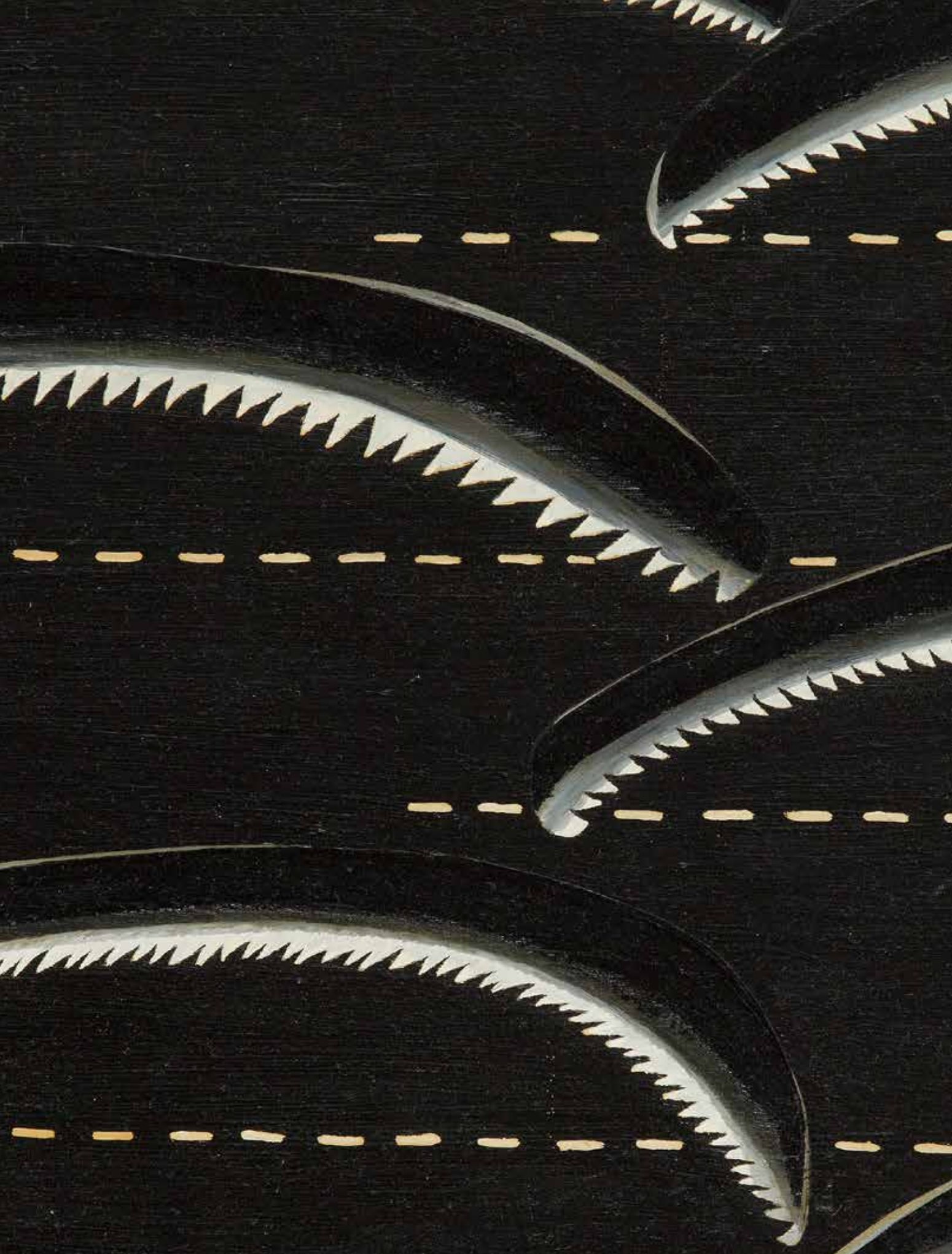


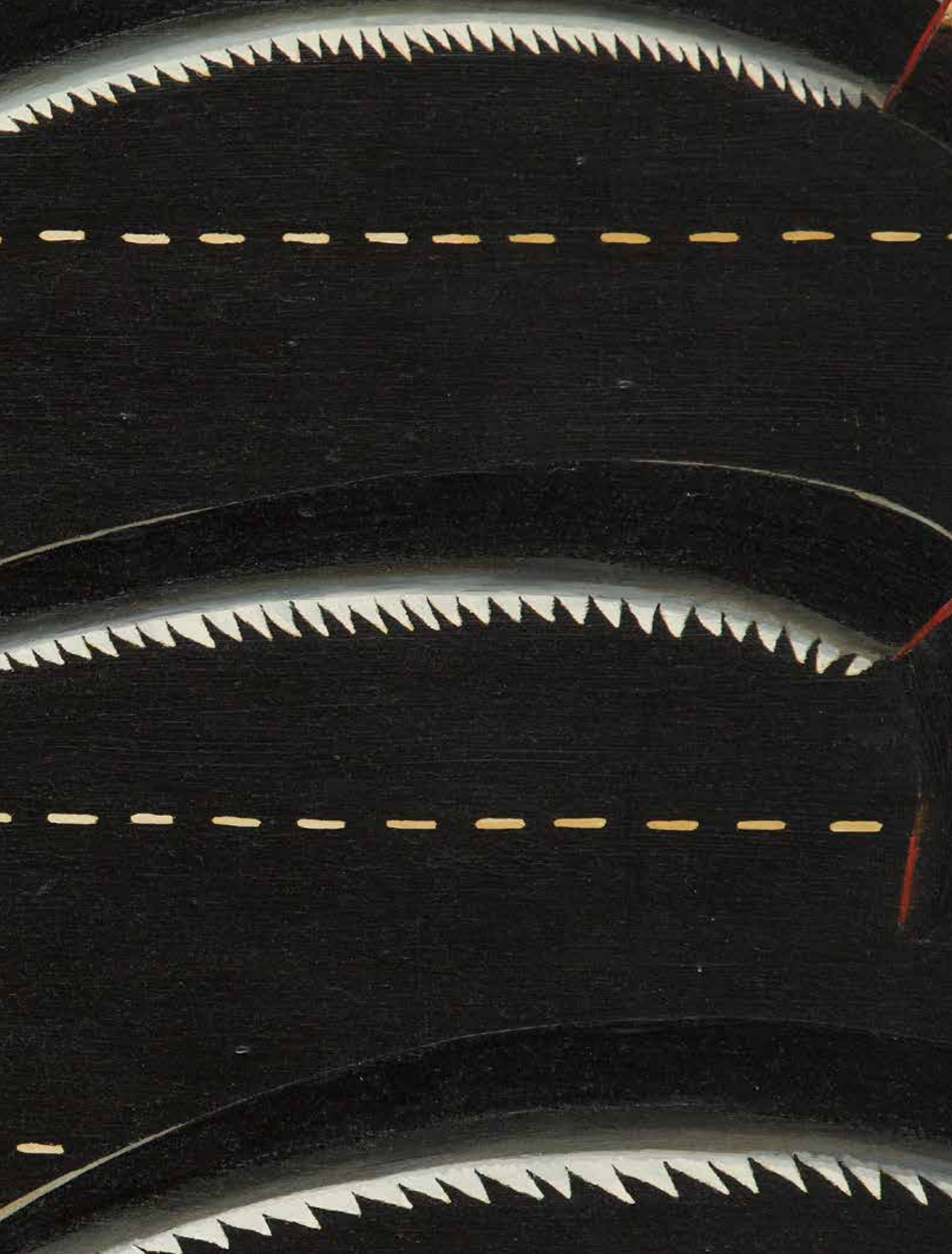


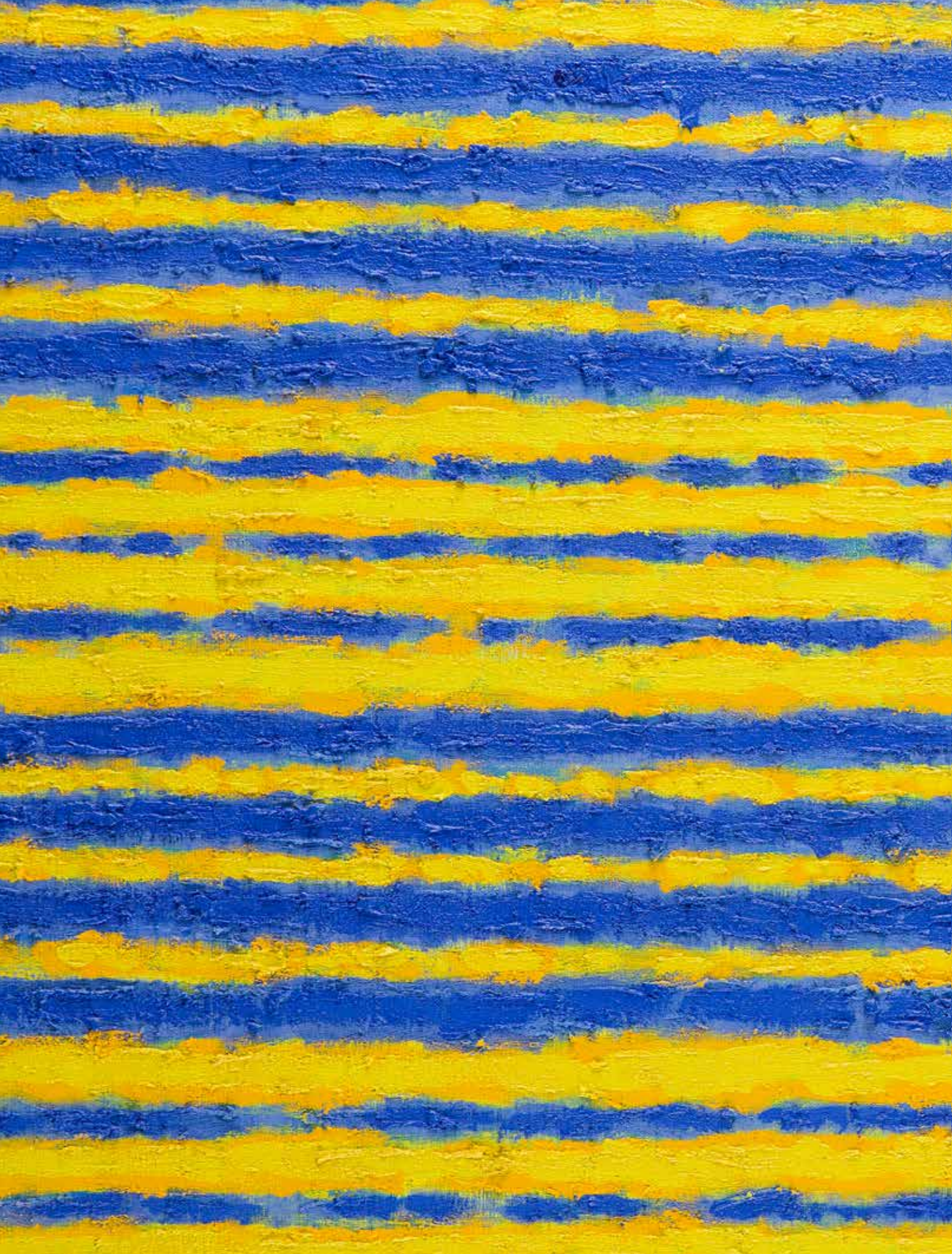
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

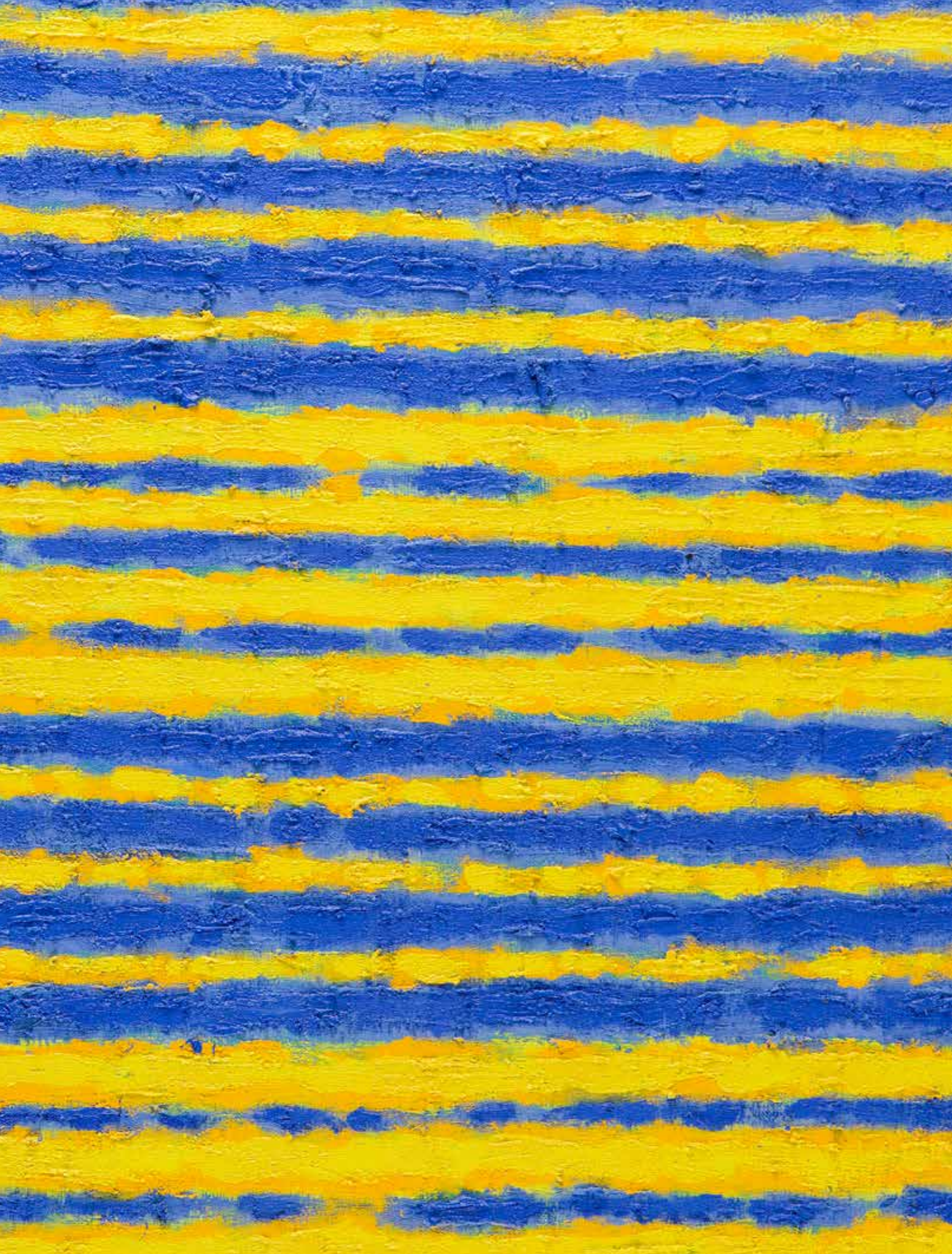
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 7 GRUDNIA 2017 WARSZAWA

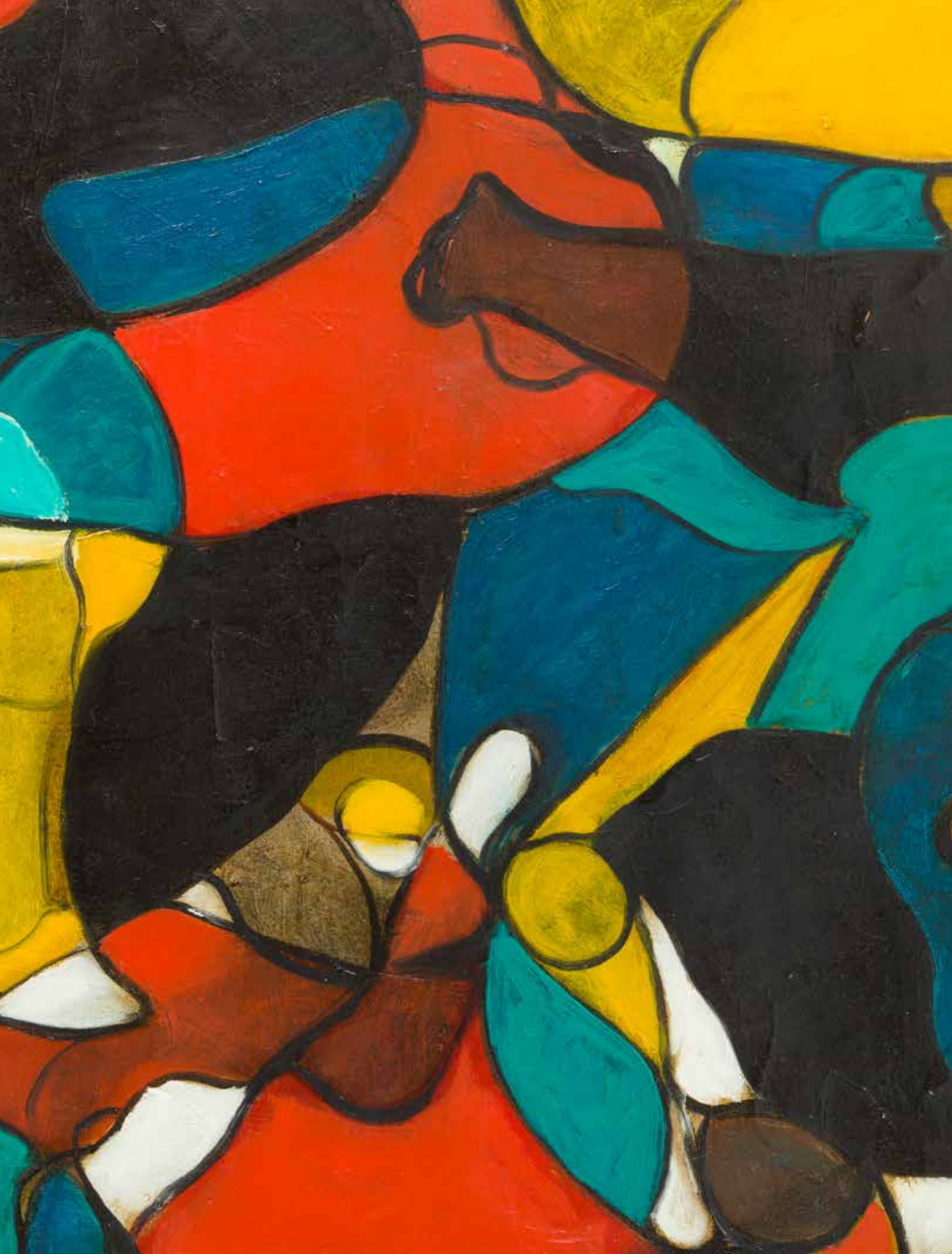




















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

7 GRUDNIA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

21 LISTOPADA – 7 GRUDNIA

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

UWAGA: AUKCJA W NOWEJ SIEDZIBIE

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

ANNA SZYNKARCZUK Redakcja katalogu, a.szynkarczuk@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866

AGATA SZKUP Koordynator sprzedaży, a.szakup@desa.pl, 22 163 67 03, 692 138 853





INDEKS

Beksiński Zdzisław	30
Czapski Józef	35
Dobkowski Jan	1-3
Dominik Tadeusz	5-6
Duda-Gracz Jerzy	31-32
Dwurnik Edward	47
Fangor Wojciech	40
Fijałkowski Stanisław	4
Kantor Tadeusz	12
Kawiak Tomasz	41
Lebenstein Jan	13
Lenica Alfred	14
Leszczyńska-Kluza Danuta	45
Makowski Zbigniew	33
Mierzejewski Jerzy	37-39
Modzelewski Jarosław	28-29
Nowosielski Jerzy	7-11
Nowosielski Leszek	42
Pawlak Włodzimierz	27
Pągowska Teresa	17-18
Piotrowicz Jerzy	46
Rosenstein Erna	15
Skarżyński Jerzy	34
Sobel Judyta	36
Sosnowski Kajetan	26
Szajna Józef	16
Tarasewicz Leon	23-25
Tarasin Jan	19
Tatarczyk Tomasz	20-22
Wejchert Aleksandra	43
Ziemski Rajmund	44



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

ZLECENIA LICYTACJI

Maria Błażyńska
zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 02

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 02, prenumerata@desa.pl

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449 EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191 USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

OKŁADKA FRONT poz. 12 Tadeusz Kantor, „Egzekucja według Goi” (Emballage d'après Goya: L'exécution), 1970 r. • **II OKŁADKA - I STRONA** poz. 20 Tomasz Tatarczyk, „Dziesięć...”, wersja II, 1984 r. • **STRONY 2-3** poz. 23 Leon Tarasewicz, Bez tytułu, 1997 r. • **STRONY 4-5** poz. 14 Alfred Lenica, Kompozycja, 1946 r. • **STRONY 6-7** poz. 40 Wojciech Fangor, Kompozycja abstrakcyjna, 1990/2008 r. • **STRONY 6-7** poz. 21 Tomasz Tatarczyk, „Czarne Wzgórze”, 1988 r. • **III OKŁADKA - 160 STRONA** poz. 28 Jarosław Modzelewski, „Scena rodzajowa”, 1990 r. • **IV OKŁADKA** poz. 17 Teresa Pagowska, Bez tytułu, 1978 r. Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945. Aukcja 7 grudnia 2017 r. • ISBN 978-83-65519-85-6 • Kod aukcji 511ASW051
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 163 66 65
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 163 66 82, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 163 66 83, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 163 66 92, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, *Koordinator Projektów IT*
tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordinator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Joanna Andruszko
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



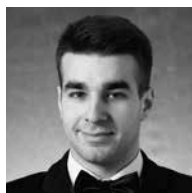
IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



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



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



**KAROLINA
ŁUŹNIAK-MARCHLEWSKA**
Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221

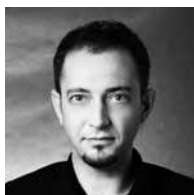


ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
22 163 67 03, 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 07, 664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 163 67 04, 795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 10, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 13, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 11, 506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 12, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 044

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. logistyki
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934

I
JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Zaćmienie", 1974 r.

akryl/plótno, 147 x 197 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "ZAĆMIENIE" 1974 | 147 x 197 cm (akryl)'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000







Wernisaż Jana Dobkowskiego w Bodley Gallery, Nowy Jork 1972, od lewej Jan Dobkowski, z prawej Ryszard Anuszkiewicz, fot. Stanley Naza (Stan Atava)

W okresie, w którym powstała prezentowana praca, działalność artystyczna Jana Dobkowskiego uległa znaczącym przekształceniom. Czerwono-niebieskie kompozycje na zielonym tle, dzięki którym zyskał znaczną popularność, przestały pojawiać się na płótnach artysty w 1972 roku. W tymże roku autor „Zaćmienia” wyjechał do Stanów Zjednoczonych na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Podczas wystawy w Bodley Gallery w Nowym Jorku Dobkowski, obok znanej szerokiej publiczności płócien (spośród których jedno – „Podwójna dziewczyna” – znalazły się w kolekcji Guggenheimów), umieścił kolorowe figury wycięte z płyt pleksiglasu. Był to kolejny w dorobku artysty eksperyment budowania form w przestrzeni, tym razem z wykorzystaniem innej kolorystyki – bardziej syntetycznej. Artysta nie powrócił już do kompozycji czerwono-zielonych, rozpoczął nowe rozważania nad kolorem i sposobami wydobycia głębi.

To właśnie w połowie lat 70. styl Dobkowskiego zmienia się. Utrzymana w chłodnych odcieniach granatu i zieleni kompozycja „Zaćmienia” to już nowy etap twórczości, choć nadal zawiera elementy znane z abstrakcyjnego języka, którym posługiwał się artysta. Odnajdujemy tu wątki erotyczne, może nawet pierwotne i rytualne, uznawane przez Dobkowskiego za ukłon w stronę natury – wibrujące, nieco secesyjne, finyzyczne formy mogą wyobrażać ludzkie postaci w dynamicznym, erotycznym tańcu; mogą też przywołać na myśl bujną roślinność i egzotyczne kwiaty, podobnie jak secesyjne obrazy z lat 60. W ten sposób, dzięki linearności, płaskiej plamie barwnej i abstrakcyjności formy, malarz unika wulgarnej dosłowności aktu seksualnego, sugerując go kształtami, które jednocześnie wydają się

organiczne niczym pnącza i kwiaty. Dobkowski uważany jest za prekursora tendencji pop-artowskich w sztuce polskiej. Jego silnie graficzne kompozycje o kontrastowych kolorach i organicznych formach uplasowały go w gronie światowej klasy artystów lat 70. Jego wczesna twórczość wynikała z buntu przeciwko tradycji koloryzmu, potrzeby stworzenia własnego stylu i środków ekspresji. Bardzo szybko wypracował swój język plastyczny, który współgrał z rewolucją mentalno-obyczajową końca lat sześćdziesiątych określaną jako kontrkultura. Sztuka miała w takim ujęciu, pomagać człowiekowi przezwyciężać skażenie cywilizacją, wyzwalać go z opresji pruderyjnej kultury. Miała wyzwalać w nim spontaniczność biologicznych energii, które przynoszą człowiekowi szczęście, a także uczynić go częścią Uniwersum. Temu programowi Dobkowski pozostał wierny do dziś; jego młodzieńcze intuicje nasilają się wraz z upływem lat, w miarę pogłębiania się mistrzostwa formalnego, zdolnego pochwycić w plastyczną formę szalone idee, które w młodości pojawiły się u źródła twórczości. W wypowiedzi udzielonej „Przeglądowi Powszechnemu” w czerwcu 1986 roku Dobkowski wyznał: „Natura jest dla mnie sprawą przestrzeni, pewnej konsystencji świata – to ziemia i powietrze, chmury, ogień i woda; to ciągłe przekształcanie się przyrody. Człowiek pragnie otworzyć oczy dla słońca i nieba, wdychać zapach ziemi. Bo właśnie Natura daje nam uczucie, że istniejemy. Sądziłem, że w naturalności jest złoże, które może uczynić moją sztukę żywą. Dlatego w obrazach starałem się pokazać przede wszystkim człowieka. Człowieka obnażonego, bez atrybutów kultury czy cywilizacji: kobietę i mężczyznę w ich odwiecznych gestach. Poprzez erotykę pragnąłem ukazać, jak silnie człowiek pożąda natury i że jest ona dobra”.

2

JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Prestroga kłamiwej rozkoszy", 1969 r.

olej/plótno, 200 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski |

"Prestroga kłamiwej rozkoszy" 1969 | olej 200 cm x 150 cm'

cena wywoławcza: 18 000 zł

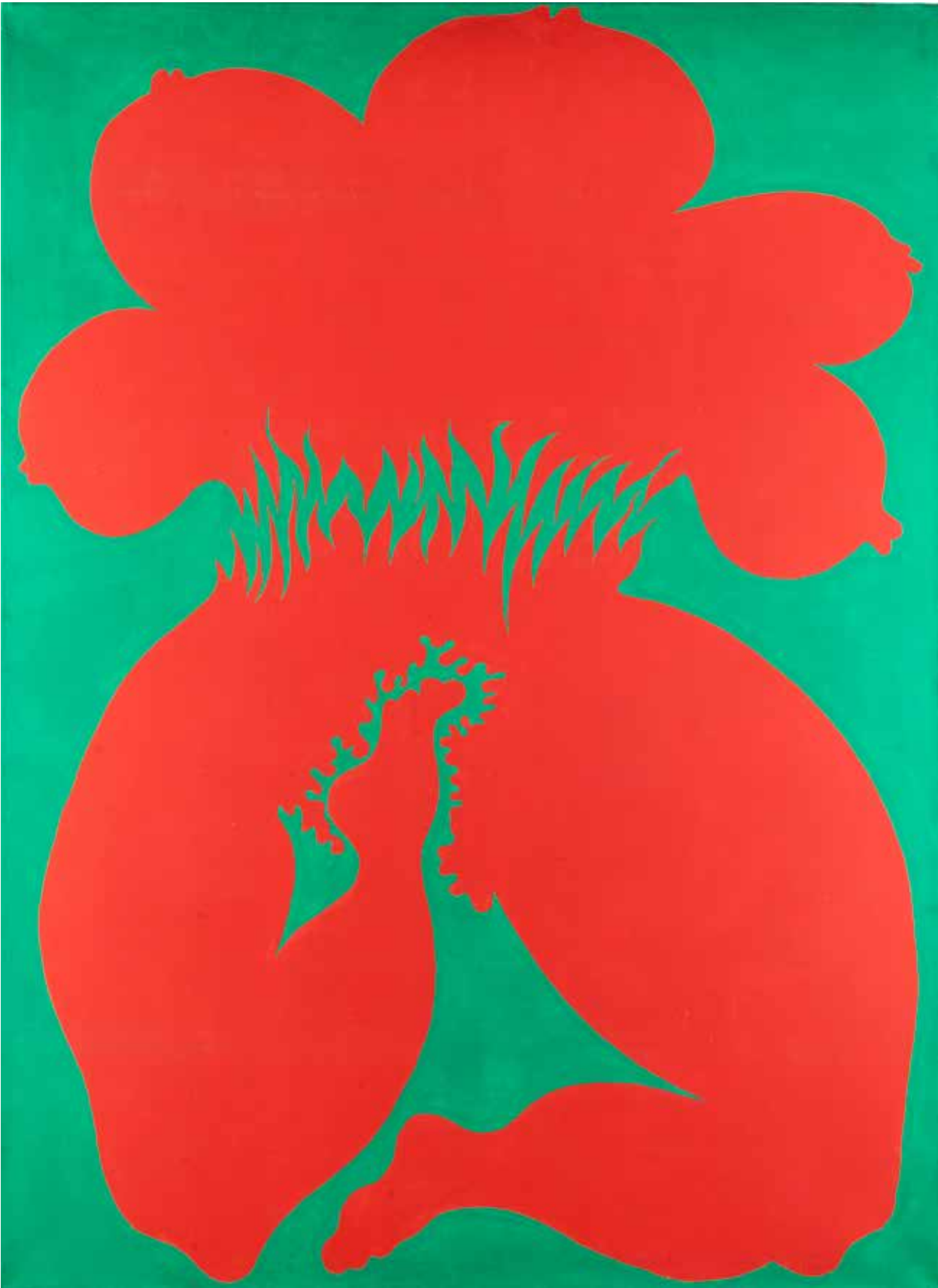
estymacja: 35 000 - 50 000

„Nawet mój okres czerwono-zielony nie był zaprogramowany. Wywodził się z natury, z poszukiwania linearnego, z tropienia płaszczyzny, konturu. Chciałem coś wydrzeć naturze, choćby na zasadzie obrysu. Doszedłem wówczas do syntezy dwóch barw i stało się to moją filozofią na dłużej. To był początek mojego ja, mojego samookreślenia”.

JAN DOBKOWSKI, [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA,
ARTYŚCI MÓWIĄ. WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA, WARSZAWA 2011, s. 48

Powstająca na przełomie lat 60. i 70. seria czerwono-zielonych płócien należy do najbardziej rozpoznawalnych w dorobku artysty, jednocześnie zapoczątkujących niezwykle indywidualną twórczą drogę, którą podążał Dobkowski w latach późniejszych. Treścią tego malarstwa jest najczęściej erotyka. Twórczość Jana Dobkowskiego ma swoje korzenie w amerykańskim nurcie pop-art. Płynnie przenikające się, obłe formy, wyrazista kolorystyka, „pęczniejące” motywy biologiczne i stylizowana na secesyjną linia składały się na wyjątkowy styl artysty,

konsekwentnie realizowany przez lata. Sam Dobkowski przyjmował pozycję zaangażowanego obserwatora, który czerpał inspiracje nie tylko z okładek i plakatów zachodnich zespołów rockowych, ale także z kultury intelektualnej ruchu hipisów. Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu, proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą.



JAN DOBKOWSKI (ur. 1942)

"Nea Kamen", 2000-2002 r.

akryl/plótno, 146 x 114 cm

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

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

„Nie potrzebuję żadnych środków do pobudzania swojej wyobraźni. Świat jest bezkresem, czas jest nieograniczony, tak samo jak przestrzeń. Tworząc, bronię się przed zagubieniem w tej czasoprzestrzeni. Oczywiście, że dostrzegam nieraz bezsens zjawisk wokół siebie. Pragnę wówczas zamknąć się we własnych odczuciach, w swojej linii, skoncentrować się na naturze, aby obronić się przed dewocją, amoralnością, agresją, kłamstwem, zaszufładowaniem... Każdy dobry człowiek broni się przed tym, nie tylko malarz”.

JAN DOBKOWSKI

W serii prac powstających od lat 90 po dziś dzień dominują barwne konstrukcje linearne, które przenoszą przedmiotowość w strefę abstrakcji. Z „pierwszych odczuć”, jak mówił Dobkowski, określonych linią „niepojętą i nieskończoną”, rodzi się wizualny komentarz, będący wyrazem przepelnionych erotyzmem sił vitalnych człowieka i zawartej w nim twórczej energii. Linia stała się ostatecznym wyrazem stylu artysty, definiując cechy indywidualne przedstawianych postaci, reprezentatywnych dla toku akcji dzieła. Wraz z upływem lat, młodzieńcze intuicje Dobkowskiego przeradzają się w mistrzostwo formalne, zdolne uchwycić szalone idee, wywodzące się

z hipisowskich źródeł twórczości tego artysty. Jak powiedział Jan Dobkowski: „Kiedy linia utraciła swoją dekoracyjność i przekształciła się w strukturę. Z niej to buduję przedmioty, przestrzeń. Jestem szczęśliwy, bo jakby na nowo tworzę świat. Wiem, jak pokazać powietrze, ziemię – jaką barwą, jaką linią, o jakiej gęstości. Nie tworzę fikcji. Niech pani zobaczy, jak faluje las, jak kłonią się zboża. Linearnie. Natura związała mi się z linearnością, jej początkiem jest zawsze linia. Linia stanowi ślad mojego myślenia” (Jan Dobkowski, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 48).



STANISŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1922)

"Trudy na autostradzie dla niebieskiego posłańca", 1991 r.

olej/plótno, 100,5 x 81,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na bieżymie:

'S. Fijałkowski - 1991 | Trudy na autostradzie dla niebieskiego posłańca'
na dolnej listwie cyfra '279', na płótnie nieczytelny stempel wywozowy

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Agra Art, Warszawa 20.11.2005
- kolekcja prywatna, Polska

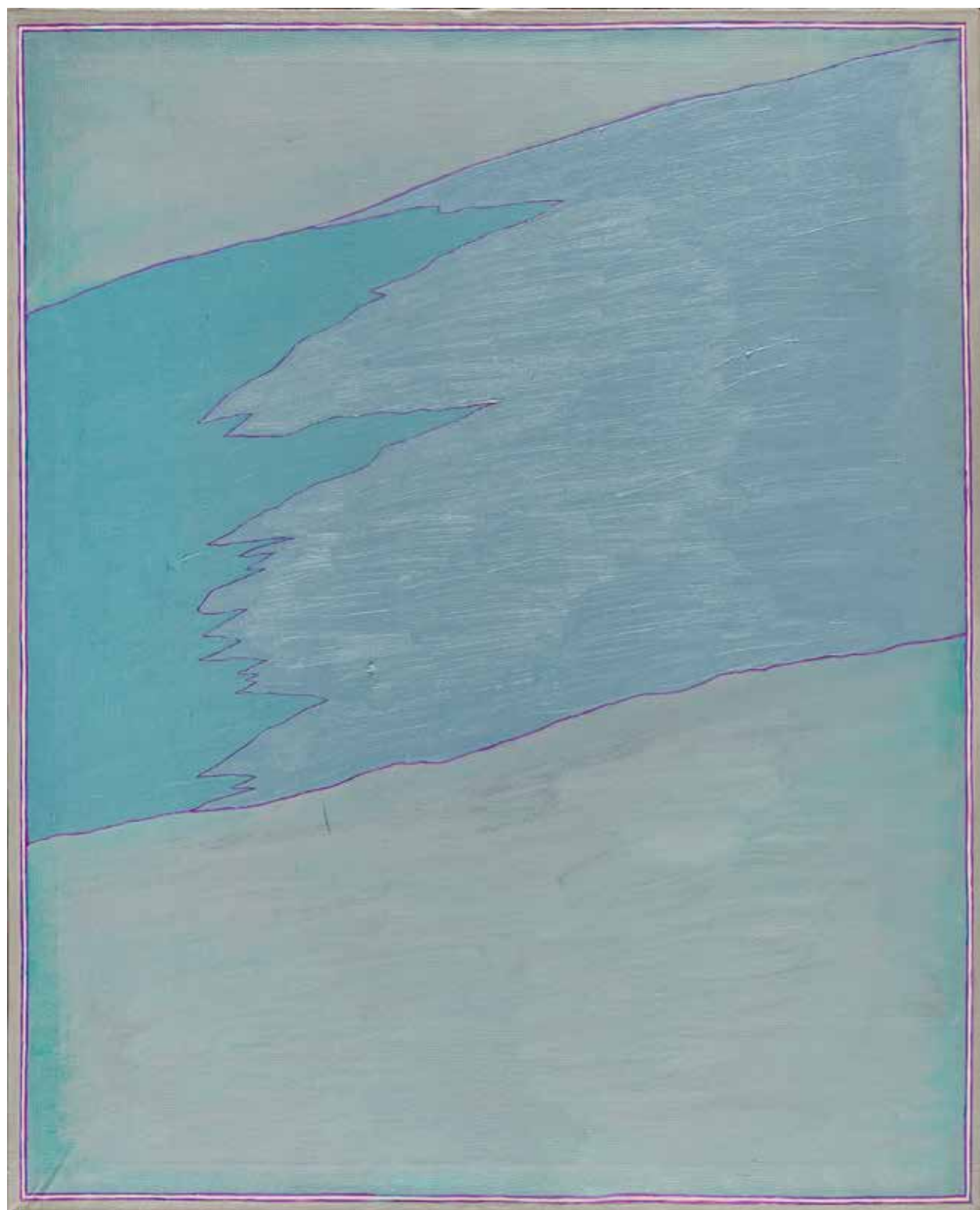
WYSTAWIANY:

- Muzeum Sztuki w Łodzi, od 18.06 do 25.08.1996
- Centrum Sztuki, Galeria Kronika, Bytom, od 13.09 do 30.10.1996
- „Droga. Stanisław Fijałkowski”, Muzeum Sztuki w Łodzi,
od 18.06 do 25.08.1996, Centrum Sztuki, Galeria Kronika, Bytom,
od 13.09 do 30.10.1996

LITERATURA:

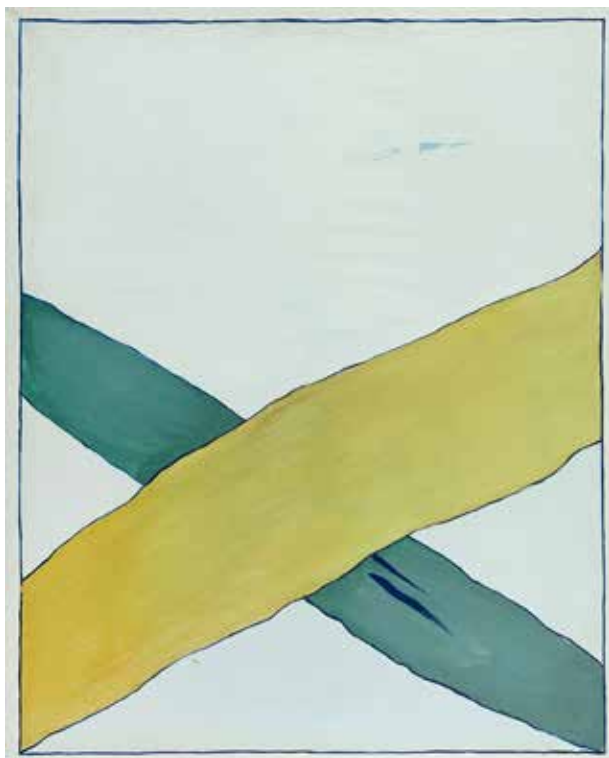
- Droga. Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy w Muzeum Sztuki
w Łodzi i Centrum Sztuki Galeria Kronika w Bytomiu, Łódź 1996,
poz. kat. 6, s. 14 (il.)

„Intencja nie jest do końca znana. Rodzi się ona w miarę malowania. Można zacząć od zupełnie bezmyślnego postawienia plamy czy kreski na płótnie. Może ona wzbudzić zainteresowanie, ciekawość, co ma szansę z niej wyniknąć, jakie przekształcenia są niezbędne, ażeby ta banalna i przypadkowa forma stała się mówiącą... To jest główny powód zainteresowania całym procesem malowania! W takim razie sam jego finał – decyzja zakończenia pracy – to akt bardzo ważny jako ostateczna aprobatą całego procesu”.

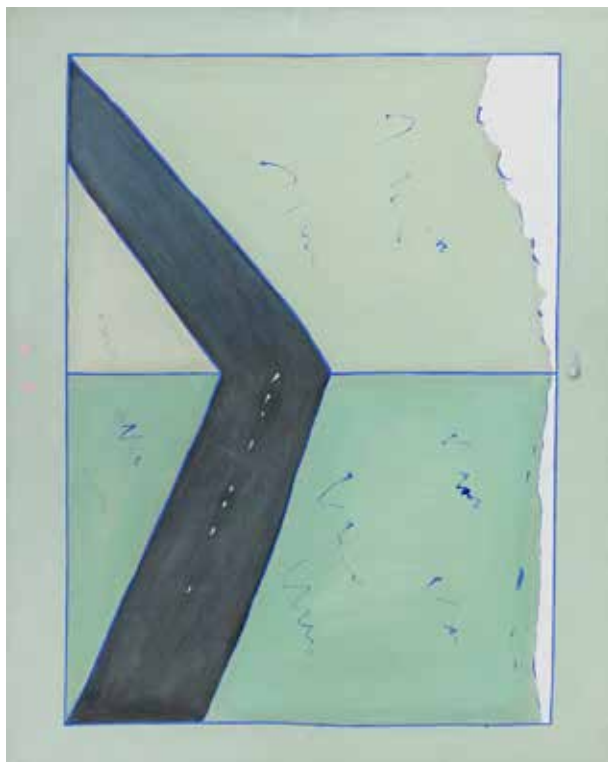




Stanisław Fijałkowski, Łódź 1964, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta



Stanisław Fijałkowski, Autostrada dla kreta i liszki, 1990 r.



Stanisław Fijałkowski, Autostrada LII, 1978 r.

„Autostrady” są jednym z najważniejszych tematów w twórczości Fijałkowskiego, obecnym w jego malarstwie od lat 70. XX w. Artysta, który posiada pełną dokumentację swoich dzieł, ma odnotowanych 108 prac zawierających w tytule słowo „autostrada”. Sam malarz mówi o cyklu: „Autostrada” jest nowoczesnym symbolem Drabiny Jakubowej. To łączność ziemi z niebem, czyli materii z duchem. Uważam, że tylko symbol prosty, zarazem wieloznaczny, bliski abstrakcji daje się rozmaicie interpretować. Każdy może go na swój sposób przeżywać, w zależności od bogactwa, jakie w sobie nosi”. „Drabina Jakubowa” to starotestamentowa wizja Jakuba, który we śnie ujrzał drabinę sięgającą nieba, po której na ziemię schodzili aniołowie. Ta scena wielokrotnie inspirowała artystów od średniowiecza do współczesności. Zobrazowali ją m.in. późnobarokowy malarz Michael Willmann, angielski romantyk William Blake czy oniryczny symbolista Marc Chagall. W obrazach tej serii dominuje zagarniająca widza przestrzeń. Kompozycje tworzą pasy – drogi przecinające się pod różnymi kątami, prowadzące w górę, w dół, na boki. Ich wyjście poza płótno ogranicza cienie kontur, utrzymujące je w granicach wyznaczonych przez przestrzeń obrazu. Prace Fijałkowskiego bardzo subtelne, niemal ascetyczne w strukturze kompozycyjnej, na granicy abstrakcji zawierają w sobie moc symboliczną, skłaniającą do osobistych refleksji i interpretacji.

Historia Drabiny Jakubowej, według Fijałkowskiego jest symbolem zakorzenionym zarówno w świadomości człowieka wywodzącego się z kręgu kultury judeochrześcijańskiej, jak i funkcjonującym w podświadomości każdego człowieka. Symbolizuje ona bowiem drogę ku transcendencji, jest także pomostem łączącym niebo z ziemią. Autostrada stanowi dla Fijałkowskiego uwspółcześnioną trawestację biblijnego motywu i odczytywana jako metafora drogi duchowej staje się uniwersalną metaforą poszukiwania szczęścia i doskonałości bliską wszystkim ludziom. Pokonywanie drogi utożsamiać można również z prak-

tykowaniem sztuki. „Sztuka – mówi Fijałkowski – daje świadectwo istnienia sacrum, analogiczne do świadectwa religii lecz nie identyczne (...) czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego jej symbolicznym znakiem”. W innym tekście teoretycznym pisze: „Cokolwiek robię lub nad czymkolwiek zamyślam się, pochylam się nad Nieznany. Wierzę głęboko, że źródłem sztuki jest praca wykonywana z oddaniem i w gruncie rzeczy bezinteresowna. Żywię przy tym nadzieję i pragnę najmocniej dostąpienia swego rodzaju iluminacji przez oddanie się bez reszty samemu malowaniu i niczemu więcej – spełnieniem zaś tej ufności jest wydobywanie wewnętrznego światła obrazu promieniującego nad ogromem rzeczy i pytań. Technicznie rzecz biorąc, kładę na powierzchni płótna barwę obok barwy lub nawet maluję ją jednym kolorem w taki sposób, żeby w absolutnej ciszy obraz rozpoczął swoje niesłychanie dyskretne jarzenie się widoczne wewnętrznym okiem. Barwy doprowadzone do świecenia mają swoją przestrzeń, nie są już tylko pomalowaniem powierzchni. Posiadają też określoną dynamikę, są w potencjalnym ruchu, porywają nas. Czym jest owo wewnętrzne światło? Jest doskonałym symbolem całości, czyli świata, objawieniem, epifanią tajemnicy wszelkiego bytu. Wewnętrzne promieniowanie obrazu jest owocem działań na wskroś sakralnych, które umożliwiają transformację materialnej struktury w żywą formę duchową. Świecący takim światłem obraz ujawnia swoje prawdziwe życie i znieśławiające piękno. Jest spełnieniem świadomych i nieświadomych dążeń, zaspokojeniem naszych jawnych i ukrytych pragnień – może nawet w większym stopniu niż jakiegokolwiek inne dzieło sztuki, ponieważ obraz jest głębiej zakorzeniony w podstawach naszej psychiki, bliżej nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, mitowi i kulturze” (Stanisław Fijałkowski, 2002, [w:] Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy indywidualnej, Atlas Sztuki, Łódź 2010, s. 30-31).

TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Kompozycja, 1965 r.

akryl liquitex/plótno, 89 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]
estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- „17 Polish Painters”, D'Arcy Galleries, Nowy Jork, Waszyngton, 1965

LITERATURA:

- Tadeusz Dominik, *Za oknem jest ogród...*, katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2008, nr kat. 94, s. 218 (il.)

„Jak tak sobie przypominam czasy tej zgniłej, szarej komuny, że był okres, kiedy namalowałem dość sporo takich ciemnych obrazów... Tak, czas, w jakim się żyje, wpływa na obraz. O tym się nie myśli, ale to potem widać”.

TADEUSZ DOMINIK

W istocie prace Tadeusza Dominika z wczesnego okresu zdają się wylaniać z mroku. Na ciemne zazwyczaj tła, oscylujące w kolorystyce zbliżonych do czerni brązów, butelkowych zieleni czy granatów, artysta nakładał wibrujące, świetliste plamy czystego koloru. Wywołane przez tak silne kontrasty efekty dynamiczne wzmocnione były dodatkowo ekspresyjnym gestem i zbruzdzoną fakturą.

W pracach z końca lat 50. i początku 60. Dominik zbliżał się do estetyki i środków formalnych bliskich malarzom identyfikującym się z tasyzmem, którzy stali w otwartej opozycji do doktryny socrealistycznej. Kompozycje z tego okresu, mimo ewidentnych inspiracji naturą, wykazują daleko idące związki z abstrakcją. Niemniej zasadniczy fundament malarstwa Dominika zarówno w tych jak i późniejszych obrazach pozostaje ten sam - przestawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję

będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizję otaczającego świata. Innym czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja wyniesione przez artystę z czasów studiów artystycznych pod okiem Jana Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym, efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom”. Wczesne płótna Tadeusza Dominika zdobyły uznanie także za granicą. W czasie kiedy na zachodzie zapanowała moda na wystawy artystów zza żelaznej kurtyny, będącą poniekąd orężem wymierzonym przeciwko Związkowi Radzieckiemu w kulturalnej zimnej wojnie, Dominik znalazł się w gronie piętnastu polskich malarzy, którzy zaprezentowali swoje prace na legendarnej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art w 1961 roku.



TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

Pejzaż, 2012 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

cena wywoławcza: 22 000 zł †

estymacja: 30 000 - 40 000

Prezentowana praca, podobnie jak całokształt artystycznego dorobku Dominika, stanowi autorską próbę konsolidacji osiągnięć impresjonizmu i abstrakcjonizmu. Artysta ukazał własną wizję krajobrazu, podyktowaną wrażeniami, jakie w nim wywołał. W sposobie nakładania farby można dostrzec pełne przewrotności odwołanie do pointylizmu (czytelersko kreowane punkty). Dominik zadbał jednocześnie o silną geometryzację swojej kompozycji.

Znamienne dla jego stylu jest odżegnywanie się od płaskich plam barwnych, wynikających z przekonania artysty o niesłuszności takiego zabiegu przy ukazywaniu natury, która nigdy nie wykazuje się dwuwymiarowością. Sztuka Dominika wyrosła na gruncie zasad wpojonych mu przez jego nauczyciela, Jana Cybisa, uznawanego za jednego z mistrzów polskiego koloryzmu. Przejął od niego szacunek dla barwy oraz przekonanie o bezcelowości mimetyzmu. Artysta, łącząc ten stabilny fundament z fascynacją nowymi tendencjami w sztuce oraz dążeniem do przetransponowania wszechobecnej poezji

w medium malarskie, wykreował unikatowy język artystyczny, wyłamujący się jednoznacznym klasyfikacjom, sytuujący go na pograniczu koloryzmu i abstrakcji lirycznej.

Przedstawiony pejzaż został skonstruowany w oparciu o kompozycję pasową, która decyduje o wywołaniu wrażenia jego uporządkowania w stopniu dalece wykraczającym poza możliwości do spotkania w naturze. Sekwencyjność poszczególnych pasów nadaje układowi cech rytmiczności, wzmocnionej poprzez naprzemienne wypełnienie ich kropkami i swobodnymi krótkimi pociągnięciami pędzla. Zamierzoną dysharmonię wprowadza spiralna linia, sugerująca kształt koron drzew. Monotonia kompozycji została przełamana poprzez przeciwstawne zestawienia barw (błękitny i czerwony oraz brązowy i żółty). Odrealnienie kompozycji wynikające z równomierności rozmieszczenia poszczególnych elementów wraz z jej pasowością nasuwa skojarzenie z tkaniną artystyczną, którą również pasjonował się artysta.



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Statek niewolnic", 1982 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

cena wywoławcza: 260 000 zł [†]

estymacja: 350 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- wystawa indywidualna, Polnishes Institut, Lipsk, maj 1987
- wystawa indywidualna, Galeria W pasażu, Wrocław, kwiecień 1987
- wystawa indywidualna, Galeria trzech obrazów, Kraków ASP, czerwiec 1982

„Malarz szuka zagubionej Europy na opustoszałych, współczesnych promach, które jak antyczne okręty, uwożą w nieznane i porywają dziewczęta za wielką wodę. Patrząc na Europę Nowosielskiego, jesteśmy jednocześnie towarzyszami podróży w głąb malarskiej wyobraźni, która kultywuje ideał kobiecego ciała, adoruje jego kształty, przenosząc go tym samym w ponadzmysłowy wymiar”.

ANDRZEJ SZCZEPANIAK

Do wątku kobiet na statku powracał Nowosielski w swej twórczości wielokrotnie. Motyw ten stał się współcześnie dla artysty niemal ikoniczny. Odindywidualizowane, hieratyczne w swej formie, tajemnicze pasażerki statku przemierzającego bezkres wody, stanowiły dla Nowosielskiego travestację greckiego mitu o porwaniu Europy. Fenicka księżniczka, która została uprowadzona przez Zeusa, córka Mediterreum i matka pierwszych Europejczyków: króla Krety Minosa i walecznego Sarpedona, dająca początek naszemu kontynentowi, zaginęła bezpowrotnie. Jednym z pierwszych tego typu przedstawień jest akwarela z 1951 roku, na której ukazani zostali marynarze torturujący porwane, nagie kobiety. Erotyczna scena o perwersyjnym, sadomasochistycznym wydźwięku w później-

szym okresie wyewoluowała w pełen niedopowiedzeń i pola do imaginacji motyw nacechowany aurą refleksyjności. W pracy „Porwanie Europy” z 1976 roku Nowosielski umieszcza główną bohaterkę w centrum kompozycji, zwrócona tyłem do widza wpatruje się w dziób statku stawiającego czoło wzburzonemu morzu, wokół niej - w prostokątnych kwaterach jak w stop klatkach rozłożonych równomiernie z trzech stron kompozycji - ukazane są migawki z podróży, którą odbywa. Monotonnej, niekończącej się podróży w nieznane. Kobiety na statku także znajdują się w przestrzeni pozbawionej wymiaru czasowego, marynarze, którzy je uprowadzili już dawno zniknęli, znudzone, zubożone, przemierzają kolejne morskie mile, ich podróż wydaje się nie mieć początku ani końca.



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Pejzaż miejski (Kraków), 1973 r.

olej/plótno, 60 x 75 cm

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

na odwrociu papierowa nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu

oraz nalepka galerii Gest

cena wywoławcza: 170 000 zł [†]

estymacja: 250 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- wystawa indywidualna, Instytut Kultury Polskiej i Zitadele Spandau, Berlin, październik-listopad 1995
- wystawa retrospektywna, Muzeum Narodowe Poznań, Muzeum Narodowe Wrocław, Zachęta Warszawa, Muzeum Narodowe Kraków, 1993
- wystawa indywidualna, Galeria Arsenał, Białystok, maj-czerwiec 1991
- wystawa indywidualna, Lwowska Galeria Obrazów, Lwów, wrzesień-październik 1990
- wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe, Radom, czerwiec-wrzesień 1990
- wystawa indywidualna, Salon Wystawowy BWA Białystok, listopad 1976
- wystawa indywidualna, BWA Arsenał, Poznań, sierpień-wrzesień 1976
- wystawa indywidualna, BWA Rzeszów, marzec-kwiecień 1975
- wystawa indywidualna, Pawilon Wystawowy BVWA Kraków, styczeń-luty 1974
- wystawa indywidualna, Galeria BWA Lublin, marzec 1973

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

Prezentowana praca należy do rzadkich ujęć ilustrujących konkretne miejsce. Budynki, mimo, że odarte z detalu, posiadają charakterystyczne, rozpoznawalne bryły. Poprzez zastosowanie perspektywy zbieżnej artysta nadał przed-

stawionej okolicy cech trójwymiarowości i realności. Zdająca rozgrywać się w ponadczasowej przestrzeni scena urzeka sielankowym klimatem sennego, letniego popołudnia na jednym z miejskich placów.

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



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Akt, 1985 r.

olej/plótno, 70 x 50 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1985'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 120 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Wystawa Grupy Krakowskiej, Pałac Sztuki, Kraków, październik 1992

„Portret Nowosielskiego niczego nie odkrywa, niczego nie odsłania, nie demaskuje. Jest spotkaniem t e g o d r u g i e g o, spojrzeniem prosto w twarz czyjejś tajemnicy. A takie spojrzenie – wiemy to od Levinasa – niczego nie rejestruje, nie konotuje. Patrzeć komuś w twarz to nie dostrzegać nawet koloru jego oczu, niczego, co by można wpisać do jego ankiety paszportowej. Dlatego może Nowosielski zaciemnia, zacierza nawet twarze jego postaci – świętych i świeckich. Respektuje ich inność. Nie tylko i nie tyle osobowość, co o s o b n o ś ć. Co nie znaczy, żeby o nich niczego nie wiedział, żeby ich – w sobie właściwy, dyskretny sposób – nigdy do końca nie odgadywał”.



10

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Dziewczyna w kostiumie gimnastycznym", 1952 r.

olej/plótno, 102 x 70 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1952'
na bieżymie nalepka z Galerii Grafiki i Plakatu w Warszawie

cena wywoławcza: 120 000 zł ↑

estymacja: 180 000 - 240 000

POCHODZENIE:

- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

„Tematyka sportowa jest próbą kompromisu z postulatami epoki, jednak przedziwne, akrobatyczne pozy dziewcząt, ich tajemnicza, erotyczna musztra – sugerują ukryte, podświadome znaczenia. Sportsmenki o ciężkich, masywnych ciałach mają w sobie jakąś patologię. (...) Niektórzy będą interpretować te prace w kontekście politycznym: jako metaforę zniewolenia, podporządkowania i władzy. Inni – jako sprzeciw wobec przaśnej, siermiężnej seksualności PRL-u, z jego proletariacką urodą krzepkich, wyzbytych kobiecości traktorzystek. Osobliwe, sportowe inscenizacje Nowosielskiego kryją w sobie jednak zbyt wiele widocznej przyjemności autora, by ich erotyzm można było uznać za 'opozycyjny'. 'Mnie sport interesuje jako manifestacja nagości – przyznaje malarz. – Sport to jest zastępcza aktywność człowieka tęskniącego za autentycznym przeżyciem erotycznym'”.

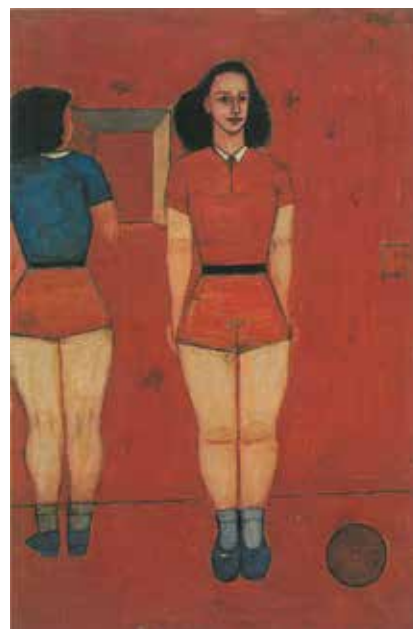




Jerzy Nowosielski, ok. 1955



Jerzy Nowosielski, Siatkarki, 1951 r.



Jerzy Nowosielski, Gimnastyczki, 1952 r.

Jerzy Nowosielski znany jest przede wszystkim z hieratycznych, wieloznacznych i metaforycznych przedstawień, wzorowanych na ikonach szkoły halickiej. Historycy sztuki uważają, że był twórcą nowatorskiej interpretacji malarstwa ikonowego, łączącego w sobie fascynację hieratycznym układem form, konstruktywistyczną spójność z surrealistycznym modelunkiem. Oprócz syntetycznych pejzaży, portretów, scen alegorycznych i abstrakcji geometrycznych bardzo ważną rolę w twórczości Nowosielskiego odegrały kobiece akty o jednoznacznie seksualnym charakterze, często ocierające się o perwersję i pornografię.

Nowosielski fascynował się nagim, kobiecym ciałem w malarstwie niemalże od początku swojej kariery artystycznej. Około 1950 roku, trzy lata po ukończeniu studiów malarskich w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych malarz rozpoczął poszukiwania plastyczne w obrębie kobiecego aktu. Wówczas wykonywał olejne cykle sportsmenek – pływaczek, koszykarek i gimnastyczek, które starał się uchwycić w intymnych, przelotnych momentach. Jan Gondowicz pisał: „(...) Z wyjątkiem jednych 'Gimnastyczek' z 1952 roku technika olejna uderzająco uwydatnia ich brylowatą cielesność, modelując mięsiste uda, napięte pośladki, podkreślone krojem kostiumów wcięcia talii, posępne twarze. Niezgrabne, uchwycone w ocieźlonych susach, skrępowane własną masą kobiety emanują jednocześnie iście zwierzęcą żywotnością, którą podkreśla oranżowy, przechodzący wręcz w karmin koloryt ciał. Prace te malarz, jak gdyby nigdy nic, posyłał zresztą na rozmaite wystawy, budząc zgorszenie pruderyjnych jurorów” (Jan Gondowicz, Jerzy Nowosielski, Warszawa 2006, s. 32). Swoją wizję kobiety Nowosielski doskonale wpisywał się w socrealistyczny ideał piękna zniszczonego. Silnego i masywnego ciała, pozbawionego kusicielskiej efemeryczności, natural-

stycznego w swojej niedoskonałości. Socrealizm proklamował muskularne, oderotyzowane, androgyniczne ciała, które miały funkcjonować nie jako obiekty pożądania, ale figury retoryczne nowego ładu społeczno-politycznego. W seriach sportsmenek Nowosielski przedstawiał „słuszne ideowo” sylwetki, natomiast w kameralnych, rysunkowych kompozycjach dawał upust sadomasochistycznym fantazjom.

