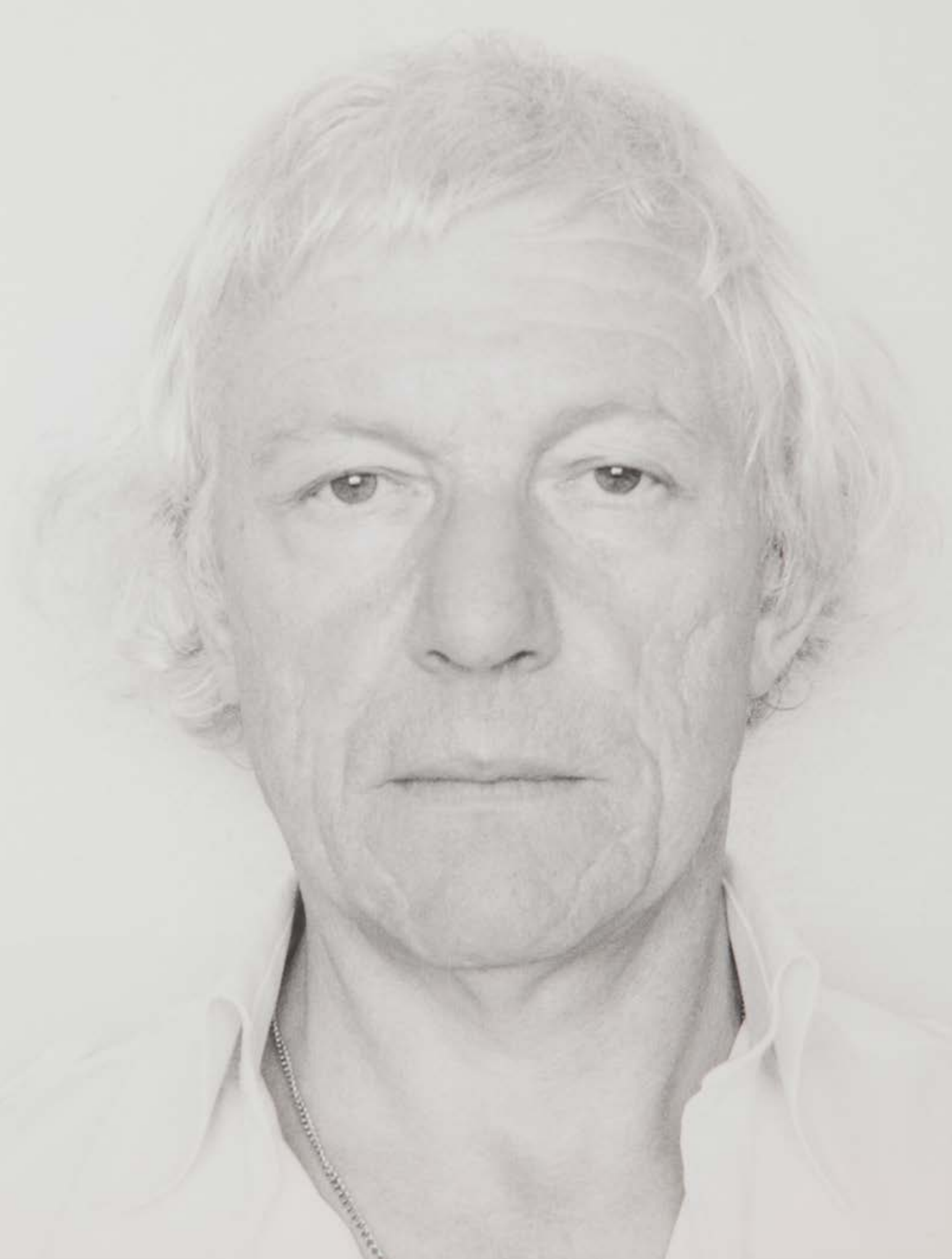




FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

AWANGARDA ARTYSTYCZNA

AUKCJA 14 LISTOPADA 2017 WARSZAWA





FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

AWANGARDA ARTYSTYCZNA

14 LISTOPADA 2017 (WTOREK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

2 – 14 LISTOPADA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

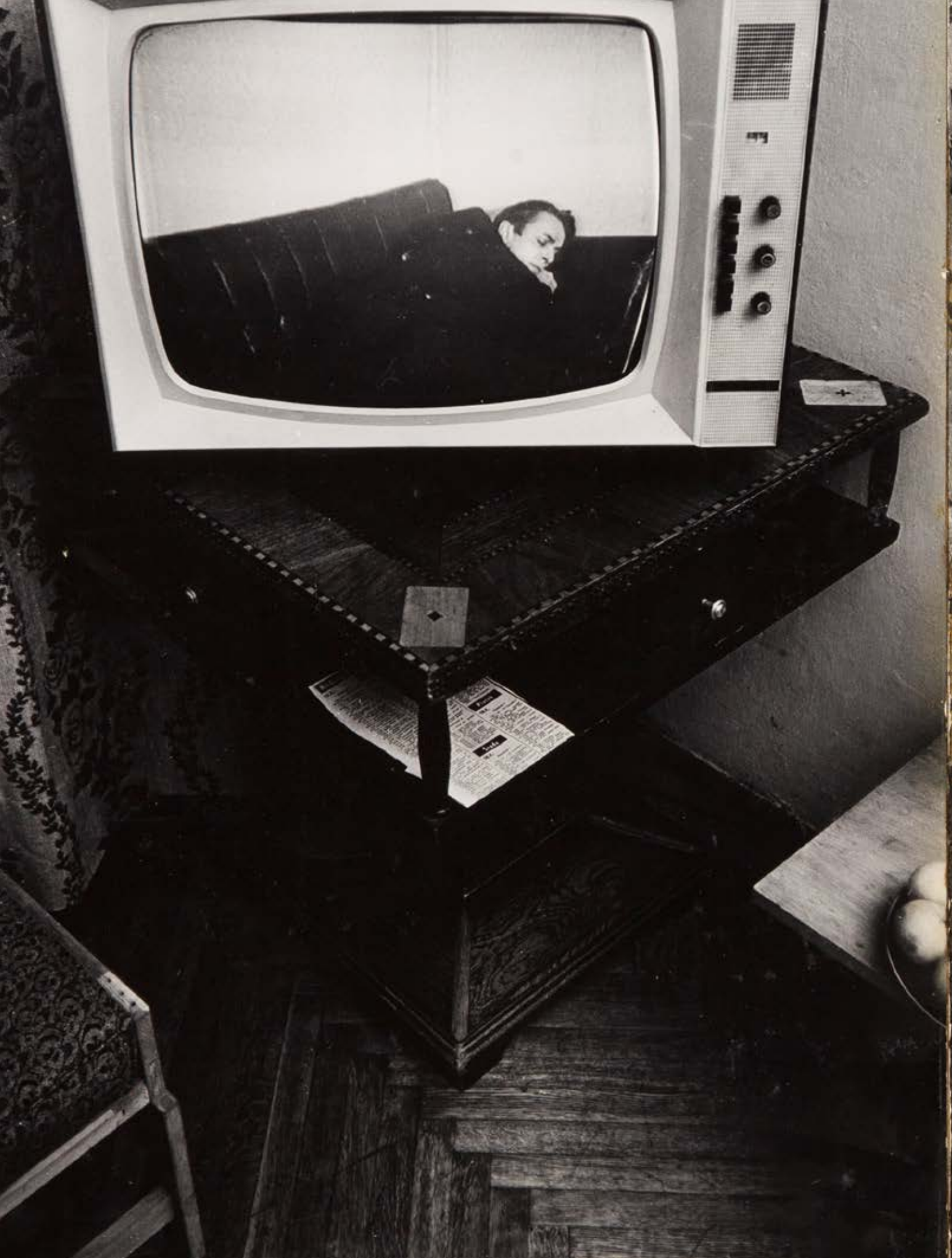
UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

KATARZYNA ŻEBROWSKA *Redakcja katalogu*, k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701

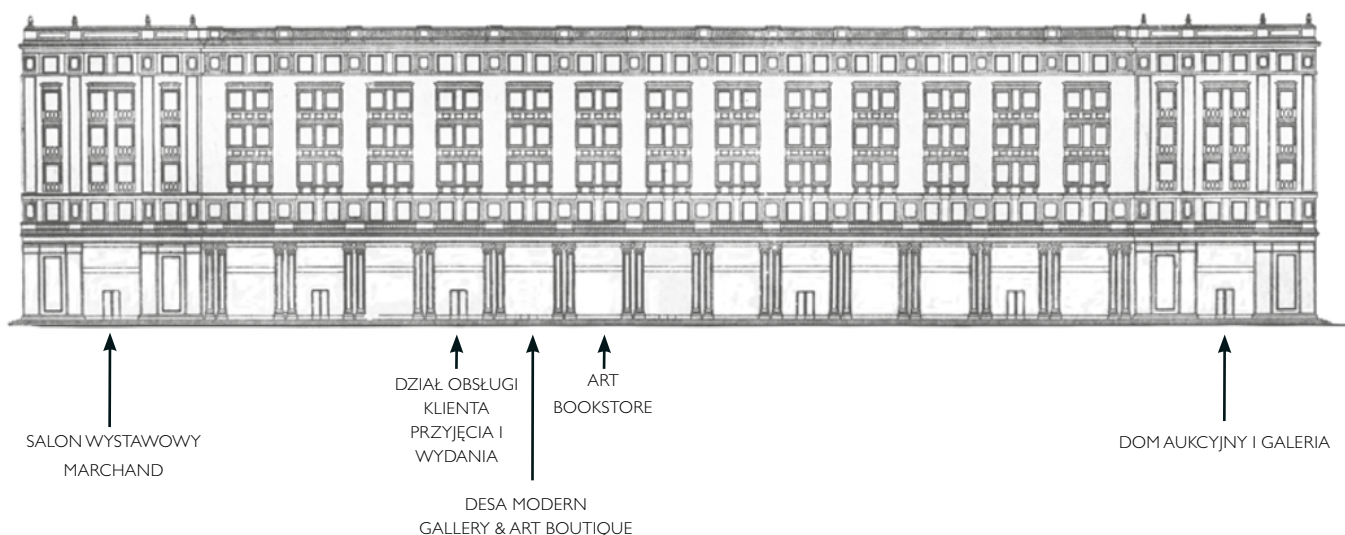
MICHAŁ BOLKA *Koordynator sprzedaży*, m.bolka@desa.pl, 664 981 449





INDEKS

- Beksiński Zdzisław 150, 151
Berdyszak Jan 146, 147
Berendt Filip 184
Bownik Paweł 175
Buczkowska Dorota 179
Chromiński Witold 164
Chrzanowski Tadeusz 165
Ciecierski Tomasz 127
Cyron Robby 189
Deskur Marta 171
Diament Michał 162
Dłubak Zbigniew 125, 128, 129
Drózd Stanisław 111
Dudek-Dürer Andrzej 169
Dziaczkowski Jan 178
Dziedzic Leszek 156
Eidrigėvicius Stasys 168
Gardulski Marek 154
Gibson Ralph 161
Habel Włodzimierz 155
Hartwig Edward 101, 102, 104
Hermanowicz Henryk 166
Janin Zuzanna 190
Kalicka Irena 187
Kossakowski Eustachy 122
Krajewska Zuza 180
Krzywobłocki Aleksander 103
Kulik Zofia 136
KwieKulik 135
Lach-Lachowicz Natalia / Natalia LL 117, 118, 119
Lachowicz Andrzej 120, 212
Lelonek Diana 177
Lewczyński Jerzy 105, 157, 158, 159
Libera Zbigniew 137, 138
Łódź Kaliska 132, 133
Murak Teresa 115, 116
Nieznalska Dorota 182
Opalka Roman 110
Orłowska Anna 188
Orski Witek 173
Partum Ewa 114
Pawela Laura 181
Piasecki Marek 148, 149
Pierzgalski Ireneusz 145
Pruszkowski Krzysztof 152
Rajkowska Joanna 191
Robakowski Józef 143, 144
Rogiński Szymon 172
Różycki Andrzej 123, 124
Rydet Zofia 130, 131
Rytka Zygmunt 141, 142
Sawicka Jadwiga 170
Schlabs Bronisław 139, 140
Smaga Jan 176
Smoczyński Mikołaj 153
Sosnowski Zdzisław 134
Szulc Marian 167
Świdzińska Ewa 183
Tyszkiewicz Teresa 112, 113
Wardak Jerzy 163
Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy 107, 108, 109
Wojciechowski Krzysztof 126
Wojnecki Stefan 160
Zamoyski Jan 174
Zastróżna Joanna 185
Zieliński Stanisław 106
Zorka Project 186



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 23
kasa: pon.-pt. 11-19

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

GALERIA BIŻUTERII

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



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 39
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 584 95 20, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

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

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



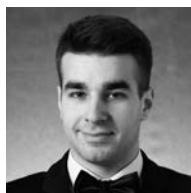
IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
664 981 463



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
664 150 862



ANNA SZYNKARCZUK
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
664 150 866



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
664 150 864



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
795 122 702



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



**KAROLINA
ŁUŻNIAK-MARCHLEWSKA**
Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
664 981 453



MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
795 122 718



MARTYNA MAJEWSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
m.majewska@desa.pl
22 584 95 39



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 584 95 39

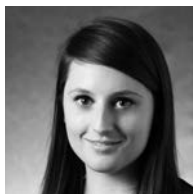
DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
698 666 189



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
698 668 221

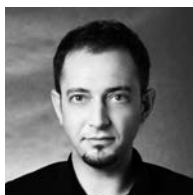


ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
664 981 456



ALEKSANDRA BRZozowska
Fotodryt
a.brzozowska@desa.pl
795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszevska@desa.pl
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
rkaczkowski@desa.pl
795 122 712



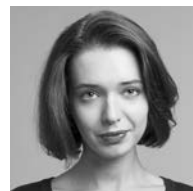
JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
664 981 450



MAGDALENA RYBAK
Asystent
m.rybak@desa.pl
22 584 95 41

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 584 95 23



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
506 252 044



KATARZYNA MICKIEWICZ
Asystent ds. rozliczeń
k.mickiewicz@desa.pl
795 122 723

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
795 121 575



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. logistyki
p.wolyniak@desa.pl
506 251 934



101

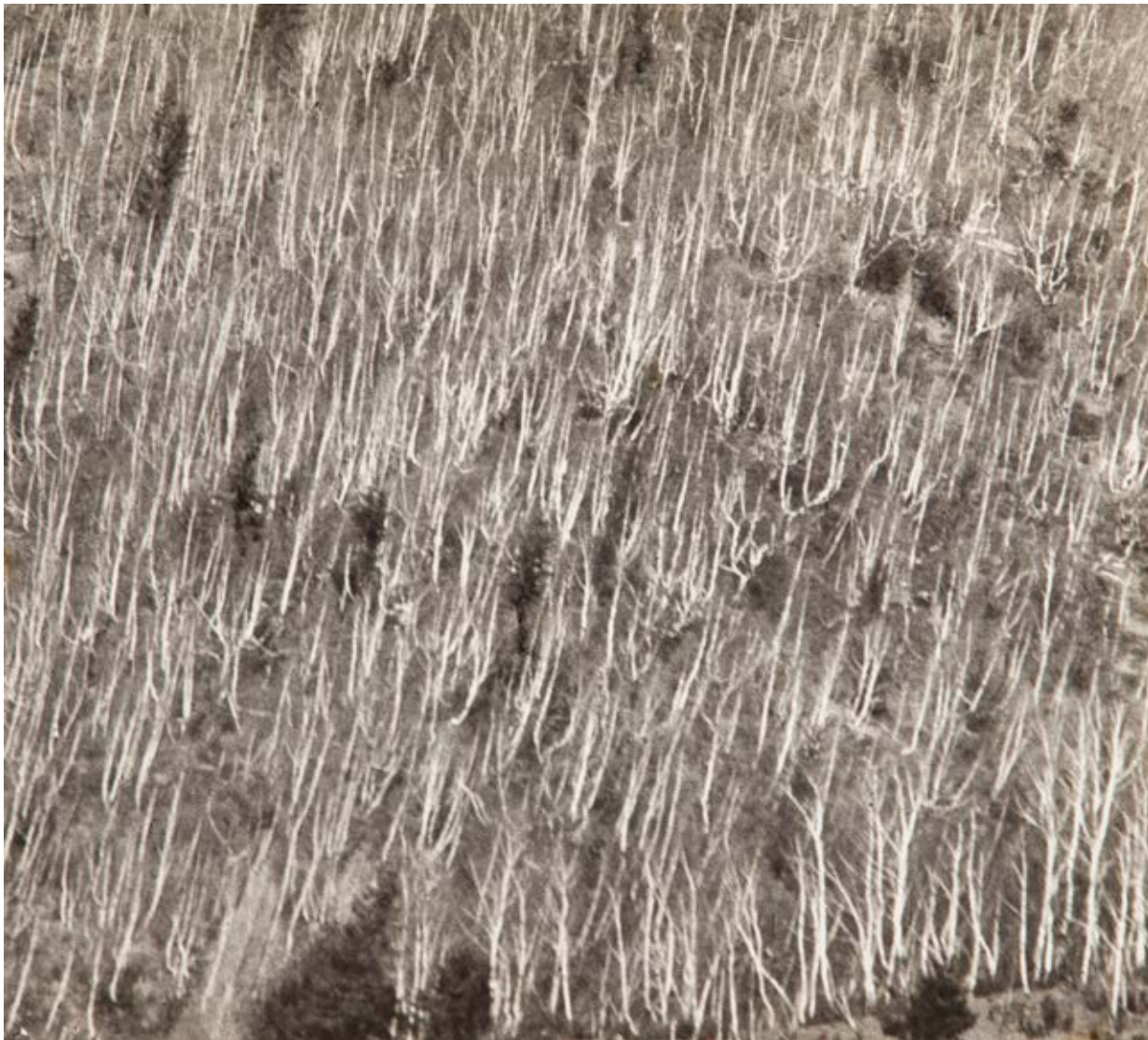
EDWARD HARTWIG (1909 - 2003)

Twarz kobiety, lata 50. XX w. | Woman's face, the 1950s

odbitka żelatynowo-srebrna/papier barytowy, 24 x 17,5 cm
na odwrociu pieczęć autorska i pieczęć FIAP

gelatin silver print on Baryta paper, 24 x 17.5 cm
author's stamp and FIAP's stamp on the reverse

cena wywoławcza/starting price: 500 PLN †
estymacja/estimate: 2 000 - 4 000



102

EDWARD HARTWIG (1909 - 2003)

Młody gaj | Young grove

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 25,2 x 27,9 cm
na odwrociu pieczęć autorska i pieczęć miesięcznika 'Fotografia'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 25.2 x 27.9 cm
author's stamp and magazine 'Fotografia' stamp on the reverse

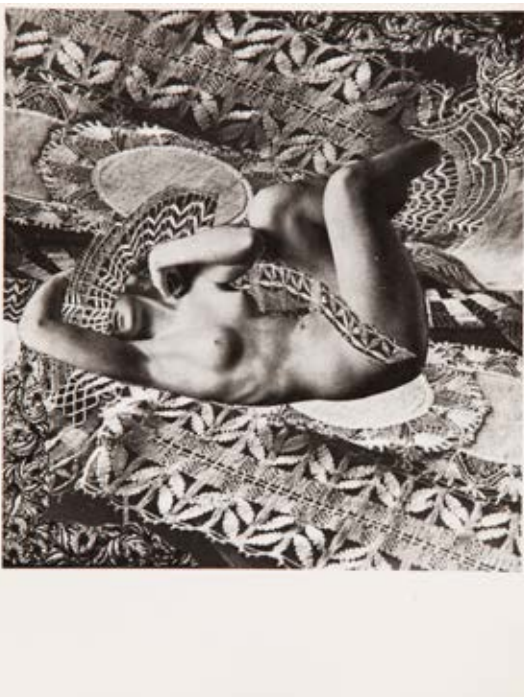
cena wywoławcza: 1 800 PLN ↑
estymacja: 3 000 - 4 000

„Fotografia – to sztuka wizualna, którą można realizować tradycyjnymi metodami, warto sięgać też do świata wyobraźni, fantazji. W mojej praktyce często kieruję się intuicją, bez której nie ma sztuki”.

EDWARD HARTWIG

'Photography is a visual art, which may be realized using traditional methods, however drawing inspiration from the world of imagination and fantasies is also good. In my practice I'm often guided by intuition. Without intuition there would be no art.'

EDWARD HARTWIG



103

ALEKSANDER KRZYWOBŁOCKI (1901 - 1979)

Z cyklu *Kompozycja*, 4 fotomontaże, 1948/1949 r. | From the series 'Composition', 4 photomontages, 1948/1949

odbitka żelatynowo-srebrna/papier barytowy, 24 x 18 cm (x4)
opisane ołówkiem na odwrociu

gelatin silver print on Baryta paper, 24 x 18 cm (x4)
described in pencil on the reverse

cena wywoławcza: 2 400 PLN †
estymacja: 3 500 - 6 000



104

EDWARD HARTWIG (1909 - 2003)

Oko, 1987 r. | An eye, 1987

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 45 x 39 cm
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 45 x 39 cm
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 4 000 PLN †
estymacja: 5 000 - 8 000



105

JERZY LEWCZYŃSKI (1924 - 2014)

Z cyklu "Negatywy", 1971 r. | From the series 'Negatives', 1971

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 17 x 11.5 cm
opisany na odwrociu 'z cyklu Negatywy' i pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 17 x 11.5 cm
described on the reverse 'z cyklu Negatywy' and author's stamp

cena wywoławcza: 2 000 PLN †
estymacja: 4 000 - 6 000



106

STANISŁAW ZIELIŃSKI (1899 - 1986)

Bez tytułu (postać kobiety) | Untitled (woman's figure)

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 19,8 x 16 cm
sygnowany na odwroci: 'Stanisław Zieliński'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper; 19.8 x 16 cm
signed on the reverse: 'Stanislaw Zielinski'

cena wywoławcza: 800 PLN †
estymacja: 1 500 - 2 500

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885 - 1939)

Autoportret z papierosem, lata 30. XX w. | Self-portrait with a cigarette, the 1930s

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 23,4 x 17,7 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 23.4 x 17.7 cm

cena wywoławcza: 40 000 PLN

estymacja: 70 000 - 120 000

Witkacy często fotografował siebie, aranżując autoportrety w wyrafinowany sposób. Aparat fotograficzny stworzył Witkacemu możliwość świadomego kreowania swojego wizerunku. Inscenizując sytuacje i budując odpowiednią scenografię stał się mistrzem autokreacji artystycznej. Jak aktor grający w teatrze wcielał się w różne role, które wymyślał ad hoc. Tak jak w przedstawieniu siebie jako ducha – z koszulą naciągniętą na głowę, twarzą z grymasem mającym wywołać u widzów przerażenie, które jest także jednym z gwiazdorskich zdjęć pozowanych Witkacego.

Witkacy zaczął fotografować dzięki swojemu ojcu Stanisławowi Witkiewiczowi.

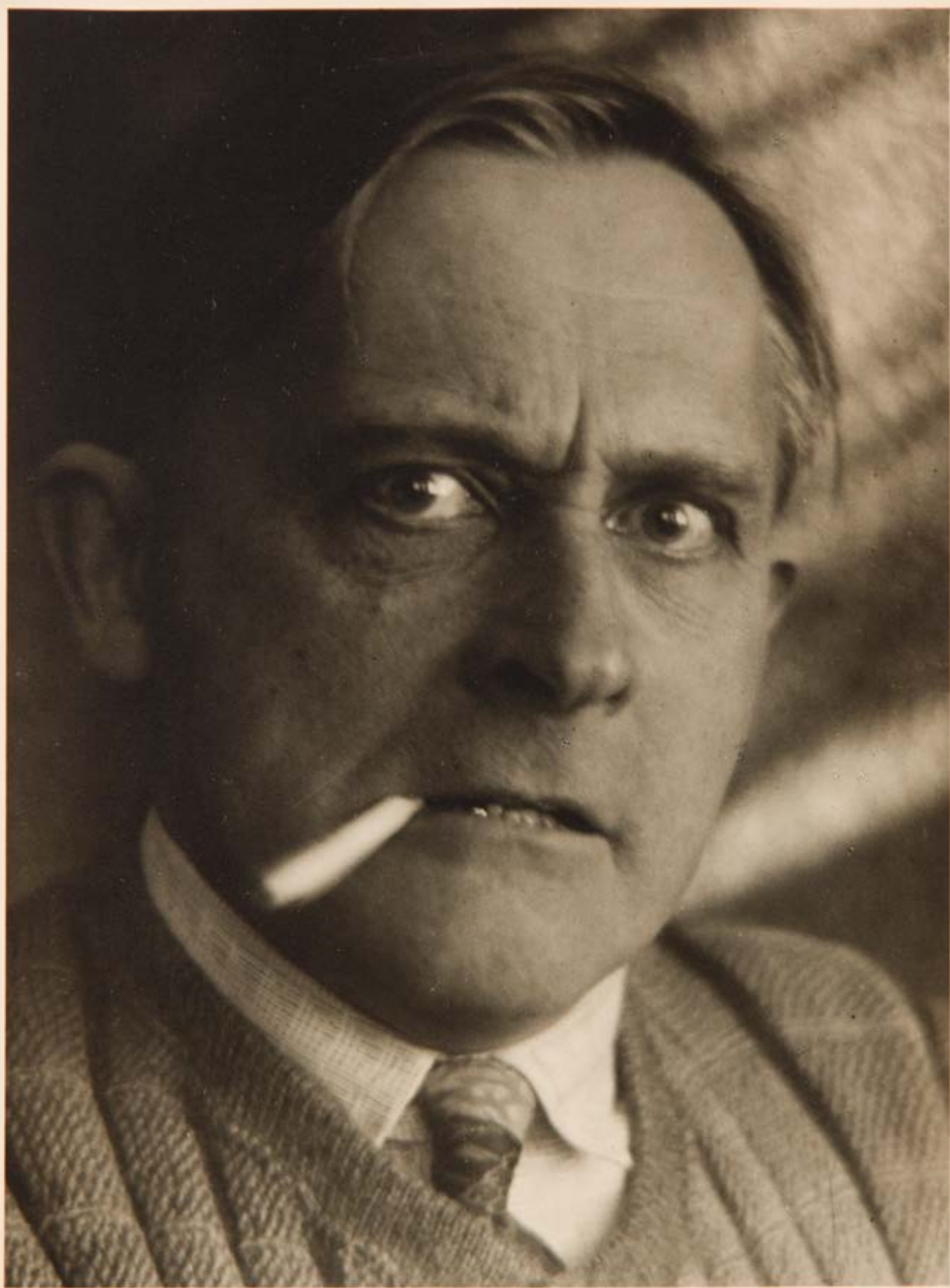
Od ojca dostał pierwszy aparat, ojcu pokazywał swoje zdjęcia i rozmawiał o nich. Fotografia w życiu Witkacego była niezwykle ważna. „W owym czasie – przed wybuchem pierwszej wojny światowej – aparat służył młodemu Witkacemu jako narzędzie rozwoju wrażliwości, ćwiczenia uwagi, a także przyrząd do rejestracji wydarzeń codziennych, jak i dokumentacji własnych działań artystycznych. W tym pierwszym okresie na zdjęciach Witkacego pojawiają się zarówno pejzaże tatrzańskie, pierwsze parowozy docierające do Zakopanego, portrety przyjaciół i wybitnych osób z kręgu rodziny, a przede wszystkim portrety ojca i autoportrety” (Adam Mazur, Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy], „Kolaps przy lampie”, culture.pl, sierpień 2014)

Aparat był narzędziem, które pozwalało Witkacemu pokazać to, co chciał, ukrywając prawdę. Witkacy wykorzystał to narzędzie perfekcyjnie. Stał się prekursorem i autorem awangardowych fotografii, znanych i docenionych przez światowych krytyków sztuki.

Witkacy often photographed himself, arranging sophisticated self-portraits.

The camera allowed Witkacy to consciously create his image. As he staged situations and built an appropriate scenography, he became a master of artistic self-creation. As a theater actor, Witkacy played various roles which he created on the spot. That was also the case when he presented himself as a ghost, with his shirt pulled over his head and with a scary facial expression – one of Witkacy's posed, star photographs.

Witkacy started taking photographs thanks to his father, Stanisław Witkiewicz, who gave him his first camera, viewed his photographs, and discussed them. Photography was extremely important in Witkacy's life. 'At that time, before the outbreak of World War I, Witkacy used his camera as a tool for developing his sensitivity, exercising attention, registering everyday events, and documenting his own artistic activity. In that initial period, Witkacy's photographs presented landscapes in the Tatra Mountains, the first steam locomotives reaching Zakopane, portraits of friends and outstanding people from his family, and, most importantly, portraits of his father and of himself' (Adam Mazur, 'Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy], 'Kolaps przy lampie' [English: 'Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy], 'Collapse at a Lamp'], culture.pl, August 2014). The camera was a tool which allowed Witkacy to show what he wanted to while hiding the truth. Witkacy used that tool to perfection. He became an author and precursor of avant-garde photographs, known and appreciated by international art critics.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885 - 1939)

Autoportret z cyklu "Miny", lata 30. XX w. | Self-portrait, from the series 'Faces', the 1930s

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 23,8 x 17,6 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 23.8 x 17.6 cm

cena wywoławcza: 40 000 PLN

estymacja: 70 000 - 120 000

Jan Leszczyński we wspomnieniu o Witkacym pisał: „Obdarzony wybitnym poczuciem humoru w dużej mierze maskował swoją osobowość. Toteż kto nie znał go bliżej, dostrzegał przeważnie tylko maskę. Ta maska pokrywała dystans, który dzielił go od otoczenia. Stwarzała sztuczną bliskość, której nigdy nie było i być nie mogło” (St. I. Witkiewicz, *Fotografie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec – wrzesień 1979 r.).

„Ciągłe ufizycznianie psychiki poprzez fotografię tworzy z portretów Witkacego powstałych w ciągu kilkunastu lat coś na kształt collage scenicznego pozostającego w związku z teatrem, gdyż tych dwóch zjawisk w jego twórczości nie da się rozpatrywać osobno. Te miniscenki utrwalone na fotografiach – których zachowało się wiele – były rejestracją chwili, szybkich pomysłów na wycieczkach, na herbatkach u znajomych” pisał Grzegorz Musiał w tekście do katalogu wystawy fotografii Witkacego w Muzeum Sztuki w Łodzi (St. I. Witkiewicz, *Fotografie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec – wrzesień 1979 r.).

Witold Gombrowicz w swojej „Autobiografii pośmiertnej” pisał: „Witkacy wydawał mi się osobowością bardzo silną, przyniatającą nawet, umysłowością świetną, choć ponurą i niepokojącą, artystą o znakomitych uzdolnieniach, ale jakby dotkniętym perwersją, czy manierą, które czyniły go i w obcowaniu osobistym, i w tym co pisał, bardziej odstręczającym niż pociągającym. A jednak po latach tak to wygląda, że duch czasu coraz bardziej staje się pokrewny temu duchowi tragicznemu. Trzeba jednak przyznać, że wyprzedził czas i że czas teraz dopiero go dosięga” (Witold Gombrowicz, „Autobiografia pośmiertna”, Kraków 2002).

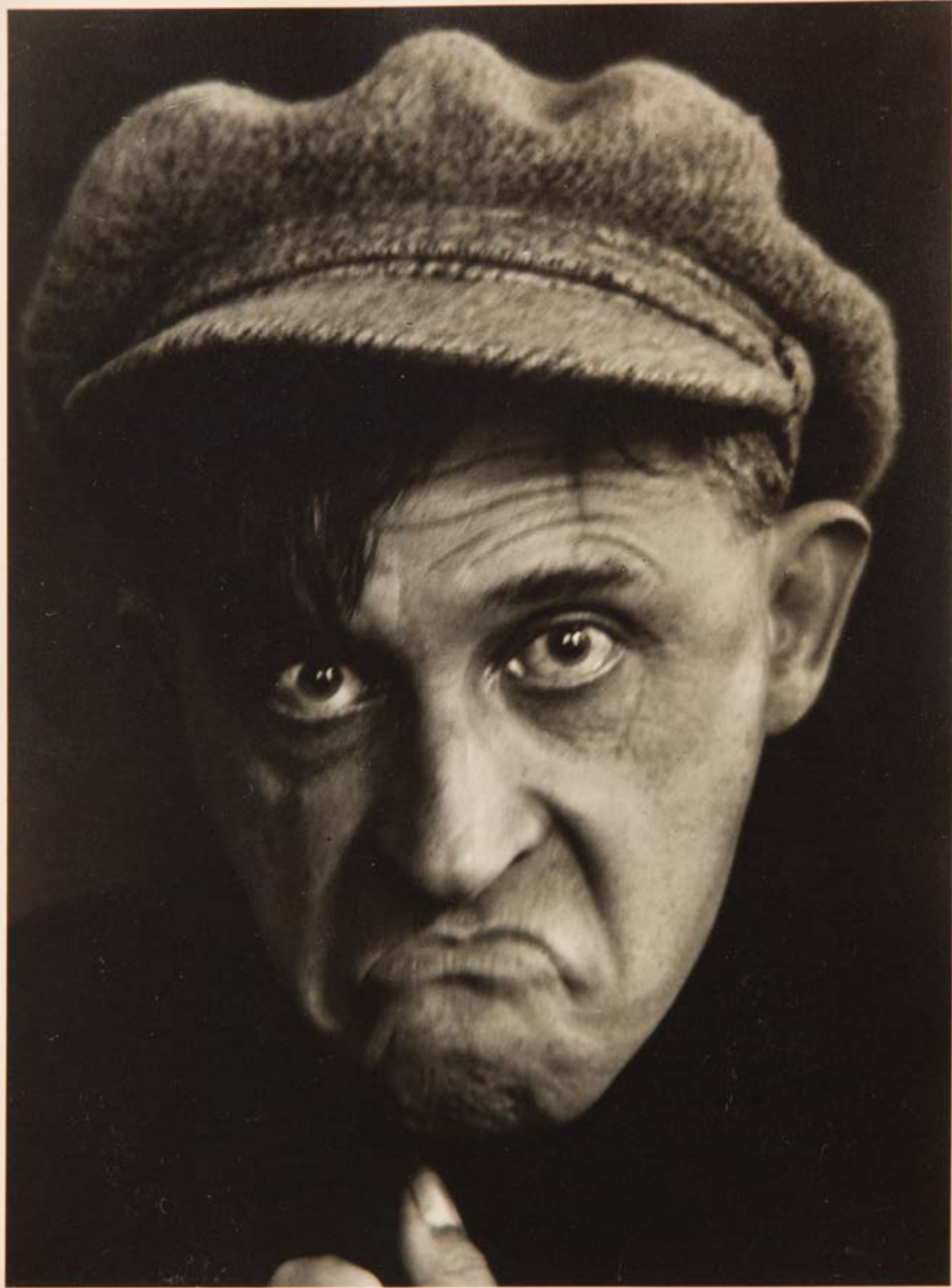
Niezaprzeczalnym potwierdzeniem słuszności tego twierdzenia są wyniki, które osiągają dzieła Witkacego współcześnie na rynku sztuki. Ceny fotografii i Witkacego plasują się na najwyższych pozycjach wyników aukcyjnych.

Remembering Witkacy, Jan Leszczyński wrote: 'Endowed with an exceptional sense of humor, he masked his personality very much. Therefore, whoever did not know him more closely, usually only noticed the mask. That mask covered the distance between Witkacy and his surroundings. It created an artificial closeness which has never existed and could not exist.' (St. I. Witkiewicz, *Fotografie* [English: St. I. Witkiewicz, Photographs], Art Museum in Łódź, June–September 1979).

'The constant physicalization of the psyche through photography made Witkacy's portraits, created over the period of about a dozen years, a kind of a scenic collage related to theater, as those two phenomena, present in Witkacy's art, cannot be discussed separately. Those mini-scenes captured in photographs – of which many have been preserved – were records of moments, of quick ideas during trips, at tea at his acquaintances', wrote Grzegorz Musiał in his text for the catalog of Witkacy's photography exhibition in the Art Museum in Łódź (St. I. Witkiewicz, *Fotografie*, Art Museum in Łódź, June–September 1979).

In his 'Post-mortem Autobiography', Witold Gombrowicz wrote: 'Witkacy seemed to me to be a very strong, even overpowering, personality, an excellent – if gloomy and unsettling – mind, an artist with great talents but who appeared to be tainted with perversion or a manner which made him – both in personal contact and in his writings – repulsive rather than attractive. However, from the perspective of the years which have passed, it looks like the spirit of the time is becoming more and more akin to that tragic soul. One must admit that he was ahead of his time and that it is only now that time has caught up with him' (Witold Gombrowicz, 'The Postmortem Autobiography', Kraków 2002).

The rightness of that statement has been evidenced, without a doubt, by the success of Witkacy's works on the contemporary art market. His photographs are among the most expensive items sold on auction lists.



109

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY) (1885 - 1939)

FOT. JÓZEF GŁOGOWSKI

Stanisław Ignacy Witkiewicz - "Duch", pocz. lat 30. XX w. | Stanisław Ignacy Witkiewicz - Ghost, beginning of the 1930s

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 10,5 x 15,5 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 10.5 x 15.5 cm

cena wywoławcza: 45 000 PLN

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Ewy Franczak i Stafana Okołowicza
- kolekcja prywatna, Niemcy

LITERATURA:

- porównaj: Anna Micińska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa 1991, il. 294
- porównaj: Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, [wybór i oprac.] Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, Kraków 1986, il. 299-304

PROVENANCE:

- Ewa Franczak and Stefan Okolowicz collection
- private collection, Germany

LITERATURE:

- compare: Anna Micinska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa 1991, il. 294
- compare: Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, [selection and study] Ewa Franczak, Stefan Okolowicz, Krakow 1986, il. 299-304



Dzieło fotograficzne Witkiewicza mieści się w klimatach międzywojennej awangardy z naddatkiem, i to na najwyższej półce. Trafia też do dzisiejszych, nowoczesnych wyobrażeń. Kreatywna osobowość Witkacego, szukająca spełnienia przez absurd, nonsens i szaleństwo, bliska była intuicjom dadaistów i surrealistów. Lecz Witkacy niejako celował znacznie dalej, przeskakując czy omijając współczesną sobie awangardę. Stał się prekursorem mających nadejść za pół wieku działań parateatralnych, performatywnych, happeningowych i inscenizacyjnych. Jego odkrywcość w tym zakresie okazała się niebywale ciekawa, nowatorska, do tej pory nieprzenikniona i nadal inspirująca wielu twórców współczesnych. Nie bez powodu w czasie wystawy fotografii Witkacego w USA nowojorscy krytycy pisali, że „w naszych jałowych czasach niezwykle rzadko zdarza się odkrycie zapoznanego mistrza tej klasy co Witkacy”, który był „wielkim prekursorem modernizmu o rozlicznych talentach”. Krytycy przyznali, że „fotografie Witkiewicza wyprzedzają koncepcję zdjęć amerykańskiej artystki Cindy Sherman co najmniej o pół wieku”.

Witkiewicz z pewnością nie brał pod uwagę, że wskutek przewrotu w sztuce XX wieku oraz wzmożonego zainteresowania fotografią, jego dzieło fotograficzne począwszy od lat 70. trafi na sale wystawowe nie tylko europejskich galerii, ale najważniejszych muzeów świata, przede wszystkim muzeów amerykańskich, cieszących się największą renomą, jak: nowojorska MOMA – Museum of Modern Art oraz The Metropolitan Museum of Art, następnie jedno z dziesięciu największych muzeów National Gallery of Modern Art, Washington, także LACMA – Los Angeles County Museum of Art, czy The Art Institute of Chicago.

Witkiewicz swoich zdjęć nigdy nie prezentował publicznie. Jednak był świadom, czego dokonał. Fotografowanie było dla niego niezwykle ważne jako wiarygodny, przemawiający do wyobraźni zapis. Dlatego właśnie zdjęcia zajmowały znaczną część jego prywatnego Muzeum Osobliwości, które w drugiej połowie lat 20. przeniósł z Zakopanego do Warszawy na Bracką 23. W zamyśle artysty różnorodność zbiorów odzwierciedlała złożoność rzeczywistości. Odzwierciedlały także fotografie ukazujące nieskończone możliwości wyrazu własnej twarzy. Ich zbiór tworzył zwiłokrotniony autowizerunek stale uzupełniany kolejnymi autoportretami oraz portretami wykonywanymi przez jego przyjaciół fotografów – takich jak na przykład Józef Głogowski. Dlatego więc zdjęcia stworzone przy udziale tego fotografa były prezentowane w licznych ważnych miejscach artystycznych na świecie, także w wielu muzeach i galeriach europejskich, jak choćby Beaubourg – Centre Georges Pompidou, Musée des Beaux-Arts w Nantes, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum i innych równie znanych, a także w galeriach w tak egzotycznych krajach jak w Australia, Japonia, Indie czy Indonezja. Wystawom tym towarzyszyło niekiedy zdumienie, zabarwione jakby pretensją kuratorów i historyków sztuki, że wcześniej nie wiedzieli o istnieniu tak zjawiskowych fotografii, które dzisiaj spostrzegane są jako genialne.

Głogowski posługiwał się nie tylko niełatwymi w obsłudze aparatami wielkoformatowymi, ale i nowoczesną, szybkostrzelną małoobrazkową Leicą, znakomitą do łapania ulotnych sytuacji i zmiennych wyrazów twarzy. Te potencjalne możliwości zachwyciły Witkacego. Od 1931 do 1937 roku we współpracy artystów powstało wiele najważniejszych fotografii dokumentujących Witkacowski teatr życiowy. Fenomen przedsięwzięcia polegał na idealnym zgraniu się fotografa z performerem, stale żyjącym w napięciu metafizycznym, i z jego prekursorską wizją. W zakopiańskiej willi „Markiza” u Głogowskich Witkiewicz, w charakterystycznych przeszklonych drzwiach został sfotografowany jako Wujcio z Kalifornii. Tu także powstały najciekawsze fotografie Witkacowskich kreacji: Przerazenie wariata, Profesor Pulverstone, słynne zdjęcia z zegarkiem Bandyta groźny i Bandyta nieśmiały, serie mimicznych seansów i seria zdjęć z Janiną Bykowiakówną zatytułowana Zastrzyk narkotyczny.

Zafascynowany możliwościami ekspresji Witkacego, Głogowski nieustannie dokumentował Leicą co ciekawsze jego – często improwizowane ad hoc w towarzyskich sytuacjach – działania. Czasem przejmujące. Na przykład około roku 1935 w Dolinie Kościeliskiej, gdzie dwadzieścia lat wcześniej popełniła samobójstwo Jadwiga Janczewska, udało mu się sfotografować „rytualny” taniec, jaki wykonał Witkacy dokładnie w miejscu śmierci narzeczonej. Performans pozornie groteskowy, lecz ze względu na powód i miejsce przejmujący. Naciągawszy koszulę na głowę, Witkacy udawał

This photographic work by Witkiewicz fits into the atmosphere of the inter-war avant-garde and even goes beyond, with excellence at every step. It also speaks to the modern imaginations of today. Witkacy's creative personality, seeking fulfillment in the absurd, nonsense and insanity, was close to the intuitions of the dadaists and surrealists. But in some ways, Witkacy tried to go much further, surpassing or bypassing the avant-garde contemporary to him. He became a precursor of the parateatrical activity that would come half a century later - performance art, happenings and enactments. His pioneering in this field proved to be uniquely compelling and innovative, inscrutable even now, and continues to inspire many writers and artists of today. It is not without reason that critics in New York wrote of an exhibit of Witkacy's photographs in the USA, 'in our sterile times, it is very rare to discover a renown master of Witkacy's class' who was 'a great forerunner of modernism, with manifold talents'. The critics acknowledged that 'Witkiewicz's photographs predate the conceptual photographs of Cindy Sherman by at least half a century'.

Witkiewicz certainly did not take into account that, as a result of the art revolution in the 20th century and heightened interest in photography, starting from the 70s, his photographic work would be displayed in art galleries not only in Europe, but also the largest museums in the world, notably American museums of the greatest renown: MOMA in New York – Museum of Modern Art and The Metropolitan Museum of Art, then one of the 10 largest museums, the National Gallery of Modern Art, Washington, as well as LACMA – Los Angeles County Museum of Art and The Art Institute of Chicago.

Witkiewicz never presented his photographs publicly. However, he was aware of what he had accomplished. Photography was of great importance to him as a reliable record that speaks to the imagination. This is precisely why photographs occupied a significant part of his private Muzeum Osobliwości [Museum of Peculiarities], which he moved from Zakopane to 23 Bracka street in Warsaw. In the artist's mind, the diversity of his collection reflected the complexity of reality. This thinking was also illustrated by photographs showing the infinite possibilities of expression on his own face. The collection of these photographs consisted of many iterations of Witkacy's auto-image, with the continuous addition of further self-portraits and portraits made by his photographer friends – including Józef Głogowski, for example. Hence, photographs created with this photographer's involvement have been displayed at many places important to the artistic community around the world, including many European museums and art galleries, for instance Beaubourg – Centre Georges Pompidou, Musée des Beaux-Arts w Nantes, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum and others of equal renown, as well as in galleries in such exotic countries as Australia, Japan, India and Indonesia.

These exhibitions were sometimes accompanied by amazement, perhaps colored by art curators' and historians' resentment at not having known of the existence of these phenomenal photographs, which are perceived as ingenious today.

Głogowski used not only large-format cameras, which were difficult to operate, but also a modern and rapid-action Leica, perfect for capturing fleeting moments and changing facial expressions. This potential enchanted Witkacy. Many of the most important photographs documenting Witkacy's theatre of life were made from 1931 to 1937 by the cooperation of these artists. The marvel of this project was the perfect alignment of the photographer with the performer, who was constantly living with metaphysical tension, and with his pioneering vision.

Witkiewicz was photographed as Wujcio z Kalifornii [Uncle from California] in a characteristic, glazed door at the Głogowski family's 'Markiza' villa in Zakopane. Witkacy's most interesting conceptual photographs were also created here: Przerazenie wariata, Profesor Pulverstone, the famous photos with the watch Bandyta groźny i Bandyta nieśmiały, series of mimicry sessions and a series of photographs with Janina Bykowiakówna titled Zastrzyk narkotyczny [Narcotic injection].

Fascinated by the possibilities of Witkacy's expression, Głogowski documented some of his more fascinating activities – often improvised ad hoc in social situations – with his Leica. Some of these activities were quite poignant. For example, around the year 1935 in Kościeliska Valley, where Jadwiga Janczewska had committed suicide twenty years earlier, he was able to photograph the “ritual” dance Witkacy performed precisely

ducha, chcąc sprowokować prawdziwego, którego obecność stale w swym sumieniu odczuwał.

Innym razem Glogowski sfotografował Witkiewicza, który niespodziewanie przysiadł pod płotem willi „Na Antolówce” (dzisiejszej „Witkiewiczówki”), gdzie mieszkał od 1933 roku. Komentarz Witkacego brzmi: „Tu umrę kiedyś zakokainizowany” – pod płotem.

To znów seria zdjęć przedstawia Witkacego inscenizującego podczas wieczornej wizyty u Glogowskich tajemniczą sytuację z udziałem obu córek gospodarzy. Witkacy skupił uwagę na sobie, jak często wszedł w rolę inscenizatora, reszta towarzystwa stała się widownią. Glogowski jako jedyny zdołał sfotografować Witkacego w trakcie rysowania portretów w jego pracowni, co było przez artystę wręcz zakazane.

Fotografie przedstawiające Witkacowski teatr życiowy, działania parateatralne i performatywne i jego jako kreatora tych działań są niezwykle rzadkie i poszukiwane. Niektóre z nich do których zdecydowanie należą trzy prezentowane na obecnej aukcji Fotografii Kolekcjonerskiej stało się trafnymi ikonami, symbolami Witkacego, artysty targanego „wichrem nieznanym przeciętnemu człowiekowi uczuć metafizycznych” – jak określił go jego przyjaciel, filozof Jan Leszczyński.

at his betrothed's place of death. A seemingly grotesque performance, but poignant in light of the reason and the place. Pulling a shirt over his head, Witkacy imitated a ghost, wishing to provoke the real one, whose presence he felt constantly in his conscience.

Another time, Glogowski photographed Witkiewicz, who unexpectedly sat down by the fence of 'Na Antolówce' villa (called 'Witkiewiczówka' today), where he lived from 1933. Witkacy's comment was: 'I will die here on cocaine someday' – by the fence.

In turn, this series of photographs shows Witkacy enacting a mysterious situation during an evening visit to the Glogowski family with both of his hosts' daughters. Witkacy drew attention to himself whenever he entered to role of an enactor, and the rest of his company became the audience. Glogowski was the only one who was successful in photographing Witkacy as he was drawing portraits at his workshop, which was explicitly prohibited by the artist.

Photographs presenting Witkacy's theatre of life, parateatrical and performative activities and of Witkiewicz as the author of these activities are extraordinarily rare and sought after. Some of them, decidedly including the three presented at this auction of Collector's Photography, have become apt icons and symbols of Witkacy, an artist torn by a 'gale of metaphysical feelings unknown to the average man' – as he was described by his friend, the philosopher Jan Leszczyński.



110

ROMAN OPALKA (1931 - 2011)

Detal - 4425337 z cyklu OPALKA 1965/I - ∞

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 31 x 25 cm
opisany na odwrociu: 'OPALKA 1965 / I - ∞ | DETAIL - 4425337'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 31 x 25 cm
described on the reverse: 'OPALKA 1965 / I - ∞ | DETAIL - 4425337'

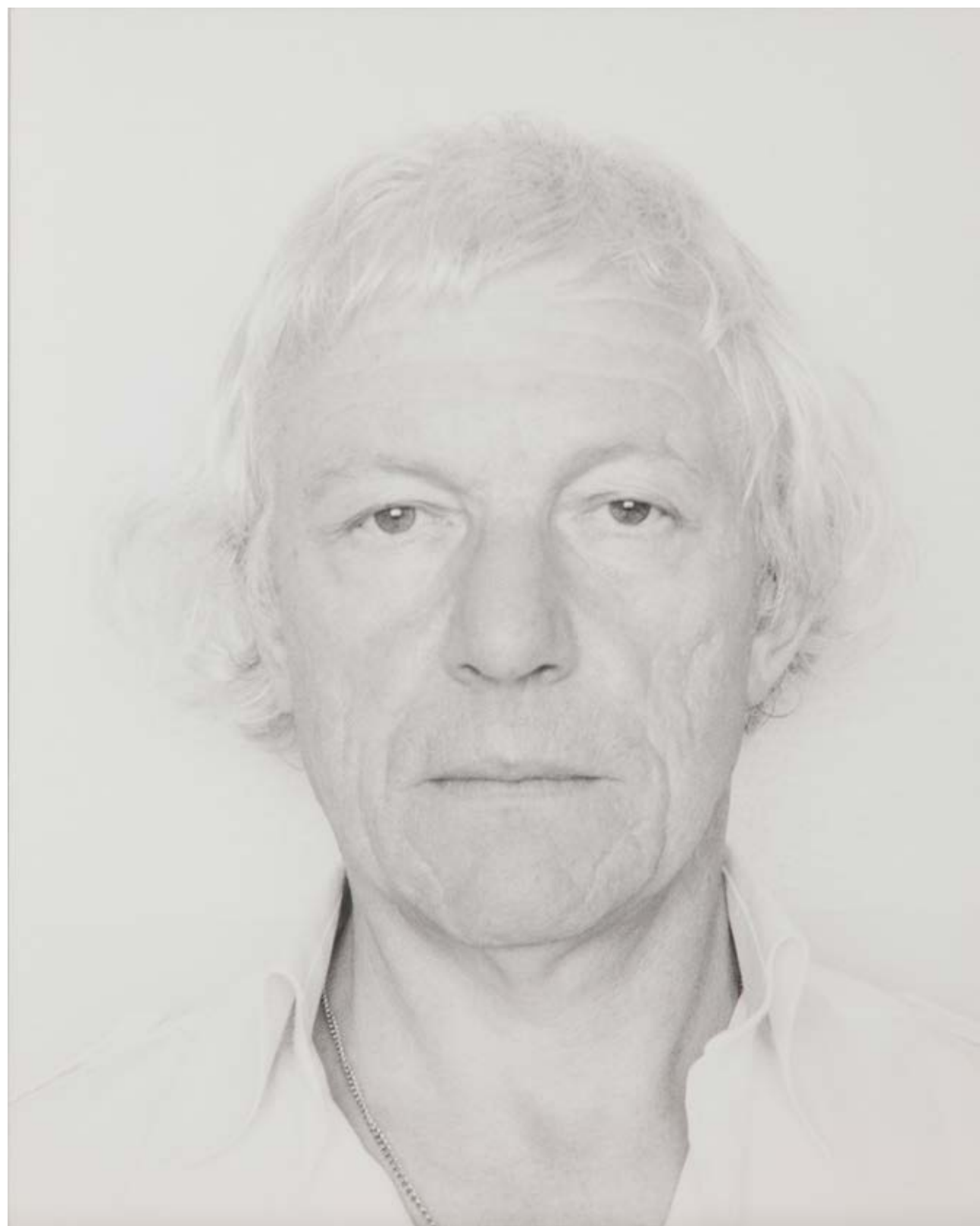
cena wywoławcza: 50 000 PLN ↑
estymacja: 80 000 - 150 000

„Decyzja o fotografowaniu mojej twarzy wzięła się z bezsprzecznej konieczności, by nic nie stracić z chwytania czasu”.

ROMAN OPALKA

'The decision to photograph my face had its origins in the absolute necessity not to lose anything when capturing time.'

ROMAN OPALKA



OPALKA 1965 / 1-2
DETAIL-4425337

A handwritten signature, possibly "JL", is written on a rectangular piece of yellowed, aged paper. The signature is composed of several overlapping, fluid strokes.

③

Roman Opalka był artystą, któremu udało się sfotografować czas. To sztuka, którą mogą poszczycić się nieliczni. Jego najbardziej zanyany projekt artystyczny – program 1965/I -∞ (1965–2011) – nie byłby tym samym bez istnienia w nim fotografii. Pokazywana na aukcji praca DETAIL – 4425337 reprezentuje jeden z autoportretów artysty z tego cyklu.

„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 dojsie do okresu, w którym detale będą wyliczane bielą na bieli. Każdy detal uzupełniany jest zapisem fonetycznym na taśmie magnetofonowej oraz fotograficzną dokumentacją mojej twarzy” – tak Roman Opalka opisał ideę swojego procesu twórczego.

Wspomniana dokumentacja fotograficzna to czarno-białe autoportrety, które stanowiły w tym programie jeden z elementów strukturalnych, a jednocześnie nieodzowne dopełnienie, dające autorowi punkt odniesienia. „Decyzja o fotografowaniu mojej twarzy wzięła się z bezsprzecznej konieczności, by nic nie stracić z chwytania czasu” – mówił o swoim zamierzeniu. Rzeczywiście, dzięki powtarzalności warunków fotografowania, przyjętej metodzie portretowej, a także analogowej technice wykonania, możemy dostrzec zmiany, które czas zaznacza na twarzy autora. „Jeśli fotografujesz czas, jeśli chcesz pokazać oczywistość tej zmiany – jak inna fryzura, koszula czy wyraz twarzy – sprawi, że zawiedzie. Zawsze musisz mieć ten sam wyraz twarzy, ten sam typ koszuli, ten sam rodzaj fryzury” – mówił w jednej z rozmów z Joanną i Pawłem Sosnowskimi w Bazérac we Francji, a zebranymi w publikacji „Opalka. Indeks” (Opalka. Indeks. Rozmowy z Romanem Opalką w Bazérac, red. J. i P. Sosnowscy, P. Kaniecki, wydawca: Fundacja Propaganda, 2013).

O autoportretach Opalki pisał Ludovico Pratesi w katalogu ostatniej monograficznej wystawy artysty „Il Tempo della Pittura” (Galeria Michela Rizzo, Wenecja, Palazzo Palumbo Fossati, 3 czerwca – 29 października 2011): „W rzeczywistości seria autoportretów ustępuje płynności obecnej w „Detalu”, by zatrzymać w jednym wyobrażeniu efekt, który codziennie wytwarza na ludzkim obliczu poprzez ślady nieuniknionej dekadencji ciała. Jeśli „Detale” są wyrazem poruszającego się i regularnego czasu, autoportrety narzucają potrzebę porównań z fizyczną obecnością artysty oraz spotkanie spojrzenia, które prócz umysłu porusza również zmysł wzroku. Uwolnione od konieczności śledzenia postępu tworzących istotę malowideł liczb, oko widza skupia się na fizycznych cechach twarzy” (Ludovico Pratesi, Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu, tłum. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, Dwutygodnik.com Strona kultury, wydanie 63, 08/2011).

Według Pratesiego twarz Romana Opalki staje się ikoną, a każdy szczegół w niej dowodem na upływ czasu. Historyk podkreśla również, że „w całkowitej równowadze pomiędzy sztuką i życiem, charakterystycznej dla poszukiwań Opalki, prace te przedstawiają życie w wymiarze empatycznym – rodzaj metaforycznego lustra, w którym odbywa się wzajemne utożsamianie się widza i dzieła. Są one przypadkowe – lecz znaczące – w tworzeniu mapy pamięci, fizycznej i doświadczałnej. Okrutnej i absolutnej w swej podmiotowości, relatywnej i kojącej w swej obiektywności” (Ludovico Pratesi, Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu, tłum. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, Dwutygodnik.com Strona kultury, wydanie 63, 08/2011).

„Proszę mi wierzyć, że jak będzie w 2100 roku pokaz historii sztuki XX wieku, to będzie dziesięciu, nie więcej. I w tej dziesiątce ja będę” – deklarował Opalka w jednej z rozmów z Sosnowskimi. Rok 2100 jeszcze przed nami, ale już dziś wiemy, że miał rację.

Roman Opalka was an artist who succeeded in photographing time. That is an art few have mastered. Were it not for photography, his most famous artistic project – program 1965/I -∞ (1965–2011) – would not have been what it was. The work shown in the auction, titled DETAIL – 4425337, is one of the artist's self-portraits from that cycle.

Opalka has described the idea of his creative process as follows: 'My attitude, which is a program for my whole life, encompasses progression which registers the process of work, documents and defines time. There is only one date – the date of the creation of the first detail of the idea of progressive counting. Each subsequent detail is an element of a whole; it is marked with the date of the creation of the first detail, 1965, opened with the infinity symbol, and the first and last numbers of the given detail. I count progressively from 1 to infinity on identical formats of details (except for 'travel cards'), using a brush in my hand, with white paint on a gray background, with the assumption that the background of each subsequent detail will be paler than that of the previous one by 1%. Therefore, I predict reaching a period in which details will be counted with white on white. Each detail is complemented with a phonetic record on a magnetic tape and with photographic documentation of my face.'

The photographic documentation consists of black and white portraits which constituted, in that program, a structural and, at the same time, complementary element which provided a reference point for the author. 'The decision to photograph my face had its origins in the absolute necessity not to lose anything when capturing time,' explained Opalka. Indeed, thanks to the repetitive nature of the conditions of the process of photographing, the portrait method, and the analog technology, we can see how the author's face changed with time. 'If you photograph time, if you want to show the obviousness of that change – such as a different hairdo, shirt, or facial expression – the effect will be disappointing. You must always have the same facial expression, the same type of a shirt, the same type of a hairdo,' said Opalka in one of the conversations with Joanna and Paweł Sosnowski in Bazérac in France (those conversations have been collected in a publication titled 'Opalka. Indeks'. (Opalka. Indeks. Rozmowy z Romanem Opalką w Bazérac [English: Opalka. Index. Conversations with Roman Opalka in Bazérac], eds. J. and P. Sosnowski, P. Kaniecki, publisher: Fundacja Propaganda, 2013).

Opalka's self-portraits have been described by Ludovico Pratesi in the catalog of the artist's last monographic exhibition, 'Il Tempo della Pittura' (Michela Rizzo Gallery, Venice, Palazzo Palumbo Fossati, June 3–October 29, 2011): 'Actually, the series of self-portraits gives way to the fluidity present in 'Detail' and preserves, in one image, the influence exerted by everyday reality on the human face, the marks of the inevitable decadence of the body.' If 'Details' are an expression of moving and regular time, self-portraits impose on us the need to compare with the artist's physical presence and necessitate the meeting of a gaze which moves not only the mind but also the sense of sight. The viewer's eye, as it no longer has to monitor the progress of the numbers which constitute the essence of the paintings, focuses on the physical aspects of the face' (Ludovico Pratesi, Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu [English: Roman Opalka. The Time of Life and the Time of an Image], trans. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, Dwutygodnik.com Strona kultury, issue 63, 08/2011).

According to Pratesi, Opalka's face becomes an icon, and each detail of that face becomes a proof of the passage of time. The historian also emphasizes that 'in the complete harmony of art and life, characteristic of Opalka's quest, those works present the empathic dimension of life – a kind of a metaphorical mirror in which the mutual identification of a viewer and the work takes place. They are accidental but meaningful in the creation of a map of physical and experiential memory, cruel and absolute in its subjectivity, and relative and soothing in its objectivity' (Ludovico Pratesi, Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu [English: Roman Opalka. The Time of Life and the Time of an Image], trans. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, Dwutygodnik.com Strona kultury, issue 63, 08/2011).

'Please, believe me – when, in 2100, there is an exhibition of the history of the art of the 20th century, not more than 10 artists will be featured there, and I will be one of them,' declared Opalka in one of the conversations with the Sosnowskis. 2100 is still ahead of us but we already know he was right.

|||

STANISŁAW DRÓŹDŹ (1939 - 2009)

Białe czarne, około 1970 r. | White black, around 1970

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 15,5 x 15,5 cm

gelatin silver print on photographic paper, 15.5 x 15.5 cm

cena wywoławcza: 6 000 PLN [†]

estymacja: 8 000 - 15 000

„Pojęciokształty są merytoryczno-formalnymi, samoanalizującymi kodyfikatorami rzeczywistości, integrującymi naukę i sztukę, poezję i sztukę” – wyjaśniał Stanisław Dróżdź odnosząc się do swoich prac. „Pojęciokształty” zaczął tworzyć w 1967 roku. Swojej artystycznej wizji pozostał wierny przez ponad 40 lat.

Twórczość Stanisława Dróżdża funkcjonuje w dziedzinie sztuki i jest zaliczana do konceptualizmu. Jednak sam autor uważał się za poetę. Zajmował się poezją konkretną. Kierunkiem artystycznym, który pojawił się w 1953 roku na Zachodzie. To poezja wizualna, charakteryzująca się tym, że poematy mają postać kompozycji wizualnych zbudowanych z układów liter i znaków typograficznych, niepodporządkowanych żadnym związkom semantycznym czy syntaktycznym. Mówił, iż „(...) poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem” (Ewa Gorządek, Stanisław Dróżdź, culture.pl, grudzień 2004/listopad 2009).

'The concept-shapes are substantive-formal, self-analyzing codifiers of reality which integrate science and art, poetry and fine arts,' explained Stanisław Dróżdź when he talked about his works. He began to create the 'concept-shapes' in 1967. He remained faithful to his artistic vision for over 40 years.

His creations function in the realm of fine arts, as conceptualist works. The author; however, thought of himself as a poet, practicing concrete poetry, a style which appeared in the West in 1956. In concrete poetry, poems are visual compositions made of letters and typographic signs which are not subject to any semantic or syntactic relations. Dróżdź said that '[...] concrete poetry consists in isolating and autonomizing the word' from the context of language and the non-linguistic reality so that it only has a meaning in and of itself. The form is determined by the content here, and vice versa. While traditional poetry describes an image, concrete poetry writes with an image' (Ewa Gorządek, Stanisław Dróżdź, culture.pl, December 2004/ November 2009).



białe

białe **czarne**

czarne

Praca „bez tytułu (białe – czarne)” z 1970 przedstawia dwa słowa: białe i czarne – zakomponowane i odbite na papierze fotograficznym. Słowa, które współistnieją i są równocześnie i tekstem, i obrazem. Dające widzowi swobodę odczytania lub zobaczenia, tego co dla niego ważniejsze, położenia własnych akcentów. Podstawowym źródłem inspiracji Stanisława Dróżdża był język. „Są części języka, z których korzystamy i z których nie korzystamy. Możemy wybierać i kombinować. Stąd kombinatoryka prawideł. Język jest grą, ale nie w potocznym tego słowa znaczeniu, jak gra w brydża, czy w pokera, czy w szachy, albo w siatkówkę. W grze, proszę Pani, nie ma żartów. To jest rosyjska ruletka” – mówił w rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką w 2006 roku ([w:] Stanisław Dróżdź, początekkoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007 / beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Works 1967–2007, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław, 2009).

We wstępie do warszawskiej wystawy Stanisław Dróżdź „Słowa, zdania / cyfry, liczby” pisał: „Teksty Dróżdża realizowane są w postaci maszynopisów, fotograficznych odbitek, komputerowych wydruków i instalacji przestrzennych. Dróżdź tworzy z pojedynczych słów, liczb, liter nową jakość wizualną i znaczeniową, stawiając sobie za cel, aby w minimum zapisu osiągnąć maksimum treści skojarzeniowych. Czarno-biała, oszczędna estetyka tekstów występuje w bezpośredniej relacji z ich etycznym, egzystencjalnym przesłaniem”. Teksty były prezentowane przez artystę dwuwymiarowo, a także eksponowane w przestrzeni trójwymiarowej. Zawsze używał w swoich jedynie czerni i bieli. Stanisław Dróżdź nie chciał tworzyć sztuki hermetycznej, wręcz przeciwnie twierdził, że jest ona i może być dostępna dla wszystkich. „Poezję konkretną – strukturalną – może i powinien tworzyć i oceniać nie tylko człowiek specjalnie zaangażowany w twórczość literacką, ale każdy znający podstawowe prawa i obowiązki tworzący, którym ta poezja operuje” – pisał w autokomentarzu do wystawy w Galerii Pod Moną Lisą, która odbyła się w grudniu 1968, jako część wspólnego pokazu Zbigniewa Makarewicza i Stanisława Dróżdża (przedruk w katalogu indywidualnej wystawy Stanisława Dróżdża Poezja strukturalna. Pojęciokształty w Galerii odNowa w Poznaniu, marzec-kwiecień 1969).

Jak zauważyła Ewa Łubowicz „Utwory Dróżdża bez początku i bez końca – wskazujące swoją budowę, że zostały wyjęte ze środka tekstu, który 'pisze się' gdzieś dalej, niewidzialnie – poprzez ten ewidentny brak zwracają właśnie uwagę na nieobecny w nich początek i koniec. Na to, co tak go intrygowało, jako niedostępne zwykle naszemu poznaniu. Ich zasadą jest podkreślanie własnej fragmentaryczności, a tym samym – zasadniczej fragmentaryczności naszej percepcji świata” (Elżbieta Łubowicz, Rzeczywistość jest tekstem. O „pojęciokształtach” Stanisława Dróżdża).

Dróżdź's work titled 'no title (black – white)' from 1970 presents two words: white and black, composed and copied on photographic paper. Those words coexist and are simultaneously a text and an image. The viewer is free to read or see what is the most important for him or her, putting an emphasis on selected aspects of the work. For the author, the basic source of inspiration was language. 'There are parts of our language which we use and parts which we do not use. We can choose and combine. Hence, the combinatorics of rules. Language is a game but not within the colloquial meaning of the word, like a game of bridge, poker, chess, or volleyball. This game, madam, is a serious matter. It is a Russian roulette,' said Dróżdź to Małgorzata Dawidek-Gryglicka in 2006 ([in:] Stanisław Dróżdź, początekkoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007 / beginend. Concept-Shapes. Concrete Poetry. Works 1967–2007, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław, 2009).

In the introduction to the Stanisław Dróżdź 'Słowa, zdania / cyfry, liczby' exhibition in Warsaw, we read: 'Dróżdź's texts are realized as typescripts, photographic copies, computer printouts, and spatial installations. Dróżdź creates, from single words, numbers, and letters, a new visual and semantic quality, with the view to obtaining the maximum of associative content in a minimum of the recorded text. The black and white, austere esthetics of his texts is directly related to their ethical, existential message.' The artist presented the texts in two-dimensional and three-dimensional forms. He always only used black and white colors in his works.

Dróżdź did not want to create hermetic art – on the contrary, he claimed it was and could be accessible to everyone. 'Concrete – structural – poetry can and should be created and evaluated not only by a person who is especially engaged in writing literature but by every person who knows the basic rights and obligations of the material of that kind of poetry,' wrote the artist in a self-commentary to an exhibition in Galeria Pod Moną Lisą, which was organized in December, 1968 as a part of a joint presentation of Zbigniew Makarewicz and Dróżdź (a reprint in a catalog of Dróżdź's individual exhibition, Poezja strukturalna. Pojęciokształty [English: Structural Poetry. Concepts-Shapes] in Galeria odNowa in Poznań, March–April 1969).

Ewa Łubowicz has noted that 'Dróżdź's works indicate with their form that they have been extracted from the middle of a text which 'writes itself' somewhere further; invisibly, and, through that very visible lack of a beginning or an end, point to their absence, to what was so intriguing for the artist, the inaccessible, what evades our comprehension. The principle of those works is to underline their own fragmentary nature and, through that, the fragmentary nature of our perception of the world' (Elżbieta Łubowicz, Rzeczywistość jest tekstem. O 'pojęciokształtach' Stanisława Dróżdża).

białe

czarne



112

TERESA TYSKIEWICZ (ur./b. 1953)

Wata, 1981/1983 r. | Cottonwool, 1981/1983

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy,
27 x 17 cm (w świetle passe-partout)

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper;
27 x 17 cm (without frame)

cena wywoławcza: 5 000 PLN †
estymacja: 12 000 - 18 000



113

TERESA TYSKIEWICZ (ur./b. 1953)

Oczy, 1989 r. | An eyes, 1989

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy,
24,5 x 16,5 cm (w świetle passe-partout)

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper;
24.5 x 16.5 cm (without frame)

cena wywoławcza: 5 000 PLN †
estymacja: 12 000 - 18 000

EWA PARTUM (ur./b. 1945)

"Samoidentyfikacja", 1980 r. | Self-identification, 1980

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 30 x 40 cm

Istnieje tylko jedna i do tej pory jedyna odbitka tej fotografii z założonej przez autorkę edycji 5 + 2 AP.

Praca nie znajduje się w żadnych zbiorach, ponieważ Ewa Partum nie zdecydowała się na włączenie tej fotografii do swojego cyklu wystawowego ze względu na zbyt erotyczny wydźwięk sytuacji. Motywem fotografii jest wejście do budynku Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 30 x 40 cm

There's only one existing print from the author's edition 5 + 2 AP. The work doesn't belong to any collection cause Ewa Partum decided that (because of the very erotic character of the photographed situation) she won't include it to any exhibition series. The main motive of the photo pictures an entrance to the building of the Central Committee of the Polish United Workers' Party.

cena wywoławcza: 30 000 PLN

estymacja: 45 000 - 60 000

„(...) model wytworzony przez tradycję, jako pewien zespół funkcjonujący w świadomości społecznej – wzór osobowy kobiety – wytwór kultury patriarchalnej, funkcjonujący w postaci norm życia społecznego w skuteczny sposób upośledza kobietę przy pozorach respektu dla niej. Zdarzenia zanotowane jako moja własna interwencja nie wyczerpują tego problemu, są tylko jego postawieniem”.

EWA PARTUM, „SAMOIDENTYFIKACJA”, 1980

'... the model born of tradition, as a certain complex within the social awareness – the role model of a woman – a product of patriarchal culture informing the norms of social life, effectively impairs the woman under the pretense of respect for her. The events recorded as my own intervention do not exhaust this problem, they only state its existence.'

EWA PARTUM, 'SAMOIDENTYFIKACJA', 1980





Ewa Partum to prekursorka sztuki feministycznej w Polsce. U podstaw jej multimedialnych działań artystycznych od samego początku leżało z jednej strony głębokie poświęcenie zagadnieniom poetyckim, z drugiej – postawa nonkonformistyczna. Już sama praca dyplomowa artystki wywołała niemałe zamieszanie: jako swój dyplom Partum zaprezentowała owinięte białymi płachtami dzieła Tadeusza Kantora z serii „Parapluie emballage”. Również poezja w wykonaniu Partum nie była standardowo rozumianym tekstem na kartce papieru: artystka zaproponowała pojęcie poezji aktywnej, w której poetyckim jest działanie własnym ciałem. To właśnie swoje ciało Partum uczyniła głównym narzędziem pracy artystycznej i jednocześnie środkiem wyrazu ważkich społecznie idei.

Cykl fotomontaży zatytułowany „Samoidentyfikacja”, z którego pochodzi prezentowana praca, jest najbardziej rozpoznawalnym dziełem Ewy Partum. Jego donośność i siła ekspresji sprawiły, że zalicza się go do kanonu międzynarodowej sztuki feministycznej. Od wielu ikonizujących prac artystek feministycznych z całego świata praca Partum odróżnia jednak fakt, iż w Polsce 1980 roku pojęcie „feminizm” było nie tylko mało znane, lecz także uznawane za fanaberyjny i zupełnie niepotrzebny import z Zachodu. Mimo to należy pamiętać, że Partum nie opierała swoich fotomontaży na podstawie zachodnich teorii, lecz na krytycznej obserwacji rzeczywistości w kraju – artystką kierowała potrzeba systemowych zmian i totalnej transformacji polskiego społeczeństwa. „Samoidentyfikacja” towarzyszył manifest, który wprost wyrażał niezgodę na status quo – sprzeciw wobec określonego przez patriarchalną kulturę zestawu ról i zadań, któremu kobiety muszą się bezdyskusyjnie podporządkować.

W fotomontażach nagie ciało Partum przedstawione jest w miejscach publicznych i codziennych sytuacjach na peerelowskich ulicach: obok kolejki do sklepu, naprzeciwko umundurowanej milicjantki, na tle Pałacu Namiestnikowskiego (dziś Prezydenckiego). Nieskrępowana nagość i zdecydowany wyraz twarzy artystki rażąco odstają od szarej, apatycznej sceny Polski 1980 roku. „Samoidentyfikacja” Partum jest gestem odseparowania się od tego tła, wyodrębnieniem artystki z tłumu, który w przeciwieństwie do niej nie próbuje zakwestionować narzuconych schematów i surowych zasad. Cykl ten jest jednocześnie przedstawieniem ponurego stanu rzeczy w Polsce późnych lat 70. i sygnałem istnienia możliwości zmian – stanowi zachętę do buntu nie tylko ze strony kobiet, lecz także całego społeczeństwa.

Prace z cyklu „Samoidentyfikacja” można rozumieć w kategoriach szkiców do akcji ulicznych. Podczas wernisażu wystawy pod tym samym tytułem w warszawskiej Małej Galerii w 1980 roku Partum odczytała wspomniany manifest, ogłaszając, że zamierza występować nago tak długo, jak sytuacja kobiet nie ulegnie zmianie. Następnie artystka opuściła galerię i naga wkroczyła w tłum zgromadzony przed znajdującym się obok pałacem ślubów, z którego właśnie wychodzili świeżo upieczeni państwo młodzi. Po chwili, zmuszona interwencją milicji, artystka pośpiesznie wróciła do budynku galerii. Jak pokazuje przykład tego performansu, zaproponowane w formie fotomontaży akcje trudno byłoby wykonać w praktyce. Jednak dzięki nowopowstałej wówczas Solidarności, Partum zdołała opublikować swoje prace. Prezentowany fotomontaż nie trafił finalnie do publikacji: został uznany za zbyt kontrowersyjny, ponieważ nagie ciało artystki figuruje w nim tuż przy wejściu do budynku Komitetu Centralnego PZPR.

Cykl „Samoidentyfikacja” pokazywany był na niezliczonych wystawach w kraju i za granicą. Ewa Partum była, obok Aliny Szapocznikow, jedyną Polką, której prace wzięły udział w bezprecedensowej wystawie sztuki feministycznej z całego świata – „WACK! Art and the Feminist Revolution” (2007-2008). Fotomontaże z tej serii były również częścią wystawy „Les Promesses du passé” w paryskim Centre Georges Pompidou w 2010 roku, która zgromadziła prace najważniejszych artystów konceptualnych z Europy Środkowo-Wschodniej. „Samoidentyfikacja” stanowiła także ideowy trzon wystawy pod tym samym tytułem prezentowanej we wrześniu bieżącego roku w Instytucie Fotografii Fort. Ewa Partum mieszka i pracuje w Berlinie, dokąd wyemigrowała tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego. Zarówno w Polsce, jak i na świecie pozostaje ikoną sztuki feministycznej i sztuki konceptualnej. Dorota Jarecka tak pisała o twórczości Partum: „To sztuka trudna, feministyczna, ale nie 'kobieca'. To był dopiero czyn – tworzyć feministyczny performance w Polsce na początku lat 80. (...) Wtedy, w latach 70., jeszcze dyskutowano, czy kobieta jest zdolna do czynności analitycznych, czy kieruje się tylko emocją, porywem. U Partum żadnego porywu nie ma i nigdy nie było. Jest tylko praca umysłu i pytanie, jak wykorzystać w swojej sztuce to, jak potocznie postrzegana jest kobiecość i ciało” (Dorota Jarecka, Hit, „Wysokie Obcasy”, 28.10.2006).

Ewa Partum is a pioneer of feminist art in Poland. From the very beginning, the foundation of her multimedial artistic activity was a deep dedication to poetic questions on the one hand, and on the other – a non-conformist attitude. Even the artist's diploma work raised no small commotion: Partum presented Tadeusz Kantor's works from the 'Parapluie emballage' series wrapped in white sheets for her diploma. Partum's poetry was also not text on a sheet of paper as is generally construed: the artist proposed the concept of active poetry, in which action by one's own body is poetic. Partum has made her body the principal tool for artistic work and simultaneously a vehicle for expressing ponderable social ideas.

The series of photomontages titled 'Samoidentyfikacja' [Self-identification], which the presented work is part of, is Ewa Partum's most recognizable work. Its loudness and force of expression has placed it in the canon of international feminist art. However, Partum's work is distinguished from many iconic works of feminist artists around the world by the fact that the concept of 'feminism' was not only little known in Poland in 1980 but also recognized as a trivial and completely unnecessary import from the West. Despite this, one should remember that Partum did not base her photomontages in Western theories but rather on critical observation of the reality in the country – the artist was driven by the need for systemic change and total transformation of Polish society. 'Samoidentyfikacja' was accompanied by a manifest that forthrightly rejected the status quo – expressing dissent against the set of roles and tasks determined by patriarchal culture that women must be subordinate to without question.

In the photomontages, Partum's naked body is displayed in public spaces and everyday situations on the streets of the People's Republic of Poland: next to a queue to a shop, opposite a female militia officer in uniform, with the Vice-roy's Palace (today's Presidential Palace) in the background. The artist's unfettered nudity and facial expression stand apart from the grey, apathetic scenery of Poland in 1980. Partum's 'Samoidentyfikacja' is a gesture separate from this background, distinguishing the artist from the crowd, which, in contrast to herself, does not attempt to question imposed patterns and strict rules. At the same time, this series shows the dreary state of affairs in Poland during the late 1970's and signals the possibility of change – it encourages rebellion not only by women but by society as a whole.

Works from the 'Samoidentyfikacja' series can be understood as in the same category as sketches for street demonstrations. During the 1980 vernissage of the exhibition of the same title at the Mała Galeria in Warsaw, Partum recited her manifest, declaring that she intends to remain nude until the situation of women changes. Next, the artist left the gallery, naked, and entered a crowd that had gathered near the Palace of Weddings, which the newlyweds were just exiting. After some time, forced by the militia's intervention, the artist hurriedly returned to the gallery. As shown by the example of this performance, the actions proposed in the form of photomontages would be difficult to execute in practice. However, thanks to Solidarność, which had been newly established at the time, Partum was able to publish her works. The presented photomontage was ultimately not published: it was regarded as too controversial, as the artist's naked body is shown in the immediate vicinity of the entrance to the Central Committee of the Polish United Workers' Party.

The 'Samoidentyfikacja' series has been displayed at countless exhibitions in Poland and abroad. Besides Alina Szapocznikow, Ewa Partum was the only Pole whose works were involved in the unprecedented exhibition of feminist art from around the world – 'WACK! Art and the Feminist Revolution' (2007-2008). Photomontages from this series were also part of the 'Les Promesses du passé' exhibition in 2010 at the Centre Georges Pompidou in Paris, which gathered the works of the most important conceptual artists from Central and Eastern Europe. 'Samoidentyfikacja' was also the conceptual foundation of the exhibition with the same title presented at the Fort Institute of Photography in September of this year. Ewa Partum lives and works in Berlin, where she emigrated just before the introduction of martial law. She remains an icon of feminist and conceptual art both in Poland and around the world. Dorota Jarecka wrote of Partum's work: 'This is difficult, feminist art, but not 'feminine' art. Now that is a feat – to create feminist performances in Poland at the beginning of the 80's. ...Back then, in the 70's, people were still discussing whether a woman is capable of analytical activities or whether she is only driven by emotion and impulse. With Partum, there is no impulse and there never was. It is purely the work of the mind and the question of how to use what is commonly perceived as femininity and body in her art.' (Dorota Jarecka, Hit, Wysokie Obcasy, 28.10.2006)



115

TERESA MURAK (ur./b. 1949)

"Przyjście zieleni", 1975 r. | *Viridity arrival*, 1975

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier barytowy, 17,7 x 22,2 cm
sygnowany na odwrociu ołówkiem: 'Przyjście zieleni 1975 | Galeria Repassage Warszawa'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 17.7 x 22.2 cm
signed in pencil on the reverse: 'Przyjście zieleni 1975 | Galeria Repassage Warszawa'

cena wywoławcza: 3 800 PLN

estymacja: 5 000 - 7 000

„I to jest właśnie dla mnie istota sztuki – żeby nie wymyślać, ale by odkrywać tajemnicę, która jest gdzieś tam ukryta, i dzielić się nią z innymi”.

TERESA MURAK

'For me, that is the essence of art – not to concoct, but to discover a hidden mystery, and share it with others.'

TERESA MURAK



116

TERESA MURAK (ur./b. 1949)

"Przyjście zieleni", 1975 r. | *Viridity arrival*, 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 23,2 x 18,4 cm
sygnowany na odwrocie ołówkiem: 'TERESA MURAK | PRZYJŚCIE ZIELENI 1975'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 23.2 x 18.4 cm
signed in pencil on the reverse: 'TERESA MURAK | PRZYJSCIE ZIELENI 1975'

cena wywoławcza: 3 800 PLN

estymacja: 5 000 - 7 000

117

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ (ur./b. 1937)

Autoportret, lata 70. XX w. | Self-portrait, the 1970s

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 17,6 x 19,2 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 17.6 x 19.2 cm

cena wywoławcza: 5 000 PLN [†]

estymacja: 8 000 - 15 000

„Uważam, że zwycięstwem sztuki jest sama sztuka jako konkretna, kontekstowa wartość społecznej świadomości”.

NATALIA LL, LISTOPAD 1976

'I think that that the victory of art is the art itself, understood as concrete, contextual value of social awareness.'

NATALIA LL, NOVEMBER 1976





118

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ (ur./b. 1937)

Mix

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 24 x 17 cm
opisany na odwroci: 'MIX' i pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 24 x 17 cm
described on the reverse: 'MIX' and author's stamp

cena wywoławcza: 2 000 PLN †
estymacja: 7 000 - 9 000



119

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ (ur./b. 1937)

Usta, lata 70. XX w. | Lips, the 1970s

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 16 x 11,5 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 16 x 11.5 cm

cena wywoławcza: 3 000 PLN †

estymacja: 5 000 - 9 000

120

ANDRZEJ LACHOWICZ (1939 - 2015)

"Na ukos", 1966-88 r. | *Diagonally*, 1966-88

technika własna, fotografia, wydruk/plótno, 110 x 110 cm

sygnowany p.d.: 'Andrzej 1966-88'

opisany na odwrociu: 'Andrzej Lachowicz - Na Ukos / Slantwise 37 A 1966-88
110x110 cm'

self technique, photography, print on canvas, 110 x 110 cm

signed lower right: 'Andrzej 1966-88'

described on the reverse: 'Andrzej Lachowicz - Na Ukos / Slantwise 37 A
1966-88 110x110 cm'

cena wywoławcza: 7 000 PLN [†]

estymacja: 15 000 - 25 000

„Interesuje mnie tworzenie obrazu (...) fotograficznego, w którym zawarty byłby moment 'niekończenia się' – będący transpozycją artystyczną matematycznej topologii, poszukiwaniem takiego odwzorowania, które nie mogłoby być poddane jednoznaczniemu określeniu”.

ANDRZEJ LACHOWICZ

'I am interested in creating a photographic picture containing the moment of 'non-ending', which is an artistic transposition of mathematic topology, and searching for the projection that cannot be unequivocally defined.'

ANDRZEJ LACHOWICZ





121

ANDRZEJ LACHOWICZ (1939 - 2015)

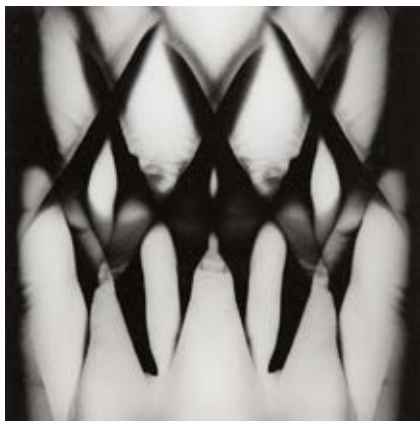
Komplet 11 fotografii z cyklu "Topologie", 1968-88 r. | A set of 11 photographs from the series "Topologies", 1968-88

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 29 x 29 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 29 x 29 cm

cena wywoławcza: 16 000 PLN †

estymacja: 25 000 - 30 000



122

EUSTACHY KOSSAKOWSKI (1925 - 2001)

"Światło w korytarzu/Lumière dans le couloir" - komplet czterech fotografii, 1980 r. |
A light in the corridor/Lumière dans le couloir - a set of th 4 photographs, 1980

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy,
39 x 25,5 cm (w świetle passe-partout), wymiary każdej części
do prac dołączony certyfikat Fundacji Kossakowskiego

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper;
39 x 25.5 cm (without frame), each part size
Certificate from the Kossakowski Foundation attached.

cena wywoławcza: 14 000 PLN ↑
estymacja: 20 000 - 45 000

Motyw światła był bohaterem wielu fotografii Kossakowskiego. Promienie światła pojawiały się nie tylko w przestrzeniach codziennych, jak korytarze, lecz również mistycznych, jak wnętrza katedry w Chartres czy ruiny starożytnych budowli w Pompejach. Rzadko jednak te prace Kossakowskiego można zobaczyć w ofercie domów aukcyjnych. Stąd niewątpliwa wyjątkowość naszej propozycji.

„Światło w korytarzu / La lumière dans le couloir” Eustachego Kossakowskiego z 1980 roku składa się z czterech fotografii. Każda z nich przedstawia ten sam fragment przestrzeni w korytarzu sfotografowany z tego samego miejsca. Różni je obecność tytułowego światła zarejestrowana na fotografii. Właśnie z przedstawiania zjawisk świetlnych Eustachy Kossakowski uczynił znak rozpoznawczy swojego sposobu fotografowania.

W jednym z wywiadów wyjaśniał: „Istotą mojej fotografii jest światło, które traktuję jak obiekt sam w sobie. (...) Starłem się, aby światło nie było jedynie elementem modulującym przedmioty. Interesuje mnie fotografowanie tych momentów, które już więcej się nie powtórzą” ([za:] Karol Sienkiewicz, Eustachy Kossakowski, culture.pl, lipiec 2009).

Light was the main motif of many Eustachy Kossakowski's photographs. Rays of light appeared not only in everyday spaces, such as corridors, but also in mystical ones, such as the interior of the Chartres cathedral or the ruins of ancient buildings in Pompei. Those Kossakowski's works, however, are rarely auctioned, which makes our offer decidedly unique.

Kossakowski's 'Światło w korytarzu / La lumière dans le couloir' from 1980 consists of four photographs. Each of them shows the same fragment of space in a corridor, photographed from the same place. What differs is, as the title suggests, the light registered in the photographs. It is the presentation of light phenomena that is the mark of Kossakowski's photographic style.

In one of his interviews, Kossakowski explained: 'The essence of my photography is light which I treat as an object in itself. [...] I have been trying to use light for something more than just the modulation of objects. I am interested in photographing those moments which will never happen again' ([quoted from:] Karol Sienkiewicz, Eustachy Kossakowski, culture.pl, July, 2009).



Fotograficzna droga Eustachego Kossakowskiego prowadziła od fotoreportażu i współpracy z czasopismami „Stolica”, „Ty i ja” czy „Polska” przez dokumentację działań polskiej awangardy lat 60. i takich artystów jak Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Edward Krasieński. Uczestniczył w organizowanych przez nich happeningach, wystawach, był w samym centrum zdarzeń. Dzięki temu w jego archiwum pozostało wiele unikatowych fotografii z ważnych wydarzeń z historii polskiej kultury. „Absolutnie, par excellence wydaje mi się. Nie chcę popadać w jakieś stwierdzenia megalomańskie na swój temat. Wydaje mi się, że mam pewnego rodzaju ostrość widzenia rzeczy i percepcję wizualną, która jest inna od percepcji przeciętnej. Wydaje mi się, że widzę więcej lub inaczej. Może to mi się wykształciło na przestrzeni lat poprzez fotografowanie. To nie jest jakaś moja cecha organiczna.” – tak mówił Eustachy Kossakowski o byciu fotografem w jednym ze swoich ostatnich wywiadów („Ostrość widzenia” – rozmowa Eustachego Kossakowskiego z Markiem Grygłem, fototapeta.art.pl, sierpień 2000 r.).

Od 1970 roku w twórczości Kossakowskiego rozpoczyna się „okres paryski”. Wraz z wyjazdem z Polski i zamieszkaniem w Paryżu rozpoczął poszukiwania własnego sposobu artystycznej wypowiedzi. „Dla mnie był jeszcze drugi etap: odejścia od reportażu. Zrezygnowania z reportażu na korzyść fotografii bardziej intelektualnej, jeśli można to tak określić. Np. ja miałem zawsze trudności z fotografowaniem twarzy ludzkiej. Zawsze mnie to krępowało. Stawiało mnie to wobec dylematu, że ja kogoś podpatruję, i jak on nie wie, to go ciąpnę i potem mam z tego powodu wyrzuty, co jest błędnym myśleniem, bo właściwie nie ma powodu nie fotografowania w ten sposób. Ale ja w pewnym okresie miałem takie zahamowania... I unikając tej twarzy, moim takim ideałem, do którego dążyłem, to było żeby móc sfotografować martwy przedmiot, zawierający wszystkie walory fotografii żywej ludzkiej twarzy i wyrazu jej. A druga rzecz, która mnie interesuje w fotografii, to są elementy dwuznaczności sensu obrazu i elementów surrealistycznych powiedzieć.

Nie surrealistycznych, bo nie ma co mówić o surrealizmie, kierunku który zginął. Elementy surrealistyczne, które spotyka się w rzeczywistości codziennej” („Ostrość widzenia” – rozmowa z Eustachego Kossakowskiego z Markiem Grygłem, fototapeta.art.pl, sierpień 2000 r.).

Kossakowski's photographic journey began with photojournalism and cooperation with journals 'Stolica', 'Ty i ja', or 'Polska', and led through the documentation of the activity of the Polish avant-garde of the 1960s and such artists as Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, or Edward Krasieński. Kossakowski participated in the happenings and exhibitions organized by those artists, remaining at the very center of those events. Therefore, in his archive, there are many unique photographs presenting important moments from the history of the Polish culture.

'Absolutely, par excellence, it seems to me... I do not want to sound megalomaniac when talking about myself. It seems to me, that I have a certain acuity of vision, a visual perception which allows me to see things better than an average person. It seems to me that I can see more or in a different way. Perhaps I have learned that over the years of photographing. That is not an organic characteristic of mine.' That is how Kossakowski described being a photographer in one of his last interviews. ('Ostrość widzenia' [English: 'The Acuity of Vision'] – a conversation of Eustachy Kossakowski and Marek Grygiel, fototapeta.art.pl, August 2000).

In 1970, the 'Parisian period' of Kossakowski's art begins. As he left Poland to live in Paris, he began to look for his own style of artistic expression. 'For me, there was also the second stage: leaving reportage behind, giving up photojournalism for the sake of more intellectual photography, so to speak. For example, I have always found it difficult to photograph a human face. It has always been embarrassing for me. I had that dilemma that I was peeking at someone and at a moment when that person is not aware of it, I click the release button, and then I have pangs of conscience, which is a wrong way of thinking because there is actually no reason not to photograph that way. Still, at some point I had such objections... So, while I avoided that face, I had that ideal which I strove to reach, of being able to photograph still nature in such a way that all the advantages of photographing a human face and its expression would be preserved. Another thing which I find interesting in photography is the elements of the ambiguity of the meaning of an image and of elements which are, let us say, surrealizing, not surrealist because there is no reason to speak of surrealism, a movement which has ended, but surrealizing elements which are encountered in everyday reality.' ('Ostrość widzenia' [English: 'The Acuity of Vision'] – a conversation of Eustachy Kossakowski and Marek Grygiel, fototapeta.art.pl, August 2000).



123

ANDRZEJ RÓŻYCKI (ur./b. 1942)

"Mimo wszystko bardzo lubię was dziewczęta" | After all, I like you very much girls

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 52 x 43 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 52 x 43 cm

cena wywoławcza: 6 000 PLN [†]

estymacja: 10 000 - 15 000

„Interesował mnie problem ułomności i zalet fotografii. Interesowały mnie formy podstawowe, elementarne w takiej rejestracji. Pisałem teksty teoretyczne o naturze narzędzia, które wymyślał jakiś inżynier. Dlaczego my artyści posługujemy się takim samym wzorcem i nakazem inżynierskim?”

ANDRZEJ RÓŻYCKI, 2006

"I was interested in the problem of frailty and quality of photography, especially the basic, elementary forms of such registration. I had been writing theoretical essays on the nature of the tool invented by some engineer. Why would us, artists, use the same engineering patterns and rules?"

ANDRZEJ RÓŻYCKI, 2006





124

ANDRZEJ RÓŻYCKI (ur./b. 1942)

"Nie wiadomo, czy wstaniemy jutro" | *You never know if we'll pick ourselves up tomorrow*

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 43 x 82 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "NIEWIADOMO CZY WSTANIEMY
JUTRO" | ANDRZEJ RÓŻYCKI | GRUPA "ZERO-61"

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 43 x 82 cm
signed, dated and described on the reverse: "NIEWIADOMO CZY WSTANIEMY
JUTRO" | ANDRZEJ RÓŻYCKI | GRUPA "ZERO-61"

cena wywoławcza: 2 000 PLN †

estymacja: 6 000 - 9 000



„To konceptualizm dawał możliwości weryfikacji i totalnego oczyszczenia sztuki. Porządkował elementy dawnego myślenia. W tamtym czasie nie można było go ominąć czy nie odnieść się do niego. To nie ważne ile czasu siedziałem i korzystałem z tego źródła. To było swoistym katharsis dla mnie samego”.

ANDRZEJ RÓŻYCKI, 2006

'It was conceptualism which made possible the total verification and purification of art. It organized elements of the past thinking. At that time, it was impossible to omit or not to refer to it. It was not important how long I have been sitting and extracting that source. It was a specific catharsis of mine.'

ANDRZEJ RÓŻYCKI, 2006



125

ZBIGNIEW DŁUBAK (1921 - 2005)

Z cyklu *Gestykulacje - Systemy*, lata 70. XX w. | From the series: 'Gesticulations - Systems', the 1970s

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, tektura, 58 x 196 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper; tektura, 58 x 196 cm

cena wywoławcza: 30 000 PLN †

estymacja: 45 000 - 70 000



„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. I nawet, jeśli się do tego zapędza, to robi się krzywdę sztuce. Sztuka przestaje być wtedy sztuką, a zaczyna wtedy być naprawdę obiektem do skonsumowania. Sztuka nie jest językiem, za pomocą którego przekazuje się treści pozaartystyczne, na przykład nie służy polityce, nie służy religii...”

ZBIGNIEW DŁUBAK

'An artist does not create content to consume, does not work for the public. The artist elaborates a certain problem, the public can use it up or not. Art is not an object to consume. When one attains to that, one harms art. Then art stops being art, and becomes a real consumable. Art is not a language to communicate some non-artistic sense, it does not serve politics, religion and such...'

ZBIGNIEW DŁUBAK



Modelka, która nie jest modelką, ponieważ nigdy nie widać jej twarzy. Kobięce ciało pozbawione głowy, pozbawione też zmysłowości przez wielokrotne powtarzanie obrazu. Jednak to nie zmysły są sensem tej fotografii. Dla Zbigniewa Dłubaka najważniejszy był gest, który autor skrupulatnie planował, a modelce zlecał jego odtworzenie. W ten sposób Dłubak badał znaczenie znaku w sztuce, to, jakim językiem posługuje się fotografia, jak on powstaje, jak wpływa na odbiór samego obrazu.

Fotografia z cyklu „Gestykulacje – Systemy” prezentowana na aukcji jest serią czterech zestawień sekwencji kolejnych faz gestu wykonywanego przez modelkę. Każda z nich natomiast składa się z ośmiu fotografii. Widzimy na nich nagie kobiece korpusy sfotografowane na czarnym tle. Podniesienie ramion, złożenie rąk, oparcie dłoni na biodrach. Na fotografiach systematycznie jest zarejestrowany każdy ruch, jaki wskazał fotograf.

Zbigniew Dłubak jest jednym z najważniejszych polskich fotografów powojennej awangardy. Cykl „Gestykulacje” wpisuje się w nurt fotografii performatywnej, rozumianej jako fotografii gestów o różnej amplitudzie celowości i znaczenia.

Zbigniew Dłubak zaczął tworzyć cykl „Gestykulacje” w 1970 roku. Jak czytamy w katalogu do niedawnej wystawy „Choreografia obrazów (Dłubak/Hermanowicz/Zdebiak)”: „Poprzez prezentację systemu skonwencjonalizowanych gestów Dłubak stopniowo wymazywał kulturowe znaczenia przypisane nagiemu ciału. Kolejne sekwencje stają się czystymi semantycznie sekwencjami otwartymi na treści, które widz ma im nadać. W pracach tych widać zainteresowanie Dłubaka strukturalizmem, którego odkrycia i wizję języka próbował przenieść w obszar sztuk wizualnych.” (Choreografia obrazów [Dłubak/Hermanowicz/Zdebiak], Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa, 2017)

Zbigniew Dłubak nie opowiada fotografią rzeczywistości. Skupia uwagę widzów na procesie percepcji obrazu. Pokazuje wzajemne zależności zestawionych ze sobą obrazów, wskazuje reguły, tworzy sekwencje, które wpływają na odbiór znaków i znaczeń. „To są pewne sprecyzowane systemy, to nie są przypadki” – mówił Dłubak w rozmowie z Jerzym Wójcikiem przed otwarciem wystawy w CSW w Warszawie w 1992 r. I w tej samej rozmowie dodawał: „Szukam takich bardzo powszechnych symbolicznie odbieranych obiektów. Tors kobiecy ma szczególne znaczenie nie tylko w sztuce, ale w całej kulturze ludzkiej i to na różnych warstwach. Jest nośnikiem wielu znaczeń i to nie tylko dla mężczyzn. Jeżeli ja to wprowadzam do moich działań, to w jakiś sposób odbieram temu znaczenie symboliczne i nadaję nowe. Wprowadzam inny świat znaczeń. Interesuje mnie stale pewna ruchliwość znaczeń w stosunku do przedmiotu. Stale chcę się doszukać istoty tego, co się nazywa znaczeniem. Jeżeli jest odjęte od swego substratu, od swego podłoża. Coś bardzo ulotnego” (Zbigniew Dłubak – Prace z lat 1965–1991, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, marzec-kwiecień 1992). Cykl ten był wykonany w wielu wariantach z wieloma modelkami, a celem fotografa było osiągnięcie całkowitego uprzedmiotowienia i bezosobowości postaci na obrazie, jednak „same ciała fotografowanych modelek noszą indywidualne znamiona, np. zmarszczki, włosy, ślady opalenizny”, które można zauważyć na zdjęciach (Zbigniew Dłubak, Twórczość, faf.org.pl).

W cytowanej już rozmowie z Jerzym Wójcikiem wyjaśniał: „To co jest istotne w dziele sztuki, nie jest zawarte w nim samym, tylko powstaje w naszej świadomości, która zostaje skonfrontowana z przedmiotem stworzonym przez artystę. To dopiero jest dziełem sztuki. Ten akt odbioru. Jest on obłożony jakimiś tradycjami, interpretacjami, czymś co nazywamy świadomością odbiorcy. Wszystkie te opinie, które powstają wokół dzieła sztuki, nakładają się i one współtworzą dzieło sztuki razem z przedmiotem danym przez artystę. Istnieje więc moment, w którym tych interpretacji jeszcze nie ma. Artysta pokazuje przedmiot, on sam jest odbiorcą, ale przedmiot jeszcze nie ma żadnych opinii w obiegu społecznym. Ja sam nazwałem ten moment 'kiedy dzieło jest znakiem pustym w stosunku do sztuki'. Nie posiada jeszcze znaczenia sztuki. Dopiero potem te rzeczy nawarstwiają się. To trzeba brać pod uwagę, gdy jest się zaangażowanym w jakiś rodzaj działalności artystycznej, że twórca jest tylko jednym biegunem tej całej sprawy”. Ostatnie słowo należy do widza, który nadaje dziełu swoje znaczenia i interpretuje je samodzielnie.

„Zacieram zwykle rozpoznanie przedmiotów, by zbliżyć się do istoty tego, co kryje się głęboko w widoku rzeczy. W widoku, a więc w nas” – tak sam Zbigniew Dłubak opisywał swój sposób fotografowania.

A model who is not a model because we can never see her face. A woman's body devoid of the head and of sensuality – through the repetition of the image. However, it is not the senses that constitute the meaning of this photograph. For Zbigniew Dłubak, the most important thing was the gesture which he had planned scrupulously and ordered the model to recreate. In that way, Dłubak studied the meaning of a sign in art, the language of photography, the origins of that language, and its influence on the appreciation of the image.

The photograph presented in the auction comes from the 'Gestykulacje – Systemy' (English: 'Gesticulations – Systems') cycle and is one of the four sets of the sequences of the subsequent phases of the gesture made by the model. Each of those consists of eight photographs. In those photographs, we can see women's naked torsos photographed on a black background: raising the arms, folding them, resting the hands on the hips. The photographer systematically registered each movement he had indicated.

Zbigniew Dłubak is one of the most important Polish photographers of the post-war avant-garde. The 'Gestykulacje' cycle is consistent with the movement of performative photography understood as the photography of gestures having various aims and meanings.

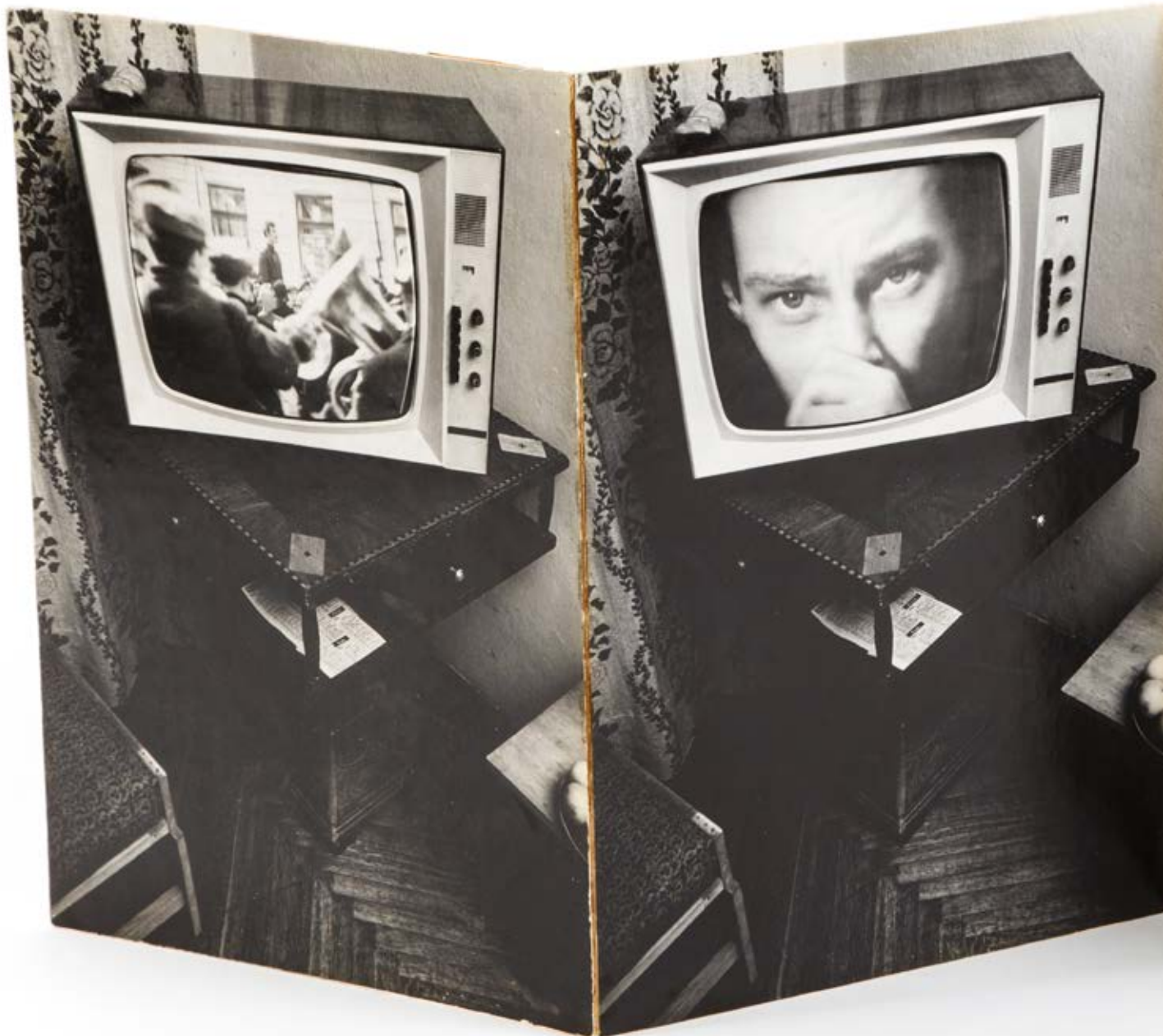
Dłubak began to create that cycle in 1970. In the catalog for the recent 'Choreografia obrazów (Dłubak/Hermanowicz/Zdebiak)' (English: 'Choreography of Images [Dłubak/Hermanowicz/Zdebiak]') exhibition, we read: 'Through the presentation of a system of conventionalized gestures, Dłubak gradually erased the cultural meanings ascribed to a naked body. The subsequent sequences became semantically clean sequences open to the content with which they are to be filled by the reader. In those works, we can see Dłubak's interest in structuralism – Dłubak tried to transfer the structuralist discoveries and vision of language into the realm of visual arts' (Choreografia obrazów [Dłubak/Hermanowicz/Zdebiak], Fundacja Archeologia Fotografii, Warsaw, 2017).

Dłubak does not tell us about reality through his photographs. He draws viewers' attention to the process of the perception of an image. He shows the interrelationships of the images put together, points to rules, and creates sequences which have an impact on the appreciation of signs and meanings. 'Those are some defined systems, not accidents,' said Dłubak in a conversation with Jerzy Wójcik before the opening of an exhibition in the Centre for Contemporary Art in Warsaw, in 1992. In the same conversation, he added: 'I am looking for those very common, symbolically perceived objects. A woman's torso has a special meaning, not only in art but in the whole human culture, on many levels. It is a carrier of many meanings, not only for men. If I introduce it to my actions, it means that, in a way, I divest that object of its symbolic meaning and endow it with a new one. I introduce a different realm of meanings. I am always interested in a certain variability of the meanings of objects. I always want to find the essence of what we call a meaning. If it is deducted from its substrate. Something very transient.' (Zbigniew Dłubak – Works from 1965–1991, Centre for Contemporary Art in Warsaw, March–April 1992).

That cycle was realized in many variants, with many models, and the aim of the photographer was the complete objectification and impersonality of the person in the image, however, the 'photographed models' bodies themselves carry individual marks, for example, wrinkles, hair, traces of suntan, which can be noticed in the photographs (Zbigniew Dłubak, Twórczość, faf.org.pl).

In the already quoted conversation with Wójcik, Dłubak explained: 'What is important in a work of art is not contained in that work itself but in our consciousness which is confronted with an object created by an artist. That is a work of art. That act of appreciation. It is influenced by some traditions, interpretations, by what we call the recipient's consciousness. All opinions which are formed about a work of art overlap and co-create that work, together with the object provided by the artist. There is, then, a moment in which those interpretations do not exist yet. The artist shows an object, the artist is a recipient as well but there are no opinions about the work of art in the public circulation yet. I have called that moment: 'when a work of art is an empty sign with respect to art'. It does not have the meaning of art yet. It is only later that those things accumulate. Being engaged in some kind of artistic activity, one has to take that into account that an artist is only one pole of the whole thing.' The last word belongs to the viewer who invests a work of art with his or her meanings and interprets it independently.

'I blur the usual recognition of objects in order to get close to the essence of what is hidden deep in the view of things. In the view, that is, in us,' described Dłubak, referring to his own way of photographing.



126

KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI (ur./b. 1947)

Imperfectum - Jak hartowała się stal, lata 70. XX w. | Imperfectum - How the steel was tempered, the 1970s

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, tektura, 48 x 100 cm
sygnowany na odwroci: 'KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, cardboard, 48 x 100 cm
signed on the reverse: 'KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI'

cena wywoławcza: 8 000 PLN

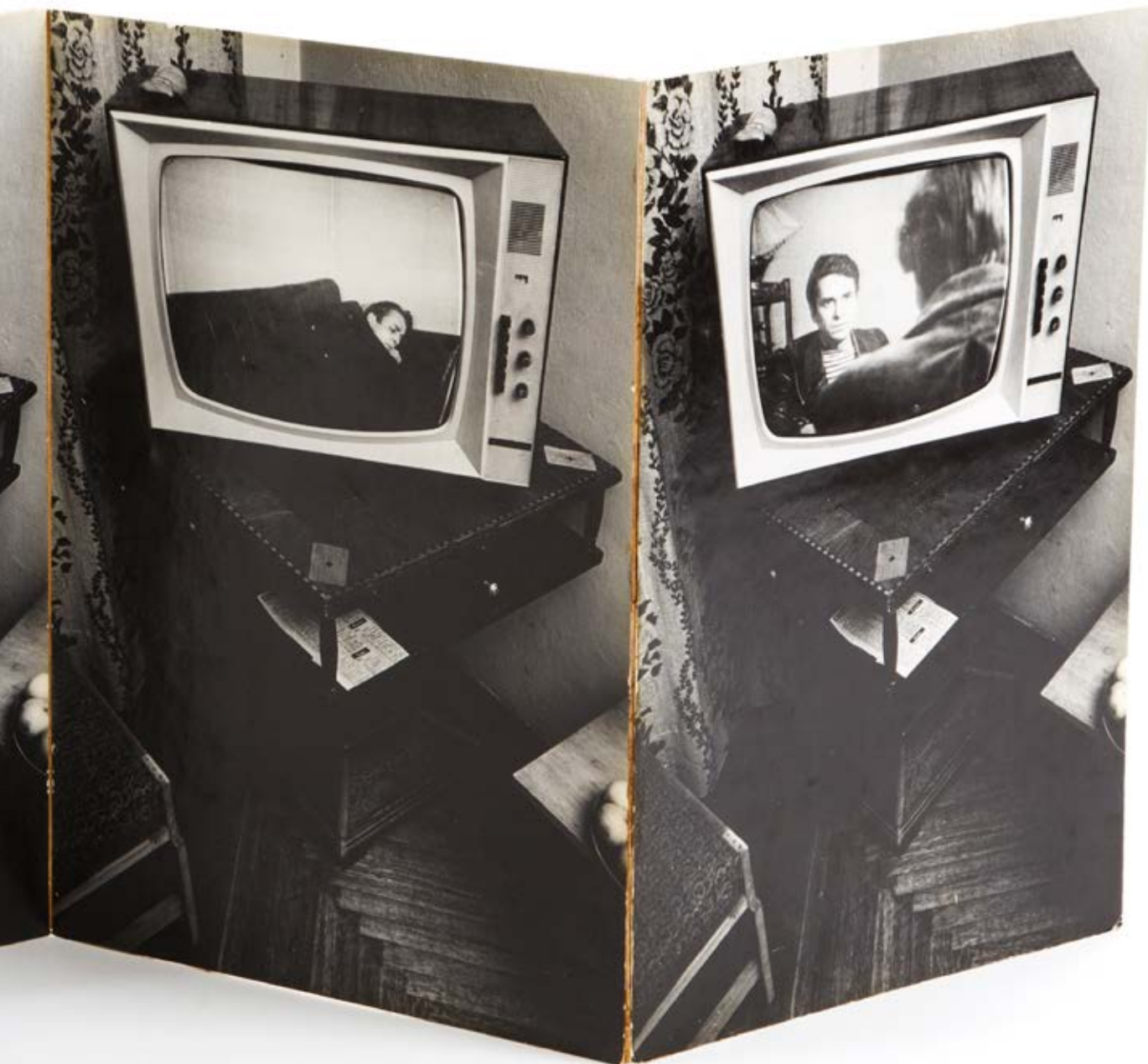
estymacja: 12 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Krzysztof Wojciechowski, Obrazy ujawnione, Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, 2010

EXHIBITED:

- Krzysztof Wojciechowski, Images Disclosed, CCA Ujazdowski Castle,
Warsaw, 2010



„Krzysztof Wojciechowski jest fotografem, a więc klinicystą i badaczem. Domena, w której pracuje, to domena archiwum. Usuwa z niej semiozę literackiego śmiecia, demitologizując obraz. To, co robi, bardziej przypomina działania operacyjne oficera śledczego, laboranta i kryminologa”.

ANDRZEJ WAJS, 2015

"Krzysztof Wojciechowski is a photographer; therefore a clinician and a researcher. His domain is an archive. He cleans it from the semiosis of literary trash, demythologizing the picture. What he does reminds more of operational activity of an investigator, a laboratory technician, and a criminologist."

ANDRZEJ WAJS, 2015



127

TOMASZ CIECIERSKI (ur./b. 1945)

Bez tytułu, 2003 r. | Untitled, 2003

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 30 x 91 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T.CIECIERSKI | 2003'

Zestaw fotografii naklejony na deskę.

gelatin silver print on photographic paper, 30 x 91 cm

signed and dated on the reverse: 'T.CIECIERSKI | 2003'

Set of the photographs applied on the board.

cena wywoławcza: 7 000 PLN

estymacja: 10 000 - 15 000



„Kompozycja z 2002 roku to zestawione na planszy (240 x 360 cm) zdjęcia zlewu z pracowni artysty. Różnokolorowe kółeczka to woda zabawiona farbą z pędzli. I wymienię jeszcze pracę z 2003 roku, składającą się z około 1200 fotografii warsztatu malarskiego z pracowni artysty: tubki z farbami, miseczki i słoiczki do mieszania kolorów. Wszystkie te kompozycje zbudowane są na podobnej zasadzie zmultiplikowanego kadru, jednak każdy jednostkowy moduł jest niepowtarzalny”.

TOMASZ CIECIERSKI

'(...) The composition from 2002 is made of boards (240 x 360 cm): photographs of a sink in artist's atelier. The multicolored circles are water tinted with paint coming out of brushes. I should also name another artwork from 2003, containing approximately 1200 photographs of artist's atelier: tubes of paint, little bowls, and jars for mixing colors. All of such compositions are subordinated to one rule of multiplied frame, although each of such individual units is unrepeatable.'

TOMASZ CIECIERSKI



Praca Tomasza Ciecierskiego z 2003 roku z oddali wygląda jak barwna mozaika z kółkami o różnych kolorach. Natomiast oglądana z bliska pozwala odkryć, że kółka to nic innego jak zlew z pracowni artysty wypełniony wodą zabarwioną farbą po myciu pędzli. 18 bardzo podobnych kadrów wielkości pocztówki, które różnicuje kolor wody i światło zastane przy fotografowaniu. Zestawione ze sobą, naklejone na deskę, wychodzą poza fotografię, która jest tu medium artystycznym wykorzystanym, aby po raz kolejny stworzyć obraz, opowiedzieć o procesie artystycznej kreacji.

„W 2002 roku Ciecierski pokazał dzieło skonstruowane z fotografii, dokumentujących długotrwały proces cyklicznych zabiegów porządkowych w pracowni – mycia pędzli po malowaniu. W inny formalnie sposób wrócił do wątków autotematycznych i refleksji meta-artystycznej. To dzieło było wynikiem dwuletniej, systematycznej rejestracji. Po zakończeniu malowania artysta mył narzędzia i fotografował zlew wypełniony tym, co pozostało z pracy nad obrazem. 'Po skończonej pracy – wyzna – myłem pędzle i wylewałem do zlewu. Wszystko spływało do szamba i tam gdzieś może powstawał obraz? Chciałem zatrzymać te kolory, więc postanowiłem to sfotografować'. Właśnie ten bezpośredni związek z tradycyjnym procederem malowania czyni z pracy Ciecierskiego dzieło niezwykle. Z pozoru daje się ono interpretować jako swobodny powrót do metod, kiedyś intensywnie eksploatowanych przez konceptualizm. A w rzeczywistości jest znacznie bardziej złożone, niejednoznaczne. Mimo pozoru automatyzmu zapisu, jest w gruncie rzeczy niezwykle poetyckie. Pełne czasu obrazów, których nie zobaczymy, ale bez których by nie powstało” (Waldemar Braniewski, Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory, Exit nr 2 [90] 2012).

Łukasz Gorczyca w recenzji wystawy „Obrazy niesfotografowane” napisał: „To swego rodzaju mistrzostwo – nawet używając fotografii Ciecierski tak naprawdę opowiada wyłącznie o malarstwie, o farbách, o zestawieniach kolorów, dzieł i nazwisk malarzy”. A dalej dodaje: „To może nawet swoiste zaskoczenie, że Ciecierski wciąż jeszcze maluje prawdziwe obrazy, bo przecież patrząc na jego fotograficzne kompozycje można odnieść wrażenie, że bardziej interesuje go obraz jako rekwizyt, zjawisko tyleż wizualne co socjologiczne, wytwór pracy malarza, zbiór pociągnięć pędzla i kolejnych warstw farby niż dzieło samo w sobie” (Łukasz Gorczyca, Malarski pasjans, recenzja wystawy: Tomasz Ciecierski „Obrazy niesfotografowane”, Galeria Le Guern, Warszawa 2005).

To co najważniejsze jednak, to fakt, że Tomasz Ciecierski używa fotografii bardzo świadomie, poczynawszy od formatu, którym się posługuje. „Format tych małych obrazków jest standardowy - wymyślono go dwieście lat temu. To pocztówka (gotowe blejtramy tego typu można kupić w sklepie). Zawsze znajdzie się ktoś, kto powie, że moje obrazy to multiplikacja. Ale to jest multiplikacja myśli, a nie pejzaży, bo każdy jest inny” – tak wyjaśniał w rozmowie z Katarzyną Ferworm-Horawą i Dorotą Szaroszyk. (Tomasz Ciecierski, Pejzaż jest tylko pretekstem, Dobrze wewnątrz)

„Ciecierski, jak wielu malarzy, pracuje cyklami, które u niego wyznaczają obszary szczególnego natężenia intelektualnego. Koncentracji na problemie i użytych środkach artystycznych. Dzieło Ciecierskiego ma charakter nomadyczny. Trudno w nim wyznaczyć jakieś czasowe osie. To raczej skupiska problemów, w obrębie których artysta się porusza, przemieszcza, wędruje. Jak po swojej pracowni, sięgając czasem po dawny rysunek, fotografię, odnajdując je w nowym „zobaczeniu”. Ciecierski w przestrzeni sztuki postępuje jak koczownik, często zmieniając miejsca, powraca, szuka i tropi. Odnajduje i gubi ślady. Czeka. Nieraz długo i cierpliwie, jakby żył w innym wymiarze czasu (Waldemar Braniewski, Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory, Exit nr 2 [90] 2012).

Tomasz Ciecierski's work of 2003 appears from afar to be a colorful mosaic with circles of different colors. But when viewed up close, it reveals that the circles are nothing other than the sink in the artist's workshop, filled with water colored by paint washed from brushes. 18 very similar frames the size of a postcard, differentiated by the color of the water and the light when the photograph was taken. When juxtaposed with one another, glued to a board, they exceed the boundaries of a photograph, which here is an artistic medium used to create once again an image and to tell the story of the process of artistic creation.

“In 2002, Ciecierski displayed a work made up of photographs documenting the long process of periodical cleaning activities at the workshop – cleaning of brushes after painting. He returned to autothematic subjects and meta-artistic reflections in a way that was formally different. This work was the result of systematic registration over two years. After finishing painting, the artist washed his tools and photographed the sink filled with what remained of work on the painting. 'After my work was done,' he would confide, 'I washed the brushes and poured the water into the sink. Everything drained into the septic tank, and maybe a painting was created somewhere in there? I wanted to keep these colors, so I decided to photograph it'. It is just this direct relationship with the traditional procedure of painting that makes Ciecierski's work extraordinary. It seemingly bears the interpretation of a smooth return to methods once intensively exploited by the conceptualism. But in reality, it is significantly more complex and ambiguous. Despite the appearance of automatic record, it is very poetic at its core. Full of the time spent on paintings that we will never see but without which it would not have come into existence” (Waldemar Braniewski, Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory, Exit no. 2 [90] 2012).

In his review of the “Obrazy niesfotografowane” [Unphotographed images] exhibition, Łukasz Gorczyca wrote: “It is a specific type of mastery – even using photographs, Ciecierski is actually talking solely about painting, about paints, about juxtapositions of colors, works and painters' surnames”. He later adds: “It is maybe even a kind of surprise that Ciecierski is still painting real paintings, because when one looks at his photographic compositions, one can get the feeling that the painting interests him more as a prop, a phenomenon as visual as it is sociological, the product of the painter's work, a set of brush strokes and successive layers of paint, than as a work in and of itself.” (Łukasz Gorczyca, Malarski pasjans, review of exhibition: Tomasz Ciecierski 'Obrazy niesfotografowane', Galeria Le Guern, Warsaw 2005). What is most important, however, is the fact that Tomasz Ciecierski uses photographs very consciously, starting from the format that he uses. “The format of these small images is standard - it was invented two hundred years ago. It is a postcard (ready painting supports of this type can be bought at the store). There can always be someone say that my paintings are multiplication. But they are multiplication of thoughts, not landscapes, because every one is different” – Ciecierski explained in a conversation with Katarzyna Ferworm-Horawa and Dorota Szaroszyk (Tomasz Ciecierski, Pejzaż jest tylko pretekstem, Dobrze wewnątrz).

“Ciecierski, like many painters, works in cycles that determine areas of special intellectual effort. Concentration on the problem and the artistic means applied. Ciecierski's work has a nomadic character. It is difficult to define any temporal axes in it. It is rather an agglomeration of problems within which the artist moves, travels, roams. As in his workshop, when he sometimes reaches for an old drawing or photograph and discovers it in a new “seeing”. In the space of art, Ciecierski acts like a poacher, often changing locations, returning, searching and tracking. He finds and loses tracks. He waits. Sometimes for a long time and patiently, as if he lived in another dimension of time (Waldemar Braniewski, Tomasz Ciecierski. Zatrzymać te kolory, Exit no. 2 [90] 2012).



128

ZBIGNIEW DŁUBAK (1921 - 2005)

Przypominam samotność cieśniny, 1948 r. | I remind a loneliness of a strait, 1948

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 23,6 x 15,5 cm

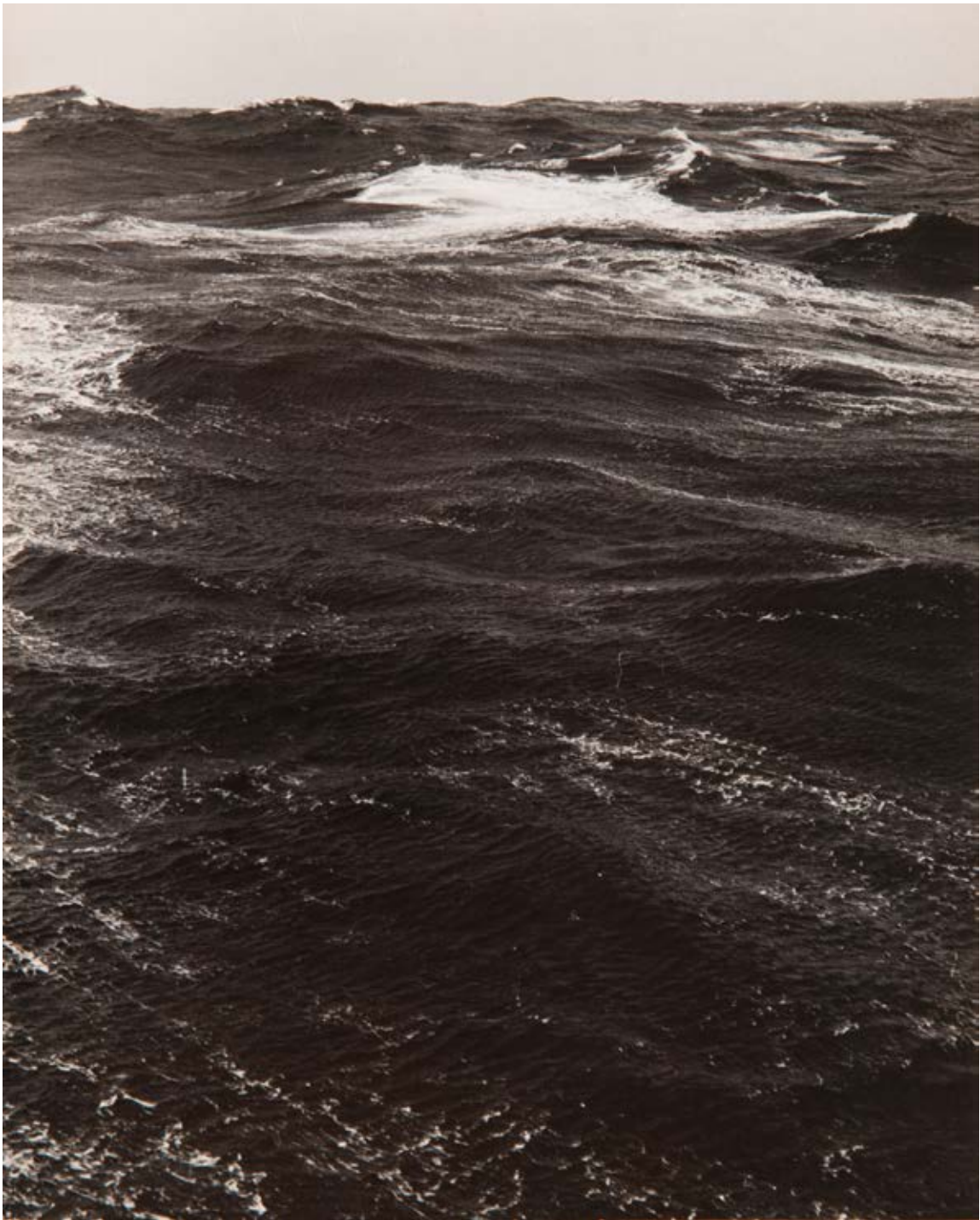
na odwrociu opisany: 'Zbigniew Dłubak | il. do poematu P.Nerudy
| "Serce Magellana" | - "Przypominam samotność | cieśniny" | 1948'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 23.6 x 15.5 cm

described on the reverse: 'Zbigniew Dłubak | il. do poematu P.Nerudy | "Serce Magellana"
| - "Przypominam samotność | cieśniny" | 1948'

cena wywoławcza: 7 000 PLN †

estymacja: 10 000 - 18 000



129

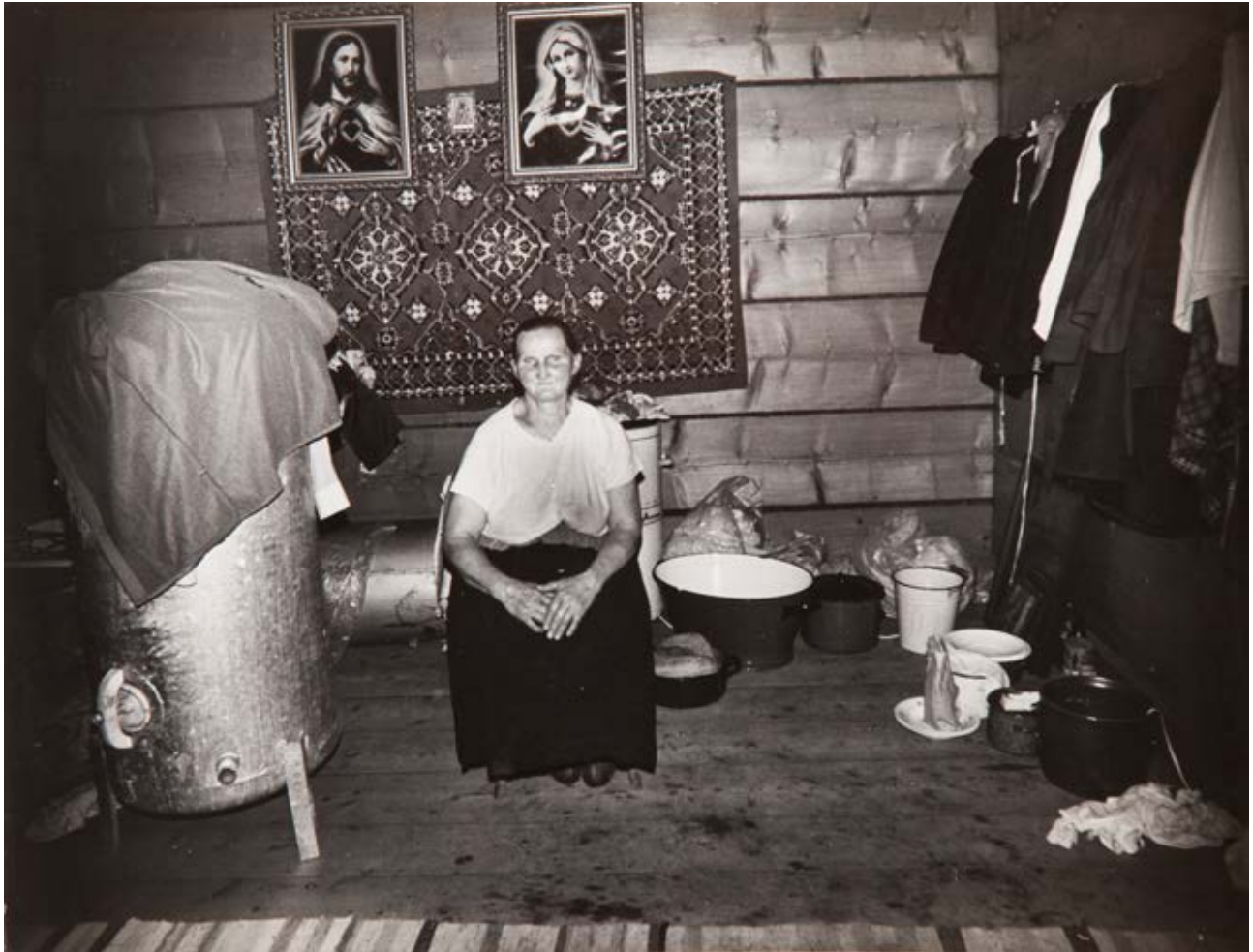
ZBIGNIEW DŁUBAK (1921 - 2005)

Ocean | Ocean

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 20 x 16,8 cm
na odwrociu opisany: 'Z. Dłubak OCEAN'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 20 x 16.8 cm
described on the reverse: 'Z. Dłubak OCEAN'

cena wywoławcza: 1 200 PLN †
estymacja: 2 000 - 4 000



130

ZOFIA RYDET (1911 - 1997)

Fotografia z cyklu "Zapis socjologiczny", 1979/1980 r. | From the series 'Sociological record', 1979/1980

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 18 x 24 cm
opisany na odwrociu: "ZAPIS SOCJOLOGICZNY ANNO 1979-1980 | SZAFLARY"
i pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 18 x 24 cm
described on the reverse: "ZAPIS SOCJOLOGICZNY ANNO 1979-1980 | SZAFLARY"
and author's stamp

cena wywoławcza: 4 000 PLN †
estymacja: 5 000 - 7 000



131

ZOFIA RYDET (1911 - 1997)

Fotografia z cyklu "Zapis socjologiczny", 1979/1980 r. | From the series 'Sociological record', 1979/1980

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 18 x 24 cm
opisany na odwrociu: "ZAPIS SOCJOLOGICZNY | ANNO 1979-1980 |
KLIKUSZOWA - PODHALE" i stempel autorki

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 18 x 24 cm
described on the reverse: "ZAPIS SOCJOLOGICZNY | ANNO 1979-1980 |
KLIKUSZOWA - PODHALE" and author's stamp

cena wywoławcza: 4 000 PLN †

estymacja: 5 000 - 7 000



132

ŁÓDŹ KALISKA (data utworzenia/established in: 1979)

Zarządzanie (Underground), 2006 r. | Management (Underground), 2006

wydruk/papier; ed. 2/6, 140 x 200 cm

na odwrociu stempel: 'ŁÓDŹ KALISKA | KATALOG KEHLA |
NR 0329301 106 | DATA WSPISU 30.11.2006...'

ed. 2/6

C-Print on photographic paper; 140 x 200 cm

stamp on the reverse: 'ŁÓDŹ KALISKA | KATALOG KEHLA |
NR 0329301 106 | DATA WSPISU 30.11.2006...'

ed. 2/6

cena wywoławcza: 10 000 PLN †

estymacja: 15 000 - 25 000



„Takie małe prowokacje, w dodatku o charakterze artystycznym – no, czasami może lekko chuligańskim, ale tylko czasami – są pożyteczne, kiedy trzeba mocno uderzyć w jakiś stary, wyczerpany twórczo układ, który na siłę utrzymuje pozycję i wpływy, już dawno należące się nowym, ciekawszym artystom”.

ANDRZEJ ŚWIETLIK

'Such small provocations which are additionally artistic – well, sometimes even a bit rowdy – come handy when one needs to strike some old, exhausted arrangement, forcefully maintaining position and influence belonging to new, more interesting artists.'

ANDRZEJ ŚWIETLIK



133

ŁÓDŹ KALISKA (data utworzenia/established in: 1979)

Bez tytułu | *Untitled*

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 12,7 x 17,7 cm
sygnowany p.d.: 'A.K.' i na odwrociu sygnowany: 'Marek Janiak'

gelatin silver print on photographic paper; 12.7 x 17.7 cm
signed lower right: 'A.K.' and on the reverse: 'Marek Janiak'

cena wywoławcza: 1 300 PLN †
estymacja: 2 000 - 4 000



Zdzisław Sosnowski "Goalkeeper" 1975

134

ZDZISŁAW SOSNOWSKI (ur./b. 1947)

Goalkeeper, 1975 r. | Goalkeeper, 1975

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 36 x 22 cm
sygnowany p.d.: 'Zdzisław Sosnowski "Goalkeeper" 1975'

gelatin silver print on photographic paper, 36 x 22 cm
signed lower right: 'Zdzisław Sosnowski "Goalkeeper" 1975'

cena wywoławcza: 4 500 PLN [†]
estymacja: 6 000 - 8 000



135

GRUPA KWIEKULIK (1971 - 1987)

Bez tytułu, 1979 r. | *Untitled*, 1979

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 15,5 x 18,7 cm
sygnowany p.d.: '1979 | Kwiek | Kulik' oraz stempel 'KwieKulik'

gelatin silver print on photographic paper, 15.5 x 18.7 cm
signed lower right: '1979 | Kwiek | Kulik' and a stamp: 'KwieKulik'

cena wywoławcza: 4 000 PLN †

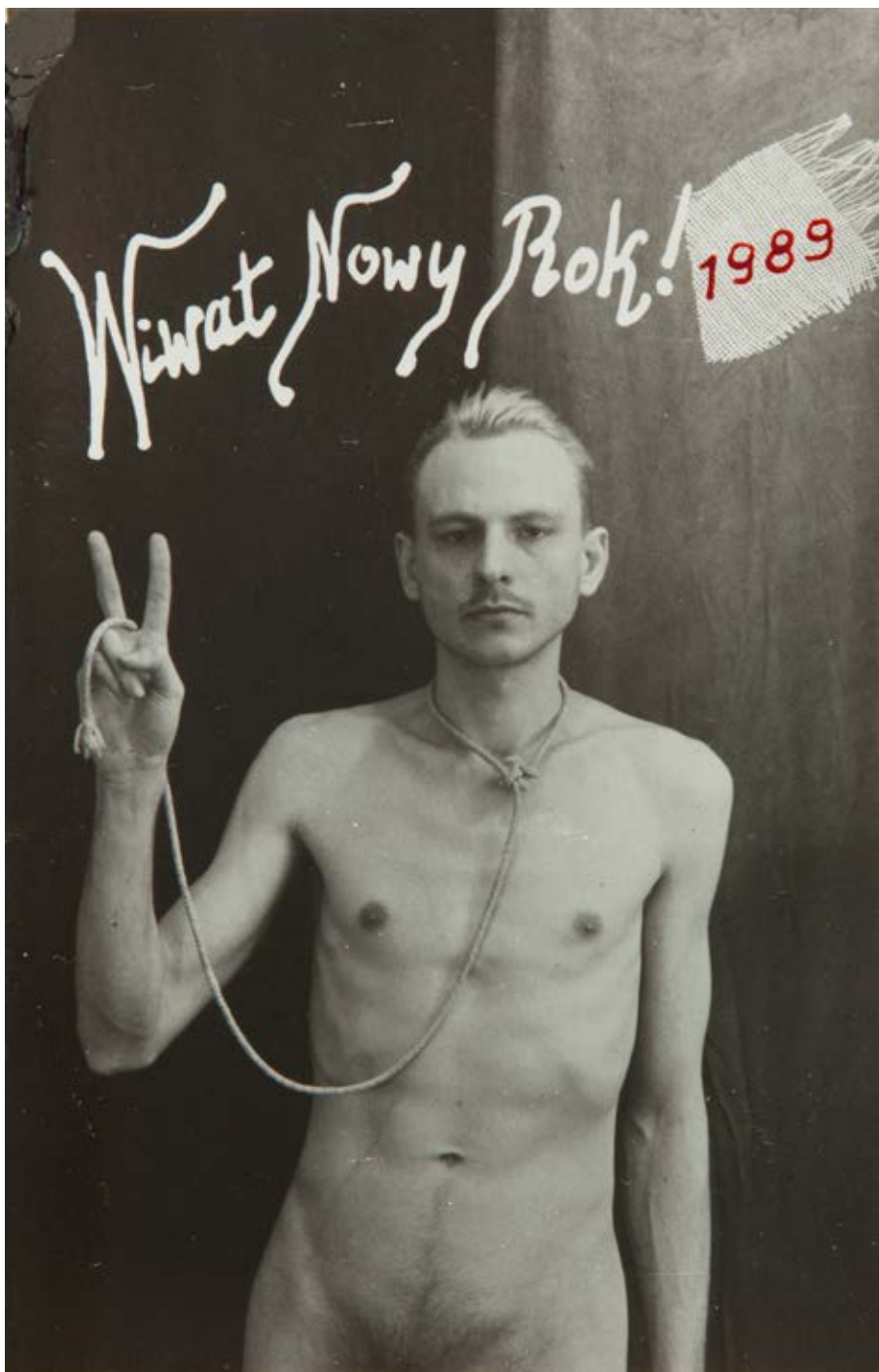
estymacja: 6 000 - 9 000

„Ale dlaczego myśmy to w ogóle robili, dlaczego tak postępowaliśmy? Chcieliśmy się ustawić w kontrze do całej kultury oficjalnej, jaka istniała w Polsce w latach 70. (...), która była nie do przyjęcia”.

TOMASZ KWIEK

'But why would we be doing that, why would we act like that? We wanted to position ourselves against the entire official culture that existed in Poland during the 70's (...), which was unacceptable.'

TOMASZ KWIEK



136

ZOFIA KULIK (ur./b. 1947)

Wiwat Nowy Rok, 1988 r. | Viva New Year, 1988

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 14 x 9 cm
na odwrociu trzy pieczęci autorskie i opisany: 'Pozdrawiamy | Kwiek i Kulik'

gelatin silver print on photographic paper, 14 x 9 cm
three author's stamps on the reverse and described:
'Pozdrawiamy | Kwiek i Kulik'

cena wywoławcza: 2 000 PLN [†]
estymacja: 3 000 - 4 000

137

ZBIGNIEW LIBERA (ur./b. 1959)

Film bez tytułu, stopklatki z filmu, 1985/1986 r. | Untitled movie, 1985/1986

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy,

ed. 25/26, 30 x 39 cm (arkusz)

sześć fotografii naklejonych na papier; z lewej strony pieczęć autorska
i opisany: '25/26 Film bez tytułu zniszczony'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper;

ed. 25/26, 30 x 39 cm (sheet)

four photographs applied on paper; author's stamp on the left side
and described: '25/26 Film bez tytułu zniszczony'

cena wywoławcza: 15 000 PLN ↑

estymacja: 20 000 - 28 000

„Dysponując sprzętem wideo instalowałem często closed circuit – transmisję na żywo z kamery na ekran telewizora – co służyło też dzieciom do zabawy. 'Hermafrodyta' była rejestracją jednego z takich spontanicznych zachowań – niezwykle, dziecięcego tańca do muzyki Niny Hagen”.

ZBIGNIEW LIBERA

'Having video equipment, I had been often installing a closed circuit – live stream on TV screen. It was used by children to play. 'Hermaphrodite' was the registration of one of such spontaneous acts – unusual children's dance to the music of Nina Hagen.'

ZBIGNIEW LIBERA

21309 87/28 1414 802 74766 24120049



38

39



28

29



46

47





138

ZBIGNIEW LIBERA (ur./b. 1959)

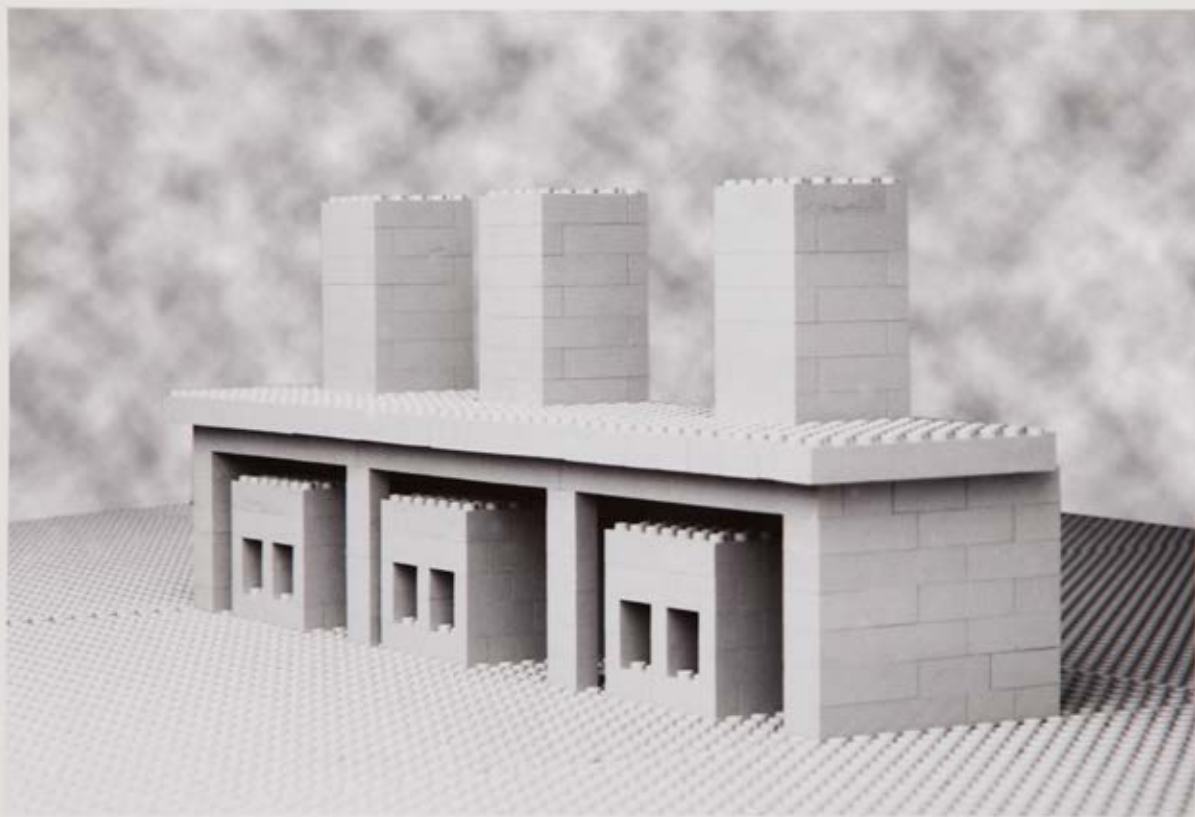
Zestaw 3 fotografii - Album des KZL LEGO, 2005 r. |

Set of the 3 photographs - Album des KZL LEGO, 2005

C-Print/papier fotograficzny, ed. 9/10, 30 x 20,5 cm, 20 x 30 cm (x2)
sygnowany i opisany na odwrocie: 'Z. LIBERA | Album des KZL LEGO
9/10 | edycja 9/10'

C-Print on photographic paper, ed. 9/10, 30 x 20,5 cm, 20 x 30 cm (x2)
signed and described on the reverse: 'Z. LIBERA | Album des KZL
LEGO 9/10 | edycja 9/10'

cena wywoławcza: 6 000 PLN [†]
estymacja: 10 000 - 15 000





139

BRONISŁAW SCHLABS (ur./b. 1920)

Fotogram | Photogram

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 30 x 39,5 cm

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 30 x 39.5 cm

cena wywoławcza: 3 500 PLN [†]

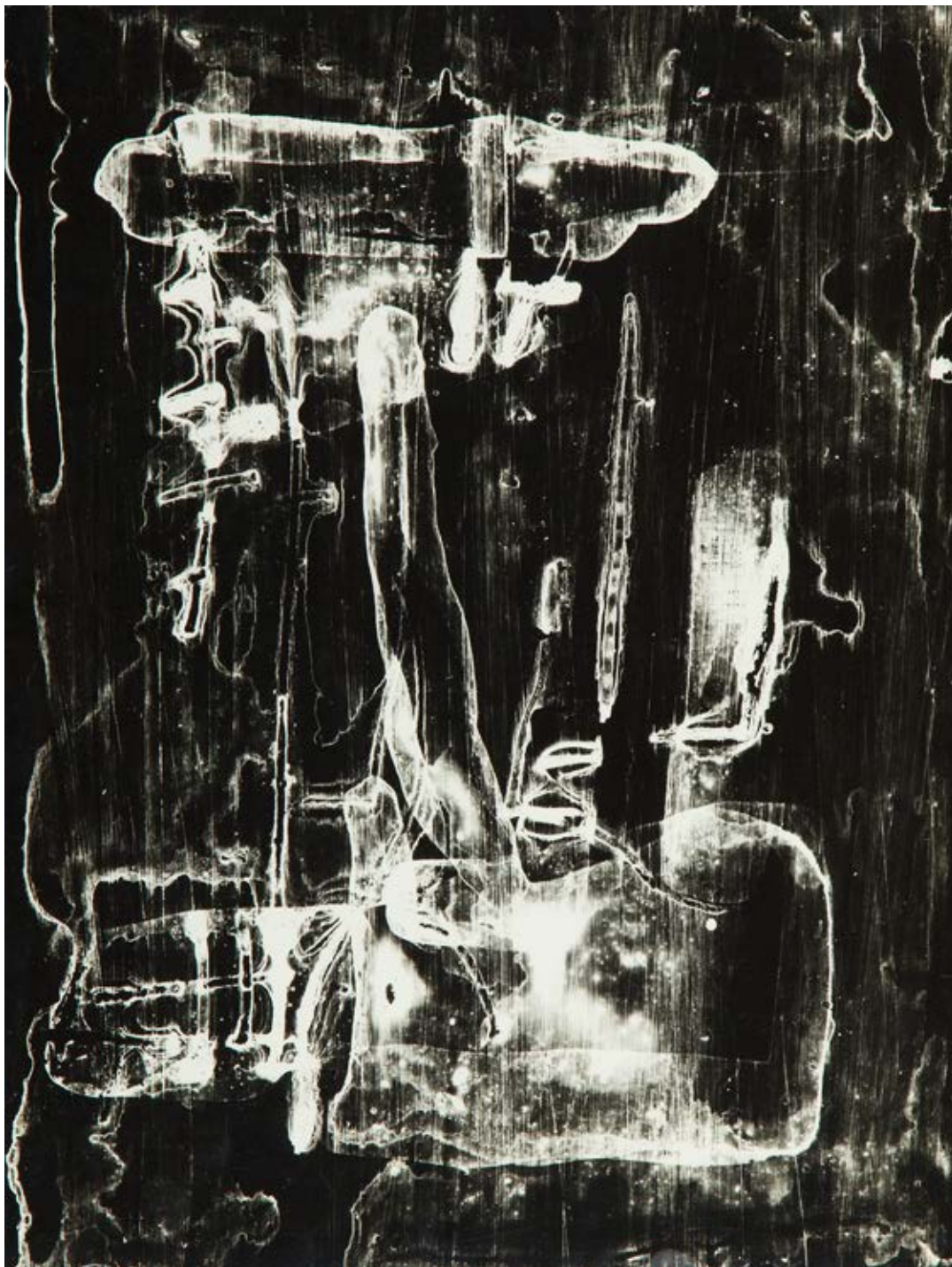
estymacja: 4 800 - 6 000

„Wystrzegaj się fotograficzności. To największe niebezpieczeństwo fotografii artystycznej. Otaczające nas przedmioty powinny być materiałem, z którego dopiero coś budujemy”.

BRONISŁAW SCHLABS W LIŚCIE DO JERZEGO LEWCZYŃSKIEGO, 1958

'Refrain from what is photogenic. It is the biggest danger of artistic photography. We are surrounded by objects that should be material to create something else.'

BRONISŁAW SCHLABS IN A LETTER TO JERZY LEWCZYŃSKI, 1958



I 40

BRONISŁAW SCHLABS (ur./b. 1920)

Fotogram 41/60, 1960 r. | Photogram 96/60, 1960

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier fotograficzny, papier barytowy, 40 x 30 cm
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on photographic paper; Baryta paper; 40 x 30 cm
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 3 500 PLN [†]
estymacja: 4 800 - 6 000

141

ZYGMUNT RYTKA (ur./b. 1947)

Fotografia: Ciągłość nieskończoności, 1984 r. | Photography: Infinity continuum, 1984

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 30,5 x 41,5 cm
sygnowany i opisany długopisem na odwrociu: 'RYTKA ZYGMUNT | CIĄGŁOŚĆ
NIESKOŃCZONOŚCI | CONTINUAL INFINITY | 1984',
pod nim długopisem sygn.: 'Z. Rytko', obok tuszem, odcisk linii papilarnych.

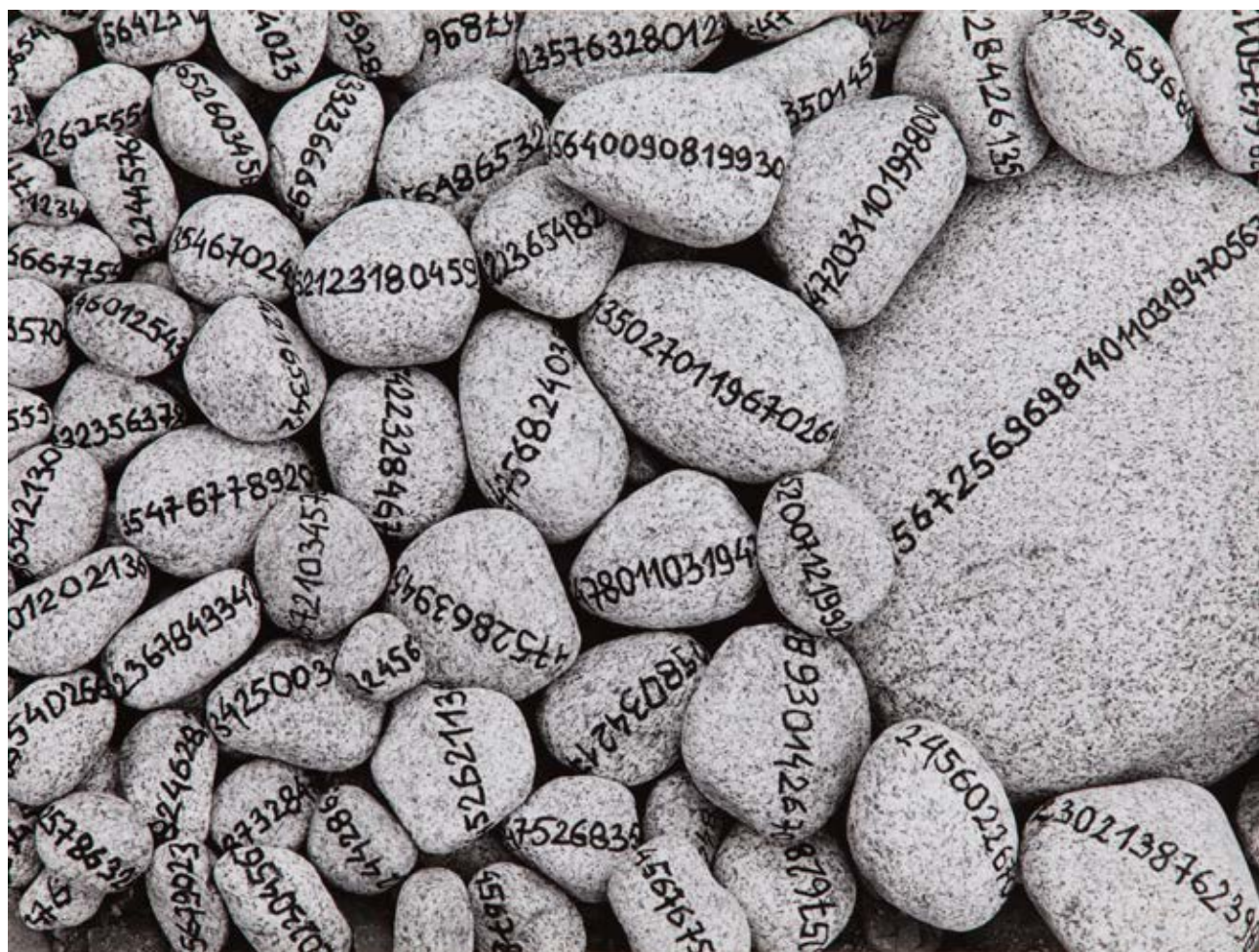
gelatin silver print on photographic paper, 30.5 x 41.5 cm
signed and described in pen on the reverse: 'RYTKA ZYGMUNT | CIAGLOSC
NIESKONCZONOSCI | CONTINUAL INFINITY | 1984',
signed below: 'Z. Rytko' and next to it fingerprints in ink

cena wywoławcza: 2 000 PLN ↑

estymacja: 4 000 - 6 000

W latach 80. Rytko zrealizował jedną z najbardziej rozpoznawalnych w swojej twórczości serię prac – Ciągłość nieskończoności (1983). Usiłował ukazać mierzenie się, a nawet próbę panowania nad naturą, której – jak się jednak okazuje – nie można, mimo licznych dążeń, ujarzmić czy podporządkować. Prezentowana praca powstała w tym samym czasie i w luźny sposób nawiązuje do wspomnianego cyklu. Ukazuje chwilowość formy, ale i gestu, który ją stwarza.

In the 1980s, Rytko created one of his most distinctive portfolios entitled Continual Infinity (1983). It is an attempt to illustrate human efforts to match or even control nature, which are, however, doomed to failure because, apparently, nature cannot be tamed or subdued. This work was created during the same period and can be treated as a reference to the Continual Infinity series, showing the transience of form, but also of the gesture that creates it.





142

ZYGMUNT RYTKA (ur./b. 1947)

*Zestaw 3 fotografii: Przedziały czasowe - 1/1000 sec, 1971 r. | Set of the 3 photographs:
Time ranges - 1/1000 sec, 1971*

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 40,5 x 30,5 cm, 41 x 30,5 cm (x2)
sygnowany i opisany długopisem na odwrociu: 'RYTKA ZYGMUNT | PRZEDZIAŁY
CZASOWE - 1/1000 sec | TIME UNITS - 1/1000 sec | .1971',
poniżej długopisem sygnatura: 'Z. Rytko', obok tuszem, odcisk linii papilarnych

gelatin silver print on photographic paper, 40.5 x 30.5 cm, 41 x 30.5 cm (x2)
signed and described in pen on the reverse: 'RYTKA ZYGMUNT | PRZEDZIAŁY
CZASOWE - 1/1000 sec | TIME UNITS - 1/1000 sec | .1971',
signature below: 'Z. Rytko' and next to it fingerprints in ink

cena wywoławcza: 6 000 PLN [†]
estymacja: 12 000 - 18 000



Zygmunt Rytko jest artystą samoukiem, fotografem, artystą video, tworzy także, instalacje. Od lat 70. związany jest z neo-awangardą nie tylko jako artysta, ale także osoba dokumentująca wydarzenia artystyczne. Pierwsza wystawa Rytki odbyła się w Remoncie w 1974. Od 1975 do 1977 współpracował z Galerią Współczesną. W latach 1974-2000 artysta tworzył Prywatną kolekcję, dokumentującą życie i twórczość artystów-przyjaciół. Przez wiele lat „współpracował z rzeką Białką” – Zakładając, że kamienie trwają wiecznie, symbolizują wieczność przyrody, wprawiał je w ruch, stawiając pod znakiem zapytania ich statyczną naturę. Od wielu lat jest ciężko chory, co znacznie ogranicza możliwości realizacji zamierzeń artysty.

Zygmunt Rytko is a self-taught photographer, video and installation artist. From 1970s he has been associated with neo-avant-garde as an artist, also documenting artistic events. In 1974 he had his first show at the Remont Gallery, in 1975-77 he was associated with the Współczesna Gallery. In 1974-2000 Rytko realized his Private Collection, documenting the life and work of his artist friends. For many years he realized his works 'in cooperation with the Bialka river'. Asserting that the stones last forever and symbolise the eternity of nature, he set them in motion – questioning their static character. He has suffered from a serious illness for a number of years, which has limited his artistic activity.



143

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur./b. 1939)

Małżeństwo | Marriage

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 54 x 67,5 cm

sygnowany i datowany na odwroci: 'Józef Robakowski | "Małżeństwo" | Grupa Zero-61'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 54 x 67.5 cm

signed and dated on the reverse: 'Jozef Robakowski | "Malzenstwo" | Grupa Zero-61'

cena wywoławcza: 2 500 PLN †

estymacja: 8 000 - 12 000



144

JÓZEF ROBAKOWSKI (ur./b. 1939)

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1980-87 r. | From the series "Energetic angles", 1980-87

fotografia, sitodruk/plótno, 74 x 74 cm

opisany, datowany i sygnowany na odwrociu: 'z cyklu "Kąty energetyczne"
1980-87 | J. Robakowski'

photography, screen printing on canvas, 74 x 74 cm

described, dated and signed on the reverse: 'z cyklu "Kąty energetyczne"
1980-87 | J. Robakowski'

cena wywoławcza: 6 000 PLN †

estymacja: 12 000 - 25 000

145

IRENEUSZ PIERZGALSKI (ur./b. 1929)

Ustka, 1970 r. | Ustka, 1970

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy naklejony na płytę pilśniową, 122 x 44 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'IRENEUSZ PIERZGALSKI | 122 x 44 | USTKA | 1970
na odwrociu nalepka Muzeum Sztuki w Łodzi

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper applied on board, 122 x 44 cm
signed and described on the reverse: 'IRENEUSZ PIERZGALSKI | 122 x 44 | USTKA | 1970' on the reverse of the frame label from the Art Museum in Lodz

cena wywoławcza: 10 000 PLN †

estymacja: 13 000 - 18 000

WYSTAWIANY:

- Painters from Łódź (Poland), Teesside Museums-Middlesbrough, 1971

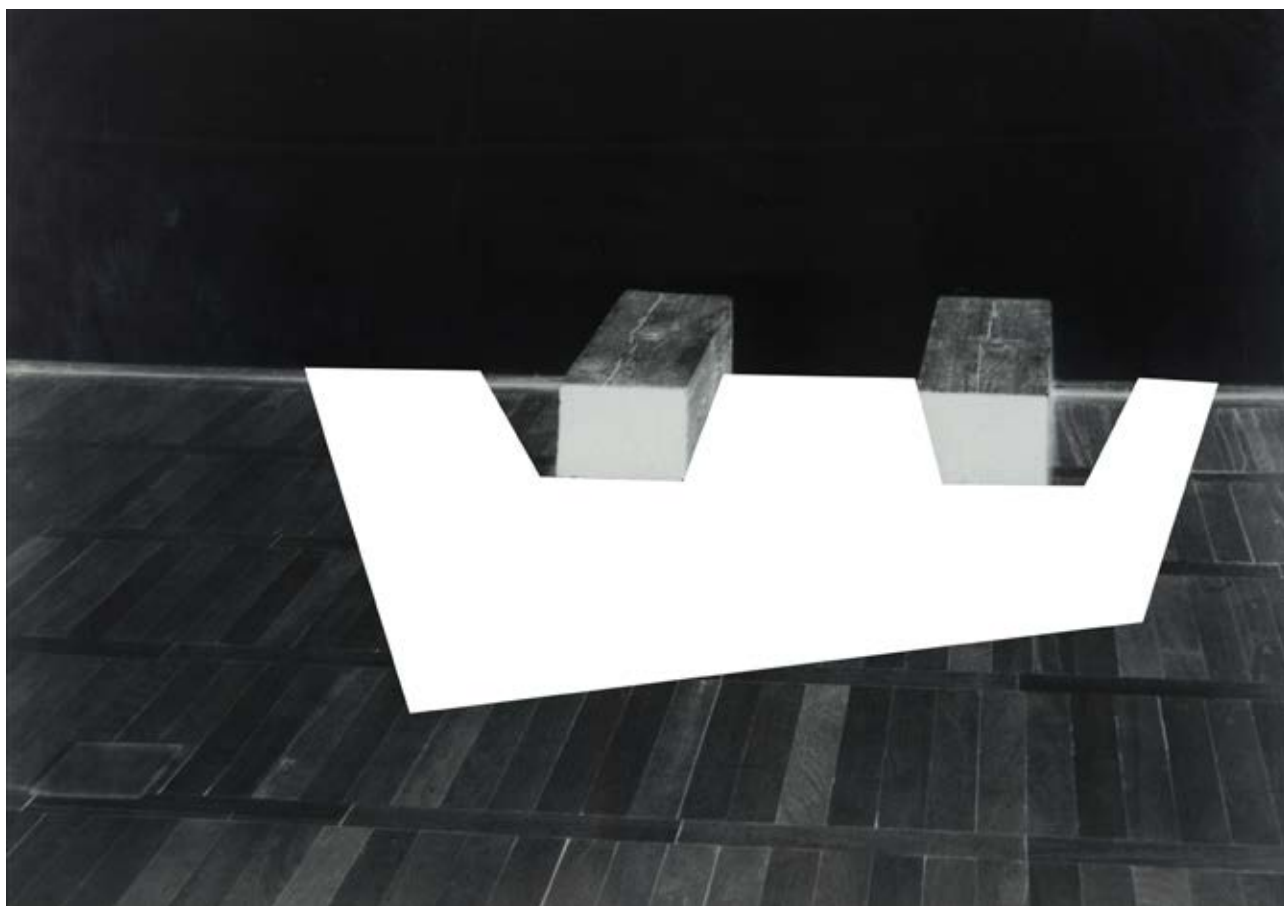
Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1950-55. W latach 1955-76 wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Od 1976 roku był docentem w Łódzkiej PWSSP (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi), prowadząc Pracownię Fotografii na Wydziale Grafiki. Od 1990 roku – profesor sztuk plastycznych, od 2003 roku na emeryturze. Większość znanych prac fotograficznych Pierzgałskiego składa się z serii zestawionych ze sobą kadrów. Przez takie działanie tworzył on za każdym razem swego rodzaju studium – osoby, kompozycji, itd.

EXHIBITED:

- Painters from Lodz (Poland), Teesside Museums-Middlesbrough, 1971

He graduated from the Academy of Fine Arts in Łódź in 1955. Between 1955 and 1976 he lectured at the Film, Television and Theatre School in Łódź. Since 1976 he taught as an associate professor at the Academy of Fine Arts in Łódź, heading the Department of Photography at the Faculty of Graphic Arts. He obtained the title of Professor of fine arts in 1990; professor emeritus since 2003. His work has focused on painting, graphic works and photography. Most of his known photographic works are series of several frames put together. By this the artist created peculiar studies of persons, compositions, etc. The work shown here is an example of such a scrutiny and examination of the central motif and shapes.





146

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

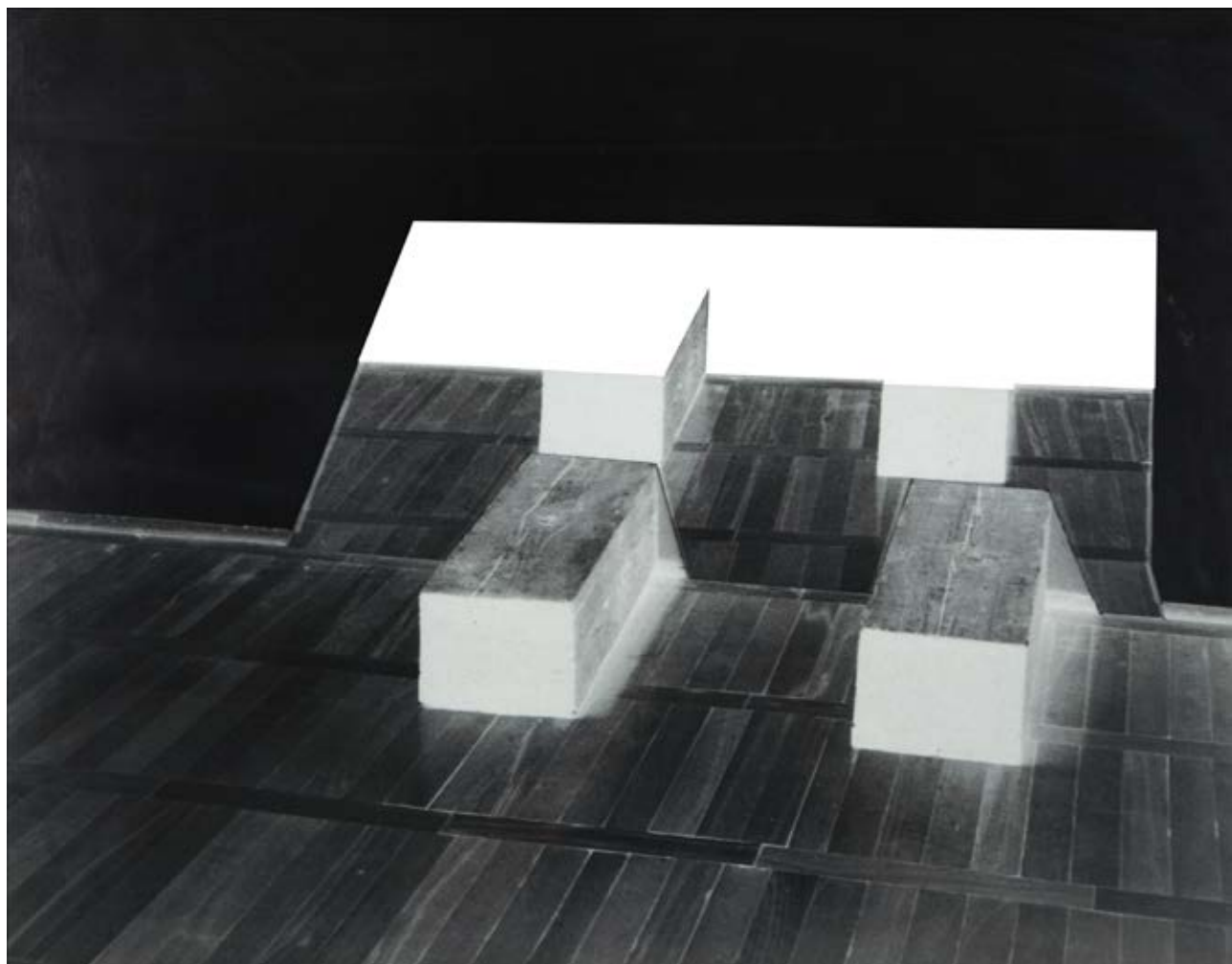
Reinstalacja ponad negatywem, 1993 r. | Reinstallation above negative, 1993

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, ed. 2/3, 49 x 70 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1993 | 2006 | 2/3 |
REINSTALACJA | PONAD NEGATYWEM'

gelatin silver print on photographic paper, ed. 2/3, 49 x 70 cm (without frame)
signed, dated and described on the reverse: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1993 | 2006 | 2/3 |
REINSTALACJA | PONAD NEGATYWEM'

cena wywoławcza: 5 000 PLN †

estymacja: 7 000 - 12 000



147

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Rzeczywistość kompletna - reinstalacja fotograficzna, 1993 r. | Reality complete - photography reinstallation, 1993

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, ed. 1/2, 54,5 × 69,5 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1993 | 2006 |
 1/2 | RZECZYWISTOŚĆ KOMPLETNA | reinstalacja fotograficzna 55,3 × 70 cm'

gelatin silver print on photographic paper; ed. 1/2, 54.5 × 69.5 cm
 signed and described on the reverse: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1993 | 2006 |
 1/2 | RZECZYWISTOŚĆ KOMPLETNA | reinstalacja fotograficzna 55.3 × 70 cm'

cena wywoławcza: 6 000 PLN †
 estymacja: 7 000 - 12 000



148

MAREK PIASECKI (1935 - 2011)

Bez tytułu | Untitled

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 39 x 29 cm
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print on photographic paper, 39 x 29 cm
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 2 200 PLN †
estymacja: 3 000 - 6 000



149

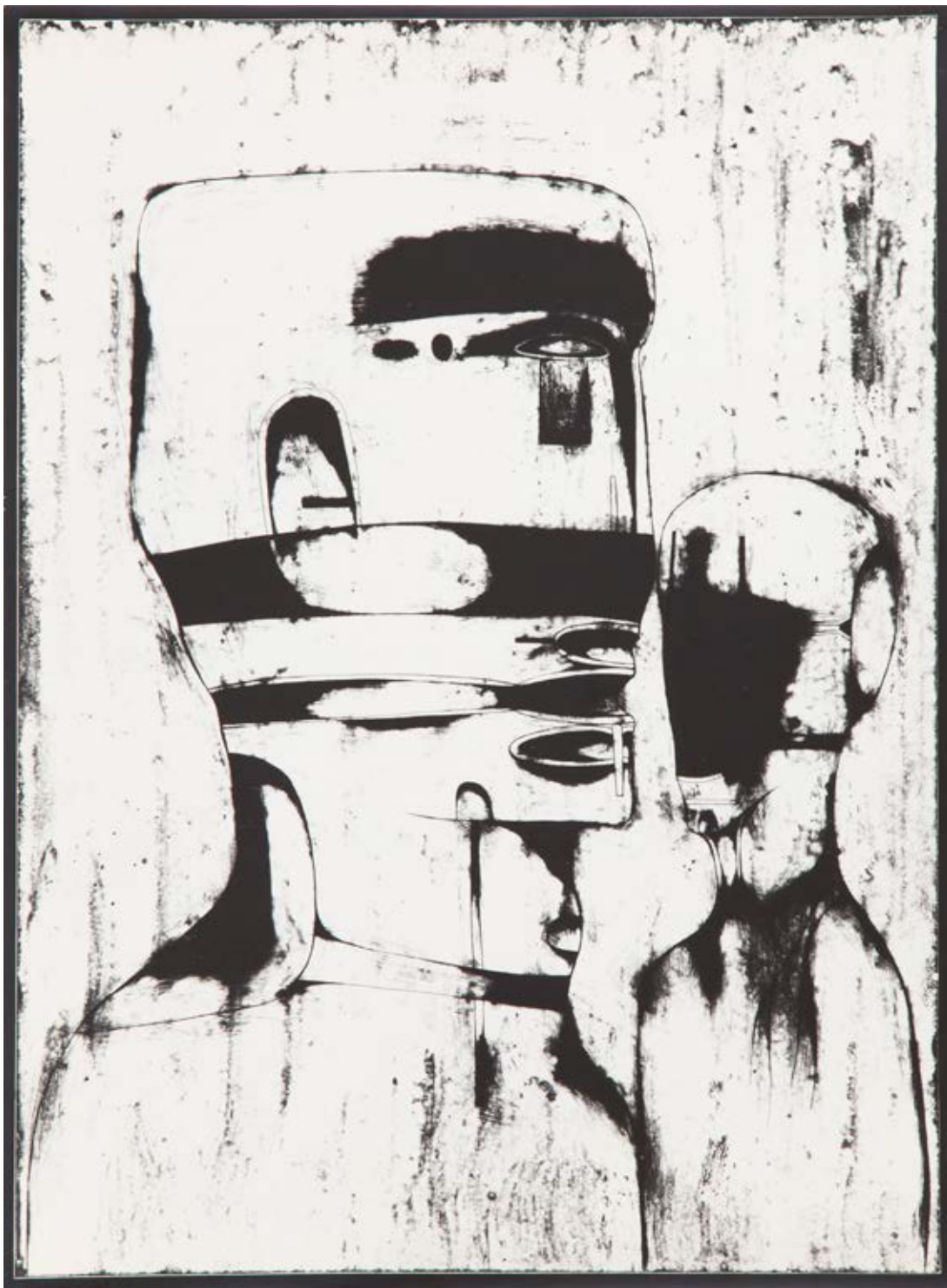
MAREK PIASECKI (1935 - 2011)

Bez tytułu | Untitled

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, autorska drewniana oprawa, 12 x 8 cm
sygnowany na odwroci: 'M.P.'

gelatin silver print on photographic paper, author's wooden frame, 12 x 8 cm
signed on the reverse: 'M.P.'

cena wywoławcza: 2 200 PLN [†]
estymacja: 3 000 - 5 000



I 50

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Dwie głowy | Two heads

heliografia, vintage print/papier barytowy, 40 x 30 cm

heliography, vintage print on Baryta paper, 40 x 30 cm

cena wywoławcza: I 200 PLN [†]
estymacja: 4 000 - 12 000



151
ZDZISŁAW BEKSIŃSKI (1929 - 2005)

Bez tytułu | Untitled

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 32 x 21 cm
sygnowany na odwrociu: 'ZB'
na odwrociu pieczęć autorska oraz pieczęci Polskiego Towarzystwa Fotograficznego,
Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego, FIAP i Salon d'Art Photographie

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 32 x 21 cm
signed on the reverse: 'ZB'
author's stamp on the reverse and a stamps from: Polskie Towarzystwo Fotograficzne,
Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne, FIAP and Salon d'Art Photographie

cena wywoławcza: 5 000 PLN †
estymacja: 8 000 - 15 000

KRZYSZTOF PRUSZKOWSKI (ur./b. 1943)

Rząd Premiera Mazowieckiego, 1989 r. | Prime minister Mazowiecki's government, 1989

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier fotograficzny,
37 x 25 cm (w świetle p.p.)
opisany i datowany u dołu: 'RZĄD PREMIERA MAZOWIECKIEGO
FOTOSYNTeza 89'
opisany na odwrociu: 'LE GOUVERNEMENT DE MAZOWIECKI'

gelatin silver print, vintage print on photographic paper; 37 x 25 cm (without frame)
described and dated at the bottom: 'RZAD PREMIERA MAZOWIECKIEGO
FOTOSYNTeza 89'
described on the reverse: 'LE GOUVERNEMENT DE MAZOWIECKI'

cena wywoławcza: 3 500 PLN [†]

estymacja: 7 000 - 9 000

Krzysztof Pruszkowski zajmuje się fotografią konceptualną. Porusza zagadnienia wielości przestrzeni i czasu. Doprowadził do doskonałości fotosyntezę, czyli technikę fotograficzną polegającą na wielokrotnej ekspozycji.

Wystawione fotografie pochodzą z wyjątkowego reportażu opublikowanego w 1990 roku przez prestiżowe szwajcarskie czasopismo kulturalne „DU”, w specjalnym numerze poświęconym Warszawie, zatytułowanym „Warschau. Der Anfang einer Geschichte” – „Warszawa. Początek Historii”.

Redaktor naczelny „Du”, Dieter Bachmann, który zobaczył dużą wystawę prac Krzysztofa Pruszkowskiego p.t. „Fotosynteza” w Muzeum Fotografii w Lozannie, złożył autorowi wyjątkowe zamówienie. Poprosił, aby Krzysztof Pruszkowski zrealizował specjalnie dla „Du” reportaż o Warszawie w fotosyntezie, w chwili zakończenia epoki komunizmu i rozpoczęcia procesu transformacji ustrojowej.

Fotosynteza to autorska metoda fotografii, nad którą Pruszkowski pracował od 1975 roku, polegająca na przeciwstawieniu się wszechobecnej w reportażu doktrynie „momentu decydującego” Henriego Cartier-Bressona i zaproponowaniu multiekspozycji w jednym kadrze w celu poszukiwania pełniejszego przekazania „esencji” zarejestrowanej sumy wielu podobnych wydarzeń czasowo-przestrzennych.

W rozmowie z Maciejem Stępińskim Krzysztof Pruszkowski tak wyjaśniał swoją metodę fotografowania: „Moje eksperymenty wielokrotnej ekspozycji rozpocząłem w 1975 roku. W odróżnieniu od klasycznej fotografii w 'monopozie' zacząłem pracować analogicznie do struktur stosowanych w muzyce. I tak powstały akordy: obrazy fotograficzne w 'bi-pozie', 'tri-pozie', 'quadrio-pozie' itd. Fotosynteza to nałożenie na siebie wielu sytuacji czasowo-przestrzennych, które w moim przekonaniu 'powinny się spotkać', i zarejestrowanie ich na jednym filmie. Technika ta wzbogaca treść obrazu fotograficznego, a jednocześnie wysubtelnia formę i daje jej wymiar enigmatyczny, w postaci 'aury', której fotografia, zdaniem specjalistów od estetyki, jest podobno pozbawiona.

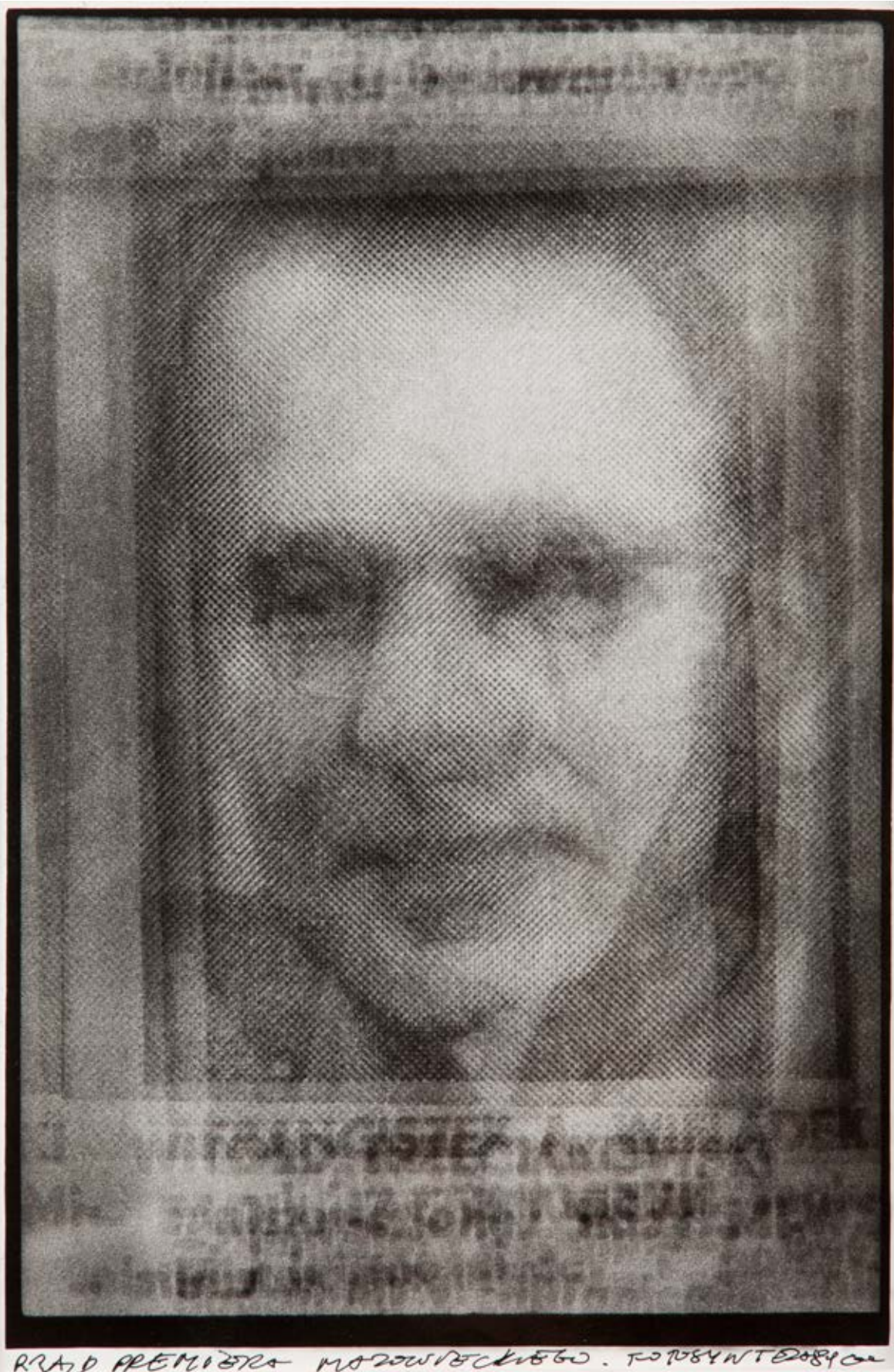
W odróżnieniu od fotografii w monopozie, która daje prosty obraz i pozornie przedstawiający w sposób niewątpliwy rzeczywistość, fotosynteza daje obraz skomplikowany, pełen wątpliwości, nie przedstawia rzeczywistości, ale jest z nią ściśle związana. Fotosynteza dała możliwość wzbogacenia, uzupełnienia obrazu, poprzez nawarstwienie, podobnie jak ma to miejsce w rysunku czy malarstwie” (Maciej Stępiński, Pracy raczej unikam. Rozmowa z Krzysztofem Pruszkowskim, Magazyn Szum, 05.03.2016).

Krzysztof Pruszkowski is concerned with conceptual photography. He touches upon subjects of the multitude of spaces and times. He has perfected photosynthesis, a photographic technique based on multiple exposure.

The photographs displayed here originate from an exceptional reportage published in 1990 by the prestigious Swiss cultural magazine 'DU', in a special edition dedicated to Warsaw, titled 'Warschau. Der Anfang einer Geschichte' – 'Warsaw. The Beginning of History'.

The editor-in-chief of 'Du', Dieter Bachmann, who saw the large exhibition of Krzysztof Pruszkowski's work titled 'Photosynthesis' at the Museum of Photography in Lausanne, placed a unique order with the author: He asked for Krzysztof Pruszkowski to make a reportage about Warsaw in photosynthesis exclusively for 'Du' at the time when the communist era ended and the process of transforming the system of government began. Photosynthesis is an original method in photography developed by Pruszkowski starting from 1975, based on opposition to Henri Cartier-Bresson's 'deciding moment' doctrine, which was ubiquitous in reportages, and the proposal of multi-exposure in a single frame in search of a more complete conveying of the 'essence' of the registered sum of many similar events in time and space.

In a conversation with Maciej Stępiński, Krzysztof Pruszkowski had the following explanation of his photographic method: 'I began my multiple exposure experiments in 1975. In contrast to classical photography in 'monopose', I began working analogously to the structures used in music. And so chords were created: photographic images in 'bi-pose', 'tri-pose', 'quadrio-pose' etc. Photosynthesis is the superposition of many temporospatial situations on one another, which I am convinced 'should meet', and their registration on a single film. This technique enriches the content of a photographic image and simultaneously refines the form and provides it with an enigmatic dimension, in the form of an 'aura' that is supposedly absent from photography in the opinion of experts on aesthetics. In contrast to photography in monopose, which yields a simple image and seemingly presents undoubtable reality, photosynthesis provides a complicated image, full of doubt, and it is strictly related to reality while not representing it at the same time. Photosynthesis provided the possibility of enriching, supplementing an image by layering, similarly to the process in drawing or painting' (Maciej Stępiński, Pracy raczej unikam. Conversation with Krzysztof Pruszkowski, Magazyn Szum, 05.03.2016).



RAID PREMIERA MOZOWIECKIEGO. FORSYNTERO



153

MIKOŁAJ SMOCZYŃSKI (ur./b. 1955)

Bez tytułu | Untitled

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 126,2 x 80,6 cm (arkusz)
sygnowany na odwrocie i pieczęć autorska

gelatin silver print on Baryta paper, 126.2 x 80.6 cm (sheet)
signed on the reverse and author's stamp

cena wywoławcza: 2 400 PLN [†]
estymacja: 5 000 - 8 000



154

MAREK GARDULSKI (ur./b. 1952)

Autoportret, 1984 r. | Self-portrait, 1984

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy,
29 x 23,5 cm (w świetle p.p.)

sygnowany p.d.: 'Gardulski'84', opisany l.d.: '2/10'

sygnowany na odwrociu ołówkiem: "SELF-PORTRAIT"

| PHOTOGRAPHED BY | MAREK GARDULSKI | KRAKÓW 1984'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper; 29 x 23.5 cm (without frame)

signed lower right: 'Gardulski'84', described lower left: '2/10'

signed in pencil on the reverse: "SELF-PORTRAIT"

| PHOTOGRAPHED BY | MAREK GARDULSKI | KRAKOW 1984'

cena wywoławcza: 2 000 PLN

estymacja: 4 000 - 6 000

LITERATURA:

- okładka - "Bild" nr 40 (4-5 88), Szwecja

LITERATURE:

- Cover of the magazine 'Bild' no 40 (4-5 88), Sweden



155

WŁODZIMIERZ HABEL (1942 - 1981)

Bez tytułu, 1976 r. | Untitled, 1976

guma dwuchromianowa/płyta pilśniowa, 35 x 50 cm

gum bichromate on board, 35 x 50 cm

cena wywoławcza: 1 200 PLN [†]
estymacja: 2 000 - 3 000



156

LESZEK DZIEDZIC (ur./b. 1931)

Ółtarz twarzy, Jerzy Beres, 1974 r. | An altar of a face, Jerzy Beres, 1974

odbitka żelatynowo-srebrna/papier barytowy, 16,7 x 22,7 cm

na odwrociu pieczęć autorska

Fotografia z Galerii Studio, Pałac Kultury i Nauki, 09.12.1974.

gelatin silver print on Baryta paper, 16.7 x 22.7 cm

author's stamp on the reverse

Photography from Studio gallery, Palace of Culture and Science, 09.12.1974.

cena wywoławcza: 2 400 PLN †

estymacja: 4 000 - 6 000



I 57

JERZY LEWCZYŃSKI (1924 - 2014)

Bez tytułu (Pokutę czyńcie pokutę) | Untitled (Shrift, do the shrift)

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 40 x 29,5 cm
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 40 x 29.5 cm
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: | 500 PLN †

estymacja: 2 500 - 4 000



I 58

JERZY LEWCZYŃSKI (1924 - 2014)

Bez tytułu, 1960 r. | Untitled, 1960

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 23,5 x 17 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1960 | JL'
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 23.5 x 17 cm
signed and dated on the reverse: '1960 | JL'
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: | 800 PLN †

estymacja: 2 500 - 4 000



159

JERZY LEWCZYŃSKI (1924 - 2014)

Głosowanie, 1952 r. | Vote, 1952

wydruk pigmentowy/papier; 38 x 28 cm
 sygnowana, datowana i opisana u dołu: "Głosowanie" J. Lewczyński 1952'
 na odwrociu sygnatura i pieczęć autorska

pigment print on archive mat paper; 38 x 28 cm
 signed, dated and described at the bottom: "Głosowanie" J. Lewczyński 1952'
 signature and author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 1 200 PLN †
 estymacja: 2 000 - 4 000



I 60

STEFAN WOJNECKI (ur./b. 1929)

Krzywa przepuszczalności filtru, 1963/2012 r. | A curve of the permeability of the filter, 1963/2012

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 39 x 30 cm (w świetle passe-partout)

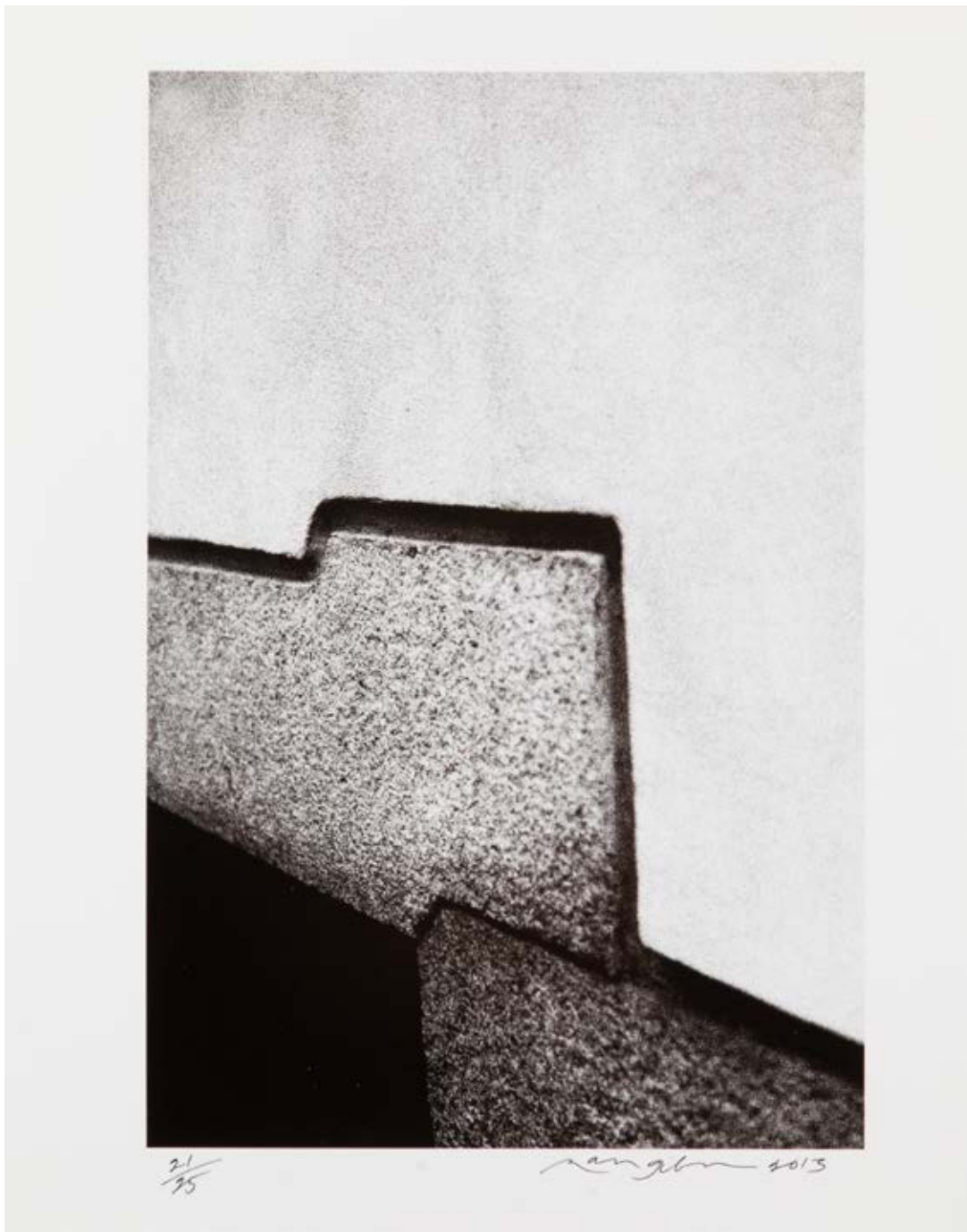
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Stefan Wojnecki | Krzywa przepuszczalności
| filtru 1963/2012'

gelatin silver print on photographic paper, 39 x 30 cm (without frame)

signed and described on the reverse: 'Stefan Wojnecki | Krzywa przepuszczalności |
filtru 1963/2012'

cena wywoławcza: 3 500 PLN †

estymacja: 4 500 - 6 000



161

RALPH GIBSON (ur./b. 1939)

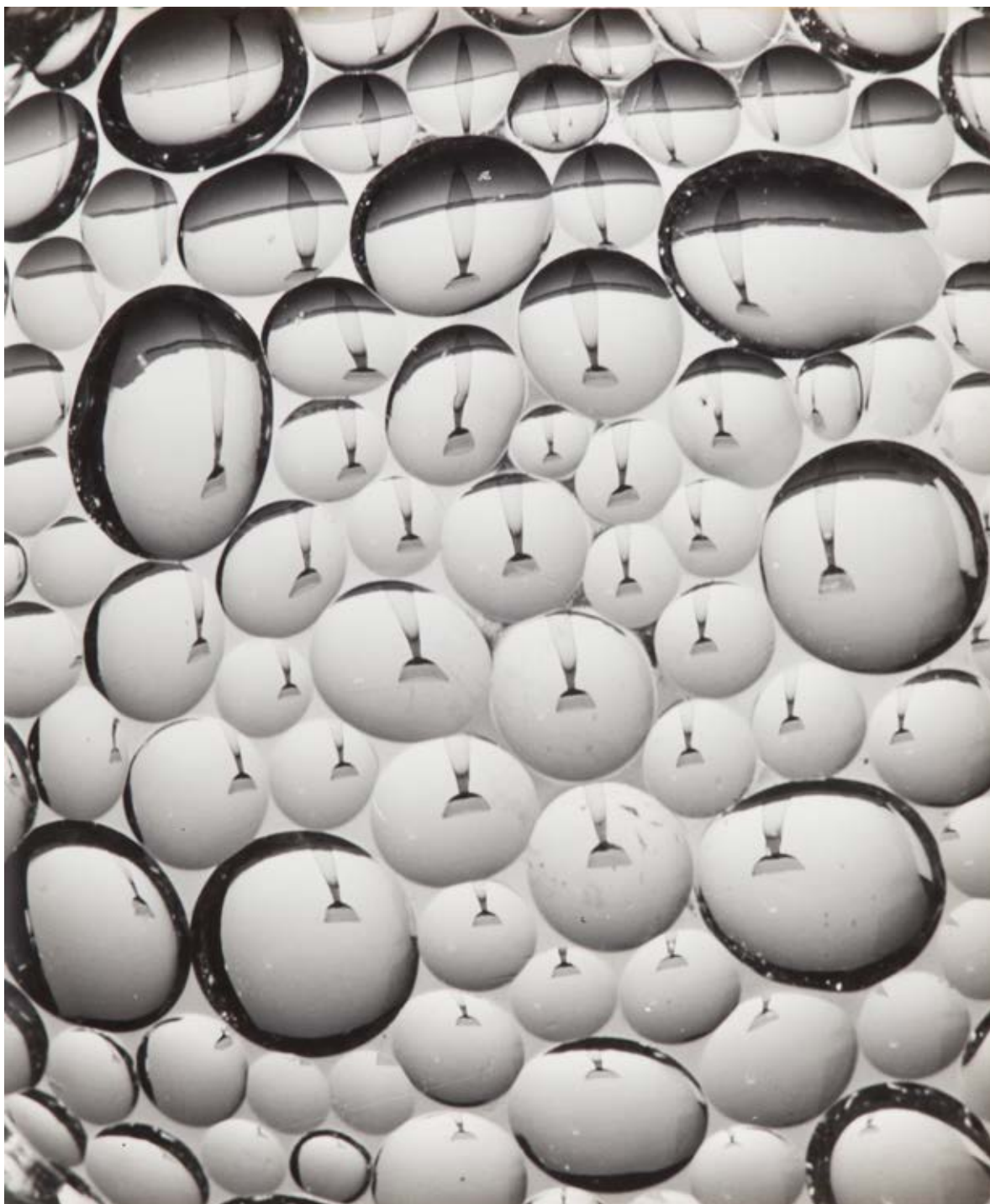
Bez tytułu, 2013 r. | Untitled, 2013

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 24 x 36 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany tuszem p.d.: 'Ralph Gibson 2013' i opisany l.d.: '21/25'
ed. 21/25

gelatin silver print on Baryta paper; 24 x 36 cm (without frame)
signed and dated in ink lower right: 'Ralph Gibson 2013' described lower left: '21/25'
ed. 21/25,

cena wywoławcza: 6 000 PLN

estymacja: 9 000 - 15 000



I 62

MICHAŁ DIAMENT (1935 - 1977)

Fotografia szkła | Glass photography

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 59,8 x 49,7 cm
na odwrociu pieczęć autorska

gelatin silver print on photographic paper, 59,8 x 49,7 cm
author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 4 000 PLN †
estymacja: 12 000 - 18 000



163

JERZY WARDAK (ur./b. 1938)

Krowa | A cow

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 99 x 42 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "KROWA"
| JERZY WARDAK / GRUPA ZERO-61 / | TORUŃ, MONIUSZKI 25'

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper, 99 x 42 cm
signed, dated and described on the reverse: "KROWA" |
JERZY WARDAK / GRUPA ZERO-61 / | TORUŃ, MONIUSZKI 25'

cena wywoławcza: 3 500 PLN †
estymacja: 5 000 - 7 000



164

WITOLD CHROMIŃSKI (1913 - 1977)

Łańcuchy | *Chains*

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 29 x 38 cm (w świetle oprawy)

gelatin silver print on photographic paper, 29 x 38 cm (without frame)

cena wywoławcza: 2 000 PLN [†]

estymacja: 2 500 - 4 000



I 65

TADEUSZ CHRZANOWSKI (1926 - 2006)

Abstrakcja | An abstract

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, 38 x 28 cm

gelatin silver print on photographic paper, 38 x 28 cm

cena wywoławcza: I 300 PLN †

estymacja: I 500 - 2 500



166

HENRYK HERMANOWICZ (1912 - 1992)

Z cyklu "Szuflada - 63" | From the series "Drawer - 63"

fotografia/papier fotograficzny, 50 x 39 cm

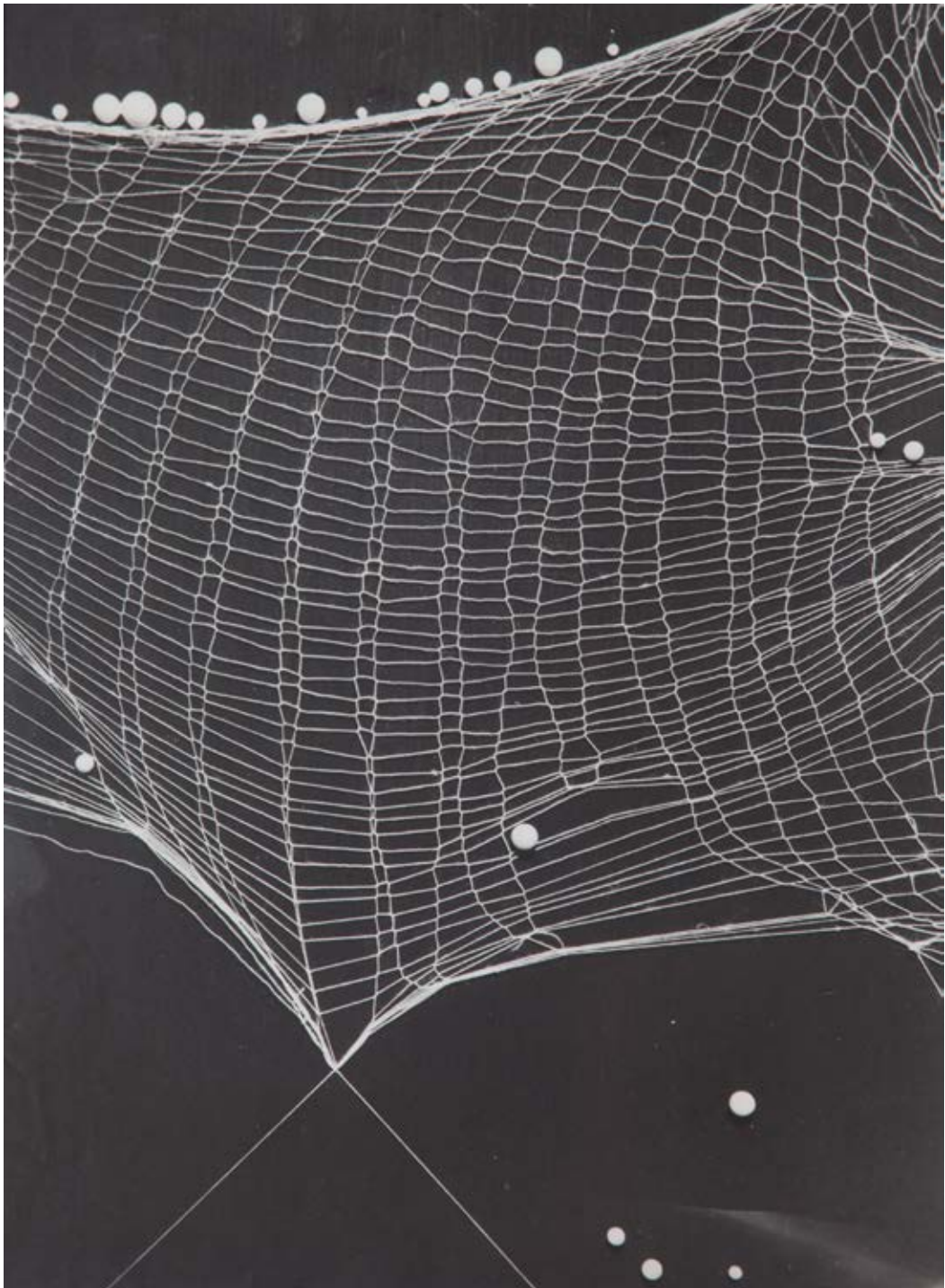
na odwrociu pieczęć autorska i opisany: 'CYKL: "SZUFLADA - 63" - XI'

photography on photographic paper, 50 x 39 cm

author's stamp on the reverse and described: 'CYKL: "SZUFLADA - 63" - XI'

cena wywoławcza: 1 800 PLN †

estymacja: 2 000 - 4 000



167

MARIAN SZULC (1922 - 1996)

Sieci | Nettings

odbitka żelatynowo-srebrna, papier barytowy,
28 x 38 cm (w świetle oprawy)

gelatin silver print on photographic paper; Baryta paper;
28 x 38 cm (without frame)

cena wywoławcza: 2 000 PLN †
estymacja: 2 500 - 4 000



168

STASYS EIDRIGEVICIUS (ur./b. 1949)

Podróż, 2008 r. | A journey, 2008

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 50 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: '1/5 Travel 2008 Stasys Eidrigevicius'
ed. 1/5

black and white photography on photographic paper, 50 x 75 cm
signed, dated and described at the bottom: '1/5 Travel 2008 Stasys Eidrigevicius'
ed. 1/5,

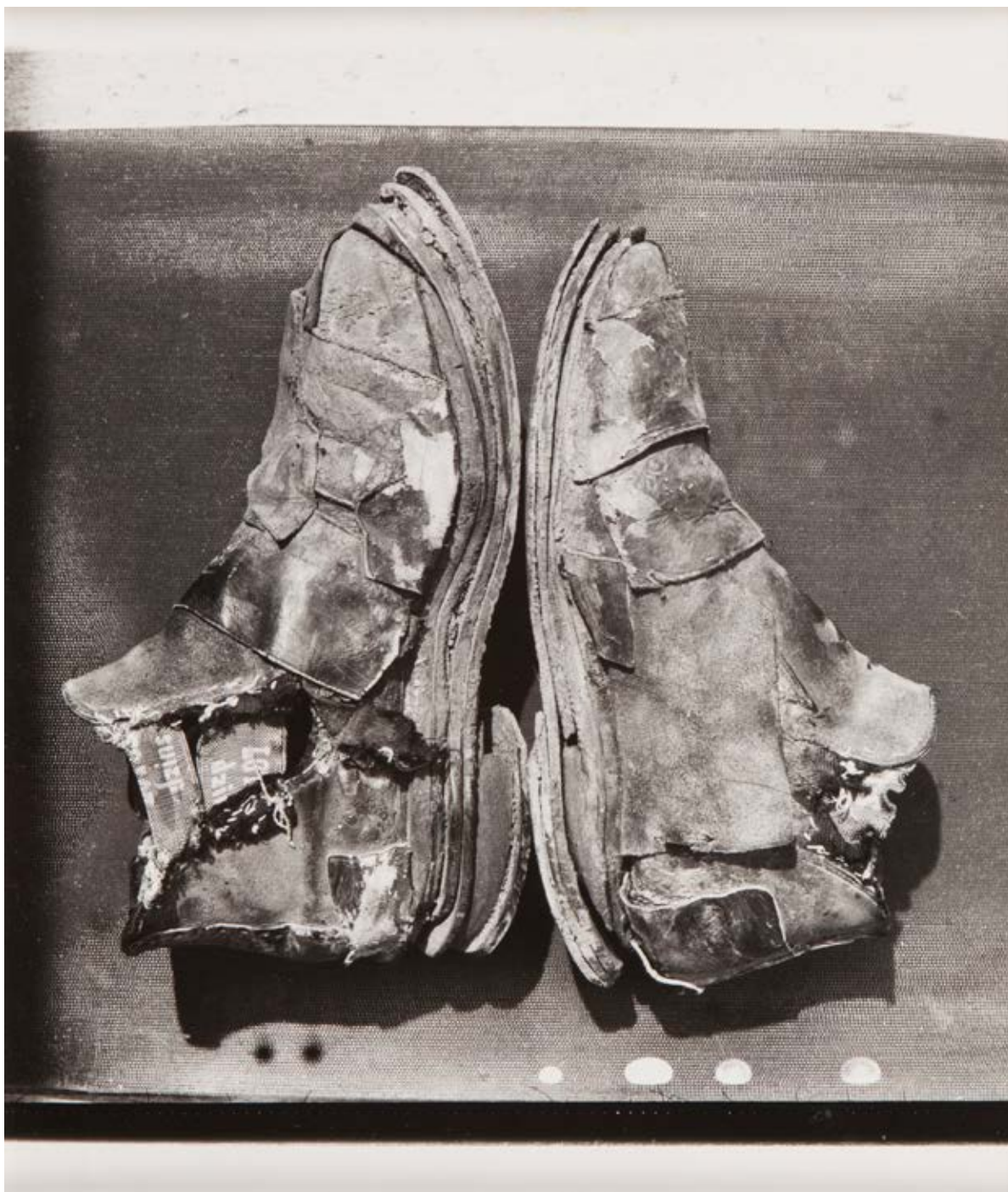
cena wywoławcza: 4 000 PLN [†]
estymacja: 6 000 - 9 000

„Szkicownik i aparat fotograficzny od 30 lat jest zawsze ze mną. Kiedyś fotografowałem rodziców, siostry, spotkanych ludzi. Teraz nakładam maskę modelowi i uwieczniam go w sytuacjach skrótowego myślenia przy pomocy prostych rekwizytów (...). Jest to człowiek, który wyszedł ze szkicownika i staje się realnym świadkiem mojej reakcji na rzeczywistość...”

STASYS EIDRIGEVICIUS

'For 30 years, my sketchbook and my camera are always with me. I used to photograph my parents, sisters, people I met. Now I put on a mask on my model and portray him in the moments of digest thinking, using simple props (...). It is a man who walked out of my sketchbook to become a real witness of my reaction to the reality.'

STASYS EIDRIGEVICIUS



169

ANDRZEJ DUDEK-DÜRER (ur./b. 1953)

Sztuka butów 1969-1979-1981 ver. I, żywa rzeźba |

An art of shoes 1969-1979-1981 ver. I, living sculpture

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier barytowy, 26 x 22 cm

sygnowany, opisany na odwrocie i pieczęć autorska

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper; 26 x 22 cm

signed, described and author's stamp on the reverse

cena wywoławcza: 2 200 PLN

estymacja: 4 000 - 6 000

170

JADWIGA SAWICKA (ur./b. 1959)

Biała sukienka z bolerkiem, 2003 r. | With dress with a bolero jacket, 2003

C-Print/papier fotograficzny, pianka, 134 x 92 cm
opisany na odwrociu: 'Jadwiga Sawicka | 2003 2/3'
ed. 2/3

C-Print on photographic paper, ed. 2/3, 134 x 92 cm
described on the reverse: 'Jadwiga Sawicka | 2003 2/3'

cena wywoławcza: 4 000 PLN[†]

estymacja: 6 000 - 9 000

„...zdzieramy opakowanie, odkrywamy następne. Porównujemy, wyciągamy wnioski: nic się nie zgadza. Demaskujemy fałsz informacji na opakowaniu, ale wierzymy każdej następnej”.

JADWIGA SAWICKA

'...we tear the wrapping, we find another one. We compare, we conclude: nothing makes sense. We expose falsehood of information in the wrapping yet still believing in every next one.'

JADWIGA SAWICKA



171

MARTA DESKUR (ur./b. 1962)

Monju jedzie do Polski, dwie części, 2012 r. | Monju goes to Poland, two parts, 2012

wydruk pigmentowy/papier fotograficzny, ed. 2/3, 40 x 80 cm; 40 x 40 cm (x2)
sygnowany, opisany i numerowany na odwrociu: 'MARTA DESKUR e. 2/3 2012 "Manju jedzie do Polski" cz. 1 cz. 2'

pigment print on photographic paper, ed. 2/3, 40 x 80 cm; 40 x 40 cm (x2)
signed, described and numbered on the reverse: 'MARTA DESKUR e. 2/3 2012 "Manju jedzie do Polski" cz. 1 cz. 2'

cena wywoławcza: | 800 PLN †

estymacja: 2 000 - 5 000

Prezentowana fotografia jest częścią dużego projektu Marty Deskur, którego najważniejszym elementem był film dokumentalno-fabularny. Jego główną bohaterką jest poznana przez artystkę w czasie podróży do Indii, Manju Pavada. Marta i Manju poznały się w bibliotece w Auroville, które zostało stworzone jako miejska utopia mająca połączyć modernistyczne dążenia świata zachodniego z aspektem duchowym złożonej kultury Półwyspu Indyjskiego. Podczas drugiego spotkania Manju poprosiła Martę, by ta zabrała ją ze sobą do Polski.

W swojej twórczości artystka porusza temat bliskości i pokrewieństwa zarówno rodzinnego, jak i duchowego. Bada relacje pomiędzy bliskimi sobie osobami znajdującymi się w różnych typach zależności: matka – dziecko, rodzeństwo, przyjaciele, kochankowie.

The presented photograph is a part of Marta Deskur's large project, the most important element of which was a documentary-narrative film. Its main heroine is Manju Pavada whom the author met while traveling to India. Marta and Manju met in a library in Auroville, a place created as an urban utopia which was to encompass both the modernist drive of the Western world and the spiritual aspect of the complex culture of the Indian subcontinent. During their second meeting, Manju asked Marta to take her to Poland. The topics of Deskur's art are closeness and relations, both family relations and spiritual ones. The artist studies various kinds of close relationships, for example: mother and child, siblings, friends, lovers.



Manju jedzie do Polski

Rodzina Manju to moja nowa rodzina. Selvy jest najstarszą z sióstr, Suman i Sunia to jej dzieci, potem brat Palani, głowa rodziny. Dalej Manju, Lakshmi i jej dzieci Kavya i Uddiyan. Kolejną siostrą jest Amutha, dzieci Amuthy Nivetha i Pritip oraz najmłodsza z sióstr, urocza Valli. Pięć sióstr, jeden brat, na czele domu Matka Sakunthala. Ojciec Manju, Pavarthi, był kiedyś rolnikiem i uprawiał ziemię w Kotakaray. Pod koniec lat 60-tych sprzedał ziemię nowo przybyłym Aurovilianom. Teraz nie pracuje, pije alkohol i spaceruje po okolicy. Widywałam go czasami siedzącego przed domem lub przy Świątyni. Manju ma około trzydziści dwa lata, jest po rozwodzie, nie ma dzieci. Chce wyjechać z Auroville. Spotkałyśmy się przypadkowo. Może ma szczęście? Ja też kiedyś miałam szczęście - w 1983 roku przez przypadek trafił do mojego domu w Krakowie Francuz, dzięki któremu mogłam opuścić ówczesną PRL-owską Polskę. Ktoś kiedyś pomógł mnie, teraz ja chce pomóc Manju.

Marta Deskur, Auroville 2012

172

SZYMON ROGIŃSKI (ur./b. 1975)

"Pomorze Zachodnie", z cyklu "Poland Synthesis" | 'West Pomerania', from the series "Poland Synthesis"

lightbox, 100 x 120 cm

lightbox, 100 x 120 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł[†]

estymacja: 7 000 - 15 000

Artysta na co dzień zajmuje się fotografią modową i prasową, jednak niezależnie od niej tworzy też własne projekty. W latach 2003-06 realizował cykl „Polska” („Poland Synthesis”), w którym redefiniował popularne podejście do rodzimej fotografii krajobrazowej. Jego zdjęcia utrzymane były w stylistyce kina grozy i amerykańskich thrillerów, odwoływały się również do fotografii Ansel Adamsa. Tematykę polskich pejzaży artysta kontynuował w serii „Nokturny”, w której przedstawiał peryferia, rozświetlane blaskiem neonów. Prezentowana praca pochodzi z cyklu „Warszawa”, będącego onirycznym portretem nowoczesnego, doświadczonego przez wojnę miasta. Przedstawia Pałac Kultury i Nauki, widziany od strony zbiegu ulic: Żłotej, Brackiej i Przeskok.

The artist is usually engaged in fashion and press photography but also creates his own, independent projects. In 2003–06 he realized the 'Poland Synthesis' cycle in which he redefined the popular approach to the national landscape photography. He took photographs in the style of horror movies and American thrillers. There were also references to Ansel Adams's photography. Rogiński continued photographing landscapes in the 'Nokturny' (English: 'Nocturns') series in which he showed peripheries illuminated with neon lights. The work we present is from the 'Warszawa' (English: 'Warsaw') cycle – an oniric portrait of a modern city which has experienced war. It depicts the Palace of Culture and Science from the perspective of the intersection of Żłota, Bracka, and Przeskok streets.





173

WITEK ORSKI (ur./b. 1985)

"Kamienie", tryptyk, 2012 r. | Stones, triptych, 2012

wydruk pigmentowy/papier Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth
305 g, dibond, 80 x 53 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrocie każdej części

pigment print on Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth 305 g paper,
dibond, 80 x 53 cm
signed, dated and described on the reverse of each part

cena wywoławcza: 15 000 zł †

estymacja: 25 000 - 50 000



Prezentowana praca to jedna z najbardziej znanych fotografii Witka Orskiego. Zdjęcia powstały w wyniku złożenia szesnastu ujęć pojedynczego kamienia, przez co zaburzona została możliwość odczytania jego skali oraz głębi. Orski bada relację pomiędzy okiem, aparatem i powierzchnią obrazu. Kieruje uwagę na samą fotografię, która najczęściej traktowana jest jako medium transparentne. Dodatkowo zakłóca percepcję samego przedstawienia, bawiąc się właściwościami materii: sfotografowane kamienie pokryte warstwą oliwy przypominają miękkie, wilgotne kawałki mięsa.

Orski prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych „Wulgarne” oraz „Ćwiczenie” w galerii Czulość w Warszawie, a także grupowych: w Tokio, Paryżu, Berlinie, Budapeszcie i Bratysławie oraz w Polsce (m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie). Doktorant w Instytucie Filozofii UW oraz na Wydziale Komunikacji Multimedialnej UAP. Mieszka i pracuje w Warszawie.



The presented work is one of Witka Orski's most famous photographs. The photographs are a result of a process in which sixteen takes of a single stone were combined in such a way that it became impossible to determine the scale and depth of the stone. Orski studies the relation between the eye, the camera, and the surface of a painting. He directs viewers' attention to the photograph itself, contrary to the usual treatment of a photograph as a transparent medium. Additionally, he disturbs the perception of the presented object by playing with the properties of matter: the photographed stones are covered with a layer of oil and are reminiscent of soft, moist pieces of meat. Orski has presented his works at individual exhibitions, 'Wulgarne' (English: 'Vulgar') and 'Ćwiczenie' [an untranslatable pun on two words, 'ćwiczenie', i.e. 'exercise', and 'świecenie', i.e. 'emitting light'] in the Czulość gallery in Warsaw, and at group exhibitions in Tokyo, Paris, Berlin, Budapest, Bratislava, and Poland (for example, in Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Museum of Modern Art in Warsaw, and the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw). He is a doctoral student in the Institute of Philosophy of the University of Warsaw and of the Faculty of Multimedia Communication of University of the Arts Poznań. He lives and works in Warsaw.

174

JANEK ZAMOYSKI (ur./b. 1978)

Z serii "Czułość", Stół, ed. GP, 2012 r. | From the series 'Sensitivity', A table, ed. GP, 2012

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 45 x 67 cm
sygnowany i opisany na odwroci: 'JZ01/22/7/8/0031/28092012/67x45/GP |
[sygratura] oraz pieczęć Galerii Czułość

pigment print on archive mat paper, 45 x 67 cm
signed and described on the reverse: 'JZ01/22/7/8/0031/28092012/67x45/GP |
[signature] and a stamp from Czuloosc gallery

cena wywoławcza: 3 500 zł[†]

estymacja: 5 000 - 8 000

O twórczości Janka Zamoyskiego można powiedzieć, iż jest to połączenie indywidualnych badań artysty i fotografii współczesnej. W warstwie formalnej dominować wydaje się estetyka, która sama w sobie jest treścią. Artysta stara się kontynuować poszukiwania granicy, już nie tak wyraźnej, między fotografią i malarstwem. Tematyka w jego twórczości jest natomiast elementem drugorzędym, lecz ciągle istotnym. Prezentowana praca pochodzi z serii „Czułość”. Seria ta jest manifestem młodszej wrażliwości Zamoyskiego. Sam artysta mówi o niej: „Czułość jest wielkością reagowania na światło. Znajomość czułości umożliwia określenie prawidłowej ekspozycji. Czułość jest cechą. Jest afirmacją wrażliwości”. Janek Zamoyski, fotograf i kurator, jest jednym z założycieli warszawskiej galerii Czułość – grupy artystycznej, która skupia młodych twórców, zajmujących się problematyką współczesnej fotografii. Był on kuratorem i producentem ogromnej ilości wystaw oraz organizatorem wydarzeń im towarzyszących. Wydał też pięć książek poświęconych fotografii.

Janek Zamoyski's art combines his individual research and the achievements of contemporary photography. As regards form, esthetics is the dominant component in his works and, on its own, constitutes their content. The artist continuously strives to find the boundary, which is no longer clear, between photography and painting. The subject matter remains a secondary but still important element. The presented works are from the 'Czułość' (English: 'Sensitivity') series which is a manifesto of Zamoyski's youthful sensitivity. The artist himself describes it as follows: 'Sensitivity is a measure of the reaction to light. If we know it, we can determine the correct exposure. Sensitivity is a characteristic. It is a confirmation of empathy. Janek Zamoyski, a photographer and curator, is one of the founders of the Czułość gallery in Warsaw – an artistic group for young artists interested in contemporary photography. Zamoyski has been a curator and producer of a great number of exhibitions and an organizer of accompanying events. He has also published five books on photography.



175

PAWEŁ BOWNIK (ur./b. 1977)

"Disassembly", 2013 r. | "Disassembly", 2013

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, płyta aluminiowa,
ed. 3/8 + 2AP, 60 x 50 cm
sygnowany i opisany na odwrocie

pigment print on archive paper applied on aluminium,
ed. 3/8 + 2AP, 60 x 50 cm
signed and described on the reverse

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 6 000 - 12 000

LITERATURA:

- „Emahomagazine”, 2013
- „Szum”, 3/2013, (okładka)
- Bownik, Disassembly, Mundin 2013
- „Unseen Magazine Issue #2” / Issue 2, 2015
- 9 Biennale Fotografii „Eksploracje”, katalog wystawy, Poznań 2015

Prace Bownika zaliczyć można do nurtu fotografii konceptualnej, ale ich estetyka wydaje się zbliżna z fotografią komercyjną i reklamową, w której perfekcyjnie wypolerowany obiekt ukazany jest w jak najbardziej żywych, zachęcających barwach. Rośliny na fotografiach Bownika lśnią perfekcją, ale ujawniają także mroczną historię – historię quasi-naukowych działań artysty. Niczym chirurg plastyczny albo lekarz patolog Bownik precyzyjnie rozczłonkowuje rośliny, zmienia ich układ, po czym dopasowuje do siebie ich części składowe i zszywa je z powrotem w jedną całość. Powstały twór fotografuje wielkoformatowym aparatem, który z nadzwyczajną dokładnością odwzorowuje nowopowstałą roślinę. Dzięki temu widz może śledzić perypetie rośliny, zostaje świadkiem aktu, w którym artysta zdaje się poprawiać naturę. Bownik nawiązuje do tradycji fotografowania kwiatów, zbudowanej przez artystów takich jak Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Edward Weston, Irving Penn i Robert Maplethorpe, ale także do współczesnej manii modyfikowania i ulepszania tego, co naturalne, i w końcu – do pseudonaukowych działań charakterystycznych dla sztuki konceptualnej. Bownik pracuje ze świadomością i poszanowaniem dla historii i tradycji fotografii artystycznej – ukończył Fotografię i Multimedia na poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podejmuje eksperymenty z różnorodnymi technikami fotograficznymi. W 2008 roku artysta został stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Mieszka i pracuje w Warszawie.

LITERATURE:

- 'Emahomagazine', 2013
- 'Szum', 3/2013, (cover art)
- Bownik, Disassembly, Mundin 2013
- 'Unseen Magazine Issue #2' / Issue 2, 2015
- 9 Biennale of Photography 'Eksploracje', exhibition catalogue, Poznań 2015

Bownik's works can be classified as belonging to the conceptual movement, however, in terms of esthetics they are reminiscent of commercial and advertising photography in which a carefully polished object is presented in very lively, attractive colors. Plants in Bownik's photograph look perfect but also reveal their dark history – the history of the artist's quasi-scientific actions. Like a plastic surgeon or a pathologist, Bownik dismembers plants with precision, changes their layout, rearranges the parts, and sews them back together into a whole. Then, he photographs the creation with a large format camera which represents the newly formed plant with great exactness. The viewer can, therefore, observe the vicissitudes of the plant and becomes a witness of the artist's apparent attempt at improving upon nature. Bownik draws on the tradition of photographing flowers, formed by such artists as Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Edward Weston, Irving Penn, and Robert Maplethorpe, as well as on the contemporary mania of modifying and improving upon what is natural, and on the pseudo-scientific actions characteristic of conceptual art. In his work, Bownik is conscious of and respects the history and tradition of artistic photography. He has graduated from the University of the Arts Poznań where he studied Photography and Multimedia. He experiments with various photographic techniques. In 2008, he became a scholar of the Minister of Culture and National Heritage. He lives and works in Warsaw.



176

JAN SMAGA (ur./b. 1974)

Z cyklu Pacyfik, 1999 r. | From the series 'Pacifc', 1999

fotografia czarno-biała, vintage print/papier barytowy, 19,5 x 29 cm (arkusz)
opisany na odwrociu: 'JAN SMAGA | 1999 | A.P.'

black and white photography, vintage print on Baryta paper, 19,5 x 29 cm (sheet)
described on the reverse: 'JAN SMAGA | 1999 | A.P.'

cena wywoławcza: 1 500 PLN

estymacja: 3 000 - 5 000

WYSTAWIANY/EXHIBITED:

- Powiększenie: fotografie w czasach zgileku: Festiwal Fotografii Czarno-Białej,
Zakopane - Warszawa, 2002

Chociaż ciężko mówić o twórczości Jana Smagi bez uwzględnienia postaci Anety Grzeszykowskiej, wieloletniej partnerki artysty poznanej jeszcze na studiach, to samodzielne projekty fotografa posiadają ten sam ładunek dosłownej analizy tematu. Prezentowana praca to część serii 'Pacyfik'. W tym cyklu prac Smaga nie rezygnuje z pracy z ciałem, która charakterystyczna jest dla jego indywidualnych projektów. Artystę fascynuje iluzjonistyczna moc fotografii, głębi ukrytej w jej płaskiej powierzchni, która staje się 'swoistą skórą zdjętą z rzeczywistości'. Doskonale widać to w serii 'Pacyfik'. Ciało nagiej kobiety znajdującej się pod wodą ukazane jest w pełnych lekkości ujęciach. Raz zdaje się poddawać wodzie, znikając w jej głębinie, by na innych ukazać grę ciała i białego materiału unoszonych przez wodę. Fotografie Smagi z jednej strony wzbudzają zachwyt nad lekkością i pięknem kobiecego ciała, z drugiej jednak strony jest to niepokój wobec ciała pozostawionego na działanie i łaskę tego żywiołu.

Although it would be difficult to discuss Jan Smaga's work without taking into account Aneta Grzeszykowska, his partner of many years, whom he met while he was studying, Smaga's independent projects are equally filled with a literal analysis of the subject matter. The presented work is a part of the 'Pacyfik' series. In that cycle of works, Smaga still works with the body, which is characteristic of his individual projects. The artist is fascinated with the illusionist power of photography, the depth hidden in its flat surface which becomes a 'veritable image of reality'. That is clearly visible in the 'Pacyfik' series. A body of a naked woman submerged in water is shown in frames which evoke the sensation of lightness. At times, the body appears to give in to water and disappears in its depths, at other times, we can see the interplay of the body and a white material, carried by the water. Smaga's photographs arouse both delight – with the lightness and beauty of the female body – and anxiety – as the body is left at the mercy of the element of water.





177

DIANA LELONEK (ur./b. 1988)

Z cyklu Zoe-therapy, 2015 r. | From the series 'Zoe-therapy', 2015

Acropolis parasitized by different kinds of molds and bacteria,
z cyklu Zoe-therapy, 2015 r.
wydruk pigmentowy/papier archiwalny, ed. 1/5 + 2AP, 100 x 150 cm

Acropolis parasitized by different kinds of molds and bacteria,
from the series 'Zoe-therapy', 2015
pigment print on archive paper, ed. 1/5 + 2AP, 100 x 150 cm

cena wywoławcza: 6 000 PLN ↑
estymacja: 9 000 - 12 000

WYSTAWIANY:

- „Zoe-terapia”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2015

EXHIBITED:

- 'Zoe-therapy', CCA Ujazdowski Castle, Warsaw, 2015



178

JAN DZIACHKOWSKI (1983 - 2011)

Bez tytułu, z cyklu Japanese Monster Movies, 2010 r. | Untitled, from the series 'Japanese Monster Movies', 2010

kolaż, unikat/papier archiwalny, 8,5 x 13,6 cm

Jeden z unikatowych kolaży Jana Dziachkowskiego z 2010 roku.

collage, unique work on archive paper, 8,5 x 13.6 cm

One of the unique collages which Jan Dziachkowski made in 2010.

cena wywoławcza: 9 000 PLN †

estymacja: 12 000 - 25 000

179

DOROTA BUCZKOWSKA (ur./b. 1971)

Z cyklu "Rok w sanatorium - miłość", 2017 r. | From the series 'One year in the nursing home - love', 2017

kolaż, unikat/papier fotograficzny, 13 x 8,6 cm

sygnowany i opisany na odwrocie

Jeden z unikatowych kolaży Doroty Buczkowskiej z cyklu "Rok w sanatorium - miłość".

gelatin silver print, collage, unique work on photographic paper, 13 x 8.6 cm

signed and described on the reverse

One of the unique collages by Dorota Buczkowska, from the series

"Rok w sanatorium - miłość".

cena wywoławcza: 2 600 PLN

estymacja: 4 000 - 8 000

„Działając na fotografii, nakładam na zastany obraz inną rzeczywistość, wprowadzając metaforę i niejednoznaczność, nadaję przedstawieniu inny wymiar (...). Tytułowe Sanatorium sugeruje szczególną sytuację, otwiera przestrzeń, w której jest przyzwolenie na 'anomalie', na chorobę, na czas rekonwalescencji. Sanatorium jest miejscem słabości. Zarówno relacje, jak i czas rządzą się innymi prawami niż jest to przyjęte w oficjalnym – normalnym życiu”.

DOROTA BUCZKOWSKA

'In the field of photography, I impose another reality on a found picture, introducing metaphor and ambiguity, recreating its sense (...). The Sanatorium from the title suggests a particular situation and opens the space in which there is consent to an 'anomaly', to illness, to convalescence. The Sanatorium is a place for weakness. Relations and time are ruled by different laws, unusual in official – normal life.'

DOROTA BUCZKOWSKA



180

ZUZA KRAJEWSKA (ur./b. 1975)

"Żemo. Pierwszy uśmiech", ed. 1/3 | Żemo. First smile, 2016

tusze pigmentowe/papier bawełniany-barytowy, 47 x 36 cm
na odwrocie naklejka z opisem pracy i sygnaturą artystki

pigment print on Baryta paper, ed. 1/3, 47 x 36 cm
label with a description of the work and artist's signature on the reverse

cena wywoławcza: 1 000 PLN [†]

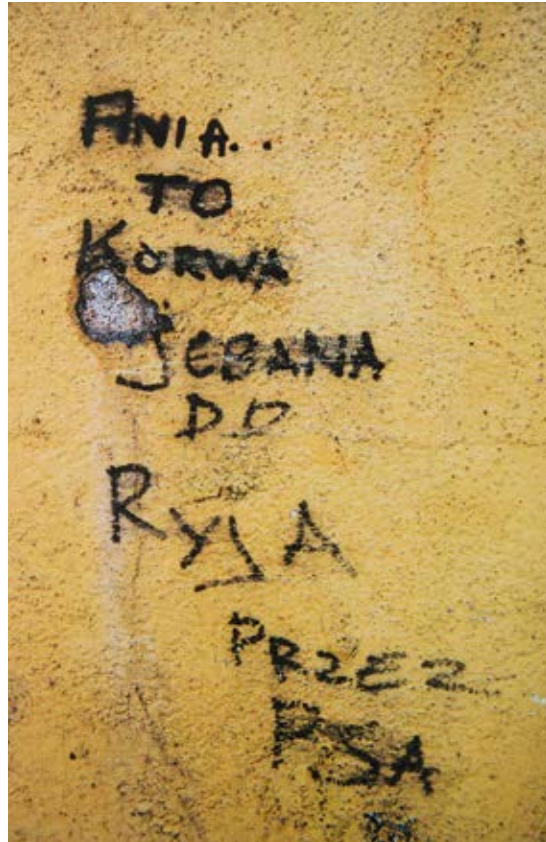
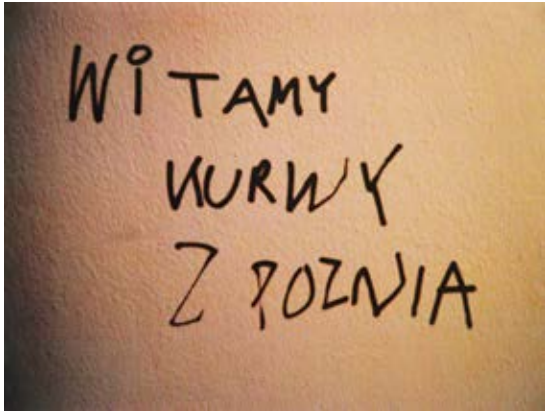
estymacja: 2 000 - 4 000

Fotografka w cyklu zatytułowanym „IMAGO” postanowiła uwiecznić codzienność młodocianych przestępców, którym przyszło spędzać tam najlepsze lata swojego życia. Jak opisuje Michał Suchora: „W tych zdjęciach jest coś jeszcze; jakaś niewypowiedziana solidarność z ich bohaterami. Krajewska – jedna z najlepszych polskich fotografek, spełniona zawodowo matka rocznej córeczki nie patrzy na swoich bohaterów z góry, nie ocenia ich. Raczej widzi w nich swoje własne błędy, wahania i lęki. Bo może na zawsze zostajemy podlotkami, które tylko udają dorosłych?” (źródło: www.fotopolis.pl).

Jedną z najlepszych polskich fotografek, absolwentka gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oprócz fotografii modowych oraz portretów, które regularnie zdobią okładki najważniejszych polskich magazynów lifestyle'owych ma na koncie też projekty artystyczne takie jak „Urazy” czy „Przesilenie”.

In the 'IMAGO' cycle, the photographer has tried to immortalize the everyday experiences of juvenile criminals who spend the best days of their life in the depicted spaces. In Michał Suchor's words: 'There is something else in those photographs, a kind of silent solidarity with the subjects. Krajewska, one of the best Polish photographers, successful in her professional life and a mother of a one-year old daughter, does not look down on her them, does not judge them. Instead, she sees her own mistakes, hesitancy, and fears in those young people. Perhaps we remain adolescents forever and only pretend to be adults?' (Source: www.fotopolis.pl.) One of the best Polish photographers, a graduate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Apart from practicing fashion and portrait photography, which is regularly featured on the covers of the most important Polish lifestyle magazines, she also participates in artistic projects, such as 'Urazy' (English: 'Injuries') or 'Przesilenie' (English: 'Solstice').





181

LAURA PAWELA (ur./b. 1977)

"Sucki", 2004 r. | "Bitchies", 2004

zestaw 14 fotografii oraz 6 płyt pleksi, 28 x 37,5 cm (wymiary każdej części)
sygnowany i datowany na odwroci: 'LAURA PAWELA | 2004'

a set of 14 photographs and 6 plexiglasses (size of a plexiglass: 40 x 60 cm),
pigment print, 28 x 37,5 cm
signed and dated on the reverse: 'LAURA PAWELA | 2004'

cena wywoławcza: 4 000 PLN[†]

estymacja: 7 000 - 14 000

„Artystka na przystankach, w pociągach i innych miejscach publicznych odnalazła i sfotografowała komentarze odnoszące się do kobiet. Jak podkreśliła, na wystawie pokazała tylko te 'najsłabsze', a i tak roi się od grubych przekleństw. Jaką funkcję spełniają te napisy? Czy są manifestacją, skąd w nich ta obsceniczność i agresja? Kto jest ich adresatem? Czy kwiatek na 8 marca to zapłata za przyzwolenie na obrażanie przez pozostałe dni w roku? Dla artystki są przede wszystkim dokumentem sposobu myślenia o kobietach i dowodem kontrastów kulturowych. Mnie najbardziej zaintrygowało użycie inwektyw w formie zdrobniałej, niemal pieszczotliwej: 'Hej sucki!'. Czyżby jakiś amant chciał jednocześnie obrażać i prawić komplementy? Projekt ten wymagał wyostrzenia zmysłów na wyjątkowo absurdalne sytuacje komunikacyjne: bez nadawcy i bez adresata. Choć tego rodzaju napisy nie są rzadkością w naszym otoczeniu, mało kto przyzna się do ich pisania (Zawsze z uwagą czytałam inwokacje w toaletach biblioteki uniwersyteckiej zdumiona kwiecistością języka intelektualistek, o wiele zresztą bogatszego niż ten ze zdjęć Laury). Co więcej, nasycenie agresją spotykają się z całkowitą obojętnością przechodniów”.

MONIKA BRANICKA, CO „LUDZIE MÓWIA” CZYLI HISTORIA PEWNYCH NIEPOROZUMIEŃ NA LINII SZTUKA-ŻYCIE, „OBIEG”

'The artist has found and photographed comments on women written on bus stops, trains, and in other public places. She has stated that those shown at the exhibition were the 'weakest' ones, still, there are many very offensive swear words there. What is the function of those texts? Are they a manifestation? Where are they so obscene and aggressive? Who is their addressee? Is a flower given on March 8 a payment for the acquiescence in the face of insults throughout the year? For the artist, they are primarily a document of the manner in which people think about women and a proof of cultural contrasts. I was the most intrigued by the use of an invective in a diminutive, almost affectionate form: 'Hello, little bitches!' Did some enamored man actually want to offend and compliment women at the same time? That project required becoming more sensitive to exceptionally absurd communication situations in which there was neither a sender nor a receiver. Although inscriptions of that kind are not rare in our environment, few people admit to having written them. (I have always read with interest the invocations in the toilets of the university library, surprised at the floweriness of the language of intellectuals, much richer, by the way, than the language in Laura's photographs). What is more, passers-by are completely indifferent to those highly aggressive inscriptions.'

MONIKA BRANICKA, CO „LUDZIE MÓWIA”, CZYLI HISTORIA PEWNYCH NIEPOROZUMIEŃ NA LINII SZTUKA-ŻYCIE, „OBIEG” [MONIKA BRANICKA, WHAT "PEOPLE SAY", THAT IS, A STORY OF SOME MISUNDERSTANDINGS BETWEEN ART AND LIFE, "OBIEG"]

KINUTIA
TO
PIZDA
KUKWA
BARTEK
KTKNZAK

Jagoda!!
To cygniotka
DZIWKA!!
IHU J. Jagw Dope

Kawo kina to diwka
i noz tuka

Kawo kina to kurwa i Penetkainka

KURWISKO
ADINA.T

LASKI TV STALY
i nie kruchaly

Kingo
KURWA
TO

Żebyka
EJ! DIMA
KTO CIĘ DYMA!
JAK MNE
MAMA!

Ty jebana kurwo pier
i machana w dupę - TY IRWD

5/5 BWERONIKA
PALKE
ZA PALKE

Sabina to lebera
ty stara penwa
sprawdula rokul i
układa je w kutki
Podpisana: Dena
6.10.2001 r. numer 1 na
Świecie.
SABINA + Y KURWO!

DARIA
TO
KURWA
7 E

G.Z
GŁUPIE
CIPSKO

ANKA S.
TO
SUKA

KOLESIE
TO
BEINNY

JEBAC
LASKI

SSIJ
GŁUPIA
DZIWKO

TY
CIPO

Fetysz z cyklu Implantacja perwersji, 2004 r. | Fetish, from the series 'Implantation of a perversion', 2004

C-Print/papier fotograficzny, płyta PCV, 126 x 92 cm
na odwrociu nalepka z opisem i sygnaturą autorki

C-Print on photographic paper, 126 x 92 cm
label with a description of the work and artist's signature on the reverse

cena wywoławcza: 15 000 PLN [†]

estymacja: 18 000 - 28 000

28 kwietnia 2003 roku Dorota Nieznalska zasiada na ławie oskarżonych Sądu Rejonowego w Gdańsku. Na to miejsce przyprowadziło ją oskarżenie o obrazę uczuć religijnych poprzez pracę „Pasja” wystawioną niedawno w Galerii Wyspa w Gdańsku. Sprawę nagłośniły media, a zainteresowanie nią przejawiali nawet politycy, za prawą których artysta usłyszała wyrok, który ostatecznie nie zapadł. Wydarzenia te stają się przełomem nie tylko w twórczości Nieznalskiej, ale także w pojmowaniu roli artysty i jego sztuki w społeczeństwie. Rok później, pozostając nadal w atmosferze narodowego skandalu, tworzy serię prac łączących w sobie motywy religijne oraz mrocznych praktyk seksualnych. Dziesięć prac składających się na cykl „Implantacja perwersji” przedstawia rekwizyty kojarzone z tresurą i praktykami sadomasochistycznymi. Praca „Fetysz” to czarne, skórzane maski gazowe z wijkami się czarnymi rurami. Praca utrzymana jest w czarnej kolorystyce, gdzieś tam tylko łagodnie odbija się światło uwidaczniając strukturę przedmiotów, z którymi mamy do czynienia. „Implantacja perwersji” w najbardziej bezpośredni sposób spośród prac Nieznalskiej odnosi się do problemu sadomasochizmu, obecnego w różnym nasileniu w całej jej twórczości. Mamy w niej do czynienia z erotyzacją dominacji, o której już wspominałam, ale chodzi tutaj też o grę jaką się toczy między dominującymi i zdominowanymi, o rolę w jakich występują obie strony i o układ sił między nimi. Badania pokazują, że kobiety stanowią znaczącą część wśród tych, którzy praktykują sadomasochizm. Nie ma zgody co do tego, czy czynią to dla własnej czy męskiej przyjemności. Według niektórych komentatorek realizują one nie swoje a męzczyzn pragnienia i to przede wszystkim te, które dotyczą przemocy wobec kobiet, tu „przebranej” w subwersywne fantazje. Inne badaczki odpowiadają, że niewiele ma to wspólnego z rzeczywistą przemocą wobec kobiet, ale jest kathartyczną grą opartą na całej gamie fantazji o dominacji i subordynacji. Twierdzą one, że w większości przypadków partnerzy zgadzają się co do granic seksualnej psychodramy po to, by ustalić bezpieczny teren, na którym mogą realizować swoje fantazje” (Agata Jakubowska Ciała (nie)posłuszne w twórczości Doroty Nieznalskiej w: Ucieleśnienia II. Pleć między ciałem i tekstem, red. Joanna Bator, Anna Wieczorkiewicz, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2008, s. 143-151).

On 28 April 2003, Dorota Nieznalska was placed in the dock of the District Court in Gdańsk. She was accused of having offended religious sensibilities with her 'Pasja' (English: 'Passion') work exhibited a short time earlier in Galeria Wyspa in Gdańsk. Because of the media coverage of the case, even politicians became interested in it so the artist heard a verdict which was not, in the end, issued by the court. Those were breakthrough events not only in Nieznalska's work but also as regards the understanding of the role of artists and their work in society. A year later, still surrounded by the atmosphere of a national scandal, Nieznalska created a series of photographs in which she combined religious motifs and dark sexual practices. The ten works comprise the 'Implantacja perwersji' (English: 'The Implantation of Perversion') cycle and show objects associated with animal training and sadomasochistic practices. The 'Fetysz' (English: 'Fetish') work presents black, leather gas masks with winding black pipes. The work is mainly black, with mellow light reflecting from a few surfaces and revealing their structure.

All Nieznalska's works refer to sadomasochism but 'Implantacja perwersji' does so most directly. As I have already mentioned, domination is eroticised in that series but the photographs also show the game between the dominators and the dominated, their roles and power play. The results of scientific studies indicate that women constitute a significant part of the sadomasochism community. There is no agreement as to whether they become engaged in such practices for their own pleasure or to satisfy men. Some commentators claim that women realize male desires, primarily those related to violence against women which in this case is 'disguised' as subversive fantasies. Other researchers respond that sadomasochism does not have much in common with the actual violence against women; instead, it is a cathartic game based on a rich spectrum of fantasies about domination and subordination. They are of the opinion that in most cases partners agree on the boundaries of the sexual psychodrama in order to establish the safe area in which they can realize their fantasies' (Agata Jakubowska Ciała (nie)posłuszne w twórczości Doroty Nieznalskiej – English: (Dis)obedient Bodies in Dorota Nieznalska's Work – in: Ucieleśnienia II. Pleć między ciałem i tekstem – English: Embodiements. The Sex Between the Body and Text – ed. Joanna Bator, Anna Wieczorkiewicz, Wydawnictwo IFIS PAN, Warsaw 2008, pp. 143–151).



183

EWA ŚWIDZIŃSKA (ur./b. 1958)

Pieprzniczka, z cyklu 'Żywoty intymne', 2006 r. | Pepper Shaker from the series 'Intimate Lives', 2006

C-Print/płyta aluminiowa, ed. 3/3, 55 x 41 cm
na odwrociu nalepka wystawowa z nr edycji i sygnaturą

colour photography, C-Print applied on aluminium board, ed. 3/3, 55 x 41 cm
exhibition label with an edition number and artist's signature on the reverse

cena wywoławcza: 4 500 PLN [†]
estymacja: 6 000 - 8 000

WYSTAWIANY:

- „Żywoty intymne”, Galeria Piekary, 20.04-18.05.2010, Poznań

EXHIBITED:

- 'Żywoty intymne', Piekary gallery, 20.04-18.05.2010, Poznań

„Dziś myślę, że Żywoty intymne, które pani przypomniała, można swobodnie traktować jak selfie. Początkowo popularne było selfie samej twarzy, teraz często schodzą coraz bardziej w dół robiąc na przykład sam biust. Wydaje mi się, że z fotografowaniem łona wyprzedziłam tę tendencję. Sama praca weszła w kontekst krytycznego glamour. Zdjęcia miały wyglądać elegancko, były wyidealizowane, ale tylko na pozór. Pojawiają się na nich takie elementy jak zmarszczki na rękach, ułamane paznokcie, które zdradzają prawdę o ciele, które oglądamy. Nie jest idealne”.

EWA ŚWIDZIŃSKA W ROZMOWIE Z MAGDALENĄ LARĄ (ŹRÓDŁO: MAGAZYN SZUM.PL)

Cykl „Żywoty intymne” to seria fotografii tworzonych od 2005 roku. Pokonując barierę wstydu artystka przedstawia na nich intymne ujęcia własnego ciała, nie znając efektu końcowego w momencie robienia fotografii. Te kadry, chociaż powinny być strefą intymną, są silnie kształtowane przez trendy i kulturę popularną. Artystka prowadzi grę między tym, co wypada a nie wypada, między tym, czego mówić nie wolno, a jednak wszystkim przychodzi na myśl. Świdzińska w swojej twórczości często porusza temat kobiet w sztuce a raczej ich wykreślenia przez historię sztuki zarówno jako artystek jak i przedstawień odzierających kobiety z warstwy intymnej. Urodzona w Milanówku, mieszkająca w Białymstoku. Od początku lat 90. zajmuje się performance, video-performance, foto-performance oraz fotografią. Prowadzi autorskie warsztaty interdyscyplinarne łączące sztuki wizualne z innymi dziedzinami. Brała udział w wielu spotkaniach i festiwalach performance (m.in. w Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Performance w Giswil w Szwajcarii), w działaniach w przestrzeni otwartej (np. w Międzynarodowym Festiwalu Sztuka Ulicy w Warszawie, w Międzynarodowym Festiwalu Ritual w Pedvale na Łotwie), w projektach poświęconych sztuce kobiet (np. „Kobieta o kobiecie” w Bielsku Białej, „Performance-esse” w Toruniu).

'I now think that Żywoty intymne, the cycle you have recalled, could easily be treated as a selfie. At first, selfies of the face alone were popular; today, people often go down with them, for example, they only take a photo of the breasts. It seems to me that I was ahead of time with my photographs of the pubic region. The work itself was viewed in the context of critical glamour. The photographs were idealized to make them look elegant – but just on the surface. There are such elements in them as wrinkles on hands or broken nails. They reveal the truth about the body we are watching. That body is not ideal.'

EWA ŚWIDZIŃSKA'S CONVERSATION WITH MAGDALENA LARA
(SOURCE: MAGAZYN SZUM.PL)

'Żywoty intymne' is a series of photographs created since 2005. Overcoming the barrier of shame, the artist presents intimate photographs of her own body, not knowing the final effect at the moment of the taking of an image. Those frames, expected to be intimate, are actually strongly shaped by trends and popular culture. The artist plays the game of what is and what is not becoming, and alludes to what one is not allowed to say but what nevertheless comes to everybody's mind. In her work, Świdzińska often touches upon the topic of women in art, or, rather, their exclusion from the history of art, the deletion of women artists, and the presentations which deprive women of their privacy.

Świdzińska was born in Milanówek and lives in Białystok. Since the beginning of the 1990s, she has been engaged in performance art, video performance, photo performance, and photography. She has been teaching interdisciplinary workshops during which she combines visual and other forms of art. She has taken part in many performance meetings and festivals (for example, the International Performance Art Festival in Giswil in Switzerland), in actions in open spaces (for example, during the International Street Art Festival in Warsaw or the International Ritual Festival in Pedval in Latvia), and in projects dedicated to women's art (for example, 'Kobieta o kobiecie' – English: 'A Woman About a Woman' – in Bielsko-Biala or 'Performance-esse' in Toruń).





184

FILIP BERENDT (ur./b. 1975)

Z cyklu Every single crash, 2013 r. | From the series 'Every single crash', 2013

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 100 x 75 cm

ed. 1/5 + 2 AP

pigment print on archive paper, 100 x 75 cm

ed. 1/5 + 2 AP

cena wywoławcza: 6 000 PLN †

estymacja: 9 000 - 13 000



185

JOANNA ZASTRÓŻNA (ur./b. 1972)

Z serii MMK, 2010 r. | From the series 'MMK', 2010

odbitka żelatynowo-srebrna/papier fotograficzny, ed. 2/5, 60,8 x 50,6 cm

opisany na odwrociu: '2/5 nakład | Joanna Zastrożna | MMK 2010 | naswiet. negat 2010 | odbitka 2010'

gelatin silver print on photographic paper, ed. 2/5, 60.8 x 50.6 cm

described on the reverse: '2/5 nakład | Joanna Zastrożna | MMK 2010 | naswiet. negat 2010 | odbitka 2010'

cena wywoławcza: 4 500 PLN

estymacja: 6 000 - 8 000

WYSTAWIANY:

- MMK, Centrum Kultury Zamek, PF Gallery, Poznań, 2013
- MMK, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2011
- MMK, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2010

EXHIBITED:

- MMK, Centrum Kultury Zamek, PF Gallery, Poznań, 2013
- MMK, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2011
- MMK, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2010

186

ZORKA PROJECT / MONIKA BEREŻECKA, MONIKA REDZISZ

(utworzony/established: 2000)

Z cyklu "Mocarze", 2004/2006 r. | From the series 'Hardrocks', 2004/2006

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy,

23,5 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)

Inna odbitka tej pracy znajduje się w kolekcji "Uwikłane w pleć" Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich.

gelatin silver print, vintage print on Baryta paper;

23.5 x 23.5 cm (without frame)

Another print of this work belongs to the collection of Joanna and Krzysztof Madelsky 'Uwikłane w pleć'.

cena wywoławcza: 1 500 PLN [†]

estymacja: 3 000 - 5 000

WYSTAWIANY:

- Mocarze, Miesiąc Fotografii, Kraków, 2004

- Nowi dokumentaliści, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006

EXHIBITED:

- Mocarze, Miesiąc Fotografii, Krakow, 2004

- Nowi dokumentaliści, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006

Zorka Projekt to duet tworzony od 2000 roku przez dwie absolwentki Wydziału Fotografii ASP w Poznaniu. Charakterystyczne dla twórczości duetu są czarno-białe fotografie portretowe tworzone w seriach, które szybko zwróciły uwagę mediów, przez co zaczęły się pojawiać w takich pismach jak „Gazeta Wyborcza”, „Polityka”, „Przekrój” czy „Playboy”. Wśród swoich cykli portretowych skupiały się na określonej grupie społecznej, zarówno zawodowej (m.in. zakonnice, kierowcy tirów, kuratorki) jak i kulturyści czy drag queens, a także mniejszości narodowe. Chociaż portrety Bereżeckiej i Redzisz są niezwykle proste, ujęte w naturalnym otoczeniu, oddają wyjątkowość swoich bohaterów. Seria 'Mocarze' to próba ukazania kobiet występujących poza kanonem powszechnej kobiecości. Mówi się o nich „uwikłane w pleć”, ponieważ pracują nad swoim ciałem w sposób przypisany kulturowo do mężczyzn, tracąc tym samym delikatność i subtelność przypisywane kobietom.

Zorka Project is a duo formed in 2000 by two graduates of the Faculty of Photography of University of Fine Arts in Poznań. The duo has created characteristic series of black and white portrait photographs, which have been quickly noticed by the media and featured in such newspapers and magazines as "Gazeta Wyborcza", "Polityka", "Przekrój", or "Playboy". In their portrait cycles, the artists focused on particular social groups: professional ones (for example, nuns, truck drivers, legal guardians), body builders, drag queens, and national minorities. Although Bereżecka and Redzisz's portraits are very simple, with models shown in their natural environment, they reflect the uniqueness of the photographed people. The 'Mocarze' (English: 'Powerful People') series is an attempt at presenting women who do not conform with the commonly accepted ideal of femininity. Those women's relationship with their sex is viewed as 'problematic' because they work on their bodies in a manner which is culturally ascribed to men, so they lose the delicacy and subtlety associated with women.



187

IRENA KALICKA (ur./b. 1986)

Z serii "Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba", 2016 r. | From the series 'It's hard to defeat the dragon but we need to struggle anyway', 2016

C-print/papier fotograficzny, 38,5 x 58,5 cm (w świetle oprawy), ed. 2/5

C-print on photographic paper, 38.5 x 58.5 cm (without frame), ed. 2/5

cena wywoławcza: 6 000 PLN [†]
estymacja: 7 500 - 9 000

WYSTAWIANY:

- Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba, Fundacja Profile, Warszawa, 2016

„W nowej serii prac Irena Kalicka kontynuuje projekt zainicjowany w 2015 roku i zatytułowany *Koń jaki jest, każdy widzi*. W inscenizowanych fotografiach ilustruje XVIII-wieczną wizję świata z *Nowych Aten* księdza Chmielowskiego. Sięgając do dzieła podszytego przesadami i uprzedzeniami, niemniej opatrywanego mianem pierwszej polskiej encyklopedii, artystka w przewrotny sposób piętrzy stereotypy i gra na potocznych skojarzeniach. Wyobraźnię podsycaną fantazmatami ożywia inscenizacją średniowiecznego motywu *dance macabre* w wykonaniu rozbrykanych, biało-czerwonych kibiców. Ekstrawagancja dziwacznych postaci i swawolnych zachowań, tak jak we wcześniejszych pracach artystki, miesza się z różnymi kodami kulturowymi i odniesieniami do dawnej i współczesnej sztuki. Wczytując się w *Nowe Ateny* Kalicka nie podąża za genealogią podsuwanych jej tropów, *dance macabre* czy *ars moriendi* są odgrywane postaciami wpisującymi w te przedstawienia współczesne narracje. Liczące kilka wieków dzieło objaśniania świata dostarcza tematów myślanych współczesną kulturą, wizualnością sztuki i kultury popularnej, obrazami, które tak, jak potoczny język, wchłaniają retorykę postkolonialnego dyskursu, genderowych studiów, queerowych teorii i coraz bardziej uwidaczniających się narracji nacjonalizmu, płci, rasizmu. Narodowe resentymenty przybierają groteskową formę na zdjęciu z husarką w kabaretkach i przerysowanym makijażu, dumy Rzeczypospolitej w przebraniu queerowej maskarady”.

BOŻENA CZUBAK

Prezentowana praca to inscenizacja motywu *dance macabre* na miarę naszych czasów. Postaci ubrane w patriotyczną odzież przywołują na myśl kibiców. Zamiast instrumentów muzycznych w ich dłoniach pojawiają się kości imitujące gitarę, trąbkę czy perkusję. Ich twarze zakrywają trupie maski. Kostium, w który ubrane są postaci ma przysłać ich indywidualizm. Sprawiać, aby wyglądały podobnie, co musi nas do pewnej generalizacji, na którą jednak nie pozwala nam artystka.

EXHIBITED:

- Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba (English: It Is Difficult to Defeat a Dragon But One Has to Try), Fundacja Profile, Warsaw, 2016

'In the new series of works, Irena Kalicka continues her project initiated in 2015, titled *Koń jaki jest, każdy widzi* (English: Everyone Can See What the Horse is Like). In the staged photographs, she illustrates the 18th-century vision of the world described in priest Chmielowski's *Nowe Ateny* (English: New Athens). The artist has reached for a work filled with superstitions and prejudices but also known as the first Polish encyclopaedia, and perversely accumulates stereotypes and plays with common associations. She enlivens the imagination aroused by the phantasms as she stages the medieval motif of *dance macabre* performed by frisky, white and red football fans. Just like in earlier works, the artist combines the extravagance of odd figures and wanton behaviour with various cultural codes and references to old and contemporary art.

Reading *Nowe Ateny*, Kalicka does not follow the genealogy of the provided leads – *dance macabre* or *ars moriendi* are acted by characters who introduce contemporary narrations into those performances. The book, several centuries old and created to explain the world, is a source of topics on which we can reflect from the perspectives of contemporary culture, visual art, and popular culture, with the use of images which, like colloquial language, absorb the rhetoric of the postcolonial discourse, gender studies, queer theory, and the increasingly visible narrations of nationalism, sex, and racism. National resentments assume a grotesque form in the photograph with a hussar woman with fishnet stockings and overdone make-up, the pride of the republic in a queer masquerade costume.'

BOŻENA CZUBAK

The presented work shows the motif of *dance macabre*, staged in a manner adapted to our times. The characters, wearing patriotic clothes, are reminiscent of football supporters. Instead of musical instruments, the characters are holding bones which imitate the guitar, trumpet, or percussion. Their faces are covered with masks of the dead. Their costumes hide their individual features and make them look similar, which imposes upon us a certain generalisation which, however, is not allowed by the artist.



Leopard Man, z cyklu Leakage, 2011/2013 r. | Leopard Man, from the series 'Leakage', 2011/2013

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, płyta aluminiowa, 108 x 72 cm
sygnowany i opisany na odwroci: 'Leopard man from the series Leakage
| 2011/2013 | 1/5 + 1 a.p. | Anna Orłowska'

pigment print on archive paper applied on aluminium, 108 x 72 cm
signed and described on the reverse: 'Leopard man from the series Leakage |
2011/2013 | 1/5 + 1 a.p. | Anna Orłowska'

cena wywoławcza: 3 000 PLN [†]

estymacja: 4 500 - 6 000

„W zdjęciach z serii Przeciek (2011) gra przeciwieństwami: piękno konfrontuje ze wstrętem, spokój z napięciem, niewiedzę z wtajemniczeniem, a zwyrodnienie z niewinnością. Swoje cykle fotograficzne opatruje poetyckim autokomentarzem”.

ADAM MAZUR, DECYDUJĄCY MOMENT, S. 202

'In the photographs from the Przeciek series (2011) [the photographer] plays with opposites: she confronts beauty with disgust, peace with tension, ignorance with initiation, and degeneration with innocence. She adds poetic self-commentary to her photographic cycles.'

ADAM MAZUR, DECYDUJĄCY MOMENT, P. 202

Anna Orłowska w 2011 roku tworzy cykl prac w serii pod nazwą „Przeciek”. Cykl ten staje się jej pracą dyplomową, którą broni w tym samym roku. Już rok później cykl fotografii „Przeciek” prezentowany był w 2012 roku w ramach Łódzkiego Fotofestiwalu. Fotografie z tej serii noszą wszystkie znamiona twórczości Orłowskiej, która nawiązuje w nich do dzieł szwedzkiego reżysera Roya Anderssona. W rzeczy samej, ujęcia zdają się być kadrami z thrillera klasy B, w których coś zapowiada wiszącą w powietrzu katastrofę. W prezentowanej pracy Człowiek-leopard, czyli mężczyzna w getrach w leopardzie cętki przedstawiony jest w surowym wnętrzu łazienki. Sytuacja, w której się znalazł, czyli golenie nóg, zdaje się być absurdalna nie tylko ze względu na przypisanie tej czynności w kulturze do kobiet, ale także poprzez fakt posiadania ubrania uniemożliwiającego tę czynność. Mężczyzna zdaje się być nieobecny, wykonywać ją automatycznie, nie do końca zdając sobie sprawę ze swojego położenia. Seria „Przeciek” to cykl prac o perfekcyjnej kompozycji nie tworzących jednak spójnej historii. Każda z prac to osobna i samodzielna prywatna wizja artystki, niekiedy sen czy przebytek pamięci. Sama artystka mówi o nich: „prace były czasami jak gimnastyka, rozciąganie, próba różnych konstrukcji, ile da się zbudować, fascynacja samą możliwością inscenizacji, bogactwem środków, możliwością wizualizowania różnych wyobrażeń, nastrojów. Myślałam w bardziej filmowy sposób, myślałam o scenie, która ma mieć określoną gęstość, atmosferę, bohatera i w ten sposób oddziaływać” (*Chodzi o obraz. Rozmowa z Anną Orłowską, Jakub Śwircz i Marta Lisok, szum.pl*).

In 2011, Anna Orłowska created the 'Przeciek' cycle of works. It became her graduation project, defended that year. Just a year later, 'Przeciek' was presented within the framework of the Fotofestiwal Łódź. In all photographs from that series Orłowska refers to Swedish director Roy Anderson's works. Indeed, the frames look as if they have been taken out of a B-thriller in which there are signs of impending doom. In the Człowiek-leopard (English: Man-Leopard) work, we can see a man wearing leopard print leggings, in an austere bathroom. He is shaving his legs, which seems absurd, not only because that activity is culturally ascribed to women but also because his clothes make it impossible. The man looks absent-minded and appears to be acting automatically, not being fully aware of his situation. The photographs in the 'Przeciek' series are characterized by perfect composition but they do not form a consistent story. Each of them is the artist's separate, independent, private vision, or sometimes a dream, or a gleam of memory. The artist herself describes them as follows: 'the works were sometimes like gymnastics, stretching, an attempt at various constructions, how much can be built, a fascination with the very possibility of staging, with the richness of the means, the possibility of visualizing various images, moods. I was thinking more in a film-like way, I was thinking about a stage with a particular density, atmosphere, a hero, and I wanted to exert an influence in that way.' (*Chodzi o obraz. Rozmowa z Anną Orłowską, English: It Is About an Image. A Conversation with Anna Orłowska, Jakub Śwircz, and Marta Lisok, szum.pl*).





189

ROBBY CYRON (ur./b. 1970)

#7 Mandjuria and baby, z cyklu The Family, 2014/2017 r. | #7 Mandjuria and baby, from the series 'The Family', 2014/2017

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, płyta aluminiowa, wydruk na papierze Canson Infinity - Rag Photographique 210, Diasac 5 mm, ed. 5 + 1 AP, 105 x 140 cm
do pracy dołączony certyfikat autorski

pigment print on archive paper applied on aluminium, print on Canson Infinity - Rag Photographique 210 paper, Diasac 5 mm,
ed. 5 + 1 AP, 105 x 140 cm
Author's certificate attached.

cena wywoławcza: 5 000 PLN

estymacja: 6 500 - 8 000

WYSTAWIANY:

- Fotofever, Photography Art Fair, Carrousel du Louvre, Paryż, listopad 2017

EXHIBITED:

- Fotofever, Photography Art Fair, Carrousel du Louvre, Paryż, listopad 2017



190

ZUZANNA JANIN (ur./b. 1961)

Synagoga, 2003 r. | Synagogue, 2003

C-print/papier fotograficzny, ed. 2/4, 25,5 x 34 cm
na odwrociu opisana: 'Zuzanna Janin 2003 | SYNAGOGA, Ed 2/4
| (z instalacji "Synagoga", Trnava 2000)'

colour photograph on photographic paper, ed. 2/4, 25,5 x 34 cm
described on the reverse: 'Zuzanna Janin 2003 | SYNAGOGA, Ed 2/4
| (z instalacji "Synagoga", Trnava 2000)'

cena wywoławcza: 1 000 PLN †

estymacja: 2 000 - 4 000

Praca została wykonana w nieczynnej synagodze w Trnawie na Słowacji, której budynek był przez wiele lat włączony do programu wystaw sztuki współczesnej miejscowej Galerii Koniarka. Projekt był oparty na wypełnieniu pustej synagogi sztuczną mgłą, która częściowo zakryła elementy architektury budynku. Instalacja ta nawiązuje do historii Trnawy, a także przywołuje pamięć zagłady Żydów słowackich w obozie Auschwitz-Birkenau.

The installation was made in the former synagogue in Trnava, Slovakia, a building which for many years has been used in the contemporary art exhibition programme of the local Koniarka Gallery. The project consisted in filling the empty synagogue with artificial fog, which partially obscured the building's architectural elements. This installation refers to the history of Trnava, as well as commemorates the Holocaust of Slovakia's Jews in the Auschwitz-Birkenau death camp.



191

JOANNA RAJKOWSKA (ur./b. 1968)

Palma | A palm tree

C-print/papier fotograficzny, 4,5 x 12,5 cm

gelatin silver print on photographic paper; 4.5 x 12.5 cm

cena wywoławcza: 1 200 PLN [†]
estymacja: 3 000 - 5 000



„Wpatrywałam się w pocztówkę, którą znaleźliśmy kiedyś na Starym Mieście w Jerozolimie. Była tam spieczona ziemia, wzgórek, skarłała palma i podpis 'Pozdrowienia z Hebronu'. Obrazek z pocztówki nałożył mi się na widok Ronda de Gaulle'a w Warszawie. Gdzieś w tle działała toksyczna energia konfliktu etnicznego i moja niemożność poradzenia sobie z nim, co w końcu wyprodukowało wizję – czyli warszawską palmę”.

SZTUKA PUBLICZNEJ MOŻLIWOŚCI. Z JOANNĄ RAJKOWSKĄ ROZMAWIA ARTUR ŻMIJEWSKI.
[W:] RAJKOWSKA. PRZEWODNIK KRYTYKI POLITYCZNEJ, WARSZAWA 2010

'I've been looking at a postcard which we found some time ago in The Old City of Jerusalem. There was burnt soil in it, a hill, and one stunted palm tree with the caption: 'Greetings from Hebron'. At some point, this picture rendered Charles de Gaulle Roundabout in Warsaw. Somewhere in the background, it radiated with toxic energy of ethnic conflict and my inability to cope with it, and that produced the vision – the Warsaw palm tree.'

ART OF PUBLIC ABILITY, JOANNA RAJKOWSKA TALKS WITH ARTUR ŻMIJEWSKI
[IN:] RAJKOWSKA. POLITICAL CRITIQUE GUIDE, WARSZAWA 2010



Milton H. Greene, Marilyn Monroe

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA SŁAWY • GWIAZDY • OSOBOWOŚCI

Aukcja 15 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 2 – 15 listopada 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Stefan Arczyński, Dolina Pięciu Stawów

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA PIKTURALIZM I TRADYCJONALIZM

Aukcja 14 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 2 – 14 listopada 2017 r.





Stanisław Wyspiański, Macierzyństwo, 1904

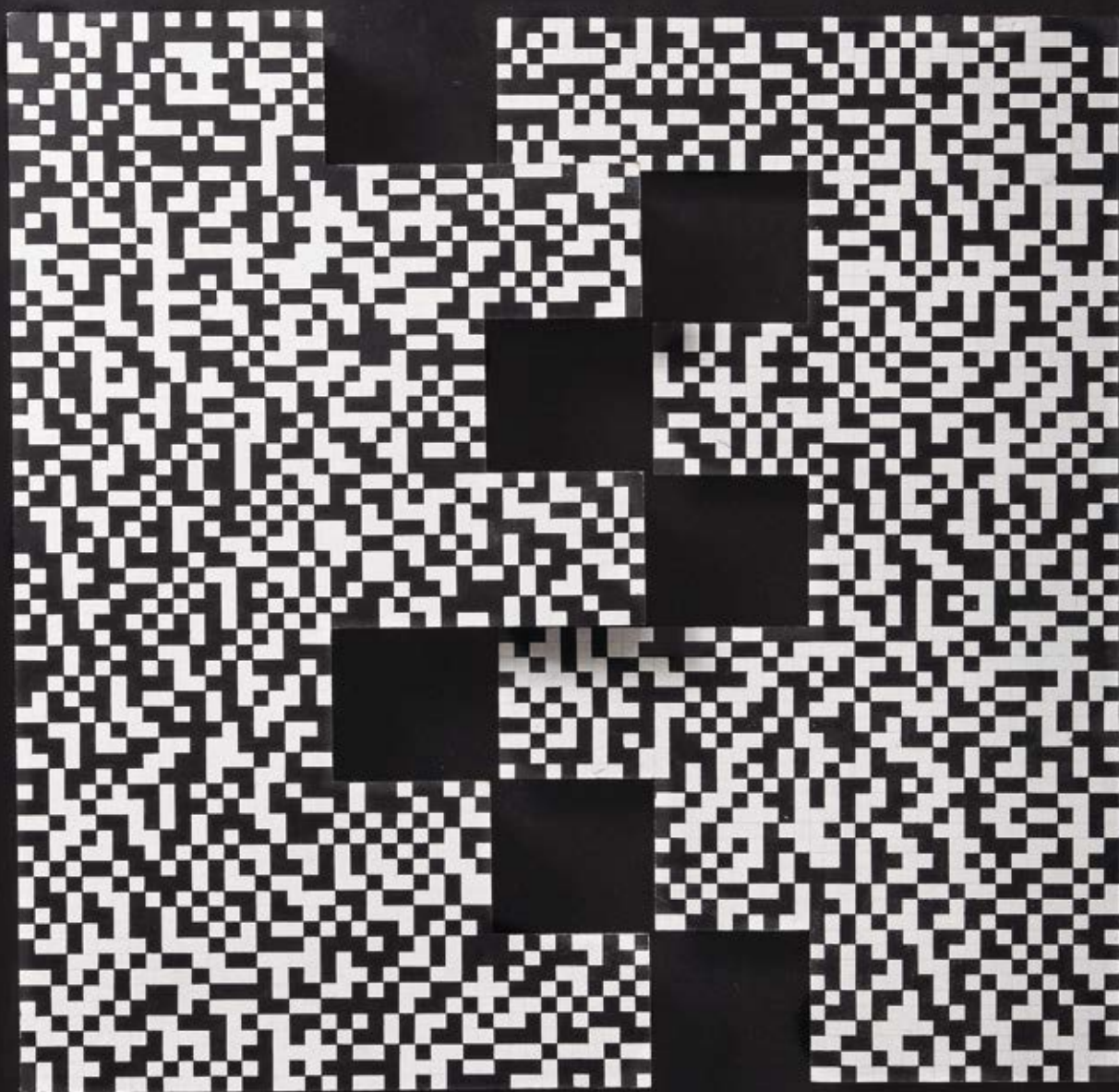
SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERN IZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 14 grudnia 2017, godz. 19

wystawa obiektów: 1 – 14 grudnia 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Ryszard Winiarski, "Penetration of Real Space...", 1974 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA GEOMETRIA I OP-ART

Aukcja 7 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 21 listopada - 7 grudnia 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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 aukcjонера.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości 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	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania 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, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера 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 komitentów 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 postąpienia. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

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

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie 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: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści 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 wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłocie 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 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

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

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

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Fotografia Kolekcjonerska. Awangarda Artystyczna • 501FOT009 • Aukcja 14 listopada 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ 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 Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26,
e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



The European Museum of the Year 2016
European Museum Academy Prize
Europa Nostra Award

www.polin.pl

Odwiędź Muzeum POLIN, którym zachwycił się świat

VISIT POLIN MUSEUM, WHICH HAS TAKEN
THE WORLD BY STORM

Patroni medialni

Wprost | sens | wyborcza | cojestgrane24 | TOK | amś

Newsweek | L'ARTE | TYGODNIK PÓWSZECHNY | naszemiasto. | VIVA!

insider | empik | onet

**Muzeum Historii
Żydów Polskich POLIN**

POLIN Museum of the History
of Polish Jews

Ul. Anielewicz 6, Warszawa



CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL