

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KONCEPTUALIZM

Aukcja 29 listopada 2018 Warszawa

44

53

6

8

64

7

9

5

73

74

45

47

55

56

66



75

76







OR
WO

KURZE BIURA

10-00 Euro mit Weischedel

NP
02

ΚΑΛΗΝΕΡΑΤΗΡΕΣ
ΚΑΙ ΒΟΛΕΤΕΣ
ΕΡΕΥΝΑ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ
ΚΑΡΤΑΣ ΤΗΣ
ΓΑΛΛΙΑΣ
ΤΙΜΗ 10,00 €
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ

ΚΡΗΤΙΚΟΣ
ΤΟΝΙΚΟΣ
ΓΙΝΟΣ
11.5%

ΕΡΕΥΝΑ ΕΠΙ ΤΗΣ
ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ
ΚΑΡΤΑΣ ΤΗΣ
ΓΑΛΛΙΑΣ
ΤΙΜΗ 10,00 €
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ

ΚΑΛΗΝΕΡΑΤΗΡΕΣ
ΚΑΙ ΒΟΛΕΤΕΣ

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KONCEPTUALIZM

29 LISTOPADA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

19 –29 LISTOPADA 2018 R.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

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

Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl 22 163 67 01, 692 138 853

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00

CONTEMPLATING



LOVE

INDEKS

Bereś Jerzy 223-224

Dłubak Zbigniew 210-211

Dłużniewski Andrzej 219-220

Drożdż Stanisław 201-202

Gostomski Zbigniew 227

Kamaji Koji 232-233

Kozłowska Barbara 225

Kozłowski Jarosław 231

Kraśniński Edward 212-215

Lachowicz Andrzej 236-237

Michałowska Maria 226

Opatka Roman 216-218

Partum Andrzej 238-239

Partum Ewa 221-222

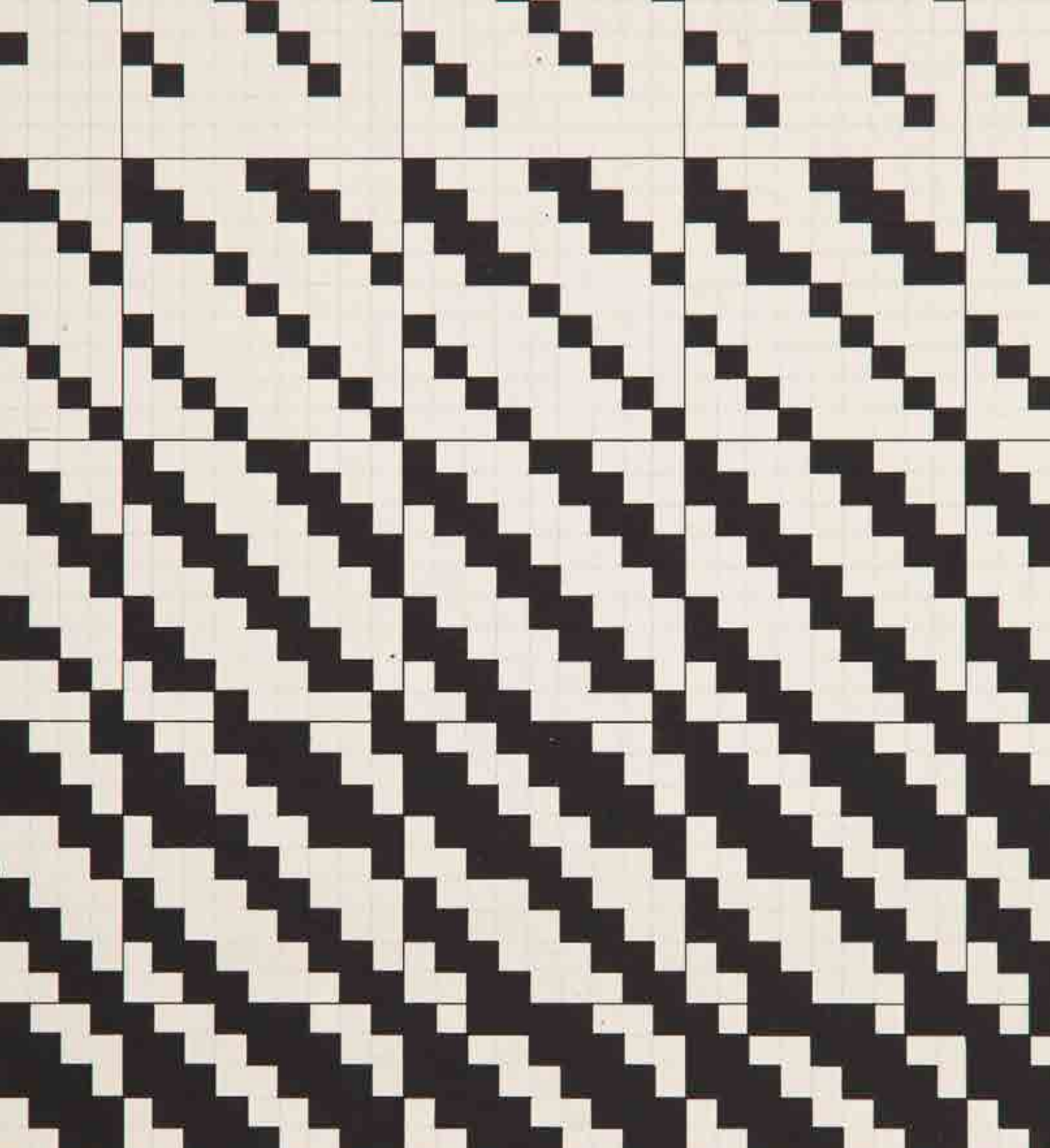
Paruzel Andrzej 230

Sosnowski Kajetan 228-229

Szewczyk Andrzej 203-204

Waśko Ryszard 234-235

Winiarski Ryszard 205-209



OKŁADKA FRONT poz. 212 Edward Krasiński, Bez tytułu (autoportret), 1995 r. • **II OKŁADKA** poz. 205 Ryszard Winiarski, „Gra nr 7”, lata 70. XX w.
III OKŁADKA poz. 216 Roman Opalka, „Detail 2890944 - 2910059” z cyklu „1965/1 - ∞” • **IV OKŁADKA** poz. 201 Stanisław Dróżdż, „Alea iacta est”, 2003 r.
Sztuka Współczesna. Konceptualizm. Aukcja 29 listopada 2018 r. • ISBN 978-83-66038-61-5 • Kod aukcji 579ASW056
Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobylka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Agata Scheffner, Dyrektor Marketingu

tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, Koordynator ds. marketingu

tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Paulina Predygier, Digital Manager

tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Joanna Andruszko, Business & Culture

tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, Koordynator Projektów IT

tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT

tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Aplikant Radcowski

tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma, Główna Księgowa

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

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej

tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa

tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, Specjalista ds. kadr i płac

tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska, Dyrektor Działu

tel. 795 122 714, m.lutomirska@desa.pl

Kacper Tomaszewicz, Kierownik

ds. transportów i logistyki

tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

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, e-mail: biuro@desa.pl

NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA SZYKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szykarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



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



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



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



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 42



JULIA MATERA
Asystent
Sztuka Dawna
j.matera@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



AGATA MATUSIELAÑSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA KORTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.kortunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

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

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GREŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIÑSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



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



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



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



MALGORZATA 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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydaniam@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 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



AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



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



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



Sztuka konceptualna w Polsce jest obszarem, który niezmiennie od lat unika jasnych definicji. Na przestrzeni kilku dekad konceptualizm funkcjonował pod wieloma pojęciami: „sztuka idei”, „sztuka pojęciowa”, „sztuka niemożliwa”. Płynne określenia, często wzajemnie się wykluczające, obejmowały szeroki wachlarz dzieł reprezentujących takie dziedziny, jak malarstwo, rzeźba, tekst, film, dokumentacja, performance, happening i environment. Tym, co je łączyło, była walka o definicję sztuki, pozycję artysty, koncepcję podmiotu.

Zdaniem Luizy Nader rolą badacza sztuki konceptualnej nie jest tworzenie jasnej ramy i definicji, lecz raczej próba zrozumienia efektów działania artystów, krytyków, historyków w pewnych okolicznościach historycznych, w których powstały. W tym duchu postanowiliśmy zaprezentować prace artystów, których połączyła idea zmiany doświadczenia dzieła sztuki, krytyka instytucji, a nawet atak na status obiektu artystycznego. Konceptualizm stał się dla nas tym samym pojęciem pomocniczym, kategorią, która w jaśniejszy sposób pozwoliła nam zrozumieć wzajemne relacje i wspólne odniesienia artystów w powojennej Polsce.

Błyskawiczny rozwój powojennej sztuki nierozzerwalnie związany jest z konceptualizmem i artystami, którzy odrzucili modernizm i śmiało ruszyli w stronę kolejnej epoki. Zarówno na Zachodzie, jak i Wschodzie awangardziści w sposób ostateczny zerwali z nadrzędną rolą wrażenia estetycznego, stylu, wartości warsztatowych sztuki. Czerpali z doświadczenia ciała i przestrzeni, pamięci, niejako dematerializując dzieło sztuki, czasem redukując je do roli zapisu procesu tworzenia. Ów wirtualne „nieistnienie dzieła” nie wyczerpuje jednak pojęcia konceptualizmu w sztuce powojennej Polski, którego niewielki fragment prezentujemy w niniejszym katalogu. Wybitne, zarówno znane, jak i nieznanne dzieła takich twórców, jak Roman Opałka, Jerzy Bereś, Ryszard Winiarski, Stanisław Dróżdż, Barbara Kozłowska, Andrzej Dłużniewski, Zbigniew Dłubak czy Kajetan Sosnowski, reprezentują różne ośrodki i postawy, opowiadając nam historię losów powojennej awangardy. Nie jest to zbiór kompletny, lecz raczej niewielki wycinek krajobrazu środowiska artystycznego po 1956. Jest to też próba wytworzenia przestrzeni dla tych twórców, którzy stoją na granicy zapomnienia. Mam nadzieję, że przyszłość pozwoli nam zaprezentować Państwu także kolejnych twórców i inne przełomowe dzieła, które zmieniły oblicze polskiej sztuki.

Anna Szynkarczuk

201

STANISŁAW DRÓŹDŹ

(1939 - 2009)

"Alea iacta est", 2003 r.

kości do gry, asamblaż/płyta, 18 x 18 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'S. Dróżdź 2003'

estymacja: 8 000 - 14 000 PLN †
1 900 - 3 300 EUR

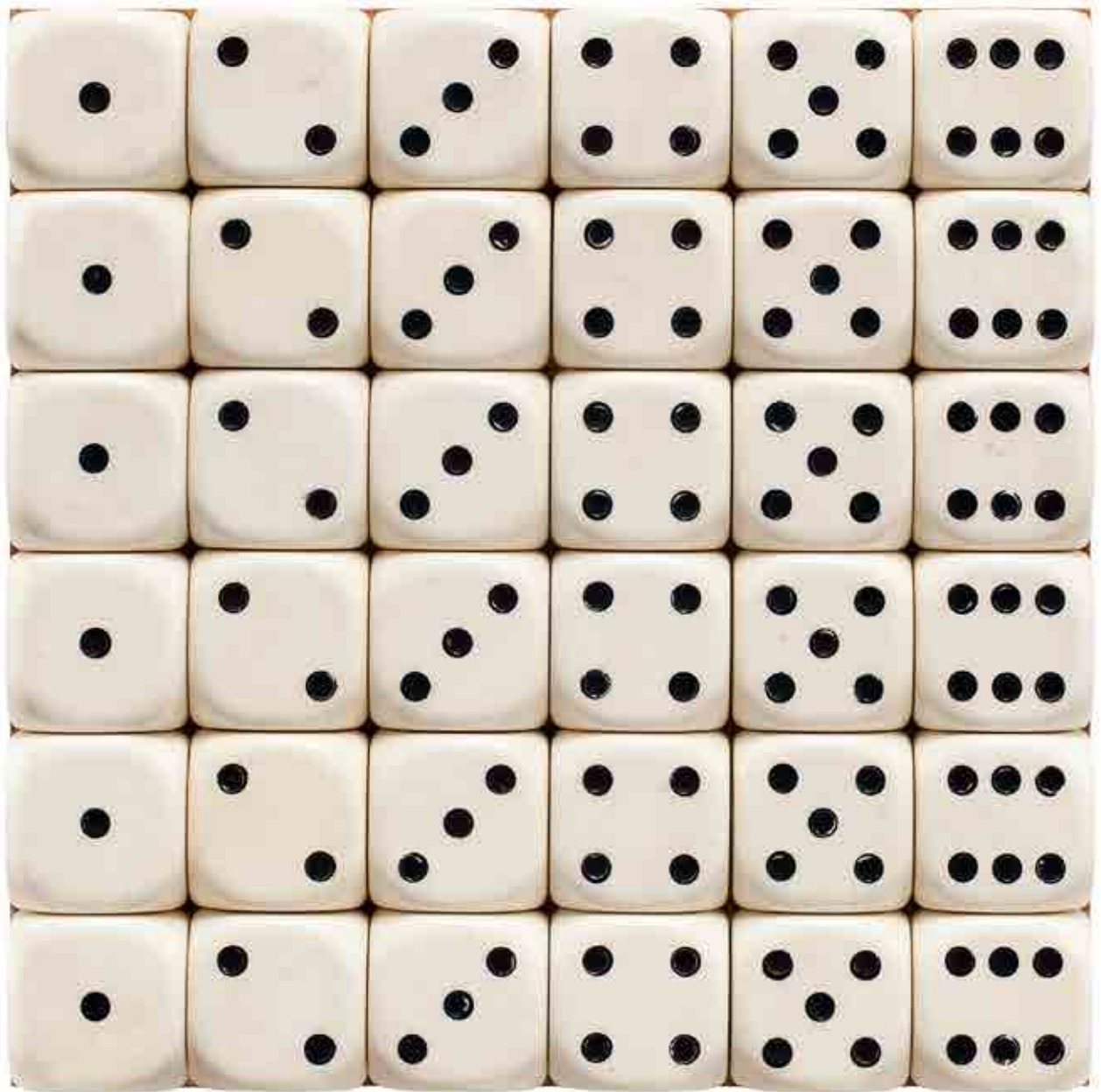
WYSTAWIANY:

- Stanisław Dróżdź, Alea iacta est, Pawilon Polski, 50. Biennale Sztuki w Wenecji,
czerwiec - listopad 2003

LITERATURA:

- por. Stanisław Dróżdź, Alea iacta est, katalog wystawy, Biennale di Venezia,
50. Esposizione Internazionale d'Arte, red. Paweł Sosnowski, Warszawa 2003

Projekt „ALEA IACTA EST / KOŚCI ZOSTAŁY RZUCONE”, z którego pochodzi prezentowana praca, został stworzony przez Stanisława Dróżdźa na wystawę jubileuszowej pięćdziesiątej edycji najstarszego i najważniejszego festiwalu sztuki współczesnej na świecie, czyli weneckiego Międzynarodowego Biennale Sztuki, w 2003 roku. Poeta, artysta związany ze słowem i przestrzenią oraz twórca poezji konkretnej, swoją działalność poetycko-graficzną traktował jako analizę rzeczywistości języka, szczególnie jego wizualnej postaci. Odwiedzającym wystawę zaproponował zrealizowanie marzeń o wygranej, zapraszając do rzutu wyłożonymi na stole sześcioma kostkami do gry i odszukania uzyskanego układu pośród 46 656 możliwych kombinacji umieszczonych na gigantycznej ścianie w polskim pawilonie. Znalazca wygrywał. Jak zauważył Paweł Sosnowski, kurator projektu: „Pomysł Stanisława Dróżdźa jest syntetyczną interpretacją tematu przewodniego tegorocznego Biennale, który brzmi 'Sny i konflikty: dyktatura widza' i wymaga od widza przekroczenia granicy pomiędzy sztuką a światem realnym. Artysta wyszedł z założenia, że nie ma konfliktu bez gry. Stół z kostkami zaprasza. Prowokuje, kusi. Gdy widz ulegnie pokusie, gdy weźmie kostki do ręki, dokona wyboru. Podejmie grę. Sytuacja stanie się nieodwracalna, może tylko wygrać albo przegrać” (cyt. za: culture.pl).





TEKST = OBRAZ

Stanisław Dróżdz był czołowym konceptualistą, przedstawicielem nurtu poezji konkretnej, filologiem, artystą i teoretykiem sztuki. Jego debiut przypadł na lata 60. Urodził się 15 maja 1939 w Sławkowie. W roku 1959 ukończył technikum ekonomiczne we Wrocławiu, a następnie studiował filologię polską na Uniwersytecie Wrocławskim. Do końca życia mieszkał i tworzył w tym mieście.

Dróżdz związany był z legendarną wrocławską Galerią „Pod Moną Lisą”, istniejącą na przełomie lat 60. i 70., której pomysłodawcą był Jerzy Ludwiński – teoretyk sztuki, poeciowiej, krytyk, dziennikarz i wykładowca, kreator wydarzeń polskiej sztuki konceptualnej, współorganizator Ogólnopolskiego Sympozjum Puławy '66, twórca programu Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, zwanego „muzeum gry”. Działalność galerii opierała się zarówno na wystawiennictwie, jak i upowszechnianiu nowych idei w sztuce. Było to swoiste laboratorium, które umożliwiało bezpośredni kontakt artystom, krytykom i widzom. Do 1971 Galeria „Pod Moną Lisą” gościła 20 wystaw. Każdej z nich towarzyszyła wypowiedź autora i tekst krytyczny, często publikowany na łamach „Odry”, oraz otwarta dyskusja.

Poezja konkretna, której jednym z twórców był Stanisław Dróżdz, pojawiła się w 1953, kiedy na ogólnonarodowym zjeździe w Sztokholmie ogłoszono jej manifest. Na Zachodzie była szczególnie popularna w latach 50. i 60. Artyści zajmujący się tą dziedziną sztuki tworzyli poematy w postaci kompozycji wizualnych zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych niepodporządkowanych żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym. Dróżdz początkowo swoje prace określał jako „pojęciokształty” – czyli „metaforyczno-formalne samoanalizujące kodyfikatory rzeczywistości, integrujące naukę i sztukę, poezję i plastykę”. Oznacza to, że były zarazem tekstem i obrazem, przy czym kategorie te traktowano jako zmienne i równoczesne. Dróżdz tworzył „pojęciokształty” na płaszczyźnie i w przestrzeni trójwymiarowej. Nieraz były to pojedyncze litery, teksty słowne, teksty cyfrowe, teksty znakowe lub obiektowe. Poematy Stanisława Dróżdza to swoiste gry słowne, redukujące słowa aż do utraty znaczenia lub wskazujące na ich wieloznaczność.

Pomimo że „pojęciokształty” przybrały formę wielu różnorodnych prezentacji, stanowią konsekwentnie realizowane dzieła całościowe. Była to twórcza koncepcja, która przyświecała Dróżdzowi przez całe życie. Poeta tworzył ze słów, liter, cyfr, znaków i przedmiotów dzieła realizowane w postaci maszynopisów, fotograficznych odbitek, komputerowych wydruków, obiektów, instalacji przestrzennych, prac interaktywnych. Powstawały prace pojedyncze, cykle i skomplikowane wieloelementowe systemy.

U pragu lat 70. Stanisław Dróżdz szybko stał się twórcą rozpoznawalnym w Polsce i zagranicą. Od 1971 związany z Galerią Foksal w Warszawie aktywnie propagował poezję konkretną. Zorganizował wiele wystaw prezentujących twórczość autorów polskich i zagranicznych. Wśród nich były ekspozycje prac Václava Havla oraz Iana Hamiltona Finlaya. Na przestrzeni lat 1979-90 przygotował pięć sesji naukowych poświęconych temu nurtowi.

GRA W KOŚCI

zasady wg Stanisława Dróżdza

Jest 46.656 możliwości układu 6 kostek. Wszystkie kombinacje zostały umieszczone na ścianie.

Weź kości leżące na stole i rzuć
Zestaw je razem w jednym rzędzie
Spróbuj odnaleźć ten układ na ścianie.
Jeżeli Ci się to uda – wygrasz, jeżeli nie – przegrasz; wygrałem ja.

202

STANISŁAW DRÓŹDŹ

(1939 - 2009)

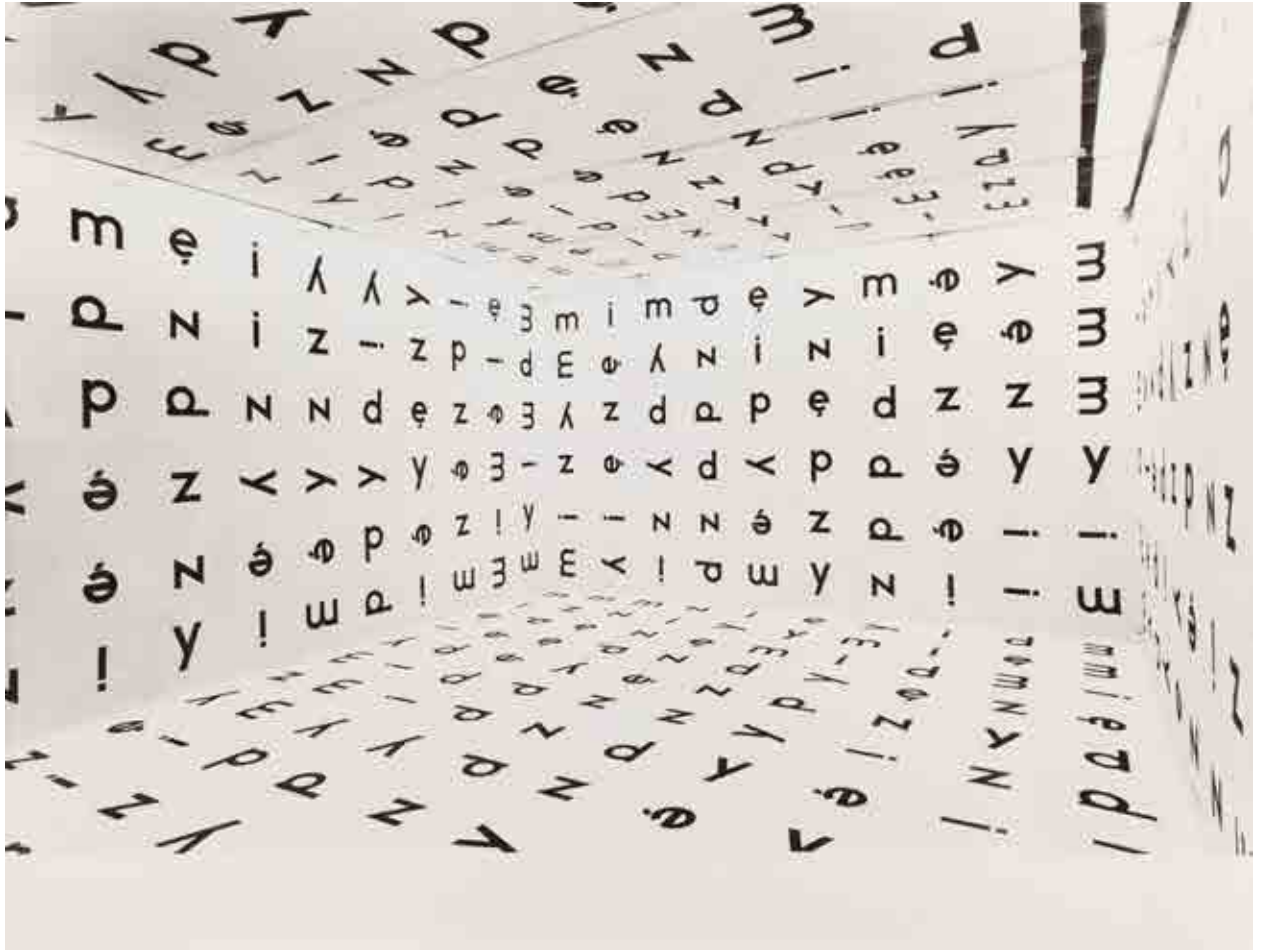
„Między”, 1977 r.

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 18,2 x 24 cm
opisany na odwrociu: 'Stanisław Dróżdź, "Między", 1977, Galeria Foksal, W-wa'

estymacja: 8 000 - 14 000 PLN †
1 900 - 3 300 EUR

„Pojęciokształty są jednocześnie tekstem i obrazem: konkretyzują plastycznie (graficznie) kształt materialny pojęcia (...) są więc merytoryczno-formalnie syntetycznymi – jak ideogramy – kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę (matematyka, logika) i sztukę (poezja, plastyka). Poprzez ekstremalnie uproszczony, ascetyczny w treści i w formie zapis można osiągnąć maksymalny efekt skojarzeniowy. Poezja konkretna jako język radykalnego skrótu stanowi sygnał, impuls dla odbiorcy, od którego wkładu zależy obfitość odbioru, polegającego na 'tworzeniu tekstu poetyckiego' torowanego kanwą 'zapisu'”.

– STANISŁAW DRÓŹDŹ



203

ANDRZEJ SZEWCZYK

(1950 - 2001)

Bez tytułu, 1996 r.

asamblaż, ołówki, olej, enkaustyka/płyta pilśniowa, 30,5 x 16 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Andrzej Szewczyk | czerwiec | 1996'

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


POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

„Zestrugane ołówki i kredki [Andrzej Szewczyk] traktował jako transfigurację liter, które może czytać każdy, bo użyty w nich alfabet ma charakter uniwersalny. Twierdził, że poezję robi się rękami. Strofami takiej poezji zappełniał drewniane płaszczyzny, często ukryte wewnątrz zamkniętych kasetek”.

– ANDA ROTTENBERG





Znamienne u Szewczyka jest zintegrowanie dzieła z miejscem powstania. Inspirując się „malarstwem pokojowym”, korzystał z wzorzystych wałków, oddając swoisty hołd polskim strategiom udomowiania przestrzeni. Cykl „Malarstwo obrazu ujednoczone z malarstwem ściany” z 1974 stanowił refleksję nad genezą malarstwa. To właśnie ontologiczny status dzieła stał w centrum tej twórczości, nie zaś wartości konstrukcyjne czy estetyczne.

Andrzej Szewczyk nieustannie podkreślał, że jest malarzem, jednocześnie w oczywisty sposób przekraczając medium. Tworzył własny repertuar środków wyrazu, wykorzystując łupiny pistacji, ołów, kredki, sól. Był to jego autorski alfabet, do dziś będący jednym z najoryginalniejszych przejawów awangardowej wypowiedzi w Polsce. Owa konceptualna dążność do stworzenia nowego języka sztuki zaowocowała powstaniem zapisu, który stał się tożsamy z procesem malowania. Niektórzy krytycy uznali to za wpływ wizualnej kultury prawosławia, gdzie kluczową rolę odgrywa pisanie ikon. Inni wskazali na ogólne zainteresowanie Szewczyka pismem jako medium treści filozoficznych, religijnych, intymnych.

Monotonny, powtarzalny zapis pojawia się w cyklach prac układanych ze skrawków kredek na podłodze i tablicach oraz tych realizowanych z wykorzystaniem łupin pistacji naklejanych na koperty. Szewczyk również pisał ołowiem na drewnie. Polegało to na wlewaniu płynnego ołowiu w otwory wiercone w uprzednio przygotowanych deskach. Te układały się w wiersze, a następnie w strony tekstów: listów, tablic, kart wolnostojących w przestrzeni lub zawieszanych na ścianach jako obrazy-objekty. Artysta wykorzystywał nagrobki, tablice prawa, święte księgi, manuskrypty, listy i biblioteki. W nurt tych prac wpisują się „Pomniki listów Franza Kafki do Felicji Bauer” i „Dziariusz” realizowane na nieregularnych deskach. Kluczową dla polskiej sztuki pracą Andrzeja Szewczyka jest „Bazylika” – biblioteka znajdująca się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.

Anda Rottenberg pisała: „Swoiste relacje między czasem i przestrzenią interesowały też Andrzeja Szewczyka, artystę osiadłego w Kaczycach Dolnych na Śląsku Cieszyńskim i podkreślającego swoją środowiskową osobność wobec zdefiniowanych kręgów artystycznych Polski. Jego ‘Przestrzeń zawsze ta sama, czy rośnie czy maleje’ to tysiące zestruganych kredek, z których powstał kolorowy obraz szczerze wypełniający powierzchnię podłogi Galerii Foksal (1981). Ale ta wizualna interpretacja wiersza Stéphane’a Mallarmé mogła także wypełnić przestrzeń o innym kształcie. Ważna była kondensacja wysiłku w pracy nad uzyskaniem stosu kolorowych łusek, nad produkowaniem tworzywa z tego, co zwykle jest odpadem. Czasochłonne czynności przygotowawcze zamieniły się wówczas w proces twórczy, zmierzający do powstania dzieła mogącego przybrać każdy kształt. Szewczyk rozumiał przestrzeń jako objętość o amorficznej strukturze, odpowiadającej koncepcji dzieła otwartego Umberto Eco. Zestrugane ołówki i kredki traktował też jako transfigurację liter, które może czytać każdy, bo użyty w nich alfabet ma charakter uniwersalny. Twierdził, że poezję robi się rękami. Strofami takiej poezji zapelniał drewniane płaszczyzny, często ukryte wewnątrz zamkniętych kasetek. Każdy z tych ‘wierszy’ ma inny charakter, a więc inny wygląd. Niektóre ‘strony’ falują gęstym zapisem, jeżą się ostrymi zakończeniami ‘liter’, nabrzmiewają pulsującymi wypukłościami. Inne, o niepokojącym rytmie, rozplývają się w nierówno położonym kolarze. Każda nosi ślad żmudnego wysiłku włożonego w wizualizację tego, co artysta nazywał ‘kawkami ducha’” (Anda Rottenberg, *Ku czemu wszystko ciąży?*, „Atlas Sztuki” nr 87, 2017, s. 7).



204

ANDRZEJ SZEWCZYK

(1950 - 2001)

Bez tytułu z cyklu "Erotyki" ("Tekst pistacjowy"), lata 90. XX w.

łupiny pistacji, olej/koperta, 42,5 x 49,8 cm
użyta koperta zaadresowana do dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Andrzej Szewczyk był jednym z najwybitniejszych polskich artystów, którzy podjęli grę z rodzimą sztuką konceptualną. Wychodząc naprzeciw popularnej tezie, że ów nurt w sztuce odrzuca zmysłowość dzieła na rzecz działań intelektualnych, tworzył prace o niebywałych wartościach dotykowych. Debiutował w 1978 roku w Galerii Foksal w Warszawie, pokazując „Malarstwo z Chłopów” – prace namalowane bezpośrednio na ścianie, inspirowane architekturą domów ze wsi Chłopy w północnej Polsce. Do końca życia eksperymentował z formatem i konwencją malarstwa, negując klasyczny format dzieła sztuki.

Der Senat
der Hansestadt Lübeck
Amt für Kultur

Briefkasten zu Lübeck
Häute oder Käse
23552



RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

„Gra nr 7” (Maszynado obliczania rzutów kostką), lata 70. XX w.

gra planszowa dla 2 lub więcej graczy:

Maszyna do obliczania rzutów kostką złożona z 10 elementów: 3 postumentów, 3 taboretów, pudełko na element gry, plansza do gry, ruletki, wskaźnika ruletki.

W pudełku z elementami gry instytucja w języku niemieckim i piony.

Wymiary poszczególnych elementów:

pudełko na piony: 24 x 24 x 24 cm

postument czarny: 62 x 30 x 30 cm

postument na element ruletki: 105 x 30 x 30 cm

postument na planszę: 30 x 104 x 104 cm

plansza: 5 x 100 x 100 cm

ruletka: 4 x 20 x 20 cm

wskaźnik ruletki: 2 x 17 x 2,5 cm

trzy taborety z czarnym siedziskiem x 3: 45 x 41 x 41 cm (wymiary jednego elementu)

trzy siedziska taboretu: 6 x 39 x 39 cm (wymiary jednego elementu)

estymacja: 800 000 - 1 200 000 PLN †

186 100 - 280 100 EUR

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Winiarską

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:

- Konstrukcja w procesie, Łódź 1981
- Spotkanie „Konstrukcja w procesie”, Monachium 1986
- Kunststation Kleinsassen, Fulda 1986

Sztuka Ryszarda Winiarskiego stanowi jeden z najlepszych przykładów konceptualnej performatywności w sztuce współczesnej. Od momentu powstania jego pierwszych obrazów z serii „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” w 1965 artysta opierał swoją twórczość na dwóch podstawach: geometrii i przypadku (mechanizmów losowych). Na początku kompozycje wizualnie były stosunkowo proste i polegały na zapewnieniu powierzchni kompozycji białymi i czarnymi kwadracikami. O układzie decydował rzut monetą. Reszka mogła oznaczać biel, a orzeł – czerń. W zależności od strony, na którą upadła moneta, pole kwadratu zamalowywane było na wybrany kolor. W ten oto sposób to przypadek decydował o ostatecznej formie obrazu. Z czasem układy stały się dużo bardziej skomplikowane. Winiarski zaczął wprowadzać trzeci wymiar, elementy lustrzane, jak również zmieniał metodę generującą przypadek – z monety na kości do gry albo tablicę liczb przypadkowych. Koszki do gry generowały dodatkowy poziom skomplikowania. Na jednej kostce znajduje się bowiem aż sześć punktowych odpowiedników liczb, które można wykorzystać dla wzbogacenia powstającego obrazu. Zakładając na przykład, że liczby od jednego do czterech oznaczają kolor czarny, a tylko pięć i sześć to biel, w rezultacie, najprawdopodobniej, uzyskana zostanie przewaga czerni nad bielą.

Obiegowa opinia o sztuce Ryszarda Winiarskiego definiuje ją jako pozbawioną emocji obiektywizm. Tym, co poprzedzało proces twórczy, było jasne wytyczenie zasad, według których powstawało dzieło. Były to „reguly gry” mające decydujące znaczenie dla realizacji. Przystępując do budowania rysunku, obrazu czy obiektu przestrzennego, artysta w pierwszej kolejności ustalał zasady, według których chciał postępować, swoiste „reguly gry”, aby „zaprosić prostą zasadę liczbowego porządku do udziału w realizacji” [Ryszard Winiarski, *Spojrzenie na twórczość*, [w:] Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu – artyści o sztuce*, Warszawa 2001, s. 167].

Zacytowany powyżej fragment wypowiedzi Winiarskiego sugeruje inną interpretację. Przypadek nie stanowi li tylko metody pracy, sposobu realizacji celu czy „opisu”. Jest

on de facto aktywnym uczestnikiem gry prowadzonej przez artystę. Przypadek jest „zapraszany” przez Winiarskiego do udziału w prowadzonym działaniu. W rezultacie namalowanie obrazu przestaje być punktem finalnym, a stanowi tylko objaw jednego z etapów przebiegu swoistego performance’u.

Dla performatywnego aspektu dzieł Ryszarda Winiarskiego ważnym rozwinięciem stały się realizacje powstające po roku 1972, bezpośrednio angażujące odbiorców. Wiosną 1972 Winiarski przekształcił jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie w „salon gier” towarzyszący wystawie jego dzieł. Widzowie mogli aktywnie uczestniczyć w rozgrywkach, które zaproponował im artysta. Efektem toczącej się rozgrywki były czarno-białe lub kolorowe układy elementów zapisywane na planszach. Za każdym razem rezultat wizualny się różnił, gdyż powstał wskutek odmiennego przebiegu gry odbywającej się według ściśle określonych przez artystę reguł. Artysta, analizując wystawę z 1972, pisał: „było to ważne doświadczenie w moich wówczas ośmioletnich zmaganiach ze sztuką systemu i przypadku. Gry w uproszczonej, a zarazem uogólnionej postaci ukazywały zasadę mojego postępowania wobec wszystkich innych prac. Ujawniały one po raz pierwszy w dobitny sposób to, co kryło się za każdym obrazem czy formą przestrzenną” [Ryszard Winiarski, *Forum*, „Projekt” 1978, nr 5, s. 50].

Wystawa w Galerii Współczesnej otworzyła przed artystą nowe możliwości. Same gry okazały się równie interesujące jak gotowe zapisy w formie obrazów. Tworzone przez Winiarskiego planszówki można było prezentować na wystawach, a przy okazji organizować akcje artystyczne. Twórca wyznaczał w nich jedynie reguly, natomiast to, co działo się dalej, było niezależne od jego woli i intencji. Winiarski pisał: „W wystawach, takich jak *„Salon gier” 1972*, *„Plakat autorski” 1972*, *„5 x 5” 1974*, *„Stroboskop” 1975*, *„Licyzda” 1975*, *„Anaglify” 1976*, *„Gry” 1976*, *„Rysunki do kolorowania” 1976*, staram się przemienić widza w autentycznego partnera i współtwórcę dzieła sztuki” [Ryszard Winiarski, *Spojrzenie na twórczość*, [w:] Bożena Kowalska, dz. cyt., s. 50].





06

07

08

18

28

35

48

56

58

66

67

68

76

78

86

87

88

51

53



0

6

4

8

2

7

3

6

4

5

71

73

82

55

Wystawa w Galerii Współczesnej zapoczątkowała szereg eksperymentów oraz wystaw krajowych i zagranicznych, w których artysta starał się przemienić widza w autentycznego partnera i współtwórcę dzieła sztuki. Prace Ryszarda Winiarskiego ujawniały, że ich charakter nie jest konstatacyjny, a performatywny. Najważniejszym elementem nie był opis, a działanie. Szczególnie istotną stała się wystawa „Gry”, która miała miejsce w Galerii Badguis w holenderskim mieście Groningen w kwietniu 1976 roku. Ryszard Winiarski zaaranżował ekspozycję w taki sposób, że całość akcji działała się wyłącznie na podłodze, gdzie rozmieścił siedem zaprojektowanych przez siebie gier. Miały one charakter zarówno losowy, jak i strategiczny. W grach strategicznych, podobnie jak w szachach, niezbędne było podejmowanie decyzji opierających się na pewnych zasadach. Gry losowe polegały natomiast na poddawaniu się rezultatom przynoszonym przez urządzenia losujące. Były nimi ruletka lub kości do gry. Najistotniejszą częścią wystawy tym samym stali się uczestnicy zabaw. Winiarski pisał, że „bez widzów gotowych podjąć grę wystawa właściwie nie istnieje” (Ryszard Winiarski, dz. cyt., s. 167).

Widzowie brali udziału w procesie budowania dzieła sztuki, co zakwestionowało tradycyjny podział: twórca – dzieło sztuki – odbiorca. Widzowie stali się współtwórcami, życie przenikało się ze sztuką. Powstające dzieło przestało być wypowiedzią należącą wyłącznie do artysty, co więcej – stale ulegało przekształcaniu w procesie „stawania się”. Nie sposób było przewidzieć, jaki będzie jego końcowy rezultat.

Performatywny charakter dzieła sztuki zawsze sprawia trudność w określeniu, czy ważniejsze jest powstawanie w momencie trwania czy efekt. Celem twórczości Ryszarda Winiarskiego nie jest określenie, kto jest twórcą dzieła: autor pomysłu czy wykonawcy; co jest ważniejsze: pomysł czy rezultat. Choć celem był obraz, jednak kluczem sama koncepcja i współudział bądź te aspekty owego dzieła, które zaświadczać o drodze, jaką przebyło.

Wystawa w Groningen była pokłosiem sympozjum, w którym wzięli udział conceptualiści z całej Europy. Tematem przewodnim spotkania była dyskusja nad społeczną rolą sztuki i możliwościami wykorzystania jej potencjału w kreowaniu przestrzeni publicznych. Organizatorzy udostępniłi wybrane obszary miasta zaproszonym artystom, którzy – we współpracy z lokalnymi przedsiębiorstwami – mieli zaprojektować oraz zrealizować rzeźby i instalacje. Organizatorzy nie narzucili tematyki ani techniki: projekty miały powstać w wyniku kontaktu artystów z miastem i jego mieszkańcami.

W Groningen Ryszard Winiarski prezentował dwie realizacje pod wspólnym tytułem „Geometria w krajobrazie”. Sympozjum okazało się wydarzeniem o ważnych dla Winiarskiego skutkach. To tam zwrócił na siebie uwagę krytyków i teoretyków sztuki oraz poznał interesujących artystów, z którymi mógł dzielić zainteresowanie geometrią, przypadkiem, partycypacją widzów. To wtedy rozpoczęła się przyjaźń i wieloletnia współpraca Winiarskiego z Ewerdem Hilgemanem, niemieckim artystą i pedagogiem, wykładowcą Academie van Beeldende Kunsten w Rotterdamie. Przez wiele lat organizowali oni częste wymiany swoich studentów oraz pokazy prac powstałych w ich pracowniach, między innymi w Warszawie, Elblągu, Chełmie, Krakowie czy Radomiu. To również za pośrednictwem Hilgeman, rozwijając swoje kontakty ze środowiskiem artystów poznanych podczas sympozjum w Groningen, Winiarski dołączył w 1977 do międzynarodowej pracowni sztuki konstruktywistycznej, wspólnie z którą brał udział w licznych wystawach, między innymi w Varese (1977), Helsinkach (1978), Zagrzebiu (1979), todzi (1981), Kleinsassen (1985), Monachium (1985).

206

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Penetration of real space", 1972 r.

akryl, relief/płyta, 100 x 100 x 10 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: 'Winiarski 1972'

na odwrociu papierowa nalepka w języku

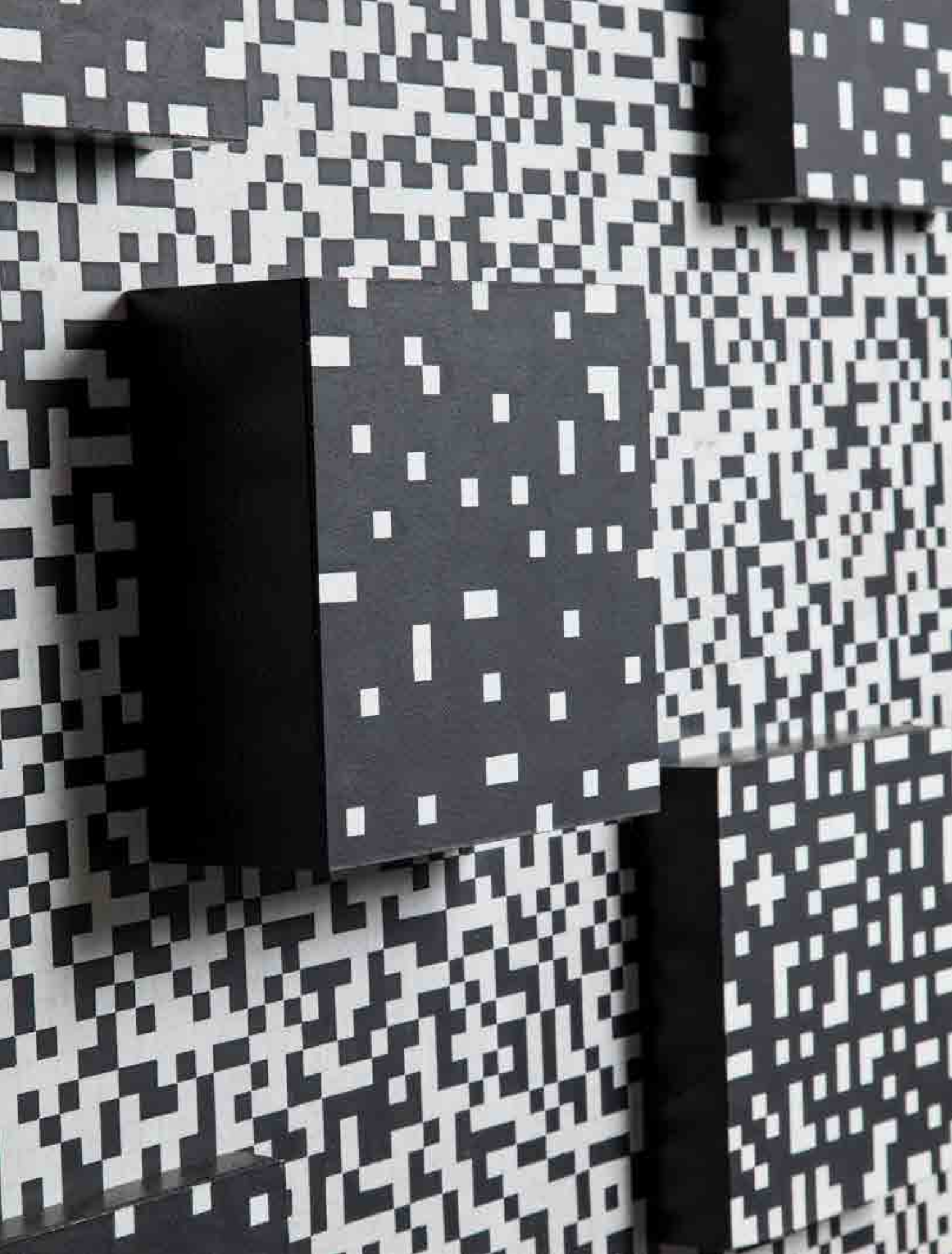
angielskim z opisem pracy: 'Penetration of real space of
equal probability to black | and white colour apperance.

Mutable lot – dice. | Wood, acryl, 100 x 100 x 10 cm,
year 1972'

estymacja: 300 000 - 450 000 PLN †

69 800 - 104 700 EUR





RYSZARD WINIARSKI

PENETRACJA PRZESTRZENI REALNEJ

Wprowadzenie trzeciego wymiaru do tradycyjnych kompozycji na płótnie, które Ryszard Winiarski tworzył od połowy lat 60., doprowadziło do realizacji szczególnie ciekawych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształt już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich cienkich listewek, pojawiała się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Kowalska: „Już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzynie przedstawione przedmioty, ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 12).

Dla Ryszarda Winiarskiego wprowadzenie dodatkowych czynników kształtujących realną formę własnej sztuki – aktywności widzów i partycypacji – doprowadziło do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w 'salon gier', jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”. Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki.

Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Goringem w Holandii – z ziemi wyruszały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześciąt i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 w Chełmie: artysta ulokował w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni. Dla Winiarskiego praca w przestrzeni – zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej, była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.

Prezentowana praca jest formą stworzoną także przy zaangażowaniu przypadku, losowy rzut kostką lub monetą decydował o powstałych strefach pustych. Tytuł pracy informuje o intencjach artysty, który badał wychodzenie dzieła w realną, otaczającą je przestrzeń. Winiarski rozbudowując swoje kompozycje, aplikując przestrzenne elementy, zaangażował widza już nie tylko intelektualnie, ale i motorycznie, skłaniał go do oglądu obrazu, czy jak mawiał sam artysta – obszaru, z różnej perspektywy.

207

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Fifth Game 9 x 9" ("Mini-Max V"), 1978 r.

akryl, ołówek/plótno, 81 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'fifth game 9 x 9 | MINI-MAX V | Winiarski 1978'

na odwrociu nalepka z opisem gry: 'MINI-MAX V | game 9 x 9 - logical course. | The black elements appear | on every fifth field of | the horizontal lines. | After the whole plate is filled | in that way, there begins the | return to the first line.'

estymacja: 100 000 - 160 000 PLN †

23 300 - 37 300 EUR

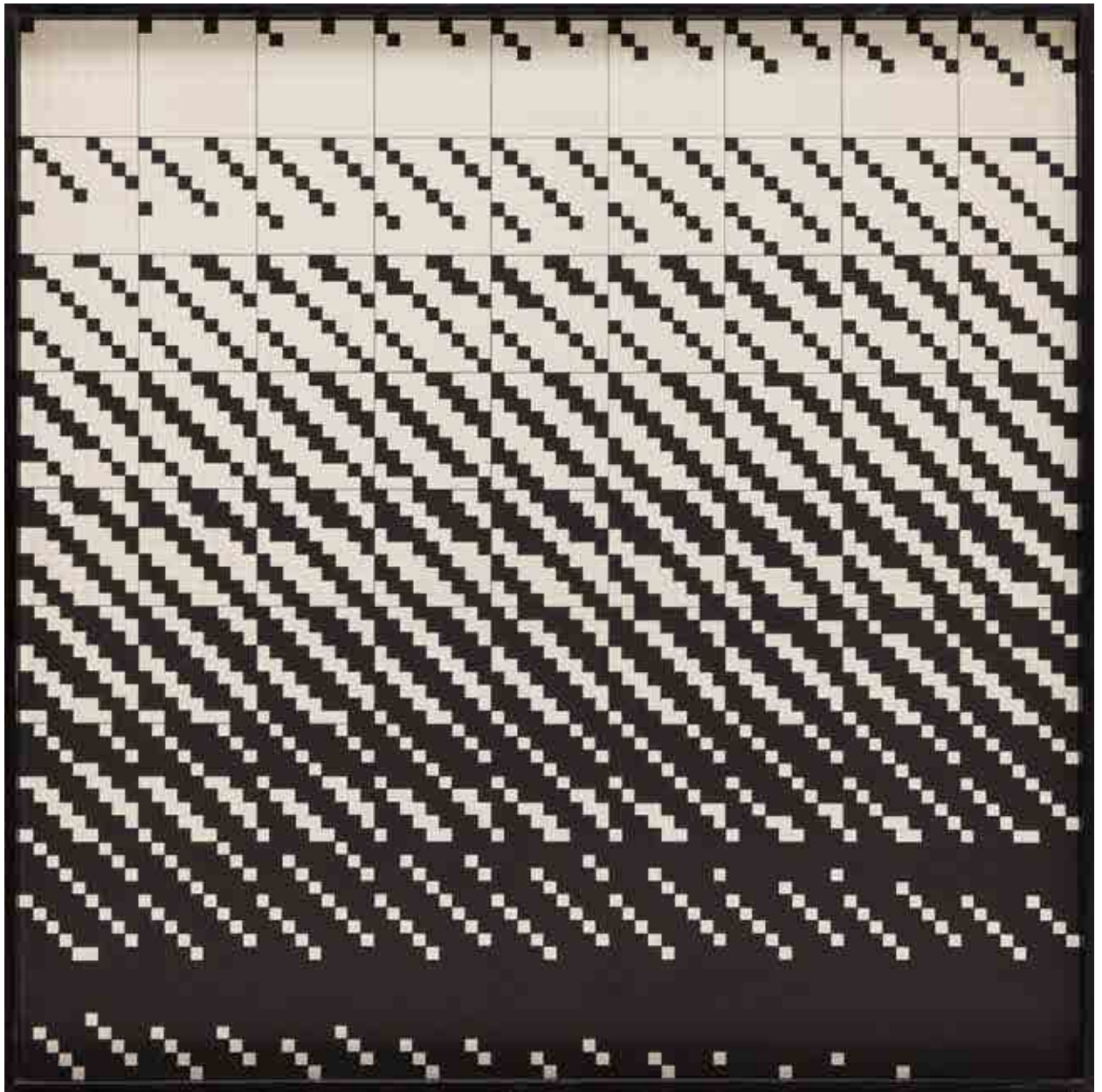
OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Winiarską

POCHODZENIE:

- Agra-Art, 2007
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2008
- kolekcja prywatna, Polska

Ryszard Winiarski nim podjął studia na ASP, ukończył studia na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej, pracował także w fabryce „Stelmos” i to właśnie w naukach ścisłych odnalazł przestrzeń artystycznych inspiracji. Jak sam przyznawał, bodźcem do podjęcia prób pogodzenia dwóch, zdawałoby się – nieprzystających do siebie porządków, czyli sztuki i nauki, stało się seminarium prowadzone przez Mieczysława Porębskiego. To właśnie dzięki niemu Winiarski zapragnął poszerzyć dotychczas znane granice sztuki i odkryć nowe możliwości, kryjące się za sytuacjami dobrze rozpoznаныmi i sprawdzalnymi w matematyce. Wspominał, że po obronie dyplomu pewien profesor z rozrzewnieniem wspominał jeden z jego wczesnych aktów, a zarazem afirmował czasy, gdy młody malarz jeszcze w tradycyjny sposób uprawiał sztukę figuratywną. Owa konwersacja uświadomiła artyście, że kierunek obrany przez niego jest czymś, co na gruncie polskim nie zostało jeszcze oswojone, i jako twórca znalazł niszę, w której asumpt do obrazowania stanowi nie rzeczywistość widzialna, lecz koncepcja widzenia świata, oparta na ustalonym ładzie. Celem stało się wzbogacanie sztuki o dokonania cywilizacyjne, takie jak teoria gier i teoria informacji, reprezentujące z jednej strony czynnik przypadku, z drugiej – czynnik zaprogramowania.



208

RYSZARD WINIARSKI

(1936 - 2006)

"Chance in game for two", 1984 r.

akryl/płyta, 49,5 x 49,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'chance in game for two | winiarski 84'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'chance | in game | for two | winiarski 84.'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †

8 200 - 11 700 EUR

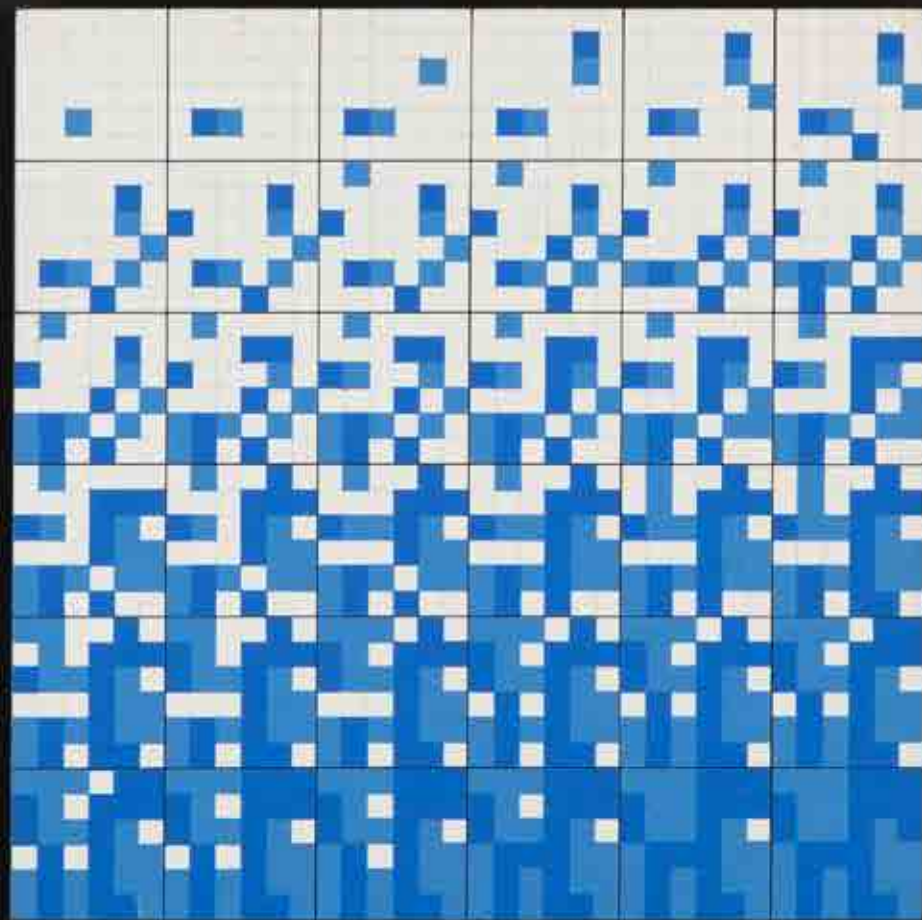
OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Winiarską

POCHODZENIE:

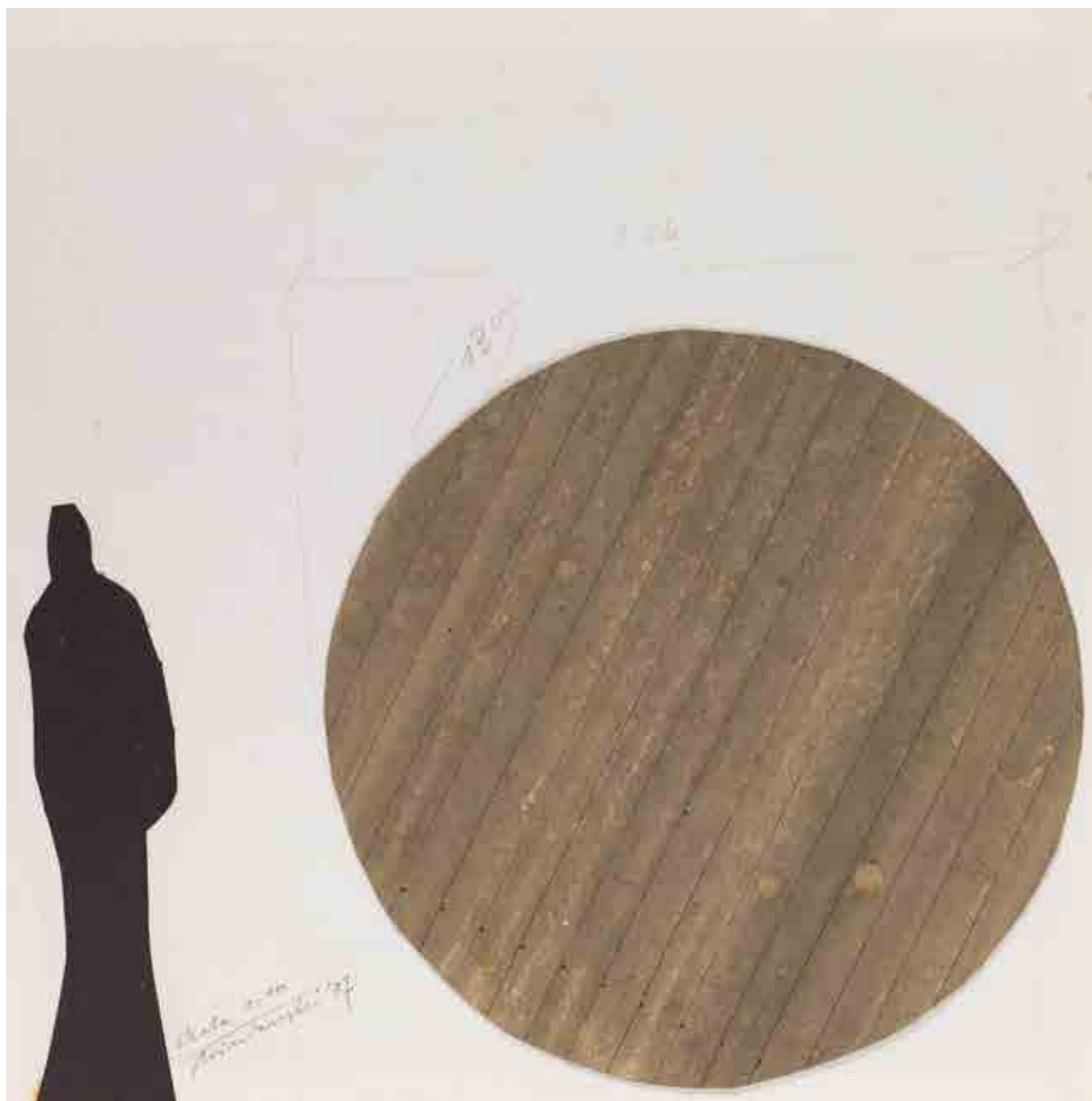
- kolekcja prywatna, Warszawa

Początki działalności autora 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 Taranienko z Ryszardem Winiarskim przeprowadzona w 1990 r., [w:] Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria Opera, Warszawa 2017, s. 9).



starts in game for last

minimax 19.



209

RYSZARD WINIARSKI

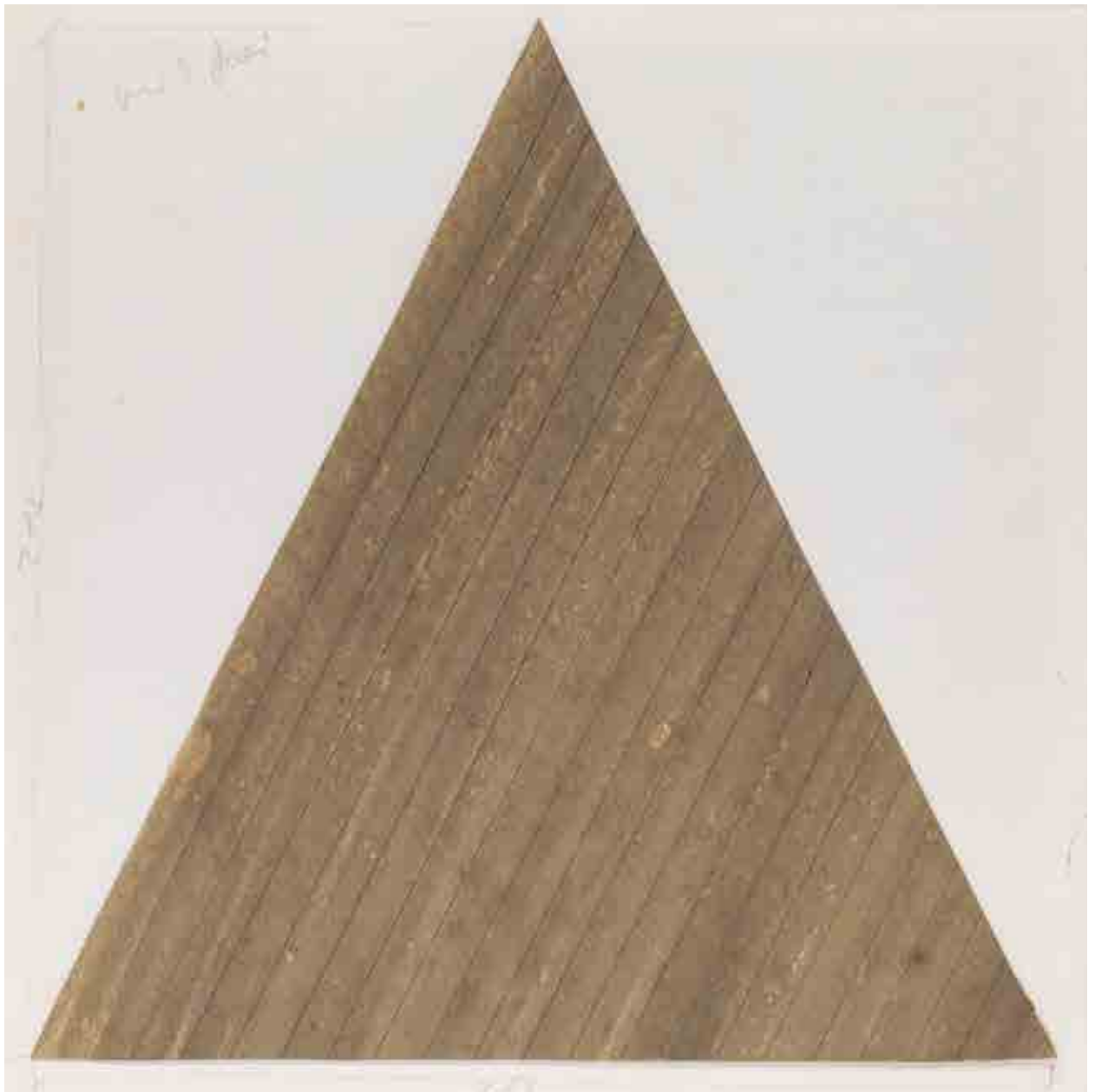
(1936 - 2006)

Projekt dla Kleinsassen, 1987 r.

kolaż, ołówek/papier, 29 x 30 cm (wymiary dotyczą każdej z prac)
sygnowany i datowany w obrębie kompozycji: 'winiarski '87'
opisany na odwrociu: 'Powierzchnia 4m2 | Koło - promień 113 cm | Trójkąt -
podstawa 283 cm | - wysokość 283 cm | Deski - stare drewno | lub postarzone
szarą bejcą | Konstrukcja z tyłu | malowana na białe | Ekspozowanie na białej
ścianie | Można (lecz nie | musi się) ekspozować | w narożniku'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †

4 700 - 7 000 EUR



Handwritten text in the top left corner of the background, possibly a date or label.

Handwritten text on the left side of the background, possibly a number or measurement.

210

ZBIGNIEW DŁUBAK

(1921 - 2005)

"Asymetria 83", 1994 r.

akryl/plótno, 100 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Zbigniew DŁUBAK ASYMETRIA 83 1994 100 x 140 cm akryl'

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN †

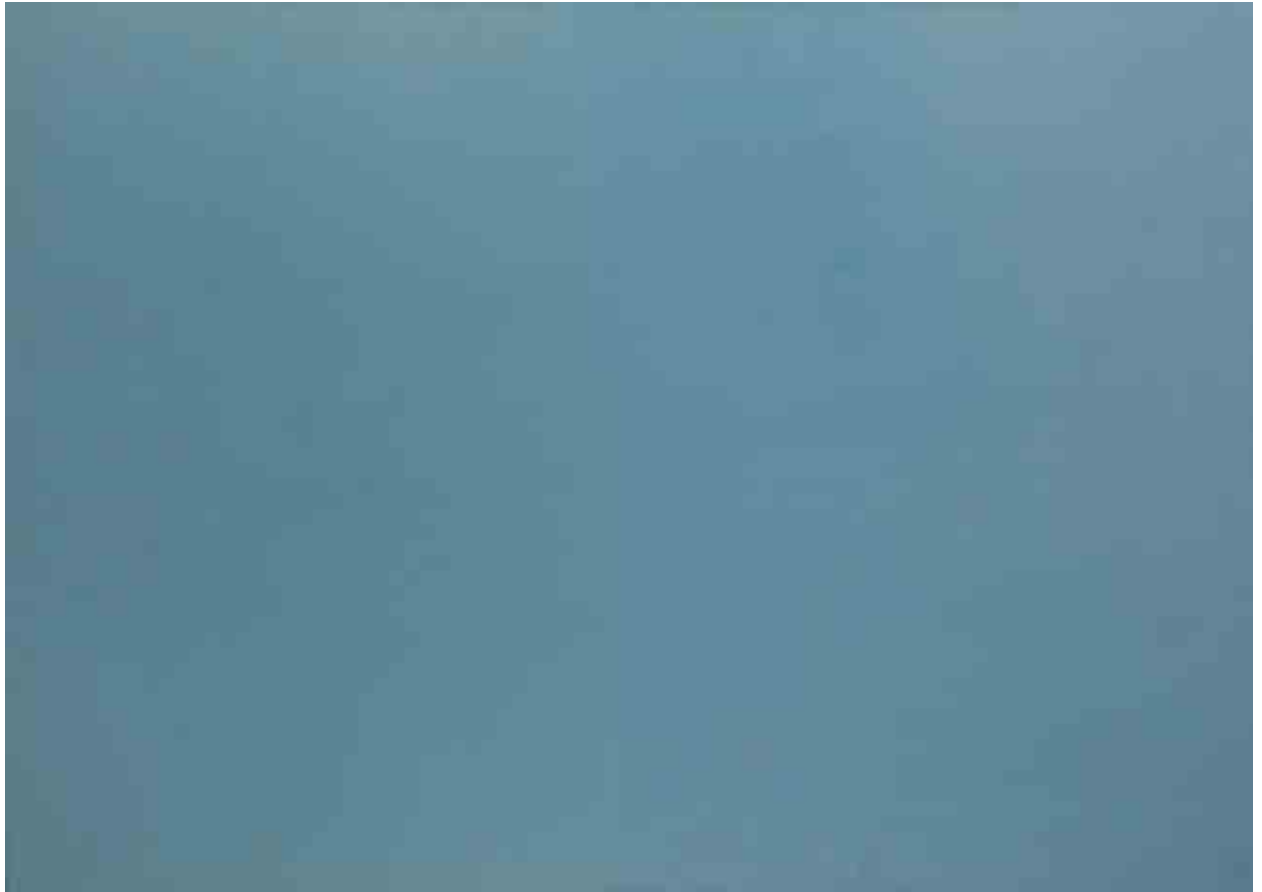
5 900 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja prywatna, Polska

„Swą twórczością, najogólniej rzecz biorąc, Dłubak zadaje pytanie o istotę doświadczanej rzeczywistości. Nasze doświadczenie jest wielostronne, ma jednak wiele ograniczeń, które uniemożliwiają pełne poznanie prawdy. Artysta próbuje zbliżyć się do owego obrazu rzeczywistości, którego istnienie przeczuwa, poszerzając granice poznania opartego przede wszystkim na percepcji wzrokowej”.

- KAROLINA LEWANDOWSKA



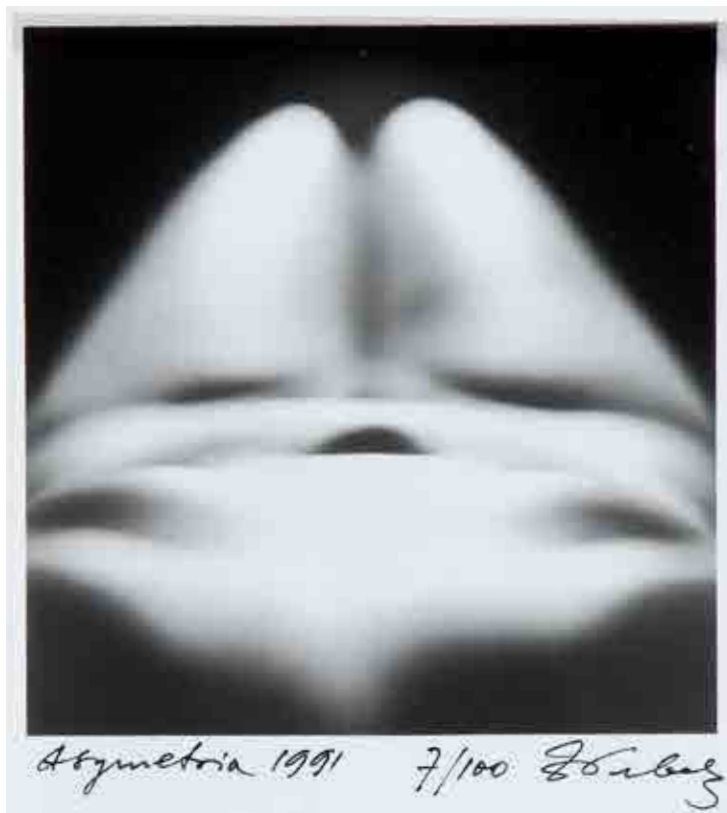
Gdy spojrzeć na twórczość Dłubaka z perspektywy czasu, już na początku zapowiadała przyszłe doświadczenia artysty z konceptualizmem. W latach 70., sceptyczny wobec prognoz śmierci malarstwa, praktykował równocześnie sztukę pędzla i fotografię. W odniesieniach do specyfiki tworzywa i medium pokazywał, że obie te dziedziny wzajemnie się komentują i dementują. W pierwszych pracach autora paradoksalnie to fotografia ujawnia abstrakcyjne obrazy natury, a obrazy powstające w latach 50. XX wieku są cały czas figuratywne. Z czasem tendencja ulegnie odwróceniu: malarstwo przejdzie do abstrakcji, fotografia zaś – do figuralności w postaci ludzkiego ciała, przedmiotów, pejzażu.

„Asymetria” to fotograficzno-malarski cykl realizowany od 1981, nad którym Dłubak pracował do końca życia. Pierwsze prace z serii powstawały na płótnie, z czasem – po dwóch latach – dołączyły do nich fotografie. Kompozycje malarskie składają się często tylko z dwóch elementów: jednolitego tła i fragmentu prostokąta wyswanego w kompozycję płótna tak, by krawędzie obrazu i boki prostokąta nie były do siebie równoległe. Tło i prostokąt mają dwa nieznacznie się od siebie różniące odcienie jednego koloru, co sprawia, że granica pomiędzy nimi zlewa się w oku patrzącego.

Fotografie z cyklu „Asymetria”, ukazujące kartony, drzewa, twarze i ciała, odzwierciedlają wieloletnią obserwację powierzchni przedmiotów, roślin i fragmentów ciała, pozornie tylko jednolitych lub symetrycznych. Dzieła stanowią także programową wypowiedź Dłubaka o obrazie fotograficznym, który odbiega od rzeczywistości. Według artysty fotografia jest zawsze zniekształceniem i efektem kreacji autora, pozostaje asymetryczna względem świata. W 2003 prace z tej serii znalazły się na wystawie w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

Lata 80., w których powstała „Asymetria”, to zwrot w twórczości Zbigniewa Dłubaka. Porzuciwszy problemy, którymi zajmował się w latach 60., autor powrócił do penetrowania i poszerzania percepcji wzrokowej oraz badania granic dziedzin sztuki. Seria dalece wykraczała poza problemy ściśle artystyczne, gdyż ukazuje świat dużo bardziej jednorodny, niż może się wydawać. O obiektach przedstawianych przez siebie autor pisał: „Wciąganie ich w grę z układem geometrycznym poprzez optykę aparatu stawia je w nowej sytuacji. Desymbolizuje ich dotychczasowy świat znaczeń. Przedmioty zatem są obojętne, ich widzenie jest znaczące. Inaczej zobaczyć to inaczej zrozumieć” (Zbigniew Dłubak, [w:] Asymetria, katalog wystawy, Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1988).

Zbigniew Dłubak przyczynił się do sformułowania „sztuki kontekstualnej”, będącej odpowiedzią na „stylizykę” polskiego konceptualizmu. W poszukiwaniu źródeł znaczenia w sztuce wprowadził do niej jednostkowość przedmiotów dzięki fotografii. Z drugiej strony, jego abstrakcyjne i minimalistyczne malarstwo wydaje się dokładnym przeciwieństwem realistycznych fotografii. Widz przeskakuje z jednej skrajności w drugą, dzięki czemu może zmierzyć się także z istniejącymi schematami odczytania każdej z tych propozycji oddzielnie. Łączy je niemożliwość wyczerpania potencjału medium. Właśnie ta konstatacja umieszcza nas w centrum artystycznego procesu autora.



„Artysta nie tworzy towaru, czegoś do skonsumowania, nie pracuje dla odbiorcy. Artysta opracowuje pewien problem, a odbiorca to zużyje, albo nie zużyje. Sztuka nie jest przedmiotem do skonsumowania”.

– ZBIGNIEW DŁUBAK



Zbigniew Dlubak, „Autoportret”, fotografia, ok. 1950, © Fundacja Archeologia Fotografii/Armelle Dlubak

211

ZBIGNIEW DŁUBAK

(1921 - 2005)

"Asymetria 51", 1993 r.

akryl/płyta pilśniowa, 104 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Zbigniew DŁUBAK | ASYMETRIA 51. 1993 | 104 x 110 cm akryl'

estymacja: 28 000 - 40 000 PLN †

6 700 - 9 400 EUR

„Zbigniew Dłubak rozwiązuje problemy nowego malarstwa w oparciu o tradycyjne elementy obrazu (płaszczyzna, forma, kolor), ale bez udziału tradycyjnych środków malarskiego działania. Robi malarstwo bez udziału malarstwa”.

– HANNA PTASZKOWSKA



212

EDWARD KRASIŃSKI

(1925 - 2004)

Bez tytułu (autoportret), 1985-1995 r.

fotografia, asamblaż, folia, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50,5 x 16 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'E. KRASIŃSKI - 1985-1995'

estymacja: 260 000 - 340 000 PLN †

60 500 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:

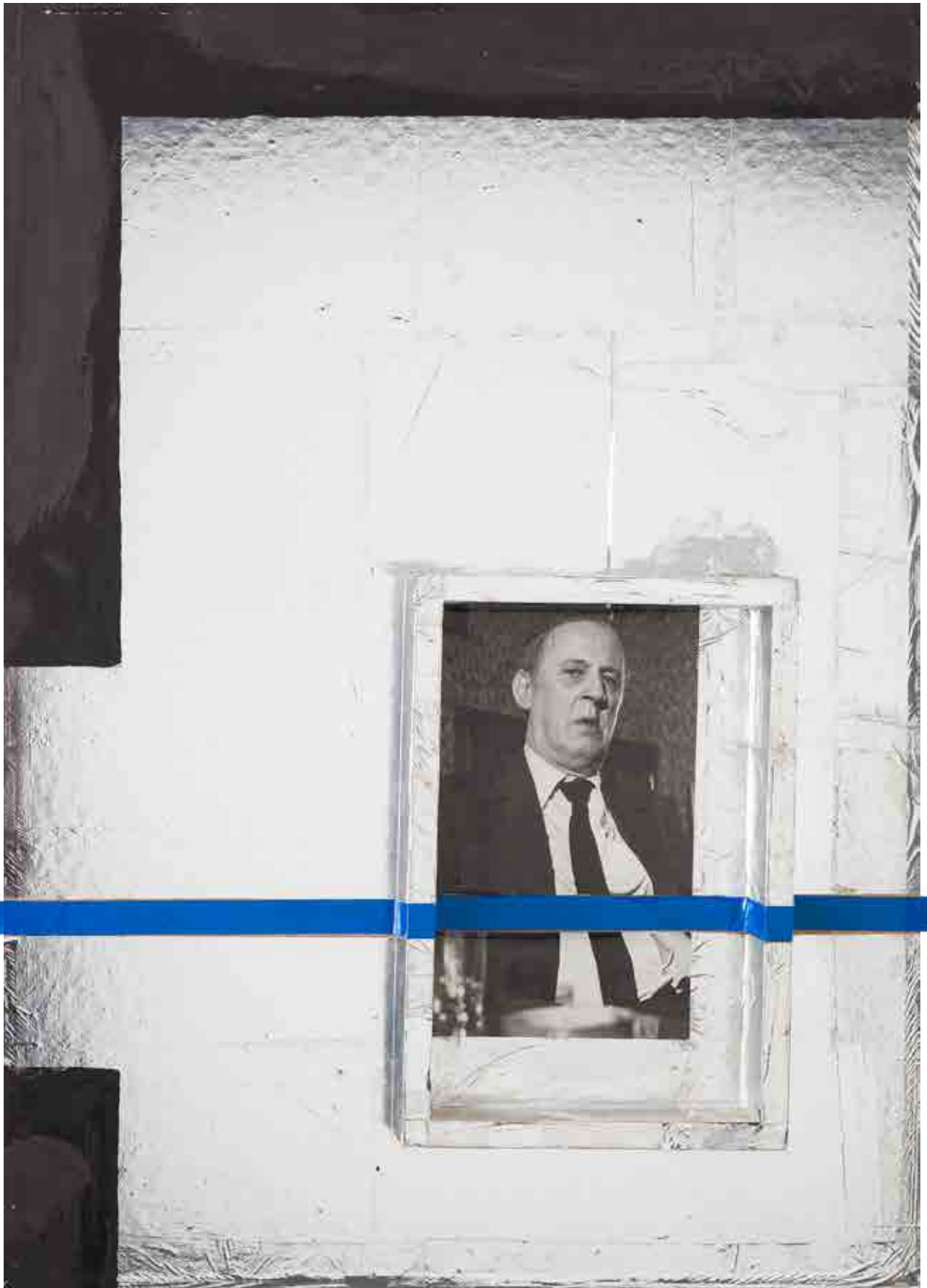
- kolekcja Ryszarda Variselli, Warszawa
- Galeria Marek, Warszawa
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Liverpool

