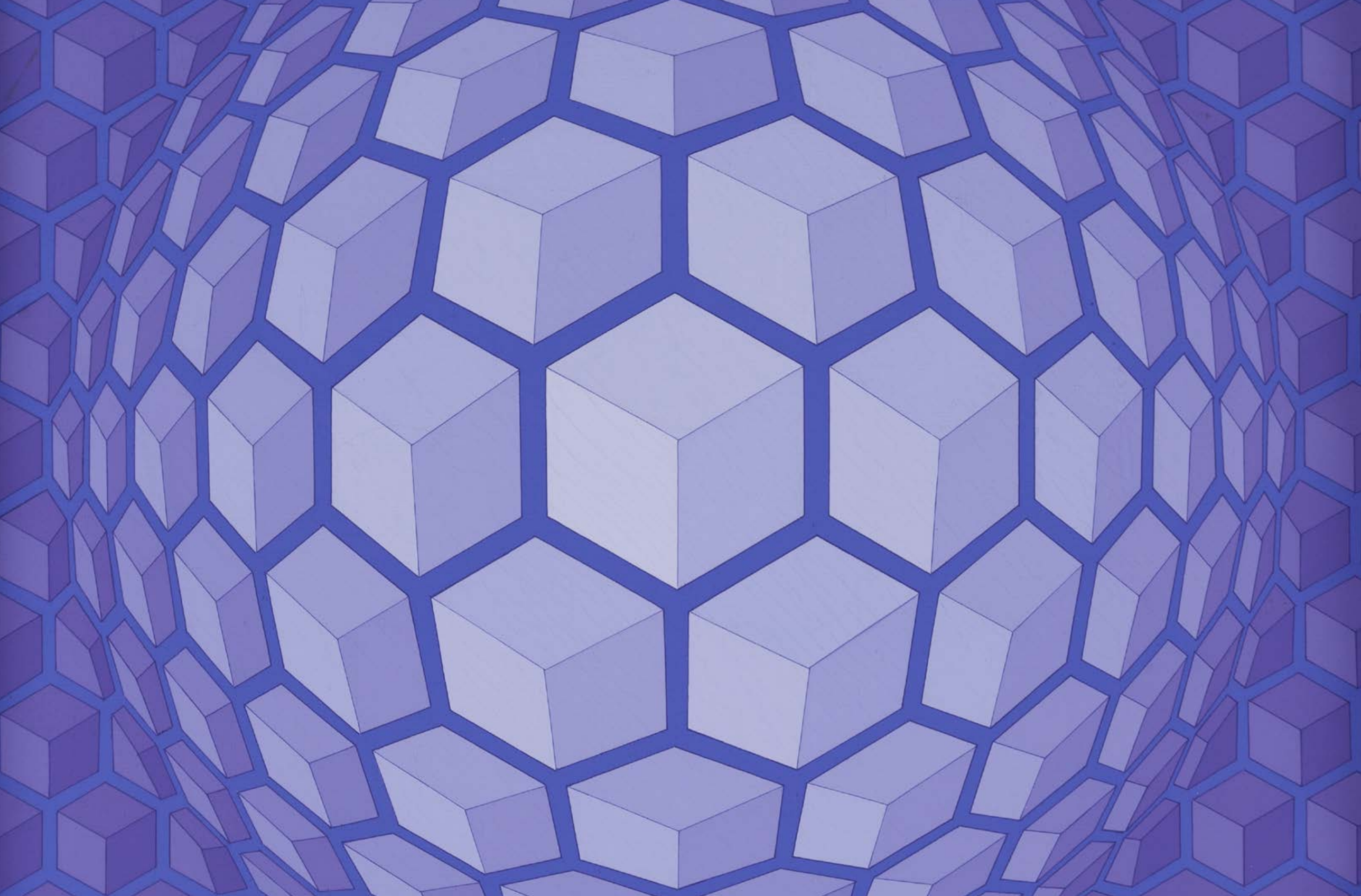
DESA UNICUM

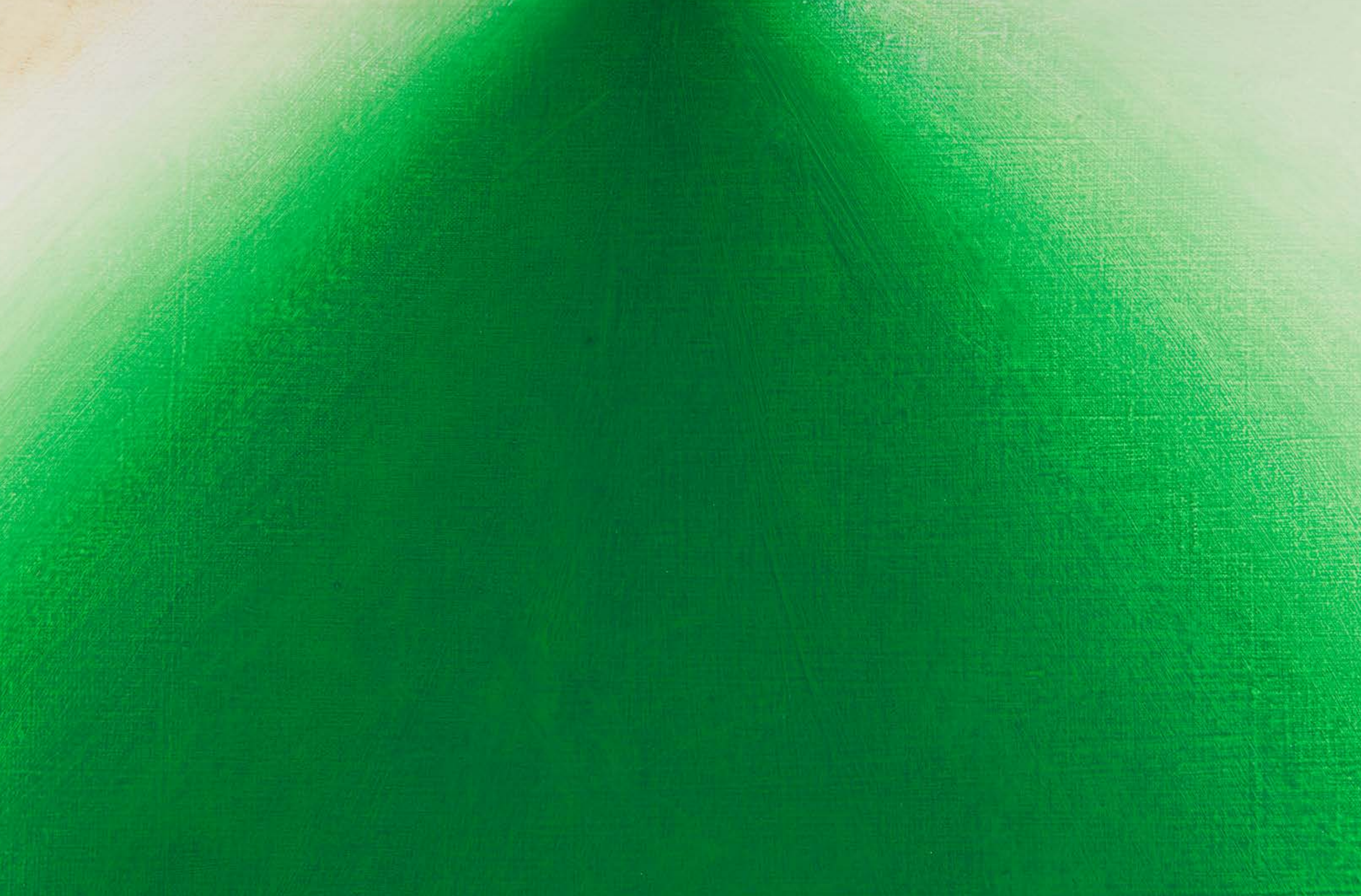
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 1 GRUDNIA 2026 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 1 GRUDNIA 2026

CZAS AUKCJI
1 grudnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 listopada – 1 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Katarzyna Szczęsna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

Joanna Wolan
j.wolan@desa.pl
tel. 538 915 090

pełna oferta na desa.pl

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

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

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

---

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DOM AUKCYJNY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

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

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

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

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

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

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



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



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



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



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



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



KRYSTYNA DRABIŃSKA
Rzeczoznawca jubilerski
bizuteria@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Anuszkiewicz Richard **26-28**

Artymowska Zofia **34-35**

Berdowska Tamara **2-3, 46-47**

Berdyszak Jan **38-40**

Ciapało Czesław Pius **51**

Ciecierski Tomasz **45**

Dłubak Zbigniew **44**

Fangor Wojciech **7-10**

Gieraga Andrzej **43**

Gierowski Stefan **18**

Hewitt Francis **37**

Huskowska-Młynarska Anna **52**

Jankowski Ireneusz **57**

Jaśkiewicz Tomasz **49**

Kałucki Jerzy **41-42**

Knapp Stefan **54**

Krasiński Edward **19**

Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **25**

Lutyński Piotr **56**

Mieczkowski Ed (Edwin) **36**

Nowacki Andrzej **4-5**

Orbitowski Janusz **6**

Piwowar Sylwia **55**

Roszkowski Aleksander **53**

Sedgley Peter **24**

Stańczak Julian **29-30**

Stażewski Henryk **11-17**

Szprynger Anna **48**

Vasarely Victor **20-23**

Winiarski Ryszard **31-33**

Zawa-Cywińska Hanna **50**

Ziemski Jan **1**

1 α

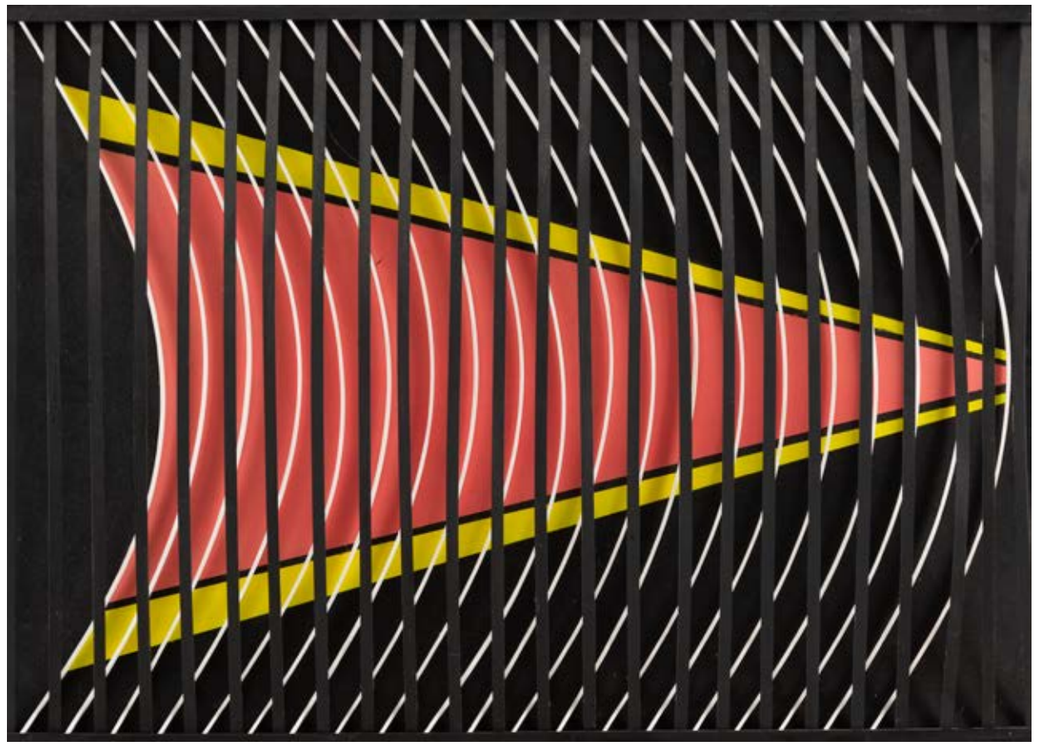
JAN ZIEMSKI
1920-1988

"Interferencje", 1967

akryl, relief/płyta pilśniowa, sklejka, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | 1967'
na odwrociu nalepka Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie z opisem pracy oraz nalepka z opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:
40 000 - 80 000 PLN
9 100 - 18 200 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, 2012
Sopocki Dom Aukcyjny, 2018
kolekcja prywatna, Polska





OBRAZ, KTÓRY WYMYKA SIĘ SPOJRZENIU

Twórczość Jana Ziemskiego (1920-1988) zajmuje szczególne miejsce w historii polskiej sztuki powojennej. Związany z Lublinem malarz, współtwórca awangardowej Grupy „Zamek", przeszedł drogę od realizmu i surrealizujących wizji po eksperymenty z materią, geometrią i złudzeniami optycznymi. Choć jego dorobek obejmuje różnorodne środki wyrazu, spaja go konsekwentne poszukiwanie nowych możliwości obrazu – przekraczanie granic płaszczyzny, badanie relacji między formą a przestrzenią oraz próba uchwycenia ruchu.

Artystyczna droga Ziemskiego rozpoczęła się w powojennym Lublinie, gdzie w 1946 ukończył Wolną Szkołę Malarstwa i Rysunku. Początkowo tworzył realistyczne portrety, w których ujawniały się zainteresowanie psychologią postaci, wrażliwość kolorystyczna i skłonność do syntetyzowania form. Stopniowo odchodził jednak od przedstawiania rzeczywistości na rzecz kompozycji metaforycznych. W latach pięćdziesiątych jego obrazy zaludniły fantastyczne postacie, organiczne kształty i tajemnicze struktury przywodzące na myśl nieznane światy. Inspiracją były między innymi astronomia i literatura fantastycznonaukowa, którymi artysta żywo się interesował. W pracach takich jak Mona Lisa (1955) czy Semafory (1956) rzeczywistość ulegała deformacji, stając się przestrzenią wyobraźni.

Przełom nastąpił w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy Ziemski związał się z Grupą „Zamek", jednym z najciekawszych środowisk młodej polskiej awangardy. Twórcy skupieni wokół lubelskiego Zamku odrzucali sztywne programy artystyczne, stawiając na eksperyment, dyskusję i poszukiwanie indywidualnych rozwiązań. W tym okresie Ziemski rozpoczął Serię kosmiczną, która oznaczała zdecydowane odejście od figuracji. Wykorzystując dekalkomanię, monotypię i swobodne rozlewanie farby, tworzył abstrakcyjne kompozycje przypominające kosmiczne konstelacje lub obrazy materii oglądanej pod mikroskopem. Upadek Ikara (1957), jedno z najbardziej znanych dzieł tego cyklu, ukazuje fascynację dynamiką i nieustanną przemianą form.

Kolejnym etapem były powstające od 1958 „Formury" – obrazy-reliefy sytuujące się na pograniczu malarstwa i rzeźby. Artysta eksperymentował z fakturą, grubością materii oraz rytmicznymi układami wypukłości i zagłębień. Ograniczona paleta barw, często sprowadzona do ugrów, szarości i tonów metalicznych, kierowała uwagę na fizyczną strukturę dzieła. Światło, wydobywające nierówności powierzchni, stawało się jego współtwórcą. W tych realizacjach coraz wyraźniej ujawniało się napięcie między spontanicznością gestu a potrzebą uporządkowania kompozycji.

Najbardziej rozpoznawalny język artystyczny Ziemski wypracował w połowie lat sześćdziesiątych, zwracając się ku abstrakcji geometrycznej i op-artowi. Przełomowym doświadczeniem okazała się obserwacja nakładających się rytmów przewodów telefonicznych i dachówek, dostrzeżonych z okna jadącego pociągu. Artysta zaczął konstruować reliefy z rytmicznie rozmieszczonych, łukowato wygiętych listew. Ich układy wywoływały złudzenia ruchu, drgania i przenikania się form, zmieniające się wraz z położeniem widza. Obraz przestawał być statycznym przedmiotem, stając się zjawiskiem zależnym od percepcji odbiorcy. Eksperymenty optyczne prowadziły Ziemskiego ku pytaniom o naturę widzenia i granice poznania. Szczególnie istotna była idea „obrazu ukrytego" – dzieła, którego nie można zobaczyć w całości lub które istnieje wyłącznie jako chwilowe wrażenie. W „Obrazie wewnętrznym" z 1965 artysta podważył tradycyjną relację między obrazem a widzem, kierując uwagę ku temu, co pozostaje niewidoczne. Późniejsze reliefy rozwijały tę koncepcję poprzez nakładanie barw, rytmów i przestrzennych struktur.

Jak zauważa Małgorzata Kitowska-Łysiak, twórczość Ziemskiego można interpretować jako nieustanne zmaganie spontanicznej ekspresji z intelektualnym rygorem geometrii. To napięcie, obecne już w najwcześniejszych pracach, nadaje jego dorobkowi wewnętrzną ciągłość. Geometria nie była dla artysty celem samym w sobie, lecz narzędziem badania rzeczywistości, która nieustannie wymyka się jednoznacznemu poznaniu. Jan Ziemski pozostawił po sobie sztukę wymagającą aktywnego spojrzenia. Jego obrazy nie tylko przedstawiają formy, ale również ujawniają mechanizmy ich postrzegania. Właśnie w tym połączeniu materialnej konkretności dzieła z ulotnością wizualnego doświadczenia kryje się oryginalność jego artystycznych poszukiwań.

2 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

Z cyklu "Bezsenność", 2017

olej/płótno, 120 x 120 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | 2017'

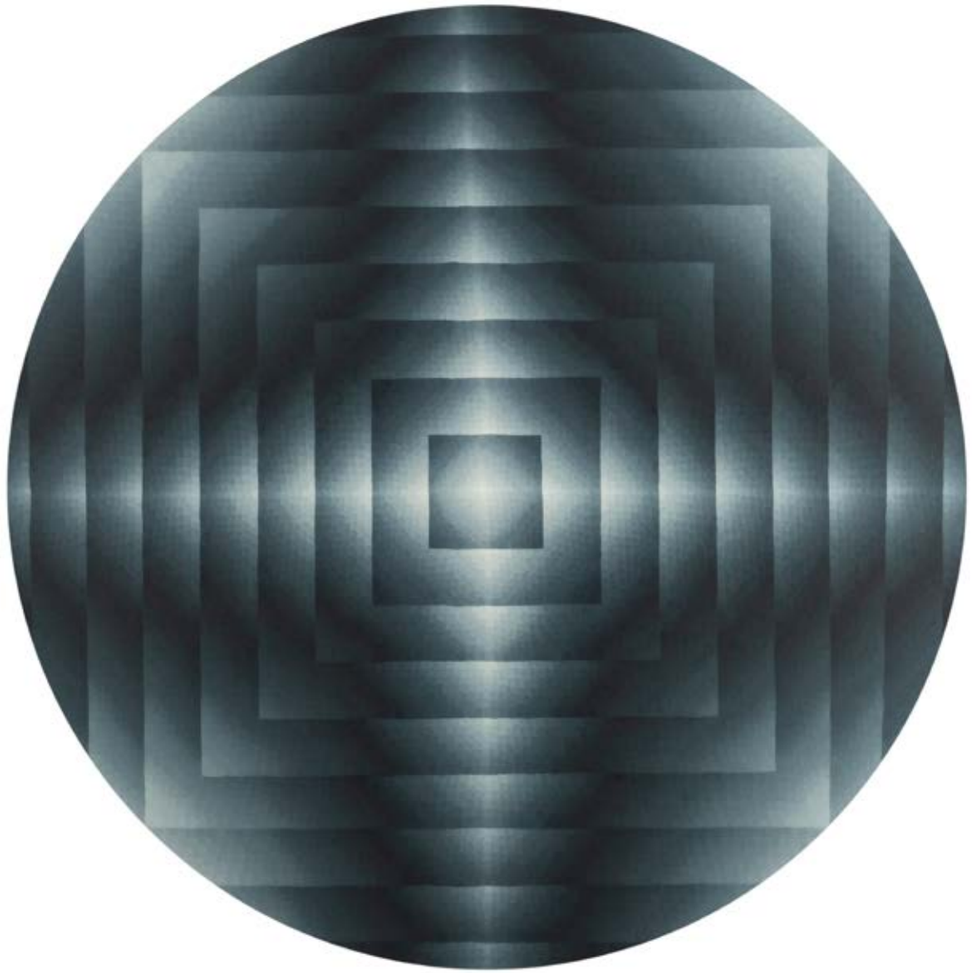
estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 800 EUR

WYSTAWIANY:
Tamara Berdowska. Bezsenność, Galeria Artemis, Kraków, grudzień 2017

LITERATURA:
Tamara Berdowska. Bezsenność, katalog wystawy, Galeria Artemis, Kraków 2017

„Skoro makrokosmos, mikrokosmos, wszechświat i człowiek są skonstruowane według jednej zasady, sztuka też tej zasadzie musi podlegać".

Tamara Berdowska



Twórczość Tamary Berdowskiej to unikalne i osobne zjawisko na mapie polskiej sztuki współczesnej, wymykające się jednoznacznym klasyfikacjom i powierzchownym modom. Bożena Kowalska rysuje portret artystki jako postaci niezwykle niezależnej, całkowicie oddanej pracy twórczej, która stanowi dla niej jedyny cel i sens egzystencji. W świecie postępującej komercjalizacji Berdowska jawi się jako postać bliska anachronicznemu już dzisiaj modelowi dziewiętnastowiecznego twórcy żyjącego wyłącznie sztuką i dla sztuki. Ta bezkompromisowa postawa i silna indywidualność ukształtowały język artystyczny o rzadko spotykanej głębi, subtelności i metafizycznym przesłaniu.

Potrzeba samotności oraz skłonność do syntetyzowania i upraszczania otaczającego świata towarzyszyły Berdowskiej od wczesnego dzieciństwa. Kluczowym etapem jej edukacji były studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesor Janiny Kraupe-Świderskiej, która rozumiała młodą malarkę i potrafiła docenić oryginalność jej myślenia. Już podczas realizacji tradycyjnych zadań akademickich, takich jak malowanie martwej natury, Berdowska wykazywała nieodpartą tendencję do redukowania form do granic ich czytelności, sprowadzając elementy rzeczywistości do geometrycznych uproszczeń. Pełne i ostateczne przejście w sferę abstrakcji dokonało się na trzecim roku studiów, w 1987, wraz z powstaniem przełomowego dzieła zatytułowanego „Kalendarz". Obraz ten, podzielony matematycznie na prostokąty odpowiadające miesiącom oraz godzinom doby, operował zróżnicowanymi walorowo barwami – od chłodnych błękitów po gorące czerwienie. Poprzez to dzieło artystka dokonała programowego zerwania z jakąkolwiek ingerencją rzeczywistości empirycznej w obszar swojej sztuki. Filozoficzne uzasadnienie tej decyzji znalazło się w jej pracy dyplomowej, gdzie pisała, iż sztuka powinna zajmować się przedstawianiem idei w rzeczach, gdyż tylko te idee posiadają prawdziwy, trwały byt, podczas gdy rzeczy materialne bezustannie przemijają.

Choć Berdowska pozostała odporna na zewnętrzne wpływy, we wczesnej młodości przeżyła dwie istotne fascynacje. Pierwszą z nich był impresjonizm, który rozbudził jej niezwykłą wrażliwość na kolor, czyniąc z zawrotnej kolorystyki jeden ze znaków rozpoznawczych jej malarstwa. Drugie urzeczenie, przypadające na lata 1991-1993, dotyczyło op-artu, z którego malarka zaczerpnęła dynamikę, rytm narastania oraz iluzję wirowania i lotu po skosach, spiralach czy owalach. W tym wczesnym okresie artystka wypracowała unikalną metodę budowania płócien, opierającą się na syntezie geometrii w skali mikro i makro. Geometria mikro oznaczała drobną, gęstą strukturę składającą się z malutkich kwadratów, prostokątów lub regularnych uderzeń pędzla, tworzącą na powierzchni płótna rodzaj misternej mozaiki. Z kolei geometria makro określała główną kompozycję i nadrzędny kształt dzieła, taki jak trójkąt, elipsa, romb czy kwadrat. Formy te nie były jednak wyznaczane z matematyczną precyzją, lecz budowane za pomocą mglistego, rozproszonego światła, które płynnie przenikało się z barwą tła. Dla Berdowskiej geometria nigdy nie stała się celem samym w sobie, pełniąc jedynie rolę służebną jako ukrytym rytm oraz narzędzie do obrazowania czystych idei.

Po 1995 twórczość artystki wkroczyła w fazę dojrzałą, charakteryzującą się rezygnacją ze swobodnej wielobarwności na rzecz głębokiego monochromatyzmu. Dominantą stał się błękit – kolor symbolizujący nieskończoność, niebo oraz wartości o charakterze duchowym i niematerialnym. Monochromatyczne, niebieskie kompozycje, w których geometryczne układy tliły się świetlistymi smugami, zyskały niezwykłą siłę przyciągania i wprowadzały widza w wyjątkowy klimat medytacji. Dążenie do maksymalnej redukcji popchnęło Berdowską do radykalnego kroku, jakim było pragnienie zrealizowania idee stworzenia zjawiska niematerialnego. Zaczęła pokrywać swoje kompozycje kolejnymi, coraz jaśniejszymi warstwami błękitnej farby, co miało sprawić, by obrazy straciły swoją fizyczną dotykalność i sięgnęły poza granice ludzkiej widzialności. Ostatecznie w 2003 artystka zdecydowała się zamknąć ten cykl i całkowicie zniszczyć powstałą wówczas serię płócien.

Chwilowe odejście od tradycyjnego malarstwa zaowocowało rozwinięciem innej, autorskiej formy wypowiedzi, jaką były rysunki przestrzenne, których idea narodziła się pod wpływem doświadczeń z pracowni filmu animowanego w latach 1990-1993. Prace te polegały na nakładaniu na siebie gęstych sekwencji rysunków, głównie prostokątów, na półprzezroczystych foliach. Wiszące warstwowo arkusze generowały złudne, trójwymiarowe bryły stereometryczne, które sprawiały wrażenie ruchu przy zmianie perspektywy widza. W tej koncepcji przezroczysta folia stała się symbolem zmienności i przemijalności materialnego świata, podczas gdy sam rysunek ucieleśniał niezmienną, logiczną strukturę idei pozbawioną przypadku. Gdy Tamara Berdowska powróciła do klasycznego malarstwa, zrezygnowała z rygorystycznego monochromatyzmu, choć kolor niebieski pozostał jej ulubioną dominantą. W pracach z pierwszej i drugiej dekady XXI wieku zaczęła śmielej łączyć błękity z zielenią, żółcią, fioletem, a nawet brązem i oranżem. Choć ogólny fundament jej sztuki pozostał nienaruszony, w makro-geometrii pojawiła się wyraźniejsza, ostro wykreślona linia wyznaczająca krawędzie pól, a dawne, pojedyncze i proste formy ustąpiły miejsca bardziej rozdrobnionym podziałom na mniejsze kwadraty, prostokąty czy półkola. Cała sztuka Tamary Berdowskiej urzeka wyrafinowaniem, szlachetnością formy oraz niezwykłą urodą, a przede wszystkim porusza odbiorcę swoją metafizyczną powagą i stanowi otwarte zaproszenie do głębokiej medytacji.



Tamara Berdowska, fot. Max Januszewicz. Dzięki uprzejmości Dela.art collection oraz artystki

3 α

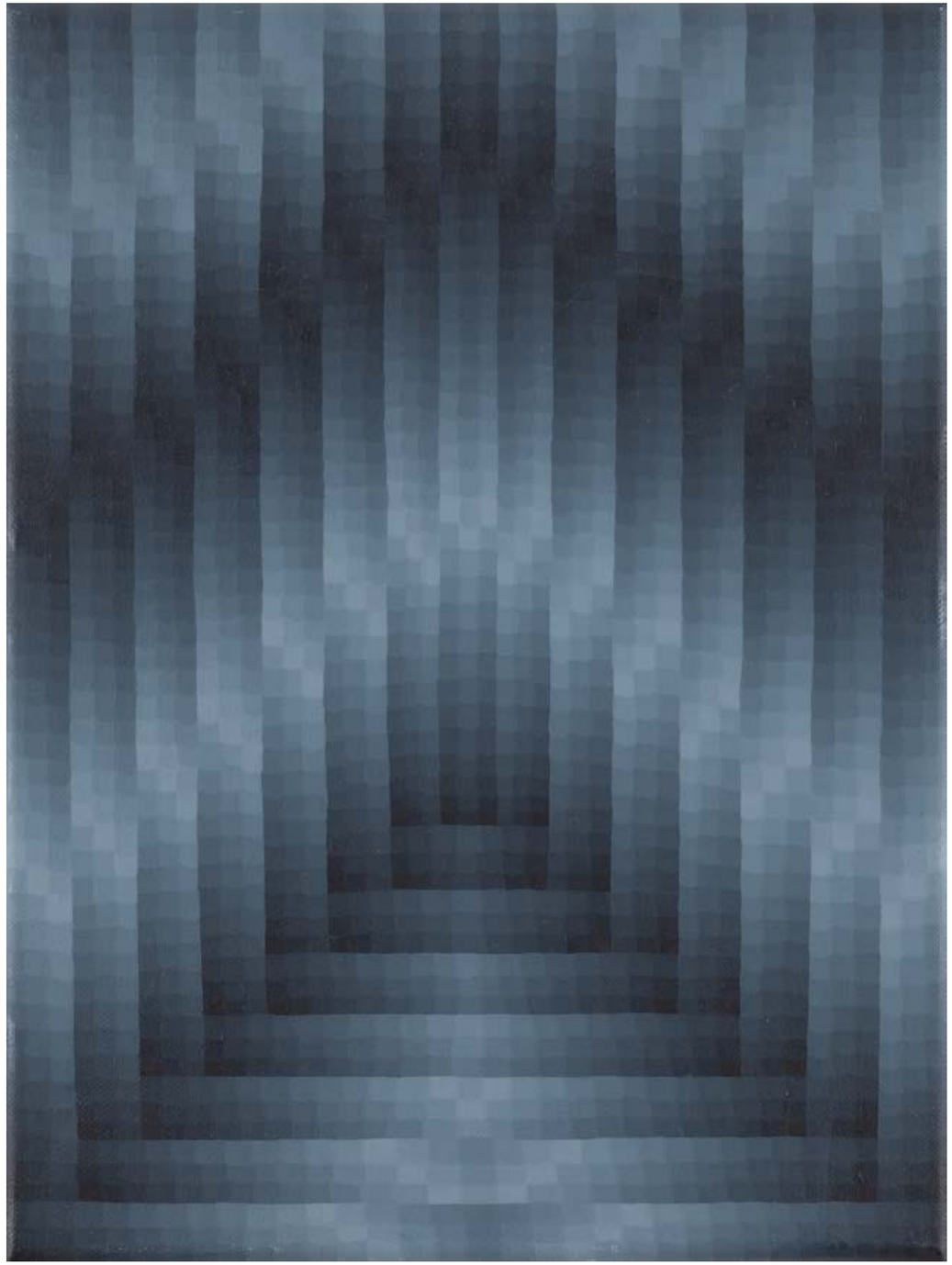
TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2025

olej/płótno, 40 x 30 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | olej | 2025 | 3 grudnia'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 100 - 5 800 EUR



4 α

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"15.05.16", 2016

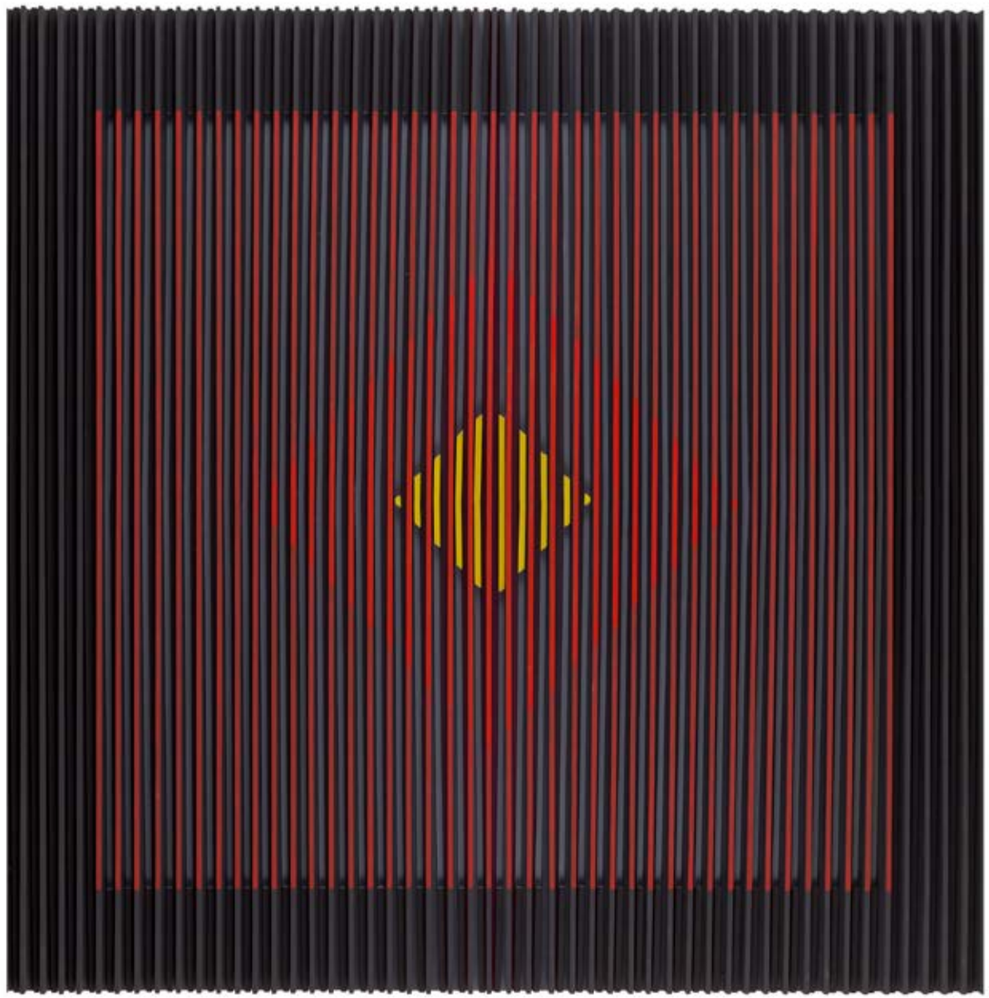
akryl, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '15.05.16 | A. NOWACKI 2016'

estymacja:
30 000 - 60 000 PLN
6 800 - 13 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Korzeni twórczości Andrzeja Nowackiego można by doszukiwać się we wschodnioeuropejskim konstruktywizmie, zaś kształtujących ją wpływów – w zachodniej sztuce geometrycznej lat międzywojennych, późniejszej sztuce konkretnej czy nawet w op-arcie. Jednak jakby na przekór wszystkim takim próbom dzieło to stawia opór i nie daje się wyjaśnić do końca poprzez uznane kierunki i nurty sztuki. Niepowtarzalność twórczości tego artysty wynika z działań opartych o intuicję, jak i z głębokiego przekonania, że geometria jest w stanie wyrażać emocje i działać na emocje. Decydujący jest jednak jego sposób obcowania z barwami, a więc światłem, czyli energią uwolnioną w jego obrazach, która przekłada się na transcendencję".

Ewa Czerwiakowski



RYTM, KOLOR I NIESKOŃCZONOŚĆ

Twórczość Andrzeja Nowackiego stanowi jedno z najciekawszych i najbardziej konsekwentnych zjawisk we współczesnej abstrakcji geometrycznej. Artysta, który w 1984 postanowił całkowicie poświęcić się malarstwu, wypracował własny język plastyczny, w którym trójwymiarowa struktura reliefu spotyka się z intensywną energią koloru. Choć jego twórczość jest głęboko zakorzeniona w tradycji polskiej awangardy – zwłaszcza w konstruktywistycznym dorobku Henryka Stażewskiego – Nowacki przekroczył chłodny racjonalizm swoich poprzedników, nasycając geometrię głęboką zmysłowością, emocjonalnością oraz metafizycznym niepokojem.

Ewolucja reliefów Andrzeja Nowackiego to droga od burzliwej ekspresji ku klasycznej harmonii i medytacji. Wczesne prace z lat 80. i 90. ubiegłego wieku charakteryzowały się silną dynamiką: kompozycje budowane były z asymetrycznych przesunięć kół, cylindrów i przełamanych ram, a geometryczne elementy zdawały się toczyć i zderzać na powierzchni obrazu. Z czasem jednak artysta zredukował ten bogaty repertuar form. U progu nowego tysiąclecia, w dialogu z twórczością takich artystów jak Max Bill, Josef Albers czy Bridget Riley, Nowacki zmienił kierunek poszukiwań formalnych.

Podstawą jego prac stał się doskonały, zamknięty w sobie kwadrat. Na tę płaską powierzchnię (najczęściej płytę pilśniową) nakładane są pionowe, drewniane listewki, tworzące wielowarstwowe, reliefowe rusztowanie. Od końca lat 90. artysta niemal całkowicie zrezygnował z linii ukośnych w samej konstrukcji, porządkując strukturę wokół wyraźnej, pionowej osi środkowej. Ta symetria wnosi do obrazu kontemplacyjny spokój. Wertykalne pasma nie są jednak statyczne – ich rytmiczne zagęszczenia i rozrzedzenia wywołują organiczne wrażenie pulsacji, przypominające skurcze i rozkurcze ludzkiego serca.

W czasach, gdy sztuka geometryczna często kojarzy się z chłodną, komputerową precyzją, reliefy Nowackiego uderzają swoją namacalną, rzemieślniczą zmysłowością. Artysta pracuje z surowym, jasnym drewnem sosnowym, które w procesie tworzenia musi zostać ujarzmione i oswojone. Pierwszy etap powstawania reliefu przypomina raczej pracę stolarza niż spontaniczny akt twórczy. Listwy są ręcznie obrabiane, wygładzane, a ich krawędzie celowo zachowują drobne niedoskonałości, będące trwałym zapisem obecności ludzkiej dłoni.

Surowy, jeszcze niepomalowany relief Nowackiego nazywany jest przez krytyków sztuki „bezgłośną poezją w oczekiwaniu na stworzenie świata". Dopiero nałożenie barw budzi tę drewnianą anatomię do życia. Nowacki nanosi pigmenty cierpliwie, za pomocą wąskiego pędzla, pokrywając każdy z trzech boków pojedynczej listewki innym odcieniem. Proces ten opiera się wyłącznie na intuicji – twórca nie przygotowuje wcześniejszych projektów kolorystycznych. Farba, dzięki matowej powierzchni i intensywności pigmentu, nie ukrywa struktury drewna, lecz podkreśla jego ciepło i organiczny ciężar.

Doświadczenie reliefów Nowackiego wymaga od odbiorcy porzucenia roli biernego widza. Fotografia reprodukcyjna spłaszcza te dzieła, odbierając im kluczowy wymiar: czas i ruch. Ze względu na trzy pomalowane boki listew obraz diametralnie zmienia się wraz ze zmianą perspektywy. Kiedy widz przemieszcza się przed kwadratową płytą, kolory ukryte na bocznych ściankach listewek nagle ujawniają się, a inne zanikają. Powstaje iluzoryczny efekt falowania, a z zakrzywień drewnianej struktury zaczyna sączyć się czyste, wibrujące światło. Sztuka ta wchodzi w bliskie pokrewieństwo z muzyką – pionowe pasma budują skomplikowane akordy, pasaże i kolorystyczne kontrapunkty. Spojrzenie ślizga się po reliefie, odkrywając jego przestrzenną iluzję i przynosząc czystą, wręcz dziecięcą radość z odkrywania uniwersalnego rytmu wszechświata.

U podstaw tej rygorystycznej geometrii leży paradoksalnie głęboki ładunek emocjonalny. Przywołując koncepcje Wilhelma Worringera dotyczące „abstrakcji i utożsamieniu", Hubertus Gaßner zauważa, że ucieczka w martwą, nieorganiczną linię geometryczną jest w historii ludzkości pierwotną reakcją na egzystencjalny lęk przed chaosem świata. Sam Nowacki przyznaje, że u progu swojej drogi tworzył cykl „Strach", a matematyczny, wyliczony porządek reliefu jest dla niego niczym „pasy bezpieczeństwa podczas jazdy autostradą 300 km na godzinę". Sztywna dyscyplina kwadratu staje się rusztowaniem, które pozwala artyście uwolnić płynące z wnętrza emocje bez ryzyka autodestrukcji. Dzięki temu reliefy Nowackiego stają się mistycznymi transformatorami energii. Wieloarkuszowe cykle pasteli na papierze oraz monumentalne, wieloelementowe reliefy działają niczym współczesne, abstrakcyjne ikonostasy. Otwierają one przed widzem „Królewskie Wrota" do innej, duchowej rzeczywistości, która – zgodnie ze słowami Jerzego Nowosielskiego przywołanymi na początku publikacji – jest rzeczywistością „nie na naszą miarę". To poetycki szyfr, który nie naśladuje świata zewnętrznego, lecz zaprasza do przekroczenia granicy poznania i dotknięcia nieskończoności.

5 α

ANDRZEJ NOWACKI
1938-1996

"31.05.2021", 2021

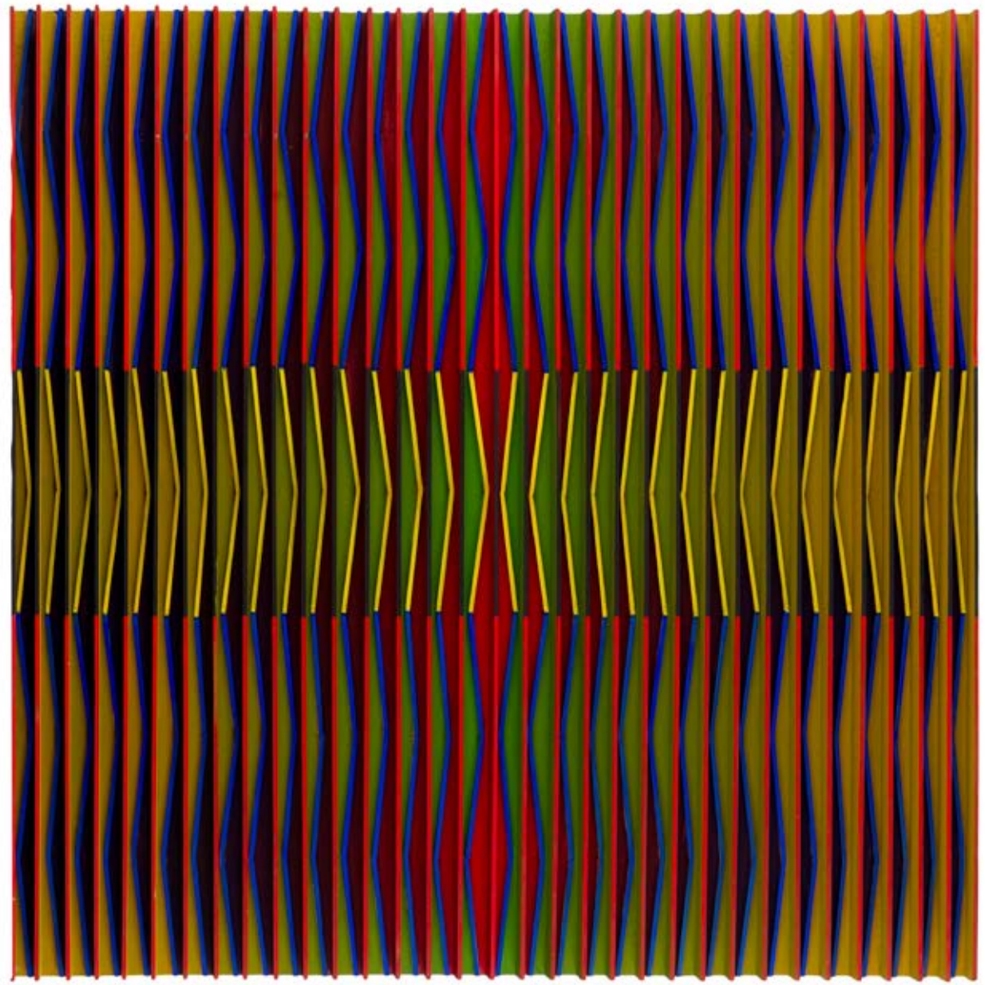
akryl, relief/płyta, 64 x 64 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '31.05.21 | A.NOWACKI | 2021' oraz nalepka z opisem pracy

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Andrzej Nowacki należy do tych rzadkich osobowości, które w sposób szczególny uwrażliwione są na sztukę geometrii. Na samym początku lat osiemdziesiątych, kiedy nie wiedział jeszcze, że malarstwo stanie się jego zawodem, gdy zwiedzał muzea europejskie, fascynowała go przede wszystkim, czy prawie wyłącznie, sztuka form geometrycznych. I tak pozostało do dziś".

Bożena Kowalska



6

JANUSZ ORBITOWSKI
1940–2017

"2/84", 1984

akryl, relief/płótno, 100 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz Orbitowski | 1984 | 2/84 | 100 x 70' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
16 000 – 22 900 EUR



„ŚWIATŁO ZYSKUJE TU SWOJĄ WŁASNĄ MATERIALNOŚĆ - WNIKLIWY OGLĄD PRAC SPRAWIA, IŻ POZBAWIONE WSZELKIEGO ODNIESIENIA ABSTRAKCYJNE OBIEKTY EMANUJĄ JE ZE SZCZEGÓLNĄ MOCĄ. GDY ZBLIŻAMY SIĘ DO ICH POWIERZCHNI, ZACZYNAMY JE ODCZUWAĆ WRĘCZ FIZJOLOGICZNIE. OBRAZY ZACZYNAJĄ RAZIĆ. BIAŁE PLAMY - CHCIAŁOBY SIĘ POWIEDZIEĆ - NATRĘTNIE MIGOCZĄ. UKŁADY RÓWNOLEGŁYCH I PROSTOPADŁYCH ELEMENTÓW, NACHODZĄCYCH NA SIEBIE, SPOTYKAJĄCYCH SIĘ, CZASEM ZATRZYMUJĄCYCH NAGLE SWÓJ BIEG, ZDAJĄ SIĘ WIBROWAĆ, GĘSTNIEĆ I ROZRZEDZAĆ. ORBITOWSKI WCIĄGA WIDZA W NIEKOŃCZĄCY SIĘ PROCES ŁUDZENIA ICH WIZUALNĄ STRUKTURĄ: NIE WIADOMO, GDZIE KOŃCZY SIĘ PRZESTRZEŃ WYOBRAŻONA, GDZIE ZACZYNA SIĘ REALNY OBIEKT, GDZIE KOŃCZĄ SIĘ KONKRETNE LINIE KOMPOZYCJI, A GDZIE ZACZYNA PRZYPADKOWY, UZALEŻNIONY OD OŚWIETLENIA SYSTEM CIENI. NIE MA TU JUŻ TEJ POZORNEJ NIEWINNOŚCI PLASTYCZNEJ GRY. STRUKTURA OBRAZU ZMUSZA DO NAWIĄZANIA DIALOGU. DO ROZERWANIA POCZĄTKOWEJ APORII”.

MICHAŁ ZAWADA



Ekspozycja wystawy Janusza Orbitowskiego w Starmach Gallery. Fot. Marek Gardulski. Dzięki uprzejmości Starmach Gallery

TEATR CIENI I RYTM NATURY

Twórczość Janusza Orbitowskiego zajmuje wyjątkowe i osobne miejsce w historii polskiej sztuki współczesnej. Artysta ten, przez dekady związany z krakowską Akademią Sztuk Pięknych najpierw jako student profesora Adama Marczyńskiego, a później jako wieloletni wykładowca i profesor, stworzył niezwykle konsekwentny, autorski język wypowiedzi plastycznej. Choć jego dzieła formalnie wpisują się w szeroko rozumiany nurt abstrakcji geometrycznej oraz op-artu, wymykają się one prostym klasyfikacjom teoretycznym. Istotą fenomenu Orbitowskiego jest bowiem unikalne połączenie matematycznej dyscypliny struktur przestrzennych z niezwykle subtelną, organiczną wrażliwością.

Kluczowym etapem w artystycznej ewolucji krakowskiego twórcy było stopniowe upraszczanie środków wyrazu i redukcja koloru. Pierwsze kompozycje zdominowane przez biel zaczęły pojawiać się w jego pracowni już w latach 70. XX wieku. Przez kolejne trzy dekady artysta powracał do monochromatycznych rozwiązań, aż wreszcie w 2000 podjął radykalną decyzję o całkowitym wyeliminowaniu barw chromatycznych ze swojego malarstwa. Od tego momentu posługiwał się już wyłącznie czystą bielą.

Wybór ten nie był jednak manifestem radykalnego minimalizmu, lecz świadomym dążeniem do osiągnięcia maksymalnej emanacji i czystości światła. Jak celnie zauważała wybitna krytyczka sztuki Bożena Kowalska, to właśnie w ascezie i ciszy bieli Orbitowski odnajdywał magię oraz wzniosłość świeckiej metafizyki, bez której – jego zdaniem – sztuka nie mogła prawdziwie istnieć. Rezygnacja z koloru pozwoliła artyście przenieść cały ciężar kompozycji na relację trójwymiarowej struktury z oświetleniem, tworząc na powierzchni prac fascynujący, nieustannie zmieniający się „ruchliwy teatr cieni".

