

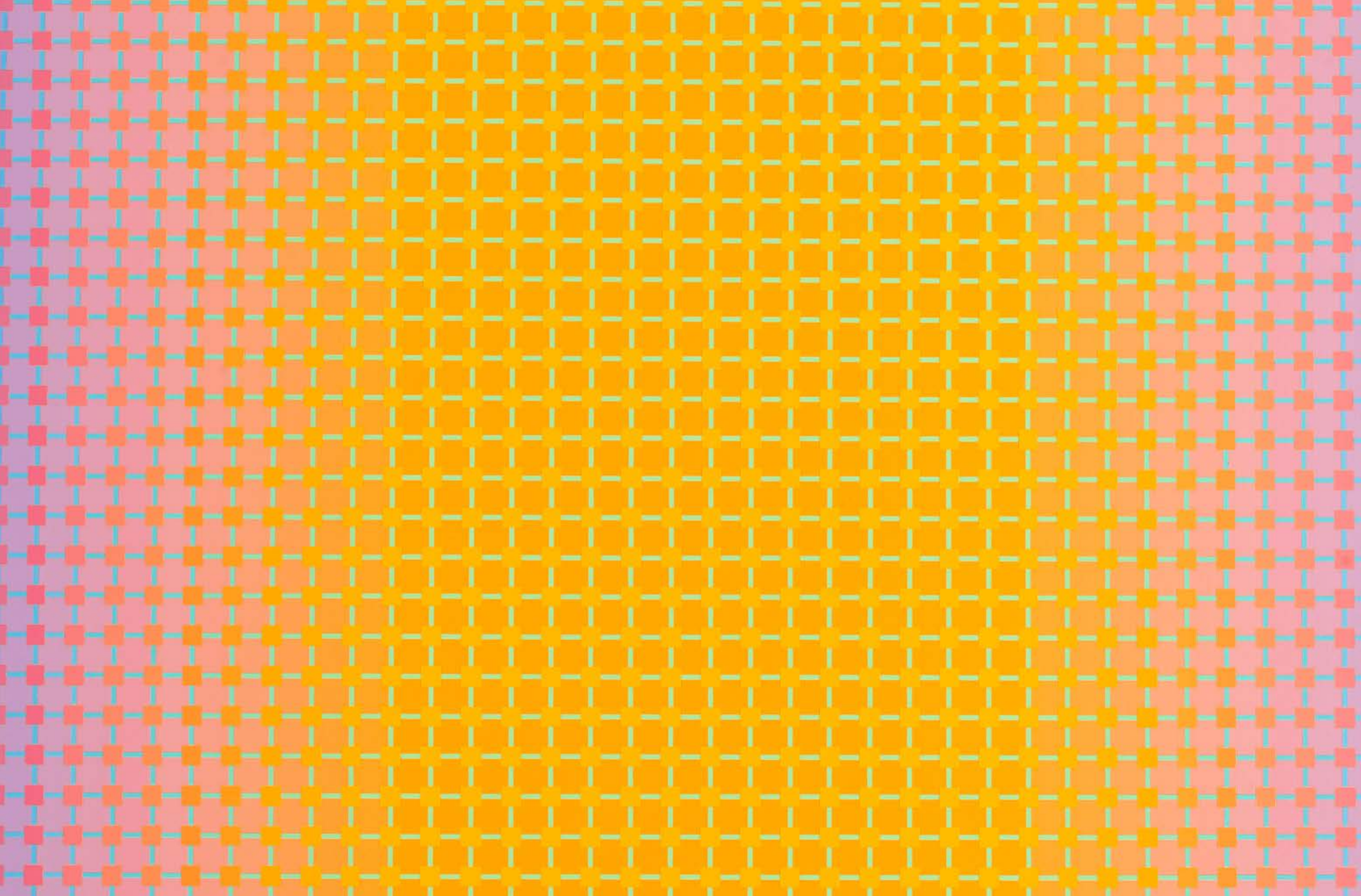
DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

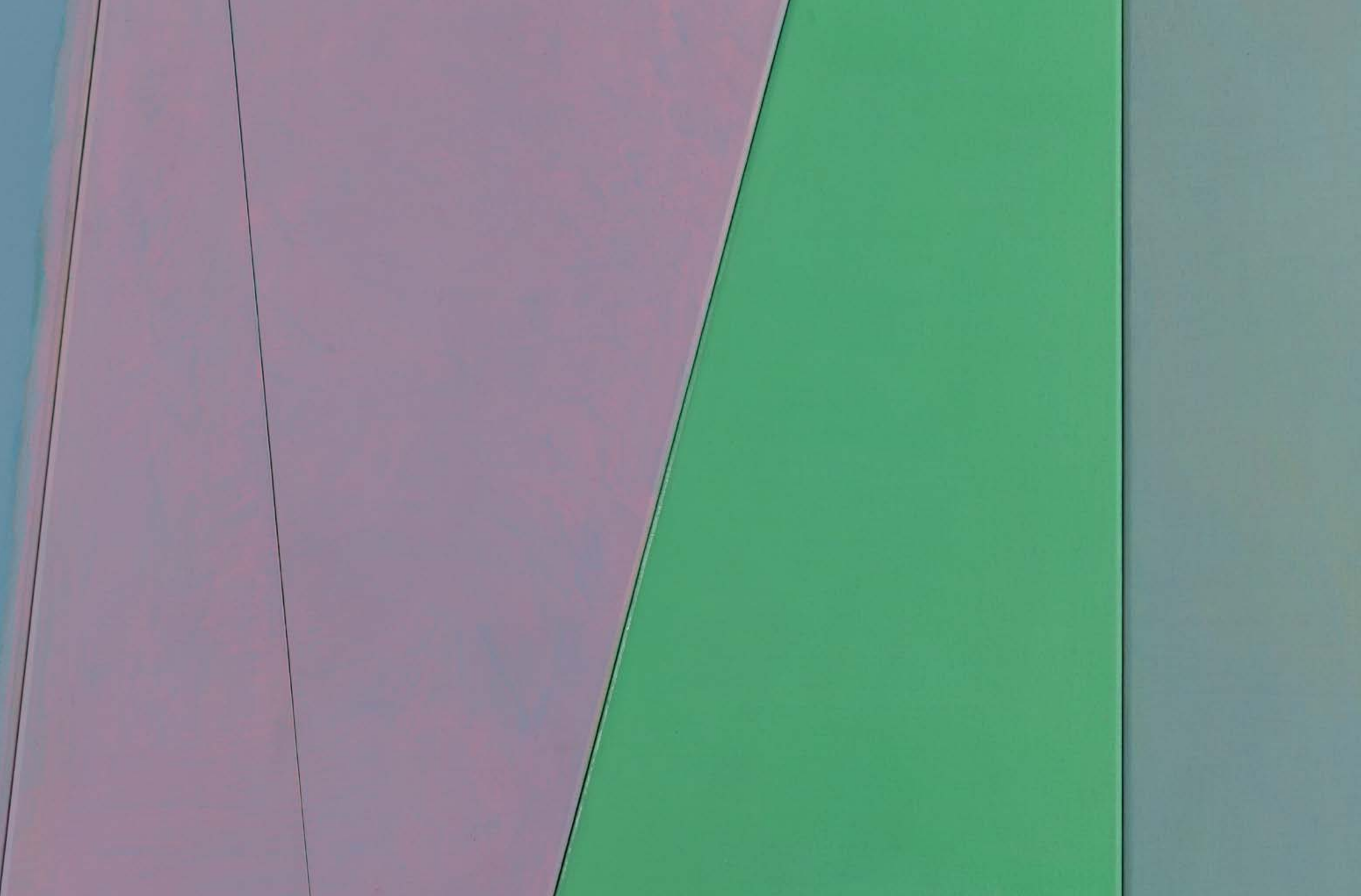
AUKCJA 5 GRUDNIA 2024 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 5 GRUDNIA 2024

CZAS AUKCJI
5 grudnia 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
DESA Unicum
ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa
27 listopada – 5 grudnia 2024
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
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975

Julia Gorlewska
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450

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
Asystent 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
506 251 833



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiewicz@desa.pl
532 792 536



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



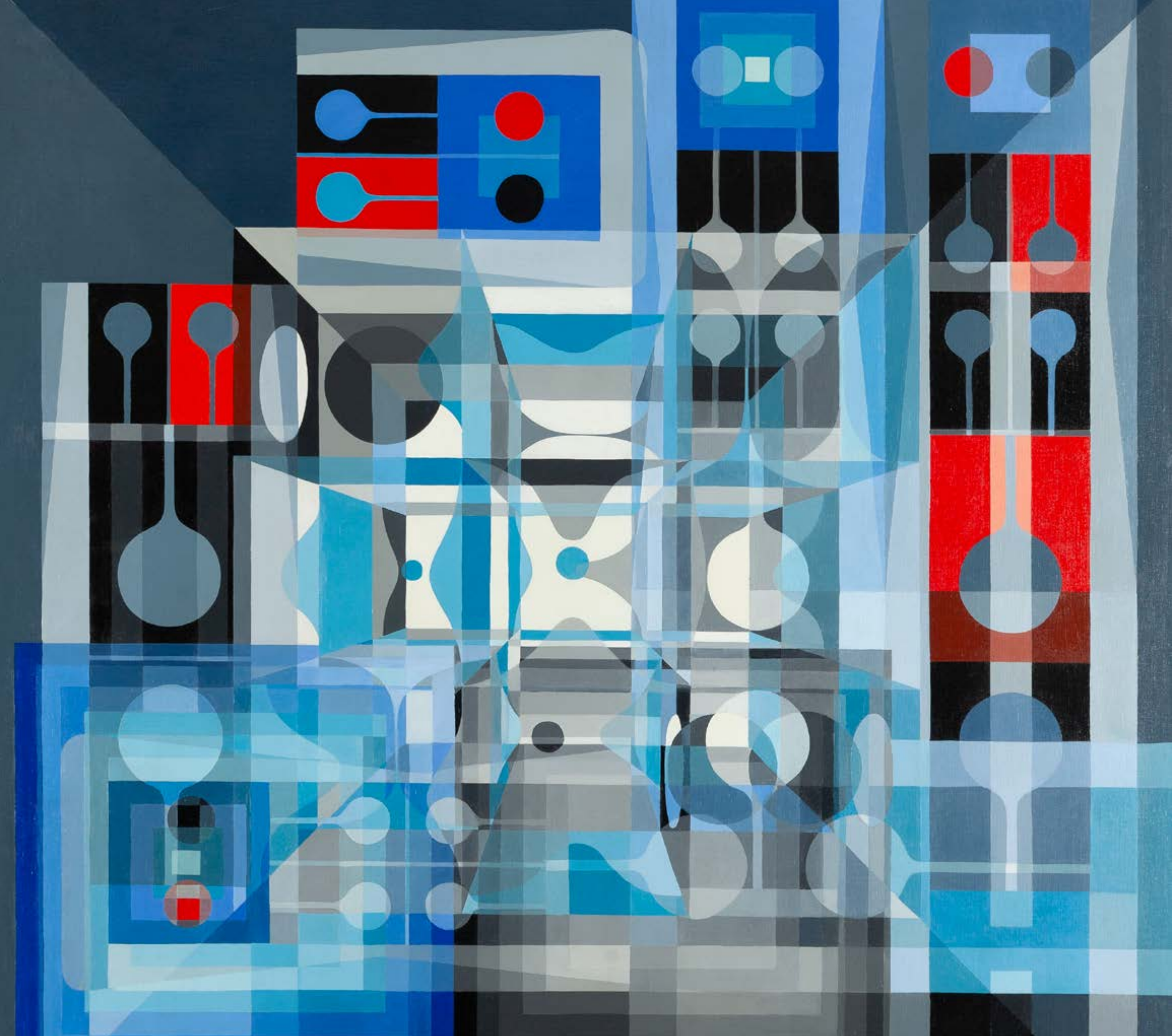
PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



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



INDEKS

Berdowska Tamara 134

Berdyszak Jan 131-132

Cyronek-Kalinowska Anna 142

Fangor Wojciech 106-112

Garczyński Przemysław 137-138

Gieraga Andrzej 140-141

Grynczel Dorota 149

Henisz Julian 151

Hulík Viktor 147

Jachtoma Aleksandra 104-105

Kałucki Jerzy 127-129

Kamoji Koji 130

Kraśiński Edward 113

Krygier Stefan 126

Kunka Lech 145

Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 121

Łobodziński Andrzej 143

Marczyński Adam 117

Misiak Michał 135

Nowacki Andrzej 101-102

Orbitowski Janusz 118

Panasiuk Teresa 103, 133

Pawlak Włodzimierz 150

Płóciennik Henryk 139

Podlewska-Polić Anna 144

Stańczak Julian 119-120

Stażewski Henryk 114-116

Szprynger Anna 148

Twardowski Lech 146

Winiarski Ryszard 122-124

Wrzeszczyńska Halina 125

Zawa-Cywińska Hanna 136

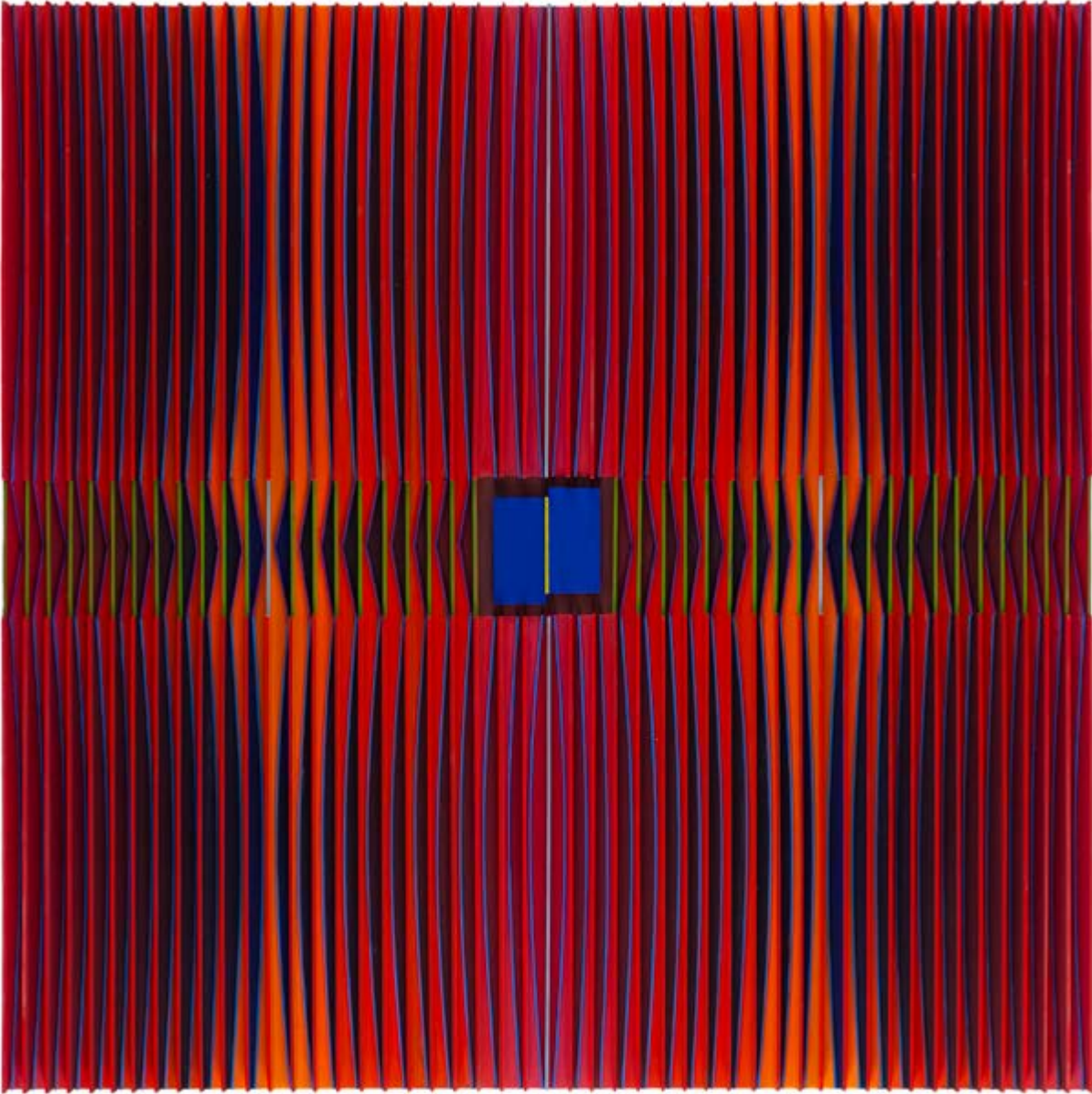
101

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"12.04.24", 2024

relief, akryl/płyta pilśniowa, 96 x 96 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '12.04.24 | A. NOWACKI | 2024'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 200 – 13 800 EUR



Zrytmizowane kompozycje reliefowe pojawiają się w twórczości Andrzeja Nowackiego w latach 90. Nowacki czerpie inspirację od klasyków op-artu takich jak Bridget Riley, Antonio Calderara czy Josef Albers, jego prace zdradzają także pokrewieństwo z twórczością wenezuelskiego malarza Carlosa Cruz Dieza. Trudno nie doszukiwać również wpływów rodzimych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej – na początku lat 80. Nowacki nawiązał kontakty z Kajetanem Sosnowskim oraz Henrykiem Stażewskim. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce. Sosnowski niewątpliwie zaszczerpił artyście niezwykle wrażliwość na kolorystyczne niuanse, zaś obcowanie z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się zaczynem do dalszych eksploracji na tym polu. Podobnie jak Stażewski, Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami i cylindrycznymi formami, uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonau Stażewskiego, jest ich niezwykle dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykle precyzją, własnoręcznie tworzy farby, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia co doskonale uwidacznia się w prezentowanych przez nas pracach. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie” terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła. Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena Kowska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojeństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”. Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgu abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i tendencję do mechanicznego sposobu wykonania. W opozycji do innych artystów spod znaku sztuki optycznej, wspomnieć w tym miejscu można chociażby Victora Vasarely’ego, Nowacki nie postuluje programowej obiektywności, zarówno jego reliefy jak i prace graficzne noszą obecność śladu artysty. Standaryzacji poddany zostaje natomiast kształt i rozmiar prac, które od 2005 mają 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Listewki zawsze usytuowane są wertykalnie, autor odrzucił układy poziome lub ukośne na rzecz możliwie klarownej, rytmicznej konstrukcji. Nowacki operuje tym modulem w każdej kolejnej realizacji i zmienia paletę barwną, ewokując nowe skojarzenia i emocje. Wspomniana przez Kowską emocjonalność prac Nowackiego możliwa jest właśnie dzięki intuicji artysty, którą, jak sam podkreślał, zawsze się kierował, zarówno w budowaniu kompozycji, jak i rozmieszczeniu w niej koloru. Tak o najnowszych pracach Andrzeja Nowackiego pisał prof. dr Hubertus Gassner: „Powstające teraz liniowane obrazy uwolniły się całkowicie od zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej, której polskimi reprezentantami byli choćby Strzemiński czy Stażewski. Sięgają natomiast do bogatej tradycji pasmowych obrazów i reliefów, którą od lat pięćdziesiątych tworzyli między innymi Raphael Soto, François Morellet czy Bridget Riley, Agnes Martin, Frank Stella czy Jean Scully. Podobnie jak w pasmowych obrazach tych artystów, w najnowszych reliefach Nowackiego słabnie znaczenie kompozycji zredukowanej do najprostszych elementów i form, punkt ciężkości natomiast przenosi się na jakości kolorystyczne. Barwa jako nośnik uczuć i emocji zdobywa przewagę nad kompleksowymi i dominującymi kompozycjami kwadratów i linii (...). W odróżnieniu od wspomnianych malarzy, dla których środkiem wyrazu stały się barwne pasma, Andrzej Nowacki swych liniowanych obrazów nie maluje, lecz konstruuje je nadal z malowanych, kolorowych czworokątnych listew. Ten właśnie element pracy obecny w reliefach sprawia, że każda barwna linia nie tylko działa niezwykle plastycznie i z ogromną siłą eksponuje swą obecność, urzeka tu również miękkość drewna, z którego wykonane są listwy, pełna życia gra światła i cieni odbijająca się na reliefowej powierzchni, a także cała subtelna nieregularność wynikająca z rękodzieła, co całkowicie odróżnia te reliefy od technologicznej perfekcji i chłodu prac op-artowskich” (Hubertus Grassner, Andrzej Nowacki, katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe, Szczecin 2004).



102

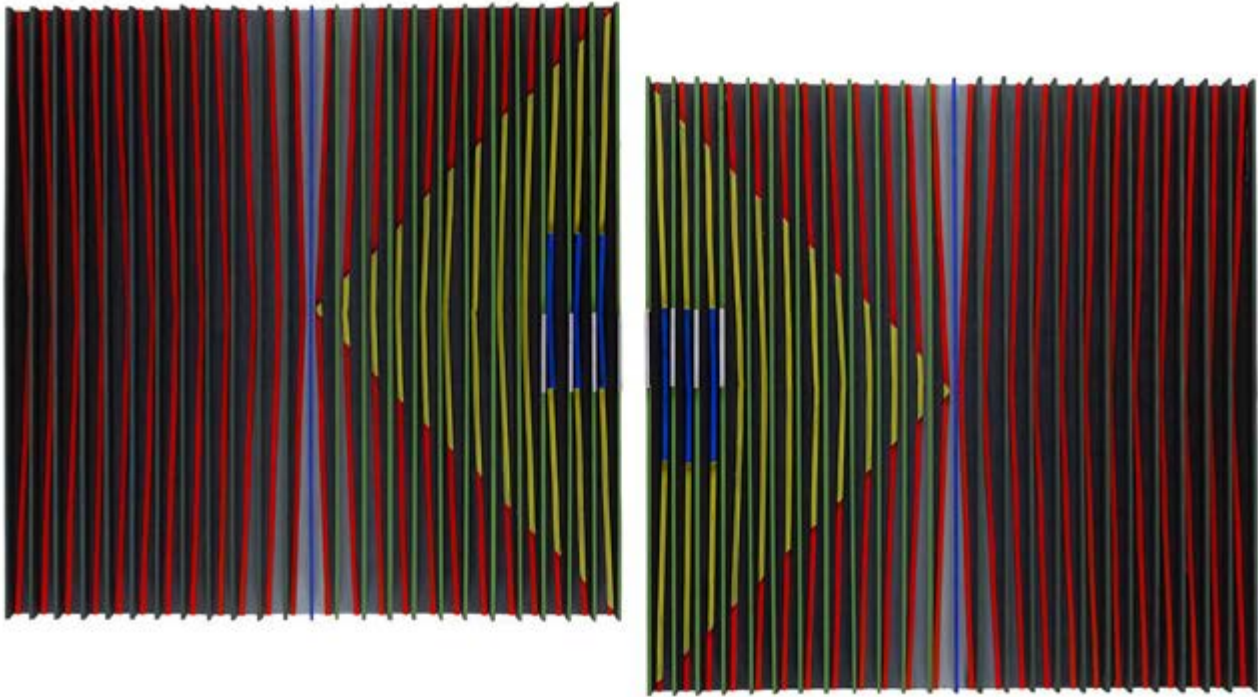
ANDRZEJ NOWACKI

1953

"28.10.20" (dyptyk), 2020

relief, akryl/płyta pilśniowa, 48 x 48 cm (wymiary każdej pracy)
każda część sygnowana, opisana i datowana na odwrociu: '28.10.20 | A. NOWACKI | 2020 | [numer części]'
na odwrociach każdej części instrukcja montażowa

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 200 - 13 800 EUR



103 α

TERESA PANASIUK

1938–2021

"V/87", 1987

olej/piótno, 46 x 38 cm

sygnowany na odwrociu: 'T. PANASIUK'

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: 'Teresa Panasiuk V/87 1987' oraz numerowany:
'29'

na odwrociu pieczęć wywozowa

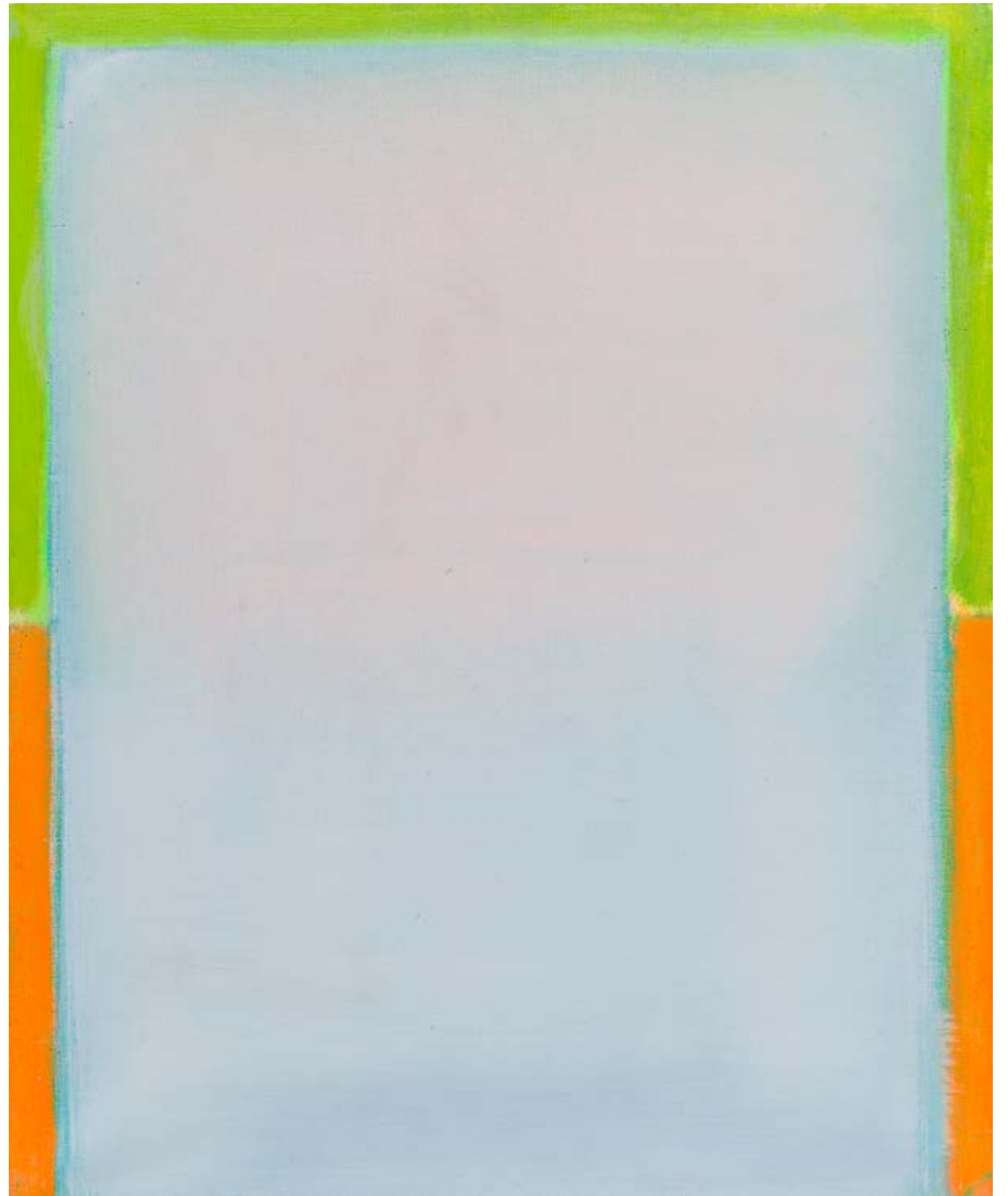
estymacja:

4 000 – 8 000 PLN

1 000 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja



104 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

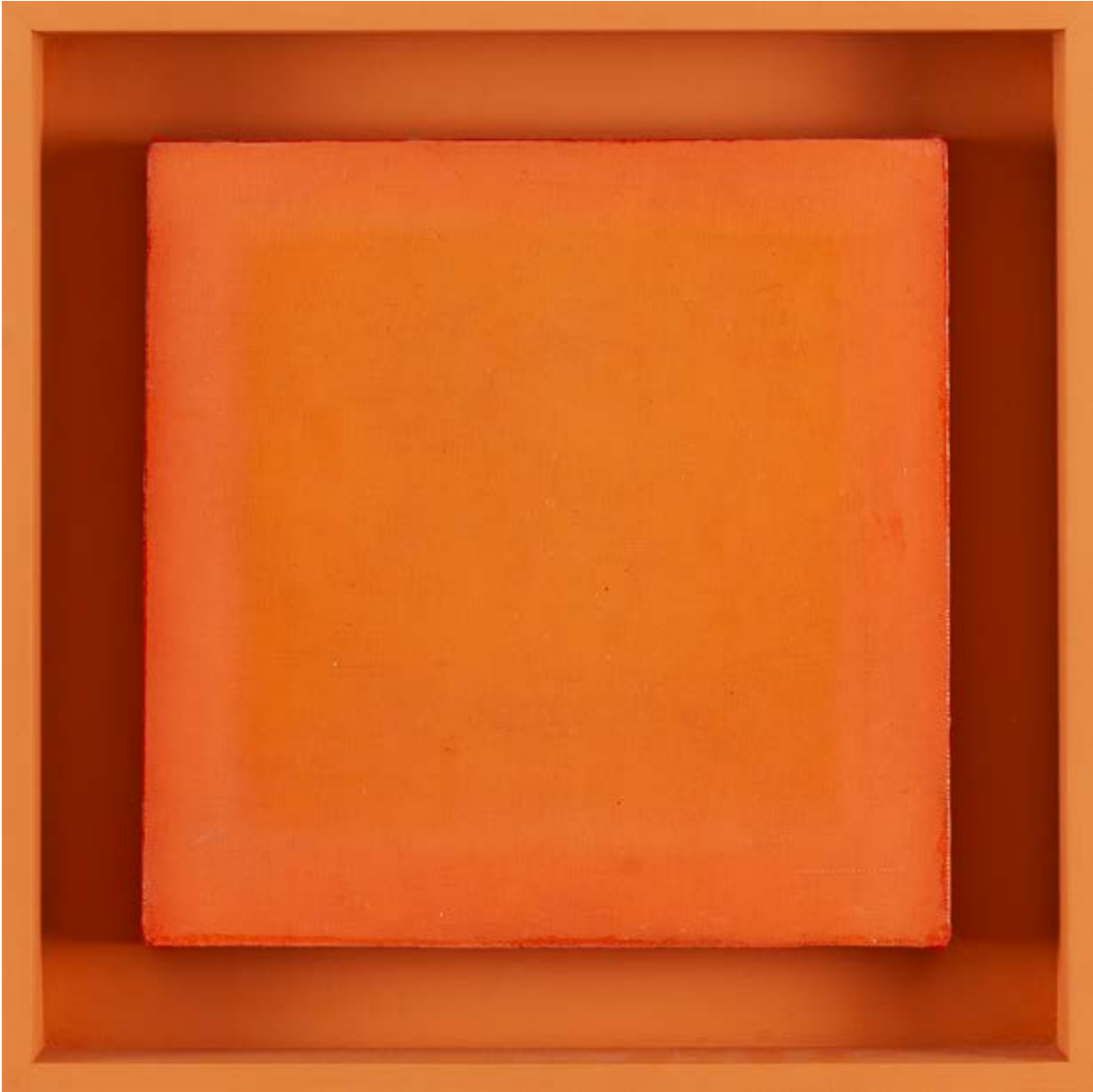
1932

Bez tytułu, 1991

olej/piótno, 24 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu i krośnie malarskim: 'A.JACHTOMA | WYM. 24x24 | TECH.
OLEJ | ROK 15.01.1991'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Łódź



105 α

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1998

olej/piótno, 80 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 80 X 60 | TECH. OLEJ
| ROK 12.05.1998'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
13 800 – 18 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



„WE WSZYSTKICH KOLORACH,
KTÓRE MALUJĘ, MAM JESZCZE
WŁASNY KOLOR”.

Aleksandra Jachtoma



Aleksandra Jachtoma, „Spełnienia”, 1978, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Aleksandra Jachtoma, Bez tytułu, 1994, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Aleksandra Jachtoma, wybitna artystka polska, naznaczyła przestrzeń sztuki swoim unikalnym podejściem do malarstwa abstrakcyjnego, które przenika głębię relacji światła i koloru. Jej twórczość wywodzi się z głębokiego poszukiwania esencji barwy, sięgającego nie tylko malarskiej powierzchni, lecz także wnikałego w istotę samego widzenia. W pracach Jachtomy obraz nie stanowił jedynie zakrywania płótna pojedynczymi strukturami, lecz od razu całościowy akt twórczy, w którym kolor i światło stawały się niepodzielnym atomem – jednostką nierozwalnie splecioną w harmonii.

Fundamenty jej artystycznej drogi kształtowały się w czasie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie, pod okiem mistrzów koloryzmu, takich jak Czesław Rzepiński czy Jan Świdorski. Inspiracje czerpała z nurtu kapizmu Jana Cybisa, w którym gra światła i faktury malarskiej na płótnie stawały się wyzwaniem do nieustannej eksploracji. Jachtoma rozwijała swoje dzieło z myślą o najczystszych środkach wyrazu, zanurzając się w fundamentalne, surowe malarstwo. Tak ugruntowana wrażliwość na barwę ewoluowała w unikatową, wibrującą syntezę koloru i światła, której każdy obraz ukrywał nieskończoną gamę odcieni.

