



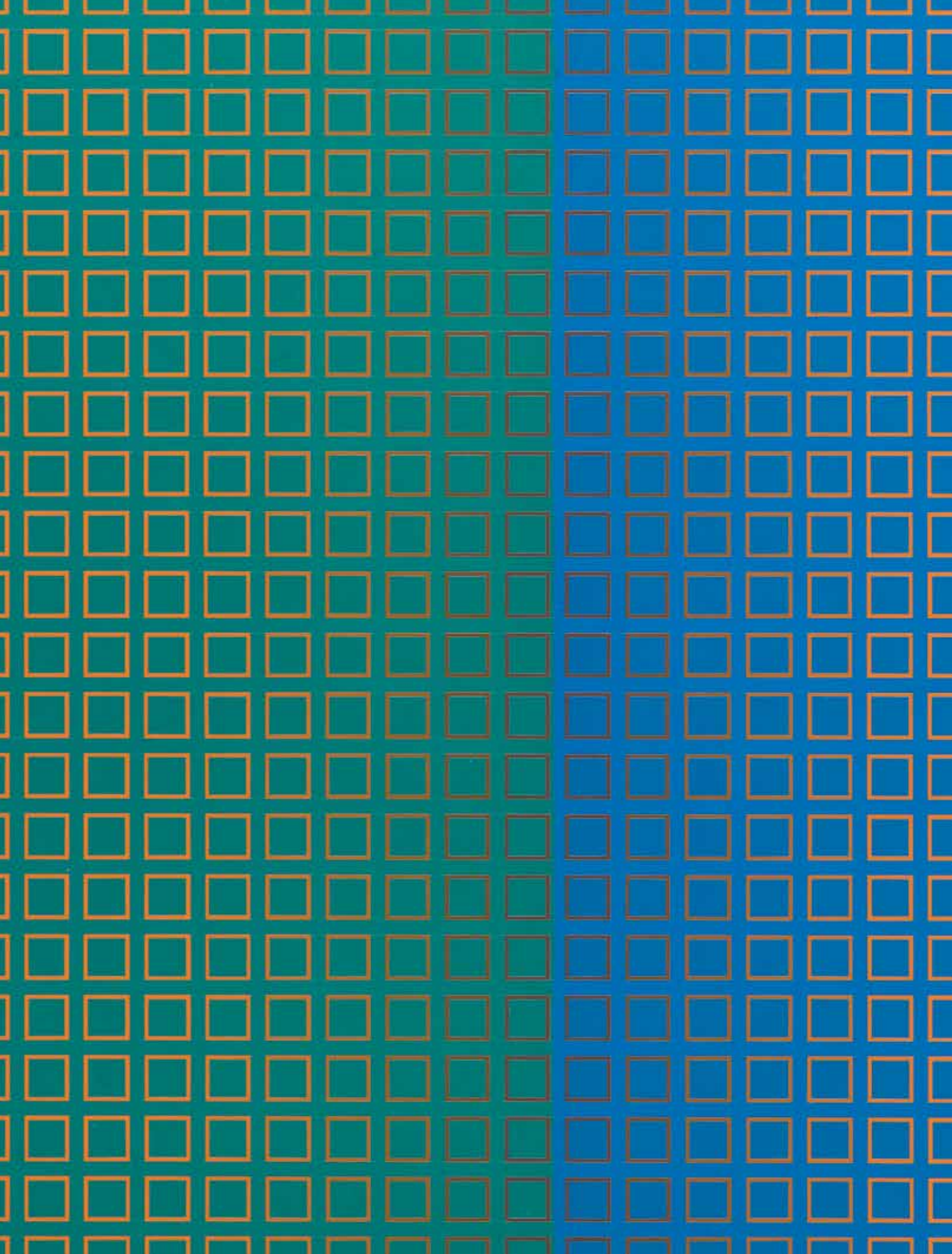
OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

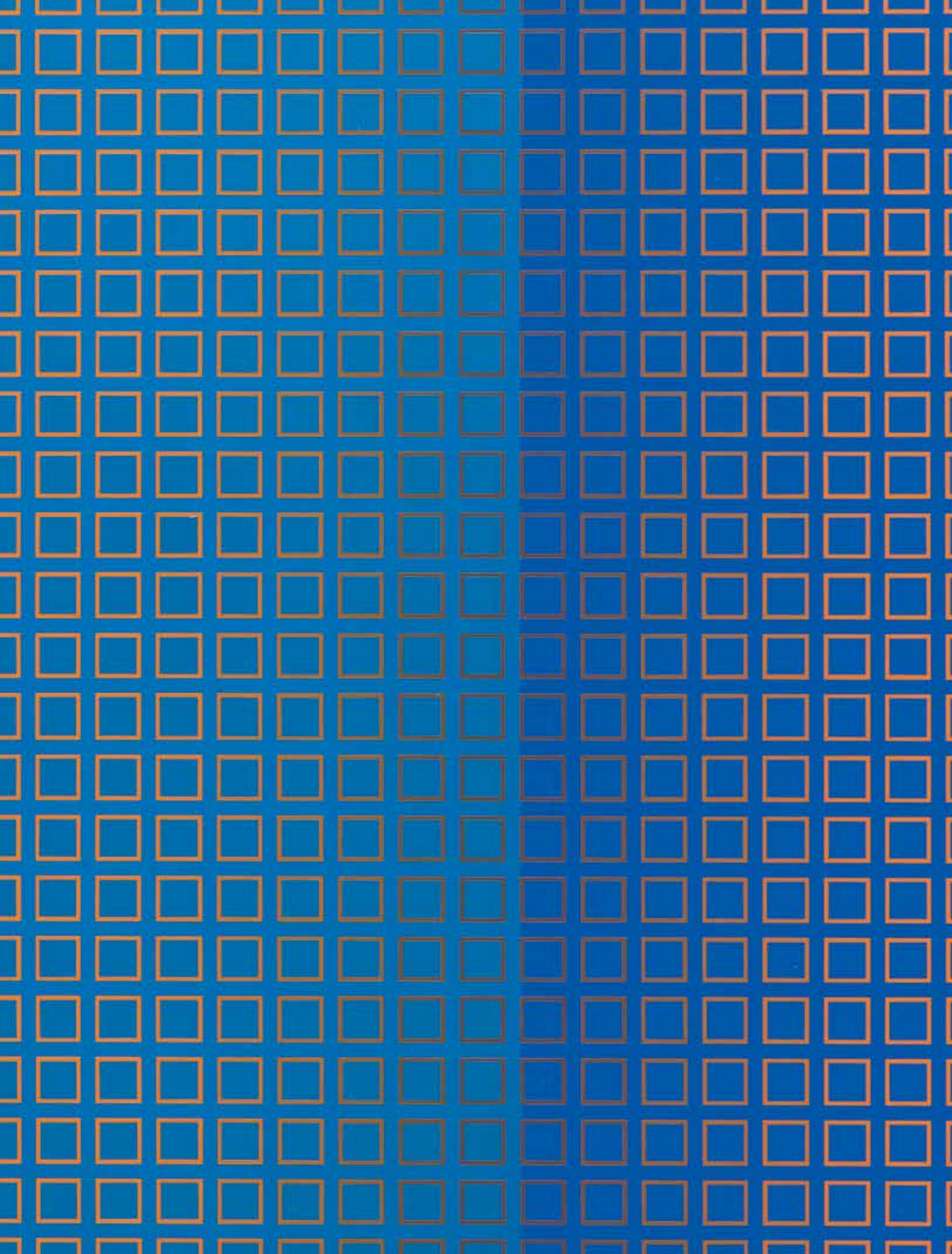
AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

WARSZAWA | GRUDNIA 2016



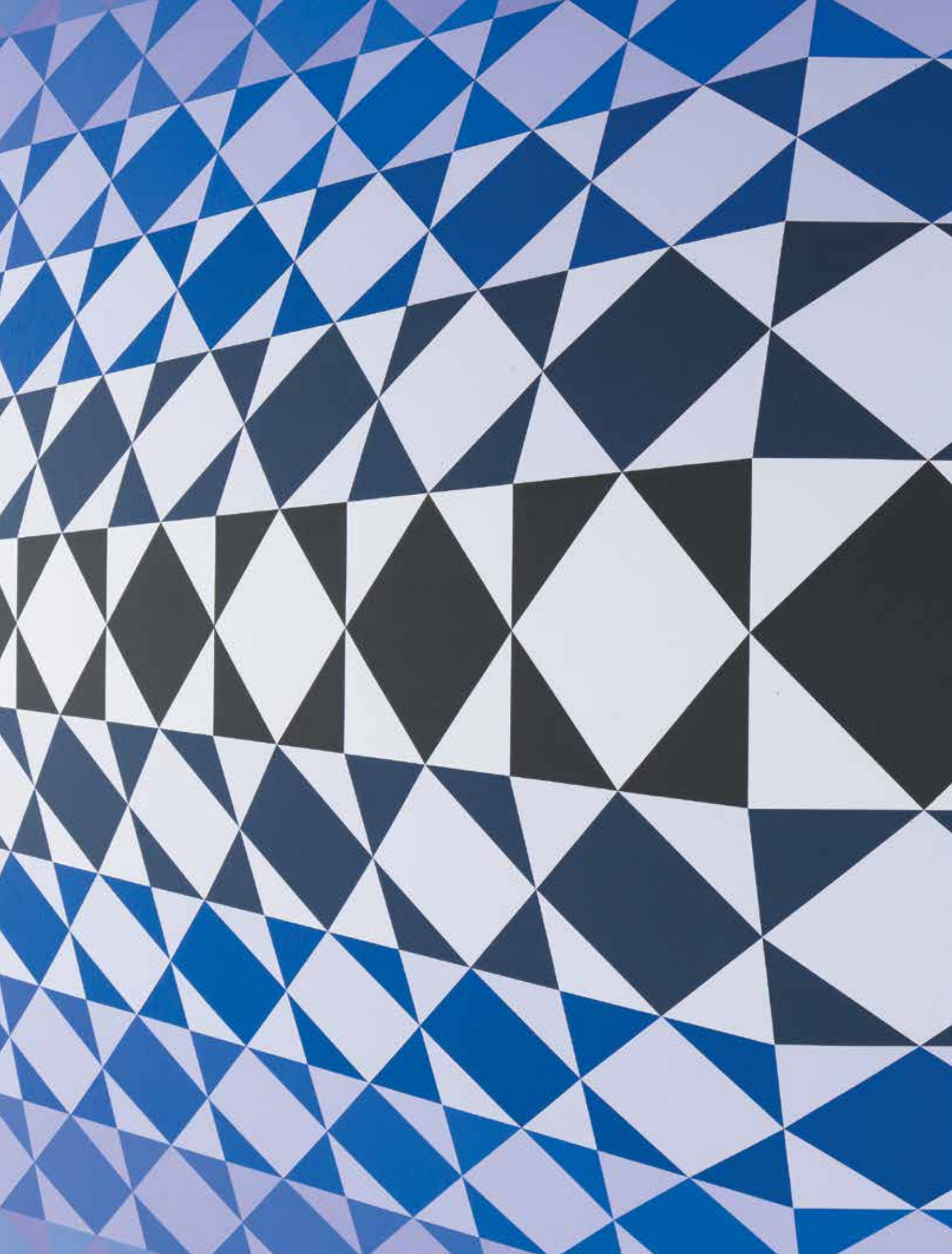






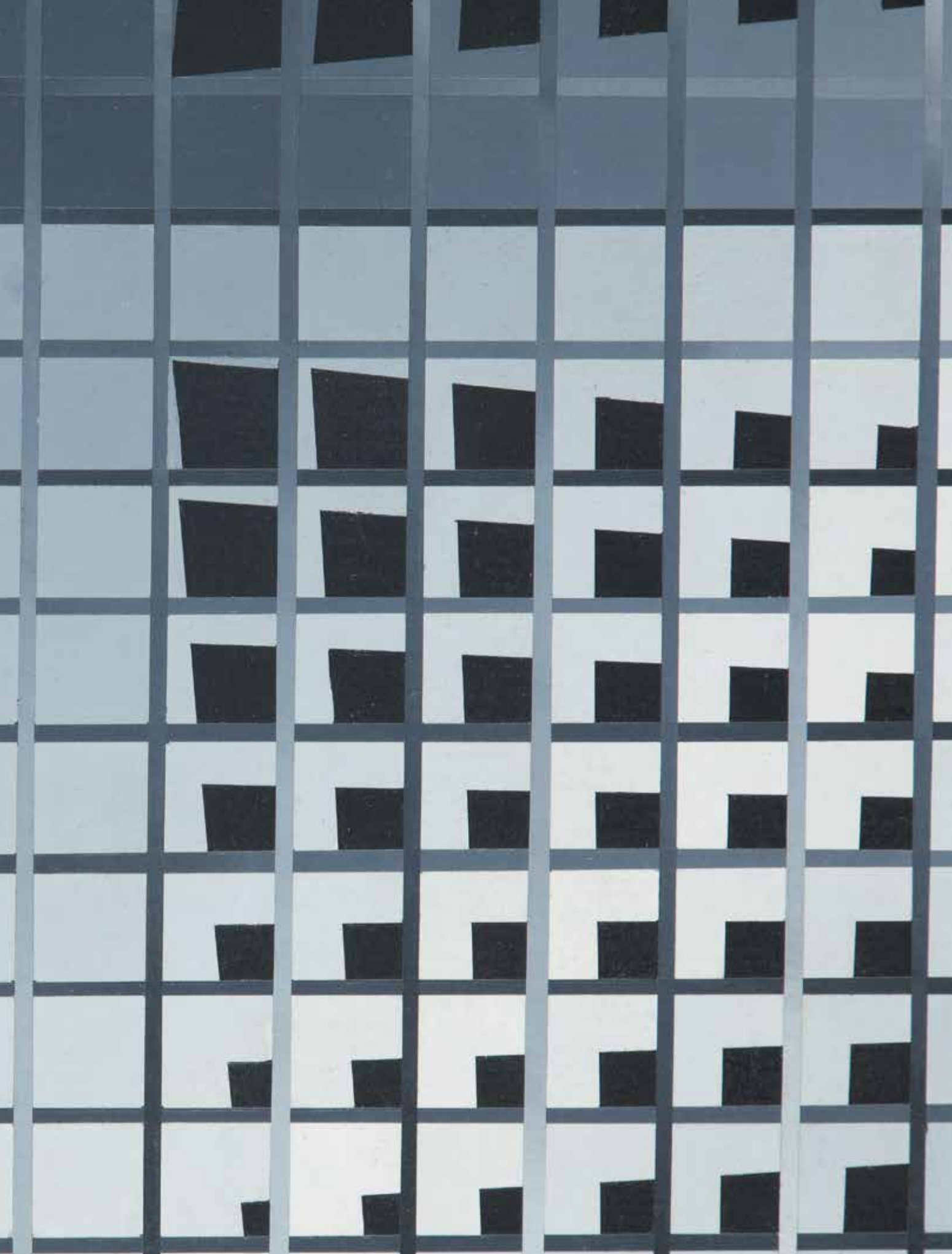




















© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

Copyright © 2010 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. Published by John Wiley & Sons, Inc.

Copyright © 2010 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. Published by John Wiley & Sons, Inc.

Downloaded from <http://ajph.org/> at University of California, San Francisco on June 11, 2015

© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd












100









Downloaded from <http://ajphaphysoc.org/> at University of California, San Diego on November 10, 2014





Downloaded from <http://ajphaphysoc.org/> at University of California, San Diego on November 11, 2014





OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

1 GRUDNIA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

23 LISTOPADA – 1 GRUDNIA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

INDEKS

Anuszkiewicz Richard 19

Artymowska Zofia 9

Asis Antonio 29

Beckmann Hannes 24

Berdyszak Jan 30, 31, 32, 33

Fangor Wojciech 10, 11, 12

Gieraga Andrzej 38, 39

Hewitt Francis 16

Hulik Viktor 35

Kałucki Jerzy 28

Mieczkowski Ed (Edwin) 15

Nowacki Andrzej 25, 26

Nowosielski Jerzy 3, 4

Orbitowski Janusz 1, 2

Pamuła Jan 40, 41

Roszkowski Aleksander 27

Sosnowski Kajetan 36, 37

Stańczak Julian 17, 18

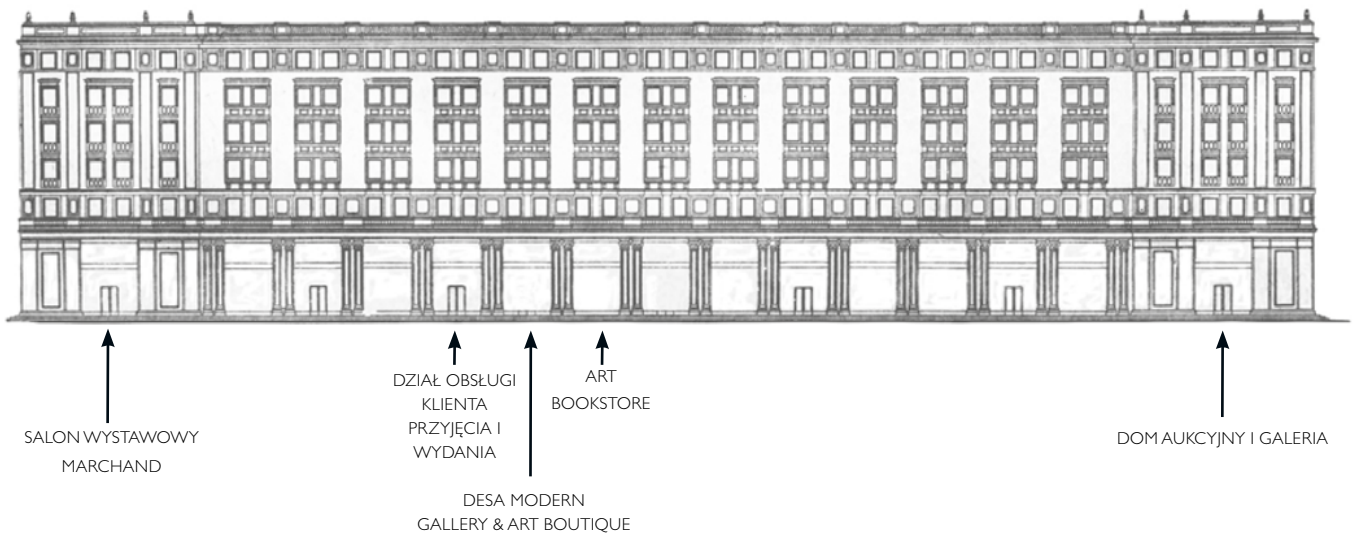
Stażewski Henryk 13, 14

Tadasky (Tadasuke Kuwayama) 20, 21

Vasarely Victor 22, 23

Wejchert Aleksandra 34

Winiarski Ryszard 5, 6, 7, 8



DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23
kasa: pon.-pt. 11-17

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

GALERIA BIŻUTERII

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

OKŁADKA FRONT poz. 10 Wojciech Fangor "M45", 1968 r. • **II OKŁADKA - I STRONA** poz. 13 Henryk Stażewski, Relief nr 13, 1969 r.
STRONY 2-3 poz. 18 Julian Stańczak, "Rivals", 1980 r. • **STRONY 4-5** poz. 6 Ryszard Winiarski, "Obszar 130", 1973 r. • **STRONY 6-7** poz. 22 Victor Vasarely, "Zig-Zag", 1986 r. • **STRONY 8-9** poz. 16 Francis Hewitt, "Sheeler's Façade", 1964 r. • **STRONA 10** poz. 19 Richard Anuszkiewicz, "Converging with Deep Pink", 1980 r.
STRONY 12-13 poz. 11 Wojciech Fangor, "M40", 1973 r. • **IV OKŁADKA** poz. 17 Julian Stańczak, Bez tytułu #12, 1969 r.
Op-Art i Abstrakcja Geometryczna • Aukcja Sztuki Współczesnej • ISBN 978-83-65519-21-4 • Kod aukcji 444ASW044 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Konceptcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 - 1951, Warszawa 1953, s. 70
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka, tel.: (+48 22) 786 08 30, tel.: (+48 22) 786 04 05, fax: (+48 22) 786 89 04, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

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



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

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

KSIĘGOWOŚĆ

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

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiora@desa.pl

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Joanna Kiljan, *Brand Manager*
tel. 514 446 830, j.kiljan@desa.pl

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*
tel.: 502 994 177, m.borzym@desa.pl

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

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Małgorzata Danowska
tel. 793 919 167 pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomasziewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM S.A.
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl,
NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy
KRS 0000596761, kapitał zakładowy 8.000.000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 584 95 39



AGNIESZKA SZPALA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szpala@desa.pl
22 584 95 39



ZOFIA ROJEK
Asystent
Sztuka Współczesna
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38



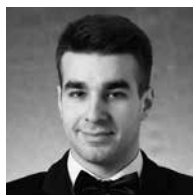
MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kus@desa.pl
22 584 95 38



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39



MARTYNA MERKIS
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39



ANNA SZYNKARCZUK
Asystent
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 30



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

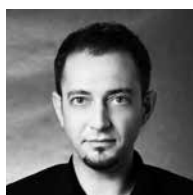


KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30



KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszevska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 584 95 35



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 621 66 69



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 584 95 41



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



ANNA SZYNKARCZUK
Redakcja Katalogu
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39



AGATA SZKUP
Koordynator Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853

I
JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

"Kompozycja 13/02", 2002 r.

relief, akryl/tektura, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2002 | 13/02 | 100 x 100 cm'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

„To język geometrii miał być i stał się dla Orbitowskiego sposobem artykulacji jego myśli, doznań i emocji. W nim wypowiadał (...), w dojrzałej twórczości, swoją tęsknotę za pięknem czystej natury, doskonałego rytmu i nieskalnej bieli. Już we wczesnych pracach daje się odczytać upodobanie artysty do równowagi, spokoju, do tak trudnej do osiągnięcia w chaosie i zgiełku świata, ciszy skupienia i kontemplacji, (...) dążenie poprzez syntetyzowanie i eliminację do maksymalnej prostoty i ascezy”.

BOŻENA KOWALSKA

„13/02” jest jednobarwnym, białym reliefem, kompozycją odwołującą się do tradycji op-artu, abstrakcji geometrycznej i minimalizmu. Addytywną strukturę dzieła budują kaskady powtarzających się prostokątnych pól, wypukłości i wgłębień, rytmicznie poprzysuwanych na odcinkach diagonali. Do znaczenia działania trzeciego wymiaru, także gry światła i cienia, przyczynia się redukcja barwy. Konsekwentnie, od przełomu

wieków, od podjęcia decyzji o odrzuceniu koloru, Orbitowski tworzy „czyste”, białe reliefy, takie jak prezentowany. Wizualny odbiór formy trójwymiarowego reliefu o najjaśniejszej z barw – zrównoważonej mieszaniny barw prostych – w głównej mierze opiera się na kontraście pomiędzy światłem i cieniem zarysu kompozycji.







„Janusz Orbitowski (...) najbardziej upodobał sobie biel – symbol czystości, wynik przemyślanych redukcji i cel ascezy. Już w połowie lat siedemdziesiątych pojawiły się pierwsze białe reliefy artysty, ale jeszcze z listewek nakładanych na obraz skośnymi wiązkami, co podkreślało przestrzenność i dynamikę tych kompozycji. Potem kilkakrotnie jeszcze powracał ów zamysł obrazów czysto białych, w których szczególnie istotną rolę odgrywa światło rysując jasną kreską odbicia krawędzi form reliefu i po przeciwnej stronie ciemną kreską ich cień. W roku 2000 zdecydował twórca nie sięgać już więcej po jakąkolwiek barwę poza bielą.

Z tego okresu twórczości Orbitowskiego, z 2002 roku pochodzą prace malarskie przedstawione na naszej wystawie. Wszystkie budowane są z małych, kilkucentymetrowych prostokątów jak cegiełki, zestawionych w rytmiczne rzędy jak znaki pisma, tworzą na płaszczyźnie tła zwarte i zawsze diagonalnie ukształtowane kolumny. Niekiedy jako wyłączne elementy kompozycyjne obrazu. Kiedy indziej towarzyszą im dodatkowo, ożywiające białą przestrzeń podłoża, pojedyncze prostokątne wypukłości. Czasem też, nadal zachowując ten sam kształt i te same wymiary quasi-cegiełek, występuje w tych białych obrazach relief wkłęsły.

Zdawać by się mogło, że powtarzalność achromatycznej barwy i podobieństwo struktur, z których tworzone są omawiane kompozycje, czynią je monotonnymi i odbierają im atrakcyjność. Tak jednak nie jest. Te białe obrazy różnią się między sobą. Występują na nich rytmy przyspieszone i zwolnione, rytmy zagęszczone i rozluźnione, układy skłaniające się ku symetrii i wyraźnie asymetryczne.

Co zadziwiające dla uważnego obserwatora tych prac, należących w sposób oczywisty do nurtu sztuki operującej geometrią – to wyczuwalny jej związek z inspiracją naturą. Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liście grabu. Jednak ten związek z przyrodą jest nieporównywalnie silniejszy niż w malarstwie – w rysunkach Orbitowskiego. Jego prace na białym papierze, budowane czarnym tuszem, bardzo cienkimi kreskami, są tak subtelne, tak delikatne jakby utkane były z mgły. Ukształtowane z nich nieregularne formy wyłaniają się fragmentarycznie z przestrzeni, albo odwrotnie: zdają się w niej rozpyływać i zanikać. Skojarzenia roślinne nasuwają się nieodparcie. Ze szpilkową gęstością today skrzypu, z misterną strukturą liścia paproci czy ulotnością puchu dmuchawca. Wokół osi kompozycyjnych rysunków kreski są zagęszczone, więc pociemniałe, im dalej od nich – jaśniejsze, na krańcu form postrzępione i wtapiające się w tło. Bywają sprowadzone lub wręcz zamknięte w jajowatą formę owalu.

Te rysunki artysty w sposób oczywisty należą także, mimo niezaprzeczalnej więzi z naturą, do sztuki nurtu geometrii. Wskutek zawartych w niej czynników zarówno natury, jak matematyki twórczość Orbitowskiego oddziałuje wielorako. Ład, równowaga i harmonia, właściwe geometrii, darzą poczuciem porządku, spokoju i wyciszenia; asocjacje z przyrodą niosą klimaty zmienności, nieuchwytności i poetyki.

Sztuka Janusza Orbitowskiego – chłodna i ascetyczna, w sposób pełni uzasadniony kwalifikowana do kategorii abstrakcji geometrycznej, jest równocześnie nasycona ciepłem emocji. Jest piękną, achromatyczną opowieścią o trwałości i przemijaniu”.

JANUSZ ORBITOWSKI (ur. 1940)

Relief, 1987 r.

relief, akryl, tektura/płyta, 60 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1987/06(?) | 2/87/06(?) | 75x60 cm'

cena wywoławcza: 14 000 zł[†]

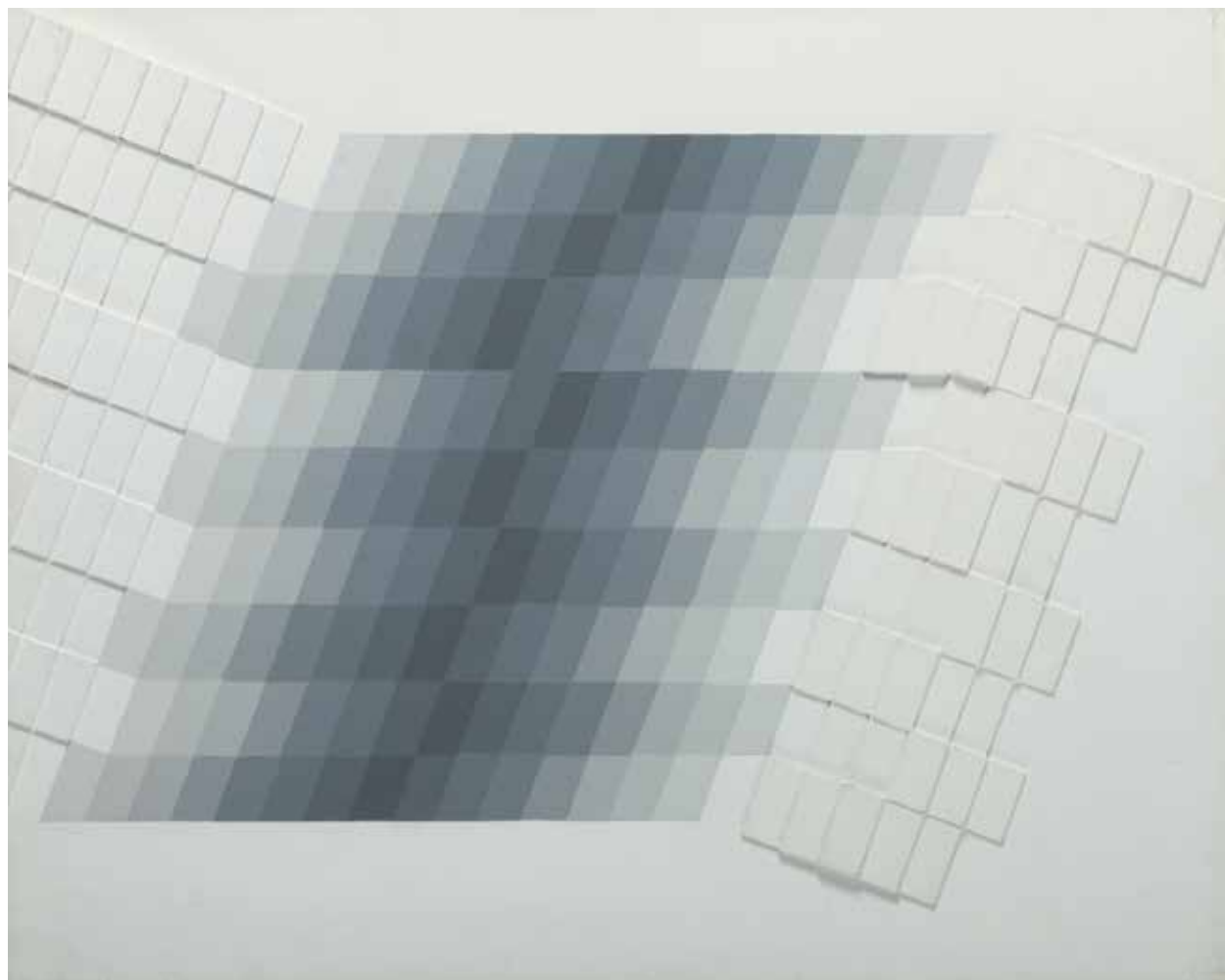
estymacja: 20 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, 2005
- kolekcja prywatna, Polska

„Reliefy Orbitowskiego nie są ponadczasowe – przez co należy rozumieć, że są od czasu uzależnione, podobnie, jak ich funkcjonowanie definiowane jest przez kontekst. Mniej istotne staje się więc określanie chronologii ich powstawania, szeregowanie ich w konkretne grupy. Nie zachęca do tego także chłodna numeracja kolejnych realizacji, niewpisująca ich w żadne narracyjne serie, opowiadające o rozwoju formy czy osobowości autora. Na pierwszy plan wybija się ich indywidualne istnienie wobec czasowości – każdej pracy z osobna. (...) Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmiągają się ze swymi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności”.

MICHAŁ ZAWADA



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Abstrakcja, 1974 r.

olej/plótno, 119,5 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrocie: 'J. Nowosielski | 1974'

cena wywoławcza: 190 000 zł ↑

estymacja: 250 000 - 400 000

OPINIE:

- certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

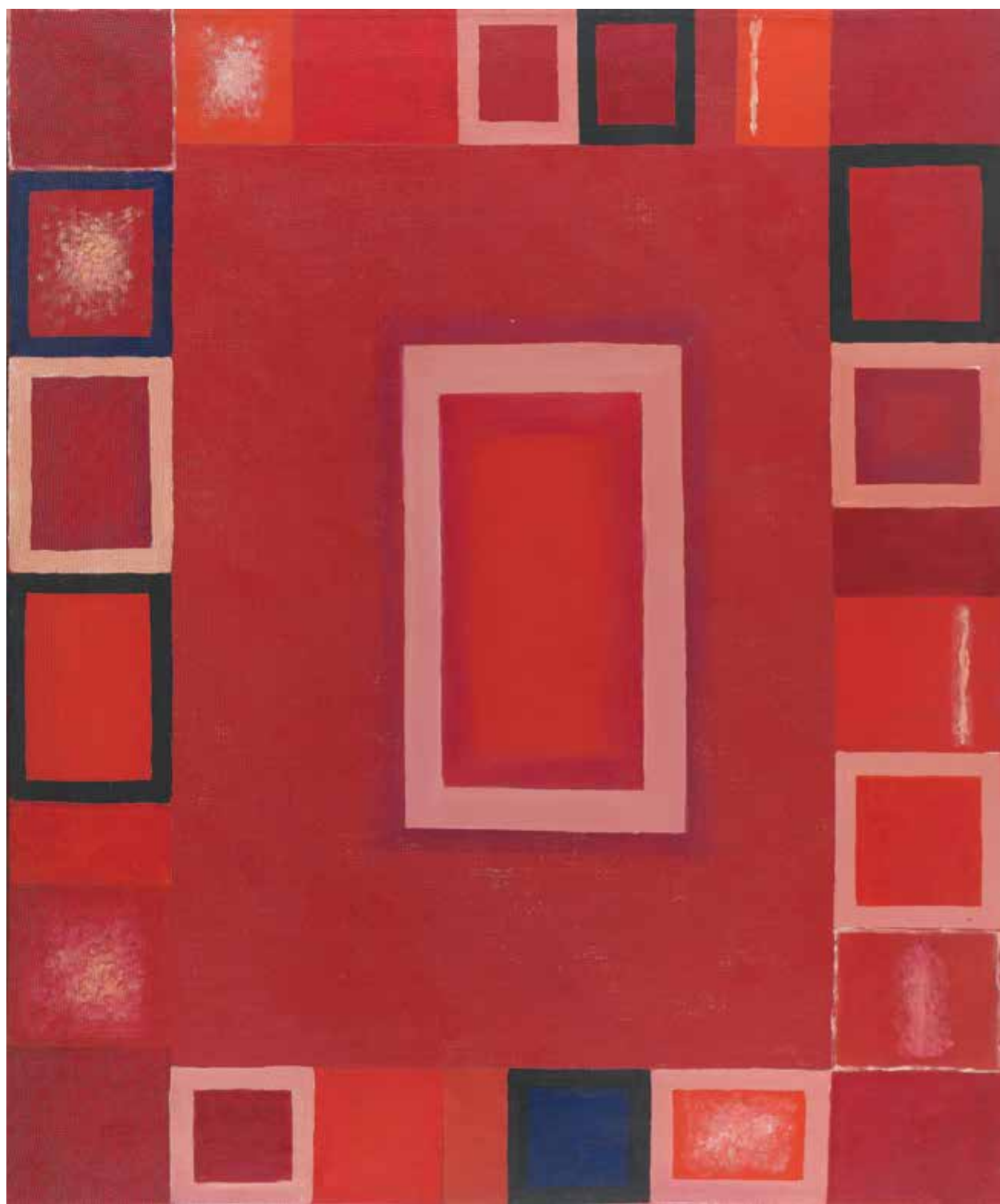
- Porównaj: Jerzy Nowosielski, publikacja towarzysząca wystawie prac artysty w Galerii Zachęta, 21.03-27.04.2003, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich 2003 (il. s. 354, 355, 360)

„Moje credo artystyczne to jest malowanie obrazów, które stwarzałyby iluzję pewnych określonych rzeczywistości. To znaczy nie uważam, żeby motyw czy temat, czy genre, gatunek artystyczny, miał być u mnie pretekstem do rozwinięcia takich czy innych kombinacji formalnych, kolorystycznych czy rysunkowych. Nie – obraz ma być działaniem iluzyjnym, to znaczy ma ewokować w wyobraźni, w poczuciu odbiorcy, określoną rzeczywistość, i to rzeczywistość dokładnie zamierzoną przeze mnie, zobaczoną przeze mnie. Taką, w której ja sam chętnie bym się chciał znaleźć”.

JERZY NOWOSIELSKI

W twórczości Jerzego Nowosielskiego szczególne znaczenie miały obrazy abstrakcyjne, jak mówił o tych wysublimowanych pracach sam malarz, uprzedmiotowione formy wysłanników ze świata spirytualnego, wywiedzione ze świata ducha, swoiste „byty subtelne”, „anioły”. O osobliwym związku abstrakcji z wymiarem duchowym pisał w 1980 roku: „Cały nurt wolnej kreacji abstrakcyjnej, wspomnijmy choćby sztukę islamu, związany jest z pewnym wysublimowanym spirytualizmem, głoszącym bezwarunkową transcendencję pierwiastków i bytów duchowych w stosunku do spraw ciała i materii. Więcej, ich absolutną od materii separację”. Teorię wcielenia lub ujawnienia „bytów

subtelnych”, boskiej energii kosmosu, mógł najpełniej realizować posługując się „stylem medytacji”, językiem uproszczeń, symboli, geometrii. „Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne” deklarował twórca czerwonej abstrakcji z 1974 roku, współczesnej ikony, kompozycji z szerokim pasem klasycznej bordiury, niewypowiedzianego wyrażonego w formie regularnych figur, z użyciem kolorystyki nie „transcendentalnej”, ale „ziemskiej”, symbolu nie tylko grzechu i zepsucia, lecz także władzy i zwycięstwa.





Kazimierz Malewicz, „Czerwony kwadrat na czarnym tle” (fragment), ok. 1922 r., Muzeum Ludwig, Kolonia



Jerzy Nowosielski, Czerwona abstrakcja, 1978 r., kolekcja prywatna

„W jego pracach 'diabeł walczył z aniołem'. Nic więc dziwnego, że jego droga do malowania współczesnych ikon prowadziła przez zakrety niewiary w Boga, potem w 'teologów w sutannach'. Bo Jerzy Nowosielski był artystą osobnym. Pod wieloma względami...

Od urodzenia żył na styku kultur – jego matka była katoliczką, ojciec zaś unitą, pochodzącym z łemkowskiej rodziny. Od początku też zdradzał plastyczne zainteresowania. Początkowo skłaniał się ku impresjonizmowi i ekspresjonizmowi, potem kubizmowi. Jednak w historię sztuki wpisał się swoją interpretacją sztuki ikon. Jako kilkunastolatek odbył pielgrzymkę do Ławry w Poczajowie na Wołyniu. 'Ja, malarz polski, duchowo narodziłem się właśnie tam. W Ławrze Poczajowskiej' – zwykł mawiać.

(...) W 1956 roku prezentował Polskę na Biennale w Wenecji, w 1959 roku wystawiał na Biennale w São Paulo. Uczestniczył w ponad 300. wystawach, z czego 100 to prezentacje indywidualne. W 1962 roku objął pracownię malarstwa na ASP (choć sam dyplom uzyskał po przerwaniu studiów dopiero w... 1961 roku!). Prowadził ją przez 30 lat.

Jak sam twierdził – wojna oddaliła go od wiary; 'nawróciła na ateizm'. Przestał wierzyć 'teologom w sutannach'. Potem został metafizykiem, a nawet mistykiem i 'spirytualistą'. Jego wiarą stało się prawosławie, ponieważ ortodoksja prawosławna 'najmniej krępuje człowieka. Tam najważniejsza jest liturgia i tajemnica'.

W końcu lat 40. postawił na uduchowioną wersję abstrakcji, do której drogę otworzyło mu wcześniejsze studiowanie ikon. Był przekonany, że w tym właśnie gatunku harmonijnie dopełnia się geometria i rzeczywistość. 'Ikona była dla mnie po prostu jakimś wprowadzeniem w tajemnicę sztuki malarskiej. Teraz interesuje mnie po prostu sztuka. Pojęcie ikony rozszerzało się u mnie' – mówił.

Obrazy składał z prostych figur, wpisując w nie kobiece portrety i pejzaże. Ktoś powiedział, że 'żurnal połączył z metafizyką'. Trafne...

Rzeczywistość w jego obrazach uciekała daleko poza oczywiste formy, biegła w stronę abstrakcji. To ona miała dawać poczucie obcowania z metafizyką. Ale to tylko spojrzenie jednego oka. Bo prawda jest taka, że Nowosielski był awangardą. W czasach Grupy Krakowskiej pozostawał artystycznym outsiderem, świadomie wyciągającym ręce po tradycję. Tę, która jemu była najbliższa. Do abstrakcji doszedł więc zupełnie inną drogą niż jego rówieśnicy. Co więcej, te jego współczesne ikony były często zapisane fascynacją kobiecym ciałem, iskrzyły erotyzmem. 'Pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety. Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety' tłumaczył artysta.

Dla poprawnego ikonopisarza to byłoby przekroczenie granicy przyzwoitości, dla Nowosielskiego to był po prostu wewnętrzny głos, prawda o życiu. 'Kobieta jest symbolem Kościoła. A cerkiew i kobiecy akt są do siebie podobne. Kształty barokowych kopuł przypominają kształt kobiecego ciała. Cerkiew i kobieta to królestwo boże na ziemi. Nie należy temu zaprzeczać, lecz szukać sposobów, by o tym opowiadać' – mówił."



Jerzy Nowosielski w pracowni, wrzesień 1987, gr PAP/Wojciech Kryński Tomasz Prażmowski

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Bez tytułu, 1947 r.

gwasz/papier, 34,5 x 46 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: "J.NOWOSIELSKI 1947"

cena wywoławcza: 24 000 zł[†]

estymacja: 35 000 - 50 000

OPINIE:

- certyfikat Fundacji Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galeria Starmach, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

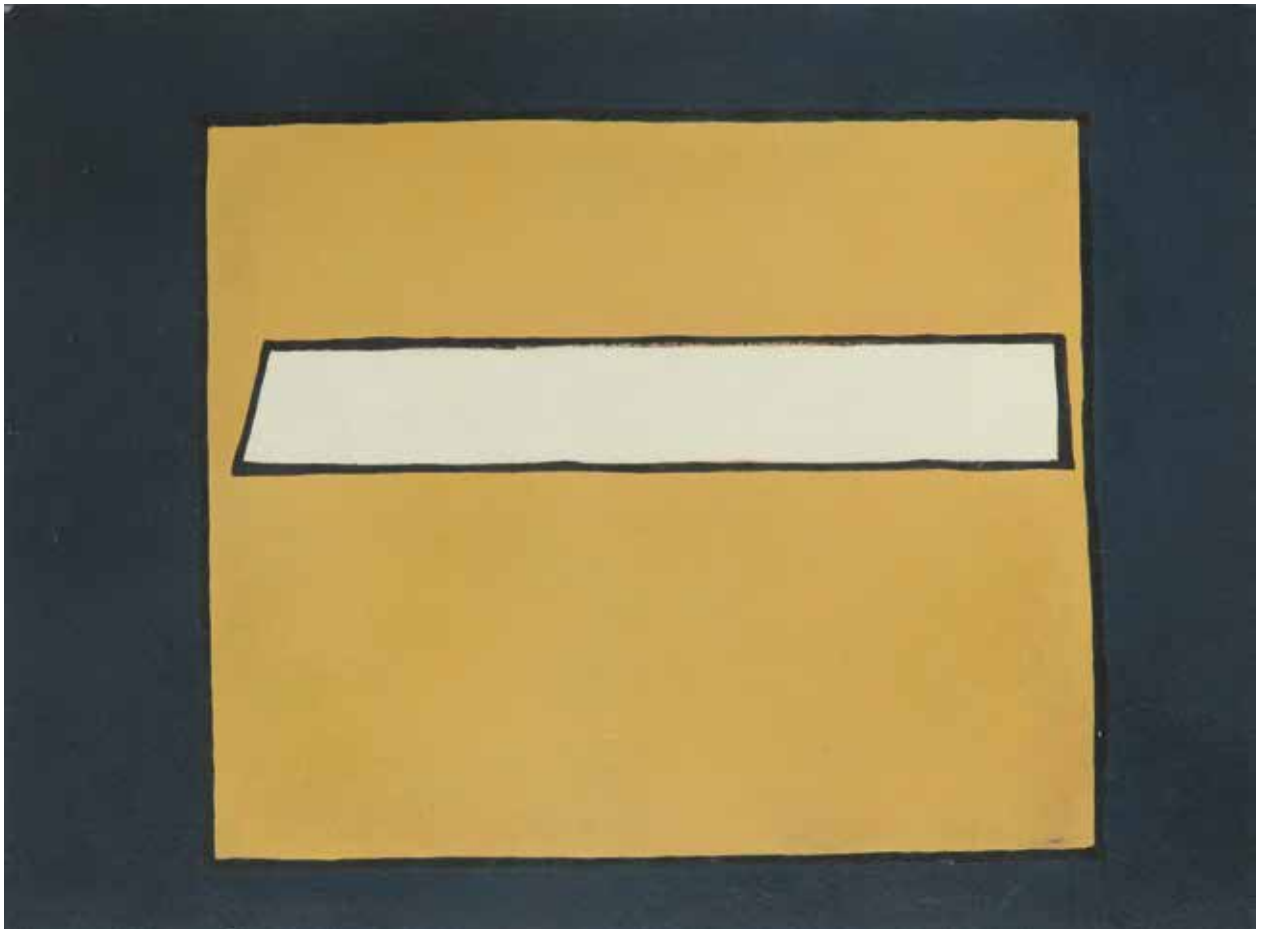
- Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 21.03-27.04.2003

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 64, s. 56 (il. barwna)

„Ikona przesyciona jest duchem sztuki abstrakcyjnej. Malarstwo abstrakcyjne stwarza możliwości realizacji wolności twórczej artysty w sposób możliwie pełny, nieograniczony żadnymi regułami gry, prawami dyktowanymi przez sam proces odtwarzania, reprezentowania jakiejś innej rzeczywistości znanej nam z doświadczenia 'poza obrazem'. Tylko sam pomysł, inwencja osobista lub zbiorowa, tylko intuicja jest tu naczelnym prawem kształtującym dzieło o wiele swobodniej niż w malarstwie przedstawiającym”.

JERZY NOWOSIELSKI



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Penetracja przestrzeni realnej", 1974 r.

relief, akryl/płyta, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu na bieżymie: "Winiarski 1974"

na odwrociu nalepka z opisem pracy w języku angielskim: 'Penetration of real space of equal probability to black | and white colour appearance. Mutable lot - dice. | Wood, acryl, 100 x 100 x 10 cm, year 1974.'

cena wywoławcza: 250 000 zł ↑

estymacja: 350 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Istnieje bardzo prosty mechanizm, dobrze znany matematykom, który zdaje się stwarzać nieograniczone możliwości – nazywa się on PRZYPADKIEM. Jak się człowiek zda na to, co mu przynosi seria przypadków, seria rzutów monetą czy kostką do gry, lub jak u François Morelleta średnia numerów znajdujących się w książce telefonicznej, otrzymuje mechanizm, który mu daje szansę nieskończonej ilości doświadczeń. Bowiem nawet przy małej ilości elementów użytych poddanych przypadkowi można uzyskać wielką ilość różnorodnych zdarzeń”.

RYSZARD WINIARSKI







Ryszard Winiarski, „Obszar 184”, 1974 r., kolekcja prywatna

Obiekty przestrzenne i reliefy stanowią jeden z ważniejszych obszarów jednorodnej i spójnej formalnie twórczości artysty. Jego pierwsze prace realizowane od połowy lat 60. miały charakter dwuwymiarowych kompozycji na płótnie, szczelnie wypełnionych siatką czarnych i białych kwadratów. To, które pole zostało pokryte czarną, a które białą farbą było określane przez artystę na podstawie przypadkowego rzutu kostką lub monetą. Winiarski wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale samo działanie, prowadzące do powstania faktu materialnego, czyli dzieła. Dla artysty clou działalności twórczej było więc przesunięcie w stronę myśli artysty, konceptu i aktu twórczego a same dzieła powstawały niejako „przy okazji”.

Winiarski, zachowując pierwotne założenia twórcze, stopniowo rozszerzał je o nowe możliwości dodając między innymi trzeci wymiar. Doprowadziło to do realizacji szczególnie ciekawych i wyjątkowych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu. Artysta zaczął budować trójwymiarowe artefakty przypominające architektoniczne modele nowoczesnego miasta. Na płaskich powierzchniach, które przybierały kształty już nie tylko tradycyjnego prostokąta lub kwadratu, ale także rombu lub wysokich, cienkich listewek pojawia się gra z iluzją perspektywiczną. Jak pisała Kowalska, „już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacji przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do 'Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 12).

Dla Ryszarda Winiarskiego wprowadzenie dodatkowego czynnika kształtującego realną formę własnej sztuki – aktywność widzów i partycypację – doprowadziła do znacznego rozwoju form w przestrzeni, również tej publicznej. Artysta wspominał: „Wiosną 1972 roku udało mi się jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie przemienić w `salon gier, jako imprezę towarzyszącą mojej wystawie. Widzowie włączyli się w zaproponowaną zabawę (...). Równocześnie powstawały na planszach czarno-białe lub barwne elementy (...), jako rezultat różnego przebiegu gry, która rozwijała się wedle precyzyjnych reguł. Było to dla mnie ważne doświadczenie”.

Projekt ten rozpoczął serię wystaw Winiarskiego, w których twórca angażował publiczność do współtworzenia dzieł sztuki. Ośmielony wyjściem poza trzeci wymiar i imperatyw samodzielnej pracy jednostki Winiarski w 1974 roku zrealizował niezwykle cykl, będący emanacją i konsekwencją prac przestrzennych oraz reliefów. Instalacja „Geometria w krajobrazie” została umieszczona w Gorinchem w Holandii, gdzie z ziemi wynurzały się podstawowe figury: walec, stożek, kula, sześcian i ostrosłup. Podobny projekt powstał w 1978 roku w Chełmnie: artysta ułożywał w ziemi stożek w trzech różnych położeniach. W obydwu przypadkach, na wzór gór lodowych, sześć części bryły znajdowało się pod ziemią, a tylko jedna – na powierzchni.

Dla Winiarskiego praca w przestrzeni - zarówno prywatnej, funkcjonującej w obrębie ram reliefu, jak i publicznej, była rozszerzeniem możliwości twórczych o dodatkowy aspekt matematycznej analizy rzeczywistości.



Ryszard Winiarski, „Gra”, wystawa „Konstrukcja w procesie”, Łódź, 1981

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Obszar 130", 1973 r.

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: 'WINIARSKI 1973 OBSZAR 130'

na odwrociu pieczętka wywozowa, nalepka wystawowa z opisem pracy z Barney Weinger Gallery

w Nowym Jorku oraz dwie nalepki z opisem w języku polskim oraz angielskim: 'OBSZAR 130

o różnych w wylosowanych strefach prawdopodobieństwie pojawiania się koloru czarnego. Zmienna

losowa - fragment taśmy z maszyny księgującej | i kostka do gry. Akryl, 100 x 100 cm, 1973 r.; 'AREA

130. ON DRAWN OUT BY LOT REGIONS - VARIOUS PROBABLITIES | OF WHITE AND BLACK

COLOURS APPEARANCE. MUTABLE LOT - BOARD | OF RANDOM FIGURES AND DICE.

ACRYL, 100 x 100 CM, YEAR 1973'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- Barney Weinger Gallery, Nowy Jork

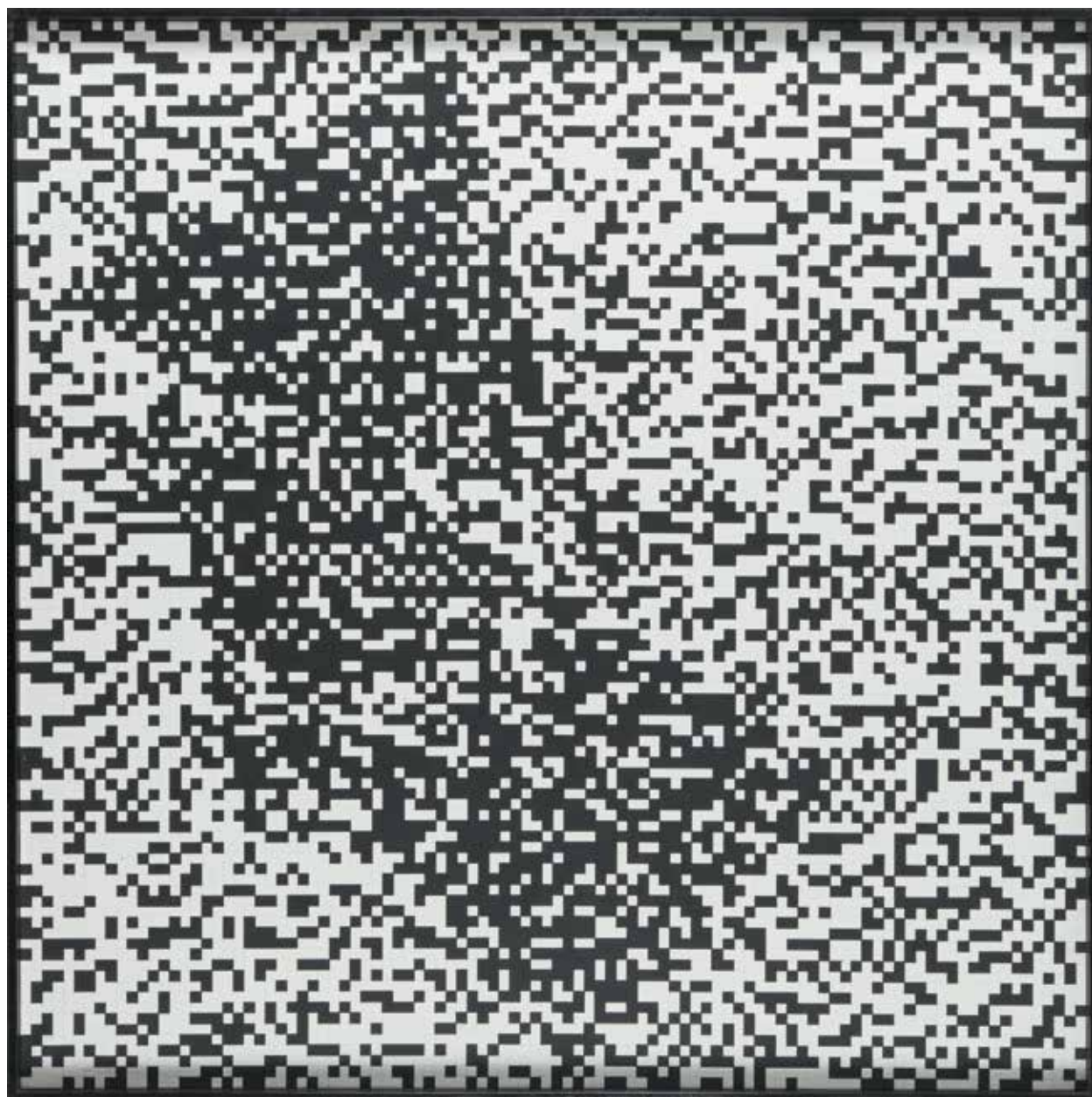
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Barney Weinger Gallery, Nowy Jork, 1974

„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy 'żółć' i 'czerwień', to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy 'biel' i 'czerni', to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerń to 'tak' i 'nie' w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

RYSZARD WINIARSKI



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Seria ośmiu prac z cyklu "Obszar I 42", 1973 r.

"Obszar I 42.2.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.4.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.5.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.8.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.14.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.15.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.18.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

"Obszar I 42.20.", akryl/plótno, 50 x 50 cm

na odwrociu każdego z obrazów sygnatura, data i opis autorski

cena wywoławcza: 320 000 zł ↑

estymacja: 500 000 – 800 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

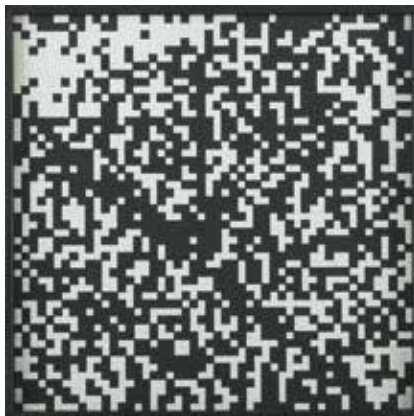
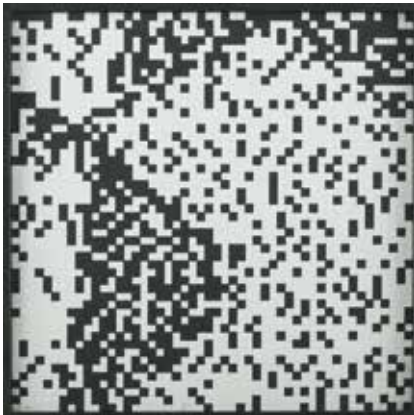
WYSTAWIANY:

- Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002

LITERATURA:

- Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy indywidualnej, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 28-50 (ilustracje barwne)

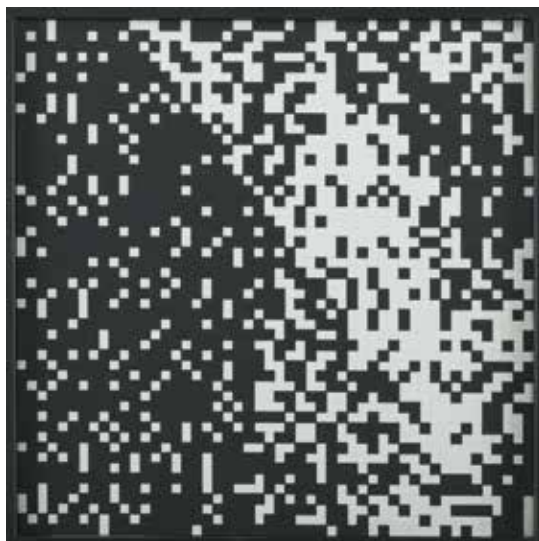
„Struktura świata zbudowana jest z elementów przypadkowych, a rzeczywistość pełna jest przykładów sytuacji losowych, zdarzeń przypadkowych”.





"Obszar 142.2", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
"WINIARSKI 1973 AREA 142.2."



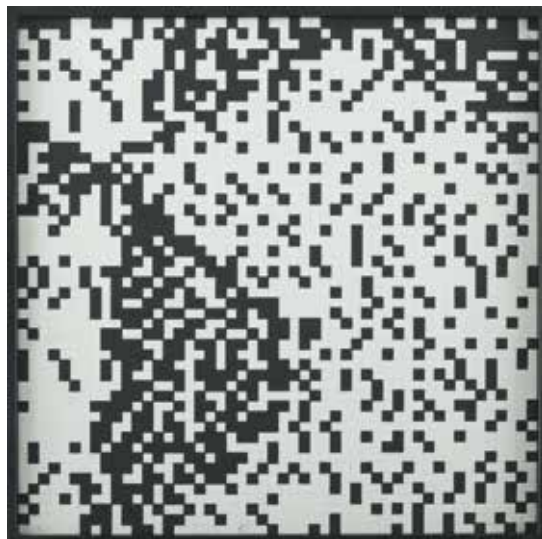
"Obszar 142.8", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
"WINIARSKI 1973 AREA 142.8."



"Obszar 142.5", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
"WINIARSKI 1973 AREA 142.24."



"Obszar 142.18", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
"WINIARSKI 1973 AREA 142.18."



"Obszar 142.4", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
'WINIARSKI 1973 AREA 142.4.'



"Obszar 142.20", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
'WINIARSKI 1973 AREA 142.20.'



"Obszar 142.15", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
'WINIARSKI 1973 AREA 142.15.'



"Obszar 142.14", 1973 r.

akryl/plótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramie:
'WINIARSKI 1973 AREA 142.14.'











Motto

Miedzy uczuciem a logicznym
mysleniem nie zachodzi żadna
istotna sprzeczność, lecz wręcz
przeciwnie, w każdym procesie
myślowym zawiera się immanentnie
czynnik emocjonalny.

Wimświski 2000



Prezentowane prace Ryszarda Winiarskiego zostały zgromadzone w wyjątkowym układzie. To aż osiem autonomicznych kompozycji składających na cykl „Obszary” realizowany przez artystę w roku 1973. To prace z najciekawszego, najpełniejszego i najbardziej bogatego okresu pracy artystycznej twórcy, w którym Winiarski rozwijał unikatowe na skalę światową założenia.

Obrazy Winiarskiego to rezultat splecionych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Bożena Kowalska, krytyczka sztuki zajmująca się działalnością tego twórcy, tak opisuje jego metodę działania: „Program przewidywał np. dwie alternatywne wielkości kwadratów, na które podzielona ma być powierzchnia płótna, ale o ostatecznym wyborze tej wielkości decydował przypadek, wyzwalany przez rzut monetą lub kostką do gry. Podobnie losowany był narożnik obrazu, od którego miało się rozpocząć wypełnianie kolejnych kwadracików kolorem. Rzut monetą rozstrzygał również, czy losowane pole kwadraciku ma przyjąć barwę czerni czy też pozostać białe”. Dopuszczenie do procesu twórczego przypadku określonego poprzez rzut monetą czy kostką do gry wskazuje, że do intencji artysty należało odrzucenie tradycyjnej estetyki, malarzkich reguł dotyczących budowy kompozycji, rozwiązań kolorystycznych czy

światłocieniowych. Śmiało można stwierdzić, że jego celem było stworzenie bezosobowej sztuki, która nie nosiłaby cech twórczej indywidualności.

Prezentowane 'Obszary' są najciekawszą emanacją szczególnego stylu artysty. Dobrosława Horzela pisała o nich następująco: „Najprostsze założenia – losowanie układu punktów białych i czarnych prezentują niewielkie 'Obszary' (50 x 50 cm) (...). Najczęściej używanymi narzędziami losowania były kostka do gry ('Obszar 127', 'Obszar 128'), czy... wprowadzenie tekstu 'Pana Tadeusza' jako zmiennej losowej. ('Obszar 140'). Dla wizualnego efektu (o który malarz nie chciał się troszczyć, choć estetycznej percepcji malarstwa trudno ustrzec się nawet 'lojalnemu' odbiorcy) większe znaczenie niż sposób losowania miały dodatkowe założenia programu. Działanie przypadku najlepiej wykryć i obserwować na granicy zdarzeń, dlatego losowane strefy i linie graniczne stały się 'tematem' całej grupy prac (...). Podobnym zabiegiem (stosowanym przez Winiarskiego od roku 1971) było wprowadzenie do obrazu symetrii (...) (Dobrosława Horzela, Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 25-26).



8

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Order tenth horizontal game 4 x 4", 1981 r.

akryl/deska, 4 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '10. order tenth horizontal game 4 x 4 winiarski 81'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- Galeria Desa, Kraków, 1983

LITERATURA:

- Winiarski, publikacja towarzysząca wystawie w Galerii Desa w Krakowie, Kraków 1983



„Zadanie, jakie sobie postanowił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania ścisła. Słowem, osiągnąć taki stan precyzyjności w procesie twórczym i z takim rygiorem urzeczywistnić modelowe przesłanki, aby obraz narzucał się w odbiorze jako coś nieodwołalnie koniecznego”.

STEFAN MORAWSKI

ZOFIA ARTYMOWSKA (1923 - 2000)

"Poliformy L - Puch", 1975 r.

akryl/plótno, średnica 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Zofia | Artymowska 1975 |

akryl | "Poliformy-L" | RUCH'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

WYSTAWIANY:

- Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Zachęta Centralne Biuro Wystaw

Artystycznych, Warszawa, 10.01-29.01.1984

LITERATURA:

- Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, katalog wystawy, Zachęta Centralne

Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1984, s. n/b (il. barwna)

„Sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku – i każdy ją robi w sobie, dla siebie – jest wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, jednego świata. W skutkach swoich, w mechanizmach swego oddziaływania społeczna, w poczuciu swoim i duchu – indywidualna, osobna, konkretna, jedna”.



„Fundamentalne założenie moich poszukiwań wywodzi się z przekonania, że podstawowym elementem wszystkiego, co nas otacza, co istnieje dookoła nas, jest jednostka, ułożona, powielona lub zakomponowana w różny sposób. Definicja ta stanowi credo mojej pracy twórczej”.

ZOFIA ARTYMOWSKA, 1984

„Lubię sytuacje graniczne, kiedy obraz napomyka o jakiejś sprawie w sposób wieloznaczny, kiedy uświadamia dwie różne rzeczy jednocześnie, kiedy umożliwia widzowi balansowanie na pograniczu kilku możliwych interpretacji w całkowicie odmiennych 'rejestrach'. Mówi się potocznie, że taka sytuacja zachodzi zawsze, odkąd obraz jest płaszczyzną płótna i zarazem wyobrażeniem form trójwymiarowych (realnych czy nierealnych), ale nie o tym chcę tu mówić. Chodzi o wyższy jakby, szczególnie stan podwójnych znaczeń, właściwych dziełu. Stan ten cechuje malarstwo Zofii Artymowskiej.

Faktem jest, że Artymowska rozpatruje najwytrwalej i najbardziej wnikliwie problem przestrzeni trójwymiarowej. Powtarza wielokrotnie takie formy o kształcie naśladującym walce, które dzięki iluzji brylowatości rozbijają płaszczyznę, wciągają wzrok w głąb, ustalają porządki perspektywiczne. Co więcej, sugerują swoistą hierarchię wzajemnych odległości i proporcji. Obrazy Zofii Artymowskiej przez proporcje tych walców dyktują widzowi przyjęcie realnej a wyimaginowanej skali – jakiegoś mechanizmu, jakiejś metropolii, czy skali, powiedzmy, planety. Walce te, kiedy bywają rozumiane jako część mechanizmu – nie są jedynie dowolnym wytworem natrętniej wyobraźni widza, zakotwiczonej na stałe w rzeczywistości, lecz przeciwnie, stanowią świadomie użyty przez autorkę repertuar aluzji do wyjętych z kontekstu fragmentów świata rzeczywistego. Tę aluzyjność podkreśla autorka ustawicznie, choćby przez wyczelowanie poszczególnych odcinków aż do metalicznego połysku jakby wypolerowanej okrągłości. Dlaczego jednak autorka, można by zapytać, nie idzie dalej i tym cylindrom tak sugerującym sprawność, perfekcję, nie dodaje jeszcze np. zaworów, przekładni, nie zaopatruje ich w tablice rozdzielcze, czyli nie tworzy pejzażu przemysłowego? Bo chodzi jej o coś całkowicie innego, chodzi o to, aby systemem skojarzeń pobudzić widza i, nie poprzestając na tym, skierować go na aluzję jej zdaniem istotniejszą, bardziej otwartą, które ćwiczą sprawność percepcji wzrokowej, aluzję do uogólnionego, wynikającego z doświadczenia poczucia przestrzennego. (...)

Fakt, że artystka chce, żeby jej sztuka komentowała z dala inną sztukę, wydaje mi się najbardziej bezsporny wtedy, kiedy oglądam

jej obrazy największe rozmiarami, najbardziej barwne, najbardziej 'święteczne' aż do pewnej euforii. Czini tam aluzję – zwykle z odcieniem ironii – do malarstwa amerykańskiego lat 60., do jego gigantycznych rozmiarów, do ujarzmiających wzrok pasów, deseni, tęczy, rozbłysków, zórz, czyli do tego malarstwa, które nazwano „hard edge” „Big Show”, „Disneyland” i które nawiasem mówiąc, odezwano się w naszym kraju strawersowane na przykład w niektórych dekoracjach festiwalu na estradach, czego świadomość Artymowska daje do zrozumienia. Artystka czyni też w niektórych swych obrazach aluzję do kolorystyki malarzy z tego środowiska, a także takich, jak James Rosenquist, drwiąc sobie jawnie z kolorystyki jasnej, rozbitej, rodem z plasz reklamowych, kremów owocowych i lodów. Robi to z taką dyskrecją, że niełatwo to w szczegółach wykazać i mój wywód już słowami tę dyskrekcję burzy, ale przecież mamy tu do czynienia z taką trafnością i nieraz humorem, że nie sposób tę obserwację pominąć.

Ta gra wtajemniczenia odzywa się także i w innych odniesieniach. Na przykład z jawnej satysfakcji wynika stąd, że i w pewnych obrazach Fernanda Légera połyskiwały podobne metaliczne formy jakby rur i bloków: gdzie indziej w obrazach artystki pojawia się zielona, bujna, lekko przebielona trawka, o której wiemy przecież, że jest 'impresjonistyczna'. Gdzie indziej wyczuwamy, że Artymowska chciała na swój sposób oddać hołd twórcom malarstwa konstruktywistycznego. Gra jest tym bardziej czysta, że artystka nie posługuje się gotowymi motywami, ale własną abstrakcyjną kompozycją przetyka jedynie sporadycznie oderwanymi wątkami – czy to koloru, czy wykończenia jakiejś formy geometrycznej, integrując je z całością kompozycji i z historią swego własnego malarstwa. Nie muszę dodawać, że cenę tego rodzaju uczestnictwa świadomości o malarstwie w procesie twórczym i taką właśnie jego dyskretną manifestację. Tę samą powściągliwość i zarazem konsekwencję cenę w obrazach Artymowskiej mających za temat przede wszystkim problem iluzji przestrzennej, czy też problem równowagi i harmonii utrzymanej między cegiełkami złożonych struktur”.

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



10

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"M 55", 1968 r.

olej/plótno, 124 x 124 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M55 1968'

na odwrociu nalepka wystawowa z opisem pracy z Galerie Chalette
w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 500 000 zł †

estymacja: 800 000 - 1 300 000

POCHODZENIE:

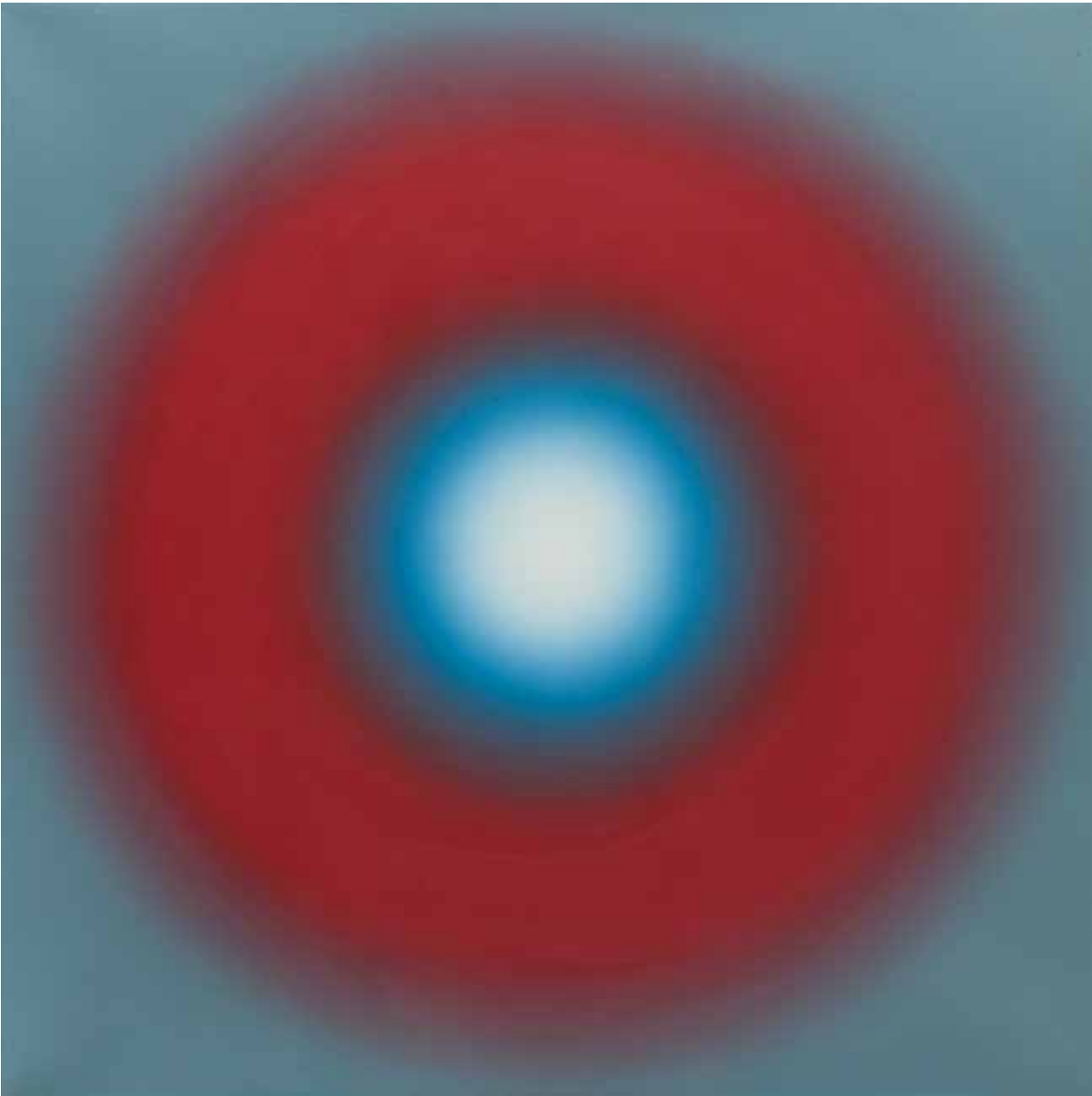
- Galerie Chalette, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Miami, USA

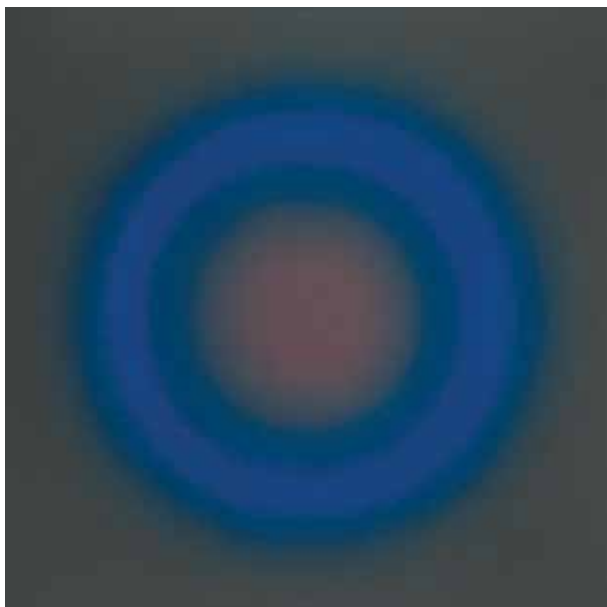
WYSTAWIANY:

- Galerie Chalette, Nowy Jork, 1968
- The Masterpiece, DESA Unicum, Warszawa, 19-25.09.2016

„Fangor wyprowadza nas na zewnątrz 'teatru' i pokazuje, jak dowiadywać się, co się z nami dzieje w tym naszym czasie. Teraz ważna jest nie płaszczyzna obrazu, ale realna przestrzeń, w której znajdujemy się wobec obrazu, który prowokuje do penetracji niepowtarzalnych relacji między formą, kolorem i światłem. Ten sam obiekt materialny staje się za każdym razem innym obrazem, gdyż nie sposób zbliżyć się do niego dwa razy tą samą drogą i w tym samym tempie. Ta właściwość obrazów Fangora – obrazów umownie nazywanych kołami, falami, obrazów ameboidalnych i amorficznych, gdzie rozproszone przejścia koloru w kolor wprawiają nas w zakłopotanie, ich otwartość i nieokreśloność, niejasność i niepewność, pozwala uzyskiwać rzeczywisty kontakt z życiem”.

STEFAN SZYDŁOWSKI





Wojciech Fangor, „M 55”, 1970 r., kolekcja prywatna

Prezentowany obraz „M 55” powstał w 1968 roku, u szczytu amerykańskiej kariery Wojciecha Fangora. Czerwone koło na błękitnym tle należy do serii eksperymentalnych kompozycji artysty, które przedstawiają różnokolorowe okręgi. Obok fal, koła Fangora stanowią współczesną ikonę malarstwa optycznego, która nie znajduje analogii w ówczesnej sztuce. Nazwa dzieła związana jest z miejscem, w którym powstało – czyli pracowni w Madison – co wynika z faktu, że artysta miał zwyczaj tytułować swoje obrazy od pierwszej litery nazwy miejsca, w którym je namalował.

Obrazy Fangora z tego czasu to wibrujące feerie barw, które przenikają się w trudnym do uchwycenia momencie. Artysta potęgował nasycenie barw poprzez idealne wyrównanie powierzchni płótna, na którego powierzchni prawie nie widać śladów malarskiego procesu. Kontury tworzonych przez niego kompozycji de facto nie istnieją, co powoduje niezwykle, iluzoryczne wrażenia optyczne.



Wojciech Fangor, „M 8”, 1969 r., kolekcja prywatna

Jak pisze Bożena Kowalska, dla artysty koło było „nieustannym, wielostronnym eksperymentem”. Tworząc takie kompozycje, Fangor eksperymentował z nowymi sposobami działania kolorów, ich zestawień, nasycenia i jasności. Artysta stosował w swoich obrazach kontrasty znane z teorii barw – w szczególności kontrasty kolorów wstępujących i występujących. Czerwone koło hipnotyzuje widza nie tylko poprzez zastosowanie przez artystę zasad teorii widzenia, lecz dzięki jego unikalnej koncepcji przestrzeni. Jak powiedział artysta w 1960 roku, współczesny obraz powinien „emanować swą powierzchnią na zewnątrz. Współczesny obraz – kontynuuje Fangor – przestał być dziurą w ramie do zaglądania w głąb”. Dzieło powinno znaleźć zupełnie nową formę, która „włączy czasoprzestrzeń malarstwa”.

Doskonały okrąg nie ma wiele wspólnego z matematycznie wyliczonym puryzmem geometrii abstrakcyjnej – jest to malarstwo bazujące na powidokach, teorii widzenia i oryginalnej teorii przestrzennej artysty, nazwanej przez niego „pozytywną przestrzenią aluzyjną”. By lepiej zrozumieć tę koncepcję, warto sięgnąć do współczesnej wypowiedzi artysty. W wywiadzie w 2014 roku Wojciech Fangor powiedział, że w latach 60. przestrzeń rozumiał „jako materiał do konstruowania niezależnej sztuki, a nie budulec funkcjonalnej architektury. Przestrzeń trójwymiarowa była dla mnie środkiem wyrażania emocji i mojego światopoglądu tak samo jak farba położona na dwuwymiarowej powierzchni. Z czasem odkryłem, że moje obrazy o rozmytych krawędziach kolorów i kształtów tworzą iluzję przestrzenną, która nie jest – jak perspektywa linearna – skierowana do wnętrza płótna, lecz sięga w przeciwnym kierunku, w stronę zewnątrz powierzchni, aż do rzeczywistej przestrzeni pomiędzy malarzem i widzem. Był to nowy rodzaj iluzji przestrzennej. To odkrycie mogło mieć źródło w zainteresowaniu astronomią i fascynacją przyrządami optycznymi, a w szczególności efektem nabierania i gubienia ostrości obrazu. Ale znalezienie racjonalnej teorii tego zjawiska zajęło sporo czasu”.



Wojciech Fangor, Alina Szapocznikow w warszawskiej Zachęcie, 1957, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

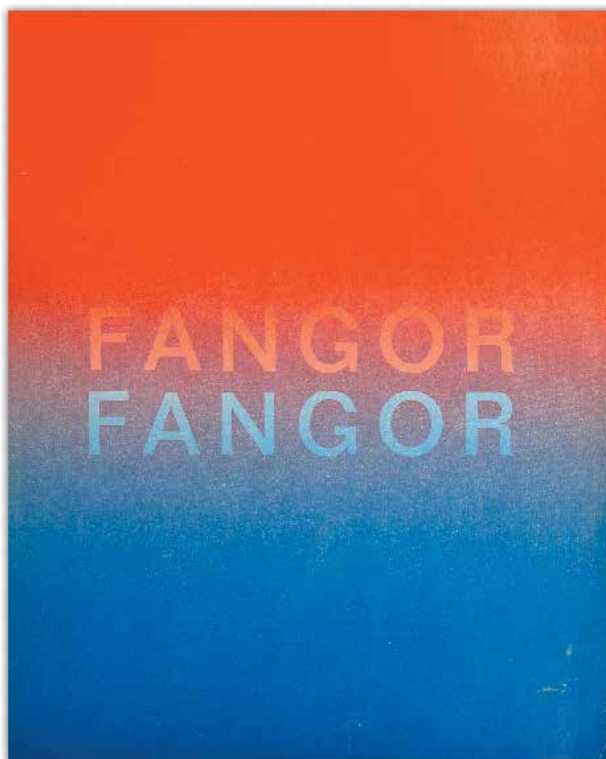
„Nie istnieje dzisiaj przeciwstawienie człowieka jako zamkniętej skończonej osobowości wobec skończonej i zamkniętej konstrukcji obrazu.

Tak pojęty człowiek i obraz nie mają sobie wiele do powiedzenia. Wydaje mi się, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek jednostka odczuwa zależność od otoczenia i względność swego położenia. Interesuje mnie jak wobec tych zmian uprawiać sztukę”.

WOJCIECH FANGOR

Amerykańska kariera Wojciecha Fangora rozpoczęła się w 1961 roku, od udziału w słynnej wystawie *Fifteen Polish Painters*, która odbyła się w jednej z najważniejszych instytucji sztuki na świecie – Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W 1965 roku artysta wziął udział w kolejnej legendarnej wystawie, która uznawana jest za moment założycielski dla całego ruchu op-art – *The Responsive Eye*. Po raz kolejny MoMA zaprezentowała dzieła Fangora u boku takich artystów jak Josef Albers, Richard Anuszkiewicz, Gene Davis, Julian Stańczak, Frank Stella, Tadasky i Victor Vasarely. Do roku 1970 malarz miał kilka wystaw indywidualnych w reprezentującej go Galerie Chalette, prowadzonej przez Arthura Lejwę i jego żonę, Madeleine Chalette Lejwę. Galeria specjalizowała się w sztuce współczesnej – przede wszystkim takich artystów jak Arp, Braque, Chagall, Picasso, Vasarely i Julio Gonzalez. Ukoronowaniem jego twórczości była wystawa w The Salomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku.

Wspominając tamten czas, w 2014 roku Fangor mówił: „Reprezentowała mnie Galeria Chalette w Nowym Jorku. Była to galeria założona przez polskiego biochemika [Arthura] Lejwę, który był w USA w momencie wybuchu wojny w Polsce. Został. Wraz z żoną (Madeleine Chalette Lejwą – przyp. tłum.), która miała zarówno ambicje, jak i wygląd Heleny Rubinstein, założyli galerię, która reprezentowała takich artystów, jak Victor Vasarely. Pierwszy raz odwiedziłem Chalette w 1962. Pokazałem [Arthurowi] Lejwie zdjęcia kilku moich prac. Podczas lunchu powiedział mi, że to, co robię, jest niesprzedawalne. Trzy lata później, syn Vasarely’ego – Yvaral, zobaczył moje prace podczas sympozjum na uniwersytecie. Przyprowadził do mnie Lejwę, który widząc moje abstrakcyjne koła, złapał mnie za rękę i poprosił o natychmiastowe dołączenie do jego galerii”. Na pytanie, czy artysta był zadowolony ze współpracy z galerią, Wojciech Fangor odpowiedział: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973 Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”.



Okladka katalogu wystawy malarstwa Wojciecha Fangora w The R. Salomon Guggenheim Museum, Nowy Jork, 1970 r.

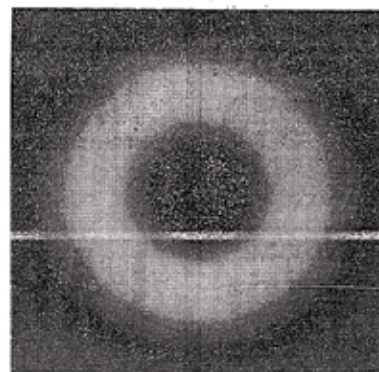
Fangor and Color-Field Illusionism

By DAVID L. SHIREY
In 1961, the painting of Wojciech Fangor, who goes by the star-like name of Fangor, presumably because of the consonantal difficulties of his first name, was introduced to the American public by the Museum of Modern Art in a group exhibition entitled "15 Polish Painters."

Since then, his work has been increasingly displayed here. He was included in the Museum's Op Art show of 1965, "The Responsive Eye," and has been given at least three one-man shows at the Galerie Chalette. Having gone through what seems to be the necessary steps for a one-man exhibition in a New York Museum, Mr. Fangor is now the subject of a one-man exhibition at the Guggenheim Museum.

The paintings, executed mostly over the last three years, are the latest efforts in the kind of color-field optical illusionism Mr. Fangor has been showing us for the last 10 years. Painted on canvases of all sizes, alone in diptychs, triptychs and polyptychs, the works must be seen *in situ*, in person, to be experienced for their full powers. They can be described only with great difficulty and their impact can certainly not be justified through photographs.

Mr. Fangor takes biomorphic shapes, concentric circles and rectangles as his basic compositional configurations and makes them move back and forth, sideways, expand and contract, take shape and dissolve, attract and repulse. They all have a temperature and it can range from freezing to scalding. If the viewer changes position, the shapes can change and so can the temperature. The only way he can avoid the impact is by standing flush to the canvas.



Oil on canvas by Fangor, 1969, is at the Guggenheim

Gallery initiated a cycle of exhibitions that comprehensively featured his still-lives; landscapes, self-portraits, his religio-historical and religio-allegorical works. Those efforts culminated in a retrospective of paramount importance mounted at the Gallery of Modern Art in 1964.

The current exhibition, small in size, touches all of Corinth's wide-ranging subject matter and comprises works from the early years, through the heydays of impressionism and post-impressionism, to his death in 1925. Some of it has never been exhibited before.

If this show, certainly not one of the best Corinth shows I have seen, indicates anything about the accomplishments of Corinth, it is that Corinth, in his early years, was a weak, unoriginal artist, nothing more than an insignificant echo of impressionism and post-impressionism or, occasionally, a vapid syn-

strength Corinth can achieve are two superb self-portraits.

John Alton (Tibor de Nagy, 29 West 57th Street) For those who think life in the Old West was all hardship, a trip to this show is indispensable. Mr. Alton's first one-man New York show must be the first New York show in which all the cowboys, cowgirls and Indians spend all of their time as friends dedicated to Manifest Destiny erotomania. The three groups go through every imaginable amatory act by means of nervous lines, squiggles, scribbles and an occasional dab of color. Much is made here of the art of love but how much is made of the love for art is questionable.

Dianne Nelson Tullis (Graham Gallery 1014 Madison Avenue at 78th Street) Mrs. Tullis is off to a commendable start in her first New York exhibition, creating collages out of paper that has

II

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"M 40", 1973 r.

olej/plótno, 178 x 202 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M40 1973 | 70 1/2 x 80'

cena wywoławcza: 700 000 zł †

estymacja: 900 000 - 1 200 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Polska
- DESA Unicum, 2005
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Są artyści, i Wojciech Fangor do nich należy, którzy mimo ciągłych poszukiwań i eksperymentowania zachowują ciągłość ujawniającą się w szczególnej wrażliwości kolorystycznej, wrażliwości na kompozycję, na wybrane sposoby malowania, posługiwania się farbą, pędzlem i płótnem. Obrazy Wojciecha Fangora mimo tego, że są tak różne, że powstawały na przestrzeni blisko osiemdziesięciu lat, zdradzają, że pochodzą spod jednej ręki”.

STEFAN SZYDŁOWSKI



Prezentowana praca należy do kompozycji, które powstawały w pierwszej połowie dekady lat 70. Zmiękczać granice między kolorami, Fangor pragnął uzyskać „przestrzeń penetracji wzrokowej” – przestrzeń otwarcia i ruchu, która nie pozwala się zamknąć w określonej formie. „Bezkrwędziowe”, miękko rozlane kolory, nie były jednak próbą stworzenia iluzji optycznej. Był to eksperyment na drodze znalezienia nowych środków wyrazu własnej ekspresji twórczej. W latach 70., kiedy powstała kompozycja „M 40”, Fangor przesunął granicę eksploracji koloru, wprowadzając silniejsze już rozgraniczenia między poszczególnymi barwami. To właśnie z tego malarstwa wyłoniła się pierwsza od kilkudziesięciu lat seria malarstwa figuratywnego – „Interface Space”.

W rozmowie ze Stefanem Szydlowskim Wojciech Fangor powiedział: „Odkąd pamiętam, malowanie było mi bardzo potrzebne. Było decydującą metodą poznawania świata i oczyszczania go z demonów i lęków. Powoli zacząłem się rozsmakowywać w samym procesie malowania, doznawać wrażeń nie tylko wizualnych, ale i zapachowych. Kredki, ołówki, akwarele, a nade wszystko farby olejne mają aromat. Dotyk, słuch, wszystkie zmysły biorą w tym udział. Malowanie jest zajęciem, w którym harmonijnie współdziałają emocje, intelekt i zmysły”.

„M 40” jest kompozycją, która ujawnia właśnie taki sposób postrzegania malarstwa – jako sztuki, która bazuje na osobistym, emocjonalnym i zmysłowym doświadczaniu jej materii, na dowartościowaniu techniki, koloru, przestrzeni. Jest to malarstwo absolutnie indywidualne i oryginalne, co czyni je ponadczasowym. Choć zajmuje silną pozycję wśród czołowych zachodnich twórców lat 60. i 70., Wojciech Fangor nie czerpał z niczyjej twórczości, w duchu indywidualizacji procesu twórczego. W 2014 roku, zapytany o kontakty z artystami w USA, artysta odpowiedział: „Pierwszy raz spotkałem [Marka] Rothko w 1962 roku. Zaskoczyło mnie to, że malował w tak podobny sposób. Bardzo go polubiłem. W tamtym czasie istniały dwa obozy: ekspresjonizm abstrakcyjny i Pop Art. Znałem Anuszkiewiczą, Richarda Artschwagera, Stańczyka. Josef Albers przyszedł na moją wystawę w 1967 roku w Galerii Chalette w Nowym Jorku i powiedział: 'chapeau bas!'. Był nastawiony bardzo pozytywnie. Zaprosił mnie do swojego domu w Nowej Anglii. Chociaż [Albers] był racjonalny i konstrukcyjny w swojej twórczości, prywatnie był bardzo dziecinny. Wskazał na zachmurzone niebo i powiedział, że moje malarstwo ma ten sam walor, a różni się tylko kolorem. Chociaż był jakieś czterdzieści lat starszy ode mnie, traktował mnie jak równego sobie”.

Solowa wystawa w Guggenheim Museum i otrzymana przez Wojciecha Fangora pozycja profesora na Fairleigh Dickinson University wskazują, że jego twórczość cieszyła się powszechnym uznaniem. Ważny krytyk sztuki John Canaday stwierdził, że Fangor był jedynym znanym mu artystą, którego obrazy oglądać powinno się jedynie na żywo. Jak pisał: „Wszystkie obrazy, rzecz jasna, tracą nawet w najdoskonalszej reprodukcji. (...) Ale mimo wszystko nadal jest prawdą, że można uzyskać reprodukcję o bardzo zbliżonym wyglądzie do oryginału. Ale nie w przypadku Fangora”. Nie sposób się nie zgodzić z tym stwierdzeniem – żadna reprodukcja nie oddaje subtelności i złożoności malarstwa Fangora, którego twórczość może być w pełni odbierana wyłącznie na żywo.



Zestawienie barw dopełniających. Vincent Van Gogh, Pole pszenicy z cyprysami (fragment), 1889 r., National Gallery, Londyn



Sfumato. Leonardo Da Vinci, Święta Anna Samotrzecia (fragment), 1506-1513 r., Luwr, Paryż

„W nurcie op-art, [Fangor] jest wielkim romantykiem, który nie pracuje według zasad, lecz łącząc intuicję z eksperymentem, odwołując się nie do rozsądku, lecz do naszej tęsknoty za tajemniczością. Kiedy czysto wizualne nowinki tracą swoją aktualność, iluzja optyczna okazuje się być czymś więcej, niż tylko sztuczką i ujawnia się jako portal – przejście do nowych doświadczeń koloru w przestrzeni”.

JOHN CANADAY, 1970

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

W 1970 roku sławny amerykański krytyk sztuki John Canaday pisał o Fangorze: „Ludzie często pytają, jakiego pigmentu fluorescencyjnego używa Fangor. Nie używa żadnego. Gdzie uzyskuje ten wyjątkowy odcień czerwieni – żywszy niż jakikolwiek inny? Bierze go z tuby i to jest olej (Fangor jest pośród tej mniejszości dzisiejszych malarzy, którzy – niezwykle odważnie – nadal wybierają olej zamiast akrylu). Czy jest jakiś specjalny trick świetlny w galerii? Nie. Kiedy uchwycony w ciemnym wnętrzu, obraz Fangora wydaje się wręcz przezroczysty – jakby świecił ze swego wnętrza (...)”. Kolory u Fangora – nieraz intensywne, nieraz zgaszone i stonowane, wydają się płynąć przez płótno jak przywiedzione wcześniej przez Albersa chmury. Canaday porównał je do „ameby obserwowanej pod mikroskopem”.

Obok różnorodności rozwiązań formalnych, prace Fangora charakteryzuje mnogość rozwiązań aranżacyjnych. Istotne staje się przy tym umiejscowienie danego dzieła w kontekście całego cyklu obrazów. Za przykład posłużyć może 'Studium przestrzeni', składające się z wielu płócien, wypełnionych barwnymi nieostrymi kształtami, dającymi złudzenie ruchu. Niewątpliwie, prace Fangora oddziałują najsilniej, kiedy doświadczane są wspólnie, tworząc niejako jedno, spójne dzieło.



Wojciech Fangor: Przestrzeń jako gra – wystawa indywidualna, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012 r., fot. Michał Lepicki / Agencja Gazeta

Rzadko porusza się zagadnienie samej abstrakcyjności malarstwa Wojciecha Fangora – czyni to za nas sama definicja sztuki optycznej. Choć tytułowane wyłącznie literami i numerami, obrazy tego artysty z lat 60. i 70. budzą wiele skojarzeń: widz – odbiorca dzieła zaczyna widzieć w tych kompozycjach coś stricte figuratywnego. Podobnie uczynił zarówno Albers, porównując malarstwo Fangora do chmur przemierzających niebo, jak i Canaday, króremu przywiodło ono na myśl obserwację organizmów pod mikroskopem. Świadczy to o bogactwie interpretacji obrazów Fangora, oraz o naturalnej potrzebie odbiorcy do nazywania rzeczy, które obserwuje.

Czy moglibyśmy zaakceptować tezę, że hipnotyzujące kompozycje Fangora są nieprzedstawiające? Że stanowią jedynie pretekst do eksperymentu z kolorem, techniką malarstwa olejnego, teorią widzenia i przestrzeni? Sam artysta ustosunkował się do tego zagadnienia w rozmowie ze Stefanem Szydlowskim: „Możemy rozróżnić co najmniej trzy rodzaje pojęcia 'treść' w obrazie. Co to jest treść? Pierwsza to ta najbardziej podstawowa, zakorzeniona w czasie powstawania dzieła i wyrażana wyłącznie w sposób wizualny, to znaczy objawiana poprzez strukturę całości, kontrasty

kolorów i kształtów oraz osobowość artysty. Jest to treść możliwa do odczuwania poprzez wrażenie wizualne, zmysłowe, fenomenalne, a nie rozumowe i werbalne. Ta treść może wzruszyć do łez, wzruszenia tego nie można wytłumaczyć inaczej, jak potęgą talentu twórcy. Drugi rodzaj treści to opis składników formalnych i tematycznych dzieła, a więc np.: wielkość obrazu, kształt, technika, identyfikacja form, kształtów i ich wzajemne relacje. Opis i wyliczanie przedstawionych obiektów wzorowanych na przedmiotach naturalnych bądź symbolach ze świata znaków, albo geometrii. Jest to opis tematu dzieła i środków użytych do jego pokazania. Powiązań z tradycją bądź ze współczesnymi przykładami podobnych rozwiązań u innych twórców. Tego typu treść jest faktograficzna i nadaje się do werbalizacji. Można się także pokusić o charakterystykę innego typu odczytania treści obrazu. Jest to snucie domysłów, co artysta miał na myśli, co chciał wyrazić i pokazać, jak to, co chciał, ma się do tego, co jest. W jakim stopniu udało się artyście przekazać widzowi informację, której istnienia widz się domyśla lub zgola sam ją wymyśla. Tutaj otwiera się wielkie pole do popisów anegdotycznych i literackich dla krytyków i komentatorów sztuki. Ten rodzaj treści potęguje fakt, że dzieło artysty jest współtworzone przez jego komentatorów”.

12

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

Bez tytułu, 1965 r.

olej/plótno, 127 x 127 cm

cena wywoławcza: 260 000 zł ↑
estymacja: 400 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja malarza, Stefana Knappa, Londyn (dar artysty)
- kolekcja prywatna, Londyn
- DESA Unicum, 2014
- kolekcja prywatna, Polska

„W pracach moich, ja staram się zgubić płaszczyznę obrazu w tych rozproszonych kołach czy falach. Im większy jest zanik płaszczyzny, tym większa jest iluzja przestrzeni, z tym, że ta przestrzeń jest iluzyjna odwrotnie do perspektywy, to znaczy nie rozwija się w głąb, tylko jak gdyby emanuje na zewnątrz czy też podrażnia przestrzeń, która znajduje się między widzem a obrazem”.

WOJCIECH FANGOR



Fangor's Romantic Op

By JOHN CANADAY

FANGOR, an artist whose preference for being known by his surname alone will be respected here, is having his third one-man show at the Galerie Chalet, 9 East 58th Street, and it is something to see. By the most easily appropriate classification, Fangor is an op-artist, although "situationist" and "environmentalist" have been suggested as additional tags. Within recent years his basic patterns have been the circle, with color in concentric rings, and undulating bands. To these he has now added forms like those in the illustration on this page.

1. This faint echo of a Fangor seems to you to reflect a pretty obvious kind of thing, something that might have been done with an airbrush by a member of the short cut group of color-field painters, and if the shapes go further back and look de-

mented, it is pointed in with such subtlety and complexity, and is so dependent on every element of the total object (paint density and surface texture included) that nothing less than the physical presence of the paintings can relay that quality. If you haven't seen a Fangor, you haven't even almost seen a Fangor. I stress this point because it sets these paintings apart from any others, including other examples of op art (such as Richard Anuszkiewicz's expert ones) that, like Fangor's, depend on color relationships adjusted to confuse, deceive, or dazzle the eye.

Fangor's colors, usually vivid but sometimes muted, seem to flow and eddy on the canvas like dye poured into a pool. Or an area of color may pulse against another with expansiveness and

luminosity as an exaggeration or redundancy.

The work of the other most accomplished op-artists, including op's old master, Vasarely, can be analyzed rather exactly. The singer of progression from one color to another, the perspective device, all the means of illusion that have been current since the Renaissance, can be perceived in their brilliant application to abstract patterns. Vasarely is the classicist of op art, working within codified methods to produce beautiful paintings that appeal on the double score of their adherence to convention and the brilliance with which the conventions are varied.

Fangor is the reverse. He is the great romantic of op art, working not by rule but by a combination of intuition and experiment, appealing not to reason but to our yearning toward the mysterious. As the

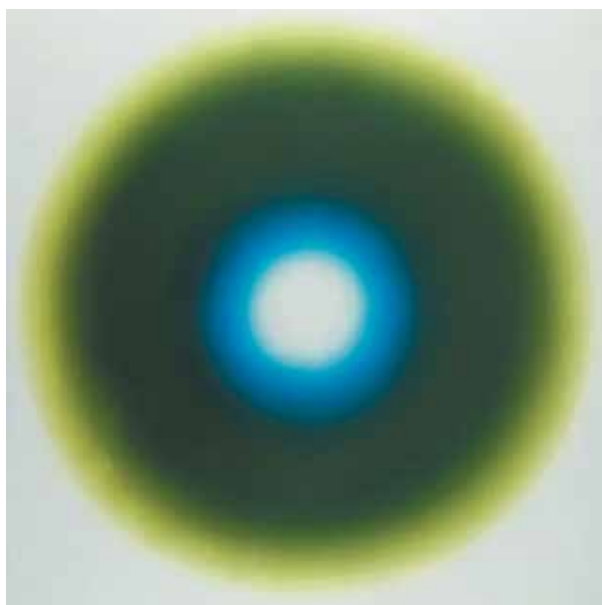


Untitled painting by Fangor, 20 feet by 10 feet in six panels, at Galerie Chalet
Extending the limits of the simplest optical laws

John Canaday, Fangor's Romantic Op, "The New York Times", 15.02.1970, s. 23.

Pozbawiony tytułu, nieukończony obraz Wojciecha Fangora powstał około 1965 roku w Wielkiej Brytanii, gdzie artysta przebywał jako wykładowca wizytujący w Bath Academy of Arts. Obraz jest śladem wyjątkowej biografii jego autora, który w owym roku dzielił pracownię z innym polskim artystą – Stefanem Kappem. Wielobarwną falę Fangor podarował swojemu gospodarzowi w momencie wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. Obraz pozwala dostrzec sposób malowania Fangora, niemożliwy do uchwycenia w innych kompozycjach z tego okresu.

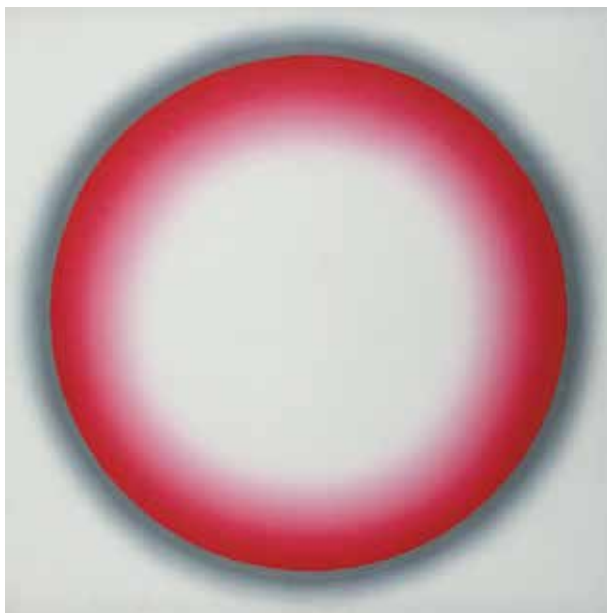
Wspominając tamten czas, Fangor powiedział: „Nikt nie operował wtedy miękkim, bezkrawędziowym przejściem. Było to niestosowane, a formy czy wzorce w abstrakcjach zgeometryzowanych były zawsze krawędziowe. Op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna, wszystkie te kierunki, nawet iluzoryczny op, stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu, nawet jeżeli przez rytmiczne zwielokrotnienie otrzymywały zawieszony w przestrzeni niematerialny efekt. Po moich kilku wystawach w latach 60. w Galerie Chalette zdobyłem duże uznanie ze strony Józefa Albersa, który oświadczył, że te bezkrawędziowe przejścia to jest ważna kontrybucja do nowej



Wojciech Fangor, „E 6”, 1965 r., kolekcja prywatna

struktury formalnej obrazu. Jednak w tym czasie potężnym ruchem w Europie była Nouvelle Figuration, a w Stanach i Anglii pop-art. Oba te kierunki interesowała współczesna anegdota, absurd, masowa produkcja towarów konsumpcyjnych. Tematyka i obiekty współczesnej rzeczywistości materialnej, a nie nowego sposobu widzenia świata i jego nieoznaczoności, przemijalności i względności czasoprzestrzennej. Kilku artystów dostrzegło potencjał nowej formy nieokreśloności, względności, iluzyjności i w latach 60. i 70. zaczęli stosować tę metodę w swoich konstrukcjach. W Stanach Vasarely, Anuszkiewicz, Celentano, w Anglii Sedgley i Stefan Knapp, a w Polsce kilku dobrze znanych artystów. Ale od ustalenia pierwszeństwa i kolejności wydaje się być ważniejsze, że w bardzo krótkim czasie nowy sposób artykułowania formy na płótnie okazał się nie tyle nową ciekawostką, co językiem wizualnym, który przyniósł w sobie powiązania z nowym widzeniem fizycznej struktury elementarnych cząstek i nowej rewizji tak zakorzenionej w ludzkim umyśle zdrowego rozsądku i odwiecznej wiary w niewzruszoność dotychczasowych zasad logiki i obserwacji. Dzisiaj już nie jest takie pewne, że obserwator i przedmiot obserwacji są rozdzieleni ostrą, nienaruszalną krawędzią obiektywności. Wydaje się, że proces obserwacji zmienia obserwowane zjawisko i wzajemnie zmienia obserwatora. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego o nieokreślonym przeplącie wartości”.

Podczas pobytu Wojciecha Fangora w Wielkiej Brytanii odbyła się ważna wystawa w The Grabowski Gallery w Londynie. Galeria ta, założona przez Polaka Mateusza Bronisława Grabowskiego, działała od 1959 do 1975 roku w Londynie. Obrazy, które znalazły się na tamtej wystawie, ilustrują rozwój stylu Fangora – stopniowe rozmycie granic koloru, tak typowe w jego późniejszej twórczości. O malarstwie, które powstawało w tamtym czasie, Szydlowski pisał: "Istotną cechą postawy Fangora jest 'uczulenie na dychotomię'. Nieokreślonym smugom farby planował przeciwstawić określone formy plastyczne 'znaki w postaci twarzy, rąk, itp.'... Tymczasem ukonstytuowała się zupełnie nowa dychotomia, wyprowadzająca nas poza płótno, między obrazem a otoczeniem, między tym, co miało być jedynie podmalówką, a obrazem jako historyczną formą przedstawiania. Problemem, który został tu postawiony, nie była iluzyjność malarstwa, nie chodziło o to, jak przekroczyć granicę iluzji, jak przybliżyć sztukę do rzeczywistości; został tu postawiony problem innej iluzji, problem, który swoim pojawieniem znosił program modernizmu i awangardy przekraczania granicy sztuki i życia.



Wojciech Fangor, „B 76”, 1965 r., kolekcja prywatna

(...) Dlatego właśnie Fangor nie był odebrany ani zrozumiany przez poawangardowych miłośników i strażników chwały awangardowych strategii; wartościowe idee traktujące o jak największym zaangażowaniu ludzi w twórcze podejście do życia, do kształcenia się i uczestnictwa w kształtowaniu warunków życia we wszystkich możliwych wymiarach mogą zachować sens jedynie przy świadomości ich ograniczeń historycznych; lekceważenie ich jest w istocie mieszczańskim uprawianiem salonowej awangardowości. Nie ma żadnych odkryć ani teorii, które dawałyby rozwiązania raz na zawsze, jedynym aksjomatem jest ten, który mówi o konieczności odrzucenia dogmatu i permanentnego poszukiwania aktualnych rozwiązań. Wojciech Fangor zniósł problem awangardy, pokazał, że sztuka ani nie jest zupełnie niezależna od społecznych uwarunkowań, ani nie jest uzależniona w sposób absolutny od polityki, religii, nauki. Jest względnie niezależna, autonomiczna i jako taka uczestniczy w kształtowaniu obrazu naszego życia”.

(...) Fangor, rezygnując z konturowości, niosącej ze sobą nieskazitelną i schematyzm, zwrócił się ku miękkim przejściom koloru w kolor, ku nieokreśloności prowokującej wysiłek penetracji i krytycyzmu. W postaci kół czy ameboidalnych kształtów kilka kolorów przechodzi w siebie, zacierając różnicę między jednym a drugim, przenikają się aktywne i pasywne, zimne i gorące. Jak przenikają się dobro i zło, prawda i fałsz, jak płynne i niewyraźne są przestrzenie tektoniki naszej pamięci. (...) Dlatego ich poetyckość jest pełna melancholii” (Stefan Szydlowski, O czasoprzestrzeni i interakcji. Twórczość Wojciecha Fangora w latach 1958-75 i dzisiaj, katalog wystawy indywidualnej „Fangor”, Atlas Sztuki, Łódź 2009, s. 21-22).

Melancholia i poetyckość, o której pisze Szydlowski, sprawia, że obcowanie z płótnami Wojciecha Fangora to doświadczenie, które hipnotyzuje, wzrusza i pobudza wyobraźnię. Przemierzając sale muzeów, których kolekcje zdobią prace tego artysty, nie sposób przejść obok nich obojętnie. Wielobarwna fala, która



Wojciech Fangor, „M 76”, 1969 r., kolekcja prywatna

powstała w 1965 roku, to nie tylko obraz, lecz zapis procesu twórczego oraz świadectwo niezwyklej biografii tego artysty. Jak zauważył wspomniany John Canaday, nie sposób wyrazić złożoności i subtelności malarskiej sztuki Wojciecha Fangora. Obrazy namalowane z iście wirtuozerskim opanowaniem techniki olejnej to czyste emocje i feerie barw, które na długo pozostają w pamięci.

13

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 13, 1969 r.

akryl/deska, 92,5 x 59,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'nr: 13 – 1969 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 360 000 zł[†]

estymacja: 600 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- Galeria Zapiecek, Warszawa, 1993
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Punktem wyjścia dla Stażewskiego staje się piękno rzeczywistości istniejące wszędzie, wśród zwykłych, codziennych rzeczy widzialnych jakby po raz pierwszy. Jak pisze artysta to właśnie doznania rzeczywistości 'są największą inspiracją artystyczną poszukiwania PORZĄDKU W CHAOSIE'”.

ZBIGNIEW TARANIENKO







Pocztówki emitowane przez Galerię Zapiecek



Prezentowana praca to bardzo charakterystyczny dla końca lat 60. relief Henryka Stażewskiego. Kompozycja składa się z różnej wielkości, równomiernie nałożonych na płaską powierzchnię czerwonych trójkątów, prostokątów i kwadratów, które twórca symetrycznie i regularnie pokrył delikatnymi liniami w kontrastowym odcieniu. Dzięki temu zabiegowi praca wygląda jak powleczone mechanicznym rastrem drukarskim. Płaszczyzna reliefu delikatnie wibruje i porusza się, a całość wprowadza u widza dodatkowe doświadczenia percepcyjne.

Reliefy Stażewskiego doskonale oddają fascynację artysty drzeniem w obrębie spójnej, geometrycznej kompozycji. Andrzej Turowski pisał o tym następująco: „Dla Stażewskiego geometria miała swoją fizjologię i socjologię. Pierwsza – w czystym widzeniu pozwalała ujmować świat w jego totalności, druga – w sztuce abstrakcyjnej widziała szanse docierania do głębokich zasad życia społecznego. (...) Geometria pośredniczy między okiem a powierzchnią. Oko w grze geometrycznych form rozpoznaje swoją niezmienną budowę: 'Tym, co łączy ludzi wszystkich epok i stylów od prapoczątków sztuki, jest geometria – pisał Stażewski. Jest ona wrodzoną miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje'. Geometria intensyfikuje percepcję materii. Oko osłepia magią elementarnych form: wizualizm – zdaniem Stażewskiego – wprowadza materię w stan krańcowej wibracji. 'Obraz jest automatyczną maszyną', w której wirujące cząstki napinają 'do granic wytrzymałości oko' lub wręcz je przekraczają" (Andrzej Turowski, Dyskurs o Geometrii, Wolności i Rozumie [w:] Henryk Stażewski 1894-1988. W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. J. Ładnowska, Z. Karnicka, J. Janik, Łódź 1995, s. 29-30).

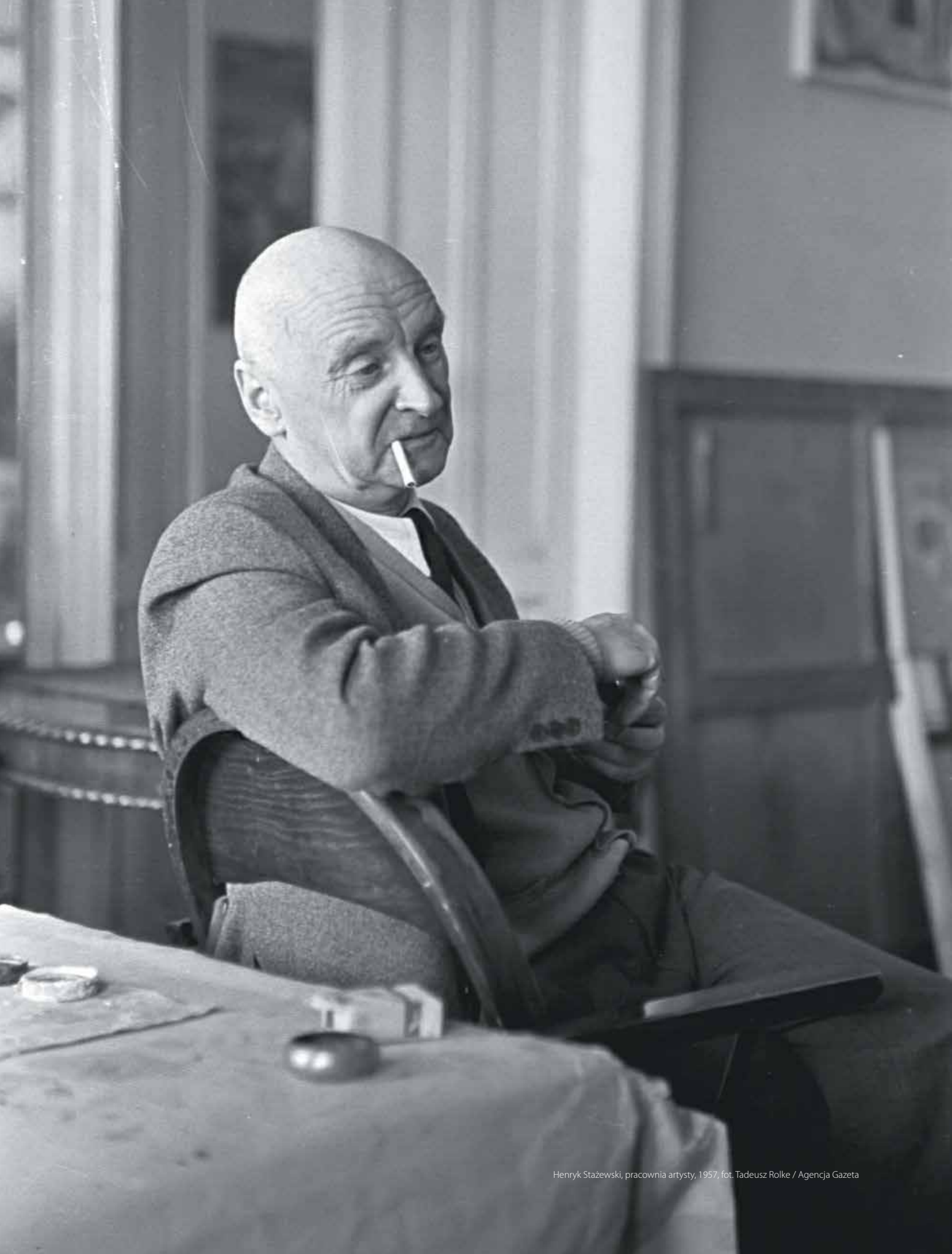
Reliefy pojawiły się u Stażewskiego w 2 połowie lat 50., pierwsze powstały już w 1957 roku. Początkowo miały one charakter poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego – artysta chciał uchwycić przestrzeń jako wartość bezpośrednią i dotykana, odrzucając efekty iluzji malarskiej. Stażewski sięgał jednak 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, oparty na kontrastach kolor.

Z 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 przejść i zestawień kolorystycznych. Niektóre reliefy wizualizowały gradację barw chromatycznych wybranego odcinka widmowego według długości fal świetlnych, inne – stopień jasności, nasycenia i temperatury barw.

Badacze twórczości Henryka Stażewskiego wskazują na związki artysty z op-artem – choć w mniejszym stopniu niż u Vasarely'ego; dzieła artysty dążyły do spotęgowania nieuchwytności form i ich ruchu wobec płaszczyzny tła poprzez wywołanie względności oraz podważenie wiarygodności zmysłu wzroku. 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.





Henryk Stażewski, pracownia artysty, 1957, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

Lata 60. to okres, w którym artysta na stałe odchodzi od malarstwa, by w pełni poświęcić się realizowaniu form reliefowych. Było to konsekwencją poszukiwań twórczych Stażewskiego, dotyczących takich zagadnień jak przestrzeń w obrazie, jej podziały i tworzenie iluzji ruchu. Artysta wykorzystywał powtarzające się, zwielokrotnione formy geometryczne, które zestawiał ze sobą pod różnymi kątami i pokrywał farbami akrylowymi w wyrazistych, jednolitych barwach. Tworzone w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi motywami stały się jednym z wyznaczników twórczości Stażewskiego. Tworzenie form reliefowych w pełni wyjaśniają słowa artysty:

„W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzenia i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych.

W moich pracach nie można mówić o klasycznej kompozycji, takiej jaka występowała u Mondrian, Arpa, Malewicz czy też w moich wcześniejszych obrazach, w których chodziło o zestawienie form w taki sposób, żeby tworzyły idealny, uporządkowany w sensie liczbowym i ustalony raz na zawsze układ. W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru tej przestrzeni.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszych. Wykorzystuję w malarstwie pogładowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fali, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów.

Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw.

Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic, niż przypuszczamy.

Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równoległe eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajdzie swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości” (Henryk Stażewski, „Odra”, nr 2, 1968).



Henryk Stażewski, Relief nr 5, 1969 r., kolekcja Anny i Jerzego Staraków



Henryk Stażewski, Relief nr 31, 1969 r., kolekcja prywatna

14

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 31, 1973 r.

relief, akryl, aluminium/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'nr: 31 - 1973 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepki wystawowe z Galerii Foksal w Warszawie i Galleria Milano
w Mediolanie

cena wywoławcza: 140 000 zł ↑
estymacja: 200 000 - 300 000

OPINIE:

- Certyfikat autentyczności Wiesława Borowskiego

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal - depozyt
- Galleria Milano, Mediolan
- kolekcja prywatna, Polska

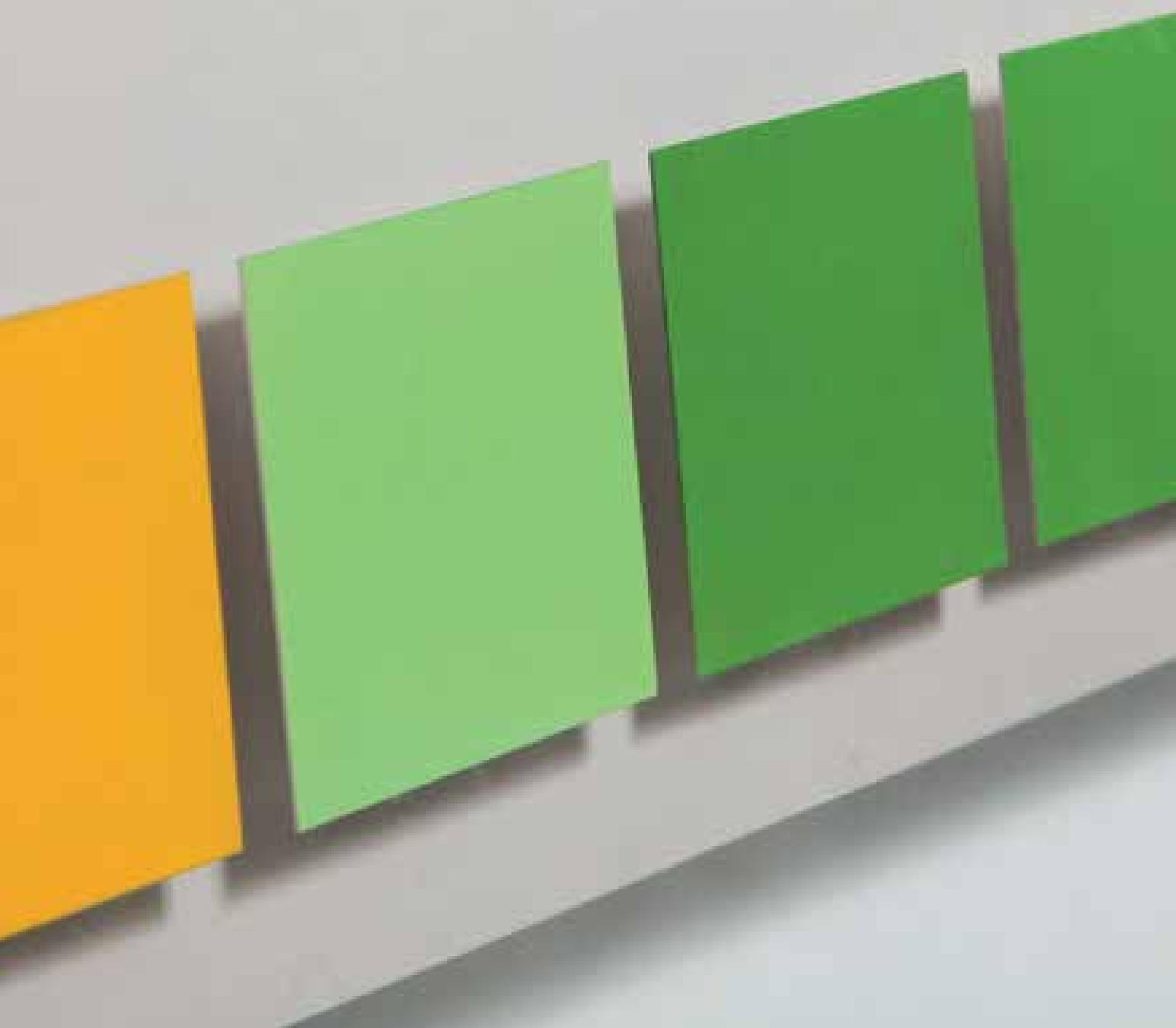
WYSTAWIANY:

- Galleria Milano, Mediolan

„Artysta poszukujący porządku w chaosie i dający w swej sztuce, w kompozycjach reliefowych, w obrazach malarskich i rysunkach wizualną prezentację własnych obserwacji i przemyśleń na ten temat nie należy do łatwych autorów. A mimo to [Stażewski] stał się twórcą popularnym, uznawanym powszechnie za klasyka awangardy i najwybitniejszego malarza posługującego się językiem geometrii”.

PROF. ZDZISŁAW KWILECKI, 1988





„O NAJNOWSZYCH OBRAZACH STAŻEWSKIEGO

À propos koloru

Zacznę od prostego stwierdzenia: Stażewski używa wszystkich kolorów – równorzędnie. Ta zasada automatycznie pozbawia kolor jego funkcji a) przedstawiającej, b) psychologicznej, c) estetycznej.

Stażewski działa zwykle w pewnych założonych z siebie wartości kolorystyczne np. kolor maksymalnie ciepły i maksymalnie zimny. Obraz jest wówczas przejściem od jednej wartości do drugiej, z uwzględnieniem wszystkich stanów pośrednich. Nie zawsze i nie koniecznie o owych wyjściowych wartościach decyduje kontrast. Często odległość 'do pokonania' jest niezwykle mała. Wszystko może dokonać się w ramach jednego koloru, a przejście – ruch koloru – jest wówczas niedostrzegalną niemal gradacją nasycenia. Zważmy, że polem gry kolorystycznej jest tutaj kwadrat, który pozwala na 'wędrówkę' koloru w górę, w dół, w lewo w prawo, a również po przekątnych, co zwiększa szansę nieprzewidywanych połączeń i likwiduje możliwość tworzenia się uprzywilejowanych centrów.

Brak jakiegokolwiek hierarchii kolorystycznego układu nie pozwala w przypadku obrazów Stażewskiego – mówić o kolorze w sensie takiej czy innej estetyki malarzkiej. Mówić można raczej o obrazach – ampulkach zawierających próbki czystego pigmentu.

À propos skali

Podstawowym elementem obrazu jest kwadrat. Kwadrat – jak każda regularna figura geometryczna – może być dowolnie powiększony. Co więcej, obraz-kwadrat składa się z całego szeregu kwadratów i wcale nie jest powiedziane że ich ilość nie może być podwojona lub potrojona. W każdym razie, w obrazie tym nie istnieje nic, co zamykałoby taką możliwość.

Wydaje się, że w przypadku Stażewskiego, przyjęta skala – skala obrazu – jest skalą umowną, podyktowaną przez czysto życiowe ograniczenia. Same zaś obrazy zawierają w sobie wszelkie możliwości prze-kroczenia przyjętej skali – przekroczenia skali obrazu.

À propos formy

Seryjność unieważnia formę. Szczególnie, jeśli formą jest kwadrat. Szczególnie, jeśli kwadraty (identyczne) ułożone są regularnie, w identycznych odstępach, bez jakichkolwiek różnic położenia, bez zakłóceń kierunku – bez kompozycji. Szczególnie, jeśli rzędy kwadratów w sumie tworzą kwadrat. Ale formę unieważnić można jeszcze skuteczniej, jeśli stworzony model – doskonały nawet – nie ma mocy obowiązującej, jeśli bez większego pietyzmu porzuca się go dla innych. Mechanizm rozwoju Stażewskiego na tym między innymi polega – jego zasadniczym motorem okazuje się zdolność kwestionowania własnej formy”.

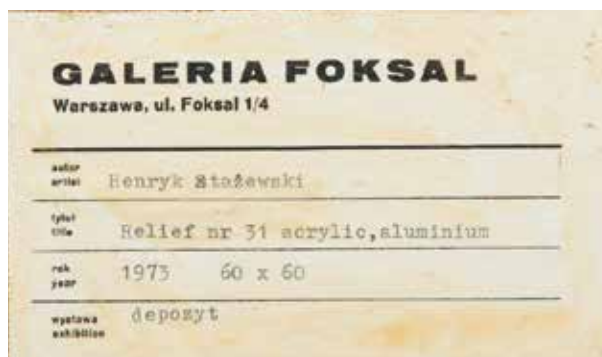
HANNA PTASZKOWSKA, HENRYK STAŻEWSKI,
KATALOG WYSTAWY INDYWIDUALNEJ, GALERIA FOKSAL, WARSZAWA 1969



Henryk Stażewski, Relief nr 56, 1973 r., kolekcja prywatna



Henryk Stażewski, Relief nr 57, 1973 r., kolekcja prywatna



15

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI (ur. 1929)

"Iso-Rounds #3", 1964 r.

akryl/plótno, 112 x 108 cm

sygnowany na odwrociu: 'ED MIECZKOWSKI' oraz na blejtramie:
'1964 E. MIECZKOWSKI ISO-ROUNDS #3'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork
- Lew Allens Gallery, Santa Fe
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

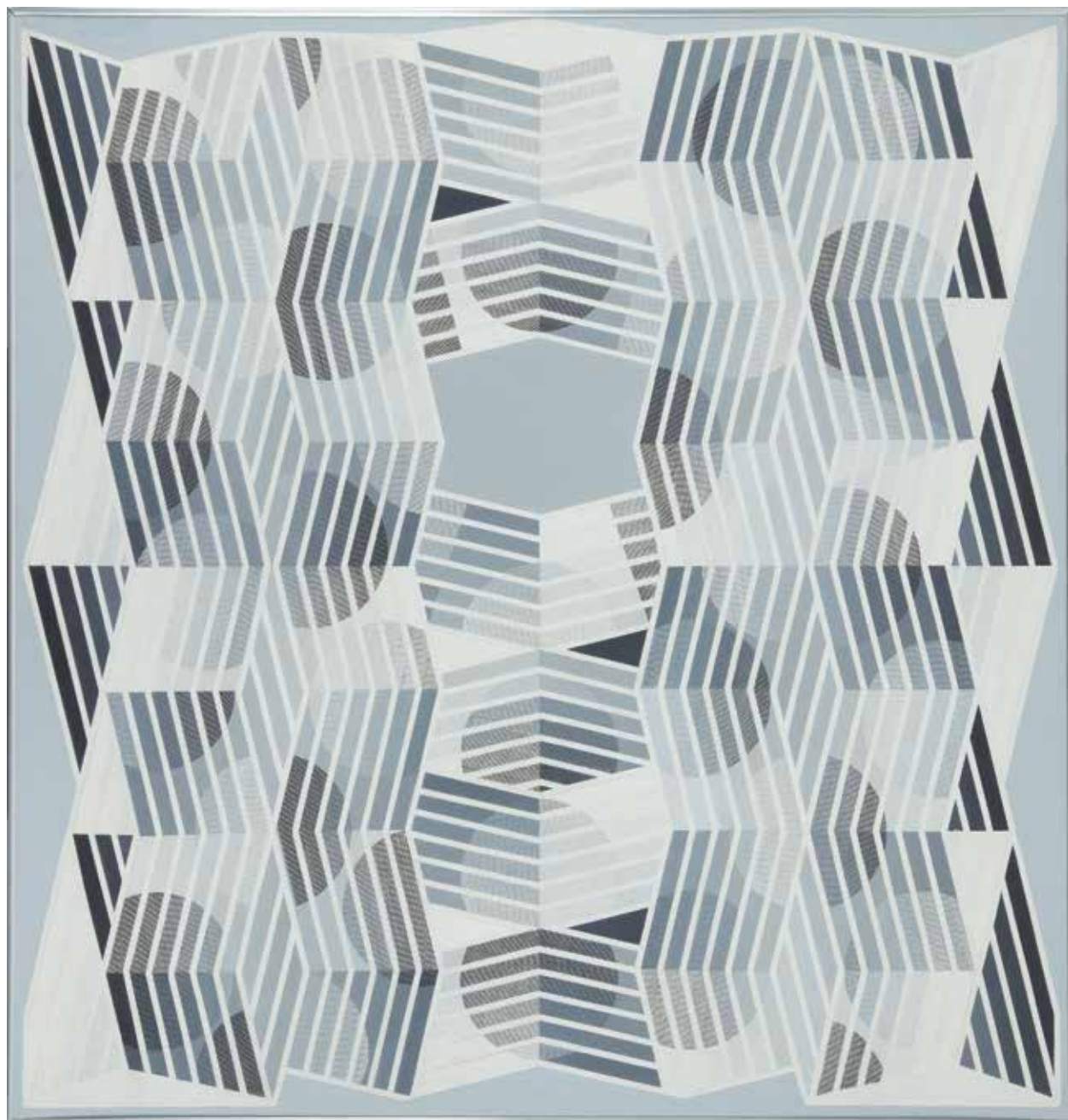
WYSTAWIANY:

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

W lipcu 1966 roku w warszawskiej Galerii Foksal odbyła się wystawa amerykańskiej awangardowej grupy Anonima. Artyści tworzyli prace utrzymane w duchu monochromatycznej awangardy geometrycznej, wykorzystując różnorodne odcienie trzech kolorów: czerni, szarości i bieli. W swoim oświadczeniu pisali: „Anonima nie oznacza anonimowości wewnątrz grupy. Przeciwnie, oznacza uznanie indywidualnych różnic (wynikających zarówno z temperamentów, jak i z ideologii) wśród swoich członków. Z tej zasady wynika jednocześnie podstawa dla programu grupowej współpracy oraz możliwość wykorzystania owych indywidualnych różnic dla szerszych celów bez pozbawiania ich siły. (...) 'Problem uzgodnionych ograniczeń' grupy Anonima oparty jest na wynikach badań psychologii percepcji wizualnej i ich zastosowaniach w stabilnych realizacjach dwuwymiarowych. Grupa działająca jako zespół bada jednocześnie jeden aspekt doświadczenia wizualnego. Grupa nakreśliła sobie czteroletni plan produkcji cyklu – niekoniecznie zamkniętego – dwuwymiarowych sprawdzianów rezultatów tych badań.

Plan koncentruje się kolejno na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdzalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wyliczone (i przeznaczone do zbadania) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności. (...) Indywidualnym artystom pracującym jako grupa plan czteroletni pozwoli na wytrwałe osiąganie celów. Uwolni artystów od struktury narzucanej przez świat sztuki, zastępując ją strukturą zbudowaną przez nich samych" (www.anonimagroup.org).

Mieczkowski współtworzył grupę Anonima od początku lat 60. Prezentowana praca doskonale oddaje charakterystyczne założenia kolektywu artystycznego. Jest wizualną odpowiedzią na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Budowanie kompozycji płótna na trzech neutralnych kolorach, równomierne rozmieszczenie płaszczyzn i dzielenie ich siatką równoległych linii tworzy wyjątkową całość, opierającą się na wizjonerskich założeniach grupy.

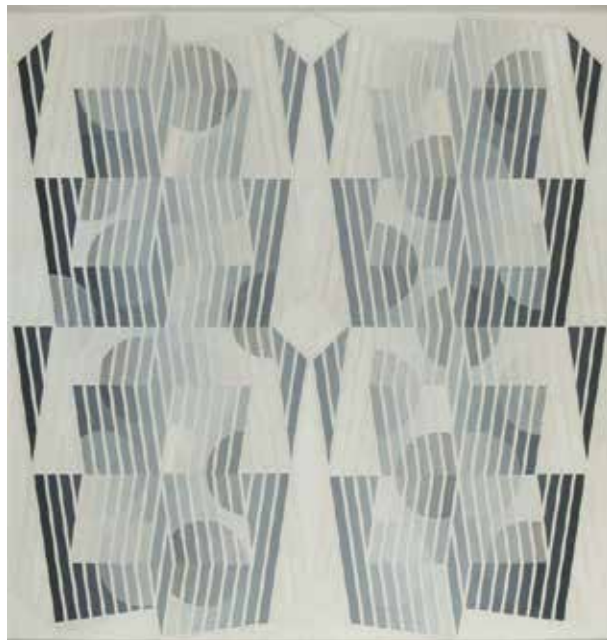


„Kiedy zacząłeś interesować się sztuką?

Wydaje mi się, że zawsze kierowałem się w stronę sztuki. Zaczynałem od kredek i kolorowanek i nigdy nie zszedłem z tej ścieżki zainteresowań. Pamiętam, że zamiast wypełniać rysunki kolorami przerysowywałem je na oddzielne kartki ołówkiem. Niedługo potem zacząłem szkicować, zajmowałem się tym przez cały okres uczęszczania do szkoły podstawowej. W szkole doprowadziłem do tego, że za moje szkicowanie byłem karany. Miałem na tyle szczęścia, że nauczyciel wysłał mnie do pracowni plastycznej, kiedy źle się zachowywałem! Miałem opinię osoby, która umie rysować. W naszej paczce był kolega, który grał bardzo dobrze na skrzypcach, a ja byłem zazdrosny o jego umiejętności, więc któregoś dnia na mieście namalowałem ogromny, ok. 180-centymetrowy akt, co błyskawicznie przyniosło mi sławę.

Zalecano mi wybranie się do Connoley Vocational High School, ponieważ mieli tam program nauczania w zakresie grafiki reklamowej, a nauczyciele dobrze znali się na rzeczy. Byłem szczególnie pod wrażeniem Pana Sullivana, niezwykle życzliwego zrzędy, który był dla mnie najważniejszym nauczycielem jakiego miałem w życiu. Pan Sullivan przydzielał nam małe plastyczne zadania, a później je analizował. Co najważniejsze był niesamowitym gawędziarzem, który zaczynał zajęcia od zrzucenia z siebie wszystkiego co mu chodziło po głowie danego dnia. Pan Sullivan otworzył mi oczy na literaturę, politykę i historię. Uczęszczanie na jego wykłady były najlepszą częścią szkoły średniej. Wtedy też zacząłem czuć, że chciałem dalej uczyć się w szkole artystycznej.

Kiedy został mi tylko semestr do zakończenia szkoły średniej, Pan Sullivan powiedział mi o otwarciu w Ad Art oddziału grafiki reklamowej w centrum Pittsburga. Wszyscy byliśmy dziećmi z biednych dzielnic, więc nie można było kręcić nosem na pracę. Dlatego rzuciłem szkołę i zostałem praktykantem. Spędziłem kilka



Ed Mieczkowski, "Iso-Round #1", 1965 r., kolekcja prywatna



Ed Mieczkowski, Foksal II, kolekcja prywatna

lat retuszując fotografie. W tamtym czasie nigdy nie pomyślałbym o sobie jako artyście, tylko jako o osobie zajmującej się sztuką komercyjną. Tak właściwie to czułem, że nie pasuję do tej organizacji handlowej.

W trakcie odbywania praktyki także zacząłeś uczęszczać na lekcje rysunku.

Tak, chodziłem na studia wieczorowe w Instytucie Technologii Carnegie, aby potem uczyć się na Carnegie Mellon University. Na tym etapie moje zainteresowania zmieniły się z Cézanne'a na Picassa. Pamiętam, że na lekcjach malarstwa namalowałem postać Cesarza Jones'a z utworu Eugene'a O'Neill'a, tworząc cały obszar ciemnego listowia z drzewami kołyszącymi się na wietrze oraz małą uciekającą postać po prawej stronie. Obraz został pozytywnie przyjęty. Namalowałem także ogromny półtorametrowy obraz przedstawiający mnie leżącego na brzuchu na ławce.

Wojna w Korei wybuchła w 1950 roku, a kończyły się moje studenckie zwolnienie z wojska, więc zostałem wysłany do Korei. Moje życie było w zagrożeniu, dlatego postanowiłem zakończyć pracę w firmie i zrobić coś co zawsze chciałem – studiować w szkole artystycznej w pełnym wymiarze godzin. Powiedziałem jednemu z wykładowców, że chciałem pójść na akademię sztuk pięknych, a on załatwił mi stypendium w Instytucie Sztuki w Cleveland. Tym sposobem mogłem nadal być zwolniony z obowiązku służby wojskowej. Wydział składał się z konserwatywnych artystów, którzy interesowali się amerykańskim regionalizmem. Nie akceptowali nawet kubizmu. To było dość zacofane miejsce. Początkowo malowałem realistycznie, ale po kilku latach zacząłem eksperymentować z abstrakcją. Na czwartym roku studiów ożeniłem się i zrezygnowałem ze studiów i nie byłem już zwolniony od obowiązku służby wojskowej.



Anonima Group w swojej pracowni w Północnej Karolinie, lato 1963. Archiwum Anonima Group

Wróciłeś do Pittsburgha, aby uzyskać tytuł magistra w Instytucie Technologii Carnegie.

Szanowałem wspaniałego malarza, Balcomba Greene'a, który uczył w Carnegie w tamtym czasie, na którego wykłady z historii sztuki uczęszczałem jako wolny słuchacz. Otworzył mi oczy na wiele nowych pomysłów. Tworzyłem mnóstwo rysunków piórkiem, intuicyjnie i abstrakcyjnie. Interesowały mnie cykle, w moich pracach było dużo cieniowania. Nauczałem w trakcie starania się o stopień magistra. Byłem potrzebny do nauczania litografii, dziedzinie, z którą nie miałem wcześniej do czynienia. Po trzech tygodniach zwodzenia studentów, zaproponowałem, że możemy nauczyć się litografii wszyscy razem. Na zajęciach poznałem znakomitego studenta Franka Hewitta. Mieliśmy podobne upodobania i dzieliliśmy pasję rysowania. Dość szybko zaprzyjaźniliśmy się i mogliśmy wciągać się w intensywne rozmowy o sztuce o szerokim zasięgu.

Po ukończeniu studiów magisterskich w 1959, zacząłeś uczyć w Instytucie Sztuki w Cleveland gdzie ponownie spotkałeś Hewitta.

Uczyłem już trochę ponad rok w Cleveland, kiedy dyrektor wezwał mnie i oznajmił, że zastanawia się nad zatrudnieniem

Franka Hewitta. Podekscytowany, nie ujawniałem, że ja i Frank byliśmy bliskimi przyjaciółmi, żeby nie zagrażać jego zatrudnieniu. Frank dostał pracę i powróciliśmy do naszych dyskusji.

Gibson zidentyfikował jednooczne stereoskopowe sygnały dotyczące postrzegania głębi. Wierzył, że percepcja była aktywnym procesem – transakcją pomiędzy osobą postrzegającą a środowiskiem.

Tak, Frank i ja wykorzystywaliśmy informacje z prac Gibsona oraz innych zajmujących się nauką i psychologią percepcji, żeby opracować wyjątkowy kurs, który nazwaliśmy 'rysowaniem wymiarowym'. Nasz kurs kładł nacisk na systematyczną, rozwiązującą problemy metodę tworzenia sztuki. Uczyliśmy studentów jak artyści byli zdolni do zmieszczenia przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni. Skupialiśmy się w szczególności na głębi szczegółów względnego rozmiaru., względnej jasności zachodzenia na siebie. Pracowaliśmy gorączkowo, żeby rozwijać ten kurs, prowadząc cały czas poszukiwania i pasjonowało nas to. Obydwaj wiele się nauczyliśmy prowadząc te zajęcia''.

FRANCIS HEWITT (1932 - 1996)

"Sheeler's Façade", 1964 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Francis R. Hewitt |
"SHEELER'S FACADE" | 24' x 24" ACRYLIC ON CANVAS | NOVEMBER
1964 | AMSTERDAM'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA
- D.Wigmore Fine Art, Inc Gallery, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

- Black/White and Gray Paintings 24 Square, Anonima Gallery, Nowy Jork, 1966
- Institute of Contemporary Arts, Londyn, 1966
- Obrazy czarno-białe i szare, Galeria Foksal, Warszawa, 1966

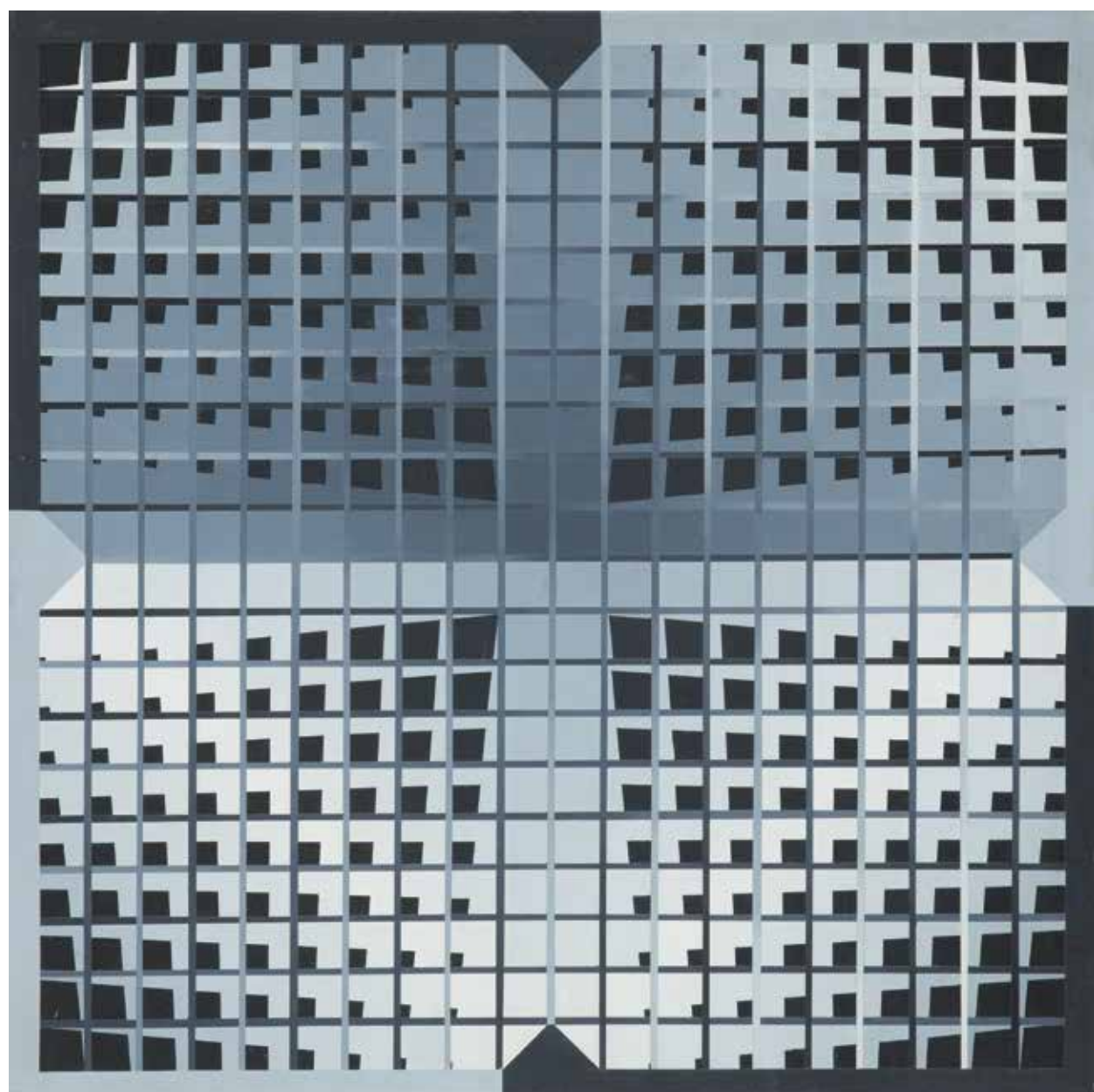
LITERATURA:

- Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy Grupy Anonima (Ernst Benkert, Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski), Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. nlb (il.) (spis prac eksponowanych, Francis Hewitt, poz. 4)

„'Program uzgodnionych ograniczeń' grupy Anonima oparty jest na wynikach badań psychologii percepcji wizualnej i ich zastosowaniach w stabilnych realizacjach dwuwymiarowych. Grupa działająca jako zespół bada jednocześnie jeden aspekt doświadczenia wizualnego. Grupa nakreśliła sobie czteroletni plan produkcji cyklu – niekoniecznie zamkniętego – dwuwymiarowych sprawdzianów rezultatów tych badań. Plan koncentruje

się kolejno na pewnych określonych znamionach struktur wizualnych: (...) 1) zjawiska interferencji (nakładania), przemiany względnych rozmiarów, 3) stosunki jasności (zjawiska względnego kontrastu), 4) światłocien”.

OBRAZY CZARNO-BIAŁE I SZARE, KATALOG WYSTAWY GRUPY ANONIMA
(ERNST BENKERT, FRANCIS HEWITT, EDWIN MIECZKOWSKI),
GALERIA FOKSAL, WARSZAWA 1966





Francis Hewitt pracujący nad obrazem w pracowni Anonima Group, marzec 1968.
Archiwum Anonima Group

„Anonima oznacza anonimowość swoich członków wobec świata. Anonimowość niekoniecznie musi być sama w sobie cnotą ani stanem idealnym, do którego wypada dążyć. Musi być jednak podstawą każdej grupy, która wyżej sobie ceni rezultaty współpracy, niż indywidualne wyróżnienia współpracujących. Anonima wobec świata ma ten cel, by niweczyć wszelkie próby sprowadzania na manowce, zniekształcania lub wypaczania jej poczyniań. Anonima mówi więc NIE komercyjnym galeriom, biennialom, konkursom, nagrodom, komisjom, masowej reklamie, kryteriom i architektom. Stawką jest swoboda robienia i wystawiania dzieła (albo po prostu zabierania go) w takiej formie i wtedy, kiedy wydaje się to potrzebne, zgodnie z rytmem rozwoju artysty i jego twórczości, nie zaś wedle rytmu rynku czy jakichkolwiek jego subtelniejszych odgałęzień” (www.anonimagroup.org).

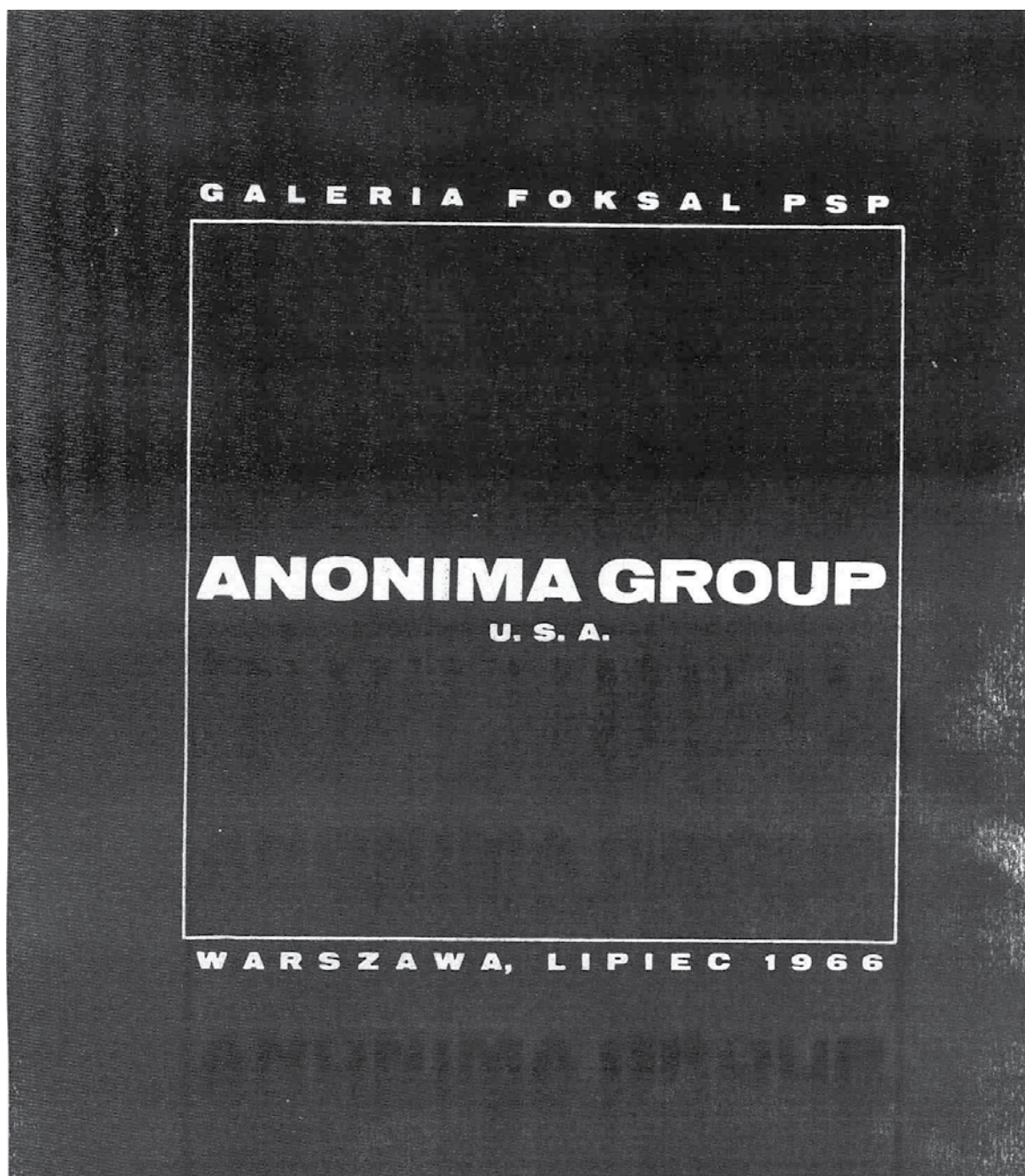
Kolektyw artystyczny Anonima, który wraz z Edem Mieczkowskim i Ernem Benkertem współtworzył Francis Hewitt, był fenomenem w amerykańskim świecie sztuki. Twórcy czynnie sprzeciwiali się jednemu z najważniejszych paradygmatów amerykańskiej kultury – skrajnemu indywidualizmowi, wolności jednostki, kultowi artystycznego ego. Ich praca polegała na kontrolowanej ekspresji, opartej na ustalonych wcześniej zasadach, którym podlegała tworzona sztuka. W swoich pracach każdy z członków grupy bazował na symetrycznym układzie jasnych linii – krata stanowiła podstawę dla realizacji wszystkich kompozycji. Ich działalność podważała wszystkie najważniejsze zasady ówczesnego artworldu, stworzonego na bazie

abstrakcyjnego abstrakcjonizmu i powtarzalności określonych przez kulturę gestów artystycznych. Sam Hewitt zdobył wyższe wykształcenie w Carnegie Institute of Technology w Pittsburghu w latach 1954-58. Naukę kontynuował w Oberlin College, gdzie w klasie Charlesa Parkhursta odbył kurs z historii koloru, mający znaczący wpływ na jego późniejszą twórczość.

Między 1960 a 1964 uczęszczał wraz z Mieczkowskim na kurs rysunku technicznego w Cleveland Institute of Art, podjął jednocześnie studia z zakresu estetyki i psychologii percepcji.

W drugiej połowie lat 60. wiele podróżował po Europie, odwiedzając między innymi Paryż, Warszawę, Kraków i Zagrzeb, gdzie w 1965 roku w ramach trzeciej edycji „Nowych tendencji” swoje prace zaprezentowali członkowie Anonima Group. Wizyta w Zagrzebiu i styczność z tamtejszym niezwykle aktywnym środowiskiem artystycznym miała z pewnością dla niego znaczenie niebagatelne. „Od 1961 do 1973 roku Zagrzeb stanowił miejsce ważnych spotkań, które łączyły artystów i krytyków sztuki, filozofów, socjologów i teoretyków komunikacji z wielu kulturowych środowisk. Próbowali oni wspólnie umocnić pozycję sztuki czerpiącej z naukowych i technicznych innowacji. Ostatecznie chodziło o to, by wykorzystać wszelki twórczy potencjał w celu podniesienia poziomu społecznej modernizacji i poprawy warunków życia. Nieco ponad dekadę później, przy okazji pięciu wystaw nazwanych zbiorowo 'New Tendencies', w Zagrzebiu zetknęły się ze sobą takie postaci jak Umberto Eco i Abraham Moles oraz wielu artystów, członków grup Zero, GRAV, Gruppo T i Gruppo N, a także młodszych twórców skupionych wokół galerii Azimuth, jak np. Piero Manzoni czy Enrico Castellani lub wokół ruchów takich jak Nouveau Réalisme i Arte Povera. Artyści i ruchy artystyczne pozostawały we wzajemnym kontakcie i były świadome łączących je koncepcji i zainteresowań.

Pięć wydarzeń pod wspólnym tytułem 'New Tendencies' zawiera złożoną historię powstania i rozpadu większego ruchu artystycznego, określanego jako 'ostatnia awangarda'. Ruch ten 'konsekrowano' w trakcie różnych wydarzeń wystawienniczych, wśród których szczególnie istotnym była wystawa w MoMA w 1965, zatytułowana 'The Responsive Eye', często krytykowana przez tych o poglądach bardziej lewicowych jako moment komercjalizacji i uproszczenia programowych oraz ideologicznych zasad motywujących kulturalne i społeczne działania artystów. Poza wewnętrzną, ożywiającą ją dynamiką jest jeszcze kilka kwestii, które sprawiają, że owa zagrzebska historia stanowi tak dobry przykład. Pierwsza z nich wiąże się z faktem, że to wielkie, międzynarodowe wydarzenie miało miejsce w kraju socjalistycznym i to właśnie ze względu na jego ideologiczne tło w owym artystycznym środowisku tendencje konstruktywistyczne znalazły podatny grunt. (...) Artyści, którzy brali udział w 'New Tendencies', nie czuli się wyizolowani i zmarginalizowani, lecz postrzegali się jako 'robotników' na polu sztuk wizualnych, gotowych oddać swój potencjał twórczy w służbie społeczeństwu. Decyzja, by jako materiału użyć takich elementów jak światło i ruch, świadczyła o ich zainteresowaniu niematerialnymi, mentalnymi i duchowymi aspektami sztuki, a także o ich własnym zaangażowaniu w emancypacyjne procesy, które miały podnosić indywidualny i zbiorowy poziom świadomości” (Dobriła Denegri, Przyszłość jak zawsze



Okładka katalogu wystawy Anonima Group w Galerii Foksal, Warszawa, 1966

należy do marzycieli). Założenia kolektywizmu i podkreślanie rzemieślniczego charakteru sztuki brzmią znajomo szczególnie w kontekście ideowych wartości przyświecających członkom Anonima Group, którzy w swoich manifestach sprzeciwiali się skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb publiczności.

W połowie lat 60. Francis Hewitt mieszkał również w Amsterdamie i Anglii, gdzie miał serię gościnnych wykładów w Bath Academy of Art w Corsham, co ciekawe pracownikiem uczelni był także w owym czasie Wojciech Fangor. Po powrocie do Nowego Jorku kontynuował współpracę z Anonima Group

oraz podjął pracę naukową w Pratt Institute. Na początku lat 70. przeniósł się do Vermont, gdzie wykładał na tamtejszym uniwersytecie do 1992 roku. Tego samego roku, trzy miesiące po śmierci artysty, odbyła się monumentalna, retrospektywna wystawa jego obrazów w Robert Hull Fleming Museum w Vermont. Prace Hewitta zostały również wystawione w 1988 roku na podróżującej wystawie „Geometric Abstraction: A Cleveland Tradition”, zorganizowanej przez Cleveland Institute of Art. Obrazy artysty znajdują się w zbiorach m.in.: Cleveland Museum of Art, Museum of Modern Art w Caracas i Muzeum Sztuki w Łodzi.

17

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

Bez tytułu #12, 1969 r.

akryl/plyta, 61 × 61 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1969'

na odwrociu naklejki galeryjne: Galerie Denise Rene/Hans Mayer oraz

D.Wigmore Fine Art Inc. Gallery w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

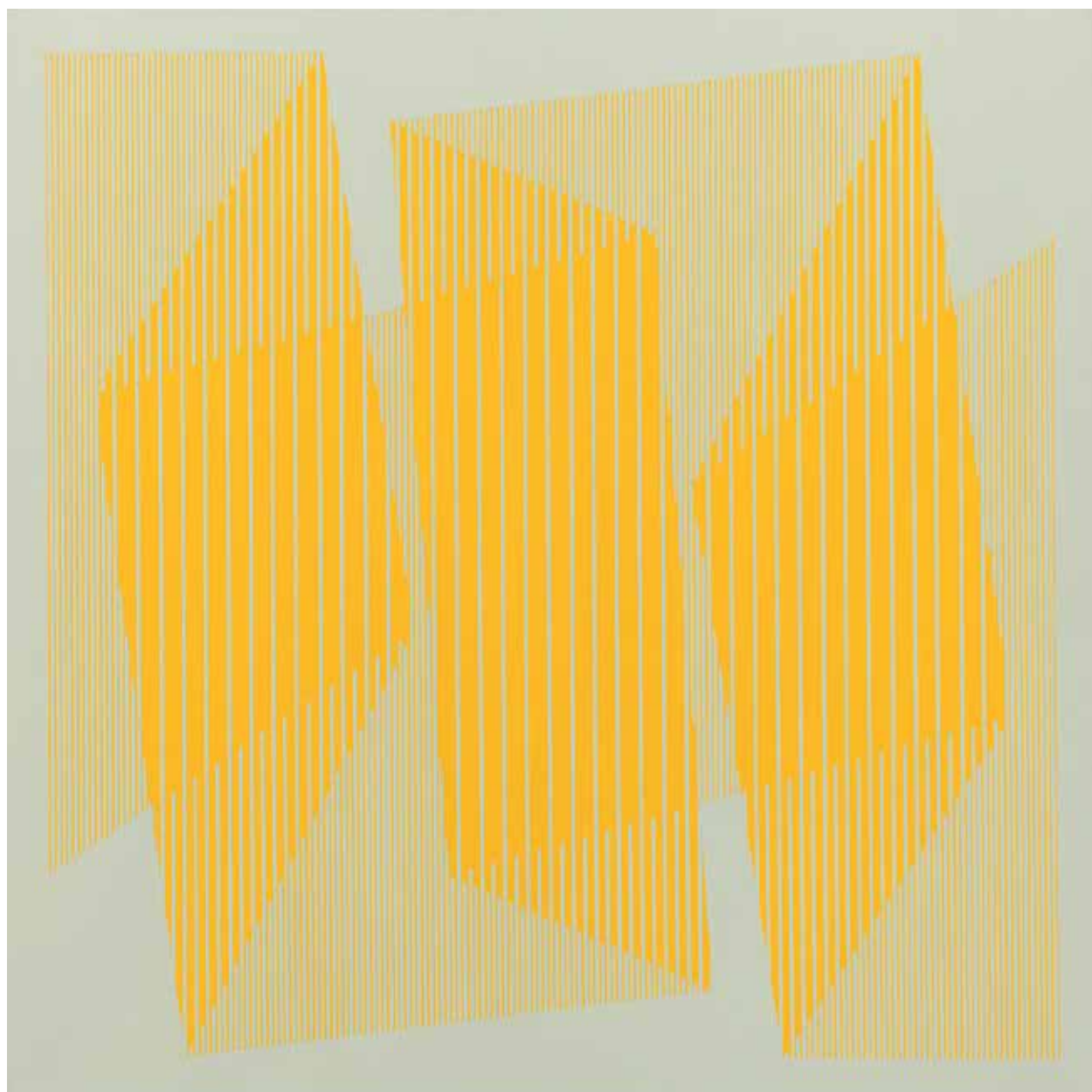
- Galerie Denise Rene - Hans Mayer, Düsseldorf (do 1978)
- kolekcja prywatna, RFN
- DESA Unicum, 2014
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Op Out of Ohio: 'Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s', D.Wigmore Fine Art Inc. Gallery, Nowy Jork, 15.04-3.09.2010
- Julian Stańczak, Galerie Denise Rene - Hans Mayer, Düsseldorf, 29.05. - 08.07.1970

LITERATURA:

- Op Out of Ohio: 'Anonima Group, Richard Anuszkiewicz and Julian Stanczak in the 1960s', katalog wystawy, D.Wigmore Fine Art Inc. Gallery, New York, s. 28 (il. barwna)
- Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 179 (il. barwna)

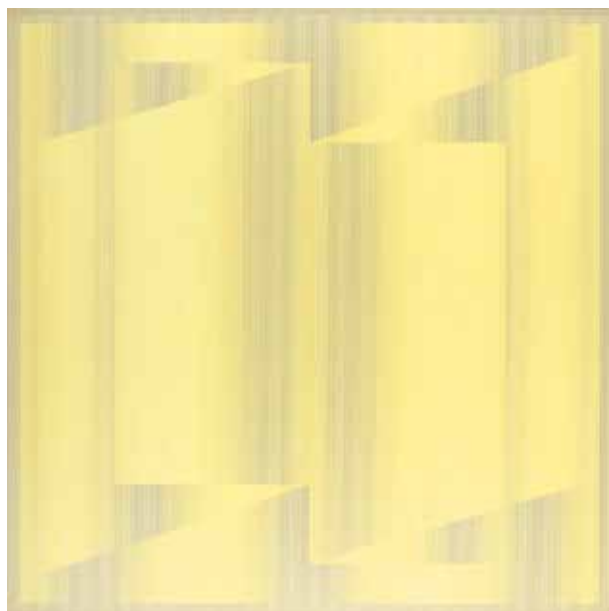


„Nie uważam się za 'ojca op-artu' i nienawidziłem tytułu mojej pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku. Zszokowała mnie terminologia 'malarstwa optycznego', która umniejsza powadze artystycznego poszukiwania, ciężkiej pracy i twórczych przekonań – niezależnie od wizualnej formy, którą może przywołać. Martha Jackson użyła tego terminu w charakterze medialnej prowokacji – jakże skutecznej! (...) Sztuka optyczna istnieje od tysiącleci i stanowi wyraz wizualnych poszukiwań ludzkiej percepcji. Z upływem lat nauczyłem się akceptować tę terminologię i zaadaptowałem do niej moją własną filozofię. Teraz op-art to tylko nazwa”.

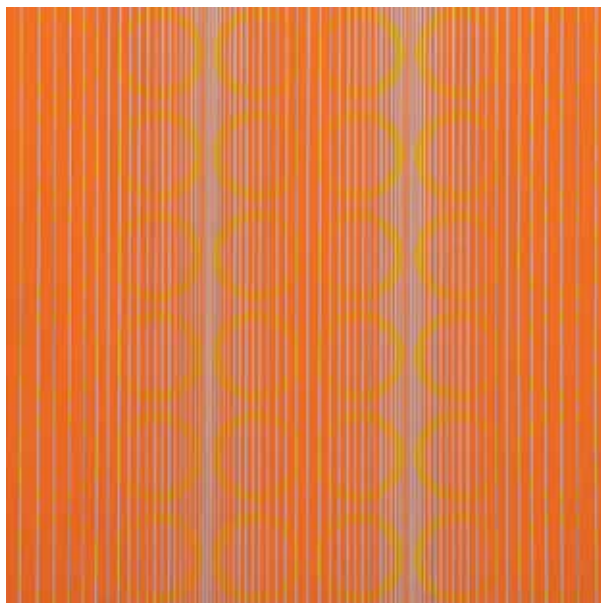
JULIAN STAŃCZAK

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

Na początku dekady lat 40. Stańczak wraz z całą rodziną został aresztowany przez Sowietów i zesłany na Syberię. Wskutek choroby spowodowanej ekstremalnymi warunkami życia, nieodwracalnie utracił władzę w prawej ręce. Po ucieczce z łagru, następnie wstąpieniu i dezercji z armii partyzanckiej i przypadkowym odnalezieniu rodziny na Bliskim Wschodzie, Juliusz Stańczak zamieszkał wraz z matką i siostrą w Ugandzie, w obozie dla polskich uchodźców.



Julian Stańczak, „Turn Yellow”, 1978 r., kolekcja prywatna



Julian Stańczak, Bez tytułu, 1969 r., kolekcja prywatna

W 1949 roku Stańczakowie wyemigrowali do Wielkiej Brytanii, gdzie Juliusz rozpoczął studia. W 1950 przeniósł się do USA. Rozpoczął tam studia w Cleveland Art Institute. Następnie studiował w Yale, gdzie uzyskał tytuł Master of Art Sciences.

W 1960 roku Julian Stańczak zaczyna konstruować kompozycje z pulsujących kolorami linii, tworzącymi złudzenia optyczne. Jest to suma zarówno ówczesnych, jak i wcześniejszych doświadczeń – naznaczonych niezliczonymi podróżami. W owej dekadzie 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. Choć mogły 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. Artysta, pozostając w orbicie sztuki określanej terminem op-art, wypracował w jej ramach bardzo indywidualny styl, którego najistotniejszym wyróżnikiem pozostaje niebywała wrażliwość na kolory i ich wzajemne relacje.

Jednak sztuka Stańczaka nie jest absolutem abstrakcji, jak powiedział, „Nie chcę rywalizować z cudem Natury. On już istnieje i jest perfekcyjny! Mogę go obserwować, oddawać mu się, uczyć od niego, lecz nie mogę go żądać. Natura staje się dla mnie prowokacją, by codziennie się budzić i brać do pracy. Początkowo geometria wydawała mi się brutalna. Gdy po raz pierwszy ją zastosowałem, miałem wrażenie, że całkowicie wyeliminowałem z obrazu odniesienia osobiste i emocje. Zabrakło mi połączenia z Naturą i życiem. Mimo to skoncentrowałem się na mojej geometrii, na moich klarownych podziałach i ostrych krawędziach, nie pozwalając jednak tym aspektom dominować. Stopniowo w czystej i klarownej przestrzeni znalazłem to, czego szukałem: mogłem dawać moim kolorom element emocjonalny bez bezpośrednich odniesień do Natury”.



Julian Stańczak, 1951 rok. Archiwum artysty

18

JULIAN STAŃCZAK (ur. 1928)

"Rivals", 1980 r.

akryl, płótno, 108 x 124 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 80' oraz na blejtramie:

'JULIAN STAŃCZAK "RIVALS" 1980'

cena wywoławcza: 170 000 zł

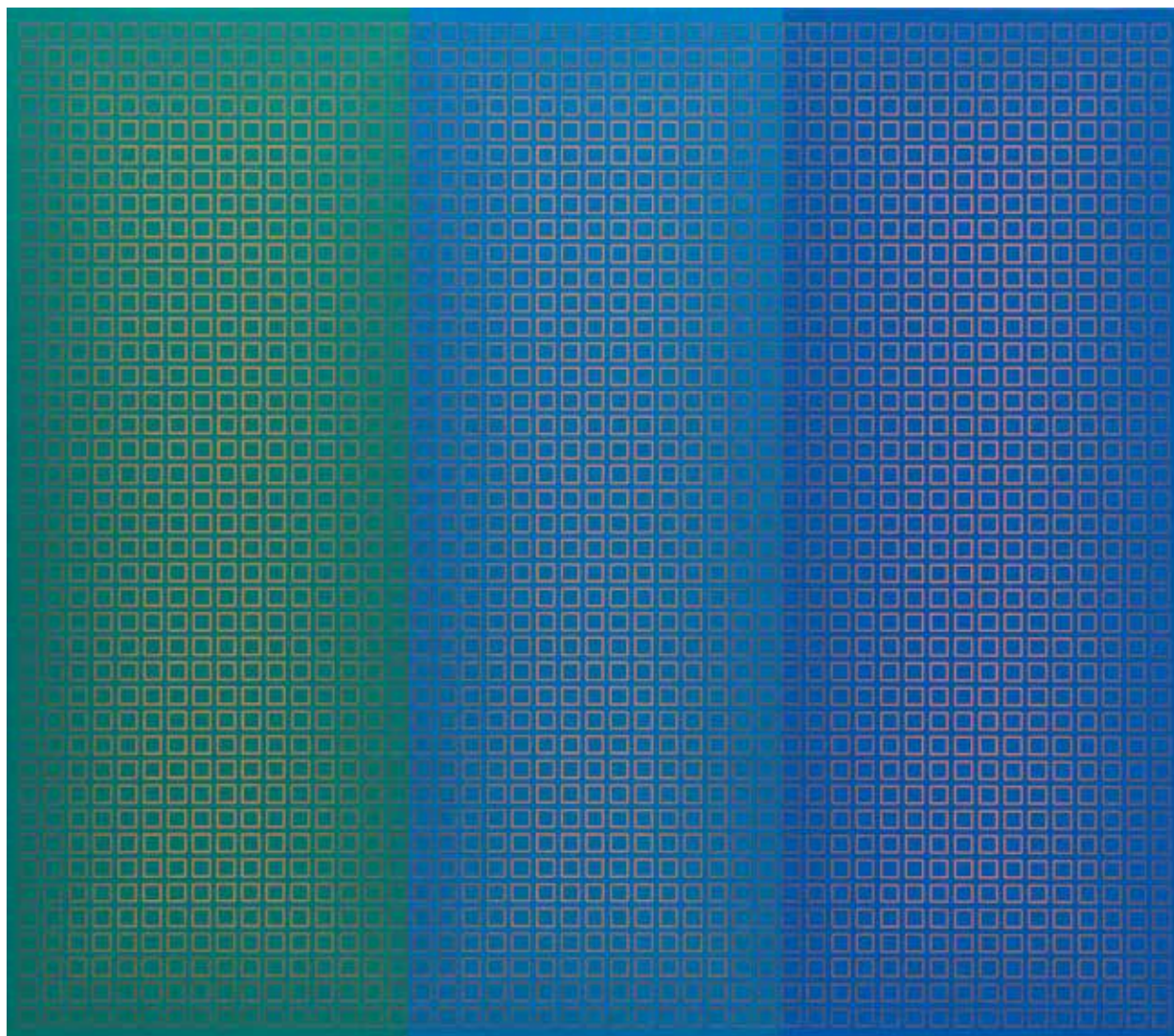
estymacja: 250 000 - 350 000

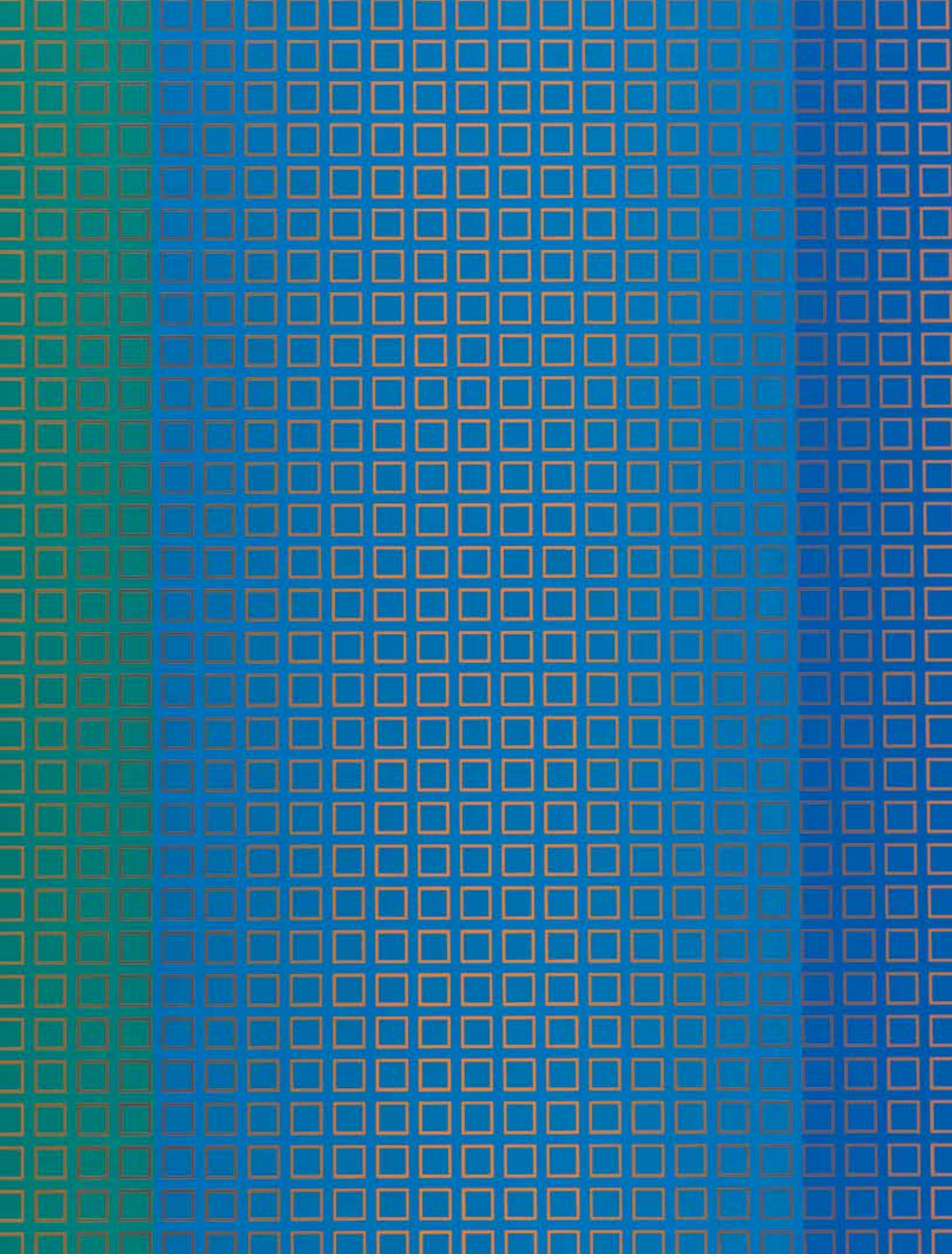
POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA

„Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie. [W swojej pracy] wykorzystuję energię tego przepływu, gdyż oferuje mi on plastyczność akcji na powierzchni płótna... Kolor jest abstrakcyjnym, uniwersalnym – ale też osobistym i prywatnym doświadczeniem. Przede wszystkim, oddziałuje na nasze emocje, nie zaś logikę, tak jak rzeczy namacalne”.

JULIAN STAŃCZAK





„Siatka jest emblematyczną strukturą modernizmu i jawi się jako manifestacja wrogości malarstwa modernistycznego do anegdoty”.

ROSALIND E. KRAUSS

„Stańczak, wychodząc naprzeciw skłonności oka ludzkiego do poszukiwania porządku, bardzo często bazą dla swoich kompozycji czyni regularne tła. Działają one niczym systemy, w których każdy element ma swoje przewidywalne miejsce. Tworzą je układy linii pionowych lub ukośnych, rozmieszczonych w rytmicznych odstępach, bądź siatki o różnym stopniu gęstości, jak chociażby w obrazie 'Relief' z lat 1973-1974. Zdaniem Stańczaka stosowanie takich właśnie rozwiązań wizualnych przyczynia się do uzyskania efektu spójności i totalności poszczególnych dzieł. Ich powtarzalność z kolei uzmysławia odbiorcy czas. Jest także echem związku człowieka z naturą i cyklicznością zachowań: oddechem, biciem serca, chodzeniem, mówieniem itp. Rozpoznając powtarzalne rytmy w obrazie, doznajemy ukojenia, ponieważ są one dla nas czymś absolutnie naturalnym i dającym nam poczucie bezpieczeństwa. Gdy jakiś rytm podlega zaburzeniu, natychmiast próbujemy przywrócić porządek i usunąć drażniące zakłócenie – to właśnie wówczas zaczyna się percepcyjna gimnastyka, a struktura obrazu staje się dynamiczna i optycznie niestabilna. Powtarzalne układy, oparte na bazie siatek, są jednocześnie dośrodkowe i odśrodkowe, co powoduje, że kompozycja wchodzi w pełną napięcia relację z granicami formatu. Czasem zdaje się go rozsadać, ponieważ widz może wirtualnie kontynuować wzór poza krawędzie obrazu, lub – przeciwnie – spajać silnie w całość, kiedy odbiorca koncentruje się na centrum wizualnej akcji.

Stańczak, traktujący formy jako pojemniki na kolor, niezwykle często multiplikuje owe kontenery właśnie w formę siatki. Wyraźnie jest świadomy jej potencjału i schizofrenicznej, dośrodkowo-odśrodkowej natury. Struktura tego rodzaju narzuca barwie systemowość i porządkuje całą kompozycję jak w 'Continual Overlay' z 1979 roku. Można powiedzieć, że inny rodzaj siatki występuje także w wielopanelowych obrazach, powstających po 2000 roku, w których poszczególne kwadraciki nie są malowane, lecz stanowią osobne podobrazia.

Stańczak wychodzi z założenia, że ten prosty wzór [siatki], oparty o interakcję pionów i poziomów, musi wytrzymać konkurencję z motywami z malarstwa tradycyjnego: pejzażem, aktem, scenami historycznymi i martwą naturą. Poszukuje więc wszelkich możliwych wariantów, które mogą powstawać w obrębie siatki i czynią ją nieprzemijająco atrakcyjną dla wzroku – nawet w epoce natłoku obrazów, w której przyszło nam żyć. (...)

Stańczak zdaje się więc łączyć dwa przeciwstawne bieguny: na symbol autonomii nakłada reminiscencje fizycznych i atmosferycznych, pór roku, spacerów po lesie... Uruchamia kolor i światło, by 'oswoić' siatkę dla swoich pomysłów. Nie wydaje się więc pozostawać w getcie, lecz raczej oddychać swobodnie w swoim własnym artystycznym świecie. Odwołania do natury umożliwiają mu bowiem każdorazowe świeże spojrzenie

i podejście do zagadnienia z nowej perspektywy. Znaczący jego dorobek porównują motyw siatki także do konstrukcji witrażu, gdzie każdy kawałek jest otoczony ołowianą ramką. Mistrz Stańczaka, Josef Albers, jeszcze w czasach gdy był wykładowcą Bauhausu w Weimarze, studiował zagadnienie przezroczystości. Prowadził specjalny warsztat obróbki szkła, malował na szkle transparentnym i piaszkowanym. Być może takie obrazy jak 'Succession', w których żółte światło przenika przez niebieską kratownicę tła, są dalekim echem mistyki witraży wraz z ich ołowianym szkieletem? Gdy tak właśnie spojrzymy na tę kompozycję, siatka jeszcze bardziej zyskuje na wieloznaczności i prezentuje się jako motyw, który – mimo swej powtarzalności i przewidywalności – nie musi stać się nudny. Wiele zależy także od skojarzeń odbiorcy, które przyniesie on ze sobą, stając twarzą w twarz z obrazem.

Historia sztuki opisuje siatkę również jako matrycę, która pozwala sztuce odwoływać się do filozofii bytu. Dzięki jej strukturze holenderski twórca awangardy międzywojennej, Piet Mondrian, reprezentujący tzw. metafizyczne skrzydło awangardy, dążył w swoim malarstwie do odzwierciedlenia natury uniwersum. Stańczak w wywiadach nierzadko wspomina tego artystę i bardzo go ceni. Zauważa, że bazuje on na pozornie prostej interakcji pionów i poziomów, by przekazać miriady naszych życiowych doświadczeń. Rezygnuje z linii ukośnych i organicznych łuków, a mimo to jest w stanie wyrazić tak wiele. Katalog wystawy retrospektywnej Stańczaka z 1998 roku jest z kolei opatrzony mottem wyjętym z tekstów Mondriana, podkreślającym wagę jedności obrazu, który w trakcie kontemplacji ujawnia jakości uniwersalne i metafizyczne, oraz mówiącym o całkowitym oczyszczeniu sztuki z ekspresji. Tylko takie decyzje powodują, że malarstwo jest w stanie w rozmiarze mikrokosmosu objawić skalę makrokosmosu i charakter bytu. Stańczak bez wątplenia nie dąży do absolutnej eliminacji ekspresji, co widać chociażby w sięganiu po linię falistą, pulsujące formy organiczne i dynamiczne ukosy. Z pewnością za jego postawą artystyczną kryje się pragnienie oddania czegoś więcej niż tylko gry kolorów i form, choćby nie wiadomo jak intrygującej samej w sobie. Jego zdaniem sztuka powinna korelować z ludzką duchowością. 'Chcę dotykać realnej prawdy' – mocno akcentuje w wywiadzie z Julią Karabenick. Przytacza także anegdotę, jak podczas indywidualnej wystawy w Butler Institute of American Art jeden z odbiorców powiedział mu, że w obliczu jego malarstwa czuje się tak uduchowiony, jakby był w kościele. Stańczak puentuje to cytatem z Mondriana: 'Ten, kto posiadał sztukę, posiadał nawet i religię. Temu zaś, kto nie posiadał sztuki, pozwólmy być religijnym'. Artysta ma nadzieję, że wobec jego malarstwa, tak często bazującego na motywie siatki, każdy z odbiorców dozna stanu nirwany i na swój sposób dotknie realnej prawdy ludzkich doświadczeń”.

19

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Converging with Deep Pink", 1980 r.

akryl/plótno, 153 x 121 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '662 | RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1980'

cena wywoławcza: 150 000 zł

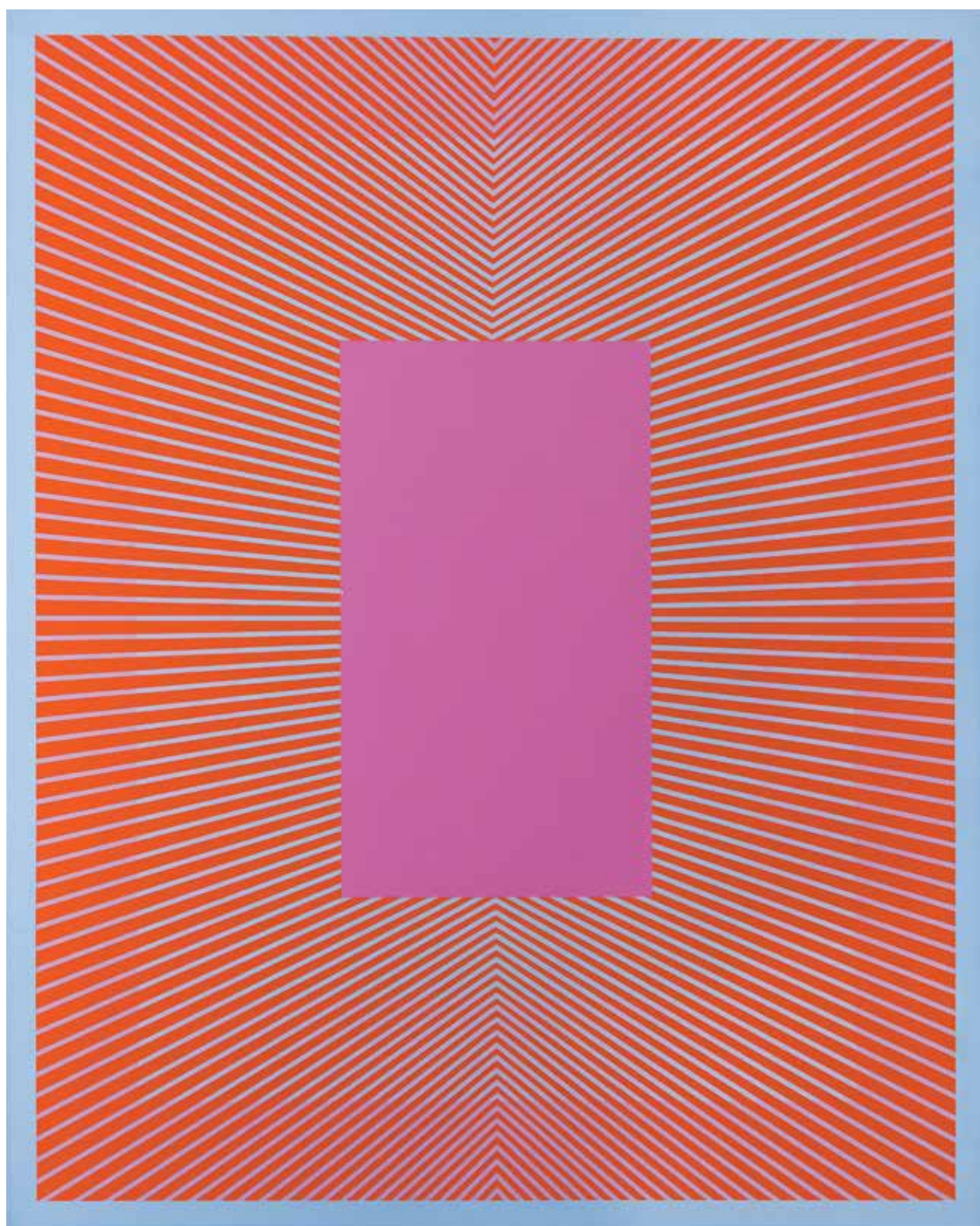
estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's, Nowy Jork
- kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

- David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945-2001, Florence 2011, s. 188 (il. barwna)





Richard Anuszkiewicz

„Moja praca ma naturę eksperymentu i koncentruje się na badaniu uzupełniających się, skontrastowanych kolorów w ich pełnej intensywności oraz optycznych zmianach, które są tego efektem. Zgłębiam dynamiczny rezultat tego zestawienia wobec zmiennych warunków świetlnych oraz efekt światła na kolorze”.

RICHARD ANUSZKIEWICZ, 1963

Od roku 1975 do połowy kolejnej dekady Richard Anuszkiewicz stworzył trzy serie malarskie: Spectrals, Concentred Squares i Temples, czyli Widma, Koncentryczne kwadraty i Świątynie. Tym, co stało u podstaw tego malarstwa, było zainteresowanie matematyką. Powstające wówczas obrazy cechują się niezwykle wyrazistymi polami barwnymi, które przecinały różnie rozmieszczone linie. Zmiany w kolorze, generowane przez matematycznie wyliczone kreski, nazwano simultaneous contrasts – czyli symultanicznymi kontrastami, których zasadą było zestawianie ciepłych kolorów z zimnymi. Malarskie kompozycje z cyklu Widma zostały trafnie opisane jako „bezustannie monitorujące swoją własną temperaturę”. Wraz z końcem dekady Anuszkiewicz wrócił do prostoty kompozycyjnej, która dążyła do formy zajmującej tego artystę przez długi czas – koncentrycznego prostokąta lub kwadratu.

Wielki wpływ na twórczość Anuszkiewicza miał jego nauczyciel z Yale University, Josef Albers. Jak powiedział artysta: „Albers odwrócił mój sposób myślenia i przez kilka lat nie mogłem się z tego otrząsnąć”. W późnych latach 60. Anuszkiewicz traktował swoje koncentryczne kwadraty jako hołd dla Josefa Albersa. Jeden z nich chciał nawet zatytułować „Homage to Albers”, jednak wycofał się z tej decyzji, dochodząc do wniosku, że pragnie stworzyć „formę czystsza geometrycznie, w klasycznym formacie”. W przeciwieństwie do swojego wybitnego poprzednika i nauczyciela, Anuszkiewicz centralizował swoje kompozycje w dosłownym centrum, którego lokalizację wyliczał matematycznie. Cztery narożniki centrum niejako emitują promieniste linie w przeciwnym kolorze, sięgając najdalszej krawędzi płótna. Jak to określił jeden z krytyków, artysta stworzył „światły nimb”. Kto inny zaś stwierdził, że tym sposobem powstaje zupełnie nowy kolor, lub wręcz hybryda koloru, która nie mogłaby powstać w żaden inny sposób.

„Co takiego sprawia, że najnowsze prace Anuszkiewicza wydobywają aurę klasycyzmu?” – zadał pytanie Gruen, jednocześnie odpowiadając: „pogodny, płynny efekt – jakby forma i przestrzeń były jednym i tym samym – efemeryczne mieszanie się światła i materii, która, poprzez kolor i harmonię, uwalnia potężną i jednocześnie subtelną poświatę. To właśnie blask i ciepło-zimne wartości nadają architekturze prac artysty ich treść, energię i, w rzeczy samej, klasyczny format”.

Śmiało można stwierdzić, że lata 80. to szczytowy okres twórczości Richarda Anuszkiewicza. W prezentowanej pracy „Converging with Deep Pink” z 1980 roku, tytułowy głęboki, intensywny róż jest przecinany i jednocześnie ochładzany przez jaskrawy błękit linii, rozchodzących się promieniście z centralnego prostokąta, który zastąpił wcześniejszy kwadrat. W twórczości Anuszkiewicza był to kolejny krok w stronę serii Temples. Jak stwierdziła krytyczka Dorothy Miller: „Rozwój, jaki zainicjował Richard Anuszkiewicz w początku lat 60., swoją kulminację miał pomiędzy 1981 i 1984, kiedy powstała seria temples czyli 'świątyń', a między nimi 'Temples to Albers' w 1984 i 'Temples to Mondrian' z 1983. Istotą tej serii jest kolumnowa, architektoniczna rama, którą zakłada tytuł, a sugerują czyste, abstrakcyjne środki wyrazu, stają się przygnieciona światłem. To, co początkowo wydaje się być otworem wewnątrz przeciwieństwie zwartej struktury, może być również doświadczane jako widmowa projekcja, odznaczająca się nie raz gwałtowną intensywnością...”



Josef Albers, „Study for Homage to the Square: Light Rising”, 1950-1959 r.



Josef Albers „Homage to the Square Joy”, 1964 r.

TADASKY (ur. 1935) TADASUKE KUWAYAMA

"D-142", 1966 r.

akryl/plótno, 149,86 x 149,86 cm

sygnowany, datowany na odwrociu: '1966 | Tadasky | Tadasuke Kuwayama | Part No 1 | #D-142'

cena wywoławcza: 110 000 zł

estymacja: 200 000 - 280 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Nowy Jork
- D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, USA

WYSTAWIANY:

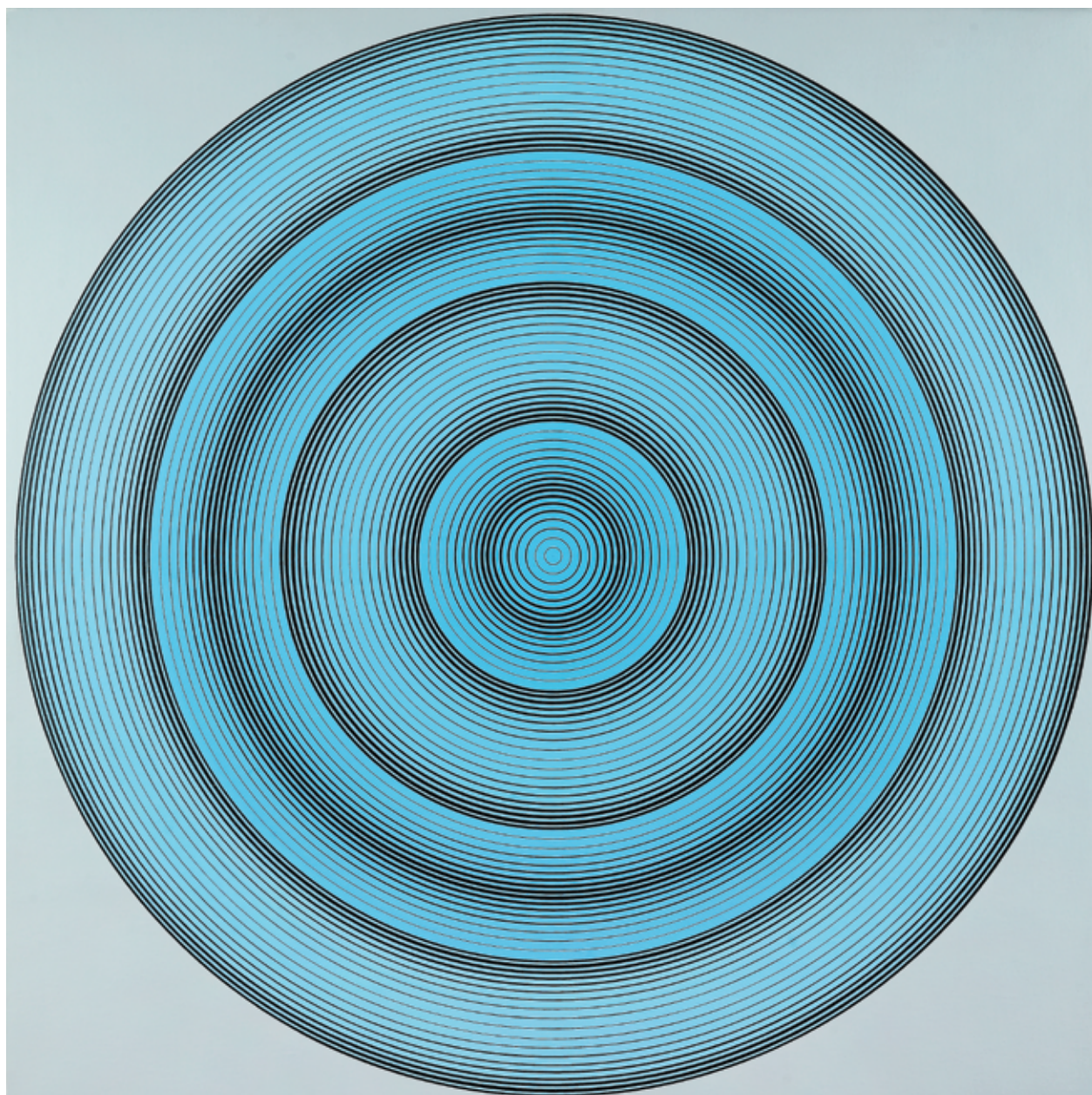
- Structured Color, D.Wigmore Fine Art Inc. Gallery, Nowy Jork, 8.02.-22.04.2011

LITERATURA:

- Structured Color, katalog wystawy, D.Wigmore Fine Art Inc. Gallery, s. 20 (il. barwna)

Prace amerykańskiego artysty japońskiego pochodzenia – Tadasky'ego – charakteryzują się powtarzalnością motywów, konsekwencją i medytacyjnym charakterem. Dla twórcy malarstwo jest przede wszystkim działaniem intelektualnym, a obraz jest efektem długiego procesu myślowego. Tadasuke Kuwayama działa na styku dwóch kultur – wschodu i zachodu. Proponowane przez niego formy, struktury i kolory są wynikiem zarówno fascynacji pięknem i prostotą symetrii, jak i japońskim szacunkiem do rzemiosła i warsztatowej perfekcji. W karierze artystycznej Tadasky'ego koło stało się najważniejszym tematem, wykorzystywanym w niezliczonej ilości konfiguracji i różnorodnych wariantach kolorystycznych.

Tadasky realizował swoje koła z pietyzmem i idealną precyzją, łącząc przeróżne odcienie barw i różnorodne faktury, tworząc przy tym iluzję koncentryczności i złudzenia optyczne. „Pierwsze koło, jakie stworzyłem, usytuowałem na systemie łożysk kulkowych, który poruszał je po podłodze. Całe koło przesuwało się w różne strony, w dodatku mechanizm generował zbyt wiele drgań, przez co nie mogłem namalować obrazu tak perfekcyjnie, jakbym chciał. Próbowałem wielu innych sposobów łączenia ze sobą łożysk w mechanizm, który umieszczałem w centrum pod obrazem. Po długim czasie stworzyłem koło, które wyglądało perfekcyjnie – dzięki niemu zrozumiałem, że to, co cenię w obrazie, to delikatna, gładka faktura” – mówił artysta.



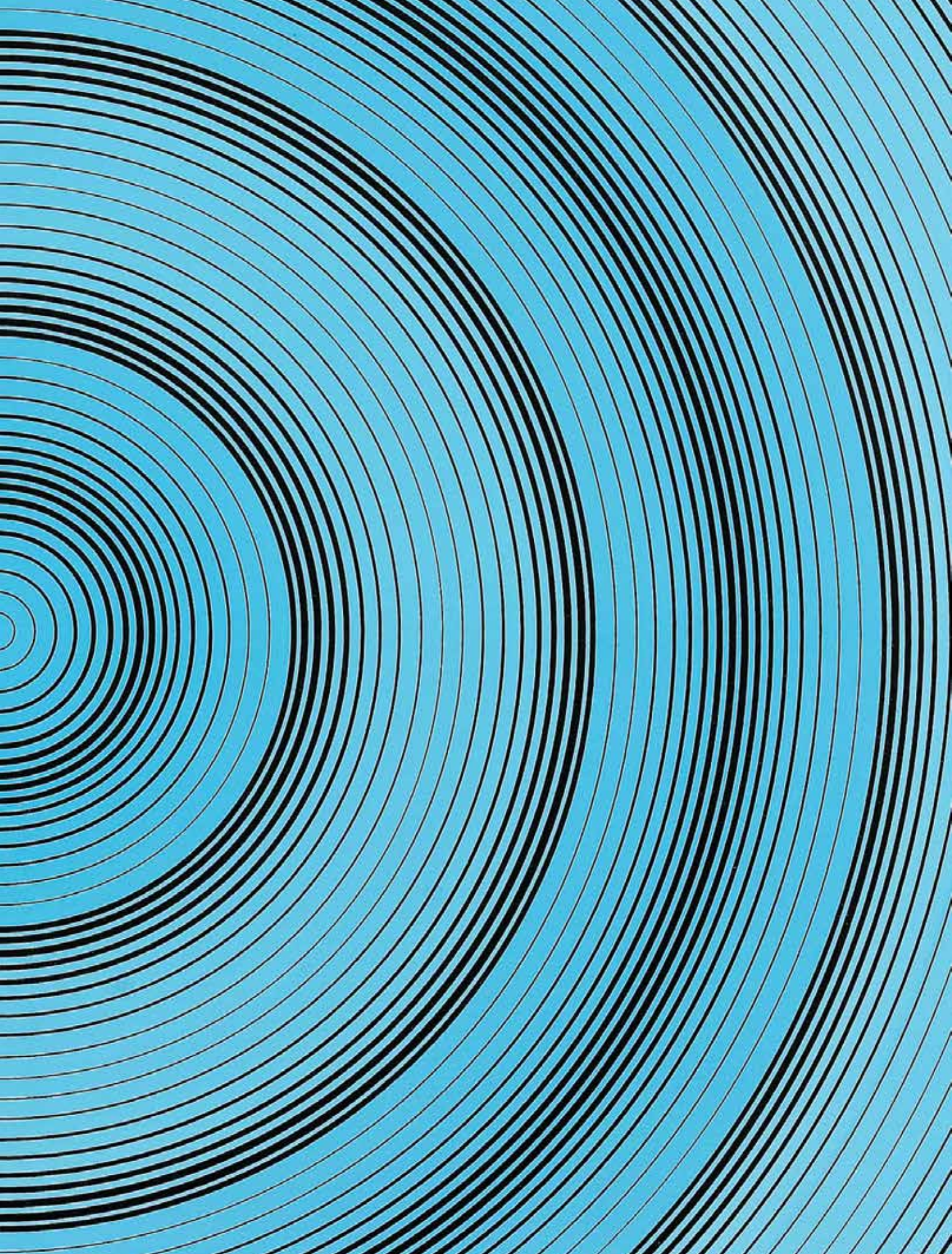
Tadasuke Kuwayama, znany szerzej jako Tadasky, dorastał w miejscowości Nagoya w Japonii. Jego ojciec przez lata pracował jako budowniczy świątyń Shinto, co zawarzyło zarówno na twórczości malarza, jak i sposobie postrzegania sztuki i samego procesu tworzenia. Do Stanów Zjednoczonych po raz pierwszy przyjechał w 1961 roku. Wówczas rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a później w Brooklyn Museum of Art School. Od lat 60. Tadasky rozwijał swój własny, indywidualny język artystyczny w obrębie rodzącego się nurtu sztuki optycznej. Jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się w Kootz Gallery w Nowym Jorku w 1965 roku. W tym samym roku jego prace zostały zaprezentowane podczas słynnej ekspozycji *The Responsive Eye* w Museum of Modern Art. Nowojorska instytucja zakupiła do swojej stałej kolekcji dwa płótna Japończyka i od tego momentu jego kariera potoczyła się w zaskakująco szybkim tempie. Po wystawie *Kinetic and Optic Art Today* w Galerii Albright-Knox prace Tadasky'ego zaczęły być jednym z najbardziej pożądaných obiektów artystycznych w wielu prestiżowych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach sztuki. Dziś jego koncentryczne, pulsujące wielobarwnymi liniami koła znajdują się między innymi w Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts, Harvard Art Museums w Cambridge, Indianapolis Museum of Art, Krannert Art Museum na Uniwersytecie w Illinois, Museum of Fine Arts w Houston, University of Iowa Museum of Art, University of Virginia Art Museum, Yale University Art Gallery, Museo de Arte Contemporáneo w Buenos Aires oraz w licznych galeriach w Japonii.

Już we wczesnych latach 60. Tadasky stworzył specjalną maszynę, dzięki której z łatwością, pietyzmem i sobie tylko właściwym spokojem mógł realizować swoje wyjątkowe prace. Wykonaną z drewnianych desek konstrukcję przykrył niewielką ławką, na której siada niezmiennie od dekad i w ten sam sposób maluje idealnie równe, okrągłe linie. W wywiadzie udzielonym stacji telewizyjnej Hallmark Tadasky przyznaje, że dla niego malarstwo jest formą medytacji, odpoczynku i relaksu. Gdy maluje, czuje się najbliżej swojego wewnętrznego „ja”. Nie rozumie tych twórców, dla których sztuka jest walką

i ciągłym zmaganiem się z własnymi słabościami. Dla Daniela Kuspita koła realizowane przez Tadasky'ego przypominają swoim kształtem mandalę. W jednym z tekstów krytyk przywołał również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky'ego a usypywaniem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów – był nim właśnie ów duchowy charakter procesu tworzenia, drobiazgowość i pełna spokoju wrażliwość.

Kuwayama zaznaczał, że jego fascynacja prostotą i geometrią wywodziła się ze środowiska, w którym wzrastał. Świątynie Shinto – z którymi obcował ze względu na profesję ojca – były niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów. „Ich kształt był wypracowywany i redefiniowany przez kolejne generacje. Wywarło to na mnie wielkie wrażenie. Niezwykle cenię japońską tradycję za respektowanie umiejętności i szanowanie rzemiosła. To jest również bardzo ważna część mojej pracy i osobowości” – mówił Tadasky.

O swojej sztuce tak opowiadał w jednym z wywiadów: „Zawsze chciałem, żeby moje prace były czyste i czytelne. Koło jest formą zapożyczoną bezpośrednio z natury. Dla ludzi to najbardziej powszechny kształt, jeden z tych, których nie możemy uniknąć. Koło jest więc łatwe do zrozumienia, nie potrzebujemy żadnych wyjaśnień, żeby je właściwie odebrać. (...) Częściej używam numerów, niż narracyjnych tytułów, ponieważ moje obrazy nie mają przekazywać niczego poza nimi samymi. W tym nie ma żadnej filozofii albo teorii, a także żadnej religii czy ideologii. Ludzie mogą patrzeć się na moje obrazy na wiele różnych sposobów. (...) Każdy potrafi namalować koło, ale każdy artysta odnaleźć musi swoją indywidualną drogę. Nikt nie nauczy cię, jak to zrobić. Używam koła do kreowania własnego, niewidzianego przez nikogo wcześniej świata, mojego własnego uniwersum. Ta kreacja mnie ekscytuje. Za każdym razem chcę próbować czegoś innego, czegoś nowego. Niewielka zmiana może uczynić ogromną różnicę. Szczególnie teraz odnajduję niezwykle interesującym powracanie do dawnych idei i ich nową interpretację. Nawet jeśli wydaje się, że wykonuję bardzo niewielkie zmiany w każdej wariacji, mam poczucie, że każdy obraz jest unikatowy. Są jak moje dzieci – nie ma wśród nich dwóch identycznych” (www.geoform.net).



21

TADASKY (ur. 1935) TADASUKE KUWAYAMA

"C-112", 1965 r.

akryl/plótno, 55,9 x 55,9 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '#C-112 | 1965 | Tadasky'
na odwrociu nalepki wystawowe z D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery oraz
Kootz Gallery w Nowym Jorku

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 90 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja instytucjonalna, Nowy Jork
- D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Gene Davis/Tadasky: Time, Dimensions, and Color Explored, D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, 20.02.-20.04.2013, New York
- 1960s HARD EDGE PAINTING: LA / DC / NY, D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, 2015

LITERATURA:

- Gene Davis/Tadasky: Time, Dimensions, and Color Explored, katalog wystawy, D.Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, New York, s. 13 (il. barwna)

„Kolor mnie fascynuje. Jest moim narzędziem. Pozwala budować głębię. Pracuję w ograniczonej przestrzeni – mam na myśli powierzchnię płótna. Mogę jednak stworzyć wrażenie głębi tak, że można zagłębić się w obrazie. W większości prac używam czystych kolorów. Możesz uzyskać swoje własne barwy bez mieszania ich, a zestawiając je ze sobą. To powoduje ich wzajemne oddziaływanie. Możliwe są nieskończone kombinacje kolorów – wszystko się zmienia, gdy zmienisz tylko jeden z nich”.

TADASUKE KUWAYAMA





„Według ogólnie przyjętej zasady, mandala jest niezwykle symetrycznym diagramem, koncentrującym się wokół środka. Jest zbudowana ze zbiegających się okręgów i – w większości przypadków – kwadratów, posiadających geometryczne centrum w tym samym miejscu. W jednym z tekstów zauważono, że mistyczny środek koresponduje ze stanem nirwany i naturalnym okręgiem świata. Właściwie wszystkie znane nam mandale ukazują więcej niż jeden koncentryczny okrąg w samym środku. (...)

„W całym bogactwie świata mandali jest pewna liczba, w której pierwiastek boski jest jedynie zasugerowany, na przykład przez symbole bóstw (w mandalach Samaya), umieszczanie znaków graficznych sylab nasiennych (w mandalach Bija albo Dharma) lub poprzez kropek lub małych kółek. Niektóre mandale mogą być zupełnie puste, co odwołuje się do wielkiej mocy naszej wyobraźni” (Martin Brauen. Mandala: Święte kręgi w tybetańskim buddyzmie).

Koncentryczny system wdraża sam siebie poprzez okrążanie jednego, stałego punktu – to twierdzenie niezbędne dla każdego układu przestrzennego tego typu, który chcemy wykonać. Lecz system koncentryczny rzadziej wystarcza do stworzenia tego, co mówimy i robimy, bo jesteśmy przyzwyczajeni do prostokątnego układu współrzędnych kartezjańskich. Musimy połączyć te dwa systemy. Razem są w stanie perfekcyjnie odpowiadać naszym potrzebom. System centryczny zawiera punkt środkowy, punkt odniesienia dla każdej odległości oraz punkty przecięcia poziomych i pionowych linii siatki, a system współrzędnych kartezjańskich – wymiary góry i dołu, strony prawej i lewej; niezbędne każdemu rodzajowi ludzkiego doświadczenia w sferze grawitacji.

„Interakcja pomiędzy dwoma systemami przestrzennymi bezspornie generuje złożoność kształtu, koloru i ruchu, która hołubi nasz zmysł wzroku i stanowi symboliczną reprezentację relacji pomiędzy kosmiczną perfekcją, którą po trochu posiada

każda rzecz lub stworzenie, a walką pomiędzy siłami przyciągania i odpychania, która tworzy dramat każdego z ludzkich zachowań” (Rudolf Amhelm, Siła Środka).

Kiedy przyglądamy się obrazom Tadasuke Kuwayamy, nie może nas nie uderzyć narastająca złożoność motywów, oraz – co za tym idzie – wzrastające wymagania, jakie stawiają one naszej percepcji i rozumieniu. Ich promienne kolory i geometryczna struktura wydają się sprzeczne, jednak większość kolorów wynika właśnie ze struktury obrazów. Jego serie koncentrycznych kręgów wpisanych w kwadrat zdają się wibrować i poruszać. W efekcie widz porusza się wraz z nimi, a kolory pulsują wewnątrz swoich własnych struktur, tworząc szczególne napięcie na powierzchni płótna.

Jak pisał Joe Houston, „(...) nawiązują do duchowych właściwości mandali, głównie poprzez struktury, które pojawiły się w jego pracach we wczesnych latach 60., sugerując ich ezoteryczne (...) znaczenie, przykryte pod warstwą geometrii i kolorów”.

Mandale, ze swoimi koncentrycznymi kręgami i uświęconymi liniami, stanowią niejako wizualną sprzeczność pojęć, co znacząco zbliża je do obrazów Tadasky’ego o wyrazistych kolorach (mandale też bardzo często składają się z mocnych kolorów). Jaka jest wewnętrzna relacja pomiędzy dialektyczną koniecznością, która łączy przeciwieństwa? Jaka idea zespala ze sobą koncentryczne kręgi i kwadraty z kolorami obecnymi w pracach Tadasky’ego, tak podobnymi do mandali?

Uważam, że obrazy Tadasky’ego mają ten sam przekaz i znaczenie co tradycyjne mandale, ale w unowocześnionej wersji. Mogą bowiem sprawiać wrażenie „czystych” obrazów, całkowicie podporządkowanych znaczeniu linii, umiejscowionej w konkrety sposób z powodów czysto estetycznych”.

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Zig-Zag", 1986 r.

akryl/plótno, 212 x 212 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. 1204 VASARELY | "ZIG-ZAG" | 210 x 210 | 1986 | Vasarely'

na odwrociu nalepka wystawowa z Galeria Pablo Goebel Fine Arts w Polanco, nalepka transportowa oraz informacja o wypożyczeniu dzieła

cena wywoławcza: 800 000 zł ↑

estymacja: 1 400 000 - 1 800 000

OPINIE:

- do pracy dołączony jest certyfikat autentyczności wydany przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca włączona zostanie do przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego catalogue raisonné artysty.

POCHODZENIE:

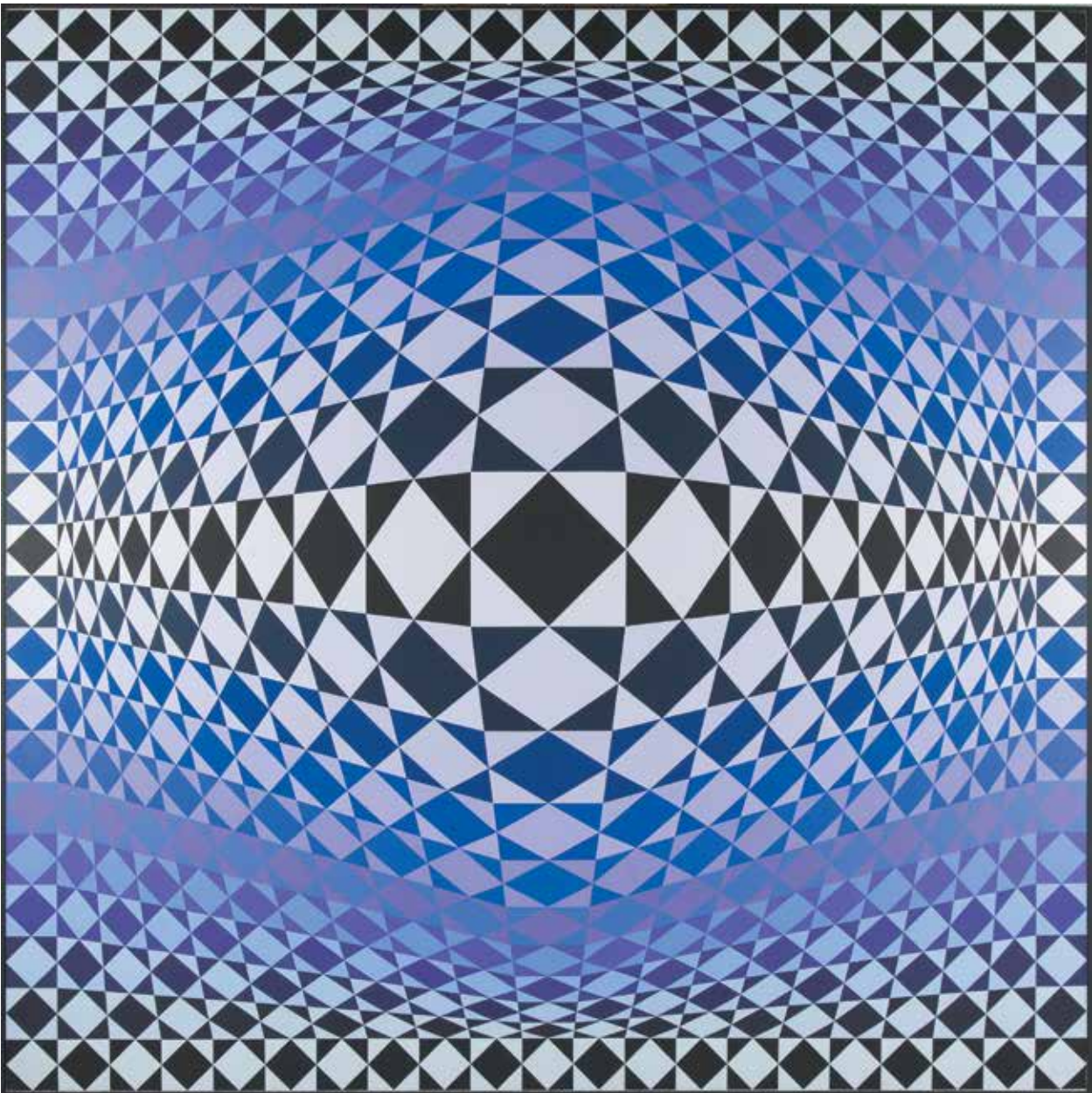
- Circle Gallery, USA
- kolekcja prywatna, USA
- Sotheby's, Nowy Jork, 2006
- kolekcja prywatna, Europa
- Sotheby's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA

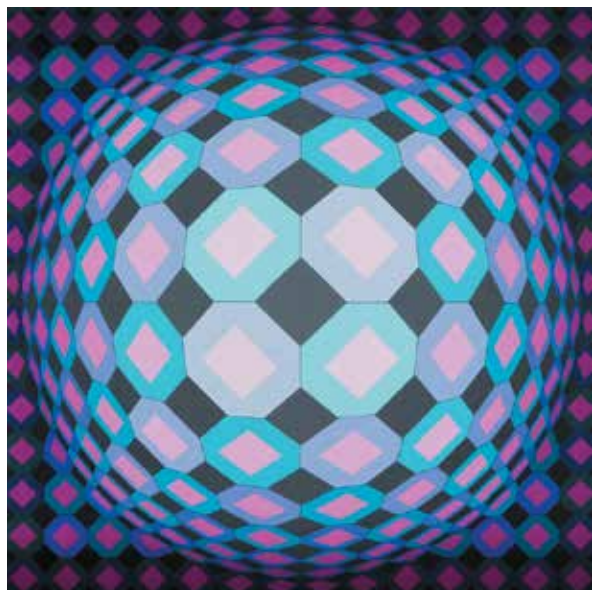
WYSTAWIANY:

- Victor Vasarely, Triennale Bovisa, Mediolan, 2.10.2007-26.01.2008
- Victor Vasarely: Op Star, S|2 Sotheby's Contemporary Art Gallery, Nowy Jork, 3.05 - 13.09.2014
- Momentum: Cinético-Óptico-Geométrico, Galeria Pablo Goebel Fine Arts, Polanco, 23.04-14.05.2015

LITERATURA:

- Victor Vasarely, katalog wystawy indywidualnej, Triennale Bovisa, red. Andrea Busto, Cristiano Isnardis, Milano, s.254 (il. barwna)
- Victor Vasarely: Op Star, katalog wystawy indywidualnej, Sotheby's S|2, kat. nr 25, New York, s. 66 (il. barwna)
- Momentum: Cinético-Óptico-Geométrico, katalog wystawowy, Pablo Goebel Fine Arts, s. 4, 78 (il. barwne)





Victor Vasarely, „Vega-Orion”, 1971 r., kolekcja prywatna



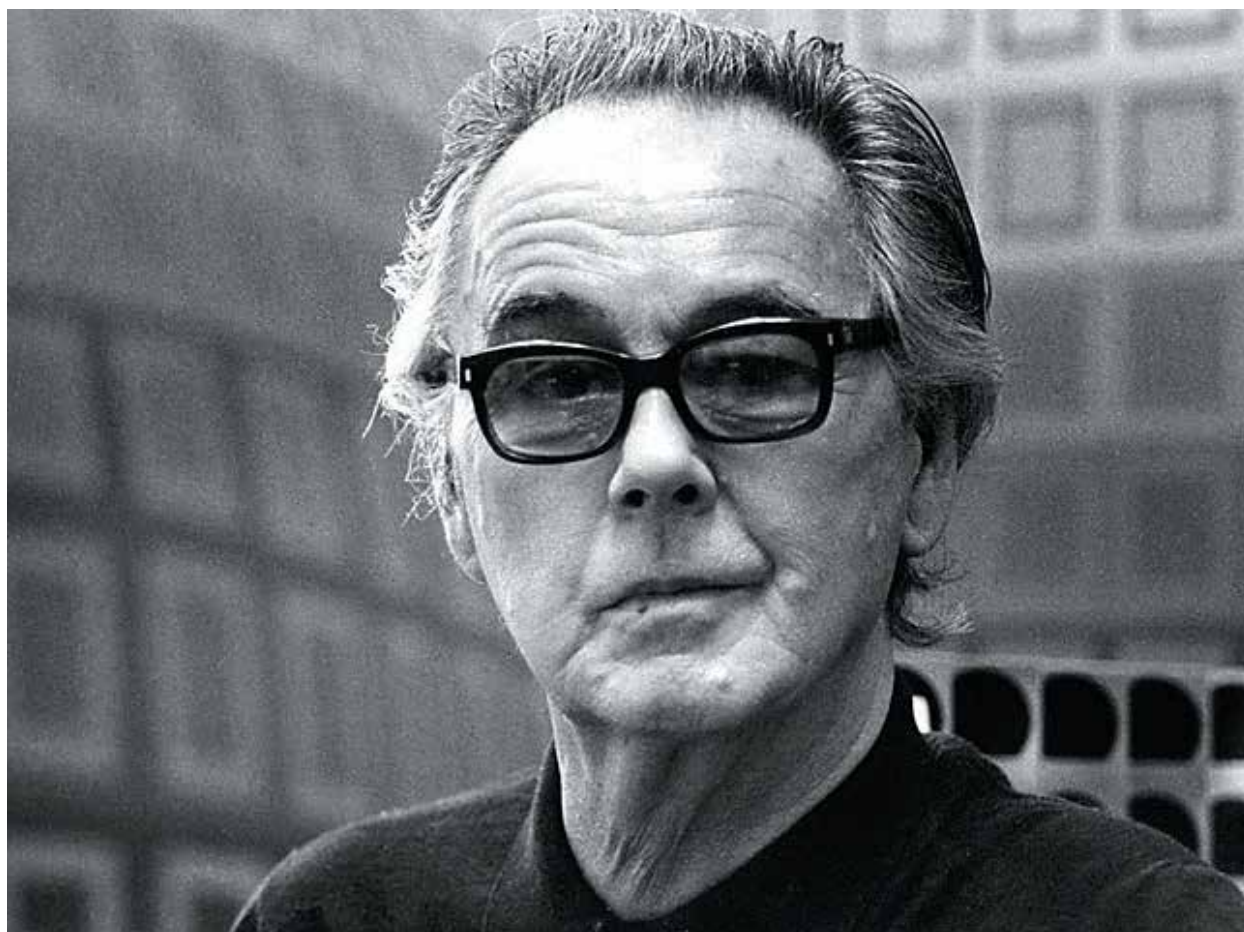
Victor Vasarely, „Vega-sir”, 1979 r., kolekcja prywatna

Prezentowana praca powstała w 1986 roku, kiedy Victor Vasarely był artystą uznanym na całym świecie. Malarz zastosował jedną ze swoich ulubionych form – powiększoną hemisferę, typową dla „galaktycznego” okresu jego twórczości, rozpoczętego w 1968 roku. Od tego czasu Vasarely namalował ponad 110 prac z tej serii, czasem łącząc hemisferę z sześcianiem Koffa (jak w „Cheit-Pyr” z 1970/71 roku) i sześciokątem. Początkowo tworzone czarno-białe kompozycje Vasarely’ego zastępują barwne struktury, najczęściej z wykorzystaniem barw dopełniających się, lub kompozycje oparte na przechodzeniu ze światła do cienia i vice versa, wprowadzając w ten sposób do twórczości Vasarely’ego element przestrzenny.

„Zig-zag” to nie tylko matematyczna precyzja. Tym, co charakterystyczne dla iluzjonistycznego malarstwa Vasarelego jest anty-symetria. Nie jest to jednak przełamanie symetrii kompozycyjnej, lecz tak zwana symetria przeciwieństw: „pozytywny-negatywny”, „wypukły-wklęsły”, „jasny-ciemny”, „ciepły-zimny” w odniesieniu do barw dopełniających. Z punktu widzenia filozoficzno-logicznego, oraz biorąc pod uwagę teorię percepcji, w ten właśnie sposób wyrażana jest dwoistość oparta na systemie binarnym 0-1.

Malarstwo Vasarely’ego bazuje na fundamencie teorii. Faktem jest, że to właśnie ruch op-art po raz pierwszy w dziejach historii sztuki podjął się systematycznego badania i wykorzystania teorii percepcji. Już wcześniej wystąpiły intuicyjne próby, aby wykorzystać zasadę modułowości, warstw, iluzji optycznej i tym podobnych metod, ale nie były one rozpowszechnione. Victor Vasarely był wiodącym głosicielem sztuki op-artu: prawie wszystkie metody i techniki, z których korzysta op-art mają źródło w jego pracach. Vasarely był wizjonerem sztuki współczesnej; upowszechnił jej demokratyczną naturę, jej powielanie i interaktywność. Vasarely rozwinął własną technikę graficzną, tworzył sitodruki i programy komputerowe do wytwarzania prac, aby jego twórczość była odebrana przez szerszą publiczność. Kierując się zasadą modularności, zakładał, że podstawowe elementy kompozycji mogą być łączone na wiele sposobów; przyjmując te założenia dzieła Vasarely’ego mogłyby być nabywane w rozsądnej cenie. Przyświecające Vasarely’emu zasady tworzenia sprawiają, że istnieją nieskończone możliwości łączenia, kreatywne rozwiązania, przy użyciu podstawowych form geometrycznych, bogatej palety barwnej (palety barwnej RGB, która używana jest do produkcji obrazów pojawiających się na monitorach i wyświetlającej 16 milionów barw) oraz relatywnie niewielkiego zbioru kształtów podstawowych.

Vasarely stworzył sztukę charakteryzującą się niezwykłą oryginalnością, postrzegając przy tym proces tworzenia jako zupełnie racjonalny; korzystał przy tym z procesów zdefiniowanych przez formuły matematyczne oraz iluzję optyczną. Prace Vasarely’ego nie są jedynie jego eksperymentem artystycznym, ale także zaproszeniem kierowanym do odbiorcy, aby on sam kontynuował rozpoczęty eksperyment artystyczny i rozwijał go.



Victor Vasarely

„Malarz abstrakcjonista nie jest introwertykiem, nie dlatego, że pragnie odciąć się od świata, ale dlatego, że postrzega siebie jako część tego świata. Tym samym podejmuje się tworzenia prac, które nie są wiernym odbiciem natury, ale są naturą samą w sobie”.

VICTOR VASARELY, 1955



Katalog do wystawy w paryskiej Galerii Denise René „Le mouvement”, w którym znalazł się tekst nazywany „Le Manifeste Juene”. Vasarely zawarł w nim teoretyczne wytyczne swojej sztuki.

W latach 60., Victor Vasarely był niekwestionowanym liderem ruchu op-art. A w owym czasie – jak pisała Maria Poprzęcka – op-art był „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadzety, plakaty, reklamy...”. A jednym z jego najsłynniejszych twórców był Victor Vasarely. Urodzony na Węgrzech, początkowo studiował medycynę na Uniwersytecie Eötvös Loránd w Budapeszcie, jednak szybko porzucił plany zostania lekarzem i rozpoczął edukację malarzką w szkole Podolini-Volkmann. Po trzech latach studiów Vasarely wyjechał do Francji, gdzie rozpoczął pracę grafika w agencji reklamowej.

Z tego okresu pochodzą pierwsze abstrakcyjne kompozycje Victora Vasarely'ego, inspirowane projektami Bauhausu i złudzeniami optycznymi. Eksperymenty z układami graficznymi stanowiły wstęp do stworzenia charakterystycznego stylu tego artysty, który miał wpływ na cały nurt op-art.

Vasarely nie tylko wpływał na twórców sztuki optycznej, ale także stworzył teorię tego nurtu, który określił indywidualną praktyką twórczą. Od lat 50. powstał szereg manifestów, w których artysta zawarł swoje postulaty i teorie. Do najważniejszych należał ten, który opublikowano w katalogu do wystawy w paryskiej Galerii Denise René „Le mouvement”, nazywany „Le Manifeste Juene” – „żółtym manifestem”. Manifest podzielił środowisko artystyczne. Jak pisała Maria Poprzęcka: „Kinetyzm zainaugurowała w 1944 roku wystawa 'optycznych' projektów Vasarely'ego, wykonanych głównie na potrzeby przemysłu konfekcyjnego i reklamy. (...) Galeria Denise René konsekwentnie promowała kierunek (...) nazywany art construit – geometryczną abstrakcją, znajdującą oparcie w przedwojennych ugrupowaniach Cercle et Carré oraz Abstraction

„Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

VICTOR VASARELY

– Création. Ale nie tylko. Galeria sytuowała sztukę młodych artystów także wobec pionierów abstrakcji geometrycznej zapomnianych bądź też nieznanych we Francji. Denise René położyła tu wielkie zasługi. W 1957 roku w jej galerii miała miejsce pierwsza paryska wystawa monograficzna Pieta Mondriana, jak również wystawa polskiego konstrukttywizmu, prezentująca tamtejszej publiczności sztukę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w połączeniu z malarstwem Kazimierza Malewicza. Celem nadrzędnym programu galerii było przywrócenie 'jasności, stabilności i ładu'. Zdaniem Denise René takiej sztuki potrzeba było w dotkniętym traumą okresie powojennej odbudowy” (Maria Poprzęcka, Przypomnienie opartowskiej sukienki, [w:] Abstrakcja i kinetyka, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, 19.06-13.09 2009, s. 11b).

Sztuka kinetyczna, czyli op-art, stała się niezwykle popularna. „Od Nowego Jorku po Moskwę (grupa 'Dwiżenije') zawiązywano ugrupowania 'poszukiwań sztuki wizualnej', a liczne wystawy sztuki kinetycznej i optycznej, jak i zakupy muzealne, potwierdzały ich znakomitą pozycję artystyczną i rynkową. Dla uczczenia sukcesu Galeria Denise René w 1965 roku zorganizowała jubileuszową wystawę 'Le mouvement 2'" (tamże). Wraz z op-artem wielką karierę zrobił Victor Vasarely: był laureatem licznych międzynarodowych nagród, m.in. Nagrody Guggenheima, złotego medalu na Triennale w Mediolanie oraz nagrody brukselskich krytyków artystycznych. Był kawalerem Orderu Legii Honorowej. Obecnie na świecie funkcjonują 3 muzea w całości poświęcone jego twórczości – w Budapeszcie, rodzinnym Pécs i Aix-en-Provence. W latach 1970-96 dla zwiedzających otwarte było również muzeum artysty w Vaucluse we Francji.

NOTES POUR UN MANIFESTE

Voici les faits déterminants du passé que nous relierons entre eux et qui nous intéressent parmi tant d'autres : la « plastique » triomphe sur l'anecdote (Manet) - première géométrisation du monde extérieur (Cézanne) - conquête de la couleur pure (Matisse) - éclatement de la figuration (Picasso) - la vision extérieure change en vision intérieure (Kandinsky) - une lignée de la peinture se dissout dans l'architecture, qui devient polychrome (Mondrian) - départ des grandes synthèses plastiques (Le Corbusier) - nouveaux alphabets plastiques (Arp, Taeuber, Magnelli, Herbin) - abandon du volume pour l'ESPACE (Calder)... Le désir d'une connaissance nouvelle s'est affirmé dans le passé tout proche par l'invention de la COMPOSITION PURE et par le choix de l'UNITÉ, dont nous parlons plus loin. Parallèlement au déclin de la technique ancestrale de la peinture, se poursuit l'expérimentation des matériaux neufs (applications chimiques) et l'adoption de nouveaux outils (découverte de la physique)... A présent, nous allons vers l'abandon total de la routine, vers l'intégration de la sculpture et la conquête des DIMENSIONS SUPÉRIEURES au plan.

Dès le début, l'abstraction dépouille et agrandit ses éléments de composition. Bientôt, la forme-couleur envahit toute la surface bidimensionnelle, le tableau-objet s'offre à cette métamorphose qui le conduit, par les voies de l'architecture, à l'univers spatial de la polychromie. ● Cependant, nous est déjà proposée une solution extra-architecturale et nous rompons délibérément avec la loi néo-plasticienne. ● LA COMPOSITION PURE est encore une plastique plane où de rigoureux éléments abstraits, peu nombreux et exprimés en peu de couleurs (mates ou brillantes à plat) possèdent, sur toute la surface la même qualité plastique complète : POSITIVE-NÉGATIVE. Mais, par l'effet de perspectives opposées, ces éléments font naître et s'évanouir tour à tour un « sentiment spatial » et donc, l'illusion du mouvement et de la durée. ● FORME ET COULEUR NE FONT QU'UN. La forme ne peut exister qu'une fois signalée par une qualité colorée. La couleur n'est qu'une fois délimitée en forme. Le trait (dessin, contour) est une fiction qui n'appartient pas à une, mais à deux formes-couleurs à la fois. Il n'engendre pas les formes-couleurs, il résulte de leur rencontre. ● Deux formes-couleurs nécessairement contrastées, constituent l'UNITÉ PLASTIQUE, donc l'UNITÉ de la création : éternelle dualité de toutes choses, reconnues enfin pour inséparables. C'est l'accouplement de l'affirmation et de la négation. Mesurable et non mesurable, l'unité est à la fois physique et métaphysique. C'est la compréhension de la structure matérielle, mathématique, de l'Univers, tout comme de sa superstructure spirituelle. L'unité, c'est l'essence abstraite du BEAU, la première forme de la sensibilité. Conçue avec art, elle constitue l'œuvre, équivalent poétique du Monde qu'elle signifie. L'exemple le plus simple de l'unité plastique est le carré (ou rectangle) avec son complément « contraste » ou le plan bidimensionnel avec son complément « espace environnant ».

Après ces quelques explications succinctes, nous proposons la définition suivante : sur la ligne droite - horizontale et verticale - repose toute spéculation créatrice. Deux parallèles, formant le cadre délimitent le plan, ou découpent une partie de l'espace. CADRER C'EST CRÉER DU NEUF ET RECRÉER TOUT ART DU PASSÉ. ● Dans la technique du plasticien, désormais considérablement élargie, le plan demeure le lieu de la première conception. Le petit format en composition pure constitue le départ d'une récréation des multiples fonctions bidimensionnelles (grand format, fresque, tapisserie, album de planches). Mais déjà nous découvrons l'orientation nouvelle. ● La DIAPOSITIVE sera à la peinture ce que le disque est à la musique : maniable, fidèle, complexe, autrement dit un document, un outil de travail, une œuvre. Elle constituera une nouvelle fonction transitoire entre l'image fixe et la future image mouvante. ● L'ÉCRAN EST PLAN MAIS, PERMETTANT LE MOUVEMENT, IL EST AUSSI ESPACE. Il n'a donc pas deux, mais quatre dimensions. Le « mouvement-temps » illusoire de la composition pure, dans la nouvelle dimension offerte par l'écran, et grâce à l'unité, devient mouvement réel. Le Losange autre expression de « l'unité carré-plan », égale carré + espace + mouvement + durée. L'ellipse, autre expression de « l'unité cercle-plan » égale cercle + espace + mouvement + durée. ● D'innombrables autres unités multiformes et multicolores donnent la gamme infinie de l'expression formelle. La « profondeur » nous procure l'échelle relative. Le « lointain » condense, le « près » dilate, réagissant ainsi sur la qualité COULEUR-LUMIÈRE. Nous possédons donc, et l'outil et la technique, et enfin la science pour tenter l'aventure plastique - cinétique. La géométrie (carré, cercle, triangle, etc.) la chimie (cadmium, chrome, cobalt, etc.) et la physique (coordonnées, spectre, colorimétrie, etc.) représentent des constantes. Nous les considérons en tant que quantités, notre mesure, notre sensibilité, notre art, en feront des qualités. (Il ne s'agit ici ni de « l'Euclidienne » ni de « l'Einsteinienne », mais de la propre géométrie de l'artiste qui fonctionne à merveille sans connaissances exactes.) ● L'animation de la Plastique se développe de nos jours de trois manières distinctes : 1) Mouvement dans une synthèse architecturale, où une œuvre plastique spatiale et monumentale est conçue de telle sorte que des métamorphoses s'y opèrent par suite du déplacement du point de vue du spectateur. - 2) Objets plastiques automatiques qui - tout en possédant une qualité intrinsèque - servent surtout comme moyen d'animation au moment du filmage. - Enfin, 3) L'investissement méthodique du DOMAINE CINÉMATOGRAPHIQUE par la discipline abstraite. Nous sommes à l'aube d'une haute époque. L'ÈRE DES PROJECTIONS PLASTIQUES SUR ÉCRANS PLANS ET PROFONDS, DANS LE JOUR OU L'OBSCURITÉ, COMMENCE.

Le produit d'art s'étend de « l'agréable objet utilitaire » à « l'Art pour l'Art », du « bon goût » au « transcendant ». L'ensemble des activités plastiques s'inscrit donc dans une vaste perspective en dégradé : arts décoratifs - mode - publicité et propagande par l'image - décors des grandes manifestations de l'Industrie, des Fêtes, des Sports - décors des spectacles - usines modèles polychromes - signalisations et urbanisme - film d'art documentaire - musée créateur - édition d'art - synthèse des Arts plastiques - enfin, recherche de l'avant-garde authentique. Dans ces diverses disciplines, l'accent personnel ne signifie pas forcément authenticité. Et puis, nous ne sommes pas qualifiés pour décider, dans notre temps, du caractère majeur ou mineur de ces différentes manifestations des arts plastiques. Il existe des talents d'arrière-garde, tout comme des insuffisances dans l'avant-garde. Mais ni l'œuvre de valeur - si elle est immuable ou rétrograde - ni l'œuvre avancée - si elle est médiocre - ne comptent pour la postérité. ● L'effet du produit d'art sur nous va (avec des différences d'intensité et de qualité) du menu plaisir au choc du Beau. Ces diverses sensations se produisent en premier dans notre être émotif en y engendrant le sentiment du bien-être ou celui du drame. Par cela, le but de l'Art est à peu près atteint. L'analyse, la compréhension d'un message dépendent de nos connaissances et de notre degré de culture. Puisque seules les entités de l'art du passé sont intelligibles, puisqu'il n'est pas permis à tout le monde d'étudier profondément l'Art contemporain, à la place de sa « compréhension » nous préconisons sa « présence ». La sensibilité étant une faculté propre à l'humain, nos messages atteindront certainement le commun des mortels par la voie naturelle de sa réceptivité émotive. En effet, nous ne pouvons laisser indéfiniment la jouissance de l'œuvre d'art à la seule élite des connaisseurs. L'art présent s'achemine vers des formes généreuses, à souhait récréables ; l'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas. ● Les traditions dégénèrent, les formes usuelles de la peinture déperissent sur des voies condamnées. Le temps juge et élimine, le renouveau part d'une rupture et la manifestation de l'authentique est discontinue et inattendue. Il est douloureux, mais indispensable, d'abandonner d'anciennes valeurs pour s'assurer la possession de nouvelles. Notre condition a changé, notre éthique, notre esthétique doivent changer à leur tour. Si l'idée de l'œuvre plastique résidait jusqu'ici dans une démarche artisanale et dans le mythe de la « pièce unique », elle se retrouve aujourd'hui dans la conception d'une possibilité de RECREATION, de MULTIPLICATION et d'EXPANSION. L'immense diffusion de l'œuvre littéraire ou musicale s'exerce-t-elle au détriment de son unicité et de sa qualité ? ● La chaîne majestueuse de l'image fixe sur deux dimensions se déroule de Lascaux aux abstraits... l'avenir nous réserve le bonheur en la nouvelle beauté plastique mouvante et émouvante.

(Les idées ici exprimées n'engagent que leur auteur)

VASARELY

23

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Reth", 1990 r.

akryl/deska, 34 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY - | 1313. "RETH" -
27 x 27 | (1972-83) | Vasarely'

na odwrociu, na bieżymie, nalepka z domu aukcyjnego Wright

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 100 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- Circle Gallery, USA
- kolekcja prywatna, USA
- Dom Aukcyjny WRIGHT
- kolekcja prywatna, USA

„Każda forma to podstawa dla koloru.
Każdy kolor jest atrybutem formy”.

VICTOR VASARELY



HANNES BECKMANN (1909 - 1976)

"In the Round", 1964 r.

olej/plótno, 53,3 x 71,1 cm

sygnowany l.d.: 'h.b.64'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "'In the Round'" | oil 1964 |

Hannes Beckmann', oraz wskazówka montażowa: 'TOP'

powyżej wskazówka montażowa: 'TOP'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Kanegis Gallery

w Bostonie oraz nalepka z Auctionata

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

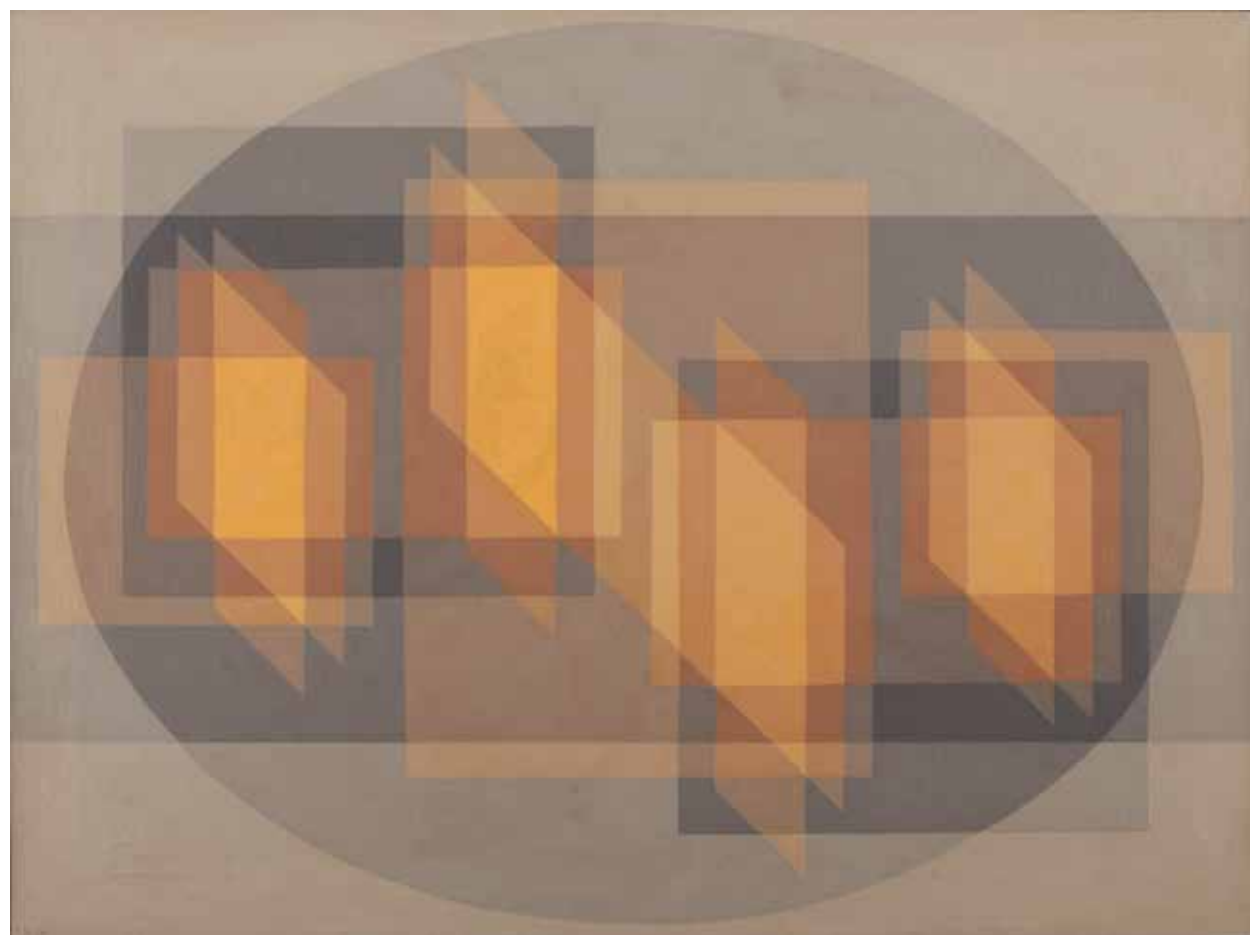
POCHODZENIE:

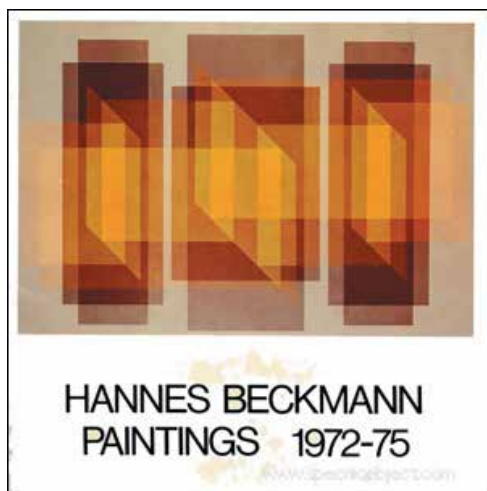
- Kanegis Gallery, Boston

- kolekcja prywatna, USA

Beckmann w swoich pracach z lat 60. stworzył szczególną odmianę op-artu, nacechowaną liryczną aurą. Artysta chętnie operował formami kulistymi, a charakterystyczny urok swoich prac oparł na wysmakowanych, kolorystycznych niuansach. Często budował kompozycje z niemal transparentnych, nakładających się na siebie geometrycznych kształtów. Oficjalną przynależność do kierunku op-art potwierdził jego udział w wystawie „The Responsive Eye” w 1965 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w której poza Beckmannem udział wzięli również m.in. Josef Albers, Richard Anuszkiewicz, Enrico

Castellani, Julian Stańczak, Frank Stella czy Victor Vasarely. Studiował w Bauhausie razem z Paulem Klee i Wassylm Kandinskim. Z tym drugim przez kolejne lata utrzymywał przyjacielskie kontakty. Mieszkał w Niemczech, następnie w Czechosłowacji, a finalnie osiadł w Stanach Zjednoczonych, gdzie zajął się fotografowaniem, twórczością artystyczną oraz pedagogiczną. Jego prace pojawiały się regularnie na retrospektywnych ekspozycjach prezentujących artystów z kręgu Bauhausu oraz licznych wystawach indywidualnych, głównie w Stanach Zjednoczonych.





Okładka katalogu wystawy indywidualnej Hannesa Beckmanna,
Goethe Institute Atlanta, 28.08-14.10.1977

Początek działalności twórczej Hansa Beckmanna w żadnym wypadku nie zapowiadał, że artysta stanie się jednym z najważniejszych i najlepiej rozpoznawalnych twórców op-artu. Beckmann w latach 1928-32 studiował w słynnej niemieckiej uczelni artystyczno-rzemieślniczej, czyli w Bauhausie, wraz z takimi (późniejszymi) klasykami awangardy jak Paul Klee, Wassily Kandinsky czy Josef Albers. Jego pierwsze prace utrzymane były w stylistyce surrealistycznej abstrakcji, bliskiej przedwojennym awangardom. Po ukończeniu studiów w Bauhausie uczestniczył również w kursach fotograficznych w Wiedniu, co z kolei zaowocowało licznym zbiorem przedwojennych fotografii, stanowiących niezwykle ważny, acz zapomniany aspekt twórczości Beckmanna. Do Wiednia przeprowadził się ze swoją przyszłą żoną, Matyldą Weiner, która wraz z nim studiowała na akademii Geographische Lehr – und Versuchsanstalt (Bundesanstalt).

W 1932 roku postanowili spędzić kilka miesięcy w rodzinnym kraju Matyldy, czyli w Czechosłowacji. W czerwcu wzięli ślub i od tej pory Beckmann stał się członkiem bardzo bogatej, żydowskiej rodziny – jego teść Georg Weiner był dyrektorem świetnie prosperujących rafinerii cukrowniczych Schöller. Młodzi znaleźli hojnego mecenasa, ale jednocześnie, w dobie gwałtownie rozwijającego się nazizmu musieli uciekać z ogarniętych zinstytucjonalizowanym antysemityzmem Niemiec. Postanowili na stałe przeprowadzić się do Pragi. Okres ten przedłużył się aż do 1948 roku, kiedy to, już po zakończeniu II wojny światowej, Beckmann i Matylda przeprowadzają się do Nowego Jorku.

Wybór Pragi był dla Beckmanna wyborem oczywistym, wręcz naturalnym, ale powodów jego finalizacji było zdecydowanie więcej. Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 roku awangarda była kryminalizowana, a twórcy sztuki współczesnej pozostawali bez zleceń i środków do życia. Emigracja stanowiła jedyną możliwość kontynuowania aktywności twórczej w kształcie, który odpowiadał absolwentowi najbardziej postępowej uczelni artystycznej początku XX wieku. Przez historyków sztuki badających twórczość Beckmanna, „praski” okres nazywany jest mianem „intermezzo”, czyli swoistego przejścia pomiędzy różnymi formami. Rzeczywiście, kilkanaście lat pracy w bardzo

trudnych, wojennych i powojennych warunkach, to przede wszystkim fotografie, często na poły dokumentalne i liryczne wizerunki naprędce komponowanych martwych natur, surrealistycznych krajobrazów i sennych przedstawień zamglonej, pustej Pragi.

Życie pary artystów nie było pozbawione dramatycznych sytuacji. W sierpniu 1935 roku oboje zostali aresztowani pod podejrzeniem szpiegostwa. Podejrzliwość wzbudził fakt robienia przez nich zdjęć historycznej bramy w miejscowości Žatec. W dokumentach policyjnych odnotowano, że „obywatel III Rzeszy, Hanuš Beckmann, ma najnowszy model aparatu marki 'Leica' ze specjalnym obiektywem, warty blisko 8 000 koron”. Z zapisu z przesłuchania można dowiedzieć się, że tego lata podróżowali również do Wiednia i Paryża. Filmy zostały skonfiskowane, ale gdy oficer prowadzący nie dopatrzył się w ich zachowaniu niczego niebezpiecznego, małżeństwo zostało zwolnione z aresztu.

Nawet po tym incydencie Beckmann nie przestawał robić zdjęć. Zachowały się liczne fotograficzne wedyuty, przedstawiające m.in. praski zamek na Hradczanach fotografowany z Mostu Karola czy malownicze pejzaże praskich przedmieść. W tym samym czasie twórca prowadził liczne eksperymenty formalne związane z pseudosolaryzacją (czyli zjawiskiem Sabbattiera, polegającym na dodatkowym naświetlaniu materiału światłoczułego podczas wywoływania odbitek pozytywnych), prześwietlaniem kliszy, a także zwiększaniem kontrastu pomiędzy czernią a bielą. Wyjątkowo ciekawy efekt Beckmann osiągał fotografując modernistyczną architekturę Pragi i wprowadzając modyfikacje formalne na poziomie wywoływania kliszy. Powstałe w ten sposób prace charakteryzował graficzny modelunek i wyrazisty kontur, który zbliżał kompozycje do prac abstrakcyjnych.

Fotograficzne, przedwojenne praskie doświadczenia z pewnością wpłynęły na wybór op-artu jako dominującej dyscypliny w późniejszej karierze artysty. Obserwacja percepcji wzrokowej, eksperymenty ze światłem i fascynacja prostą, graficzną kreską znalazły odzwierciedlenie w poszukiwaniach twórczych z lat 60.

HANNES BECKMANN

CZECHOSLOVAKIA





25

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

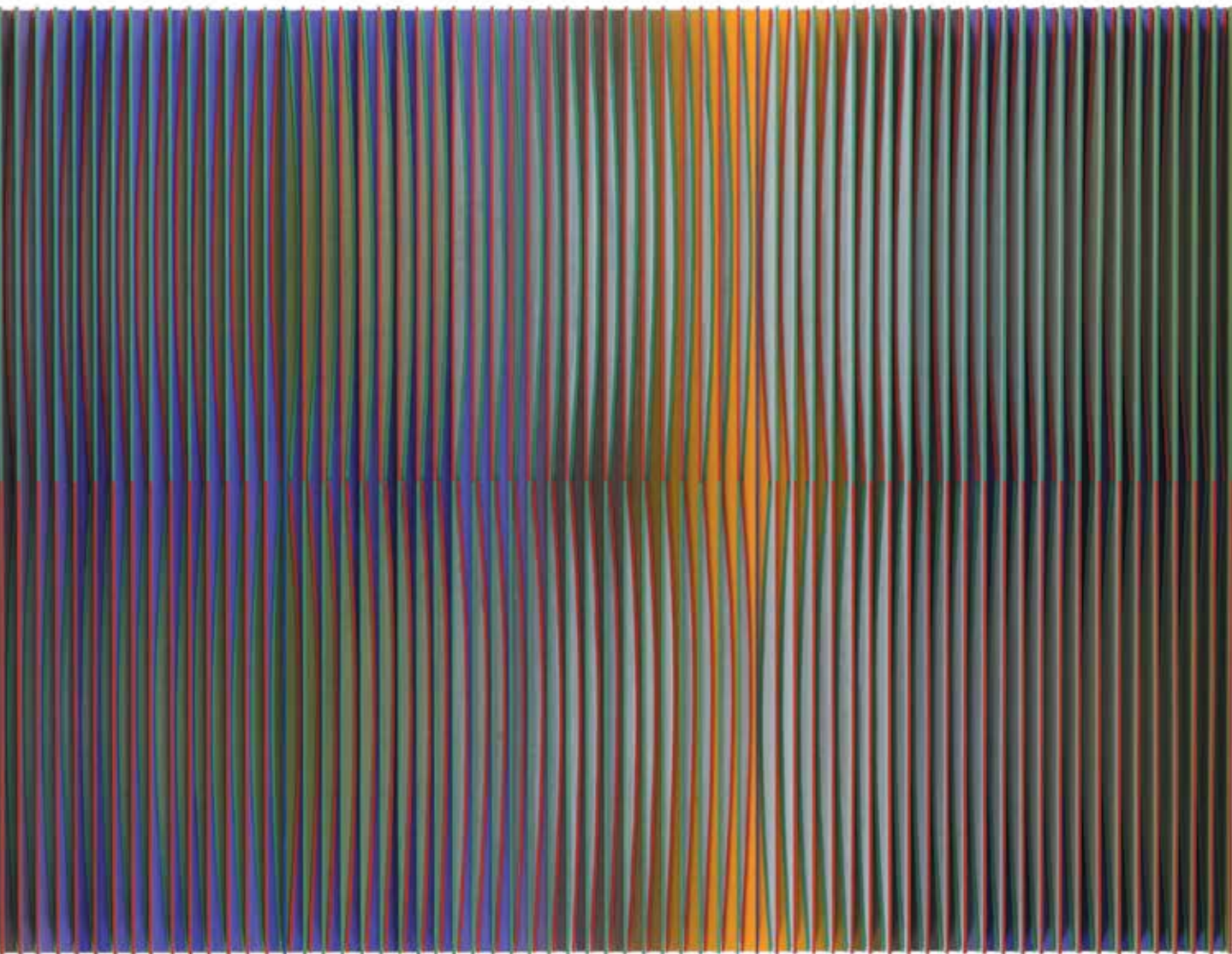
"20.08.15", 2015 r.

akryl/relief, sklejka, 99,5 x 200 cm

opisany na odwrociu: '20.08.15 | A. NOWACKI 2015'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000



„Celem, do którego dążę w moich najnowszych pracach, jest tworzenie przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarniej głębi. Jest to tworzenie przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełny wibracji i powtarzających się rytmów. Natomiast przestrzeń widzialna, konstruowana, ograniczona i opisana wymiarem, jest dla mnie martwa, pozbawiona energii duchowej, a zatem niezdolna do nawiązania dialogu z odbiorcą. W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne – w zależności od punktu odniesienia czyli kąta widzenia. Jackson Pollock ten rodzaj wolnej przestrzeni nazwał 'przestrzenią amerykańską' – w odróżnieniu od tej związanej wyłącznie z jednym punktem odniesienia”.

ANDRZEJ NOWACKI



Andrzej Nowacki - W pracowni Vitkovice Ostrava Czechy 2015

„Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami 'do oglądania' – obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt”.

EWA CZERWIAKOWSKA

„W ostatnich latach Andrzej Nowacki jeszcze radykalniej ograniczył swój repertuar form: pozostał kwadrat i – cum grano salis – linia prosta. (...)

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 50. 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, potwierdzając credo artysty z roku 2001: 'Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on czy wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. (...) Inne próby opisów – geometryczne czy matematyczne – są martwe'. W sukurs przychodzi Nowackiemu Antonio Calderara, który poprzez podobnie oszczędne stosowanie struktur geometrycznych, a zwłaszcza linii pionu, proklamował odejście od abstrakcji geometrycznej i zwrot w stronę barwy, najwyższej wartości obrazu: 'Antonio Calderara, którego twórczość budzi moją szczególną fascynację i podziw, twierdził, że obraz to nie relacja między kolorem, formą i płaszczyzną, a głównie wzajemna relacja barw'. 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. Powstaje wrażenie oddychającej i pulsującej cielesności obrazu, ożywionej dodatkowo przez dominującą melodię czerwieni,

która panuje nad chłodnym błękitem. Przyczynia się do tego też świadoma ukośność pojedynczych linii, ich 'rozchwiane' kontury, a także mniej lub bardziej wyraźna nieregularność ich szerokości i interwałów międzyliniowych. Istotą tej przesycionej rytmem struktury obrazu jest plastyczna i dotykowa jakość linii, a także subtelne wariacje interwałów i pasm. I to dopiero one pozbawiają geometryczną konstrukcję chłodu abstrakcji i przygnębienia wywołanego rytmicznym powtarzaniem ułożonych w szeregi identycznych elementów. Struktura, uderzająca początkowo swą surową regularnością, przy bliższym spojrzeniu objawia się jako rytmicznie wibrujące pole energetyczne, które czerpie siłę zarówno z odstępstw od równomierności, jak i z miarowości powtórzeń.

Jak widzimy, reliefy Andrzeja Nowackiego z ostatnich lat opierają się na dwu podstawowych strukturach symetrycznych – osiowej symetrii środka i symetrii grupowej powstającej przez zderzenia w obrębie faktury. Każda z tych form symetrii wywołuje odmienne odczucia rytmiczne – z jednej strony jest to dwubiegunowy rytm powtarzających się elementów, rozwijający się wokół środka lub wzdłuż osi środkowej, z drugiej zaś rytm seryjny, który poprzez zmienną powtarzalność linii listew i interwałów tworzy wibrującą formę ruchu od prawej do lewej i od lewej do prawej. Użycie koloru umiejscawia obie te rytmiczne struktury w tonacji durowej lub molowej, tworzy melodię, nastrój i emocjonalną głębię, innymi słowy przydaje im blasku i życia. (...)

Jeśli w trakcie spotkania z wibrującymi reliefami Andrzeja Nowackiego współbrzmiały w nas rytmiczne wibracje emanowane przez barwnie pulsujące pola energetyczne, czy inaczej – jeśli przerodzone w obraz struktury wibracji pozwolą nam odnaleźć nasz własny, często przytłumiony puls, pojawi się uszczęśliwiające poczucie współbrzmienia w rytmicznie pulsującym rezonansie między mną a moim vis-à-vis i rozprzestrzenić się ono może na cały świat. Słowem – wtedy pojawia się miłość od pierwszego wejrzenia”.



26

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"14.06.14", 2014 r.

akryl/relief, sklejka, 100 x 100 cm

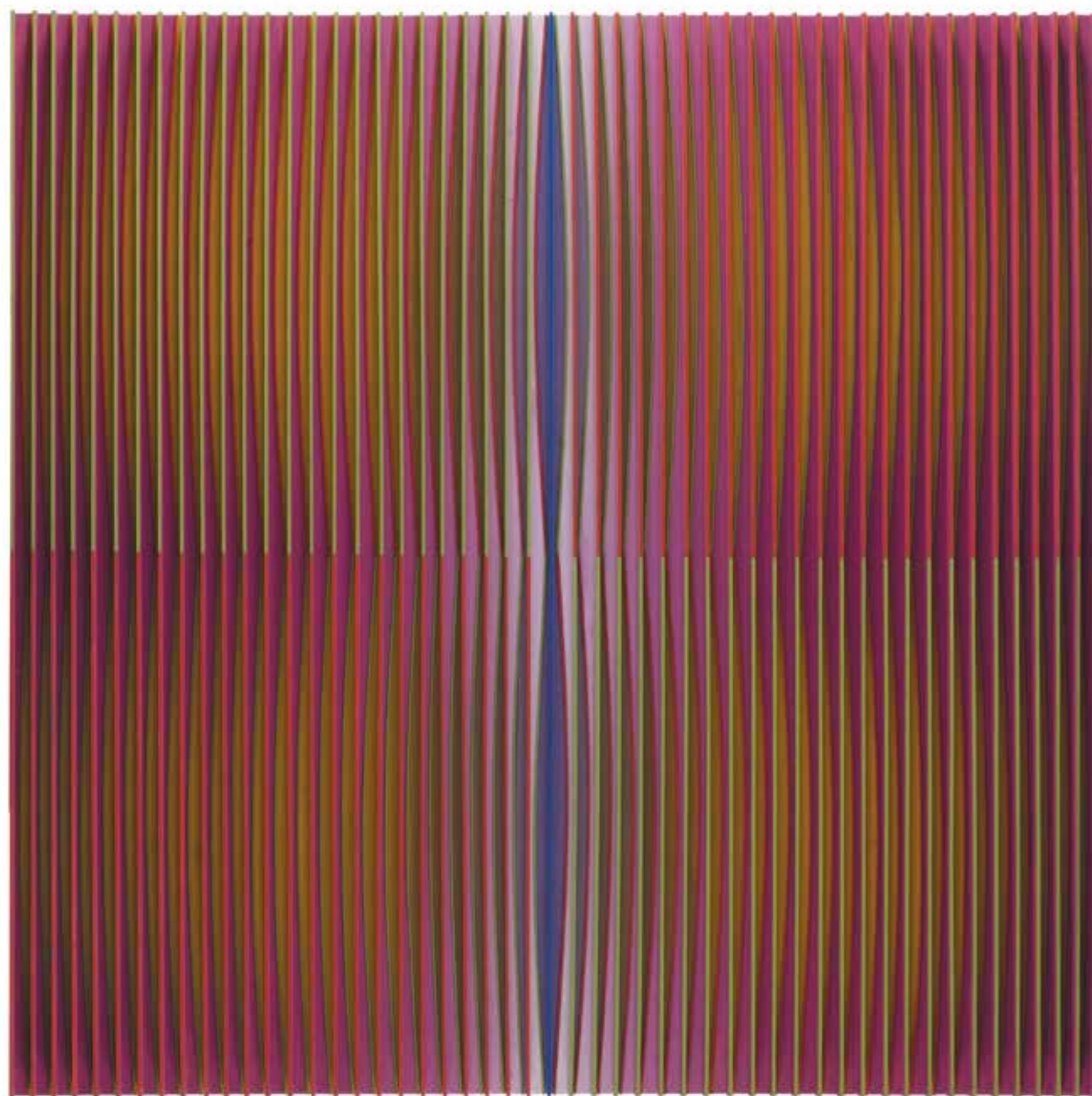
opisany na odwroci: '14.06.14 | A. NOWACKI 2014'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

Andrzej Nowacki operuje językiem geometrii od zawsze. W odróżnieniu od wielu poprzedników i artystów współcześnie posługujących się tą awangardową niegdyś formą wypowiedzi, nie przechodził okresu poszukiwania stylu i eksperymentowania ze sztuką przedstawiającą. Jakby od razu zdecydował i wybrał, odnalazł swój środek i sposób artystycznego wyrazu. Pozostaje mu wierny od lat. Jak sam mówi, w procesie prób i eksperymentów dąży do tworzenia „przestrzeni abstrakcyjnej, otwartej, opartej na iluzji barw, imaginarnej głębi. Jest to kreacja przestrzeni bezwymiarowej. Powstaje ona w istniejącym już reliefie, na jego powierzchni, gdzie iluzja ruchu wywołuje nowy wymiar, pełen vibracji i powtarzających się rytmów. (...) W przestrzeni abstrakcyjnej wszystko jest żywe, pulsujące, zmienne". Mimo pozornych związków ze sztuką konkretną, zaprogramowaną i definiowaną regułami, prace Nowackiego – poza fizycznym, zmuszonym, ręcznym procesem konstrukcji stolarskiego podłoża – są całkowitą artystyczną kreacją, w pełni malarską ekspresją, która wykorzystuje stabilne, trójwymiarowe

podobrazie do wyrażenia własnych emocji, ujawniających się w decyzjach o wyborze pigmentów, stanowiących bazę własnoręcznie robionych farb, a tym samym kolorystyki dzieła, miejscach generowania i kierunkach rozprowadzania wytwarzanej przez barwy i ich zestawienia energii, wewnętrznej vibracji reliefu. Operowanie trzema wymiarami ułatwia artyście tworzenie gier i iluzji barwnych, złudzeń i wyobrażeń przestrzennych, jednak nic nie ujmuje z umiejętności osiągnięcia, poprzez zastosowane środki formalne, tak niebywałych zjawisk wizualnych, przepojonych pulsującą, żywą energią, dla równowagi zamkniętej w formie harmonijnej, ulubionej przez artystę – kwadratu lub wielości kwadratu. Prezentowane prace pochodzą z najnowszego okresu twórczości, w którym na płaszczyznach reliefu dominują zagęszczenia wertykalne potęgujące osiągnięte, wizualne efekty, nie wyliczone jednak, nie wyrachowane, ale skomponowane w akcie twórczego zatracenia, jak określa to sam artysta, w tęsknocie i podążaniu do równowagi nie tylko formy fizycznej, ale też duchowej.



ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Czerwone zaćmienie", 2013 r.

olej/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "CZERWONE ZAĆMIENIE" | 2013'

cena wywoławcza: 6 000 zł ↑

estymacja: 10 000 - 15 000

„Sztuka Roszkowskiego to sztuka pasji, emocji, choć nie tak całkowicie kontrolowanych – większość prac łączy się w cykle, układają się one w większości wypowiedzi, w którym przestaje się liczyć podobieństwo formalne, lecz przede wszystkim treść i znaczenie”.

KRZYSZTOF STANISŁAWSKI

Prezentowana praca to jedna z najbardziej charakterystycznych, abstrakcyjnych kompozycji artysty. Roszkowski, za pomocą precyzyjnych, impastowych pociągnięć pędzla, kształtuje dwuwymiarową przestrzeń obrazu. Artysta stara się przybliżyć swoiste przywiązanie do natury i fascynację wszechświatem. Roszkowski w mistrzowski sposób przekazuje swoje odczucia za pomocą geometrii, ponieważ – według niego – to właśnie proste formy geometryczne są istotą natury, kosmosu oraz naszego bytu. Wyczuwalna dynamika faktury oraz wrażliwy sposób widzenia koloru i światła sprawia, że jego prace stanowią bardzo szczerą a zarazem metafizyczną dywagację na temat człowieka podporządkowanego prawom natury oraz nienamacalnemu uniwersum.

Aleksander Roszkowski studiował w latach 1980-85 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego. Po studiach podjął pracę

pedagogiczną w macierzystej uczelni. W 1987 zdobył dwa wyróżnienia honorowe na XIII Ogólnopolskim Konkursie Malarstwu im. Jana Spychalskiego w Poznaniu. Uczestniczył w zbiorowych pokazach „Arsenał 88” i „Red & White” w Hali Gwardii w Warszawie, uzyskując na pierwszej z nich nagrodę honorową. Zamaszysty, energiczny ruch pędzla oraz krzycząca kolorystyka wczesnych płócien każą sytuować jego ówczesne malarstwo w modnym w latach 80. nurcie nowej ekspresji. Już jednak przy końcu dekady artysta radykalnie zmienił styl i tematykę. Zaczął tworzyć monumentalne kompozycje figuralne. Zazwyczaj samotna, pozbawiona głowy, naga sylwetka wyłania się z ciemnego, rozwiązanego fakturowo tła. Miał kilka wystaw indywidualnych, m.in. w Galerie Light w Berlinie, Gallery Futaba w Nagoi (Japonia) Galerie Brantebjergen w Nakke w Danii, w Galerie Bram w Bramslev Bakker w Danii, oraz w warszawskich galeriach: Brama i Test.



JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi VI", 2010 r.

akryl/plótno, 160 x 120 cm

sygnowany i datowany na odwrociu, na blejtramie: 'Jerzy Kałucki 2010'

opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI VI'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Jan Kałucki. Przebiegi, Galeria Starmach, Kraków, marzec-kwiecień 2013

LITERATURA:

- Jerzy Kałucki, Przebiegi, red. Julita Deluga, Galeria Starmach, Kraków 2013

Prezentowane dzieło należy do – powstałego w latach 2010-12 – cyklu „Przebiegi”, na który składa się siedemnaście obrazów malowanych farbą akrylową na płótnie. Prace z tej serii cechuje ekspresyjność wyrażona w dynamice kształtów wybijających się poza przestrzeń pola obrazowego. Jak pisała Julita Deluga w katalogu towarzyszącym wystawie tych dzieł: „Nowe obrazy, z cyklu 'Przebiegi', będąc jednocześnie kontynuacją i zerwaniem, są dużym zaskoczeniem. Artysta porzuca definitywnie formę koła. Statykę zastępuje dynamika. Kompozycja bazuje na diagonalach. Wytyczone trasy biegną na płaszczyźnie, czasem mają określony punkt zwrotny, punkt zatrzymania, czasem przełamują się. Kałucki porzuca swoją dotychczasową ascezę i powściągliwość i poszukuje formy obrazu, która lepiej odwzorowałaby jego

odczucia, aktualne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość. Kolor nabiera podobnej intensywności, jak wcześniej, w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to powstawały niezwykle piękne obrazy z użyciem nasyconych, kontrastowych zestawień barwnych”.

Kałucki od lat, konsekwentnie operuje językiem geometrii. Jak sam mówi: „Instynktownie wybrałem geometrię. Jej właściwości, jak jasność, uniwersalność, oparte na aprioryczności podstawowych twierdzeń, były dla mnie doskonałym środkiem dla skonstruowania obrazu”. Także dlatego, że „geometria jako ekspresja jest specjalnym rodzajem milczenia, w którym zawarte jest jednocześnie pytanie i odpowiedź”.





„Subiektywizm doznań można zobiektywować, nadając mu formę upostaciowaną, posługując się przy tym wybranym systemem znaków. Użytecznym do tego celu jest system linii i figur geometrycznych, jako najbardziej rzeczowy i precyzyjny. Z ich pomocą można stworzyć zapis doznania przestrzeni – rodzaj paralelnej rzeczywistości”.

JERZY KAŁUCKI

„Nieustanne przenikanie się: materialnego z immaterialnym, rzeczywistego z iluzorycznym, widzialnego z wyobrażonym jest charakterystyczną cechą twórczości Kałuckiego. To oscylowanie na pograniczu czynników przeciwstawnych wprowadza do sztuki artysty szczególny rodzaj dynamiki, która nie jest równoznaczna z niepokojem, ale która przykuwa uwagę i skłania do rozważań. A są to rozważania wokół zasadniczego problemu, któremu poświęcona jest twórczość artysty. To problem przestrzeni – fenomenu, który badany i rozpatrywany od tysiącleci, do dziś nie został zdefiniowany w sposób ostateczny ani przez fizykę, ani przez filozofię. Kałucki analizuje go w różnorodnych doświadczeniach na płaszczyźnie i w trójwymiarze, ale, choć dotyka w swych działaniach nauk ścisłych i choć wkracza w obszar zagadnień filozoficznych, doświadczenia jego mają charakter przede wszystkim, czy wyłącznie, penetracji artystycznej. Twórca odnajduje w swoich poszukiwaniach i rozważaniu przestrzeni implikacje ontologiczne i gnoseologiczne, towarzyszą mu niepokoje i spotykają zaskoczenia. Jego twórczość, z takim umiarem geometrycznym wyważona, jest równocześnie nasycona niezwykłą energią. Bo dla Kałuckiego, co podkreślić wypada ze szczególną mocą, nie strona formalna jego prac ma znaczenie, ale zawarty w nich sens. Środki, którymi się posługuje, są tylko o tyle ważne, o ile przy wydobywaniu tego sensu okazują się skuteczne. Ze swoimi właściwościami, swoją specyfiką, sztuka jego jest wyrazem osobowości swego twórcy i jednocześnie jego niezbywalną przygodą. (...)

Jerzy Kałucki należy do artystów pracujących wprawdzie dużo, ale powoli. W ciągu roku powstaje w jego pracowni przeważnie zaledwie kilka, bardzo rzadko kilkanaście obrazów. Nie szukał dla nich nigdy recepty formalnej. Nie powielał obrazów, nie malował na sprzedaż. Ważny jest i był dla niego zawsze ładunek napięcia zawarty w stworzonej pracy, ważny problem, który starał się rozwiązać. Gdy podjęte zagadnienie, roztrząsane w szeregu płócien, uznaje artysta za rozwiązane – sięga po nowe. Oznacza to wyjście na nowy obszar myślenia; wymaga więc nowej wizualnej kreacji. Czasami następuje to po krótszej czy dłuższej przerwie w malowaniu albo po etapie przejściowym, wypełnionym nietypowym sposobem działania artystycznego, po którym nie ma już powrotu do fazy, która przebrzmiała. (...)

Obserwując i analizując malarstwo artysty w ciągu prawie półwiecza, od końca lat pięćdziesiątych po początki XXI stulecia,

można w nim wyodrębnić poszczególne fazy i usystematyzować je w ciągu chronologicznym – nie znaczy to, że są one jednolite i wyizolowane w określonym czasokresie. W czasie trwania każdej z faz (...) powstawały prace mało lub wcale z nią niezwiązane, podejmujące odrębne zagadnienia. Wprawdzie porządek, klarowność i precyzja należą do kategorii szczególnie Kałuckiemu bliskich, ale równocześnie ceni on sobie pełną swobodę działania. Dlatego nigdy nie ograniczał jej apriorycznie zakładanym programem, któremu musiałby się wówczas podporządkować. Jedynym dotąd dyktatem, któremu ulega, jest podszept intuicji. Jak sam to formułuje: „pierwszym impulsem do działania, wskazówką przy wyborze drogi postępowania bywa zwykle intuicja”. Zapewne też intuicja właśnie skłoniła artystę do użycia linii prostej jako drugiego, obok łuku, sposobu wyrażania przestrzeni. Wzrok ludzki, sięgając w dal, biegnie zawsze, jak się zdaje, po linii prostej. Ale są to odcinki stosunkowo krótkie. Zakrzywienie przestrzeni sprawia, że linii prostej właściwie nie ma; istnieją jedynie łuki o promieniu niewyobrażalnie dużej długości. Takie rozumowanie wspierające potrzebę intuicyjną przyczyniło się do użycia przez Kałuckiego w jego rozważaniach przestrzeni owych dwóch kodów artykulacyjnych: łuków i prostych, przy czym każdy z tych kodów posiada własny rytm i własny, niezależny porządek. Nakładają się one na siebie, przecinają się, ale zachowują swoją odrębność. Wedle artysty dzięki wynalezieniu i połączeniu dwóch tych sposobów artykulacji udało mu się osiągnąć optymalny sposób mówienia o przestrzeni. (...)

Prace artysty z ostatniego okresu, z lat po 1997 r., są różnorodne. Stanowią konsekwentną kontynuację dotychczasowych doświadczeń i poszukiwań twórcy z ostatnich dwóch dekad. (...) Jedne [obrazy] o bardziej zwartych i syntetycznych formach, inne o licznych poziomych podziałach; w wielu konstrukcję przestrzenną akcentuje cienka rysunkowa kreska. Każdy z tych obrazów tworzy spójną całość. Każdy chowa w sobie tajemnicę, która nie jest tylko tajemnicą sztuki, ale ma odniesienia do pytań o skończoność i nieskończoność, o wszechświat, o byt. Każdy jest światem dla siebie. Jest wyrazem przekonania artysty o koherencji świata, o – jak to twórca formułuje – „istnieniu zasady, którą właśnie sztuka może ujawnić dzięki swym paradoksalnym możliwościom”.

ANTONIO ASIS (ur. 1932)

"Interférences en gris et bleu (No. 637) (Zakłócenia w szarości i błękiecie)", 1964 r.

akryl/płyta, 40 x 48 cm

sygnowany p.d.: 'Asis | 1964'

opisany na odwrociu: 'Asis | 1964'

na odwrociu 2 naklejki z Domu Aukcyjnego Christie's

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

OPINIE:

- Certyfikat odautorski (18.01.2011)

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Dom Aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Mówienie o Antoniu Asisie to mówienie o historii op-artu i sztuki kinetycznej.”

KARINA BELILTY

Praca Antonia Asisa w sposób bezpośredni – poprzez tytuł – odnosi się do fizycznego zjawiska interferencji. Twórca w ujęciu plastycznym często podejmował temat powstawania przestrzennego rozkładu amplitudy fali podlegającej wzmocnieniu i wygaszeniu w wyniku nakładania się, czyli superpozycji, dwóch lub więcej fal. W optyce interferencja dotyczy sytuacji, gdy światło odbija się od ośrodka o większym współczynniku załamania. Warunkiem trwałej interferencji jest spójność, czyli korelacja faz i częstotliwości. Prezentowana praca należy do cyklu najbardziej znanych malarskich realizacji Asisa, złożonych z przenikających i nakładających się barwnych kół przypominających układy kalejdoskopowe. Analiza rozchodzenia się fal świetlnych, optyczne złudzenie ruchu i przenikania się barw jest grą pozorów i złudzeń, w którą wciąga oko widza oglądane dzieło. Naukowe

podejście do tematu relatywizmu kolorów charakterystyczne było dla pionierów op-artu, Johanneses Ittena i Josefa Albersa, cechuje także twórczość Asisa. W warstwie estetycznej jego realizacji przemawiają wibracje i ekspansywności kolorów i kształtów, które objawiają iluzyjność ruchu i ludzkiej percepcji.

Antonio Asis, po studiach w Escuela Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires, w 1956 roku wyemigrował do Paryża, gdzie żyje i tworzy do dziś. Od początku pobytu we Francji współpracował z galerią słynnej Denise René, propagatorki sztuki nowej, wizualnej, „optycznej”. Obracał się w kręgu skupionych wokół galerii artystów, do jego przyjaciół należeli Jesús Rafael Soto, Paul Bury i Yaacov Agam.





30

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Ikonosynteza", 1970-71 r.

olej/plótno, płyta, 81 x 62 x 4 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'BER | DYSZ | AK | 1970-71'

na odwrociu nalepka wystawowa z opisem pracy z Biura Wystaw Artystycznych Poznań
oraz nalepka wywozowa DESY

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

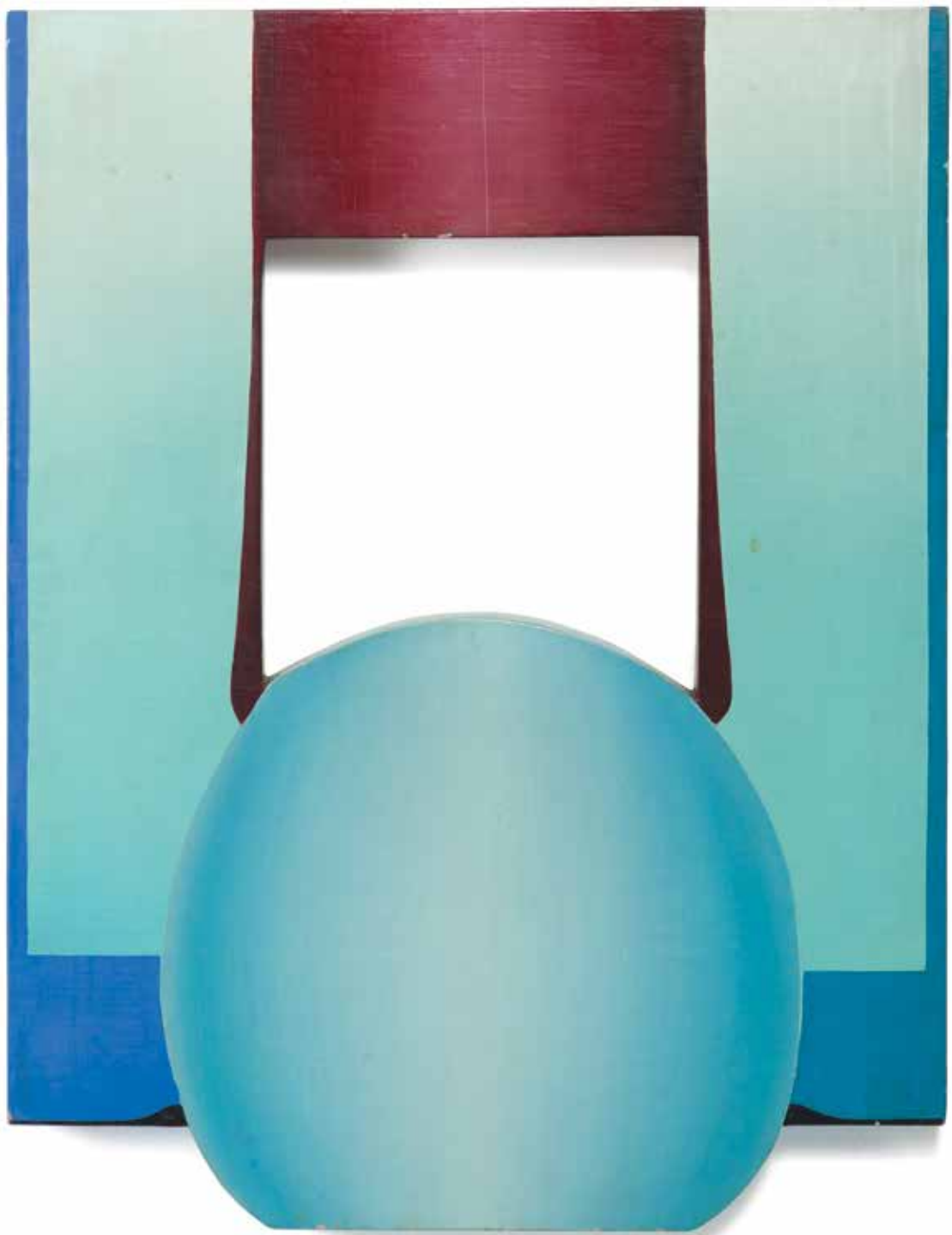
- kolekcja prywatna, Polska

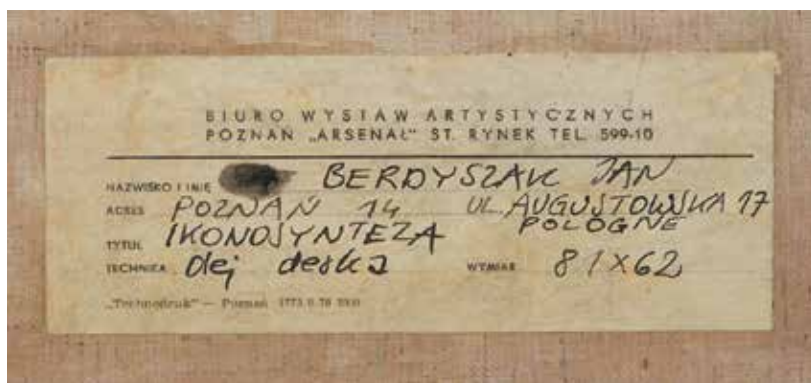
WYSTAWIANY:

- Man and his world, Habitat 67, 20.06-4.09.1972, Montreal

„Obraz rozumiem jako odwieczną tablicę. Ale jego konstruowanie kolorem, formą, rysunkiem czy iluzją przestrzeni uważam za niewystarczające. Dlatego od 1962 roku maluję obrazy, które naruszyły tę zasadę tablicy, ale tylko po to, aby ją wzbogacić o nowy element, mianowicie o przestrzeń sensu stricto. Od tego momentu nie maluję obrazów na ścianę, a w stosunku do ścian”.

JAN BERDYSZAK, 1970



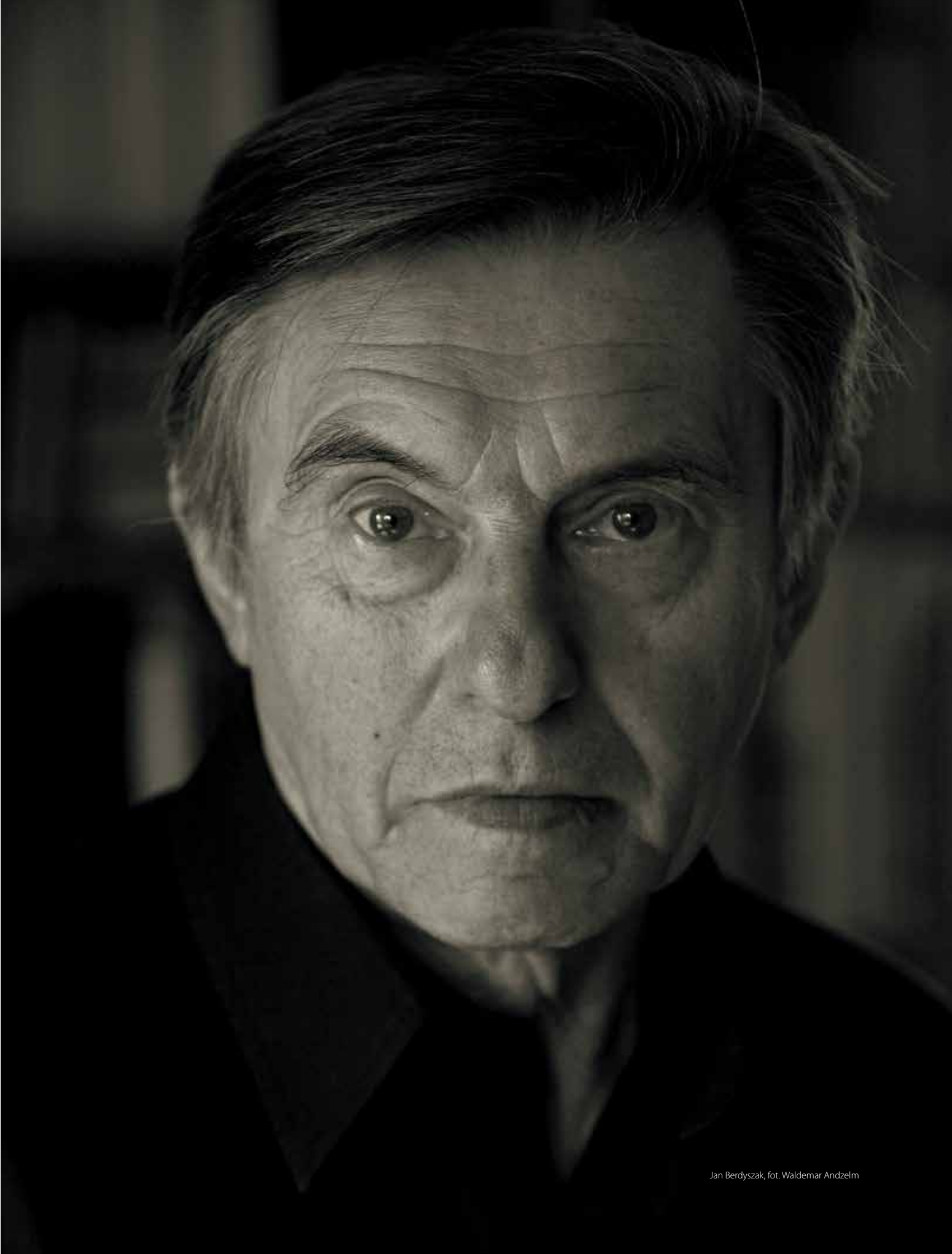


„Robię to, co muszę. Doświadczam. Pojęcie artysty jest mi obojętne, twórczość jest dla mnie częścią istnienia”.

JAN BERDYSZAK

„Treścią wszelkich poczynani artystycznych Jana Berdyszaka, integralną treścią zarówno jego malarstwa, jak rzeźby, a zatem treścią wszelkich procesów myślowych tego artysty jest ontologiczne pytanie dotyczące bytu przestrzeni. To kantowskie niejako pytanie o ontologiczną zasadę bytu przestrzeni stanowi centralny problem poznawczy twórczości plastycznej, a także filozofii twórczej artysty. Stanowi ono wręcz obsesję intelektualną Jana Berdyszaka, który podejmuje je w każdej rozmowie, powraca do niego od lat przy okazji każdej nowej pracy. Jest swojego rodzaju paradoksem fakt, że im mocniej artysta podkreśla aspekt spekulacyjny i konceptualny, im mocniej akceptuje problemy należące do warstwy treściowej swojej twórczości, tym krytyka, i bardziej lub mniej upoważnieni interpretatorzy jego twórczości, kładą nacisk na działania i efekty wizualne, lub formalno-plastyczne. Niewątpliwie wynika to z ogromnej dobitności działania wizualnego prac Berdyszaka. Dobitność i siła działań wizualnych, przede wszystkim zaś skala pomysłowości efektów plastyczno-przestrzennych czyni z twórczości Berdyszaka zjawisko niezwykle i wyjątkowe na tle przygaszonego obrazu naszej sztuki zarówno aktualnej, jak dawniejszej. Sfera formalno-plastycznych działań i efektów wizualnych to jednakże zaledwie zewnętrzna część zamysłów obrazowych Berdyszaka. A immanentną częścią tych zamysłów obrazowych jest także każdorazowo sfera treści plastycznych. Sfera konceptualna i treściowa struktur myślowych i materialnych, które składają się na dzieło plastyczne, stanowi w twórczości Berdyszaka tę część zamysłu plastycznego, która jest szczególnie akcentowana przez autora. W zamysłu obrazowym Jana Berdyszaka wszystko dzieje się nie tyle na płótnie, w obrazie zamkniętym ramami, co na zewnątrz – poza obrazem w otwartej przestrzeni

środowiska ludzkiej codzienności. Nieskończona ciągłość przestrzeni otoczenia zostaje rozbita i podzielona przez skomplikowany system przesłon. Obraz staje się czymś w rodzaju skomplikowanego systemu artykulacji treściowej i plastycznej przestrzeni. Zostaje zatem zdegradowany niejako do roli systemu parawanów czy kulis otwierających lub zamykających przestrzeń, dzielących ją, unicestwiających wizualnie lub odwrotnie – rewaloryzujących treściowo i plastycznie. Nieskończona – i monotonna – ciągłość przestrzeni zostaje zdramatyzowana treściowo i plastycznie poprzez system otwarć i zamknięć, poprzez system wycinków objawiających niejako samoistny byt przestrzeni. Ontologia przestrzeni staje się głównym problemem treściowym. Celem plastycznym, plastycznym pretekstem obrazowym jest natomiast objawienie bytu przestrzeni w sposób maksymalnie dobitny wizualnie. Tak jak wycinek koła potrafi nam objawić samą ideę kolistości, a nie tylko jedno poszczególne koło, tak w wypadku twórczości Jana Berdyszaka konkretny fragment przestrzeni, w miejsce ogólnikowości przestrzeni w ogóle, ma nam dać dobitniejszy obraz jej materialnego bytu. Anonimowa i monotonna ciągłość przestrzeni zostaje zatem rozczłonkowana plastycznie i wizualnie, jednakże artykulacja ta ma charakter zabiegu o znaczeniu nie tylko formalnym. Treść tej artykulacji nie jest literacka, mówiąc o dramatyzmie – mówimy jedynie w przenośni. Podziały, lub dokładniej – skomplikowany system przesłon i otwarć przestrzeni, służy nie tylko czystej grze wizualnej, lecz w przekonaniu autora także waloryzacji treściowej przestrzeni”.



Jan Berdyszak, fot. Waldemar Andzelm



31

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Fragment jako całość radykalna XV", 1982-1984 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 81 x 25 x 5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1982
| 1984 | FRAGMENT JAKO CAŁOŚĆ RADYKALNA XV. | AKRYL'

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, 2003
- kolekcja prywatna, Nowy Jork/Warszawa

„Wydaje mi się, że chcę, ażeby moje obrazy zmuszały do refleksji nad niepotrzebnością i nad naszą zerowością. Niepotrzebne jest wypełnianie pustki, bo ona jest pełna sprawczości. Zerowość zaś to zastanawianie się zawsze od nowa: skąd, dokąd, po co, stawia nas przed dowartościowywaniem niepotrzebności”.

JAN BERDYSZAK



32

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Kompozycja

akryl/deska, płótno, 20 x 40 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | AKRYL'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- bezpośredni dar od artysty
- kolekcja prywatna, Polska



„Obraz nie może nic nie przedstawiać, jest bowiem szczególnym rodzajem konkretności. Paul Klee stwierdził: 'obraz patrzy na nas'. Wytwarza się wtedy porozumienie, albo jego brak – co też jest rodzajem bycia sobą”.

JAN BERDYSZAK,



33

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Belka poprzeczna - "Poutre de la Croix - rouge", 1984-88 r.

akryl/plótno, deska, 10,5 x 244 cm

sygnowany, datowany na odwrociu: '1984-88 AKRYL JAN | BER | DYSZ

| AK' obok wskazówka montażowa

opisany na odwrociu: '6 POUTRE DE LA CROIX - ROUGE | 1984-88

| 10,5 x 244 cm'

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]

estymacja: 40 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- Poutress de la croix, Centre d'Arts Plastiques, Saint-Fons, 1993

- Poutres, Galerie l'Ollave, Lyon, 1993



„Sztuka jest rozpoznawaniem naszych wewnętrznych i zewnętrznych możliwości dotyczących różnych obszarów, w których przychodzi nam egzystować, także kulturowych i międzykulturowych. Jest jedną z dostępnych mi możliwości dotknięcia czegoś, czasami doświadczania, czasami poznawania, czasami poczucia braku i bezradności, co nie jest porażką, ale innym rodzajem doświadczania”.

JAN BERDYSZAK

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

"Partita in white", 1965 r.

technika własna/sklejka, 137 x 44 cm

sygnowany l.d.: 'A.WEJCHERT'

na odwrociu nalepka z opisem pracy i adresem artystki

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 30 000

POCHODZENIE

- spadkobiercy artystki

„Aleksandra Wejchert sytuuje swoje abstrakcyjne prace na granicy konstrukttywizmu, sztuki kinetycznej i op-artu. Nie można jej jednocześnie uznać za artystkę ściśle przynależącą do jednej z tych tendencji. Na struktury jej reliefów wpływają różnego rodzaju drgania i tonacje, które nie mają jednak ani początku, ani wyznaczonego kierunku. Rzeźbione obrazy Aleksandry Wejchert polegają na zmiennym układzie identycznych elementów, rytmicznie ułożonych w obrębie jednej struktury, i koloru. Jej prace można łączyć z okresami muzycznymi, które

zmaterializowały się w konkordancjach form. To symfoniczne modulacje, które przywodzą na myśl muzykę elektroniczną lub dźwięki wydobywające się z organów. Naszej uwadze nie może umknąć perfekcjonizm objawiający się w rytmicznych sprzężeniach formy i melodii koloru. Polska artystka wpisuje się w ruch dążący do syntezy plastycznej, która będzie bez wątpienia sztuką końca naszego wieku”.

PAULE GAUTHIER, PEINTURE FRAÎCHE,
„LES LETTRES FRANÇAISES”, 1968





Aleksandra Wejchert z synem, Irlandia

„Rytm jest najbardziej charakterystyczną cechą jej prac”.

DOROTHY WALKER

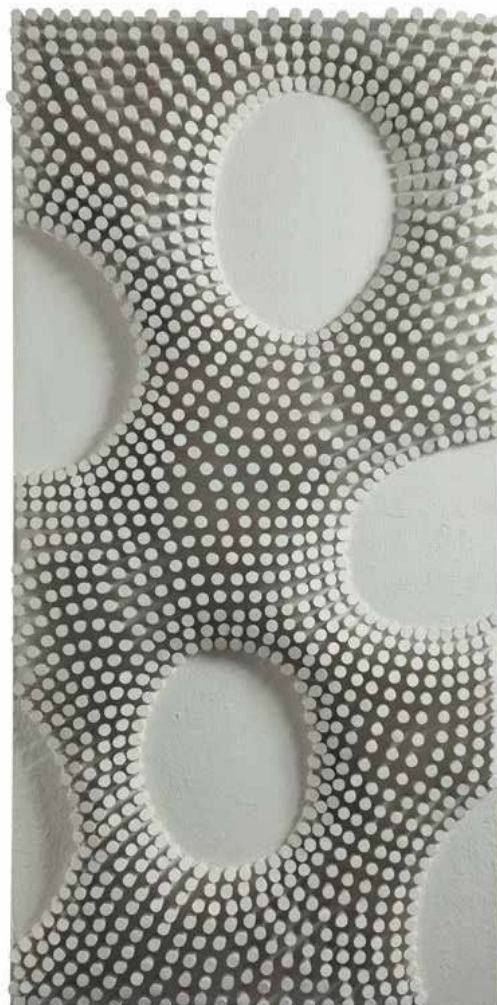
Aleksandra Wejchert była artystką eksperymentującą. Jej niezwykle indywidualna droga twórcza łączy w sobie dokonania i tradycje wschodnioeuropejskiej abstrakcyjnej sztuki awangardowej, od rosyjskiego konstruktywizmu lat 20., poprzez unizm Strzemińskiego, z nurtami obecnymi w sztuce Zachodu lat 60. i 70., ze sztuką kinetyczną i op-artem. Jak ocenia Cyril Barrett: „Nie jest łatwe umieszczenie Aleksandry Wejchert na współczesnej scenie artystycznej. Jest oczywiście abstrakcjonistką, to jasne. Ale wydaje się nawiązywać do różnych nurtów abstrakcji, bez przywiązywania się do żadnego. I tak, interesuje się strukturami abstrakcji formalnej (strukтуры reliefowe), nie będąc ściśle konstruktywistką. Jej dzieła wywołują silne wrażenie ruchu, jednak nie jest ona sensu stricto artystką kinetyczną (choć jej ostatnie prace idą w tym kierunku). Ma pewne punkty wspólne z malarstwem 'Op' poprzez użycie barwnych pasm tonalnych. Jednak faktura ma dla niej takie samo znaczenie co kolor. W istocie, jednym z aspektów szczególnych dla jej twórczości, jest jej sposób użycia kontrastujących ze sobą faktur powierzchni. Innym aspektem, być może najbardziej charakterystycznym, jest silne wrażenie rytmu, które wywołane jest w większości jej dzieł”.

Prezentowana praca powstała w okresie, w którym artystka uprawiała sztukę na pograniczu malarstwa i rzeźby, determinowaną zainteresowaniem strukturami abstrakcyjnymi – w odejściu od geometrii konstruktywizmu – oraz wpływem muzyki, dźwięków i ruchu. Reliefy z tego okresu wyróżnia niebywała rytmika ekspresji. Tytuł białej pracy w sposób bezpośredni odnosi do muzycznej harmonii, osiągniętej w kontraście obłych, gładkich, drewnianych form z chropowatą teksturą podobrazia. Kompozytor Desmond Leslie porównywał rytmiczne reliefy Wejchert do zapisów uzyskanych z oscyloskopu. Jak mówiła sama twórczyni: „Artysta abstrakcyjny winien mieć pewność, co chce zakomunikować widzowi. Wykreowana przez niego czysta forma abstrakcyjna jest tworem niezależnym. Jednakże widz może łączyć widziane kształty z tymi modelami z otaczającej rzeczywistości, które już oswoił. Zadaniem artysty jest, aby poprowadzić te skojarzenia w kierunku pożądanych przez siebie asocjacji”.

Malarka i grafik. W 1949 roku ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Następnie w latach 1952-56 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP pod kierunkiem Leona Michalskiego. Poza grafiką warsztatową i użytkową zajmowała się także malarstwem sztalugowym oraz tworzyła mozaiki i malowane reliefy z drewna, betonu, stali. Wystawiała indywidualnie w Rzymie (1959), Dublinie (1966 i 1969) oraz Paryżu (1968). Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i zagranicą (Londyn, Dublin). Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Paryżu, Rzymie i Dublinie oraz w kolekcjach prywatnych w Irlandii, Włoszech, Francji i USA.



Aleksandra Wejchert, Szkice reliefu



Aleksandra Wejchert, Bez tytułu, ok. 1975 r., kolekcja prywatna

35

VIKTOR HULIK (ur. 1949)

"Small geo-mover 37 A", 2016 r.

akryl/płyta MDF, 40 x 40 cm

sygnowany na odwrociu, na naklejce autorskiej: "V. Hulik 2016"

opisany na odwrociu, na naklejce autorskiej: "from the set Black and White

- Circles | SMALL GEO-MOVER 37 A | 2016 | variable object, 40 x 40 cm

| MDF, akryl"

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

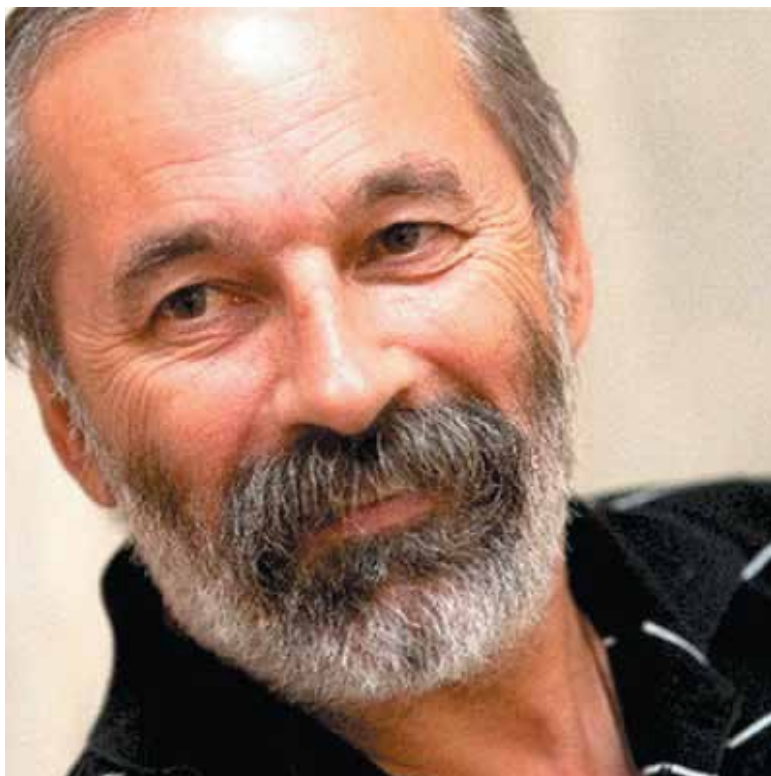
estymacja: 15 000 – 30 000

„(...) od czasu mojego dzieciństwa jestem zafascynowany NATURĄ, jej przemianami, wariacjami różnorodnością kształtów, kolorów i form wszechobecnością RUCHU, mnogością zadziwiających połączeń, relacji i ciągłości”.

VICTOR HULIK







Viktor Hulík

Prezentowana praca stanowi wyjątkowe połączenie sztuki optycznej i kinetycznej. Składa się z kilku kręgów wykonanych z płyty MDF i schodkowo nałożonych na siebie. Jedynie wycinek całości jest biały, co w kontraście do czarnych kręgów buduje efekt wyjątkowego kontrastu. Odbiorca pracy (lub sam artysta) może na wiele sposobów ustawiać poszczególne kręgi, za każdym razem tworząc nowy układ poszczególnych komponentów. Dzięki temu widz współtworzy kompozycję obiektu artystycznego, a sama praca – oprócz efektu dekoracyjnego – może być również odczytywana w kontekście performatywnym bądź partycypacyjnym.

Według historyczki sztuki, Evy Trojanovej, wielu słowackich artystów wywodzących się z pokolenia lat 60. i 70. chciało na stałe zerwać z upolitycznionym paradygmatem sztuki socrealistycznej poprzez stosowanie eksperymentów formalnych, głównie w abstrakcji geometrycznej. Bardzo często określali się mianem twórców „awangardowych” bądź „nowoczesnych”, co z kolei automatycznie włączało ich do obszaru twórców wykorzystujących najnowsze zdobycze technologiczne. Wielu z nich – jak w tym przypadku Victor Hulík – inspirowało się naturą i jej pięknem oraz złożonością form, redukując je do prostych znaków graficznych.

Ekologia i ochrona środowiska stała się dla wielu twórców jednym z ważniejszych motywów wykorzystywanych w działalności artystycznej. To było właściwie jedno z nielicznych pól, w których sztuka nie stykała się z polityką, przez co pozostawiała największą dozę swobody artystycznej. Wśród jej najważniejszych przedstawicieli Trojanová wymienia takich twórców jak: Jozef Jankovič, Juraj Meliš, Rudolf Sikora, Michal Kern, Daniel Fischer, Marian Mudroch i oczywiście - Victor Hulík,

jednak w bardzo szczególny sposób. Artysta poprzez użycie takich środków formalnych jak geometria i układy prostych, wyrazistych kształtów podejmował wątki związane z rozwojem cywilizacji, postępującą mechanizacją i trudnościami w budowaniu relacji człowiek – natura.

Victor Hulík jest główną postacią współczesnej słowackiej sceny abstrakcji geometrycznej. Po raz pierwszy zaprezentował swoje prace ponad 40 lat temu, w 1973 roku w V Club w Bratysławie (z D. Turanskim). Rok później obronił dyplom w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Bratysławie, gdzie studiował u profesorów Ladislava Čemický'ego i Pavla Matějki. Wśród ważnych wydarzeń artystycznych z bogatej biografii należy zaznaczyć członkostwo w międzynarodowej grupie artystycznej INT-ART. Jako członek tej grupy Hulík uczestniczył w wielu sympozjach i warsztatach.

Jego kariera artystyczna nabrała międzynarodowego wymiaru po wizycie w Nowym Jorku w 1990 roku. Oprócz współpracy ze wspomnianą wcześniej grupą INT-ART Viktor Hulík wystawiał w całej Europie Zachodniej (Niemcy, Francja, Dania, Wielkiej Brytania, Szwajcaria etc.) i Stanach Zjednoczonych. Jego aktywność artystyczna najbardziej widoczna jest w Niemczech, ale i w USA, gdzie oprócz wystaw wykłada na uniwersytetach. W 1996 roku założył w Bratysławie Agencję ARTlines i Galerię Z. Od 20 lat realizuje festiwalu sztuki „Socha a objekt” w Bratysławie.

Wiktor Hulík jest artystą, którego prace obejmują kilka dyscyplin artystycznych, a wśród nich są jego słynne struktury kinetyczne (posuwače). Jest również jednym z pionierów grafiki komputerowej na Słowacji w której wykorzystał doświadczenia zdobyte podczas pracy nad obiektami ruchomymi.

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Obraz szyty z cyklu: "Układy równowartościowe", 1983 r.

technika własna/plótno, 130 x 130 cm

opisany na odwrocie, na blejtramie (opis wtórny): 'KAJETAN SOSNOWSKI

obraz szyty z cyklu "UKŁADY RÓWNOWARTOŚCIOWE" 130x130

Kajetan 1983'

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]

estymacja: 80 000 - 100 000

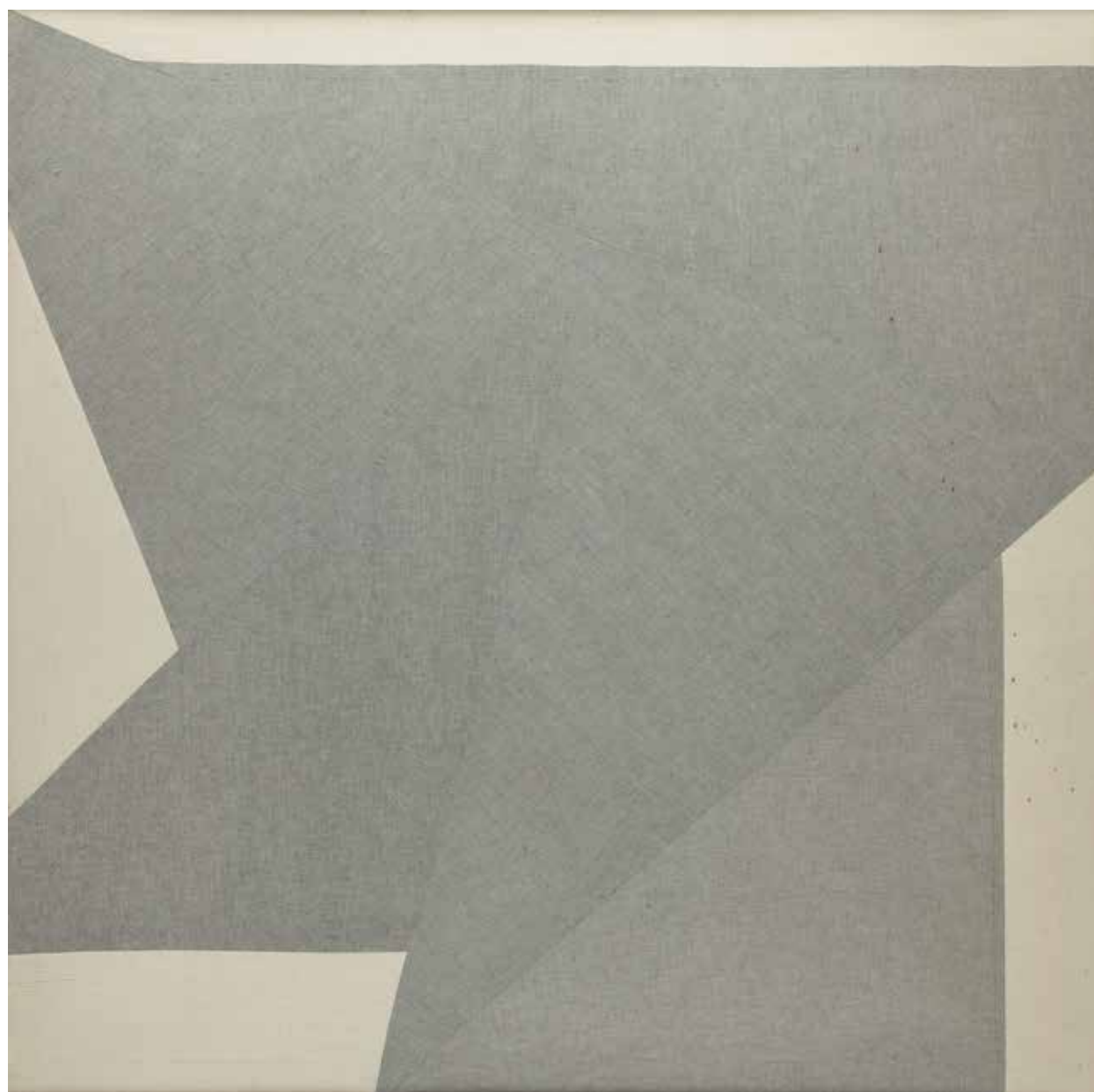
POCHODZENIE:

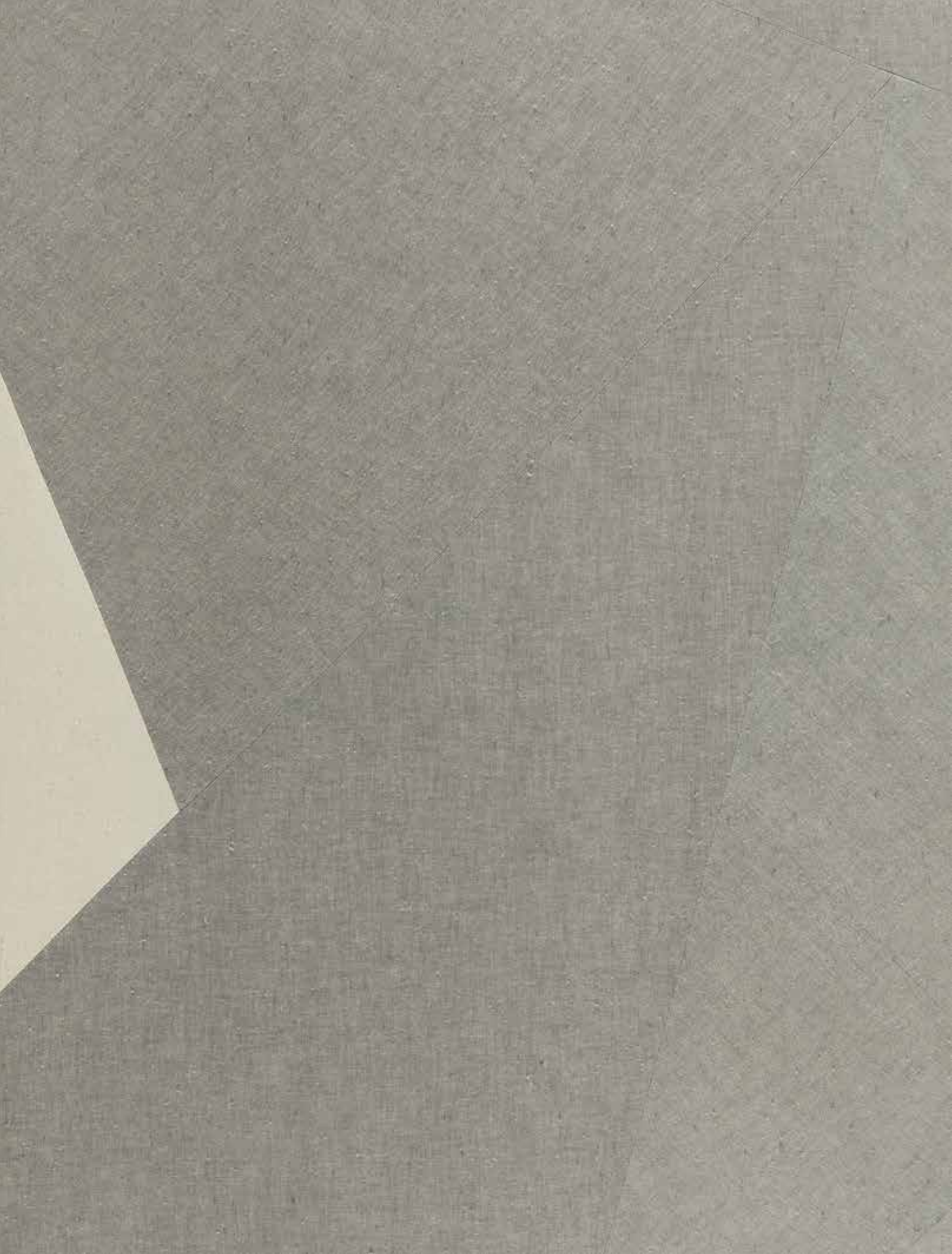
- spadkobiercy artysty

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Kajetan Sosnowski znany jest przede wszystkim jako twórca niezwykle ciekawych abstrakcji, których podstawę stanowi empiryczne poznanie świata i zachodzących w nim procesów. Punktem wyjścia dla swojej abstrakcyjnej sztuki uczynił nauki ścisłe, które przez całe życie były dla niego niegasnącym źródłem inspiracji. Matematyka, chemia i fizyka odgrywają decydującą rolę w zrozumieniu jego sztuki. Jednocześnie twórczość ta przepojona jest głębokim i osobistym oraz bardzo emocjonalnym podejściem do świata, w którym sztuka jest wartością samą w sobie”.

JULITA DELUGA





„Mam nieustanną ochotę wypalić małą dziurkę w otaczającym mnie świecie, aby odkryć jego niewizualną stronę”.

KAJETAN SOSNOWSKI

„Jak dzisiaj, z punktu spojrzenia początków XXI wieku, postrzegać można twórczość Kajetana? Przypadek jej rozwój na czas narodzin postmodernizmu, okres następującej w gwałtownym tempie relatywizacji wartości logiczno-poznawczych, etycznych i estetycznych, rozpadu wszelkich dotychczas obowiązujących kryteriów oceny sztuki, i nie tylko sztuki. Uporczywe dążenie Sosnowskiego do poznania i przedstawienia w sztuce obiektywnej prawdy, czyli tej, którą odkrywa nauka, jego prawda o energetycznej istocie bytu, jego wiara w możliwość przeobrażenia ludzkiej mentalności, jego kult pracy, a wreszcie jego bezinteresowność w służeniu nadrzędnej idei, zaś lekceważenie czy nawet pogarda dla wszelkich wartości materialnych – to cechy diametralnie sprzeczne z dzisiejszym antyidealistycznym i antyromantycznym duchem czasu. Galerie i kuratorzy wystaw w przekonaniu o swojej roli współkreowania nowatorskiej sztuki, a także wielkie, międzynarodowe pokazy, jak Documenta w Kassel czy Biennale weneckie, prezentują ostatnimi dziesięciolecia jako dzieła sztuki przedmioty wyjęte z codzienności albo wymyślone, wypchane zwierzęta, pojedyncze rośliny lub nawet całe pola uprawne, instalacje odtwarzające fragmenty rzeczywistości albo wytworzone fantazją czy wreszcie utrwalone na fotografiach albo pokazywane na ekranach codzienne i niezwykle zdarzenia, rytuały, opowieści etc. Nie da się obrazów Kajetana zestawić z tymi zaskakującymi często eksponatami, podobnie jak z większością, nastawionych głównie na zabawianie lub epatowanie, propozycji młodego pokolenia. Nie ma z nimi żadnego wspólnego mianownika. Należą nie tylko do innej epoki, ale do innej formacji umysłowej. Inne intencje powołały je do życia, inne rozumienie świata i sztuki. Czy znalazłoby się zatem dzisiaj miejsce dla takich osobowości jak Kajetan Sosnowski, jak Stażewski czy Strzemiński? Zapewne. Jest ono nawet określone jako niszowe i gromadzą się wokół niego twórcy podobni do Sosnowskiego, wprowadzając tolerowani przez młodą generację, ale sytuowani na marginesach współczesnego życia artystycznego. (...)

Od serii 'Obrazów pustych' poczynając, we wszystkich fazach rozwoju twórczości Kajetana istnieje nierozzerwalny związek jego sztuki z różnymi dziedzinami nauk ścisłych: fizyką, matematyką, chemią. Sosnowski, poszukujący we wszystkim racjonalnego ziarna, z nauki czerpał inspiracje dla swojej sztuki i starał się ją oprzeć na tym, co najpewniejsze: fundamencie wiedzy. Nie znaczy to, by całkowicie negował rolę intuicji. Tym niemniej utrzymywał, że dzieło sztuki tylko wtedy jest prawdziwe, więc godne akceptacji, gdy da się jego sens, jego koncepcję, sposób budowy kompozycyjnej i zastosowanie w nim takiego a nie innego koloru uzasadnić logicznie, rozumowo. W swojej twórczości osiągnął to w pełni. (...)

W 'Poliptykach' i obrazach, gdzie występowały przemienne pasy czerwone i zielone, przez odpowiednie nasycenie i odcień

koloru dowodził słuszności teorii Plancka. Traktował barwę jako wartość energetyczną. 'W tym celu – pisał – uczyłem się na nowo widzieć kolor pokonując naturalne odruchy (...), w Poliptykach czerwienie i oranże stały się jakby ołtarzem dla koloru niebieskiego posiadającego najwięcej kwantów energii'. Ta prawda Kajetana: naukowo pojmowanych właściwości kolorów, mimo, że zakodowana w odbieranych wzrokowo obrazach – była w istocie prawdą awizualną. Od początku lat sześćdziesiątych, przez całe dziesięciolecie twórczość Sosnowskiego i jego scjentystyczny sposób myślenia są w pełni równoległe w czasie z rozwojem dążeń artystycznych i teorią sztuki, tak w Polsce, jak i na świecie. Osiągnięcie tej sytuacji w sztuce nie było łatwe i trwało długo. (...)

Dla Sosnowskiego, wprawdzie romantyka, ale jednocześnie nieprzejednanego racjonalisty, dopiero oparcie koncepcji sztuki na gruncie nauk ścisłych było uzasadnione i dawało poczucie niepodważalnego sensu. Toteż od drugiej połowy lat siedemdziesiątych wszedł twórca w nową fazę poszukiwań i rozstrzygnięć, którą rozwijał podobnie jak obrazy chemiczne, do końca życia. Były to 'Układy równowartościowe'. (...) Szyte z różnych kolorów materiałów tekstylnych, były początkowo proste. Polegały na podziale kompozycji na równe polem, najczęściej cztery lub pięć, części o kształtach trójkątów różnych wprowadzając formą i barwą, ale o jednakowej powierzchni. Z czasem koncepcja ta się komplikuje. Pojawia się dodatkowy element równowartościowy powierzchnią, ale rozbitą na wiele małych wykrojów rozproszonych w różnych partiach układu. Najszlachetniejsze i nacechowane niezwykle silną ekspresją są pochodzące już z lat osiemdziesiątych 'Układy równowartościowe' szyte z czarnego materiału. Składały się na nie nie tylko trójkąty i romby, które pojawiają się także w innych barwnych wersjach tego cyklu, ale także formy promieniste, półkoliste i owalne. Różny kierunek przebiegu spłotu w poszczególnych, równowartościowych wielkością częściach tych obrazów powoduje różne też odbijanie światła od ich powierzchni. Powstaje w ten sposób złudzenie dwóch czy kilku odcieni czerni, a jednocześnie ujawnia się geometryczna kompozycja obrazu. Czarne obrazy szyte Kajetana są kolejnym, ważkim odkryciem artysty, w którym niekoniecznie matematyka leżąca u źródła ich koncepcji, decyduje o ich doskonałej harmonii, magii i wzniosłości. (...)

Postawa Sosnowskiego wobec sztuki życia może i powinna być drogowskazem dla szukających swego miejsca w świecie. Jego dzieła pozostały i będą trwać jako sztuka bardzo wysokiej próby pod względem wagi przesłania, nowatorskiego języka artykulacji i nieprzemijającej magii ich piękna”.

BOŻENA KOWALSKA, FRAGMENT TEKSTU Z KATALOGU: KAJETAN SOSNOWSKI (1913-1987): W POSZUKIWANIU PRAWDY, WYSTAWA MALARSTWA W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN ARTYSTY, ŁÓDŹ 2013

KAJETAN SOSNOWSKI (1913 - 1987)

Obraz czarny z cyklu "Układy równowartościowe", 1982 r.

technika własna/plótno, 100 x 130 cm

opisany na odwrociu, na blejtramie (opis wtórny): 'Kajetan Sosnowski 1982' [nr HA3 7]

cena wywoławcza: 16 000 zł[†]

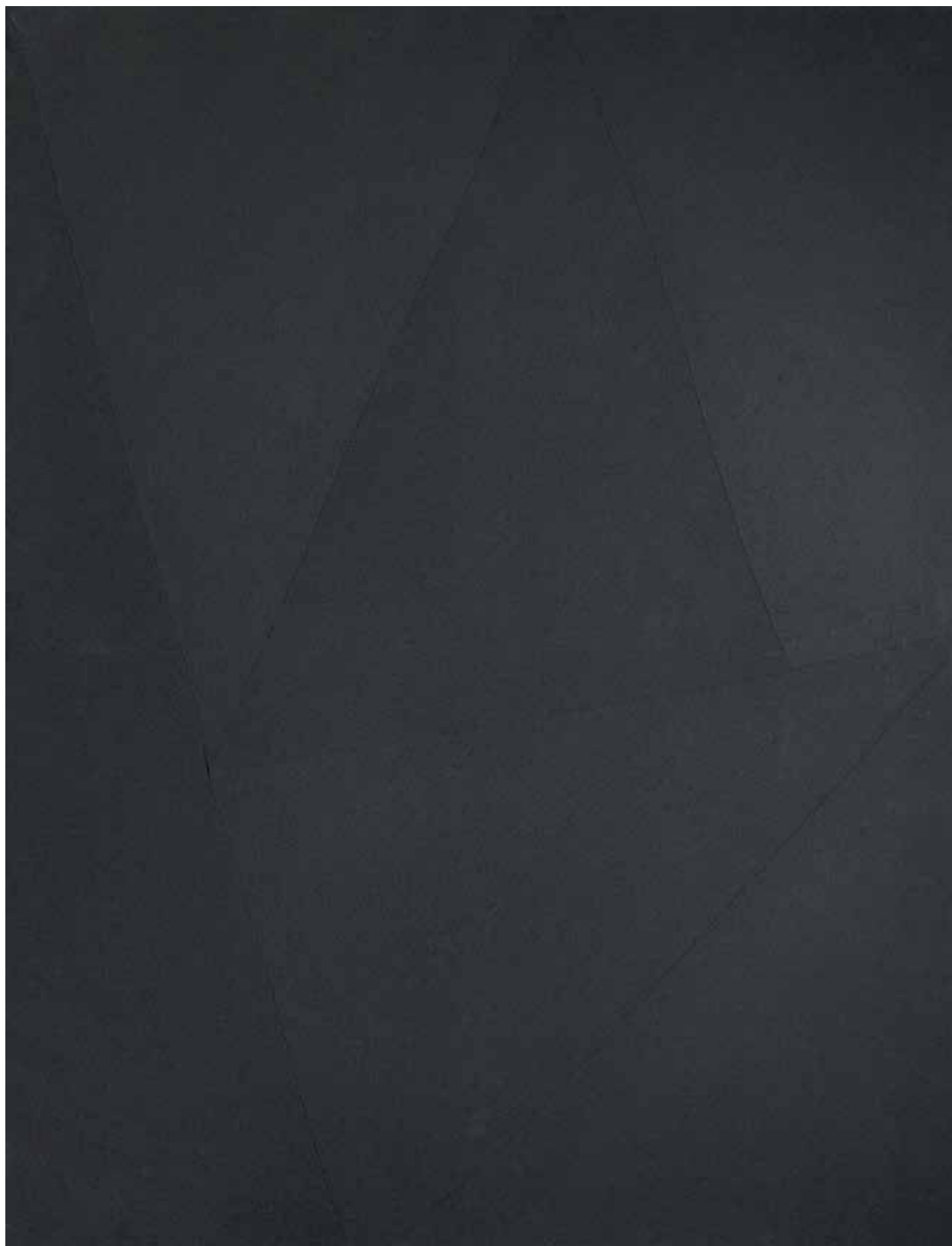
estymacja: 25 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Gerarda Jürgena Bluma Kwiatkowskiego
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana praca pochodzi z najbardziej cenionego i ważnego okresu twórczości Kajetana Sosnowskiego. Po latach podejmowania eksperymentów z obszaru nauk ścisłych, matematyki, fizyki i chemii, będących źródłem artystycznych inspiracji i narzędziem badań świata „awizualnego”, jak go określał sam artysta, Sosnowski ostatecznie porzucił zestaw do badań laboratoryjnych i zwrócił się ku naturze. Pierwsze „obrazy szyte” – z cyklu „Katalipomena” – zrealizował w połowie lat 70. Monochromatyczne kompozycje z pozszywanych kawałków naturalnego płótna, w których „kierunki biegu struktury na dwóch częściach tkaniny zderzały się na linii szwu pod kątem”, poza wymiarem artystycznym, miały zwracać uwagę na zagrożenia cywilizacyjne. Jak mówił sam twórca: „Len i bawełna to bezpośrednie produkty przemiany materii zachodzącej w roślinie, jej wymiany między ziemią a słońcem, przy której powstaje tlen, tak niezbędny dla naszej egzystencji. 'Katalipomeny' stały się hołdem dla doskonałości natury – ku uwadze i refleksji

widza”. W latach 1982-84 powstał cykl czarnych szytych obrazów, z którego pochodzi oferowane dzieło. Decyzja o wyborze koloru pracy – w tym wypadku nadanej przemysłowo barwy, tak różnej od naturalnego koloru lnu – wynikała z potrzeby wyrażenia komentarza do otaczającej artystę, politycznej rzeczywistości (stanu wojennego). Reakcja ideologiczna wyrażona została w stosowanej już przez Sosnowskiego formie, jednobarwnej kompozycji złożonej z pozszywanych, trójkątnych kawałków płótna naciągniętych na blejtram. Kontrastujące płaszczyzny układów wątku i osnowy, mimo czarnej barwy i gładkiej powierzchni, różnicowane są przez światło, różnorodnie odbijające się od splotów nici. Dzięki ascetyzmowi tych prac, pewnej surowości i braku przedstawieniowych odniesień, silnie przemawia kolor i działa „emanacja światła” – jak to określał Sosnowski – ciemnej płaszczyzny obrazu.



38

ANDRZEJ GIERAGA (ur. 1934)

"CCXIII", 1991 r.

akryl/plótno, płyta, 75 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ | GIERAGA | OBRAZ
CCXIII | WYM. 75 X 75 | TECH. PŁYTA PŁÓTNO, AKRYL | ROK 1991'

cena wywoławcza: 7 000 zł †

estymacja: 15 000 - 20 000

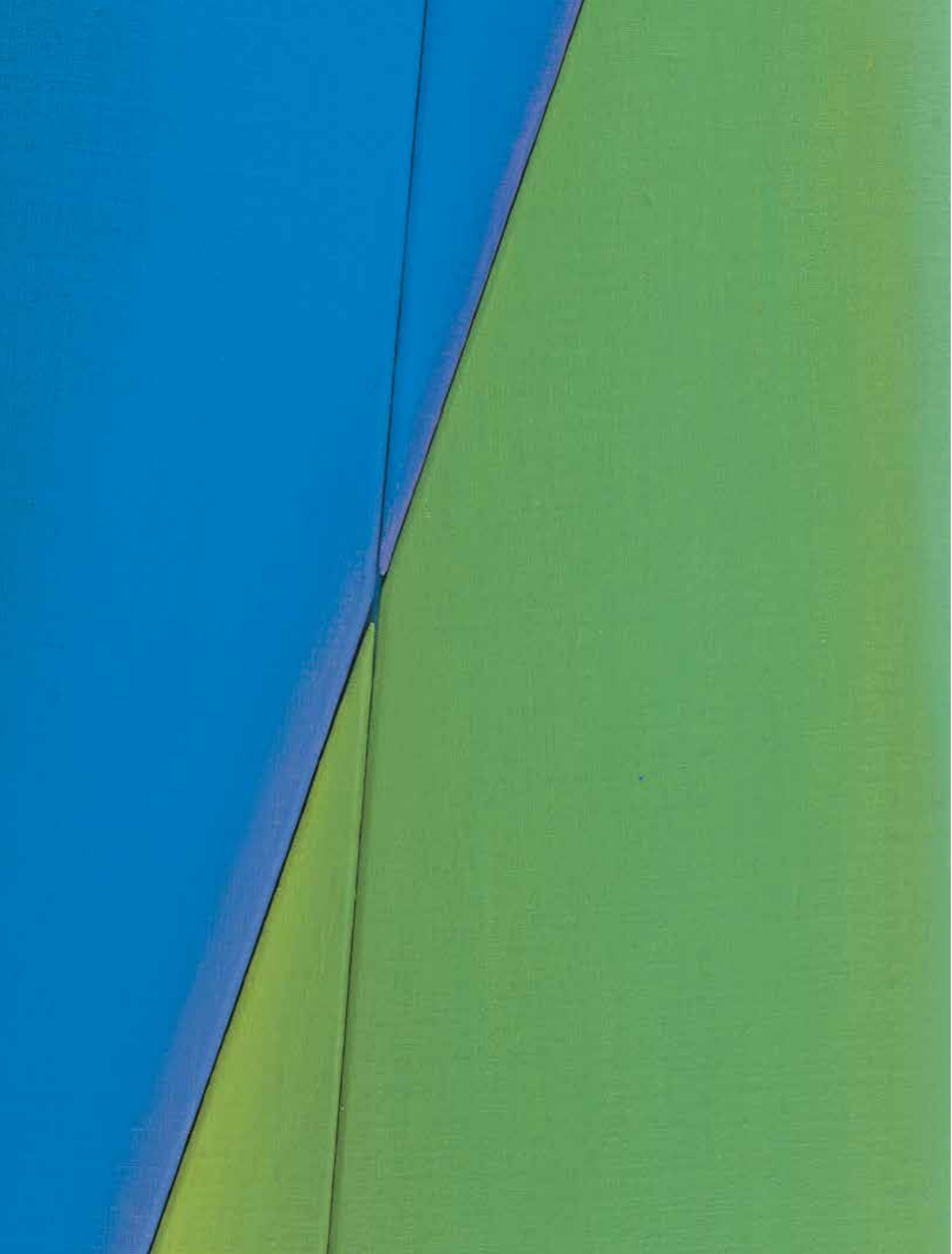
POCHODZENIE:

- zakup w Galerii Zapiecek, 1993
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Moja sztuka – to stany emocji (wzruszenie, zachwycenie i oszołomienie), w których moja świadomość wyrывa się z kręgu myśli dotychczas ją krępujących. To otwarcie się na nowe sformułowania. Wyjście poza utarte reguły i doświadczenia poznawalnego świata w świetle idei, jak i materii. Przekroczenie granicy, która wydawała się nie do przekroczenia”.

ANDRZEJ GIERAGA







Andrzej Gieraga

„Andrzej Gieraga należy do tej grupy twórców, którzy w świecie chaosu i niepokojów, posługując się językiem geometrii, poprzez dzieła, tworzy wokół siebie ład i harmonię. Od chwili debiutu, drogę artystyczną Andrzeja Gieragi wyróżnia własny niepowtarzalny styl, który określa zrównoważenie form oraz łączenie przeciwieństw w dynamiczną, lecz pełną ładu wieloznaczną całość.

Ten geometryzujący abstrakcjonista kreuje takie modele świata, które w jego przekonaniu, są tym doskonalsze, im bardziej są zredukowane do prostych układów form. A więc odrzuca subiektywizm na rzecz uniwersalizmu wypowiedzi, wyzbywa się treści literackich na rzecz oddziaływania samych form plastycznych, ogranicza kolor do gamy achromatycznej pomiędzy bielą a czernią. Na kwadratach płócien rozgrywają się wizualizacje różnorodnych zależności między czernią a bielą, płaskimi lub przestrzennymi figurami geometrycznymi. Czerni i biel wzmocnione przeciwstawieniem form bujnych, biologicznych – elementom geometrycznym, gra pomiędzy płaszczyznami połyskliwymi i matowymi, form wypukłych i wklęsłych, linii ascetycznie prostych i niepokojąco diagonalnych – tworzą kontrolowane napięcia kolorystyczne i dramaturgiczne. Agresję przeciwieństw kolorystycznych łagodzi forma, jej miejsce w układzie kompozycji, wreszcie stosunek kształtu do formatu obrazu., stając się w efekcie spotkaniem wartości

komplementarnych. Obrazy całkowicie czarne, czerni i biel oraz światło na połyskliwych wypukłościach reliefów, występowały w pracach artysty z lat 70. i 80. w różnych proporcjach. Dążenie do uzyskania równowagi i wyciszenia, jakie zdradzają te prace, doprowadzają twórcę w drugiej połowie lat 80. do prac malarskich i graficznych całkowicie białych. Artysta osiąga w nich wielką subtelność i wyrafinowanie w operowaniu światłem. W nich to światło opisuje formy i podziały płaszczyzny. (...) W latach 90. wprowadza artysta nowe formaty, półkoliste łuki jako zamknięcie kompozycji. Istotnym czynnikiem prac z tego okresu jest światło i zasada geometryzacji form opartych na multiplikacji motywów trójkątnych lub zbliżonych do kwadratów i prostokątów, utrzymanych w gamie barw chłodnych, silnie stonowanych. Wszystkie serie prac z lat 90. charakteryzuje nowa kolorystyka, czystość form i prostota znaku oraz jak zawsze zachowana równowaga. W ładzie tych i wcześniejszych kompozycji znajdujemy odbicie praw powszechnych, harmonii uniwersum i pogodne współbrzmienie wszystkich elementów. Właściwa im klarowność i precyzja abstrakcyjna nieuchwytność faktury, jednoznaczność środków – w rosnącym tumultie malarskich wydarzeń, niejasności postaw, sztuka Andrzeja Gieragi zajmuje obszar w którym obowiązuje rygorystyczna zasada porządku, oszczędności i harmonii oraz doskonałej precyzji warsztatowej”.

ANDRZEJ GIERAGA (ur. 1934)

"Diag", 1990 r.

technika własna/deska, płótno, 100 x 100 cm
na odwrocie od autorskiej kartki z opisem pracy: 'ANDRZEJ GIERAGA |
OBRAZ "DIAG" | WYM. 100 x 100 | TECH. WŁASNA | ROK 1990'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

Andrzej Gieraga to jeden z najbardziej konsekwentnych polskich artystów tworzących w duchu abstrakcji geometrycznej. W latach 1965-70 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (obecnie ASP). Dyplom z wyróżnieniem otrzymał w 1971 roku w pracowni malarstwa prof. Romana Modzelewskiego oraz w pracowni projektowania prof. Antoniego Starczewskiego i prof. Anieli Bogusławskiej. Od momentu uzyskania dyplomu pracował na macierzystej uczelni, a także dwa lata w Liceum Plastycznym w Łodzi. W 1984 roku uzyskał tytuł docenta w warszawskiej ASP. W latach 1977-80 był członkiem Zarządu Głównego ZPAP, a od 1978 roku przewodniczącym sekcji malarstwa. Od roku 1980 do 13 grudnia 1981 był prezesem Okręgu Łódzkiego ZPAP. W latach 1987-90 pełnił funkcję prorektora ds. nauczania, a od 1990 do 2005 kierownika Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego na Wydziale Tkaniny i Ubioru. W 1990 roku otrzymał tytuł profesora, a w 1992 stanowisko profesora zwyczajnego. W 2005 roku przeszedł na emeryturę (ASP w Łodzi). W latach

1994-2014 pracował na Politechnice Radomskiej (obecnie Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny) w katedrze sztuki, później na wydziale sztuki, pełniąc od 2008 roku funkcję kierownika Katedry Malarstwa i Rysunku. W 2014 roku podjął pracę na Wydziale Artystycznym Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi.

Andrzej Gieraga uczestniczył w wielu ważnych i niekiedy przełomowych wydarzeniach dla polskiej sztuki, jak chociażby: wystawy i sympozja „Złotego Grona” w Zielonej Górze, „Spotkania artystów, naukowców i teoretyków sztuki” w Osiekach czy „Międzynarodowe plenery dla artystów posługujących się językiem geometrii” w Okuninie i Radziejowicach. Był pomysłodawcą i wieloletnim kuratorem Konkursu im. Władysława Strzemińskiego dla studentów łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych oraz, już nieistniejącej w ASP, Galerii 261. Miał ponad 78 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 300 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.



40

JAN PAMUŁA (ur. 1944)

"Seria komputerowa I", 1988 r.

akryl/plótno, 72,3 x 72,6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramic: 'Kraków 1988 JAN PAMUŁA Seria komputerowa I 1988/4'

cena wywoławcza: 7 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

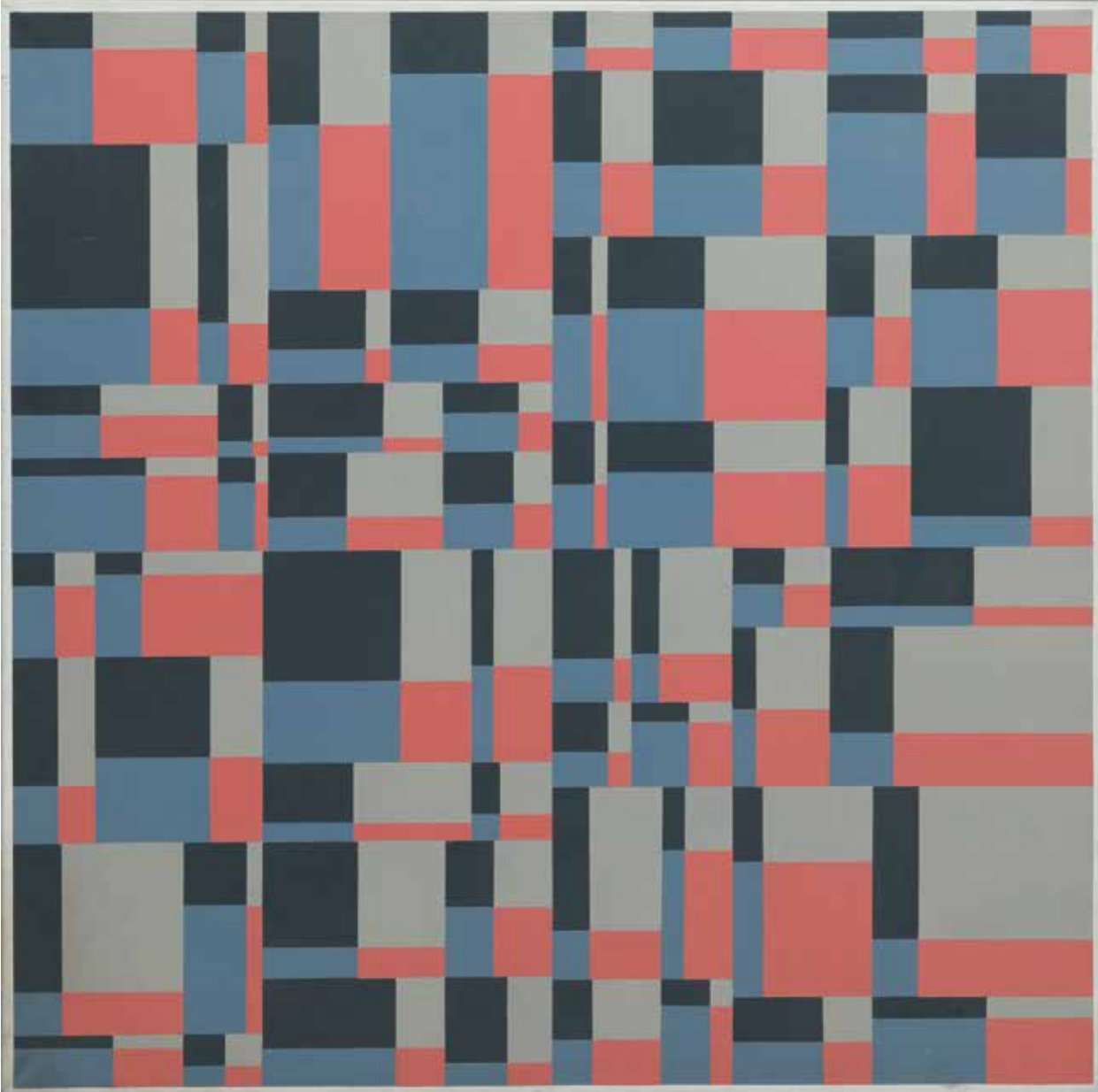
POCHODZENIE:

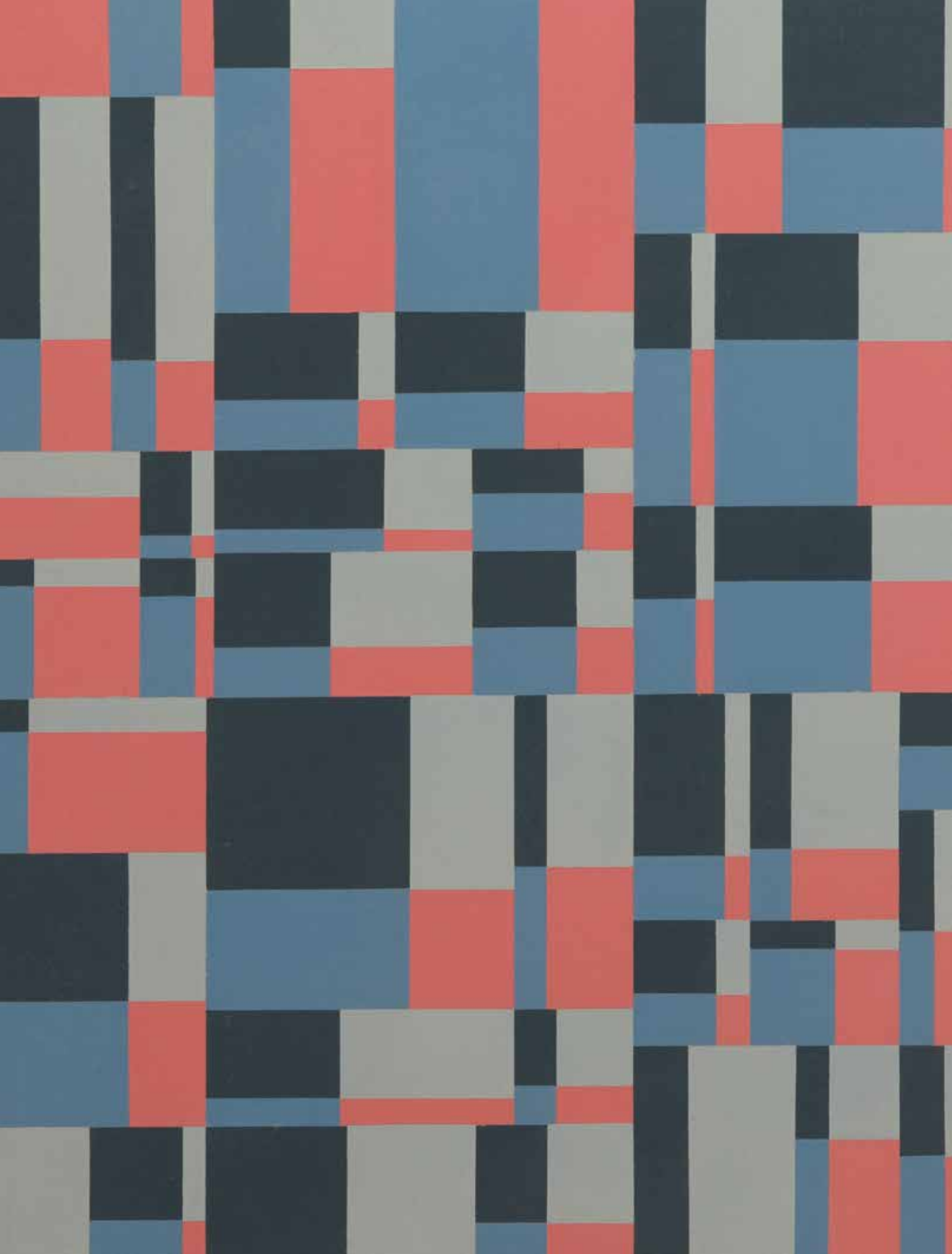
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Kraków

„Obrazy abstrakcyjne odnoszą się do wielu rzeczywistości: do rzeczywistości człowieka, natury, Boga. Bóg może być obecny w każdej z rzeczywistości, jednakże obraz może być rozmową z Bogiem, bez pośrednictwa innej rzeczywistości, może być modlitwą. Abstrakcyjny pejzaż jest kontemplacją natury niewiele różną od kontemplacji natury poprzez obraz przedstawiający

jej zewnętrzny wizerunek. Różni się jednak sposobem ujęcia rzeczywistości, jest jej ujęciem w innych kategoriach. Obraz abstrakcyjny jest znakiem bezpośredniej rozmowy – czyli czymś innym niż kontemplacja natury, człowieka, czy określonej rzeczywistości”.

JAN PAMUŁA





„Artystów, którzy wybrali geometrię jako swój język mówienia o rzeczywistości, podejrzewa się zwykle o uczuciową rozagę, skłonność do pedanterii i teoretycznych spekulacji. Podział sztuki na 'wymyśloną' i 'przeżytą', zrodzoną z intelektu lub z emocji, jest zapewne powierzchowny, a jednak mocno utrwalony, skoro nawet abstrakcję zwykło się dzielić na 'zimną' i 'gorącą'. Zwolenników tej pierwszej – abstrakcji geometrycznej – łączy psychiczna potrzeba budowania całościowych systemów, tęsknota do racjonalnego uporządkowania świata, opanowania jego sprzeczności, zdyscyplinowania niekonsekwencji. Wbrew pozorom, jest to marzenie wielce romantyczne i irracjonalne, gdyż świat – nawet ten zakorzeniony tylko w wyobraźni – pozostaje niesforny, wymyka się racjonalnym formułom i niełatwo spętać go w sieć prawidłowości. Chyba, że sztukę traktuje się wyłącznie jako czystą grę, studium optyczne lub zbiór wizualnych eksperymentów.

Nie jest to z pewnością przypadek Jana Pamuły, który co prawda nie od razu zaprzedał duszę geometrii, jednak dziś na pytanie o ograniczenia płynące z tego wyboru odpowiada cytatem z Kierkegaarda: 'O radości wynikającej z tego, że nie droga jest wąska, ale wąskość jest drogą...'. Zasada rządząca tym malarstwem jest pozornie prosta: konsekwentne, progresywne dzielenie płaszczyzny obrazu zawsze na cztery elementy, przy założeniu, że powstałe części nigdy się nie powtarzają. Pomoc komputera sprowadzona wyłącznie do precyzyjnego wyliczenia podziału, gwarantuje dokładność i uczciwość obliczeń, których głównym warunkiem jest niepowtarzalność modułów, pozwalająca na ich uporządkowanie w ciąg: continuum.

Formuła to stała się dla Jana Pamuły ilustracją ukrytego szyfru świata, podobną zasadą rytmu i cykliczności rządzi się czas, przestrzeń, muzyka, wiele procesów naturalnych, gdzie coś pomnaża się poprzez podział. Rodzący nową jakość. Dzielenie nie jest tu próbą demontażu czy destrukcji, przeciwnie: generuje proces konstrukcji, budowania. Nieprzypadkowo jedna z interpretacji przeniosła znaczenie tego malarstwa na płaszczyznę biblijną, porównując je do stwarzania świata, który również powstał przez podział, rozdzielenie przestrzeni żywiołów.

Światy stwarzane przez Pamulę, przy całej konsekwencji i rygorze kompozycji, są zaskakująco rozmaite. Zmienność wyjściowych parametrów, takich jak skala, głębokość (ilość podziałów), dyspersja (rozpiętość między najmniejszym i największym elementem) czy dobór kolorów – daje niewyczerpaną ilość możliwości, przy dużym zróżnicowaniu wizualnych układów.

Paradoksalnie, ten typ abstrakcji nie jest zawężeniem, lecz poszerzeniem pola świadomości wzrokowej. Zamiast wrażenia monotonii, apodyktycznej dyscypliny czy ascezy — uderza bogactwo wzorów, dynamika barwnych form, ich 'rozgadanie'. Jeśli prawdą jest, że sztuka ma nie tyle wyrażać emocje, ile budzić je – malarstwo Pamuły robi to skutecznie. Rytmiczna segmentacja czworokątów raz promieniuje harmonią i umiarem, innym razem budzi niepokój, wytrąca z równowagi. Migotliwa wibracja jest źródłem energii, rozdrobnienie form czasem cieszy, nawet śmieszy, czasem zaś niemal obsesyjnie wciąga, hipnotycznie przykuwa uwagę. Regularność podziału ułatwia skupienie, koncentrację; zestaw barw budzi czysto estetyczną radość, prowokując równocześnie do domysłów. (...)

Bo geometria to także poznanie, wiedza o kosmicznym porządku natury i logice myśli. Może dlatego pytany o inspiracje i pokrewne wyobrażenia, Jan Pamuła wymienia częściej myślicieli niż artystów: Platon, Swedenborg, Kierkegaard, Hegel. Napis na Akademii Platońskiej głosił: 'Niech nie wchodzi tu nikt, kto nie zna geometrii'. Nie znano jeszcze geometrii fraktalnej ani teorii matematyki chaosu, według której nawet zjawiska niestabilne i amorficzne mają ukrytą strukturę i rządzą się zasadami. Mimo to już wtedy Platon łączył matematyczność z metafizycznym przeżyciem tajemnicy świata, uważając, że racjonalna i logiczna wiedza nie wyklucza 'duchowego widzenia'. Nowożytni filozofowie zapomnieli o tej niesprzeczności, dzieląc kategorycznie umysły na intuicyjne i matematyczne oraz głosząc wyższość metod dedukcyjnych, wiedzy ścisłej i bezwzględnie pewnej.

(...) Analiza obrazów Pamuły, wsparta lekturą Swedenborga, utwierdza w przekonaniu, że właśnie temu artyście udało się sformułować artystyczno-poetycką wizję obrazującą mechanizm funkcjonowania całej (także nadprzyrodzonej) rzeczywistości: zasadę łączenia jedności z niepowtarzalnością. 'Obraz nieskończoności i wieczności – pisze Swedenborg objawia się w różnaitości przedmiotów tak dalece, że nie ma i nie będzie przez całą wieczność dwóch przedmiotów tożsamego fundamentu i wnętrza. Rzeczy stałe są stworzone dla istnienia różnaitości rzeczy – przechodnich'. Dla tej prawdy nie trzeba, jak skarży się Różewicz, 'gasić światła rozumu'; wystarczy tylko – jak Jan Pamuła – zgodzić się ze współistnieniem logiki i wzruszeń, rozsądku i wolności, sensu i intuicji (...).

41

JAN PAMUŁA (ur. 1944)

"Układ z trójkątami II", 1978 r.

akryl/plótno, 90 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na blejtramic: 'JAN PAMUŁA'

'Układ z trójkątami II 1978'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 18 000 - 25 000

„Logika formy jest pięknem, esencją i siłą. Struktura powierzchni, zewnętrżność, to tylko przejawy. Sens jest ukryty pod powierzchnią. Przesunięcia sił pod powierzchnią powodują trzęsienie ziemi. Wszelkie nagromadzenie elementów na powierzchni znika wtedy, przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, ginie: słabe, nijakie, bezforemne. Maksymalne napięcie wizualnych sił zawarte jest w prawach logicznych, sięgających działań na poziomie mentalnym, tych które dokonują się w głębi naszego systemu percepcyjnego”.

JAN PAMUŁA

Dzieła Jana Pamuły z lat 70. i 80. są – jak sam o tym mówi – rygorystycznie „konkretne”. W latach 80., Pamuła jako jeden z pierwszych artystów, posłużył się programem komputerowym, opracowanym wspólnie z Philipem Kellerem, do opracowania wizualnej struktury obrazu. Wykorzystywał zasadę podziału powierzchni na cztery, w obrębie mniejszych fragmentów także na cztery, z zastrzeżeniem, że żaden układ elementów (zestaw form, stosunki liczbowe) nie może się powtórzyć ani w kompozycji, ani w serii. Kolorystykę dzieła stanowiły także tylko cztery barwy – jak w prezentowanej pracy. Połączenie przypadku i losowości wyboru projektowanego obszaru z matematycznym, nieobarczonym błędem obliczeniowym oraz emocjonalną decyzją o zastosowanej gamie kolorystycznej i ręczne wykonanie

dzieła stanowią konsekwencję – jak określa to malarz – poszukiwań „systemu, który mógłby być, jako forma, wizualnym odzwierciedleniem uniwersalnych praw. Wiele z moich prac komputerowych zostało zrealizowanych z użyciem programu napisanego specjalnie dla mnie przez informatyka-programistę, np. 'Seria komputerowa' (...). Źródłem inspiracji była zawsze dla mnie: wizualność rzeczywistości, filozofia i mistycyzm (przez pewien okres czasu byłem pod silnym wpływem Emmanuela Swedenborga)”. Elektroniczna wizja, przełożona na artystyczną kreację, próbuje zobrazować mechanizm funkcjonowania rzeczywistości: zasadę łączenia jedności z niepowtarzalnością. Liczba cztery symbolizuje pełnię, świat, uniwersum. Kojarzona jest z wprowadzeniem porządku w obszar spraw ziemskich.



Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjone.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

my rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

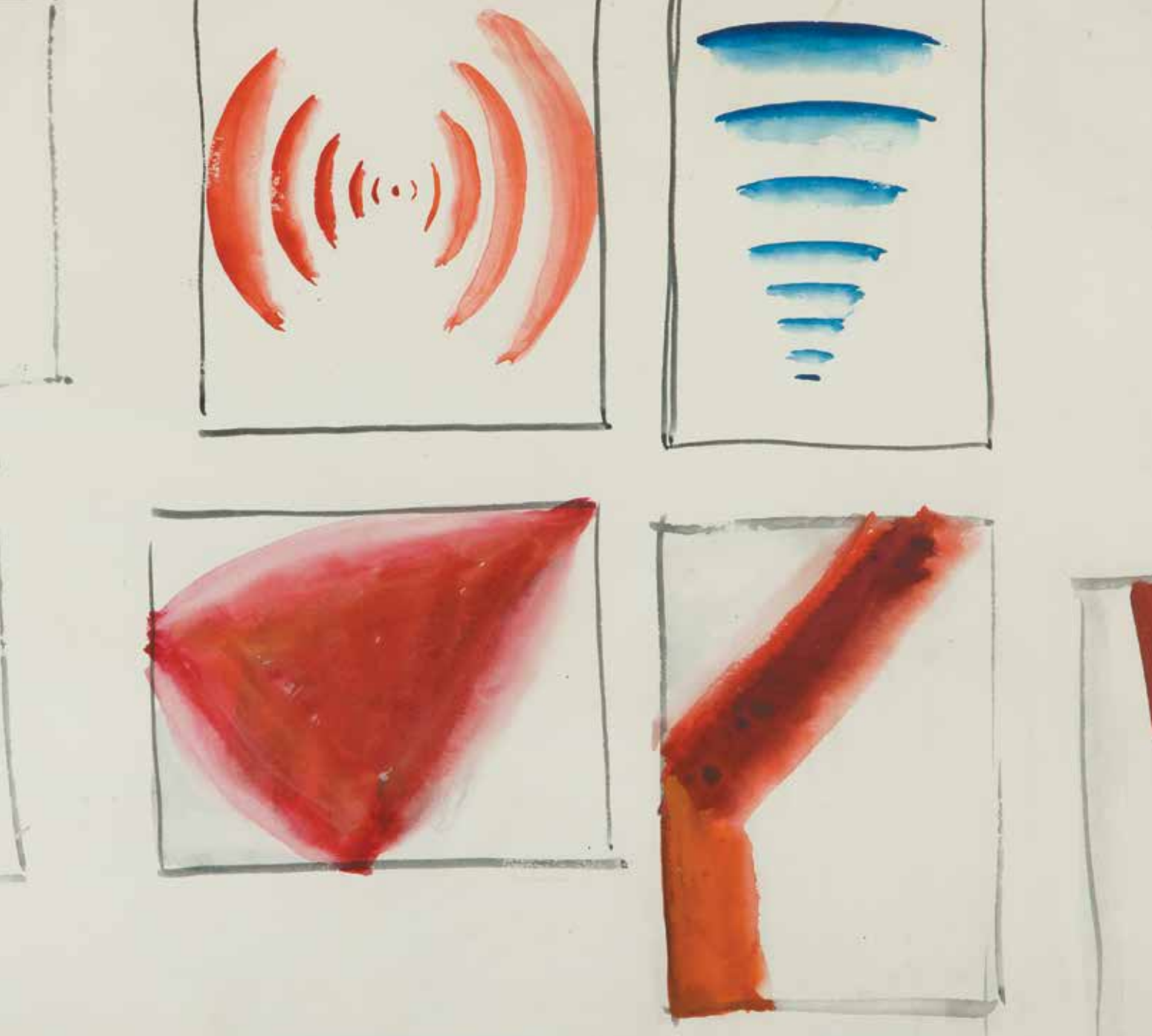
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Wojciech Fangor, Szkice do obrazów, 1958-59 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

Prace na papierze

6 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 24 – 6 grudnia 2016 r.



Salon wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywcą jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

NOWA ERA LUKSUSU

Odwiedź najpiękniejsze zakątki świata i pozwól się rozpieszczać



ul. Świętokrzyska 36, 00-116 Warszawa, info@rccl.pl, tel. 004822 455 38 48
www.royalcaribbeancruises.pl

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

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

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcową ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

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

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

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

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

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

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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



Kolia w formie kwiatowej, ok. 1880 r.

Aukcja Bizuterii

13 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 19 listopada – 13 grudnia 2016 r.



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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

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

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

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



Tadeusz Kantor; Projekt kostiumu CI-6, 1984 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

Klasycy polskiej awangardy po 1945 roku

15 grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 15 grudnia 2016 r.



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

HARMONOGRAM AUKCJI 2016

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

20.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

część współczesna – 6.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

8.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016

AUKCJA BIŻUTERII

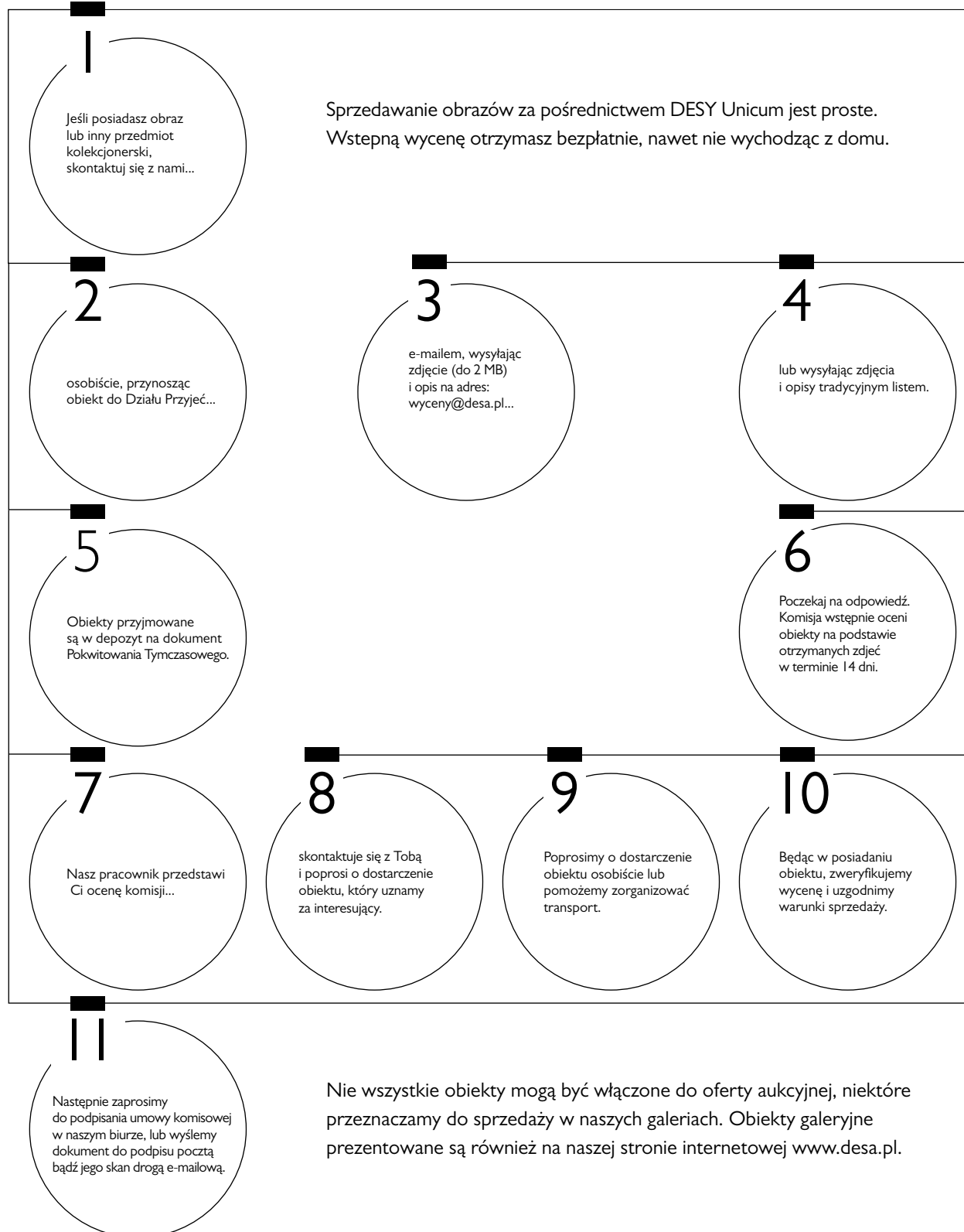
13.12 termin przyjmowania obiektów do 30.10.2016

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

1.12 termin przyjmowania obiektów do 15.10.2016

15.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?



ZLECENIE LICYTACJI

OP - ART i Abstrakcja Geometryczna • Aukcja Sztuki Współczesnej • 444ASW044 • 1 grudnia 2016 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik Domu Aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

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 S.A., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 8.000.000 zł

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych zawartych w ofercie pracy dla potrzeb niezbędnych do realizacji procesu rekrutacji zgodnie z ustawą z dnia 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. z 2002 r. Nr 101, poz. 926 z późn.zm.)



tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe Banku Pekao S.A.

27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie ☐ faksem

☐ listownie ☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

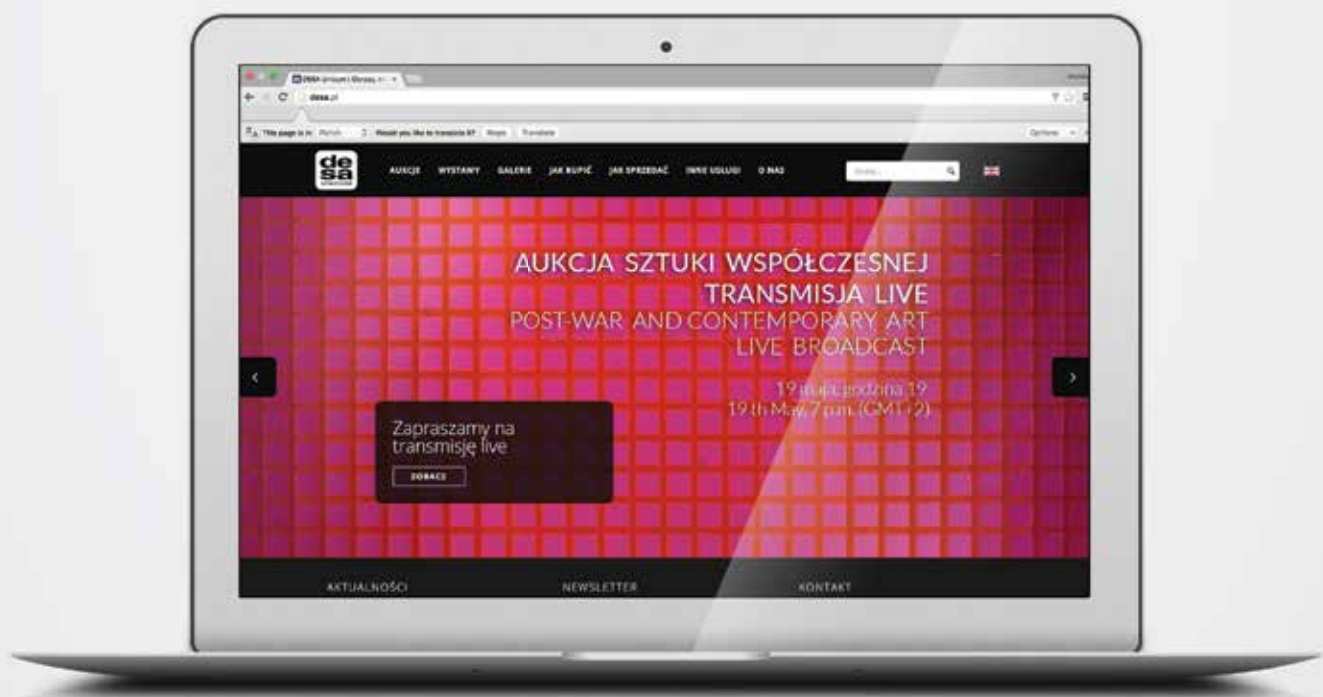
Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY LIVE



Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrypcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

Dla youtube: zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznacza się z czerwonej na szarą.

Dla facebook: po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisje z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyraźnej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.



#DesaUnicum



facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum









DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL

CENA 39 zł (z 5% VAT)