Trójwymiarowość reliefów Orbitowskiego ewoluowała wraz z poszukiwaniem nowych materiałów. Początkowo jego kompozycje budowane były z wyraźnie wypukłych, geometrycznych elementów drewnianych i kasetonów, które mocno dynamizowały płaszczyznę. Z czasem artysta zaczął wprowadzać do swoich prac na płótnie i kartonie również sznurek. Gęsto, równolegle i rytmicznie układane pasma sznurka pokryte farbą akrylową nadawały dziełom unikalną, wręcz tkacką teksturę. Mimo że te geometryczne układy mogą z dystansu sprawiać wrażenie perfekcyjnych, chłodnych czy wręcz wykonanych maszynowo konstrukcji, bliższy kontakt z dziełem natychmiast redefiniuje to odczucie. Oglądane z bliska reliefy te ujawniają swoją głęboko ludzką i haptyczną naturę. Michał Zawada zwraca uwagę, że pod warstwami bieli wyraźnie widać ślady autorskich narzędzi, grube pokłady gruntu malarskiego czy niedomalowane chropowatości powierzchni. Te celowe pęknięcia w monolitycznej, modernistycznej strukturze rozbijają ideę dehumanizacji sztuki. Świadczą o fizycznym zmaganiu się artysty z materią i nadają pracom Orbitowskiego trudną do podrobienia, szlachetną podmiotowość.

Jednym z najbardziej zaskakujących aspektów reliefów Janusza Orbitowskiego jest ich głęboki, podskórny związek z otaczającym światem przyrody. Choć artysta operuje językiem geometrii, abstrakcyjne linie nie są jedynie matematycznym zapisem, lecz ekwiwalentem struktur naturalnych. Regularne, układające się warstwowo poziome lub ukośne linie i wypukłości wywołują u widza nieodparte skojarzenia biologiczne. Rytmika tych prac przypomina ułożenie żyłek na liściach grabu, misterną architekturę paproci, gęstwinę igieł świerkowych czy regularne fale formowane przez wiatr na tafli jeziora. Geometria była dla krakowskiego profesora metodą porządkowania świata, ukrytym wewnętrznym rytmem i środkiem do celu, a nie celem samym w sobie.

Prace Orbitowskiego, najczęściej pozbawione literackich tytułów i oznaczane jedynie chłodną, liczbową numeracją, kładą nacisk na indywidualne, czyste istnienie konkretnego obiektu tu i teraz. Ze względu na swoją przestrzenną strukturę, reliefy te są całkowicie uzależnione od kontekstu otoczenia, pory dnia czy kąta padania promieni słonecznych. Światło ożywia je w oczach widza, sprawiając, że tkanka obrazu zaczyna pulsować, zagarniać przestrzeń wokół siebie lub wręcz przeciwnie – uciekać przed nią i zamykać się wewnątrz własnych ram. To sztuka medytacyjna, zapraszająca do ciągłych powrotów, ponownych zbliżeń i odkrywania ukrytego w białych strukturach kosmicznego porządku.

7 α λ

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 40", 1973

olej/płótno, 178 x 202 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 40 1973 | 70 1/2 x 80"'

estymacja:
2 500 000 – 4 000 000 PLN
569 200 – 910 600 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P.938

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)
DESA Unicum, 2005
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2016
kolekcja prywatna, Europa

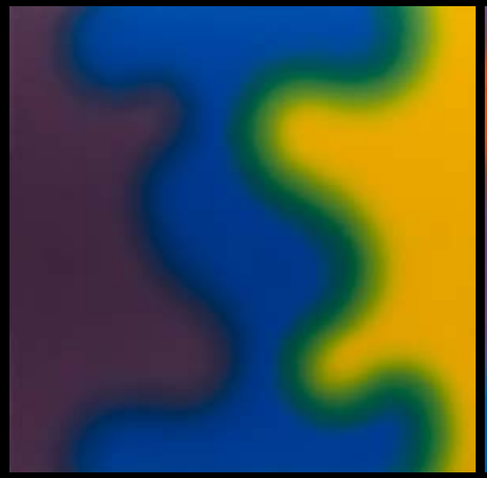
WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1–28.10.1990
Wojciech Fangor – Malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 21.06–28.07.2002
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07–20.10.2024

LITERATURA:
Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1990, poz. kat. 100, s. nlb. (spis)
Wojciech Fangor: American Dream, katalog wystawy, red. Dorota Monkiewicz, Krupa Art Foundation, Wrocław, 2024, s. 121 (il.)

„Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowywało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako ‘obraz’, nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, ani nie rezygnując z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność obrazu nie tylko w diachronii od tradycji, ale pokazał jego współczesną zależność od kultury kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia”.

Stefan Szydłowski, „Pozytywna przestrzeń iluzyjna”, w: Wojciech Fangor: przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 117





Wojciech Fangor, „M 6”, 1970. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Wojciech Fangor, „M 17”, 1970. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Wojciech Fangor należał do grona najważniejszych polskich artystów XX wieku. W swojej twórczości koncentrował się na zależnościach między barwą, światłem, przestrzenią oraz sposobem odbierania obrazu przez ludzkie oko. Szczególne znaczenie miały jego prace powstałe w latach 60. i 70., nawiązujące do założeń op-artu, choć twórczość artysty nie mieściła się całkowicie w ramach tego nurtu. Charakterystycznym elementem jego malarstwa były barwne kręgi, elipsy, falujące układy oraz rozmyte plamy, których granice stopniowo zanikały, przechodząc w tło. Dzięki tym rozwiązaniom obrazy zyskiwały pozorną głębię i dynamikę, wywołując wrażenie, jakby ich poszczególne elementy poruszały się, pulsowały lub zmieniały swoje położenie.

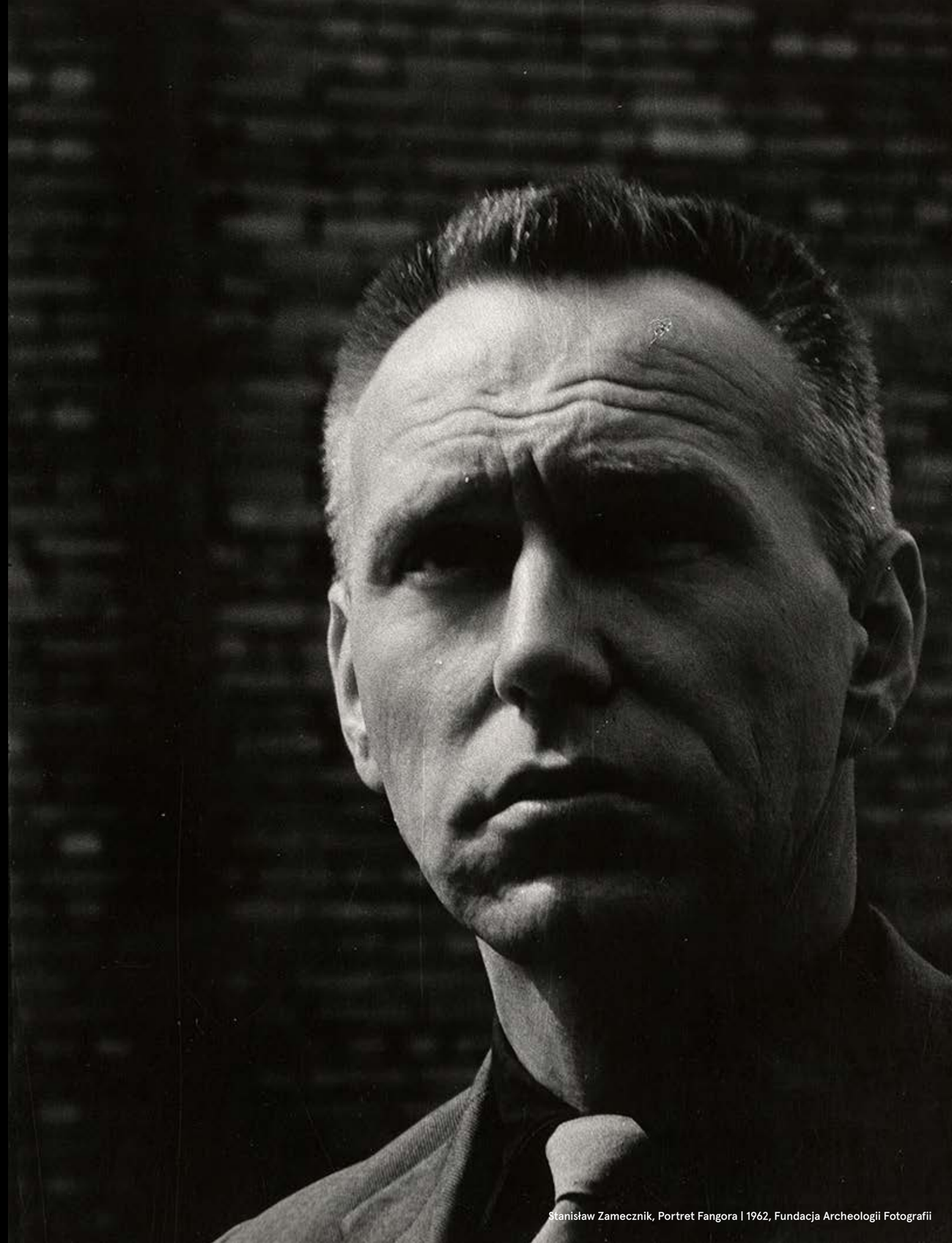
Od 1958 Fangor prowadził badania nad wpływem koloru na postrzeganie przestrzeni. Zależało mu na zrozumieniu, w jaki sposób odpowiednie zestawienia barw mogą tworzyć iluzję oddalenia, przybliżenia oraz przestrzennej głębi. Barwa nie była dla niego wyłącznie środkiem dekoracyjnym, ale podstawowym narzędziem konstruowania obrazu. Dzięki odpowiedniemu doborowi odcieni, ich nasycenia i wzajemnego przenikania uzyskiwał efekt przestrzeni wykraczającej poza płaszczyznę płótna. Charakterystyczne rozmycie konturów powodowało, że poszczególne formy nie były od siebie wyraźnie oddzielone, lecz płynnie łączyły się z otoczeniem. W rezultacie obrazy sprawiały wrażenie niestabilnych i zmiennych, a ich odbiór zależał również od dystansu, z jakiego oglądał je widz.

Poszukiwania artystyczne Fangora nawiązywały do wcześniejszych odkryć impresjonistów i postimpresjonistów, którzy zajmowali się zagadnieniami światła i percepcji koloru. Istotne były dla niego między innymi zjawiska związane z rozszczepieniem światła oraz sposobem, w jaki ludzkie oko rejestruje poszczególne barwy. Mimo widocznych podobieństw do op-artu jego malarstwo nie podlegało jednak wyłącznie zasadom tego kierunku. W odróżnieniu od wielu jego przedstawicieli Fangor nie opierał swoich kompozycji na ścisłych regułach geometrycznych ani matematycznych. Nie traktował obrazu jako konstrukcji podporządkowanej określonemu programowi formalnemu. Najważniejsze były dla niego swoboda kolorystyczna, zmysłowość oraz emocje wywoływane przez kontakt z dziełem. Jak podkreślała Margit Rowell, kuratorka wystawy Fangora w Museum Solomon R. Guggenheim, jego prace wyróżniają się bogactwem barw, otwartą formą i wyjątkową dynamiką. Pozostawiają odbiorcy przestrzeń do indywidualnej interpretacji i osobistego doświadczenia.

Na ostateczny wygląd obrazów duży wpływ miała również stosowana przez artystę technika. W latach 60. i 70. Fangor malował farbami olejnymi na odpowiednio przygotowanych płótnach, zamiast wykorzystywać popularne wówczas farby akrylowe. Nakładał cienkie, półprzezroczyste warstwy za pomocą miękkiego pędzla, stopniowo uzyskując jednolitą powierzchnię i delikatne przejścia pomiędzy kolorami. Właściwości farb olejnych pozwalały mu na dłuższą pracę nad obrazem, ponieważ wysychały wolniej niż akryle. Umożliwiało to wielokrotne nanoszenie poprawek i precyzyjne kształtowanie poszczególnych fragmentów kompozycji. Olej zapewniał także większą głębię barw, dzięki czemu artysta mógł osiągać charakterystyczne efekty rozświetlenia i płynnego przenikania się odcieni. Rozmyte kontury i subtelne gradienty stanowiły zatem rezultat zarówno jego koncepcji artystycznej, jak i świadomego wykorzystania właściwości materiału.

W latach 70. nastąpiła zmiana w sposobie kształtowania kompozycji. Fangor zaczął stopniowo odchodzić od intensywnych eksperymentów optycznych, które dominowały w jego wcześniejszej twórczości. Po pobycie w Madison zamieszkał w Summit w stanie New Jersey, gdzie przygotował własną pracownię. Powstały tam obrazy rozwijające koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, jednak ich charakter był bardziej stonowany. Zamiast wyraźnie zarysowanych i skoncentrowanych układów pojawiły się rozproszone, często asymetryczne formy faliste. Kolor nadal odpowiadał za budowanie przestrzeni, ale jego oddziaływanie stało się subtelniejsze i opierało się przede wszystkim na delikatnych różnicach tonalnych oraz przejściach światłocieniowych. Obrazy takie jak „SU 29B” i „Suare 1” wywołują skojarzenia z obserwacją kosmosu i zmiennym ustawianiem ostrości teleskopu. Zainteresowanie astronomią, obecne w życiu artysty od dzieciństwa, znalazło odzwierciedlenie również w jego malarstwie. W Summit Fangor stworzył nawet prywatne obserwatorium, które znajdowało się przy jego rezydencji.

Wojciech Fangor w czasie okupacji kształcił się pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. W 1946 ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Wspólnie z Henrykiem Tomaszewskim przygotował dekorację przestrzenną na Festiwal Młodzieży i Studentów w Warszawie. Istotnym osiągnięciem było „Studium przestrzeni” z 1958, w którym artysta połączył malarstwo z przestrzenią znajdującą się poza tradycyjnym obrazem. W kolejnych latach rozwijał swoje zainteresowania optyką, tworząc instalacje złożone z kolorowych kręgów i fal. Ważnym wydarzeniem w jego karierze stała się indywidualna wystawa w Museum Solomon R. Guggenheim w Nowym Jorku w 1970. Fangor zajmował się także działalnością dydaktyczną na uczelniach w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Jego dzieła znajdują się obecnie w najważniejszych kolekcjach sztuki na świecie.



Stanisław Zamecznik, Portret Fangora | 1962, Fundacja Archeologii Fotografii

„OBRAZY BEZKRAWĘDZIOWE POWSTAŁY W OKRESIE, KIEDY ZAJMOWAŁEM SIĘ WSPÓŁPRACĄ Z ARCHITEKTAMI. FASCYNOWAŁA MNIE WTEDY NIE TYLKO FUNKCJA ARCHITEKTURY, JEJ PRAKTYCZNE KONIECZNOŚCI CZY ESTETYCZNE I HISTORYCZNE DZIEDZICTWO, ALE TAJEMNICZE MEDIUM, W KTÓRYM POWSTAŁA. TRÓJWYMIAROWA PRZESTRZEŃ, KTÓRĄ MOŻNA BYŁO FORMOWAĆ I KTÓRĄ MOŻNA BYŁO PENETROWAĆ”.

WOJCIECH FANGOR

8 α λ

WOJCIECH FANGOR
1922-2015

"SU 6", 1971

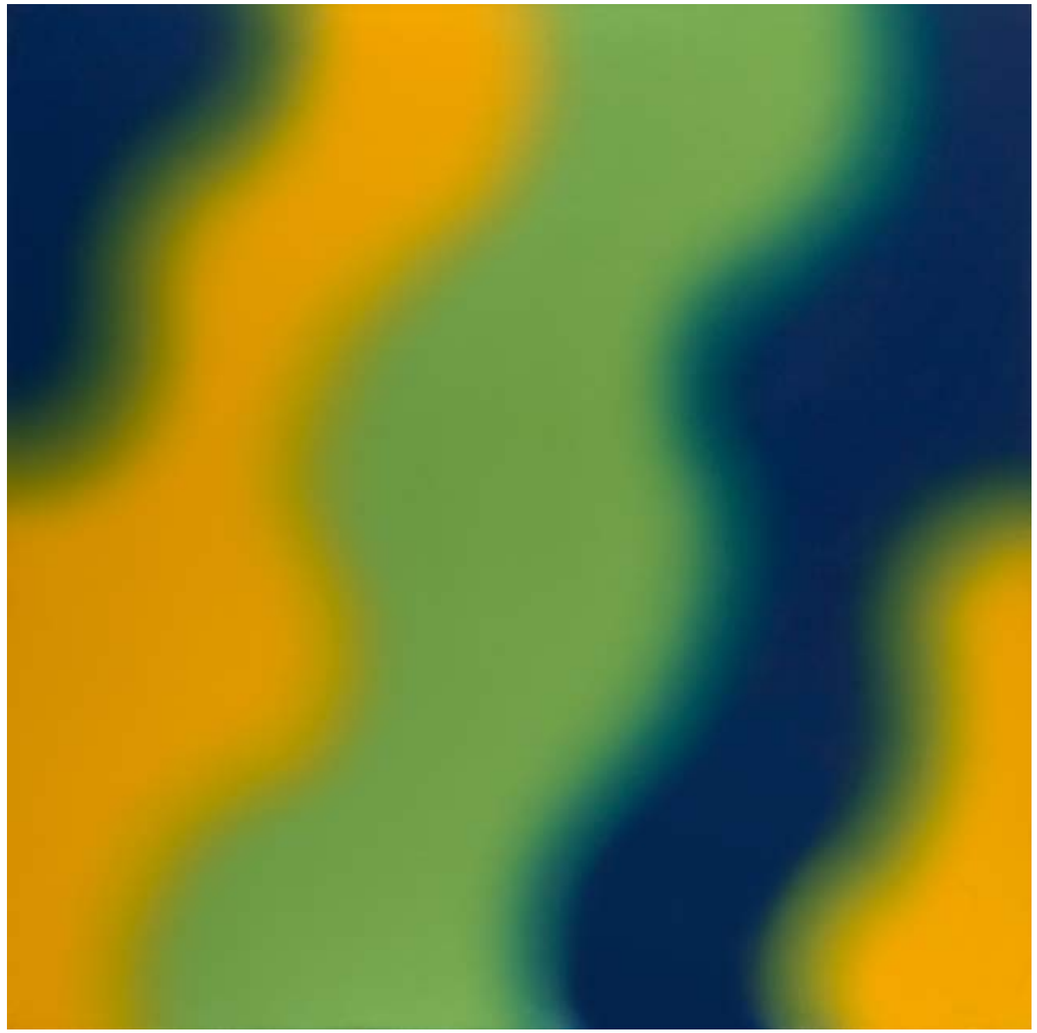
olej/płótno, 153 x 153 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 6 1971 | 60'' x 60""

estymacja:
1 700 000 - 3 000 000 PLN
388 200 - 683 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné Fangor Foundation pod numerem P.852

POCHODZENIE:
Chalette International, Nowy Jork, 1973
kolekcja artysty
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Mieczysław Szewczuk, Trzy kolekcje, „Arteon", nr. 6 (50), czerwiec 2004, s. 34-35



„TA UMIEJĘTNOŚĆ FANGORA POLEGA NA TYM, ŻE POTRAFI ON UZYSKAĆ PULSOWANIE KOLORÓW W STOPNIU, KTÓRY PRAWIE POWODUJE BÓL, KIEDY SIĘ NA NIE PATRZY. (...) ALE KIEDY OKO PRZYZWYCZAI SIĘ DO TEGO EFEKTU, ODKRYWAMY HARMONIJNĄ KONSTRUKCJĘ JEGO ABSTRAKCYJNYCH KSZTAŁTÓW (PRZEWAŻNIE W KSZTAŁCIE AMEBY LUB KÓŁ) I OSTATECZNY EFEKT JEST OLŚNIEWAJĄCĄ I PIĘKNĄ LEKCJĄ TWORZENIA SZTUKI OPTYCZNEJ, W JEJ NAJGŁĘBSZEJ I NAJBARDZIEJ LIRYCZNEJ POSTACI”.

JOHN GRUEN, ANGELS IN TREETOPS, „NEW YORK MAGAZINE”, 4 STYCZNIA 1971, [CYT. ZA:] BOŻENA KOWALSKA, FANGOR. MALARZ PRZESTRZENI, WARSZAWA 2001, S. 179

LABORATORIUM WIDZENIA



Wojciech Fangor, „SU 12”, 1972. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Wojciech Fangor, „SU 11”, 1972. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Okres Summit w twórczości Wojciecha Fangora stanowi fazę szczególną: wyciszoną, refleksyjną i zarazem niezwykle dojrzałą, będącą konsekwentnym rozwinięciem jego wcześniejszych badań nad przestrzenią optyczną. Po latach intensywnych eksperymentów prowadzonych w Madison artysta w pierwszej połowie lat 70. osiadł w Summit w stanie New Jersey – miejscu oddalonym od zgiełku nowojorskiego świata sztuki, sprzyjającym koncentracji i ponownemu namysłowi nad statusem obrazu. To właśnie od tej lokalizacji pochodzi oznaczenie „SU” pojawiające się w tytułach prac z tego okresu, które funkcjonuje nie tylko jako topograficzny skrót, lecz także jako znak nowego etapu w jego malarstwie. Powstające wówczas dzieła zachowują fundamentalne założenia autorskiej teorii „Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej” artysty, jednak ich oddziaływanie ulega wyraźnemu przesunięciu. Fangor rezygnuje tu z maksymalnej intensyfikacji efektów optycznych na rzecz bardziej złożonej, subtelnej organizacji pola obrazowego. Przestrzeń nie jest już konstruowana poprzez jednoznaczne, centralnie skupione formy, lecz rozwija się w postaci rozproszonych, falujących struktur barwnych, często asymetrycznych i trudnych do jednoznacznego ogniskowania. Obraz zaczyna funkcjonować jak pole zmiennej energii – oscylujące pomiędzy wyostrzeniem a rozmyciem, obecnością a zanikiem.

W pracach z cyklu „SU” kolor zachowuje swoją rolę czynnika przestrzeniotwórczego, lecz jego działanie opiera się na delikatnych modulacjach światła i temperatury barwnej. Gradienty są mniej spektakularne, bardziej powściągliwe, a przejścia tonalne – niemal medytacyjne. Fangor nie porzuca techniki sfumato ani idei bezkrawędziowości; przeciwnie – doprowadza je tu do stanu pełnego wyważenia i kontroli, przez co efekt iluzji nie narzuca się widzowi, lecz ujawnia się stopniowo, w czasie kontemplacji.
Istotnym kontekstem tego etapu pozostaje trwale obecna w wyobraźni artysty fascynacja astronomią. W Summit Fangor dysponował bowiem prywatnym obserwatorium, a doświadczenie obserwacji nieba – procesów ogniskowania, rozpraszania światła i ruchu ciał niebieskich – znajduje wyraźne analogie w strukturze jego obrazów. Kompozycje z tego okresu przywodzą na myśl zjawiska kosmiczne: fale energii, pola grawitacyjne, rozchodzenie się promieniowania w przestrzeni pozbawionej stałych punktów odniesienia. Analogicznie malarstwo Fangora staje się tu wizualnym odpowiednikiem procesów, które nie mają początku ani końca, a jedynie chwilowe stany intensywności.

W prezentowanym dziele Fangor łączy rygor analityczny wypracowany w latach 60. z nową wrażliwością na nieokreśloność i zmienność percepcji. Obraz przestaje być polem demonstracji teorii, a staje się przestrzenią doświadczenia – otwartą, niestabilną i pozbawioną jednoznacznych rozstrzygnięć. W tym sensie prace z oznaczeniem „SU” odsłaniają filozoficzny wymiar jego twórczości: refleksję nad relacyjnością widzenia, zależnością podmiotu od otoczenia oraz niemożnością uchwycenia rzeczywistości w formach zamkniętych. Malarstwo Fangora z okresu Summit nie oznacza schyłku jego poszukiwań, lecz ich pogłębienie. To faza, w której artysta – pozostając wierny własnemu językowi – rezygnuje z efektu na rzecz trwania, z intensywności na rzecz skupienia. Obrazy te funkcjonują jak ciche laboratoria widzenia, w których przestrzeń, światło i kolor tworzą doświadczenie graniczne, rozpięte gdzieś pomiędzy materialnością płótna a nieuchwytnością percepcji.

9 α Σ Ψ

WOJCIECH FANGOR
1922–2015

"M 21", 1970

olej/płótno, 142 x 142 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 21 1970 | 56 x 56"'
nalepka wystawowa The Solomon R. Guggenheim Museum i Laband Art Gallery na krośnie malarskim

estymacja:
2 000 000 – 3 000 000 PLN
455 300 – 683 000 EUR

OPINIE:
praca udokumentowana w archiwum Galerii Chalette w Smithsonian Institution w Waszyngtonie
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P.780

POCHODZENIE:
Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja Hanny i Witolda Sylwestrowiczów, Bernardsville, USA, od 1970
kolekcja Bohdana W. Oppenheima, Santa Monica, USA
kolekcja prywatna, Szwajcaria
DESA Unicum, 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork, 18.12.1970–31.01.1971; Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, 4.04–9.05.1971; Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, 6.07–22.08.1971
„Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s", Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 13.06–3.10.2004
„Escapes: Polish Art in the Communist Era", Loyola Marymount University, Los Angeles, 3.01–21.03.2010
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07–20.10.2024

LITERATURA:
Fangor, katalog wystawy, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, poz. kat. 24, ss. 21 (il.), 29
Wojciech Fangor. Color and Space, katalog wystawy, red. Magdalena Dabrowski, Milano 2018, poz. kat. 136, ss. 142 (il.), 219
Wojciech Fangor: American Dream, katalog wystawy, red. Dorota Monkiewicz, Krupa Art Foundation, Wrocław, 2024, s. 99 (il.)



„ODKĄD PAMIĘTAM MALOWANIE BYŁO MI BARDZO POTRZEBNE. BYŁO DECYDUJĄCĄ METODĄ POZNAWANIA ŚWIATA I OCZYSZCZANIA GO Z DEMONÓW I LĘKÓW. POWOLI ZACZĄŁEM SIĘ ROZSMAKOWYWAĆ W SAMYM PROCESIE MALOWANIA, DOZNAWAĆ WRAŻEŃ NIE TYLKO WIZUALNYCH ALE ZAPACHOWYCH. KREDKI, OŁÓWKI, AKWARELE, A NADE WSZYSTKO FARBY OLEJNE MAJĄ AROMATY. DOTYK, SŁUCH, WSZYSTKIE ZMYSŁY BIORĄ W TYM UDZIAŁ. MALOWANIE JEST ZAJĘCIEM, W KTÓRYM HARMONIJNIE WSPÓŁDZIAŁAJĄ EMOCJE, INTELEKT I ZMYSŁY”.

WOJCIECH FANGOR

PONADCZASOWY UNIWERSALIZM STRUKTURY

Wojciech Fangor należy do grona najbardziej ikonicznych i rewolucyjnych twórców w historii polskiej sztuki współczesnej, a jego płótno „M21" z 1970 stanowi jedno z najdojrzalszych osiągnięć okresu op-artu, w którym artysta urzeczywistnił autorską teorię Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej. Twórczość Fangora cechuje rzadko spotykana rozpiętość stylistyczna – od realizmu i socrealizmu lat 50. (czego świadectwem są m.in. legendarne „Postaci"), przez współtworzenie Polskiej Szkoły Plakatu, aż po radykalne eksperymenty z czystą abstrakcją. Kluczowy dla ukształtowania się jego unikalnego języka wizualnego okazał się jednak przełom lat 50. i 60. Doświadczenia wyniesione z projektowania architektonicznego oraz współpraca ze Stanisławem Zamecznikiem zaowocowały w 1958 stworzeniem „Studium przestrzeni" – pierwszego w historii sztuki światowej environment. To właśnie wtedy przestrzeń przestała być dla Fangora jedynie iluzorycznym tłem wewnątrz ramy, a stała się fizycznym materiałem plastycznym wchodzącym w bezpośrednią interakcję z widzem.

Konsekwencją tych odkryć było przeniesienie punktu ciężkości na badanie relacji między barwnymi plamami a okiem odbiorcy. Fangor odrzucił tradycyjną anegdotę i literackość malarstwa na rzecz „struktury" – czystego sposobu kładzenia farby, operowania światłem oraz kolorem. Sięgając po technikę sfumato, spopularyzowaną niegdyś przez Leonarda da Vinci, polski mistrz uczynił ze zmiękczonych, bezkrawędziowych przejść tonalnych główne narzędzie artystycznej wypowiedzi. W ten sposób na przestrzeni lat 60. i 70. powstały jego najsłynniejsze cykle geometryczne: pulsujące koła, ameboidalne formy oraz dynamiczne, rozedrgane fale.

Obraz „M21" powstał w kluczowym, 1970. Był to czas absolutnego apogeum międzynarodowych sukcesów Fangora, którego ukoronowaniem stała się monograficzna wystawa w prestiżowym The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Płótna z serii „M" (oznaczane literą i kolejnym numerem) stanowiły trzon prezentacji ukierunkowanej na eksplorację optycznych możliwości malarstwa olejnego. Prezentowana monumentalna kompozycja jest oparta na motywie fali. W przeciwieństwie do dynamicznych, geometrycznych pasów tworzonych przez zachodnich przedstawicieli op-artu przy użyciu szybkoschnących farb akrylowych, polski malarz konsekwentnie pozostawał wierny tradycyjnej technice olejnej. To właśnie specyfika schnięcia oleju pozwalała mu na niezwykle precyzyjne, subtelne i laserunkowe zacieranie granic między kolorami.

Kompozycja „M21" nie przedstawia żadnego realnego obiektu; jest czystą manifestacją energii barwnej. Zastosowane układy falujących linii i płynnych przejść tonalnych wywołują u widza silne wrażenie pulsowania, falowania oraz ciągłego ruchu. Oglądane z różnych odległości płótno zmienia swój charakter. Z bliska dominuje podziw dla maestrii technicznej i gładkości gradientów; z dystansu obraz zaczyna wibrować, drażnić siatkówkę oka i wykraczać poza dwuwymiarową płaszczyznę płótna. Artysta zrezygnował z ostrych konturów, dzięki czemu kolory zdają się promieniować i żyć własnym światłem.

Teoretycznym fundamentem, na którym opiera się struktura „M21", jest sformułowana przez Fangora koncepcja Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej. Stanowi ona całkowite odwrócenie klasycznej renesansowej perspektywy zbieżnej. Tradycyjne malarstwo próbowało imitować głębię, tworząc iluzję trójwymiarowego okna zapraszającego widza „do wnętrza" obrazu. Fangor, za sprawą miękkich przejść sfumato i odpowiedniego kontrastowania barw ciepłych oraz zimnych, odwrócił ten kierunek wektora przestrzennego. W „M21" iluzja przestrzeni rodzi się nie za płótnem, lecz przed nim – w strefie rozciągającej się między fizyczną powierzchnią dzieła a oczami stojącego przed nim człowieka. Emanujące z obrazu fale barwne zdają się zawisać w powietrzu, realnie anektując przestrzeń galerii. Odbiorca przestaje być jedynie biernym obserwatorem zewnętrznego przedstawienia; staje się integralnym elementem instalacji, a jego własna percepcja, ruch głowy czy zmiana punktu stania aktywnie dopełniają dzieło i nadają mu ostateczny sens. Fangor wciąga widza w wyrafinowaną grę zmysłów, udowadniając, że przestrzeń psychofizyczna jest równie plastyczna, jak nakładana na płótno farba.

Fala „M21" z 1970 to kwintesencja fangorowskiego geniuszu. Choć od momentu jej powstania minęły dekady, praca ta nie straciła nic ze swojej magnetycznej siły. Wynika to z faktu, że artysta, rezygnując z tymczasowych mód publicystycznych czy dosłownej ikonografii, dotknął samych fundamentów ludzkiego widzenia. Prace z tego okresu, mimo że tak radykalnie odmienne od jego wcześniejszych obrazów socrealistycznych czy późniejszych płócien inspirowanych mediami elektronicznymi, noszą tę samą, unikalną sygnaturę autorskiej wrażliwości na kolor i formę. „M21" pozostaje olśniewającym dowodem na to, że malarstwo w swoim najczystszym wydaniu zdolne jest kreować nowe, dotykalne światy iluzji, redefiniując naszą obecność w przestrzeni.



Wnętrze domu Bohdana Oppenheima z ekspozycją obrazu Wojciecha Fangora „M 21". Źródło: http://oppenheimart.com



Obraz „M 21" podczas „Wojciech Fangor. American Dream" w Krupa Art Gallery, Wrocław 2024. Fot. Alicja Kielan

FANGOR

FANGOR

Okładka katalogu wystawy Wojciecha Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 1970

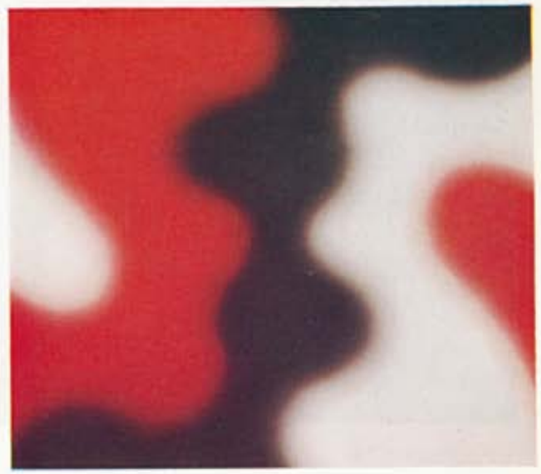
23. *M 74 1969*. 1969

24. *M 21 1970*. 1970

25. *M 22 1970*. 1970







21

Reprodukcja „M 21" w katalogu solowej wystawy Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 1970

10 α λ

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"Green Rhomb", 1961

olej/płótno, 201 x 134,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1961 | GREEN RHOMB'

estymacja:
1 300 000 – 1 700 000 PLN
296 900 - 388 200 EUR

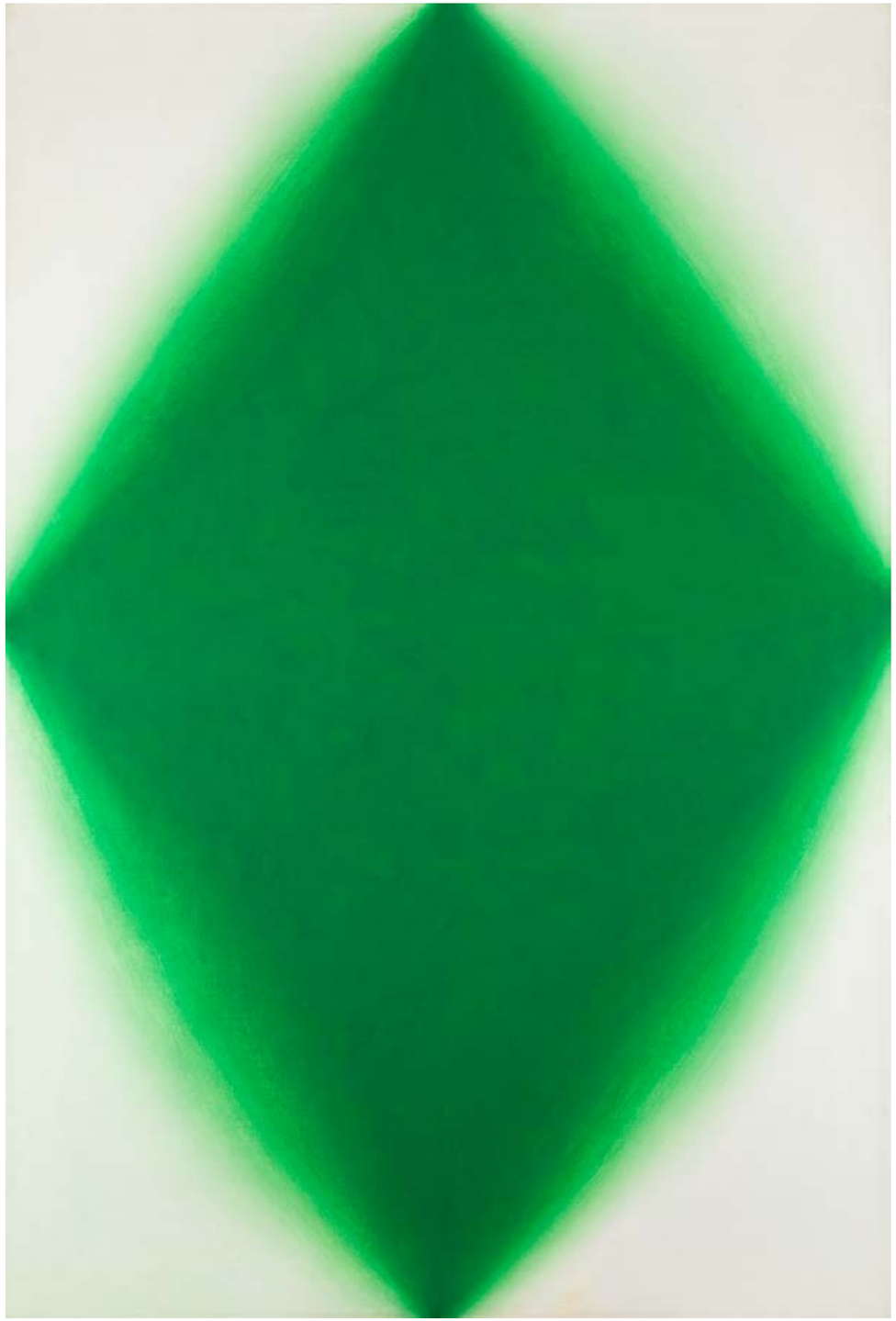
POCHODZENIE:
Gres Gallery, Waszyngton, 1961
The Mayor Gallery, Londyn, lata 2010
kolekcja prywatna, Sankt Moritz
kolekcja prywatna, Polska

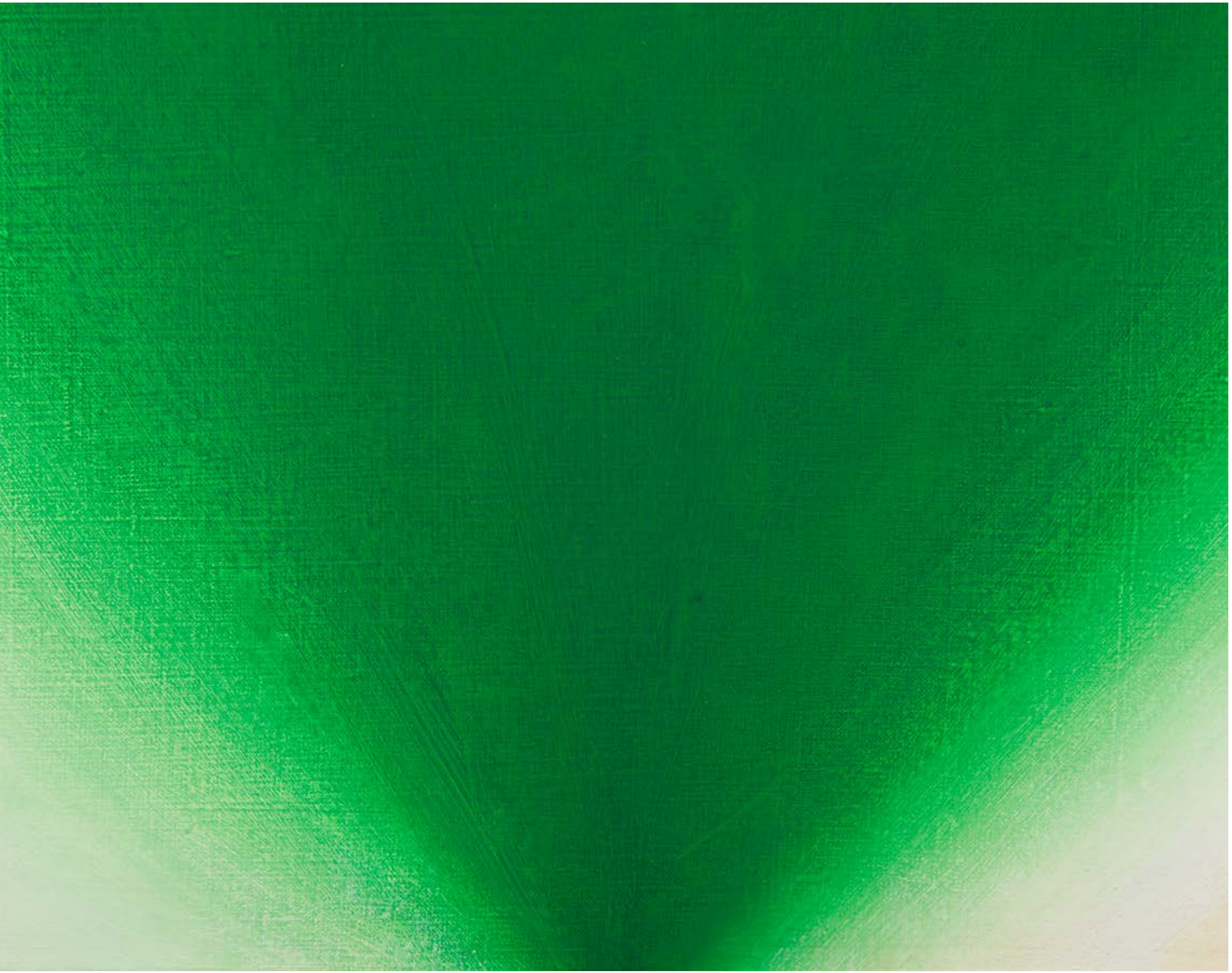
WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. Six Paintings from the Sixties, The Mayor Gallery - Frieze Masters, Londyn, 13–18.10.2015

LITERATURA:
H. Perry, H.U. Obrist, Wojciech Fangor : Six Paintings from the Sixties, broszura z wystawy, The Mayor Gallery (Frieze Masters), Londyn, 2015
N. Bouesing, H. Klaas, Virtuose der Unschärfe, „DARE", 3.10.2017.
Wojciech Fangor: Color and Space, red. M. Dabrowski, Skira, Milano 2018

„(...) podczas, gdy klasyczni reprezentanci Op-Art – Francuz Victor Vasarely czy brytyjska malarka Bridget Riley (ich prace również prezentowano w „The Responsive Eye") – oraz przedstawiciele Color Field – Keneth Noland, Morris Louis i Helen Frankenthaler – koncentrowali się na roli płaszczyzny obrazu jako głównego nośnika ekspresji artystycznej, Fangor uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem".

Magdalena Dabrowski





Obraz „Green Rhomb" z 1961 roku należy do najważniejszego okresu twórczości Wojciecha Fangora, w którym artysta rozwijał własną koncepcję przestrzeni iluzyjnej, opartej na wzajemnym oddziaływaniu barwy, światła i ludzkiej percepcji. Powstałe w Wiedniu dzieło stanowi wyraz poszukiwań zapoczątkowanych pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy Fangor odszedł od malarstwa przedstawiającego na rzecz abstrakcji angażującej widza w bezpośrednie doświadczenie przestrzeni. Kompozycja obrazu opiera się na monumentalnej, zielonej formie rombu, wypełniającej niemal całą powierzchnię pionowego płótna. Jej cztery wierzchołki zbliżają się do granic obrazu, nadając całości silny, geometryczny rytm. Pomimo pozornej prostoty przedstawienia forma nie posiada wyraźnie określonych konturów. Intensywna, ciemna zieleń stopniowo rozjaśnia się ku obrzeżom, przechodząc w delikatną, świetlistą poświatę, która przenika jasne tło. Rozmycie granicy pomiędzy figurą a otaczającą ją przestrzenią sprawia, że romb zdaje się unosić przed powierzchnią płótna, pulsować i promieniować światłem. Statyczna figura geometryczna zostaje tym samym przekształcona w dynamiczne zjawisko optyczne.

Kluczowe znaczenie ma charakterystyczne dla Fangora zastosowanie miękkich przejść tonalnych. Zamiast tradycyjnego modelunku światłocieniowego, służącego przedstawieniu bryły, artysta wykorzystuje gradacje barwne do wywołania wrażenia przestrzennej niejednoznaczności. Zielona forma może być postrzegana zarówno jako wypukła, zbliżająca się do odbiorcy, jak i jako zagłębienie otwierające się w głąb płótna. Efekt ten nie wynika z zastosowania perspektywy linearnej, lecz z właściwości ludzkiego widzenia. Obraz nie przedstawia przestrzeni w tradycyjnym rozumieniu – on ją wytwarza w procesie percepcji.

Genezy tych poszukiwań należy upatrywać w przełomowym dla artysty roku 1958, kiedy wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem przygotował w warszawskim Salonie „Nowej Kultury" wystawę Studium przestrzeni. Rozmieszczone w pomieszczeniu obrazy tworzyły środowisko, w którym widz, poruszając się pomiędzy nimi, doświadczał zmieniających się relacji przestrzennych i kolorystycznych. Fangor zakwestionował wówczas tradycyjne pojmowanie obrazu jako zamkniętej, autonomicznej kompozycji. Istotne stało się nie tylko to, co znajduje się na płótnie, ale również przestrzeń przed nim oraz fizyczna obecność odbiorcy. „Green Rhomb" rozwija tę ideę w ramach pojedynczego dzieła. Jego oddziaływanie zmienia się zależnie od odległości, z jakiej jest oglądany. Z bliska ujawniają się subtelne przejścia tonalne i malarska materia powierzchni, natomiast z większego dystansu forma nabiera wyrazistości, a jej rozproszone krawędzie wywołują wrażenie świetlnej wibracji. Widz nie pozostaje więc biernym obserwatorem, lecz staje się aktywnym uczestnikiem zjawiska wizualnego.

Ważny jest również moment powstania obrazu. W 1961 Fangor przebywał w Wiedniu, gdzie uczestniczył w międzynarodowym życiu artystycznym. Według katalogu raisonné Fundacji Fangora „Green Rhomb" powstał w wiedeńskim Salonie Socjalistów. Był to okres intensywnego rozwoju jego języka malarskiego, poprzedzający pobyt w Paryżu i kolejne wystawy zagraniczne. Artysta eksperymentował wówczas z formami geometrycznymi, kontrastami barwnymi i zjawiskiem pozornego ruchu, stopniowo wypracowując charakterystyczny styl, który przyniósł mu międzynarodowe uznanie. Znaczenie „Green Rhomb" można lepiej zrozumieć w zestawieniu z późniejszymi obrazami Fangora, reprodukowanymi między innymi w katalogu jego londyńskiej wystawy w Grabowski Gallery, zorganizowanej od 29 marca do 22 kwietnia 1966 roku. Prace takie jak N.12, N.20 i N.23 z 1963 roku ukazują dalszy rozwój zainteresowania optyczną aktywnością powierzchni. W miejsce jednoznacznych form geometrycznych pojawiają się bardziej złożone układy plam, linii oraz drobnych, powtarzalnych elementów. Wspólne pozostaje jednak dążenie do wywołania wrażenia ruchu, głębi i niestabilności obrazu.

„Green Rhomb" zajmuje szczególne miejsce w tej ewolucji. Łączy rygor geometrycznej kompozycji z niematerialnością światła i koloru. Jest przykładem malarstwa, w którym tradycyjne przeciwieństwa – figura i tło, powierzchnia i głębia, statyczność i ruch – tracą swoją jednoznaczność. Jego siła nie polega na narracji ani symbolice zielonej barwy, lecz na bezpośrednim oddziaływaniu na zmysł wzroku.

Dzieło, odnotowane w proweniencji między innymi w waszyngtońskiej Gres Gallery oraz londyńskiej The Mayor Gallery, zostało zaprezentowane w 2015 roku podczas targów Frieze Masters w Londynie. Pozostaje świadectwem oryginalności koncepcji Fangora, który uczynił z malarstwa narzędzie badania relacji pomiędzy obrazem, przestrzenią i człowiekiem. Green Rhomb nie tyle przedstawia określoną formę, ile pozwala doświadczyć jej nieustannego, pozornego przeobrażania się w akcie patrzenia.



Ekspozycja „Wojciech Fangor. : Six Paintings from the Sixties", The Mayor Gallery (Frieze Masters), Londyn, 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty



Wojciech Fangor, „Orange rhomb", 1961. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Wojciech Fangor, „White and blue 2", 1961. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

11 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

"Nr 12", 1972

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 61 x 61 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Nr 12 | 1972 | H. Stażewski'

estymacja:
150 000 – 250 000 PLN
34 100 – 56 900 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

„Następuje we mnie przeobrażanie się jak u węża zmieniającego skórę, ale w moim wieku jest to niebezpieczne, ponieważ wąż w momencie gdy pozbył się starej skóry, a nie zdobył nowej, może zdechnąć".

Henryk Stażewski, 1974



„NAWET W NAJOGÓLNIEJ WYDZIELONYCH GRUPACH NIE SPOSÓB OMÓWIĆ BOGACTWA I RÓŻNORODNOŚCI NOWYCH WĄTKÓW I OSOBNYCH KONCEPCJI OBRAZOWYCH ROZWIJANYCH PRZEZ STAŻEWSKIEGO W OSTATNICH KILKU LATACH. W ZDUMIEWAJĄCYM JAKBY SKRÓCIE CZY PRZYSPIESZENIU DOKONUJĄ SIĘ PROCESY POSZUKIWAŃ, ODNALEZIENI I PORZUCEŃ. RÓWNOLEGŁA WIELOWĄTKOWOŚĆ WŁAŚNIE TERAZ STAŁA SIĘ WIĘKSZA I BARDZIEJ ROZRZUTNA NIŻ KIEDYKOLWIEK. SIŁA I JASKRAWOŚĆ KOLORU WYDOBYTEGO Z NATURY I ZSYNTETYZOWANEGO, ALBO SWOBODNIE WYBRANEGO I ZESTAWIONEGO Z INNYM, STAŁA SIĘ JAK NIGDY DŹWIĘCZNA I ODWAŻNA, LAKONICZNOŚĆ KRESKI - NAJPROSTSZA I WYZNACZAJĄCA PRZESTRZEŃ NIESKOŃCZONOŚCI, OSZCZĘDNOŚĆ BIELI W BIELI - OKREŚLAJĄCA GRANICE WYRZECZENIA I SUROWEJ CISZY”.

BOŻENA KOWALSKA, 1983



Henryk Stażewski, fot. Lucjan Fogiel / East News

12 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

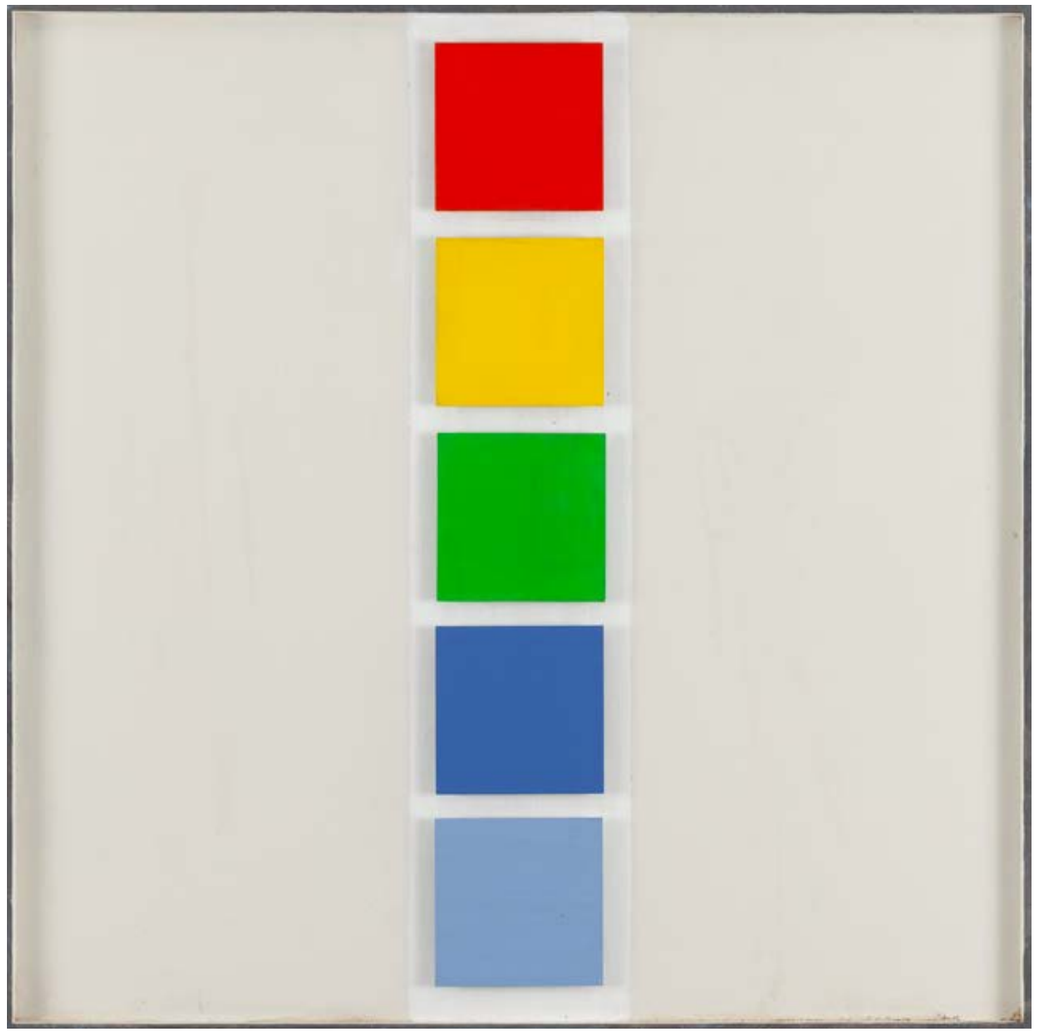
"Nr 9", 1972

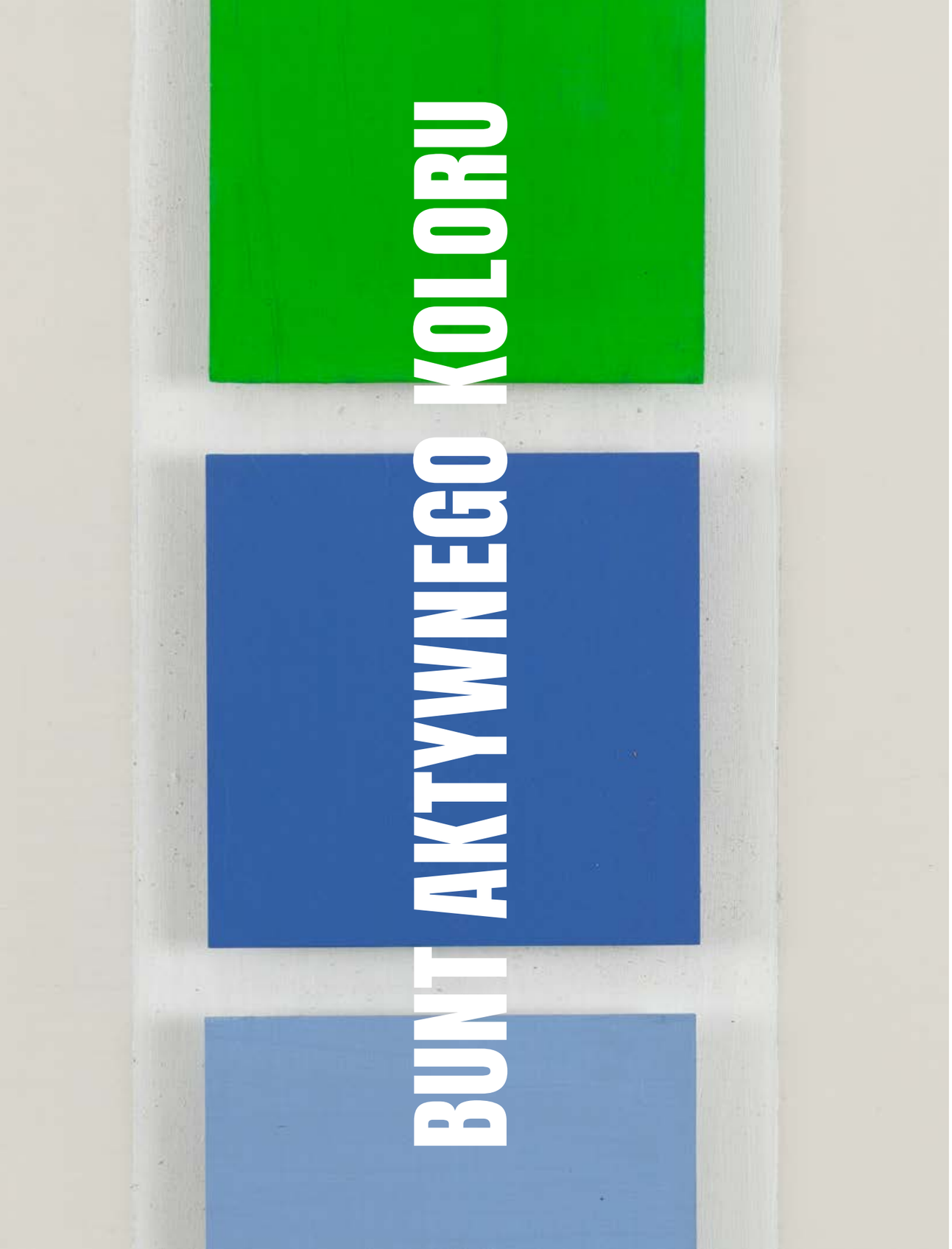
akryl, relief, aluminium/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1972 | nr 9 | H. Stażewski'

estymacja:
170 000 - 300 000 PLN
38 900 - 68 300 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





Henryk Stażewski przez dekady uchodził za rygorystycznego racjonalistę polskiej awangardy, dla którego sztuka była obszarem matematycznego badania proporcji, logicznego odmierzania przestrzeni i poszukiwania uniwersalnych praw rządzących ludzkim wzrokiem. Jednakże bliższa analiza jego wieloletniej drogi twórczej ujawnia fascynujący paradoks: Stażewski był rewolucjonistą, który potrafił bez żalu porzucić nawet najbardziej doskonały model plastyczny, gdy tylko uznał, że grozi mu on akademicką rutyną. Doskonałym tego przykładem jest początek lat 70. XX wieku, uznawany w literaturze przedmiotu za moment głębokiego przesilenia formalnego. To właśnie w 1972 w twórczości artysty dokonał się gwałtowny zwrot, polegający na odrzuceniu statycznych, neutralnych struktur na rzecz koloru „aktywnego", zdolnego do rozsadzania geometrycznych rygorów.

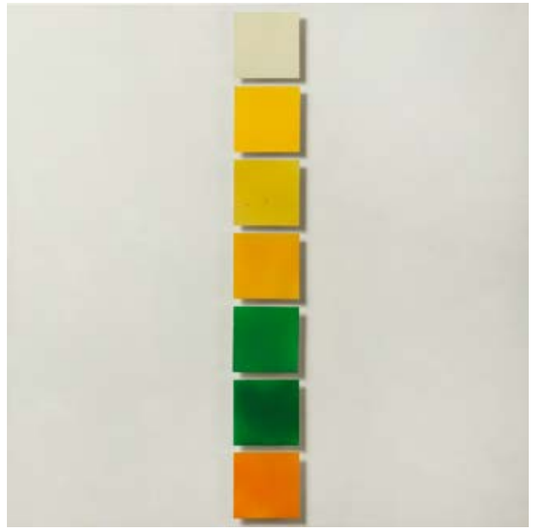
Aby w pełni zrozumieć doniosłość „Reliefu nr 9" z 1972, należy cofnąć się do doświadczeń artysty z końca lat 60. Stażewski, zainspirowany badaniami Johannesa Ittena i Josefa Albersa, tworzył wówczas serie reliefów opartych na rygorystycznych, powtarzalnych siatkach kwadratów. W tamtym okresie jego nadrzędnym celem było eliminowanie z malarstwa jakichkolwiek śladów indywidualizmu, które uważał za „wroga czystego wyrazu plastycznego". Kolor w tych pracach był traktowany instrumentalnie i obiektywnie – przechodził łagodnymi, naukowymi wręcz gradientami od barw zimnych do ciepłych, naśladując fizyczną długość fali widma światła. Wszystkie elementy były idealnie zrównoważone, pozbawione hierarchii, tworząc absolutnie neutralną, monotonną strukturę.

Jednakże w 1972 ten geometryczny spokój został celowo i brutalnie zakłócony. W pracach takich jak „Relief nr 9" Stażewski zaczął wprowadzać barwy o zupełnie innym ładunku energetycznym. Kolor przestał być posłusznym narzędziem fizyki, a stał się autonomicznym, agresywnym czynnikiem kompozycyjnym. Poprzez zestawianie gwałtownych, czystych i dysonansowych płaszczyzn barwnych, artysta zaczął świadomie „rozbijać" idealny układ kwadratowej siatki. Kolor aktywny w „Reliefie nr 9" działa jak wizualny rozsadnik – burzy statyczną równowagę, wymusza na oku widza gwałtowne przeskoki i wprowadza do wnętrza obrazu silne napięcie emocjonalne, które dotychczas Stażewski starał się tak rygorystycznie kontrolować. Ten formalny zwrot ku swobodzie i aktywizacji koloru nie był jedynie powierzchowną zmianą estetyczną, lecz głęboko przemyślanym aktem filozoficznym. W swoich tekstach teoretycznych z lat 70. Stażewski zaczął coraz częściej pisać o fascynacji tym, co banalne, zniszczone, a nawet chaotyczne. W manifeście „Szukanie porządku w chaosie" zauważał, że to właśnie miazmaty rzeczywistości, brud, a nawet przypadkowe plamy na ścianach bywają dla artysty największą inspiracją plastyczną.

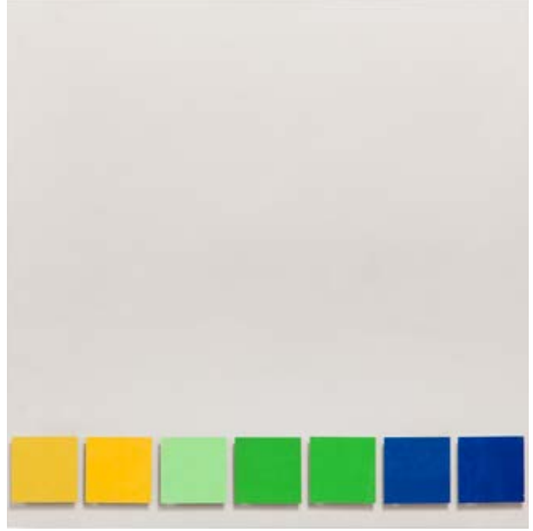
„Relief nr 9" z 1972 doskonale odzwierciedla to nowe sformułowanie metody twórczej. Choć pod spodem kompozycji wciąż tli się rygorystyczna, konstruktywistyczna matryca, to ostateczny kształt dzieła zostaje oddany we władanie relatywizmowi i intuicji. Zastosowanie aktywnego koloru wnosi do geometrii element nieprzewidywalności. Dzieło sztuki staje się więc obszarem ciągłego ścierania się dwóch sił: kosmicznego porządku geometrii oraz żywiołowej, pulsującej materii malarskiej. Innym istotnym aspektem omawianego reliefu jest jego unikalne podejście do zagadnienia trójwymiarowości oraz percepcji czasu. Stażewski od początku swojej przygody z formami przestrzennymi podkreślał, że relief zrywa z iluzją głębi na rzecz realnego wymiaru. W „Reliefie nr 9" wysunięte przed lico tła płaszczyzny wchodzą w bezpośrednią interakcję z otoczeniem za pomocą światła i cienia. Cień staje się kolejnym, darmowym „powtórzeniem" formy, dynamicznym elementem, który zmienia się wraz z porą dnia lub ruchem oglądającego widza.

W tym kontekście kompozycja traci swój zamknięty, ostateczny charakter. Stażewski w swoich listach polemicznych z lat 70. (m.in. do Mariusza Tchorka) wskazywał na istotną ewolucję swojego myślenia o czasie w sztuce. O ile jego dawny, ortodoksyjny unizm dążył do idealnej statyki i całkowitego wyeliminowania czasu z obrazu, o tyle dojrzałe reliefy z lat 1972-1974 ten czas afirmują. Oglądanie dynamicznych stref kolorystycznych w „Reliefie nr 9" wymaga od widza fizycznego zaangażowania i trwania – chwila zamienia się w czas, a sam obraz staje się płynnym procesem optycznym.

„Relief nr 9" z 1972 to dzieło o charakterze manifestacyjnym. Powstałe w okresie, gdy Henryk Stażewski został uhonorowany prestiżową międzynarodową nagrodą im. Johanna Gottfrieda Herdera w Wiedniu, stanowi dowód na niesłabnącą, młodzieńczą wprost witalność intelektualną niespełna osiemdziesięcioletniego wówczas artysty. Praca ta w pełni dokumentuje moment, w którym rygorystyczny konstruktywizm zrzucił swoją chłodną, ortodoksyjną skórę na rzecz malarstwa pełnego intuicji, swobody i zmysłowej ekspresji. Stażewski udowodnił tym reliefem, że prawdziwa awangarda nigdy nie stoi w miejscu, a najciekawsze prawdy o ludzkiej percepcji rodzą się tam, gdzie geometryczny system napotyka opór i anarchię czystego, aktywnego koloru.



Henryk Stażewski, Relief nr 56, 1973. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Henryk Stażewski, „Relief nr 31", 1973. Kolekcja prywatna.
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

13 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

"Relief biało-czarno-szary nr 23", 1964

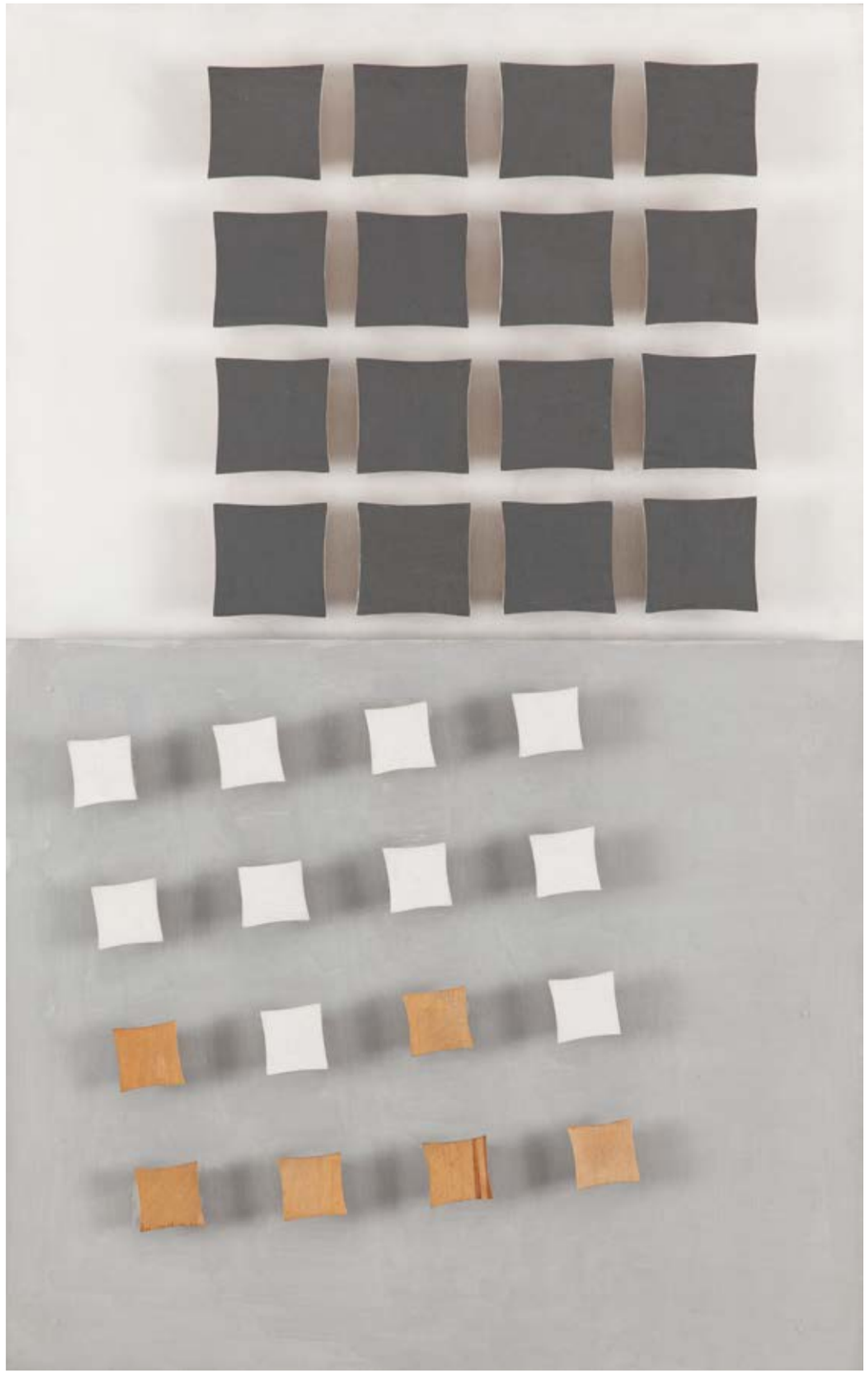
olej, relief/drewno, płyta pilśniowa, sklejka, 80 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 23-1964 | H. Stazewski | Relief biało-czarno-szary | 80x50 cm.'

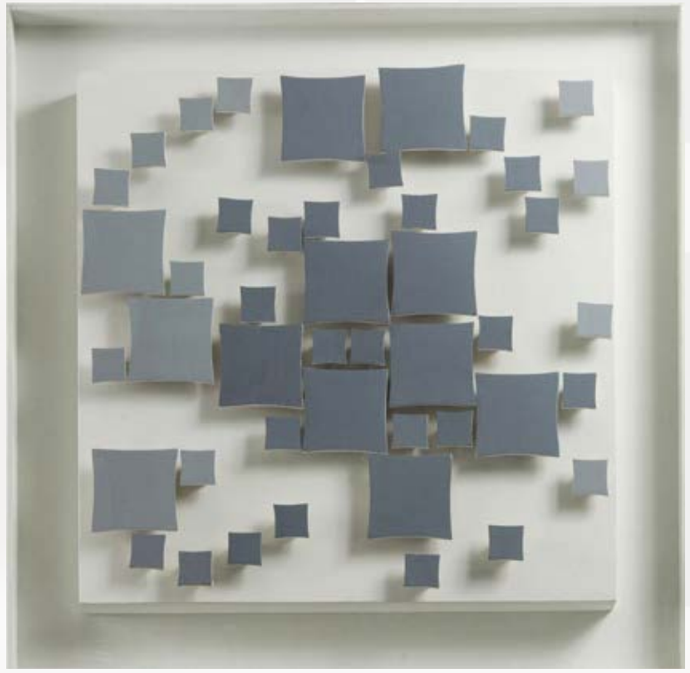
estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
182 700 EUR - 274 000 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
Rempex, 2002
kolekcja prywatna, Łódź
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
I Biennale Form Przestrzennych, Galeria EL, Elbląg, 1965





Henryk Stażewski, Relief nr 10, 1969. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum



Henryk Stażewski, Relief czarno-biały 9, 1969. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

PORZĄDEK BIELI, CZERNI I SZAROŚCI

„Relief biało-czarno-szary nr 23" z 1964 należy do ważnego etapu twórczości Henryka Stażewskiego, w którym artysta rozwijał własną koncepcję abstrakcji geometrycznej, stopniowo przekraczając granice tradycyjnego malarstwa. Reliefy, stanowiące jeden z najbardziej charakterystycznych obszarów jego powojennej działalności, były rezultatem wieloletnich poszukiwań dotyczących relacji między formą, kolorem, przestrzenią i światłem. Stażewski, współtwórca polskiej awangardy konstruktywistycznej, konsekwentnie dążył do wypracowania autonomicznego języka plastycznego, opartego na porządku geometrycznym, redukcji środków wyrazu i świadomym organizowaniu płaszczyzny. Geneza tych poszukiwań sięga lat 20. XX wieku, kiedy artysta nawiązał kontakty z przedstawicielami europejskiej awangardy, między innymi Pietem Mondrianem i Theo van Doesburgiem. Bliskie były mu idee neoplastycyzmu i konstruktywizmu, zakładające odejście od przedstawiania rzeczywistości na rzecz budowania niezależnych układów form. Po II wojnie światowej Stażewski powrócił do eksperymentów z abstrakcją, a od lat 50. coraz większą rolę w jego twórczości zaczęły odgrywać reliefy, pozwalające łączyć zagadnienia kompozycji malarskiej z rzeczywistą przestrzenią.

Powstały w 1964 „Relief biało-czarno-szary nr 23" wpisuje się w okres intensyfikacji tych poszukiwań. Jak odnotowano w katalogu toruńskiej wystawy z 1981, właśnie w 1964 Stażewski rozpoczął serię reliefów z metalu, wykorzystując polerowane aluminium i miedź. Zainteresowanie właściwościami materiałów wiązało się z poszukiwaniem nowych sposobów kształtowania powierzchni dzieła. Relief przestawał być jedynie obrazem z elementami przestrzennymi, stając się autonomiczną konstrukcją, której odbiór zależał nie tylko od rozmieszczenia form, lecz także od światła i położenia widza. Tytuł dzieła wskazuje na ograniczenie gamy barwnej do bieli, czerni i szarości. Takie zawężenie środków wyrazu odpowiada charakterystycznej dla Stażewskiego zasadzie redukcji, pozwalającej skoncentrować uwagę na relacjach między elementami kompozycji. Biel, czerń i szarość można przy tym traktować nie tylko jako kolory, lecz także jako wartości tonalne określające wzajemne zależności form, ich wizualny ciężar i przestrzenne oddziaływanie. Istotnym elementem reliefu staje się również cień, wprowadzający zmienność do pozornie stabilnego porządku geometrycznego.

W katalogu wystawy „Constructed Reliefs", zorganizowanej w Kazimir Gallery w Chicago w 1968, podkreślono zainteresowanie Stażewskiego analizą frontalnej konstrukcji trójwymiarowej oraz wzajemnych relacji form identycznych lub zbliżonych. Artysta badał możliwości ich zestawiania, nakładania i różnicowania za pomocą koloru. Dążenie do maksymalnej dyscypliny formalnej nie oznaczało jednak statyczności kompozycji. Przeciwnie, ograniczony repertuar elementów otwierał pole do subtelnych przesunięć, kontrastów i napięć wizualnych.

Kluczowe znaczenie miała dla Stażewskiego relacja między ładem a zmiennością. Geometryczna organizacja dzieła nie stanowiła zamkniętego systemu, lecz punkt wyjścia do doświadczania przestrzeni i ruchu percepcyjnego. W jednej ze swoich wypowiedzi artysta zwracał uwagę na dążenie do uzyskania jedności przestrzennej i czasowej, umożliwiającej skupioną kontemplację obrazu. W tym kontekście relief można postrzegać jako strukturę podlegającą nieustannym przemianom w trakcie oglądania, mimo że jego fizyczna forma pozostaje niezmienna. Równie istotne było przekonanie Stażewskiego o twórczej roli odbiorcy. W tekście Artysta – odbiorca, opublikowanym w katalogu wystawy w warszawskiej galerii Zapiecek w 1976, podkreślał znaczenie dzieł wieloznacznych, pobudzających wyobraźnię i pozostawiających przestrzeń dla indywidualnej interpretacji. Pozornie chłodna, racjonalna kompozycja geometryczna stawała się zatem źródłem doświadczenia wykraczającego poza samą analizę form. Jej sens kształtował się w bezpośrednim kontakcie z widzem.

„Relief biało-czarno-szary nr 23" można odczytywać jako świadectwo szczególnej równowagi między intelektualną dyscypliną a otwartością interpretacyjną. Dzieło wpisuje się w rozwijany przez Stażewskiego program sztuki nieprzedstawiającej, w której podstawowymi środkami budowania znaczenia stają się forma, rytm, proporcja i wzajemne oddziaływanie elementów. Zarazem stanowi przykład konsekwentnego przekraczania granic między malarstwem a obiektem przestrzennym. W twórczości Stażewskiego geometria nie była wyłącznie narzędziem porządkowania kompozycji. Stanowiła również sposób badania rzeczywistości i możliwości ludzkiego postrzegania. Relief z 1964, sytuujący się na styku tradycji konstruktywistycznej i powojennych eksperymentów przestrzennych, ukazuje ciągłość tych poszukiwań. Jego znaczenie nie wynika z odwołania do świata przedstawionego, lecz z autonomii języka plastycznego, który dzięki oszczędności środków otwiera możliwość wielowymiarowego doświadczenia dzieła.

14 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

"Nr 38", 1969

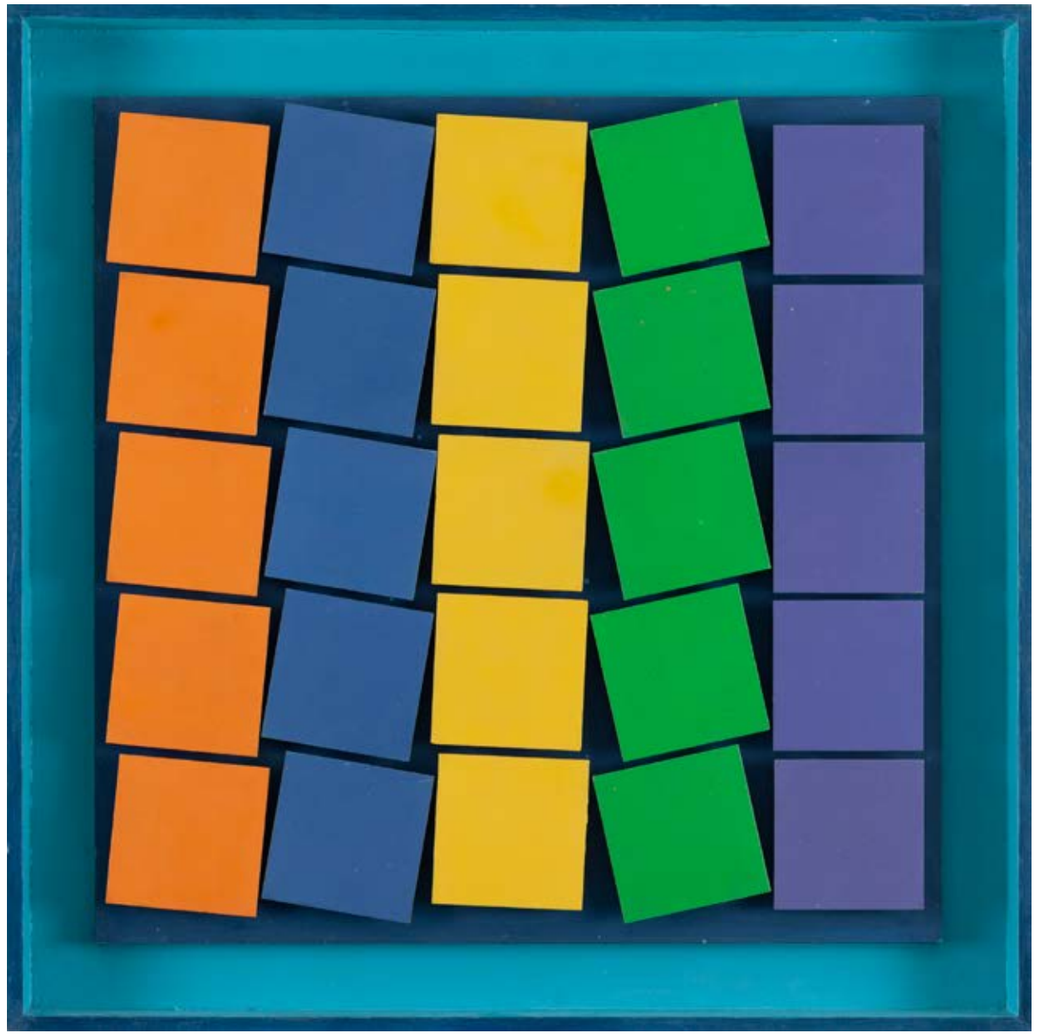
akryl, relief, aluminium/płyta pilśniowa, 60,5 x 60 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 38 | 1969 | H. Stażewski'

estymacja:
800 000 - 1 000 000 PLN
182 100 - 227 700 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Anki Ptaszkowskiej
Tajan, Paryż, 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Anka au cas par cas", CAPC Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 23.06-31.12.2022



GEOMETRIA JUTRA



Ekspozycja wystawy Henryka Stażewskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971. ©Paulina Krasińska-Sawicka

Henryk Stażewski to postać unikalna w historii sztuki europejskiej – artysta, który przez całe swoje długie życie pozostał bezkompromisowo wierny etosowi awangardy. Choć jego korzenie głęboko tkwiły w przedwojennym konstruktywizmie, neoplastycyzmie Mondriana i unizmie Strzemińskiego, to prawdziwy przełom i tzw. „druga młodość" twórcza nadeszły wraz z odwilżą 1955. Legendarna wystawa w warszawskim Klubie Literatów otworzyła przed nim drzwi do całkowicie nowych poszukiwań plastycznych. Stażewski przestał być jedynie „żywą historią" minionej epoki; stał się projektantem awangardowej przyszłości. Pod koniec lat 50. ostatecznie porzucił klasyczny dwuwymiarowy kanon malarski na rzecz reliefu – formy przestrzennej, która stała się fundamentem jego badań przez kolejne trzy dekady. W ten nurt wpisuje się powstały w 1969 „Relief nr 38".

Przełom lat 60. i 70. był w twórczości Stażewskiego czasem niezwykle intensywnej dynamiki. Po serii rygorystycznych, monochromatycznych reliefów białych (1959-1963) oraz fakturowych i metalowych (1965-1967), artysta skierował swoją uwagę ku absolutnej dominacji koloru i seryjności formy. W 1969, z którego pochodzi Relief nr 38 o klasycznych dla autora wymiarach 61×61 cm, Stażewski był już mocno zaangażowany w tworzenie kompozycji opartych na powtarzalnych, zunifikowanych elementach – najczęściej kwadratach. Jak zauważa w swoich tekstach krytycznych Hanna Ptaszkowska, wprowadzenie zasady seryjności miało na celu całkowite unicestwienie tradycyjnie rozumianej formy i hierarchii. Kiedy jednakowe moduły zostają zestawione obok siebie w regularnych odstępach, kompozycja traci swój autorytarny charakter. Żaden element nie staje się ważniejszy od innego; uwaga widza zostaje rozproszona po całej powierzchni dzieła, a to, co dotychczas pełniło funkcję podrzędnego tła, zyskuje równorzędny status. Relief nr 38 jest plastyczną realizacją tej właśnie idei: porządkowania i odmierzania przestrzeni za pomocą obiektywnego, geometrycznego języka, pozbawionego malarskiego sentymentalizmu.

Kluczowym elementem determinującym wyraz artystyczny dzieł z 1969 jest rewolucyjne podejście Stażewskiego do barwy. W przeciwieństwie do wcześniejszych, stonowanych kolorystycznie prac, w tym okresie artysta zaczyna posługiwać się szeroką, intensywną paletą barwną. W „Reliefie nr 38" kolor zostaje całkowicie oderwany od swoich tradycyjnych funkcji: nie pełni roli przedstawieniowej, nie niesie ładunku psychologicznego ani nie służy taniej estetyzacji. Staje się czystym zjawiskiem fizycznym. Stażewski operuje określonym, matematycznym spektrum przejść tonalnych – od wartości skrajnie ciepłych do skrajnie zimnych, budując subtelne gradienty nasycenia. Prace te, opisywane niekiedy jako „przechodzące przez wiązkę multikolorowych promieni", nawiązywały wizualnie do rodzącej się wówczas estetyki psychodelicznej, zachowując jednak pełną, konstruktywistyczną dyscyplinę. Równolegle z tą ewolucją formalną dokonała się u Stażewskiego głęboka zmiana światopoglądowa. Artysta, który w młodości głęboko wierzył w utopijną integrację sztuki z architekturą i życiem codziennym w celu stworzenia idealnego „Stylu Współczesności", pod koniec lat 60. otwarcie zrewidował swoje poglądy. Doświadczenie historyczne i artystyczne skłoniło go do sformułowania tezy, że dzieło sztuki nie powinno wtapiać się w otoczenie ani go dekorować – jego zadaniem jest artystyczna dominacja nad przestrzenią, w której się znajduje.

1969 i początek 1970 to czas, w którym sztuka Stażewskiego zyskuje potężny rezonans międzynarodowy, czego bezpośrednim dowodem była monograficzna wystawa zorganizowana w kwietniu i maju 1970 w Národní Galerie w Pradze (we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi). Czeska krytyka oraz kuratorzy podkreślali wówczas, że twórczość Stażewskiego nie opiera się na odtwórczym wspominaniu dawnych zasług, lecz jest procesem żywym i stale aktualnym. Wiesław Borowski celnie zauważył, że fundamentalną cechą metody Stażewskiego była zdolność do nieustannego podawania w wątpliwość form, które sam wcześniej stworzył. Zamiast bezpiecznej stabilizacji artysta wolał podjąć ryzyko transformacji – porzucając wypracowane systemy na rzecz nowych, nieodkrytych jeszcze rejestrów geometrii. „Relief nr 38" z 1969 stanowi doskonały przykład szczytowego okresu poszukiwań Henryka Stażewskiego w obrębie dojrzałego reliefu kolorowego. W dziele tym w sposób harmonijny spotykają się intelektualny rygor konstruktywizmu z intuicyjną wolnością jednostki, która – jak pisał sam artysta – poprzez sztukę nieustannie poszukuje „porządku w chaosie" współczesnego świata.



Ekspozycja wystawy „Henryk Stażewski. Późny styl" w Muzeum Sztuki w Łodzi, 2023. Fot. materiały prasowe Muzeum Sztuki w Łodzi

15 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 11", 1969

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 60,5 x 60,5 x 3 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'nr. 11-1969 | H. Stażewski'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 300 - 56 900 EUR

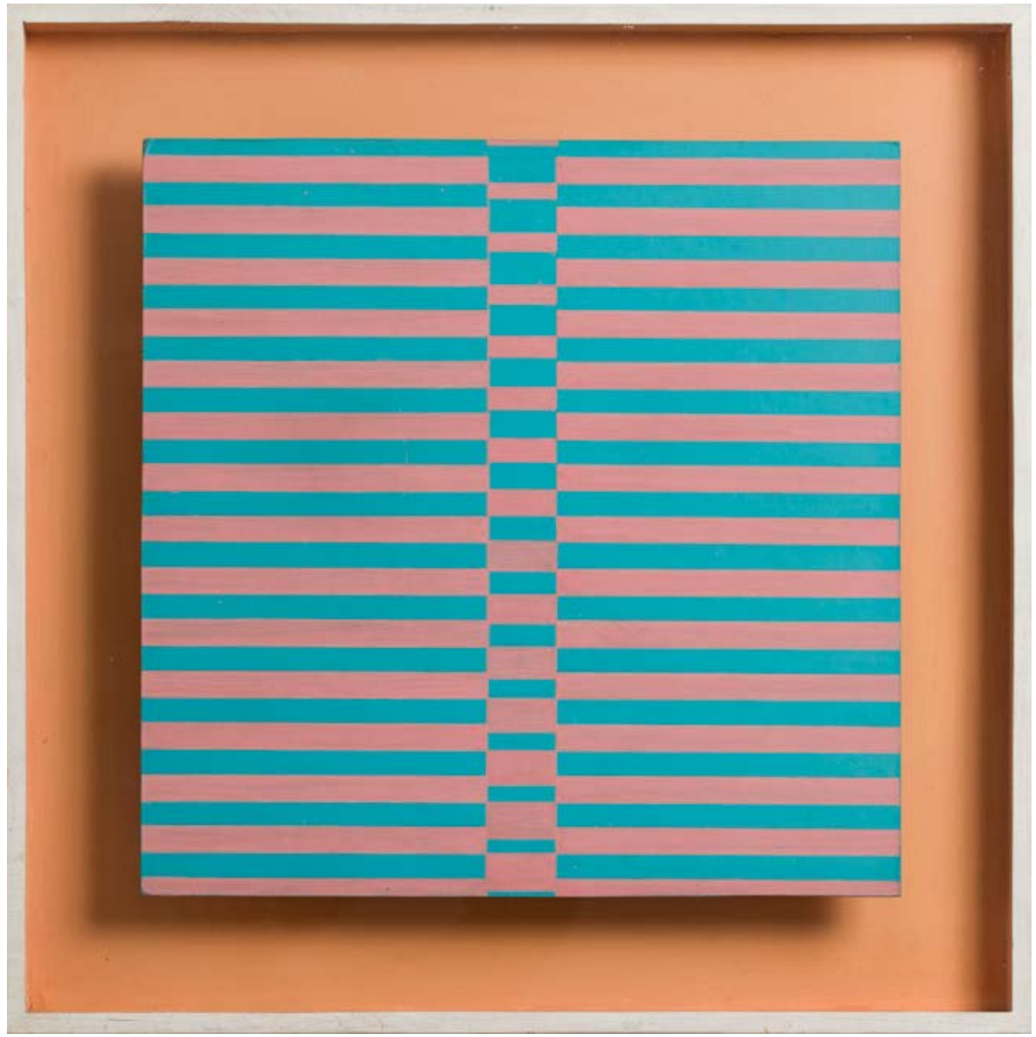
OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

„W drugiej połowie lat sześćdziesiątych kreskowanie płaszczyzny tła lub całych reliefów i powrót do koloru wprowadziły do jego prac nowe czynniki doznań wzrokowych m.in. złudzeń optycznych podkreślających lub niwelujących rzeczywistą przestrzeń reliefów.

Z tych nowych doświadczeń z barwą wszedł Stażewski już u schyłku lat sześćdziesiątych w okres analiz kolorymetrycznych, jak na tablicach barw skalując w kolejnych kwadratach uporządkowanych w rzędy, narastające nasycenie barwy lub przeprowadzając – w ciągu – powolne przejścia od jednych do innych kolorów. Kierował się przy tym nie wyliczeniem matematycznym, ale optyczną wrażliwością oka. Równolegle z tym, płaskość w miejsce ślizgających się cieni i rozbłysków świetlnych – jednolitość powierzchni, niekiedy tylko – rozjarzenie koloru, lub biel na bieli, zróżnicowana jedynie subtelnie odcieniem lub fakturą".

Bożena Kowalska



16 α Σ Ψ

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

"Nr 18", 1979

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 56,5 x 56 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 18 | 1979 | H. Stażewski'

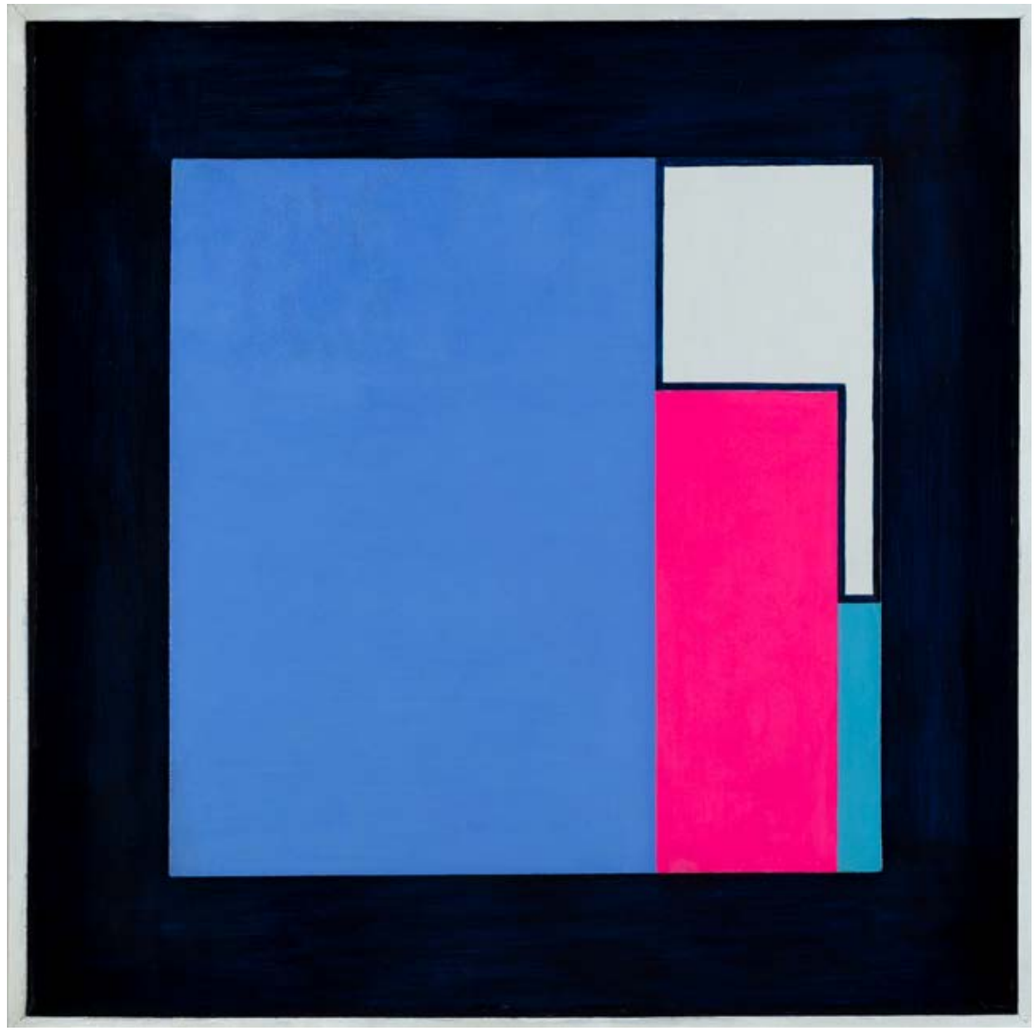
estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 400 - 18 200 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie dzieła skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galerie Gmurzynska, Zurych
kolekcja prywatna, Polska

„Metodyczność pracy intelektualnej nad zagadnieniami plastycznymi powoduje, że za każdym razem Stażewski dodaje coś istotnego nie tylko do własnej biografii, ale do ogólnej sumy tych zagadnień. Każdy nowy cykl obrazów jest jego nową wiedzą i jego młodością".

Hanna Ptaszkowska-Krasińska



17 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894–1988

"Relief nr 104", 1976

akryl, relief/sklejka, płyta pilśniowa, 75 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 104 | 1976 | H. Stażewski'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 000 – 22 800 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2012
kolekcja prywatna, Polska



KOSMOS GEOMETRII I INTUICJI

Henryk Stażewski zapisał się w historii sztuki jako niekwestionowany nestor i filar polskiej oraz międzynarodowej awangardy. Jego trwająca kilkadziesiąt lat aktywność twórcza stała się pomostem łączącym przedwojenny konstruktywizm z powojennymi poszukiwaniami sztuki konceptualnej, optycznej oraz strukturalnej. Przez całe życie Stażewski posługiwał się uniwersalnym językiem geometrii, traktując go nie jako dekoracyjny ornament, lecz jako precyzyjne narzędzie poznawcze. Szczególnym polem tych manifestacji stały się formy reliefowe, które artysta zaczął intensywnie rozwijać w drugiej połowie lat 50., a które w kolejnych dekadach – w tym w kluczowych latach 70. – osiągnęły pełną dojrzałość formalną i konceptualną. Ewolucja artystyczna Stażewskiego była permanentnym procesem rewizji pojęć plastycznych. Po wczesnych, przedwojennych doświadczeniach w grupach „BLOK", „Praesens" oraz „a.r.", w których postulowano obiektywizację i matematyczną dyscyplinę obrazu, artysta w okresie powojennym zaczął redefiniować problem przestrzeni. Konsekwencją tych poszukiwań było wyjście poza tradycyjny, dwuwymiarowy blejtram i wkroczenie w obszar reliefu. Początkowo, pod koniec lat 50., Stażewski konstruował obiekty z drewna – najpierw wielobarwne, a następnie rygorystycznie monochromatyczne: białe, czarne lub szare. W latach 60. do jego warsztatu na stałe weszło metalowe podłoże, miedź oraz aluminium, co pozwalało na jeszcze większą precyzję podziałów.

W latach 70. XX wieku reliefy Stażewskiego uległy dalszej intelektualizacji. Jak zauważała dr Bożena Kowalska, artysta w tym okresie koncentrował się na prawach kontrastów oraz fizjologii i psychologii odbioru wizualnego. Zamiast sztywnych reguł i chłodnych kalkulacji wynikających z koła barw, Stażewski w pełni zawierzał swojemu oku i intuicji. Relief stał się dla niego przestrzenią poszukiwania absolutnego ładu, harmonii oraz modeli struktury świata, będących bezpośrednią odpowiedzią na pozorny chaos natury oraz destrukcyjną działalność człowieka. Prace geometryczne Stażewskiego z lat 70. charakteryzują się niezwykłą redukcją środków wyrazu połączoną z maksymalnym otwarciem na interakcję z widzem i otaczającym światłem. Artysta operował najprostszymi figurami: kwadratem, prostokątem i linią. Wprowadzenie trzeciego wymiaru – choćby w postaci minimalnie uniesionych płaszczyzn lub nakładających się na siebie warstw – sprawiało, że dzieło przestawało być statycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Stawało się dynamicznym układem, w którym realny cień rzucany przez poszczególne elementy zmieniał się w zależności od kąta patrzenia i oświetlenia.

W tym okresie artysta dokonywał m.in. geometrycznych analiz klasycznych dzieł malarstwa (słynna seria analiz obrazów Georgesa de la Toura z lat 1970–1975), a także rozwijał kompozycje, w których badał relacje barwne. Dążył do uchwycenia nieprzemijającej istoty rzeczy, oczyszczonej z przypadkowości. Każde działanie plastyczne miało swój głęboki sens.

18 α

STEFAN GIEROWSKI
1925-2022

"DCLXVIII", 1993

olej/płótno, 134 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. gierowski | ob. DCLXVIII | 1993'
na odwrociu pieczęcie wywozowe

estymacja:
420 000 - 700 000 PLN
95 900 - 159 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Dominiki i Liwiusza Krawczyk
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Stefan Gierowski, Obrazy 1957 - 2000, Galeria Zachęta, Warszawa, 15.09-8.10.2000

LITERATURA:
Stefan Gierowski, Obrazy 1957 - 2000, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 2000, wzmiankowany w spisie prac, nlb.





ŚWIATŁO, MATERIA I WOLNOŚĆ

Malarstwo Stefana Gierowskiego od połowy lat 50. XX wieku – kiedy to po przełomowej wystawie w „Arsenale" zaczął podejmować suwerenne i w pełni dojrzałe decyzje artystyczne – stanowi nieustające, głębokie studium na temat światła oraz przestrzeni. Odrzucając tradycyjne tytułowanie dzieł na rzecz chłodnego, obiektywnego systemu porządkowania prac za pomocą uniwersalnego słowa „Obraz" opatrywanego kolejnym numerem rzymskim, Gierowski całkowicie odciął widza od możliwości spekulowania na temat pozamalarskich czy anegdotycznych okoliczności powstania płótna. Ta radykalna decyzja, jak celnie zauważa Anda Rottenberg, mówi bardzo wiele o sposobie, w jaki artysta traktuje samo medium. Malarstwo w jego wydaniu nie służy opowiadaniu historii, lecz staje się autonomicznym badaniem fizykalnych i metafizycznych właściwości koloru oraz gęstości farby.

Omawiane obrazy z lat 90. i przełomu tysiącleci doskonale ilustrują specyficzną cechę tej twórczości: z jednej strony geometryczną dyscyplinę, z drugiej zaś zmysłowy, niezwykle ryzykowny sensualizm. Choć nieuwzględniający głębszego kontekstu widz mógłby pochopnie przypisać poszczególne płótna z tego katalogu różnym autorom – zestawiając ze sobą surowy rygor czarno-białych układów geometrycznych z gęstymi, wibrującymi kolorem fakturami malarstwa materii – to wszystkie te realizacje podejmują jednak ten sam temat. Koncentrują się na wewnętrznej przestrzeni obrazu, napięć wynikających ze światła oraz sposobów ich niwelowania. Gierowski jawi się tutaj jako twórca, który nieustannie balansuje na granicy malarskiej katastrofy, porzucając oswojone i bezpieczne obszary na rzecz ciągłego eksperymentu.

W obrazie „DCLXIX"z 1993 widzimy swoisty „powrót na ziemię" poprzez zastosowanie głębokich, organicznych plam barwnych kładzionych tłusto i restrykcyjnie w obrębie kompozycji, podczas gdy późniejszy „Obraz DCCLXVIII" to potężna manifestacja energii czerwieni. Jak podkreśla krytyka, wśród ponad siedmiuset numerowanych dzieł artysty znajduje się kilkadziesiąt poświęconych właśnie czerwieni – barwie, do której malarz powracał regularnie co kilka lat, jakby za każdym razem odkrywał o niej zupełnie nową prawdę. Czerwień ta współgra z kosmicznymi i metafizycznymi wędrówkami Gierowskiego, gdzie światło emanuje bezpośrednio z płótna lub przenika się z nim w sposób sugerujący napięcie wykraczające daleko poza fizyczne granice ramy – w kierunku naładowanej energią międzygwiezdnej przestrzeni.

W tym dojrzałym okresie w malarstwie Gierowskiego niezwykle żywy jest również dyskurs między rozmalowaną, migotliwą płaszczyzną powstałą ze zmieszania barw a jej częściami składowymi, które zostają precyzyjnie „wyliczone" w obrębie kompozycji. Artysta udowadnia,
że w sztuce dopuszczalne są wielorakie, równorzędne rozwiązania.
Ta elastyczność i ciągła chęć nauki – nie od dawnych mistrzów i nie od samego siebie, ale od samego procesu malowania – sprawia, że dzieła Gierowskiego zachowują absolutną świeżość, witalność i zdolność do ciągłego zaskakiwania odbiorcy. Działając poza chwilowymi modami i trendami, Gierowski perfekcyjnie łączy cechy genialnego konstruktora z wrażliwością sensualisty. Dąży ostatecznie do obrazu skrajnie harmonijnego, którego korzenie tkwią głęboko w tradycji postimpresjonistycznej, formistycznej oraz polskiego koloryzmu.

19 α

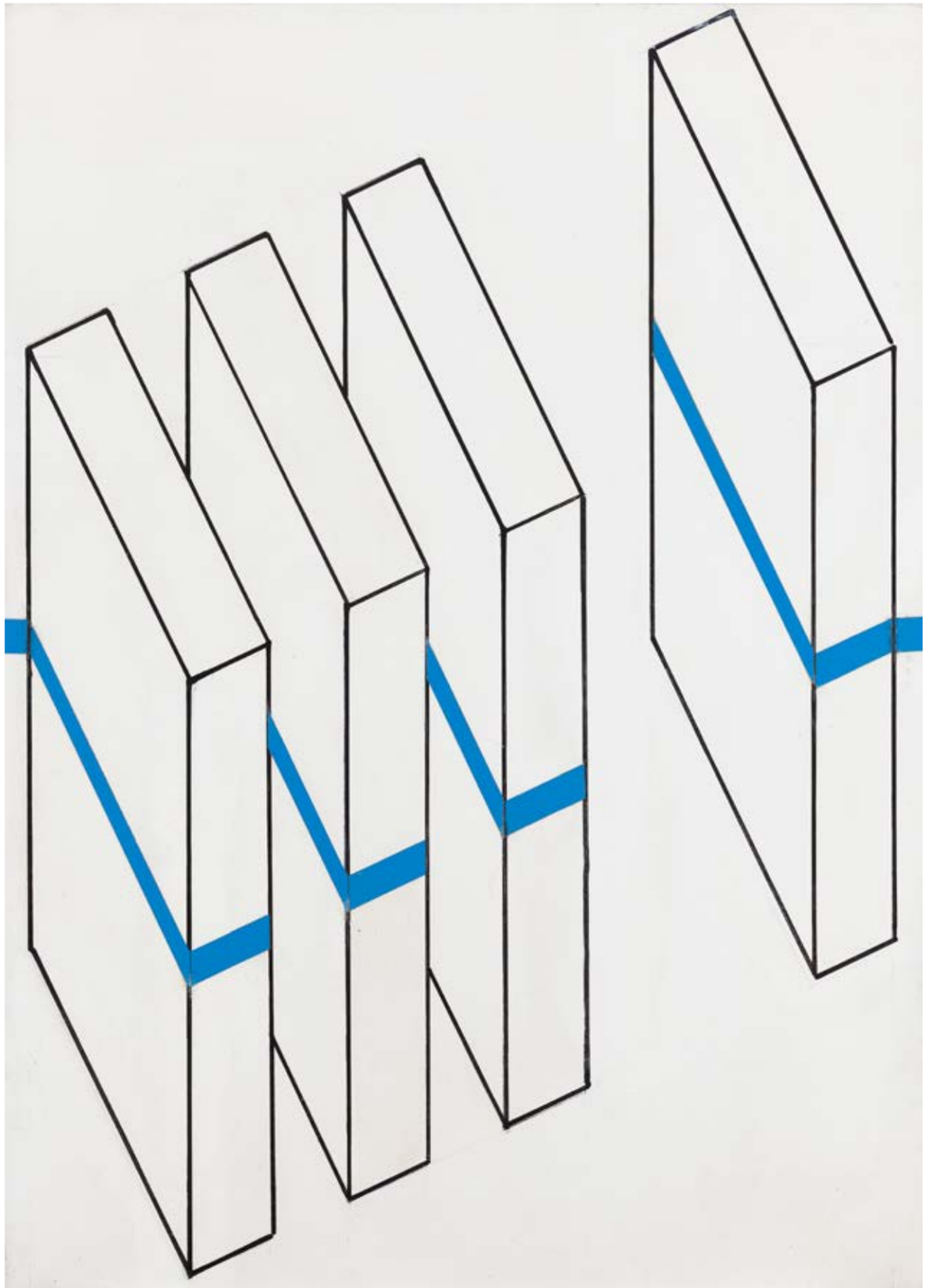
EDWARD KRASIŃSKI
1925-2004

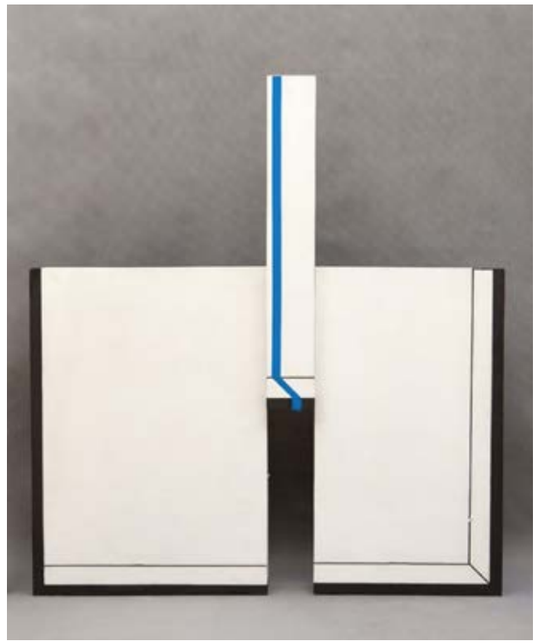
"Interwencja", 1974

akryl, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'E. KRASIŃSKI INTERVENTION - 1974'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
68 300 - 113 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





Edward Krasiński, „Interwencja”, 1983, fot. archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej



Edward Krasiński, „Interwencja”, 1982,
fot. archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Prezentowana praca Edwarda Krasińskiego z 1974 należy do cyklu „Interwencje”, jednego z najważniejszych projektów polskiej awangardy powojennej. Charakterystycznym elementem kompozycji jest wąski pasek niebieskiej taśmy samoprzylepnej, poprowadzony poziomo na wysokości 130 cm. Ten pozornie prosty gest przecina płaszczyznę dzieła, wprowadzając do niej dysonans i inicjując dialog z otaczającą przestrzenią. Nie jest próbą nadania pracy dodatkowego, symbolicznego znaczenia, lecz działaniem, które zmienia sposób jej postrzegania. Krasiński nie traktował taśmy jako środka służącego przedstawianiu określonych treści. Uważał, że sama w sobie jest znaczeniem i nie wymaga komentarza. Jednocześnie niebieska linia staje się znakiem obecności artysty w danym miejscu, a także sposobem jego zawłaszczania i wyznaczania własnego terytorium.

Pierwsze „Interwencje” powstały w 1973. W ramach tych działań artysta łączył za pomocą niebieskiej taśmy serię aksonometrycznych obrazów i obiektów, badając geometryczne formy reprezentacji oraz ich relację z fizycznym miejscem ekspozycji. Z czasem zaczął umieszczać charakterystyczny pasek w coraz bardziej zaskakujących kontekstach. Oprawiał nim fragmenty codziennej rzeczywistości: klamkę drzwi, drzewo przy domu w Zalesiu, ściany galerii Foksal, dziedziniec paryskiego muzeum czy łazienkową półkę z przyborami toaletowymi. Niebieska linia nie tylko porządkowała i uwypuklała przestrzeń, ale również przekształcała ją w nową konstrukcję. Tytuł cyklu bezpośrednio odnosi się do charakteru tych działań – ich istotą było interweniowanie w otoczenie, jego transformowanie i podważanie oczywistych sposobów odbioru.

Praktyka Krasińskiego wpisywała się w nurt sztuki konceptualnej i krytyki instytucjonalnej, podejmującej refleksję nad statusem dzieła oraz zależnością między jego powstawaniem a miejscem prezentacji. Podobne zainteresowania łączyły go z francuskim artystą Danielem Burenem. Obaj posługiwali się powtarzalnym, niezmiennym pasem, aby zakwestionować tradycyjne rozumienie sztuki, geometrii i trójwymiarowej przestrzeni. W przypadku Krasińskiego niebieska linia zyskała jednak również wymiar narracyjny. Krytyk sztuki Paweł Polit dostrzegał w niej odpowiednik ciągłości opowieści. Wcześniejsze rysunki kierunkowe i późniejsze realizacje liniowe prowadziły odbiorcę w głąb narracji, zacierając granicę między fikcją a rzeczywistością. Pasek stawał się jednocześnie obrazem i tekstem, znakiem, którego nie można zamknąć w obrębie tradycyjnie rozumianego dzieła.

Źródła charakterystycznego języka artystycznego Krasiński wiązał z długim pobytem w szpitalu. Patrząc na biały sufit, postanowił urozmaicić go niebieską linią. Z pozoru absurdalny gest stał się początkiem konsekwentnie rozwijanej praktyki. Artysta traktował go również jako rodzaj dadaistycznej gry, unikając jednoznacznych interpretacji. Szczególne znaczenie zyskała jego warszawska pracownia, którą dzielił z Henrykiem Stażewskim. Po śmierci przyjaciela przestrzeń stopniowo wypełniały powracające z wystaw prace oraz obiekty tworzone specjalnie do tego miejsca. Niebieska taśma obiegała całe pomieszczenie, stając się integralną częścią jego artystycznego świata. Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara interpretowali gest przyklejania paska jako próbę zaznaczania własnego terytorium i przekształcania życia w dzieło sztuki.

Edward Krasiński (1925–2004) studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a od lat 50. mieszkał w Warszawie. Wystawiać zaczął w 1962, początkowo związany był z kręgiem Galerii Krzywego Koła. W 1966, wspólnie z krytykami Wiesławem Borowskim, Anką Ptaszkowską i Mariuszem Tchorkiem oraz artystami Tadeuszem Kantorem, Henrykiem Stażewskim i Zbigniewem Gostomskim, współtworzył Galerię Foksal. Był z nią związany przez wiele lat, prezentując tam liczne wystawy indywidualne. Jego prace pokazywano również za granicą, m.in. w Anton Kern Gallery w Nowym Jorku. Dziś znajdują się w zbiorach Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Galerii Narodowej w Pradze. Twórczość Krasińskiego wymyka się jednoznacznym kategoriom stylistycznym. Jej istotą było nie tylko tworzenie obiektów, lecz także szczególna postawa wobec rzeczywistości, oparta na ironii, humorze i przekonaniu, że życie może stać się integralną częścią sztuki.

20 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"OLTAR-VA", 1971

akryl/płótno, 98 x 51 cm
sygnowany u dołu: 'vasa rely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2357 | "OLTAR-VA" | 98 x 51 | 1971 | Vasarely'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z podpisem Atelier Vasarely

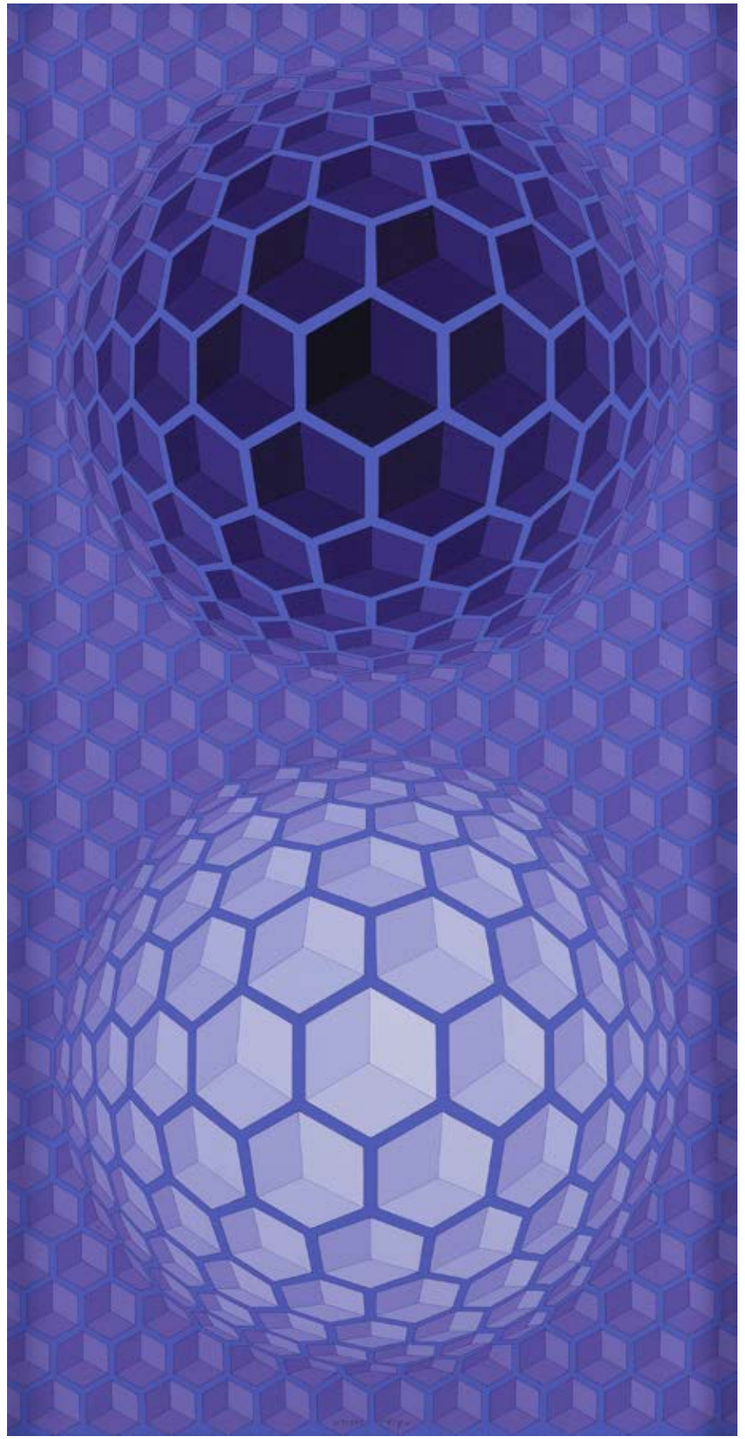
estymacja:
250 000 – 450 000 PLN
56 900 - 102 400 EUR

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

POCHODZENIE:
Continental Art Agency Ltd., Alberta
Christie's, Nowy Jork, 2024
kolekcja prywatna, Polska

„Każda forma jest podstawą dla koloru, każdy kolor jest atrybutem formy".

Victor Vasarely



„NA SZALI NIE LEŻY JUŻ ‘SERCE’, ALE SIATKÓWKA OKA, A KONESER SZTUKI STAŁ SIĘ TERAZ OBIEKTEM BADAŃ DLA PSYCHOLOGII EKSPERYMENTALNEJ. OSTRE KONTRASTY CZERNI I BIELI, NIEZNOŚNE WIBRACJE KOLORÓW KOMPLEMENTARNYCH, MIGOTANIE SIECI LINII I STRUKTUR PERMUTACYJNYCH... WSZYSTKO TO SĄ ELEMENTY MOJEJ PRACY, KTÓREJ ZADANIEM NIE JEST JUŻ POGRĄŻANIE WIDZA W SŁODKIEJ MELANCHOLII, ALE STYMULOWANIE GO”.

VICTOR VASARELY



Victor Vasarely. Źródło: Creative Commons

21 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

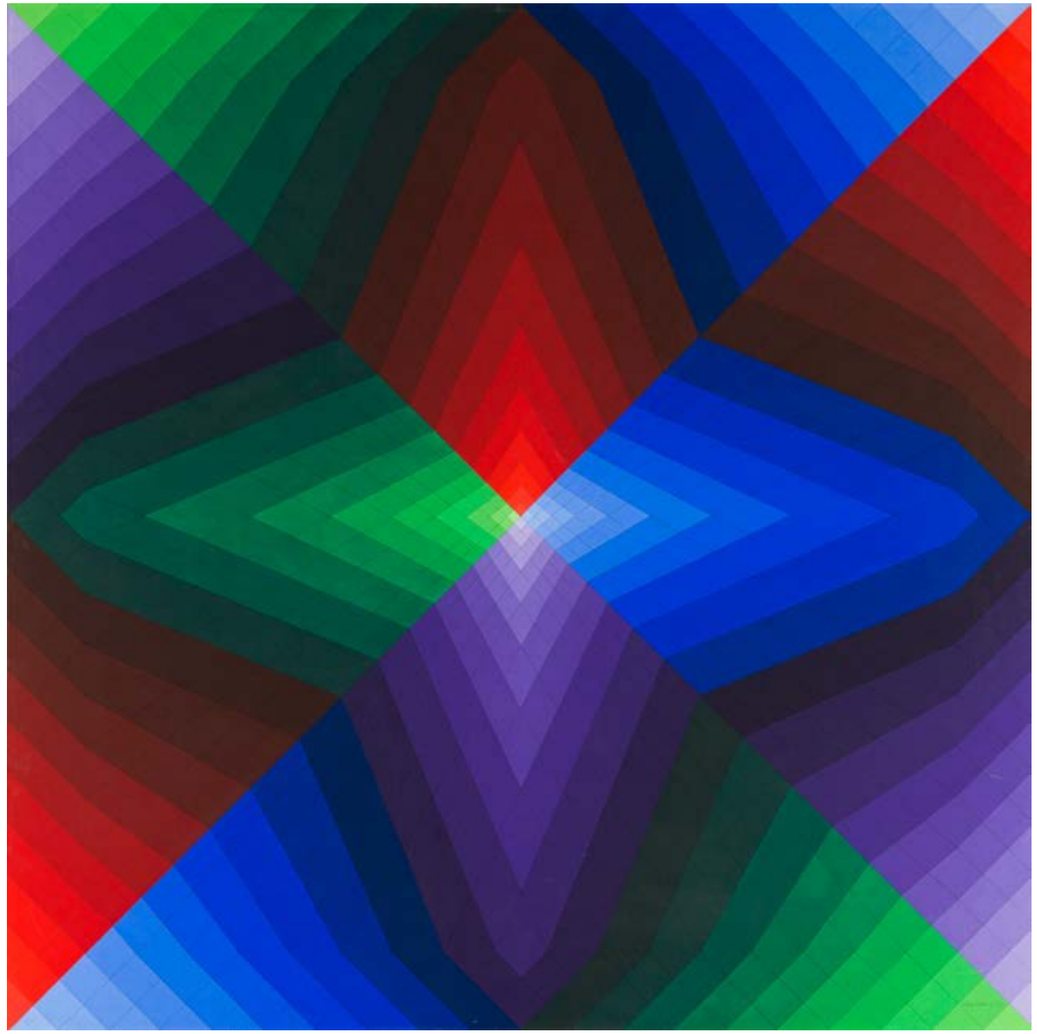
"Pauk-SP", 1968-69

akryl/płótno, 149 x 149 cm
sygnowany p.d.: 'Vasarely-'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vasarely- | "PAUK - SP" | 150 x 150 | 1968-69'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Denise Rene Paris

estymacja:
1 400 000 - 2 000 000 PLN
318 700 - 455 300 EUR

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

POCHODZENIE:
Galerie Denise René, Paryż
Sotheby's, Nowy Jork, 1975
kolekcja prywatna, USA
Christie's, Nowy Jork, 2013
kolekcja prywatna, Polska



KOSMICZNY PORZĄDEK

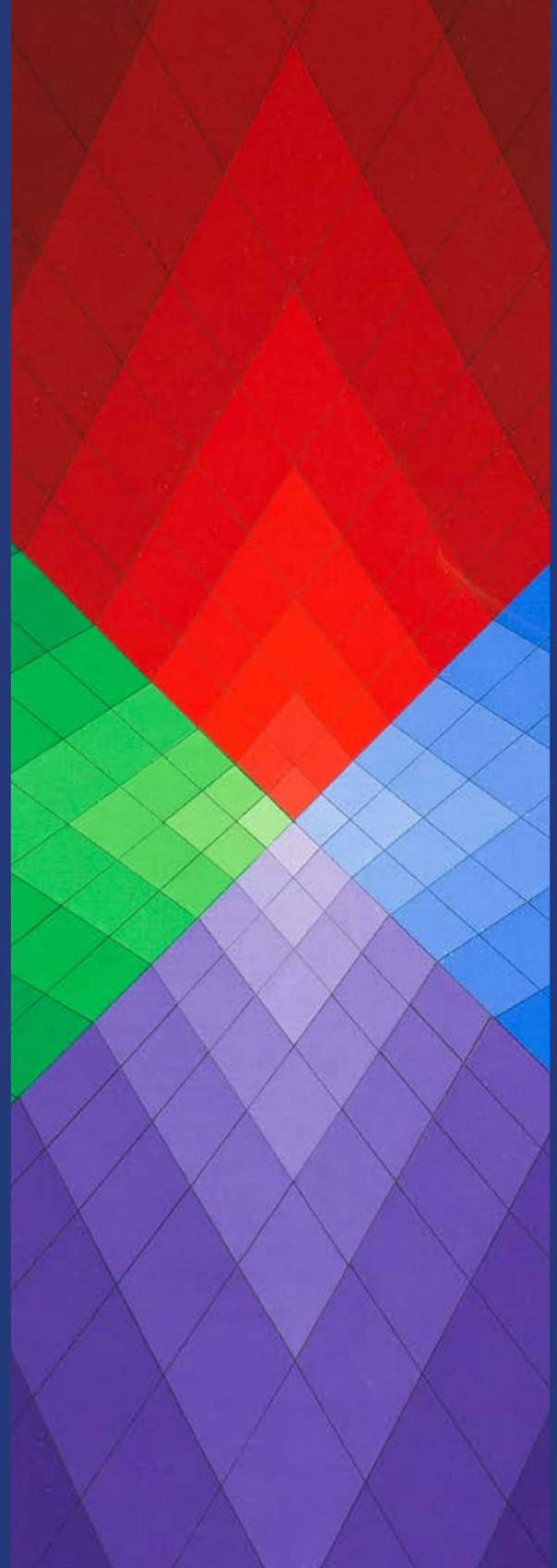
Nurt sztuki optycznej, który zyskał międzynarodowy rozgłos w drugiej połowie lat 60. XX wieku, fundamentalnie zmienił tradycyjne rozumienie relacji między dziełem sztuki a odbiorcą. Kluczową postacią tej rewolucji był Victor Vasarely – węgiersko-francuski artysta, wizjoner i eksperymentator. To właśnie on jako jeden z pierwszych dostrzegł, że sztuka kinetyczna nie musi fizycznie poruszać się w przestrzeni; ruch może rodzić się bezpośrednio na siatkówce oka widza pod wpływem precyzyjnie zakomponowanych struktur geometrycznych i barwnych kontrastów. Wyrazem pełni dojrzałości tego programu artystycznego jest monumentalny obraz „Pauk-SP", powstały na przełomie lat 1968-1969. Stanowi on syntezę doświadczeń Vasarelego z zakresu matematyki, teorii percepcji oraz jego głębokiej wiary w demokratyzację i uniwersalizm języka wizualnego.

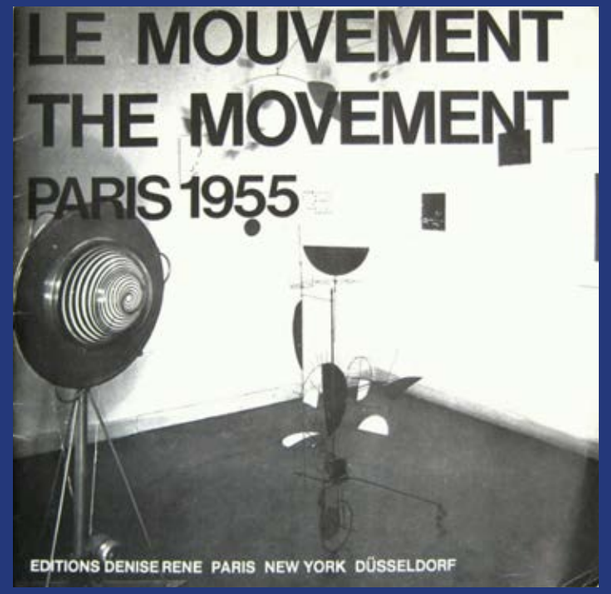
Aby w pełni zrozumieć strukturę i oddziaływanie obrazu „Pauk-SP", należy cofnąć się do lat formacji artysty na Węgrzech. Pod koniec lat 20. XX wieku Vasarely porzucił studia medyczne w Budapeszcie, by poświęcić się sztukom wizualnym w akademii Műhely prowadzonej przez Sándora Bortnyika. Szkoła ta, nazywana budapeszteńskim odpowiednikiem niemieckiego Bauhausu, zaszczepiła w młodym twórcy fascynację geometrią konstruktywistyczną, obiektywizmem naukowym oraz przekonaniem, że sztuka powinna służyć całemu społeczeństwu, przenikając przestrzeń codziennego życia. Doświadczenie to ukształtowało w nim precyzję rzemiosła projektowego, którą później rozwijał w Paryżu jako grafik komercyjny. Kulminacją tych poszukiwań stało się opracowanie i rozwinięcie systemu o nazwie „Alfabet Plastyczny". Była to rygorystyczna metoda kompozycyjna oparta na powtarzalnych jednostkach. Każda taka komórka składała się z kwadratowego tła, w które wpisana była inna figura geometryczna (koło, romb czy elipsa) o precyzyjnie dobranym odcieniu ze skali barwnej. To właśnie ten algorytmiczny, przed-komputerowy system stał się fundamentem dla powstania dzieła „Pauk-SP".

Już sam tytuł prezentowanego obrazu odsyła do charakterystycznych dla dojrzałego okresu twórczości Vasarelego nomenklatur nawiązujących do terminologii naukowej, astronomicznej i matematycznej. Wizualna organizacja płótna opiera się na ortogonalnej siatce, która w miarę zbliżania się do centrum dzieła ulega gwałtownej sferycznej deformacji. Praca ta wywołuje u widza silną iluzję trójwymiarowości, w której płaskie, regularne tło wydaje się nagle rozszerzać i pulsować, tworząc wypukłą, sferyczną formę, dosłownie rozsadzającą dwuwymiarową płaszczyznę obrazu. Artysta osiąga ten efekt bez użycia tradycyjnego światłocienia, opierając się wyłącznie na matematycznym skracaniu i wyginaniu osi siatki. Kwadraty tła płynnie przekształcają się w romby i zaoblone elipsy, zmuszając oko do ciągłego przewartościowywania hipotez percepcyjnych. Dynamikę tę potęguje mistrzowskie operowanie kontrastem termicznym barw. Podczas gdy chłodne tło optycznie się cofa, jaskrawe, nasycone i ciepłe barwy centrum (czerwienie, oranże i żółcienie) wydają się dynamicznie zbliżać do obserwatora. Zestawienie to sprawia, że kompozycja miarowo „oddycha", kurczy się i rozszerza pod wpływem wewnętrznej energii.

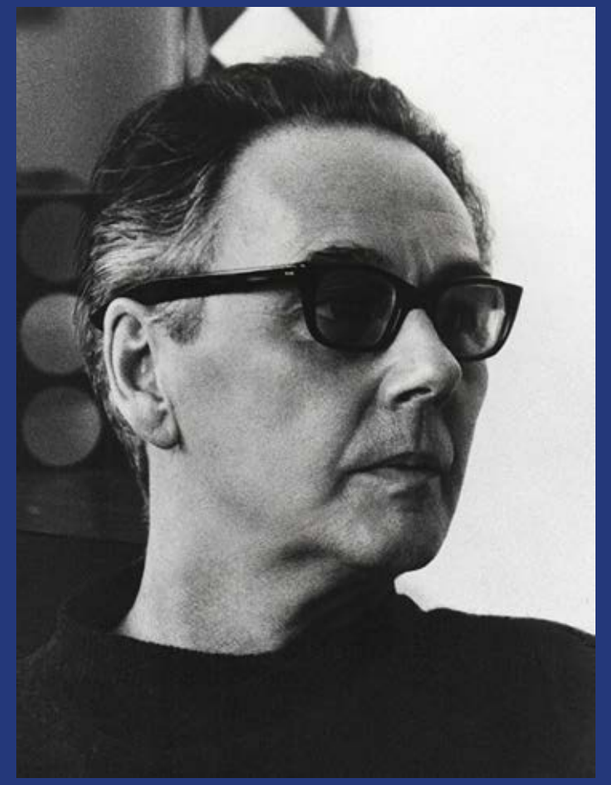
Powstanie obrazu „Pauk-SP" przypada na moment absolutnego szczytu popularności op-artu na świecie. Zjawisko to eksplodowało parę lat wcześniej, w 1965, za sprawą przełomowej wystawy „The Responsive Eye" w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku, na której Vasarely eksponował swoje kluczowe prace. Kurator tamtej ekspozycji, William C. Seitz, przeniósł punkt ciężkości z samego aktu twórczego artysty na interakcję i przestrzeń dyskursywną rodzącą się między okiem widza a płótnem. Dla Vasarelego sukces ten miał jednak wymiar dalece głębszy niż czysta komercjalizacja. Podczas gdy zachodni rynek sztuki masowo adaptował motywy op-artowe na potrzeby mody, tekstyliów czy plakatów, Węgier widział w masowości realizację swojej utopii społecznej. Głosił zmierzch tradycyjnego malarstwa sztalugowego, przeznaczonego wyłącznie dla elit, a zamiast tego pragnął sztuki demokratycznej, dostępnej dla każdego, opartej na pojęciu „multiples" – obiektów tworzonych seryjnie w fabrykach na podstawie precyzyjnych kodów. Obrazy takie jak „Pauk-SP" były przez samego autora traktowane jako „programy" wizualne. Dzięki ich matematycznej strukturze dzieło mogłoby zostać bez przeszkód zrekonstruowane w dowolnym zakątku globu na podstawie zapisu numerycznego, stając się uniwersalnym, wspólnym dziedzictwem ludzkości – elementem koncepcji Folkloru Planetarnego.

Dzieło „Pauk-SP" jest manifestem epoki, w której sztuka spotkała się z nauką, by wspólnie poszukiwać obiektywnej prawdy o strukturze rzeczywistości. Vasarely, choć sam nigdy nie posługiwał się komputerem, siłą własnego umysłu antycypował erę cyfrową i grafikę pikselową. Współcześnie oryginalne płótna z tego dojrzałego okresu cieszą się ogromnym uznaniem i osiągają wysokie wyceny w wiodących galeriach oraz na międzynarodowym rynku sztuki. Wciągając widza w intelektualną i zmysłową grę, „Pauk-SP" do dziś zmusza nas do zadania fundamentalnego pytania: gdzie właściwie leży granica między tym, co realnie namalowane na płótnie, a tym, co stwarza nasza własna percepcja?





Okładka katalogu wystawy „Le mouvement/ The Movement" w galerii Denise Rene w Paryżu, 1955. Źródło: Creative Commons



Victor Vasarely. Źródło: Creative Commons

22 α

VICTOR VASARELY

1906–1997

"Pint-Do", 1973

akryl/papier naklejony na płytę, 41 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2815 VASARELY. | "PINT-DO" | 42 x 42 | 1973 | Vasarely' oraz nalepki transportowe i depozytowe

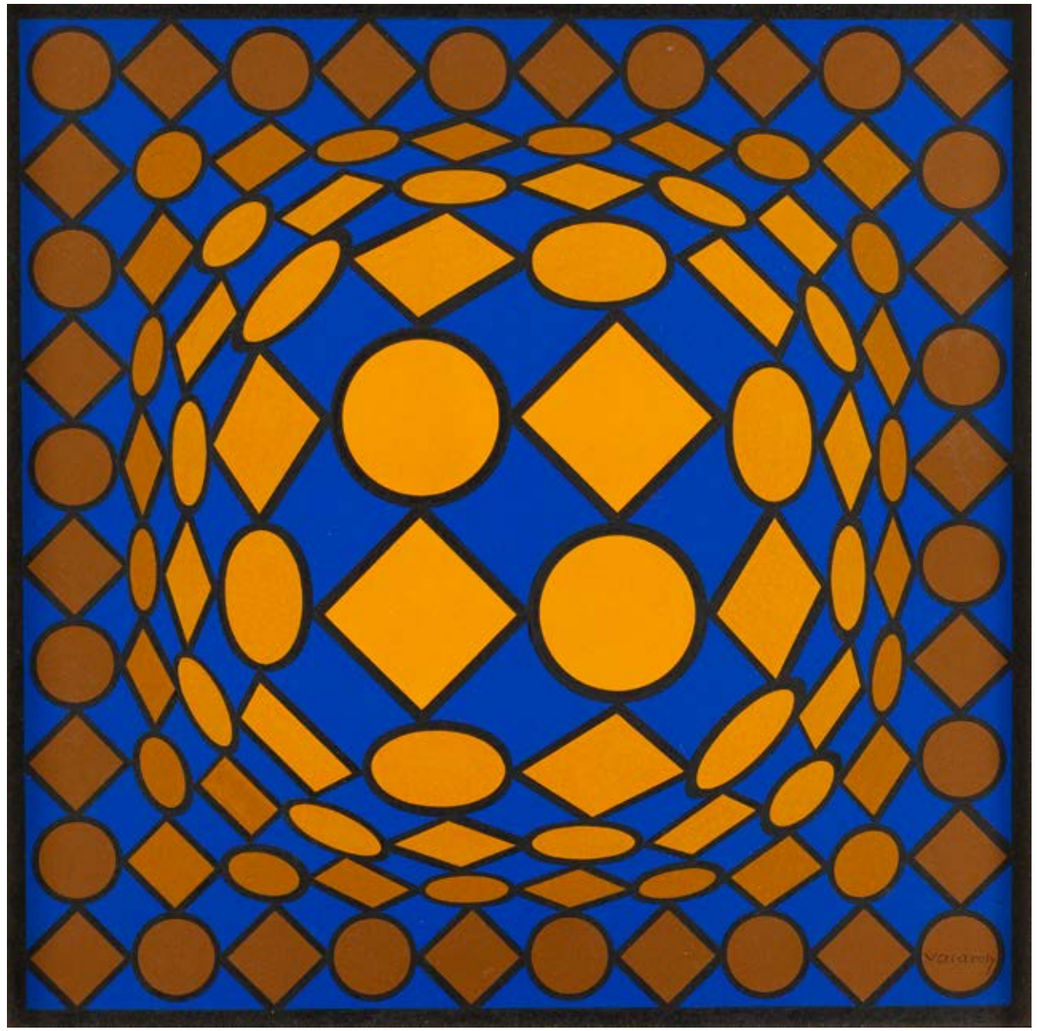
estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
113 800 - 159 400 EUR

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Współczesny malarz nie może już zadowalać się malowaniem ładnych obrazków. Musi upiększać detale nowoczesnego, wielkiego otoczenia, ponieważ ludzie potrzebują form plastycznych tak samo jak potrzebują światła słonecznego, tlenu czy witamin".

Victor Vasarely



23 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Tance", 1957

akryl/papier naklejony na płytę, 119 x 184 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TANCE 119x182 | P.1293 VASARELY | "TANCE" | 119 x 184 | 1957 | Vasarely'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Veranneman

estymacja:
1 200 000 - 1 800 000 PLN
273 200 - 409 800 EUR

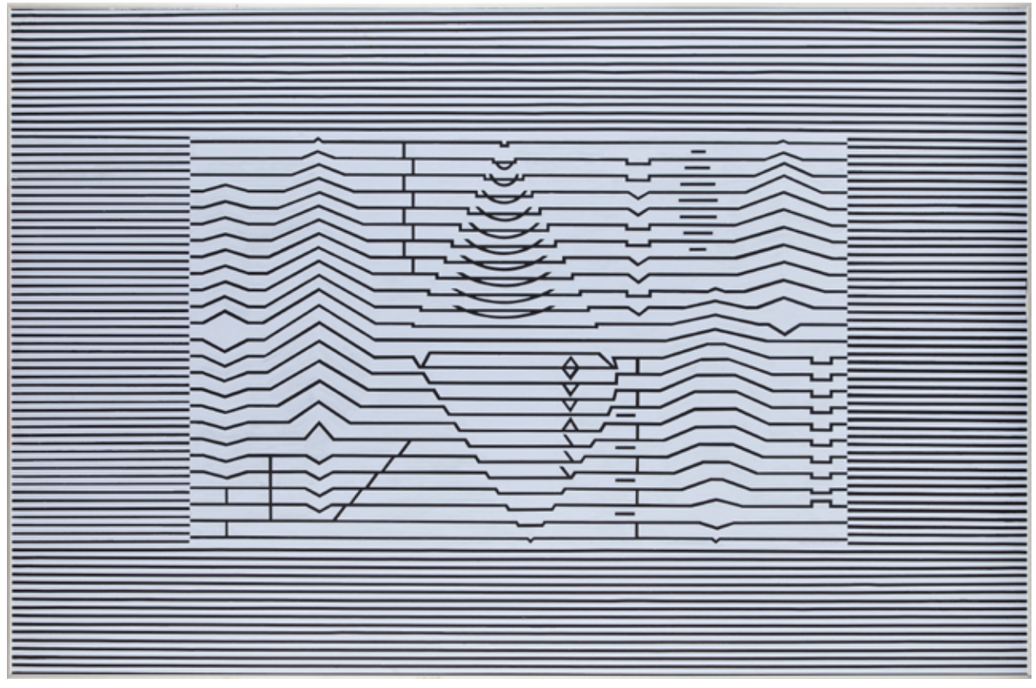
OPINIE:
Autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence.

POCHODZENIE:
LECLERE - Maison de ventes, Marsylia, 2014
Hôtel de Ventes de Monte-Carlo, Monako, 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Victor Vasarely, Galerie Veranneman, Bruksela, 29.01–21.02.1970

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

Victor Vasarely, 1955



„NIEODMIENNIE MÓWIMY O ‘NATURZE’, KTÓRA ROZWIJA SIĘ PRZEPIĘKNIE W STRONĘ ZARÓWNO PORZĄDKU, JAK I WIELKOŚCI. NAJWAŻNIEJSI ARTYŚCI DO DNIA DZISIEJSZEGO DOSTOSOWUJĄ RZECZY DO SKALI CZŁOWIEKA, FORMUJĄC JE NA WŁASNE PODOBIEŃSTWO. W PRZYSZŁOŚCI, JEDYNY PORZĄDEK WYZNACZAĆ BĘDZIE ABSTRAKCJA, NA WZÓR RELACJI MIĘDZY GWIAZDAMI I ATOMAMI...”.

VICTOR VASARELY, 1955

24 α

PETER SEDGLEY

1930

"Blue In, Blue Out" z serii "Pulse", 1975

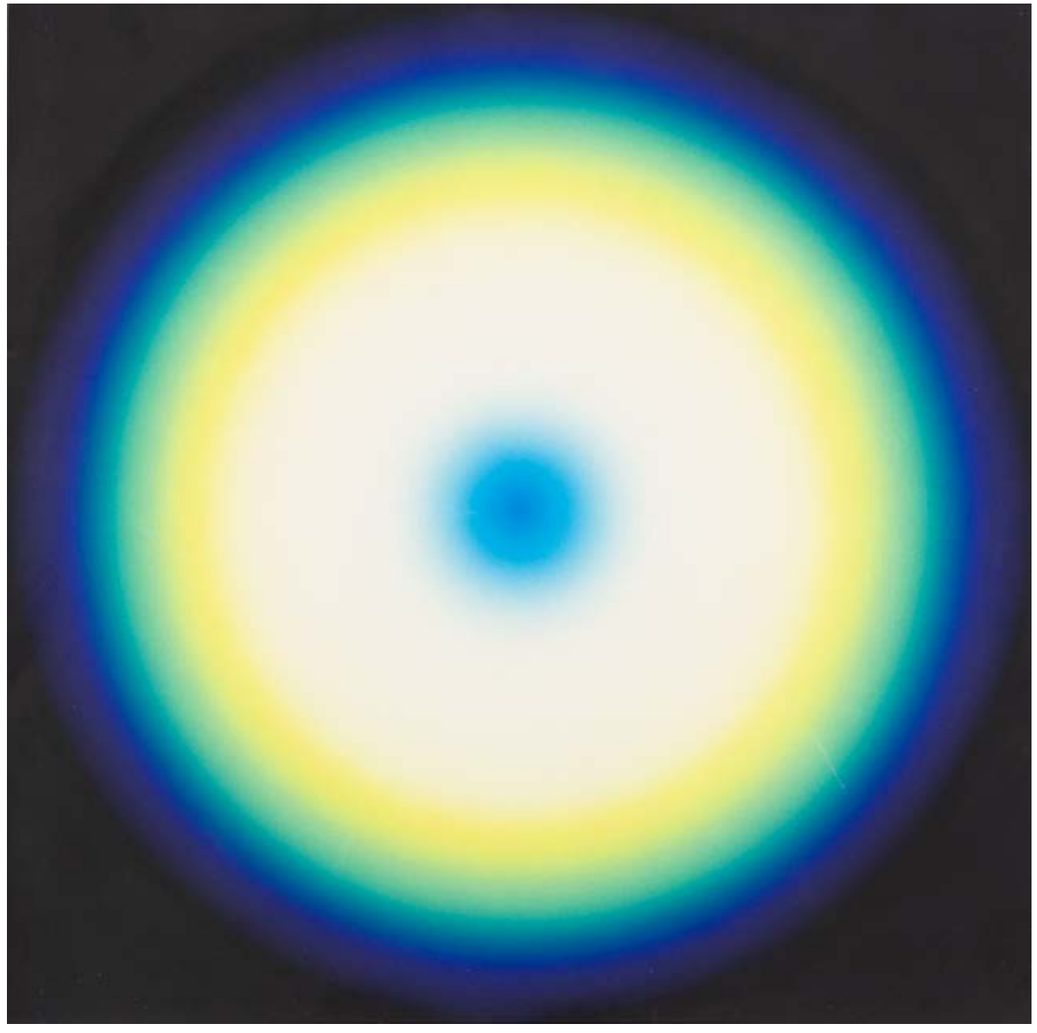
akryl/płyta, 51 x 51 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Pulse Series | Blue In. Blue out | Sedgley' 75 | Acrylic on Board'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 800 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
Mallams, Oxford, 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Moja praca zawsze była związana z energią. Nie z energią rzeczy, ale z energią wizji — z postrzeganiem jako aktywnym doświadczeniem".

Peter Sedgley



25 α

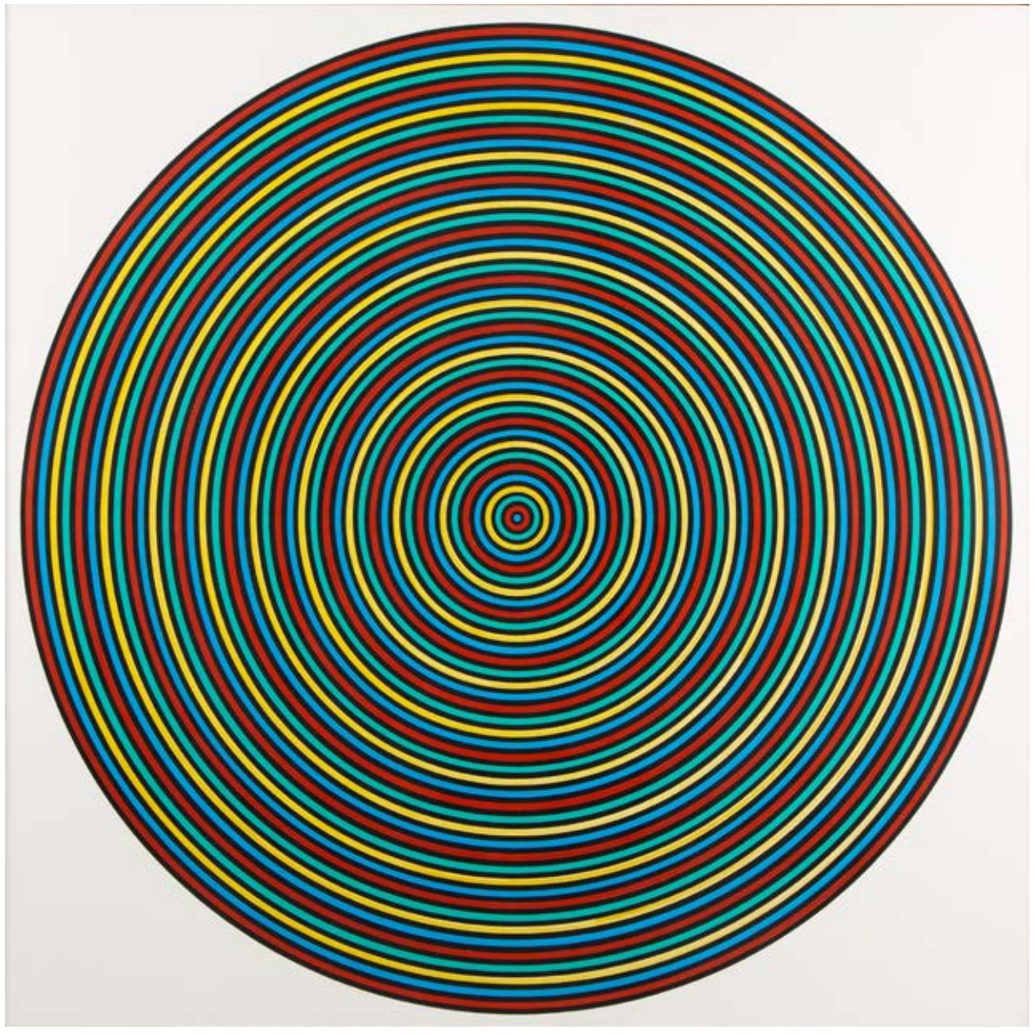
TADASUKE KUWAYAMA \ TADASKY
1935

"B-110", 1964

akryl/płótno, 172 x 172 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1964 | Tadasky | Tadaski Kuwayama | #B-110'
na odwrociu nalepka galeryjna D. Wigmore Fine Art, Inc.
z opisem pracy

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
68 300 - 91 100 EUR

POCHODZENIE:
D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska



ESTETYKA
ABSOLUTNEJ NEUTRALNOŚCI

Sztuka amerykańska lat 60. XX wieku była polem gwałtownej redefinicji pojęcia dzieła sztuki, rozpiętego między ekspresyjnym pop-artem a bezkompromisowym minimalizmem. Jedną z najbardziej radykalnych i oryginalnych postaw tego okresu zaprezentował Tadasuke Kuwayama (Tadasky), japoński artysta, który w 1958 opuścił ojczyznę i przeniósł się do Nowego Jorku. Jego powstały w 1964 obraz „B-110" reprezentuje szczytowy moment formowania się doktryny „radykalnej neutralności" – koncepcji oczyszczenia malarstwa z jakichkolwiek śladów autorskiego gestu, hierarchii czy odniesień literackich na rzecz czystej obecności koloru i formy w przestrzeni. Analiza tego przełomowego dzieła rzuca światło na unikalną fuzję tradycji rzemieślniczej i awangardowej teorii pola barwnego, która zdefiniowała nowojorski minimalizm tamtej ery.

Gdy Tadasky dotarł do Ameryki, dominująca dotychczas fala ekspresjonizmu abstrakcyjnego zaczynała opadać, ustępując miejsca nowym, chłodniejszym rejestrom estetycznym. Choć artysta odrzucił rygory nauk „nihonga", to wyniesiona stamtąd bezwzględna dyscyplina warsztatowa oraz precyzja w traktowaniu pigmentu dały mu unikalne narzędzia do sformułowania nowego języka abstrakcji. Dodatkowym impulsem była katastrofa naturalna: we wrześniu 1959 potężny tajfun Isewan (Vera) uderzył w jego rodzinne strony w Japonii, bezpowrotnie niszcząc i zmywając wszystkie jego wczesne prace. Ten symboliczny moment całkowitego odcięcia od przeszłości zbiegł się w czasie z narodzinami jego dojrzałego stylu minimalistycznego na Manhattanie.

Obraz powstały w 1964 „B-110" doskonale ucieleśnia unikanie przez Kuwayamę wszelkiej anegdoty czy emocjonalnego dramatyzmu. Zgodnie z autorskim systemem klasyfikacji, tytuł dzieła ma charakter czysto techniczny i seryjny: litera „B" oznacza przynależność do konkretnej serii badawczej, zaś liczba „110" określa precyzyjne miejsce pracy w zamkniętej sekwencji chronologicznej. Taki zabieg miał na celu całkowite odcięcie dzieła od jakichkolwiek skojarzeń ze światem zewnętrznym poza ramami obrazu.

W strukturze formalnej „B-110" Kuwayama manifestuje bezwzględną kontrolę nad płaszczyzną, eliminując fakturalność charakterystyczną dla malarstwa europejskiego i amerykańskiego. Początkowo artysta eksperymentował z tradycyjnymi japońskimi pigmentami proszkowymi, jednak specyficzny, suchy klimat Nowego Jorku sprawiał, że spoiwo organiczne (klej) pękało. Za radą swojego sąsiada i przyjaciela, Sama Francisa, Kuwayama zwrócił się ku nowości rynkowej tamtych czasów – farbom akrylowym. Samodzielnie przygotowywał emulsje, zawieszając proszki pigmentowe w bazach akrylowych, co pozwalało mu na uzyskanie idealnie gładkich, matowych i nasyconych powierzchni. Co istotne, kompozycje z serii B charakteryzują się rygorystycznym podziałem płaszczyzny. Artysta często dzielił kompozycję na równe, geometryczne strefy, rozdzielane najcieńszymi paskami aluminium lub metalowymi listwami. Elementy te pełniły podwójną funkcję: z jednej strony nadawały pracy charakter trójwymiarowego obiektu (zbliżonego do rzeźby lub elementu architektonicznego), z drugiej zaś eliminowały tradycyjną hierarchię kompozycji.

Kluczem do interpretacji dzieła „B-110" jest pojęcie „Pięknego Nic", ukute przez krytyków w celu opisania dojrzałej praktyki Kuwayamy. Artysta dążył do stworzenia sztuki w pełni autonomicznej. Uważał, że esencją jego malarstwa nie jest sam fizyczny obiekt wiszący na ścianie, lecz relacja, aura i napięcie, jakie rodzą się w pustej przestrzeni pomiędzy dziełem, otaczającą je architekturą a poruszającym się widzem. Obrazy z tej serii, choć rygorystycznie zaplanowane i wykonane w sposób niemal nieludzko doskonały, pozbawione są autorskiego śladu pędzla. Kuwayama odrzucił malarstwo jako formę spowiedzi czy zapisu psychiki artysty. „B-110" oferuje odbiorcy czyste doświadczenie zmysłowe – kolor staje się tu autonomicznym budulcem przestrzeni. Monochromatyczne, nasycone płaszczyzny wchodzą w dynamiczny dialog z oświetleniem galerii oraz kątem, pod jakim patrzy na nie człowiek. Widz nie może pozostać bierny; aby w pełni doświadczyć dzieła, musi poruszać się po sali, co sprawia, że odbiór obrazu zyskuje wymiar czasowy.

Twórczość Tadasky'ego z połowy lat 60. XX wieku stanowiła pomost pomiędzy nowojorskim minimalizmem Donalda Judda i Carla Andre a kalifornijską szkołą światła i przestrzeni („Light and Space") reprezentowaną przez Roberta Irwina czy Larry'ego Bella. Prace takie jak „B-110" z 1964 spotkały się z natychmiastowym uznaniem wybitnych amerykańskich kuratorów tamtej epoki, w tym Henry'ego Geldzahlera czy Williama Seitza, co zaowocowało wystawami w legendarnej Green Gallery oraz Leo Castelli Gallery. Choć amerykańska publiczność początkowo z trudem adaptowała tak radykalnie ascetyczną estetykę, instytucje europejskie – w tym Stedelijk Museum w Amsterdamie w 1966 – szybko włączyły dzieła Kuwayamy do kanonu najważniejszych osiągnięć powojennej abstrakcji geometrycznej. Obraz „B-110" pozostaje trwałym świadectwem dążenia do absolutnej czystości formy, gdzie to, co niewypowiedziane i puste, staje się najsilniejszym elementem artystycznego wyrazu.



Tadasuke Kuwayama. Źródło: Creative Commons

26 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Reflections VI - Deep Blue" z serii "Reflections"

akryl, sitodruk/płyta pilśniowa, 162 x 119 cm
sitodruk wydany w nakładzie 70 egzemplarzy, Editions Lassiter-Meisel, Nowy Jork

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 100 - 5 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy te są także, na ile mogę to wykoncypować, dziełami sztuki powstałymi w całości w efekcie kalkulacji. Wykonane z mechaniczną precyzją przeczą założeniu, do którego zawsze byłem przywiązany i do którego odrzucenia jestem sceptyczny, założeniu, że żaden wartościowy obraz nie może powstać jedynie na mocy reguły. Niezależnie od tego jak skrupulatna i logiczna byłaby to reguła, w wysokim stopniu zaangażowana musi być wrażliwość (lub intuicja artysty). Odkąd obrazy te objawiły mi się jako uderzająco wyśmienite, pozostałem z jedyną możliwą konkluzją, która brzmi: Pan Anuszkiewicz, pomimo tego co jawi się jako kompletnie bezosobowe, pomimo arcymetodycznego sposobu pracy, jest artystą wrażliwym".

John Canaday



27 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

"Soft Flamingo", 1974

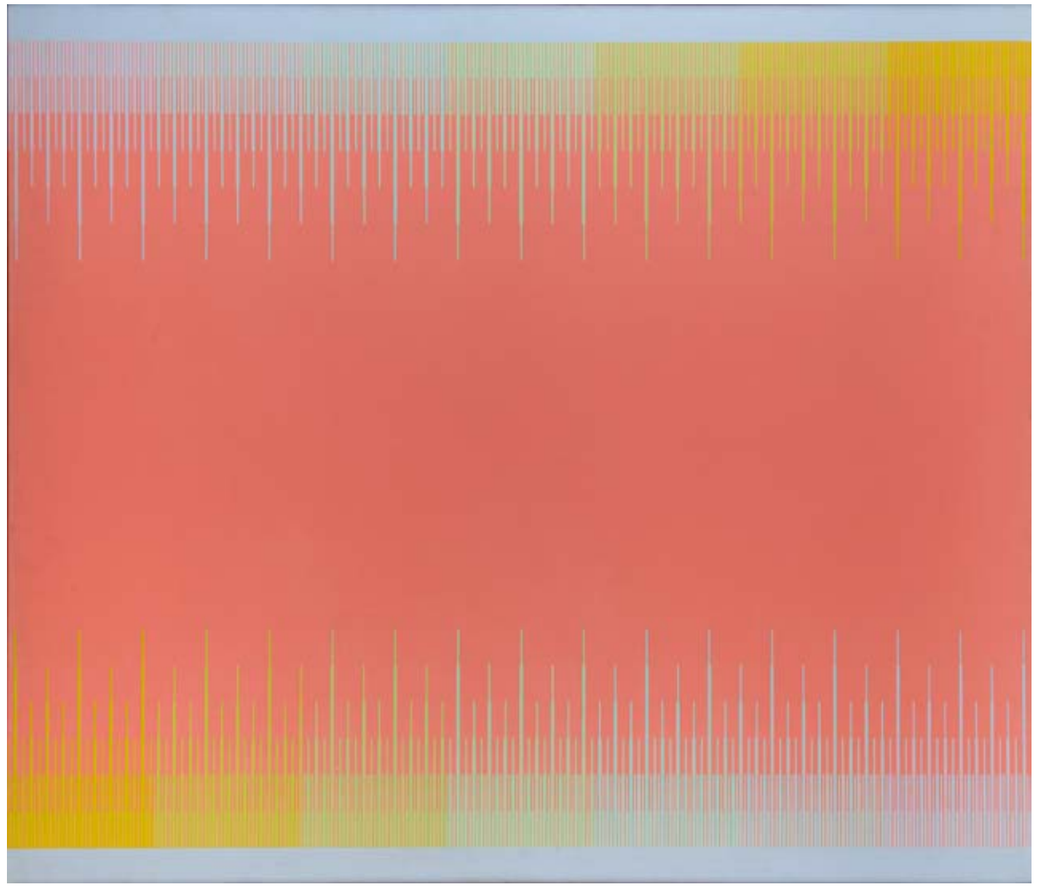
akryl/płótno, 182 x 213 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '455 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1974'

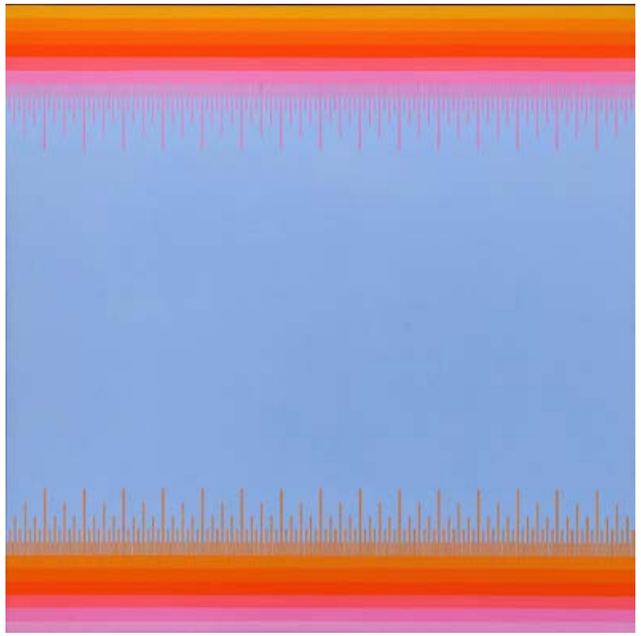
estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
56 900 - 91 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Palm Beach
Christie's, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Richard Anuszkiewicz: Recent Paintings, Andrew Crispo Gallery, New York, marzec-kwiecień 1975
„Art in Embassies Program", Rezydencja Ambasadora Stanów Zjednoczonych we Francji, Hôte de Pontalbal, Paryż, lipiec 1977- marzec 1979

LITERATURA:
David Maddon, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945-2001, Catalogue Raisonné, Florencja 2010, poz. 1974.12, s. 177 (il.)
„Art in Embassies Program = L'art dans les ambassades: résidence de l'ambassadeur des Etats-Unis", katalog wystawy, Rezydencja Ambasadora Stanów Zjednoczonych we Francji, Paryż 1978 (nlb.)





Richard Anuszkiewicz, „Soft Blue III" . Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

„Soft Flamingo" Richarda Anuszkiewicza stanowi przykład charakterystycznych dla artysty poszukiwań w obszarze wzajemnych relacji koloru, światła i przestrzeni. Kompozycja opiera się na zestawieniu kilku barw, wśród których dominuje czerwień skontrastowana z zielenią, żółcią i błękitem, oraz na precyzyjnym rytmie cienkich, regularnych linii. Ich zagęszczenie i subtelne zróżnicowanie kolorystyczne wywołują wrażenie ruchu, przypominającego delikatne pulsowanie. Pozornie statyczna, geometryczna struktura nabiera dynamiki, a płaska powierzchnia płótna staje się przestrzenią optycznych napięć. Przemawiająca z obrazu relacja między dwuwymiarowością płótna a iluzją głębi i ruchu stanowi jedną z charakterystycznych cech twórczości Anuszkiewicza, zaliczanego do czołowych przedstawicieli op-artu.

Praca wpisuje się w kierunek poszukiwań rozwijany przez artystę szczególnie intensywnie od początku lat 70. Anuszkiewicz odszedł wówczas od dominujących wcześniej kompozycji opartych na kwadracie i układach geometrycznych skupionych wokół centralnego punktu, zwracając się ku prostokątnym formatom oraz rozległym płaszczyznom koloru. Przełom ten znalazł wyraz w serii „Portals", w której duże pola barwne otaczał delikatnymi siatkami linii, różnicowanymi subtelnymi zmianami odcieni, a niekiedy jedynie temperaturą barw. Prezentowany obraz ujawnia podobną wrażliwość kolorystyczną i dążenie do osiągnięcia maksymalnego efektu wizualnego za pomocą oszczędnych środków formalnych. Mechaniczna precyzja wykonania łączy się tu z niemal lirycznym charakterem kompozycji, w której kolor przestaje być jedynie właściwością powierzchni, stając się narzędziem budowania przestrzeni.

W latach 1948–1953 Anuszkiewicz studiował w Cleveland Institute of Art, a następnie na Wydziale Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale. Przygotowana tam praca magisterska zatytułowana „Kreacja przestrzeni poprzez rysunek linii" zapowiadała zagadnienia, które miały zdominować jego późniejszą twórczość. Artystę interesowały możliwości kształtowania percepcji za pomocą geometrycznych form, rytmu linii i wzajemnego oddziaływania barw. Z czasem wypracował indywidualny język abstrakcji, w którym rygor kompozycyjny służył wywoływaniu zaskakujących, często niemal hipnotycznych wrażeń wzrokowych.

Najważniejszy okres twórczości Anuszkiewicza przypadł na lata 1965–1975, kiedy ugruntował swoją pozycję w amerykańskim środowisku artystycznym. Przełomowe znaczenie miała wystawa „The Responsive Eye", zorganizowana w 1965 w nowojorskim Museum of Modern Art (MoMA), która przyczyniła się do uznania op-artu za jeden z istotnych nurtów sztuki współczesnej. W tym samym czasie Anuszkiewicz otworzył indywidualną wystawę w prestiżowej Sidney Janis Gallery. Zaprezentował na niej kompozycje budowane wokół centralnego punktu, w których precyzyjne układy linii tworzyły iluzoryczne tunele, wciągające spojrzenie w głąb obrazu.

Wystawa spotkała się z ogromnym zainteresowaniem, a niemal wszystkie prezentowane dzieła zostały sprzedane. Niedługo później prace Anuszkiewicza pokazano na wystawie „Pop and Op" obok realizacji między innymi Josefa Albersa, Roya Lichtensteina, Bridget Riley i Victora Vasarely'ego. Ekspozycja była następnie prezentowana przez dwa lata w szesnastu amerykańskich miastach. Potwierdzeniem uznania dla twórczości artysty była retrospektywa zorganizowana w 1966 w Cleveland Museum of Art. Równolegle z malarstwem barwnym tworzył kompozycje czarno-białe oraz eksperymentował z obiektami trójwymiarowymi, niekiedy wykorzystując lustra do potęgowania efektów przestrzennych.

Istotę sztuki Anuszkiewicza trafnie uchwycił krytyk John Canaday, który w recenzji wystawy z 1969 podkreślał paradoks połączenia matematycznej dyscypliny z artystyczną intuicją. Pisał, że Anuszkiewicz „pomimo tego co jawi się jako kompletnie bezosobowe, pomimo arcymetodycznego sposobu pracy, jest artystą wrażliwym" (cyt. za: *Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945–2001*, Florencja 2010, s. 27, tłum. M. Słomska). Wspomniana wrażliwość widoczna jest również w „Soft Flamingo", gdzie geometryczny porządek i subtelne relacje kolorystyczne tworzą sugestywne, niemal niematerialne doświadczenie światła i przestrzeni.

„JA NIE CHCIAŁAM SZOKOWAĆ. CHCIAŁEM ŁĄCZYĆ KOLORY W TAKI SPOSÓB, W JAKI NIE BYŁY DOTYCHCZAS ŁĄCZONE. WCIĄŻ ROBIĘ TO, CO ROBIŁEM, ALE TERAZ ANALIZUJĘ TO BARDZIEJ DOGŁĘBNIE. TAK JAK IMPRESJONIŚCI, CHCIAŁEM, BY KOLORY ŁĄCZYŁY SIĘ W OKU OBSERWATORA. NIE CHCIAŁEM MIESZAĆ ICH NA PALECIE. W TEN SPOSÓB OSIĄGAM WIĘKSZĄ INTENSYWNOŚĆ KOLORU ORAZ JEGO CZYSTOŚĆ. INACZEJ NIŻ IMPRESJONIŚCI, NIE PROWADZIŁEM TYCH EKSPERYMENTÓW W OBRĘBIE TEMATYKI DZIEŁ I ODKRYŁEM WIĘKSZĄ WOLNOŚĆ W SZTUCE NIEFIGURATYWNEJ".

RICHARD ANUSZKIEWICZ

28 α

RICHARD ANUSZKIEWICZ

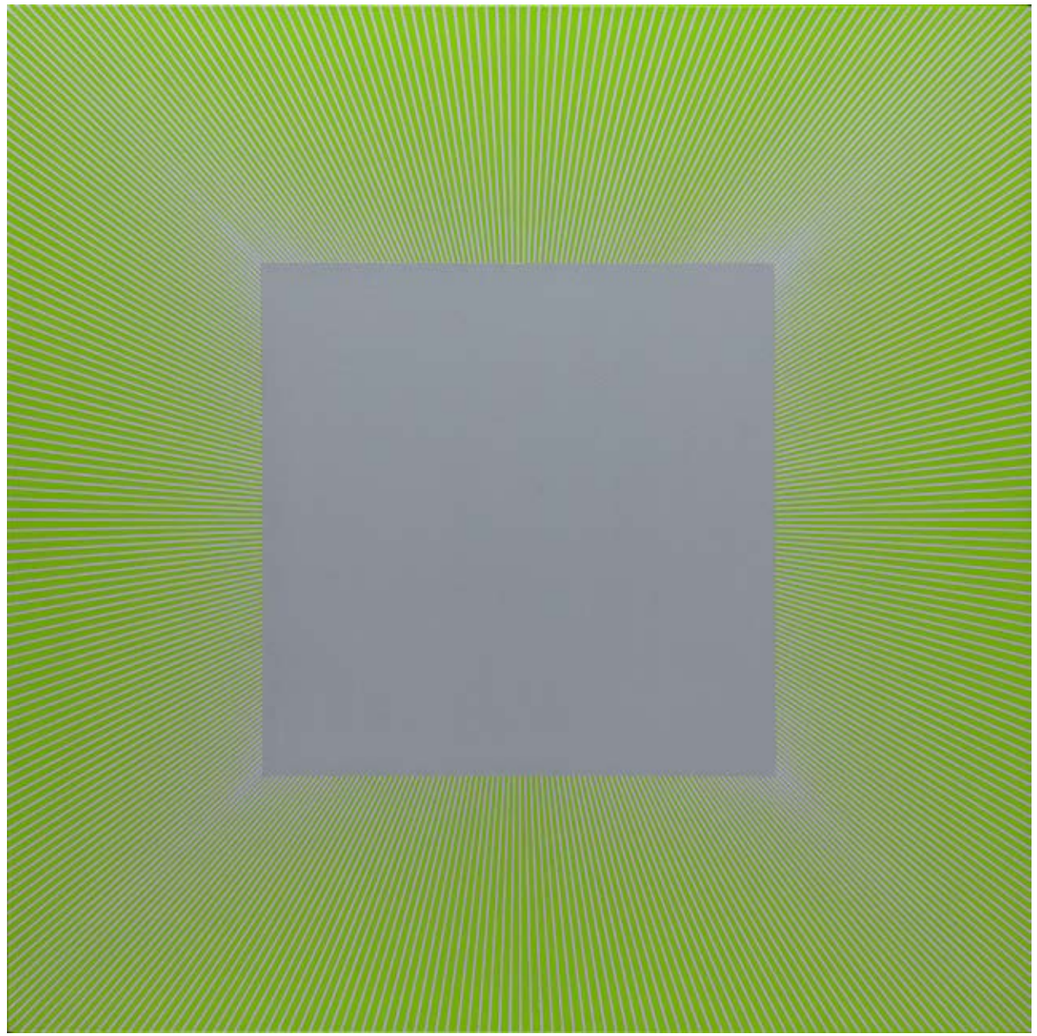
1930-2020

"Soft Grey Square with Lavender", 1979

akryl/płótno, 122 x 122 cm
opisany na odwrociu: '"SOFT GRAY SQUARE" | 576' oraz wskazówka montażowa
na odwrociu nalepki z opisem pracy

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
41 000 - 57 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA
Wright, Chicago, 2019
kolekcja prywatna, Polska



„NIEMAL OD RAZU PO PRZYBYCIU DO NOWEGO JORKU PODDANY ZOSTAŁEM DZIAŁANIU DWÓCH SILNYCH INSPIRACJI - Z JEDNEJ STRONY ALBERSA KTÓREGO SZTUKA BYŁA DLA MNIE BARDZO DYNAMICZNA, Z DRUGIEJ EKSPRESJONIZMU ABSTRAKCYJNEGO KRÓLUJĄCEGO WÓWCZAS W NOWOJORSKICH GALERIACH. W OWYM CZASIE BYŁEM NIEZWYKLE PODEKSCYTOWANY MOŻLIWOŚCIĄ ŻYCIA W NOWYM JORKU. OGLĄDAŁEM PŁÓTNA MIĘDZY INNYMI STUARTA DAVISA - PIERWSZEGO AMERYKANINA, KTÓRY STOSOWAŁ TAK MOCNY KOLOR, JEGO SZTUKA MNIE ZAFASCYNOWAŁA. NADAL CHADZAM OGLĄDAĆ JEGO PRACE DO DOWNTOWN GALLERY. PO RAZ PIERWSZY MIAŁEM MOŻLIWOŚĆ OBEJRZENIA NA ŻYWO PRAC SHAHNA I KUNIYOSHI. INTERESOWAŁO MNIE WÓWCZAS RÓWNIEŻ MALARSTWO CÉZANNE'A I IMPRESJONISTÓW, BONNARD I MATISSE. MOŻLIWOŚĆ REGULARNEGO ODWIEDZANIA MUSEUM OD MODERN ART BYŁA DLA MNIE NIESAMOWITĄ KORZYŚCIĄ Z ŻYCIA W NOWYM JORKU. KIEDY PO RAZ PIERWSZY ZOBACZYŁEM TAM PRACE PAULA KLEE, NIEKTÓRE Z MOICH WŁASNYCH IDEI NABRAŁY WIĘKSZEGO SENSU. (...) BYŁEM GOTÓW. PRZYBYŁEM DO NOWEGO JORKU Z ISTOTNYM ZAMIAREM PRACY. BYŁEM GOTÓW PRÓBOWAĆ SWOICH SIŁ W GALERIACH PONIEWAŻ POSIADAŁEM COŚ. POSIADAŁEM POMYSŁ. MIAŁEM SERIĘ PRAC, KTÓRE GO WIZUALIZOWAŁY. CZUŁEM, ŻE TO JEST DOKŁADNIE TO MIEJSCE, W KTÓRYM POWINIENEM WÓWCZAS BYĆ. PAMIĘTAM, ŻE KIEDY WRÓCIŁEM Z PODRÓŻY PO EUROPIE I PÓŁNOCNEJ AFRYCE POKAZYWAŁEM SWOJE PRACE W GALERIACH I ZBIERAŁEM POZYTYWNE KOMENTARZE OD LUDZI Z RÓŻNYCH ŚRODOWISK. BARDZO POPULARNY BYŁ WÓWCZAS ABSTRAKCYJNY EKSPRESJONIZM. TO CZYM SIĘ WÓWCZAS ZAJMOWAŁEM BYŁO DIAMETRALNIE ODMIENNE - OSTRE KRAWĘDZIE I INNOWACYJNE ZASTOSOWANIE KOLORU".

JERZY KAŁUCKI

29 α

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Continual", 1979

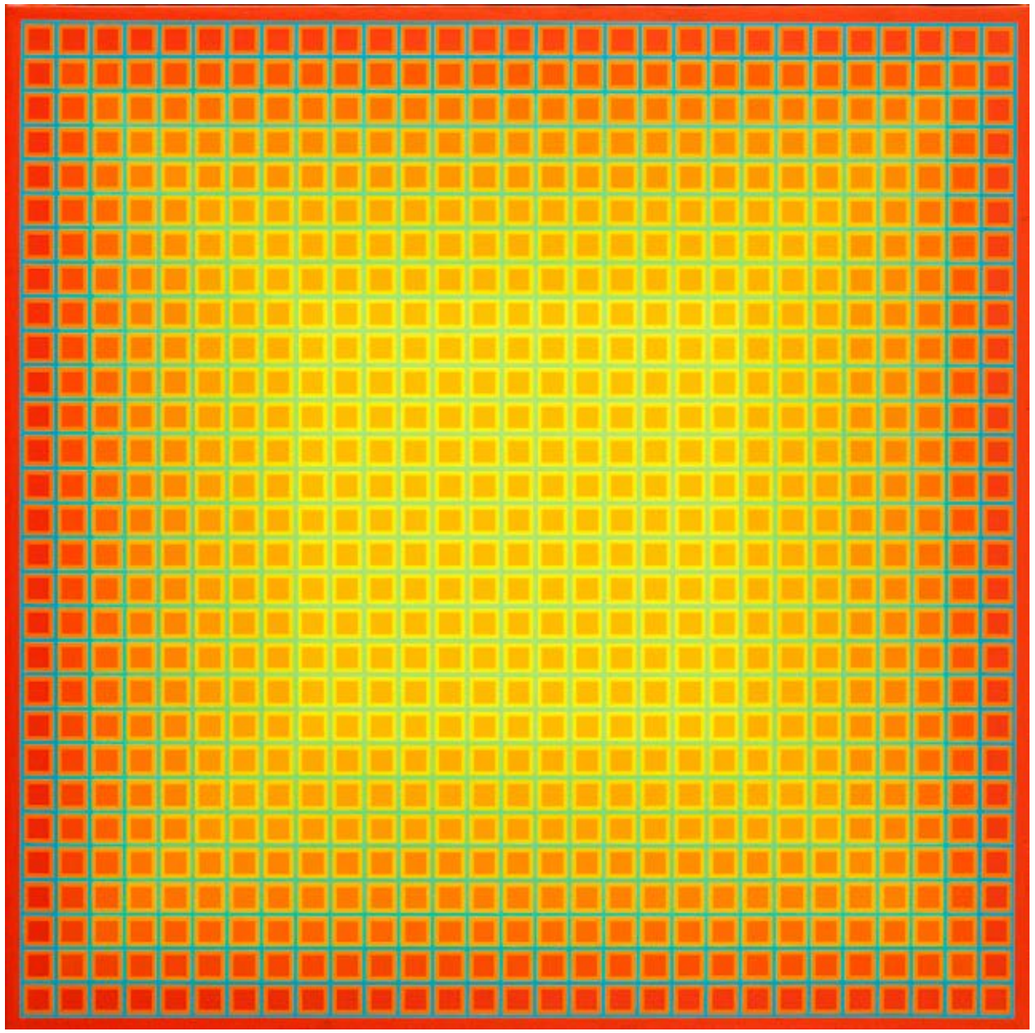
akryl/płótno, 76,5 x 76 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 79'
opisany na odwrociu na krośnie malarskim: 'JULIAN STAŃCZAK "CONTINUAL" 79'
nalepki z oznaczeniem numerycznym oraz opisem pracy na krośnie malarskim

estymacja:
150 000 – 250 000 PLN
34 100 – 56 900 EUR

POCHODZENIE:
Galeria London Arts, Detroit, Michigan
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (zakup w 1982 roku)
Sotheby's, Nowy Jork, 2007
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska

„Twórczość Stańczaka koncentruje się na zmiennej, ulotnej naturze doświadczenia wzrokowego, które mimo swej niestabilności pozostawia trwałe ślady w umyśle – obrazy uchwycone w stanie nieustannego przepływu. Na innym poziomie jego prace można odczytywać jako badanie emocjonalnego wymiaru percepcji: świata, który zmienia się na naszych oczach i stanowi samą istotę rzeczywistości wizualnej. Nawet w chwili widzenia wszystko migocze i rozpada się – a jednak zostało zobaczone. W wyrafinowanej, zdyscyplinowanej formie Stańczak wyraża uniwersalne doświadczenie utraty tego, co widzialne, w samym momencie próby jego uchwycenia".

Gene Baro



30 α

JULIAN STAŃCZAK

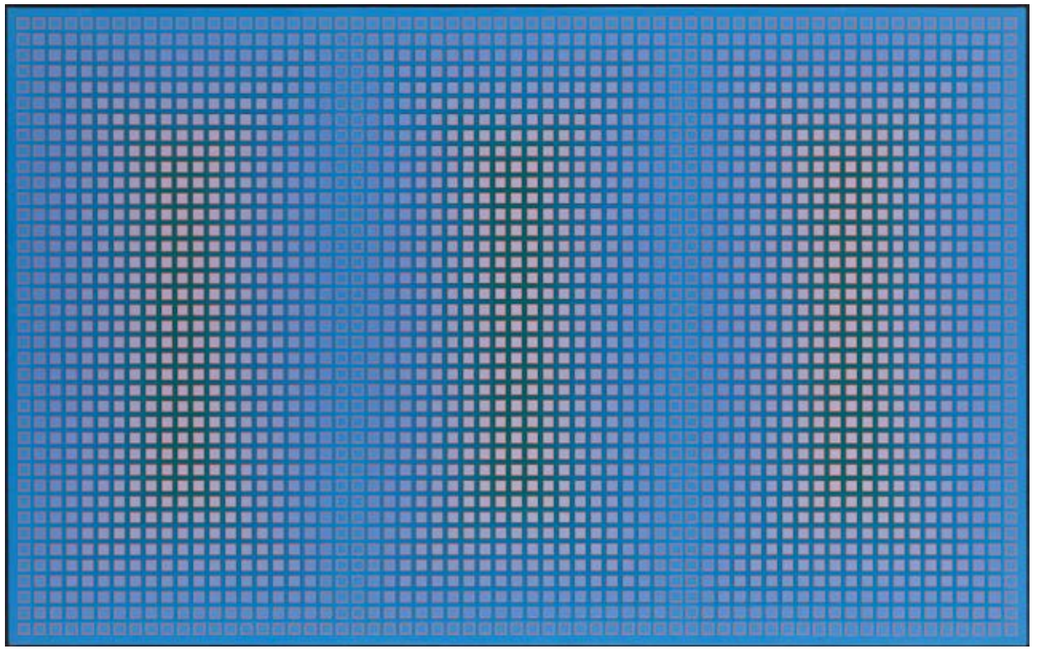
1928-2017

"Sonar", 1978

akryl/płótno, 127 x 203 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Julian Stańczak 78 | 3'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STAŃCZAK "SONAR" 78'
nalepki galeryjne Martha Jackson Gallery oraz Charles Foley Gallery na krośnie malarskim

estymacja:
400 000 - 800 000 PLN
91 100 - 182 100 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Marthy Jackson, Nowy Jork
Galeria Charlesa Foleya, Columbus, Ohio
kolekcja prywatna, Kalifornia
Heritage Auctions, Dallas, 11.2023
kolekcja prywatna, Polska



SYMFONIA ŚWIATŁA I PRZESTRZENI



Julian Stańczak. Źródło: Creative Commons

Julian Stańczak, uznawany na świecie za jednego z pionierów i głównych filarów sztuki op-artu, przez całe swoje artystyczne życie dążył do uchwycenia tego, co nieuchwytne – czystej energii światła i tajemnicy ludzkiego wzroku. Choć to jego pierwsza nowojorska wystawa w Martha Jackson Gallery w 1964 oficjalnie wprowadziła do powszechnego obiegu termin „Op-art", sam artysta – podobnie jak jego mistrz Josef Albers – nie lubił tej etykiety. Wolał określenie „sztuka percepcyjna", która zamiast tanich sztuczek optycznych i wywoływania u widza zawrotów głowy, oferowała głębokie, estetyczne i duchowe obcowanie z kolorem. Szczególnym momentem w jego karierze był koniec lat 70. XX wieku. To właśnie wtedy, po wygaśnięciu największego medialnego szumu wokół Op-artu, Stańczak – wolny od nacisków rynku sztuki – stworzył swoje najbardziej dojrzałe, przemyślane i hipnotyzujące dzieła.

W drugiej połowie lat 70. podstawowym narzędziem organizacji przestrzeni na płótnach Stańczaka stała się regularna siatka – tzw. „grid". Jak sam artysta wyjaśniał, siatka była dla niego idealnym „kontenerem na nasycenie kolorem". Dzięki swojej rygorystycznej pionowości i poziomości, struktura ta cechowała się absolutną stabilnością i wbudowaną, grawitacyjną równowagą. Stańczak nie chciał oferować widzowi powierzchownej intrygi wizualnej czy agresywnego ataku na siatkówkę oka; jego celem stało się wykreowanie atmosfery pełnej spokoju, harmonii i wewnętrznego ukojenia, w której odbiorca mógłby się bez reszty zatopić.

W dziełach z tego okresu, geometryczny rygor spotyka się z liryczną wrażliwością na naturę. Choć obrazy Stańczaka są całkowicie abstrakcyjne i pozbawione anegdoty czy ilustracyjności, ich pierwotnym impulsem zawsze były realne doświadczenia – wspomnienia afrykańskiego słońca z czasów młodości, zmieniające się światło nad rzeką Ohio czy rytm krajobrazu podziwianego podczas wielogodzinnych podróży samochodem. Poprzez nałożenie rygorystycznego systemu linii i kwadratów na subtelne gradacje barwne, artysta z powodzeniem tłumaczył te ulotne, naturalne zjawiska na uniwersalny język geometrii.

Niezwykłym aspektem twórczości Juliana Stańczaka, który bezpośrednio definiował jego technikę, była jego osobista biografia. W wyniku tragicznych przeżyć wojennych i pobytu w syberyjskim łagrze, artysta bezpowrotnie stracił władzę w prawej, dominującej ręce. Wszystkie swoje monumentalne, porażające precyzją płótna malował lewą dłonią. Co więcej, w odróżnieniu od wielu artystów współczesnych (w tym swojego przyjaciela Richarda Anuszkiewicza), Stańczak nigdy nie korzystał z pomocy asystentów. Każda linia, każdy z setek odcieni na płótnie były nakładane osobiście przez niego, w akcie głębokiej samokontroli i artystycznej dyscypliny.

Proces powstawania obrazu z końca lat 70. był niezwykle skomplikowany. Stańczak nie wykonywał szkiców przygotowawczych na papierze – cała kompozycja, matematyczne podziały i interakcje barwne musiały zostać w pełni skalkulowane w jego umyśle, zanim jeszcze dotknął pędzlem białego płótna. Następnie artysta całymi dniami mieszał pigmenty, uzyskując nierzadko ponad sto subtelnie różniących się odcieni tej samej barwy. Przy użyciu taśm maskujących nakładał kolejne warstwy farby akrylowej, izolując je przezroczystym medium, aby kolory nie „krwawiły" i nie ciemniały z upływem lat. Ostateczny rezultat ujawniał się dopiero w momencie zerwania wszystkich taśm. Praca ta wymagała nadludzkiej precyzji, jednak końcowe dzieło musiało sprawiać wrażenie absolutnie lekkiego, wręcz bezwysiłkowego – na powierzchni nie mogło być widać śladów fizycznego zmagania się twórcy z materią.

W pracach z lat 1975-1980 światło staje się autonomicznym, aktywnym partnerem geometrii. Stańczak opanował do perfekcji sztukę tworzenia iluzji optycznych, w których nakładające się na siebie kolory i siatki generują wrażenie pulsowania, migotania lub wręcz świecenia płótna od środka. Zmiana tonacji barwnych na krawędziach kwadratów i linii jest tak płynna i mistrzowska, że ludzkie oko nie jest w stanie zarejestrować, gdzie dokładnie zachodzi zmiana. Odbiór tych obrazów ma charakter wybitnie temporalny – wymaga czasu. Doświadczanie geometrii Stańczaka przypomina słuchanie muzyki barokowej (artysta uwielbiał Vivaldiego i Corelliego); powtarzalne motywy i linie tworzą rytm, na który nakłada się kolorystyczny kontrapunkt. Patrząc na te dzieła, widz angażuje się w proces ciągłego odkrywania – obraz zmienia się w zależności od kąta patrzenia, dystansu oraz natężenia światła w pomieszczeniu. Sztuka ta z powodzeniem realizuje postulat Stańczaka o uniwersalności: usunięciu autorskiego ego na rzecz czystego, intymnego doświadczenia wizualnego, w którym to widz i jego percepcja stają się najważniejszym elementem artystycznego spektaklu.

31 α

RYSZARD WINIARSKI
1936–2006

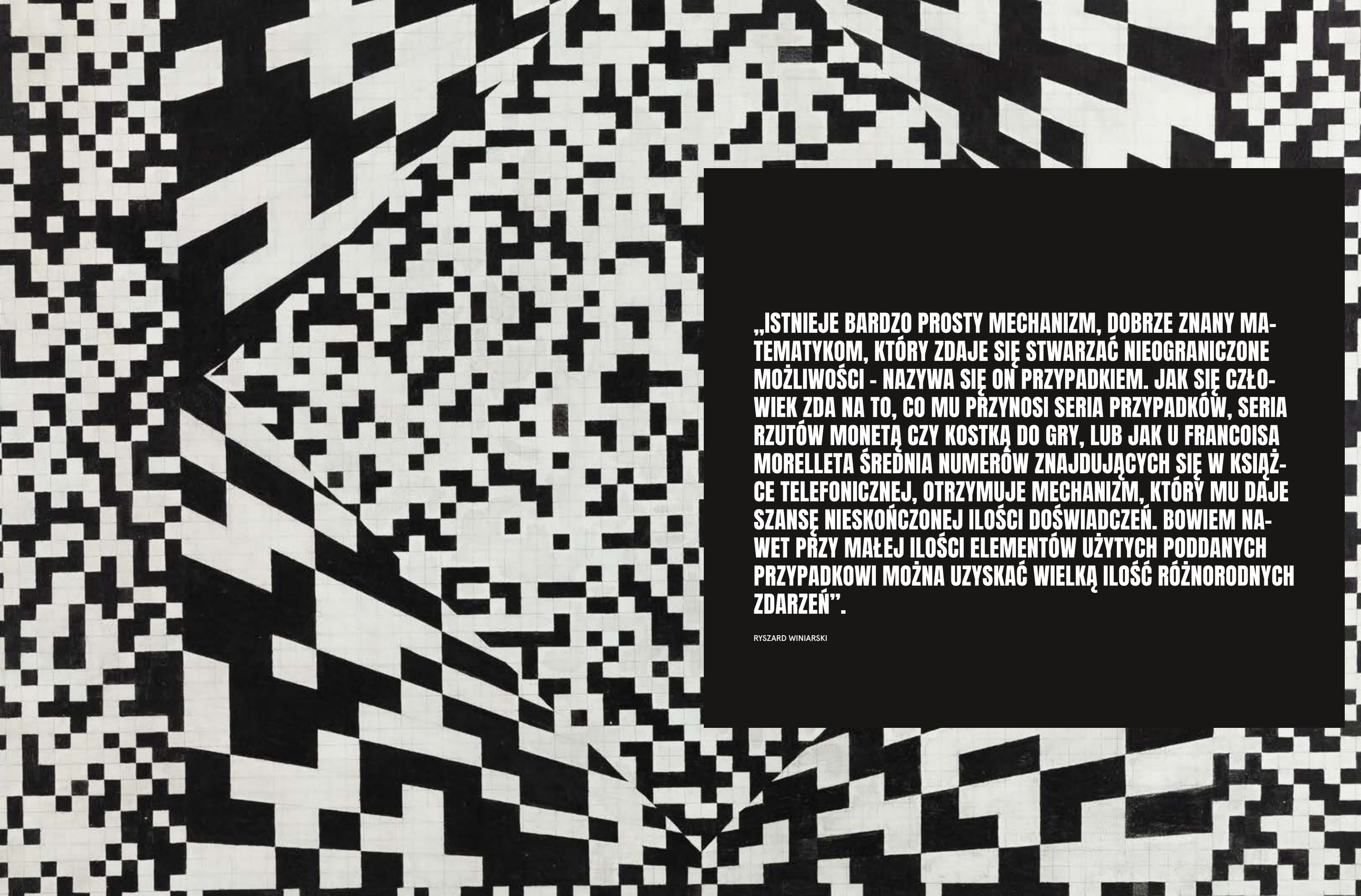
"Komplikacja w penetracji obszaru urbanistycznego w zmiennej losowej", 1973

akryl/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KOMPLIKACJA | W PENETRACJI OBSZARU | URBANISTYCZNEGO | W ZMIENNEJ LOSOWEJ | Winiarski | 1973'

estymacja:
150 000 - 220 000 PLN
34 100 - 50 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa





„ISTNIEJE BARDZO PROSTY MECHANIZM, DOBRZE ZNANY MATEMATYKOM, KTÓRY ZDAJE SIĘ STWARZAĆ NIEOGRANICZONE MOŻLIWOŚCI - NAZYWA SIĘ ON PRZYPADKIEM. JAK SIĘ CZŁOWIEK ZDA NA TO, CO MU PRZYNOSI SERIA PRZYPADKÓW, SERIA RZUTÓW MONETĄ CZY KOSTKĄ DO GRY, LUB JAK U FRANCOISA MORELLETA ŚREDNIA NUMERÓW ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W KSIĄŻCE TELEFONICZNEJ, OTRZYMUJE MECHANIZM, KTÓRY MU DAJE SZANSĘ NIESKOŃCZONEJ ILOŚCI DOŚWIADCZEŃ. BOWIEM NAWET PRZY MAŁEJ ILOŚCI ELEMENTÓW UŻYTYCH PODDANYCH PRZYPADKOWI MOŻNA UZYSKAĆ WIELKĄ ILOŚĆ RÓŻNORODNYCH ZDARZEŃ”.

RYSZARD WINIARSKI

32 α

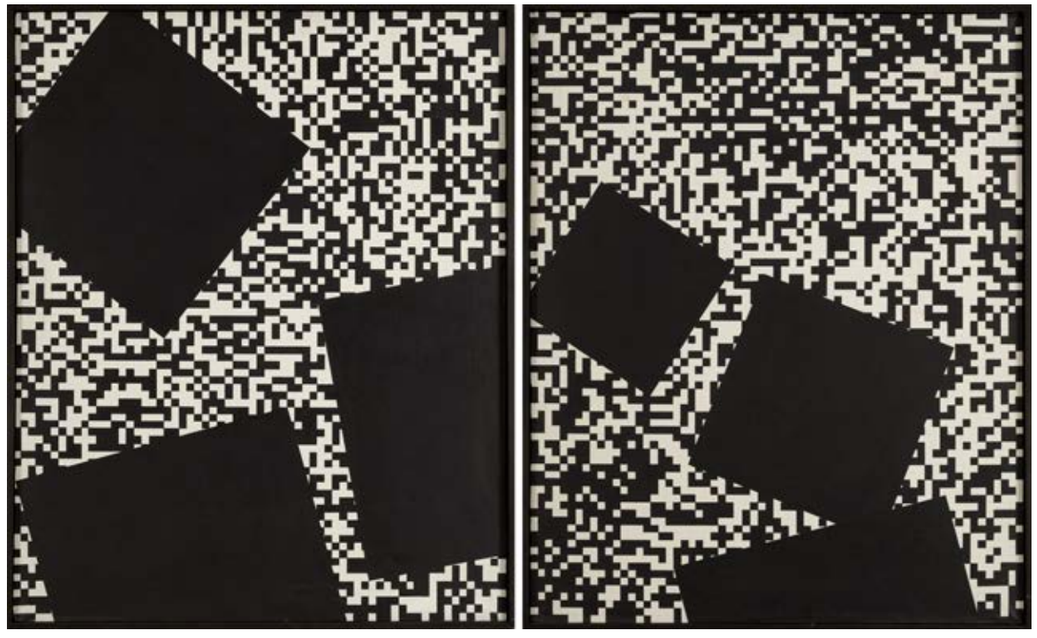
RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

Bez tytułu - dyptyk, 1968

akryl/płótno, 81 x 65 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany i datowany na krośnie malarskim cz. I. i cz. II: 'Winiarski 1968'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna oraz papierowa nalepka Art Consulting Galeria z opisem pracy
na krośnie malarskim pieczęć Galerii Fibak

estymacja:
160 000 - 280 000 PLN
36 600 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



ANATOMIA SZTUKI OBIEKTYWNEJ

Ryszard Winiarski zapisał się w historii polskiej sztuki jako twórca, który zamienił malarski pędzel na kostkę do gry i teorię prawdopodobieństwa. Choć trzon jego aktywności kojarzony jest z rygorystycznymi, czarno-białymi „obszarami" statystycznymi, cała jego spuścizna artystyczna była w rzeczywistości dynamicznym, wielowymiarowym procesem, który nieustannie dążył do zatarcia granicy między twórcą, dziełem a odbiorcą. Analizując jego twórczość z perspektywy lat, odkrywamy artystę totalnego, którego idee rezonowały daleko poza ramami tradycyjnych galerii sztuki – od desek teatru, przez sale uniwersyteckie, aż po międzynarodowe centra kultury w Holandii czy Niemczech.

Jednym z największych nieporozumień narosłych wokół sztuki Winiarskiego było oskarżanie jej o formalistyczne doktrynerstwo, suchość czy bezduszny akademizm techniczny. Współcześni mu krytycy, przyzwyczajeni do tradycji dadaizmu czy ekspresyjnego surrealizmu, patrzyli na jego wyliczone struktury z nieufnością. Sam artysta sformułował jednak w dojrzałym okresie twórczości fundamentalną myśl, gdzie podkreślał brak istotnej sprzeczności między uczuciem a logicznym myśleniem, a także obecność elementu emocjonalnego w każdym procesie myślowym. Dla Winiarskiego poszukiwanie sztuki obiektywnej nie było próbą ucieczki przed życiem, lecz sposobem na dotknięcie jego najgłębszej, uniwersalnej struktury. Rezygnując z własnego malarskiego „JA" – czyli z subiektywnego gestu i autorskiego nastroju – paradoksalnie otwierał przestrzeń na czyste, pierwotne doświadczenie estetyczne. Widz, konfrontując się z geometrycznymi zapisami funkcji losowej, nie analizował psychiki malarza, lecz stawał twarzą w twarz z uniwersalnymi mechanizmami rządzącymi kosmosem i ludzkim losem. W tym ascetycznym rygorze krył się głęboki, niemal romantyczny humanizm.

Mniej znanym, choć kluczowym dla rozwoju Winiarskiego obszarem działalności była scenografia teatralna. Przez ponad dekadę artysta ściśle współpracował z Teatrem Polskim w Warszawie oraz wieloma innymi scenami w kraju. Zaprojektował dekoracje do tak ikonicznych dramatów jak Medea Eurypidesa, Makbet i Otello Williama Shakespeare'a czy Przy pełni księżyca Wasilija Szukszyna. Praca w teatrze nie była dla Winiarskiego jedynie zajęciem zarobkowym czy rzemieślniczym odskokiem od malarstwa. Była to dla niego jedyna w swoim rodzaju okazja do przetestowania teoretycznych koncepcji statystycznych w gigantycznej skali, ogarniającej całą architekturę sceny oraz dynamicznie poruszających się aktorów. Przestrzeń teatralna stawała się żywym, trójwymiarowym „obszarem", w którym tradycyjna dekoracja ustępowała miejsca geometrycznym systemom. Elementy te, poddane logicznym regułom, współgrały z dramaturgią spektaklu, udowadniając uniwersalność założeń artysty. To właśnie z doświadczeń scenicznych wyrosły jego późniejsze, monumentalne instalacje przestrzenne, które w 1970 szczelnie pokryły podłogę warszawskiej „Zachęty".

Idee Winiarskiego bardzo szybko przekroczyły granice Polski, budząc ogromne zainteresowanie za granicą. Artysta brał udział w najważniejszych europejskich manifestacjach sztuki konstruktywistycznej i konceptualnej, w tym na słynnych Biennale w São Paulo (1969) oraz Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969, 1971). Szczególne miejsce na mapie jego międzynarodowej kariery zajęła jednak Holandia. Długoletnia, głęboka przyjaźń z holenderskim artystą Hermanem de Vriesem oraz udział w Sympozjum w Gorinchem (1974) zaowocowały serią wystaw, które zrewolucjonizowały tamtejsze myślenie o sztuce interaktywnej. Kamieniem milowym była wystawa „Games" w Groningen oraz w Internationaal Cultureel Centrum (ICC) w Antwerpii na przełomie lat 70. i 80. Holenderska prasa z zachwytem opisywała, jak tłumy młodych ludzi „dosłownie i w przenośni schodziły na kolana", aby na podłodze galerii brać udział w programach gier przygotowanych przez polskiego inżyniera. Winiarski udowodnił tam,
że sztuka abstrakcyjna i konceptualna nie musi być hermetyczną domeną elitarnego salonu, lecz może stać się demokratyczną, porywającą przestrzenią społecznej integracji.

Druga połowa lat 70. i początek lat 80. to w twórczości Winiarskiego czas niezwykle śmiałych eksperymentów z percepcją wzrokową i futurologicznym planowaniem. Artysta zaczął tworzyć zaawansowane układy rysunkowe i graficzne (często ujęte w unikalne formy autorskich katalogów, jak słynny „Notatnik Czerwcowy" z 1975 czy „Dokumentacja 1977–1980"). Kluczowym elementem tego etapu stały się anaglify (prezentowane m.in. we Wrocławiu w 1976). Były to trójwymiarowe, geometryczne kompozycje, które przechodnie i widzowie musieli oglądać przez specjalne, dwubarwne (czerwono-niebieskie) okulary zainstalowane na szybach galerii. Artysta tworzył także „rysunki do kolorowania według liczb", przenosząc decyzyjność o ostatecznym kształcie kolorystycznym dzieła bezpośrednio na odbiorcę. Winiarski przestał być jedynym wykonawcą – stał się projektantem sytuacji, w których widz wnosił do sztuki swoją organiczną, zmienną obecność. Dzieląc swój czas między Warszawę a działalność dydaktyczną na Uniwersytecie w Lublinie, stworzył system artystyczny, który do dziś pozostaje żywy. Jego twórczość udowodniła, że matematyczny rygor i absolutny przypadek to dwie strony tego samego medalu, a prawdziwe dzieło sztuki rodzi się dopiero wtedy, gdy człowiek staje się jego integralną, aktywne działającą częścią.

33 α

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Obszar 72", 1970

akryl, relief, ołówek/deska, płyta pilśniowa, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'WINIARSKI | SURFACE 72 Acryl, 80 x 80 cm 1970'
na odwrociu szkic pomocniczy oraz kartka z opisem pracy

estymacja:
600 000 – 1 000 000 PLN
136 600 – 227 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
kolekcja prywatna, Polska



SYSTEMOWE „OBSZARY” RYSZARDA WINIARSKIEGO



Ryszard Winiarski, „Obszar 71”, 1970. Kolekcja prywatna.
Fot.Marcin Koniak / DESA Unicum

Ryszard Winiarski to jedna z najbardziej fascynujących i bezkompromisowych postaci polskiej awangardy powojennej. Choć powszechnie zalicza się go do nurtu konceptualizmu, konstruktywizmu czy sztuki systemowej, sam artysta unikał tradycyjnych definicji. Swoje wielkoformatowe kompozycje rzadko nazywał „obrazami” – znacznie chętniej posługiwał się terminem „obszary”, traktując je jako obiektywne, sterylne zapisy funkcji zmiennej losowej. Wokół 1970 jego programowe podejście osiągnęło pełną dojrzałość, owocując serią ikonicznych płócien, wśród których kluczowe miejsce zajmują dzieła takie jak „Obszar 70” (często utożsamiane lub zestawiane w kontekście wystawienniczym z jego późniejszą działalnością m.in. w słynnej chełmskiej Galerii 72). Aby w pełni zrozumieć fenomen tych kompozycji, należy przyjrzeć się unikalnemu mariażowi nauk ścisłych i czystego przypadku, jaki Winiarski zaprezentował światu.

Niezwykłe podejście Winiarskiego do płótna wynikało bezpośrednio z jego podwójnego wykształcenia. W 1959 uzyskał dyplom inżyniera na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej, by zaledwie kilka lat później, w 1966, ukończyć studia malarskie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni profesora Aleksandra Kobzdeja. Ten unikalny fundament pozwolił mu na porzucenie tradycyjnie rozumianej ekspresji malarskiej, plamy czy światłocienia na rzecz języka geometrii, statystyki i teorii informacji. Swoje prace artysta konsekwentnie definiował jako „próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Proces twórczy Winiarskiego przypominał programowanie: przed przystąpieniem do pracy artysta ustalał ścisły zbiór reguł (algorytm), a następnie zapraszał do współpracy przypadek, rezygnując z własnej intuicji i subiektywnego smaku na rzecz rzutu monetą, kostką do gry lub posiłkując się tablicami liczb przypadkowych.

Rok 1970 był dla Winiarskiego momentem absolutnego skonsolidowania doktryny artystycznej, czego dowodem były prestiżowe wystawy indywidualne w warszawskich Galerii Współczesnej oraz „Zachęcie”. Powstałe wówczas dzieła, jak chociażby „Obszar 70”, stawiały sobie za cel radykalne pytania o naturę determinizmu i losowości. W klasycznych, wcześniejszych realizacjach Winiarskiego zasada była maksymalnie uproszczona: płaszczyznę dzielono na siatkę kwadratów, a o tym, czy dane pole będzie czarne, czy białe, decydował rzut monetą (np. orzeł – czerń, reszka – biel). W okolicach 1970 układy te uległy fascynującemu skomplikowaniu. Artysta zaczął tworzyć dzieła oparte na konfrontacji rozkładu regularnego elementów z rozkładem statystycznym. Na jednym płótnie potrafił zderzyć idealnie powtarzalny, geometryczny porządek (np. pasy lub siatki) z polami, których struktura została całkowicie rozbita przez zmienną losową generowaną za pomocą kostki i matematycznych tablic. Wizualny efekt takich „Obszarów” bywał uderzający – rygorystyczna, mechaniczna sterylność wykonania paradoksalnie rodziła obrazy o niemal organicznej, pulsującej dynamice.

Zarówno sam Winiarski, jak i wybitni krytycy epoki (m.in. Bożena Kowalska czy Stefan Morawski) wielokrotnie podkreślali, że fizyczny obiekt – gotowe płótno oprawione w ramy – był dla twórcy zaledwie produktem ubocznym całego postępowania. Istotą sztuki Winiarskiego był sam proces: gra z rygorami systemu i obserwacja, jak matematyczna reguła materializuje się na drodze przypadku. Prace z tego okresu zachowywały absolutną mechaniczną oschłość. Artysta celowo eliminował ze struktury dzieła ślady ludzkiej osobowości, gestu malarskiego czy emocji. Jak zauważył Andrzej Ekwiński, pojedyncze mikroformy (czarne i białe kwadraciki) wewnątrz obrazu były całkowicie zdeterminowane przez los, jednak jako makroforma tworzyły strukturę racjonalną, logicznie uporządkowaną i spójną.

Sztuka systemowa Winiarskiego, choć na pierwszy rzut oka chłodna i spekulatywna, niosła ze sobą głęboki ładunek filozoficzny. Stanowiła uniwersalny komentarz do struktury wszechświata. Rzeczywistość, w której żyjemy – od procesów fizycznych i biologicznych, przez mechanizmy ekonomiczne, aż po indywidualne ludzkie biografie – jest przecież nieustannym starciem zaprogramowanych praw natury z nieprzewidywalnym chaosem przypadkowych zdarzeń. Tworząc swoje „Obszary”, Winiarski poszukiwał pomostu między sztuką, nauką i technologią. To właśnie to organiczne i społeczne podejście pchnęło artystę w kolejnych latach do otwarcia swoich systemów na widza (czego przykładem były słynne „Salony Gier” zapoczątkowane w 1972), czyniąc z publiczności żywy, zmienny element generujący strukturę dzieła. „Obszary” pozostają genialnym, czystym zapisem tej unikalnej postawy poznawczej – momentem, w którym sztuka przestała opowiadać o świecie, a zaczęła działać dokładnie według tych samych praw, które nim rządzą.

34 α

ZOFIA ARTYMOWSKA
1923-2000

"Poliformy CXXIV" - "Pejzaż wiosenny", 1987

olej/płótno, 130 x 210 cm (wymiary całości)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZOFIA ARTYMOWSKA | POLIFORMY - CXXIV, 1987 | PEJZAŻ WIOSENNY | (część 1-sza) | Z. A. | Polif CXXIV | (część 2-ga) | Z. A. | Polif. CXXIV (część 3-cia)'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1993, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, luty 1993

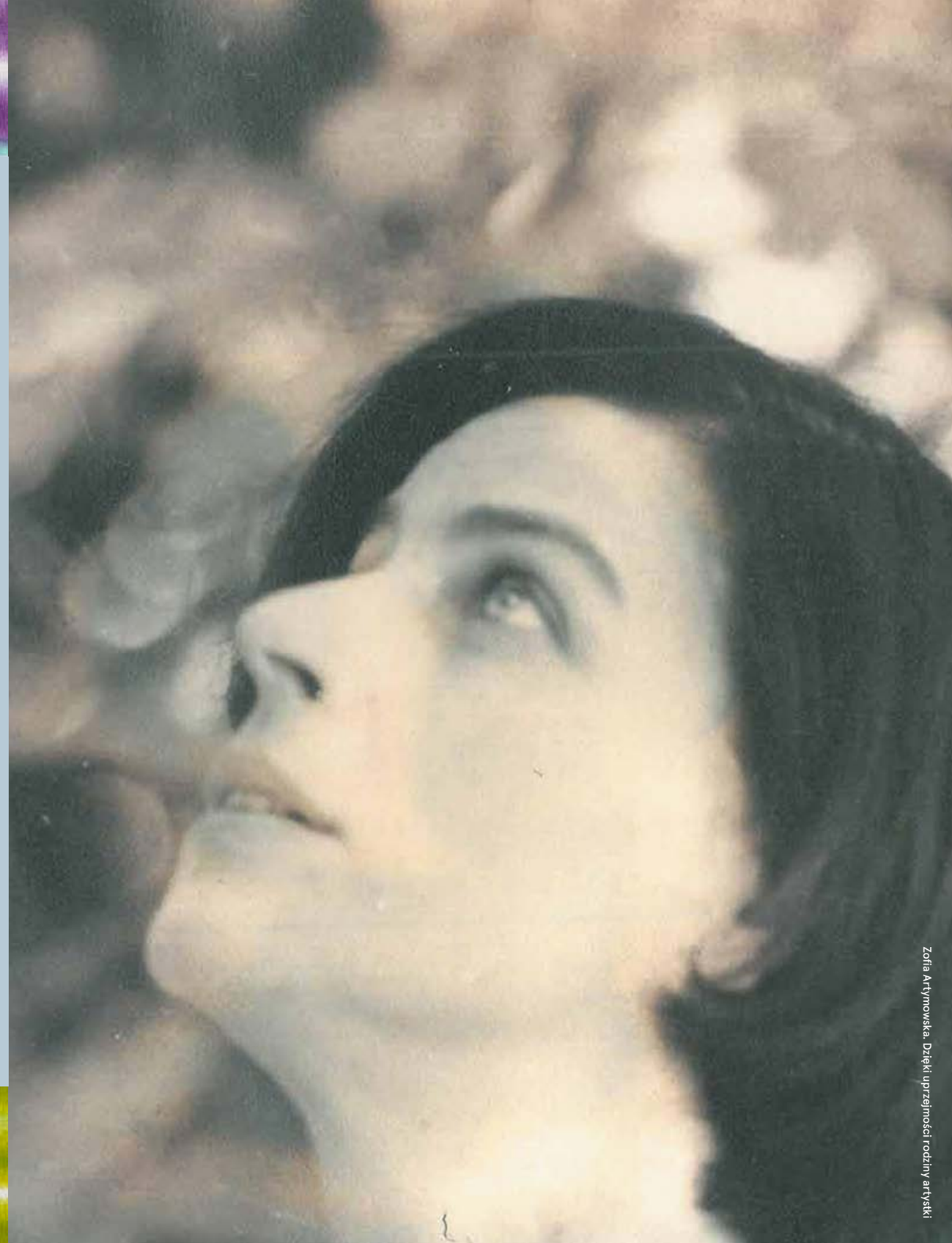




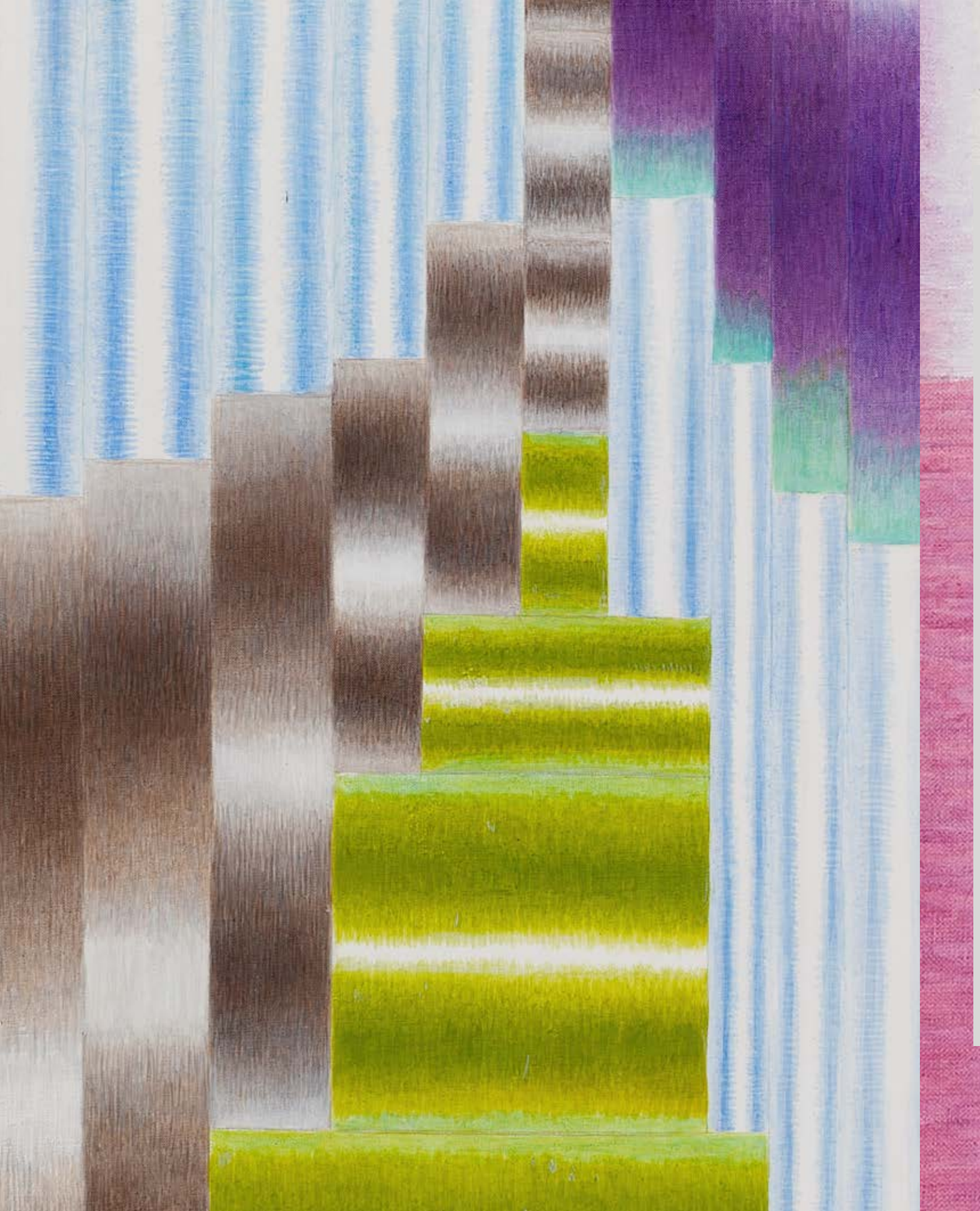
„DĄŻĄC DO UKŁADÓW O „HORYZONCIE” ODLEGŁYM, NAZWANYCH PRZEZE MNIE PEJZAŻAMI, UPORCZYWIE SZUKAŁAM NAJODLEGLEJSZYCH PERSPEKTYW, UZYSKANIA PRZESTRZENI NAJWIĘKSZEJ, W OBRAZIE ZATŁOCZONYM FORMAMI CYLINDRYCZNYMI, POPRZEZ KONTRASTY FORM DUŻYCH I MAŁYCH, A TAKŻE PRZEZ MANIPULOWANIE KOLOREM. PRZYPADEK NIERAZ ROZSZERZA MOŻLIWOŚCI DZIAŁANIA TWÓRCZEGO. PRZYPADEK TAKI SPOWODOWAŁA SUGESTIA POWTÓRZENIA MOICH OBRAZÓW W SERIGRAFII. W NUDNEJ POWTÓRCE „FORMY PRZEŻYTEJ” CIEKAWYM ELEMENTEM STAŁA SIĘ NOWA FAKTURA POWIERZCHNI OBRAZU, NADAJĄC INNY WYRAZ ZNANEMU JUŻ KSZTAŁTOWI. TAK WIĘC NA WARSZTACIE ZNALAZŁA SIĘ PONOWNIE GRAFIKA, PO DWUDZIESTU LATACH PRZERWY, A TUŻ OBOK LEŻAŁY BIAŁO-CZARNE FOTOGRAFIE, REPRODUKCJE MOICH PRAC AKRYLOWYCH. POWSTAŁO INTERESUJĄCE ZDERZENIE. RÓŻNA SKALA OBRAZÓW I POWIERZCHNI SERIGRAFII, A TAKŻE RÓŻNE FAKTURY FORM CYLINDRYCZNYCH SPRAWIAJĄ, ŻE OTWIERA SIĘ OGROMNE POLE MOŻLIWOŚCI: OBRAZ NA OBRAZIE, OBRAZ W OBRAZIE, NOWE ZWIELOKROTNIENIE FORMY”.

ZOFIA ARTYMOWSKA, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY INDYWIDUALNEJ ZOFIA ARTYMOWSKA. POLIFORMY 1970–1983, ZACHĘTA CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH, 10.01 – 29.01.1984, WARSZAWA 1984





Zofia Artymowska. Dzięki uprzejmości rodziny artystki



NIESKOŃCZONA GEOMETRIA

Zofia Artymowska zapisała się w historii polskiej sztuki jako jedna z najbardziej wyrazistych i konsekwentnych przedstawicielek abstrakcji geometrycznej oraz nurtu op-artu. Choć jej droga twórcza wiodła przez krakowską i warszawską Akademię Sztuk Pięknych, a u progu kariery artystka współtworzyła m.in. monumentalne polichromie na fasadach odbudowywanych kamienic warszawskiego Starego i Nowego Miasta (za co otrzymała Nagrodę Państwową II stopnia), to jej prawdziwym przeznaczeniem stało się badanie czystej formy. Przełomem, który zdefiniował dojrzały język wizualny malarki i przyniósł jej międzynarodowe uznanie, okazał się zapoczątkowany pod koniec lat 60. XX wieku cykl zatytułowany „Poliformy". Stał się on wieloletnim, niemal naukowym laboratorium, w którym artystka z matematyczną precyzją analizowała relacje przestrzenne, złudzenia optyczne oraz iluzję ruchu i głębi.

U źródeł narodzin „Poliformów" leży głęboki sprzeciw Artymowskiej wobec wszechobecnego w powojennej sztuce polskiej koloryzmu spod znaku kapizmu. Edukacja w pracowni Eugeniusza Eibischa dała jej solidny warsztat, lecz zamiast zmysłowej plamy barwnej artystka wybrała rygorystyczne poszukiwania niefiguratywne, początkowo realizowane w małych mozaikach ceramicznych oraz monotypiach. Kluczowym impulsem dla rozwoju jej wyobraźni przestrzennej okazały się jednak wieloletnie, powtarzające się pobyty w Iraku, gdzie w latach 60. i 70. wykładała na Uniwersytecie w Bagdadzie. Obcowanie z tamtejszą architekturą, surowym, pustynnym pejzażem oraz specyficzną rytmiką bliskowschodniego budownictwa zintensyfikowało jej zainteresowanie czystą strukturą i przestrzenią. Około 1965 w twórczości malarki nastąpił wyraźny rozłam – organiczne, swobodne formy niefiguratywne ustąpiły miejsca rygorystycznym poszukiwaniom konstruktywistycznym. Od 1968 Artymowska zaczęła posługiwać się techniką akrylową, która pozwalała na uzyskanie gładkich, nienasyconych emocjonalnie powierzchni, idealnych do budowania iluzjonistycznych kompozycji. To właśnie wtedy odnalazła swój fundamentalny moduł – trójwymiarową formę walca (cylindra), która stała się jedynym budulcem jej mikroświata.

Słowo „Poliformy" doskonale oddaje metodę twórczą Artymowskiej: to wielość i bogactwo struktur wywiedzione z powtórzenia i zwielokrotnienia jednej, konkretnej jednostki. W poszukiwaniach tych walec nie był jedynie płaskim znakiem geometrycznym, ale bryłą o wyrazistej trójwymiarowości. Malarka badała nieskończone możliwości jego konfiguracji – układała cylindry w rytmiczne rzędy, wyginała je na kształt ślimacznic, zwielokrotniała w kompozycjach pionowych, poziomych i wielokierunkowych. Proces powstawania tych dzieł charakteryzował się matematyczną dokładnością i precyzyjnym wyliczeniem miejsca każdego, najmniejszego nawet elementu. Artymowska nie dopuszczała tu przypadku ani malarskiego gestu. Wolne od podtekstów literackich, anegdoty czy ukrytych znaczeń metafizycznych, „Poliformy" koncentrowały się wyłącznie na warstwie wizualnej. Była to czysta gra optyczna, badanie fizjologii widzenia i możliwości ludzkiego oka. Trójwymiarowość form potęgowana była przez wysublimowane, niezwykle dynamiczne, a zarazem chłodne zestawienia kolorystyczne. Artystka po mistrzowsku operowała metalicznym, opalizującym lśnieniem, gradacją barwną oraz kontrastami barw (często zestawiając tony szarości i srebra z energetycznymi akcentami żółci, pomarańczu czy fioletu), co wywoływało u widza hipnotyzujące wrażenie, że namalowane struktury wibrują, pulsują, przybliżają się lub oddalają w nieskończoność.

Z biegiem lat cykl ewoluował, a rygorystyczny konstruktywizm zyskał nowe, zaskakujące odcienie. W latach 70. w strukturach „Poliformów" zaczęły pojawiać się tendencje nadrealistyczne i metaforyczne. Monotonne, powtarzalne układy walców zaczęły układać się w sugestywne, choć wciąż abstrakcyjne labirynty, przestrzenie industrialne czy wręcz „pejzaże mechaniczne". Bryły zaczęły wchodzić w skomplikowane relacje z pustką, budując silne napięcia między formą a niebytem, co nadawało obrazom intrygujący, niepokojący klimat. Wyrazem tych poszukiwań były dzieła o tak znaczących tytułach jak „Poliformy LVIII – Ucieczka Króla" (1975), „Poliformy CIII – Ballada" (1983) czy „Poliformy – 1(o), Pejzaż mechaniczny" (1984). Artymowska nie ograniczała się wyłącznie do malarstwa sztalugowego. Koncepcję modułu walca przenosiła z równą maestrią na papier, tworząc rysunki, precyzyjne grafiki, kolaże, a także nowatorskie fotomontaże, w których łączyła rysunki poliformowe bądź serigrafie z realnymi fotografiami. Każde z tych mediów służyło temu samemu celowi – testowaniu wytrzymałości i elastyczności przyjętego rygoru geometrycznego.

W kontekście XX-wiecznych dyskusji o sztuce kobiet twórczość Zofii Artymowskiej stanowi unikalny punkt odniesienia. Wybitna krytyczka sztuki Bożena Kowalska, analizując nurt abstrakcji geometrycznej, wskazywała na Artymowską jako na autorkę, która budowała swój unikalny świat w sposób całkowicie zobiektywizowany, zmechanizowany, wolny od tradycyjnie przypisywanej kobietom narracji emocjonalnej czy sentymentalizmu. Jej sztuka, podobnie jak twórczość Katarzyny Kobro czy Bridget Riley, udowadniała tezę, że w obliczu ścisłego rygoru matematycznego i uniwersalnego języka form płeć twórcy traci znaczenie – liczy się wyłącznie odkrywczość, bezkompromisowość i najwyższa jakość artystyczna.

„Poliformy" były prezentowane na dziesiątkach wystaw indywidualnych i zbiorowych na całym świecie – od legendarnej Zachęty w Warszawie, przez Bagdad, Pragę, Budapeszt, aż po prestiżowe galerie w Nowym Jorku i Londynie. Dzisiaj dzieła z tego cyklu stanowią ozdobę najważniejszych kolekcji publicznych, w tym Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Warszawie czy Muzeum Architektury we Wrocławiu, pozostając trwałym świadectwem potęgi ludzkiego intelektu wpisanego w ramy nieskończonej geometrii.

35 α

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Poliformy LVII" - "Eine Kleine Froschmusik", 1975

olej/płótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Panu Kazimierzowi Serockiemu | Kompozytorowi | Zofia Artymowska, 28 X 1975, - POLIFORMY XLVII "Eine Kleine | Froschmusik" | ofiarowuje'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Kazimierza Serockiego (dar od artystki)
kolekcja prywatna, Szczecin

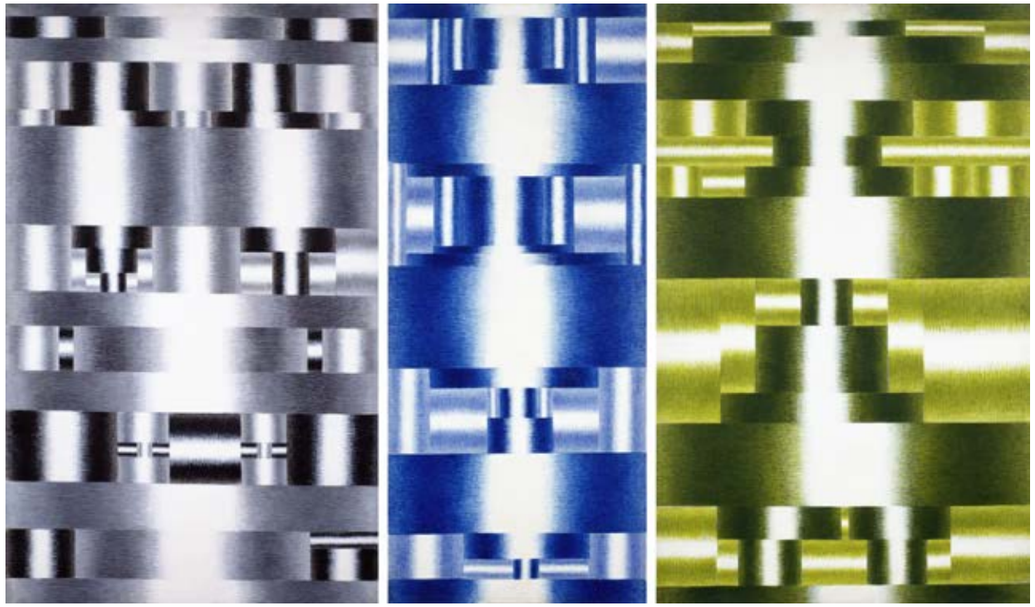
WYSTAWIANY:
Zofia Artymowska, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 19.02-14.03.1976
Zofia Artymowska, Poliformy 1970-1983, Galeria Zachęta, Warszawa, 10.01-29.01.1984
Zofia Artymowska, Poliformy 1970-1983, Galeria BWA, Kraków, marzec 1984
Zofia Artymowska, Poliformy 1970-1983, Galeria Sztuki BWA, Łódź, maj 1984
Zofia Artymowska, Poliformy 1970-1983, Galeria Arsenał, Białystok, czerwiec 1984

LITERATURA:
Zofia Artymowska, katalog wystawy, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1976, poz. kat. 20, nlb.
Zofia Artymowska, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Galeria Sztuki BWA w Łodzi, Galeria BWA w Krakowie, Galeria Arsenał w Białymstoku, red. Lucja Jaranowska, Teresa Sondka, Łódź 1984, nlb. (il.)

„Fakt, że artystka chce, żeby jej sztuka komentowała z dala inną sztukę, wydaje mi się najbardziej bezsporny wtedy, kiedy oglądam jej obrazy największe rozmiarami, najbardziej barwne, najbardziej 'świąteczne' aż do pewnej euforii. Czyni tam aluzję – zwykle z odcieniem ironii – do malarstwa amerykańskiego lat 60., do jego gigantycznych rozmiarów, do ujarzmiających wzrok pasów, deseni, tęcz, rozbłysków, zórz, czyli do tego malarstwa, które nazwano 'hard edge' 'Big Show', 'Disneyland' i które nawiasem mówiąc, odezwało się w naszym kraju strawersowane na przykład w niektórych dekoracjach festiwali na estradach, czego świadomość Artymowska daje do zrozumienia".

Urszula Czartoryska





Zofia Artymowska, „Poliformy LVI" – tryptyk (różnoskładany), 1975, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

„FAKTEM JEST, ŻE ARTYMOWSKA ROZPATRUJE NAJWYTRWALEJ I NAJBARDZIEJ WNIKLIWIE PROBLEM PRZESTRZENI TRÓJWYMIAROWEJ. POWTARZA WIELOKROTNIE TAKIE FORMY O KSZTAŁCIE NAŚLADUJĄCYM WALCE, KTÓRE DZIĘKI ILUZJI BRYŁOWATOŚCI ROZBIJAJĄ PŁASZCZYZNĘ, WCIĄGAJĄ WZROK W GŁĄB, USTALAJĄ PORZĄDKI PERSPEKTYWICZNE. CO WIĘCEJ, SUGERUJĄ SWOISTĄ HIERARCHIĘ WZAJEMNYCH ODLEGŁOŚCI I PROPORCJI. OBRAZY ZOFII ARTYMOWSKIEJ PRZEZ PROPORCJE TYCH WALCÓW DYKTUJĄ WIDZOWI PRZYJĘCIE REALNEJ A WYIMAGINOWANEJ SKALI – JAKIEGOŚ MECHANIZMU, JAKIEJŚ METROPOLII CZY SKALI, POWIEDZMY: PLANETY. WALCE TE, KIEDY BYWAJĄ ZROZUMIANE JAKO CZĘŚĆ MECHANIZMU – NIE SĄ JEDYNIE DOWOLNYM WYTWOREM NATRĘTNEJ WYOBRAŹNI WIDZA, ZAKOTWICZONEJ NA STAŁE W REALNOŚCI, LECZ PRZECIWNIE, STANOWIĄ ŚWIADOMIE UŻYTY PRZEZ AUTORKĘ REPERTUAR ALUZJI DO WYJĘTYCH Z KONTEKSTU FRAGMENTÓW ŚWIATA RZECZYWISTEGO. TĘ ALUZYJNOŚĆ PODKREŚLA AUTORKA USTAWICZNIE, CHOĆBY PRZEZ WYCYZELOWANIE POSZCZEGÓLNYCH ODCINKÓW AŻ DO METALICZNEGO POŁYSKU JAKBY WYPOLEROWANEJ OKRĄGŁOŚCI".

URSZULA CZARTORYSKA, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY INDYWIDUALNEJ „ZOFIA ARTYMOWSKA", ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW, BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W ŁODZI, ŁÓDŹ 1974

36 α

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929–2017

"Iso-Rounds #3", 1964

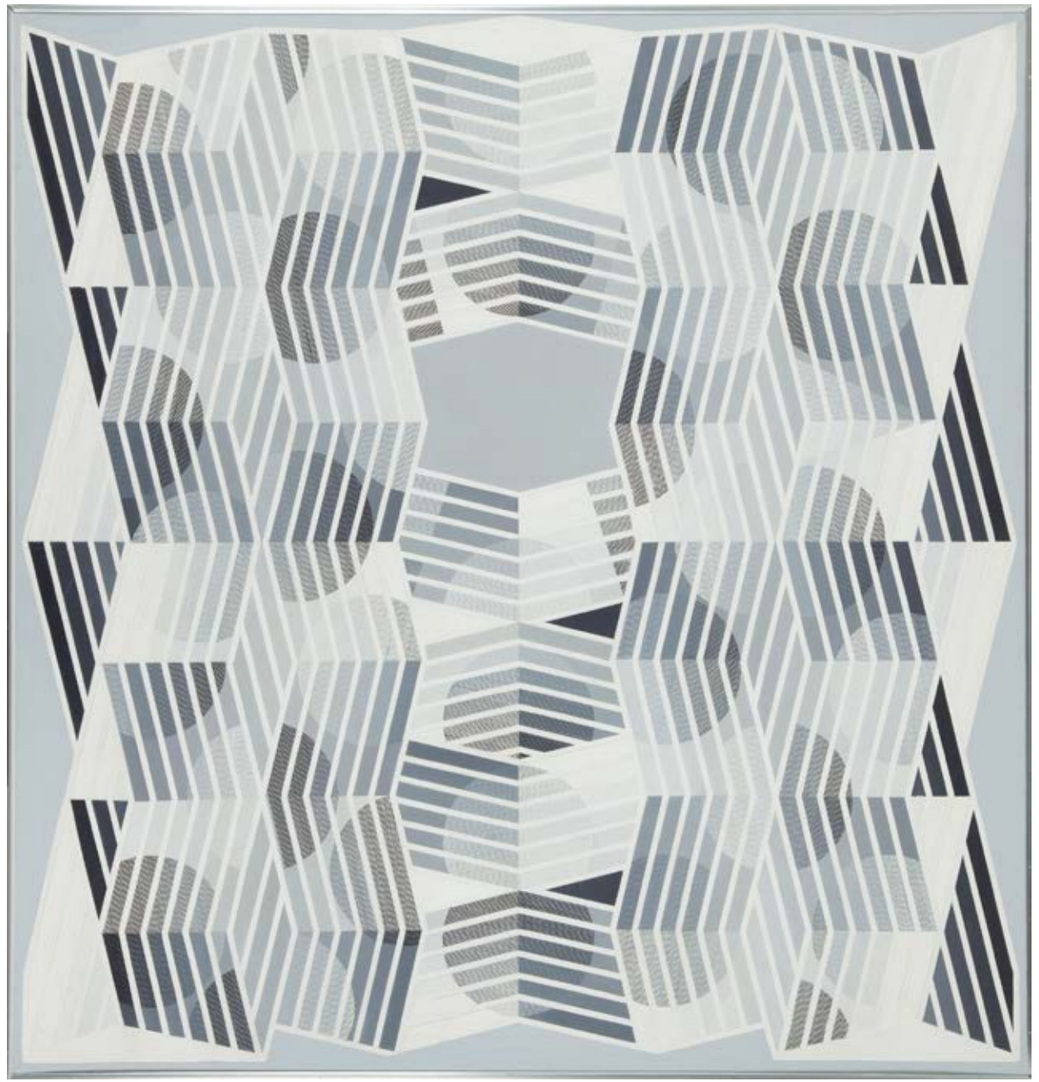
akryl/płótno, 112 x 108 cm
sygnowany na odwrociu: 'ED MIECZKOWKI'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '1964 a333 E MIECZKOWSKI ISO-ROUNDS # 3' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 100 - 56 900 EUR

POCHODZENIE:
Lew Allens Gallery, Santa Fe
D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Ed Mieczkowski: The Aesthetics of Geometry, Lew Allens Galleries, Santa Fe, 27.02–29.03.2015

LITERATURA:
Ed Mieczkowski: The Aesthetics of Geometry, katalog wystawy, Lew Allens Galleries, Santa Fe 2015



ANONIMA GROUP:
ŚWIADOMA REDEFINICJA ABSTRAKCJI

Dzieło „Iso-Rounds 3" z 1964 autorstwa Edwina Mieczkowskiego stanowi kwintesencję radykalnego, intelektualnego programu amerykańskiej Anonima Group. Powstały w przełomowym momencie rozwoju tzw. sztuki optycznej oraz reorientacji powojennej sztuki amerykańskiej, obraz ten odzwierciedla rygorystyczne poszukiwania w obszarze psychologii percepcji, geometrii i fenomenologii doświadczenia wizualnego. Mieczkowski, obok Ernsta Benkerta i Francisa Hewitta, stworzył unikalną platformę artystyczną, która jawnie sprzeciwiała się dominującemu wówczas ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu oraz rodzącemu się pop-artowi, stawiając na absolutną autonomię czystego widzenia.

Grupa Anonima uformowała się na przełomie lat 1958-1959 jako wyraz głębokiego buntu wobec akademicyzacji i powtarzalności malarstwa gestu. W swoim fundamentalnym manifeście artyści odrzucili kult „nieświadomej ręki", automatyzm oraz emocjonalną nadekspresję na rzecz świadomej, intelektualnej kontroli nad strukturą obrazu. Zamiast tradycyjnego pędzla, ich podstawowymi narzędziami stały się linijka oraz cyrkiel, a celem stało się stworzenie nowego, precyzyjnego konstruktu myślowego w polu percepcji wzrokowej. Rok 1964 był momentem krytycznym, ponieważ nowojorski świat sztuki ogarnęła wówczas gorączka sztuki retinalnej i kinetycznej. Podczas gdy mainstreamowi krytycy często sprowadzali te poszukiwania do efektownych sztuczek optycznych lub dekoracyjnych gier, Anonima podchodziła do zagadnienia w sposób głęboko naukowy, opierając się na psychologii transakcjonalnej i badaniach nad strukturalną niestabilnością pola sensorycznego.

Tytuł dzieła bezpośrednio odnosi się do dwóch kluczowych elementów metodologii Mieczkowskiego: izometrii, czyli geometrycznej powtarzalności, oraz form kolistych. Praca ta realizuje w praktyce koncepcję formy sekwencyjnej lub seryjnej, będącej rozwinięciem i zarazem zaprzeczeniem klasycznej tradycji kubistycznej. Podstawą struktury dzieła jest matematycznie wyliczona siatka, stanowiąca stały punkt odniesienia, do którego oko widza nieustannie powraca po wytrąceniu z równowagi przez iluzoryczne napięcia przestrzenne. Kompozycja opiera się na tondzie podzielonym na regularne sekwencje i kliny geometryczne, co doskonale koresponduje z grafikami projektowanymi przez Mieczkowskiego w tamtym okresie, w tym na okładkę magazynu Anonima z marca 1964. W obrębie kolistych struktur Mieczkowski operuje gęstymi liniami, regularnymi kropkami oraz gwałtownymi kontrastami walorowymi, przez co wywołuje kontrolowany konflikt percepcyjny. Oko widza nie jest w stanie znaleźć jednego, stałego punktu skupienia, a płaszczyzny nieustannie drgają, cofają się i wysuwają naprzód. Choć grupa w swoich manifestach dążyła do rygorystycznego ograniczenia środków, w 1964 Mieczkowski coraz odważniej wprowadzał zróżnicowaną paletę barwną, będąc uznawanym za najbardziej intuicyjnego członka grupy, charakteryzującego się wrodzoną malarskością. W pracach z tego okresu interakcja nasyconych barw generowała dynamiczne efekty świetlne i powidoki, które rodziły się dopiero w aparacie wzrokowym i umyśle odbiorcy.

Krytycy z epoki zarzucali nowej abstrakcji mechaniczność i upodobnienie sztuki do wykresów laboratoryjnych lub maszynowych szablonów. „Iso-Rounds 3" udowadnia jednak, że malarstwo Mieczkowskiego było głęboko humanistyczne i celowo wymykało się czystej automatyzacji. W ramach grupy Mieczkowski pełnił rolę bieguna przeciwstawnego wobec ascetycznego Ernsta Benkerta, a krytyka określała go mianem intuicjonisty. Artysta celowo pozwalał na obecność drobnych niespójności systemu, niespodziewanych zmian skali elementów czy subtelnych przesunięć siatki, które stopowały mechaniczny ruch oka i wprowadzały do dzieła czynnik ludzki. Poprzez wprowadzenie elementu zaskoczenia, dowcipu wizualnego oraz świadomie przetworzonego przypadku, dzieło rzucało wyzwanie maszynowej przewidywalności.

Prace Edwina Mieczkowskiego z 1964 ugruntowały pozycję Grupy Anonima jako jednego z najbardziej bezkompromisowych i rygorystycznych zjawisk amerykańskiej awangardy lat 60.. Ukoronowaniem tego intensywnego okresu poszukiwań strukturalnych był udział artysty w przełomowej, międzynarodowej wystawie „The Responsive Eye" w Museum of Modern Art w Nowym Jorku na początku 1965, kuratorowanej przez Williama C. Seitza. Pokazano tam między innymi inne seryjne rozwinięcie jego systemowych analiz, czyli czarno-biały obraz zatytułowany „Fuseli's Box". Dzieło „Iso-Rounds 3" pozostaje wybitnym przykładem sztuki, która wymaga od widza pełnego zaangażowania intelektualnego i cierpliwości wzrokowej. Zmusza nas do refleksji nad samą naturą widzenia, udowadniając, że rzeczywistość obrazu nie leży w jego fizycznej, statycznej materii, lecz w dynamicznej relacji, jaka zachodzi pomiędzy dziełem a świadomością oglądającego.



37 α

FRANCIS HEWITT

1932-1996

"Munsell's Navaho Blanket", 1962

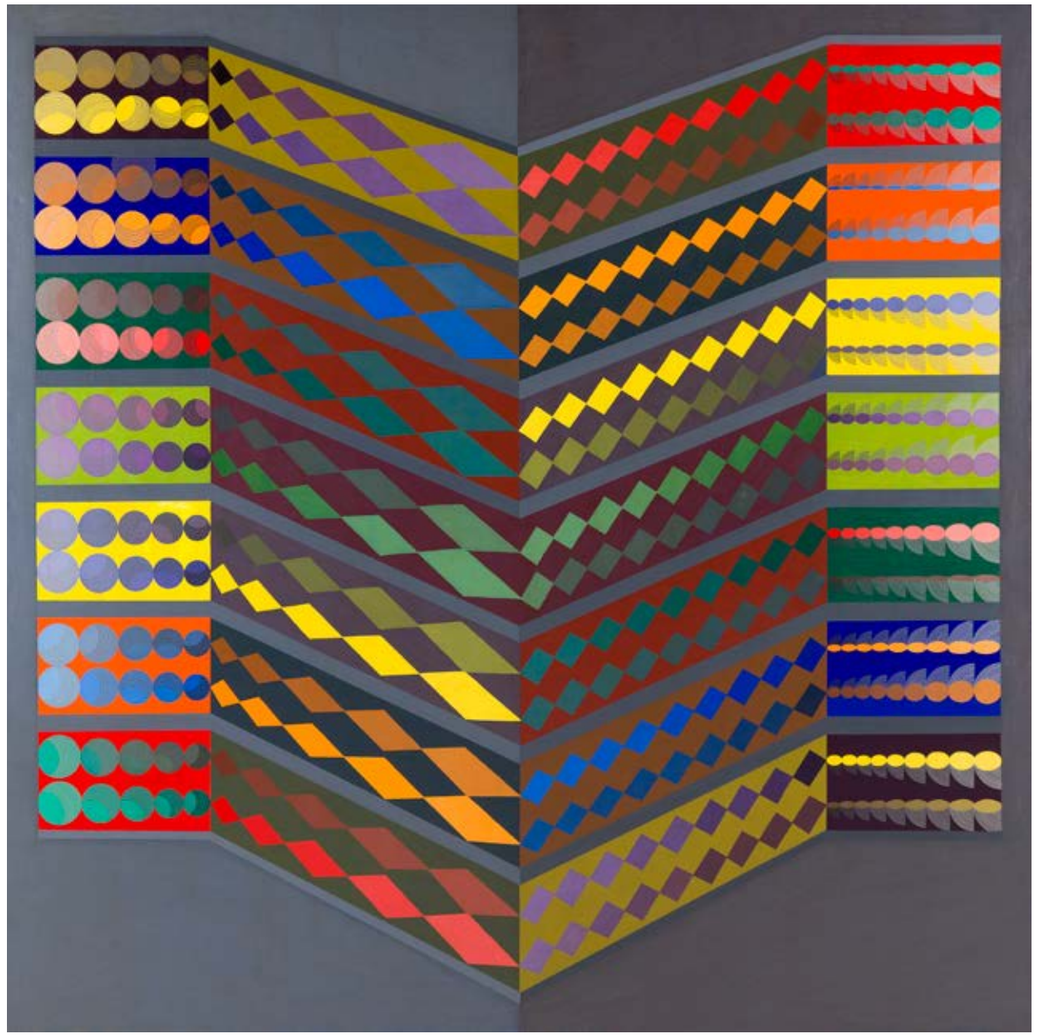
olej/płótno, 152 x 152 cm
nalepka z numerem inwentarzowym na krośnie malarskim

estymacja:
70 000 - 120 000 PLN
15 900 - 27 300 EUR

POCHODZENIE:
Martha Jackson Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Christie's, 2018
kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy mogą ustanowić związek pomiędzy myśleniem a bezpośrednim doświadczeniem. Mogą połączyć percepcję z pojęciem, są tym samym zaangażowane w kwestie nauk empirycznych, które stawiają pytania o możliwe konceptualne (matematyczne) systemy korespondujące z naszym bezpośrednim doświadczaniem".

Francis Hewitt



38 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Koło podwójne XXXIX – między żółcią a czerwienią", 1969/70

olej/płótno, 225 x 169 cm
sygnowany i opisany na krośnie malarskim części I: '289 MAD' oraz 'BRNO [w kółku]' i obok 'JAN BERDYSZAK'
sygnowany i opisany na krośnie malarskim części II: 'JAN I BER I DY I SZAK' i poniżej: '289 MAD'
na krośnie malarskim części I nalepki wystawowe z opisem pracy: dwie Biura Wystaw Artystycznych "Arsenał" w Poznaniu
oraz Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie
na krośnie malarskim części II dwie nalepki wystawowe z opisem pracy: Muzeum Narodowego w Poznaniu
oraz Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie
na krosnach malarskich obu części pieczęci Kolekcji Fibak, Monte Carlo
na krosnach malarskich obu części wskazówki montażowe

estymacja:
140 000 - 220 000 PLN
31 900 - 50 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Berdyszak. Wystawa malarstwa, rzeźby, grafiki, Arsenał, Poznań, październik 1971 (poza katalogiem)
„20-tu z Poznania", BWA, Kraków, luty 1972
Jan Berdyszak, Muzeum Narodowe, Poznań, 5.04-15.08.1974

LITERATURA:
Olgierd Błażewicz, Berdyszak, Świtka, „Przegląd Artystyczny", nr 3, 1972, s. 26 (il.)
Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Poznań 1974, poz. kat. 89, nlb.



PRZESTRZEŃ, GEOMETRIA I RELATYWIZM

Przełom lat 60. i 70. XX wieku to w twórczości Jana Berdyszaka czas głębokiej redefinicji dotychczasowych środków wyrazu. Jak zauważa Bożena Kowalska w tekstach towarzyszących ówczesnym wystawom artysty, to właśnie wtedy dawniejszy, pełen emocjonalnego zgiełku i burzliwej faktury nurt ekspresyjny ustępuje miejsca rygorystycznej dyscyplinie logiki, kalkulacji intelektualnej oraz oczyszczającej prostocie. Malarstwo i grafika Berdyszaka stają się zjawiskiem w pełni jednorodnym, ukierunkowanym na analityczne badanie formy. Kluczowym elementem współtowarzyszącym i konstytuującym strukturę prac z tego okresu staje się przestrzeń. Seria „Koła podwójne", realizowana najczęściej w technice olejnej lub temperowej na płótnie i papierze, stanowi bezpośrednią egzemplifikację tego nowego programu badawczego. Artysta porzuca tradycyjne rozumienie obrazu jako zamkniętego, iluzorycznego okna na świat, czyniąc z niego obiekt, który wchodzi w fizyczną, dynamiczną relację z otoczeniem.

Najważniejszą innowacją formalną, którą Berdyszak manifestuje w obrazach takich jak „Koło podwójne", jest fizyczne przekształcanie podobrazia. Artysta formuje swoje dzieła poprzez wycinanie w płótnach otworów, najczęściej o kształtach kolistych, owalnych lub zgeometryzowanych. W ten sposób rezygnuje z tradycyjnego podziału na to, co przedstawione, i to, co nieprzedstawione. W strukturze tych dzieł bardzo często dochodzi do fascynującego dialogu między dwoma tożsamymi lub bliźniaczymi kształtami, gdzie jeden z nich jest realną próżnią, fizycznym wycięciem w materii płótna, a drugi zostaje wiernie namalowany pędzlem. Działanie to ma na celu ujawnienie relatywności ludzkiej percepcji. W zależności od kąta patrzenia, intensywności oświetlenia oraz dystansu, widz naprzemiennie doświadcza iluzji i realizmu. Czasami to fizyczna, rzeczywista przestrzeń wewnątrz wycięcia ujawnia swoją namacalność, kontrastując z płasko namalowanym ekranem, a w innych warunkach proces ten ulega całkowitemu odwróceniu i przestrzeń wykreowana pędzlem wydaje się bardziej trójwymiarowa, głęboka i realna niż autentyczny otwór w płótnie. Wokół tych dwóch korelujących ze sobą form Berdyszak buduje subtelne przejścia tonalne, sprawiając, że płótno od intensywnego ściemnienia rozjaśnia się aż do świecącej bieli, co potęguje wrażenie pulsowania i emanacji światła.

Dla Berdyszaka wybór formy geometrycznej nie był wyłącznie zabiegiem estetycznym, lecz głęboką deklaracją filozoficzną. W swoim autorskim komentarzu teoretycznym artysta podkreślał, że formy geometryczne są wynikiem działań praw stworzonych przez ludzki umysł. Określał je mianem natury geometrii, która z jednej strony daje schematy i wewnętrzne porządki, a z drugiej pozwala nadawać abstrakcyjnym kształtom sensy biologiczne i procesowe. Koło w uniwersum Berdyszaka staje się pojemnikiem na wieloznaczność. Otwiera ono całe spektrum możliwości poznawczych, od fizycznego przedmiotu z ideą, aż po próbę ujęcia samej czystej idei. W tej specyficznej sytuacji, jak pisał sam twórca, geometria już sobą być przestaje i sobą być nie może, ponieważ przekracza własne granice matematycznej ścisłości, stając się ekwiwalentem egzystencjalnych pytań o granice bytu, skończoność i nieskończoność.

„Koła podwójne" były przez Berdyszaka projektowane w sposób świadomie angażujący przestrzeń wystawienniczą. Często eksponowano je w znacznej odległości od ściany, co sprawiało, że tło stawało się integralnym budulcem kompozycji plastycznej i wciągało otoczenie w konstrukcję dzieła. Kluczową rolę w odbiorze tych obrazów odgrywa kolor ściany, na której zostają zawieszone. Przykładowo, czarne tło potrafi całkowicie odwrócić i zneutralizować zastane stosunki ciężaru, światła oraz wrażenia głębi czy wypukłości form w kompozycji. Z kolei neutralna lub biała ściana, przenikając przez wycięte w płótnie otwory, wchodzi w bezpośrednie związki z kreacją malarską, każdorazowo ją przetwarzając i redefiniując. Artysta udowadnia w ten sposób, że dzieło sztuki nie jest stałym, raz na zawsze zamkniętym komunikatem, lecz płynnym procesem uzależnionym od zmiennych warunków otoczenia. Poprzez dekonstrukcję płaszczyzny malarskiej, wprowadzenie realnej pustki do wnętrza obrazu oraz permanentną grę z percepcją widza, artysta skutecznie zatarł granice pomiędzy malarstwem a rzeźbą. Prace te stały się pomostem do jego późniejszych, monumentalnych rozwiązań w ramach projektowania rozległych wnętrz czy terenów pod otwartym niebem, ostatecznie wyprowadzając polską awangardę z ram dwuwymiarowego płótna ku totalnemu doświadczaniu rzeczywistości i czasu.

39 α

JAN BERDYSZAK

1934-2014

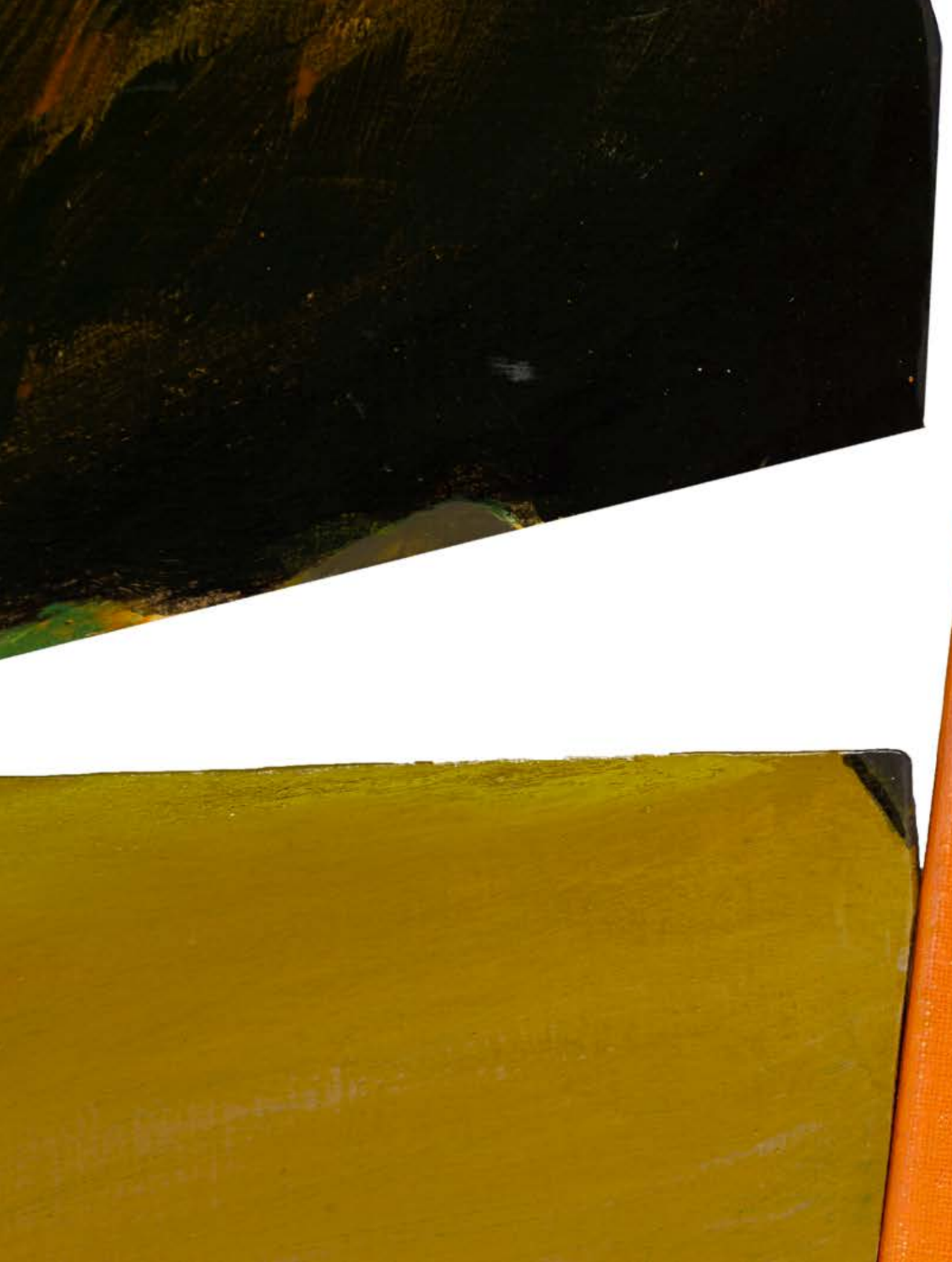
"Wokół obrazu XXII", 1983-89

akryl/płótno naklejone na deskę, 60 x 114 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1983-89 | AKRYLIK | WOKÓŁ OBRAZU XXII.'
na odwrociu wskazówki montażowe

estymacja:
28 000 - 45 000 PLN
6 400 - 10 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Warszawa





„SYLWETA ZASŁANIA TO, CO JUŻ JEST OGRANICZONE. JEST RODZAJEM SYNTEZY I ZAWIERA WŁAŚCIWOŚĆ PODSTAWOWĄ WSZELKICH SYNTEZ TZN. KIERUJE UWAGĘ KREACYJNĄ NA ZEWNĄTRZ SWOJEJ ZAWARTOŚCI. SENS W TYM WYPADKU LEŻY POZA FORMĄ I POZA JEJ ZAWARTOŚCIĄ.

SENS I TREŚĆ LEŻĄ WEWNĄTRZ WYZNACZONYCH GRANIC. TAK POJĘTA GRANICA SŁUŻY OTWIERANIU I OŚWIETLANIU (POPRZEZ WYOBRAŹNIĘ) GŁĘBI, A NIE ZAMYKA TEGO CO JEST UPRZEDNIO OGRANICZONE.

NAJWIĘKSZA, INTENSYWNA I PERMANENTNA KREACJA MENTALNA JEST MOŻLIWA (UŁATWIONA) WOBEC ZAŁOŻONEJ I SAMOREALIZUJĄCEJ SIĘ ZMIENNOŚCI ‘PUSTEGO’ JAKO PRZESTRZENI WYOBRAŹNI”.

JAN BERDYSZAK, WYBRANE MODELE I NOTATKI Z LAT 1970–1977

40 α

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Pole fotografii efemerycznych", 1996

astralon/szkło, 36 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1996'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu ramy: 'JAN BERDYSZAK - "FOTOGRAFIA. WEHIKUŁ SZTUKI. TWORZYWO SZTUKI"
1996 . astralon (warstwy) 100 x 36 cm | szkło"

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 900 - 20 500 EUR

WYSTAWIANY:
„Fotografia - Wehikuł Sztuki, Tworzywo Sztuki", Galeria Sztuki Współczesnej - Bunkier Sztuki, Kraków, listopad 1996 - styczeń 1997



POZA RAMAMI MEDIUM

Jan Berdyszak zapisał się w historii polskiej kultury jako twórca o niezwykle analitycznym i konsekwentnym podejściu do przestrzeni, formy oraz percepcji obrazu. Choć powszechnie kojarzony jest z malarstwem, rzeźbą i monumentalnymi instalacjami, jego wkład w refleksję nad istotą fotografii pozostaje jednym z najbardziej fascynujących rozdziałów jego dojrzałej twórczości. Znakomitym tego przykładem był jego udział w zbiorowej wystawie „Fotografia – Wehikuł Sztuki, Tworzywo Sztuki", która odbyła się w krakowskiej Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki" na przełomie lat 1996 i 1997. Wystawa ta stawiała pytania o tożsamość medium fotograficznego, a prezentacja Berdyszaka stała się jej kluczowym, dekonstrukcyjnym punktem odniesienia. Artysta nie posługiwał się fotografią w sposób tradycyjny – nie traktował jej jako narzędzia dokumentacji czy wiernego zapisu rzeczywistości wizualnej. Interesował go proces powstawania obrazu, rola światła, cienia oraz ulotność ludzkiego spojrzenia. W kontekście krakowskiej wystawy artysta pokazał, jak można badać i definiować esencję zjawisk fotograficznych bez użycia standardowego aparatu czy ciemni, wprowadzając pojęcie „prefotografii efemerycznej".

Głównym punktem jego prezentacji w Bunkrze Sztuki była monumentalna, autorska praca zatytułowana „Pole fotografii efemerycznych" (1996). Instalacja ta została precyzyjnie zaaranżowana w przestrzeni galerii z ośmiu szklanych tafli, pod którymi znajdowała się poruszona, drgająca woda. Szkło i woda działały jak naturalne, zmienne zwierciadła, w których załamywało się światło oraz odbijało otoczenie, w tym poruszający się widzowie. Kluczowym elementem instalacji był czas. Berdyszak podkreślał, że jego obrazy efemeryczne dzieją się zawsze w „czasie aktualnym", na żywo, wypełniając indywidualną uwagę odbiorcy w danym momencie. Ruch wody pod taflą szkła powodował nieustanną modyfikację odbicia, co sprawiało, że żaden „kadr" nie powtórzył się dwa razy. W ten sposób artysta nawiązywał do klasycznej teorii fotografii jako zatrzymania momentu, jednak zamiast utrwalać ten moment na kliszy, pozwalał mu natychmiastowo przemijać. Zależności między głębią materii wody a rozświetlonymi lub zacienionymi punktami tworzyły autonomiczne zjawiska wizualne.

Dla Berdyszaka istotna była świadomość tej autonomii w epoce, w której dominowały mechaniczne możliwości technicznego reprodukowania obrazów. Poprzez „Pole fotografii efemerycznych" artysta udowadniał, że najbardziej pierwotne cechy fotografii – światłoczułość, rejestracja cienia, kadrowanie rzeczywistości i zależność od perspektywy patrzącego – tkwią w samej naturze i przestrzeni, zanim jeszcze zostaną przetworzone przez technologię. Wystawa w krakowskim Bunkrze Sztuki z przełomu 1996 i 1997 była manifestem sztuki konceptualnej, w której Jan Berdyszak udowodnił swoją pozycję wybitnego teoretyka i praktyka przestrzeni. Jego instalacja pokazała, że fotografia może być rozumiana jako „wehikuł sztuki" nie poprzez gotową odbitkę, ale poprzez uruchomienie w widzu głębokiej refleksji nad samym aktem widzenia, ulotnością chwili i płynną granicą między rzeczywistością a jej iluzorycznym obrazem.

41 α

JERZY KAŁUCKI
1931-2022

"Przebiegi XXXIV", 2016

akryl/płótno, 160 x 110 cm
sygnowany na krośnie malarskim: "Jerzy Kałucki"
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXIV'

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

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Kałucki. Przebiegi i konteksty, Galeria Starmach, Kraków, 28.02-31.03.2017

„Konstrukcje moich prac z pozoru mogą wyglądać na oparte na racjonalnym programie, gdyż korzystają z arsenału środków właściwych geometrii. Jednak punkt wyjścia leży po stronie intuicji, czyli rodzaju emocjonalności i to ona kontroluje formę, aby została zachowana 'dyskretna równowaga'".

Jerzy Kałucki





Ekspozycja wystawy Jerzego Kałuckiego w Starmach Gallery. Fot. dzięki uprzejmości Starmach Gallery

„NOWE OBRAZY OD DOTYCHCZAS POWSTAŁYCH ODRÓŻNIA ZMIANA SPOJRZENIA NA PRZESTRZEŃ, A ŚCIŚLEJ - ZMIANA POZYCJI OBSERWATORA. O ILE WCZEŚNIEJSZE BYŁY PRÓBAMI SYNTEZY, NADANIA PRZESTRZENI ARBITRALNEJ STRUKTURY, ZAWIERAJĄCEJ CAŁOKSZTAŁT DOŚWIADCZONEGO ŚWIATA WE WSZYSTKICH JEGO PUNKTACH - TO NOWE OBRAZY SĄ TYMI PUNKTAMI, JEDNOSTKOWYMI ZDARZENIAMI W UŁAMKACH CZASU, PRZEMIJAJĄCYMI, I ONE SĄ TYMI, CO KONSTYTUUJĄ WSZECHŚWIAT”.

JERZY KAŁUCKI

42 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Luiza", 1998

akryl/płótno, 140 x 120 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'Jerzy Kałucki 1998'
opisany na odwrociu: 'LUIZA'
na blejtramie nalepka Galerii Fibak z opisem pracy

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
27 300 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Kałucki. Malarstwo, Galeria Piekary, Poznań, 15.09-9.10.2003
Jerzy Kałucki. Malarstwo, Galeria DAP, Warszawa, 7.09-8.10.2006



GEOMETRIA SPRAWCĄ PRZESTRZENI

I „CZYSTEJ EMOCJI”

Obraz „Luiza” z 1998 stanowi doskonałe ucieleśnienie dojrzałej filozofii artystycznej Jerzego Kałuckiego, w której rygor geometrii systemowej współistnieje z intuicyjnym poszukiwaniem tzw. „dyskretnej równowagi”. Powstanie tego dzieła przypada na niezwykle istotny moment w chronologii twórczości artysty – plasuje się ono bezpośrednio pomiędzy głośnymi trójwymiarowymi realizacjami przestrzennymi, takimi jak „Fragment” (Białystok, 1997) oraz projekt „3” (Poznań, 2000). Choć w warstwie wizualnej twórczość Kałuckiego operuje bezkompromisową abstrakcją, kluczem do zrozumienia poetyckiego tytułu tego płótna są słowa samego autora, który w rozmowach z Jaromirem Jedlińskim przyznawał, że obok tytułów czysto strukturalnych zdarza mu się nadawać obrazom jednostkowe „imiona” na zasadzie wolnych skojarzeń. Ta deklaracja otwiera przed widzem przestrzeń wolnej interpretacji i zdejmuje z geometrycznych form odium chłodnej, matematycznej kalkulacji.

Malarstwo Jerzego Kałuckiego definiowane jest przez niezwykłą precyzję oraz głęboki namysł systemowy, którego celem jest wprowadzanie ładu w otaczający świat. Artysta konsekwentnie redefiniuje rolę geometrii: zamiast traktować ją w sposób tradycyjny (jako służebne narzędzie do mierzenia zastanej rzeczywistości), nadaje jej funkcję sprawczą. Geometria w dziełach takich jak „Luiza” staje się katalizatorem, który pozwala ujawnić i uświadomić sobie samą „obecność” przestrzeni. Co istotne, ten formalny rygor programowo odcina się od „sentymentalnego emocjonalizmu”. Kałucki, odwołując się do teorii Stanisława Ignacego Witkiewicza, poszukuje w sztuce „emocji czystej”, związanej bezpośrednio z przeżywaniem samej Czystej Formy oraz transcendencji bytu. Choć układ linii i płaszczyzn na płótnie z 1998 może sprawiać wrażenie rezultatu chłodnego programu racjonalnego, jego punkt wyjścia zawsze leży po stronie czystej intuicji twórcy. To właśnie intuicja kontroluje kompozycję, dbając o to, by geometryczny porządek nie zabił wewnętrznego życia obrazu.

Kluczowym pojęciem dla analizy struktury „Luizy” jest sformułowana przez Jaromira Jedlińskiego „dyskretna równowaga”. Kałucki buduje dramaturgię i siłę oddziaływania swoich prac na bazie wewnętrznych napięć i kontrastów. Jednak w odróżnieniu od nurtów ekspresjonistycznych, które dążyły do potęgowania i epatowania owym napięciem, krakowski mistrz stosuje strategię odwrotną – celowo obniża zewnętrzną ekspresję, co paradoksalnie generuje znacznie większą siłę magnetyczną dzieła. „Luiza” opiera się na tym subtelnym zwarciu pomiędzy uniwersalnymi regułami geometrii a niezależną, autonomiczną dynamiką formy. Rezygnacja z osiowej symetrii na rzecz przemyślanych przesunięć, zachwiań czy diagonalnych przebiegów sprawia, że kompozycja zyskuje wewnętrzny ruch. Jedliński pisząc o dojrzałych obrazach artysty, posługuje się trafną metaforą muzyczną, porównując je do malarskich preludiów i fug, w których wpatrywanie się w płótno pozwala niemal „usłyszeć” brzmienie barwy i architektury pól kompozycyjnych.

Analizując prezentowane dzieło, nie sposób pominąć relacji Kałuckiego z polską i światową awangardą. Choć artysta od 1976 był związany ze Stowarzyszeniem Artystycznym Grupa Krakowska, jego język wizualny wykazuje silne pokrewieństwo z tradycją konstruktywizmu, neoplastycyzmem Pieta Mondriana oraz unizmem Władysława Strzemińskiego. Jarosław Kozłowski nazwał postawę Kałuckiego „innym konstruktywizmem”. Różnica polega na tym, że Kałucki – w odróżnieniu od klasyków awangardy lat 20. i 30. XX wieku – nigdy nie traktował sztuki jako narzędzia do utopijnej przebudowy społeczeństwa. Jego motywacja ma charakter głęboko osobisty i egzystencjalny. Z unizmu Strzemińskiego artysta czerpie przede wszystkim intuicję wewnętrznej pełni obrazu, który zamyka się i spełnia w obrębie własnej formy, przekraczając sferę czysto fizyczną i rezonując bezpośrednio w receptorach widza. Z kolei najbliższa myśleniu Kałuckiego pozostaje Katarzyna Kobro ze swoim nowatorskim pojmowaniem przestrzeni jako wartości otwartej i nieograniczonej.

Obraz „Luiza”, choć fizycznie jest obiektem dwuwymiarowym, w procesie percepcji dokonuje aktu tzw. projekcji mentalnej. Przestrzeń, którą powołuje do życia Kałucki, nie może być sprawdzona zmysłami innymi niż wzrok – jej pełny, trójwymiarowy (lub nawet wielowymiarowy) byt konstytuuje się dopiero „w głowie” patrzącego. Część wizualna namalowana na płótnie pełni rolę przysłowiowego „kamyka pociągającego za sobą inne”, inicjując w umyśle odbiorcy procesy przestrzennego rozwijania form. W strukturze tego malarstwa zaszyty jest także element czasu i przypadku. Układ form na płótnie nie jest ostatecznym, autorytarnym zamknięciem, lecz raczej uchwyceniem i unieruchomieniem jednego z niezliczonych momentów permanentnej przemienności wszechświata. Surowy rygor geometrii paradoksalnie służy tu ukazaniu nieskończoności. Obraz staje się tym samym świadectwem doznania jednostki wobec uniwersum – przestrzeni niezmierzonej i abstrakcyjnej, przynosząc oglądającemu estetyczne ukojenie, jasność oraz głęboką pogodę ducha (sérénité).

43 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Krzyk II", 1997

akryl, relief/płyta, tektura, 63 x 94,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | KRZYK II | 1997'
na odwrociu nalepka z V Międzynarodowego Triennale Sztuki Majdanek'97 z opisem pracy

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 500 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



„WOLNOŚĆ I OTWARTOŚĆ TO WARUNKI, DZIĘKI KTÓRYM MOŻE ZAISTNIEĆ TWÓRCZOŚĆ. POWSTAWANIE SZTUKI JEST PROCESEM NIEZWYKLE DELIKATNYM, NIE PODDAJĄCYM SIĘ ANI PRZEWIDYWANIOM, A TYM BARDZIEJ STEROWANIU. ARTYSTA, W RAMACH SWOICH MOŻLIWOŚCI (TALENT, WYOBRAŹNIA, WRAŻLIWOŚĆ) MA SWOBODĘ WYBORU WŁASNEJ, TYLKO JEMU NAJBLIŻSZEJ, FORMY WYPOWIEDZI ZA POMOCĄ ŚRODKÓW WIZUALNYCH. MOŻE WYRAŻAĆ STOSUNEK WOBEC NATURY ŚWIATA POPRZEZ NIESKRĘPOWANA SAMODZIELNOŚĆ MYŚLENIA, NP. MOŻE UJĄĆ TO: W FORMIE KLASYCZNEGO MALARSTWA ALBO ZA POMOCĄ ARTYSTYCZNEJ GROTESKI, KARYKATURY LUB ILUSTRACJI”.

ANDRZEJ GIERAGA

44 α Σ Ψ

ZBIGNIEW DŁUBAK
1921-2005

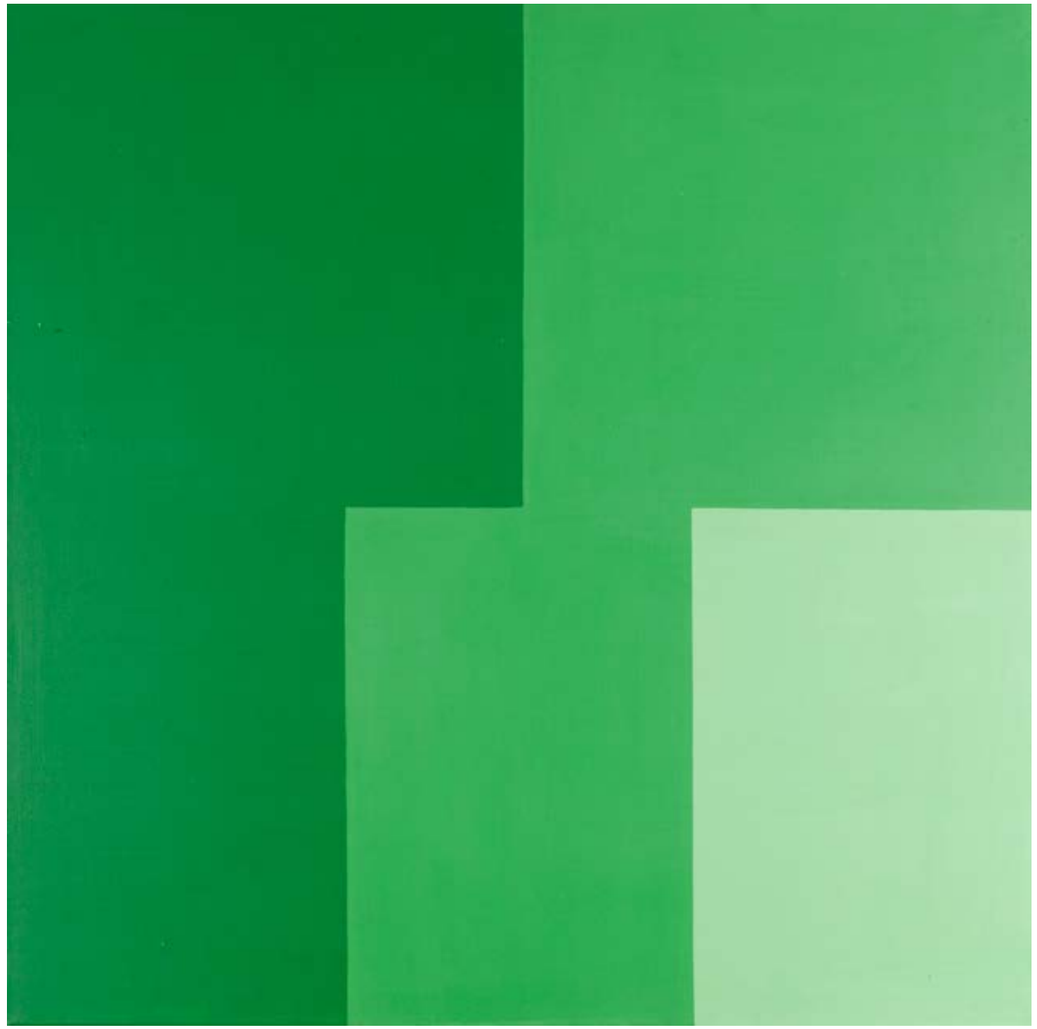
"System E-2", 1978

akryl/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'Zbigniew DŁUBAK . SYSTEM E-2 . 1978 . 100x100 . akryl'

estymacja:
30 000 - 60 000 PLN
6 800 - 13 700 EUR

POCHODZENIE:
Cultural Tradition, Londyn, 2025
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
por.:
Zbigniew Dłubak. Desymbolizacje, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, oprac. Janina Ładnowska, Łódź 1978, nlb. (il.)
Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1945-1980, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Wrocław 1981, poz. kat. 76, s. 75 (il.), 106 (spis)
Zbigniew Dłubak. Prace z lat 1965-1971, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, nlb. (il.)
Dlubak, katalog wystawy, Maison des Expositions, Genas 1994, nlb. (il.)



" Systemy" to cykl obejmujący cztery kompozycyjnie zbliżone obrazy. Każdy z nich składa się z figur geometrycznych namalowanych różnymi odcieniami zieleni. Ich liczba zwiększa się w kolejnych pracach, dzięki czemu zestawione w odpowiedniej kolejności ukazują przebieg procesu twórczego. Seria jest nie tylko zbiorem kompozycji, lecz także zapisem określonego sposobu postępowania artysty. Dłubak próbuje pozbawić obraz tradycyjnie rozumianego znaczenia. Kolory dobiera kombinatorycznie i nakłada mechanicznie, redukując estetyczne oraz ekspresyjne możliwości płótna do minimum. Kieruje tym samym uwagę na reguły organizujące kompozycję. Istotą cyklu staje się nie tyle efekt wizualny pojedynczego obrazu, ile sposób jego powstawania i system zależności między elementami. " Systemy" stanowią kolejny etap poszukiwań artysty, zmierzających do określenia podstawowych składników wizualnego języka sztuki. Ograniczenie środków formalnych jest tu świadomą próbą dotarcia do jego najbardziej elementarnych zasad.

Od lat 60. Dłubak tworzy poruszone, geometryzujące formy, które wpisuje w płaszczyzny pokryte jednolitymi plamami koloru. Rezygnacja z przedstawieniowości na rzecz prostych układów geometrycznych i podstawowych barw wynika z zainteresowania istotą malarstwa. Artysta próbuje określić granice tego medium i ustalić, co decyduje o tym, że dany obiekt można zaklasyfikować jako obraz. Można stwierdzić, że artysta stawia pytanie: jeżeli kompozycję pozbawioną tradycyjnych elementów przedstawieniowych nadal możemy nazwać malarstwem, co należałoby zrobić, aby przestała być za nie uznawana? Dzieło staje się w tym ujęciu nie tylko rezultatem działań artystycznych, lecz także narzędziem badania własnego medium. Ograniczając środki wyrazu, Dłubak sprawdza, co pozostaje z malarstwa po odrzuceniu jego konwencjonalnych form i funkcji. Interesuje go przede wszystkim sam język wizualny oraz warunki jego istnienia.

Istotna zmiana w myśleniu Dłubaka o sztuce następuje w 1971, kiedy artysta tworzy cykl " Tautologie" . Pytanie o istotę medium, obecne wcześniej w jego malarstwie, zostaje przeniesione na grunt fotografii i rozszerzone na zagadnienie samej sztuki. Punktem wyjścia staje się wątpliwość, czy dzieło powtarzające i naśladujące obrazy znane z codziennego doświadczenia nadal może być uznawane za sztukę. Dłubak podważa tym samym mimetyczne rozumienie twórczości, wskazując na jego ograniczenia, szczególnie w odniesieniu do malarstwa funkcjonującego w rzeczywistości zdominowanej przez fotografię. Samo odwzorowywanie tego, co widzialne, nie stanowi bowiem wystarczającego uzasadnienia dla artystycznego charakteru dzieła.

Choć z dzisiejszej perspektywy, w świetle doświadczeń hiperrealizmu i popkulturowych eksperymentów krakowskiej grupy Ładnie, podobne pytania mogą wydawać się mniej istotne, w okresie kształtowania się polskiej awangardy miały zasadnicze znaczenie. Dłubak podejmował problemy dotyczące nie tylko sposobów tworzenia obrazów, lecz także definicji sztuki i jej autonomii. Jego poszukiwania można rozpatrywać w kontekście nurtu konceptualnego oraz zainteresowania malarstwem optycznym, skoncentrowanym na własnych możliwościach wizualnych. Istotne/ staje się tu przesunięcie uwagi z przedstawianego przedmiotu na proces konstruowania obrazu i jego właściwości formalne. Twórczość artysty wpisuje się zatem w refleksję nad granicami medium, jego autonomią i możliwościami przekraczania dotychczasowych konwencji.

Zbigniew Dłubak był jednym z czołowych przedstawicieli polskiej awangardy. W 1947 współtworzył Klub Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie, a w 1948 uczestniczył w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Od 1948 należał do ZPAP i ZPAF; w latach 1979–1982 był prezesem ZPAF, a od 1973 jego członkiem honorowym. Był również współzałożycielem Grupy 55. W latach 1953–1972 pełnił funkcję redaktora naczelnego miesięcznika „Fotografia", a w latach 1966–1975 wykładał w PWSFTViT i PWSSP (obecnie ASP) w Łodzi. Współpracował z galeriami w całym kraju, publikował artykuły i wygłaszał odczyty. Otrzymał m.in. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki (1975) oraz Nagrodę Państwową I Stopnia (1979). Jego prace znajdują się w zbiorach najważniejszych muzeów w Polsce.

45 α

TOMASZ CIECIERSKI
1945-2024

Bez tytułu, 2017

olej/płótno, 170 x 128 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'T. Ciecierski | 2017'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 800 - 34 100 EUR



Tomasz Ciecierski debiutuje jeszcze w latach 70. XX wieku. Tworzy wówczas alogiczne kompozycje, odnoszące się do nowo kształtującej się rzeczywistości PRL-u. Jego malarstwo przypomina niekiedy zabawę, rodzaj artystycznej igraszki, dalekiej od tradycyjnie rozumianego aktu malowania. Na wczesnych płótnach pojawiają się kreski, kropki, wstążeczki, ludzkie postacie i zwierzęta, a także ślady poprawek, przekreśleń i zamalowań. Artysta traktuje swoje obrazy, często zaskakujące rozmiarami, przybierające formę dyptyków, tryptyków czy wielometrowych kompozycji, jak żywą materię. Każdy gest i każdy element mają w niej znaczenie, nawet jeśli ostatecznie zostają przekreślone lub zamalowane. Nic nie jest tu przypadkowe, a sam proces tworzenia staje się równie istotny jak jego końcowy rezultat.

Z czasem w twórczości Ciecierskiego zaczyna przybywać płócien, a ubywać kolorów. Wielobarwne, swobodne kompozycje stopniowo przekształcają się w rozbudowane, addytywne struktury, przybierające niekiedy formę instalacji. Ich głównym tematem staje się pejzaż, zazwyczaj bardzo konkretny, zakorzeniony w obserwacji rzeczywistości. Artysta już od młodzieńczej podróży do Stanów Zjednoczonych fotografował i wykonywał szkice, gromadząc wizualne zapisy otaczającego go świata. Dlatego nawiązania do krajobrazu można odnaleźć również we wcześniejszych pracach, choć mają one wówczas charakter bardziej szkicowy, intuicyjny i niejednoznaczny.

W latach 90. z obrazów Ciecierskiego stopniowo znikają charakterystyczne dla jego malarstwa lat 70. i 80. niewielkie postacie, choć artysta nie rezygnuje z nich na zawsze. Na ich miejsce pojawia się coraz bardziej rozbudowana materia malarska. Ciecierski sukcesywnie pokrywa płótna grubymi warstwami farby, które następnie rozprowadza i rozmazuje szerokimi pędzlami. W ten sposób przedstawienia tracą swoją pierwotną wyrazistość, zbliżając się do abstrakcji. Zmienia się również paleta barw. Wielobarwność ustępuje miejsca odcieniom bardziej ziemistym, przygaszonym i ciemnym, co wyraźnie widać w prezentowanej pracy. Kolory nie pełnią jednak wyłącznie funkcji formalnej. Płynnie przenikają się z przedstawieniem, budując nie tyle głębię wizualną, ile przede wszystkim emocjonalną.

Prezentowana praca pochodzi z jednego z późniejszych okresów twórczości Ciecierskiego, a zarazem zachowuje cechy charakterystyczne dla jego malarstwa. Widoczna jest przede wszystkim addytywność kompozycji, wynikająca z nakładania na siebie kolejnych płócien i warstw malarskich, a także konsekwentne skupienie na pejzażu. Nie jest to jednak krajobraz neutralny ani wyłącznie dekoracyjny. Ma w sobie coś przytłaczającego i nostalgicznego. Przywołuje poczucie lęku, niepokoju i brutalności otaczającego świata, przefiltrowane przez indywidualną wrażliwość artysty. Jednocześnie jedną z największych sił tej pracy pozostaje jej nieprzedstawiający charakter. Nieoczywistość form i rozmycie granic między poszczególnymi elementami pozwalają widzowi uruchomić własną wyobraźnię. W obrazie można dostrzec bezkresne wody Bałtyku czy Morza Śródziemnego, a pejzaż staje się przestrzenią osobistych skojarzeń, wspomnień i emocji.

Tomasz Ciecierski ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie w 1971 uzyskał dyplom w pracowni prof. Krystyny Łady-Studnickiej. W latach 1972–1985 był wykładowcą macierzystej uczelni. W 1981 i 1983 przebywał jako stypendysta w Stedelijk Museum w Amsterdamie, natomiast w latach 1985–1986 odbył pobyt studyjny w Atelierhaus. Lata 1990–1991 spędził w Musée d'Art Contemporain w Nîmes. W 1999 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa za całokształt dorobku twórczego. Jego prace były wielokrotnie prezentowane w kraju i za granicą, uczestniczyły również w prestiżowych międzynarodowych wydarzeniach artystycznych, takich jak Festiwale Malarstwa w Cagnes-sur-Mer (1982, 1984), Biennale w São Paulo (1987, 1994) oraz Documenta w Kassel (1992). Znajdują się w zbiorach licznych instytucji, między innymi Muzeów Narodowych w Łodzi, Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu, a także Stedelijk Museum w Amsterdamie.

46 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2022

relief, olej/drewno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | 2022 | olej na drewnie'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 100 - 5 800 EUR

„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem a nie celem".

Tamara Berdowska





Tamara Berdowska to jedna z najbardziej uznanych współczesnych artystek realizujących się w nurcie sztuki optycznej. W swojej twórczości wypracowała rozpoznawalny język formalny, w którym rygor geometrycznych podziałów łączy się z intuicją, a precyzja konstrukcji – z subtelnością malarskiego oddziaływania. Jej prace wykraczają poza granice tradycyjnie pojmowanej geometrii, stając się przestrzenią doświadczeń wizualnych, na równi z emocjonalnymi przeżyciami.

Jak zauważyła Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA". (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski", 2 lipca 2017, Kraków, (w:) *Berdowska Tamara. Obiekty | Obrazy*, red. Joanna Warchoł, Kraków 2015, s. 28.)

W praktyce artystycznej Berdowskiej można wyróżnić dwa wzajemnie dopełniające się obszary. Pierwszy obejmuje realizacje przestrzenne sytuujące się na pograniczu malarstwa i rzeźby. Drugi obszar stanowią obrazy, w których rytmiczne układy figur, subtelne przejścia tonalne i powtarzalność motywów wywołują sugestywne złudzenia optyczne.

Podstawą obu tych praktyk jest jednak niezmiennie geometria. Rozumiana przez artystkę nie jako matematyka, lecz jako narzędzie intuicyjnego kształtowania obrazu. Koła, kwadraty, romby i prostokąty podlegają zwielokrotnieniu, przenikaniu się i rytmicznym przekształceniom. Wzrok widza nieustannie przemieszcza się między kolejnymi elementami kompozycji, odkrywając nowe relacje przestrzenne i kolorystyczne.

Berdowska często ukrywa konstrukcyjny porządek obrazu. Siatka podziałów pozostaje niemal niewidoczna, ustępując miejsca wrażeniu płynności, migotania i wewnętrznego ruchu. Geometryczna dyscyplina nie ogranicza ekspresji, lecz staje się warunkiem jej zaistnienia. Jak pisał Grzegorz Sztabiński, „formy, które znamy jako proste i w pełni poddające się umysłowej kontroli, w jej pracach stają się zmysłowo złożone i subtelne. (...) W pracach Berdowskiej prostokąt czy linia prosta zachowują cechy opisane przez Euklidesa, ale równocześnie, nie opuszczając świata kontrolowanego rozumem, wkraczają w obszar subtelnej zmysłowości". (Grzegorz Sztabiński, *Syntezująca twórczość Tamary Berdowskiej*, (w:) katalog wystawy *Obiekty Obrazy*, red. Joanna Warchoł, Kraków 2015, s. 12.)

Szczególne znaczenie w tej twórczości mają kolor i światło. Artystka chętnie posługuje się monochromatycznymi zestawieniami, wydobywając z jednej barwy bogactwo odcieni i napięć. Zwłaszcza błękit i głęboki granat stają się u Berdowskiej nośnikami skojarzeń z nieskończonością, kosmosem i tajemnicą przemijania. Koncentryczne układy figur zdają się pulsować, rozszerzać lub zanikać w nieokreślonej głębi. Obraz przestaje być statyczną powierzchnią, stając się przestrzenią, która niemal wciąga spojrzenie widza.

Właśnie w tym napięciu między porządkiem a nieuchwytnością ujawnia się poetycki wymiar sztuki Berdowskiej, która otwiera dla widza przestrzeń kontemplacji, w której racjonalność formy współistnieje z tajemnicą doświadczenia.

Już w czasie studiów, odchodząc od akademickich ćwiczeń polegających na malowaniu martwych natur, Berdowska zaczęła sprowadzać przedstawiane przedmioty do geometrycznych zarysów i syntetycznych zestawień kolorystycznych. Na początku jej drogi twórczej istotną rolę odgrywała również fascynacja impresjonizmem, której ślady pozostają widoczne w sposobie budowania świetlistej, migotliwej materii obrazów. Ważnym etapem rozwoju jej języka malarskiego były lata 90. XX wieku, określane jako błękitny okres twórczości, kiedy intensywnie eksplorowała różnorodne tonacje niebieskiego.

47 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2021

relief, olej/płyta MDF, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska I 2021, olej na mdf'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 100 – 5 800 EUR



48 α

ANNA SZPRYNGER

1982

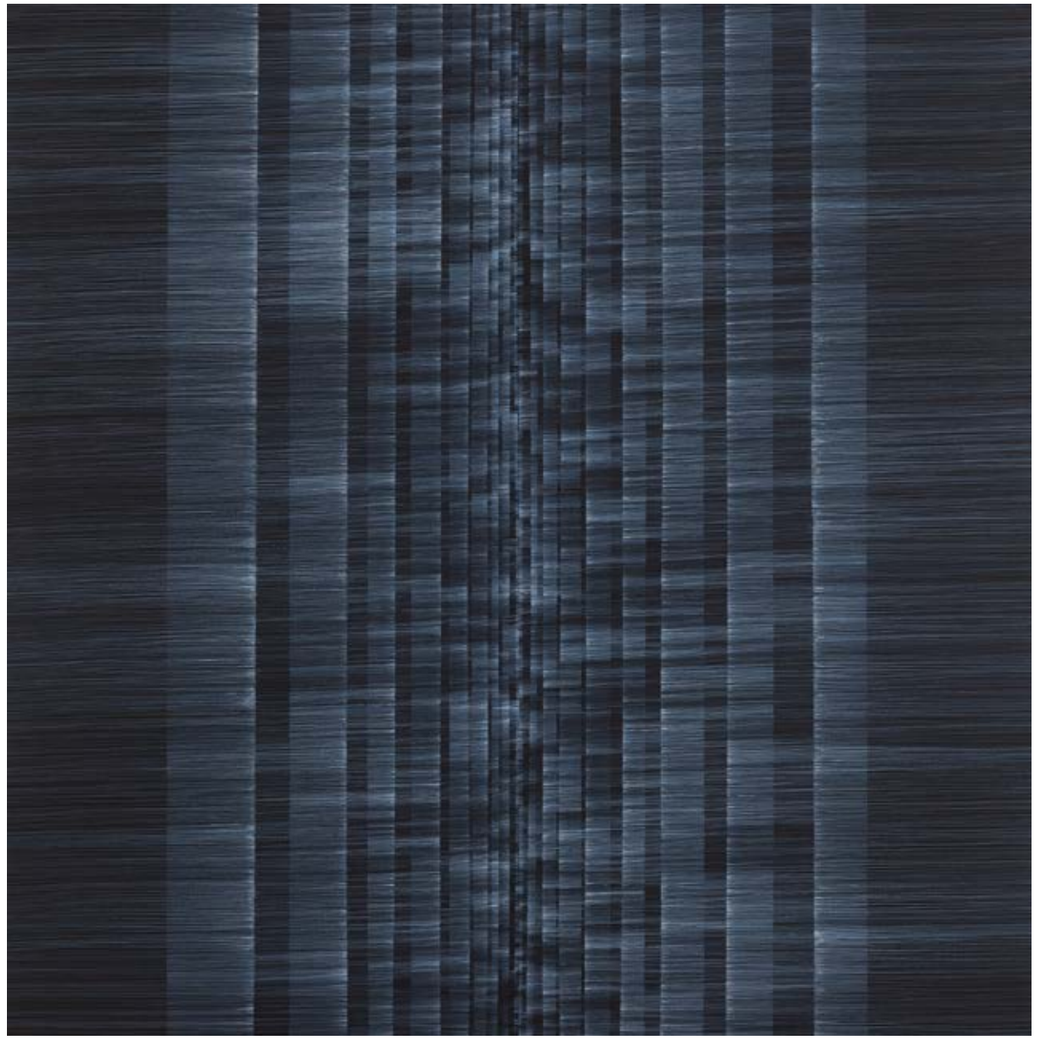
Bez tytułu, 2020

akryl/płótno, 90 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'ANNA SZPRYGNER | 2020' oraz wskazówka montażowa

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

„Najczęściej zestawia się moje malarstwo z dorobkiem Henryka Stażewskiego, choć myśl o Janie Dobkowskim wydaje się bliższa, mimo że jego kompozycje są zdecydowanie bardziej rozwibrowane. Z twórczością Stażewskiego wspólne jest w zasadzie jedynie to, że geometria nie jest właśnie tak schludnie wymierzona – linie odzwierciedlają ruch mojej ręki, a nie krawędź od ekierki. Kompozycja jest wyczuta, a nie wyliczona. W myśleniu geometrycznym bardzo łatwo jest zabić w obrazach życie – wyliczając kompozycję wręcz mechanicznie – a mnie chodzi przede wszystkim o to, żeby to życie w nich przemycić".

Anna Szprynger



49 α

TOMASZ JAŚKIEWICZ

1932-1991

"III zapis z obszaru ciszy", 1985

olej/płótno, 54,5 x 50,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ JAŚKIEWICZ | [dane adresowe] | "III ZAPIS Z OBSZARU CISZY" 85 R. | TECHN.- OLEJ | T. Jaśkiewicz' oraz numer inwentarzowy

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR

„Wśród artystów łódzkich mojego pokolenia, kończących studia w połowie lat pięćdziesiątych Tomek Jaśkiewicz zajął poczesne miejsce. Ceniliśmy go za poważny stosunek do sztuki i oryginalną twórczość. Łączyło nas przekonanie, że sztuka jest narzędziem poznania świata. Tomek kształcił się w atmosferze dominacji nowoczesnych prądów plastycznych i stał się wytrwałym poszukiwaczem własnej formy abstrakcyjnej. Udało mu się. Znalazł własny gest twórczy. Dokonał tego prostymi środkami, zawężając pole walki o wartość plastyczną do pod-stawowych kształtów, gam barwnych i struktur przestrzennych. Poprzez ograniczenie do pełni wyrazu i wieloznaczności - ten paradoks prawdziwej sztuki Tomek respektował z sukcesem, co potwierdza się w jego pracach".

Ireneusz Pierzgalski



50 α

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA
1939

"7 czerwca" z serii "Kalendarze", 1998

akryl, substancja termorozszerzalna/płyta HDF, 77 x 76 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zawa 1998 I "JUNE 7"'
na odwrociu nalepka wystawowa Płockiej Galerii Sztuki oraz nalepki z opisem pracy

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

WYSTAWIANY:
Hanna Zawa-Cywińska. In between, Płocka Galeria Sztuki, Płock, 27.05-22.06.2022

LITERATURA:
In between, katalog wystawy, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2022



GEOMETRIA CZASU I EGZYSTENCJI

Twórczość Hanny Zawy-Cywińskiej zajmuje wyjątkowe miejsce w kręgu polskiej i światowej abstrakcji geometrycznej. Prace artystki, w tym realizacje zbiegające się z przełomowym okresem końca lat 90., stanowią dojrzałe, wielowarstwowe traktaty wizualne, w których racjonalny rygor formy nieustannie mierzy się z metafizyczną tajemnicą bytu, upływem czasu oraz duchowością. Analiza dzieł z serii „Kalendarze" (1998) wymaga wnikliwego spojrzenia na całokształt jej doświadczeń twórczych – od amerykańskich korzeni zakorzenionych w op-arcie, aż po głębokie fascynacje filozofią Wschodu i Zachodu oraz technologicznymi eksperymentami z materią.

Aby w pełni zrozumieć strukturę dzieł z lat 90., należy cofnąć się do biograficznych i warsztatowych fundamentów artystki. Urodzona w 1939 w Łomży Hanna Zawa-Cywińska początkowo kształciła się w obszarze biochemii i dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Prawdziwy zwrot w stronę sztuk pięknych nastąpił po jej wyjeździe z Polski w 1967. Edukację artystyczną w zakresie grafiki i reklamy odebrała w Nowym Jorku, m.in. w State University of New York w Purchase, gdzie w 1981 uzyskała dyplom. Amerykański okres jej życia przyniósł bliskie relacje z mistrzami sztuki geometrycznej i op-artu, takimi jak Richard Anuszkiewicz czy Julian Stańczak, a także zaowocował współzałożeniem Polish American Artists Society.

W połowie lat 90. artystka przeniosła swoje życie do Szwajcarii, a równolegle zaczęła coraz intensywniej powracać do polskiego obiegu wystawienniczego. Okres ten charakteryzował się wykrystalizowaniem w pełni indywidualnego, wirtuozerskiego języka plastycznego, w którym kluczową rolę zaczęły odgrywać zagadnienia pamięci, zapisu ludzkiego losu i trwania w czasie. Seria „Kalendarze" wpisuje się w ciąg tak fundamentalnych dla niej cykli jak „Dzienniki", „Zapisy", „Pamiętnik" czy „Tablice", będących plastyczną próbą ustrukturyzowania osobistych i uniwersalnych doświadczeń.

Najważniejszym wyróżnikiem formy w sztuce Hanny Zawy-Cywińskiej, genialnie zdefiniowanym przez wybitną krytyczkę Bożenę Kowalską, jest niezmienna, konsekwentna zasada dwuwarstwowości kompozycji. W strukturze jej obrazów i grafik niemal zawsze odnajdziemy dwie zróżnicowane pod względem charakteru powłoki, które nakładają się na siebie, wchodząc w dynamiczny dialog. Warstwa wierzchnia pełni funkcję specyficznej przesłony – ażurowej siatki, kraty, żaluzji lub pancerza o głębokim rygorze geometrycznym. Reprezentuje ona sferę racjonalną, porządek cywilizacyjny, matematyczny wykres, a w kontekście idei kalendarza – sztywne, narzucone przez człowieka ramy mierzenia czasu. Pod tą chłodną, zmatowioną i ustrukturyzowaną kurtyną tętni jednak zupełnie inny świat. Dolna warstwa jest bowiem organiczna, pełna emocjonalnego rozedrgania, spontaniczna i nasycona wibrującymi kolorami. Poprzez celowo wykonane szczeliny, geometryczne prześwity i pęknięcia w zewnętrznym pancerzu, widzowi ukazuje się to, co ukryte w głębi: żywioł życia, nieskrępowana ekspresja i prawda o ludzkiej egzystencji. Ta dualistyczna budowa odzwierciedla głębokie przekonanie artystki o zakodowanym w każdym z nas wewnętrznym rozdarciu pomiędzy potrzebą ładu a nieprzewidywalną spontanicznością natury.

Prace Zawy-Cywińskiej z końca lat 90. to również popis niezwykłej odwagi technologicznej. Artystka nigdy nie ograniczała się do tradycyjnie rozumianego, płaskiego malarstwa akrylowego czy czystej grafiki. Wcześniej eksperymentowała z kolorowymi kablami elektronicznymi dającymi złudzenie optycznego ruchu, grafiką komputerową połączoną z wydzieranymi aplikacjami z papieru, a także z piaskiem znad jeziora w Okuninice czy potłuczonym szkłem. W latach 90. jej wielkim odkryciem stało się zastosowanie substancji termo-rozszerzalnej (tzw. expansera), którą mieszała z farbami. Nakładana na płótno lub papier masa poddawana była działaniu wysokiej temperatury za pomocą specjalnej kolby ogrzewniczej. W efekcie podgrzewania tworzywo gwałtownie wybrzuszało się, tworząc pęcherze, grudki i unikalne struktury reliefowe. Proces ten wprowadzał do sztuki Zawy-Cywińskiej fascynujący element przypadku – artystka do samego końca nie mogła w pełni kontrolować, w jakie formy rozwinie się podgrzewana materia. W ten sposób geometryczny, chłodny ład wierzchniej warstwy bywał celowo rozsadzany i niszczony przez wulkaniczną, pulsującą fakturę spodu. Reliefowa powierzchnia prac zyskała wymiar niemal archeologiczny – przypominała spękaną ziemię, wiekowe tablice lub dawne hieroglify, stając się fizycznym zapisem upływu czasu i materialnego trwania.

Dzieła Hanny Zawy-Cywińskiej z 1998 to przede wszystkim poruszająca opowieść o kolorze, który nie służy jedynie prymarnej „delektacji oczu", lecz staje się nośnikiem wartości transcendentnych i duchowych. Artystka buduje nieoczywiste, niezwykle wyrafinowane zestrojenia barwne. Osiąga niuanse optyczne, które wywołują w odbiorcy poczucie odrealnienia, sugerując obecność pierwiastka metafizycznego. Barwy ukryte w szczelinach prac przyciągają wzrok, onieśmielają i przenoszą widza w inny wymiar rozumienia świata. Malarstwo i grafika Zawy-Cywińskiej karmią się głęboką refleksją filozoficzną, w której wątki chrześcijańskie harmonijnie splatają się z mądrością Dalekiego Wschodu. Z jednej strony widać tu inspirację starożytną chińską „Księgą Przemian" (I-Ching), z drugiej – orientalnym pojęciem mai, czyli ułudy spowijającej swoistą zasłoną istotę prawdy przed ludzkimi zmysłami. Zgeometryzowany kalendarzowy pancerz staje się ową zasłoną, pod którą kryje się absolutna wolność koloru i nadzieja na nieskończoność.

51

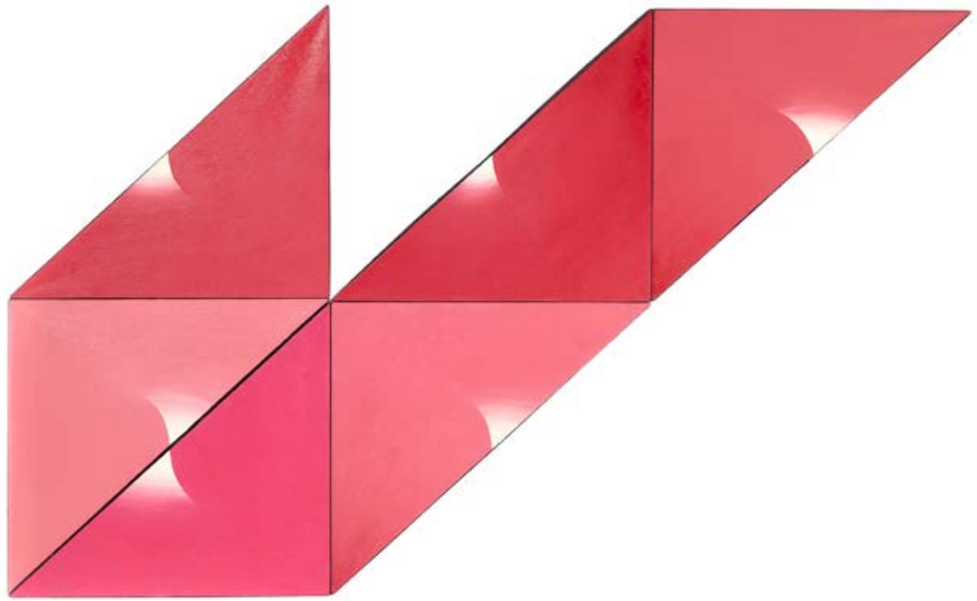
CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Kaprys monochromatyczny poziomy-różowy nr 27", 1980/82-84

olej/płótno, 104 x 171 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'C. PIUS CIAPAŁO | -CAPRICCIO MONOCHROMATIQUE- | KAPRYS MONOCHROMATYCZNY | POZIOMY-RÓŻOWY" NR 27 | 6 OBRAZÓW TRÓJKĄTNYCH | 52 X 57 X 57 | TZN. 104 x 171 cm. | ROK 1980/82-4 | OLEJ/PŁÓTNO'

estymacja:
28 000 - 35 000 PLN
6 400 - 8 000 EUR



„Są jak gdyby trzy poziomy odczytania pozornie niezwykle prostego malarstwa Czesława Ciapało. Pierwszy zawiera się w zmysłowej przyjemności estetycznej. Drugi w odczytaniu znaczeniowym. Trzeci w głębokiej warstwie znaczeń, w sensach filozoficznych, do których dochodzimy niespodziewanie i z pewnym zaskoczeniem, poprzez dwa pierwsze”.

Maciej Gutowski

Czesław Pius Ciapało na ekspozycji swojej wystawy w Zachęcie „Symfonie Wizualne 1974–1982”, sierpień 1982, Warszawa / fot. dzięki uprzejmości artysty

52 α

ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA

1922-1989

"Światło w przestrzeni brązowej I",

gwasz/deska, 65 x 70 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'ŚWATŁO W PRZESTRZENI BRĄZOWEJ I | HUSKOWSKA-MŁYNARSKA'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 400 - 5 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Przemiany w malarstwie w sposób dla mnie naturalny zmierzają ku scaleniu, ku dyscyplinie. Jest to uporczywe i mało popularne szukanie logiki i sensu w dziedzinie kojarzonej z emocjami".

Anna Huskowska-Młynarska



53

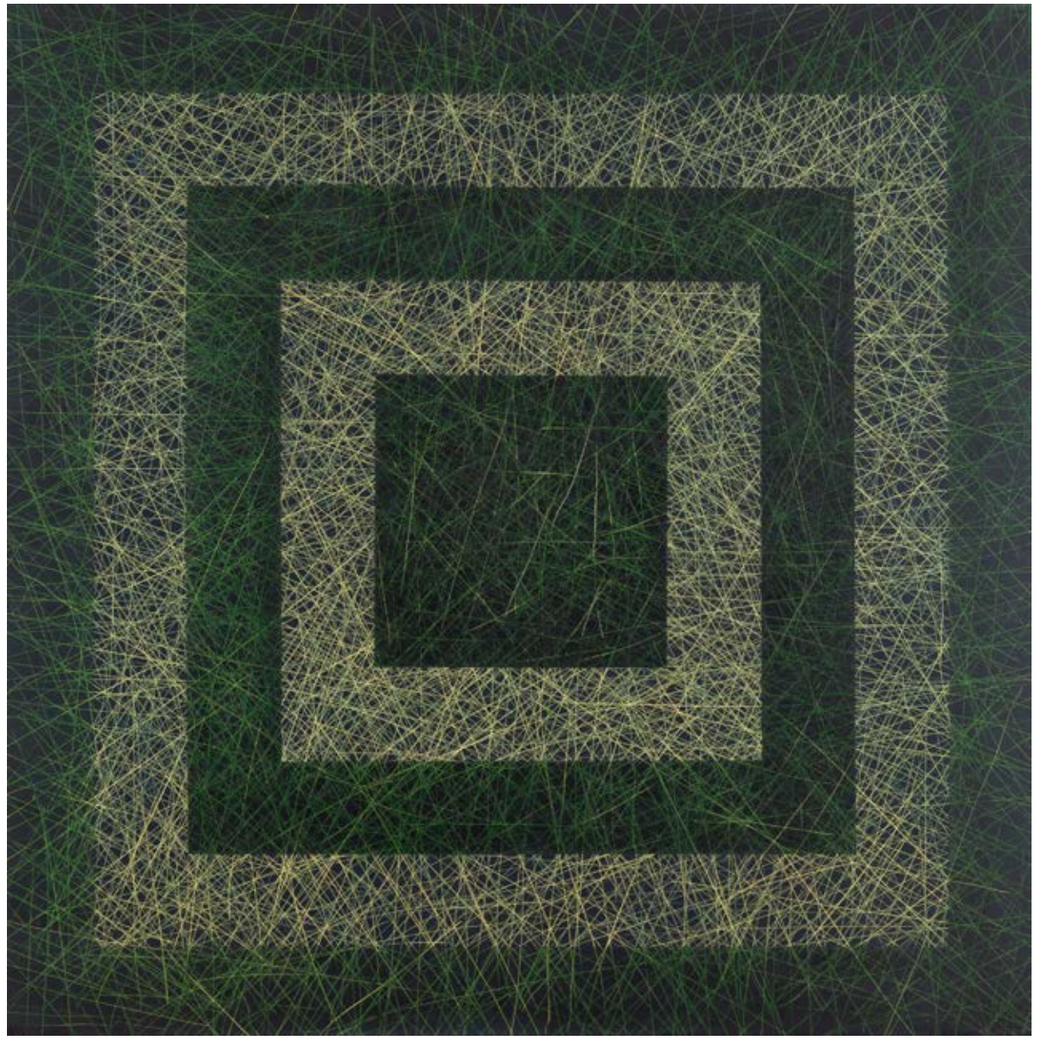
ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Zielone kwadraty", 2024

olej/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | "ZIELONE KWADRATY" | 2024'

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



„(...) WIEM, ŻE SZTUKA JEST ZJAWISKIEM TAK POJEMNYM I NIESKOŃCZENIE WIELKIM, ŻE JEST W NIEJ MIEJSCE NA WSZELKIE PRZEJAWY WYRAŻANIA SWOJEGO STOSUNKU DO ŚWIATA. I NADAL JEST TU MIEJSCE NA MALOWANIE, NIEZALEŻNIE OD PANUJĄCYCH MÓD I TRENDÓW. ŚWIADOMIE NIE PISZĘ NA OBRAZACH. NIE NALEŻĘ DO ARTYSTÓW ZOBOWIĄZANYCH DO KOMENTARZA ODAUTORSKIEGO. OBRAZY NIECH BRONIĄ SIĘ SAME. JA TYLKO CZUJĘ SIĘ W OBOWIĄZKU POWIEDZIEĆ, ŻE UWAŻAM, IŻ MALARSTWO NADAL MA OGROMNĄ SIŁĘ SAMOOBRONY I JA WIERZĘ W TĘ SIŁĘ, GDY OBRAZY NIE POWSTANĄ ZA POMOCĄ Z GÓRY ZAŁOŻONEJ WIZJI ŚWIATA, TYLKO DZIĘKI RZETELNEJ, CZUŁEJ I WNIKLIWEJ OBSERWACJI ORAZ AUTENTYCZNEJ FASCYNACJI”.

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

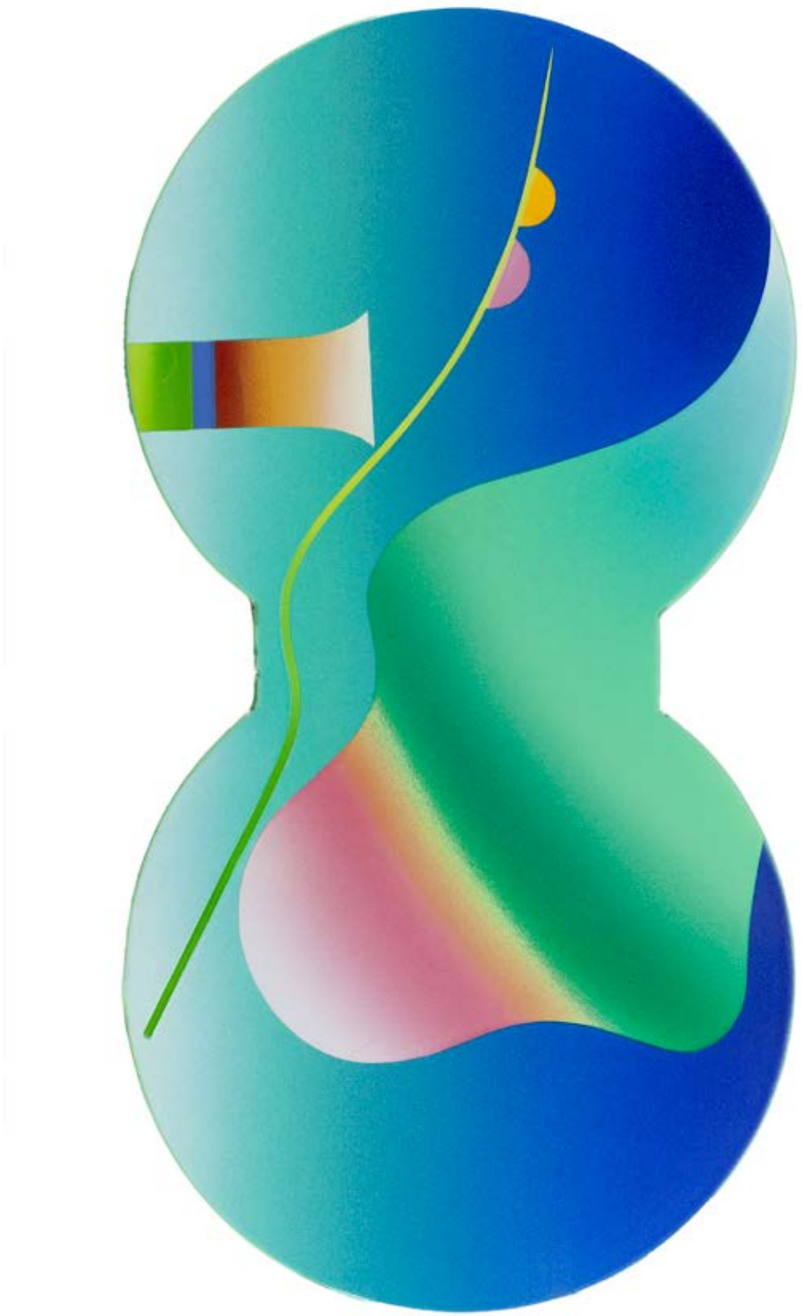
54 α

STEFAN KNAPP
1921-1996

Bez tytułu, 1970

emalia/metal, 71 x 42 x 4 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'S. Knapp I 70'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR



MAGIA EMALII

Lata 70. XX wieku stanowią istotny etap w twórczości Stefana Knappa (1921–1996), polskiego artysty działającego od czasów II wojny światowej w Wielkiej Brytanii. Był to okres rozwijania eksperymentów formalnych i technologicznych, a zarazem poszukiwania nowych sposobów wyrażania przestrzeni, światła i ruchu za pomocą koloru. Knapp, znany przede wszystkim z monumentalnych kompozycji emalierskich, stopniowo poszerzał swój język plastyczny, łącząc doświadczenia malarskie z zainteresowaniem geometrią, optyką i zjawiskami kosmicznymi. Jego sztuka ewoluowała od ekspresyjnej abstrakcji ku kompozycjom o bardziej uporządkowanej strukturze, w których coraz większą rolę odgrywały iluzja przestrzenna i precyzyjnie konstruowane relacje barwne.

Ważnym obszarem działalności Knappa pozostawało malarstwo emaliowane na metalowych płytach. Technika ta, rozwijana przez artystę od lat 50., umożliwiała uzyskiwanie intensywnych, świetlistych kolorów oraz powierzchni odpornych na działanie czynników atmosferycznych. W latach 70. Knapp kontynuował badania nad artystycznymi możliwościami emalii, wykorzystując jej właściwości do tworzenia zarówno samodzielnych obrazów, jak i kompozycji przeznaczonych do przestrzeni architektonicznych. Charakterystyczne dla jego praktyki było traktowanie materiału nie tylko jako nośnika przedstawienia, lecz także jako aktywnego czynnika kształtującego odbiór dzieła. Gładka, połyskliwa powierzchnia, intensywność barw i efekty świetlne nadawały kompozycjom szczególną dynamikę.

Jednym z najważniejszych motywów rozwijanych przez Knappa w tym okresie było koło i układy koncentrycznych pierścieni. Formy te, obecne już w jego wcześniejszej twórczości, nabrały nowego znaczenia w kontekście zainteresowania artysty astronomią, optyką oraz naturą widzenia. W kompozycjach z lat 70., reprodukowanych m.in. w opracowaniu „Stefan Knapp. Alchemik i wizjoner", barwne kręgi tworzą struktury przypominające świetlne pulsacje, tarcze optyczne lub kosmiczne zjawiska. Stopniowe przejścia tonalne, zestawienia kontrastujących kolorów i rytmiczne powtórzenia sprawiają, że pozornie płaskie przedstawienia zyskują sugestię głębi i ruchu. Koło staje się tu jednocześnie formą geometryczną i nośnikiem znaczeń odnoszących się do nieskończoności, energii oraz porządku wszechświata.

Równolegle artysta rozwijał kompozycje figuratywne o charakterze fantastycznym i surrealizującym. Przykładem jest „Erotyk", datowany na lata 70., w którym uproszczona sylwetka ludzka została umieszczona w przestrzeni zbudowanej z geometrycznych płaszczyzn i miękkich, kulistych form. Perspektywicznie ujęta szachownica kontrastuje z organicznymi kształtami i płynnymi przejściami kolorystycznymi, wywołując wrażenie nierealnej, niemal sennej rzeczywistości. Podobne rozwiązania pojawiają się w innych kompozycjach bez tytułu z tego okresu, przedstawiających postacie ludzkie w otoczeniu fantastycznej architektury i abstrakcyjnych obiektów. Zestawienie elementów geometrycznych i biomorficznych pozwalało Knappowi budować przestrzenie podlegające własnym prawom, niezależnym od realistycznego odwzorowania świata.

Szczególne miejsce zajmowały również eksperymenty z redukcją obrazu do podstawowych elementów plastycznych. Praca „Tęczowa listwa" z lat 70. ukazuje układ równoległych, wielobarwnych pasm, których oddziaływanie opiera się na subtelnych relacjach tonalnych i rytmie. W przeciwieństwie do rozbudowanych przedstawień fantastycznych kompozycja ta koncentruje uwagę na autonomicznych właściwościach koloru. Zainteresowanie czystą formą i optycznym działaniem barw zbliżało twórczość Knappa do niektórych tendencji op-artu, choć jego poszukiwania zachowywały indywidualny charakter. Artysta nie ograniczał się bowiem do wywoływania złudzeń wzrokowych, lecz traktował kolor jako środek budowania emocjonalnego i niemal metafizycznego doświadczenia.

Lata 70. były także okresem dalszego funkcjonowania Knappa w międzynarodowym obiegu artystycznym. W 1973 prezentował swoje prace w Rutland Gallery w Londynie, a w 1974 wystawiał w Galerii Zachęta oraz Galerii MDM w Warszawie. Obecność artysty w Polsce miała szczególne znaczenie ze względu na jego wieloletnią emigrację i rozwijaną za granicą karierę. W 1979 jego działalność wystawiennicza obejmowała również Nowy Jork, co potwierdza utrzymujące się zainteresowanie twórczością Knappa poza Europą. Twórczość Stefana Knappa w latach 70. można zatem postrzegać jako etap stopniowej przemiany od ekspresyjnego języka wcześniejszych dekad ku coraz bardziej syntetycznym, geometrycznym i iluzjonistycznym rozwiązaniom. Artysta nie porzucił zainteresowania materialnością obrazu ani eksperymentów technologicznych, lecz połączył je z nową refleksją nad przestrzenią i percepcją. Właśnie w tym okresie szczególnie wyraźnie ujawniła się charakterystyczna dla jego sztuki zdolność łączenia dyscypliny formalnej z wyobraźnią, naukowych inspiracji z poetycką wizją oraz technicznej precyzji z intensywnym oddziaływaniem barwy. Poszukiwania te stworzyły fundament dla dalszego rozwoju malarstwa akrylowego i emalierskiego Knappa w kolejnych dekadach.



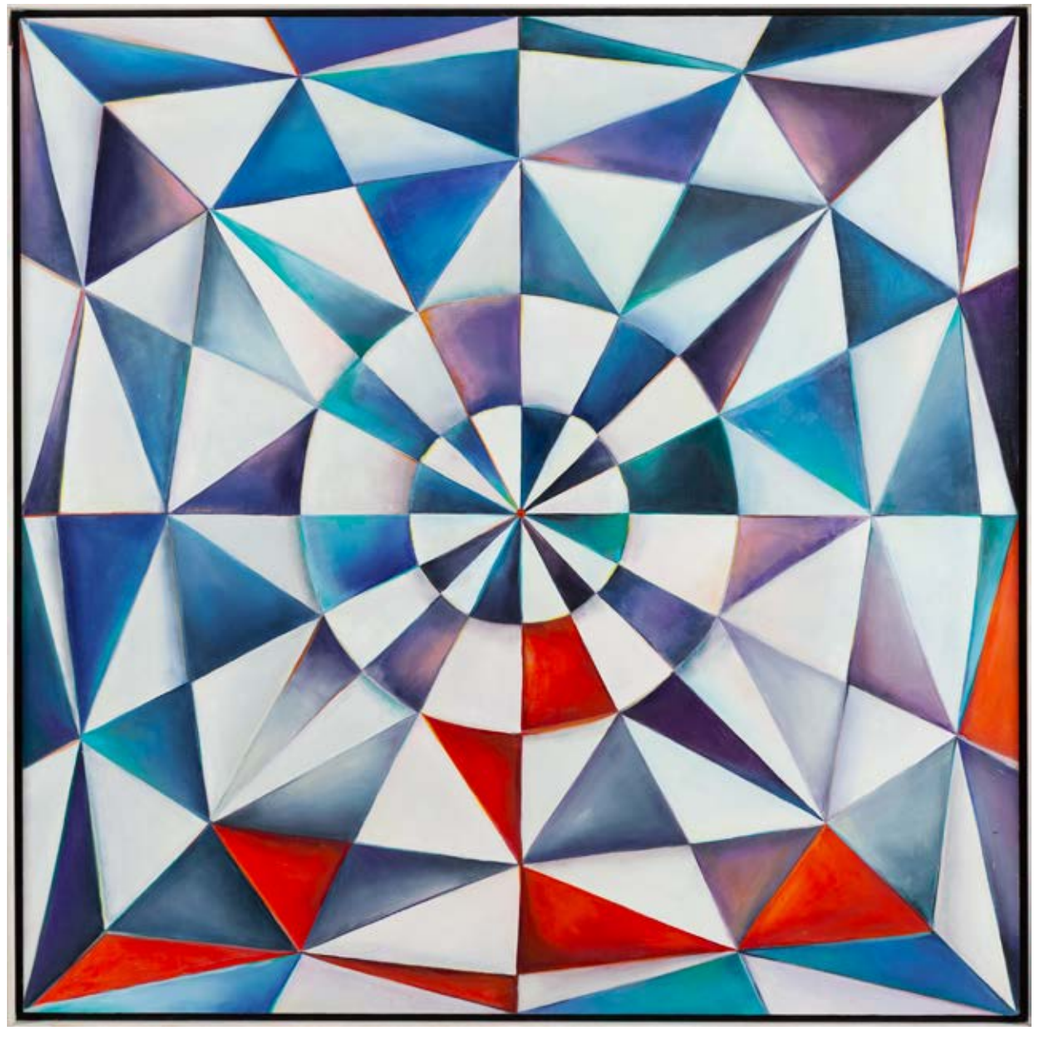
55 α

SYLWIA PIWOWAR
1977

"Kalejdoskop", 2026

olej/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'SYL | WIA | PI. | 2026'

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 400 – 1 800 EUR



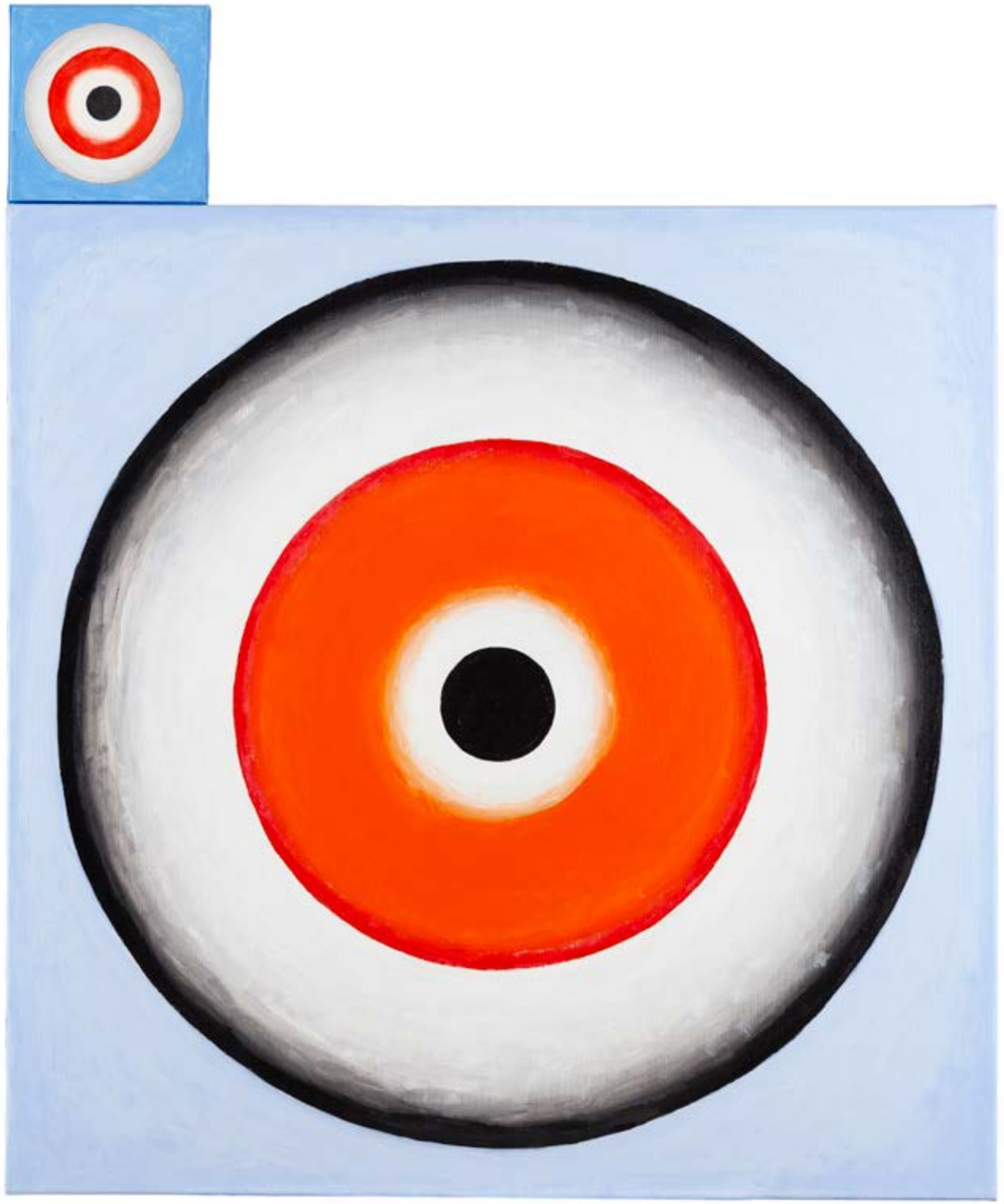
56 α

PIOTR LUTYŃSKI
1962

"Ukryty wymiar", 2021/2025

akryl/płótno, 100 cm x 100 cm oraz 20 cm x 20 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu obu części: 'UKRYTY | WYMIAR | [rok] | LUTYŃSKI | PIOTR'

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



Twórczość Piotra Lutyńskiego od ponad trzech dekad rozwija się na styku malarstwa, rzeźby, instalacji i performansu, konsekwentnie przekraczając granice tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki. Obraz „Ukryty wymiar" z 2021 należy rozpatrywać w kontekście wieloletnich poszukiwań artysty, skupionych wokół relacji między materią a energią, naturą a abstrakcją, światem widzialnym a rzeczywistością wymykającą się bezpośredniemu poznaniu. Tytuł pracy wskazuje na jeden z najważniejszych problemów podejmowanych w jego twórczości: przekonanie, że to, co dostępne zmysłom, stanowi jedynie fragment znacznie bardziej złożonej struktury istnienia.

Istotnym punktem odniesienia dla malarstwa Lutyńskiego pozostaje tradycja awangardy geometrycznej, przede wszystkim suprematyzm Kazimierza Malewicza. Artysta podejmuje dialog z ideą obrazu jako autonomicznej rzeczywistości, niezależnej od przedstawiania świata przedmiotowego. Nie traktuje jednak abstrakcji wyłącznie jako zamkniętego systemu formalnego. Geometryczny porządek staje się dla niego narzędziem rozpoznawania uniwersalnych zasad organizujących naturę, a zarazem przestrzenią otwartą na intuicję, doświadczenie duchowe i refleksję nad współczesną nauką. W tym sensie malarstwo nie tyle odtwarza rzeczywistość, ile proponuje alternatywny sposób jej odczuwania i rozumienia.

Szczególne znaczenie w interpretacji „Ukrytego wymiaru" ma zainteresowanie artysty współczesną fizyką i zagadnieniem wielowymiarowości. Lutyński wielokrotnie odwołuje się do zjawisk, których nie jesteśmy w stanie bezpośrednio zobaczyć, choć współtworzą one materialny świat. Fascynują go struktura materii, ruch cząstek elementarnych, nieskończoność oraz nieoczywista relacja między tym, co materialne, a tym, co niematerialne. Inspiracje te nie prowadzą jednak do prób naukowego ilustrowania rzeczywistości. Stają się raczej impulsem do tworzenia wizualnych metafor, w których abstrakcja pozwala wyobrazić sobie to, co pozostaje poza granicami codziennej percepcji. Ważnym kontekstem dla obrazu są dwie wystawy: Budda, Mars i jeleń, zorganizowana w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2020, oraz późniejsza Wielowymiarowość, prezentowana w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu w 2021. Obie ekspozycje ujawniały charakterystyczną dla Lutyńskiego skłonność do łączenia odległych porządków: kosmologii, filozofii, biologii, codzienności i historii sztuki. Zestawianie abstrakcyjnych kompozycji z elementami organicznymi, obiektami znalezionymi czy symbolami świata zwierząt służyło podważaniu utrwalonych podziałów między kulturą a naturą. W tym kontekście obraz można postrzegać nie jako odizolowany przedmiot estetyczny, lecz jako fragment szerszej refleksji nad jednością świata. W twórczości Lutyńskiego szczególnie interesujące jest napięcie między geometryczną dyscypliną a nieprzewidywalnością żywych procesów. Artysta posługuje się językiem abstrakcji, lecz równocześnie przypomina o biologicznej i fizycznej rzeczywistości, której częścią pozostaje człowiek. Dzieło sztuki nie jest więc przeciwstawiane naturze, ale staje się jednym z możliwych przejawów jej energii i wewnętrznego porządku. Ta perspektywa nadaje jego malarstwu wymiar zarówno filozoficzny, jak i egzystencjalny.

Data powstania „Ukrytego wymiaru" jest przy tym znacząca. W marcu 2021 Lutyński zrealizował w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach performans pod tym samym tytułem, dedykowany Kazimierzowi Malewiczowi. Zbieżność tytułów wskazuje na wspólny obszar zainteresowań artysty, w którym dziedzictwo awangardy spotyka się z pytaniami o granice postrzegania i wielowymiarową naturę rzeczywistości. Obraz można zatem interpretować zarówno w kontekście dialogu z suprematyzmem, jak i jako wyraz potrzeby przekroczenia jego historycznych i formalnych ram.

„Ukryty wymiar" wpisuje się w charakterystyczne dla Piotra Lutyńskiego myślenie o sztuce jako narzędziu poznania, które nie opiera się wyłącznie na racjonalnym opisie, lecz angażuje wyobraźnię, intuicję i wrażliwość odbiorcy. Obraz nie oferuje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o naturę rzeczywistości. Przeciwnie, zachęca do przyjęcia perspektywy, w której widzialne formy mogą odsyłać do niewidzialnych zależności, a pozorna prostota języka abstrakcji staje się punktem wyjścia do namysłu nad złożonością istnienia. Właśnie w tej otwartości, wynikającej z przekonania o istnieniu rzeczywistości bogatszej niż jej zmysłowy obraz, ujawnia się zasadniczy sens artystycznych poszukiwań Lutyńskiego.

57

IRENEUSZ JANKOWSKI

1947

"Inne światy", 2020/2025

akryl, relief/drewno, płyta, 65 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty] | IRENEUSZ JANKOWSKI | technika mieszana | 119 "Inne światy" | 2020/5 | 65x65 | PL'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR



REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

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

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11.2. Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

11.4. Γ - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

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

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

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

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

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

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

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

2.1. imię i nazwisko,

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

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

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

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

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

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

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

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

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

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

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

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

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

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

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

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

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

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

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

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

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

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

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

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

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Op-art i Abstrakcja Geometryczna · 1990ASW169 · 1 grudnia 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

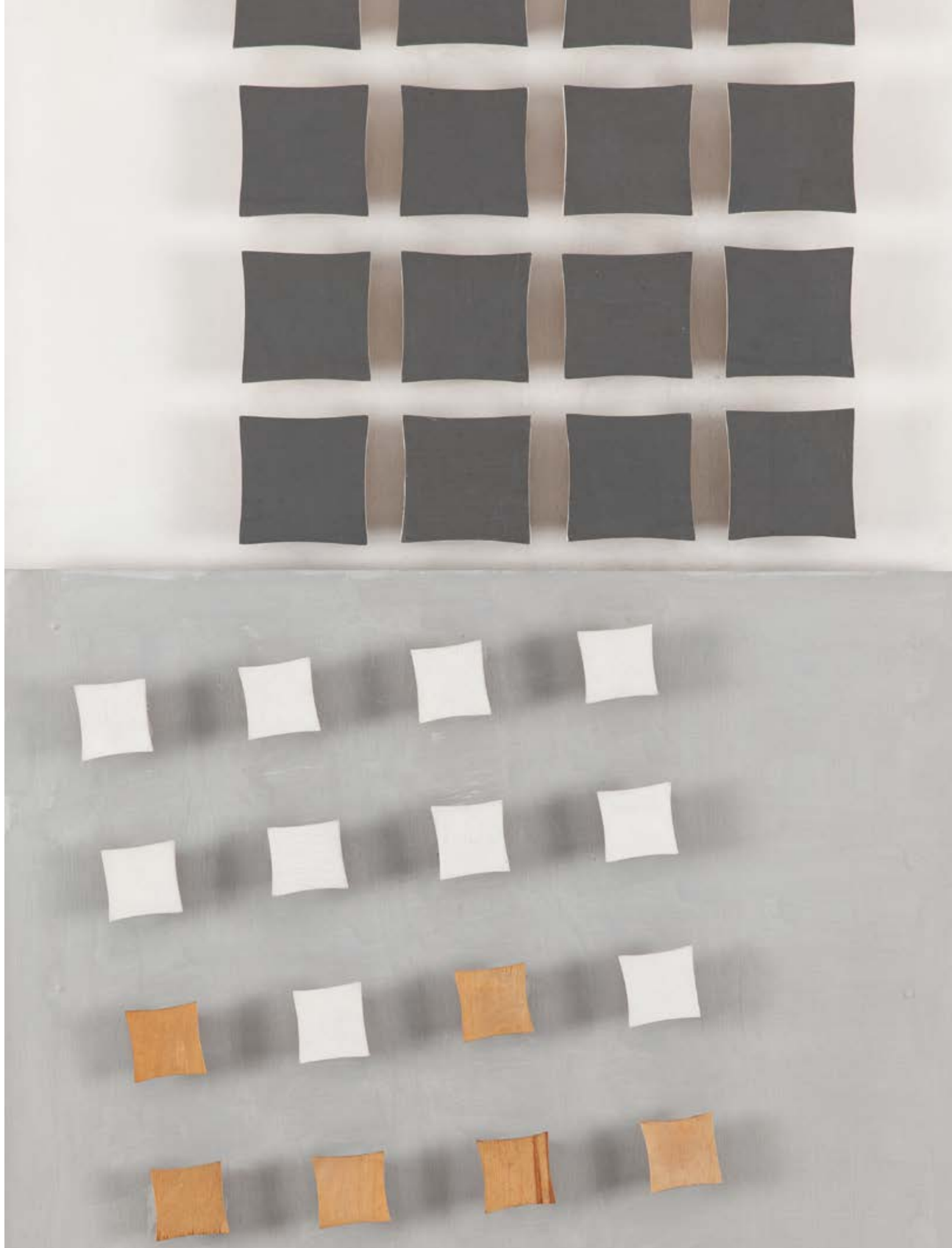
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Joanna Sowińska 7, 19, 45, 44
Natalia Skowyra 27, 47
Katarzyna Szczęsna 1-6, 8-18, 20-26, 28-43, 46, 48-54, 56

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA
1 GRUDNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

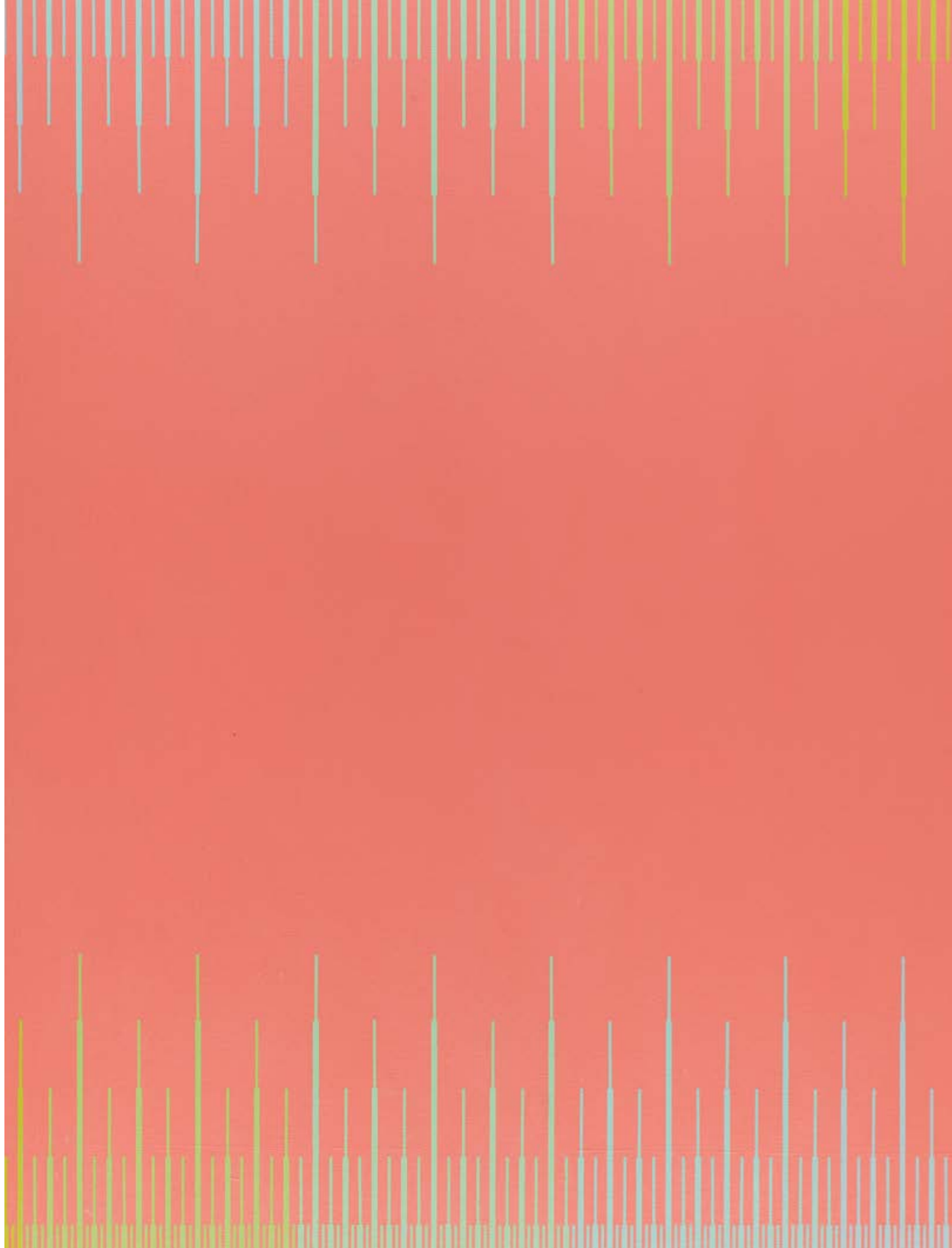
Poz. 2 Tamara Berdowska, fot. Max Januszewicz. Dzięki uprzejmości Dela. art collection oraz artystki
Poz. 6 Ekspozycja wystawy Janusza Orbitowskiego w Starmach Gallery. Fot. Marek Gardulski. Dzięki uprzejmości Starmach Gallery
Poz. 7 Wojciech Fangor, „M 6", 1970. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 7 Wojciech Fangor, „M 17", 1970. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 7 Stanisław Zamecznik, Portret Fangora I 1962, Fundacja Archeologii Fotografii
Poz. 8 Wojciech Fangor, „SU 12", 1972. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 8 Wojciech Fangor, „SU 11", 1972. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 9 Wnętrze domu Bohdana Oppenheima z ekspozycją obrazu Wojciecha Fangora „M 21". Źródło: http://oppenheimart.com
Poz. 9 Obraz „M 21" podczas „Wojciech Fangor. American Dream" w Krupa Art Gallery, Wrocław 2024. Fot. Alicja Kielan
Poz. 9 Okładka katalogu wystawy Wojciecha Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 1970
Poz. 9 Reprodukcja „M 21" w katalogu solowej wystawy Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, 1970
Poz. 10 Wojciech Fangor, „Orange rhomb", 1961. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 10 Wojciech Fangor, „White and blue 2", 1961. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 10 Ekspozycja „Wojciech Fangor. : Six Paintings from the Sixties", The Mayor Gallery (Frieze Masters), Londyn, 2015
Poz. 11 Henryk Stażewski, fot. Lucjan Fogiel / East News
Poz. 12 Henryk Stażewski, Relief nr 56, 1973. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 12 Henryk Stażewski, „Relief nr 31", 1973. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 13 Henryk Stażewski, Relief nr 10, 1969. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 13 Henryk Stażewski, Relief czarno-biały 9, 1969. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi
Poz. 14 Ekspozycja wystawy Henryka Stażewskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971. ©Paulina Krasińska-Sawicka
Poz. 14 Ekspozycja wystawy „Henryk Stażewski. Późny styl" w Muzeum Sztuki w Łodzi, 2023. Fot. materiały prasowe Muzeum Sztuki w Łodzi
Poz. 18 Stefan Gierowski, 2009. Fot. dzięki uprzejmości Waldemara Andzelma
Poz. 19 Edward Krasiński, „Interwencja", 1983, fot. archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej
Poz. 19 Edward Krasiński, „Interwencja", 1982, for. archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej
Poz. 20 Victor Vasarely. Źródło: Creative Commons
Poz. 21 Okładka katalogu wystawy „Le mouvement/ The Movement" w galerii Denise Rene w Paryżu, 1955. Źródło: Creative Commons
Poz. 21 Victor Vasarely. Źródło: Creative Commons
Poz. 25 Tadasuke Kuwayama. Źródło: Creative Commons
Poz. 27 Richard Anuszkiewicz, „Soft Blue III" . Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 30 Julian Stańczak. Źródło: Creative Commons
Poz. 31 Ryszard Winiarski, „Obszar 71", 1970. Kolekcja prywatna. Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Poz. 34 Zofia Artymowska. Dzięki uprzejmości rodziny artystki
Poz. 35 Zofia Artymowska, „Poliformy LVI" – tryptyk (różnoskładany), 1975, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Poz. 41 Ekspozycja wystawy Jerzego Kałuckiego w Starmach Gallery. Fot. dzięki uprzejmości Starmach Gallery
Poz. 51 Czesław Pius Ciapało na ekspozycji swojej wystawy w Zachęcie „Symfonie Wizualne 1974-1982", sierpień 1982, Warszawa / fot. dzięki uprzejmości artysty

---

Okładka front poz. 7 Wojciech Fangor, „M 40", 1973
Okładka II – strona 1 poz. 20 Victor Vasarely, „OLTAR-VA", 1971
strony 2-3 poz. 33 Ryszard Winiarski, „Obszar 72", 1970
strony 4-5 10 Wojciech Fangor „Green Rhomb", 1961
strona 6 poz. 14 Henryk Stażewski, „Nr 38", 1969
strona 8 poz. 8 Wojciech Fangor, „SU 6", 1971
strona 12-13 poz. 21 Victor Vasarely, „Pauk-SP", 1968-69
strona 247 poz. 27 Richard Anuszkiewicz, "Soft Flamingo", 1974
strona 248 – okładka III poz. 6 Janusz Orbitowski, „2/84", 1984
okładka IV poz. 35 Zofia Artymowska, „Poliformy LVII" – „Eine Kleine Froschmusik", 1975
okładka tył poz. 42 Włodzimierz Pawlak, „Klucze do Malewicza nr 1", 1995
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

---

kod aukcji 1990ASW169







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