Według cytowanego wcześniej Jana Gondowicza „kobiety Nowosielskiego” to postaci „o śmigłych, prostych nogach, wąskich biodrach, stożkowatych piersiach ukrytych często lub podniesionych ramionach, wydłużonej szyi, drobnej, owalnej głowie. Ich pełne wdzięku pozy – nieśmiałe, a pełne determinacji – odcina od tła czysto umowny już zarys modelunku”. Z pewnością ich ciała stały się głównymi motywami pełnych wysmakowanego erotyzmu przedstawień, w których artysta odwoływał się do surrealistycznej wizji pożądania. Janusz Bogucki, na przełomie 1969 i 1970 roku, we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Jerzego Nowosielskiego w warszawskiej Galerii Współczesnej pisał: „(...) Hieratyczne ukształtowanie kobiet przy toalecie, gimnastyczek czy pływaczek nie przytłumia ich współczesności, nie przesłania drażniącego erotyzmu postaci – lecz przeciwnie, uwydatnia jeszcze przez kontrast te cechy, przydaje ich realności szczególną perwersyjną powagę. Zaskakująca żywotność starej konwencji wynika oczywiście nie tylko z nakładania się jej na współczesny przedmiot czy temat. Decydujące wydaje się to, że sposób użycia tej konwencji, jej przyswojenie dla potrzeb własnej wizji – osiągnął Nowosielski poprzez nowatorskie doświadczenia przeżywane w kręgu krakowskiej awangardy” (Janusz Bogucki, [w:] Jerzy Nowosielski, wystawa w Galerii Współczesnej KMPIK Ruch, grudzień 1969 – styczeń 1970, s. nlb).

II

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Znak Jonasza", 1964 r.

olej/plótno, 80 x 59 cm

opisany na odwrociu: "ZNAK JONASZA" 1964 | 80 x 59 | Jerzy Nowosielski
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Galerii Współczesnej
KMPIK w Warszawie z opisem pracy

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Siemiona, Polska

WYSTAWIANY:

- „Wizerunek – widzenie – wyobraźnia”, Galeria Współczesna KMPIK,
21.11.1965-01.1966
- wystawa indywidualna, Salon Wystawowy oddziału PAX, Łódź,
maj-czerwiec 1965
- wystawa indywidualna, Dom Turysty, KMPIK, galeria Pegaz, Zakopane,
grudzień 1964
- wystawa indywidualna, Galeria Krzysztofora, Kraków,
październik-listopad 1964
- wystawa indywidualna, Salon BWA Katowice, maj-czerwiec 1964

„Wówczas rzekli do Niego niektórzy z uczonych w Piśmie i faryzeuszów: 'Nauczycielu, chcielibyśmy jakiś znak widzieć od Ciebie'. Lecz On im odpowiedział: 'Plemię przewrotne i wiałołomne żąda znaku, ale żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku proroka Jonasza. Albowiem jak Jonasz był trzy dni i trzy noce we wnętrzościach wielkiej ryby, tak Syn Człowieczy będzie trzy dni i trzy noce w łonie ziemi'”.

MT 12,38-40

Wątki religijne stanowią punkt wyjścia dla wielu kompozycji Jerzego Nowosielskiego w różnych okresach twórczości. Abstrahując od tak monumentalnych przedsięwzięć jak program ikonograficzny kościoła pw. Zesłania Ducha Św. w Tychach czy cerkiew w Hajnówce, zrealizował wiele kameralnych kompozycji na płótnie, nawiązujących lub bezpośrednio inspirowanych tematyką biblijną. „Znak Jonasza” wpisuje się w serię prac powstałych w pierwszej połowie lat 60. Stanowi syntezę środków stylistycznych, którymi posługiwał się w pracach o rozbudowanej narracji („Rzeźnia”, 1963 r., „Śmierć wołyżerki”, 1963 r.) z kompozycjami ilustrującymi poddane geometryzacji, stylizowane pejzaże. Charakterystycznym wyznacznikiem owych „narracyjnych”

obrazów jest usytuowana centralnie postać bądź grupa przedmiotów, wokół których w formie bordiury pojawiają się wątki uzupełniające przedstawioną historię. W przypadku Jonasza do czynienia mamy z otaczającą go przyrodą. Postać proroka wpisana została w szary prostokąt mogący symbolizować jednocześnie wnętrze ryby i wykuty w skale, „łonie ziemi” grób. Wokół niego świat toczy się swoim rytmem – słońce zachodzi nad górami, modyfikacjom ulega kolorystyka małych pejzaży ilustrując zmiany jakie zachodzą w natężeniu światła od świtu do zmierzchu. W kompozycji Jerzego Nowosielskiego, podobnie jak w interpretacji „Znaku Jonasza” według ewangelisty Mateusza postać Jonasza zostaje utożsamiona z postacią Jezusa.



TADEUSZ KANTOR (1915 - 1990)

"Egzekucja według Goi" (*Emballage d'après Goya: L'exécution*), 1970 r.

olej, tusz, collage/plótno, 90 x 100 cm

sygnowany okrągłą pieczęcią p.d.: 'T. Kantor' oraz odręcznie 'T. Kantor'
na odwrociu sygnowany i opisany odręcznie: 'T. Kantor' oraz na bieżym: 'Kantor 1970 Execution' fragment naklejki Muzeum Sztuki w Łodzi,
naklejka z Galerie de France w Paryżu, pieczęć Henie Onstad Artcenter
w Oslo, Norwegia

Praca oprawiona jest w autorską ramę.

cena wywoławcza: 500 000 zł †

estymacja: 700 000 - 1 000 000

POCHODZENIE:

- Muzeum Sztuki, Łódź (depozyt artysty)
- Galerie de France, Paryż (zakup bezpośrednio od artysty)
- kolekcja prywatna, Niemcy (od 2001)
- kolekcja prywatna, Polska (od 2006)

WYSTAWIANY:

- Muzeum Śląskie, Katowice, Polska, 2015
- Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, Polska, 2006
- Kunsthalle Wien, Wiedeń, Austria, 2005
- Antonio Saura's Foundation, Cuenca, Hiszpania, 2003
- Museum of Saragossa, Saragossa, Hiszpania, 2002
- Collegiale Saint-Pierre-Le-Puellier, Orlean, Francja, 2000
- Muzeum Narodowe, Kraków, Polska, 1999
- Fundacion Arte y Tecnologia, Barcelona, Hiszpania, 1997
- Kunsthalle Nürnberg, Norymberga, Niemcy, 1996
- Arti Grafiche Motta, Mediolan, Włochy, 1991
- Centre d'Arts Contemporains, Orlean, Francja, 1990
- Kulturhuset, Sztokholm, Szwecja, 1975
- Whitechapel Gallery, London, Anglia, 1974
- Henie Onstad Artcenter, Oslo, Norwegia, 1973

LITERATURA:

- The Impossible Theatre/Teatr niemożliwy, Kunsthalle, Wiedeń; Zachęta, Warszawa 2006, s. 105 (il.)
- Lech Stangret, Tadeusz Kantor: Malarstwo ambalaż totalnego dzieła, Kraków 2006, s. 110 (porównaj)
- Tadeusz Kantor: Interior imaginacji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa-Kraków 2005, s. 165 (porównaj)
- „Plenne Marge”, tom 33, Paryż 2001, s. 21 (il.)
- Kantor: Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 1999, s. 55, poz. 12 (il.)
- Krzysztof Pleśniarowicz, Kantor - a to Polska właśnie, Wrocław 1997 r., s. 184 (il.)
- La escena de la memoria, Ed. Fundacion Arte y Tecnologia, Madryt 1997, s. 99, poz. 21 (il.)
- katalog wystawy w Kunsthalle Nürnberg, Norymberga 1996, poz. 38 (il.)
- Tadeusz Kantor; My Creation, My Journey, ed. Sezon Museum of Art, Tokio 1994, s. 211, poz. 159 (porównaj)
- Tadeusz Kantor - les voies de la creation theatrale, CNRS Editions, Paris 1993, s. 33, poz. 15 (il.)
- Kantor - Ma creation, Mon voyage, Scarrpetta Guy, Ed. Plume, Paryż 1991, s. 134, poz. 154 (il.)
- Borowski Wiesław, Tadeusz Kantor, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 73 (porównaj)
- Tadeusz Kantor; emballages 1960-76, katalog wystawy w Whitechapel Gallery, Londyn 1974, s. nlb.









Tadeusz Kantor.



Tadeusz Kantor; Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infanta Velazqueza, 1988 r.



Tadeusz Kantor; Pewnego razu do mego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi, 1988 r.

Fascynacja Tadeusza Kantora kulturą i sztuką Hiszpanii sięga lat 50., w kolejnej dekadzie podjął w swojej twórczości nigdy niezakończony dialog z malarstwem wielkich mistrzów hiszpańskich. Pomiedzy rokiem 1981 a 1989 odwiedził Hiszpanię, dziewięć razy prezentując tam wszystkie najważniejsze spektakle: „Umarłą klasę”, „Wielopole-Wielopole”, „Niech szczeną artyści” i „Nigdy tu już nie powrócę”. W swoich obrazach i sztukach odnosił się Kantor do różnych związków z Hiszpanią – w realizacjach scenograficznych (Don Kichot, Alkada z Zalamei, Czarująca szewcowa) ujawniał fascynację jej literaturą; również w teatrze, ale przede wszystkim w malarstwie, nawiązywał do wielkich malarzy, wprost przenosząc wątki i postaci na współczesne płótna. Oprócz dzieł powstałych z inspiracji sztuką Hiszpanów obecny jest jeszcze jeden motyw – lapidarne szkice z cyklu „Dziennik z podróży” – wizualny zapis fascynacji krajobrazem, architekturą czy prozaicznymi obserwacjami.

Najpełniej związki te realizują się w malarstwie Kantora, w którym prowadził dialog z dwoma wielkimi mistrzami – Velázquezem i Goyą. Po raz pierwszy nawiązania te pojawiają się w połowie lat 60. w asamblażach, na których maluje infantkę z obrazu Velázqueza – motyw, który powraca w całej późniejszej twórczości Kantora. Pomiedzy 1965 a 1981 rokiem powstało kilka wersji asamblażu z postaciami infantek, schemat kompozycyjny zawsze był podobny: w górnej części pojawiała się efemeryczna, namalowana głowa infantki, poniżej – w miejsce dworskiej sukni – stara, zniszczona torba listonosza. Całość asamblażu zamontowana była na dwóch płótnach połączonych zawiasami, które przeobrażały dzieło w składany, mobilny obiekt, „...likwiduję kolor; wprowadzam zawias, by obraz można było złożyć i zabrać ze sobą jak walizkę” – wyjaśniał artysta w jednym z wywiadów. Motyw infantki powraca w trzech obrazach olejnych z końca lat 80.: „Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infanta Velazqueza”, „Pewnej nocy po raz drugi weszła do mego pokoju Infanta Velazqueza” i „Nie zagląda się bezkarnie przez okno”. W serii tych prac infantka przybiera bardziej realne kształty. Pojawia się także w konkretnym kontekście – unosząca się niczym zjawia nad kościołami w Wielopolu, obojętna na gest przedstawionego na obrazie artysty spadającego głową w dół i wyciągającego do niej rękę w błagalnym geście. Innym razem przedstawiona zostaje jako modelka w pracowni lub nocny gość zaglądający przez okno do „Biednego Pokoiku Wyobraźni”, w którym przy stole siedzi artysta. Infanta pojawia się raz

jeszcze w pokoju artysty, tym razem w spektaklu „Dziś są moje urodziny”, gdzie w rolę żywego obrazu, zjawy z przeszłości wcieliła się aktorka.

Pierwsze bezpośrednie nawiązania do obrazów Francisca Goi sięgają czasów odkrywania przez Kantora możliwości wyrazu przez asamblaż. „Podobnie jak 'Infantka', również 'Żołdak z obrazu Goi' znaleźli się najpierw na rysunkach i płótnach Kantora jako ambalaże (1970). Słynny obraz z 1814 roku 'Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808' odesłał Kantor do muzealnego składu, opakowując postacie strzelających żołnierzy w toboły i skrzynie oznaczone symbolami i numerami, jakimi opatruje się zmagazynowane przedmioty. Zapakował nawet widoczne w oddaleniu miasto, a postacie zabijanych zakładników zastąpił samymi ich ubraniami, ożywionymi pełnym ekspresji ruchem. W roku 1988 żołdak powrócił, ale już tylko jeden i nie 'zaambalowany'. W serii 'Dalej już nic' powstał obraz (poprzedzony kilkoma szkicami) o przydługim tytule: 'Pewnego razu do mego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi'. Motyw ten, podobnie jak to było z Infantką, powtórzył autor w roku 1990 dla rzymskiej galerii ('Powtórnie zaszedł mi drogę napoleoński żołdak z obrazu Goi'). Na obu tych obrazach i na rysunkach wychylony w dynamicznym wyroku żołnierz strzela, celując do pojedynczej postaci, która zajęła miejsce grupy rozstrzeliwanych powstańców. Tą postacią jest sam Kantor – rozpoznajemy kapelusz, powiewającą szalik i wytorny płaszcz – z najwyższą nonszalancją i obojętnością reagujący na strzał ogniem i dymkiem z... papierosa. Postać autora również namalowana jest w lekkim wyroku, lecz jest to gest nie brutalnej siły, ale elegancji. 'Żołdak z obrazu Goi' nie zagrał w ostatnim spektaklu autora, lecz jego teatr zawsze zaludniały postacie żołnierzy i oprawców. (...) Wśród tekstów do spektaklu 'Dziś...' znajduje się i taka notatka: '...wylczenie scen, sytuacji, które mnie nękały i które można byłoby z łatwością stworzyć na scenie z pomocą takiego środka, jakim jest obraz: egzekucja, wojna, mordowanie ludzi, kaleki wojenne, dziwki, burdel, panowie ministrowie, generałowie, policjanci, szpicle...' Jeśli nawet napoleoński żołnierz nie znalazł się w spektaklu, to z pewnością był jedną z tych postaci, które często nawiedzały wyobraźnię Kantora. Podobnie jak to było z 'Infantką', stracił z czasem rolę muzealnego ambalażu i stał się symbolem' (Kantor: Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, oprac. Barbara König, red. Zofia Gołubiew, Kraków, 1999, s. 21-22).



Francisco Goya, Rozstrzelanie powstańców madryckich, 1814 r., Prado, Madryt

Prezentowany obraz, wykonany przez Tadeusza Kantora w 1970 roku, należy do serii ambalaży stworzonych przez artystę od 1965. Odbyte w tym okresie podróże do USA zaowocowały zwrotem artysty w kierunku sztuki konceptualnej. Jako bodaj jedyny polski twórca awangardowy podjął w latach 60. aktualny i polemiczny dialog z dziełami konceptualistów, już od dłuższego czasu pełnił bowiem w polskim życiu artystycznym rolę medium, przetwarzającego kolejne artystyczne impulsy napływające do Polski z zachodniej Europy, a później także Stanów Zjednoczonych. W swojej wizji sztuki Kantor poszukiwał takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które byłyby najbardziej adekwatne do współczesnych czasów - chłonił wszelkie nowinki, umiejętnie asymilował to, co okazywało się przydatne, modyfikował, wchodził w dialog.

Technika ambalażu uwiódła Kantora, ponieważ zawierała w sobie właściwość zawieszania dotychczasowych sensów i znaczeń obiektów, które znalazły się w obszarze zainteresowania artysty. Kantor zauważył, że zakrywanie pozwalało paradoksalnie poznać ukrytą treść tego, co opakowywane. Mieszanie porządków, wydobywanie tego, co ukryte, mistyfikacja, sięganie do głębokich warstw pamięci to podstawowe wyznaczniki zarówno realizacji teatralnych, jak i obrazów i instalacji Tadeusza Kantora. W twórczości artysty nowy sposób artystycznego działania – opakowywanie przedmiotów, scenografii,

aktorów czy dzieł sztuki – zaznaczył się również w malarstwie, gdzie bohaterami obrazów były utrwalone, wizualne pierwowzory postaci. „Egzekucja według Goi” należy do cyklu ambalaży muzealnych, w których kwestionował wartość dzieła sztuki i testował trwałość pewnych archetypów, poszukując języka uniwersalizującego przekaz. Tak powstały „Infantki” inspirowane obrazem Velázquez’a, „Egzekucja...” i słynny ambalaż „Hołdu Pruskiego”. Przesłonięcie znanych postaci z płócien wielkich klasyków przewrotnie zwraca uwagę na sam obraz. Strategia ambalażu w wydaniu Kantora pozwala bowiem na zawieszenie utrwalonych sensów i znaczeń obiektów, które artysta uczynił przedmiotem swego zainteresowania. Według artysty zakrywanie umożliwia poznanie skrytej treści obiektów – czyni je dostępnymi, ale jednocześnie chroni, pozwala na przechowanie czy utrwalenie. Eliminując to, co zbędne i stanowiące o najbardziej charakterystycznych, wizualnych cechach dzieła, sięga głębiej do koncepcji i treści, które nabierają uniwersalnego znaczenia. W ambalażach muzealnych posługuje się także figurą retoryczną „Realności Najniższej Rangi”, „która każe mi zawsze sprawy umieszczać i wyrażać w materii jak najniższej, jak najniższej, biednej, pozbawionej godności, prestiżu, bezbronnej, często nawet nikczemnej” (Tadeusz Kantor). Geniusz Kantora objawiał się w umiejętności dotarcia do odbiorcy poprzez zabieranie go w głąb jego własnej pamięci, w budowaniu ze strzępów myśli i wspomnień zrozumiałych obrazów.



Tadeusz Kantor, Emballage Holdu Pruskiego Jana Matejko, 1975 r., włas. MNK Kraków (powyżej oryginał)



Tadeusz Kantor, Infantka wedle Velazqueza, z cyklu Persyflaże muzealne, 1966-1970 r. (obok oryginał)

13

JAN LEBENSTEIN (1930 - 1999)

"Enlèvement d'Europe II" ("Porwanie Europy II"), 1978 r.

gwasz, pastel/papier laminowany, 98 x 120 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 78' opisany na odwrociu:

'Lebenstein | 1978 | „Enlèvement d'Europe II” | gouache et pastel | 99,5 x 119 cm'

cena wywoławcza: 45 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Ader, Paryż, Francja (04.12.2015)
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA::

- Konstanty Jeleński, Jan Lebenstein, Peintre des mythes de la nature humaine, Paryż 1980, s. nlb. (il.)







Jan Lebenstein, Obiad w Salpêtrière, 1977 r.



Jan Lebenstein, Porwanie, 1964 r.

W rysunkach i obrazach z lat 70. powraca Lebenstein do malarstwa figuratywnego. Kompozycje z tego okresu stanowią sumę jego doświadczeń i egzystencjalnych refleksji obecnych w całej twórczości artysty. Formalnie ich charakterystyczny styl wyznacza odejście od niemal rzeźbiarskiej faktury obecnej chociażby w „Figurach”, rozjaśnienie palety barwnej – Lebenstein sięga po ugry i sepie, wykorzystuje barwy ziemi – skał, piasku. Przemianie ulega też repertuar przedstawień – nawiązuje do rzeczywistości widzialnej – pojawiają się krajobrazy potencjalnie rzeczywiste, ludzie, zwierzęta, charakterystyczne budynki Paryża. Odchodzi także od tradycyjnego podobrazia: „w drugiej połowie lat 70. jest taki tajemniczy moment, kiedy Lebenstein przestaje malować na płótnie. Tak jakby wyczerpał – albo wydawało mu się, że wyczerpał – dawną możliwość malarską. Po pewnym czasie – po ponadrocznej przerwie – odnajduje specjalny materiał, trochę jak tektura a trochę jak impregnowane płótno. Kupił go bardzo dużo i wrócił do malowania. To jest bardzo trudny moment, pełen niepokoju. Wie, że świat, dla którego udało mu się znaleźć formę, to jest coś mocnego, coś, z czego może nadal czerpać, ale musi znaleźć nowy wyraz” (Jan Lebenstein, Figury i capriccia. Rozmowa z Piotrem Kłoczowskim, „Zeszyty literackie”, nr 3, 2010, s. 74). Powraca także do tematyki mitologicznej jako uniwersalnej metafory życia, śmierci i ludzkich popędów, do najczęściej występujących motywów należących do erotyzmu sceny, w których pojawiają się kobiety w otoczeniu nie tyle mężczyzn ile osobników o wynaturzonych cechach męskich. Kobiety w tych obrazach zawsze są nagie, wyzywające, to czym się trudnią nie pozostawia żadnych wątpliwości, otaczają je mężczyźni o twarzach zwierzęcych – kocich, ptasich, twarze – pyski, twarze – chrapy. „Interesuje go właściwa ludzior, mężczyznom i kobietom, zwierzęcość,

by tak rzecz, gatunkowa, która występuje na jaw, ilekroć w grę wchodzi seks” (Krzysztof Pomian, Czas Lebensteina, [w:] Jan Lebenstein, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, s. nlb.). Krajobraz w tych kompozycjach nie stanowi jedynie tła dla przedstawień, jego symbolika jest łatwa do odczytania. „Pustki tego pejzażu złożonego z zadziwiających form skalnych, piargów, usypisk, nie usuwa obecne na niektórych obrazach z tego cyklu samotne, bezlistne drzewo. Jego wyciągnięte, suche konary, ręce wzniecone w niemych błaganiu, podkreślają raczej jałowość tej ziemi, jej pierwotność, niepodatność na ucłowieczenie. Wszystko to sprawia, że odsłania się tu coś, co tylko z trudem można zobaczyć gdzie indziej. Przecinając nagromadzone warstwy, kanion czyni bowiem niewidzialnie widzialnym, obnaża to, co ukryte, uzewnętrznia, co wewnętrzne: kościec ziemi. Wyprowadza na powierzchnię to, co głębokie, ukazuje skałę pod piaskiem. Osiąga więc ten sam efekt, co wyobraźnia Lebensteina, gdy prześwietla ciało promieniami śmierci lub poddaje wiwiskcji duszę” (op. cit.). Uniwersalne dzieło Lebensteina ilustruje różne przestrzenie czasowe – sceny rodzajowe zaludnione przez czelkoksztaltne stwory, ludzkie szkielety o zwierzęcych głowach na granicy rozkładu reprezentują czas śmierci. Czas historii to sceny, w których, obok trwałych, niezniszczalnych monumentów, umieszcza szczątki martwych gatunków na dowód kruchości istnienia wobec potęgi historii, i wreszcie czas, który zatrzymał się w miejscu – nieruchomy czas mitów, na wzór nieustannie toczącego się koła życia, w którym trzymamy się siłą pierwotnych popędów – „czas, w którym byk ciągle porywa Europę, Roger wyzwala Angelikę, Perseusz – Andromedę, a Salome tańczy przed Herodiadą i jej świtą, podpatrywana zapewne przez Heroda z okien warownego pałacu” (op. cit.).

ALFRED LENICA (1899 - 1977)

"Kompozycja", 1946 r.

olej/plótno, 92 x 127 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

opisany na odwrociu: 'ALenica | POZNAŃ | "KOMPOZYCJA" 1946-57-66'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 65 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

- Alfred Lenica, red. Beata Gawrońska-Oramus, Warszawa 2014, s. 57 (porównaj)

„Fredzio tymczasem mile uśmiechnięty malował sobie od rana do nocy spore płócienna, posłuchał trochę muzyki, poleciał na jakieś wystawy, skonsumował ze smakiem jakiś odczynek, przeczytał w łóżku futurystyczną albo awangardową książeczkę”.

TADEUSZ KONWICKI

Lenica w latach 20. studiował na Uniwersytecie Poznańskim oraz w poznańskim konserwatorium muzycznym. Miał 40 lat, gdy definitywnie porzucił grę na skrzypcach dla awangardowego malarstwa. Największe triumfy święcił pod koniec życia, po wystawie w Zachęcie w 1974 roku zięć artysty, Tadeusz Konwicky, napisał, że: „chyli głowę przed człowiekiem, którego życie wybuchło na koniec jak wulkan feerią barw, blasków i gwiazd.” Uczył się prywatnie rysunku i malarstwa w pracowniach Adama Hannytkiewicza i Piotra Kubowicza. W latach 30. grube, obwiedzione konturem formy figuratywne na jego obrazach wskazują na zainteresowanie dziedzictwem kubizmu. Później pojawia się również wpływ

surrealizmu, który obecny będzie w twórczości Lenicy przez cały okres okupacji (artysta spędził go w Krakowie). Po wojnie wrócił do Poznania i stał się w 1947 współzałożycielem awangardowej grupy 4F+R (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). W 1949 spod jego pędzla wyszedł pierwszy polski obraz taszystowski („Farby w ruchu”). W okresie socrealizmu funkcjonował w oficjalnym nurcie sztuki. Wtedy, a także później pracował jako organizator życia artystycznego, pełnił kierownicze funkcje w ZPAP. Od połowy lat 40. utrzymywał stałe kontakty z członkami Grupy Krakowskiej, której członkiem stał się w 1965. W drugiej połowie lat 50. powrócił do eksperymentów spod znaku Informel.



15

ERNA ROSENSTEIN (1913 - 2004)

Bez tytułu, 1990 r.

olej/plótno, 56 x 40 cm

sygnowany i datowany na odwrocie: 'E. Rosenstein 1990'

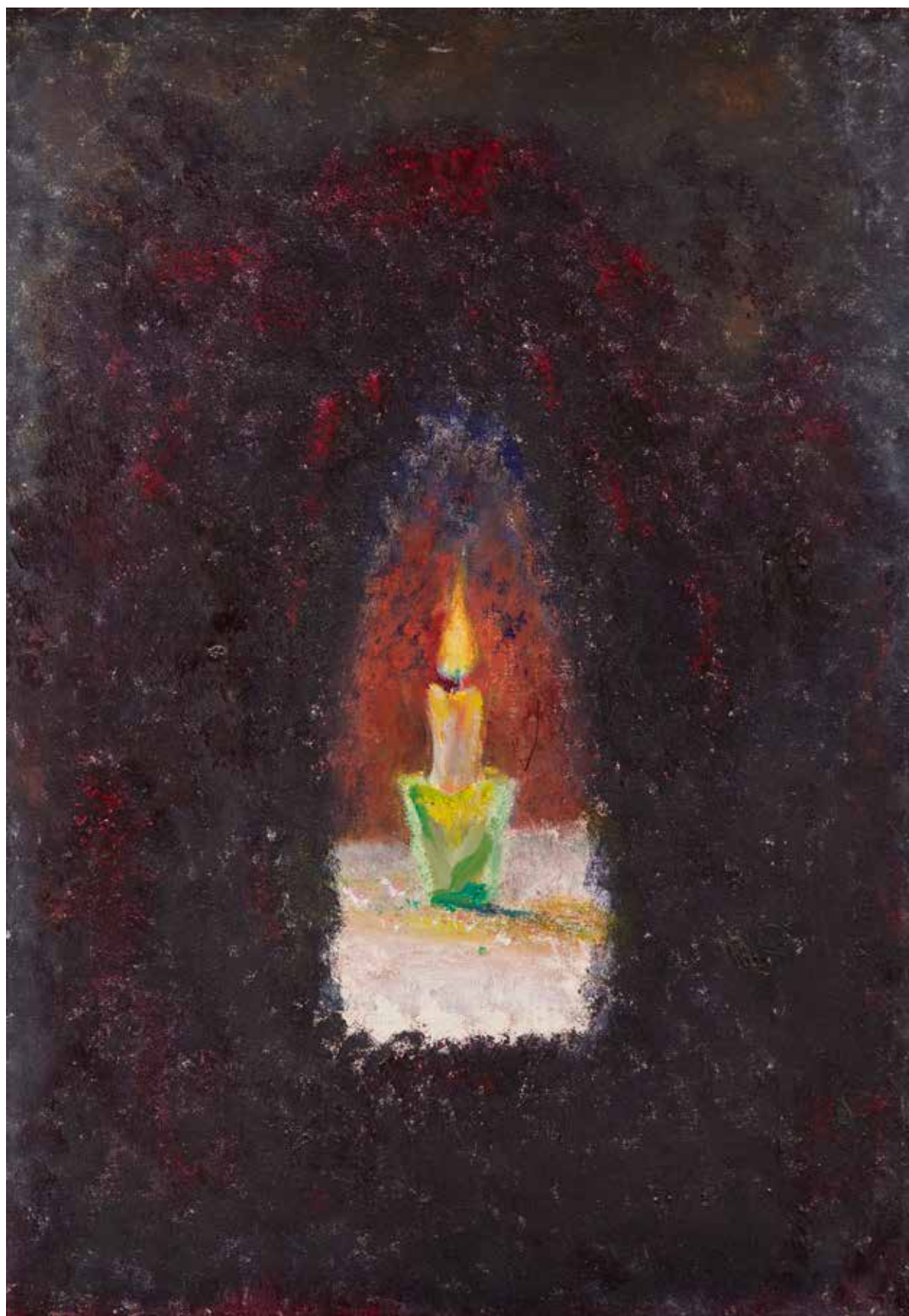
cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 20 000

Twórczość Erny Rosenstein jest niezwykle osobista – artystka w dużej mierze bazowała na swoich wspomnieniach, snach i marzeniach. Wpłynęło to na wypracowanie niezwykle poetyckiego języka artystycznego wypełnionego melancholią. Strategia jej działania polegała na łączeniu antynomii leżących u podłoża kultury europejskiej. Sprzęgała ze sobą: realność z nierealnością, zmysłowość z duchowością, uchwytnie z ulotnym. Nie wahała się przed łączeniem w obrębie jednej kompozycji elementów pochodzących z różnych rzeczywistości i porządków.

Jednym z problemów, który w sposób szczególny zaważył na wyobraźni artystki, była kwestia organiczności, podejmowana przez nią od lat 50. Realizacje rysunkowe pochodzące z tego okresu zdradzają zafascynowanie witalnością natury, którą próbowała uchwycić w kompozycjach nacechowa-

nym horror vacui. Z kolei w malarstwie skłoniło ją to do skupienia się na fakturze dzieł, które zaczęły bezpośrednio odwoływać się do organiczności, czego przykładem jest prezentowana praca. Znaczną część pola obrazowego wypełnia nieokreślona czarno-czerwona struktura o chropowatej fakturze, uzyskana poprzez impastowe nałożenie farby. Na jej środku została realistycznie ukazana pojedyncza świeca, stojąca na stole. Praca wzbudza w odbiorcy silny dysonans poznawczy ze względu na zastosowanie kontrastowych względem siebie środków, co prowadzi do wywołania wrażenia niepokoju. Surrealistyczny charakter sztuki Rosenstein dopuszcza wiele możliwych interpretacji: czarno-czerwoną płaszczyznę można uznać za rodzaj przesłony, zza której wзира fragment pomieszczenia. Biorąc pod uwagę kontekst wojennych doświadczeń artystki, możemy odczytać tę pracę jako wyraz tęsknoty za spokojem symbolizowanym przez świecę.



JÓZEF SZAJNA (1922 - 2008)

"Wyjście z impasu", 1988 r.

olej/plótno, 182 x 182 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Szajna 1988' opisany na blejtramie:

'SZAJNA 1988 WYJŚCIE Z IMPASU'

cena wywoławcza: 30 000 zł

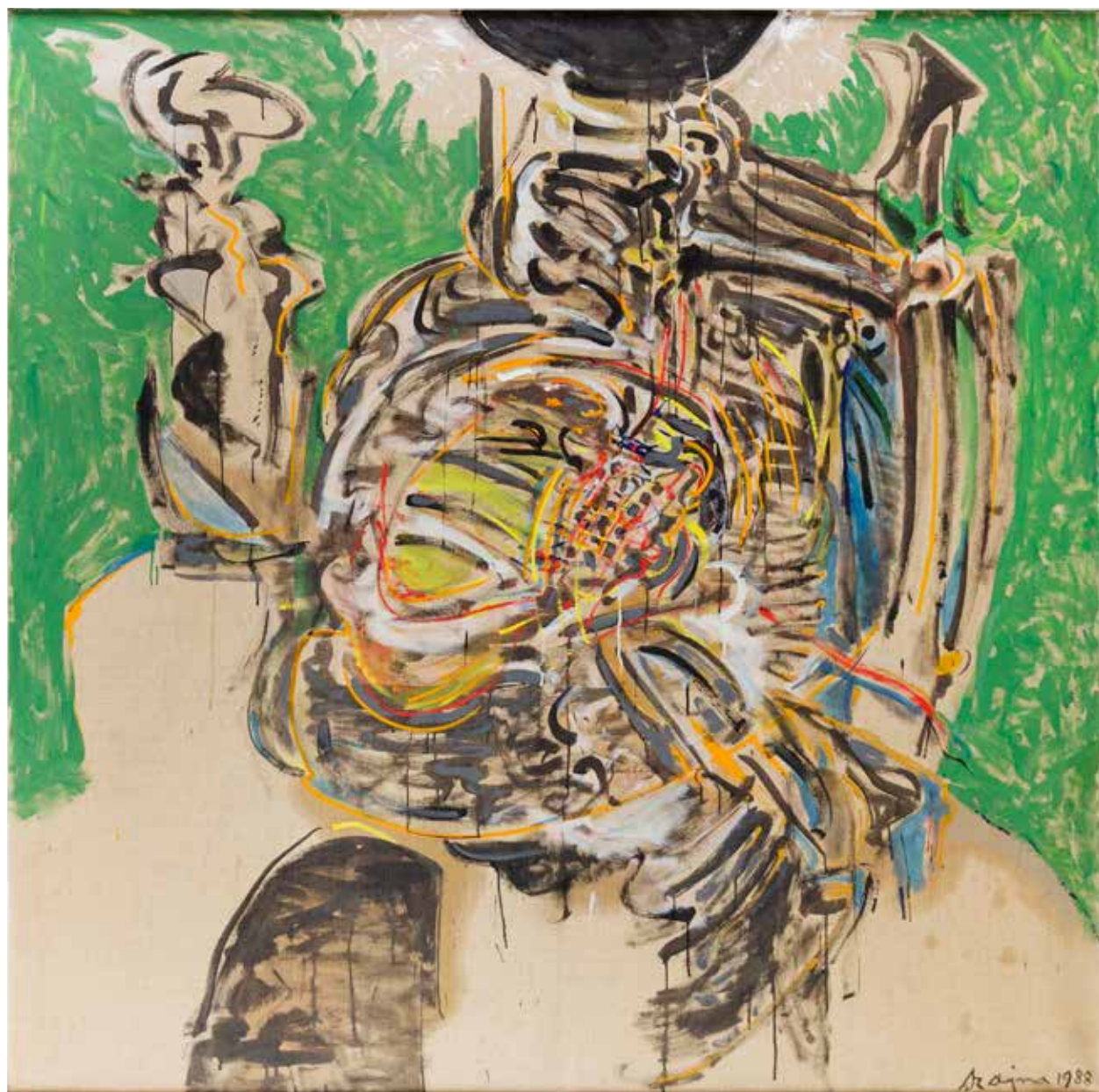
estymacja: 40 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- „Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w. Józef Szajna”, Centrum Scenografii Polskiej Oddział Muzeum Śląskiego w Katowicach, 2016-17
- Galeria Katarzyny Napiórkowskiej, Warszawa, 2014
- Galeria Delfiny, Warszawa, 2014
- „Czy ktoś to słyszy?”, Berlin, 2007
- „Józef Szajna”, Budapeszt, Bukareszt, 2007
- „TEART”, Pałac Sztuki w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Związek Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, 2002
- „TEART”, Sankt Petersburg, Muzeum Narodowe w Warszawie (wraz z happeningiem Drabina do nieba), 2001
- Instytut Kultury Polskiej w Budapeszcie, 1999
- Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998
- Opole, Muzeum Weimar Buchenwald, Kalisz, Warszawa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1996
- Oświęcim, Düsseldorf, Bochum, Warszawa, 1995
- Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, 1993
- Warszawa, Poznań, Gdańsk, Gdynia, 1991-92

„Dzisiejsza awangarda rozszczepiła się na różne motywacje, ukierunkowania, często rozbija się w walce z własną niemożnością. Zwana w wielu wypadkach kontestacją, z czasem staje się formą zbiorowej egzaltacji. Przemijanie struktur czasowych i formalnych jest zgodne z życiem i czasem, dlatego wyłącznie subiektywna postawa wobec tworzenia nadaje właściwy sens sztuce. Ów subiektywizm to dążenie do dominacji, panowania nad rzeczywistością, zagarnięcia największych jej obszarów w czasie i przestrzeni. To wyłączność i autonomia artysty, ale i jego osobiste ryzyko” (Józef Szajna, [w:] Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w., red. K. Frankowska-Piechowicz, Katowice 2016, s. 33).

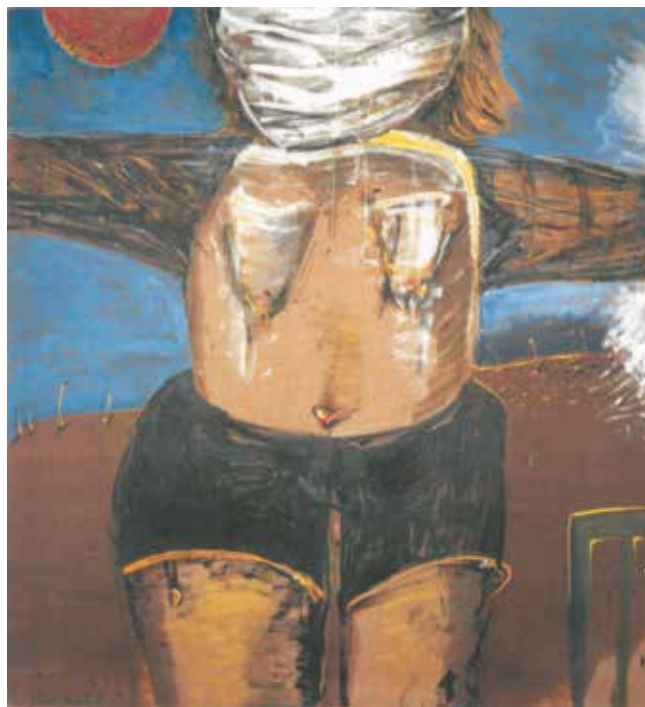
W swojej sztuce Szajna poszukiwał adekwatnej formy dla wyrażenia osobistych treści – środków formalnych poza uznanymi kategoriami. „Wyjście z impasu” doskonale ilustruje te zmagania. Interpretować można je wielorako – wyjście z impasu narzucającej się formy, wyjście poza obowiązujące tendencje, wyjście z impasu traumatycznych wspomnień czy, w szerszym kontekście, wyjście człowieka poza wszelkie determinanty. Praca wydaje się wywiedziona z ideologii i estetyki ekspresjonizmu. Termin ekspresjonizm pochodzi od łacińskiego słowa *exprimere* – wyrażać. Cechy, które wyróżniały twórczość ekspresjonistyczną spośród innych nurtów, to przede wszystkim deformacja rzeczywistości. Zdeformowanie widzialnego świata w założeniu malarzy miało być środkiem do moralnej odnowy społeczeństwa. Również kontekst wojenny był dla wielu artystów okazją do odnowienia człowieka, stworzenia go na nowo. Podobne idee odnajdujemy w malarstwie Józefa Szajny z drugiej połowy lat 80.







Józef Szajna, fot. Nada-Film G. Junker



Józef Szajna, Ona, 1988 r.

„Uważam, że czas wymaga katharsis, oczyszczenia. Czyniłem to w sztuce i poprzez sztukę. Pokazywałem degradację człowieka, mówiłem o apokaliptysie, o pojawiających się wojnach. Nie mieściłem się w żadnym pudełku sceny ani w obrazie. Wybijałem dziury, jak gdyby mi ciągle brakowało powietrza. Nie znosiłem przestrzeni zamkniętej. Myślałem o treściach uniwersalnych, o sztuce otwartej. O tym, co jest ważne, ogólnoludzkie. Bo skoro w życiu byłem nikim, chciałem, żeby to, co robię, zostało dostrzeżone. To tęsknota człowieka 'zero'. Byłem zerem... (Piękny, piękny ten czas, kiedy byliśmy ładni, piękni, niewinni, tak jest z dzieciństwem i młodością). A potem przyszły brudne ręce. Nie tylko Sartre o tym pisze, katharsis jest potrzebne naszemu czasowi, dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek. Kiedy nie jesteśmy głodni, kiedy są perfumy i możemy pięknie pachnieć, to trzeba umyć duszę, nie tylko ciało. Kiedy zamknęło się za mną pierwsze młodzieńcze życie, którego nie wytrącam z pamięci, wojny... Chciałbym, aby każdy cenił sobie czystą młodość i czas – który może być piękniejszy niż dzisiaj – kiedy był odważny i walczył w imię ideałów. Moje marzenie było romantyczne, ale było też i walką patriotyczną. Nie zmieniam twarzy, zachowuję swoją. Moja praca, każde podjęcie się czegośkolwiek, było wewnętrzną spowiedzią. Nie kierowałem się jakimś kanonem, szkołą, klasą, modą, polityką. To wołałem zapomnieć. Żartowałem kiedyś, że na Akademii Sztuk Pięknych traciłem talent. Czegoś się uczyłem, ale i traciłem – gubiłem wyobrażenia. Rozpoczynałem życie na własne konto, z całym szacunkiem wobec moich mistrzów. Szukałem, szukałem długo, szukałem siebie najpierw. A potem znajdowałem. Bez stawiania sobie pytań nie ma odnajdywania. To jest cierpliwość i dociekliwość, ta, która wypełniała życie. Jak pada słowo 'prawda', to chcę wiedzieć, co znaczy kłamstwo. Jak pada słowo 'dobro', to chcę wiedzieć, co to jest zło. Jak przez teatr Dantego Alighieri, przez Cervantesa i postać Don Kichota powiedziałbym, że jest to najbliższa mi rola. Wolę wybierać 'być' niż 'nie być', ale w jakiej sytuacji?

W jakiej odpowiedzialności człowieka za człowieczeństwo?” (Józef Szajna, *Moja sztuka jest ciągle krzykiem, [w:] Życie zamieniam w obraz... Sztuka Józefa Szajny*, red. Eleonora Udalska, Katowice, 2005, s. 127-135).

Główny akcent w sztuce Józefa Szajny stanowi wizualna ekspresja, dotyczy to zarówno jego formuły teatru plastycznego jak i obrazów oraz grafik. Od samego początku uprawiał te dyscypliny równolegle – początki twórczości malarskiej i graficznej artysty, tak samo jak teatralnej, przypadają na lata 50. W przypadku Szajny trudno więc rozpatrywać te dziedziny odrębnie, tak samo jak niemożliwym jest oddzielenie twórczości od dramatycznej biografii artysty. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem w jego płótnach pojawiają się niemalarskie materię, z których tworzy kompozycje o charakterze kolaży. W kolejnej dekadzie elementy te odrywają się od płaszczyzny obrazu – Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie (podobną poetykę posługiwała się chociażby Teresa Rudowicz), coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu – akcentował fakturę kompozycji, aplikując obiekty ready mades. Przedmioty, czy ich fragmenty, były dla artysty nośnikiem przekazu dramatycznych treści. Potrzeba znalezienia języka dla wyartykułowania własnych przeżyć, poszukiwanie artystycznej formy, która najlepiej odpowiadałaby tej potrzebie, zaowocowały wykreowaniem nowych przestrzeni w typie environment. W realizacjach tych autor pragnął upamiętnić obozową martyrologię polskich artystów – wykorzystywał w tym celu materialne pamiątki przeszłości – resztki drobnych przedmiotów, fotografie – jako uwiarygodnienie przekazu. Do tragicznych doświadczeń nawiązał też w malarstwie z lat 80. i 90., w którym odwołał się zarówno do doświadczeń sztuki figuratywnej, jak ekspresjonizmu abstrakcyjnego czego przykładem jest prezentowana przez nas praca.

17

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

Bez tytułu, 1978 r.

olej/plótno, 130 x 120 cm

sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'TP' na odwrociu monogram wiązany 'TP' oraz opisany na blejtramie 'TERESA PAĞOWSKA 1978 130 x 120'

cena wywoławcza: 75 000 zł [†]
estymacja: 120 000 - 150 000

„Teresa Pağowska maluje swoje obrazy od dawna w podobny, oszczędny sposób. Od zawsze czyni oszczędności dwojakiego rodzaju: na farbach i na formach. Nie daje się ich porównywać, ale obie są równie ważne. Miłość do szarego plótna sprawia, że malarka nieledwie z bólem pokrywa je farbami. Może najchętniej pozostawiłaby je nietkniętym, ale wtedy nie wi dzielibyśmy jak wyglądają jej obrazy. (...) Owa lekka, barwna mgła, to może najbardziej specyficzna malarska cecha Pağowskiej. Barwne zestawienia bezbłędnie wydobywają to, co niezbędne. Druga oszczędność to forma, sprowadzana często tylko do znaku, do najbardziej niezbędnych sygnałów, koniecznych, by nie osunąć się w całkowitą abstrakcję.

Wrażliwość kolorystyczna rodem z koloryzmu i doświadczenia 'nowej figuracji' w sposobie traktowania ludzkiej postaci, tworzyły od lat fundament malarskiego sposobu Pağowskiej. W ostatnio tworzonych,

owych niewielkich, obrazowych 'portretach przedmiotów' (...), świadome ograniczanie do minimum i upraszczanie sposobu tworzenia, do złudzenia przypomina wierszowo-kaligraficzną specyfikę japońskiego haiku. O prostych, zwykłych zdarzeniach pisać rysując, językiem prostym, choć to nie znaczy, że niewyszukanym. Te obrazy mają charakter odmienny od dotychczas znanego. Domowy i przydomowy katalog tematów: pies, czajniczki do herbaty, klucze, szklanki, filiżanki, patera z owocami, krzesła; a przed domem: koty (bardzo dużo kotów), psy pary, ptaki zlatujące się do drzewa, konewka. Można nie opuszczać czterech ścian własnego domu i malować najświetniej. Można stać przed najpiękniejszymi pejzażami tego świata i pozostać w swej sztuce zupełnie niemym. Malarstwo, jak i każda inna sztuka płynie ze środka, z wnętrza, które u Pağowskiej zdaje się być nieograniczone w swym bogactwie" (Bogusław Deptuła, Teresa Pağowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 2001, s. 13-15).





Teresa Pagowska, 18 Osiemnasty, 1967 r.



Teresa Pagowska, Czarna kanapa - canape noire, 1981 r.

„Malowanie samo w sobie jest działaniem intymnym – mawiała artystka – kiedy maluję, nie myślę o odbiorcy. I nie liczę na odbiorcę masowego. Widz musi chcieć zrozumieć mój świat, jeśli czuje tego potrzebę. Sens moich obrazów, temat, powód, nie są przekazywane bezpośrednio, tym bardziej więc ich percepcja wymaga obycia ze sztuką”. Zdarzenia w obrazach Pagowskiej zawsze świadczą o głębszej analizie i przeżyciu emocjonalnym. Przez swoje niedomknięcie, brak cudzysłowu, możliwość umożliwiającą widzowi wejście w dialog i budowanie własnej narracji. Podobnie w pozbawionej tytułu, prezentowanej pracy. Jeden z najczęściej występujących w obrazach artystki motyw – umieszczona centralnie postać, pozbawiona cech indywidualnych, na pół rzeczywista, na pół efemeryczna stoi w spazmatycznej pozie w otoczeniu bliżej nieokreślonych współtowarzyszy. Być może kluczem interpretacyjnym do obrazu jest jego kolorystyka – stonowana, zimna, podkreślająca poczucie wyobcowania. Kompozycja budzi skojarzenia z poruszającymi pracami Andrzeja Wróblewskiego czy osamotnieniem jednostki w rzeźbach Abakanowicz. Formalnie praca nawiązuje do najbardziej cenionych obrazów artystki powstałych na przełomie lat 60. i 70. kiedy jej malarstwo zdominował motyw silnie zdeformowanej, traktowanej skrótowo, ludzkiej (głównie kobiecej) figury, ukazywanej często w nieoczekiwanych, dynamicznych, często tanecznych, układach. Obrazy Pagowskiej cechuje lapidarność formy. Historie w nich przedstawione mają charakter anegdotyczny, opowiedziane są językiem poetyckiego skrótu. Rola kluczową odgrywa w nich niemal zawsze figura ludzka, będąca czasem osią wydarzeń, a niekiedy tylko ich świadkiem. Tym, co od zawsze cechowało prace Teresy Pagowskiej, była również nieprzeciętna wrażliwość kolorystyczna. Cecha ta łączyła jej malarstwo z tradycją kolorystyczną, kontynuowaną przez grono pedagogów

gdańskiej PWSSP, czyli w tzw. szkole sopockiej, gdzie pracowała latach 1950-64. Największy bodaj wpływ miała na artystkę współpraca ze związanym również z gdańską uczelnią Piotrem Potworowskim. Jednak tym, co odróżniało malarstwo Pagowskiej od prac chociażby Potworowskiego, był dominujący motyw jej twórczości, na który obrała figurę ludzką. Ta artystyczna deklaracja zbliżyła ją do grona twórców związanych z nurtem nowej figuracji. Za granicą kierunek ten ukonstytuował się za sprawą wystawy „New Images of Man” w nowojorskim MoMA w 1959, której kuratorem był Peter Selz. „Wydarzenia mające wpływ na złożoność ludzkiej egzystencji w połowie XX wieku wywołały daleko głębsze poczucie osamotnienia i niepokoju. Obraz człowieka, który wylania się z tych uczuć niekiedy pokazuje godność, czasem desperację, zawsze zaś objawia wyjątkowość jednostki w konfrontacji z przeznaczeniem. Artyści zamiast formalnej struktury za punkt wyjścia przyjęli ludzkie dylematy. Bardziej niż esencja formy frapuje ich egzystencja”. Ten krótki cytat zaczerpnięty ze wstępu Selza do katalogu wystawy doskonale ilustruje pobudki twórców i charakteryzuje nową ikonografię, która wkrótce dotrzeć miała także do Polski – kraju gdzie egzystencjalne rozterki spotęgowane były doświadczeniem wojny i jej reperkusjami. Prekursorską postawę reprezentowali Andrzej Wróblewski, Bronisław Wojciech Linke czy Jan Lebenstein, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci przejawiali już w latach politycznej odwilży. Teresa Pagowska, obok członków krakowskiej grupy Wprost, Janusza Przybylskiego czy Marka Sapetty, znalazła się w gronie artystów, którzy w latach 60. przekuli tę tendencję w jeden z najważniejszych w powojennej sztuce artystycznych manifestów na rzecz sztuki przedstawiającej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne.



Teresa Pagowska, Gdańsk 2002, fot. Jacek Balk/ Agencja Gazeta

18

TERESA PAĞOWSKA (1926 - 2007)

"Kot zielony", z cyklu "Zwierzęta", lata 90. XX w.

tempera, akryl/plótno, 50 x 50 cm

sygnowany monogramem autorskim l.d.: 'TP'

na odwrociu dedykacja: 'JANKOWI z wdzięcznością | i buziakiem

| Teresa' oraz: '50 x 50 | Z CYKLU - | ZWIERZĘTA | KOT ZIELONY'

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 60 000

LITERATURA:

- Teresa Pağowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001,
s. 62 (il.)



JAN TARASIN (1926 - 2009)

Dalmatyńczyk, 1987 r.

olej/plótno, 95 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 87'

na odwrociu nieczytelny stempel wywozowy, na ramie naklejka z warszawskiej Galerii Grafiki i Plakatu

cena wywoławcza: 70 000 zł[†]

estymacja: 90 000 - 130 000

„Natura nie jest komputerem, więc tworzy nowe mutacje, które przekształcają się w nowe gatunki. W sztuce to jakby chodzenie górską granią; można zjechać z niej w konstruktywizm, intelektualizm albo w impulsywność, chaos. Najtrudniej i najciekawiej jest na samej grani. Pomiędzy przypadkowym i idealnym”.

JAN TARASIN

Tytułowy dalmatyńczyk to jeden z częściej powtarzanych przez Tarasina motywów, wykorzystywanych zarówno w seriach grafik, jak i malarstwie olejnym. W prezentowanej pracy sylwetka psa przedstawiona jest w otoczeniu charakterystycznych dla twórczości artysty z lat 70. i 80. układów zredukowanych, stylizowanych znaków, ułożonych w matematyczne ciągi. Dalmatyńczyk znajduje się na pierwszym planie, jego ciało jest uwypuklone przez jaśniejszy kolor, a pokrywające sierść czarne cętki korespondują z amorficznymi plamami - znakiem rozpoznawczym twórczości artysty. Kompozycyjnym pierwowzorem przedstawianego obrazu mogło być zdjęcie,

które stanowiło jeden z elementów serigrafii wykonanej w 1980 roku. Formalne podobieństwo kształtu umaszczenia zwierzęcia do systemów znaków, którymi operował Tarasin jest tu doskonale widoczne. Sam artysta o towarzyszącym powstawaniu dzieła procesie twórczym mówił: „Maluję trochę tak, jak się odmawia różaniec, w którym paciorki powtarzają się, lecz są zarazem inne. Jest to opisywanie różnorodności świata, ale oprócz rejestrowania faktów ważne jest w nim poszukiwanie mechanizmów rządzących tą różnorodnością” (Jan Tarasin w rozmowie z Elżbietą Dzikowską [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011).



20

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Dziesięć...", wersja II, 1984 r.

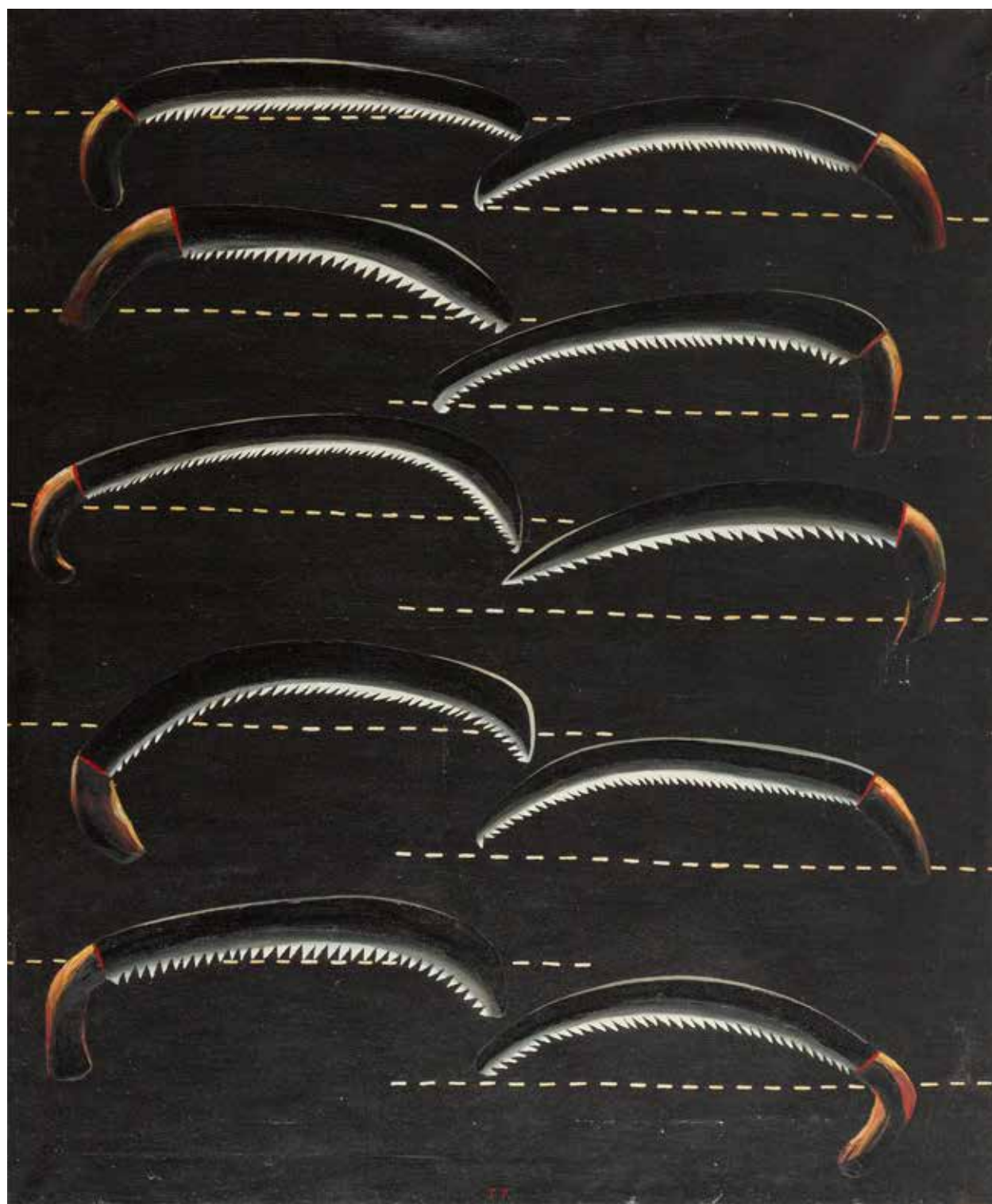
olej/ płótno, 120 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ | TATARCZYK | 1984 | "DZIESIĘĆ ..." | WERSJA II"
oraz dedykacja: 'dla Tadeusza | 19.11.86'

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 150 000 - 250 000

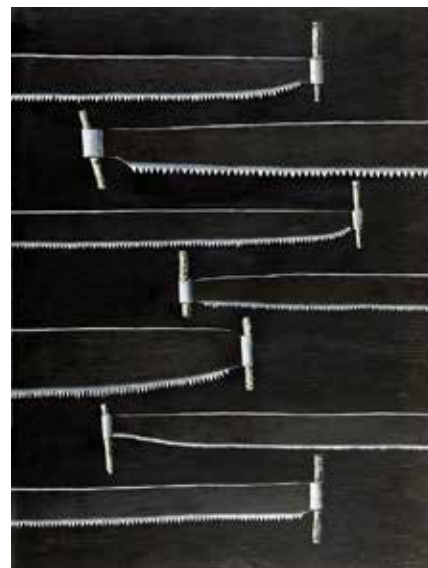




Tomasz Tatarczyk w trakcie pleneru malarskiego w Vellano,
2008, fot. Jerzy Wojciechowski



Tomasz Tatarczyk, Siedem grzechów głównych, 1986 r.



Tomasz Tatarczyk, Bez tytułu, 1986 r.

Tomasz Tatarczyk rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1976 roku, pięć lat później uzyskał dyplom w pracowni Jana Tarasina. W początkowej fazie twórczości realizował prace z pogranicza malarstwa i działań przestrzennych, szybko wypracował jednak charakterystyczną formułę malarstwa, która towarzyszyła mu do końca twórczej drogi. Zainteresowanie przedmiotem pozostało jednak wyznacznikiem jego twórczości jeszcze przez pewien czas, najpełniej wyraziło się w cyklach obrazów przedstawiających piły i motyw stosu gałęzi. Na tle współczesnego malarstwa figuratywnego, mimo pewnych porównań do poszukiwań Leona Tarasewicza, twórczość Tatarczyka jawi się, jako zjawisko odrębne i szczególne. Przede wszystkim w okresie dojrzałej twórczości nigdy nie odrzucił malarstwa sztalugowego jako podstawowego środka wypowiedzi artystycznej. Podczas gdy uwaga Tarasewicza skupiona była na tworzeniu coraz bardziej spektakularnych environment, Tatarczyk malował najczęściej monumentalne w formie i kameralne w nastroju obrazy na płótnie.

