

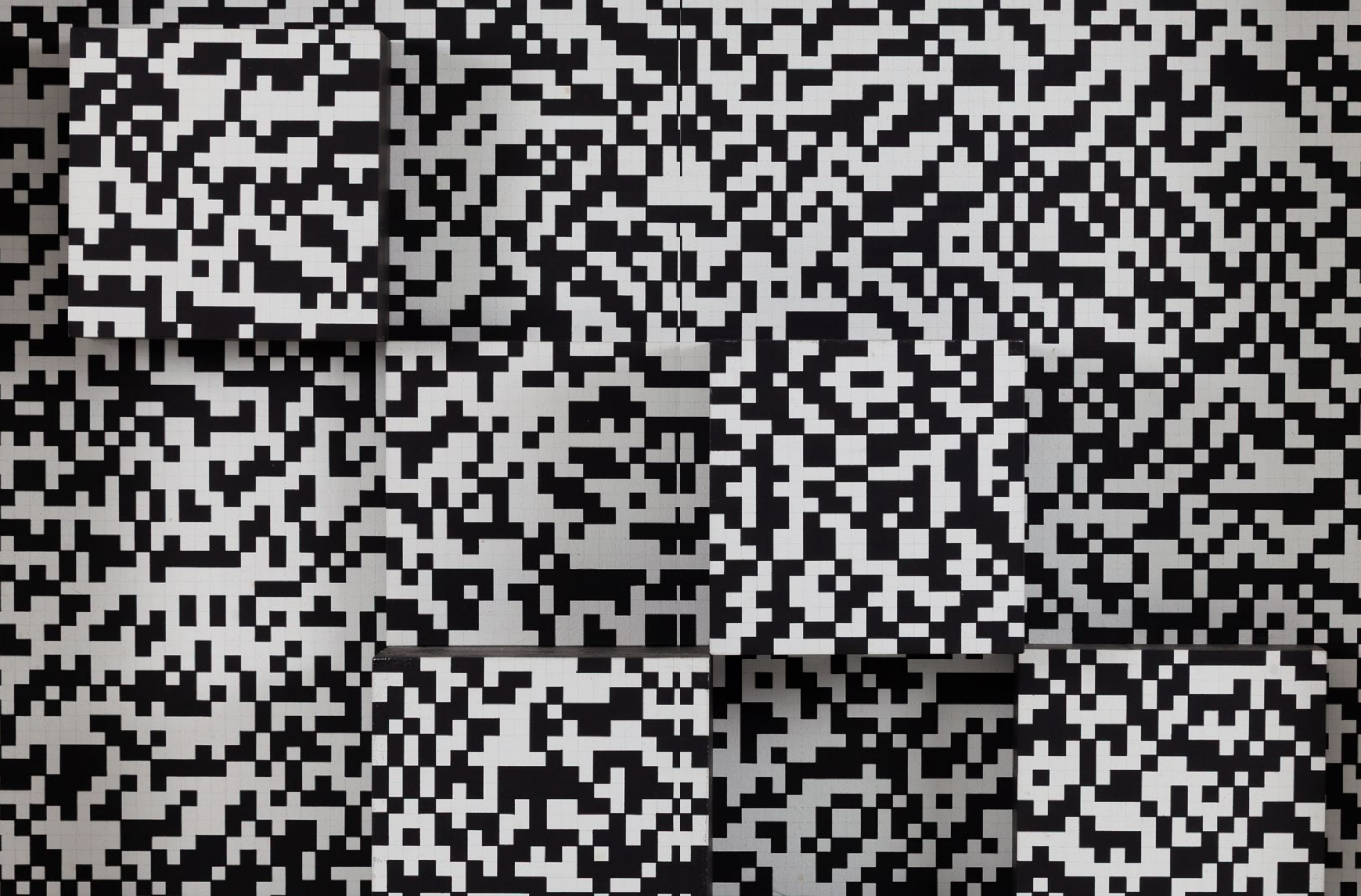
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

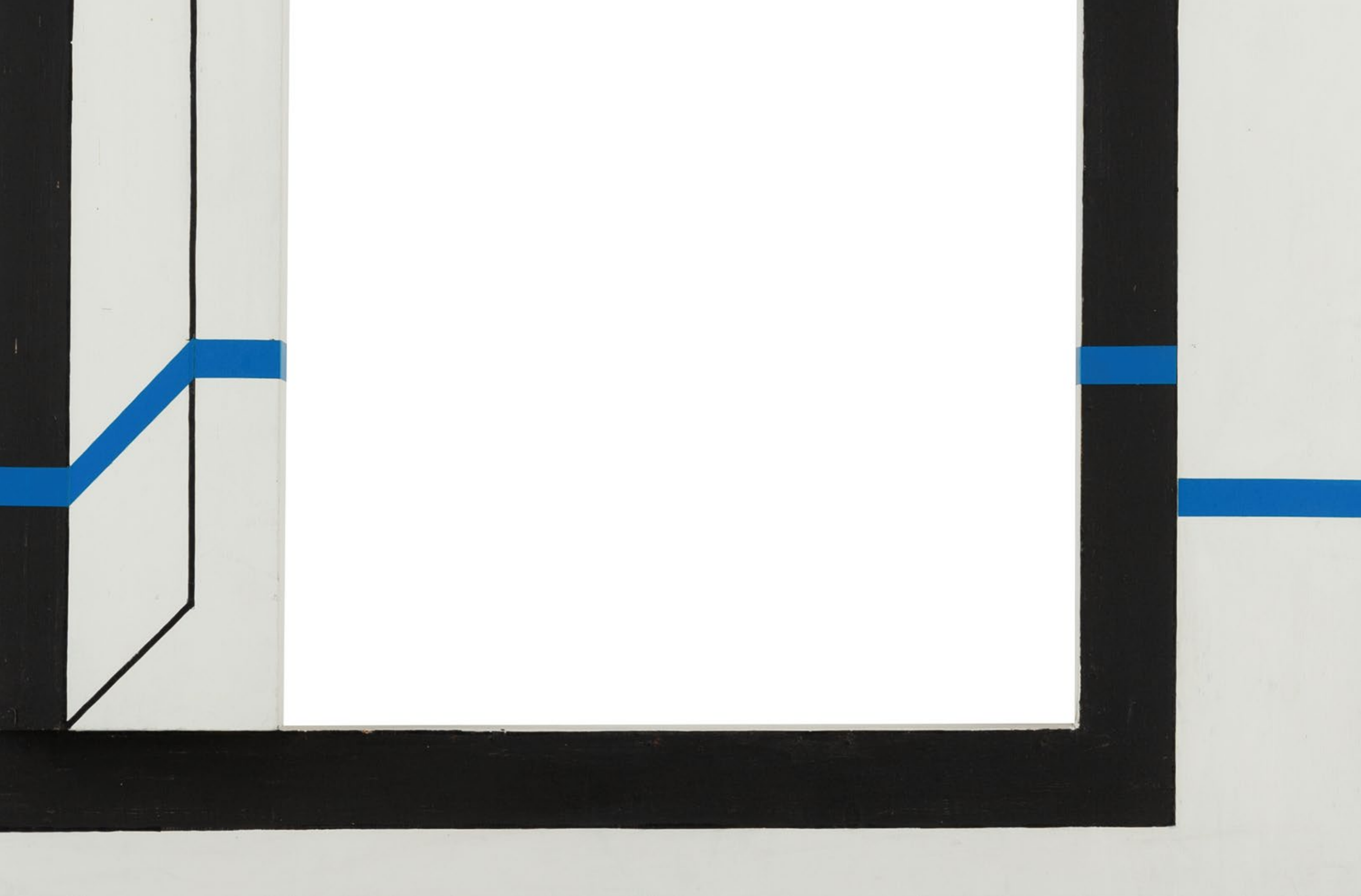
ABSTRAKCJA, GEOMETRIA I OP-ART

AUKCJA 4 GRUDNIA 2025 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

ABSTRAKCJA, GEOMETRIA I OP-ART

AUKCJA 4 GRUDNIA 2025

CZAS AUKCJI
4 grudnia 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
14 listopada – 4 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

Nicole Lewandowska
tel. 788 244 975
n.lewandowska@desa.pl

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

pełna oferta na desa.pl

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

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

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, 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

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, 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

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Weronika Markowska
Specjalista ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



NATALIA PLEWA
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
664 150 864



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



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



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista
Komiks i Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



INDEKS

Beckmann Hannes 46	Krygier Stefan 62
Berdowska Tamara 4	Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 30
Berdyszak Jan 34-36	Mieczkowski Ed (Edwin) 45
Bogin Greg 59-60	Misiak Michał 47-48
Borek Małgorzata 56	Mroczkowski Grzegorz 51
Budziszewski Benor Joshua (Jerzy) 54	Nowacki Andrzej 43-44
Cyronek Anna 66	Orbitowski Janusz 39-40
Dłubak Zbigniew 53	Pamuła Jan 32-33
Dłużniewski Kajetan 63	Panek Anna 57
Eysymont Janusz 5	Popiela Kinga 49
Fangor Wojciech 6-10	Stańczak Julian 31
Gieraga Andrzej 37	Stażewski Henryk 13-20
Gierowski Stefan 21	Środowska Katarzyna 61
Jachtoma Aleksandra 1-2	Vasarely Victor 28-29
Jaklewicz Karolina 52	Wejchert Aleksandra 55
Jankowski Ireneusz 64	Winiarski Ryszard 23-27
Jarema Maria 11-12	Wrzeszczyńska Halina 3
Kałucki Jerzy 38	Zajączkowski Jerzy 50
Kozłowski Marcin 58	Zdunek Karolina 65
Kraśiński Edward 22	Ziemski Jan 41-42

1 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1993

olej/ płótno, 38 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA |
WYM 38X38 | TECH OLEJ | ROK 199[przekreślone] 8 07 1993'

estymacja:

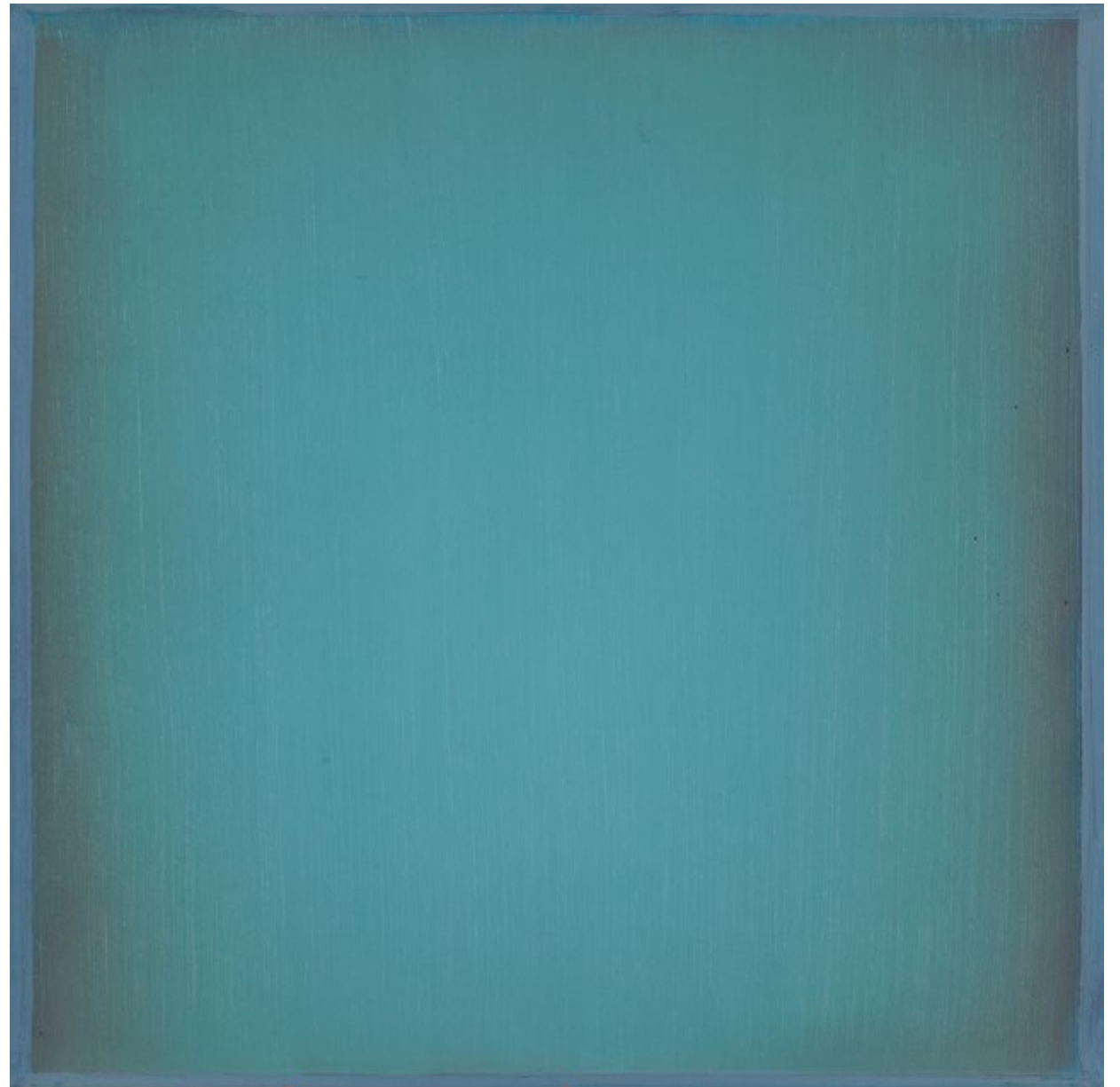
10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Szydłowski, 2003

kolekcja prywatna, Polska



2 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 2003

olej/piótno, 85 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. JACHTOMA | W: 85 x 70 | R. 29.09.2003 | TECH. OLEJ'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 200 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Aleksandra Jachtoma należy do grona artystek, które w sposób konsekwentny i oryginalny wpisały się w kanon polskiej sztuki współczesnej. Jej twórczość jest wynikiem nieustannych eksperymentów nad naturą barwy i światła, a każdy obraz stanowi osobny akt badawczy, w którym pigmenty stają się narzędziami zgłębiania percepcji wzroku. Dla Jachtomy płótno nie jest jedynie nośnikiem przedstawienia czy dekoracyjnym medium – stanowi laboratorium, w którym można badać zależności między kolorem a światłem, a poprzez nie – wpływ na odbiorcę. W jej malarstwie pojawia się wyraźny aspekt duchowy, choć niezwiązany z żadnym konkretnym systemem religijnym; jest to raczej medytacja nad esencją koloru, energią barwy i wibrującą materią obrazu.

Droga twórcza Aleksandry Jachtomy rozpoczęła się na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie, gdzie kształciła się pod okiem wybitnych przedstawicieli polskiego koloryzmu, takich jak Czesław Rzepiński i Jan Świderski. Już w okresie akademickim artystka wykazywała zainteresowanie czysto malarskimi aspektami dzieła – strukturą farby, relacjami barwnymi oraz oddziaływaniem światła na powierzchnię obrazu. Istotnym źródłem inspiracji był dla niej dorobek Jana Cybisa, dawnych przedstawicieli kapizmu, dla których kluczową rolę odgrywała harmonia koloru, faktura i subtelne modulacje światła. Cybisowska wrażliwość na światło i fakturę stała się dla Jachtomy impulsem do eksperymentów z pigmentem i tworzenia obrazów, w których kolor przestaje pełnić jedynie funkcję dekoracyjną, a staje się medium percepcji.

W początkowym etapie kariery Aleksandra Jachtoma łączyła malarstwo figuratywne z badaniami nad materią obrazu. Zafascynowana istotą koloru eksperymentowała z jego gęstością, przejrzystością i nasyceniem, dążąc do jak najczystszych form wyrazu. Jej wczesne prace charakteryzowały się precyzją i konsekwencją, które później przeniosła do twórczości abstrakcyjnej.

W latach 70. Jachtoma związała się z grupą Rekonesans, środowiskiem artystek i artystów eksperymentujących z formą i kolorem w duchu abstrakcji. Spotkania grupy odbywały się często w jej pracowni, gdzie wymieniano się spostrzeżeniami dotyczącymi percepcji barwy, światła i przestrzeni. Prace z tego okresu, choć pozornie monochromatyczne, kryły w sobie subtelne zarysy geometrycznych form, które dzięki odpowiedniemu oświetleniu ukazywały się jako wyrafinowana gra tonów. Dla Jachtomy abstrakcja była sposobem na przekroczenie tradycyjnych granic malarstwa figuratywnego – pozwalała skupić się na najbardziej fundamentalnych elementach dzieła: kolorze, świetle i strukturze pigmentu.

Obrazy z tego okresu wyznaczyły kierunek badań, które artystka kontynuowała w kolejnych dekadach – analizę zależności między barwą a światłem. Jej twórczość charakteryzuje się tym, że nie jest to eksperyment czysto formalny; każdy odcień, każda

warstwa farby pełnią funkcję komunikatu emocjonalnego i percepcyjnego który oddziałuje na odbiorcę. Jachtoma postrzegała malarstwo jako medium, które może wprowadzać w stan kontemplacji, medytacji i refleksji nad naturą percepcji wzrokowej.

Dla Jachtomy malarstwo było nieustannym poszukiwaniem równowagi między materią farby a światłem. Początkowo pracowała nad kompozycjami figuratywnymi i pejzażowymi, w których dominowały gradacje ciepłych barw – ochry, brązy, ugry – zestawione z chłodniejszymi tonacjami błękitu. Już we wczesnych pracach, takich jak „Pejzaż” z 1971, pojawia się subtelna sugestia krajobrazu – linia horyzontu, świetlista, oddzielająca przestrzeń nieba od ziemi – lecz reszta dzieła jest abstrakcyjną grą barwnych płaszczyzn, które wydobywają wrażliwość odbiorcy na światło i ton.

W miarę rozwoju twórczości artystka coraz bardziej zbliżała się do monochromatycznych form, w których obserwacja koloru stawała się doświadczeniem niemal medytacyjnym. Zacieranie granicy między figurą a tłem, nakładanie kolejnych warstw farby i kontrolowane modulowanie światła pozwalało Jachtomie na wydobywanie subtelnych różnic tonalnych w obrębie jednej barwy. Obrazy stawały się wtedy przestrzenią wizual-

nej kontemplacji – każdy pigment, każda poświata światła, każdy niuans odcienia miał znaczenie.

W latach 80. Jachtoma eksperymentowała z intensywnymi kontrastami barwnymi, zwłaszcza błękitu i czerwieni, nakładając kolejne warstwy farby w taki sposób, by obrazy poddawane zmiennemu oświetleniu wchodziły w interakcję z przestrzenią. Powstawała wówczas wrażliwość dynamiczna – obrazy „żyły” w zależności od warunków oświetleniowych i punktu widzenia odbiorcy. Julian Przyboś trafnie określił to zjawisko jako „czas zamieniony w kolor”, podkreślając, że obrazy Jachtomy nie są statyczne, lecz reagują na światło dzienne i porę dnia.

Choć w twórczości Jachtomy obecna jest duchowość, nie ma ona charakteru religijnego ani ideowego. Malowanie jest dla niej medytacyjnym aktem, w którym każdy odcień koloru i każda poświata światła są sposobem na zgłębianie istoty percepcji i energii malarskiej. Jej obrazy przekraczają granice materialnego świata, zamieniając płótno w wibrującą energię świetlną, która otwiera widzowi drogę do nieskończoności koloru. W ten sposób Jachtoma łączyła precyzyjne, systematyczne badania pigmentu i barwy z emocjonalnym oddziaływaniem koloru na świadomość i psychikę odbiorcy.

W jej pracach widać również fascynację naturą i światłem w przyrodzie. Artystka sama przyznawała, że doświadczenia takie jak obserwacja niezwykle światła na Saharze wpłynęły na jej wrażliwość i podejście do malarstwa: „Ostatnie moje płótna są przesycone światłem na całej powierzchni, ich materia staje się jakby rozrzedzonym powietrzem. Doznałam kiedyś podobnego uczucia w naturze: kiedy byłam na Saharze, zobaczyłam nagle rozproszone, dziwne światło, jak gdyby niezwykle tajemniczy pył w kolorze ochry”.

Jachtoma należy do artystek, które konsekwentnie rozwijały nowoczesne podejście do malarstwa w Polsce, łącząc tradycję koloryzmu i kapizmu z nowatorskim badaniem percepcji i właściwości pigmentu. Jej prace pokazują, że abstrakcja nie musi być wyłącznie formalnym eksperymentem, ale może również służyć do pogłębiania duchowego i estetycznego doświadczenia widza.

Grupa Rekonesans, z którą artystka była związana, stanowiła środowisko wymiany myśli i inspiracji, w którym rozwijały się koncepcje nowoczesnego malarstwa eksperymentalnego. Jachtoma wykorzystała te doświadczenia, by rozwijać własną metodę twórczą, w której najważniejsza była kontemplacja koloru i światła. Jej obrazy stają się więc nie tylko świadectwem rozwoju polskiego malarstwa abstrakcyjnego, lecz także przykładem twórczości, która łączy wnikliwą obserwację natury, rygor naukowego podejścia do pigmentu oraz głębokie doświadczenie duchowe.

Aleksandra Jachtoma to artystka, której twórczość wykracza poza ramy tradycyjnego malarstwa. Jej obrazy są miejscem, gdzie światło i kolor stają się narzędziami poznania, medytacji i refleksji nad istotą percepcji wzroku. Od wczesnych pejzaży z elementami abstrakcji po późniejsze monochromatyczne kompozycje i wielowarstwowe eksperymenty kolorystyczne Aleksandra Jachtoma nieustannie poszukiwała nowych możliwości wyrazu i nowych form oddziaływania na widza.

Jej malarstwo pokazuje, że abstrakcja może być zarówno precyzyjnym badaniem barwy, jak i doświadczeniem emocjonalnym oraz duchowym. Dzięki konsekwentnej eksploracji zależności między kolorem, światłem i przestrzenią, Jachtoma wypracowała unikalny język malarski, który pozwala odbiorcy na introspekcję, kontemplację i doświadczenie nieograniczonej palety odcieni oraz wibracji barwnych.

W historii polskiej sztuki współczesnej Aleksandra Jachtoma pozostaje przykładem artystki, która łączy rygor formalny, wrażliwość estetyczną i duchową głębię. Jej dzieła są dowodem na to, że malarstwo może być nie tylko medium wizualnym, lecz także przestrzenią eksperymentu, refleksji i transcendencji, w której pigmenty i światło stają się portalem do doświadczenia koloru w jego najczystszej i najpełniejszej formie.

ŚWIATŁO, KOLOR I TRANSCENDENCJA MALARSKA

3 α

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929-2018

"Wiązki światła", 1978

olej/piótno, 73 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Halina Wrzeszczyńska | "Wiązki światła" /78 | olej , format 75 x 75'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



Niniejsza praca Haliny Wrzeszczyńskiej, jednej z pierwszych absolwentek wrocławskiej PWSSP, jest odzwierciedleniem autorskiej koncepcji substrukturalizmu, którą rozwijała w latach 60. i 70. XX wieku. Głównym założeniem teorii było połączenie praktyk artystycznych z naukowym sposobem poznawania mechanizmów świata postrzeganego jako sieć powiązanych struktur, w której to, co widzialne, stanowi jedynie zewnętrzną warstwę głębszego porządku. Tym samym substrukturalizm, czyli „struktura pod strukturą” oznacza konsekwentne odkrywanie poszczególnych prawideł rzeczywistości poprzez analizę form, rytmów i relacji przestrzennych.

Prezentowana w katalogu praca pt. „Wiązki światła” powstała w 1978, czyli w dojrzałym okresie twórczości artystki. Organiczne, zaokrąglone kształty przypominają struktury obserwowane pod mikroskopem i odwołują się do naukowego spojrzenia na naturę. Dzięki eksperymentom barwnym, formalnym i optycznym obraz emanuje harmonią, a każdy element zdaje się funkcjonować wedle wewnętrznego porządku. Praca poświadcza o wyjątkowych zdolnościach technicznych artystki, które ujawniają się w doskonale zarysowanej perspektywie i subtelnych przejściach kolorystycznych. Połączenie wiedzy przyrodniczej i wrażliwości plastycznej sprawia, że jej malarstwo staje się zarówno refleksją nad zasadami rządzącymi światem, jak i istotą sztuki wizualnej.

Sama Wrzeszczyńska pytana o istotę swojej twórczości odpowiedziała: „Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-72. U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. (...) Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki ‘wyspekulowanej’, w oparciu o rezultaty doświadczałne i teoretyczne nauk ścisłych. W przedstawieniu układów formalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki”. Wspomniana „fantastyczność” ujawnia się zarówno w lekkim, pełnym swobody geście malarskim, jak i w śmiałym łączeniu oraz stopniowaniu nasyconych barw: zieleni, żółci i niebieskiego. Miękkie, zaokrąglone formy przywodzą na myśl organiczne lub kosmiczne struktury widziane przez soczewkę narzędzi optycznych. „W mikroprzestrzeni ustawicznie się coś rozpada i zarazem tworzy, dlatego też na pierwszy rzut oka prawo ładu oraz celowość są nieuchwytne. (...) Pragnęłabym, aby moje malarstwo swą sugestią barw widmowych i porządkiem form zmuszało widza do myślenia o zjawiskach przyrody”. (Halina Wrzeszczyńska, Malarstwo Form Fundamentalnych i Pasażu Barwnego. Zarys założeń twórczych, w: Halina Wrzeszczyńska. Malarstwo i rysunek, Biuro Wystaw Artystycznych. Ośrodek Sztuki. Związek Polskich Artystów Plastyków, Wrocław 1973, s. 4-7)

Zrywając z narracją podmiotowości w sztuce, Wrzeszczyńska skupiała uwagę odbiorcy na samej istocie dzieła: jego formie, strukturze i wizualnym porządku, a nie na emocjonalnym przekazie. Artystka studiowała na Wydziale Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Była twórczynią wszechstronną; rozwijała się w dziedzinie malarstwa, grafiki, rysunku, monotypii, a także projektowania mebli i ubioru. Od 1961 działała w Zarządzie Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Wrocławskiego, a od 1974 była związana z jego Zarządem Głównym.



4

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu, 2025

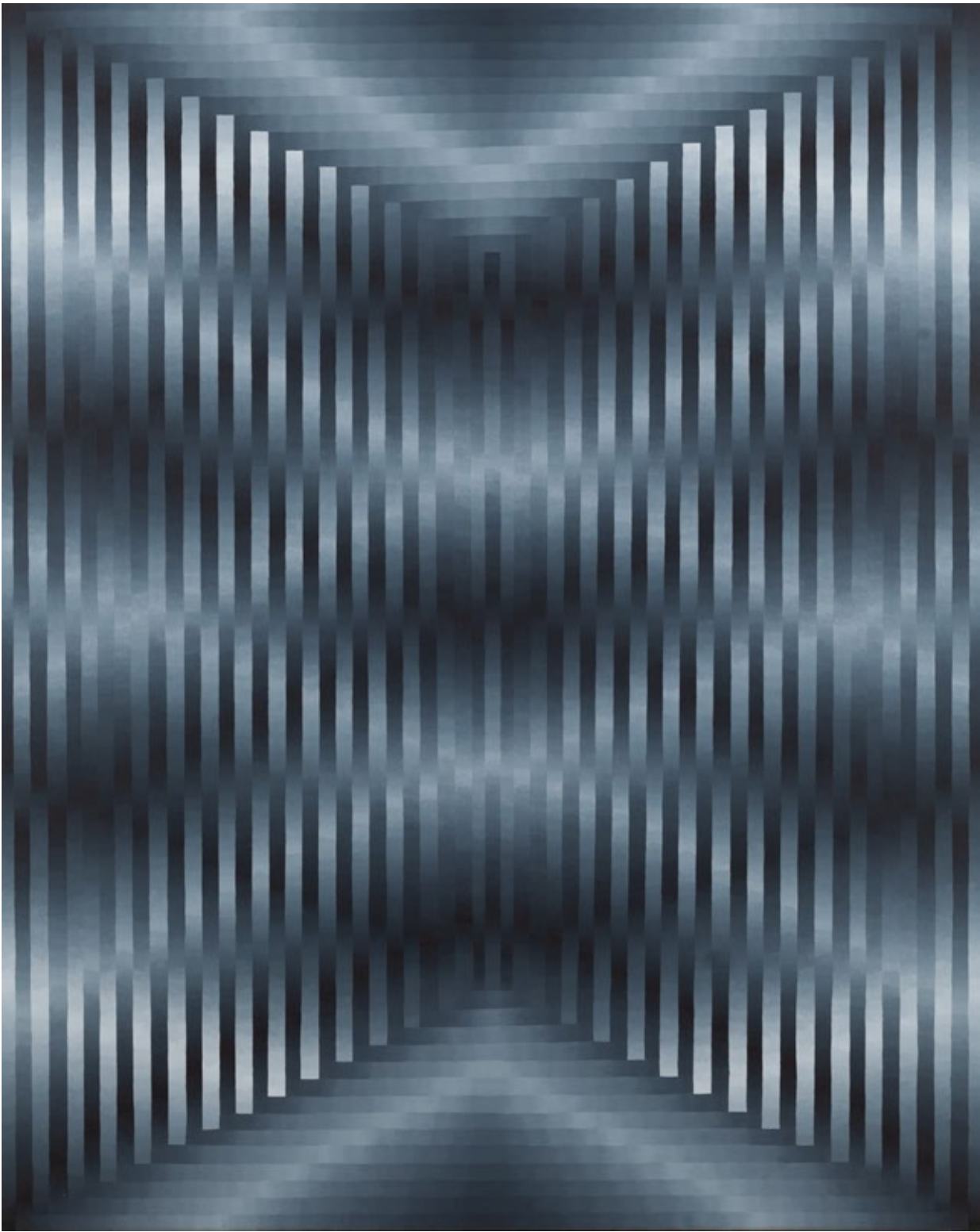
olej/piótno, 150 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | olej | 2025 | 23 IV 2025'
na krośnie malarskim nalepka wystawowa Galerii Bielskiej BWA

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 250 – 11 800 EUR

WYSTAWIANY:
„Zarysy obecności” wystawa Grupy A2, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała, 18.06–24.08.2025

Tamara Berdowska, absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, rozwija twórczość, w której geometria i kolor stają się narzędziem tworzenia iluzji wizualnych i percepcyjnych doświadczeń zbliżonych do efektów op-artu. Jej obrazy, najczęściej są utrzymane w subtelnych gradacjach błękitu, sprawiają wrażenie pulsowania i wibrowania, a prostota form – koła, kwadraty, prostokąty – w połączeniu z powtarzalnością rytmu generuje wrażenie ruchu i głębi. Tamara Berdowska wykorzystuje powtarzające się figury geometryczne nie w celu matematycznej precyzji, lecz aby

kierować uwagę widza i prowadzić ją przez skomponowaną przestrzeń, w której optyczne wrażenia stają się równorzędnym elementem treści. Choć jej obrazy pozostają abstrakcyjne, nie są oderwane od duchowego i emocjonalnego wymiaru. Kompozycje Tamary Berdowskiej, oscylujące między statyką a dynamiką, prowadzą widza do medytacji nad percepcją i granicami widzenia, a jednocześnie odwołują się do symboliki kosmosu i porządku wszechświata. Inspiracje op-artem artystka łączy z własnym, intuicyjnym podejściem do koloru i światła, tworząc dzieła, w których geometryczne figury stają się medium zarówno dla doświadczeń optycznych, jak i refleksji nad duchową naturą obrazu. Tak powstaje sztuka, która angażuje zarówno zmysł wzroku, jak i wyobraźnię, zamieniając płótno w przestrzeń aktywnego uczestnictwa widza w percepcyjnym eksperymencie.



5 α

JANUSZ EYSYMONT

1930–1991

"Smuga w czarnej przestrzeni", 1981

olej/płótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont VII 81'

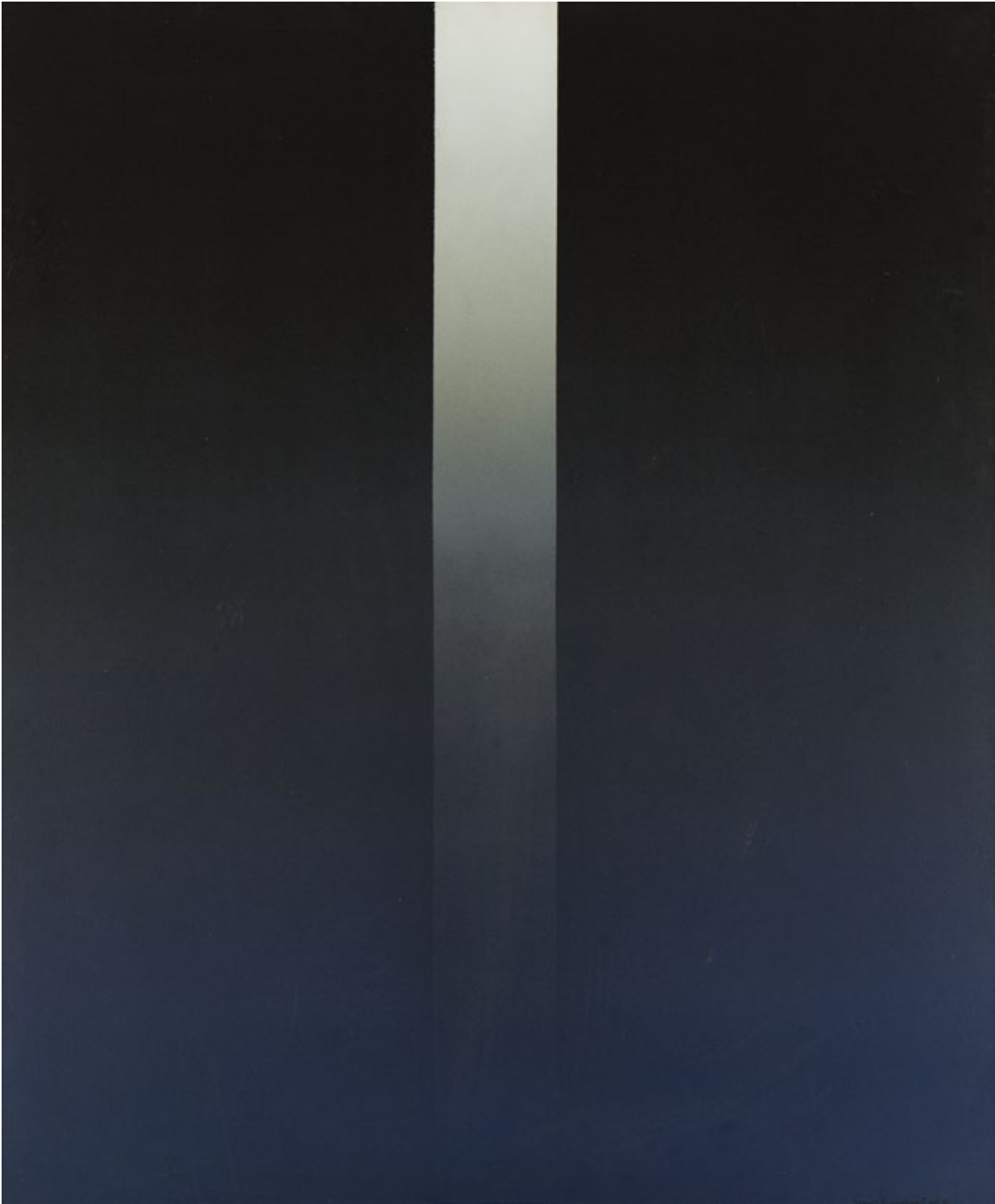
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JANUSZ EYSYMONT | "SMUGA W CZARNEJ PRZESTRZENI VII 81"'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR



Janusz Antoni Eysymont urodził się w 1930 we Lwowie i był jednym z wybitnych przedstawicieli polskiej sztuki współczesnej 2 połowy XX wieku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1951–56 pod kierunkiem profesorów Stanisława Czajkowskiego i Aleksandra Kobzdeja, a dyplom uzyskał na Wydziale Malarstwa w 1957. W 1964 współorganizował grupę artystyczną Rekonesans, a w latach 1967–80 współpracował jako projektant artystyczny z Centralnym Laboratorium Przemysłu Lniarskiego w Żyrardowie. Janusz Eysymont angażował się również w życie środowiska artystycznego jako aktywny członek Związku Polskich Artystów Plastyków i wspierając działania Solidarności w Stoczni Gdańskiej, a w 1981 był współorganizatorem i jednym z przewodniczących Kongresu Kultury Polskiej. W czasie stanu wojennego Janusz Eysymont uczestniczył w działalności artystycznej przy warszawskim Duszpasterstwie Środowisk Twórczych, a jego postawa światopoglądowa i artystyczna uległa wówczas znacznemu wzmocnieniu oraz głębszej refleksji nad kondycją człowieka i naturą sztuki.

Twórczość Janusza Eysmonta charakteryzowała się nieustannym poszukiwaniem nowych środków wyrazu, przy czym od początku jego kariery dominowała abstrakcja. W latach 60. XX wieku malarz tworzył obrazy należące do nurtu abstrakcji niegeometrycznej, w których głównym problemem był światłocień. Dla Eysmonta światło miało znaczenie przede wszystkim poetyckie i filozoficzne, a nie fizyczne, i stało się narzędziem do wyrażania subtelnych stanów emocjonalnych oraz refleksji nad sensem egzystencji. W połowie lat 70. Janusz Eysymont dokonał redukcji środków wyrazu, odchodząc od precyzyjnych figur geometrycznych na rzecz nieregularnych, postrzępionych kształtów, które umieszczał na neutralnym tle, tworząc obrazy o rygorze kompozycji i spokojnej harmonii.

W pierwszej połowie lat 80. w twórczości Janusza Eysmonta obecność czytelnych form została ograniczona do pojedynczych kształtów umieszczanych w centrum płaszczyzny

obrazu. W tym okresie zmieniła się także gama barwna jego dzieł – pojawiły się kolory stonowane, o niewielkich kontrastach walorowych, a czerni zaczęto używać jako dominującego akcentu, nadającego obrazom powagi i głębi. Przestrzeń kompozycji była subtelnie budowana poprzez rozjaśnienie tonacji u dołu płótna, a całe obrazy zyskały charakter wyciszonych nokturnów, które sprawiały wrażenie bezczasowości i statyczności. Choć abstrakcyjna forma dzieł Janusza Eysmonta nie odnosiła się bezpośrednio do sytuacji politycznej w kraju, niektórzy interpretatorzy jego sztuki dostrzegali w mrocznym świetle obrazów aluzję do przeżyć artysty związanych z okresem stanu wojennego.

W późniejszym okresie twórczości Janusza Eysmonta jego obrazy nabrały intensywniejszej dynamiki dzięki subtelnej grze światła i kolorów, w których pojawiały się rozbłyски intensywnego różu, karminu oraz zieleni. Artysta coraz bardziej dążył do oszczędności środków wyrazu, a jego kompozycje często stawały się metaforą milczenia kosmosu, wyrażaną poprzez dominację bieli. Dwie główne kompozycje w bieli były motywem przewodnim ostatniej indywidualnej wystawy Janusza Eysmonta w 1990, która odbyła się tuż przed jego śmiercią.

Janusz Eysymont pozostawił po sobie bogatą spuściznę artystyczną, w której światło, przestrzeń i abstrakcyjna forma stały się narzędziem do wyrażania najgłębszych refleksji nad naturą, wiarą i ludzką egzystencją. Jego twórczość była jednocześnie świadectwem epoki, w której przyszło mu żyć, i osobistą medytacją nad kondycją człowieka, ukazaną poprzez minimalizm środków, subtelne kontrasty i poetycką wrażliwość na światło. W 2004 żona artysty Halina Eysymont podarowała Muzeum Narodowemu we Wrocławiu kolekcję jego 88 prac, obejmującą obrazy na płótnie, gwasze i pastele, które dokumentują jego twórczą ewolucję od lat 60. aż do lat 90. XX wieku.

6 α ψ Ω Σ

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 1", 1969

olej/ płótno, 122 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M1 1969'
na krośnie papierowa nalepka z Galerie Chalette z Nowego Jorku z opisem pracy:
'ARTIST: FANGOR | TITLE: "M 1 - 1969" | MEDIUM: Oil on Canvas | SIZE: 48 x 48 "'

estymacja:

1 800 000 - 2 500 000 PLN

420 400 - 590 000 EUR

OPINIE:

praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem: P.671

POCHODZENIE:

Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Nowy Jork (zakup od powyższego w 1969)
Michaan's Auctions, Alameda, 2015
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, 2023
kolekcja instytucjonalna, Niemcy

WYSTAWIANY:

„The Illusive Eye. An International Enquiry on Kinetic and Op Art”, El Museo del Barrio, Nowy Jork, 3.02-21.05.2016



LABORATORIUM ŚWIATŁA I PRZESTRZENI

Pracownia w Madison w stanie New Jersey, w której Fangor tworzył od 1966, stała się miejscem systematycznych badań nad naturą przestrzeni optycznej. Izolacja od intensywnego, nowojorskiego życia artystycznego paradoksalnie sprzyjała koncentracji na zagadnieniach, które od lat stanowiły rdzeń jego myślenia o malarstwie.

To w Madison ukształtowały się najważniejsze płótna, w których jego koncepcja pozytywnej przestrzeni iluzyjnej przybrała postać w pełni rozwiniętego, spójnego systemu malarskiego. Obrazy te, oparte na koncentrycznych strukturach i miarowych przejściach tonalnych, stanowią przykład maksymalnej redukcji środków przy równoczesnym rozszerzeniu skali optycznego oddziaływania. W serii tej kolor funkcjonuje nie jako właściwość powierzchni, lecz czynnik kształtujący percepcyjną geometrię przestrzeni.

Dzieło z 1969 należy do tych kompozycji Fangora, w których efekt przestrzenny powstaje poprzez zestawienie dwóch rozległych pól barwnych o odmiennej temperaturze kolorystycznej. Centralna forma ma tu kształt wydłużonego, horyzontalnego, miętko rozmytego owalu o chłodnej, stalowozielonej tonacji. Został on osadzony na intensywnym, równomiernym polu czerwieni, które w górnej i dolnej partii obrazu nabiera wyraźnej świetlistości.

„M 1” (1969) – sygnowane literą nawiązującą do topografii miejsca – reprezentuje klasyczną dla Fangora strukturę koncentryczną. W centrum obrazu znajduje się białe, silnie świetliste jądro, otoczone kolejnymi pierścieniami: najpierw wyraźnym, intensywnym pierścieniem błękitu, następnie szerokim polem ciemnej szarości, które ponownie przechodzi w chłodne tonacje niebieskie, a na zewnętrznej krawędzi w delikatnie różowo-fioletowe tło. Białe centrum emituje wrażenie świetlistości, podczas gdy kolejne pierścienie modulują intensywność pola, powodując efekt pulsacji i falowania formy. Sfumowane przejścia pozostają tu szczególnie subtelne – gradienty są niezwykle równomierne, co pozwala Fangorowi osiągnąć rzadko spotykaną stabilność i czystość optyczną kręgów.

Pracownia w Madison była dla Fangora laboratorium, w którym jego rozpoznania teoretyczne, dotyczące fali barwnej, rozchodzenia się światła i psychofizjologii widzenia zostały przełożone na język malarski o niespotykanej dyscyplinie.



7 α ψ Ω Σ

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SU 29B", 1973

olej/piótno, 130 x 175 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SU 29B1973 | 51 x 69'

estymacja:
1 600 000 – 2 200 000 PLN
382 000 – 520 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik
pod numerem: P.924

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (zakup od artysty, 1973)
Sotheby's, Kolonia, Niemcy
Christie's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja instytucjonalna, Niemcy

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07-11.11.2024

LITERATURA:
Wojciech Fangor. American Dream, katalog wystawy, Krupa Art Fundation, Wrocław 2024, ss. 116-117 (il.)



„SU”

JAK SUMMIT

Po okresie pracy w Madison artysta przeniósł się do rezydencji w Summit (New Jersey) – miejsca wyciszonego, sprzyjającego refleksji i przewartościowaniu dotychczasowych doświadczeń. Choć nie zarzucił badań nad percepcją, jego praktyka uległa wyraźnemu przesunięciu: przestrzeń malarska stała się bardziej zróżnicowana, a struktury chromatyczne – mniej rygorystyczne, otwarte na nowe modele organizacji pola obrazowego.

Lata 70. wyznaczyły w twórczości Wojciecha Fangora fazę stopniowego odchodzenia od zintensyfikowanych eksperymentów optycznych. Po okresie pracy w Madison artysta osiadł w rezydencji w Summit (New Jersey) – miejsca wyciszonego, sprzyjającego refleksji i przewartościowaniu dotychczasowych doświadczeń – gdzie urządził pracownię. Kod „SU”, obecny w tytułach płócien z lat 70., stanowi topograficzne odwołanie do właśnie tej przestrzeni.

W Summit powstał cykl rozwijający teorię pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, lecz w sposób wyraźnie zdystansowany wobec wcześniejszej dominacji efektu optycznego. W obrazach tych struktury chromatyczne przybierają postać rozproszonych, nierzadko asymetrycznych układów falowych, w których barwa zachowuje funkcję czynnika przestrzeniotwórczego, lecz jej działanie opiera się na subtelnych modulacjach światłoczułych gradientów. Kompozycje takie jak „SU 29B” czy „Suare 1” przywodzą na myśl proces teleskopowego ogniskowania: obraz zdaje się oscylować między wyostrzeniem a rozmyciem, generując wrażenie niestabilnej głębi, analogiczne do obserwacji ciał niebieskich w ruchu.

Astronomia, stanowiąca trwały komponent imaginarium Fangora, przenika tu sferę konstrukcji malarskiej. Pasja ta, rozwijana od dzieciństwa i kontynuowana w ramach współpracy z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii oraz powojennych prac w obserwatorium UW, w Summit uzyskała zaplecze materialne w postaci prywatnego obserwatorium przy rezydencji Fangora.

8 α λ

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

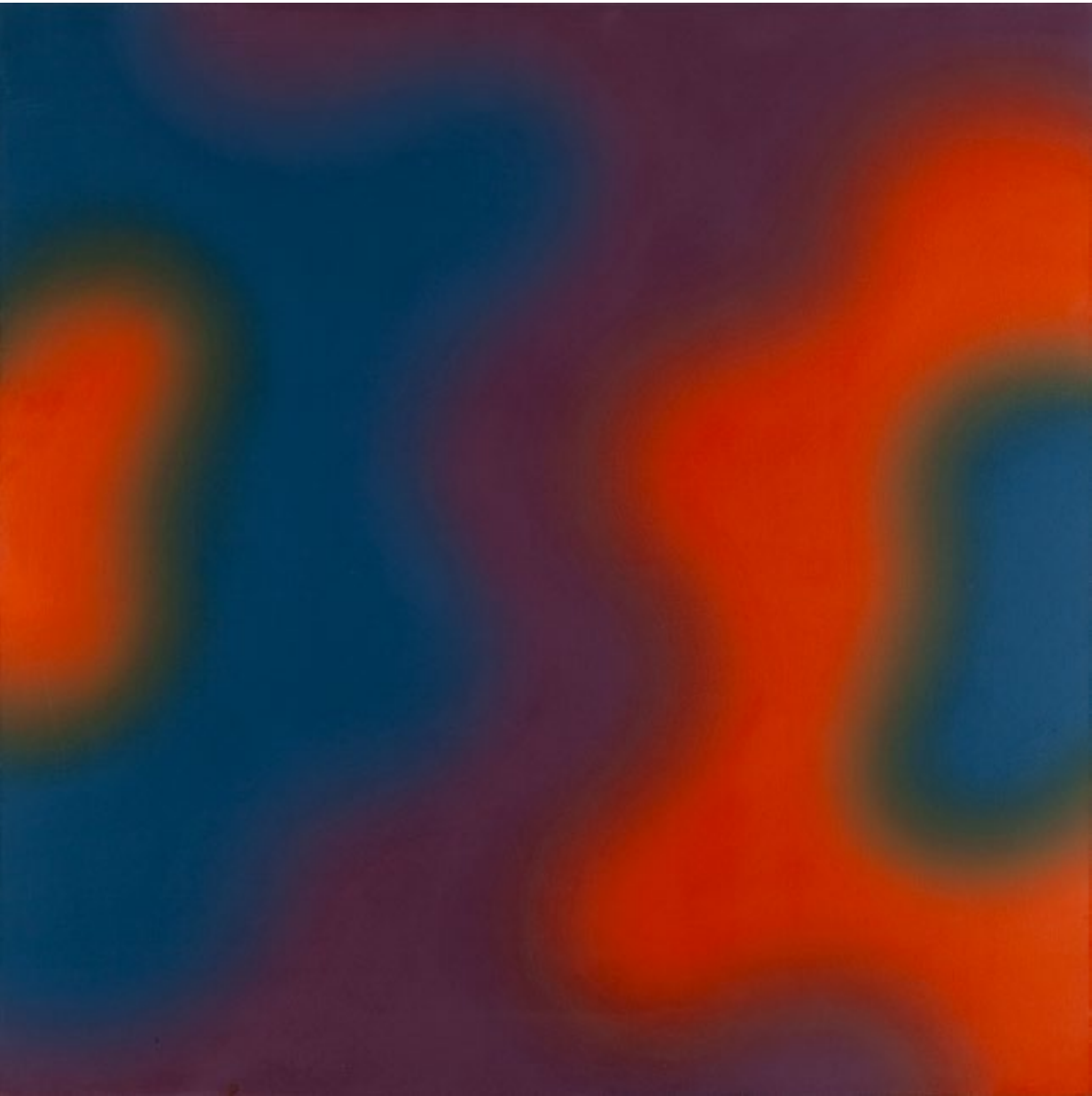
"M 67", 1969

olej/piótno, 142 x 142 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 67 1969 | 56 x 56"
na krośnie malarskim nalepka wystawowa z Galerie Chalette w Nowym Jorku z opisem pracy:
'ARTIST: FANGOR: | TITLE: " M 67 – 1969 " | MEDIUM: Oil on Canvas | SIZE: 56 x 56 "'

estymacja:
1 700 000 – 2 000 000 PLN
400 000 – 471 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik
pod numerem: P.736

POCHODZENIE:
Galeria Chalette, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Sotheby's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska



Technika malarska Wojciecha Fangora stanowi jeden z najbardziej wyrafinowanych aspektów jego twórczości. Choć artysta bywa łączony z op-artem, jego metoda nie wyrasta z eksperymentów geometrycznych, lecz z dogłębnego rozpoznania możliwości tradycyjnego malarstwa olejnego. Fundamentem jego praktyki jest rozpowszechnione w XV wieku przez Leonarda da Vinci sfumato – miękkie modelowanie, stosowane przez Fangora jako narzędzie precyzyjnej kontroli nad rozchodzeniem się barwy w przestrzeni optycznej. Rozmycie w obrazach Fangora jest bowiem konsekwencją matematycznie zaplanowanej modulacji pigmentu.

Sfumato pozwoliło mu zlikwidować krawędź – podstawową jednostkę tradycyjnej kompozycji malarskiej. Miejsce konwencjonalnych granic zastąpiła ciągłość wartości tonalnych, konstruujących formę bez posługiwania się rysunkiem. Tym samym obraz zaczął funkcjonować jako pole relacji barwnych, a nie układ elementów. W tym sensie Fangor pozostawał w dialogu z renesansową tradycją malarską, lecz przekształcał ją, nadając jej funkcję analityczną, a nie opisową.

Jego warsztat cechuje rygor i konsekwencja, daleka od ekspresyjności często kojarzonej z malarstwem olejnym. Każda warstwa farby – nakładana cienko, równomiernie, w kontrolowanych sekwencjach – podporządkowana jest logice rozchodzenia się światła. Kolor staje się tu kategorią fizyczną, a nie emocjonalną; jego nasycenie i jasność są precyzyjnie dostrojone do zakładanej dynamiki percepcyjnej. Powierzchnie obrazów Fangora są gładkie, pozbawione śladu pędzla, podporządkowane idei absolutnej płynności formy.

Jednocześnie technika Fangora nie stanowi zerwania z tradycją. Przeciwnie – jego prace wyrastają z dogłębnego rozpoznania malarstwa europejskiego, w którym dostrzegał on ponadczasowe narzędzia analizy wizualnej. W tym kontekście Fangora można określić mianem kolorysty, choć w sensie zasadniczo odmiennym od znaczenia tego pojęcia w polskiej tradycji międzywojennej: u Fangora barwa nie jest materia ekspresji, lecz narzędziem analizy widzenia. Z tego napięcia między tradycją a innowacją zrodziła się jego techniczna maestria – malarstwo, które wykorzystując potencjał medium olejnego, zredefiniowało jego funkcję w sztuce XX wieku.

9 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"N 6", 1964

olej/ płótno, 115,5 x 89 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | 1964 | 6.'

estymacja:

900 000 – 1 200 000 PLN

212 000 – 283 000 EUR

OPINIE:

praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.387

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

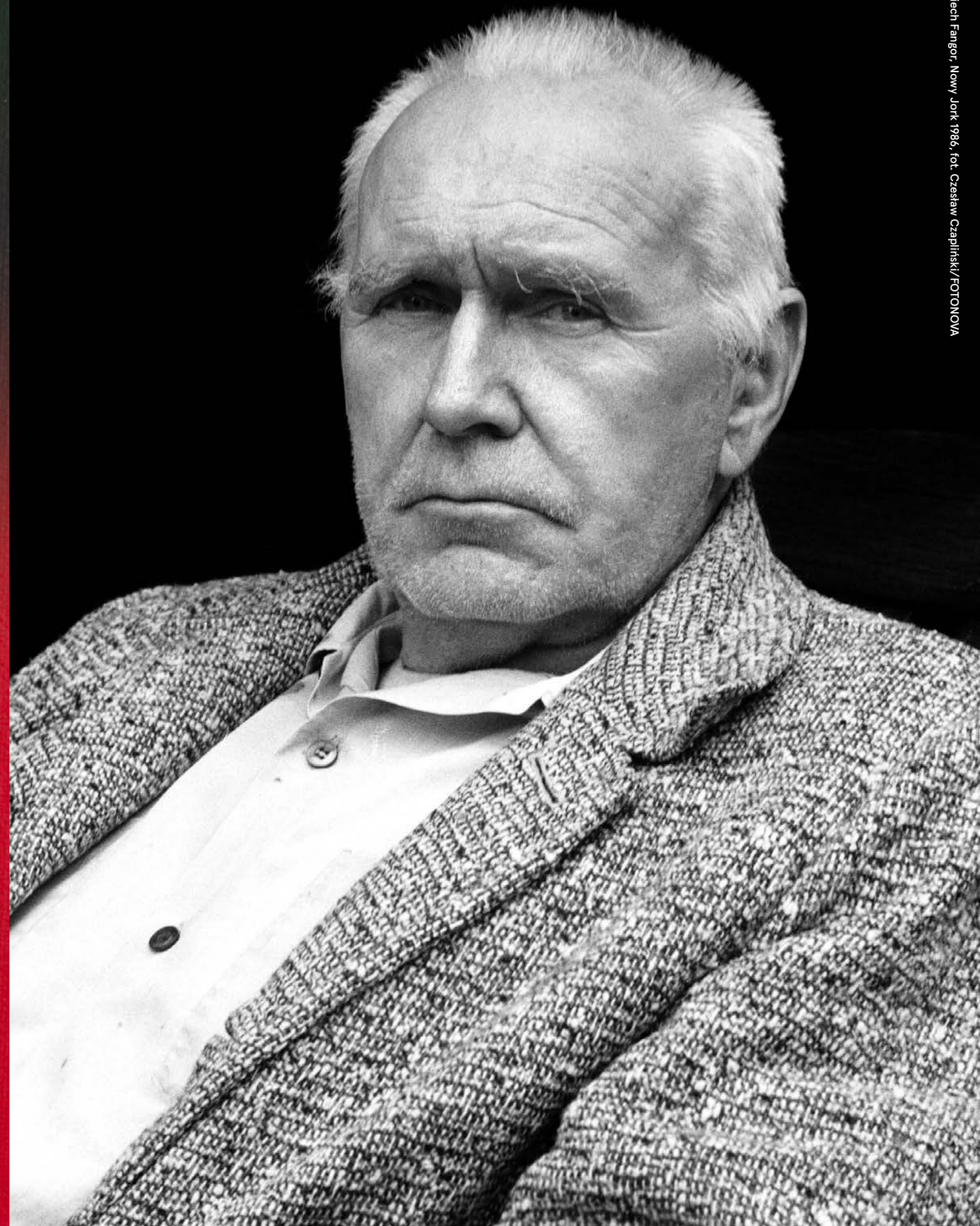
WYSTAWIANY:

Städtisches Museum Leverkusen – Schloss Morsbroich, Leverkusen, Niemcy, 12.06–19.08.1964



**„DZISIAJ TAJEMNICA ZNAJDUJE SIĘ
GDZIE INDEJ NIŻ W PRZESZŁOŚCI.
NIE ISTNIEJE DZISIAJ W PRZECIWSTA-
WIENIE CZŁOWIEKA JAKO ZAMKNIĘ-
TEJ SKOŃCZONEJ OSOBOWOŚCI WOBEC
SKOŃCZONEJ I ZAMKNIĘTEJ KONSTRUK-
CJI OBRAZU. TAK POJĘTY CZŁOWIEK
I OBRAZ NIE MAJĄ SOBIE WIELE DO PO-
WIEDZENIA. WYDAJE MI SIĘ, ŻE DZISIAJ
BARDZIEJ NIŻ KIEDYKOLWIEK JEDNOST-
KA ODCZUWA ZALEŻNOŚĆ OD OTOCZENIA
I WZGLĘDNOŚĆ SWEGO POŁOŻENIA.
INTERESUJE MNIE, JAK WOBEC TYCH
ZMIAN UPRAWIAĆ SZTUKĘ”.**

WOJCIECH FANGOR



10 α ψ Ω Σ

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Square 1", 1962

olej/piótno, 91 x 91 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1962 | SQUARE 1'

estymacja:
900 000 – 1 200 000 PLN
212 000 – 283 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P. 280
praca udokumentowana w archiwum Wojciecha Fangora dostępnym na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

POCHODZENIE:
Hanna i Witold Sylwestrowicz, Bernadsville, Stany Zjednoczone
Bohdan Oppenheim, Santa Monica, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, 2023kolekcja instytucjonalna, Niemcy

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07-11.11.2024

LITERATURA:
Wojciech Fangor. American Dream, katalog wystawy, Krupa Art Fundation, Wrocław 2024, ss. 34-35 (il.)



NARODZINY „POZYTYWNEJ PRZESTRZENI ILUZYJNEJ”

Lata 60. stanowią w twórczości Wojciecha Fangora okres formowania się najistotniejszych założeń jego koncepcji malarskiej. To wtedy wyłoniły się podstawowe elementy teorii pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, techniki bezkrawędziowych przejść tonalnych oraz przekonania, że obraz może konstruować przestrzeń realną.

Jednym z pierwszych dzieł zapowiadających nowy etap była prezentowana w katalogu kompozycja z 1960, utrzymana w oszczędnej biało-czarnej paletcie. Obraz ten, choć nie operuje jeszcze w pełni wykształconym językiem pulsujących kręgów i miękkich sfumato, ujawnia zasadnicze przesunięcie: odejście od struktury figuratywnej ku gradacyjnym, rozproszonym przejściom barwnym, które przestają być tłem i jako centrum obrazu zaczynają organizować przestrzeń widzenia.

Kolejne lata przynoszą rozwinięcie tej intuicji w ramach konsekwentnego programu analitycznego. Fangor od 1961 mieszka poza granicami Polski w krajach Europy Zachodniej i intensywnie pracuje nad strukturą tonalnych przejść, eksplorując ich zdolność do generowania napięć optycznych. Wówczas pojawiły się pierwsze kompozycje oparte na skoncentrowanych gradacjach barwnych, w których światło stało się głównym czynnikiem organizującym obraz. W odróżnieniu od geometrycznych tendencji europejskiej abstrakcji Fangor nie budował form za pomocą linii, lecz rozmytych pól koloru, konstruowanych z precyzją przypominającą technikę sfumato, lecz pozbawionych jakichkolwiek odniesień ikonograficznych.

Ważnym kontekstem jego poszukiwań były studia astronomiczne, którym poświęcał znaczną część wolnego czasu. Fascynacja strukturą kosmosu, zjawiskami falowymi i zachowaniem światła w przestrzeni próżniowej wpływała na sposób, w jaki organizował powierzchnię malarską. Obrazy z początku lat 60. operują już charakterystyczną dla malarza ścisłą logiką: punkt centralny staje się źródłem promieniowania, a barwa odpowiednikiem energii rozchodzącej się w przestrzeni. Widać to zarówno w kompozycjach zbudowanych na koncentrycznych kręgach, jak i w późniejszych układach falowych, w których kolor funkcjonuje jako zmienna intensywność pola optycznego.

Lata 1964–65 przyniosły pierwsze dojrzałe obrazy bezkrawędziowe. Fangor odkrył, że subtelne przejścia tonalne mogą wytwarzać zjawisko wysuwania się formy przed płótno. Proces percepcji przestał dotyczyć samego obrazu, a zaczął obejmować przestrzeń między płótnem a odbiorcą. W 2 połowie dekady artysta osiągnął pełną kontrolę nad tym efektem. Powstają wówczas kompozycje oparte na logicznej gradacji koloru, najpierw w skali monochromatycznej, później w zestawieniach dysonansowych, wykorzystujących kontrasty optyczne. Równocześnie Fangor pracował nad matematycznym opisem widzenia, analizując sposób, w jaki oko ludzkie reaguje na minimalne różnice nasycenia i jasności.

Końcem lat 60. Fangor osiągnął pełnię autonomii artystycznej. Wypracował język malarski niemający odpowiedników ani w polskiej, ani w światowej sztuce. To właśnie ten etap przygotował grunt pod amerykański okres twórczości, w którym teoria pozytywnej przestrzeni iluzyjnej osiągnęła swój najbardziej dojrzały, spektakularny wyraz.

11 α

MARIA JAREMA

1930–2004

"Formy", 1957

monotypia, tempera/karton naklejony na płótno, 84 x 65 cm

opisany na odwrociu: 'Formy 1957 (Paryż) 84 x 65 | Kat Nr 384 monot. temp.'

na odwrociu dwie nalepki wystawowe z opisem pracy: 'VIème Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paolo' z datą 1961 oraz: 'Musée d'Art et d'Histoire Salle des Casemates' z datą 1963

estymacja:

700 000 – 1 100 000 PLN

165 300 – 260 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Kornela Filipowicza

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, 2016

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Deux Artistes polonais: Maria Jarema, Maria Hiszpańska-Neumann”, Musée d'Art et d'Histoire, Salle des Casemates, Genewa, kwiecień–maj 1963

VI Bienal de São Paolo, wrzesień–grudzień 1961

LITERATURA:

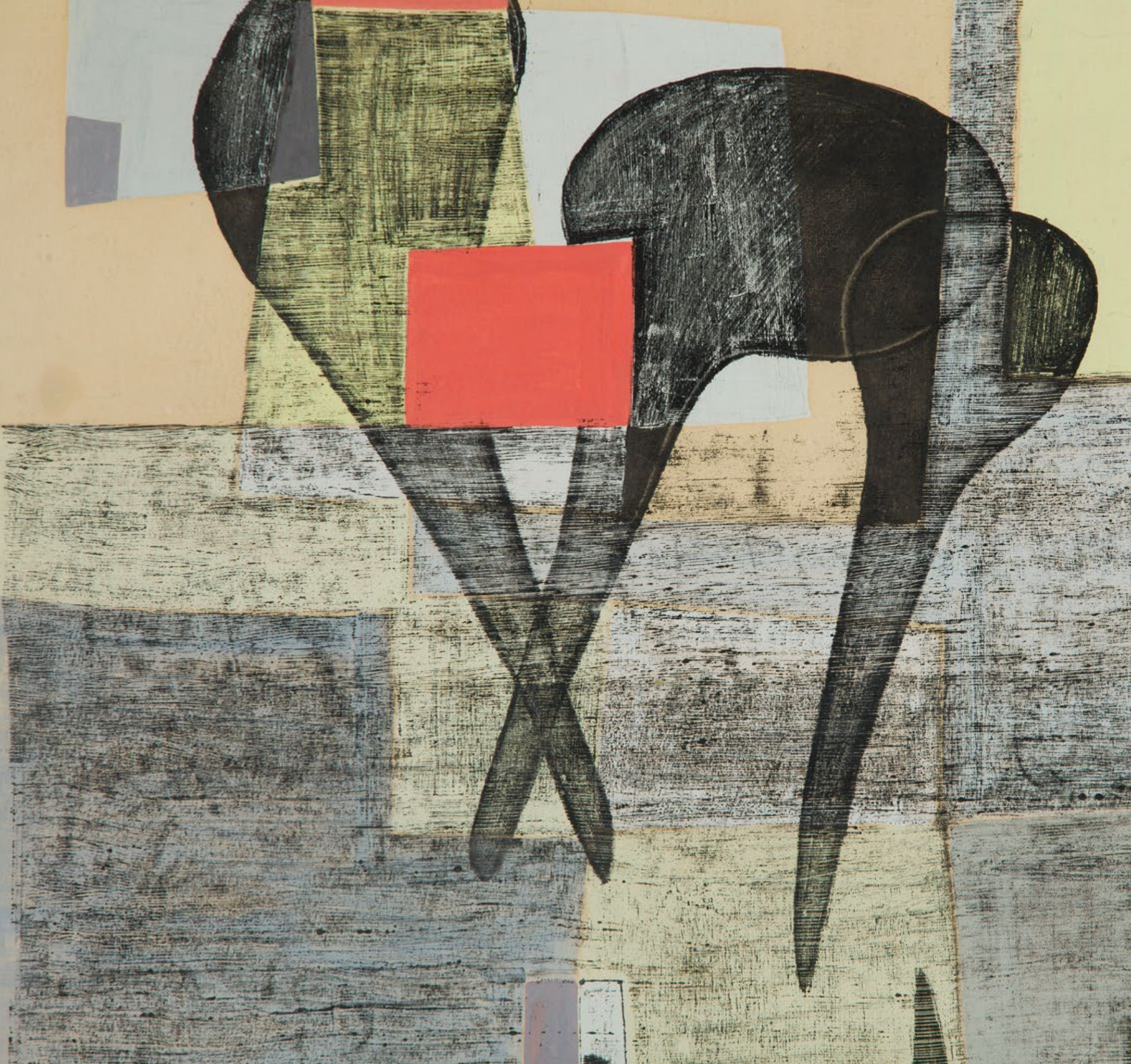
Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908–1958, katalog wystawy, Wrocław 1998, s. 197, poz. kat. 294

VI Biennale de São Paolo, 1961, katalog, s. 328, poz. kat. 2

„W czasach socrealizmu Maria Jarema pracuje równie intensywnie jak dotychczas. W roku 1951 zmienia technikę swoich dzieł. Wybiera monotypię, którą wkrótce łączy z temperą. Ma to daleko idące konsekwencje, mariaż grafiki z malarstwem zmusza bowiem do ciągłej improwizacji, jest podróżą w nieznane bez możliwości przewidzenia zaprogramowania efektu końcowego”.

Mariusz Hermansdorfer





W dziejach polskiej sztuki XX wieku postać Marii Jaremy jawi się jako przykład niezłomnej konsekwencji artystycznej, intelektualnej i egzystencjalnej. Twórczość Jaremiarki – jak ją nazywano – rozwijała się na przecięciu kilku obszarów: rzeźby, malarstwa oraz teatru eksperymentalnego. Od wczesnych lat 30., kiedy to współtworzyła pierwszą Grupę Krakowską, aż po ostatnie lata życia w okresie powojennej „odwilży”, artystka konsekwentnie poszukiwała formy, która potrafiłaby oddać energię życia – jego rytm, ruch, napięcie i nieustanną transformację.

Jarema należała do pokolenia, które pojmowało sztukę nie jako ilustrację rzeczywistości, lecz jej równorzędny wymiar poznania. Od rzeźby, której uczyła się w pracowni Xawerego Dunikowskiego, wyniosła zmysł przestrzeni i świadomość konstrukcji formy; ze środowiska awangardowego – przekonanie, że sztuka może być eksperymentem intelektualnym, sposobem badania relacji między jednostką a rzeczywistością zbiorową.

W 2 połowie lat 40. Jarema odeszła od rzeźby, by całkowicie poświęcić się malarstwu. Jednak dopiero odkrycie techniki monotypii około 1951 przyniosło prawdziwy przełom. Monotypia – technika z pogranicza grafiki i malarstwa, oparta na jednorazowym odbiciu kompozycji z gładkiej płyty – odpowiadała duchowi eksperymentu i potrzebie ryzyka, jaki zawsze miała w sobie artystka. Dawała możliwość łączenia planów, przenikania kolorów, budowania przestrzeni z prześwitów i przypadkowych układów plamy. „Nie wiem, co z tego wyniknie, niespodzianka. To przecież jedyne, co cieszy człowieka w sztuce” – mawiała artystka, ujawniając własną filozofię twórczą opartą na intuicji i otwartości wobec nieprzewidywalnego. (Helena Blum, Maria Jarema. Życie i twórczość 1908-1958, Kraków 1965, s. 88).

W prezentowanych w katalogu dziełach – „Kompozycji” oraz „Formach” – ów eksperyment osiąga najwyższy stopień dojrzałości. Delikatne warstwy tempery i pigmentu nakładane na odbitą powierzchnię tworzą wieloplanowe struktury barwne, które zdają się pulsować, jakby ożywiane wewnętrznym rytmem. Nawarstwienie planów w obrazach Jaremiarki tworzy iluzję ruchu i głębi, mimo że sama materia pozostaje płaska.

Choć prace z lat 50. powstają już wyłącznie w płaszczyźnie obrazu, noszą w sobie pamięć rzeźbiarskiego myślenia o formie. W „Kompozycji” układ kształtów zachowuje wewnętrzną architekturę – przestrzeń zbudowaną z napięć i kontrastów, z wyczuwalnymi osiami ciężkości. W „Formach” struktura ulega rozpuszczeniu: barwne plamy miękko się przenikają, tworząc organiczny układ przypominający komórkowe tkanki czy mikroskopowe światy natury.

Związek z ciałem i ruchem pozostaje tu zasadniczy. Choć Jarema odchodzi od figuracji, jej obrazy nie rezygnują z antropomorficznych skojarzeń – raczej transponują je w język rytmu i pulsacji. Ciało zostaje rozbite na cząstki koloru, na dynamikę energii. W tym sensie monotypie artystki są malarskim odpowiednikiem żywego organizmu: oddychają, migoczą, ewoluują w czasie spojrzenia.

Powstanie obu prac przypada na okres „odwilży” – moment odzyskiwania artystycznej swobody po latach socrealistycznego przymusu. Jednakże abstrakcja Jaremy nie była bynajmniej powrotem do formalnych eksperymentów po długim okresie twórczej stagnacji, lecz naturalnym rozwinięciem nieprzerwanych poszukiwań. Język barwnych, półprzezroczystych struktur ucieleśnia wolność, którą Jarema pojmowała jako prawo do indywidualnej metafory. Jak sama mówiła: „Bez transpozycji, metafory, abstrakcji – nie jesteśmy dzisiaj w stanie objąć i wyrazić narastających konfliktów”. (Agata Małodobry, Maria Jarema, Kraków 2008, s. 21). To credo tłumaczy, dlaczego jej prace z ostatnich lat życia, choć powstałe w cieniu choroby, emanują energią i światłem. Nie są zapisem rozpacz, lecz intensywności istnienia.

W tym sensie malarstwo Jaremy można czytać jako metaforę samego życia – ulotnego, nieprzewidywalnego, a zarazem pełnego wewnętrznej harmonii. Maria Jarema pozostaje

jedną z najoryginalniejszych postaci polskiej awangardy – artystką, która w epoce doktryn i ideologii potrafiła ocalić najcenniejszą wartość: niezależność myślenia i wolność formy. Jej monotypie, łączące doświadczenie rzeźby, teatru i malarstwa, tworzą własny mikrokosmos form. Pozbawione narracji odsyłają do rzeczywistości głębszej: pulsującego rytmu istnienia.

12 α

MARIA JAREMA

1930–2004

Kompozycja, 1955

monotypia, tempera/karton naklejony na płótno, 86 x 60,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MARIA JAREMA | 1955'

estymacja:

650 000 – 950 000 PLN

153 800 – 213 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja artystki

Galeria Zapiecek, Warszawa

kolekcja prywatna, Kraków

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

„U Jaremów ciągle rodzili się chłopcy. Było ich czterech. A potem urodziły się bliźniaczki Marysia i Bronisława. Marysia była stanowcza, energiczna. Ona była chłopcem. Rządziła całą rodziną. Chodziła w spodniach, w kaszkiecie. Marysia była pierwszą dziewczyną w Krakowie, która chodziła w spodniach”.

Erna Rosenstein



13 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 10", 1964

akryl, relief/deska, płyta pilśniowa, 57 x 57 cm

sygnowany i datowany i numerowany na odwrociu: 'H. Stażewski | 1964 . 10 | 57 x 57 cm'

na odwrociu naklejka wystawowa D'Arcy Galleries w Nowym Jorku

estymacja:

700 000 - 1 200 000 PLN

165 000 - 283 000 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty lata 60. XX w.

Kazimierz (Kazimir) Karpuszek, Chicago, MFA Studio Minneapolis, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Paryż

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

D'Arcy Gallery, Nowy Jork, grudzień 1966 – styczeń 1967

Henryk Stażewski (1894-1988), Institut Polonais de Paris 5.5 – 15.7.1997

LITERATURA:

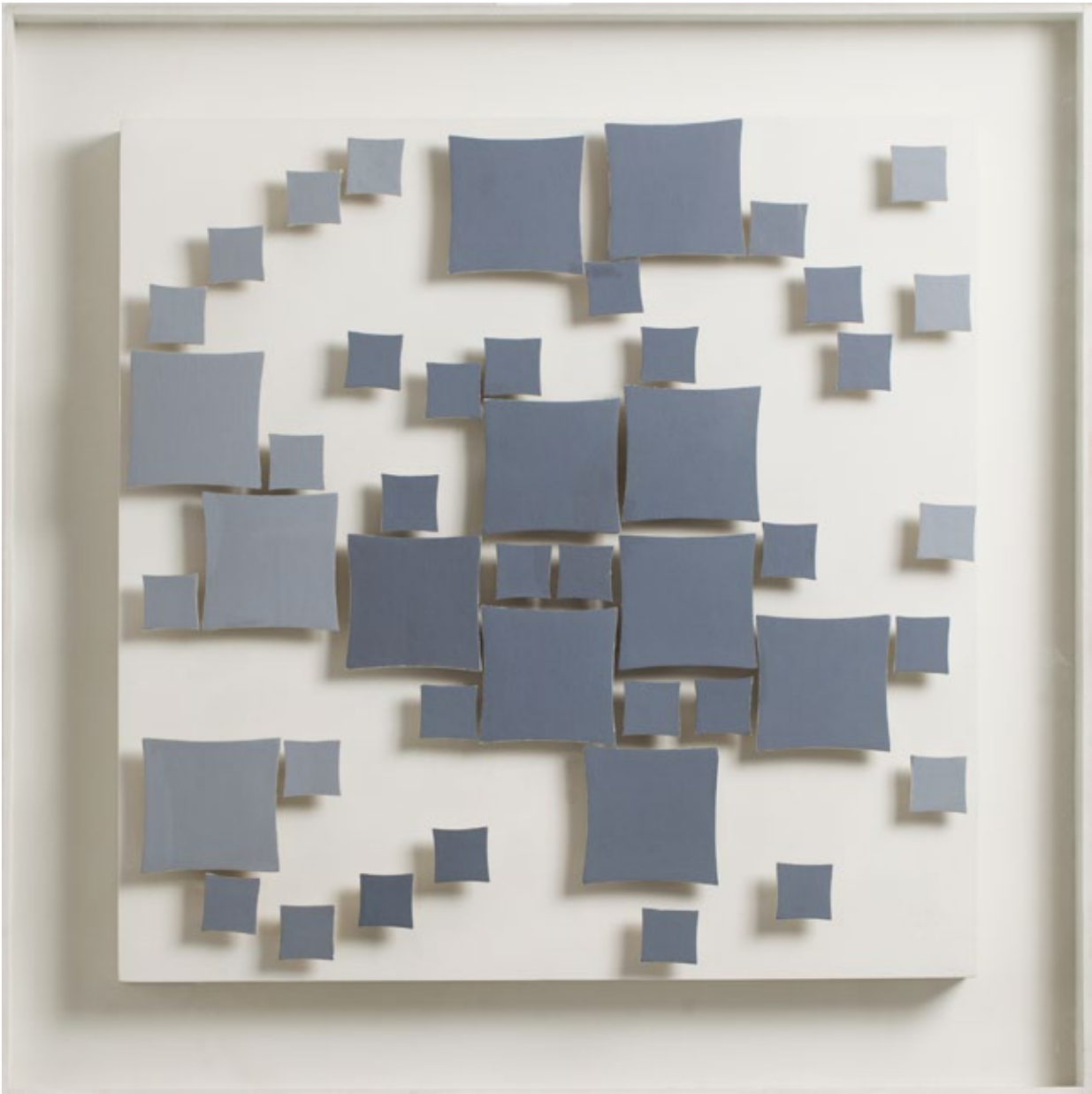
17 Polish painters: exhibition, New York, 1966-1967, [wstęp] Ryszard Stanisławski, D'Arcy Gallery, New York, 1965, Henryk Stażewski, poz. kat. 5 (il.)

Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin 1894-1988, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 140 (kalendarium)

Henryk Stażewski (1894-1988), katalog wystawy, Institut Polonais de Paris 5 V – 15 VII 1997, Paryż 1997, poz. kat. 23

Henryk Stażewski, Ekonomia myślenia i postrzegani, Andrzej Turowski, [oprac.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska,

Wiesław Borowski, wyd. Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2006, s. 127 (il.)





HENRYK STAŻEWSKI WOBEĆ AWANGARDY XX-LECIA

Awangarda na tle rozwijającej się sceny artystycznej w Polsce XX-lecia międzywojennego stanowiła wąski nurt, podobnie na świecie była to kropla w morzu tradycyjnej sztuki. Zarówno w Rosji, jak i w Holandii rozwija się w latach 20. XX wieku abstrakcja geometryczna, przybiera ona jednak inne formy. W Rosji ma podłoże polityczne, w Holandii natomiast można dostrzec dążenia do funkcjonalizacji sztuki. Nowe nurty awangardy światowej docierają do Polski z opóźnieniem. Dopiero w początkach XX wieku następuje zderzenie polskich odbiorców z kubizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem. Dzieje się to za sprawą wielu artykułów w prasie i Wystawy Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów we Lwowie, gdzie w 1913 zaprezentowano m.in. twórczość Kandinsky'ego.

Henryk Stażewski był twórcą wpisującym się w nurt awangardy konstruktywistycznej w Polsce. Współtworzył najważniejsze ogniska nowoczesnej myśli o sztuce. W latach 20. wraz z Mieczysławem Szczuką redagował czasopismo „Blok. Czasopismo Awangardy Artystycznej”, które, choć wydawane krótko, przyczyniło się do zacieśnienia więzi z artystami państw Europy Wschodniej: Czechosłowacją, Łotwą, Bałkanami. Do członków związanej z czasopiśmie grupy należeli m.in. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henry Berlewi, Mieczysław Szulc, Karol Kryński czy Witold Kajruksztis. Członkowie bloku stawiali po stronie idei kolektywnej pracy zespołowej, gdzie artysta jest widziany jako wytwórca skupiony na użytkowych działaniach. Po rozpadzie kolektywu wraz z Szymonem Syrkusem Stażewski propagował ideę nowoczesnej sztuki pod egidą nowopowstałego czasopisma „Praesens. Kwartalnik Modernistów”. Działający niespełna cztery lata pod koniec lat 20. XX wieku. Praesens opowiadał się za sztuką abstrakcyjną wyzwoloną od opisowości, chociaż w głównym kręgu zainteresowań (najczęściej absolwentów Politechniki Warszawskiej) była architektura. Postulowano przejrzystość konstrukcyjną osiąganą poprzez zrezygnowanie z ornamentów i standaryzację części. Architekci Praesensu posługiwali się rytmem asymetrycznym, co z czasem znajduje odzwierciedlenie również w reliefach Stażewskiego. Kolejnym etapem w biografii artystycznej, który zapisał się trwale w historii awangardy XX-lecia międzywojennego, było utworzenie w 1929 ugrupowania artystów rewolucyjnych. W ramach działań „a.r.” powstała w 1931 Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej w Łodzi do dziś aktywnie kształtująca tradycje artystyczne w Polsce. W tamtym czasie był to drugi pod względem wielkości i znaczenia zbiór awangardowej sztuki 1. połowy XX wieku w Europie zaraz po niezachowanej w pełni Kolekcji Hanowerskiej. Do 1932 zebrano 75 prac, 44 artystów, których kluczem selekcji była śmiałość w eksperymentowaniu z formami. Jednocześnie członkowie „a.r.” budowali sieć kontaktów poza granicami kraju, nawiązując m.in. współpracę z francuskim malarzem abstrakcji geometrycznej Augustem Herbinem, założycielem ugrupowania Abstraction-Création.

14 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 19", 1969

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 80 x 80 x 6 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'nr 19 | H. Stażewski | 1969'
na odwrociu papierowe nalepki galerii Foksal w Warszawie oraz galerii Milano w Mediolanie z opisami pracy

estymacja:
600 000 – 1 000 000 PLN
142 000 – 236 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)
Galleria Milano, Mediolan
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Henryk Stażewski, Andrzej Szczepaniak [red.], Milan, 2018, s. 137 (il.)

„Stażewski interesował się historią sztuki. Znał ją dobrze, lecz korzystał z niej w sposób wybiórczy. U wybranych przez siebie mistrzów szukał potwierdzenia swych teorii. Dobrym tego przykładem był jego stosunek do francuskiego siedemnastowiecznego Georgesa de La Tour. Na szeregu bezbarwnych fotografii jego dzieł wykreślał grubą czystą linią bardzo proste szkielety konstrukcyjne ujawniające siłę i mądrość ukrytej w nich geometrii”.

Roman Owidzki, 1994 Henryk Stażewski. Malarstwo i przyjaźń, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, [red.] Dorota Dąbrowska, Warszawa–Katowice, s. 12



MIĘDZY KONSTRUKTYWIZMEM A MINIMALIZMEM RELIEFY STAŻEWSKIEGO

Twórczość Henryka Stażewskiego po 1960 można czytać jak bardzo konsekwentne eksperymenty z przestrzenią i formą. Wytacza ścieżkę przez najważniejsze nurty awangardy: inspiracji kubizmem czy suprematyzmem wynikające z żywych dyskusji w międzynarodowych kręgach, aż po autorskie reliefy zakorzenione w abstrakcji geometrycznej. Stażewski uwalniał obraz od płaskiej powierzchni, czyniąc to w duchu konstruktywizmu. W połowie lat 60. konstruuje reliefy zbudowane z identycznych modułów, ustawionych w rytmicznych układach, opartych na obserwacji, ruchu, zmianie. Ze zbioru elementów wyłania się kompozycja malarsko-przestrzenna wykonana najczęściej z wykorzystaniem drewnianych płyt o różnej grubości. Odzwierciedlały one związki przestrzenne: „Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ, jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych à priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondrian’a i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest

znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA” – pisał w połowie lat 60. Stażewski. (Henryk Stażewski, 1965, [cyt. za:] Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 88). Stażewski uwzględniał różne sposoby oddziaływania poprzez sztukę. Jeden z nich opierał się na ruchu widza, który zmienia konfigurację tego, co widzi, drugi na tworzeniu takich obrazów, które w zmiennym oświetleniu tworzą nowe układy cieni, trzeci sposób odnosił się do reliefów metalowych i polegał na oddziaływaniu poprzez odbłaski światła na powierzchni metalowych płyt.

Twórczość Henryka Stażewskiego z lat 70. i 80. to przykład świadomego dialogu z tradycją awangardy i jednocześnie jej przekształcenia. Choć artysta pozostawał wierny ideom konstruktywizmu, jego późne prace w coraz większym stopniu wchodziły w pole minimalizmu i konceptualizmu. Reliefy te nie są jedynie wariacjami formalnymi, lecz stanowią przemyślane struktury wizualne, w których element racjonalny łączy się z intuicyjną wrażliwością. Bożena Kowalska zauważyła, że reliefy Stażewskiego z tego okresu „niosły w sobie (...) treści nie tylko czy nie wyłącznie empirycznych badań nad kolorem (...), ale stanowiły swobodną transpozycję jego myśli i emocji na język plastyczny”. (Bożena Kowalska, [w:] Henryk Stażewski, Arkady, Warszawa 1985).

15 α

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

"Relief nr 56", 1973

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'nr. 56 - 1973 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowe nalepki galerii Foksal w Warszawie oraz galerii Milano w Mediolanie z opisami pracy

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
51 800 - 70 600 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Foksal, Warszawa
Galeria Millano, Mediolan, Włochy
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2015
kolekcja prywatna, Polska



16 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 11", 1969

akryl, relief/płyta pilśniowa, 60,5 x 60,5 x 3 cm

sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'nr. 11-1969 | H. Stażewski'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

58 900 – 82 400 EUR

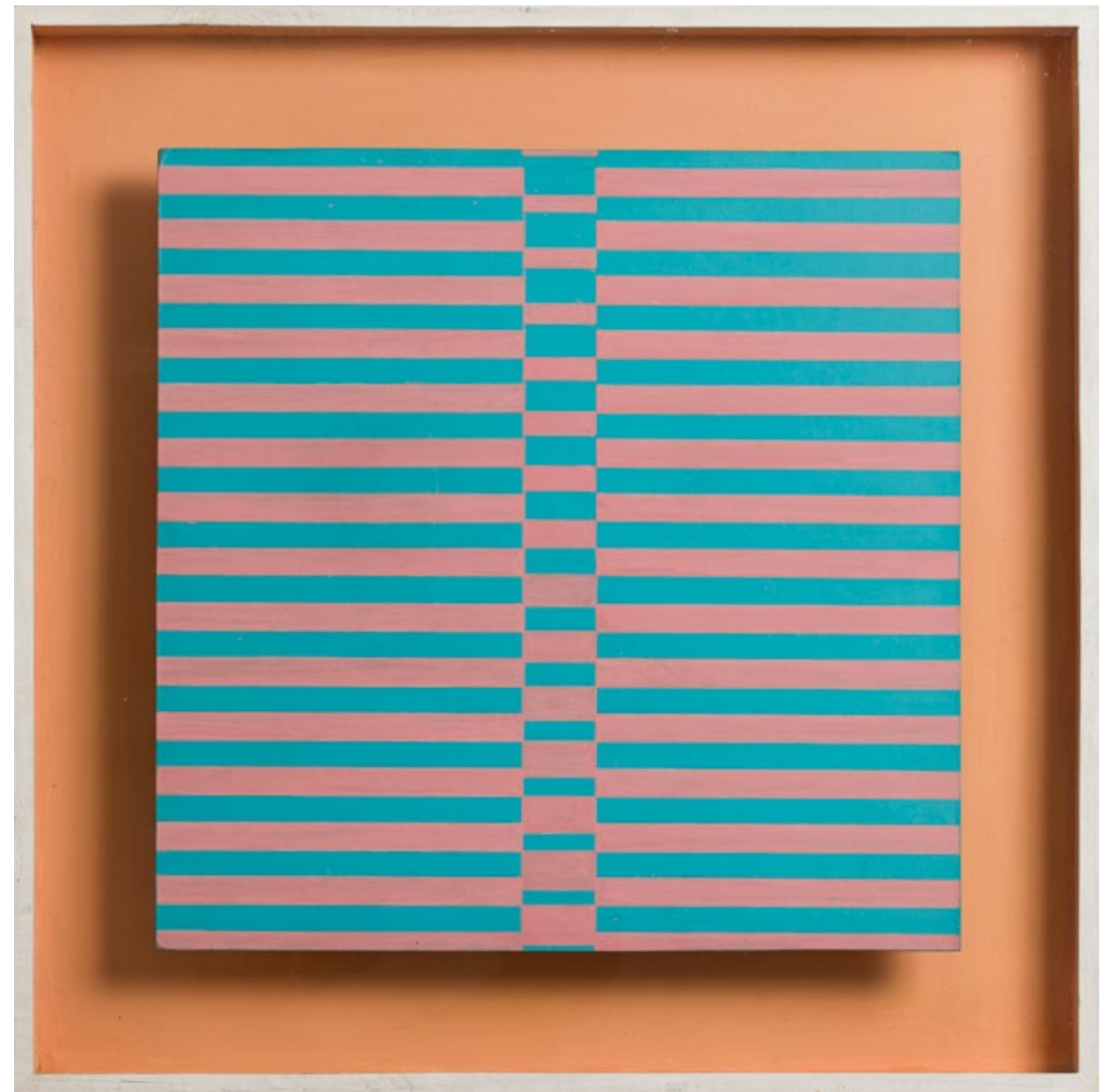
OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2015

kolekcja prywatna, Warszawa



**„SZTUKA ABSTRAKCYJNA NIE POKAZUJE
ZEWNĘTRZNEGO ASPEKTU MATERII ‘PRZED-
MIOTU’, MOŻE JEDNAK ZACHOWAĆ KONTAKT
ZE ZJAWISKAMI I FAKTAMI KONKRETNymi
I OBIEKTYWNYMI ŚWIATA ZEWNĘTRZNEGO,
GDYŻ JEST SUMĄ WRAŻEŃ I OBSERWACJI,
JEST WYCZUCIEM KLIMATU WSPÓŁCZESNOŚCI,
WYRAZEM DYNAMIZMU DZISIEJSZEGO ŻYCIA,
LIRYCZNYM OBRAZEM EPOKI, W KTÓREJ
ODBYWAJĄ SIĘ PRZEWROTY POWODOWANE
WIELKIMI RUCHAMI SPOŁECZNYMI, WYNAŁAZ-
KAMI I ODKRYCIAMI EPOKI ROZBICIA STOSU
ATOMOWEGO, ITD.”.**

HENRYK STAŻEWSKI

17 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief

akryl, relief/płyta pilśniowa, 51 x 47 cm (wymiary oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H. Stażewski 1968' oraz numerowany ołówkiem: 'NW-16/70'
na odwrociu oprawy nalepka Edinburgh Festival "Atelier 72"

estymacja:
350 000 – 500 000 PLN
82 600 – 118 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Atelier 72. Wystawa sztuki polskiej, Richard Demarco Gallery, Edynburg, 20.08.-9.09 1972
„Anka au cas par cas”, CAPC Musée d’art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux, 23.06.-31.12.2022
„Anka Ptaszkowska. Przypadkiem”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 17.02.-23.04.2023
„Bizantyjska Nostalgia”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 26.01.-2.06.2024

LITERATURA:
Bizantyjska nostalgia, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, red. Viktoria Burlaka, Warszawa 2024,
poz. kat. 68, s. 93, 101 (il.), 156 (spis)



18 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief niebieski nr 57", 1973

akryl, relief/płyta, 60 x 60 x 4 cm
sygnowany, datowany i numerowany na odwrociu: 'nr. 57-1973 | H. Stażewski'
na odwrociu papierowe nalepki galerii Foksal w Warszawie i galerii Milano w Mediolanie z opisami pracy

estymacja:
220 000 - 320 000 PLN
51 800 - 75 300 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Foksal, Warszawa
Galeria Millano, Mediolan, Włochy
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, 2016
kolekcja prywatna, Warszawa



**„BARWY NA KWADRATACH ROZMIESZCZONE
SĄ W GRADACJACH POZIOMYCH I PIONO-
WYCH, A ZESTAWIENIA KOLORÓW - WEDŁUG
MIARY LICZBOWEJ. OBLICZENIA STOSUNKÓW
KOLORÓW OTRZYMUJE SIĘ NA KRĄŻKU
KOLORÓW SPEKTRALNYCH, ROZMIESZCZO-
NYCH WEDŁUG OKREŚLONEJ DŁUGOŚCI FAL.
MOŻNA Z NIEGO WYBRAĆ ALBO KOLORY ZA-
SADNICZE O NAJWIĘKSZEJ RÓŻNICY DŁUGO-
ŚCI FAL, ALBO KOLORY ZBLIŻONE O MAŁEJ
RÓŻNICY. MATEMATYCZNĄ ŚCISŁOŚĆ W DO-
BORZE KOLORÓW OSIĄGAM PRZEZ INTUICJĘ.
W NASZYM OKU JEST MIARA, KTÓRA DAJE
NIEZAWODNE OPARCIE DLA INTUICJI. DZIĘKI
INTUICJI TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA NIE JEST
ILUSTRACJĄ PRAW JUŻ ODKRYTYCH”.**

19 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 104", 1976

akryl/płyta pilśniowa, 75 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrocu: 'nr. 104 | 1976 | H. Stażewski'

estymacja:

90 000 – 130 000 PLN

21 350 – 30 800 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2012

kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem



20 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Bez tytułu, 1982

akryl/płyta, metal, 64 x 64 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1982 | H. Stażewski'
na odwrociu pieczęć [nieczytelna]

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

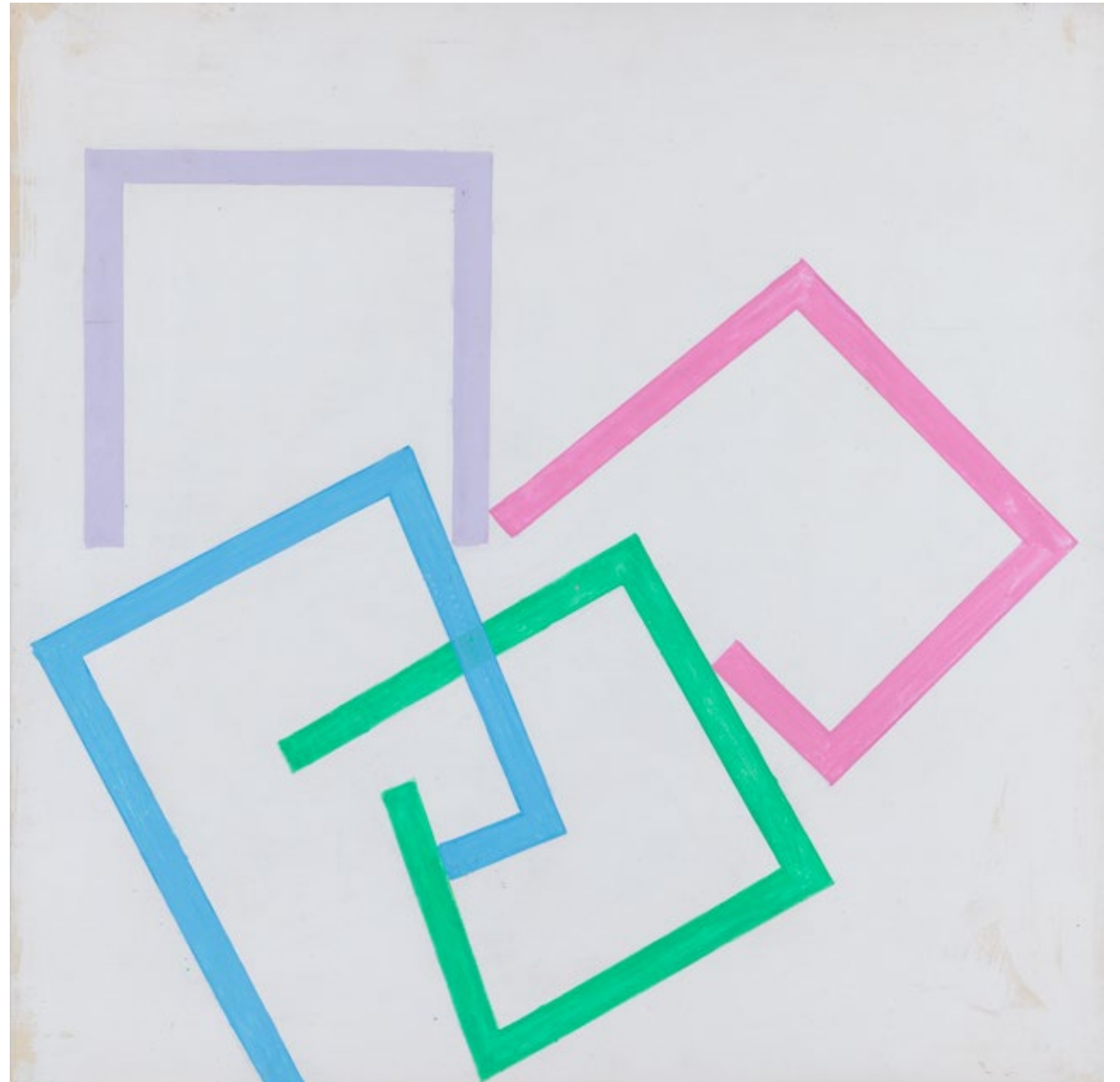
11 800 – 16 500 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy



21 α

STEFAN GIEROWSKI

1925–2022

"CXXXVII", 1963

olej/piótno, 84,5 x 135 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'S. GIEROWSKI | WARSZAWA | Ob. CXXXVII 1963'
na odwrociu instrukcja montażowa
opisany na krośnie malarskim: '2 PRZESTRZENIE'
na krośnie malarskim pieczęć: 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
190 000 – 283 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków. Nowe obrazy, oprac. Cezary Ślaziński, Warszawa 2010, s. 85 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 110 (il.)



Sztuka Stefana Gierowskiego stanowi jedno z najpełniejszych urzeczywistnień idei autonomii obrazu w polskiej sztuce powojennej. Od momentu gdy w połowie lat 50. porzucił figurację, artysta konsekwentnie konstruował język plastycznej wypowiedzi, w którego centrum pozostawało samo malarstwo – jego materialność, przestrzeń, napięcia, światło. Dążąc do czystości wypowiedzi, Gierowski zrezygnował z literackich czy narracyjnych tytułów. Zastąpił je rzymską numeracją, co wpisało jego dzieła w porządek systemu, w którym każda praca jest kolejnym etapem procesu poznawczego. Nie była to jednak zwykła, chłodna formalna konsekwencja, a raczej rodzaj duchowego eksperymentu – badanie tego, jak własności formalne mogą być fundamentem konstrukcji obrazu i zarazem jego sensem.

U źródeł tej postawy leży doświadczenie powojennego przełomu, a także współpraca z kręgiem Galerii Krzywe Koło, w której kształtowała się idea tzw. abstrakcji autonomicznej – malarstwa wolnego od literackich odniesień, skupionego na relacjach barw i walorów. Co istotne, Gierowski wprowadził do niej pierwiastek filozoficznej refleksji: obraz traktował jako pole zdarzeń świetlnych, w którym ujawnia się napięcie pomiędzy widzialnym a niewidzialnym. W tym kontekście jego płótna z lat 1957–65 – często niemal monochromatyczne, budowane z subtelnych przejść walorowych – stanowiły narzędzia badania granic ludzkiej percepcji.

Prezentowany w katalogu „Obraz CXXXVII” powstał w okresie szczególnej klarowności i ascetycznej dyscypliny w twórczości artysty. Zredukowana gama barw – srebrzyste, chłodne szarości i stłumione biele – tworzą strukturę przypominającą dwa pola walorowe, które przedzielone horyzontalną linią napięcia zderzają się ze sobą, dając upust drżeniu w nich energii. Subtelne, koncentryczne przetarcia i mikroskopijne gradacje tonu wytwarzają wrażenie ruchu, zupełnie tak, jakby obraz oddychał, rozszerzał się i cofał w głąb.

Lata 60. przynoszą u Gierowskiego szczególne skupienie na zjawiskach optycznych. Oko odbiorcy zostaje wciągnięte w proces percepcji, w którym ujawnia się wewnętrzne światło obrazu. Prezentowane płótno pokazuje przejście malarza ku strukturze niemal unistycznej. Gierowski, pozostając w dialogu z teorią Strzemińskiego, nie dążył jednak do zniesienia różnic, lecz do ich minimalizacji – tak, by każda zmiana waloru stawała się optycznym wydarzeniem. W rezultacie w „Obrazie CXXXVII” iluzja głębi powstaje bez użycia perspektywy, wyłącznie dzięki gradacji tonu i rytmowi powierzchni, co wpisuje dzieło w ciąg rozważań nad wewnętrzną przestrzenią obrazu, rozwijanych przez artystę w następnych latach.

W kolejnych dekadach coraz wyraźniej twórca akcentował duchowy wymiar koloru, a światło przekształcało się w metafizyczny symbol – znak dobra, prawdy i energii istnienia. Zarodki tej koncepcji obecne są już w „Obrazie CXXXVII”, w którym światło ujawnia się zarówno jako realna substancja obrazu, jak i jego idea – metafora samego aktu istnienia oraz droga do łączności z tym, co niewidzialne.

Twórczość Stefana Gierowskiego to ciągłe pytanie o możliwości malarstwa – o to, jak z najprostszych środków wyprowadzić nieskończone zróżnicowanie wizualnych i duchowych doznań. „Obraz CXXXVII” należy do tych realizacji, w których pytanie o istotę obrazu znajduje najprostszy wyraz: płótno funkcjonuje jako pole czystej percepcji, otwarte na bezpośrednie doświadczenie odbiorcy.

22 α

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

Z cyklu "Interwencje", 1981

akryl, taśma klejąca/drewno, płyta pilśniowa, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na krawędzi odwrocia: 'E. KRASIŃSKI – INTERVENTION – 1981'

estymacja:

350 000 – 450 000 PLN

82 400 – 105 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„[linia] pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Edward Krasiński



Krasiński badał formy reprezentacji geometrycznej i związek z fizycznym miejscem ich ekspozycji. Niebieski pasek po raz pierwszy pojawił się w jego działaniach w 1968 i od tego czasu stał się znakiem rozpoznawczym artysty. Dwa lata później przeprowadził kolejne działanie problematyzujące emblematyczny motyw. Na Biennale w Tokio wysłał telegram złożony z powtórnego 5000 razy słowa „niebieski” z dołączoną instrukcją prezentacji przekazanej pracy. To działanie uważa się za prekursorskie w kontekście historii polskiego konceptualizmu, choć wynikało po części z przypadku. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów zapisany alfabetem Morse’a telegram o długości 80 metrów z powtarzającym się słowem. Taśma ta została wyeksponowana na biennale w miejsce prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę, a miesiąc po vernisażu, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

Prezentowana praca z 1981 należy do cyklu „Interwencje”, uznawanego za jeden z kluczowych projektów polskiej awangardy powojennej. Przez płaszczyznę dzieła przebiega charakterystyczny, wąski pasek niebieskiej taśmy. Ten z pozoru prosty gest „przecięcia” obrazu nie służy nadaniu mu nowej, symbolicznej treści, a zainicjowaniu dialogu z przestrzenią, wprowadzenie dysonansu. Krytyk sztuki Paweł Polit zwraca uwagę na linearny charakter narracji literackiej widocznej zarówno we wcześniejszych, jak i w późniejszych pracach Krasińskiego. Początkowe „kierunkowe” rysunki artysty i późniejsze „liniowe” dzieła kierują odbiorcę w głąb opowieści, niwelując różnicę między fikcją i rzeczywistością. Niebieski pasek przyjął status bytu fonetycznego, a linia odpowiednika „konsekwencji narracji”.

Praktyka ta jest pokrewna działaniom prowadzonym w tamtym czasie przez innych czołowych przedstawicieli nurtu, m.in. Daniela Burena. Obaj, Buren i Krasiński, używali nieskończonych pasów, aby zakwestionować definicję sztuki, logikę geometrii i trójwymiarowej przestrzeni. Akty twórcze miały swoją genezę w refleksji na temat społecznego i instytucjonalnego funkcjonowania sztuki. W centrum ich zainteresowania stała krytyka instytucjonalna realizowana w formie badania związków między procesem produkcji sztuki a miejscem jej odbioru.

Tytuł serii „Interwencje”, realizowanej przez lata, ilustruje w sposób bardzo bezpośredni zadanie, które stawiał przed swoimi pracami artysta, mianowicie „interweniować” w przestrzeń, transformować i kształtować ją. Niebieską linią Krasiński organizował przestrzeń i uwypuklał ją, a jednocześnie urealniał i stawiał pod znakiem zapytania. Wypracowany modus operandi bywał interpretowany również jako wizualizacja linearnego czasu, ale sam artysta postrzegał działanie w kategorii dadaistycznej gry.

Dziś twórczość Krasińskiego stanowi ważny punkt referencyjny dla artystów młodego pokolenia, którzy problematyzują polską scenę artystyczną XX wieku. Jednym z działań tego typu był projekt Karola Radziszewskiego „Scotch Pink (siusiu w torcik)”.



Edward Krasiński, Warszawa 1989, fot. Maciej Musiał/PAP

23 *α*

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 178", 1973

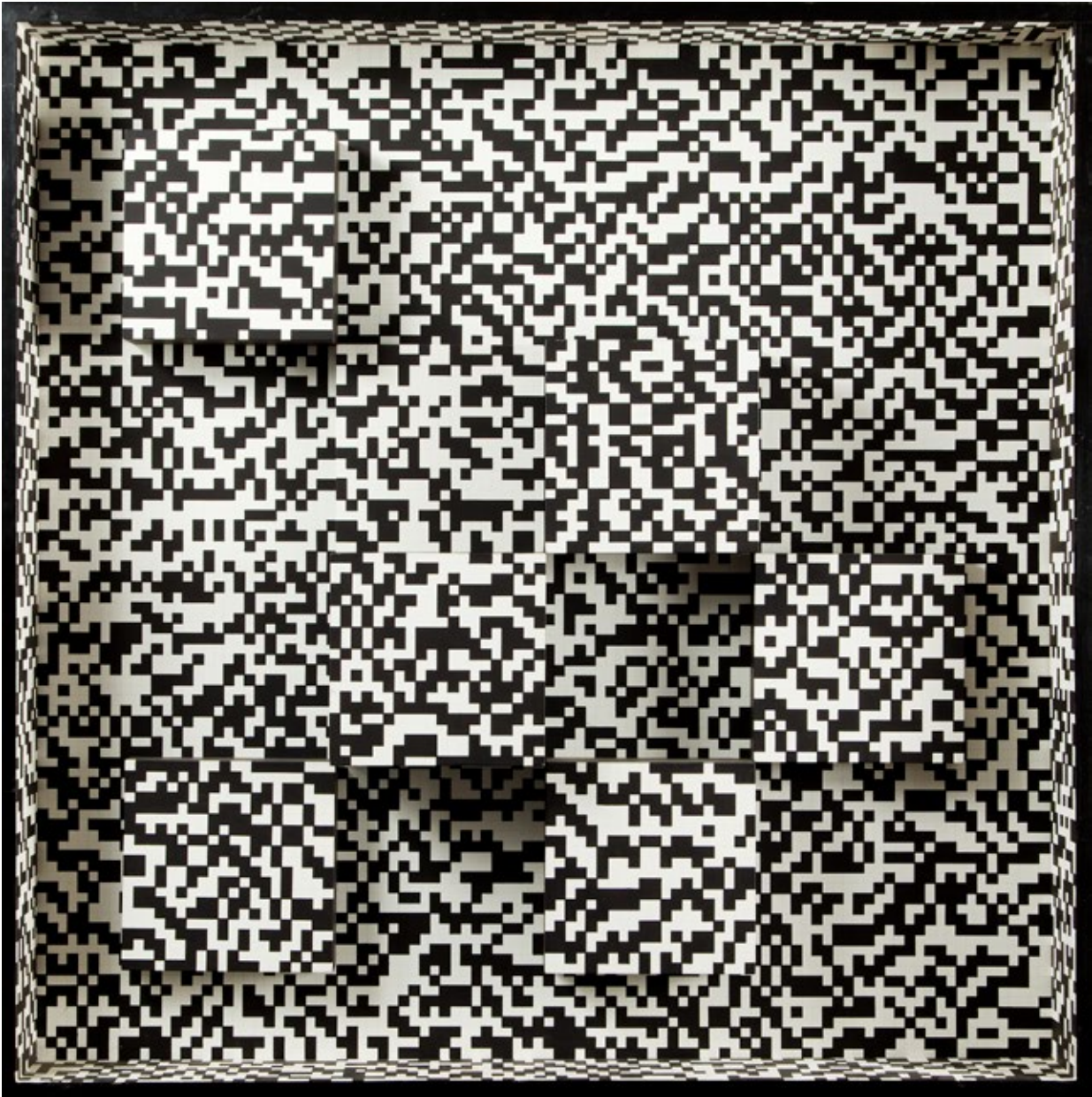
akryl/deska, płyta, 102 x 102 x 12,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Winiarski 1973 AREA 178'
na odwrociu nalepka galeryjna z Barney Weingert Gallery w Nowym Jorku
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Penetracja przestrzeni realnej z równym prawdopodobieństwem występowania koloru białego i czarnego. Zmienna losowa - kostka do gry i tabela liczb przypadkowych.'

estymacja:
400 000 – 600 000 PLN
94 200 – 141 200 EUR

POCHODZENIE:
zakup od artysty
Barney Weingert Gallery, Nowy Jork, Stany Zjednoczone (1973)
kolekcja prywatna
Polski Dom Aukcyjny Sztuka, Kraków 2002
kolekcja prywatna
DESA Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa Malarstwa Polskiego, Barney Weingert Gallery, Nowy Jork, 1973

LITERATURA:
Ryszard Winiarski: prace z lat 1973–1974, katalog wystawy, [red.] Józef Grabski, IRSA, Kraków 2002, s. 114–115, poz. kat. 44



Lata 60. to czas krystalizowania się teorii twórczej Ryszarda Winiarskiego. Pierwszy jej zapis można odnaleźć w pracy magisterskiej *Zdarzenie – Informacja – Obraz*, obronionej w 1966 na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W tym samym roku artysta otrzymał nagrodę na Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. W kolejnych latach swojej praktyki artystycznej malarz współpracował z teatrem. Prezentowane kompozycje z lat 60. poprzedził okres działań z Teatrem Polskim w Warszawie, na którego deskach prezentowano scenografie autorstwa Winiarskiego. Dwa płótna z 1968 to wczesne przykłady rozwijanej później praktyki twórczej. Kompozycje były budowane na bazie zaprojektowanej przez artystę siatki małych kwadratów. Moduł jest stały, wszystkie pola mają podobny wymiar, ułożone są w pionowe i poziome rzędy, co tworzy regularny raster. W centrum pola obrazowego przeważają jaśniejsze tony żółci, co daje efekt delikatnego rozświetlenia, natomiast bliżej góry, dołu oraz bocznych krawędzi pojawia się więcej ciemnych zieleni, czerwieni i brunatnych tonów, przez co peryferia wydają się cięższe i nieco przyciemnione. Tematem jest przede wszystkim kolor: jego nasycenie, relacje sąsiedztwa i jakości optyczne rozłożone na regularnej kratownicy. Siatka kwadratów pełni funkcję neutralnego rusztowania, na którym rozgrywa się czysto chromatyczna gra. Dwa obrazy z 1968 stanowią niejako preludium do późniejszych prac budowanych na bazie systemów opartych na ściśle zdefiniowanych regułach matematycznych i procedurach losowania.

W latach 70. wektor twórczości Winiarskiego przesuwają się w stronę usystematyzowanej i monochromatycznej abstrakcji geometrycznej. Nie zmienia się system podziału płaszczyzny obrazu na kwadratowe moduły, wkraczają za to nowe jakości i próba swoistej obiektywizacji procesu twórczego. O tym, w jakim kierunku zmierza sztuka Winiarskiego w latach 70., pisze sam artysta: „Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego, jeśli zaproponuję analityczną i formalną postawę wobec jej przedmiotu. Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywą były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki. Takim procesem obiektywnym może być zwyczajne odliczanie. 1, 2, 3, 4, 5, ale także 1, 3, 5, 7 lub 2, 4, 6. Spróbuj wyobrazić sobie, jak wiele kombinacji może powstać na terenie samego liczenia i jak wiele doświadczeń można przeprowadzić, opierając się jedynie na tym – w końcu obiektywnym wobec sztuki, wobec widzimisię, wobec humoru, wobec nostalgii, wobec behawioru, wobec wrażliwości – procesie”. (Jerzy Olek, *Porządek przypadku*, czyli o Winiarskim, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, s. 19). „Obszar 178” został rozpisany na kilku planach i stanowi rezultat wprężenia w proces twórczy czynników losowych, w tym przypadku rzutu kostką. W wyniku tego sposobu pracy obrazy Winiarskiego wkraczają w trzeci wymiar, zyskują konieczną reliefową wypukłość. Wypracowana metoda konstrukcji komunikatu, rozpoczęta już w połowie lat 60., jest widoczna też w kompozycjach z późniejszych dekad, takich jak „Komplikacja w penetracji obszaru

urbanistycznego w zmiennej losowej”. Porządek wyznaczany przez algorytm staje się głównym bohaterem kompozycji, co uwiadcza się na przykładzie prezentowanych prac z 1973. Historyczka sztuki Bożena Kowalska następująco określa na łamach prasy unikatowe kompozycje Winiarskiego z 1. połowy lat 70.: „Mimo że nazywa je obrazami – są to raczej określone przyjętymi regułami – zapisy funkcji zmiennej losowej. Umieszczanie jego twórczości w granicach malarstwa geometrycznego lub postkonstrukttywizmu byłoby zatem błędem”. (Ryszard Winiarski, katalog wystawy, Galeria 72, Chełm 1973, s. nlb.). Obecnie twórczość Winiarskiego postrzega się również przez pryzmat nurtu indeterminizmu w sztuce. Podobnie jak Roman Opałka wychodził on poza tradycyjne role i sens dzieła, rezygnując z czysto estetycznego podejścia na rzecz metody opartej na rygorze naukowym.

Prezentowane dwie prace z lat 80. to świadectwo w pełni dojrzałego etapu twórczości Winiarskiego. Pierwsza z prac „From 0% to 100% of black with random numbers” powstała w okresie, gdy artysta rozpoczyna pracę jako pedagog na uczelni artystycznej i zarządza Pracownią Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce. Był to czas szczególny, ostatnie lata przed transformacją systemową w Polsce. Pierwsze zmiany pojawiły się w tym czasie na akademiach artystycznych. Jak pisze Stefan Szydłowski: „Był to w Polsce czas niezwykły, trwała ‘solidarnościowa rewolucja’. W Akademii, jak wszędzie, panował duch reformy. Dynamika zdarzeń nie miała precedensu w powojennej historii. Fakt, że na stanowisko wybrano właśnie Winiarskiego, nie był przypadkowy, choć niewielka grupka oponentów twierdziła, że z praktyką malarzką w architekturze miał niewiele wspólnego. Jednak profesor Stefan Gierowski, który zdecydowanie optował za jego zatrudnieniem, forswał tezę, że szkoła – szczególnie w tym historycznym momencie – potrzebuje nowego, alternatywnego wobec teorii i praktyki koloryzmu, poglądu na sztukę”. (Ryszard Winiarski. *Problemy malarstwa w architekturze i otoczeniu człowieka*, [w:] „Malarstwo i przestrzeń. Zagadnienia teoretyczne kształtowania otoczenia i dydaktyka. Twórczość Ryszarda Winiarskiego”, katalog wystawy, Salon Akademii, Warszawa 2012, s. 34). Model pracy Winiarskiego już w latach 80. był postrzegany jako prekursorski ze względu na swój interdyscyplinarny charakter. Artysta łączył przygotowanie malarskie z wykształceniem inżynierskim. Konsekwentnie stwarzał reguły porządkujące sposób powstawania obrazu. Stanowiło to kanwę dla nowoczesnej edukacji w zakresie nie tylko sztuk wizualnych, lecz także architektury. Po 1980 Winiarski sformułował manifest „geometria w stanie napięcia” i swoją praktykę artystyczną rozwijał w formule instalacji przestrzennych, co odzwierciedlało jego zainteresowanie wpływem dzieła na rzeczywistą przestrzeń wokół niego. Prezentowany układ „Gra 35” powstał w 1988 i jako późny przykład twórczości stanowi świadectwo konsekwencji i wierność proklamowanych idei. Mimo swoich formalnych eksperymentów Winiarski pozostał wierny pierwotnym założeniom twórczości, które zakładały połączenie sztuki z nauką.

24 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

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

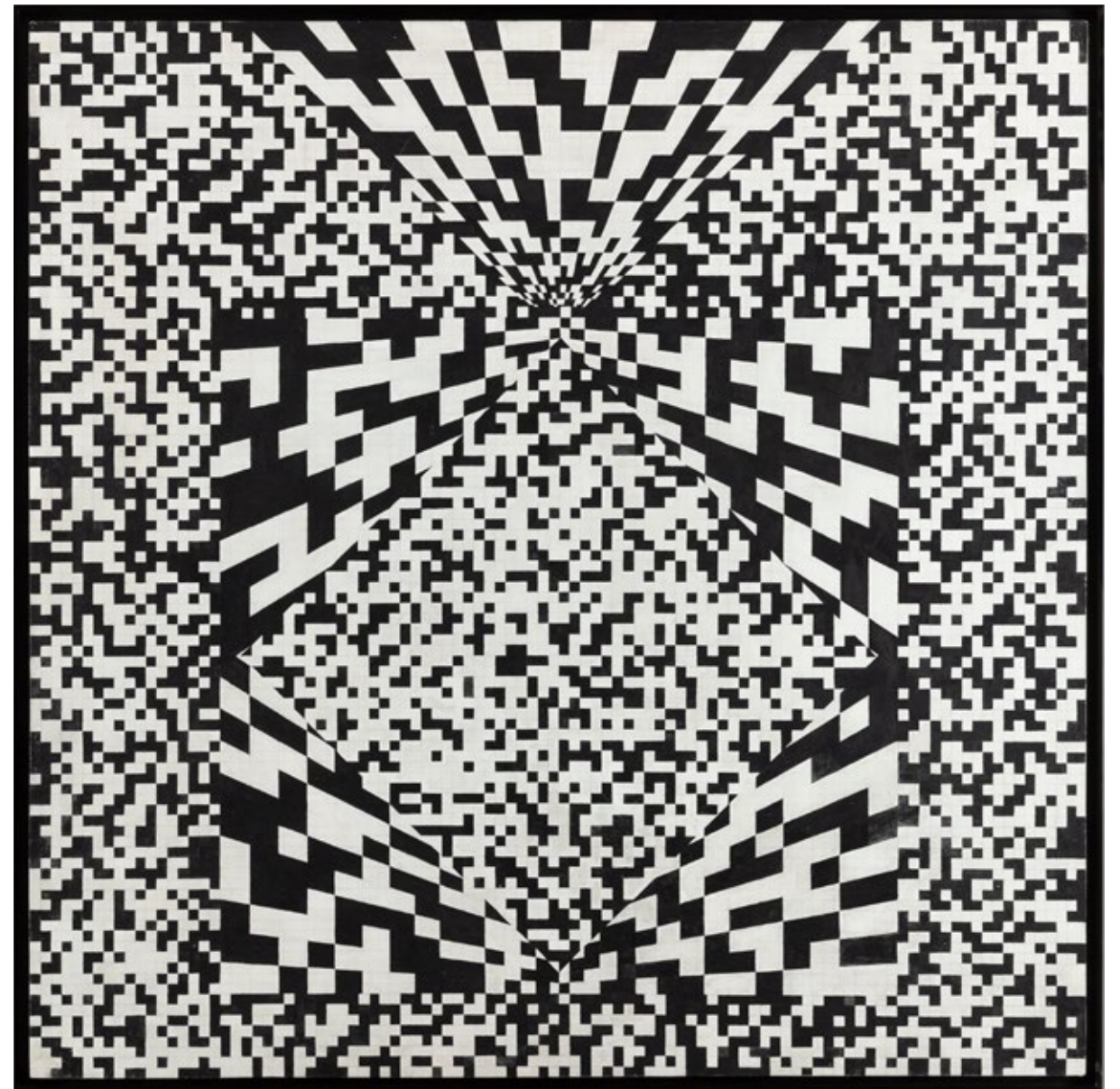
akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KOMPLIKACJA | W PENETRACJI OBSZARU | URBANISTYCZNEGO | W ZMIENNEJ LOSOWEJ | Winiarski | 1973'

estymacja:

190 000 - 250 000 PLN

44 800 - 58 900 EUR





25 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

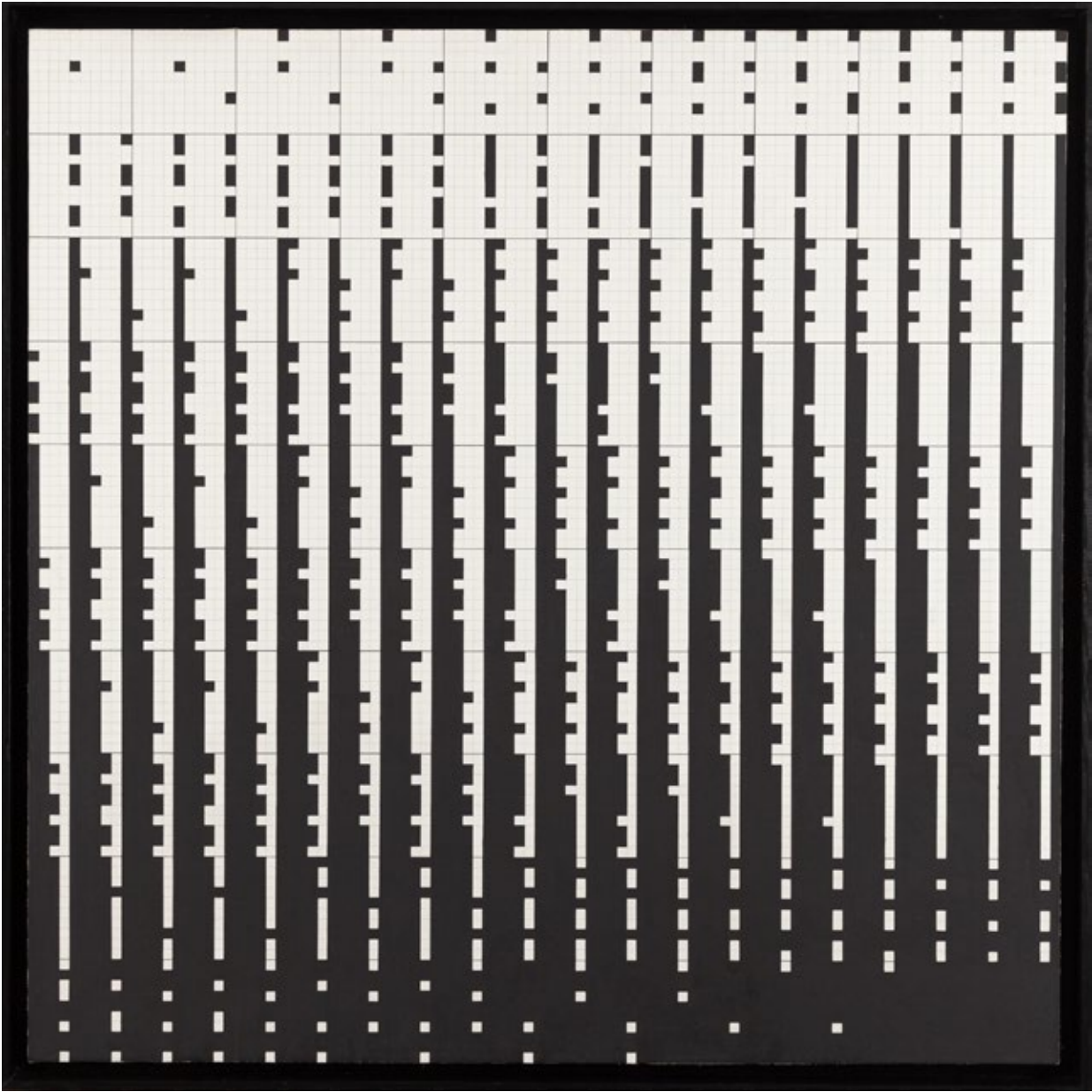
"Gra 35", 1988

akryl, ołówek/plótno, 106 x 106 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '35-th game, winiarski '88'
numerowany na krośnie malarskim: 'C26036-7'

estymacja:
160 000 - 200 000 PLN
37 700 - 47 100 EUR

WYSTAWIANY:
„Winiarski”, Galeria Starmach, Kraków, maj 1991

LITERATURA:
Winiarski, katalog wystawy, Galeria Starmach, Kraków 1991, s. nlb.



26 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'

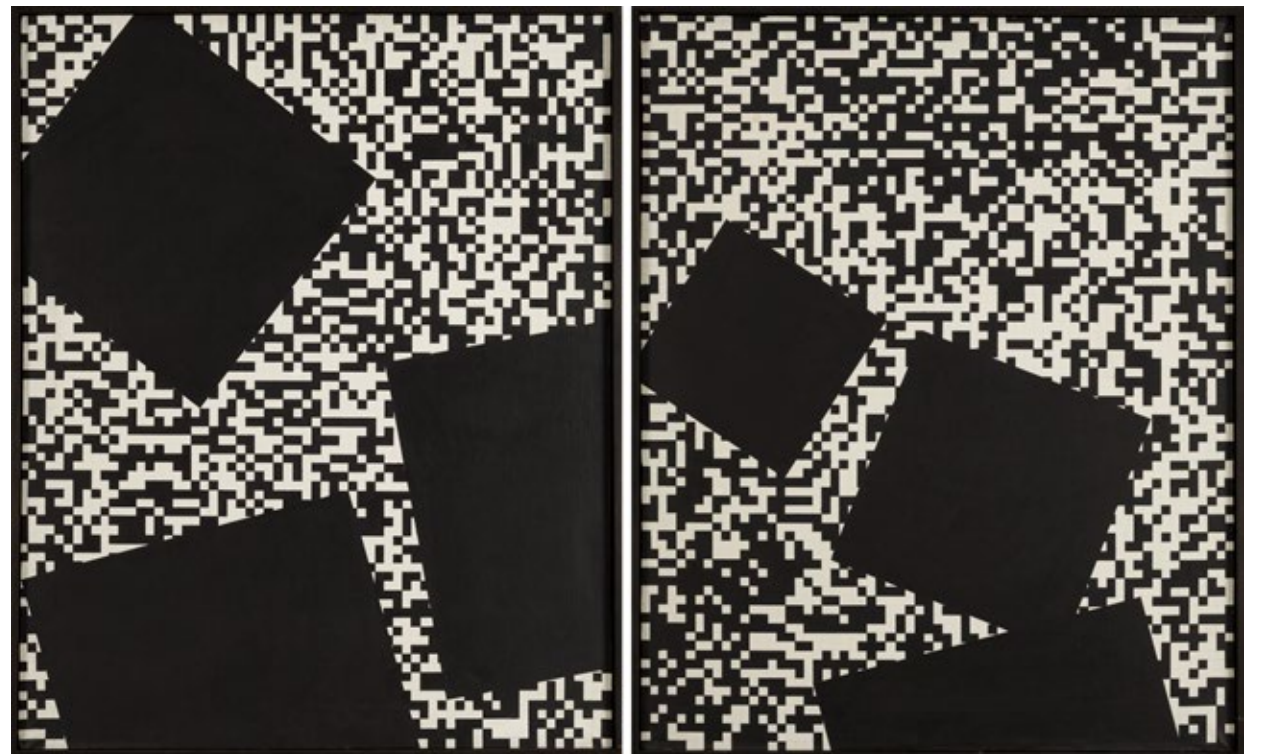
estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

47 300 – 70 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



27 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Bez tytułu, po 1968

akryl/płótno, 60 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: 'Winiarski'

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 600 – 35 300 EUR

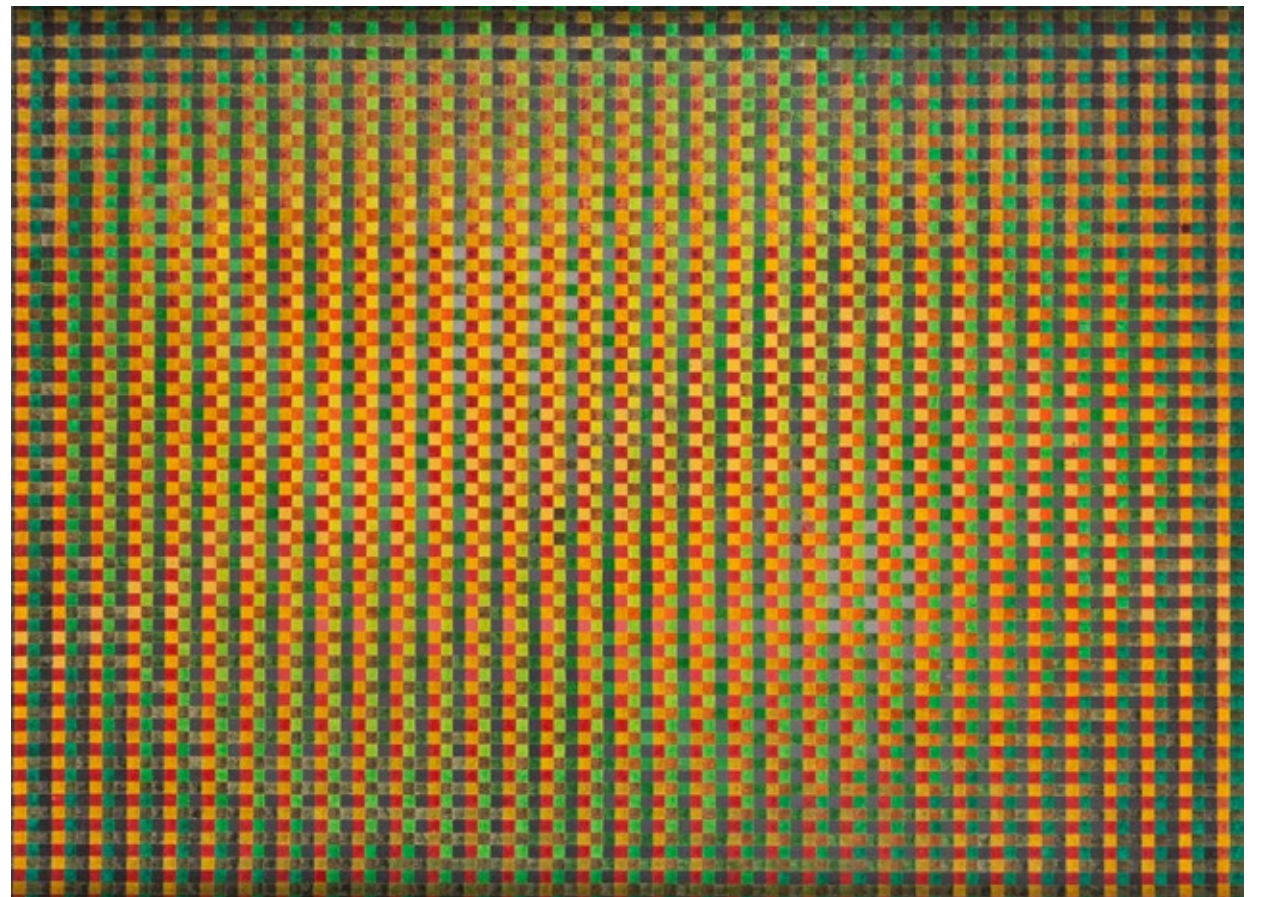
OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa



28 α

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Vega-Ball", 1979

akryl/plótno, 151 x 151 cm

sygnowany u dołu kompozycji: 'vasarely -'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY | "VEGA-BALL" - I (150 x 150) - 1979 - I [sygnatura]'

estymacja:

1 500 000 – 2 500 000 PLN

355 000 – 590 300 EUR

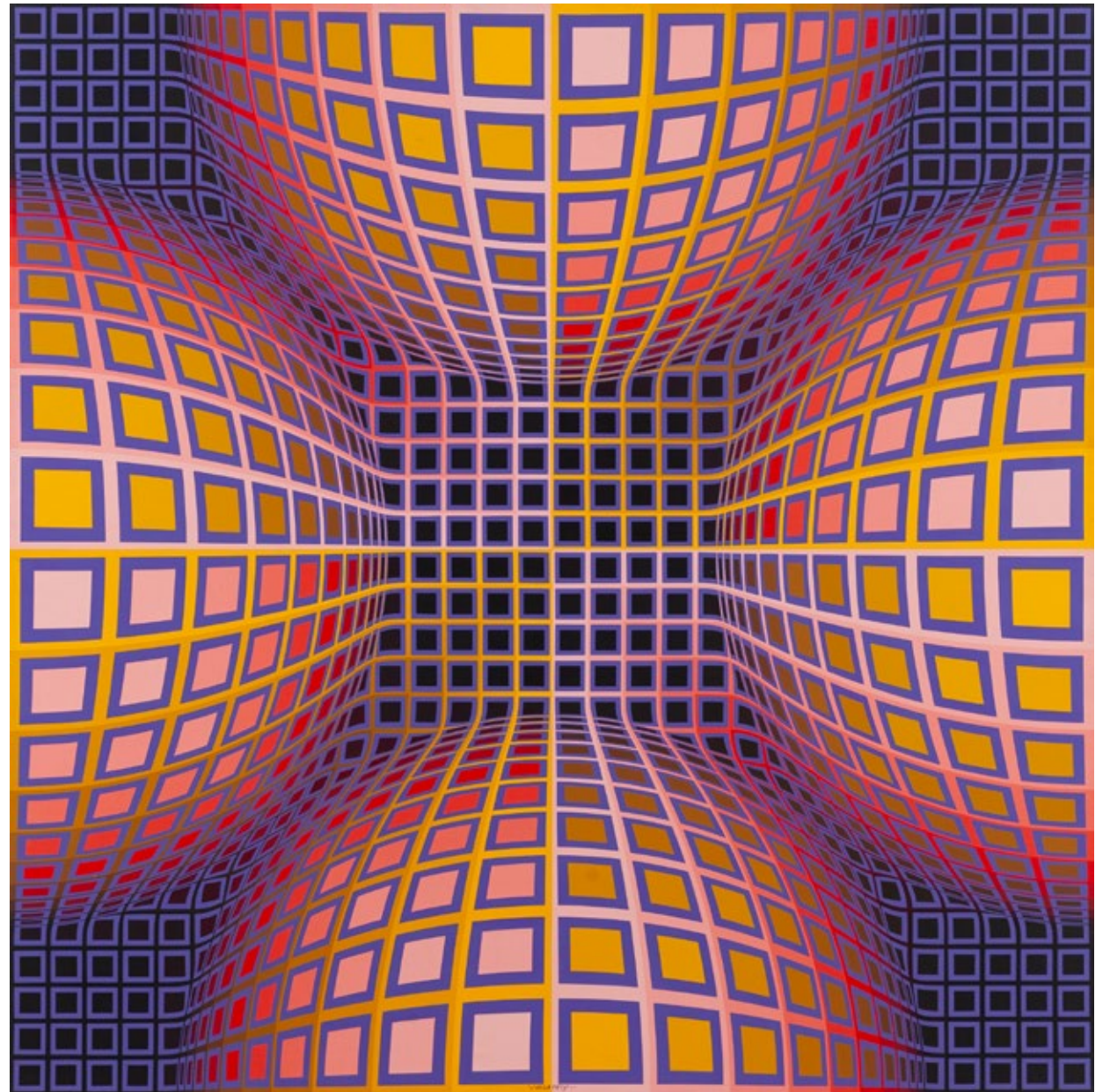
POCHODZENIE:

Galeria Siete Siete, Caracas

kolekcja prywatna, od 1984

Sotheby's, Nowy Jork, 2012

kolekcja prywatna, Polska



29 *α*

VICTOR VASARELY

1906–1997

"SARGA-FON", 1974

olej/płótno, 175,3 x 175,3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "VASARELY | "SARGA-FON" | 175 x 175 | 1974 | Vasarely'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe Vasarely Center, Midland Art Council of the Midland Center for the Arts
oraz Museo de Arte Contemporáneo de Caracas

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

142 000 – 189 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Sotheby's, Nowy Jork, 2021

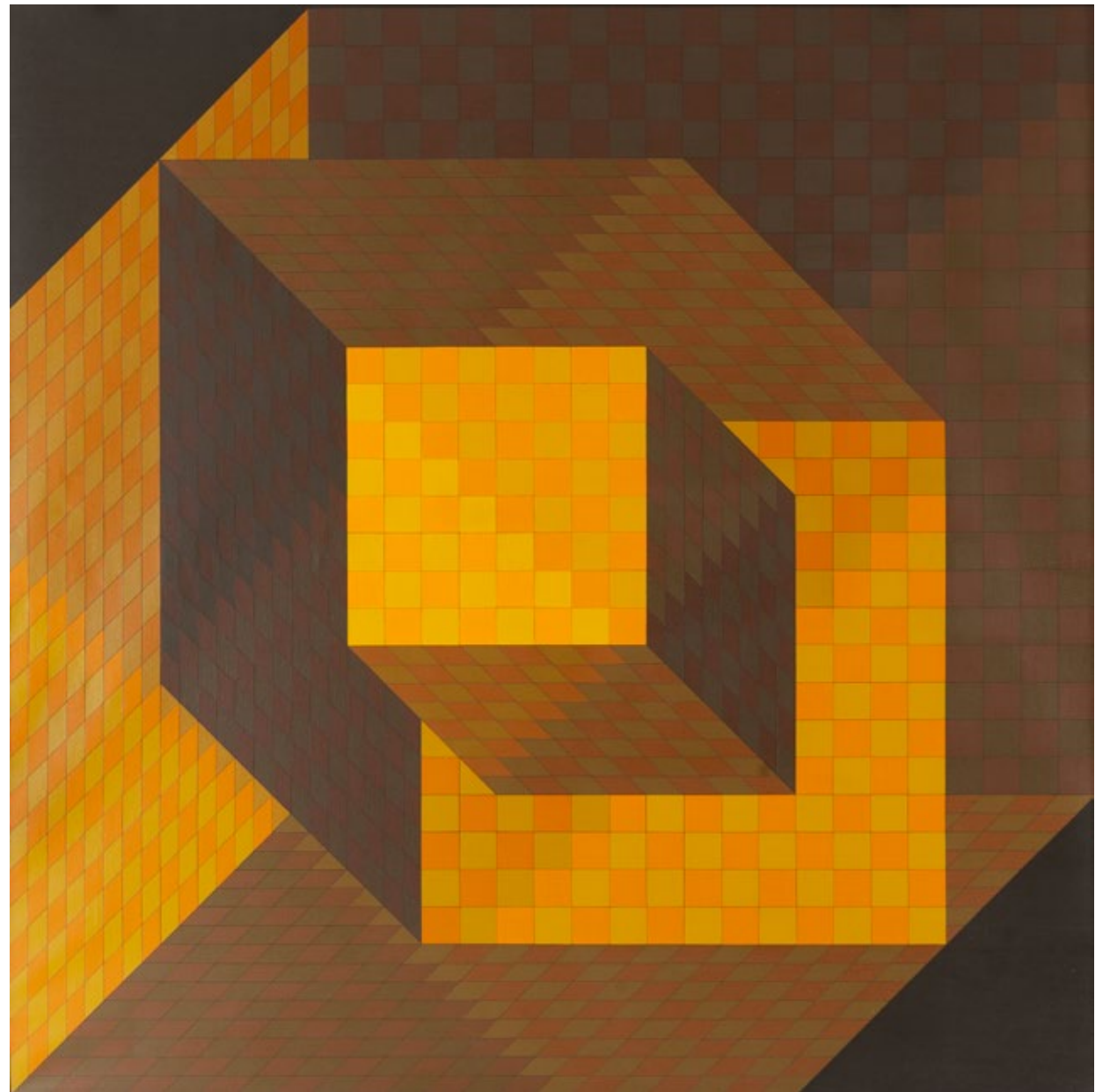
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Victor Vasarely, wystawa indywidualna, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1977

„The Art of Victor Vasarely”, wystawa indywidualna, Midland Art Council of the Midland Center for the Arts,

marzec–kwiecień 1981



Twórczość Victora Vasarelyego, urodzonego na Węgrzech prekursora i teoretyka op-artu, stanowi jeden z najpełniejszych i najbardziej konsekwentnych programów sztuki XX wieku, podporządkowanej idei naukowego badania widzenia. Artysta – z wykształcenia grafik i projektant, wychowany w duchu Bauhausu – od lat 40. XX wieku rozwijał własną teorię „plastyki kinetycznej” (plasticité cinétique), której celem było uchwycenie dynamiki wizualnej rzeczywistości przy użyciu ściśle racjonalnych środków formalnych. Jego twórczość była próbą zbudowania uniwersalnego, ponad-kulturowego systemu sztuki, w którym elementarne formy geometryczne – kwadrat, koło, trójkąt – stanowiłyby alfabet nowej wizualności.

Vasarely postulował sztukę bez autora – dzieło oparte na systemie, podlegające uniwersalnym zasadom. W jego wizji artysta stawał się projektantem percepcji, nie romantycznym demiurgiem. Taka postawa – racjonalna, konstruktywna, a zarazem utopijna – uczyniła z Vasarelyego jedną z centralnych postaci europejskiego modernizmu lat 60. i 70.

Już w latach 50. artysta sformułował program tzw. unité plastique – plastycznej jedności, rozumianej jako zharmonizowanie barwy, formy i rytmu. W kolejnych dekadach rozwijał go poprzez eksperymenty z modularnymi układami, seriami transformacji i permutacji form. Jego prace, oparte na ściśle zaprojektowanych siatkach geometrycznych, wykorzystywały ograniczoną gamę barw, których wzajemne oddziaływanie budowało wrażenie ruchu, wibracji i pulsującej głębi. Vasarely, posługując się narzędziami nauki – logiką, analizą i konstrukcją – dążył do dematerializacji obrazu, do przekształcenia statycznej płaszczyzny w dynamiczne pole optycznej iluzji.

Obraz „SARGA-FON” (1974) należy do dojrzałego okresu twórczości artysty, w którym osiągnął on pełną kontrolę nad stworzonym przez siebie systemem wizualnym. Dzieło to jest także doskonałym przykładem Vasarelyowskiej „kinetyczności statycznej”: iluzji ruchu powstającej wyłącznie w oku odbiorcy. Kompozycja została zbudowana z regularnej siatki kwadratowych modułów, które poprzez subtelne zmiany tonu i nasycenia barwy przechodzą w złudzenie niezwykle przestrzennych sześciennych form – raz wypukłych, raz zapadających się w głąb płótna. Ograniczona paleta barw – zdominowana przez żółcie, ochry i oranże – wprowadza wrażenie świetlistej harmonii i ciepła. Vasarely, rezygnując z silnych kontrastów chromatycznych typowych dla wcześniejszych realizacji, osiąga tu efekt niemal medytacyjnej równowagi.

„SARGA-FON” wyróżnia się na tle innych ikonicznych dzieł artysty. W obrazie tym nie chodzi o dynamikę ruchu, lecz o rytm percepcji. Oko widza wędruje po płaszczyźnie, gubiąc się między płaskością a przestrzenią, między światłem a kolorem. Iluzja trójwymiarowości nie jest tu efektem światłocienia, lecz precyzyjnie zaprojektowanej sekwencji barwnych przesunięć.

Prezentowana praca powstała w latach 70. – w momencie, w którym artysta intensywnie rozwijał ideę „planetarnego folkloru” – postulat demokratyzacji sztuki poprzez jej reprodukowalność i powszechną dostępność. W tym ujęciu prace takie jak ta są nie tylko eksperymentami optycznymi, lecz także manifestacją artystycznej utopii Vasarelyego: wizji świata, w którym sztuka i nauka współtworzą wspólny język komunikacji między ludźmi. Geometryczny porządek i rytm barw mają w tej perspektywie charakter humanistyczny – stanowią metaforę harmonii, współbrzmienia i równowagi.

„SARGA-FON” można traktować jako wizualne podsumowanie koncepcji sztuki kinetycznej węgierskiego malarza – syntezę koloru, formy i ruchu podporządkowaną idei racjonalnego piękna. Vasarely, posługując się najprostszą z form – kwadratem – potrafił stworzyć wizualny język, który do dziś, w epoce cyfrowych symulacji i algorytmicznej wizualności, pozostaje nad wyraz aktualny.

30 α ψ Ω Σ

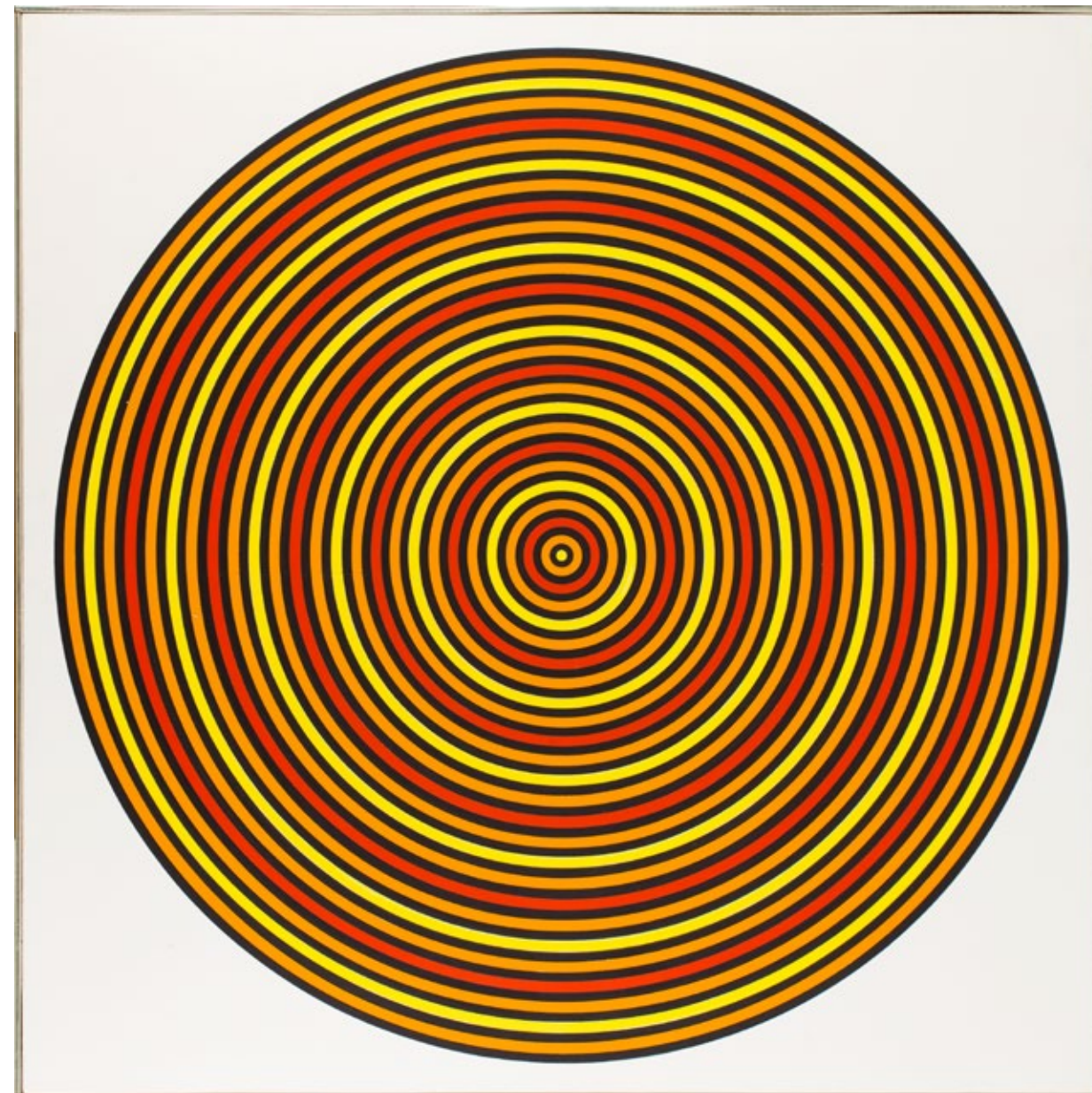
TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY
1935

"B-153", 1964

akryl/ płótno, 119,4 x 119,4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Tadasky 1964 | # B - 153"

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
58 900 - 82 400 EUR

POCHODZENIE:
Samuel M. Kootz Gallery, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, 2024
kolekcja prywatna, Polska



Twórczość Tadasuke Kuwayamy, znanego pod pseudonimem Tadasky, stanowi jedno z najciekawszych ogniw w międzynarodowej historii op-artu. Artysta urodził się w Nagoi, w rodzinie głęboko zakorzenionej w tradycji rzemieślniczej. Jego ojciec był budowniczym świątyń Shintō. Doświadczenie wczesnego kontaktu z architekturą sakralną, której istotą była harmonia proporcji, czystość formy ewokująca duchową przejrzystość, na trwałe ukształtowało jego postrzeganie sztuki. W późniejszych latach, po przeprowadzce do Nowego Jorku w 1961, Kuwayama połączył wschodnią duchowość z zachodnim racjonalizmem. Na skutek spotkania matematycznej dyscypliny z kontemplacyjną uważnością Tadasaky utworzył własną definicję harmonii plastycznego języka.

Pierwsze prace Tadasky’ego powstały w atmosferze rodzącej się fascynacji sztuką optyczną, której głównymi teoretykami byli Victor Vasarely i Josef Albers. W odróżnieniu jednak od europejskich twórców Kuwayama czerpał inspirację nie tylko z nauki o percepcji, lecz także z duchowej tradycji mandali – kosmicznego diagramu, w którym geometryczna struktura odzwierciedla porządek świata. Dla artysty – jak sam twierdził – patrzeć na obraz było doświadczeniem podobnym do wejścia do świątyni Shintō – w ramach obu w symetrii i prostocie formy upatrywał zbliżenia do sacrum.

Po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych Tadasky studiował w Art Students League i Brooklyn Museum of Art School. W 1965 zadebiutował indywidualną wystawą w Kootz Gallery, a jego prace zostały włączone do słynnej ekspozycji „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Od tego momentu jego nazwisko stało się jednym z najważniejszych w międzynarodowym obiegu sztuki nowoczesnej.

Technika artysty była równie oryginalna jak jego koncepcja. Kuwayama skonstruował własny mechanizm obrotowy przypominający koło garncarskie, który pozwalał mu malować idealnie koncentryczne pierścienie na płótnach. Posługiwał się przy tym tradycyjnymi japońskimi pędzlami kaligraficznymi, tworząc z precyzyjnych linii rytmiczne struktury. Ograniczona paleta czystych barw, zestawianych w wyważone układy, pozwalała mu uzyskać efekty wibrującego ruchu i świetlnej głębi bez użycia cienia czy modelunku. Dla Tadasky’ego malarstwo stanowiło proces, którego naczelną zasadą była równowaga między kontrolą a intuicją: dyscypliną gestu i poetyką barw.

W tym kontekście obraz „B-153” z 1964 jest jednym z kluczowych przykładów jego twórczości lat 60., kiedy to w pełni ujawnił się jego charakterystyczny język plastyczny, stanowiący odtąd znak rozpoznawczy artysty. Kompozycja została zbudowana z naprzemiennych pasm ciepłych barw – oranżu, żółci i czerwieni – oddzielonych ciemniejszymi, brązowymi pierścieniami, całość zaś została osadzona na delikatnym, beżowym tle. Praca emanuje energią i spokojem równocześnie. Koła zdają się pulsować, a subtelne kontrasty chromatyczne wytworzą iluzję organicznego ruchu.

Koncentryczność, symetria i centralność stanowią odwołanie do idei porządku kosmicznego i wewnętrznej harmonii. Widz, wciągany przez rytm okręgów, doświadcza zjawiska percepcyjnego „zanurzenia”, w którym obraz zaczyna oddychać w jego polu widzenia. „B-153” ukazuje, w jaki sposób Tadasky potrafił przekształcić doświadczenie wschodniej duchowości w język czysto modernistycznej formy. Okręgi Tadasky’ego pod geometryczną powierzchnią kryją bowiem duchowe znaczenie – są współczesnymi mandalami w czystej formie koloru.

W globalnej historii sztuki Kuwayama zajmuje wyjątkowe miejsce. Jego prace pokazują, że geometria może być nie tylko językiem nauki, lecz także sposobem odczuwania porządku i rytmu świata. W epoce zimnej wojny, gdy sztuka opierała się na idei racjonalności i technologicznej precyzji, Tadasky zaproponował jej alternatywny, humanistyczny wariant: obraz jako medytację nad światłem, kolorem i harmonią. „B-153” pozostaje jednym z najpiękniejszych przykładów tej postawy – dziełem, które łączy tradycję i nowoczesność, Wschód i Zachód, ruch i spokój, światło i materię.



31 α

JULIAN STAŃCZAK

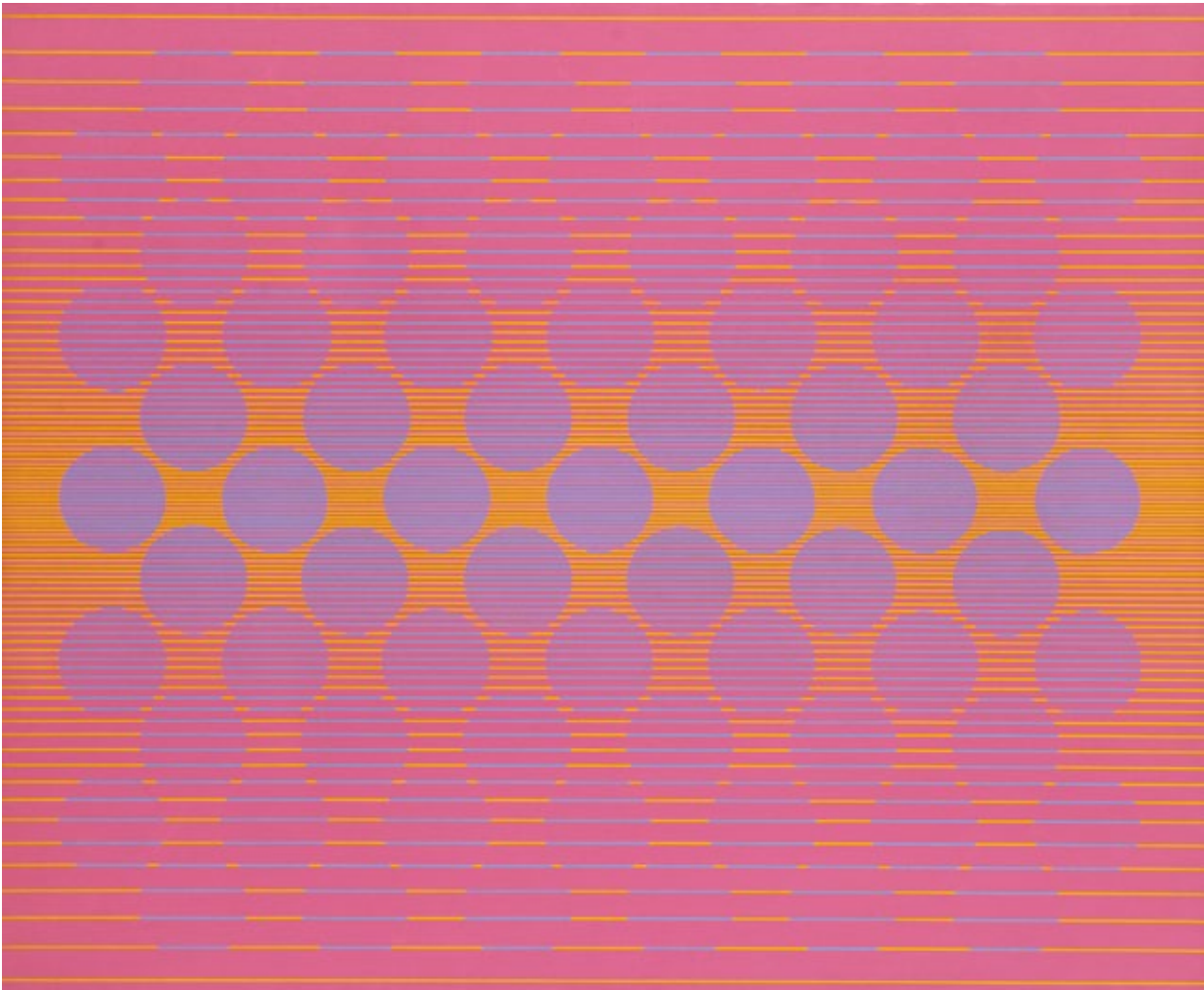
1928-2017

"Suspended", 1969

akryl/plótno, 71 x 86 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1969'
opisany na ramie na odwrociu: 'STANCZAK "SUSPENDED"'

estymacja:
240 000 - 300 000 PLN
56 500 - 70 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Mackler Gallery, Filadelfia (nabyty od powyższego)
Marta Jackson Gallery, Nowy Jork
Bonhams, 2022
kolekcja prywatna, Polska



STAŃCZAK W TYGLU NOWOJORSKIEJ SCENY

Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej – tę prowokacyjną tezę w latach 80. stawia historyk sztuki Serge Guilbaut. W latach 30. i 40. amerykańska metropolia urzekła obietnicą wolności i nowoczesnego życia. W ogarniętej powojennym kryzysem Europie Stany Zjednoczone stały się azylem dla artystów szukających patronatu. Z czasem Nowy Jork zyskał status światowej stolicy sztuki, niejako kradnąc ten tytuł francuskiej stolicy.

W tyglu nowojorskiej sceny znalazł się w latach 60. właśnie Julian Stańczak. Prezentowany akryl na płótnie Stańczaka to emblematyczny przykład elektryzującej abstrakcji tamtych lat. Płaszczyzna z drobnych, równoległych, poziomych linii w odcieniach różu i oranżu przywodzi na myśl stylistykę epoki – od plakatów kontrkultury po odważne wzory tekstylne. Na tym tle wylania się regularna siatka liliowo-fioletowych dysków, najgęstsza w centrum. Przy zmianie dystansu okręgi raz się skupiają, raz rozmywają, a całość „drży” niczym rozgrzane powietrze. Kolory są ciepłe i nasycone, a gest artystyczny daleki od przypadkowości. To malarstwo zbudowane na cierpliwości i rygorze: taśma maskująca, warstwa po warstwie, precyzyjne modulacje barw. Akryl, medium epoki, schnie szybko, daje gładką, niemal przemysłową powierzchnię i pozwala osiągać kontrolowane, świetliste kontrasty. Idealnie służy wizji Stańczaka, który postrzegał obraz jako „urządzenie percepcyjne”, a nie zapis ekspresyjnego gestu.

Eksperymenty artystów takich jak Stańczak czy Victor Vasarely „zdemokratyzowały” doświadczenie obrazu: efekty optyczne były czytelne dla publiczności i organicznie weszły do dizajnu, mody, reklamy. Jednocześnie stanowiły kontrę do rozkwitającego dekadę wcześniej action paintingu – promowanego w latach 50. jako narodowy styl USA. Op-art nie był jedyny, gdy w latach 60. abstrakcyjny ekspresjonizm schodził z piedestału, sztuka

współczesna w Nowym Jorku kwitła. Pojawiają się pop-artowe sitodruki Warhola, komiksowe płótna Roya Lichtensteina i przestrzenne konstrukcje Donalda Judda określane jako minimal art. Równolegle śmiało kwestionowanie materialności w sztuce, co pokazuje choćby eksperymentalna „wystawa, która nie była wystawą” January 5–31 zorganizowana w 1969 przez Setha Siegelauba, która przesuwa akcent z „jak wygląda” na „jak myśleć” o sztuce współczesnej.

Machina rynku, napędzana przez galerzystów i marszandów rzadko zostawiała utalentowanych emigrantów na marginesie. Kariera Stańczaka, rozpoczęta w „peryferyjnym” Ohio, splotła się z patronatem Marthy Jackson. Kolekcjonerka zobaczyła jego prace w Cleveland i zaprosiła malarza do pracy nad solową wystawą w Nowym Jorku. W tej samej galerii debiutowali m.in. Karel Appel, Sam Francis czy Barbara Hepworth. Decydujący był jednak 1965: wystawa „The Responsive Eye” w MoMA przypieczętowała międzynarodowy sukces Stańczaka i ugruntowała termin op-art w obiegu. Kurator William C. Seitz pokazał szerokie spektrum „abstrakcji percepcyjnej”: dzieła działały jak generatory reakcji wzrokowych, badając kontrast równoczesny, powidoki, puls koloru. Programowo wykluczono figurację, swobodny gest i impast – wszystko, co mogłoby „zagłuszyć” czystą funkcję barwy i kształtu. Skala przedsięwzięcia – ponad sto dwadzieścia prac wielu artystów z różnych krajów – uczyniła z op-artu język międzynarodowy. W tym świetle teza Guibauta nabiera ciała: Nowy Jork nie tylko gościł artystów, lecz także przepisał definicję nowoczesności. Zmienił ją z europejskiej opowieści o społecznych utopiach na amerykańską narrację o wolności jednostki, technicznej precyzji i sile instytucji. Prezentowana praca Stańczaka znakomicie to ilustruje: chłodna konstrukcja i żywy efekt, laboratorium widzenia zamiast romantycznego gestu. W epoce

telewizji, reklamy i projektowania informacji takie malarstwo wydawało się naturalnym idiomem jednocześnie naukowym i zmysłowym, precyzyjnym i spektakularnym.

Julian Stańczak kieruje wzrokiem widza, co w rzeczywistości nadmiaru jest doświadczeniem kojącym i znakiem czasu, przypomnieniem o barwnych rewolucjach sztuki XX wieku. „Nie uważam się za ‘ojca op-artu’ i nienawidziłem tytułu mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia ‘malarstwa optycznego’, która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywodzić. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysiącleci i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art to tylko nazwa” – mówił Julian Stańczak.

Prezentowany akryl na płótnie Stańczaka „Suspended” to flagowy przykład abstrakcji lat 60. Płaszczyzna płótna zbudowana z drobnych, równoległych, poziomych linii w odcieniach różu i oranżu przywodzi na myśl plakaty i modę związaną z hipisowską kontrkulturą. Na ich tle wylania się regularna siatka liliowo-fioletowych dysków ułożonych w kilku rzędach, najintensywniej zagęszczonych w centrum. Przy zmianie dystansu okręgi raz się zbierają, raz rozmywają, a płaszczyzna drży jak rozgrzane powietrze. Kolory są ciepłe i nasycone, a gest artystyczny daleki od przypadkowości. Eksperymenty twórców takich jak Julian Stańczak czy Victor Vasarely demokratyzowały scenę artystyczną, wychodząc naprzeciw rozkwitającego dekadę wcześniej action painting, promowanego jako rodzaj narodowego

amerykańskiego stylu. Abstrakcyjny ekspresjonizm w latach 60. schodzi z piedestału, pojawiają się pop-artowskie sitodruki Warhola, komiksowe płótna Roya Lichtensteina, minimal art w wykonaniu Donalda Judda. Wtedy też mają miejsce pierwsze ważne wystawy konceptualizmu w Nowym Jorku, takie jak January 5–31 zorganizowane przez Setha Siegelauba. Machina rynku sztuki napędzana przez galerzystów i marszandów nie pozostawiała utalentowanych emigrantów na marginesie sceny artystycznej. Kariera Juliana Stańczaka, która rozpoczęła się na peryferiach w amerykańskim Ohio, spleciona jest z patronatem marszandki Marthy Jackson. Galerzystka o rozlicznych kontaktach znalazła się na wystawie prac Stańczaka w Cleveland i niedługo potem zaproponowała mu współpracę nad indywidualną wystawą. W nowojorskiej galerii debiutowali m.in. Karel Appel, Billy Al Bengston, Paul Emile Borduas, Sam Francis, Barbara Hepworth, Paul Jenkins czy Alfred Jensen. Rok później, w 1965, słynne nowojorskie MoMA zorganizowało wystawę „The Responsive Eye”, która przypieczętowała międzynarodowy sukces Stańczaka i ugruntowała termin op-art w dyskursie akademickim. Pokaz stanowił głośny zapis nowoczesnego malarstwa, które dokonało zwrotu ku abstrakcji igrającej z percepcją. Prace stanowiły tutaj generatory reakcji wzrokowych: kolory, relacje form oraz ich liczne modyfikacje stały się osią zainteresowania malarzy. Artyści korzystali z linii, pasów, pól barwnych (także bieli, czerni i szarości) oraz precyzyjnie ciętych materiałów (drewno, szkło, metal, plastik), by uruchamiać kontrast równoczesny, powidoki i rozmaite złudzenia. Wystawa programowo wykluczała figurację, formę swobodną, gest i impast, które „tłumią” czystą funkcję koloru i kształtu. Był to przegląd zrealizowany z rozmachem pod opieką kuratorską Williama C. Seitz’a. Na wystawie pokazano ponad 125 obrazów i konstrukcji blisko 75 artystów z około 10 krajów, skala wystawy utorowała drogę nowego nurtu op-art.

32 α

JAN PAMUŁA

1944–2022

"Seria komputerowa I", 2011

akryl/plótno, 100 x 100 cm

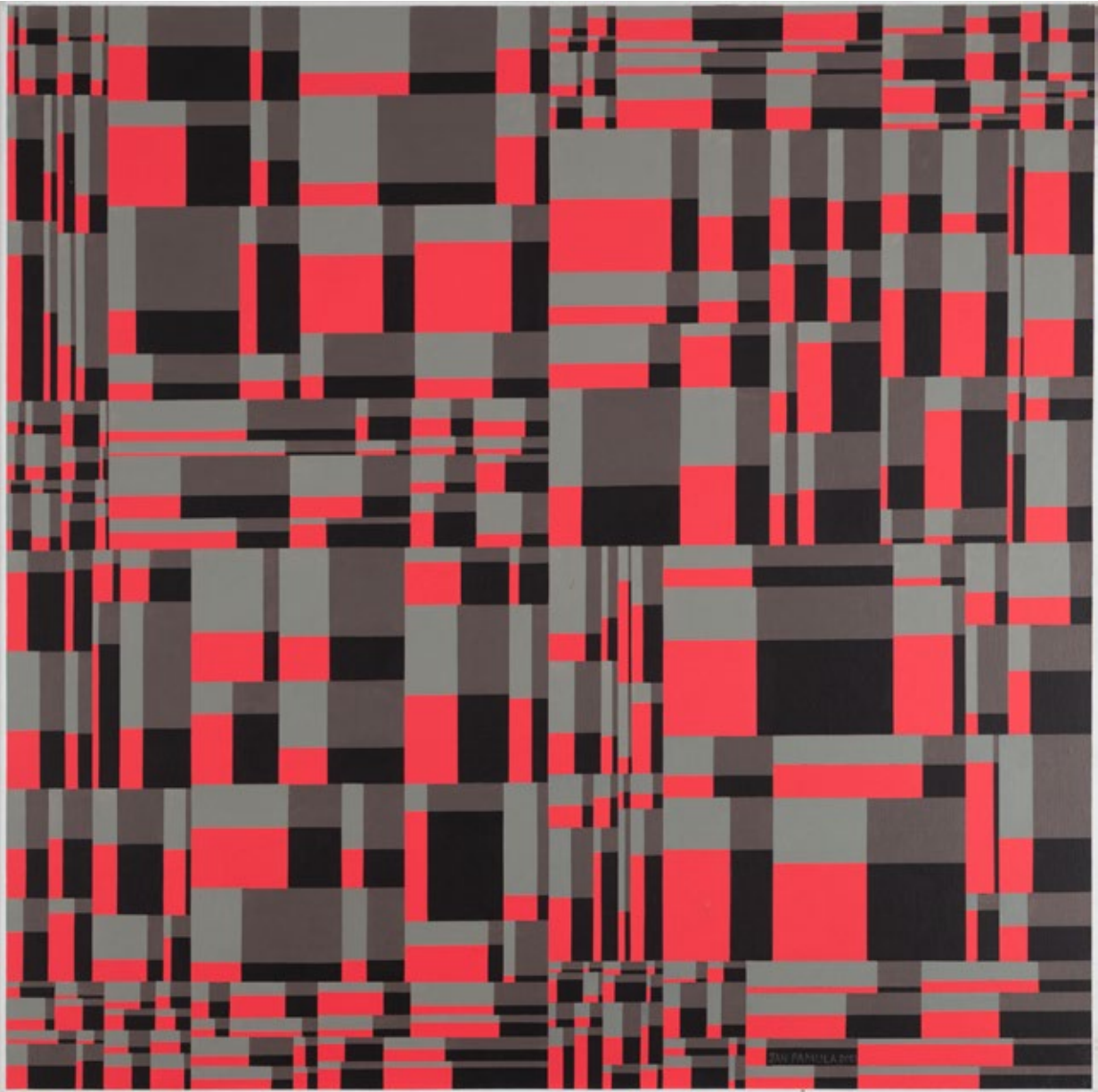
sygnowany i datowany p.d.: 'JAN PAMUŁA 2011'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2011/8'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 200 EUR



33 α

JAN PAMUŁA

1944–2022

"Wokół błękitu", 1978

akryl/plótno, 55,5 x 36 cm

sygnowany i datowany na krawędzi płótna: 'JAN PAMUŁA | 1978'

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JAN PAMUŁA 1978 | "WOKÓŁ BŁĘKITU"'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

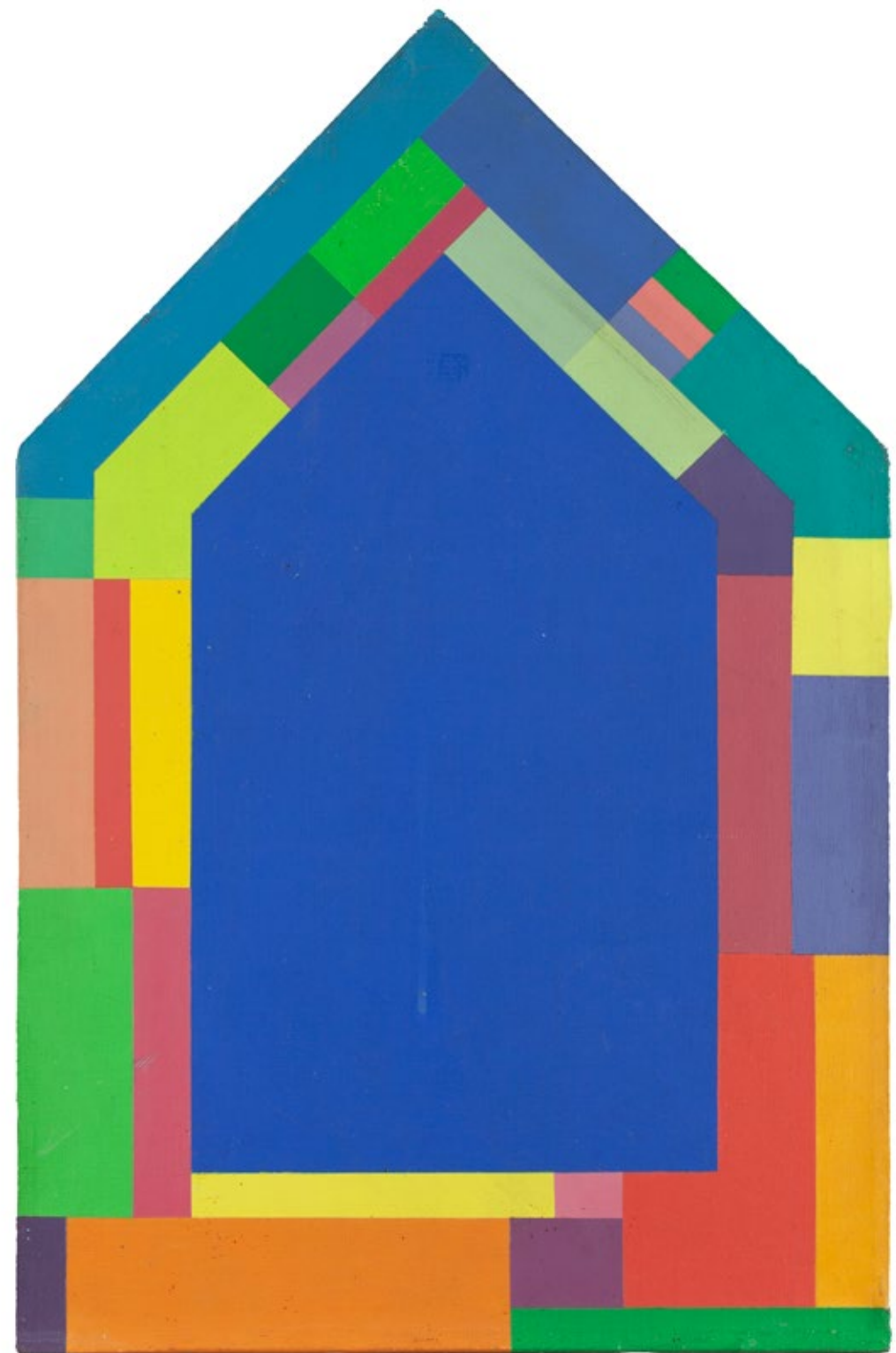
4 800 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

„Artysta to ten, który to, co chaotyczne, potrafi ująć w pewien strukturalistyczny wzór – potrafi, jak to ujmują Arnheim w dziele Sztuka i percepcja wzrokowa, tworzyć pojęcia spostrzeżeniowe”.

Jan Pamuła



34 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Koło podwójne XXXIX", 1969/70

olej/piótno, 225 x 169 cm

estymacja:

180 000 - 280 000 PLN

424 500 - 65 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

oprac. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018, s. 69 (il.)





Twórczość Jana Berdyszaka stanowi model konsekwentnej, wielowymiarowej eksploracji problematyki przestrzeni, rozumianej zarówno jako byt fizyczny, jak i konceptualny. Artysta, działający równolegle jako rzeźbiarz, malarz, grafik, twórca instalacji, scenograf, pedagog i teoretyk sztuki, rozwijał własny język plastyczny w obrębie cyklicznych realizacji, w których zagadnienia gęstości, przezroczystości, pustki i potencjalności były nieustannie poddawane reinterpretacji.

Już w latach 60. XX wieku Berdyszak dokonał radykalnego przełamania konwencji malarskiego prostokąta, projektując obrazy w formie pionowo zestawianych kół wypełnionych dynamicznymi, kontrastującymi formami, które tworzyły iluzoryczną przestrzeń wewnętrzną, a jednocześnie stanowią wprowadzenie do późniejszych refleksji nad „przestrzenią pomiędzy”.

Od końca lat 60. jego działania konsekwentnie łączyły malarstwo z elementami trójwymiarowymi, w tym wycięciami w płótnie oraz wieloelementowymi kompozycjami, których zestawienia mogły ulegać swobodnej aranżacji i dzięki temu eksponować relacje między formą a jej kontekstem. W kolejnej dekadzie artysta rozwijał te koncepcje, wprowadzając negatywną przestrzeń jako istotny nośnik znaczenia. Cykl „Obszary koncentrujące” (1973–80), w tym „Obszar koncentrujący LXIX” (1977–79), ujawnia harmonijne współistnienie pustki i formy, a rytmiczne powtarzanie czarnych i białych czworokątów koncentruje percepcję widza na dynamicznej interakcji między obecnością a nieobecnością. Krytycy podkreślają filozoficzny wymiar sztuki Berdyszaka, który traktuje ją jako działalność poznawczą, konstruuje problemy, formułując pytania i wskazując fundamentalne dylematy percepcji oraz reprezentacji rzeczywistości.

W latach 80. jego język formalny zyskał nowe zróżnicowanie, czego przykładem jest cykl „Wokół obrazu XXII” (1983–89), w którym obraz staje się formą otaczającą i definiującą zarówno przestrzeń wewnętrzną, jak i zewnętrzną. Artysta zestawia pulsujące oddziaływania barwne z kontrastującą pustką, podkreślając napięcie między tym, co wypełnione, a tym, co niepełnione, między przestrzenią realną a jej medialnym wariantem. To podejście prowadzi do dekonstruowania dominującej roli obrazu pozytywnego jako jedynej formy percepcji rzeczywistości i otwiera pole dla rozważań o relacjach między pełnią a niekompletnością.

Cykl „Passe-partout” (rozpoczęty w 1976 i kontynuowany w latach 90.) stanowi kulminację tych poszukiwań. Artysta w centrum uwagi stawia „przestrzeń pomiędzy”, obramowując jednocześnie obszar wewnętrzny i przestrzeń międzyobiektową. Negatywna pustka, skonfrontowana z fragmentem pozytywnym, staje się punktem centralnym dzieła i równocześnie realizuje funkcję formalną i konceptualną. Każda forma, choć zamknięta w granicach materialnych, pozostaje otwarta, eksplorując granice poznania i relacje między tym, co znane, a tym, co nieznane. W dziełach tych obecne jest subtelne pulsowanie światła i koloru, które w połączeniu z medytacyjnym wymiarem kompozycji tworzy doświadczenie percepcyjne o charakterze zarówno wrażeniowym, jak i intelektualnym.

Berdyszak wypracował spójny, konsekwentny język formalny, w którym rygor geometryczny i analityczny spotyka się z refleksją filozoficzną, inspirowaną pojęciami nieskończoności, otwartości i potencjalności. Artysta dokumentował proces twórczy poprzez obszerną dokumentację szkicową, notatki teoretyczne i wypowiedzi ustne, traktując sztukę przede wszystkim jako proces poznawczy. Jego interdyscyplinarne

działania obejmowały także scenografię teatralną oraz akcje efemeryczne, co uwidacznia konsekwencję w realizacji autorskich koncepcji w różnych mediach.

Twórczość Jana Berdyszaka, jednego z klasyków polskiej awangardy, pozostaje przykładem systematycznego badania relacji między przestrzenią, formą i percepcją, w którym pustka nie jest jedynie brakiem, lecz głównym narzędziem poznania i doświadczenia estetycznego. Jego dzieła łączą rygor formalny z medytacyjną refleksją, wprowadzają widza w strefę między tym, co wypełnione, a tym, co niewidzialne, czyniąc szeroko pojętą przestrzeń centralnym motywem artystycznej eksploracji.



35 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Wokół obrazu XXII", 1983–89

akryl/deska, 60 x 114 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1983–89 | AKRYLIK | WOKÓŁ OBRAZU XXII.'
na odwrociu instrukcje montażowe

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

10 600 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Warszawa



36 α

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący LXIX", 1977–1979

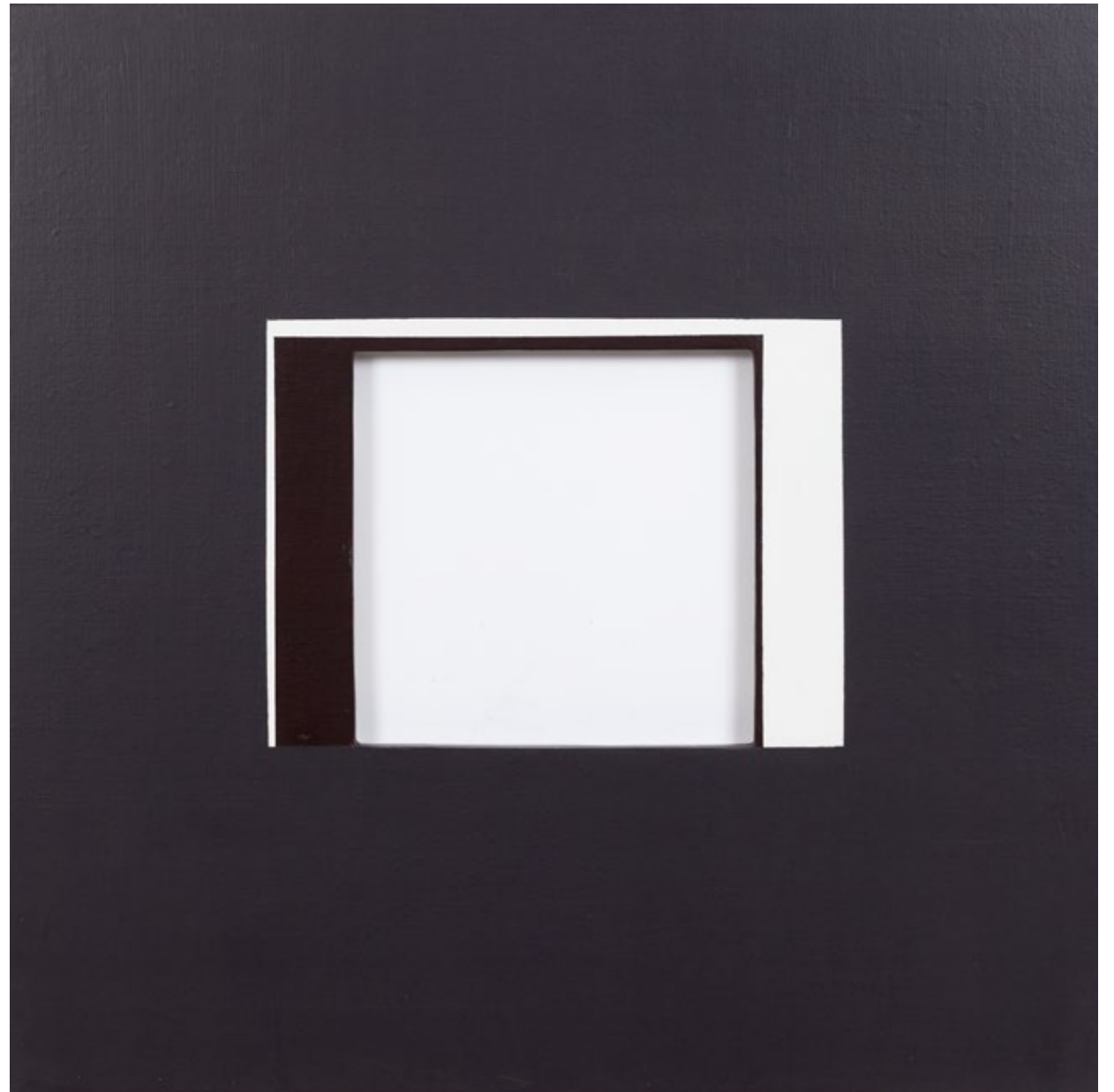
akryl, płótno/płyta, 66 x 66 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'OBSZAR KONCENTRUJĄCY LXIX | AKRYL | 161 MAD | JAN | BER | DYSZ | AK | 1977 | 1979'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR



**„OBRAZ ROZUMIEM JAKO ODWIECZNĄ
TABLICĘ. ALE JEGO KONSTRUOWANIE
KOLOREM, FORMĄ, RYSUNKIEM CZY ILU-
ZJĄ PRZESTRZENI UWAŻAM ZA NIEWY-
STARCZAJĄCE. DLATEGO OD 1962 ROKU
MALUJĘ OBRAZY, KTÓRE NARUSZYŁY
TĘ ZASADĘ TABLICY, ALE TYLKO PO TO,
BY JĄ WZBOGACIĆ O NOWY ELEMENT, MIA-
NOWICIE PRZESTRZEŃ SENSU STRICTO.
OD TEGO MOMENTU NIEMALUJĘ OBRAZÓW
NA ŚCIANĘ, A W STOSUNKU DO ŚCIAN (...).”**

37 α

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Relief IV", 2018

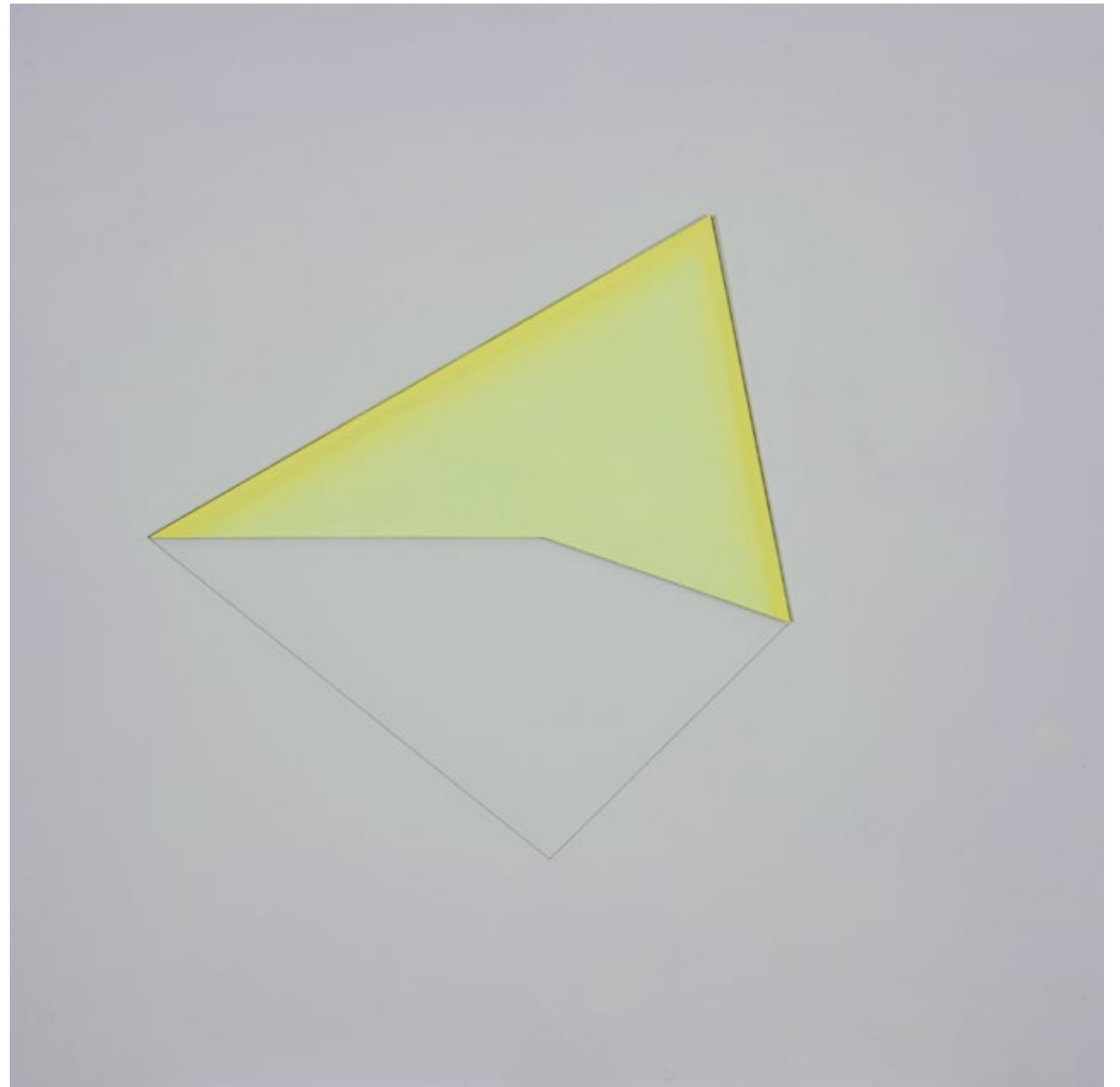
akryl, relief/płyta, tektura, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ GIERAGA | RELIEF IV | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 70 x 70 | 2018'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR



38 α

JERZY KAŁUCKI
1931-2022

"Przebiegi XXX"

akryl/płótno, 160 x 115 cm
sygnowany i datowany na krośnie malarskim: 'Jerzy Kałucki 2014'
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXX'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 600 - 35 300 EUR

„Dzisiaj prace Kałuckiego ogląda się przede wszystkim jak zabytki sztuki XX wieku. Ale jednocześnie, podobnie jak inne zjawiska postrzegane aktualnie jako marginesowe, podtrzymują one i przypominają historię, tworzą dla aktualnych propozycji artystycznych otoczenie, bez którego żaden fakt z obszaru kultury nie może się obejść”.

Małgorzata Kitowska-Łysiak



39 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"Relief 10/72", 1972

akryl, relief/płyta, 60 x 79 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITROWSKI 1972 | 10/72 60x80'

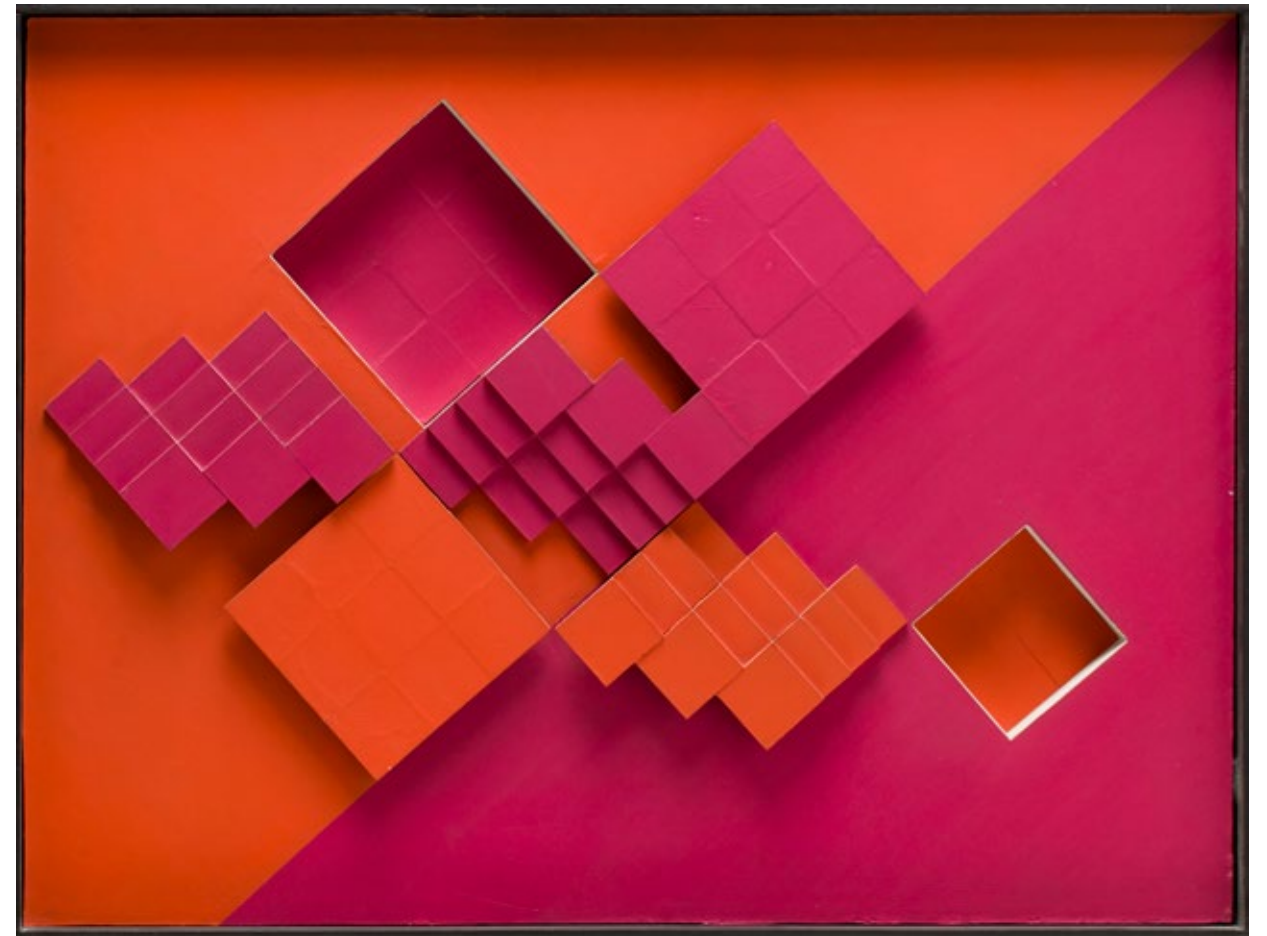
estymacja:

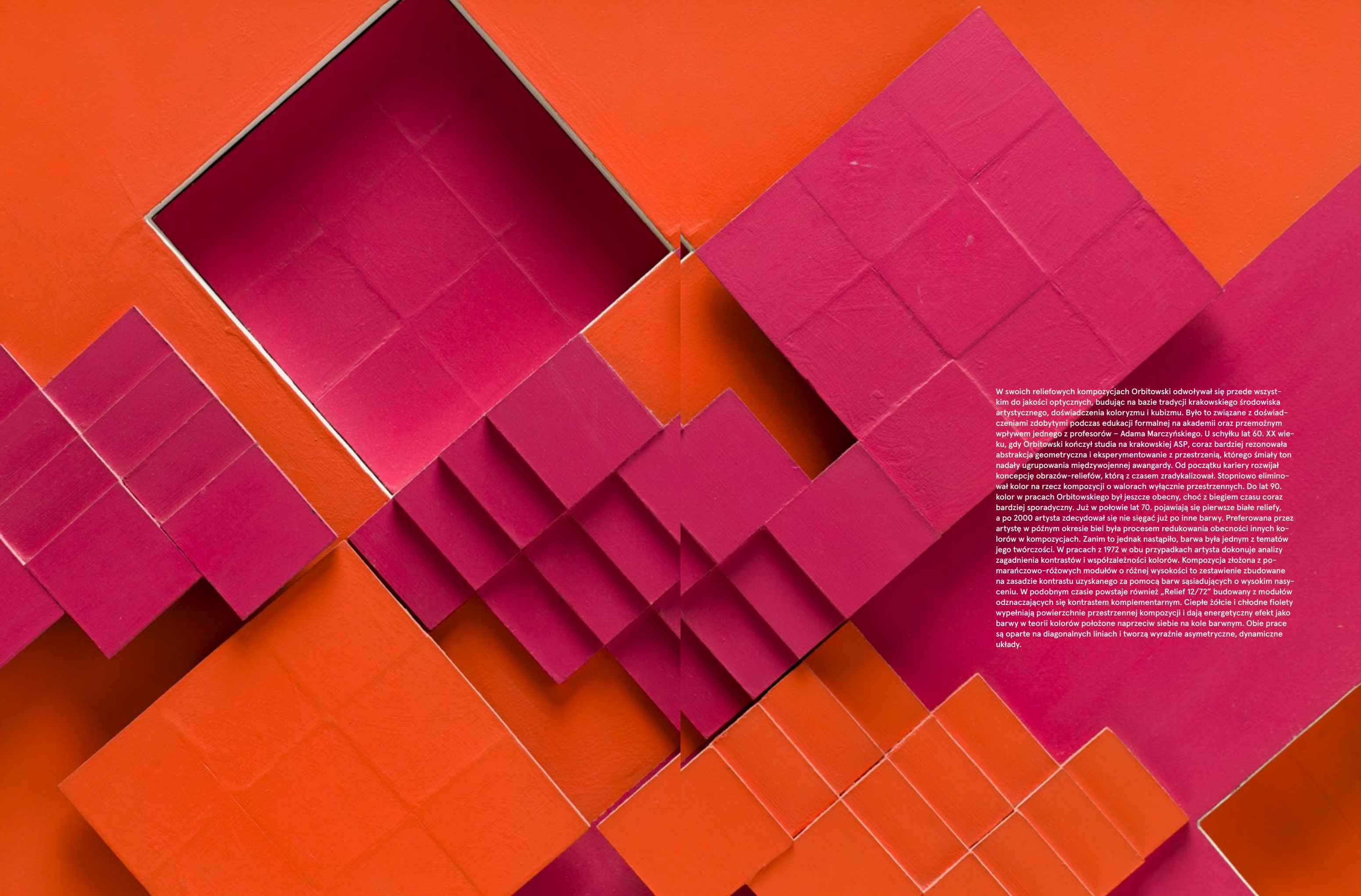
70 000 – 80 000 PLN

16 500 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





W swoich reliefowych kompozycjach Orbitowski odwoływał się przede wszystkim do jakości optycznych, budując na bazie tradycji krakowskiego środowiska artystycznego, doświadczenia koloryzmu i kubizmu. Było to związane z doświadczeniami zdobytymi podczas edukacji formalnej na akademii oraz przemożnym wpływem jednego z profesorów – Adama Marczyńskiego. U schyłku lat 60. XX wieku, gdy Orbitowski kończył studia na krakowskiej ASP, coraz bardziej rezonowała abstrakcja geometryczna i eksperymentowanie z przestrzenią, którego śmiały ton nadały ugrupowania międzywojennej awangardy. Od początku kariery rozwijał koncepcję obrazów-reliefów, którą z czasem zradykalizował. Stopniowo eliminował kolor na rzecz kompozycji o walorach wyłącznie przestrzennych. Do lat 90. kolor w pracach Orbitowskiego był jeszcze obecny, choć z biegiem czasu coraz bardziej sporadyczny. Już w połowie lat 70. pojawiają się pierwsze białe reliefy, a po 2000 artysta zdecydował się nie sięgać już po inne barwy. Preferowana przez artystę w późnym okresie biel była procesem redukowania obecności innych kolorów w kompozycjach. Zanim to jednak nastąpiło, barwa była jednym z tematów jego twórczości. W pracach z 1972 w obu przypadkach artysta dokonuje analizy zagadnienia kontrastów i współzależności kolorów. Kompozycja złożona z pomarańczowo-różowych modułów o różnej wysokości to zestawienie zbudowane na zasadzie kontrastu uzyskanego za pomocą barw sąsiadujących o wysokim nasyceniu. W podobnym czasie powstaje również „Relief 12/72” budowany z modułów odznaczających się kontrastem komplementarnym. Ciepłe żółcie i chłodne fioleto wypełniają powierzchnie przestrzennej kompozycji i dają energetyczny efekt jako barwy w teorii kolorów położone naprzeciw siebie na kole barwnym. Obie prace są oparte na diagonalnych liniach i tworzą wyraźnie asymetryczne, dynamiczne układy.

40 α

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"Relief 12/72", 1972

akryl, relief/płyta, 56,5 x 96,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1972 | 12/72 | 60x100 cm'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



41 α

JAN ZIEMSKI

1920-1988

Kompozycja, 1975

relief, technika własna, 52 x 72 cm
sygnowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI 1975'

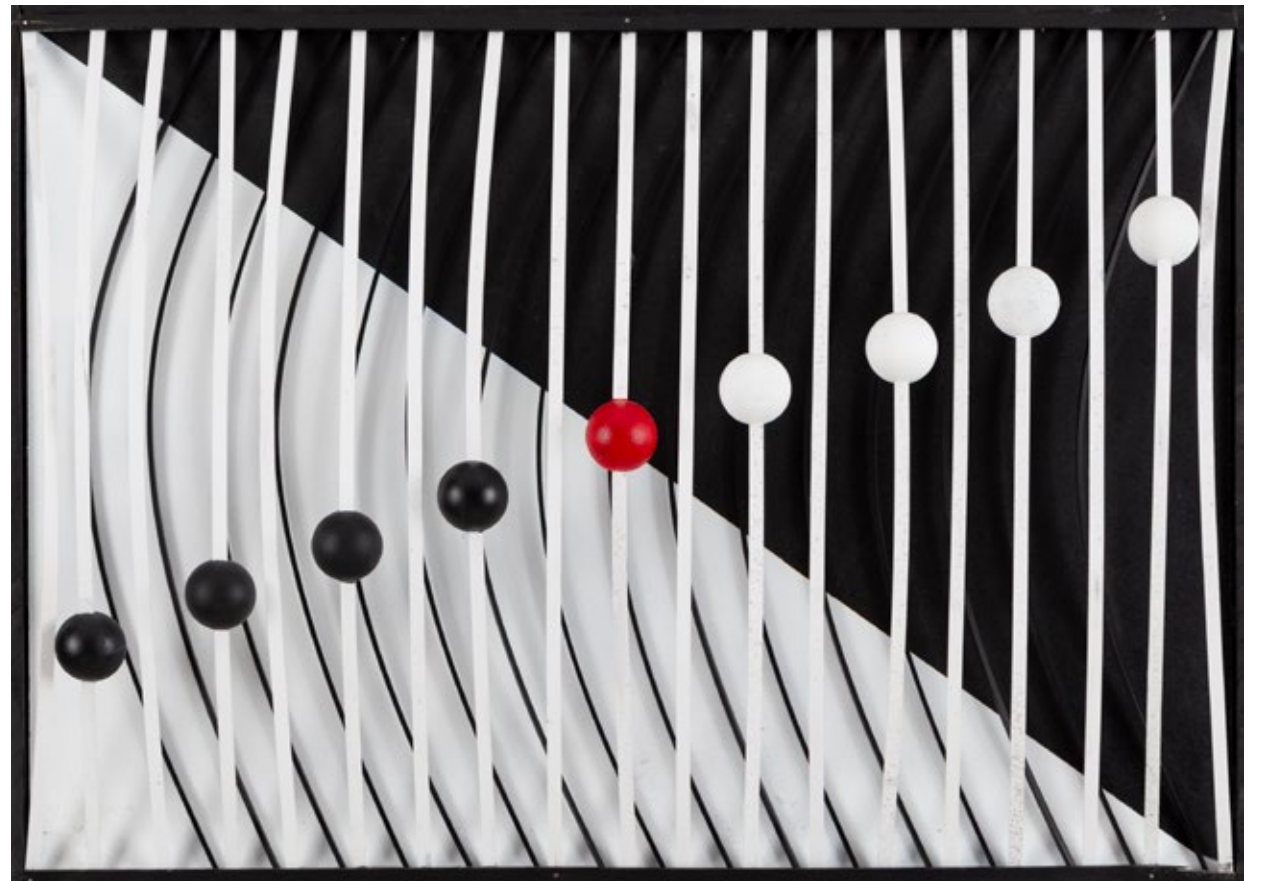
estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 800 – 18 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Twórczość Jana Ziemińskiego sytuuje się na styku konstrukttywizmu, op-artu i intelektualnej refleksji nad naturą percepcji. Artysta, urodzony w Kielcach i związany z Lublinem, był centralną postacią tamtejszego środowiska artystycznego oraz – obok Włodzimierza Borowskiego, Tytusa Dzieduszyckiego i Ryszarda Kiwerskiego – współtwórcą legendarnej Grupy Zamek (1956–59). Już wówczas ujawniała się jego artystyczna niezależność, a zarazem niezwykła konsekwencja w poszukiwaniu autonomicznego języka plastycznego, zdolnego oddać zarówno materialność świata, jak i jego ukrytą strukturę.

Wczesne kompozycje Ziemińskiego o charakterze metaforyczno-surrealistycznym oscylowały wokół figur ludzkich i znaków technicznej cywilizacji. Wkrótce jednak artysta porzucił figurację na rzecz stopniowego dążenia ku abstrakcji. Zainteresowanie naukami przyrodniczymi – zwłaszcza astronomią i fizyką – ukierunkowało jego poszukiwania w stronę form zdolnych wizualizować procesy energetyczne i zjawiska świetlne, traktowane jako ekwiwalenty duchowego oraz intelektualnego doświadczenia świata. Na przełomie lat 50. i 60. w jego twórczości pojawiły się słynne „formury” – gipsowe reliefy, w których faktura, przypominająca erodowaną materię geologiczną, staje się głównym nośnikiem ekspresji.

W połowie lat 60. XX wieku Ziemiński wyraźnie zmienił kierunek poszukiwań. Zainspirowany nowymi zjawiskami w sztuce europejskiej – op-artem, konstrukttywizmem i teoriami percepcji wizualnej – zwraca się ku analizie zjawisk optycznych. „Interferencje” z 1967 stanowią w tym kontekście dzieło przełomowe. To precyzyjnie skonstruowany instrument percepcyjny: układ wygiętych, sferycznych listewek tworzy interferencyjne pasma barw, które migoczą i pulsują w zależności od kąta patrzenia. Widz nie jest tu biernym obserwatorem, lecz aktywnym uczestnikiem procesu – jego ruch uruchamia dzieło, przekształcając statyczną materię w zjawisko dynamiczne. W ten sposób Ziemiński realizuje ideę „obrazu niemożliwego”, istniejącego wyłącznie w czasie oglądu, w relacji między dziełem a patrzącym.

Kolejne prace – kompozycje z 1973 oraz 1975 – rozwijają tę zasadę w kierunku coraz większej czystości formalnej. Ziemiński dąży tu do harmonii i geometrycznej precyzji kontrolowanego efektu optycznego, wprowadzając intensywne, kontrastowe zestawienia barw, które potęgują złudzenie drgania i ruchu. Artysta przekracza granice tradycyjnego malarstwa, tworząc przestrzenno-światłne obiekty, w których światło nie jest już elementem opisu, lecz samodzielną materią dzieła.

Ziemiński nie był jednak artystą-formalistą w ścisłym sensie. Za jego eksperymentami kryła się głęboka refleksja natury filozoficznej: światło i ruch stanowiły dla niego metaforę zmienności oraz relatywizmu poznania. Obraz w jego ujęciu nie jest reprezentacją, lecz procesem: dynamicznym układem relacji między formą, kolorem a przestrzenią. Ziemiński z precyzją badacza konstruował dzieła będące zarazem modelem percepcji i metaforą duchowego doświadczenia.

W tym sensie prezentowane w katalogu prace należą do czołowych realizacji konstruktivistycznych idei Ziemińskiego, a jednocześnie pozostają świadectwem niezwykłego napięcia między racjonalnością a poetyckością konstruktivistycznej refleksji w polskiej sztuce 2 połowy XX wieku. Geometryczna dyscyplina formy spotyka się tu z niemal mistycznym doświadczeniem światła, które nie tylko organizuje przestrzeń obrazu, ale zdaje się pulsować własnym, wewnętrznym życiem.

W późnym okresie twórczości, w latach 80., Ziemiński uprościł paletę barw, ograniczając się do czerni i bieli, nie rezygnując jednak z idei sztuki intelektualnej. Cała jego działalność – od reliefowych „formur” po optyczne kompozycje – stanowi próbę pogodzenia dwóch pozornie sprzecznych porządków: materialności i dematerializacji iluzji, matematycznej konstrukcji i poetyckości form.

42 *α*

JAN ZIEMSKI

1920-1988

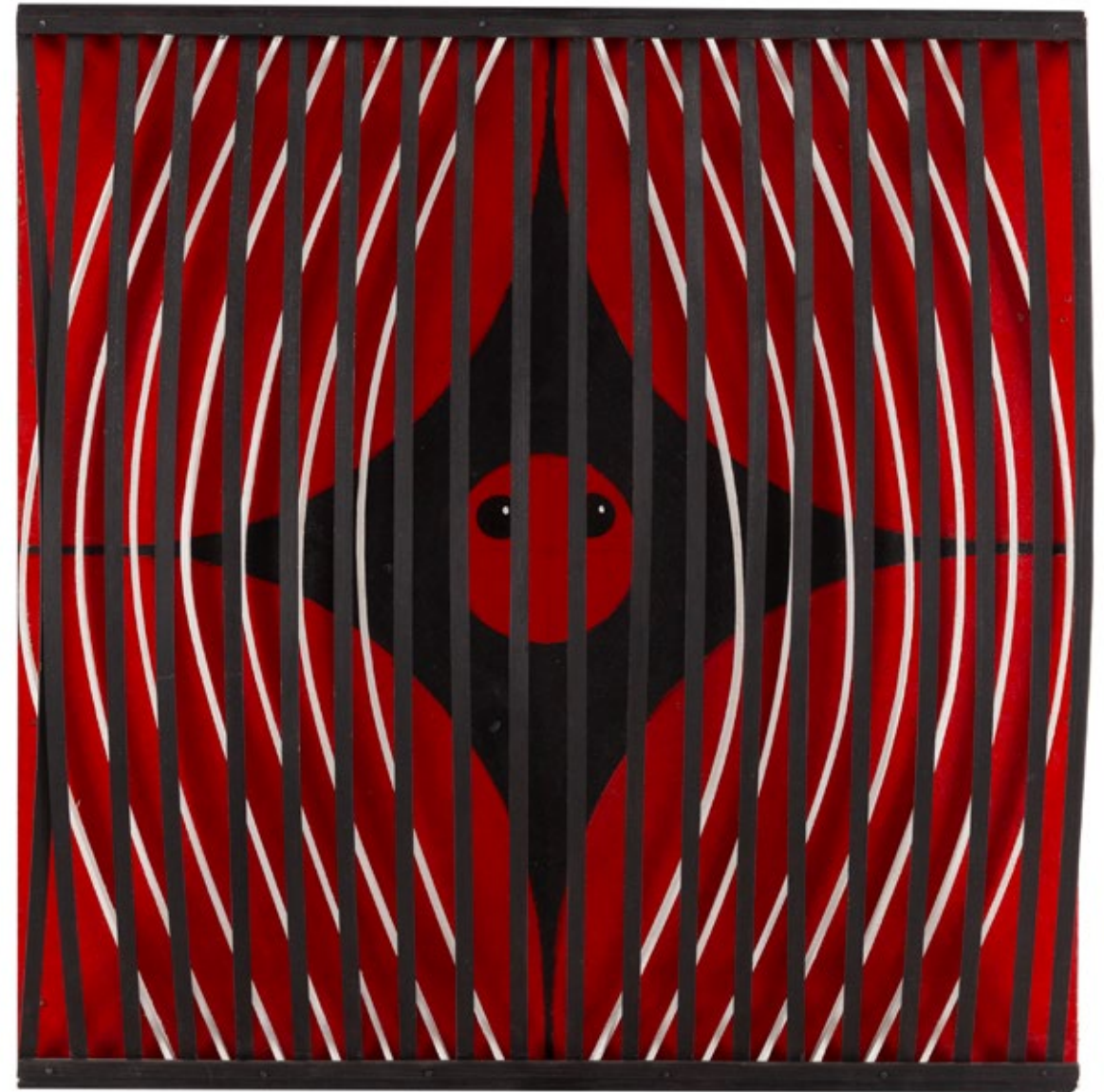
Kompozycja, 1973

akryl, relief/płyta pilśniowa, drewno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | 1973'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

16 500 – 21 200 EUR



43

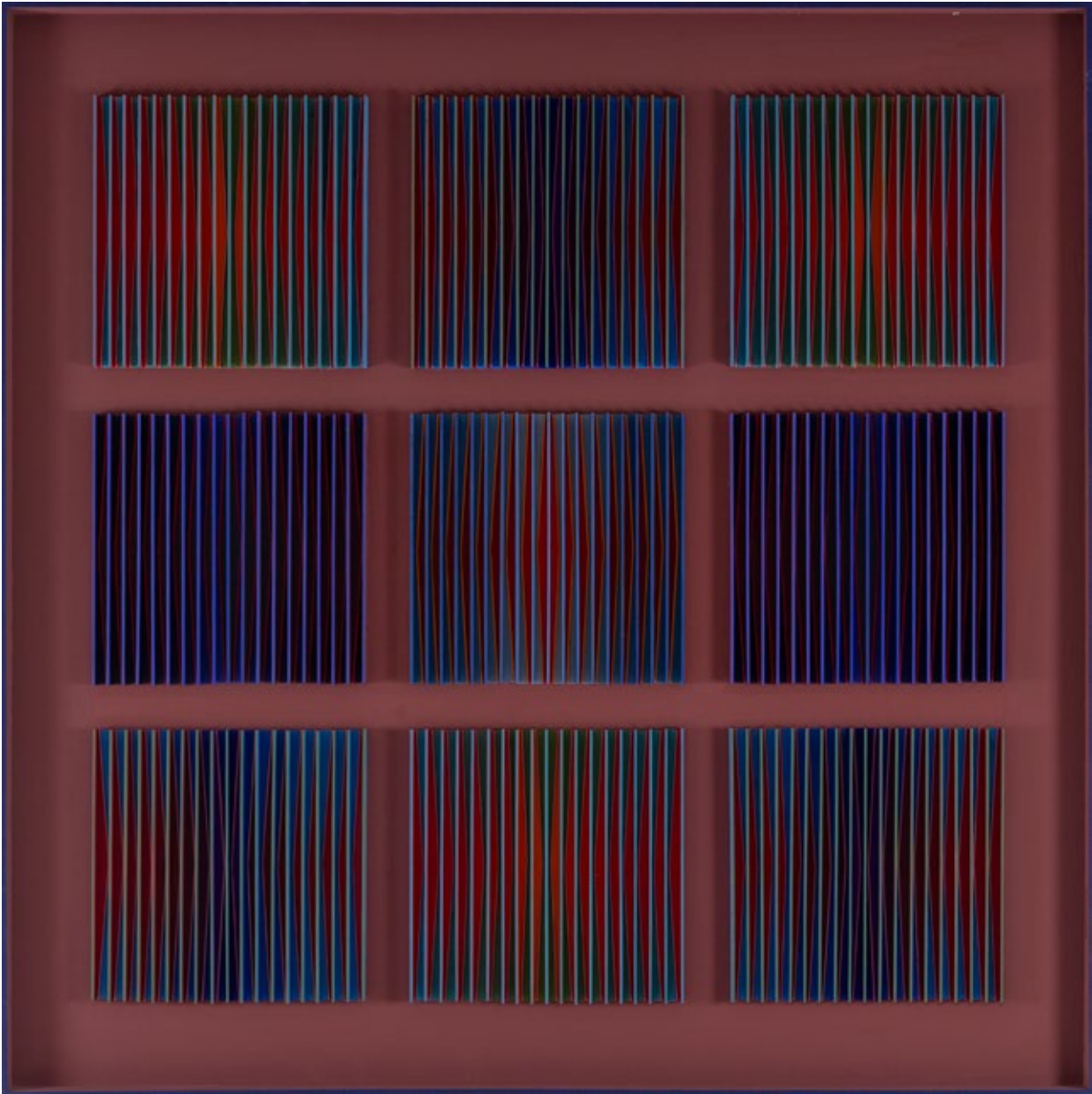
ANDRZEJ NOWACKI

1953

"12.01.25", 2025

akryl, relief/drewno, płyta, 144 x 143,5 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '12.01.25 | A. NOWACKI | 2025'

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
18 900 – 23 600 EUR



44

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"29.02.24", 2024

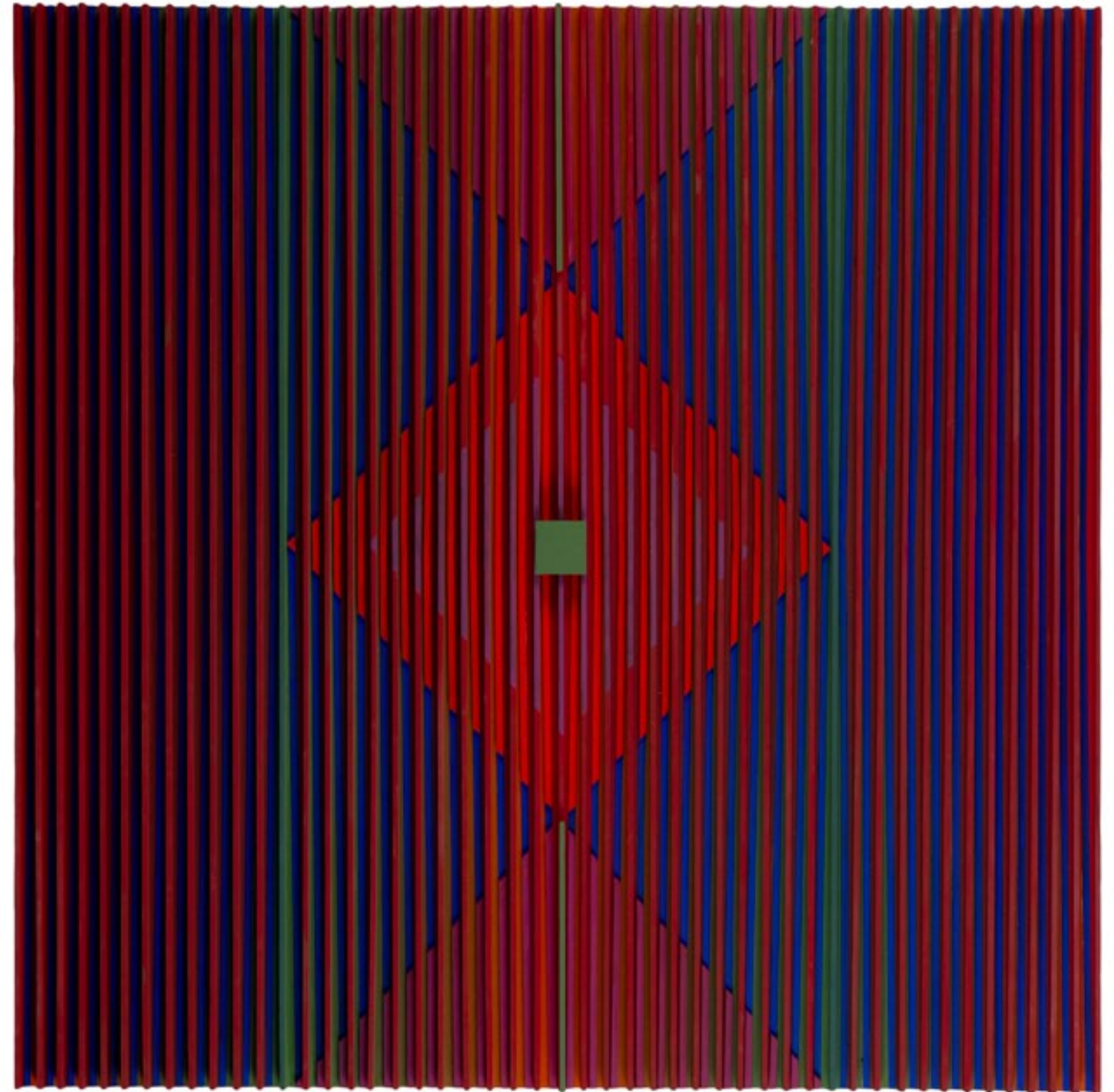
akryl, relief/drewno, płyta, 96 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '29.02.24 | A. NOWACKI | 2024'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 500 – 14 200 EUR



45 α

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"Orion", 2012

akryl/plótno, 92 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ED MIECZKOWSKI | ORION | 08/2012'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 600 - 42 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Twórczość Edwina Mieczkowskiego (1929–2017) zajmuje wyjątkowe miejsce w historii sztuki abstrakcji 2 połowy XX wieku. Choć artysta bywa klasyfikowany jako przedstawiciel op-artu, sam konsekwentnie dystansował się od tego terminu, uznając go za zbyt powierzchowny i komercyjny. Jego sztuka, zakorzeniona w racjonalnej analizie percepcji i duchu konstruktivistycznego myślenia o formie, stanowi próbę zrozumienia mechanizmów widzenia i ich psychofizycznych konsekwencji. W przeciwieństwie do ekspresjonistów abstrakcyjnych, których Mieczkowski krytykował za egocentryzm i emocjonalny nadmiar, jego celem było stworzenie języka malarskiego opartego na rygorze, precyzji i porządku.

Urodzony w Pittsburghu w rodzinie polskiego pochodzenia Mieczkowski ukończył Cleveland Institute of Art (BFA, 1957) oraz Carnegie Institute of Technology (MFA, 1959). Od końca lat 50. związał się z Cleveland Institute of Art jako wykładowca, gdzie kształcił kolejne pokolenia artystów i teoretyków. W 1960 wraz z Ernstem Benkertem i Francisem Hewittem założył Anonima Group, której działalność miała charakter intelektualnego sprzeciwu wobec komercjalizacji sztuki i kultu indywidualnego geniuszu. Artyści postulowali sztukę opartą na współpracy, analizie naukowej i studium percepcji w duchu bliskim Bauhausowi i konstrukttywizmowi. Jak pisali we własnym manifestie, „Anonima” oznaczała nie tyle rezygnację z podmiotowości, ile dążenie do uniwersalizującej obiektywności w sztuce – w tym do zrozumienia zasad widzenia. Doświadczenia grupy znalazły kulminację w cyklach z późnych lat twórczości Mieczkowskiego, w których malarz rozwijał idee koloru i światła jako zjawisk dynamicznych, powstających w relacji z patrzącym. Jednym z istotniejszych świadectw tego etapu jest prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz „Orion” z 2012 – dzieło, które można uznać za syntezę jego wieloletnich badań nad strukturą percepcji. Dynamiczna kompozycja, oparta na regularnej siatce barwnych punktów, tworzy świetlistą strukturę, która w połączeniu z ciepłą gamą barw przywodzi na myśl eksplozję energii w przestrzeni. Centralny motyw, rozbłyśk w kształcie litery X, zdaje się promieniować z wnętrza obrazu, tworząc wrażenie pulsowania, wibrowania i optycznego ruchu. Mieczkowski, posługując się techniką nakładania drobnych, kontrastowych plam barwnych, konstruuje obraz, który nie jest już statycznym przedstawieniem, lecz zyskuje rangę optycznego zdarzenia. Każdy punkt koloru wchodzi w interakcję z sąsiednim, generując napięcia chromatyczne i złudzenia przestrzenne. Zjawisko to przypomina działanie siatkówki oka, reagującej na różnice intensywności światła i koloru. „Orion” staje się laboratorium percepcji, w którym odbiorca doświadcza jednocześnie ruchu i bezruchu, światła i cienia, płaskości i głębi.

W warstwie symbolicznej tytuł „Orion” przywołuje astronomiczne odniesienie do gwiazdozbioru o geometrycznie czytelnej strukturze, ale zarazem nieuchwytny w bezpośrednim doświadczeniu. To metafora samego procesu postrzegania: porządkowania chaotycznych bodźców w racjonalną strukturę. Podobnie jak gwiazdy, barwne punkty na płótnie Mieczkowskiego tworzą konstelację dopiero w akcie ludzkiego spojrzenia. W ten sposób artysta ukazuje percepcję jako proces konstrukcji znaczenia – akt poznawczy, w którym uczestniczy zarówno obraz, jak i odbiorca.

W dojrzałej twórczości Mieczkowskiego, którą reprezentuje między innymi przedstawiony obraz, formalna dyscyplina łączy się ze zmaksymalizowaną zmysłową intensywnością. Precyzyjnie wyliczone układy geometryczne służą wywołaniu poczucia świetlistej wibracji, energetycznego przepływu i doświadczenia zmienności widzenia. W tym kontekście „Orion” można odczytać jako wizualną metaforę kosmicznego porządku, w którym matematyczna precyzja i organiczna pulsacja pozostają w stanie doskonałej równowagi.

46 *α*

HANNES BECKMANN

1909–1977

"T'ai-chi tu", 1968

olej/piótno naklejone na płytę, 96,5 x 96,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T'ai-chi tu | canvas on masonite | oil 1968 | Hannes Beckmann'

na odwrociu nalepka Kanegis Galleryz opisem pracy

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 200 – 18 900 EUR

LITERATURA:

Hannes Beckmann: artist in residence, katalog wystawy, Beaumont-May Gallery, Hopkins Center, Dartmouth College, Hanover 1969, s. 12 (il.)

Hannes Beckmann: Dessau – Prague – New York, Praga 2017, poz. kat. 220, s. 262 (il.)



Beckmann w swojej twórczości często czerpał z repertuaru motywów filozofii Wschodu. „T'ai-chi tu” to przedstawienie zharmonizowanego układu składającego się z siedmiu znaków yin i yang ułożonych na fioletowym okręgu. Te symbole komplementarne w chińskiej filozofii taoizmu zostały wykonane farbami olejnymi na płótnie, a następnie przytwierdzone do twardej drewnianej płyty. Etymologicznie yin oznacza zacienioną stronę wzgórza, a yang nasłonecznioną. Zgodnie z taoistyczną kosmogonią starożytne symbole są zapisem współzależności przeciwstawieństw, dwóch sił kojarzonych z pierwiastkiem męskim i żeńskim. Beckmann przełożył te założenia na język malarski, podkreślając z jednej strony idee holizmu za pomocą fioletowego kręgu, który w chińskiej kulturze dworskiej zwiastował nadejście pomyślności. Jak głosi taoistyczna legenda, strażnik przełęczy położonej w górach Qinling ujrzał na niebie fioletową mgłę płynącą ze wschodu i rozpoznał w tym znak zbliżającego się taoistycznego mędrca. Z drugiej strony, zwielokrotniając starożytne symbole, Beckmann odwołał się do astronomicznej wykładni, w której liczba siedem odpowiada swoistej harmonii porządków i cykliczności.

W „T'ai-chi tu” artysta przekłada taoistyczne archetypy na klarowną, modernistyczną konstrukcję. Został ukształtowany przez naukę w Bauhausie w Dessau (1928–32), gdzie przywiązywano wagę do wysokich standardów technicznych, użytkowych i estetycznych jako podstawy nowoczesnego nauczania. Uczęszczał na zajęcia u Paula Klee, Wassilego Kandinsky'ego i Josefa Albersa i dzięki temu przeniósł do malarstwa modernistyczną wrażliwość na relacje wewnątrzobrazowe. U Albersa uczył się wrażliwości na wzajemne oddziaływanie form i kształtów, u Kandinsky'ego chodził na lekcje rysunku, natomiast u Klee zdobywał wiedzę o perspektywie. Po wojnie, dzięki wsparciu Hilli von Rebay, trafił w 1948 do Nowego Jorku, gdzie dekadę później stał się współtwórcą op-artu. Brał udział m.in. w wystawie „The Responsive Eye” w MoMA, gdzie zaprezentował również wykonaną na desce w 1964 niewielką pracę „Inca”. Choć op-art „działa na oko” bardziej niż na myśl i emocje, praktyka Beckmanna dowodzi czegoś przeciwnego: wykorzystując ustalenia optyki i neurologii, traktuje on filozofię wschodu i jej symbolikę jako nowy język znaczeń. Prezentowana praca z 1969 w formule abstrakcji geometrycznej koduje intertekstualne odniesienia, które tworzą czytelną strukturę.

47 α

MICHAŁ MISIAK
1973

"S-22", 2008

olej/piótno, 160 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty | MICHAŁ MISIAK 2008 | "S-22" | 160 X 100 cm | OLEJ']

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 100 EUR



48 *α*

MICHAŁ MISIAK

1973

"S-23", 2008

olej/piótno, 160 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty | MICHAŁ MISIAK 2008 | "S-23" | 160 X 100 cm | OLEJ']

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 800 – 7 100 EUR



KINGA POPIELA

1991

"Nieużytek 3", 2018

akryl/plótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'K. POPIELA 2018 | NIEUŻYTEK 3'
na odwrociu instrukcja montażowa

estymacja:
14 000 – 18 000 PLN
3 300 – 4 300 EUR

„Spojrzenie z perspektywy twórcy, malarza, znacząco pobu-
dza wyobraźnię w kontekście procesu twórczego i szczegól-
nego momentu tworzenia dzieła. Malarz, będąc jednocze-
snym twórcą i odbiorcą swojego działania, w sposób żywy
reaguje na każdy powstający na obrazie ślad, gest, plamę
koloru. Nie potrzebuje sobie uświadamiać zasad łączenia
tych elementów ze sobą; jego ciało wie, w jaki sposób po-
winno odpowiedzieć na nowy bodziec”.

Kinga Popiela

Kinga Popiela ukończyła studia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w pracow-
niach Dominika Lejmana i Andrzeja Peptórńskiego. Jej praktyka sytuuje się w obszarze
abstrakcji geometrycznej, której to językiem formalnym Popiela bada cielesność.
Prezentowana praca stanowi przykład konsekwentnie prowadzonego stylu, w którym
spiętrzone pasma farby układają się w topografię przypominającą fałdy skał lub innej
biologicznej materii. Popiela regularnie prezentuje prace na wystawach indywidu-
alnych i zbiorowych w Polsce oraz za granicą, zdobywa nagrody i wyróżnienia, jej
kompozycje zostały dostrzeżone m.in. podczas Bielskiej Jesieni 2023 czy Grand Prix
Fundacji im. Franciszki Eibisch. Jej praktyka koncentruje się wokół dwóch komple-
mentarnych pól. Pierwsze ma charakter stricte artystyczny: to malarstwo i prace na
papierze, w których bada relacje między gestem, barwą i formatem, a sposobem,
w jaki oddziałują one na patrzącego. Drugi kierunek zainteresowań dotyczy samego
mechanizmu powstawania dzieła: uważnej obserwacji procesu twórczego oraz
czynników, które go kształtują. Popieleń interesują społeczne konteksty i strategie
pogłębiania koncentracji, rozwijania sprawności manualnej poprzez pracę fizyczną
i budowanie świadomości własnego ciała.



50 α

JERZY ZAJĄCZKOWSKI
1972

Bez tytułu (Fala), 2025

akryl/plótno, 120 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jerzy Zajączkowski | bez tytułu (FALA) | 2025'

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
3 100 – 4 300 EUR



51 α

GRZEGORZ MROCZKOWSKI

1966

"Kompozycja X/21", 2021

tempera żółtkowa/piótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MROCZKOWSKI GRZEGORZ 2021 "KOMPOZYCJA X/21" tempera żółtkowa'

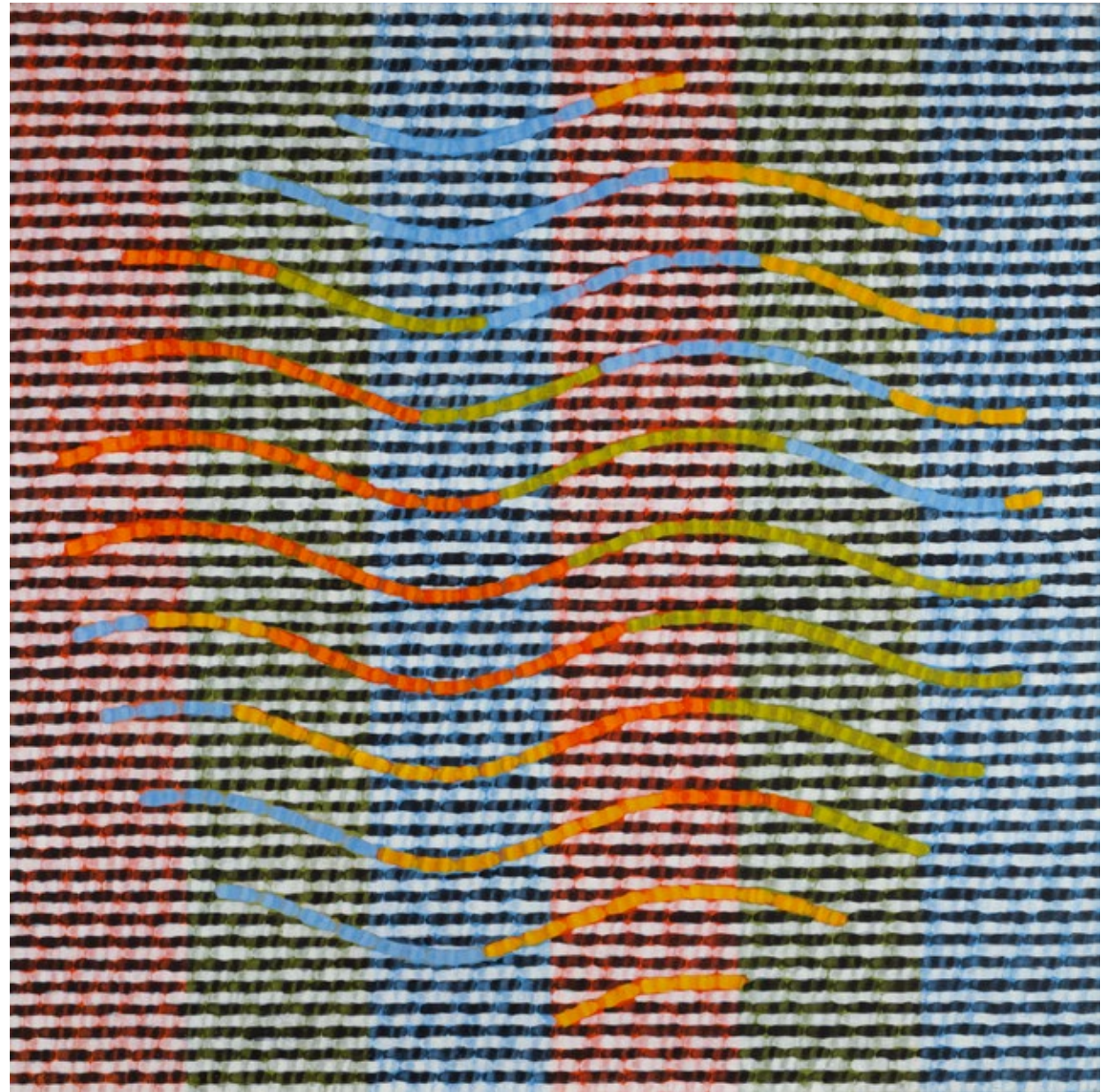
estymacja:

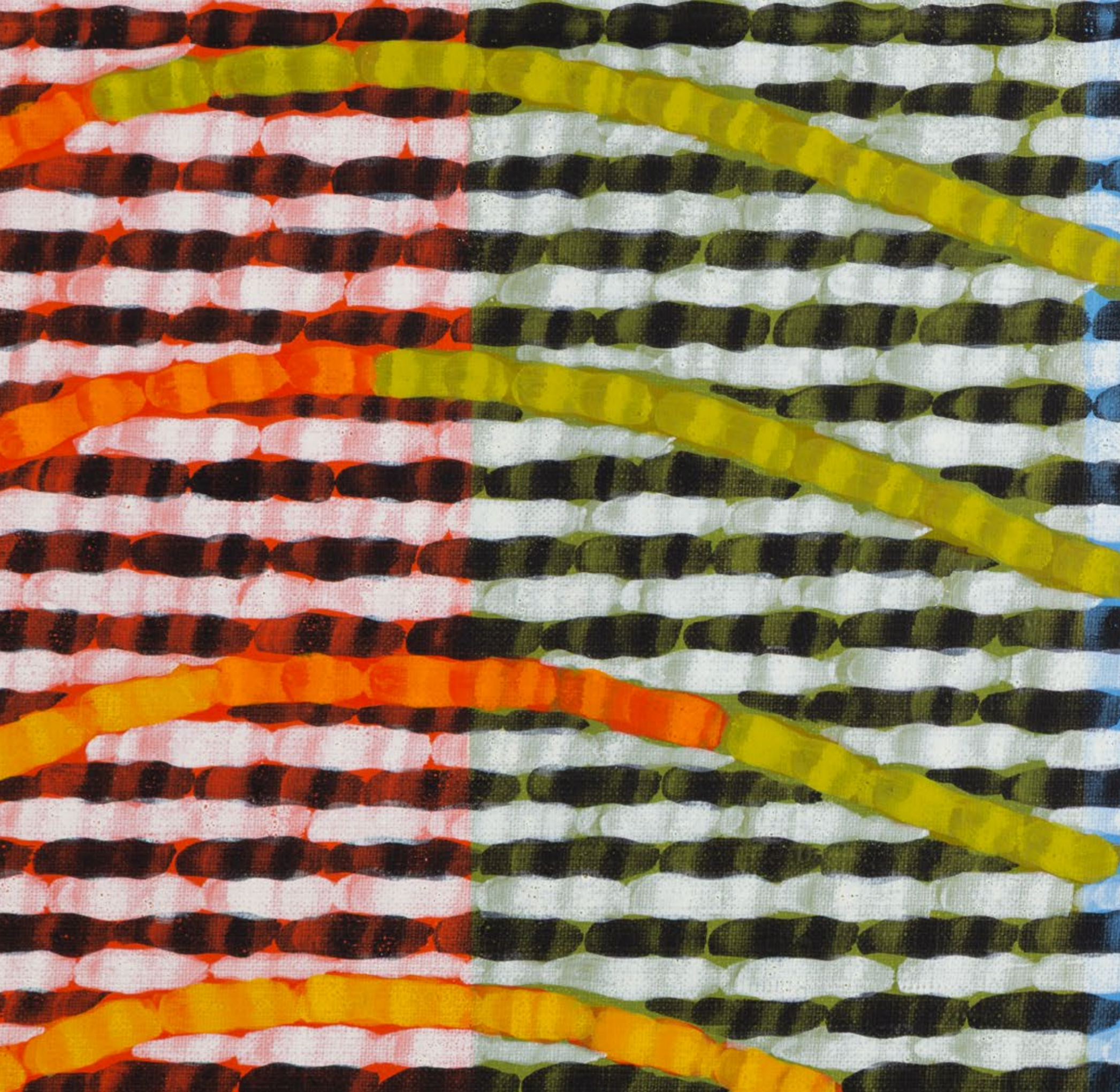
35 000 – 45 000 PLN

8 300 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Grzegorz Mroczkowski jest wybitnym malarzem, pedagogiem i profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kieruje Pracownią Technologii i Technik Malarstwa Sztalugowego. Absolwent pracowni legendy sztuki powojennej, prof. Stefana Gierowskiego, należy do grona twórców konsekwentnie rozwijających język sztuki geometrycznej. Jest współzałożycielem międzynarodowego stowarzyszenia Discursive Geometry oraz prowadzi galerię DG w Łodzi, która stanowi platformę dialogu między artystami operującymi konstrukcją i rygiem formalnym.

Praktyka malarska Mroczkowskiego opiera się na precyzyjnie konstruowanych kompozycjach, w których geometryczna dyscyplina spotyka się z optyczną zmysłowością. Artysta – odwołując się do Wilde'owskiej maksymy o prymacie iluzji – buduje w swoich obrazach wielowarstwowe struktury świetlne, kreujące sugestywną głębię i trójwymiarowość. Kuliste formy, utkane z setek drobnych, laserunkowych pociągnięć pędzla, zdają się wibrować i wirować, wciągając widza w grę odcieni i temperatur barw. Osiągnięty efekt iluzjonistyczny nie jest jednak wynikiem wyłącznie intuicji – artysta świadomie operuje zasadami geometrii i optyki, konstruując kompozycje o niemal matematycznej precyzji.

Istotnym aspektem jego twórczości jest warstwowa technika tempery żółtkowej, którą Mroczkowski – zgodnie z renesansową tradycją – przygotowuje samodzielnie. Perfekcja warsztatowa i głęboka świadomość technologii malarskiej umożliwiają mu osiąganie unikalnych efektów świetlnych: jak podkreśla, pełnia „dźwięku” obrazu ujawnia się dopiero po piątej warstwie laserunku. Muzyczne metafory obecne w jego wypowiedziach nie są przypadkowe – stanowią echo muzycznego wykształcenia artysty, jego doświadczeń z polifonią oraz dyscypliny codziennej praktyki, które harmonijnie przenikają jego malarskie strategie.

Prace Mroczkowskiego prezentowane były w wielu galeriach, zarówno w Polsce, jak i w Europie, a ich wysublimowana precyzja oraz trwałość techniczna lokują je wśród najciekawszych propozycji współczesnej sztuki geometrycznej. Dzieła artysty znajdują się m.in. w międzynarodowej kolekcji Galerii 72 w Chełmie, jednej z najważniejszych instytucji dokumentujących rozwój geometrii w sztuce.

52

KAROLINA JAKLEWICZ

1979

"Na spokój" z cyklu "Konsekwencje", 2017

olej/piótno, 180 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JACKIEWICZ | 2017 | NA SPOKÓJ'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

LITERATURA:

Karolina Jaklewicz, Geometria w stanie napięcia, red. Dorota Monkiewicz, Wrocław 2024, s. 113



53 α

ZBIGNIEW DŁUBAK

1921-2005

"Asymetria 83", 1994

akryl/plótno, 100 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zbigniew DŁUBAK ASYMETRIA 83 1994 100 x 140 cm akryl'

estymacja:
70 000 – 90 000 PLN
16 500 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska



Zbigniew Dłubak był artystą wszechstronnym, reprezentującym konceptualny nurt polskiej sztuki powojennej. Od lat 40. konsekwentnie redefiniował granice fotografii i malarstwa. W cyklu „Asymetria” (1981–2000), który realizował do śmierci, dokonał ich najgłębszej syntezy. W tym rozległym fotograficzno-malarskim projekcie, będącym zarazem manifestem jego dojrzałej postawy artystycznej, Dłubak powrócił do problemów, które towarzyszyły mu od początku twórczości – do refleksji nad naturą widzenia, relacją między obrazem a rzeczywistością oraz możliwością uchwycenia w sztuce tego, co niepowtarzalne i niestabilne.

Cykl „Asymetria” łączy dwa równie istotne obszary praktyki Dłubaka: malarstwo z fotografią, przy czym sam artysta podkreślał ich odrębność: „(...) forma fotografii nie pokrywa się z formą malarstwa. Ja nie biorę z jednego i nie przekładam na drugie. One spotykają się tylko w problemie asymetryczności”. W fotografiach z tego okresu artysta rejestrował zbliżenia powierzchni – fragmenty ciał, przedmiotów, roślin – eliminując kontekst i czyniąc z nich niemal abstrakcyjne układy światłocienia.

„Asymetria 84” z 1994 należy do dojrzałej fazy cyklu i doskonale ujawnia jego zasadnicze założenia formalne. Obraz zbudowany jest z dwóch pól – bladego błękitu i błękitnawej szarości – rozdzielonych delikatnie pochyloną, asymetryczną linią. Na pierwszy rzut oka różnica między tymi tonami wydaje się niemal nieuchwytna, a granica między nimi – pozorna i płynna. Widać traci punkt odniesienia: trudno określić, która płaszczyzna jest „jaśniejsza”, która „bliższa” lub „bardziej realna”. Kompozycja, pozbawiona wyraźnych kontrastów i znaków, staje się subtelnym eksperymentem percepcyjnym, rodzajem medytacji nad istotą widzenia.

Formalna prostota pracy skrywa niezwykle złożony problem teoretyczny. Dłubak, zafascynowany teorią widzenia Władysława Strzemińskiego, swojego nauczyciela i przyjaciela, traktował obraz jako pole napięć między zmysłowym doświadczeniem a konstruktem intelektualnym. „Asymetria” w jego rozumieniu nie odnosiła się jedynie do przesunięcia osi kompozycyjnej, lecz przede wszystkim do ontologicznej natury świata – jego niepowtarzalności, braku równowagi, nieustannej zmienności. Każdy element rzeczywistości był bowiem w przekonaniu artysty jednostkowy i niemożliwy do powtórzenia. W „Asymetrii 84” Dłubak materializuje te filozoficzne założenia: redukuje środki wyrazu do minimum, aby wydobyć z nich maksymalny potencjał znaczeniowy. Różnice barw są tak subtelne, że zlewają się w jednolitą powierzchnię, a asymetryczna linia zamiast dzielić obraz, wprowadza w niego ledwie dostrzegalny ruch.

Dłubak, jeden z czołowych teoretyków i praktyków polskiej awangardy, tworzył sztukę, która łączy w sobie intelektualną dyscyplinę z doświadczeniem zmysłowym. „Asymetria 84” to dzieło pozornie milczące – pozbawione gestu, emocji, narracji – lecz właśnie w tej ciszy zawiera się jego siła. Niewielka różnica tonów i subtelne przesunięcie form stają się tu metaforą nieustannego poszukiwania równowagi w świecie z definicji nierównym.

54 α

JOSHUA (JERZY) BUDZISZEWSKI BENOR

1950-2006

Bez tytułu, 1984

akryl, relief/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Budziszewski | 1984'
na odwrociu oprawy nalepka z opisem pracy

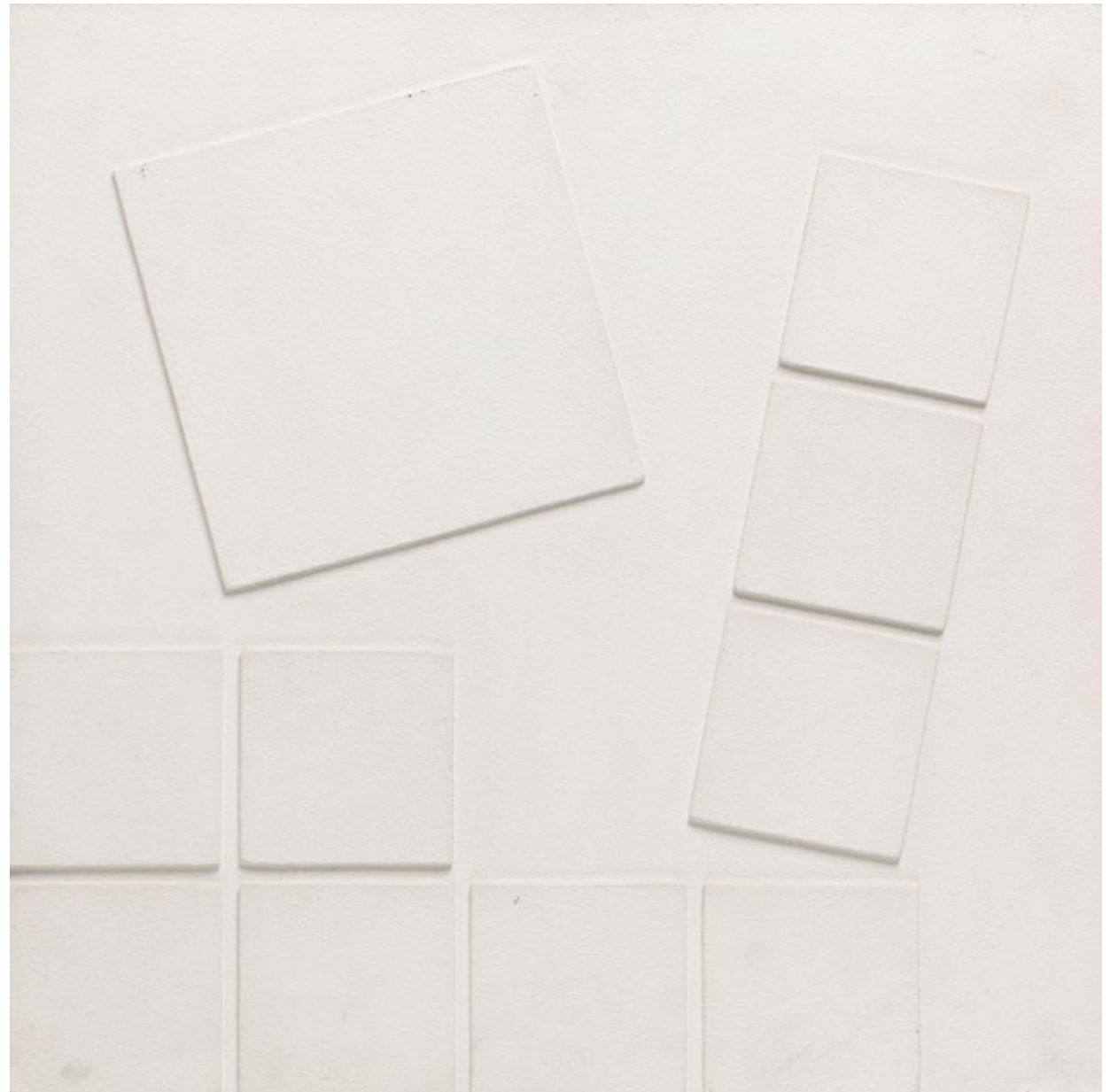
estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



55 α

ALEKSANDRA WEJCHERT

1921-1995

Bez tytułu, XX wiek

technika własna/płyta, drewno, 91 x 91 cm

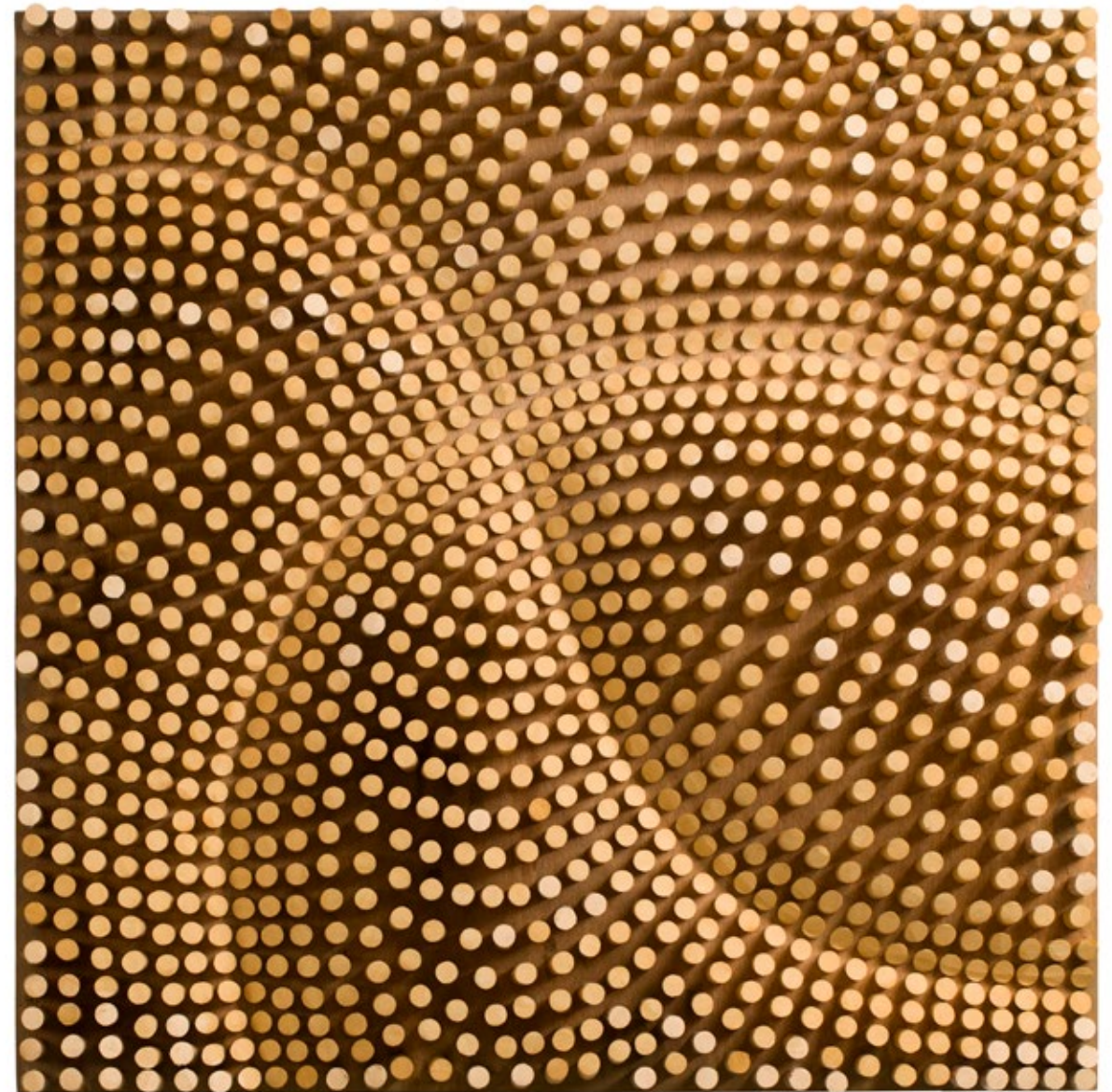
estymacja:

35 000 – 65 000 PLN

8 300 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



MAŁGORZATA BOREK

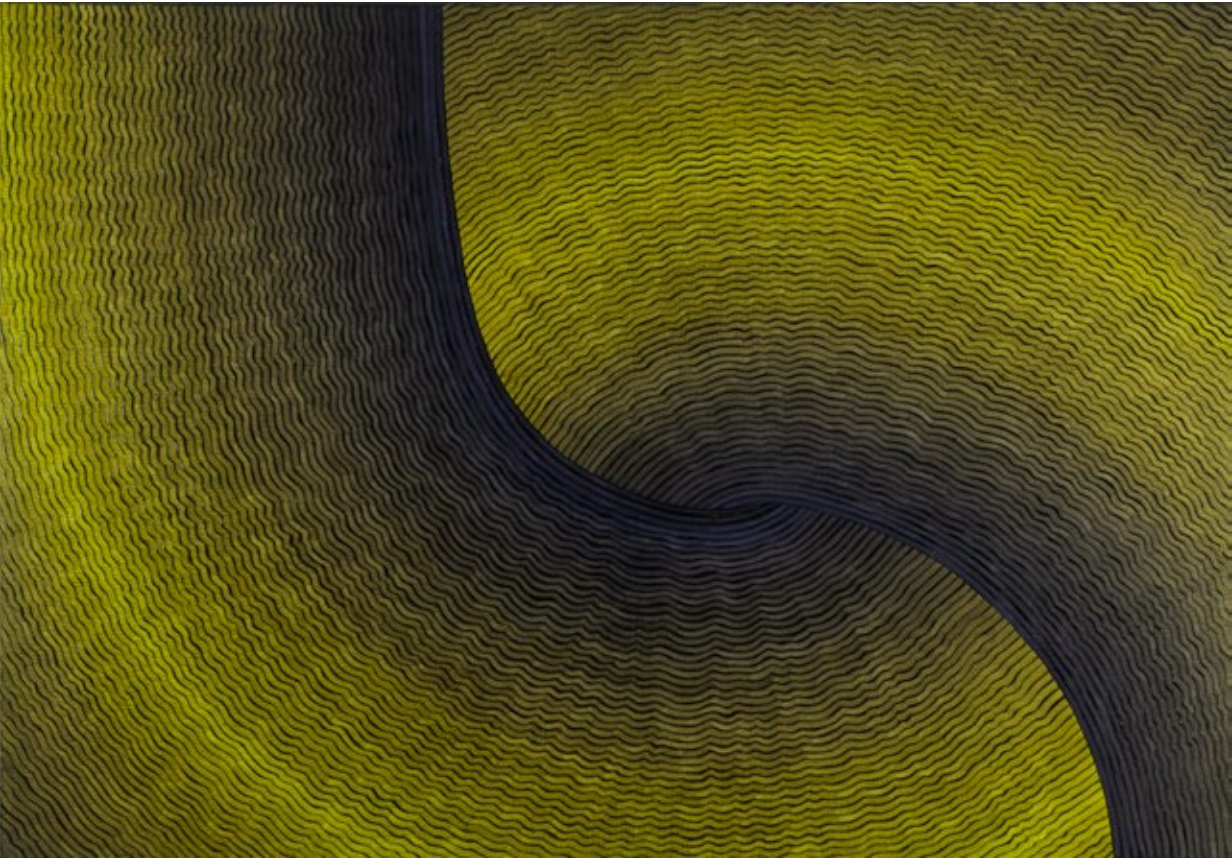
1965

"Rury", 2019

olej/piótno, 105 x 150 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'MAŁGORZATA | BOREK 2019'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR

Małgorzata Borek w swojej karierze artystycznej była związana z Galerią Wschodnią w Łodzi oraz inicjatywą Konstrukcja w Procesie. Pod tym też hasłem w latach 80. odbywało się wiele artystycznych projektów, pierwotnie związanych z łódzkim środowiskiem. Inicjatywa była zakorzeniona w fluxusowych ideach, miała ambicje międzynarodowego zjednoczenia artystów o różnorodnych postawach. Działania Konstrukcji w Procesie były poza głównym nurtem instytucjonalnym i często odbywały się w tymczasowych ośrodkach. W ramach swojej działalności Borek była zaangażowana m.in. w realizację instalacji do performance „Przemiana jest podstawowym procesem wszystkich form życia” amerykańskiej artystki Morgan O’Hary. Brała udział w serii wystaw „Marcowe Gody”, organizowanych w Muzeum Artystów i Pałacu Grohmana, gdzie poza Borek wystawiali m.in. Jacek Mrozowicz, Mariusz Sołtysik, Tomasz Matuśzak „Trabant”, Dariusz Fiet, Robert Rabiega i Wojciech Filipczak. Prezentowana praca odznacza się ascetyczną formą i stanowi zapis konsekwentnej praktyki artystycznej, którą Borek wypracowała, inspirując się historią łódzkiego środowiska przedwojennej awangardy.



57

ANNA PANEK

1977

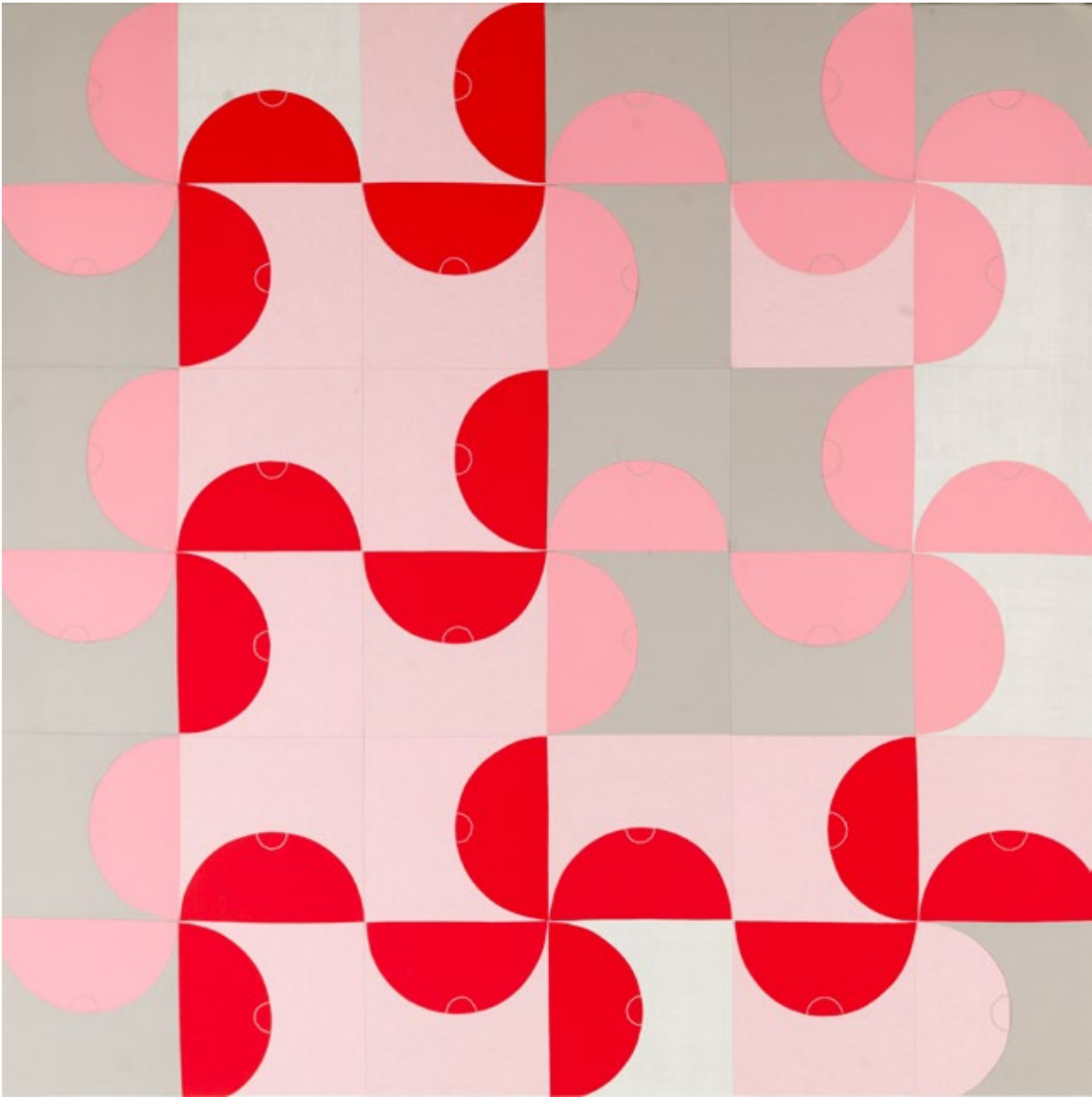
Bez tytułu z cyklu "Żywopłoty", 2021

plótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'Anna Panek z cyklu Żywopłoty / 2021'
sygnowany i datowany na odwrociu na krawędzi płótna: 'Anna Panek 2021'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

Anna Panek, absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej oraz Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, tworzy dzieła, w której architektura i malarstwo wzajemnie się przenikają, a zarazem pozostają w napięciu. Architektura jawi się jako ramowa, zdyscyplinowana i kulturowo określona forma, natomiast malarstwo w rękach artystki staje się przestrzenią pierwotną, dziką i żywą, zdolną do anektowania, rozprzestrzeniania się i przekształcania struktur. Prace Panek obejmują obrazy, murale i instalacje, w których barwa, ruch i faktura wprowadzają wrażenie akumulacji, porastania i rozrastania się przestrzeni, jakby malarstwo samo w sobie wyznaczało rytm i porządek w świecie.

Jej twórczość łączy intuicję z precyzją projektową – nieregularne formy organiczne są zestawiane z geometrycznymi płaszczyznami, a fragmenty kompozycji bywają zszywane w jednolite całości, co nadaje im strukturalną spójność, a zarazem wrażenie żywotności. Anna Panek bada relacje między kulturą a naturą, kontrolą a instynktem, architekturą a malarską ekspresją, tworząc obrazy, które angażują widza zarówno wzrokowo, jak i zmysłowo. Jej sztuka pokazuje, że granice między przestrzenią, materią i gestem są płynne, a proces twórczy staje się równocześnie procesem doświadczania świata i odkrywania jego nieuchwytnej energii.



58 α

MARCIN KOZŁOWSKI

1984

"Rher", 2015

akryl/plótno, 90 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "rher" | 90 x 105 cm | akryl | 2015 | Marcin | Kozłowski'

estymacja:

6 000 – 7 000 PLN

1 500 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, 2015

kolekcja prywatna, Polska



59 *α*

GREG BOGIN

1965

"Color - Combo", 1996

akryl, emalia/piótno, 182,9 x 182,9 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

700 – 950 EUR

WYSTAWIANY:

Greg Bogin. 10 Paintings, Galeria Starmach, Kraków, maj-czerwiec 2005

LITERATURA:

Greg Bogin. 10 Paintings, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Piotr Cypryański. Kraków 2005, ss. nlb. (ii)



60 α

GREG BOGIN

1965

"Yesterday and the day after", 2004

akryl, emalia/płyta, 119 x 119 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

700 – 950 EUR

WYSTAWIANY:

Greg Bogin. 10 Paintings, Galeria Starmach, Kraków, maj-czerwiec 2005

LITERATURA:

Greg Bogin. 10 Paintings, katalog wystawy, Galeria Starmach, red. Piotr Cypryański. Kraków 2005, ss. nlb. (ii)



61

KATARZYNA ŚRODOWSKA

1971

"Wolność", 2022

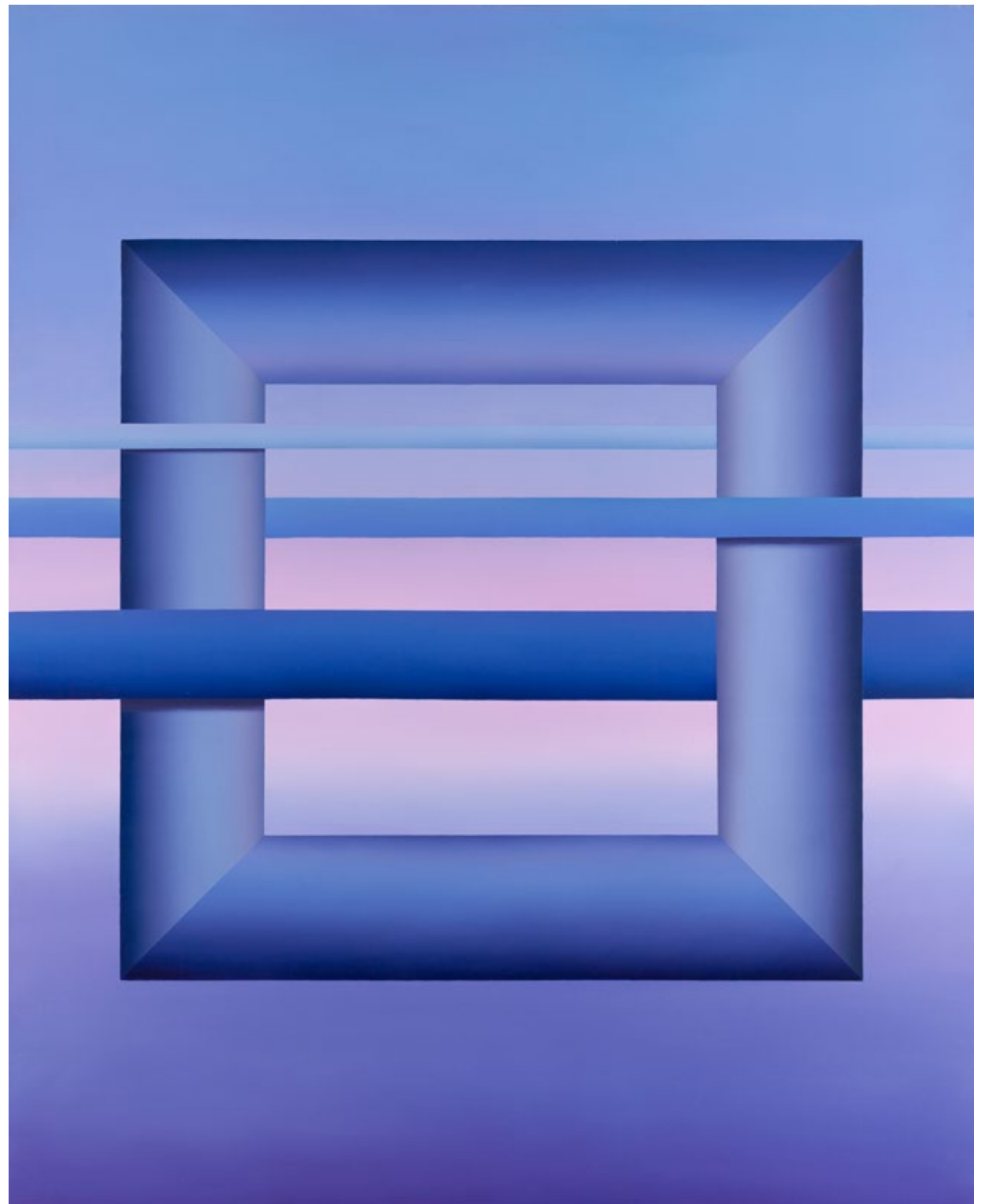
olej/piótno, 150 x 120 cm (całość)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "WOLNOŚĆ" | ŚRODOWSKA 2022 |
OLEJ/PŁÓTNO | 150x120 cm | Katarzyna Środowska'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR



62 α

STEFAN KRYGIER

1923-1997

"Zagrozenie", 1972

olej/ płótno, 73 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'STEFAN KRYGIER - "ZAGROŻENIE" 1972 | OL/PL. 72x73 |

Poz. kat. I. 90. - MUZ. HIST. MIASTA ŁODZI - RETROSPEKTYWA 1999'

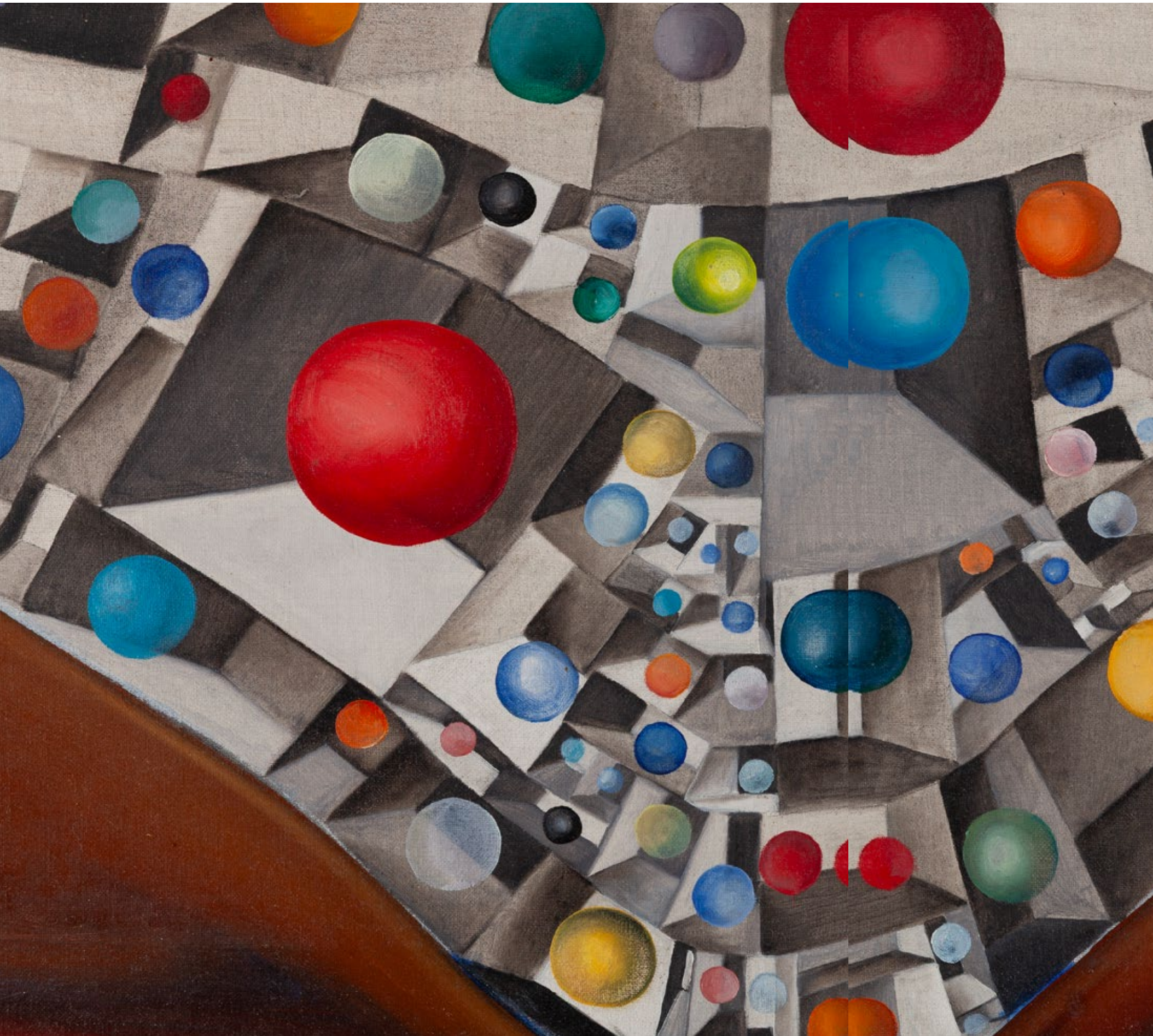
datowany, opisany i numerowany na krośnie malarskim: "ZAGROŻENIE" 1972 - 72x73 236.'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 900 EUR





Stefan Krygier (1923–97) urodził się i całe życie spędził w Łodzi, gdzie kształtował się jego artystyczny światopogląd. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1946–51 pod kierunkiem Stefana Wegnera i Władysława Strzeмиńskiego, który wywarł na niego szczególnie silny wpływ. Pod opieką Strzeмиńskiego Stefan Krygier zgłębiał teorię widzenia, badając kolory lokalne, powidoki i subiektywne wrażenia wzrokowe, co znalazło odbicie w jego pierwszych obrazach – pejzażach, portretach i studiach wnętrz. Już wówczas interesowały go zależności między formą a percepcją, które stały się fundamentem jego późniejszych poszukiwań. W tym okresie współpracował ze Strzeмиńskim przy publikacji „Widzenie gotyku” i pomagał w opracowaniu „Teorii widzenia”, a także współtworzył płaskorzeźbę „Wyzysk kolonialny” w kawiarni Egzotyczna w Łodzi.

Po ukończeniu studiów Stefan Krygier pracował w Miejskim Biurze Urbanistyczno-Architektonicznym i w Miastoprojekcie w Łodzi, co pogłębiło jego zainteresowanie przestrzenią i architekturą. Już wtedy traktował obraz jako układ elementów powstały w wyniku konstrukcji i wzajemnych relacji między nimi. Od 1957 prowadził zajęcia w PWSSP w Łodzi, a w 1968 został kierownikiem Katedry Grafiki i Informacji Wizualnej. W 1990 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego.

W latach 50. Stefan Krygier rozpoczął eksplorację motywów egipskich. Początkowo operował dużymi, płaskimi plamami barwnymi i grubym konturem, a z czasem koncentrował się na łuku jako kluczowym elemencie kompozycji, który pozwalał ukazywać tę samą formę z różnych punktów widzenia. W latach 60. kontynuował badania przestrzeni w cyklach „Kolineacje” i „Konflikty”, w których formy geometryczne i organiczne wchodziły w interakcje, tworząc wrażenie pulsującej, niemal biologicznej materii. Kulminacją tych eksperymentów była praca „Ośrodek Kondensacji Formy” z 1970, w której uczestnicy pleneru mogli przesuwać elementy, współtworząc kompozycję i włączając wyobraźnię odbiorcy do procesu kreacji.

W kolejnych dekadach Stefan Krygier pogłębiał zainteresowanie przestrzenią i formą, wprowadzając w cykl „Symultinizm formy”, kompozycje, w których ten sam motyw był przedstawiany z różnych punktów widzenia jednocześnie. Wykorzystanie tradycyjnych środków malarskich takich jak perspektywa liniowa i figuracja pozwalało mu łączyć wcześniejsze doświadczenia z nowymi eksperymentami percepcyjnymi, angażując widza do aktywnego odbioru i wyobraźni. Jego prace wciąż łączyły wątki geometryczne z organicznymi, motywy egipskie z odniesieniami do renesansu i sztuki flamandzkiej, tworząc spójny język wizualny, w którym obraz stawał się nie tylko estetycznym przedmiotem, lecz także polem doświadczeń wzrokowych i intelektualnych. Stefan Krygier pozostaje jednym z najważniejszych kontynuatorów łódzkiej awangardy, który konsekwentnie rozwijał zagadnienia formy, przestrzeni i percepcji, łącząc teorię z praktyką i inspirując kolejne pokolenia artystów swoją twórczością oraz działalnością dydaktyczną.

63

KAJETAN DŁUŻNIEWSKI

1976

"Sfera", 2018

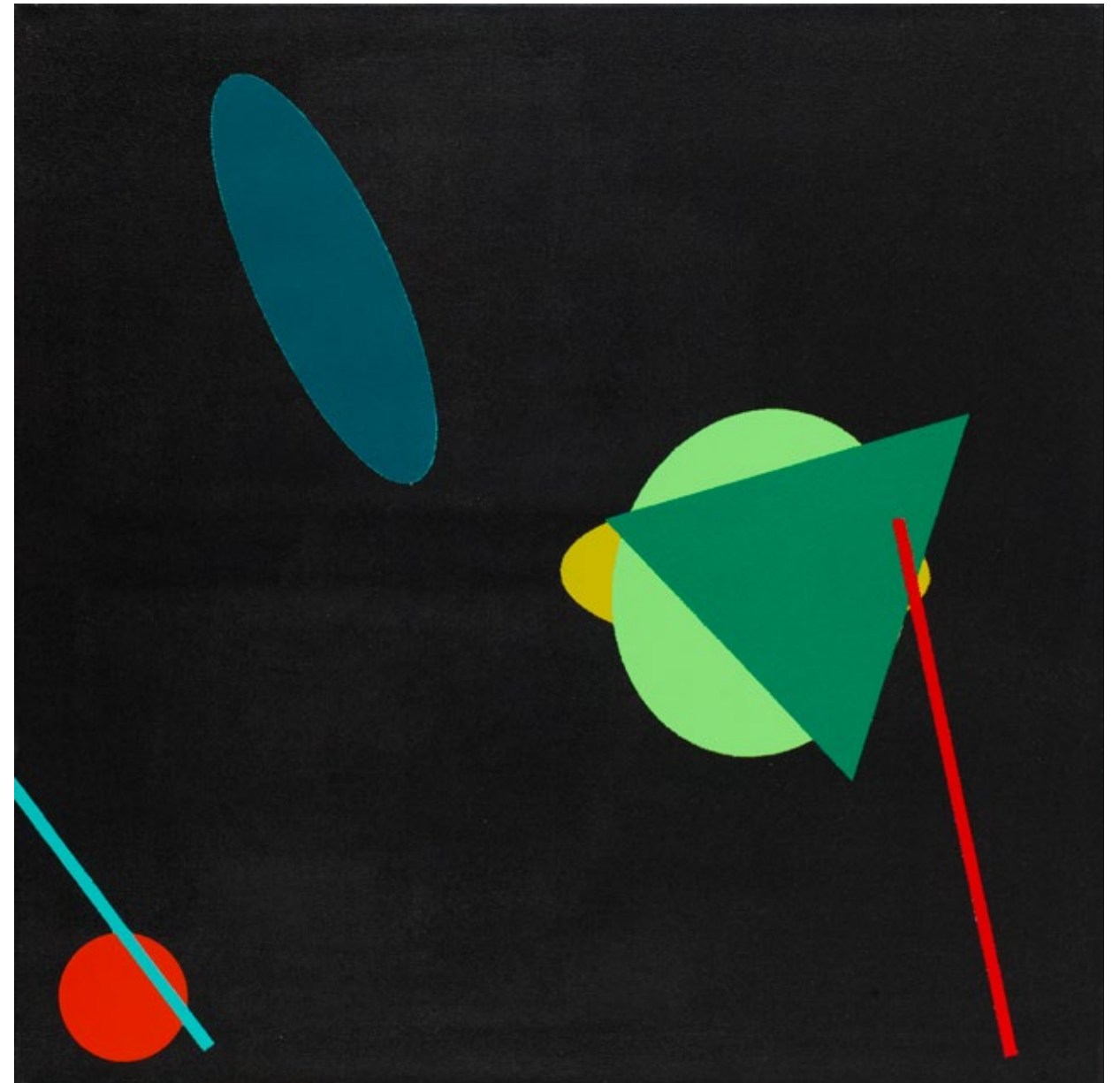
akryl/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'K. DŁUŻNIEWSKI – "SFERA" – 2018'

estymacja:

5 000 – 6 000 PLN

1 200 – 1 500 EUR



64

IRENEUSZ JANKOWSKI
1947

"Przestrzeń nieznana III", 2019

akryl, technika własna/płyta, 65 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty] IRENEUSZ JANKOWSKI |
Technika mieszana 2019/20 | 113. "Przestrzeń nieznana III" 65x65 | PL'
numerowany na odwrociu oprawy: '113'

estymacja:
2 500 – 4 000 PLN
600 – 1 000 EUR



65 α

KAROLINA ZDUNEK

1978

"Bez tytułu", 2011

olej/ płótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAROLINA ZDUNEK | "BEZ TYTUŁU" | 150 x 150 CM | OLEJ NA PŁÓTNIE | 30 VI 2011'

estymacja:
13 000 – 16 000 PLN
3 100 – 3 800 EUR

„Geometria jest dla mnie czymś w rodzaju charakteru pisma”.

Karolina Zdunek

Karolina Zdunek, absolwentka Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, tworzy dzieła, w których spotykają się porządek i emocja, intelekt i zmysłowość. W początkowym okresie swojej twórczości artystka odwoływała się do tradycji konstruktywizmu, fascynując się jego wiarą w logikę formy i możliwość budowania harmonijnego świata za pomocą geometrii. Z czasem jednak geometryczny rygor ustąpił miejsca bardziej osobistemu językowi malarskiemu, w którym struktura i kompozycja stają się narzędziem wyrażania emocji, pamięci i stanów wewnętrznych.

Zdunek pozostaje w dialogu z tradycją polskiej awangardy, szczególnie z postawami Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego, dla których forma była przestrzenią duchowego doświadczenia. W jej obrazach geometryczny porządek zostaje nasycony światłem i fakturą, a chłodne konstrukcje nabierają zmysłowej głębi. Artystka traktuje malarstwo jako zapis myśli i uczuć, jako sposób istnienia w świecie i zarazem próbę uchwycenia jego nieuchwytnego wymiaru. Jej prace, budowane z impastowej materii, otwierają przed widzem przestrzenie pozornie racjonalne, lecz przeniknięte tajemnicą i wewnętrznym napięciem.



66 α

ANNA CYRONEK

1919-2008

"Elipsa fioletowa", 1970

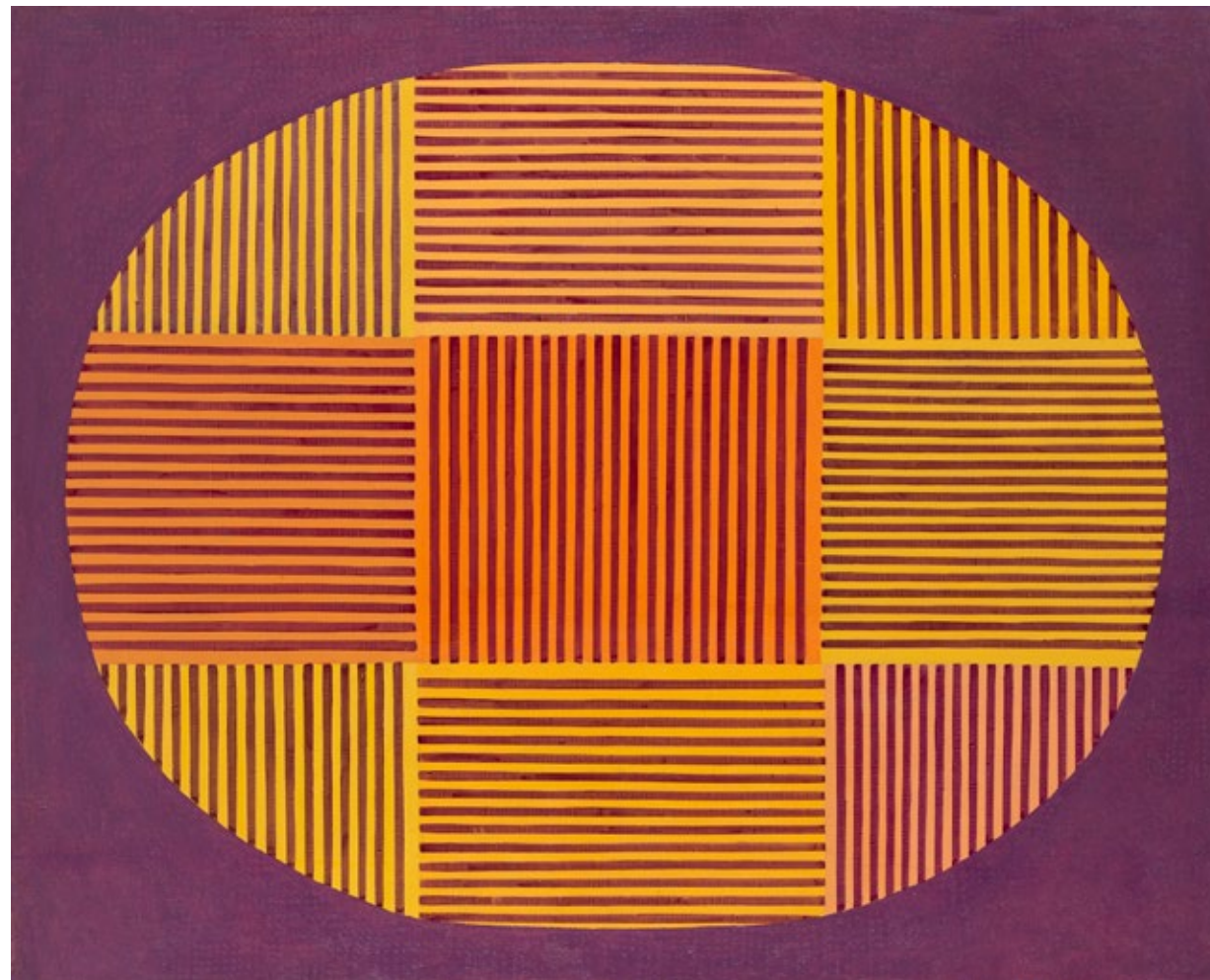
olej/piótno, 100 x 112 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Cyronek | 1970 | ELIPSA FIOLETOWA'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 500 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

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

- 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/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- 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).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- 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.
- 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).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 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:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- 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:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- 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.
- 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.
- 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:
 - Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - 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);
 - Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - 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);
 - Ψ Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczpospolitej Polskiej;
 - 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;

- 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%.
- 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.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTA – 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.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- 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 dzieła 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, informację 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.

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

starczenia 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, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając 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. Opiszana 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. Opiszana 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 trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opiszana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Salí 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	1000
20 000 - 30 000	2000
30 000 - 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5000
100 000 - 300 000	10000
300 000 - 700 000	20000
700 000 - 1 500 000	50000
1 500 000 - 3 000 000	100000
3 000 000 - 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje 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 konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. 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 mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z 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 wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klenci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 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 prze-

- pisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.
6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wycytowany. 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, przekazuje 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. Rzeczej 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.

§ 8 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 możliwe 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 kontaktuje 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 istotna;
- 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 Sprzedawcy 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 łącznie 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 medacyjnego 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, niepodjęmowania 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 do 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 po-

zwoleniach 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. Muzeum 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. Abstrakcja, Geometria i OP-ART • 1782ASW156 • 4 grudnia 2025

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

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

☐ Wpłacić 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

.....

DESANicum 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 przysyłania 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 7 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

Weronika Wojciechowska 6, 7, 8, 10, 11, 21, 29, 30, 34 ,41,51, 53
Kornelia Starczewska 13, 14, 22, 23, 31, 39, 46
Magdalena Krajenta 2, 4, 5, 49, 56, 62, 65
Julia Gorlewska 3

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. ABSTRAKCJA, GEOMETRIA I OP-ART
4 GRUDNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Aleksandra Jachtoma, 1987, fot. Tomasz Prażmowski, Wojciech Kryński/PAP
Poz. 9 Wojciech Fangor, Nowy Jork 1986, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
Poz. 13 Henryk Stażewski, 1960, fot. Lucjan Fogiel/East News
Poz. 22 Edward Krasiński, Warszawa 1989, fot. Maciej Musiał/PAP

okładka front poz. 8 Wojciech Fangor, „M 67”, 1969
okładka II-strona 1 poz. 11 Maria Jarema, „Formy”, 1955
strony 2-3 poz. 14 Henryk Stażewski, „Relief nr 19”, 1969
strony 4-5 poz. 23 Ryszard Winiarski, „Obszar 178”, 1973
strony 6-7 poz. 22 Edward Krasiński, Z cyklu „Interwencje”, 1981
strona 8 poz. 19 Henryk Stażewski, Bez tytułu, 1976
strony 14-15 poz. 5 Janusz Eysymont, „Smuga w czarnej przestrzeni”, 1981
strona 213 poz. 50 Jerzy Zajączkowski, Bez tytułu (Fala), 2025
strona 215 poz. 56 Małgorzata Borek, „Rury”, 2019
strony 216-217 poz. 47 Michał Misiak, „S-22”, 2008
strony 218-219 poz. 51 Grzegorz Mroczkowski, „Kompozycja X/21”, 2021
strony 220-221 poz. 49 Kinga Popielea, „Nieużytek 3”, 2018
strony 222-223 poz. 32 Jan Pamuła, „Seria komputerowa I”, 2011
strony 224-okładka III poz. Halina Wrzeszczyńska, „Wiązki światła”
okładka tył poz. 13 Henryk Stażewski, „Relief nr 10”, 1964
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

