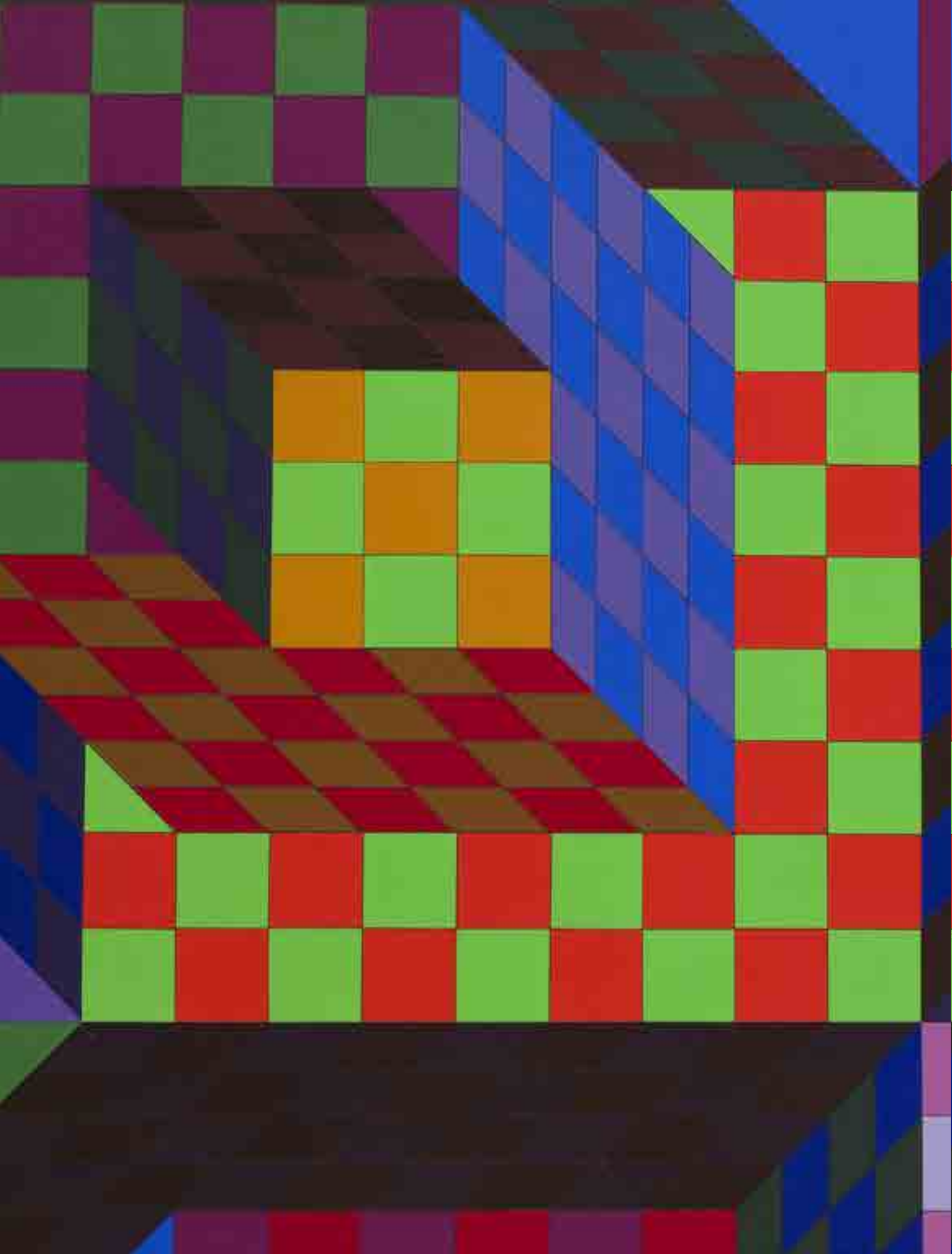
DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 MARCA 2020 WARSZAWA



SZTUKA WSPÓŁCZESNA
KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 5 MARCA 2020

CZAS AUKCJI
5 marca 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
24 lutego – 5 marca
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Klara Czerniewska-Andryszczyk
tel. 664 150 866, 22 163 66 41
e-mail: k.czerniewska@desa.pl

Agata Szkup
tel. 692 138 853, 22 163 67 01
e-mail: a.szkup@desa.pl

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

ZARZĄD DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Małgorzata Łysik
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak
Dyrektor Marketingu
m.czartoryska-zak@desa.pl
tel. 662 280 480

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Maria Olszak
Specjalista ds. marketingu
m.olszak@desa.pl
tel. 22 163 67 61, 795 122 723

Wojciech Kosmala
Digital Manager
w.kosmala@desa.pl
tel. 664 150 861

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska
Dyrektor Działu
m.lutomirska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomaszkiewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

---

okładka front – okładka tył poz. 16 Ryszard Winiarski, "Sto zdarzeń losowych 8 x 8" (dyptyk), 1978 **II okładka – strona 1** poz. 31 Tadeusz Kantor, Kompozycja, 1956 **strony 2-3** poz. 79 Edward Dwurnik "Piękne głowy", 1984 **strony 4-5** poz. 20 Julian Stańczak, #12, 1969 **strony 6-7** poz. 32 Tadeusz Kantor, Informel, 1960 **strony 8-9** poz. 4 Jerzy Nowosielski, Plaża, 1987 **strony 10-11** poz. 13 Victor Vasarely, "Firaxo", 1977, **strona 12 (tytułowa)** poz. 14 Wojciech Fangor, "B 70", 1965 **strona 14** poz. 8 Tomasz Tatarczyk, "Czarne wzgórze", dyptyk, 1990 **strona 18 (indeks)** poz. 21 Julian Stańczak, "Metaphor Five - 2", 1983 **strony 268-269** poz. 43 Tadeusz Dominik, "Jesień", 2005 **strony 270-271** poz. 63 Leon Tarasewicz, Pejzaż zimowy, 2010 **strona 272 – III okładka** poz. 7 Jan Tarasin, "Kolekcja II", 1973 **tytuł aukcji** Sztuka współczesna. Klasycy awangardy po 1945, 5 marca 2020 **ISBN** 978-83-66377-58-5 **kod aukcji** 699ASW067 **nakład** 2 500 egzemplarzy **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00,
wyceny biżuterii: środa 15:00 – 19:00, czwartek 11:00 – 15:00 DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desabizuteria.pl

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

ARTUR DUMANOWSKI
Zastępca Dyrektora
Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725

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

KLARA CZERNIEWSKA ANDRYSZCZYK
P.O. Kierownika Działu
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866

JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945

JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189

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

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

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

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

EVA-YOKO GAULT
Specjalista
Sztuka Użytkowa
e.gault@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862

CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908

AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699

KAROLINA KOŁTUNICKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864

MARCIN LEWICKI
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055

ALICJA SZNAJDER
Asystent
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177

PAULINA ADAMCZYK
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853

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

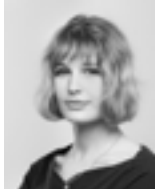
MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449

KAROLINA CIESIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447

MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892

JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720

MAJA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



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

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

KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221

TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450

TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569

ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867

MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044

KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366

MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575

PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849

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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456

MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717

PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 1636 675

INDEKS

1 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Australijski sen VII", 2005

akryl/płótno, 147 x 197 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Dobkowski 2005 ROK'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "AUSTRALIJSKI SEN VII" 2005 ROK | ACRYL | 147 x 197 cm'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 300 - 11 700 EUR

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

Monika Małkowska

Jan Dobkowski, Lublin 1974, fot. Erazm Ciołek

„Australijski sen" Jana Dobkowskiego to cykl, który powstał na przestrzeni lat 2005-08. Zainspirowany dalekimi podróżami artysta przelał swoje barwne wrażenia na serię znacznych rozmiarów płócien. W przypominającej być może aborygeńskie rysunki kompozycji pobrzmiewają zarówno echa koloryzmu spod znaku Jana Cybisa, u którego Dobkowski kształcił się na warszawskiej ASP w późnych latach 60., jak i, poniekąd, Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w podróż na antypody wybrał się tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny razem z etnologiem Bronisławem Malinowskim.

Podobnie jak w ekspresyjno-surrealistycznych, narkotycznych wizjach Witkacego z lat 1915-20, człowiek w obrazach Dobkowskiego zdaje się całkowicie zespolony z naturą. W gąszczu wielobarwnych, migotliwych linii wyłaniają się jakby węże, robaki, glony, prymitywne pasiaste organizmy, wreszcie – postaci człekokształtne. W prawej części przedstawienia dostrzec można profil kobiety o krwistoczerwonych ustach i wyłupiastym, rybim spojrzeniu. Jej postać zdaje się rozpływać w pierwotnej, bujnej i wszechobecnej organicznej masie. Pełne witalizmu, ekspresyjne przedstawienie stanowi niejako kwintesencję twórczości tego „naczelnego hippisa" polskiej sztuki: sygnalizuje przejście od mrocznych, zdominowanych przez czerń kompozycji z lat 80. i 90. ku złożonym ze złotych linii, minimalistycznych jak na tego autora „Wszechbędących" z początku drugiej dekady XXI wieku.

„Australijski sen", podobnie jak inne cykle, np. „Himalaje" czy „Pamukale", stanowią sublimację faktycznie istniejącego pejzażu. Artysta sprowadza swoje wrażenia do form najbardziej abstrakcyjnych, acz niezwykle sugestywnych, operując li tylko kolorem i linią – podstawowymi środkami artystycznego wyrazu. Swoją koncepcję linearyzmu natury Dobkowski przelewał jednak nie tylko na płótna: w latach 70. i 80., podczas słynnych już dziś plenerów i sympozjów, m. in. tego Osiekach w 1979, Dobkowski dał się poznać jako artysta zainteresowany ideami land artu, tworząc przestrzenne rysunki w plenerze. Jak pisała Monika Małkowska: „Dobkowski stworzył instalację 'Płonący kwadrat': wytyczył na łące kwadrat o kilkumetrowych bokach, na krawędziach rozmieścił dziesiątki puszek wypełnionych naftą i... podpalił. 'Narysował' geometryczną figurę ogniem. Okiełznał, ujarzmił ogień. W ciemności wyglądało to zjawiskowo i niepokojąco. Niespodziewanie nad kwadratem pojawiły się samoloty, jak na zamówienie. Uczestnicy wydarzenia też poczuli twórczą wenę. Pierwszy zareagował Franciszek Starowieyski. Rozebrał się i wskoczył na środek jaśniejącej formy. Za jego przykładem poszli inni. Dokonało się samoistne zespolenie w grupę" (Monika Małkowska, Żywioły ujarzmione linią, „Rzeczpospolita", 21.05.2009, https://www.rp.pl/artykul/308764-Zywioly-ujarzmione-linia.html, dostęp: 5.02.2020).

2

JAN DOBKOWSKI
1942

"IKS", 1982

akryl, olej/płótno, 147 x 197 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Jan Dobkowski | "IKS" 1982 | OLEJ + AKRYL, 147×197 cm'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

„Malarstwo Jana Dobkowskiego w skali polskiej jest czymś wyjątkowym. Artysta prawie wcale nie operuje plamą. Z żelazną konsekwencją traktuje malarstwo jako swoistą kolorystyczną kontynuację rysunku".

Zbigniew Taranienko, Siła życia. Linia jest śladem myślenia, „Nowa Europa", Nr 7, 11.02.1992

3 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Ikona - Narodzenie NMP

tempera/deska, 48 x 34,4 cm

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

LITERATURA:
Krystyna Czerni, Nowosielski – sztuka sakralna: Podlasie, Warmia i Mazury, Lublin, Muzeum Podlaskie, Białystok 2019, s. 59 (il.)

„Każda ikona ma funkcję mistagogiczną. Bo ikona jest to pokazywanie rzeczywistości empirycznej w jej 'teozis', w jej przebóstwieniu, w jej metamorfozie, przemienieniu, przemienieniu w rzeczywistość zbawioną. Dlatego też każde unaocznienie tego, że możliwe jest przebóstwienie takiej rzeczywistości empirycznej, stanowi swoistą mistagogię – jest wprowadzeniem w tajemnicę Kościoła Bożego."

Jerzy Nowosielski, [cyt. za:] Zbigniew Podgórzec – Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Białystok 1993

4 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Plaża, 1987

olej/płótno naklejone na deskę, 42,50 x 63 cm
na odwrociu nalepka z Domu Aukcyjnego Rempex
oraz Galerii Grafiki i Plakatu

estymacja:
100 000 - 140 000 PLN
23 300 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
obraz podarowany przez artystę Stanisławowi Balewiczowi, listopad 1988
Dom Aukcyjny Sztuka, 6.12.2003 (jako "Kompozycja z figurami")
Dom Aukcyjny Sztuka, 7.11.2004 (jako "Kompozycja z figurami")
Dom Aukcyjny Rempex, 27.01.2016 (jako "Plaża")

Pływaczki, atletki, półnagie niewolnice – grupy kobiet zaludniały obrazy Jerzego Nowosielskiego niemal od początku jego kariery. W latach 50., niejako odpowiadając na wymogi socrealizmu, artysta przedstawiał na swoich płótnach i rysunkach gimnastyczki, koszykarki, czy właśnie pływaczki. Dekadę później skupił się już niemal wyłącznie na rozerotyzowanych, wyidealizowanych przedstawieniach kobiecych aktów w szkicowo zarysowanych wnętrzach. Pochodząca z lat 80. kompozycja prezentuje esencję stylu krakowskiego mistrza. Malowane z jednakowym natężeniem elementy kompozycji: syntetycznie ukazane postaci odziane w skąpe bikini lub bizantyjskie perizonia budują miarowy, wertykalny rytm w poprzecinanej białymi blikami przestrzeni w kolorze złamanej oranżem sieny, reprezentującym plażę. Postacie malowane ciemnym błękitem obwiedzione zostały żółtym i czerwonym konturem, wzmacniającym odczucie gorącego piasku. Całość kompozycji, opracowana w sposób linearny, wypełniona niemalże gładkimi plamami barw, podkreśla fascynację twórcy stylistyką ikon, co stanowi jeden z wiodących i charakterystycznych przymiotów całej jego twórczości.

5 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Martwa natura, 1992

akryl/płótno, 65 x 92 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1992'

estymacja:
190 000 - 250 000 PLN
44 200 - 58 150 EUR

POCHODZENIE:
własność artysty
Galeria Inny Świat, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

„Malowanie obrazów to jest przygotowywanie sobie przestrzeni, w której będziemy musieli żyć po śmierci, to jest budowanie sobie mieszkania. Jeśli nie kochasz tego, co malujesz, to szkoda czasu".

Jerzy Nowosielski

„Sztuka powstaje, jeżeli się cały czas myśli o świecie i próbuje złapać jakąś prawdę. Natomiast powielanie i produkowanie dzieł – to nie dla mnie. Radość tworzenia jest podobna do miłości, związanej z fascynacją i ruchem w człowieku. Sztuka jest jedną z najważniejszych emocji w życiu, połączenie przygody i intuicji ma tu szalone znaczenie. Jak się wszystko wie o sztuce, to już lepiej to zostawić. Bo musi być przygoda. Nic na siłę".

Jan Dobkowski

Martwe natury Nowosielskiego powstawały już w latach 40. Wśród najczęściej przedstawianych przedmiotów w kompozycjach pojawiają się emaliowane naczynia: garnki, dzbanki, durszlaki i misy. W charakterystycznej dla malarza manierze, prezentowane obiekty stają się „uproszczone, oschłe i dosłowne. Przez ich wyizolowanie ze zwykłego kontekstu, obdarzenie bytem niezależnym i odrealnienie przez intensywność barw, nabierają nieoczekiwanej poetyki i patosu. Dzięki ich monumentalizacji, wydzielającej linii konturowej i zgrzebnym kontrastom rozbłysków bieli lub świecącego koloru przeciwstawionego dominancie tła – zyskują one pozajednostkową, a nawet ponadprzedmiotową wymowę idoli. Antynomia między ich prozaiczną rolą w wymiarze codzienności i sakralno-obrzędowym znaczeniem nadanym w kreacji artystycznej była momentem niepokojącym, budzącym nieufność do nawyków potocznego widzenia i ocen" (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945-1980., Warszawa, 1988, s. 129-130).

Prezentowana praca jest przykładem reprezentatywnych cech malarstwa Nowosielskiego. Kompozycja przestawia niemal odrealnione przedmioty, które zostały starannie rozmieszczone na spłaszczonym planie perspektywicznym. W „Martwej naturze" objawiają się główne fascynacje i wpływy malarstwa Nowosielskiego: zainteresowanie sztuką ortodoksyjną, dokonaniami surrealizmu oraz abstrakcją. Świat ikon fascynował Jerzego Nowosielskiego niemal od zawsze. Jako osoba wiązana z kościołem unickim, a zarazem ze środowiskiem ortodoksyjnym w latach nastoletnich udał się na pielgrzymkę w stronę Wołynia. Tam doznał artystycznego oświecenia. Pod koniec lat 30. artysta wyjechał do Lwowa, gdzie po raz pierwszy zetknął się ze sztuką ortodoksyjną, której wpływ będzie można oglądać w całej twórczości Nowosielskiego. Kilka lat później rozpoczął studia w krakowskiej Kunstgewerbeschule, a w 1942 roku dołączył do wspólnoty Ławry św. Jana Chrzciciela, w której zaczął zapoznawać się ze sztuką ikonopisarstwa. Po II wojnie światowej kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i szybko stał się jednym z najważniejszych członków tak zwanej II Grupy Krakowskiej. Inną, niesłychanie ważną inspiracją w twórczości Nowosielskiego był międzynarodowy surrealizm, objawiający się u krakowskiego malarza wyborem niezwykle sugestywnych tematów, które najpełniej realizował w postaci pejzaży i portretów. Użyte w prezentowanej kompozycji przedmioty również do złudzenia przypominają postaci ludzkie, mimo że reprezentują świat przedmiotów. Jerzy Lessman usytuował ten rodzaj przedstawień jako łącznik pomiędzy dwoma najbardziej lotnymi zakresami tematycznymi Nowosielskiego: surowymi, schematycznymi portretami i przejmującymi pejzażami.

„Martwa natura" idealnie wpisuje się w zakres tematyczny tworzony przez Nowosielskiego właściwie przez cały okres twórczości artysty. Widać w niej również wyraźnie zamiłowanie do ciepłej palety barwnej, skłonność do syntezy graniczącej z abstrakcją oraz płaskie traktowanie plamy barwnej. Emaliowane naczynia przybierają w niej niemal kubistyczne formy, a jednocześnie przypominają tak chętnie portretowane modelki Nowosielskiego. Prace o tej samej tematyce znajdują się w publicznych kolekcjach sztuki, np. w Muzeum Śląskim w Katowicach („Martwa natura fantazyjna", 1986) i w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu („Martwa natura", 1986).

Jerzy Nowosielski, fot. Michał Mutor / AGENCJA GAZETA

6 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Wspomninie z Egiptu, 1991

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski | 1991'

estymacja:
200 000 - 280 000 PLN
46 550 - 65 150 EUR

OPINIE:
Praca posiada certyfikat Fundacji Nowosielskich

Artysta poruszał się w kilku kręgach tematycznych: przedstawieniach pejzaży, martwych natur, scen religijnych i obrazowaniem figury kobiety. To w niej upatrywał wyraz sfery sacrum. Fascynowała go tajemnica przedstawienia nagiego kobiecego ciała, która w zachodniej kulturze najczęściej kojarzy się z pornografią, a w kręgach wschodnich stanowi całkowicie inny fenomen. Kobiety Nowosielskiego to zgeometryzowane, niemalże dekoracyjne postaci, które niejednokrotnie przypominają przedstawiane przez malarza kompozycje z martwych natur. Prezentowana praca, pochodząca z późnego okresu malarstwa Nowosielskiego, należy do cyklu „Wspomnienie z Egiptu", który łączy główne wątki języka malarskiego artysty. Anonimowe i uproszczone, prawie geometryczne sylwetki kobiet tworzą razem ornamentalny układ; głębia zostaje zredukowana do minimum. Do umiłowania ciała kobiety i rozważań nad przestrzenią dochodzi tutaj – tak jak w całej twórczości artysty – inspiracja ikonopisarstwem, które Nowosielski uprawiał w młodości. Prace Nowosielskiego charakteryzuje nieodmiennie minimalistyczne, bardzo przemyślane podejście do formy. Żaden element kompozycji nie jest dziełem przypadku.

7 †

JAN TARASIN
1926-2009

"Kolekcja II", 1973

olej/płótno, 100 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tarasin 73'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN | "KOLEKCJA" II | 1973'

estymacja:
95 000 - 120 000 PLN
22 100 - 27 950 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Włochy

Jan Tarasin jako artysta w pełni rozwinął swój styl w latach 70. Wówczas tak chętnie malowane przezeń w martwych naturach przedmioty zaczęły ostatecznie przyjmować odrealnione formy, stając się dryfującymi w przestrzeni kształtami. Te budujące kompozycję w prezentowanej pracy w części potraktowane zostały płasko, by być zrównoważonymi przez trójwymiarowe formy. Mimo że dzieła Tarasina w większości wydają się całkowicie płaskie, wykorzystanie kilku kolorów w sferze tła sprawia wrażenie obcowania w kilku różnych, przenikających się przestrzeniach. Obrazy Tarasina są bowiem oddzielnym uniwersum, które wytworzył artysta, przez lata konsekwentnie rozwijając swoją wizję. Jego świat zbudowany jest ze swoistych symboli, które zawsze porządkowane są właściwym mu zasadom kompozycji.

Prezentowana praca jest jednym z obrazów z powstającej od 1971 roku serii „Kolekcja". Niewątpliwie, jedną z największych inspiracji do powstającego cyklu była wyprawa artysty na stypendium do Azji, którą odbył w 1962 roku. Podróżując przez kilka tygodni, odwiedził wówczas Chiny i Wietnam. Sam artysta wypowiadał się o wschodnich twórcach w następujący sposób: „Cenię ich za ich stosunek do natury, metodę pracy, dzięki której mogli się z nią identyfikować, doprowadzając do maksymalnej koncentracji nie tylko każdy ruch ręki, ale rytm oddechu, napięcie niemal każdego mięśnia, nerwu. Dzięki temu, być może, artysta może stać się na moment tym drgającym na wietrze liściem" (Jan Tarasin, 22 X 2001, [w:] Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryła, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 24). W szczególny sposób podziwiał Tarasin średniowieczne malarstwo chińskie, a zwłaszcza twórczość Muk'i'ego, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku buddyjskiego mnicha. Artystę zafascynowały kompozycje mnicha wykonane tuszem na papierze – oszczędne studium owoców. Buddyjski mnich w swojej pracy miał jeden cel – koncentrację na wycinku otaczającej go fauny oraz flory, co staje się obiektem kontemplacji – a studium pozwala na medytacyjne doznania. Sposób pracy średniowiecznego twórcy, co trudno zauważyć w samych kompozycjach, był szybki, a wręcz momentalny. Uczony w skrótowy, intuicyjny sposób, za pomocą linii oraz zakoli, oddawał otaczającą go rzeczywistość. Opisana metoda malowania pomagała osiągnąć zwięzłość kompozycji, a także jasność wizji duchowej.

Silne skoncentrowanie na symbolu widać również w prezentowanej pracy. „Kolekcja II" zapowiada rozwijany później konsekwentnie sposób pracy Tarasina. Prezentowany obraz przypomina odrealniony pejzaż z linią horyzontu i niebem w trakcie zachodu słońca, na którym rozłożone zostały organiczne tarasinowe modele, jakby lawirujące pomiędzy obiema wyraźnymi sferami. W przyszłości układy obrazów artysty będą rządzić się całkowicie odmiennymi prawami, w których zaczną oddziaływać wewnętrzne siły przyciągania i odpychania.

Krytyczka sztuki, Ewa Gorządek, tłumaczyła, że obrazy Jana Tarasina na przestrzeni całej jego twórczości były podporządkowane jednej idei – „konkretyzacji świata przenikających i nakładających się układów, ruchu sprzecznych sił, ich uwikłań i relacji, porządku, ale i nieustającej zmienności. Traktował je jako model intelektualny, mówiący za pomocą plastycznych znaków o harmonii i dysharmonii w świecie" (Ewa Gorządek, Jan Tarasin, culture.pl/pl/twórca/jan-tarasin, dostęp 12.11.2015, [cyt. za:] Monika Jadzińska, Rytm nieregularny, zmienny..., [w:] Jan Tarasin. Metamalarstwo, [red.] Iwona Szmelter, Warszawa 2017, s. 83).

8

TOMASZ TATARCZYK
1947-2010

"Czarne wzgórze", dyptyk, 1990

olej/płótno, 120 x 140 cm (całość), 120 x 70 cm (wymiary każdej części)
sygnowany i opisany na odwrociu na krośnie: 'TATARCZYK | BLACK HILL'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
46 500 - 70 000 EUR

„(...) bogactwa w Mięćmierzu: purpurowe zachody słońca nad Wisłą, soczysta zieleń wzgórz, jesienne orgie barw berberysów i dereni, fiolety zaoranych pól - wszystko to Tatarczyk odsuwa i wybiera tylko czerń i biel. Te dwie barwy oczywiście kunsztownie wzbogaca chromatycznie i tworzy z nich pełno-brzmiące akordy, ale jego wizja malarstwa jest ascetyczna, jakby nie doznanie wzrokowe ja ukształtowało, a uporczywa koncepcja matki ziemi".

Jacek Sempoliński, Twardy wybór, [w:] Tomasz Tatarczyk. Malarstwo, Warszawa 2004, s. 35

Wizja wzgórza gęsto porośniętego drzewami jest jedną z flagowych kompozycji należących do wypracowanego języka malarskiego Tomasza Tatarczyka. „Black Hill" to wielokrotnie powtarzane przedstawienie pejzażu z lat 90., którego głównym składnikiem jest linia drzew zderzona z jasną płaszczyzną nieba. Artysta wielokrotnie pracował nad tym samym tematem do momentu, w którym nie był pewien, że osiągał perfekcję. Ogromna poetyka prac malarza wynika właśnie z wnikliwej obserwacji i wnikliwej analizy, skutkujących w długiej pracy nad płótnem.

Tatarczyk najlepiej realizował się w sztuce pejzażowej. Mieszkając pomiędzy Warszawą a Mięcimierzem, wsią położoną niedaleko Kazimierza nad Wisłą, miał możliwość nieskończonego kontemplowania otaczającej go przyrody. Co bardzo ciekawe, większość z jego prac powstawała jednak z pamięci – była rezultatem zapisanego w myślach wrażenia o danym miejscu lub osobie. W pracach Tatarczyka trudno również o detale. Ćwiczenia malarskie traktował na zasadzie poszukiwania porządku, którego naturalną konsekwencją jest charakterystyczna dla jego obrazowania synteza.

Tatarczyk jako artysta zaczynał stosunkowo późno. Kształcenie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął dopiero w wieku 30 lat, wcześniej ukończywszy studia na Warszawskiej Politechnice. Malarstwa uczył się w latach 1976-81, w pracowni Jana Tarasina, którego obok Zbigniewa Gostomskiego wymienia się jako twórcę mającego największy wpływ na późniejszy styl Tatarczyka. I rzeczywiście, jego zainteresowanie mocnymi kontrastami i wręcz graficzną organizacją przestrzeni płótna jest wyraźną reminiscencją stylu mistrza.

Prezentowane prace to na pozór niemalże monochromatyczne płótna – zachowane jedynie w gamie bieli i szarości rozdzielonych pomarańczowym pasem. Przy bliższym wejrzeniu otwierają się jednak przed widzem kolorami w detalach ujętych na granicy dwóch silnych płaszczyzn krańca lasu i przestrzeni nieba. Spośród wielu walorów czerni wyłaniają się delikatne akcenty kolorystyczne w postaci zieleni i ultramaryny. Sam artysta mówił: „Kolory w moich obrazach oczywiście są, ale odkrywa się je w miarę uważnego oglądania. Kiedy przystępuję do malowania, mam płótno zagruntowane, przeklejone, zaznaczone węglem podstawowe proporcje i już samo zaznaczenie węglem tych odległości, zarys kompozycji, jest czarny na białym. Czasami robię grunt bielą złamaną — wtedy kiedy mam już sprecyzowaną wizję. Czasem używam koloru, maluję po prostu kolorem, ale potem, w miarę jak postępuje proces malowania, im dłużej pracuję, tym bardziej gama kolorystyczna zbliża się do swoich przeciwstawień: czerni i bieli. Kiedy wreszcie dochodzę do wniosku, że dodawanie czegokolwiek nic już nie zmienia, uznaję malowanie za skończone. Mówię oczywiście o długim, powolnym procesie charakterystycznym dla malarstwa olejnego. Używam pędzla niedużej szerokości i nakładam farbę impastowo, muszę więc czekać, aż jedna warstwa zaschnie, zanim przystąpię do kładzenia drugiej, żeby nie nakładać mokrego na mokre" (M. Jachuła, M. Jurkiewicz [red.], Co po Cybisie, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018, s. 265).

Warto również zwrócić uwagę na rozmiary płócien. Według artysty temat obrazu winien być dostosowany do skali ludzkiej. Nie dziwi więc fakt monumentalnych przedstawień ciemnego lasu w „Black Hill". Ze skalą płótna Tatarczyk wiązał również sposób zapełniania go farbą. W opinii malarza im większa powierzchnia, tym bardziej syntetyczne powinno być przedstawienie. Szczegóły należne są miniaturom, duże płótna natomiast powinny być możliwe do odczytania przy jednym spojrzeniu.

9 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

Bez tytułu, 1982

olej/płótno, 195 x 142 cm
sygnowany p.d.: ‘T. Ciecierski’
opisany i datowany na odwrociu: ‘T.CIECIERRSKI | 1982 | oil/canvas’

estymacja:
190 000 - 250 000 PLN
44 200 - 58 200 EUR

„Rzeczywistość, która mnie interesuje, znajduje się na granicy możliwości określenia. Stąd obrazy moje balansują na pograniczu świata rzeczywistego (przedstawiającego) i nierealnego (emocjonalnego). Fascynuje mnie możliwość poruszania pojedynczymi figurami, całymi ich grupami, drobnymi wydarzeniami i scenkami. Możliwość przerzucania z miejsca na miejsce, przekreślania i zamazywania, nadająca im inny sens i nastrój przez zmianę kontekstu pozwala mi czasami zatrzymać moment na granicy rzeczywistości i fikcji”.

Tomasz Ciecierski

Tomasz Ciecierski w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty

Prezentowany na łamach niniejszego katalogu obraz utrzymany jest w stylistyce charakterystycznej dla prac, które Ciecierski tworzył w latach 70. i 80. XX wieku. Opracowane w szkicowy sposób pole obrazowe o ponadludzkiej skali zaludniają ciągi kresek, zygzaków, rudymentarnych postaci ludzkich składające się na ukośnie wznoszące się i opadające pasma. Uchwycone jakby w ruchu figury i kształty przypominają z jednej strony pradawne malowidła naskalne, z drugiej zaś – ikoniczne dokonania włoskich futurystów realizowane zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Całość składa się na dynamiczną, pełną ekspresji kompozycję, której specyficzne kadrowanie, „ucięcie" postaci na krawędziach płótna sprawia, że kompozycja zdaje się fragmentem większej, rozszerzającej się w nieskończoność całości, którą widz dobudowuje w wyobraźni. Ważną właściwością obrazu jest też kontrast barwny pomiędzy partiami zamalowanymi oraz neutralną barwą podłoża – zagruntowanego na biało płótna.

O pracach Ciecierskiego z lat 70. i 80., przy okazji wystawy artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi, pisał w 1990 roku Ryszard Stanisławski: „Biel tła i rozsypanie na nim całych zbiorów sylwetek sprawiały wrażenie, że obrazy te pochodzą wprost ze szkicownika barwnym tuszem nerwowo zapełnionego". Faktycznie, prace Ciecierskiego z tego okresu zestawiają niemal abstrakcyjne motywy przedstawieniowe z płaskim, neutralnym tłem o ledwie zarysowanych elementach sugerujących przestrzeń. Ciecierski wprowadzał na wielkoformatowe płótno techniki typowe dla rysunku, np. w ramach prac powstałych w cyklach „Mętne sprawy", „Morze czerwone", „Okruchy i kawałki" czy „Obrazorysunek". Kinga Kawalerowicz pisała o nich w następujący sposób: „Obecnie spośród wielu znaków owego złożonego języka Ciecierski zdecydował się wybrać jeden – 'nabazgraną' sylwetkę ludzką. Ta figuracja, rodem z l'art brut, zwielokrotniona wypełnia jego płótna. Malarz zrezygnował też z 'realistycznych' pejzażowych kadrów, nie wyrzeka się jednak perspektywy. Poddane jej prawom, rozsypane lub uszeregowane figury cofają się w głąb, lub wysuwają na plan pierwszy neutralnej bieli płótna".

Środki artystyczne stosowane przez Ciecierskiego nabierają cech swoistego badania i analizy używanego przez niego medium. Plamy i linie okazują się najmniejszymi składowymi częściami malarstwa, a ich zestawienie z neutralną płaszczyzną eksponuje proces budowania przestrzeni wewnątrz kompozycji, który to zabieg nie jest przesłonięty przez iluzyjność i powstanie naturalistycznego efektu, ale wręcz przeciwnie: jest niejako niszczony przez zastosowanie najprostszych środków.

Lata 70. i 80. stanowiły w karierze Ciecierskiego okres formatywny: dyplom w pracowni prof. Krystyny Łady-Studnickiej na warszawskiej ASP obronił w roku 1971. W latach 1972-85 związał się z uczelnią jako wykładowca. Wiele przy tym podróżował. Jak notuje Ewa Gorządek, „W czasie pobytu w 1971 roku w Stanach Zjednoczonych artysta zwrócił uwagę na książeczkę z rysunkami rzeźbiarza Claesa Oldenburga. Po powrocie zainspirowany tą formą rozpoczął pracę nad cyklami rysunków w blokach i brulionach". W ciągu dekady 1981-91 odbył cztery rezydencje artystyczne w Holandii, Niemczech i Francji. Debiutował w 1974 w legendarnej awangardowej galerii Krzywe Koło w Warszawie, a w 1980 miał pierwszą indywidualną wystawę w Amsterdamie, mieście, do którego jego sztuka zagościła na stałe, znajdując się m.in. w kolekcji słynnego Muzeum Stedelijk. Jest członkiem nieformalnej warszawskiej grupy artystycznej Pendzle, zrzeszającej „prawdziwych malarz" reprezentujących różne postawy i pokolenia. Oprócz Ciecierskiego w spotkaniach i dyskusjach towarzysko-artystycznych brali udział Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid, Włodzimierz Jan Zakrzewski, a także zmarły w 2010 Tomasz Tatarczyk.

10 †

TOMASZ CIECIERSKI
1945

Bez tytułu, 1996

olej/płótno, 197 x 144 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'TOMASZ | CIECIERSKI | 1996 | oil/canvas | "untitled"'

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

„Ciecierski zawsze oddawał się marzeniu o toskańskim pejzażu i holenderskim porządku, stąd z jednej strony jego malarstwo jest określone przez ukrytą dyscyplinę komponowania czy konstruowania obrazu, z drugiej zaś cechuje się lekkością przepływających na płótnie kształtów, intensywnym kolorem, lekką ironią, czasem erotyzmem".

Maria Morzuch, [cyt. za:] Abecadło, [red.] Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. nlb.

Waldemar Baraniewski tak charakteryzował metamalatską formułę twórczości Tomasza Ciecierskiego: „W obrazach może się wydarzyć wszystko. Ciecierskiego pociąga możliwość malowania bez żadnych ograniczeń. Malowania rzeczy z różnych obszarów i mieszania ich na jednym obrazie. Poszukiwania logiki takich połączeń. Tak powstają obrazy alogiczne. Zbudowane jakby z notatek malarskich, z brudnopisów. Z nie powiązanych kompozycyjnie części, tworzących coś w rodzaju obrazowego rebusu. Obrazy alogiczne, powstające w połowie lat siedemdziesiątych, ukazują wyraźny kryzys reprezentacji, jako projektu całości. Ciecierski sięga po rozmaite środki plastycznych notacji – polaroidowe zdjęcia, szkice, notatki, bazgroły i umieszcza je w przestrzeni płótna na zasadzie pełnej wzajemnej autonomii. Stają się tym samym obrazem zobaczonego świata, bez selekcji i hierarchii. Z akceptacją pomyłek i błędów. Ciecierski nie koryguje, nie usuwa z obrazu błędów, ale je wizualizuje poprzez skreślenia, przekreślenia. Można powiedzieć, że tym zabiegiem jakby podnosi ich rangę, wyróżnia. Obrazy alogiczne powstawały w okresie dominacji w sztuce praktyk konceptualnych. Ciecierski nigdy nie odchodził od malarstwa, ale otwartość intelektualna i artystyczna sprawiała, że nie traktował konceptualizmu jako zagrożenia. Raczej sprawdzał, co z tego może się przydać malarzowi. Sądzę, że właśnie obrazy alogiczne były odpowiedzią na ten dylemat. Ich struktura, swoisty obiektywizm i 'koncept' śledzenia alogicznych powiązań, wyraźnie by na to wskazywały. Oczywiście wciąż pamiętać musimy o konstytutywnym dla tej formuły malarstwa, nastawieniu metamalarskim. Sam artysta po latach przyzna, że był 'bardzo zainteresowany konceptualizmem. Paradoksalnie widziałem w nim szansę na przemianę malarstwa. Uważałem, że konceptualizm przez to, iż był zaprzeczeniem postawy intuicyjnej, która dominowała w malarstwie, wymusi te zmiany. Chociażby poprzez zmianę języka, presję na wyraźne formułowanie powodów, dla których powstaje obraz'. (...) W latach dziewięćdziesiątych Ciecierski tworzy/maluje złożone struktury przedmiotowe – obrazomontaże. Są one skręcane, łączone, zbijane, nawarstwiane z pojedynczych obrazów, lub lokowane w obrębie większego obrazu. Obrazomontaże zachowują malarską materię (blejtram, płótno), ale rozbijają, destabilizują obraz. Nawarstwianie obrazów jest jednocześnie ich zakrywaniem, zasłanianiem. Odwraca logikę kreacji jako ujawniania i reprezentacji. Nigdy nie zobaczymy tego co malarz na nich namalował, dostępne są fragmenty i struktura materialna. Iluzja zostaje zakryta. Na zawsze. Wraz z nią ulotna pamięć widzenia. Trudno w tym momencie nie przywołać dzieła, które ujawniało i zakrywało, budowało i kamuflowało w znacznie większym obszarze, niż projekt Ciecierskiego i które bez wątpienia jest intelektualnym zapleczem tych decyzji. To koncepcja 'Merz' i 'Merzbau' Kurta Schwitersa. Malarstwo, które łączy heteronomiczne składniki rzeczywistości, wychodząc ku przedmiotowości, przestrzeni rzeczywistej, pamięci, notacji i jej kamuflażu. Ciecierski, ten dadaistyczny komponent lokuje w rozbudowanej i chyba nigdy nie pokazanej aktywności fotomontażowej. W genialnej, poetyckiej strukturze obrazów, pozostających w prywatnym dialogu z malarską reprezentacją. W 2002 roku Ciecierski pokazał dzieło skonstruowane z fotografii, dokumentujących długotrwały proces cyklicznych zabiegów porządkowych w pracowni – mycia pędzli po malowaniu. Winny formalnie sposób wrócił do wątków autotematycznych i refleksji meta artystycznej. To dzieło było wynikiem dwuletniej, systematycznej rejestracji. Po zakończeniu malowania artysta mył narzędzia i fotografował zlew wypełniony tym co pozostało z pracy nad obrazem. 'Po skończonej pracy – wyzna – myłem pędzle i wylewałem do zlewu. Wszystko spływało do szamba i tam gdzieś może powstawał obraz? Chciałem zatrzymać te kolory, więc postanowiłem to sfotografować'. Właśnie ten bezpośredni związek z tradycyjnym procederem malowania, czyni z pracy Ciecierskiego dzieło niezwykłe. Z pozoru daje się ono interpretować jako swobodny powrót do metod, kiedyś intensywnie eksploatowanych przez konceptualizm. A w rzeczywistości jest znacznie bardziej złożone, niejednoznaczne. Mimo pozoru automatyzmu zapisu, jest w gruncie rzeczy niezwykle poetyckie. Pełne czasu i obrazów, których nie zobaczymy, ale bez których by nie powstało. Dyskurs ze sztuką i malowaniem, który prowadzi Ciecierski jest przedsięwzięciem wyjątkowym, ciągłą analizą pojęcia obrazu, jego złożoności i niejednoznaczności" (Waldemar Baraniewski, Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory, „Exit", nr 2 (90), kwiecień-czerwiec 2012).

Tomasz Ciecierski w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty

11 †

TOMASZ CIECIERSKI

1945

Bez tytułu, 1996

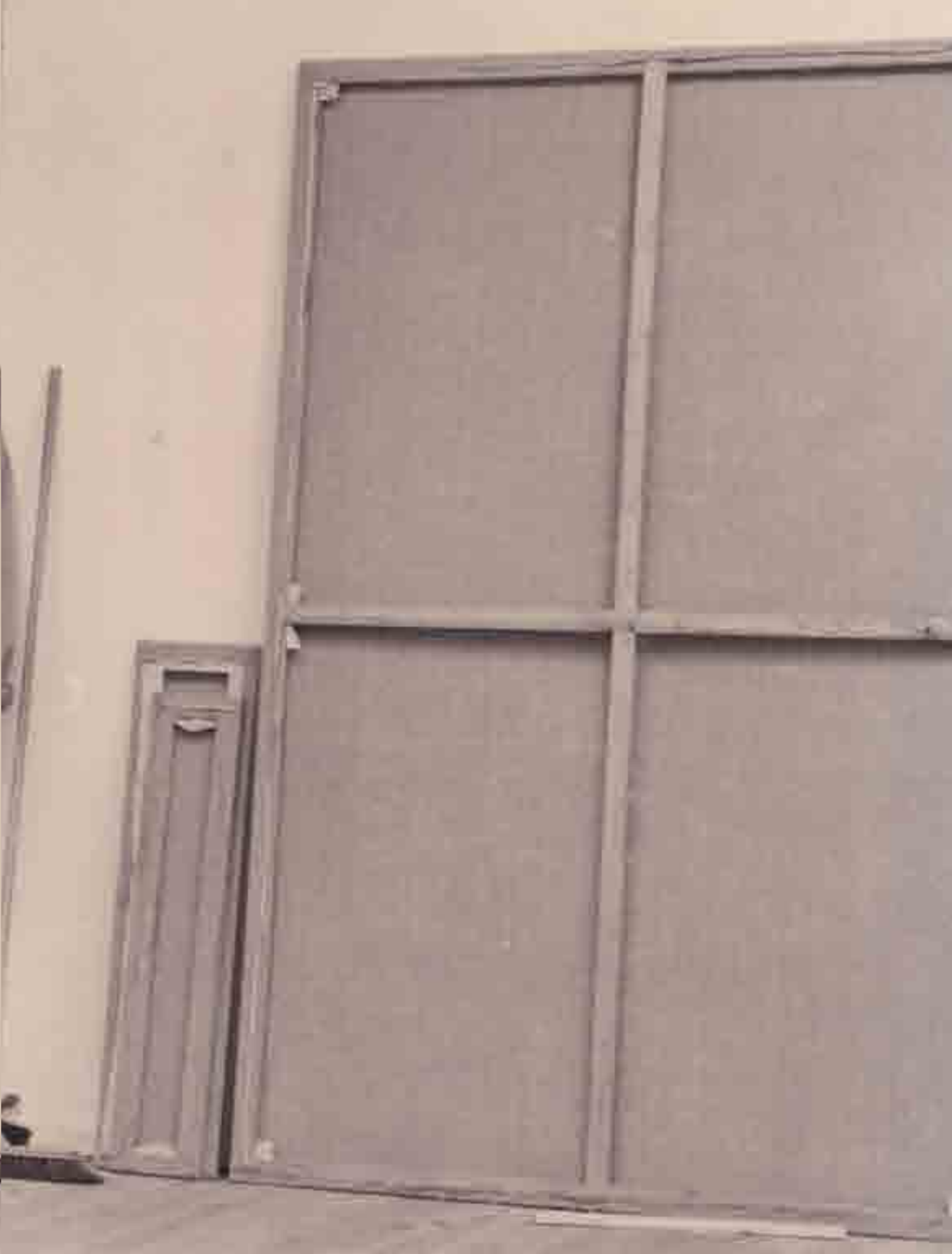
olej/płótno, 170 x 212 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1996 [nieczytelne] T. CIECIERSKI'

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

„Krzątając się po pracowni, co jakiś czas coś wpada w ręce, coś się zauważa, choćby wyglądając przez okno. I często właśnie w takich momentach i z takich marginaliów powstają obrazy".

Tomasz Ciecierski

Tomasz Ciecierski w pracowni, lata 90. XX w., fot. Paweł Sosnowski



12 †

STEFAN GIEROWSKI
1925

“Obraz CCCLXXXVII”, 1977

akryl/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘S Gierowski | Ob CCCLXXXVII | 1977’

estymacja:
100 000 - 160 000 PLN
23 300 - 37 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Sztokholm
kolekcja prywatna, Polska

„Odkryta w naszej epoce prawda o sztuce jest żenująco oczywista – za obrazem znajduje się tylko pusta ściana! Czasem trochę pajęczyny. Kurzu. I nic więcej. Wszystko rozgrywa się na płótnie. Jest więc tylko jeden konkret: rozmalowana powierzchnia. Dlatego Gierowski swoje prace nazywa po prostu: Obrazy. Obrazy-konkrety. Przedmioty sztuki. Rzeczy" – tak historyk sztuki Aleksander Wojciechowski opisywał swoje pierwsze spotkanie z malarstwem Stefana Gierowskiego (Aleksander Wojciechowski, Młode Malarstwo Polskie 1944-1974, Warszawa 1983, s. 77). Zwracał uwagę na fakt, że modernistyczne malarstwo niejednokrotnie podejmowało wątki autotematyczne, „opowiadało" o sobie samym – eksponowało malarskie właściwości: płaszczyznę, fakturę, kolor. Podobnie jest u Gierowskiego: ponieważ jest on zainteresowany sztuką nieprzedstawiającą, stawia na pierwszym miejscu problemy malarskiego medium i formy.

Około połowy dekady lat 50. XX wieku Gierowski zaczął malować obrazy abstrakcyjne. Konsekwentnie opisywał je poprzez nadanie numeru porządkowego za pomocą liczb rzymskich. Pierwszy obraz abstrakcyjny, opisany „I", powstał w 1957 roku. Prezentowane tutaj płótno z 1976 roku nosi numer „CCCLXXXVII", czyli 387. Obraz ten posiada pewne cechy charakterystyczne dla twórczości artysty z lat 70. Tak jego twórczość z tamtej dekady opisywała historyczka sztuki i przyjaciółka artystów Bożena Kowalska: „W latach siedemdziesiątych podejmował wciąż absorbujące go zagadnienie przestrzeni na kilka różnych sposobów. Otaczał jednobarwne, prostokątne pola obrazów zróżnicowaną kolorystycznie wstęgą obrzeżenia, dzięki czemu zdawały się one uginać i uwypuklać, zmieniając przy tym złudnie odcienie barwy. Na podobnej zasadzie w kompozycjach pasmowych poziome strefy, w zależności od własnego koloru i koloru pasm sąsiadujących, wysuwają się na plan pierwszy lub cofają w głąb. Kropkowane, migotliwe płótna z kolei budują plany przestrzenne. Czarne, matowe powierzchnie, prószone połyskliwymi plamkami, albo też białe, prószone inną w odcieniu bielą, tworzą złudę nie tyle dostrzegalnych, ile domyślnych czy przeczuwanych dali" (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska. Szanse i mity 1945-1980, Warszawa 1988, s. 212).

Wskazane powyżej cechy malarstwa Gierowskiego dają się odnaleźć w prezentowanym tutaj obrazie „CCCLXXXVII". Jest to kompozycja w formie pionowego prostokąta, w której centrum znajduje się mniejsze, prostokątne pole wypełnione drobnymi, migoczącymi plamkami barw. Otacza ją pas ramy, ciemnozielonej na górze obrazu, przechodzącej w żółcień w jego dolnej części. Widać tutaj elementy, o których pisała Kowalska: prostokąt w centrum tworzy iluzję przestrzeni, zdaje się być bliżej widzów niż otaczająca go rama. Środkowa część płótna to pole wypełnione drobnymi, kontrastowymi plamkami w kolorach zielonym i czerwonym z domieszką błękitu, które migoczą w oczach widza. Opierając się na prawie wizualnego kontrastu, artysta stworzył migotliwą, wibrującą powierzchnię. Tym samym uwidacznia się w prezentowanym obrazie zainteresowanie Gierowskiego wskazanymi już problemami: tworzeniem malarskiej iluzji przestrzeni, jednak nadal w obrębie sztuki abstrakcyjnej; tworzeniem optycznych efektów, które działają na percepcję widza.

Gierowski jest ważną postacią dla polskiej sztuki abstrakcyjnej. Choć studia artystyczne odbył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kojarzony jest przede wszystkim z warszawskim środowiskiem artystycznym, w stolicy mieszka od końca lat 40. poprzedniego wieku. Interesujące go, modernistyczne pojmowanie obrazu jako zamkniętej powierzchni, rządzącej się prawami właściwymi dla swojego medium, pozwoliło mu zgłębiać przez lata zagadnienie malarstwa abstrakcyjnego, dzięki czemu z czasem zyskał pozycję klasyka w tej dziedzinie. Należał on do pokolenia neoawangardowych twórców, którzy czerpali inspirację od klasyków sztuki nowoczesnej, na przykład od Henryka Stażewskiego, a z czasem sami zyskali pozycję autorytetów. W historii sztuki polskiej twórczość Gierowskiego kojarzona jest z „eksplozją" abstrakcji po 1955 roku, był to jednak przecież wyłącznie jej początek, fundament dla kontynuowanej następnie przez dekady aktywności artystycznej.

13 †

VICTOR VASARELY
1906-1997

"Firaxo", 1977

akryl/płótno, 95 x 95 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'2986 VASARELY | "FIRAXO" | 92 x 92 | 1977 | [sygnatura]'
opisany na blejtramie: '2986 "FIRAXO" 92 x 92'

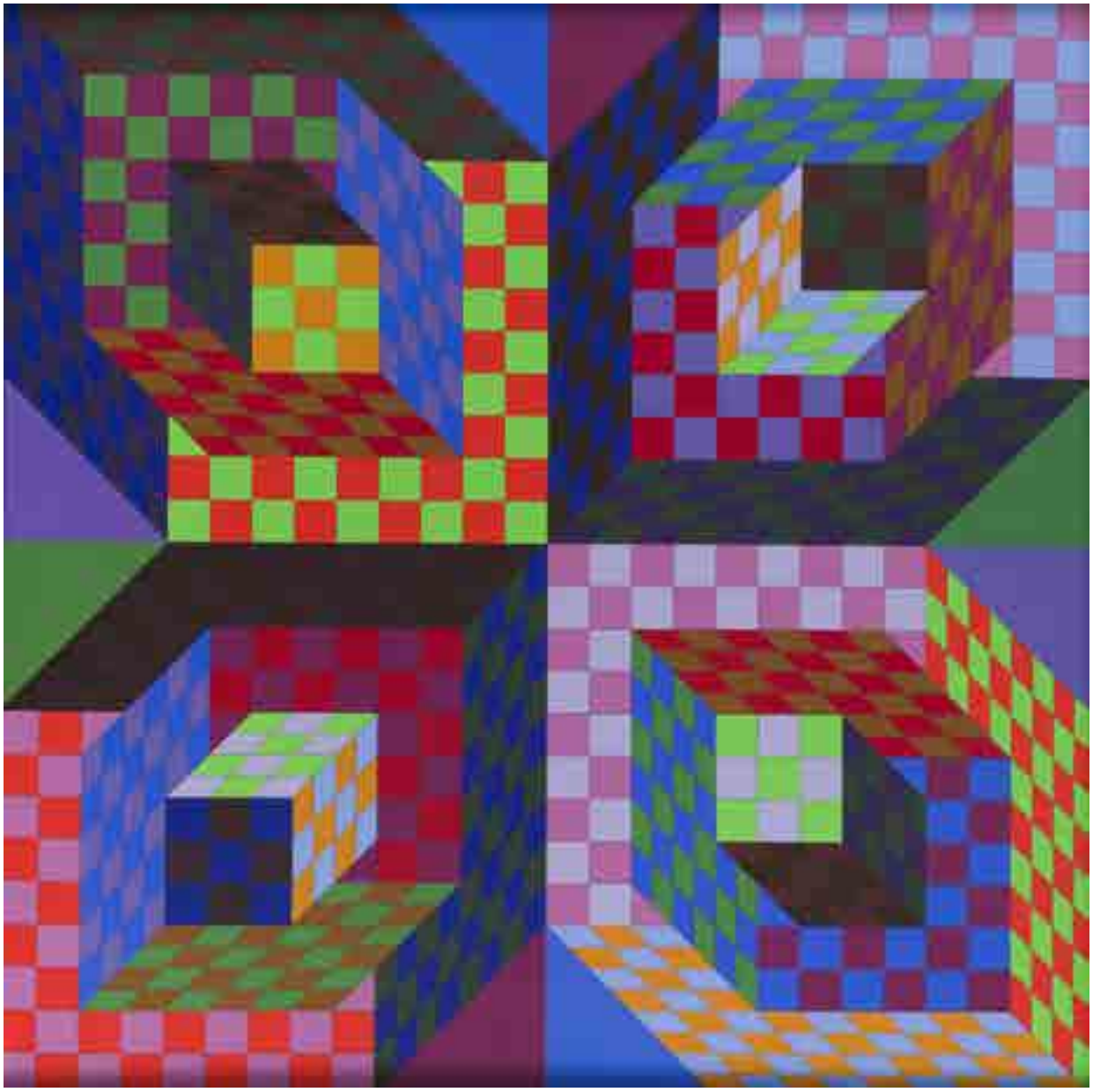
estymacja:
400 000 - 500 000 PLN
93 000 - 117 000 EUR

POCHODZENIE:
The Vasarely Center, Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA, od 1979
kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego
Obiekt będzie włączony do catalogue raisonne artysty przygotowanego przez Fondation Vasarely w Aix-en-Provence.

„Nieodmiennie mówimy o 'naturze', która rozwija się przepięknie w stronę zarówno porządku, jak i wielkości. Najważniejsi artyści do dnia dzisiejszego dostosowują rzeczy do skali człowieka, formując je na własne podobieństwo. W przyszłości, jedyny porządek wyznaczać będzie abstrakcja, na wzór relacji między gwiazdami i atomami..."

Victor Vasarely, 1955



Obraz „Firaxo" został namalowany w 1977 roku, kiedy kariera Victora Vasarely'ego była w zenicie. Podzielna na cztery pola kompozycja to iluzja przestrzeni, uzyskana przy pomocy geometrii sześcianu. Zwielokrotnione figury zdają się zarówno wypukłe, jak i wklęsłe, co potęguje kontrastowa kolorystyka i światłocień. Był to czas, gdy węgiersko-francuski modernista stał się artystą globalnym, celebrowanym przez krytyków, podziwianym przez widzów, zapraszanym do współpracy przez najważniejsze instytucje. Jak pisała Maria Poprzęcka, „op-art był wszędzie", a na jego czele stała barwna postać Victora Vasarely'ego. Ukoronowaniem jego sławy było otwarcie muzeum w Aix-en-Provence, a następnie w rodzinnym Peczu.

„Romantyczny astronauta", jak nazwali go krytycy, był nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z dwudziestowieczną sztuką abstrakcyjną. W jego biografii splata się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji. Artysta zaczynał swoją edukację studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarely'ego uformowała w budapesztańskich warsztatach Műhely – prowadzonej przez Sandora Bortnika szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu.

W pierwszym okresie swojej twórczości, Victor Vasarely projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa stanowiła laboratorium dla jego przyszłej twórczości artystycznej. To wtedy, w latach 30., zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarely'ego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Artysta daleki był jednak od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem.

Podobnie jak wszyscy wielcy moderniści, Vasarely widział rzeczywistość jako jednię, którą można pojąć w naukowy, doświadczalny sposób. Język abstrakcyjnych form, którym się posługiwał, wywodził się od studium przyrody i jej empirycznych form. Rytm i porządek przyrody stanowił archetyp dla geometrycznego schematu kompozycji Vasarely'ego. Abstrakcyjne kształty oddawały naturę wszechświata i kosmicznego porządku, opisywanego przez matematykę i geometrię. Zainteresowanie astronomią oddawały tytuły prac, m.in. „Vega" od Wegi czyli najjaśniejsza gwiazda Lutni. Ciekawy wątek op-artu przypomniała Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki", w którym opisała historyczne tło działalność Victora Vasarely'ego. Powojenna scena artystyczna we Francji była zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez taszyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści". Swoiste novum oferowała galeria Denise René, promując abstrakcję geometryczną. Celem było przywrócenie „jasności, stabilności i ładu" jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej.

Sztuka geometryczna, znana doskonale od początków XX wieku i obarczona łatką akademizmu, budziła w młodym wówczas Vasarely'm bunt. Wtedy właśnie wprowadził do swych obrazów iluzje optyczne, które dawniej stosował w projektach użytkowych. Tym, co centralizowało jego twórczość, była idea wirtualnego ruchu. Nawiązywał do przedwojennych mobili Aleksandra Caldera i Marcela Duchampa, jeszcze silniej pogłębiając swój związek z przedwojenną, lewicującą awangardą.

Ale twórcom op-art nie zależało na fizycznym ruchu, który nadawali swoim dziełom dadaiści. Interesowało ich ożywienie powierzchni płótna. Posługiwali się formami geometrycznymi odnoszącymi się do fizjologii widzenia, tym samym przesuwając odbiór dzieła z twórcy na odbiorcę. Obcy był im mit arcystwórcy i jego ekspresji; hołdowali nauce i technice, czego dowodem było skonstruowanie „Mathematics" – zaprezentowanej na wystawie „Le movement" maszyny rysującej w postaci robota, wykonującego prace na papierze przy użyciu flamastra. Vasarely uważał, że nie maluje, lecz programuje swoje dzieła, posługując się stworzonym przez siebie systemem.

Choć gigantyczny sukces nurtu op-art wkrótce doprowadził do zbanalizowania innowacyjnych rozwiązań jego twórców, motorem sztuki Victora Vasarely'ego było utopijne marzenie o „nowego, wspaniałego świata". Podobnie jak Duchamp, wierzył, że to widzowie tworzą obrazy, jednocześnie uznając zbawczą rolę sztuki. Do końca życia pozostał prawdziwym modernistą, który podzielał wiarę dawnych awangard w uniwersalność opartego na racjonalistycznych systemach języka abstrakcji.

Victor Vasarely, 1975, fot. Roger Viollet / EastNews

14 †

WOJCIECH FANGOR
1922-2015

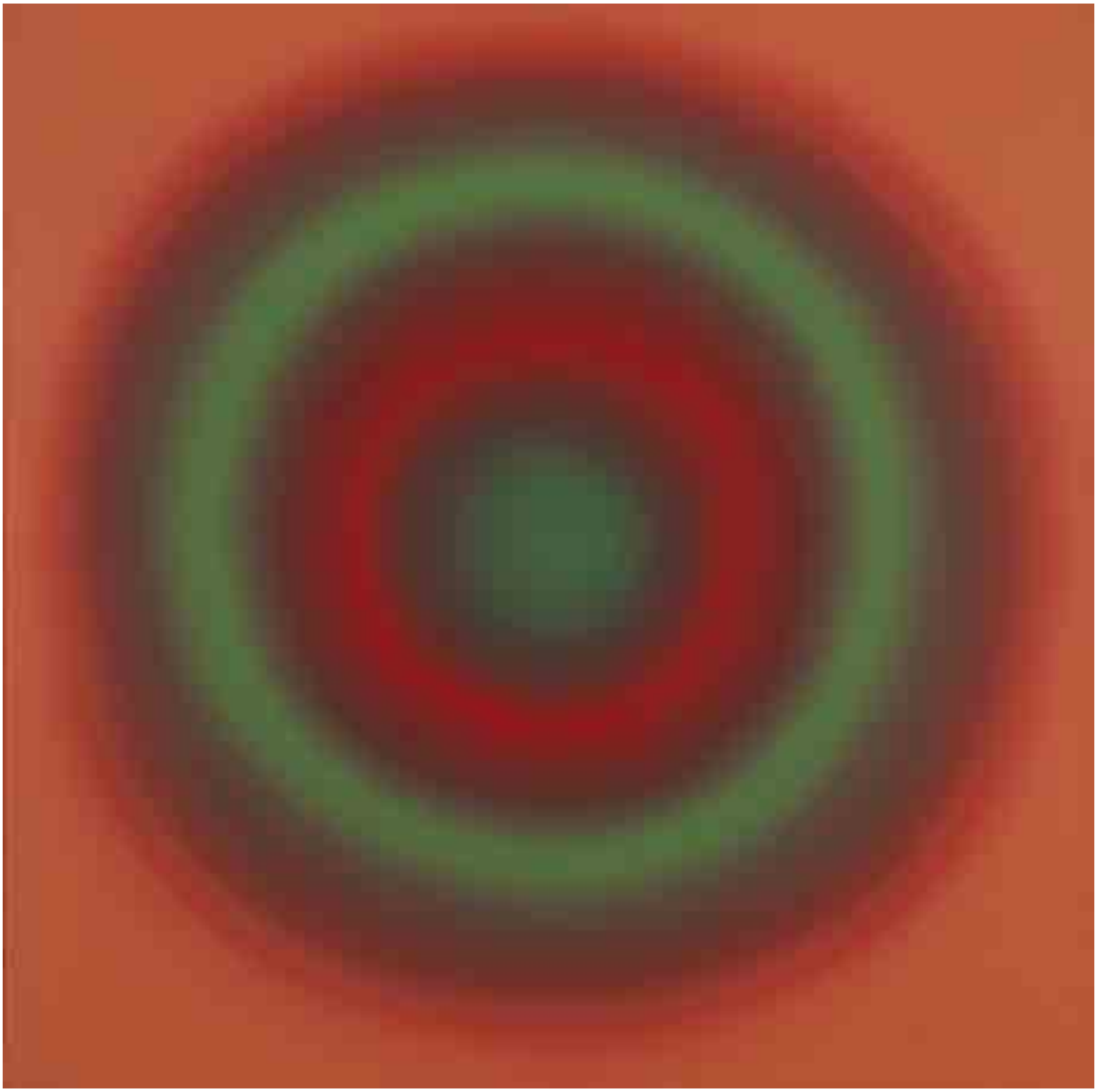
"B 70", 1965

olej/płótno, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 70 | 1965'

estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
140 000 - 210 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Springer, Berlin
kolekcja prywatna, Niemcy
Grisebach, 2016
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor, Galerie Springer, Berlin, październik 1965



Lata 60. to przełomowy okres w twórczości Wojciecha Fangora. Podjęte wówczas decyzje – zarówno natury artystycznej, jak i życiowej – miały bezpośredni wpływ na zdumiewający rozwój jego kariery, której szczytowy moment przypadł na 1970. „B 70" z 1965 powstało, gdy autor przenosił się z Niemiec do Wielkiej Brytanii. W roku poprzednim otrzymał stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego. W październiku 1965 odbyła się wystawa w Springer Galerie. W tym czasie malarz był już Wielkiej Brytanii, gdzie pracował jako wykładowca wizytujący w Bath Academy of Arts. Jak kilka innych dzieł z tego okresu, „B 70" z berlińskiej galerii trafiło do prywatnej kolekcji i tym samym stało się jedną z pierwszych kompozycji Wojciecha Fangora sprzedanych prywatnym kolekcjonerom.

Okoliczności powstania „B 70" nieuchronnie wiążą się z emigracją. Wojciech Fangor to przykład twórcy, którego kariera nabrała rozpędu po tym, jak wyjechał na Zachód. Jak powiedział po latach odnośnie swojego wyjazdu do USA, „Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzmy i zbrodnie". I choć w międzynarodowym środowisku artystycznym osiągnął więcej niż jakikolwiek Polak, paradoksalnie w ojczyźnie jego malarstwo doceniono bardzo późno. W rodzinnym kraju był uznanym autorem socrealistycznych kompozycji, wielokrotnie nagradzanych, takich jak słynne „Postaci" i „Matka Koreanka". Zdaniem Jarosława Modzelewskiego wynikało to ze słabego dostępu do nowych, op-artowskich dzieł Fangora, połączonego z „niepokojącymi" obrazami socrealistycznymi, które polska publiczność znała z muzeów: „Skąpe wiadomości o sukcesach Wojciecha Fangora w op-arcie, kilka reprodukcji – to było w zasadzie wszystko, co wtedy wiedziałem o tym mitycznym dla mnie artyście. Sytuację komplikowały jeszcze jego niepokojące obrazy z lat 50., które oglądałem w muzeach. Dorobek Fangora docierał do mnie nierozerwalnie spleciony z historią i jego osobistymi doświadczeniami, których doznawał za jej sprawą" (Jarosław Modzelewski, Recenzja dorobku Wojciecha Fangora w postępowaniu o nadanie tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, realizowanym na Wydziale Malarstwa, Warszawa 2015).

Artysta zaczął nawiązywać relacje z amerykańskimi marszandami jeszcze w 1958, na trzy lata przed wyjazdem z Polski. Jedną z najważniejszych postaci dla jego przyszłej kariery na Zachodzie była waszyngtońska marszandka Beatrice Perry. Prawdopodobnie między nią a malarzem początkowo pośredniczył nie kto inny jak Peter Selz, kurator nowojorskiego MoMA i autor pierwszej wystawy polskiej sztuki w tym muzeum – „15 Polish Painters" z 1961. To zapewne za jego sprawą w 1960, w czasie swojej podroży do Polski, Perry odwiedziła mieszkającego w Warszawie Fangora. W jednym z wywiadów twórca wspominał współpracę z Gres Gallery: „[Pomogła mi] Beatrice Perry, marszandka z Waszyngtonu. W 1960 r. specjalnie przyleciała do Polski. Bardzo jej się podobało to, co robię. Namawiała mnie, żebym pracował w USA, bo tam takie awangardowe rzeczy budzą zainteresowanie. Jak już byłem w zachodniej Europie, załatwiła mi dwa

Wojciech Fangor w Summit pod Nowym Jorkiem, 1988, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

ważne stypendia. Uratowały mnie przed klęską finansową. Na Zachodzie często z dnia na dzień nie miałem z czego żyć. Dopiero kiedy zostałem imigrantem w USA, dostałem stałą posadę wykładowcy na uniwersytecie i miałem pierwsze stałe dochody. (...) Miałem amerykański kontrakt na pięć lat. Dla mojej marszandki Beatrice Perry miałem malować 30 obrazów rocznie. Dostawałem za to miesięczną pensję, z której żyliśmy z żoną. To ważne, bo w Paryżu nikt nie chciał kupować malowanych przeze mnie kół. Uważano, że to nie sztuka, tylko jakaś gra optyczna. Miałem wystawę w polsko-francuskiej galerii Lambert, prowadzonej przez państwa Romanowiczów na Wyspie św. Ludwika. Na wernisaż przyjechał kurator nowojorskiego Museum of Modern Art i wziął mój obraz na wystawę 'Responsive Eye' w 1965 r. Beatrice Perry interesami powiązana była z magnatem finansowym z Teksasu. On zginął w wypadku lotniczym i nagle musiałem szukać zarobku. Wtedy Beatrice załatwiła mi stypendium w Berlinie Zachodnim" (Wojciech Fangor. Afera o drugą linię. Rozmawiał Janusz Miliszkiewicz, „Wysokie obcasy", 26.10.2012). Obrazy, które Fangor malował dla Gres Gallery na przełomie lat 50. i 60. – podobnie jak prezentowana praca – rozwijały język plastyczny sformułowany w 1958 jako „pozytywna przestrzeń iluzyjna" („Studium przestrzeni").

15 †

EDWARD KRASIŃSKI
1925-2004

"Intervention", 1981

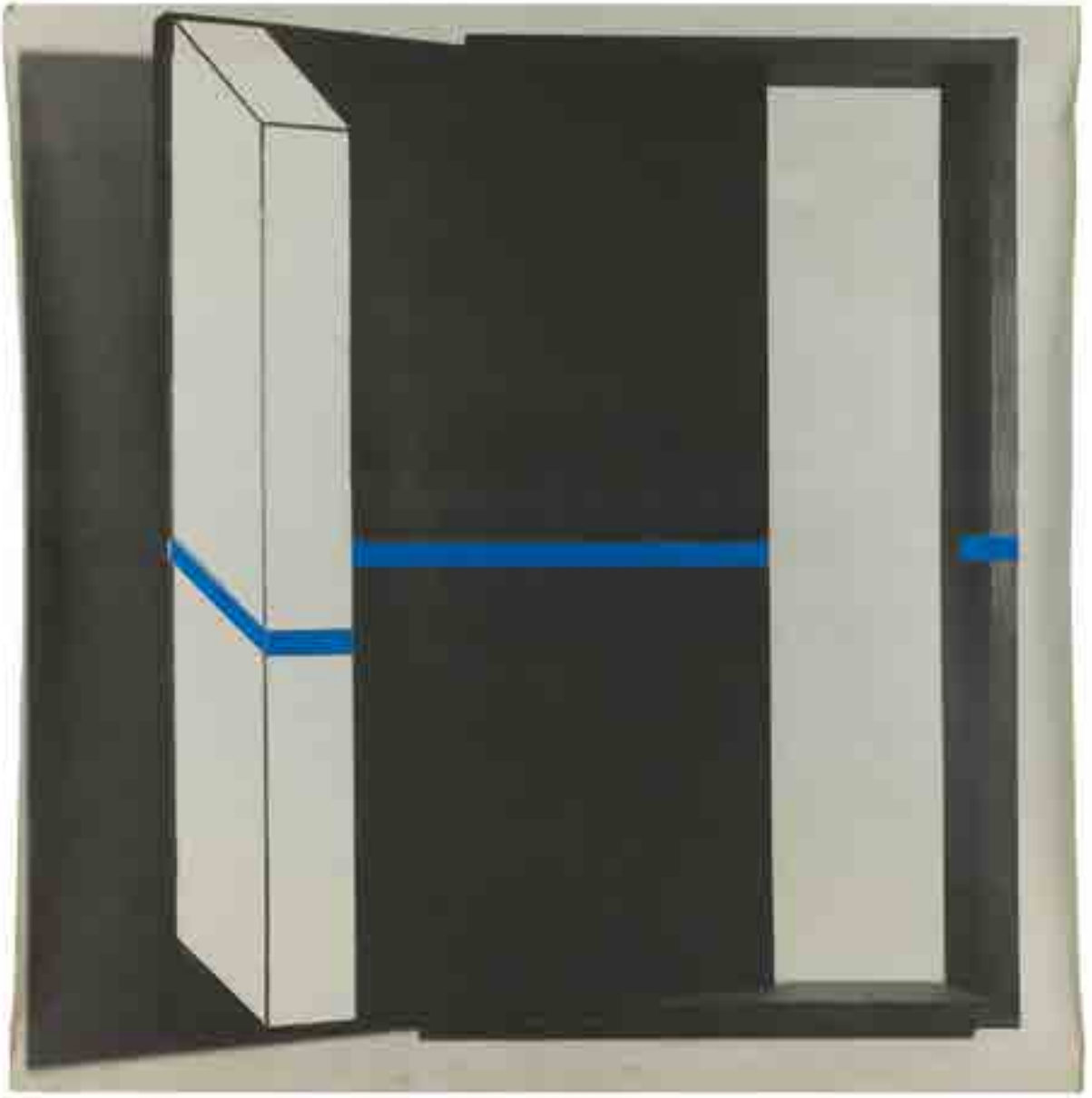
technika własna, emulsja światłoczuła, taśma klejąca/płótno, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'EDWARD KRASINSKI - INTERVENTION - 1981'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 200 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
Desa Unicum, private sale, 2014
kolekcja prywatna, Polskaa

„Niebieski pasek towarzyszy artyście – nalepi go wszędzie. W miejscach ważnych, nieważnych i zupełnie niepoważnych, np. suszące się skarpetki, toaleta w restauracji i własna łazienka, mury galerii i przypadkowe mury na ulicy, klatka schodowa, mieszkanie, pracownia. Kiedyś stwierdził, że ma do niego zaufanie, do jego niezmiennego istnienia, do porządku, który wnosi, do tego, że 'demaskuje TO', 'interweniuje W'".

Janina Ładowska

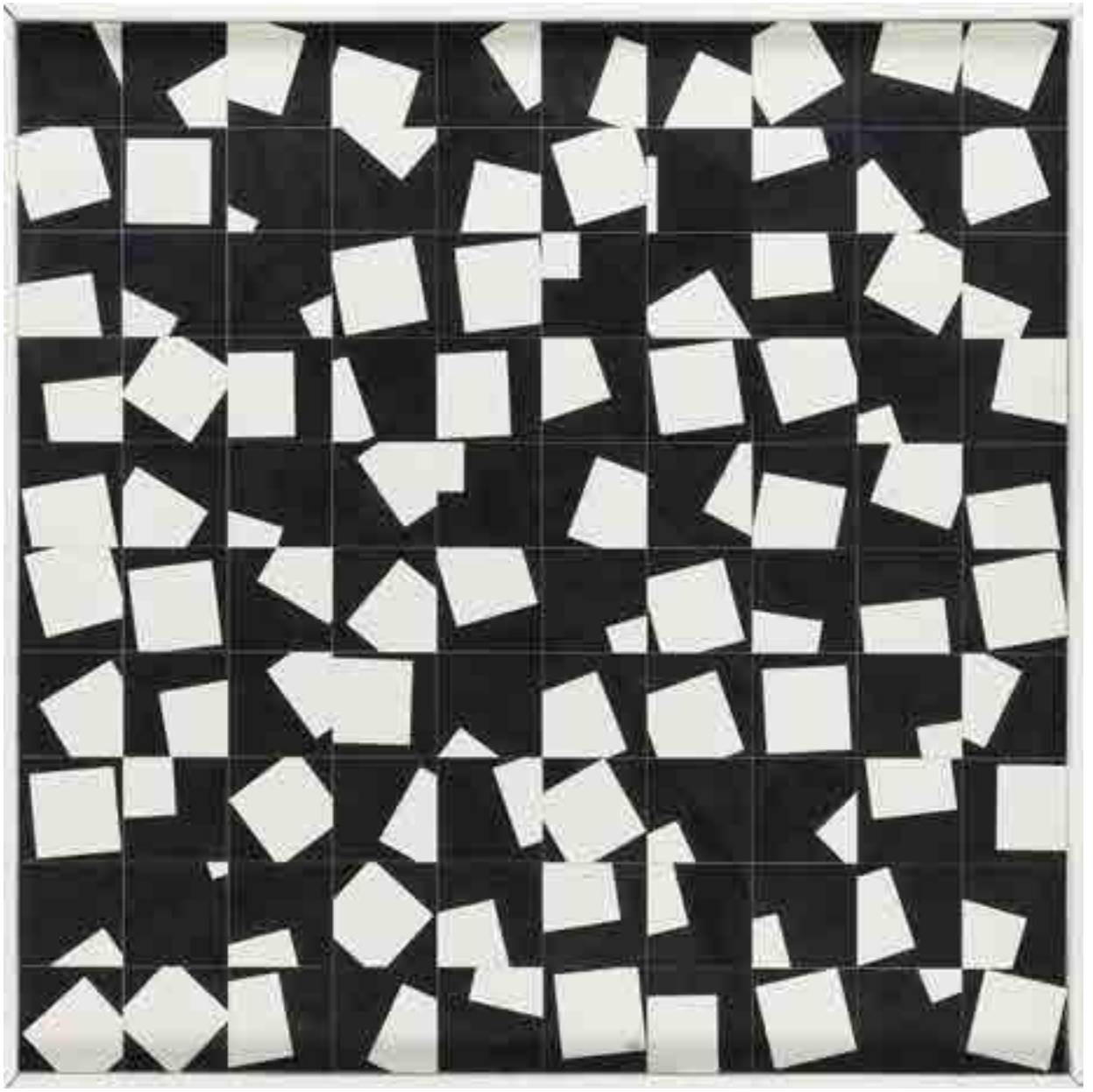


Tytuł serii „Interwencje" odzwierciedla zadanie, które miały pełnić prace Krasińskiego: „interweniować" w przestrzeń, kształtować ją. Niebieską linią artysta zakreślał swój „duchowy krąg": jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.

Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych" z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofory – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 Edward Krasiński zmienia twarde zwoje na miękką plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wypływała z butelek i kranów, wydobywała się z maszynki do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozbawionej ironii i autoironii. Pisząc o Krasińskim w 1995, Stefan Szydłowski nazywa pustkę pomiędzy tym, co znika, a tym, co się pojawia, dramatem nieciągłości. Pomiędzy może być zawarta wyobraźnia i marzenie, poczucie nicości, żart. Linia u Krasińskiego staje się współczesną metaforą fragmentu „Historii naturalnej XXXV" Pliniusza, gdzie omawiane jest współzawodnictwo Protogenesa i Apellesa, dotyczące tego, który z nich wykreśli najdoskonalszą linię na obrazie, który „był wielki i nie zawierał nic innego, jak linie prawie niewidoczne, tak, że wśród znakomitych dzieł wielu malarzy robił wrażenie pustego, ale przez to właśnie ściągał na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz" (cyt. za: Edward Krasiński, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966). Niebieska kreska okrąża, zakreśla, splata i nieoczekiwanie wystrzela w górę, przenikając przeszkody.

Prace Edwarda Krasińskiego z cyklu „Interwencje" prezentowane są obecnie na wystawie stałej w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, która obecnie jest prezentowana w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się również w zbiorach między innymi Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze. Urodzony w 1925 w Łucku Edward Krasiński był jednym z najsłynniejszych polskich artystów. W Warszawie mieszkał od połowy lat 50., zaś jego artystyczny debiut przypadł na początek lat 60. Pierwsze wystawy artysty odbyły się w Galerii Krzywe Koło i w Krzysztoforach, gdzie pokazał „Przedmioty w przestrzeni" – minimalistyczne rzeźby. W tamtym czasie uprawiał też surrealizm. Na plenerze w Osiekach w 1964 Krasiński zaprezentował jedną z pierwszych prac w przestrzeni: „Dzidę wieku atomowego" – zawieszony między drzewami obiekt przestrzenno-malarski. W 1966 wraz z Wiesławem Borowskim, Mariuszem Tchorkiem, Henrykiem Stażewskim i Anką Ptaszkowską założył Galerię Foksal w Warszawie, która była miejscem spotkań artystów, kształtującym oblicze polskiej awangardy powojennej.

Edward Krasiński w swoim mieszkaniu-pracowni, 1989, fot. Maciej Musiał / PAP



16 †

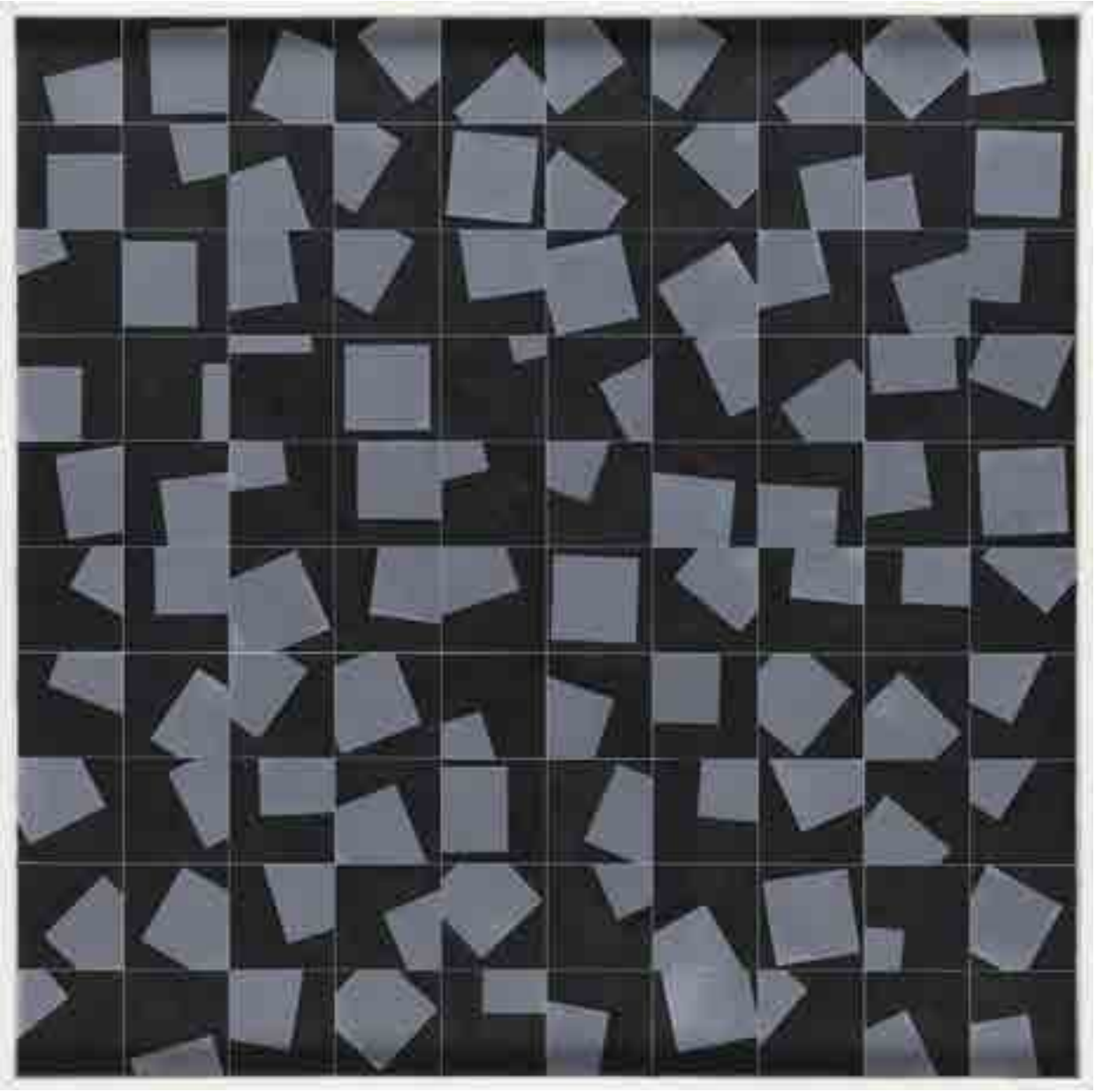
RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Sto zdarzeń losowych 8 x 8", 1978
Dyptyk: negatyw / szary negatyw

akryl/płótno, 100 x 100 cm (wymiary każdej części)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 78'
na odwrociu papierowe naklejki z opisem prac

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
116 300 - 186 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty



„(...) To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry".

Bożena Kowalska

Ryszard Winiarski był artystą, który konsekwentnie trzymał się założenia przyjętego na początku swojej drogi twórczej, opartej na powiązaniu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowienia i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprawiającą algorytm w ruch.

Autor prezentowanej pracy słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były dla artysty kluczowe. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałają ze wszechobecnym przypadkiem. Jak opisał prace Winiarskiego Stach Szablowski przy okazji jego retrospektywnej wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji w 2017: „Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR, jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak 'informują'"? Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjegoś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone e są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin aż do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne" (Stach Szabłowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój", https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli-winiarski-wwenecji-stachszablowski, dostęp: 2.02.2019).

Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywającej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków. Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przypadek zdawali się przede wszystkim dadaiści jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – bazowały na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszarda Winiarskiego zestawiła nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.

17 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

Relief z cyklu: "Penetracja przestrzeni realnej", 1974

akryl, relief/płyta, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Lili Winiarski 1974'
opisany na odwrociu białą farbą: 'MSK/dep/1641/Sz'
na odwrociu papierowa naklejka z opisem: 'Penetration of real space of equal probability to black I and white colour appearance. Mutable lot - dice.'

estymacja:
180 000 - 300 000 PLN
41 800 - 70 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

Początki działalności autora przypadają na lata 60., czyli okres największej popularności sztuki konceptualnej, ale także postawy scjentystycznej zdominowanej przez idee mitu cywilizacyjnego, wiary w naukę, która jest w stanie nie tylko polepszyć ludzki byt, lecz także zrównać wrażliwość z chłodną kalkulacją i zmienić sztukę w naukę. Oczywiście ten sposób myślenia podzielił los wszelkich utopii i wkrótce uległ erozji, a w wykalkulowanym świecie znalazło się miejsce na refleksję nad specyfiką natury człowieka i motywami jego działania. Postawa Winiarskiego nie wyklucza uznania sztuki za rzeczywistość rządzącą się własnymi prawami, mimo że przyznawał, że dojście do tej konkluzji zajęło mu prawie dwie dekady. Przełomowym momentem w jego myśleniu o obrazie był rok 1983, w którym w pełni uświadomił sobie, że nawet jego twórczość wyrastająca z zainteresowania naukami ścisłymi może stanowić także obiekt kontemplacji i przyznał: „po tych wszystkich latach wierzę bowiem, że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne" (Rozmowa Zbigniewa Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9).

Lata 60. i 70. XX wieku to czas, gdy w sztuce pojawiały się wizualne przedstawienia odnoszące się do takich wydarzeń, wynalazków i dziedzin nauki, jak loty w kosmos, pierwsze komputery i niezwykle popularna wówczas cybernetyka. Ta ostatnia była uważana za ogólną naukę o systemach oraz informacji: jej nadawaniu, przetwarzaniu i zarządzaniu nią. Cybernetyka miała stać się ogólną dziedziną wiedzy, z której czerpać mają zarówno konstruktorzy „maszyn myślących", jak i wszyscy ci, którzy pracowali z różnorodnymi systemami wykorzystującymi dane, których przetwarzanie należy usprawnić. Choć wspomniane dwie dekady można uznać za czas końca modernizmu, wskazane zagadnienia oraz zainteresowanie nimi wśród artystów wydają się dalszym ciągiem pozytywnego, „progresywnego" myślenia, tak charakterystycznego dla pierwszych awangard XX wieku. Przeniknęło ono dość szybko do kręgów artystycznych. Żywo zainteresowany był nim Mieczysław Porębski, historyk i krytyk sztuki, który od początku swojej kariery był blisko związany z artystami i artystkami awangardowymi. Porębski prowadził seminarium na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, na które miał okazję uczęszczać Ryszard Winiarski. Sam artysta tak opisał to doświadczenie: „Decydujące znaczenie dla mojej twórczości miało uczestnictwo w seminariach poświęconych tematyce kultury indywidualnej prowadzonych przez prof. Mieczysława Porębskiego połączonych z moimi zainteresowaniami teorią informacji i pewnymi działami matematyki. Moją ambicją są próby wizualnego notowania zdarzeń i wizualnej prezentacji ich rozkładów statystycznych. Frapuje mnie wielość możliwości, jakie stwarza takie traktowanie obrazu" (cyt. za: Ryszard Winiarski, [red.] Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 32).

Winiarskiego przez wiele lat interesowała statystyka i rachunek prawdopodobieństwa. Jego obrazy były zapisem kolejnych, podejmowanych raz za razem eksperymentów statystycznych, których przedmiotem był szereg rzutów monetą lub kością. Artysta wykorzystywał w swojej twórczości matrycę, zwykle w postaci dwubarwnej siatki, którą następnie pokrywał kolorem w zależności od wyników eksperymentu w kolejnych powtórzeniach. Wyniki swoich doświadczeń tłumaczył niejako na binarny język dwóch barw: czerni i bieli. Przykładowo zamalowanie jednego pola wewnątrz siatki czernią mogło oznaczać „reszkę" w rzucie monetą, gdy „orzeł" zaznaczany był poprzez pozostawienie pola niezamalowanego. Jest to wyłącznie przykład najprostszego działania, które u Winiarskiego przybierało znacznie bardziej złożone formy. Artysta decydował losowo na przykład o tym, w którym narożniku kompozycji rozpocząć „zapis", następnie według odpowiedniego klucza zapisywał wyniki nie tylko własnych rzutów kostką czy monetą, ale również gotowe dane na przykład ze znalezionych tablic statystycznych. Niekiedy też wyniki doświadczeń Winiarski zapisywał przy użyciu odpowiednich algorytmów, każdą z wartości przeliczając według ustalonego początkowo wzoru. Jak przyznał sam artysta, w takiej praktyce kluczowy był sam intelektualny proces. Wizualne dzieło pozostawało dla artysty po prostu zapisem intelektualnego procesu, operacji na danych i liczbach. Nie odbiera to im rzecz jasna niezbywalnej, wizualnej wartości, jednak zwraca uwagę na to, że jej osiągnięcie nie było podstawowym celem ich autora.

18 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

“Chance in game for one”, 1981

akryl, ołówek/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘chance in game for one winiarski 81’
na blejtramie papierowa nalepka z opisem obrazu

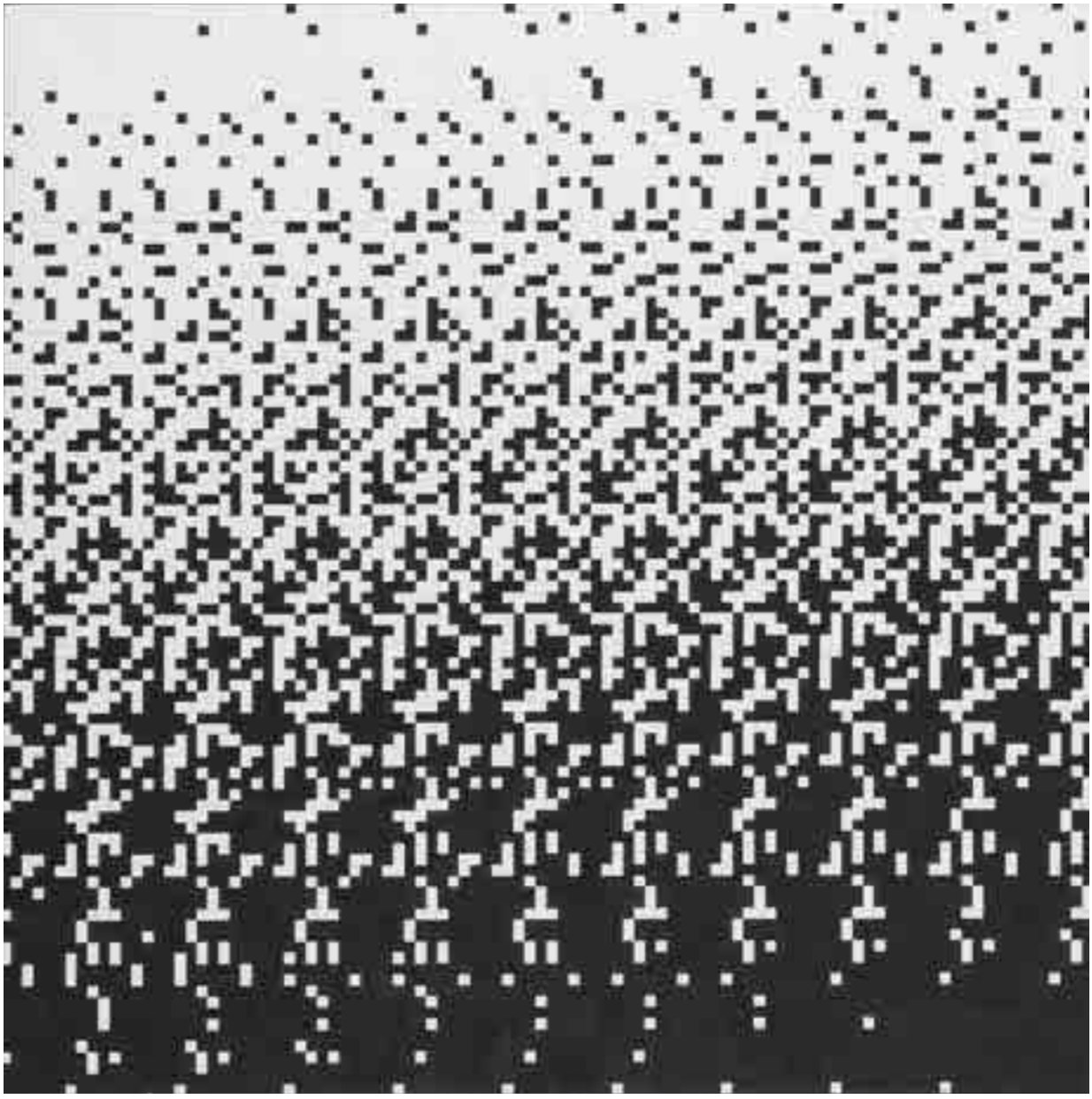
estymacja:
170 000 - 200 000 PLN
39 500 - 46 000 EUR

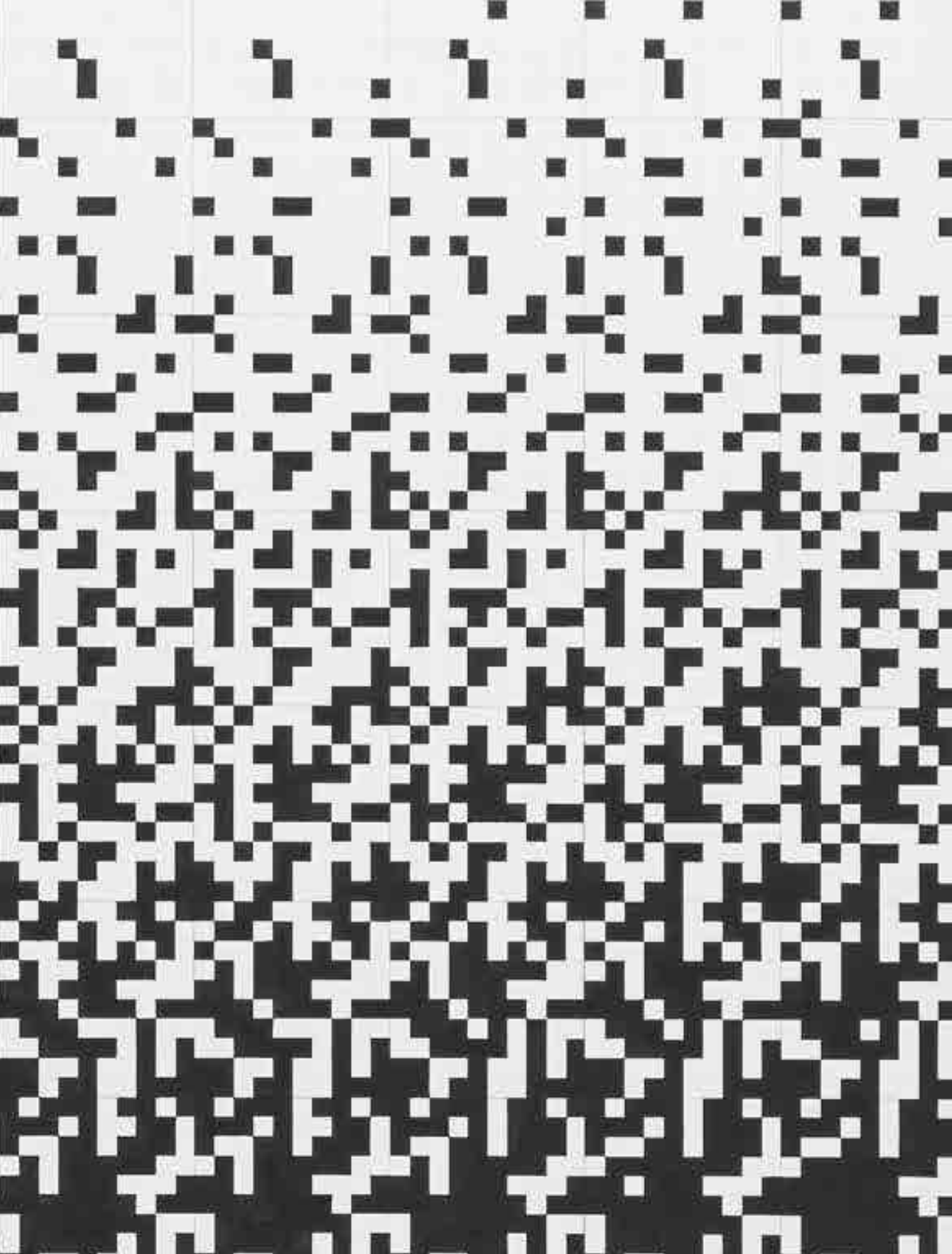
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy ‘żółć’ i ‘czerwień’ to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy ‘biel’ i ‘czerń’, to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerń to ‘tak’ i ‘nie’ w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

Ryszard Winiarski





19 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

“Przypadek w pionowej grze 4x4”, 1982

akryl, ołówek/deska, 68,5 x 4 x 2 cm (arkusz)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘przypa-|dek | w | pionowej | grze | 4 x 4 | winiarski | 1982 | dla | Moniki | Małkowskiej’

estymacja:
18 000 - 26 000 PLN
4 200 - 6 100 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty, lata 80. XX w.
kolekcja Moniki Małkowskiej

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

20

JULIAN STAŃCZAK
1928-2017

#12, 1969

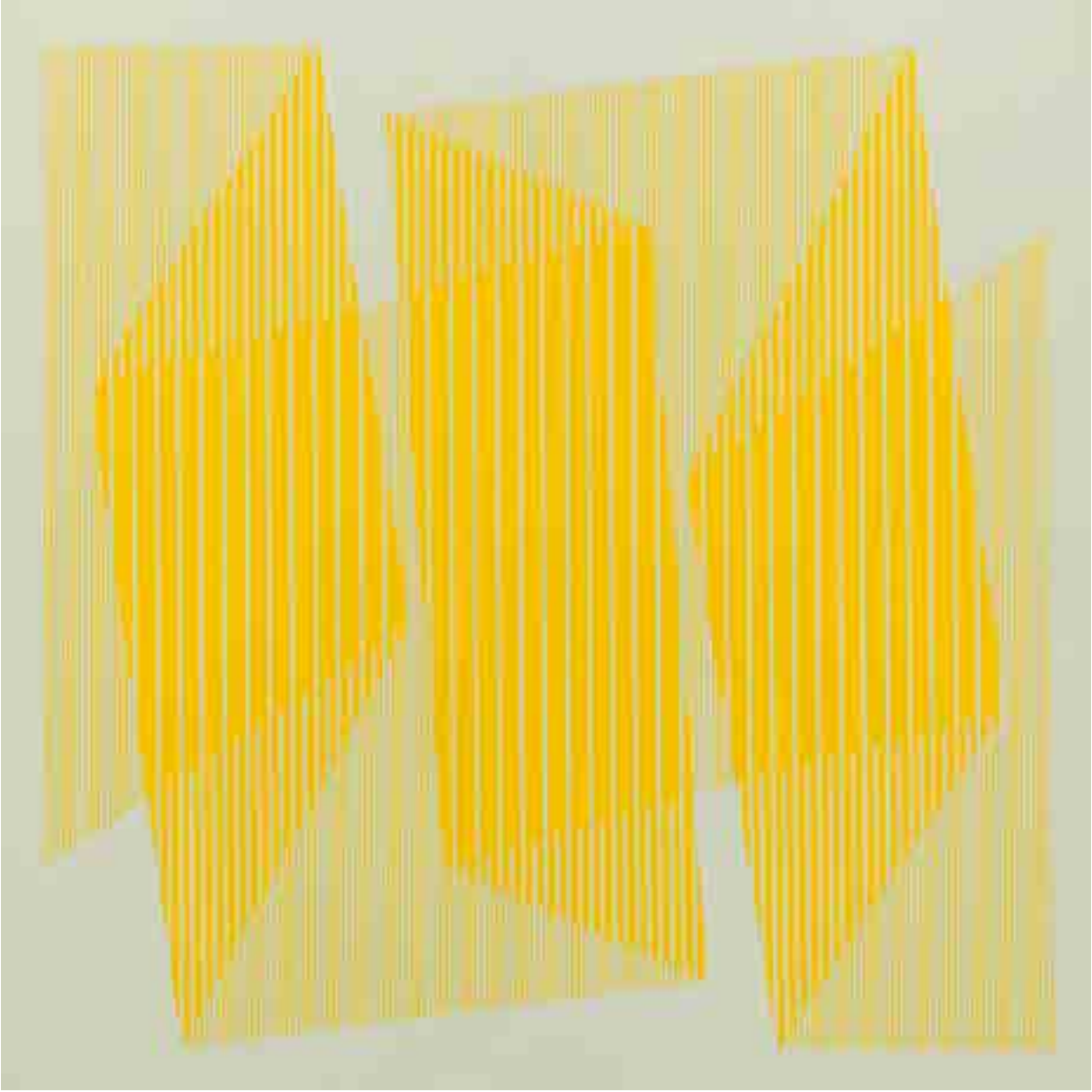
akryl/płyta, 61 x 61 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stanczak 1969'
na odwrociu naklejki galeryjne z Galerie Denise Rene/Hans Mayer
oraz D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery w Nowym Jorku

estymacja:
160 000 - 200 000 PLN
37 200 - 46 500 EUR

POCHODZENIE:
Wigmore Fine Art, Nowy Jork
Dom Aukcyjny Desa Unicum, 26.09.2013
kolekcja prywatna, Łódź
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Op Out of Ohio: 'Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s',
D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery, Nowy Jork, 15.04-3.09.2010
Julian Stańczak, Galerie Denise Rene - Hans Mayer, Düsseldorf, 29.05.-08.07.1970

LITERATURA:
Op Out of Ohio: 'Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s',
katalog wystawy, D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery, New York, s. 28 (il. barwna)



„Od roku 1966 artysta, poszukujący coraz większej, chirurgicznej wręcz precyzji i metody tworzenia, zaczął stosować taśmy, które nakleja na podobrazie. Uzyskuje w ten sposób linie idealne, o pożądanych szerokościach i ostrych krawędziach. Z czasem zbuduje specjalną maszynę do cięcia taśm o rożnych wymiarach, która stanie się jego nieodłączną towarzyszką w pracowni. Prekursorem na tym polu był Piet Mondrian. Holenderski malarz w swoich późnych dziełach 'Broadway Boogie-Woogie' (1942-1943, kolekcja MoMA w Nowym Jorku) oraz nieukończonym 'Victory Boogie Woogie' (1942-1944) powstałych w Nowym Jorku, zamiast malować linie, wyklejał je za pomocą papierowych taśm w odpowiednich kolorach. Być może praktyka ta stanowiła dla Stańczaka podpowiedź, w jaki sposób uzyskać we własnych dziełach absolutną perfekcję. Specyficzna dla artysty i wynaleziona przez niego metoda pracy wygląda jednak inaczej niż u Mondriana: Stańczak nakleja na płótno lub płytę warstwę koloru, po czym usuwa nacięte ostrym nożem paski, odsłaniając to, co pod spodem. Proces ten może być wielokrotnie powtarzany z większą liczbą barw, a twórca do momentu usunięcia ostatnich pasków nie jest pewien, jaki ostateczny efekt uzyska i czy poszczególne odsłonięte kolory dobrze zgrają się ze sobą. (...) W efekcie obraz musi bowiem wyglądać, jakby powstał bez wysiłku, by odbiorca mógł rozkoszować się jego frontalizmem i kolorystycznym promieniowaniem, pozbawionym wszelkich śladów indywidualnego gestu artysty" – pisała w monograficznym albumie poświęconym Julianowi Stańczakowi Marta Smolińska (Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 82-83).

Cytat ten nie oddaje w pełni genezy powziętej przez Stańczaka metody pracy. Zanim stał się artystą, Stańczak jako młody chłopak, podczas II wojny światowej został zesłany wraz z rodziną na Syberię, gdzie doznał urazu prawej ręki, co doprowadziło do jej całkowitego paraliżu. Przez kolejne lata młody Julian uczył się posługiwać lewą ręką. Jak wspominał w jednym z wywiadów, ta trudna dla niego zmiana, podobnie jak całe doświadczenie wojny, wywarło zasadniczy wpływ na jego sztukę. Wybór abstrakcji geometrycznej jako głównego języka artystycznej wypowiedzi miał na celu zagłuszenie bolesnych wspomnień – jak twierdził, w poszukiwaniu Sztuki należy oddzielić emocje od logicznego rozumu. Sztuka nieprzedstawieniowa miała pomóc w osiągnięciu spokoju ducha oraz zapewnić artyście anonimowość – co z dzisiejszego punktu widzenia brzmi całkiem paradoksalnie, gdy weźmiemy pod uwagę rozpoznawalny styl, jaki wypracował przez lata eksperymentów formalnych nastawionych na eksplorację barwy, światła i przestrzeni. Mówiąc o anonimowości, Stańczakowi chodziło raczej o wyznawaną przez hołdujących geometrii abstrakcjonistów wstrzemięźliwość w doborze środków ekspresji. Geometria dla konstruktywistów była tym, co decydowało o „obiektywizmie" twórczości. Miała ona przedstawiać nie tyle własne doświadczenia lub odczucia twórców i twórczyń, ile to, co da się zmierzyć i precyzyjnie wykreślić, przeanalizować i opisać językiem niebudzącym wątpliwości. Odwołanie się do figur geometrycznych miało spełniać również rolę polegającą na depersonalizacji twórczości, co wiąże się bezpośrednio z opisaną powyżej „obiektywnością" przeciwstawioną „subiektywizmowi" odczuć i arbitralnej artystycznej ekspresji. To właśnie użycie najprostszych form miało pozbawiać sztukę naleciałości tych emocjonalnych naddatków poprzez ukrycie osobowości artystów i artystek za abstrakcyjną formą obrazu. Geometria uważana była za synonim naukowości, a w związku z tym odpowiadała postulatom przekształcenia sztuki w sposób intelektualny oraz przemiany artystów i artystek w badaczy i badaczki, którzy swoją aktywnością uczestniczą w zracjonalizowanym i zorganizowanym świecie. Taką samą postawę reprezentował Stańczak – uczeń Josefa Albersa, a więc kontynuator naukowo-artystycznych eksperymentów Bauhausu.

21

JULIAN STAŃCZAK
1928-2017

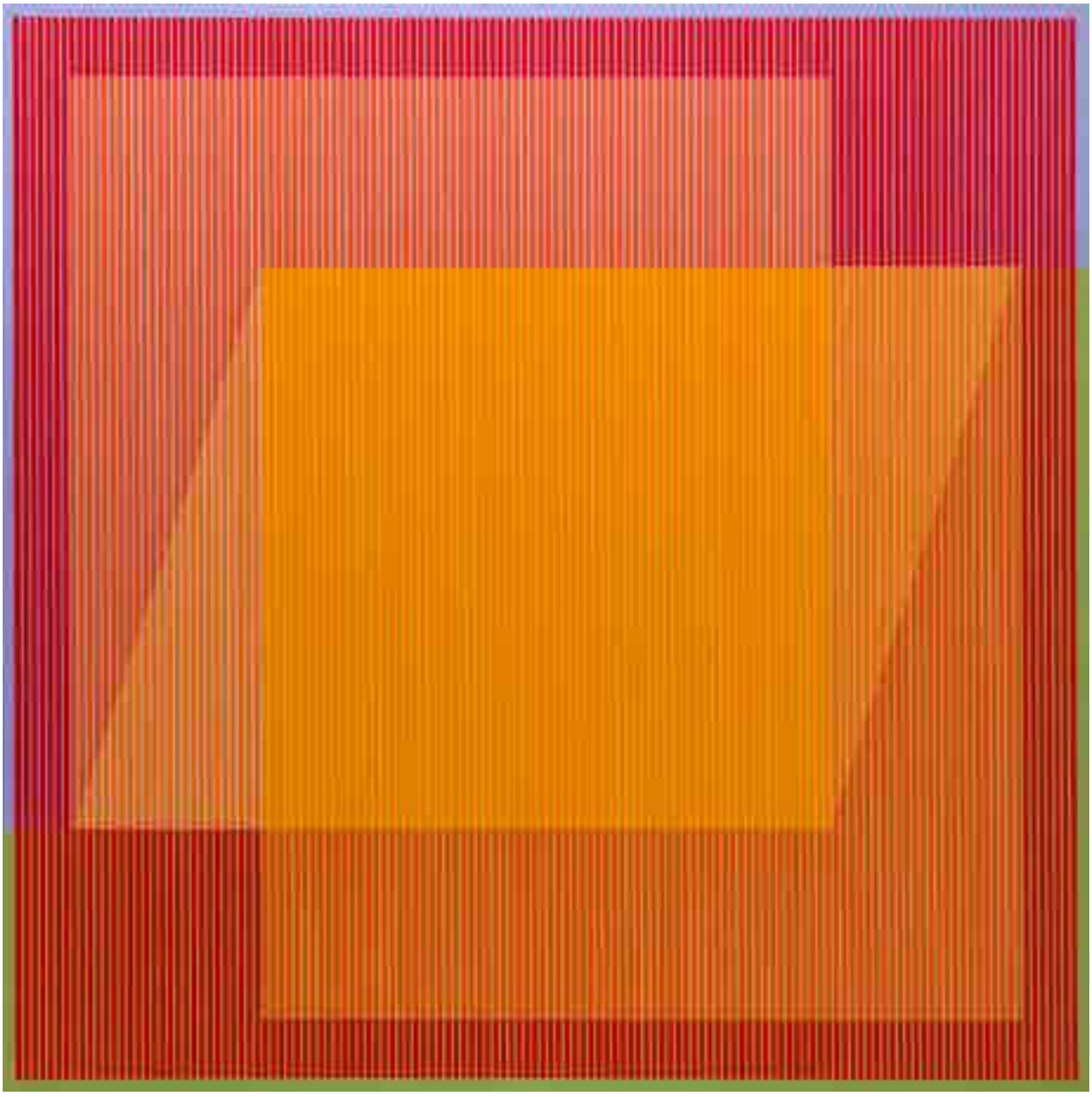
"Metaphor Five - 2", 1983

akryl/płótno, 130 x 130 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1983'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
42 000 - 58 200 EUR

„Kolor nie jest łatwo mierzalny. Jego energia rozpływa się w pamięci. Poznajemy kolor poprzez nasze reakcje. Staje się on dla nas doświadczeniem. (...) Ponieważ największą radość sprawia mi praca z kolorem, ostrożnie wybieram kształty, które zawierają daną barwę, tak, by nie dominowały, lecz wspierały wybrany ton".

Julian Stańczak



22

ANDRZEJ NOWACKI
1953

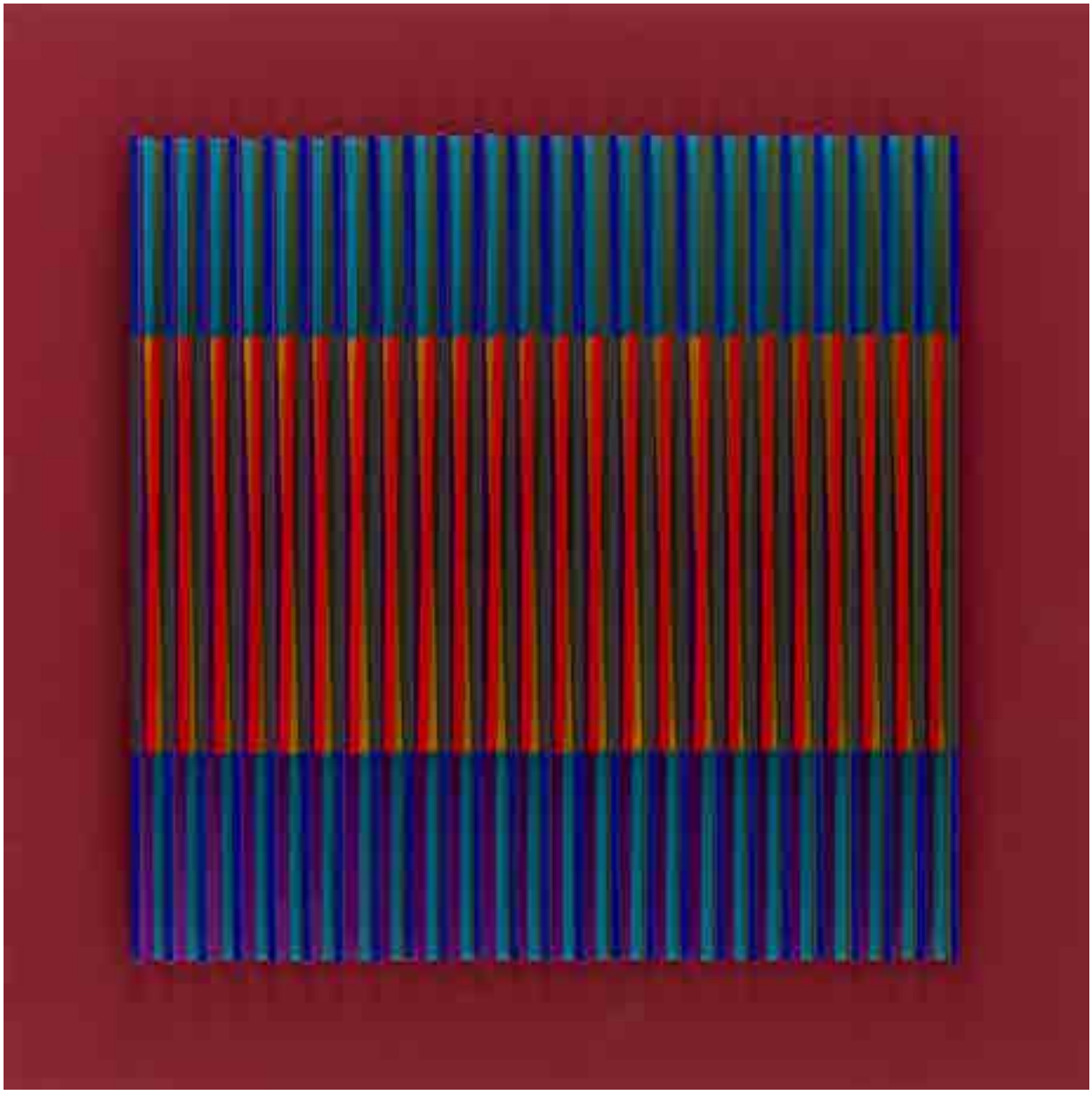
"09.04.18", 2018

akryl, relief/płyta pilśniowa, 64 x 64 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '09.04.18 | A.NOWACKI | 2018'

estymacja:
26 000 - 40 000 PLN
6 100 - 9 300 EUR

„W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań".

Andrzej Nowacki



23

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930

"Translumina Rossi", 1987

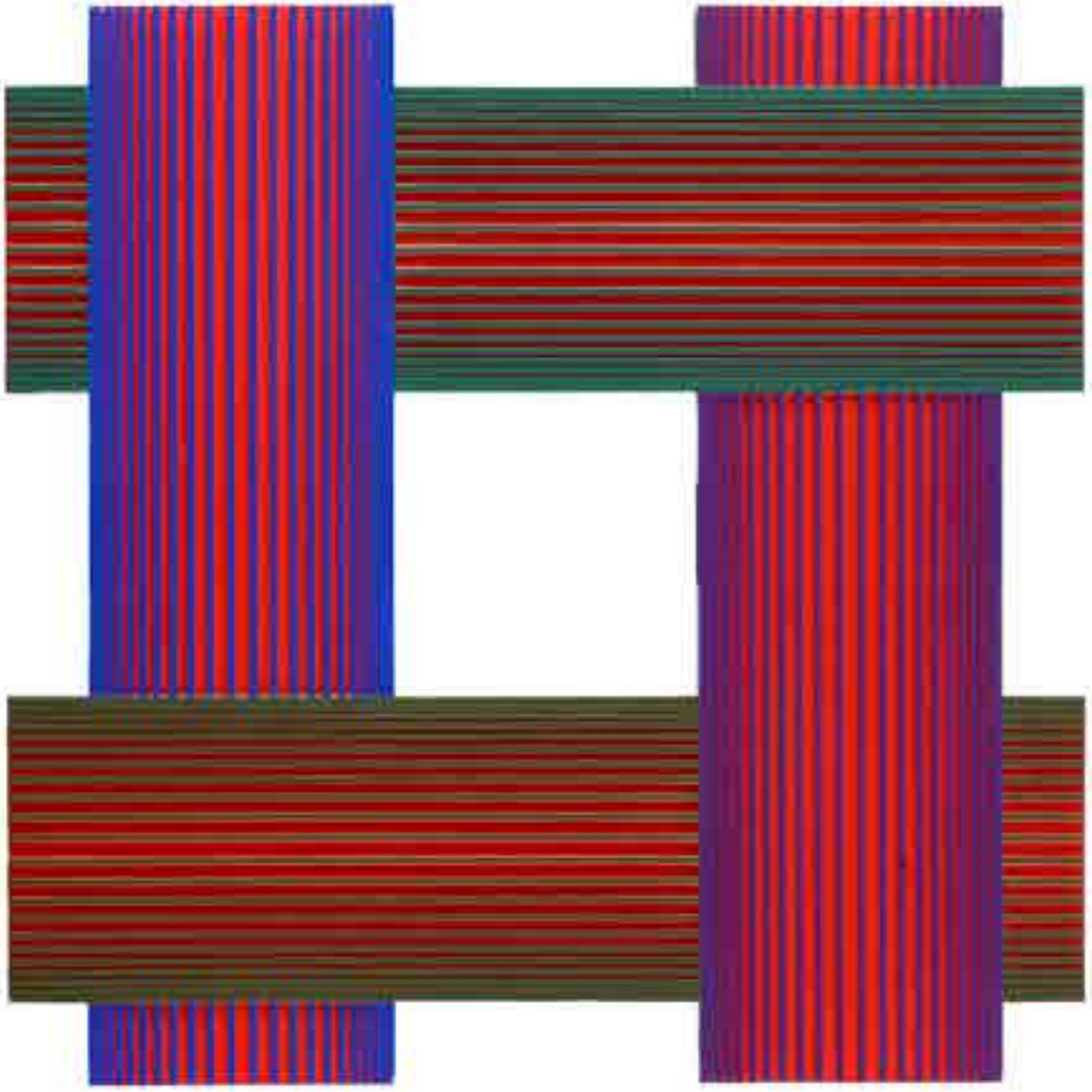
akryl, relief/sklejka, 54 x 54 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'RICHARD | ANUSZKIEWICZ | 1987'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 300 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Camino Real, Boca Raton, Floryda
kolekcja prywatna, Boca Raton, Floryda
kolekcja Maurice'a i Muriel Fulton Collection, Chicago (1996) Kolekcja prywatna, Europa
Christie's online, 12.11.2015, poz. kat. 47
kolekcja prywanta, Europa

WYSTAWIANY:
Richard Anuskiewicz. Galeria Camino Real Gallery, Boca Raton, Floryda, 11.01-3.02.1996

Wyróżnikiem twórczości Richarda Anuszkiewicza niemal od samego początku drogi twórczej są kompozycje konstruowane przede wszystkim z form geometrycznych. Jako jeden z pionierów sztuki op-art artysta interesował się zmianami w percepcji obrazów powodowanych zastosowaniem intensywnych barw zestawianych ze sobą w regularnych układach. Większość jego prac to efekt dociekań nad formalną strukturą koloru. W swoich obrazach rozwija wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące wzajemnych relacji barw. Zwłaszcza od lat 70. XX w. Anuszkiewicz zaczął opierać swoje kompozycje na symetrycznych układach linearnych, co wynikało z zainteresowania twórcy matematyką. W połączeniu z zastosowaniem kontrastowych zestawień barwnych w wielu pracach z tego okresu poza iluzorycznym wychodzeniem w przestrzeń lub odwrotnie – wrażeniem głębi, udało się Anuszkiewiczowi osiągnąć efekt charakterystycznej świetlistości kompozycji.



24

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"E-143" (Textured Red), 1970

akryl/płótno, 117 x 117 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'E-143 | 46" x 46" | 1970 | Tadasky (Tadasuke Kuwayama)'

estymacja:
160 000 - 200 000 PLN
37 200 - 46 500 EUR

POCHODZENIE:
Galeria D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork
kolekcja prywatna, Warszawa
Dom Aukcyjny Desa Unicum, 10.12.2015
kolekcja prywatna, Polska

„Nigdy nie robię studiów z natury ani szkiców. Przed malowaniem spędzam bardzo wiele czasu na myśleniu. Czekam do momentu, w którym pomysł w pełni wyklaruje się w moim umyśle. Gdy zaczynam malować, wiem już dokładnie, jakich kolorów użyję, jaką szerokość linii zastosuję, które kształty wybiorę. Nie zmieniam już niczego od momentu, kiedy zaczynam malować".

Tadasuke Kuwayama

Prace amerykańskiego artysty japońskiego pochodzenia – Tadasky'ego – charakteryzują się powtarzalnością motywów, konsekwencją i medytacyjnym charakterem. Dla twórcy malarstwo jest przede wszystkim działaniem intelektualnym, a obraz jest efektem długiego procesu myślowego. Tadasuke Kuwuyama działa na styku dwóch kultur – Wschodu i Zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikową zarówno fascynacji pięknem i prostotą symetrii, jak i japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji.
W karierze artystycznej Tadasky'ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej ilości konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Jak sam mówił, „artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać" (www.geoform.net). Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkukrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu. Tadasky realizuje swoje koła z pietyzmem i idealną precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. „Pierwsze koło, jakie stworzyłem, usytuowałem na systemie łożysk kulkowych, który poruszał je po podłodze. Całe koło przesuwało się w różne

strony, w dodatku mechanizm generował zbyt wiele drgań, przez co nie mogłem namalować obrazu tak perfekcyjnie, jakbym chciał. Próbowałem wielu innych sposobów łączenia ze sobą łożysk w mechanizm, który umieszczałem w centrum pod obrazem. Po długim czasie stworzyłem koło, które wyglądało perfekcyjnie - dzięki niemu zrozumiałem, że to, co cenię w obrazie, to delikatna, gładka faktura" - mówił artysta. Jak zauważył Donald Kuspit w katalogu jednej z wystaw indywidualnych artysty, koła realizowane przez Tadasky'ego przypominają swoim kształtem mandalę. Kuspit przywołał również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky'ego a usypywaniem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów - był nim duchowy, medytacyjny charakter procesu tworzenia, drobiazgowość i pełna spokoju wrażliwość. „Często używam symetrycznych, geometrycznych form. Lubię prostotę i symetrię. Kwadrat to figura bardzo podobna do kształtu ludzkiej sylwetki (...). Gdy wpisuję koło w inny kształt - jak np. kwadrat - kreuję na płótnie głębię lub nowy wymiar. Za sto lat ludzie zrozumieją formy, jakich używam" - podkreśla artysta. Tadasuke Kuwayama, amerykański artysta pochodzenia japońskiego, znany jako Tadasky, zaliczany do grona twórców Op-artu. Pojawia się na artystycznej scenie Nowego Jorku we wczesnych latach 60. Niedługo po przeprowadzce z Japonii sprzedaje swój obraz Museum of Modern Art. W swojej twórczości używa prostych geometrycznych form. Nazywany mistrzem koła, maluje prawie wyłącznie koncentryczne pierścienie na kwadratowym płótnie, tworząc ich nieskończone wariacje.

26 †

ADAM MARCZYŃSKI
1908-1985

"Refleksy zmienne 20", 1972

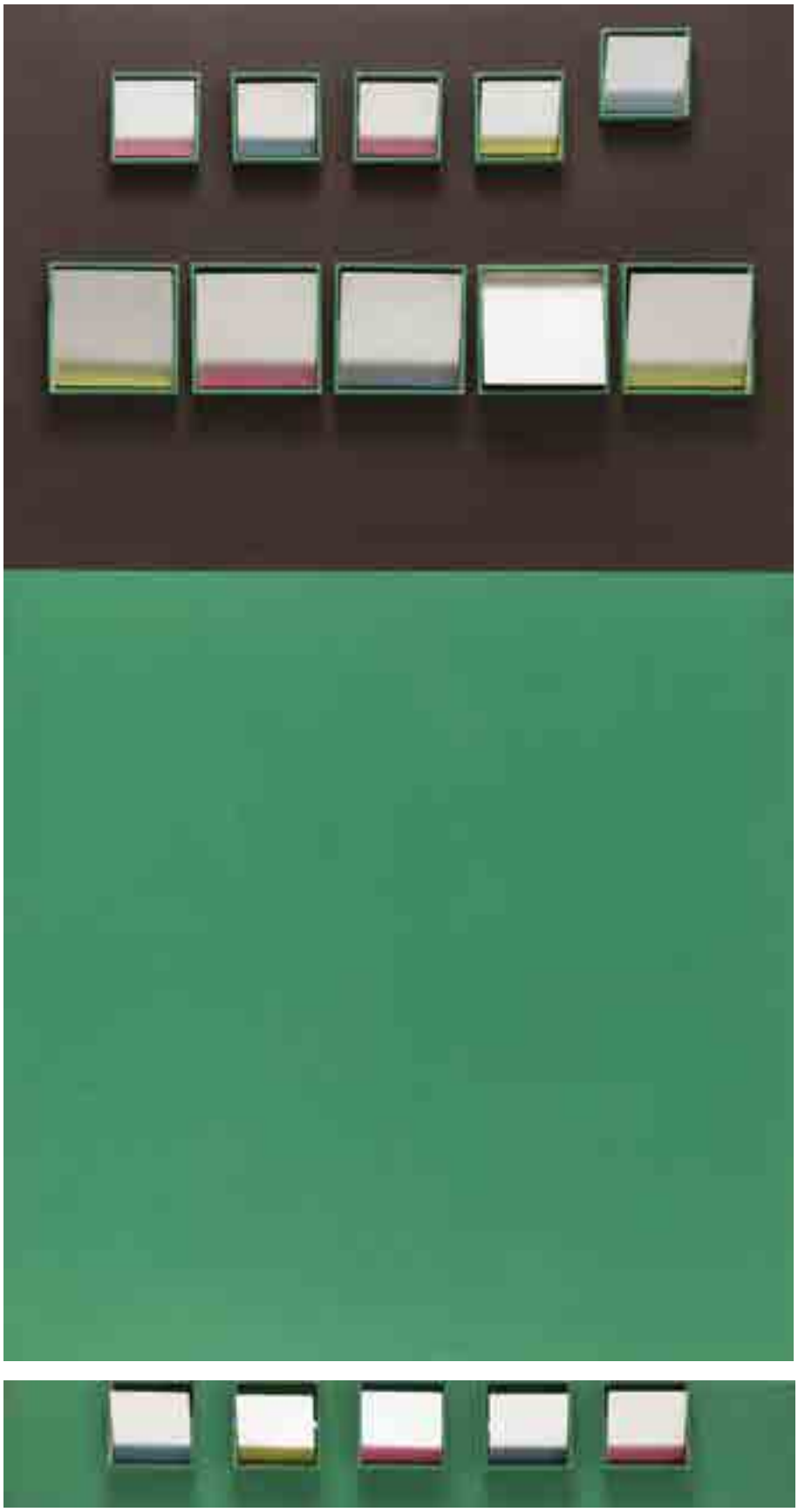
akryl, relief/drewno, 130 x 75 cm (część górna) oraz 12 x 75 cm (część dolna)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Adam Marczyński | "Refleksy zmienne 20 | 1972'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
46 500 - 70 000 EUR

WYSTAWIANY:
Galeria „Krzysztofory", Kraków, grudzień 1972 – styczeń 1973
Salon Sztuki Współczesnej „Rempex", wrzesień 2001

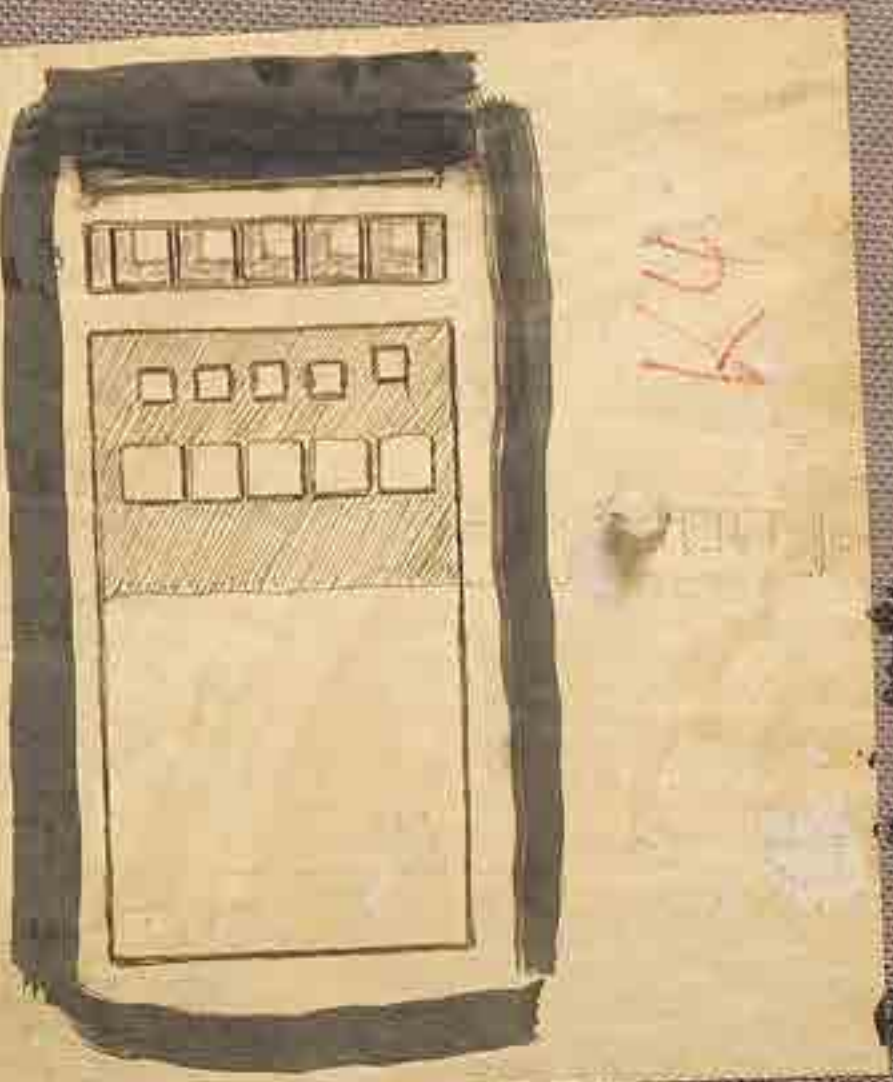
LITERATURA:
Adam Marczyński: grudzień-styczeń 1972/73, katalog wystawy, Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1973

Od końca lat 60. i w latach 70. Marczyński stworzył szereg kompozycji tzw. „Zmiennych" – rytmicznych, reliefowych struktur z umieszczonymi na podobraziu niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych klapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asamblaże stały się odtąd główną domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje", „Układy otwarte"). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak drzwiczek, oraz rozmaite barwy. Z czasem tę różnorodność coraz bardziej ograniczał, barwy eliminował, aby ostatecznie skupić się na realizacji kompozycji minimalistycznych, zdominowanych zwykle już tylko przez jeden kolor. Każde z tak pomyślanych dzieł zyskiwało też nowe walory w zależności od otoczenia, w którym się znalazło – przypominało tym samym dzieła sztuki kinetycznej czy optycznej. Istotny jest również udział widza, który może zamykając i otwierając klapki kształtować kompozycję – można więc mówić o paraleli pomiędzy podejściem Marczyńskiego, wykładającego na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, a eksperymentami plastycznymi Oskara Hansena, twórcy koncepcji Formy Otwartej, której zasady upowszechniał na ASP w Warszawie.



ADA

„REFLE



130 x

12 x

M MARCZYŃSKI

EKSY ZMIENNE 20

A 1972

75 cm

25

26 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

"Relief nr 21", 1975

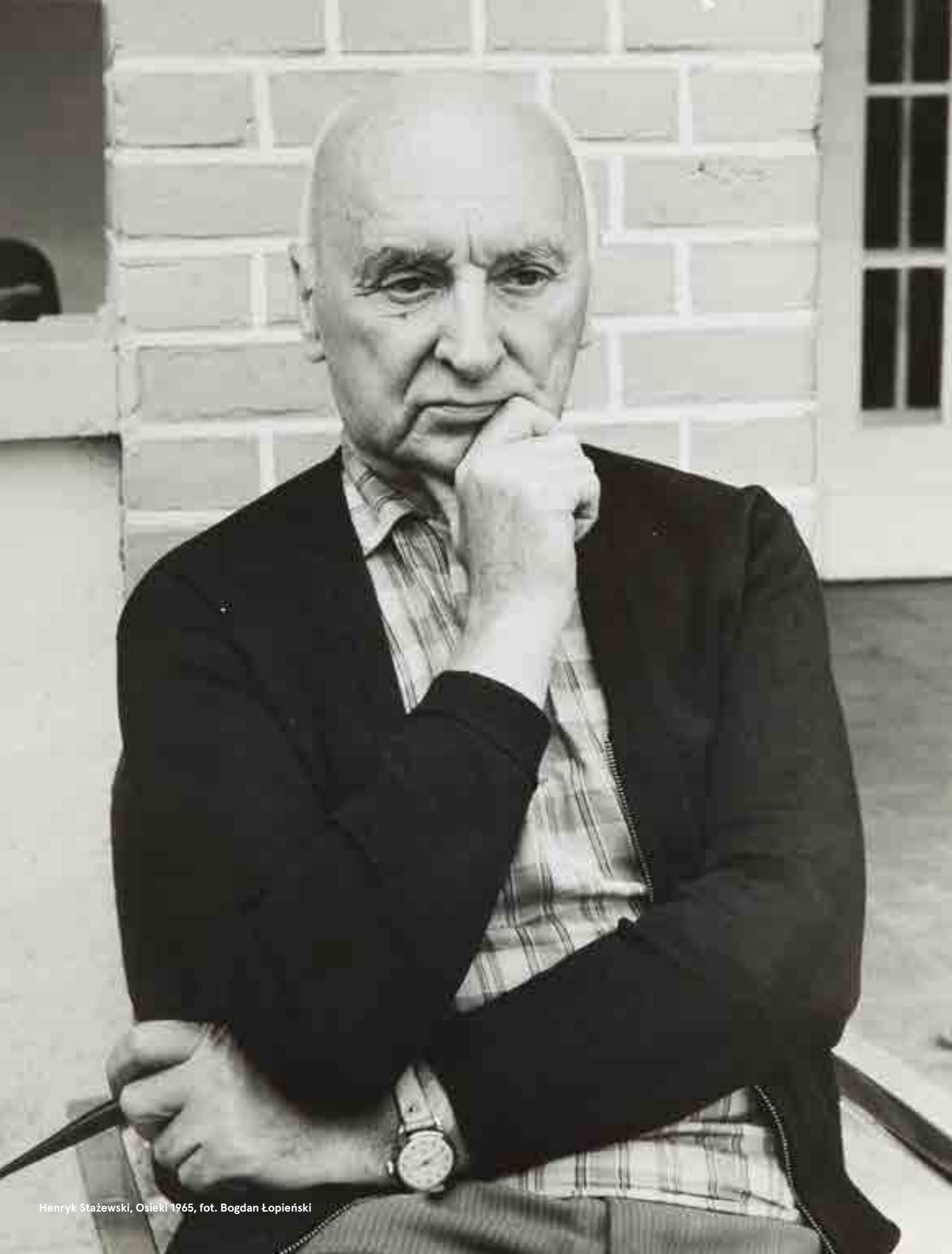
relief, akryl/płyta pilśniowa, 61,5 x 61,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 21 | H. Stażewski | 1975'
na odwrociu papierowa nalepka depozytowa z Galerii Foksal

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
58 150 - 81 400 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Foksal (depozyt)
kolekcja prywatna, Polska

„Obraz nic nie wyraża. Stanowi on zespół form tak ułożonych na płaszczyźnie obrazu, ażeby oddziaływały one na widza jak akordy muzyczne działają na słuchacza".

Henryk Stażewski, przemówienie wygłoszone w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi 13.02.1932, tekst zachowany w rękopisie



Henryk Stażewski, Osieki 1965, fot. Bogdan Łopieński

W latach 70. paleta barw Henryka Stażewskiego po raz kolejny zostaje wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnia nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.
Stażewski był kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność: „Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw. Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu – z takim ciągiem, który oko ludzie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie prac matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy" (Wypowiedź Henryka Stażewskiego dla czasopisma „Odra", 1968 nr 2, s. 63-66).
Istotę wprowadzenia wspomnianej przez artystę „niespodzianki" łatwo zrozumieć na przykładzie prezentowanego reliefu. Jeden z kwadratów wyłamuje się z opartego na dwóch równoległych rzędach układu. Zaburzenie tej kompozycji następuje w dwójnasób: poprzez skośnie ułożenie kwadratu i kontrastujący kolor, który nie przystaje do ograniczonej palety pozostałych elementów. Świadomie zastosowana przez artystę anomalia kompozycyjna otwiera układ i każe zastanowić się nad potencjalnymi modyfikacjami przedstawionej kompozycji.
Dla Stażewskiego twórczość malarska stanowiła badanie wszystkich możliwych układów elementów. Dlatego właśnie artysta stronił od ich różnicowania i zazwyczaj ograniczał się do jednego, powtarzanego kształtu. Kwadrat – przez swoją prostotę i związek z formatem podłoża malarskiego używanego przez Stażewskiego – był idealną formą do przeprowadzania eksperymentów w przestrzeni, których rezultatom Mariusz Tchorek nadał miano „obrazów możliwych".
Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absolutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie „absolutnego słuchu" wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii, 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest sumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego" (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).

27 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 61", 1975

akryl, relief/płyta, 43,5 x 43,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Nr 61 | 1975 | Henryk | Stażewski'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 600 EUR

Dekada lat 60. i początek dekady lat 70. XX wieku to w twórczości Henryka Stażewskiego czas reliefów. Najstarsze znane prace reliefowe Stażewskiego pochodziły z końca lat 50., trudno ustalić, kiedy powstały ostatnie – wynika to z płynności pojęcia reliefu, które stosuje się w literaturze poświęconej Stażewskiemu. Niekiedy pojęciem tym określa się również przestrzennie aranżowane malarstwo artysty: obrazy tworzone na płycie oraz wyeksponowane ta tle barwnego podłoża, zachowujące wobec niego pewien dystans, co tworzyło przestrzenną aranżację obrazu.

Reliefy Stażewskiego były przeniesieniem w trzeci wymiar jego poszukiwań malarskich. Krytycy i krytyczki komentujący twórczość reliefową Stażewskiego skupiali się na takich problemach, jak „autonomia" i „obiektywność". Ta pierwsza miała odnosić się do skończonego charakteru dzieła, zamkniętej kompozycji, która pozostaje odrębną całością i nie wchodzi w reakcję z otoczeniem. Ta druga oznaczać miała stosowanie liczbowych proporcji oraz posługiwanie się czystymi barwami, niezmąconymi personalnymi gustami artysty. Tym samym krytyka podtrzymywała pojęcia stosowane przez samą konstruktywistyczną awangardę, z której Stażewski się wywodził. Głównymi cechami dzieła sztuki była dla niej „bezosobowość" polegająca na usunięciu osobistych cech twórcy, jego znaków szczególnych, wynikających z osobistego stylu. W zamian proponowano stylistykę „obiektywną" i „uniwersalną": najprostsze, geometryczne kształty, które można zmierzyć i rozmieścić wewnątrz kompozycji za pomocą reguł liczbowych, proporcji – a zatem tego, co mierzalne, czyli „obiektywne" w przeciwieństwie do osobistych, ekspresyjnych czy autobiograficznych treści wyrażanych w sztuce przez niektórych artystów i artystki.

28 †

RYSZARD WAŚKO
1947

“Holistic paintnig black to white No 11B/88”, 1988

akryl/płótno, 160 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘’Holistic | painting’ | (Black to | white) | No 11b/88 | right | 1 part white | 4 parts [bordored] | 2 parts violet | 3 parts black | R. Waśko 1988’
oraz: ‘installation | for silence | no. 2 | R. Waśko’

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

Prezentowana praca Ryszarda Waśki pozostaje stosunkowo rzadkim wytworem tego artysty, związanego głównie z mediami takimi jak film i fotografia. Pozwala ona spojrzeć na artystę z innej perspektywy niż ta najbardziej oczywista, która pokazuje Waśkę jako filmowca, członka awangardowego Warsztatu Formy Filmowej i kuratora międzynarodowych wystaw.
W swoim malarstwie Waśko stosował formuły utrwalone przez XX wieczną awangardę artystyczną, w czasie gdy powstawało jego malarstwo, należącą już do historii sztuki i mającą status klasyki. Malarstwo Waśki posługuje się idiomem abstrakcji geometrycznej i tak charakterystyczną dla niej strukturą, jaką była siatka. Siatki to struktury, które za pomocą przecinających się linii znaczą pole obrazowe, podkreślając płaszczyznę powierzchni oraz powtarzalność, segmentowość jej podziałów.
Przykłady podobnych struktur znajdujemy przykładowo w twórczości klasyczek abstrakcji, takich jak Agnes Martin czy klasyków takich jak Pier Mondrian. Zadaniem siatki było stworzenie powierzchni bezosobowej, regularnie artykułowanej za pomocą powtarzalnego motywu, co daje efekt dekoracyjny, ale nie zdradzający osobistych cech twórcy, jego indywidualnego stylu. Prezentowana tutaj praca Waśki wprowadza pewne urozmaicenie dla schematu zarysowanego powyżej. Fioletową powierzchnię płótna wertykalnie artykułują jasne linie ornamentu. Widoczność linii zaciera się w centrum obrazu, jest ona mniej widoczna, im bliżej środka obrazu się znajduje. W ten sposób artysta zaburzył schemat i w pewien sposób uzyskał oryginalny efekt w obrębie powtarzalnej formuły, jaką jest siatka.
Waśko kojarzony jest zwykle z Warsztatem Formy Filmowej – grupą awangardowych filmowców założoną przez studentów łódzkiej szkoły filmowej. Członkami tej grupy byli również między innymi Józef Robakowski czy Wojciech Bruszewski. Znani byli oni ze szczegółowej analizy medium filmowego – swoją działalność przeciwstawiali pospolitemu użyciu filmu, wykorzystywanego, by przedstawiać historie, opowieści czy wulgarną propagandę (co nie było rzadkością w PRL). Awangardowe filmy Waśki posługiwały się koncepcją tautologii: były to niekiedy filmy podejmujące temat „filmowania”, wizualnego zapisu rzeczywistości, stawały się tym samym filmami o filmie, zwracały uwagę na sam proces tworzenia obrazu i wynikających stąd zniekształceń pozornie obiektywnej rzeczywistości obrazu filmowego.
Ponadto Waśko był kuratorem ważnych wystawy, w tym słynnej „Konstrukcji w procesie”, która odbyła się w Łodzi w 1981. Był to swoisty, międzynarodowy festiwal sztuki współczesnej, który skupił artystów działających po dwóch stronach żelaznej kurtyny. Prezentowane tam prace utrzymane były w stylistyce minimalizmu i neokonstruktywizmu, ich sens nie ograniczał się jednak do formy, ale akcentowano także zaangażowanie różnych środowisk w powstanie wystawy, przykładowo sojusz artystów i robotników, którzy pomagali w realizacji dzieł.
Z punktu widzenia wspomnianych powyżej awangardowych inicjatyw, w które zaangażowany był Waśko jego obraz wydaje się wytworem nieco konserwatywnym, w którym uwidaczniają się kwestie estetyczne. Estetyczna, malarska powierzchnia wysuwa się tutaj na pierwszy plan. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak na abstrakcję przystało – pozostaje ona, przynajmniej do pewnego stopnia, sztuką autotematyczną, pozwalającą testować środki formalne, badać samą strukturę wizualnej reprezentacji. W tym sensie jest to obraz zarówno odmienny, wyjątkowy na tle innych aktywności Waśki, pozostający mimo wszystko w pewnej relacji z analityczną, konceptualną działalnością artysty jako filmowca i kuratora.

29 †

KRYSTYNA KONECKA-GRZYBOWSKA
1924-2017

Kompozycja, 1974

akryl/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'KRYSTYNA KONECKA-GRZYBOWSKA 1974'

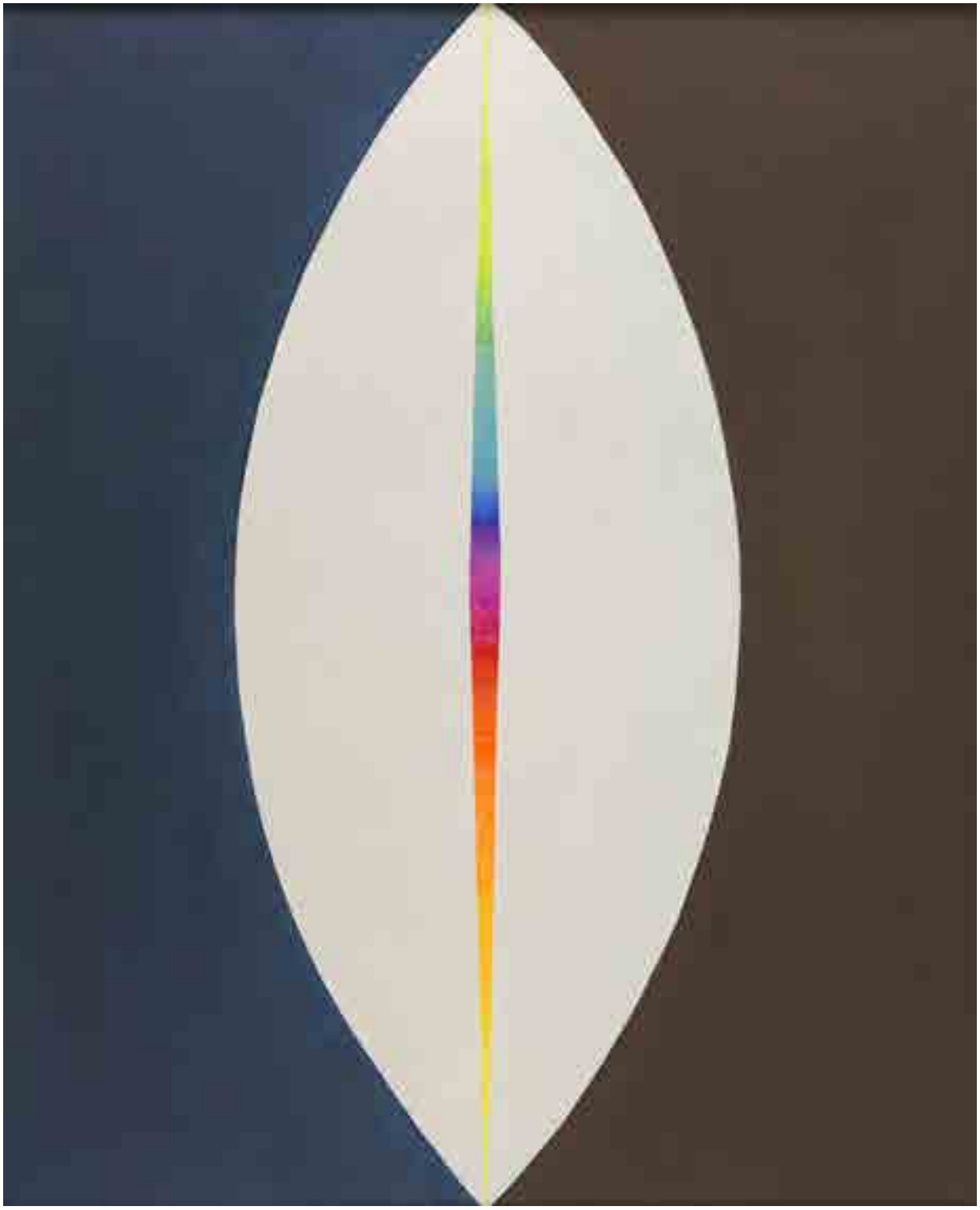
estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
„Krystyna Konecka-Grzybowska. Optyczne peregrynacje",
wystawa indywidualna, Galeria Dyląg, Kraków, 20.04-18.05.2018
„Rok kobiet z Krakowskiej ASP", Muzeum ASP, Kraków, 20.05-30.10.2019

LITERATURA:
Krystyna Konecka-Grzybowska. Optyczne peregrynacje,
katalog wystawy indywidualnej, Kraków 2018, s. 8 (il.)

„Jako manifest odwiecznej kobiecości można odczytać obraz z formą białej mandali, która rozpycha ciemne barwy po bokach i przecięta jest wzdłuż świetlistą szczeliną tęczy. (...) Jej 'peregrynacje optyczne' są fascynujące. Oglądając je, zbliżamy się do źródła energii i witalności".

Anna Baranowa



30

JANUSZ KAPUSTA

1951

“Brooklyn”

relief, akryl, relief/drewno, płyta, 100 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: ‘KAPUSTA 10.2’

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

„Piet Mondrian poświęcił życie prostokątom, paru liniom i kolorom. Ja, jako artysta, poświeciłem życie K-dronowi”.

Janusz Kapusta

K-dron to nieznana dotąd jedenastościenna, geometryczna bryła, która z dnia na dzień stała się przedmiotem badań i dociekań matematyków, filozofów, ale także krytyków sztuki na całym świecie. Odkrytą w 1985 roku figurę o niezwykłej optyce można przekształcać i modyfikować na nieskończoną ilość sposobów. Janusz Kapusta – wynalazca K-dronu –wymyślił aż 168 zastosowań bryły przez architekturę, design czy nawet muzykę. Twórczość artysty można zatem osadzić gdzieś na pograniczu sztuki i nauki, choć założeniom formalnym jego prac najbliżej jest do tradycji konstruktywizmu czy minimalizmu.

K-dron możemy opisać językiem stricte matematycznym, zmierzyć objętość i pole bryły, obliczyć wzajemny stosunek sąsiadujących ze sobą boków. Natomiast warto spojrzeć na figurę zgoła odmiennej strony – perspektywy krytyka, wnikliwego odbiorcy dzieła. Twórczość Kapusty wychodzi bowiem z matematyki i nauk ścisłych, w których to autor upatrywał gwaranta doskonałości i niezawodności, dlatego też w jego realizacjach silnie zaznaczona jest potrzeba ładu i harmonii. Artysta sam zresztą przyznaje się do fascynacji geometrią, która dawała swój wyraz w barwnych strukturalnych kompozycjach złożonych ze stożków, piramid, czego przykładem jest prezentowana tu praca „Brooklyn" złożona z szesnastu żółto-czarnych kostek, które, w zależności od kąta padania światła oraz jego koloru, ulegają w oczach widza nieustannym przeobrażeniom.

31 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

Kompozycja, 1956

olej/płótno, 60 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'T. Kantor | Kraków X 1956 | wystawy:
WARSZAWA - SALON "PO PROSTU" | BELGRAD | LUBLANA | ZAGREB' (napis wtórny)

estymacja:
190 000 - 240 000 PLN
44 200 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Rempex, 18.11.2015
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Galeria „Po prostu", Warszawa, grudzień 1956

„Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją 'na warsztat', bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się 'obcego tekstu', nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną, samodzielną kreację, rozegra własną sprawę".

Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu", „Po prostu" nr 52/53, 1956

Tadeusz Kantor w Teatrze Eksperymentalnym La MaMa, 1982, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

„Epidemia informelu" w Polsce rozpoczęła się właśnie od Kantora. Dokładny moment rozpoczęcia okresu wielkiej popularności tego malarstwa, operującego swobodnymi plamami i liniami, datuje wystawa tego artysty i Marii Jaremy w Salonie „Po Prostu" pod koniec 1956 roku. Tak jak dziewięć lat wcześniej, kiedy lider środowiska krakowskiego zafascynował się francuskim nadrealizmem, inspiracją był Paryż. Pierwsze „gorące abstrakcje" zaczął tworzyć właśnie po powrocie ze stolicy Francji. Komentując stosunek tego artysty do wpływu innych artystów, Mieczysław Porębski pisał: „Kantor nieomylnie chwyta żywą aktualność rozwojowego rytmu sztuki współczesnej, a potem jawnie bierze ją 'na warsztat', bo wie, że istotna siła nowoczesnego artysty polega na stałym odnawianiu się, stałym twórczym współuczestnictwie w jednym, wspólnym i nieprzerwanym procesie. Nie boi się 'obcego tekstu', nad którym w pewnym momencie zaczyna pracować, bo wie, że wybrał go nieprzypadkowo i że na jego gruncie stworzy własną samodzielną kreację, rozegra własną sprawę" (Mieczysław Porębski, Maria Jarema i Tadeusz Kantor w Salonie „Po prostu", „Po prostu", nr 52-53, 1956).

Nowy styl Tadeusza Kantora w Polsce spotkał się z wielkim entuzjazmem. Jak pisał Janusz Bogucki, jeden z najaktywniejszych krytyków tego czasu: „Otóż ten moment zanurzenia się choćby na krótko w informelu, w swobodnym i bezkształtnym istnieniu materii malarskiej, był w owym czasie zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwalała formę z akademickich zwapnień wyobraźni. Informel stał się więc pewnego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie. Był oczywiście również malarską modą (...)" (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 128).

Po wystawie w Warszawie, Kantor wystawił swoje obrazy w sieni Pałacu pod Krzysztofory, antycypując prace Galerii Krzysztofory, wtedy remontowanej. Kantorowski informel spotkał się z uznaniem na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie artysta został wyróżniony. Szczególnie interesująca wydaje się płaszczyzna ówczesnych sporów, które nie opierały się już na oczywistym kontraście malarstwa abstrakcyjnego i realizmu, lecz abstrakcji zimnej i gorącej. By zająć określoną pozycję, lider krakowskiego środowiska artystycznego opublikował na łamach „Życia Literackiego" słynną wypowiedź: „Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!". Była to apologia malarstwa uwolnionego z jarzma racjonalnej struktury, przypadkowego, otwartego na chaos. „Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkiej konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna przestrzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem?" (Tadeusz Kantor, Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja!, „Plastyka" nr 16, dodatek do „Życia Literackiego" nr 50, 1957, s. 6).

Zasadą tworzenia kompozycji informelowych było wyciskanie farb olejnych wprost z tubek i rozlewanie puszek różnobarwnych lakierów na płasko położoną powierzchnię płótna. Ostateczny kształt kompozycja uzyskuje dzięki użyciu dowolnych narzędzi, takich jak pędzel lub szpachla. Nowej wagi nabrały nadrealistyczne techniki automatyzmu i przypadku. „Nowa ocena pojęcia 'przypadku' otworzyła zaskakujący rozdział w historii sztuki. Dla mnie zjawisko 'przypadku' i bezforemności, które pojawiło się wtedy w malarstwie, stanowiło istotę rzeczy. Przez porównanie uświadomiłem sobie obecność podobnej tendencji w mojej twórczości. Obecność, ale i odmienność jej źródeł i przebiegu. (...) Dla mnie przypadek to była metoda działania, znajdująca się 'poniżej' normalnego oceniania zjawisk. Sztuka zmierzyła się z takim pojęciem, które było dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności" (Tadeusz Kantor o sztuce informel rozmawia z Wiesławem Borowskim [w:] Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982).

32 †

TADEUSZ KANTOR
1915-1990

Informel, 1960

olej/płótno, 74 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Kantor'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KANTOR | KRAKÓW | IV 1960'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
42 000 - 58 000 EUR

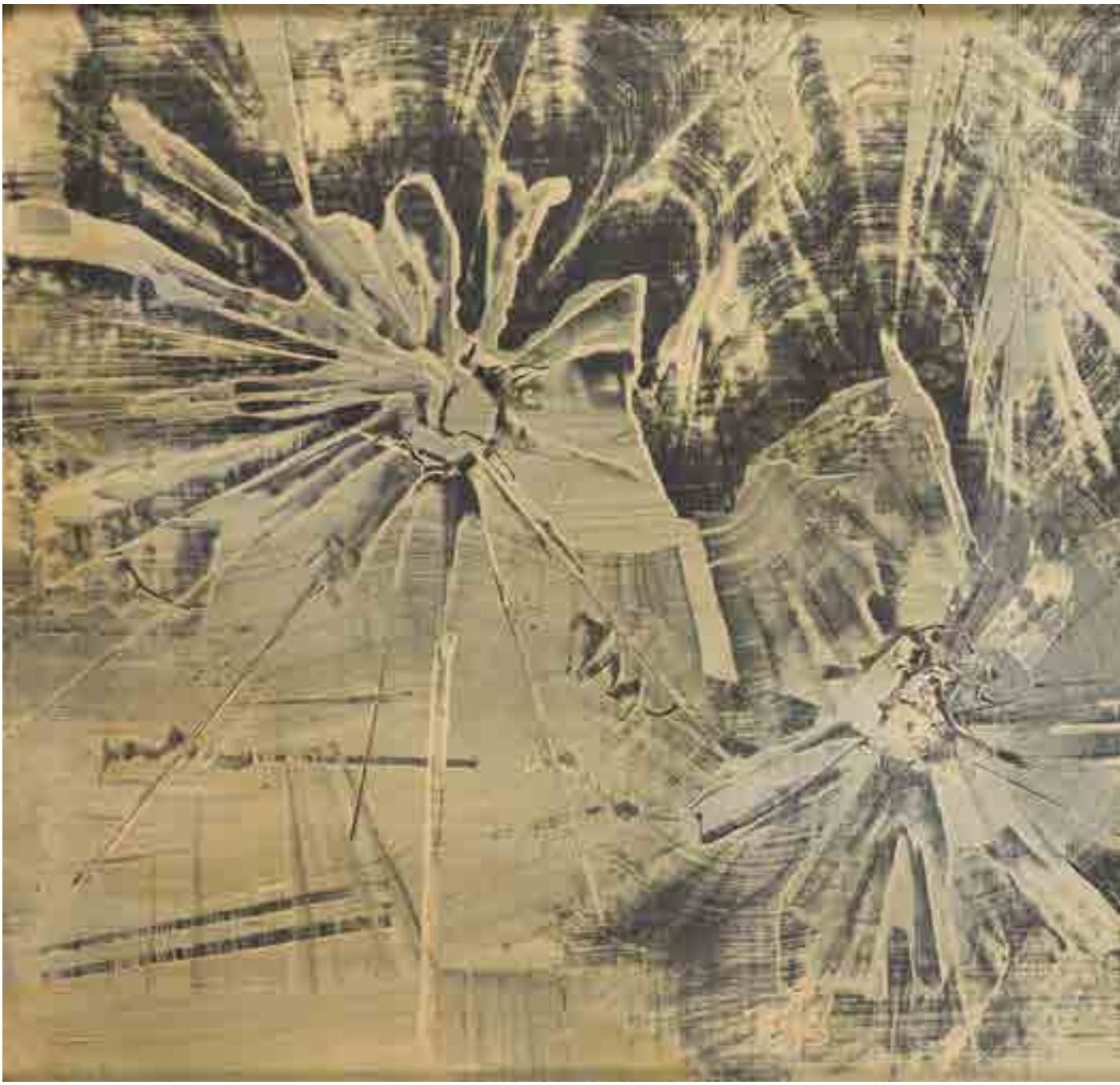
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
Tadeusz Kantor. Informel, Galeria Starmach, Kraków, czerwiec-lipiec 1999

LITERATURA:
Tadeusz Kantor. Informel, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 1999, s. nlb. (il.)

„Malarstwo, które nadchodziło, manifestowało kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego i w rezultacie, również kres doraźnego doświadczenia, zmierzyło się z siłami ciemności i żywiołowości, ujawniając ich naturę i mechanizm. Malarstwo usytuowało się poza wszelką forma i estetykę. Stało się dla mnie manifestacją życia, kontynuacją nie sztuki, ale życia".

Tadeusz Kantor o sztuce informel



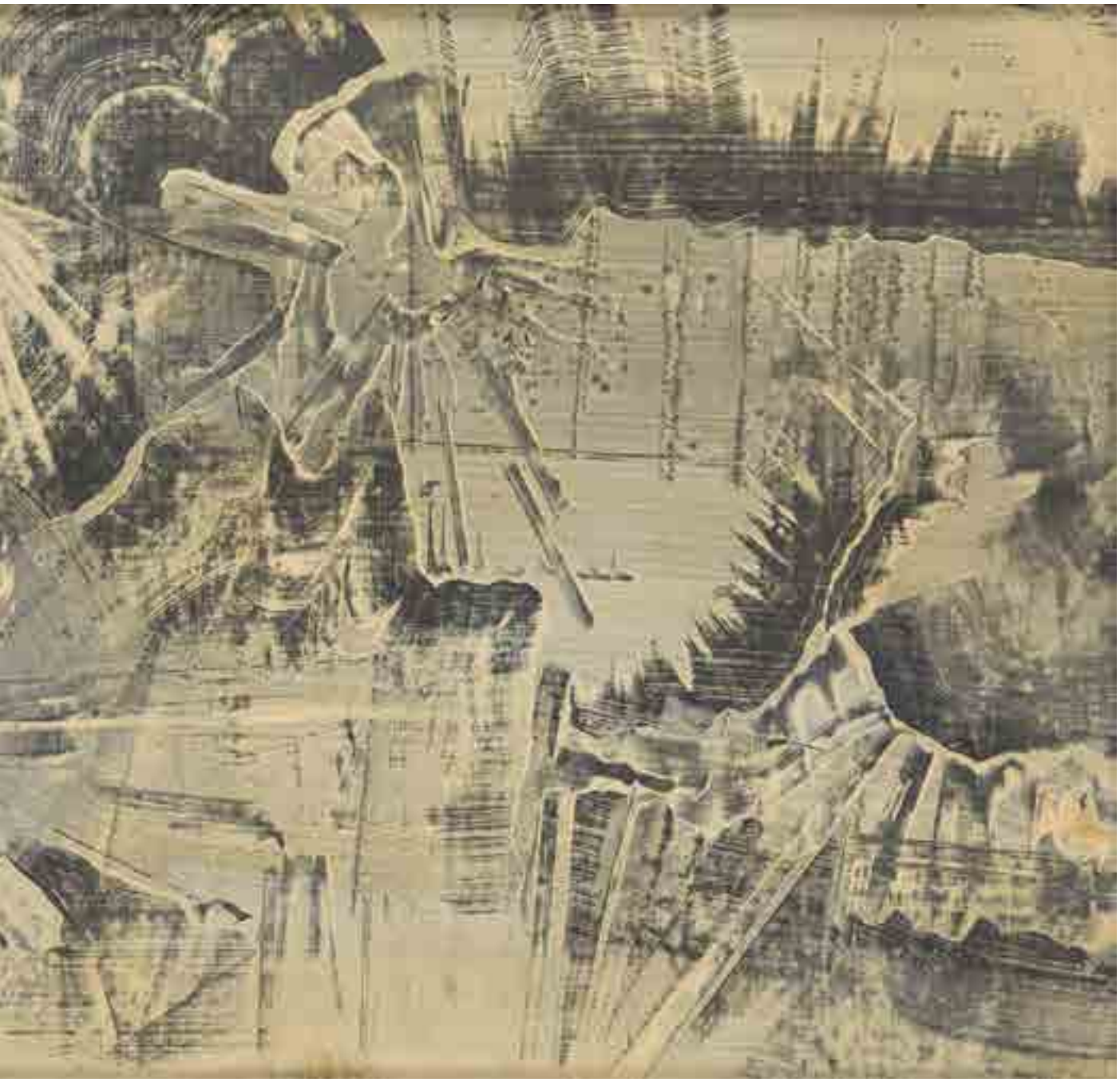
33

JERZY KUJAWSKI
1921-1998

"Les Lacs", 1961

olej/płótno, 65 x 130 cm
sygnowany p.d. 'Kujawski | 61'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KUJAWSKI | 1961 | "Les lacs"'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 600 - 28 000 EUR



WYSTAWIANY:
Jerzy Kujawski. Maranatha, wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 20.12.2005–5.02.2006

LITERATURA:
Jerzy Kujawski. Maranatha, katalog wystawy indywidualnej, red. A. Turowski, Poznań 2005, (il.)

Jerzy Kujawski, Paryż, około 1970

„Zasadnicza innowacja, którą dało się zaobserwować od 1960 roku, polegała na dramatyzacji kompozycji uzyskanej nieznaną dotąd ekspresją form. Miejsce przelewającego się ruchu mas zajęły rozbłyski materii, świetliste wybuchy nabrzmiałej farby. Większą rolę zaczęła odgrywać przestrzeń uzyskana przez wyodrębnienie i nasycenie tła. Czasem, szczególnie w późniejszych pracach, przestrzeń była gwałtownie skracana, a tło, pokrywające się wówczas z powierzchnią, nadawało głębię samej materii. W pierwszym wypadku rozgwiazdy wybuchów przypominających feerie iskier rozrzuconych w ciemności rozpalały nieoznaczoną pustkę, w drugim, przebijały gęstą farbę, aby tryskającą siłą rozlewać się na zagęszczonej powierzchni. W obu wypadkach tworzyły skupiska światła i koloru promieniujące aż do wygaszenia swego ognia w dalekiej ciszy przestrzeni lub w nieruchomości zastygłej lawy" tak malarstwo kujawskiego opisywał Andrzej Turowski (Jerzy Kujawski. Maranatha, red. Andrzej Turowski, Poznań 2006, s. 135). Prezentowane tutaj płótno pod tytułem „Les Lacs" powstałe w 1961 stylistycznie odpowiada temu, o czym pisał cytowany historyk sztuki. Sprawia wrażenie zalanej farbą powierzchni, a rozpryski sugerują, że farba spadała na podłoże z dużej wysokości – przynajmniej takie powstaje wrażenie, tak zaprogramowany jest ten efekt.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że kompozycja takiego obrazu, jak prezentowana tutaj praca Kujawskiego, powstawała żywiołowo i bez podporządkowania regułom. Jednak bliższe przyjrzenie się jej pozwala zauważyć pewną regularność w powtarzających się plamach farby, co wskazuje na to, że prawdopodobnie artysta w sposób przemyślany i celowy tworzył rozpryski farby, które ornamentalnie zdobią powierzchnię płótna. Zatem żywiołowość i pozorny chaos tego obrazu zdają się jednak być zamierzonym efektem, który sugeruje „brak reguł", jednak w rzeczywistości dostrzegalny jest tutaj pewien zamysł kompozycyjny.

Tytuł obrazu Kujawskiego to jeden z tych tytułów, który skonfrontowany z abstrakcyjną powierzchnią obrazu wytwarza znaczenia, pozwala spojrzeć na malarską materię inaczej i zauważyć w niej to, co bez tekstowego naddatku pozostałoby niedostrzeżone. To jedna z cech sztuki charakterystyczna dla surrealistów i surrealistek, którzy w ten sposób projektowali na obrazy swoje fantazje i irracjonalne skojarzenia wywoływane przez obrazy. „Kujawski tytułował większość prac, nie tylko te z lat 60. Jednak samych tytułów nie zapisywał na płótnach. Nadawał je post factum, zazwyczaj w momencie wybierania obrazów na wystawę, a źródłem tytułu były pojawiające się w danym momencie poetyckie skojarzenia artysty. Oczywiście, odnosiły się do atmosfery konkretnej kompozycji, niemniej, trudno byłoby je traktować jako precyzyjnie określony temat" (cyt. za.: Andrzej Turowski, op. cit., s. 138).

Kujawski był artystą o polskim pochodzeniu, który większość swojego życia spędził na emigracji we Francji. Jeszcze w Polsce związał się z grupą krakowskich artystów, zwanych „Grupą Młodych". Razem z nimi debiutował w 1945 roku. Po dwóch latach studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w 1947 wyjechał do Francji, gdzie spędził resztę życia. Był mocno związany ze środowiskiem francuskich surrealistów skupionych wokół André Bretona.

Czas, kiedy powstała omawiana praca, to okres, gdy artysta na dobre zadomowił się już we francuskim świecie sztuki. Kujawski otrzymał wówczas obywatelstwo francuskie, zawarł również kontrakt z galerią Franka Flinkera. Po tym, jak skończyły się jego kontakty z grupą skupioną wokół Bretona, na początku lat 50. Kujawski nawiązał relacje z ruchem „Phases" – reprezentującym „drugie pokolenie" surrealistów. Artysta był też postacią łączącą artystów francuskich i polskich. To dzięki niemu pewna liczba polskich twórców dowiadywała się o wspomnianym ruchu surrealistycznym oraz o jego artystycznych założeniach. Kujawski ułatwiał również swoim polskim kolegom zaistnienie za granicą.

34 †

TERESA PĄGOWSKA
1926-2007

"Incydent", 1960

olej/płótno, 110 x 119 cm
na odwrociu nieczytelna nalepka z galerii w Chicago oraz nalepka z tytułem i rokiem powstania:
'PAGOWSKA, TERESA | INCIDENT OIL 43 x 47 1960'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
46 500 - 70 000 EUR

WYSTAWIANY:
Brzozowski, Dominik, Kowalski, Nowosielski, Pągowska, Ziemski, Contemporary Art Gallery, Chicago, 5.04-04.05.1961

LITERATURA:
Brzozowski, Dominik, Kowalski, Nowosielski, Pągowska, Ziemski, broszura z wystawy, Contemporary Art Gallery, Chicago, 5.04-04.05.1961, nr 4

„Szerokość i rozlewność rytmów wyrażają zatem męską decyzję i kobiecą miękkość. Prostota działania bez cyzelunków – ale przy tym delikatność bardzo dobrego smaku, nastrojowość liryczna – nie pochłaniająca pogody, a wreszcie wybitny zmysł kolorystyczny, ukazujący przejawy barwności, nawet w tonacjach najbardziej ciemnych czy zgaszonych, to cechy, które dźwięczą dziś w czysto plastycznych poszukiwaniach Teresy Pągowskiej".

Zdzisław Kępiński

Schyłek lat 50. to okres niezwykle intensywny w twórczości Teresy Pągowskiej. Po chwilowym zauroczeniu realizmem magicznym artystka zwróciła się ku malarstwu nieprzedstawiającemu. Abstrakcja była jednak krótkim epizodem na jej drodze artystycznej, bowiem nigdy później Pągowska nie odeszła tak daleko od oczywistości przedstawienia. Wśród wielu poszukiwań zarówno tych formalnych, jak i warsztatowych u malarki powoli wzrastała nowa idea, niezwykle charakterystyczna dla późniejszego stylu Pągowskiej. Idea niedopowiedzeń i dwuznaczności. W kolejnej dekadzie malarstwo artystki otworzy się na akty, które niemal całkowicie zdominują jej sztukę. Bohaterem jej prac stanie się pozbawiona indywidualnych rysów, enigmatyczna (głównie kobieca) postać ukazana często w dynamicznych, dyskusyjnych układach. Wielu krytyków uważa, że pod tą anonimową sylwetką kryje się sama Pągowska.

Prezentowana praca pochodzi z 1960 roku i jest kwintesencją twórczych poszukiwań artystki tego okresu. Pełna niedopowiedzeń kompozycja jest jedynie daleko idącą aluzją do otaczającego świata. Nieprzedstawiająca, bliska spontanicznego gestu malarskiego, jednak całkowicie wolna od przypadkowości. Obrazy z abstrakcyjnej fazy Pągowskiej zostały bowiem przez nią bardzo precyzyjnie zakomponowane, na co wskazywać może geometria podziału, która porządkuje kompozycje. Obraz zatytułowany „Incydent" to zderzenie dwóch, trudnych do rozpoznania barwnych plam, połączonych i splecionych ze sobą, jakby w tańcu. Tło stanowi nieodgadniona, jasna przestrzeń. Całość namalowana jest niezwykle spontanicznym gestem, żywiołowo, co w oczach widza potęguje ekspresję przedstawienia. Warto poświęcić kilka słów kolorystyce pracy, w której ukazuje się tendencja artystki do stopniowego rozjaśniania powierzchni swoich płócien oraz powolnego stonowania gamy kolorystycznej. Przybrudzone beże, brązy oraz czernie już wkrótce mają ustąpić miejsca stonowanym szarościom, subtelnym zieleniom, pastelowym odcieniom błękitów i żółcieni, które w niedługim czasie staną się charakterystyczną cechą dojrzałej twórczości Pągowskiej.

Prace z tego okresu, tak nieoczywiste na pierwszy rzut oka, byłyby zupełnie niezrozumiałe dla odbiorcy, gdyby nie ich tytuły, którymi Pągowska nakierowywała w odpowiednim kierunku. W późniejszych latach tytuły staną się bardziej enigmatyczne od samych przedstawianych przez nią form i kształtów. Swoją twórczością Pągowska prowadzi swoistą grę z widzem. A jest to gra skomplikowana i pełna niedopowiedzeń. Artystka jednocześnie chce i nie chce wskazać na przedmiot, sytuację, którą maluje, pozostawiając odbiorcy pole do uzupełnienia.

Teresa Pągowska z jamnikiem Mikim, fot. dzięki uprzejmości Filipa Pągowskiego

35 †

PIOTR POTWOROWSKI

1898-1962

Kompozycja, 1959

technika mieszana, kolaż, olej/płótno, 43,2 x 53,2 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'PIOTR POTWOROWSKI 1959'
na odwrociu nr '15' i 'A 77'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

Piotr Potworowski, uczeń Pankiewicza i mistrz Pągowskiej, był postacią wyjątkową. Zafascynowany tradycją postimpresjonizmu i koloryzmu, wraz ze swoim profesorem oraz grupą tworzącą Komitet Paryski w 1924 roku wyjechał do Paryża. Do kraju wrócił w 1933 roku. W czasie wojny przedostał się do Szwecji, a stąd w 1943 do Anglii, gdzie miał swoją pierwszą wystawę indywidualną w 1946 w londyńskiej Redfern Gallery. W 1958 roku, po powrocie do Polski, Potworowski został powołany na profesora pracowni malarskiej gdańskiej PWSSP, w której wprowadził swój własny indywidualny program, a także na profesora poznańskiej PWSSP. Jego asystentką została Teresa Pągowska. Stał się autorytetem w dziedzinie malarstwa zarówno dla wielu ukształtowanych już malarzy, jak i dla studentów. Najzdolniejszą jego „słuchaczką" była wspomniana już Teresa Pągowska. W lipcu 1958 roku zaprezentował się polskiej publiczności wystawą w Poznaniu, która była szeroko komentowana jako zupełnie inne spojrzenie na malarstwo.
Potworowski był niesłychanym indywidualistą. Często na przekór wszystkim poszukiwał swojej własnej formy ekspresji, swojej własnej drogi artystycznej. To właśnie on, ze wszystkich członków KP najwcześniej odwrócił się od malarstwa postimpresjonistycznego, fascynującego grupę młodych artystów, ku własnym poszukiwaniom. Do swoich obrazów wprowadził wówczas elementy geometrii, malarstwa materii, zabaw fakturą obrazów. Jego prace wyróżniały się niezwykle przemyślaną kompozycją, budowane były w oparciu o harmonię barw. Być może wpływ na kierunek tych poszukiwań miały również rozpoczęte na Politechnice Warszawskiej studia architektoniczne, które pozostawiły po sobie upodobanie do harmonii i porządku w komponowaniu.
Kompozycje Potworowskiego z lat 50. to głównie abstrakcje, które autor tytułował pejzażami. Niezwykle wysmakowane kolorystycznie – jak w przypadku prezentowanej tu pracy, utrzymanej w tonach indyjskiego różu i ciepłego błękitu.

36 †

JERZY TCHÓRZEWSKI

1928-1999

“Misterium I”, 1965

olej/płótno, 99 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘J. Tchórzewski 65’
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘J.Tchórzewski 65 | „MISTERIUM I”’
oraz wskazówka montażowa

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
32 600 - 41 900 EUR

POCHODZENIE:
Art New Media, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

„Forma Tchórzewskiego otwiera stale przed sobą i przed nami wrota otchłani lub niebios. Natężenie formy w niektórych jego utworach sprawia, że wszelkie podziały i klasyfikacje, wszelkie interpretacje jego malarstwa trzeba uznać za spekulacje. Ale trzeba też przyznać, że malarstwo artysty tak pogmatwane i złożone wyjątkowo owe spekulacje prowokuje. Można sobie na nich połamać zęby – jest to bowiem sztuka liźnięta płomieniem piekielnym”.

Jacek Sempoliński

Kustoszka Muzeum Narodowego w Krakowie, Anna Budzałek, przedstawiając znajdujący się w kolekcji muzeum „Misterium V", pochodzący z tego samego cyklu oraz roku obraz, opowiadała w następujący sposób: „Około 1963 roku rozpoczyna się najdojrzalszy, najbardziej charakterystyczny etap dla twórczości artysty. W jego pracach pojawiają się ‚twory' o demonicznym charakterze, to jakby jakieś resztki, cienie człowieczeństwa, wypełniają one wyobraźnię malarza i to malarstwo, nadając mu trudny do rozszyfrowania kod. W obrazie surrealistyczna przerażająca postać zajmuje swoim kształtem niemal całe pole obrazowe, unosząca swe ramiona-skrzydła ku górze jawi się tu jak złowrogi demon. Wynurza się z abstrakcyjnego tła, staje się złowieszczym znakiem niepokoju czy wręcz przerażenia. Artysta być może wprowadza nas w świat swoich lęków, wydobywa na powierzchnię swoje demony. Przenosi do surrealistycznych wizji, w których odnajduje formę dla ich wyrażenia. Fantastycznie dobrane kolory, utrzymane w ciepłej palecie, prowokują wręcz do określenia jej piekielną, z wszechogarniającą czerwienią na czele" (Anna Budzałek, [cyt. za:] Grupa Krakowska: Jerzy Tchórzewski, http://mnk.pl/aktualnosci/grupa-krakowska-jerzy-tchorzewski, dostęp 15.03.2015).

Już we wczesnym okresie twórczości artysty, na przełomie lat 40. i 50., na płótnach Tchórzewskiego zaczęły pojawiać się sylwetki postaci fantastycznych. W połowie lat 50. autor skupił się przede wszystkim na abstrakcyjnych wizjach kosmicznych zjawisk. Od końca lat 70. artysta podejmował natomiast przede wszystkim tematykę religijną. Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego to niezwykłe kompozycje balansujące na granicy abstrakcji, ekspresjonizmu oraz surrealizmu. Kompozycje powstałe za pomocą zamaszystych pociągnięć pędzla, o intensywnej kolorystyce, kontrastowych zestawieniach barw oraz formach przywodzących na myśl fantastyczne krajobrazy, kosmiczne wizje czy zjawiska nadprzyrodzone. Na płótnach artysty można zaobserwować pełne dynamiki wizje kataklizmów nawiązujących do erupcji wulkanów, wybuchów czy gwałtownie rozbłyskujących gwiazd, które zdają się za chwilę zniknąć. Sensualny efekt swoich kompozycji artysta wzmacniał niezwykle bogatą fakturą – porowatą, a wręcz reliefową.

Skąd w twórczości autora potrzeba silnego oddziaływania na widza za pomocą intensywnych kompozycji? Jak opowiadał sam Tchórzewski parę lat przed namalowaniem zaprezentowanego obrazu: „Sądzę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać bierną materię plastyczną w pulsujący życiem organizm. Jest w tym coś z pierwotnego procesu rozniecania ognia, kiedy z dwu zimnych, martwych polan drzewa tryskała iskra, powstawał żywioł. Człowiek, który ten żywioł wywoływał, był początkowo sam wobec rzeczy martwych. Miał tylko w sobie energię i potrzebę, konieczność wywoływania innej energii. Gdy ta wytrysła, stawał wobec czegoś, co odtąd żyło swoim własnym, odrębnym, intensywnym życiem. Miał od tej chwili silnego partnera do pasjonującej gry. Podobnie z malowaniem. Gdy przystępuję do pracy, jest we mnie początkowo jedynie niecierpliwa chęć wywołania życia z tej martwej substancji plastycznej, którą w danej chwili rozporządzam, nieodparta potrzeba przerwania tragicznego kręgu samotności, który otacza mnie jak każdego człowiek, potrzeba partnera do dialogu. Zawsze jednakowo onieśmielony i przejęty, jakbym się o to kusił po raz pierwszy i zawsze jednakowo niecierpliwy, nie pamiętam w danej chwili o wszelkich zasadach sztuki, o wszelkich przykazaniach mojego zawodu" (Jerzy Tchórzewski, Wywoływać życie, [w:] Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego – Jerzy Tchórzewski, [red.] Katarzyna Jankowiak, Zofia Starikiewicz, Poznań 2001 s. 8).

Jerzy Tchórzewski, fot. z archiwum rodziny artysty

37

JERZY TCHÓRZEWSKI
1928-1999

"Płonąca przestrzeń", 1979

akryl, olej/płótno, 64,5 x 80 cm
sygnowany datowany i opisany na odwrociu: J.Tchórzewski 79. |
"PŁONĄCA PRZESTRZEŃ" | akryl-olej' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
75 000 - 90 000 PLN
17 400 - 21 000 EUR

WYSTAWIANY:
Galeria Opera, Warszawa, 23.03-16.05.2015

LITERATURA:
„Jerzy Tchórzewski", katalog wystawy indywidualnej, Warszawa 2015

38 †

ALFRED LENICA
1899-1977

"Wiry wdrożone", 1966

olej/płótno, 35 x 27 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Lenica | 1966 | Wiry wdrożone'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

Alfred Lenica początkowo związany był z muzyką. Artysta odbył studia w konserwatorium muzycznym, po czym jako skrzypek grał w orkiestrze w Poznaniu. Malarstwa uczył się w Prywatnym Instytucie Sztuk Pięknych. Być może ze względu na drogę edukacji twórcy, wiele z jego poszukiwań malarskich odbywało się intuicyjnie. W związku z tym początki artystyczne Lenicy z lat 40., które potem zaważyły na kształcie całego jego malarstwa z kolejnych dekad, odznaczały się tak dużą oryginalnością na tle sztuki polskiej, a nawet na arenie międzynarodowej.

„Wiry wdrożone" to praca z lat sześćdziesiątych – momentu, w którym artysta odnalazł właściwy sobie język wypowiedzi. W pracy daje wyczuć się swego rodzaju muzyczność. Powierzchnia płótna, zapełniana szybkimi ruchami ręki artysty na kształt tytułowych wirów, wydaje się drgać. Charakterystyczny wygląd prac Lenicy wynikał z zastosowania autorskiej techniki kładzenia farby na podłoże. Malarz pokrywał płótno kilkoma różnymi kolorami, by potem zbierać je specjalnie utworzonymi narzędziami. Lenica wycinał z papieru odpowiednie kształty, pozwalające mu odsłaniać coraz to niższe i jaśniejsze warstwy. Dzięki tej metodzie widz może śledzić dukt ręki artysty, która operując ponad powierzchnią płótna, tworzyła koliste, biologiczne kształty.

39 †

ALFRED LENICA
1899-1977

Bez tytułu, 1975

olej/płótno, 39 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Lenica'
opisany na odwrociu: 'A. LENICA | WARSZAWA | 1975'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 600 EUR

POCHODZENIE:
Dum Aukcyjny Agra Art, 4.04.2004
kolekcja prywatna, Konstancin-Jeziorna

„Kiedy Lenica mówi 'zawsze byłem surrealistą', 'uprawiam taszyzm' to nie należy tego brać dosłownie, ale można wierzyć, że te doniosłe i nie tak odległe rewolucje artystyczne nurtują go naprawdę i stanowią materiał nieustannych przemyśleń. Tylko ten artysta, który poważnie i dogłębnie studiuje bliskie mu konwencje, nie zastyga w konwencji, ale przeciwnie – odróżnia się i indywidualizuje".

Wiesław Borowski

40 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
1922

"Autostrada LXXV", 1988

olej/płótno, 100 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie (ołówkiem): '1/88 ST. FIJAŁKOWSKI - LXXV Autostrada, 1988'

estymacja:
100 000 - 130 000 PLN
23 200 - 30 300 EUR

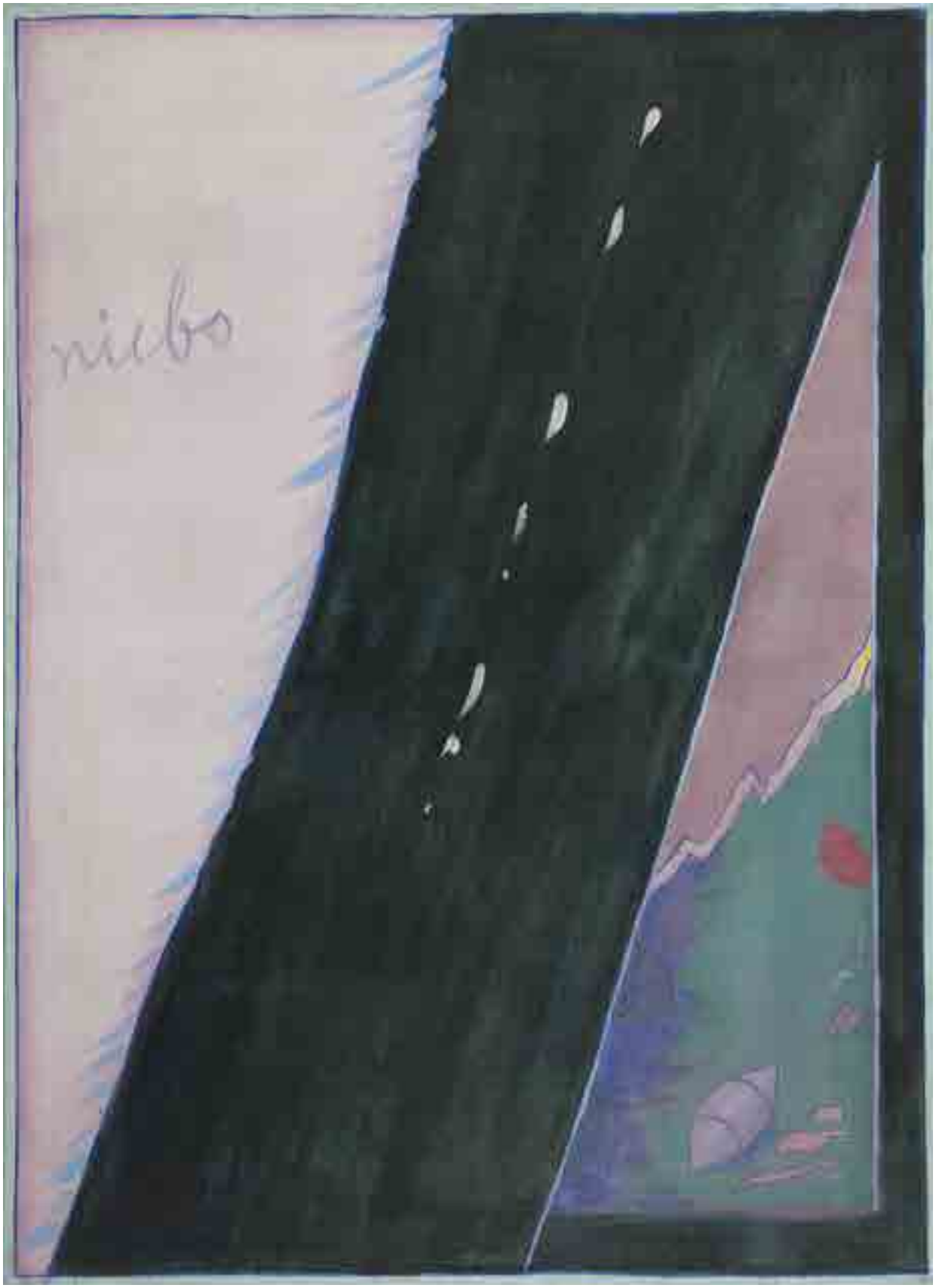
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa
Desa Unicum, 2015
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec 2003
Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 15.07-24.08.2003
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 11.09-2.11.2003

LITERATURA:
Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 252, poz. kat. 154 (wykaz prac)

„(...) oglądanie obrazu, czyli odtwarzanie jego sensu, jest powtórzeniem twórczego procesu, który doprowadził do malowania. Jest to zatem odpowiedź, tyle że nie zawarta w formułach, lecz postawie".

Stanisław Fijałkowski


niebo

W pobieżnym oglądzie dzieła Fijałkowskiego zdają się bliższe abstrakcji, ale sam artysta widział je raczej jako bliskie nadrealizmowi. Czystą abstrakcję uważał za zbyt dekoracyjną oraz oferującą za mało możliwości angażowania świadomości i intuicji. Przeświadczenie to skierowało jego zainteresowania ku sztuce symbolicznej. Wśród swoich inspiracji wymieniał dorobek Jerzego Nowosielskiego, a także Maxa Ernsta. Z kolei jako wychowanek Władysława Strzemińskiego po latach przyznawał, że profesor był jedynym artystą na ASP, od którego odebrał prawdziwie wartościowe nauki. Jako jego uczeń deklarował, że ceni dbałość o formę, jednakże ważnym komponentem twórczości pozostaje także aspekt teoretyczny. Znaczny wpływ wywarła na autora myśl Junga, a także Kandinsky'ego, dlatego też podjął się tłumaczenia jego rozpraw o formie i o duchowości w sztuce. Sądził, że wyłączne skupienie się na rozwiązaniach formalnych nie czyni z nikogo malarza, gdyż stać się nim można tylko z prawdziwego powołania, podpartego wiedzą i dociekliwością. Ważnym motorem jest intuicja, która według słów Fijałkowskiego rodzi się w miarę procesu twórczego. To dzięki niej przypadek zamienia się w kształt wzbudzający ciekawość i ostatecznie przeistacza się w formę przemawiającą do widzów. Artysta powinien też konsekwentnie stawiać pytania o swoją rolę i działalność oraz kontekst, w którym pracuje. Jego aktywność wynika z emocji, ale także pomaga zrozumieć swe miejsce w kosmosie oraz celowość życia. Obraz „Autostrada LXXV" powstał w 1988, lecz podobne realizacje Fijałkowski tworzył już od wczesnych lat 70. Seria autostrad to jego najdłuższa realizacja, a poszczególne płótna składające się na ten cykl numerowane są kolejnymi liczbami rzymskimi. Sztuka autora, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną" (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98). Jednocześnie artysta podkreślał, że treści prac, przed którymi staje widz, są dyktowane nie przez malarza, ale przez sztukę, dlatego pozostaje ona dla nas tajemnicą, wprowadzającą nas w kompletnie nowe stany duchowe. Na obrazie droga jest pionową osią oddzielającą sferę ziemi od nieba, które zostało przez autora podpisane, dzięki czemu odwodzi widza od odczytywania dzieła jako kompozycji niefiguratywnej. Jednocześnie w żadnym elemencie serii autostrad nie znajdziemy samochodu – ten celowy zabieg miał sprawiać, aby nikt nie miał najmniejszej wątpliwości, że tematu nie należy traktować dosłownie. Forma przedstawienia drogi urasta do rangi symbolu, zakorzenionego głęboko w kulturze judeochrześcijańskiej: to drabina Jakubowa, po której aniołowie zstępowali na ziemię, a na której wierzchołku stał sam Bóg. Autostrada zdaje się spajać materię z duchem i funkcjonuje jako uwspółcześniony archetyp, metafora duchowej przemiany, cyklu życia dotyczącego wszystkich ludzi. Wiesław Juszczak we wstępie do katalogu wystawy malarza w 1996 pokonywanie tej drogi porównał do praktykowania sztuki jako potrzeby uchwycenia Prawdy. Koncepcję ta potwierdzają słowa Fijałkowskiego, który stwierdził, że sztuka poświadcza istnienie sacrum, a praca artysty ma wymowę rytualną i odbywa się w innej, transcendentnej rzeczywistości.

41 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
1922

"Nowa Autostrada X", 1998

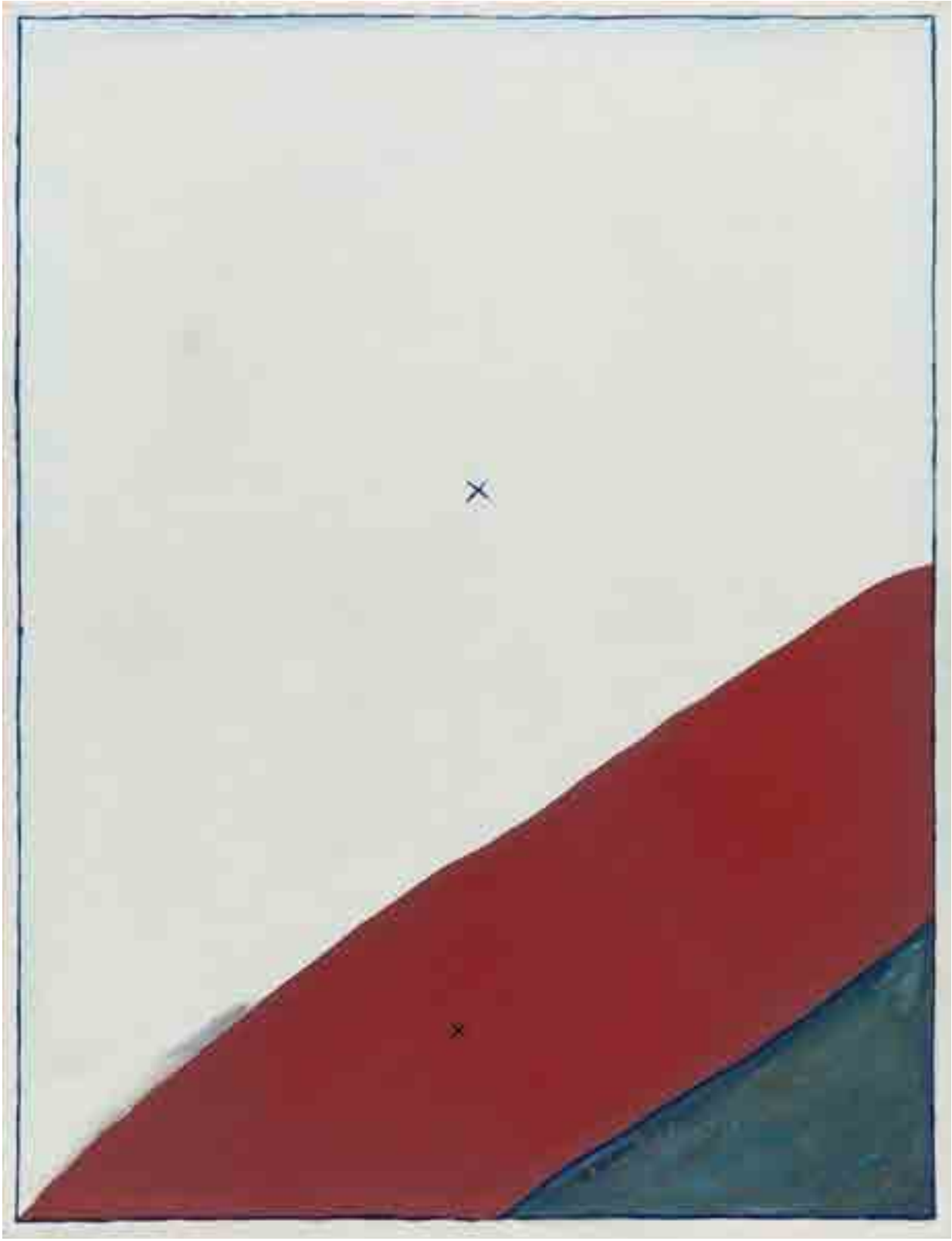
olej/płótno, 116 x 89 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
'S. Fijałkowski - Nowa Autostrada X, czerwona 6/98'

estymacja:
100 000 - 130 000 PLN
23 200 - 30 300 EUR

WYSTAWIANY:
Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec 2003
Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, 15.07-24.08.2003
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 11.09-2.11.2003

LITERATURA:
Stanisław Fijałkowski, katalog wystawy, [red.] Włodzimierz Nowaczyk,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, poz. kat. 162, ss. 175 (il.), 252

Obraz „Nowa Autostrada X" powstał w 1998, lecz podobne realizacje Fijałkowski tworzył już od wczesnych lat 70. Seria autostrad to jego najdłuższa realizacja, a poszczególne płótna składające się na ten cykl numerowane są kolejnymi liczbami rzymskimi. Sztuka autora, nawet gdy przedstawia pozornie prozaiczny temat, ma bogatą symbolikę, ponieważ „symbole są sposobem uruchamiania w naszej nieświadomości archetypów, czyli treści stanowiących strukturalną tkankę naszego życia duchowego. Symbol – to uświadomiony archetyp. Ale nie jest on jednowarstwowy, posiada także treści nieuświadomione. Pewne archetypy stanowią tkankę nieświadomości indywidualnej, inne są częścią nieświadomości kolektywnej. Wydaje się, że większość form w malarstwie ma naturę symboliczną – samo malowanie jest czynnością symboliczną" (Stanisław Fijałkowski w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską, [w:] Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 98). Jednocześnie artysta podkreślał, że treści prac, przed którymi staje widz, są dyktowane nie przez malarza, ale przez sztukę, dlatego pozostaje ona dla nas tajemnicą, wprowadzającą nas w kompletnie nowe stany duchowe.
Na obrazie droga jest pionową osią tyleż oddzielającą, co łączącą sferę ziemi i nieba. Jednocześnie w żadnym elemencie serii autostrad nie znajdziemy samochodu – ten celowy zabieg miał sprawiać, aby nikt nie miał najmniejszej wątpliwości, że tematu nie należy traktować dosłownie. Forma przedstawienia drogi urasta do rangi symbolu, zakorzenionego głęboko w kulturze judeochrześcijańskiej: to drabina Jakubowa, po której aniołowie zstępowali na ziemię, a na której wierzchołku stał sam Bóg. Autostrada zdaje się spajać materię z duchem i funkcjonuje jako uwspółcześniony archetyp, metafora duchowej przemiany, cyklu życia dotyczącego wszystkich ludzi. Wiesław Juszczak we wstępie do katalogu wystawy malarza w 1996 pokonywanie tej drogi porównał do praktykowania sztuki jako potrzeby uchwycenia Prawdy. Koncepcję ta potwierdzają słowa Fijałkowskiego, który stwierdził, że sztuka poświadcza istnienie sacrum, a praca artysty ma wymowę rytualną i odbywa się w innej, transcendentnej rzeczywistości.



42 †

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930-2019

"Fons", 2003

akryl/płótno, 73 x 60 cm
sygnowany i datowany u góry: 'Zbigniew Makowski f. 2003'
datowany i opisany na odwrociu: '"FONS" 2003 | akryl płótno 73 x 60'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

„Makowski pisze swoje rysunki tak, jak pisze się listy, których adresat jest jeszcze nieznany. I równocześnie Makowski rysuje to, co pisze, odnajduje w mowie znaków to wszystko, co w niej jest bezpośrednie, co jako sam przekaz, sam fakt i sens komunikacji wyprzedza jej przedmiot i rezultat. Jest w tym świeżość, jest wiara w samą potrzebę nawiązywania i podtrzymywania łączności, prowadzenia dalej dialogu, który trwa, choć zmieniają się cywilizacje i alfabety, pojęcia i języki, symbole i wartości".

Mieczysław Porębski


Zbigniew Makowski f. 200
FONS

43 †

TADEUSZ DOMINIK
1928-2014

"Jesień", 2005

olej/płótno, 90 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'T. DOMINIK 2005 | OL. PŁ 90 x 120 | JESIEŃ'
na odwrociu naklejka: Citta di Finale Ligure

estymacja:
28 000 - 40 000 PLN
6 500 - 9 300 EUR

„To, co zaskakuje najbardziej w obrazach Dominika, nie dotyczy samej tylko biegłości posługiwania się malarskim tworzywem, nie jest wyłącznie kwestią obranej przed laty metody twórczej. Specyficzny charakter tych na wskroś pogodnych płócien, pełnych radości życia, wynika ze stosunku artysty do świata. Dominik wyłapuje w nim piękno, szuka spokoju, ciszy, uśmiechu. Nie zawodzi go intuicja malarska. Najczęściej trafia we właściwy ton. Kilkoma uderzeniami pędzla 'ustawia' całą kompozycję. Maluje lekko, swobodnie, niemal bez wysiłku. Dzięki temu stwarza pozory przypadkowości".

Aleksander Wojciechowski

44 †

TADEUSZ DOMINIK
1928-2014

"Pejzaż", 2009

olej/płótno, 90 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'DOMINIK 2009 | OL. PŁ. 90 X 90 | PEJZAŻ'
na odwrociu naklejka z Galerii Artemis w Krakowie

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 - 10 500 EUR

„Pod koniec studiów – a może zaraz po ich ukończeniu – wydawało mi się, że zmienię oblicze sztuki, że zadziwię czymś całkowicie innym, opartym na nowych, rewolucyjnych zasadach. Po latach, w czasie codziennej praktyki z ulgą zacząłem spostrzegać, że jestem stale na początku drogi, a moje nowe malarstwo to po prostu moje nowe obrazy – mój malowany los...".

Tadeusz Dominik

45 †

TADEUSZ DOMINIK
1928-2014

"Róża różowa", 1975

akryl/płótno, 73 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'DOMINIK 1975 | PINK ROSE | RÓŻA RÓŻOWA | 73 X 92 | ACRYL'

estymacja:
38 000 - 48 000 PLN
8 800 - 11 200 EUR

Malarstwo Tadeusza Dominika, choć wydaje się przynależeć do nurtu abstrakcji, jest czysto sensualistyczne, niezwykle czułe i podatne na kontakt z naturą, która stanowi główny temat twórczości artysty, przynajmniej od końca lat 50. XX wieku. Piękno przyrody, jej kształtów i barw fascynowało artystę w każdej możliwej formie, o każdej porze roku. Całą twórczość Dominika można określić mianem hołdu złożonego naturze. Artystę zajmowały tematy związane z życiem przestrzeni, krajobrazami, wizjami osłonecznionych lasów, pól, pojedynczych kwiatów czy całych ogrodów. Bardzo cenne wydaje się zatem przywiązanie artysty do tematu oraz konsekwencja, z jaką tworzył. Szczególne miejsce na tym tle mają prace z cyklu poświęconego kwiatom róży, a właściwie ich detalom, które powstawały przez bardzo krótki moment w szczytowym dla artysty okresie abstrakcji kolorystycznej lat 70.
Kompozycja „Róża różowa" powstała w 1975 roku i przedstawia tytułowy kwiat na tle letniego, górzystego pejzażu. Rozwinięta, świeża, niemal roztańczona roślina utrzymana jest w intensywnych kolorach wibrujących odcieni róży, fioletów i granatów. Forma kwiatu jest wyraźnie zdefiniowana i uproszona, namalowana lekko i swobodnie, niemal bez wysiłku. Każde pociągnięcie pędzla artysty posiada konkretne znaczenie zarówno konstrukcyjne, jak i emocjonalne.


Dominik

46 †

ERNA ROSENSTEIN
1913-2004

"Pochody", 1975

olej/płótno naklejone na płytę pilśniową, 24 x 31 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'E. Rosenstein'
opisany na odwrociu: '24 x 30 | Pochody | 1975'
oraz nalepka z aukcji na rzecz Solidarności (z nr 273)

estymacja:
80 000 - 95 000 PLN
18 600 - 22 100 EUR

POCHODZENIE:
Aukcja ZPAP na rzecz NSZZ "Solidarność", Warszawa, listopad 1980
kolekcja prywatna, Warszawa

„Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczelne wypełnianie czasu. Towarzyszy temu mechaniczne powielanie stereotypów. Bywają one przyjmowane bez chęci kontrolowania. Bywają też odrzucane z pozycji 'retrostereotypów'. Sztuka stanowi antidotum.
Jej zasadniczą funkcją jest otwieranie drzwi.
Z tej zasadniczej – wynikają inne".

Erna Rosenstein

Na fali wydarzeń i strajków 1980 roku w środowisku artystycznym zrodziła się idea zorganizowania profesjonalnej aukcji dzieł sztuki, która miałaby wesprzeć „Solidarność". Jesienią 1980 roku, na apel Zarządu Głównego ZPAP, środowisko artystyczne organizowało aukcje dzieł sztuki na rzecz NSZZ „Solidarność". Jedna z większych takich imprez została przeprowadzona w listopadzie 1980 w Muzeum Narodowym w Warszawie. Aukcja odbyła się w hallu głównym Muzeum Narodowego w Warszawie i ściągnęła tłumy. Analogiczne aukcje organizowano w szeregu innych miast Polski: Poznaniu, Krakowie, Łodzi i Wrocławiu.
Jak wspomina syn artystki, Erna Rosenstein była zatwardziałą komunistką. Za jej poglądy spotykał ją ostracyzm i wykluczenie z życia społecznego – po raz pierwszy podczas okresu realizmu socjalistycznego, kiedy to artystka negowała przyświecające tej ideologii przesłanki, a po raz drugi – po upadku komunizmu, gdy polskie instytucje kultury były poddane reformie i „czystkom" po poprzedniej epoce. Choć początkowo poparła „Solidarność", o czym świadczy prezentowana praca, przekazana na aukcję charytatywną w 1980 roku, kilka lat później stanęła jednak u boku męża, pisarza Artura Sandauera, który poparł gen. Jaruzelskiego i stan wojenny i stanął na czele Narodowej Rady Kultury. Przez ostatnie lata życia Rosenstein pozostawała więc na marginesie nowo kształtującej się sceny artystycznej. Jej niezwykły dorobek odkryto ponownie dopiero po jej śmierci.

Aukcja dzieł sztuki w Muzeum Narodowym w Warszawie na rzecz „Solidarności", 1980, fot. Erazm Ciołek

47 †

ERNA ROSENSTEIN
1913-2004

“3 godzina rano”, 1974

olej/płótno, 75 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘E.Rosenstein | 1974’
opisany na odwrociu: ‘75 x 50 | ERNA | ROSENSTEIN | “3 godzina rano” | 02-552 WARSZAWA | KARŁOWICZA 20 m.1’
na odwrociu papierowa naklejka magazynowa

estymacja:
260 000 - 300 000 PLN
60 500 - 70 000 EUR

„Tytuł obrazu rodzi się długo i nabiera w procesie tworzenia wielorakich znaczeń. Obraz zmienia się w tym procesie jak każdy twór organiczny. Nie wiadomo też, kiedy jest jego początek. (...) Nie wiadomo też, gdzie jest jego koniec”.

Erna Rosenstein

Surrealizmu nie można zdefiniować w kategoriach stylistycznych. Nie wykształcił on nowej formy, której nie znano by wcześniej z innych kierunków w sztuce. Artyści i artystki związani z tym kierunkiem posługiwali się różnorodnymi formułami obrazowymi: abstrakcją, figuracją czy też łączyli oba modusy obrazowania. To raczej sposób ich użycia nadawał ich sztuce odrębność, niepotrzebna była im stylistyczna odmienność, ale ważniejsza okazywała się umiejętność oryginalnego posługiwania się stylistyką, którą dla siebie wybrali.

Podobnie dzieje się w przypadku Erny Rosenstein, której twórczość odznacza się wieloma związkami z poetyką i teorią surrealizmu. Artystka tworzyła zarówno figuratywne, narracyjne kompozycje, jak i obrazy nieprzedstawiające. Tym, co łączyło jedne i drugie, były tytuły, nadające całości całkowicie nowych znaczeń, pozwalających wykroczyć poza to, co widoczne na płótnie. W twórczości Erny Rosenstein wizualna fantazja łączy się z kreacyjną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia inaczej niedostępne widzom oraz projektuje odbiór obrazu. Podobnie dzieje się w przypadku prezentowanego płótna: mamy tu do czynienia z kompozycją utrzymaną w czerwieniach i żółcieniach, która w przeważającej mierze wydaje się abstrakcyjna. Jednak dopiero konfrontacja z tytułem „Z wiatrem" pozwala spojrzeć na płótno inaczej, uwzględniając pewien naddatek wyobraźni artystki, która w ten sposób może zaintrygować widzów, uruchomić pracę ich wyobraźni oraz wymusić nowe spojrzenie na to, co wcześniej pozostawało niezauważone. Uwzględnienie tytułu pozwala spojrzeć na obraz jako na przedstawienia na poły figuralne, pełne poruszonych, dryfujących po powierzchni płótna elementów, które zdają się unosić w przestrzeni, jakby poruszone przez wiatr. W dolnej części płótna, po prawej stronie widoczne są elementy rysowane charakterystyczną dla artystki kreską. Są to niby-konstrukcje, które być może nie są niczym więcej niż tylko przypadkowym zbiorowiskiem linii, intrygujących widza i nie pozwalających na ostateczną identyfikację. Może jednak ich rachityczne części unoszą się poruszone wyobrażonym przez widzów wiatrem?

Prezentowany tutaj obraz Rosenstein cechuje szczególny rodzaj „bezforemności" i nieokreśloności. Rozbija on gatunkowe podziały na abstrakcję i figurację. Kształty przedstawione na obrazie mogą okazać się tyleż figuralne, co bezforemne w zależności od punktu widzenia i w zależności od tego, czy rozpatrujemy je w kontekście nadanego przez artystkę tytułu czy poza jego semantycznym wpływem.

Twórczość Rosenstein uważa się za mocno powiązaną z surrealizmem. Artystka miała okazję studiować w latach 30. w Wiedniu – mieście, w którym żywa była tradycja psychoanalizy, tak ważna dla surrealistów. Następnie związała się z kręgiem przedwojennej, tzw. pierwszej Grupy Krakowskiej. W 1938 w Paryżu miała okazję odwiedzić Międzynarodową Wystawę Surrealizmu. Jej kontakty z krakowskim środowiskiem artystów, z którym związana była również w pierwszych latach po II wojnie światowej, także nie były bez znaczenia dla jej surrealistycznego poglądu na sztukę – „surrealistyczna atmosfera" cechowała sztukę środowiska krakowskiego w drugiej połowie lat 40. oraz w późniejszych latach.

Na tle powojennej sztuki PRL Rosenstein była oryginalną postacią, jedną z niewielu tak blisko związaną ze światem nierealnych wizji. Uzyskiwanie szczególnych efektów niejednokrotnie umożliwiało jej odpowiednie zastosowanie techniki malarskiej, przykładowo tak, jak ma to miejsce w prezentowanym obrazie. Przenikanie się barw: czerwieni oraz jasnego koloru podłoża, a także niekryjący, „mglisty" sposób kładzenia farby powodują rozmycie konturów, wprowadzenie niejednoznaczności do tego przedstawienia. Wszystko to składa się na wizję, która przekracza podziały gatunkowe i dobrze odpowiada wszystkim opisanym powyżej artystycznym kwalifikacjom i pojęciom, które zwykle przywołuje się do opisu i interpretacji twórczości tej artystki.

Erna Rosenstein, fot. dzięki uprzejmości Adama Sandauera

48 †

RAJMUND ZIEMSKI
1930-2005

"Pejzaż 55/61", 1961

olej/płótno, 100 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'R. ZIEMSKI | 61'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'RAJMUND ZIESKI (sic!) 55/61 | PEJZAŻ 55/61 | 100 x 80 | 1961'

estymacja:
38 000 - 45 000 PLN
8 850 - 10 500 EUR

Biorąc pod uwagę klasyfikację Aleksandra Wojciechowskiego, możemy określić ten typ pejzażu jako metaforyczny, a więc taki, który czerpie swoją inspirację zarówno z natury, jak i z osobistego imaginarium malarza. Jak wyznaje sam artysta: „Na samym początku swojej malarskiej pasji potrafiłem całymi dniami pracować w plenerze, później już mogłem każdy pejzaż odtworzyć z pamięci. Te nagromadzone w ciągu lat pejzaże, gdzieś się we mnie zachowały, tyle, że nie realizuję ich wprost, a poprzez różne skojarzenia" (Rajmund Ziemski. Malarstwo, Zachęta, Warszawa, 2014, s. 108) . Na gładkim, zielonym tle malarz zgromadził całe bogactwo faktur, wszystkie one powstały przy zastosowaniu wyłącznie farby olejnej bez dodatku innych wypełniaczy, tak często przecież stosowanych w malarstwie materii. Nawarstwiona farba olejna pełni rolę swoistego znaku o niejasnym dla widza znaczeniu. Tworzy ona przeróżne konstelacje: białe i szare cienkie formy przypominające siatkę, podczas gdy grubsze rodzą skojarzenie z gałęziami. Obraz utrzymany jest w ciemnej tonacji, typowej dla pejzaży z początku lat 60., w których artysta wyraża swoje zaniepokojenie dalszym losem świata – niepokój tak bliski nam dzisiaj w dobie kryzysu klimatycznego. Dwie podłużne plamy w odcieniu cynobru obecne w prawym dolnym rogu obrazu przywodzą na myśl swoisty znak ostrzegawczy. Wszak według Ziemskiego rolą malarstwa jest nie tylko ukazywanie piękna świata, lecz także „przestrzega[nie] przed najgorszym, przez obłędem, przed dehumanizacją" (Rajmund Ziemski, Malarstwo lata 60, Katalog, ZPAP, Warszawa, 2010, s. 9).

„Gęstość zroszonej deszczem gliny, sypkość pyłu pokrywającego spaloną słońcem drogę, twardość kamieni – to wszystko są elementy, z których tworzyć można obrazy. (...) Szarość nie jest dla [Ziemskiego] tylko ciemną barwą. Może być ona błotnistym polem, może być mrokiem lasu, może być kawałkiem zmurszałej ściany. Tak rodzi się specyficzna faktura tych niezwykłych krajobrazów".

Aleksander Wojciechowski, Rajmund Ziemski, Warszawa 1965, s. 7

Rajmund Ziemski, lata 60. XX w., archiwum rodziny artysty

49 †

JERZY ROSOŁOWICZ

1928-1982

"Neutrony VII", 1964-65

technika własna, olej/płótno naklejone na dyktę, 58 x 69 cm
na odwrociu papierowe naklejki z Galerii Współczesnej K.M.P.i K. "Ruch" Warszawa i Muzeum Pomorza Środkowego z opisem pracy oraz wypełniona ręcznie piórem naklejka autorska z adresem artysty i opisem pracy

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

LITERATURA:
Jerzy Rosołowicz. Malarstwo. Adolf Ryszka. Rzeźba – rysunek, Galeria Współczesna, Warszawa, 10.02-08.03.1966

Jerzy Rosołowicz jest znany w historii sztuki polskiej głównie jako artysta konceptualny oraz jako twórca kompozycji składających się z soczewek optycznych. Jednak w jego twórczości istotne było również malarstwo, zwłaszcza w jej wczesnym okresie. Twórczość malarska Rosołowicza ma pewne cechy, które można powiązać z malarstwem materii, jednak w przeciwieństwie do tego ostatniego nie były to wytwory programowo asemantyczne i akcentujące przede wszystkim swoje wizualne i materialne cechy. „Zadaniem artysty jest (...) odkrywanie i tworzenie na wzór natury form o funkcji bezwzględnej" twierdził Rosołowicz. Poprzez formę „bezwzględną" rozumiał brak pragmatyzmu i celowości sztuki, co przypominać miało bezcelowość istnienia natury. Tę bezcelowość artysta rozumiał jako działanie ratownicze, przypuszczał bowiem, że skrajny pragmatyzm kierujący ludzkością doprowadzi ją do zguby. Sztuka, w jego opinii, miała być właśnie bezcelowym remedium na ten stan, a zatem jednocześnie kołem ratunkowym dla cywilizacji.

Jego prace z pierwszej połowy lat 60. XX wieku – do których należy prezentowane tutaj płótno – cechowała reliefowa struktura składająca się z biomorficznych kształtów. W obrazach takich jak prezentowany tutaj widoczne są również inspiracje Rosołowicza czerpane z malarstwa unistycznego Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza jego kompozycji unistycznych z lat 30. XX wieku. Obraz Rosołowicza składa się z wypukłych, okrągłych form połączonych szarą farbą spełniającą funkcję fugi. Koła z farby są zdecydowanie większe w centrum obrazu, co powoduje optyczne wrażenie jego wypukłości.

50 †

ALFONS MAZURKIEWICZ

1922-1975

“Duo-obraz B/70”, 1970

olej/płótno, 85 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘Maz. B/70 | Duo-obraz’

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

Łukowe, rytmicznie powtarzające się linie grudek farby, ułożone niczym rysunkowy schemat rozchodzenia się fal, były głównym, charakterystycznym środkiem, którym regularnie posługiwał się Alfons Mazurkiewicz, malarz związany z wrocławskim środowiskiem artystycznym. Wspominane zgrubienia artykułowały jego płótna zarówno tworząc abstrakcyjne układy, jak i malując widoki sugerujące przedstawienia krajobrazu.
Mazurkiewicz nie poszedł drogą charakterystyczną dla wielu malarzy i malarek neoawangardy. Jego abstrakcja nie była „pusta”, nie redukowała się do wartości czysto wizualnych i optycznych. Artysta nadawał obrazom znaczenie symboliczne, często duchowe, tym samym postępował jak pionierzy sztuki abstrakcyjnej, dla których malarstwo nieprzedstawiające pozostawało swoistym łącznikiem między światem materii i ducha (czy nawet transcendencji).

Traktowanie obrazu jako powierzchni, na którą artysta projektuje swoje przekonania o dwoistej naturze świata: duchowej i materialnej, nadawało sztuce Mazurkiewicza cech głęboko osobistych, naznaczało ją jego własnym światopoglądem, a jednocześnie osadzało głęboko w tradycji myślenia o abstrakcji. Forma jego obrazów z jej podzielnością na dwie strefy, dwie części i dwie strony – jej dualizm – zdaje się symbolicznie przedstawiać wiele spośród przekonań artysty dotyczących kwestii sztuki i jej odniesień do rzeczywistości.

W sztuce Mazurkiewicza niewątpliwie najoryginalniejsza pozostaje forma, będąca znakiem rozpoznawczym artysty. Szczególne, organiczne formy jego malarstwa, układające się w łuki i owale, tworzą wizualną całość, która pozostaje znakiem rozpoznawczym autora.

51 †

ANDRZEJ SZEWCZYK
1950-2001

Bez tytułu, 1994

asamblaż, technika własna, wosk/deska, 35 x 27,5 cm
sygnowany na odwrociu: 'Andrzej Szewczyk' oraz dedykacja na odwrociu

estymacja:
14 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:
dar bezpośrednio od artysty
kolekcja Czesławy Panek, dyrektor BWA w Katowicach
kolekcja prywatna, Polska

Sztuka Andrzeja Szewczyka była konsekwentnym namysłem na medium obrazu, który w przypadku tego artysty bywał zwykle czymś pomiędzy tradycyjnym obrazem sztalugowym, a materialnym, trójwymiarowym obiektem. Nie używał go w sposób narracyjny czy mający eksponować obrazowe, piktoralne wartości wynikające z charakteru samego medium. Szewczyk posługiwał się materiałami w sposób metaforyczny, na pierwszy rzut oka wybijał się jednak ich zdecydowanie niemalarski charakter. Artysta nie był jednak zainteresowany awangardową innowacyjności oraz przełamywaniem kolejnych konwencji w celu osiągnięcia „progresu", odrzucenie tradycyjnych technik odpowiadało raczej jego wrażliwości oraz chęci znalezienia odpowiedniej formy dla przekazywanych pojęć. Wytwory Szewczyka lokują się zatem gdzieś pomiędzy założeniami sztuki konceptualnej oraz tradycją kolażu, powstającego z niskich, zwykle uważanych za nieartystycznie materiałów, podnoszonych do rangi sztuki przez artystę.

Szewczyk użył skrawków ołówków, enkaustyki, kawałków drewna i intensywnie niebieskiej farby w odcieniu IKB (International Klein Blue). Bliski ultramarynie, choć wywodzący się z zupełnie innego pigmentu odcień błękitu, podobnie jak tytuł dzieła Szewczyka, to hołd dla twórcy tego koloru – francuskiego artysty Yvesa Kleina. Dla Kleina sam błękit stał się sztuką – centralnym tematem najbardziej znanego etapu jego twórczości. Z rozmowy Szewczyka z Jedlińskim: „(...) trzeba było tego germańskiego Kleina z tym duchem, psiakrew, gotyckim, z tą jego rewolucją immaterialności błękitnej, jego skoku w próżnię. Ten jego monochrom na kilkanaście metrów długi z I.K.B. (International Klein Blue), ja przy tym oddycham swobodnie. Zastanawiam się co z Kleina dla mnie zostało. Najmniej znane rzeczy. Jego czerwony i niebieski deszcz, te jego patyki, pręciki pomalowane na niebiesko, na czerwono, jego ślady po ogniu. Piękne ich przykłady ma Gerhard Lenz. Oprawił je na sklejce w klasyczną, prostą, głęboką ramę. I lubię ten absolutnie pierwszy okres u Kleina i pewne prace, kiedy malował jeszcze na pomarańczowo i na zielono. To Iris Clert wspomina, że przychodził do niej taki o uśmiechniętych oczach chłopak i ma pomarańczowy obrazek, ostry oranż i pokazuje jej, że chciałby zrobić wystawę. I jego oczy na wszystkich fotografiach, one są naprawdę ujmujące. Ta jego poetyckość bycia skończyła się i została ta postawa. Jego postawa jest bez zarzutu!".

52 †

JAN LEBENSTEIN
1930-1999

"Figura osiowa nr 173", 1962

olej/płótno, 128,9 x 96,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 62'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein | 1962 | figure no 173'

estymacja:
200 000 - 260 000 PLN
46 500 - 60 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Dom Aukcyjny Christie's, Nowy Jork, 22-23.08.2017
kolekcja prywatna, Polska

„Totem, mityczny dawca życia, zyskuje kształty obłe, organiczne. Pęka zwarta struktura figur na osi. Zgeometryzowany kształt wysuwa macki i odnóża, materia pulsuje na wzór żywej tkanki. Z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów, które ukształtował proces ewolucji. Wizje te nie mają jednak nic wspólnego z transpozycją mniej lub bardziej realnych zjawisk. Wszystko jest umowne, wyobrażone, dotyczy idei, a nie konkretu. Powstaje bowiem mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka o jej archetypach".

Mariusz Hermansdorfer

„Figura osiowa nr 173" powstała w 1962 roku i przynależy do emblematycznego w twórczości Jana Lebensteina cyklu „Figur Osiowych". Ten wyjątkowy rodzaj kompozycji, który artysta zaczął tworzyć już od końca lat 50. XX wieku znajduje się obecnie na szczycie najbardziej rozpoznawalnych motywów malarstwa współczesnego. Niniejsza kompozycja przedstawia korpus bliżej nieokreślonej, zastygłej w ruchu zwierzęcej hybrydy. Figura rozpostarta wzdłuż tytułowej osi zarysowana jest wyraźnym konturem. Warto zwrócić uwagę na bogactwo malarskiej materii pracy, zwłaszcza w partiach oczu rogów oraz „skrzydeł" zwierzęcia. Kompozycja utrzymana jest w charakterystycznej dla artysty tonacji ziemistych odcieni brązów i beży.

Lebenstein komponował swoje kompozycje wedle z góry nakreślonej koncepcji, którą charakteryzuje wertykalny podział, wzdłuż którego rozlewają się płaszczyzny barw. Pierwsze „Figury osiowe" tworzone pod koniec 1958 roku przywodziły na myśl sylwetki ludzkie.
W kolejnych latach artysta zaczął eksperymentować z geometrią, aby już na początku kolejnej dekady zwrócić się ku zwierzęcym formom. Z tych nierozpoznanych na pierwszy rzut oka sylwetek wyłaniają się transpozycje zdeformowanych ludzkich figur, szkieletów dzikich zwierząt, czy surrealistycznych, rozpłaszczonych owadów. Organiczne kompozycje artysty zdają się wyrastać z mrocznej rzeczywistości.
W twórczości Lebensteina można bowiem dostrzec echa fascynacji archaicznymi kulturami, inspirowały go jak sam wielokrotnie podkreślał zbiory paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, w którym obserwował zanurzone w skamielinach zwierzęce szkielety.

Jan Lebenstein, 1991, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

53 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Regards" ("Spojrzenia"), 1974

olej/płótno, 122 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'LEBENSTEIN 1974'
opisany na odwrociu na blejtramie: 'REGARDS'

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
16 300 - 23 300 EUR

POCHODZENIE:
dar od spadkobiercy artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

„Zdarza mi się słyszeć, że 'pana obrazy są piękne, ale odpychające, z tym nie można żyć'. Nauczyli się czytać obrazy abstrakcyjne i z tym zostają. Czytelnik musi rozumieć, gdy czyta. Obraz jest nośnością pomiędzy tworzącym a odbiorcą, a poza tym to może nie tak zawsze straszno, może czasem ironicznie wesoło – zlepek 'zwierzoczłekoupiór' odrzuca mnie wprost. Ale to się zmienia, są okresy, kiedy się pewne rzeczy akceptuje, i inne – kiedy się je odrzuca. Wiem po sobie, że są też całe ciągi malarstwa, które – może podświadomie – zostawiałem na strawienie na później, bo nie czułem się jakby dość dojrzały, to nie był odpowiedni stan psychiczny".

Jan Lebenstein

54 †

ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

Kompozycja, 1957

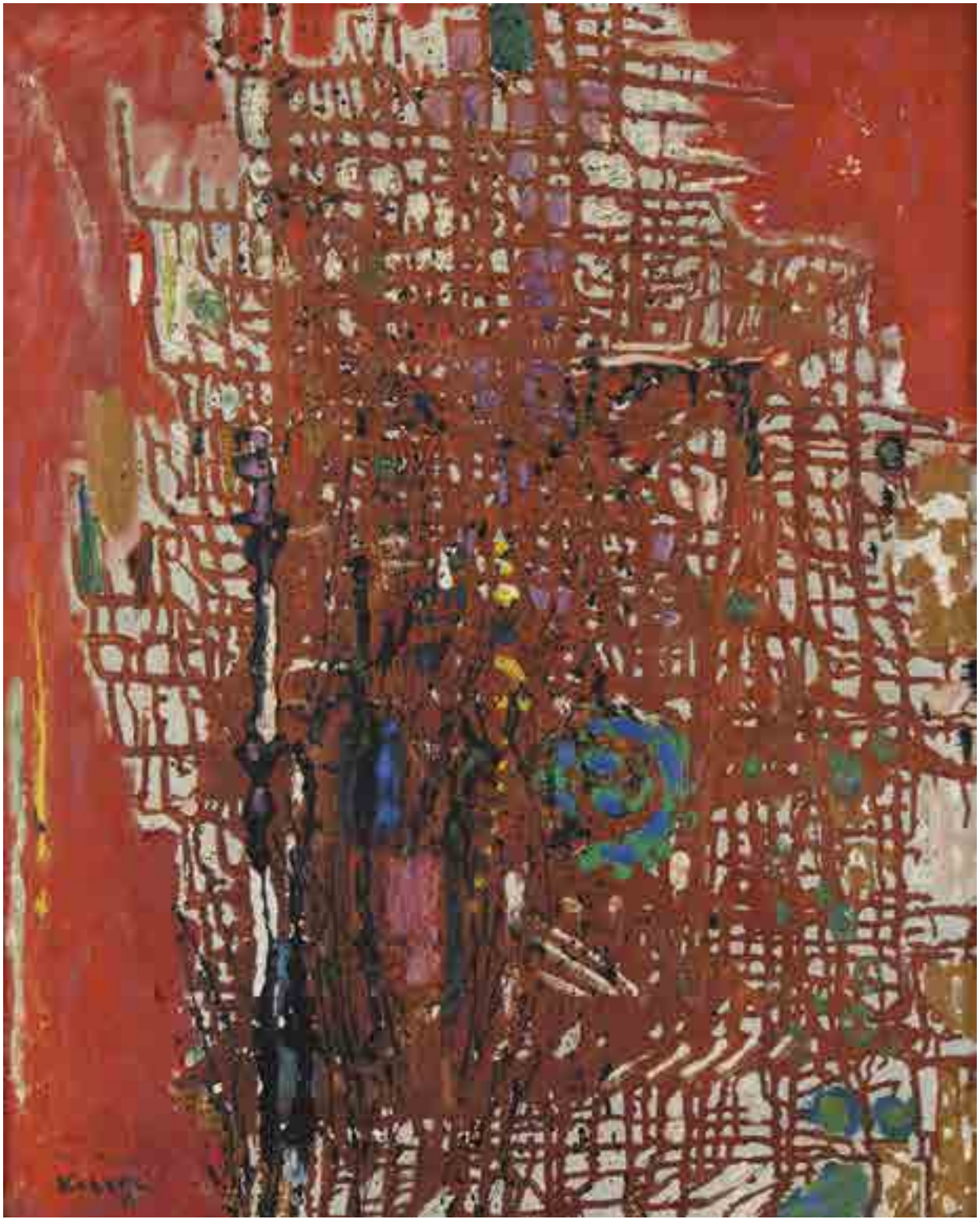
olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.:
Z życzeniami | Basi naj 1957 r. | na Imieniny | Kobzdej | 57'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty
kolekcja prywatna, Dania

„Pasjonuje mnie szukanie współzależności przestrzeni metafizycznej z przestrzenią fizyczną. Chcę, aby trafne spotkanie kształtu i skali reliefu ze skalą barwną, zestrojenie obu tych niewspółmiernych formacji określało zawartość emocjonalną i treściową. Aby było miarą wartości kompozycji".

Aleksander Kobzdej



„Starał się towarzyszyć swoją sztuką kolejnym przygodom fascynacji i odkryć awangardy. Przechodził więc kolejno przez fazy malarstwa gestu i materii, poprzez układy wymienne i zamienne, konstrukcje o częściach obrotowych, aż do form płaskorzeźbowych i w pełni trójwymiarowych (...) wprowadził artysta gładkie, jednobarwne powierzchnie przerwane szczelinami, z których wydobywała się stłoczona masa organiczno-śmietnikowych elementów. Obrastały one naroślami czyste, geometryczne płaszczyzny i bryły. Istotny czynnik w tych pracach stanowiła ekspresja koloru".

Bożena Kowalska

Na początku swojej drogi artystycznej Aleksander Kobzdej był silnie zakorzeniony w ugruntowanej tradycji artystycznej. W szczególności inspirowało go malarstwo końca XIX wieku. Dokonania artysty doceniane były przez oficjalne władze, a w czasie obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego renoma malarza znacząco wzrosła. Był wówczas często nagradzany, a jego prace wielokrotnie prezentowano na ogólnopolskich przeglądach artystycznych. Lata 50. przyniosły jednak w sztuce Kobzdeja dużą zmianę. Wskutek podróży do Wietnamu i Chin artysta zaczął interesować się abstrakcją jako źródłem ekspresji. Kilka lat później fascynacja ta miała zaowocować kompletnym porzuceniem form przedstawiających na rzecz sztuki informel. Stało się to za sprawą podróży po zachodniej Europie, w której wówczas rozkwitała ta dziedzina abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W pracach z końca lat 50. (np. cykl „Idole" (1958-9)) artysta zaczął wykazywać się wielką wrażliwością na kolor i tendencją do budowania dramatycznych kompozycji.

Kobzdej był jednym z najciekawszych polskich reprezentantów malarstwa materii. Tadeusz Konwicki, przyjaciel artysty, mówił o nim: „Olek miał szerokie, toporne dłonie o niezbyt długich palcach, jakby stworzone do miętoszenia materii". I to właśnie sama materia stała się istotą sztuki Kobzdeja na wiele lat: wokół niej skupiały się główne zainteresowania artysty, szczególnie zajmowały fo zagadnienia takie jak faktura, kompozycja i niuanse kolorystyczne. Materię traktował w kategoriach duchowych i mistycznych. Szczególnie widać to w serii „Szczeliny", która powstawała w latach 60. Grubo malowane płótna, które niejednokrotnie przeradzały się w trójwymiarowe kompozycje, charakteryzowała swoista mięsistość i doskonale wręcz rozegrane subtelności kolorystyczne. Efekt ten osiągnął artysta, nakładając farbę bardzo grubymi warstwami, a ponadto wprowadzając do kompozycji materiały niemalarskie. Były to drobne elementy różnorodnego pochodzenia: drobiny metalowe, drewniane, z tworzyw sztucznych, często wyłaniające się spomiędzy pasm zamalowanego płótna.

Aleksander Kobzdej w swoim mieszkaniu, 1961, fot.Piotr Barącz / East News

55 †

ALEKSANDER KOBZDEJ
1920–1972

Bez tytułu, 1957

olej/płótno, 49 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 57'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

Druga połowa lat 50. to okres największych przemian w sztuce Aleksandra Kobzdeja. W 1954 roku ukazał się cykl jego rysunków dokumentujących podróż po Wietnamie, w których artysta stopniowo odchodził od socrealizmu na rzecz lekkiej stylizacji kreski i szybkiego, szkicowego zapisu zdarzeń. Kobzdej zarzucił wówczas narracyjną ciągłość i relacyjności swoich kompozycji na rzecz subtelniejszych środków wypowiedzi plastycznej. Poszukiwania nowych form wyrazu doprowadziły go do realizacji cyklu obrazów zatytułowanego „Gęstwiny", w których na stałe porzucił plakatową, socrealistyczną ikonografię na rzecz metaforycznych kompozycji, utrzymanych w dramatycznym, eschatologicznym nastroju. Prezentowana praca powstała na chwilę przed sławnym i cenionym cyklem „Idole", w którym artysta oddał się tworzeniu reliefowych kompozycji. Obrazy z końca lat 50. charakteryzowały się dość formalną strukturą i budowane były z charakterystycznych, odważnych plam barwnych o dużym zróżnicowaniu fakturowym. Prezentowane płótno jest idealnym przykładem tego niezwykle bogatego cyklu i wyróżnia się bogatą strukturą, tkaną jakby z kolorowych pasm farby przeplatającymi się z kontrastową powierzchnią tła.

56 †

EUGENIUSZ MARKOWSKI
1912-2007

"Spotkanie z koniem", 1974

olej/płótno, 90 x 116 cm
sygnowany p.d. w pionie: 'E. Markowski'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'E. Markowski | SPOTKANIE Z KONIEM | 1974
opisany na odwrociu na blejtramie: '"SPOTKANIE Z KONIEM"' oraz 'E. MARKOWSKI'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 100 - 11 700 EUR

LITERATURA:
Mariusz Rosiak, Teatr wyzwolonych żywiołów, „Artelier", nr 1 (2) 1993, s. 6-10 (il.)

Jednym z motywów konsekwentnie przewijających się przez całą twórczość Eugeniusza Markowskiego była postać konia lub byka, nierzadko przeistoczona w centaura. Zwierzę o mocno zarysowanym, masywnym korpusie, niemal zawsze ujęte w ekspresyjnej pozie w zamyśle artysty miało stanowić alter ego człowieka, być może nawet samego autora. Miało być symbolem witalnej siły, mieć moc pokonywania barier, a także pośredniczyć pomiędzy sferą nieba a ziemi.
Praca zatytułowana „Spotkanie z koniem" z 1975 roku prezentuje zmonumentalizowaną postać zwierzęcą, która dominuje nad marginalnie ujętym z prawej strony kompozycji człowiekiem. Pełne pasji i wigoru zwierzę zdaje się wręcz rozsadzać przestrzeń kompozycji. Demonstrując swoją siłę i przewagę nad człowiekiem koń, parska śmiechem w kierunku widza. Z prawej strony kompozycji możemy dostrzec klęczącą przed monstrum, groteskowo ujętą, a zarazem tragiczną ludzką postać, która jak to zwykle u Markowskiego poddana jest ciśnieniu rozmaitych emocji.
Na tle kolorystycznych poszukiwań twórcy prezentowana tu praca jawi się jako zupełnie wyjątkowa. Zwykle kojarzona z twórczością Markowskiego ostra, dynamiczna kolorystyka przywodzi na myśl tradycję niemieckiego ekspresjonizmu. Tak charakterystyczna dla artysty barwa czerwona, tu ledwie zaznaczona, została zastąpiona połaciami pastelowo niebieskiej farby. Jedynie postać człowieka otoczona jest symboliczną przestrzenią zaznaczoną pomarańczowo-czerwoną barwą. Dynamikę kompozycji potęguje swoboda, z jaką Markowski operował pędzlem, przywodząca na myśl malarstwo instynktowne i nieskrępowane. Uogólnionym rysunkiem artysta podkreśla impet przedstawionych na pierwszym planie postaci, jednocześnie rezygnując z planów dalszych.

57

EWA KURYLUK

1946

"Pudełka wszystkie takie same", 1971

akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
na odwrociu papierowa naklejka z opisem pracy

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

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

Ewa Kuryluk

Sztuka Ewy Kuryluk jest na wskroś osobista. Artystka traktuje w niej o własnych przeżyciach i stosunku do świata w charakterystyczny sobie tylko sposób. Sztuka jest dla niej wyznaniem, co podkreśla przez fakt umieszczania własnej podobizny na wielu z malowanych kompozycji. Bohaterki obrazów Kuryluk mają rysy jej twarzy, a ich ciała przypominają figurę autorki. Ten artystyczny gest podkreśla nie tylko otwartość i osobistość uprawianej sztuki, ale odpowiednio potraktowany staje się mapą ułatwiającą poruszanie się po tej niezwykle subtelnej twórczości.

Prezentowana praca pochodzi ze wczesnego okresu twórczości Kuryluk – powstała w rok po ukończeniu przez artystkę Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W tym czasie młoda artystka obrazowała głównie zdarzenia z codzienności, które ujmowała w typową dla siebie estetykę, znajdującą się pomiędzy malarstwem nowej figuracji i hiperrealizmem. „Pudełka" to obraz należący do cyklu „Człekopejzaży" (jak określiła je sama Kuryluk) – prac przedstawiających figurę ludzką niemalże zrośniętą w jedno z otoczeniem, malowanym z taką samą intensywnością koloru i wyraźnym konturem. Również w prezentowanym obrazie bohaterowie wydają się stopniowo wnikać we wnętrze, w którym zostali osadzeni. Na pierwszy rzut oka pogodna praca po głębszej analizie pokazuje swój egzystencjalny wymiar. Najwcześniejsze obrazy z cyklu prezentują idylliczne przedstawienia, które wraz ze śmiercią ojca artystki w 1968 zmienią się w drugoplanowe sceny napiętnowane tragizmem i przeczuciem nadchodzącej katastrofy. Pojawia się w nim często postać Ewy, zarówno biblijnej, jak i samej artystki. Kuryluk tworzy zmultiplikowane autoportrety i podkreśla swoją rolę jako modelka, obserwatorka, kochanka, artystka.

W przypadku prezentowanej pracy warto również zwrócić uwagę na charakterystyczną artystce technikę malowania. Już na drugim roku studiów twórczyni porzuciła malarstwo olejne na rzecz akrylu, buntując się wobec tradycyjnej techniki. Wybór materiałów malarskich podyktowany był ograniczeniami zdrowotnymi – w dzieciństwie chorowita, zapadła na astmę w wyniku alergii na węgiel i farby olejne, z którymi miała kontakt na uczelni. Zmiana wynikała również ze skłonności Kuryluk do linearności, którą w dużo lepszy sposób mogła okazywać w płaskiej technice, realizowanej od tej pory na twardej płycie pilśniowej. Przełom lat 60. i 70. przyniósł również ujednolicenie formatów w jej sztuce – od używanych początkowo podłoży o wymiarach 61x61cm, przez 100x100 cm (jak w przypadku prezentowanej pracy), po ostateczne większe, prostokątne kompozycje.

Ewa Kuryluk jest jedną z najciekawszych osobowości artystycznych debiutujących na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, tworzącą w wielu mediach. Po powrocie z Wiednia do Warszawy w 1964 Kuryluk zdała na warszawską ASP, gdzie studiowała kolejno u Studnickiego, Dominika i Gierowskiego, u którego tworzyła figuratywne gwasze. Studia kontynuowała pod kierunkiem Henryka Tomaszewskiego, gdzie poznała Edwarda Dwurnika. Dyplom na Wydziale Malarstwa, poświęcony wiedeńskiej secesji, obroniła u prof. Byliny – temat jednak podsunął jej wykładający historię sztuki Mieczysław Porębski, jej największy autorytet. Od połowy lat 70. Kuryluk dała się poznać nie tylko jako artystka, ale i historyczka sztuki. W 1978 odeszła od klasycznie pojmowanego malarstwa w stronę tkaniny, instalacji, rzeźby i fotografii.

58 †

KAJETAN SOSNOWSKI
1913-2004

"Obraz 15-25", 1965

olej/płótno, 61,5 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'KAJETAN SOSNOWSKI | obraz 15-25 | wym 61 x 50 | 1965'
opisany na odwrociu l.g.: '15-25'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 - 8 200 EUR

Wybitna krytyczna sztuki Bożena Kowalska tak scharakteryzowała istotę twórczości Kajetana Sosnowskiego: „Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo" (Bożena Kowalska, Kajetan Sosnowski (1913-1987). W poszukiwaniu prawdy, Łódź 2013, s. 10).

Sztuka Kajetana Sosnowskiego przynależy do tradycji awangardy, w której rolą artysty miało być dążenie do wykorzystywania w twórczości wiedzy empirycznej oraz czerpania ze zdobyczy nauk ścisłych. Kompozycje Sosnowskiego wyrastają z zainteresowania tą wiedzą. Matematyka była bowiem dla artysty niepodważalnym fundamentem logicznego działania i to na jej zasadzie Sosnowski oparł swoją koncepcję sztuki. Dzięki temu twórczość artysty wydaje się mieć ma walor ponadczasowości a podejmowane przez niego tematy nie tracą na aktualności. Malarstwo stało się dla niego zagadnieniem, fizycznym zjawiskiem, które mógł badać i opisywać. Każde płótno było zatem osobnym naukowym eksperymentem.

59 †

JACEK SIENICKI
1928-2000

"Czaszka", 1989

olej/płótno, 73 x 65,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"CZASZKA" | Jacek | Sienicki | ol. pł 1989'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

W twórczości Jacka Sienickiego można wyróżnić grupę tematów konsekwentnie kontynuowanych przez dziesiątki lat. Wśród nich znajdują się motywy zaczerpnięte z bezpośredniego otoczenia artysty, jak wnętrza pracowni, ściany domów, portrety ale również elementy martwej natury, jak pojedyncze rośliny, motywy mięsa czy zwierzęcych szczęk. Innym symbolem, do którego częstokroć odwoływał się Sienicki, a który przywodzi na myśl barokową sentencję memento mori, była jak w prezentowanej tu pracy – czaszka. Opinią krytyki twórczość Sienickiego została doceniona za umiejętność tworzenia złożonych interpretacyjnie kompozycji, których centrum stanowił wyłącznie jeden obiekt. Sam przedmiot intencją artysty mógł być kilkukrotnie powielany, za każdym razem zyskując jednak zupełnie inną interpretację.

Tytułowa czaszka ukazana jest na centralnej osi kompozycji w nieodgadnionym pomieszczeniu, które wypełnia ciemnoszare tło. Artysta często uogólniał przestrzeń, sprowadzając ją do abstrakcyjnego, przepełnionego dramaturgią tła. Kontur czaszki zarysowany został przez dynamiczne żłobienia i cięcia bez zbędnego wyszczególnienia poszczególnych jej elementów. Sienicki posługiwał się przygaszoną, monochromatyczną paletą barwną, gdzieniegdzie tylko dodając rozbłyskujący kolor, który podkreślał głębię kompozycji. W malarstwie artysta wprowadził redukcję koloru, ograniczając się do odcieni szarości, ciemnych brązów, granatów, zachowując jednocześnie maksymalną syntezę przekazu. Malarstwo Sienickiego cechuje niezwykłe bogactwo materii przy jednoczesnej oszczędności, jeżeli chodzi o środki malarskie. Artysta często nakładał zagęszczoną farbę grubymi impastami oraz ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla czy szpachli. Niejednokrotnie wydrapywał fragmenty w powierzchniach swoich obrazów, wycierał farbę aż do płótna, szukając głębi i prawdy koloru.

60 †

JÓZEF ŁUKOMSKI

1920-1996

"Zachód słońca", 1970

mieszana, kolaż/płótno, 141,5 x 137 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Józef Łukomski 1970, Warszawa, Polska'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Ostoya, 2014
kolekcja prywatna, Warszawa

„Artysta oferuje nam teraz rozległe płaszczyzny wysmakowanego koloru, na których pojawia się oszczędny, malarski znak niknący w tle lub wielokrotnie powtarzany. Te piękne (używam tego określenia z pełnym rozmysłem), zdyscyplinowane kompozycyjnie i wyrafinowane kolorystycznie obrazy, jakby w zamian za brak bezpośredniej anegdoty, oferują nam coś, co możemy nazwać 'narracją wewnętrzną'. A co w istocie jest zaproszeniem do kontemplacji i medytacji".

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki

61 †

ZDZISŁAW STANEK
1925-1996

Relief, lata 50.-60. XX w.

relief, drewno, polichromia, 60 x 88 cm

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

POCHODZENIE:
art bezpośrednio od artysty
kolekcja pracownika ZPAP w Katowicach

Twórczość Zdzisława Stanka z lat 60. zalicza się do nurtu abstrakcji biologicznej i malarstwa materii. Inspirował się wtedy światem roślinnym i długo pozostawał w charakterystycznej dla tego nurtu „brudnej", monochromatycznej kolorystyce. Równocześnie jednak rozwijał fakturę, nadając swoim obrazom coraz bardziej reliefową formę. Konsekwencją było wyjście poza formułę dwuwymiarowego obrazu. „Obrazoformami" nazwał artysta rzeźbiarskie obrazy-przedmioty. Plastycznie modelowane, najczęściej w gipsie lub w drewnie reliefy o obłych, biomorficznych formach, często zbliżone były kształtem do organów wewnętrznych, tkanek, ziaren lub małżowin. Stanek od początku był uważany (m.in. w recenzjach Juliana Przybosia) za najciekawszego i jednego z najbardziej dojrzałych artystycznie członków katowickiej grupy ST-53. Przyjechał na Śląsk z Krakowa, skąd pochodził i gdzie rozpoczął studia. Artysta konsekwentnie rozwijał ideę „Powidoków" Władysława Strzemińskiego, analizując sposób, w jaki światło rozbija kształty przedmiotów, wnika w nie i prześwietla. Prezentowany relief stanowi doskonały przykład zainteresowań artysty – zgaszona kolorystyka podkreśla tektonikę pracy, ta zaś „zaprasza" światło do tworzenia coraz to nowych efektów wizualnych.

62

HILARY KRZYSZTOFIAK

1926-1979

"Papierowe kształty VI", 1977

olej/płótno, 68,50 x 83 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 77'
na odwrociu naklejka z opisem pracy, numerem wystawowym oraz katalogowym dołączonymi przy okazji redakcji katalogu przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1997 r.

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

LITERATURA:
Hilary. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, [red.] Hanna Kotkowska-Bareja, Elżbieta Zawistowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, nr 237, s. 289

„Kiedy wkroczenie na pomost między jawą i snem pozwala widzieć rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną jednocześnie, poznanie fizyczne miesza się z rozumowym, między światem materialnym i duchowym dokonuje się fuzja, a świadomość eksploduje 'prawspomnieniami' zakodowanymi w genach i pozwala je przetwarzać w nowe układy przestrzenne i układy rzeczy".

Włodzimierz Odojewski

Sztuka Hilarego Krzysztofiaka, który niemalże od początku swej twórczości sygnował swoje prace samym imieniem, ewoluowała na przestrzeni lat. Artysta grupował swoje dzieła w cykle, w których podejmował motywy realizowane latami w różnych wariantach. Prezentowana praca należy do tzw. cyklu papierowego, nazywanego również kosmicznym, który autor realizował od późnych lat 70. aż do swej nagłej śmierci w 1979.
Tworzone przez Hilarego kosmiczne pejzaże na pierwszy rzut oka przypominają abstrakcyjne, zanurzone w nasyconej kolorem przestrzeni konstrukcje, bryły lodu czy ukazane z lotu ptaka skaliste wzgórza, kłębowiska chmur czy mgławic o ostrych krawędziach rodem z późnogotyckich przedstawień. Tytuły niektórych z tych kompozycji zdradzają jednak swój pierwowzór: to pognieciona materia, kartka papieru czy chusteczki, której nowa, przestrzenna forma skłania artystę do utrwalenia jej kształtu i nadania mu nowego znaczenia. Powstałe w wyniku tych eksperymentów kompozycje noszą z jednej strony znamiona hiperrealizmu, z uwagi na precyzję w odwzorowaniu pierwotnego materiału. Z drugiej zaś strony, metoda Hilarego zdaje się w dwójnasób nawiązywać do tradycji surrealizmu – pochylając się nad przedmiotami o niskiej wartości, proponując niespodziewane zestawienia obiektów, wreszcie – sugerując oniryczny, metafizyczny nastrój rodem z kompozycji Maxa Ernsta.
W płótnach Hilarego zaznacza się jego filozofia sztuki. Zawierają się też w nich ogromne pokłady wrażliwości i dociekliwości, popychających autora do zadawania pytań o to, co niedostępne ludzkiemu oku i poznaniu. Aleksander Wojciechowski, w odpowiedzi na pytanie o motywy kierujące Hilarym w trakcie tworzenia kosmicznego cyklu, pisał: „Może była to kwestia przypadku, chęć zmierzenia się z frapującym tematem, a może głęboka zaduma nad naszą egzystencją w niezmierzonych przestrzeniach? Niezależnie od tego, jak określimy jego malarskie zamiary, była to wędrówka Hilarego w bezmiar nieboskłonu" (Aleksander Wojciechowski, Warszawa – Monachium – Waszyngton – Warszawa, [w:] Hilary. malarstwo i rysunek, s. 49).

63 †

LEON TARASEWICZ

1957

Pejzaż zimowy, 2010

akryl, olej/płótno,130 x 170 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2010 | 170 x 130'

estymacja:
75 000 - 90 000 PLN
17 400 - 21 000 EUR

Leon Tarasewicz na początku swojej kariery zdecydował się odrzucić wszelką figuratywność i odwołania do tradycji. Ponieważ nie nadaje tytułów swoim pracom, zostawia odbiorcom pełną dowolność interpretacji obrazów oraz realizacji przestrzennych, na które składają się charakterystyczne, odręcznie kreślone pasy pulsujących kolorów oraz rytmiczne, geometryzujące formy. Artystę od dzieciństwa inspirował pejzaż rodzinnych stron (wsi podlaskiej) i tamtejsze zwierzęta. Pomimo przywiązania do małej ojczyzny Tarasewicz stara się w swych pracach zacierać wszelkie tropy, które umożliwiłyby jednoznaczną identyfikację genezy wykorzystanych motywów. Jego ornamentalne kompozycje, przywodzące na myśl stada ptaków, gęstwiny drzew czy przeorane zagony, stanowią przejaw zachwytu nad witalnością i cyklicznością przyrody. Pozbawione są wszelkiej narracji oraz dominant, stanowią wycinek pewnej rzeczywistości, konstytuowanej głównie poprzez barwę i najczęściej zunifikowanej do jednego modułu.

Krajobraz w twórczości Tarasewicz odgrywa ważną rolę. Artysta wielokrotnie powraca do tego zagadnienia, przedstawiając przykładowo horyzontalne widoki drzew. Kompozycje malarza często balansują na granicy rozpoznawalności motywu, lokują się gdzieś pomiędzy abstrakcją i figuracją – jak w przypadku prezentowanego tu płótna – często bywają również zupełnie nieprzedstawiające. Wówczas artysta skupia się na zagadnieniu zestawień kolorystycznych, ich wzajemnym oddziaływaniu. To właśnie intensywne barwy są rozpoznawczym znakiem malarstwa artysty. Ta barwność sprawia, że sztuka artysty opisywana bywa jako nosząca znamiona tradycji polskiego koloryzmu. Sam artysta tak komentował tę kwestię: „Rodziny się nie wybiera. Cybis to dziadek, pradziadek Józef Pankiewicz, a prapradziadek to Jan Matejko. Widzisz, jaka linia! Żartuję trochę z koloryzmu, bo to taka choroba, która w Polsce opanowała cały świat kształcenia. On jest strasznie obciążony koloryzmem francuskim, nawet jeżeli niektórzy chcieli być bardzo ekspresyjni. Jesteśmy w takim kręgu kulturowym, że koloryzmu nie da się ominąć. To jest w edukacji i koniec" (cyt. za: Czas jest szybszy niż my, z Leonem Tarasewiczem rozmawiała Olga Wysocka, [w:] Co po Cybisie?, red. Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 190). Tarasewicz zwłaszcza w ostatnich latach przekraczał granice płótna w malarstwie, stosował też nietradycyjne materiały, jak chociażby barwioną zaprawę tynkową. Niekiedy artysta używał nawet sproszkowanego pigmentu, który rozsypywał na podłodze galerii, która stawała się wówczas malarskim podłożem. Zajmował się również projektowaniem dekoracji ceramicznej czy tworzeniem obrazów-instalacji pokrywających ściany, szczelnie wypełniających przestrzeń architektoniczną – za każdym razem powracał wówczas do podstawowych dla siebie zagadnień czysto malarskich, eksponował kolor, fakturę oraz ich wzajemną „pracę", uwidaczniającą się w oddziaływaniu na zmysły widzów.

64 †

LEON TARASEWICZ

1957

Bez tytułu, 2000

olej/płótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'L. Tarasewicz | 2000'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 9 300 EUR

„Nie ma na moich obrazach rzeczy, które nie miałyby odniesienia do rzeczywistości. Często osoby działające w opozycji do zastanych idei powracają do klasyki. Artyści, którzy tworzą – wydawałoby się – abstrakcyjne obrazy, wcale nie wywodzą ich z idei abstrakcji".

Leon Tarasewicz

65 †

STANISŁAW BAJ
1953

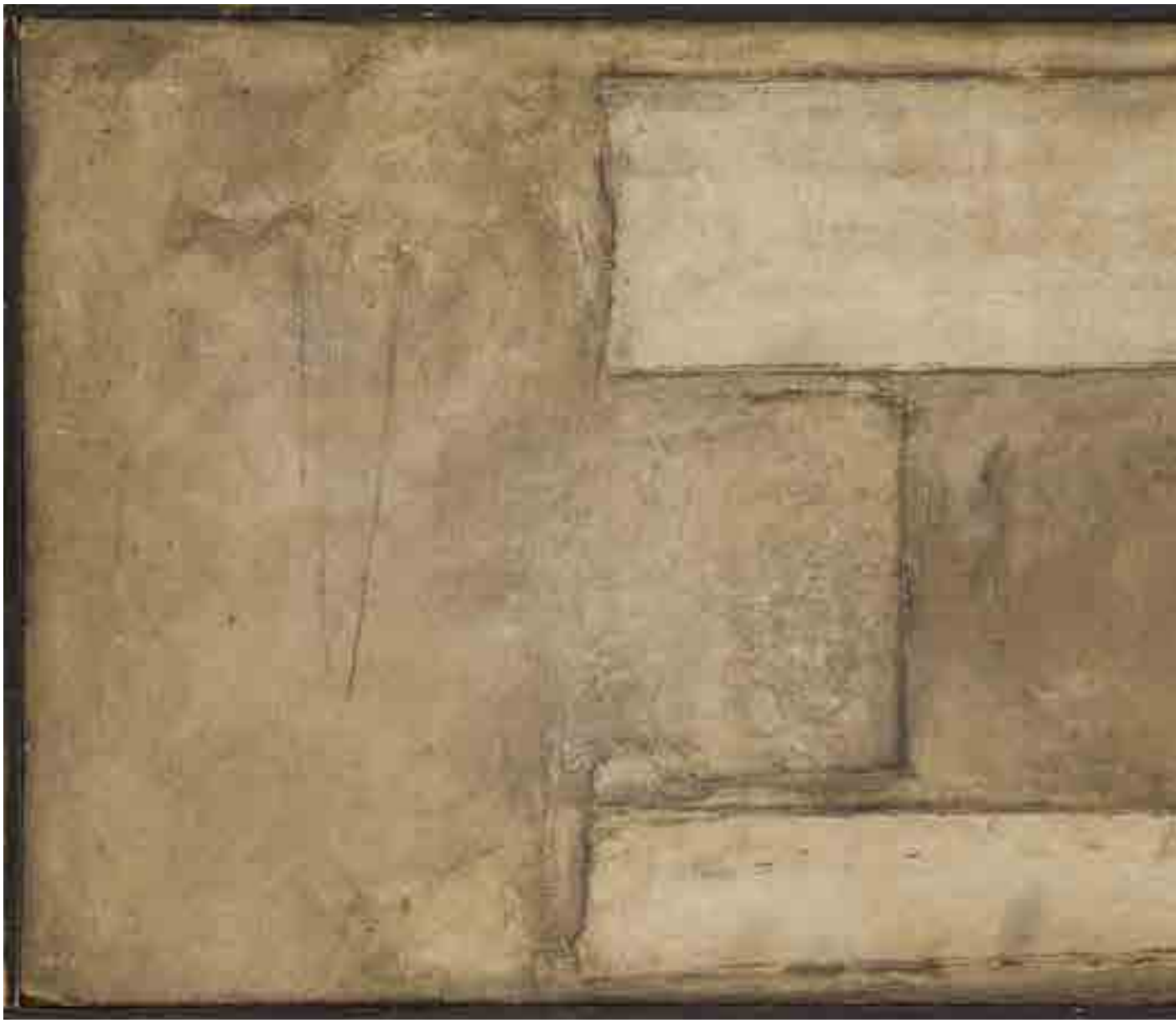
"Rzeka Bug. Mgły", 2012

olej/płótno, 70 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'S.Baj'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR

„Baj daje wirtuozerski koncert możliwości malarskiej materii. Jest to także rodzaj ciągłego dialogu z naturą, wręcz obsesyjna fascynacja żywiołem. Niekiedy wizerunki te oscylują w granicach klasycznego przedstawienia tematu, częściej jednak artysta prowadzi nas w świat walki żywiołów, nadając obrazom charakter niemal abstrakcyjny. Baj maluje tak, jak gdyby miał świadomość, że z każdym kolejnym wizerunkiem płynącej rzeki upływa czas ludzkiego istnienia. To malarstwo błysków na tafli wody, metafizyki chwili, nostalgii, ale także w pewnym sensie świadectwo pogodzenia się z losem i akceptacji przemijania".

Tomasz Malinowski



66

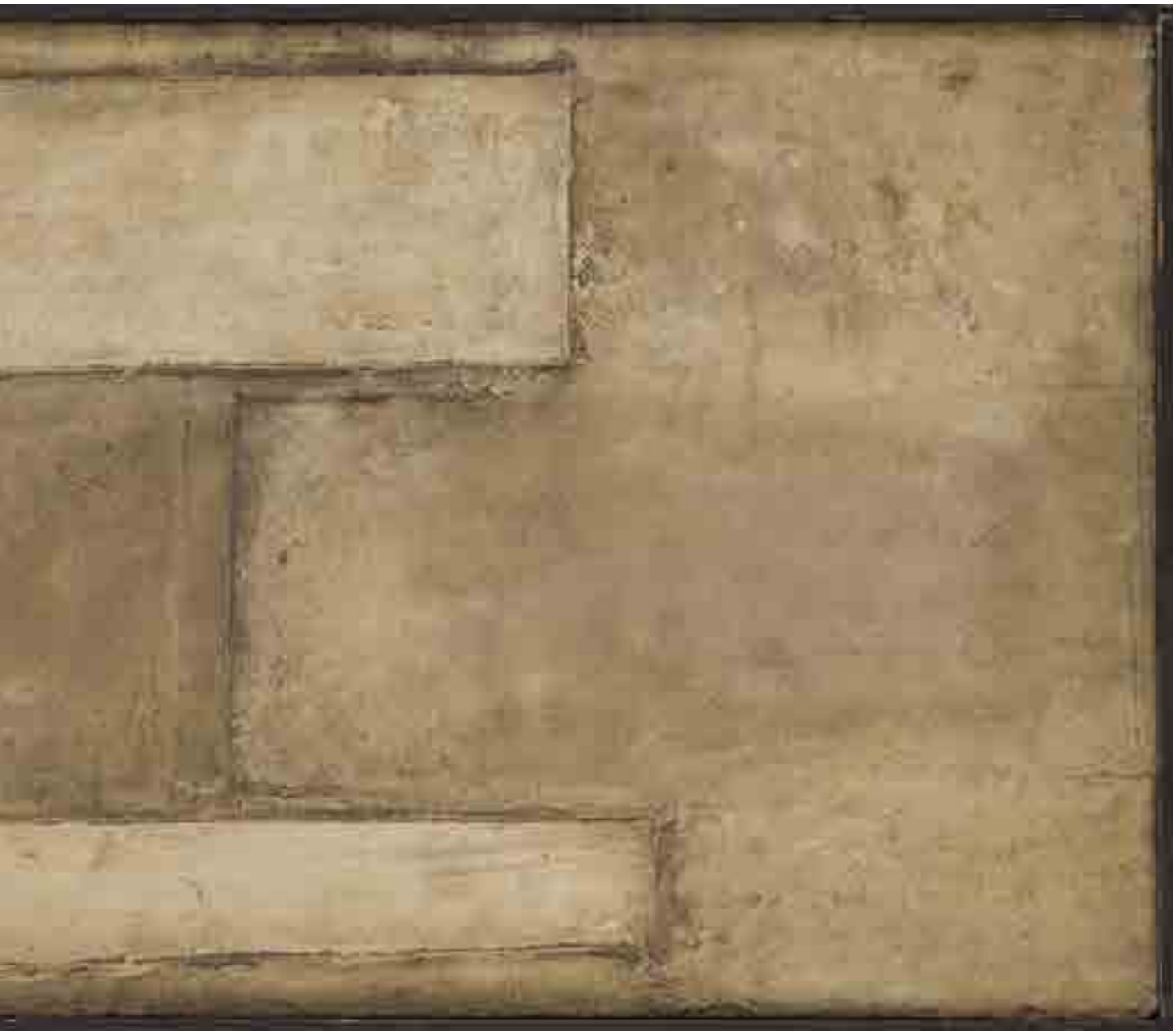
JANUSZ TARABUŁA
1931

"Obraz", 1962

technika własna/płyta,42 x 91 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tar 62 | OBRAZ 1 | OBRAZ 1962 | JANUSZ TARABUŁA | KRAKÓW | DŁUGA 44/7' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
24 000 - 32 000 PLN
5 600 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków



„Tarabuła maluje wolno, niewiele, korzystając szczodrze z substancji czasu. Jego obrazy można by nazwać traktatami o sensie istnienia, gdyby tak górnolotne określenie nie naruszało ich absolutnej ciszy i skupienia, absolutnej celowości i konieczności".

Maciej Gutowski

67 †

ANDRZEJ S. KOWALSKI
1930-2004

"Obraz R-p-f 1", 1960

olej/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. S. Kowalski 60 r.'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu i niewidoczne pieczęcie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 7 000 EUR

„Obrazy młodego Polaka Kowalskiego, komponowane z zasady wzdłuż osi pionowej, ukazują malarza rasowego, obdarzonego umiejętnością przyrządzania niezwykłych barw, stwarzania ciepłej, a zarazem subtelnej atmosfery i odznaczającego się przy tym ujmującą powściągliwością... To malarstwo wysmakowane, lecz dyskretne, spodoba się na pewno tym, którzy cenią umiar i lubią wyszukane a niepretensjonalne współbrzmienia kolorystyczne...".

Michel Courtois

68 †

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

“Bałwanek w ogrodzie”, 2017

tempera żółtkowa/płótno, 120 x 180 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘Jarosław Modzelewski | ‘Bałwanek w ogrodzie | 2017 | temp. ż. | 120 x 140’

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

Poprzez wybór tematów, które przedstawia Modzelewski, ciężko zakwalifikować go do jakiegokolwiek nurtu czy tendencji. Malarza fascynuje opiewanie przeciętności, momentalna narracja i prozaiczność przedmiotu kontrastująca z jego duchowym wymiarem. Rzeczywistość jego przedstawień to scenki z życia czy krajobrazy podpatrzone w pobliżu podmiejskiego domu. „Tak się składa, że przez wiele lat miałem pracownię pod Warszawą, teraz też mieszkam poza miastem. Stąd i na obrazach zamiast tętniących życiem ulic pojawiają się sceny z przedmieść: a to ktoś prowadzi drogą psa na spacer, to znowu wędruje gdzieś nad wodą. Wszystkie te obrazki były swego rodzaju inspiracjami emocjonalnymi. (...) Sama scenka jest mniej istotna, liczy się kolor, światło, kompozycja. Patrząc na z pozoru zwykłe zdarzenie, widzę obraz” – mówił sam Modzelewski.

69 †

ANTONI FAŁAT
1942

Przy stole, 1982

olej/płótno, 27 x 33 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Antoni Fałat 21 I 82'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

„Dramatyczność tej sztuki wynika z faktu, że Fałat dociera do takiego momentu, w którym nie bardzo wiemy, czy obraz należy do sfery życia, czy może jesteśmy już w Hadesie. Najprawdopodobniej zmęczony przeprawą Charon zatrzymał łódź na krótki moment na środku Styksu. Znajduje się więc ona pomiędzy światem żywych i umarłych. Podobnie jest ze sztuką Fałata, która ma ambicję pośredniczenia. Budzi refleksje, podobne do tych, jakie pojawiają się, gdy oglądamy dokumentalny film sprzed pierwszej wojny światowej i uzmysławiamy sobie, że całe to kłębiące się w przyspieszonym tempie mrowisko ludzkie już nie istnieje".

Maciej Mazurek

70 †

MARIA ANTO
1937-2007

"Szpital Dzięciątka Jezus", 1999

olej/płótno, 116 x 130 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramie: 'MARIA ANTO, 1999 "SZPITAL DZIECIĄTKA JEZUS" 116 x 130, (BUDYNKI ADMINISTRACJI I MAGAZYNY KUCHNI GŁÓWNEJ)
sygnowany i datowany na odwrociu na krośnie: 'MARIA ANTO 1999'
na odwrociu na blejtramie godło: '"ESTE"' oraz naklejka z Galerii Grafiki i Plakatu w Warszawie

estymacja:
15 000 - 18 000 PLN
3 500 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowane tutaj płótno Marii Anto wiążą się z jej doświadczeniem biograficznym, jakim był pobyt w warszawskim Szpitalu Dzieciątka Jezus. Kiedy Anto odbywała tam leczenie, jednocześnie przygotowała kilka płócien z okazji konkursu na obraz o tematyce warszawskiej. Jej pobyt w szpitalu ulokowanym w centrum stolicy stał się okolicznością determinującą tematykę obrazów artystki, z których każdy przedstawiał szpital w innym ujęciu. Na odwrociu jednego z płócien, pochodzących z tego cyklu, artystka zapisała notę na temat architekta odpowiedzialnego za projekt szpitala: „Józef Pius Dziekoński (1844-1927) – architekt, wybitny przedstawiciel historyzmu w arch. – rozpoczął budowę Szpitala Dzieciątka Jezus w końcu XIX w – ukończył w 1901 r. Styl gotycki. Wsp. Szpital został w 1901 r. przeniesiony z pl. Wareckiego. J. P. Dziekoński jest również autorem kościoła neogotyckiego (Lindleya przy Nowogrodzkiej)".

Przedstawione tutaj płótno malarki obrazuje kilka budynków z monumentalnego kompleksu zabudowań składających się na szpital. W charakterystyczny dla siebie sposób malarka przekroczyła granice obrazowania rzeczywistości zgodnie z jej wyglądem zewnętrznym – zestawiając w jednym widoku dwa punkty widzenia. Na płótnie widoczny jest pas zabudowań szpitalnych, ciągnących się wzdłuż ulicy oraz budynki w głębi, których obserwator czy obserwatorka nie są w stanie dostrzec, jeśli patrzą na szpital z perspektywy ulicy. Odejście od naturalizmu zarówno na poziomie treści, jak i formy to cechy rozpoznawcze sztuki Marii Anto. Artystka znana była ze stylistyki przypominającej sztukę nieprofesjonalną czy ludową. Ponadto jej obrazy często prezentowały wytwory nieposkromionej fantazji i w ten sposób uważa się je niekiedy za inspirowane surrealizmem.

71 †

JAN TARASIN
1926-2009

Martwa natura

olej/płótno, 85 x 75,5 cm
sygnowany i opisany na odwrociu:
'tytuł: Martwa natura | [niezachowany] Przedmioty" | TARASIN'

estymacja:
13 000 - 16 000 PLN
3 000 - 3 750 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Desa Unicum, 2.02.2017
kolekcja prywatna, Warszawa

„Wczesne prace malarskie Tarasina to martwe natury, które z czasem stawały się coraz bardziej odrealnione i uproszczone. (...) Szybko został zauważony. Już podczas drugiego roku studiów zaproszono go do grona artystów wystawiających w ramach I Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Kolejne lata, podczas których państwo próbowało podporządkować środowisko artystyczne idei realizmu socjalistycznego, były dla artysty okresem bardzo trudnym. Zmagał się z ciężkimi warunkami ekonomicznymi oraz apatią twórczą, która dotknęła całą akademię – profesorów i środowisko studenckie".

Karolina Łysik

72 †

JUDYTA SOBEL
1924-2012

Martwa natura z konikiem, 1955

olej/płótno, 73 x 90 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p. d.: 'Sobel 55'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:
aukcja Desa Unicum i Polswiss Art, 9.10.2008
kolekcja prywatna, Warszawa

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

Judyta Sobel

73 †

HENRYK CZEŚNIK
1951

“Łaźnia miejska nr 74”, 2013

olej/płótno, 130 x 190 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: ‘H. Cześnik 13.’
oraz opisany u góry: ‘Łaźnia miejska nr 74’

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

Figuratywny język malarski, szkicowy sposób kształtowania postaci, ekspresyjne zestawienia barw i programowy turpizm to cechy sztuki Henryka Cześnika. Z łatwością można zauważyć je na prezentowanym tutaj obrazie „Łaźnia miejska nr 74". Monumentalne płótno przedstawia postać leżącą w wannie, która w dość absurdalny sposób osadzona została na kołach, co sprawia, że jest ona swojego rodzaju pojazdem. W charakterystyczny dla Cześnika sposób ciało postaci w wannie wyglądem przypomina raczej manekin, do którego wtórnie, niewprawnie przytwierdzono kończyny. Wyraźny kontur oraz brak iluzji perspektywicznej pozwalają zauważyć, że postać posiada nogi i ręce jakby ograniczone mechanicznym, nienaturalnym ruchem. Jedna z nóg, namalowana czerwienią z zaciekami, budzi skojarzenia z ciałem ociekającym krwią. Co typowe dla Cześnika, głowa postaci przypomina nagą czaszkę. Wszystko to składa się na turpistyczną figurę w groteskowy sposób ukazaną w trakcie kąpieli, polewaną wodą z nieco absurdalnych pryszniców-wieszaków. Czy jest to w ogóle przedstawienie żywej osoby?

Elementy szpitalnego wyposażenia, mroczny klimat wnętrz kojarzących się z bólem i cierpieniem, a także charakterystyczne obrazy malowane na prześcieradłach stały się znakiem rozpoznawczym pełnej ekspresji twórczości Henryka Cześnika. Zawsze jednak, co podkreślają krytycy, w jego obrazach można dostrzec zawarte w nich człowieczeństwo. Świetnie opisywał to Andrzej Matynia: „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" (http://zbrojowniasztuki. pl/pracownice-ipracownicy/obecne-dydaktyczki-i-obecni-dydaktycy/Henryk czesnik, 652).

74 †

HENRYK CZEŚNIK
1951

Znak, 1997

olej/metal, 73 x 82 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik 97.'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 900 EUR

„Spokój obrazów Cześnika jest tylko pozorny, ich światem wstrząsają paroksyzmy miłości i tańca, bólu i szyderstwa, strachu (...). Ekspresjonizm, jak chcieli jego prekursorzy na początku wieku, jest krzykiem duszy, ale może to być krzyk śmiertelnego przerażenia i rozkoszy. Stoimy wobec tych obrazów pełnych sprzeczności jako współrozumiejący, nie tyle świadkowie dramatu, co jego uczestnicy, tak samo ułomni i rozdarci".

Krzysztof Stanisławski

75 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI
1961

"Postać walcząca z wężem II", 1989

olej/płótno, 160,5 x 120,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'AR 89'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ALEKSANDER ROSZKOWSKI | 458 "POSTAĆ WALCZĄCA Z WĘŻEM | [adres artysty]'

estymacja:
35 000 – 55 000 PLN
8 100 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
Villa Struvego, 2004
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz Roszkowskiego pochodzi z końca dekady lat 80. XX wieku, kiedy w twórczości artysty pojawiały się kompozycje figuralne, niekiedy czerpiące swoją tematykę z tradycji malarstwa dawnego, historii czy mitologii. Były to przykładowo przedstawienia obrazujące ukrzyżowanie Chrystusa czy mitologiczną scenę ukarania Laokoona i jego synów przez bogów za sprzeniewierzenie się ich zamiarom. Wydaje się, że reprodukowany tutaj obraz Roszkowskiego w jakiś sposób nawiązuje do ostatniej z wymienionych scen, przedstawia bowiem postać z wężem, posiada zatem cechy wspólne ze wskazaną, mitologiczną sceną.

Postacie malowane wówczas przez Roszkowskiego dzieliły zarówno cechy anatomiczne, jak i stylistyczne. Na poziomie anatomii łączył je brak – brak głowy. Były to korpusy pozbawione głów (nieco przypominające tworzone przez Magdalenę Abakanowicz postaci). Malowane były w ciemnej tonacji, jednak zawsze z domieszką czerwieni, co czasami daje wrażenie ciał zalanych krwią. Wszystkie one dają dramatyczne wrażenie, ukazane są zwykle w napięciu, w stanie walki czy poddania ich przemocy.

Uważa się, że tym, co dzieliło prace Roszkowskiego od malarstwa Nowej Ekspresji lat 80., był brak ironii, kpiny i obsceniczności. Jest to istotna różnica, nie zmienia to jednak faktu, że również omawiane tutaj malarstwo cechuje tak ważna dla ówczesnej sztuki siła wyrazu uzyskiwana „brutalnym" sposobem malowania: szkicowość, widoczny dukt pędzla i niezwykle ekspresyjne tło, na którym przecinają się grube pasy farby. Wszystko to oddaje „klimat" okresu, w którym obraz powstał, i charakterystycznej dla niego stylistyki, niezależnie od tego, jaką etykietę przyporządkujemy temu malarstwu.

76 †

LESZEK SOBOCKI
1934

“Portret trumienny”, 2008

olej, technika własna/płótno, inny, 90 x 85 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
‘FECIT A.D. 2008 | L. SOBOCKI | PORTRET TRUMIENNY’

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

W twórczości Sobockiego niesłychanie ważną rolę odgrywają autoportrety, które najwyraźniej reprezentuje sławny cykl portretów trumiennych. Zainspirowany tradycją sarmackich przedstawień, jest rodzajem świadectwa życia artysty i jego upływu, pisanym na przedmiotach codziennego użytku. Wizerunki Sobockiego starzeją się wraz ze zużywającymi się rzeczami i w ten sposób stanowią zaprzeczenie funkcji tradycyjnego portretu trumiennego, który miał być wieczną pamiątką. „Artysta utrwalił swój stygmat na tandetnej, metalowej, lakierowanej tacy (...), na paździerzowych lakierowanych drzwiczkach od szafki kuchennej, gdzie gałka uchwytu za nos wodzi, na znaku drogowym ostrzegającym przed robotami/grobowymi? – pytam w nawiasie/, albo na znaku. ltd., itd. zakazu zatrzymywania się, reguluje przepisy ruchu drogowego, obliczem Artysty reguluje nakaz egzystencji bez prawa śmierci” (Leszek Sobocki, Podobizny i znaki, katalog wystawy, Nautilius, Kraków, 21.06-21.07.2018, s. 176).

77 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914-2015

Z cyklu: "Krajobraz animalistyczny", 1979/81

technika mieszana, akryl/płyta, 54 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | KRAJOBRAZ ANUMALISTYCZNY | 54 X 66 | 1979/81 | MUSIAŁOWICZ'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwecja

Obrazy Henryka Musiałowicza to właściwie malarskie obiekty. Towarzyszy im zwykle autorska rama, która w sposób formalny koresponduje z malarską kompozycją, która się w niej zawiera. Podobnie jest w przypadku prezentowanego tutaj obrazu z cyklu „Krajobraz animalistyczny". Jak wiele malarskich prac Musiałowicza, także ta utrzymana jest w ciemnej, jakby nokturnowej tonacji. Jak zwykle Musiałowicz zastosował tutaj bogatą, zróżnicowaną fakturę: w lewej, górnej partii obrazu impastową i nasuwającą skojarzenia z malarstwem materii. Inne części płótna pomalował znacznie cieńszą warstwą farby tak, że widoczny jest splot płótna. Tematyka płótna zdaje się wskazywać na witalność i zainteresowanie artysty światem żywych stworzeń, jest ona jednak „przełamana" ciemną tonacją – tak charakterystyczną dla tego artysty, co niejako automatycznie zaburza odbiór obrazu wyłącznie jako afirmacji życia i natury.

W 1957 roku Musiałowicz wyjechał do Holandii, gdzie po raz pierwszy zetknął się ze sztuką Rembrandta. Kontakt z malarstwem holenderskich mistrzów zaważył na dalszych poszukiwaniach artystycznych – po powrocie zwrócił się ku lapidarnej formie wyrażanej początkowo zaledwie czernią i bielą, którą z czasem wzbogacił akcentami w innych odcieniach: krwistej czerwieni, złota i błękitu. „Stopniowe przeistaczania czarno-białej formy w coraz bardziej i coraz kunsztowniej wysmakowane kompozycje barwne ujęte są precyzyjną ornamentyką ram, które coraz więcej znaczą i nabierają pełnej integralności z obrazem. Stosowane często złoto i czerwień oraz wysmakowana gama stonowanych ulubionych szarości i błękitów budują obrazy zachwycające swą estetyką" (Irena Klisowska-Filipczuk, Henryk Musiałowicz, katalog wystawy w Steps Gallery, Nowy Jork 2004, s. nlb.).

Henryk Musiałowicz ze swoimi rzeźbami, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

78 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914-2015

Z cyklu: "'Reminiscencje", 1979

technika mieszana, akryl/płyta, 65 x 54 cm
sygnowany w ramach kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Z CYKLU | "REMINISCENCJE" | 65 X 54 | 1979 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 650 - 2 350 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwecja

79 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

"Piękne głowy", 1984

olej/płótno, 140 x 160 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '9 09 | XVI - 53 | 1984 | E.DWURNIK'
oraz opisany l.d.: 'PIĘKNE GŁOWY'
na odwrociu opisany: '1984 | E. DWURNIK | NR: XVI- 53 -909 | Piękne głowy'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 600 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:
Ingrid Fassbender Gallery, Chicago. Własność z kolekcji Dra Roberta H. Derdena, Chicago, USA
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Portrait Chicago, Chicago, Illinois, USA, 1988
Community of Art, College of Lake, Grays Lake, Illinois, USA, 12.01-25.02.1990

LITERATURA:
Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, oprac. Pola Dwurnik, Cykl XVI Robotnicy (1975-1991), poz. 53, s. nlb.
The Dr. Robert H. Derden Collection: A Black Collector's Odyssey in Contemporary Art, katalog wystawy, Community Gallery of Art, College of Lake County, Grays Lake, Illinois, USA, 12.01-25.02.1990, poz. 10 (il.)

„Interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że oni nie są przeciętni, ponieważ oni mnie wychowali, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem".

Edward Dwurnik, 1968


PIEKNE

Już w trakcie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Edward Dwurnik zaczął szukać własnego języka wypowiedzi artystycznej. Przełomowym momentem dla młodego malarza okazało się zetknięcie ze sztuką Nikifora, którego prace po raz pierwszy zobaczył na wystawie w Kielcach w 1965 roku. Twórczość krynickiego artysty wywarła na Dwurniku ogromne wrażenie, którego reminiscencje z łatwością można zauważyć w całym dorobku młodszego malarza. W ciągu lat działalności artystycznej wypracował on własny alfabet, charakteryzujący się swoistego rodzaju prymitywizmem, polegającym na stosowaniu uproszczonych kształtów, operowaniu dynamiczną linią i narracyjnością przedstawień. „Zwyczajność" prac objawia się również w wybieranych przez Dwurnika tematach – artysta największą inspirację czerpał z polskiej rzeczywistości. Autor przez prawie pół wieku wcielał się w rolę skrupulatnego obserwatora, który z niesłabnącym zaangażowaniem przyglądał się najdrobniejszym niuansom ludzkiego życia i każdy jego element uznawał za godny uwagi. W powszechnej świadomości zapisał się jako portrecista najważniejszych przemian politycznych, jakie następowały na przełomie dekad, za prześmiewczego portrecistę czasów Gomułki, Gierka, Jaruzelskiego, a następnie okresu transformacji.

„Piękne głowy" to obraz ze słynnego cyklu „Robotnicy". Zapoczątkowana jeszcze w latach 70. seria obrazów była odpowiedzią na społeczną i polityczną sytuację w Polsce Ludowej, a zarazem alternatywną, pozbawioną ironii wersją cyklu „Sportowców", w którym bohaterowie nie uprawiali sportu, a palili „Sporty". Poza tym pili wódkę, bili się, przeklinali i nie lubili pracować. Zdaniem malarza tak właśnie wyglądało sportowe życie Polaka w PRL. Początkowo na cykl składały się prace rysunkowe i graficzne, dopiero z czasem artysta zaczął tworzyć dzieła malarskie i kolaże.

Pracę charakteryzuje typowa już dla Dwurnika linearność i rozpoznawalna paleta kolorystyczna. Jego „Piękne głowy" to w rzeczywistości zestaw popiersi zwykłych ludzi, prawdopodobnie robotników, których chętnie portretował w cyklu z lat 70. i 80. Kompozycja wpisuje się w pozostałe dokonania artystyczne Edwarda Dwurnika z okresu, w którym powstała. Wyróżnia się czystością formy – odseparowaniem „obiektów" od jednolitego tła oraz zastosowaniem zróżnicowanych form w modelowaniu tytułowych głów. W pracy objawia się również typowa dla artysty przewrotność. Jego „piękne" postaci to w rzeczywistości zwykli mężczyźni, którym daleko do ideału.

Prezentowana praca pochodzi z kolekcji doktora Roberta Derdena, który był znaną postacią chicagowskiego środowiska artystycznego, aktywnie uczestniczącą w jego życiu. Dzięki swojemu wykształceniu psychologicznemu i obyciu w świecie sztuki kolekcjoner był świetnie wyposażony w narzędzia pomagające w odbiorze dzieł współczesnych artystów. W budowaniu zbioru bazował głównie na spontanicznych decyzjach – gromadził prace, które zachwycały go przy pierwszym spojrzeniu. Intuicja Derdena nigdy go nie zawiodła – udało mu się zgromadzić wspaniały zbiór o wszechstronnym charakterze. „Piękne głowy" Dwurnika idealnie wpisały się w ten „rejestr osobistej podróży kolekcjonera w sferę sztuki" (Victoria Lautman, wstęp do katalogu wystawy The Dr. Robert H. Derden Collection: A Black Collector's Odyssey in Contemporary Art Community Gallery of Art College of Lake County, 12.01.1990-25.02.1990). Kolekcja bowiem składała się z prac powszechnie uznanych artystów zagranicznych, pracujących w różnorodnych mediach. W zbiorze wyróżniały się dzieła o naiwnym charakterze zestawione z tradycyjnymi rzeźbami afrykańskimi oraz malarstwem abstrakcyjnym. Jedyne płótno polskiego artysty w kolekcji Derdena pokazywane było na wystawach w Chicago w latach 1988 i 1990.

80 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

“Nowy bank”, 2012

olej, akryl/płótno,143 x 114 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘2012 | E.Dwurnik’
opisany i datowany na odwrociu:
‘”NOWY BANK W WARSZAWIE” | NR: XI-597 | 4585 | 28.01 .-15.02. | 2012’

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 600 EUR

POCHODZENIE:
z pracowni artysty
Galeria Stalowa, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

Obraz „Nowy Bank” powstał niejako poprzez nałożenie na siebie dwóch niezależnych obrazów, wykonanych w dwóch różnych stylistykach. Spodnia warstwa obrazu stanowi realistyczny pejzaż miejski, utrzymany w chłodnych odcieniach błękitu, z mocno zaznaczanym konturem. Jest on namalowany w sposób charakterystyczny dla Edwarda Dwurnika, wielokrotnie powielany przez kolejne pokolenia artystów. Druga, późniejsza chronologicznie warstwa, nawiązuje zaś stylem do abstrakcyjnych obrazów Jacksona Pollocka. Data powstania obrazu, rok 2004, przypada na schyłkowy okres fascynacji Dwurnika tym słynnym twórcą: na przestrzeni lata 2001-04 polski malarz nie tylko wypróbowywał różnorodne techniki taszystowskie, ale nawet odbył swoiste pielgrzymki do miejsc związanych z amerykańskim artystą. W pewnym więc sensie obraz przedstawia dwa światy – realistyczny (klasyczny) i abstrakcyjny (nowy) – które wzajemnie się przenikają. Można by powiedzieć, że obraz został w pewnym sensie przemalowany przez samego Dwurnika i te autorskie „poprawki” stały się nieodłącznym elementem procesu twórczego. Jak wyznaje sam Dwurnik: „Mnie się często zdarza, że dochodzę do obrazu powtórnie i go przemalowuję, albo jeszcze raz maluję. (...) Takie obrazy cały czas są w laboratorium, ciągle coś w nich przemalowuję” (Thanks Jackson, Dwurnik 2001-2004, Galeria Sztuki współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2005, s. 87).

81 †

EDWARD DWURNIK
1943-2018

“Obraz nr 23”, 2000

olej, technika mieszana, kolaż/płótno, 151 x 210 cm
sygnowany, datowamy i opisany na odwrociu:
‘XXV (dwudziesty piąty) | 2637 | 2000 | 16.09-17.09 | + 13 X - 16 X | E. DWURNIK | NR. 23’

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 600 - 16 300 EUR

LITERATURA:
Spis cykli malarskich Edwarda Dwurnika, oprac. Pola Dwurnik,
Cykl XXV (Dwudziesty piąty), poz. 23 (namalowany na obrazie nr 214 w cyklu XVI), s. nlb.

„Abstrakcja jest bardzo ważna. Coraz bardziej to czuję. To zwieńczenie, wyzwolenie malarstwa. Ale abstrakcja wymaga impulsu życia, wymaga realnego otoczenia. Być może stąd moje nowe tematy”.

Edward Dwurnik

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

PRACE NA PAPIERZE
14 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
6 KWIETNIA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576

GRAFIKA ARTYSTYCZNA
19 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
13 KWIETNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702

ART OUTLET SZTUKA DAWNA
21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 KWIETNIA 2020

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
4 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 KWIETNIA 2020

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

NOWE POKOLENIE PO 1989
25 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MAJA 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
2 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 LUTEGO 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

PRACE NA PAPIERZE
29 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
23 MARCA 2020

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699

KLASYCY AWANGARDY PO 1945
21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIETNIA 2020

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk,
k.czerniewska@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866

POLSKA SZKOŁA TKANINY ARTYSTYCZNEJ

AUKCJA 21 KWIETNIA 2020, 19:00

MAGDALENA ABAKANOWICZ
„Dorota IV", 1965

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
9 kwietnia – 21 kwietnia 2020

GRUPPA

JAROSŁAW MODZELEWSKI
„Widok z okna. Studnia", 1996

AUKCJA 17 MARCA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
24 lutego – 5 marca 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 3 MARCA 2020, 19:00

JÓZEF MEHOFFER
„Macierzyństwo"

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

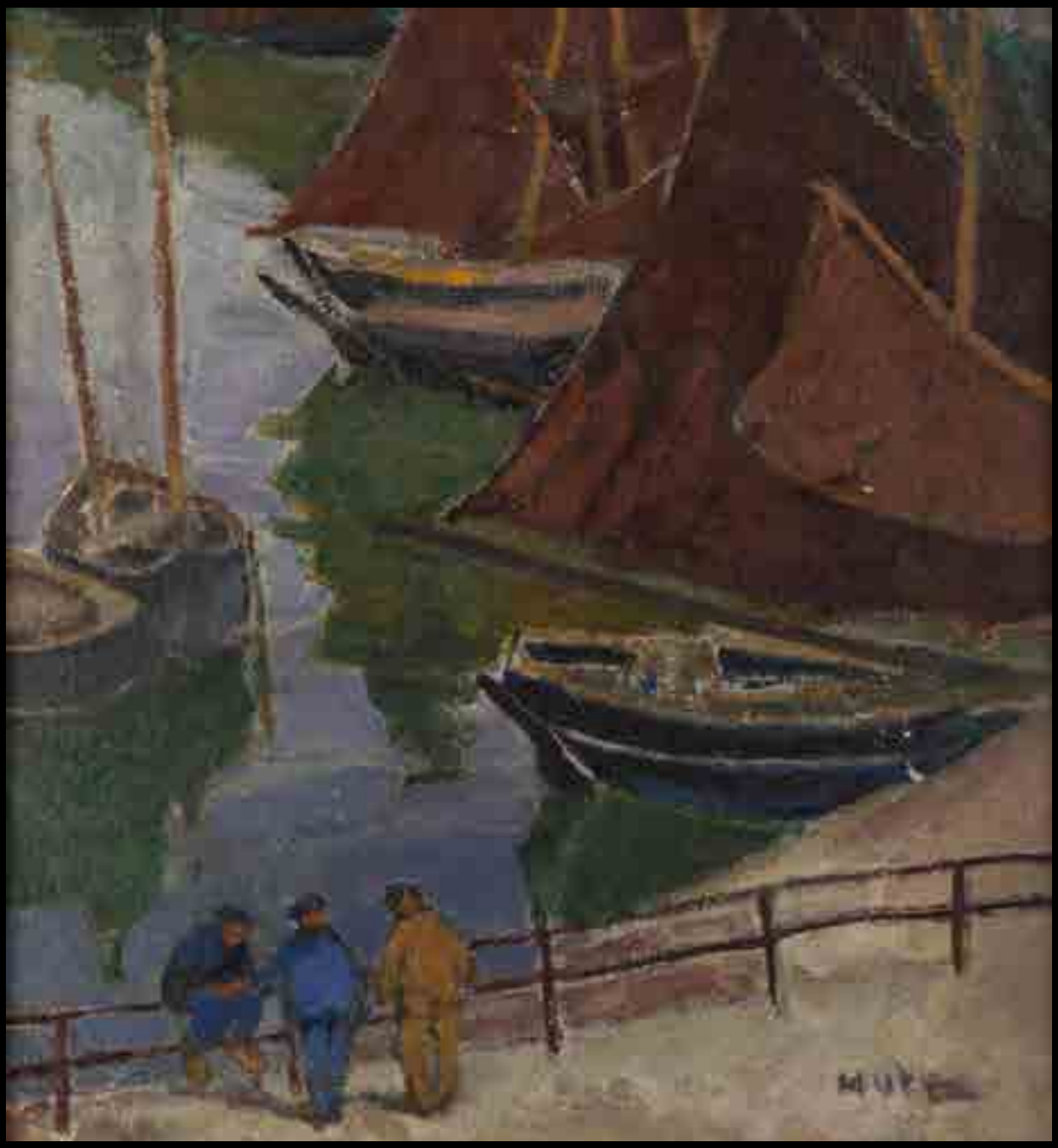
WYSTAWA OBIEKTÓW
21 lutego – 3 marca 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 MARCA 2020, 19:00

MELA MUTER
„Port w Concarneau", około 1914



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
9 – 19 marca 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 12 MARCA 2020, 19:00

NORMAN LETO
„Dom", 2009

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
2 – 12 marca 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

MAGDALENA ABAKANOWICZ
„Bez tytułu", 1996

AUKCJA 26 MARCA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 – 26 marca 2020

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej, Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(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 obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

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

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

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

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

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

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

3. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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

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

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

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

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do maga-

zynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka współczesna. Klasycy awangardy po 1945 · 699ASW067 · 5 marca 2020

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ 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.

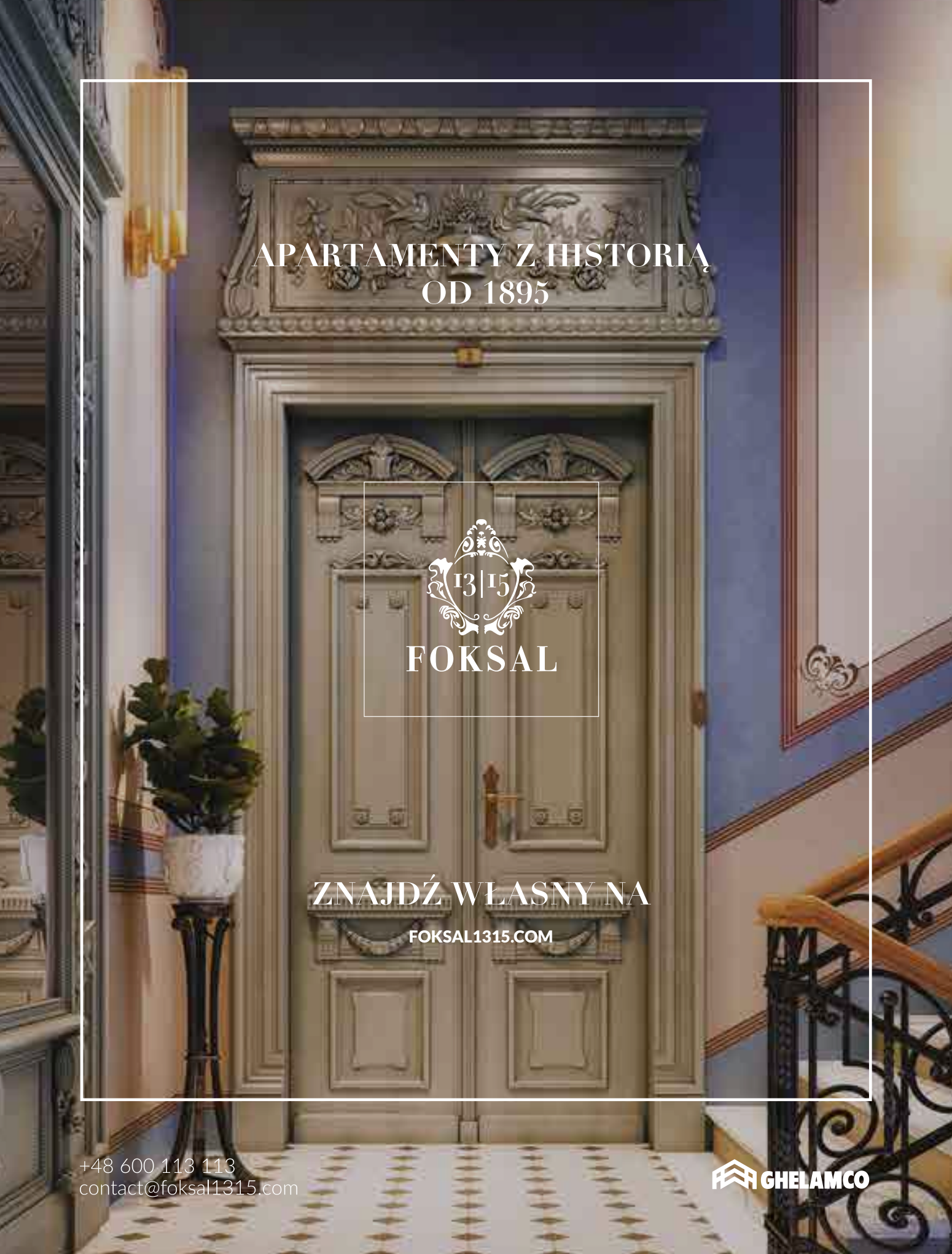
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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


APARTAMENTY Z HISTORIĄ
OD 1895
13|15
FOKSAL
ZNAJDŹ WŁASNY NA
FOKSAL1315.COM
+48 600 113 113
contact@foksal1315.com
GHELAMCO

CENA 39 ZŁ (Z 8 VAT)

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

DESA.PL