Kompozycje artysty z lat osiemdziesiątych organizuje często jeden prozaiczny motyw, jedna forma, często wielokrotnie powtórzona, ale pozostająca zwornikiem całości – nie tylko malarskiej, ale również znaczeniowej. Piły pojawiają się w pracach Tatarczyka niejednokrotnie – często w pracach nawiązujących do tematyki religijnej – jako narzędzie męki Pańskiej („Corpus delicti” 1985, „Czarny krzyż” 1985/86), innym razem jako znak grzechu (różne warianty „Dziesięć...”), kiedy indziej jako znak zakazu („Przejszcia nie ma”, 1985) czy żartobliwy symbol („Cztery zakonnice”). Znamienna jest także tonacja barwna płócien artysty – powściągliwa, z reguły zbudowana na napięciach pomiędzy jasnością i ciemnością. Wczesne obrazy („Czarne wrota”, „Czarna furtka”, „Czarne anioły”, „Dziesięć...”, „Piłowanie”, „Siedem grzechów głównych”) oparte są na zasadzie kontrastu światła i cienia – ziemiste tonacje gdzieś niedzicie przecina błysk światła. Tatarczyk przez krytyków uważany jest za wnikliwego analityka jednej barwy – malarza, który osiągnął perfekcję w operowaniu różnymi tonami czerni. Jarosław Mikołajewski pisał: „Tomasz Tatarczyk jest autorytetem w doniosłej dziedzinie czerni. Jest jej znawcą i analitykiem, badaczem wrażliwym na czystość tonu, tropicielem rzetelnych efektów wydestylowanych z jej potyczek ze światłem. Podobno Eskimosi posługują się wielką, niepojętą dla nas różnorodnością słów na określanie bieli, która jawi się im wielobarwna na kształt pawiego ogona. Dla nich, żyjących wśród śniegu, to terminologiczne bogactwo jest sprawą tożsamości i podstawowej władzy jej nazywania. Wszak na biel nakładają

się narodziny i śmierć, pragnienie i melancholia, karnawał i post, dzieciństwo i starość. Jaka zaś jest owa tożsamość, która domaga się tak czarnego wyrazu? Tak niewyobrażalnie czarna, bezbrzeżna, tak przyrodzona jak biel dla Eskimosów? A jeśli tak, to czy jej treści zbieżne są z powszechnym pojmowaniem? Jaki jej gatunek, jaki ciężar? Pytania o czerni jako materię tożsamości artysty nabiorą wagi jeżeli przypomnimy sobie trzynastowiecznych mistrzów świętych przedstawień. W pozornie niezmiennym, a przecież obdarzonym intensywnością złotą tle odbijał się wciąż ten sam majestat, niewzruszona harmonia wszechświata poddana próbie wydarzenia. Jak gdyby należało bezustannie sprawdzać, czy zwiastowanie, czy przytulenie przez matkę dziecka do policzka nie kruszy porządku kosmosu. Sądzę, że i u Tatarczyka zachodzi fenomen ćwiczeń z wiary, jaką jest własna tożsamość, testowanie jej wytrzymałości na formy życia świata. Lecz czym wreszcie jest owa religia, tożsamość, czerni warszawsko – męcińskiego malarza? Otóż nie wątpię, że znajdują się one poza sferą wysłowionych idei, aktów przynależności, deklaracji przywiązań, krzepkich definicji wiary. Czerni stanowi dań raczej substancję tożsamości emocjonalnej, jest stanem najcisłej odpowiadającym właściwej mu potrzebie skupienia. Praca w czerni jest bowiem działaniem na samych krańcach modulacyjnych możliwości. Badacz czerni jest jak fizyk, ulegający wzruszeniu i pasji tylko wobec takich napięć, które umykają powszechnej świadomości. Za intuicją i rozpoznaniem czerni idzie precyzja – twórcza odpowiedź na przenikniętą i odgadniętą złożoność własnego skrawka egzystencji. Czerni, a raczej czernie Tomasa Tatarczyka wypełniają wzgórze, piły, bramy, drogi: twory i przedmioty z orbit najmocniej zaplecionych wokół podkazińskiego życia artysty. Formy najczęściej, bo za każdym wyjściem do sieni, na ganek, za każdym spojrzeniem w okno, nakładające się na jego indywidualną fakturę. Przeto twórca udziela im swojego skupienia. Przeto dla własnego skupienia je pozyskuje: wielokrotnie, aż staną się do końca zgłębnym i niezawodnym znakiem prywatnej religii. Osadzone w czerni, istnieją i nie istnieją, są tym czym są i równocześnie są własnym widmem. Zdumiewające, jak bezwiednie stają się nagle symbolami, z nieprzewidywalną złożonością swoich znaczeń. A Tomasz? Poznaje świat i siebie samego tak dalece jak to tylko jest możliwe, i bezustannie stwarza na nowo. Robi więc wszystko, co da się w życiu uczynić. I to przy rzadkim już dzisiaj wtórze zapachu olejnej farby i zmysłowego mięsa impastu, na dużych powierzchniach płócien, w ostatecznym wyrazie niezwykle jędrzych i pięknych” (Jarosław Mikołajewski, Tomasz Tatarczyk, katalog wystawy w galerii Stara, Lublin, 1993, s.nlb.).

21

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Czarne Wzgórze", 1988 r.

olej/plótno, 170 x 260 cm (dyptyk, całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"TOMASZ TATARCZYK | "CZARNE WZGÓRZE" | 1988"

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]

estymacja: 140 000 - 180 000

W twórczości Tomasza Tatarczyka zasadniczą rolę odegrało miejsce, w którym artysta się osiedlił. Rozpatrywanie jego twórczości w oderwaniu od lokalnego kontekstu wydaje się niemożliwe. Wsieć Męcmierz stała się dla niego oazą spokoju i podstawowym przedmiotem malarskich poszukiwań. Wszystko, co oglądamy na obrazach artysty – czy jest to wycinek drogi, tafla rzeki, zalesione wzgórza czy brodzący w wodzie pies – stanowią elementy męcmierskiego pejzażu. Tatarczyk malował to, co widział i to, co wzbudzało w nim emocje. Uczciwość jego malarstwa jest pierwszą wartością, którą wymieniają zarówno krytycy, jak i przyjaciele artysty. Niewątpliwie autentyczność, skromność i szczerść jego obrazów stanowią o tym, że znalazło ono uznanie u tak wielu odbiorców. W pracach

Tatarczyka ujawnia się refleksyjny stosunek do natury, jego malarstwo jest sensualne, dominuje w nim aura skupienia i kontemplacji. Tym, co charakterystyczne jest zainteresowanie Tatarczyka wycinkiem rzeczywistości odartym z anegdoty – wybierał motyw, który studiował aż do osiągnięcia pożądanego rezultatu. W malarstwie artysty próżno szukać pogoni za aktualnymi trendami w malarstwie. Nie wynika to z braku erudycji, a jedynie ze świadomej decyzji wyboru drogi twórczej. Patrząc na całość jego dorobku, jawi się nam artysta w pełni dojrzały, który osiągnął pewność i spokój ducha. Choć niektóre z jego obrazów budzić mogą grozę swoim monumentalizmem, to daje się odczytać z nich szczególny rodzaj szczęścia towarzyszącego doniosłości przeżywanej chwili.





22

TOMASZ TATARCZYK (1947 - 2010)

"Vellano 2", 2008 r.

olej/plótno, 90 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TOMASZ TATARCZYK | 2008 | VELLANO 2'

cena wywoławcza: 55 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 120 000

„W pewnym sensie moje kolory są ukryte, także dosłownie. Na monochromatyczną z pozoru powierzchnię moich obrazów składa się wiele warstw farby. Jak dobrze się przyjrzeć bielom – widać, że mogą być one różne: ciepłe, zimne, wchodzące w błękit, błyszczące, matowe. Tak samo czernie: czasem chcę, żeby odbijały światło, innym razem, żeby były głuche. Dodaję różne komponenty, to kuchnia malarska”.

TOMASZ TATARCZYK, [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, ARTYŚCI MÓWIĄ.
WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA, WARSZAWA 2011, s. 257



23

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2001 r.

akryl/plótno, 190 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L.Tarasewicz 2001'
oraz numer inwentarzowy: 'ZR-4131-6-D.S./2001 poz. 5'

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]
estymacja: 140 000 - 190 000

POCHODZENIE:

- Gary Tatintian Gallery, Nowy Jork, USA (depozyt artysty)
- kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

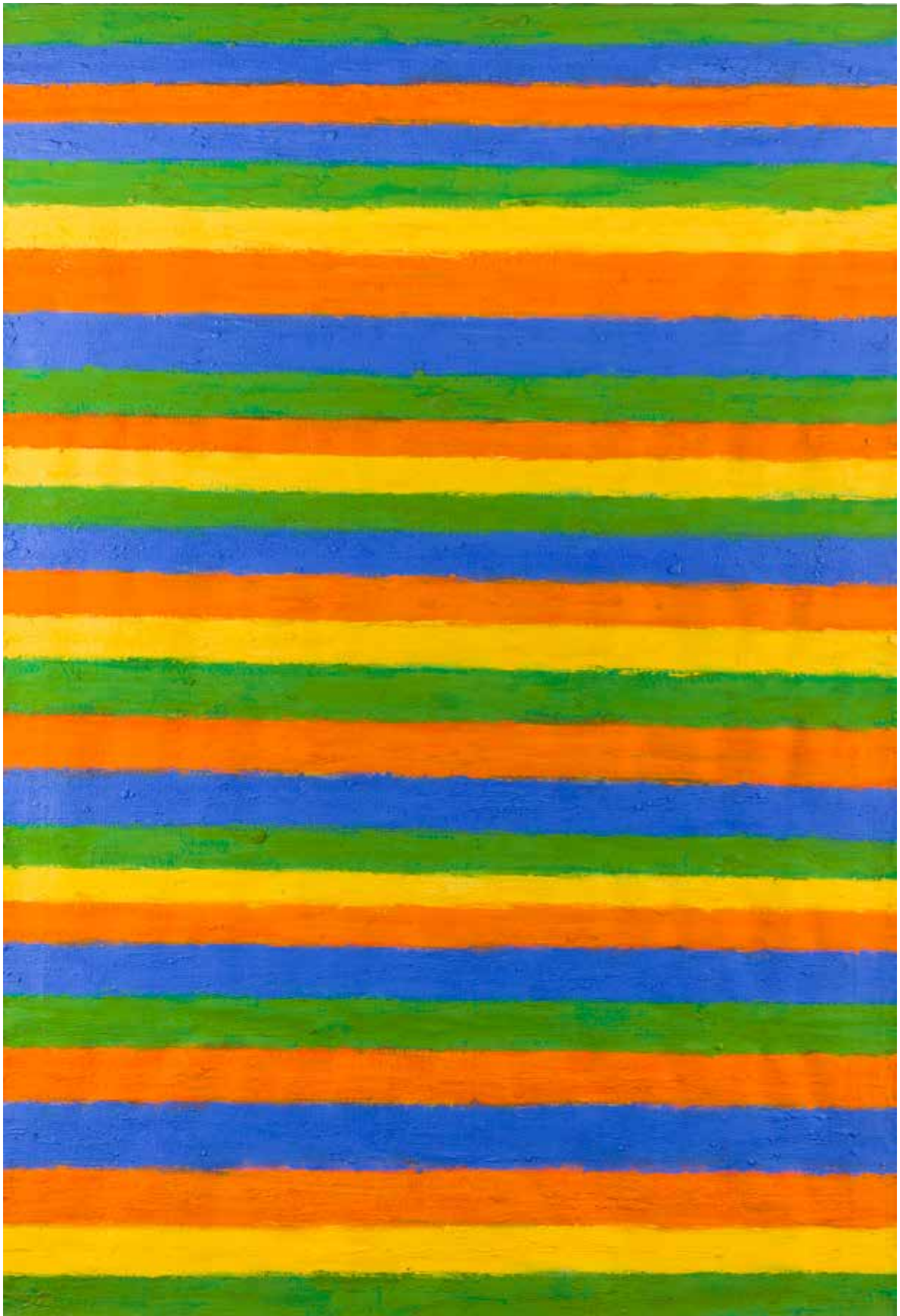
- „Paintings and Installation”, Nowy Jork, USA, 23.02-14.04.2001

LITERATURA:

- Jola Gola, Leon Tarasewicz, Warszawa 2007, s. 140 i 323 (il.)

Prezentowana praca namalowana została w 2001 roku przez Leona Tarasewicza w Wallach. Seria powstałych wówczas płócien została stworzona na okoliczność indywidualnej wystawy artysty w nowojorskiej Gary Tatintian Gallery. Na wystawie pokazał nową serię obrazów z pasami, nawiązującą do serii prac z 1993, ale namalowaną w żywszych, bardziej kontrastujących

kolorach. Wykonał wówczas także realizację malarską na sztucznie wybudowanych ścianach. Wnętrze galerii wypełnił rzędem ścian ustawionych prostopadle względem ścian galerii, dzielących przestrzeń rytmem przegród pokrytych charakterystycznym motywem pasów w zmieniającej się kolorystyce w zależności od kąta patrzenia.



„Na zdjęciu z sylwestra '83, w siedzibie Bractwa Prawosławnego, Leon Tarasewicz stoi pod reprodukcją Boskiej Częstochowskiej. Już wówczas wie, że to ikona. Jest ich wiele w rozsianych po Podlasiu cerkwiach, które odwiedza od wczesnego dzieciństwa. Świadomy swojej odrębności religijnej, kulturowej i językowej, zgłębia jej charakter. Studia malarskie mają go nauczyć posługiwania się narzędziem; świadomość własnej tożsamości ma go doprowadzić do umiejętności portretowania świata w taki sposób, by obraz, mieszcząc się w obowiązującym paradygmacie sztuki współczesnej, nie przestał być ikoną – w takim samym sensie w jakim za ikonę można uznać namalowany przez Nowosielskiego zestaw czerwonych rondli na kuchennym stole. Wydaje się, że już wówczas, w okolicach dyplomu, poszukiwał sposobów na odwzorowanie nadrzędnego porządku świata w wewnętrznej strukturze obrazu, wyrażanej przez rytm form i barw: pionów, poziomów i skosów; czerwieni, żółcieni i błękitu, bieli i czerni. Wszystko, co wychodziło spod jego pędzla było pochodną tej zasady. Bezpośrednim, niejako wzrokowym, punktem wyjścia był zawsze konkretny widok natury, lecz zawarte na płótnach malarskie konkluzje odnosiły się do ogólniejszych pojęć z nią związanych: do przemian pór dnia i roku, a więc do rytmu przyrody, i do jej trwania w procesie cyklicznych przemian. Sposób budowania malarskich kompozycji przewyższa więc tutaj potoczne konotacje związane z pojęciem pejzażu i, przy ich całej malarskiej urodzie, pozwala zobaczyć w tych obrazach coś więcej: uogólnioną sublimację postrzeganego świata. Mamy więc czynienia nie tylko z przeniesieniem na płótno wyglądu form naturalnych, lecz z redukcją tych form do uproszczonych, zuniwersalizowanych znaków. Budowane czystym kolorem smugi, plamy, pasy, kurtyny cienia lub światła mają oddać charakter miejsca i przekazać doznanie obcowania z nim.

Po latach badacze jego twórczości zwrócili uwagę na niezgodność jego pejzaży z renesansową koncepcją obrazu czyli na brak horyzontu, który pozwalał wytyczać perspektywę i budować głębię. Ale czy w ikonach ktoś malował horyzont? I czy jest on konieczny by osiągnąć efekt głębi

wówczas, gdy nie chodzi o oddanie jakiegoś poszczególnego, konkretnego widoku, lecz o bezkres świata? Kiedy traktuje się wygląd natury jako odwzorowanie nadrzędnego Projektu, odkrywanego na długiej drodze poznania w ustawicznym procesie pogłębiania tego, co Strzeмиński nazywał 'pojemnością wzrokową', ćwiczy się nie tylko oko i sprawność ręki, lecz także umysł, wrażliwość i wyobraźnię. W wypadku Tarasewicza ta pojemność kształtowała się w relacji sztuki do natury; im więcej widział w sztuce i im więcej o niej wiedział, tym więcej dostrzegał w naturze. Horyzont malarskich odniesień Tarasewicza sięga do paleolitycznych malowideł jaskini w Lascaux. Do obrazu świata podpowiadanego przez intuicyjnie wyznawaną hierarchię wartości, przez kult, który jeszcze nie stał się religią, i w którym sfera sacrum rozciągała się na wszystkie formy życia. Stąd może biorą się w jego malarstwie ustawiczne odniesienia do rzeczywistości, nawet wówczas, gdy obraz został zrealizowany w betonie i rozczłonkowany na pojedyncze kostki o wyglądzie zmateriałizowanych i powiększonych komputerowych pikseli, albo kiedy jego kompozycja składa się z rozstawionych na łące barwnych świecących prostokątów, a więc gdy daje się go obejrzeć w całości tylko z lotu ptaka. Z Nieba.

(...) Rygor kompozycji malarskiej, rytm form i barw jest w tej sztuce odzwierciedleniem ładu natury. Tarasewicz potrafił skomponować własną interpretację Sali Neoplastycznej nie tylko dlatego, że widział zarówno jej oryginał zrealizowany przez Strzeмиńskiego w łódzkim Muzeum Sztuki, jak i jej pierwowzór na obrazach Pieta Mondriana. I nawet nie dlatego, że zrozumiał zasadę redukcji prowadzącą od wizerunku drzewa o rozgałęzionej strukturze do oddającej jego istotę kompozycji podstawowych linii, form i barw, lecz dlatego, że jej doświadczył empirycznie. Podobnie, jak doświadczył pisania ikon. Przeszedł przez wszystkie stadia eliminacji w każdym z tych porządków estetycznych by dojść do własnego malarskiego sedna, stanowiącego nie tylko syntezę obydwu porządków, ale też nadrzędną regułę rządzącą stojącym za nimi wyobrażeniem świata (...).”

ANDA ROTTENBERG, LEON TARASEWICZ. MALARSTWO, Sopot 2014, s. nb.



Leon Tarasewicz, Katowice 2010, fot. Marta Błażejowska/Agencja Gazeta

24

LEONTARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 2014 r.

akryl/plótno, 170 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Leon Tarasewicz 2014 | 130 x 170 | acryl on canvas'

cena wywoławcza: 60 000 zł [†]

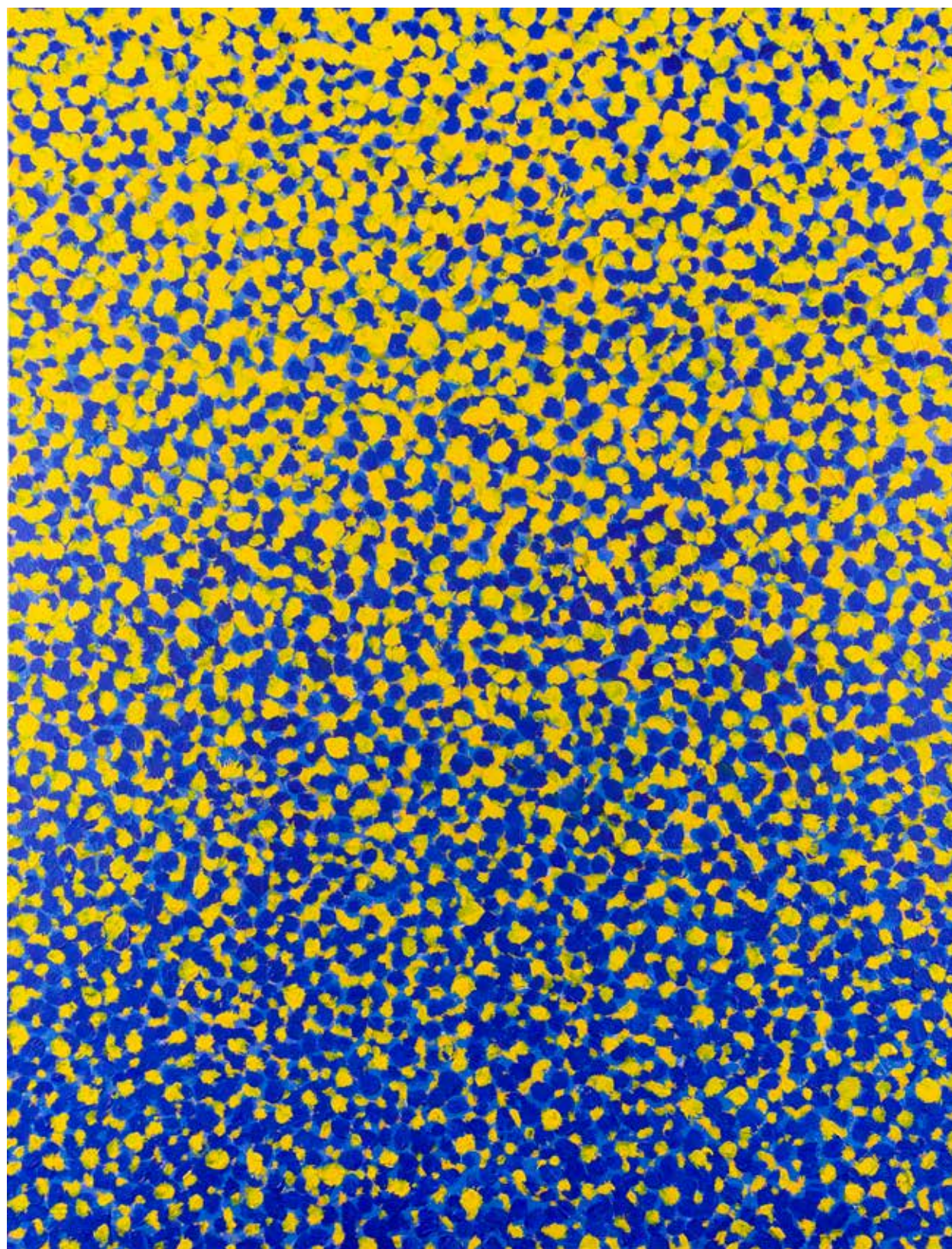
estymacja: 90 000 - 120 000

„Malarstwo to kolor! Zajmując się malarstwem, nie sposób ominąć koloru, podobnie jak nie da się żyć, nie oddychając. To najistotniejszy budulec malarza, tak jak słowa dla pisarza. Albo dla rzeźbiarza materia, światło. Nie uświadamiamy sobie tego, jak bardzo jesteśmy związany z kolorem. Jest on w nas zakodowany”.

LEONTARASEWICZ, [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA ARTYŚCI MÓWIĄ.
WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA, WARSZAWA 2011, s. 235

Leon Tarasewicz mieszka i tworzy w rodzinnej wsi Waliły na białostockczyźnie. Studiował w warszawskiej ASP, dyplom uzyskał w 1984 roku w pracowni profesora Tadeusza Dominika. Zadebiutował w galerii Foksal w 1984. Współpraca z galerią umożliwiła artyście zaprezentowanie swoich prac europejskiemu odbiorcy. Począwszy od wystawy indywidualnej w Galleria del Cavallino w Wenecji trwa zainteresowanie twórczością artysty marszandów i kolekcjonerów z Europy i USA. Już w 1988 prace Tarasewicza prezentowane były na w ramach weneckiego Biennale na wystawie Aperto`88. Laureat wielu

nagród, między innymi „Jana Cybis”, „Nagrody Nowosielskich”. Wczesne obrazy artysty przypominały pejzaże, z których eliminował stopniowo zbędne elementy, proponując bardzo osobistą wersję natury. W pracach z ostatnich lat przełamuje formalne ograniczenia malarstwa do przestrzeni rozpiętego na ramie płótna. Często korzysta z możliwości wyjścia poza ramy blejtramu. Maluje przestrzeń ścian, kolumn, podłóg. Jak sam mówi „... malarstwo od swego zarania w neolicie powstawało na ścianach, posadzkach czy sufitach”.



25

LEON TARASEWICZ (ur. 1957)

Bez tytułu, 1997 r.

akryl/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'L. Tarasewicz 1997 | 130 x 130' oraz nr inwentarzowy:

'WKZ-5333/23/97 | poz.3' i nalepka Galerie Nordenhake z opisem pracy

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

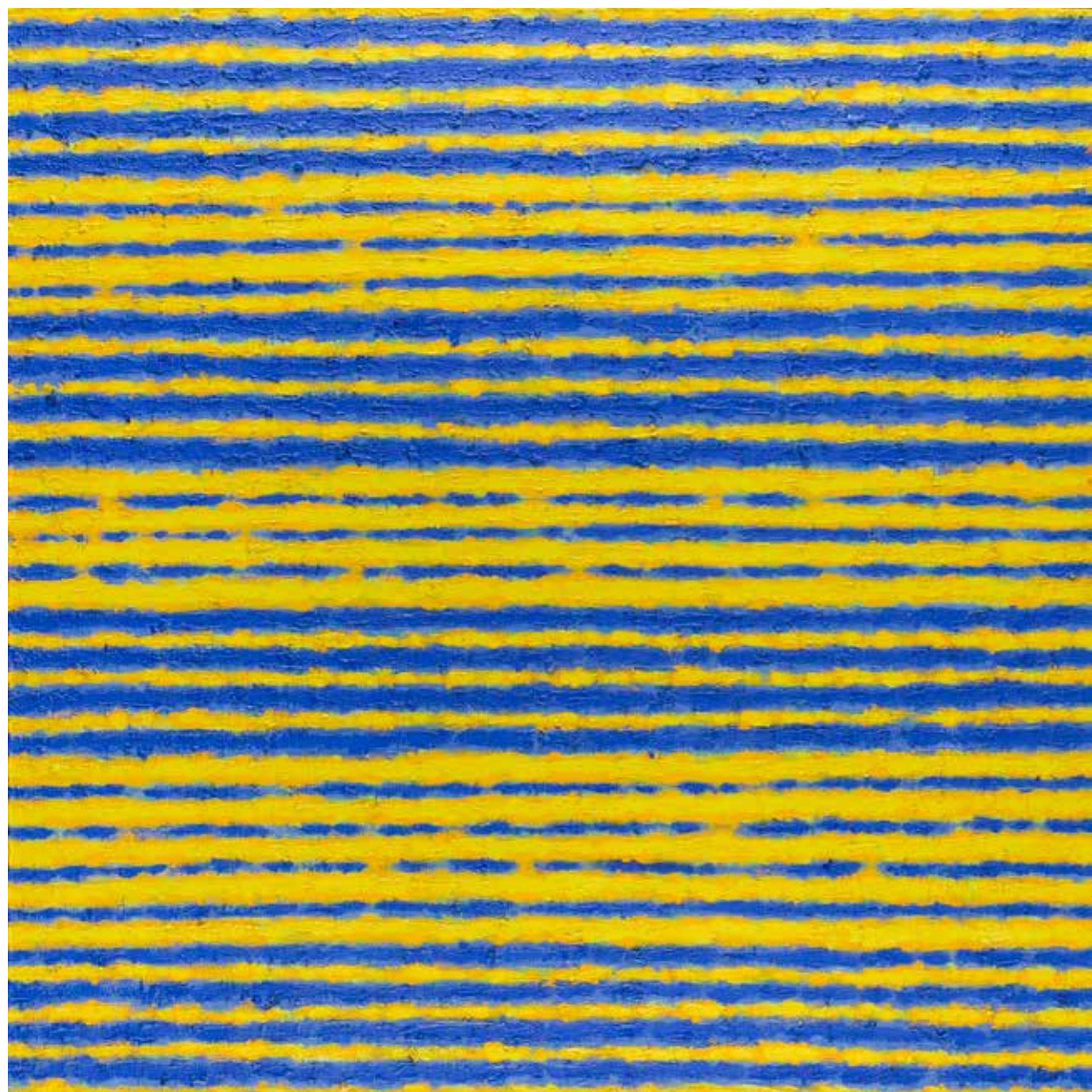
estymacja: 130 000 - 160 000

POCHODZENIE:

- Galerie Nordenhake, Sztokholm, Szwecja
- kolekcja prywatna, Polska

„W malarstwie najbardziej lubię ten moment, kiedy w trakcie pracy powstaje nowy obraz; jego pojawienia się jeszcze przed chwilą nie oczekiwałem. Nie idzie tu o przypadkowość, ale o sam proces, którego nie jest się w stanie ani przewidzieć, ani skontrolować, dążąc do celu, jaki sobie założyłem”.

LEON TARASEWICZ, 1998, FRAGMENT PRACY DOKTORSKIEJ



26

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Z cyklu "Katalipomena", 2 poł. lat. 70. XX w.

technika własna/plótno, 110 x 110 cm

opisany wtórnice na blejtramicie: 'z cyklu "Metalepsis" 1978 110 x 110'

cena wywoławcza: 30 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 80 000

„Ideałem dla malarza, jak niegdyś dla Rilkego, staje się niewidzialne, czyli to, co dla malarza jest niemożliwe”.

ARNOLD SŁUCKI, POEMAT O ŚWIETLE (O MALARSTWIE KAJETANA SOSNOWSKIEGO), „ŻYCIE LITERACKIE”, NR 27, 1965





Kajetan Sosnowski, fot. archiwum rodziny artysty



Kajetan Sosnowski, Układy równowartości 67, z cyklu Obrazy szyte, 1973-86 r.

Malarstwo Kajetana Sosnowskiego posiada bez wątpienia walor ponadczasowości. Zagadnienia, które podejmował nie straciły na swej aktualności dzięki obiektywnym podstawom, na których artysta oparł swoje malarstwo. Tym, co je charakteryzuje, jest nierozzerwalny związek z różnymi dziedzinami nauk ścisłych: fizyką, matematyką, chemią. W jedynej rzetelnej publikacji, starającej się ująć dokonania artysty w określone ramy i szerszy kontekst, Bożena Kowalska pisze: „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 2013, s. 10). Formalnie, wyrosłe na gruncie sztuki abstrakcyjnej, malarstwo Kajetana Sosnowskiego, mimo że powstające w dopiero co otrząsającej się z absurdu socrealizmu rzeczywistości, wpisało się w aktualne poszukiwania artystów europejskich, które określić można najogólniej jako nurt sztuki scjentystycznej. Do jej przejawów zaliczyć można przede wszystkim rozkwit abstrakcji geometrycznej, w Europie Zachodniej uznany za wiodącą tendencję już od drugiej połowy lat 40., wspierany zarówno przez instytucje prywatne, jak i państwowe oraz krytyków sztuki. Jednym z największych jej protagonistów był Michael Seuphor, który stał na stanowisku, że sztuka abstrakcyjna jest jedyną formą wypowiedzi artystycznej, która odpowiada współczesności i potrzebom odbiorcy żyjącego „technicznym rytmem dzisiejszego dnia”. Bogatej refleksji artystycznej towarzyszyła głęboka refleksja teoretyczna publikowana w formie erudycyjnych, filozoficznych esejów w katalogach wystaw czy manifestów grup artystycznych.

Kajetan Sosnowski związki z wszelką figuratywnością zerwał definitywnie już w latach 50. Pierwszym, w pełni dojrzałym cyklem, zapowiadającym kierunek jego dalszych poszukiwań były „Obrazy puste”, w których starał się uchwycić istotę światła, malując zjawisko jako takie – emanujące z wnętrza obrazu. Cykl monochromatycznych płócien prześwietlonych strumieniem światła o nieznanym pochodzeniu wpisuje się w poszukiwania bliskie takim artystom jak chociażby Yves Klein czy Lucio Fontana. W kolejnym cyklu „Polipityki”, oscylującym wokół zagadnienia barwy, podejmuje Sosnowski wątek dialektyki pomiędzy sztuką a nauką. Wchodzi w obszar badań nad wartościami energetycznymi barw, gdzie prawda malarska skonfrontowana zostaje z prawdą naukową. W serii „Polipityków” – jednobarwnych



Kajetan Sosnowski, z cyklu Katalipomena, 1976 r.

plaszczyn obrazów zestawionych na kształt wieloskrzydłowych ołtarzy – podejmuje próbę zilustrowania fizycznego stwierdzenia, że barwy zimne emitujące promieniowanie świetlne o krótszej długości fal i większej częstotliwości drgań mają wyższą wartość energetyczną niż barwy ciepłe. Jeszcze głębiej na grunt nauki wkracza artysta w „Obrazach chemicznych”, które pokrywa tlenkiem kobaltu zmieniając właściwości pod wpływem warunków atmosferycznych i przyjmującą barwę w skali od błękitu do różu w zależności od stopnia wilgotności powietrza. Kolejnym cyklem, zapowiadającym długą fascynację podjętą tematyką, jest „Katalipomena”. Równocześnie jest to seria prac bliższa refleksji humanistycznej aniżeli naukowej: „W innych jeszcze rejonach myśli i wyobraźni szukał Kajetan istoty prawdy, gdy w 1975 roku zaczął tworzyć płótna szyte – ‘Katalipomena’. Te nowe obrazy były niezwykle proste: surowe płótno lniane o wyraźnej strukturze wątku i osnowy ciął artysta skośnie i zszywał w taki sposób, by kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem. Intencja artysty u źródła tej koncepcji była ekologiczna, ale Sosnowski sięgał zawsze myślą dalej, do głębszej istoty zjawiska. Tu także. W ‘Katalipomena’ – jeszcze bliższych naturze, choć w innym sensie niż obrazy chemiczne – ważnym czynnikiem wyobraźniowym był czas, czwarty ukryty wymiar. Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerabiane aż stały się przędzą i wytkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zetlenia i pełnej destrukcji. Ta faza twórczości Kajetana, stosunkowo krótka, bo zakończona już w 1977, choć zawarta w niej refleksja sięgała do niezdefiniowanego i nie wyjaśnionego do końca przez naukę zjawiska czasu, więcej miała cech poetyckiej zadumy, niż zaangażowania intelektualnego” (op. cit., s. 12).

Koncepcja „Katalipomeny” znalazła swe rozwinięcie w realizowanym przez artystę do końca życia cyklu „Układów równowartościowych”, gdzie romantyczna refleksja oparta została na racjonalnym fundamencie matematycznym. Obrazy z tego cyklu szyte są czasem z różnych, czasem z jednolitych kolorów fragmentów materiałów. Początkowo proste – dzielone na równe pólami cztery lub pięć trójkątnych części, z czasem ulegają komplikacji – pojawia się dodatkowy element równowartościowy powierzchnią, ale rozbity na wiele małych wykrojów rozproszonych w różnych partiach układu. W późniejszym okresie także kształt poszczególnych elementów ulegnie zmianom – pojawiają się prostokąty czy kompozycje skupione wokół umieszczonego centralnie owalu.

27

WŁODZIMIERZ PAWLAK (ur. 1957)

"Dziennik nr 54", 1994-1995 r.

olej/plótno, 130 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | DZIENNIK NR 54 | 130 x 120 | 1994-1995'

cena wywoławcza: 35 000 zł [†]

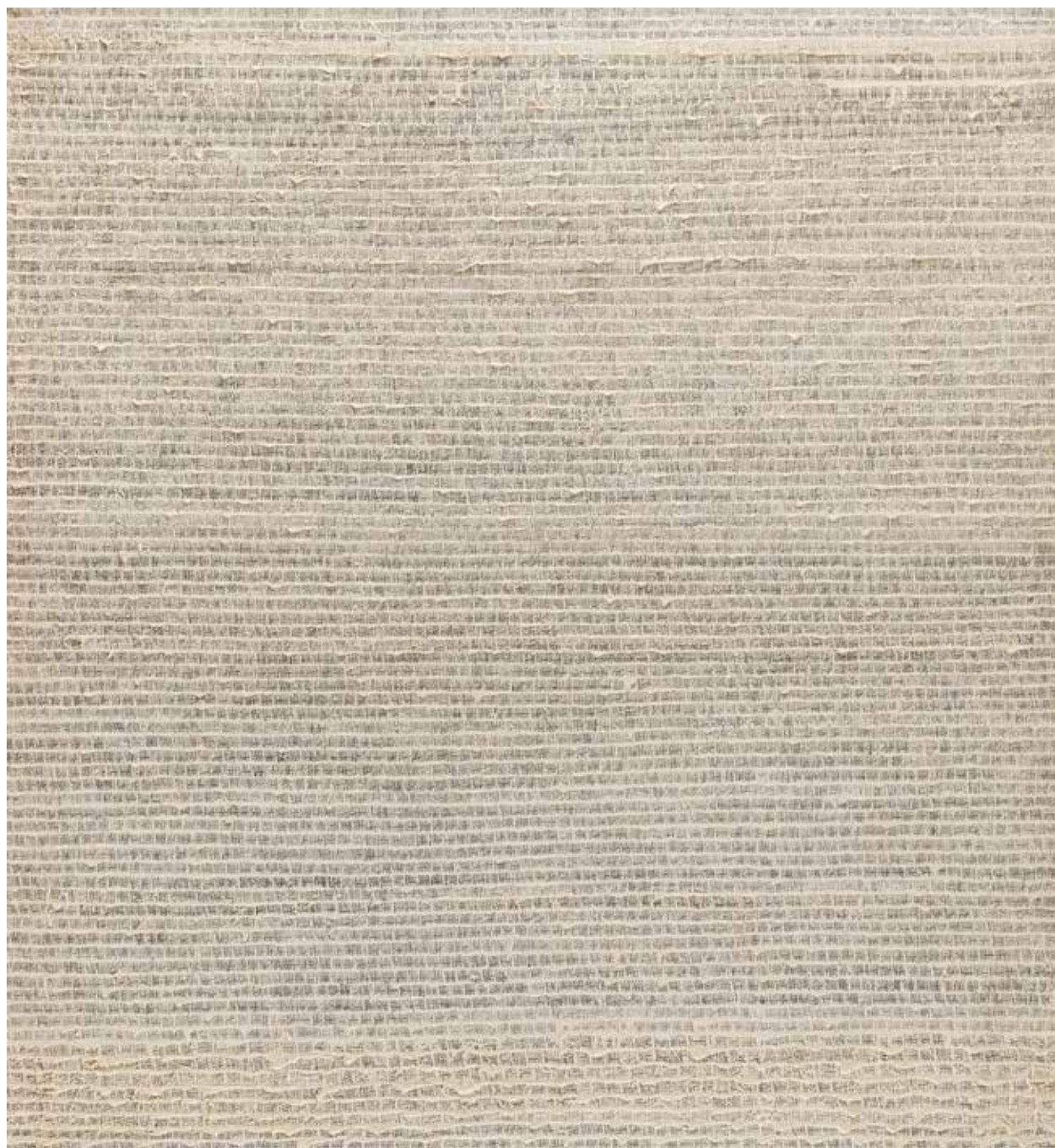
estymacja: 50 000 - 80 000

„... Wymyśliłem 'Dzienniki' tak jak Robinson Crusoe, który na bezludnej wyspie w którymś momencie zaczął martwić się o czas'.

WŁODZIMIERZ PAWLAK

Legendarny członek Grupy, Włodzimierz Pawlak, „Dzienniki” zaczął tworzyć w 1988 roku. To wtedy powstał „Dziennik nr 1”, który znajduje się w kolekcji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Obraz ten rozpoczął serię liczącą 150 prac z lat 1989-2004, które dokumentują upływ czasu, przywołując proste skojarzenia ze ścianą w celi i skazańcem zaznaczającym kreskami w warstwach tynku kolejne dni, tygodnie i lata. „Dzienniki” to już inne malarstwo niż te, które Pawlak uprawiał za czasów Grupy. Motywując swoje działanie, malarz powiedział: „Potrzebny mi był dziennik

w ogóle, potrzebowałem jakiegoś systemu, chciałem znaleźć metodę na dzień” (Wypowiedź Włodzimierza Pawlaka z filmu Pawła Sosnowskiego „Dzień po dniu jestem artystą”, powstałego przy okazji wystawy artysty, Włodzimierz Pawlak. Dzienniki, Warszawa, 2001). Początkowo, oprócz farb olejnych, artysta wykorzystywał technikę kolażu, doklejając wycinki i pamiątki przeszłości. Dzięki temu każdy dzień był inny. Z czasem cykl zaczął się ujednoliceć, przywołując smutną poniekąd konstatację o jednakowości każdej z zapisanych chwil. Takż jest prezentowany w katalogu „Dziennik nr 54”.



28

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Scena rodzajowa", 1990 r.

olej/plótno, 136 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski |
"SCENA RODZAJOWA" | olej 136 x 190 | 1990'

cena wywoławcza: 40 000 zł [†]
estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- Givon Gallery, Tel Aviv, Izrael
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Moje obrazy w Białymstoku”, Galeria Sztuki Współczesnej, Białystok, 1991

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Kraków 2006, poz. kat. 178, s. 173
- Jarosław Modzelewski. Obrazy, katalog wystawy Galeria Prowincjonalna, Słubice; Galerie B, Frankfurt n/O, 1996 (il.)
- Kalendarium, [w:] Grupa 1982-1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa, 1992/1993, s. 48-110
- Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier”, nr 1, 1992, s. 27-28 (il.), jako „Młodzi piłkarze”







Jarosław Modzelewski, Dobry rybak, 1992 r.



Jarosław Modzelewski, Kino, 1989 r.

Świat w obrazach Jarosława Modzelewskiego to rzeczywistość otaczająca każdego z nas. Artysta unika w nich komplikacji, nie mnoży narracji, redukuje swoje kompozycje zazwyczaj do jednego głównego motywu, posługuje się uproszczonymi środkami formalnymi – operuje dużymi płaszczyznami koloru i sumarycznie opracowanymi kształtami. Często przedstawia banalne, chociaż niepozbawione napięcia, emocjonalne sytuacje. Maluje chwile zobaczone w rzeczywistości i zatrzymuje jak stop klatka w kadrze obrazu; prosta czynność wykonywana przez człowieka, fragment wnętrza albo pejzażu. Jednak jego obrazy przesycone są szczególnym nastrojem i symboliką, świadczącymi o niezwykleyostrzonym zmyśle obserwacji i umiejętności komentowania rzeczywistości na wyższym, wykraczającym poza wizualną percepcję poziomie. Krytycy widzieli w jego malarstwie z jednej strony inspirację szkołą czystego malarstwa wyniesioną z pracowni Stefana Gierowskiego, z drugiej sugestywną figuracją Andrzeja Wróblewskiego.

Obrazy Modzelewskiego z drugiej połowy lat 80. są „(...) refleksyjne i wieloznaczne, odznaczają się 'plakatową' lapidarnością formy i doskonałością warsztatu. Pozornie chłodne i beznamietne, w istocie kryją w sobie ogromny ładunek emocji. W przeciwieństwie do wielu innych artystów związanych z nurtem 'nowej ekspresji', Modzelewski świadomie nie wyraża swoich emocji wprost. Obrazy jego nie powstają w sposób spontaniczny i nie kontrolowany – są starannie przemyślane i konstruowane z 'matematyczną' precyzją. W momencie, kiedy podejmuje decyzję namalowania określonego obrazu, zaczyna analizować i porządkować swoje spostrzeżenia i odczucia. Dokonuje starannej selekcji motywów i tematów. Przenosi na płótno zwykłe, wręcz trywialne sytuacje i zdarzenia wyjęte z kontekstu otaczającej go rzeczywistości, nadając im nowy sens. Większość obrazów Modzelewskiego tematycznie związana jest z egzystencją człowieka we współczesnym odhumanizowanym świecie ('życie człowieka w pejzażu miejskim'). Artysta tworzy swoisty

stereotyp postaci ludzkiej. Jest to schematyczny, umowny wizerunek człowieka z ulicznych reklam, ze znaków drogowych, filmów animowanych itp. Umieszczeni w umownych, bliżej nie określonych przestrzeniach, zastęgli w hieratycznym geście lub zatrzymani w przypadkowym ruchu na krawędzi obrazu, jak w kadrze filmowym, 'bohaterowie' Modzelewskiego intrygują i drażnią swoją bezosobowością, anonimowością. Bardzo istotną rolę w malarstwie Modzelewskiego odgrywa kolor – nie tylko aranżuje przestrzeń obrazu i decyduje o jego wizualnej atrakcyjności (artysta często wprowadza wyszukane, wręcz perwersyjne zestawienia barwne) – ma również znaczenie symboliczne... Ponadto kolor, dzięki swej niezwyklej czystości i nateżeniu, jest tu także synonimem światła – emanuje z obrazu fosforyzującym konturem świetlistych żółci, płaszczyzna żarzącej się czerwieni, blaskiem bieli i srebrzystych szarości... Obrazy Modzelewskiego są zagadkowe, pełne niedopowiedzeń i aluzji... Jednocześnie są pełne ironii i przekory tkwiącej już w samych ich tytułach. ('Rodzina puszcza bałki', 'Oświecenie piaska', 'Szary malarz'). Absurdalne sytuacje, groteskowe gesty – swoisty teatr paradoksu i nonsensu... W efekcie tworzy oryginalną, bardzo subiektywną wizję rzeczywistości, kreuje świat z pogranicza prawdy i fikcji, pełen ukrytych znaczeń, których nie sposób do końca rozszyfrować... Przy tym umiejętnie łączy ekspresję treści przekazu z dekoracyjnością formy. Zwłaszcza jego ostatnie obrazy (w przeciwieństwie do wcześniejszych, bardziej agresywnych) mają charakter wyraźnie estetyzujący. Są wizualnie atrakcyjne, dzięki efektownym zestawieniom barwnym oraz wyrazistemu rysunkowi stylizowanych kształtów. Czy w tym kontekście można obrazy Modzelewskiego zaliczyć do nurtu realizmu 'radykalnego'? Czy w ogóle można nazwać go realistą? Biorąc pod uwagę fakt, że o realizmie obrazu nie decyduje sposób jego namalowania, lecz rodzaj przekazu – Modzelewski jest niewątpliwie realistą, aczkolwiek jest to realizm bardzo subiektywny, będący wyrazem niezależności poglądów, bezkompromisowej, krytycznej postawy wobec rzeczywistości" (Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier”, nr 1, 1992, s. 27-28).

JAROSŁAW MODZELEWSKI (ur. 1955)

"Karmienie psów", 1987 r.

olej/plótno, 139 x 214 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jarosław Modzelewski | "Karmienie psów" | olej 139 x 214 | 1987'

cena wywoławcza: 45 000 zł[†]

estymacja: 70 000 - 100 000

WYSTAWIANY:

- „Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie”, Pawilon SARP, Warszawa, 1987

LITERATURA:

- Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Kraków 2006, poz. kat. 131, s. 165

- Jarosław Modzelewski. Mam 32 lata i mieszkam w Warszawie, katalog wystawy, Pawilon SARP, Warszawa, 1987, poz. 25

„Mam poczucie, że to, co maluję dotyczy samotności i smutku. Nie traktuję jednak tego problemu historycznie. Lubię ironię, więc znaleźć można czasem w moich pracach trochę śmiechu, trochę pokraczności, trochę naiwności. Może dlatego często maluję dzieci, bo choć kochane, wydają mi się najbardziej zagubione. Podobnie jest z psami. Czasem maluję psy. Mam poczucie pewnej nieprzekraczalnej bariery, która powoduje, że są dla nas niepoznawalne, mimo że je lubimy, towarzyszą nam i wydają się tak bliskie”.

JAROSŁAW MODZELEWSKI



30

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Bez tytułu, 1970 r.

olej/płyta pilśniowa, 73 x 60 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1970'

cena wywoławcza: 65 000 zł[†]
estymacja: 90 000 - 120 000

„Odmienność stylistyczna dzieł, które tworzyłem, wynikała z tego, że byłem wtedy młody i o wiele bardziej zależny nie od tego, co bym chciał robić, lecz od tego, co robić wypadało. A wypadało być wówczas takim, jakim właśnie byłem”.

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI, [W:] ELŻBIETA DZIKOWSKA, ARTYŚCI MÓWIĄ, WYWIADY Z MISTRZAMI MALARSTWA, WARSZAWA 2011, s. 8

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego etapu w malarstwie Zdzisława Beksińskiego, nazywanego czasami „okresem fantastycznym”. W tym czasie artysta dopiero zaczyna tworzyć malarstwo olejne, któremu całkowicie poświęci się w połowie lat 70. Wcześniej podobne

wizje Beksiński przelewał głównie na rysunek i grafikę, tworzył także rzeźby z gipsu. Te formy sztuki pojawiły się w twórczości Beksińskiego w latach 60., zastępując z kolei fotografię, którą artysta zajmował się za młodu.





Zdzisław Beksiński, Bez tytułu, 1971 r.



Zdzisław Beksiński, Bez tytułu, 1973 r.

Powstała w 1970 roku kompozycja wykazuje typowe cechy wczesnego malarstwa Beksińskiego. Fantastyczna aura spowijała wszystkie malowane przez niego postaci i krajobrazy, jednak na początku artysta wyrażał ją za pomocą zdecydowanej, nieco rysunkowej kreski, ostrych kolorów oraz kontrastów barwnych, niezakorzenionych w rzeczywistości, lecz zaczerpniętych z wyobrażeń i snów. W prezentowanym obrazie kontrast ten opiera się na dwóch kolorach, które miały stać się kluczowe dla całego malarstwa Beksińskiego: błękitie i ochrze. Tak kontrastowe zestawienia kolorystyczne, jak w omawianej kompozycji, wyróżniają się na tle typowych, mrocznych obrazów, które zazwyczaj namalowane są w wąskiej palecie barw. Wizja stworzona przez Beksińskiego jest – w charakterystyczny dla artysty sposób – przepełniona niepokojem, ale nie ma w sobie cierpienia, które tak często przepełnia jego późniejsze prace. Jest to obraz fantastycznego, wyśnionego świata, którego tajemnicy Beksiński nigdy nie pozwala nam odkryć. Prezentowany obraz, jak wszystkie prace artysty, pozostawiony został bez tytułu.

Malarstwo nie było oczywistym wyborem dla Beksińskiego: wypróbował najróżniejsze formy wypowiedzi artystycznej. W latach 50. Beksiński należał, wraz z Bronisławem Schlabsem i Jerzym Lewczyńskim, do grupy młodych innowatorów fotografii. Tworzył zarówno portrety – choć nigdy nie w klasycznym wydaniu – jak i fotografie zupełnie abstrakcyjne. Wkrótce jednak medium fotograficzne zaczęło wydawać mu się zbyt ograniczającym. Początkowo próbował urozmaicić swoją twórczość z pomocą kolażu, jednak z czasem zaczął tworzyć grafiki, w dalszym ciągu bazując na doświadczeniu fotograficznym. W końcu obrazy ze swojej wyobraźni zaczął intensywnie rysować. Fantastyczny, przesywający dreszczem świat, który artysta wykreował, szybko zyskał uznanie wielu wielbicieli. Nie było

wtedy malarza, którego twórczość można by było zestawić z pracami Beksińskiego. W czasie, gdy większość artystów z jego pokolenia była zafascynowana malarstwem abstrakcyjnym, Beksiński malował figuratywnie. Uważa się go nawet za prekursora neofiguracji.

Beksiński przedstawiał poruszające sceny z życia fantastycznych postaci, fragmenty niewyjaśnionych historii, wyobrażone pejzaże, często przesycając obrazy motywem śmierci i przemijania. Według wielu krytyków i historyków sztuki, m.in. Bożeny Kowalskiej, tego typu prace były metodą wyrzucenia z siebie negatywnych wizji, sposobem na zachowanie równowagi psychicznej. Beksiński źle znosił uznanie i zainteresowanie, które zyskał. Chęć ukrycia się przed światem była powodem jego przeprowadzki z Sanoka do Warszawy w 1977 roku. W stolicy czuł się mniej rozpoznawalny, mógł zaszyć się w ciasnym mieszkaniu w bloku i poświęcić tylko i wyłącznie malowaniu. Równocześnie jego prace coraz częściej pojawiały się na wystawach w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Belgii, Niemczech i Japonii. Beksiński stał się postacią na tyle kultową, a jego historia rodzinna była tak poruszająca, że poświęcono mu nie tylko wystawy, ale też spektakl muzyczny pt. „Kryptonim 27”, prezentowany w Nowohuckim Centrum Kultury, książkę „Beksińscy. Portret podwójny” autorstwa Małgorzaty Grzebałkowskiej, a ostatnio film „Ostatnia rodzina” w reżyserii Jana Matuszyńskiego. Największa kolekcja prac artysty znajduje się w Muzeum Historycznym w Sanoku. Tam też w 1999 roku odbyła się największa dotąd retrospektywna wystawa. Dziś Beksiński najbardziej znany jest jako malarz, ale pod koniec życia – motywowany nieustanną potrzebą rozwoju i poszukiwaniem nowych form wyrazu – znowu podjął się pracy z nowym medium, tworząc liczne grafiki komputerowe.



31

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz 1318 trumienny czyli adoracja o zmierzchu", 1989 r.

olej/płyta pilśniowa, 100 x 72,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'DUDA GRACZ 1318/1989'
na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy

cena wywoławcza: 38 000 zł ↑
estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Rempex, 2008

Więc głupotę chłuszcz, Dudo-anielo,
Piotrze Skargo palety i pędzla
bo sam nie wiesz jak w sobie masz wiele
ze srogiego sejmowego księdza

WOJCIECH MŁYNARSKI, DLA KOCHANEGO KOLEGI – WIELKIEGO
ARTYSTY JURKA DUDY-GRACZA





Rembrandt van Rijn, Rozplatany wół, 1655 r., Luwr, Paryż



Jerzy Duda-Gracz, Autoportret, 1982 r.

Jerzy Duda-Gracz uważany jest za naczelnego satyryka polskiego malarstwa. Od początku twórczości malował w stylu, który trudno porównać do jakiegokolwiek nurtu czy prac innego artysty. Z jednej strony był kontynuatorem realistycznego malarstwa dziewiętnastowiecznego i tradycji symbolizmu, z drugiej – jego przedstawienia są poddane groteskowej deformacji, nacechowane gorzką refleksją nad współczesnością.

Artysta był baczny obserwatorem życia na polskiej prowincji, przy czym jego obrazy nigdy nie prezentują swojskiej idylli, ale bezlitośnie obnażają i obśmiewają ludzkie słabości, zacierzewienia i przywary. Choć Duda-Gracz znany jest z cykli scen rodzajowych i portretów, był też malarzem zafascynowanym pejzażem, który przewija się w większości jego obrazów. Duda-Gracz był wprawdzie autorem bardzo charakterystycznych wizji, ale często w jego pracach pojawiają się znajome motywy, zapożyczone m.in. z historii i religii. W kompozycję prezentowanej pracy artysta wplotł niezwykle rozpoznawalny element ze słynnego dzieła Rembrandta, zatytułowanego „Rozpłatany wół”. Podobnie jak u holenderskiego siedemnastowiecznego malarza, w obrazie Dudy-Gracza wisząca tusza wołowa gra pierwsze skrzypce w kompozycji, wyraźnie odstając od ciemnego tła. Jednakże u polskiego artysty wół nie znajduje się u rzeźnika, ale zdaje się zwiisać z nieboskłonu, otoczony wiejskim krajobrazem. Obecność przygarbionej kobiety w rogu obrazu sprawia, że cała kompozycja nieodparcie kojarzy się z przedstawieniami ukrzyżowanego Chrystusa oplakiwanego przez matkę. Tytuł obrazu oraz fakt, iż jest on portretem trumennym, potwierdzają zasadność tego porównania. Wątek religijny zajmuje ważne miejsce w tematyce podejmowanej przez Dudę-Gracza. W niektórych pracach jest on zaczerpnięty z tradycji żydowskiej, najczęściej jednak artysta sięgał do ikonografii chrześcijańskiej.

Dudę-Gracza fascynował nie tylko obrządek katolicki w prowincjonalnym ujęciu, ale też niewyjaśnione zagadnienia ze sfery sacrum. Artysta jednocześnie podchodził do religijności satyrycznie i był zafascynowany tajemnicą wiary i mistycyzmem. Portrety trumienne, wielokrotnie pojawiające się motywy ukrzyżowania i piety świadczą o wpływie, jaki wywarło na artyście dzieciństwo spędzone pod Jasną Górą.

O swoim związku z rodzinnym miastem artysta mówił: „... Częstochowa była na swój sposób dobra i na swój sposób piękna. Dlatego pozostała moja – nigdy się jej nie wstydzilem i nie zaparłem, bo ona przecież jest we mnie. Noszę ją w sobie, co udowadniam światem moich obrazów. Zawsze byłem jej, dlatego nie wracam do niej jak syn marnotrawny, lecz jak stary, sentymentalny włóczęga, który po latach miałby ochotę wtulić się w ramiona pierwszej miłości, nie pamiętając żadnych okaleczeń serca i duszy. Wracam do niej, ujawniając swoje przywiązania i swój prowincjonalizm, chociaż jest to przyznanie może spóźnione i trochę anachroniczne, bo nie przystające do błyskawicznie zmieniającej się dzisiaj Częstochowy”.

Swoją warsztat malarski Duda-Gracz oparł o fascynację twórczością takich mistrzów polskiego malarstwa, jak Józef Chełmoński, Maksymilian Gierymski czy Jacek Malczewski. Artysta malował cienkimi warstwami farby, akcentując ślady pędzla, przy każdym cyklu malarskim stosując indywidualne rozwiązania kolorystyczne: od ostrych kontrastów po barwy pastelowe. Postacie ludzi są zazwyczaj zdeformowane, a ich najbardziej charakterystyczne cechy zostają wyolbrzymione. Groteskowe przedstawienia postaci spotykają się w obrazach Dudy-Gracza z wiernie oddanym pejzażem – to połączenie sprawia, że prześmiewcze ujęcie ludzi jest u artysty jeszcze tak bardzo dobitne.

JERZY DUDA-GRACZ (1941 - 2004)

"Obraz I 182: Krzesany - 2", 1987 r.

olej/płyta, 200 x 130 cm

sygnowany, datowany i nr katalogu autorskiego l.d.: 'DUDA GRACZ I 182/87'

na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy:

'DUDA GRACZ | OBRAZ I 182/ KRZESANY-2/ | OLEJ, PŁYTA | 200 x 130 cm | DUDA GRACZ | 1987 | KATALAUTOR. I 182'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 60 000 - 90 000 zł

„W 1981 roku doszło do spotkania malarza z wybitnym polskim kompozytorem – Wojciechem Kilar. Przyjaźń ta zaowocowała niezwykle bogato w twórczości Dudy-Gracza, a muzyka Kilara stała się impulsem do zilustrowania obrazami wszystkich większych dzieł kompozytora. (...) najważniejsze w serii obrazów poświęconych muzyce Kilara są: 'Krzesany' i 'Exodus'. Zostały namalowane w 1983 roku i stanowią ważne osiągnięcie w twórczości malarskiej Dudy-Gracza.

'Krzesany' jest odzwierciedleniem miłości obojgu artystów do polskich Tatr. Kilar jeździł tam kilka razy w roku. Duda-Gracz od 1975 roku w tatrzańskim wsi Brzegi znajduje jedno z najbardziej ukochanych miejsc na świecie. Tam powstają szkice i mniejsze studia do obrazu, który w 1983 roku przybiera kształt ostateczny. Jest to monumentalny (200 x 130 cm) obraz olejny przedstawiający panoramę Tatr, która w rzeczywistości nie istnieje, lecz przez dowolny układ tatrzańskich szczytów ilustruje, w jakimś sensie, rytmikę i nastrój muzyki Kilara. Na dalekim planie niebieskawe szczyty, sięgające zaokrąglonej jak w witrażu kościelny krawędzi, są łagodne i pełne nostalgii. Bliżej nas, środek obrazu wypełnia dramatyczna 'smuga cienia', sugerująca grozę Tatr i ich dynamikę, aby na pierwszym planie, w pełnym blasku słońca zamienić się w skałę zbudowaną ze szczegółów, która jest niemal w zasięgu ręki. Jeśli posłuchamy muzyki, przez chwilę zamykając oczy i poddając się jej nastrojom, zaczniemy sobie wyobrażać Tatry, a po chwili otworzymy oczy, to zobaczymy malarski dalszy ciąg naszej wyobraźni. Autor z całym pietysmem próbuje się wczuć w atmosferę muzycznego dzieła i stara się wyobrazić przeży-

cia, jakie towarzyszą człowiekowi w zetknięciu z nieobliczalnym pięknem potęgi Tatr: Od łagodności dalekich szczytów, poprzez zapierające oddech przestrzenie, aż do tajemniczości i grozy, z którymi można się spotkać w tych górach (...)'".

ANNA SUŁEK, MOTYWY MUZYKI WOJCIECHA KILARA W OBRAZACH JERZEGO DUDY-GRACZA (KRZESANY, EXODUS), „NASZA WSPÓLNOTA”, NR 20, 12.04.2014, s. 13

Prezentowana praca stanowi drugą wersję monumentalnej kompozycji namalowanej pierwotnie w 1983 roku. Przedstawiony krajobraz, mimo że inspirowany tatrzańskimi pejzażami, nie stanowi bynajmniej realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistego krajobrazu, a jedynie rodzaj kolażu złożonego z wybranych przez artystę elementów. Tego rodzaju fantastyczne malarstwo uprawiane było już przez artystów XVIII-wiecznych, wkrótce potem jak nieco wcześniej - w XVII wieku - początkowo głównie na terenie Niderlandów, pejzaż ukonstytuował się jako samodzielny gatunek malarski. Dominacja estetyki realistycznej czy stawiającej sobie za punkt wyjścia rzeczywisty obraz natury spowodowała w XIX wieku zanik tego rodzaju przedstawień, których ewidentne przykłady odnaleźć można wówczas jedynie w płótnach symbolistów i niektórych postimpresjonistów. Pejzaże fantastyczne powróciły w XX-wiecznym malarstwie surrealistów i malarzy z kręgu tzw. realizmu magicznego. W Polsce najbardziej znanymi obok Dudy-Gracza artystą posługującym się podobnymi zabiegami formalnymi był Zdzisław Beksiński.



DADA GRACZ 1182/87

ZBIGNIEW MAKOWSKI (ur. 1930)

"Remotio", 1970 r.

olej/plótno, 92 x 65 cm

sygnowany i datowany p.g.: "Remotio 1970"

cena wywoławcza: 80 000 zł [†]

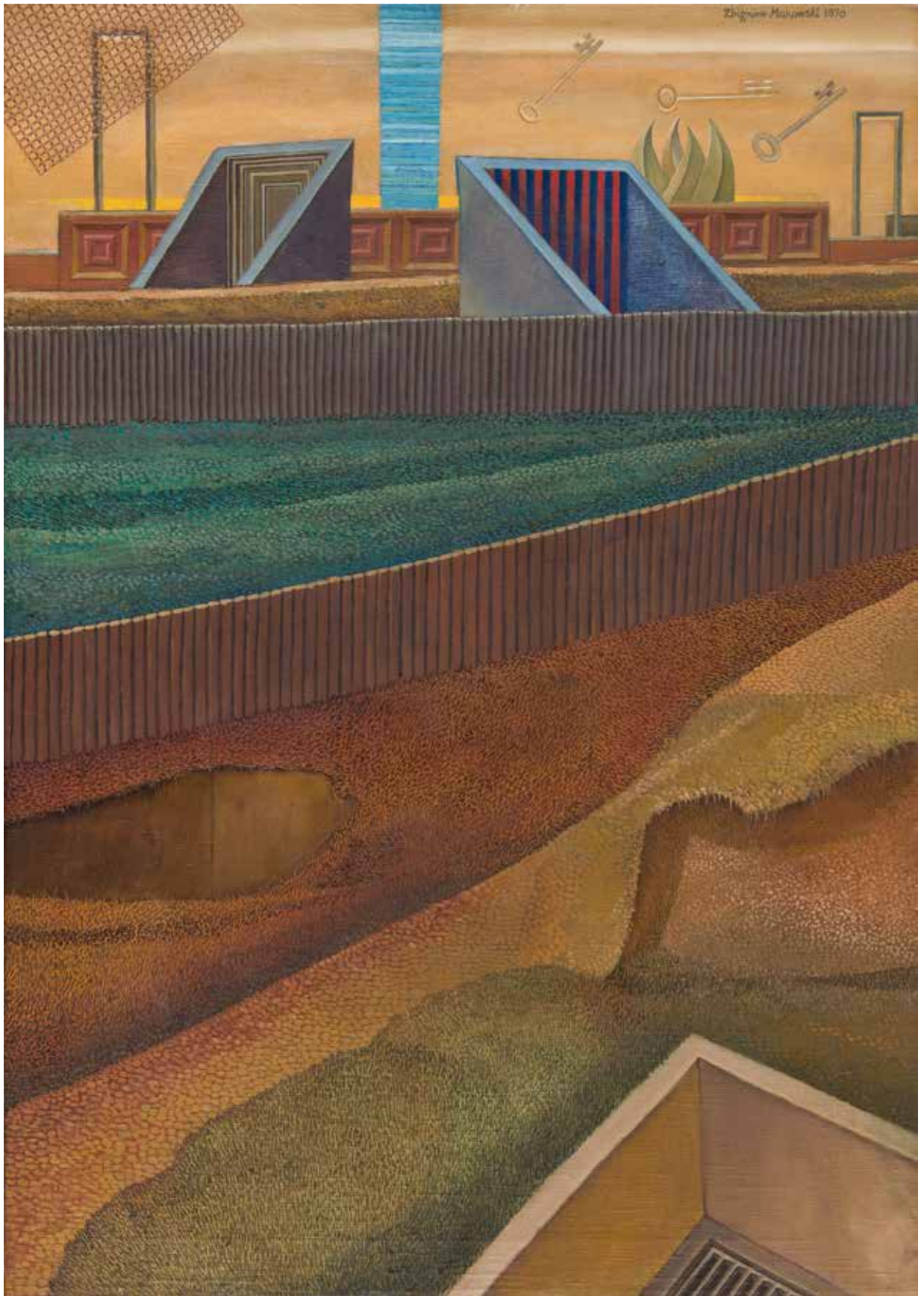
estymacja: 120 000 - 160 000

WYSTAWIANY:

- „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen”, Kunsthalle, Düsseldorf, 1973
- Galeria Jeanne Bucher, Paryż, 1973
- Galeria Alice Pauli, Lozanna, 1973

LITERATURA:

- katalog wystawy w Kunsthalle, Düsseldorf, 1973 (il.)
- katalog indywidualnej wystawy w galerii Jeanne Bucher, Paryż, 1973, s.nlb. (il.)
- katalog indywidualnej wystawy w galerii Alice Pauli, Lozanna, 1970, s.nlb.







Strona jednej z książek artystycznych wykonywanych przez Zbigniewa Makowskiego, 1986 r., wlas. Biblioteka Narodowa, Warszawa

„Charakterystyczne znaczenie dla twórczości Makowskiego mają inspiracje literackie i filozoficzne. Dzieła Ezry Pounda, Dantego czy Giordana Bruna traktuje jednak nie tylko jako źródło motywów, ale przede wszystkim jako model, strukturę artystyczną, rozpoznając i naśladowując mechanizmy działania twórczego. Niezwykle erudycyjne malarstwo Makowskiego nie poddaje się racjonalnej analizie, łącząc zaczerpnięte z różnych kultur i epok elementy w jednorodną, poetycką tkanę. Stanowi nie tylko dziennik intelektualnych fascynacji, ale także bardzo osobisty zapis życiowych doświadczeń” (Z katalogu wystawy „Polytropos”, Płocka Galeria Sztuki, 2012).

Obraz pozbawiony idei jest według Zbigniewa Makowskiego jedynie dekoracją. Zawila symbolika, erudycyjne odwołania, warsztatowa perfekcja określana przez niektórych krytyków alchemicznym stosunkiem do materii to podstawowe wyróżniki malarstwa artysty. Jego indywidualność ukształtowała się na początku lat 60., zasadniczy wpływ na nią miał pobyt artysty w Paryżu i zetknięcie się ze środowiskiem surrealistów (poznał wówczas m.in. Andre Bretona, brał udział w międzynarodowych wystawach grupy PHASES). W ówczesnym stylu Makowskiego zarysowują się podstawowe inspiracje – wpływ teorii Junga i zainteresowanie ezoteryką. Mimo ewidentnych związków z surrealizmem, Makowski sięga do innych źródeł. Odrzuca surrealistyczną podświadomość na rzecz wiedzy. Eksploruje obszary mistycyzmu, języka, filozofii, literatury, poezji. Od samego początku jest orędownikiem symbolu jako podstawowego środka komunikacji z odbiorcą, malarstwo stanowi dla niego formę intelektualnej gry z widzem. Kompozycje wypełniają powtarzające się motywy: klucze, drabiny, kielichy, studnie, płomienie. Początkowo nawarstwione, zakomponowane w myśl średniowiecznego horror vacui, przypominają alchemiczne rebusy, zaszyfrowane wiadomości. Z czasem te archetypiczne znaki ulegają uporządkowaniu, poddane rygorom kompozycyjnym pejzaże wyobraźni zyskują

większy ładunek poetycki. Formalna różnorodność szczególnie uwidacznia się w pracach na papierze – niektóre rysunki tuszem przypominają średniowieczne księgi – traktaty filozoficzno-naukowe Leonarda czy tajemnicze dzieła o nieodgadnionym dotąd przeznaczeniu jak „Hypnerotomachia Poliphili” czy manuskrypt Wójcickiego. Czasem w kompozycjach pojawiają się elementy uderzająco realistyczne, innym razem przybierają kształt zawilej siatki geometrycznych kształtów opatrzonej inskrypcjami w starożytnych językach – grece czy łacinie. Mariusz Hermansdorfer pisał: „Obrazy i rysunki Makowskiego są jakby syntezą wielu technik i tych najbardziej współczesnych i tych, które należą już do zapomnianej często tradycji. Przypominająca starych mistrzów precyzja ich wykonania niweluje różnice między metodą pointylistyczną a graficznymi konturami form, pozwala połączyć w jedną kompozycję kilka rodzajów perspektywy – rzeczywistą i odwróconą, linearną i malarską, uzasadnia patynowanie nowych przecięt prac, tak, aby zyskały walor rzeczy powstałych przed laty. Podobnie z barwami, z podobrazem, z gruntem nakładanym na płótno lub deskę, ze specjalnym preparowaniem papieru, z tworzeniem na wzór inkunabułów oryginalnych książ-obrazów. Nikt już dzisiaj nie stosuje tych pracochłonnych, alchemicznych niemal zabiegów, nikt nie buduje na jednym tonie kolorystycznym tak bogatych i różnorodnych układów, ale też nikt inny nie podjął równie twórczej próby połączenia historii z dniem dzisiejszym, czasów mitycznych z epoką, która nadchodzi. Najważniejszą rzeczą w całej działalności Zbigniewa Makowskiego jest bowiem to, że tworzy on język, którym przekazuje prawdy uniwersalne, ważne szczególnie teraz, gdy w nerwowym biegu ku przyszłości zbyt obojętnie mijamy przeszłość” (Krystyna Bartnik, Zbigniew Makowski, Wrocław 2006). Na polskim gruncie intelektualna odmiana surrealizmu Makowskiego jest zjawiskiem bez precedensu. Jego zagadkowe, alchemiczne rebusy porównać można jedynie do nasyconych podobną aurą mistycyzmu prac Janiny Kraupe-Świderskiej.

JERZY SKARŻYŃSKI (1924 - 2004)

Bez tytułu, 1991 r.

olej/plótno, 98 x 62 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Skarżyński | 91'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 25 000

„Każdy artysta jest człowiekiem wyjątkowym. Ale Skarżyński był o tyle bardziej wyjątkowy, że zawsze emanowała z niego wiedza, poczucie humoru i tajemnica”.

JERZY TRELA

Jerzy Skarżyński jest znany przede wszystkim jako twórca niezapomnianych scenografii i kostiumów do sztuk teatralnych, oper i filmów, ale jego mniej liczne obrazy olejne pozostają w tej samej, co rysunki i projekty, nieco groteskowej, surrealistycznej konwencji. Skarżyński odrzucał rozumienie surrealizmu jako zupełnego oderwania od rzeczywistości, a w abstrakcję zawsze wpłatał konkretne elementy zaczerpnięte z rzeczywistości – widać to w prezentowanej pracy. Jego twórczość wynikała z rozlicznych inspiracji; oprócz filmu i teatru jego wielką pasją były muzyka klasyczna i jazz.

Po drugiej wojnie światowej, podczas której artysta kształcił się w krakowskiej Kunstgewerbeschule, Skarżyński był związany z II Grupą Krakowską.

Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej i w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przy projektach scenicznych przez lata współpracował z żoną Lidią, a w latach 1948-58, wraz z Marią Jarema i Kazimierzem Mikulskim, projektował scenografie dla krakowskiego Teatru Groteska, w znacznym stopniu kształtując styl tej sceny. Skarżyński pracował także dla Teatru Starego i Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz dla warszawskiego Teatru Ateneum. Pracował też jako scenograf filmów Jerzego Hassa, m.in. kultowego „Rękopisu znalezionego w Saragossie”. Ponadto artysta stworzył liczne ilustracje książkowe, komiksy i plakaty. Wykładał w Studium Scenografii przy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego prace znajdują się m.in. w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.



35

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Martwa natura, 1983 r.

olej/plótno, 73 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J.CZAPSKI | 83.'

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 100 000

Czapski był postacią pełną sprzeczności – pomimo swoich pacyfistycznych przekonań należał do I Pułku Ułanów Krechowieckich, walczył w wojnie polsko-bolszewickiej, został zmobilizowany w trakcie II wojny światowej i ostatecznie był więziony w sowieckim obozie jenieckim. Na przekór burzliwym dziejom ciągle towarzyszyła mu potrzeba tworzenia i nieustanne pragnienie pogłębiania wiedzy o sztuce zarówno w zakresie warsztatu malarskiego, jak i teorii. Ślady tej determinacji można odnaleźć w prezentowanej pracy „Martwa natura” pochodzi z późnego okresu twórczości Czapskiego, kiedy to przebywający we Francji artysta zmagał się z pogłębiającymi się problemami ze wzrokiem. Miało to znaczny wpływ na porzucenie charakterystycznych dla niego śmiałych układów

kompozycyjnych i odważnych zestawień barwnych, często przeważających o ostatecznym wyglądzie portretowanych osób i obiektów. W swojej późnej sztuce ukazywał przede wszystkim pejzaże i martwe natury. Tematem tych ostatnich najczęściej był pokój Czapskiego w miejscowości Maisons-Laffitte. Swobodny dukt pędzla, którym posługiwał się w niniejszej pracy, świadczy o pewnej nonszalancji artysty, uwarunkowanej długoletnim doświadczeniem malarskim oraz poczuciem pewności w stosunku do własnych umiejętności. Jednocześnie oparcie konstrukcji obrazu na kontraście pomiędzy intensywnym błękitem wazonu a resztą kompozycji utrzymanej w paletcie brązów zdradza konsekwentną wiarę w kolor zaczerpniętą od mistrza Czapskiego – Józefa Pankiewicza oraz kapistów.



36

JUDYTA SOBEL (1924 - 2012)

Pejzaż nadmorski, 1967 r.

olej/plótno, 76 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. SOBEL | 67'

oraz na odwrociu: 'JEHUDITH SOBEL' na płótnie haft: '[...]'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

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

JUDYTA SOBEL

Judyta Sobel była jedną z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek na amerykańskiej scenie artystycznej. Urodzona we Lwowie malarka została ulubienicą Władysława Strzemińskiego, pod którego kierunkiem studiowała w łódzkiej PWSSP. Po ukończeniu studiów udała się na stypendium do Izraela, skąd przeniosła się na stałe do Nowego Jorku. Tam malowała głównie w Harlemie, na Morningside Drive i City Island. Wyjeżdżała również na plenery do Woodstock, gdzie poznała m.in. Zygmunta Menkesa. Do śmierci Sobel mieszkała i pracowała w USA,

pragnęła jednak, by jej twórczość znana była polskiej publiczności. Sobel podejmowała w swoim malarstwie różne tematy, m.in. martwe natury i kompozycje abstrakcyjne, jednak najbardziej znane są jej pejzaże. Jej obrazy porównywano do dzieł Henriego Matisse'a i Georges'a Braque'a, można się w nich też doszukać wpływu postimpresjonizmu i kubizmu. Artystce zależało przede wszystkim na tym, by poruszyć odbiorcę. Czyniła to za pośrednictwem żywego, nacechowanego emocjami i dobranego w bardzo osobisty sposób koloru.



37

JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

"Zima w górach", 1966 r.

olej/plótno, 74,5 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1966'

opisany na odwrociu: 'MAL. JERZY MIERZEJEWSKI | POLSKA 1966 | OLEJ

"ZIMA W GÓRACH" | 100 x 74,5 cm | 18 14-II' oraz nalepka inwentarzowa

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 35 000 - 45 000

„Tak jakoś malować, żeby na jednolitym tle były tylko bardzo jednolite założenia kolorystyczne i napięcia kierunkowe sygnalizujące i w tym tylko znaczeniu określające formę. Uzyska się wtedy prostotę i dynamiczność formy, a jednocześnie to, o co mi najbardziej chodzi, a mianowicie 'ciszę', głos milczenia, kontemplację i ład szalony. Właściwie należy robić jakiś 'kubizm analityczny', ale z metaforycznym aspektem treściowym”.

JERZY MIERZEJEWSKI





Jerzy Mierzejewski, Alpy I, 1985 r.



Jerzy Mierzejewski, Alpy VI, 1985/94 r.

Dojrzały okres twórczości Jerzego Mierzejewskiego to przede wszystkim nastrojowe, medytacyjne widoki natury, utrzymane w monochromatycznych barwach i zdradzające skłonność do kubistycznej syntezy formy, naznaczone indywidualnym widzeniem i emocjonalnym stosunkiem artysty. Na charakter jego malarstwa z pewnością znaczący wpływ miała praca w Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi, gdzie przez długi czas pełnił funkcję dziekana Wydziału Operatorskiego. Jego fascynacja filmem zaczęła się w końcu lat 40., kiedy to realizował pierwsze filmy artystyczne i dokumentalne, a później także telewizyjne. Fascynowały go miejsca wspólne plastyki i filmu, o których często pisał w tekstach krytycznych i teoretycznych. W malarstwie Mierzejewskiego doskonale widać inspiracje długimi ujęciami i statycznymi kadrami, a każdy z obrazów artysty to subiektywny zapis niepowtarzalnej atmosfery chwili. Specyficzna formuła jego malarstwa wyniknęła również z rodzinnych konotacji. Ojciec artysty – Jacek Mierzejewski – także był malarzem i to jego obrazy, w dużej mierze inspirowane dokonaniem Cezanne'a, wywarły największy wpływ na stylistykę, którą posługiwał się Jerzy. Równie istotny imperatyw to tradycja kubistyczna i to w jej obrębie znalazł Mierzejewski środki wyrazu, którymi posługiwał się, aby nadawać swoim pejzażom wyobraźni syntetyczną formę.

Dojrzałe malarstwo Mierzejewskiego zaczęło się krystalizować w połowie lat 70. „Jego obrazy cechuje szlachetna prostota. Są jakby z innego porządku czasowego. Emanująca z nich cisza i ukojenie są podszyte metafizycznym niepokojem. Więcej. Nie bardzo wiemy, czy mamy do czynienia ze światem rzeczywistym czy ze światem wywiedzionym z pragnień, bądź marzeń sennych. A raczej w obrazach tych spotyka się świat rzeczywisty i wizja artysty stopiona w nową jakość, w realizm wyższego rzędu. (...) Obrazy Jerzego Mierzejewskiego zdają się być poczęte z ducha antyprzypadku, co znaczy, że

obraz postrzegany, z natury zmienny, podporządkowany dyktatowi czasu, zostaje umocowany na silnym szkieletcie, schowanym w obrazie w postaci geometrycznej struktury. Dzięki temu malarstwu widzimy świat w sposób, jaki wcześniej nie został ujawniony, jaki był dla naszych oczu przesłonięty. W tym widzeniu zawarta jest prawda o czasie przeżywanym w tym właśnie, a nie innym momencie historycznym. Otwiera się zatem perspektywa ponadczasowa, jakaś sugestia aczasowości. To jest właśnie to pożądane kłamstwo, którego nie widzimy, ulegając urokowi i niewidzialnej 'tyranii' formy. Dzieła Mierzejewskiego są jakby przesłonięte lekko zakurzonymi rozblękitnionymi szybami. To za sprawą barw powidokowych. Obrazy wydobyte ze 'wzrokowej pamięci', w których zachowało się tylko co najistotniejsze” (Maciej Mazurek, Jerzy Mierzejewski. Malarstwo, rysunek, katalog wystawy w Płockiej Galerii Sztuki, Płock, 2013, s. 14).

W swoich rozważaniach na temat sztuki odwoływał się Mierzejewski do idei malarstwa totalnego, które rozumiał jako dojście w twórczości do ukazywania tego co niewidzialne – uczuć i emocji, będących motorem rzeczywistości. Tworzył wielkoformatowe płótna, szczególnie chętnie podejmował temat pejzażu. Czyste, pozbawione szczegółów widoki poddawał architektonicznej stylizacji, zamieniając je w duże, zróżnicowane kolorystycznymi niuansami płaszczyzny. Kolor w jego obrazach ma znaczenie fundamentalne. Stosował pozornie wąską gamę barwną ograniczoną do zimnych błękitów, zieleni i szarości, które jednak w mnogości uzyskiwanych odcieni tworzą kompozycje niezwykle bogate kolorystycznie. Bez względu na to, czy przedstawiał ludzi czy pejzaże, nadrzędną cechą zawsze była statyczność kompozycji i formalna asceza. Niezależnie od tego płótna Mierzejewskiego posiadają bardzo silny ładunek emocjonalny, są przeniknięte nastrojem melancholii, smutku i poczucia obecności śmierci w świecie.

Jerzy Mierzejewski



JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

"Kirkut II", 1968 r.

olej/plótno, 80 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1968'

opisany na blejtramic: 'JERZY MIERZEJEWSKI - "KIRKUT" II'

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 35 000

„Malarz ustawia nas w różnych egzystencjalnych sytuacjach, w których sam się znajduje. W tym sensie malarstwo Jerzego Mierzejewskiego łączy się z filmem, że poprzez patrzenie stapiamy się z jego bohaterem, zostajemy ustawieni w centralnych punktach jego życia, uczymy się symboliki jego prywatnego świata. Czasem pejzaż podkreśla brak człowieka. I być może ten właśnie wymiar ludzkiej obecności działa najpotężniej – obecność przez negację. Działa on poprzez antycypację, oczekiwanie, natężenie uwagi, wyobraźnię, to, co niedopowiedziane, przerwane jakby w połowie, niedokończone. Znany jest on przede wszystkim tym, którzy kogoś stracili. (...) O obrazach Mierzejewskiego mówi się, że ukazują spokój, przeniknięte są ciszą, a także, że są pejzaże metafizyczne. Wydaje się

jednak, że pokazywanie przemijania zwykle łączy się z tematem trwania czy wieczność, drugą stroną obrazowania spokoju jest przeniknięcie głębokim niepokojem. Można odnieść wrażenie, że to właśnie niezwykle pieczołowita kompozycja w owej dialektyce przemijania i trwania, w sposób formalny zapewnia odniesienie do tego co niezmiennie i uniwersalne. Tematy obrazów, najczęściej dotyczące prywatnych wydarzeń, dzięki dyscyplinującej ramie kompozycji, precyzyjnym układom geometrycznym, które malarz najwyraźniej ukochał, stają się indywidualną opowieścią rzuconą na tło wieczności”.

ANNA SZYJKOWSKA-PIOTROWSKA,
KTOŚ PRZED CHWILĄ TU BYŁ. [W:] JERZY MIERZEJEWSKI. MALARSTWO. RYSUNEK,
KATALOG WYSTAWY W PŁOCKIEJ GALERII SZTUKI, PŁOCK, 2013, s. 37-38



39

JERZY MIERZEJEWSKI (1917 - 2012)

Pejzaż

olej/plótno, 60,5 x 81 cm

opisany na blejtramie: 'JERZY MIERZEJEWSKI'

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

„Natura ma w sobie wartości, które wskazują na harmonię wyższego rzędu. Te wartości to: jakość, jasność i nasycenie. Cezanne wiedział, że ma być codziennie, dajmy na to o 16.45, przy motywie, bo o tej godzinie układy kolorów i kształtów dają mu wgląd w tę harmonię. Czerpał pełnymi garściami w bogactwa natury. Jakość jest zdeterminowana kolorem właściwym, jasność to energia, nasycenie to stosunek do czerni i bieli. Gdy zestawiasz żółć z zielenią, to jeden i drugi kolor muszą mieć przybliżoną jakość, jasność i nasycenie. Gdy trzymasz się tej zasady,

trzymasz się natury i zawsze namalujesz przyzwoity obraz. Tu zaczyna się malarstwo, od uczciwości wobec natury, ale ta uczciwość jest uczciwością wobec samego siebie, bo przecież ty jesteś tym przez kogo natura 'przechodzi'. Chodzi o to, aby przeszła przez ciebie i otrzymała godną siebie formę. Wtedy możemy mówić o uczciwości artystycznej. Nie musimy dodawać, że prawda natury powstaje w pocie, i nie ma wówczas większego wroga naszych wysiłków jak łatwość”.

JERZY MIERZEJEWSKI



40

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

Kompozycja abstrakcyjna, 1990/2008 r.

technika mieszana, olej/plótno, 86 x 120,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Fangor 90-08'

cena wywoławcza: 130 000 zł [†]
estymacja: 150 000 - 180 000

WYSTAWIANY:

- „Wojciech Fangor: Palimpsest”, Galeria aTAK, Warszawa, styczeń-luty 2010

LITERATURA:

- Wojciech Fangor: Palimpsest, katalog wystawy w galerii aTAK, Warszawa 2010





Wojciech Fangor, Dzbanki (Ceramika albańska), 1953-2006 r.



Wojciech Fangor, Ręce, 1994-2008 r.

W serii obrazów zaprezentowanych na wystawie „Palimpsest” Wojciech Fangor zreinterpretował swoje prace, powstałe głównie w latach 90. W katalogu galerii aTAK Stefan Szydłowski pisał: „swe dawne rysunki Fangor przeistoczył w obrazy nie tylko w poszanowaniu tego, co niegdyś zanotowała jego ręka. On uczynił coś więcej: przekornie oddał pierwszeństwo studiom na papierze, każąc malarstwu pokornie się im podporządkować. Artysta odwrócił porządek rzeczy, narzucił malowidłom charakterystyczny dla rysunku kostium. Czarna farba olejna i pędzel składają hołd kreskom flamastra, zaś kolorowe olejne plamy, czy elementy kolażu, odzwierciedlają posłusznie także partie rysunku wykonane pastelowymi kredkami lub akwarelą. To naciąganie nowej, malarskiej skóry na stare rysunki, ten „artystyczny lifting”, dały asumpt do zatytułowania wystawy jednym słowem: palimpsest, wskazujący na dokonany w tych pracach proces odnowy, na zacieranie i częściowe przesłanianie dawnej treści, nową”.

Fangor, który był bardzo świadomym obserwatorem własnej twórczości, zabieg powrotu do swych wczesnych prac wykorzystywał wielokrotnie, za każdym razem za cel obierając sobie dołożenie do nich nowej warstwy znaczeniowej, a nie jedynie przemalowanie dawnej kompozycji, aby nadać jej nowy walor estetyczny. W serii „Palimpsestów” wybrane dawne rysunki artysta powiększył i wydrukował na płótnach, na które potem kładł farbę i przyklejał kawałki papieru – kolorował je, uzupełniał, czy może raczej komentował, bo poza efektem wizualnym najistotniejszy jest tu intelektualny koncept. Tytuł wystawy „Palimpsest” sugerował tropy pamięci, powrotu, powtórzeń, dialogu artysty z samym sobą sprzed lat. Fangor powracał często do wizerunków kobiet, czasem do martwych natur, innym razem – tak jak w prezentowanej pracy – do krajobrazów, kiedyś bliskich i codziennych, dziś funkcjonujących wyłącznie jako wspomnienie. Na ten szablon, kliszę

nakładał nowe warstwy estetyczne i znaczeniowe – wielobarwne geometryczne kształty czasem pozostają w nierozzerwalnym związku z przedstawieniem, dopowiadając je; czasem zderzające się na jego powierzchni formy rządzą się swoją własną logiką i dynamiką. „Obrazy Fangora to powroty i powtórzenia, raczej dowody na ich niemożliwość. To obrazy-swiadczenia procesów przypominających o niemożliwym, archeologiczne znaleziska, rozsypujące się po wydobywaniu. Przeszłość ma przyszłość jedynie w fragmentach” (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor: Przestrzeń jako gra, Kraków, 2012, s. 340).

Formalnie kolaż różnych technik i plastycznych doświadczeń artysty na przestrzeni kilkudziesięciu lat odczytywany może być także jako odzwierciedlenie przemian zachodzących w naszej kulturze wizualnej. Fangor wniósł do obrazów możliwości, jakie stwarza fotografia – chociażby repetytywność, obrał technikę montażu jako najlepiej odzwierciedlającą intertekstualny charakter współczesnej kultury wizualnej. „Fangorowy palimpsest został zrealizowany w dwóch wymiarach: materiałowym i biograficznym. Materiałowym, bo oto szkice do dawnych obrazów, rysunki studyjne jakby wytarto, pozbawiając je substancjalności przez komputerowe powiększenie i wydruk na płótnie. Zawłączono ich osobność i samodzielność do nowej gry z wcześniej nieuwzględnionymi komponentami materialnymi i formalnymi. I biograficznym, bo nakładającym na siebie różne doświadczenia i kody wyobraźni plastycznej autora. (...) Artysta nie robi kopii własnych dzieł, ani dzieł innych autorów, nie powtarza po to, żeby zwracać się ku znakomitej przeszłości, „powtarza”, by pytać o przyszłość. Te powtórzenia, to sięganie do siebie i unaocznianie, to wizualizowanie różnicy, której kształt określa nie tylko zmiana, jaka zaszła w autorze i otaczającym świecie, ale i w nas, żyjących pośród znaków” (Stefan Szydłowski, op. cit., s. 347-348).



Wojciech Fangor, Wystawa w Starym Browarze, Poznań 2005, fot. Karolina Sikorska/Agencja Gazeta

TOMASZ KAWIAK (ur. 1943)

"Rysunek na dwóch osiach z kątownikiem, ołówkiem i kredą", 1975 r.

technika własna/plótno, 68,5 x 68,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TOMEK 75' opisany na odwroci:

'1975 | TOMEK | KAWIAK' oraz pieczętka 'Kolekcja Fipak Monte Carlo'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- pracownia artysty, Paryż, Francja
- Galeria kolekcji Wojciecha Fipaka, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Galeria Wojciech Fipak, Warszawa, 2015
- Studio Franca Pisani, Florencja, Włochy, 1977
- Galeria Palazoli, Mediolan, Włochy, 1976

LITERATURA:

- Tomek Kawiak. Ślady, 1972-2017, Muzeum Ziemi Chełmińskiej, Galeria 72, Chełm 2017, s. 23 (il.)

Seria około 20 prac Tomka Kawiaka, powstałych w 1975 roku w Paryżu, nosi francuski tytuł „Dessins Circonstanciels”. Narzędzia pracy artysty - ołówek, kredki, pędzel, tuby farby - są przytwierdzone sznurkiem w centrum lub w odpowiednich miejscach obrazu, na wyznaczonym promieniu mierzonym linijką - ekierką, metrem, kompasem. Poruszają się one „jak na smyczy” zostawiając ślady na obrazie. Po zostawieniu śladów narzędzia są inkrustowane w obrazie, zostają w nim na wieczność potwierdzając ich funkcję i zużycie.

Tomasz Kawiak to artysta interdyscyplinarny, lubiący zaskakiwać zarówno pomysłem, jak i formą swoich prac. Jego prace humorystycznie traktują rozmaite media artystyczne, a także znane motywy z historii sztuki i współczesnej kultury. Łatwo zauważyć związek rzeźb i kolarzy Kawiaka z pop-artem i nurtem neo-dadaistycznym, który święcił tryumfy za oceanem w latach 50. Prezentowana praca zdaje się wprost nawiązywać do słynnych

obrazów czołowego neo-dadaisty, Jaspiera Johnsa, który również przyklejał do płócien linijki i miarki. U Kawiaka płótno zdobią kątomierz i ołówek, wpisane w dwa koncentryczne koła. Umieszczając zapożyczone ze swej codzienności przedmioty w obrębie obrazu, artysta w jednym dziele prezentuje jednocześnie narzędzie pracy i jej efekt.

W swojej twórczości Kawiak wypowiada się językiem kultury masowej. Nazywa się go nawet kronikarzem XX wieku. Pochodzący z Lublina artysta kształcił się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po uzyskaniu dyplomu w 1968 roku wstąpił się m.in. prowokującymi performansami zarówno na ulicach rodzinnego Lublina, jak i w Paryżu, gdzie praktykował u słynnego twórcy Nowego Realizmu, Césara. Popisową akcją artystyczną Kawiaka jest „ceglowanie” (briquetage), polegające na zostawianiu jednakowej cegły w miejscach, do których podróżuje artysta.



LESZEK NOWOSIELSKI (1919 - 1999)

"Il Kompozycja niebieska", 1990 r.

olej, akryl/plótno, 128 x 95 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'LESZEK Nowosielski | 1990 | Il Komp. Niebieska'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

WYSTAWIANY:

- „Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski”,
Fondazione Stelline, Mediolan, 15.09-15.10.2001

LITERATURA:

- Barbara Banaś, Nowosielscy, Warszawa, 2010, s. 101 (il. jako „Przenikanie niebieskie”)
- Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski, katalog wystawy w Fondazione Stelline, Mediolan, 2001, s. 71 (il.)

„Powstają płyty gęsto wypełniane abstrakcyjnymi, organicznymi formami inspirowanymi materią przyrody, jej nieregularnymi, rozlewającymi się i pulsującymi barwą kształtami, z których tworzy artysta nowe, naznaczone osobistą ekspresją i wrażliwością plastyczne organizmy. Powstają ekwiwalenty ceramicznych obrazów w malarstwie olejnym. Struktura modelowanych w glinie faktur znajduje odbicie w materii farby nakładanej na płótno. W grubo kładzonej plastycznej masie pojawiają się żłobione rytmiczne kraterzyki i koleiny, punktowe i półokrągłe wypukłości i zagłębienia” (Małgorzata Devosges-Cu-ber, Katalog wystawy Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich, Gdańsk 2016, s. 82).

Prezentowana „Il Kompozycja niebieska” to praca autorstwa Leszka Nowosielskiego. Wraz z żoną Hanną Modrzewską-Nowosielską, byli

pionierami dziedziny ceramiki artystycznej. Można to dostrzec w abstrakcyjnych kompozycjach Nowosielskiego, mających charakterystyczny, rzeźbiarski wręcz wolumen. To właśnie malarstwo było pierwszą dziedziną artystyczną, którą zajął się Leszek Nowosielski. Urodzony w 1919, w czasie wojny pobierał prywatne lekcje malarstwa u Jana Rubczaka. Z wykształcenia był chemikiem; po wojnie prowadził wytwórnię chemiczną w Gliwicach. Nie zaprzestał jednak tworzyć. Jego pierwsza wystawa indywidualna odbyła się w 1949 roku, wtedy też dołączył do ZPAP. Choć siedem lat później skierował swoje zainteresowania twórcze na ceramikę, która pozwalała mu połączyć artystyczną ekspresję z wiedzą chemiczną, nie przestał malować. Co więcej, słynne wśród znawców ceramiki prace miały niebywale malarski charakter.



ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu, lata 70. XX w.

technika mieszana, akryl, drewno/płyta, 94,5 x 122 cm

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

„Nie jest łatwe umieszczenie Aleksandry Wejchert na współczesnej scenie artystycznej. Jest oczywiście abstrakcjonistką, to jasne. Ale wydaje się nawiązywać do różnych nurtów abstrakcji, bez przywiązywania się do żadnego. I tak, interesuje się strukturami abstrakcji formalnej (struktury reliefowe), nie będąc ściśle konstruktywistką. Jej dzieła wywołują silne wrażenie ruchu, jednak nie jest ona sensu stricto artystką kinetyczną (choć jej ostatnie prace idą w tym kierunku). Ma pewne punkty wspólne z malarstwem „Op” poprzez użycie barwnych pasm tonalnych. Jednak faktura ma dla niej takie samo znaczenie co kolor. W istocie, jednym z aspektów szczególnych dla jej twórczości jest jej sposób użycia kontrastujących ze sobą faktur powierzchni. Innym aspektem, być może najbardziej charakterystycznym, jest silne wrażenie rytmu, które wyzwalane jest w większości jej dzieł”.

CYRIL BARRETT, [CYT. ZA:] WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY W GALERIE LAMBERT, PARYŻ 1968

Aleksandra Wejchert w 1949 r. ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Następnie w latach 1952-1956 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP pod kierunkiem Leona Michalskiego. Poza grafiką warsztatową i użytkową zajmowała się także malarstwem sztalugowym oraz tworzyła mozaiki i malowane reliefy

z drewna, betonu, stali. Wystawiała indywidualnie w Rzymie (1959), Dublinie (1966 i 1969) oraz Paryżu (1968). Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i zagranicą (Londyn, Dublin). Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Paryżu, Rzymie i Dublinie oraz w kolekcjach prywatnych w Irlandii, Włoszech, Francji i USA.



RAJMUND ZIEMSKI (1930 - 2005)

"Pejzaż 33/75", 1975 r.

akryl/plótno, 100 x 65,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RAJMUND ZIEMSKI 75.'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'RAJMUND ZIEMSKI | PEJZAŻ 33/75
| 100 x 65' oraz nalepka własnościowa z kolekcji rodziny artysty

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

W latach 60., będąc pod wpływem popularnego wówczas malarstwa informel, Rajmund Ziemiński odszedł od figuracji. Zaczął wtedy tworzyć abstrakcyjne prace o bogatej materii malarskiej. W kolejnej dekadzie artysta kontynuował cykl kompozycji abstrakcyjnych, jednak niektóre ich elementy stały się bardziej zdefiniowane, często określone wyraźnym konturem, który zastąpił rozedrganą linię znaną z poprzednich lat twórczości. Równocześnie te silniej nakreślone formy i szerokie, stanowczo namalowane pasy zostały przemieszane z rozmazanymi i ekspresyjnie nałożonymi plamami farby. Obrazy Ziemińskiego z lat 70. są dzięki temu bardzo różnorodne formalnie; cechuje je także bogactwo barw – często występują w nich silnie kontrastujące zesta-

wienia kolorów, a cała kolorystyka nabiera mniej mrocznego wyrazu w stosunku do wcześniejszych prac.

Choć kompozycje artysty składają się z abstrakcyjnych elementów, wszystkie nazywał on pejzażami, opisując każdy kolejnym numerem oraz datą powstania. Są to pejzaże złożone z emocji, obrazy wewnętrzne, nie zaś próby przedstawienia otaczającej rzeczywistości. Przez kilkadziesiąt lat artysta malował i rysował niemal codziennie, niezmiennie krytycznie oceniając swoją twórczość i dążąc do jak największej autentyczności wypowiedzi artystycznej. Jednocześnie Ziemiński spędził kilka dekad, wykładając malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której sam w 1955 roku uzyskał dyplom.



DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA (ur. 1926)

"Creator", 1992 r.

olej/plótno, 160 x 121 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1992 | Danuta LESZCZYŃSKA-KLUZA'
opisany na odwroci: "CREATOR" 1992 | D. LESZCZYŃSKA - KLUZA |
POLOGNE' oraz na bieżym: "CREATOR" 1992 D. LESZCZYŃSKA -
KLUZA | KRAKÓW'

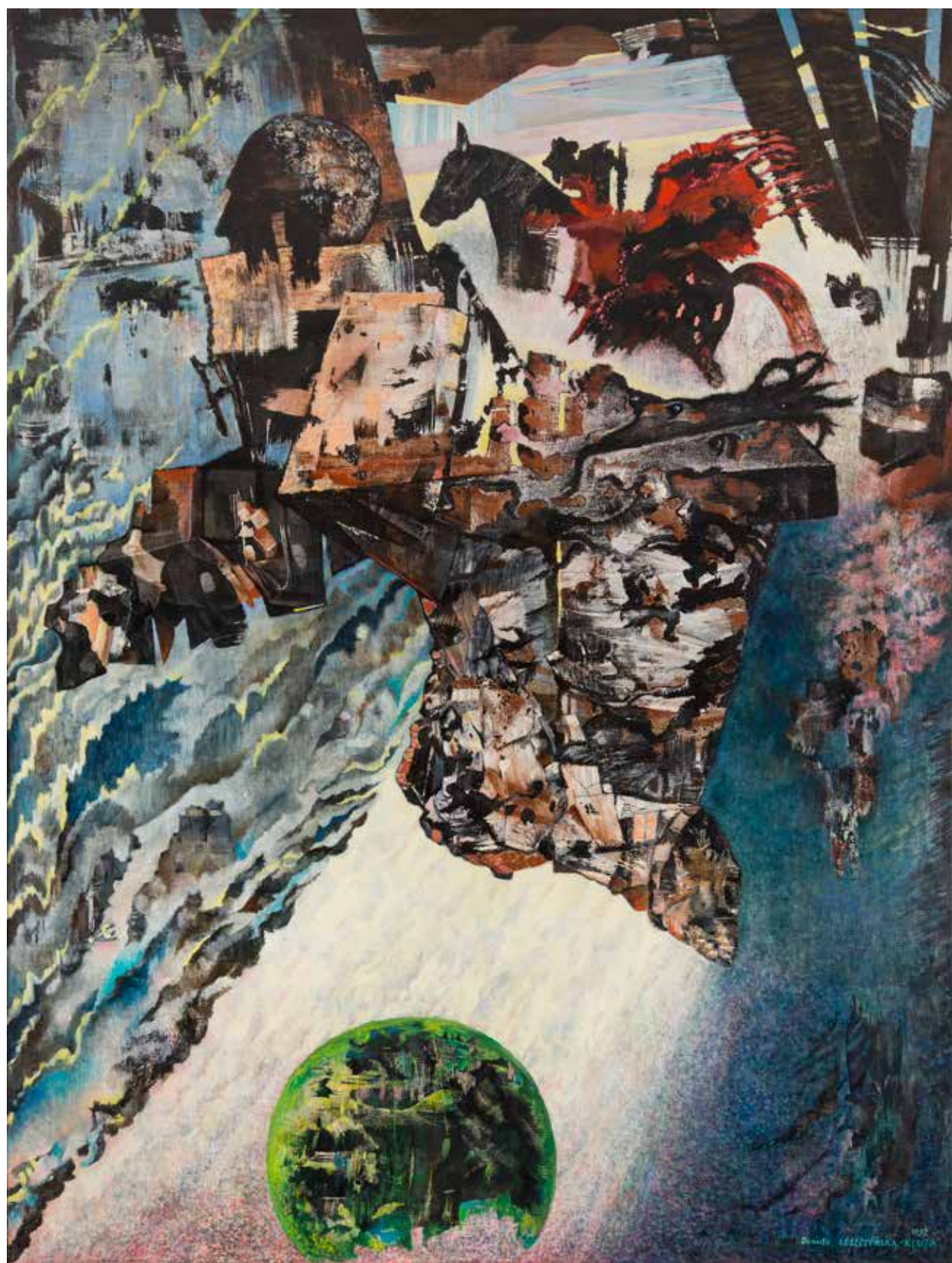
cena wywoławcza: 12 000 zł [†]
estymacja: 18 000 - 30 000

Danuta Leszczyńska-Kluza kształciła się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1946-52. Choć krakowskie środowisko artystyczne ukształtowane było wówczas przez bardzo wpływowe grupy i osobistości, artystka wypracowała niepowtarzalny malarski styl, niezależny od współczesnych nurtów. Jej prace są w większości ocierającymi się o abstrakcję pejzażami, zazwyczaj wyłącznie białocarnymi, bądź o bardzo ograniczonej palecie kolorystycznej.

Leszczyńska-Kluza najbardziej znana jest z ponurych, achromatycznych wizji, jednak, jak pokazuje prezentowany obraz, nie wszystkie dzieła artystki wpisują się w tę prawidłowość, nie każde jest też oparte w całości na języku abstrakcyjnym. Prezentowana praca rozszerza

charakterystyczny dla malarki, lakoniczny język abstrakcyjnych form, wzbogaca go kolorem oraz łączy z senną wizją wyrażoną językiem figuratywnym.

Poza wszystkimi ważniejszymi wystawami, organizowanymi we wcześniejszych latach 50. w Krakowie, Leszczyńska Kluza brała udział w słynnej wystawie pokoleniowej w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Ponadto artystka reprezentowała Polskę na Biennale Sztuki w São Paulo w 1969 i na Biennale Sztuki w Wenecji w 1984 roku. Poza wieloma znamienitymi kolekcjami sztuki w Polsce prace Leszczyńskiej-Kluzy znajdują się m.in. w kolekcjach Narodni Galerie w Pradze, Scottish National Gallery of Modern Art w Edynburgu i The Tel Aviv Museum of Art.



JERZY PIOTROWICZ (1943 - 1999)

"Pegaz", 1987 r.

olej/plótno, 79 x 88 cm

opisany na odwrociu: 'PEGAZ | Jerzy Piotrowicz | 1987'

cena wywoławcza: 9 000 zł[†]

estymacja: 14 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty (1987)
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- „Piotrowicz i Goście”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 19.02-2.04.2017
- „Jerzy Piotrowicz”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 5.11-5.12.1999

LITERATURA:

- Maria Gołąb, Jerzy Piotrowicz. Malarz (1943-1999). Katalog dzieł wszystkich obrazów olejnych, katalog wystawy „Piotrowicz i Goście” w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 2017, poz. kat. 216, s. 159 (il.)
- katalog wystawy indywidualnej w Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań, 1999, poz. kat. 40, s. 55 (il.)

„To malarstwo jest tyleż eklektyczne, co oryginalne, diabły z anielskimi skrzydłami, koguty, kruki i latające ryby. Chwilę przedtem wybucha wiosna na płótnie umazanym kolorami, z którego sterczą trąbki faunów. Kusi wyobraźnia i kusi malarstwo. Nowe obrazy Jerzego Piotrowicza”.

MACIEJ KOSAKOWSKI, 1999

Prezentowany w katalogu „Pegaz” to praca słynnego poznańskiego artysty Jerzego Piotrowicza. Był malarzem, rysownikiem i grafikiem, który we wszystkich tych dziedzinach osiągnął wyjątkową sprawność warsztatową. Początkowo tworzył pod wpływem Jana Spychalskiego; stąd u Piotrowicza poetyckie, nieco surrealistyczne łączenie ze sobą rozmaitych przedmiotów. Równolegle malował obrazy identyfikowane z nurtem nowej figuracji, wyznaczające jego późniejszą drogę twórczą. „Pegaz”, podobnie jak inne prace z lat 80., był malowany swobodnie,

z dużą dozą ekspresji – obrazy z tego czasu charakteryzuje „dzikość” malarskiego gestu, bujność barw i świetlnych refleksów. Tak samo jak u Kantora, wielki wpływ na tę twórczość miała fascynacja sztuką starych mistrzów – Goi, Rembrandta, Velásqueza oraz malarzy weneckich. Właśnie do „Panien dworskich” Velásqueza nawiązał Piotrowicz w prezentowanej w katalogu pracy, na której malarz uwiecznia osobliwą scenę z postacią w charakterystycznej, szerokiej sukni, otoczoną fantastycznymi istotami. Pomiędzy nimi znajduje się tytułowy „Pegaz”.



EDWARD DWURNIK (ur. 1943)

"Przysięga na wierność", 1973 r.

akryl, olej/plótno, 146 x 114 cm

opisany l.g.: 'PRZYSIĘGA NA WIERNOŚĆ'

sygnowany i datowany p.g.: 'E. DWURNIK 73' p.d. numer: '101'

sygnowany i datowany na odwrociu: '101 [w ramce] E. DWURNIK | 73.'

na odwrociu na płótnie nalepki: autorska z datą 13 stycznia 1973; wystawowa

z Galerii Studio; zaproszenie na wystawę ZPAP i BWA w Toruniu; zaproszenie

na spotkanie autorskie z Edwardem Dwurnikiem, salon BWA Zamość

na odwrociu na krośnie nalepki: BWA Białystok; Alvar-Aalto-Museo, Finlandia;

Muzeum w Chełmie, Galeria 72; BWA Wałbrzych; BWA Płock; BWA Łódź;

Galeria Sztuki Współczesnej BWA Olsztyn

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Alvar-Aalto-Museo, Jyväskylä, Finlandia, 27.01-20.02.1983
- Wystawa Malarstwa Edwarda Dwurnika, BWA Płock, 1982
- Galeria Sztuki Współczesnej, BWA Olsztyn, grudzień 1980
- Ośrodek Propagandy Sztuki, BWA Łódź, 1978
- Arsenał, BWA Białystok, 1979
- Pawilon Wystawowy BWA Toruń, 15.09-10.10.1976
- BWA Wałbrzych, 1975
- STUDIO teatrgaleria, Warszawa, 16.12.1974-15.01.1975
- Wystawa Sztuki współczesnej, Galeria 72, Muzeum Chełm, 1974
- BWA, Zamość, 1974

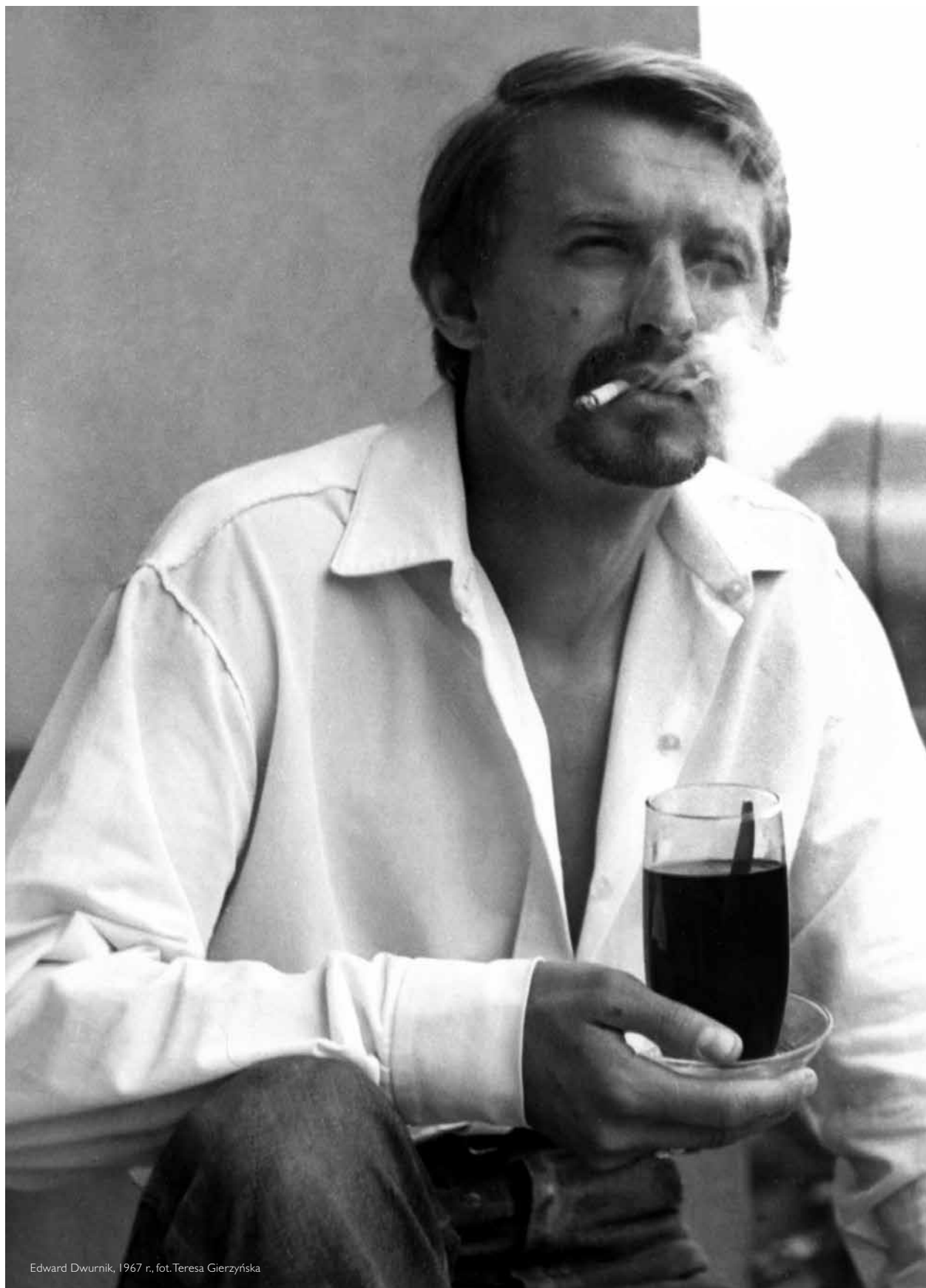
LITERATURA:

- Dwurnik. Spis cykli malarskich, oprac. Pola Dwurnik, Cykl XV Sportowcy 1972-1992, poz. kat. 101
- Edward Dwurnik. Sportowcy 1972-1992, Warszawa 2011, s. 187, poz. kat. 101 (il.)
- (plakat) Galeria Teatru Studio oraz Janusz i Maria Boguccy zapraszają do obejrzenia układu przestrzennego Dwurnik-Kalina, Teatr Studio, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, grudzień-styczeń 1975. Na plakacie fragment obrazu z tytułem „Przysięga na wierność”

»PRZYSIĘGA NA WIERNOŚĆ«

E. DWURNIK 73.





Edward Dwurnik, 1967 r., fot. Teresa Gierzyńska

„Sportowców” malowałem w społecznej pustce, szarości i beznadziei. Nikogo te obrazy nie interesowały. W Polsce nic się nie działo, były tylko te kolorowe telewizory w witrynach Ściany Wschodniej w Warszawie. Pracowałem z rozpędu, malarstwo wreszcie nie sprawiało mi trudności, sprawnie władałem pędzlem i bardzo chciałem malować. Ale nie myślałem, że kiedykolwiek będę te obrazy komuś pokazywał, ani że ktoś będzie chciał je oglądać. To były okropne, złośliwe, brzydkie obrazy, nikomu niepotrzebne”.

EDWARD DWURNIK

„Przysięga na wierność” to obraz ze słynnego cyklu „Sportowcy”, należącego do jednego z najważniejszych w dorobku Edwarda Dwurnika. Pierwszy obraz tej serii, zatytułowany „Po treningu”, powstał w 1972. Postaci, które uwiecznił artysta, to nie prawdziwi sportowcy, a robotnicy, którzy biorą prysznic w zakładzie pracy. Zgodnie z artystyczną wizją Dwurnika tytułowi „Sportowcy” nie uprawiali sportu, tylko palili „Sporty”, a poza tym pili wódkę, bili się, przeklinali i nie lubili pracować. Zdaniem malarza to właśnie sportowe życie Polaka w PRL. Inspiracją dla tematyki była rzeczywistość tego czasu, zaś tym, co pozwoliło nadać jej ostateczny kształt, był amerykański film „To sportowe życie”. Główny bohater filmu, grany przez Richarda Harrisa, to ambitny górnik, który został gwiazdą lokalnej drużyny rugby. Jak mówił Dwurnik: „Ciągłe wracał do domu obity, miał połamane żebra albo rozbitą twarz i miał same problemy; kochał kobietę, która go nie chciała, był wiecznie nieszczęśliwy, ciągle się z kimś bił, a wokół wszystko było takie brzydkie; i ludzie, i on sam, i miasto i szara pogoda. To było właśnie prawdziwe, sportowe życie. I ja sobie pomyślałem: kurwa, przecież to jest świetny temat: sportowe życie Polaka! Czyli o czwartej rano jedzie pociągiem ze swojej wioski pod Pilawą do warszawskiej FSO, tam pracuje, wraca o czwartej po południu, idzie na rolę, wieczorem spotyka się z kolegami, pije, bije się, w nocy trochę pośpi, w weekend pracuje na swoim gospodarstwie i tak dalej”.

Pochodząca z wczesnego okresu „Przysięga na wierność” to obraz, który przedstawia tłum ludzi obserwujący umieszczone na pierwszym planie klęczące, pełne patosu postaci męskie. Ze złożonymi do modlitwy dłońmi, składają przysięgę przed posągami gigantycznej pięści. Niepozabawiona patosu scena odbywa się na błoniach miasta. Liczący kilkaset płócien cykl „Sportowcy”, do którego należy obraz,

powstał do 1992 roku. Pierwsze 144 obrazy, które powstały do 1978, miały charakterystyczną, nieco komiksową konwencję. To właśnie do nich należy „Przysięga na wierność” prezentowana w niniejszym katalogu. Prace te w większości przedstawiały codzienne życie prostych ludzi, przeplatane nieco donioślejszymi momentami. „Sportowcy” po 1978 – a dokładniej od 1981 roku – malowani byli już w zupełnie innej konwencji. Bohaterzy pozostali ci sami, ale znajdują się w innej sytuacji politycznej – już po wprowadzeniu Stanu Wojennego. Obrazy te nie tylko sondują społeczeństwo, ale są już politycznie zaangażowane.

Dwurnika interpretowanie rzeczywistości to swoista ilustracja życia w PRL. Zaliczany do przedstawicieli nowej figuracji, artysta wypracował swój odrębny styl. Choć nieobce mu poczucie humoru i ironia, daleki jest od cynizmu lub dydaktyki. Jak pisze Pola Dwurnik, rzeczywistość Polski Ludowej go uwierała, „(...) nienawidził władzy komunistycznej, wszechobecnej nędzy, zakłamania i chamstwa”. Mimo to nie poddaje ocenie postaci, które uwiecznia, lecz w przedziwny sposób utożsamia się z nimi. Zdawałoby się, że wulgarność żywota nie uwiera go, lecz raczej fascynuje”.

Edward Dwurnik, malarz robotników, obecnie należy do najlepiej rozpoznawalnych twórców współczesnych. Jego obrazy – zwłaszcza niebieskie miasta – stały się powszechnym elementem dzisiejszej kultury wizualnej. Komentując swój sukces finansowy (który zmitologizował), powiedział: „Jest taki mit, że artysta musi mieć gruźlicę albo syfisy. To zabobon, który mnie śmieszy. Znam wielu artystów z mojego pokolenia, których celem było ubóstwo. Celebrowali je niesamowicie. Ile razy spotykałem się z kolegami, którzy celowo byli ubrani w łachy; ze sznurkiem zamiast paska. I pożyczałem im na papierosy. Kochali być biednymi wisielcami”.



Adam Wątor, „Przyjaciółki”, 2017 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 21 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 11 – 21 grudnia 2017 r.





Brosza w stylu edwardiańskim, pocz. XX w.

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 12 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: I – 12 grudnia 2017 r.



Stanisław Wyspiański, Macierzyństwo, 1904 r.

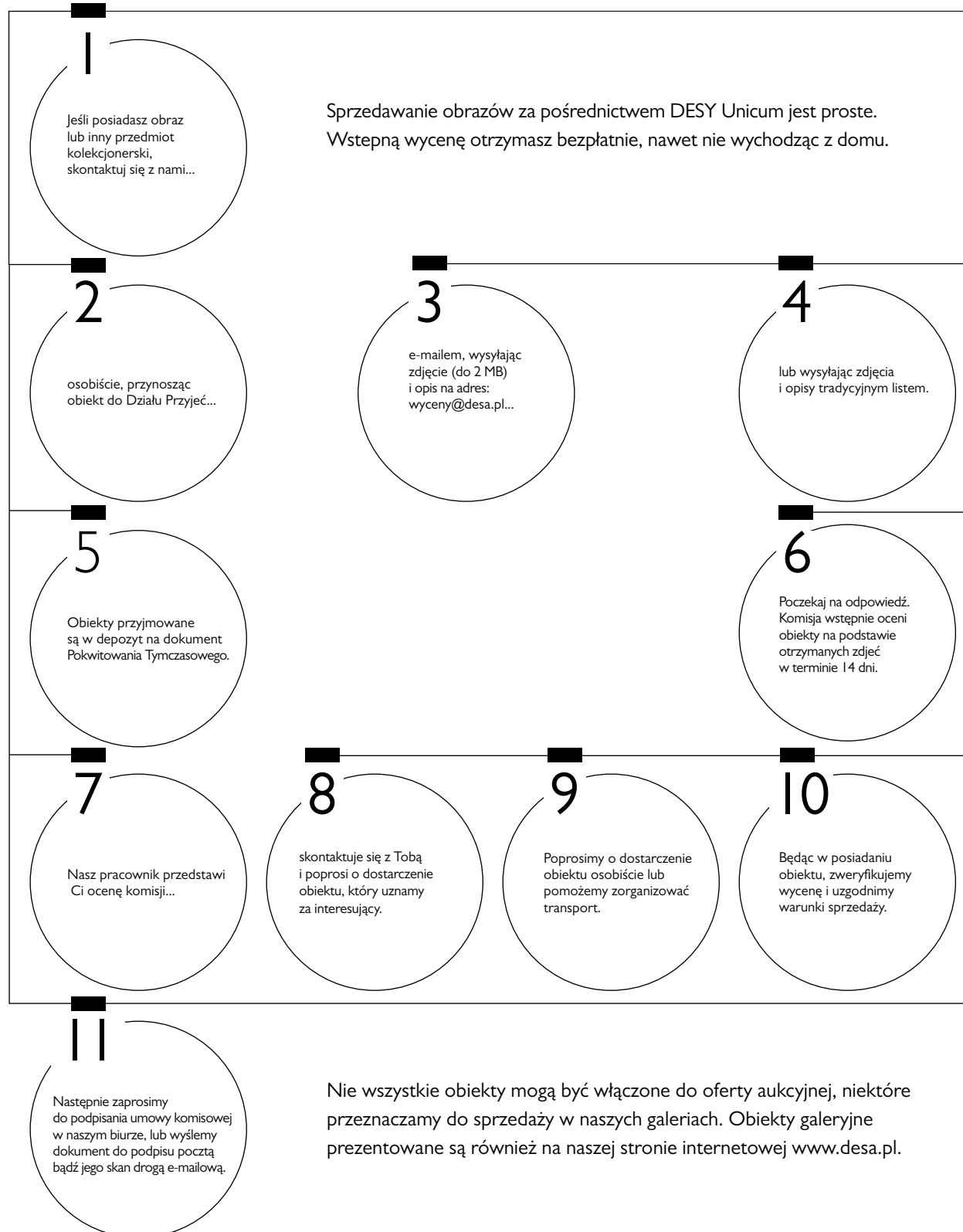
SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 14 grudnia 2017, godz. 19
wystawa obiektów: 1 – 14 grudnia 2017



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?



OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKCYJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 163 66 00 lub 22 163 66 20.

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjnera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkiem zawarcia transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjnera po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenę gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę

jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

10. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. *droit de suite*, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listy aukcyjnej. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przysłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpień.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty Banku Pekao S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamacje z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przyjmujemy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

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

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszcza pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przebrać obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwinie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENТА

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem, sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązku całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepis:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

z następujących określeń: „krag”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Klasycy awangardy po 1945 • 511ASW051 • Aukcja 7 grudnia 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

☐ Wpłać w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11-19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

Desa Unicum Sp. z o.o., ul. Piekna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, fax 22 163 67 99
e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 163 67 02, fax 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis Klienta składającego zlecenie



Henryk Stażewski, „Kompozycja abstrakcyjna VII”, 1958 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA GEOMETRIA I OP-ART

Aukcja 5 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 21 listopada – 5 grudnia 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl







CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL