razu pewne rezultaty. (...) Wyrzekłem się nie tylko przedstawienia, ale wszelkiego kojarzenia z przedmiotem, oraz jakiegokolwiek nawiązywania do cudzej twórczości... W takiej gorączce pracy powstał mój obraz szary i inne, w których pozornie nic się nie dzieje. (...) Obrazy te to miejsce dla moich myśli dziwnych i wzruszeń, których określić nie potrafię inaczej”.

Kajetan Sosnowski





Kajetan Sosnowski w swojej pracowni, około 1980. Fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

Malarstwo Kajetana Sosnowskiego wyrasta z przekonania, że obraz może być przestrzenią poznania – miejscem, w którym doświadczenie artystyczne spotyka się z porządkiem nauki, a intuicja z racjonalną konstrukcją. Artysta, który w latach 50. definitywnie zerwał z figuratywnością, konsekwentnie ograniczał środki malarskie, aby skupić uwagę na podstawowych właściwościach obrazu: świetle, barwie, materii, strukturze i czasie. Fizyka, chemia i matematyka nie były dla niego jedynie obszarami inspiracji. Stanowiły języki pozwalające dotknąć tego, co w rzeczywistości pozostaje niewidzialne.

Jak pisała Bożena Kowalska: „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, Kajetan Sosnowski 1913–1987. W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2010, s. 10).

Kolejne cykle – „Obrazy puste”, „Poliptyki” i „Obrazy chemiczne” – były kolejnymi próbami uchwycenia zjawisk wymykających się bezpośredniemu przedstawieniu. Światło pojawiało się jako emanacja, barwa stawała się nośnikiem energii, a materia obrazu poddawała się realnym przemianom chemicznym. Sosnowski budował w ten sposób malarstwo, które nie tyle coś przedstawiało, ile uruchamiało określony proces poznawczy.

W połowie lat 70. następuje istotne przesunięcie akcentów. W 1975 roku Sosnowski rozpoczyna cykl „Katalipomena” – prace, które zachowują rygor jego wcześniejszego myślenia, ale kierują je ku naturze, materii i czasowi. Zamiast eksperymentować z właściwościami substancji, artysta sięga po materiał już naznaczony własną historią: surowe płótno lniane.

Płótno zostaje skośnie przecięte, a następnie zszyte tak, aby kierunki jego struktury – osnowy i wątku – spotykały się na linii szwu pod kątem. Ten prosty gest staje się zasadą całego cyklu. Nie jest jednak wyłącznie zabiegiem formalnym. Ujawnia strukturę materiału, podkreśla jego fizyczność i jednocześnie wprowadza do obrazu napięcie pomiędzy ciągłością a przerwaniem, naturalnym porządkiem a ingerencją człowieka.

W cyklu tym natura nie zostaje przedstawiona. Jest obecna w samym materiale obrazu. Len, zanim stał się płótnem, był rośliną – rozwijał się, kwitł, podlegał działaniu światła i deszczu. Następnie został zebrany, przetworzony i utkany. Obraz przejmuje więc materię, która ma własną biografię, własną pamięć i własny czas.

To właśnie czas – niewidoczny, lecz materialnie odczuwalny – staje się jednym z najważniejszych tworzyw. Obraz znajduje się pomiędzy dwoma kierunkami temporalnymi. Z jednej strony przechowuje przeszłość materiału, z drugiej antycypuje własną przyszłość: kurz, blaknięcie, kruszenie i rozpad. Nie jest więc przedmiotem wyjętym z czasu, lecz obiektem, który czas współtworzy.

Prace z cyklu „Katalipomena” różnią się od wcześniejszych realizacji Sosnowskiego, choć pozostają z nimi głęboko związane. W „Obrazach pustych” niewidzialne światło stawało się tematem obrazu; w „Poliptykach” fizyczne właściwości barwy organiczowały jego konstrukcję; w „Obrazach chemicznych” obraz podlegał rzeczywistym przemianom zachodzącym pod wpływem środowiska. W „Katalipomenie” podobnej przemianie podlega sam czas istnienia dzieła. Nauka nie znika, lecz ustępuje miejsca doświadczeniu bardziej poetyckiemu. Sosnowski przestaje próbować opisywać zjawisko, a zaczyna tworzyć sytuację, w której jego działanie można odczuć.

13 α

ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Bez tytułu z cyklu "Alfabet grecki", 1965

olej/piótno, 130,5 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
31 600 - 52 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
por.:
Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, poz. 13, 14



„Alfabet grecki” to jedna z najważniejszych, wczesnych serii dzieł Romana Opałki. Obrazy te, choć na pierwszy rzut oka minimalistyczne, wpisują się w nurt malarstwa materii. Artysta wzbogacił swoje fakturowe kompozycje o nowe wymiary egzystencjalne i filozoficzne, co stanowiło interesujące rozwinięcie tego kierunku artystycznego. W cyklu, gdzie poszczególne prace oznaczone są literami alfabetu greckiego, technika zbliżona jest do wcześniejszych serii wykonanych temperą i tuszem. Jest to kontynuacja reliefowych kompozycji z końca lat 50., które charakteryzowały się nieokreślonymi, niepokojącymi formami organicznymi o czasem gruzowatej, a innym razem gładkiej powierzchni. W „Alfabcie greckim” Opałka nakładał na płótno grubą warstwę farby, którą następnie szpachlą formował w „listewki” – wypukłości wokół gładkich, prostokątnych pól.

Obrazy z tego cyklu zazwyczaj kojarzone są z malarstwem materii, które rozwinęło się w Polsce po przemianach październikowych, czerpiąc inspirację z Zachodu. Początki tego nurtu wiążą się z informelem i „action painting”, które były popularne wśród amerykańskich artystów, a na polskim gruncie na przykład w twórczości Tadeusza Kantora. Polskie artystki i artyści szybko jednak znaleźli własne sposoby na kształtowanie powierzchni obrazów, wykraczając poza francuskie i amerykańskie wzorce. Takie podejście przyjął również Roman Opałka. Malarstwo materii polegało na modelowaniu powierzchni farby w sposób, który pozwalał uzyskać różnorodne, interesujące efekty fakturowe. Często stosowano techniki „niemalarskie”, wprowadzając do obrazu obiekty i materiały o nieartystycznym pochodzeniu. Obrazy Opałki z „Alfabetu greckiego” realizowały ten „czysto malarski” aspekt wspomnianej

tendencji. Były to dzieła, które stały się rodzajem ekranów – płaszczyzn farby, gdzie tekstura, rytmiczne podziały i subtelne zmiany odcieni barw były główną treścią sztuki.

Bożena Kowalska, historyczka sztuki i przyjaciółka Opałki, opisywała te płótna, mówiąc: „Opałka w obrazach z cyklu ‘Alfabetu greckiego’ postęgiwał się tymi samymi środkami co malarstwo materii, ale wykorzystał je dla własnych, różnych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn oraz ascetyczny porządek geometrycznych podziałów. Odrzucając programową dla tego nurtu rolę artysty jako demiurga tworzącego obiekty podobne do tych, które rodzi natura, wprowadził do swoich prac element ładu charakterystycznego dla twórczej myśli człowieka. Nie rezygnując z atrakcyjności wizualnych i dotykowych kontrastów w ukształtowaniu powierzchni materii – nadał im sens biologiczno-zmysłowej dosłowności, ale także przestrzeni kontemplacyjnej” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

Te obrazy są kontynuacją równoległej serii „Fonematów” z lat 1964–65, które były jasnymi formami wylaniającymi się z przestrzennej czerni, tworząc wielowarstwowe konstrukcje przypominające spawane blachy, masywy skalne, zbite deski czy arkusze dykty, a nawet żagle łodzi odbijające się w wodzie. Podobnie jak w „Fonematach”, kształty w „Alfabcie greckim” podporządkowane były geometrii. Bożena Kowalska pisała o nich: „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” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 28).

14 α

JAN TARASIN

1926–2009

"Brzeg II", 1964

olej/ płótno, 80 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Tarasin 64'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | 64 | "BRZEG" II
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

46 400 - 63 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Twórczość Jana Tarasina rozwijała się wokół jednego z najważniejszych problemów sztuki powojennej: granicy między przedstawieniem a abstrakcją. Artysta nigdy nie porzucił całkowicie świata rzeczy, lecz stopniowo pozbawiał je dosłowności, sprowadzając do form, znaków i układów podlegających własnym prawom. Ukończył malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Zbigniewa Pronaszki, a jeszcze jako student wziął udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Od 1962 należał do Grupy Krakowskiej. W latach 70. związał się z warszawską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie prowadził pracownię malarską, a w latach 1987–1990 pełnił funkcję rektora.

Istotny przełom w jego twórczości nastąpił w połowie lat 50. Formy obecne we wcześniejszych martwych naturach zaczęły stopniowo tracić jednoznaczne odniesienia do rzeczywistości, zachowując jednak pewną materialność, ciężar i autonomię. Tarasin określał je mianem „przedmiotów”. Nie interesowała go już indywidualna charakterystyka konkretnej rzeczy, lecz sytuacja powstająca pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu. Znaczenie przesunęło się z obiektu na relację: na rytm, odległość, kierunek, zagęszczenie i napięcie. To właśnie wzajemne stosunki między formami stały się jednym z podstawowych tematów jego malarstwa.

Powstały w 1964 „Brzeg II” należy do okresu, w którym ten język osiąga już wyraźną autonomię. Obraz wpisuje się w rozwijany przez Tarasina cykl „Brzeg”, poprzedzony seriami „Przedmioty” i „Drobiazgi”. Kompozycja opiera się na czytelnym podziale płótna na dwie strefy. Jasna, beżowa partia przywodzi na myśl otwartą przestrzeń lub niebo, podczas gdy niższy, ciemniejszy pas tworzy tytułowy brzeg. Na jego powierzchni pojawiają się nieregularne kształty i plamy, których znaczenie pozostaje celowo zawieszane między rozpoznaniem a abstrakcją.

Niektóre z tych form mogą przywoływać sylwetki ludzi, zwierząt lub przedmiotów, jednak żadna z nich nie daje się jednoznacznie nazwać. Tarasin świadomie utrzymuje je w stanie nieokreśloności. Są zarazem obecne

i nieuchwytnie, konkretne w swojej malarskiej materii, ale pozbawione jednoznacznej tożsamości. Ich zestawienie przypomina zapis nieznanego alfabetu, którego reguły nie sposób odtworzyć za pomocą jednego klucza. Obraz nie domaga się zatem rozszyfrowania, lecz obserwacji: sposobu, w jaki poszczególne znaki pozostają względem siebie w równowadze, kontrze lub napięciu.

W „Brzegu II” szczególnie ważna staje się przestrzeń pomiędzy formami. To ona organizuje kompozycję niemal równie silnie jak same znaki. Poszczególne elementy nie tworzą zwartej narracji, lecz układ przypominający konstelację, zapis lub nieznaną porządek rzeczy. Tarasin nie przedstawia świata bezpośrednio, lecz rekonstruuje mechanizm jego obserwowania: wydobywa rytmy, zależności i relacje, które w codziennym doświadczeniu pozostają często niezauważone.

Ten sposób budowania obrazu zapowiada późniejsze, najbardziej rozpoznawalne kompozycje artysty, w których znaki występują już w rozbudowanych skupiskach, szeregach i rytmicznych układach. Ich wygląd, skala i gęstość będą się zmieniać przez kolejne dekady, jednak podstawowa zasada pozostanie niezmienna. Tarasin traktował płótno jak autonomiczne pole zdarzeń, w którym znaczenie rodziło się nie z przedstawienia konkretnego przedmiotu, ale z relacji między elementami.

„Brzeg II” zajmuje w tej ewolucji szczególne miejsce. Jest świadectwem momentu, w którym artysta odchodzi od deformacji rozpoznawalnego świata ku własnemu systemowi znaków, nie tracąc jednak związku z doświadczeniem rzeczywistości. Abstrakcja Tarasina nie jest bowiem ucieczką od przedmiotu, lecz próbą dotarcia do bardziej podstawowych zasad jego istnienia w przestrzeni. Obraz pozostaje otwarty: nie opowiada gotowej historii i nie narzuca interpretacji. Sens ujawnia się stopniowo, w rytmie spojrzenia, które przechodzi od jednego znaku do drugiego, śledząc ich wzajemne zależności.





15 α

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Animal II", 1963

olej/płótno, 61 x 166 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 1963'

na odwrociu nalepka: 'Smithsonian Institution | Hirshhorn Museum and Sculpture Garden | Jan Lebenstein | Animal II, 1963 |

Zoil on canvas | 24 1/8 X 65 5/8 IN. (61.2 X 166.4 CM) | Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966 | HMSG 66.2973'

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

37 900 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Josepha H. Hirshhorna, USA

kolekcja Smithsonian Institution, USA

Sotheby's, USA, 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jan Lebenstein, Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, 21.08-3.10.1964

LITERATURA:

Jan Lebenstein, katalog wystawy, Musée Grimaldi, Cagnes-sur-Mer 1964, poz. kat. 23, nlb. (spis)



Malarstwo Lebensteina rozwijało się na przestrzeni przeszło czterdziestu lat. „Animal II” to kompozycja, która powstała w latach 60. XX wieku, kiedy artysta mieszkał we Francji. Jak pisał Mariusz Hermansdorfer: „Po roku 1960 zaczyna się początek procesu, którego konsekwencje są rozległe. Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zawarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów ukształtowanych w czasie procesu ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretnego. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach. Powstaje tak, jak powstawały inne symbole, wykorzystujące dla własnych celów przyjęte przed wiekami, adaptujące fantastyczne opowieści i zdarzenia historyczne. Stąd w realizowanych wówczas cyklach ‘Potworne zwierzęta’ i ‘Karnet intymny’ zjawiają się bohaterowie antycznych legend, szaleje w nich Minotaur – wyobrażenie prymitywnej siły biologicznej i krwiożerczości. W pracach trwa walka żywiołów, ściera się pierwiastek męski i żeński. Duch ustępuje przed biologią, asceza zmienia się w cielesność” (Mariusz Hermansdorfer, Kanon i wyraz, Wrocław 1981).

Ważne miejsce w twórczości Lebensteina zajmowała zawsze artystyczna interpretacja teorii o pochodzeniu człowieka i jego animalistycznej naturze oraz biologicznych i fizjologicznych uwarunkowaniach ludzkiej zmysłowości. Niewyczerpane źródło natchnienia dla artysty stanowiły również wielkie teksty kultury, starożytne mitologie i Biblia, pod wpływem których konsekwentnie realizował w swojej twórczości apokaliptyczną wizję świata. Niezwykle owocna pod tym względem okazała się współpraca z księdzem Józefem Sądziakiem, z którego inicjatywy artysta wykonał ilustracje m.in. do Księgi Hioba i Apokalipsy. Międzynarodowe uznanie przyniósł artyście cykl „Figury osiowe”, za który otrzymał Grand Prix na I Biennale Młodych w Paryżu w 1959. W tym samym roku na stałe przeniósł się do Francji. Był silnie związany ze środowiskiem polskiej emigracji: kręgiem Instytutu Literackiego, paryskiej Kultury i redakcją Zeszytów Literackich, m.in. z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim i Jerzym Giedroyciem. Stworzył wiele cykli malarskich m.in.: „Figury osiowe”, „Bestiarium”, „Homage a Strindberg i Böclín”, oraz cykli ilustracji m.in. do Księgi Hioba i Apokalipsy św. Jana w tłumaczeniu Czesława Miłosza. W 1976 został wyróżniony nagrodą nowojorskiej Fundacji Alfreda Jurzykowskiego, a w 1987 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu oraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden przy Smithsonian Institution w Waszyngtonie, San Francisco Museum of Modern Art czy Musée National d’Art Moderne w Paryżu.

16 α

RAJMUND ZIEMSKI

1930–2005

"Pejzaż 23/63", 1963

olej/ płótno, 81,5 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'ZIEMSKI | 63.'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Rajmund Ziemiński | Pejzaż 23/63 | 80x65 | 1963'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Sztokholm

kolekcja prywatna, Warszawa



17 α κ

TADEUSZ DOMINIK

1928-2014

Bez tytułu, 1962

olej/ płótno, 91 x 76 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Dominik 62'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork

„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





Twórczość Tadeusza Dominika przede wszystkim bazuje na fascynacji naturą. Zainspirowany jej urodą tworzył pejzaże, ogrody, kwiaty, których widoki rejestrował i przetwarzał we własnej wyobraźni. Poprzez afirmację przyrody wypracował niepowtarzalny styl, któremu pozostał wierny, konsekwentnie doskonaląc język wypowiedzi artystycznej. Harmonijnie łączył dekoracyjność prostych, miękkich form z wyrafinowaniem kolorystycznym. Jego dzieła stanowią symbiozę tradycji polskiego koloryzmu z abstrakcyjnym widzeniem rzeczywistości.

W prezentowanych kompozycjach artysta kładzie nacisk na barwną konstrukcję obrazu, gdzie poszczególne kolorystyczne plamy są rozłożone w obrębie kompozycji z rozmachem i dużym temperamentem malarskim. Miękkie formy imitujące krajobraz nie odnoszą się jednak do konkretnej fizycznej rzeczywistości, a stanowią one bezpośrednie odbicie indywidualnych emocji autora. Tym samym Tadeusz Dominik jest uznawany za jednego z najbardziej twórczych kontynuatorów polskiego koloryzmu, który wręcz unowocześnił ten nurt i poszerzył jego formułę. Z kolei od samego swojego profesora Jana Cybisa przejął także zasadę, że obraz nie może kopiować natury analogicznie do fotografii.

Powierzchnia płócien z lat 60. jest rozedrgana, wirująca, a pojedyncze, rozświetlone plamy wręcz wybijają się poza jej obszar. Zwłaszcza w przypadku obrazu „Kolorowe pola” można dostrzec zapowiedź zmiany ekspresjonistycznego i spontanicznego stylu, który to w latach 70. stał się definiowany przez większe formy przypominające kolorowe baloniki lub duże grochy o stopniowym rozjaśnieniu i większej intensywności barw. Tadeusz Dominik w swoich dziełach wychodzi poza granice szeroko rozumianej abstrakcji, kadrując poszczególne motywy we fragmentach przyrody, na których można dostrzec pola, drzewa, kwiaty, rzekę, chmury, słońce i deszcz. Przede wszystkim jednak pracuje on w kolorze, czyniąc z niego programowy manifest swojej twórczości. Działania Dominika można porównać do utworu

kompozytora, który swoimi malarskimi nutami przelany na płótno oddziałuje nie tylko na wzrok, ale także na słuch odbiorcy. Wszystko to może kierować ku interpretacji twórczości artysty przez pryzmat impresjonizmu, na co zwrócił uwagę Zbigniew Herbert: „(...) Po raz pierwszy z malarstwem Dominika zetknąłem się w Galerii Lambert w Paryżu. Patrząc na jego obrazy, miało się wrażenie, że są to wycinki płócien impresjonistów widziane przez mocno powiększające szkło, tak jak pokazują w Musée du Jeu de Paume kawałki Moneta czy Renoira, aby wytłumaczyć widzom paletę impresjonistów, sposób kładzenia koloru i inne zawiłości warsztatu. Jedno było pewne i budziło szacunek, że Dominik nie ulega terrorowi mody, nie wypiera się mistrzów i nie stara się zacierać w swej kolorystycznej genealogii. Dopiero wystawie w ‘Krzywym Kole’ zawdzięczamy prawdziwe zbliżenie do problematyki malarskiej Dominika. (...) Najgłębsze źródła inspiracji tkwią w sztuce ludowej – nie w sensie powtarzania motywów, ale bardzo głębokiego zrozumienia rudymentów tej sztuki, jej prostoty, świeżości i witalizmu. Świat Dominika to ogniste, słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa” (Zbigniew Herbert, „Tygodnik Powszechny”, 10.08.1960, nr 28, s. 6).

Autentyczne postrzeganie rzeczywistości jest u Dominika wynikiem zachwytu nad pięknem i bogactwem natury trwającym od najmłodszych lat. Również sam artysta w swoich wypowiedziach chętnie powracał do czasu dzieciństwa, podkreślając swoje przywiązanie do życia na wsi, gdzie obserwował tutejszy kolorowy świat. Przywiązanie do życia w gospodarstwie rodzinnym w Szymanowie jest wręcz bezpośrednim źródłem twórczości artysty, w którą wpisane są pejzaże, ogrody, wycinki i skrawki natury przeniesione na płótno. Jednocześnie nie można poprzestawać tylko na tym czynniku – równie istotna w działaniach Dominika jest dyscyplina oraz erudycja malarska. Artysta oparł się presji socrealizmu i tworzył malarstwo z jednej strony osobiste, a z drugiej uniwersalne, pozwalające przeżyć odbiorcy niezwykle postrzeganie świata.

18 α

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Kolorowe pola", 1969

akryl/plótno, 89 x 116 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DOMINIK | KOLOROWE POLA | LIQUITEX 1969 | 89 x 116'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
12 700 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadeusz Dominik. Malarstwo, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, kwiecień 1972
Tadeusz Dominik. Malarstwo, Galeria BWA, Olsztyn, kwiecień 1973

LITERATURA:
Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1972, poz. kat. 13, nlb. (spis)
Tadeusz Dominik. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria BWA, Olsztyn 1973, poz. kat. 10, nlb. (spis)



19

ALFRED LENICA

1899-1977

"Gwałcenie nieba", 1967

akryl/plótno, 100 x 104 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' A.LENICA | 1967 | PARIS | WARSZAWA | "GWAŁCENIE NIEBA"'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

27 400 - 42 200 EUR



Najbardziej charakterystyczny styl Alfreda Lenicy wykrystalizował się około 1955, kiedy jego kompozycje zaczęły łączyć elementy taszyzmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Pełnię swojego niezwykle żywiołowego języka artysta osiągnął w wielkoformatowych obrazach olejnych na płótnie, które pozwalały mu uzyskiwać efekt prześwitów między nakładanymi na siebie warstwami koloru. Często sięgał także po farby i lakiery przemysłowe, pozostając jednocześnie wierny ekspresjonizmowi oraz zakorzenionemu w surrealizmie malarstwu abstrakcyjnemu. Również w przypadku prezentowanych dzieł warto zwrócić uwagę na budujące ich tło układy swobodnie rozmieszczonych form, na które nakładają się reliefowe, barwne linie oplatające całą kompozycję. Na obecność koncepcji action painting w twórczości Lenicy zwróciła uwagę Bożena Kowalska: „(...) artysta odnalazł ostateczny kształt swojego malarstwa. Łączy się on z zastosowaniem nowej metody działania technicznego. Koncepcją tą wkroczył twórca w obszar action painting, nie tracąc równocześnie związku z zawsze u niego żywymi tendencjami surrealistycznymi” (Bożena Kowalska, Alfred Lenica [w:] Alfred Lenica, katalog wystawy, Galeria 72, Chełm, 1973). Za sprawą II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1957 oraz indywidualnej wystawy w Zachęcie w 1958 duże, taszystowskie płótna Lenicy stały się w Polsce jednym z najbardziej rozpoznawalnych przejawów tego nurtu.

Twórczości Lenicy warto przyjrzeć się także przez pryzmat dokonani Roberto Matty. W latach 1960–1961 artysta, na zaproszenie ONZ, przebywał w Genewie, gdzie w siedzibie organizacji wykonał malowidło ściennie „Trzy żywioły – Miłość, Ogień i Woda” przeznaczone do nowej kafeterii w Palais des Nations. Zgodnie z założeniami zamówienia monumentalne dzieło olejne na płótnie o wymiarach 350 × 500 cm miało wyrażać idee harmonii i pokoju za pomocą optymistycznej kolorystyki. Wielkoformatowa kompozycja odwoływała się do barw podstawowych, przywołujących elementarne, odwieczne i pierwotne żywioły natury. Niewiele wcześniej, w 1958, Matta wykonał również monumentalne malowidło ściennie o wymiarach 245 × 550 cm. Jego przestrzeń przenika błękit, w którym pojawiają się jaśniejsze formy przypominające pojazdy kosmiczne, sytuujące wytwory ludzkiej techniki w bezkresnym żywiole wszechświata. Realizacje Lenicy i Matty odwołują się zatem do pojęć uniwersalnych, pozostając zarazem w kręgu szeroko rozumianego surrealizmu, w którym abstrakcyjna forma staje się nośnikiem wielu odniesień, skojarzeń i emocji.

Takie zestawienie zyskuje dodatkowy kontekst, jeśli pamiętać, że Lenica miał okazję oglądać kompozycję Matty w Paryżu w 1958. Na pokrewieństwo jego sztuki z szeroko rozumianą tradycją surrealizmu, obejmującą również twórczość Matty, zwracała uwagę Urszula Czartoryska: „Nie będzie przesadą nazwać Alfreda Lenicę kontynuatorem nadrealizmu, jeżeli będziemy to pojęcie rozumieć dostatecznie szeroko. Krytycy skonstatowali już dawno istnienie jakiejś linii, wiodącej od frottage’y Ernsta, rysunków Massona, przez Wolsa, Mattę do Pollocka [...]. Na tym terenie pogranicznym nadrealizmu znajduje się dzieło Alfreda Lenicy” (Urszula Czartoryska, Wstęp [w:] Malarstwo Alfreda Lenicy, katalog wystawy, BWA, Łódź, 1965).

Lenica konsekwentnie łączył w swojej twórczości estetyczne wyrafinowanie z emocjonalnym zaangażowaniem, reagując na współczesne mu zjawiska społeczne i polityczne, a także przemiany cywilizacyjne, naturę i sztukę. Zgodnie z charakterystycznym dla powojennego surrealizmu przekonaniem o możliwości oddziaływania sztuki na rzeczywistość wykorzystywał środki malarskie jako narzędzie przekształcania ludzkiej wrażliwości i sposobu odczuwania świata. O wyjątkowości jego języka decyduje nasycenie abstrakcyjnych, bezprzedmiotowych kompozycji wielowarstwowymi treściami, które nadają jego malarstwu szczególną siłę ekspresji. Sam artysta podkreślał, że maluje własne stany psychiczne i nastroje. Dodatkowym kluczem do ich odczytania stawały się niezwykle oryginalne, poetyckie tytuły prac, takie jak „Gniazda górskich ptaków”, „Kwiecień. Mistyfikator”, „Interwały w krajobrazie” czy „Gwałcenie nieba” – tytuł obrazu prezentowanego w katalogu.



20 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"**Narodziny**", 1967

olej/piótno, 73 x 54 cm

sygnowany śr.d.: 'Lenica'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | 1967 | WARSZAWA | PARIS | NARODZINY'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 700 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

Cabinet Maréchaux, Paryż 2023

kolekcja prywatna, Polska



21 α

TERESA PAŁOWSKA

1926–2007

"Powitanie", 1956

olej/piótno, 89 x 116 cm

sygnowany p.d.: 'TP.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtranie: 'Teresa Pałowska "POWITANIE" 56/7'

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 000 – 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



An abstract painting by Zdzisław Kępiński. The composition is dominated by dark, earthy tones like deep reds, browns, and blacks. On the left, a figure with a large, rounded, greyish head and a dark body is partially visible. In the center, a figure with a more defined face, dark skin, and curly hair is depicted. To the right, another figure with a dark face and a headband is shown, holding a red heart. The background is filled with various geometric shapes, including triangles and rectangles, and a prominent white vertical shape with a black teardrop-like cutout. The overall style is expressive and symbolic, characteristic of the Polish School of Abstract Art.

**„KULT MALARSKOŚCI, UGRUNTOWANY
PRZEZ POKOLENIE POLSKICH KOLORYSTÓW
I ZASZCZEPIONY PRZEZ NICH GENERACJI
POWOJENNEJ, STANOWIŁ PODSTAWĘ
DLA ROZWINIĘCIA DZIAŁAŃ MALARSKICH
Z NAJSZERSZĄ ODRUCHOWĄ SWOBODĄ,
ALE BEZ ZATRĄCENIA ZAMIŁOWAŃ I UMIE-
JĘTNOŚCI POSIADANYCH”.**

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

22 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

Dwaj muzykanci, około 1950

olej/ płótno, 46 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Stażewski'
na odwrociu [wtórna] sygnatura: 'H.Stażewski', poniżej nieczytelna pieczętka

estymacja:
400 000 – 500 000 PLN
84 300 – 105 300 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Henryka Stażewskiego, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa, październik 1955

LITERATURA:
Andrzej Wat, Wystawa prac Henryka Stażewskiego, „Przegląd Artystyczny”, nr 1, 1956, s. 86 (il. jako „Kompozycja”), 88 (jako „Grajkowie”)
Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 27 (jako „Grajkowie”)
Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity, Warszawa 1988, nlb. (il. 18 jako „Kompozycja”)
Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, red. Małgorzata Jurkiewicz i in., Warszawa 2005, s. 93 (il.), 348 (wzmiankowany)



„Dwaj muzycanci” Henryka Stażewskiego to praca powstała na początku lat 50., w szczególnym momencie twórczości artysty, kiedy po doświadczeniach awangardy międzywojennej ponownie zwrócił się ku figuracji. Nie był to jednak powrót do tradycyjnie rozumianego przedstawienia. Stażewski, jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy konstruktywistycznej, potraktował figurę ludzką jako obszar dalszych poszukiwań formalnych. W jego malarstwie tego czasu temat stawał się punktem wyjścia do eksperymentu z geometrią, rytmem, płaszczyzną i kolorem. „Dwaj muzycanci” dobrze pokazują tę charakterystyczną dla artysty sytuację: pozornie prosty motyw zostaje poddany przekształceniom, które pozwalają dostrzec w nim ślady doświadczeń abstrakcji.

Stażewski należał do pokolenia artystów, które w latach 20. XX wieku radykalnie zmieniło sposób myślenia o sztuce w Polsce. Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie związał się z najważniejszymi środowiskami awangardowymi, współpracując między innymi z grupami Blok, Praesens i a.r., a także z międzynarodowymi ugrupowaniami Cercle et Carré oraz Abstraction-Création. Jego działalność wykraczała przy tym daleko poza malarstwo: zajmował się grafiką, projektowaniem wnętrz, mebli i scenografii, a jako publicysta aktywnie uczestniczył w kształtowaniu języka polskiej awangardy. W 1930 współorganizował pozyskanie dzieł artystów międzynarodowej awangardy do tworzącej się kolekcji muzeum w Łodzi. Z czasem stała się ona jednym z najważniejszych zbiorów sztuki nowoczesnej w Europie.

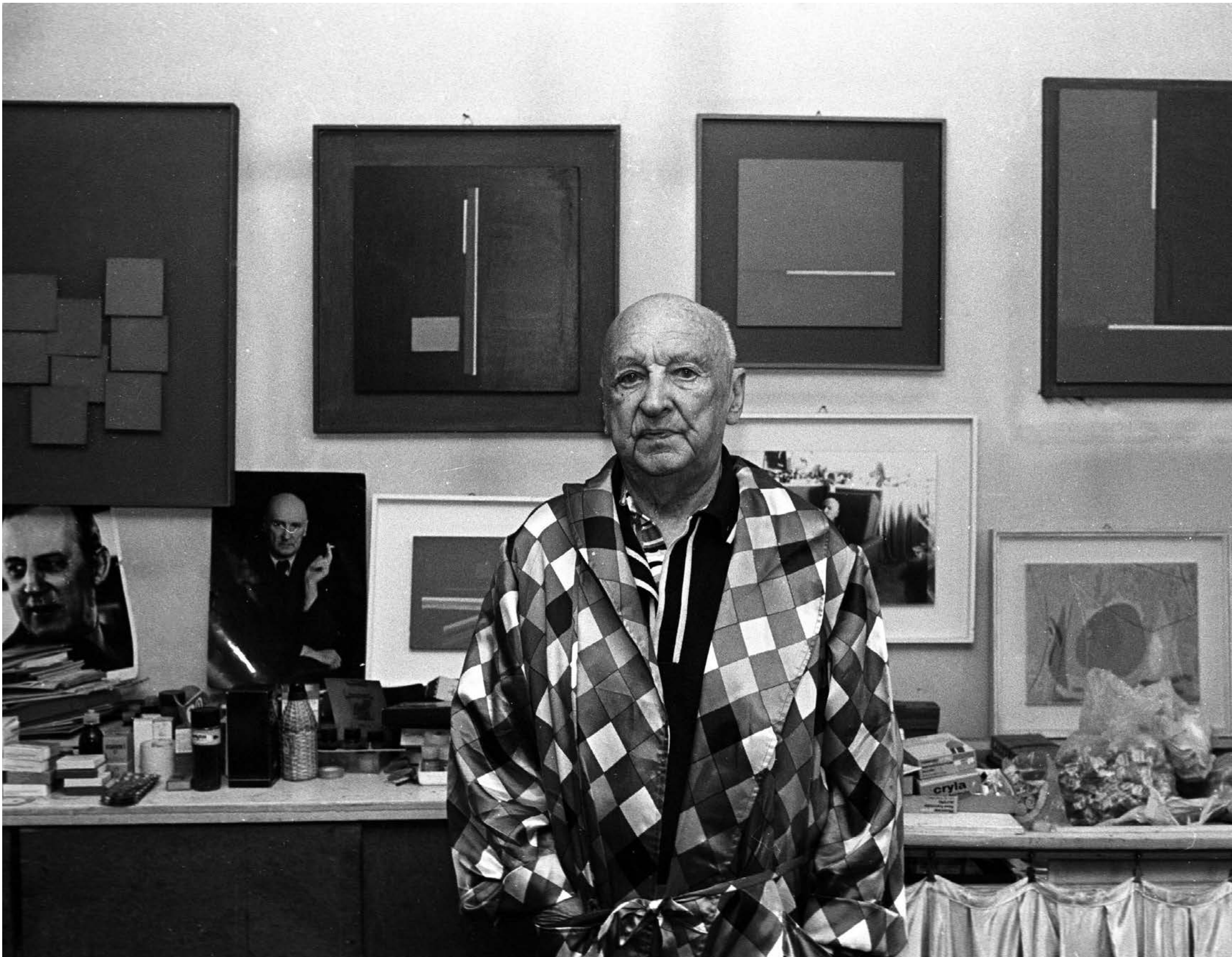
Istotą jego artystycznej postawy było przekonanie, że malarstwo może budować własny, autonomiczny porządek oparty nie tyle na naśladowaniu rzeczywistości, ile na relacjach między formami. Stażewski należał do artystów, którzy traktowali sztukę jako dziedzinę konsekwentnego badania: interesowały go możliwości linii, układu płaszczyzn, proporcji i barwy, a także sposób, w jaki elementy te oddziałują na siebie w obrębie kompozycji. Jednocześnie ta konstruktywistyczna dyscyplina nie oznaczała chłodu. W jego późniejszych pracach rygor kompozycyjny współistniał z wyraźnym śladem gestu i bezpośredniością malarskiego doświadczenia.

„Dwaj muzycanci” powstają właśnie w okresie, gdy te wcześniejsze doświadczenia zostają skonfrontowane z wymogiem przedstawieniowości. Początek lat 50. przyniósł w Polsce dominację realizmu socjalistycznego, a więc modelu sztuki podporządkowanego czytelnej narracji i funkcji ideologicznej. Dla artysty o tak silnie zakorzenionej w abstrakcji praktyce była to sytuacja szczególnie trudna.

Wypowiedzi Stażewskiego z tego okresu pokazują, że jego zainteresowanie figuracją nie było prostym odrzuceniem dotychczasowej drogi. Artysta dostrzegał możliwość wykorzystania doświadczeń abstrakcji w obrębie kompozycji figuralnej. W wywiadzie z 1950 podkreślał, że choć podejmowanie tematu i dostosowanie formy do nowego celu sprawia mu trudność, kompozycję figuralną uważa za bogatszą właśnie dlatego, że pozwala zastosować zdobycze malarstwa abstrakcyjnego. „Dwaj muzycanci” można odczytać jako przekonujący przykład takiego myślenia.

Sam motyw dwóch muzykujących postaci należy do repertuaru dobrze znanego historii sztuki. Stażewski nie wykorzystuje go jednak po to, by stworzyć narracyjną scenę rodzajową. Figury stają się przede wszystkim nośnikami formy. Ich sylwetki, układ i relacje zostają podporządkowane kompozycji, w której znaczenie zyskują rytm, uproszczenie i zestawienia kolorystyczne. Charakterystyczna dla tego okresu intensywna paleta barw – obejmująca czerwienie, zielenie, błękity, żółcie, fiolety, oranże i biel, zestawiane niekiedy z bardziej stonowanymi różami, seledynami czy jasnymi błękitami – pozwalała artystcie budować obraz nie poprzez modelunek i iluzję przestrzeni, lecz poprzez relacje pomiędzy płaskimi polami barwnymi.

Figuratywny epizod Stażewskiego trwał do końca lat 50. i okazał się ważnym ogniwem łączącym przedwojenny konstruktywizm z dojrzałą abstrakcją. Do tej drugiej artysta powrócił po 1956, rozwijając język form, oparty na studiach linii, płaszczyzn i kolorów. „Dwaj muzycanci” pozostają zatem interesującym świadectwem momentu przejściowego: pokazują artystę, który nie porzuca swoich awangardowych przekonań, lecz sprawdza ich możliwości w kontakcie z figurą i tradycyjnym motywem. To właśnie napięcie między rozpoznawalnością przedstawienia, a autonomią formy nadaje pracy szczególną wartość – pozwala spojrzeć na nią nie jako na epizod poza głównym nurtem twórczości Stażewskiego, lecz jako na istotny etap w kształtowaniu jednego z najbardziej konsekwentnych języków polskiej sztuki nowoczesnej.



Henryk Stażewski w swojej pracowni przy ulicy Aleja Solidarności 64, 1987, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

23 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 9", 1973

akryl, relief/płyta pilśniowa, drewno, 61 x 61 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 9 | 1973 | H. Stażewski'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
42 200 – 63 200 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Henryk Stażewski. Malarstwo z lat 1923-1974, katalog wystawy, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1974, poz. kat. 91 (spis)



„Relief nr 9”, wykonany przez Henryka Stażewskiego w 1973, stanowi przykład kolejnego etapu w jego konsekwentnych badaniach nad problematyką formy, koloru i przestrzeni. Praca ta powstała już po okresie eksperymentów z metalem, kiedy artysta zdecydował się powrócić do bardziej tradycyjnych materiałów – takich jak drewno – aby na nowo eksplorować geometryczne układy w połączeniu z intensywniejszą gamą barwną.

Kompozycja oparta jest na ścisłym porządku formalnym. Na neutralnym, szarym tle rozmieszczone zostały cztery jednakowej wielkości kwadraty, utrzymane w odcieniach czerwieni i różu. Kwadraty te, choć różniące się tonacją, pozostają równe co do wielkości i rozmieszczone są w przemyślanym, rytmicznym układzie, budując zwartą, harmonijną strukturę wizualną. Wybór kolorów nasyconych, ciepłych, silnie oddziałujących emocjonalnie przełamuje surowość szarego tła, nadając całości kompozycji zarówno powagę, jak i wewnętrzne napięcie.

Relief wpisuje się w logikę konstruktywistycznej tradycji, jednak zauważalna jest tutaj zmiana akcentów w stosunku do wcześniejszych realizacji artysty. O ile wcześniejsze, monochromatyczne lub metalowe prace Stażewskiego koncentrowały się na badaniu światłocienia i ruchu formy w przestrzeni, o tyle prezentowana praca pochodzi z okresu twórczego, w którym Stażewski stawia w centrum problem relacji kolorystycznych i rytmu kompozycyjnego. Artysta nie rezygnuje z rygoru konstrukcyjnego – układ czterech kwadratów jest regularny, a proporcje zachowane – lecz większą uwagę przykładą do gry między kolorem a neutralnym tłem, co skutkuje nową jakością wizualną.

Znaczące jest także użycie materiału – drewna – który w przeciwieństwie do metalu nie odbija światła w sposób dramatyczny, lecz absorbuje je, wprowadzając miękkość i głębię w odbiorze koloru. W ten sposób Stażewski rezygnuje z efektu silnego światłocienia na rzecz bardziej subtelnej, malarskiego modelowania przestrzeni poprzez kolor i fakturę. Ten wybór wpisuje się w szersze tendencje jego twórczości

z początku lat 70., kiedy artysta zainteresował się ponownie barwą jako równorzędnym składnikiem struktury obrazu, a nie tylko tłem dla konstrukcji przestrzennych.

W „Reliefie nr 9” zauważalne jest także napięcie między statyką układu a dynamiką koloru. Choć formy są rozmieszczone symetrycznie, różnice tonalne pomiędzy poszczególnymi kwadratami powodują, że wzrok widza nie zatrzymuje się w jednym miejscu, lecz krąży, wychwytyując subtelne zmiany w natężeniu barw. Tym samym relief funkcjonuje nie tylko jako stabilna, geometryczna konstrukcja, ale także jako dynamiczne pole oddziaływania kolorystycznego, zmieniające się w zależności od percepcji odbiorcy.

Prezentowana praca jest świadectwem dojrzałej, przemyślanej strategii artystycznej Stażewskiego. Artysta nazywany niekwestionowanym ojcem polskiej awangardy, przez całe życie wierny był ideom konstruktywizmu i sztuki abstrakcyjnej, jednak jego twórczość nie pozostała zamknięta

w schematach, lecz ewoluowała, reagując na zmieniające się konteksty kulturowe i artystyczne. W latach 70. Stażewski świadomie odwoływał się do tradycji awangardy, jednocześnie podejmując własne, indywidualne eksperymenty, które wpisywały się w nurt minimalizmu i sztuki konceptualnej. A jak pisała Bożena Kowalska w katalogu poświęconym jego twórczości: „Wszystkie te obrazy i reliefy barwne z lat 1967-1973 – tak bardzo różne i różnicujące się w miarę pracy nad nimi artyści – niosły w sobie, podobnie jak wcześniejsze serie reliefowe, treści nie tylko czy nie wyłącznie empirycznych badań nad kolorem, jak to się działo na przykład w przypadku Albersa czy Ittena. I jeśli nawet w tym okresie barwnych reliefów – o czym Stażewski wspomina – zajmował się przez czas pewien strefizmem, próbując go w swojej sztuce stosować i weryfikować – to nie był to już strefizm Chwistka, ale swobodna jego transpozycja stanowiąca, jako twór myślowy i plastyczny, własność wyłącznie Stażewskiego” (Bożena Kowalska [w:] Henryk Stażewski, Arkady, Warszawa 1985).

24 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 35", 1972

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 61 x 61 x 4 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 35 | 1972 | H. Stażewski'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

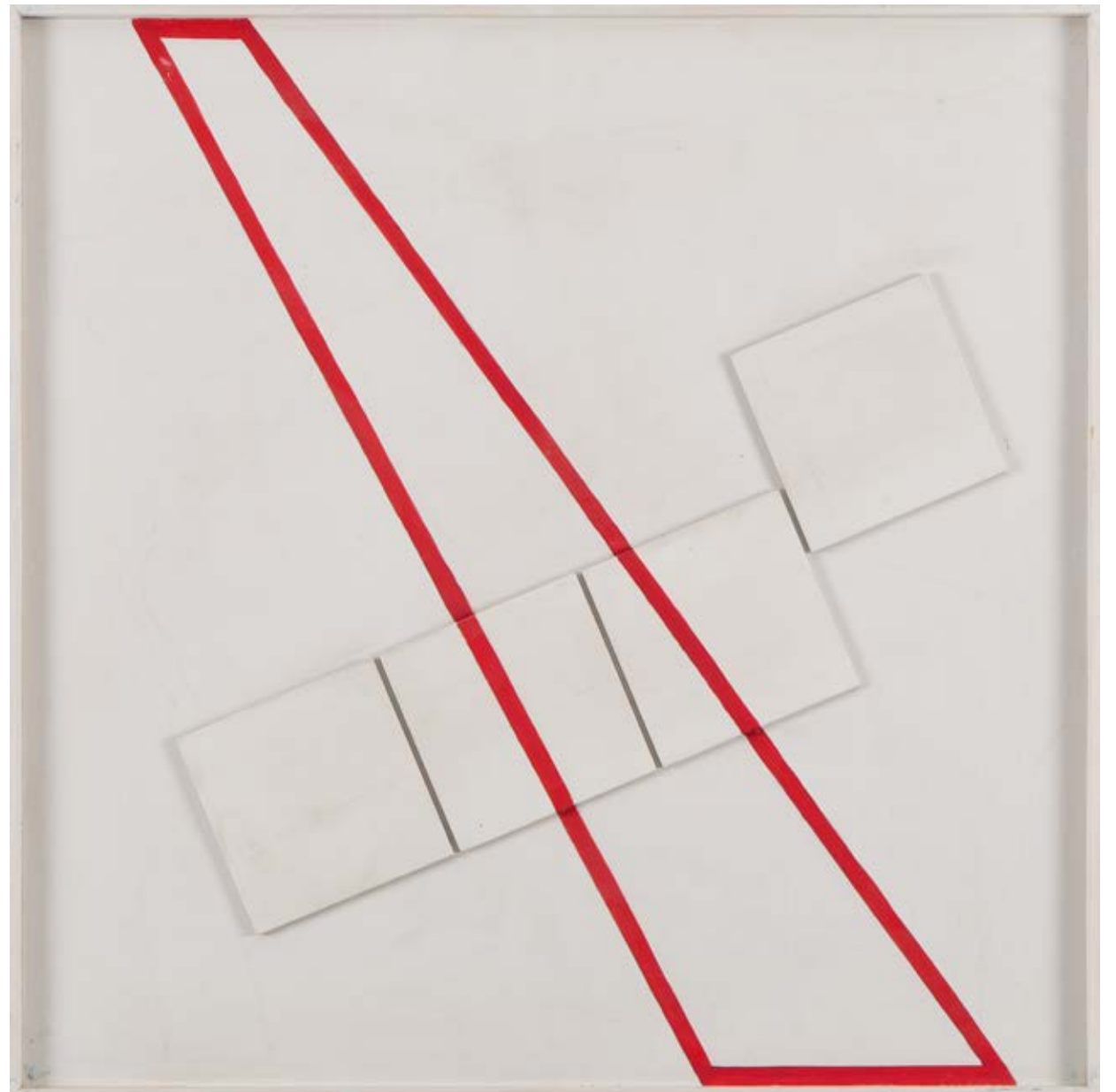
42 200 – 63 200 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





W 1961 w Galerii Krzywe Koło odbyła się niezwykle istotna wystawa prac Henryka Stażewskiego prezentująca cykl białych reliefów, w których pojawiła się charakterystyczna, multiplikowana, wypukła, beczułkowata forma. Został wówczas pokazany po raz pierwszy przekrój zjawiska, jakim w twórczości Stażewskiego były reliefy tworzone od początku lat 50. Zanim Stażewski przeszedł fascynację bielą, w jego twórczości dominowały kompozycje o luźnej strukturze zmultiplikowanych elementów oraz wielkiej różnorodności barwnej, a poszczególne formy miały kształty zaczerpnięte ze świata organicznego. W latach 60. Henryk Stażewski zaczął pogłębiać problem barwy. Charakterystyczne dla tego okresu są reliefy pokryte jakby rastrem, dzięki czemu ich powierzchnia dawała optyczny efekt wibrowania. Wydaje się, że cały cykl reliefów, który Stażewski realizował, aż do lat 70. jest ciągłym badaniem i eksperymentowaniem z różnymi układami wizualnymi. Artysta, bazując na podobnych modułach, ale stale zmieniając kompozycje, sprawdzał efekty wizualne, jakie wywołują. Reliefy są zatem formami będącymi na granicy statyczności i dynamiki.

Realizując reliefy, Stażewski badał pojęcia takie jak przypadek i porządek, nadając im wizualną formę. Upodabniał reliefy do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Wykorzystywał, tak jak we wcześniejszych pracach, formy kwadratu, uznając je za najbardziej neutralne. Formy układał w rzędach oddalonych od siebie w jednakowych odstępach. Pod koniec dekady analizy i badania artysty zaowocowały eliminacją kontrastów kolorystycznych, które zastąpiły stopniowe przejścia i gradacja kolorów. Swoją metodę działania opisywał: „Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowej. Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone o małej różnicy. Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (wywiad Wiesława Borowskiego z Henrykiem Stażewskim, katalog wystawy w galerii Foksal, Warszawa 1969). Stopniowa gradacja kolorów

była dążeniem artysty do osiągnięcia efektu porządku i spokoju. Według Stażewskiego kontrastowe barwy powodowały podrażnienie siatkówki przez wysiłek, jaki podejmowało oko oglądającego, przeskakując z jednego koloru na drugi.

Prezentowany na niniejszej aukcji relief Henryka Stażewskiego pochodzi z 1972. Był to czas, gdy artysta zaczął wprowadzać zaskakujące rozwiązania. Całość kompozycji zredukowana do najprostszych kształtów geometrycznych tworzy iluzję ruchu osiąganą poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego. Podstawowym modułem pracy są jednolite z tłem kwadraty. Praca pochodzi z czasu, gdy Stażewski ograniczył kolorystykę do bieli, czerni i szarości. Ograniczenie działania koloru sprawiło, że prezentowana praca działa głównie poprzez zakłócenie geometrycznego porządku w postaci odchylenia kwadratów od linii poziomych oraz przesunięć względem siebie. Kompozycje komplikują ponadto wyróżniające się kolorem czerwone linie przecinające płaszczyznę obrazu po ukosie. W 1976 artysta zanotował: „Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości.

Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn” (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005).

Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki. Dla niej rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się w ogólny obraz sztuki tego artysty znanego przede wszystkim jako pioniera sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zasłynął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstrukttywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne.

25 α Σ Ψ

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief nr 17, 1976

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 44 x 44 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr.17 | 1976 | H. Stażewski'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 700 – 16 900 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria



26 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Reflections VI – DEEP BLUE", 1979

akryl/płyta pilśniowa, 161 x 120 cm

sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: '49 | © RICHARD ANUSKIEWICZ – 1979'

na odwrociu monogram Editions Lassiter–Meisel

edycja 6/70

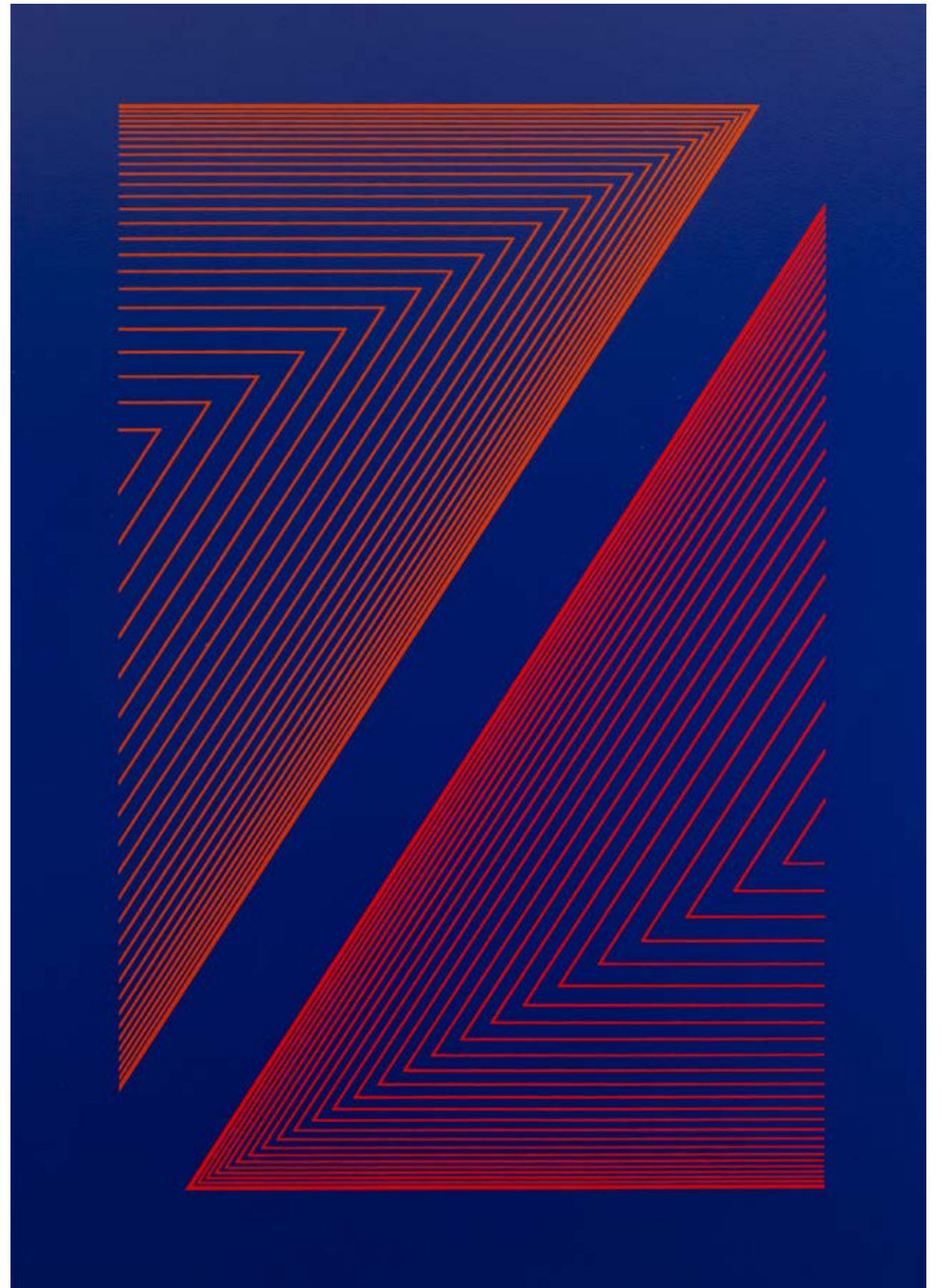
estymacja:

45 000 – 70 000 PLN

9 500 – 14 800 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Editions Lassiter–Meisel



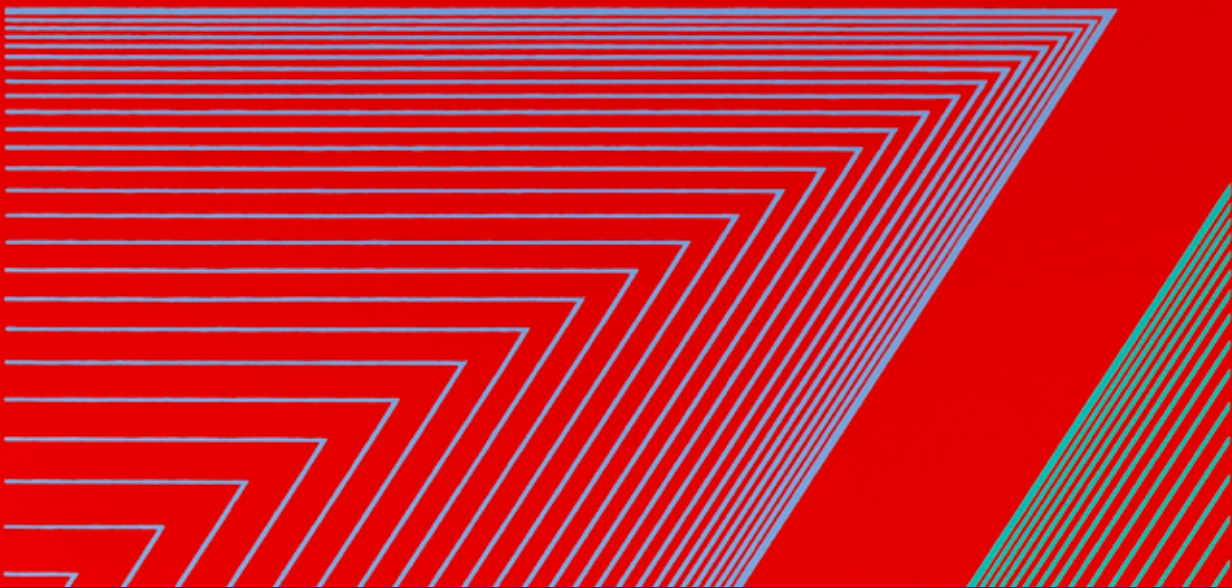


Richard Anuszkiewicz należy do grona najważniejszych amerykańskich artystów, związanych z op-artem – nurtem, który w latach sześćdziesiątych XX wieku zmienił sposób myślenia o obrazie i o samym akcie patrzenia. Jego sztuka nie opowiada historii ani nie przedstawia rzeczywistości w tradycyjnym znaczeniu. Zamiast tego prowadzi widza w obszar doświadczenia: kolory na jego pracach zdają się pulsować, linie „faluja”, a płaska powierzchnia obrazu sugeruje głębię. To właśnie zdolność do przekraczania granicy między obrazem a percepcją stała się jednym z najbardziej charakterystycznych elementów jego twórczości.

Szczególne znaczenie w artystycznej drodze Anuszkiewicza miała linia. Już podczas studiów artysta napisał pracę zatytułowaną „Kreacja przestrzeni poprzez rysunek linii”. Tytuł ten można uznać za zapowiedź jego późniejszej twórczości. Anuszkiewicz przez całe życie badał, w jaki sposób proste środki – linia, kolor, geometryczny kształt i ich wzajemne relacje – mogą zmienić sposób, w jaki odbieramy przestrzeń.

Ogromny wpływ na sztukę Anuszkiewicza miał jego nauczyciel z czasów studiów – Josef Albers. To dzięki niemu młody artysta zwrócił uwagę na fakt, że kolor nie istnieje w obrazie w sposób absolutny, lecz jego odbiór zależy od sąsiedztwa innych barw. Ta obserwacja stała się jednym z fundamentów indywidualnego języka artystycznego Anuszkiewicza, dla którego barwa stała się narzędziem budowania przestrzeni, napięcia i światła.

Przełom w twórczości Anuszkiewicza nastąpił w latach sześćdziesiątych. W 1965 Anuszkiewicz wziął udział w przełomowej wystawie “The Responsive Eye” w nowojorskim Museum of Modern Art, która ugruntowała znaczenie op-artu na amerykańskiej scenie artystycznej. W tym samym okresie rozpoczął współpracę z prestiżową Sidney Janis Gallery, prezentując kompozycje oparte na geometrycznych układach linii, płaszczyzn i intensywnych kolorach. Prace te przyniosły artyście szerokie uznanie, a jego nazwisko szybko znalazło się wśród najważniejszych twórców op-artu.



Anuszkiewicz nie ograniczał się do tworzenia efektów optycznych. Interesowało go przede wszystkim to, co dzieje się pomiędzy dziełem a patrzącym. Jego obrazy miały angażować wzrok, a także skłaniać do kontemplacji. Artysta wskazywał na ich potencjał do wywoływania indywidualnego, wewnętrznego doświadczenia.

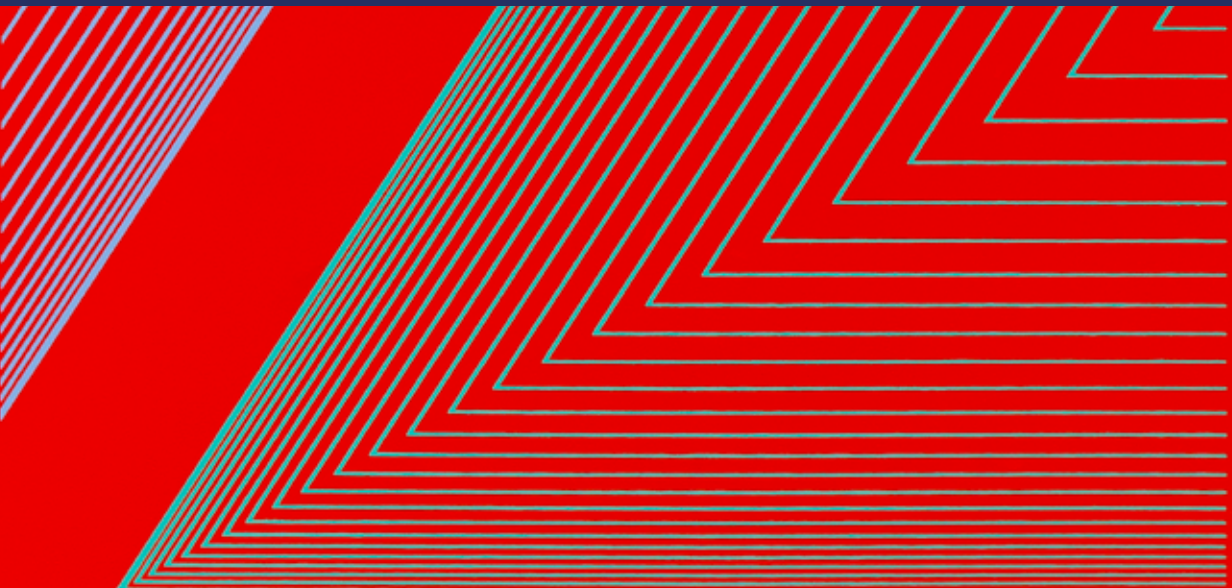
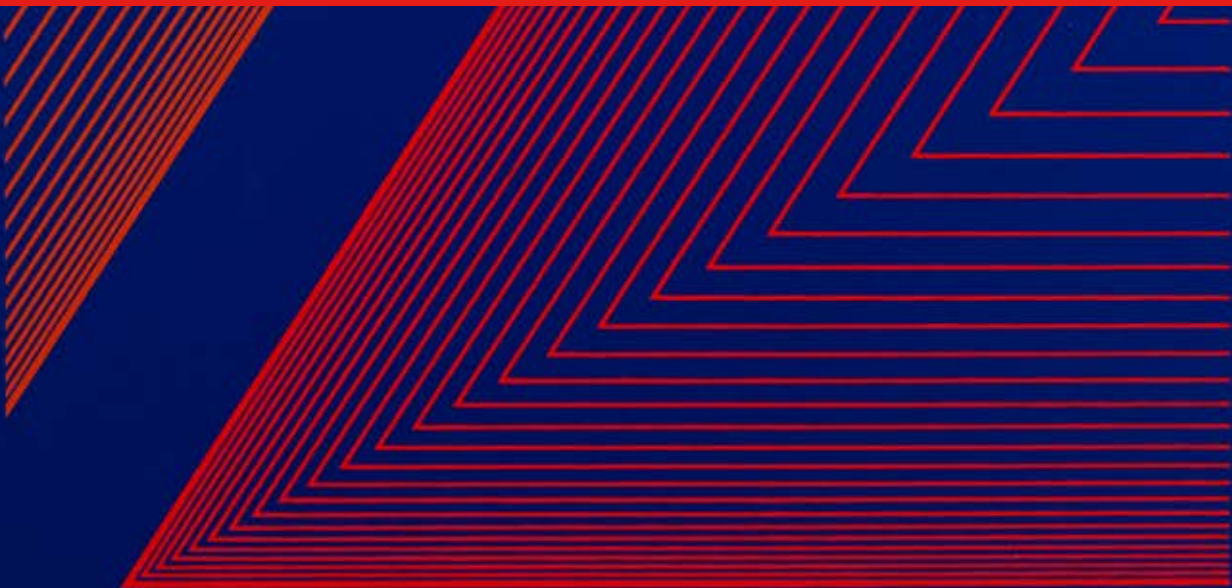
Ta pozorna sprzeczność – matematyczna dyscyplina i zmysłowe doświadczenie – stanowi jeden z kluczy do zrozumienia jego twórczości. Anuszkiewicz budował swoje kompozycje z mechaniczną dokładnością, ale efekt końcowy daleki był od bezdusznego automatyzmu. Kolory na jego pracach zdają się fosforyzować i zmieniać w zależności od tego, jak długo na nie patrzymy.

Cykl “Reflections” powstał w okresie, gdy Anuszkiewicz miał już za sobą najbardziej spektakularne eksperymenty op-artowe, a jego „język koloru” był już w pełni rozwinięty. Choć artysta w dalszym ciągu opierał

kompozycje na geometrii i regularnym układzie linii, to coraz większą rolę zaczęło odgrywać subtelne oddziaływanie barw oraz sposób, w jaki wzajemnie na siebie wpływają.

Szczególnie interesującym przykładem są „Reflections VI – FIRE RED” oraz „Reflections VI – DEEP BLUE”. Ten „refleksyjny” duet został pomyślany jako kompozycja wzajemnie się dopełniająca. Monumentalny format prac sprawia, że ich oddziaływanie jest nie tylko wyczuwalne optycznie, ale również fizycznie – jako obecność obiektów w przestrzeni.

„Reflections VI” prezentuje Anuszkiewicza w momencie pełnej dojrzałości artystycznej: świadomego możliwości koloru, doskonałego w operowaniu linią i geometrią, a jednocześnie pozostawiającego widzowi przestrzeń do własnego doświadczenia. To sztuka, która nie potrzebuje przedstawienia ani narracji, aby przyciągać uwagę. Wystarczy spojrzeć – i pozwolić, by kolor, światło oraz rytm linii zaczęły działać.



27 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Reflections VI – FIRE RED", 1979

akryl/płyta pilśniowa, 161 x 120 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: '48 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ – 1979'
na odwrociu monogram Editions Lassiter–Meisel
edycja 6/70

estymacja:

45 000 – 70 000 PLN

9 500 – 14 800 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Editions Lassiter–Meisel



28 α

ANDRZEJ NOWACKI

1938-1996

"20.05.10", 2010

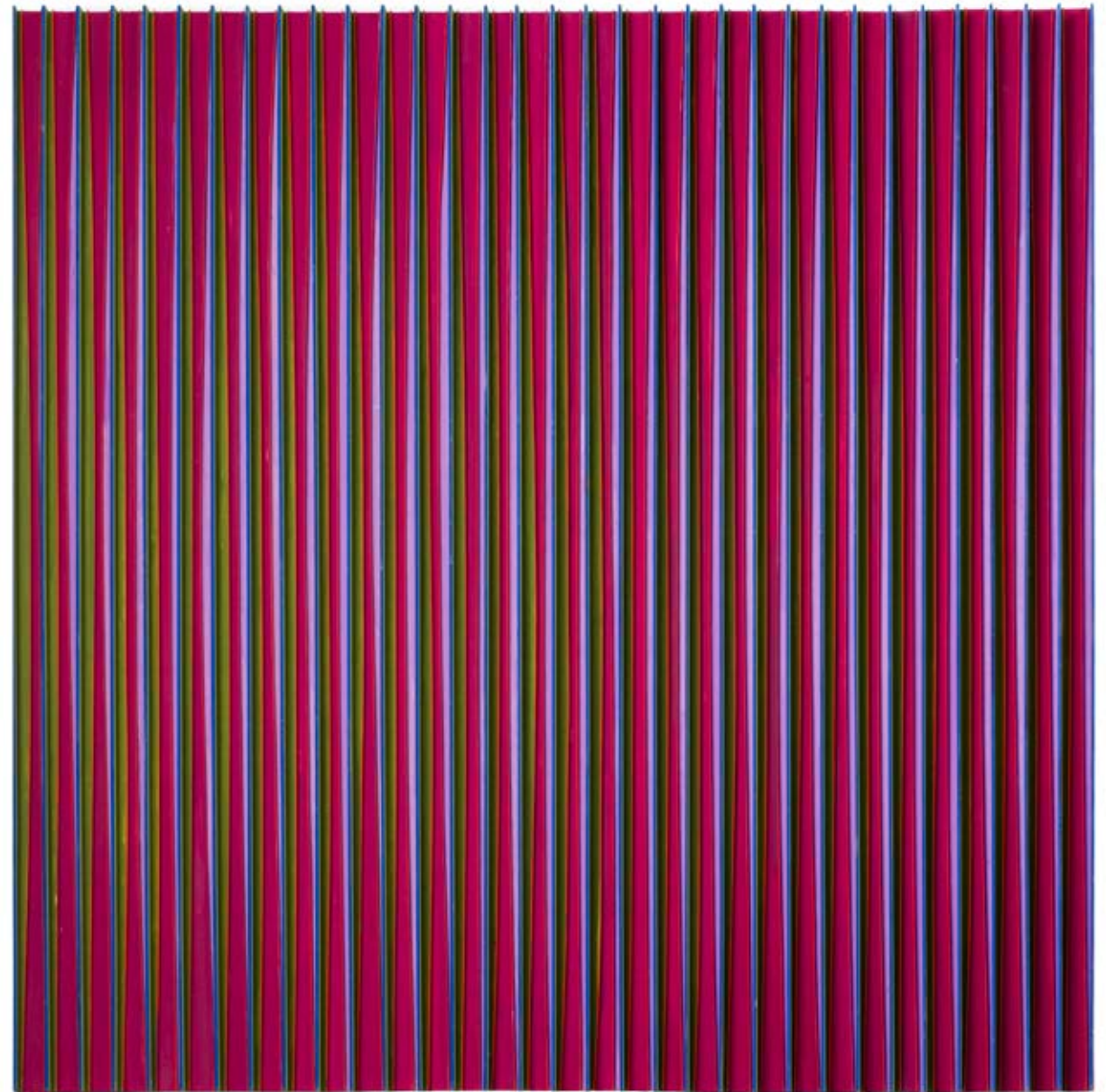
akryl, relief/drewno, płyta, 96 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '20.05.10 | A. NOWACKI 2010'

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

11 600 – 16 900 EUR



„ZACZĘŁO SIĘ OD KWADRATU. TA DOSKONAŁA FORMA GEOMETRYCZNA UCIELEŚNIA HARMONIĘ I RÓWNOWAGĘ, A ZARAZEM OFERUJE OGRANICZONĄ, NA POZÓR WIĘC BEZPIECZNĄ PŁASZCZYZNĘ RÓŻNYCH MALARSKICH POCZYNAŃ. SZTYWNE GRANICE KWADRATU NIE ZAMYKAJĄ, RACZEJ SĄ POKUSĄ, BY JE PRZEŁAMYWAĆ, WYCHODZIĆ POZA OBRAMOWANĄ PRZESTRZEŃ, NIE BURZĄC PRZY TYM HARMONIJNEGO ŁADU. TAKI JEST KIERUNEK EKSPERYMENTÓW PIERWSZEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA NOWACKIEGO. NAJPROSTSZE, WYCINANE ZE SKLEJKI FIGURY GEOMETRYCZNE STOSUNKOWO SWOBODNIE WYPEŁNIAJĄ PŁASZCZYZNĘ OBRAZU. JEST TO RÓŻNORODNA WIELOŚĆ WIĘKSZYCH I MNIJSZYCH KWADRATÓW I KÓŁ, NIEKIEDY PRZEPÓŁOWIONYCH LUB POŁAMANYCH, A TAKŻE LINII, KTÓRE PRZECINAJĄ OBRAZ LUB USAMODZIELNIAJĄ SIĘ W POSTACI PUSTYCH RAM. WZAJEMNE RELACJE TYCH POZORNIE RUCHOMYCH FIGUR OKREŚLAJĄ WEWNĘTRZNĄ DYNAMIKĘ OBRAZU WZMOCNIONĄ DODATKOWO CORAZ SWOBODNIEJSZYM STOSOWANIEM KOŁORU. ARTYSTA UŻYWA FARB AKRYLOWYCH, KTÓRE SAM MIESZA, TWORZĄC JEDYNĄ W SWOIM RODZAJU PALETĘ. W ŚWIECIE JEGO PIERWSZYCH KWADRATÓW WSPÓŁGRAJĄ FORMY I BARWY, ZAŚ OBA ELEMENTY SĄ W PEŁNI RÓWNOUPRAWNIONE I NIEKIEDY NAWET ZAMIENIAJĄ SIĘ ROLAMI: BARWA STAJE SIĘ FORMĄ, FORMA ZAŚ BARWĄ”.

29 *α*

ANDRZEJ NOWACKI

1938-1996

"06.04.20", 2020

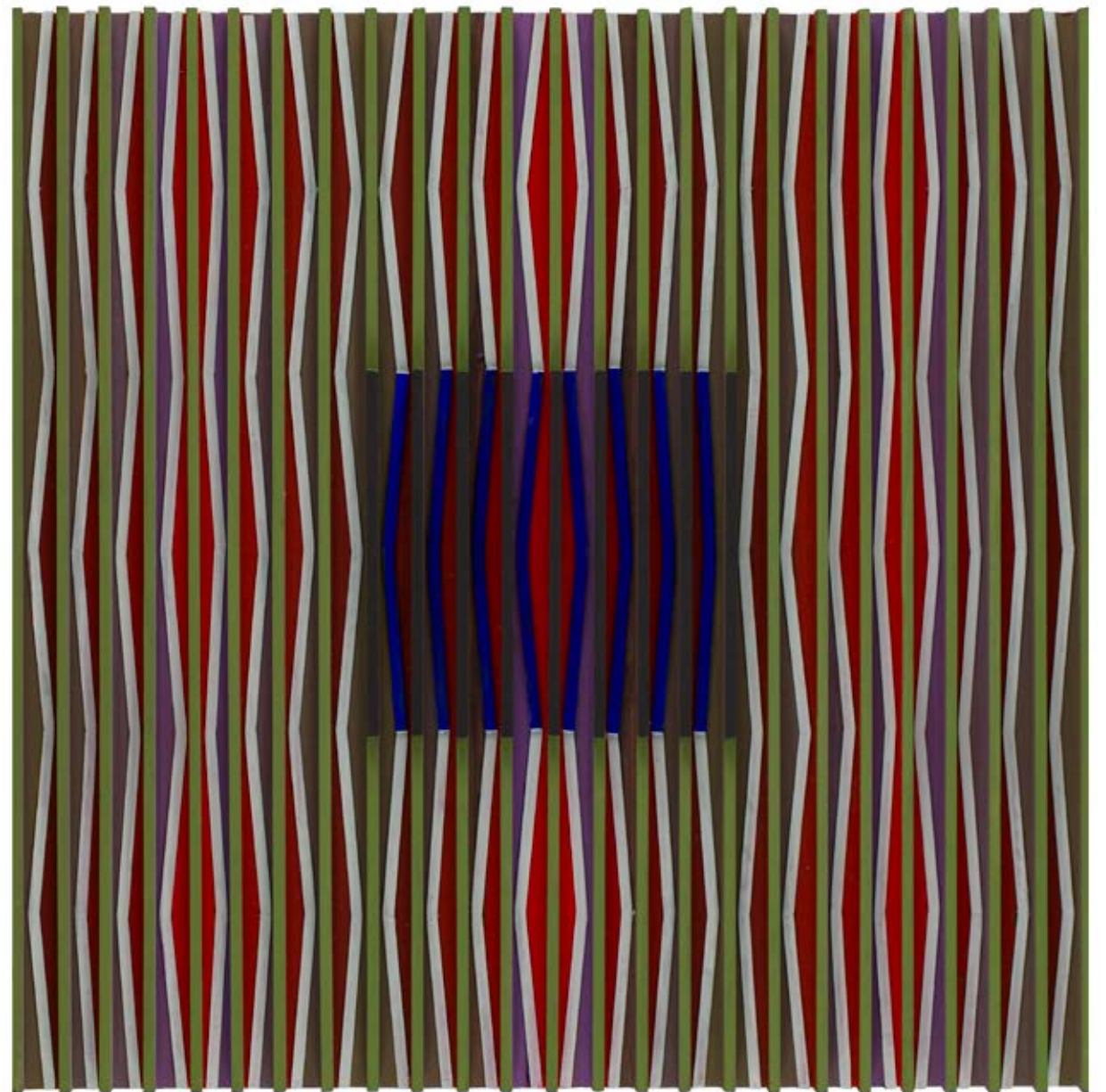
akryl, relief/drewno, płyta, 48,5 x 48,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '06.04.20 | A. NOWACKI | 2020'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR



30 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"2/73", 1973/75

akryl, relief/płyta, 140 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'Janusz Orbitowski 73 "2/73" 140 x 85'

estymacja:

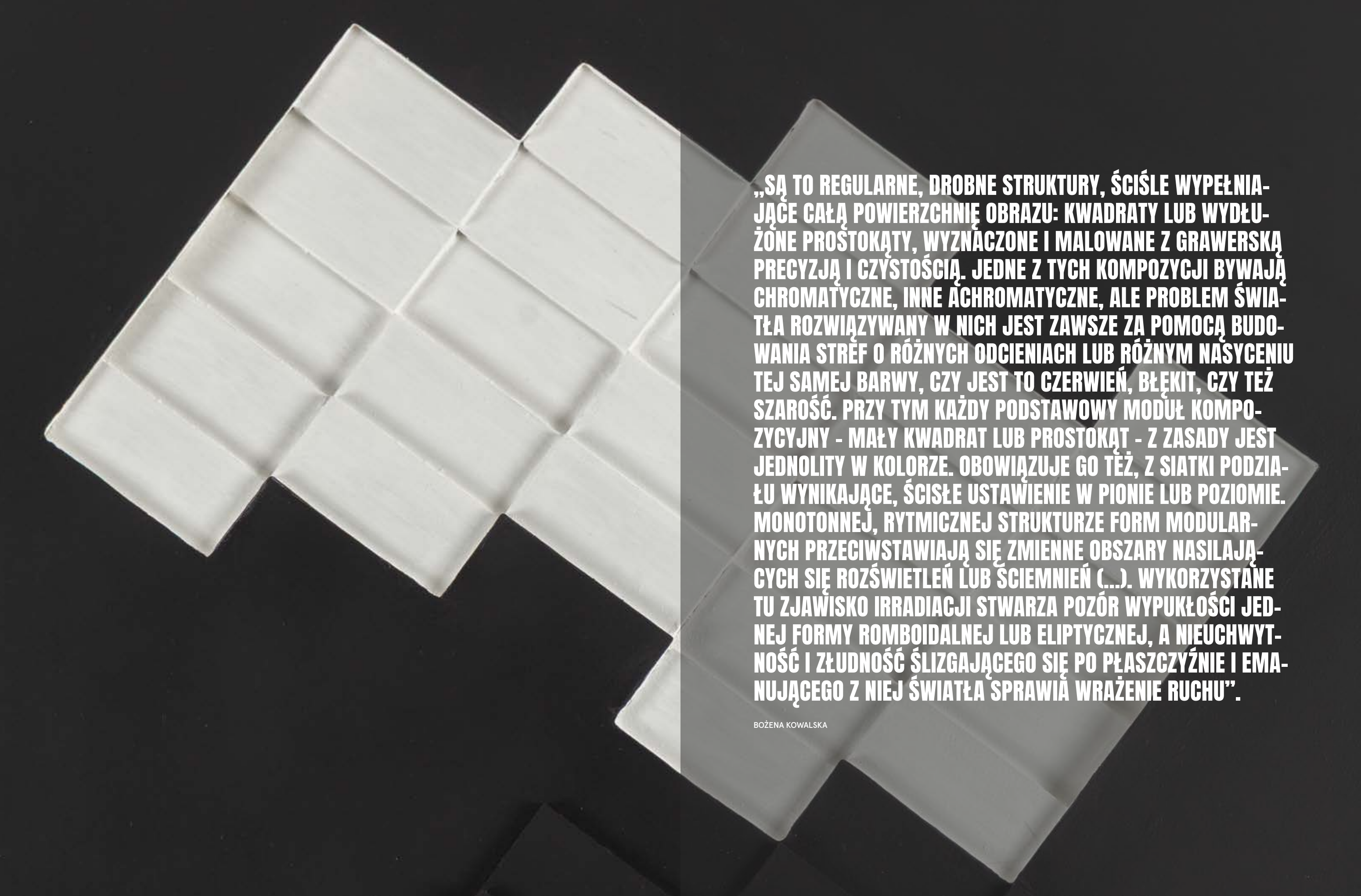
70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





„SĄ TO REGULARNE, DROBNE STRUKTURY, ŚCIŚLE WYPEŁNIAJĄCE CAŁĄ POWIERZCHNIĘ OBRAZU: KWADRATY LUB WYDŁUŻONE PROSTOKĄTY, WYZNACZONE I MALOWANE Z GRAWERSKĄ PRECYZJĄ I CZYSTOŚCIĄ. JEDNE Z TYCH KOMPOZYCJI BYWAJĄ CHROMATYCZNE, INNE ACHROMATYCZNE, ALE PROBLEM ŚWIATŁA ROZWIĄZywANY W NICH JEST ZAWSZE ZA POMOCĄ BUDOWANIA STRÉF O RÓŻNYCH ODCIENIACH LUB RÓŻNYM NASYCENIU TEJ SAMEJ BARWY, CZY JEST TO CZERWIEN, BŁĘKIT, CZY TEŻ SZAROŚĆ. PRZY TYM KAŻDY PODSTAWOWY MODUŁ KOMPOZYCYJNY - MAŁY KWADRAT LUB PROSTOKĄT - Z ZASADY JEST JEDNOLITY W KOLORZE. OBOWIĄZUJE GO TEŻ, Z SIATKI PODZIAŁU WYNIKAJĄCE, ŚCIŚLE USTAWIENIE W PIONIE LUB POZIOMIE. MONOTONNEJ, RYTMICZNEJ STRUKTURZE FORM MODULARNYCH PRZECIWSTAWIAJĄ SIĘ ZMIENNE OBSZARY NASILAJĄCYCH SIĘ ROZŚWIETLEŃ LUB ŚCIEMNIEŃ (...). WYKORZYSTANE TU ZJAWISKO IRRADIACJI STWARZA POZÓR WYPUKŁOŚCI JEDNEJ FORMY ROMBOIDALNEJ LUB ELIPTYCZNEJ, A NIEUCHWYTNOŚĆ I ZŁUDNOŚĆ ŚLIZGAJĄCEGO SIĘ PO PŁASZCZYŹNIE I EMANUJĄCEGO Z NIEJ ŚWIATŁA SPRAWIA WRAŻENIE RUCHU”.

BOŻENA KOWALSKA

31 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"3/79", 1979

akryl, relief/płyta, 74 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANUSZ ORBITOWSKI 1979 | 3/79 74 x 74'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 600 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



32 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932-2026

"Kont", 1978

olej/piótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT "KONT" | WYM 80 x100 | TECH. OLEJ | ROK 1978'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

16 900 – 21 100 EUR

WYSTAWIANY:

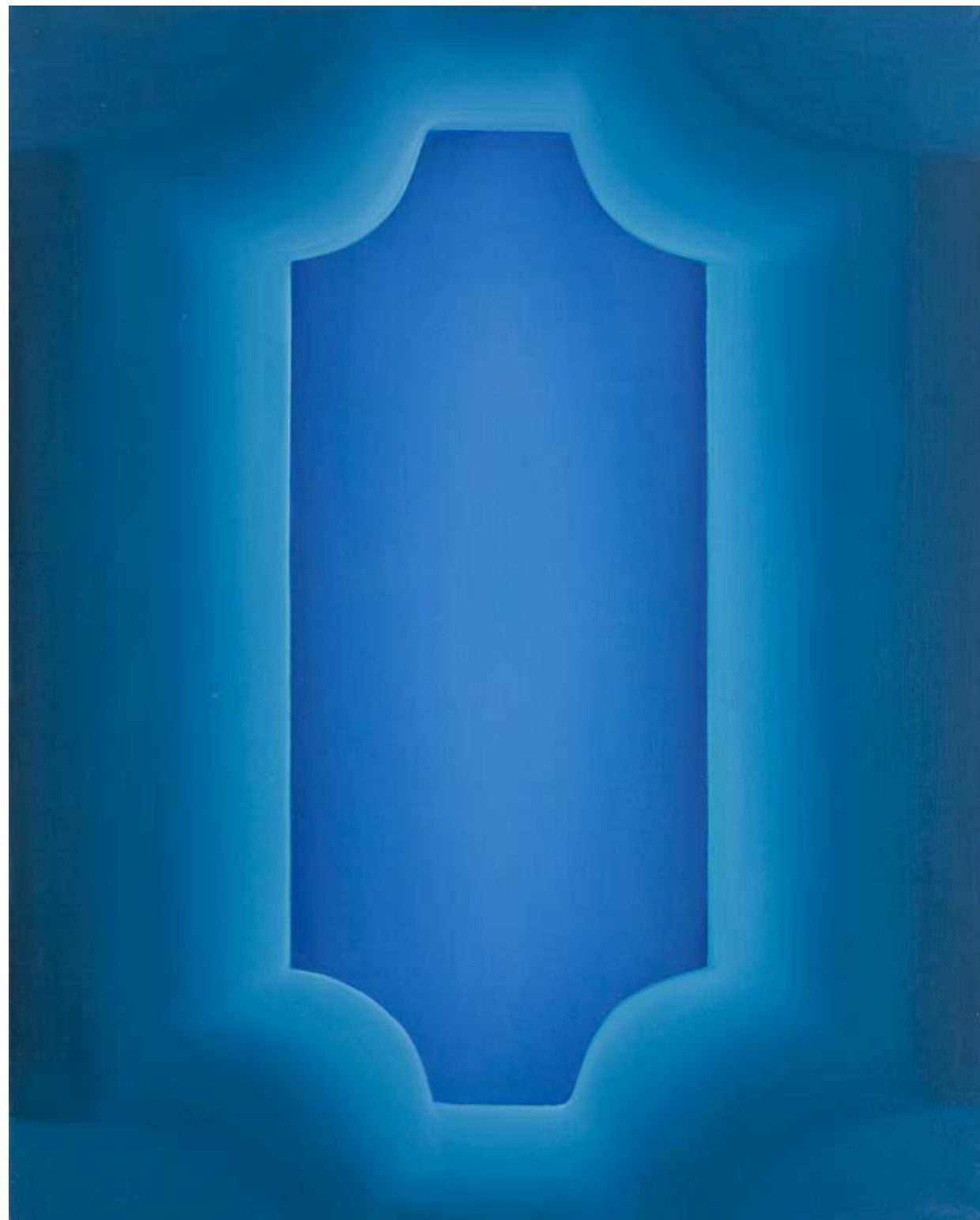
Aleksandra Jachtoma „Czas przemieniony w kolor”, Centrum Sztuki Studio im. St.I. Witkiewicza, Warszawa, 2003

LITERATURA:

Aleksandra Jachtoma, katalog wystawy, Centrum Sztuki Studio im. St. I. Witkiewicza, red. Grażyna Nowocień-Mach, s. 49 (il.)

„Początkowo bawił mnie w najbrutalniejszych zestawieniach, w ostrych kontrastach. Potem zaczęłam wyciszać, przechodzić w gamy monochromatyczne. Kiedy byłam młodszą, pasjonowała mnie agresywność czerwieni, teraz moją ulubioną gamą są fiolety i błękity. Kandinsky pisze, że błękit daje największy komfort psychiczny – ‘jest kolorem niebiańskim, uspokaja, działa kojąco i skupiająco’”.

Aleksandra Jachtoma



33

ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA

1922-1989

"Światło w przestrzeni czerwonej III", około 1972

gwasz/płótno, 76 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'ŚWIATŁO W PRZESTRZENI CZERWONEJ III I HUSKOWSKA MŁYNARSKA'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR



The background of the entire image is a deep, textured red. A wide, diagonal band of color runs from the top left towards the bottom right. This band features a gradient of colors, starting with a dark red at the top left, transitioning through shades of orange and yellow, and ending in a lighter, almost white-pink at the bottom right. The texture of the band appears slightly grainy, suggesting it might be a reproduction of a physical artwork. In the upper right corner, there is a small, rectangular, slightly darker red shape, possibly a piece of tape or a corner of another layer.

TWÓRCZOŚĆ ANNY HUSKOWSKIEJ-MŁYNARSKIEJ WYRASTA Z DOŚWIADCZENIA POLSKIEJ SZKOŁY PLAKATU, LECZ JEJ NAJPEŁNIEJSZY, NAJBARDZIEJ OSOBISTY WYMIAR UJAWNIA SIĘ W MALARSTWIE ABSTRAKCYJNYM PRZEŁOMU LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH. ARTYSTKA, WYKSZTAŁCONA W PRACOWNI HENRYKA TOMASZEWSKIEGO, STOPNIOWO ODCHODZIŁA OD GRAFIKI UŻYTKOWEJ KU OBRAZOWI AUTONOMICZ- NEMU, TRAKTOWANEMU JAKO POLE ANALIZY ŚWIATŁA, KOLORU I PERCEPCJI. POWSTAŁY WÓWCZAS MONOCHROMATYCZNE I BARWNE GWASZE, BLISKIE DOŚWIADCZENIOM OP-ARTU, KTÓ- RE OPERUJĄ RYTMEM, POWTÓRZENIEM I SUBTELNYMI PRZESU- NIĘCIAMI TONALNYMI. ICH OSZCZĘDNA FORMA NIE PROWADZI JEDNAK DO CHŁODNEJ GEOMETRYZACJI: PRZECIWNIE, OBRAZY BUDUJĄ WRAŻENIE PULSOWANIA I ZMIENNOŚCI, URUCHAMIA- JĄC PRZESTRZEŃ POMIĘDZY POWIERZCHNIĄ DZIEŁA A SPOJ- RZENIEM WIDZA.

34 α

WANDA GOŁKOWSKA

1925–2013

"Funkcja liniowa", 1998

akryl/plótno, 100 x 100 cm (wymiary poszczególnych części), 200 x 200 cm (wymiary całości)
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie każdej części:

- 1. "WANDA GOŁKOWSKA | FUNKCJA LINIONA 1998 | 1. GÓRA LEWY"
- 2. "WANDA GOŁKOWSKA FUNKCJA LINIOWA 1998 | 2. GÓRA PRAWY"
- 3. "WANDA GOŁKOWSKA | FUNKCJA LINIOWA 1998 | 3. LEWY DÓŁ"
- 4. "WANDA GOŁKOWSKA | FUNKCJA LINIOWA 1998 | 4. PRAWY DÓŁ"

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

21 100 – 31 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Linia zajmuje w twórczości Wandy Gołkowskiej miejsce szczególne. Można traktować ją jako motyw porządkujący dorobek artystki: od malarstwa i eksperymentów z materia, przez reliefy i formy przestrzenne, po abstrakcję geometryczną i działania konceptualne. Jej funkcja zmienia się wraz z kolejnymi etapami twórczości – od śladu i granicy formy, przez element organizujący przestrzeń, po autonomiczny znak i narzędzie myślenia o rytmie, relacji i systemie. Najpełniej ujawnia się to w latach 90., kiedy linia staje się jednym z głównych tematów prac Gołkowskiej.

Droga artystyczna Gołkowskiej od początku wiązała się z przekraczaniem zamkniętej formy obrazu. W latach 50., pod wpływem informelu, abstrakcji oraz zainteresowania materia i fakturą, rozluźniała tradycyjną organizację płaszczyzny. Pod koniec dekady zwróciła się ku reliefom i obrazom przestrzennym. Linia przestała jedynie opisywać formę, a zaczęła organizować relacje między elementami i wyznaczać kierunki w rzeczywistej przestrzeni. Te poszukiwania znalazły wyraz w sformułowanej w latach 60. koncepcji „układu otwartego”. Gołkowska przeciwstawiała zamkniętej kompozycji strukturę podatną na przekształcenia, zależną od obecności widza, ruchu i światła. Linia staje się tu kategorią dynamiczną: nie ustanawia ostatecznego porządku, lecz wskazuje możliwość jego zmiany. W latach 70. i 80. linia nabrała bardziej zdyscyplinowanego, geometrycznego charakteru. Zainteresowanie minimalizmem, matematyką i systemami porządkującymi przesunęło akcent z materialności dzieła na regułę jego konstrukcji. Linia stała się narzędziem podziału, pomiaru i budowania sekwencji, przygotowując grunt dla następnej dekady.

W latach 90. linia wysuwa się na pierwszy plan jako podstawowe narzędzie refleksji nad porządkiem, rytmem i zmiennością. Moment ten sygnalizuje realizacja „Fuga I”, pokazana w 1991 roku podczas wystawy „Redukta” w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej, której towarzyszyło stwierdzenie artystki: „Linia staje się tematem”.

To, co wcześniej pełniło funkcję konstrukcyjną, zostaje teraz wyodrębnione i poddane samodzielnej analizie. W cyklach „Fuga na kreskę”, „Latawce” czy „Fi” linia nie służy już przede wszystkim do wyznaczania konturu ani dzielenia płaszczyzny. Sama staje się przedmiotem badania. Gołkowska analizuje możliwości wynikające z jej powtarzania, przesuwania, przecinania, zagęszczania i zmiany kierunku. Z prostego znaku buduje struktury oparte na rytmie i sekwencji, otwarte na kolejne warianty. Geometryczny rygor tych prac nie prowadzi do ustanowienia jednego, zamkniętego porządku. Linia uruchamia proces przekształceń, a istotna staje się nie tylko forma końcowa, lecz także reguła pozwalająca ją wygenerować. W tym sensie twórczość Gołkowskiej z lat 90. pozostaje bliska wcześniejszej idei „układu otwartego”, choć problematyka zostaje przeniesiona z fizycznej zmienności obiektu na poziom geometrycznej i konceptualnej organizacji obrazu. Szczęólnego znaczenia nabierają odniesienia matematyczne, m.in. ciąg Fibonacciego i złoty podział. Nie są one gotowymi wzorami kompozycyjnymi, lecz regułami umożliwiającymi generowanie kolejnych układów. Wyraźnie widać to w cyklu „Funkcje”, gdzie linia przyjmuje postać przypominającą wykres falowy. Nie wyznacza granicy formy, lecz rejestruje zmianę: wzrost i opadanie, rytm, drganie oraz następstwo stanów. Matematyczny wykres zostaje przekształcony w autonomiczny znak plastyczny.

W pracach z lat 90. szczególnie istotne staje się napięcie pomiędzy rygorem a zmiennością. Proste środki i jasno określone reguły nie prowadzą do jednego rozwiązania, lecz otwierają pole wielu konfiguracji. Linia porządkuje, a zarazem destabilizuje strukturę, stając się narzędziem badania relacji między regułą a przypadkiem, stałością a zmianą, strukturą a procesem. Kulminacja tego procesu przypada na lata 90., kiedy linia staje się właściwym tematem dzieła: porządkuje strukturę, a jednocześnie pozostawia ją otwartą na dalsze przekształcenia. Prezentowana „Funkcja liniowa” z 1998 jest świetnym jego przykładem.



35 α

STEFAN KRYGIER

1923-1997

"Nefretete", 1994

olej/piótno, 65 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S.Krygier 94'

na zakładce na blejtramie datowany i opisany: ""NEFRETETE" OLEJ 81x65[wskazówka montażowa]'

oraz numerowany: 'PS02WŁ/v-DR/6240/362/94'

na blejtramie papierowa nalepka z Stichting Veranneman Fondation Kruishoutem w Belgii z opisem pracy

estymacja:

75 000 - 100 000 PLN

15 800 - 21 100 EUR

OPINIE:POCHODZENIE:

Fondation Veranneman, Kruishoutem, Belgia

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Stefan Krygier 1923-1997, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, red. Krystyna Knapik, Łódź 1999, poz. kat. I.288, s. 115



Twórczość Stefana Krygiera wyrasta z przekonania, że dzieło sztuki nie jest zamkniętym przedmiotem, lecz sposobem organizowania widzenia. Artysta, związany z łódzkim środowiskiem awangardy i należący do najważniejszych kontynuatorów myśli Władysława Strzemińskiego, traktował praktykę artystyczną równoległe z refleksją teoretyczną. Interesowało go nie tyle przedstawianie świata, ile mechanizm jego postrzegania: relacja między płaszczyzną i przestrzenią, okiem i wyobraźnią, tym, co widzialne, a tym, co dopiero może zostać skonstruowane przez odbiorcę.

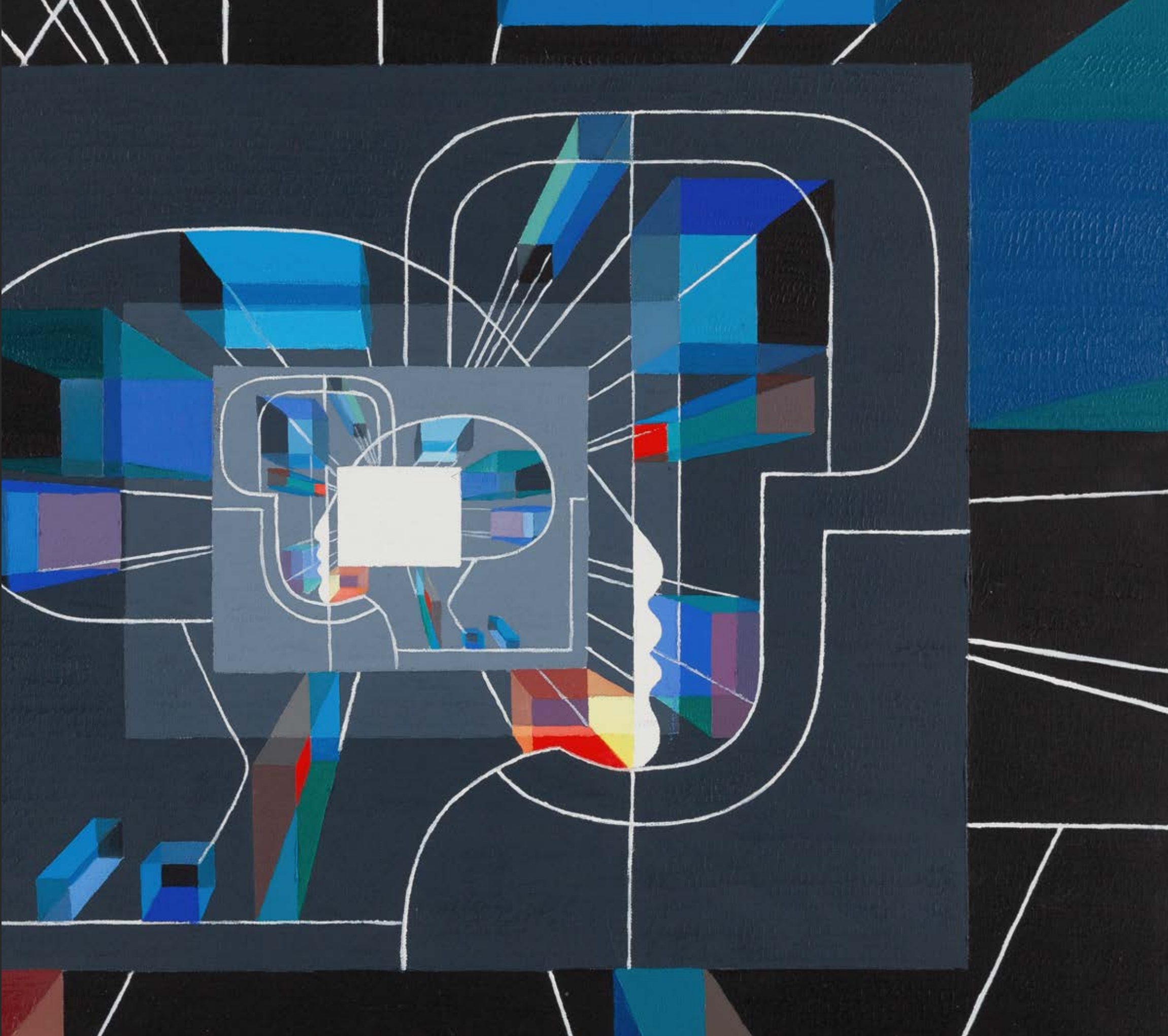
Już wczesne prace Krygiera wskazują na potrzebę przekraczania jednego, uprzywilejowanego punktu widzenia. Lekcja Strzemińskiego – teoria widzenia, doświadczenie powidoku i analiza historycznych systemów obrazowania – stała się dla niego punktem wyjścia, niegotowym programem. Krygier stopniowo budował własną koncepcję obrazu jako struktury wielowarstwowej. Jak pisał, jego przestrzeń obejmuje nie tylko iluzoryczne „wnętrze”, lecz również strefę przed płótnem, należącą do widza i jego wyobraźni. Oglądający powinien znaleźć się wewnątrz obrazu, spojrzeć z jego głębi ku sobie samemu i połączyć dwa odległe punkty percepcji. Obraz staje się miejscem symultanicznego widzenia, w którym granica między przedstawieniem a realną przestrzenią ulega rozszczelnieniu.

Tak rozumiane widzenie łączy się u Krygiera z doświadczeniem architektury. Wychowanie plastyczne uzupełnił studiami architektonicznymi, a jego kompozycje ujawniają myślenie konstrukcyjne: zainteresowanie osią, podziałem, rytmem, modułem i relacją elementów w przestrzeni. W pracach z lat 60. geometria nie prowadzi jednak do chłodnego rygoru. Siatki, podziały i układy przestrzenne zostają naruszone przez barwę, światło, fakturę oraz iluzję głębi. Forma pozostaje uporządkowana, lecz otwarta – jakby ważniejszy od jej stabilności był proces przechodzenia pomiędzy płaszczyzną a przestrzenią.

Szczególne znaczenie w tych poszukiwaniach miała sztuka starożytnego Egiptu. Krygiera interesowała nie egzotyka ani dosłowna ikonografia, lecz odmienny model konstruowania formy i widzenia. Podróż do Egiptu i doświadczenie Doliny Królów pogłębiły fascynację monumentalnością, rytmem, relacją światła i mroku oraz sposobem, w jaki architektura i obraz podporządkowują odbiorcę określönemu porządkowi przestrzennemu. Egipt był dla niego zarazem realnym doświadczeniem i obszarem wyobraźni. Powstające w tym kręgu obrazy i reliefy zachowują stonowaną, ziemistą kolorystykę i mocno modelowaną materię, jakby artysta próbował wydobyć formę z napięcia pomiędzy pamięcią miejsca a autonomią dzieła.

W tym kontekście wyłania się obraz „Nefretete” z 1994. Nie jest to portret ani próba rekonstrukcji egipskiego kanonu, lecz współczesna interpretacja historycznej formy. Dzieło ujawnia charakterystyczną dla Krygiera „archeologię” widzenia: przeszłość nie zostaje cytowana, ale poddana analizie i ponownie uruchomiona jako problem przestrzeni. Smukła, wertykalna struktura nie zamyka się w zwartej bryle; jej sens powstaje także w prześwitach, pustkach i relacjach z otoczeniem. Materia nie tyle wypełnia przestrzeń, ile ją kondensuje, kieruje spojrzeniem i zmusza widza do obchodzenia formy. „Nefretete” staje się punktem przejścia od obrazu ku obiektowi i od przedstawienia ku przestrzeni jako właściwemu tworzywu sztuki.

Dalsza twórczość Krygiera rozwijała te same pytania w odmiennych językach: w reliefach, rzeźbach, konstrukcjach geometrycznych i późniejszym malarstwie symultanicznym. Zmieniały się środki, lecz pozostawała potrzeba rozszerzenia pola percepcji. Artysta podważał bierny model oglądu, domagając się udziału wyobraźni. Jego dialog ze Strzemińskim i ze sztuką dawnych cywilizacji nie ma charakteru historycznego komentarza. Jest próbą odnalezienia w różnych systemach widzenia tego, co nadal aktywne: reguły zdolnej przemienić sposób, w jaki patrzymy.



36 α

JAN DOBKOWSKI

1942

"Dźwięki IV", 1994

akryl/plótno, 120 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Jan Dobkowski | "Dźwięki IV" 1994 | ACRYL | 120 x 160 cm"

estymacja:

120 000 - 200 000 PLN

25 300 - 42 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Jan Dobkowski. Preludium”, Galeria Art New Media, Warszawa, 2000



Jan Dobkowski należy do najbardziej rozpoznawalnych polskich malarzy swojego pokolenia, a jego twórczość od początku rozwija się wokół dwóch podstawowych żywiołów: linii i koloru. Artysta, który w latach 60. zasłynął charakterystycznymi czerwono-zielonymi kompozycjami o wyraźnie erotycznym i biomorficznym charakterze, z czasem konsekwentnie poszerzał możliwości własnego języka artystycznego. Natura, zmysłowość i rytm pozostały jego stałymi punktami odniesienia, zmieniały się natomiast sposoby ich przedstawiania. Dobkowski nie tyle odtwarza świat, ile sprowadza jego doświadczenie do najbardziej podstawowych środków malarskich, pozwalając, by linia i barwa przejęły funkcję opisu.

Takie podejście wyrasta z głęboko zakorzenionego u artysty przekonania o linearności natury. To właśnie linia pozwala mu przekraczać granicę między tym, co rozpoznawalne a abstrakcją. W jego obrazach linia może sugerować zarówno organiczne struktury, ruch, pulsowanie, jak i przepływ energii, ale prócz tego pozostaje samodzielnym elementem kompozycji. Charakterystyczna precyzja i dekoracyjność jego prac niekiedy przywodzą na myśl secesję, choć u Dobkowskiego ornamentalność zawsze pozostaje podporządkowana doświadczeniu natury i zmysłów.

Ważnym źródłem doświadczenia artystycznego były podróże. Szczególne znaczenie miał wyjazd do Nowego Jorku w 1972, który spowodował odejście od wcześniejszych czerwono-zielonych figur i stworzył nowy etap poszukiwań, związanych z kolorem oraz przestrzenią obrazu. Kolejne podróże – przez Amerykę Południową m.in. Brazylię i Argentynę, Kariiby, Afrykę Północną czy Grecję – dały początek następnym cyklom. „Ocean”, „Oceanidy”, „Karnawał w Rio”, „Orgie i tańce rytualne” czy późniejszy „Australijski sen”. Nie są one jednak prostymi zapisami odwiedzanych miejsc. Dobkowski przekładał doświadczenie odmiennych krajobrazów, kultur i żywiołów na własny, coraz bardziej abstrakcyjny język. Podróż stawała się nie tyle tematem obrazu, ile impulsem do poszukiwania nowych sposobów wyrażania ruchu, energii i zmysłowego doświadczenia świata.

„Dźwięki IV” należą do tego późnego nurtu poszukiwań. Cykl „Dźwięki”, rozpoczęty przez artystę w 1994, pokazuje, jak konsekwentnie Dobkowski rozwijał możliwości linii, jednocześnie nadając jej niemal muzyczny charakter. Na ciemnym tle pojawiają się gęsto prowadzone, falujące złote i srebrne linie. Wykorzystanie farb akrylowych pozwoliło artyście sięgnąć po metaliczne efekty – niedostępne w tradycyjnej paletce farb olejnych – i nadać kompozycjom szczególną świetlistość. Podobne rozwiązania można odnaleźć w innych pracach z lat 90., między innymi w cyklach „Nokturny” i „Karnawał w Rio”.

Sam tytuł „Dźwięki” sugeruje niematerialność przedstawianego tematu – coś, czego nie można zobaczyć, a jedynie usłyszeć. Dobkowski przekłada doświadczenie słuchowe na język obrazu. Powtarzalność i płynność linii nadają kompozycji rytm, który można niemal fizycznie odczuć, a ich zagęszczenie sprawia, że powierzchnia płótna zdaje się pulsować. Nie jest to próba dosłownego przedstawienia fal dźwiękowych. Raczej poszukiwanie wizualnego odpowiednika zmysłowego doświadczenia: ruchu, wibracji, przepływu energii.

W tym sensie „Dźwięki IV” pozostają wierne najważniejszym założeniom sztuki Dobkowskiego. Artysta od lat interesował się tym, co dzieje się na styku natury, ciała i percepcji, a jego abstrakcja nigdy nie była pozbawiona odniesień do świata organicznego. Złote i srebrne linie, rozpięte na ciemnej powierzchni, mogą przywodzić na myśl zarówno fale, układy organiczne, jak i świetliste ślady pozostawione przez ruch.

To właśnie zmysłowość odróżnia malarstwo Dobkowskiego od abstrakcji rozumianej jako czysto formalne ćwiczenie. Jego obrazy są uporządkowane, a zarazem pełne napięcia. Precyzja linii pozwala uchwycić wrażenie nieustannego przepływu. W „Dźwiękach IV” szczególnie wyraźnie spotykają się dwa pozornie odległe porządki: konstrukcja i zmysłowość. Regularność kompozycji zostaje ożywiona przez falowanie linii, a abstrakcja zaczyna działać niemal jak zapis doświadczenia cielesnego.

37 α

BRONISŁAW KIERZKOWSKI

1924–1993

Kompozycja 51, 1984

olej/piótno, 80 x 90 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'KIERZKOWSKI 85'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'B. KIERZKOWSKI | 1984 | 51 | 80 x 90 cm'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 300 EUR





Granica między obrazem, a przedmiotem była dla Bronisława Kierkowskiego jednym z najważniejszych obszarów artystycznych poszukiwań. Interesowała go nie tylko kompozycja na płótnie, lecz także sama powierzchnia dzieła, jej faktura i przestrzenność. Właśnie z tych doświadczeń wyrosły charakterystyczne dla jego twórczości kompozycje strukturalne i reliefowe, które z czasem stały się jego najbardziej rozpoznawalną formą wypowiedzi artystycznej.

„Kompozycja 51” dobrze pokazuje sposób, w jaki Kierkowski łączył geometryczny porządek z organicznym charakterem form. Na brązowym tle umieszczony został czarny dysk, obwiedziony ciemnobrązową bordiurą o nieregularnym, falującym konturze. W jego obrębie pojawia się skupisko drobnych białych i większych – beżowych – punktów. Ich układ przywodzi na myśl abstrakcyjną martwą naturę – talerz wypełniony owocami morza, muszlami lub innymi organicznymi formami. Skojarzenie to nie wynika jednak z dosłownego przedstawienia, lecz z charakteru kształtów i ich rozmieszczenia.

Kierkowski rozpoczął studia u Władysława Strzemińskiego, którego koncepcje unizmu stanowiły dla początkującego artysty ważny punkt odniesienia. Nie pozostał jednak ich naśladowcą. Stopniowo wypracował własny język, w którym tradycyjne zasady malarstwa ustąpiły miejsca eksperymentom z materia, fakturą i przestrzenią. W jego pracach płaszczyzna obrazu przestaje być wyłącznie miejscem przedstawienia, a sama staje się tworzywem.

Ta droga dobrze tłumaczy charakter „Kompozycji 51”. Artysta zestawia tu prostą, niemal geometryczną formę okręgu z nieregularnością obejmującego go otoku i swobodnym układem znajdujących się w obrębie pola punktów. Kompozycja pozostaje abstrakcyjna, jednak jej materialność, zróżnicowanie powierzchni i organiczne skojarzenia sprawiają, że obraz można odbierać niemal zmysłowo – jako układ form, który przypomina coś znajomego, choć nie dającego się jednoznacznie nazwać.

38 α

MAREK OBERLÄNDER

1922-1978

Portret, 1948

olej/piótno, 61 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'M.O. 48'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 600 - 16 900 PLN

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



**„PAN MAREK PRZYPOMINA MI BARDZO NASZĄ KRAKOWSKĄ
AWANGARDĘ (TĘ AUTENTYCZNĄ) - I KIERUNKIEM POSZUKIWAŃ,
I SPOSOBEM ICH PROWADZENIA. Z JEDNEJ STRONY CZYNI
CIEKawe STUDIA ‘ABSTRAKCYJNE’, CZY ‘Z NATURY’, SĄ TO
WŁAŚCIWIE RZECZY SKOŃCZONE - A ON TRAKTUJE JE JAKO
ETAP PRACY. STUDIUM PRZESTRZENI, STUDIUM FORMY, STU-
DIUM POSTACI LUDZKIEJ: JAK ZOBACZYĆ GŁOWĘ Z DWÓCH
STRON NARAZ, JAK ZOBACZYĆ CZŁOWIEKA Z TYŁU I Z PRZODU
JEDNOCZEŚNIE - A W DODATKU POKAZAĆ, CO MA W ŚRODKU,
JAK DOPROWADZIĆ TO DO FORM PROSTYCH, ZASTĘPCZYCH,
DO ZNAKU PLASTYCZNEGO, PRECYZJI”.**

JERZY STAJUDA



39 α

EUGENIUSZ MARKOWSKI

1912-2007

"D+U+KOŃ", 1989

olej/ płótno, 120 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'E. Markowski'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 100 - 31 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja prywatna, Warszawa





Eugeniusz Markowski w swojej pracowni około 1997, fot. Stefan Okołowicz, dzięki uprzejmości rodziny artysty



Twórczość Eugeniusza Markowskiego wyrasta z języka groteski, w którym człowiek zostaje ukazany jako istota rozdarta między kulturą a instynktem. Zdeformowane sylwetki, wyszczerzone zęby, szeroko otwarte oczy, zwierzęce cechy i fantastyczne atrybuty nadają jego bohaterom charakter aktorów osobliwego teatru. Są zarazem komiczni i niepokojący. Artystę interesowało bowiem przede wszystkim to, co w człowieku elementarne: pożądanie, agresja, zachłanność, potrzeba dominacji, lęk oraz walka o własne miejsce w świecie.

Markowski chętnie prowadził dialog z tradycją europejskiego malarstwa. Sięgał do tematów biblijnych, mitologicznych i historycznych – takich jak Adam i Ewa, Sąd Ostateczny czy porwanie Sabinek – lecz nie traktował ich jako zamkniętych opowieści należących do przeszłości. Interesowały go jako uniwersalne modele ludzkich zachowań, które można przenieść w realia współczesności i poddać ironicznej reinterpretacji.

Prezentowany obraz jest znakomitym przykładem tego programu artystycznego. Kompozycję organizują dwie monumentalne, fantastyczne postaci: po lewej figura z diabelskimi rogami, po prawej – uskrzydłona istota w koronie, odczytywana jako anioł. Obie wspólnie podtrzymują wagę, na której szalach umieszczone zostały miniaturowe ludzkie postacie. Układ przywołuje strukturę średniowiecznego moralitetu, gdzie dobro i zło stoją naprzeciw siebie, a ludzkie czyny zostają poddane ocenie. Markowski nie ilustruje jednak religijnego dogmatu. Przeciwnie – świadomie komplikuje sens znanego motywu.

W tradycji chrześcijańskiej waga była atrybutem sądu i sprawiedliwości, a w ikonografii Sądu Ostatecznego pojawiała się jako narzędzie psychostazji, czyli ważenia dusz. W dziełach Rogiera van der Weydena czy Hansa Memlinga wagę trzyma Archanioł Michał, rozstrzygający o losie zbawionych i potępionych. U Markowskiego sytuacja zostaje odwrócona: instrument sądu znajduje się w rękach dwóch przeciwstawnych figur. Anioł i diabeł nie są od siebie oddzieleni, lecz współdziałają w obrębie tej samej sceny. Także umieszczone na szalach postacie nie tworzą jednoznacznego podziału na wybranych i odrzuconych. Ich podobieństwo sugeruje raczej wspólnotę kondycji niż ostateczny wyrok.

Znacząca jest także równoważna pozycja obu szal. W dawnych przedstawieniach psychostazji asymetria wagi bywała znakiem rozstrzygnięcia: jedna dusza zostawała ocalona, druga ciążyła ku potępieniu. Tutaj rezultat pozostaje zawieszony. Człowiek znajduje się pomiędzy dwiema siłami, bez gwarancji trwałego zwycięstwa którejkolwiek z nich. Dobro i zło można więc odczytać nie tylko jako zewnętrzne, metafizyczne potęgi, lecz także jako dwa aspekty tej samej ludzkiej natury.

Równie ważna jak ikonografia jest forma obrazu. Intensywne żółcie, czerwienie i różę, kontrastowane z czernią i bielą, budują przestrzeń pozbawioną iluzjonistycznej głębi. Postacie są spłaszczone, ciężkie, niemal kukiełkowe, a nerwowy kontur i widoczna materia farby potęgują wrażenie fizyczności. Monumentalne ciała dominują nad drobnymi figurami na wadze, wzmacniając absurdalny i teatralny charakter sceny. Sacrum zostaje sprowadzone do cielesnego spektaklu, lecz groteska pozwala artyście mówić o sprawach fundamentalnych bez patosu.

Obraz można zatem odczytywać szerzej niż jako prostą alegorię dobra i zła. Jest to przewrotna próba „zważenia” człowieka: jego namiętności, cielesności, lęków i moralnych aspiracji. W świecie Markowskiego nie istnieją trwałe, czyste podziały. Wzniosłość sąsiaduje z prymitywizmem, śmieszność z tragedią, sacrum z profanum, człowieczeństwo ze zwierzęcością. Pod pozornie spontaniczną, gwałtowną formą kryje się konsekwentna refleksja antropologiczna. Trafnie oddają ją słowa samego artysty: „Przy pomocy swojej pasji malarskiej wyrażam pasję ludzką”.

40 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN
1927-1977

Personnage, 1975

olej/piótno, śr.:70 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'Marian 75'

estymacja:
120 000 - 200 000 PLN
25 300 - 42 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja





Ostatnie lata życia Pinchasa Bursteina związane były z legendarnym nowojorskim Hotelem Chelsea. Od 1974 mieszkał i pracował w jednym z jego pokoi, wpisując się w historię miejsca, które przez dekady stanowiło azyl, pracownię i punkt spotkań artystów. Z hotelem związani byli m.in. Jackson Pollock, Andy Warhol i Niki de Saint Phalle; w jego korytarzach można było spotkać również Patti Smith, Roberta Mapplethorpe’a i inne ważne postaci nowojorskiego środowiska twórczego.

W latach 1974-75 Maryan tworzył prace o niespotykanych wcześniej w jego twórczości formatach: tonda i krzyże. Tonda, tytułowane „Personnage” (fr. „postać”), stanowiły kontynuację rozpoczętego w 1959 cyklu o tej samej nazwie. W cyklu tym Maryan nie tworzył portretów konkretnych osób, lecz groteskowe typy ludzkie – zdeformowane, hybrydyczne figury przypominające jednocześnie błaznów, ofiary, oprawców oraz anonimowych uczestników absurdałnego spektaklu. Przewrotna, komiksowa stylistyka silnie kontrastuje z cierpieniem emanującym z przedstawianych postaci. W późnych pracach z Hotelu Chelsea napięcie charakterystyczne dla tego cyklu ulega potęgowaniu. Paleta staje się jeszcze bardziej jaskrawa i kontrastowa, kontury jeszcze cięższe, a postaci ukazane są w radykalnym zbliżeniu. Okrąg tonda dodatkowo zamyka postać w polu bez początku i końca, wzmacniając wrażenie izolacji i osaczenia.

Prezentowany w katalogu obraz stanowi znakomity przykład twórczości Maryana z tego okresu. Niemal całe pole zajmuje zdeformowana twarz z boleśnie rozciągniętą poza obszar płótna skórą. Z szeroko otwartych ust wydobywa się długa, pasiasta forma, którą w pierwszej chwili można odczytać jako język. W kontekście charakterystycznej dla artysty ikonografii traumy motyw ten zyskuje jednak bardziej niepokojący sens i może być interpretowany jako gwałtowny akt wymiotowania. Staje się on somatyczną reakcją na doświadczenie niemożliwe do przyswojenia – odruchem odrzucenia tego, czego nie sposób ani zaakceptować, ani wypowiedzieć. Fizjologia przejmując tu funkcję języka: ciało komunikuje cierpienie poprzez konwulsję, wydzieliny i deformację.

W obrębie twarzy pojawiają się charakterystyczne, masywne krople. Mogą kojarzyć się jednocześnie ze łzami, krwią, potem czy ropą, przez co granica między cierpieniem psychicznym a fizycznym zostaje zatarta. Istotnym motywem jest również nakrycie głowy. Czapki, kapelusze i hełmopodobne formy wielokrotnie pojawiały się w „Personnages”, często zasłaniając oczy lub ograniczając możliwość kontaktu postaci z widzem. Można odczytywać je jako reminiscencję wojennych doświadczeń Maryana: przywołują sylwetki umundurowanych niemieckich żołnierzy i strażników obozowych, których czapka i mundur stanowiły znaki władzy oraz opresji. Równocześnie obecne w obrazie pasiaste elementy mogą przywoływać skojarzenie z pasiakami więziarskimi noszonymi w nazistowskich obozach koncentracyjnych.

Równolegle z tondami Maryan tworzył obrazy o formie krzyża (cykl „Ukrzyżowanie”), podejmujące tematy ofiary, cierpienia i poświęcenia. Odwołania do Chrystusa oraz formuły ecce homo – „oto człowiek” – pozwalały mu łączyć ikonografię chrześcijańską z własnym doświadczeniem oraz tożsamością religijną. W 1975, również w pracowni w Hotelu Chelsea, powstał film Ecce Homo – jedyne znane dzieło Maryana zrealizowane w tym medium. Artysta opowiada w nim o doświadczeniach nazistowskich obozów, przywołując m.in. moment, gdy po strzelaniu musiał udawać martwego pośród ciał innych więźniów, mając nadzieję, że nie zostanie zauważony. Film stanowi wyjątkowo bezpośredni zapis konfrontacji artysty z własną pamięcią, pozbawiony kamuflażu obecnego w jego malarstwie. Fotografie pokoju Maryana w Hotelu Chelsea pokazują, że obrazy funkcjonowały w otoczeniu jego kolekcji: masek afrykańskich, meksykańskich czaszek związanych ze Świętym Zmarłych, zabawek i innych osobliwości. Pociągała go zapewne ich ekspresyjność, deformacja i zdolność przekraczania realistycznego przedstawienia, ale także status przedmiotów przemieszczonych, wyrwanych z pierwotnych kontekstów i obdarzonych nowym znaczeniem. Pokój hotelowy stawał się w ten sposób nie tylko pracownią, lecz także prywatnym teatrem form i skojarzeń.

41 α

PINCHAS BURSTEIN / MARYAN

1927-1977

Autoportret – praca dwustronna (kompozycja abstrakcyjna), 1951

olej/tektura, 71 x 52 cm

sygnowany i datowany l.g.: "Marian 51"

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 000 - 25 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



42 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Klucze do Malewicza nr 1", 1995

olej/piótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | LES CLES DE MALEWICZ NO 1 | 130 x 130 | 1995'

estymacja:

130 000 - 250 000 PLN

27 400 - 52 700 EUR

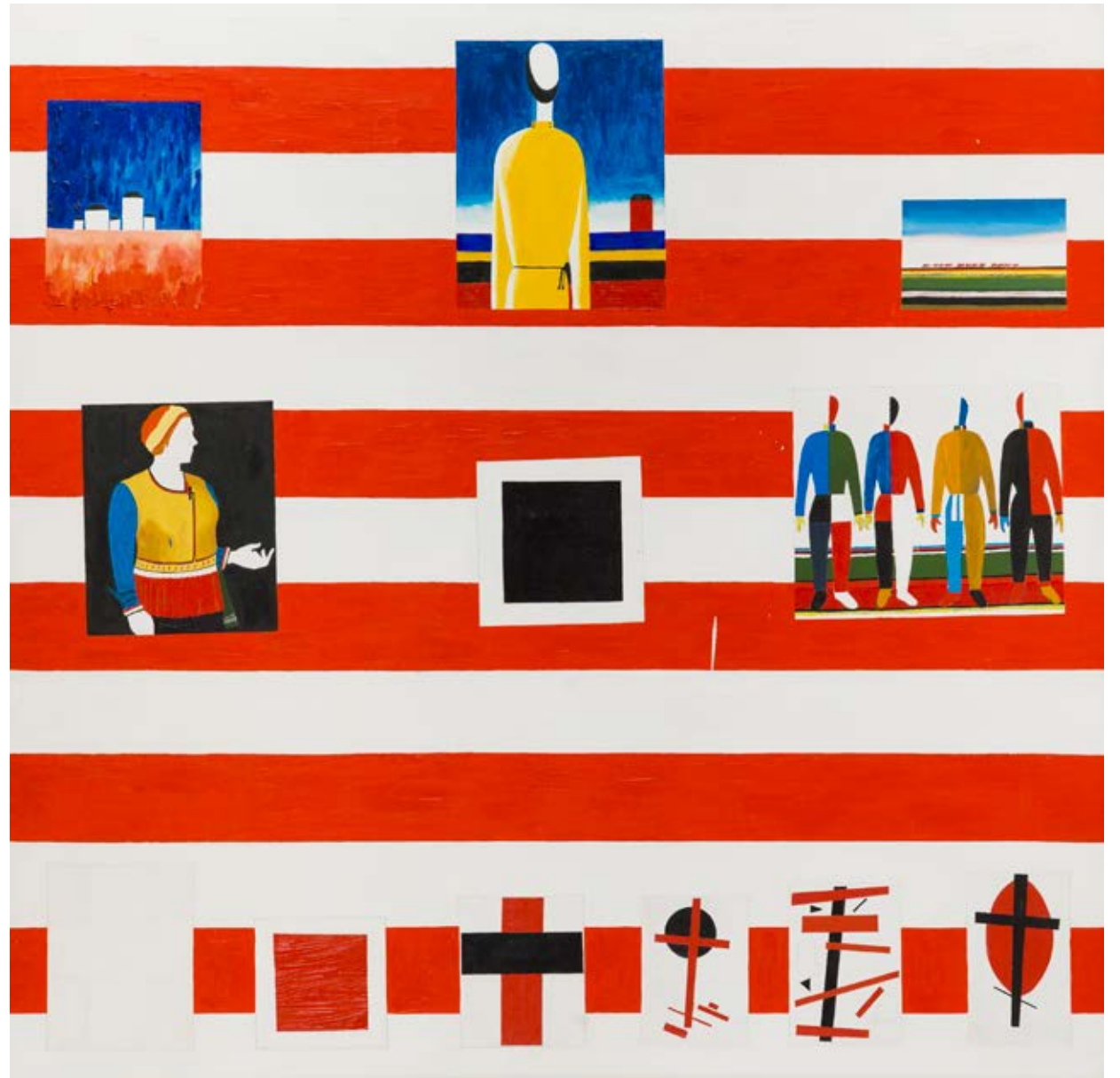
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Piękne struktury - malarstwo Włodzimierza Pawlaka, tekst Bożeny Kowalskiej, „sztuka.pl”, Gazeta Antykwaryczna, nr 5 (134), maj 2007, str. 6 (il.)

Włodzimierz Pawlak. Autoportret w powidokach, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2008, poz. kat. 238, s. 156 (il.)



Dialog Włodzimierza Pawłaka z twórczością mistrzów awangardy, przede wszystkim Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, rozpoczął się po okresie jego zaangażowania w malarstwo bezpośrednio odnoszące się do rzeczywistości Polski lat 80. Analiza „Tablic teoretycznych” Malewicza oraz teorii unizmu Strzemińskiego skierowała artystę ku zagadnieniom formy, struktury i istoty obrazu. Artysta zaczął traktować historię sztuki nie jako zamknięty kanon, lecz jako przestrzeń badań, eksperymentu i twórczego dialogu.

Tytuł „Les Clés de Malewicz” – „Klucze do Malewicz” – stanowi zarazem wskazówkę do odczytania obrazu. Pawlak wyjmuje z twórczości artysty charakterystyczne motywy i zestawia je niczym elementy wizualnego alfabetu: figurę ludzką, pejzaż, czarny i czerwony kwadrat, krzyż, koło oraz podstawowe figury geometryczne.

Szczególnie wymowne są cztery kolorowe postacie w prawej części kompozycji, nawiązujące do późnych przedstawień sportowców Malewicza. Pozbawione indywidualnych rysów twarzy sylwetki zostają sprowadzone do układów barwnych pól, zachowując w sobie pamięć suprematystycznej geometrii. Podobnie centralna, beżowa postać w żółtym stroju odsyła do późnego malarstwa figuratywnego artysty, to cytat z „Portretu Natalii Andrejewny Malewicz”, żony artysty z 1933. Pozostałe niewielkie przedstawienia przywołują natomiast charakterystyczne dla Malewicza pejzaże i kompozycje z lat 20. i 30. XX wieku. Pawlak pokazuje więc nie jednego Malewicza, lecz różne etapy jego twórczości i przemiany jego języka – od figuracji, przez suprematyzm, po ponowny zwrot ku przedstawieniu.

Centralnie umieszczony czarny kwadrat stanowi oś kompozycji. W historii sztuki stał się symbolem radykalnego zerwania z tradycyjnym obrazowaniem i próbą ustanowienia nowego języka malarstwa. U Pawłaka nie występuje jednak jako autonomiczna ikona – zostaje pomniejszony,

wpisany w większą strukturę i zestawiony z innymi znakami. Najbardziej rozpoznawalny symbol malewiczowskiego suprematyzmu staje się w ten sposób jednym z wielu elementów większej układanki. Artysta odbiera mu jego autonomię, poddając go analizie i włączając w nowy, własny porządek.

Istotną rolę odgrywa również rytm czerwonych i białych pasów przecinających płótno. Przywołują one język rosyjskiej awangardy, w której czerwień zajmowała szczególne miejsce, a jednocześnie – poprzez zestawienie z bielą – mogą uruchamiać skojarzenia z polskością. Pawlak nie tworzy jednak dosłownego przedstawienia flagi. Rozbija jej potencjalny symbol na powtarzalne pasy i przekształca go w strukturę malarską, która porządkuje rozmieszczone na płótnie cytaty z twórczości Malewicza.

Szczególnie interesujący jest dolny pas kompozycji, w którym kolejne niewielkie przedstawienia układają się w sekwencję geometrycznych przekształceń. Kwadrat, prostokąt, krzyż, koło oraz rozbite i przecinające się formy przywołują podstawowy repertuar suprematyzmu. Zestawione kolejno, sugerują proces przekształcania i rozpadu formy – od zwanego znaku ku jego fragmentaryzacji. Pawlak nie rekonstruuje więc jedynie pojedynczych obrazów Malewicza, ale wydobywa z nich elementarne zasady budowania kompozycji.

„Klucze do Malewicz nr 1” jest zatem malarstwem o malarstwie. Pawlak nie tyle cytuje Malewicza, ile prowadzi z nim dialog: analizuje jego obrazy poprzez ich ponowne przedstawienie, zestawia różne okresy jego twórczości i nadaje zapożyczonym motywom nowy kontekst. Historia sztuki staje się tu materiałem twórczego eksperymentu, a „Klucze” z tytułu – zbiorem podstawowych znaków pozwalających wejść w język i sposób myślenia o obrazie jednego z najważniejszych artystów XX wieku.



43 α

MAREK SOBCZYK

1955

"Adam Mickiewicz – Projekt pomnika tonie w Wilii w 1924 r.", 1983

olej/piótno, 115 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MAREK SOBCZYK "OLEJ" 1983 115 x 115'
opisany na odwrociu: "'ADAM MICKIEWICZ – PROJEKT POMNIKA | TONIE W WILLI W 1924R.'"

estymacja:
60 000 – 90 000 PLN
12 700 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:
„Chaos-Człowiek-Absolut” (wystawa malarstwa w ramach X Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Warszawie),
Duszpasterstwo Środowisk Twórczych, kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, Warszawa, 18–25.11.1984

LITERATURA:
Aleksander Wojciechowski, Czas smutku, czas nadziei, Warszawa 1992, s. 145 (il.)
Gruppa 1982–1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1992, s. 41, 61 (wzmiankowany)
Marek Sobczyk. Uproszczenie sztuki. Prace z lat 1990–1995, katalog wystawy, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni,
Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1996, s. 19 (wzmiankowany)





W twórczości Marka Sobczyka przeszłość nie funkcjonuje jako zamknięty rozdział. Powraca w niej pod postacią symboli, cytatów i pozornie odległych skojarzeń, nieustannie konfrontując się ze współczesnością. „Adam Mickiewicz – Projekt pomnika tonie w Wilii w 1924 r.” stanowi znakomity przykład takiego sposobu myślenia o historii. Oto obiekt, którego zadaniem miało być utrwalenie pamięci i przeciwstawienie się upływowi czasu, zostaje pochłonięty przez rzekę. To, co miało być trwałym znakiem przeszłości, samo staje się jej reliktem.

Sobczyk od początku swojej działalności artystycznej interesował się właśnie takimi momentami, w których ustalone znaczenia nabierają nowych sensów. Jego obrazy są gęste od odniesień do historii, religii, literatury, polityki i kultury popularnej. Artysta zestawia ze sobą motywy należące do różnych porządków i epok, nie próbując podporządkować ich jednej jednoznacznej narracji. W efekcie powstaje rodzaj wizualnego strumienia pamięci, w którym wydarzenia, symbole i postaci zyskują nowe znaczenia poprzez wzajemne sąsiedztwo. Ważnym narzędziem jest przy tym ironia – nie jako forma drwiny z historii, lecz jako sposób podważania jej pozornie ustalonych interpretacji.

Wybór historii tonącej makiety niezrealizowanego pomnika Adama Mickiewicza jest czymś więcej niż przywołaniem mało znanego epizodu z dziejów polskiej kultury. Monumentalna wizja Zbigniewa Pronaszki, która miała na trwałe wpisać się w pejzaż Wilna, okazuje się nietrwała. Pomnik – z definicji mający chronić pamięć przed przemijaniem – sam staje się symbolem przemijania. Sobczyka interesuje nie tyle figura trwająca w przestrzeni, ile moment jej zanikania: chwila, w której materialny nośnik pamięci przestaje spełniać swoją funkcję. To, co stabilne i monumentalne, zostaje skonfrontowane z żywiołem zmienności.

Przewrotnie potraktowana zostaje również sama postać Mickiewicza. W polskiej kulturze wieszcz przez dekady funkcjonował jako jeden z najważniejszych symboli narodowych, przedstawiany w sposób podkreślający jego rangę i wyjątkowość. U Sobczyka nie obserwujemy jednak majestatycznej figury górującej nad odbiorcą. Mickiewicz zostaje pokazany w sytuacji niemal absurdalnej – jako postać spadająca głową w dół, pozbawiona tradycyjnie przypisywanej mu pomnikowej wzniosłości. Można odczytać ten gest jako świadome „odbrązowienie” narodowego symbolu: nie tyle jego ośmieszenie, ile odebranie mu statusu figury nietykalnej.

Znaczenie tego zabiegu staje się szczególnie czytelne w kontekście czasu, w którym Sobczyk kształtował swoją artystyczną postawę – należał do pokolenia twórców dorastających w rzeczywistości silnie nasyczonej oficjalną symboliką, wielkimi narracjami historycznymi i odgórnie ustanawianymi sposobami interpretowania przeszłości. W sztuce lat 80. ironia, dystans i gra z zastanymi znaczeniami stały się sposobem odzyskiwania niezależności wobec języka oficjalnej kultury. W tym kontekście odwrócony Mickiewicz może być odczytany jako próba uwolnienia narodowego symbolu nie od jego znaczenia, lecz od pomnikowej, skostniałej formy, w jakiej przez lata był przedstawiany.

Sobczyk nie podważa samej potrzeby pamiętania. Przeciwnie – pokazuje, że pamięć pozostaje żywa właśnie wtedy, gdy można ją poddać reinterpretacji. Mickiewicz, strącony z piedestału i zanurzony w nurcie rzeki, przestaje być jedynie gotowym symbolem. Staje się przedmiotem ponownego namysłu. W tej przewrotnej scenie spotykają się historia i współczesność, monumentalność i przypadek, pamięć i przemijanie – a sam pomnik, zamiast utrwalać jedno znaczenie, pozostawia przestrzeń dla kolejnych interpretacji.

44 α

PAWEŁ KOWALEWSKI

1958

"Powrót do domu", 1988

olej/ płótno, 140 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P.K.'88 | TYTUŁ: "POWRÓT DO DOMU" | TECH: "OL/PL" | WYM: 140 x 120'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

31 600 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

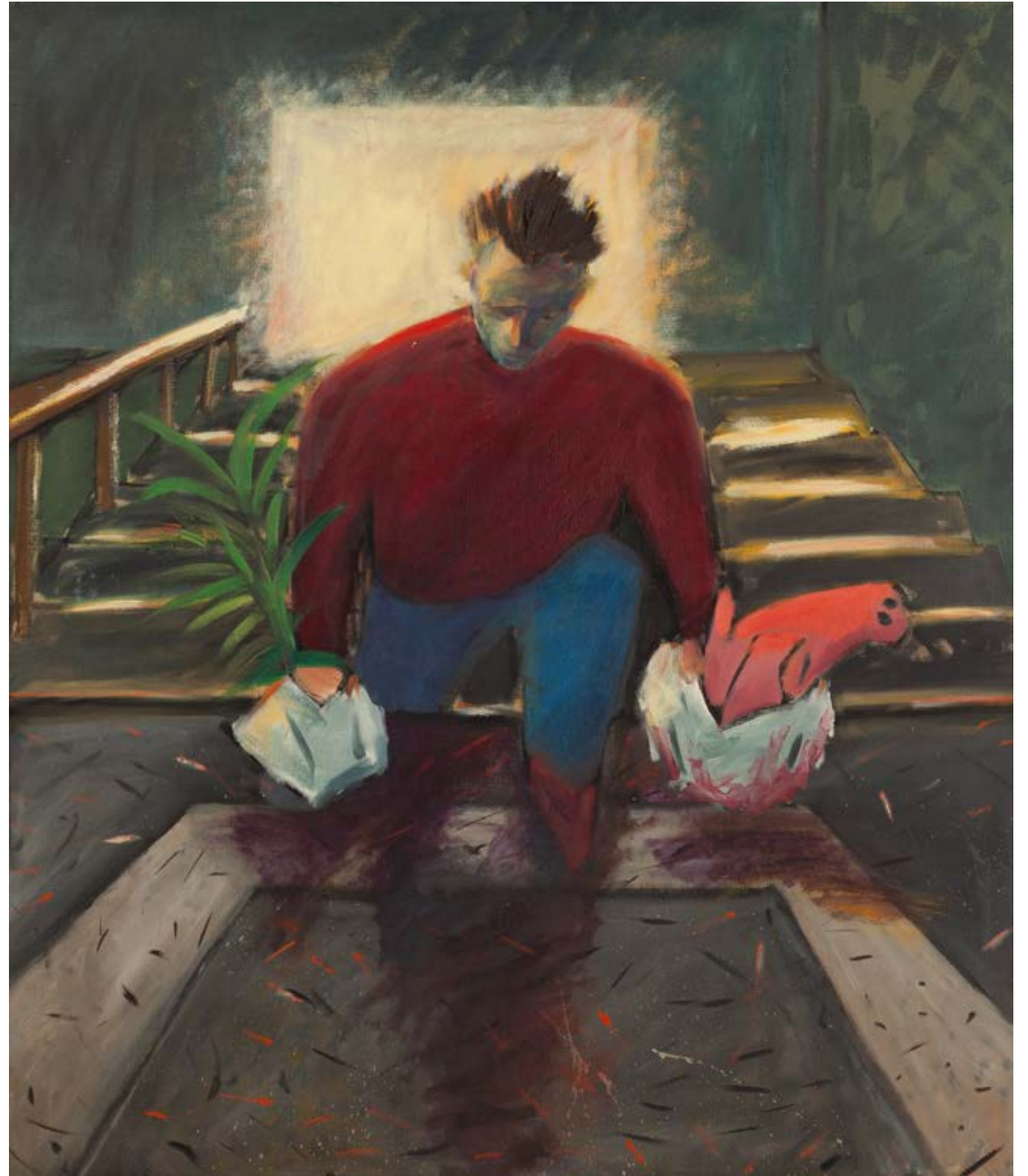
WYSTAWIANY:

„Grupa Gruppa”, Galeria na Ostrowie, Wrocław, 30.04–15.05.1988

„Woyzeck. Po co nam budy? Budy to my mamy w sobie” (XXVIII Wystąpienie Gruppy), Teatr Studyjny, Łódź, 21.10–21.11.1989

LITERATURA:

Gruppa 1982–1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1992, s. 83, 93 (wzmiankowany)





Paweł Kowalewski należy do artystów, którzy w latach 80. wprowadzili do polskiego malarstwa nową dawkę ekspresji, groteski i nieufności wobec otaczającego świata. Współzałożyciel Grupy, jednego z najważniejszych ugrupowań artystycznych tego okresu, tworzył sztukę mocno zakorzenioną w doświadczeniach swojego pokolenia, takich jak absurdałna codzienność, polityczne napięcie czy poczucie życia w rzeczywistości, której nie sposób traktować poważnie.

Od początku swojej drogi artystycznej Kowalewski rozwijał ideę „sztuki osobistej, czyli prywatnej”. Choć nazwa ta mogłaby wskazywać na zamknięcie twórczości artysty w świecie indywidualnych doświadczeń, praktyka pokazała, że było wręcz przeciwnie – to, co osobiste, staowało się u Kowalewskiego sposobem mówienia o doświadczeniu wspólnym. Artysta chętnie przedstawiał codzienne sytuacje, nadając im znaczenia, które wymykały się prostemu odczytaniu. Ironiczne tytuły i konceptualna gra z widzem były równie istotne jak sama warstwa malarska. W sztuce Kowalewskiego rzeczywistość często jawi się jako dziwniejsza, niż jest naprawdę.

Szczególnie wyrazisty charakter strategia ta przybrała w pracach powstałych w połowie lat 80. Kowalewski podejmował w tym czasie tematy związane bezpośrednio z atmosferą stanu wojennego i opresyjną rzeczywistością PRL-u. Jego malarstwo – figuratywne, ekspresyjne i intensywne w kolorze – spletało się z osobistymi doświadczeniami i szerszym komentarzem społecznym.

W tym kontekście „Powrót do domu” z 1988 wydaje się pracą szczególnie interesującą. Kowalewski sięga po jeden z najbardziej zwyczajnych motywów: człowieka wracającego z zakupami. Powrót, który powinien oznaczać bezpieczeństwo znalezienia się w oswojonym środowisku, staje się tu doświadczeniem niepokojącym. Mężczyzna wchodzi w mrok



klatki schodowej, niosąc w jednej ręce siatkę z rośliną, a w drugiej pakunek z zakrwawionym kawałkiem mięsa. Za plecami pozostawia rozświetlony portal, zmierzając ku przestrzeni przypominającej pułapkę.

Atmosfera obrazu jest jednoznacznie złowroga. Ciemna klatka schodowa i rozwierający się przed bohaterem otwór w podłodze przywodzą na myśl symboliczną katabazę – zejście do świata umarłych. Jasne przejście za plecami można odczytać jako utraconą szansę na przemianę życia. Trudno jednak przesądzić, czy Kowalewski buduje tu metaforę politycznej rzeczywistości końca lat 80., czy też dotyka bardziej uniwersalnego doświadczenia uwikłania w codzienność. Jak często w jego pracach – znaczenie pozostaje częściowo prywatne.

To właśnie napięcie między codzienną sytuacją a jej niepokojącym, niemal surrealistycznym przekształceniem stanowi o sile pracy. W sztuce Kowalewskiego zwykłe przedmioty stają się symbolami sytuacji politycznej, egzystencjalnego lęku lub prywatnego doświadczenia. Pod koniec lat 80. artysta rozwinął te zainteresowania także w rzeźbie, tworząc niewielkie obiekty zamykane w szklanych gablotach – niczym relikwie. W kolejnych dekadach poszerzył repertuar także o kolaż, instalację i ready made's, nie rezygnując przy tym z charakterystycznej dla siebie ironii.

„Powrót do domu” powstał więc w okresie, gdy Kowalewski należał już do najbardziej wyrazistych głosów swojego pokolenia, a jego sztuka coraz śміielej przekraczała granicę między prywatnym doświadczeniem a komentarzem rzeczywistości. Obraz nie daje się sprowadzić do prostej alegorii. Ta semantyczna niepewność nie jest jednak słabością pracy, lecz jednym z jej najważniejszych walorów. Kowalewski pozostawia widza w miejscu, w którym codzienność nagle przestaje być znajoma, niejako zmuszając go do utożsamienia się z emocjami bohatera.

45 α

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Człowiek góra, człowiek chmura" (autoportret z Ryszardem Grzybem), 1984

olej/piótno, 100 x 80 cm

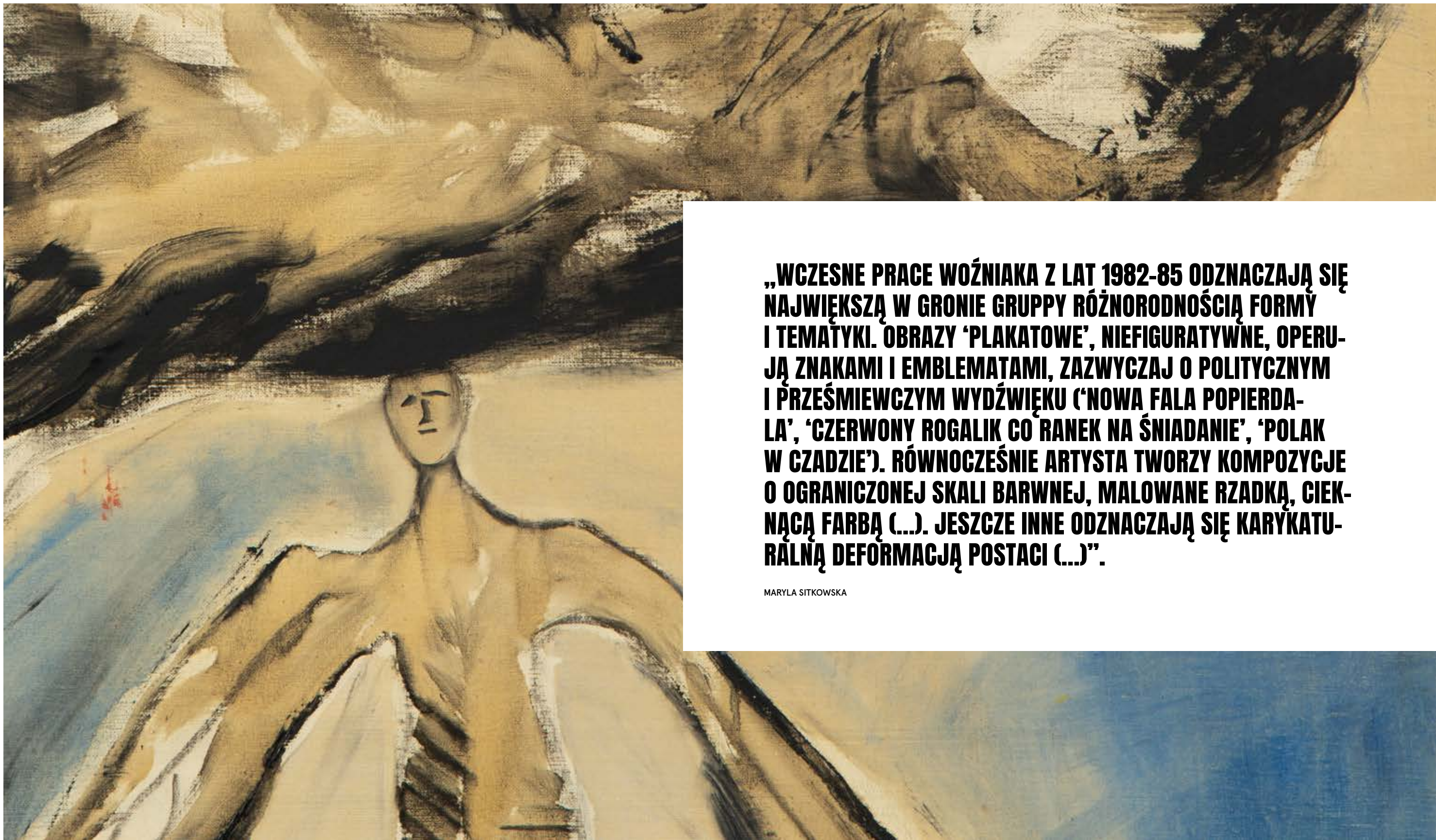
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CZŁOWIEK GÓRA, CZŁOWIEK CHMURA I
1984 olej/pł. 100x80cm (grunt pokost/kreda) I RYSZARD WOŹNIAK'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR





„WCZESNE PRACE WOŹNIAKA Z LAT 1982-85 ODZNACZAJĄ SIĘ NAJWIĘKSZĄ W GRONIE GRUPPY RÓŻNORODNOŚCIĄ FORMY I TEMATYKI. OBRAZY ‘PLAKATOWE’, NIEFIGURATYWNE, OPERUJĄ ZNAKAMI I EMBLEMATAMI, ZAZWYCZAJ O POLITYCZNYM I PRZEŚMIEWCZYM WYDŹWIĘKU (‘NOWA FALA POPIERDAŁA’, ‘CZERWONY ROGALIK CO RANEK NA ŚNIADANIE’, ‘POLAK W CZADZIE’). RÓWNOCZEŚNIE ARTYSTA TWORZY KOMPOZYCJE O OGRANICZONEJ SKALI BARWNEJ, MALOWANE RZADKĄ, CIEKĄCĄ FARBĄ (...). JESZCZE INNE ODZNACZAJĄ SIĘ KARYKATURALNĄ DEFORMACJĄ POSTACI (...)”.

MARYLA SITKOWSKA

46 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Likurg współczesny I", 2020

tempera jajowa/plótno, 150 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2020 | Jarosław | Modzelewski | "Likurg współczesny I" | 150 x 130 | tempera jajowa'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



**„OSĄD RZECZYWISTOŚCI ZAWARTY
W PRZEDSTAWIENIACH MODZELEW-
SKIEGO JEST ZAWSZE DWUZNACZ-
NEJ NATURY: OSTATECZNIE TWORZE-
NIE WIZERUNKÓW, A WIĘC MIEJSC,
GDZIE REALNOŚĆ I NEGOCJACJA
REALNOŚCI SĄ NA JEDNEJ PŁASZ-
CZYŹNIE, JEDNYCH PRAWACH, JEST
ŁUDZENIEM; ZMIENÍMY CHOĆBY KĄT
PATRZENIA W PLAMY, A UTWORZĄ
W OKU INNY OBRAZ”.**

JAN MICHAŁSKI



47 α

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Czerwona łódka 2", 2025

tempera jajowa/plótno, 90 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2025 | Jarosław | Modzelewski | "Czerwona łódka 2" | 90 x 120 | tempera jajowa'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 600 – 14 800 EUR



48

SŁAWOMIR RATAJSKI

1955

"Ukrzesłowany traci głowę", 2024

olej/ płótno, 160 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'RATAJSKI' 24'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SŁAWOMIR | RATAJSKI | 2024 | "Ukrzesłowany | traci głowę" | 160 x 110 cm | olej, płótno'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR



JANUSZ AKERMANN

1957

"On", 1991

olej/płótno, 95 x 127 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'On | Akermann Janusz | 7.07.1991'
sygnowany, datowany i opisany podwójnie: 'Akermann | Janusz | "Czasem warto | wierzyć"'
oraz "'On" | Akermann Janusz | 7.07.1991'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 200 – 5 300 EUR

Świadoma artystyczna droga Akermanna sięga początków lat 80., kiedy nastąpił zwrot ku ekspresjonistycznej formule malarstwa. Jednak krąg artystyczny, w którym studio-wał, pozostawał ostrożny wobec wywrotowych eksperymentów. Sam artysta przyjął wówczas postawę rebelianta, którego hasłem mogłaby być hipisowska parafraza „sex, lines & colour”. Wszechobecną erotykę w pracach Akermanna można odczytywać w kontekście brutalizmu i zwierzęcych instynktów, a seksualność jest nie tylko wynikiem wnikliwej obserwacji, ale także miłości do człowieka i do najbardziej fundamen-talnych zasad ludzkiej egzystencji.

Dzieła Akermanna są niezwykłą opowieścią, której narracja jest wypełniona barwami, opleciona labiryntem skłębionych linii i migocąca organiczną ornamentyką. W jej centrum zawsze znajduje się człowiek, konkretny i wręcz wyniesiony do rangi symbo-lu, malowany z czułością i intensywnością. Jak zauważyła Marta Anna Raczek-Karcz: „Artysta nie tworzy reporterskich zapisów, skłaniając się raczej do odtworzenia atmosfery, przekazania emocji, spod których wyziera także jego osobisty komentarz, wyczuwalny, ale nienarzucający się swoją obecnością. Seksualność, stanowiąca istotny punkt odniesienia dla znacznej części kulturowych archetypów, ukazana zostaje jako zjawisko najbliższe człowiekowi, formujące jego samego i jego relacje z otoczeniem. Stanowi metaforycznie ujętą formę bliskości tak intensywnej, że odartej wreszcie z wszelkich masek” (Marta Anna Raczek-Karcz, Janusz Akermann – konsekwentny buntownik [w:] Janusz Akermann. Malarstwo. Grafika, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2020, s. 15).



50 α

MARIAN CZAPLA

1946–2016

"Wyrok" z cyklu "Ecce Homo", 1981–92

olej/ płótno, 180 x 120 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'czapla '81 | '92'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'marian czapla | OLEJ NA PŁÓTNIE | "WYROK" - 1981 - 1992 | Z CYKLU "ECCE HOMO" | 180 x 120 cm'
na odwrociu papierowa nalepka wywozowa, nalepka z numerem: '133', nalepka z wystawy Mariana Czapli w Muzeum Narodowym w Kielcach z 2002 roku z numerem 137

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 300 – 8 500 EUR

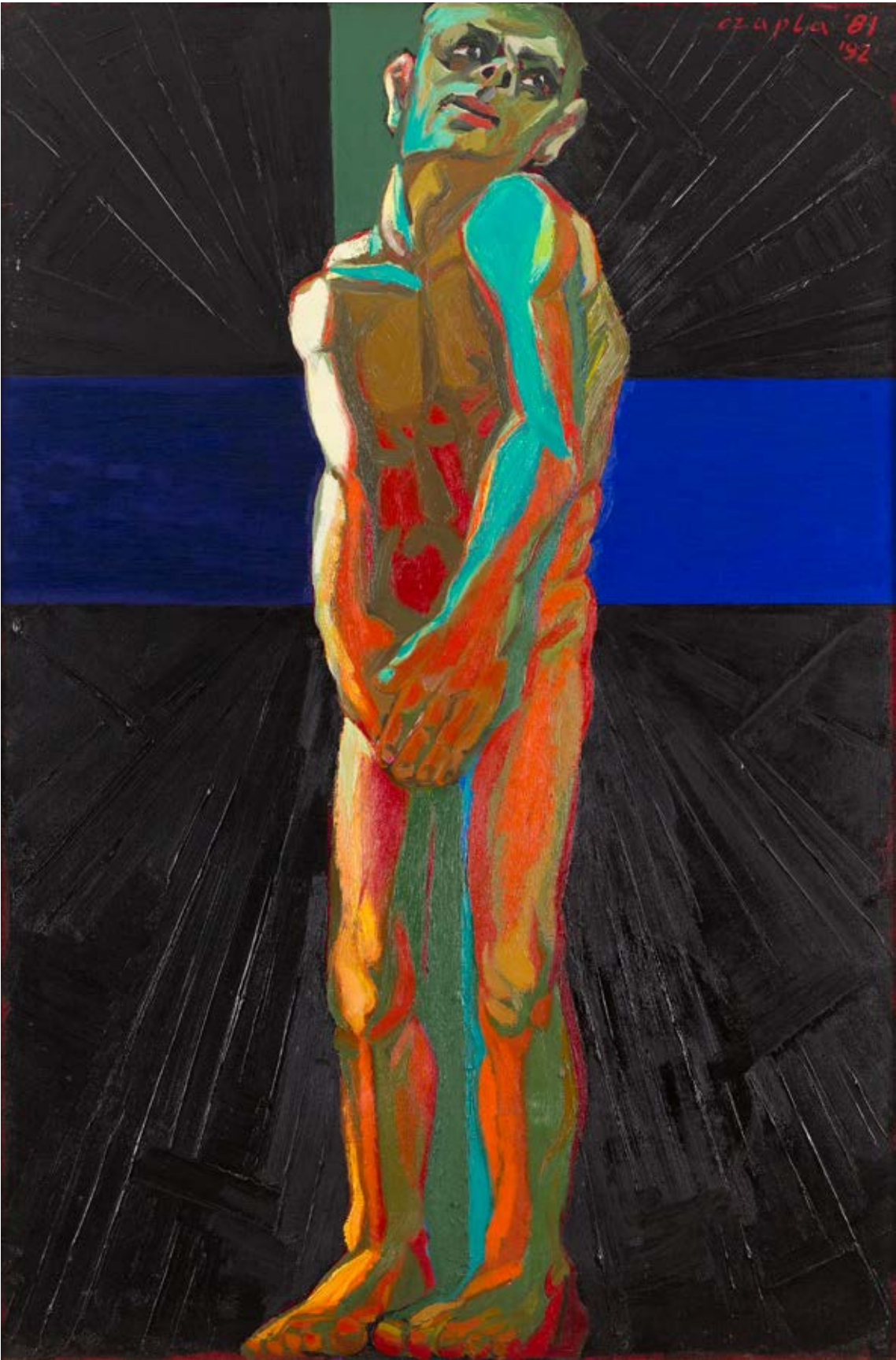
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Marian Czapla. W 30-lecie pracy twórczej”, Muzeum Narodowe, Kielce, 23.05-12.08.2002
„Marian Czapla. W 30-lecie pracy twórczej”, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego, Warszawa, sierpień–wrzesień 2002
„Marian Czapla. W 30-lecie pracy twórczej”, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, Miejski Ośrodek Kultury w Przemyślu – Galeria Zamek Kazimierzowski, Przemyśl, październik 2002

LITERATURA:
Marian Czapla. W 30-lecie pracy twórczej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, red. Marzena Maćkowska i in., Kielce–Warszawa 2002, poz. kat. 71, s. 42 (spis), 86, 145 (il.)

„Uważam, że wymowa obrazu powinna być metafizyczna. Być może abstrakcja jest najbar-
dziej uniwersalnym językiem plastycznym – jeśli oddaje kształt myśli, konstruuje pojęcie,
symbolizuje materię. Ale moja ekspresyjna osobowość, mój temperament każą mi malo-
wać ludzkie figury. Niektórzy zarzucają mi zbyt ni patos. Lecz to dla mnie forma wyrażania
emocji. Nawet, gdy robię abstrakcję, wyposażam ją w silną ekspresyjność. Dochodzę do
niej drogą eliminacji, wyborów, oczyszczeń. Jednak u jej podstaw zawsze pozostaje prze-
tworzony konkretn. To daje mi najwięcej radości malowania. Jest przy tym prawdziwsze,
bogatsze, silniej oddziaływujące na widza. Chcę, żeby moje malarstwo rozumiał każdy –
nawet prosty człowiek, który wobec abstrakcji czuje się bezradny...”.

Marian Czapla

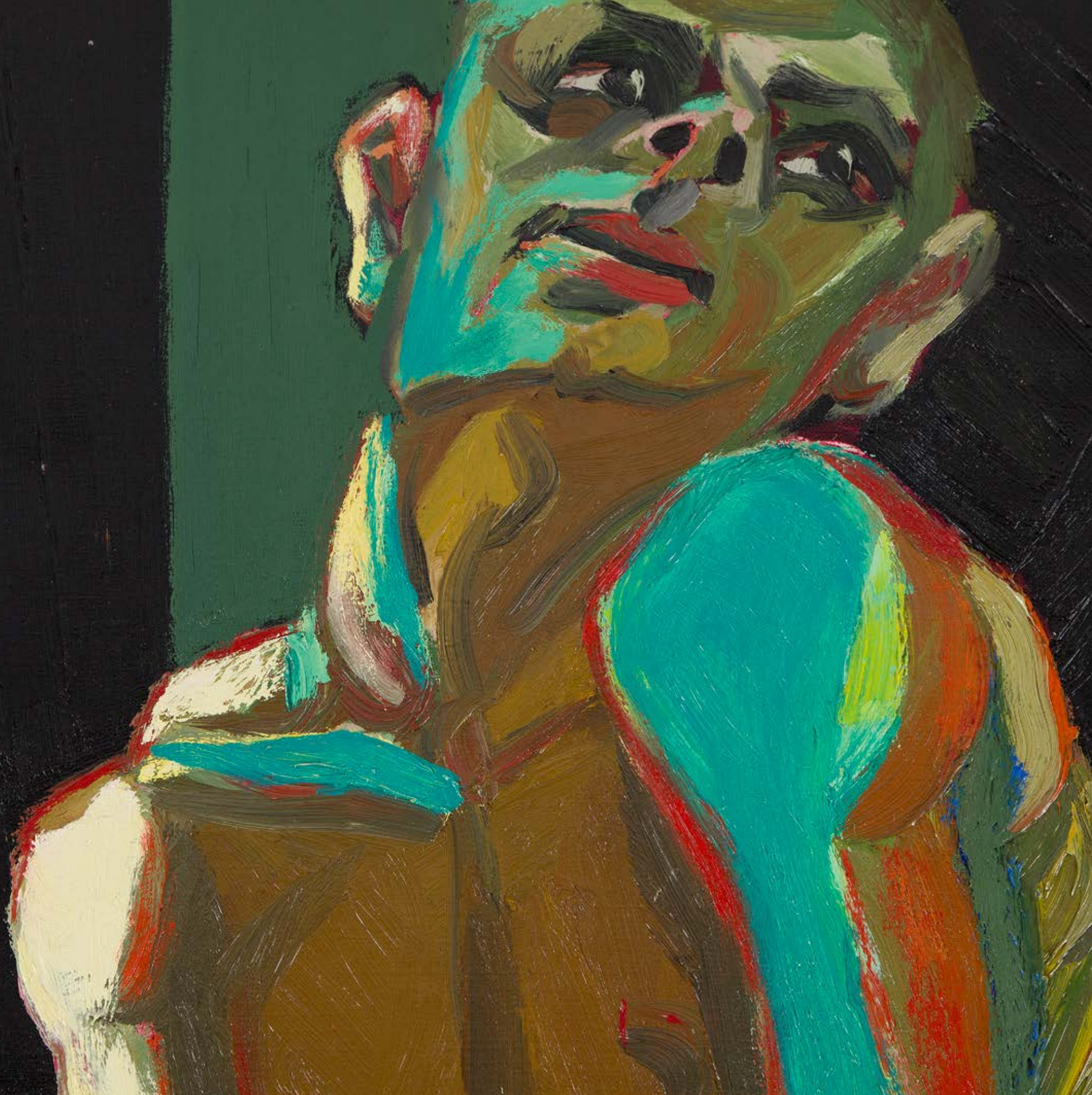


Motywy cierpienia i ludzkiego losu od wieków zajmują ważne miejsce w sztuce. W twórczości Mariana Czapli nie stanowią jednak samodzielnego tematu przedstawienia – stają się punktem wyjścia do refleksji nad kondycją człowieka i jego potrzebą wiary. Artysta wykorzystuje tradycyjne motywy chrześcijańskie, ale nadaje im współczesny, niejednoznaczny charakter.

„Wyrok” z cyklu „Ecce Homo”, powstały w latach 1981–1992, odwołuje się do przedstawienia Ukrzyżowania. Czapla świadomie odchodzi jednak od tradycyjnej ikonografii. W miejscu Chrystusa pojawia się anonimowa postać – „everyman”, człowiek pozbawiony indywidualnych cech, a przez to mogący reprezentować każdego z nas. Tytuł cyklu, zaczerpnięty z łacińskiego określenia „Ecce Homo” – „Oto człowiek” – dodatkowo wzmacnia uniwersalny wymiar sceny.

Krzyż w obrazie Czapli nie został przedstawiony wprost. Jego kształt wyznaczają przecinające się prostopadłe pasy w kolorach intensywnego błękitu, granatu i zieleni – barwach charakterystycznych dla ekspresyjnego malarstwa artysty. Postać została umieszczona w nieokreślonej przestrzeni, przywodzącej na myśl kosmiczną pustkę. Brak konkretnego umiejscowienia sceny wzmacnia wrażenie osamotnienia bohatera, a zarazem pozwala odczytać scenę jako uniwersalny obraz kondycji człowieka, pozostawionego samemu ze swoimi rozterkami.

Czapla, absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i uczeń Stefana Gierowskiego, początkowo tworzył abstrakcję, by następnie zwrócić zainteresowania ku założeniom bliskim nowej figuracji – nurtowi łączącemu uproszczoną, niekiedy zgeometryzowaną formę z intensywnym kolorem i wyrazistą fakturą. „Wyrok” jest jednym z przykładów, w których religijna ikonografia służy artyście do postawienia pytania nie tylko o wiarę, lecz przede wszystkim o samotność, cierpienie i sens ludzkiego istnienia.



51 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Turystka", 2011

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Nitka 11'

sygnowany datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | Turystka | 2011'

estymacja:

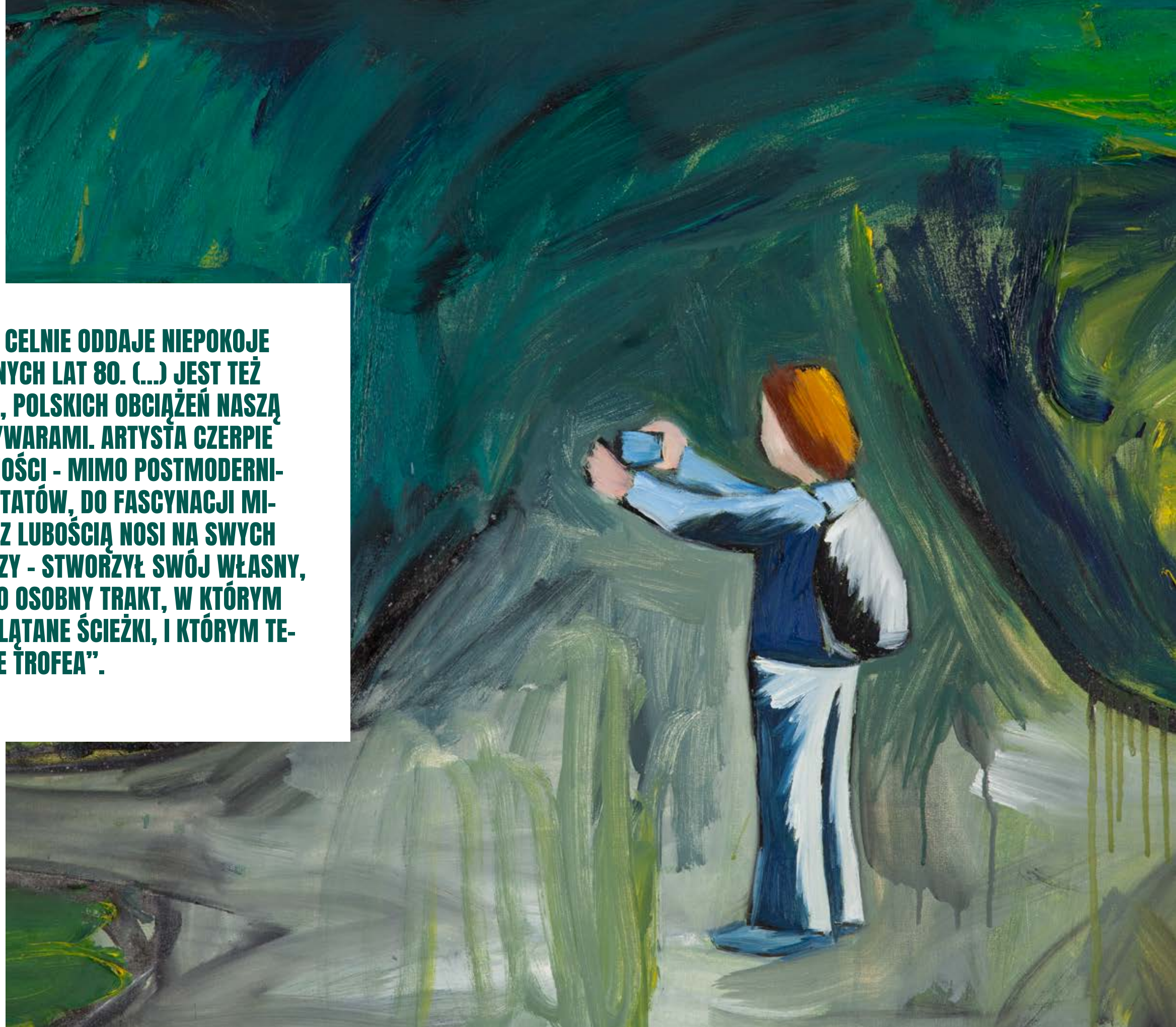
12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR



„TWÓRCZOŚĆ ZDZISŁAWA NITKI CELNIE ODDAJE NIEPOKOJE I PROBLEMY ESTETYCZNE TRUDNYCH LAT 80. (...) JEST TEŻ CIĄGŁE 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 WYPRĄWIA SIĘ PO KOLEJNE TROFEA”.

ANDRZEJ SAJ



52 α

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Ach! Rytm. Ach! Liski", 1997

olej/piótno naklejone na płytę pilśniową, 69 x 83 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Z.Nitka '97'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. NITKA | >>ACH! RYTM. ACH! LISKI<< | 25.8.97'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 600 EUR



53 α

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

1924–2016

"Obraz XXI/90", 1990

olej/piótno, 116 x 89,5 cm

sygnowany p.d.: 'Jackiewicz'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: '6/XXI/90 W. JACKIEWICZ "OBRAZ XXI/90" I "BILD XXI/90 I 116 x 89'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



W malarstwie Władysława Jackiewicza ciało nigdy nie jest jedynie przedmiotem obserwacji. Artysta konsekwentnie pozbawia je cech, które pozwalałyby rozpoznać modela, skupiając się na kształtach sylwetki i jej relacji z przestrzenią obrazu. Szczególne miejsce zajmował w jego sztuce akt kobiecy – ujmowany z dyskrecją i pozbawiony obscenicznej dosłowności. W późniejszych fazach twórczości Jackiewicza sylwetki bohaterek zaczęły stawać się coraz bardziej syntetyczne, aż w pewnym momencie zarys ciała niemal upodobił się do abstrakcji.

„Obraz XXI/90” jest charakterystycznym przykładem tej dojrzałej formuły. Widzimy fragment kobiecego ciała – odwrócony plecami tułów bezimiennej modelki. Stosowane przez artystę kadrowanie odbiera przedstawieniu narracyjność, a jednocześnie pozostawia przestrzeń dla wyobraźni. Ciało staje się formą, ale nie traci swojej zmysłowej obecności. Alabastrowa biel skóry wyraźnie odcina się od intensywnego, pomarańczowego tła, dzięki czemu kompozycja zyskuje wyraziste napięcie kolorystyczne.

Jackiewicz przez lata rozwijał własny sposób przedstawiania kobiecego ciała, przechodząc od doświadczeń koloryzmu i kubizmu ku coraz bardziej swobodnej syntezie, a następnie abstrakcji. Charakterystyczne dla prac artysty są wyszukana kolorystyka i zróżnicowana faktura, które pozwalają budować cielesność za pomocą samego malarskiego języka. „Obraz XXI/90” nie opowiada historii i nie pokazuje konkretnej osoby. Jest raczej skupionym spojrzeniem na ciało jako na kruchą, organiczną formę. Właśnie ta powściągliwość stosowanych przez Jackiewicza środków sprawia, że obraz pozostaje sensualny, ale nie wulgarny.



54 α

LESZEK SOBOCKI

1934

"W cieniu" z cyklu **"H&J"**, 2000

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOBOCKI 00'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie na odwrociu: 'PINXIT: L. SOBOCKI 1990 [przekreślone] I PINXIT: L. SOBOCKI, "W CIENIU" AiD 2000, 81 x 100 cm' oraz na płótnie: "HEIGHT MOON" (W SAMO POŁUDNIE) [przekreślone] I MTTELEUROPA [przekreślone]'

estymacja:

20 000 – 40 000 PLN

4 300 – 8 500 EUR

LITERATURA:

Leszek Sobocki. Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków 2018, s. 197 (il.), poz. kat. 210, s. 237



Leszek Sobocki jest artystą znanym z postawy leżącej na przecięciu działalności artystycznej i aktywistycznej. W 2 połowie lat 60. wspólnie z Maciejem Bieniaszem, Zylbutem Grzywaczem, Barbarą Skąpską i Jackiem Waltosiem założył grupę „Wprost”, którą wyróżniała bezkompromisowa postawa wobec komunistycznego systemu władzy. W przeciwieństwie do artystów poruszających się w zawoalowanym języku abstrakcji ‘wprostowcom’ zależało na komunikatywności i jasnym przekazie wizualnym. Najbardziej rozpoznawalny cykl Sobockiego z tego okresu to seria 21 linorytów „Znaki ostrzegawcze” zrealizowana na przełomie lat 60. i 70. Sobocki przekształcił PRL-owskie infografiki wieszane w zakładach produkcyjnych, obracając je w błyskotliwą satyrę etosu pracy. Po transformacji systemowej w 1989 Sobocki odchodził od politycznie zaangażowanej sztuki. Kolejny etap twórczości podsumowuje Barbara Major i Joanna Matyja: „Lata dziewięćdziesiąte i dwutysięczne są okresem w biografii artysty, w którym coraz większą rolę zaczyna odgrywać plan drugi, scena relacji ‘twarzą w twarz’ oraz odnoszenie się do własnej pamięci, uruchomienie swojego rodzaju procesu anamnezy. Powstają w tym czasie, z jednej strony cykle takie jak ‘Helena& James’, pełna czułości i empatii opowieść o Matce i Ojczymie, z drugiej strony zaś seria ‘Nasz wiek’, przywołująca wspomnienie zagłady Żydów-sąsiadów w Tarnowie. W ostatnich latach artysta tworzył również cykl portretów osób ze swojego najbliższego otoczenia, otacza się wizerunkami przyjaciół i ważnych dla niego osób” (Leszek Sobocki, Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków, 21.06–21.07.2018, s.7–8).

Prezentowana praca to przykład dojrzałej twórczości Sobockiego. W katalogu do monograficznej wystawy artysty z 2005 krytyczka sztuki Maria Zientara mapuje późny dorobek Sobockiego: „Poza pracami, które powstały pod wpływem refleksji politycznych i obserwacji tego, co się zdarzyło, Leszek Sobocki w ciągu ostatnich 15 lat stworzył szereg obrazów o charakterze prywatnym. Są to portrety osób najbliższych oraz ludzi, z którymi czuje się szczególnie związany z różnych przyczyn i splotów okoliczności” – zauważa Zientara (Maria Zientara, „Replikatorium” Leszka Sobockiego [w:] Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego, kat. wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2005, s. 32).



Kompozycja stanowi część cyklu „J & H” zapoczątkowanego na początku lat 90. XX wieku. Artysta utrwała w nim serie intymnych błogich scen rodzajowych. O genezie „J & H” Sobocki wypowiada się następująco: „Pytanie, dlaczego James & Helena Lane? (...) Usiłuję z zatrzymanych kadrów czasu na zdjęciach matki i ojczyzna wyłapać ich wizerunki oraz dotrzeć do tła, bo być może zagadka przejściowości ukrywa się w tle, a niekoniecznie w zmienności rysów twarzy, kostiumów, postawy rodziców” (Leszek Sobocki, Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilus, Kraków, 21.06–21.07.2018, s. 189). W tytułowym cieniu skapane są dwie postacie siedzące w przestronnym wnętrzu. Anonimowe sylwetki zwracają się ku sobie podczas wieczornego aperitif. Scena uwieczniona była już wcześniej przez Sobockiego. Obraz stanowi swoisty pendant dla kompozycji „Przy stole” namalowanej rok wcześniej. Siostrzane względem siebie przedstawienia różnią się rozwiązaniami formalnymi i opracowaniem materii malarskiej. Zestawienie ze sobą kompozycji pozwala dostrzec, jak styl Sobockiego zmienia się, oddalając się od realizmu w stronę abstrakcji. Formy ulegają syntetyzacji i znika rozbudowany malarski sztafaż w postaci zastawy stołowej. U początków pierwszej dekady XXI wieku, jak zauważa Ewa Gorządek „Sobocki wraca też do swoich obrazów i motywów sprzed lat, maluje ich nowe wersje lub na inne sposoby twórczo je komentuje” (<https://culture.pl/pl/tworca/leszek-sobocki>, dostęp: 12.09.2023).

55

ZBYŁUT GRZYWACZ

1939–2004

"Porzucona II", 1998

olej/piótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Zbylut 98'

sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'Zbylut GRZYWACZ I "PORZUCONA II" 1998 I 54 x 65 cm I 32 [w kółku]'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 700 – 16 900 EUR

WYSTAWIANY:

Zbylut Grzywacz 1939–2004, Muzeum Narodowe w Krakowie, 13.03–31.05.2009

LITERATURA:

Zbylut Grzywacz 1939–2004, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Joanna Boniecka, Jacek Waltoś, Kraków 2008, poz. kat. raisonné: 405, s. 355 (il., kompletny katalog obrazów)

„Zbylut był człowiekiem i artystą ciągłej przemiany, rewolucji wewnętrznej. Jego niecierpliwość, faustyczna ciekawość świata wciąż dawały o sobie znać. Bywają artyści, którzy lepiej się czują w pewnym zatrzymanym na zawsze ‘constans’ warunków życiowych i zamiarów twórczych; (...) Zbylut należał z pewnością do tych, którzy wciąż szukają miejsca dla swego losu i swojej sztuki; wciąż muszą się od nowa rewolucjonizować i definiować, ginąć i rodzić od nowa”.

Adam Zagajewski



„ZBYŁUT BYŁ CZŁOWIEKIEM I ARTYSTĄ CIĄGŁEJ PRZEMIANY, REWOLUCJI WEWNĘTRZNEJ. JEGO NIE-CIERPLIWOŚĆ, FAUSTYCZNA CIEKAWOŚĆ ŚWIATA WCIĄŻ DAWAŁY O SOBIE ZNAĆ. BYWAJĄ ARTYŚCI, KTÓRZY LEPIEJ SIĘ CZUJĄ W PEWNYM ZATRZYMANYM NA ZAWSZE ‘CONSTANS’ WARUNKÓW ŻYCIOWYCH I ZAMIARÓW TWÓRCZYCH; (...) ZBYŁUT NALEŻAŁ Z PEWNOŚCIĄ DO TYCH, KTÓRZY WCIĄŻ SZUKAJĄ MIEJSCA DLA SWEGO LOSU I SWOJEJ SZTUKI; WCIĄŻ MUSZĄ SIĘ OD NOWA REWOLUCJONIZOWAĆ I DEFINIOWAĆ, GINAĆ I RODZIĆ OD NOWA”.

ADAM ZAGAJEWSKI



Twórczość Zbysłuta Grzywacza, rozpięta między egzystencjalnym doświadczeniem jednostki a dramatem historii, od lat 60. XX wieku konsekwentnie rozwijała się jako artystyczna refleksja nad kondycją człowieka uwikłanego w systemy opresji, Ideologii oraz przemocy symbolicznej. Figuracja w jego ujęciu nie była jedynie sposobem przedstawiania rzeczywistości, lecz stawała się kategorią poznawczą i etyczną – swoistym narzędziem diagnozy świata.

Ukształtowany w kręgu humanistycznej tradycji krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod wpływem Adama Hoffmanna oraz intelektualnego rygoru tego środowiska, Grzywacz od początku traktował obraz nie jako autonomiczne pole formalnej gry, lecz jako przestrzeń krytycznego namysłu nad kondycją ludzkiej jednostki. Jego wczesne realizacje, powstające w kontekście formowania się grupy Wprost, wpisują się w nurt nowej figuracji, lecz zarazem znacząco go przekraczają. Grzywacza interesowało bowiem nie tyle przywrócenie postaci na płótno, ile „odzyskanie” jej moralnego ciężaru. Zdeformowane, odindywidualizowane ciała stają się u niego nośnikami doświadczeń zbiorowych, znakami zagrożenia i degradacji, świadectwem niemożności odrodzenia – zarówno biologicznego, jak i duchowego.

W malarstwie lat 60. i 70. artysta konsekwentnie przeciwstawiał się zarówno estetyzującemu formalizmowi awangardy, jak i anegdotycznemu realizmowi. Rozwijał własną odmianę społecznego ekspresjonizmu, w którym figura ludzka traci cechy indywidualnego portretu, stając się znakiem systemowej opresji. Absurd codziennej egzystencji w realiach PRL-u był w tych pracach bezlitośnie obnażany.

Momentem przełomowym w twórczości Grzywacza było internowanie po wprowadzeniu stanu wojennego. Artysta mówił wówczas o „wezwanie do realizmu”, które zaowocowało zmianą języka malarskiego. Eks-

presyjna deformacja ustąpiła miejsca ascetycznej obserwacji, a obrazy z lat 80. przybrały formę moralnego dokumentu – zapisu cierpienia, ale i zachowanej godności.

Pod koniec lat 80. artysta dokonał kolejnych przewartościowań. Zrezygnował z bezpośredniej publicystyki na rzecz skupienia się na samym akcie malarskim. Powstały wówczas akty kobiece, przedstawiane w klasycznych pozach, modelowane miękko na tle jasnych draperii. Po 1989 Grzywacz coraz wyraźniej koncentrował się na relacjach ciała, światła, koloru i przestrzeni, jednak nawet w tych pozornie estetyzujących realizacjach obecna pozostała pamięć wcześniejszych doświadczeń.

Jednym z emblematycznych przykładów późnej twórczości artysty jest obraz „Porzucona II” z 1998. Dzieło to ukazuje przesunięcie akcentów od figuracji nacechowanej społecznym protestem ku refleksyjnej analizie cielesności i jej emocjonalnego rezonansu. Leżąca kobieca postać, rozmyta w niedookreślonej przestrzeni, funkcjonuje jako byt wyobcowany, zawieszony pomiędzy obecnością a zanikiem. Chłodne tony tła kontrastują z ciepłem skóry i włosów, budując subtelną dramaturgię napięcia. Zacieranie konturów figury zdaje się współgrać z refleksją nad kruchością ludzkiego doświadczenia, które w późnym malarstwie Grzywacza nabiera szczególnej intensywności. Ciało nie jest tu już znakiem systemowej opresji, lecz śladem pamięci, emocji i samotności.

Twórczość Zbysłuta Grzywacza jawi się ostatecznie jako konsekwentny projekt etyczny. Figuracja, którą współtworzył i redefiniował, nie była dla niego powrotem do tradycji, lecz próbą ocalenia obrazu człowieka w świecie rozbitym przez ideologię. Jego malarstwo pozostaje zapisem doświadczenia – ciężkiego, niejednoznacznego, lecz niepozbawionego nadziei na odzyskanie sensu.



56 α

TERESA PANASIUK

1938–2021

Bez tytułu z cyklu "Kamieniołomy", 1969/70

olej/piótno, 150 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: "TERESA PANASIUK 110 x 150 z cyklu "Kamieniołomy"

opisany na odwrociu: "W-wa"

na odwrociu nalepki wystawowe V Jubileuszowego Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie
oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Warszawie

estymacja:

25 000 – 45 000 PLN

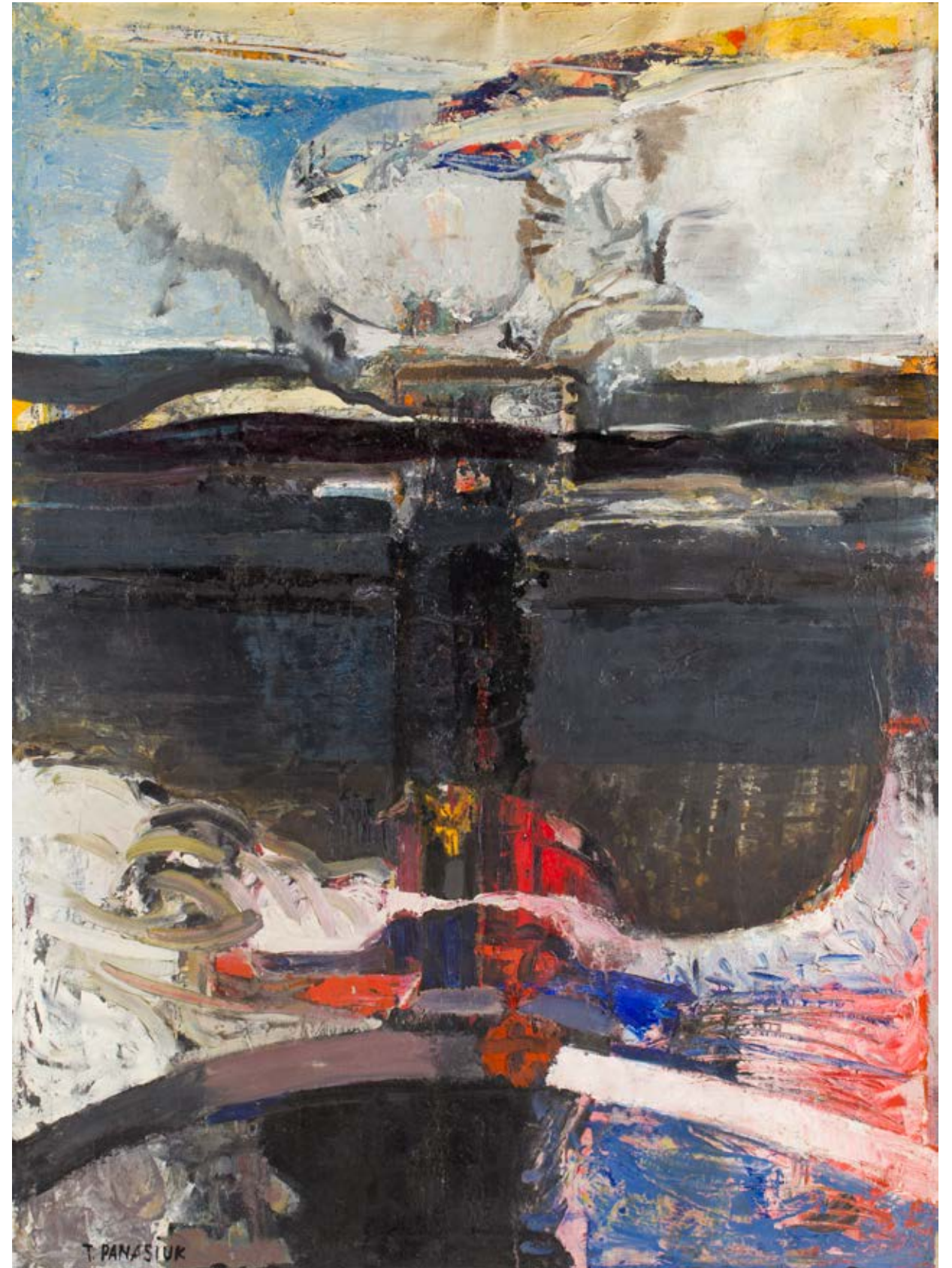
5 300 – 9 500 EUR

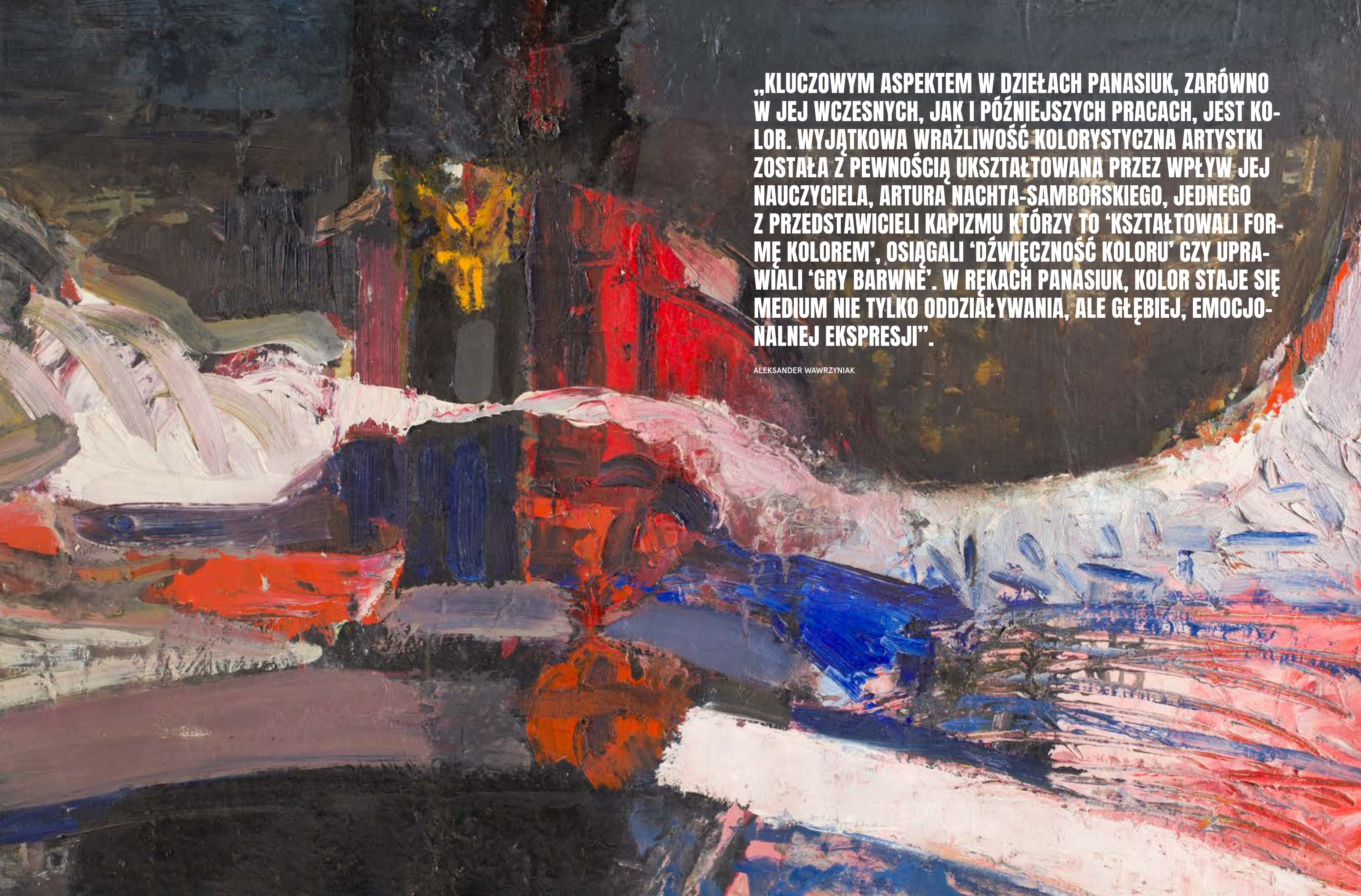
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

V Jubileuszowy Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, BWA, Szczecin, 5.07–25.09.1970





„KLUCZOWYM ASPEKTEM W DZIELACH PANASIUK, ZARÓWNO W JEJ WCZESNYCH, JAK I PÓŹNIEJSZYCH PRACACH, JEST KOLOR. WYJĄTKOWA WRAŻLIWOŚĆ KOLORYSTYCZNA ARTYSTKI ZOSTAŁA Z PEWNOŚCIĄ UKSZTAŁTOWANA PRZEZ WPŁYW JEJ NAUCZycIELA, ARTURĄ NACHTA-SAMBORSKIEGO, JEDNEGO Z PRZEDSTAWICIELI KAPIZMU KTÓRZY TO ‘KSZTAŁTOWALI FORMĘ KOLOREM’, OSIĄGALI ‘DŹWIĘCZNOŚĆ KOLORU’ CZY UPRAWIALI ‘GRY BARWNE’. W RĘKACH PANASIUK, KOLOR STAJE SIĘ MEDIUM NIE TYLKO ODDZIAŁYWANIA, ALE GŁĘBIEJ, EMOCJONALNEJ EKSPRESJI”.

ALEKSANDER WAWRZYNIAK

57 α

ANDRZEJ MIERZEJEWSKI

1915-1982

Kompozycja, 1980

olej/piótno, 89 x 116 cm

numerowany na odwrociu: '339'

estymacja:

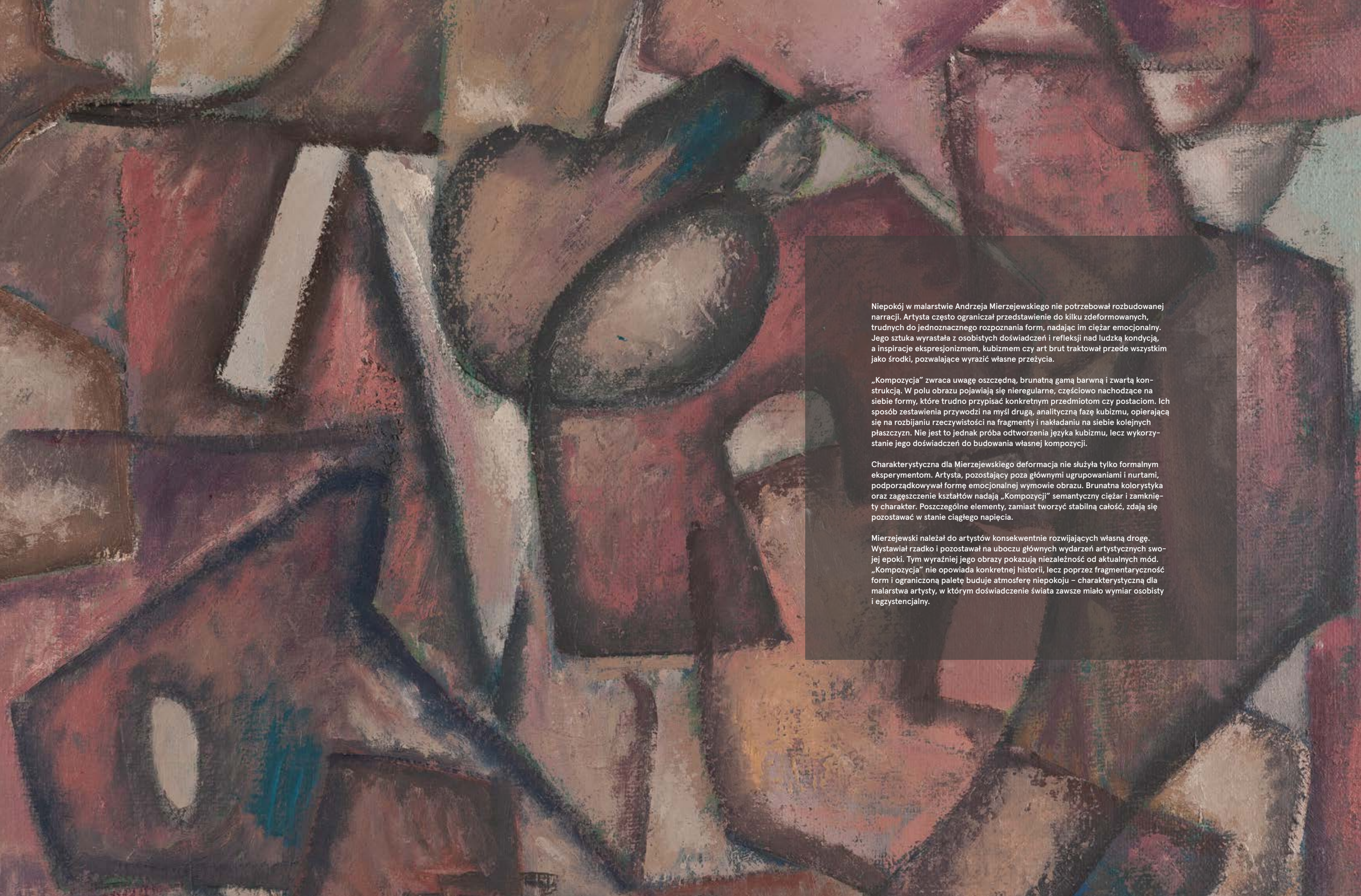
25 000 – 45 000 PLN

5 300 – 9 500 EUR

„Wyrażam nadzieję, że szereg płócien-obrazów – widomy wykładnik mego stosunku do rzeczywistości, obraz moich przeżyć, ocen i wrażliwości – jest na tyle jasny i zrozumiały oraz wystarczająco przekonujący, że nie wymaga specjalnych komentarzy i omówienia. Nie jest moim celem mówienie o obrazach. Obrazy powinny mówić same za siebie. Powinny walczyć o swój byt i to nie tylko teraz, lecz stale i uporczywie dojrzewać w czasie. Tylko takie obrazy, jak zresztą i inne dzieła twórcze, liczą się, i tylko takie zostawiają trwałe ślady w ludzkiej egzystencji”.

Andrzej Mierzejewski





Niepokój w malarstwie Andrzeja Mierzejewskiego nie potrzebował rozbudowanej narracji. Artysta często ograniczał przedstawienie do kilku zdeformowanych, trudnych do jednoznacznego rozpoznania form, nadając im ciężar emocjonalny. Jego sztuka wyrastała z osobistych doświadczeń i refleksji nad ludzką kondycją, a inspiracje ekspresjonizmem, kubizmem czy art brut traktował przede wszystkim jako środki, pozwalające wyrazić własne przeżycia.

„Kompozycja” zwraca uwagę oszczędną, brunatną gamą barwną i zwartą konstrukcją. W polu obrazu pojawiają się nieregularne, częściowo nachodzące na siebie formy, które trudno przypisać konkretnym przedmiotom czy postaciom. Ich sposób zestawienia przywodzi na myśl drugą, analityczną fazę kubizmu, opierającą się na rozbijaniu rzeczywistości na fragmenty i nakładaniu na siebie kolejnych płaszczyzn. Nie jest to jednak próba odtworzenia języka kubizmu, lecz wykorzystanie jego doświadczeń do budowania własnej kompozycji.

Charakterystyczna dla Mierzejewskiego deformacja nie służyła tylko formalnym eksperymentom. Artysta, pozostający poza głównymi ugrupowaniami i nurtami, podporządkowywał formę emocjonalnej wymowie obrazu. Brunatna kolorystyka oraz zagęszczenie kształtów nadają „Kompozycji” semantyczny ciężar i zamknięty charakter. Poszczególne elementy, zamiast tworzyć stabilną całość, zdają się pozostawać w stanie ciągłego napięcia.

Mierzejewski należał do artystów konsekwentnie rozwijających własną drogę. Wystawiał rzadko i pozostawał na uboczu głównych wydarzeń artystycznych swojej epoki. Tym wyraźniej jego obrazy pokazują niezależność od aktualnych mód. „Kompozycja” nie opowiada konkretnej historii, lecz poprzez fragmentaryczność form i ograniczoną paletę buduje atmosferę niepokoju – charakterystyczną dla malarstwa artysty, w którym doświadczenie świata zawsze miało wymiar osobisty i egzystencjalny.

58 α

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Krajobraz"

olej/piótno, 61 x 51 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: "Jacek | Sienicki | "Krajobraz""

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 300 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, 2006

kolekcja prywatna, Polska



59 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu z cyklu "Krajobraz animalistyczny", 1979

technika własna, olej/płyta pilśniowa, 58 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU: I "KRAJOBRAZ ANIMALISTYCZNY" | 58 x 73 | 1979 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

3 800 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo moje jest systemem metafor, wywodzi się ono z doświadczeń ludów wielu kultur – ich myślenia i tworzenia, tworzenia i myślenia. Poprzez rozważanie obecności prastarych impulsów i obrazów, szukam tego, co głęboko wspólne, kształtując siebie poprzez wrażliwość własnego wnętrza, jedność własnej formy i treści w nadziei, że dotknę właściwego nerwu i powiem prawdę”.

Henryk Musiałowicz





Od lat 70. jednym z ważnych tematów w twórczości Henryka Musiałowicza była natura. Artysta rozwijał wówczas między innymi cykle „Krajobraz animalistyczny” i „Narodziny Ziemi”, w których obserwacja świata przyrody łączyła się z charakterystycznym dla jego malarstwa zainteresowaniem znakiem i symbolem. Przedstawiane przez niego formy są uproszczone, a ich znaczenie pozostaje otwarte.

„Bez tytułu” z 1979 należy do cyklu „Krajobraz animalistyczny”. Na ciemnym tle obrazu zarysowują się dwie miętko modelowane, ustawione antytetycznie formy, przywodzące na myśl kozice. Ich sylwetki nie zostały przedstawione realistycznie – są raczej rozpoznawalnymi znakami zwierząt niż ich dokładnymi wizerunkami. Nad nimi znajdują się dwa niewielkie, kuliste punkty, sugestywnie przypominające ciała niebieskie – Słońce i Księżyc. Ten prosty układ nadaje przedstawieniu szczególny charakter, sytuując zwierzęta pomiędzy konkretnym pejzażem, a bardziej uniwersalnym wyobrażeniem świata ziemskiego i kosmosu.

Taka oszczędność środków jest charakterystyczna dla Musiałowicza. Od lat pięćdziesiątych artysta budował kompozycje wokół sylwetki ludzkiej traktowanej jako znak, otaczając ją rozbudowanymi ornamentami i fakturalnymi strukturami. W późniejszych pracach podobną funkcję zaczęły pełnić motywy zaczerpnięte ze świata przyrody. Ciemna kolorystyka, rozmyte kontury i ograniczenie liczby elementów nadają „Krajobrazowi animalistycznemu” skupiony, nieco tajemniczy nastrój.

W obrazie szczególnie interesujące jest zestawienie materialnej obecności zwierząt z dwoma abstrakcyjnymi punktami. Przedstawienie może przywoływać skojarzenia astralne lub związane ze sztuką ludów pierwotnych – choć artysta nie narzuca jasno sformułowanego odczytania pracy. Charakterystyczny dla jego twórczości wymiar symboliczny pozostaje dzięki temu dyskretny. Z prostego przedstawienia kozic Musiałowicz buduje kompozycję, w której natura zyskuje wymiar ponadczasowego znaku.

60 α

KIEJSTUT BEREŹNICKI
1935

"Martwa natura z mięsami (Rzeźnia I)", 1987

olej/piótno, 110 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'K.Bereźnicki Martwa nat. z mięsami - rzeźnia I. 1987.'

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

11 600 – 16 900 EUR



61 α

MAREK SAPETTO

1939–2019

"W pracowni", 1977

akryl/plótno, 116 x 116 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 1977 r.'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tytuł: "W pracowni" | akryl | 116 x 116 | 1977 rok | autor: | Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

„Programowo założona przedmiotowość i wiara w społeczne oddziaływanie sztuki wpływają na ekspresję mojej twórczości. Nadawanie dominanty i uporządkowanie znaczeń, rzeczy, przedmiotów, idei jest dla mnie równoznaczne z kreowaniem”.

Marek Sapetto





To właśnie ludzi i przedmioty Marek Sapetto najczęściej obierał za bohaterów swoich płócien. Artysta deklarował, że interesuje go „normalnie fakt” (taki tytuł nosiła nawet jedna z jego wystaw). Najważniejsze było dążenie do tego, aby obraz miał charakter zaangażowany, by komentował współczesny świat, a czasami mówił o nim w sposób wręcz publicystyczny.

Sapetto podejmował w swych dziełach tematykę oscylującą wokół codziennej rzeczywistości, którą poddawał zamierzonej deformacji. Wiązało się to nierzadko z pozornie niechlujną warstwą formalną obrazu. Jego ulubionym tematem był człowiek, często sportretowany w zaciszu wnętrza mieszkalnego, otoczony licznymi przedmiotami. W przedstawieniach pozornej prozy życia Sapetto przemyczał treści i komentarze związane ze współczesną mu sytuacją społeczną i polityczną.

Ważnym środkiem wyrazu artystycznego dla Sapetty stanowił kolor. Artysta przykładał dużą wagę do ekspresyjności barwy. Kolory w swoich kompozycjach nakładał na zasadzie kontrastów, za pomocą płaskich plam barwnych. Pomimo wyboru agresywnej wręcz kolorystyki płótna Sapetty charakteryzują się aurą niedopowiedzenia oraz enigmatyczności. Malarz starał się ukazywać na swych płótnach nieupiększony świat. Pragnął także zwracać uwagę widza na ludzkie przywary oraz małości. Prezentowane w niniejszym katalogu dzieło „W pracowni” przedstawia mnogość rozmaitych przedmiotów. O ile pędzle i farby nikogo nie zaskakują, to obecność nagiej lalki oraz ludzkiej czaszki już zdecydowanie intrygują widza.

62 α

MARIA ANTO

1937–2007

"Powązki – mgła", 1982

olej/plótno, 51 x 74 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Maria Anto 1982'

sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'Maria Anto, 82 | 811'

datowany i opisany na blejtramie: 'POWĄZKI-MGŁA 1982 50 x 70'

na blejtramie nalepka z opisem pracy

estymacja:

25 000 – 45 000 PLN

5 300 – 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Maria Anto. Malarstwo, BWA Nowy Sącz, Galeria w Zakopanem, Zakopane, luty-marzec 1983

LITERATURA:

Maria Anto. Malarstwo, katalog wystawy, BWA Nowy Sącz, Galeria w Zakopanem, Zakopane 1983, poz. kat. 22, nlb.



Posępne wyspy Arnolda Böcklina, aniołowie Gustave’a Moreau i teatralna absurdalność świata Rene Magritte’a – wszystko to składa się na niepowtarzalną atmosferę obrazów Marii Anto. Jej poetycki, trochę niepokojący styl porównywano do twórczości surrealistów, dopatrując się ponadto wpływów malarstwa intuicyjnego Henriego Rousseau.

„Powązki – mgła” to praca, która stanowi doskonałą próbkę twórczości Anto. Przeglądając się obrazowi, można wręcz poczuć lepkość wilgotnego powietrza, gęstego od mglistych oparów. Mrok warszawskiego cmentarza przełamują znicze jarzące się ciepłym blaskiem. Wylaniające się zza ogrodzenia lampy uliczne, rozciągające białe, agresywne światło, przypominają o bliskości świata żyjących. Łodowata łuna docierająca z ulicy zdaje się zakłócać spokój zmarłych pogrążonych w wiecznym śnie. Przestrzeń cmentarza jawi się jako – paradoksalnie – bardziej przyjazna niż przeznaczone dla człowieka miasto.

Praca Anto powstała rok po wybuchu stanu wojennego – w czasie gdy widmo konfliktu zbrojnego po raz pierwszy od zakończenia II wojny światowej stało się tak namacalne. Spacer wśród ciemnych alejek cmentarza zdaje się niemal nieść ciężar czasów, gdy Anto, będąc dzieckiem, nieomal otarła się o śmierć, ratując się z transportu zmierzającego do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Choć Anto przyzwyczała odbiorców do fantastycznych, wizyjnych motywów, praca „Powązki – mgła” za sprawą melancholijnej atmosfery wpisuje się w jej unikalny sposób malowania, nęcący tajemnicą. Już 20 lat wcześniej historyk sztuki Michał Walicki – prywatnie przyjaciel artystki – tak napisał o jej twórczości: „umiała odkryć czarodziejskie ziele, odszukać człowieka, uwierzyć weń i pogodzić z naturą”. Zanurzony w mroku cmentarz to przestrzeń, w której człowiek w dosłownym znaczeniu „godzi się z naturą”, stając się po śmierci jej integralną częścią.

Maria Anto jest uznawana za jedną z najwybitniejszych artystek figuratywnych 2 połowy XX wieku. Ukończywszy studia malarskie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, już po dwóch latach doczekała się pierwszej wystawy indywidualnej w Galerii Sztuki MDM w Warszawie. Jej styl kształtował się w czasach, gdy artyści marginalizowali malarstwo figuratywne, naznaczone wówczas niechlubnym piętnem socrealizmu. Mimo to sztuka Anto okazała się sukcesem. Nadając kształt swoim pracom, Anto poruszała się w całym spektrum tematów, poczynając od portretów dziecięcych czy zbiorowych – przedstawiających żyjących i zmarłych członków rodziny – przez autoportrety, obrazy z tzw. filozoficznymi zwierzętami aż po przepełnione oniryzmem sceny z postaciami fantastycznymi i hybrydalnymi: jednorożcami, syrenami, aniołami czy kobietami centaurami. Artystka buntowała się przeciw próbom klasyfikacji jej malarstwa jako konkretnego stylu: „Nie należałam nigdy do żadnej grupy, zawsze byłam osobna... Wynałazałam coś, co przeciwstawiało się modzie na abstrakcjonizm. Malowałam instynktem. Nie sugerowałam się żadną opinią, żyłam poza tym”.

Działalność artystyczną łączyła w czasach istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z zaangażowaniem politycznym, współtworząc Solidarność Artystów czy organizując w swoim domu wystawy tzw. drugiego obiegu – składające się z prac twórców, opierających się cenzurze. Przypadające na ten okres prace Anto różnią się stylistycznie od jej dotychczasowego dorobku: „Powstały obrazy nie w moim stylu, nie w moim duchu. Moje malarstwo w latach buntu się przeobraziło. Mówiono, że robi wrażenie, jakby malował te obrazy XIX-wieczny romantyczny malarz”. Momentem ponownej przemiany stylu artystki stały się lata 90., gdy po doznaniu poważnego wylewu musiała nauczyć się malarstwa „na nowo”.

Twórczość Anto została doceniona zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami. Za życia malarki odbyło się przeszło 70 wystaw indywidualnych jej prac, a wiele z nich znajduje się w europejskich zbiorach muzealnych oraz w kolekcjach prywatnych.



Maria Anto w swojej warszawskiej pracowni fot. Tomasz Wierzejski/FOTONOVA

63 α

JADWIGA SAWICKA

1959

"Queen of monotony", 2019

akryl, kolaż, olej/piótno, 120 x 110 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JADWIGA SAWICKA | 2019'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

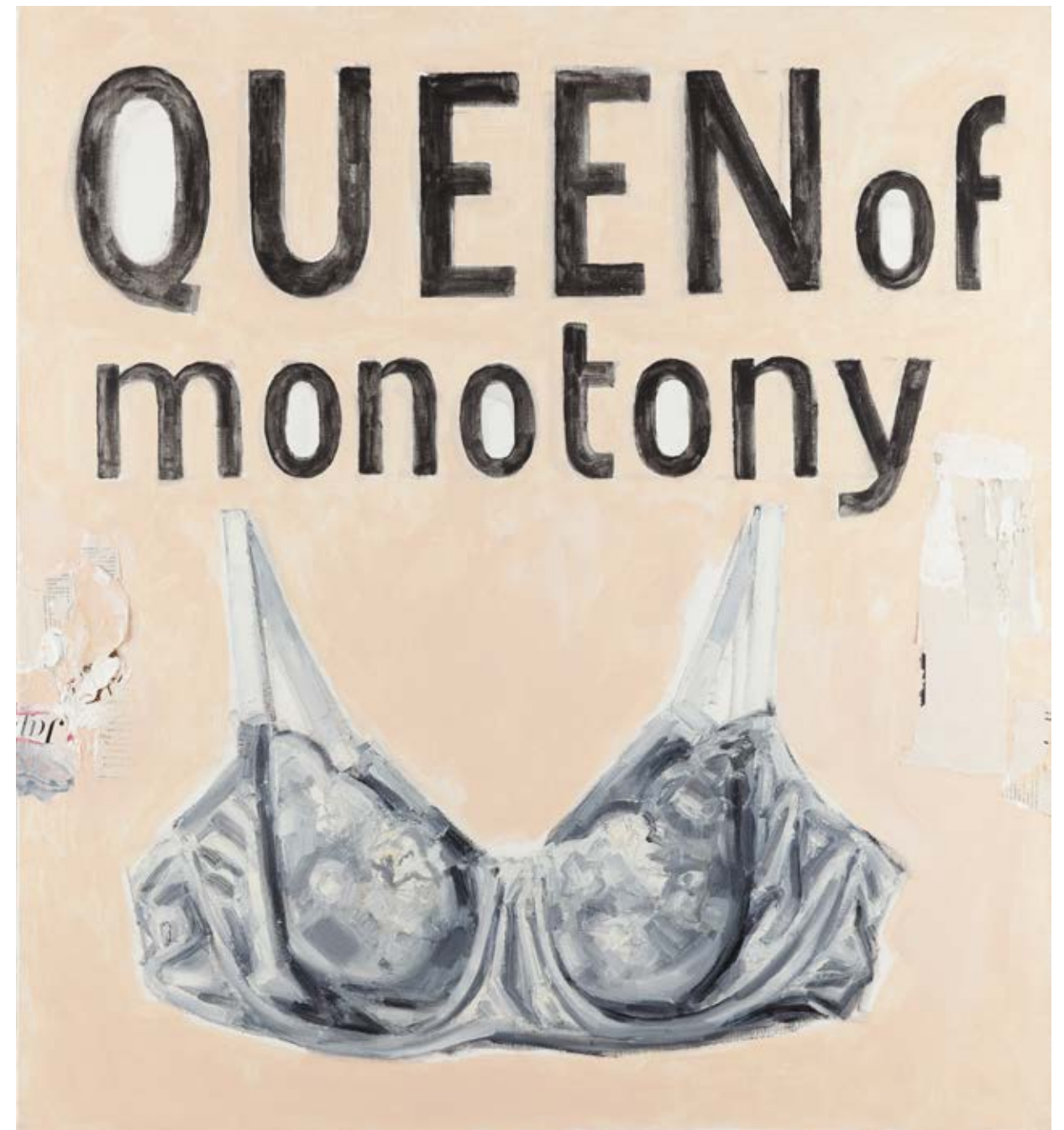
8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jadwiga Sawicka „Royal Bodies”, BWA Warszawa, 30.09–03.10.2021



QUEEN of monotony

„BO W SZTUCE JESTEM MATERIALISTKĄ I INTERESUJE MNIE POWIERZCHNIA RZECZY, OPAKOWANIE I ZAKRYCIE. INTERESUJE MNIE ROZDZWIĘK POMIĘDZY OBIETNICĄ A ZAWARTOŚCIĄ. WIADOMO, ŻE REKLAMIE NIE POWINNO SIĘ UFAĆ - PRZYMOTNIKI W NIEJ POWINNY BYĆ TRAKTOWANE Z DUŻĄ REZERWĄ. MIMO WSZYSTKO CIĄGLE JESZCZE OCZEKUJEMY, ŻE TO, CO NAPISANE NA WIERZCHU, POWINNO ODNOSIĆ SIĘ DO TEGO, CO JEST W ŚRODKU”.

JADWIGA SAWICKA

64 α

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

Bez tytułu, 2016

olej/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1134 | X/XI 2016'

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

3 800 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



65 α

ANDRZEJ CISOWSKI

1962-2020

"Reminaton steele", 2015

olej/piótno, 54 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Reminaton | steele | A.Cisowski | 2015'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 700 EUR



óó α

PIOTR LUTYŃSKI

1962

"Badania nad inteligencją ptaków" ("Wielowymiarowość"), 2022/2025-26

olej, akryl/plótno, dwa złączone płótna: 100 cm x 100 cm i 30 cm x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu większego płótna: "BADANIA I NAD I INTELIGENCJĄ I PTAKÓW I LUTYŃSKI I PIOTR I 2025 I +1"

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu mniejszego płótna: "WIELOWYMIAROWOŚĆ I 2022 I LUTYŃSKI I PIOTR"

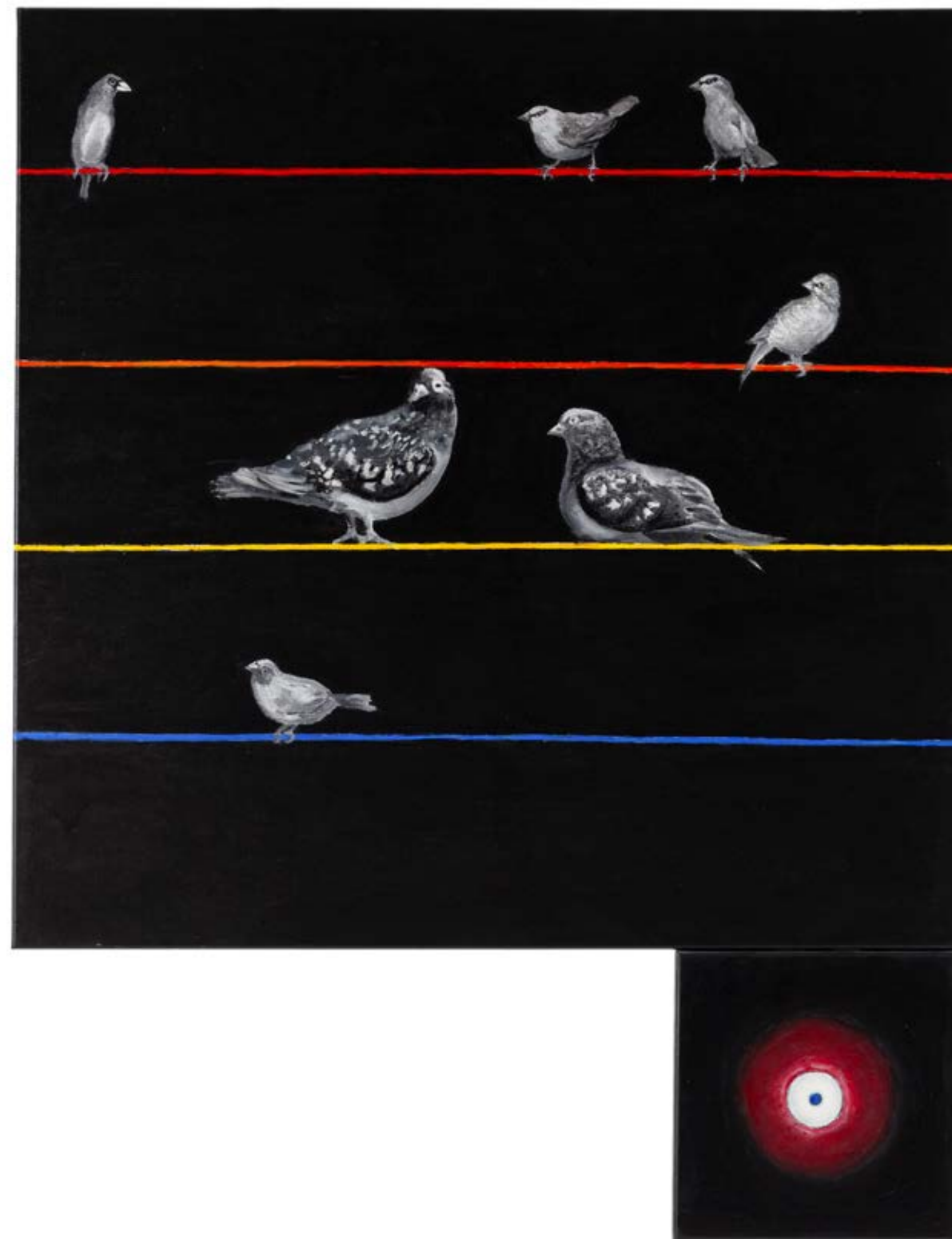
estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 600 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





W twórczości Piotra Lutyńskiego granica między abstrakcją, a światem natury pozostaje płynna. Artysta zestawia ze sobą elementy, które na pierwszy rzut oka zdają się należeć do odmiennych porządków: malarską geometrię, przedmioty codziennego użytku, naturalne materiały i motywy zaczerpnięte ze świata zwierząt. Z tych nieoczywistych połączeń powstają prace, balansujące między obrazem, a instalacją.

„Badania nad inteligencją ptaków” mają w sobie coś z osobliwego laboratorium. Na czarnym tle płótna odmalowane zostały kolorowe linki, przecinające pionową płaszczyznę obrazu. Na nich artysta umieścił wizerunki ptaków różnych gatunków, które przysiadły na skonstruowanej dla nich sieci. Intensywne czerwienie, żółcie, błękity i pomarańcze linek wyraźnie odcinają się od czerni tła, nadając kompozycji niemal scenograficzny charakter. Z prawego dolnego rogu wysuwa się moduł, przytwierdzony do płótna zawiasami – niewielkie, uchylne płótno. Jego centrum zajmuje mandala, złożona z koncentrycznych kręgów.

Lutyński buduje więc obraz z elementów należących do różnych porządków. Geometryczna konstrukcja spotyka się z przedstawieniem fauny. Artysta nie chodzi o stworzenie spójnej, realistycznej sceny. Pozwala rozmieszczonym na płótnie elementom działać przede wszystkim poprzez skojarzenia i wzajemne kontrasty. Takie podejście wyrasta z jego wieloletniego zainteresowania naturą i jej relacją ze światem człowieka. Lutyński, związany z krakowskim środowiskiem artystycznym, rozwija od lat dziewięćdziesiątych praktykę, w której zwierzęta zajmują szczególne miejsce. „Badania nad inteligencją ptaków” pokazują tę fascynację w obrębie obrazu. Ptak nie jest tu jedynie tematem przedstawienia – staje się częścią układu, w którym natura zostaje zestawiona z abstrakcyjną formą i materialną konstrukcją dzieła.



67 α

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Zatrudnimy na mięso", 2004

olej/piótno, 130 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'SZYMON URBAŃSKI | ZATRUDNIMY NA | MIĘSO | 2004 oil'
na odwrociu numer inwentarzowy

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





68 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Czerwone tulipany", 2010

akryl/plótno, 62 x 152 cm

sygnowany i datowany p.d.: '2010 | E.DWURNIK'

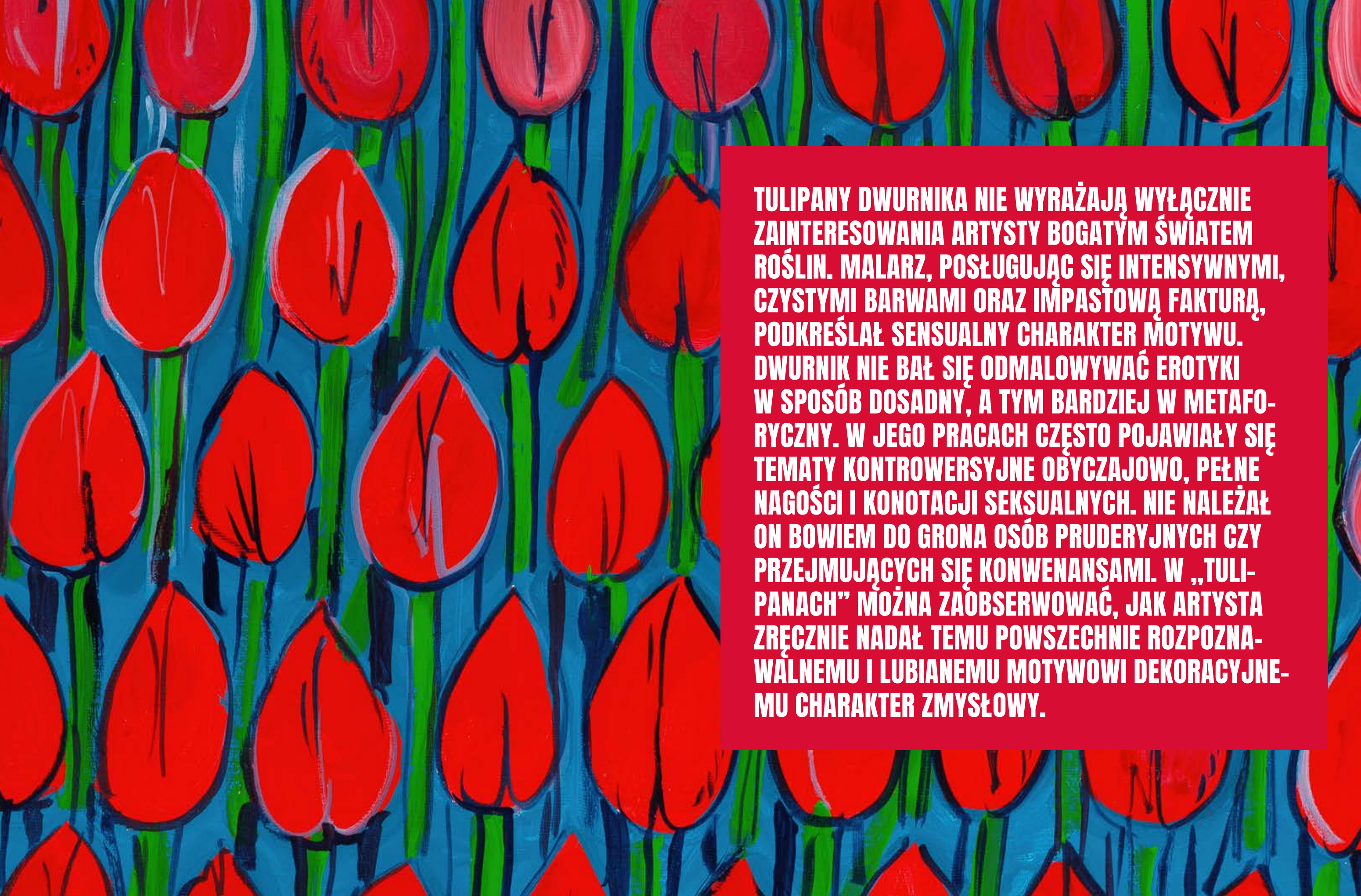
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2010 E.DWURNIK | "Czerwone tulipany" | NR: XXIII – 393 | 4291'

numerowany na blejtramie: 'XXIII – 393 – 4291'

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

14 800 – 21 100 EUR



TULIPANY DWURNIKA NIE WYRAŻAJĄ WYŁĄCZNIE ZAINTERESOWANIA ARTYSTY BOGATYM ŚWIATEM ROŚLIN. MALARZ, POSŁUGUJĄC SIĘ INTENSYWNYMI, CZYSTYMI BARWAMI ORAZ IMPASTOWĄ FAKTURĄ, PODKREŚLAŁ SENSUALNY CHARAKTER MOTYWU. DWURNIK NIE BAŁ SIĘ ODMALOWYWAĆ EROTYKI W SPOSÓB DOSADNY, A TYM BARDZIEJ W METAFORYCZNY. W JEGO PRACACH CZĘSTO POJAWIAŁY SIĘ TEMATY KONTROWERSYJNE OBYCZAJOWO, PEŁNE NAGOŚCI I KONOTACJI SEKSUALNYCH. NIE NALEŻAŁ ON BOWIEM DO GRONA OSÓB PRUDERYJNYCH CZY PRZEJMUJĄCYCH SIĘ KONWENANSAMI. W „TULIPANACH” MOŻNA ZAObSERWOWAĆ, JAK ARTYSTA ZRĘCZNIE NADAŁ TEMU POWSZECHNIE ROZPOZNAWALNEMU I LUBIANEMU MOTYWOWI DEKORACYJNEMU CHARAKTER ZMYSŁOWY.

69 α

STANISŁAW BAJ

1953

"Rzeka Bug", 2021

olej/piótno, 50 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'S. Baj'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stanisław Baj | Rzeka Bug | 2021'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



70 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2019

akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2019 | 50 x 50 | Acrylic on canvas'

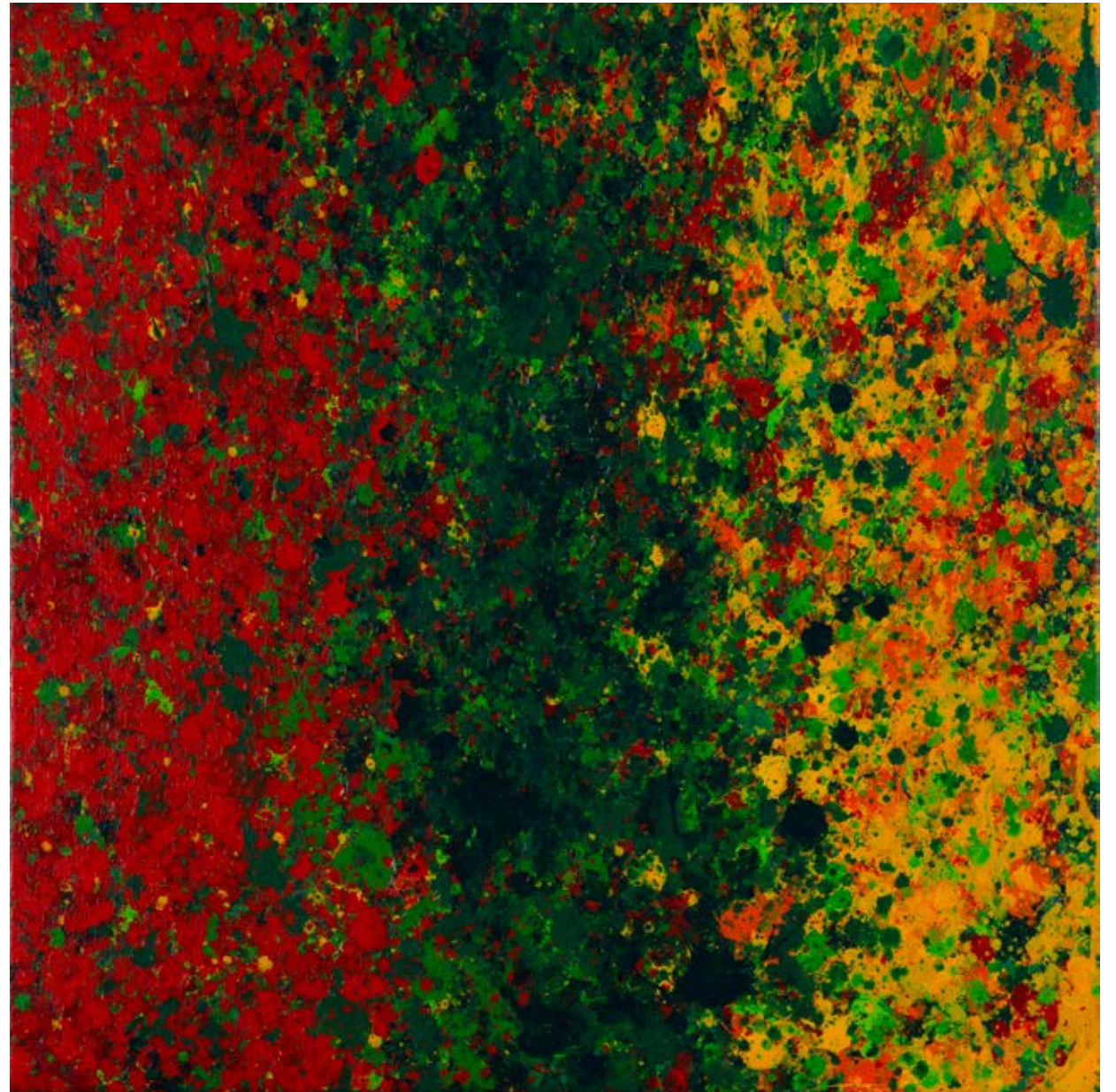
estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





**„OWO ZNIUANSOWANE W OBRAZACH TARASE-
WICZA NAPIĘCIE MIĘDZY PRZEŻYCIEM NATURY
A MALARSTWEM UCZY PRECYZJI I DOKŁADNOŚCI
W POSŁUGIWANIU SIĘ SŁOWEM - JEGO RÓW-
NIEŻ PEŁNYMI NIUANŚÓW ZNACZENIAMI. ZAMIAR
O PROSTOCIE FORM TYCH OBRAZÓW NALEŻAŁOBY
WIĘC RACZEJ MÓWIĆ O ICH PODSTAWOWOŚCI,
MIAŁO MODNYM ARCHETYPEM TRAFNIEJ PO-
SŁUŻYĆ SIĘ POJĘCIEM PRAWDY, NIE RYTM LECZ
PRAWIDŁOWOŚĆ, KOLORY ZAŚ WINNY W ISTOCIE
OKAZAĆ SIĘ RACZEJ SZCZERE NIŻ CZYSTE. NIE TYLKO
BOWIEM SAME BARWY, CO OBRAZY JAKO CAŁOŚCI
SĄ CZYSTE. (...) OBRAZY TE SĄ WIĘC CZYSTE FI-
ZYCZNIE, ALBOWIEM JASNA JEST ICH KONCEPCJA
PLASTYCZNA, FORMY I KOMPOZYCJE CIESZĄ SIĘ
PRZEJRZYSTOŚCIĄ, DŹWIĘCZNOŚCIĄ I ŚWIETLIŚC-
IĄ KOLORU, OSTROŚCIĄ KONTRASTU”.**

71 α

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2019

akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2019 | Acrylic on canvas | 50 x 50'

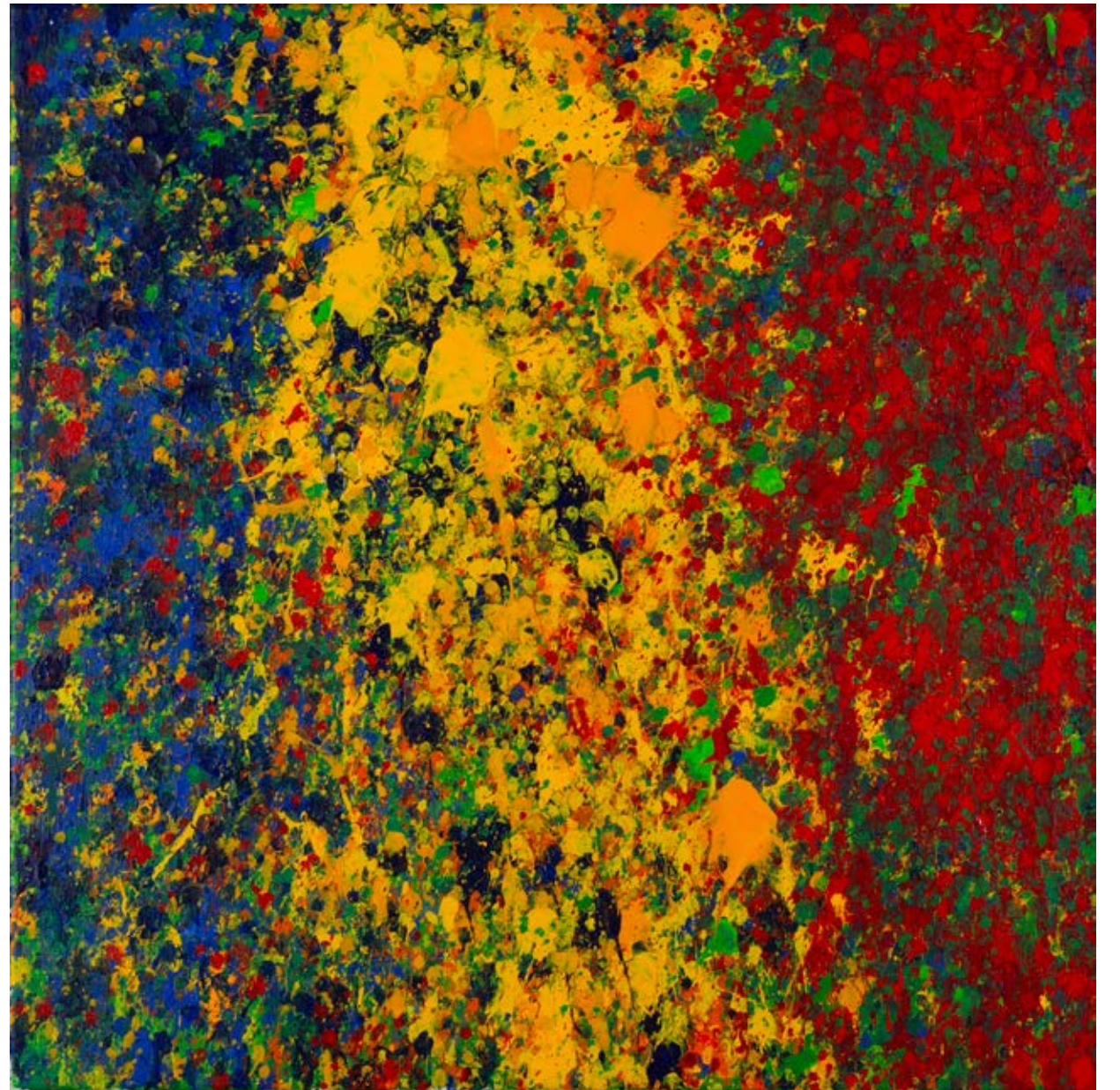
estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



72 α

JUDYTA SOBEL

1924–2012

"Rynek"

olej/piótno, 77 x 91,5 cm

sygnowany l.d.: 'J. SOBEL'

opisany i numerowany na odwrociu: '29 MARKET'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Artyści emigracji – JUDYTA SOBEL”, Desa Modern, 26.09 – 24.10 2008



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

- 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).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności 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).
- CENA WYLYCYTOWANA – 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.
- 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.
- 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).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 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:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- 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:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, 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.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
 - Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
 - Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatnie oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
 - Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
 - 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;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmaragdorff, 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%.
- 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).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrb.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem 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.

- 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.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).
- 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.
- 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.

- 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 dostępu 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, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając 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 łączący 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 doloży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, 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 – 3 000 000	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 łącznie 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 strona-

mi 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 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 wysła 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 Obiektu.

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, przekazuje 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. Recznej 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 łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

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

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

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

REDAKCJA TEKSTÓW

Paulina Janiszewska
Zuzanna Pogorzały
Katarzyna Szczęсна
Anna Rożniecka
Julia Gorlewska
Marta Lisiak
Katarzyna Żebrowska

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. KLASYCY AWANGARDY PO 1945.
Z DZIEŁAMI Z KOLEKCJI ARTHURA I ELIZABETH DEMPSTER
30 WRZEŚNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 4 Stanisław Fijałkowski, fot. Ireneusz Pierzgalski, Archiwum Fundacji Stanisława Fijałkowskiego
KOLEKCJA ARTKURA I ELIZABETH DEMPSTER fot. z rodzinnego archiwum w kolejności:
Dom Arthura i Elizabeth Dempster przy Moon Hill Road w Lexington, MA, gdzie mieszkali z dziećmi w latach 1973–1995
Elizabeth i Arthur Dempster, połowa pierwszej dekady XXI w.
Arthur, Becky i Ben Dempster z Hanką Sylwestrowicz w 1993, podczas ostatniej wizyty w Bernardsville, zanim Hanka sprzedała dom i przeprowadziła się do Santa Monica
Hanka, Elizabeth, Becky i Witold w jadalni w domu Sylwestrowiczów w Bernardsville, Wielkanoc 1965
Elizabeth z niemowlęciem Becky, Hanka i Witold w kabrioecie Buick Special, wiosna 1962
Hanka i Witold Sylwestrowicz, połowa lat 70. XX w.
Widok z zewnątrz domu Hanki i Witolda Sylwestrowiczów w Bernardsville
Arthur i Elizabeth Dempster
Witold, Hanka, Elizabeth, połowa lat 70. XX w.
Arthur Dempster, w wieku 22 lat, kończący studia na Uniwersytecie w Toronto ze Srebrnym Medalem Gubernatora Generalnego za wybitne osiągnięcia akademickie, 1952
Portret Arthura wykonany przez Bachrach Photographers w 2002 roku na potrzeby wystawy w Boston Public Library, prezentującej czołowych intelektualistów Bostonu
Członkowie założyciele Departamentu Statystyki Uniwersytetu Harvarda, maj 1959. Z przodu, od lewej do prawej: John W. Pratt, William G. Cochran, Frederick Mosteller (kierownik) Z tyłu, od lewej do prawej: Howard Raiffa, Arthur P. Dempster

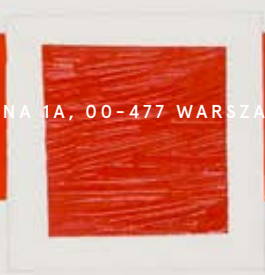
Poz. 7 Stefan Gierowski w swojej pracowni w Konstancinie, 2008, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz 8. Sara, Ben, Elizabeth i Becky Dempster z jednym ze studentów Arthura, w jadalni w domu przy Moon Hill Road, 1989. Na ścianie obraz “SU 15” Wojciecha Fangora, fot. Archiwum rodzinne
Poz. 8 Wojciech Fangor, USA, Nowy Jork, Summit, 1986, fot. Czesław Czaplinski/FOTONOVA
Poz. 9 Salon z widokiem na główną sypialnię i obraz Wojciecha Fangora “M 18” w domu przy Moon Hill Road, fot. Archiwum rodzinne
Poz. 10 “Monochromat VII” Teresy Tyszkiewicz w sypialni głównej w domu Arthura i Elizabeth Dempster przy Moon Hill Road, fot. Archiwum rodzinne
Poz. 10 Teresa Pagowska, Warszawa, 1982, fot. Jerzy Lapiński/FOTONOV
Poz. 11 “Koło II” (“Orchidea”) Magdaleny Abanakowicz w domu przy Moon Hill Road, fot. Archiwum rodzinne
Poz. 11Elizabeth w jadalni ostatniego domu w Cambridge, MA, gdzie Arthur i Elizabeth Dempster mieszkali od 1995 aż do śmierci w 2026, fot. Archiwum rodzinne
Poz. 11 Magdalena Abakanowicz na wystawie „Kakadu – moja miłość” w Ogrodzie
Poz. 12 Kajetan Sosnowski w swojej pracowni, około 1980. Fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty
Poz. 22 Henryk Stażewski w swojej pracowni przy ulicy Aleja Solidarnosci 64, 1987, fot. Czesław Czaplinski/FOTONOVA
Poz. 39 Eugeniusz Markowski w swojej pracowni około 1997, fot. Stefan Okołowicz, dzięki uprzejmości rodziny artysty
Poz. 62 Maria Anto w swojej warszawskiej pracowni fot. Tomasz Wierzejski/FOTONOVA

okładka front poz. 8 Wojciech Fangor, „SU 15”, 1972
okładka II-strona 1 poz. 4 Stanisław Fijałkowski, „Kompozycja”, 1958
strony 2–3 poz. 10 Teresa Pagowska, „Monochromat VII”, 1974
strony 4–5 poz. 14 Jan Tarasin, „Brzeg II”, 1964
strona 6–7 poz. 7 Stefan Gierowski, „Obraz LXXII”, 1959
strona 8–9 poz. 6 Ewa Kuryluk, „Mama i Piotruś”, 1974
strona 10 poz. 17 Tadeusz Dominik, Bez tytułu, 1962
strona 12 poz. 44 Paweł Kowalewski, „Powrót do domu”, 1988
strona 16 poz. 9 Wojciech Fangor, „M 18”, 1966
strona 284 poz. 5 Stanisław Fijałkowski, „Autostrada XIX”, 1974
stron 286 poz. 21 Teresa Pagowska, „Powitanie”, 1956
strona 288–okładka III poz. 3 Halina Wrzeszczyńska, „Konfiguracja czteropunktowa koncentryczna”, 1972
okładka tył poz. 42 Włodzimierz Pawlak, „Klucze do Malewicza nr 1”, 1995
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka









UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL