

**DESA**  
UNICUM

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 21 MAJA 2020 WARSZAWA

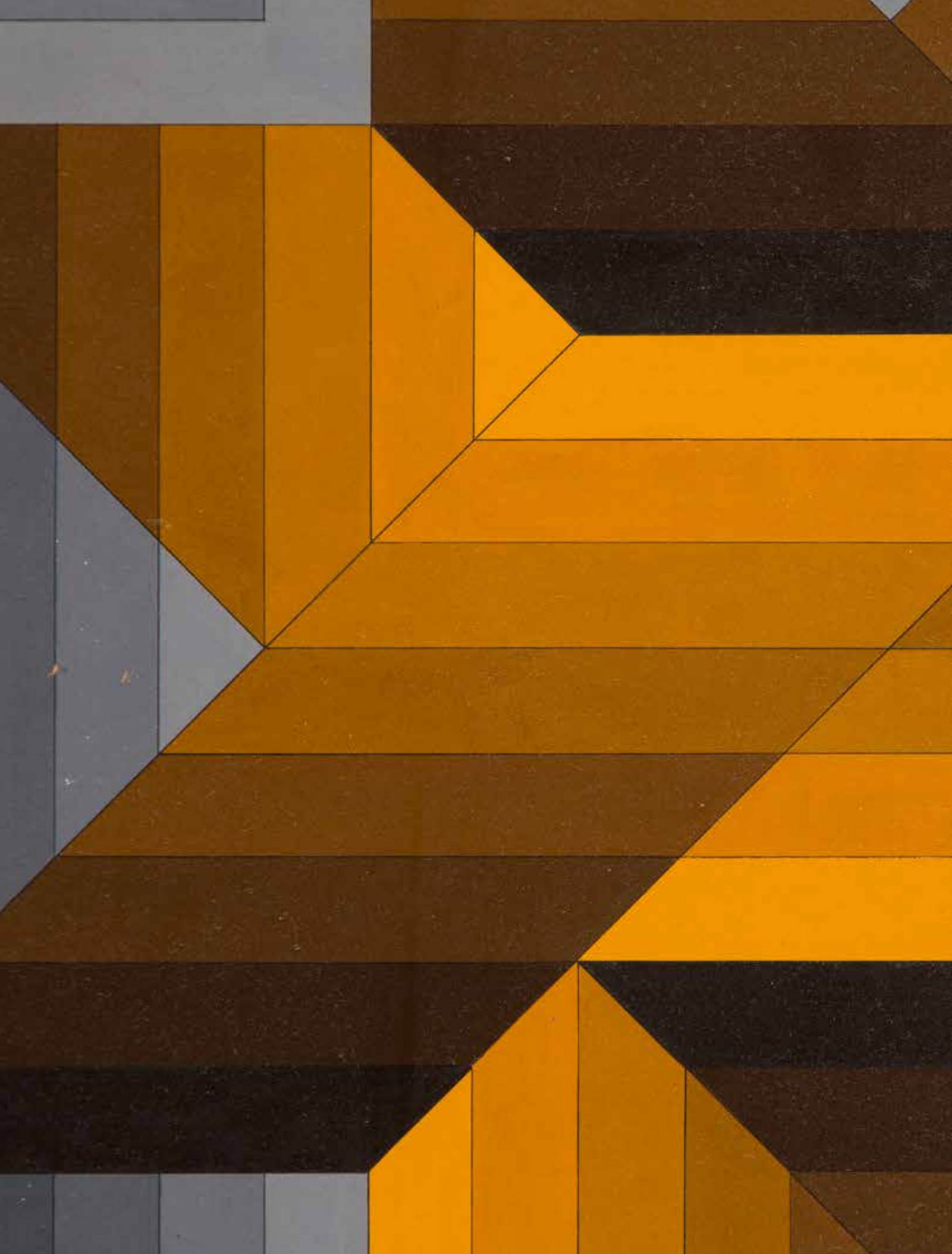












































# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

## KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 21 MAJA 2020

### CZAS AUKCJI

21 maja 2020 (czwartek), 19:00

### WYSTAWA OBIEKTÓW

11 - 21 maja

poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00

sobota, 11:00 - 16:00

### MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

### KOORDYNATORZY

Anna Kowalska

tel. 22 163 66 55, 539 196 531

a.kowalska@desa.pl

Agata Szkup

tel. 22 163 67 01, 692 138 853

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 Księgową



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

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

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

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 Księgową  
m.kulma@desa.pl  
tel. 22 163 66 80

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

Katarzyna Krzyżanowska  
Księgową  
k.krzyżanowska@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 Tomasziewicz  
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 poz. 9 Henryk Stażewski, Relief nr 31, 1969 II okładka – strona 1 poz. 15 Wojciech Fangor, „M 2”, 1972 strony 2-3 poz. 11 Ryszard Winiarski, Obszar 130, 1973 strony 4-5 poz. 18 Victor Vasarely, Toll”, 1979 strony 6-7 poz. 6 Jerzy Nowosielski, Pejzaż miejski (Kraków), 1973 strony 8-9 poz. 36 Jan Tarasin, „Przedmioty III”, 1965 strony 10-11 poz. 27 Teresa Pałowska, „Dzień trzydziesty pierwszy”, 1966 strona 12 (tytułowa) poz. 48 Jerzy Tchórzewski, „Figura”, 1969 strona 14 poz. 4 Stefan Gierowski, „Obraz CCCLXXVII”, 1976 strona 18 (indeks) poz. 33 Kazimierz Mikulski, „Znaki na płotach”, 1966 strony 260-261 poz. 67 Włodzimierz Pawlak, „Notatka o sztuce 2/XII”, 2015 strona 262 – III okładka poz. 60 Leon Tarasewicz, Kompozycja, 2018 okładka tył poz. 5 Stanisław Fijałkowski Autostrada, 1994 tytuł aukcji Sztuka Współczesna, Klasycy Awangardy po 1945 21 maja 2020 ISBN 978-83-66377-75-2 kod aukcji 735ASW069 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00

wyceny biżuterii: czwartek 11:00 – 19:00, piątek 11:00 – 15:00, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, biżuteria@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.dziejewicki@desa.pl  
22 163 66 46  
735 208 999



**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



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



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



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



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



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



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



**ANNA  
KOWALSKA**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.kowalska@desa.pl  
22 163 66 55  
539 196 531



**MICHAŁ  
SZAREK**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
m.szarek@desa.pl  
22 163 66 53  
787 094 345

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
Doradca Klienta  
a.lukaszevska@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 CIEŚIELSKA**  
Doradca Klienta  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12  
668 135 447



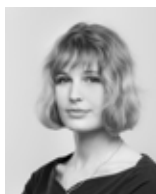
**MAŁGORZATA NITNER**  
Doradca Klienta  
m.nitner@desa.pl  
22 163 67 02  
514 446 892



**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  
795 121 579



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



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



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



**PAWEŁ BOBROWSKI**  
Fotograf  
p.bobrowski@desa.pl  
22 163 66 75

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





## INDEKS

---

- Artymowska Zofia **21**
- Beksiński Zdzisław **78**
- Berdowska Tamara **8**
- Ciecierski Tomasz **61**
- Cześniak Henryk **75**
- Dobkowski Jan **1-2**
- Dominik Tadeusz **63-65**
- Duda-Gracz Jerzy **79-81**
- Dwurnik Edward **83**
- Fangor Wojciech **15**
- Fijałkowski Stanisław **5**
- Gierowski Stefan **3-4**
- Jachtoma Aleksandra **22-23**
- Jonscher Barbara **62**
- Kantor Tadeusz **28**
- Kapusta Janusz **26**
- Kobzdej Aleksander **39-40**
- Kowalski Andrzej S. **53**
- Kraupe Janina **82**
- Krzysztofiak Hilary **54**
- Kuryluk Ewa **70**
- Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **16**
- Lebenstein Jan **38**
- Lenica Alfred **42-43**
- Marczyński Adam **45**
- Markowski Eugeniusz **74**
- Mikulski Kazimierz **33-34**
- Modzelewski Jarosław **71-72**
- Musiatołowicz Henryk **76-77**
- Nowacki Andrzej **24**
- Nowosielski Jerzy **6-7**
- Orbitowski Janusz **19**
- Pawlak Włodzimierz **67-69**
- Pągowska Teresa **27**
- Pierzgalski Ireneusz **59**
- Robakowski Józef **25**
- Rosenstein Erna **29-32**
- Rudowicz Teresa **52**
- Sempoliński Jacek **44**
- Sienicki Jacek **55-56**
- Sobczyk Marek **73**
- Sosnowski Kajetan **46-47**
- Stańczak Julian **20**
- Stażewski Henryk **9-10**
- Szajna Józef **58**
- Tarasewicz Leon **60**
- Tarasin Jan **35-37**
- Tchórzewski Jerzy **48-49**
- Tymoszewski Zbigniew **51**
- Tyszkiewicz Teresa **50**
- Vasarely Victor **17-18**
- Winiarski Ryszard **11-14**
- Wrzeszczyńska Halina **66**
- Zieliński Krystyn **57**
- Ziemski Rajmund **41**

1 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

**„Wspomnienie o Dantem”, 1974**

akryl/ płótno, 147 x 196 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | „Wspomnienie o Dantem” 1974 | acryl 147cmx197cm'

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

7 800 - 10 000 EUR









„Oglądam nowe obrazy Jana Dobkowskiego tym samym wzruszeniem co przed ćwierćwieczem, kiedy zobaczyłem je po raz pierwszy. Myślę, że najpierw pochodzi ono z podziwu nad niezmiernie sprawną linią, wywołującą intrygujące dla oka formy, pomyślane dla przestrzeni wykreślanych dla wzajemnego z nimi związku. Linią prowadzącą kolor w rozświetlające lub gasnące światło, po progach skupienia i radości, ciszy i wesela. W fascynującą symfoniczność obrazów tworzonych przecież ręką malarza czułego na poetykę dźwięków (...) Dobkowski ma zadziwiający dla mnie, ale zupełnie naturalny talent bezbłędnego prowadzenia ręki bez szkiców i poprawek. Sama uroda linii nie zatrzymuje jednak uwagi widza na stałe, bowiem po pewnym czasie uruchamia naszą wyobraźnię w stronę przyczyn i skutków, stawiania pytań o to co je tworzy i dokąd prowadzi. Tak jest z każdym światem tematów bo przecież bez nich, tak na dobrą sprawę, nie może istnieć żadne malarstwo. Kiedy przeglądam jego 'katalog ikonograficzny' łatwo zauważam, że u podłoża ma on po prostu uznanie dla żywotności natury ludzkiej i w ogóle – natury-natury”.

**Bogusław Mansfeld**

2 †

**JAN DOBKOWSKI**

1942

„Himalaje I”, 2004

akryl/płótno, 24 x 24 cm

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

„HIMALAJE I” 2004 ROK | ACRYL | 24 cm x 24 cm | ANDRZEJOWI |

JAN DOBKOWSKI | 5-VII-2007 R'

estymacja:

**5 000 - 8 000 PLN**

1 200 - 1 800 EUR

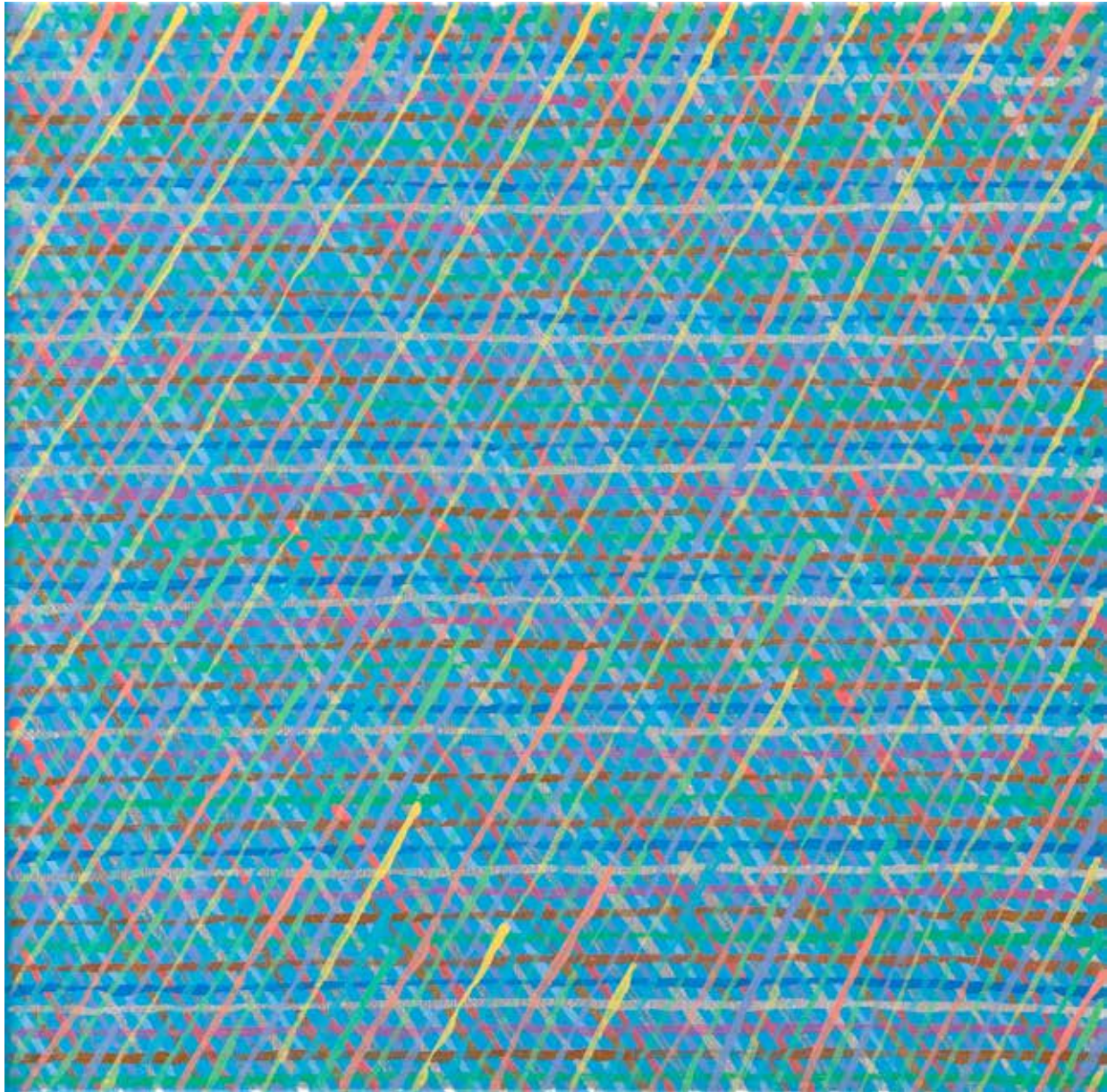
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

„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





3 †

**STEFAN GIEROWSKI**

1925

„Obraz CCCCXXV”, 1978

olej/ płótno, 130 x 97 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'S. Gierowski | Ob. CCCCXXV | Warszawa 1978'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 300 - 33 400 EUR

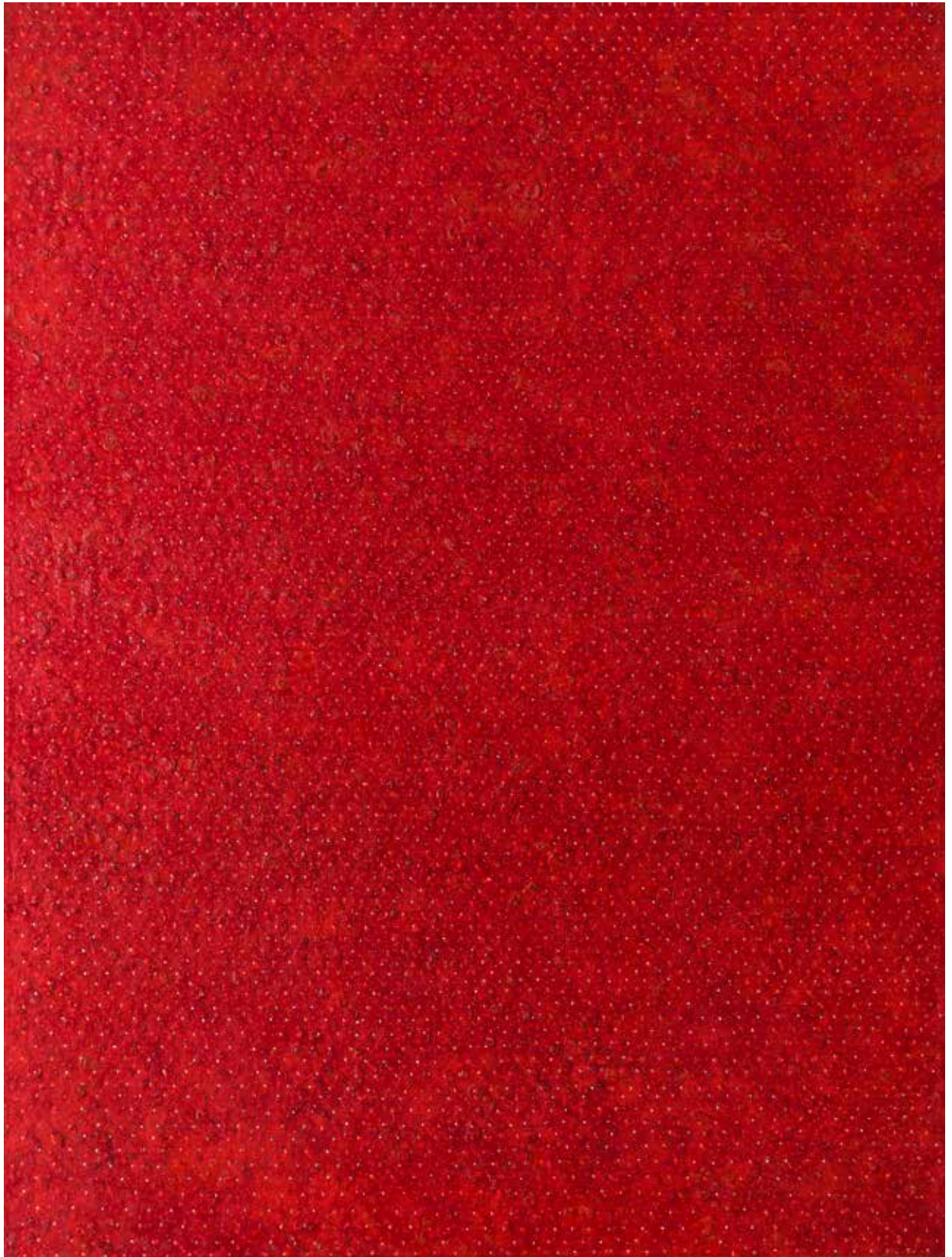
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, USA

**WYSTAWIANY:**

Muzeum Polskiej Sztuki i Kultury, Waszyngton (depozyt)





Stefan Gierowski zadebiutował na wystawie, która zyskała miano kultowej, w warszawskim Arsenale w roku 1955. Niedługo potem zaczął współpracę z Galerią Krzywe Koło, która trwała do 1961. Jak wspomina artysta, były to niezwykle kształtujące lata: „Pod koniec lat 50., w pierwszym okresie istnienia warszawskiej Galerii Krzywego Koła, razem wymyślaliśmy każdą wystawę. Wtedy uprawiających sztukę nowoczesną była nas w Polsce garstka, nie wiem, czy 20 osób, i wszyscy o sobie wiedzieli!” (Stefan Gierowski w rozmowie z Małgorzatą Piwowar, [w:] Stefan Gierowski: Jak namalowałem Dekalog, „Rzeczpospolita”, 18.05.2017, dostępny na: <https://www.rp.pl/Plus-Minus/305189904-Stefan-Gierowski-Jak-namalowalem-Dekalog.html>).

Autor początkowo skupił się na figuracji, a na jego płótnach z tego okresu widoczne są wpływy postkubistyczne. Na przełomie lat 50. i 60. artysta zwrócił się w stronę abstrakcji, która stała się głównym obszarem jego eksploracji oraz eksperymentów. Równocześnie ze zmianami w stylu Gierowski zaprzestał nazywania swoich obrazów. Literackie tytuły zastąpiły rzymskie numery. Jak opowiada sam autor, celem tej praktyki było zmuszenie widza do spojrzenia na jego sztukę bez żadnych drogowskazów, aby skłonić odbiorcę do myślenia i posłużenia się własną wyobraźnią. Około 1960 autor skupił się przede wszystkim na geometrycznej budowie obrazu, jednocześnie zaczął mocno zawęźać kolorystę swoich kompozycji.

W latach 70., w okresie powstania prezentowanego obrazu, Gierowski w centrum swoich artystycznych zainteresowań umieścił gradacje kolorystyczne. Zaprezentowana kompozycja składa się z różnych odcieni głębokiej czerwieni. Cała powierzchnia płótna została pokryta serią niewielkich, nieregularnie rozmieszczonych plam. W efekcie klarowny geometryczny układ kompozycyjny zdaje się pulsować oraz drgać. Sposób nakładania wspomnianych plam przypomina stosowany przez neoimpresjonistów – takich jak Paul Signac czy George Seurat – pointylyzm, czyli technikę polegającą na budowaniu kompozycji poprzez wypełnienie jej płaszczyzny gęsto rozmieszczonymi, nieraz różnobarwnymi, punktami.

Istotą malarstwa Stefana Gierowskiego są studia kolorystyczne. O swoich wyborach, które stały się niezwykle ważne, oraz ich emocjonalnym oddziaływaniu, Stefan Gierowski opowiadał w rozmowie z Jackiem Michalakiem oraz Martą Skłodowską: „Myślę, że było różnie, w zależności od tematu, który mnie w danym momencie intrygował. Studiowałem fizyczne cechy koloru, czytałem prace z zakresu fizyki i optyki, ale ta wiedza o kolorze, którą można otrzymać poprzez badania światła czy innych rzeczy, to jest jedna część tej prawdy. Druga część to jest po prostu własne odczucie tego. Tym bardziej że większość ludzi – ja też, nawet kiedy jeszcze dobrze widziałem – ma w widzeniu kolorów pewne błędy. Czyli ta idea i idealne podziały kolorów, prezentowane w książkach traktujących o kolorze i świetle, generalnie są niezupełnie prawdziwe. To znaczy są prawdziwe, ale tylko dla pewnej grupy ludzi. Można powiedzieć, że one są prawdziwe w układzie fizycznym. Ale jest jeszcze ten układ psychiczny, który nie reaguje na naukowe dane, ponieważ ich nie odczuwa. A bardzo dużo rzeczy w malowanym obrazie mieści się właśnie w odczuciu psychicznym. W tym, co się dzieje w mózgu. Co się tam rodzi i dlaczego się tam rodzi. To niewiadome i stąd pochodzi cała tajemnica tkwiąca w malarstwie. Ludzie często nawet chcą odczytać jakiś obraz, a nic do nich nie dochodzi. Mogą odczytać tylko to, czego się nauczyli, a nie mają bezpośredniego wewnętrznego przekazu” (Stefan Gierowski w rozmowie z Jackiem Michalakiem i Martą Skłodowską, [w:] Nie maluję z urzędu, „Szum”, 14.10.2016, dostępny na: <https://magazynszum.pl/nie-maluje-z-urzedu-rozmowa-z-prof-stefanem-gierowskim/>).





4 †

**STEFAN GIEROWSKI**  
1925

„**Obraz CCCLXXVII**”, 1976

olej/plótno, 79 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 's gierowski | Ob  
CCCLXXVII | 1976'

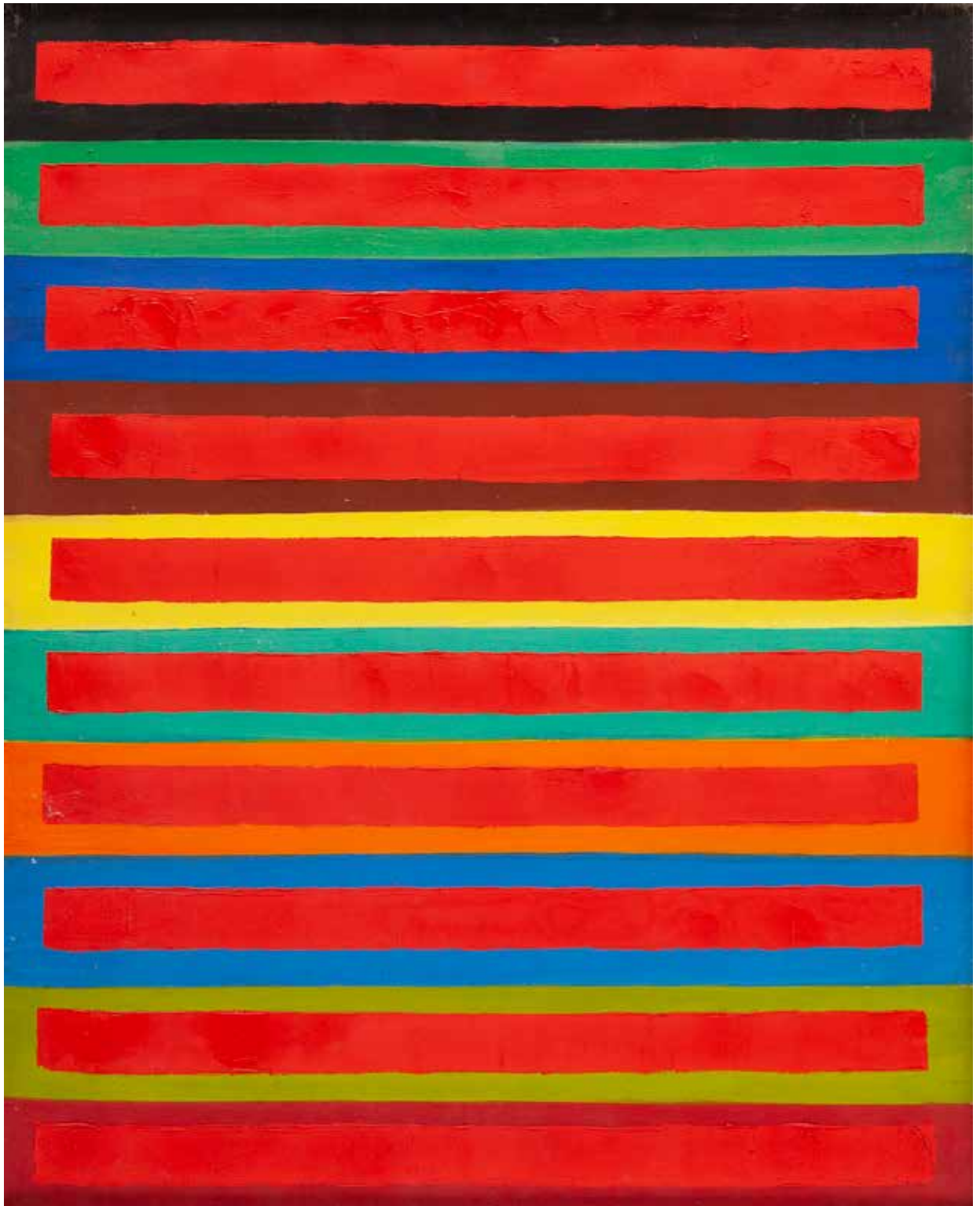
estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

17 800 - 26 700 EUR

W końcu lat 50. Gierowski rozpoczął eksperymenty z linią, której nadał nowe, symboliczne znaczenie podziału płaszczyzny. Choć związek z teorią i sztuką Strzemińskiego można dostrzec w całej jego twórczości, wprowadzenie linii podziału było absolutnym odejściem od koncepcji unizmu. Prezentowany „Obraz CCCLXXVII”, pochodzący z połowy lat 70., jest efektem nie tylko pracy z podzieloną płaszczyzną płótna, ale i samą linią, której Gierowski nadaje osobną materialność. Powtarzane czerwone, poziome pasy budują spiętrzoną kompozycję, która, dzięki zróżnicowaniu kolorystycznemu oraz nie do końca geometrycznym podziałom, zdaje się wibrować. Tak jak inne prace artysty z lat 70., również „Obraz CCCLXXVII” wydaje się ćwiczeniem w kolorze, zwłaszcza że jego główny motyw umieszczony jest każdorazowo wobec innej, kontrastowej barwy. Zabieg ten sprawia, że w każdym przypadku wartość czerwieni wydaje się nieco inna (w myśl teorii interakcji koloru Josepha Albersa).





5 †

**STANISŁAW FIJAŁKOWSKI**

1922

**Autostrada, 1994**

olej/ płótno, 55 x 38 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na blejtramicie: 'S.Fijałkowski 12.IX.94'

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

15 500 - 20 000 EUR

**LITERATURA:**

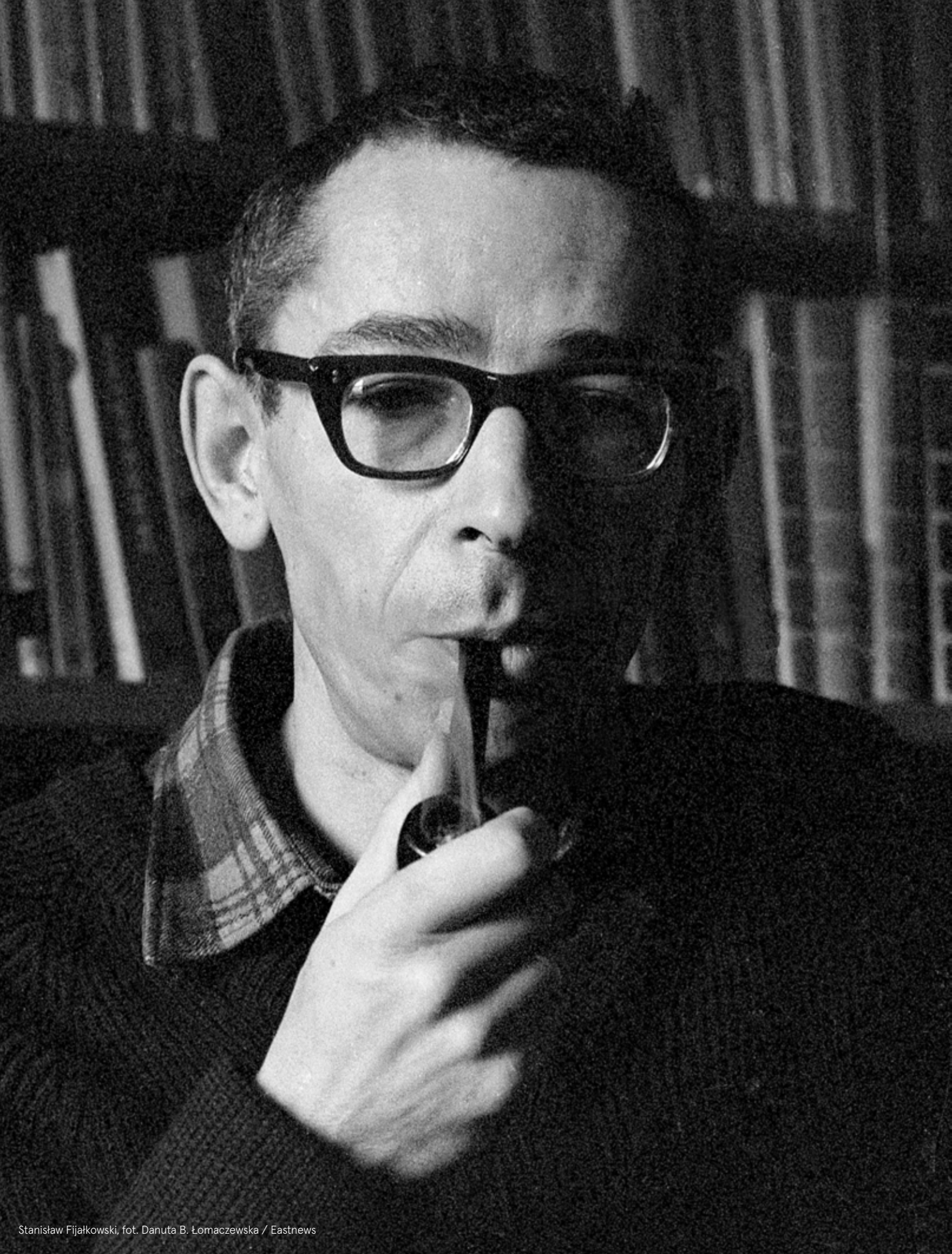
Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 197 (il.)

„Symbole w obrazach Fijałkowskiego to jakieś pozostałości, kawałki dawno już upadłego systemu, fragmenty niedziałającej już symboliczno-allegorycznej maszynerii. Cały czar tego malarstwa polega na tym, że za symbolami kryje się pustka, że za znaczącym nie kryje się znaczone albo też jest tak dowolne, że nieprzyzwoitością byłoby tworzyć tu jakieś ikonologie, jakieś wykładnie, słowniki symboli”.

**Dorota Jarecka**









„Autostrady” to bodaj najslawniejszy cykl prac Stanisława Fijałkowskiego, który artysta rozwijał przez wiele lat swojej twórczości. Powstawały od lat 70. i były skrzętnie dokumentowane przez malarza – odnotował on 108 prac zawierających w tytule to słowo-klucz. Fijałkowski mówił o nich: „Autostrada” jest nowoczesnym symbolem drabiny Jakubowej. To łączność ziemi z niebem, czyli materii z duchem. Uważam, że tylko symbol prosty, zarazem wieloznaczny, bliski abstrakcji, daje się rozmaicie interpretować. Każdy może go na swój sposób przeżywać w zależności od bogactwa, jakie w sobie nosi” (Monika Małkowska, Z głowy do głowy, dostępny na: <https://www.weranda.pl/>). Drabina Jakubowa to starotestamentowa wizja senna Jakuba, który ujrzał konstrukcję łączącą ziemię z niebem. Po niej do ludzi mieli schodzić aniołowie. Scena niejednokrotnie inspirowała artystów od średniowiecza do współczesności. Zobrazowali ją m.in. późnobarokowy malarz Michael Willmann, angielski romantyk William Blake czy oniryczny symbolista Marc Chagall. W obrazach Fijałkowskiego z tej serii dominuje zagarniająca widza przestrzeń. Kompozycje tworzą pasy – drogi przecinające się pod różnymi kątami, prowadzące w górę, w dół, na boki. Ich wyjście poza płótno ogranicza cienki kontur utrzymujący je w granicach wyznaczonych przez przestrzeń obrazu. Opracowywane przez Fijałkowskiego autostrady, na pozór podobne do siebie, ujęte są w charakterystyczne dla malarza, uproszczone formy – czasem wręcz przypominające zestawione ze sobą połączenie kolorów. Kiedy jednak przyjrzeć im się bliżej, można dostrzec subtelności zawarte w detalach. Prezentowana „Autostrada” wykonana została w połowie lat 90., kiedy artysta rozwinął już swoją ideę przedstawiania „drabin do nieba”. Kompozycja przyciąga widza miśtrzewskim wręcz zestawieniem kolorów.

6 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

### **Pejzaż miejski (Kraków), 1973**

olej/ płótno, 60 x 75 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J.NOWOSIELSKI | 1973' na odwrociu papierowa nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz nalepka galerii Gest

estymacja:

**220 000 - 300 000 PLN**

50 000 - 67 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja instytucjonalna, Polska

#### **WYSTAWIANY:**

wystawa indywidualna, Galeria BWA Lublin, marzec 1973

wystawa indywidualna, Pawilon Wystawowy BWA Kraków, styczeń-luty 1974

wystawa indywidualna, BWA Rzeszów, marzec-kwiecień 1975

wystawa indywidualna, BWA Arsenał, Poznań, sierpień-wrzesień 1976

wystawa indywidualna, Salon Wystawowy BWA Białystok, listopad 1976

wystawa indywidualna, Muzeum Okręgowe, Radom, czerwiec-wrzesień 1990

wystawa indywidualna, Lwowska Galeria Obrazów, Lwów, wrzesień-październik 1990

„Jerzy Nowosielski”, wystawa indywidualna, Galeria Arsenał, Białystok, maj-czerwiec 1991

„Jerzy Nowosielski. Malarstwo”, Muzeum Narodowe, Poznań; Muzeum Narodowe, Wrocław;

Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, Muzeum Narodowe Kraków, 1993

„Jerzy Nowosielski”, wystawa indywidualna, Instytut Kultury Polskiej i Zitadelle Spandau,

Berlin, październik-listopad 1995







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

Prezentowana praca należy do rzadkich ujęć ilustrujących konkretne miejsce. Budynki, mimo że odarte z detalu, posiadają charakterystyczne, rozpoznawalne bryły. Poprzez zastosowanie perspektywy zbieżnej artysta nadał przedstawionej okolicy cech trójwymiarowości i realności. Zdająca rozgrywać się w ponadczasowej przestrzeni scena urzeka sielankowym klimatem sennego, letniego popołudnia na jednym z miejskich placów.

Całe dojrzałe życie Jerzego Nowosielskiego, oprócz krótkiego pobytu w Łodzi, związane jest z Krakowem. Tam działał w środowisku skupionym wokół Tadeusza Kantora. Dla rodzinnego miasta wykonał wiele realizacji, jedną z nich była polichromia refektarza w cerkwi prawosławnej w Krakowie. Prace w tym budynku prowadził już od lat 60., zakładając całościowe opracowanie wystroju świątyni. W cerkwi znajdują się jego polichromie na drzewie i murze, ikonostas i ikony. Innym krakowskim projektem Nowosielskiego była kaplica świętych Borysa i Gleba przy ulicy Kano-nicznej 15, którą zaprojektował i ozdobił ikonami. Ta niezwykła przestrzeń sakralna, która – zgodnie z wolą artysty – miała służyć każdemu, kto potrzebuje sacrum, znajdowała się w kamienicy należącej do kapituły metropolitalnej na Wawelu. Nowosielski podarował dla jej użytku czternaście ikon, które powstawały od lat 50. aż do 90.







7 †

## **JERZY NOWOSIELSKI**

1923-2011

### **Bez tytułu, 1947**

gwasz/papier, 34,5 x 46 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. NOWOSIELSKI 1947'

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 700 – 11 200 EUR

### **OPINIE:**

do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich

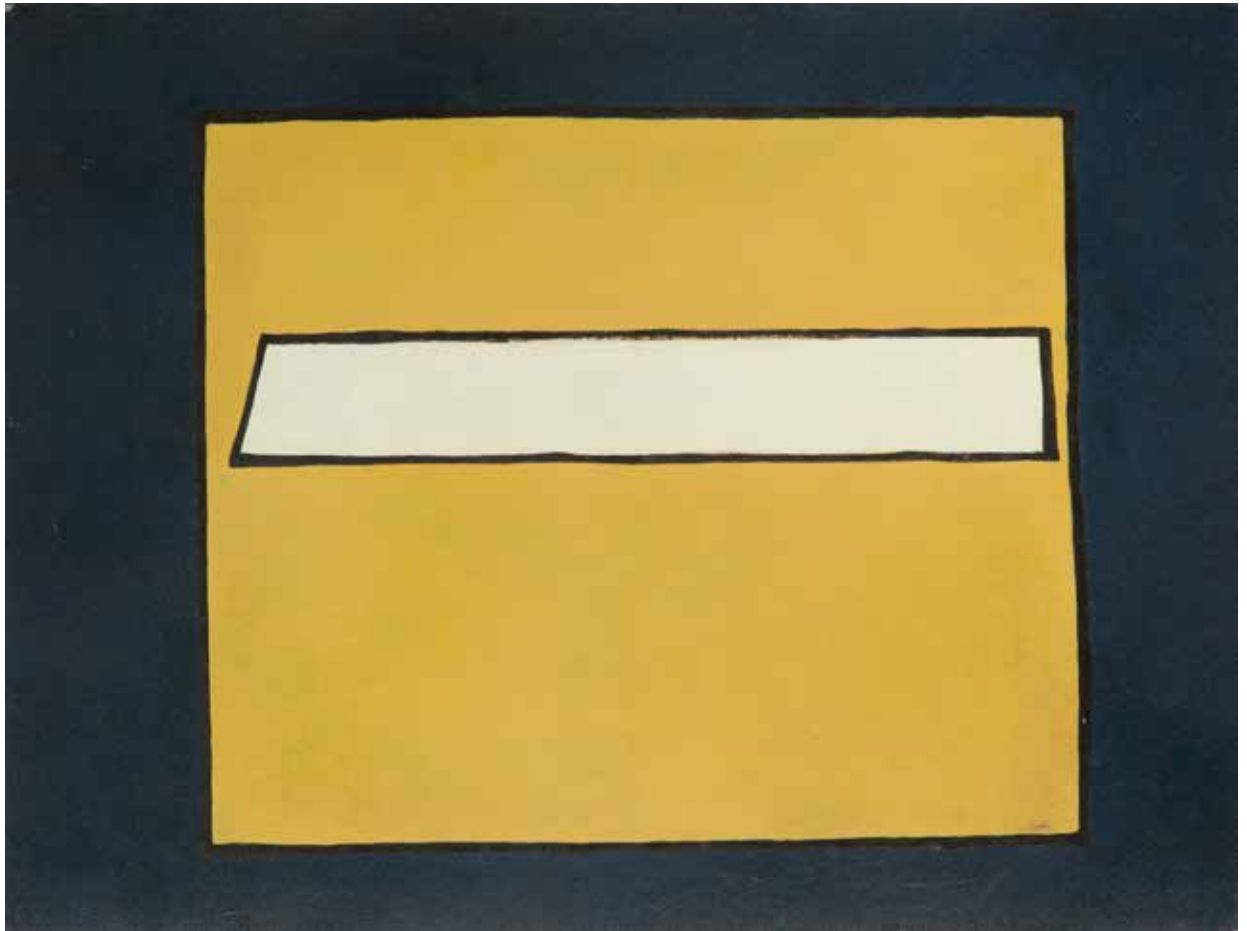
### **WYSTAWIANY:**

„Jerzy Nowosielski”, wystawa indywidualna, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 21.03-27.04.2003

### **LITERATURA:**

Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz kat. 64, s. 56 (il.)

Obrazy abstrakcyjne Jerzego Nowosielskiego miały szczególne znaczenie w jego dorobku. O tych wysublimowanych pracach mawiał, że są uprzedmiotowionymi formami wysłanników ze świata spirytualnego, wywiedzionymi ze świata ducha, swoistymi „bytami subtelnyymi”, „aniołami”. O osobliwym związku abstrakcji z wymiarem duchowym pisał w 1980: „Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwzruszającą transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację”. Teorię wcielenia lub ujawnienia „bytów subtelnych”, boskiej energii kosmosu, twórca mógł najlepiej realizować przez posługiwanie „stylem medytacji”, językiem uproszczeń, symboli, geometrii. „Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne” – deklarował autor czerwonej abstrakcji z 1974, współczesnej ikony, kompozycji z szerokim pasem klasycznej bordiury, niewypowiedzianego wyrażonego w formie regularnych figur, z użyciem kolorystyki nie „transcendentalnej”, ale „ziemskiej”, symbolu nie tylko grzechu i zepsucia, lecz także władzy i zwycięstwa.



8

**TAMARA BERDOWSKA**

1962

**Z cyklu „Halucynacje 'Ewa?'”, 2019**

olej/ płótno, śr.: 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Tamara Berdowska | 2019 | olej | z cyklu | Halucynacje | „Ewa?”"

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 300 - 3 400 EUR

„(...)Tamara stosuje także w swym malarstwie efekty optycznych złudzeń. Stwarza iluzję głębi i wypukłości, ruchu pulsowania, wirowania, powolnego płynięcia czy szybkiego lotu. Tamarę fascynuje przestrzeń, rytm, tajemnica ruchu i oczarowania barwą. Toteż penetracji tych zjawisk poświęca swoją twórczość. Nie identyfikuje się z dawno przebrzmiałym już nurtem optical art, ale korzysta z jego doświadczeń. Dwa światy zderzają się w jej malarstwie: chłodno, racjonalnie zaprogramowanej struktury kształtów wymierzonych matematycznie – z emocjonalnym żywiołem światła i barwy przeobrażającym, przesłaniającym, a w końcu niweczącym geometryczną statykę wstępnej, rysunkowo wprowadzonej struktury. Mimo wszystko jednak kościec geometryczny i widoczne upodobanie autorki dla symetrii pozostaje nienaruszone (...).”

**Bożena Kowalska**





9 †

**HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

**Relief nr 31, 1969**

akryl, relief/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 31 - 1969 | E-I | H. Stażewski | GROUP 3'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe z opisem pracy z Phoenix Art Museum

oraz z Albright-Knox Art Gallery

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

178 000 - 267 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty

Gruenebaum Gallery, Nowy Jork

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

**WYSTAWIANY:**

„Paintings by Henryk Stażewski”, Phoenix Art Museum, 23.07 - 29.08.1976; Gruenebaum

Gallery, Nowy Jork, 5.05-31.05.1976

„17 Contemporary Artists from Poland”, Albright-Knox Art Gallery,

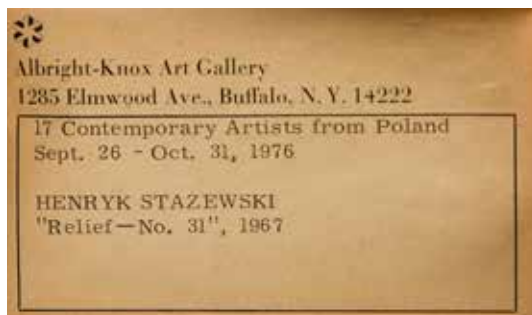
Buffalo N.Y., 26.09-31.10.1976





17 CONTEMPORARY ARTISTS  
FROM POLAND





Lata 60. to okres, w którym artysta na stałe odchodzi od malarstwa, by w pełni poświęcić się realizowaniu form reliefowych. Było to konsekwencją poszukiwań twórczych Stażewskiego, dotyczących takich zagadnień jak przestrzeń w obrazie, jej podziały i tworzenie iluzji ruchu. Artysta wykorzystywał powtarzające się, zwielokrotnione formy geometryczne, które zestawiał ze sobą pod różnymi kątami i pokrywał farbami akrylowymi w wyrazistych, jednorodnych barwach. Tworzone w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi motywami stały się jednym z wyznaczników twórczości Stażewskiego.

W sierpniu 1969 roku w warszawskiej Galerii Foksal odbyła się indywidualna wystawa malarza, prezentująca jedynie barwne reliefy z lat 1967–69. Prace powieszono asymetrycznie, na różnych wysokościach. Włodzimierz Borowski pisał o nich następująco: „Zastosowanie identycznych form w obrazach Stażewskiego – to nic innego jak seria (...). Wybór serii może się dowolnie zmieniać, bez sprowadzenia na artystę podejrzeń o niekonsekwencję. (...) Z kolei nastąpiły obrazy kolorowe, w których zasadą serii objęte są formy (identyczne kwadraty), ich układ (tworzący regularny kwadrat) oraz organizacja kolorów (...). W ten sposób nowy przedmiot ujęcia seryjnego (który dotyczy organizacji kolorów) zdominował i przesłonił przedmiot multiplikacji w poprzednich reliefach monochromatycznych (powtarzalne kwadraty)”. Według „Życia Warszawy” „Stażewski stanął przed nami jako malarz w postaci bardzo odmienionej. Zmienił nieomal wszystko: formy, którymi operuje, rytmy, a zwłaszcza barwę. (...) Polistyrenowe farby, którymi posługuje się Stażewski, mają tu (...) pewnego rodzaju odbłaskowość, jakąś wewnętrzną luminescencję, wobec czego te >>teoretyczne<< i >>fizyczne<< właściwości kompozycji Stażewskiego nabierają cech poetyckich. Widzę tę poezję u Stażewskiego bardzo specjalną, coraz wyraźniej (...)” (oba cytaty za: Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 138). Za tę wystawę Stażewski otrzymał honorową Nagrodę im. C.K. Norwida. W tym samym roku 50 reliefów Stażewskiego znalazło się na kolejnej wystawie twórcy, tym razem w Muzeum Sztuki w Łodzi, a inne prace zostały pokazane podczas ekspozycji „Peinture moderne Polonaise. Sources et Recherches” w Musée Galliera oraz na Biennale Sztuki Konstrukcyjnej w Norymberdze.

„W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzenia i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych. W moich pracach nie można mówić o klasycznej kompozycji, takiej jaka występowała u Mondriana, Arpa, Malewicza czy też w moich wcześniej-

szych obrazach, w których chodziło o zestawienie form w taki sposób, żeby tworzyły idealny, uporządkowany w sensie liczbowym i ustalony raz na zawsze układ. W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni.

Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu. W pewnym momencie ostatniego mojego okresu przestrzeń przestała mnie interesować. Zrobiłem serię reliefów, z których każdy składał się z szesnastu równych kwadratów, uszeregowanych pionowo i poziomo po cztery. W obrazach tych zajmę się wyłącznie kolorem, o którym wiemy jeszcze ciągle bardzo mało, mimo poważnych badań naukowych prowadzonych w Ameryce, głównie przez Ittęna i Albersa. W dziedzinie tej dominuje chaos emocjonalny. Wprowadzenie matematyki może ten chaos uporządkować.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszyc. 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 matematycznofizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pozytywne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy.

Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równoległe eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajduje swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości” (Henryk Stażewski, „Odra”, nr 2, 1968).

10 †

**HENRYK STAŻEWSKI**

1894-1988

**Relief nr 28, 1978**

akryl/płyta pilśniowa 60 x 60,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 28 - 1978 | H. Stażewski'  
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii Foksal w Warszawie

estymacja:

**80 000 - 120 000 PLN**

17 800 - 26 700 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Foksal w Warszawie, depozyt  
kolekcja prywatna, Polska





Jednym z najważniejszych artystycznych wyzwani Henryka Stażewskiego w latach 70. było działanie w obszarze koloru – wiązanie barw w harmonie i kontrasty. Prezentowany Relief nr 28 z 1978 należy do cyklu prac, w których przez jednolite tło kompozycji przebiegają pasy skontrastowanych barw. Badając naturę barw, twórca porządkował je w wiązki jakby kolorowych promieni lub smug tęczy. Obrazy te aż po schyłek lat 70. stanowiły jeden z nurtów nieustannych doświadczeń malarza, na który sumowało się wiele z poprzednich. W kompozycjach tych fascynują siłą i jaskrawością koloru, wydobytego z natury i zsyntezowanego albo wybranego swobodnie i zestawionego z innymi. Zdziwia też lakoniczność kreski, która – jak pisała Bożena Kowalska, jest siłą „najprostszą i wyznaczającą przestrzeń nieskończoności. Wydaje się – kontynuowała – jakby w tych ostatnich latach wewnętrzną potrzebę artysty intelektualnego rygoru, analitycznej dociekliwości i dyscypliny formalnej spełniały, skłaniające widza do kontemplacji, ascetyczne obrazy kreskowe i białe, w których wszystkie barwy widma skupiają się w jeden promień świetlny. Natomiast cykle barwnych jego dzieł stanowią odejście od wszelkich sztywnych programów. (...) nie jest to już ten surowy rygor nadto ortodoksyjnej młodości” (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 37).







11 †

**RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

**„Obszar 130”, 1973**

akryl/ płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WINIARSKI 1973 I OBSZAR 130'  
na odwrociu nalepka z opisem: 'Obszar 130 o różnym, w wylosowanych strefach, prawdopodobieństwie pojawiania się koloru czarnego. Zmienna losowa - fragment taśmy z maszyny księgującej i kostka do gry'

estymacja:

**140 000 - 200 000 PLN**

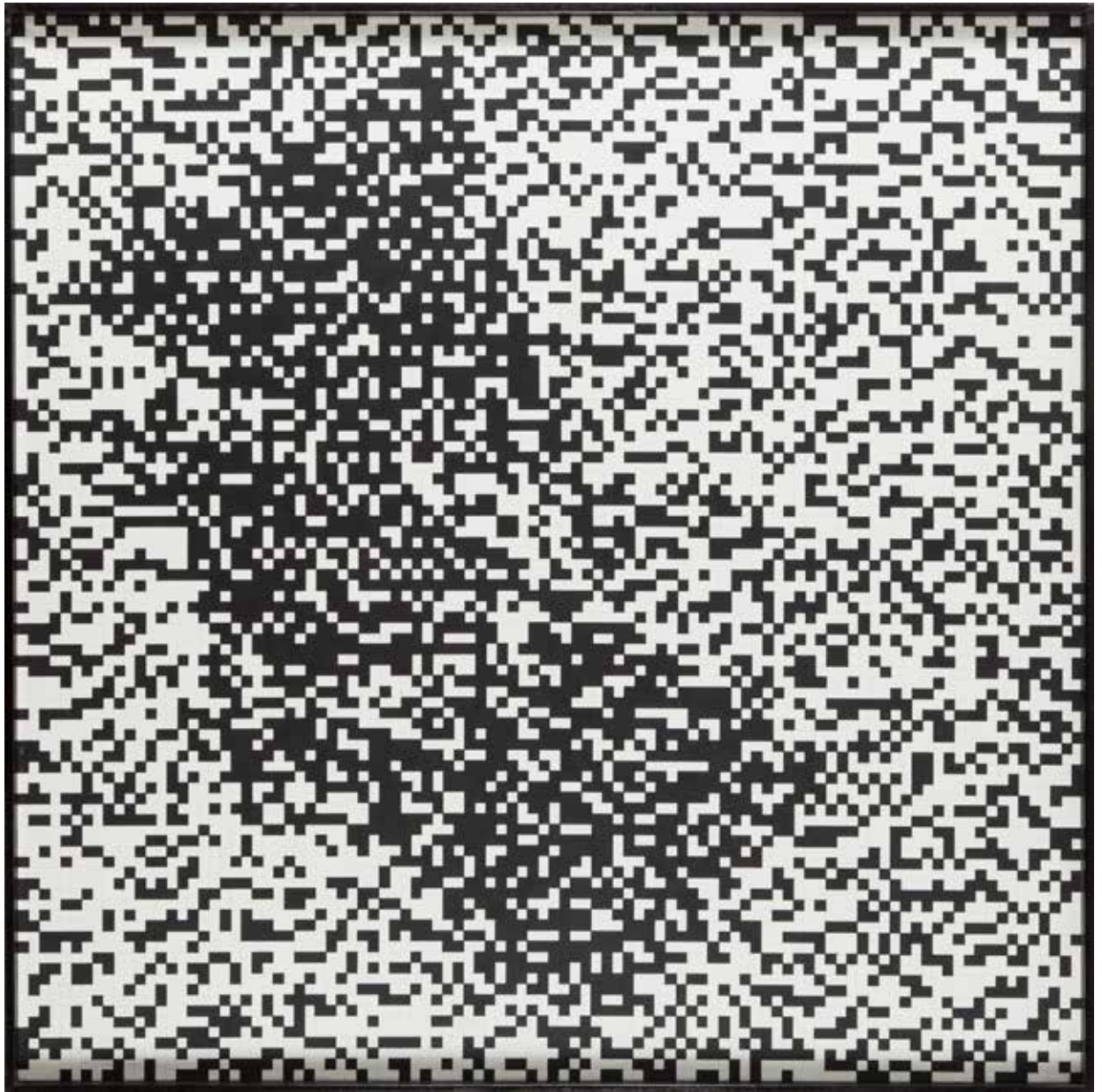
33 000 - 44 500 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974”, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego, Kraków, 2002

**LITERATURA:**

„Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974”, Józef Grabski [red.] katalog wystawy, Kraków 2002, s. 66 (il.)



12 †

**RYSZARD WINIARSKI**  
1936-2006

**„Chance in game for one”, 1986**

akryl, ołówek/płyta, 49 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski '86

opisany l.d.: 'chance in game for one'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'chance in game for one | winiarski '86'

estymacja:

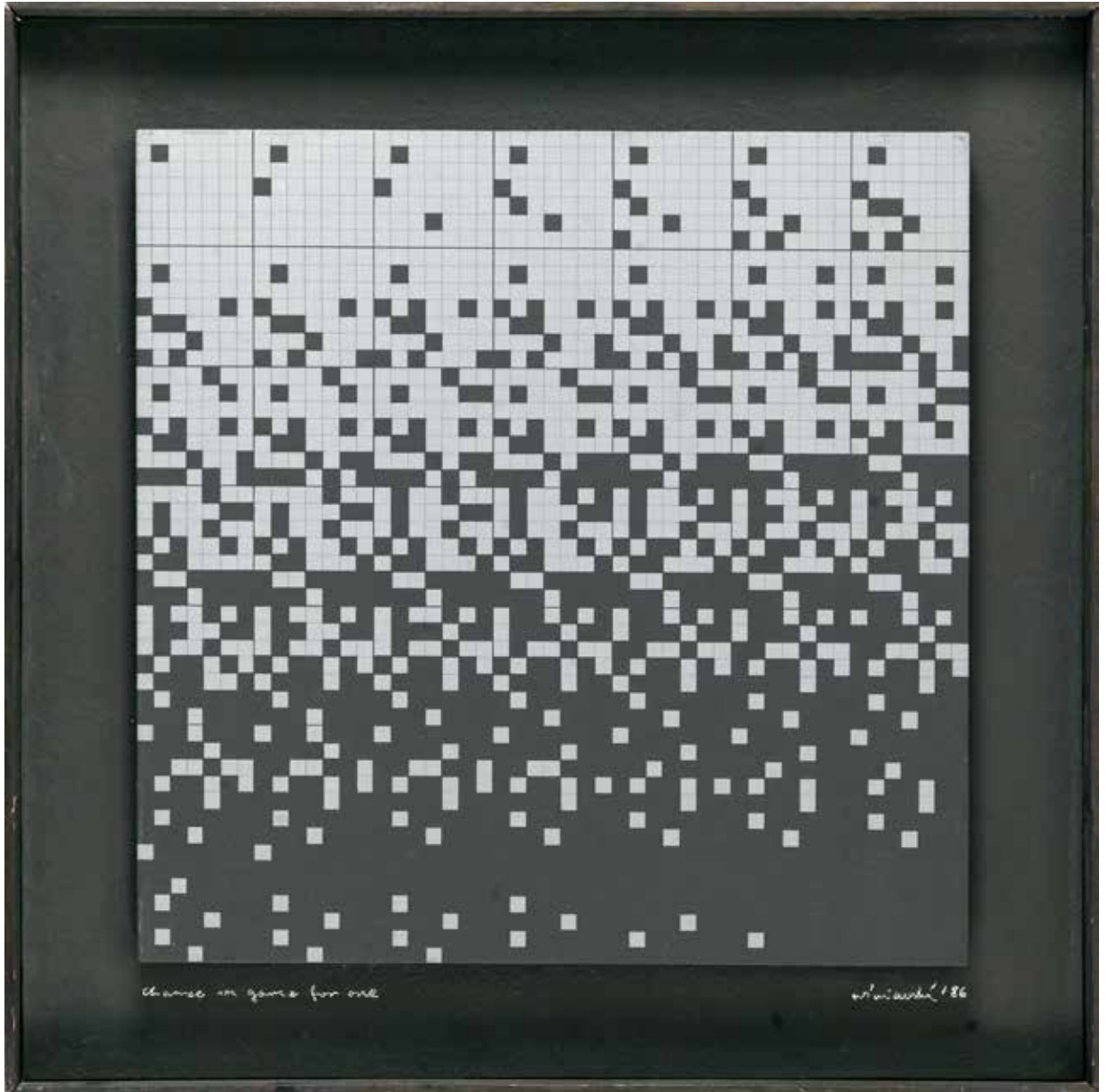
**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 16 000 EUR

„Koncepcja twórcza Winiarskiego – dojrzała, nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas, zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu. Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań (...)”.

**Bożena Kowalska**





chance in game for one

whitaker '86

13 †

**RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

**Bez tytułu, 1975**

relief, akryl, drewno/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1975'

estymacja:

**200 000 - 300 000 PLN**

44 500 - 66 700 EUR

**POCHODZENIE:**

De Rijk Fine Art, Haga, Holandia

Galeria Fibak, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

„Istnieje bardzo prosty mechanizm, dobrze znany matematykom, który zdaje się stwarzać nieograniczone możliwości – nazywa się on PRZYPADKIEM.

Jak się człowiek zda na to, co mu przynosi seria przypadków, seria rzutów monetą czy kostką do gry, lub jak u Francois Morelleta średnia numerów znajdujących się w książce telefonicznej, otrzymuje mechanizm, który mu daje szansę nieskończonej ilości doświadczeń. Bowiem nawet przy małej ilości elementów użytych poddanych przypadkowi można uzyskać wielką ilość różnorodnych zdarzeń”.

Ryszard Winiarski

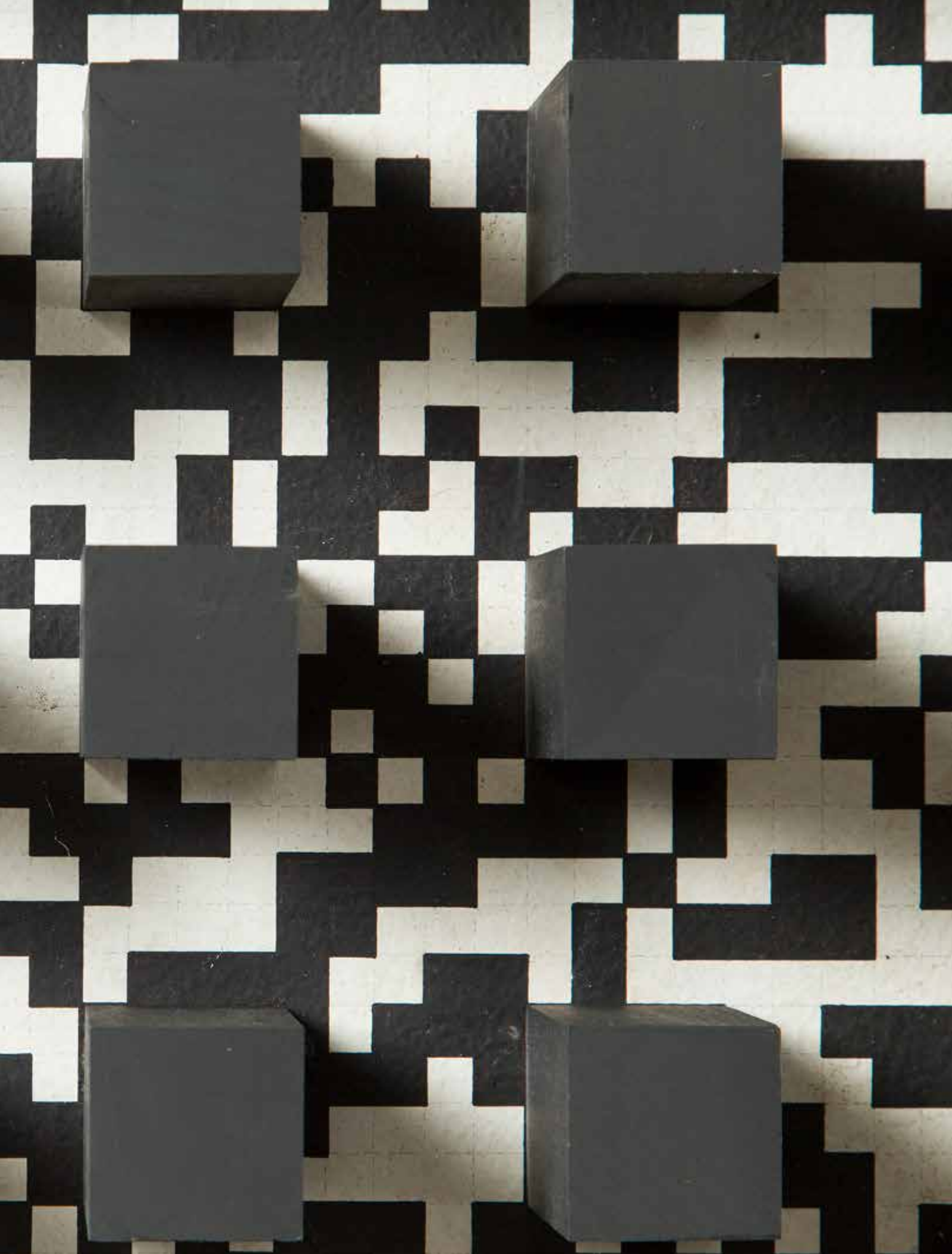




Ryszard Winiarski dość wcześnie w swojej karierze opracował koncepcję, która stała się podstawą jego twórczości na lata. Artysta w niezwyklej sposób łączył sztukę z nauką, skupiając się w swojej praktyce na zagadnieniu rachunku prawdopodobieństwa. Jako absolwent Politechniki Warszawskiej oraz stołecznej Akademii Sztuk Pięknych miał ku temu odpowiednie podstawy.

Rozkwit kariery artysty wyznacza Główna Nagroda przyznana artyście podczas legendarnego Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 – jednej z najważniejszych imprez w historii polskiej awangardy. Winiarski był wtedy świeżo po Akademii Sztuk Pięknych, wcześniej ukończył też Wydział Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej. Młody artysta zaskoczył uczestników brawurowym zerwaniem z dotychczasowymi ideami rządzącymi sztuką: podważył celebrowaną dotąd rolę przypisywaną artyście-geniuszowi, który świadomie kreuje dzieło, nadając mu indywidualny, niepowtarzalny wyraz. Podobnie jak Victor Vasarely, Winiarski głosił ideę sztuki bezosobowej, pozbawionej emocji, rządzącej się racjonalnymi zasadami.

Każde dzieło Winiarskiego zaczynało się w momencie opracowania podstawowego modułu – bazowego formatu, na który nałożona została odpowiednio skalowana siatka zbudowana z kwadratów. Ich powierzchnia wypełniana była mocą przypadku – o jej treści decydował przeważnie rzut kostką lub monetą. Obecnie twórca uznawany jest za jednego z czołowych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych. Podobnie jak Roman Opałka, przekraczał w swoich pracach funkcje i znaczenia tradycyjnie rozumianych dzieł sztuki. Odrzucał estetyzm na rzecz podejścia stricte naukowego. Od efektu dużo istotniejszy był dla niego cały proces powstawania dzieła. Artysta o podwójnym wykształceniu – malarskim i inżynierskim – przyświecał cel wypracowania zasad regulujących powstawanie dzieła. 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.



14 †

## **RYSZARD WINIARSKI**

1936-2006

### **„Order vertical game 4 x 4 D”, 1981**

akryl/deska, 68 x 4 x 2,3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4x4 | winiarski | 81' pod nim nalepka z ręcznie pisaną literą 'D', na górnej krawędzi wskazówka montażowa

estymacja:

**25 000 – 35 000 PLN**

5 500 – 8 000 EUR

Początki działalności Ryszarda Winiarskiego przypadają na 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, iż dojście do tej konkluzji zajęło mu prawie dwie dekady. Przełomowym momentem w jego myśleniu o obrazie był rok 1983. To wtedy w pełni uświadomił sobie, że nawet jego twórczość, wyrastająca z zainteresowania naukami ścisłymi, może stanowić także obiekt kontemplacji, i przyznał, że „po tych wszystkich latach wierzę (...), że moje obrazy mają w sobie ładunek, który można by nazwać mistycyzmem matematycznym – dają kontakt z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne” (Rozmowa Zbigniewa Taranięko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 r., [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9).





15 †

**WOJCIECH FANGOR**

1922-2015

„M 2”, 1972

olej/ płótno, 102 x 102 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M2 1972 | 40 x 40'''

estymacja:

**600 000 - 800 000 PLN**

133 400 - 177 800 EUR

**POCHODZENIE:**

Dom Aukcyjny Polswiss Art, 2011

kolekcja prywatna, Warszawa

**LITERATURA:**

Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, (red.) Stefan Szydłowski, Kraków, 2012 (il.)



„Każdy artysta chce rozumieć, co go porusza. Nie wiadomo, ile użyć koloru czarnego, a ile białego, jedno przechodzi w drugie. Jak zmrużę oczy, zmienia się ilość światła, czarne się powiększa, białe się kurczy. Jak oświetlam obraz, to białego robi się więcej. Jak patrzę, to się rusza, bo oko widzi, że to nie jest w ognisku, więc stara się zogniskować soczewkę – to nie pomaga, więc zmniejsza ilość światła, źrenica się kurczy i to też nie pomaga, nie robi się ostro, ciągle jest rozmazane. Mniej światła, więcej światła i obraz zaczyna się ruszać. Efekt paralaksy. Jeśli nie mam nic ostrego w obrazie, to on jest poza powierzchnią, taka odwrotność iluzji perspektywicznej, wspaniałego wynalazku z czasów renesansu. A ja chciałem stworzyć coś nowego, tak, by obraz patrzył na widza, a nie widz na obraz”.

Wojciech Fangor







Wojciech Fangor, Summit NY, X 1988, fot. Czesław Czapliński

Choć Wojciech Fangor nie ograniczał się do jednego stylu w swojej twórczości, znany jest przede wszystkim z osiągnięć w zakresie sztuki geometrycznej, która od wielu lat triumfuje na polskim i zagranicznym rynku aukcyjnym. Oprócz uznanych prac z lat 60. i 70. w dorobku malarza znalazły się również wczesne prace tworzone w nurcie realizmu oraz późniejsze „telewizyjne” czy „międzytworzone” dzieła powstające od początku lat 80. Artysta na swoim koncie miał również wiele realizacji architektonicznych. W latach powojennych współpracował między innymi z Jerzym Sołtanem, Oskarem Hansenem i Zbigniewem Ihnatowiczem, przygotowując projekty na międzynarodowe konkursy architektoniczne. Kilka z jego realizacji zobaczyć można także dziś w przestrzeni miejskiej stolicy – między innymi na dworcu Warszawa Śródmieście (wczesny projekt), czy na stacjach drugiej linii stołecznego metra. Prace nad rozwiązaniami architektonicznymi pociągnęły artystę do kolejnych eksperymentów na polu sztuki. Przełomowym momentem w jego karierze, jak również w historii sztuki polskiej, okazało się tu otwarcie wystawy „Studium przestrzeni” w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958. Ekspozycja, zaprojektowana wraz ze Stanisławem Zamecznikiem, obejmowała całość galerii – jej istotą było nie tylko pokazanie płócien Fangora tworzonych w nowym duchu abstrakcji, lecz również refleksja nad zależnościami zachodzącymi pomiędzy nimi, dynamiką oglądających i sposobem emanacji kolorów na cały obszar wystawienniczy. Było to dokonanie niesłychanie nowatorskie.

W 1961 artysta wyemigrował z kraju. Początkowo przebywał w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii, by ostatecznie na trzydzieści trzy lata zadomowić się w Stanach Zjednoczonych. Wyjazd na Zachód był dla Fangora okazją do zaznajomienia się z najnowszymi trendami w sztuce, między innymi z twórczością Marka Rothki – poniekąd bratniej duszy artystycznej. Oprócz słynnej wystawy artysty w Muzeum Salomona Guggenheima w Nowym Jorku w 1970, która była kamieniem milowym w karierze Fangora (była to pierwsza ekspozycja polskiego artysty zorganizowana w tej uznanej instytucji), zaproszony został on również do pokazania swoich prac na niezwykle ważnej ekspozycji „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art. Wydarzenie miało miejsce w 1965 i skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarely'ego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej.

Głównym założeniem poszukiwań artystycznych Fangora w latach 60. i 70. było badanie koloru i jego interakcji z widzem. Eksperymentując z malowaniem niewyraźnych tła dla swoich kompozycji, Fangor zauważył, że wibrujące powierzchnie w charakterystyczny sposób „wychodzą” do widza z obrazu. Malarz nazwał to zjawisko „przestrznią iluzyjną”, która tworzy się w procesie oglądania. Prace abstrakcyjne Fangora niosą ze sobą również echa fascynacji artysty zagadnieniami z dziedziny astrologii. Dzieła z tego okresu mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop, podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostrza i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować – tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kołowym.

Fangor prowadził kolorystyczne poszukiwania jednak nie tylko w obrazach przedstawiających koła i okręgi. Podobne rozwiązania formalne stosował również w obrazach o formie prostokątnej. Wówczas forma okręgu zmieniała się na kształty faliste, meandrujące po płótnie, tworzące rytmiczne, dekoracyjne powierzchnie. Artysta stosował w nich porównywalne do obrazów z kołami rozwiązania formalne polegające na tworzeniu efektu analogicznego do „sfumato” – zatarcia konturu, który nie pozwala oku uchwycić precyzyjnie momentu przejścia między kształtami. Jak zauważa krytyka, tym, co odróżniało Fangora od niektórych twórców związanych ze sztuką optyczną, był jego warsztat: optyczne efekty artysta osiągał dzięki pracy pędzlem. W 1971 Szymon Bojko tak pisał o sztuce Fangora, zwracając uwagę właśnie na jej aspekt warsztatowy: „Fangor maluje na zagruntowanym płótnie olejem, nie żadnymi modnymi akrylikami, rozprowadza farbę cienko, miękkim pędzlem. Dlaczego wydaje mi się ważne to, że oparł się pokusie nowej technologii malarskiej, którą do perfekcji doprowadził Vasarely? Bo przedmiotem dociekliwości malarskiej jest samo światło, widmo wieńców chromatycznych w przestrzeni. Ale światło jest tu czymś materialnym, posiada swoją gęstość, nieprzenikliwość, a zarazem jest materia rozciągliwą w przestrzeni” (cyt. za: Szymon Bojko, Fangor, „Ty i ja”, 1970, nr 11, s. 6-9). W tym ujęciu Fangor przedstawiony został jako artysta nowoczesny, ale pod względem techniki wierny tradycji. Choć zainteresowany współczesnymi zagadnieniami podejmowanymi przez opartowych artystów, jednocześnie pozostaje wierny dawniejszym środkom malarskim, których używa tak umiejętnie, że osiąga nowy i zarazem nowoczesny efekt. Krytyk zwrócił też uwagę na materialność obrazu – na fakt, że wszystkie znane z malarstwa Fangora feeryczne, migotliwe efekty wynikają bezpośrednio ze stosowanej materii farby, a dokładniej ze szczególnego sposobu posługiwania się nią, co było osiągnięciem Fangora.





16 †

**TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY**  
1935

„D-143”, 1966

akryl/piótno, 151,13 x 151,13 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'1966 | Tadasky/Tadauske Kuwayama |  
Part No 2 | # D - 143'

estymacja:

**200 000 - 300 000 PLN**

45 000 - 67 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty  
kolekcja prywatna, USA  
Fishbach Gallery, Nowy Jork  
D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork  
kolekcja prywatna, Polska

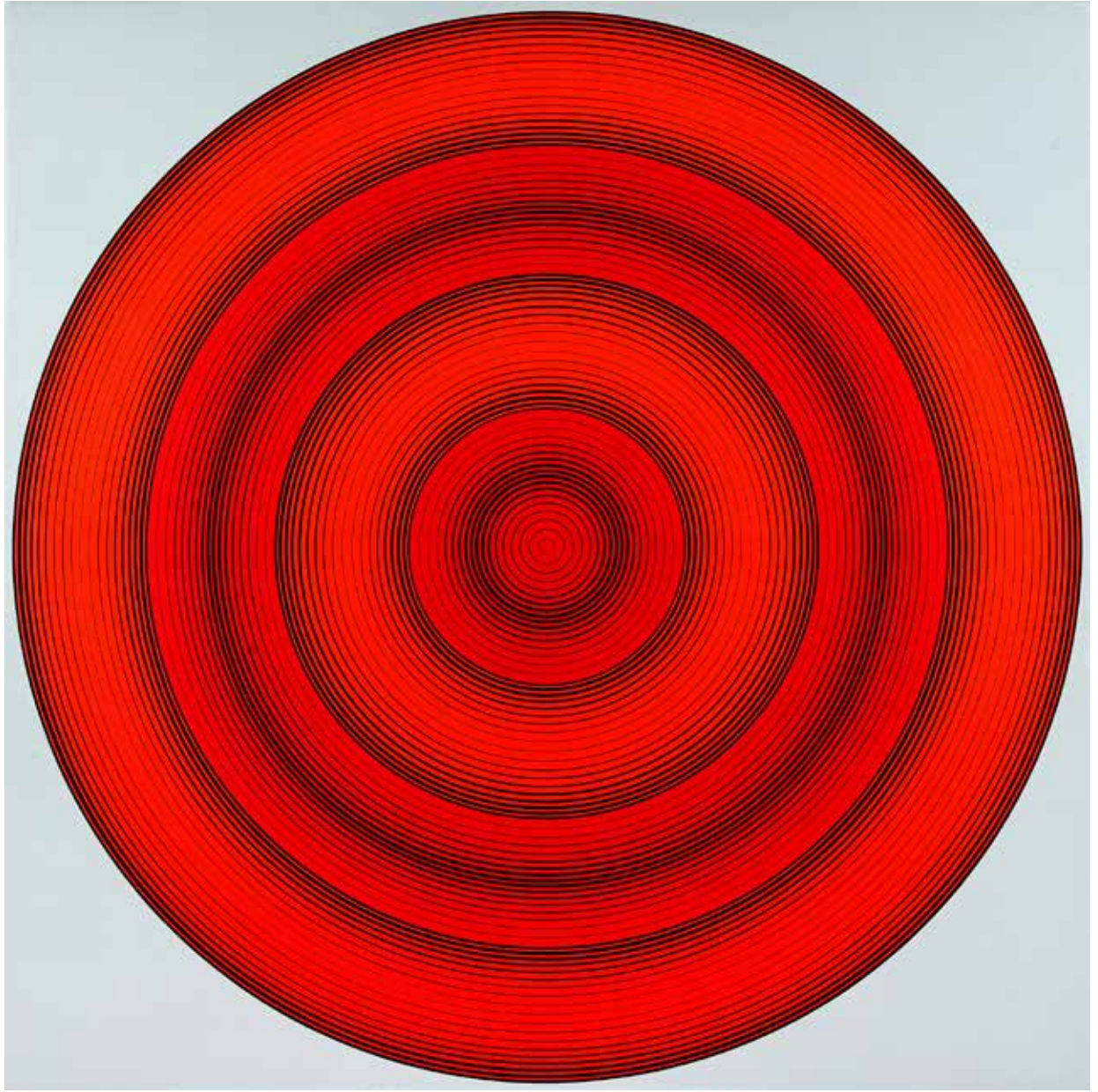
**WYSTAWIANY:**

„Tadasky”, Fischbach Gallery, Nowy Jork, 1967  
„Structured Color”, D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery, Nowy Jork, 8.02.-22.04.2011

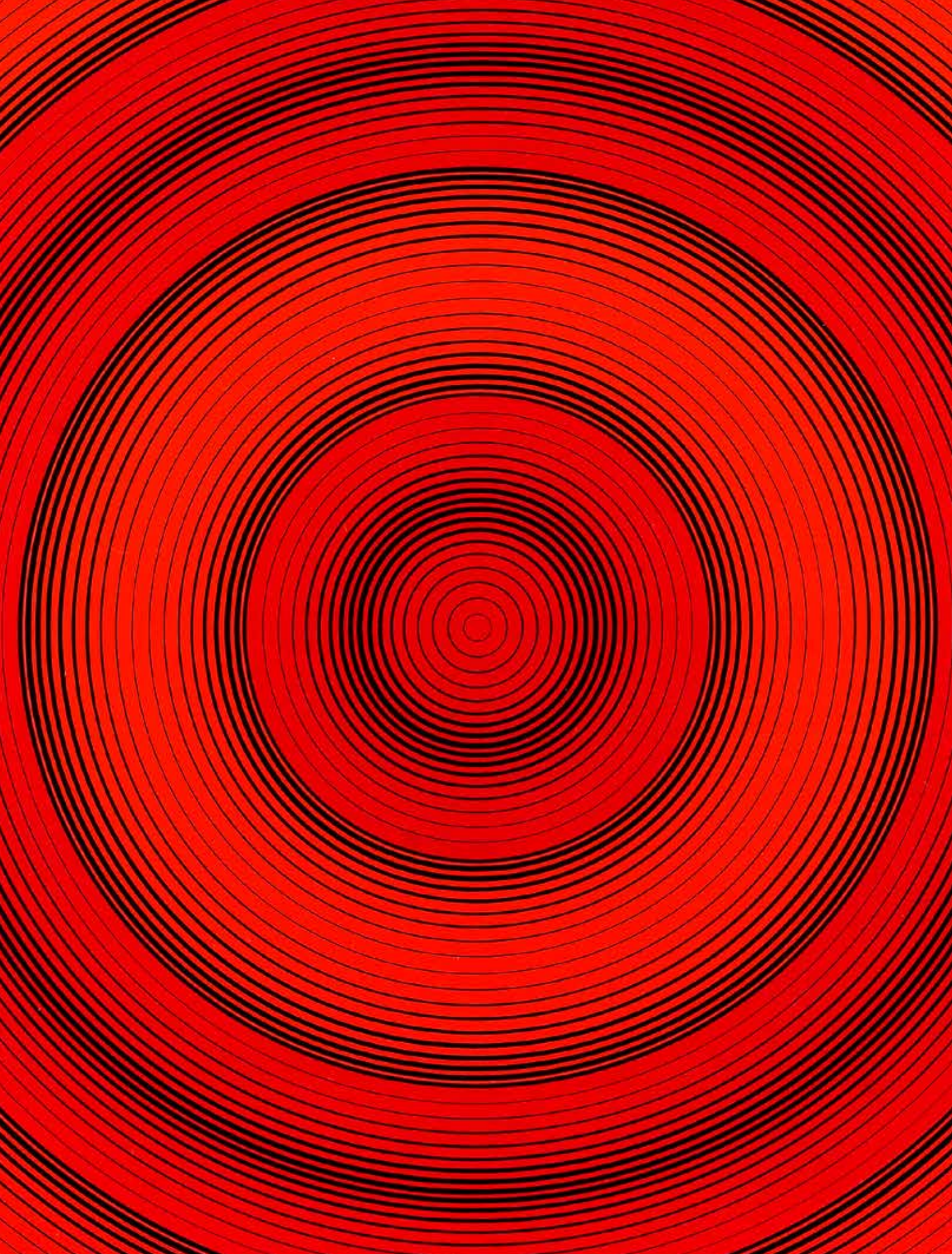
**LITERATURA:**

Structured Color, katalog wystawy, D. Wigmore Fine Art Inc. Gallery, s. 21 (il.)











Mandala (dkyll 'khor) to silnie symetryczny diagram skupiony wokół koncentrycznego środka. Składa się z następujących po sobie kręgów ('khor), którym – w większości przypadków – towarzyszą prostokąty (dkyll). Według tradycji, koncentryczny kształt nawiązuje zarówno do nirwany, jak i do kręgu życia i świata. Element centralny mandali reprezentuje bóstwo lub bóstwa.

Koncentryczny system mandali oscyluje wokół ustalonego punktu. Jest to niezbywalny przekaz i sens każdego układu centralnego. W kulturze Zachodu jednak system ten nie jest przesadnie częsty – nasze życie jest zorganizowane przede wszystkim według kartezjańskiej kratki. Może właśnie dlatego fascynują nas dzieła sztuki, w których koncentryczność stanowiła uniwersalny symbol doskonałości? Przeglądając się dziełom Tadasky'ego, widzimy promieniste kolory w geometrycznej strukturze, w której nie ma nic przypadkowego. Następujące po sobie kręgi wydają się wirować lub migotać, tworząc optyczne złudzenie. Z jednej strony są to kompozycje na wskroś op-artowe, wywodzące się z malarstwa geometrycznego, wręcz matematycznego, w których plama koloru ma wyraźne krawędzie. Z drugiej zaś hipnotyczne obrazy Tadasky'ego natychmiastowo przywodzą na myśl mandale i ich spirytualny przekaz. Czyni to z nich swoisty łącznik kulturowy, znajdujący się na styku tego, co intelektualne, oraz tego, co duchowe.

Sama postać Tadasky'ego łączy w sobie tradycje Dalekiego Wschodu i Zachodu. Urodził się w Japonii jako Tadasuke Kuwayama, syn budowniczego świątyni Shinto. W 1961 przyjechał do Stanów Zjednoczonych, by rozpocząć studia plastyczne w Art Students League w Nowym Jorku, a następnie Brooklyn Museum of Art School. W 1965 roku odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna, która miała miejsce w Kootz Gallery w Nowym Jorku. Na wystawie trwającej od stycznia do października 1965 roku znalazł się prezentowany obraz „C-105”, namalowany w 1964. Kompozycja to wirujący układ naprzemiennie czarnych i czerwonych kręgów, które tworzą niepowtarzalne, wizualne wrażenie, a jednocześnie nawiązują do tradycji i duchowości Dalekiego Wschodu.

Od lat 60., w ciągu których wielką karierę zrobił op-art, Tadasky stał się nieodłączną częścią tej kultury. Jego dzieła znalazły się zarówno na kultowej już wystawie „The Responsive Eye” w MoMa, jak i wielu kolejnych, łącznie z tymi, które inaugurowały „zmartwychwstanie” sztuki optycznej w XXI wieku: „Extreme Abstraction” w Albright Knox Art Gallery w 2005 roku lub „Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s” w Columbus Museum of Art w roku 2007. Wspaniałe „mandale” Tadasky'ego do dziś fascynują, na co wskazują kolejne wystawy oraz coraz silniejsza pozycja tego artysty na rynku sztuki.

Używając japońskich pędzli i samodzielnie skonstruowanego przez siebie obrotowego urządzenia, Tadasky umieszczał koncentryczne kręgi na kwadratowych płótnach. Różnicując grubość linii, artysta tworzył niezwykle iluzje przestrzenne o niepowtarzalnym, nieco pop-artowym wyrazie graficznym. Koło staje się w tej twórczości monumentalnym totemem, który pozwala zanurzyć się w wizualnej wrażeniowości, z drugiej zaś przywołuje na myśl ptolemejską astronomię lub dantejskie Primum Mobile. Przeciwnie do wspomnianego pop-artu, który akceptuje i adaptuje codzienne doświadczenie, wizualny język Tadasky'ego nie istnieje poza sferą jego sztuki i jej wpływów. Choć kiedyś uznawany za sztukę niosącą wartości stricte wzrokowe i fizjologiczne, op-art Tadasuke Kuwayamy to przykład sztuki, której nie sposób odmówić bogatej symboliki i metaforyki, która czerpie zarówno z kultury XX-wiecznego Zachodu, jak i antycznych zwyczajów dalekiej Japonii – kraju przodków tego artysty.

17 †

## VICTOR VASARELY

1906-1997

„Tsika”, 1970-1976

akryl/deska, 103,8 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2914 | VASARELY | „TSIKA” | 102 X 58 | 1970/76 | [sygnatural]

estymacja:

**400 000 - 600 000 PLN**

89 000 - 135 000 EUR

### OPINIE:

Autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence.

### POCHODZENIE:

Art 62, Palais d'Orsay, Cannes

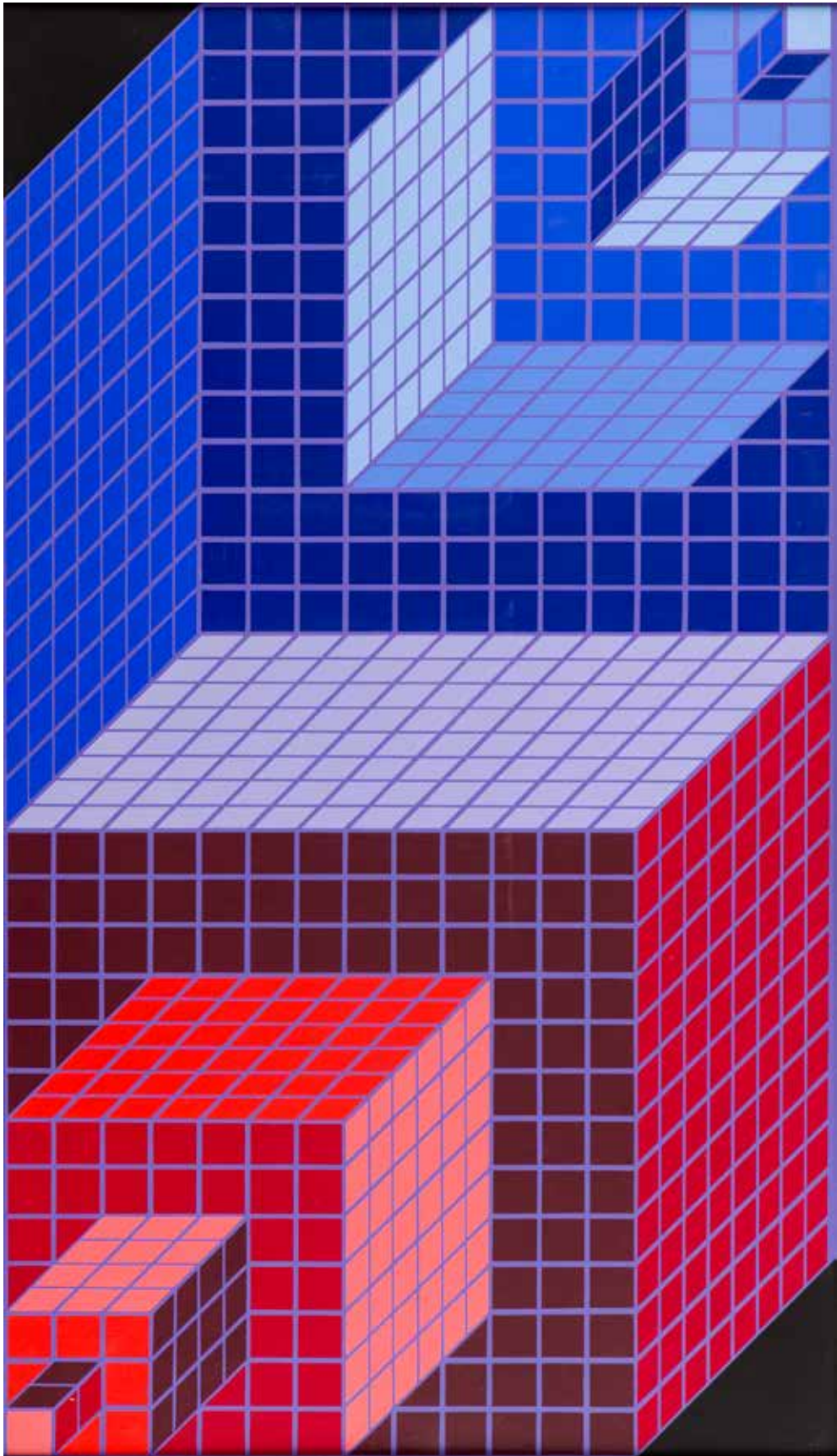
Dom Aukcyjny Christie's, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz powstał w latach 70., kiedy Vasarely był u szczytu swoich twórczych możliwości. W 1970 otwarto poświęcone twórczości artysty muzeum w Gordes. Niespełna pięć lat później w Aix-en-Provence utworzono natomiast fundację jego imienia (jednym z jej patronów był Georges Pompidou), a nieco później w rodzinnym mieście artysty – Peczu, otwarto kolejną instytucję poświęconą jego dorobkowi. Sztukę Vasarely'ego tego okresu charakteryzuje subtelna dekoracyjność. Malarz coraz częściej eksperymentował z kolorem i rozwijał mozaikowe układy swoich kompozycji. Wyraźne stały się u niego również poszukiwania malarskiej głębi – co jest widoczne jest w kompozycji „Tsika”.

„Abstrakcyjny” język artysty nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely formułował w swoich tekstach teoretycznych z tego okresu. We wszystkich wypowiedziach malarz wyraźnie podkreślał uniwersalny charakter sztuki. Postulował fuzję dwóch sprzecznych postaw: chęci wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w tej dziedzinie twórczości (poprzez modułową, powtarzalną kompozycję) oraz dawanie jej poetyckiego wydzźwięku. To właśnie te postulaty sprawiły, że Vasarely został okrzyknięty „romantycznym astronautą”, hybrydą uduchowionego artysty i „naukowca”, wierzącego w sztukę opartą na matematyczno-fizycznych prawidłach widzenia. W ocenie sztuki Vasarely'ego nie wolno zapomnieć, że była ona genetycznie powiązana z utopijną wizją przyszłości. Artysta rozumiał op-art jako szansę na uformowanie nowego typu wrażliwości plastycznej, a zarazem nowego typu odbiorcy. W jednym z manifestów pisał: „Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.













18 †

**VICTOR VASARELY**

1906-1997

„Toll”, 1979

olej/deska, płyta 58 x 58 cm

sygnowany wewnątrz kompozycji: 'Vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '3.061 VASARELY | „TOLL” | 58 x 58 | 1979'

estymacja:

**200 000 - 300 000 PLN**

44 500 - 66 700 EUR

**POCHODZENIE:**

Vasarely Center, Nowy York

kolekcja prywatna, Nowy York



Droga Vasarelyego mogłaby posłużyć za podręcznikowy model poszukiwań wielu XX-wiecznych artystów. Malarz swoją edukację zaczął od studiowania klasycznych, akademickich form w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Szybko jednak w swych poszukiwaniach zaczął się zbliżać do awangardy. Dlatego jego tożsamość uformowała się nie na akademii, ale w budapesztańskich warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. W pierwszym okresie działalności artysta projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa, dająca mu dużą swobodę twórczą, stała się dla Vasarelyego swoistym laboratorium. W latach 30. zarysowały się główne kierunki jego artystycznych poszukiwań. Zagadnieniami, które najbardziej nurtowały malarza, okazały się dynamika, geometria i złudzenia optyczne. Mimo to daleki był od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem. Po drugiej wojnie światowej zaczął jednak flirtować z „izmami” XX wieku traktować jako „ślepą uliczkę”. „Abstrakcyjny” język malarza nie był pozbawiony ideowej podbudowy, którą Vasarely bardzo wyraźnie sformułował w tekstach teoretycznych z tego okresu. W swoich wypowiedziach podkreślał uniwersalny charakter sztuki.

Ciekawy wątek op-artu przypomniła Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, w którym opisała historyczne tło działalność Victora Vasarelyego. Powojenna scena artystyczna we Francji była zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, 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 Vasarelyem 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 dadaści. Interesowało ich ożywienie powierzchni płótna. Posługiwali się formami geometrycznymi odnoszącymi się do fizjologii widzenia, tym samym przesuając odbiór dzieła z twórcy na odbiorcę. Obcy był im mit arcytwórcy i jego ekspresji; hołdowali nauce i technice, czego dowodem było skonstruowanie „Mathematics” – zaprezentowanej na wystawie „Le mouvement” 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 Vasarelyego było utopijne marzenie „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.





19 †

**JANUSZ ORBITOWSKI**

1940-2017

**„Relief 4/88”, 1988**

akryl/płyta, 115 x 95 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANUSZ ORBITOWSKI 1988 | 4/88 | 115 x 95'

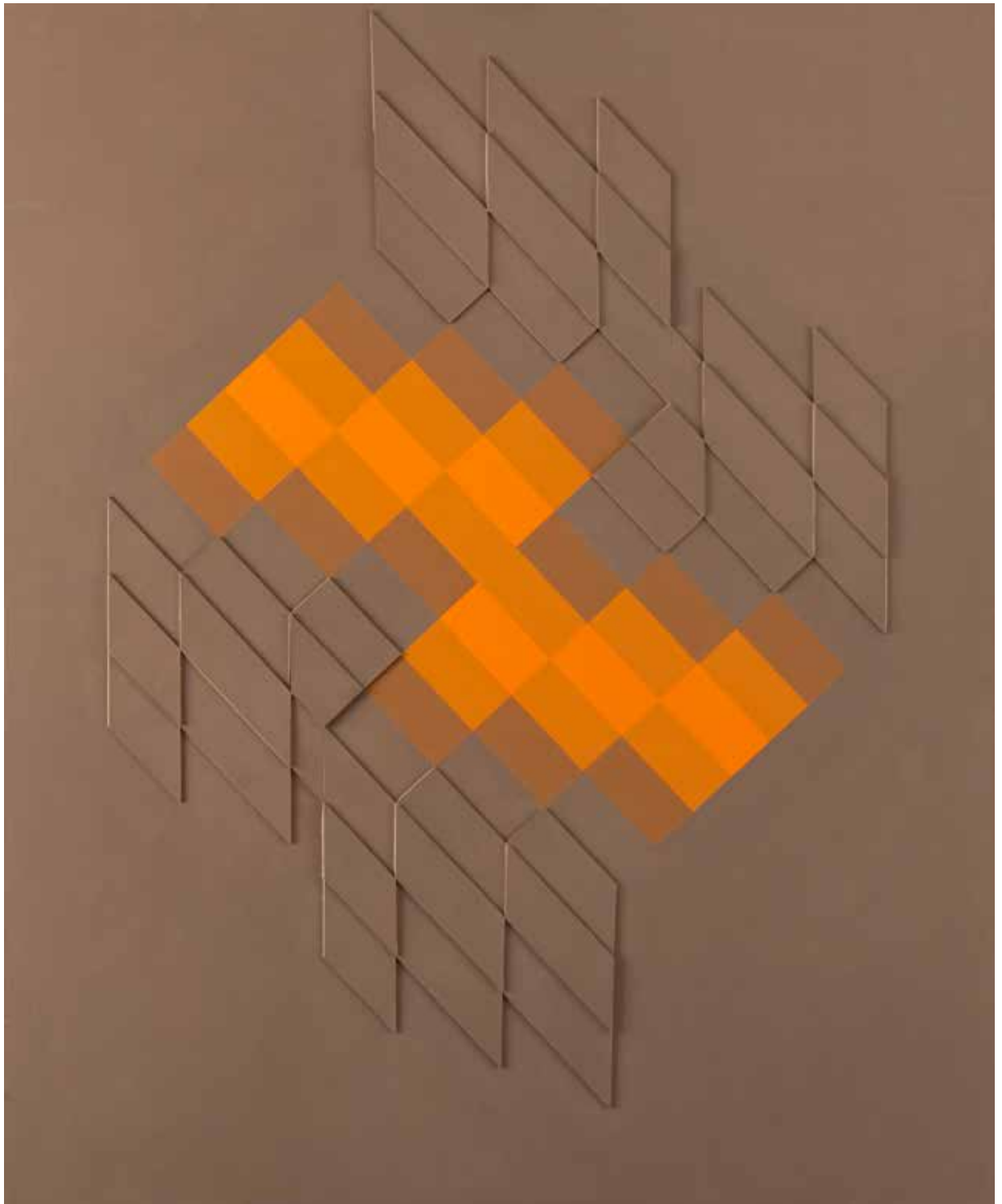
estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 9 000 EUR

„Reliefy Orbitowskiego nie mogą funkcjonować jako graficzne znaki. Nie mogą oddziaływać emblematycznie, zamykając swoją strukturę dla odbioru w procesie. Nie takie jest ich istnienie. Jest raczej chwiejne, niestabilne, uzależnione. Dynamiczny jest więc nie tylko proces ich odbioru – dynamiczne jest także ich wpisywanie się w konkretną przestrzeń wystawienniczą”.

**Michał Zawada**





20 †

**JULIAN STAŃCZAK**  
1928-2017

**„Metaphor Five – 4”, 1983**

akryl/płótno, 132 x 132 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J Stańczak 83'

sygnowany, opisany i datowany na biejtramie na odwrociu:

'JULIAN STAŃCZAK „METAPHOR – FIVE” 1983'

estymacja:

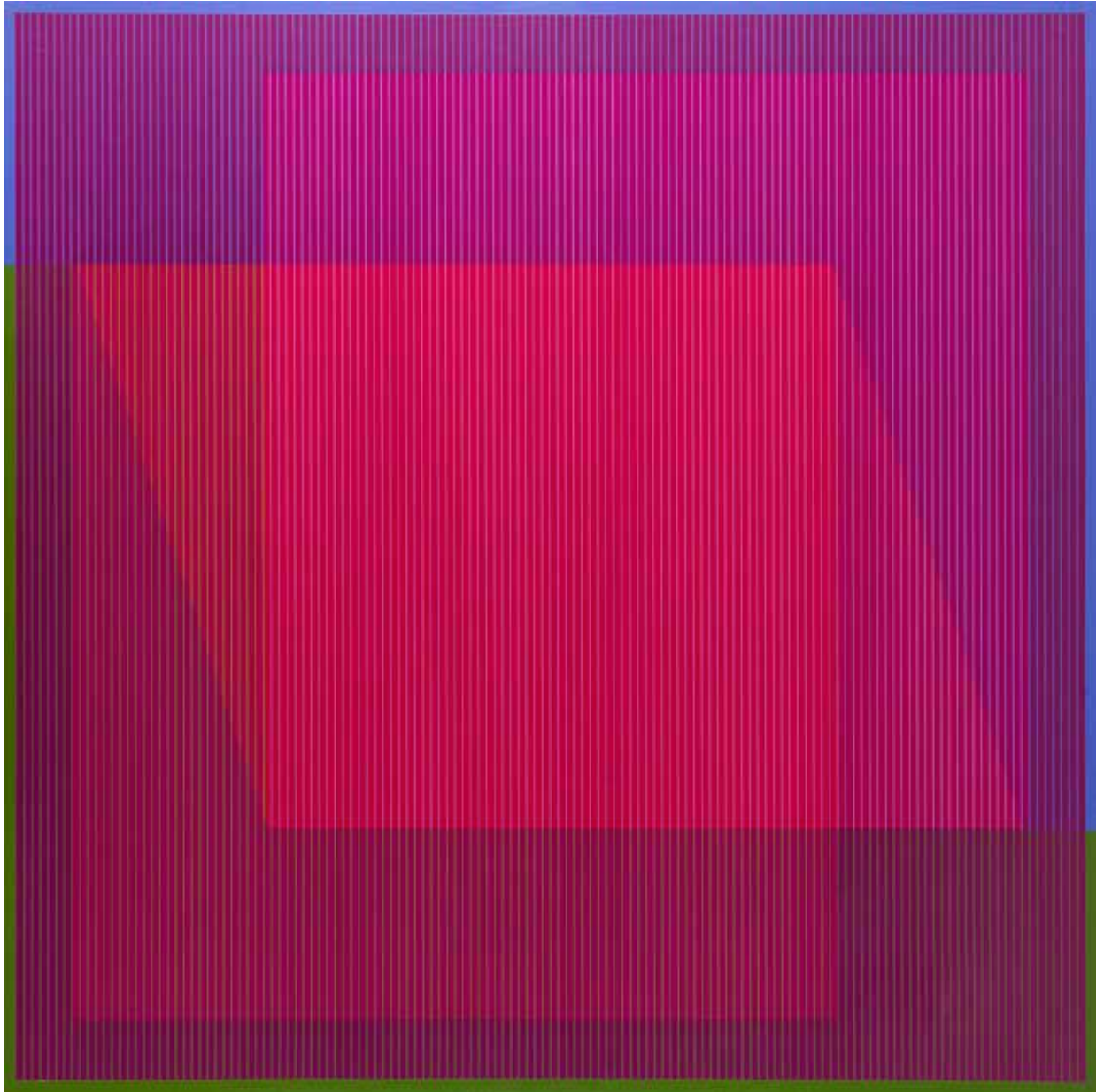
**180 000 - 250 000 PLN**

40 000 - 55 600 EUR

Julian Stańczak to artysta określany przez krytyków mianem „pioniera op-artu i ikony sztuki XX wieku”. Jego prace znajdują się w kolekcjach takich instytucji jak Cleveland Institute of Art, The Metropolitan Museum of Art, Miami University Art Museum, Museum of Fine Arts Boston czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

Artysta polskiego pochodzenia po wielu perturbacjach życiowych w 1949 trafił do Londynu, a następnie w 1950 do USA. Tam rozpoczął studia w Cleveland Art Institute oraz następnie na Yale University. Artysta był, co podkreśla wielu krytyków, niezwykłym kolorystą. Zaprezentowana praca dowodzi jego niezwykłej wrażliwości oraz niesamowitych umiejętności łączenia barw. Stańczak inspirował się spuścizną Paula Kleea, ale także barwami natury, która inspirowała go już od wczesnych lat. Malarz początkowo starał się na swoich obrazach sprowadzić żywość natury do graficznych zapisów – w ten sposób powstały jego biało-czarne realizacje z lat wcześniejszych. Z czasem płótna stawały się rodzajem płaszczyzn, na których artysta za pomocą środków plastycznych opowiadał oraz rozprawiał o długości fal, czystych barwach oraz ich psychofizycznym oddziaływaniu na człowieka. Zrozumie to każdy, kto choć przez chwilę stanie przed płótnem twórcy i powoli się mu przyjrzy. Artysta skupiał się na tym, aby jego obrazy dostarczały przeżyć oraz pozwalały na doświadczanie różnorodnych stanów. Niezwykle ważnym źródłem inspiracji, jeśli chodzi o kolor w twórczości artysty, była wspomniana natura. Stańczak w 1942 po deportacji na Syberię i uzyskaniu amnestii uciekł wraz z rodziną na południe, gdzie podróżował po Bliskim Wschodzie i odwiedził takie odległe miejsca jak Pakistan czy Indie.

Te doświadczenia zapiszą się niezwykle wyraźnie w pamięci artysty, a w szczególności krajobraz zobaczonych przez niego miejsc. Jak wspominał: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebieskozielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).



21 †

**ZOFIA ARTYMOWSKA**  
1923-2000

**„Poliformy-XXXV”, 1973**

akryl/płótno, 102 x 66,5 x 89,5 cm  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'Z. ARTYMOW- | SKA 1973 | POLIFORMY - XXXV'

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

13 400 – 17 800 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Zofia Artymowska, Poliformy 1970 –1983”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, styczeń 1984; Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków, marzec 1984; Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź, maj 1984; Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał, Białystok, czerwiec 1984

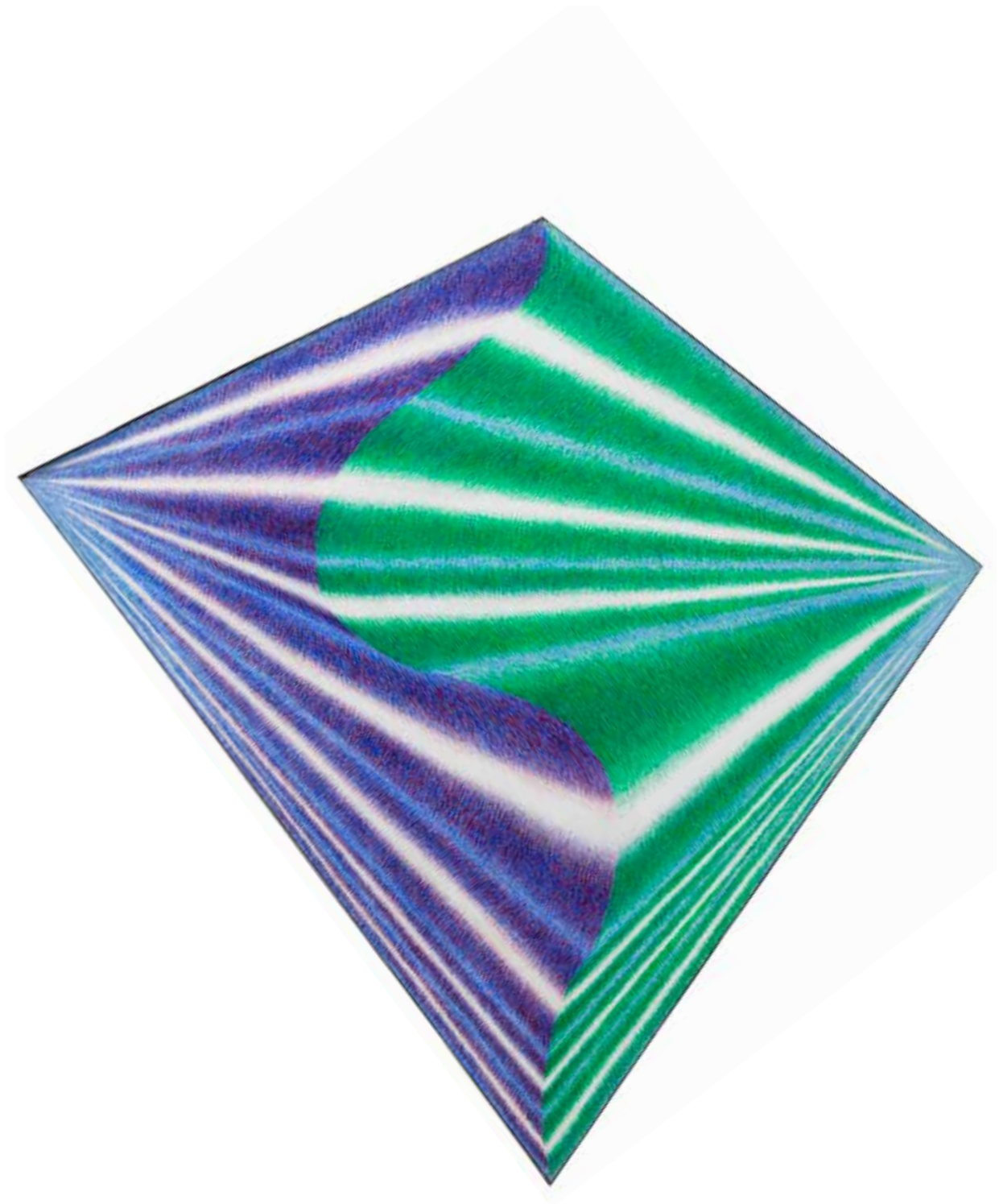
**LITERATURA:**

Zofia Artymowska, Poliformy 1970 –1983, katalog wystawy, Łódź 1984 (il.)

Prace z cyklu „Poliformy”, będące efektem wieloletnich badań Zofii Artymowskiej nad studium przestrzeni malarskiej, artystka zaczęła tworzyć w 1970. Twórczość malarki wpisuje się w nurt abstrakcji geometrycznej oraz op-artu i skupia się na wrażeniach optycznych, nie obliwając odbiorcy do poszukiwania ukrytych sensów i znaczeń, lecz dając mu pole do swobodnej interpretacji. Artymowska swoje kompozycje tworzyła na podstawie wprawionych w ruch prostych struktur geometrycznych przywodzących na myśl skomplikowaną maszynę. Za swój główny moduł obrała formę cylindra, którą kolejno zwielokrotniała, poddawała wielu modyfikacjom, zestawiała w różnorodnych układach i kombinacjach. „Poliformy” artystka konstruowała z matematyczną wręcz dokładnością, w niezwykle precyzyjny sposób wyliczając usytuowanie każdej jednostki. W tych przepięknych walcowatych formami kompozycjach malarka kontrastowała duże formy z małymi, szukając przy tym możliwie najodleglejszej perspektywy oraz największej przestrzeni. Powierzchnie kompozycji Artymowskiej wydają się

gładko wypolerowane i lśniące metalicznym, opalizującym połyskiem, co osiągała poprzez równomiernie rozprowadzoną farbę akrylową. Prace z cyklu powstawały zarówno w postaci obrazów namalowanych w technice olejnej oraz akrylowej na płótnie, jak i jako rysunki, grafiki czy kolaże. Wyrafinowana, dynamiczna kolorystyka tych prac skontrastowana z potraktowaną jednostkowo, lub jako składowa większej kompozycji forma walca, stały się najbardziej charakterystycznymi cechami twórczości Zofii Artymowskiej.

Zofia Artymowska edukację artystyczną odbyła na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w roku 1950 uzyskała dyplom w pracowni Eugeniusza Eibischa. Artystka wraz z mężem Romanem Artymowskim współpracowała przy tworzeniu polichromii odbudowywanych po wojnie kamienic na warszawskiej starówce. Malarka wykładała również na krakowskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wrocławskiej PWSSP oraz uniwersytetach w Teheranie i Bagdadzie.





22 †

## ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

„Rinn”, 1979

olej/płótno, 75 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA  
JACHTOMA | TYT. RINN | WYM. 75 x 65 | TECH. OLEJ | ROK 1975'

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 300 - 3 400 EUR

Twórczość Aleksandry Jachtomy bezdyskusyjnie wpisuje się w nurt abstrakcyjny, warto jednakże zaznaczyć, że artystka podczas studiów działała także w kierunku sztuki realistycznej. Sama podtrzymywała, że malarstwo abstrakcyjnie wymaga od artysty zupełnie odmiennego od figuracji podejścia, w którym każdy, choćby najdelikatniejszy ruch pędzla musi być poparty przemyślaną decyzją. Abstrakcja była zatem dla niej formą idealną, dającą wiele możliwości, a równocześnie stawiającą przed nią coraz to nowe wyzwania. Malarstwo Jachtomy cechuje redukcja formalna. Prace artystki ograniczają się zatem do zaledwie kilku barwnych plam, które często okalała kolorową bordiurą, nadając im tym samym matematyczną wręcz rytmikę, którą łagodziła emanującymi świetlnymi smugami.

Na przestrzeni lat Jachtoma konsekwentnie oczyszczała swoje prace z wszelkich elementów dodatkowych, które mogłyby zaburzyć jej koncept. Już na początku lat 70. artystka zafascynowana była wibrującymi, kontrastowymi zestawieniami kolorystycznymi. W kolejnych latach zaczęła stopniowo wyciszać się kolorystycznie i przechodzić w monochromatyczne barwne zestawienia. Malarka ze szczególną troską oraz wnikliwością badała wpływ, jaki wywiera światło na płaszczyznę obrazu. Zawsze malowała przy świetle dziennym, podtrzymując, że sztuczne oświetlenie zniekształca postrzeganie koloru. Płótna Jachtomy, mimo że zostały docenione za swą prostotę oraz minimalistyczne podejście do przedstawianego tematu, są wynikiem niezwykle wnikliwych i skrupulatnych przemyśleń oraz holistycznego ujęcia powierzchni płótna. Geometryczne formy potraktowane w lapidarny sposób stanowią zatem o poetyckim, wyciszonym tonie kompozycji artystki. Nie zawierają one dyskursywnej narracyjności, zachęcają natomiast odbiorcę do kontemplacji kolorystycznych niuansów oraz połąci barw, które poruszają emocje oraz przywołują najróżniejsze konotacje. Prezentowana praca zatytułowana „Rinn” z 1979 roku jest kwintesencją twórczych poszukiwań Aleksandry Jachtomy tego okresu. Utrzymana w monochromatycznej kolorystyce kompozycja, zachwyca swą ognistą, pomarańczową barwą, wyjątkową gradacją odcieni oraz subtelną grą ze światłem. W kompozycji przeważa intensywny pomarańcz złagodzony świetlistą smugą przechodzącą przez centrum kompozycji. Całość okala charakterystyczna dla tego okresu krwistoczerwona bordiura nadająca pracy wymiar i głębię.



23 †

**ALEKSANDRA JACHTOMA**

1932

**Bez tytułu, 1995**

olej/plótno, 33 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA  
JACHTOMA | WYM. 33 X 33 | TECH OLEJ | ROK 20.05.1995'

estymacja:

**6 000 - 10 000 PLN**

1 400 - 2 300 EUR

“W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba je tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną samoistną wartość. (...) Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięcia, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić”.

Ryszard Kapuściński





24

**ANDRZEJ NOWACKI**  
1953

„24.04.17”, 2017

akryl, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '24.04.17. | A. NOWACKI 2017'

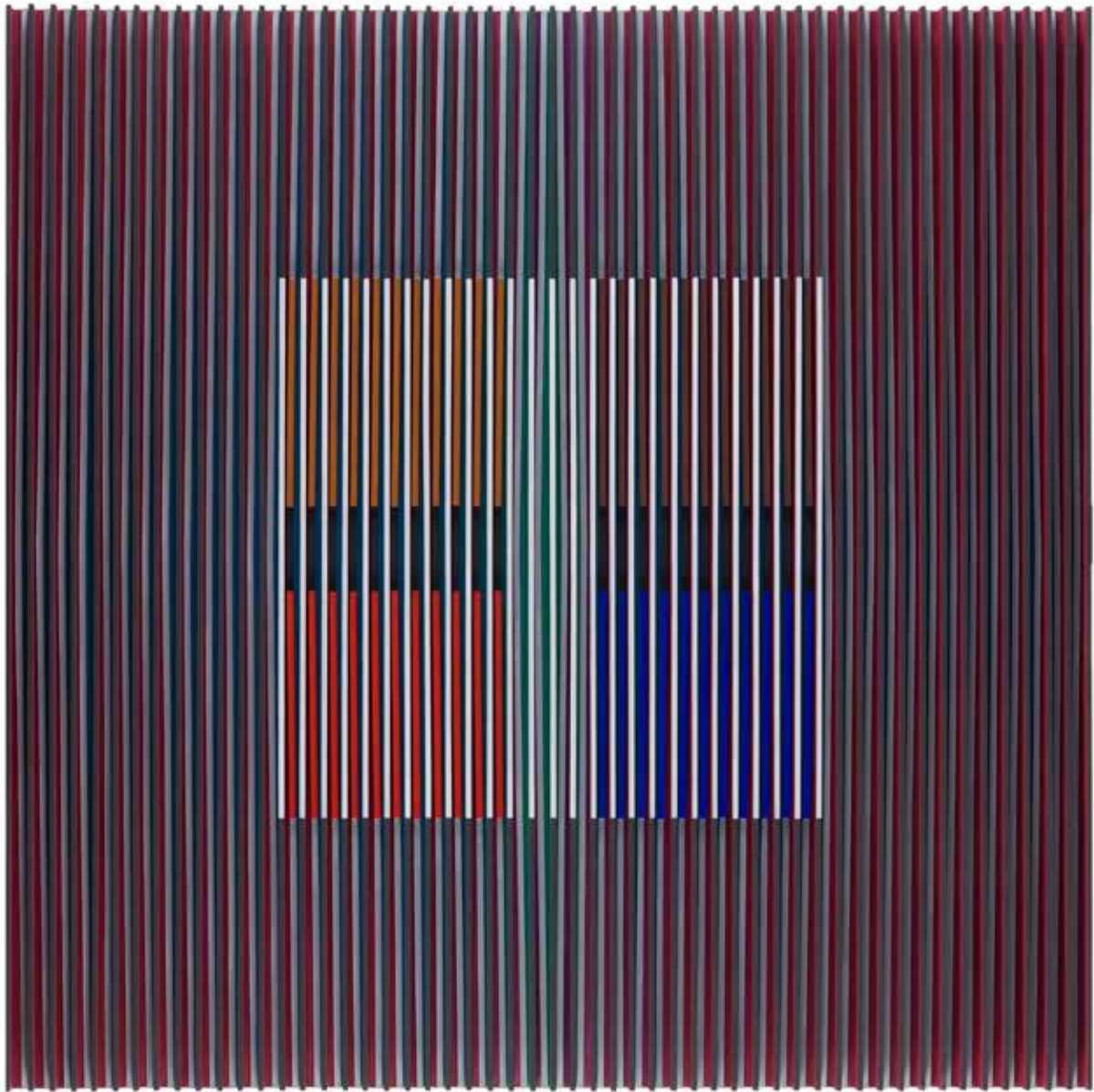
estymacja:

**40 000 – 60 000 PLN**

9 000 – 13 400 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. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne, mniej określone niż te wywołane przez przedmiot”.

**Andrzej Nowacki**



25 †

## **JÓZEF ROBAKOWSKI**

1939

### **Z cyklu „Kąty energetyczne”**

akryl/płótno (dublowane), 101 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Z cyklu „KĄTY ENERGETYCZNE” | 1975-2003 | J. Robakowski'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

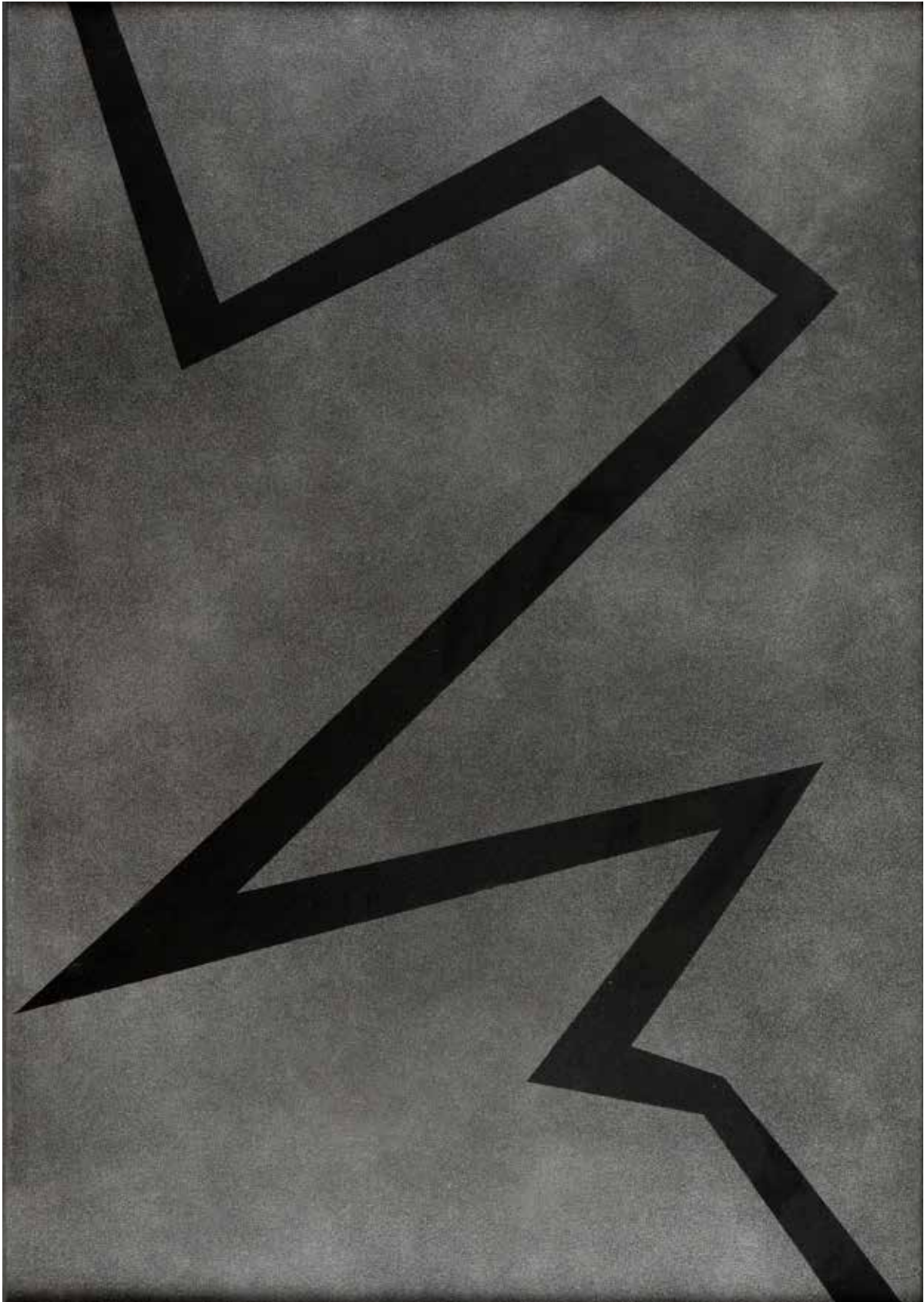
4 500 - 6 700 EUR

#### **POCHODZENIE:**

Galeria Wymiany, Łódź

kolekcja prywatna, Łódź

„Kąty energetyczne” to cykl zapoczątkowany przez Józefa Robakowskiego w 1975 roku. Artysta odwoływał się w nim do motywu, który nazwał „geometrią intuicyjną”- za pomocą niezwykle uproszczonej, kondensacyjnej formy badał funkcjonowanie praktycznych motywów w sztuce. „Kąty” miały charakter osobistego fetyszu Robakowskiego i systematycznie powtarzane stały się wyznacznikiem jego twórczości. Artysta, poprzez spójny układ prostopadłych linii tworzył rzeczywiste napięcie w dwuwymiarowym dziele sztuki. „To NAPIĘCIE ma być sensem tej absurdałnej pracy, czyli sposobem nadania własnej artykulacji niezależnie istniejącej już ode mnie materii” - pisał artysta. Prezentowana praca należała niegdyś do kolekcji łódzkiej Galerii Wymiany, będącej jednym z ważniejszych punktów na mapie awangardowej kultury czasów PRL-u. Powstała w 1978 roku z inicjatywy Józefa Robakowskiego i jego ówczesnej żony, Małgorzaty Potockiej w ich mieszkaniu w Łodzi przy ul. Piłsudskiego 7/29. Miała charakter prywatnej, konceptualnej galerii, wzorowanej m.in. na łódzkiej galerii Adres Ewy Partum, warszawskim Biurze Poezji Andrzeja Partuma, galerii Na Długiej Andrzeja Dłużnińskiego, Hotelu Sztuki i Biurze Przewodników po Sztuce i Kulturze Andrzeja Paruzela, koszalińskiej galerii Na plebanii Andrzeja Ciesielskiego, a także Galerii Autorskiej Jana Kaji i Jacka Solińskiego w Bydgoszczy. Tego typu miejsca miały charakter antyinstytucjonalny w sensie społecznym - stanowiły punkt spotkań, tworzyły przestrzeń odczytów, pokazów i wystaw. Jak zauważa Łukasz Guzek, Galerie konceptualne były prowadzone przede wszystkim przez artystów, a nazwa „autorskie” wskazuje na podobieństwo do autorstwa dzieł. Warto je rozważać w kategoriach artystycznych, jako aktywność tak samo bliską sztuce, jak wizualne efekty pracy twórców.





26

**JANUSZ KAPUSTA**

1951

**Bez tytułu**

relief/drewno 70 x 70 cm  
sygnowany p.d.: 'KAPUSTA 10.3'

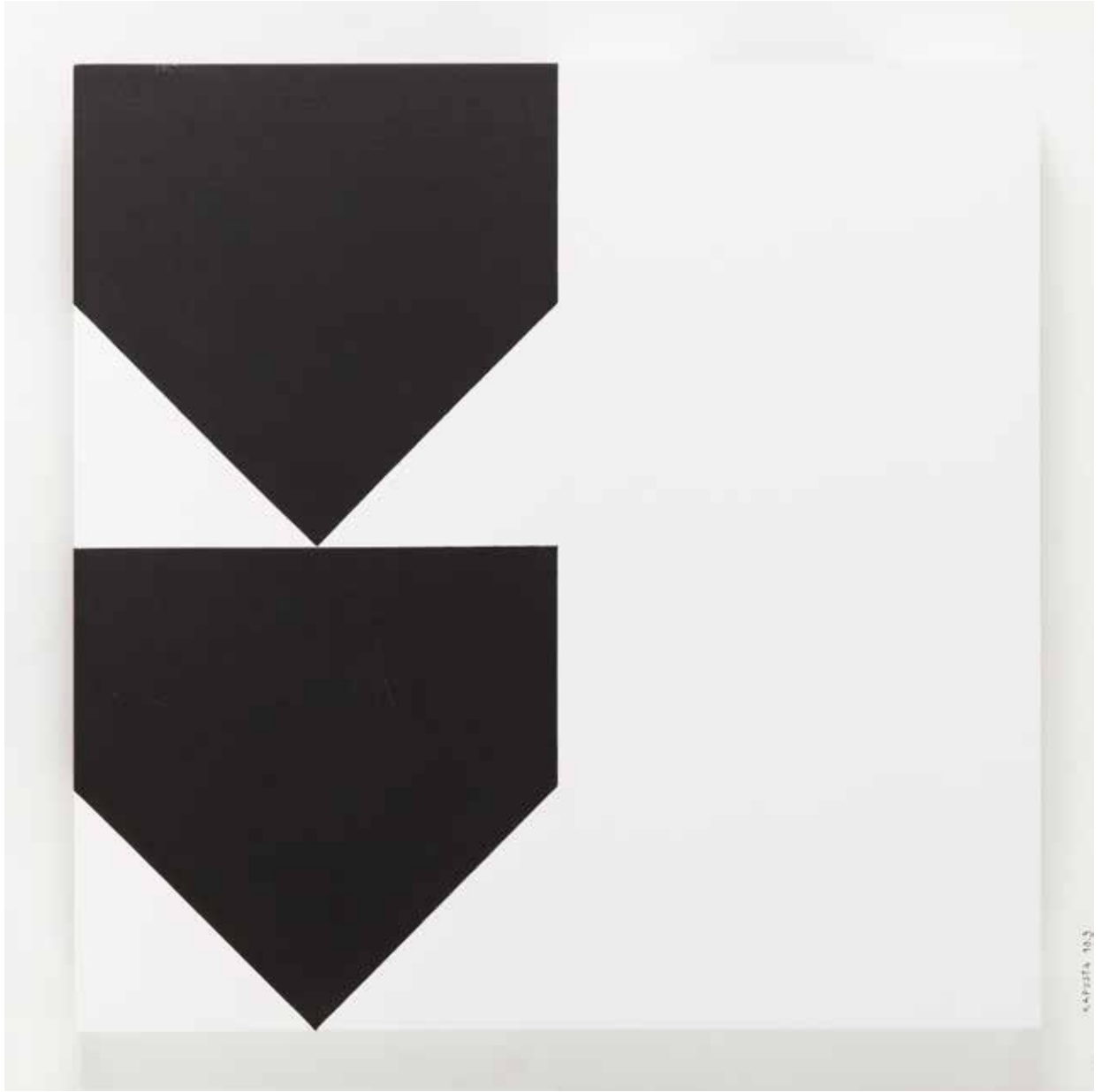
estymacja:

**10 000 – 15 000 PLN**

2 300 – 3 400 EUR

„Nakreśliłem linię horyzontu, a na niej punkt, gdzie w nieskończoności spotykają się linie równoległe. Żeby to było lepiej widać, narysowałem korytarz biegnący w nieskończoność. Jakby piramidę wciśniętą w kartkę. Ponieważ o nieskończoności mówimy plus, minus uzyskałem, obracając o 180 stopni kształt korytarza biegnącego w nieskończoność, a wtedy pod korytarzem otrzymałem piramidę z wierzchołkiem zwróconym do widza. I to mną wstrząsnęło, bo okazało się, że w wyniku paru uprawnionych geometrycznie ruchów patrzymy na punkt w nieskończoności!”

**Janusz Kapusta**



27 †

**TERESA PAĞOWSKA**

1926-2007

**„Dzień trzydziesty pierwszy”, 1966**

olej/ płótno, 120 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA PAĞOWSKA 1966 | DZIEŃ TRZYDZIESTY PIERWSZY | 120 x 110 cm'

sygnowany l.d.: 'T.P'

estymacja:

**200 000 - 250 000 PLN**

44 500 - 56 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Teresa Pağowska. Malarstwo”, Zachęta Centralne Biuro Wystaw

Artystycznych, Warszawa, 06.09-25.09.1966

**LITERATURA:**

Teresa Pağowska. Malarstwo, katalog wystawy, Warszawa 1966, poz. kat. 30







„Lata sześćdziesiąte przynoszą ze sobą zdecydowane pomnożenie dzieł obrazujących tak czy inaczej pojmowany akt; można by nawet zaryzykować tezę, że coraz rzadziej mamy do czynienia z postaciami odzianymi” – pisał Krzysztof Lipka, analizując rozwój malarstwa Teresy Pągowskiej. W połowie lat 60. malarka zrealizowała cykl „Dni”, do którego należy prezentowany „Dzień trzydziesty pierwszy”. „Odmierzając czas płótnami”, Pągowska obrazowała zmienność ludzkiej figury w enigmatycznej, niedookreślonej przestrzeni. W tym czasie w dorobku artystki nastąpiła jakościowa przemiana. Pągowska porzuciła techniki i paletę przysposobioną z malarstwa koloryzmu, na którym została wykształcona, na rzecz rozjaśnionej palety i konwencji dalekiej od naturalizmu, można by rzec „nowej figuracji” (co poprzedzi w jej dziele epizod informelu). Cała seria „dni” sugestywnie zaświadcza o „stawaniu się” obrazu Pągowskiej. Malarka do ostatnich lat twórczości konsekwentnie wypowiadała się w rozpoczętej właśnie w latach 60. stylistyce. Nie osiągnęła jednak nigdy pełnej jednorodności w wyciszeniu gamy barwnej, jak również „transparencji” i „świetlistości” materii malarskiej. Pągowska ekspresyjnie formuje plamy barwne, poszukując odpowiedniego wyrazu dla ludzkiej figury dynamicznie zmieniającej układ ciała.

Pągowska znana była z tworzenia erotycznych przedstawień kobiet, co w tym przypadku jednak nie oznacza „erotyki” w tradycyjnym sensie, a zatem przedstawienia nagiej kobiety stworzonego zgodnie z upodobaniami potencjalnych męskich widzów. Pewnego rodzaju brutalność Pągowskiej w kształtowaniu figur kobiecych pozwoliła autorce wyjść poza schemat i tradycję aktu kobiecego. Nie oznacza to, że twórczość Pągowskiej pozbawiona jest erotyki, często prowokacyjnych widoków nagich kobiecych ciał. To właśnie czyni ją wyjątkową: Pągowska wiele razy zgłębiała temat kobiecego aktu, nie wahała się ukazywać tego, co mogło uchodzić za obsceniczne. Tym samym wyszła w swojej sztuce poza to, co ogranicza się do męskiej, seksualnej fantazji, nie rezygnując jednak z ukazywania widoków kobiet, ich ciał i tego, co w dziejach sztuki zwykle służyło zmysłowej satysfakcji malarzy.

Znacząca część prac z cyklu „Dni” (w tym „Dzień trzydziesty pierwszy”) została zaprezentowana na wystawie artystki w warszawskiej Zachęcie w 1966. We wstępie do katalogu wystawy Tadeusz Konwicki pisał: „nie znam dróg, którymi zdążyła ku dojrzałości, nie znam ceny, jaką opłaciła swoją dojrzałość. Bo jej obrazy są bezspornie dojrzałe. Pągowska wie, co pragnie powiedzieć widzowi i wie dobrze, jakimi środkami to uczynić. Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyk, pobudzają wyobraźnię widza, angażują go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko ‘gładzi wzrok’, nie tylko bawi samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka”. Prezentowana praca to przedstawienie, które może wydawać się abstrakcyjne. Jednak „Dzień trzydziesty pierwszy” to obraz figuratywny – typowy dla języka Pągowskiej. Na płótnie widzimy przypominającą człowieka formę, jakby leżącego na podłodze, bez szczegółów, bez zarysowanej twarzy. Artystka sama przyznawała, że przez długi czas miała opór przed obrazowaniem tej najbardziej charakterystycznej części ciała: „(...) przez wiele lat bałam się głowy, twarzy, malowanie ich było zawsze dla mnie problemem. Uważam, że wszystko można przełożyć na abstrakcję” (Ostatnie obrazy, rozmowa Teresy Pągowskiej z Katarzyną Sołtan i Piotrem Młodożeńcem, „Art & Business”, nr 3, 2007, s. 5). Sylweta, dzięki zastosowanym środkom malarskim, jest poetycko delikatna, a zarazem dramatycznie ekspresyjna.

28 †

## **TADEUSZ KANTOR**

1915–1990

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

collage, olej, tusz/piótno, 90 x 100 cm  
sygnowany okrągłą pieczęcią p.d.: 'T. Kantor' oraz odręcznie 'T. Kantor'

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

178 000 - 270 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

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

#### **WYSTAWIANY:**

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

#### **LITERATURA:**

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



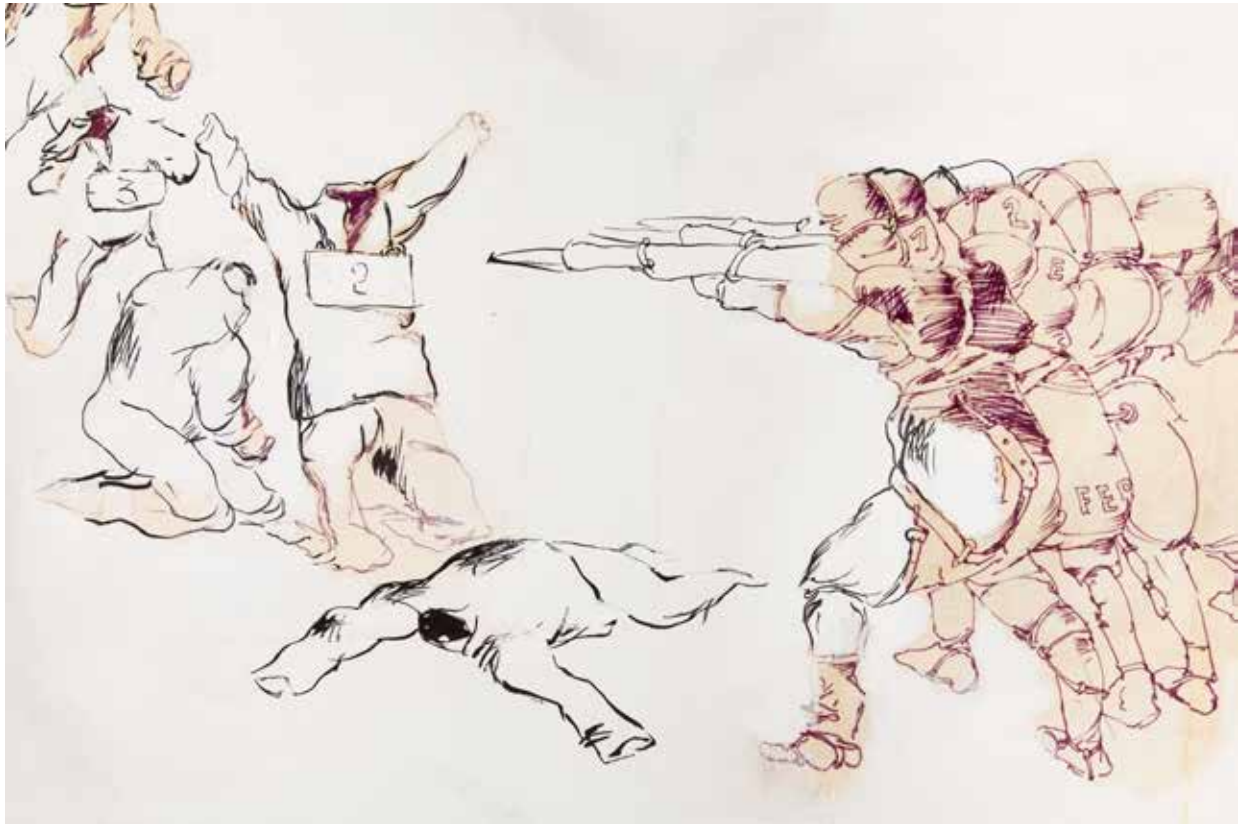




Francisco Goya, Rozstrzelanie powstańców madryckich, 1814 r., Prado, Madryt

Prezentowany obraz, wykonany przez Tadeusza Kantora w 1970 roku, należy do serii ambalaży stworzonych przez artystę od 1965. Odbyły w tym okresie podróże do USA zaowocowały zwrotem artysty w kierunku sztuki konceptualnej. Jako bodaj jedyny polski twórca awangardowy podjął w latach 60. aktualny i polemiczny dialog z dziełami konceptualistów, już od dłuższego czasu pełnił bowiem w polskim życiu artystycznym rolę medium, przetwarzającego artystyczne impulsy napływające do Polski z zachodniej Europy, a później także Stanów Zjednoczonych. Wynikało to z kantorowskiej wizji sztuki poszukującej takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Chłonał wszelkie nowinki, umiejętnie asymilował to, co okazywało się przydatne, przetwarzał, mody-

fikował. Technika ambalażu uwiódła Kantora, ponieważ zawierała w sobie właściwość zawieszania dotychczasowych sensów i znaczeń obiektów, które znalazły się w obszarze zainteresowania artysty. Kantor zauważył, że zakrywanie pozwalało paradoksalnie poznać ukrytą treść tego, co opakowywane. Mieszanie porządków, wydobywanie tego, co ukryte, mistyfikacja, sięganie do głębokich warstw pamięci to podstawowe wyznaczniki zarówno realizacji teatralnych, jak i obrazów i instalacji Tadeusza Kantora. W twórczości artysty nowy sposób artystycznego działania – opakowywanie przedmiotów, scenografii, aktorów czy dzieł sztuki – zaznaczył się również w malarstwie, gdzie bohaterami obrazów były utrwalone, wizualne pierwowzory postaci. „Egzekucja według Goi...” należy do cyklu ambalaży muzealnych, w których



kwestionował wartość dzieła sztuki i testował trwałość pewnych archetypów, poszukując języka uniwersalizującego przekaz. Tak powstały „Infantki” inspirowane obrazem Velázquez, „Żołdacy” według Goi i słynny ambalaż „Hołdu Pruskiego”. Przesłonięcie znanych postaci z płócien wielkich klasyków przewrotnie zwraca uwagę na sam obraz. Strategia ambalażu w wydaniu Kantora pozwala bowiem na zawieszenie utrwalonych sensów i znaczeń obiektów, które artysta uczynił przedmiotem swego zainteresowania. Według artysty zakrywanie umożliwia poznanie skrytej treści obiektów – czyni je dostępnymi, ale jednocześnie chroni, pozwala na przechowanie czy utrwalenie. Eliminując to, co zbędne i stanowiące o najbardziej charakterystycznych, wizualnych cechach dzieła, sięga głębiej do koncepcji i

treści, które nabierają uniwersalnego znaczenia. W ambalażach muzealnych posługuje się także figurą retoryczną „Realności Najniższej Rangi”, „która każe mi zawsze sprawy umieszczać i wyrażać w materii jak najniższej, jak najniższej, biednej, pozbawionej godności, prestiżu, bezbronnej, często nawet nikczemnej” (Tadeusz Kantor). Geniusz Kantora objawiał się w umiejętności dotarcia do odbiorcy poprzez zabieranie go w głąb jego własnej pamięci, w budowaniu ze strzępów myśli i wspomnień zrozumiałych i bliskich każdemu człowiekowi obrazów.









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



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

Tadeusz Kantor, Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infancka Velazqueza, 1988

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

Najpełniej związki te realizują się w malarstwie Kantora, w którym prowadził dialog z dwoma wielkimi mistrzami – Velázquezem i Goyą. Po raz pierwszy nawiązania te pojawiają się w połowie lat 60. w asamblażach, na których maluje infanckę z obrazu Velázquez – motyw, który po-

wraca w całej późniejszej twórczości Kantora. Pomiędzy 1965 a 1981 rokiem powstało kilka wersji asamblażu z postaciami infanek, schemat kompozycyjny zawsze był podobny: w górnej części pojawia się efemeryczna, namalowana głowa infantki, poniżej – w miejsce dworskiej sukni – stara, zniszczona torba listonosza. Całość asamblażu zamontowana była na dwóch płótnach połączonych zawiasami, które przeobrażały dzieło w składany, mobilny obiekt. „...likwiduję kolor, wprowadzam zawias, by obraz można było złożyć i zabrać ze sobą jak walizkę” – wyjaśniał artysta w jednym z wywiadów.

Motyw infantki powraca w trzech obrazach olejnych z końca lat 80.: „Pewnej nocy weszła do mego pokoju Infancka Velazqueza”, „Pewnej nocy po raz drugi weszła do mego pokoju Infancka Velazqueza” i „Nie zagląda się bezkarnie przez okno”. W serii tych prac infancka przybiera bardziej realne kształty. Pojawia się także w konkretnym kontekście – unosząca się niczym zjawą nad kościółkiem w Wielopolu, obojętna na gest przedstawionego na obrazie artysty spadającego głową w dół i wyciągającego do niej rękę w błagalnym geście. Innym razem przedstawiona zostaje jako modelka w pracowni lub nocny gość zaglądnący przez okno do „Biednego Pokoiku Wyobraźni”, w którym przy stole siedzi artysta. Infancka pojawia się raz



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

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

Pierwsze bezpośrednie nawiązania do obrazów Francisca Goi sięgają czasów odkrywania przez Kantora możliwości wyrazu przez asamblaż. „Podobnie jak 'Infantka', również 'Żołdacy z obrazu Goi' znaleźli się najpierw na rysunkach i płótnach Kantora jako ambaláže (1970). Słynny obraz z 1814 roku 'Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808' odesłał Kantor do muzealnego składu, opakowując postacie strzelających żołnierzy w toboity i skrzynie oznaczone symbolami i numerami, jakimi opatruje się zmagazynowane przedmioty. Zapakował nawet widoczne w oddaleniu miasto, a postacie zabijanych zakładników zastąpił samymi ich ubraniami, ożywionymi pełnym ekspresji ruchem. W roku 1988 żołdak powrócił, ale już tylko jeden i nie 'zambalowany'. W serii 'Dalej już nic' powstał obraz (poprzedzony kilkoma szkicami) o przydługim tytule: 'Pewnego razu do mojego pokoju wyobraźni wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi'. Motyw ten, podobnie jak to było z Infantką, powtórzył autor w roku 1990 dla rzymskiej galerii ('Powtórnie zaszedł mi drogę napoleoński żołdak z obrazu Goi'). Na obu tych obrazach i na rysunkach wychylony w dynamicz-

nym wyroku żołnierz strzela, celując do pojedynczej postaci, która zajęła miejsce grupy rozstrzeliwanych powstańców. Tą postacią jest sam Kantor – rozpoznajemy kapelusz, powiewający szalik i wytworny płaszcz – z najwyższą nonszalancją i obojętnością reagujący na strzał ogniem i dymkiem z... papierosa. Postać autora również namalowana jest w lekkim wyroku, lecz jest to gest nie brutalnej siły, ale elegancji. 'Żołdak z obrazu Goi' nie zagrał w ostatnim spektaklu autora, lecz jego teatr zawsze zaludniały postacie żołnierzy i oprawców. (...) Wśród tekstów do spektaklu 'Dziś...' znajduje się i taka notatka: '...wyliczenie scen, sytuacji, które mnie nękały i które można byłoby z łatwością stworzyć na scenie z pomocą takiego środka, jakim jest obraz: egzekucja, wojna, mordowanie ludzi, kaleki wojenne, dziwki, burdel, panowie ministrowie, generałowie, policjanci, szpicle...' Jeśli nawet napoleoński żołnierz nie znalazł się w spektaklu, to z pewnością był jedną z tych postaci, które często nawiedzały wyobraźnię Kantora. Podobnie jak to było z 'Infantką', stracił z czasem rolę muzealnego ambalażu i stał się symbolem" (Kantor. Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, oprac. Barbara König, red. Zofia Gołubiew, Kraków, 1999, s. 21-22).

29 †

**ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

**„Z wiatrem”, 1985**

olej/ płótno, 46,5 x 39 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1985'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'E. ROSENSTEIN | „Z WIATREM”

| 46,5 x 39'

datowany na blejtramie: '1985'

estymacja:

**50 000 - 80 000 PLN**

11 200 - 17 800 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**





1985



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 jedno 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 kreatywną 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 szczególnie 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

30 †

## ERNA ROSENSTEIN

1913-2004

### „Pali się cisza”, 1995

olej/płótno, 56 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1996 | E. Rosenstein | „PALI SIĘ CISZA”

opisany na odwrociu na blejtramic: '„PALI SIĘ CISZA”

estymacja:

**30 000 – 50 000 PLN**

6 700 – 11 200 EUR

Twórczość Rosenstein charakteryzowała się tajemniczymi, zaskakującymi pod wieloma względami kombinacjami, w które artystka wplatała elementy zaczerpnięte z różnych sfer: świata nierealnego i rzeczywistego, duchowego i zmysłowego. W niezwykle swobodny sposób kojarzyła fantazję z rzeczywistością, a każda z jej prac stanowi swoistą wędrówkę poprzez świat przepełniony osobistymi doświadczeniami wyrosłymi na kanwie intymnych marzeń sennych, fantazji czy tęsknot. Prezentowana praca zatytułowana „Pali się cisza” z 1996 jest przykładem całkowicie abstrakcyjnej realizacji artystki, w której składowe elementy kompozycyjne łączy zaledwie wyczuwalny sens, lecz która jest efektem próby przybliżenia tego, co osobiste i intymne. W prezentowanej kompozycji artystka we właściwy dla siebie

sposób ukazała przenikające się ruchliwe kształty, które budzą skojarzenia z charakterystycznymi dla Rosenstein organicznymi formami bądź jęzorami ognia. Przebiegające przez płaszczyznę pracy rozedrgane linie namalowane są niezwykle szybko i dynamicznie. Linia w ujęciu artystki jest bowiem pewnego rodzaju zapisem, automatycznym, niczym niepoahamowanym działaniem. Tło pracy utrzymane jest w nasyconych, lecz nieco przygaszonych barwach bordo z niuansami ognistej czerwieni, na którym widoczne są punktowe uderzenia pędzla. Wizualna fantazja malarki łączy się z kreatywną funkcją tytułu, który sam wytwarza znaczenia oraz projektuje odbiór dzieła. Poetycki tytuł pozwala widzowi spojrzeć na płótno z zupełnie innej perspektywy, uwzględniając naddatek wykreowany w wyobraźni artystki.





31 †

**ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

**„Drabina niebieska”, 1988**

olej, technika własna/płyta pilśniowa, deska, 30 x 29 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Rosenstein | 1988'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1988 | 30x29 | „DRABINA | NIEBIESKA | E. Rosenstein'

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

6 700 - 11 200 EUR

„Człowiek w świecie współczesnym zagrożony jest przez biurokrację, rutynę, wygodnictwo oraz jałowe, a nazbyt szczerne 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**



32 †

**ERNA ROSENSTEIN**

1913-2004

„Daleko”, 1993

collage/papier, płótno, naklejone na deskę, 17 x 22,5 cm  
sygnowany i datowany l.d.: '1993 E. Rosenstein'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'12'5 x 18 | „DALEKO” | E. Rosenstein | 1993'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

„Malarstwo przychodzi ze świata, z moich przetworzonych wspomnień, ale też z tego, jaki jest w tej chwili zapach powietrza, powiew liści, ruch uliczny. Wszystko przepływa przeze mnie i coś wywołuje. Mogą tu nawet działać jakieś dalekie echa, sprawy astralne. Nie wiem. Jestem tylko narzędziem przekazującym w sposób właściwy mnie samej. Takim samym jak tusz, piórko, farba olejna, temperowa czy inna”.

**Erna Rosenstein**





33 †

**KAZIMIERZ MIKULSKI**

1918-1998

**„Znaki na płotach”, 1966**

olej/plótno, 98 x 77 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'K Mikulski | Kraków 66'

sygnowany i opisany na blejtramie:

'Kazimierz Mikulski Znaki na płotach'

na odwrociu nalepka wywozowa

estymacja:

**150 000 – 200 000 PLN**

33 000 – 45 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, Francja, 1966

„Szatan z anielicą w skrytości o coś się wadzili  
wieczorem anioł z diabłem już świat podzielili.  
Gospodarzu czas wreszcie rozpocząć wieczerzę  
dostarcz wódkę, dziewczęta – ja zmówię pacierze.  
Ćma za oknem do szyby przywarła stęskniona  
cienie w kątach powoli rozwijają macki.  
I północ na zegarze księżyc wnet wybije  
wampir w usta się wpije, zdrowie nasze pije”.

Kazimierz Mikulski, 1984



W świecie sztuki Kazimierz Mikulski znany był przede wszystkim jako twórca niezwykłego, surrealistycznego malarstwa, a także jako współtwórca legendarnego teatru Cricot 2, w którym występował jako aktor i niekiedy reżyser. Zajmował się też rysunkiem, poezją, ilustracją książek i czasopism dla dzieci, realizował filmy animowane i sztuki teatralne, a także rewelacyjne kolaże. Jakkolwiek związki sztuk plastycznych z teatrem wydają się czymś charakterystycznym i oczywistym dla krakowskiego środowiska skupionego wokół postaci Tadeusza Kantora, tzw. Grupy Krakowskiej i galerii „Krzysztofory”, postać Mikulskiego zdaje się szczególnie wyróżniać na tym tle: artysta przez ponad 3 dekady swojej aktywności zawodowej związany był z założonym przez Zofię i Władysława Jareńców i istniejącym do dziś Państwowym Teatrem Lalki i Maski „Groteska”, w którym działał jako kierownik plastyczny, tworzył scenografie, lalki, maski i kostiumy do klasycznych utworów Brechta, Jarry’ego, Jerszowa, Mrożka czy Różewicza. W swojej twórczości malarskiej Mikulski pozostawał początkowo pod wpływem epoki: malowane płaszczyznowo, postimpresjonistyczne martwe natury i scenki rodzajowe z czasów tuż powojennych zdradzają zapamiętanie artysty w kierunku Paryża i takich artystów, jak Bonnard czy Matisse, następnie, w okolicach I wystawy Sztuki Nowoczesnej, w której artysta brał udział, jego prace porównywano do obrazów Paula Klée i – przede wszystkim – Joana Miró. Szybko jednak artysta odnalazł własny, niepodrabialny styl, o którym Janusz Głowacki pisał w katalogu dużej wystawy monograficznej artysty: „Przyzwyczajeni jesteśmy do pewnego schematu myślowego, logicznie prowadzącego nas od detalu, szczegółu, analizy do uogólnienia – syntezy, co można by przełożyć na język plastyki: od realizmu do abstrakcji. Tymczasem u Mikulskiego obserwujemy kolejność nieco inną. Od uproszczonej, bogatej kolorystycznie wizji rzeczywistości, jaką realizował tuż po wojnie, do abstrakcji ok. roku 1948, po czym zwrot ku realizmowi niemal renesansowemu w precyzji odwzorowania rzeczywistości” (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Łódź 1987, b.p.). Podobnie historyk sztuki związany z paryską „Kulturą” i „Tygodnikiem Powszechnym”, Tadeusz Chrzanowski, kojarzy malarstwo Mikulskiego z tradycjami renesansu i manieryzmu raczej niż z przetaczającą się nad Europą w latach między- i powojennych falą surrealizmu: „u Mikulskiego więcej jest z Arcimboldiego niż z Magritte” (tamże). Autor buduje też formalne paralele pomiędzy krakowskim „Balzakiem” a Łukaszem Cranachem Starszym w zakresie posługiwania się jasno zdefiniowanym konturem, płytkością kompozycji umieszczonej w umownej przestrzeni, płaszczyznowością w stosowaniu „oczyszczonych” tonów barwnych, a nawet w ujęciu erotyki „loliłkowatych dziewczyn”: Madonn Cranacha i lalek-manekinów Mikulskiego. Prezentowane w niniejszym katalogu płótno stanowi przykład późnego okresu twórczości artysty. W końcu lat 80. i w latach 90. obrazy Mikulskiego zaczynają przypominać plansze do filmów rysunkowych czy makiety komiksów. Jeszcze bardziej płaskie i groteskowe, o szkicowo zarysowanym krajobrazie rodem z dziecięcych rysunków, gdzie trawa jest zawsze zielona, a niebo niemal zawsze błękitne, zdumiewają jaskrawą, poniekąd charakterystyczną dla całej epoki transformacją kolorystyką. O pracach tych pisał Mieczysław Porębski: „Balzak-Mikulski chętnie balansował już wtedy na tej niebezpiecznej linii, która rozmierza dystans nad przepaścią, jaka otwiera się między uprzemysłowioną i zmultiplikowaną przez tak zwane środki przekazu wyobraźnią, a właśnie ową potrzebą odejścia, potrzebą dystansu, kontrolnego spojrzenia z drugiego wysoce artystycznego, jak się to czasem teraz określa, brzegu. Za granicą robił to pop-art., sztuka z natury swej niejednoznaczna, myląca, cyniczna i zafascynowana, zbuntowana i uległa. Polski pop-art., który robił Balzak, dalej był liryczny, (...) zanurzony w zielonym listowiu tajemniczego działkowego ogródka, gdzie zdarzyć się może wszystko, choć nie zdarza się nic, bo skąd by” (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Łódź 1987, b.p.).





Kazimierz Mikulski w pracowni, fot. Waclaw Klag / REPORTER



34 †

**KAZIMIERZ MIKULSKI**

1918-1998

„Gniewni”, 1961

olej/ płótno, 70 x 50 cm  
na odwrociu nalepki wywozowe i wystawowe

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 000 - 34 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

Indywidualna wystawa malarstwa, Uppsala, 1964

„17 Polish Painters”, D’Arcy Galleries, Nowy Jork, 1966

**LITERATURA:**

17 Polish Painters, katalog wystawy, wstęp Ryszarda Stanisławskiego,  
tłum. Krzysztof Klinger, Nowy Jork 1966, Warszawa 1965, s. nlb.

„Prawie nigdy nie mam gotowego projektu obrazu.  
Przystępując do pracy istnieje we mnie niedookreślony pomysł, który w miarę malowania konkretyzuje się, rozwija i często prowadzi mnie w zupełnie nieprzewidzianym kierunku”.

**Kazimierz Mikulski**



35 †

**JAN TARASIN**

1926-2009

**„Przedmioty uwolnione VI”, 1993**

olej/ płótno, 90 x 130 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Tarasin 93'

estymacja:

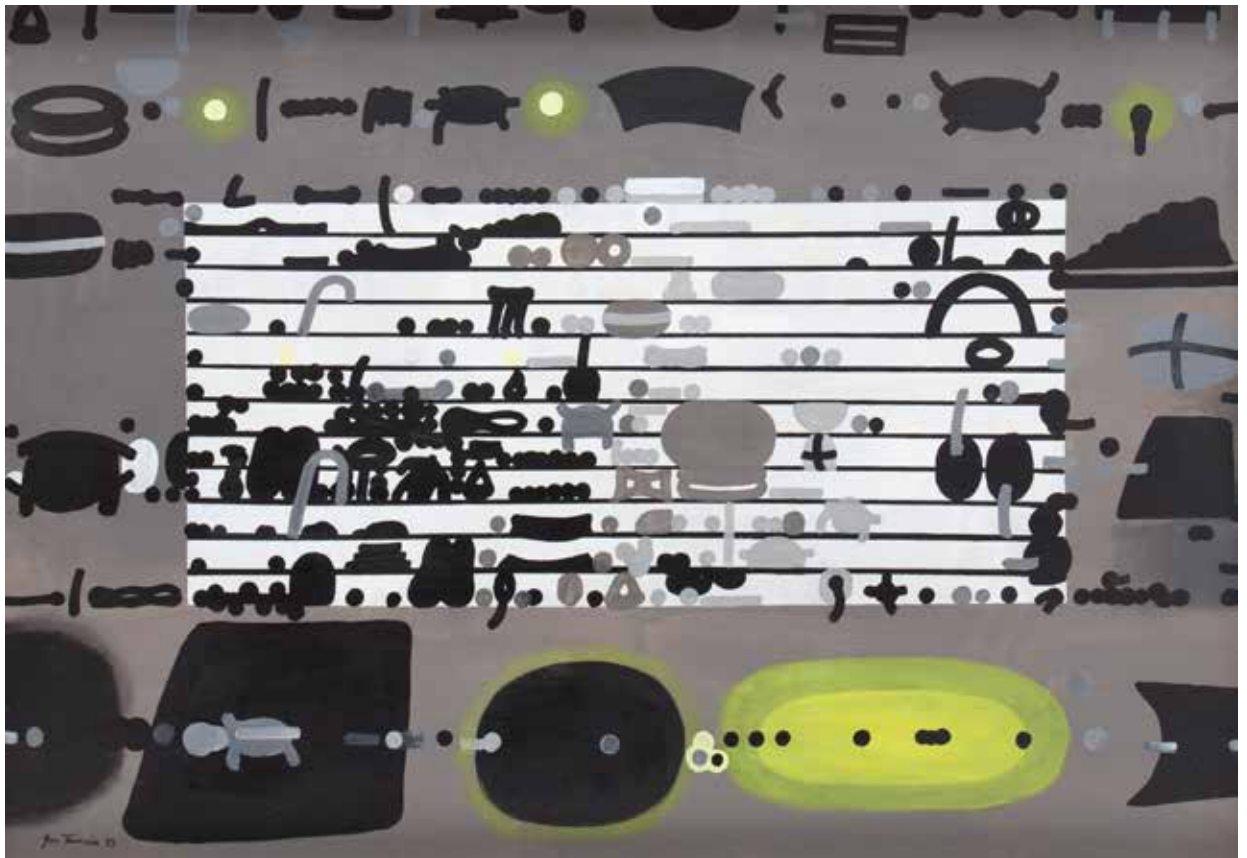
**120 000 - 200 000 PLN**

26 700 - 44 500 EUR

**OPINIE:**

do obiektu dołączony atest Jakuba Tarasina

Prezentowana praca pochodzi z relatywnie późnego okresu twórczości artysty. W latach 90. Tarasin pokazywał swoje płótna na wielu wystawach indywidualnych w Polsce oraz za granicą, m.in. w Lipsku, Bielefeld, Kolonii czy Londynie. W 1995 odbyła się retrospektywa autora w Galerii Zachęta. W kolejnym roku przeszedł on na emeryturę. Lata 90. to również okres zmian w jego sztuce. W tym czasie przestrzeń i znaki pojawiające się w dziełach zaczęły nabierać kolorów: gama barwna uległa rozszerzeniu, stała się gęstsza, a tło przenikało się z namalowanymi przedmiotami.











36 †

**JAN TARASIN**  
1926-2009

**„Przedmioty III”, 1965**

olej/ płótno, 73 x 92 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Tarasin 65'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'J. Tarasin | 1965 | „PRZEDMIOTY”'  
na blejtramie nalepka wywozowa do Nowego Jorku z Desy, nalepka wystawowa z D'Arcy Galleries i nalepka z datą zakupu

estymacja:

**180 000 - 250 000 PLN**

40 000 - 56 000 EUR

**POCHODZENIE:**

D'Arcy Galleries, Nowy Jork

kolekcja prywatna, USA

**WYSTAWIANY:**

„17 Polish Painters”, D'Arcy Galleries, Nowy Jork, 1966-1967

**LITERATURA:**

17 Polish Painters, katalog wystawy, wstęp Ryszarda Stanisławskiego, tłum.  
Krzysztof Klinger, Nowy Jork 1966, Warszawa 1965, s. nlb. (il.)







„Przedmioty bezinteresowne, przedmioty policzone pojawiają się od kilku lat na płótnach Tarasina. Układa je rytmicznie na śmiało rozmalowanej płaszczyźnie. Znajduje dla nich miejsce po dłuższej rozwadze. Czasem szybko przygwadźda wymykającą się smugę, plamę, kreskę... Napięcie zawarte jest w ruchu przedmiotów. W skupieniu drobnych elementów wokół formy centralnej, która zostaje przez nie osaczona, atakowana, niepokojona z różnych stron. Natomiast układ kompozycyjny obrazu, rozłożenie akcentów, ściśle określenie formy brył i płaszczyzn – jest wyrazem dążności do harmonii i równowagi”. Aleksander Wojciechowski, wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Jana Tarasina, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960

Pochodząca z amerykańskiej kolekcji prezentowana kompozycja „Obiekty III” autorstwa Jana Tarasina znalazła się w Stanach Zjednoczonych przy okazji wystawy „17 Polish Painters”, mającej miejsce w Nowym Jorku w okresie 1966–67. Wystawa zorganizowana przez warszawską Galerię Desa we współpracy z D’Arcy Galleries celowo nawiązywała do słynnej poprzedniczki „15 Polish Painters” w MoMA oraz cyklu mniejszych wystaw – w Gres Gallery w Waszyngtonie, Contemporary Art Gallery w Chicago, Felix Landau Gallery w Los Angeles i Galerie Chalette w Nowym Jorku. Głównym zamysłem było zaprezentowanie rozwoju artystów znanym już w USA oraz pokazanie kilku nowych, niemniej interesujących. Wybitnie dobra prasa wystawy w MoMA w 1961 spowodowała długofalowe zainteresowanie twórczością polskich artystów awangardowych. „17 Polish Painters” podsycało ową fascynację, dzięki której sztuka zza żelaznej kurtyny w dalszym ciągu cieszyła się uznaniem międzynarodowego gremium kolekcjonerów i ekspertów.

Przed 1967, prace urodzonego w 1926 roku Jana Tarasina nie były znane za oceanem. W Polsce był artystą popularnym i uznanym, członkiem reaktywowanej Grupy Krakowskiej, wykładowcą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przed „17 Polish Painters”, poza Polską prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych w Galerie Lambert w Paryżu, Konstsalongen

w Uppsali i Pinka Gallery w Rotterdamie. Obrazy Tarasina znalazły się też na genewskiej wystawie „Pologne – 50 Ans de Peinture” w Musée d’Art et d’Histoire w 1959, Biennale w Paryżu, Ljublanie, San Marino, wystawach polskiej sztuki w Bochum i Kassel oraz zbiorowej wystawie sztuki współczesnej w Uppsali. W 1962 Jan Tarasin wyjechał w bardzo ważną dla jego twórczości podróż do Chin i Wietnamu. Nowojorska wystawa była więc swoistym aktem podbicia nowego ładu i możliwością nadania nowego tempa międzynarodowej karierze tego artysty. W połowie lat 50. przedmioty na obrazach Tarasina zaczęły stopniowo tracić swoje podobieństwo do pierwowzorów, pozbywając się powierzchniowych skojarzeń i nabierając nowych, własnych cech. Duży wpływ na zmianę w twórczości miał wspomniany wyjazd stypendialny do Azji. Artysta zwiedził Hanoi, Haiphong nad Zatoką Tonkińską i Pekin. Obcowanie z nieznaną wcześniej kulturą wpłynęło na jego postrzeganie przestrzeni w obrazie.

Po raz pierwszy pojawiła się wyrazista, odcinająca całość linia symbolicznie rozumianej granicy – horyzontu czy tytułowego brzegu – która otwierała jego abstrakcyjne kompozycje na nowe konteksty i interpretacje. Motyw dwóch odciętych od siebie plam kolorystycznych z wplecionymi w nich pozornie przypadkowymi układami przedmiotów odwołuje się do wschodniej, medytacyjnej estetyki. Bogusław Deptuła pisał: „(...) Tarasin (...) traktował malowanie jako narzędzie poznania i porządkowania świata. Świat – który jawił mu się jako nieustanny ruch i bałagan – porządkował swoimi obrazami, wprowadzając w nich własny malarski rygor. Ale to właśnie w owym pierwotnym bezładzie tkwi siła, bałagan jest porządkiem tego świata, na co Tarasin łatwo się godził. Fascynowały go przedmioty – w nich widział główną składową otaczającej nas rzeczywistości. Zarazem w jego obrazach przedmioty te pojawiały się jako znaki, a nie konkretne rzeczy. (...) Tarasin wiedział, że nie opowie całej historii świata, nie takie były zresztą jego zamiary, mówił: „To temat mnie wybrał, a nie ja temat. (...) Jeśli go człowiek przyjmie, mniej się szamocze, zaczyna się ze sobą zgadzać, nawet widzi w tym satysfakcję” (Bogusław Deptuła, Wspomnienie o Janie Tarasinie, źródło: [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com)).







37 †

**JAN TARASIN**

1926-2009

**„Przedmioty policzone”, 1976**

olej/ płótno, 46 x 61,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 76'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Tarasin 76 | „Przedmioty policzone”

estymacja:

**70 000 - 100 000 PLN**

15 600 - 22 300 EUR

**POCHODZENIE:**

Dom Aukcyjny Polswiss Art, 2003

Dom Aukcyjny Polswiss Art, 2010

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 169 (il.)

„Danuta Kern: Pana obrazy są dla mnie jakby zapisem, partyturą. Wyobrażam sobie, że te znaki, którymi pan komponuje obraz, są hieroglifami, skrótami pojęć, znaczeń, myśli. Daje to dużą swobodę, a nawet dowolność interpretacji zakodowanych w nich treści. Czy istnieje klucz do odszyfrowania tego alfabetu?

Jan Tarasin: Te znaki zawsze będą się w pewnym stopniu powtarzać. Ich kształt nie jest dla mnie istotny. Moje obrazy nie mają ani początku, ani końca. Pani powiedziała – kompozycja – ale one mogą tak się ciągnąć w nieskończoność. To, co robię, jest to monotony zapis, bez przerwy czymś zakłócany. W ten sposób powstaje dramaturgia. Są to jakby monotonne szeregi, w których nic nie powtarza się dwa razy. A pojawiające się nieregularności, przypadki i zakłócenia tworzą nowy rytm”.

(fragment wywiadu, [w:] „Co po Cybisie?” katalog wystawy, [red.] Michał Jachufa, Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 89).





38 †

**JAN LEBENSTEIN**

1930-1999

**„Figura nr 185”, 1963**

olej/ płótno, 79,5 x 81 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Lebenstein 63'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein 185 | Figure no. 185 | 1963'

na odwrociu nalepki z Societe Auxiliaire des Expositions Palais des Beaux Arts w Brukseli, Galerie Lacloche w Paryżu oraz papierowa nalepka Salonu Sprzedaży Dzieł Sztuki przy T.S.P. w Krakowie z odręcznym opisem obrazu

estymacja:

**120 000 – 200 000 PLN**

26 700 – 44 500 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Lacloche, Paryż

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

Palais des Beaux Arts, Bruksela, 1964

Galerie Lacloche, Paryż 5.09-5.12.1964

**LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, Urszula Hofman (red.), Warszawa 2018, s. 106 (il.)

„Zawsze miałem kłopoty z naturą, moją własną, naturą innych, naturą przedmiotów. To, co maluję, wyraża może te kłopoty, czasami je oswajając. Wolałbym z pewnością być ‘szczęśliwym człowiekiem’ niż malować. Malarstwo związane jest z moimi własnymi, osobistymi problemami. Obraz jest skrótem długiej historii i jakby zaklinaliemy tej historii. Dobrze jest żyć w epoce, kiedy tego rodzaju przesady prywatne uważane są znowu za sztukę. Ale to nie jest zbieg okoliczności: problemy innych ludzi są różne od moich, lecz natykają się oni na takie same trudności zewnętrzne. Jeśli zaś idzie o inny aspekt sprawy, moje malarstwo i malarstwo innych, czy raczej moje historie i wystawy, muzea, moje miejsce we ‘wspólnym malarstwie’ – myślę, że malarstwo współczesne jest jak sieć kolejowa. Lokomotywy nie wiedzą, dokąd jadą, ważne jest dla nich tylko jechanie”.

Jan Lebenstein



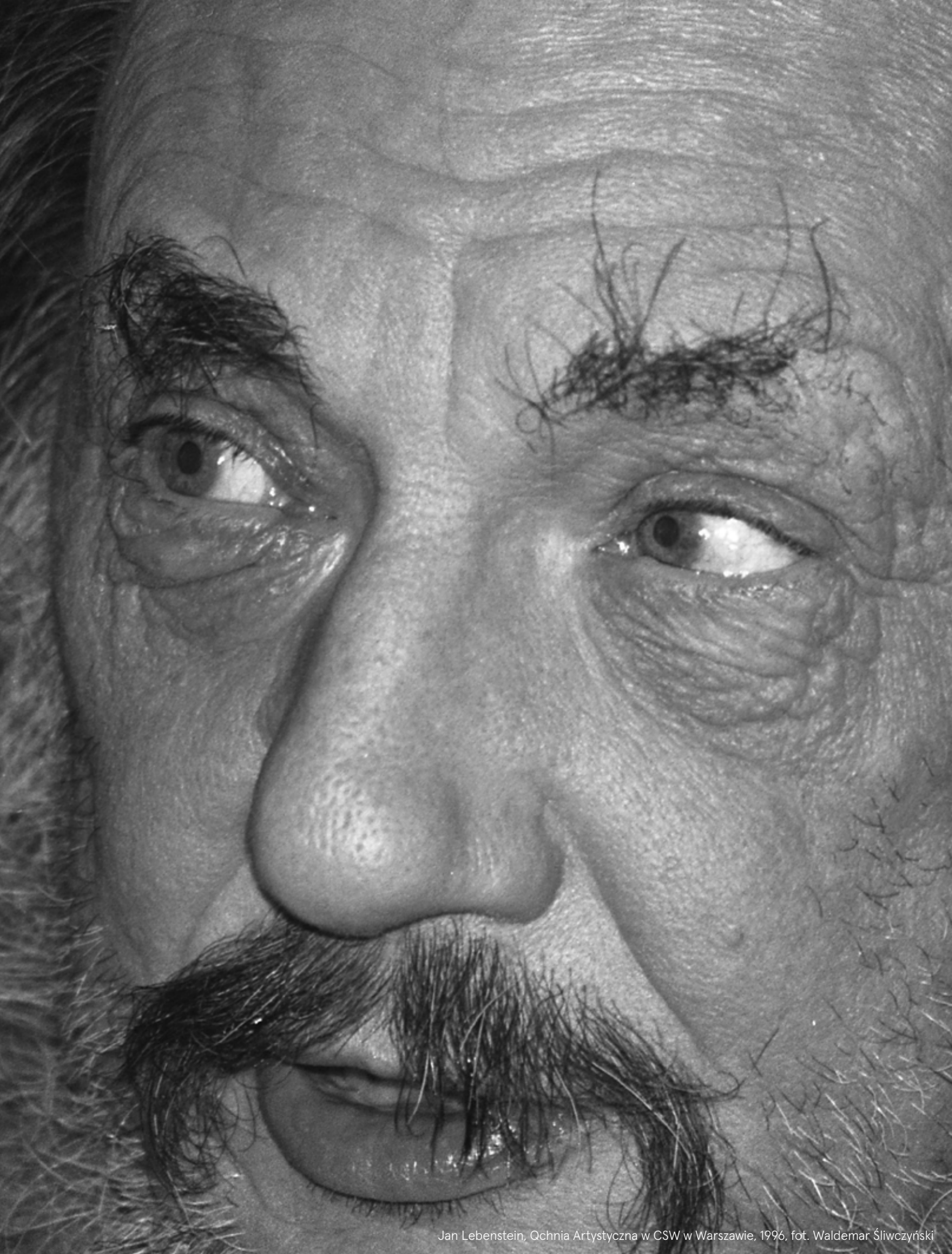
„Figury osiowe” Jana Lebensteina stanowią jeden z najbardziej rozpoznawalnych cykli malarskich w historii współczesnej sztuki polskiej. Artysta tworzył je od końca lat 50. – początkowo w Rembertowie, następnie zaś w Paryżu, dokąd wyemigrował w 1959. Genezą „Figur osiowych” są tzw. Figury kreślone – wertykalne obrazy z drugiej połowy lat 50. przedstawiające figurę ludzką dość ciasno umiejscowioną w ramach kompozycji. Figury te zmieniały się w kierunku coraz większych uproszczeń i stopniowego zatracania rozpoznawalnych cech ludzkich ku celebracji formy i materii malarskiej. „Figury osiowe” powstawały zarówno w technice olejnej na płótnie, jak i malowane były gwaszem na papierze – pierwotnie milimetrowym, skąd pochodziła nazwa „kreślone”. Charakteryzuje je wertykalny, osiowy podział, wzdłuż którego rozkładają się płaszczyzny barw. W ten sposób tworzy się w obrazie aluzja do przedstawienia nieokreślonej natury postaci czy stworzeń.

Prezentowana praca stanowi znamienity przykład formuły, jaką osiągnęły „Figury osiowe” około 1960: kompozycja o silnie zaznaczonej osi pionowej, zamknięta w wąskim kadrze całkowicie wypełnianym przez centralne wyobrażenie. Charakterystyczne opracowanie powierzchni, skupienie na materii malarskiej, owocuje chropowatością przypominającą fakturę kory drzewa, gadziej skóry lub owadziego pancerza. Rok 1960 stanowi końcowy etap fascynacji artysty hieratycznymi, niemal posągowymi postaciami. To okres, w którym artysta przewartościowuje swoją ideę: bardziej niż na geometryczną, abstrakcyjną regułę kładzie nacisk na przedstawienie figur, wzbogaca fakturę i materię malarską. Dominująca w płytkiej, płasko opracowanej przestrzeni kompozycji postać wciąż wydaje się przytwierdzona do głównej, wertykalnej osi płótna, jednak zyskuje coraz bardziej organiczne, coraz mniej „ludzkie” kształty. Powierzchnia „figur” zyskuje wymiar reliefu – prace z tego cyklu są zaliczane do nurtu tzw. malarstwa materii.

Lata 1959–61 były niewątpliwie kluczowe w karierze artysty. W 1959 Lebenstein otrzymał Grand Prix i Biennale de Paris i choć przyznanie nagrody artyście z żelaznej kurtyny było w dużej mierze motywowane politycznie, to bez wątpienia podtrzymało tendencję zainteresowania sztuką artystów z Europy Środkowej, która ku zaskoczeniu zachodniej krytyki, mimo swej izolacji, okazała się zaskakująco aktualna w stosunku do najnowszych zachodnich tendencji. W tym samym roku Lebenstein, w ramach stypendium związanego z nagrodą, przeniósł się Paryża. Kontynuował tam i rozwijał swój cykl „Figur osiowych” zapoczątkowany jeszcze w latach 50. w Rembertowie.

Dzięki bogatej dokumentacji fotograficznej jego studia („Life” i „Time” po sukcesie paryskim kilkakrotnie wysyłały do niego fotoreporterów) wiemy dość dużo o sposobie, w jaki artysta tworzył swoje kompozycje. Lebenstein, artysta niewysoki, rozkładał zazwyczaj płótno na podłodze albo na stole. Tworzył poprzez rozprowadzanie farby na płaszczyźnie płótna, a nie poprzez kładzenie jej płasko – stąd reliefowy charakter wielu „figur”.

W 1961 z kolei, dzięki współpracy z nowojorską galerią Chalette, Lebenstein zaprezentował swoje prace na legendarnej wystawie „Fifteen Polish Painters” w MoMA. Tym samym został uznany za jednego z najważniejszych polskich malarzy. Jak pisał we wstępie do katalogu komisarz wystawy Peter Selz: „Jego wyobraźnia jest wysoce oryginalna: wytworzył on osiowe, niemniej asymetryczne figury, które łączą geometryczne i mechaniczne formy z organizmami, które przypominają zarówno rośliny, jak i postacie. Same figury rozpościerające się i rozciągnięte wzdłuż pionowych osi obrysowane są wyraźnym konturem i zdecydowanie wypelnione – jednak często zdeformowane zostają z płynnym tłem naruszającym ich powierzchnie. Przywołują one ludzki szkielet, ale człowieczeństwo nie jest nigdy naprawdę zaznaczone. Całościowy obraz człowieka pozostaje jednak niejednoznaczny i nawet bardziej ambiwalentny” (15 Polish Painters, katalog wystawy, New York 1961, s. 11).



Jan Lebenstein, Qchnia Artystyczna w CSW w Warszawie, 1996, fot. Waldemar Śliwczyński



39 †

**ALEKSANDER KOBZDEJ**

1920-1972

**Kompozycja szara, 1958**

olej/ płótno, 67 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kobzdej | 1958'

estymacja:

**25 000 - 30 000 PLN**

5 600 - 6 700 EUR

„(...) Osobliwy wypadek, gdy przy przeradzaniu się obrazu w inny obraz, przeskakuje iskra. Wydaje się, że pasja wychwytywania takich momentów determinuje rytm rozwoju twórczości Kobzdeja w daleko większym stopniu niż jakiegokolwiek czynniki zewnętrzne. Jest to rytm ciągłego dialogowania, destrukcji i wznoszenia – i o tym chyba przede wszystkim chcą nam powiedzieć te obrazy, które nie mają ochoty poddawać się racjonalizacji, nie chcą się w zwykły sposób podobać, ale nie chcą też nikogo nawracać”.

**Jerzy Stajuda**



40 †

## ALEKSANDER KOBZDEJ

1920-1972

### „Wisła II”, 1961

olej/ptótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kobzdej | 1961'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER KOBZDEJ |

„WISŁA II” | 1961 | 100 x 81

na odwrociu nalepki z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy

estymacja:

**60 000 – 80 000 PLN**

13 400 – 18 000 EUR

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 go 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 doskonałe 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.

Prezentowana praca jest ciekawym przykładem ćwiczeń Kobzdeja w formie i kolorze. „Wisła II” to znakomite studium faktur i barw, impresja na temat zjawisk przyrody, które, obok metafizycznych przedstawień, często pojawiały się w twórczości artysty („Południowy” (1959), „Czarna wyspa” (1961), etc.). Praca powstała niedługo po wielkim sukcesie artysty w São Paulo, gdzie podczas V Biennale Sztuki w 1959 roku otrzymał on drugą, prestiżową nagrodę (tzw. Prix Materazzo) za cykl obrazów „Idole”. Zapowiada rozwijaną od 1966 roku serię „Szczeliny”, w której skumulowały się wszystkie doświadczenia artysty związane z materialnością obrazu.





41 †

**RAJMUND ZIEMSKI**

1930-2005

„Znak niebieski”, 1959

olej/ płótno, 61 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'R. ZIEMSKI | 59'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'R. ZIEMSKI | „ZNAK NIEBIESKI” | 61 x 100'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 9 000 EUR

„Jest pewien czynnik, na którego uzyskaniu od lat mi zależy. A mianowicie to ‘coś’, co sprawia, że stojąc przed Rembrandtem, nie mamy ochoty opowiadać dowcipów. Druga sprawa – dążę zawsze do spotęgowania dramatu. Nawet do krzyku. Dla mnie sztuka jest sprawą egzystencjalną, najprościej – ludzką”.

Rajmund Ziemiński







Rajmund Ziemiński w pracowni, lata 60., fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty



42 †

## **ALFRED LENICA**

1899-1977

„Przycisk”, 1968

olej/tektura, 70 x 50 cm  
sygnowany p.d.: 'lenica'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja spadkobierców Alfreda Lenicy  
kolekcja prywatna, Polska, od 1999

### **WYSTAWIANY:**

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych - Zachęta,  
Warszawa, 6.03.-24.03.1974

### **LITERATURA:**

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, katalog wystawy indywidualnej w CBWA - Zachęta,  
Warszawa 1974, poz. kat. 558  
Alfred Lenica, katalog wystawy, red. Beata Gawrońska-Oramus, Muzeum Narodowe  
we Wrocławiu 2014, ss. 188 i 388 (il.)

W poczet członków Grupy Krakowskiej Alfred Lenica oficjalnie wstąpił w 1965 roku. Od wielu lat związany był z nią jednak artystycznie i ideowo. Poetyka surrealizmu jako formuła artystycznej wypowiedzi zbliżała jego poszukiwania do dokonań innych członków grupy, najwięcej konotacji odnaleźć możemy w twórczości Erny Rosenstein. W kwestiach formalnych oboje artystów cechuje emocjonalne podejście do materii malarskiej. Lenica komponował swoje płótna z pietyzmem, nakładał na siebie kolejne warstwy kolorów, te najbardziej świetliste zawsze pozostawiając w głębi obrazu. Zbierając zamierzone warstwy farby tekturowymi narzędziami, odkrywał płytsze lub głębsze jej pokłady. Światem Lenicy rządzą namiętności - lęki i niepokoje, chaos sprzecznych dążeń, odwieczna walka przeciwieństw. W obrazach Lenicy odbija się także witkiewiczowska koncepcja zdeterminowanego przez zmysły poznania rzeczywistości i jej pozornie warstwowego charakteru oraz schulzowskie utożsamienie witalności i biologizmu z materią.



43 †

**ALFRED LENICA**

1899-1977

„Wyparty”, 1964

olej/tektura, 32 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica' oraz opisany na odwrociu: '1964 | Lenica'

estymacja:

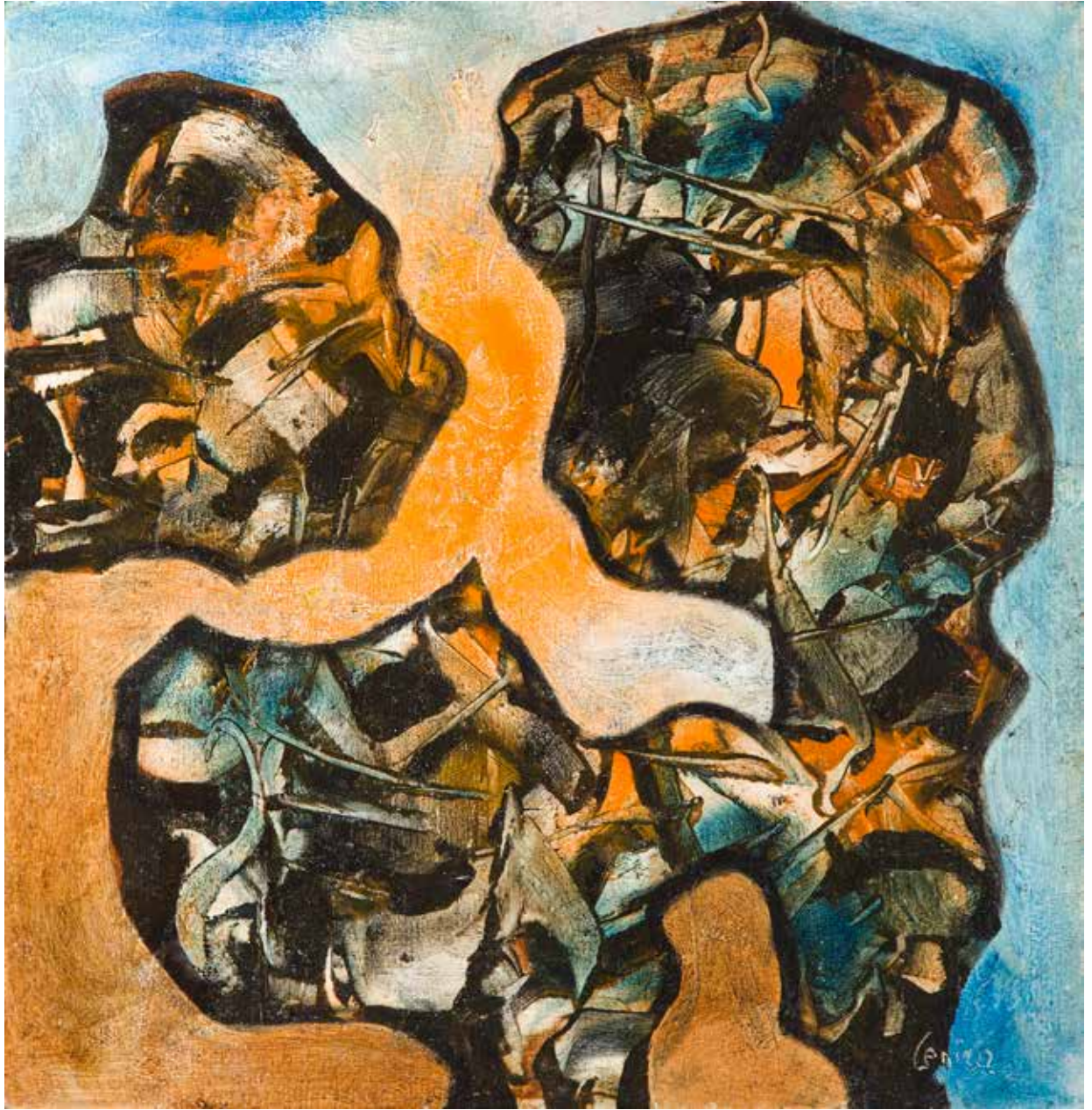
**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 9 000 EUR

„(...) z malarstwem tasyzmu łączył Lenicę zawsze obecny w jego malarstwie moment akceptowanego, a nawet programowanego przypadku, z malarstwem gestu – ‘grafologiczny’ ślad ruchu dłoni prowadzącej narzędzie po powierzchni płótna. Z surrealizmem – spontaniczny, automatyczny zapis stanów psychicznych (...) i ten związek wydaje się podstawowy. Gdy tamte bowiem dotyczą tylko metody i techniki działania – ten określa podstawę twórcy”.

**Bożena Kowalska**







44 †

## JACEK SEMPOLIŃSKI

1927-2012

„Twarz”, 1973

olej/płótno, 81,5 x 65,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Sempoliński | '73 | Twarz'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

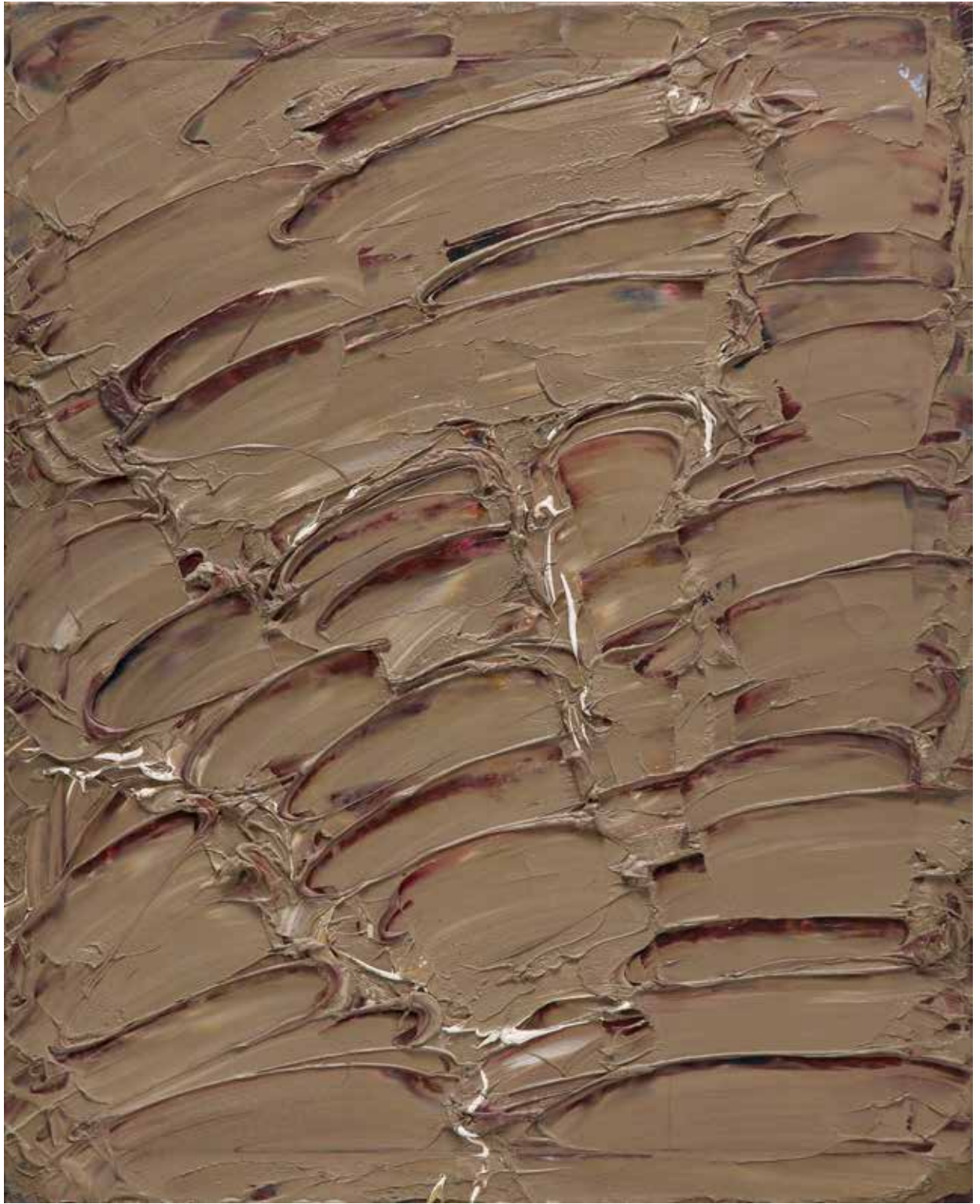
4 500 - 6 700 EUR

Jacek Sempoliński realizował cykl „Twarz” od 1971. Obrazy, które powstały w jego ramach charakteryzują się abstrakcyjną formą, ekspresyjną, pełną dramatycznego modelunku kolorystyką i wyrazistą fakturą potęgowaną przez mocno zaakcentowany dukt pędzla. Język wypowiedzi artysty kształtował się na podstawie tradycji przedwojennego koloryzmu oraz etosu tzw. pokolenia Arsenatu 1955 roku. To dzięki niemu Sempoliński wprowadzał do swoich płócien dramatyzm i emocjonalność traktowane jako elementy dzieła o takiej samej wartości jak aspekty czysto formalne.

Według badaczy najważniejsza była dla niego obserwacja zjawisk naturalnych, które w swojej działalności twórczej łączył ze światem przeżyć wewnętrznych. Teresa Sowińska pisała: „Dla metody twórczej Sempolińskiego znamienne będzie przede wszystkim głębokie przeżywanie natury – podstawowego źródła inspiracji jego dzieł, przedmiotu niezliczonych i wciąż ponawianych studiów i dociekań. Lecz wzajemne związki między naturą, a jej malowanym wizerunkiem ulegają swoistemu rozluźnieniu. Zaciera się zewnętrzne podobieństwo ze znanymi, potocznie postrzeganymi widokami przedmiotów. Następuje proces przetworzenia konkretnego, który, poddany porządkującym zabiegom myśli i wyobraźni autora, przeradza się w zespół czysto plastycznych, choć nie pozbawionych aluzyjności znaków. Inaczej mówiąc, obraz natury zamienia się w swobodną grę barwnych płaszczyzn, w kompozycję niemal abstrakcyjnych form, co powoduje, iż obrazy Sempolińskiego odbierane są często w kategoriach sztuki bezprzedmiotowej, nieprzedstawiającej. Wrażliwość widza aktywnie współdziałająca z jego wyobraźnią pozwala jednak na rozszyfrowanie znaków języka plastycznego, jakim posługuje się artysta. Pozwala odnaleźć w jego malarstwie całe rejony wysublimowanego piękna krajobrazów, bogactwo i wielorakość nastrojów,

wrażeń, uczuć, refleksji, a wszystko to jest wyrażone przez taką syntezę formy, która eliminując cechy nieistotne, szczegóły drugorzędne – utrwała i pogłębia najogólniejszy wyraz. (...) Analizując środki artystycznego wyrazu dzieł Sempolińskiego, zauważymy, że elementem budującym określone nastroje jego płócien jest kolor. W organizacji malarskiej przestrzeni obrazów, utkanej z nieuchwytnej jakby materii koloru i światła, przejawia się fascynacja artysty nieograniczonymi możliwościami barwy i mistrzowskie wykorzystanie jej działania. Sposób kładzenia farby, pozornie spontaniczne, lecz w istocie przemyślane nawarstwienie gęstych jej smug i płatów o zróżnicowanej fakturze, bogatej materii malarskiej – w znacznym stopniu określa emocjonalną skalę odczuć, jak również dynamiczną ekspresyjność płócien. Bogactwo materii malarskiej w znakomity sposób dopełniają wyszukane, z bezbłędnym wyczuciem komponowane harmonie kolorystyczne, często podporządkowane jednej zasadniczej barwie o subtelnie zróżnicowanej gradacji tonów” (Teresa Sowińska, Jacek Sempoliński, [w:] Katalog wystaw indywidualnych malarstwa w warszawskich zakładach pracy, listopad 1971 – kwiecień 1972, s. nlb.).

Prezentowana „Twarz” Sempolińskiego wyróżnia się niezwykłą poetyką barwną. Spośród beżowych tonów nakładanej warstwowo farby wyziera odcienie innych kolorów, które – wydaje się – czekały ukryte pod powierzchnią, by odsłonić się przed widzem dzięki zamaszystym pociągnięciom dłoni artysty. Prace z tego cyklu w szczególności pokazują mistrzostwo Sempolińskiego w operowaniu materią farby i nadawaniu jej podmiotowości, a jednocześnie jego zdolność do poruszania problemów metafizycznych.



45 †

**ADAM MARCZYŃSKI**

1908-1985

**Bez tytułu, 1953**

kolaż/tektura, 60 x 49,3 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: „Marczyński 1953”

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 300 - 17 800 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Adam Marczyński 1908-1985”, wystawa monograficzna, Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków, marzec-kwiecień 1985; Ośrodek Propagandy Kultury i Sztuki Park im. H. Sienkiewicza, Łódź, wrzesień-październik 1985

**LITERATURA:**

Adam Marczyński 1908-1985, katalog wystawy monograficznej, Kraków, 1985, poz. kat. 23

Malarze polscy XIX i XX wieku: mała encyklopedia rynku sztuki, Kraków, 2004, s. 183 (il.)

“Współczesność – obfitująca w odkrycia zmieniające pojęcie o budowie świata materialnego, musi oddziaływać na świadomość artysty i zmusza go do znalezienia takiej odrębnej formy plastycznej, która by tę nową świadomość najlepiej wyrażała”.

**Adam Marczyński**





46 †

**KAJETAN SOSNOWSKI**

1913-1987

**Kompozycja z cyklu „Obrazy puste”, 1964**

olej/ płótno, 93,5 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 64'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Oł 6/2 - 6 | O III - 32 | KAJETAN SOSNOWSKI'

estymacja:

**40 000 - 50 000 PLN**

8 900 - 11 200 EUR





Kajetan Sosnowski, lata 60. XX w., z archiwum rodziny artysty

Wybitna krytyczka 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 rolę 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. Sosnowski był artystą nieustająco poszukującym i eksperymentującym. Pociągała go wieloznaczność nieokreślonych form, które na płótnie mógł kojarzyć w dowolnych konfiguracjach oraz konstruować ich barwne oraz fakturowe kombinacje. Z końcem lat 50. artysta, niemal całkowicie odrzucił wartości emocjonalne i skupił się na materialnych cechach swojej twórczości. Sam proces redukcji środków malarskich oraz oczyszczania prac ze zbędnych elementów kompozycyjnych doprowadził go do sformułowania koncepcji ‘pustego obrazu’. Te utrzymane w jednolitej barwie kompozycje, rozświetlone wewnętrznym światłem, powstawały na przełomie lat 50 i 60. Artysta rozprowadzał farbę dłonią po płótnie, bez użycia dodatkowych narzędzi. Ujawniona została wówczas fascynacja Sosnowskiego urodą i naturą światła, która stała się podstawą tworzonych przez niego, ascetycznych kompozycji. Niezwykle skrupulatne studia nad zjawiskami barwnymi, przestrzenią kompozycji oraz światłem zaowocowały powstaniem kolejnych prac, które artysta częstokroć łączył w serie. W II połowie lat 60. Sosnowski podejmował eksperymenty mające na celu wywołanie doznań powidokowych. Te liczne badania oraz analiza widma spektralnego dały swój rezultat w rozpoczętym w 1965 roku cyklu ‘Polipytków’, gdzie artysta zestawiał ze sobą kilka obrazów o np. dopełniających się kolorach. Wyjątkiem w twórczości Sosnowskiego opierającej się na rozważaniach intelektualnych był cykl ‘obrazów szytych’ z 1975 roku, gdzie na pozysywanych z fragmentów surowego płótna kompozycjach artysta podkreślał związek sztuki ze światem natury. Prezentowana kompozycja pochodzi z 1964 roku jak w soczewce skupia wszystkie charakterystyczne dla Sosnowskiego założenia zarówno ideowe jak i formalne. Z pozoru minimalistyczna, niemal ascetyczna, pozbawiona przedstawieniowego odniesienia kompozycja, utrzymana jest w typowej dla artysty beżowej tonacji, gdzieś tam tylko widzimy kobaltowe plamy będące wynikiem gestu malarskiego. Warto zwrócić uwagę na bogactwo efektów fakturalnych oraz niezwykłą świetlistość jaką emanuje praca. Sama kompozycja przywodzi na myśl kontemplacyjną, mikrobiologiczną strukturę, której prostota oraz surowość stanowią o niebywałym kunszcie Sosnowskiego oraz składają się na wyjątkowy wyraz magii.



47 †

**KAJETAN SOSNOWSKI**

1913-1987

**Kompozycja, 1964**

olej/ płótno, 100 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 64'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu (dwa opisy - wtórne użycie płótna): KAJETAN SOSNOWSKI | obraz olejny | 01-12/1-14 | 81x100 | 1960 [adres] oraz '14-29 | 99x79 | 1964 | „ze starych miłości R”

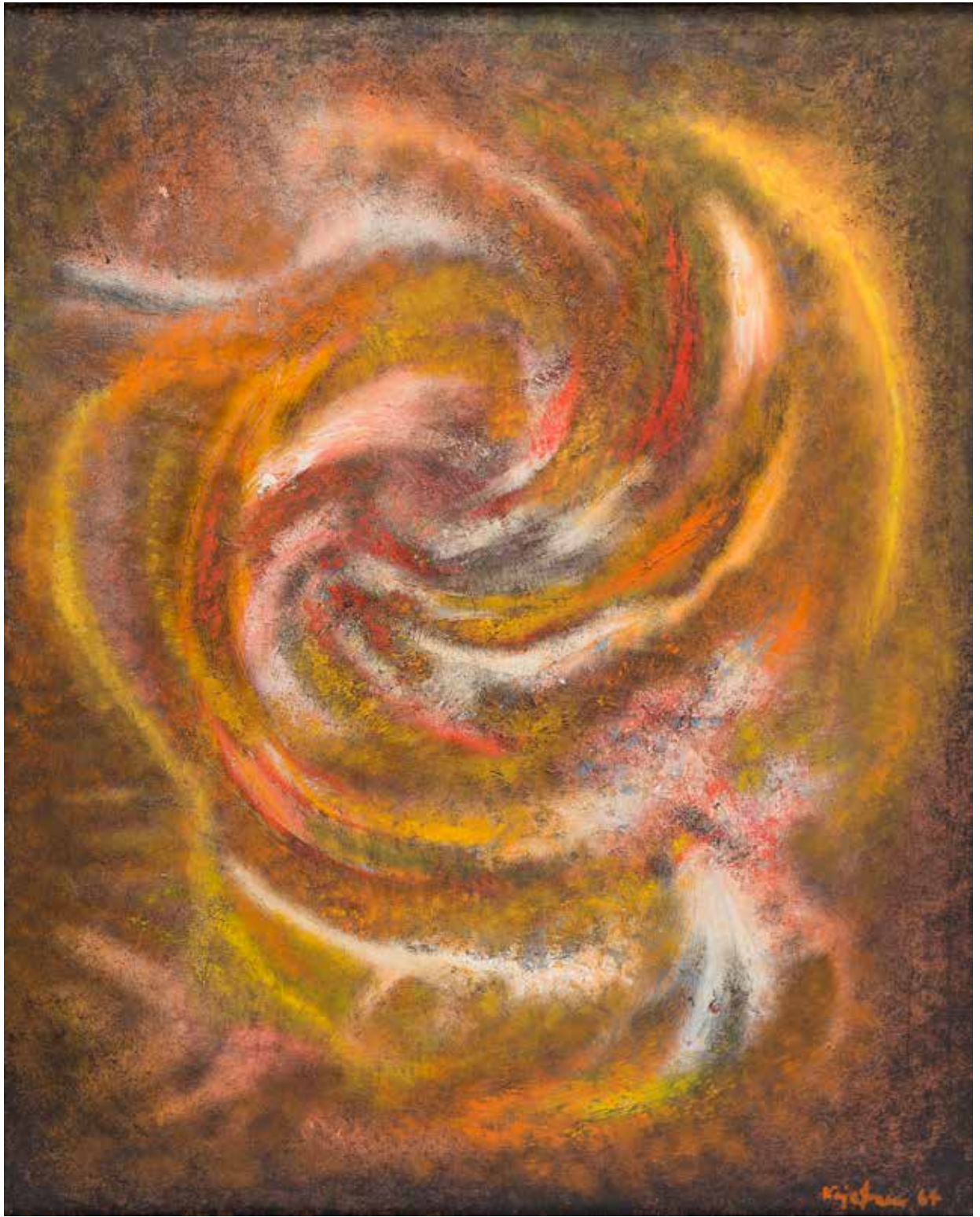
estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 800 - 11 200 EUR

„Odkrywanie nowych praw, prawd i języków w każdym rejonie poszukującej i twórczej myśli ludzkiej czy ludzkiej wrażliwości było i jest dla artysty miarą najwyższych wartości człowieczeństwa”.

**Bożena Kowalska**



48 †

**JERZY TCHÓRZEWSKI**

1928-1999

**„Figura”, 1969**

olej/ płótno, 100,5 x 81,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tchórzewski 69'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'„Figure” | A Max Loreau | avec amitie | Jerzy Tchórzewski | Sep.1969'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

22 300 - 33 400 EUR

**POCHODZENIE:**

dar od artysty

Dom Aukcyjny De Vuyst, Lokeren, 2015

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, Urszula Hofman (red.), Warszawa 2018, s. 214 (il.)









Jerzy Tchorzewski, fot. z archiwum rodzinnego artysty



W twórczości Jerzego Tchórzewskiego kluczową rolę pełniły wspomnienia. Naznaczone na całe życie widokiem zagłady ludności żydowskiej w rodzinnym Węgrowie w 1942 roku, w swoim malarstwie oddawał płaszczyznę płótna, aby powracały w zmienionej, artystycznej formie. Pisała o tym Dorota Folga-Januszewska w tekście „Jerzy Tchórzewski wśród przyjaciół”: „Na początku lat 60. XX w. także przeżywa ponowny atak pamięci, z abstrakcyjnych przestrzeni wypełzają coraz bardziej humanoidalne formy. Światło scala się z materią, a miejsce przestrzeni unoszącej się i promieniującej tajemniczymi odgromnikami – jak pisał Jaguer – zajmują postaci z przeszłości. Od tego momentu staną się stale obecnymi zjawami tego malarstwa” (Jerzy Tchórzewski, Słowa i obrazy, BOSZ 2009).

Jedną z takich zjaw wypełnia sobą obraz „Figura” z 1969 roku. Człękoksztaltny stwór, utkany niczym z mgły lub wyrzeźbiony wiatrem z dymu, gnie się pod ciężarem bólu. Jakby wykrzywiony cierpieniem unosi się w mroku. Może przerażać, jednak wzbudza również zaciekawienie. W swojej twórczości Tchórzewski nie przedstawia, brak w niej odwzorowania rzeczywistości. Malarz posługuje się niejednoznaczными, abstrakcyjnymi wręcz obrazami i scenami, podążającymi w kierunku oniryzmu i sztuki anty-przedmiotowej. Opisując malarstwo Tchórzewskiego, Krzysztof Karasek zauważa: „Nie jest to malarstwo ‘przyjemne’, miłe – gemütlich. W stosunku do tych, które sprawiają przyjemność oku lub umysłowi zachowuje rezerwę, jak gdyby trzyma się z boku, z pewnością też nie jest ‘piosenką’ rozweselającą tłum gapiów. Jest ikoną dramatu współczesnego człowieka, w istocie swego przesłania najbliższe dziełom takich artystów jak Alberto Giacometti, których wizja nie jest powoływana bynajmniej dla uspokojenia, dla ‘potrzeby serca’, lecz dla wzniesienia niepokoju, rozdrapywania ran by – jak powiedział Stefan Żeromski – nie zarastały błoną podłości” (Krzysztof Karasek, Tchórzewski, jak go widzę, 2003). Na technikę malarską u artysty zwracał uwagę Andrzej Osęka: „Tchórzewski z całą bezwzględnością odrzuca tradycję ‘pięknego malowania’: nie ma tu miękkih zestawień, wyrafinowanych przejść kolorystycznych, którymi mogłoby się rozkoszować oko. Jest to materia sucha i spękana, złożona z wielkiej ilości świetlistych linii, z których każda zdaje się drgać oddzielnie, niezdołna do stopienia się z innymi. Czujemy coś – jak iskrzenie przewodów elektrycznych, jak drapanie nożem po szkle. Świadomość piękna pojawia się dopiero, gdy ogarniamy całość kompozycji; wówczas, poprzez spiętrzenie różnorodnych, kontrastujących ze sobą elementów, dociera do nas polifoniczna harmonia tych obrazów” (Andrzej Osęka, Człowiek wśród żywołów, Polska, nr 7, lipiec 1972).

49 †

## **JERZY TCHÓRZEWSKI**

1928–1999

„Profet”, 1994

olej/płyta, 70 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Tchórzewski '97

estymacja:

**90 000 – 120 000 PLN**

20 000 – 26 700 EUR

### **WYSTAWIANY:**

„Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych”,  
Kordegarda. Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa,  
04.12.2019–12.01.2020; Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa,  
05.12.2019–01.03.2020

### **LITERATURA:**

Jerzy Tchórzewski. Inne spojrzenie. Prace z kolekcji prywatnych,  
katalog wystawy, Narodowe Centrum Kultury/Muzeum Archidiecezji  
Warszawskiej, Warszawa 2019, s. 43 (il.)

„Symbole wiary chrześcijańskiej, przeplatające się z gorącymi barwami nieziemskich krajobrazów, dziwaczne żyjące formy toczące walkę o światło. Ostre kontury, wielokrotnie wykorzystywane czarne kreski obramowujące różnorodne formy. Wśród tych nierealnych obrazów kryje się historia człowieka. Zwykłego, doświadczonego, żyjącego w niekoniecznie akceptowalnych realiach. Opowiadane przez Jerzego Tchórzewskiego historie zapadają w pamięć trudem doświadczania”.

Anna Rudek-Śmiechowska





50 †

**TERESA TYSZKIEWICZ**  
1953-2020

**„Krzyż/Croix”, 1999**

szpilki, papier, akryl, olej/płótno, 147 x 97 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Teresa Tyszkiewicz 1999'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:  
'Teresa Tyszkiewicz | Croix | 1999'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**  
11 200 - 15 600 EUR

Obraz „Krzyż / Croix” z 1999 roku reprezentuje najbardziej rozpoznawalną część twórczości Teresy Tyszkiewicz. Czarne tło, na którym artystka umieściła duży czerwony krzyż. W centrum krzyża jest widoczne kilkunastocentymetrowe przecięcie. Cała powierzchnia płótna jest naznaczona tysiącami szpilek wbitych w tkaninę. Szpilki w twórczości Teresy Tyszkiewicz były jej znakiem rozpoznawczym. Artystka zaczęła używać szpilek pod koniec lat 70. Ze szpilek krawieckich zaczęła komponować obrazy. Rozwinęła ten pomysł, kiedy w latach 80. przeniósła się do Francji. W wywiadach mówiła: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przewiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek”. Nowatorskie wykorzystanie szpilek jako tworzywa artystycznego łączyła z innymi technikami artystycznymi. Powstawały specyficzne obrazy-reliefy, przedmioty-rzeźby. Szpilki zagościły również na powierzchniach fotografii. We wstępie do paryskiej wystawy artystki w 2017 roku w Galerie Anne de Villepo pisano: „Gęstość i dynamika kompozycji, autonomiczne i skomplikowane struktury prac są nośnikiem silnych emocji autorki. Reliefowy, wyjątkowy charakter prac wydobywa gra światła i cieni. Ostra, metalowa szpilka jest jednocześnie doświadczeniem i metaforą bólu”. Dla artystki stała się również obsesją. Tyszkiewicz mówiła: „Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. [...] Szpilka prowokuje mnie [...] symbolizuje zmaganie z przeszkodami”. Teresa Tyszkiewicz tworzyła swoje obrazy intuicyjnie. Szukała równowagi między kompozycją a chaosem. Gruba warstwa farby nakładana na płótno nie krzyczała kolorami. W większości artystka używała stonowanych barw, dopełniając je niekiedy mocniejszym elementem, np. czerwienią, jak w pracy prezentowanej na aukcji. Często używała również farby złotej. Kolor był uzupełnieniem faktury stworzonej przez upięte na płótnie szpilki i trójwymiarowość jaką metal szpilek nadaje obrazom reagując na światło.



51 †

## ZBIGNIEW TYMOSZEWSKI

1924-1963

### Bez tytułu

olej/plótno dublowane, 98 x 78 cm

na odwrociu naklejka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych „Zachęta”  
z opisem pracy

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

Studia w warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych artysta ukończył w 1952. Cybis, jako wybitny kolorysta, przekazał mu przede wszystkim wirtuozerskie traktowanie barwy. Podczas studiów Tymoszewski malował figuratywnie i stosunkowo klasycznie, ale już wtedy w jego pracach było widać nieprzeciętną łatwość w osiąganiu harmonii kompozycyjnej. Po uzyskaniu dyplomu twórca odrzucił pomysł pracy na akademii i w 1955 objął stanowisko nauczyciela malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. Utrzymywał jednak kontakt z innymi absolwentami uczelni, przede wszystkim z Tadeuszem Dominikiem. W latach 50. silnie zainspirował się skomplikowanymi fakturami informelu i coraz bardziej odchodził od figuracji w kierunku abstrakcji. Znaczący wpływ na jego dzieła miała podróż do Włoch i Austrii, którą odbył w ramach stypendium w 1958. Chłonął wtedy dokonania europejskich mistrzów, przy czym najbardziej zafascynowali go weneccanie na czele z Tycjanem, słynącym z niezrównanego kunsztu kolorystycznego. Dzięki zaznajomieniu z zagranicznymi arcydziełami i powojennymi nurtami w sztuce europejskiej Tymoszewskiemu udało się wzbogacić kolorystyczną wiedzę uzyskaną u Cybisa bogatą, interesującą fakturą. Twórca nie skupiał się jednak wyłącznie na kolorze i fakturze czy innych kwestiach formalnych. Nawet w najbardziej abstrakcyjnych dziełach widać nieujarzmioną ekspresję i napięcie, wyczuwa się ból, zamęt i niepokój. Nie sposób nie zauważyć mocy i żarliwości, z jaką nałożono na płótno grube pasy farby. Dzieje się tak też w dziełach figuratywnych z ostatnich lat życia autora. Prace z lat 60. porównywano do tkanek ludzkiego ciała. Ich faktura ma aspekt organiczny, przez który Tymoszewskiego często kojarzy się z malarzami takimi jak Jan Lebenstein, Jacek Sienicki i Jacek Sempoliński.







52 †

## TERESA RUDOWICZ

1928-1994

### „Kompozycja 67/10”, 1967

kolaż, olej/piótno, 70 x 49,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Teresa Rudowicz | 67/10'

na odwrociu papierowa nalepka autorska: 'teresa Rudowicz | 67/10' i papierowa nalepka z Smith College Museum of Art w Northampton w stanie Massachusetts

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

7 800 - 11 200 EUR

#### POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki

kolekcja prywatna, Massachusetts

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca powstała w 1967, kiedy Teresa Rudowicz tworzyła charakterystyczne kolaże z pociętych starodruków i rękopisów. Materiały pochodziły najczęściej z Włoch. Choć kolaż nie był niczym nowym w latach 50. i 60., to wykorzystywanie przez artystkę pamiątek przeszłości było działaniem wyjątkowym. Ten sposób pracy artystki miał z pewnością związek z wojenną przeszłością Polski, o której przypominały wszechobecne ruiny i zgliszcza. Po wyjeździe z miejsca, gdzie kultura materialna uległa dewastacji, niebawem wręcz ogrom śladów przeszłości we Włoszech musiał budzić w Teresie Rudowicz silne uczucia. W powojennej Polsce cięcie manuskryptu byłoby aktem świętokradczym. Zupełnie inne materiały wykorzystywały Erna Rosenstein czy Jadwiga Maziarska, które, podobnie jak autorka prezentowanej pracy, posługiwały się często znalezionymi obiektami. Były to raczej mało wartościowe wycinki z gazet, pudełka, deseczki i zepsute „rupiecie”, którym artystki chciały nadać zupełnie nową rangę.

Cięcie starych ksiąg nie było jednak aktem transgresji. We Włoszech obiekty tego typu uważano za „starocie” i częstokroć sprzedawano za bezcen. Serię kolaży Rudowicz zapoczątkował zakup starego rękopisu przez Mariana Warzechę, męża Rudowicz: „pokazywałem później ten rękopis w jednym z antykwariatów we Włoszech. Podobno były to genealogiczne wywody dotyczące rodzin włoskich, między innymi Orsinich. Spisane zostały w formie notatek i zawierały niesprawdzone, często ponaciągane fakty – ale przynajmniej pismo było ładne. Powróciwszy do Grottaferrata, obejrzelśmy z Teresą rękopis, a następnie zabraliśmy się do pracy. Najpierw ja wybierałem strony, a z tego, co zostało, Teresa stworzyła swoje kolaże” (Marian Warzecha, O wojnie, edukacji i Wystawie Sztuki Nowoczesnej, Grupie Krakowskiej oraz latach 60., [w:] Marian Warzecha, Collage 1946-1949, Kraków 2014, s. 19).

*Officio Laurentii Generalis  
in Spiritualibus Episcopi-  
tus Metastavienstis Invenit*

*Tomine Graue, Rectoris in Schola  
nisi tenore presentium demandatur  
ut Honerabilem Tominum Johannem  
Syrdt a Vobis approbatum et ad im-  
portionandum moribundis Apocrite-  
cam Introductionem cum Indul-  
gentiis plenariis subdelegatum pro  
Capellano suscipiat, si de compe-  
tente victu, habitatione et salario  
debite provideat ac eundem mune-  
re suo quiete defungi sinat.*

*Metastavia die 27<sup>da</sup> Septembris 1758*

*S. Stratusi Schultze*

*Secretum*

*Capellani in Sch.  
pro Tomine Graue  
Presbyteri Ecclesiast.  
Schultze*



53 †

**ANDRZEJ S. KOWALSKI**

1930-2004

„Obraz F-1”, 1960

olej/ płótno, 100 x 70 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'A.S. Kowalski 60'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Andrzej S. Kowalski 1930-2004 - malarstwo, grafika...”, Galeria Sztuki Współczesnej  
BWA, Katowice, 05.04-5.05.2013

**LITERATURA:**

Andrzej S. Kowalski, red. Jan Trzupek, katalog wystawy, Katowice 2013, ss.72 (il.), 168

„Kolory tych plam, faktury, układy graficzne pochodzą z bardzo określonej palety: ugry, brązy, ciepłe szarości, kolory złamane i czasami ledwie zaznaczone, to faktury żużlu albo skały”

**Tomasz Kowalski**





ASKOWSKI.CO



54 †

**HILARY KRZYSZTOFIAK**  
1926-1979

**Z cyklu „Totemy żoliborskie”, 1966**

olej/ płótno, 160 x 65,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Hilary 66'  
na odwrociu dedykacja autorska

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

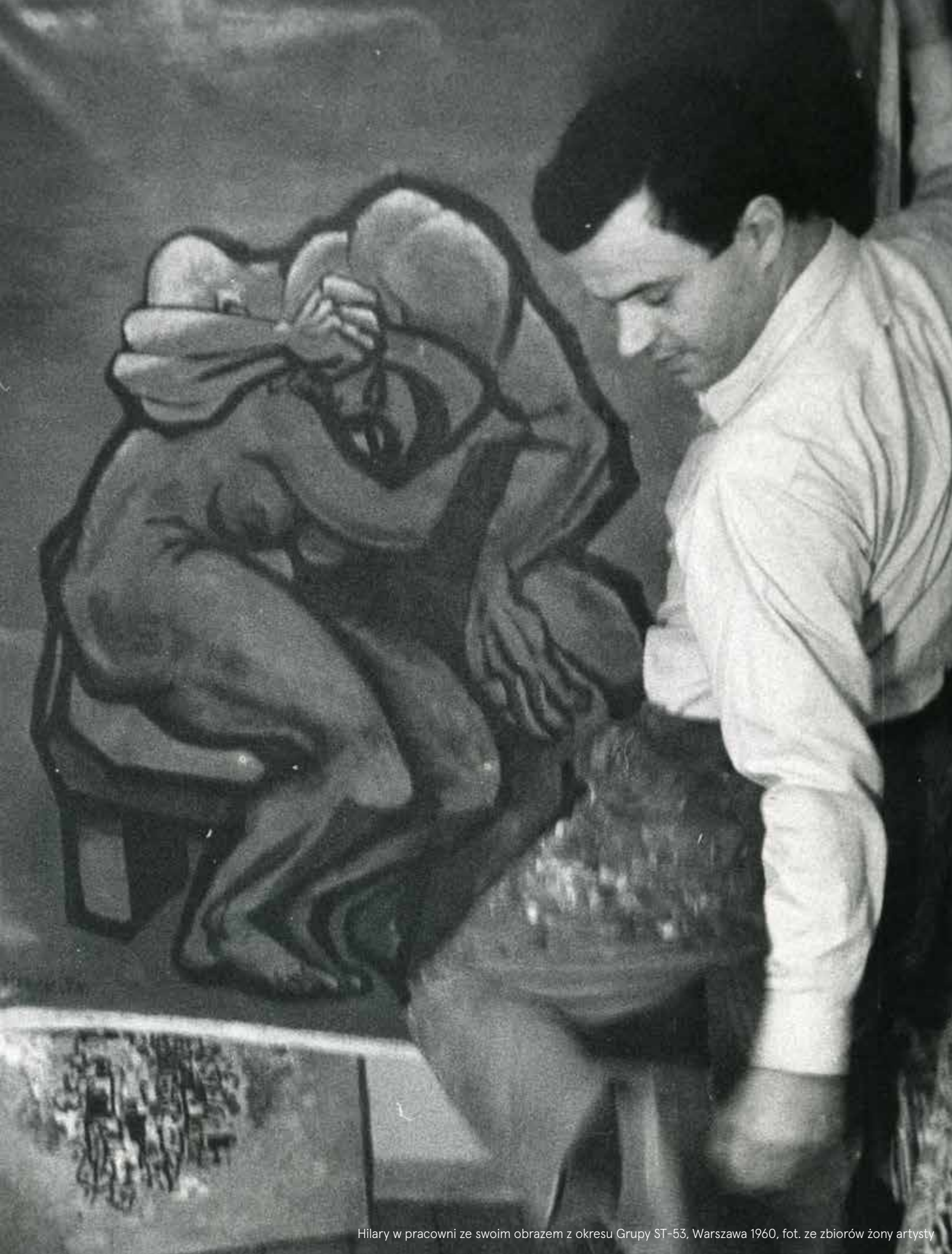
4 500 - 6 700 EUR



„Wszystko co wzrokiem przeżył i doświadczył przemienia w pejzaże abstrakcyjne, bukiety fantastyczne, nieba niesamowite etc.

Białe pełne kwiaty, róże przypominające, przyjrzawszy się z bliska to kule zawinięte z zadrukowanego delikatnego papieru rzucone na stos mikroskopijnych trawek i gałązek. Czarna płaszczyzna, na której czerwona pomarańcza staje się księżycem w pełni. Albo nieba o kolorycie niezmiernie delikatnym, na którym znów rozkwita ogromny, biały tulipan. Tulipan? Ale to tylko zamknięty jak kwiat biały tiul. Duże płótno o szarych brązach – widzimy tylko dwa skrzydła, ale te skrzydła syntetycznie ujęte nie mają nic ani z materii, ani z koloru skrzydeł – i ich ruch jedynie, są one może z dykty czy z papieru do pakowania? Artysta to płótno nazywa 'Nike'. Zarośla, dżungle, stale malowane z prawie mikroskopijną precyzją, pierś biało-złota kobiety, której nie ma, pierś w wieńcu delikatnych fioletołów”.

Józef Czapski



Hilary w pracowni ze swoim obrazem z okresu Grupy ST-53, Warszawa 1960, fot. ze zbiorów żony artysty



55 †

**JACEK SIENICKI**

1928-2000

**„Wnętrze”**, około 1989

olej/ płótno, 40 x 30 cm

opisany na odwrociu: 'Praca Jacka Sienickiego | ol. na pł. „Wnętrze”

ok. r. 1989 | Wanda Sienicka'

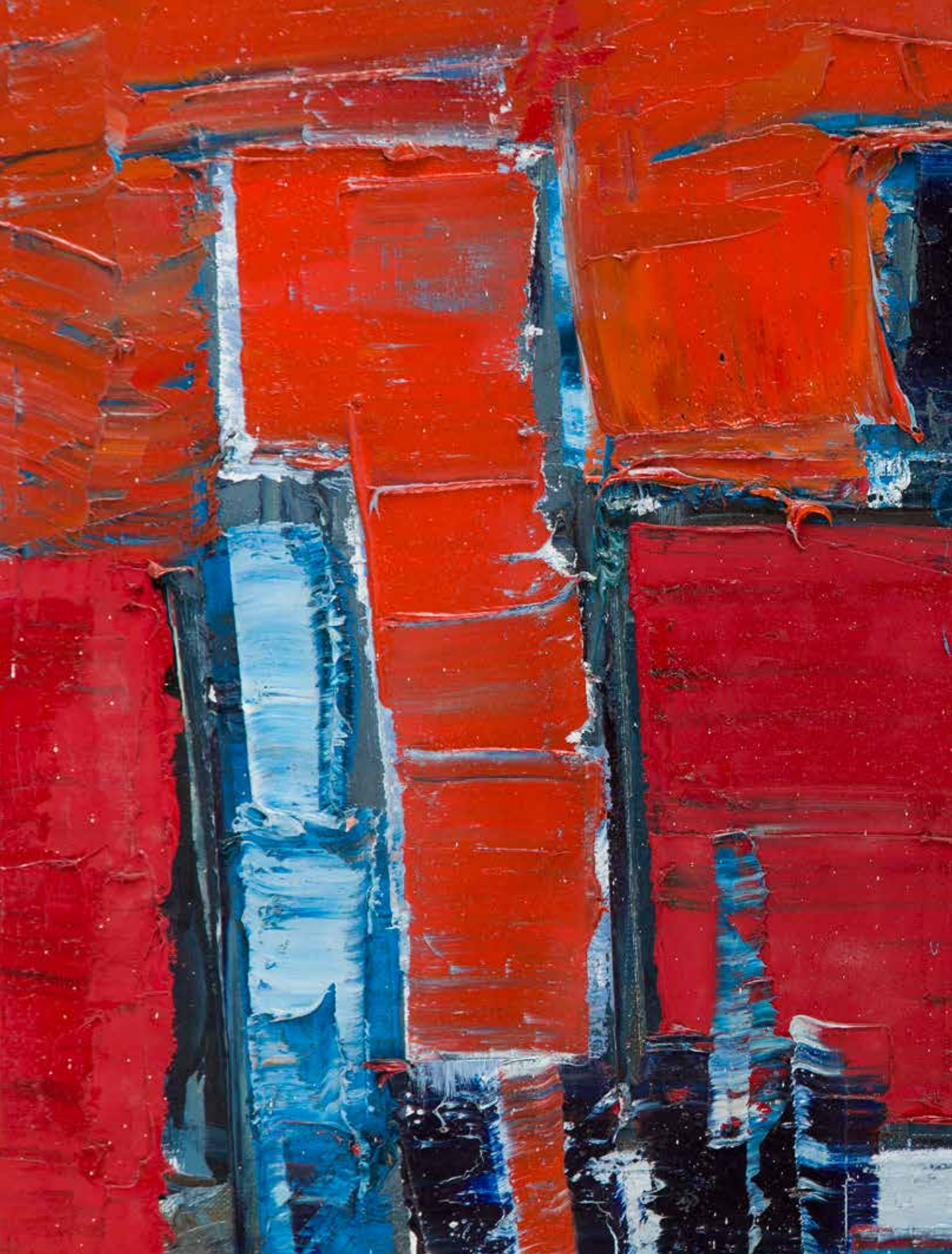
estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 600 - 7 800 EUR











Jacek Sienicki w swojej twórczości skupiał się na kilku wybranych tematach, które konsekwentnie kontynuował i rozwijał przez kolejne dziesięciolecia. Należą do nich motywy mięsa, czaszki i zwierzęcych szczęk, usychających kwiatów, ścian domów, ale także te zaczerpnięte z najbliższego otoczenia artysty, jak wnętrze pracowni będące tematem niniejszej pracy. Motywy te częstokroć powielane, za każdym razem w ujęciu Sienickiego zyskiwały zupełnie inną interpretację i kreację.

Artysta malował zamaszystymi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla lub szpachli, co podkreślała często stosowana przez artystę paleta zimnych barw. Gdzieś tam dodawał tylko rozbłyskującą plamę barwną, która nadawała kompozycji głębi i podkreślała jej charakter. Sienicki nie ukrywał swojego upodobania do odcieni szarości, ciemnych brązów czy granatów. Farbę nakładał grubymi impastami, nierzadko wydrapując bądź wycierając elementy w wielowarstwowych powierzchniach swoich prac. Malarstwo Sienickiego cechuje zatem niezwykle bogactwo materii, przy jednoczesnej oszczędności, jeżeli chodzi o środki malarskie. Zawężona gama barwna oraz redukcja motywów służyła Sienickiemu w doskonaleniu warsztatu. W jego twórczości nie ma miejsca na przypadkowość. Każde z płócien stanowi starannie przemyślany, precyzyjnie namalowany koncept. Sam artysta pytany o malarzy, którzy wywarli największy wpływ na jego twórczość, bez zastanowienia wymienił Olgę Boznańską czy Witolda Wojtkiewicza – niekwestionowanych mistrzów stonowanej, melancholijnej ekspresji. Prezentowana praca przedstawiająca wnętrze jest zupełnie nietypową realizacją artysty, jeżeli chodzi o rozwiązania kolorystyczne. Powstała pod koniec lat 80. kompozycja utrzymana jest w intensywnych, nasyconych odcieniach czerwieni i pomarańczy skonstrastowanych z niebieską farbą. Tło, które można określić otoczeniem przestrzennym, nie przejawia żadnych oznak szczegółów. Dynamizmu tej statycznej z pozoru pracy dodaje charakterystyczne dla Sienickiego bogactwo materii malarskiej, którą artysta osiągnął poprzez zamaszyste pociągnięcia pędzla oraz precyzyjne wyrzucia w powierzchnię grubo kładzionej niebieskiej farby podkreślające kontur poszczególnych elementów kompozycyjnych. Ujmująca jest również głębia przestrzeni pracowni nadająca kompozycji pretekst do abstrakcyjnego pojmowania elementów wyposażenia, które znajdują się w pomieszczeniu. Sugestywne, nieco pobieżne nakreślenie konturów byłoby obiektów przywodzą na myśl malarstwo gestu, impresję.



56 †

**JACEK SIENICKI**  
1928-2000

**Martwa natura z mięsem, 1998**

olej/ płótno, 46,5 x 61 cm  
sygnowany i datowany p.g.: 'J SIENICKI 98'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

„Czuję się bardzo związany z naturą, coraz lepiej umiem z nią współpracować. Jeden z moich kolegów nazwał moją pracę portretowaniem przedmiotów. Portretuję wnętrza pracowni i portretuję siebie, portretuję kwiaty, wszystkie te rzeczy, które maluję, w bardzo bliskim związku z naturą (...). Oczywiście mam też nadzieję, że przede wszystkim portretuję siebie. Nadaję piętno obrazowi, piętno wynikające ze mnie. Z całego mojego życiorysu, moich chorób, przeżyć, radości i smutków. To piętno istnieje w każdym obrazie. Najwięcej go w pracy udanej”.

**Jacek Sienicki**



57 †

**KRYSTYN ZIELIŃSKI**

1929-2007

„M.14.64”, 1964

technika własna/metal, relief, 43,5 x 34,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KRYSTYN ZIELIŃSKI | [adres] | M. 14. 64'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 700 EUR

„Krystyn Zieliński swymi obrazami malowanymi metalem wpisał się w różnorakie działania i poszukiwania, które określiliśmy nie tak dawno metaforą 'doświadczenia materii'. Widzieliśmy te eksperymenty w szerokim kontekście sztuki dwudziestego wieku, jak i w bliższych rozwiązaniach, jakie były konsekwencją przekroczenia malarstwa gestu. Łódzki artysta spontanicznemu chlapanięciu farby przeciwstawił precyzyjne lutowanie kawałków blachy”.

**Włodzimierz Nowaczyk**





58

**JÓZEF SZAJNA**

1922-2008

„Ona”, 1988

akryl/piótno, 183 x 183 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Szajna 88'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramic: 'J. SZAJNA 1988 „ONA”'

estymacja:

**30 000 – 40 000 PLN**

6 700 – 9 000 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Józef Szajna – wystawa jubileuszowa”, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 17.12.2002–31.01.2003

„Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI w.”, Centrum Scenografii Polskiej – Oddział Muzeum Śląskiego, Katowice, 19.11.2016–26.02.2017

„Życie zamieniam w obraz. Sztuka jest uzmysłowieniem tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Jest też samoobroną przed bezbronnym poddaniem się”.

**Józef Szajna**





Józef Szajna, fot: Nada-Film G. Junker/ z archiwum rodzinnego artysty, dzięki uprzejmości Łukasza Szajny

Tytułowa „Ona” z obrazu Józefa Szajny z 1988 jest tajemniczą postacią kobietą uwięzioną na płaszczyźnie ogromnego płótna. Niby-akt z ukrytą twarzą odrealniony przez skalę i sposób przedstawienia. Jak zawsze u Józefa Szajny głównym akcentem w twórczości jest wizualna ekspresja, której obecność można zaobserwować zarówno w jego sztuce związanej z teatrem, jak i obrazami czy działalnością graficzną. Na charakter jego wczesnych prac wpłynęła powszechna wówczas w Polsce fascynacja sztuką informel. Z czasem na jego płótnach pojawiają się niemalarskie materię, z których tworzy kompozycje o charakterze kolaży. W kolejnej dekadzie elementy te odrywają się od płaszczyzny obrazu – Szajna, podobnie jak wielu artystów w tym czasie, coraz wyraźniej zmierzał w kierunku asamblażu. Przedmioty czy ich fragmenty, których używał, tworząc dzieło, były dla artysty nośnikiem przekazu dramatycznych treści. Strzępy materiałów, przypalone i postrzępione ubrania, bezużyteczne już przedmioty, makabryczne kukły miały pokazywać przemijanie. W dematerializacji i zapomnieniu artysta pragnął zachować Pamięć.



59

**IRENEUSZ PIERZGALSKI**

1929-2019

**Bez tytułu, 1960**

gwasz/płyta, 52,5 x 53 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Ireneusz Pierzg | 1960'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Ireneusz | Pierzg | 52,5 x  
53 cm | gwasz | IRENEUSZ PIERZGALSKI | 1960.VI'

na odwrociu dwie nalepki z tytułem, datą, techniką i wymiarami obrazu

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 200 - 3 400 EUR

„Porównywałem sztukę z naturą człowieka – mówiłem: Sztuka i człowiek mają podobną naturę, składają się z ducha i materii. Analogia nie jest jednak pełna, bowiem człowiek ma jedną duszę i jedno ciało, natomiast sztuka jedną duszę, ale liczne wcielenia”.

**Ireneusz Pierzgalski**



60 †

**LEON TARASEWICZ**

1957

**Kompozycja, 2018**

akryl/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'L. Tarasewicz 2018 |  
100 x 100 | Acrylic on canvas'

estymacja:

**40 000 - 50 000 PLN**

9 000 - 11 200 EUR

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

**Leon Tarasewicz**





61

**TOMASZ CIECIERSKI**  
1945

**Bez tytułu, 2001**

olej/ płótno, 54 x 66 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Ciecierski | 2001'

estymacja:

**28 000 - 45 000 PLN**

6 200 - 10 000 EUR









„Krzążając 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 Cieciński



62 †

## BARBARA JONSCHER

1926–1986

„Mgła II”, 1971

olej/plótno, 65 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'B. Jonscher'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'65 x 80 olej MGŁA II BARBARA JONSCHER 1971'

estymacja:

**6 000 – 9 000 PLN**

1 400 – 2 000 EUR

Barbara Jonscher to, obok Jana Dźwiedziory, Jacka Sienickiego i Jacka Sempolińskiego, reprezentantka legendarnego pokolenia „Arsenałowców” – artystów i artystek, którzy w 1955 roku, w ramach wystawy „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” sprzeciwili się wizualnej propagandzie doktryny realizmu socjalistycznego, manifestując „wyższość etyki nad formą”. Uznani paradoksalnie za formalistów, artyści i artystki „Arsenału” zwrócili się ponownie ku autorskiej ekspresji, wykorzystując fakturalne i kolorystyczne wartości malarstwa wyniesione często, jak w przypadku samej Jonscher, ze studiów u przedstawicieli postimpresjonistycznego koloryzmu. Postawa artystyczna malarki nie uległa zasadniczym zmianom – aż do śmierci w 1986 Jonscher skupiała się przede wszystkim na klasycznych gatunkach: martwej naturze, portrecie i pejzażu. Ten ostatni, niemal monochromatyczny, przesycony nastrojowym, enigmatycznym światłem, stanowi zapis stanu ducha artystki. Jak pisała Nina Kinitz: „Uogólnione kształty i jednolita tonacja kolorystyczna niemal każdego dzieła w żaden sposób nie ograniczają działań twórczych artystki. Wręcz przeciwnie, pomagają jej skupić się na odpowiednim operowaniu światłem oraz budowaniu nastroju poprzez różnicowanie faktury dzieła” (Nina Kinitz, Portrety miejsc i żywiołów w wykonaniu Barbary Jonscher, 21.06.2009, <http://polskiemuzy.pl/portrety-miejsc-i-zywioLOW-w-wykonaniu-barbary-jonscher> dostęp 10.02.2020). „Konkret doznania przeobraża się u Jonscher w konkret malarskiego warsztatu – w fizyczność farby, płótna, pędzla. Widać, jak wodziła pędzlem i szpachlą po płótnie – szeroko, żywiołowo, próbując dotknąć istoty, a nie odbicia, rzeczywistego fragmentu przyrody” – pisała z kolei Małgorzata Kitowska-Łysiak (<https://culture.pl/pl/tworca/barbara-jonscher>, dostęp 10.02.2020).



63 †

**TADEUSZ DOMINIK**

1928-2014

**Pejzaż, 1995**

olej/plótno, 80,5 x 100,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.d.: 'Dominik'  
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Dominik 1995 I

estymacja:

**30 000 – 40 000 PLN**

6 700 – 9 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Dom Aukcyjny Agra Art, 2008

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 228 (il.)

Unikalny styl obrazów Tadeusza Dominika kształtował się na przestrzeni wielu dekad. Jego sztukę charakteryzowała konsekwencja i chęć doskonalenia indywidualnego języka artystycznego. Jak wspominał w jednym z wywiadów, starał się, aby płótna były jego cząstką prawdy o świecie. Nie chciał kopiować rzeczywistości i wytrwale dążył do klarowania języka malarskiego i pozbawiania kompozycji zbędnych elementów. Odrzucał koncepcję dzieła jako prezentacji artystycznej wirtuozerii. Swoje obrazy sam określała mianem „dominików” – malarskich interpretacji otaczającej go rzeczywistości. Dominik przede wszystkim posługiwał się kolorem i wierzył w jego samoistność i samowystarczalność. To właśnie barwa stała się manifestem programowym twórczości artysty. Intensywne kolory na płótnach Dominika, od czerwieni po beże, przede wszystkim oddają stany emocjonalne towarzyszące obcowaniu z naturą. Podobnie jak na zaprezentowanej pracy abstrakcyjne kształty, formy czy smugi farb przywodzą na myśl mnogość kształtów drzew, ścieżek, ogrodów. Jak napisał serdecznym przyjacielem artysty, Zbigniew Herbert: „Świat Dominika to ogniste słoneczne koła, kwiaty, patyki w płocie, dzbany, bochny chleba, trawa”.





64 †

**TADEUSZ DOMINIK**  
1928-2014

„Tropik”, 1968/69

akryl/ płótno, 80 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'Dominik'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'DOMINIK | TROPIK 80 x 80 | LIQUITEX 1968/69'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

„Tylko prymitywny malarz może nie zauważać tradycji. Profesjonalista musi widzieć nie tylko to, co się dzieje wokół niego, ale i to, co było dawniej. Istotne jest, żeby po przepuszczeniu tego przez maszynkę umysłu robił swoje”.

Tadeusz Dominik



65 †

**TADEUSZ DOMINIK**  
1928-2014

**Pejzaż**

olej/plótno, 51 x 60 cm  
sygnowany l.d.: 'Dominik'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**  
4 500 - 6 700 EUR

„Malarstwo Dominika jest samym malarstwem! Obrazy jego są w dalszym ciągu obrazami, a więc dziełami żyjącymi swym własnym autonomicznym życiem, płaszczyzna malowana jest przestrzenią a abstrakcja jest pełnym skojarzeń realizmem. Tematyka abstrakcyjnych obrazów jest tematyką życia przestrzeni, krajobrazami, wizjami prześwietlonych skał, pól, kwiatów czy całych ogrodów; jeśli nawet zatytułowane są tylko 'kompozycja' to i wówczas czujemy w nich odbicie istniejącego świata tylko bardziej barwnego, bardziej przestrzennego, żyjącego nie tylko w świetle dziennym naturalnym, ale prześwietlonego własnym emanującym z siebie światłem”.

**Janusz Hryniewiecki**





66 †

**HALINA WRZESZCZYŃSKA**

1929-2018

„Kształtowanie”, 1972

olej/ płótno, 100 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'HWrzeszczyńska'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Halina Wrzeszczyńska |

„Kształtowanie” /72 | 100 x 90'

estymacja:

**6 000 - 9 000 PLN**

1 400 - 2 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup ze spuścizny po artystce

kolekcja prywatna, Warszawa

„Z kilku powodów, w moim przekonaniu, twórczość Wrzeszczyńskiej ma w naszej panoramie współczesnej sztuki, wartość znaczącą: odkrycie formy syntetycznej – scalającej formy, będącej elementem wprowadzającym określoną strukturę ładu pośród dynamiki różnorodności form antystrukturalnych, odkrywczą transpozycją pomiędzy światem mikro- i makroskopowym oraz umiejętność logicznego uogólnienia wartości plastycznych wobec kondycji ludzkiej – widzianej w jej optymalnym rozwoju”.

**Andrzej Ekiński**



67 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**  
1957

„Notatka o sztuce 2/XII”, 2015

olej/ płótno, 110 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ  
PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE 2/XII | 130 x 110 | 2015'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 000 - 13 300 EUR

„Artysta napięciem, subtelnością i bezpośredniością rejestruje swoje odczucia i przekazuje je odbiorcom. Jest to ten rodzaj oddziaływania, w którym widz zatrzymuje wzrok na szczególe, włącza się w strukturę obrazu, współistnieje z nim, pozwala zawładnąć sobą. (...) Celem było zawarcie w obrazie pełni doznań, od duchowości ku fizyczności”.

Janusz Zagrodzki





68 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

„Dziennik 105a”, 1999

ołówek/płótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK |  
DZIENNIK NR 105 A | 33 x 24 | 1999'

estymacja:

**6 000 – 9 000 PLN**

1 400 – 2 000 EUR

Czerwony „Dziennik 105a” Włodzimierza Pawlaka powstał w 1999. Jest to jedna ze 150 prac, które artysta stworzył w latach 1989–2004. Cała seria wzięła swój początek z potrzeby artysty: „Potrzebny mi był dziennik w ogóle, potrzebowałem jakiegoś systemu, chciałem znaleźć metodę na dzień” (Wypowiedź Włodzimierza Pawlaka z filmu Pawła Sosnowskiego „Dzień po dniu jestem artystą” powstałego przy okazji wystawy artysty „Włodzimierz Pawlak. Dzienniki”, Warszawa 2001). Dodawał również: „...Wymyśliłem „Dzienniki” tak jak Robinson Crusoe, który na bezludnej wyspie w którymś momencie zaczął martwić się o czas”. „Dzienniki” dokumentują przemijanie czasu. Odliczane dni zaznaczane na płótnie jakby na ścianie, skreślane są wraz ze swoim upływem. Z biegiem czasu zamieniają się w miesiące i lata odkreślane przez artystę jako powtarzalny i nieuchronny proces. W początkowych obrazach z cyklu „Dzienników” autor próbował różnicować kolejne prace, używając elementów kolażu. Doklejone na płótnie wycinki czy pamiątki z przeszłości indywidualizowały każdy kolejny dzień. Później „Dzienniki” zaczęły przybierać bardziej ujednoczoną formę podkreślającą jednakowość przeżytych dni.



69 †

**WŁODZIMIERZ PAWLAK**

1957

„Dziennik 95d”, 1998

olej/ płótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK |  
DZIENNIK NR 96 D | 33 x 24 | 1998'

estymacja:

**6 000 – 9 000 PLN**

1 400 – 2 000 EUR

„Biografia Pawlaka – to jego lektury i sposób przeżywania każdego dnia. To także biografia tego narodu, historia opowiedziana i wyobrażona, gdzie fakty krzyżują się z mitami, a emocji jest zawsze więcej niż racji. Z takiej biografii nie powstają fetysze o mocy uniwersalnej; ich wymowa i zasięg są zbyt partykularne, by przykładać doń miarę stosowaną wobec pytań o byt”.

**Anda Rottenberg**







70+

**EWA KURYLUK**

1946

**„Bluzka w paski”, 1975**

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm

estymacja:

**45 000 - 65 000 PLN**

10 000 - 14 500 EUR

**WYSTAWIANY:**

„Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978”, Galeria Design - BWA Wrocław, 25.03-23.04.2011;  
Czytelnia Sztuki, Gliwice 07.10-27.11.2011

„Ewa Kuryluk. Kangór z kamerą, 1959-2009. Autofotografia”, Artemis Galeria Sztuki, ART+ON,  
Galeria Sztuki Współczesnej Domu Aukcyjnego Rempex, Kraków, Warszawa, 2009

„Nie śnij o miłości, Kuryluk”, Malarstwo Ewy Kuryluk 1967-78, Muzeum Narodowe w Krakowie, 06.05-14.08.2016

**LITERATURA:**

Ewa Kuryluk. Ludzie z powietrza, E. Kuryluk (red.), Kraków 2002, s. 123 (il.)

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. Malarstwo 1968-1978, katalog wystawy. Wrocław, Gliwice, Kraków 2011, s. 57 (il.)





Ewa Kuryluk, Z pędzlami, Londyn 1977, dzięki uprzejmości Galerii Artemis

„Gdy miałam 13 lat, zaczęłam fotografować siebie. To był punkt wyjścia do mojego rysunku, malarstwa, a w pewnym sensie i do pisarstwa. Projekt ten polegał na utrwaleniu siebie krok po kroku, rok po roku, w różnych stylizacjach i momentach”.

Ewa Kuryluk



71 †

**JAROSŁAW MODZELEWSKI**  
1955

**„Scena rodzajowa”, 1990**

olej/ płótno, 136 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: „Jarosław  
Modzelewski | „SCENA RODZAJOWA” | olej 136 x 190 | 1990’

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

**POCHODZENIE:**

Givon Gallery, Tel Aviv, Izrael

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

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

**LITERATURA:**

Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977-2006, Kraków 2006, poz. kat. 178, s. 173

Jarosław Modzelewski. Obrazy, katalog wystawy Galeria Prowincjonalna, Słubice;

Galerie B, Frankfurt n/O, 1996 (il.)

Kalendarium, [w:] Grupa 1982-1992, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa,  
1992/1993, s. 48-110

Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier”, nr 1, 1992, s. 27-28 (il.), jako „Młodzi piłkarze”





Obrazy Modzelewskiego z drugiej połowy lat 80. są „(...) refleksyjne i wieloznaczne, odznaczają się 'plakatową' lapidarnością formy i doskonałością warsztatu. Pozornie chłodne i beznamietne, w istocie kryją w sobie ogromny ładunek emocji. W przeciwieństwie do wielu innych artystów związanych z nurtem 'nowej ekspresji', Modzelewski świadomie nie wyraża swoich emocji wprost. Obrazy jego nie powstają w sposób spontaniczny i nie kontrolowany – są starannie przemyślane i konstruowane z 'matematyczną' precyzją. W momencie, kiedy podejmuje decyzję namalowania określonego obrazu, zaczyna analizować i porządkować swoje spostrzeżenia i odczucia. Dokonuje starannej selekcji motywów i tematów. Przenosi na płótno zwykłe, wręcz trywialne sytuacje i zdarzenia wyjęte z kontekstu otaczającej go rzeczywistości, nadając im nowy sens. Większość obrazów Modzelewskiego tematycznie związana jest z egzystencją człowieka we współczesnym odhumanizowanym świecie ('Życie człowieka w pejzażu miejskim'). Artysta tworzy swoisty stereotyp postaci ludzkiej. Jest to schematyczny, umowny wizerunek człowieka z ulicznych reklam, ze znaków drogowych, filmów animowanych itp. Umieszczeni w umownych, bliżej nie określonych przestrzeniach, zastęgli w hieratycznym geście lub zatrzymani w przypadkowym ruchu na krawędzi obrazu, jak w kadrze filmowym, 'bohaterowie' Modzelewskiego intrygują i drażnią swoją bezosobowością, anonimowością. Bardzo istotną rolę w malarstwie Modzelewskiego odgrywa kolor – nie tylko aranżuje przestrzeń obrazu i decyduje o jego wizualnej atrakcyjności (artyści często wprowadza wyszukane, wręcz perwersyjne zestawienia barwne

– ma również znaczenie symboliczne... Ponadto kolor, dzięki swej niezwyklej czystości i natężeniu, jest tu także synonimem światła – emanuje z obrazu fosforującym konturem świetlistych żółci, płaszczyzna żarzącej się czerwieni, blaskiem bieli i srebrzystych szarości... Obrazy Modzelewskiego są zagadkowe, pełne niedopowiedzeń i aluzji... Jednocześnie są pełne ironii i przekory tkwiącej już w samych ich tytułach. ('Rodzina puszcza bańki', 'Oświetlenie piaska', 'Szary malarz'). Absurdalne sytuacje, groteskowe gesty – swoisty teatr paradoksu i nonsensu... W efekcie tworzy oryginalną, bardzo subiektywną wizję rzeczywistości, kreuje świat z pogranicza prawdy i fikcji, pełen ukrytych znaczeń, których nie sposób do końca rozszyfrować... Przy tym umiejętnie łączy ekspresję treści przekazu z dekoracyjnością formy. Zwłaszcza jego ostatnie obrazy (w przeciwieństwie do wcześniejszych, bardziej agresywnych) mają charakter wyraźnie estetyzujący. Są wizualnie atrakcyjne, dzięki efektownym zestawieniom barwnym oraz wyrazistemu rysunkowi stylizowanych kształtów. Czy w tym kontekście można obrazy Modzelewskiego zaliczyć do nurtu realizmu 'radikalnego'? Czy w ogóle można nazwać go realistą? Biorąc pod uwagę fakt, że o realizmie obrazu nie decyduje sposób jego namalowania, lecz rodzaj przekazu – Modzelewski jest niewątpliwie realistą, aczkolwiek jest to realizm bardzo subiektywny, będący wyrazem niezależności poglądów, bezkompromisowej, krytycznej postawy wobec rzeczywistości" (Danuta Kudła, Modzelewski, „Artelier”, nr 1, 1992, s. 27–28).





72 †

**JAROSŁAW MODZELEWSKI**

1955

**„Przedwiośnie”, 2017**

tempera żółtkowa/płótno, 120 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jarosław Modzelewski |

„Przedwiośnie” | tempera żółtkowa | 120 x 135 | 2017'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Zderzak, Kraków

kolekcja prywatna, Warszawa

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



73

**MAREK SOBCZYK**

1955

**„Obraz malowany na Mazurach”, 2018**

tempera jajkowa/tektura, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: „MAREK SOBCZYK  
2018 | OBRAZ MALOWANY NA MAZURACH | 100 x 70 cm | tempe-  
ra jajkowa”

estymacja:

**5 000 - 10 000 PLN**

1 200 - 2 300 EUR

„W natłoku obrazów trudno znaleźć myśl porządkującą. Być może jej nie ma. Bo nie sposób zapanować nad całą wizualnością. Tych obrazów – jak już zaznaczyłem – nie da się wytłumaczyć. One mają swe źródło w obszarze poza dyskursywnym, w rzeczywistym, czy metaforycznym mózgu. Ale to, co jest nam dane przez artystę, jest wynikiem selekcji, której sam dokonuje”.

**Waldemar Baraniewski**





74 †

**EUGENIUSZ MARKOWSKI**

1912-2007

„Manekin - R.1”, 1982

olej/ płótno, 100,5 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'E. Markowski'

datowany i opisany na odwrociu: ' MANEKIN - R.1 1982 ol. 100 X 65'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

**WYSTAWIANY:**

Galeria DAP, ZPAP, Warszawa, 8.03-3.04.2005

Galeria Milano, Warszawa, październik-listopad 2007

„Myślę, że sztuka, może nawet w większym stopniu niż nauka jest w stanie wprowadzić człowieka do najgłębszych pokładów świadomości. Jest nie tylko świadkiem życia i myślenia, ale motorem napędowym naszego emocjonalnego i intelektualnego rozwoju”.

**Eugeniusz Markowski**



Eugeniusz Markowski niejednokrotnie podkreślał, że w centrum jego zainteresowań, niezależnie czy w jego działalności reporterskiej, czy artystycznej zawsze pozostawał człowiek obarczony bagażem odwiecznych słabości i lęków. Bohater Markowskiego niemal zawsze potraktowany jest z bezlitosną brutalnością. Silnie zdeformowane postacie ludzkie ukazane są w nieustannym dążeniu do bliżej nieokreślonego celu. Groteskowo zabawni a jednocześnie tragiczni bohaterowie prac artysty poddawani są ciśnieniu rozmaitych emocji.

Opinią krytyki twórczość Markowskiego nosi silny, ekspresjonistyczny rodowód, w którym pobrzmiewają echa fascynacji malarstwem Jeana Dubuffeta czy Georga Grosza, jednak sam Markowski pytany o źródło swoich inspiracji wymieniał także postać Edwarda Muncha. Na ekspresję prac artysty wpływa zarówno intensywna, zgrzytliwa kolorystyka płócien artysty, jak i deformacja, z jaką Markowski traktuje formę. Z jednej strony więc malarstwo Markowskiego uderza swym kolorystycznym językiem, z drugiej strony zaskakuje ekspresją treści i lirycznym dramatyзмом, przez co mimo upływu lat wciąż zachowuje młodzieńczą witalność oraz werwę.

Prezentowana praca zatytułowana „Manekin – R.1” z 1983 to charakterystyczne dla artysty studium postaci. Figura umiejscowiona jest na pierwszym planie, w centrum kompozycji, co prowadzi do jej monumentalizacji. Rysunek zastygłego w ruchu manekina jest uogólniony. Markowski celowo oczyszczał powierzchnie swoich płócien z treści przypadkowych czy elementów dekoracyjnych, także tutaj artysta zrezygnował ze szczegółowego potraktowania dalszych planów na rzecz wyeksponowania głównego bohatera swojej pracy. Kolorystyka kompozycji utrzymana jest w charakterystycznej dla Markowskiego paletce – żywych, jaskrawych barw z dominantą koloru czerwonego.







Eugeniusz Markowski w swojej pracowni, lipiec 1998, fot. Waldemar Śliwczyński



75 †

**HENRYK CZEŚNIK**

1951

„Odwiedziny”, 2005

olej/deska, 55 x 110 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Cześnik | 05.' oraz opisany u dołu: 'ODWIEDZINY'

estymacja:

**5 000 – 8 000 PLN**

1 200 – 1 800 EUR

„Otóż mnie się wydaje, że Cześnik należy do ludzi, którzy mają coś własnego do powiedzenia. Jego twórczość należy do rodziny ekspresjonistycznej, ale jest to sztuka zdecydowanie osobista, własna. I w formie, i w treści. Ekspresja Cześnika mniej operuje dynamizmem i witalnością, a bardziej gra na tonach wyciszonych. Nawet lirycznych. Delikatna groteska i czujna dbałość o urodę materii malarskiej świadczy nie tylko o jego wrażliwości, ale także dojrzałości profesjonalnej. Cześnik jest chyba jednym z najciekawszych artystów swego pokolenia”.

**Eugeniusz Markowski**



76 †

**HENRYK MUSIAŁOWICZ**

1914-2015

**Z cyklu „Oczekiwanie”, 1989 – 91**

olej, technika mieszana, technika własna/płyta, 86 x 135 cm

sygnowany p.d.: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | „OCZEKIWANIE” |

1989/91 | 86 x 135 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**15 000 – 20 000 PLN**

3 400 – 4 500 EUR

„Myślę, że ludzkość bez sztuki byłaby smutna i zubożona, nie potrafię jednak wyjaśnić tego jedynego i неповtarzalnego, co w dziele sztuki jest naprawdę istotne. Sadzę, że sztuka nie ma określonych reguł, artysta musi kierować się instynktem, wewnętrznym głosem, który podpowiada, jak należy postępować”.

**Henryk Musiałowicz**





77 †

## **HENRYK MUSIAŁOWICZ**

1914-2015

**Z cyklu: „Reminiscencje”, 1978/81**

technika własna/plyta, 74 x 60 cm

sygnowany w ramach kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z CYKLU | „REMINISCENCJE” |

1978 / 1981 | 74 X 60 | MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

**8 000 – 10 000 PLN**

1 800 – 2 300 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Szwecja

„Dzieło Henryka Musiałowicza jest autentyczną rewelacją. Oto artysta, którego świadectwo jest oryginalne, który potrafi nadać kształt swojej percepcji. Musiałowicz to bardziej figuratywny i ludzki Dubuffet. Wstrząśnięty tragediami, które uderzyły w jego ojczyznę, przelewa na płótno owo rozdarcie ludzkości powalonej, a jednak wciąż się odradzającej. Musiałowicz to strach, przerażenie, to ludzkość zmagająca się z siłami, które ją przerastają, to krew, ogień i łzy pokonane w końcu przez życie (...) W tej sztuce jest coś proroczego. Wszystko jest zwarte i przemawia do sumienia (...) Musiałowicz, operując światłem i cieniem odziedziczonym po Rembrandcie oraz ikonografią inspirowaną tradycją bizantyńską, pozwala nam dostrzec tajemnice sumienia i bytu. W tym świecie czerni i bieli, plamy, ślady wody i zadrapania piórem ewokują mur: zdobywszy ten mur, artysta szuka bryły (...). Rozkruszając materiał, wydobywa zeń cały dramat swego męczeńskiego narodu. Musiałowicz odbudowuje, odnajduje swoją ekspresję na skalę naszych czasów; jego znaki mają intensywność i wymowę malowideł jaskiniowych (...)”.

**Jean-Luc Daval**



78 †

**ZDZISŁAW BEKSIŃSKI**  
1929-2005

„YŁ”, 1997

akryl, olej/płyta, 135 x 100 cm

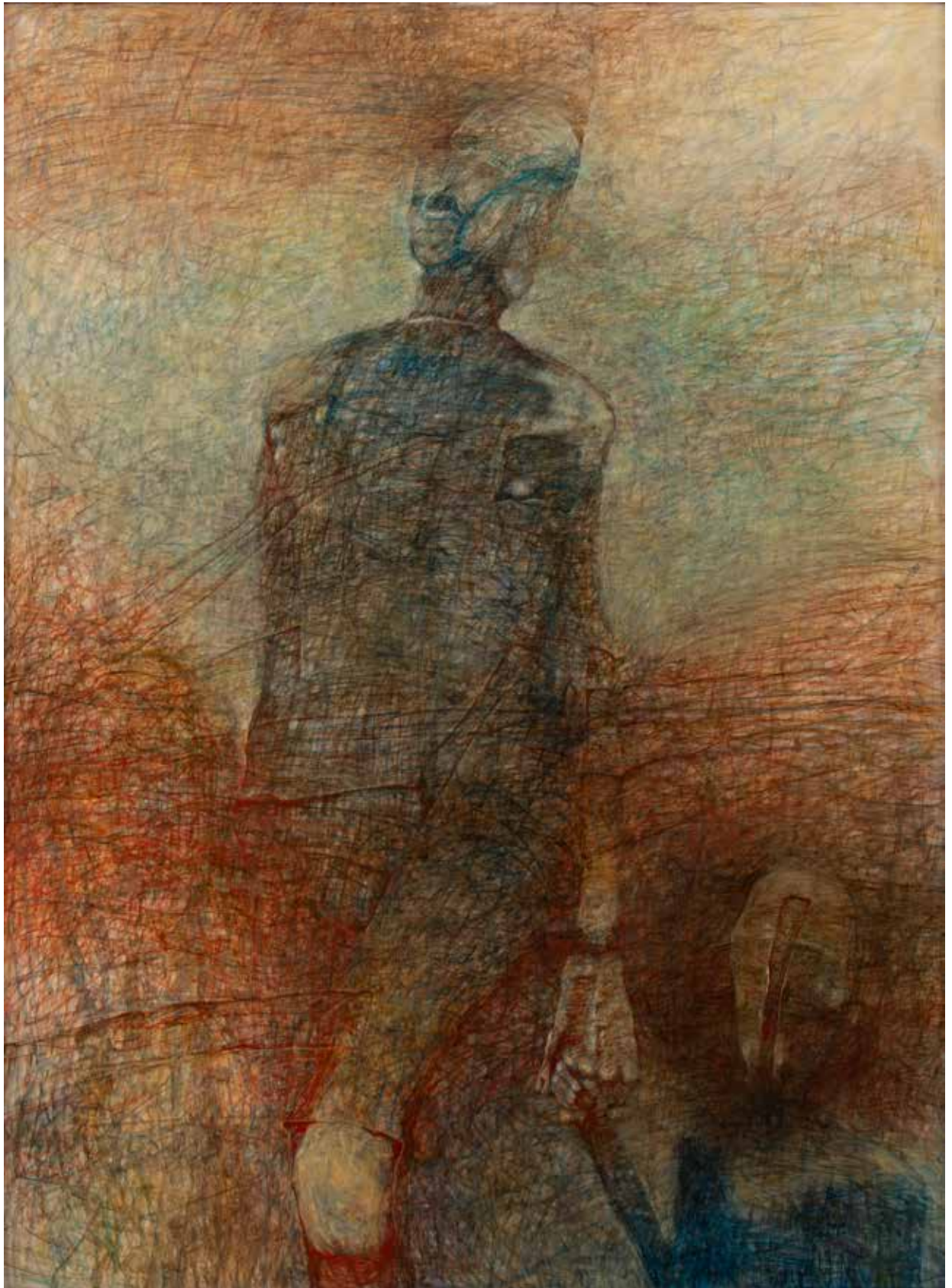
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'YŁ | BEKSIŃSKI | 1997'

estymacja:

**120 000 – 180 000 PLN**

26 000 – 40 000 EUR

W latach 1947–1952 Zdzisław Beksiński studiował na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Przez kilka następnych lat pracował w zawodzie. Zainteresował się wówczas fotografią artystyczną, rozpoczął również pierwsze próby rysunkowe i malarskie. W 1955 powrócił do rodzinnego domu w Sanoku. Działalność artystyczną rozpoczął od fotogramów i fotomontaży, później tworzył dzieła z pogranicza malarstwa i rzeźby, by następnie zająć się głównie rysunkiem. Od połowy lat 70. Beksiński zajmował się prawie wyłącznie malarstwem olejnym. Prezentowany obraz jest interesującym przykładem wczesnej fazy tzw. stylu fantastycznego w twórczości artysty. W 1977 malarz opuścił Sanok i przeniósł się na stałe do Warszawy. Wystawiał we Francji, Niemczech i niemal wszystkich ważnych ośrodkach w Polsce. W 1999 Muzeum Historyczne przygotowało na zamku w Sanoku największą retrospektywną wystawę artysty. Muzeum Historyczne w Sanoku posiada również najbogatszą kolekcję dzieł artysty. W kolażach, które tworzył przed śmiercią, wykorzystywał chętnie techniki komputerowe. W 2005 zginął tragicznie zamordowany we własnym mieszkaniu.





79 †

**JERZY DUDA-GRACZ**

1941-2004

„Nadrzecze. Golgota”, 1996

olej/płyta pilśniowa, 49,50 x 43 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBRAZ 2067/96 |

NADRZECZE | GOLGOTA - 2. | Jerzy Duda. Gracz'

estymacja:

**40 000 - 50 000 PLN**

9 000 - 12 000 EUR

„Był skrajnie negatywnym wzorem dla całej polskiej awangardy, symbolicznym wrogiem tego wszystkiego, co awangarda usiłowała wnieść do sztuki. A przecież całe ostatnie stulecie stoi pod znakiem awangardy jako sztuki jedynie słusznej. Duda-Gracz nie odkrywał nowych światów, nie tworzył nowych prądów w sztuce. Był swoistym realistą, modelowym przykładem sztuki archaicznej, staroświeckiej. I w dodatku jeszcze na XIX-wieczną modłę opowiadającej, komentującej rzeczywistość. A przecież największą obelgą dla awangardy jest literackość sztuki. Jurek był jawnie literacki; malował obrazy, które trzeba było czytać, interpretować, rozumieć”.

**Tadeusz Nyczek**



80 †

## **JERZY DUDA-GRACZ**

1941-2004

### **„Portret podwójny”, 1981**

olej/plyta pilśniowa, 69 x 60 cm  
sygnowany i datowany l.g.: 'DUDA GRACZ 513/1981'  
na odwrociu nalepka autorska z opisem

estymacja:

**55 000 – 65 000 PLN**

12 000 – 14 500 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska (dar od artysty)

#### **WYSTAWIANY:**

„Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968–1984”, Centralne Biuro  
Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, luty 1984

#### **LITERATURA:**

Wystawa obrazów Dudy Gracza z lat 1968–1984, Centralne Biuro  
Wystaw Artystycznych Zachęta, Helena Szustkowska (red.), War-  
szawa 1984, s. nlb. (il.)

Przedstawiona praca zdaje się wyróżniać na tle dorobku Jerzego Dudy-Gracza. Autor, określany przez krytyków mianem „społecznego analityka rzeczywistości”, często malował mocno zdeformowane postacie. Te, które umieszczał we wnętrzach, malował w małowymiasteczkowych przestrzeniach, w pokojach z tapetami o jaskrawych kolorach. Swoje obrazy wypełniał sylwetkami groźnymi i złowieszczymi, o ciałach sprawiających wrażenie napęczniałych i zbutwiałych. Przedstawiał świat niezgodnie z konwencjami przyjętymi w sztuce, a krytycy określali jego twórczość mianem „lamentu nad nudną konwencją”. Patrzył na rzeczywistość w posępny sposób i odzwierciedlał ją chłodno i przenikliwie, chętnie sięgając po groteskę i satyrę. Pomimo demaskatorskiego charakteru dzieł Dudy-Gracza obecny jest w nich zawsze osobliwy humor autora. „Portret podwójny” przedstawia dwie kobiety: młodszą i starszą, przytulone do siebie w serdecznym uścisku. Artysta przedstawił modelki takimi, jakimi je w danym momencie widział – z lekkim rumieńcem, zamyślonym wyrazem twarzy, patrzące rozmytym wzrokiem w dal. W typowy dla siebie sposób ukazał bohaterki bez upiększeń. Brak tu anegdotalności czy satyrycznego podejścia do przedstawionej sceny. Twórca zastosował charakterystyczne dla siebie wyolbrzymienia cech fizycznych postaci, ale w porównaniu z jego typowymi obrazami są one łagodne i subtelne. Gesty kobiet, ich wyczuwalna więź oraz spokój widoczny na ich twarzach przywodzą na myśl poczucie powrotu do domu

po długim dniu. Dzieło utrzymane jest w ciepłych barwach, typowych dla malarza, który sprawnie operuje kolorem oraz jego walorami i za ich pomocą buduje nastrój. Duda-Gracz zastosował kontrastowe połączenie ciepłej pomarańczowej sukienki młodszej kobiety oraz czerni sędziowskiej togi kobiety starszej, co podkreśla różnicę pomiędzy dwoma postaciami. Jak zaznaczają krytycy sztuki, Duda-Gracz ukazuje postaci w szczery sposób. Aleksandra Stępakowa przytacza fragment recenzji jednej z wystaw autora z końca lat 70.: „Świat Jerzego Dudy-Gracza jest prawdziwy. Postacie z jego obrazów to tylko odrobinę zdeformowani prawdziwi ludzie. Pozbawieni upiększeń, gładkich szminek, wymyślnych ubrań, wyglądają tak, jak nie chcemy siebie oglądać, uważając wciąż własne ciało i własny umysł za godne naśladowania wartości, za wieczną doskonałość. Odsłanianie tych cech ludzkich charakterów, którymi się nie chlubiemy, tych części ciała, które wstydliwie ukrywamy jako mniej reprezentacyjne, nie jest, jak sędzę, zajęciem łatwym i wdzięcznym. Aby tak widzieć świat i człowieka, pozbywszy się raz na zawsze pozy wielkiego artysty, który ma do spełnienia ważną misję i którego nikt nie rozumie, trzeba być tak, jak Duda-Gracz, normalnym człowiekiem. Dlatego właśnie Duda-Gracz jest taki dziwny” (Jerzy Duda-Gracz, [red.] Aleksandra Stępakowa, Warszawa 1985, s. 78). Zaprezentowana praca pojawiła się na indywidualnej wystawie Dudy-Gracza w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych, dzisiejszej Zachęcie w 1984.

DUDA GRACZ - 515 / 1981





81 †

## **JERZY DUDA-GRACZ**

1941-2004

### **Bez tytułu, 1966**

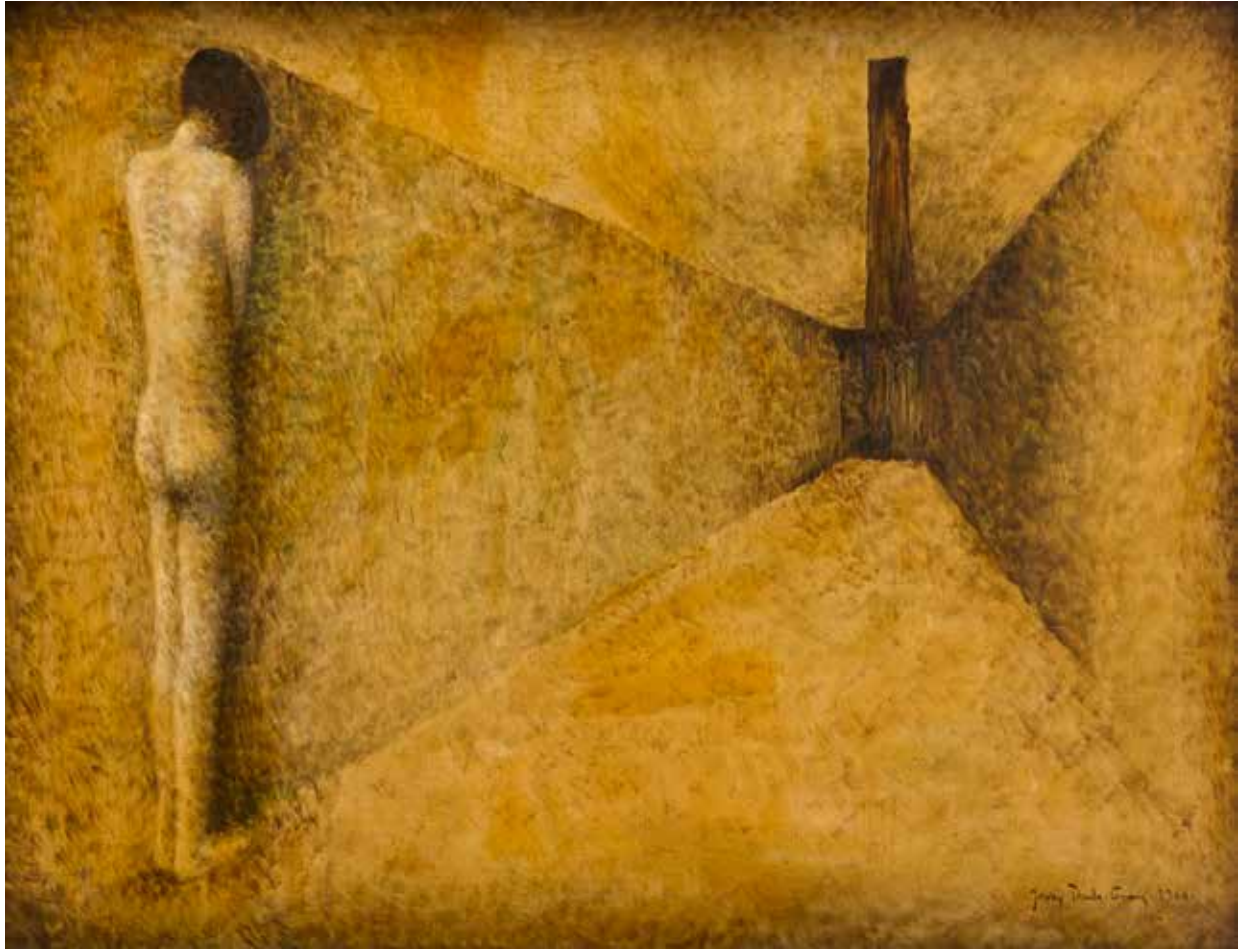
olej/płyta pilśniowa, 61 x 80 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Duda - Gracz 1966'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 000 - 13 400 EUR

Krytycy zwracają często uwagę na publicystyczny i historiozoficzny charakter malarstwa Jerzego Dudy-Gracza. Ważnym aspektem interpretacji jego twórczości jest także swoisty paseizm, zapatrzenie i tęsknota za przeszłością. Sam artysta tak mówił o swojej sztuce: „maluję świat, który odchodzi, umiera, gdzie więcej jest snu, zdarzeń z dzieciństwa, świat w pejzażu przedindustrialnym. Na moich obrazach nie ma drutów telefonicznych, kabli, anten satelitarnych, samochodów, samolotów – tego wszystkiego, co zaprowadzi człowieka z powrotem na drzewo, jeżeli nadal będzie się tak intensywnie rozwijał pod tym względem”. Jedną z rzeczy, które odeszły bezpowrotnie, a do których artysta się odwołuje, jest oczywiście kultura żydowska na terenach polskich. W latach 60. XX w. pojawiła się w twórczości Dudy-Gracza fascynacja tematyką judaistyczną. Wtedy powstaje cykl linorytów „Judaica”, przedstawiających kulturę i tradycję polskich Żydów, zacieśniają się też relacje z ich środowiskiem. Jeszcze później, w latach 80., Duda-Gracz ukazuje sylwetki Żydów w nostalgicznych pejzażach dzieciństwa w cyklu „Obrazy jurajskie”, przywołuje też postać Brunona Schulza, chociażby w obrazie „Próba rekonstrukcji Umarłego Życia Bruno Schulza”.



82 †

## **JANINA KRAUPE**

1921–2016

### **„Opiekun III”, 1990**

olej/plótno, 131 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'J.Kraupe'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JANINA KRAUPE I „OPIEKUN III olej 1990”'

estymacja:

**15 000 – 18 000 PLN**

3 400 – 4 000 EUR

Artystka, nierozzerwalnie związana z dziejami powojennej sztuki, zapisała się w historii jako współzałożycielka słynnej Grupy Krakowskiej. Naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaczęła w 1938 jako najmłodsza wówczas studentka. Przyznała, że tworzyć zaczęła pod wpływem fascynacji impresjonizmem. Uczyła się pod okiem wybitnych pedagogów: malarstwo sztalugowe poznawała pod kierunkiem kolorysty Eugeniusza Eibischa, malarstwo monumentalne – u Wacława Taranczewskiego. Równoległe wieczorami zagłębiała się w tajniki grafiki, która umożliwiła autorce kontakt z literaturą oraz dawała duże pole popisu dla wyobraźni. Po wojnie dostęp do współczesnych artystycznych innowacji był znacznie ograniczony. Dlatego zorganizowana wówczas wystawa młodych ludzi z Francji, mieszcząca się w krakowskim Pałacu Sztuki, szeroko odbiła się na działalności polskich artystów. Wpłynęła na ich zainteresowanie twórczością dzieci i twórczością nieprofesjonalną, co znalazło odbicie w dorobku Kraupe-Świdorskiej. Szczególne wrażenie wywarła na niej intensywność barw, malarka jednak po latach przyznała, że odwagi w operowaniu kolorem nabrała dopiero w 1956 po powrocie z Paryża. Jej dzieła przepiękna symbolika, często zaczerpnięta z astrologii, kabały i magii, którą od lat interesuje się autorka, a także z kultury Dalekiego Wschodu oraz mitologii. Pomimo bolesnych doświadczeń z młodości, która przypadła na okres II wojny światowej, w pracach wybrzmiewa niezwykła poetycka i wrażliwa interpretacja rzeczywistości, a także towarzyszący jej oglądowi pierwiastek metafizyczny. Tytułowy „Opiekun” to częsty motyw w płótnach oraz grafikach artystki. To enigmatyczna postać, anioł stróż i obrońca czuwający nad samą Kraupe-Świdorską oraz jej najbliższymi.





83 †

**EDWARD DWURNIK**

1943-2018

**„Ryki (Ewangelia św. Łukasza)”, 1990**

olej/ płótno, 146 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'RYKI woj. W-kie | 1990 | E. DWURNIK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1990, luty. | E. DWURNIK | RYKI |

NR: IX. 434. - 1412'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

**LITERATURA:**

Dwurnik. Spis prac malarskich, [red.] Pola Dwurnik, Warszawa, Zachęta 2001,

wydane jako dodatek do katalogu wystawy „Edward Dwurnik. Malarstwo.

Próba retrospektywy”, (08.09.-07.10.2001), Cykl IX „Podróże autostopem”

(od 1967), poz. 343, nr 1412, s. nlb.







„Po osiągnięciu pewnej rutyny rysuje się i maluje szybko i łatwo. Dochodzi się do pewnych sposobów i sztuczek. Każdy malarz ma taką drogę. Ale oczywiście zawsze trafiają się obrazy lepsze i gorsze. Niemniej cały czas ta wiedza malarska w nas narasta. Nawet nie wiemy, jak i kiedy się uczymy. Przez lata pracowałem w takiej pożytecznej nieświadomości, która powoli zaczęła się rozjaśniać. Aż zobaczyłem, że moje obrazy potrafią wyciągać kwintesencję, i to nawet z małego zdjęcia jakiejś ulicy czy jakiegoś pejzażu miejskiego, albo też pejzażu abstrakcyjnego. I ta kwintesencja pojawiała się nawet na małym obrazku”.

Edward Dwurnik







# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 4 CZERWCA 2020, 19:00

JACEK MALCZEWSKI  
„Wiosna”, 1914



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

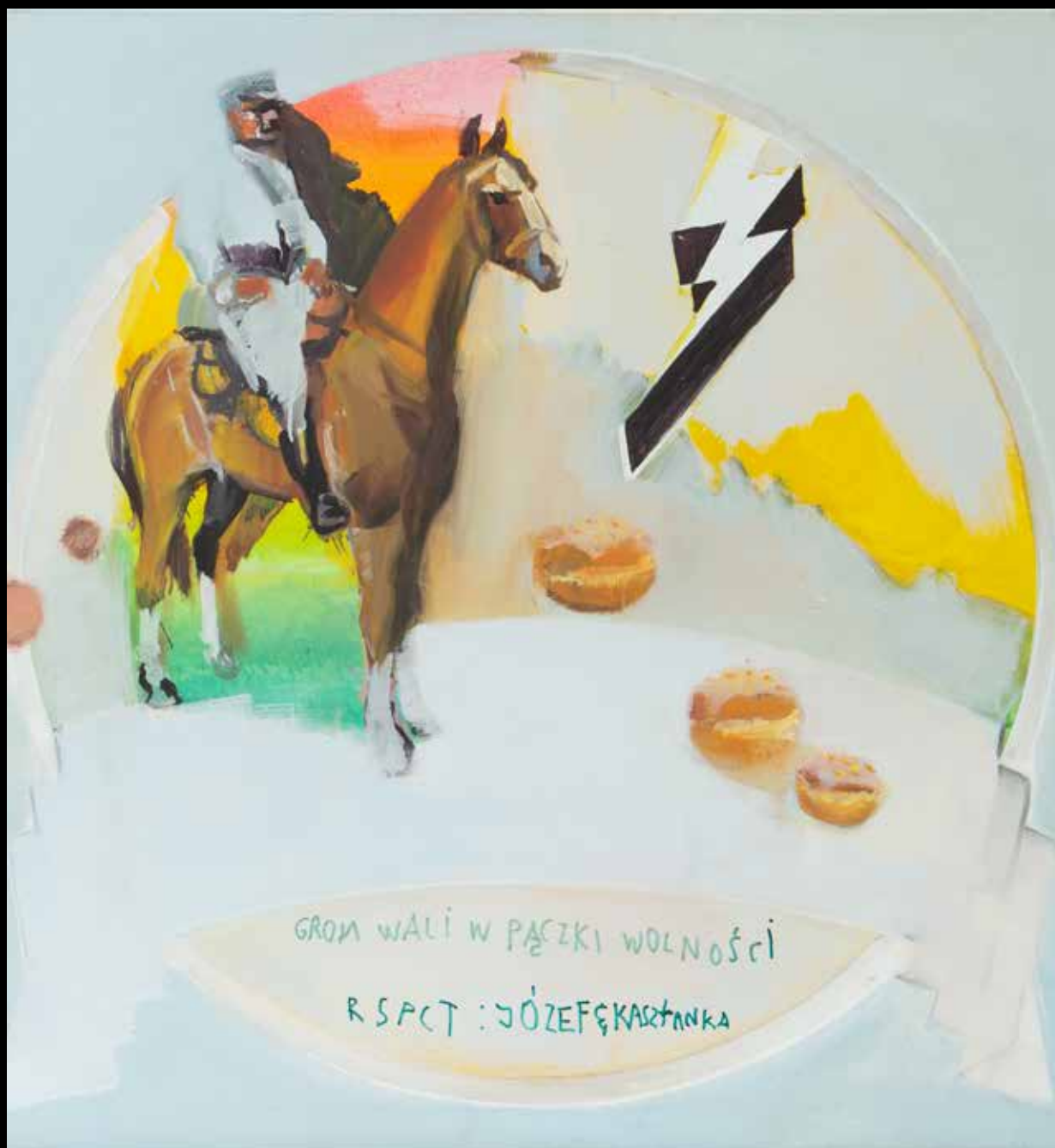
WYSTAWA OBIEKTÓW  
25 maja - 4 czerwca

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 25 CZERWCA 2020, 19:00

RADEK SZLAGA  
„Pączki wolności”, 2007



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
15 - 25 czerwca 2020



# KOMIKS I ILUSTRACJA

HENRYK JERZY CHMIELEWSKI  
„Tytus, Romek i A'tomek”, księga VI  
– Tytus Olimpijczykiem, plansza komiksowa nr 20

AUKCJA 2 CZERWCA 2020, 19:00



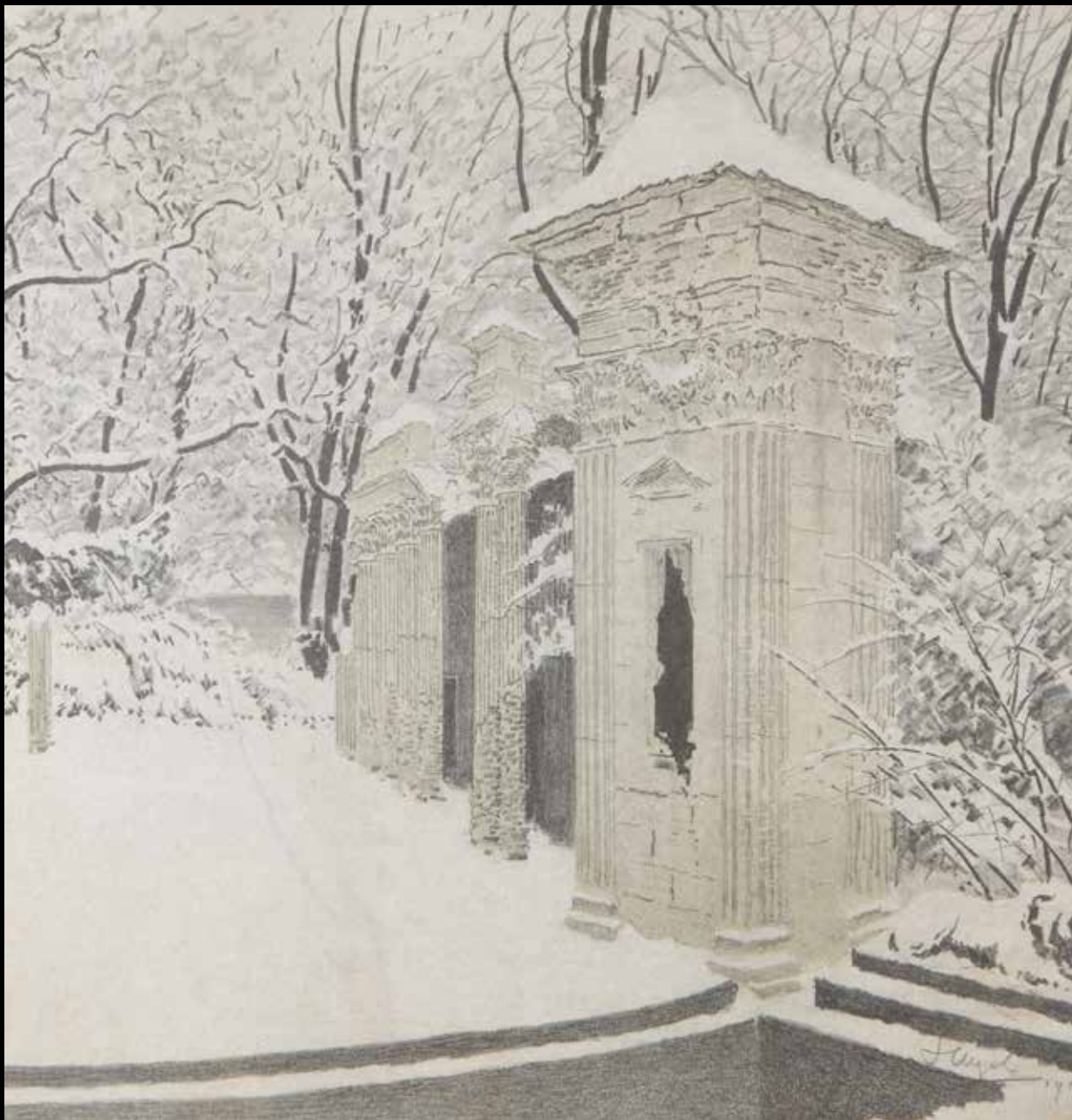
MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY  
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW  
22 maja – 2 czerwca 2020

# GRAFIKA ARTYSTYCZNA

LEON WYCZÓŁKOWSKI,  
Amfiteatr w Łazienkach pod śniegiem, 1919

AUKCJA 19 MAJA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
6 – 19 maja 2020



# SZTUKA DAWNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**PRACE NA PAPIERZE**  
**17 WRZEŚNIA**

Termin przyjmowania obiektów:  
**10 SIERPNIA 2020**

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



**GRAFIKA ARTYSTYCZNA**  
**27 PAŹDZIERNIKA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**15 WRZEŚNIA 2019**

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



**XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE**  
**4 CZERWCA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 27 KWIEŃNIA 2020**

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



**ART OUTLET SZTUKA DAWNA**  
**30 CZERWCA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 21 MAJA 2020**

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

# 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 KOLEKCYJONERSKA**  
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 3 WRZEŚNIA 2020

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



**PRACE NA PAPIERZE**  
10 WRZEŚNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
5 SIERPNIA 2020

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



**KLASYCY AWANGARDY PO 1945**  
1 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 28 SIERPNIA 2020

kontakt: Anna Kowalska,  
a.kowalska@desa.pl,  
22 163 66 55, 539 196 531

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 aukcyjnego.

## 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 wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana 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 na 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 zawierał 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 wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługują 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 powierzzonego 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 pro-

cesie 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 prześlą 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 za wiodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wycycytowanej, 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 wycycytowanej przekroczy 100 EUR.

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

o - 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 wycytuje 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

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

## 2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie 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 postąpięci przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięci 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 przebiecia) w trakcie 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 postąpięci

cena	postąpięcie
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 granicę 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 granicę 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 stoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia 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 przysługują 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:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- 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 aukcyjnera 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

- 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.
- 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. Aukcyjner 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mail) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 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-mail) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 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 dokładnie 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.
- 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

- 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.
- Aukcyjner 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 aukcyjner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcyjner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcyjner 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, aukcyjner może oznaczyć przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcyjnera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcyjnera 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.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyngrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 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”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć 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:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnosi 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

- 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.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, 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 sprzedawcy, 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 krycia 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 wykorzystywać 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 wykorzystywać 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.

# 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”;

## 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 reprodukcji 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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- 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 jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla 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 jakiegokolwiek 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 wycycytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- 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 błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.





BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

**PROMEMORIA WARSAW**  
Ul. Górnośląska 24  
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com  
www.promemoria.com  
Instagram icon | YouTube icon



**PROMEMORIA®**

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