W latach 70. artystka związała się z grupą Rekonesans, składającą się z dwudziestu dwóch twórców, których spotkania odbywały się w jej pracowni. To właśnie tam dzielono się ideami, które często dotyczyły przekraczania granic klasycznego malarstwa, szukając istoty widzialnego. Jej płótna z tego okresu były monochromatyczne, lecz niepozbawione głębi treści. Pod warstwami koloru pojawiały się zarysy geometrycznych form, delikatnie wydobywanych przez świetlistą poświatę. Były to obrazy, które wyznaczały drogę ku analizie zależności pomiędzy barwą a światłem, rezonując z tą samą intensywnością przez całe dekady.

Malowanie było dla Jachtomy nieustanną walką z materią farby, by przemienić ją w subtelny grę światła. Stopniowo, w kolejnych etapach swojej twórczości, zanikła wyraźna granica między figurą a tłem. Abstrakcje nabrały niemal monochromatycznej formy, a artystka zagłębiła się w subtelne odcienie jednego koloru. Był to świadomy proces intensyfikacji zamglonych barw, które, dzięki starannie wybranym źródłom światła, wibrowały i tworzyły złudzenie przestrzennej głębi. Przy użyciu tradycyjnych narzędzi i technik, takich jak farba i pędzel, Jachtoma odkrywała niekończące się możliwości barw podstawowych, grając z różnicami tonalnymi, by wydobyć pełnię jednego odcienia.

Lata 80. przyniosły kolejne eksperymenty. Jachtoma nakładała na płótna warstwy farby, zafascynowana możliwościami błękitu i czerwieni. Obrazy, poddawane zmiennemu oświetleniu, wchodziły w nieustanny dialog z przestrzenią i czasem, podlegając metamorfozom. Julian Przyboś celnie określił jej malarstwo jako „czas zamieniony w kolor” – w ten sposób obraz Jachtomy reagował na światło dzienne, dostosowywał się do por dnia – podlegał metamorfozom.

Całkowicie pozbawione figuracji dzieła zgłębiały filozoficzne aspekty widzenia. Choć duchowość obecna była w nich subtelnie, nie odwoływała się do konkretnego systemu religijnego ani ideowego. Twórczość Aleksandry Jachtomy jawi się jako subtelna medytacja nad istotą barwy, przekształcanie przestrzeni malarskiej w wibrującą, świetlną energię, która przekracza granice materialnego świata, otwierając widzowi drzwi do nieskończoności koloru.

106 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Black 4", 1959

olej/piótno, 128 x 87,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WOJCIECH FANGOR BLACK 4 | 1959'
na odwrociu wskazówka montażowa oraz papierowa nalepka z Gres Gallery i The Museum of Modern Art w Nowym Jorku

estymacja:
800 000 – 1 400 000 PLN
184 000 – 322 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem: P.206

POCHODZENIE:
Gres Gallery, Waszyngton, Stany Zjednoczone
kolekcja Alberta i Very List, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Sotheby's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2016
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„15 Polish Painters”, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1961 (później Pittsburg, Carnegie Institute, 1961; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1961; St. Louis, Washington University, 1961; Utica Munson, William Proctor Institute, 1962; Montreal, Museum of Fine Arts, 1962; Ottawa, The National Gallery of Canada, 1962)
Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 20.10.2012-20.01.2013

LITERATURA:
15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 20 (il.), s. 58, poz. kat. 12- 15 Polish Painters, katalog wystawy, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 20 (il.), s. 58, poz. kat. 12
Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Mediolan 2018, s. 54 (il.), poz. kat. 34 s. 216



MALARSTWO PRZESTRZENNE WOJCIECHA FANGORA

Wojciech Fangor był wybitnym przedstawicielem polskiej awangardy konstruktywistycznej. Artysta jawił się twórcą wyjątkowym na tle swojej epoki zarówno ze względu na wybitne zdolności analityczne, jak i stworzenie własnej, oryginalnej koncepcji obrazu. Jego teoria „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”, którą rozwijał od końca lat 50. XX wieku, włączyła się w awangardowy dyskurs dotyczący natury malarstwa i fenomenu obrazowego. W 1958 na wystawie w Salonie Nowe Kultury w Warszawie artysta wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem stworzył malarską instalację, której celem było uzyskanie szczególnego, przestrzennego efektu optycznego w wyniku obrazowych interakcji.

Fangor wyróżniał trzy rodzaje metaforycznej przestrzeni malarskiej: negatywną i pozytywną przestrzeń iluzyjną oraz poziom zerowy. Negatywną przestrzenią iluzyjną nazywał tradycyjny, znany od czasów odrodzenia wykres perspektywy zbieżnej, prowadzący widza w głąb sceny przedstawionej na obrazie. W przeciwieństwie do modelu renesansowego Fangor dążył do tego, aby jego malarstwo wytwarzało przestrzeń przed płaszczyzną obrazu, nasycając kolorem ograniczone ścianami, podłogą i sufitem wnętrze, w którym widzowie mieli doświadczyć wspólnoty odczuwania. Pośredni etap „zero” artysta wyróżnił analogicznie do unizmu Władysława Strzemińskiego. Oznaczał brak przestrzeni – obraz utożsamiony z płaszczyzną płótna, będącej analogiem ściany, na której został powieszony. Fangor eksperymentował z różnymi rozwiązaniami malarskimi dla osiągnięcia efektu pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Jego pierwszą decyzją było użycie obłych, bezkrawędziowych form o rozmytych konturach. W pewnym momencie – w 1962 – Strzemiński zbliżył się, do etapu „zero”, gdy podjął dyskusję z bezprzedmiotowym malarstwem Kazimierza Malewicza w obrazach z cyklu „Square”. W paryskim okresie twórczości (1962–64) artysta włączył do swoich kompozycji intensywne kolory oraz doszedł do przekonania, że figury centralne i kwadratowe formaty najbardziej efektywnie wywołują złudzenie odrywania się od powierzchni płótna, nasycając powidokiem barwnym przestrzeń przed obrazem. Równolegle Fangor tworzył kompozycje z formami falistymi, które

były odczytywane jako obrazy fal dźwiękowych czy świetlnych. W Paryżu twórczość Fangora została skojarzona z popularnym wówczas kierunkiem op-artu, będącego w połowie lat 60. wyrazem optymizmu technicznego i kosmicznej nowoczesności. Obiekty op-artu w swej najbardziej ambitnej postaci były nie tylko dekoracyjną grą optycznych złudzeń, lecz wyrażały ducha epoki poprzez zastosowanie nowych technologii i materiałów (włókna sztuczne, pleksi, błyszczące, niklowane metale), a także dokumentowały pierwsze doświadczenia z cyfrowością. Op-art łączył się z innymi nurtami powojennej abstrakcji geometrycznej: sztuką kinetyczną, abstrakcją konkretną i serializmem lat 60. Swoją estetykę zawdzięczał przyrodniczej (fizycznej i optycznej) koncepcji działania ludzkiego zmysłu wzroku, odnoszącej się wąsko do obiektywnych procesów zachodzących na siatkówce oka. Malarstwo Fangora wykazywało pewne związki z tymi zagadnieniami. Jego „wirujące” i pulsujące barwne koła zarówno silnie oddziaływają na percepcję wzrokową, jak i poprzez wytworzone złudzenie ruchu posiadają cechy sztuki kinetycznej. Jednakże wszystkie te kwestie są podporządkowane w jego twórczości koncepcji pozytywnej przestrzeni iluzyjnej.

Od 1961 Fangor tworzył i wystawiał poza Polską, zanim ostatecznie w 1966 osiedlił się w Stanach Zjednoczonych. Był to okres intensywnego rozwoju jego malarstwa optycznego. Koncepcje artysty zostały dostrzeżone i docenione przez wybitnych kuratorów ówczesnego wolnego świata. William Seitz zaprosił twórcę do głośnej wystawy „The Responsive Eye” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (1965), zaś apogeum malarstwa przestrzennego osiągnął w obrazach namalowanych na wystawę indywidualną artysty w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 1970. Fangor zwiększył wówczas znacząco formaty i wprowadził nowe motywy do swoich obrazów – przede wszystkim w postaci odwróconej osi symetrii. Okres obrazów optycznych w twórczości Fangora kończy się w 1973. Do dziś pozostaje on najbardziej oryginalnym dorobkiem polskiego artysty.

FIFTEEN POLISH PAINTERS

W 1961 w nowojorskim Museum of Modern Art odbyło się bezprecedensowe wydarzenie, które stało się jedną z najbarwniejszych kart w polskiej historii sztuki. Piętnastu polskich artystów miało możliwość zaprezentowania się w najważniejszym muzeum sztuki nowoczesnej zachodniego świata i próby podboju amerykańskiego rynku. Objazdowy pokaz artystów zza żelaznej kurtyny nie tylko zaskoczył amerykańskich koneserów sztuki, lecz także zyskał spore uznanie krytyków i kolekcjonerów.

Wystawa zatytułowana „15 Polish Painters” była jedną z najważniejszych powojennych wystaw sztuki polskiej. W opowieści o powstaniu wydarzenia mieszają się wątki artystyczne z politycznymi. Próżno jednak szukać w publikacjach dokładnych informacji na temat kulis wydarzenia. To słowa jego uczestników złożyły się na niezwykle barwną opowieść, przekazywaną z ust do ust, która stała się już legendą. W wystawie wzięli udział Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Wojciech Fangor, Bronisław Kierzkowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein, Piotr Potworowski, Teresa Rudowicz, Henryk Stażewski, Stefan Gierowski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska, Jerzy Tchórzewski i Marian Warzocha. Można by rzec, artyści bez wątpienia wyjątkowi, którzy z biegiem lat zajęli stałe miejsca w kanonie polskiej (a niekiedy i międzynarodowej) historii sztuki.

W ofercie najbliższej aukcji Sztuka Współczesna. Op-art i abstrakcja geometryczna mamy przyjemność zaprezentować jeden z obrazów, który był wystawiany właśnie podczas tej niezwykłej wystawy zorganizowanej na początku lat 60. XX wieku w MoMA. Obraz Wojciecha Fangora pod tytułem „Black 4” został namalowany przez artystę w 1959. Praca ta bez wątpienia odegrała znaczącą rolę dla dalszej kariery artysty. Trudno domniemywać, jak potoczyłyby się jego losy, gdyby nie zaprezentował go, wraz z dwoma innymi kompozycjami, na nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters”. Z trzech zaprezentowanych na ekspozycji prac było to płótno najwcześniejsze. Dwie pozostałe kompozycje „Black I” i „White Circle II” powstały w 1960. Jako jedyna z prac w momencie wystawy była już częścią prestiżowej kolekcji sztuki Alfreda Lista i jego małżonki Very. Obecność dzieła Fangora w tak wybitnej kolekcji była dla jego sztuki dużą nobilitacją i z pewnością przyczyniła się do tego, że coraz więcej kolekcjonerów chciało mieć pracę tego artysty w swoich zbiorach.



„15 Polish Painters”, katalog wystawy, Nowy Jork 1961, s. 60–61



Obrazy Wojciecha Fangora na wystawie „15 Polish Painters w Moma, Nowy Jork 1961

107 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"Blue and Black 10", 1961

olej/piótno, 169 x 143,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1961 | BLUE & BLACK 10'

dwie pieczęcie "Kolekcja Fibak Monte Carlo" na krośnie malarskim

estymacja:

1 200 000 - 1 800 000 PLN

276 000 - 414 000 EUR

OPINIE:

praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem: P.235

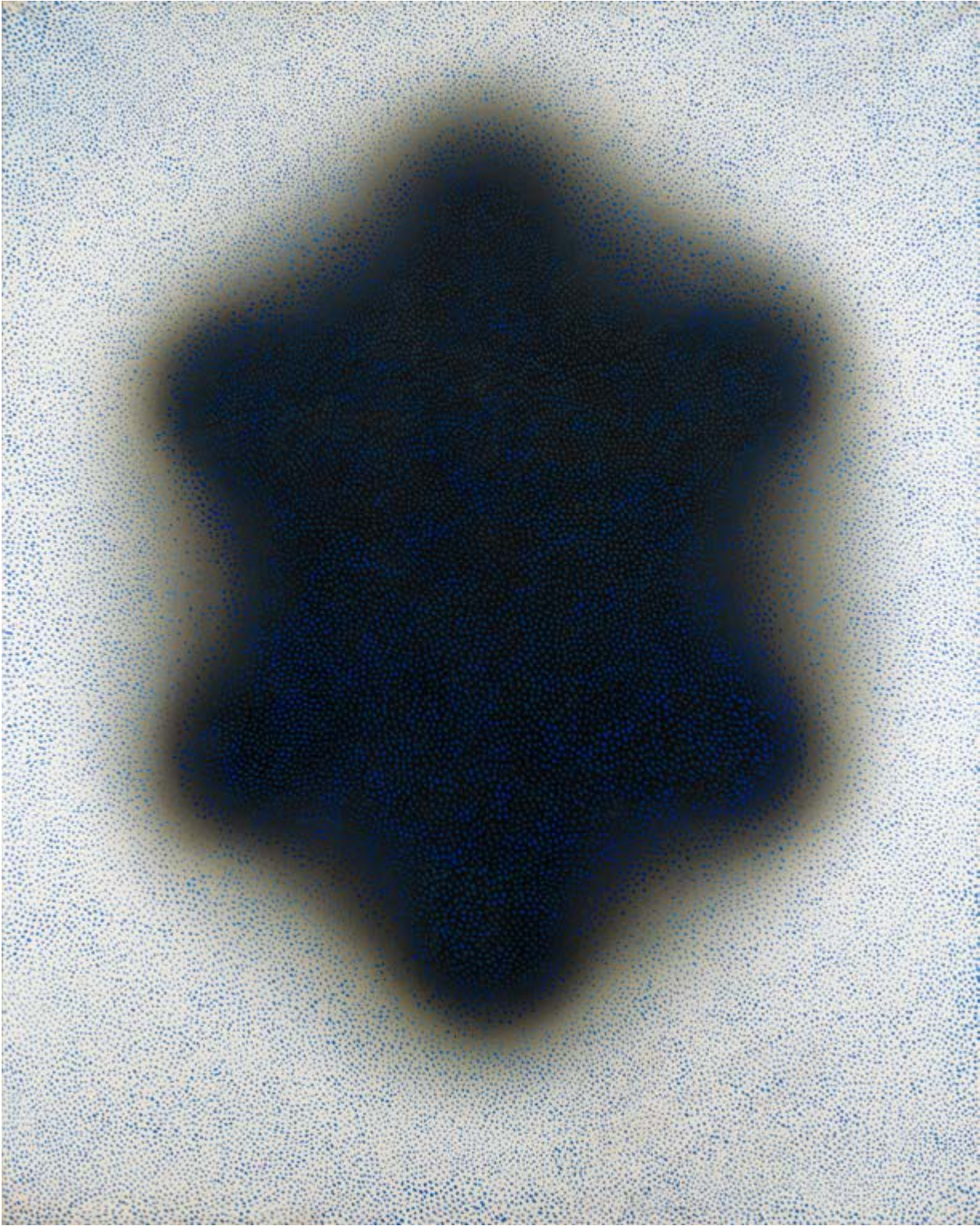
POCHODZENIE:

Gres Gallery, USA, Waszyngton, Stany Zjednoczone

kolekcja Toma Slicka, San Antonio, Stany Zjednoczone

Sotheby's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

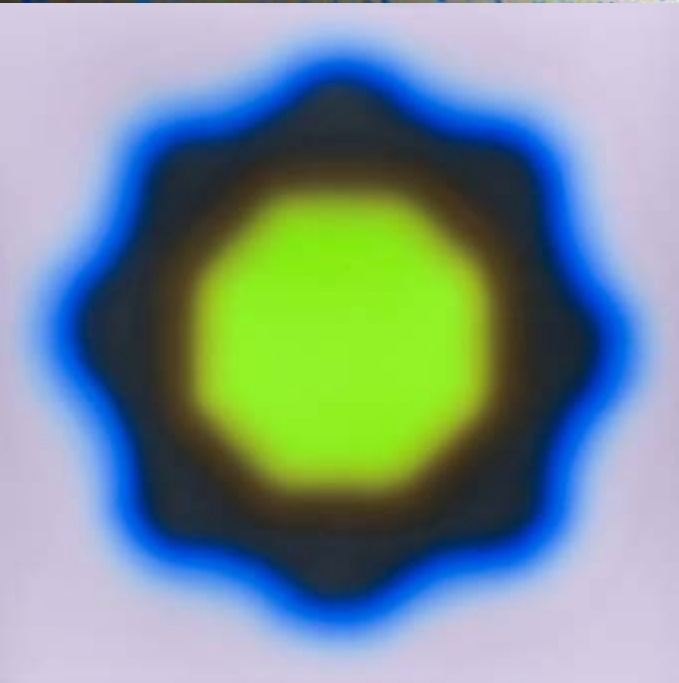


Fangor zachwyił krytyków amerykańskich swoim zaskakująco tradycyjnym podejściem do sztuki malarskiej. W latach 60. i 70. technika olejna, stosowana z maestrią przez artystę, była doprawdy wyjątkowa. Krytycy sztuki nazwali ją „wibrującym sfumato”, odnosząc się bezpośrednio do renesansowych mistrzów, na czele z Leonardem da Vinci. Fangor stosował sfumato od 1958, przekuwając tę technikę na nieokreśloność koloru.

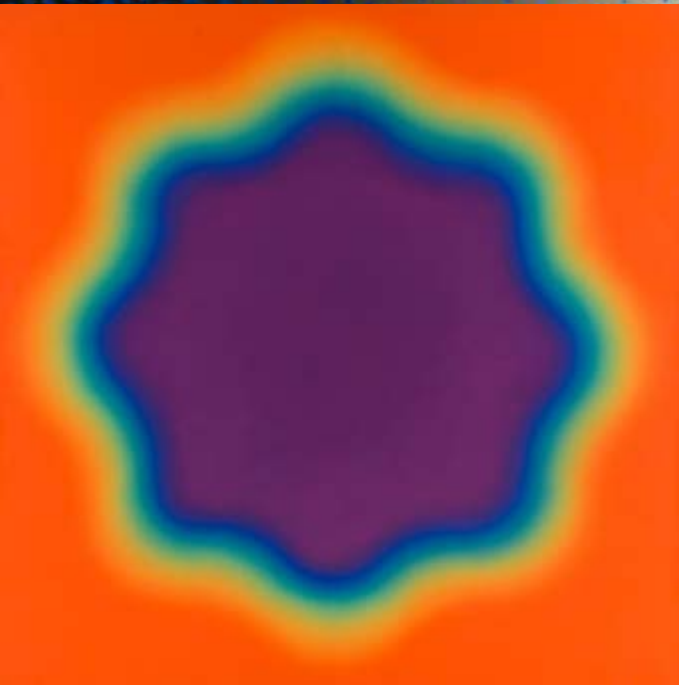
Po obejrzeniu obrazów Fangora krytyk sztuki John Gruen stwierdził: „Ta umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. (...) Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów (przeważnie w kształcie ameby lub kół) i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci” (John Gruen, Angels in Treetops, „New York Magazine”, 4 stycznia 1971, [cyt. za:] Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 179).

Fangor, skupiając się głównie na kolorze, jego wartościach i oddziaływaniu na oglądającego, niejako kontynuował tradycję artystów badających zagadnienia optyki, co unaocznio się szczególnie w przypadku dokonani impresjonistów oraz postimpresjonistów. W ich przypadku największym odkryciem było rozszczepienie światła białego oraz wczesne badania optyczne pomagające zrozumieć postrzeganie koloru przez nasze oko. Fangor od 1958 badał działanie koloru na przestrzeń. Twórczość artysty w pewien sposób plasuje się więc w granicach op-artu, jednocześnie wymykając się tym ramom ze względu na skupienie bardziej na kolorze niż formie.

Jak określiła Magdalena Dabrowski (która miała możliwość obejrzenia słynnej wystawy Fangora w Guggenheim Museum), choć większość krytyków amerykańskich uznawała Fangora za op-artystę i kolorystę, to taka klasyfikacja odbiera wymiar intelektualny poszukiwaniom twórczym tego artysty. Dla takich twórców jak Victor Vasarely czy Bridget Riley (których prace również prezentowano podczas wystawy The Responsive Eye), głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna. Dla Fangora zaś jest to przestrzeń otaczająca widza, wpływająca na relacje pomiędzy formą, kolorem i światłem.



Wojciech Fangor, „M 22”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Wojciech Fangor, „M 39”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

**„ODNAJDUJEMY TECHNIKĘ ‘SFUMATO’,
PRAKTYKOWANĄ I OPISANĄ PRZEZ LEONARDA
DA VINCI. W 1958, W PRAĆACH ZE ‘STUDIUM
PRZESTRZENI’, FANGOR SIĘGNĄŁ PO NIĄ,
BY ZE ŚRODKA UCZYNIĆ CÉŁ, Z NARZĘDZIA
SPOSÓB. SYNONIMEM ‘SFUMATO’ NA
GRUNCIE TWÓRCZOŚCI FANGORA JEST
PENETRACJA I NIEOKREŚLONOŚĆ. DZIĘKI
ZMIĘKCZENIU PRZEJŚĆ MIĘDZY KOŁORAMI,
ZMIANIE GRANICY/KRAWĘDZI MIĘDZY
BIAŁYM I CZARNYM NA BEZGRANICZNĄ
SZAROŚĆ, ZYSKUJE PRZESTRZEŃ PENETRACJI
WZROKOWEJ, NAJWYŻSZĄ WARTOŚĆ.
NIEOKREŚLONOŚĆ POKAZANA W OBRAZIE
ZYSKUJE NAJWYŻSZĄ WARTOŚĆ, BO
JEST PRZESTRZENIĄ OTWARCIA, RUCHU,
ŻYCIA NIEDAJĄCEGO SIĘ ZAMKNAĆ
W JAKIEJKOLWIEK ABSTRAKCYJNEJ
FORMULE. FANGOR PRAKTYKOWAŁ W SWOICH
OBRAZACH ‘BEZKRAWĘDZIOWOŚĆ’ MIĘKKIEGO
ZATRACANIA SIĘ KOŁORU AŻ DO BÓLU OCZU,
ALE NIE DLA NIĘGO SAMEGO, JAK TO MIAŁO
MIEJSCE U OPARTOWSKICH ARTYSTÓW (CO
TEŻ SAMI PRYZNAWALI), LECZ, BY ZNALEŹĆ
NOWE ŚRODKI WYRAZU, ADEKWATNIEJSZE
NIEOKREŚLONOŚCI NASZYCH CZASÓW,
KTÓRYCH STAWAŁ SIĘ CORAZ BARDZIEJ
ŚWIADOMY”.**

108 α

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 33", 1967

olej/piótno, 132 x 132 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "FANGOR | M 33 | 1967"

estymacja:
1 400 000 - 2 200 000 PLN
322 000 - 506 000 EUR

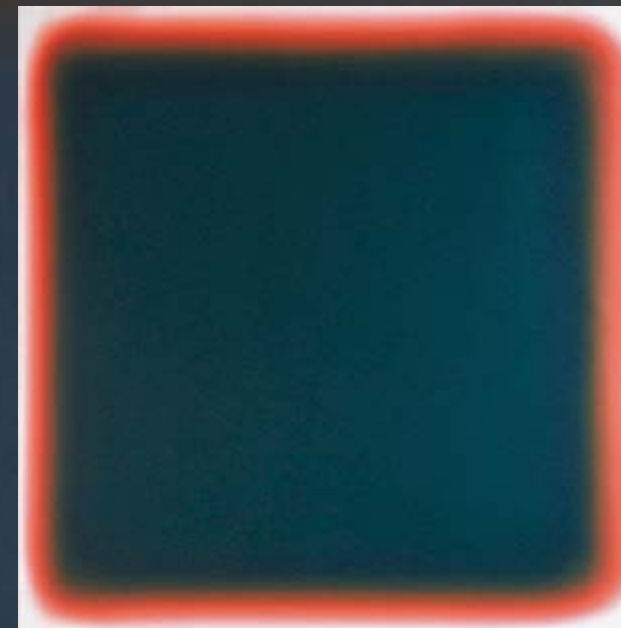
OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem: P.580

POCHODZENIE:
Galerie Chalette, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Pastorelli-Kippax Gallery, Chicago, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, 2014
kolekcja prywatna, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, 2014
kolekcja prywatna, Warszawa

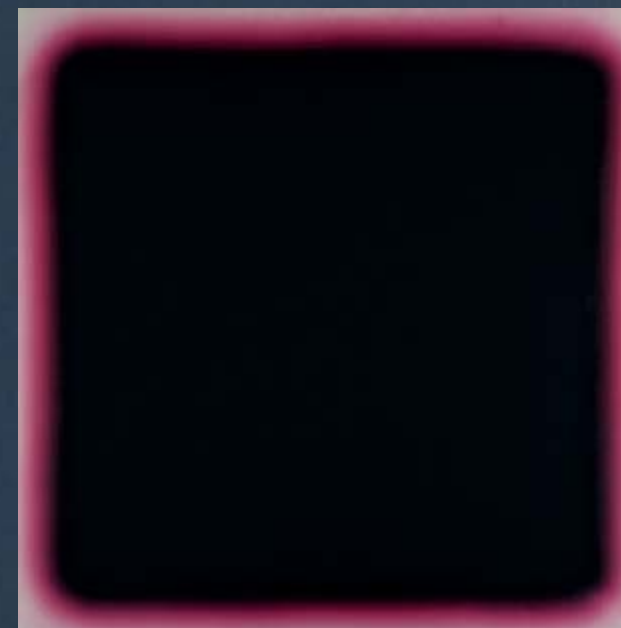


„BIORĄC POD UWAGĘ ILUZJONISTYCZNĄ GRĘ I NACISK NA KOLOR W MALARSTWIE FANGORA, PORÓWNANIE GO ZARÓWNO DO MALARSTWA OP-ARTU, JAK I KOLORYZMU (COLOR PAINTING), WYDAJE SIĘ SŁUSZNE. JEDNAK, W PRZECIWIENSTWIE DO WIELU TWÓRCÓW OP-ARTOWYCH, OBRAZY FANGORA NIE SĄ DYKTOWANE PRZESŁANKAMI FORMALNYMI. NIE SĄ ANI PRZESYCONE MYŚLĄ, ANI SUROWE, NIE SĄ TEŻ PODDANE ŻADNEMU PROGRAMOWI, ANI NIE NARZUCAJĄ JEDNEJ SŁUSZNEJ INTERPRETACJI. PRZECIWNIE, OBRAZY FANGORA ODWOŁUJĄ SIĘ GŁÓWNIĘ DO INNEGO ASPEKTU WIDZENIA - PRZYJEMNOŚCI. SĄ SZLACHETNE W WARSTWIE KOLORYSTYCZNEJ, ZMYŚŁOWE W FORMIE I EKSPRESYJNE W PRZEKAZIE. WYBÓR BARWY ODBYWA SIĘ INTUICYJNIE I DLATEGO PROWOKUJE TEŻ EMOCJONALNE REAKCJE. ORGANICZNE KSZTAŁTY OSTATNICH PRAC FANGORA MAJĄ BOGATY I NIEOGRANICZAJĄCY CHARAKTER. DUŻE NASYCENIE BARW, OTWARTOŚĆ FORMY I NIESKOŃCZONA WITALNOŚĆ KINETYCZNA ZNIECHĘCAJĄ DO DOSZUKIWANIA SIĘ W NICH POWIĄZAŃ Z KONCEPTUALIZMEM”.

Margit Rowell, wstęp do katalogu wystawy Fangora w Museum Salomon Guggenheim, s. 13



Wojciech Fangor, „E 14”, 1966, kolekcja prywatna



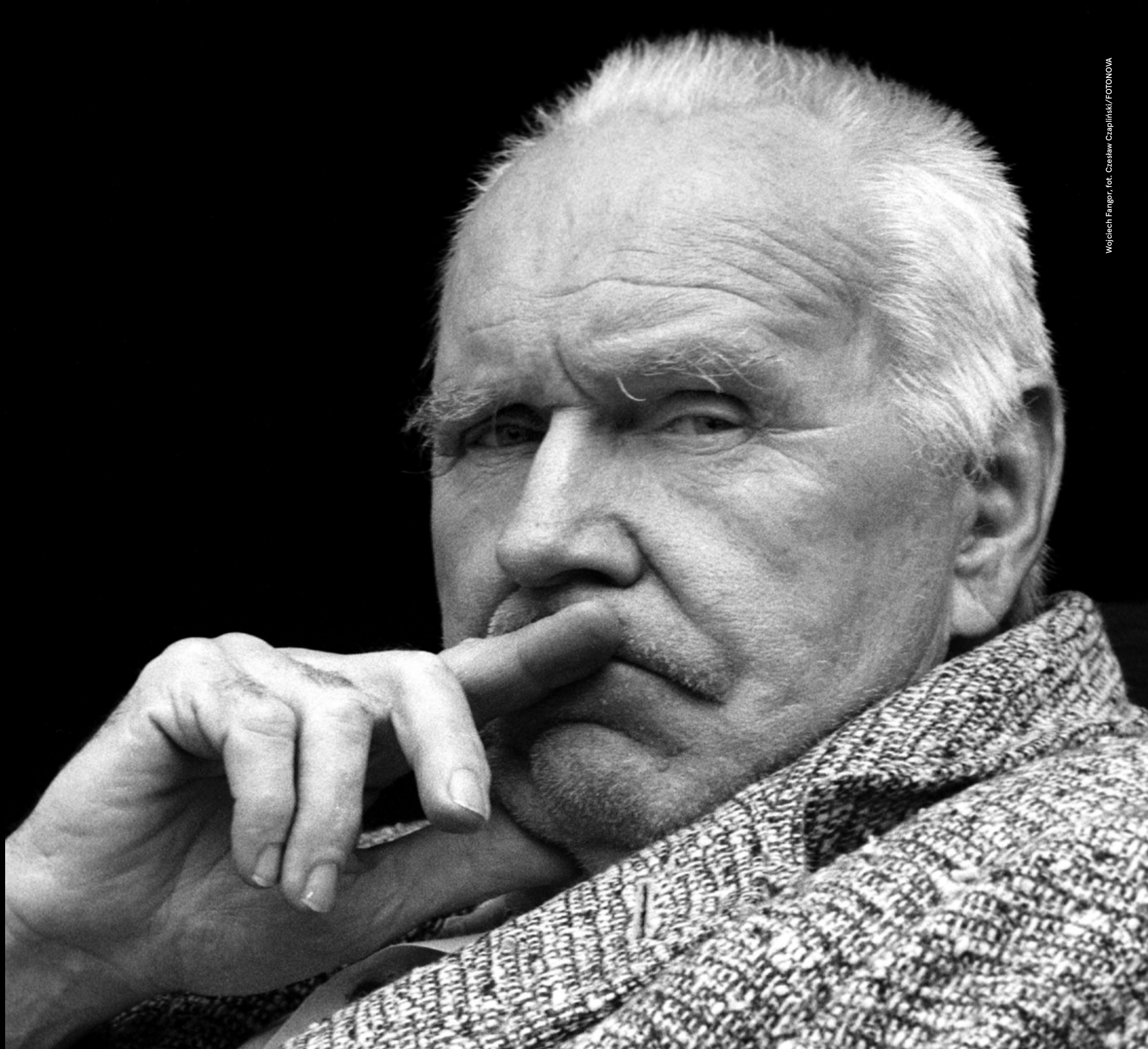
Wojciech Fangor, „M 38”, 1967, kolekcja prywatna

Wojciech Fangor, nadając tytuły swoim kompozycjom, porządkował je według pewnego klucza: używając konfiguracji liter i liczb. Twórca numerował swoje obrazy zgodnie z kolejnością ich powstawania, z kolei litery oznaczały miejsce powstania. Prezentowany na aukcji obraz został oznaczony literą M, a to wskazuje na to, że powstał w Madison, czyli mieście nieopodal Nowego Jorku, gdzie Fangor mieszkał i wykładał sztukę. Poglądy artysty, oparte na analizie przestrzeni realnej, stanowiły novum w amerykańskim środowisku i jak sam uważał: „(...) istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem”. (Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 133).

Lata 60. to bez wątpienia przełomowy okres w karierze Wojciecha Fangora. Decyzje podjęte wówczas – zarówno te artystyczne, jak i życiowe – miały bezpośredni wpływ na zadziwiający rozwój jego kariery, której kulminacyjny punkt przypadł na 1970. „M 33” to jeden z obrazów namalowanych przez artystę w pierwszym roku emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1966. Obraz należy do szeregu kompozycji malarskich, którym Wojciech Fangor poświęcił 20 lat pracy twórczej. Widoczna w nim jest kontynuacja wcześniejszych założeń i koncepcji malowania pulsujących i wibrujących form i figur geometrycznych, w tym przypadku kwadratów o zaokrąglonych rogach. Prezentowane płótno należy do serii najbardziej rozpoznawalnych obrazów artysty, w których charakterystyczną cechą jest brak wyraźnie zarysowanych konturów. Mamy tutaj do czynienia z efektem, który poprzez analogię ze sztuką włoskiego renesansu bywa nazywany „sfumato”. Jest to efekt zbliżony do widzenia przez mgłę, wprowadzający widzów w stan niemożności uchwycenia detalu i spostrzeżenia, jaki jest dokładnie zarys danej figury.

„M 33” jest doskonałym przykładem koncepcji malarstwa, którą artysta nazywał, w typowy dla tamtego okresu, paranaukowy sposób, „pozytywną przestrzenią iluzyjną”. Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorem powoduje zwężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje asocjacje z ruchem paralaktycznym, które jest jednym z ważnych czynników postrzegania przestrzennego. Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie kształtów.

Jego „Studium przestrzeni”, zrealizowane w 1958 we współpracy z awangardowym architektem i projektantem Stanisławem Zamecznikiem i zaprezentowane w Salonie Nowej Kultury nieopodal warszawskiej Zachęty, jest uznawane za dzieło przełomowe, „pierwszy na świecie environment”, jak twierdzą badaczki Bożena Kowalska i Anda Rottenberg. Jak jednak uważa Kowalska, już rok wcześniej, w ramach II Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Fangor wraz z Zamecznikiem i Oskarem Hanselem stworzył „Kompozycję przestrzenną”, rozciągającą się we wnętrzach i na placu przed gmachem Zachęty, składającą się z pomalowanych na białą i czarną płyt, które kierowały ruchem i spojrzeniem widza do środka budynku. Zainteresowanie Fangora przestrzenią (wokół) obrazu wynikało, jak sam podkreślał, ze współpracy z architektami.



109 α Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 25", 1970

olej/ płótno, 172,7 x 203,2 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 25 1970 | 68 x 80'''

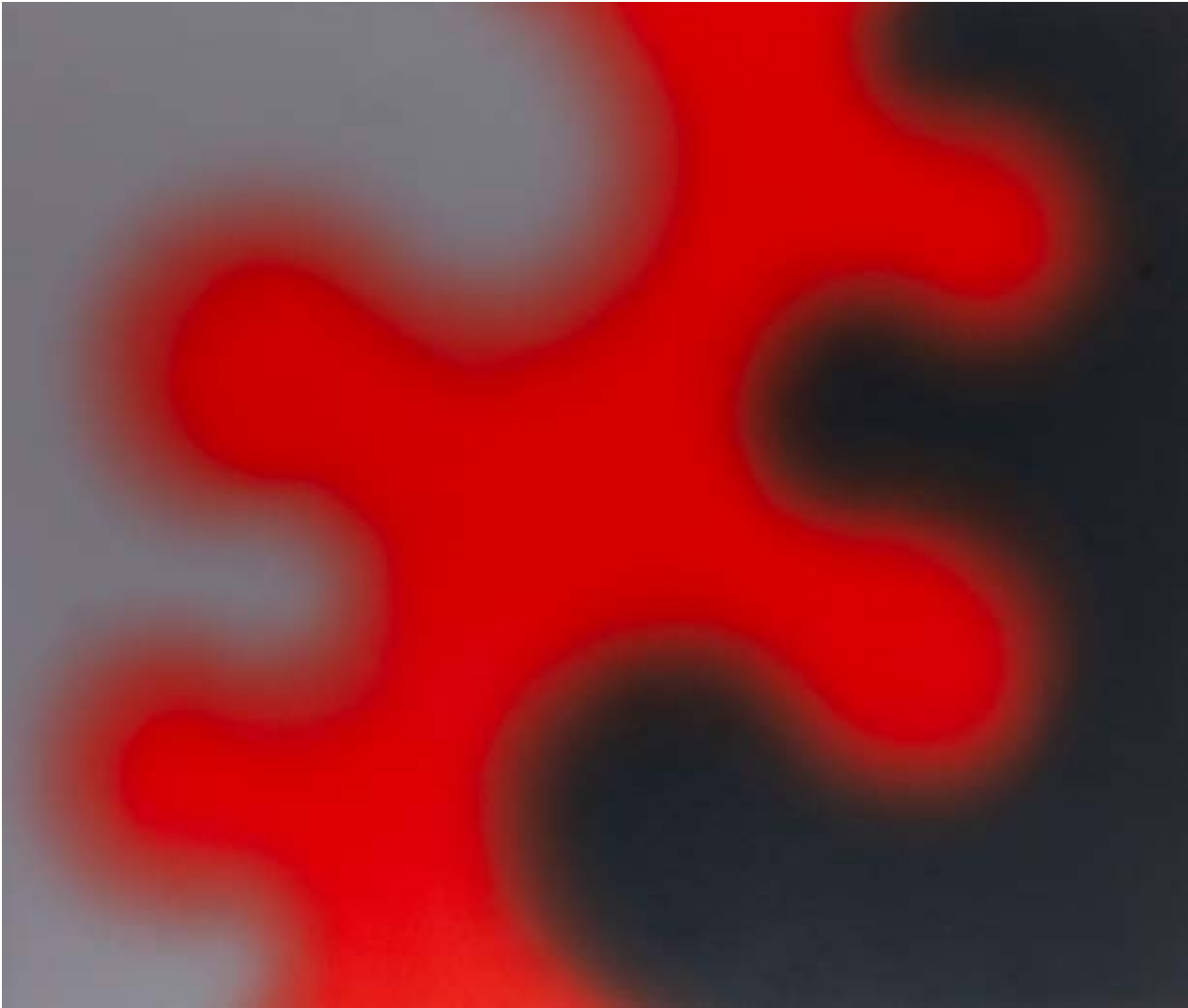
estymacja:
2 000 000 – 3 000 000 PLN
460 000 – 690 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík pod numerem: P.784

POCHODZENIE:
kolekcja Arthura i Madeleine Chalette Lejwa, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Christie's, USA, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Fangor, University Art Museum, USA, Berkeley, 6.08-22.08.1971
Fangor, The Fort Worth Art Museum, USA, Fort Worth, 4.04-9.05.1971
Fangor, The Solomon R. Guggenheim Museum, USA, Nowy Jork, 18.10.1970-21.01.1971
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07-11.11.2024

LITERATURA:
Fangor, katalog wystawy w The Solomon Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970
Szymon Bojko, Fangor – malarz pulsującego światła, [w:] Ty i ja, nr. 11, ss. 6-9
The Arthur and Madeleine Chalette Lejwa Collection in the Israel Museum, Izrael 2005
Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Milano 2018, poz. kat. 137 s. 137, s. 219
Wojciech Fangor. American Dream, katalog wystawy, Krupa Art Fundation, Wrocław 2024, ss. 100-101 (il.)



„M 25” wraz z 36 innymi obrazami znalazło się na indywidualnej wystawie artysty w The Solomon Guggenheim Museum w 1970, która stanowiła symboliczne ukoronowanie jego twórczości i potwierdzenie jej istotnej roli na międzynarodowej scenie artystycznej. Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku to jedna z najważniejszych instytucji kulturalnych na świecie. Dla sztuki współczesnej jest to prawdziwa świątynia sztuki. Założone w 1939, początkowo nosiło nazwę "Muzeum Malarstwa Abstrakcyjnego" ("The Museum of Non-Objective Art"). Fundator w osobie wybitnego kolekcjonera i biznesmena, Solomona Guggenheima, miał ambicje promowania sztuki współczesnej ze szczególnym uwzględnieniem sztuki abstrakcyjnej.

Wystawę Wojciecha Fangora w ikonicznym gmachu można uznać za kolejny przykład działania w przestrzeni. Trudna przestrzeń wystawiennicza okazała się doskonale współgrać z malarstwem polskiego artysty. Magdalena Dabrowski zwróciła uwagę na szczególne oddziaływanie tutejszej architektury muzealnej, która zdawała się zaprojektowana do ekspozycji prac i podkreślająca optyczną iluzję, mającą zabrać odbiorcę w szczególny świat barwnych dzieł Fangora:

„ARCHITEKTURA I MALARSTWO KOMPONOWAŁY SIĘ W SPOSÓB ORGANICZNY. TAK WIĘC OKO WIDZA, STOJĄCEGO W CENTRUM ROTUNDY, NA PARTERZE, ŚLIZGAŁO SIĘ PO WIBRUJĄCYCH, KOLORYSTYCZNYCH PRZĘSTRZENIACH RAMP, ROZMIESZCZONYCH NA RÓŻNYCH POZIOMACH, STWARZAJĄC WRAŻENIE WNĘTRZA WYPEŁNIONEGO RÓŻNYMI DRGAJĄCYMI BARWAMI”.

Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 132

Obraz „M 25”, podobnie jak „M 33”, powstał w pracowni w Madison, co sugeruje litera „M”. Cyfra 25 wskazuje natomiast, jako który w kolejności został on namalowany w 1970. Na monograficznej wystawie Fangora w Guggenheim znalazły się 37 obrazy, które powstały w latach 1965–70. Pięć wieloformatowych płócien artysta namalował specjalnie na to wydarzenie. Obrazy z tego okresu w znakomitej większości był sprzedawane przez nowojorską Galerie Chalette, która na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu i re-prezentowała przedstawicieli tego nurtu, na czele z Victorem Vasarelym. Właścicielami galerii byli Artur oraz jego żona Madeleine Lejwa, dzięki którym wsparciu odbyła się wystawa Fangora w Guggenheim. Artur Lejw, oprócz koordynacji wydarzenia, zajął się też odpowiednim PR-em, który przysłużył się później artyście. Fangor w wywiadach podkreślał, że artykuł wydany 15 lutego 1970 w NY Timesie miał większe znaczenie dla jego kariery niż indywidualna wystawa obrazów w instytucji. Czołowy krytyk czasopisma – John Canaday, tak pisał o artyście:

„(...) FANGOR JEST WIELKIM ROMANTYKIEM OP-ARTU PRACUJĄCYM NIE WEDŁUG WZORCÓW, LECZ POPRZECZ POŁĄCZENIE INTUICJI I EKSPERYMENTÓW. ODWOŁUJE SIĘ NIE DO ROZUMU, LECZ DO NASZEJ TĘSKNOTY ZA TAJEMNICĄ”.

John Canaday



Okladka katalogu wystawy w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku

**„SPIRALNA FORMA RAMP GUGGENHEIMA WY-
DAWAŁA SIĘ WRĘCZ STWORZONA DO EKSPO-
NOWANIA JEGO DZIEŁ. ARCHITEKTURA I MA-
LARSTWO KOMPONOWAŁY SIĘ W SPOSÓB
ORGANICZNY. TAK WIĘC OKO WIDZA STOJĄ-
CEGO W CENTRUM ROTUNDY, NA PARTERZE,
ŚLIZGAŁO SIĘ PO WIBRUJĄCYCH, KOLORY-
STYCZNYCH PRZESTRZENIACH RAMP, ROZ-
MIESZCZONYCH NA RÓŻNYCH POZIOMACH,
STWARZAJĄCYCH WRAŻENIE WNĘTRZA WYPEŁ-
NIONEGO DŹGAJĄCYMI BARWAMI”.**

Magdalena Dabrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, [red.] Milada Ślazińska, s. 22

110 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 32", 1968

olej/plótno, 203 x 173 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR| M32 1968'

estymacja:
2 000 000 – 3 000 000 PLN
460 000 – 690 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.622

POCHODZENIE:
Galerie Chalette, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Lawrence Groo, Quogue, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

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. 94–95 (il.)



„FANGOR WIĘCEJ OSIĄGNĄŁ NIŻ INNI OD CZASU KAZIMIERZA MAŁEWICZA I WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO, WYKORZYSTUJĄC WSZYSTKO TO, CO PRZED NIM PRZYGOTOWAŁO MALARSTWO. WOJCIECH FANGOR PRZEKROCZYŁ GRANICĘ DZIEŁA ZDEFINIOWANEGO WÓWCZAS JAKO 'OBRAZ', NIE NARUSZAJĄC W NICZYM JEGO MATERIALNOŚCI, FIZYCZNEJ STRUKTURY, NIE DEWASTUJĄC PŁÓTNA ANI RAMY, NIE REZYGNUJĄC Z ŻADNEGO Z ODWIECZNYCH ZAGADNIEŃ MALARSTWA; USTAWIŁ JE W NOWYM ŚWIECIE. UJAWNIŁ KULTUROWĄ ZALEŻNOŚĆ OBRAZU NIE TYLKO W DIACHRONII OD TRADYCJI, ALE POKAZAŁ JEGO WSPÓŁCZESNĄ ZALEŻNOŚĆ OD KULTURY OD KSZTAŁTUJĄCYCH SIĘ NOWYCH FORM POSTRZEGANIA, OD NOWYCH FORM LUDZKIEGO ŻYCIA”.

STEFAN SZYDŁOWSKI



111 α

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"Square 9", 1962

olej/płótno, 90,5 x 90,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR 1962 | SQUARE 9'

estymacja:
500 000 – 800 000 PLN
115 000 – 184 000 EUR

OPINIE:
praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.288

POCHODZENIE:
Gres Gallery, Waszyngton, Stany Zjednoczone
kolekcja Beatrice Perry, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
The Mayor Gallery, London, Wielka Brytania
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor. Six Paintings from the Sixties, The Mayor Gallery – Frieze Masters, Wielka Brytania, Londyn, 13.10–18.10.2015

LITERATURA:
Wojciech Fangor: Six Paintings from the Sixties, broszura wystawowa, Londyn 2015

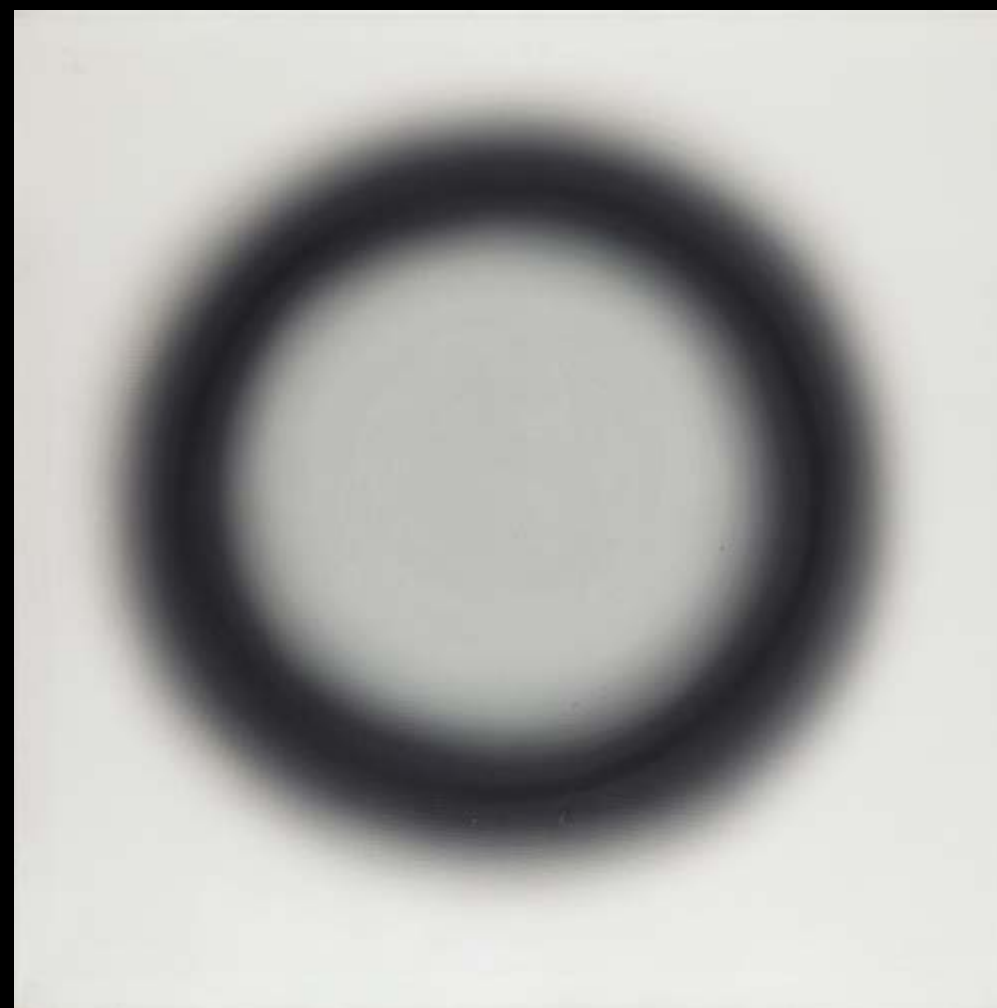


„Być może bliżej związane z architekturą są prace Wojciecha Fangora (...). Jego geometryczne obrazy, niewyraźne i rozmyte na krawędziach, biorą udział w optycznym dialogu, jaki toczy się pomiędzy ‘figurą’ i tłem. Staje się on tym bardziej fascynujący, im dłużej jest obserwowany. Fangor koncentruje się na rytmicznym ruchu – obrażaniu, wznoszeniu, opadaniu – w relacji do czasu i przestrzeni. Fangor, twórca murali i projektant wnętrz, jest zainteresowany bardziej organizacją większych zespołów i układów niż pojedynczym obrazem sztalugowym. Dla uzyskania najlepszego efektu jego prace powinny być umieszczone blisko siebie i pod odpowiednimi kątami, tak jak ma to miejsce na wystawach Fangora, zaprojektowanych przez niego samego i architekta Stanisława Zamecznika. W nich osiąga pożądaný optyczny efekt pulsowania koloru i przestrzeni”.

Peter Selz, [w:] 15 Polish Painters, katalog wystawy, [tłum.] Konrad Niemira, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1961, s. 9



Wojciech Fangor, "Square 1", 1962, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Wojciech Fangor, „Square 16”, 1962, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

„PIERWSZĄ REAKCJĄ NA PRACĘ FANGORA JEST PRZYJEMNOŚĆ WIZUALNĄ, EMANUJĄCĄ Z WITALNIE POMALOWANEJ POWIERZCHNI, JAK RÓWNIEŻ CIEKAWOŚĆ DOTYCZĄCA ŚRODKÓW TECHNICZNYCH, ZA POMOCĄ KTÓRYCH ARTYSTA PROPONUJE INTRYGUJĄCE REAKCJE MIĘDZY KOLOREM A PUSTĄ PRZESTRZENIĄ”.

Thomas M. Messne, wstęp do katalogu wystawy Fangora w Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, s. 5

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"B 31", 1965

olej/płótno, 172 x 134 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | B 31 1965'

estymacja:
1 400 000 – 2 000 000 PLN
322 000 – 460 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej–Cieślík, poz. kat. P.458
praca udokumentowana w archiwum Wojciecha Fangora dostępnym na stronie internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

POCHODZENIE:
własność artysty
Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, Warszawa
Polswiss Art, maj 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Fangor, Galerie Springer, Berlin, 1.10–30.10.1965
Wojciech Fangor, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.09–26.10.2003
Fangor, Galeria Fibak, Warszawa, czerwiec–lipiec 2007
„Widzieć jasno w zachwyceniu. Fangor/Nowacki”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 19.05–26.06.2011
„Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 20.10.2012–20.01.2013
Wojciech Fangor. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, Galeria Domu Artysty Plastyka w Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, 6.11–15.12.2015
Wojciech Fangor. American Dream, Krupa Art Foundation, Wrocław, 13.07–11.11.2024

LITERATURA:
Fangor, katalog wystawy w Galerie Springer, Berlin 1965, poz. kat. 38 (spis prac)
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, [red.] Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 44 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 97 (il.)
Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, ss. 172 (il.), spis prac

Wojciech Fangor. American Dream, katalog wystawy, Krupa Art Foundation, Wrocław 2024, ss. 78–79 (il.)



„Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywczy i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerń, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu „Po prostu” (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment”.

Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, „Atlas Sztuki” nr 41, 2009, s. 6–7



Wystawa prac Wojciecha Fangora „Wojciech Fangor. American Dream”, Wrocław 2024, fot. Alicja Kielan



113 *α*

EDWARD KRASIŃSKI

1925-2004

"Intervention", 1974

akryl, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
opisany na odwrociu: 'E. KRASIŃSKI INTERVENTION - 1974'

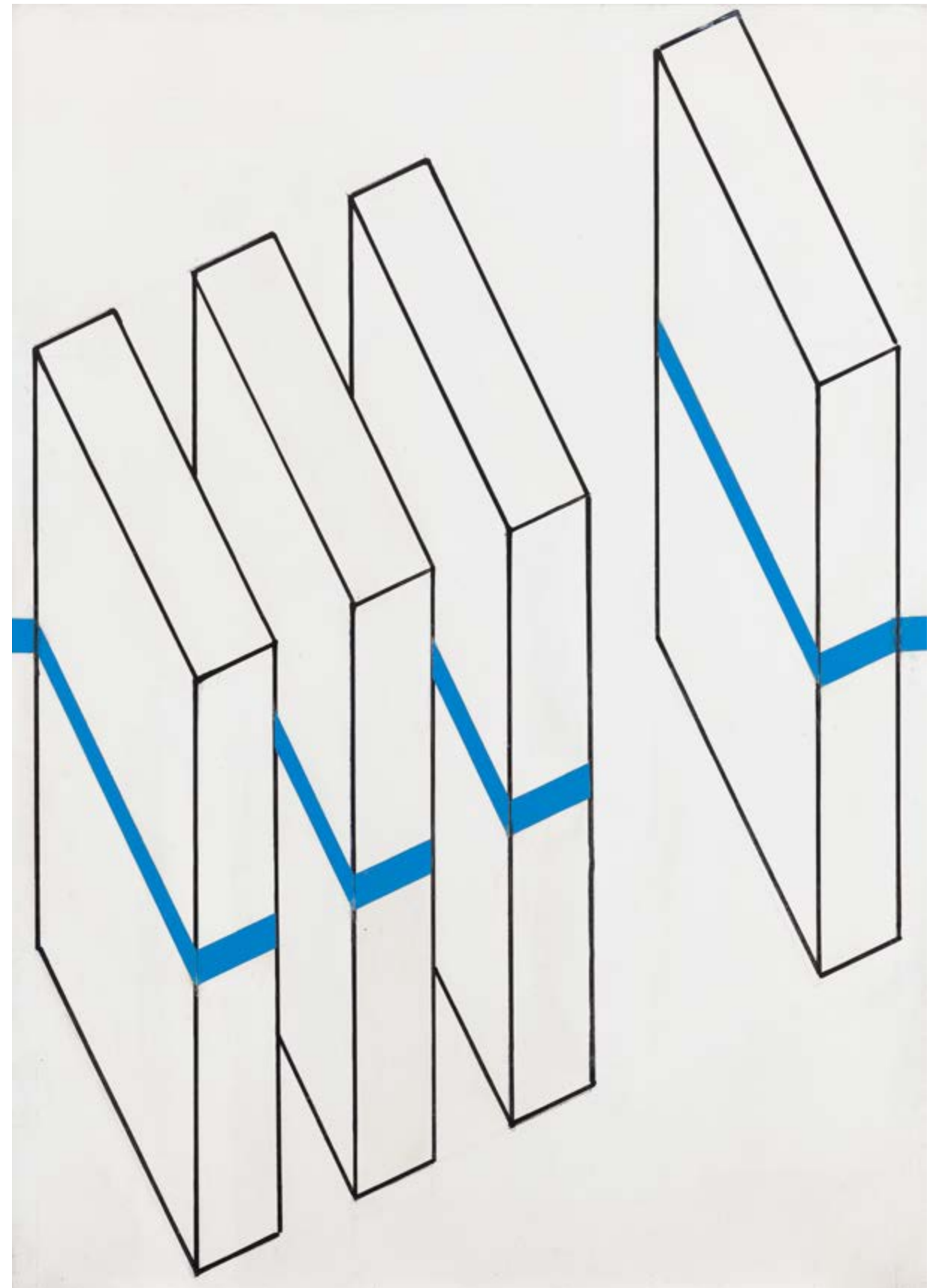
estymacja:

280 000 - 350 000 PLN

65 000 - 81 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Pierwsze „Interwencje” Edwarda Krasińskiego powstały w 1973. W ramach działania realizowanego w przestrzeni architektonicznej artysta połączył serię aksonometrycznych obrazów i obiektów niebieską linią – paskiem taśmy blue scotch o szerokości 19 mm przyklejonym poziomo na wysokości 130 cm. Tym samym Krasiński badał formy reprezentacji geometrycznej i związek z fizycznym miejscem ich prezentacji. Niebieski pasek, będący znakiem rozpoznawczym dla twórczości Krasińskiego, po raz pierwszy pojawił się w jego działaniach w 1968 realizowanych we współpracy z fotografem Eustachym Kossakowskim. W 1970 Krasiński wystąpił na Biennale w Tokio telegram złożony z powtórnego 5000 razy słowa „niebieski” oraz instrukcją prezentacji przekazanej pracy. Aktywność ta została uznana za pierwsze konceptualne działanie w polskiej historii sztuki. W tym samym roku taśma artysty pojawiła się na ścianach Musée d’art Moderne de la Ville de Paris i oknach galerii Rive Gauche. Wtedy to Krasiński poznał Daniela Burena, z którym się zaprzyjaźnił. Twórczość obu artystów łączy silne podobieństwo w konceptualnym podejściu do realizacji dzieł. Obaj używali niezmiennych i nieskończonych pasów, aby zakwestionować definicję sztuki, logikę geometrii i trójwymiarowej przestrzeni. Po 1974 Krasiński przy użyciu niebieskiej taśmy realizował projekty aksonometryczne. Niebieska linia była naklejana w zaskakujących miejscach i tworzyła z nich nowe konstrukcje. Artysta interwencją tą opierał fragmenty rzeczywistości, takie jak klamka jego drzwi, drzewo przy domu w Zalesiu, biała ściana galerii Foksal, dziedziniec paryskiego muzeum, jak również łazienkowa półka z przyborami toaletowymi. Krasiński unikał przypisywania konkretnego znaczenia użytej taśmie. Uważał, że ona sama w sobie jest znaczeniem, które nie wymaga komentarza. Pytany o źródło inspiracji unikalnego języka artystycznego wskazał jego długi pobyt w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się go urozmaicić właśnie niebieską linią. Pasek taśmy ma dla oglądającego absurdalny wydźwięk, ale wzbudza też refleksję na temat statusu dzieła sztuki: jak ono funkcjonuje w rzeczywistości. Jest on znakiem świadczącym o obecności artysty w danym miejscu. Sam Krasiński uważał, że za jego pomocą mógł wszędzie dotrzeć, a naklejony „scotch” był oznaczeniem terenu. Krytyk sztuki Paweł Polt 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 „konsekwentności narracji”. Jest jednocześnie obrazem i tekstem, który nie można zamknąć w obrębie książki. Artysta, przy użyciu różnorodnych mediów oraz posługując się wieloma teoretycznymi aspektami, przekracza granicę między obrazem i tekstem, a także wymyka się wszelkim kategoriom stylistycznym. Miejsce, które Krasiński jeszcze za życia uczynił spuścizną swojej twórczości i działań, była jego pracownia. Po śmierci Henryka Stażewskiego, z którym artysta dzielił miejsce pracy, mieszkanie było wypełnione pracami Krasińskiego powracającymi z wystaw oraz rzeczami powstałymi specjalnie dla tego miejsca. Samotne przebywanie w pracowni stało się dla artysty inspiracją do realizacji późniejszych jego prac z końca lat 80. Tam również nie mogło zabraknąć niebieskiego paska taśmy samoprzylepnej, który obiegał całe pomieszczenie. Jak zauważają Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara: „Gest przyklejania paska: zaznaczania swego terytorium należy do niedościgłych romantycznych utopii. Postawa, która każe zmieniać życie w dzieło, jedną z niewielu dostępnych dziś form ascezy” (źródło: <http://www.institutawangardy.org/sites/default/files/studio.pdf>).



114 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 29", 1970

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 70 x 70 x 4,4 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 29 – 1970 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepki z Galerii Foksal oraz Galerii Milano
wymiary w oprawie: 101,5 x 101,5 x 7,5 cm

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

138 000 – 184 000 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

Galleria Milano, Mediolan, Włochy

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski, Alla Galleria Schwarz, Mediolan, 12.12.1974–13.01.1975

LITERATURA:

Henryk Stażewski, red. Andrzej Szczepaniak, SKIRA, Milano 2018, s. 149 (il.)





Henryk Stażewski, „Relief nr 13”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Henryk Stażewski, „Relief nr 19”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Henryk Stażewski to legenda sztuki awangardowej oraz czołowy przedstawiciel nurtu abstrakcji geometrycznej. Prace Stażewskiego zawsze były poddane matematycznej dyscyplinie. Kompozycja jego reliefów została przez artystę zredukowana do relacji najprostszych elementów, jednak „okazuje się, że tak ściśle zostały one skalkulowane, aby wszelka kalkulacja stała się niewidoczna, aby matematyka była tylko oddechem i rytmem form, przejrzystością barwy, logiką zjawisk przestrzennych, aby była poprzez to wszystko ucieleśnieniem czystego liryzmu”. (Janusz Bogucki, Stażewski, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1959, s. nlb.).

Pierwsze reliefy pojawiły się w twórczości Henryka Stażewskiego w 2 połowie lat 50. Początkowo miały one charakter poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego – twórca chciał uchwycić przestrzeń jako wartość bezpośrednią i dotykálną, odrzucając efekty iluzji malarskiej. Stażewski sięgał jednak po malarskie środki wyrazu, eksperymentując z możliwościami, jakie daje faktura, co nawiązywało do jego wczesnych doświadczeń z lat 20. i 30. Początkowo dominowały reliefy o luźnej strukturze, zbudowane z elementów nawiązujących do form organicznych o szorstkich powierzchniach i żywej kolorystyce. Kolejnym etapem było uzyskiwanie trójwymiarowości poprzez włączanie kolejnych tworzyw: piasku, trocin, żwiru czy nawet drobnej fasoli. Z tego okresu pochodziła koncepcja wycinania i nakładania na powierzchnię tła form początkowo mniej, a wraz z upływem lat, coraz bardziej regularnych, pokrytych urozmaiconą kolorystycznie i fakturalnie materią, aż do zupełnej gładkości. Rolę nadrzędną pełnił intensywny kolor oparty na kontrastach.

Końcem lat 60. u Stażewskiego pojawiły się proste reliefy podzielone na symetryczne, kwadratowe powierzchnie. Podstawową wartością kompozycji stała się seryjność i symetria. Artysta badał i eksperymentował z działaniem różnych przejęć i zestawień kolorystycznych. Niektóre

reliefy wizualizowały gradację barw chromatycznych wybranego odcinka widmowego według długości fal świetlnych, inne – stopień jasności, nasycenia i temperatury barw. Tworząc serię prac z lat 1967–73, Stażewski interesował się cechami fizycznymi koloru i psychofizjologicznymi właściwościami jego odbioru przez ludzkie oko. Jednak artysta nie kierował się jedynie sztywnymi i nieprzekraczalnymi regułami matematycznymi bądź optycznymi. Ważnym czynnikiem w kształtowaniu barwnych reliefów Stażewskiego była intuicja artysty, według której twórca zmieniał wyliczony i zgeometryzowany program dzieła. Artysta nie ograniczał się do jednego koloru, żadnego nie preferował i nie powielał, operował całą dostępną gamą barw, ich niuansami, w sposób równomierny i, chciałoby się rzec, arbitralny. Celem usuwania kontrastów było dążenie do ładu i osiągnięcia wrażenia spokoju oraz porządku. Tym sposobem wyraził swój sprzeciw wobec chaosu i silnych emocji, mających swe źródło w kolorystycznych kontrastach.

W wywiadzie publikowanym w katalogu wystawy w Galerii Foksal w 1969 przyznał: „Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów.(...) Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonych długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną precyzję w wyborze 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”. (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.).



Henryk Stażewski, fot. z archiwum rodziny artysty



115 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief

akryl, relief/drewno, tekstura, 22 x 22 cm
sygnowany na odwrociu: 'H. Stażewski'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



116 α

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Relief

olej, relief/płyta pilśniowa, sklejka, 25 x 25 cm

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 900 – 11 500 EUR

OPINIE:

autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Dekompozycja zdeterminowana 3" (relief + 3 obiekty przestrzenne), 1972

akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, wymiar obrazu 78x78 cm
wymiary obiektów przestrzennych:
14 x 17 x 17 cm
8 x 17 x 17 cm
5 x 17 x 17 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[wskazówki montażowe] | ADAM MARCZYŃSKI "DEKOM-POZYCJA ZDET. 3" 1972 78x78'
sygnowany i opisany na odwrociach obiektów przestrzennych
na odwrociach trzech obiektów przestrzennych nalepki DESA Works of Modern Art - Foreign Trade Company

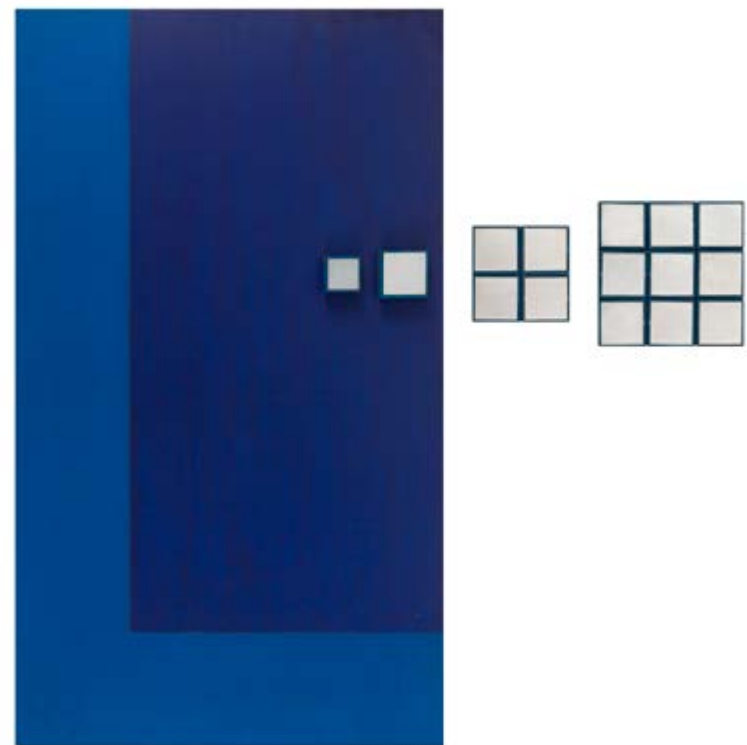
estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 000 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

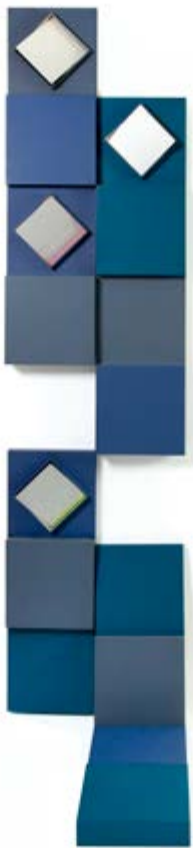
WYSTAWIANY:
„Lyrische und geometrische Abstraktion”, Galerie Lauter, Mannheim, 16.11-1.12.1973
Adam Marczyński, Galeria Krzysztofora, Kraków, grudzień 1972–styczeń 1973
„Polnische Kunst nach 1973. Lyrische und geometrische Abstraktion”, Galerie Lauter, Mannheim, 3.11-2.12.1973
Adam Marczyński, Galeria 72, Chełm, 20.02-20.03.1975
Adam Marczyński. Prace z lat 1970-1975, Galeria Uniwersytecka, BWA Uniwersytet Śląski, Cieszyn, styczeń-luty 1986
Adam Marczyński (1908-1985), Galeria Bunkier Sztuki, Kraków, 18.12.1999-16.01.2000

LITERATURA:
Adam Marczyński, katalog wystawy, Galeria Krzysztofora, Kraków 1972 (il.)
Mariusz Hermansdorfer, Adam Marczyński, „Odra”, nr 7/8, 1973, s. 72 (il.; jako „Dekompozycja”)
Adam Marczyński, katalog wystawy, Galeria 72, Chełm 1975, nlb. (il.; jako „Dekompozycja 16”)
Bożena Kowalska, Adam Marczyński 1908-1985, „Projekt”, nr 3, 1985, s. 10 (il. nr 33)
Adam Marczyński. Prace z lat 1970-1975, katalog wystawy, Galeria Uniwersytecka, BWA Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1986, poz. kat. 2, nlb.
Adam Marczyński. Malarstwo, red. Janusz Orbitowski, Kraków 1998, nlb. (il.)
Katarzyna Bik, Zapomniany Klasyk, „Gazeta Wyborcza” (Kraków, dodatek „Gazeta w Krakowie”), nr 3, 2000 (il.)





Adam Marczyński, „Refleksy zmienne III”, 1972, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Adam Marczyński, „Dekompozycja zstępująca 14”, 1973, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

„Współczesność, obfitująca w odkrycia zamieniające pojęcia o budowie świata materialnego, musi oddziaływać na świadomość artysty i zmusza go do odnalezienia takiej odrębnej formy plastycznej, która by tę nową świadomość najpełniej wyrażała”.

Adam Marczyński

Po malarskich eksperymentach z koloryzmem i fakturalnym bogactwem malarstwa materii lata 60. przyniosły w twórczości Adama Marczyńskiego moment przełomowy. W 1963 narodziły się jego innowacyjne „układy zmienne” – dzieła, które zrywały z tradycyjnym pojmowaniem obrazu jako statycznej kompozycji, otwierając nową przestrzeń dialogu z widzem. Te zbudowane ze sklejki i metalu płaszczyzny, usiane regularnie rozmieszczonymi kasetonami, nie były zamkniętymi formami, lecz zaproszeniem do interakcji. Obrotowe płytki, którymi widz mógł dowolnie manipulować, umożliwiały nieustanne przeobrażenia kompozycji, zmieniając jej dynamikę, rytm i nasycenie. Artysta oddał odbiorcy realną władzę nad finalnym wyglądem dzieła, kwestionując tym samym trwałość i niezmienność artystycznego przekazu.

Takie podejście Marczyńskiego rezonuje z ideą dekonstrukcji Jacques’a Derridy, który postulował, że znaczenie tekstu (czy szerzej – dzieła) nigdy nie jest ustalone raz na zawsze, lecz pozostaje otwarte, zależne od kontekstu i interpretacji. W „układach zmiennych” ta filozofia staje się namacalna: dzieło, choć składa się z prostych geometrycznych elementów – nie funkcjonuje jako gotowy przekaz. Sens formy ulega dekonstrukcji i rekonstrukcji za każdym razem, gdy odbiorca wchodzi w interakcję z płaszczyzną reliefu, tworząc własny porządek estetyczny lub celowy chaos. To nie artysta, lecz widz decyduje, co zostaje uporządkowane, a co rozrzucone, na nowo odkrywając możliwość twórczego współuczestnictwa.

Adam Marczyński wyrażał w swoich dziełach fascynację estetycznym porządkiem, wynikającym z geometrii i nowoczesnej nauki. Uważał, że współczesne odkrycia w dziedzinie nauk ścisłych i techniki nie tylko zmieniają nasze pojęcie o strukturze rzeczywistości, ale również wzywają artystę do poszukiwania nowych form wyrazu. Jednak jego prace to nie tylko chłodne geometryczne konstrukcje, lecz także hołd dla potęgi ludzkiego umysłu i dążenia do ładu w otaczającym nas świecie. Jednocześnie artysta nie zapominał o lirycznym potencjale koloru i światła. Drewniane płaszczyzny pokrywał jednolitymi barwami, na których umieszczał kasetony. Każdy element mógł zmieniać położenie, a kąt nachylenia obrotowych płytek wpływał na sposób odbijania światła. Wewnętrzne ścianki kasetonów, pomalowane intensywnymi barwami, kontrastowały z błyszczącą, srebrzystą powierzchnią nakrywających je płyt. W efekcie światło wchodziło w grę z kolorem, tworząc dynamiczną i zmienną mozaikę refleksów, nieodparcie kojarzącą się z bogactwem wizualnym natury.

Wbrew pozorom, Marczyński nie odciął się zupełnie od liryzmu i organicznej energii swoich wcześniejszych dzieł. Rytmiczne relacje między kasetonami i refleksy barwne przypominają subtelne drgania w naturze, rozpięte gdzieś między porządkiem a dzikim rozproszeniem. Geometryczne formy, choć na pierwszy rzut oka chłodne, żyją dzięki światłu, które zmienia ich charakter w zależności od kąta padania i intensywności. Tym samym obrazy nabierają życia i stają się nieprzewidywalne – nie ma jednej drogi ich odbioru, a liczba wariantów, jakie mogą przyjąć, jest niemal nieskończona.

Dzięki twórczości Marczyńskiego granica między widzem a dziełem przestała być wyraźna. Każdy ruch, każde dotknięcie płytki staje się aktem twórczym, redefiniując przestrzeń estetyczną. To odważne zaproszenie do dekonstrukcji utartych schematów postrzegania sztuki: dzieło jako obiekt zamknięty zostaje podważone, a widz uzyskuje swobodę kreowania. Dekonstrukcja Derridy, w ujęciu Marczyńskiego, nie jest więc abstrakcyjną teorią, ale doświadczeniem, które widz przeżywa własnoręcznie, redefiniując to, co widzialne i niewidzialne, materialne i efemeryczne.

118

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"23/91", 1991

relief, akryl/tektura, 140 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1991 | 23/91 | 140x100'

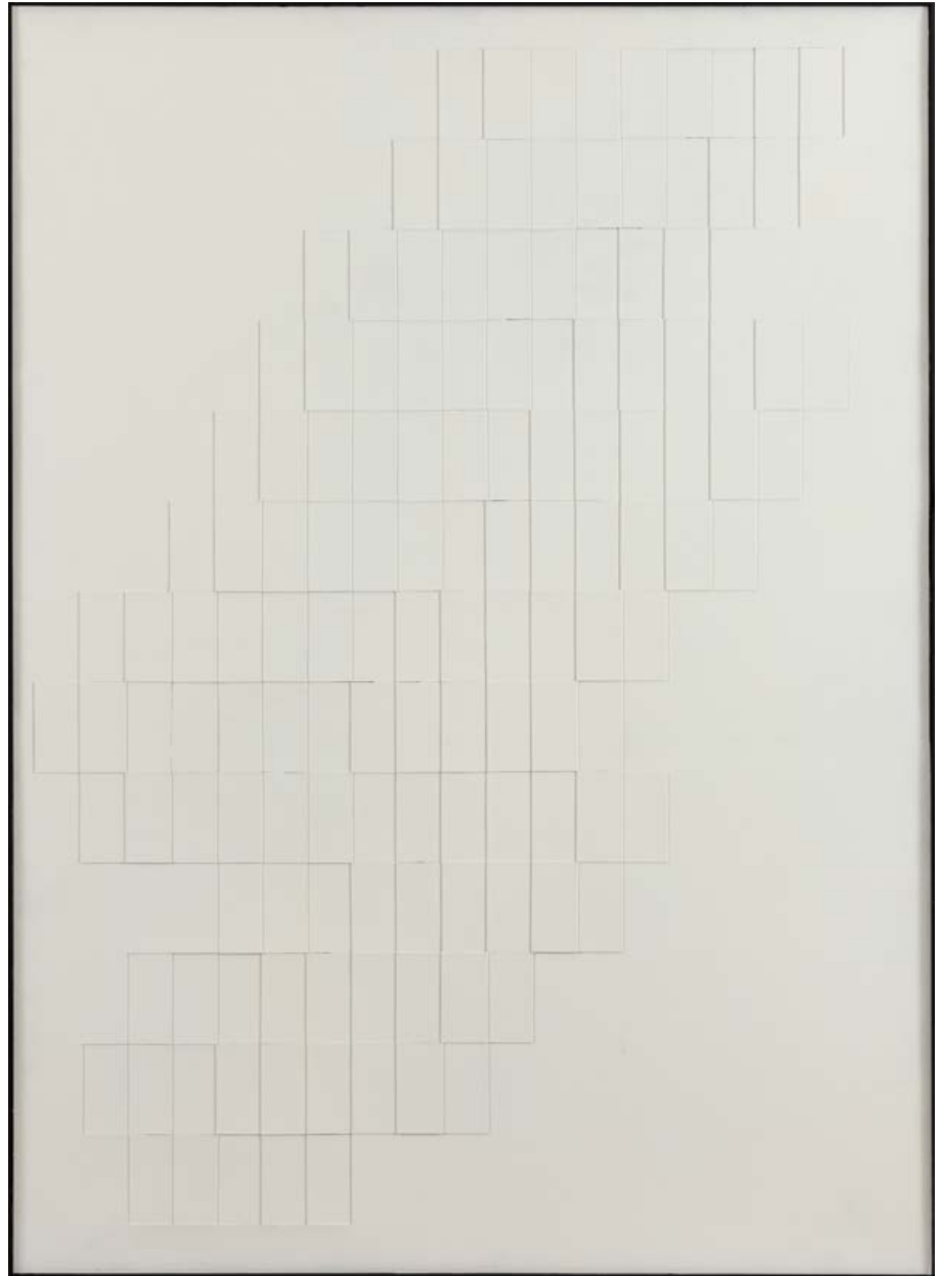
estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 400 – 27 600 EUR

WYSTAWIANY:

Janusz Orbitowski (1940–2017), Galeria Starmach, Kraków, 10.03–24.04.2020





119 α Ω

JULIAN STAŃCZAK

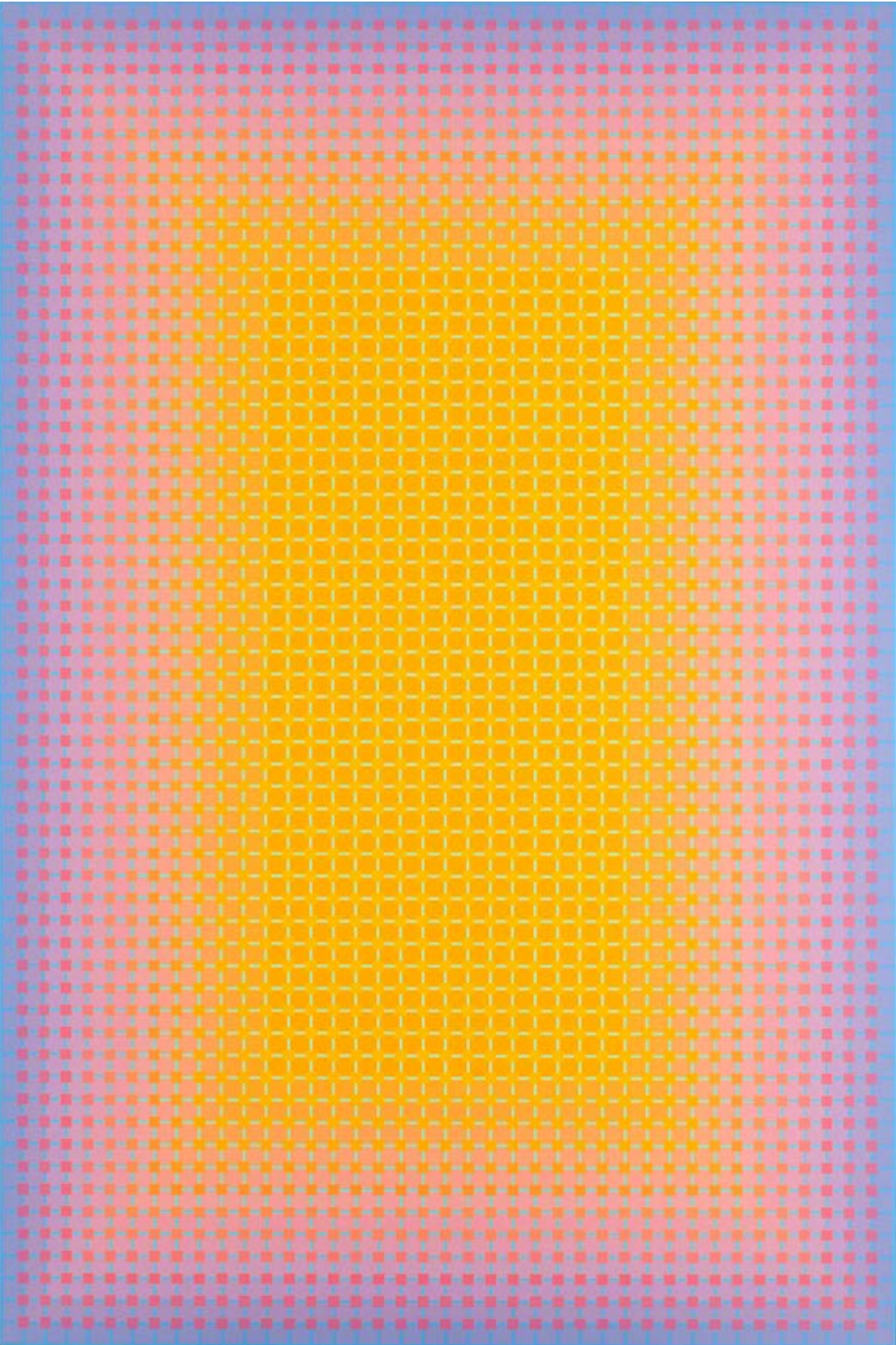
1928–2017

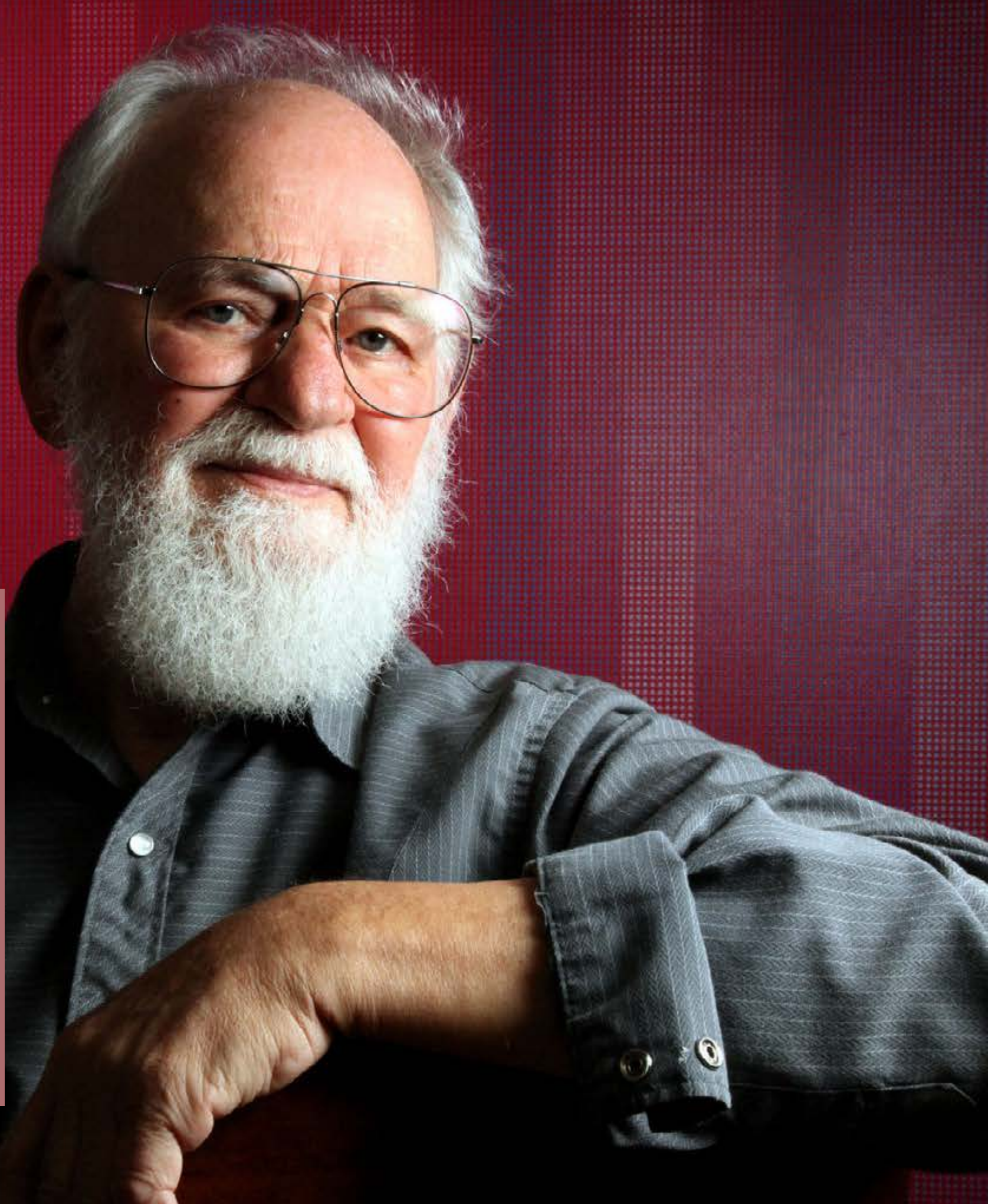
"Allot", 1974

akryl/plótno, 152 x 101 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1974/01'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'JULIAN STANCZAK "ALLOT" 1974/01'

estymacja:
300 000 – 500 000 PLN
69 000 – 115 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Warszawa





Julian Stańczak to polski malarz mieszkający na stałe w Stanach Zjednoczonych. To również jeden z pionierów amerykańskiej sztuki optycznej, obok takich artystów jak Victor Vasarely, Frank Stella, Gene Davis i Fangor.

W 1964 w prestiżowej galerii Marthy Jackson została zorganizowana wystawa pod znamiennym tytułem „Optical Paintings”, na której zaprezentowano po raz pierwszy w Nowym Jorku prace Juliana Stańczaka. Nazwa wystawy została wymyślona przez samą galerzystkę i pomimo oporów artysty, określenie to niezwykle trafnie oddało charakter prezentowanych obrazów. W recenzji wystawy, opublikowanej na łamach Arts Magazine, artysta i krytyk sztuki Donald Judd podchwycił określenie Marty Jakckon, opisując obrazy Juliana Stańczaka jako „Op art”. Określenie to zostało przyjęte przez krytyków i historyków sztuki jako termin określający nowy nurt artystyczny, w ramach którego malarze posługują się abstrakcyjnym językiem, skupiając się przede wszystkim na kształtach geometrycznych oraz tworząc iluzje optyczne. Sam Stańczak preferował termin ukuty przez Josefa Albersa, „perceptual art”, czyli wskazywałby na generowanie nowych i nieoczywistych sposobów percepcji i kładł większy nacisk na proces odbioru wynikający ze specyfiki dzieła, a nie tylko z fizycznych warunków ludzkiego zmysłu wzroku. Artysta, pozostając w orbicie sztuki określanej terminem op-art, wypracował w jej ramach bardzo indywidualny styl, którego najistotniejszym wyróżnikiem pozostała niebywała wrażliwość na kolory i ich wzajemne relacje.

Julian Stańczak zaczął konstruować kompozycje z pulsujących kolorami linii, tworzącymi złudzenia optyczne w 1960. Była to suma zarówno ówczesnych, jak i wcześniejszych doświadczeń – naznaczonych niezliczonymi podróżami. Zanim artysta przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie osiągnął niezaprzeczalny sukces, jako nastolatek został depor-

towany na Syberię w trakcie II wojny światowej. Na skutek opisanych wydarzeń stracił władzę w prawej ręce. Wydarzenia wojenne odcisnęły piętno na artyście, a także w znacznym stopniu wpłynęły na jego sztukę. Dopiero w 1942 po uzyskaniu amnestii Stańczak udał się wraz z rodziną na południe. W trakcie wyprawy odwiedził m.in. Pakistan czy Indie. Następnie został ulokowany w obozie dla polskich uchodźców w Ugandzie. Tamtejsze krajobrazy, a przede wszystkim kolorystyka natury, miały znaczący wpływ na późniejszą malarską twórczość artysty. Jak wspominał sam twórca: „Dla mnie był to całkowicie fantastyczny fenomen, który, ku mojej radości, rozgrywał się przed moimi oczami każdego dnia. Mogłem przyglądać się, jak dżungla zmienia kolory od purpury po nieledwie czerwień, potem znowu z powrotem do niebiesko-zielonego lub czarnego. To były przepyszne barwne czary. Fascynowałem się tym dramatem i chciałem go przedstawić” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 14).

Najważniejszą decyzją dla późniejszej twórczości artysty była przeprowadzka oraz osiedlenie się na stałe w Stanach Zjednoczonych. W latach 60. artysta żył pomiędzy Cleveland, gdzie mieszkał, a Cincinnati, gdzie pracował jako wykładowca na tamtejszej uczelni. Malarza inspirowało obserwowanie zbliżającej się linii horyzontu, geometrycznych, falujących układów pól, zmieniającej się barwy nieba. Chociaż mogą być postrzegane jako dość dosłowne, obrazy te otworzyły drogę do abstrakcji, w których artysta zgłębiał zależności koloru, światła i linii. W 1965, dla zwiększenia precyzji i ostrości linii, Stańczak zaczął używać taśmy do aplikacji farby. Zabieg ten wyeliminował także ekspresyjność indywidualnego, malarskiego gestu. Takie przełożenie akcentu na emocjonalność, personalny i refleksyjny odbiór dzieła przez widza, było dla Stańczaka bardzo istotne w kreowaniu własnej wizji malarstwa.

120 α

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

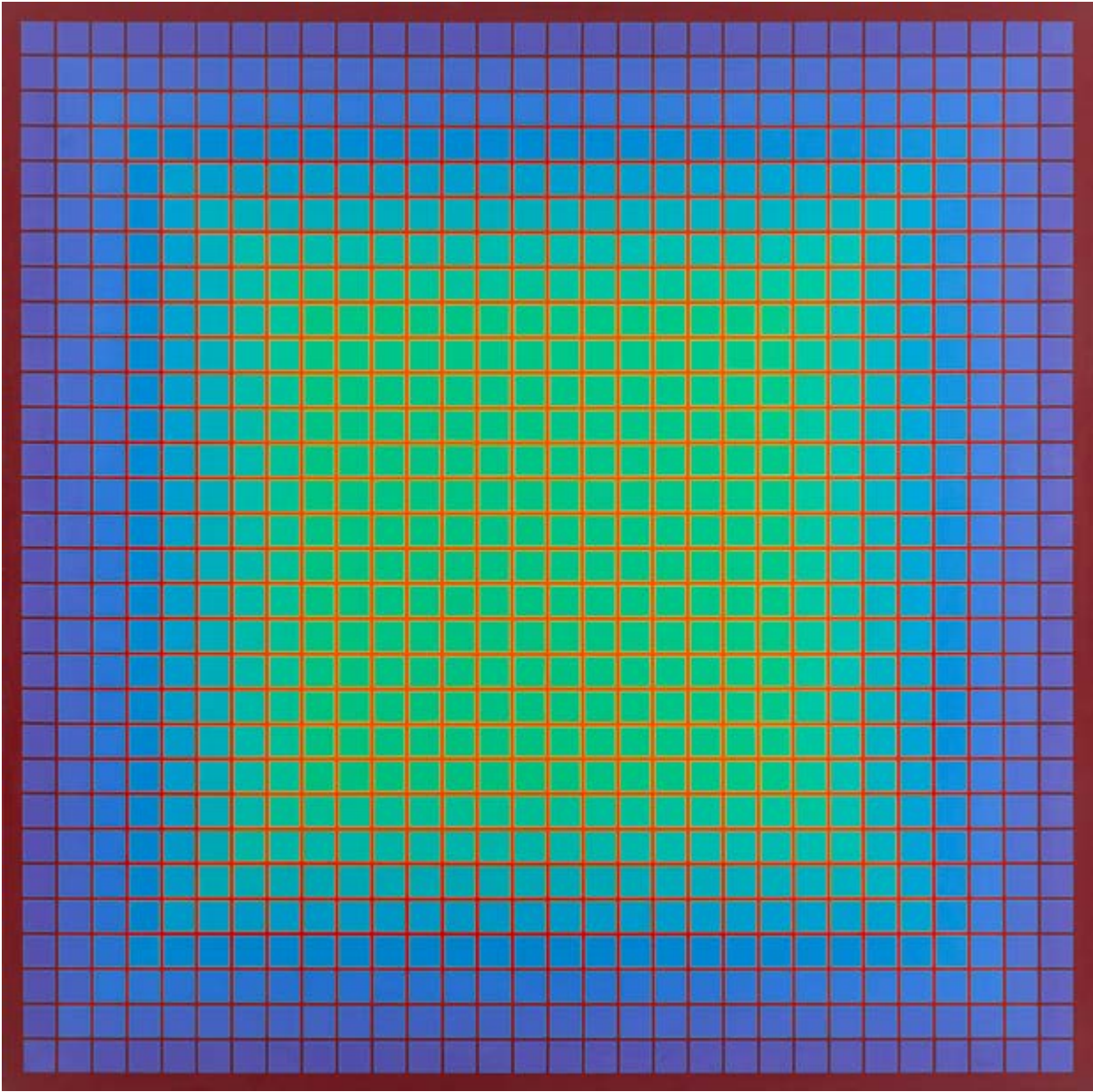
"Conferring Blue", 1979

akryl/plótno, 182 x 182 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim na odwrociu: 'JULIAN STAŃCZAK "CONFERRING BLUE" 1979' oraz poniżej ołówkiem: 'J Stańczak 79'

estymacja:
500 000 – 800 000 PLN
115 000 – 184 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji. Op Art and the Dynamics of Perception, [red.] Marta Smolińska, Warszawa 2014, s. 228 (il.)



121 α Ω

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"G-101", 1975-1977

akryl/plótno, 122 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Kuwayama | 1975-77 | 1980 (przekreślone) | g-101 |
Tadasky | Tadasuke Kuwayama | [pismo japońskie]'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 000 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:

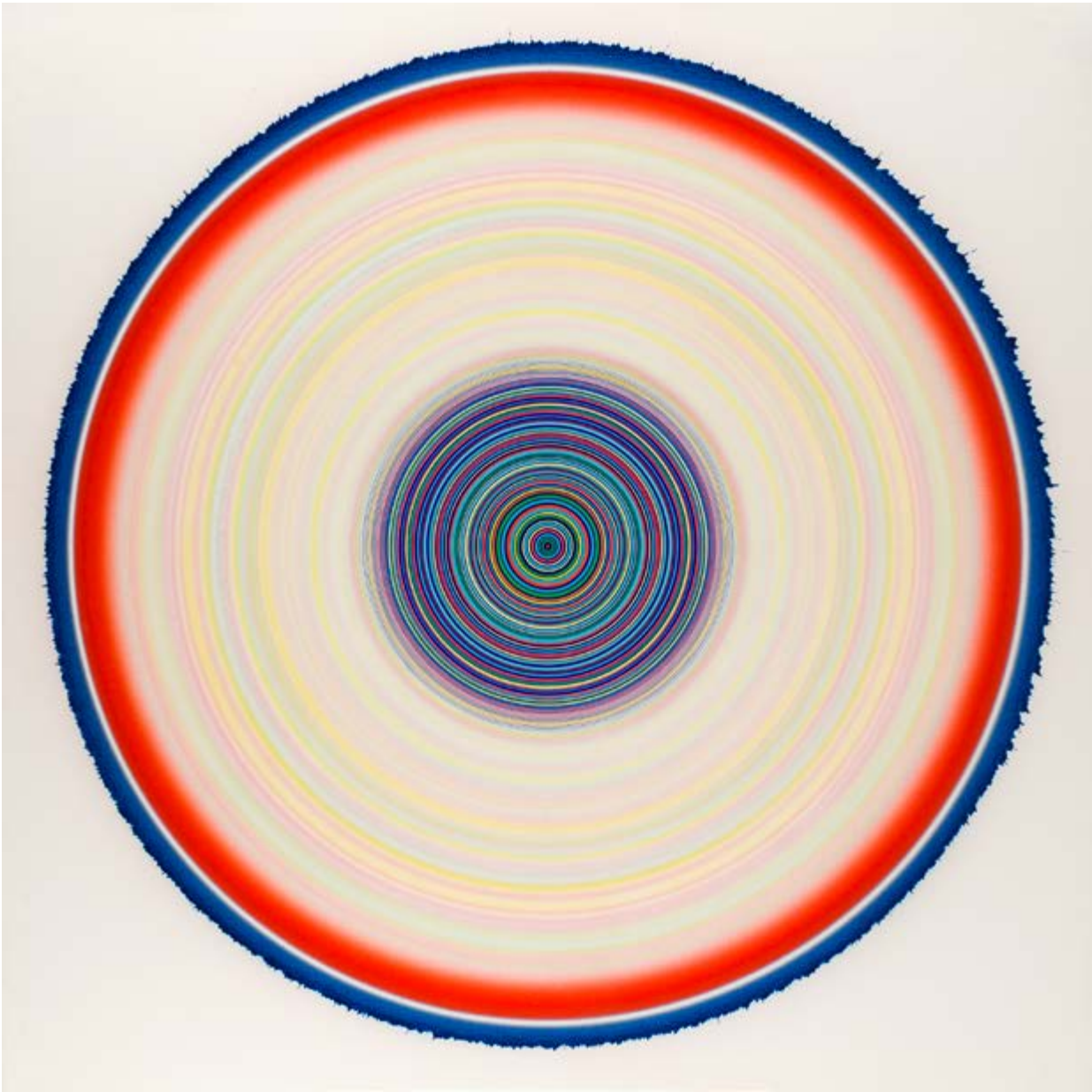
D. Wigmore Fine Art, USA, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

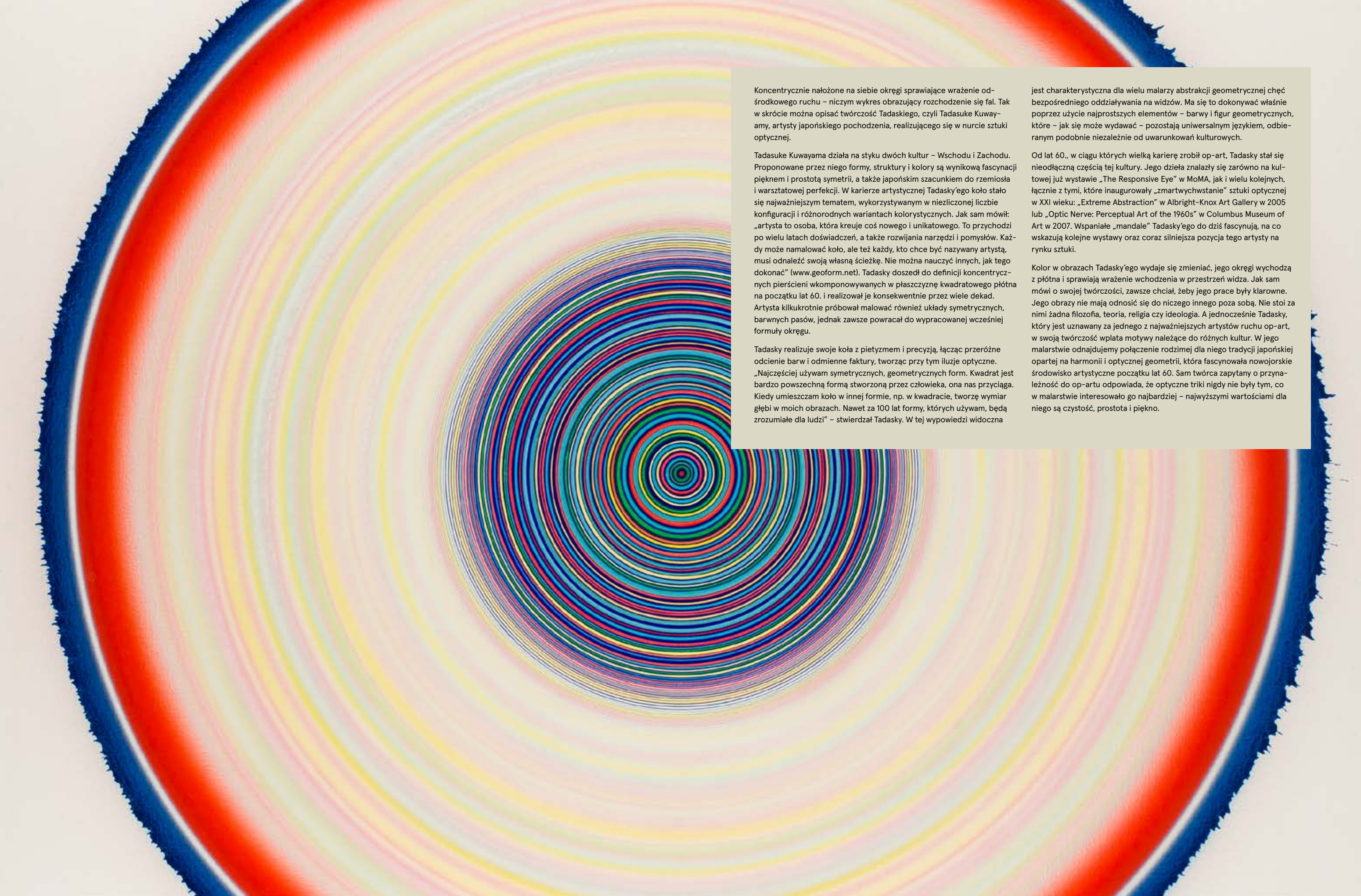
WYSTAWIANY:

Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s, D. Wigmore Fine Arts Inc., Nowy Jork,
luty-kwiecień 2013
Tadasky: Expanding Vision, 1964-1970, D. Wigmore Fine Art, USA, Nowy Jork, 8.08-5.11.2021

LITERATURA:

Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s, katalog wystawy w D. Wigmore Fine Arts
Inc., Nowy Jork 2013, s. 17 (il.)





Koncentrycznie nałożone na siebie okręgi sprawiające wrażenie odśrodkowego ruchu – niczym wykres obrazujący rozchodzenie się fal. Tak w skrócie można opisać twórczość Tadaskiego, czyli Tadasuke Kuwayamy, artysty japońskiego pochodzenia, realizującego się w nurcie sztuki optycznej.

Tadasuke Kuwayama działa na styku dwóch kultur – Wschodu i Zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikiową fascynacji pięknem i prostotą symetrii, a także japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji. W karierze artystycznej Tadasky’ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej liczbie konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych. Jak sam mówił: „artysta to osoba, która kreuje coś nowego i unikatowego. To przychodzi po wielu latach doświadczeń, a także rozwijania narzędzi i pomysłów. Każdy może namalować koło, ale też każdy, kto chce być nazywany artystą, musi odnaleźć swoją własną ścieżkę. Nie można nauczyć innych, jak tego dokonać” (www.geoform.net). Tadasky doszedł do definicji koncentrycznych pierścieni wkomponowywanych w płaszczyznę kwadratowego płótna na początku lat 60. i realizował je konsekwentnie przez wiele dekad. Artysta kilkakrotnie próbował malować również układy symetrycznych, barwnych pasów, jednak zawsze powracał do wypracowanej wcześniej formuły okręgu.

Tadasky realizuje swoje koła z pietyzmem i precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i odmienne faktury, tworząc przy tym iluzje optyczne. „Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi” – stwierdzał Tadasky. W tej wypowiedzi widoczna

jest charakterystyczna dla wielu malarzy abstrakcji geometrycznej chęć bezpośredniego oddziaływania na widzów. Ma się to dokonywać właśnie poprzez użycie najprostszych elementów – barwy i figur geometrycznych, które – jak się może wydawać – pozostają uniwersalnym językiem, odbieranym podobnie niezależnie od uwarunkowań kulturowych.

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

Kolor w obrazach Tadasky’ego wydaje się zmieniać, jego okręgi wychodzą z płótna i sprawiają wrażenie wchodzenia w przestrzeń widza. Jak sam mówi o swojej twórczości, zawsze chciał, żeby jego prace były klarowne. Jego obrazy nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia. A jednocześnie Tadasky, który jest uznawany za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, w swoją twórczość wplata motywy należące do różnych kultur. W jego malarstwie odnajdujemy połączenie rodzimej dla niego tradycji japońskiej opartej na harmonii i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam twórca zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższymi wartościami dla niego są czystość, prostota i piękno.

122 α

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Bez tytułu, po 1968

akryl/plótno, 60 x 100 cm

sygnowany na odwrociu: "Winiarski"

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

34 500 – 57 500 EUR

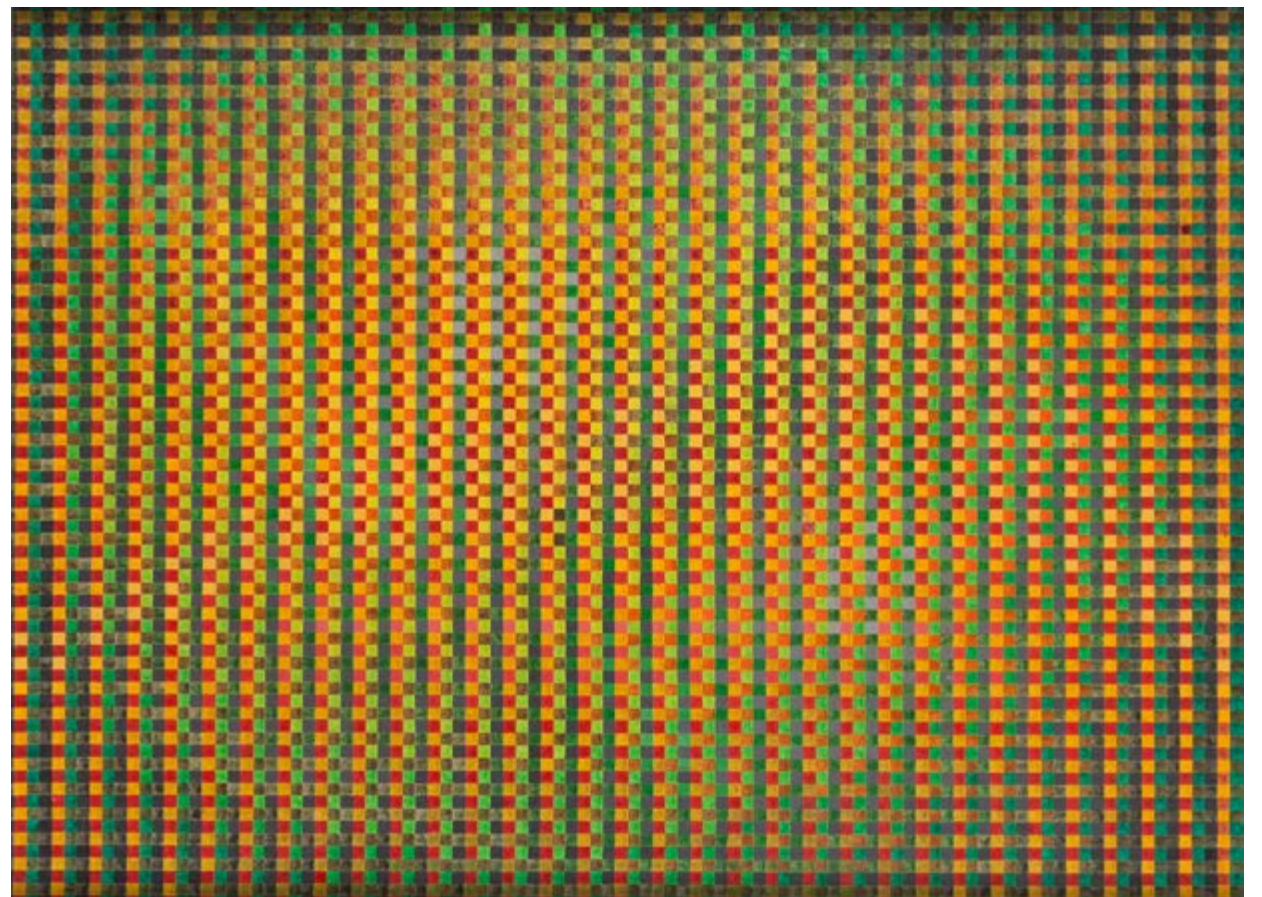
OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Warszawa



„**Zbigniew Taranienko:** W jednym ze swoich tekstów wspominał pan, że nie widzi różnicy między emocjami a intelektem. Co miał pan wówczas na myśli?”

Ryszard Winiarski: Na początku mojej drogi twórczej stwierdzenie to było mi bardzo potrzebne. Podobała mi się myśl Bergsona, że między uczuciem a logicznym myśleniem nie zachodzi istotna sprzeczność, bowiem w każdym procesie myślowym zawarty jest pewien ładunek emocjonalny. I patrząc na własne doświadczenia, sądzę, że największe emocje pojawiają się w sytuacjach, kiedy dokonuje się odkryć myślowych, kiedy przydarza się to, co nazywam iluminacją... Bywa bowiem, że człowiek, chodząc po świecie i realizując wyznaczony przez siebie program artystyczny, nieraz dostrzega pewną niewygodę, niefortunność rozwiązań czy nawet obecną w nim pewną niesprawność. Kiedy myśli się żmudnie i intensywnie o tym braku, nagle przychodzi taki moment, w którym myśl trafia na rozwiązanie – i artysta może tworzyć przez kolejne długie lata. Spotkanie z takim momentem wyzwala stan nieprawdopodobnej emocji” (Od strategii do kontemplacji, wstęp do katalogu, [w:] Ryszard Winiarski, Galeria Opera Teatr Wielki, Warszawa 2017, s. 5).



123 α

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"41st game", 1992

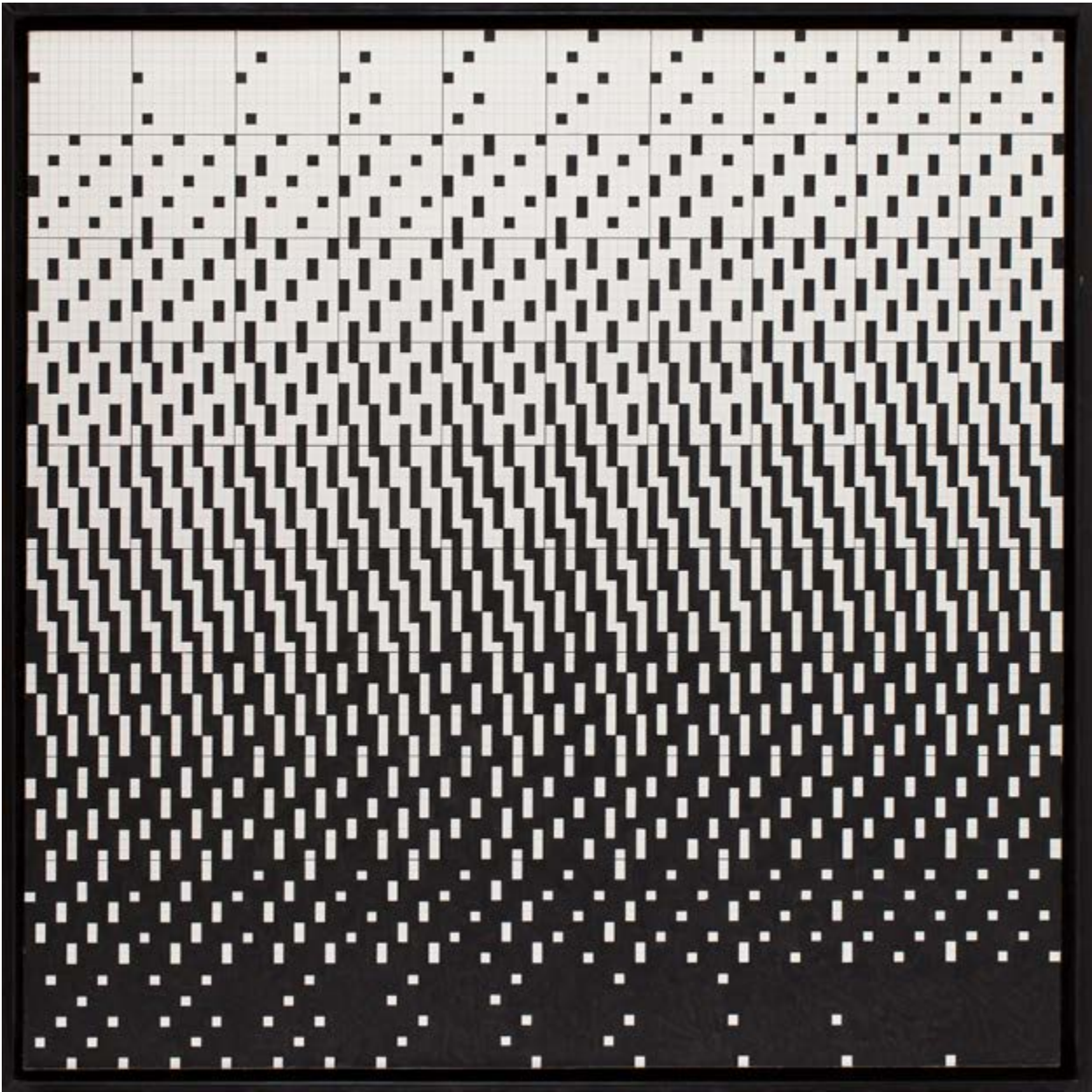
ołówek, akryl/plótno, 100 x 100 cm
sygnowany na odwrociu: '41-st game I Winiarski '92'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 500 - 57 500 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

„Kiedy poczułem, że moje obrazy bardzo już wrosły w sztukę, zacząłem się zastanawiać, co w niej jest najważniejsze. Czemu więc warto służyć? Co mnie samemu przyniesie najwięcej satysfakcji, jeśli będę prawdziwszy, to znaczy – jeśli będę służył sztuce? Zdałem sobie nagle sprawę, że te same obrazy, o tym samym wizualnym kształcie, mogą służyć zupełnie czemuś innemu: matematycznemu mistycyzmowi, kontaktowi z tym, co niemierzalne, nienazwane, nietransparentne...”.

Ryszard Winiarski



Koncepcja prac Ryszarda Winiarskiego opiera się na rachunku prawdopodobieństwa, który jest wykorzystywany w sposób nowatorski, burzący zastane reguły i kryteria w sztuce. Procesualność działań artysty miała znamiona konceptualizmu, a każdy z jego obiektów był dokładnie zaprogramowany. Jednocześnie Winiarski swoimi artystycznymi przetworzeniami przyjmował postawę filozofa poszukującego odbicia obrazu wszelkiej rzeczywistości od makrodo mikrokosmosu, poprzez życie człowieka i oddziałującą na niego przyrodę. Główną zasadą rzeczywistości było dla artysty współdziałanie programu i przypadku.

Oryginalne i niezwykle w swym zamyśle i przesłaniu prace Winiarskiego przyniosły mu szczególne uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. Brał udział w wiodących wystawach, m.in. Międzynarodowym Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969 i 1971), Biennale w São Paulo (1969). Współtworzył międzynarodową grupę „Arbeitskreis”, a w latach 70. jego nazwisko wymieniano wśród najważniejszych nazwisk współczesnych twórców polskich obok Fangora, Stażewskiego, Opałki i Abakanowicz. Prezentowane dzieło opiera się na praktyce Winiarskiego, wypracowanej już podczas studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie szczególnie oddziaływały na niego zdjęcia poświęcone związkom sztuki i nauki prowadzone przez prof. Mieczysława Porębskiego. Efektem tej fascynacji była jego praca dyplomowa „Zdarzenie – informacja – obraz”, gdzie po raz pierwszy światło dzienne ujrzała jego teoria programowania obrazów i zrealizowane na jej podstawie serie dzieł zatytułowane „Próba wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Dzieła Winiarskiego z jednej strony są plastycznym ujęciem procesu losowości, a z drugiej strony eliminują ograniczając ich przypadkowy odbiór do minimum.

W 1966 Winiarski swoją metodologię tworzenia obrazów zaprezentował podczas I Sympozjum Naukowców i Artystów w Puławach, organizowanego przez Jerzego Ludwińskiego. Szczególnie popularyzowana tu idea powiązania idei sztuki z technologią, nauką i przemysłem odnalazła odpowiedź w metodologii Winiarskiego, opartej na opracowaniu problematyki losowości, odpowiadającej na ówczesną potrzebę integrowania sztuki z innymi dziedzinami życia oraz czynienia jej narzędziem badawczym. Artysta, opowiadając o motywacjach w obraniu określonego procesu twórczego, zwraca uwagę na świadomość konieczności: „Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego, jeśli proponuję 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 zwykajne 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” (Ryszard Winiarski w wywiadzie z Jerzym Olkiem, Porządek przypadku, czyli o Winiarskim [w:] Ryszard Winiarski, Prace z lat 1973-1974, kat. wyst., Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 19).

124 α

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

"Obszar 180", 1974

akryl, ołówek relief/drewno, płyta pilśniowa, 100 x 100 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na ramie: 'WINIARSKI I SURFACE 180 Acryl 100 x 100 x 10 cm 1974 r'
na odwrociu nalepka z opisem pracy i opisem gry: 'WINIARSKI 74 I OBSZAR 180 I Penetracja
przestrzeni realnej ze zroznicowanym efektem I elementow zalezny od ruchu widza I Zmienna
losowa-kostka do gry'

estymacja:

500 000 – 700 000 PLN

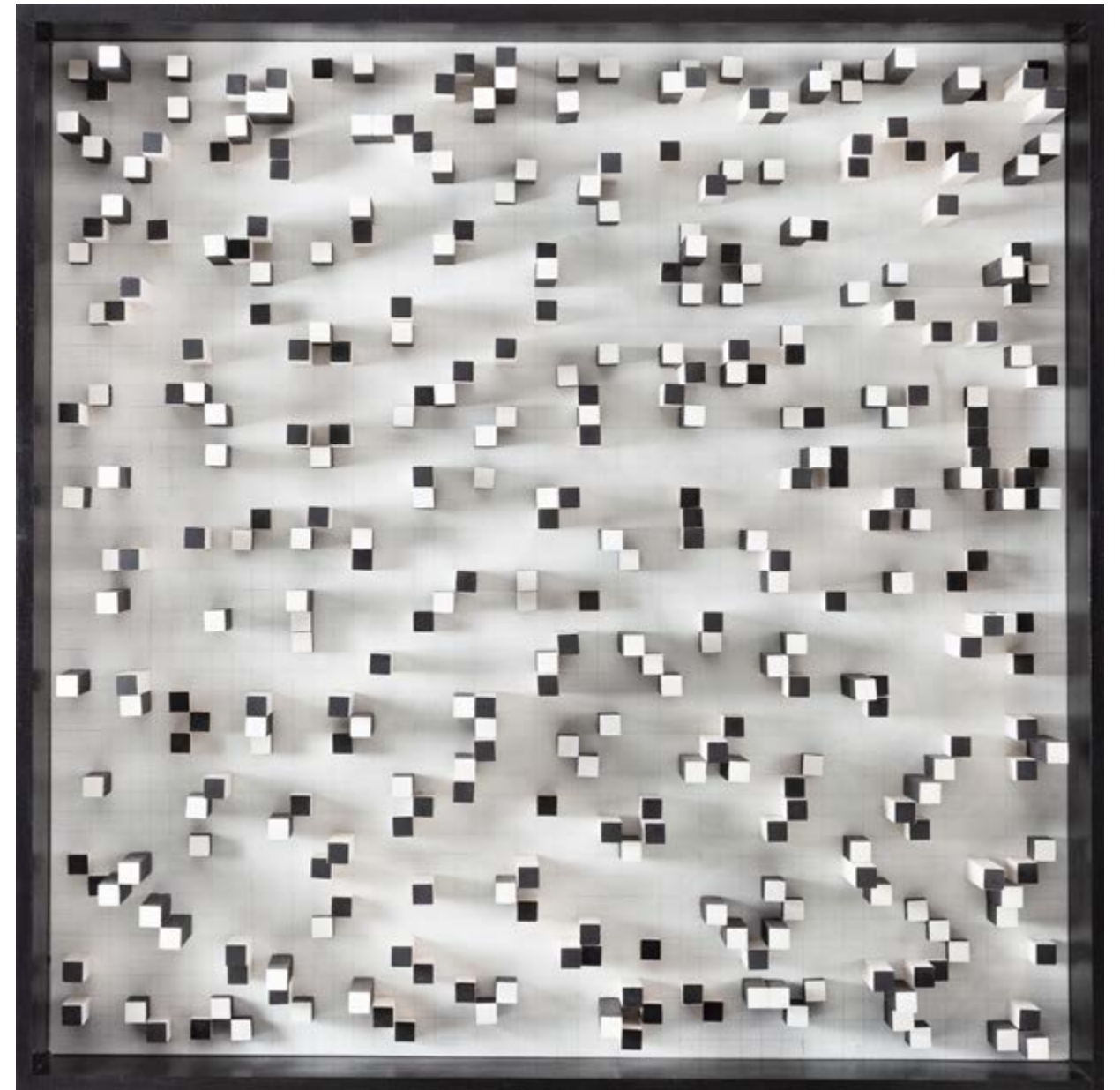
115 000 – 161 000 EUR

OPINIE:

w załączeniu certyfikat autentyczności Anny Winiarskiej oraz certyfikat Galerii Starmach w Krakowie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



125 α

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929–2018

"Ewolucja I", 1971

olej/ płótno, 80 x 80 cm

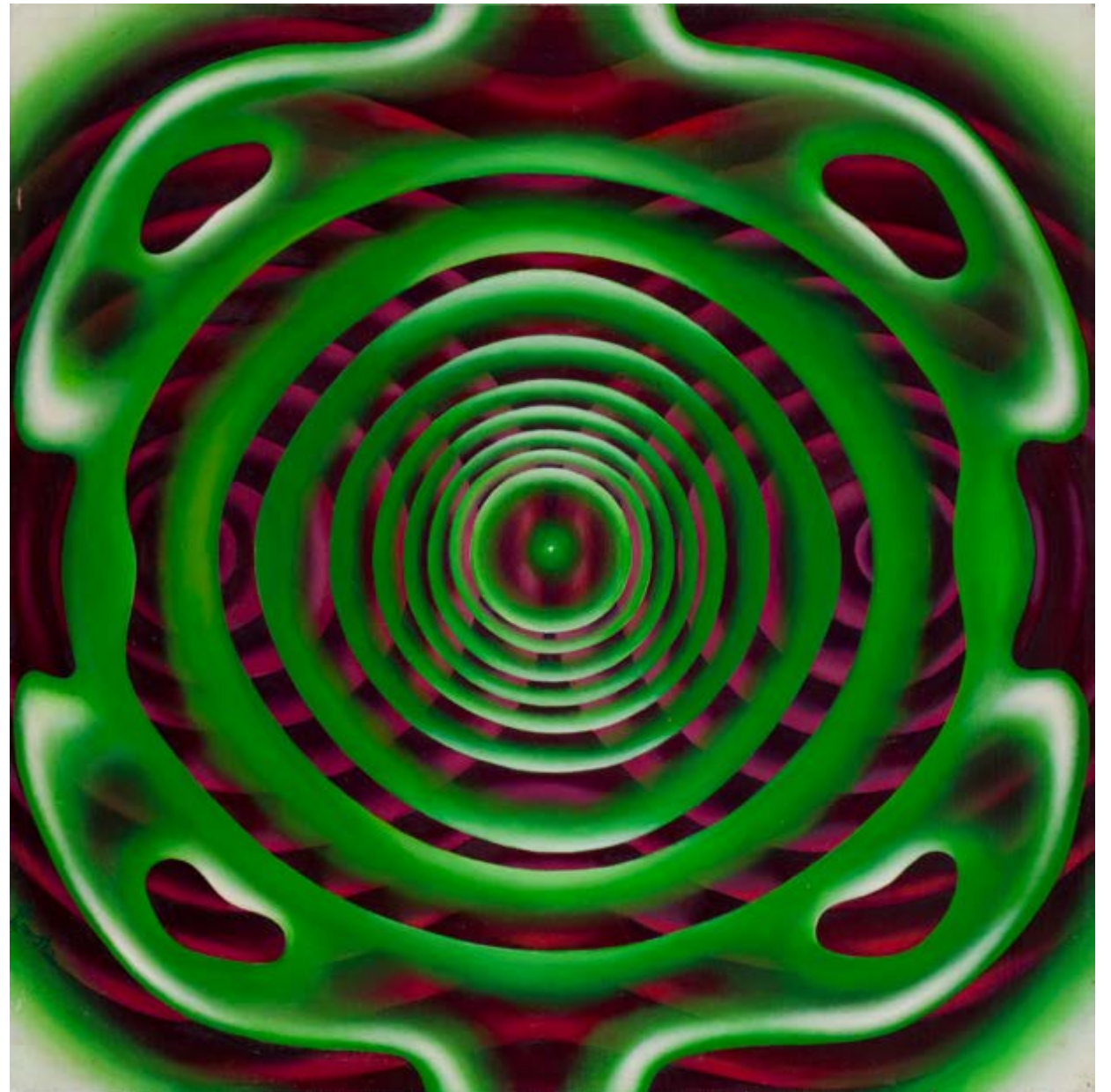
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

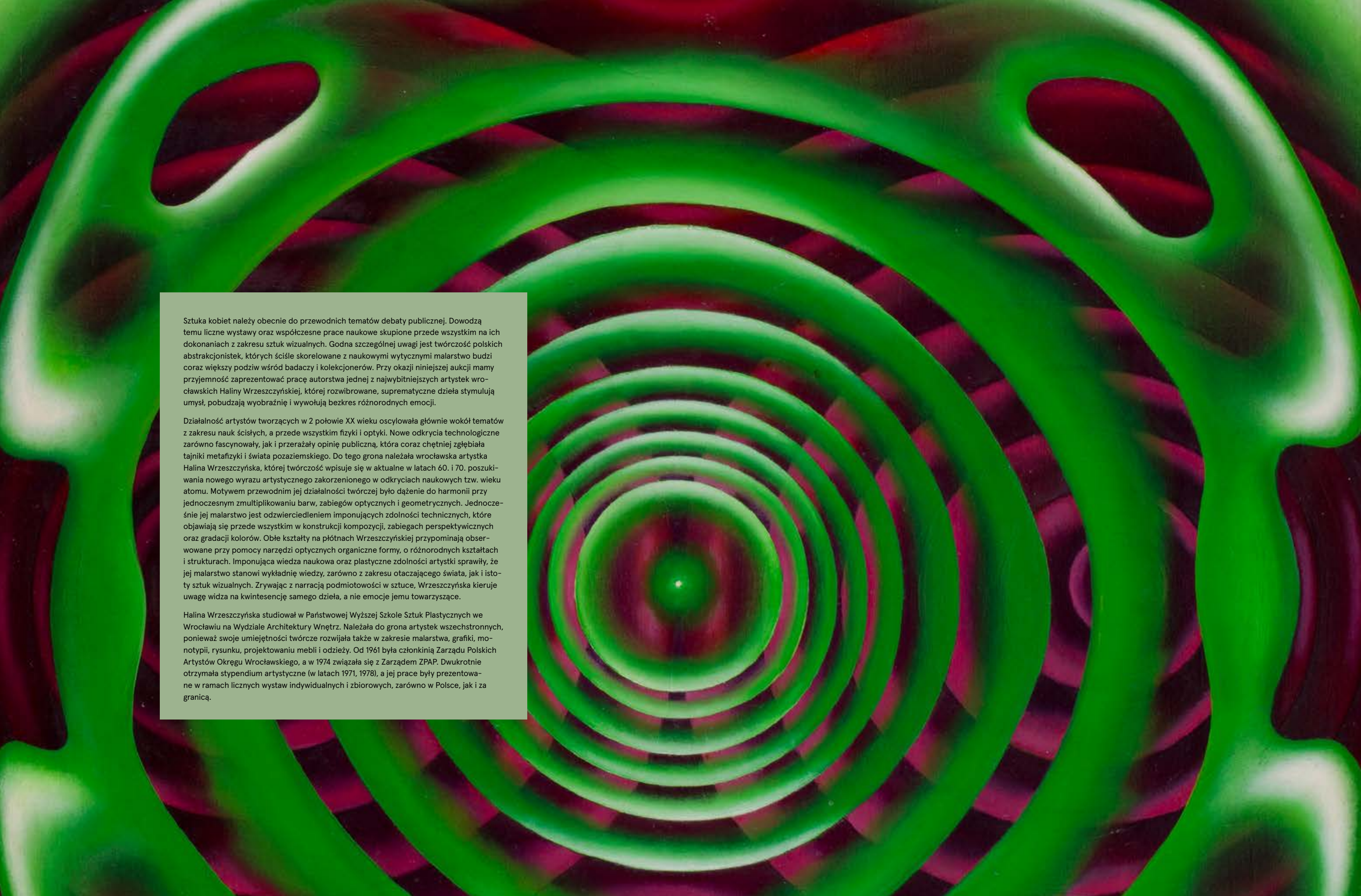
'[wskazówka montażowa], Halina Wrzeszczyńska | "Ewolucja I / 1971 | 80 x 80'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR





Sztuka kobiet należy obecnie do przewodnich tematów debaty publicznej. Dowodzą temu liczne wystawy oraz współczesne prace naukowe skupione przede wszystkim na ich dokonaniach z zakresu sztuk wizualnych. Godna szczególnej uwagi jest twórczość polskich abstrakcjonistek, których ściśle skorelowane z naukowymi wytycznymi malarstwo budzi coraz większy podziw wśród badaczy i kolekcjonerów. Przy okazji niniejszej aukcji mamy przyjemność zaprezentować pracę autorstwa jednej z najwybitniejszych artystek wrocławskich Haliny Wrzeszczyńskiej, której rozwibrowane, suprematyczne dzieła stymulują umysł, pobudzają wyobraźnię i wywołują bezkres różnorodnych emocji.

Działalność artystów tworzących w 2 połowie XX wieku oscylowała głównie wokół tematów z zakresu nauk ścisłych, a przede wszystkim fizyki i optyki. Nowe odkrycia technologiczne zarówno fascynowały, jak i przerażały opinię publiczną, która coraz chętniej zgłębiała tajniki metafizyki i świata pozaziemskiego. Do tego grona należała wrocławska artystka Halina Wrzeszczyńska, której twórczość wpisuje się w aktualne w latach 60. i 70. poszukiwania nowego wyrazu artystycznego zakorzenionego w odkryciach naukowych tzw. wieku atomu. Motywem przewodnim jej działalności twórczej było dążenie do harmonii przy jednoczesnym zmnożeniu barw, zabiegów optycznych i geometrycznych. Jednocześnie jej malarstwo jest odzwierciedleniem imponujących zdolności technicznych, które objawiają się przede wszystkim w konstrukcji kompozycji, zabiegach perspektywicznych oraz gradacji kolorów. Obłe kształty na płótnach Wrzeszczyńskiej przypominają obserwowane przy pomocy narzędzi optycznych organiczne formy, o różnorodnych kształtach i strukturach. Imponująca wiedza naukowa oraz plastyczne zdolności artystki sprawiły, że jej malarstwo stanowi wykładnię wiedzy, zarówno z zakresu otaczającego świata, jak i istoty sztuk wizualnych. Zrywając z narracją podmiotowości w sztuce, Wrzeszczyńska kieruje uwagę widza na kwintesencję samego dzieła, a nie emocje jemu towarzyszące.

Halina Wrzeszczyńska studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu na Wydziale Architektury Wnętrz. Należała do grona artystek wszechstronnych, ponieważ swoje umiejętności twórcze rozwijała także w zakresie malarstwa, grafiki, motyplii, rysunku, projektowaniu mebli i odzieży. Od 1961 była członkinią Zarządu Polskich Artystów Okręgu Wrocławskiego, a w 1974 związała się z Zarządem ZPAP. Dwukrotnie otrzymała stypendium artystyczne (w latach 1971, 1978), a jej prace były prezentowane w ramach licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, zarówno w Polsce, jak i za granicą.

126 α

STEFAN KRYGIER

1923-1997

"Figle Hatshepsut II", 1985

olej/ płótno, 132 x 117 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier I 1985'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '132 x 117 "FIGLE HATSHEPSUT II" OLEJ [wskazówka montażowa] GRUNT KLEJOWY FARBY TALENS REMBRANDT'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

18 400 – 27 600 EUR

WYSTAWIANY:

Stefan Krygier – malarstwo, grafika, rzeźba. Wystawa jubileuszowa – 40 lat pracy twórczej, BWA, Łódź, kwiecień 1988

Stefan Krygiers „Symultane Malerei”, Galerie KIK, Berlin, kwiecień 1990

Stefan Krygier. Malarstwo, grafika. W setną rocznicę urodzin Władysława Strzemińskiego, Galeria PWSSP, Łódź, listopad-grudzień 1993

Stefan Krygier 1923-1997, Atlas Sztuki, Łódź, 9.09-16.10.2011

„Współobecność. Artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Stefan Krygier (1923-1997). Symultanizm form”, Galeria Re:Medium, Łódź, 19.10-10.11.2017

LITERATURA:

Stefan Krygier – malarstwo, grafika, rzeźba. Wystawa jubileuszowa – 40 lat pracy twórczej, katalog wystawy, BWA, Łódź 1988, poz. kat. 94 (il.)

Stefan Krygiers Symultane Malerei, katalog wystawy, Galerie KIK, Berlin 1990 (okładka)

Stefan Krygier. Malarstwo, grafika. W setną rocznicę urodzin Władysława Strzemińskiego, katalog wystawy, Galeria PWSSP, red. Irena Jaworska, Łódź 1993, poz. kat. 23, nlb.

Stefan Krygier 1923-1997, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, red. Krystyna Knapik, Łódź 1999, poz. kat. I.212. s. 110 (katalog dzieł)

Stefan Krygier 1923-1997, katalog wystawy, Atlas Sztuki, red. Agata Mendrychowska, Łódź 2011, s. 6 (il.)

Stefan Krygier 1923-1997. Symultanizm form. Współobecność. Artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego, katalog wystawy, Galeria Re:Medium, red. Elżbieta Fuchs, Monika Krygier, Łódź 2017, s. 54 (il.)



127 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Akwen", 1957

olej/plótno, 89 x 60 cm
na odwrociu dwie pieczęcie Waldemar Andzelm Collection

estymacja:
150 000 - 180 000 PLN
34 500 - 41 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Waldemara Andzelma

WYSTAWIANY:
Berdyszak-Gierowski-Kałucki-Kamoji, wystawa z okazji XX-lecia Andzelm Gallery,
Biblioteka im. H. Łopacińskiego, Lublin, 1.08-1.10.2010
Berdyszak-Gierowski-Kałucki-Koji, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 22.10.2011-29.01.2012
„Andzelmiada”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA (Stara Kopalnia), Wałbrzych, 25.03-3.7.2022
Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji. Kolekcja Waldemara Andzelma, Galeria Sztuki Współczesnej
BWA w Olsztynie, Olsztyn, 8.03-25.04.2024

LITERATURA:
Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, red. Marta Smolińska Byczuk, Lucyna Skompska, Waldemar
Andzelm, Lublin 2010, s. 118-119 (il.), poz. kat. 33, s. 195 (spis)
Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji. Kolekcja Waldemara Andzelma, katalog wystawy, Olsztyn 2012,
poz. kat. 33 s. 35 (il.)

W 1957 – w czasie kiedy powstały prezentowane obrazy – Kałucki ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Jako malarz debiutuje 2 lata później na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Już na początku swojej drogi twórczej artysta odrzucił tradycyjny język ekspresji i zwrócił się ku abstrakcji. Z biegiem czasu stał się jednym z czołowych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej w Polsce. Choć prezentowane prace są namalowane w języku abstrakcji geometrycznej, to jednak wyróżnia je malarski charakter, który pozwala dojrzeć dukt pędzla czy niuanse tonalne – cechy, które zanikają w późniejszych dziełach artysty. „Akwen” należy do grupy prac Kałuckiego, które mają odautorski tytuł – uruchamiają skojarzenia i kierują uwagę na wyróżniający się na obrazie błękitny prostokąt.



128 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Szara kompozycja", 1957

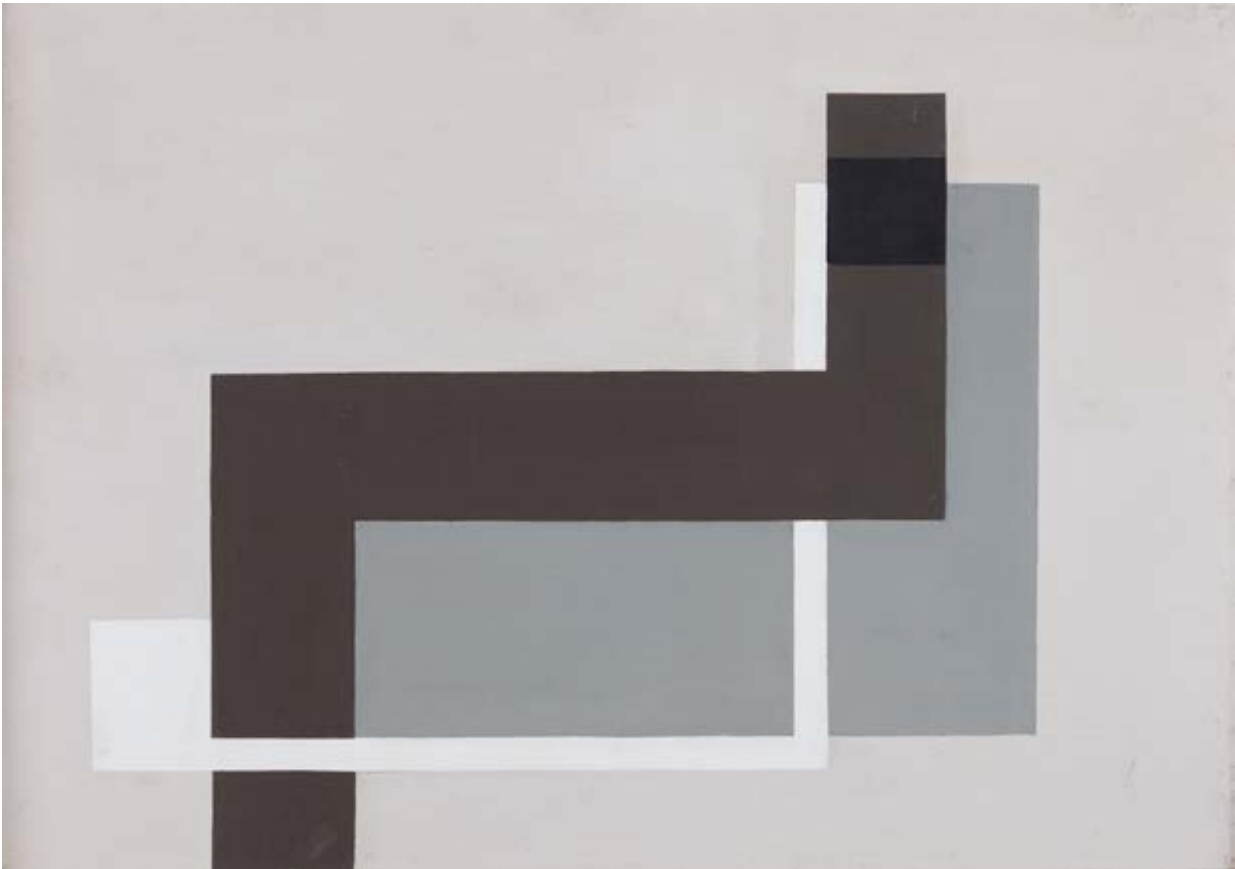
olej/ płótno, 64 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'J. Kałucki "Szara kompozycja" 1957'
na krośnie malarskim pieczęć Waldemar Andzelm Collection

estymacja:
150 000 - 180 000 PLN
34 500 - 41 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Waldemara Andzelma

WYSTAWIANY:
Berdyszak-Gierowski-Kałucki-Koji, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 22.10.2011-29.01.2012
Berdyszak-Gierowski-Kałucki-Koji, wystawa z okazji XX-lecia Andzelm Gallery,
Biblioteka im. H. Łopacińskiego, Lublin 1.08-1.10.2010
„Andzelmiała”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA (Stara Kopalnia), Wałbrzych 25.03-3.7.2022

LITERATURA:
Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, red. Marta Smolińska Byczuk, Lucyna Skompska, Waldemar Andzelm, Lublin 2010, s. 15 (il.), s. 16-117 (il.), poz. kat. 32, s. 195 (spis) 18-119 (il.), poz. kat. 33, s. 195 (spis)





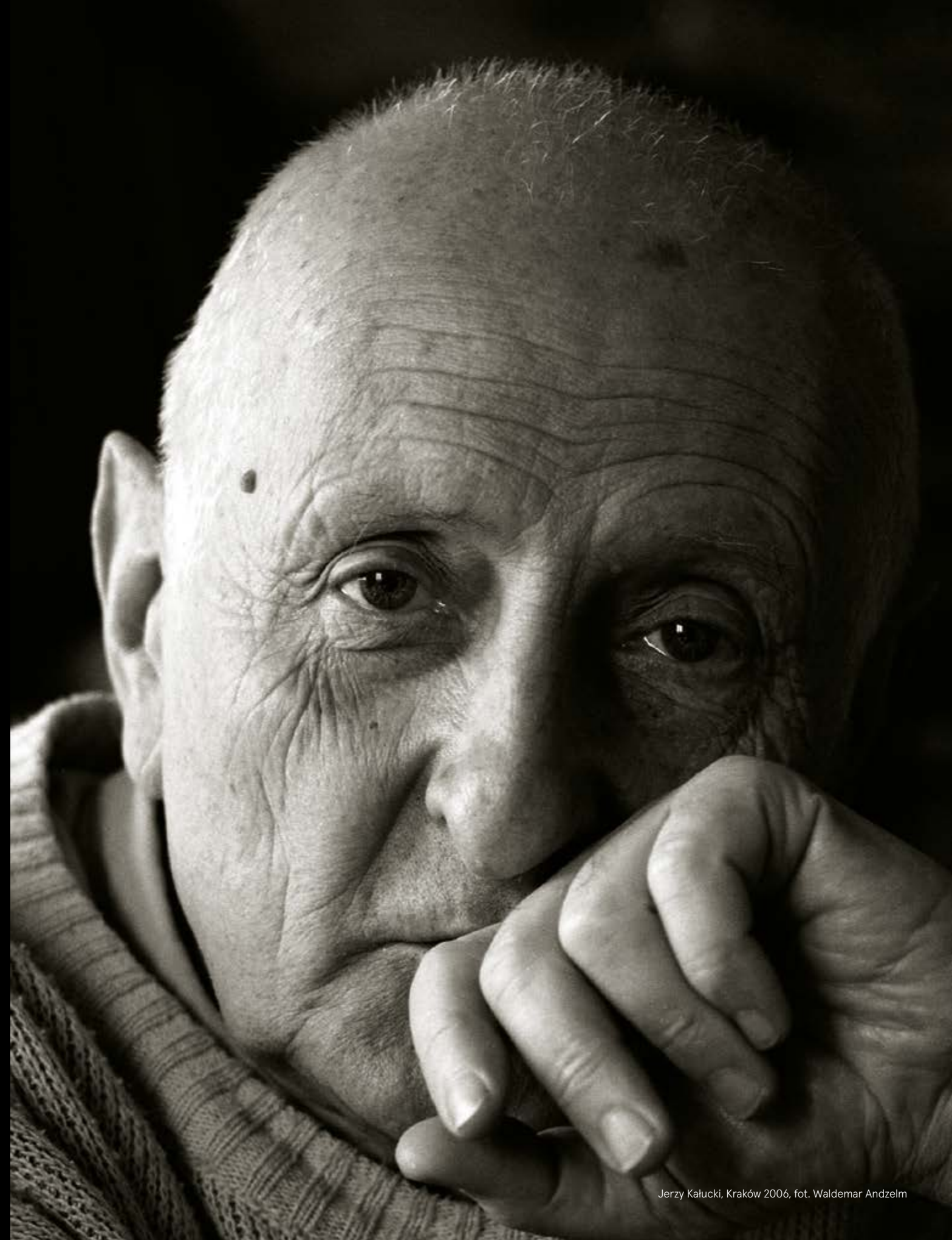
Jerzy Kałucki, malarz i scenograf, jest jednym z kluczowych przedstawicieli polskiej abstrakcji geometrycznej 2 połowy XX wieku. Jego twórczość, w szczególności charakteryzująca się precyzyjnie skonstruowanymi kompozycjami geometrycznymi, w których dominują fragmenty koła, łuku czy elipsy, stanowi przykład głębokiego zaangażowania artysty w problematykę przestrzeni i porządku formalnego. Artysta początkowo rozważał studia architektoniczne na Politechnice Krakowskiej, jednak ze względu na sytuację polityczną w kraju ostatecznie zdecydował się na kształcenie w dziedzinie sztuk plastycznych – malarstwa i scenografii, które oferowały większą swobodę twórczą. Okres studiów Kałuckiego przypada na czas tzw. odwilży, kiedy doktryna realizmu socjalistycznego uległa rozluźnieniu. Od momentu ukończenia studiów zgłębianie problematyki przestrzeni stało się nieodłącznym elementem jego twórczości. Prezentowane prace powstały w 1957, czyli w czasie, kiedy artysta ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Kałucki jako malarz debiutuje 2 lata później podczas III Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Już na początku swojej drogi artystycznej odrzucił tradycyjny język figuracji, zwracając się ku abstrakcji.

„UKOŃCZYŁEM STUDIA W ROKU 1957, MOGĘ WIĘC POWIEDZIEĆ, ŻE WPASOWAŁEM SIĘ W MOMENT DZIEJOWY, KIEDY POLSKA ZACZĘŁA OTWIERAĆ SIĘ NA ŚWIAT I NOWE IDEE. PANOWAŁA WÓWCZAS ATMOSFERA SZALENIE POBUDZAJĄCA DO PRACY, RODZAJ JAKIEJS EUFORII. WPIERW ODKRYŁEM MONDRIANA, KANDINSKY’EGO, MALEWICZA. TO BYŁ OBSZAR SZTUKI, KTÓRY W MOICH POCZĄTKACH MNIE UKSZTAŁTOWAŁ I W JAKIMŚ STOPNIU JEST WAŻNY DO DZIŚ. STĄD ZAPEWNE MOJE ZAMIŁOWANIE DO KLAROWNOŚCI PRZEKAZU, ZDECYDOWANEJ KONSTRUKCJI. JAK POWIEDZIAŁEM, W LATACH PIĘĆDZIESIĄTYCH JEDNYM Z NAJWYŻEJ CENIONYCH PRZEZE MNIE MALARZY BYŁ PIET MONDRIAN. PIERWSZE OBRAZY, JAKIE ZACZĄŁEM MAŁOWAĆ, BYŁY TAKIMI ‘MONDRIANAMI’ WŁAŚNIE. INTERPRETOWANE NA MÓJ SPOSÓB, ALE BUDOWANE NA ZAŁOŻENIU PRZECINAJĄCYCH SIĘ LINII PIONU I POZIOMU”.

Co po Cybisie, [red.] Michał Jachuła i Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, <https://warsawconvention.pl/wp-content/uploads/2020/03/Co-po-Cybisie.pdf>, dostęp: 15.11. 2024

Zatem prezentowane w tym kontekście kompozycje geometryczne z 1957 ukazują kluczowe cechy malarstwa Kałuckiego: harmonijnie skonstruowaną formę geometryczną, wyraźne nawiązanie do tradycji abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie wyróżnia je malarski charakter, który pozwala dostrzec dukt pędzla oraz subtelne niuanse tonalne – cechy, które z czasem zanikną w późniejszych dziełach artysty.

Tym samym przedstawione kompozycje z 1957 stanowią nie tylko zapis artystycznego rozwoju malarza, ale również świadectwo przemian w polskim malarstwie w czasie odwilży, kiedy to sztuka zaczęła się wyzalać spod ideologicznych ograniczeń, otwierając przestrzeń dla nowych form i poszukiwań estetycznych.



Jerzy Kałucki, Kraków 2006, fot. Waldemar Andzelm

129 α

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"W pół do pomarańczy", 1987

akryl/ płótno, 96 x 90 cm
na krośnie malarskim pieczęć: 'Kolekcja Fibak I Monte Carlo'

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 400 – 27 600 EUR

WYSTAWIANY:
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego
w Bydgoszczy, 23.06–26.08.2018

LITERATURA:
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona
Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 122 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane Dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, [red.] Magdalena
Piłakowska, Państwowa
Galeria Stuki w Sopocie, 2022, poz. kat. 67, s. 158 (il.) Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, red. Marta
Smolińska Byczuk, Lucyna Skompska, Waldemar Andzelm, Lublin 2010, s. 15 (il.), s. 16-117 (il.), poz. kat.
32, s. 195 (spis) 18-119 (il.), poz. kat. 33, s. 195 (spis)



130 α

KOJI KAMOJI

1935

"Ślimak", 1965

relief, olej/drewno, sklejka, 70 x 100 x 10 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

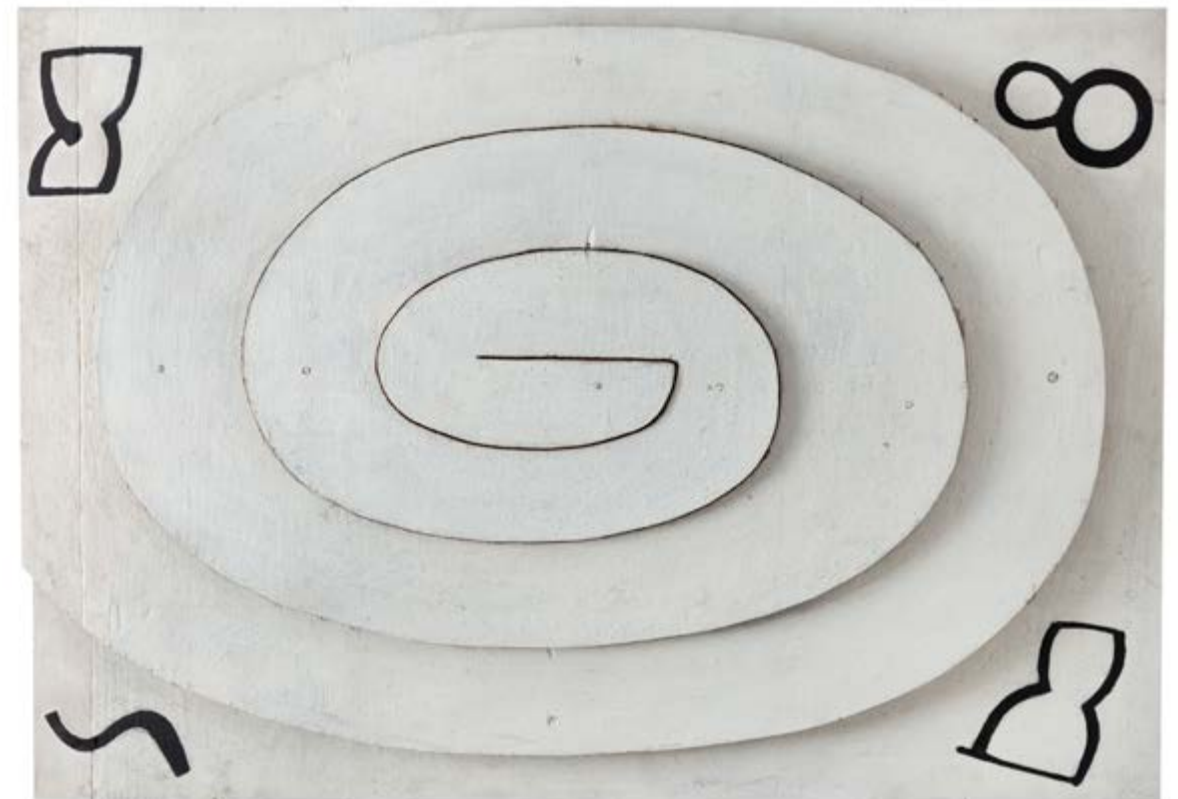
estymacja:

100 000 - 140 000 PLN

23 000 - 32 200 EUR

„Ważnie jest tu nie komponowanie rzeczywistości w sensie stosunków,
lecz znalezienie formy działającej na wszystkie zmysły człowieka, akie
jak: świadomość, słuch, wzrok, dotyk”.

Koji Kamoji



131 α

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Obraz komplementarny (Refleksja komplementarna)", 1979-1980

akryl/plótno naklejone na deskę, 180 x 6 cm (wymiary środkowej części)
180 x 28 cm (wymiary dwóch bocznych części)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części: 'REFLEKSJA I KOMPLEMENTARNA | JAN |
BER | DYSZ | AK' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
230 000 – 300 000 PLN
52 900 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja Grażyny Kulczyk
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Každy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 15.02-15.06.2014

LITERATURA:
Everybody is nobody for somebody, katalog wystawy, [red.] Blanca Gómez Mosquete, Madryt 2014, ss. 36-37 (il.)
Marta Smolińska, „Otwieranie obrazu: de(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nie-
przedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku”, praca dyplomowa, Wydawnictwo
Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, ss. 36-37, 405 (il.)



132 α

JAN BERYDYZAK

1934–2014

"Passe-Par-Tout Podwójne", 1992

akryl/płyta, 89 x 57 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "PASSE-PAR-TOU · I AKRYLIK · PODWÓJNE · I JAN I
BER I DYSZ I AK I 1992 I 127 MAD I 89 cm x 57,3 cm" oraz wskazówki montażowe

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 800 – 18 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

„Eksperyment dotyczy problemu tak oczywistego dla każdego obrazu,
że przez tę oczywistość przestał być w ogóle dostrzegany przez nas
jako problem”.

Zdzisław Kępiński



„18.10.1978 r.

Myśląc o rzeczywistości sztuki można rozpatrywać odniesienia wewnętrzne, można ją rozpatrywać odrzucając cały mimetyzm, złożony homocentryzm, a także ekwiwalencje. Nie sposób jednak cokolwiek powiedzieć o rzeczywistości sztuki eliminując filozofię czy też jej elementy. Sięgnięcie przez artystów w bezpośredni sposób po filozofię i jej pochodne metody oraz włączenie ich do komunikatu artystycznego, a tym samym widoczne włączenie ich do praktyk artystycznych objawiło bezpośrednią przydatność w artystycznym przebadaniu systemów komunikacji artystycznych oraz nominalnych i istniejących kontekstów świadomościowych. Szybko i wielokierunkowo nawarstwiający się procesy samo-świadomości artystów i artystycznej świadomości stymulującej różne procesy, wymagają stwierdzenia, że (w wielowiekowych) dotychczasowych istotnościowych ciągach NOMINACJI SZTUKI trudno odnaleźć takie zjawiska sztuki, które byłyby pozbawione zawsze odmiennej IMMANENTNEJ FILOZOFII SZTUKI, która wynika w oczywisty sposób z faktu, iż komunikat (dzieło) jako wynikowy określonego momentu procesów nigdy nie jest kompletny i nie jest wyizolowany z relacji świadomościowych, mentalnych czy zewnętrznych uwarunkowań.

Korzystanie przez artystów (sztukę) z wielu różnych rzeczywistości ma swoje odzwierciedlenie w jednoczesnym użyciu wielu języków. Naturalna jednoczesność kilkukierunkowych penetracji przez poszczególnych artystów uzmysławia, że praktyki twórcze, uznające przyporządkowanie różnych relacji sensom naczelnym zamierzenia, są rodzajem idealizacji. Mówienie o takiej postawie jako o spójnej jest aprobatą (mimo wątków zakłócających) idealizacji, a nie złożoności drogi poznawczej.

Uprawianie sztuki jako rodzaju poznania należy widzieć jako jednoczesną procesualną złożoność artysty i jego aktywności a nie jako odrębność czy niezgodność np. komunikatów artystycznych, teoretycznych czy innych zachowań. Twórczość artystyczna jest rodzajem złożonej świadomości jednoczesnych (tzw.) „niezgodności”. Wnikanie lub proponowanie nieokreślonych relacji stanowi podstawę kontynuacji immanentnej filozofii sztuki. Sztuka nie zajmuje się produkcją gotowych sensów lecz stwarza pola umożliwiające powstawanie refleksji i sensów wielorakich lub ograniczonych.

Ze zrozumienia procesualnego charakteru rzeczywistości sztuki wynikają następujące fakty: – każdy komunikat artystyczny jest rodzajem kolejnej refleksji – każdy komunikat jest daniem możliwości wielokierunkowej NIEOKREŚLONOŚCI jako POTENCJALNOŚCI – każdy komunikat artystyczny jako permanentna procesualność jest także nieidentyczny z sobą samym (jest niesprowadzalny do siebie samego) – komunikaty artystyczne nie zastępują sobą czegokolwiek.

To uzmysłowienie pozwala powiedzieć, że: WARTOŚĆ ESTETYCZNA jest wartością NIEZAWARTĄ BEZPOŚREDNIO w komunikacie. Wartość estetyczna jest powoływana jako relacja zawarta po-między reakcją na komunikat a reagującym. Aktywność twórcza jako podstawa świadomości zapewnia IDEOM jako takim także cechy wartości estetycznej.

WYPIS ZE SŁOWNIKA WYRAZÓW ZBĘDNYCH 1977 r. KONSEKWENCJA – idealizacja, którą wyręcza się wniknięcie w złożoność SYSTEM – zastąpienie każdorazowej odpowiedzialności własnej wartościami przyjętymi z zewnątrz lub liniowym postępowaniem UPORZĄDKOWANIE – przekładanie ograniczenia nad żywy proces REDUKCJONIZM – mechanika postponowania analitycznego oczekująca na odrzucenie w sztuce”.

Jan Berdyszak, wypowiedź artysty, [w:] Sztuka i filozofia, 1980, s. 14, 16, 17

133 α

TERESA PANASIUK

1938-2021

"Pejzaż 12/87", 1987

olej/piótno, 40 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'T. PANASIUK'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PANASIUK | p.12/87 1987r | 0,40 x 0,33 | olej'
na odwrociu pieczęć wywozowa

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja



134

TAMARA BERDOWSKA

1962

Obiekt przestrzenny, 2024

instalacja/folia celuloidowa, flamaster, stal, 85 x 153 x 64 cm (wymiary z postumentem)

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 800 - 18 400 EUR



135 α

MICHAŁ MISIAK

1973

"S-31", 2009

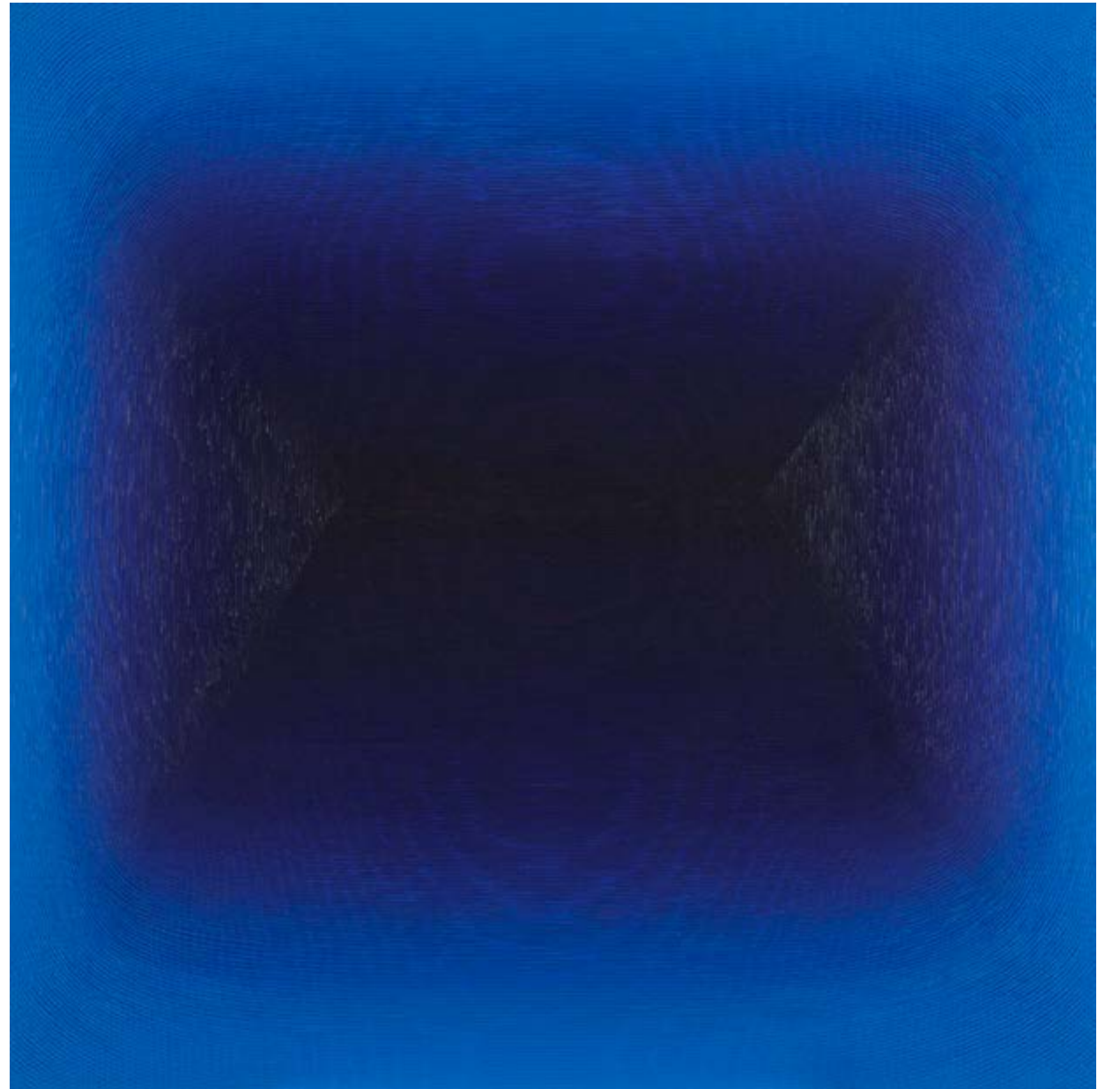
olej/płótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty] | MICHAŁ MISIAK 2009| "S-31" | OLEJ | 100 X 100 cm.'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 800 EUR



136

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

"Homage to Stażewski", 1988

akryl, aluminium/plótno, 137 x 137 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zawa 1988 | "HOMAGE TO STAŻEWSKI" | ACRYL + ALU-MINIUM POWDER | 137 x 137 cm'

na odwrociu nalepka wystawowa z Płockiej Galerii Sztuki

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 400 – 13 800 EUR

WYSTAWIANY:

„In Between”, Płocka Galeria Sztuki, Płock, 27.05–22.06.2022



Jeszcze do niedawna historia sztuki była opowieścią przede wszystkim o dziełach mężczyzn. Jedną z głównych idei domu aukcyjnego DESA Unicum jest zgłębianie i przybliżanie historii artystek, które przez lata funkcjonowały poza głównym dyskursem artystycznym. Na szczególną uwagę zasługuje twórczość polskich abstrakcjonistek, których imponujące osiągnięcia z zakresu sztuki optycznej w 2 połowie XX wieku budzą coraz większy podziw i zainteresowanie zarówno wśród historyków sztuki, jak i jej kolekcjonerów. W ramach niniejszej aukcji mamy przyjemność zgłębić fascynującą twórczość Hanny Zawy–Cywińskiej, która reprezentuje nurt abstrakcji geometrycznej, wzbogaconej o motywy symboliczne i emblematykę. Jej obrazy były prezentowane w najważniejszych dla tego nurtu instytucjach, m.in. w Museum of Modern Art w Hünfeld.

Hanna Zawa–Cywińska studiowała biochemię oraz dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim, dyplom uzyskała w 1965. Karierę artystyczną rozpoczęła już jako dojrzała kobieta, po przeprowadzce do Stanów Zjednoczonych w 1967. Jako wszechstronnie wykształcona artystka nie bała się eksperymentów i nieoczywistych rozwiązań. Już w czasach studenckich w procesie tworzenia wykorzystywała zasoby techniki: używała kabli, piasku zmieszanego z akrylem, szkłem, aż w końcu Expancelu – substancji termorozszerzalnej, która pod wpływem ciepła dynamizuje fakturę dzieła. Dzięki temu jej prace stawały się trójwymiarowe, zyskując reliefową, fakturową powierzchnię.

Artystka postrzega abstrakcję geometryczną jako uniwersalny język sztuki. Harmonijny układ płaszczyzn i barw tworzą symboliczną sieć wzajemnych relacji kolejnych elementów kompozycji. Twórczość Zawy–Cywińskiej jest zatem o ciągłym poszukiwaniu i dążeniu do balansu pomiędzy siłą porządku i nieładu, tego, co widzialne (ziemskie) i niewidzialne (absolutne). Dualizm jej malarstwa objawia się także w metodzie działania: z jednej strony tworzy pod wpływem impulsu, intuicyjnie, z drugiej natomiast stosuje żelazny rygor kompozycyjny: barw, form i podziałów.

Obrazy Zawy–Cywińskiej zazwyczaj układają się w cykle, których tytuły to słowa-klucze do stawianych problemów. Jednocześnie cykliczność jest skorelowana z jej postawą artystyczną, która nawiązuje do idei ciągłości, konsekwencji w rozwoju jako człowieka i jako artystki. „Dla mnie jeden obraz to za mało. Jeden obraz to kropla, cykl to fala. Pracuję falami, fala to uderzenie, kropla nie. Jeden obraz jest wypowiedzią. Gdy coś mnie inspiruje, gdy wpadam na jakiś pomysł – to jedna rzecz jest zbyt słaba do wyartykułowania tego, co chcę przekazać. Dlatego zawsze tworzę cykle, gdyż seryjne obrazy tę moją wypowiedź wzajemnie wspierają. Jedno słowo nie wypowie myśli – potrzeba zdania” (Wiesław Banach, Twórczość, [w:] Hanna Zawa–Cywińska. Katalog zbiorów, Sanok 2008, s. 76).

W swojej twórczości Zawa–Cywińska chętnie podejmuje dialog z innymi twórcami. W odróżnieniu od wielu artystów współczesnych nie nawiązuje do konkretnych rozwiązań formalnych czy tematycznych, a jedynie do idei, które jednocześnie stają się integralną częścią jej własnej wizji twórczej. Podobnie jest w przypadku prezentowanej pracy „Hommage to Stażewski”. Obraz powstał w 1988, po śmierci malarza, kiedy to grupa artystów awangardowych z inicjatywy Wandy Gołkowskiej, Małgorzaty i Elżbiety Kościelak stworzyła prace upamiętniające Henryka Stażewskiego. Wystawa odniosła międzynarodowy sukces i była prezentowana w najważniejszych instytucjach sztuki współczesnej na świecie (m.in. Concept/Form, Art. Centre, Ateny, Grecja).

Inspiracją do stworzenia „Hommage to Stażewski” były reliefy artysty, które zaczął tworzyć wraz z końcówką lat 60. W nawiązaniu do dzieł Stażewskiego Zawa–Cewińska traktuje płótno jako pole do eksperymentów formalnych, natomiast głównym założeniem kompozycji jest seryjność i symetria. Ich malarstwo łączy również pierwiastek ideowy – z jednej strony haptyczność, klarowności geometrii i wycucie koloru, a z drugiej otwartość i niejednoznaczność, które pozostawiają wolność interpretacji. Tym samym powstałe dzieło to fascynujący świat emocji, który wymyka się schematom myślowym, a jednocześnie pozostaje zamknięty w graficznej konwencji malarskiej.

„Można powiedzieć, że malarstwo Hanny Zawy–Cywińskiej ma po prostu znakomity walor dekoracyjny, jest przyjemnym przedmiotem, który porządkuje otoczenie. Bo przecież malarstwo jest lustrem, w którym przeglądamy się sami i tylko gdzieś w rogu tego lustra dostrzegamy zafrasowany wizerunek samego twórcy, ciągle niepewnego, czy spośród tysięcy możliwości wybrał dla nas te, którymi tylko on, i jedynie on może nam przekazać znak o swoim niepowtarzalnym, ulotnym istnieniu” (Wiesław Banach, Twórczość, [w:] Hanna Zawa–Cywińska. Katalog zbiorów, Sanok 2008, s. 61).

Hanna Zawa Cywińska od 1994 mieszka w Szwajcarii oraz w Polsce, gdzie ma pracownię. Była członkiem Grupy VISARTE–Société des Artistes Visuels Suisse, jest członkiem UNESCO Association Internationale des Arts. Zajmuje się malarstwem, grafiką i rzeźbą. Brała udział w ponad 150 wystawach zbiorowych oraz zrealizowała wiele wystaw indywidualnych w Stanach Zjednoczonych, Francji, Szwajcarii i Polsce. Jej prace znajdują się w zbiorach na całym świecie, m.in. w: National Museum of Women in Arts, Washington; Muzeum Narodowym, Warszawa; Muzeum Sztuki, Łódź; Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Hünfeld, Niemcy; Muzeum Okręgowym, Chełm; MIT Musseum, Cambridge; New England Center for Contemporary Art, USA; Tucson Museum of Fine Arts, USA.



137

PRZEMYSŁAW GARCZYŃSKI

1988

"Kamuflaż" z cyklu **"Architektury"**, 2024

akryl, olej/plótno, 170 x 110 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PRZEMYSŁAW GARCZYŃSKI | "KAMUFLAŻE" | z cyklu "ARCHITEKTURY" | 2024 | AKRYL I OLEJ NA PŁÓTNIE'

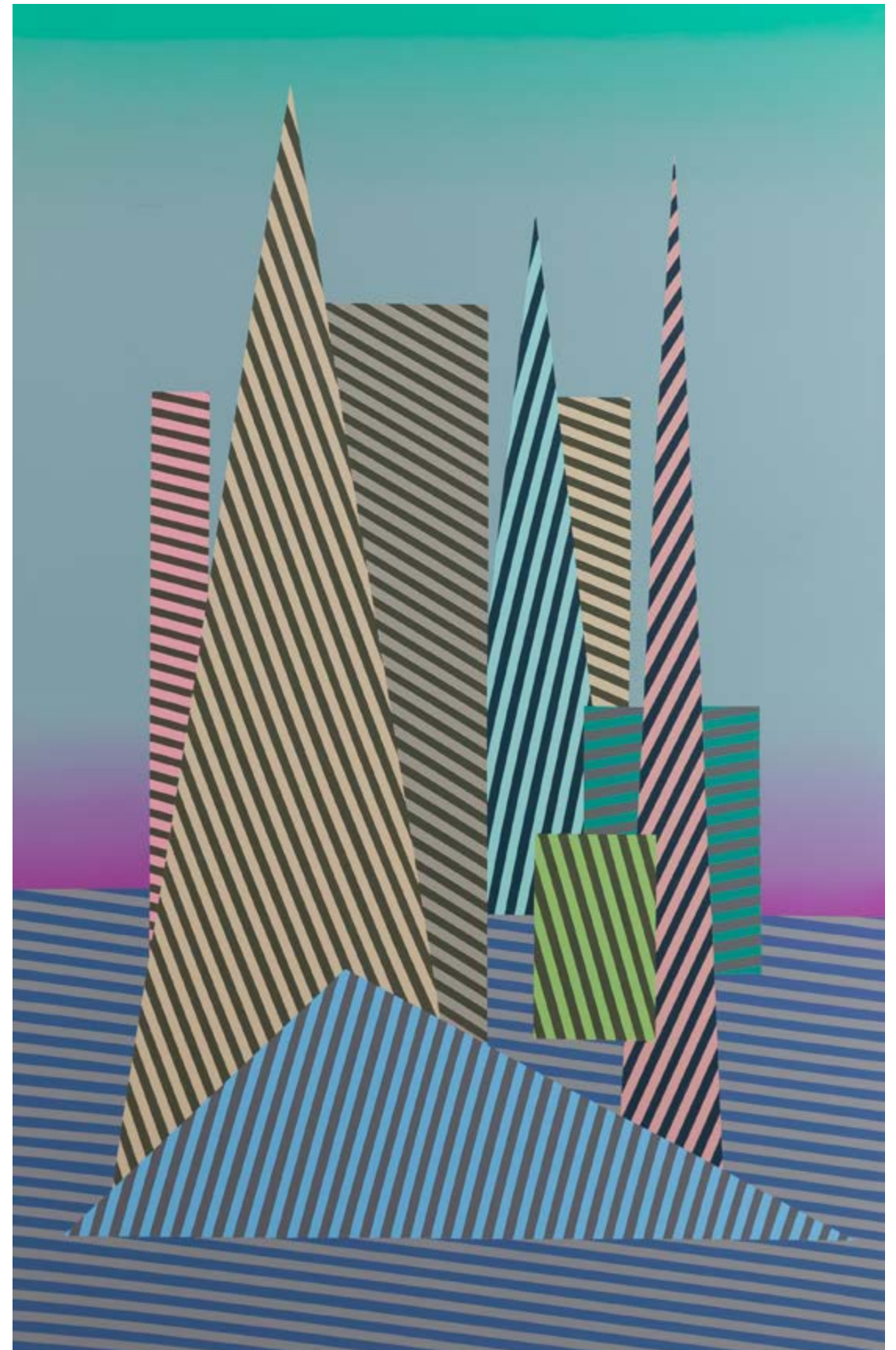
estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 300 – 3 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Cechy wspólne, cechy wyjątkowe”, wystawa indywidualna, Galeria EL, Elbląg, 23.05-7.07.2024





Przemysław Garczyński to artysta, którego twórczość łączy precyzję sztuki konkretnej z poetyką geometrycznego minimalizmu. Jego prace budzą zainteresowanie klarownością formy oraz głębokim, niemal mistycznym oddziaływaniem na odbiorcę. Garczyński czerpie inspirację z Elbląskiej Kolekcji Sztuki Geometrycznej (MMA) oraz z szeroko pojętej tradycji sztuki konkretnej, gdzie geometryczne kształty i harmonia układów są podstawą wizualnej narracji.

Artysta operuje podstawowymi figurami geometrycznymi, tworząc uproszczone, lecz pełne ekspresji pejzaże. W niemal każdej kompozycji odnajdujemy charakterystyczny horyzontalny podział przestrzeni na dwie płaszczyzny – ziemię i niebo – wypełnione przemyślanymi, niemal architektonicznymi formami. Garczyński w subtelny sposób przetwarza otaczający go świat, przekładając go na symboliczny język, gdzie porządek i abstrakcja splatają się w harmonijną całość. Kolor odgrywa kluczową rolę w jego dziełach; dzięki silnym kontrastom artysta nadaje obrazom psychodeliczny wymiar, wzmacniając wrażenie wibrującej rzeczywistości balansującej między spokojem a napięciem.

Ważnym etapem w karierze Garczyńskiego była indywidualna wystawa w Krakowie oraz prezentacja prac w Pawilonie Ergo Hestia po finale konkursu Artystyczna Podróż Hestii w 2019. Jego malarstwo odzwierciedla fascynację cyfrową estetyką oraz mistycyzmem, łącząc te elementy w unikatowe, wizualne opowieści. Twórczość Garczyńskiego jest nieustannym dialogiem między intuicją a analizą współczesnej kultury wizualnej. Jego obrazy, czyste w formie i starannie uporządkowane, wciągają odbiorcę w świat geometrycznych symboli i dynamicznych kontrastów, pozostawiając miejsce na refleksję i osobistą interpretację.

Obrazy prezentowane na aukcji można było wcześniej podziwiać w ramach wystawy „Cechy wspólne, cechy wyjątkowe” w elbląskiej Galerii EL. Jedną z inspiracji dla tej wystawy była książka Zenona Kosidowskiego „Gdy Słońce było Bogiem”. Dlatego też kompozycje Garczyńskiego odzwierciedlają surowość i tajemniczość zaginionych cywilizacji opisanych w książce, przenikającą się z wizją nowoczesnej, cyfrowej przestrzeni.

138

PRZEMYSŁAW GARCZYŃSKI

1988

"Konstrukcje", 2020

akryl/plótno, 150 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PRZEMYSŁAW GARCZYŃSKI | "KONSTRUKCJE" | 2020'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Figury Pierwsze”, wystawa indywidualna, Galeria Żak, Gdańsk, 11.02-28.02.2021

„Kolor i Zmysły”, wystawa zbiorowa wykładowców Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku, BWA Olsztyn, 21.01.2022 – 27.02.2022

„Kiedy góra była bogiem”, wystawa indywidualna, Filharmonia im. M.Karłowicza w Szczecinie, Szczecin, 26.10–20.11.2022

„Pejzaż Testowy”, wystawa indywidualna w ramach Cracow Art Wek KRAKERS, Otwarta Pracownia, Kraków, 12.05–31.05.2023

„Figury Końcowe”, wystawa indywidualna, Galeria Tytonie Art, Lublin, 10.11.2023–31.01.2024

„Cechy wspólne, cechy wyjątkowe”, wystawa indywidualna, Galeria EL, Elbląg, 23.05–7.07.2024Cechy wspólne, cechy wyjątkowe”, wystawa indywidualna, Galeria EL, Elbląg, 23.05–7.07.2024



139 α

HENRYK PŁÓCIENNIK

1933–2020

Kompozycja geometryczna

olej/piótno, 81 x 65 cm

sygnowany na odwrociu: 'H. PŁÓCIENNIK | HP H. PŁÓCIENNIK'

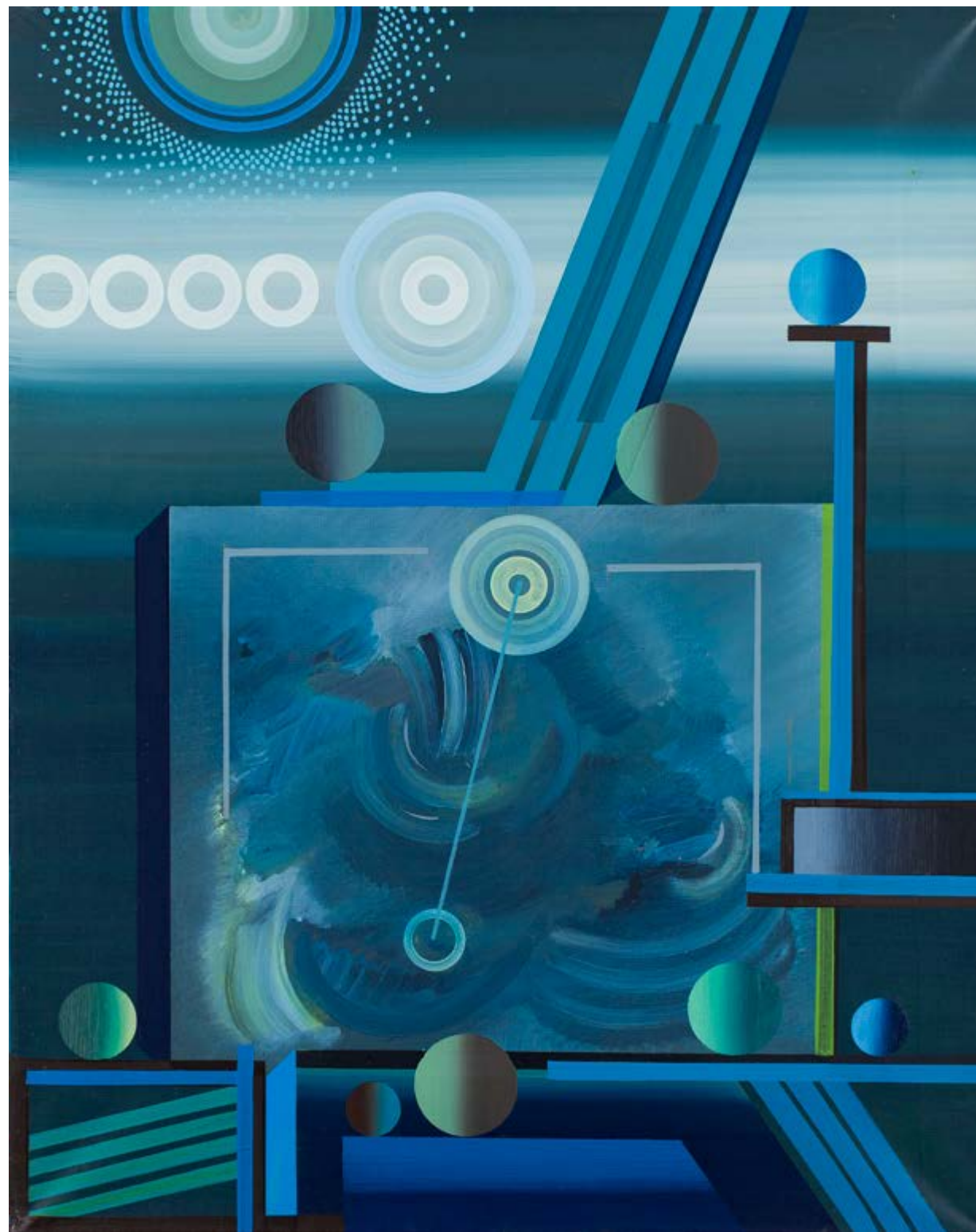
estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 100 – 2 800 EUR

Abstrakcyjna praca Henryka Płóciennika jest zaproszeniem do świata pełnego energii i wizualnej złożoności, w którym inspiracje międzywojenną awangardą – konstrukttywizmem, kubizmem i abstrakcją – zostają ożywione na nowo. Formy geometryczne i płynne plamy koloru współistnieją tu w dynamicznej równowadze, wciągając widza w przestrzeń, gdzie emocje i struktura nieustannie się przenikają. Płaszczyzna obrazu, choć wypełniona starannie przemyślanymi kształtami, nie jest jedynie suchą konstrukcją geometryczną. Rytm geometrycznych form zostaje zakłócony i wzbogacony swobodnymi, rozlewającymi się powierzchniami, które kontrastują z uporządkowaną, ostrą linią. Te kontrasty nadają pracy pulsujący charakter – surowość geometrii jest łagodzona przez ekspresyjne plamy barw, co buduje wrażenie, że obraz żyje i oddycha we własnym rytmie.

Elementy malarskiej kompozycji nie ograniczają się do dwuwymiarowej płaszczyzny, ale wyraźnie działają w głąb, tworząc przestrzeń pełną napięcia. Przemyślana głębia, rozłożona na różne płaszczyzny, przyciąga wzrok i zachęca do odkrywania kolejnych warstw. To nie jest płaskość, w której każdy kształt ma jednakową wagę – tutaj wszystko odnosi się do siebie nawzajem, budując iluzję ruchu i przestrzeni. Bogactwo faktur oraz subtelna gra kolorów sprawiają, że obraz tętni życiem. Pojawia się tu równowaga między porządkiem a przypadkowością, między solidną strukturą a nieokiełznaną ekspresją. Uczucia i emocje, choć nieopowiedziane wprost, obecne są w każdym detalu – przenikają obraz, nadając mu charakteru i głębi. Praca ta to harmonijne połączenie architektonicznej precyzji i wolności, które sprawiają, że abstrakcja nabiera wyjątkowej siły wyrazu.



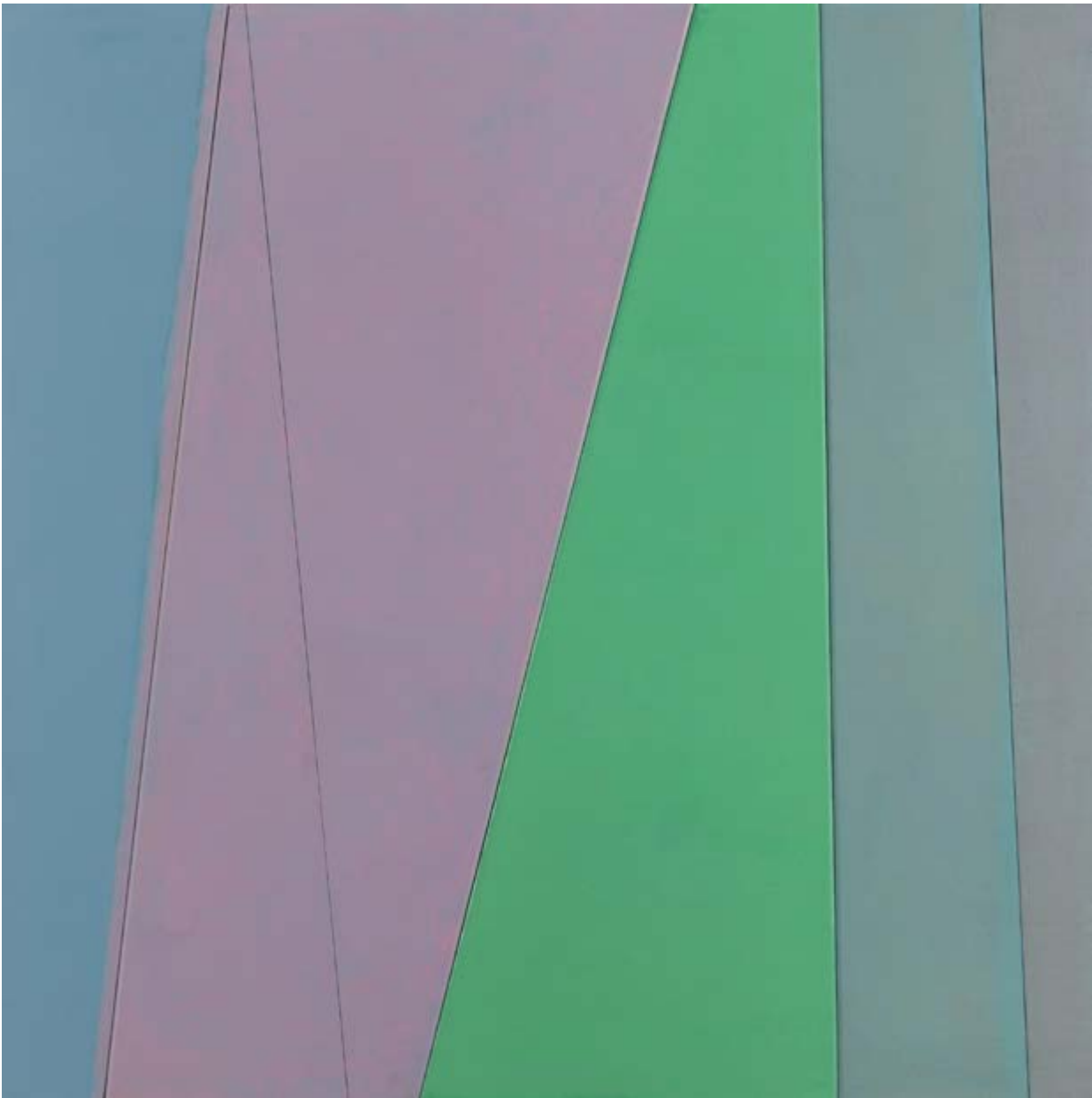
140 α

ANDRZEJ GIERAGA
1934

"Obraz CCXXVII", 1992

olej/ płótno, płyta pilśniowa, 90 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ | GIERAGA | OBRAZ CCXXVII | WYM. 90 X 90 | ROK 1992'

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 900 - 11 500 EUR



141 α

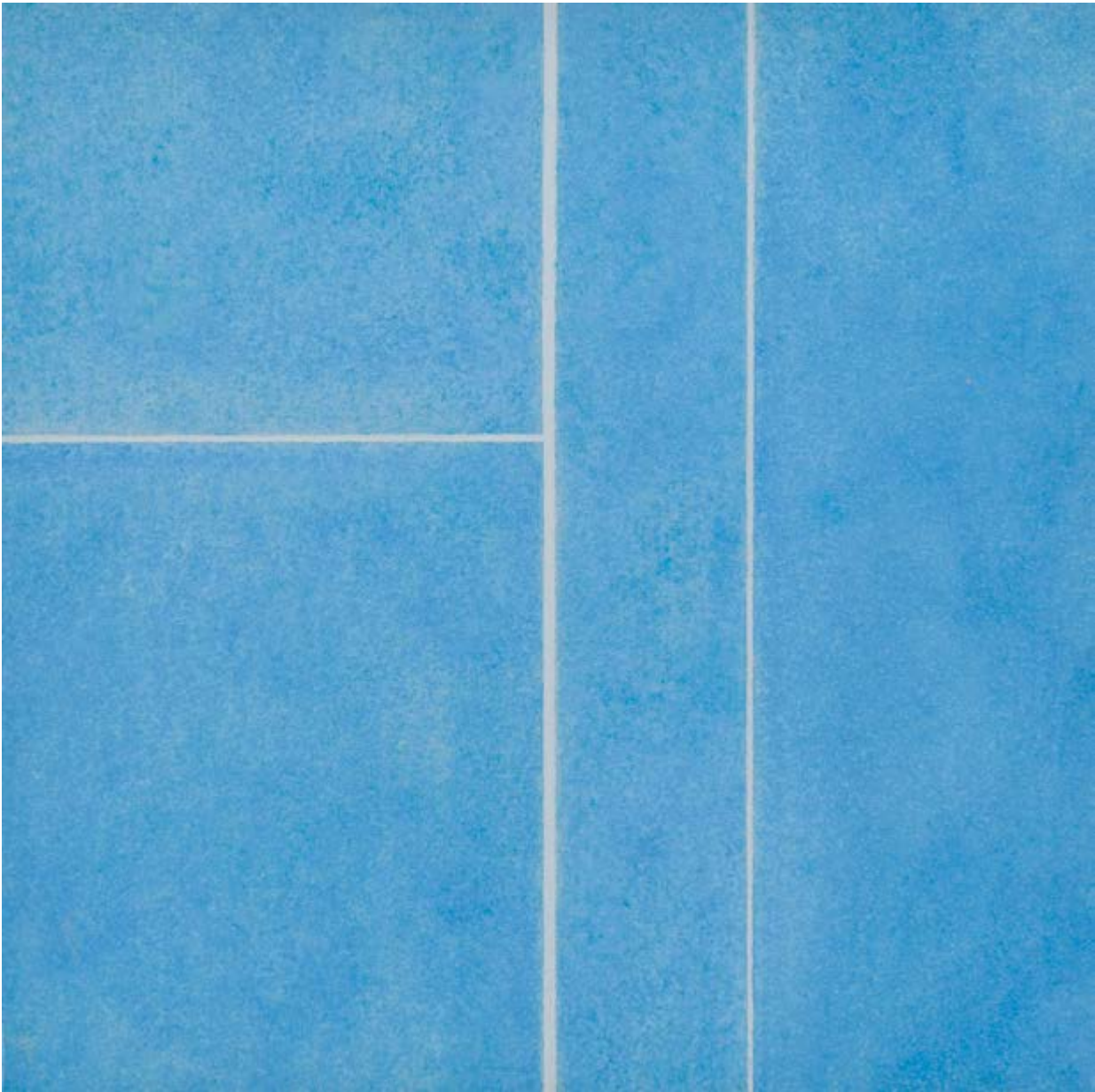
ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Podziały", 2010

akryl, relief, technika własna/płyta, 42,5 x 42,5 cm (wymiary oprawy)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ | GIERAGA | "PODZIAŁY" | 30 x 30 | 2010 | AKRYL'

estymacja:
12 000 – 16 000 PLN
2 800 – 3 700 EUR



142 α

ANNA CYRONEK-KALINOWSKA

1919-2008

"Owal I", 1973

olej/piótno, 110 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Cyronek | 110 x 85 | "Owal I" | 1973 r.'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo”, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 13-31.10.1999

LITERATURA:

Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 1999, s. 5 (il.)





Dla Anny Cyronek-Kalinowskiej tworzenie obrazów abstrakcyjnych było pełnią wolności twórczej. Pojmowała abstrakcję jako kreację intelektualną i najwłaściwszą dla siebie formę sztuki. O malarstwie artystki tak pisała Danuta Kudła: „W poszukiwaniu własnej koncepcji obrazu artystka sięga do różnych odmian abstrakcji. We wczesnym okresie swojej twórczości była zafascynowana ekspresją informelu, później wkracza w krąg abstrakcji geometrycznej, ulegając w końcu lat 60. jej op-artowskiej wersji. Wówczas powstają cykle efektownych obrazów z motywem elipsy i owalu, bardzo ważnych dla niej. Elipsa bowiem to jedna z form kosmicznych, a Kosmos zawsze interesował ją szczególnie... Znamionną cechą tych obrazów jest czystość i świetlistość kolorów – pulsują wewnętrznym światłem...” (Danuta Kudła, Charakter i konsekwencja, [w:] Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 1999, s. 15–16).

W obrazach Anny Cyronek-Kalinowskiej widać dbałość o precyzję techniki malarskiej. Stworzyła serię dzieł, w których wyczerpywała założone przez siebie zagadnienia światła i koloru. Andrzej Kostołowski podkreślał najważniejsze cechy malarstwa artystki: „W malowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych abstrakcjach geometrycznych widzimy u autorki już wielkie znawstwo tego, które z psychologicznych klimatów dają takie, a nie inne harmonie i dysonanse. W dominujących wówczas owalach i elipsach są sygnalizacyjne pulsacje, współwynikania i nakładania się na siebie uporządkowanych struktur, kryształkowe progresje i regresje” (Andrzej Kostołowski, Powściągliwość i nastrój, [w:] Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 1999, s. 10).

143 α

ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI

1931-2023

"A", 2003

akryl/plótno, 100 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Łobodziński 2003 | [wskazówka montażowa]'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

WYSTAWIANY:

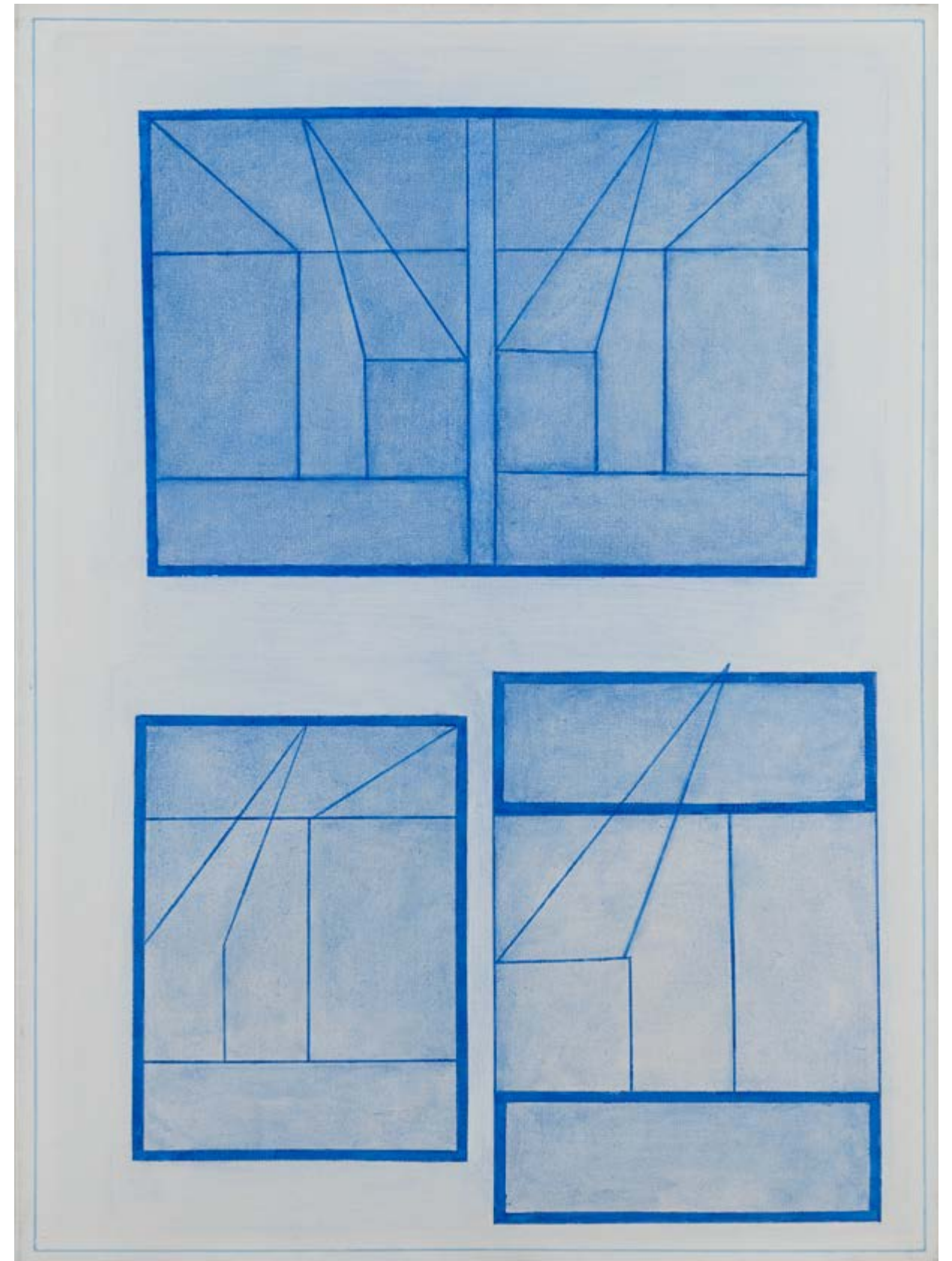
Andrzej Łobodziński, Obrazy, rysunki, grafiki, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź, 6.04-11.06.2006

Andrzej Łobodziński. Obrazy i etiudy komputerowe, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 28.04-22.05.2011

LITERATURA:

Andrzej Łobodziński : malarstwo, grafika, Galeria Amcor Rentsch, Miejska Galeria Sztuki, red. Elżbieta Fuchs, Małgorzata Dzięgielewska, Łódź 2006

Andrzej Łobodziński : obrazy i etiudy komputerowe. Danuta Wieczorek : grafiki i obrazy, Miejska Galeria Sztuki/Ośrodek Propagandy Sztuki, red. Beata Świerkowska-Józwiak, katalog wystawy, Łódź 2011



144

ANNA PODLEWSKA-POLIT

1971

Bez tytułu, 2019

olej/płótno, 130 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna 2019 | Podlewska- | -Polit 2018'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 200 EUR

Obraz Anny Podlewskiej-Polit wibruje kolorami. Im dłużej wpatrujemy się w jego subtelną tonację, tym bardziej wzmaga się jej intensywność. Walorem tej pracy jest kameralność percepcji specyficznego rytmu. Kompozycja oparta na wyrażnie określonych pionach i laserunkowej gradacji koloru wychodzi niejako w przestrzeń widza, zdaje się układać w plany, które są ujęte w całościową strukturę poziomymi pasami umieszczonymi przy dolnej i górnej krawędzi obrazu. Wymaga ona szczególnego rodzaju odbioru – lektury wpisanej w ruch wahadłowy od lewej do prawej krawędzi, od górnej do dolnej. Poddana temu rytmowi percepcja jest pracą wyobraźni, której często towarzyszy element zaskoczenia, zmiany perspektywy skutkującej uwolnieniem obrazu z funkcji określających jego istnienie w przestrzeni. Kompozycja kształtuje się w procesie percepcji, staje się niejako tożsama z samym widzeniem. Prezentowany obraz jest dziełem komplementarnym, stworzonym do pary z kompozycją wyróżnioną podczas Bielskiej Jesieni 2021.



145 α

LECH KUNKA

1920–1978

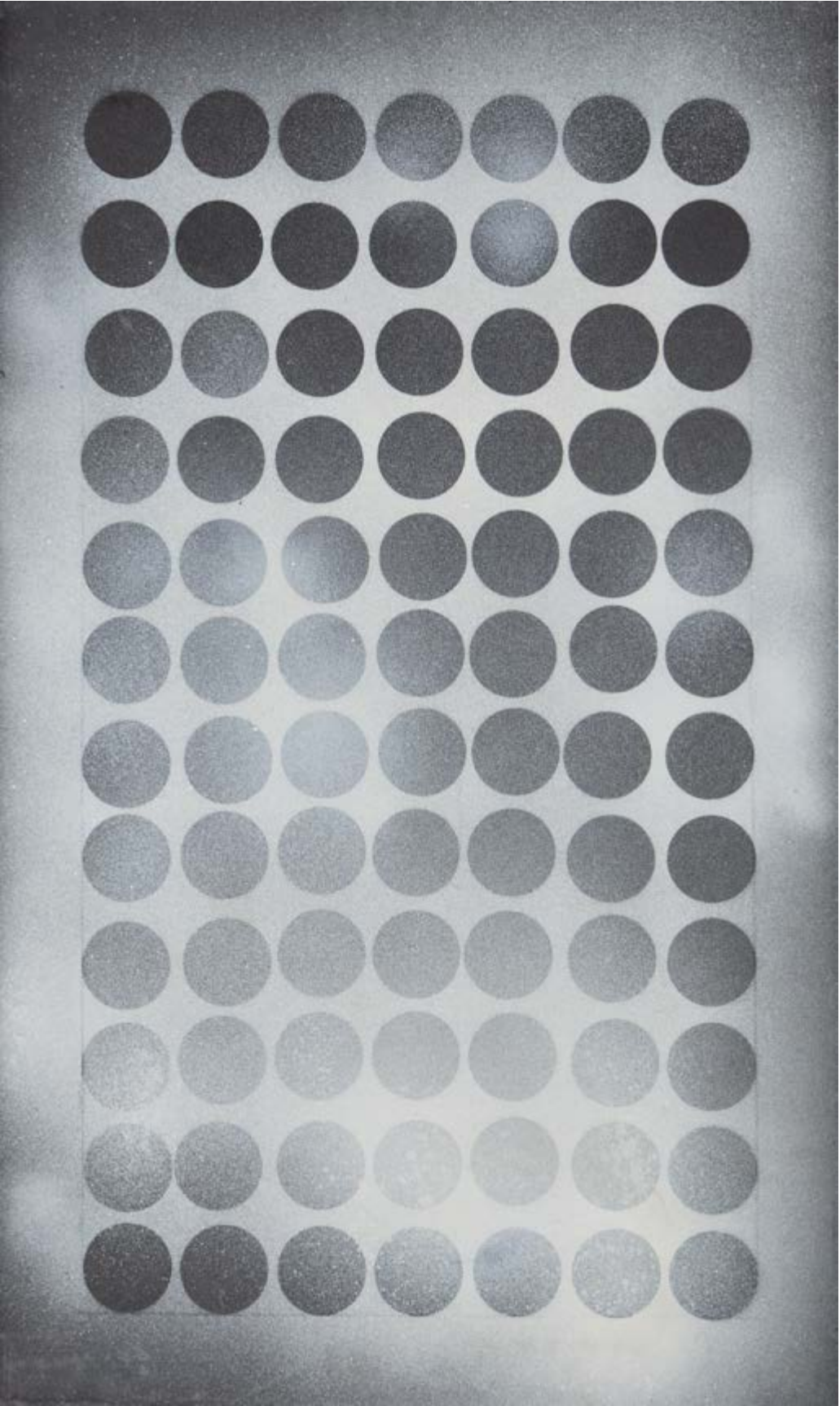
"Układ 3XO", 1978

tempera/płyta pilśniowa, 100 x 60 cm
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 200 – 5 800 EUR

WYSTAWIANY:
Zmysłowość i intelekt. Lech Kunka (1920–1978). W 35. rocznicę śmierci artysty, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 2013

LITERATURA:
Zmysłowość i intelekt. Lech Kunka (1920–1978). W 35. rocznicę śmierci artysty, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, 2013, poz. 176, s. 183 (il.)



146

LECH TWARDOWSKI
1952

"Puste-pełne / czarne na czerni", 2021

akryl/plótno, 200 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'LECH TWARDOWSKI | "PUSTE-PEŁNE / CZARNE NA CZERNI" | EMPTY - FUL | akrylic 200 cm - 200 cm | Wrocław 2021 | [sygnatura artysty]'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 200 - 11 500 EUR



MALARSKI ERGON TWARDOWSKIEGO

Lech Twardowski nie traktuje malarstwa w sposób dosłowny. Dla artysty płótno i farba to tylko przyczynek do głębszych rozważań formalnych, często wykraczających poza tradycyjnie pojęte ramy obrazu. Twardowski w swoich pracach niezwykle często podejmuje wątki dotyczące pojęć przestrzeni i koloru, ale też relacyjności, które dekonstruuje dla odbiorców swoich realizacji za pomocą malarskiego medium. Patrząc na – czy też raczej – uczestnicząc w jego realizacjach malarskich, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dla artysty malarstwo nigdy nie umarło. Co więcej, pozostało żywe i w dodatku nadal radzi sobie świetnie. I choć wydawać by się mogło, że namalowano już wszystkie możliwe obrazy, a na temat malarstwa wydano już wszystkie dostępne książki i wygłoszono wszelakie referaty, to Twardowski nadal potrafi znaleźć zagadnienie, którego malarsko jeszcze nie poruszono. Twardowskiego, podobnie jak malarzy początku ubiegłego stulecia, wciąż fascynuje poszukiwanie problemu malarskiego, z którym artysta chce się mierzyć za pomocą najbardziej tradycyjnych rozwiązań formalnych. Jest w tej malarskiej donkiszoterii coś niezwykle romantycznego i zarazem obiektywnie pięknego. Bo jakże trudno dzisiaj o czyste i szczerze podejście do malarstwa. Artysta tym samym uporczywie stara się opisać źródła twórczej potencji, jego siłę i sposób oddziaływania na uczestnika malarskich realizacji.

Obrazy z cyklu „Puste – Pełne” artysta malował od 2005 i zaprezentował po raz pierwszy na wystawie indywidualnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2007. Są to wielkoformatowe realizacje, które w ujęciu artysty stanowią źródła metafizycznej energii, którą widz może odebrać z wszechogarniającej przestrzeni malarskiej. Wynika ona nie tylko z generujących energię kształtów wirujących kół, ale także z wysiłku fizycznego twórcy, pokrywającego farbą wielkie płótna, niejednokrotnie aż do krańcowego wyczerpania. Twórczość Lecha Twardowskiego kształtowała się w Paryżu, w którym artysta mieszkał, pracował i wystawiał w latach 1983–95. Jednakże już od 1990 przyjeżdżał do Wrocławia, gdzie organizował spektakularne akcje w przestrzeni miejskiej oraz gdzie ostatecznie osiadł i tworzy do dzisiaj. Dzieło Twardowskiego zajmuje odrębne miejsce w ramach powrotu do ekspresyjnego malarstwa lat 80. XX wieku, gdyż jego sztukę zapłodniła zarówno wzniosłość malarstwa Marka Rothko, jak i interwencje w przestrzeni publicznej Daniela Burena.

Twardowski był autorem wielu monumentalnych instalacji przestrzennych (analogowych, ale też multimedialnych), w których pokrywał malarstwem zarówno ściany, jak i podłogi. Charakterystyczny dla jego obrazów jest motyw współśrodkowych kręgów, z których budował kolejne wersje swojej koronnej instalacji pod nazwą „Generator”. Pochodzenie i znaczenie tych kształtów było związane z pierwotnymi mandalami, a także z urządzeniami prądotwórczymi oraz płytą DVD jako dynamicznym nośnikiem skumulowanych informacji i emocji. Profesor Andrzej Turowski, historyk sztuki i przyjaciel artysty, uważał, że Twardowskiemu „najbardziej odpowiada panenergetyczna interpretacja świata”.

147 α

VIKTOR HULÍK

1949

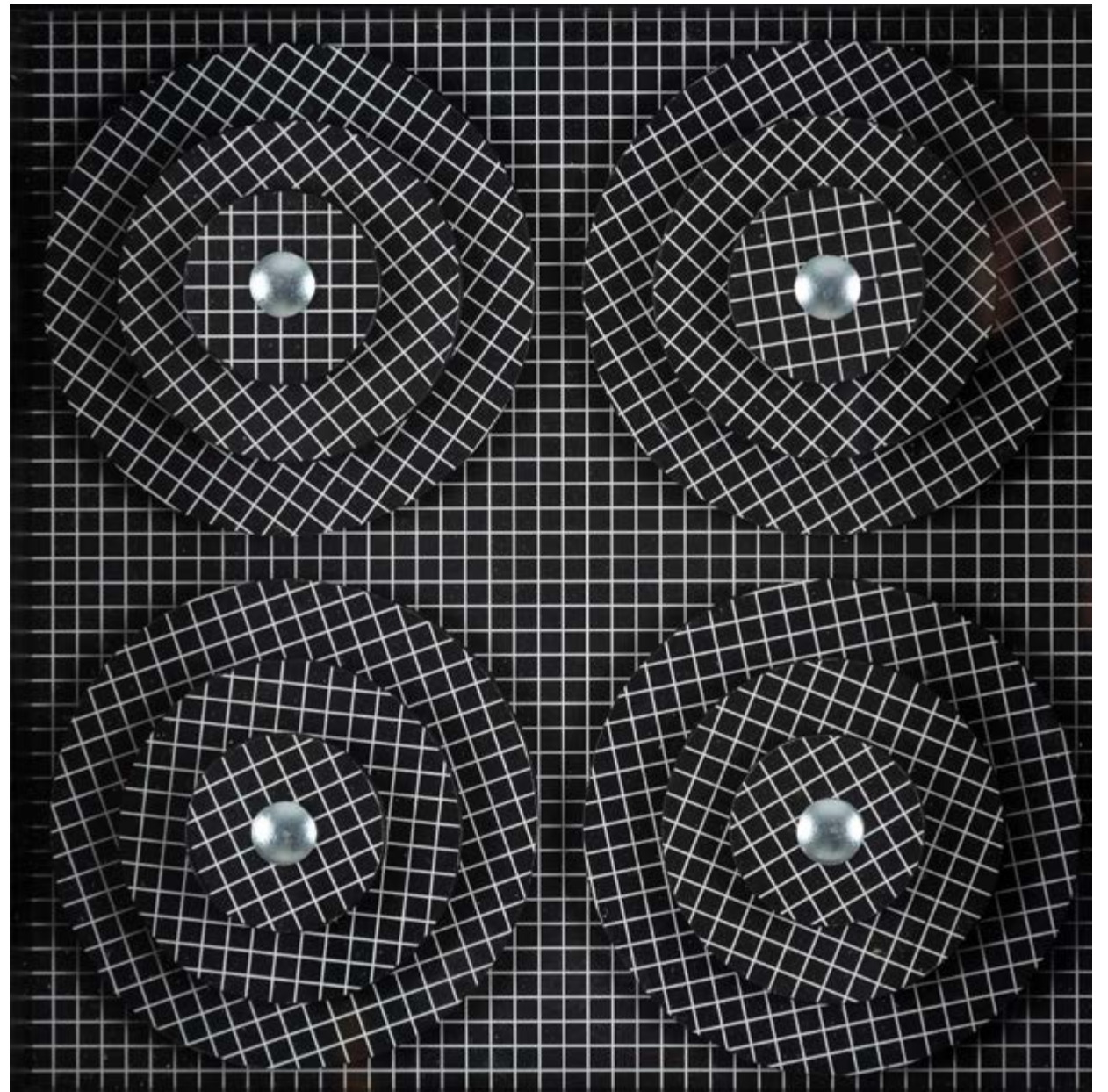
Bez tytułu, 2015

relief, akryl, metal/płyta, 21,5 x 21,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany na odwrociu: 'V. Hulík | 2015'

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR



148 α

ANNA SZPRYNGER

1982

Bez tytułu, 2012

akryl/plótno, 40 x 50 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'ANNA SZPRYNGER | 2012'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



149 α

DOROTA GRYNCZEL

1950–2018

Kompozycja, pocz. XXI w.

tiul, 68 x 50 cm

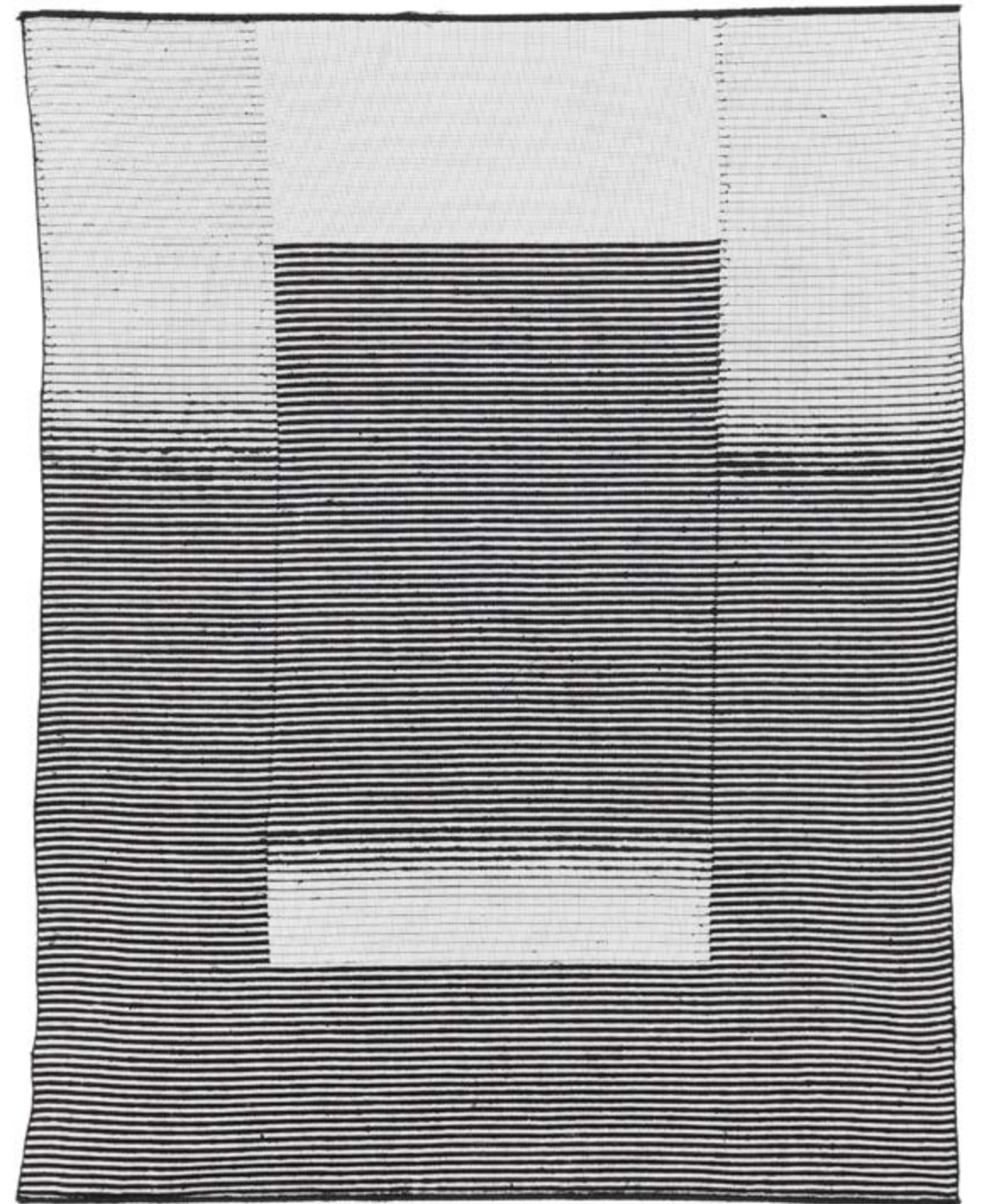
estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR

„Nie ma właściwie konieczności, by nazywać tkaniną to, co robię na siatkach, choć rezultaty mają wiele z nią wspólnego technologicznie. Można te prace określać także inaczej. (...) Odnoszą się one także do malarstwa, ale technologicznie usytuowane są w inny sposób. Przy pracy nad nimi nie powodowały mną jednak zamiary przekształceń gatunkowych (...)”.

Dorota Grynczel



150 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 2/VI", 2020

olej/piótno, 70 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCIE 2/VI | 70 x 55 | 2020'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 900 – 11 500 EUR

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

Janusz Zagrodzki



151 α

JULIAN HENISZ

1941-2018

Kompozycja, 1970

olej/piótno, 100 x 126 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Julian Henisz 1970 | 100 x 127 cm | olej"

estymacja:

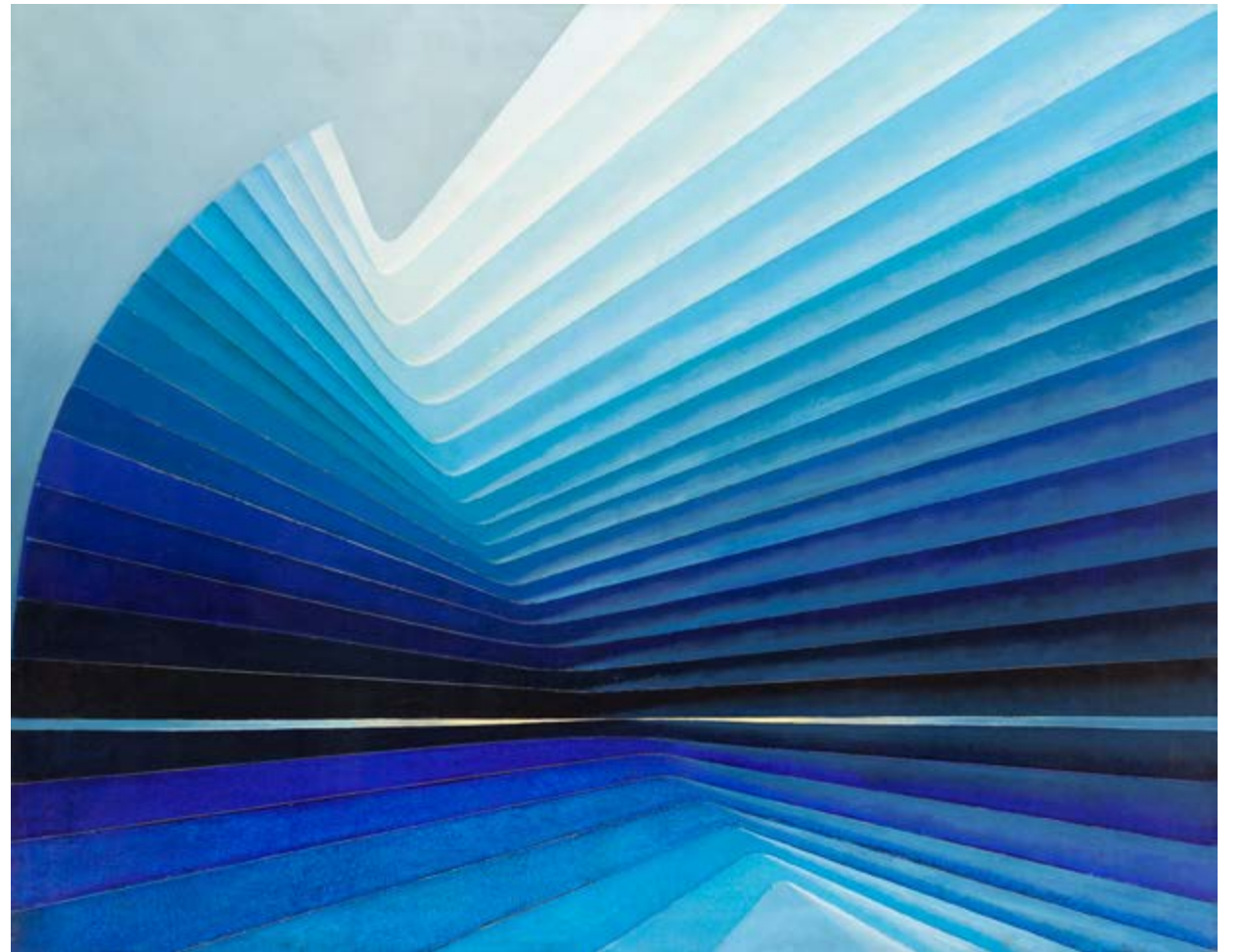
10 000 – 20 000 PLN

2 300 – 4 600 EUR

POCHODZENIE:

Quittenbaum, Monachium, Niemcy, 2022

kolekcja prywatna, Polska



REGULAMIN AUKCYJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

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

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

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

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

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

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

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

7. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19f5) 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:

7.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro; oraz,

7.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

7.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

7.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

7.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

8. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, 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.

9. 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.

10. KATALOG – dokument przygotowany przez DESA 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:

10.1. **Α** - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

10.2. **Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

10.4. **Γ** -Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

10.7. **Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

10.8. **Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

11. 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.

12. KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

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

19. 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 skróót „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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacja o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

20. OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie DESA 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 DESA – Klient.

21. 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.

22. 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.

23. OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji przez DESA 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.).

24. 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.

25. 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).

26. 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

27. 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 przez DESA.

28. UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA 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.

29. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

30. 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.).

31. 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 Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.

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

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

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

2.1. imię i nazwisko,

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

- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.

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

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

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

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

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

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

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

niu 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 Aukcjонера 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. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytującym 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 aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między DESA 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 Aukcjонера 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 komitentą. DESA 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 komitentą 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 DESA 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 DESA 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.

8. Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

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, DESA zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. Płatność Ceny i Opłat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

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

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

2.3. 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.

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

3. 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% Ceny oraz Opłat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

4. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat.

5. DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Opłat.

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

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

8. DESA 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.

9. 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.

10. 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.

11. DESA niezwłocznie po Aukcji wysłał drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

12. 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. DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

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

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

10. DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “n”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem oddmiennego 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.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA 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 DESA zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. DESA 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 – Obiekty dostępne w DESA są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. DESA 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Op-Art i Abstrakcja Geometryczna · 1608ASW144 · 5 grudnia 2024

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 przekazaniem zlecenia licytacji pracownikom domu aukcyjnego ma prawo osoby 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.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zgłoszenia 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 zgadzamy 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.

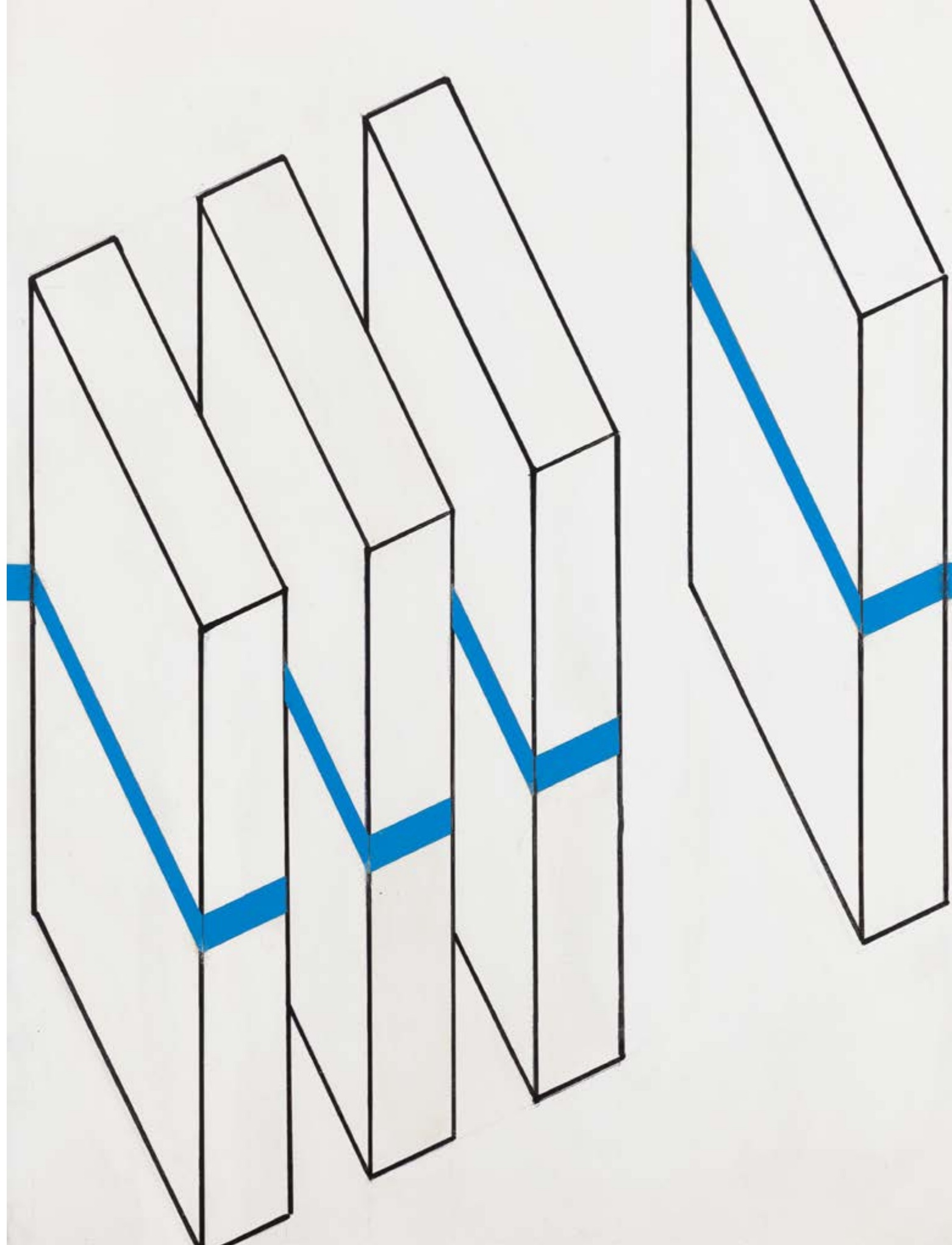
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

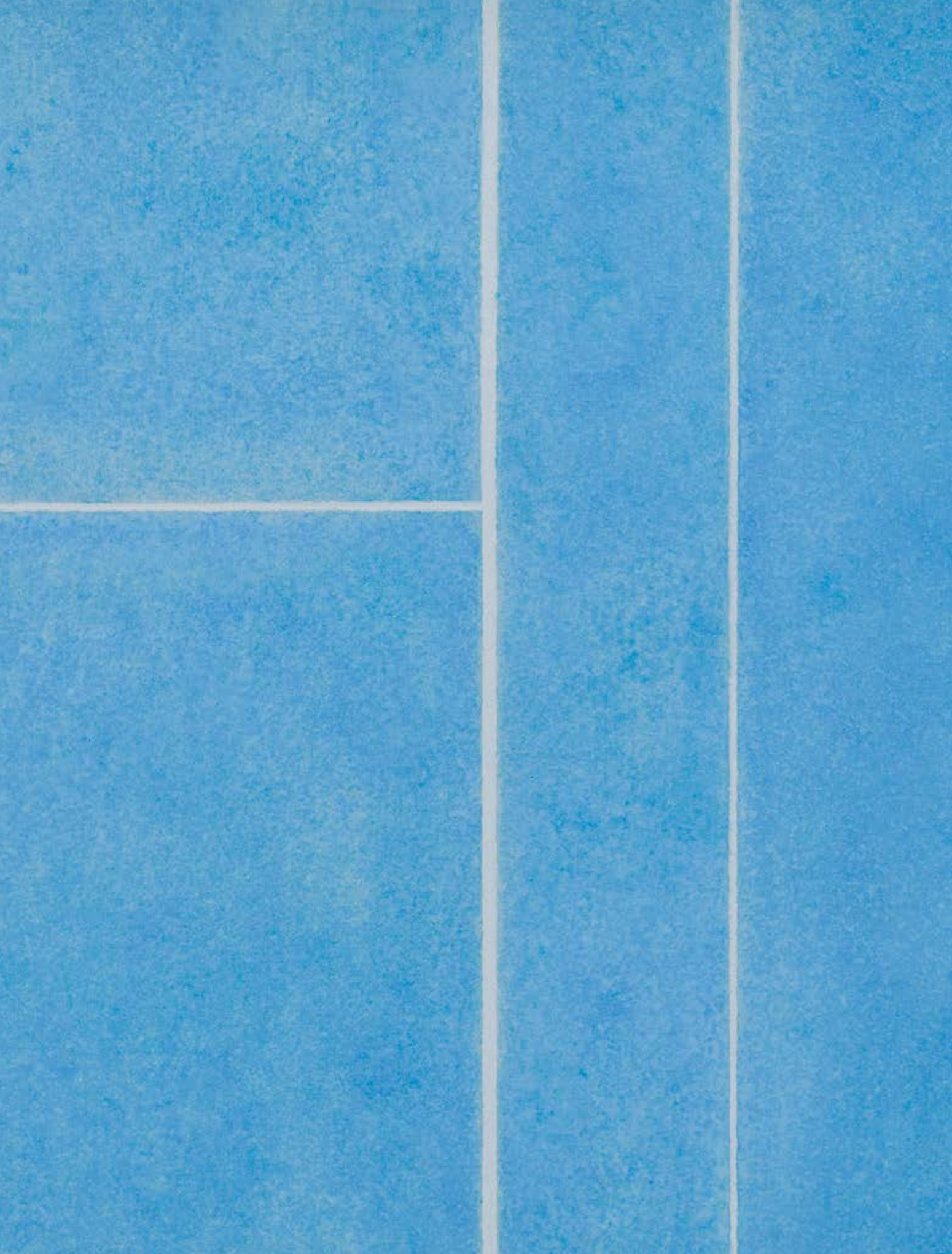
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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.
- Zapoznana(-)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 wycenionej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdźliwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

- Nicole Lewandowska 101, 106, 107,108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 121, 123, 124, 132
- Magdalena Krajenta 105, 117, 137, 139
- Marta Lisiak 127, 128, 129
- Julia Gorlewska 125, 136
- Dorota Monkiewicz 106
- Katarzyna Żebrowska 142
- Wiktor Komorowski 146
- Paulina Janiszewska 144

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA. 5 GRUDNIA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

- Poz. 105 Aleksandra Jachtoma. „Spełnienia”, 1978, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 105 Aleksandra Jachtoma. Bez tytułu, 1994, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 106 Wojciech Fangor, 1962, fot. Wojciech Zamecznik/Fundacja Archeologia Fotografii

Poz. 106 Fotografie archiwalne z katalogu wystawy „15 Polish Painters”, Nowy Jork 1961, s. 60–61

Poz. 106 Obrazy Wojciecha Fangora na wystawie „15 Polish Painters w Moma, Nowy Jork 1961

Poz 107 Wojciech Fangor, „M 22”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 107 Wojciech Fangor, „M 39”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 108 Wojciech Fangor, „E 14”, 1966, kolekcja prywatna

Poz. 108 Wojciech Fangor, „M 38”, 1967, kolekcja prywatna

Poz. 108 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

Poz. 109 Wnętrze The Solomon R. Museum w Nowym Jorku/Wikimedia Commons

Poz. 109 Okładka katalogu wystawy w The Salomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku

Poz. 110 Wystawa prac Wojciecha Fangora „Wojciech Fangor. American Dream”, Wrocław 2024, fot. Alicja Kielan

Poz. 111 Wojciech Fangor, "Square 1", 1962, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 111 Wojciech Fangor, „Square 16”, 1962, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
- Poz. 112 Wystawa prac Wojciecha Fangora „Wojciech Fangor. American Dream”, Wrocław 2024, fot. Alicja Kielan

Poz. 113 Instytut Awangardy. Studio Edwarda Krasieńskiego, fot. Anna Kowalska

Poz. 114 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA

Poz. 114 Henryk Stażewski, „Relief nr 13”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
- Poz. 114 Henryk Stażewski, „Relief nr 19”, 1969, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 117 Adam Marczyński, „Refleksy zmienne III”, 1972, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 117 Adam Marczyński, „Dekompozycja zstępująca 14”, 1973, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

Poz. 118 Wystawa prac Janusza Orbitowskiego w Galerii Starmach, Kraków 2020, fot. Marek Gardulski/Galeria Starmach

Poz. 119 Julian Stańczak, fot. z archiwum rodziny artysty

Poz. 122 Ryszard Winiarski podczas otwarcia wystawy, fot. Robert Kowalewski/Agencja Wyborcza

Poz. 128 Wystawa prac z kolekcji Waldemara Andzelma w Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2011, fot. Waldemar Andzelm

Poz. 128 Jerzy Kałucki, Kraków 2006, fot. Waldemar Andzelm

Poz. 136 Hanna Zawa-Cywińska w pracowni, lata 90. XX w., fot. dzięki uprzejmości artystki

- okładka front** poz. 107 Wojciech Fangor, "Blue and Black 10", 1961
- okładka II-strona** 1 poz. 109 Wojciech Fangor, "M 25", 1970
- strony 2–3** poz. 125 Halina Wrzeszczyńska, "Ewolucja I", 1971
- strony 4–5** poz. 119 Julian Stańczak, "Allot", 1974
- strony 6–7** poz. 114 Henryk Stażewski, "Relief nr 29", 1970
- strony 8–9** poz. 136 Hanna Zawa–Cywińska, "Homage to Stażewski", 1988
- strony 10–11** poz. 140 Andrzej Gieraga, "Obraz CCXXVII", 1992
- strona 12** poz. 110 Wojciech Fangor, "M 32", 1968
- strony 18–19** poz. 126 Stefan Krygier, "Figle Hatshepsut II", 1985
- strona 197** poz. 113 Edward Krasieński, "Intervention", 1974
- strona 198** poz. 141 Andrzej Gieraga, "Podziały", 2010
- strona 200–okładka III** poz. 129 Jerzy Kałucki, "W pót do pomarańczy", 1987
- okładka tył** poz. 111 Wojciech Fangor, "Square 9", 1962
- koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska
- zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek
- prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl



