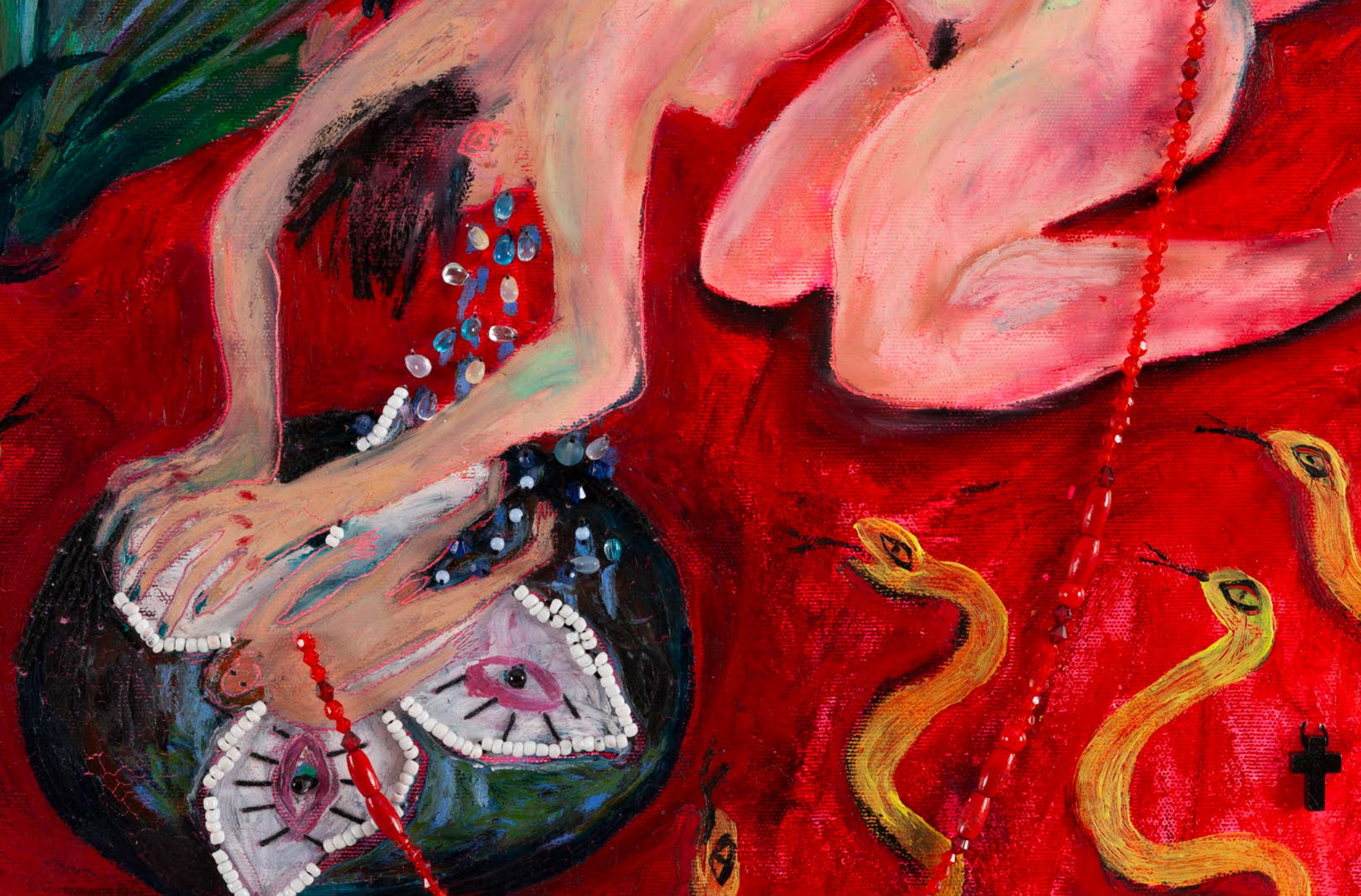


DESA
UNICUM

GDY ROZUM ŚPI, BUDZĄ SIĘ DEMONY

AUKCJA 8 GRUDNIA 2026 WARSZAWA









GDY ROZUM ŚPI, BUDZĄ SIĘ DEMONY

AUKCJA 8 GRUDNIA 2026

CZAS AUKCJI
8 grudnia 2026 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
2 – 8 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Valeryia Kaliaha
tek. 788 269 908
v.kaliaha@desa.pl

pełna oferta na desa.pl

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



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

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

---

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

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

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

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

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

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

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

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

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

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

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



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



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



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



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



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



KRYSTYNA DRABIŃSKA
Rzeczoznawca jubilerski
bizuteria@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Adler Jankiel **9**

Aniserowicz Jan **41**

Bażowska Natalia **46**

Beksiński Zdzisław **8**

Broll Urszula **42**

Burek Kinga **28**

Cześnik Henryk **22–24**

Dmowska Olga **47–48**

Duda-Gracz Jerzy **12**

Dwurnik Edward **37**

Grzyb Ryszard **36**

Güntner Anna **7**

Hasior Władysław **15**

Kantor Tadeusz **19–21**

Kraupe-Świderska Janina **40**

Kunka Lech **38**

Kuryluk Ewa **30**

Lebenstein Jan **13–14**

Lenica Alfred **3–6**

Makowski Zbigniew **17**

Malczewski Jacek **10**

Maryan (Pinchas Burstein) **18**

Mierzejewski Andrzej **27**

Mikulski Kazimierz **52**

Musiałowicz Henryk **16**

Muter Mela (Maria Melania Mutermilch) **11**

Nitka Zdzisław **33**

Nitka-Nikt Yolanta **50**

Rosenstein Erna **2**

Rydlevskaya Anastasia **31–32**

Sapetto Marek **25**

Sempoliński Jacek **34**

Szamborski Wiesław **29**

Szczypiński Mateusz **26**

Tyszkiewicz Teresa **1**

Urban Alex **44**

Urbanowicz Andrzej **43**

Waliszewska Aleksandra **51**

Woźniak Ryszard **35**

Ziółkowski Jakub Julian **49**

Żukowski Konrad **45**



Francisco Goya, „Sabat czarownic”, 1798. Kolekcja Museo Lázaro Galdiano, Madyt. Źródło: Creative Commons

STAN DUCHA

VALERYIA KALIAHA

Deformacja formy oraz zwrot ku wewnętrznemu wymiarowi doświadczenia w polskiej sztuce XX i XXI wieku nigdy nie były wyłącznie gestem estetycznym, stanowiły autonomiczną strategię poznawczą i egzystencjalną. Tytuł prezentowanej odsłony aukcyjnej, „Gdy rozum śpi, budzą się demony”, odsyła bezpośrednio do słynnej ryciny Francisca Goi z cyklu Kaprysy, która u progu nowoczesności zdefiniowała granicę oświeceniowego racjonalizmu. W ujęciu hiszpańskiego mistrza uśpienie rozumu nie oznacza jedynie triumfu koszmaru, lecz moment uwolnienia wyobraźni, intuicji i podświadomych sił, nad którymi świadomość traci kontrolę. Pomiędzy historycznymi pęknięciami a doświadczeniem alienacji twórcy naszego kręgu kulturowego nieustannie powracali do tego progu, stawiając pytanie o to, co ukryte pod powłoką widzialnego świata: jak poprzez materię dotknąć tajemnicy bytu i jak zdefiniować podmiotowość w rzeczywistości pozbawionej stałych punktów oparcia.

Prezentowany katalog porządkuje te poszukiwania nie według suchej, podręcznikowej chronologii, lecz poprzez cztery problemowe toposy, odsłaniające ciągłość idei łączącej klasyków modernizmu i powojennej awangardy z najnowszym pokoleniem artystów XXI wieku. Koncepcja ta zakorzeniona jest w instytucjonalnej tradycji polskiej krytyki. Na przełomie 1975 i 1976 warszawska Zachęta zaprezentowała przełomową wystawę Marka Rostworowskiego i Krystiana Lupy „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku”. Odrzucając linearną narrację historyczną na rzecz ponadczasowych postaw twórczych, udowodniono wówczas, że romantyczny niepokój, zmaganie z cieniem i poszukiwanie sacrum to nie zamknięta epoka, lecz stały mechanizm kulturowy powracający w kolejnych generacjach. Niniejszy zbiór podejmuje ten trop, wyznaczając nową architekturę znaczeń poprzez cztery kluczowe rozdziały: Alchemię Materii, Źródła Mitu, Anatomię Traumy oraz Sen i Podświadomość.

Narracja otwiera się tam, gdzie sens rodzi się bezpośrednio z substancji – w Alchemii Materii. Obraz przestaje być iluzjonistycznym oknem, stając się polem somatycznego zapisu i transmutacji tworzywa: od kompozycji Teresy Tyszkiewicz, nawiązującej do nakłuwania szpilkami, przez organiczne sieci pamięci Erny Rosenstein, aż po monumentalny blok trzech prac Alfreda Lenicy dokumentujący szczytowe osiągnięcia polskiego taszyzmu i automatyzmu. Stąd przechodzimy do Źródeł Mitu, gdzie historia i symbol stają się narzędziami rozumienia losu: od młodopolskiej chimery Jacka Malczewskiego, ekspresjonizmu Meli Muter i mistyki Jankiela Adlera, przez renesansowy anachronizm Anny Güntner, apokaliptyczne wizje Zdzisława Beksińskiego z 1972 i totemiczne figury Jana Lebensteina, po szamański asamblaż Władysława Hasiora i kabalistyczne, zszywane płótno Zbigniewa Makowskiego.

Centralnym, dramatycznym nerwem katalogu jest Anatomia Traumy. W tym dziale figura ludzka ulega radykalnej dekonstrukcji pod naporem historii, systemu i biologii. Teatr Śmierci Tadeusza Kantora, krzyk u Maryana, cielesne groteski Henryka Cześnika, egzystencjalna krytyka Marka Sapetto i Wiesława Szamborskiego, somatyczna pamięć tkanin Ewy Kuryluk oraz buntownicze płótno Kingi Burek dokumentują ciało jako arenę oporu i zapisu cierpienia. Całość zamyka obszar Snu i Podświadomości – przestrzeń kontemplacji, gnozy i nowego bestiariusza. Spotykają się tu czaszki Jacka Sempolińskiego, neoekspresjonistyczny „Hamlet” Zdzisława Nitki z 2026, energia warszawskiej Gruppy (Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb), kosmiczne partytury Janiny Kraupe-Świderskiej i kręgu Oneiron (Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz) oraz wizjonerskie uniwersa Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Aleksandry Waliszewskiej, Anastasii Rydlevskiej i Yolanty Nitki-Nikt.

Współczesny renesans tej estetyki wykracza dziś daleko poza ramy samego płótna, rezonując z głębokimi przemianami w kulturze wizualnej i architekturze przestrzeni prywatnej. Odnotowywany na łamach międzynarodowych magazynów, takich jak Vogue, globalny powrót do zjawisk takich jak współczesnemu mistycyzmowi, neoromantycznej melancholii oraz tradycji gabinetu osobliwości wskazuje na zmęczenie sterylnym minimalizmem. Współczesny odbiorca poszukuje przestrzeni nasyconej patyną, tajemnicą i organiczną materią. Dom na powrót staje się sanktuarium, a dzieła sztuki przejmują funkcję współczesnych totemów i talizmanów – obiektów, które organizują naszą przestrzeń wokół pierwotnych kodów pamięci, intuicji i duchowej głębi.



Francisco Goya, Plansza 78 z cyklu „Kaprysy” – „Szybko, budzą się!”, 1881. Źródło: Creative Commons

ALCHEMIA MATERII

„DUSZKOWIE TO NAJBARDZIEJ PRACOWICI I UCZYNNI LUDZIE, JAKICH MOŻNA SPOTKAĆ; JEŚLI TYLKO SŁUŻĄCA UMIE ICH UDOBRUCHAĆ, ZSZUMUJĄ ROSÓŁ, UGOTUJĄ JARZYNY, POZMYWAJĄ, ZAMIOTĄ I UTULĄ DZIECKO. WIELE SPIERANO SIĘ O TO, CZY SĄ DIABŁAMI, CZY NIE - PORZUĆMY ZŁUDZENIA: DIABŁAMI SĄ CI, KTÓRZY ZAJMUJĄ SIĘ CZYNIENIEM ZŁA, PRZESZKADZANIEM INNYM W CZYNIENIU DOBRA ALBO NIEROBIENIEM NICZEGO”.

FRANCISCO GOYA, KOMENTARZ DO RYCINY NR 78 „DESPACHA, QUE DESPIERTAN” [„POSPIESZ SIĘ, BO SIĘ BUDZĄ”] Z CYKLU „LOS CAPRICHOS”, 1799, MANUSKRYPT Z PRADO, MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRYT; TŁUM. WŁASNE

DLA ARTYSTÓW XX WIEKU MATERIA, PIGMENT, PAPIER, METAL CZY PŁÓTNO, PRZESTAŁA BYĆ BIERNYM NOŚNIKIEM PRZEDSTAWIENIA. W PRACACH TERESY TYSZKIEWICZ, ERNY ROSENSTEIN CZY ALFREDA LENICY OPÓR SUROWEGO TWORZYWA, RYTUAŁ NAKŁUWANIA PODŁOŻA, PRZYPADKOWE ROZLEWANIE FARBY I JEJ GRUBA FAKTURA STAJĄ SIĘ WŁAŚCIWYM TEMATEM DZIEŁA. OBRAZ NIE OPOWIADA JUŻ O ŚWIECIE ZEWNĘTRZNYM; SAM STAJE SIĘ ŻYWYM ORGANIZMEM, W KTÓRYM FIZYCZNY ŚLAD GESTU PRZEKSZTAŁCA SIĘ W ZNAK DUCHOWY.

1 α

TERESA TYSZKIEWICZ

1953-2020

"Epingle en couleur", 1999

akryl, olej/płótno, 93 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'TERESA TYSZKIEWICZ 1999'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA TYSZKIEWICZ | "Epingle en couleur" | 1999 | [nieczytelne]'

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

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska



RYTUAŁ OPORU, SOMATYCZNA PAMIĘĆ MATERII I ANTROPOLOGIA GESTU

W historii powojennej awangardy twórczość Teresy Tyszkiewicz stanowi jedno z najistotniejszych ujęć relacji między ciałem artysty, oporem materii a procesem twórczym. Pozbawiona formalnego wykształcenia akademickiego – co pozwoliło jej uniknąć rutyny warsztatowej i doktrynalnych ograniczeń – Tyszkiewicz weszła w obieg sztuki pod koniec lat 70. poprzez środowisko warszawskiej Galerii Współczesnej oraz eksperymentalne działania filmowe realizowane wspólnie ze Zdzisławem Sosnowskim. Już w tych wczesnych rejestracjach performatywnych („Ziarno", „Dzień po dniu", „Oddech"), wpisujących się w nurt feministycznej sztuki ciała, ujawnił się fundamentalny dla jej praktyki mechanizm: traktowanie własnej cielesności jako medium doświadczania świata, wystawionego na fizyczny kontakt z surowymi substancjami – pierzem, ziemią, piaskiem czy ziarnem.

Przełomem, który zdefiniował jej idiomatyczny język po emigracji do Francji na początku lat 80., stało się odkrycie szpilki – przedmiotu zaczerpniętego ze sfery codzienności i tradycyjnych prac kobiecych, poddanego jednak redefinicji semantycznej. U Tyszkiewicz szpilka traci funkcję narzędzia łączącego tkaninę; staje się instrumentem transgresji, mikroskopijną bronią i nośnikiem energii. W najwcześniejszych obiektach artystka owijała główki szpilek watą lub końskim włosiem, wydobywając ich organiczną teksturę. Szybko jednak proces ten ewoluował w stronę wysiłku fizycznego: wielomiesięcznego, rytmicznego wbijania tysięcy metalowych ostrzy w twarde podłoża – płótna pokryte papierem, grube warstwy farby, deski czy fotografie.

Proces ten zyskuje rangę rytuału przejścia. Powtarzalny, obsesyjny gest nakłuwania powierzchni wymagał pokonania fizycznego oporu materii i własnego ciała – jak odnotowywała Zofia Machnicka, wieloletnia praca ze szpilkami pozostawiała trwały ślad na dłoniach twórczyni, czyniąc sam akt tworzenia formą somatycznego zapisu czasu. W przeciwieństwie do chłodnej, konceptualnej repetycji u Tyszkiewicz powtarzalność służy wywołaniu stanu bliskiego transowi. Tysiące szpilek wbitych pod różnymi kątami nie tworzą sterylnego rastru, lecz dynamiczne pole sił: wiry, zagęszczenia i uskoki, w których dyscyplina kompozycyjna nieustannie ściera się z żywiołem gestu.

Paleta barwna tych prac pozostaje celowo zredukowana do rejestrów organicznych i cielesnych – dominują w niej zgaszone beże, ziemiste brązy, głęboka czerń oraz czerwień, jedynie sporadycznie przełamywana chłodem błękitu lub bieli. Warstwy gęstej farby zespalają metalowe ostrza z podłożem, tworząc strukturę przypominającą jednocześnie zbroję, skórę lub relikwiarz. Sama autorka określała szpilkę jako obiekt „magiczny", prowokujący do konfrontacji: niebezpieczny i atakujący w trakcie pracy, lecz „łagodny po ujarzmieniu". W tym napięciu kryje się wymiar psychologiczny jej sztuki – przekłuwanie obrazu funkcjonuje jako akt oswajania lęku, przepracowywania bólu i symbolicznego pokonywania barier.

W kontekście prezentowanego katalogu twórczość Teresy Tyszkiewicz zajmuje miejsce centralne: tworzy pomost między powojenną tradycją alchemii materii a sztuką rytuału i ciała. Jej reliefy wykraczają poza klasyczne kategorie malarstwa i rzeźby – stają się współczesnymi obiektami kultowymi, które w przestrzeni wnętrza działają jak naładowane energią totemy, rejestrujące ślad ludzkiej obecności, determinacji i oporu.



Teresa Tyszkiewicz, „Folia". Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Teresa Tyszkiewicz, „Ziarno", 1980. Fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego

2 α

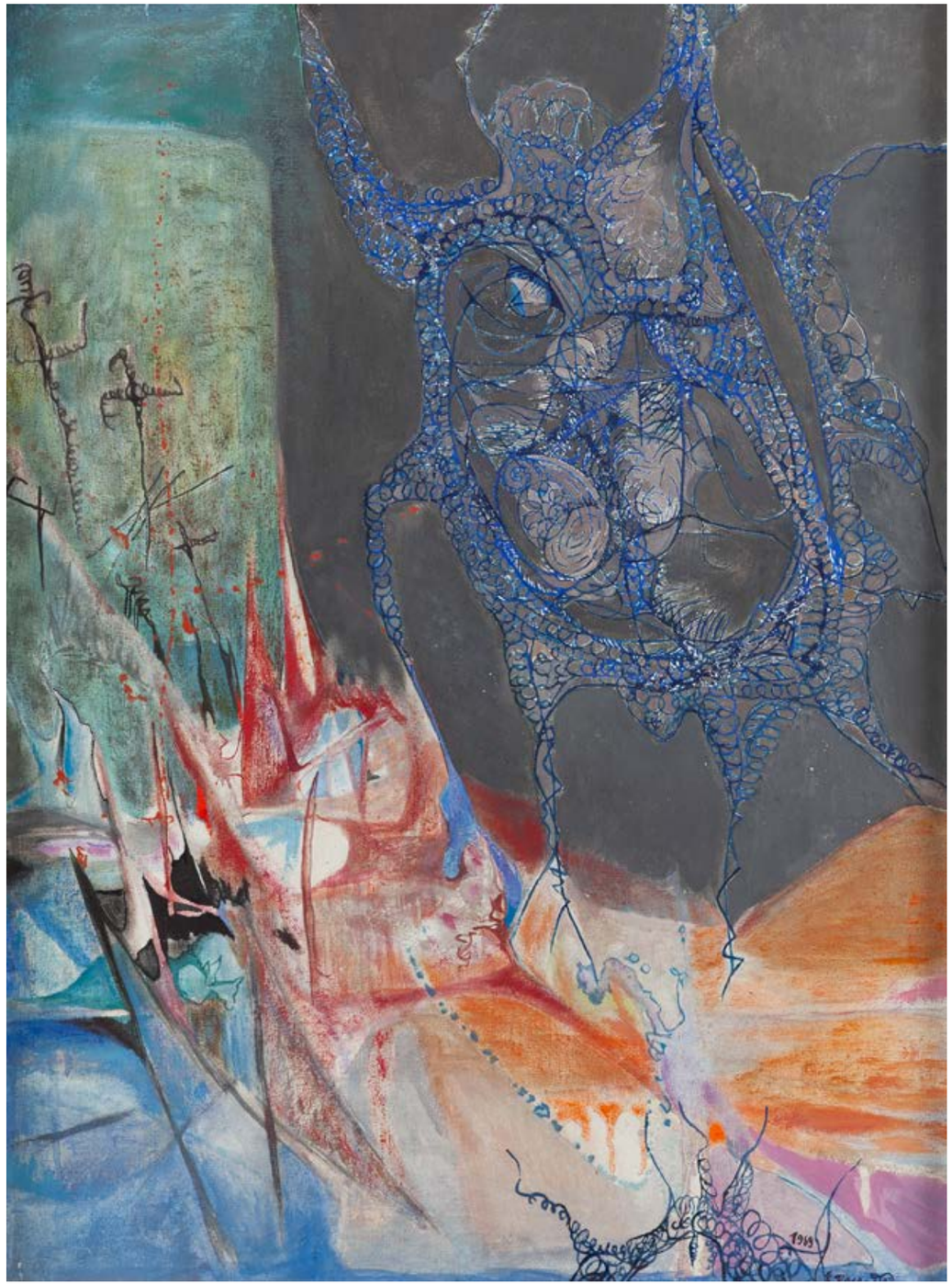
ERNA ROSENSTEIN
1913-2004

"Pajęczyna", 1969

olej/płótno, 81 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1969 | E. Rozenstein'
opisany na odwrociu: 'pajączyna | 80 x 60 olej'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 500 - 68 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwecja
kolekcja prywatna, Polska





Erna Rosenstein na wernisażu swojej indywidualnej wystawy w Zachęcie. Warszawa, 1967.
Źródło: archiwum Zachęty

Uważnie śledząc przebieg akcji na prezentowanym w niniejszym katalogu płótnie, widzimy jak tytułowa „pajęczyna" rodzi się nad dolnym brzegiem obrazu i rozpina w pełni swoje nici w człekokształtny twór powyżej, odpływając w stronę górnej krawędzi kompozycji. Po lewej stronie jej figuratywne strzępki biegną ku górze wzdłuż grani ponad dwoma bliźniaczymi stożkami górskimi. Mamy też w tym obrazie wyobrażenia kierunku przeciwnego – ku ziemi – w postaci błękitnego przeciekania i brązowych skropleń.

Zmiany stanów skupienia materii i ruch wznoszenia się mogą mieć znaczenie symboli alchemicznych, a w ramach tradycji gnostyckiej jest ruchem pneumy dążącej do wyzwolenia się z ziemskiego ciała. Wiemy, że Erna Rosenstein szyfrowała w swoich nawet najbardziej nieprzedstawiających obrazach doświadczenie ocalałej z Holokaustu. Artystka była bezpośrednim świadkiem zamordowania swoich rodziców. Sama ocaliła życie, uciekając z miejsca zbrodni. Przyjmuje się, że pojawiające się często w jej obrazach formy bliźniacze, jak namalowane tutaj dwa stożki, są nawracającym wyobrażeniem pary swoich rodziców. Nieustające podtrzymywanie sekretnej pamięci o nich jest wyrazem powracającego traumatycznego wspomnienia.

Twórczość Erny Rosenstein należy do kręgu sztuki surrealistycznej zarówno przez to, że żywi się tym, co nieświadome i ukryte, jak i z powodu zwierzęco-ludzką tematyki. Motyw pajęczyny w kształcie postaci ludzkiej jest wyobrażeniem „abjectu" (według terminologii Julii Kristevej), ponieważ narusza bezpieczną granicę oddzielającą podmiot ludzki od innych stworzeń natury. Sieć pająka jest ponadto martwym śladem po działalności żywego organizmu. Ten pastelowy w tonacji obraz zdaje się więc w swojej głębokiej warstwie skrywać narrację o charakterze tanatycznym. Pod względem formy kompozycja reprezentuje cechy charakterystyczne dla malarstwa Rosenstein po połowie lat sześćdziesiątych. Powstają wtedy, jakby „obrazo-rysunki", malowane rozrzedzoną farbą na płótnie i uzupełniane „flamastrowymi" wpisami. Przy pomocy takiego właśnie granatowego cienkopisu została narysowana pajęczyna na płótnie omawianej kompozycji.

3 α

ALFRED LENICA
1899-1977

Kompozycja, około 1950/1960

gwasz, technika mieszana/papier, 36,5 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
na odwrociu sygnatura oraz adnotacja: 'Varsovie Paris'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 600 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Peron, Paryż
Azur Encheres, Cannes, 2023
kolekcja prywatna, Polska



4 α

ALFRED LENICA

1899–1977

"Zbiór przedmiotów", 1970

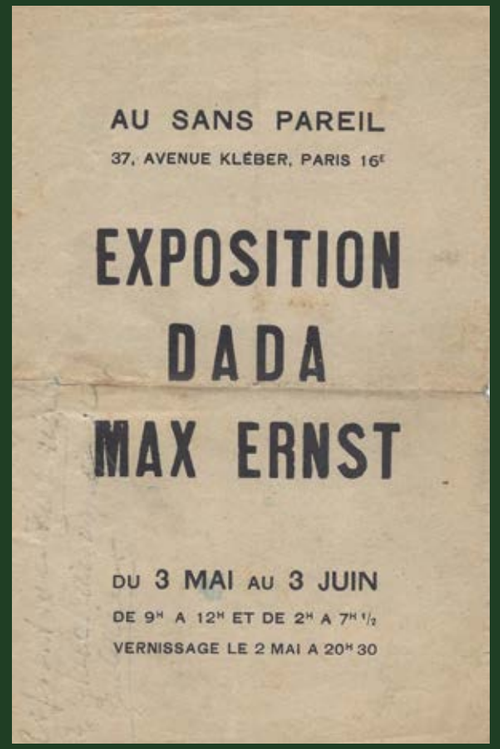
olej/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1970 | "ZBIÓR PRZEDMIOTÓW" | 81 x 65'
na odwrociu papierowa nalepka z Agra-Art

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 000 - 20 500 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, Polska, 2003
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Polska, 2006
kolekcja prywatna, Polska



MORFOLOGIA PODŚWIADOMOŚCI: DIALOG ALFREDA LENICY Z MAXEM ERNSTEM I ALCHEMIA SURREALISTYCZNEJ MATERII



Okładka broszury do wystawy Maxa Ernsta „DADA", Au Sans Pareil, Paryż 1921. Źródlo: Creative Commons

W historii polskiego modernizmu powojennego postać Alfreda Lenicy zajmuje pozycję osobną – artysty, który połączył rygor przedwojennego konstruktywizmu z energią taszyzmu i surrealizmu. Kluczowym wektorem, który skierował jego malarskie poszukiwania na tory automatyzmu i biomorficznej metafizyki, była intelektualna oraz warsztatowa relacja z jednym z filarów europejskiego dadaizmu i surrealizmu – Maxem Ernstem.

Alfred Lenica, wszechstronnie wykształcony (również muzycznie), posiadał rzadką wrażliwość na strukturę, rytm i kontrapunkt. Po doświadczeniach II wojny światowej i krótkim, narzuconym przez doktrynę epizodzie realizmu socjalistycznego, artysta potrzebował języka wolności – radykalnego zerwania z akademickim mimesis.

Spotkanie z twórczością Maxa Ernsta, a później osobiste kontakty i korespondencja, stały się dla polskiego malarza katalizatorem twórczego wyzwolenia. Ernst, piewca „malarstwa poza sensem", głosił ideę artysty jako biernego widza narodzin własnego dzieła. Lenica odnalazł w tej filozofii potwierdzenie własnych intuicji: obraz nie powinien być uprzednio wykalkulowanym projektem, lecz polem, na którym ujawniają się siły psychiczne i geologiczne. Zainteresowanie Ernstem zbiegło się z podróżami Lenicy na Zachód, w tym z pobytem w Paryżu oraz wizytą w pracowni mistrza w Touraine pod koniec lat 50., co przypieczętowało ich wzajemny szacunek i wspólnotę myśli.

Wpływ Maxa Ernsta na Alfreda Lenicę najpełniej ujawnił się w sferze technologicznego eksperymentu. Ernst był reformatorem surrealistycznego warsztatu – wynalazł frottage (pocieranie ołówkiem papieru położonego na chropowatym drewnie lub liściach) oraz zaadaptował i udoskonalił dekalkomanię, pierwotnie wprowadzoną przez Óscara Domínguеza. Dla Lenicy dekalkomania stała się narzędziem odkrywania nowej przestrzeni obrazowej. Technika ta polegała na rozprowadzaniu gęstej, płynnej farby olejnej na płótnie lub papierze, dociskaniu do niej gładkiej powierzchni (szkła, celofanu, tektury) i gwałtownym jej odrywaniu. W wyniku powstałego podciśnienia tworzyły się przypadkowe, fraktalne struktury: rozgałęzienia przypominające mchy, koralowce, podwodne pejzaże czy unerwienie tkanek.

Podczas gdy Ernst w swoich kompozycjach z lat 40. wykorzystywał dekalkomanię do budowania katastroficznych, skamieniałych scenerii cywilizacyjnego upadku, Lenica nadał tej metodzie liryczną i muzyczną dynamikę. U polskiego artysty plamy barwne zachowują wibrujący, falujący rytm. Lenica zaczął łączyć dekalkomanię z techniką drippingu, laserunkami oraz mechanicznym żłobieniem schnącego impastu, uzyskując struktury o organicznej głębi.

W dziełach obu twórców natura nigdy nie jest przedstawiana dosłownie – jest rekonstruowana od wewnątrz. Zarówno Ernst, jak i Lenica postrzegali przyrodę jako żywioł nieustannych metamorfoz, gdzie granica między światem mineralnym, roślinnym a zwierzęcym ulega zatarciu. Obrazy Lenicy z dojrzałego okresu, pulsujące gęstą czernią, głębokim kobaltem, cynobrem i płynnym złotem, stają się mikrokosmosami na wzór labiryntów Ernsta. Widz staje przed płótnem niczym przed geologicznym przekrojem ziemi lub biologicznym preparatem pod mikroskopem. O ile jednak Ernst często nasycał swoje wizje chłodną ironią i mitologicznymi deformacjami, o tyle Lenica poszukiwał w tej materii witalizmu i harmonii, traktując proces malarski jak polifoniczną improwizację jazzową.

W kontekście aukcyjnym relacja Alfreda Lenicy z Maxem Ernstem jest zasadniczym kluczem interpretacyjnym, który wynosi polskiego twórcę ponad ramy lokalnej szkoły malarstwa. Prace Lenicy, w których widoczny jest dialog z metodą Ernsta, stanowią najbardziej poszukiwany segment jego oeuvre. Reprezentują one moment, w którym polska sztuka awangardowa, mimo izolacji żelaznej kurtyny, nie tylko dotrzymywała kroku najważniejszym prądom zachodniego surrealizmu, ale potrafiła nadać im autorski ton. Płótna te łączą muzealną rangę historyczno-artystyczną z siłą oddziaływania organicznej materii.

5

ALFRED LENICA
1899–1977

"Inwazja czerwonych kwiatów", 1967

akryl/płótno, 135 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A.LENICA | 1967 | PARIS | WARSZAWA | [wykreślone] | "INWAZJA CZERWONYCH | KWIATÓW"'

estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
34 100 – 45 500 EUR





Francisco Goya, Plansza 52 z cyklu „Kaprysy" – „Cóż potrafi krawiec!", 1799. Źródło: Creative Commons

ŹRÓDŁA MITU

„ILEŻ TO RAZY ŚMIESZNY STWÓR PRZEMIENIA SIĘ NAGLE W ZJAWĘ, KTÓRA JEST NICZYM, A BUDZI LĘK W CAŁYM ŚWIECIE! TYLE POTRAFI ZRĘCZNOŚĆ KRAWCA I GŁUPOTA TYCH, KTÓRZY SĄDZĄ RZECZY PO POZORACH".

FRANCISCO GOYA, KOMENTARZ DO RYCINY NR 52 „¡LO QUE PUEDE UN SASTRE!" [„CO POTRAFI KRAWIEC!"] Z CYKLU „LOS CAPRICHOS", 1799, MANUSKRYPT Z PRADO, MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRYT; TŁUM. WŁASNE

MIT – TO NAJSTARSZA FORMA PAMIĘCI ZBIOROWEJ, W KTÓREJ CZŁOWIEK PRÓBOWAŁ OSWOIĆ TAJEMNICĘ BYTU I PRZEMIJANIA. W PREZENTOWANYM DZIALE POWRÓT DO ŹRÓDEŁ NIE OZNACZA UCIECZKI W PRZESZŁOŚĆ, LECZ KONFRONTACJĘ Z HISTORIĄ. RENESANSOWY PROFIL W OBRAZIE ANNY GÜNTNER, APOKALIPTYCZNE WIZJE ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO, KABALISTYCZNA MISTYKA JANKIELA ADLERA, MŁODOPOLSKIE CHIMERY JACKA MALCZEWSKIEGO CZY ASAMBLAŻE WŁADYSŁAWA HASIORA DOWODZĄ, ŻE DAWNE SYMBOLE WCIĄŻ PRACUJĄ POD POWIERZCHNIĄ WSPÓŁCZESNOŚCI, JAKO NARZĘDZIE ZADAWANIA PYTAŃ O WIARĘ, PAMIĘĆ I KONDYCJĘ CZŁOWIEKA.

6 α

ANNA GÜNTNER

1933–2013

"Conversation with Mr. Montefeltro" ("Rozmowa z panem Montefeltro"), 1968

olej/płótno, 110 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Anna Güntner | 1968'
na odwrociu nalepka z opisem z Bodley Gallery

estymacja:
500 000 – 700 000 PLN
113 700 – 159 500 EUR

POCHODZENIE:
Shapiro, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Anna Güntner", Bodley Gallery, Nowy York, 1968
„Anna Güntner. Malarstwo", Biała Galeria CENTRUM NCK, Kraków, 10.12.2021–16.01.2022

LITERATURA:
Anna Güntner. Malarstwo, Galeria Sztuki Artemis, Kraków 2021, s. 113 (il.), s. 242 (spis, poz. 105)



DIALOG PONAD CZASEM:

RENESANSOWY PROFIL, REALIZM MAGICZNY I POETYKA CYTATU W TWÓRCZOŚCI ANNY GÜNTNER

Malarstwo Anny Güntner, sytuujące się na pograniczu realizmu magicznego, surrealizmu i poetyckiej metafory, konsekwentnie omijało główne nurty awangardowych eksperymentów – taszyzmu, malarstwa materii czy abstrakcji geometrycznej – na rzecz precyzyjnego, niemal dawnego warsztatu. Prezentowane płótno „Konwersacja z Panem Montefeltro" („Conversation with Mr. Montefeltro") z 1968 stanowi jedno z najważniejszych dzieł z dojrzałego okresu krakowskiej malarki, będące zarazem manifestem jej intelektualnego dialogu z historią sztuki europejskiej oraz refleksją nad statusem obrazu jako nośnika pamięci kulturowej.

Punktem wyjścia kompozycji staje się ikoniczny wizerunek księcia Urbino, Federiga da Montefeltro, zaczerpnięty ze słynnego dyptyku Piera della Francesca z około 1465–1472, przechowywanego w florenckiej Galerii Uffizi. Güntner nie dokonuje jednak prostej kopii renesansowego arcydzieła, lecz wprowadza je w przestrzeń własnej, wieloznacznej narracji. Zestawienie surowego, hieratycznego profilu renesansowego kondotiera ze współczesną lub ponadczasową figurą kobiecą buduje napięcie między porządkiem historii a intymnym światem wyobraźni. Charakterystyczny profil księcia, z wyrazistym rysem nosa, nakryciem głowy w kolorze cynobru oraz zdyscyplinowanym spojrzeniem skierowanym poza kadr, staje się tu znakiem dawnego ładu, racjonalizmu i humanistycznej miary. Tytułowa „rozmowa" nie odbywa się za pomocą słów, lecz poprzez wymianę spojrzeń, układ gestów i ciszę zawieszoną w przestrzeni obrazu, w której przeszłość i teraźniejszość przestają podlegać linearnemu biegowi czasu.

W dorobku krakowskiej artystki cytat z dawnych mistrzów pełni funkcję klucza otwierającego refleksję nad ciągłością kultury i mitem śródziemnomorskim. Wykształcona w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki, Güntner ukształtowała swój indywidualny język w środowisku wrażliwym na tradycję koloryzmu, szybko jednak wykraczając poza jego założenia w stronę dyscypliny rysunkowej i narracyjnej tajemnicy. Istotny impuls przyniosły jej podróże artystyczne – między innymi stypendia w Paryżu oraz kontakt ze sztuką dawną w europejskich muzeach – które utwierdziły ją w przekonaniu o aktualności renesansowej harmonii proporcji oraz północnoeuropejskiego realizmu detalu. W przeciwieństwie do modernistycznych postulatów zerwania z przeszłością malarka traktowała muzeum wyobraźni jako przestrzeń żywego spotkania, w której dzieła quattrocenta mogą wchodzić w bezpośrednią relację ze współczesną wrażliwością.

Na płaszczyźnie formalnej „Konwersacja z Panem Montefeltro" ujawnia najwyższą sprawność warsztatową twórczyni. Güntner operuje gładką, niemal emaliową powierzchnią farby, eliminując ślad gwałtownego gestu na rzecz kontrolowanych laserunków i subtelnych przejść tonalnych. Chłodne, rozproszone światło wydobywa plastyczność form z niemal fotograficzną ostrością, nadając przedstawionym postaciom i przedmiotom status realnej obecności, a zarazem odrealniając całą scenę. Nasycona, lecz zdyscyplinowana gama barwna – oparta na kontrapunkcie głębokich błękitów, ciepłych ugrów, złamanych bieli i pojedynczych akcentów czerwieni – buduje atmosferę skupienia i intymnego dystansu. Klarowność konturu sprawia, że elementy przynależące do odległych epok spotykają się na jednym planie bez dysonansu: renesansowy profil zyskuje wymiar żywego rozmówcy, a współczesna bohaterka nabiera posągowej, niemal mitologicznej powagi.

W twórczości Güntner z końca lat 60. powraca motyw kobiety jako podmiotu kontemplacji, mediatorki między światem zmysłowym a sferą idei. Jej bohaterki nie pełnią funkcji dekoracyjnego sztafażu – są postaciami autonomicznymi, pogrążonymi w wewnętrznym dialogu, otoczonymi rekwizytami o ukrytym znaczeniu symbolicznym. Relacja między kobietą a renesansowym księciem może być odczytywana wielopoziomowo: jako spotkanie współczesnej artystki z autorytetem dawnej tradycji, jako konfrontacja pierwiastka intuicyjnego z intelektualnym rygorem historii, ale również jako metafora samego aktu patrzenia na dzieło sztuki. Widz, stając przed obrazem, zostaje włączony w tę cichą wymianę spojrzeń, stając się świadkiem spotkania rozgrywającego się poza czasem historycznym.

W kontekście sekcji „Źródła Mitu" płótno to ilustruje jeden z najistotniejszych mechanizmów sztuki XX wieku: traktowanie dziedzictwa dawnych epok nie jako zamkniętego archiwum form, lecz jako rezerwuaru archetypów zdolnych opisywać kondycję współczesnego człowieka. „Konwersacja z Panem Montefeltro" wymyka się jednoznacznym interpretacjom literackim – balansuje między ironią a nostalgią, erudycją a poetyckim niedopowiedzeniem. Prace Anny Güntner z lat 60., łączące muzealną jakość warsztatu z niepowtarzalną poetyką realizmu magicznego, należą dziś do najbardziej poszukiwanych obiektów polskiego malarstwa figuratywnego na rynku aukcyjnym.

Anna Güntner, 1973. Fot. Wojciech Plewiński

Pierro della Francesca, Portret Federica da Montefeltro i jego żony, Battisty Sforzy, Galeria Uffizi, Florencja.
Źródło: Creative Commons

7 α

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
1929-2005

Bez tytułu z cyklu "Oczekiwanie", 1972

olej/płyta, 91,5 x 73 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BEKSIŃSKI 1972'
nalepka Galerii Współcesnej "Ruch" "na odwrociu

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
136 500 - 182 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwajcaria
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Zdzisław Beksiński. Obrazy z lat 1971-1972", Galeria Współczesna „Ruch" Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Warszawa, 1972-1973
„Beksiński na Cytadeli Warszawskiej", Muzeum Wojska Polskiego, 2026

„'Oczekiwanie' - tak określił Beksiński tytuły obrazów wystawionych ostatnio w Galerii Współczesnej. I myślę, że tym jednym słowem stworzył klucz i do eksponowanych prac, i do całego swojego malarstwa zarazem. (...) malarstwo to, całkowicie nakierowane na wewnętrzny świat człowieka, zachowuje jednak (...) działanie czysto estetyczne i szczególne wartości kontemplacyjne; w tym sensie jest to najczęściej malarstwo znakomite.
Co więcej, element 'piękna' uzyskuje w obrazach Beksińskiego przewrotne znaczenie. Artysta operuje nim tak, iż dzieło - nie tracąc właściwego mu efektu estetycznego i dając satysfakcję również wizualną (partie pejzażowe) poprzez drobne niekiedy przesunięcia akcentów wykorzystują ów element piękna jako czynnik zakłócenia pozornego spokoju i harmonii, kreujący aurę skondensowanego niepokoju i napięcia. (...) W malarstwie Beksińskiego bardzo istotną rolę odgrywają marzenia i wizje senne, traktowane jako klucz do intuicyjnego poznania wymykającej się nam rzeczywistości duchowej, a zarazem jako bezpośredni wykładnik wyobraźniowego bogactwa ludzkiej psychiki".

Wojciech Skrodzki, Poemat o oczekiwaniu, „Literatura", nr 4, 1973, s. 13



Sen jest przestrzenią, w której rzeczywistość traci swoją oczywistość. Znajome miejsca przybierają niepokojące kształty, czas zdaje się zatrzymywać, a zdarzenia pozbawione sensu układają się w pozornie logiczną całość. To, co na jawie wydawałoby się niemożliwe, we śnie nie budzi zdziwienia. Właśnie ta osobliwa logika marzeń sennych stanowi jeden z głównych punktów odniesienia dla twórczości Zdzisława Beksińskiego. Jego malarstwo otwiera dostęp do fantastycznego uniwersum, w którym granice między rzeczywistością a wyobraźnią, pięknem a grozą nieustannie się zacierają.

Beksiński wielokrotnie przywoływał metaforę „fotografowania snów", określając w ten sposób własne założenia artystyczne. Zawiera się w niej znamienny paradoks: próba utrwalenia tego, co z natury nietrwałe, ulotne i niemożliwe do jednoznacznego opisania. Malarzowi nie chodziło o dosłowne odtwarzanie nocnych marzeń, lecz o nadanie materialnej postaci wizjom pojawiającym się na granicy świadomości i wyobraźni. Często wspominał o krótkotrwałych, niejasnych wyobrażeniach, które stawały się impulsem do tworzenia. Ich ostateczny kształt wyłaniał się dopiero w procesie wielokrotnych przekształceń, poszukiwania odpowiedniej formy, światła i kolorystyki.

Najpełniejszy wyraz postawa ta znalazła w tak zwanym okresie fantastycznym twórczości Beksińskiego, którego rozkwit przypadł na lata 70. XX wieku. Powstające wówczas wizje tworzyły autonomiczny świat, podporządkowany własnym, trudnym do uchwycenia prawom. Jego siła wynikała z połączenia fantastycznych wyobrażeń odwzorowywanych z niemal fotograficzną precyzją. Staranny modelunek, subtelne przejścia tonalne i sugestywne operowanie światłem nadawały nierealnym formom pozór materialnego istnienia. W ten sposób fantazja przestawała być przeciwieństwem rzeczywistości, stając się jej niepokojącym odpowiednikiem. Groza rodziła się z napięcia między wiarygodnością malarskiego przedstawienia a niemożliwością istnienia ukazanego świata.

UNIWERSUM BEKSIŃSKIEGO



Ekspozycja wystawy z widocznym obrazem z niniejszego katalogu, „Beksiński na Cytadeli Warszawskiej”, Muzeum Wojska Polskiego, 2026. Fot. Kamil Śliwiński

Istotne miejsce w tym uniwersum zajmowała wizja rzeczywistości podlegającej nieustannemu rozpadowi. Odrealnione przestrzenie, widmowe istoty i niedające się jednoznacznie zidentyfikować formy przywoływały skojarzenia z przemijaniem, destrukcją i nieuchronnością śmierci. Nie były jednak prostymi ilustracjami katastroficznych wyobrażeń. Ich znaczenie pozostawało nieokreślone, podobnie jak sens obrazów pojawiających się w koszmarach. Źródłem niepokoju stawała się sama niemożność rozpoznania natury przedstawionego świata.

Beksiński inspiracji szukał również w literaturze – interesował się twórczością Franza Kafki, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza, autorów, dla których rzeczywistość nie stanowiła racjonalnie uporządkowanego systemu. Szczególnie znacząca wydaje się Gombrowiczowska refleksja nad snem jako doświadczeniem, w którym absurdalne zestawienia i pozornie przypadkowe obrazy nabierają niezwykłej intensywności. Sen burzy codzienny porządek, wydobywając z rzeczywistości fragmenty i łącząc je według zasad niedostępnych świadomemu rozumowaniu. Podobny mechanizm można odnaleźć w obrazach Beksińskiego, gdzie nieprawdopodobne formy tworzą wizje sugestywne, choć pozbawione jednoznacznej narracji.

Mimo częstych interpretacji odwołujących się do symboliki śmierci, apokalipsy czy ludzkich lęków, sam artysta konsekwentnie dystansował się od przypisywania swoim dziełom określonych treści. Nie traktował malarstwa jako zaszyfrowanego komunikatu, którego znaczenie należałoby odszyfrować. Znacznie ważniejsze pozostawały dla niego zagadnienia formalne oraz możliwość uchwycenia niepowtarzalnego nastroju sennej wizji. Pozorna spontaniczność fantastycznych przedstawień była przy tym rezultatem niezwykle świadomej i zdyscyplinowanej pracy. Irracjonalny impuls podlegał racjonalnemu procesowi twórczemu, a nieuchwytne wyobrażenie zyskiwało trwałą, starannie opracowaną postać.

W tym napięciu między snem a świadomością ujawnia się zasadnicza odrębność sztuki Beksińskiego. Istotą jego dorobku pozostaje niepewność, niepokój i niemożliwość odnalezienia jednoznacznego sensu. Fantastyczne wizje twórcy nie odsłaniają ostatecznej prawdy o świecie – przeciwnie, wciąż prowokują do podważania przekonań oraz zasad uznawanych dotąd za oczywiste. Podobnie jak sen, pozostawiają po sobie intensywne wrażenie obcowania z czymś jednocześnie bliskim i niezrozumiałym. Najbardziej niepokojąca okazuje się w nich nie obecność widmowych mar, lecz sugestia, że granica oddzielająca koszmar od rzeczywistości może być znacznie mniej trwała, niż mogłoby się wydawać.

8

JANKIEL ADLER
1895–1949

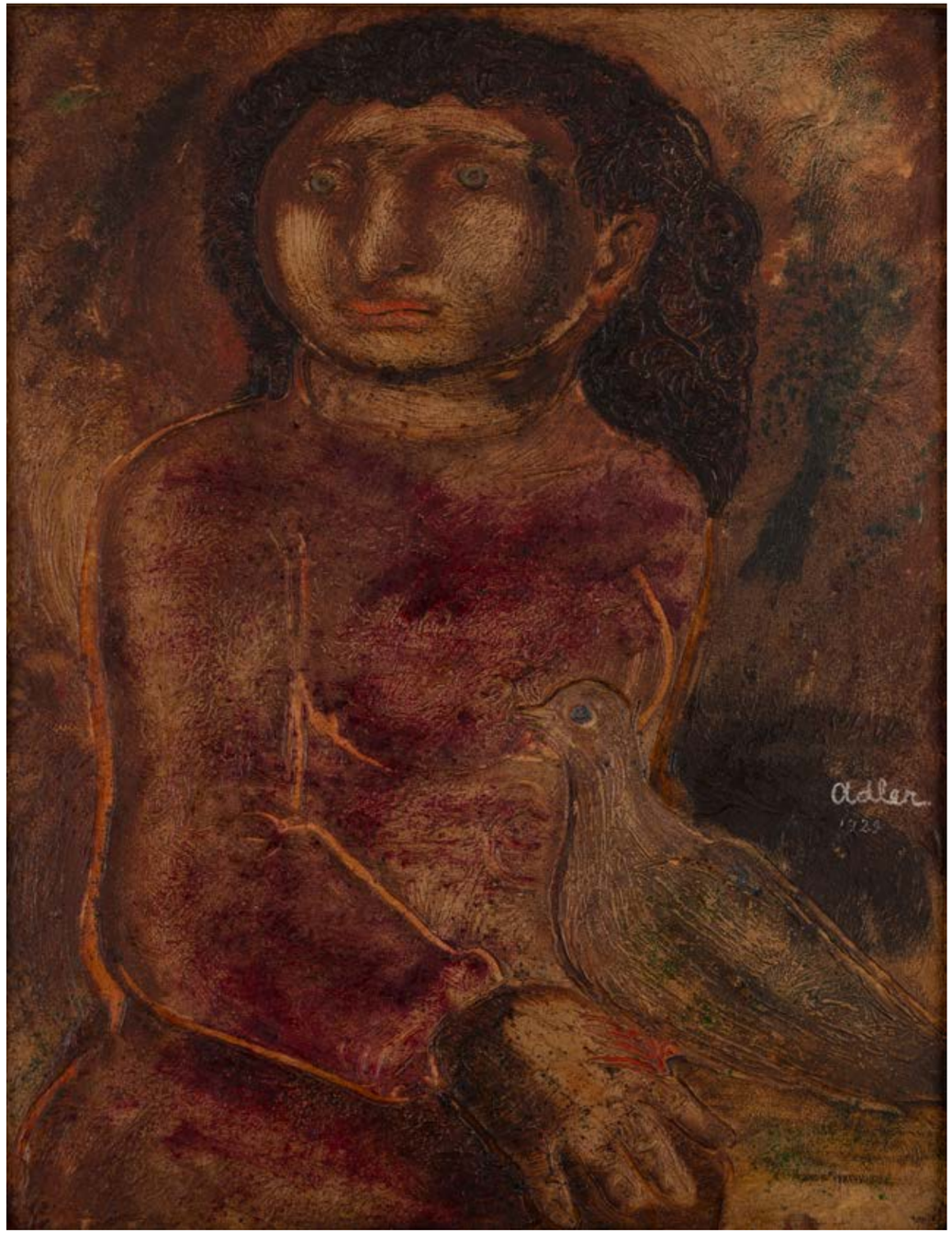
Kobieta z gołębiem, 1929

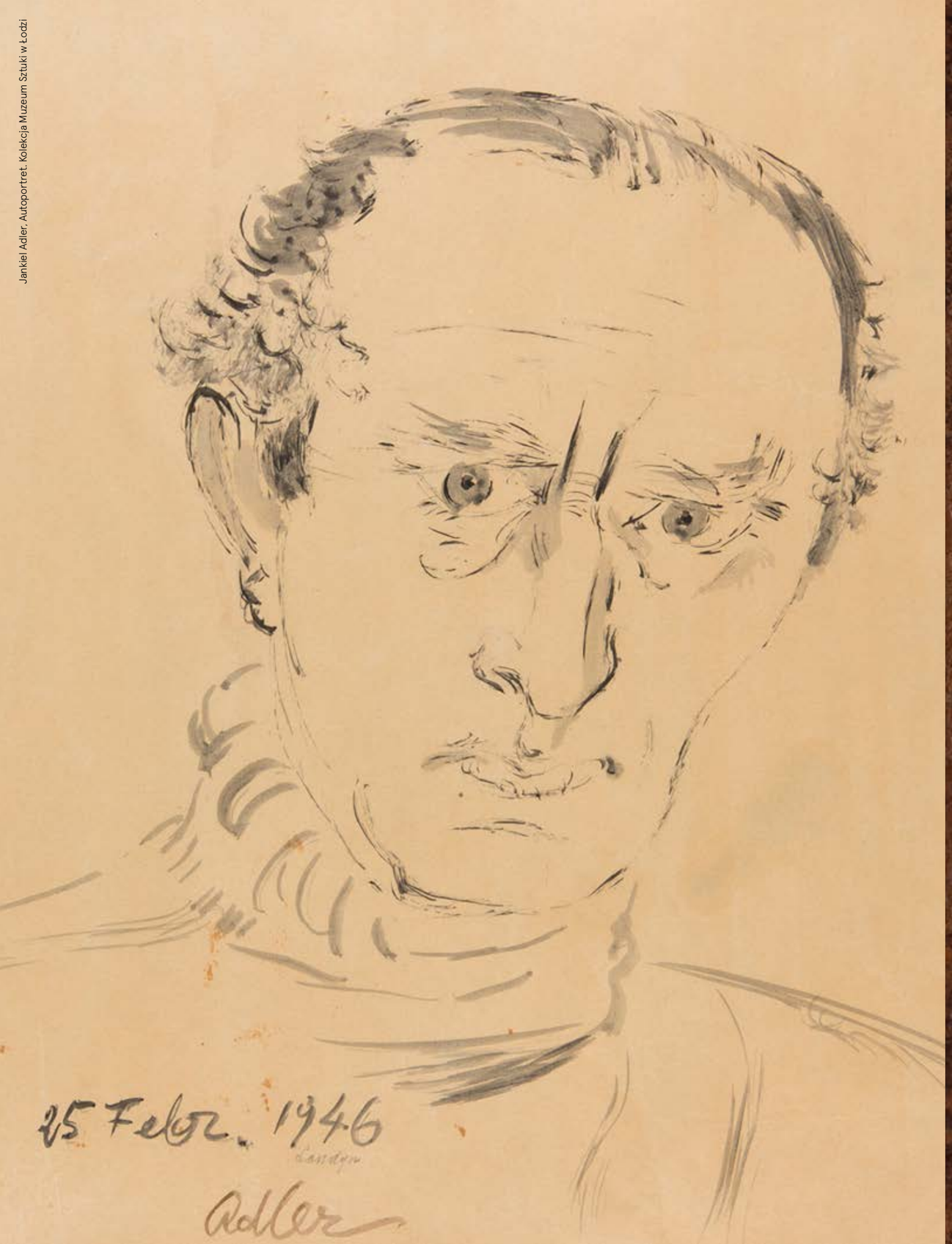
olej/płótno naklejone na deskę, 62,5 x 48,5 cm
sygnowany i datowany w kompozycji: 'adler | 1929'
na odwrociu u dołu dedykacja: 'Der Sonia und Hans | zum Umzug | Jankel | Oktober 1932'
oraz naklejki inwentaryzacyjne i transportowe

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy York
Sotheby's, 1998
kolekcja prywatna, Tel Aviv
Christie's, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
A. Heibel, Jankel Adler (1895–1949), tom II, Katalog raisonné malarstwa, Münster, 2016, nr kat. WV 100, s. 166





Jankiel Adler. Autoportret. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

MISTYKA ŻYDOWSKA, OBECNOŚĆ SZECHINY I MATERIA WIECZNOŚCI

Płótno Jankiela Adlera „Kobieta z gołębiem", datowane na 1929, stanowi rzadki przykład europejskiego modernizmu międzywojennego, w którym awangardowa plastyka stapia się z pokładami żydowskiej myśli mistycznej: kabały i chasydyzmu. Adler, pochodzący z Tuszyna pod Łodzią, ukształtował się w centrum polsko-żydowskiego odrodzenia kulturowego. Jako współzałożyciel łódzkiej grupy awangardowej Jung Idysz, obok Mojżesza Brodersona i Marka Szwarca, od początku poszukiwał plastycznego ekwiwalentu żydowskiej tożsamości. Chodziło o język wizualny wyzwolony z naiwnego orientalizmu czy powierzchownego folkloru, zdolny do dialogu z europejskim ekspresjonizmem, kubizmem i rodzącym się konstruktywizmem.

Po przeprowadzce do Niemiec w latach 20. i wejściu w krąg düsseldorfskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie nawiązał wieloletni dialog intelektualny i artystyczny z Paulem Klee, Adler przekształcił tradycyjną żydowską ikonografię w uniwersalną metafizykę formy. Około 1929 jego malarstwo wyzwala się z czysto literackiej narracji: kolor staje się tu samoistną substancją, a płaszczyzna płótna – przestrzenią sakralnego doświadczenia.

W tradycji kabały motyw kobiecy jest nierozerwalnie złączony z ideą Szechiny – immanentnej obecności Boskości w świecie stworzonym, Bożej Obecności przeżywającej wraz ze swoim ludem dramat wygnania. Monumentalna, hieratyczna twarz bohaterki o szeroko otwartych, migdałowych, nieruchomych oczach pozbawiona jest kokieterii czy rodzajowej anegdoty. Jest to archetyp cierpliwości, żałoby oraz ochrony – matka, personifikacja zgromadzenia Izraela strzegąca wewnętrznego płomienia wiary. Ptak spoczywający w rękach kobiety niesie gęstą polifonię znaczeń. W Talmudzie i midraszach do Pieśni nad Pieśniami gołębica stanowi symbol wierności, niewinności i tęskniącej za odkupieniem duszy. Równocześnie jest to unaocznienie Ducha Bożego, który unosił się nad wodami stworzenia „niczym gołębica", a także posłaniec pokoju i ocalenia po potopie. Sam gest dłoni kobiety nie jest gestem schwytania – to schronienie, ciche błogosławieństwo i troska o wątłą iskrę boskiego światła uwięzioną w materialnym pyle.

Charakterystyczną cechą warsztatu Adlera z przełomu lat 20. i 30. jest rzeźbiarska faktura malarska. Artysta celowo mieszał farby olejne i temperowe z piaskiem, gipsem oraz pyłem kredowym, nakładając gęste impasty i żłobiąc je trzonkiem pędzla lub metalową szpachlą. Zabieg ten nadaje powierzchni płótna charakter wiekowego fresku, spatynowanego tynku drewnianych bóżnic wschodnioeuropejskich czy wyblakłego od deszczu piaskowca nagrobnych macew. Ziemista, terakotowa, winno-bordowa i popielata gama barwna przestaje być jedynie kolorem – staje się pierwotną gliną stworzenia.

Czas około 1929 stanowił szczyt dojrzałości twórczej Adlera, tuż przed załamaniem epoki. Kilka lat później, w 1937, jego dzieła zostały przez narodowych socjalistów zakwalifikowane jako „sztuka zdegenerowana", usunięte z niemieckich muzeów i w znacznej mierze zniszczone. Z tego względu każde ocalałe wielkoformatowe płótno z tego okresu jest nie tylko rzadkim obiektem kolekcjonerskim, lecz przede wszystkim świadectwem duchowej odporności i trwania kultury mimo zagłady.

9

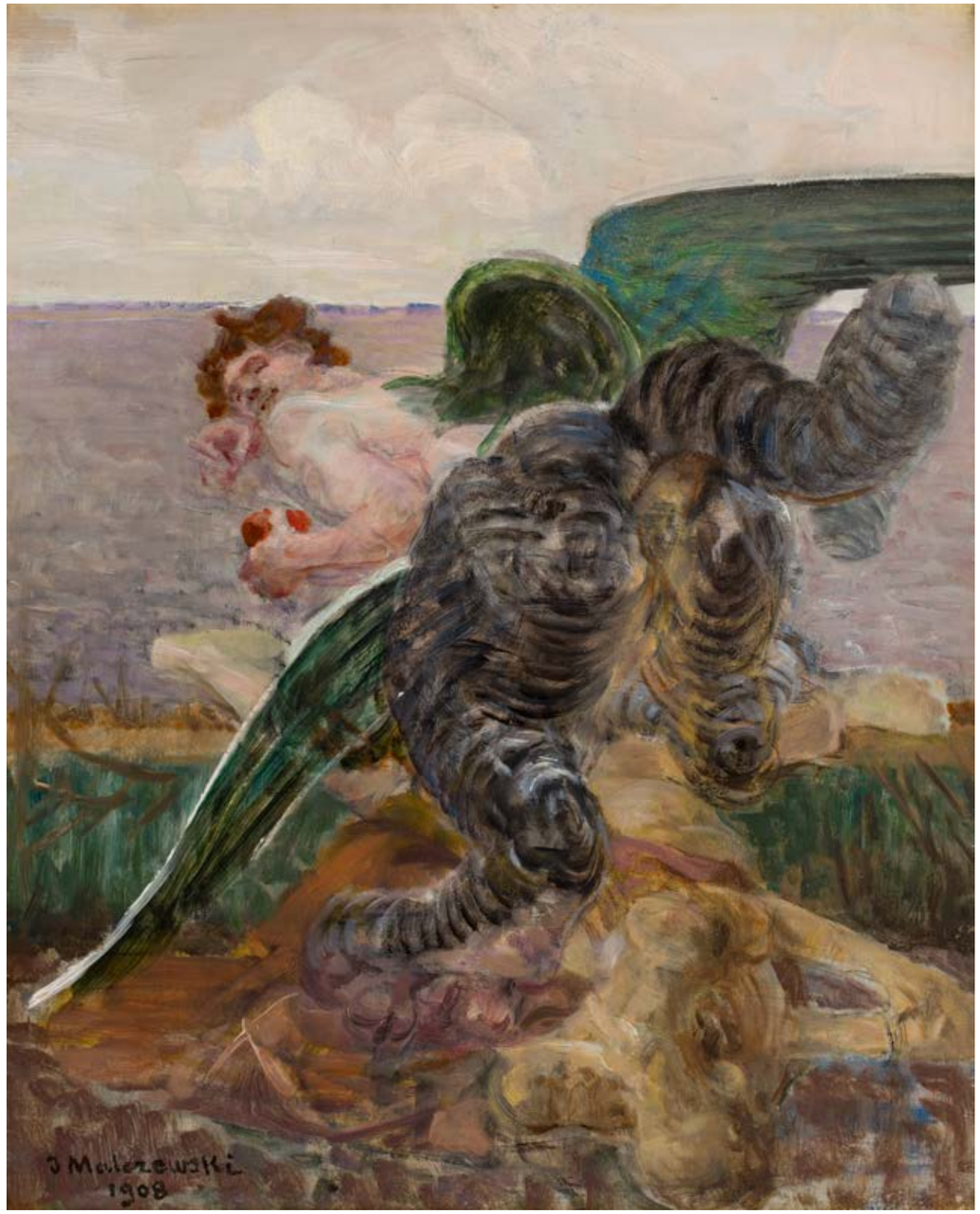
JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Chimera i artysta, 1908

olej/tektura, 40,5 x 32,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J Malczewski | 1908'

estymacja:
250 000 - 300 000 PLN
57 000 - 68 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, 2024
kolekcja prywatna, Polska





Jacek Malczewski – artysta malarz. Fotografia portretowa, 1910–1929 / Narodowe Archiwum Cyfrowe

PIĘKNO I GROZA

Malarski świat Jacka Malczewskiego zamieszkują anioły, fauny, rusałki czy chimery. Mityczne istoty, które artysta uczynił swoim znakiem rozpoznawczym, nie pojawiają się jednak w odległych, baśniowych krainach, lecz pośród rodzimych krajobrazów, wiejskich zabudowań i scen codzienności. Stają się integralną częścią prozy życia, na stałe wplecioną w ludzką egzystencję.

Ważne miejsce w przedstawieniach Malczewskiego zajmuje chimera, wymykająca się jednoznacznym interpretacjom – niepokojąca, a zarazem uwodzicielska. Stała się jednym z najczęstszych symboli wykorzystywanych przez malarza, który wielokrotnie przywoływał jej wizerunek na płótnach.

Pierwowzorem chimery był potwór znany z mitologii, opisany przez Homera w Iliadzie. Według antycznej tradycji bestia miała głowę lwa, tułów kozy i ogon węża, a z jej paszczy buchały płomienie. Chimery Malczewskiego niewiele mają wspólnego z homerowskim opisem – twórca wypracował własną formułę, w której istoty te przybrały postać hybrydy o kobiecym torsie, drapieżnym, zwierzęcym ciele i rozłożystych skrzydłach. Bliższa sfinksowi młodopolska chimera łączy zmysłowe piękno i grozę. Masywne łapy przytwierdzają ją do ziemi, podczas gdy rozpostarte skrzydła wyrażają pragnienie wzniesienia się w przestworza. Uwodzicielki, którymi czyni je Malczewski, skupiają w sobie szereg sprzeczności. Stają się przez to metaforą wewnętrznego konfliktu postaci, którym towarzyszą – odzwierciedlają dylematy twórcy rozdartego między odpowiedzialnością wiążącą się z jego powołaniem a podążaniem za hasłem „sztuka dla sztuki".

Chimery pojawiły się na płótnach Malczewskiego pod koniec XIX wieku, między innymi w cyklu „Dzieje artysty", i powracały w jego dorobku aż do początku lat 20. XX stulecia. Towarzyszą malarzowi w pracowni, spotykają wiejskich chłopców, przysiadają przy studniach i pojawiają się wśród pól. Ich obecność w zwyczajnym otoczeniu nie jest przypadkowa – wynika z zainteresowania Malczewskiego kulturą ludową, które dzielił z wieloma twórcami Młodej Polski. W ludowej wyobraźni świat nadprzyrodzony nie stanowił rzeczywistości odrębnej od ludzkiego losu. Rusałki, demony i fantastyczne stworzenia zamieszkiwały lasy, łąki i wiejskie obejścia, pozostając częścią codziennego doświadczenia. Artysta przejął ten sposób postrzegania świata, łącząc antyczne postacie z atmosferą polskiej wsi i jej wierzeń.

W obrazach Malczewskiego chimera nie jest jednak wyłącznie uosobieniem zła – bywa przeciwstawiana równie często pojawiającym się na jego płótnach opiekuńczym aniołom. Podobnie jak istoty znane z ludowych podań, budzi lęk, ale również fascynuje i przyciąga. Jej obecność przypomina, że dobro i zło nieustannie przeplatają się w ludzkiej codzienności.

Chimerę interpretować można jako trucicielkę duszy i ciała, która wprowadza niepokój i zaciera racjonalny osąd. Może być także odczytywana jako personifikacja sztuki i natchnienia – siły uwodzicielskiej, ale zarazem wymagającej poświęcenia. Obiecuje twórcy sławę, geniusz i spełnienie, jednocześnie skazując go na cierpienie i zmaganie z własnymi ambicjami. Jest więc zarówno muzą, jak i kusicielką – symbolem wolności i zniewolenia. W modernizmie utożsamianie postaci chimery ze sztuką wiązało się również z działalnością czasopisma o tym samym tytule. „Chimera", wydawana w latach 1901–1907, stała się symbolem nowoczesnej sztuki polskiej. Literacko-artystyczny program pisma przyciągał twórców reprezentujących różne nurty i tendencje, a ich zestawienie odpowiadało hybrydycznej formie mitologicznej istoty.

Łącząc antyczną mitologię z rodzimym folklorem, Malczewski stworzył spójny język symboli, w którym chimera stała się obrazem ludzkich pragnień, lęków i sprzeczności. Jej obecność wśród zwykłych ludzi i swojskich krajobrazów zaciera granicę między tym, co realne, a tym, co wyobrażone. Dzięki temu mityczna figura przestaje być jedynie antycznym potworem, stając się wieloznacznym znakiem kondycji człowieka i tajemnicy artystycznego powołania.



10 α

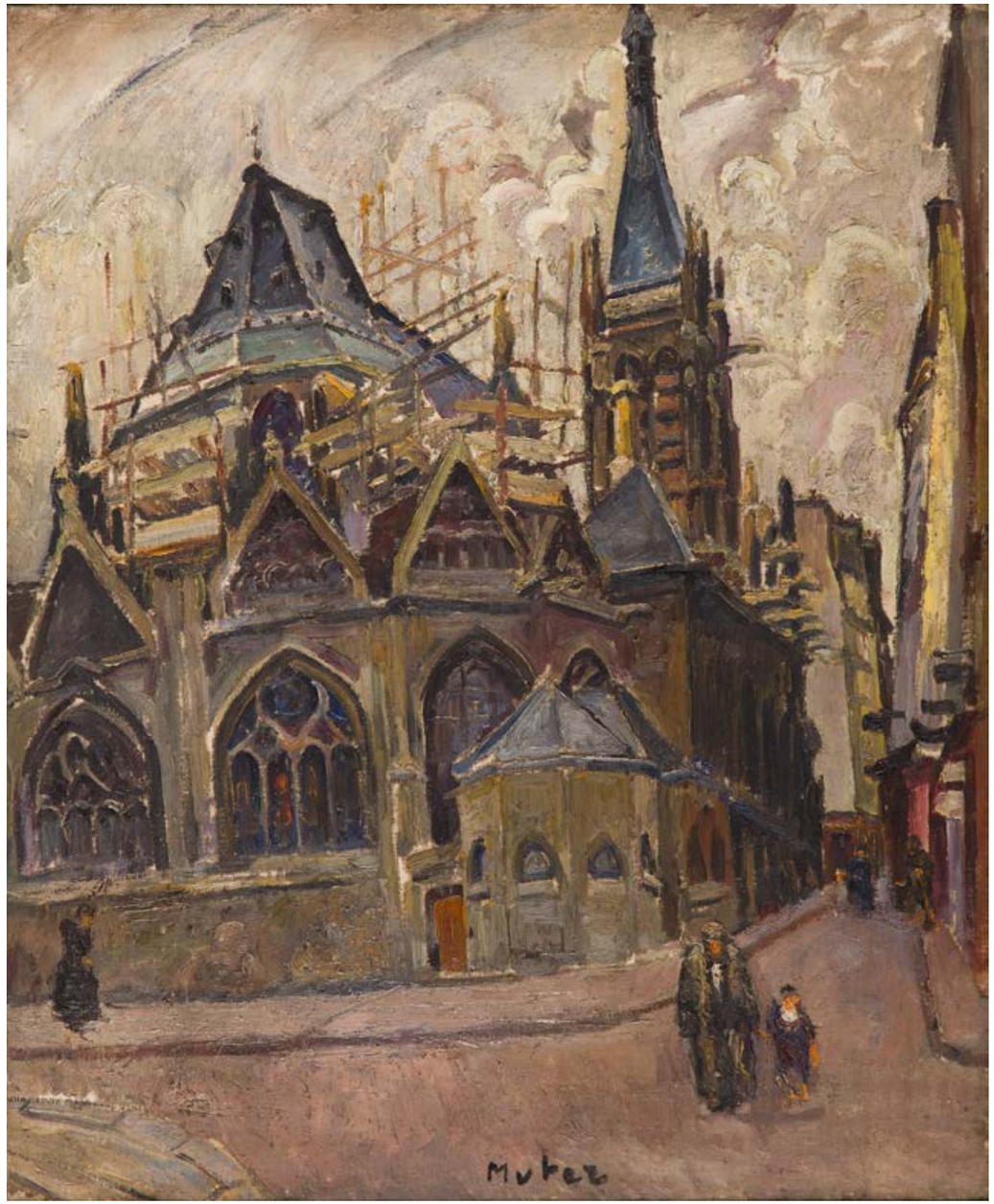
MARIA MELANIA MUTERMILCH \ MELA MUTER
1876-1967

Kościół Saint-Severin w Paryżu, lata 20.-30. XX w.

olej/płótno, 73 x 60 cm
sygnowany śr.d.: 'Muter'
na krośnie malarskim oraz na ramie papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
63 700 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa





Sanktuarium Saint-Séverin, Paryż, Francja. Źródło: Creative Commons

W twórczości Meli Muter melancholia nie jest jedynie nastrojem towarzyszącym przedstawianym postaciom czy pejzażom, lecz staje się sposobem patrzenia na rzeczywistość. Jej malarstwo, operujące wyrazistymi plamami barwnymi, nieregularnym konturem i chropowatą fakturą, nacechowane jest powagą. Nawet w przedstawieniach codziennych sytuacji pojawia się emocjonalny dystans, zamyślenie i niepokój. Artystka nie dąży do idealizacji – interesuje ją człowiek w swojej niejednoznaczności, z bagażem doświadczeń, emocji i wewnętrznych sprzeczności.

Urodzona w 1876 w Warszawie, Mela Muter od najmłodszych lat dorastała w środowisku związanym z literaturą i sztuką. Jej ojciec wspierał warszawskich twórców, wśród których znajdowali się między innymi Leopold Staff, Władysław Reymont i Jan Kasprowicz. Edukację artystyczną rozpoczęła w Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 przeprowadziła się wraz z mężem do Paryża, który stał się jej domem i głównym miejscem działalności. W środowisku École de Paris zdobyła uznanie jako malarka o wyrazistej osobowości. Jej twórczość rozwijała się poprzez eksperymentowanie z różnymi nurtami – od inspiracji postimpresjonizmem i fowizmem po rozwiązania bliskie wczesnemu kubizmowi.

Melancholijny charakter jej malarstwa najwyraźniej ujawnia się w portretach. Muter nie traktowała modela jako obiektu, który należy wiernie odtworzyć – zależało jej na dotarciu do jego wewnętrznej natury. Jak sama podkreślała, starała się wczuć w istotę portretowanej osoby, podobnie jak w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa. Nie interesowała jej ocena charakteru, lecz próba uchwycenia tego, co stanowi o indywidualności człowieka. Jej portrety ukazują postacie zamyślone i wycofane, jakby pochłonięte własnymi myślami. Cechuje je również bezpośredniość, określana przez krytyków jako brutalna dosadność. Malarka nie upiększała modeli, lecz wydobywała ich fizyczne i psychologiczne cechy. Istotne znaczenie miały dla niej wyraz twarzy, układ ciała oraz gesty rąk, stające się nośnikami trudnych do wypowiedzenia emocji.

Wymiar ten pogłębił się w późniejszym okresie jej działalności. Podczas II wojny światowej, obawiając się prześladowań, Muter opuściła Paryż i udała się na południe Francji, gdzie uczyła rysunku, literatury i historii sztuki w szkole dla dziewcząt. Był to czas niepewności i oczekiwania, w którym tworzyła przede wszystkim martwe natury. Pozornie milczące przedstawienia przedmiotów stawały się wówczas odzwierciedleniem jej niepokoju wobec wydarzeń rozgrywających się poza pracownią.

Melancholia obecna jest także w pejzażach. Krajobrazy południowej Francji, Paryża czy nadmorskich miejscowości nie stanowią jedynie zapisu oglądanej rzeczywistości – twórczyni przetwarza je, nadając im ton powagi i napięcia. Szczególne miejsce zajmują w nich drzewa oliwne, które sama określała jako ludzkie, wrażliwe na najmniejszy podmuch wiatru. Podobnie jak w portretach, interesuje ją tutaj nie tylko zewnętrzny wygląd, ale również emocjonalny charakter motywu. Jak zauważali krytycy, jej pejzaże potrafiły być jednocześnie mocne i bolesne, nie tracąc przy tym wewnętrznej siły.

Melancholia w malarstwie Meli Muter nie oznacza zatem wyłącznie smutku czy rezygnacji. Jest formą wrażliwości, pozwalającą dostrzec napięcia ludzkiego doświadczenia i psychologiczną stronę otaczającego świata. Niezależnie od tego, czy artystka przedstawia człowieka, matkę z dzieckiem, martwą naturę czy pejzaż, poszukuje w nich czegoś więcej niż zewnętrznego podobieństwa. Jej obrazy zatrzymują chwile wyciszenia i niepokoju, dzięki czemu codzienne motywy zyskują wymiar egzystencjalny.

11 α

JERZY DUDA-GRACZ
1941-2004

"Obraz 992 / Jurajski", 1985

olej/płótno, 60 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DUDA GRACZ 992/1985'
na odwrociu papierowa autorska nalepki z opisem pracy oraz informacje biograficzne w języku niemieckim

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:
„Duda Gracz. Wystawa obrazów jurajskich", Galeria Władysława Hasiora, Oddział Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego, Zakopane, maj 1986
„Duda Gracz. Obrazy jurajskie", Galeria Sztuki BWA, Łódź, maj 1986
„Duda Gracz. Obrazy jurajskie", BWA, Poznań, lipiec-sierpień 1986

LITERATURA:
Duda Gracz. Wystawa obrazów jurajskich, katalog wystawy, Muzeum Tatrzańskie im. dr. Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1986, poz. kat. 22, nlb.
Duda Gracz. Obrazy jurajskie, katalog wystawy, BWA w Łodzi, BWA w Poznaniu, red. Lucja Jaranowska, Łódź 1986, poz. kat. 63, nlb.





Malarstwo Jerzego Dudy-Gracza nieustannie balansuje między groteską a melancholią, ironią a tragizmem. W przedstawieniach realizm przeplata się ze światem wyobraźni. Artysta, nazywany bezlitosnym kronikarzem polskiej rzeczywistości, uwieczniał na płótnach osobliwy teatr ludzkich słabości, lęków i sprzeczności. Jego bohaterowie, zdeformowani i pozbawieni idealizacji, stawali się zwierciadłem społeczeństwa, w którym absurd codzienności sąsiadował z egzystencjalnym niepokojem. Gorzka satyra wchodzi w dialog z refleksyjną, niemal metafizyczną wizjom rzeczywistości, gdzie szczególne miejsce zajmują motywy przemijania, pamięci i śmierci.

Prezentowany obraz z cyklu „Obrazy Jurajskie" stanowi przykład melancholijnej strony twórczości artysty. Na tle rozległego, niemal opustoszałego krajobrazu rozgrywa się zagadkowa scena, przypominająca fragment zapomnianego rytuału lub sennego koszmaru. Zdeformowane sylwetki postaci zdają się być uchwycone w bezdechu. Podglądane z ukrycia, ich ciała zdają się być kruche i wyniszczone. Dwie jasne, niemal widmowe postacie siedzą naprzeciw siebie, podczas gdy po bokach kompozycji pochylają się ciemne figury o nienaturalnie wydłużonych proporcjach. Jedna z nich dźwiga na plecach suche, przypominające kości gałęzie, druga trwa pod postrzępionym sztandarem. Całość przywodzi na myśl ponurą procesję, której uczestnicy zatrzymali się w miejscu pozbawionym wyraźnego początku i końca. Zachmurzone niebo wypełniające przestrzeń przywodzi na myśl uczucie niepokoju tuż przed burzą – zaduch i silny wiatr zwiastujące nadchodzące spustoszenie. Podarta materia chorągwi zdaje się rozpadać podobnie jak otaczający ją świat. W zestawieniu z bezradnymi postaciami skłania do refleksji nad kruchością ludzkich istnień.

Przygaszona paleta zieleni, szarości i brunatnych tonów, rozmyta linia horyzontu oraz ciężkie niebo nadają przedstawieniu apokaliptyczny charakter. Natura nie jest tu idyllicznym schronieniem, lecz przestrzenią obojętną wobec ludzkiego losu. Rozległe pustkowie, uschnięte rośliny i niknące w oddali sylwetki potęgują poczucie osamotnienia. Zdeformowane postacie, zawieszone między życiem a śmiercią, przypominają istoty z pogranicza jawy i snu.

Duda-Gracz przez lata konsekwentnie rozwijał własny język malarski, łącząc inspiracje dawnymi mistrzami, polskim malarstwem pejzażowym i młodopolskim symbolizmem z charakterystyczną deformacją. Szczególnie bliska była mu twórczość Witolda Wojtkiewicza, w której ironia i liryzm współistniały z poczuciem tragizmu. W późniejszych obrazach artysty coraz wyraźniej dochodziła do głosu nostalgia za światem odchodzącym, za krajobrazem dzieciństwa i rzeczywistością, której nie sposób ocalić przed upływem czasu. Własne malarstwo traktował jako przestrzeń spotkania przeciwieństw: rzeczywistości i ułudy, wiary i zwątpienia, życia i śmierci.

Nie wiadomo, kim są postaci z obrazu i dlaczego znalazły się razem. Nie wiadomo dlaczego nie szukają schronienia przed naturą, czy na coś czekają... Być może są ostatnimi świadkami świata, który bezpowrotnie przeminął, a może jedynie groteskowymi aktorami absurdalnego spektaklu ludzkiego istnienia. Duda-Gracz pozostawia widza bez odpowiedzi, zachęcając go do całkowitego zanurzenia się melancholijny świat swojego malarstwa. Pod pozorem zwyczajnego, prowincjonalnego pejzażu artysta ukazuje rzeczywistość naznaczoną rozpadem, samotnością i przeczuciem końca, które niezmiennie wpisane są w naturę i ludzką egzystencję.



12 α

JAN LEBENSTEIN
1930-1999

"Cavalier polonais", 1990

olej/płótno, 73 x 116 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 90'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | "Cavalier | 1990'
oraz 'Lebenstein 1990 | "Cavalier polonais" | 74 x 115 cm huile'
na blejtramie nalepka wystawowa Centralnego Biura Wystaw Artystycznych - Zachęta

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
29 600 - 41 000 EUR

WYSTAWIANY:
Jan Lebenstein. Malarstwo, Galeria Zachęta, Warszawa, 22.04-22.05.1992

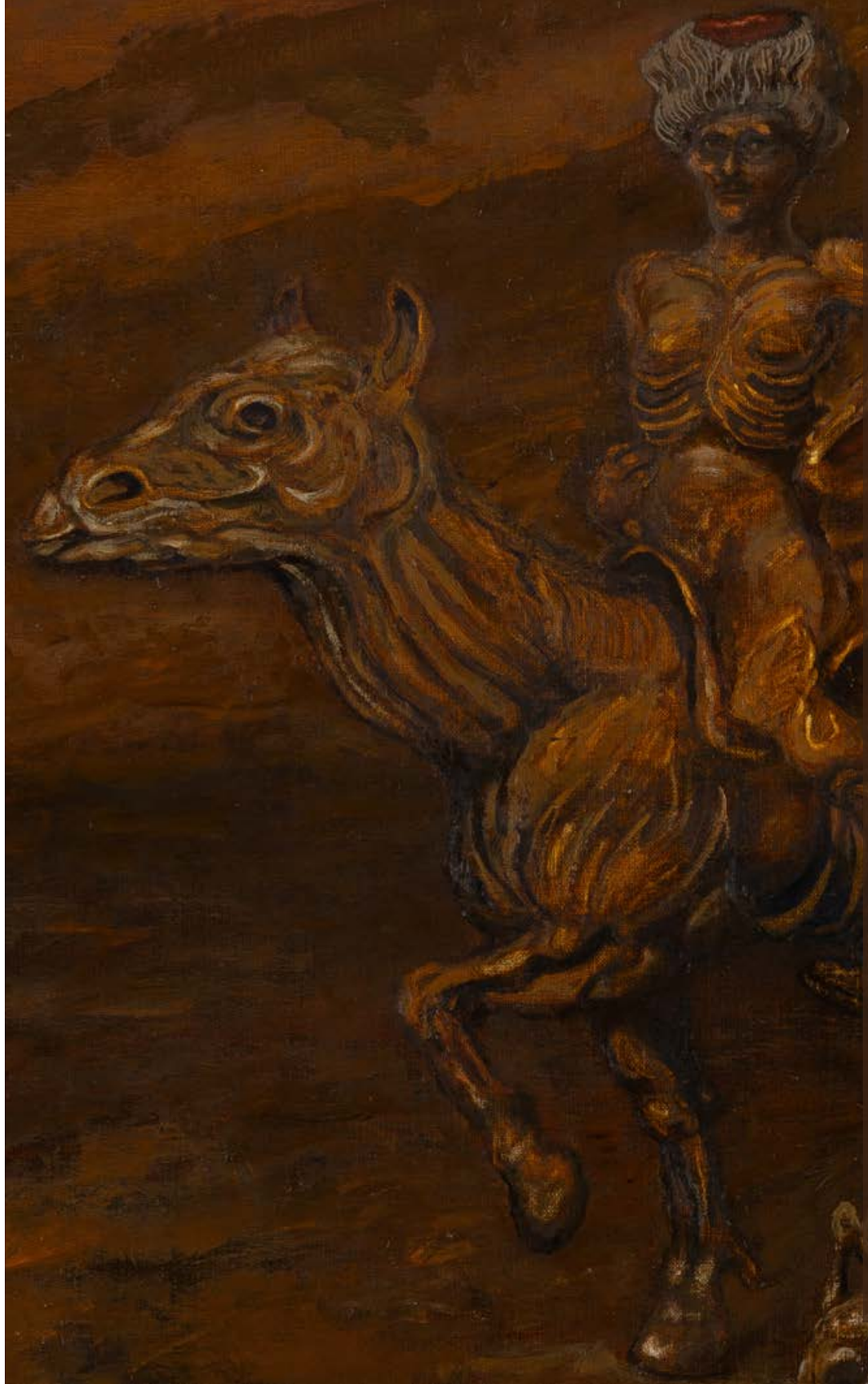
LITERATURA:
Jan Lebenstein. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, poz. kat. 141, nlb.





Rembrandt, „Polski jeździec" (De Poolse ruiter), Kolekcja Fricka, ok. 1655. Źródło: Creative Commons





Zwierzęco-ludzkie hybrydy są jednym z najczęściej pojawiających się motywów w twórczości Jana Lebensteina. Artysta zaczął tworzyć cykle przedstawiające i mitologizujące postaci po intensywnym okresie zaangażowania w malarstwo abstrakcyjne, z którego pochodzą rozpoznawalne na scenie międzynarodowej „Figury osiowe".

Do późnego okresu twórczości Lebensteina należy obraz „Cavalier polonais", w którym artysta powrócił do techniki olejnej po latach dominacji prac na papierze i gwaszach. Dzieło powstało w 1990, w czasie gdy malarz, od dawna osiadły w Paryżu, wypracował już własny, niepowtarzalny idiom stylistyczny – rozpoznawalny zarówno w Polsce, jak i za granicą. To właśnie wtedy jego wizje, czerpiące z doświadczeń wcześniejszych cykli, osiągnęły pełnię ekspresji, łącząc monumentalność formy z onirycznym, pełnym grozy nastrojem.

Kompozycja przedstawia sylwetkę jeźdźca, figury zarazem majestatycznej i groteskowej. Hybrydyczny charakter postaci – balansującej na granicy ludzkiego i zwierzęcego – wpisuje się w główny nurt wyobraźni Lebensteina. Jego bohaterowie nigdy nie są jednoznaczni: deformacja, potworność i turpizm nie są tu celem samym w sobie, lecz stanowią narzędzie wydobywania napięć ukrytych w istnieniu. „Cavalier Polonais" ucieleśnia tę strategię – z jednej strony odwołuje się do archetypu jeźdźca, symbolu ruchu, władzy i siły, z drugiej zaś pozostaje figurą z pogranicza koszmaru, rodem z mrocznej baśni lub dawnego mitu.

Źródła inspiracji Lebensteina sięgały daleko poza tradycję współczesnej sztuki europejskiej. Fascynowały go mitologie i archaiczne cywilizacje – asyryjska, babilońska czy sumeryjska. Oglądane w muzeach relikty dawnych kultur, kości prehistorycznych zwierząt, a także maski i rzeźby sprzed tysięcy lat wyzwalały w nim poczucie obcowania z tym, co ponadczasowe i tajemnicze. To właśnie takie doświadczenia kształtowały język plastyczny artysty: pełen deformacji, ale zarazem budujący poczucie, że za każdą formą kryje się echo pradawnych wyobrażeń. „Cavalier Polonais" kontynuuje ten nurt, przekształcając motyw jeźdźca w archetypiczne przedstawienie, które zdaje się być zarazem reminiscencją dawnego rytuału, jak i sennym majakiem.

Malarska materia odgrywa w tym dziele szczególną rolę. Lebenstein, znany z gęstych, reliefowych faktur, potrafił uczynić powierzchnię obrazu równorzędnym bohaterem kompozycji. Struktura farby, nakładanej i drapanej, buduje wrażenie fizycznej obecności postaci. Cielesność hybrydy zostaje ukazana jako coś rozpadającego się, niepewnego, a jednak obdarzonego niezwykłą intensywnością. Faktura wzmacnia dramaturgię, sugerując proces rozkładu, który towarzyszy wszelkiemu życiu, ale i jego niezniszczalną energię.

Tytuł „Cavalier Polonais" – zapisany po francusku odsyła zarazem do polskiej tradycji. Jeździec staje się tu figurą Polaka, zanurzonego w historii, a jednocześnie wykorzenionego, przekształconego w istotę z pogranicza światów - w ojczyźnie i na obczyźnie, w tradycji i w nowoczesnej refleksji.

Obraz powstał w czasie, gdy artysta cieszył się już uznaniem międzynarodowym. Grand Prix na Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku otworzyło mu drogę do kariery we Francji, a jego prace szybko znalazły się w prestiżowych kolekcjach, m.in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku czy Musée d'Art Moderne w Paryżu. Był twórcą nagradzanym i docenianym, choć jego sztuka nigdy nie była łatwa w odbiorze – balansowała bowiem na granicy piękna i odrazy, fascynacji i lęku.

„Cavalier Polonais" stanowi jeden z przykładów, w których widać, jak spójny i rozpoznawalny jest świat wyobraźni Lebensteina. Choć jego tematyka zmieniała się – od figur osiowych po hybrydyczne menażerie – zawsze obecna pozostawała obsesja na punkcie cielesności, rozkładu i deformacji, a także fascynacja tym, co archaiczne i tajemnicze. Dzięki tej konsekwencji każde dzieło nosi jego wewnętrzny „podpis", rozpoznawalny nawet wtedy, gdy motywy wydają się odmienne.

13 α

JAN LEBENSTEIN

1930–1999

"Nue", 1969

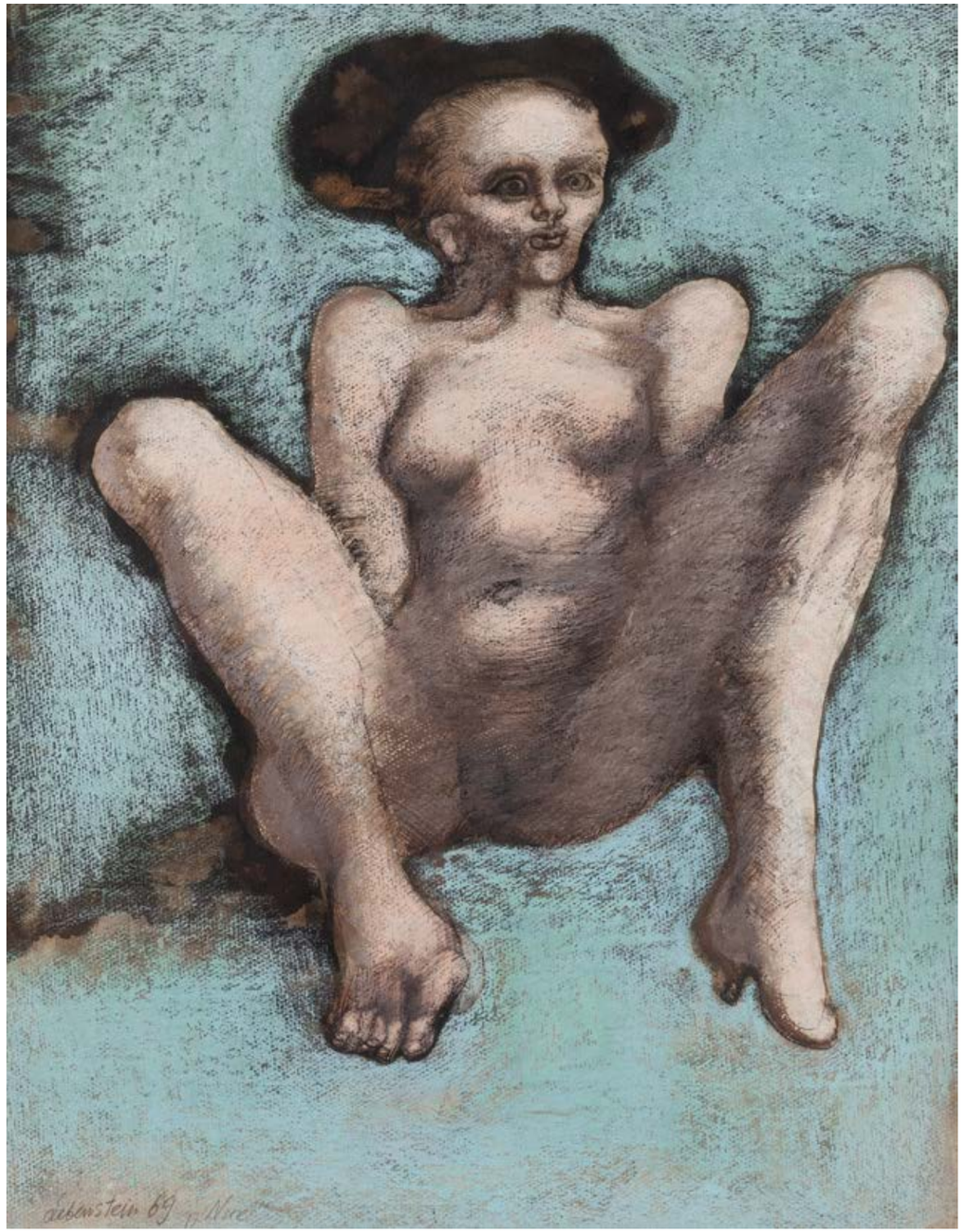
pastel, tusz/papier, 60,4 x 48,4 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Lebenstein 69 "Nue"'
na odwrociu zarys rysunku oraz sygnowany: 'Lebenstein 1969 | "Nue" | encre et pastel | Lebenstein 69'
na odwrociu oprawy nalepka Galerie Wahl oraz pieczęć zezwolenia na wywóz za granicę l.g.

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

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2022
kolekcja prywatna, Polska

„Twórczość Jana Lebenstiena od początku byłą mroczna, skala chromatyczna jego malarstwa zawężona i powściągnięta, rozpięta pomiędzy brązami i zgniłymi zieleniami, zrodzona z sił i inspiracji – jak mogło się wydawać – mało może jednoznacznych i klarownych. Tak jakby młody malarz więcej w swoich obrazach zakrywał niż odkrywał podążając tropem tajemnicy istnienia, która objawia się tym, którzy uparcie i wytrwale ją tropią. (...) Można jednak zaryzykować twierdzenie, że mimo całej swojej mroczności obrazy Lebensteina promieniowały jakimś światłem i blaskiem wewnętrznym. Nie odbitym, a własnym, biorącym swoje źródło z tego najbardziej ukrytego rdzenia obrazu, jakim jest jego prawda i autentyczność".

Jan Lebenstein. Malarstwo, grafika, katalog wystawy, Galeria u Jezuitów, Poznań 1997, s. nlb



14 α

WŁADYSŁAW HASIOR
1928-1999

"Popiersie" ("Thorax"), przed 1967

kolaż, asamblaż/płótno, deska, 200 x 120 x 42 cm
sygnowany p.d.: 'Hasior. W.'
na odwrociu papierowa nalepka wywozowa do La Chaux-de-Fonds z Desy z opisem prac

estymacja:
350 000 - 600 000 PLN
80 000 - 136 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Norwegia
DESA Unicum, 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Art Contemporain. Sources et recherches", Musée des Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds, 1967





Joseph Beuys, 1979. Fot. Bernard Gotfryd. Źródło: Creative Commons



Władysław Hasior, „Upadek Ikara". Kolekcja Zamku Biskupiego, Lidzbark Warmiński. Źródło: Creative Commons

TRANSFORMACJA PRZEDMIOTÓW CODZIENNOŚCI W TWÓRCZOŚCI WŁADYSŁAWA HASIORA I JOSEPHA BEUYSA

Twórczość Władysława Hasiora sytuuje się na przecięciu rzeźby, asamblażu, performansu i praktyk odwołujących się do rytuału oraz zbiorowych wyobrażeń. Jej odrębność wynika zarówno z pionierskiego na gruncie powojennej Polski poszerzenia repertuaru wykorzystywanych materiałów, jak i z przekonania, że przedmiot nie jest neutralnym tworzywem, lecz nośnikiem doświadczeń, pamięci i utrwalonych znaczeń kulturowych.

Istotną perspektywę interpretacyjną otwiera zestawienie Hasiora z Josephem Beuysem (1921–1986), niemieckim artystą, rzeźbiarzem, performerem i pedagogiem, który rozwijał koncepcję sztuki jako narzędzia przemiany społecznej. Porównanie obu twórców pozwala przyjrzeć się problematyce autonomii dzieła, hierarchii materiałów oraz relacji między sztuką a doświadczeniem zbiorowym. Nie zakłada ono jednak bezpośredniej zależności między ich praktykami, lecz służy wskazaniu analogii i różnic, które pozwalają wyraźniej określić specyfikę postawy Hasiora.

U schyłku lat 50. XX wieku Hasior zaczął poszerzać granice tradycyjnie rozumianej rzeźby, wykorzystując przedmioty zużyte, uszkodzone i wyłączone z codziennego obiegu: druty, fragmenty zabawek, potłuczone lustra, dewocjonalia czy elementy wyposażenia domowego. Jak sam twierdził: „Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm". Słowa te trafnie oddają zasadę organizującą jego asamblaże, w których znaczenie wyłania się z zestawienia elementów o odmiennych funkcjach i kulturowych konotacjach. Przedmioty zachowują ślady wcześniejszego użytkowania, lecz w nowym układzie zaczynają tworzyć nieoczywiste związki, generując napięcia i skojarzenia, które angażują odbiorcę w proces interpretacji.

Zestawienie pracy „Popiersie" z twórczością Beuysa uwidacznia wspólne zainteresowanie transformacją rzeczy codziennych, choć nie przesądza o tożsamości artystycznych strategii obu twórców. U Hasiora przedmioty często zostają włączone w rozbudowane układy symboliczne, w których spotykają się religijność, pamięć i groteska, natomiast praktykę Beuysa należy rozpatrywać również w kontekście jego szerszej refleksji nad twórczością i społeczną funkcją sztuki.

W pracach Hasiora przekształcenie przedmiotów codziennych nierzadko prowadzi do podważenia utrwalonych znaczeń religijnych i kulturowych. W „Czyśćcu II" (1965) układ elementów przywołuje skojarzenia z przestrzenią sakralną, a zarazem z uwięzieniem i cierpieniem. Połączenie przedmiotów codziennych z odniesieniami religijnymi nie prowadzi do jednoznacznego potwierdzenia ani odrzucenia porządku sacrum, lecz ujawnia jego ambiwalencję. Z kolei wykorzystanie nietrwałych materiałów, takich jak mydło w pracy „Niobe" (1961/1974), wprowadza wymiar cielesności i przemijania. W obu realizacjach materialność dzieła nie stanowi jedynie środka formalnego, ale współtworzy jego wymowę, kierując uwagę ku kruchości istnienia i kulturowym sposobom oswajania cierpienia.

Istotny punkt styczny między Hasiorem a Beuysem stanowi przekonanie, że właściwości materiałów mogą wykraczać poza ich fizyczny wymiar. Filc i tłuszcz zajmowały w twórczości Beuysa szczególne miejsce, wiążąc się z wyobrażeniami ochrony, izolacji, energii i przemiany. Wybór tych tworzyw z jednej strony związany był z jego osobistymi przeżyciami, z drugiej zaś wpisywał się w jego antropologiczną refleksję oraz koncepcję społecznej funkcji sztuki. U Hasiora zasadnicze znaczenie miało natomiast zestawianie przedmiotów obciążonych różnymi znaczeniami, których wzajemne relacje prowadziły do powstawania wieloznacznych, niekiedy ironicznych wypowiedzi. O ile Beuys nadawał materiałom znaczenie w ramach szerszej koncepcji twórczej i społecznej sprawczości, o tyle Hasior częściej wykorzystywał ich kulturowe konotacje do konstruowania niejednoznacznych obrazów zbiorowych doświadczeń. W obu przypadkach materia stawała się jednak medium refleksji nad doświadczeniami, których nie sposób wyrazić wyłącznie za pomocą konwencjonalnych form przedstawienia.

Odmienność postaw obu artystów ujawnia się między innymi w sposobie wykorzystywania rytuału i figur archetypicznych. Hasior odwoływał się do religijności ludowej, folkloru, obrzędowości i mitologii, przekształcając rozpoznawalne motywy w obrazy współczesnych napięć. Podhale i Zakopane stanowiły dla niego nie tylko źródło inspiracji formalnej, lecz także przestrzeń przenikania się tradycji, codzienności i nowoczesności. Beuys z kolei posługiwał się figurą szamana i mediatora, nadając swoim działaniom wymiar symbolicznego uzdrawiania oraz społecznej odnowy. W jego praktyce rytuał wiązał się z postulatem przemiany zbiorowości, podczas gdy u Hasiora częściej współistniał z ironią, niepokojem i groteską. Dzięki temu tradycyjne symbole nie tyle stawały się dekoracją, ile narzędziem artykulacji napięć współczesności i ciężaru historycznej pamięci.

Różnice te widać także w sposobach przekraczania granic tradycyjnie rozumianej sztuki. Beuys, związany z kręgiem Fluxusu, rozwijał działania performatywne i edukacyjne oraz koncepcję „rzeźby społecznej", zgodnie z którą twórczy potencjał człowieka może współkształtować rzeczywistość. Hasior realizował poszerzenie pola sztuki przede wszystkim poprzez własny język wizualny. Jego „Sztandary", odwołujące się do tradycji procesyjnej i wojskowej, łączą ceremonialność z niejednoznacznym komentarzem do funkcjonowania symboli zbiorowych. Z kolei „Notatnik fotograficzny", obejmujący obszerny zbiór dokumentacji wizualnej, świadczy o zainteresowaniu kulturą codzienną i prowincjonalną estetyką, traktowanymi jako istotne źródła wiedzy o społecznej wyobraźni.

Twórczość Hasiora można zatem rozpatrywać w kontekście krytycznego stosunku do hierarchii estetycznych związanych z nowoczesnością. Pomimo formalnych zbieżności z zachodnimi praktykami asamblażu jego język wyrastał z odmiennych uwarunkowań historycznych i kulturowych: powojennego doświadczenia Polski, lokalnej religijności, pamięci przemocy oraz przemian społecznych. Artysta nadawał rangę formom i przedmiotom marginalizowanym przez oficjalne hierarchie estetyczne – zużytym, ludowym, prowincjonalnym i niejednoznacznym. Jego praktykę, choć regularnie wspieraną przez mecenat państwowy, można odczytywać jako ujawnianie napięć między kulturą oficjalną a oddolną, tradycją a modernizacją oraz pamięcią a jej społecznym wyparciem.

Zestawienie Hasiora i Beuysa pozwala dostrzec, że obaj artyści traktowali sztukę jako sposób przekształcania relacji między człowiekiem, materią i rzeczywistością społeczną. Łączyło ich podważanie tradycyjnej hierarchii materiałów oraz przekonanie, że rzeczy codzienne mogą stać się punktem wyjścia do refleksji wykraczającej poza estetyczną kontemplację. Różnice dotyczyły przede wszystkim rozumienia artystycznej sprawczości: Beuys ujmował twórczość w perspektywie postulowanej przemiany społecznej, podczas gdy Hasior konstruował wieloznaczne układy wizualne, w których pamięć, rytuał i ironia pozostawały w nierozstrzygniętym napięciu. Jego dorobek jawi się dzięki temu nie jako lokalny wariant tendencji zachodnich, lecz jako autonomiczna propozycja refleksji nad znaczeniami przypisywanymi rzeczom przez wspólnotę oraz nad tym, co zbiorowa pamięć zachowuje, a co wypiera.

15 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Bez tytułu z cyklu "Portret z wyobraźni", 1962/64

technika własna/płyta, papier, 72 x 52,5 cm
sygnowany l.d.: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'Z CYKLU: | "PORTRET Z WYOBRAŹNI" | 1962/ 1964 | 70 x 50 | MUSIAŁOWICZ'
na odwrociu papierowe nalepki z numerami inwentarzowymi

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

„Portrety – to symbole zmienności natury. Nie są to ludzie konkretnie określeni, wyjęci z otaczającego nas tłumu, lecz synteza, idea człowieka, jego malarski znak, uwikłany w wewnętrze spięcia dramatu dokonującego się w nim i poza nim. W niekończącym się korowodzie bezimiennych postaci, ujętych w cykle, dostrzegłem, nie bez zaskoczenia, narzucające się powinowactwo z ideą bolejącej Madonny. A co, najbardziej mnie zastanowiło, to nie analogie ikonograficznego zapisu (o których trudno tu mówić), lecz głęboko ukryta istota ludzkiego cierpienia, jego uniwersalizm”.

Henryk Musiałowicz



16 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

Kompozycja szyta z glifami, 1961

olej, technika mieszana, sznurek/płótno, 47 x 57 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ZBIGNIEW MAKOWSKI 61.'

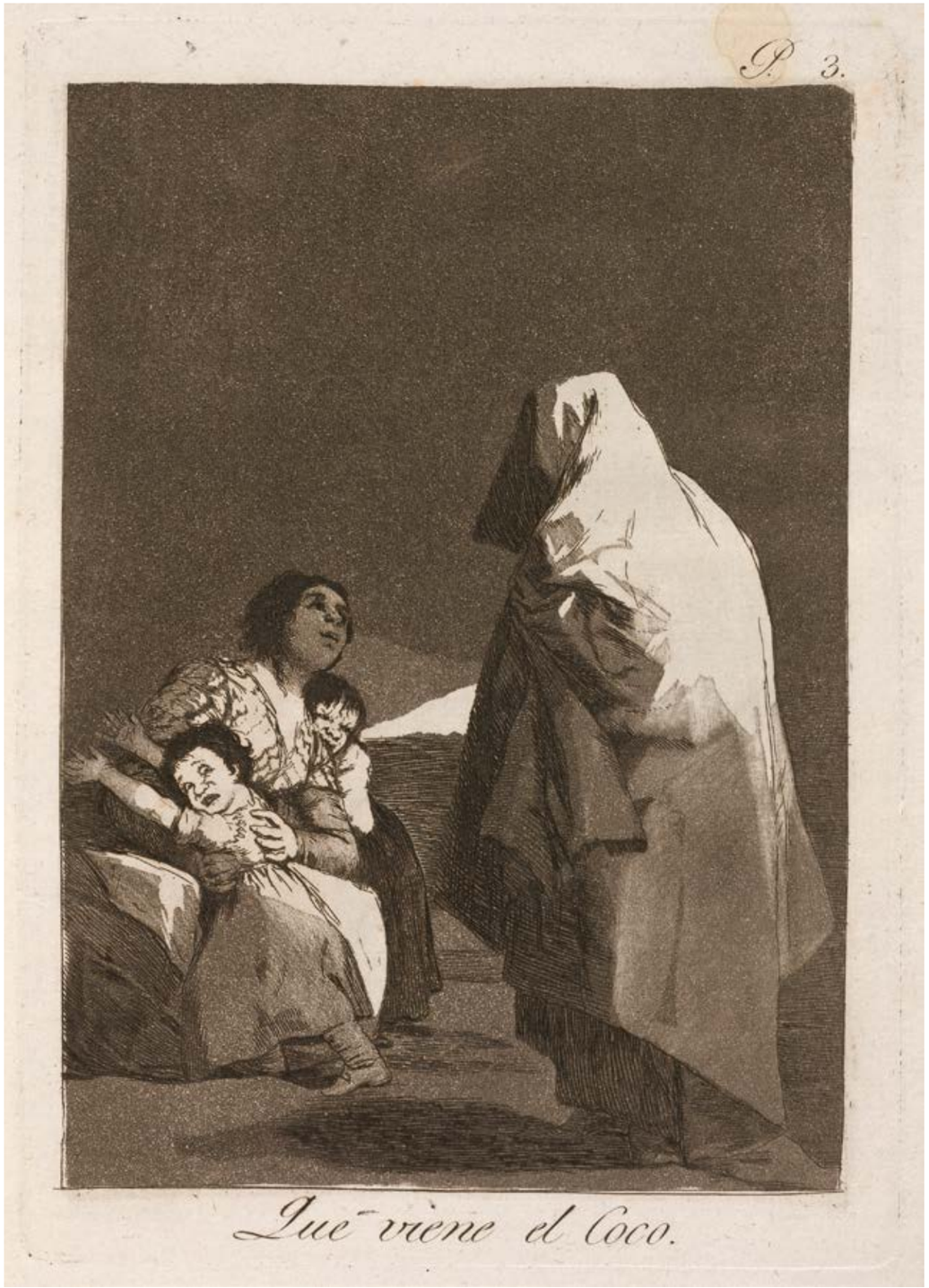
estymacja:
38 000 - 45 000 PLN
8 700 - 10 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bernarda Davisa, Filadelfia
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Miami
kolekcja prywatna, Maryland
Shapiro, Nowy Jork, 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy w 1962 roku przyjechałem do Paryża, zacząłem szukać w księgarniach słowników symboli. Wcale nie było to łatwe i książki, które znalazłem, były dosyć dziwne. Trafiłem wtedy na tłumaczona z niemieckiego 'The Book of Signs' Rudolfa Kocha z przedrukowanymi z niemieckiego wydania przedwojennymi drzeworytami. Oczywiście mój stosunek do znaków już jakiś był. Wiedziałem, że to nie przypadek, jeśli Elsheimer umieścił na obrazie skrajnie 'dziwacznie', w lewym dolnym rogu, nimfę wychodzącą z kąpieli, a u Muncha krzyczący, uciekający człowiek jest w prawym dolnym rogu, a drzewa u Corota pochylają się od wiatru w lewy górny róg obrazu. Ludzie optymistyczni, czy chcący czegoś dokonać, robiąc kreskę, kierują ją ku górze, a pogrążeni w depresji – narysują kreskę w dół.
To są orientacje, które dziedziczymy, ponieważ chodzimy po ziemi. Ziemia jest w naszych oczach płaska, pozioma, a jak patrzymy ku górze, to patrzymy ku Bogom, Absolutowi.
Inaczej widzi zwierzę, które ma oczy po obu stronach głowy, inaczej widzi człowiek, który oczy ma z przodu głowy".

Zbigniew Makowski. Wąski Dunaj Nr 5, red. Agata Mendrychowska, Agnieszka Kuczyńska, Łódź, 2008, s.7





Francisco Goya, Plansza 3 z cyklu „Kaprysy" – „Nadchodzi straszydło!", 1799. Źródło: Creative Commons

ANATOMIA TRAUMY

„ZGUBNE NADUŻYCIE PIERWSZEGO WYCHOWANIA. SPRAWIAĆ, BY DZIECKO BARDZIEJ BAŁO SIĘ STRASZYDŁA NIŻ WŁASNEGO OJCA, I ZMUSZAĆ JE, BY LĘKAŁO SIĘ TEGO, CO NIE ISTNIEJE".

FRANCISCO GOYA, KOMENTARZ DO RYCINY NR 3 „QUE VIENE EL COCO" [„IDZIE STRACH"] Z CYKLU „LOS CAPRICHOS", 1799, MANUSKRYPT Z PRADO, MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRYT; TŁUM. WŁASNE

W TEJ CZĘŚCI KATALOGU DEFORMACJA I GROTESKA NIE SŁUŻĄ PROWOKACJI, LECZ DOTARCIU DO PRAWDY O LUDZKIEJ SŁABOŚCI. DRAPIEŻNE FIGURY MARYANA, TEATRALNE FIGURY TADEUSZA KANTORA, BEZKOMPROMISOWY RYSUNEK HENRYKA CZEŚNIKA CZY IRONICZNE OBRAZY KINGI BUREK I MATEUSZA SZCZYPIŃSKIEGO ODSŁANIAJĄ TO, CO WYPARTE. SZTUKA STAJE SIĘ TU RODZAJEM SEKCJI PAMIĘCI, PRÓBĄ NADANIA FORMY DOŚWIADCZENIOM GRANICZNYM, KTÓRYCH NIE SPOSÓB WYRAZIĆ W JĘZYKU RACJONALNYM.

17 α

PINCHAS BURSTEIN \ MARYAN

1927–1977

Siedzący pies, 1967

olej/płótno, 76,5 x 89 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maryan 67'

estymacja:
170 000 – 190 000 PLN
38 700 – 43 200 EUR

POCHODZENIE:
Venus Over Manhattan, Art Basel Miami Beach, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Maryan. Personnage Works", Venus Over Manhattan (wystawa w ramach Art Basel Miami Beach), Miami Beach Convention Center, Miami Beach, 6–9.12.2018

LITERATURA:
Andrew Goldstein, A $66,000 Pair of Scissors (That Don't Work) + 9 Other Unexpected Treasures at Art Basel Miami Beach 2018, „Artnet", 7.12.2018 (il.), online: https://news.artnet.com/market/a-66000-pair-of-scissors-9-other-unexpected-treasures-at-art-basel-miami-beach-2018-1414252 [dostęp: 9.11.2026]





W świecie malarskim Maryana granica między człowiekiem a bestią nieustannie się zaciera. Zamieszkują go groteskowe postacie, hybrydyczne stworzenia i zdeformowane figury, w których komizm miesza się z okrucieństwem, a pozorna niewinność – z poczuciem zagrożenia. Prezentowana praca, przedstawiająca zwierzę przypominające psa lub mitycznego stwora, wpisuje się w ten teatr groteski. Wyłupiaste oczy, wydłużony pysk i nienaturalnie ukształtowane kończyny nadają mu wygląd istoty zawieszonej między światem rzeczywistym a sennym koszmarem.

Sylwetka zwierzęcia została zbudowana za pomocą grubych, nieregularnych czarnych konturów wypełnionych intensywnymi plamami barw. Głęboka czerwień tła, skontrastowana z bielą, potęguje wrażenie dynamiki, wprowadzając niepokój w przedstawienie. Rozpryski farby i celowe deformacje sprawiają, że ukazana istota zdaje się wymykać własnym granicom. Jej ciało nie podlega prawom anatomii, lecz emocjom, instynktowi i wyobraźni artysty. W tej absurdalnej formie balansującej na granicy snu i jawy kryje się napięcie wykraczające poza dosłowny opis.

Twórczość Pinchasa Bursteina, znanego jako Maryan, wyrastała z doświadczeń granicznych, które ukształtowały jego sposób postrzegania świata. Urodzony w Nowym Sączu malarz podczas II wojny światowej przeszedł przez getta i nazistowskie obozy koncentracyjne. Jako jedyny członek rodziny przeżył Zagładę, a po wojnie, wskutek gangreny, stracił nogę. Studiował w Jerozolimie i Paryżu, by ostatecznie osiąść w Nowym Jorku. Choć jego sztuka wykracza poza autobiograficzne świadectwo, pamięć o przemocy, cierpieniu i absurdzie ludzkiego okrucieństwa stała się jednym z głównych źródeł jego języka wizualnego.

Od końca lat 50. Maryan rozwijał świat groteskowych figur, określanych mianem „Personnages" – postaci, które nie były portretami konkretnych ludzi, lecz ucieleśnieniem uniwersalnych ludzkich zachowań, lęków i namiętności. Przypominały jednocześnie błaznów, oprawców, ofiary i uczestników absurdalnego spektaklu. Ich przerysowane twarze, maskowate rysy i jaskrawe kolory tworzyły rzeczywistość, w której śmiech przeplata się z przerażeniem. Podobną dwuznaczność odnajdujemy w prezentowanym zwierzęciu. Groteskowość ukazanej bestii nie czyni jej jednak śmieszną ani możliwą do oswojenia – przeciwnie, nadaje jej wymiar drapieżny.

Stworzenia Maryana można odczytywać nie tyle jako istoty z zewnętrznego świata, ile jako materializacje tego, co ukryte w ludzkiej psychice. Bestia staje się figurą lęku, agresji i instynktów wymykających się racjonalnej kontroli. Groteska pozwala ujawnić to, czego realistyczne przedstawienie nie byłoby w stanie wyrazić. Zniekształcone ciało zwierzęcia funkcjonuje zatem jako metafora świata, w którym naturalny porządek został zachwiany, a granice między człowieczeństwem a bestialstwem uległy zatarciu.

„Siedzący pies" ujawnia jedną z kluczowych cech twórczości Maryana: zdolność opowiadania o sprawach najtrudniejszych za pomocą form pozornie lekkich. Zwierzęca figura nie jest tu jednoznacznym wyobrażeniem grozy, lecz w świecie Pinchasa Bursteina demony nie zawsze przybierają przerażającą postać – zawsze jednak naruszają spokój odbiorcy.



18 α

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Bestia domestica" - projekt do performance'u "Nadobnisie i koczkodany" (1973), 1973

flamaster, pastel/papier, 33 x 26 cm
sygnowany i opisany p.d.: '[autorska pieczęć] T. Kantor | Bestia Domestica'

estymacja:
40 000 – 70 000 PLN
9 100 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artysty
Space Gallery, Kraków
kolekcja Grażyny Kulczyk, Polska
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska

„Kantor był strasznie kłótliwy. Psuł sobie tym kontakty, znajomości. Dlatego dość późno zajął znaczącą pozycję w Grupie. Stało się to właściwie po tym, jak został odkryty za granicą, bo przecież tu każdego obrażał. Potem mu to przechodziło, i my wiedzieliśmy, że to jest nieważne, ale nie każdy ma ochotę na taką tolerancję. Zresztą z wiekiem to coraz bardziej narastało i Kantor stawał się coraz bardziej nieznośny".

Erna Rosenstein



19 α

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

"Znana nam skądś postać... (studium do Wielopole, Wielopole)", 1980

flamaster, kolaż, tusz/papier, 49 x 26,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '1980 | Florencja | "Wielopole - Wielopole" | Znana nam skądś postać | T Kantor'

estymacja:
40 000 - 70 000 PLN
9 100 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
Polswiss Art, 2023
kolekcja prywatna, Polska



20 α

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

Kobieta z odsłoniętymi piersiami - portret "Prostytutki-lunatyczki" do spektaklu "Umarła klasa", 1980

kredka, tusz, węgiel/papier, 30 x 21 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'T. Kantor'

estymacja:
30 000 - 60 000 PLN
6 900 - 13 700 EUR

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





„Umarła klasa” na ekspozycji wystawy „Tadeusz Kantor (1915–1990). Emballage, Cricotage and Madame Jarema”, Fundacja Rodziny Staraków, Procuratie Vecchie, Wenecja, 2026. Fot. Anna Szynkarczuk



Tadeusz Kantor podczas próby do spektaklu „Niech sczezną artyści”, fot. Leszek Dziedzic, Archiwum Cricoteki, Kraków, 1985 / Creative Commons

Rysunek był dla Tadeusza Kantora czymś znacznie więcej niż tylko pomocniczym narzędziem pracy. Artysta tworzył ich bardzo dużo, szczególnie podczas prób do spektakli i happeningów Cricot 2. Zapisywał w nich pomysły, idee i działania, szkicował przestrzenie sceniczne, postaci oraz kostiumy.

Jednym z przykładów jest prezentowany rysunek związany ze spektaklem „Wielopole, Wielopole”. Spektakl przygotowywano we Florencji, gdzie władze miasta udostępniły artyście i jego zespołowi zdesakralizowany kościół przy ulicy Santa Maria. Kantor mógł samodzielnie zaplanować w nim zarówno scenę, jak i miejsca dla widzów. Podobne poszukiwania towarzyszyły wcześniejszej „Umarłej klasie”. Jej głównym miejscem akcji była sala szkolna, umieszczona w rogu pomieszczenia.

Skala rysunkowej twórczości Kantora była ogromna. Lech Stangret, autor szczegółowej monografii „Tadeusz Kantor. Drawing” z 2015 roku i znawca jego prac na papierze, szacował, że w publicznych kolekcjach znajduje się około 300 rysunków artysty, a w magazynach muzealnych przechowywanych jest ich ponad 600. Kolejne około 1000 prac znajduje się w zbiorach prywatnych. Jeśli uwzględnić również notatki, listy i rękopisy, całość może obejmować od 4000 do 6000 obiektów.

Sam artysta traktował rysowanie jako szybki sposób utrwalania pomysłów, który pozwalał mu uchwycić je możliwie trafnie. Było ono także ćwiczeniem i rozwijaniem wyobraźni, a nie tylko przekładaniem gotowych wizji na materialną postać. W szkicownikach, często nocą i w pośpiechu, prowadził intensywną, wewnętrzną pracę nad własnymi koncepcjami.

Zainteresowanie Kantora papierem i rysunkiem sięgało czasów jego studiów na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Około 100 prac na papierze pochodzi z lat 1947–1955, określanych jako okres metaforyczny. Wśród nich znajdują się między innymi impresje z paryskiego muzeum nauki Palais de la Découverte.

Własny, rozpoznawalny styl rysunkowy Kantor wypracował jednak dopiero na początku lat sześćdziesiątych. Od tego momentu jego prace zaczęły przyjmować bardziej jednolitą formę, niezależnie od tego, czy powstawały jako szkice scenografii, kostiumów i gestów aktorów, zapisy pomysłów do spektakli Cricot 2 i performansów, czy też notatki z obserwacji. Stopniowo zacierała się granica między rysunkiem użytkowym a samodzielnym dziełem sztuki. Prace przestały być wyłącznie dokumentacją procesu twórczego: Kantor nadawał im autonomiczny status, między innymi łącząc je w cykle takie jak „Wędrowcy” (1961–1990) i „Ludzie-Atrapy” (1961–1967).

W dojrzałych rysunkach szczególne znaczenie zyskał kolor. Barwne plamy nie miały wiernie odtwarzać rzeczywistości ani budować tradycyjnego wrażenia głębi. Mogły obejmować tylko fragment rysunku lub wypełniać całą jego powierzchnię, czasem pozostając niezależne od konturu. Charakterystyczne dla artysty szarości, brązy, żółcie, zielenie i czerwienie sprawiały wrażenie przygaszonych, jakby nadgryzionych przez czas i codzienne zużycie.

Ważna była również zmiana stosowanych narzędzi. Od 1962 roku Kantor zaczął używać flamastrów i markerów do obwodzenia form. Pozwalały mu swobodniej regulować grubość linii i wprowadzać poprawki. Ich dodatkową zaletą było to, że nie rozlewały się i nie mieszały z innymi technikami, takimi jak akwarela, tempera, akryl czy pastel.

Właśnie dlatego rysunki pozostają cennym świadectwem nie tylko kolejnych etapów przygotowań do przedstawień, lecz także sposobu myślenia artysty. Pokazują, jak rozważał układ przestrzeni, wygląd postaci i przebieg działań scenicznych, zanim wybrał ostateczne rozwiązanie. Jednocześnie nie zawsze dają się przypisać do jednej funkcji: ten sam język plastyczny służył zarówno planowaniu spektaklu, jak i tworzeniu samodzielnych kompozycji.

21 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Przymiarka", 2017

kolaż, olej/płótno, 200 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: '2017 | H. Cześnik' oraz opisany w ramach kompozycji: 'PRZYMIARKA'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu w języku angielskim

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

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

„Malarski język Cześnika opiera się na ruchomych elementach dynamicznego procesu, którego intuicyjna logika posługuje się raczej monosylabami. Ale determinacja i radykalizm wyobraźni upodabniają go jednocześnie do gradobicia, wówczas nawet pędzle pełnią rolę narzędzi tortur, atrybutów dominacji, czy choćby tylko szpikulców do rozwlekania śmierci".

Andrzej Matynia



22 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

"Sala no. 114", 2007

kolaż, olej/papier, płótno, 200 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H.Cześnik 07.' oraz opisany w ramach kompozycji: 'SALA No 114. | OBMYWANIE | IZBA PRZYJĘĆ'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

„Częstym motywem rysunków i obrazów Cześnika jest sala szpitalna. To zaobserwowane przez niego theatrum mundi, gdzie objawia się to, co w człowieku najszlachetniejsze, ale również i to, co najpodlejsze. Jak w teatrze marionetek bohaterowie naprowadzani są przez Erosa i Tanatosa. Przemijanie, degradacja materii, a więc i ludzi w twórczości Cześnika jest wszechobecna. (...) U Cześnika to nie jest groźne memento mori, lecz konstatacja. Tak jest w naturze i nie ma co się dziwić, a tym bardziej przerażać. Biologiczność prześcieradeł jest przejmująco widoczna. Jak w turyńskim całunie człowieczeństwo jest na nich widoczne spod tego, co namalował na nich Cześnik".

Andrzej Matynia



23 α

HENRYK CZEŚNIK

1951

Bez tytułu

technika mieszana/płótno, 186 x 128 cm
sygnowany na odwrociu: 'H. Cześnik'

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

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



„SPOKÓJ OBRAZÓW CZEŚNIKA JEST TYLKO POZOREM, ICH ŚWIATEM WSTRZĄSAJĄ PAROKSYZMY MIŁOŚCI I TAŃCA, BÓLU I SZYDERSTWA STRACHU. POSTACIE MAJĄ POWKLEJANE OCZY, WYCIĘTE Z KOLOROWYCH MAGAZYNÓW MÓD - TO WYRAZISTE OCZY WIECZNEJ OBIETNICY (CO MOGĄ REKLAMOWAĆ OCZY?); NIE MAJĄ DŁONI ANI STÓP BO ONE MÓGŁYBY ZA DUŻO ZDRADZIĆ, SĄ ZBYT KONKRETNE, NIE MAJĄ WŁAŚCIWIE CIAŁ - TYLKO ROZMAZANE MIEJSCA NA TUŁÓW, POROZRZUCANE NIEZGRABNIE NOGI, PRZECHYLONE DZIWACZNIE GŁOWY; ICH TWARZE TO TYLKO MASKI - PRZYSUWAM SIĘ DO NICH BLIŻEJ I NIE ODCZUWAM LĘKU - ONE NIE IMITUJĄ, JAK MASKI POŚMIERTNE, ONE CZUJĄ I BŁĄDZĄ SWYMI NIEWIDZĄCYMI OCZAMI TAKŻE I PO MOJEJ TWARZY. ZA NIMI NIE MA NIKOGO, SĄ SAME, ZAZWYCZAJ STOJĄ LUB UNOSZĄ SIĘ GDZIEŚ, CZASEM LEŻĄ - WTEDY ICH ŚWIAT ZAWĘŻA SIĘ DO ŁÓŻKA, DO MIŁOŚCI, DO UMIERANIA, DO ZWARIOWANIA I BYCIA W DOMU WARIATÓW”.

KRZYSZTOF STANISŁAWSKI, [CYT.ZA:] JERZY JURCZYK, HENRYK CZEŚNIK. MALARSTWO, S.11

Ekspozycja wystawy indywidualnej Henryka Cześnika w DESA Unicum. Fot. Marek Krzyżanek

24 α

MAREK SAPETTO
1939-2019

"Chór męski", 1973

akryl/płótno, 100 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Sapetto 1973r.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tytuł: "Chór męski" | (II wersja) | format: 100 x 90 cm | akryl | rok 1973 |
autor: Marek Sapetto | Warszawa'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

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



25 α

MATEUSZ SZCZYPIŃSKI
1984

"Czarownica" cyklu "Witch hunt", 2022

olej, kolaż/płótno, 50 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MATEUSZ | SZCZYPIŃSKI | MS | 2022'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 300 – 3 500 EUR



26 α

ANDRZEJ MIERZEJEWSKI

1915-1982

"Taniec z maską", 1976

olej/płótno, 125 x 125 cm

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 700 - 4 600 EUR

LITERATURA:
Andrzej Mierzejewski. Moja kolekcja. Krystyna Mierzejewska-Guillet, red. Grażyna Kasprzycka-Rosikoń, Wydanie pierwsze, Warszawa 1997, s.242

„Opowieść o Andrzeju Mierzejewskim najpiękniej zakończą słowa jego brata, Jerzego: 'Rodzi się pytanie, czy i w jakim stopniu meandry życia, tak ciężkiego pod względem osobistym, jak i koszmar czasu, w którym przyszło mu żyć, odkładały się na jego malarstwie? Nie idzie tu o odpowiedź na to pytanie – odpowiedzią są bowiem jego prace. W ostatecznej ocenie to malarstwo jest tragiczne tak w swym napięciu treściowym, jak i w zmaganiach formalnych. Odnosi się wrażenie gigantycznego miotania się człowieka niejako zamkniętego w klatce własnej osobowości, własnych sprzeczności, od których chcąc się uwolnić wpada w następne... Wiadomo jest, że każdy maluje siebie samego, ale przecież przez to, co i jak malujemy, przenika to, czego nie widać, a co dopiero świadczy o sądach i odczuciach ludzkich – i tu właśnie malarstwo Andrzeja staje się jego filozoficznym poglądem na los człowieka w ogóle. Los tragiczny – okraszony drobnymi radościami przeżytej chwili".

Wiesława Wierzchowska



27 α

KINGA BUREK

1995

"Jadwiga Andegaweńska", 2024

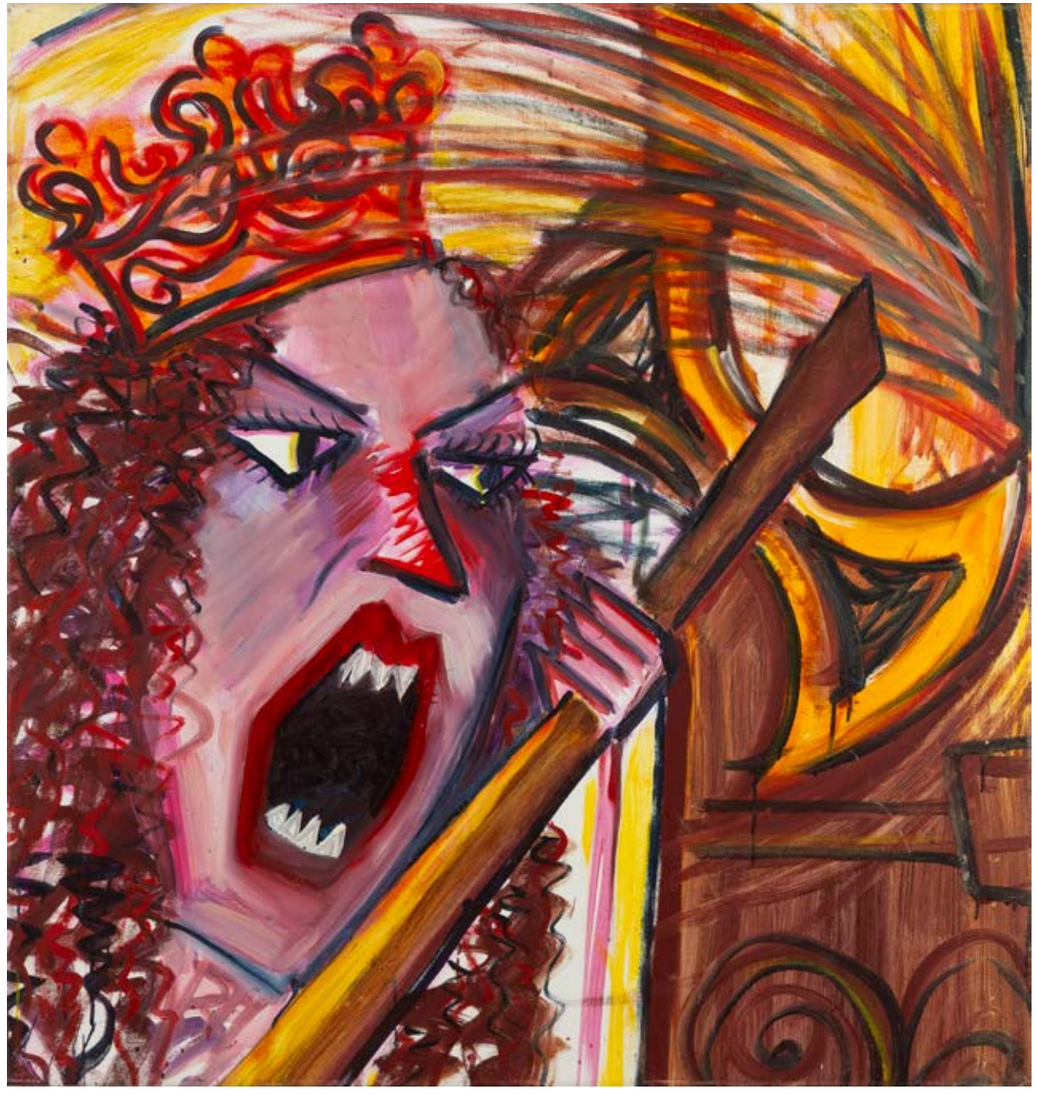
tempera jajowa/płótno, 115 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"Jadwiga | Andegaweńska | wyłamująca | drzwi na zamku | królewskim | w | Krakowie | Kinga Burek | ("Jadwiga | Andegaweńska") | tempera jajowa | na płótnie | 2024'

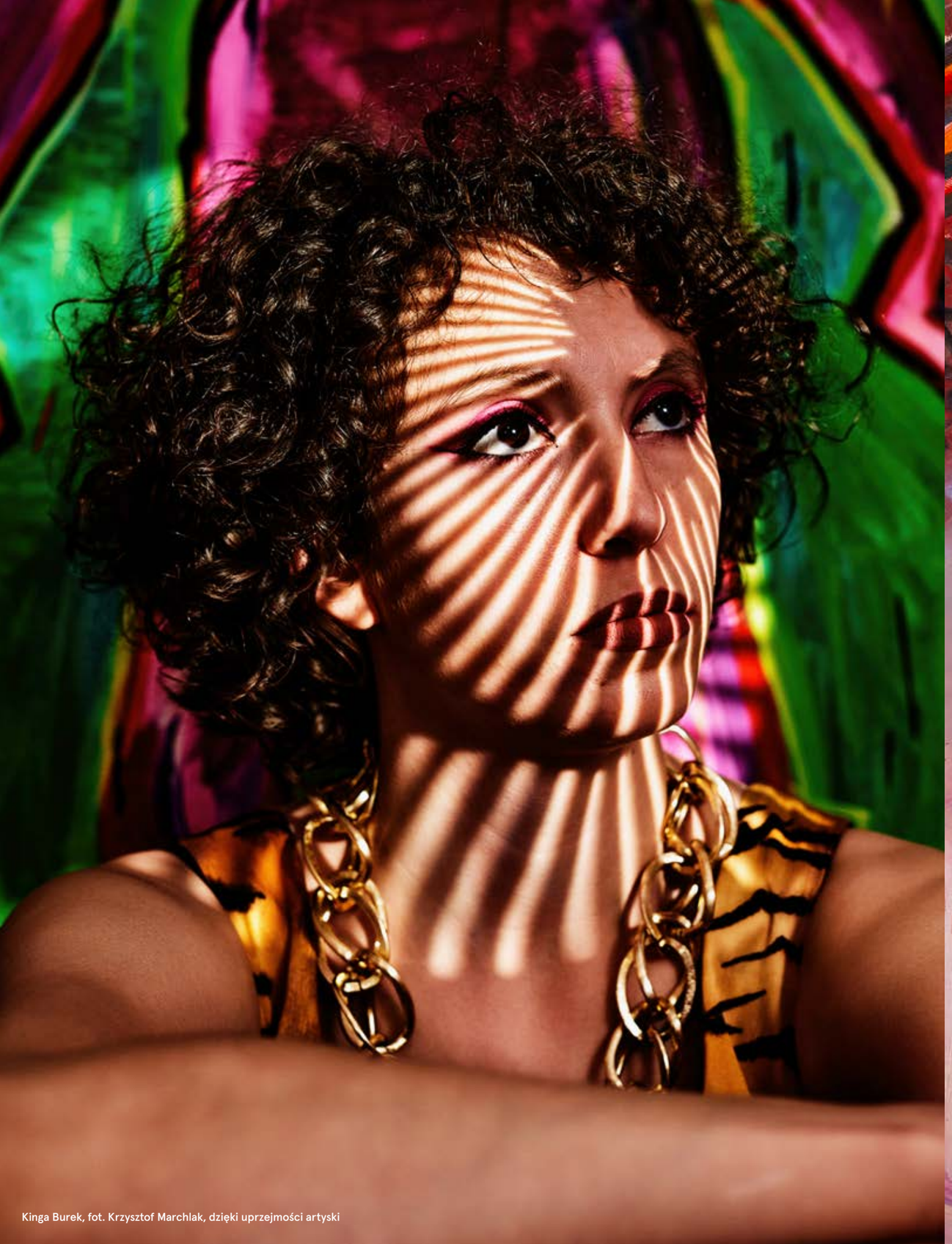
estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Kobiecość jest na tyle złożonym pojęciem, że nie ośmielę się jednoznacznie jej zdefiniować. Osobiście kojarzy mi się z takimi atrybutami jak siła, wytrzymałość na stres, niezależność, pracowitość, piękno, ale przede wszystkim z człowieczeństwem. Obrazy prezentowane w ramach wspomnianej wystawy mają przedstawiać kobietę jako postać wielowymiarową".

Kinga Burek





Kinga Burek, fot. Krzysztof Marchlak, dzięki uprzejmości artyski



Ekspresjonizm w twórczości Kingi Burek przejawia się przede wszystkim w bezpośrednim, pozbawionym upiększeń sposobie przedstawiania rzeczywistości. Malarka podejmuje w swoich pracach problemy cywilizacyjne, odnosząc się do szowinizmu gatunkowego, militarystycznej propagandy, nadużywania określenia „narodowy", agresywnych form kapitalizmu oraz nierówności społecznych. Jej obrazy stanowią próbę uchwycenia mechanizmów przemocy symbolicznej i strukturalnej, które często pozostają ukryte pod pozornie niewinnymi elementami codzienności. Burek przygląda się otaczającemu światu z krytycznym dystansem, wykorzystując ironię, groteskę i celowo drażniące zestawienia. Nie dąży jednak do publicystycznego komentowania rzeczywistości ani narzucania odbiorcy określonego sposobu interpretacji – jej kompozycje pozostają wieloznaczne, a ich przekaz opiera się na napięciu pomiędzy prostotą przedstawienia a niejednoznaczną treścią.

Charakterystycznym elementem praktyki twórczej artystki jest świadome odwoływanie się do estetyki dziecięcej zabawy oraz naiwnej formy. Uproszczenie przedstawień, schematyczność i pozorna infantylność stanowią środki wyrazu, dzięki którym Burek konfrontuje widza z ukrytymi aspektami rzeczywistości. Jak sama podkreśla, satysfakcję sprawia jej określanie obrazów jako prostych i infantylnych, ponieważ zawarta w nich przemoc symboliczna i strukturalna właśnie dzięki takiej formie pozostaje trudna do rozpoznania. Twórczyni rezygnuje z tradycyjnego studium relacji formy i barwy, koncentrując się na ekspresji i sile przekazu. Jej malarstwo nie oferuje odbiorcy katharsis, lecz prowadzi do konfrontacji z napięciami obecnymi w codziennym doświadczeniu.

Istotną rolę w budowaniu ekspresyjnego charakteru prac odgrywa również technika. Burek posługuje się temperą jajową – medium wymagającym i współcześnie rzadko stosowanym, w którym uzyskanie odpowiedniego laserunku jest trudne. Matowość powierzchni oraz szybki czas schnięcia farby sprzyjają dynamicznemu sposobowi malowania, ograniczonemu maksymalnie do dwóch podejść do płótna. Taki tryb pracy pozwala zachować spontaniczność gestu. Jednocześnie proces twórczy poprzedza czasochłonne przygotowanie. Jak zauważa Michał Borowik, malarka wykorzystuje ścianę znajdującą się naprzeciwko jedynego okna jako rodzaj sztalugi, a obrazy powstają jeden na drugim. Podczas ich prezentacji Burek stopniowo zrywa kolejne warstwy, które zdążyły się już utrwalić. Proces ten przywołuje skojarzenie z odsłanianiem zasklepionych ran i nadaje malarstwu somatyczny wymiar. Powstawanie obrazu staje się zatem nie tylko aktem malowania, ale również procesem nakładania, ukrywania i odkrywania kolejnych znaczeń.

Twórczość Kingi Burek wyrasta z osobistych doświadczeń i subiektywnych obserwacji, które stają się punktem wyjścia do podejmowania szerszych problemów społecznych i cywilizacyjnych. Jej obrazy, mimo pozornej prostoty, zawierają wielowarstwowe narracje o przemocy, nierównościach i mechanizmach dominacji. Ekspresjonizm tej sztuki nie polega wyłącznie na intensywności emocjonalnej czy dynamicznym dukcie pędzla, lecz przede wszystkim na zdolności przekształcania codziennych motywów w nośniki niepokojących treści. Ironia, groteska, uproszczenie oraz spontaniczność tworzą język wizualny, który pozwala jej odsłaniać złożoność rzeczywistości. Wbrew obowiązującym modom i konwencjom Burek poszukuje w malarstwie prawdy, nie obiecując łatwych rozwiązań ani pocieszenia.

28 α

WIESŁAW SZAMBORSKI

1941

"Trzech", 1976

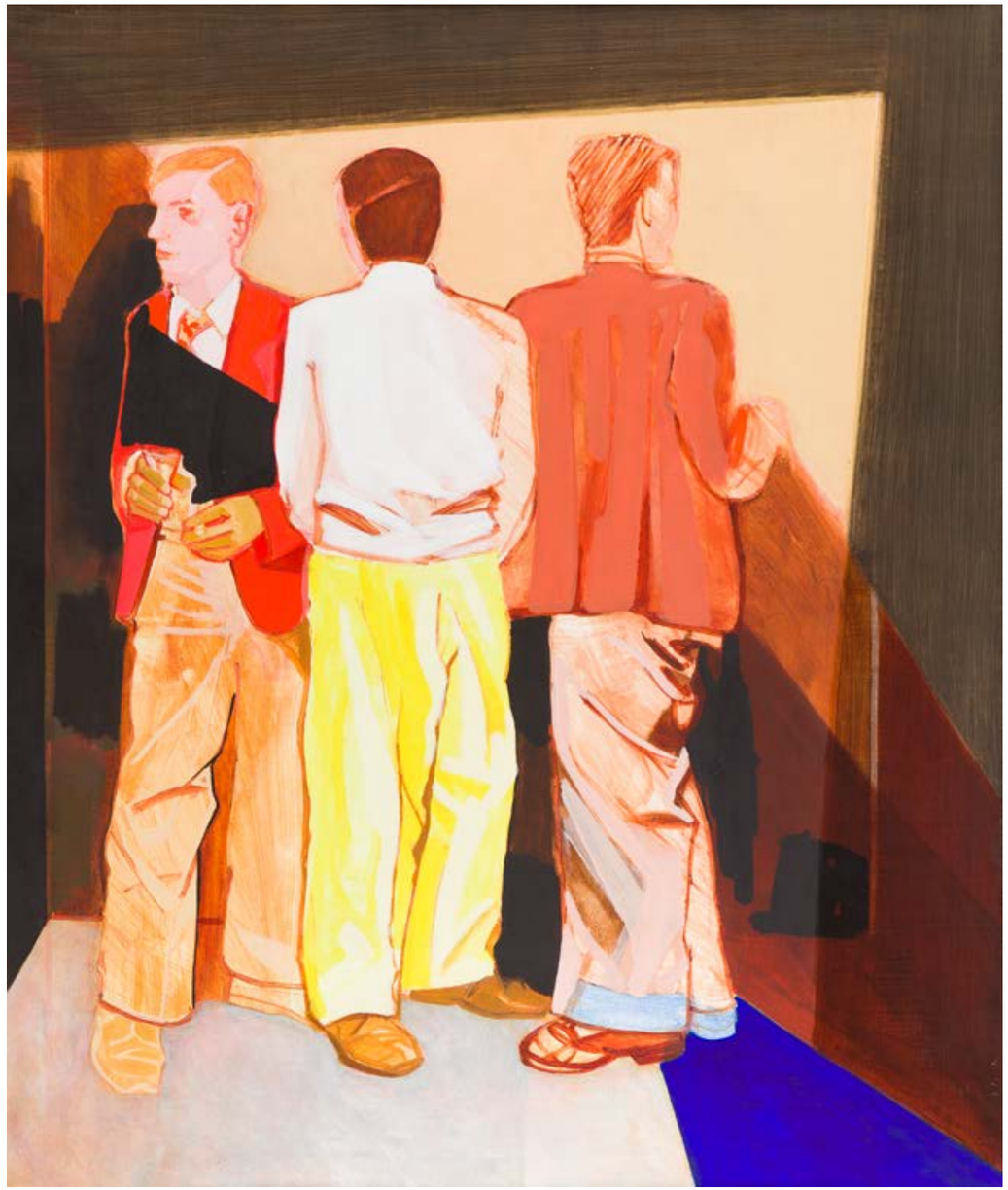
akryl/płótno, 130 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WIESŁAW SZAMBORSKI | "TRZECH" | 130 x 110 akryl | 1976'
na blejtramie nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych Zachęta

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wiesław Szamborski. Malarstwo, Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych, Leszno, październik-listopad 2005; Poznańska Galeria Nowa, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań, kwiecień 2006; Galeria Sztuki Współczesnej, Opole, czerwiec 2006

LITERATURA:
Wiesław Szamborski. Malarstwo, katalog wystawy, Poznań 2005, s. 36 (il.)
Wiesław Szamborski. Malarstwo. Nestorzy Akademii, [red.] J. Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2011, poz. kat. 81, s. 121 (il.)



29 α

EWA KURYLUK

1946

“W masce”, 1983

instalacja/surówka bawełniana, flamaster, drewno, szkło, 200 x 40 cm

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

POCHODZENIE:
Galeria Stalowa, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Ewa Kuryluk „Villa dei misteri”, Art in General, Nowy Jork, 31.03-28.04.1984
Ewa Kuryluk „Maszyna pamięci. Prace nowojorskie z lat 1981–1990”, Galeria Stalowa, Warszawa, 16.10-5.12.2024

LITERATURA:
Ewa Kuryluk, Maszyna pamięci. Prace nowojorskie z lat 1981–1990, Galeria Stalowa, Warszawa 2024, s. 14 (il.)





„TO NASI AKTORZY.

JAK CI MÓWIŁAM, SAME DUCHY.

WNET SIĘ ROZPŁYNĄ JAK RANNE OPARY,

A Z NIMI, JAK MEJ WIZJI TKANKA WIOTKA,

WIEŻOWCE W CHMURACH I STALOWE MOSTY,

SZKLANE ŚWIĄTYNIE, CAŁY WIELKI GLOB,

WSZYSTKO, W CO OBRÓSŁ OD POCZĄTKU ŚWIATA,

JAK SZMATKA PODRZE SIĘ I ZNIKNIE.

I NIE ZOSTANIE NAWET NITKI.”

EWA KURYLUK, ZA BURZĄ SZEKSPIRA

Twórczość Ewy Kuryluk nierozerwalnie przenika się z biografią artystki, w swoich pracach często odwołuje się do osobistych i rodzinnych historii. Twórczość Kuryluk jest silnie związana z pamięcią, przemijaniem i doświadczeniem utraty. Szczególnym przykładem jest cykl Ludzie z powietrza, w którym Kuryluk podejmuje refleksję nad nieobecnością, kruchością ludzkiego życia oraz pamięcią o tych, którzy odeszli. Zamiast przedstawiać traumę w sposób dosłowny, artystka posługuje się delikatnymi materiałami, fragmentarycznymi wizerunkami ciała - śladami ludzkiej obecności, subtelnie odciśniętymi na bawełnianym płótnie, które podobnie jak człowiek wymaga czułego podejścia.

Praca nawiązuje do spadochronów z czasów II wojny światowej. Pozostawione na drzewach fragmenty białego materiału stanowiły ślady po partyzantach, którzy nocą lądowali w lasach, aby dołączyć do podziemnego ruchu oporu. Ludzie znikali, a jedynym dowodem ich obecności pozostawała tkanina, która również szybko zmieniała swoje przeznaczenie, wykorzystywana przez dziewczęta z pobliskich wsi do szycia ubrań. Ten obraz staje się metaforą nietrwałości ludzkiego istnienia. Spadochron, który początkowo służył ocaleniu życia, zaczyna przypominać całun, symbolizujący śmierć i nieobecność.

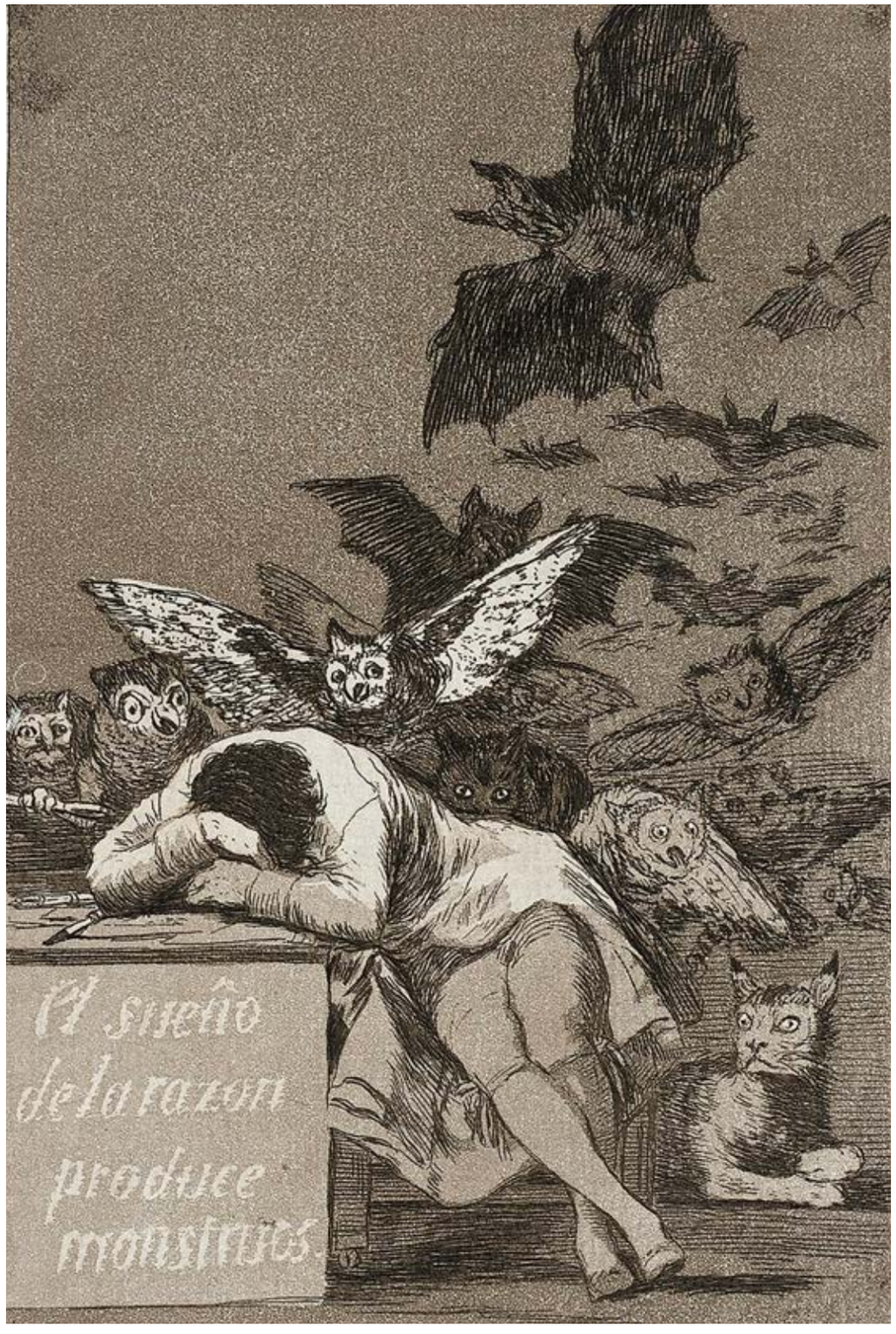
W twórczości Kuryluk szczególnie istotne jest to, co pozostaje po człowieku. Artystka skupia się na fragmentach ciała, jego zarysach i odciskach, które stają się ostatnim świadectwem czyjegoś istnienia. Delikatne kontury postaci przypominają duchy lub nieśmiało migoczące w pamięci wspomnienia, które notorycznie powracają, choć nie można już przywrócić im materialnej obecności. Ciało zostaje sprowadzone do śladu monochromatycznie narysowanego na surowym płótnie.

Kontekstem dla stworzenia cyklu były wojenne doświadczenia pokolenia rodziców artystki. Postpamięć a z nią trauma, która zostaje przekazywana kolejnym pokoleniom poprzez rodzinne wspomnienia i opowieści. Prace Kuryluk stają się próbę zmierzenia się z traumą, która choć wypływa z przeszłości, przefiltrowana jest przez lęki związane z tym co niesie przyszłość. Prace zrodzone są z lęku przed starością oraz zafascynowaniem śmiercią, która u Kuryluk przychodzi jak klęska żywiołowa, wprowadzając nagły zamęt i spustoszenie. Artystka obrazuje lęki związane z przemijaniem, szukają odpowiedzi na pytania co dzieje się kiedy ciało opuszcza duszę nie pozostawiając po sobie niczego poza odciskiem na prześcieradle w kostnicy. Ten ślad jest ostatnim dowodem tożsamości, ostatnim obrazem – pojedynczą odbitką, w której zamknięte jest całe życie.

Ważną rolę odgrywa również sam materiał, z którego powstają prace artystki. Lekka, podatna na ruch tkanina podkreśla nietrwałość przedstawianych postaci. W przeciwieństwie do tradycyjnego malarstwa czy rzeźby realizacje Kuryluk nie mają jednoznacznie określonej formy. Istnieją pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki, przekraczając granice obrazu, rzeźby i instalacji. Ich delikatność sprawia, że wydają się niemal pozbawione ciężaru, jakby mogły w każdej chwili zniknąć. W ten sposób forma dzieła staje się bezpośrednim odzwierciedleniem jego tematu. Pamięć, podobnie jak tkanina, jest krucha, zmienna i podatna na zniekształcenia.

Podobne zainteresowanie traumą i pamięcią można odnaleźć w twórczości Louise Bourgeois, dla której sztuka również stanowiła sposób powracania do bolesnych doświadczeń. Artystka wielokrotnie odwoływała się do wspomnień z dzieciństwa, trudnych relacji rodzinnych i poczucia utraty. Podobnie jak Kuryluk ważnym medium stała się dla niej tkanina. Bourgeois wykorzystywała szycie i zszywanie jako metaforę naprawiania emocjonalnych ran.

Ludzie z powietrza mają skłonić do refleksji o tym, w jaki sposób przeszłość pozostaje obecna mimo fizycznego zniknięcia ludzi i wydarzeń. Kuryluk nie próbuje odtworzyć historii w sposób dosłowny, lecz koncentruje się na jej śladach. Puste przestrzenie, fragmenty ciał i delikatne tkaniny stają się znakami nieobecności, ale również dowodami istnienia. Artystka pokazuje, że pamięć nie jest czymś trwałym i niezmiennym, lecz nieustannym procesem przywoływania tego, co utracone. Kuryluk podejmuje próbę zachowania śladów ludzkiego życia, zanim całkowicie znikną. Oswajania traumy, której nie da się jednoznacznie zamknąć w przeszłości.



Francisco Goya, Plansza 43 z cyklu „Kaprysy” – „Gdy rozum śpi, budzą się demony”, 1799. Źródło: Creative Commons

SEN I PODŚWIADOMOŚĆ

„WYOBRAŹNIA OPUSZCZONA PRZEZ ROZUM RODZI NIEMOŻLIWE POTWORY; ZŁĄCZONA Z NIM JEST MATKĄ SZTUK I ŹRÓDŁEM WSZELKICH CUDÓW”.

FRANCISCO GOYA, KOMENTARZ DO RYCINY NR 43 „EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS” [„GDY ROZUM ŚPI, BUDZĄ SIĘ UPIORY”] Z CYKLU „LOS CAPRICHOS”, 1799, MANUSKRYPT Z PRADO, MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRYT; TŁUM. WŁASNE

PODŚWIADOMOŚĆ, OBSZAR PSYCHIKI WYMYKAJĄCY SIĘ KONTROLI ROZUMU I DZIENNEJ LOGIKI, STAŁA SIĘ W SZTUCE NOWOCZESNEJ GŁÓWNYM ŹRÓDŁEM OBRAZOWANIA. TO, CO W SFERZE JAWY POZOSTAJE UKRYTE, WE ŚNIE I INTUICYJNYM ZAPISIE ZYSKUJE WŁASNY, AUTONOMICZNY JĘZYK ZNAKÓW. PŁASZCZYZNA OBRAZU STAJE SIĘ MAPĄ WEWNĘTRZNEGO KOSMOSU. INTUICJA, PRZYPADEK I SYMBOL ZASTĘPUJĄ TU RACJONALNY PORZĄDEK, OTWIERAJĄC WIDZA NA TO, CO WYMYKA SIĘ JEDNOZNACZNEMU NAZWANIU.

30

ANASTASIA RYDLEVSKAYA

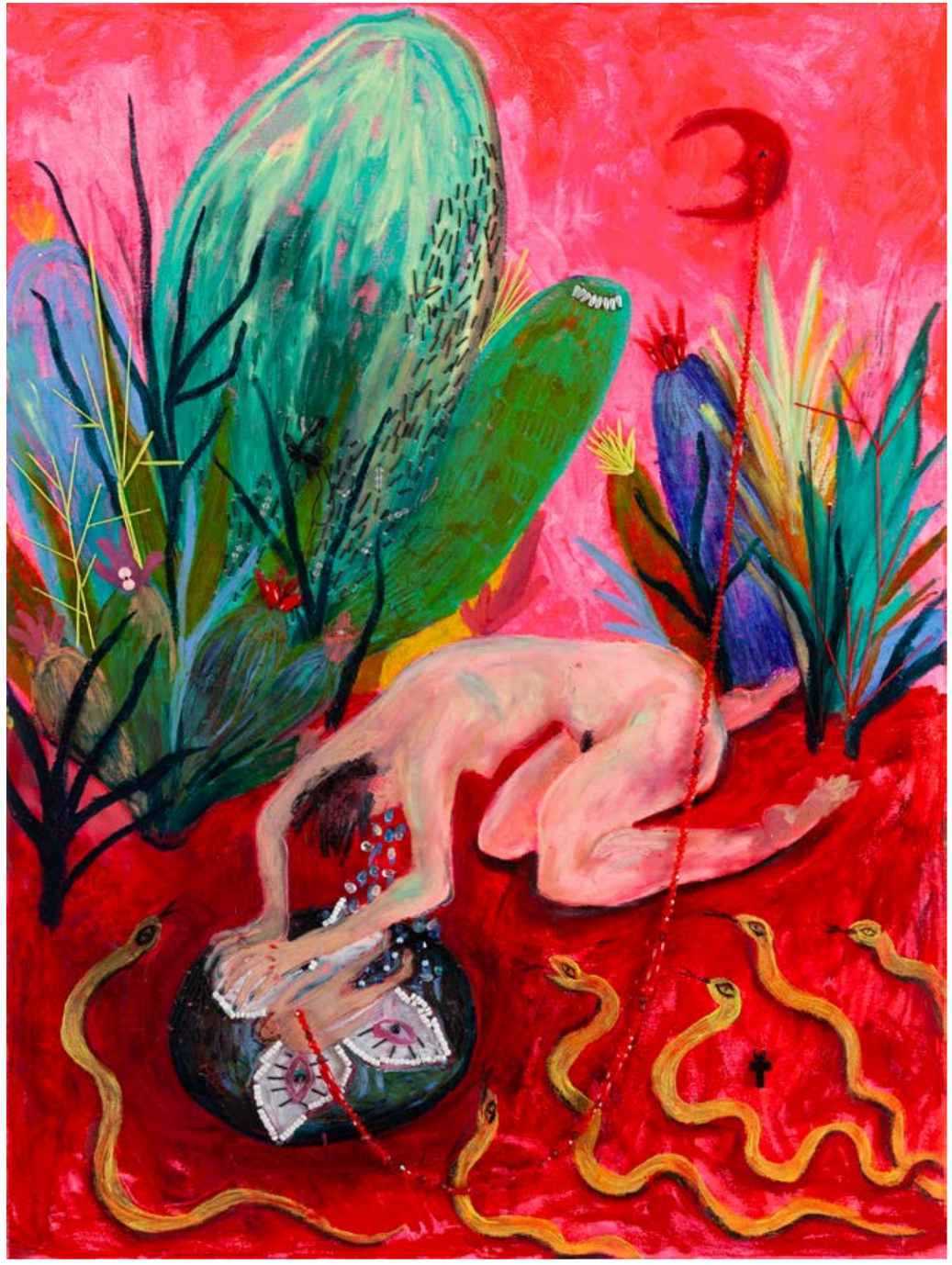
1995

"To burry a dream", 2025

olej, haft, technika mieszana/płótno, 80 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anastasia | Rydlevskaya | "To burry | a dream" | 2025'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
„Zakrywanie / Odkrywanie", Biuro Wystaw, 5. edycja Warsaw Gallery Weekend 2025, Warszawa, Polska



SYMBOLE W CODZIENNEJ PRAKTYCE ARTYSTYCZNEJ

WYWIAD VALERYI KALIAHI Z ANASTSIĄ RYDLEVSKĄ

„Zakrywanie / Odkrywanie”, Biuro Wystaw,
5. edycja Warsaw Gallery Weekend 2025, Warszawa, Polska,
fot. dzięki uprzejmości artystki



Anastasia Rydlevskaya, fot. Alina Mazovets, z archiwum artystki

Jakie symbole powracają w Twojej twórczości najczęściej i jaka stoi za nimi geneza?

Przede wszystkim słońce, ale słońce płaczące. Z perspektywy mojej pogańskiej wrażliwości wszechświat jest żywym, czującym organizmem. Uosabiając słońce, zyskuję możliwość bezpośredniej rozmowy ze światem, jak z drugim człowiekiem. To, że płacze, przypomina mi o kruchości: nawet to, co najpotężniejsze i życiodajne, nie jest doskonałe. Słońce widzi cierpienie świata i współodczuwa je z nami. Z tego doświadczenia zrodził się chociażby tytuł utworu i wystawy The Sun Is Shining Strange Today Again.

Drugim kluczowym motywem są węże oraz uroboros. W projekcie Snake Charmer lodowate węże pełzną po płótnach, wywołując jednocześnie pierwotny lęk i determinację do przetrwania. Wąż funkcjonuje tu jak jungowski cień; dopiero konfrontacja z nim pozwala przetopić strach w siłę. Z kolei uroboros, zaczerpnięty z mitologii egipskiej, greckiej i traktatów alchemicznych, niesie obietnicę wiecznego odradzania się materii i ducha. Ten hermetyczny wątek rozwijam w cyklu Alchemia, gdzie pojawia się faza nigredo, planetarne glify oraz napięcie między Saturnem a Słońcem.

Trzecim znakiem są maski, które sama wolę nazywać „twarzami”. Ich geneza sięga wystawy „Where Is Your Face” z 2021 roku w Mińsku, skąd z czasem wyewoluowały w haftowane maski performatywne. Twarz jest dla mnie nośnikiem stanów granicznych - rejestrem skrajnego napięcia emocjonalnego.

Co popycha Cię do tworzenia i w jaki sposób Twoja codzienność przenika do materii sztuki?

Tworzę z potrzeby przetrwania i oswojenia rzeczywistości, w której najtrudniejszym wyzwaniem okazuje się relacja z drugim człowiekiem. Bardzo kocham ludzi, a jednocześnie bliskość napawa mnie największym lękiem, bo to właśnie interakcje międzyludzkie zadają najgłębsze rany.

Moja codzienność to ciągłe balansowanie między pragnieniem obecności a koniecznością ochrony własnych granic. Sztuka jest filtrem dla tego napięcia. Wyhaftowana twarz-maska pozwala mi stanąć przed publicznością, być blisko innych i jednocześnie odsłonić to, co we mnie najbardziej bezbronne, bez ryzyka całkowitego zniszczenia. To nie kamuflaż, lecz druga, bezpieczna skóra. Praca manualna, haft, rysowanie alchemicznych znaków, ma wymiar medytacyjny; przekłada codzienny, paraliżujący niepokój na namacalny, ustrukturyzowany rytuał.

Jakie kluczowe tematy współczesności podejmujesz w swoich pracach?

Żyjemy w epoce głębokiej atomizacji, wszechobecnego kryzysu psychicznego i ponownego zderzenia z archaiczną przemocą. W moich pracach dotykam problemu bezbronności jednostki w obliczu świata, który traci empatię.

Płaczące słońce staje się metaforą współczesnego wyczerpania i żałoby: ekologicznej, społecznej, intymnej. Z kolei praca z motywem węża i alchemicznym procesem nigredo odpowiada na potrzebę zbiorowej rezyliencji: przypomina, że aby przezwyciężyć traumę, musimy najpierw zejść w ciemność i stanąć twarzą w twarz z tym, co nas przeraża. Wreszcie moje haftowane maski stawiają pytanie o tożsamość w świecie pełnym opresji i cenzury: gdzie podziała się nasza prawdziwa twarz i jak zachować radykalną wrażliwość w realiach, które wymuszają ciągłą obronę? To próba odnalezienia sacrum i nadziei na odrodzenie tam, gdzie z pozoru pozostał jedynie lęk

31 α

ANASTASIA RYDLEVSKAYA

1995

"The Emperor", 2023

papier, 46 x 46 cm (wymiary oprawy)

estymacja:
1 200 – 2 000 PLN
300 - 500 EUR

POCHODZENIE:
ArtInfo, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Migwort", Galeria Eskaem, Gdańsk, 7–29.10.2023



32

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Hamlet", 2026

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z.Nitka'26'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z.Nitka | "Hamlet" | 2026'

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



W twórczości Zdzisława Nitki, jednej z najważniejszych i najbardziej bezkompromisowych postaci polskiej Nowej Ekspresji lat 80. XX wieku, malarstwo nigdy nie było jedynie estetycznym komentarzem do rzeczywistości, lecz autonomicznym aktem obrony wewnętrznej wolności i pamięci kulturowej. Artysta, wywodzący się z wrocławskiego środowiska artystycznego i przez dekady rozwijający swój autorski program w Obornikach Śląskich (gdzie założył legendarne „Muzeum Ekspresjonistów"), zbudował język malarski oparty na radykalnej szczerości gestu, odrzuceniu akademickiego perfekcjonizmu oraz głębokim zakorzenieniu w tradycji północnoeuropejskiego ekspresjonizmu, od ugrupowań Die Brücke i Der Blaue Reiter po twórczość Edvarda Muncha, Emila Noldego i Maxa Beckmanna. Prezentowane płótno Hamlet z 2026 roku stanowi dowód niezwykłej witalności twórczej artysty: to najnowsze dzieło, w którym doświadczenie czterech dekad pracy z materią malarską spotyka się z niepokojem współczesności, tworząc jeden z kluczowych punktów odniesienia dla całej aukcyjnej narracji o zmaganiu jednostki z cieniem, losem i przemijaniem.

Szekspirowski topos księcia duńskiego trzymającego w dłoni czaszkę błazna Yoricka należy do najbardziej obciążonych semantycznie motywów w historii kultury europejskiej. W najnowszym ujęciu Nitki z 2026 roku ten klasyczny archetyp vanitas zostaje jednak pozbawiony dworskiego patosu i teatralnej retoryki. Artysta przekłada dramat egzystencjalny na surowy, niemal pierwotny język znaku malarskiego. Centralna, półnaga figura o wydłużonych, zgeometryzowanych proporcjach i brązowej, ziemistej karnacji stoi w szerokim rozkroku pośrodku pulsującego, niestabilnego pejzażu. Jej sylwetka – uproszczona do prymitywistycznego, totemicznego konturu, przywodzącego na myśl zarówno malarstwo art brut i rysunki dziecięce, jak i średniowieczne przedstawienia moralitetowe – nie jest portretem konkretnego bohatera, lecz figurą Everymana: współczesnego człowieka postawionego wobec ostatecznego pytania o sens istnienia.

W wyciągniętej daleko w prawo, nieproporcjonalnie długiej dłoni bohater unosi śnieżnobiałą czaszkę. Ten jaskrawy, niemal kredowy akcent bieli z głębokimi, czarnymi oczodołami stanowi wizualne i filozoficzne centrum ciężkości całej kompozycji. W przeciwieństwie do barokowych martwych natur, gdzie czaszka wtapiała się w mrok światłocienia, u Nitki staje się ona ostrą, bezlitosną formą kontrastującą z ciepłą, ochrowo-żółtą tonacją tła. Bohater nie patrzy jednak na śmierć z lękiem, jego profil o dużym, otwartym oku skierowany jest w stronę czaszki z rodzajem skupionej, hipnotycznej kontemplacji, jakby prowadził z nią cichy, wewnętrzny dialog.

Przestrzeń wokół postaci daleka jest od realistycznej iluzji; to pejzaż mentalny, wewnętrzny stan ducha zmaterializowany poprzez żywioł farby. Górną partię płótna przecinają horyzontalne, rytmiczne smugi ciemnego błękitu i kobaltu, przywodzące na myśl zarówno ciężkie, burzowe chmury znad bałtyckiego wybrzeża (wyraźne echo malarstwa Emila Noldego), jak i zapis fal energii czy kosmicznych wibracji. U dołu kompozycji te same błękitne i białe pociągnięcia pędzla wyginają się w wirujące, niespokojne łuki, sugerując wzburzoną wodę lub zatopiony świat, w którym majaczy zarys samotnego, ciemnego domu. Ten motyw domu – stały topos w ikonografii Nitki, symbolizujący zarówno zakorzenienie, jak i kruchość ludzkiego schronienia wobec żywiołu historii – wzmacnia poczucie egzystencjalnego wyobcowania i zagrożenia w niestabilnym świecie trzeciej dekady XXI wieku.

Z punktu widzenia warsztatu malarskiego Hamlet z 2026 roku doskonale ilustruje, jak żywioł „dzikiego" malarstwa lat 80. ewoluował w stronę świadomej, skondensowanej dyscypliny. Nitka maluje bezpośrednio, z widocznymi zaciekami farby, laserunkami i surowym duktem szerokiego pędzla, pozwalając, by sam proces powstawania obrazu pozostawał w pełni czytelny na powierzchni płótna. Ta otwartość faktury sprawia, że obraz funkcjonuje jak zapis transu lub szamańskiego rytuału.



Zdzisław Nitka, fot. dzięki uprzejmości artysty

33 α

JACEK SEMPOLIŃSKI
1927-2012

"Czaszka", 1983

olej/płótno, 100 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | '83 | czaszka'

estymacja:
45 000 - 65 000 PLN
10 300 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





„NIE ROZUMIEM I NIE UZNAJĘ STANOWISKA, BARDZO ULUBIONEGO PRZEZ KRYTYKÓW, ALE TEŻ PRZEZ CZĘŚĆ ARTYSTÓW, ŻE TWÓRCA POSZUKUJE SIEBIE. JA NIE POSZUKUJĘ SIEBIE, PONIEWAŻ MOJE ‘JA’ NIE JEST GDZIEŚ TAM USYTUOWANE NA MAPIE, TYLKO JEST TU. ‘JA’ TO JESTEM ‘JA’, NIE MOGĘ ZATEM POSZUKIWAĆ SIEBIE. PO PROSTU JESTEM I TYLKO TYLE MOGĘ POWIEDZIEĆ NA SWÓJ TEMAT. NATOMIAST, JEŻELI POKUSIĆ SIĘ O PRÓBĘ PSYCHOLOGICZNEJ ANALIZY, TO ZAWSZE UCHODZIŁEM ZA MELANCHOLIKA. I MOŻE RZECZYWIŚCIE LUBIŁEM PRZESADZIĆ W TYM PONURACTWIE”.

JACEK SEMPOLIŃSKI

W warszawskiej pracowni Jacka Sempolińskiego, pośród farb i płócien, leżała czaszka – wyraźnie nadgryziona zębem czasu. Pozbawiona żuchwy, miejscami podziurawiona i poprzecierana, stanowiła makabryczny element wystroju. Jednocześnie była głównym modelem artysty, który w swojej twórczości łączył sacrum i profanum, duchowość i cielesność, obecność i przemijanie. To właśnie czaszka stała się jednym z centralnych motywów jego malarstwa, punktem wyjścia do obrazów wymykających się jednoznacznym interpretacjom.

„Czaszki” pojawiły się w dorobku Sempolińskiego w latach 80. Były to sine, abstrakcyjne kompozycje utrzymane na granicy fioletów, błękitów i szarości. Ich temat można było rozpoznać właściwie tylko dzięki tytułom, ponieważ formalnie niewiele różniły się od malowanych wcześniej przez artystę pejzaży. Mimo abstrakcyjnego charakteru płótna te miały w sobie wymiar niepokojący, a zarazem mistyczny. Poranione, miejscami niemal zatarte formy zdawały się zawieszone pomiędzy przedstawieniem a rozpadem, materialnością a tym, co niematerialne.

W pierwszej połowie lat 80. prace Sempolińskiego chętnie eksponowano na wystawach przykościelnych, gdzie pełniły niekiedy funkcję oprawy wizualnej. Umieszczenie ich w przestrzeni sakralnej dodatkowo wzmacniało ich duchowy charakter. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że czaszka od początków chrześcijaństwa była obecna w ikonografii i architekturze kościelnej. W obrazach malarza nie chodziło jednak wyłącznie o przywołanie religijnych skojarzeń. Ich siła wynikała także z mnogości i powtarzalności – oglądanie tych prac razem budowało atmosferę skupienia.

Andrzej Pieńkos, pisząc o twórczości artysty, zwracał uwagę na trudność, przed jaką staje organizator wystawy: „Dylematem każdego organizatora wystawy Sempolińskiego jest zapewne kwestia: czy wystawić jeden pojedynczy obraz, czy całe ich ściany. A w tym drugim wypadku – jak zagwarantować każdemu obrazowi ciszę i bezwzględny kontakt z widzem” (Andrzej Pieńkos, Część większej całości, (w:) Jacek Sempoliński. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Teresa Rostkowska, Warszawa 1993). To spostrzeżenie trafnie oddaje charakter tych realizacji. Ich odbiór wymaga zatrzymania, ciszy i uważności. Powtarzające się motywy nie służą jedynie budowaniu wizualnej całości, lecz wprowadzają widza w stan kontemplacji. „Czaszki” można traktować jak obrazy-medytacje, w których temat śmierci nie prowadzi wyłącznie ku grozie, ale otwiera przestrzeń refleksji nad przemijaniem, duchowością i ludzką egzystencją. Ich nieoczywista forma sprawia, że znaczenie nie ujawnia się od razu, lecz stopniowo, w trakcie dłuższego obcowania z płótnem.

Z czasem „Czaszki” zaczęły przechodzić przemiany. Po latach Sempoliński wracał do swoich obrazów, przemalowywał je i zmieniał ich tytuły. W abstrakcyjnych kompozycjach zaczęły pojawiać się zarysy głów, a także przedstawienia genitaliów. Dotychczasowy motyw uległ więc przekształceniu, odsłaniając bardziej cielesne i bezpośrednie aspekty sztuki twórcy. Czy była to zapowiedź nowego etapu jego malarstwa, czy raczej ujawnienie tego, co od początku pozostawało w nim obecne? Na to pytanie trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź. Niezależnie od przemian, jakim podlegały, płótna te zachowują zdolność przyciągania uwagi i skłaniają do uważnej medytacji.

Ponad 800 prac pokazuje skalę jego malarskich poszukiwań, a także znaczenie repetycji w budowaniu własnego języka artystycznego. Sempoliński pozostawił po sobie dzieła, które nie dają prostych odpowiedzi, lecz wymagają czasu, skupienia i osobistego spotkania z widzem.

34 α

RYSZARD WOŹNIAK

1956

"Bez tytułu (Ręka)" z cyklu "Grand Reserva", 1986

olej/płótno, 150 x 130 cm
sygnowany, datowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'RYSZARD WOŹNIAK | / BEZ TYTUŁU / RĘKA | 1986 | OLEJ | 150 x 130 cm | G. R. NR. 12'

estymacja:
45 000 - 55 000 PLN
10 300 - 12 500 EUR

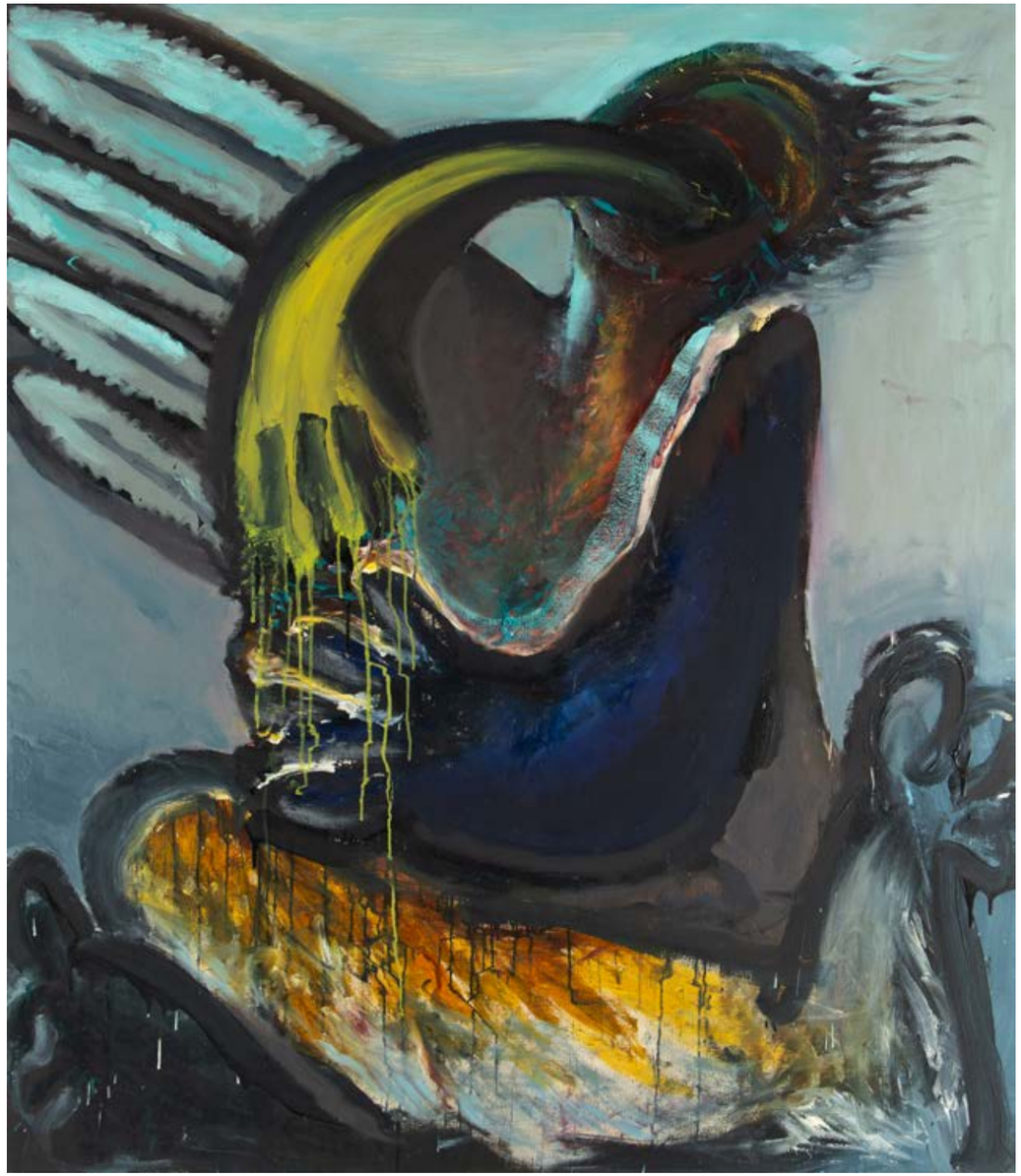
POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Grand Reserva, obrazy z lat 1982-89, odnalezione", Galeria Studio, Warszawa, 28.04-8.06.2008

LITERATURA:
Grand Reserva. Obrazy z lat 1982-89, odnalezione, kat. wyst., red. Krzysztof Żwirblis, Galeria Studio, Warszawa 2008, poz. kat. 12, ss. 32-33, 59 (il.)

„Na ile dzikie i ekspresyjne, a na ile intelektualne i zrównoważone w silnych emocjach? Prace Ryszarda Woźniaka są przecież odpowiedziami pełnymi, mówiącymi stale przemienianą formą, choć w kręgu figuracji, o kondycji współczesnej, o wieku po różnych utopiach, wojnach, masakrach a jednocześnie o rozpoznawaniu siebie".

Krzysztof Żwirblis, Ryszard Woźniak Grand Reserva. Obrazy z lat 1982–89, odnalezione., kat. wyst. Galeria Studio, Warszawa 2008, s.6



35 α

RYSZARD GRZYB
1956

Nosorożec i motyle, 1991

olej/płótno, 220 x 230 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '40 | Ryszard Grzyb | 220 x 230 1991 | O.T.'

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

POCHODZENIE:
Galeria Starmach
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, 2024
kolekcja prywatna, Polska



„Nie tracąc z oczu Klee i jego współczesnych, Grzyb spogląda na malarzy z Lascaux, aby przypomnieć sobie, jak malarstwo wyglądało na samym początku, ale jeden z obrazów tworzy jako hommage dla A.R. Pencka i tytułuje go Kiedy umierają nasi wielcy, część z nas umiera razem z nimi. Penck był ważnym artystą dla pokolenia ‘nowych dzikich’ i bardzo ‘pierwotnym’ współczesnym twórcą. Grzyb nie zapomina i o tym dziedzictwie, które jest przecież częścią jego własnej artystycznej biografii. Pamięć tę podkreśla, wieszając wśród obrazów namalowanych w ostatnich kilku latach, pochodzącego z 1987 roku Człowieka lunarnego. To człowiek przebity strzałą, trójnogi (a może ta trzecia noga należy do duszy, która wychodzi z umierającego ciała?), leżący na pograniczu dwóch światów; różu i błękitu. Głowa lunarnego człowieka wciąż promieniuje jeszcze kręgami energii, świetlistą aureolą. A z jego ciała wyrasta już drzewo, które zamiast korony ma spiralną formę układającą się w kształt przypominający oko. Czy jest to trzecie oko (szamańskiej) wiedzy? Cóż, na to pytanie musimy odpowiedzieć sobie sami, pamiętając jednak, że figura drzewa łączącego trzy poziomy rzeczywistości – świat duchów podziemnych, świat ziemski i sferę duchów niebiańskich – jest podstawową osią szamańskiej kosmologii. W kontekście wystawy tę pracę można potraktować jako dowód, że ziarno szamanistyczne zostało zasiane w twórczości Ryszarda Grzyba już dawno temu. Teraz bujnie kiełkuje. Wystawę otwiera obraz Po śmierci szamana rozcinają jego bęben. Jedną z prac zamykających ekspozycję jest Szamanizm A., obraz, w którym mamy prawo dopatrywać się zimowego, białego pejzażu, przecinanego barwnymi diagonalnymi wstęgami energii; to krajobraz gęsty od drzew, zwierząt, ludzi i duchów. Grzyb – nie tylko malarz, ale i poeta – buduje literacką warstwę wystawy ekspresyjnymi tytułami. Kiedyś nie wiedziałem, że wieczność zaczyna się teraz, Rzetelne pocieranie ostrzem o jeziora – takimi oto frazami artysta nazywa swoje prace, czyniąc z tytułu nie tyle wyjaśnienie czy też opis obrazu, ile jego dalszy ciąg.

Bębny, których rytm wprowadza szamana w trans – wehikuł podróży między różnymi wymiarami świata, maski, totemiczne zwierzęta, polujący na nie myśliwi, ludzie żywi, ludzie umarli – te wszystkie i wiele innych motywów Grzyb komponuje na gęstych tłach, zrytmizowanych wyraziście jak transowa muzyka. Jest w tym malowaniu neonowa psychodelia neoszamanizmu i skojarzenia z fluorescencyjnością kultury rave’owej, z czasów, zanim jeszcze techno przybrało obecną, czarną i antywizualną postać. Jest pochwała życia i jest oczywiście śmiałe przyglądanie się śmierci, o której musi być mowa, jeżeli na poważnie chcemy dyskutować o życiu” (Ryszard Grzyb. W samym środku życia jest malarstwo, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu,s. 137, Radom 2023).



Ryszard Grzyb, lata 80., Niemcy, fot. Mirosław Abramowicz, z archiwum artysty

36 α

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Obraz nr 126" z cyklu "Dwudziesty piąty", 2003

akryl/płótno, 146 x 146 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2003 | E.DWURNIK | NR: | XXV | 126 | 2933'
opisany na zakładce na blejtramie: 'XXV - 126 - 2933'
opisany na blejtramie: 'Biała'
na blejtramie wskazówka montażowa

estymacja:
120 000 - 140 000 PLN
27 300 - 31 900 EUR

OPINIE:
praca została uwzględniona w katalogu prac Edwarda Dwurnika pod numerem 3844

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



37 α

LECH KUNKA

1920–1978

"Kompozycja", 1968

akryl/płótno, 100 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L.Kunka 68'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'POLSKA | 1968 | LECH | KUNKA | KOMPOZYCJA | TECHNIKA AKRYL. | WYMIARY 120X100 | ŁÓDZ | BUCZKA34'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Niektóre (...) z moich prac wyrażają lęk znany nam wszystkim, lęk przed katastrofą, wojną. Nie mogę inaczej wyrazić tego stanu, jak tylko strukturalnie. Ukazując rozbicie materii, podstawowych cząstek, z których zbudowany jest świat, rozpad ich".

Lech Kunka



38 α

JANINA KRAUPE-ŚWIDERSKA
1921-2016

"Preludium wiosenne", 2004

olej/płótno, 72,5 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'J.Kraupe'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANINA KRAUPE | PRELUDIUM WIOSENNE" | OLEJ 2004'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
Fundacja „Bliźniemu Swemu...", Aukcja Dzieł Sztuki, 2014
kolekcja prywatna, Polska



OD TRANSU DO DYSCYPLINY ZNAKU

JANINA KRAUPE NA SZLAKU SPIRYTUALNEJ AWANGARDY



Hilma af Klint – widok wystawy w Muzeum Guggenheima, fot. Ryan Dickey z Evanston, Illinois, 2018. Źródło: Creative Commons

Po śmierci ojca Janina Kraupe-Świderska, współzałożycielka konspiracyjnego Teatru Niezależnego Tadeusza Kantora oraz jedna z kluczowych postaci powojennej Grupy Krakowskiej, zwróciła się ku studiom nad astrologią, kabałą, filozofią Wschodu i doktrynami ezoterycznymi. Ta cezura zdefiniowała odrębność jej poszukiwań twórczych. Podczas gdy trzon polskiego powojennego modernizmu oscylował wokół taszyzmu, malarstwa materii czy chłodnej abstrakcji geometrycznej, Kraupe wypracowała własny idiom oparty na metafizycznym porządku znakowym.

W ujęciu komparatystycznym metoda artystki rezonuje z tradycją spirytualnego modernizmu, zapoczątkowaną między innymi przez Hilmę af Klint i krąg „De Fem". Podobnie jak dla szwedzkiej pionierki, u której punktem zwrotnym ku teozofii stała się śmierć siostry, dla krakowskiej twórczyni płaszczyzna obrazu przestała być polem mimetycznego odtwarzania rzeczywistości, stając się przestrzenią zapisu zjawisk ponadzmysłowych. Obie malarki postrzegały akt twórczy nie jako kreację ex nihilo, lecz jako rodzaj wizyjnej recepcji wyższych struktur uniwersum.

O ile jednak u af Klint i członkiń grupy „De Fem" dominował spirytystyczny trans oraz seansowy automatyzm, o tyle Kraupe łączyła intuicyjną emanację z rygorem intelektualnym i medytacyjną dyscypliną zen. Będąc znawczynią astrologii i tradycji hermetycznej, nie poprzestawała na biernym mediumizmie. Przekładała układy planetarne, matryce kabalistyczne i wschodnią kaligrafię na precyzyjny, autonomiczny system znaków. Jej kompozycje cechuje synestezja: linia funkcjonuje w nich niczym polifoniczny zapis partytury muzycznej, a plama barwna zyskuje właściwości akustycznej wibracji.

„Ogromny ogród świata zapisany znakami ziemi, znakami roślin, zwierząt, ludzi i gwiazd, sięgający do najdalszych galaktyk – i również ten, mieszkający w nas samych, ponad nami, obok nas, niewidzialny świat rysujący swoje subtelne zgłoski przez posłuszną rękę, czekający pełen napięcia, pełen mocy na chwilę, w której istota myśląca zawiesi swoją aktywność, wyrzeknie się swej woli, pozwoli płynąć przez swój umysł prądowi dalekich przestrzeni, w których żyją wszystkie sprawy, wszystkie rzeczy jako tajemniczy język gestów wyrażających najgłębszą treść i znaczenie. Wystarczy myśl, przywołanie z prześwietlonej księgi zapisu wszystkich istnień, aby przez uważny i czuły ruch pędzla zjawiły się magiczne znaki, materializując kształt i kolor uczuć, opisując plany i strefy innych wymiarów, wydobywając z pokładów pamięci ślady nieznanych energii, archaiczne i sakralne zgłoski, sygnały zapomnianych cywilizacji, pieczęcie Aniołów, znaki podziemnych i demonicznych sił zapełniających kronikę wieczornych medytacji".

Janina Kraupe

Prezentowana praca stanowi reprezentatywny przykład dojrzałej fazy twórczości Janiny Kraupe-Świderskiej. Organiczne połączenie hermeneutyki symbolu, dalekowschodniej kontemplacji oraz nienagannego warsztatu graficznego sytuuje jej oeuvre w rzędzie najbardziej autonomicznych i intelektualnie nośnych zjawisk w polskiej sztuce XX wieku.

39 α

JAN ANISEROWICZ
1929-2007

"Światła nad Wisłą", 1973

olej/płótno, 109 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'J.Aniserowicz'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na krośnie: '109 X 90 "ŚWIATŁA NAD WISŁĄ" tech. mieszana 109x90 1973 76'
oraz nalepka z opisem pracy z "Bielska Jesień"

estymacja:
8 000 - 16 000 PLN
1 900 - 3 700 EUR

WYSTAWIANY:
XIV Ogólnopolska Wystawa Malarstwa „Bielska Jesień '76", 1976



KOSMICZNY MIKROKOSMOS:
OGNISTA OŚ I SAKRALNA GEOMETRIA

Obraz Jana Aniserowicza „Światła nad Wisłą" stanowi odrębny przykład polskiej powojennej abstrakcji o charakterze metafizycznym i strukturalnym. Choć tytuł dzieła przywołuje konkretny motyw topograficzny – wstęgę warszawskiej rzeki – plastyczne i semantyczne ujęcie tematu przenosi odbiorcę ze sfery tradycyjnego pejzażu w wymiar kosmogonicznego diagramu, mandali oraz kartografii uniwersum. Konstrukcja płótna opiera się na matematycznej dyscyplinie i rytualnej symetrii. Zewnętrzną krawędź kompozycji zamyka szeroki, polichromowany fryz o układzie mozaikowym, przypominający kamienny parapet nadrzecznego bulwaru, obramienie średniowiecznego iluminowanego kodeksu lub archaiczny mur świątynny. Element ten pełni funkcję granicy przestrzeni sakralnej – wyodrębnia wnętrze obrazu z chaosu otaczającej rzeczywistości i organizuje je w nienaruszalną strukturę kosmiczną.

Dominantą obrazu jest pionowy słup o nasyconej, cynobrowo-pomarańczowej barwie – malarski ekwiwalent kosmicznej osi świata (axis mundi). Zamiast chłodnej, błękitnej tafli wody Aniserowicz proponuje płynną arterię energii – strumień lawy lub wertykalny promień światła przecinający przestrzeń. Wewnątrz tego rdzenia malarz umieścił trójkątne segmenty wypełnione gęstym rytmem jasnych, okrągłych punktów, które przywodzą na myśl konstelacje gwiezdne, kratery obcych planet lub fosforyzujące zarodniki materii unoszące się w nadrzecznej mgle. Rzeka przestaje być zjawiskiem geograficznym, a staje się przewodnikiem światła łączącym ziemską materię z transcendentnymi sferami. Wokół centralnego słupa twórca rozwinął lustrzaną, niemal heraldyczną strukturę znaków. Po lewej i prawej stronie wznoszą się syntetyczne, biomorficzne formy zwieńczone koncentrycznymi pierścieniami przypominającymi aureole lub geometryczne tarcze. Sylwety te mają wyraźny charakter totemiczny: funkcjonują w kompozycji niczym strażnicy gwiezdnego portalu lub monumentalne bóstwa opiekuńcze.

Drobne, linearne wiązki kresek odchodzące od pionowych pylonów wprowadzają w statyczną strukturę obrazu wibrację promieniowania i fal elektromagnetycznych. Rytmicznie rozmieszczone pomarańczowe dyski, ujęte w chłodne, błękitne otoczki, jawią się jako miniaturowe układy planetarne zawieszone na tle srebrzystych i popielatych szarości. Aniserowicz operuje tu kodem bliskim abstrakcji geometrycznej i prymitywizmowi – powidoki warszawskich latarni przekształca w precyzyjną mapę ciał niebieskich, a nocny nurt rzeki w pulsację kosmicznego czasu.

„Światła nad Wisłą" to wyrazisty manifest poetyckiego strukturalizmu Jana Aniserowicza. Obraz dowodzi zdolności twórcy do przekraczania dosłowności motywu pejzażowego na rzecz uniwersalnego mitu o świetle, wodzie i geometrii bytu. W kontekście kolekcji dzieło to stanowi przykład polskiego modernizmu poszukującego sacrum w nowoczesnej formule malarskiej – kompozycję, w której ziemska rzeka staje się nurtem nieskończoności.



40 α

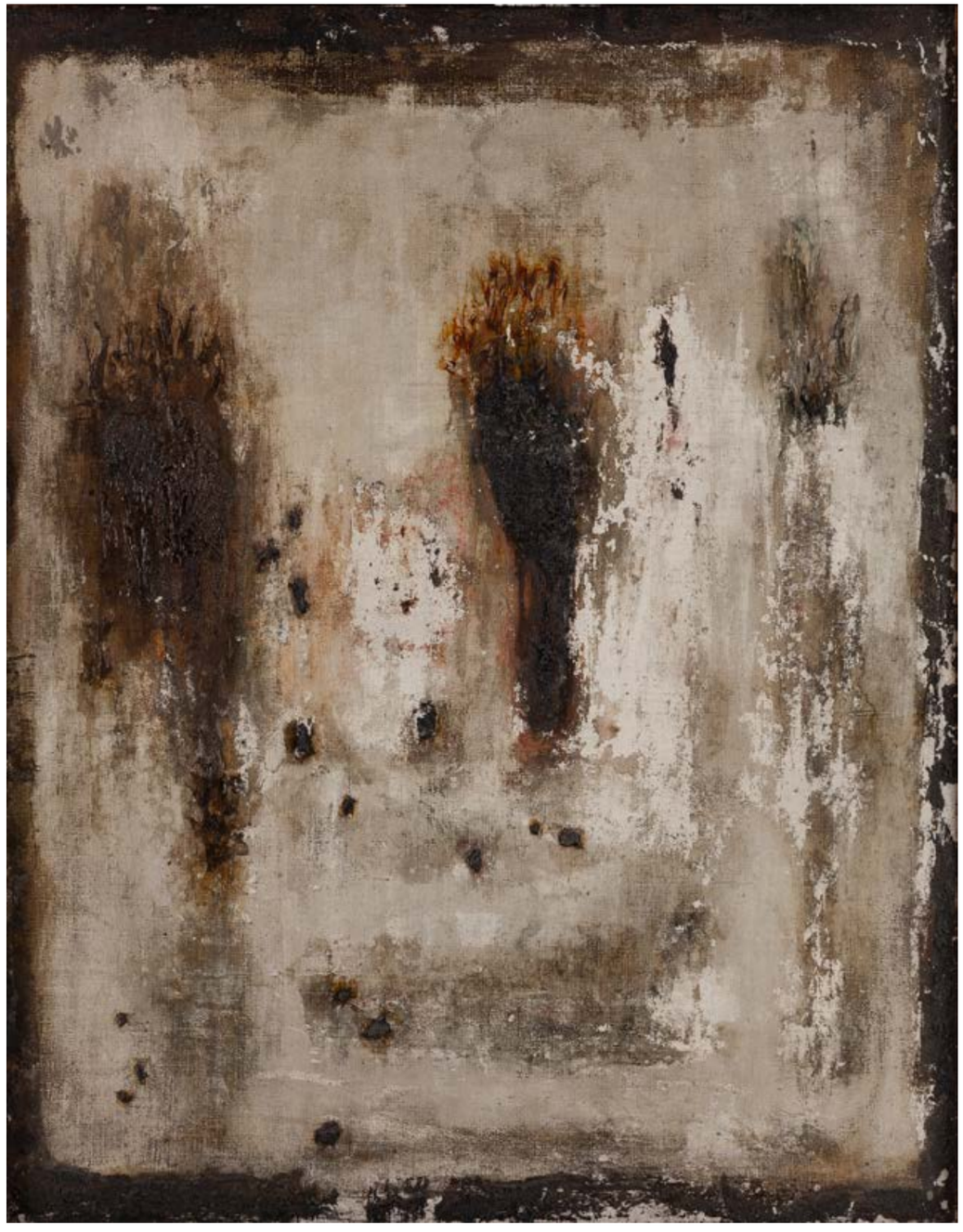
URSZULA BROLL

1930-2020

Kompozycja

olej/płótno, 70 x 55 cm
sygnowany na odwrociu: 'URSZULA BROLL-URBANOWICZ'
na blejtramie częściowa zachowana nalepka z opisem pracy

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



41 α

ANDRZEJ URBANOWICZ

1938-2011

"Listy do Eris 0715"

akryl/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ | UBANOWICZ | "LISTY DO | ERIS 0715"'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 100 - 1 400 EUR

„Jest taki moment. Obudziliśmy się, już nie śpimy, jesteśmy przytomni otaczającego świata, ale jeszcze ciągle, choć z sekundy na sekundę coraz mniej głęboko, tkwimy w naszym śnie. Na tym pograniczu dzieje się sztuka. Coś przestaje być czymś, aby stać się innym".

Andrzej Urbanowicz



LABORATORIUM WYOBRAŹNI
URSZULA BROLL, ANDRZEJ URBANOWICZ I FENOMEN ONEIRONU



Widok z lotu ptaka na rondo gen. Ziętka. Widoczny Pomnik Powstańców Śląskich. W tle al. Roździeńskiego., 1989 - 1989, Narodowe Archiwum Cyfrowe

„JEST TAKI MOMENT. OBUDZILIŚMY SIĘ, JUŻ NIE ŚPIMY, JESTEŚMY PRZYTOMNI OTACZAJĄCEGO ŚWIATA, ALE JESZCZE CIĄGLE, CHOĆ Z SEKUNDY NA SEKUNDĘ CORAZ MNIEJ GŁĘBOKO, TKWIMY W NASZYM ŚNIE. NA TYM POGRANICZU DZIEJE SIĘ SZTUKA. COŚ PRZESTAJE BYĆ CZYMŚ, ABY STAĆ SIĘ INNYM”.

ANDRZEJ URBANOWICZ

Oneiron zajmuje szczególne miejsce w historii polskiej kultury niezależnej drugiej połowy XX wieku. Trudno opisać go za pomocą kategorii właściwych tradycyjnie pojmowanej grupie artystycznej: nie wypracował jednolitego programu estetycznego, nie ograniczał się do określonego medium, a jego aktywność obejmowała malarstwo, eksperymenty literackie, przekłady, samizdat, działania zbiorowe i praktyki o charakterze rytualnym. Jego specyfika ujawnia się w sposobie organizowania wspólnej pracy oraz w przekonaniu, że twórczość może stanowić narzędzie poznawania rzeczywistości, której nie wyczerpują ani racjonalistyczne modele wyjaśniania, ani oficjalne hierarchie kulturowe. W centrum tego przedsięwzięcia znaleźli się Urszula Broll i Andrzej Urbanowicz – artyści, których indywidualne poszukiwania stały się podstawą powstania środowiska otwartego na spotkanie sztuki, psychologii głębi, ezoteryki i refleksji nad duchowym wymiarem egzystencji.

Za moment formalnego założenia grupy Oneiron często uznaje się rok 1967, choć wspólna praktyka rozwijała się już sporo wcześniej, wraz z zacieśnianiem relacji między Broll, Urbanowiczem, Zygmuntem Stuchlikiem i Antonim Halorem. Centrum całego przedsięwzięcia stała się legendarna dziś pracownia przy ulicy Piastowskiej 1 w Katowicach, którą Broll i Urbanowicz zajęli w 1960 roku. Przestrzeń ta stopniowo przekraczała funkcję prywatnego atelier, przekształcając się w miejsce spotkań, samokształcenia i eksperymentu. Oneiron wyrastał więc nie na gruncie deklaracji programowej, lecz z praktykowania wspólnoty: regularnych rozmów, wspólnych lektur, wymiany tekstów i podejmowania przedsięwzięć, których nie sposób przypisać wyłącznie jednej osobie.

Dla zrozumienia tego modelu istotna jest wcześniejsza działalność katowickiej grupy St-53, której członkinią była Broll. Jej samokształceniowy charakter, krytyczny stosunek do oficjalnych norm artystycznych oraz oddolne wykorzystywanie prywatnych mieszkań jako przestrzeni prezentacji prac stanowiły ważny precedens dla późniejszych praktyk Oneironu. Doświadczenia te zostały przeformułowane w kierunku znacznie szerszego rozumienia twórczości, obejmującego nie tylko problematykę formy, ale także pytania o świadomość, symbol i granice poznania. Szczególne znaczenie zyskała tu myśl Carla Gustava Junga, której oddziaływanie na środowisko wiązało się zarówno z lekturami i tłumaczeniami, jak i z próbą odniesienia koncepcji nieświadomości zbiorowej do własnej praktyki artystycznej.

W przypadku Urszuli Broll zainteresowanie Jungiem było elementem głębszego zwrotu ku wewnętrznym wymiarom doświadczenia. Artystka wspominała, że lektura jego prac poruszyła ją szczególnie silnie. Wedle jungowskiej perspektywy obraz ma w sobie potencjał by stać się przestrzenią ujawniania treści psychicznych, pracy z symbolem i poszukiwania formy dla tego, co wymyka się bezpośredniej artykulacji. Duchowość nie stanowi tematycznego dodatku do sztuki, lecz wpływa na sam sposób pojmowania procesu twórczego.

Inny, choć ściśle powiązany wymiar tego przedsięwzięcia ujawnia postawa Andrzeja Urbanowicza. Jego aktywność wskazuje na potrzebę nadania poszukiwaniom intelektualnym konkretnej, wspólnie realizowanej formy. Organizowanie spotkań, inicjowanie pracy zespołowej, podejmowanie działań wydawniczych i włączanie do obiegu tekstów niedostępnych w oficjalnej dystrybucji świadczą o traktowaniu kultury jako przestrzeni wymagającej aktywnego współtworzenia. Epizod silnego zainteresowania alchemią, okultyzmem i myślą ezoteryczną łączyły się u niego z przekonaniem, że poznanie nie powinno pozostawać podporządkowane zastanym podziałom dyscyplinarnym. W tym sensie Urbanowicz poszukiwaniom Oneironu wymiar organizacyjny i komunikacyjny. Sztuka stawała się częścią szerszego projektu samokształcenia, wymiany idei i poszerzania obszaru kulturowej wolności.

Paradoksalnie, dynamikę wspólnoty wyznaczało współistnienie odmiennych zainteresowań i temperamentów. Obok Broll i Urbanowicza ważną rolę odgrywali

Zygmunt Stuchlik, Antoni Halor, a następnie Henryk Waniek, którego bliska współpraca z Urbanowiczem stała się jednym z motorów działań grupy. Wspólne przedsięwzięcia obejmowały między innymi próby literackie, tłumaczenia oraz eksperymenty z formą spotkania. Podejmowane próby rytualizacji wspólnoty, choćby przez odwołanie do schematu commedii dell'arte, ujawniają, że przedmiotem zainteresowania był nie tylko rezultat pracy, ale również sam proces współdziałania. Spotkanie mogło przybierać postać seminarium, performansu, rozmowy o symbolach lub doświadczenia zbiorowego, w którym granice między refleksją, działaniem i codziennością ulegały rozluźnieniu.

Najpełniejszym artystycznym wyrazem tej logiki stał się cykl „Czarnych kart” (1967–69). Zbiorowa praca pięciorga artystów opierała się na przekazywaniu sobie kart, podejmowaniu skojarzeń związanych z poszczególnymi literami i wprowadzaniu kolejnych ingerencji w już istniejące kompozycje. Przyjęta metoda przywołuje surrealistyczną praktykę cadavre exquis, lecz nie opiera się wyłącznie na przypadku i zaskoczenia. Widoczność wcześniejszych interwencji umożliwiała prowadzenie wizualnego dialogu, w którym znaczenie powstawało poprzez nakładanie się indywidualnych decyzji. Alfabet, zwykle kojarzony z porządkiem i klasyfikacją, stawał się narzędziem konstruowania zbiorowego, niejednorodnego zasobu symboli – alternatywnego modelu wiedzy otwartego na wieloznaczność, skojarzenie i napięcie między porządkiem a chaosem.

Znaczenie Oneironu wykraczało jednak poza sferę obiektów artystycznych. Samizdatowe publikacje, w tym „Nowe Bezpretensjonalne Pismo Święte”, oraz przedsięwzięcia wydawnicze związane z zainteresowaniami grupy umożliwiały obieg treści słabo obecnych w oficjalnym życiu intelektualnym. Tłumaczenia tekstów Junga, Mircei Eliadego i innych, sporządzane i powielane poza zwyczajowymi kanałami wydawniczymi, stanowiły formę niezależnej edukacji. W warunkach PRL praktyka ta miała wymiar nie tylko artystyczny, ale również kulturotwórczy. Krytyczny potencjał działalności Oneironu ujawniał się więc w tworzeniu alternatywnych sposobów uczestnictwa w kulturze.

Fenomen Oneironu postrzegać można jako eksperyment, w którym sztuka stawała się jednocześnie praktyką poznawczą, formą samokształcenia i sposobem budowania wspólnoty. W twórczości Broll szczególnie wyraźnie ujawnia się wymiar symboliczny i introspektywny tych poszukiwań; w działalności Urbanowicza – ich organizacyjna, wydawnicza i społeczna dynamika. Rozróżnienie to nie ustanawia sztywnego podziału ról, lecz pozwala dostrzec, jak odmienne postawy współtworzyły wspólną przestrzeń działania. Oneiron nie był więc jedynie grupą artystów zainteresowanych ezoteryką. Był próbą ustanowienia środowiska, w którym wyobraźnia, wiedza i duchowość mogły funkcjonować poza sztywnymi granicami dyscyplin, a samo życie wspólnotowe stawało się laboratorium alternatywnych form twórczości.

42 α

ALEX URBAN

1978

"Drzewo", 2009

olej/płótno, 150 x 100 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Alex Urban | 2009 | drzewo'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 200 - 4 100 EUR

„Artystka do perfekcji opanowała ten post surrealistyczny język, tworząc z niego unikatowy język, w którym przekazuje nam pokrętne wiadomości. Twarze w obrazach Alex Urban przypominają antyczne maski, nałożone na obce ciało, kontrastujące z rzeczywistością, popychają do ucieczki w krainę fantazji, kreują nowy teatralny świat".

Aleksander Hudzik, Sztuka współczesna. Nowe Pokolenie po 1989, kat. wyst. Warszawa 2021



43 α

KONRAD ŻUKOWSKI
1995

Bez tytułu, 2020

olej/płótno, 80 x 101 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Konrad Żukowski | 2020'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



44 α

NATALIA BAŻOWSKA

1980

"Oddech", 2021

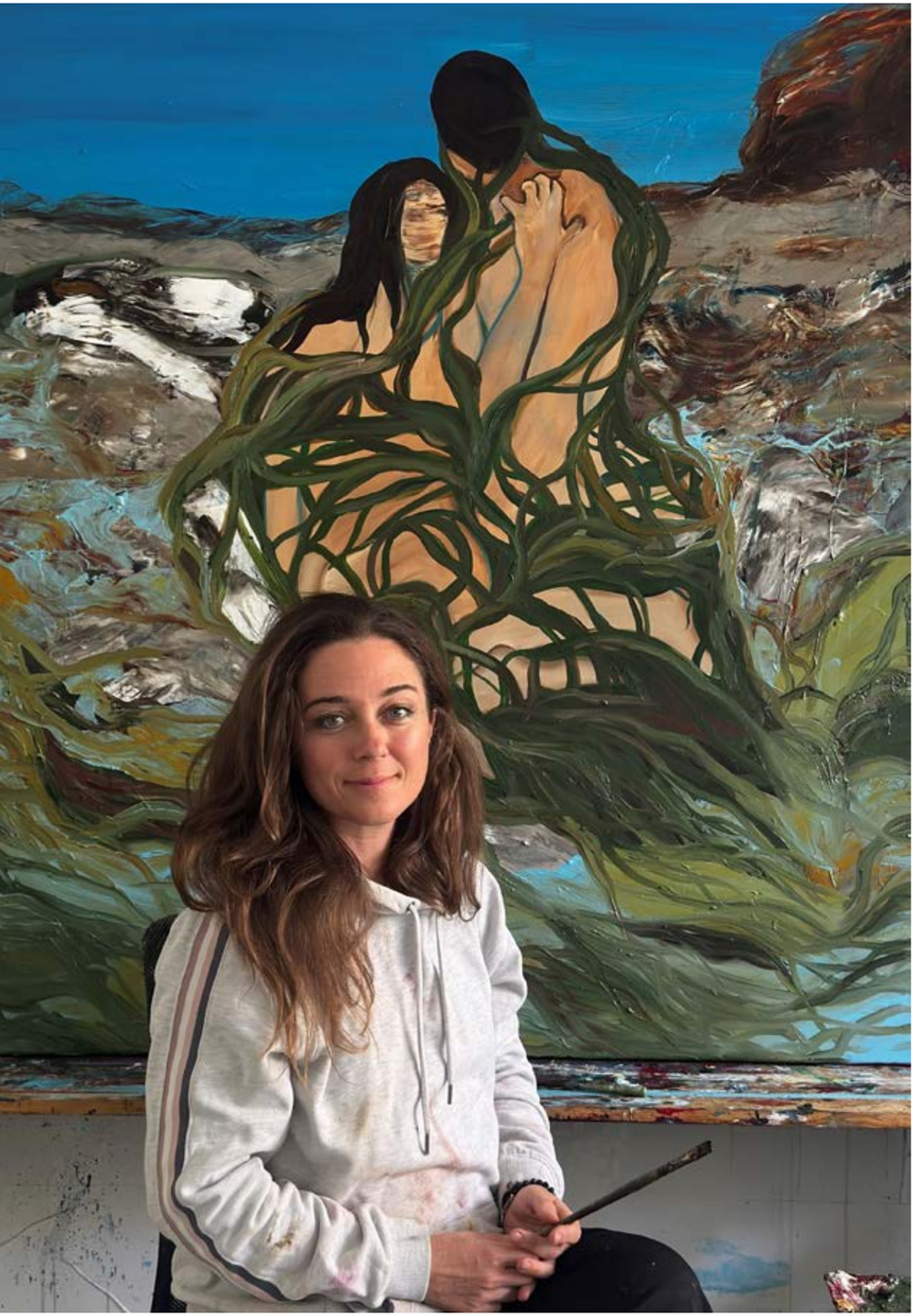
olej/płótno, 110 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Oddech 2021 | n.bż'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 700 - 9 100 EUR

„Każdy twórca w mniejszy lub większy sposób wpływa na kształtowanie świata, zwłaszcza jeśli tworzy szczerze, a jego prace krążą wokół tematów, które go poruszają i są dla niego istotne. Nie mam tu na myśli sztuki jako terapii, to zupełnie inna kwestia. Mam na myśli sztukę która nie jest w żaden sposób blokowana, kontrolowana poprzez narzucone jej raz przyjęte słusznie interpretacje. Sztukę, której pozwala się swobodnie działać na odbiorcę, bo wtedy ma największą moc oddziaływania".

Natalia Bażowska





Natalia Bażowska, fot. dzięki uprzejmości artystki

Twórczość Natalii Bażowskiej wyrasta z refleksji nad życiem, jego złożonością, zmiennością oraz procesem przemian, którym podlegają zarówno człowiek, jak i otaczający go świat. Artystka przygląda się rzeczywistości przez pryzmat psychologii, medycyny i filozofii, poszukując zależności między tym, co cielesne, a tym, co związane ze świadomością i emocjami. W jej pracach człowiek nie jest odrębnym, zamkniętym bytem, lecz częścią większej całości, przenikającej się z naturą, zwierzętami i innymi formami życia. Psychologizm Bażowskiej nie ogranicza się więc do przedstawiania ludzkich przeżyć, ale obejmuje również próbę zrozumienia samego istnienia i relacji zachodzących pomiędzy różnymi organizmami.

Istotny wpływ na kształtowanie się języka wizualnego Bażowskiej ma jej wykształcenie medyczne i psychiatryczne. Studiowała medycynę na Śląskim Uniwersytecie Medycznym, a następnie podjęła studia doktoranckie przy Katedrze Psychiatrii i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W 2010 uzyskała doktorat, a dwa lata później dyplom na Wydziale Malarstwa. Połączenie tych dziedzin nie jest przypadkowe – jak sama podkreślała, medycyna i sztuka mają wspólny korzeń, ponieważ obie pozwalają docierać do tego, co ukryte, i poznawać mechanizmy funkcjonowania życia. Wiedza psychiatryczna staje się dla niej narzędziem umożliwiającym badanie obszarów ludzkiej psychiki, również tych trudnych do jednoznacznego określenia.

W malarstwie Bażowskiej charakterystyczny jest sposób ujmowania ludzkiej postaci. Bohaterowie jej obrazów często pozbawieni są twarzy, a ich sylwetki pozostają nieokreślone, jakby dopiero wyłaniały się z otaczającej je materii. Nie mają wyraźnych granic, a ich ciała przenikają się z formami organicznymi i abstrakcyjnymi strukturami przestrzeni. Można odczytywać to jako próbę odejścia od stałego rozumienia ludzkiej tożsamości – postać nie jest czymś ostatecznie ukształtowanym, lecz pozostaje w ciągłym procesie stawania się. Malarka akcentuje w ten sposób zmienność ludzkiej natury, jej wrażliwość oraz podatność na bodźce płynące z otoczenia.

Ten sposób myślenia znajduje odzwierciedlenie również w technice malarskiej. Bażowska posługuje się impastami, tworząc wielowarstwowe, płynne i nieregularne struktury. Farba nie służy wyłącznie budowaniu przedstawienia, lecz sama staje się materią niosącą znaczenie. Jej lejący się charakter podkreśla przemijalność i brak stałości, a abstrakcyjne formy sprawiają wrażenie nieustannie przeobrażających się organizmów.

Kolejnym aspektem psychologicznej refleksji twórczyni jest kobiecość, rozumiana przez pryzmat niezależności, wewnętrznej siły i potrzeby samostanowienia. W jej obrazach pojawiają się niewielkie kobiece postacie, które unoszą się w przestrzeni i z lekkością przemieszczają pomiędzy roślinnymi kształtami – ich swoboda ruchu staje się wyrazem autonomii. Podobne zagadnienia podejmuje projekt „Game Changer", którego bohaterkami są kobiety na różnych etapach życia. Ich historie dotyczą pozornie zwyczajnych, lecz przełomowych decyzji: odchodzenia z toksycznych relacji, zakładania własnych firm, wychowywania dzieci na własnych zasadach czy uczenia się mówienia „nie". Emancypacja dokonuje się tutaj poprzez sumę codziennych wyborów, dzięki którym kobiety odzyskują sprawczość.

Psychologizm w sztuce Natalii Bażowskiej ujawnia się przede wszystkim w próbie uchwycenia tego, co niejednoznaczne, zmienne i trudne do przedstawienia. Autorka interesuje się zarówno indywidualnym doświadczeniem człowieka, jak i jego miejscem w szerszym porządku istnienia. Jej prace stają się wizualnymi zapisami stanów świadomości, emocji oraz relacji kształtujących jednostkę. Łącząc wiedzę medyczną i psychologiczną z wrażliwością malarską, Bażowska tworzy przestrzeń, w której ciało, psychika i natura wzajemnie się przenikają, ukazując człowieka jako istotę współistniejącą z innymi formami życia.

45 α

OLGA DMOWSKA

1983

"Pies", 2018

akryl/płótno, 88 x 94 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"PIES" 2018 r. | akryl na płótnie | OLGA DMOWSKA'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 600 EUR



46 α

OLGA DMOWSKA
1983

"Dziewczynka 6 I", 2022

akryl/płótno, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"DZIEWCZYNKA 6 I" | akryl na płótnie 2022 | OLGA DMOWSKA'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



47 α

JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI
1980

Bez tytułu (czerwony), 2005

akwarela/papier, 24 x 34 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jakub Julian Ziółkowski I [sygnatura artysty] 2005'
na odwrociu pieczątka MNW

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 600 – 2 300 EUR



SOMATYCZNY MIKROKOSMOS, ARCHETYP ORGANU I PSYCHODELICZNA GEOLOGIA WNĘTRZA

W pejzażu polskiej sztuki po 2000 Jakub Julian Ziółkowski zajmuje pozycję osobną na arenie międzynarodowej. Jako jeden z nielicznych polskich twórców swojego pokolenia, który wszedł do ścisłego obiegu światowych instytucji (reprezentowany między innymi przez londyńską galerię Hauser & Wirth, uczestnik 55. Biennale w Wenecji oraz wystaw w Palais de Tokyo w Paryżu), Ziółkowski zrewidował myślenie o malarstwie figuratywnym i wizjonerskim. Prezentowana akwarela Bez tytułu (czerwony) z 2005 pochodzi z przełomowego, wczesnego okresu działalności – momentu tuż po ukończeniu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdy krystalizował się autorski język artysty: gęsty, halucynacyjny stop surrealizmu, antropologii ciała, estetyki art brut i wschodniej mistyki.

Prace na papierze zajmują w dorobku Ziółkowskiego istotne miejsce – nie stanowią szkiców pomocniczych do płócien, lecz autonomiczne laboratorium podświadomości, w którym płynność wodnego medium pozwala na natychmiastową rejestrację impulsów psychicznych. W kompozycji z 2005 malarz odrzuca tradycyjną perspektywę na rzecz wglądu w głąb materii: forma przypomina jednocześnie przekrój geologiczny, żywy organ wewnętrzny, pulsującą komórkę lub otwartą jamę ustną. Koncentryczne, nieregularne kręgi nasyconego karminu, cynobru i rdzawych brązów otaczają ciemne, niemal czarne jądro kompozycji. Ten układ warstw przywodzi na myśl biologiczne błony, słoje drzewa albo fazy transu medytacyjnego, w którym świadomość zagłębia się w kolejne poziomy wewnętrznego uniwersum.

Centralnym punktem wizualnym pracy jest geometryzujący, biało-czarny pas zrytmizowanych prostokątów przecinający ciemne centrum obrazu. W organicznej, płynnej strukturze akwareli motyw ten działa niczym zęby, klawiatura instrumentu lub mechaniczny zamek uwięziony wewnątrz żywej tkanki. Poniżej niego, w głębi kompozycji, wyłania się drobny, spiralny detal, przypominający muszlę, oko lub zwinięty zarodek, będący charakterystycznym dla Ziółkowskiego znakiem mikrokosmicznego życia ukrytego w mroku. Całość obramowana jest w narożnikach głęboką czernią, oddzieloną od czerwonej masy cienką linią niezamalowanego papieru, co nadaje przedstawieniu charakter wyizolowanego okazu lub relikwii oglądanej pod mikroskopem.

Z kulturoznawczego i filozoficznego punktu widzenia praca ta dotyka pojęcia „ciała bez organów" Gilles'a Deleuze'a oraz teorii abiektu Julii Kristevej. Ziółkowski znosi granicę między tym, co zewnętrzne, a tym, co trzewne; między biologią człowieka a strukturą kosmosu. Czerwień nie jest tu jedynie barwą – staje się substancją witalną, krwią, magmą i nośnikiem pierwotnej energii.

Bez tytułu (czerwony) to dzieło o wyrazistej sile skupienia: intymny, somatyczny talizman, który wciąga widza w głąb wewnętrznego, pozaracjonalnego porządku natury.

48

YOLANTA NITKA NIKT

1961

"Sugestywny język szyfrów", 2026

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'NIKT | 2026'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'YOLANTA NIKT | "SUGESTYWNY | JĘZYK SZYFRÓW" | 2026 | OLEJ NA PŁÓTNIE | 80 X 100'

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 400 – 1 900 EUR



SEMIOTYKA GESTU, RENESANS MAGII NATURALNEJ I ANTROPOLOGIA RYTUAŁU



Yolanta Nitka-Nikt, 2026 fot. Małgorzata Iskra, dzięki uprzejmości artystki

W kulturze współczesnej, zdominowanej przez język algorytmów, tekstualność i cyfrową abstrakcję, obserwujemy wyraźny powrót do przednowoczesnych systemów komunikacji opartych na obrazie, geście i przedmiocie symbolicznym. Twórczość Yolanty Nitki-Nikt wpisuje się w ten nurt jako konsekwentna próba rekonstrukcji języka niewerbalnego – kodu, w którym materia, znak i ciało odzyskują sprawczość utraconą w procesie racjonalizacji nowoczesnego świata. Prezentowane płótno „Sugestywny język szyfrów" z 2026 funkcjonuje niczym współczesny traktat semiotyczny, odwołujący się do tradycji renesansowej mnemotechniki, hermetyzmu oraz antropologii rytuału.

Kompozycja obrazu została oparta na hierarchicznej, niemal ołtarzowej strukturze. Głęboki ultramaryn tła przecina centralna, wertykalna smuga zielono-złotego światła, organizująca przestrzeń wokół osi pionowej – klasycznego axis mundi łączącego sferę ziemską z porządkiem transcendentalnym. W tak zdefiniowanym polu pojawia się pięć wyizolowanych, ochrowo-pomarańczowych dłoni. Z perspektywy antropologii kultury dłoń jest jednym z najstarszych nośników sensu: stanowi zarówno narzędzie sprawczości i wytwarzania, jak i medium komunikacji sakralnej (od starożytnej chirologii i chrześcijańskich gestów błogosławieństwa po buddyjskie i hinduistyczne mudry). U Nitki-Nikt dłonie zostają oddzielone od reszty ciała, co nadaje im status autonomicznych znaków – figur pośredniczących między podmiotem a sferą tajemnicy.

Każdy z gestów prezentuje konkretny atrybut należący do słownika magii naturalnej i praktyk oczyszczających. W lewej strefie kompozycji dłonie eksponują surowe minerały: szczotkę fioletowego ametystu oraz dwa przezroczyste kryształy górskie, podczas gdy centralna dłoń podtrzymuje ciemny, opalizujący kamień o ostrej strukturze. W kulturoznawstwie kryształ i minerał zajmują istotne miejsce – jako formy nieorganiczne, lecz podlegające geometrycznym prawom wzrostu, od starożytności postrzegane były jako kondensatory energii ziemi i nośniki trwałej pamięci. Po prawej stronie płótna pojawia się wymiar performatywny: dłoń trzyma tlący się pęk białej szałwii (smudge stick), z którego unosi się smuga dymu – uniwersalnego w kulturach tradycyjnych medium transportującego intencję ku sferze niewidzialnej. Poniżej inna dłoń wykonuje gest apotropaiczny (ochronny), sąsiadujący z wyizolowanym ludzkim okiem – archetypicznym symbolem wszechwidzącej świadomości i ochrony przed „złym spojrzeniem".

W górnej partii obrazu artystka wprowadza motyw sześciu konturowych, dawnych kluczy. W historii idei klucz jest podstawowym symbolem gnozy i inicjacji: oznacza zarówno barierę oddzielającą profanum od sacrum, jak i możliwość jej przekroczenia poprzez zdobycie wiedzy tajemnej. Zestawienie kluczy z minerałami i dymem buduje tytułowy „język szyfrów" – system znaków, który nie poddaje się linearnej lekturze, lecz wymaga intuicyjnego odczytania relacji między elementami. Całość oplatają falujące linie złożone z drobnych białych punktów, przypominające mapy gwiezdne lub zapis fal energetycznych, integrujących mikro- i makrokosmos.

Ważnym kontrapunktem dla tego medytacyjnego ładu jest dyskretny detal w prawym górnym narożniku: zwierzęca łapa z wysuniętymi pazurami, wyłaniająca się z ciemności. Z punktu widzenia psychologii głębi Carla Gustava Junga motyw ten wprowadza kategorię Cienia – tego, co nieoswojone, instynktowne i wyparte poza obręb racjonalnej świadomości. Przypomina on, że każdy system symboliczny i każdy rytuał pozostaje w nieustannym napięciu z nieprzewidywalnym żywiołem natury.

Z perspektywy współczesnych przemian kulturowych „Sugestywny język szyfrów" z 2026 koresponduje ze zjawiskiem określanym w krytyce jako renesans myślenia magicznego oraz zwrot ku współczesnemu mistycyzmowi. W obliczu kryzysu ekologicznego i alienacji w świecie cyfrowym następuje rehabilitacja wiedzy intuicyjnej, zielarstwa, mineralogii i obiektów o charakterze talizmanicznym. Malarstwo Yolanty Nitki-Nikt – operujące nasyconym, płaskim kolorem, wyraźnym konturem i witrażową dyscypliną – przekształca obraz z przedmiotu czystej kontemplacji estetycznej w nowoczesny artefakt kultowy: domowy totem organizujący przestrzeń wokół pierwotnych kodów pamięci i ochrony.

49

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

Koty (Mitusia), 2025

serigrafia/papier, 18 x 26 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Waliszewska'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR



ZWIERZĘTA, KOBIETY, BESTIE
O BESTIARIUSZU ALEKSANDRY WALISZEWSKIEJ

„SĄ TAKIE CHWILE, ALE ONE SĄ NAPRAWDĘ RZADKIE. DO WSZYSTKIEGO CO ROBIĘ MAM STOSUNEK BARDZO EMOCJONALNY, ZAWSZE STARAM SIĘ, ŻEBY TO BYŁO JAK NAJLEPSZE. SZCZEGÓLNIE TERAZ, GDY PRÓBUJĘ MALOWAĆ OBRAZY, A NIE TYLKO STUDIA. KAŻDY OBRAZ POWINIEN BYĆ WYŻYNĄ, A TO PRZECIEŻ BARDZO TRUDNE. KIEDYŚ SWOJE POCZYNANIA TRAKTOWAŁAM BARDZIEJ ULGOWO”.

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

Aleksandra Waliszewska tworzy własny, odrębny świat wyobraźni – senny, narracyjny, a zarazem niepokojący. Jak zauważa Anka Herbut, jest to: „(...) malarski sennik specjalizujący się w koszmarach – takich, które śnią się, kiedy gasną wszystkie światła. I które maluje się raczej pod kołdrą, przy świetle latarki. Żeby nikt nie widział” (Anka Herbut, To nie powinno się zdarzyć, „Dwutygodnik”, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5272-to-nie-powinno-sie-zdarzyc.html, dostęp: 27 października 2026).

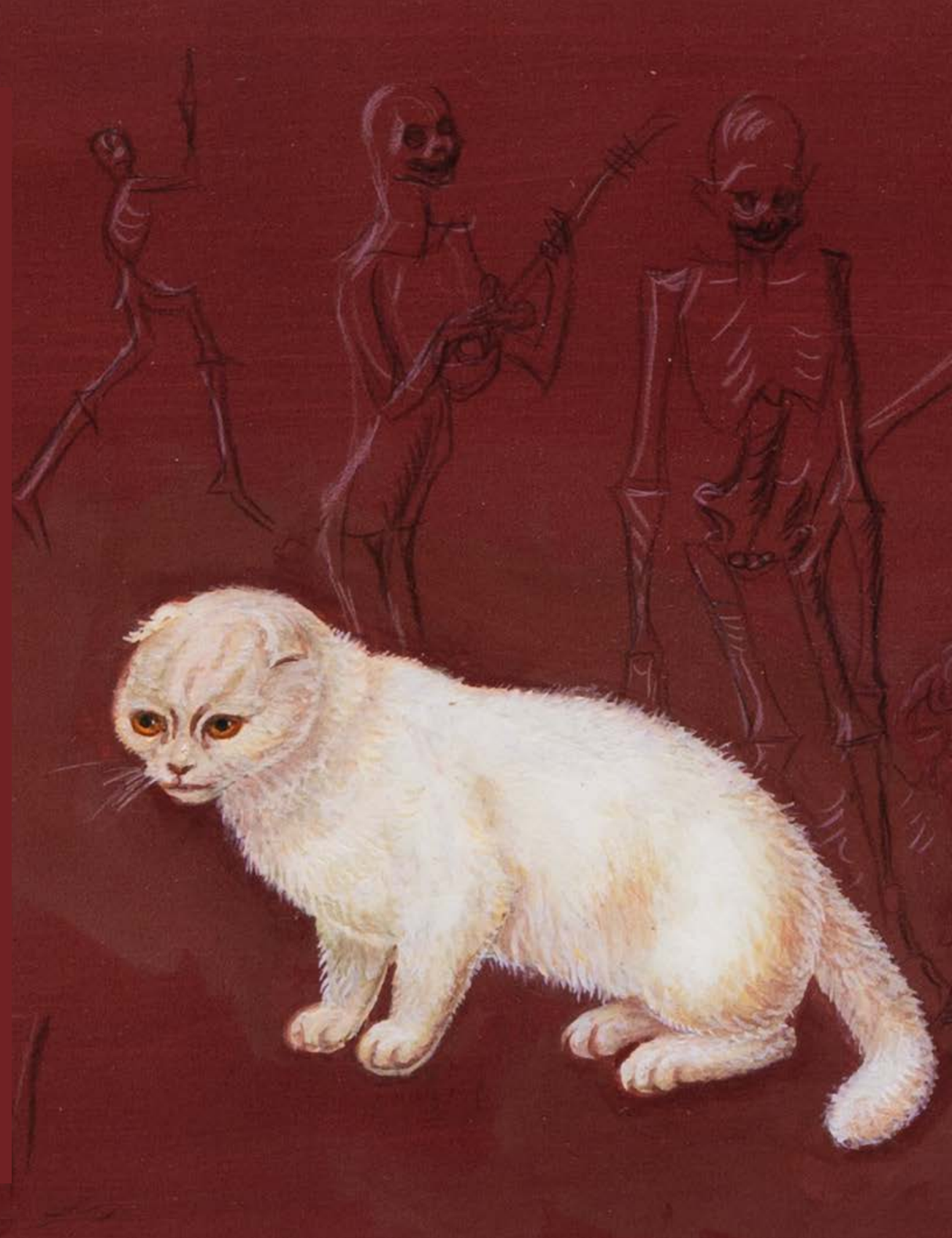
Waliszewska nie zamierza jednak ukrywać swoich prac pod kołdrą. Przeciwnie – wydobywa je z mroku i wystawia na widok publiczny, pozwalając, by oświetlało je galeryjne światło. Jest w tym paradoks: malarski „dziennik koszmarów”, z natury intymny i związany z indywidualnym doświadczeniem, zostaje udostępniony szerokiej publiczności. Obrazy te można odczytywać jako zapis wewnętrznych lęków i fascynacji, a zarazem jako próbę nadania im materialnej, namacalnej postaci. W ten sposób osobiste przeżycie zostaje przekształcone w autonomiczny porządek wizualny, którego znaczenia wykraczają poza biografię samej artystki.

Choć dorobek Waliszewskiej wyrasta z indywidualnej wrażliwości, jej płótna układają się w rozbudowany, narracyjny bestiariusz. Pojawiają się w nich ludzie, zwierzęta i hybrydyczne stworzenia, które powracają w kolejnych kompozycjach, tworząc rozpoznawalny repertuar postaci. Nie są to jednak odrębne, zamknięte historie – poszczególne przedstawienia zdają się wzajemnie uzupełniać, a niekiedy ze sobą polemizować. W rezultacie powstaje opowieść rozwijająca się zarówno w czasie, jak i w przestrzeni, której fabułę odbiorca musi samodzielnie rekonstruować.

Jednym z powracających bohaterów tego uniwersum jest biały kot, który niczym kot z Cheshire pali fajki i gra na flecie. Jego obecność wykracza daleko poza rolę zwierzęcego sztafażu – staje się on pełnoprawnym uczestnikiem przedstawianych wydarzeń, a zarazem ich uważnym obserwatorem. Podobnie jak literacki pierwowzór z Alicji w Krainie Czarów, przemieszcza się pomiędzy kolejnymi scenami, sprawiając wrażenie, jakby znał reguły rządzące tym światem. Można odnieść wrażenie, że to właśnie on pełni funkcję przewodnika po wieloznacznych opowieściach Waliszewskiej.

Malarka wprowadza do swoich kompozycji nie tylko postać białego kota, którego pierwowzorem jest jej własna kotka Mitusia, lecz także stworzenia zaczerpnięte z baśni, folkloru i kultury popularnej. Na płótnach pojawiają się syreny, mary, zombie oraz figury znane z opowieści dzieciństwa i zbiorowej wyobraźni. Waliszewska pozbawia je jednak pierwotnej niewinności, przekształcając w istoty niejednoznaczne, niekiedy odpychające i budzące grozę. To, co dobrze znane z baśni braci Grimm czy Hansa Christiana Andersena, powraca w jej malarstwie w odmienionej, mrocznej postaci.

W tym właśnie tkwi siła sztuki Waliszewskiej: nie tyle tworzy ona nowe potwory, ile wydobywa te, które od zawsze zamieszkiwały ludzką wyobraźnię. Jej obrazy przypominają, że granica między dziecięcą fantazją a dorosłym lękiem jest cienka, a świat baśni nigdy nie był tak niewinny, jak chcielibyśmy pamiętać. W tym uniwersum koszmar nie stanowi przeciwieństwa rzeczywistości, lecz jej ukryte dopełnienie.



50 α

KAZIMIERZ MIKULSKI
1918–1998

Bez tytułu, 1985

kolaż, tusz/papier, 29,8 x 23,9 cm
opisany na odwrociu, u dołu po lewej stronie pieczątka: 'Ze Spuścizny artystycznej KAZIMIERZA MIKULSKIEGO Potwierdzam autentyczność Emilia Frej (sygnatura odręczna siostry żony artysty)' i napis ołówkiem p.d.: '30 x 24 047' (w owalu).

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 100 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2025
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Kazimierz Mikulski, autorzy tekstów: Anna Żakiewicz, Urszula Czartoryska, Warszawa 2004, s. 93 (il.)





MIKROKOSMOS SNU I GEOMETRIA LOSU: METAFIZYKA KAZIMIERZA MIKULSKIEGO

W przestrzeni dyskursu aukcyjnego, skupiającego dokonania polskiej powojennej awangardy, twórczość Kazimierza Mikulskiego ujawnia subtelne, poetyckie, a zarazem niepokojące oblicze surrealizmu. Jako jedna z centralnych postaci Grupy Krakowskiej i wieloletni współpracownik Tadeusza Kantora, artysta stworzył autonomiczny idiom wizualny, sytuujący się na styku onirycznego automatyzmu, atlasu entomologicznego i geometrycznego porządku znaków.

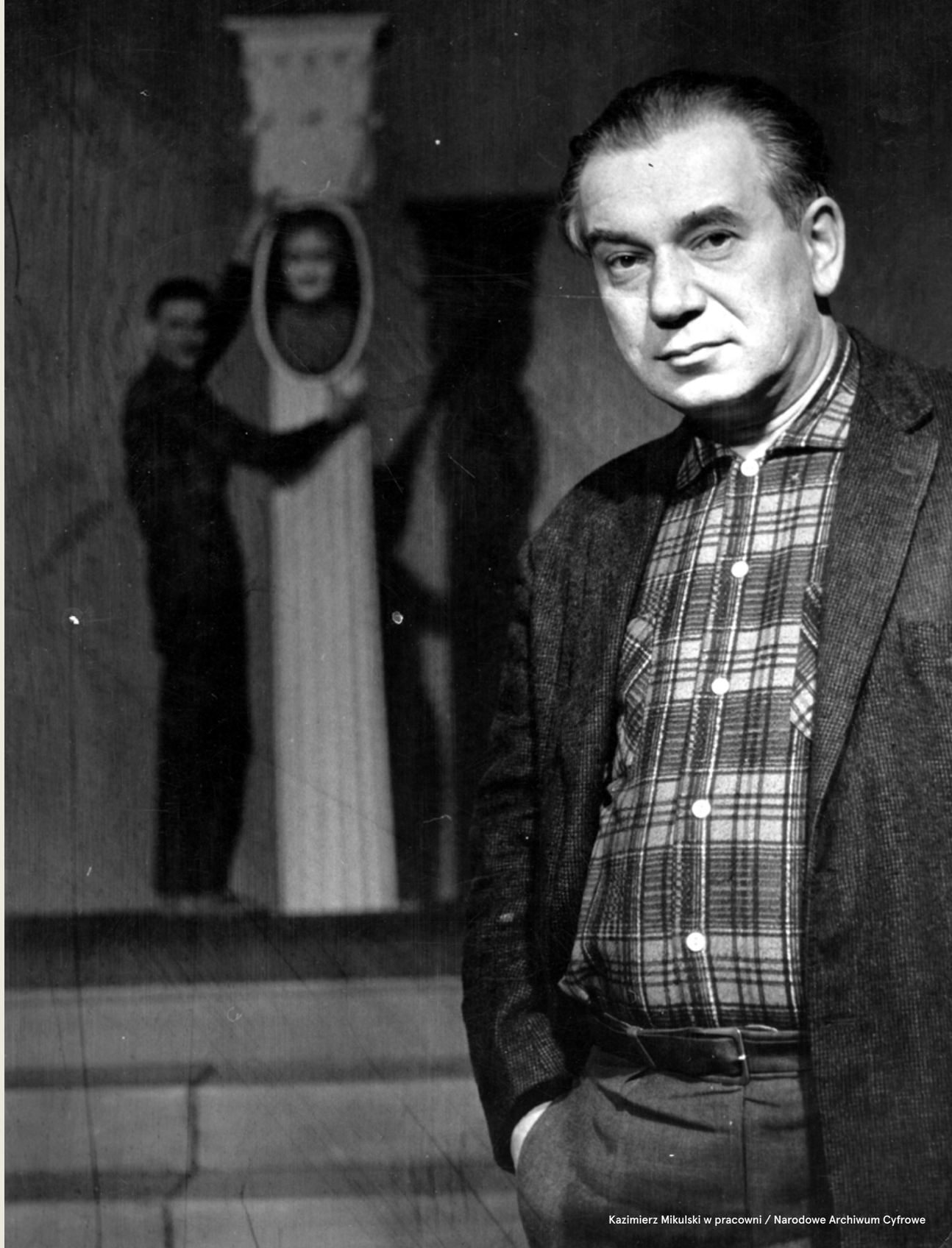
„W okresie ekspansji sztuki abstrakcyjnej lat 60-tych i 70-tych Mikulski przekornie ukazuje możliwość pogodzenia, a raczej idealną harmonię świata skonstruowanego, idealnego i świata form organicznych, naturalnych, gdzie jak u dawnych mistrzów renesansu świat realny wkomponował się w idealne intuicyjne struktury, świat osobistych przeżyć, doznań, przekazów zgadzał się z summą prawd powszechnych" (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, red. Teresa Sondka, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi, Łódź 1987, s. 19).

W prezentowanej pracy punktem wyjścia staje się motyw pajęczyny, który traci charakter dosłownego elementu przyrody. Nie jest to jedynie biologiczna pułapka – siatka ta funkcjonuje niczym mandala, promienisty wykres astronomiczny lub zapis linii sił niewidzialnego pola grawitacyjnego. Koncentryczne kręgi, rzędy punktów oraz zawieszone w próżni kontrastowe dyski przekształcają płaszczyznę w model planetarnego mikrokosmosu, podporządkowany regułom kosmicznych orbit.

W sercu tej struktury zastyga trzmiel, ponad którym unosi się skrzydlaty owad o wyraźnie wyrysowanym pancerzu. Mikulski portretuje te istoty z dokładnością ryciny naukowej, lecz izoluje je w metafizycznej bieli tła. Owady zostają pozbawione przypadkowości – przeistaczają się w milczące bóstwa, totemy lub posłańców ukrytych praw natury.

Napięcie kompozycji buduje fragmentarycznie wyłaniający się motyw kobiecy: z pustki papieru i pajęczej osnowy materializuje się jedynie łuk policzka, pasmo włosów oraz pojedyncze, żółte oko uważnie obserwujące widza. To obecność niewidzialnej tkaczki losu, ducha natury czuwającego za kulisami widzialnego świata. Postać nie pozuje – jest nierozerwalnie wpleciona w tkankę snu, będąc jednocześnie twórczynią i więźniarką tej geometrycznej harmonii.

Dzieło stanowi esencję dojrzałej maniery Mikulskiego: połączenie intymnej liryki z dyscypliną graficzną, gdzie to, co miniaturowe, staje się kluczem do nieskończoności uniwersum.



Kazimierz Mikulski w pracowni / Narodowe Archiwum Cyfrowe

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

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

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11.2. Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

11.4. Γ - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

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

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

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

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

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

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

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

2.1. imię i nazwisko,

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

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

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

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

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

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

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

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

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

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

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

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

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

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

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

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

Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass" (w Aplikacji „pominięte"). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

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

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

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

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

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

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

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

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

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

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

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

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

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

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

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

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

3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji - podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

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

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

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

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

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

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

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Gdy rozum śpi, budzą się demony · 1993ASW171 · 8 grudnia 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

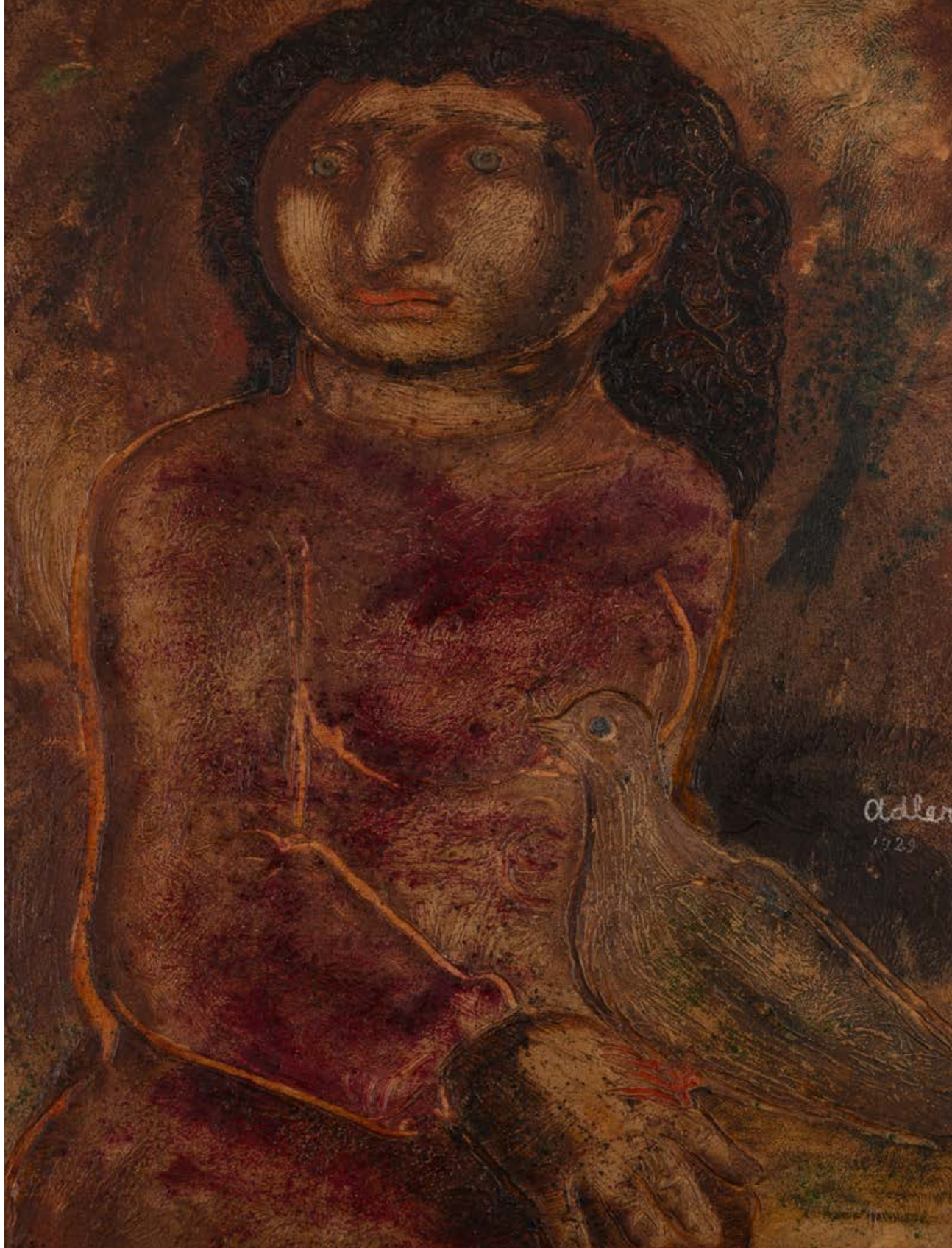
Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Valeryia Kaliaha 1, 4, 6, 8, 13, 16, 26, 30, 32, 35, 38–39, 47–48, 50
Dorota Monkiewicz 2
Natalia Skowyra 7, 9, 11, 15, 17, 21–23, 29, 34, 37, 42
Joanna Sowińska 10, 12, 18, 20, 27, 33, 44, 49
Weronika Wojciechowska-Żak 14, 41

Opracowanie kuratorskie Valeryia Kaliaha

GDY ROZUM ŚPI, BUDZĄ SIĘ DEMONY
8 GRUDNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

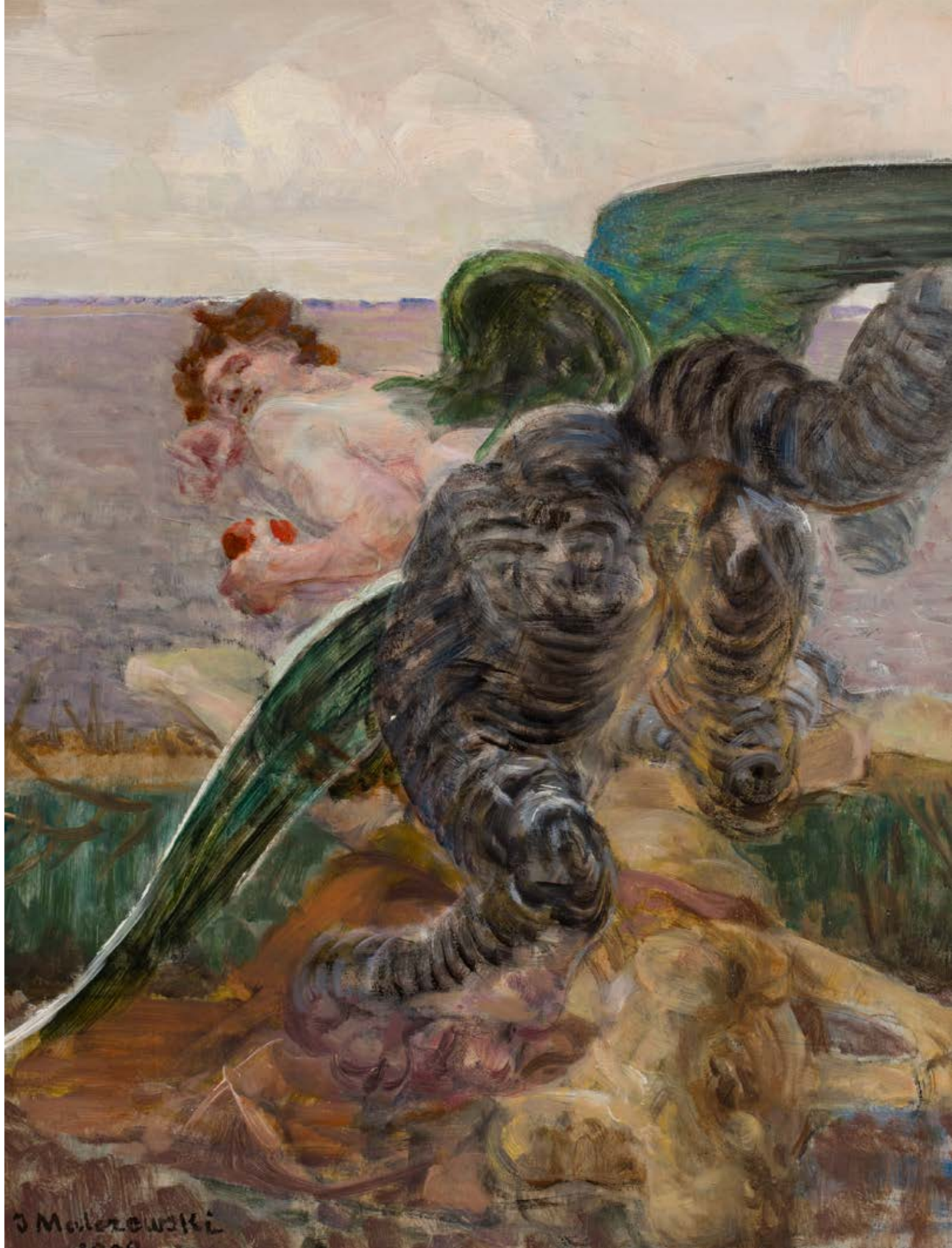
„Stan ducha": Francisco Goya, „Sabat czarownic", 1798. Kolekcja Museo Lázaro Galdiano, Madyt. Źródło: Creative Commons
„Alchemia materii": Francisco Goya, Plansza 78 z cyklu „Kaprysy" – „Szybko, budzą się!", 1881. Źródło: Creative Commons
Poz. 1 Teresa Tyszkiewicz, „Folia". Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 1 Teresa Tyszkiewicz, „Ziarno", 1980. Fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego
Poz. 2 Erna Rosenstein na wernisażu swojej indywidualnej wystawy w Zachęcie. Warszawa, 1967. Źródło: archiwum Zachęty
Poz. 4 Okładka broszury do wystawy Maxa Ernsta „DADA", Au Sans Pareil, Paryż 1921. Źródlo: Creative Commons
„Źródła mitu": Francisco Goya, Plansza 52 z cyklu „Kaprysy" – „Cóż potrafi krawiec!", 1799. Źródło: Creative Commons
Poz. 6 Anna Güntner, 1973. Fot. Wojciech Plewiński
Poz. 6 Pierro della Francesca, Portret Federica da Montefeltro i jego żony, Battisty Sforzy, Galeria Uffizi, Florencja. Źródło: Creative Commons
Poz. 7 Ekspozycja wystawy z widocznym obrazem z niniejszego katalogu, „Beksiński na Cytadeli Warszawskiej", Muzeum Wojska Polskiego, 2026. Fot. Kamil Śliwiński
Poz. 8 Jankiel Adler, Autoportret. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi
Poz. 9 Jacek Malczewski - artysta malarz. Fotografia portretowa, 1910-1929 / Narodowe Archiwum Cyfrowe
Poz. 10 Sanktuarium Saint-Séverin, Paryż, Francja. Źródło: Creative Commons
Poz. 12 Rembrandt, „Polski jeździec" (De Poolse ruiter), Kolekcja Fricka, ok. 1655. Źródło: Creative Commons
Poz. 14 Joseph Beuys, 1979. Fot. Bernard Gotfryd. Źródło: Creative Commons
Poz. 14 Władysław Hasior, „Upadek Ikara". Kolekcja Zamku Biskupiego, Lidzbark Warmiński. Źródło: Creative Commons
„Anatomia traumy": Francisco Goya, Plansza 3 z cyklu „Kaprysy" – „Nadchodzi straszydło!", 1799. Źródło: Creative Commons
Poz. 20 „Umarła klasa" na ekspozycji wystawy „Tadeusz Kantor (1915–1990). Emballage, Cricotage and Madame Jarema", Fundacja Rodziny Staraków, Procuratie Vecchie, Wenecja, 2026. Fot. Anna Szynkarczuk
Poz. 20 Tadeusz Kantor podczas próby do spektaklu „Niech sczezną artyści", fot. Leszek Dziedzic, Archiwum Cricoteki, Krakow, 1985 / Creative Commons
Poz. 23 Ekspozycja wystawy indywidualnej Henryka Cześnika w DESA Unicum. Fot. Marek Krzyżanek
Poz. 27 Kinga Burek, fot. Krzysztof Marchlak, dzięki uprzejmości artyski
„Sen i podświadomość": Francisco Goya, Plansza 43 z cyklu „Kaprysy" – „Gdy rozum śpi, budzą się demony", 1799. Źródło: Creative Commons
Poz. 30 „Zakrywanie / Odkrywanie", Biuro Wystaw, 5. edycja Warsaw Gallery Weekend 2025, Warszawa, Polska, fot. dzięki uprzejmości artystki
Poz. 30 Anastasia Rydlevskaya, fot. Alina Mazovets, z archiwum artystki
Poz. 32 Zdzisław Nitka, fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 35 Ryszard Grzyb, lata 80., Niemcy, fot. Mirosław Abramowicz, z archiwum artysty
Poz. 38 Hilma af Klint – widok wystawy w Muzeum Guggenheima, fot. Ryan Dickey z Evanston, Illinois, 2018. Źródło: Creative Commons
Poz. 41 Widok z lotu ptaka na rondo gen. Ziętka. Widoczny Pomnik Powstańców Śląskich. W tle al. Roździeńskiego., 1989 - 1989 / Narodowe Archiwum Cyfrowe
Poz. 44 Natalia Bażowska, fot. dzięki uprzejmości artystki
Poz. 48 Yolanta Nitka-Nikt, 2026, fot. Małgorzata Iskra, dzięki uprzejmości artystki
Poz. 50 Kazimierz Mikulski w pracowni / Narodowe Archiwum Cyfrowe

---

okładka front poz. 6 Anna Güntner, „Conversation with Mr. Montefeltro" („Rozmowa z panem Montefeltro"), 1968
okładka II-strona 1 poz. 2 Erna Rosenstein, „Pajęczyna", 1969
strony 2–3 poz. 30 Anastasia Rydlevskaya, „To burry a dream", 2025
strony 4–5 poz. 17 Pinchas Burstein / Maryan, Siedzący pies, 1967
strona 6 poz. 5 Alfred Lenica, „Inwazja czerwonych kwiatów", 1967
strona 8 poz. 14 Władysław Hasior, „Popiersie" („Thorax"), przed 1967
strona 12 poz. 11 Jerzy Duda-Gracz, „Obraz 992 / Jurajski", 1985
strona 191 poz. 8 Jankiel Adler, Kobieta z gołębiem, 1929
okładka III poz. 9 Jacek Malczewski, Chimera i artysta, 1908
okładka IV poz. 7 Zdzisław Beksiński, Bez tytułu z cyklu „Oczekiwanie", 1972
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

---

kod aukcji 1993ASW171





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