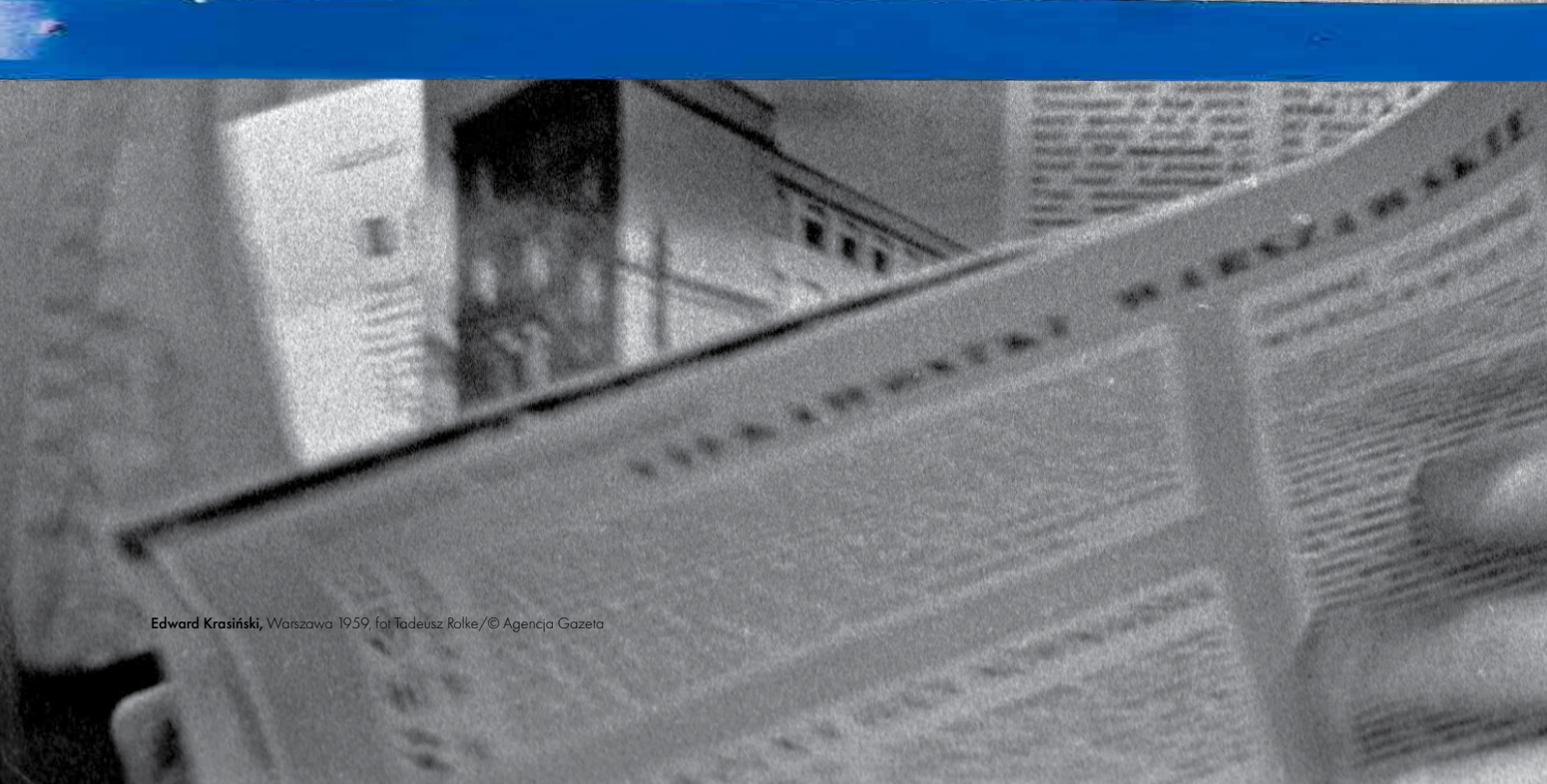
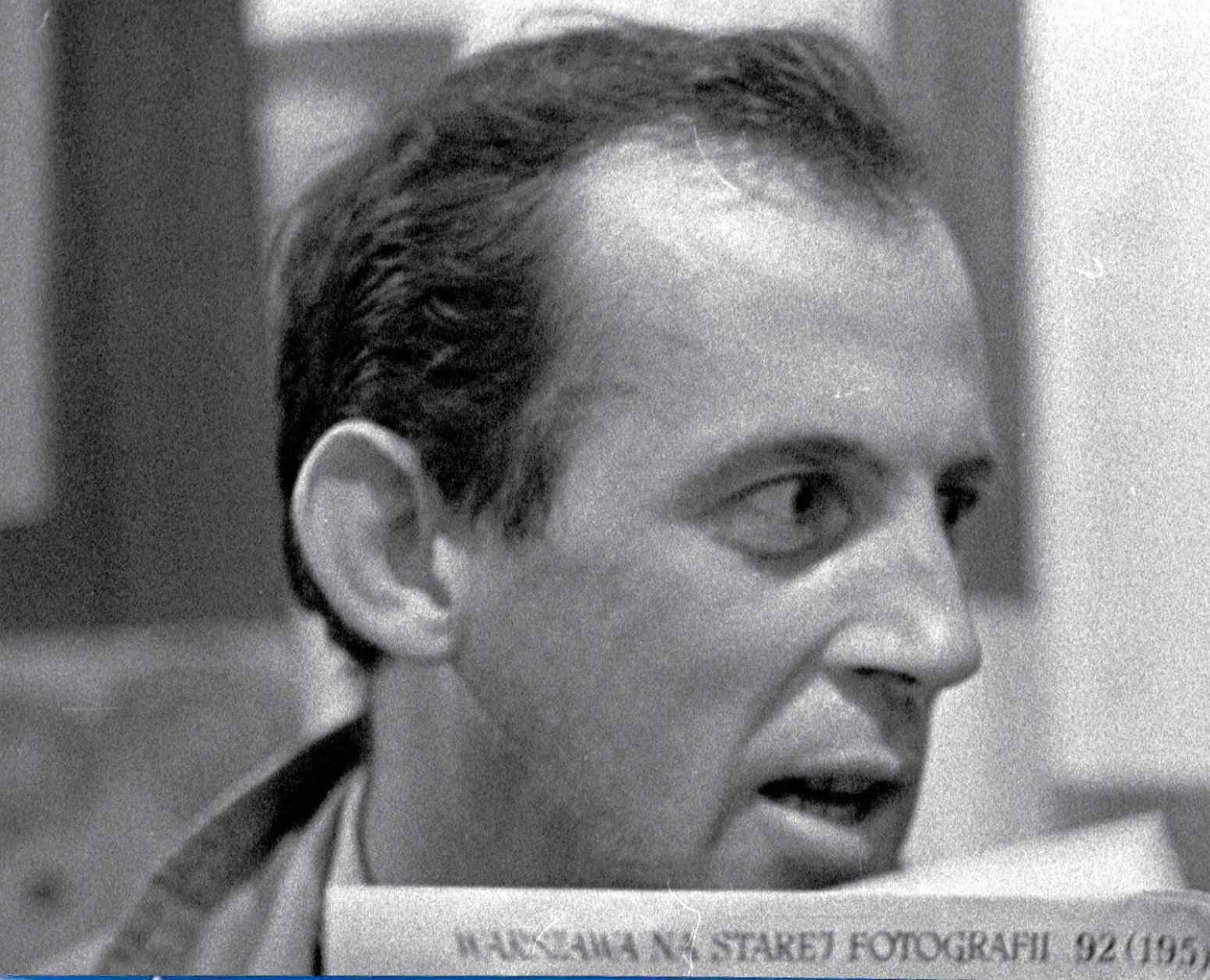
WYSTAWIANY:

- Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2009

LITERATURA:

- Klasycy i dziewice. Classics and Virgins, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2007 (il.)
- Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009, s. 244-245 (il.)
- Kolekcja. Dwadzieścia lat Galerii Starmach. Katalog Prac, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009, poz. 78, s. 26.





Edward Krasinski, Warszawa 1959, fot Tadeusz Rolke / © Agencja Gazeta

Twórczość Edwarda Krasińskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym, ulotnym i nieuchwytnym. Najważniejszym jej aspektem było bowiem samo życie tego artysty i jego twórcza postawa wobec rzeczywistości, wyrażająca się poprzez „życie w sztuce”. Nieustannie oddziaływał on na świat swoją osobowością, ironią, humorem, podważając i kwestionując w subtelny sposób tradycyjne formy przejawiania się sztuki i jej sensy.

Horizontalna linia błękitnego paska, wprowadzona na stałe do twórczości Edwarda Krasińskiego pod koniec lat 60., wyznacza kierunki przestrzeni i nieskończoności. To interwencja artysty w zastany świat, przecina nie tylko jego własne kompozycje, ale biegnie przez umieszczone na jej drodze postaci, obiekty czy instalacje. Zyskuje autonomiczny status, kreując na nowo napotkane przedmioty. Linia ta porządkowała też przestrzeń z zawieszonymi na ścianie reprodukcjami znanych polskich obrazów, nadając im zupełnie inny wyraz i łącząc w jednorodną całość. Jednym z przykładów takiego działania artysty jest prezentowany obiekt.

Zawieszony na wysokości 130 cm pasek pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną niebieską taśmą Krasiński okleił kilka pni drzew i dwie małe dziewczynki. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, niebieską taśmą oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości”. Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię.

Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 na wystawie „3^{ème} Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse'a o długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem: blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejsce prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po wernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

EDWARD KRASIŃSKI

(1925 - 2004)

„Intervention 31”, 1975 r.

akryl, asamblaż, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramicie:

‘E. KRASIŃSKI - INTERVENTION 31 - 1975’

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN †

28 000 - 41 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Siemiona

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

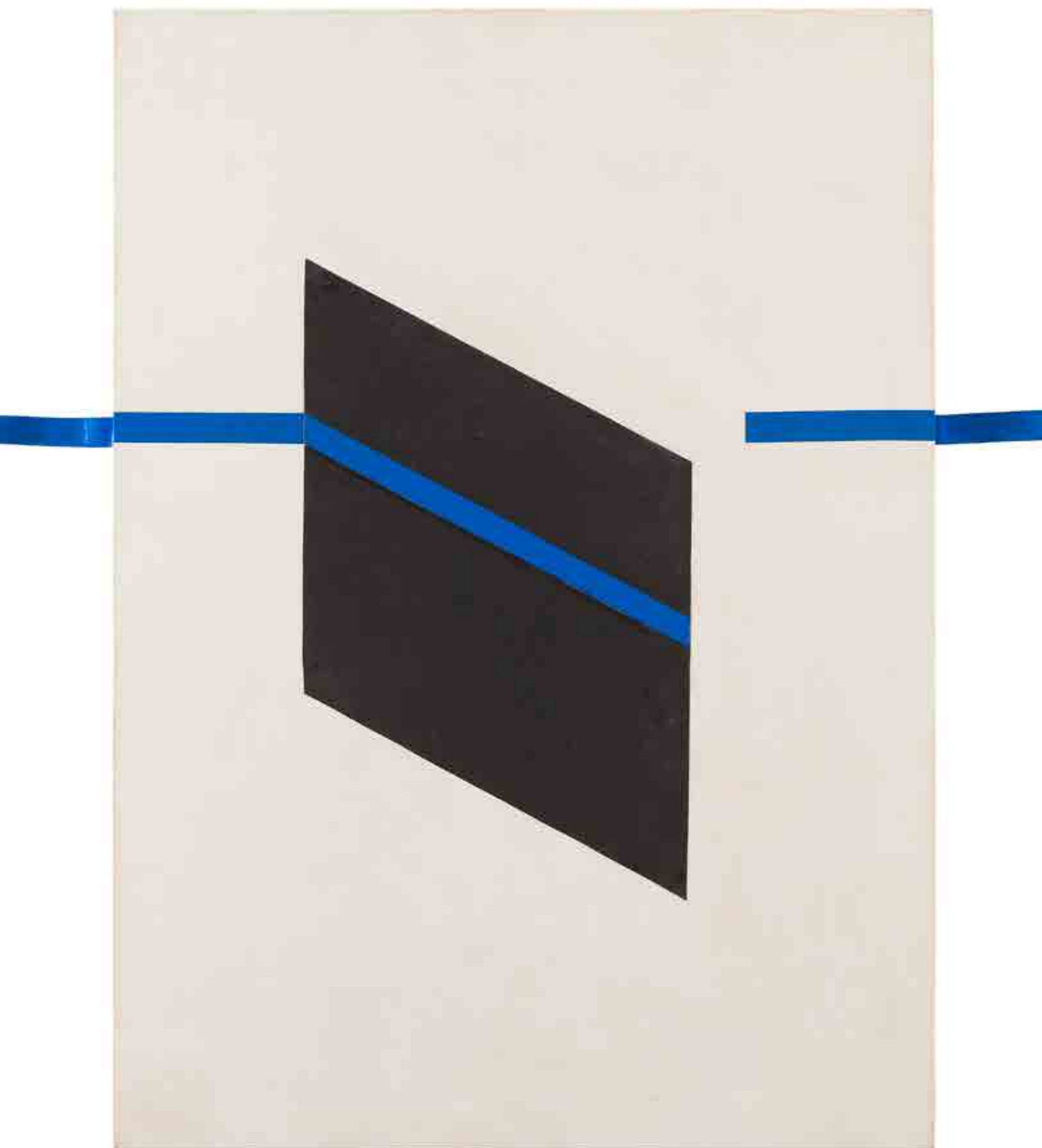
Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych” z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofora – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 Edward Krasiński zmienia twarde zwoje na miękką plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wypływała z butelek i kranów, wydobywała się z maszyny do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozabawionej ironii i autoironii.

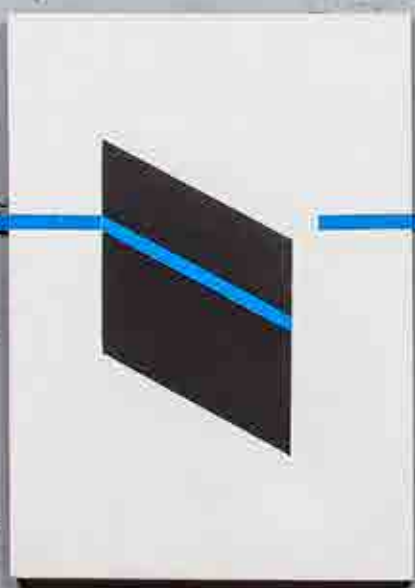
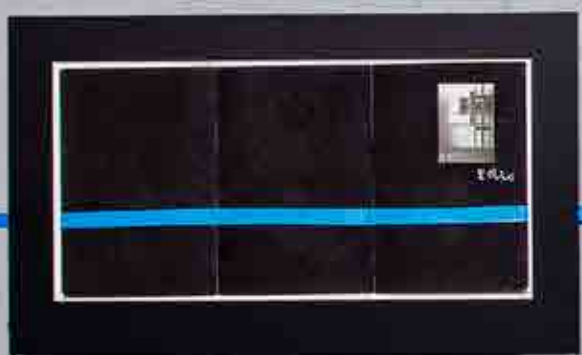
Pisząc o Krasińskim w 1995, Stefan Szydłowski nazywa pustkę pomiędzy tym, co znika, a tym, co się pojawia, dramatem nieciągłości. Pomiędzy może być zawarta wyobraźnia i marzenie, poczucie niemożności, żart. Linia u Krasińskiego staje się współczesną metaforą fragmentu „Historii naturalnej XXXV” Pliniusza, gdzie omawiane jest współzawodnictwo Protogeneza i Apellesa, dotyczące tego, który z nich wykreślił najdoskonalszą linię na obrazie, który „był wielki i nie zawierał nic innego, jak linie

prawie niewidoczne, tak, że wśród znakomitych dzieł wielu malarzy robił wrażenie pustego, ale przez to właśnie ściągał na siebie wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz” (cyt. za: Edward Krasiński, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1966). Niebieska kreska okrążyła, zakreśla, splata i nieoczekiwanie wystrzela w górę, przenikając przeszkody.

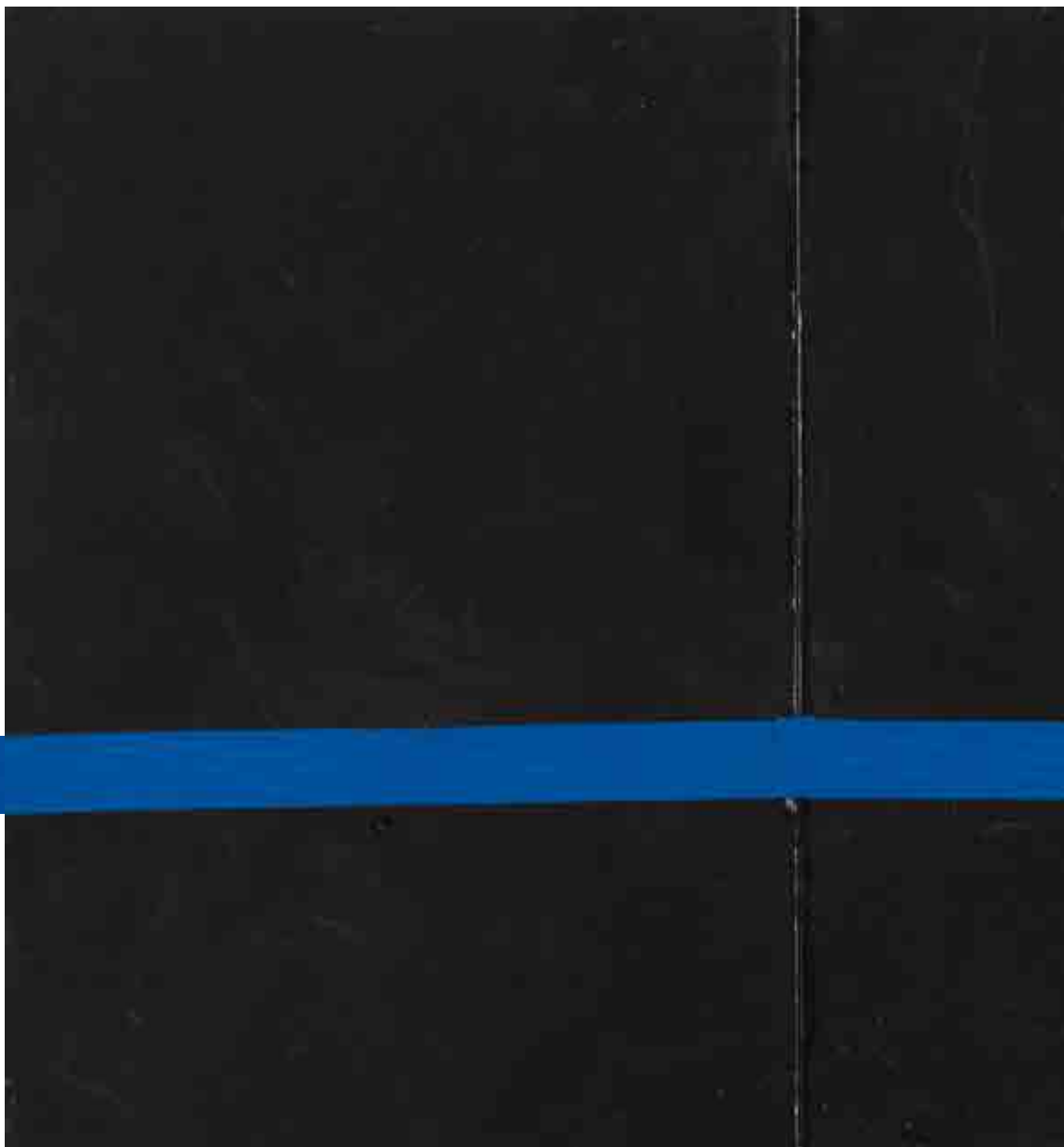
Prace Edwarda Krasińskiego z cyklu „Interwencje” pojawiły się na wystawach w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, która obecnie jest prezentowana w Stedelijk Museum w Amsterdamie. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się również w zbiorach między innymi Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.

Urodzony w 1925 w Łucku Edward Krasiński był jednym z najślynniejszych polskich artystów. W Warszawie mieszkał od połowy lat 50., zaś jego artystyczny debiut przypadł na początek lat 60. Pierwsze wystawy artysty odbyły się w Galerii Krzywe Koło i w Krzysztoforach, gdzie pokazał „Przedmioty w przestrzeni” – minimalistyczne rzeźby. W tamtym czasie uprawiał też surrealizm. Na plenerze w Osiekach w 1964 Krasiński zaprezentował jedną z pierwszych prac w przestrzeni: „Dzidę wieku atomowego” – zawieszony między drzewami obiekt przestrzenno-malarski. W 1966 wraz z Wiesławem Borowskim, Mariuszem Tchorkiem, Henrykiem Stażewskim i Anką Ptaszkowską założył Galerię Foksal w Warszawie, która była miejscem spotkań artystów, kształtującym oblicze polskiej awangardy powojennej.









214

EDWARD KRASIŃSKI

(1925 - 2004)

Bez tytułu, 1995 r.

kolaż, taśma klejąca, fotografia/papier, 29 x 59,8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany w obrębie kompozycji: 'Edzio'
artystyczna interwencja wykonana na okładce katalogu wystawy Edwarda
Krasińskiego w Galerii Starmach w 1995

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN ↑
7 000 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Edward Krasiński, Galeria Starmach, Kraków 1995



Eclis

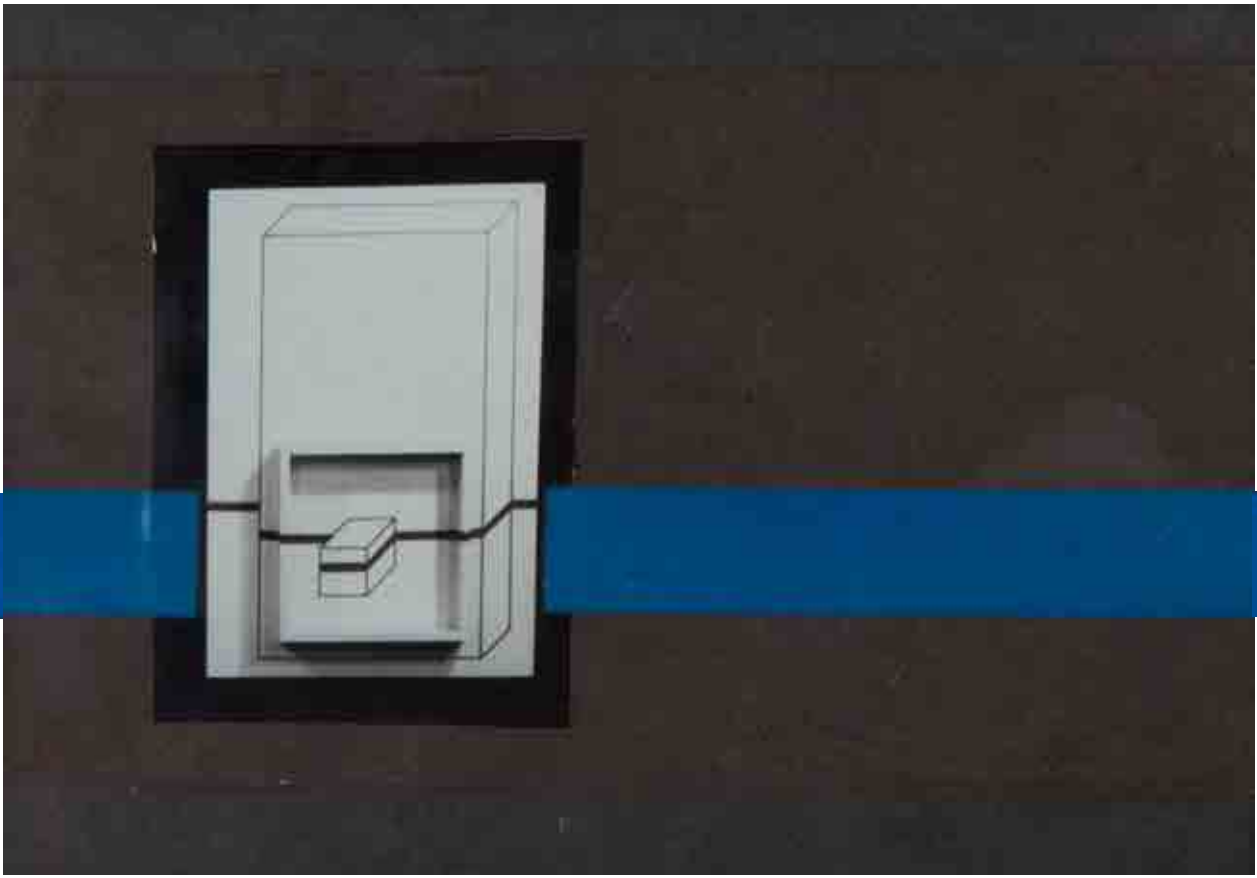
215

EDWARD KRASIŃSKI
(1925 - 2004)

'Intervention-1939' 1995 r.

asamblaż, taśma klejąca, fotografia/papier, 13,5 x 19,7 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany p.d.: 'EDWARD KRASIŃSKI | INTERVENTION-1939'

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



216

ROMAN OPAŁKA

(1931 - 2011)

"Detail 2890944 - 2910059" z cyklu "1965/1 - ∞"

akryl/plótno, 196 x 135 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Opalka 1965/1-∞, Detail 2890944-2910059'

na blejtramicie opis: 'OPALKA 15-03-01 199 x 138'

estymacja: 2 200 000 - 2 800 000 PLN †

511 700 - 651 200 EUR

POCHODZENIE:

- John Weber Gallery, Nowy Jork
- Peter Stuyvesant Collection, od 1980
- Sotheby's Amsterdam, 2010
- kolekcja prywatna, Europa
- Desa Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Peter Stuyvesant Collection: A Choice within a Choice, Provinciaal Begijnhof, Hasselt, 1981-1982
- Kunstwerk. Elf Bedrijven te Gast bij de jubilerende Peter Stuyvesant Stichting, Zevenaar, Turmac, 1985
- 30 Jaar Peter Stuyvesant Collectie: Hommage a Spinoza, Zevenaar, Turmac, 1990
- Art Works: International Modern Art in the Industrial Working Environment, an Experiment over more than Thirty Years: Peter Stuyvesant Foundation, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991-1992
- El Arte Funciona, Fundación Miró, Barcelona; Palacio de la Lonja, Saragossa; Museo de la Ciudad, Walencja, 1992
- Art Actif, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paryż, 1992

LITERATURA:

- Kunstwerk Elf Bedrijven te Gast bij de jubilerende Peter Stuyvesant Stichting, katalog wystawy, Zevenaar, Turmac, 1985, s. 16 (il.)
- Art Works: International Modern Art in the Industrial Working Environment, an Experiment over more than Thirty Years: Peter Stuyvesant Foundation, katalog wystawy, Stedelijk Museum, Amsterdam 1991, s. 129 (il.)



ROMAN OPAŁKA

OBRAZ = CZAS

Choć uciekają łatwemu estetyzmowi, łatwo zachwycić się „Obrazami liczonymi” Romana Opałki. Imponujących rozmiarów prace, których cykl rozpoczął się w 1965, to niezaprzeczalnie największe osiągnięcie w karierze tego artysty. Trudno też o doskonalszy przykład konceptualizmu w malarstwie, będący zapisem filozoficznej koncepcji opierającej się na doskonałej harmonii formy i treści. A ów koncepcja nieustannie zaskakuje widzów od kilkudziesięciu lat, poruszając emocje i wyobraźnię, pozwalając konfrontować się z własnymi przeżyciami i poglądami.

Szczególne wrażenie przynosi pierwszy kontakt z obrazem. Przy pobieżnym spojrzeniu jawi się widzowi jako monochromatyczna połączonych rozróżnionych tonów jasnych szarości. Dopiero bliższa obserwacja pozwala dostrzec uporządkowane szeregi białych cyfr naniesionych na ciemną powierzchnię płótna. Odkrywszy hipnotyczne ciągi znaków, dajemy się pochłonąć odliczaniu chwil w sposób, który burzy koncepcję przemijania opartą na logice czasu. Zanim przejdziemy do ów filozoficznej koncepcji Romana Opałki, warto pokrótce przypomnieć, co doprowadziło do powstania „Detali”, przykład których prezentujemy w niniejszym katalogu.

Już najwcześniejsze prace tego artysty charakteryzują się skłonnością do geometrii, ascezy i powtarzalności. Od najwcześniejszych lat odnajdujemy też nieustanną dążność do odnalezienia koncepcji totalnej, a następnie formy, która jej sprostą. Dzięki temu dość łatwo jest odnaleźć w *œuvres* Opałki prace, które bezpośrednio zapowiadały cykl kolejnych liczb, stawianych cienkim pędzikiem na powierzchni płótna. W latach 1961-63 powstał cykl „Chronomów”, który bezpośrednio odnosił się do wariacji na temat jednego modułu: punktu i linii. Niezliczone drobne wzory pokrywały całą kompozycję, tworząc powtarzalną i gęstą strukturę. Ascetyczne prace miały hipnotyczny, medytacyjny charakter. Nic nieznaczące moduły nabierały sensu dopiero złożone w całość. „Żaden z elementów modularnych tych kompozycji wyjęty z całości, sam w sobie, nic nie oznaczał” – pisała Bożena Kowalska. „Tak i ziarno piasku nie jest ani pustynią, ani plażą. Dopiero w astronomicznych powieleniach określa swoje miejsce i swoją rolę. Czy więc istotę jego stanowi ono samo, czy to, czym staje się jako drobina całości? Podobnie z nieprzechowywanych ułamków sekund składa się upływ czasu. Poza fizykalną umownością minut, godzin czy tysiącleci – w psychicznej sferze ludzkich doznań – nie ma jednostek miary dla przemijania. Nie ma też pojęcia czasu jako całości. Punkty i kreski ‘Chronomów’ Opałki stanowiły pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu, przeciwstawiały nieokreślony jego wycinek – nieskończoność trwania” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 18).

Choć intencję odmierzenia przemijania, o której pisała Kowalska, dobitnie zaznacza tytuł omawianego cyklu, utworzony od słowa „chronometr”, Roman Opałka nie został zrozumiany. Doceniono przede wszystkim walory plastyczne, kojarzone nie z filozofią, a unizmem Władysława Strzemińskiego, a nawet *op-artem*. Zrozumiawszy to, artysta porzucił „Chronomy”, by znaleźć bardziej wyraziste środki realizacji swojej koncepcji. Po dwóch latach jej ucieleśnieniem stały się „Obrazy liczone”. Pierwszy obraz namalowany w ramach projektu „Obrazów liczonych”, nazwany przez twórcę „Detalem”, znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. To czarne płótno o wymiarach 193 x 135 cm pokryte jest białymi liczbami: od 1 do 35327, zapisanymi kolejno w ciasnych rzędach. Artysta kontynuował zapis na kolejnych płótnach, w dosłowny sposób nie przerywając podróży ku nieskończoności.



Roman Opalka, „Detal – 4425337” z cyklu „1965/1 - 00”. Kolekcja prywatna/Fot. Marcin Koniak

„W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości”.

– ROMAN OPAŁKA

U zarania koncepcji „Detali” stoi anegdota z życia artysty. W 1965 Roman Opalka czekał na swoją partnerkę, rzeźbiarkę Halszkę Piekarczyk, w kawiarni w warszawskim hotelu Bristol. Dziewczyna spóźniła się już dobrych kilkanaście minut – dla zabicia czasu młody artysta zaczął zapisywać na serwetce kolejne ciągi cyfr. Opalka po latach wspominał: „Miałem już trzydzieści trzy lata i dojrzały stosunek do swojego życia. Pomyślałem, że to wszystko nie ma sensu. Byłem na skraju samobójstwa. Ten program mnie uratował”. Rzeczywiście, z przypadkowych notatek na kawiarnianych bibułkach zrodził się wieloletni projekt, który stał się prawdziwym dziełem życia Romana Opalki.

Spisywanie kolejnych liczb miało na celu odliczanie mijającego czasu. Zamysłem było niemożliwe, bo bezustanne liczenia do nieskończoności. Obok rejestrowania przemijania Opalka zapisywał zmiany zachodzące w nim samym. Performatywny, skupiony wokół procesu tworzenia charakter cyklu potwierdza akt rejestrowania pracy nad obrazami – malarz nagrywał swój głos na taśmę magnetofonową, a przed i po skończonej pracy wykonywał prostą, bardzo oszczędną w środkach formalnych fotografię swojej twarzy. Wszystkie „Obrazy liczone” były malowane na płótnach o stałych wymiarach 196 x 135 cm. Każda kolejna liczba jest większa o jedną liczbę całkowitą od poprzedniej, i tak ciągną się bez przerwy z jednego płótna na drugie.

Malarz, zakładając ścisłe reguły swojego twórczego procesu – takie jak liczenie, wierzył, że poprzez powtarzalność i konsekwencję pracy jest w stanie dostrzec procesy kierujące ludzkim życiem. Opalka był zafascynowany dualizmem swojej artystycznej metody, z jednej strony życie autora zaangażowane jest w samą materię konceptu, a z drugiej skończone prace stanowią ostateczny rezultat w wymiarze nieskończoności założenia. Powyższy dualizm poświadcza wiara artysty w definicję życia oderwanego od śmierci.

W 1972 artysta pisał: „W mojej postawie, która jest programem na całe życie, progresja rejestruje proces pracy, dokumentuje i określa czas. Występuje tylko jedna data – data powstania pierwszego detalu idei progresywnego liczenia. Każdy następny detal jest elementem jednej całości. Oznaczony jest datą powstania pierwszego detalu – 1965, otwartą znakiem nieskończoności, oraz pierwszą i ostatnią liczbą danego detalu. Liczę progresywnie od 1 do nieskończoności na jednakowych formatach detali (z wyjątkiem 'Kartek z podróży'), odręcznie pędzlem, białą farbą na szarym tle, z założeniem, że tło każdego następnego detalu będzie o 1% bledsze od poprzedniego. W związku z tym przewiduję dojście do okresu, w którym detale będą wylizane bielą na biel”.

Tuż przed śmiercią, pod koniec kwietnia 2011, kiedy w Berlinie otworzono wystawę Romana Opalki zatytułowaną „Oktogon”, liczbą jaką artysta osiągnął w swoich płótnach było 5 590 000. Jego marzeniem było dojście do siedmiu siódmerek. Miał to być moment, w którym jak obliczył, jego obraz stanie się zupełnie biały. Tego celu nie udało się jednak zrealizować.



Roman Opalka, Nowy Jork, 5.05.1996, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

217

ROMAN OPAŁKA

(1931 - 2011)

"Fonemat XXI", 1964 r.

farba drukarska/woskowany papier naklejony na płytę, 69 x 98,8 cm
sygnowany na odwrociu: 'OPAŁKA'
na odwrociu nalepka z Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
w Warszawie oraz nieczytelna dedykacja długopisem podpisana przez artystę

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN †
20 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Kunststation Kleinsassen, Fulda, 1987

LITERATURA:

- por. Roman Opałka, katalog wystawy, ZPAP Okręg Warszawski, Dom Artysty Plastyka, wstęp: Władysława Jaworska, Warszawa 1966







„Fonemat XXI” to jedna z najniezwykleszych i najrzadziej spotykanych prac Romana Opalki. Enigmatyczna forma była ważnym punktem na drodze jego artystycznego rozwoju, wiodącego w kierunku wypracowania ostatecznej koncepcji sztuki – cyklu „liczonego”. Tajemnicza forma „Fonematów” przypomina najwcześniejsze fotografie kolorowe, takie jak tartanowa wstążka sfotografowana przez Thomasa Suttona w 1861. Zabieg, którego efektem jest wyobrażenie wiązki światła w ciemności, nie był przypadkowy, wynika z fascynacji Romana Opalki medium fotograficznym.

Kolejnym skojarzeniem, które może przywołać czarno-biała kompozycja, jest taszystowska twórczość Alfreda Lenicy. Ów afiliacja jest trafna – choć zrealizowany w innym medium, prezentowany „Fonemat” posiada wiele technologicznych podobieństw do specyficznych kompozycji słynnego surrealisty. W celu stworzenia prezentowanej pracy Roman Opalko rozprowadzał czarną temperę równomiernie na powierzchni kartonu, a następnie zbierał ją w zamierzonych partiach posuwistym ruchem, zanim zdążyła wsiąknąć w papier. Bożena Kowalska nazwała to „etiudami na jedno narzędzie”, mając na myśli płaską szpachelkę, za pomocą której Roman Opalko tworzył nieregularne, acz niepozbawione monumentalizmu jasne kształty na czarnym tle.

„Fonematy” powstały drogą eksperymentów wykonywanych tuszem na kartonach, które swoją podłużną formą przypominają dawne malarstwo japońskie. Bezprzedmiotowe rysunki tworzone były bez użycia pędzla – Opalko odciskał ślady dotknięć mokrej od tuszu płaszczyzny – tym samym tworząc intrygujące „Studium dotyku”. Z czasem jego zainteresowania rozwinęły się w stronę malarstwa materii, co stanowiło ciekawy epizod w jego dorobku, owocujący między innym cyklem „Alfabet grecki”. Już wtedy silnie odczuwalna była skłonność Opalki do monochromatyzmu i powtarzalnego ruchu narzędzia malarskiego, uporządkowanego i nader subtelnego, choć pełnego konotacji efektu. Dramatyczne w wymowie i oryginalne prace nigdy nie zostały zaprezentowane na wystawie.

Po raz kolejny po tusz sięgnął artysta w 1960, posługując się nieregularną kratownicą, urozmaiconą akcentami niewielkich rombów, lub płaszczyzną różnorodnych, choć pokrewnych sobie form. Po krótkim epizodzie niezrozumiałych „Chronomów” w 1963 sięgnął Opalka po zupełnie inne środki wyrazu, czego efektem był cykl monochromatycznych rysunków zrealizowanych w identyczny sposób jak „Fonematy”, ale z użyciem tuszu.

W cyklu, z którego pochodzi „Fonemat XXI”, Opalka uzyskał specyficzny efekt nasycenia światłem. Tym, co najistotniejsze, jest intrygująca forma plastyczna, odpierająca łatwe efekty estetyczne. W „Fonematach” urzeka subtelność gradientów szarości przechodzącej w czerń i geometryczny ład. Podobne właściwości miały prace oznaczone kolejnymi literami alfabetu greckiego. Choć na zupełnie innej płaszczyźnie ekspresji artystycznej, tak samo jak „Fonematy” prace te rozwiązywały problem światła.

Tym, co dodatkowo spaja „Alfabet grecki” i „Fonematy”, są projekty i makiety cyklu prac z tych samych lat, 1963-65, nazywanych przez Bożenę Kowalską „poduszkowcami” i „zasłonami”. Stanowiły one najpełniejszy wyraz koncepcji o charakterze konstrukcyjno-geometrycznym, choć zrealizowanej w przewrotny sposób: Opalko zaproponował połączenie płótna i pierza. Usztywnienie stanowiły drewniane listwy wszyte w tkaninę, determinujące rytm poziomów. Jednobarwne i matowe prace na nowo rozstrzygały problem światła i cienia, po raz kolejny sięgając po najsztubtelniejsze z możliwych rozwiązań.

218

ROMAN OPAŁKA

(1931 - 2011)

Z cyklu "Alfabet Grecki", 1965 r.

olej/płótno, 130,7 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'OPAŁKA 65'

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

LITERATURA:

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

W 1965 Opałka ma już za sobą blisko dziesięcioletni okres dojrzałej twórczości, jednak pierwsza ważna wystawa indywidualna odbywa się dopiero rok później w warszawskim Domu Plastyka. Na zaprojektowanej przez Mariana Bogusza ekspozycji prezentowane są płótna z cyklu „Fonematów”, z których jedno przedstawiamy w niniejszym katalogu, oraz piętnaście obrazów reprezentujących litery greckiego alfabetu. Opałka pokazał prace niezwykle hermetyczne, ascetyczne w swojej formie, reinterpretujące w oryginalny sposób z jednej strony doświadczenia malarstwa materii, z drugiej stanowiące transpozycję szczególnej wrażliwości na kolorystyczne i fakturowe niuanse. Bożena Kowalska pisała: „Mimo ascezy środków kompozycje z cyklu 'alfabetowego' nie były ubogie. Podziały na frazy szersze i węższe, miękkie i twarde, pola raz wklęsłe, a kiedy indziej wypukłe lub sugerujące głębię przestrzenną – decydowały o różnorodności i swoistym dyskretnym bogactwie tych obrazów. 'Fugi na jedno narzędzie' były nową, szczególną i własną Opałki formą działań z materią. Klasyczne malarstwo materii, wywiedzione z linii Fautriera, Tápiesa lub Burriego, zwykle przybierało bądź dramatyczny wyraz 'ślada katastrofy' lub niósło skojarzenia z rozdartą tkanką organiczną, bądź wekslowało – wbrew hasłom programowego antyestetyzmu – ku wyrafinowanym efektom dekoracyjnym, albo wreszcie, w Polsce zresztą najczęściej, kreowało wycinek jakiejś powierzchni: rzeczywistej lub imaginowanej. Opałka w obrazach z cyklu 'Alfabetu greckiego' posługiwał się tymi samymi co malarstwo materii środkami, ale użytkował je dla własnych i odmiennych celów. Narzucił materii czystość gładkich i rozległych płaszczyzn i ascetyczny porządek geometrycznych podziałów” (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1976, s. 8-28).



roman opatka

ROMAN OPAŁKA

FUGA NA JEDNO NARZĘDZIE

Wspomnianą hermetyczność i antykomunikatywność płócien podkreślała natomiast we wstępie do warszawskiej wystawy Władysława Jaworska: „Gdy siedem lat temu poznałam Romana Opałkę, przyrzekłam mu, że na wypadek jego własnej wystawy napiszę mu kilka słów do katalogu. Ofiarnie urządził wtedy wystawę swemu przyjacielowi, boliwijskiemu rzeźbiarzowi – Terrazasowi. Sam był niedawno po studiach, zapowiadał się dopiero jako malarz. Od tej pory wprowadzanie nie widzieliśmy się, ale od czasu do czasu jakiś interesujący plakat w mieście (zawsze odczytuję autora plakatu) czy wiadomość o takiej czy innej nagrodzie upewniały mnie, że Opałka jest, że działa. Aż oto przyszła chwila 'tej' wystawy. Pierwszej własnej wystawy i to nie było gdzie, bo w nowym Domu Plastyka. Opałka pamiętał o pakcie i zgłosił się po owe słów kilkoro. Gdy przyszedłam do pracowni, zastałam już nie studenta, którego głowa szumi od pomysłów, ale na razie urzędnika innych – lecz poważnego, dojrzałego artystę. Powoli i w skupieniu pokazywał mi swoje obrazy, rysunki, grafiki. Obraz po obrazie, plansza po planszy. A mnie wydawało się, że w ciągu paru godzin odbywam z nim całą długą drogę tych trudnych lat wejścia artysty w życie. I muszę powiedzieć, że byłam przejęta. Przejęta dziełem i człowiekiem. Żyjemy w epoce reklam, neonów, audiowizji, w epoce, która się spieszy, i co tu ukrywać – nie gardzi pospieszną, tanią łatwizną. A Opałka? Jakby na przekór epoce, której jest przecież synem (jak to się teraz mówi – produktem), pracuje w jakiejś nieuchwytej ciszy, powadze, spokoju. Jakąż żelazną wewnętrzną dyscypliną płaci za ten psychiczny luksus? Zainteresowało mnie, co było punktem wyjścia jego wizji. Skąd wziął tę formę podstawową, która go tak zafascynowała, że ją w różnych metamorfozach i z taką pasją powtarza. I wydaje mi się, że ją zobaczyłam. Zobaczyłam przypadkowo w pochodzącym sprzed kilku lat pięknym cyklu graficznym 'Żagle na morzu'. Mniej czy więcej aluzyjne w kierunku rzeczywistości formy rozpiętego żagla Opałka z czasem zdynamizuje w dźwięcznych, prawie muzycznych zapisach swoich 'Fonematów', to znów ujarzmi aż prawie do unicestwienia w 'Greckich literach' – Alfa, Beta, Gamma, Delta... Olbrzymie monochromatyczne kompozycje (przeważnie w ugrach), obrazy-drzwi, żeby nie rzec antyobrazy, są wyrazem takiej ascezy środków, że wykluczają jakąkolwiek chęć podobania się czy nawet porozumiewania się. Czyżby artysta chciał zamknąć aż na tyle 'drzwi' od świata, żeby w tej swojej ciszy i izolacji dochodzić jak czarnoksiężnik do istoty tworzywa, do pramaterii? Bo chyba materia jest jego największą pasją. Tkanka drzewa, osnowa płótna, a nawet konsystencja metalu. Chce wszystko odkryć sam, rozłożyć na czynniki pierwsze i dopiero wszystko zacząć. To jego prawo, prawo młodości. Sądzę, że do portu, nawet na tak pięknych żaglach, ma jeszcze daleko, ale z jakim doświadczeniem, z jakim imponującym bagażem wyruszył już w świat sztuki..." (Władysława Jaworska, wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Romana Opałki w Domu Artysty Plastyka, Warszawa 1966, s. nlb.)

Z perspektywy czasu wiemy, że powstałe w tym okresie obrazy, mimo swej dojrzałej formy i koncepcji, były jednym z etapów w dojrzewaniu do radykalnej wizji „Obrazów liczonych”. Jak pisze Paweł Sosnowski: „Dla krytyki były to skończone dzieła warte komentarza i eksponowania na wystawie, dla Romana Opałki stanowiły jedynie drogę dojścia do celu. Artysta nigdy ich nie lekceważył, ale też zawsze pozostawiał w cieniu swojego wyjątkowego Programu. Tym bardziej wszystko, co wyszło spod jego ręki w okresie poprzedzającym liczenie, jest niezmiernie interesujące dla dzisiejszego widza” (Paweł Sosnowski, Roman Opałka, katalog wczesnych prac, Warszawa 1998, s. 6).

219

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI
(1939 - 2012)

"Ikonogram 39", 1975 r.

tusz, ołówek/papier, 33 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Ikonogram 39 A. Dłużniewski 1975'

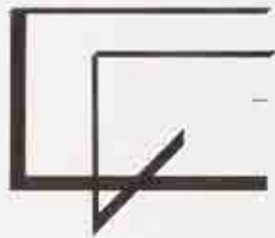
estymacja: 15 000 - 18 000 PLN †
3 500 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Andrzej Dłużniewski, Ikonogramy, Galeria Akumulatory 2, Poznań, 1976

LITERATURA:

- Luiza Nader, Konceptualizm w PRL, Warszawa 2009, s. 250 (il.)



ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

ROZPAD GRANICY

„Ikonogramy” to seria 55 prac autorstwa Andrzeja Dłużniewskiego, powszechnie uznawanych za najważniejsze w jego dorobku. Stworzone na przestrzeni lat 1972-73, odwoływały się do wizerunku (ikono-) i zapisu, a także rysunku (gr. gramma: „litera”, „napis”, „księga”, „pismo”). W 1976 roku były eksponowane w galerii Akumulatory. Ich źródło stanowiła refleksja nad granicami obrazu i jego ramy. Po licznych przekształceniach, kompozycja traci realność, stając się quasi-konstruktivistycznym abstraktem. Rama, czyli fizyczna granica dzieła, zostaje zredukowana do znaku. Jak mówił: „Nieco rozgoryczony. Stało się, iż straciłem wszelką ciekawość i zapad w pogłębianiu wiedzy o środki obszaru, jakim zajmowałem się przez ostatnich kilka lat. (...) rysując czarne, konwencjonalne ramy nieistniejących obrazów, poddając je rozkładowi geometrycznym itp. ewolucjom, miałem nadzieję zbliżenia, może zrozumienia, może przeżycia owego specyficznego miejsca, jakie zajmuje wszelki ślad, miejsca będącego punktem cumowniczym dla artystycznej notacji. Żmudna, mozolna praca nad opisywaniem tego punktu, może nawet w połowie nieukończona, nudzi mnie jednak śmiertelnie” (Andrzej Dłużniewski, cyt. za: Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 150).

Sztuka Dłużniewskiego jest ulotna, niekonwencjonalna, a przede wszystkim intelektualna. W serii „Ikonogramów” centrum zainteresowania stanowił problem stosunku tego, co wewnątrz obrazu do sfery zewnętrznej, rozciągającej się poza jego ramami. Do tegoż problemu odnosiła się praca „Exterieurment”, zaprezentowana w Galerii Repassage. Była to odwrotność environmentu, a więc stanowiła refleksję o miejscu, które zajmuje dzieło sztuki wobec obszaru pozaartystycznego. Do oczekiwań wobec sztuki artysta odniósł się w ironicznej pracy „Obraz, replika, kopia”. Posługując się tymi trzema pojęciami Dłużniewski zbudował zbiór pojęć odnoszących się do coraz bardziej absurdalnych konfiguracji: Obraz Repliki Kopii, Replika Obrazu Kopii czy w końcu Kopia Obrazu Kopii Obrazu Kopii Repliki Obrazu Repliki Obrazu. Kolejnym etapem refleksji było zaprezentowanie „Śladu po obrazie”, które miało miejsce w 1979 roku w starej kamienicy przy Foksal w Warszawie. W opuszczonym mieszkaniu na jednej ze ścian pozostał ślad po zdjętym obrazie, który kiedyś na niej wisiał. Artysta wykonał fotografię przedstawiając owo miejsce, podkreślając, że sztuka istnieje nawet wówczas, gdy jej nie widzimy, nadając jej sens pewnej potencjalności.

Intelektualna twórczość Andrzeja Dłużniewskiego niefatwo poddaje się analizie. Artysta stosował rozmaite środki wyrazu, zmieniając medium w zależności od potrzeby dyktowanej przez nurtujące go problemy lub pytania. Dłużniewski równie chętnie posługiwał się zarówno słowem, jak i rysunkiem czy fotografią, malował obrazy, składał kolaże, budował para-przedmioty, był autorem performansów, działań procesualnych, environments, instalacji przestrzennych, nie nadając żadnemu z tych sposobów wypowiedzi nadrzędnego znaczenia.

W latach 1958-60 studiował architekturę na Politechnice Wrocławskiej. Następnie jako wolny słuchacz uczęszczał na Wydział Filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1961 roku pracował w Telewizji Polskiej jako rekwizytor i inspicjent. Opublikowanie jego opowiadań we „Współczesności” pozwoliło mu zostać młodszym redaktorem. W 1962 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby w pracowni Mariana Wnuka i w Pracowni Projektowania Brył i Płaszczyzn Oskara Hansena, które ukończył w 1968 roku. Od 1970 roku wykładał na warszawskiej ASP. W latach 1980-1993 z żoną Emilią, malarką, organizował wystawy, odczyty i spotkania artystów polskich i zagranicznych w swoim mieszkaniu przy Pivnej 20/26, które w tym czasie stało się ważnym ośrodkiem życia artystycznego.

Po utracie wzroku artysta nie zrezygnował z działalności pedagogicznej, w której pomaga mu asystenka kontrolująca stronę wizualną prac przygotowywanych przez studentów. Praca na ASP, książka „Odlat”, pisana przez dwa lata po wypadku, oraz maleńkie rzeźby Geonautów pomogły Dłużniewskiemu powrócić do działań na polu sztuki.

Piwna 20/26

Emilii i Andrzeja Dłużniewskich
1980-1993



Muzeum Akademii Sztuk Pięknych Warszawa 1994

„Stało się, iż straciłem wszelką ciekawość i zapał w pogłębianiu wiedzy o środki obszaru, jakim zajmowałem się przez ostatnich kilka lat. (...) rysując czarne, konwencjonalne ramy nieistniejących obrazów, poddając je rozkładom geometrycznym itp. ewolucjom, miałem nadzieję zbliżenia, może zrozumienia, może przeżycia owego specyficznego miejsca, jakie zajmuje wszelki ślad, miejsca będącego punktem cumowniczym dla artystycznej notacji. Żmudna, mozolna praca nad opisywaniem tego punktu, może nawet w połowie nieukończona, nudzi mnie jednak śmiertelnie”.

- ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

220

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI
(1939 - 2012)

"Nieon XIX", 2005 r.

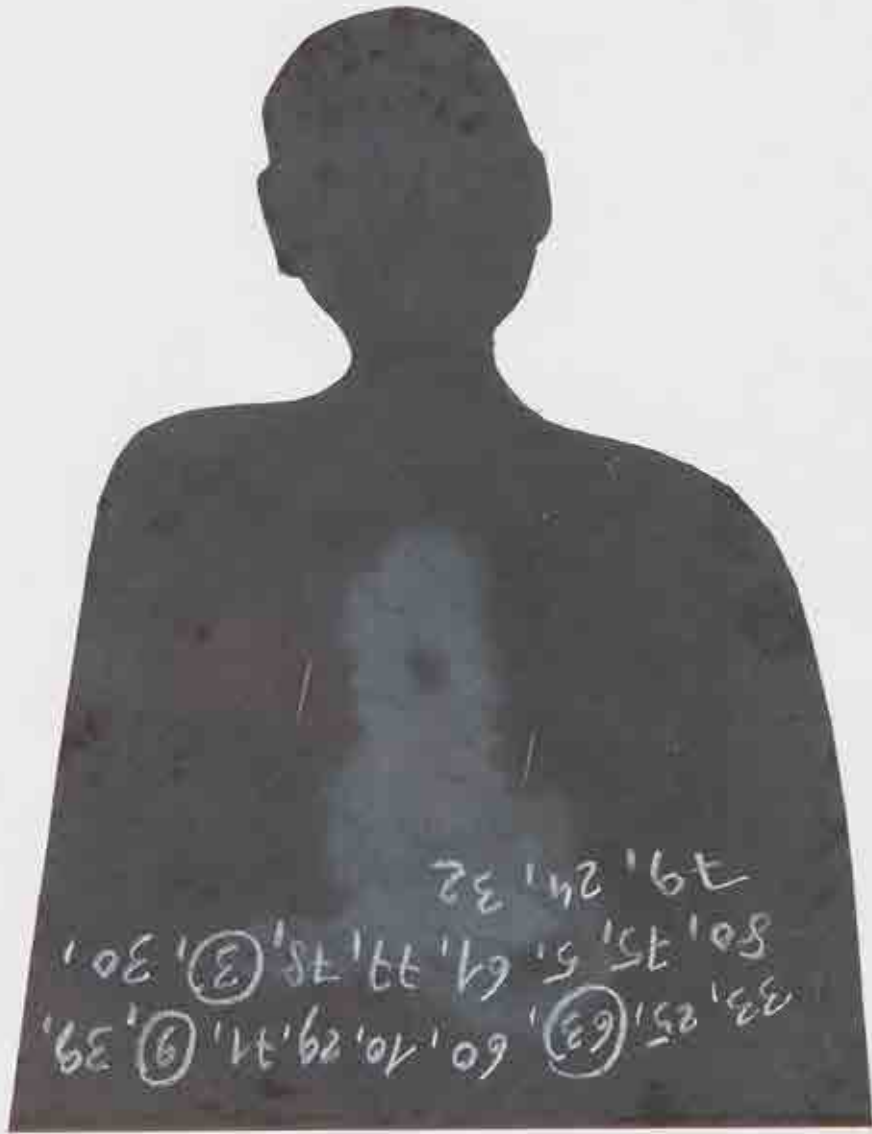
kredka, kolaż/papier, 30 x 21,5 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Nieon XIX A. Dłużniewski '96'
na odwrociu dedykacja

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

POCHODZENIE:

- dar od artysty

Seria „Nieon” Andrzeja Dłużniewskiego złożona jest z prac o charakterze „antyportretów” w technice kolażu, które przedstawiają symbolicznie ukazaną figurę ludzką. Na przestrzeni lat artysta wypełniał figury rozmaitych „zawartością” – były to fotografie, wycinanki z gazet, mapy, kartki na żywność. W ten sposób artysta przekładał na język wizualny zwroty codziennego języka, takie jak „z głębi serca”, „tylko głupstwa mu w głowie”, „pełen wątpliwości”, „ma serce z kamienia”. Dla Dłużniewskiego prace z serii „Nieon” stanowiły portrety osób, z którymi nie mógłby się porozumieć. Seria tworzona z odpadków codzienności była grą z językiem, literaturą, sztuką.



Memo. XII

St. Katherinen 18



221

EWA PARTUM

(ur. 1945)

„Partytury” („Partituren”), 1984 r.

kolaż, technika własna/papier, 70 x 50 cm
seria składa się z 5 części
każda z części sygnowana i datowana u dołu: 'Ewa Partum 84'

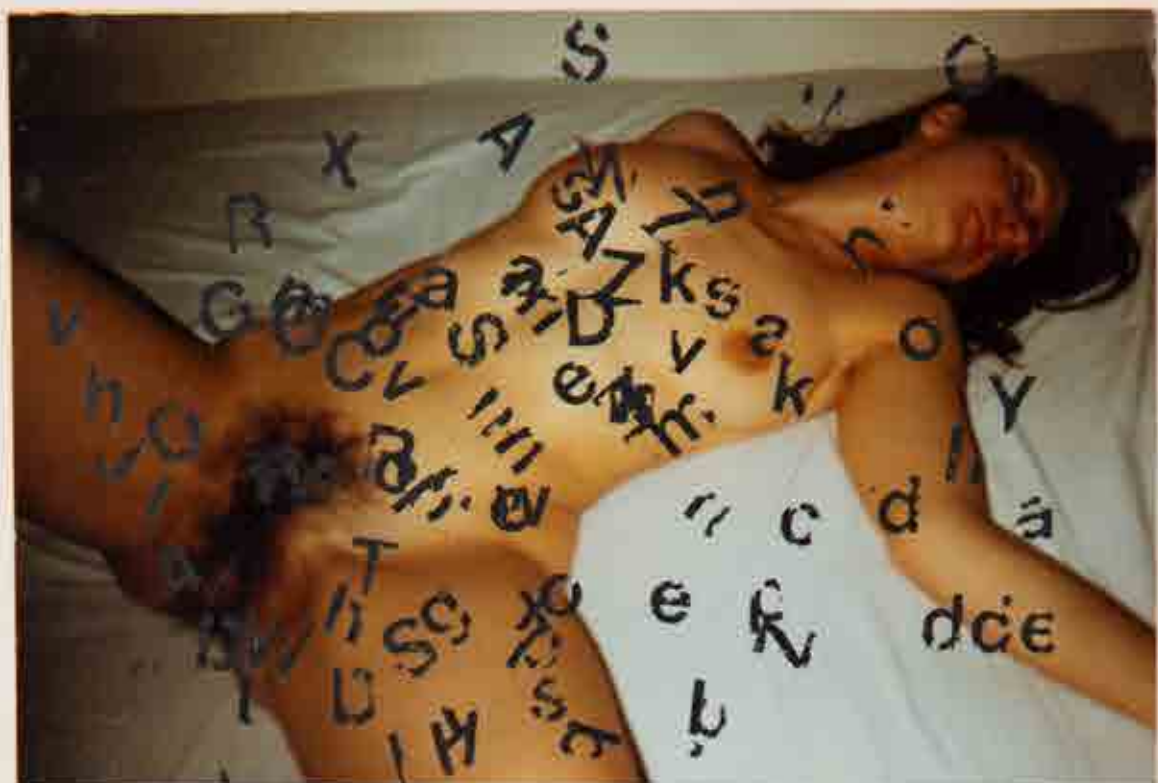
estymacja: 180 000 - 250 000 PLN
45 000 - 60 000 EUR

WYSTAWIANY:

- The Sky is Blue in Some Other Way: A Diagram of a Possible Misreading, Elba Benitez Gallery, Madryt, 25.04-15.06.2014
- Ewa Partum. Partytury, Galeria Aleksander Bruno, Warszawa, 7.02-16.05.2015

„Partytury” to cykl, który w odczuciu samej Ewy Partum nie mieścił się w konwencji jej sztuki. Powstał z potrzeby wiążącej się z prywatnym doświadczeniem autorki i jej relacjami interpersonalnymi. Każdy element serii to szkic rozgrywającego się romansu. Artystka odwraca zabieg upolitycznienia, któremu poddaje kobiece ciało w „Samoidentyfikacji”. Upřednio wyrwana z kontekstu domowego, nagość zostaje przeniesiona w przestrzeń publiczną. W „Partyturach” dokonuje się przemiana ciała w dzieło sztuki, powtórne wprowadzenie upolitycznionego bytu w przestrzeń prywatną, intymną. Jednocześnie twórczyni dekonstruuje swój portret w akcie odzyskania władzy nad własną seksualnością. Wraz z rozsypanym tekstem, śladami ust, organicznymi śladami autorki, erotycznie ukazane ciało staje się środkiem ekspresji i zapisem – a nawet medium zapośredniczającym emocjonalne doświadczenia.





e u a
h n d
k f r f
in T
n o n
oo p c a
F R v l U
T y w x k a
zz

POEMS BY EWA

Ewa Partum to jedna z pionierek sztuki konceptualnej, performerka, autorka wielu akcji i filmów, fotografka i poetka. Jej twórczość miała charakter prekursorski w dziedzinie body-artu, feminizmu i sztuki krytycznej. Jednym z najwybitniejszych, najbardziej kompletnych przykładów jej działalności artystycznej są prezentowane w niniejszym katalogu „Partytury” – cykl pięciu prac z 1984, które jak w soczewce ukazują różne aspekty dorobku słynnej konceptualistki.

Choć prace powstały w 1984, nie prezentowano ich 2014. Negatywy wykorzystanych fotografii – nagie portrety artystki, uznane przez nią za zbyt intymne – zostały zniszczone. Tytułowe partytury, czyli zapisy nutowe, zawierają się w pięcioliniach naniesionych na każdą z kompozycji. W obrębie kresek wyrysowanych ołówkiem znajdują się fotografie poddane defragmentacji: pocięte, nadpalone, wydarte, zamazane flamastrem. Jedną z prac zawiera motyw ikoniczny dla Partum: ślad odcisnięty na papierze ust. Początki złożone zostały na literach układających się w słowo „LOVE”. Do pięciolinii przyklejone zostały również włosy łonowe autorki.

Cykl „Partytury” ukazuje całe spektrum tematów, które porusza artystka. Już sam tytuł przywołuje motyw muzyki i muzycznego zapisu, obecny u Partum od przełomu lat 70. i 80., a jedną z najszerzej znanych realizacji z nim związanych był „Koncert włosów – Hommage à Chopin” z 1983. Podczas performansu twórczyni przy dźwiękach gramofonu obcinała swoje włosy, które opadały na płytę winylową i coraz bardziej blokowały jej obroty. Autorka wykorzystwała nagranie koncertu fortepianowego f-moll op. 21 Fryderyka Chopina w wykonaniu Artura Rubinsteina z 1960. Dwa lata wcześniej, w 1981, w ramach akcji „Stupid Woman”, ubrana w sznur lampek choinkowych, śpiewała do akompaniamentu muzyki Marcela Duchampa. Podczas akcji „Koncert myśli” w 1984 rzuciła natomiast winylowe płyty na brzeg zamrożonego Kanału Hohenzollernów w Spandau. Wraz z nastaniem wiosny nośniki miały zostać porwane przez nurt rzeki.

Artystkę zdaje się inspirować zapośredniczenie działania za pomocą medium. Jest to zarówno fotografia i zapis muzyczny, jak i pismo jako system znaków. W „Partyturach” widzimy głęboką relację pomiędzy ciałem, medium i tekstem. Po raz kolejny ciało i jego reprezentacja stały się jednym z najistotniejszych motywów dzieła Ewy Partum.

„Partytury” to próba przeniesienia problemu ciała i płci na kolejny poziom interpretacji, związanej z emblematycznym dla Partum gestem samoobnażenia. Po raz pierwszy nagość pojawiła się w twórczości autorki w 1979, podczas performansu „Zmiana – Mój problem jest problemem kobiety”. W rozmowie z „Wysokimi Obcasami” artystka wspominała: „W czasie tego performansu na podłodze napisałam: ‘artysta nie ma biografii’. Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografię. U artystki jest istotne, czy jest młoda, czy stara. Chodziło mi o sprawiedliwość. Kobieta musi ukrywać, że się starzeje, bo traci na wartości. Dlaczego nie może starzeć się jak normalny człowiek? Ma prawo do starości i przemijania. Pięć lat później powtórzyłam ‘Change’ na całym ciele, wtedy po raz pierwszy wystąpiłam nago” (Ewa Partum: artystka performerka. Z Ewą Partum rozmawia Dorota Jarecka, „Wysokie Obcasy”, 14 sierpnia 2006).

W sztandarowej pracy „Samoidentyfikacja” Ewa Partum przedstawiła swoje nagie ciało wklejone w miejską przestrzeń publiczną: ulice, sklepy, budynki instytucji państwowych i inne. Za nagością stoi polityczny postulat zaprzestania umniejszania kobiet jako artystek i oceniania ich twórczości przez pryzmat ich ciał. Autorka stwierdza, że „będzie występować nago w swojej sztuce, dopóki na rynku sztuki i w muzeach pozycja kobiet artystek nie osiągnie takiego samego prestiżu jak artystów mężczyzn”. Jej ciało nie jest ani naturą, ani obiektem seksualnym – jest dziełem sztuki.

222

EWA PARTUM

(ur. 1945)

„Contemplating Love”, 2000 r.

czerwona szminka, czarny letraset/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Ewa Partum 2000'
unikat

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 14 000 EUR

W 1971 Ewa Partum jako pierwsza w Polsce podjęła wątek kobiecego ciała z perspektywy feministycznej. To wtedy powstał „Poem by Ewa”: odcisk czerwonych ust na papierze autorka opatrzyła komentarzem „My touch is a touch of a woman” („Mój dotyk jest dotykiem kobiety”). Od tamtej pory ślady pocałunków stały się ikonicznym motywem działalności twórczyni, którego nie sposób odłączyć od feminizmu. Pocałunek to odcisk ciała, dosłowny ślad, który może pozostawić po sobie kobieta. Partum mówiła: „W latach 70. zaczęła być modna czerwona szminka. I bez przerwy się gdzieś osadzała: na filiżance kawy, na łyżeczce, na serwetce po wytarciu ust. Zauważyłam, że pozostawiam te ślady. (...) Chodziło mi o skonstruowanie przezroczystej wypowiedzi” (Ewa Partum: artystka performerka. Z Ewą Partum rozmawia Dorota Jarecka, „Wysokie Obcasy”, 14 sierpnia 2006).

Odniesienie do feminizmu wzięło się z potrzeby rewizji własnej pozycji jako artystki i kobiety. Wspominała: „[Zauważyłam, że] mężczyźni mimo moich wczesnych realizacji nie doceniają mnie jako artystki konceptualnej. To był dla mnie impuls, żeby wyjść poza sztukę, którą tworzyłam do tej pory. Żeby mówić o czymś, co nie dotyczy tylko sztuki, ale ma związek z rzeczywistością” (tamże).

CONTEMPLATING LOVE



Eric Finkler 2008

223

JERZY BEREŚ

(1930 - 2012)

"Bart", 1958 r.

drewno, 162 x 102 cm
sygnowany i datowany na podstawie: '1958 JBereś'
poszczególne elementy oznaczone numerami

estymacja: 60 000 - 100 000 PLN †

14 000 - 23 400 EUR

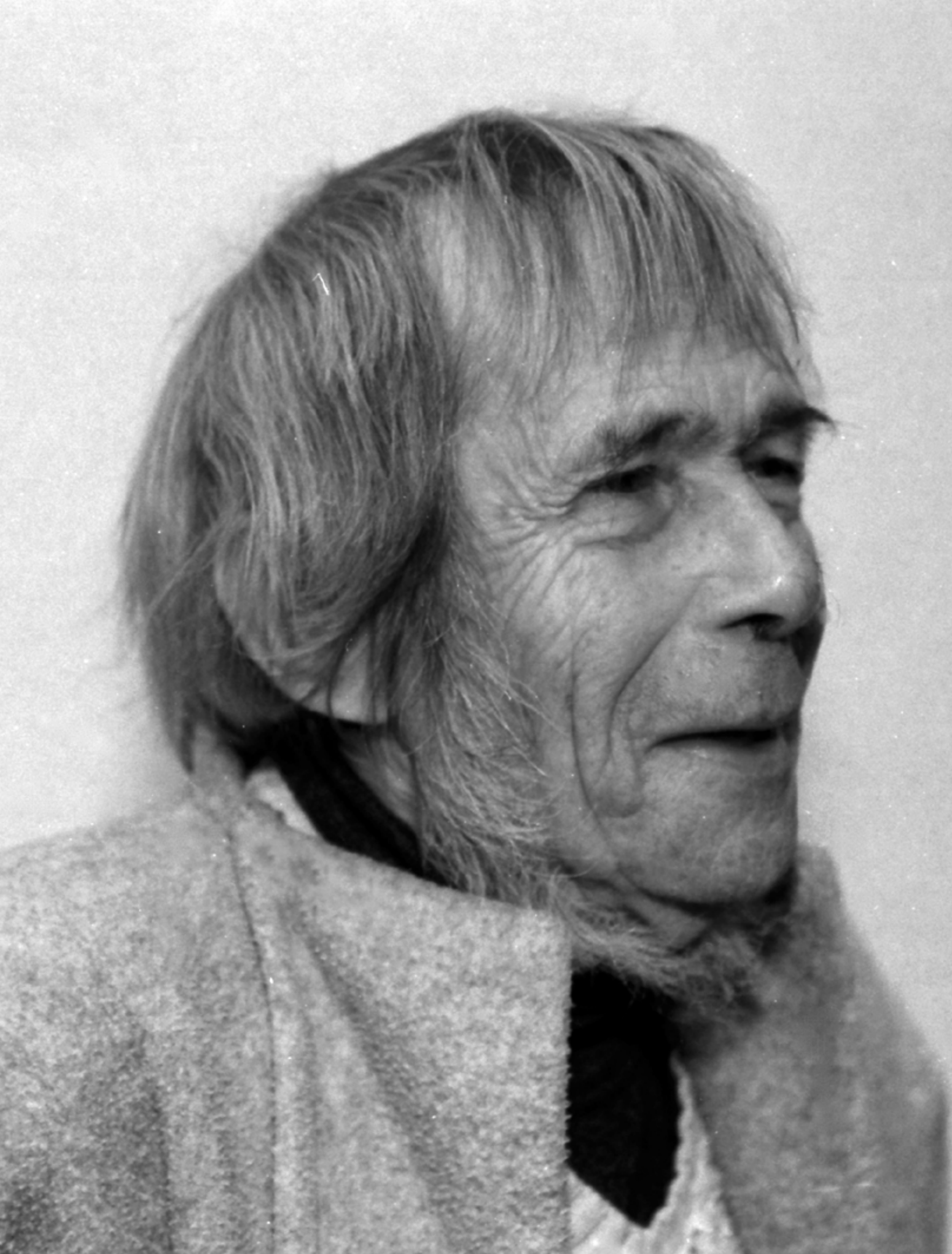
POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

„Trzeba tu oddzielić dwie strefy. Jedną jest moja indywidualna działalność, drugą ogólna sytuacja sztuki i kultury w tamtej i obecnej rzeczywistości. Widzę tutaj różnicę. Jeżeli chodzi o tę moją indywidualną strefę, to ona w zasadzie pozostała niezmienna i nadal oparta jest przede wszystkim na niezależności”.

– JERZY BEREŚ





JERZY BEREŚ

SYMBOL

Jerzy Beres był jednym z najbardziej wszechstronnych artystów współczesnych i inicjatorów wydarzeń kulturalnych, autorem licznych wypowiedzi i tekstów teoretycznych. Urodził się w Nowym Sączu. W 1956 ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Podobnie jak inni studenci wielkiego mistrza rzeźby – m.in. Chromy, Ślesiańska i Zbrożyna – Beres odszedł od postkubistycznej formy profesora, poszukując ekspresji w formie biologicznej, organicznej. W 1968 artysta wprowadził własne nagie ciało w obręb swoich działań. Jego akcje „Przepowiednia I” i „Przepowiednia II” miały charakter profetyczny. Był pierwszym rzeźbiarzem przyjętym do Grupy Krakowskiej.

„Bart” – co odnotowuje prawie każda biografia Jerzego Beresia – należy do dwóch pierwszych oryginalnych prac tego artysty (obok „Rzepichy”; kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie), które wykonał po ukończeniu studiów. Stabilne, scalone były przypominają ludzkie figury. Mimo konkretności i bezpretensjonalności, artysta nadał im magiczny, tajemniczy sens.

Już w początkach swojej twórczości, Beres zmierzał do podważenia statusu rzeźby jako jednorodnego i skończonego dzieła. Wprowadza asamblaż, którego celem będzie zaangażowanie widza do „uruchomienia” dzieła. Akcja i działanie stało się częścią eksponatu. Kolejną warstwę znaczeniową stanowiły symbole. Alicja Kępińska w 1981 pisała: „Są one jak gdyby prasłowiańskimi lub prymitywnymi chłopskimi narzędziami, a zarazem świadectwem wciąż aktualnej skłonności człowieka do wyrabiania przedmiotów, niezależnie od ich celowości. Są bowiem jednocześnie te ‘narzędzia’ na sposób dadaistyczny nieużyteczne, podobnie jak konstruowane równoległe przez Beresia groteskowe pojazdy” (Alicja Kępińska, Nowa Sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978, Warszawa 1981, s. 98).

Od powstania prezentowanego w niniejszym katalogu „Barta” Jerzy Beres pracował przede wszystkim w drewnie. Instalacje powstawały nie poprzez konstruowanie, lecz raczej klecenie, wiązanie, „mocowanie”. Były przypominające ludzkie figury były przeznaczone głównie do ustawiania w przestrzeni otwartej i do oglądania ze wszystkich stron. Wykonane z drewna, które właśnie wówczas stało się dla Beresia podstawowym surowcem rzeźbiarskim, charakteryzowały się dbałością o formę: dokładnym modelunkiem i precyzyjną obróbką powierzchni.

Jerzy Beres realizował przede wszystkim rzeźby, akcje i performance, w których wykorzystywał stworzone przez siebie konstrukcje z drewna. Jego wypowiedzi najczęściej miały charakter politycznych, kontestujących PRL-owską rzeczywistość manifestów, głosił wyższość „aktu twórczego” nad przedmiotem. Sztukę Beresia najczęściej odczytuje się przez pryzmat metafory, niedopowiedzenia, złożonej symboliki (często o biograficznej proveniencji) oraz kulturowych klisz i skojarzeń. W dwa lata po ukończeniu studiów miał już pierwszą indywidualną wystawę w krakowskim Domu Plastyków. W 1960 rozpoczął tworzenie drewnianych form rzeźbiarskich, które sukcesywnie redukował i upraszczał. W cyklu „Wyrocznia”, zapoczątkowanym w 1967, po raz pierwszy wykorzystał znalezione w polu kamienie, sznury konopne, fragmenty jutowych worków, drewnianych gałęzi i skórzanych rzemieni.

O sztuce Beresia tak pisał Andrzej Osęka: „Nieoczekiwany kierunek nadał ludowości pod koniec lat sześćdziesiątych Jerzy Beres: począł tworzyć kształty przypominające zabawki jarmarczne powiększone do nieprawdopodobnych rozmiarów, przedmioty – niby studzienne żurawie, widomie absurdalne. Tak jakby artysta chciał połączyć dostojność i szlachetność drewnianych zgrzebnych kształtów z surrealistycznym humorem. Dalsza ewolucja sztuki Jerzego Beresia doprowadziła go do konceptualizmu, jednak duch owej sztuki pozostał ten sam: powtarzają się tu czynności uroczyste, jak krojenie chleba, rozlewanie wina. Początkowo wydawało się to zbyt proste i pretensjonalne: taki stosunek do dzieła rzeźbiarskiego, który wykraczałby poza czystą kontemplację, który byłby czymś więcej (a w każdym razie – czymś innym) niż tylko oglądaniem eksponatu” (Andrzej Osęka, Wojciech Skrodzki, Współczesna rzeźba polska, Warszawa 1977, s. 13-14).

224

JERZY BEREŚ

(1930 - 2012)

„Moralnomierz pospolity”, 1969 r.

asamblaż, olej, kamień, sznur/drewno, 80 x 50,5 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'MORALNOMIERZ
POSPOLITY LATO 1969 | JBereś'

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN [†]

7 000 - 11 700 EUR

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska

„Twórca prawdziwie oryginalnej wyobraźni; niemal od chwili debiutu potrafił wytyczyć własne miejsce w sztuce polskiej i międzynarodowej. [Jego] często ogromnych rozmiarów, śmiałe konstrukcje z surowego drewna, powrozów i kamieni, jakies na pół magiczne, na pół uylitarne zwido-narzędzia, wydawały się (...) świadectwem wolności artysty. (...) Jerzy Bereś szybko rozszerzył swoją działalność o akcje i manifestacje, wciągając w obręb dzieła widza i współuczestnika wydarzenia”.

– AGNIESZKA ŁAWNICZAKOWA, WSTĘP, [W:] JERZY BEREŚ. ZWIDY, WYROCZNIE,
OŁTARZE, WYZWANIA, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W POZNANIU,
MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE, KRAKÓW 1995



225

BARBARA KOZŁOWSKA

(1940 - 2008)

"Malując to malarstwo nie użyję koloru niebieskiego", 1978 r.

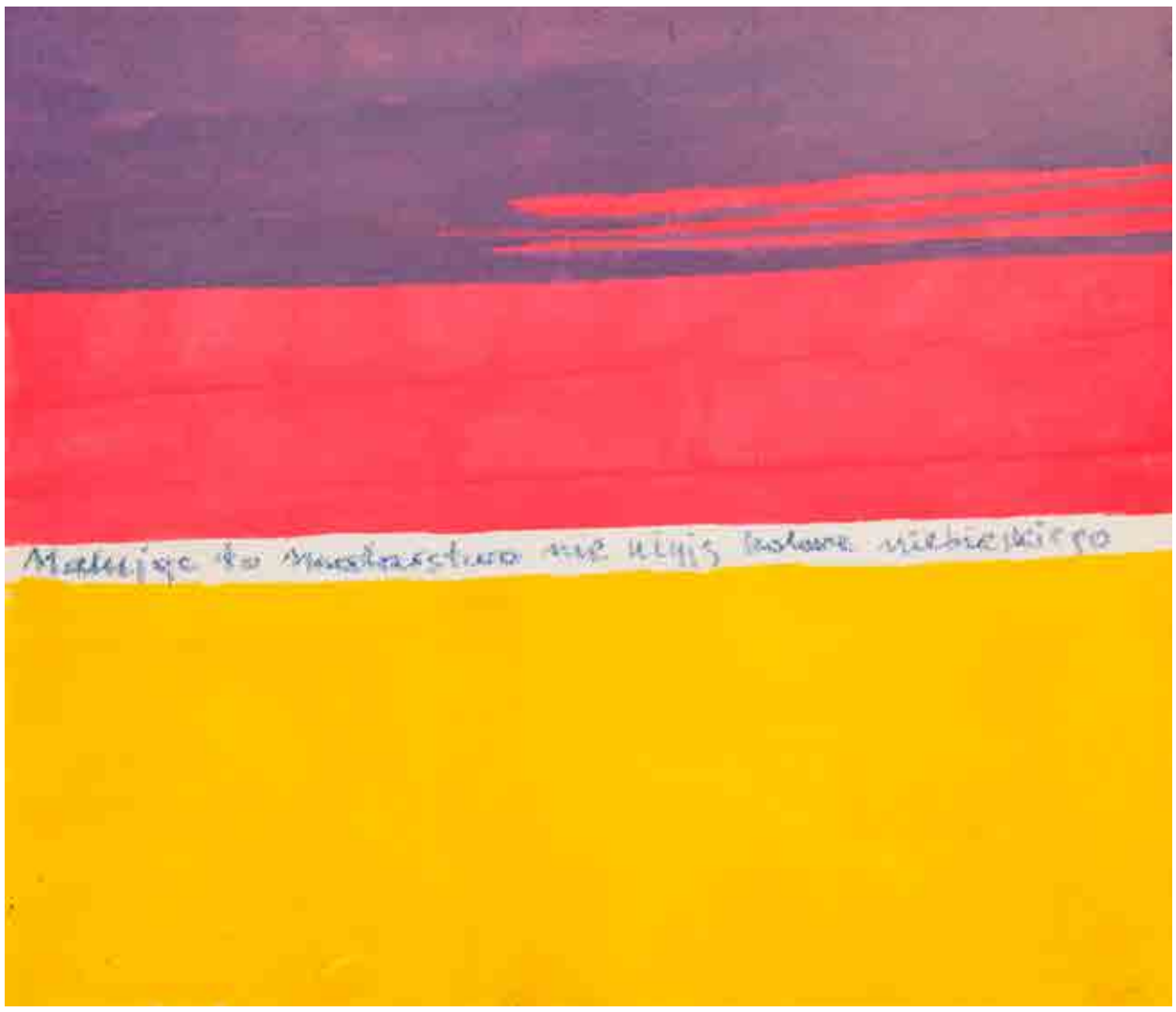
kredka, gwasz/papier, 22,1 x 25,8 cm (arkusz)
sygnowany monogramem autorskim i opisany p.d.: '83BK'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'BK 78'

estymacja: 7 000 - 12 000 PLN †

1 700 - 2 800 EUR

Barbara Kozłowska była jedną z najważniejszych artystek środowiska wrocławskich awangardzistów. W latach 1972-82 prowadziła w swojej pracowni galerię autorską Babel, będącą autonomicznym miejscem spotkań artystów. Zbigniew Makarewicz mówił: „Była to kompletnie niezależna inicjatywa artystyczna, bez jakichkolwiek umocowań gdziekolwiek. Barbara Kozłowska od 1968 roku organizowała spotkania w swojej pracowni, dyskusje, działania, wykłady” (Marika Kuźmicz, *Znana i nieznaną. Rozmowa o Barbarze Kozłowskiej*, „Szum”, 31.07.2016).

Na twórczość Kozłowskiej składają się efemeryczne, bezinteresowne gesty. W 1959 roku rozpoczęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznych we Wrocławiu. Do jej najważniejszych dzieł należy projekt „Linia graniczna”, zakładający wyznaczenie linii obiegającej kulę ziemską. Polegało to na zaznaczaniu przez fotografię swojej obecności na różnych plażach świata lub na usypywaniu stożków z piasku. Artystka barwiła je na różne kolory ze skali Newtona, następnie obserwowała, jak pochłania je morze.



Maldice to Maestratura que el día pasado recibí el 10

226

MARIA MICHAŁOWSKA

(1925 - 2018)

„Sekwencje IV”, 1975 r.

olej/ płótno, 120 x 100 cm

na odwrociu dwie nalepki z opisem pracy w języku polskim i angielskim

na blejtramie opis: 'MARA MICHAŁOWSKA 1975'

na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

- Maria Michałowska. Wystawa z okazji 20-lecia twórczości, BWA Galeria Awangarda, Wrocław, 1978
- Maria Michałowska. Malarstwo, rysunek, fotografia, Galeria 72, Chełm, 3.07-10.08.1981
- Rytm czasu, rytm przestrzeni, Forum + Autorska Galeria Elżbiety Kościelak, CK Zamek Wrocław-Leśnica, 2006

LITERATURA:

- Elżbieta Kościelak, Maria Michałowska, Wrocław 2014, s. nlb., poz. 98 (il.), s. 109-110 (il.)

„Jeszcze inne (...) emocje wyzwoliła sztuka konceptualna. Jest to znamienny paradoks tego kierunku, który był skierowany wyłącznie do intelektu i programowo zwalczał wszelkie emocje. Ale to nie idee i hasła konceptualne mnie w końcu zafascynowały”.

– MARIA MICHAŁOWSKA



MARIA MICHAŁOWSKA

PLASTYKA INTEGRALNA

Miejszem, z którym Maria Michałowska związała całe swoje życie zawodowe, był Wrocław. W stolicy Dolnego Śląska zamieszkała w 1948, gdy dołączyła do reszty swojej rodziny po krótkim pobycie w Krakowie. W 1951 rozpoczęła studia na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowni jej założyciela Eugeniusza Gepperta. W 1957 ukończyła je z wyróżnieniem. Jeszcze w ich czasie została żoną profesora rzeźby Borysa Michałowskiego, który wywarł wpływ na późniejsze wybory przyszłej konceptualistki. W latach 60. i 70. brała aktywny udział w życiu artystycznym Wrocławia, szczególnie tym skupionym wokół Galerii „Pod Moną Lisą”, której działalność wyznaczyła kierunek istotnych zmian w sztuce polskiej. Od początku swej kariery autorka tworzyła prace cechujące się ascetycznością form, dążnością do geometryzacji orazładu. Od roku 1970 kluczowym motywem stał się czas oraz jego percepcja przez jednostkę.

Wrocław w okresie odwilży stał się miejscem kulturowego eksperymentu. Pierwsze zwiastuny neoawangardowej przyszłości tego miasta były widoczne już podczas Wystawy Ziemi Odzyskanych, gdzie w 1948 zaprezentowano dzieła przeróżnych nurtów. Bożena Kowalska pisała, że ekspozycja stała się „kopalnią odkrywanych propozycji twórczych, w których z perspektywy lat dopatrywać by się można analogii z malarstwem materii, pop-artem, ready-made, environment, nawet arte povera...” (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska: szanse i miły, 1945-1980, Warszawa 1988, s. 63-64).

W 1957 Jan Chwałczyk, Wanda Gólkowska, Jerzy Boroń i Mieczysław Zdanowicz zorganizowali wystawę pod tytułem „Poszukiwania formy i koloru”. Dzieduszycki pisał: „Była to równie cenna i jedna z pierwszych w Polsce, dość niezależna od innych, próba stworzenia plastyki integralnej” (Antoni Dzieduszycki, Sztuka w procesie samoznisczenia, „Odra” 1971, nr 2, s. 41). Niewiele starsi od Marii Michałowskiej absolwenci wrocławskiej PWSSP dali początek nowemu środowisku artystycznemu, którego częścią wkrótce stała się autorka. W 1967 została członkinią Grupy Wrocławskiej.

Pod koniec lat 60. Maria Michałowska porzuciła formy organiczne na rzecz geometrii. Nowego znaczenia nabierają linia i konstrukcja, która coraz wyraźniej przypomina architektoniczne szkice. Prezentowana „Sekwencja” z 1974 to malarstwo oscylujące wokół problemów analizy koloru i struktury, iluzji przestrzeni, głębi, fizycznej trójwymiarowości.

Twórczyni nie pozostała obojętna na idee głoszone przez Jerzego Ludwińskiego, odkryła w promowanej przezeń sztuce konceptualnej ważne pole poszukiwań artystycznych. Po latach wspominała paradoks tego kierunku, który mimo iż programowo zwalczał emocje, wywoływał dyskusje żarliwsze od wszystkich dotąd prowadzonych. Na spotkaniu w Osiekach w 1970 Michałowska zaproponowała happening „Jeden tydzień/Osieki '70”, będący wynikiem konceptualnych inspiracji środowiska wrocławskiego. Po latach wspominała: „Jeszcze inne (...) emocje wyzwoliła sztuka konceptualna. Jest to znamienny paradoks tego kierunku, który był skierowany wyłącznie do intelektu i programowo zwalczał wszelkie emocje. Ale to nie idee i hasła konceptualne mnie w końcu zafascynowały” (Maszynopis, archiwum Marii Michałowskiej, [cyt. za:] Elżbieta Kościelak, Maria Michałowska, Wrocław 2014, s. 18).



227

ZBIGNIEW GOSTOMSKI

(1932 - 2017)

Stele, 2001 r.

granit, 112 x 15 x 15 cm (wymiary każdej pracy)

estymacja: 38 000 - 50 000 PLN †

8 900 - 11 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Zbigniew Gostomski, Galeria Foksal, Warszawa 20.11.2002-31.12.2002
- Ein Jahr. 30 Positionenräume, Museum Modern Art Hünfeld, 2003-2004

LITERATURA:

- Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad rem, Radom 2012, s. 206 (il.)
- Ein Jahr. 30 Positionenräume, katalog wystawy, Museum Modern Art, Hünfeld 2003, s. 20 (il.)

W 2002 Zbigniew Gostomski wystawił swoje prace w Galerii Foksal. Była to seria rysunków, neon i rzeźba – dwie granitowe stele prezentowane w niniejszym katalogu. Poszczególne prace stanowiły części jednej instalacji, która odnosiła się do budowy oraz konstruowania dzieła sztuki. Były refleksją Gostomskiego nad „anatomią” obrazu; nad punktami, które stanowią o sile oddziaływania i percepcji dzieła. Widzowi pozostawił obcowanie z dziełem i właściwe odczytanie jego „partytury”. W katalogu wystawy artysta zamieścił średniowieczny czterowersz przekazywany sobie przez mistrzów kamieniarskich w okresie gotyku:
Punkt w Kole, /Mieszczący się w Kwadracie i Trójkącie. Znasz ten punkt? W takim razie wszystko w porządku; /Nie znasz go? W takim razie wszystko na próżno!




Instalacja w Galerii Foksal odnosiła się do „Oikonu”, zaprezentowanego na wystawie „Absolwenci Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy” oraz na wystawie „Dom” w Galerii Stermach. Tytuł wskazuje zarówno na motyw mieszkania, jak i świątyni. Gostomski nawiązał do ich uniwersalnej wymowy. Podobnie jak w Galerii Foksal, punktem wyjścia ekspozycji okazał się zamieszczony na wystawie czterowiersz mistrzów kamieniarskich. Powtarzający się motyw gotyckiej katedry widoczny był zwłaszcza na wystawie w krakowskiej galerii, gdzie cyklowi rysunków towarzyszyły błękitne neony i kompozycja wyklejona taśmą na podłodze. Całość multiplikuje nieobecną na wystawie matrycę. Na każdej pracy obecna jest figura kojarząca się z rzutami architektonicznymi gotyckiej katedry. Strzelistą gotycką formę przybrały też dwie stele, wykonane z wypolerowanego granitu, które znalazły się na wystawie w Warszawie.

Katedra, ta niedysyjsza oś świata, nabiera tu nowych znaczeń i można ją postrzegać jako miejsce spotkania oraz zamieszkania. Wyklejony na posadzce rysunek i neonowe „okna” ewokują wrażenie przebywania we wnętrzu świątyni. Być może Gostomski odnosił się do koncepcji Umberto Eco, który dowodził, że katedra w średniowieczu spełniała funkcję Księgi bądź „monitora” emitującego problematykę sacrum.

Zbigniew Gostomski należał do najważniejszych postaci polskiej sztuki konceptualnej. W 1967 w przestrzeni Galerii Foksal zaprezentował environment – instalację, która stanowiła kolejny krok na drodze do zintegrowania obrazu z otoczeniem. Przestrzeń wystawy została ujęta w czarną ramę, dzięki czemu galeria stała się obrazem, wewnątrz którego znalazł się widz. Podkreślając malarski rodowód instalacji, artysta nazwał ją „obrazem otoczenia”.

Za jedną z najważniejszych prac Zbigniewa Gostomskiego uważana jest „Zaczyna się we Wrocławiu”, powstała podczas Sympozjum Plastyków Wrocław w '70. Według krytyków to jeden





z najważniejszych przykładów polskiego konceptualizmu. Artysta zaproponował, by w regularnych odstępach umieszczać – najpierw w przestrzeni miasta, potem na kuli ziemskiej – dwie powtarzalne formy oznaczone symbolami „o” i „/”. Rzeczywisty kształt tych form, opisanych przez artystę jedynie pojęciowo, nie miał znaczenia. „Miejsca ich pojawienia się – pisał artysta – nic nie znaczą, ich forma niczego nie wyraża”.

Pomimo różnorodności środków wyrazu w twórczości Zbigniewa Gostomskiego najważniejszym punktem odniesienia jest malarstwo oraz zagadnienia kompozycji i budowy dzieła. Kluczowa stała się struktura dzieła, również w znaczeniu niematerialnym, nazywana przez artystę „obrazem wewnętrznym”.

Już pierwsze prace Gostomskiego, które powstawały na przełomie lat 50 i 60. XX wieku, ujawniają zainteresowanie strukturą dzieła, jakie znalazło wyraz w unizmie Strzemińskiego. Gostomskiego interesowała możliwość zatracenia iluzji przestrzeni, a nawet zniwelowania figury i tła, doskonałego zespolenia obrazu z otoczeniem. Tym samym artysta próbował

zaangażować przestrzeń dużo większą niż powierzchnia dzieła. Rzeźby często stanowiły rozwinięcie koncepcji malarskiej. w Galerii Foksal odnosiła się do „Oikonu”, zaprezentowanego na wystawie „Absolwenci Państwowego Liceum

Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy w zbiorach Muzeum Okręgowego im.

Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy” oraz na wystawie „Dom”

w Galerii Sarmach. Tytuł wskazuje zarówno na motyw mieszkania,

jak i świątyni. Gostomski nawiązał do ich uniwersalnej wymowy.

Podobnie jak w Galerii Foksal, punktem wyjścia ekspozycji

okazał się zamieszczony na wystawie czterowiersz mistrzów

kamieniarskich. Powtarzający się motyw gotyckiej katedry

widoczny był zwłaszcza na wystawie w krakowskiej

galerii, gdzie cyklowi rysunków towarzyszyły

błękitne neony i kompozycja wyklejona taśmą

na podłodze. Całość multiplikuje nieobecna

na wystawie matrycę. Na każdej

pracy obecna jest figura kojarząca

się z rzutami architektonicznymi

gotyckiej katedry. Strzelistą

gotycką formę przybrały też

dwie stele, wykonane

z wypolerowanego

granitu, które znalazły

się na wystawie

w Warszawie.

228

KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

Bez tytułu z cyklu "Kalipomena", 1976-1989 r.

technika własna/ płótno, 130,5 x 130,5 cm
signed, dated and titled on the reverse: 'KAJETAN SOSNOWSKI 1976-1989
| obraz z cyklu "KALIPOMENA" 130 x 130 Kajetan'
na krośnie sygnatura Muzeum Ziemi Chełmskiej 'MCh'

estymacja: 80 000 - 100 000 PLN †

14 000 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej, depozyt
- kolekcja prywatna, Polska

„Len i bawełna to bezpośrednio produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. 'Katalipomeny' stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza”.

– KAJETAN SOSNOWSKI



KAJETAN SOSNOWSKI

ŚWIAT AWIZUALNY

„Katalipomena” to seria, która powstała w połowie lat 70. – były to monochromatyczne kompozycje z pozszywanych kawałków surowego płótna, w których Sosnowski akcentował związek sztuki z naturą, starając się przy tym zwrócić uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Pisał: „Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. „Katalipomeny” stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji widza” (cyt. za: Małgorzata Kitowska-tysiak, Kajetan Sosnowski, Culture.pl, styczeń 2004). Sosnowski podkreślał silne związki z naturą, choć równie istotne było w tych pracach zjawisko czasu. „Ten czas wstecz, w którym rozwijały się i kwitły w słońcu i deszczu rośliny lnu, kiedy później były zbierane przez ludzi i przerobiane, aż stały się przędzą i wylkanym płótnem. Ale też i ten czas wprzód, kiedy stworzone z płótna obrazy będą pokrywać się kurzem, płowieć aż do zellenia i pełnej destrukcji” (Małgorzata Dziegielewska, Kajetan Sosnowski – w setną rocznicę urodzin. Malarz fizykochemicznych transformacji, „Kronika miasta łodzi”, 2/2013, s. 100). Obrazy tworzył poprzez skośne cięcia lnianego płótna i zszywanie tak, aby „kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem”. Trzy lata później artysta rozpoczął tworzenie „Układów równowartościowych”, gdzie początkowo stosował proste podziały geometryczne na trójkąty o różnej kolorystyce. W artykule w „Życiu Literackim” Arnold Ślücki podkreślił, że „światło jest zakorzenioną obsesją malarstwa Sosnowskiego, nie jest ono dlań tylko środkiem wypowiedzi, lecz celem i istotą artystycznej i intelektualnej penetracji owych obszarów 'nieznanego’.

(...) Świat zmysłów wkracza do abstrakcyjnych planów artysty, świat fizjologii oczyszczonej, wysublimowanej do możliwych granic. (...) Ogniwem pośrednim w tych niezwykłych dla plastyka poszukiwaniach stały się częściowo teorie malarskie Władysława Strzemińskiego, pragnącego ewokować przez malarstwo swoistą energię naszych zmysłów, ich 'powidoki', skąd rozchodzą się dwie drogi: jedna wstecz do malarstwa figuratywnego i druga do liryki, operującej 'czystym' kolorem, czystym światłem. Sosnowski obrął drugą drogę i zmierza nią pracowicie do swojego artystycznego ideału”. Julian Przyboś w „Kulturze” w 1965 roku pisał wręcz, iż to właśnie światło stało się dla artysty „przedmiotem jego malowania”, powodując tym samym stworzenie nowej odmiany „malarstwa pozaabstrakcyjnego”. Słowa poety mogą służyć za motto całej twórczości Sosnowskiego.

Kajetan Sosnowski był inicjatorem i pomysłodawcą Galerii 72 w Chełmie. To właśnie w chełmińskim muzeum przez wiele lat znajdowała się praca, którą prezentujemy w katalogu. Sentyment Sosnowskiego do Chełma, oddalonego o 250 km od Warszawy, spowodowany był latami dzieciństwa i wczesnej młodości, które tam spędził. Nazwa galerii pochodzi od daty jej powstania. To właśnie we wrześniu 1972 roku odbyła się pierwsza wystawa, na której zaprezentowano malarstwo Jana Dobkowskiego. Od początku swego istnienia do chwili obecnej Galeria 72 – integralnie związana z Muzeum Ziemi Chełmskiej – mieści się w zespole architektonicznym popijarskiego klasztoru, przylegającego do wysokiej klasy późnobarokowego kościoła. Od 1973, z powodu choroby Sosnowskiego, ster przejęła Bożena Kowalska. Kierując Galerią 72 przez 28 lat, badaczka i krytyczka określiła jej profil i nadała rangę jednego z najważniejszych miejsc wystawienniczych w kraju. Pochodną, a jednocześnie największą wartością działalności Galerii 72, stały się zbiory sztuki współczesnej chełmskiego muzeum. Przeważa w tej kolekcji nurt abstrakcji geometrycznej. Drugie skrzydło tego zbioru stanowi szeroko rozumiana tendencja metaforyczna w sztuce. W ciągu blisko 37 lat aktywności Galerii 72 udało się w niej zorganizować 176 wystaw solowych, prezentujących twórczość 164 artystów, z których 21 pochodziło zza granicy. Wraz z wystawami przekrojowymi miniony czas zaowocował łącznie 204 wystawami. Łącznie chełmska kolekcja sztuki współczesnej posiada blisko 2000 obiektów z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki, rysunku, fotografii i instalacji, w tym 397 przykładów sztuki obcej oraz 158 prac autorstwa Polaków zamieszkałych na stałe poza granicami kraju.

229

KAJETAN SOSNOWSKI

(1913 - 1987)

"G/OVI - 64/2 - 33", 1960 r.

technika własna, olej/plótno, 100 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kajetan 1960'
na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'G/OVI - 64/2 - 33 |
KAJETAN SOSNOWSKI | GENEVE 1960 | 100 x 65 | olej'

estymacja: 60 000 - 100 000 PLN †

14 000 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwajcaria
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Czy to możliwe, aby nasz Sosnowski odkrył naprawdę nowe światło, to jest nową jego zjawę malarską? (...) To, co maluje, światło, ujął malarsko w sposób niepraktykowany, bo ujrzał je inaczej: jakby je zgarnął z oczu impresjonistów, skupił i tę rzeczywistość trudno uchwytną wtopił we wnętrze obrazu żeby przebijano przez farby...”

- JULIAN PRZYBOŚ



230

ANDRZEJ PARUZEL

(ur. 1951)

"Kurze biura", 1988/2015 r.

instalacja, 35 x 44 x 14 cm

każdy z 14 elementów opatrzony numerem i opisem

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 EUR

Projekt „Kurze Biura” rozpoczął się w 1988 roku w ramach aktywności Biura Przewodników po/Sztuce i Kulturze. Od tego czasu Andrzej Paruzel zbiera różne obiekty („kurze”) w pracowniach i innych miejscach, gdzie przebywali interesujący artyści europejscy. Oś penetracji przebiega między Warszawą a Paryżem, gdzie kierownik Biura Przewodników współpracował z artystami Nowego Realizmu. Opisy, jak i samo opakowanie, wykonane są z niezwykłą starannością. Czynności te dokumentuje materiał filmowy w FilMOTECE Muzeum Sztuki Nowoczesnej Biuro w Olsztynie, gdzie pakowane są między innymi kropki i przecinki z pism Kanta. W ramach projektu autor pracy dopuszcza możliwość niewielkich pomyłek czy wręcz wybieranie fikcyjnych scenariuszy.





OR
WO
KURZE BIURA
NP 22

VULCANISE

KURZE BIURA
KRAMARZ, KRASNA
KORZYSCA, MARC
CZAGALL, NISZE
LISTY BRU BOSTON

KURZE BIURA
WILNA
KRAMARZ, KRASNA
KORZYSCA, MARC
CZAGALL, NISZE
LISTY BRU BOSTON

KURZE BIURA
WILNA
KRAMARZ, KRASNA
KORZYSCA, MARC
CZAGALL, NISZE
LISTY BRU BOSTON

KURZE BIURA
WILNA
KRAMARZ, KRASNA
KORZYSCA, MARC
CZAGALL, NISZE
LISTY BRU BOSTON

KURZE BIURA
WILNA
KRAMARZ, KRASNA
KORZYSCA, MARC
CZAGALL, NISZE
LISTY BRU BOSTON

1. Podręczny zestaw do naprawy dętek znaleziony w pokoju stypendysty DAAD w Berlinie przez Ryszarda Kapuścińskiego, lata 70. XX w.
2. Naczynie do przemywania oka z pokoju uczestnika Pleneru w Osiekach, lata 70. XX w.
3. Ze studia Yvesa Kleina na Montparnassie, rue Campagne Premiere, lata 50. XX w.
4. Z pracowni Ryszarda Winiarskiego (Czarne kwadraty), lata 70. XX w.
5. Z pracowni Ryszarda Winiarskiego (Białe kwadraty), lata 70. XX w.
6. Śledzie w „Linii smakowej”, z tych jedzonych przez Małgorzatę Potocką, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Paruzela i Marinę Abramović w czasie „Word end Words” w De Appel w Amsterdamie w 1979 roku
7. Kilkunastoletnie greckie wino, zapomniany prezent od fanki dla Milo Kurisa w czasie współpracy z Pawłem Kwiekim, lata 70. XX w.
8. Kupiona w antykwariacie w Brukseli jedna z fajek, która służyła do pracy Rene Magritte'a – 1928/1929
9. Sprasowany bambus – fragment blatu stołu w ekskluzywnym samochodzie (Roulette) Raymonda Rousseła
10. Zdjęcie wykonane przez Johna Braxtona, który jako Henry Lewinski podróżował po Polsce i prawdopodobnie spotkał się w Krakowie z Witkacym w 1932 roku
11. Fragment francuskiej flagi wywieszanej na Montparnassie na Rue Huighens w latach 20. XX w. przez rysownika Guy'a Arnoux (w proteście wobec braku francuskich artystów wśród międzynarodowej Bohemy tego czasu). Flaga została wywieszona wraz z tabliczką „Konsulat francuski”
12. Kalamarz, z którego korzystał Marc Chagall, pisząc listy do przyszłej żony Béli Rosenfeld ok. 1910 roku
13. Film ORWO /mały obrazek/ z pracowni Anka Mikołajczyka w łodzi z ulicy tagiewnickiej
14. Znaczek Citroena wykorzystany do pracy Raymonda Hainsa prezentowanej w Paryżu w Galerii Daniel Templon w 1996 roku
15. Maggi do rosolu przygotowanego przez Nellę Rubinstein. Pyszny rosół jadłem w ich domu w Paryżu na początku 1990 roku.





KURZE BIURA
 KATAMARZ, z KROKOV
 KORZISIAK MARC
 OHAGALL, PISNY
 HSTY BPIU ROSINTELU

231

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

(ur. 1945)

8 prac z cyklu "Recycled News"

akwarela, kolaż/papier gazetowy, 49 x 66 cm (wymiary dotyczą każdej z prac)

estymacja: 20 000 - 35 000 PLN †

4 700 - 8 200 EUR

Jarosław Kozłowski zazwyczaj tworzy cyklami, przetwarzając różne wątki i tematy, do których często powraca. Cykl „Recycled News” rozpoczął się w 2006 roku. Poszczególne jego elementy składają się na instalację obejmującą kilkadziesiąt stron gazet, pochodzących z różnych stron świata, zamalowanych akwarelami. Choć różni je język, miejsca wydania i orientacja polityczna, są tak samo oprawione i podporządkowane estetyce rytmów i powtórzeń i, przede wszystkim, tak samo nieczytelne. Dla artysty, który stroni od sztuki stricte politycznej, jest to czysto retoryczne pytanie o możliwość estetyki poza polityką. W „Recycled News” celem nie jest estetyzacja polityki czy upolitycznienie estetyki. Założeniem Kozłowskiego było poruszenie kwestii dystrybucji i redystrybucji tożsamości i miejsc.



WILHELM ANZPIHN

«Bestimmtes Gemälde über Nacht dem Nationalratspräsidenten verschwindet»

Zum 100-jährigen Bestehen der Kunstausstellung «Das Gemälde» wurde am 1. April 1902 ein Gemälde verschwinden im Auftrag der Parlamentarier des Nationalrats. Die Kunstausstellung wurde in der Nationalratsgebäude in Bern durchgeführt. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude.

Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude.

Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude.

Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude. Einmalige Ausstellung im Nationalratsgebäude.



www.nzz-buchverlag.ch

DIE BÜCHERWELT DER NZZ

NZZ Buch

CHRONIK VERLAG

Jarosław Kozłowski to jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego konceptualizmu. W latach 60. studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Od 1972 do 1990 prowadził legendarną Galerię Akumulatory 2, która zajmowała bardzo ważne miejsce na artystycznej mapie Polski. Galeria była przestrzenią prezentacji sztuki artystów z Polski i ze świata, jak również miejscem żywej dyskusji teoretycznej. Badacze wymieniają ją obok innych znaczących galerii działających w tym samym czasie w Polsce, m.in. wrocławskiej Pod Moną Lisą, Galerii Współczesnej czy Galerii Foksal w Warszawie.

Za genezę Akumulatorów stoi idea Sieci (NET), sformułowana w 1971 roku przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. Założyciele rozestali manifest do ponad trzystu artystów i krytyków sztuki w Polsce i za granicą. Zachęcali do współpracy i wolnej wymiany koncepcji i projektów artystycznych. Pierwsza wystawa odbyła się w prywatnym mieszkaniu Jarosława Kozłowskiego. Tego samego dnia została zamknięta przez Służbę Bezpieczeństwa. Ten fakt miał zasadnicze znaczenie dla programu galerii, w którym problematyka miejsca, przestrzeni prywatnej i publicznej oraz pola sztuki odgrywała zawsze bardzo ważną rolę.

Po 1993 roku prace Kozłowskiego odnoszą się do koncepcji „trzeciego kręgu”. łączy je wykorzystanie gotowego przedmiotu, często codziennego użytku, jako materiału artystycznego. Od końca lat 90. w sztuce Jarosława Kozłowskiego coraz bardziej wyczuwalna staje się tendencja do reagowania na konkretne fakty współczesnej rzeczywistości. Jego w dużej mierze komentatorskie prace ironicznie ilustrują przemiany społeczne i polityczne.

- SIEĆ jest pozainstytucjonalna,
- tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki,
- propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych,
- towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp.),
- SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji,
- punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach,
- między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach,
- idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską,
- SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana.

232

KOJI KAMOJI

(ur. 1935)

„Kolory i ja”, 2010 r.

akryl/sklejka, 42 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Kolory i ja | Koji Kamoji | 2010 | [dedykacja] | Koji’

estymacja: 9 000 - 15 000 PLN †

2 100 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- dar od artysty
- kolekcja prywatna, Polska
- Agra-Art, 2016
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Mnich/Koji Kamoji, Galeria Propaganda, Warszawa, 5.03-30.04.2011
- Koji Kamoji. Rzeka. Słowa i obrazy, Galeria DAP, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 29.10-29.11.2016

„Mnie w zasadzie nie interesuje forma, natomiast interesuje mnie byt, a bardziej dokładnie – odczucie bytu. Bowiem uważam, że forma jest wynikiem poszukiwania i wyrażania przeze mnie odczucia bytu. W tym sensie mimo zmiany formy mojej wypowiedzi, rdzeń mej pracy jest taki sam. Tyczy to także form mojej pracy, jak malarstwo, instalacje, czy performance”.

– KOJI KAMOJI



233

KOJI KAMOJI

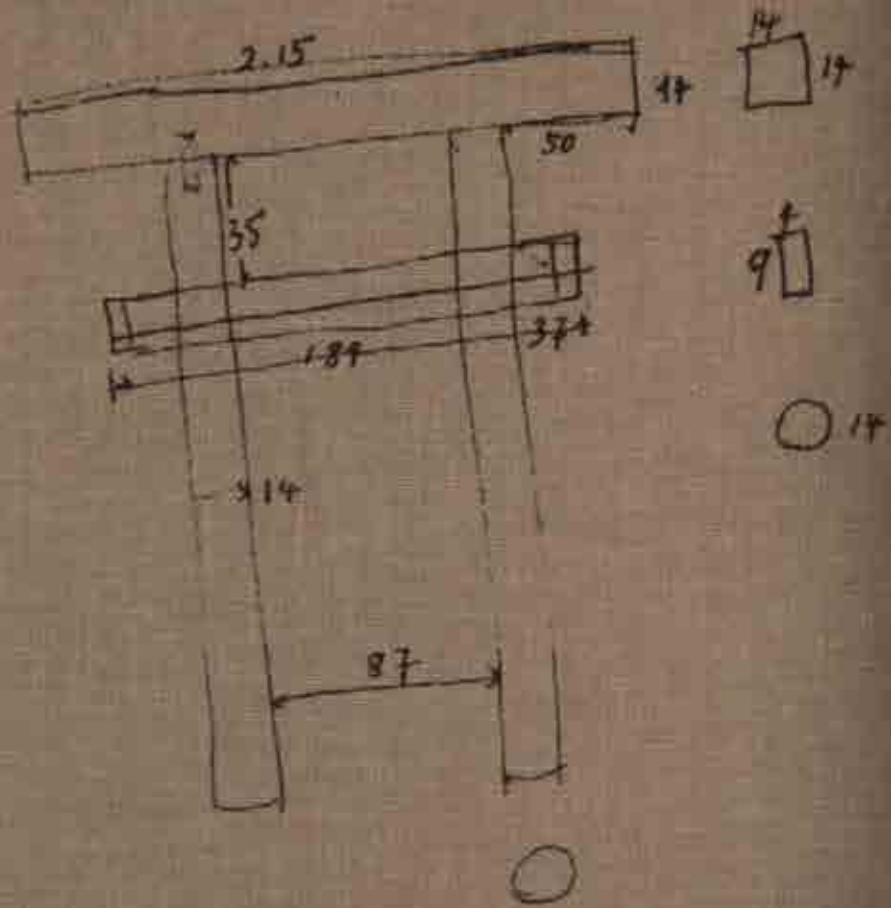
(ur. 1935)

Bez tytułu, 2016 r.

asamblaż, kamienie, pisak/płótno, 31,5 x 22 cm (w świetle oprawy)
sygnowany u dołu: 'Koji Kamoji'
interwencja artystyczna wykonana na okładce katalogu wystawy Koji Kamoji,
Galeria Sztuki Współczesnej Waldemar Andzelm, red. Sławomir Marzec, Lublin 2016

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

Koji Kamoji swoją twórczość rozpoczął od ekspresjonizmu. Dopiero później jego styl ewoluował w kierunku ascetycznego minimalizmu. Artysta łączy filozofię sztuki Dalekiego Wschodu z zachodnim konceptualizmem. Jak mówi: „Po latach poszukiwań wróciłem mentalnie do Japonii, a teraz chciałbym połączyć polskie i japońskie doświadczenie. Chciałbym zbliżyć, połączyć te dwa odległe światy. Poczuc je razem” (Małgorzata Piwowar, Koji Kamoji, krótki japończyk w Polsce, „Rp.pl”, 22.06.2018). Wspominając powody przyjazdu do Polski, mówił zaś: „W czasach, w których wyjeżdżałem, moi rodacy udawali się zazwyczaj do Paryża, uważanego za centrum sztuki. Byłem jednak troszeczkę krnąbrny i pomyślałem, że skoro wszyscy tam, to ja do Polski. Poza tym myślałem, że stąd do Paryża będzie całkiem niedaleko” (tamże).



$$\begin{array}{r}
 220 \\
 14 \\
 \hline
 234
 \end{array}$$

Kojo Kamoji

234

RYSZARD WAŚKO

(ur. 1947)

„Object C”, 1978 r.

ołówek, tusz/papier, 42,5 x 31 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘R. Wasko 1978’
opisany l.g.: ‘OBJECT C’

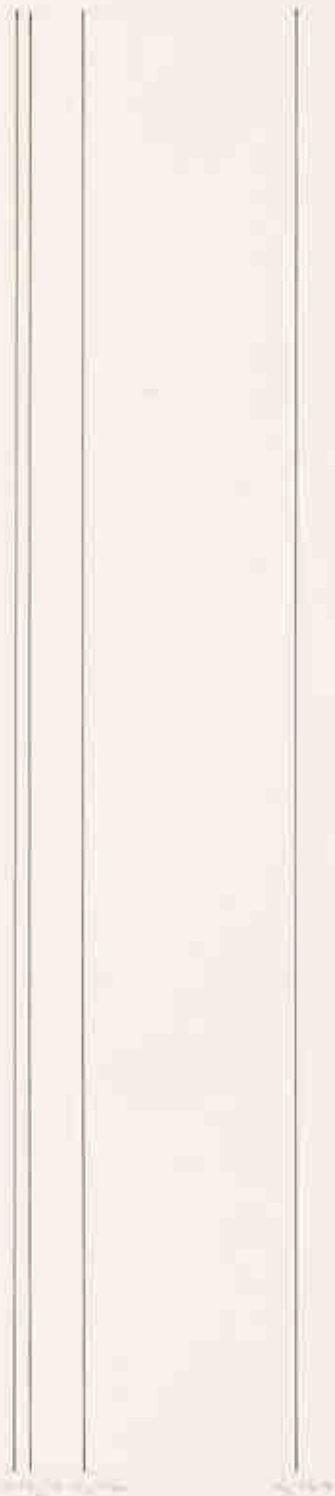
estymacja: 1 500 - 2 600 PLN †

500 - 700 EUR

„Waśko stara się osiągnąć rodzaj opozycyjnej ironii między tym, co jego rodzice czytali mu jako dziecku, a pulsem korporacyjnej ideologii, który charakteryzuje współczesne przyspieszenie obiegu informacji, wyprodukowanej na potrzeby pozytywnego wizerunku rozwiniętego kapitalizmu”.

– ROBERT C. MORGAN

SECRET



Steel reinforcement
1951

T. W. ... 1955

RYSZARD WAŚKO

(ur. 1947)

**Sześć prac z cyklu "I am telling you a secret", 2003 r.
fotografia cyfrowa/pianka***"Coco Chanel"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"Coco Chanel" | 1. | III/1. | I am telling you a secret | R. Waśko'**"It's a tale (that shouldn't be told to the end)"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"It's a tale" | 1. | IV/1. | I am telling you a secret | R. Waśko'**"Nothing but lies"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 115 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"Nothing but lies" | 1. | V/1. | I am telling you a secret | R. Waśko'**"Is this your last word, Marcin?"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"Is this your last word, Marcin?" | 1. | VI/1. | I am telling you a secret | R. Waśko'**"Cheerful, witty, irresponsible (Born under a lucky star)"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"Coco Chanel" | 5. | VII/5. | I am telling you a secret | R. Waśko'**"Cup of coffe (Would you like a cup f coffee)"*

fotografia cyfrowa/pianka, 80 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. Waśko | 2003-2004 |

*"Cup of coffe" | 4. | VIII/1. | I am telling you a secret | R. Waśko'***estymacja: 50 000 - 80 000 PLN [†]**

11 700 - 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

- „Palimpsest Muzeum”, Łódź Biennale Sztuki, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2004
- Ryszard Waśko. I am telling you a secret, Fundacja Signum Fabryka Zeylanda, Poznań, 21.04-20.05.2006

LITERATURA:

- Ryszard Waśko. I am telling you a secret, katalog wystawy, wstęp: Grzegorz Dziamski, Fundacja Signum Fabryka Zeylanda, Poznań 2006



Nothing but two.



Open Chair Madam...?



Is this your last word, Marcin ?



Would you like a cup of coffee ?



It's a tale that shouldn't be told to the end.





Cykl „I am telling you a secret” został stworzony na Łódź Biennale w 2004 roku. Wielkoformatowe fotografie przedstawiają domowe wnętrza z zamarkowaną akcją. Tym, co uruchamia ową akcję, nie jest przedstawiona scena, lecz teksty wzorowane na filmowej liście dialogowej. De facto to właśnie nasza wyobraźnia ukształtowana przez media podpowiada, aby widzieć prezentowane fotografie jako klatki filmowe.

Na twórczość Ryszarda Waśki składają się filmy, fotografie, malarstwo i rysunek. Debiutował jako członek Warsztatu Formy Filmowej, skupiającej filmowców, fotografów, muzyków i poetów. W tym czasie powstały pierwsze transmedialne prace fotograficzne, takie jak „Fotografia czterowymiarowa”, „Portret pocięty” oraz filmy „Zaprzeczenie” i „Prosto-Krzywa”, badające strukturę i istotę medium filmowego i fotograficznego.



I've given you all my life...

236

ANDRZEJ LACHOWICZ

(1939 - 2015)

"Topologie", 1968-1992 r.

fotografia/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'ANDRZEJ LACHOWICZ "TOPOLOGIE" 1968-1992

PHOTOCANVAS 110 x 110'

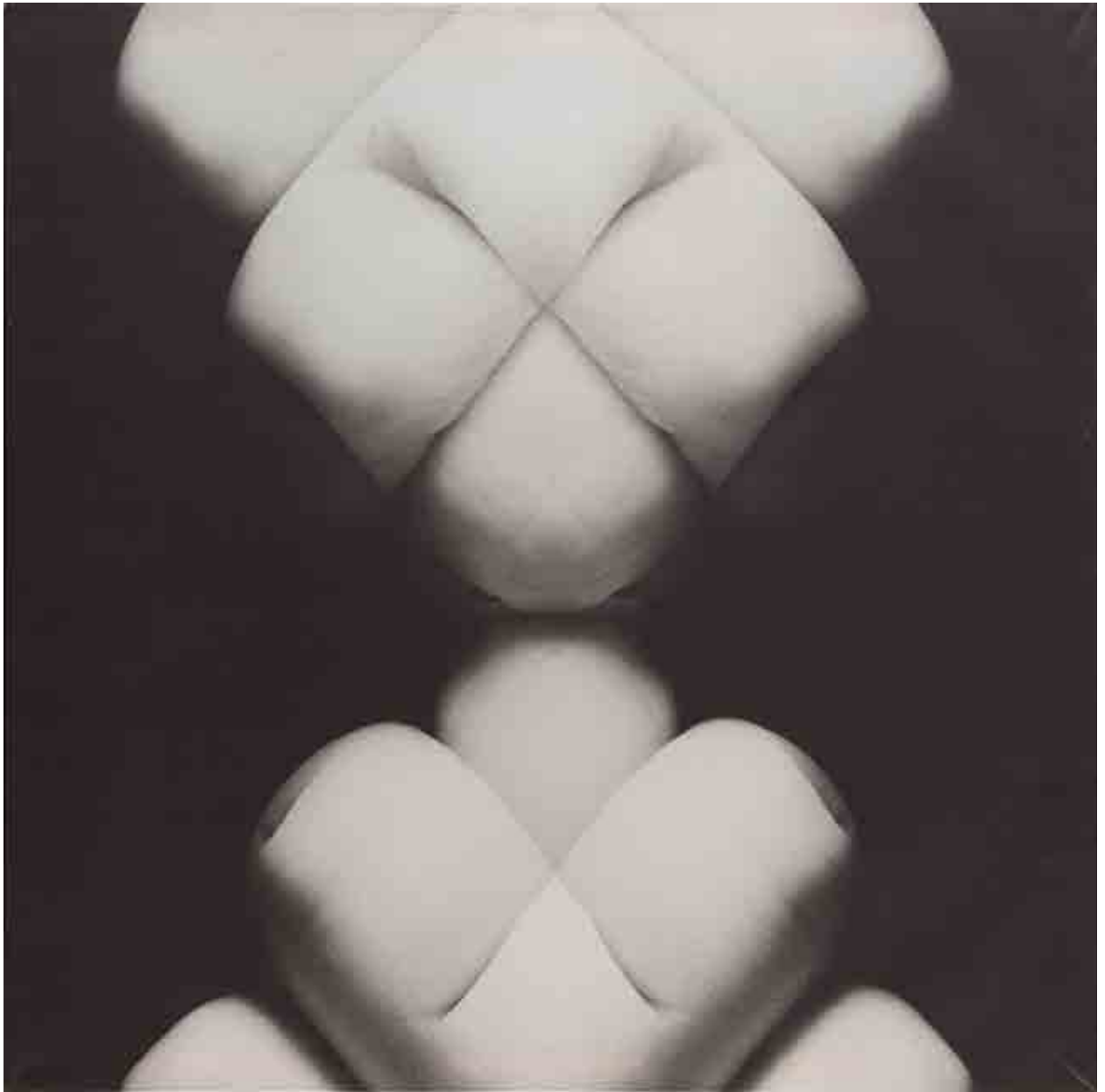
estymacja: 2 600 - 4 000 PLN †

700 - 1000 EUR

POCHODZENIE:

- Art New Media, Warszawa

Od początku lat 70. Andrzej Lachowicz, wychodząc z refleksji konceptualnej, zajmował się zgłębianiem wizualnego języka fotografii. Wykonywał instalacje fotograficzne, których celem była analiza formy i znaku wpływającego na percepcję odbiorcy. Jego tekst teoretyczny z 1978 roku „Poziomy energetyczne sztuki” wywarł bardzo duży wpływ na polską teorię i praktykę artystyczną tej i następnej dekady. Lachowicz postulował, że sztuka posiada energię w podobny sposób, jak człowiek, jednocześnie będąc próbą uczestniczenia w absolicie. Zło i kłamstwo, przyrównane przez artystę do piekła, reprezentowane jest przez medializm. W końcu lat 80. Andrzej Lachowicz sięgnął po negatywy z lat 60. z wcześniejszego cyklu „Transplantacja” i na płótnie fotograficznym wykonał prace „Topologie”, które należą do kategorii autocyfatu.



237

ANDRZEJ LACHOWICZ

(1939 - 2015)

„Topologie”, 1968-1992 r.

fotografia/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramic:

‘ANDRZEJ LACHOWICZ “TOPOLOGIE” 1968-1992

PHOTOCANVAS 110 x 110’

estymacja: 2 600 - 4 000 PLN †

700 - 1 000 EUR

WYSTAWIANY:

- Andrzej Lachowicz, Galeria OD ZPAF Za szafą, Wrocław
28.07-27.08.2017

„[Andrzej Lachowicz] aż do 1990 roku tworzył cykl prac pt. 'Topologie', w których wielokrotnie naświetlane układy splecionych dłoni tworzyły abstrakcyjne kompozycje (...). Uwidacznia się tutaj też wprowadzana przez artystę do twórczości zasada 'fotografii (i sztuki) permanentnej' – możliwości Rozpoznawcze oka zostają przekroczone, ponieważ płynna percepcja zostaje zakłócona przez niełatwe do rozpoznania i zinterpretowania motywy”.

– ADAM MAZUR



238

ANDRZEJ PARTUM

(1938 - 2002)

"Discover", 1985 r.

olej/deska, 45,5 x 56 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'a. partum'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'A. Partum | 1985

Langerød'

estymacja: 7 000 - 12 000 PLN †

1 700 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Andrzej Partum był neoawangardowym poetą, kompozytorem, performerem, twórcą obiektów i instalacji, autorem manifestów oraz tekstów krytyczno-teoretycznych i malarzem. Nie pozostawił po sobie wielu dzieł o charakterze materialnym. Na jego twórczość w dużej mierze składają się działania sytuacyjne, gesty, improwizowane interakcje, teksty. Jako twórca dążył do tego, aby uczynić kreację artystyczną z własnego życia. Sztukę postrzegał jako najistotniejszą rację swojego istnienia. Kontestował oficjalny obieg kultury, zarówno państwowy, jak i ten, który tworzyło środowisko awangardzistów. Do dziś uchodzi za postać legendarną i wieloznaczną.



JESTEŚ IGNORANTEM KULTURY I SZTUKI

Andrzej Partum

Intrograf Lublin, zam. 961 E-7-1988 1000

poem stamp

SOCJALISTYCZNY ZWIĄZEK STUDENTÓW POLSKICH
Rada Uczelniana
Uniwersytetu Warszawskiego
"Galeria Repassage"
02-325 Warszawa, ul. Krakowskie Przedm. 24

smród

13 XII '76. 18 Uhr.

Urodził się w 1938. Początkowo dał się poznać jako muzyk i poeta. Był jednym z pierwszych w Polsce twórców, którzy własnym sumptem wydawali swoje tomiki poezji. W 1958 w „Życiu Warszawy” pisano o nim: „Sprzedał palto, opłacił druk afiszów i zaproszeń, wybrał salę i urządził koncert. Przyszła prawie sama młodzież: rozkochane dziewczyny, brodaci chłopcy, wszyscy przeważnie na czarno. Siedzieli z oczami wbitymi w estradę, na której on, mały, drobny chłopak w zniszczonym ubraniu i wymiętej koszuli, grał na fortepianie. Grał co najmniej niezwykle. Spod palców wyrastał temat, opłatany gęszczem dźwięków potężniał, łamał się, umykał rytmowi, uciekał frazie (...). Nie wiadomo było, co on gra (...). Fascynująca była sama jego gra, pełna ekspresji i ekstazy. Potem czytał swoje wiersze – zaskakujące, chaotyczne, nieopanowane. Czytał dla siebie: niewyraźnie, cicho, bokiem zwrócony do sali. Po występie otoczyli go ludzie, ściskali mu ręce. Był zmęczony. Wyszedł na ulicę, postawił kołnierz zniszczonej marynarki. Miał w kieszeni 100 zł, które ktoś wcisnął mu w rękę przy okazji gratulacji. Nie jadł od rana, nie ma, gdzie spać, on – dwudziestoletni, poeta przy fortepianie, jak sam siebie określa, sierota, samouk, fantast, absolwent 10 klasy szkoły podstawowej (...). Na razie opiekuje się nim pan Zbigniew Szalek, naczelnik Wydziału Karno-Administracyjnego DRN Warszawa-Stare Miasto. Kto umożliwi mu naukę, jaka instytucja zajmie się jego kształceniem?” (Andrzej Wróblewski, pseud. Ibis, *Opętany muzyką i poezją*, „Życie Warszawy”, 16 grudnia 1958).

Jego młode życie zostało naznaczone wyjątkowym dramatem. Pochodził z artystycznej rodziny, jednak już w dzieciństwie został sierotą. Tuż po wojnie stracił też siostrę, a wychowująca go przez pewien czas ciotka zmarła po zatruciu grzybami. Mieszkał w sierocińcach, wyrzucano go ze szkół – jako licealista wygłosił publiczne żądanie, aby wycofać z Polski wojska radzieckie i uwolnić kardynała Wyszyńskiego. W Warszawie często zdarzały mu się okresy bezdomności, kiedy sypiał na kłatkach schodowych. Przechowywał wtedy swój skromny dobytek w fortepianie w Domu Literatów.

Szczególną tragedię młodego życia artysty poznajemy z relacji jego żony Ewy Partum, w wywiadzie z 2006: „Opowiedział mi swoją historię, wyciskacz łez, który był zresztą prawdą. Matka zginęła w czasie powstania warszawskiego. Szli ulicą – Partum, jego starsza siostra Basia i ich matka z pieskiem. I bomba uderzyła w matkę i w pieska. A oni z siostrą wzięli się za ręce i poszli przed siebie. Matka była żoną inżyniera Henryka Partuma, ale jego biologiczny ojciec podobno nazywał się Skórowski. Konstanty Mikiwicz, poeta dekadenccki, był jego wujkiem, popełnił samobójstwo w wieku 21 lat. Partuma wychowywała ciotka, która pisała wiersze dla dzieci. Kiedy nieszczęśliwie otrula się grzybami, został kompletnie sam” (Dorota Jarecka, Ewa Partum: artystka performerka, „Wysokie obcasy.pl”, 14 sierpnia 2006). O ich związku mówiła: „Kiedy go spotkałam, zetknęłam się już z jego poezją. Ciągle za mną chodził. Mówił raz inteligentnie, raz niezbornie. Upijał się. Miałam futerko ze żrebaka. Kiedy szedł do szatni, bałam się, czy nie zniknie z tym płaszczem. Kiedyś namówił mnie, żebym poszła na Poznańską do kłitki na szóstym piętrze, gdzie mieszkał, bo chce mi dać tomik wierszy. Na górze zamknął drzwi, schował klucz i powiedział, że już nie wyjdę. Przeraził mnie. Pomyślałam: trudno, chcę żyć. Rano Partum powiedział, że jest moim mężem, że się strasznie zakochał, kupił mi moherowy szalik na Brackiej, perfumy Czarny Kot i zaprowadził mnie na śniadanie do baru Praha. Potem pojechał się oświadczyć do tądzi, gdzie wtedy moi rodzice mieszkali. Ojciec mój powiedział: ‘Nie chcę ingerować w twoje życie, ale zrozum moje ambicje jako psychiatry. Nie mogę pozwolić, żebyś wyszła za mąż za człowieka chorego psychicznie’. Na naszym ślubie byliśmy my i dwóch świadków” (Dorota Jarecka, Ewa Partum: artystka performerka, dz. cyt.).



239

ANDRZEJ PARTUM

(1938 - 2002)

„Signum Temporis”, lata 70. XX w.

instalacja, olej, łańcuch, kłódka/płyta pilśniowa, 150 x 65,5 x 20 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'a. partum'

estymacja: 26 000 - 40 000 PLN

6 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Partum nie byłby w stanie napisać np. reportażu ani kawałka prozy opisującej rzeczywistość. Ale w swoich bazgrołach był niedościgniony. Jego język pełen był zaśniedziałości, archaizmów, zaskakujących metafor. Normalny człowiek nigdy by na to nie wpadł”.

– EWA PARTUM



W 1971 Andrzej Partum założył Biuro Poezji, funkcjonujące do 26 grudnia 1984. Mieściło się w mieszkaniu artysty przy ul. Poznańskiej w Warszawie, na szóstym piętrze, a w 1978 – po przekształceniu w Galerię Pro/La – przeniesione zostało do mieszkania Ewy Partum przy alei Lotników. Biuro funkcjonowało na podobnej zasadzie jak galerie autorskie owych czasów, choć zachowało swoją odrębność. Małgorzata Dawidek-Gryglicka pisała: „Choć Biuro Poezji przyjęło formę instytucjonalną, czyli akceptowaną przez ówczesny system polityczny i mieszczącą się w ramach systemowych struktur, stanowiło organizm działający poza jego kontrolą i znajdujący się na odległych peryferiach oficjalnego obiegu artystycznego. Jako instytucja nie było nigdzie zarejestrowane – powstało jako samorodne, indywidualne (jednoosobowe) przedsięwzięcie. Stworzenie Biura Poezji wynikało z krytycznej postawy Partuma wobec absurdów obowiązującego systemu politycznego oraz rozbudowanej administracji. Inicjując działalność Biura, artysta upominał się o uwolnienie sztuki od zagrożeń schematyczności, które silnie dotknęły społeczeństwo PRL-u. Posłużył się w tym celu językiem ironii – już sam termin ‘biuro’ w połączeniu ze słowem ‘poezja’ miał wydźwięk ironiczny. Partum postulował odrębność podmiotu i indywidualizm twórczy wynikły z jednostkowych doświadczeń rzeczywistości. Zgodnie z jego poglądami niezależność jednostki jako bytu to także niezależność twórcza od struktur kulturowych, społecznych, ideologicznych i ekonomicznych oraz odnalezienie w systemie kodów kultury swego rodzaju szczeliny lub niszy, która stanowiłaby pierwszy etap tworzenia sztuki poza kontekstem. W ten sposób rozpoczął artysta poszukiwania własnych wizji dla ‘własnego’ konceptualizmu” (Małgorzata Dawidek-Gryglicka, Tekst jako narzędzie kontestacji w twórczości Andrzeja Partuma, [w:] Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku, Wrocław 2012).



Jacek Malczewski, "Zadumanie" (Na ganku w Lusławicach), 1920 r.

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 13 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 13 grudnia 2018





Francuski broszo-wisiorek z lat 20.-30. XX wieku

BIŻUTERIA KOLEKCYJONERSKA

Aukcja 11 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 27 listopada – 11 grudnia 2018



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. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера 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 aukcjонера 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 złoży 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 aukcjонера 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 zdecydował 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 przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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 zawodowo 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./b.

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

○ - 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.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. 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 aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

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

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

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 w polskich złotych 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. Odstępnie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skóra 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 " " opisany w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwoleń na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewni podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą

obiektem.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, 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 wycytywaną powiększoną o opłatę aukcyjną,

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiektem, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektem, 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: "przybliżony/e/a", "Attributed" lub skrót "Attrib.,";
 - obiektem powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: "krąg", "szkoła" bądź "naśladowca";

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu "na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Konceptualiści • 579ASW056 • 29 listopada 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

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

Adres: ulica _____ nr domu _____ nr mieszkania _____

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

- Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,
 Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11 – 19)
 Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy z mailingu z reklamy internetowej z reklamy zewnętrznej z radia
od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____

BLOU BLOU - CHAR PHOTO & GILES BALLEBE - RICHARD ALCOCK



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
COMING SOON

promemoria.com



MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH MIAMI HONG KONG WARSAW



DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A 00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł / z 5% VAT