

DESA
UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020 WARSZAWA

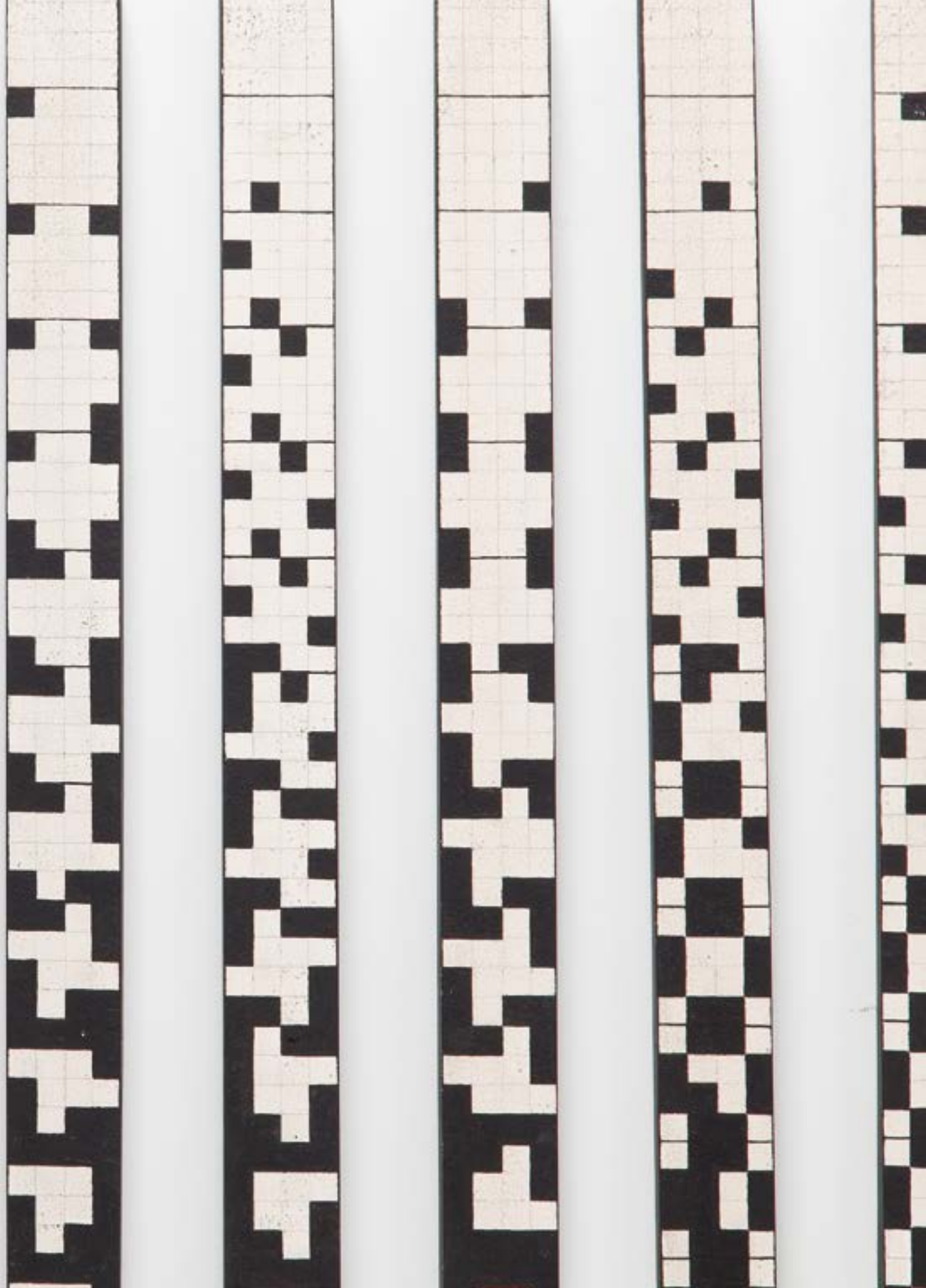




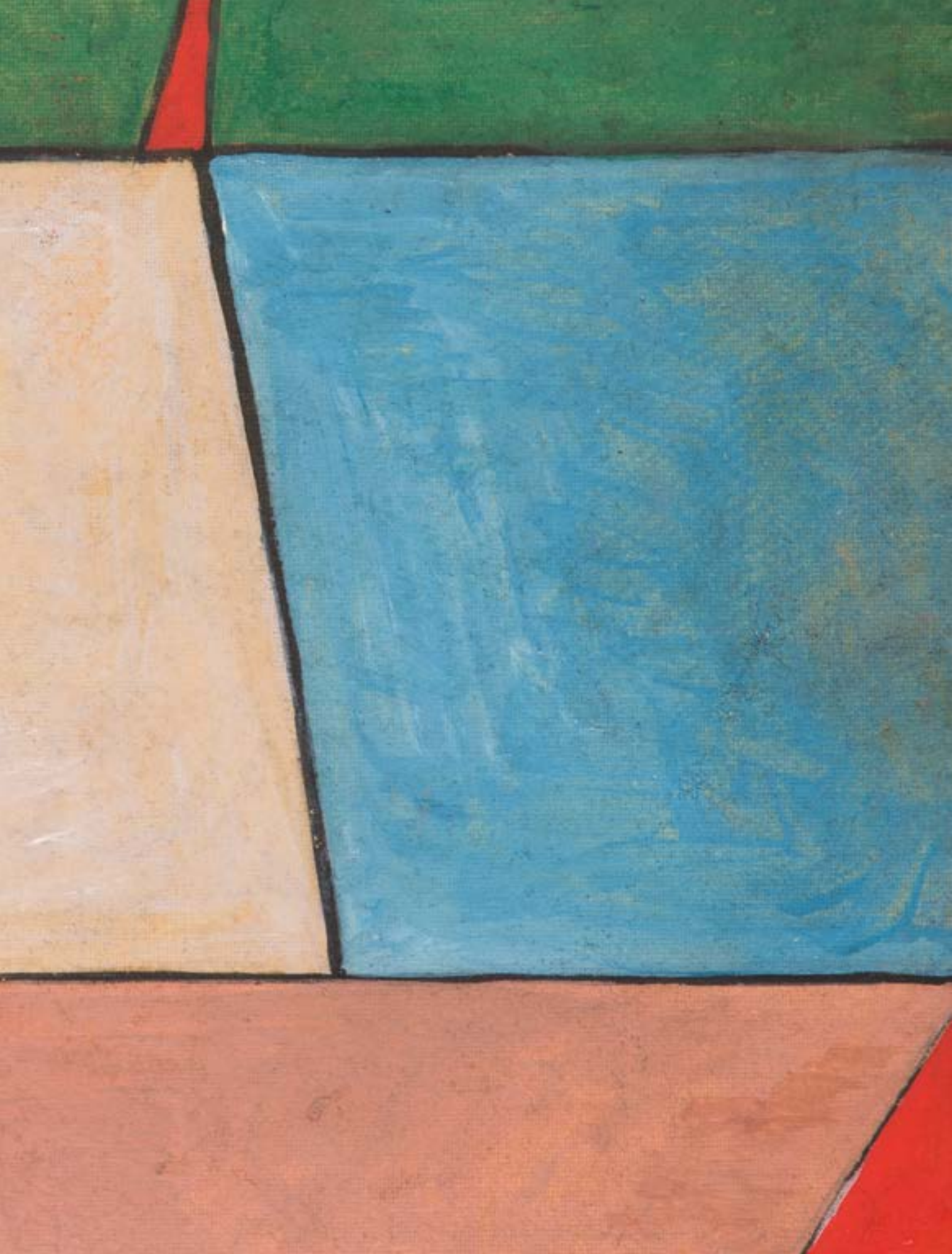


















SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020

CZAS AUKCJI

3 grudnia 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

23 listopada – 3 grudnia 2020

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Anna Szynkarczuk

22 163 66 41, 664 150 866

a.szynkarczuk@desa.pl

Anna Kowalska

22 163 66 55, 539 196 531

a.kowalska@desa.pl

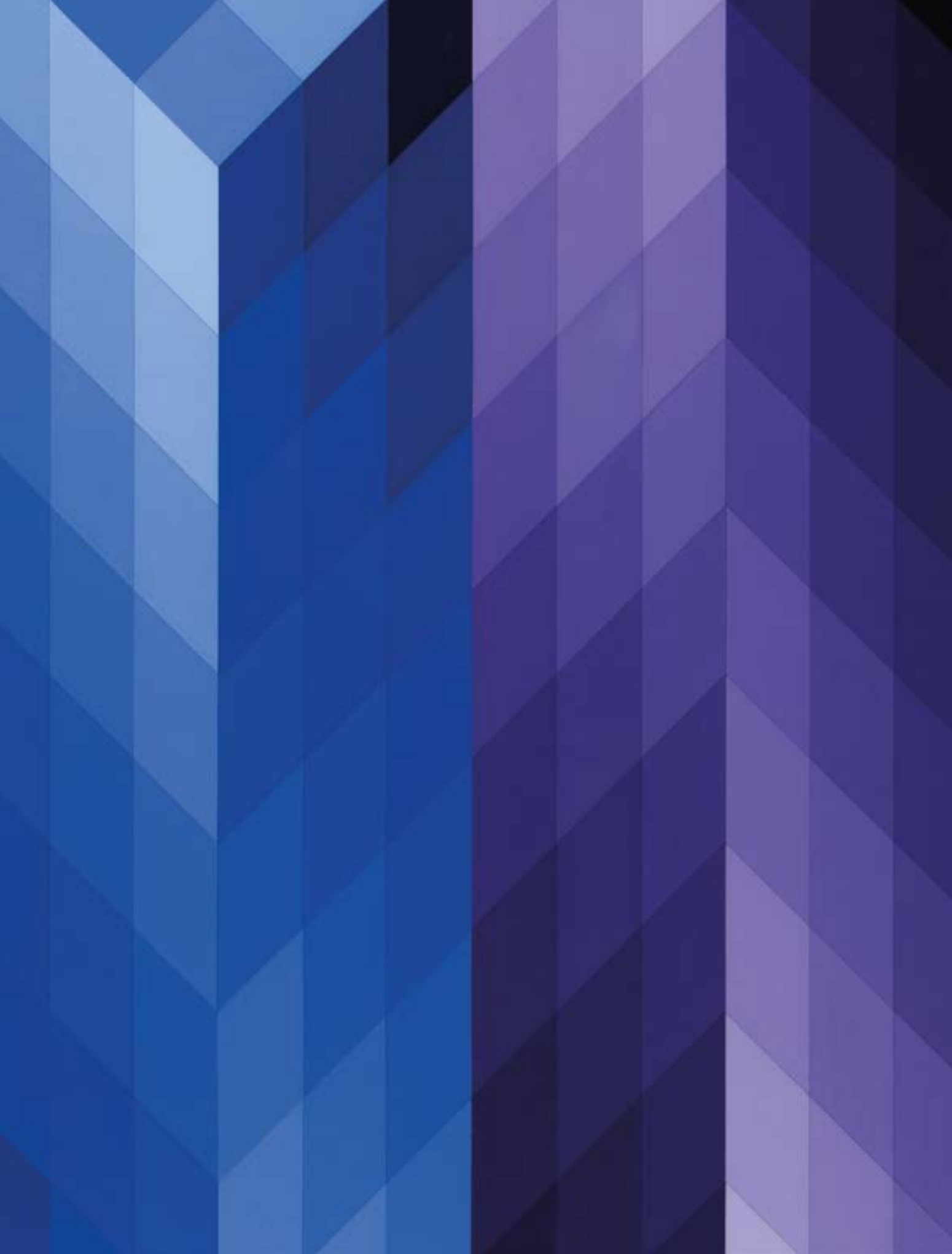
Agata Szkup

22 163 67 01, 692 138 853

a.szkup@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołabek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

Kacper Tomasziewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 106 Wojciech Fangor, "M 39", 1969 **II okładka - strona 1** poz. 102 Janusz Orbitowski, "6/88", 1988 **strony 2-3** poz. 107 Wojciech Fangor, "SM 1", 1974 **strony 4-5** poz. 103 Aleksandra Jachtoma, Bez tytułu, 1994 **strony 6-7** poz. 112 Henryk Stażewski, "Relief nr 29", 1970 **strony 8-9** poz. 118 Ryszard Winiarski, Seria 12 prac "Order verical game 4 x 4", 1981 **strony 10-11** poz. 121 Julian Stańczak, "Turn Yellow" 1978 **strony 12-13** poz. 116 Jerzy Nowosielski, "Kompozycja I", 1951 **strony 14-15** poz. 132 Halina Wrzeszczyńska, "Konfiguracja dualistyczna", 1972 **strona 16** poz. 126 Jerzy Kałucki, "Largo", 2006 **strona 18** poz. 109 Victor Vasarely, "TRIDIM-F", 1968 **strony 222-223** poz. 128 Eduardo MacEntyre, "Pintura generativa, interrupcion de una forma por dos bandas verticales", 1969 **strona 224-okładka III** poz. 108 Victor Vasarely, "VEGA-BK", 1976 **okładka IV** poz. 111 Henryk Stażewski, "Relief biało-czarno-fioletowy", 1963 **tytuł aukcji** Sztuka współczesna. Op-Art i Abstrakcja Geometryczna 3 grudnia 2020 **ISBN** 978-83-66734-11-1 **kod aukcji** 824ASW075 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marlena Talunas **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** Artdruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, środa 15: 00 – 19:00



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



**ARTUR
DUMANOWSKI**
Zastępca Dyrektora
Departamentu Projektów
Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



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



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



**JULIA
MATERNA**
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189



**MAREK
WASILEWICZ**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47
795 122 702



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



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



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



**CEZARY
LISOWSKI**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908



**AGATA
MATUSIELŃSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**MAJA
MAZURKIEWICZ-ELGUT**
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885



**ALICJA
SZNAJDER**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177



**MARCIN
LEWICKI**
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055



**PAULINA
ADAMCZYK**
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980



**ANNA
KOWALSKA**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531



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



**OLGA
WINIARCZYK**
Asystent
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862



**JUDYTA
MAJKOWSKA**
Asystent
Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



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



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



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



KAROLINA CIESIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
a.kasprzyńska@desa.pl
506 252 031



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221



TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450



TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wozyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



INDEKS

Anuszkiewicz Richard 123–124

Artymowska Zofia 133

Beckmann Hannes 125

Berdowska Tamara 135

Bogusz Marian 137

Fangor Wojciech 105–107

Fuller Sue 139

Gieraga Andrzej 129–130

Grynczel Dorota 134

Jachtoma Aleksandra 103–104

Kałucki Jerzy 126–127

Kapusta Janusz 131

Kuwayama Tadasuke (Tadasky) 110

MacEntyre Eduardo 128

Marczyński Adam 114

Nowacki Andrzej 140–142

Nowosielski Jerzy 115–116

Orbitowski Janusz 101–102

Robakowski Józef 138

Stańczak Julian 120–122

Stażewski Henryk 111–113

Vasarely Victor 108–109

Winiarski Ryszard 117–119

Wrzeszczyńska Halina 132

Zieliński Krystyn 136

„NAZWA ‘OP-ART’ JEST MYLĄCA I STOSUJE SIĘ
TO OKREŚLENIE DO SZEROKIEJ GAMY ZJAWISK
PLASTYCZNYCH DOŚĆ POCHOPNIE. TAK
NAPRAWDĘ POWSTAŁA W ODNIESIENIU DO
SZCZEGÓLNYCH PRZYPADKÓW, GDY OPTYKA
TWORZY UKŁADY WIDOCZNE, A NIEISTNIEJĄCE.

OP-ART JEST SZTUKĄ PRESTIDIGITATORA
TWORZĄCEGO SYTUACJE NIEMOŻLIWE. JEST
JAKBY BADANIEM KRAŃCÓW SZTUKI OPARTEJ
O WIEDZĘ I GEOMETRIĘ. MOŻE WIEDZA I ZABAWA,
A MOŻE WIEDZA I FILOZOFIA?

DOBRE JEST PRZYPOMNIEĆ TEN MAŁO
POPULARNY U NAS WĄTEK DZIAŁAŃ
PLASTYCZNYCH – BO NA NIM STAŁE BUDUJE SIĘ
WSPÓŁCZESNE POSZUKIWANIE NOWEGO WYRAZU
SZTUKI”.

STEFAN GIEROWSKI, [CYT. ZA]: OPIS WYSTAWY „PRZYGODY Z OP-ARTEM”,
FUNDACJA GIEROWSKIEGO, WARSZAWA 2017

101 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"21/19", 1991

akryl, relief, sznurek/ płótno, 140 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1991 | 21/91 | 140 x 100'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

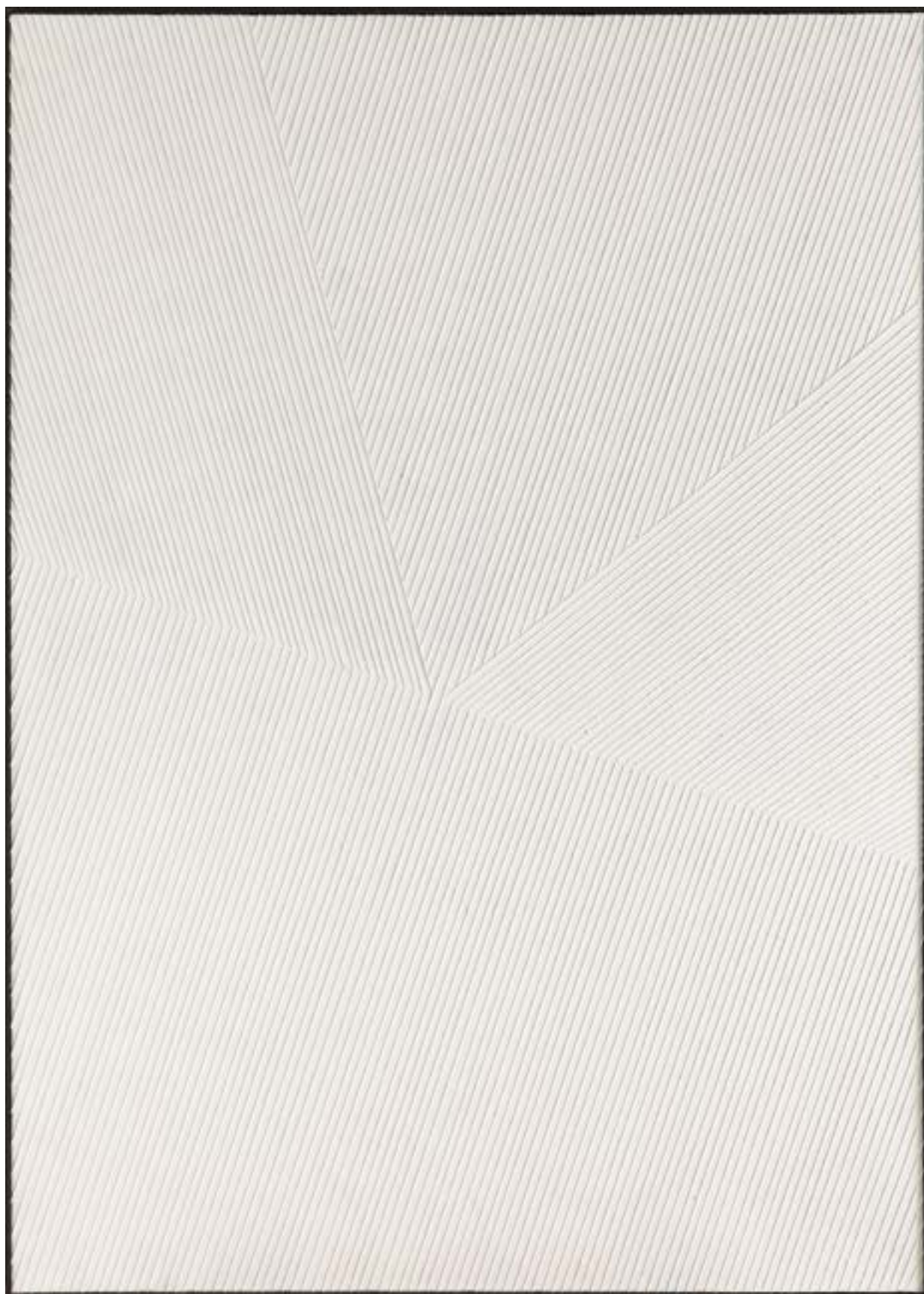
13 400 – 17 900 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, red. Rafał Solewski, Kraków 2019, s. 165 (il.)





Pierwsze prace Orbitowskiego utrzymane w tonacji bieli zaczęły pojawiać się już w latach 70. Przez kolejne lata artysta co jakiś czas tworzył monochromatyczne kompozycje, by od 2002 zająć się działalnością jedynie w tym zakresie. Początkowo obrazy budowane były z reliefowych, wypukłych elementów podkreślających dynamikę w kompozycjach. Z czasem Orbitowski zaczął operować małymi kasetonami oraz sznurkiem, które budowały teksturę płócien, dając niespodziewane efekty na jednokolorowym tle.

Niezwykle ważnym elementem prac artysty jest światło, dzięki któremu monochromy ożywają przed oczami widza. O związkach twórczości Orbitowskiego z naturą pisała między innymi Bożena Kowalska: „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 rozpląwać i zanikać. Skojarzenia roślinne nasuwają się nieodparcie. Ze szpilkową gęstością łodygi 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” (Bożena Kowalska, wstęp do wystawy Janusza Orbitowskiego „Teraz” w Galerii Artemis w Krakowie, 2017).

102 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"6/88", 1988

akryl, karton, relief/płyta pilśniowa, 95 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1988 | 6/88 95 x 115'

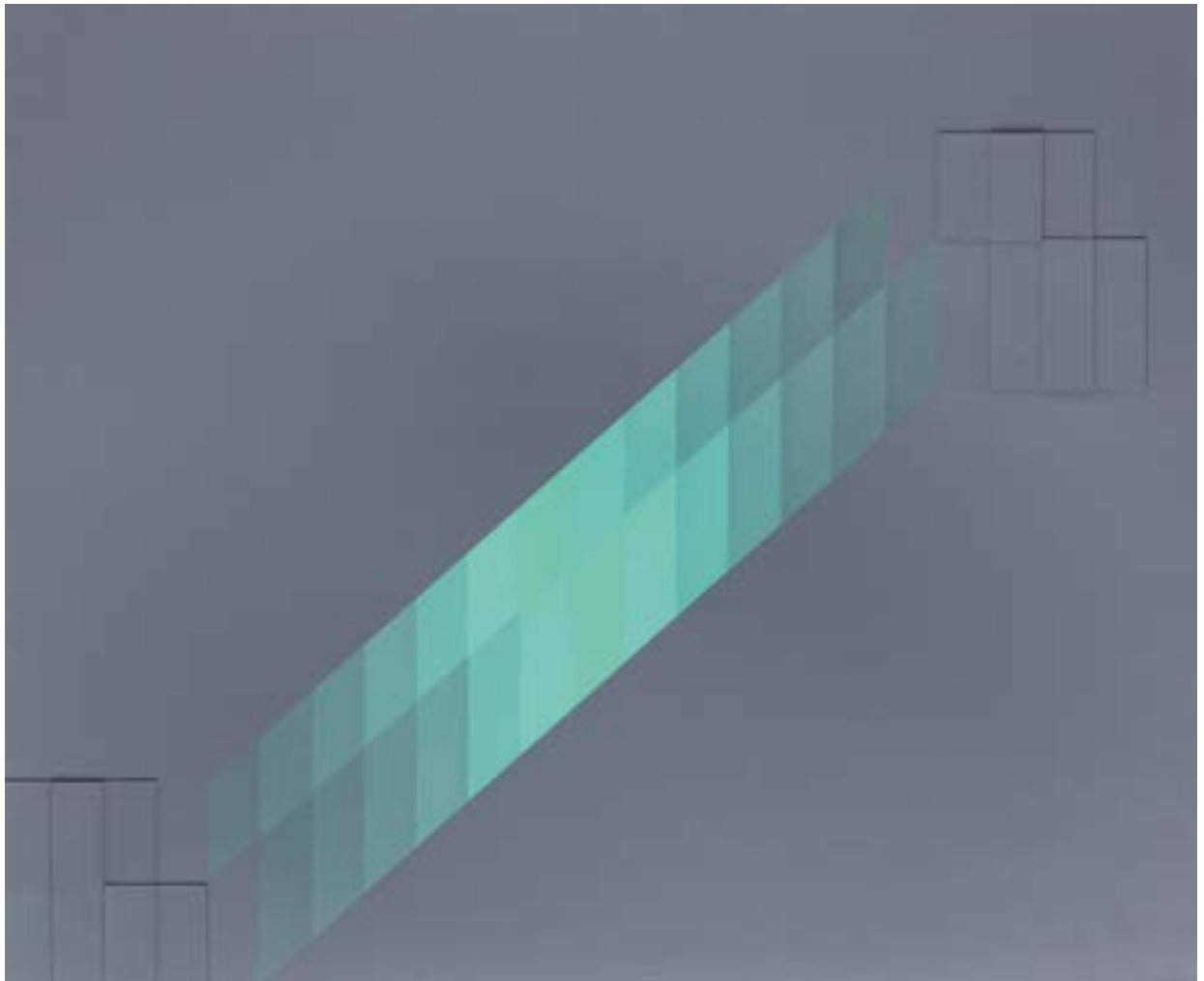
estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

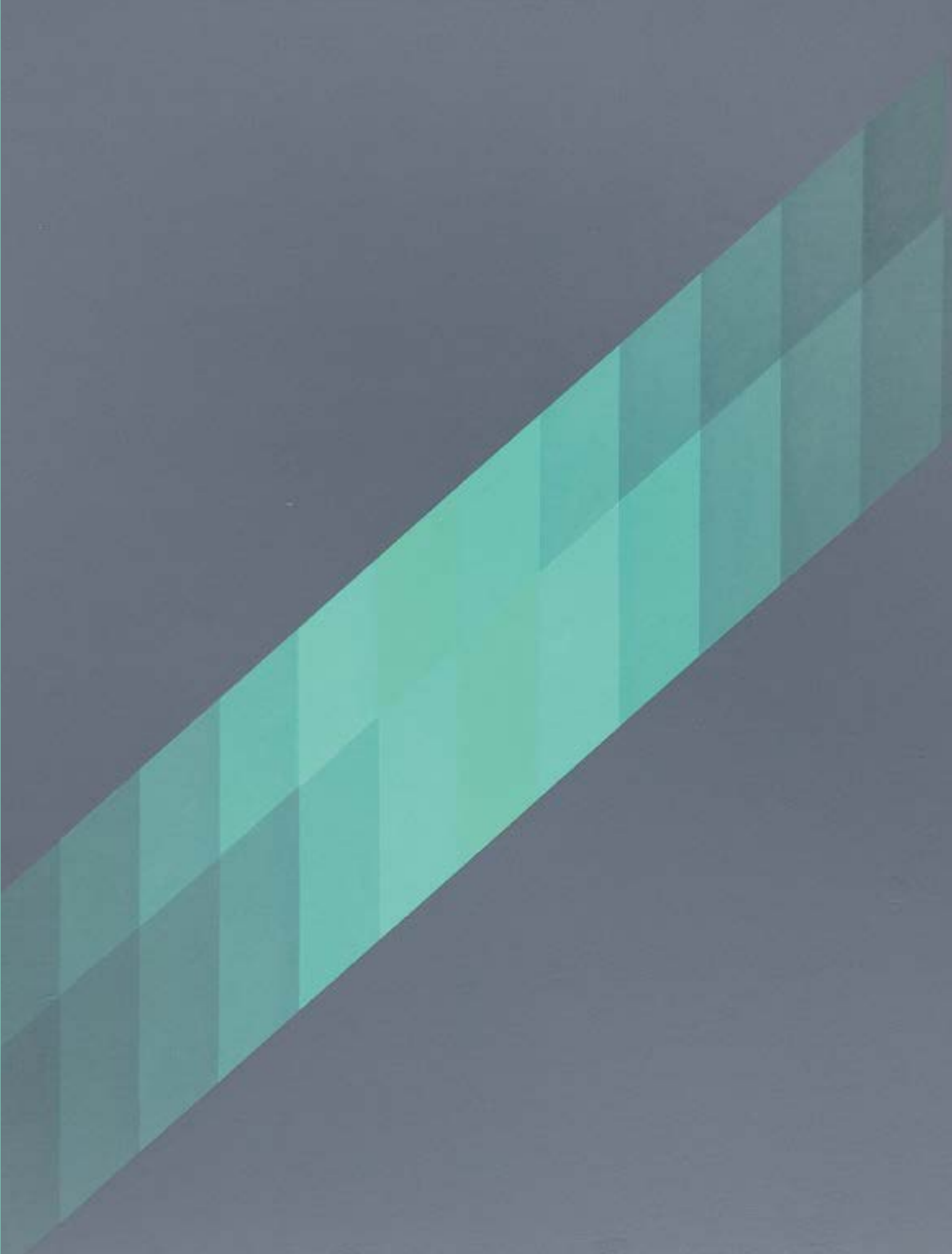
10 100 - 13 400 EUR

LITERATURA:

Umiar i namiętność. Życie i sztuka Janusza Orbitowskiego, red. Rafał Solewski, Kraków 2019, poz. 83, s. 165 (il.)



„RELIEFY ORBITOWSKIEGO NIE SĄ PONADCZASOWE – PRZEZ CO NALEŻY ROZUMIEĆ, ŻE SĄ OD CZASU UZALEŻNIONE, PODOBNIIE 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. TE Z POZORU PERFEKCYJNE, CHCIAŁOBY SIĘ POWIEDZIEĆ – MASZYNOWE PRACE W BLISKIM OGLĄDZIE OKAZUJĄ SIĘ TWOREM LUDZKIEJ RĘKI. UJAWNIAJĄ MIEJSCA, GDZIE ŚLAD NARZĘDZIA UKAZUJE SIĘ Z PEŁNĄ WYRAZISTOŚCIĄ. NIEDOMALOWANE POWIERZCHNIE, GRUBE POKŁADY GRUNTU LUB FARBY ROZBIJAJĄ MONOLITYCZNĄ (MODERNISTYCZNĄ) IDEĘ. TU, GDZIE SPODZIEWALIBYŚMY SIĘ GŁADKIEJ POWIERZCHNI, UJAWNIA SIĘ JEJ CHROPOWATOŚĆ, TU, GDZIE OCZEKUJEMY JASNEGO PODZIAŁU, TEN ZDAJE SIĘ ROZMYWAĆ. NIE MA TU DEHUMANIZACJI, MIMO IŻ AUTOR WIELOKROTNIIE PODKREŚLAŁ SWOJĄ POZYCJĘ DYSTANSU W STOSUNKU DO PROCESU TWORZENIA. I CHOĆ BYĆ MOŻE PRZEZ TO OBRAZY ROZMIJAJĄ SIĘ ZE SWOIMI ASCETYCZNYMI IDEAMI, NIE TRACĄ TAK SPECYFICZNEJ I TRUDNEJ DO OKREŚLENIA SZLACHETNOŚCI. TE MIEJSCA STAJĄ SIĘ PĘKNIĘCIEM JEDNOLITEJ KONSTRUKCJI, SPRAWIAJĄ, ŻE DZIEŁA JESZCZE BARDZIEJ INTRYGUJĄ. NIE TYLKO UJAWNIAJĄ AUTORA, LECZ TAKŻE ODKRYWAJĄ PODMIOTOWOŚĆ SAMYCH OBRAZÓW. UMOŻLIWIAJĄ RÓWNIEŻ ROZPOZNANIE FIZJOLOGII PRAC ORBITOWSKIEGO, ZOBACZENIE ICH TKANKI JAKO ŻYWEGO ORGANIZMU ZAWŁASZCZAJĄCEGO OTACZAJĄCĄ GO PRZESTRZEŃ LUB PRÓBUJĄCEGO ZAMKNAĆ SIĘ W SOBIE, UCIEC PRZED NAPOREM BIELI OTOCZENIA. ICH FIZJOLOGIA, ZAMKNIĘTA W CZYSTEJ WIZUALNOŚCI, NIEUSTANNIE ZAPRASZA NAS DO KOLEJNYCH KONFRONTACJI, DO KOLEJNYCH PODEJŚĆ I ZBLIŻEŃ. PRÓBY HOLISTYCZNEGO, TEORETYCZNEGO UJĘCIA PRAC UPADAJĄ”.



103

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1994

olej/plótno, 74 x 60,3 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 74 x 61 | TECH. OLEJ | ROK. 12.06.1994'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 4 500 EUR

„Aleksandra Jachtoma podjęła w swojej sztuce próbę niezwykłą – próbę przemiany koloru w światło. W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba je tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną, samoistną wartość. Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształt, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zamącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji”.

Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Warszawa 1998, s. 8





Aleksandra Jachtoma w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artystki

„CZYM JEST MALARSTWO? JEST BEZUSTANNĄ WALKĄ Z FARBĄ, ŻEBY PRZEMIENIĆ JĄ W KOLOR. JEST TYM, CO DZIEJE SIĘ POMIĘDZY ZAGRUNTOWANYM PŁÓTNEM A JEGO POWIERZCHNIĄ. JEST PRZYGODĄ, ZABAWĄ, WYĘŻONĄ PRACĄ, SENSEM ISTNIENIA”.

ALEKSANDRA JACHTOMA

Prace Aleksandry Jachtomy to wysmakowane studia kolorystyczne. Pozornie płaskie i jednobarwne obrazy artystki są niesamowicie skomplikowanymi formami, kluczem do odczytania których jest wrażliwość na kolor. Subtelne przejścia pomiędzy poszczególnymi partiami zawartymi w obrazie hipnotyzują.

Jachtoma w swojej twórczości porzuciła narracyjność. Jest to malarstwo autotematyczne, skupiające się na najprostszych środkach plastycznych. W jej pracach odbywa się synteza koloru i światła. Wrodzona wrażliwość Jachtomy na barwę została ugruntowana w okresie studiów. Wówczas malarka kształciła się pod skrzydłami kapistów, między innymi u Czesława Rzepińskiego. Fascynowała się również twórczością Jana Cybisa i działalnością Aleksandra Kobzdeja. W latach 60. zaczęła skupiać się wyłącznie na kolorze. Początkowo Jachtoma malowała geometryczne, zaokrąglone kształty, wokół których występowały charakterystyczne poświaty. Z czasem odeszła od nich na rzecz gradientowych płócien. W latach 80. zamiłowanie do nieoczywistych połączeń kolorystycznych ustąpiło precyzyjnym studium niuansów barwnych i wpływu światła na chociażby najmniejszy detal płótna.

Z pozoru bardzo proste obrazy Jachtomy są wynikiem wielogodzinnych prób w zakresie koloru. Pracę nad obrazem artystka traktuje jak bezustanne ćwiczenie i zmaganie się z materią, by ta w efekcie „stała się powietrzem”. Artystka o malarstwie mówiła: „Czym jest malarstwo? Jest bezustanną walką z farbą, żeby przemienić ją w kolor. Jest tym, co dzieje się pomiędzy zagruntowanym płótnem a jego powierzchnią. Jest przygodą, zabawą, wyężoną pracą, sensem istnienia”. Warto też zwrócić uwagę na fakt niesłychanego bogactwa kolorystycznego – zdawałoby się ukrytego w jednej tonacji, którą widzimy z daleka, obserwując obraz. Właściwym wydaje się więc zaprzeczenie jakimkolwiek konotacjom twórczości Jachtomy z minimalizmem.

Prezentowana praca została utrzymana w odcieniach błękitu, który – obok czerwieni – jest jednym z ulubionych kolorów artystki. Błękit od zawsze w historii sztuki miał wyjątkową pozycję i znaczenie. Cytując Kandinskiego, Jachtoma mówiła o nim: „ (...) błękit daje największy komfort psychiczny – ‘jest kolorem niebiańskim, uspokaja, działa kojąco i skupiająco’”. W początkowych latach praktyki artystka skupiała się na badaniu zależności pomiędzy skrajnymi kolorami, budując kontrastowe kompozycje. W późniejszym okresie zaczęła eksplorować temat monochromów, czego najlepszym przykładem jest prezentowana praca.

Po wystawie Aleksandry Jachtomy w 1988 Krystyna Namysłowska podkreślała, że malarstwo autorki nie poddaje się oczywistym interpretacjom i opisom: „Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła” („Odgłosy”, nr 44, 1988) Ta interpretacja jest zbieżna z odczuciami samej artystki, która niejednokrotnie mówiła: „Płótna moje są niesłychanie zależne od światła, żyją światłem”. Julian Przyboś z kolei prace Jachtomy określał „czasem zamienionym w kolor”. Porównanie to zdaje się bardzo istotnym przede wszystkim ze względu na konsekwencję, z jaką artystka realizuje swoją wizję. Od wielu lat oddaje się medytacji przy płótnie oraz walce z materią farby, z której ostatecznie wydobywa niesamowite, wciągające kolorystyczne kompozycje.

Twórczość artystki wzbudziła duże zainteresowanie i uznanie. O fenomenie malarstwa Jachtomy pisali najważniejsi krytycy sztuki i przedstawiciele świata kultury. Jako jedyna z niewielkiego grona artystek została również w 2003 uhonorowana jednym z najważniejszych wyróżnień na polskiej scenie artystycznej – nagrodą im. Jana Cybisa.

104 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Bez tytułu, 1994

olej/piótno, 100 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 100 x 90 | TECH. OLEJ | ROK 5.01.1994'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 400 – 4 500 EUR

„Najtrudniejsze jest dobre malarstwo. Abstrakcyoniści i malarze figuratywni mówią innymi językami, posługują się różnymi środkami wyrazu. Abstrakcja nie jest sztuką łatwą. Malarstwo figuratywne można kontrolować, odnosząc jego rezultaty do modelu, przedmiotu; w abstrakcji każdy ruch pędzla stwarza nową sytuację, nigdy nie jest ona ostateczna, wciąż trzeba podejmować decyzję na nowo. Zawsze najtrudniejsza jest nieuchwytna granica, kiedy rodzi się pytanie, czy zamalowane płótno jest już obrazem, czy nim jeszcze nie jest”.

Aleksandra Jachtoma, [w:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią*, Rosikon Press, Izabelin 2011



Fan

30x

105 † Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 21", 1969

olej/ płótno, 91 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | M21 1969'

estymacja:

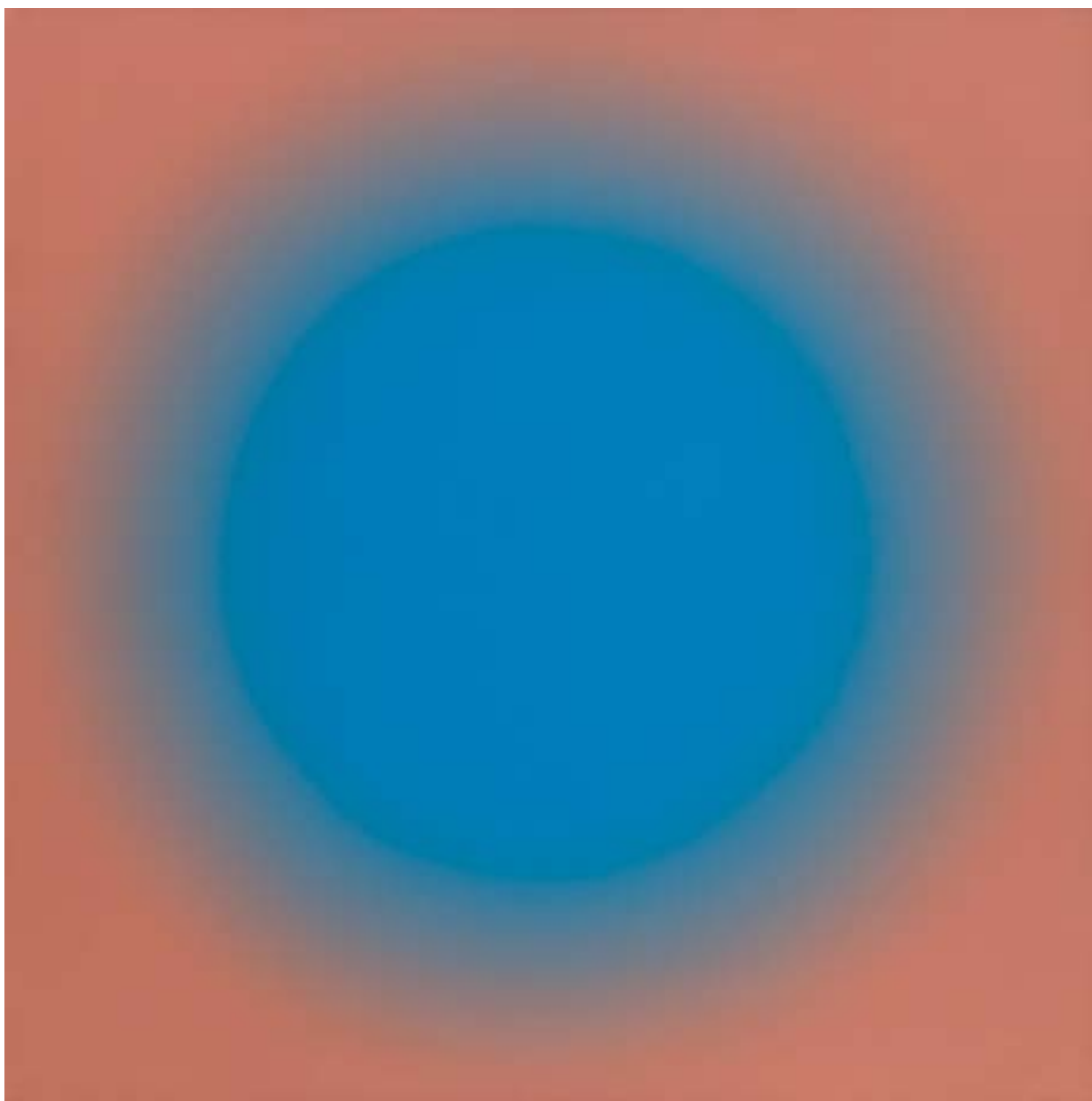
700 000 - 900 000 PLN

156 000 - 200 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Boston





Wojciech Fangor, „M 40”, 1969. Fot. z archiwum artysty



Wojciech Fangor, „M 18”, 1968. Fot. z archiwum artysty.
Kolekcja Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

WOJCIECH FANGOR

SFUMATO

Mówiąc o pracach Wojciecha Fangora z lat 60. i 70. XX wieku nie można nie wspomnieć o technice ich wykonania, która zdecydowanie odpowiada za ostateczny efekt wizualny płócien. W przeciwieństwie do większości artystów tego czasu, którzy w swoich dziełach skupiali się głównie na barwie, malując w technice akrylowej, polski malarz pracował w technice olejnej na zagruntowanych płótnach. Płaskie i jednorodne powierzchnie osiągał dzięki sukcesywnemu dodawaniu kolejnych półprzezroczystych warstw przy użyciu miękkiego pędzla. Malowanie olejem było w tym wypadku podwójnie ważne: farby schły znacznie dłużej niż akryl, co pozwalało na kolejne poprawki oraz wyróżniały się one dużo większą głębią barw ze względu na rozpuszczenie pigmentu w olejowej bazie. Łagodne, rozmyte przejścia pomiędzy kolorami, tworzone były właśnie na tym etapie i można było je uzyskać jedynie dzięki zastosowanej technice.

Fangor, malując w ten charakterystyczny sposób, odnalazł swoje miejsce w historii sztuki, o czym pisał Stefan Szydlowski: „Odnajdujemy technikę ‘sfumato’, praktykowaną i opisaną przez Leonarda da Vinci. W 1958 roku, w pracach ze ‘Studium przestrzeni’, Fangor sięgnął po nią, by ze środka uczynić cel, z narzędzia sposób. Synonimem ‘sfumato’ na gruncie twórczości Fangora jest penetracja i nieokreśloność. Dzięki zmiękczeniu przejść między kolorami, zmianie granicy/krawędzi między białym i czarnym na bezgraniczną szarość, zyskuje przestrzeń penetracji wzrokowej najwyższą wartość. Nieokreśloność pokazana w obrazie zyskuje najwyższą wartość, bo jest przestrzenią otwarcia, ruchu, życia niedającego się zamknąć w jakiegokolwiek abstrakcyjnej formule. Fangor praktykował w swoich obrazach ‘bezkrawędziowość’ miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego, jak to miało miejsce u opartowskich artystów (co też sami przyznawali), lecz by znaleźć nowe środki wyrazu adekwatniejsze

nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Kraków 2012, s. 133).

Fangor, skupiając się głównie na kolorze, jego wartościach i oddziaływaniu na oglądającego, niejako kontynuował tradycję artystów badających zagadnienia optyki, co unaoczniono się szczególnie w przypadku dokonania impresjonistów oraz postimpresjonistów. W ich przypadku największym odkryciem było rozszczepienie światła białego oraz wczesne badania optyczne pomagające zrozumieć postrzeganie koloru przez nasze oko. Fangor od 1958 badał działanie koloru na przestrzeń. Twórczość artysty w pewien sposób plasuje się więc w granicach op-artu, jednocześnie wymykając się tym ramom ze względu na skupienie bardziej na kolorze niż formie. O tym problemie pisała kuratorka wystawy w Muzeum Guggenheima: „Biorąc pod uwagę iluzjonistyczną grę i nacisk na kolor w malarstwie Fangora, porównanie go zarówno do malarstwa op-artu, jak i koloryzmu (color painting), wydaje się słuszne. Jednak, w przeciwieństwie do wielu twórców op-artowych, obrazy Fangora nie są dyktowane przesłankami formalnymi. Nie są ani przesycone myślą, ani surowe, nie są też poddane żadnemu programowi, ani nie narzucają jednej słusznej interpretacji. Przeciwnie, obrazy Fangora odwołują się głównie do innego aspektu widzenia – przyjemności. Są szlachetne w warstwie kolorystycznej, zmysłowe w formie i ekspresyjne w przekazie. Wybór barwy odbywa się intuicyjnie i dlatego prowokuje też emocjonalne reakcje. Organiczne kształty ostatnich prac Fangora mają bogaty i nieograniczający charakter. Duże nasycenie barw, otwartość formy i nieskończona vitalność kinetyczna zniechęcają do doszukiwania się w nich powiązań z konceptualizmem” (Margit Rowell, wstęp do katalogu wystawy Fangora w Museum Salomon R. Guggenheim, s. 13).

106 †Ω

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 22", 1969

olej/piótno, 203,2 x 203,2 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | M 22 1969'

na odwrociu nalepka z Galerii Chalette

estymacja:

4 000 000 – 7 000 000 PLN

890 900 – 1 559 100 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Chalette, Nowy Jork

prywatna kolekcja, Fort Worth, Teksas, USA

prywatna kolekcja, Szwajcaria

WYSTAWIANY:

Fangor, Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 18.02.1970–07.02.1971

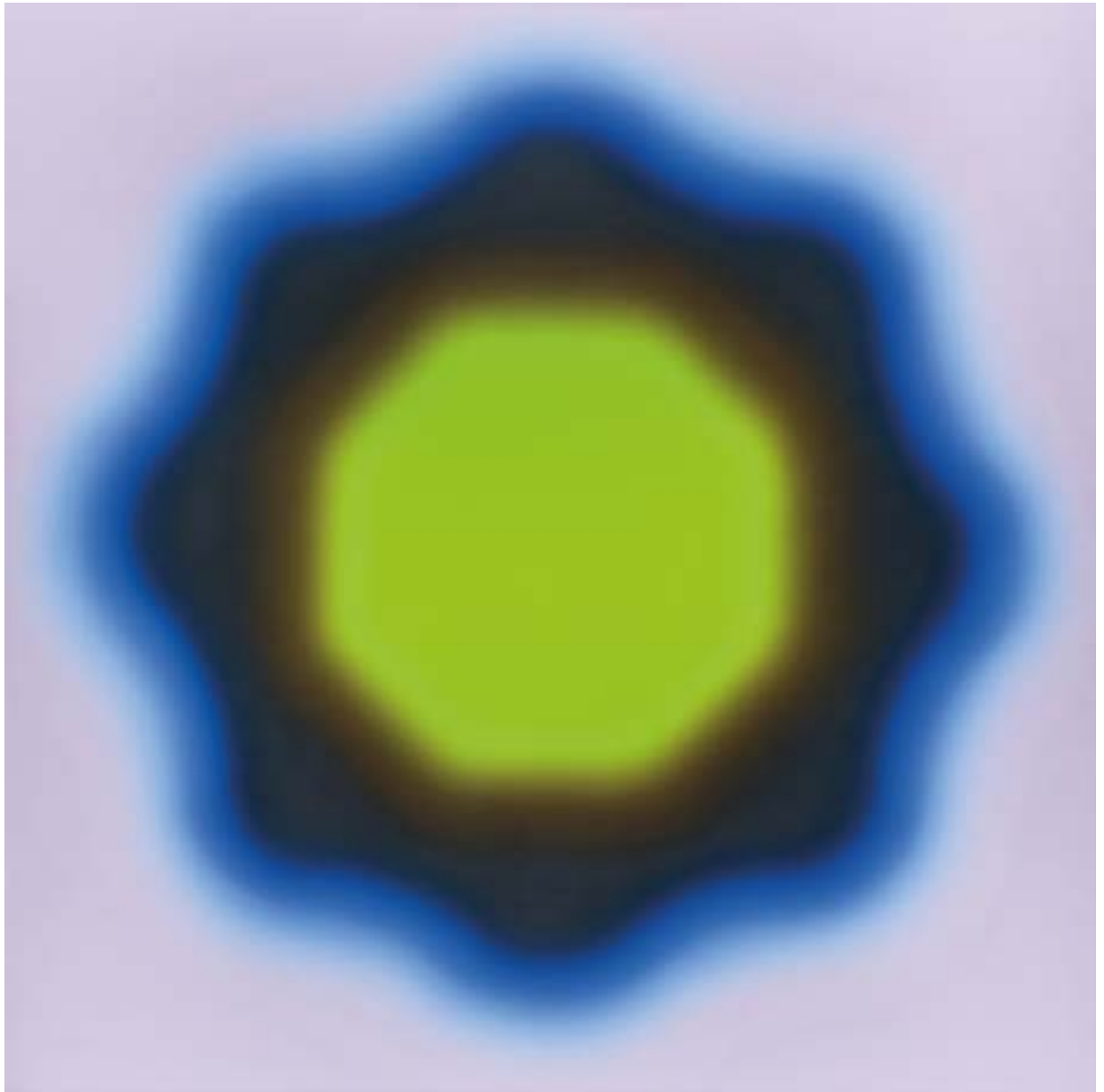
Fangor, Fort Worth Center Museum, Fort Worth (Teksas) 4.04–9.05.1971

Fangor, University Art Museum, Berkeley (Kalifornia) 04.07–15.09.1971

LITERATURA:

Fangor, katalog wystawy, Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, poz. 13, s. 17 (il.)

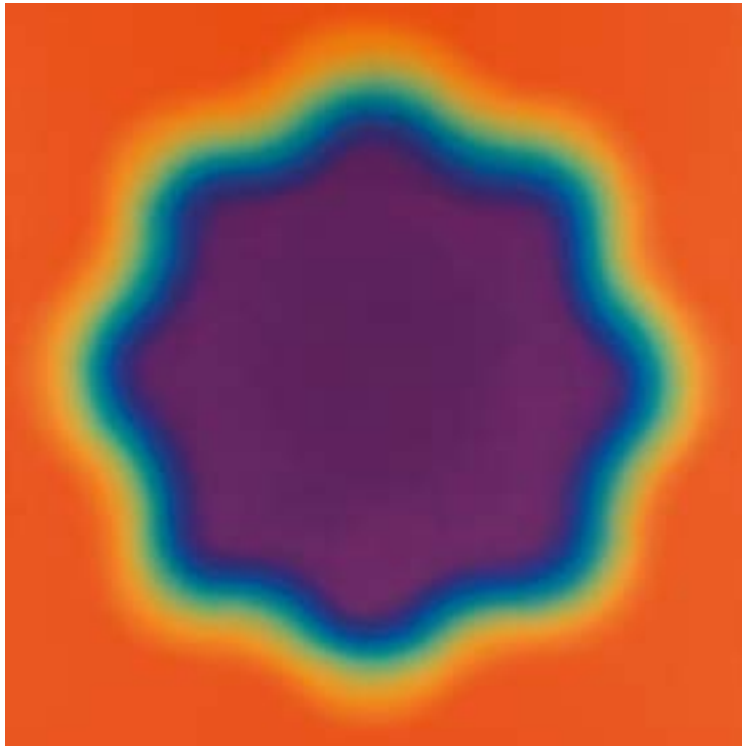
Fangor. Color and Space, red. Magdalena Dabrowski, SKIRA, Milano 2018, poz. 121, s. 124 (il.)



M JAK MADISON

PŁÓTNA WOJCIECHA FANGORA O CHARAKTERYSTYCZNYM, GEOMETRYCZNYM KSZTAŁCIE PRZYPOMINAJĄCYM ROZETĘ LUB KWIAT, SĄ JEDNYMI Z NAJBARDZIEJ EFEKTOWNYCH I POSZUKIWANYCH. FANGOR NAMALOWAŁ TYLKO TRZY TAKIE PRACE: „M 19” Z 1968, „M 22” I „M 39” Z 1969. TO W NICH REALIZUJE SIĘ IDEA KONCENTRYCZNEGO, „BEZKRAWĘDZIOWEGO” OBRAZU I NIESKOŃCZONEJ KOMPOZYCJI, KTÓRA FALUJE. KOMPOZYCJA POWSTAŁA W PRACOWNI ARTYSTY W MADISON, OD KTÓREJ POCHODZĄ NAZWY PŁÓCIEN Z TEGO OKRESU. DZIEŁO „M 22” WYRÓŻNIA RÓWNIEŻ NIESAMOWITY KOLOR. ŚRODEK KOMPOZYCJI WYZNACZA HIPNOTYCZNA, NIEMAL NEONOWA ZIELEŃ, KTÓRĄ WIEŃCZY RÓWNIE INTENSYWNA ULTRAMARYNA. O OGROMNYM ZAINTERESOWANIU MOTYWEM ROZETY MOŻE ŚWIADCZYĆ REKORD AUKCYJNY Z 2018. WÓWCZAS ANALOGICZNA PRACA „M 39” ZOSTAŁA SPRZEDANA ZA 4 720 000 ZŁ, I STAŁA SIĘ REKORDEM NA NAJDROŻEJ SPRZEDANE DZIEŁO SZTUKI W POLSCE.

GALERIE CHALETTE



Wojciech Fangor, „M 39”, 1969. Kolekcja prywatna, Polska
fot. Marcin Koniak, Desa Unicum

„M 22” to jedna z prac, które prezentowane były w Galerii Chalette i stanowiły bezpośredni zakup do prywatnej kolekcji w Teksasie. Artysta zaczął współpracować z nowojorskim wystawcą w 1969. Wówczas, w pierwszych miesiącach roku pokazywano tam indywidualną ekspozycję dzieł Fangora. Wystawa stała się pretekstem do napisania wielu artykułów i tekstów krytycznych o twórczości malarza. Pisał o nim m.in. krytyk „The Art Gallery” Jay Jacobs: „jest to malarstwo, jakiego nigdy wcześniej nie widziałem. W istocie jego obrazy nie wyglądają nawet tak, jakby zostały namalowane; stale bowiem przybierają kształty, wymiary i koloryt, które nie mają nic wspólnego z ich fizyczną postacią. Jego zbliżająca się wystawa, która otwarta będzie w połowie miesiąca w Galerii Chalette, zapowiada się jako gwóźdź programu”. Rok 1970 przyniósł nie tylko kolejną prezentację prac w tym miejscu.

Galerie Chalette została założona w 1954 przez małżeństwo imigrantów, którzy przybyli do Stanów Zjednoczonych, szukając schronienia. Artur Lejwa i Madeleine Chalette Lejwa jako galerzyści zadebiutowali w 1954. Ze względu na swoje koneksje z Europy, pokazywali głównie prace artystów awangardowych – między innymi dzieła Marka Chagalla, Pabla Picassa, czy Wassily’ego Kandinsky’ego. Galeria szybko zyskała popularność, głównie dzięki głośnym wystawom grupowym: np. „Construction and Geometry in Painting” i „Structured Sculpture”. Chalette wstawiało się również reprezentacją Jeana Arpa – to w ich progach pokazywano jedno z najważniejszych wystaw prac malarskich i rzeźbiarskich artysty. W 1957 małżeństwo Lejwów przeniosło swoją siedzibę na 1100 Madison Avenue. Oznaczało to poniekąd też nowy okres w działalności galerii. Wówczas zaczęli interesować się i wystawiać prace wykonane w duchu abstrakcji geometrycznej. Reprezentowali również polskich artystów za granicą, między innymi Bronisława Kierzkowskiego, Jana Lebensteina czy Wojciecha Fangora. To oni pomagali również w organizacji wystawy artysty w Muzeum Guggenheima. Artur Lejwa, oprócz koordynacji wydarzenia, zajął się też odpowiednim PR-em, który przysłużył się później artyście. Fangor w wywiadach podkreślał, że artykuł wydany 15 lutego 1970 w NY Timesie miał większe znaczenie dla jego kariery niż indywidualna wystawa obrazów w Muzeum Guggenheima. Czołowy krytyk czasopisma – John Canaday, tak pisał o artyście: „(...) Fangor jest wielkim romantykiem op-artu pracującym nie według wzorców, lecz poprzez połączenie intuicji i eksperymentów. Odwołuje się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tajemnicą”.

FANGOR W GUGGENHEIM





MUSEUM

FANGOR W GUGGENHEIM

W 1961 Wojciech Fangor wyemigrował z kraju. Początkowo przebywał w Niemczech, później w Wielkiej Brytanii, by ostatecznie na 33 lata zadomowić się w Stanach Zjednoczonych. Do USA przyjechał na zaproszenie Institute of Contemporary Arts w Waszyngtonie w 1962. Wyjazd na Zachód był dla Fangora okazją do zaznajomienia się z najnowszymi trendami w sztuce, między innymi z twórczością Marka Rothki – poniekąd bratniej duszy artystycznej polskiego malarza, a także pokazania własnej twórczości na arenie międzynarodowej. W międzyczasie artysta wrócił do Europy, gdzie zaczął współpracować z Galerie Chalette w Paryżu.

Prace Wojciecha Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności w trakcie wystawy „15 Polish Painters” w 1961. Cztery lata później malarz został zaproszony do udziału w kolejnej ważnej wystawie mającej wpływ na obraz sztuki lat 60. Mowa o „The Responsive Eye”, która eksponowana była w słynnym Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie jako wystawa podróżująca dotarła do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore. Wydarzenie skupiało najważniejsze nazwiska w dziedzinie op-artu. Prace Fangora znalazły się między innymi wśród płócien Bridget Riley, Franka Stelli czy Victora Vasarelyego, otwierając polskiemu artyście drzwi do nowojorskiej sceny artystycznej. Po kontakcie z obrazami Fangora amerykański krytyk John Gruen stwierdził: „Ta umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. (...) Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów (przeważnie w kształcie ameby lub kół) i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci” (John Gruen, *Angels in Treetops*, „New York Magazine”, 4 stycznia 1971, [cyt. za:] Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 179).

Najważniejszym bodaj wydarzeniem w karierze artysty, a także w historii sztuki polskiej, było zaproszenie skierowane ze strony świątyni sztuki współczesnej w powojennej stolicy artworldu – Muzeum Salomona R. Guggenheima. W 1970 zorganizowano tam pierwszą indywidualną wystawę polskiego artysty, na której zaprezentowano 37 płócien Fangora. We wstępie do katalogu wystawy Thomas Maria Messer, dyrektor instytucji, pisał, że główną przyczyną współpracy z malarzem była chęć pokazania jego sylwetki szerszej publiczności. Do tej pory nie znano go w szerszych kręgach, a prace pojawiały się jedynie pojedynczo na dużych zbiorowych wystawach. Na ekspozycji prezentowano płótna z lat 1965–70 – jak pisał Stefan Szydlowski – szczytowego okresu twórczości Polaka. Zdecydowana większość powstała w pracowni w Madison. „M22” wraz

z 36 innymi płótnami zostało stworzone specjalnie na tę okazję. Podobnie jak w poprzednich realizacjach artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i zasadza się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy te nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem.

Magdalena Dabrowski, która miała okazję zobaczyć ekspozycję, pisała: „Wystawa Fangora była jednym z wyjątków. Spiralna forma ramp Guggenheima wydawała się wręcz stworzona do eksponowania jego dzieł. Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych poziomach, stwarzając wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dabrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [w:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 132). Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, tak Fangor swoje eksperymenty skierował ku analizie przestrzeni realnej, bowiem „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dabrowski, Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 133).

O wadze organizacji wystawy Fangora przez Muzeum Guggenheima może stanowić fakt, że do tej pory był on jedynym Polakiem eksponującym tam na jednoosobowej wystawie. Muzeum od wielu dziesięcioleci jest jedną z najważniejszych i poważanych instytucji wystawiających sztukę nowoczesną oraz współczesną. Kolekcja założyciela muzeum powstawała już od 1929 i szybko rozrosła się do ogromnych rozmiarów. Już 10 lat później otwarto pierwsze muzeum – pod szyldem Museum of Non-Objective Painting. W 1944 Salomon Guggenheim i Hilla von Rebay zgłosili się do Franka Lloyd Wrighta z prośbą o zaprojektowanie budynku mającego pomieścić ciągle powiększający się zbiór. Ponieważ praca nad projektem zajęła architektowi wiele lat, ostateczna forma wykrystalizowała się w 1959 i obecnie jest jedną z ikonicznych budowli na Manhattanie. Muzeum znane jest nie tylko koneserom i historykom sztuki, ale też turystom odwiedzającym Nowy Jork. Przez wiele lat swojej działalności zgromadziło jedną z największych kolekcji sztuki współczesnej oraz wystawiało w swoich murach największe nazwiska.

FRAGMENT ROZMOWY HANSA ULRICHA OBRISTA Z WOJCIECHEM FANGOREM, PAŹDZIERNIK 2014

Hans Ulrich Obrist: Artysta Gustav Metzger, który ma obecnie ponad 80 lat i mieszka w Londynie, często powtarzał mi, że wiele z rewolucyjnych odkryć [w sztuce], które przypisuje się dokonaniom lat 60., właściwie wydarzyło się pod koniec lat 50. To sprawdza się w pana przypadku – 1958 rok był bardzo ważnym momentem, w którym zaczął pan malować kompozycje bez krawędzi, obrazy bez wyraźnych linii oddzielających poszczególne partie koloru – czy mógłby pan powiedzieć coś więcej na temat tych odkryć?

W pewnym momencie stworzył pan również studium przestrzeni, bardzo wczesny environment – co było ku temu główną pobudką?

Chciałbym również dowiedzieć się więcej na temat teorii pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Jakie są zasady jej działania?

Wojciech Fangor: „Bezkrawędziowe” obrazy, przygotowywane w 1957 i 1958 roku wspólnie z architektem Stanisławem Zamecznikiem do instalacji zwanej „Studium przestrzeni” mają swoje korzenie w mojej fascynacji astronomią i instrumentami optycznymi. Kiedy miałem 14 lat, skonstruowałem swój pierwszy teleskop i byłem pod wielkim wrażeniem wyostrożania i rozmywania obrazu oraz spektakularnych zmian kolorystycznych. Moje zainteresowanie optyką i astronomią opierało się nie na fenomenach naukowych, ale wizualnych. Zamecznik był mi partnerem do dyskusji na temat sztuki i roli, którą może w niej spełniać przestrzeń.

Jeśli chodzi o te obrazy, iluzję pozytywnej przestrzeni można wyjaśnić na podstawie fizjologicznych i optycznych właściwości naszego wzroku. Siatkówka oka kurczy się, a jego soczewka wyostraża obraz, ale ponieważ to nie pomaga [przy oglądzie obrazu], oba te narzędzia poddają się. Wtedy zachodzi iluzja ruchu i pulsacji.

Ponieważ rozmyte kontury pomiędzy poszczególnymi polami nie pozwalają na zdefiniowanie obszarów ciemnych i jasnych kolorów, nasze postrzeganie barwy zależy od oświetlenia. Więcej światła – pole bieli wydaje się większe, mniej światła – ciemna plama powiększa się. Skurcze siatkówki i soczewki tworzą wrażenie ruchu, które jest podobne do zjawiska paralaksy zachodzącego przy codziennym obserwowaniu obiektów w przestrzeni.

HUO: W późniejszym okresie kolor się usamodzielniał, czy koła i fale pojawiają się na paryskich kompozycjach?

WF: Koła i fale są przydatnymi kształtami, ponieważ pozbawione są kątów, a ich natura jest ciągła. Kropki i paski pokrywające powierzchnię płótna stanowią punkty odniesienia dla przestrzennych iluzji, ponieważ zwiększają wrażenie realności przestrzeni obrazu. To sprawdza się w przypadku iluzji pozytywnych oraz perspektywy w malarstwie przedstawiającym. Te kontrasty są bardzo ważne dla jakości sztuki.

HUO: Czy mógłby pan powiedzieć nieco o wystawie w galerii Yvon Lambert w Paryżu?

WF: W 1964 roku Galerie Lambert w Paryżu zorganizowała mi wystawę indywidualną. To była mała, ale ważna galeria, funkcjonująca obok polskiej księgarni.

HUO: Co skłoniło pana do wyjazdu z Polski w 1961 roku?

WF: Fakt, że mnie stąd wypuścili. Jednak byłem też ciekaw, czy dam sobie radę w kapitalistycznej dżungli.

HUO: Pod koniec lat 60. wyjechał pan do Stanów Zjednoczonych, a pańska praca zwróciła uwagę Josefa Albersa – czy mógłby pan powiedzieć coś o waszej wymianie myśli?

WF: Josefa Albersa spotkałem po raz pierwszy w 1962 roku, kiedy przebywałem w Stanach na stypendium Institute of Contemporary Arts. Wtedy jeszcze nic o mnie nie wiedział, ale zaprosił do swojego domu, pokazał swoje prace, i poświęcił mi dużo więcej uwagi, niż się spodziewałem. Następnym razem, około pięciu lat później, przyszedł zobaczyć moją wystawę w Galerie Chalette w Nowym Jorku i był pod dużym wrażeniem moich prac – kół i fal.

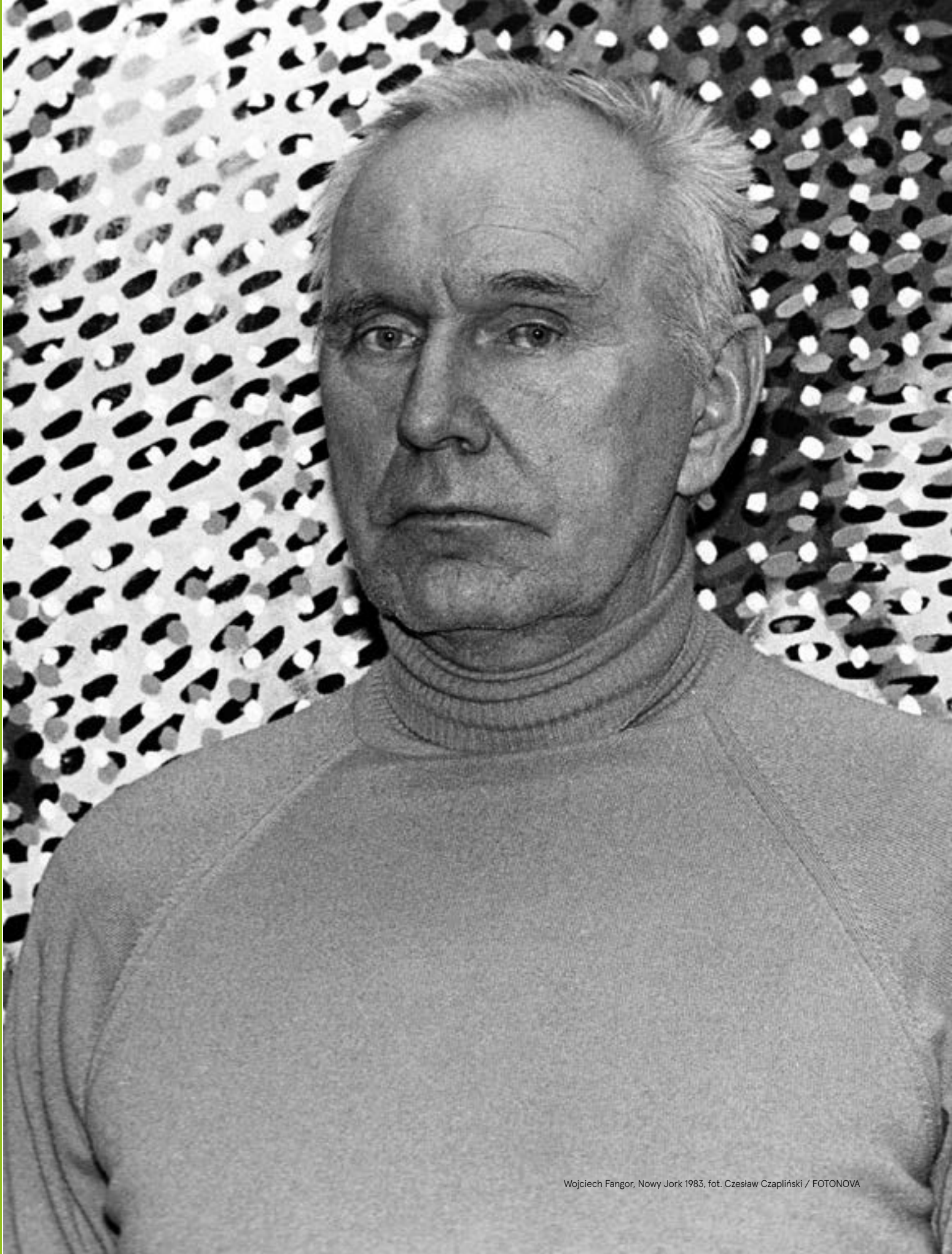
HUO: Czy mógłby opowiedzieć pan o współpracy z innymi artystami i działaniach w innych dziedzinach?

WF: W komunistycznej Warszawie lat pięćdziesiątych mały świat sztuki – mały ze względu na straty wojenne, trzymał się razem i w grupach pracował na zleceniach rządowych. Miało to swoje zalety – było źródłem dochodu i zapewniało anonimowość. Równocześnie artyści opracowywali własne pomysły w zaciszu pracowni.

HUO: Jak udało się panu nawiązać kontakt ze światem op-artu? Jak zdefiniowałby pan to zjawisko dziś?

WF: Nie wiedziałem, że byłem artystą op-artowym. To sam ruch „przyszedł” do mnie. Kurator MoMY, William Seitz odwiedził moją wystawę w Paryżu i dzięki temu zaprosił mnie do udziału w „The Responsive Eye”. (...)

Wojciech Fangor. Six paintings from the sixties, katalog wystawy, The Mayor Gallery, Londyn, 2015, s. 7–9, tłum. Anna Kowalska



Wojciech Fangor, Nowy Jork 1983, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA



Wojciech Fangor, Summit 1986, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

KOSMOS FANGORA

Elementem, który znacząco wpłynął na rozwój sztuki Wojciecha Fangora było zainteresowanie artysty astronomią. Fascynacja kosmosem zaczęła się u niego już w latach dziecięcych i była pielęgnowana do końca życia. Pierwsze próby w tym kierunku podjął już jako nastolatek. Młody artysta, mając 14 lat, w witrynie jednej z warszawskich księgarni dostrzegł cienki folder opisujący budowę lunet. Zagadnienie tak zafrapowało nastolatka, że na podstawie zawartych instrukcji postanowił własnoręcznie skonstruować narzędzie, które służyło mu później do oglądania nieba. Fascynacja przestrzenią i ciałami niebieskimi od tej pory towarzyszyła artyście do końca życia. Po II wojnie światowej Fangor był założycielem i pierwszym kierownikiem Sekcji Instrumentalnej w Oddziale Polskiego Towarzystwa Miłośników Astronomii w Warszawie. Dość często w biografii artysty pomija się fakt, że był tak silnie zaangażowany w prace związane z astronomią i upowszechnianiem wiedzy. Malarz często wygłaszał odczyty, pisywał do czasopisma branżowego „Urania”, przyjaźnił się ze specjalistami w dziedzinie (np. dr Janem Gadowskim i prof. Włodzimierzem Zonnem). Swoją pasją zaraził również syna, Romana, który był ważną postacią w kręgu naukowym, zajmującym się astronomią w Polsce.

Kiedy Wojciech Fangor przebywał już w Stanach Zjednoczonych, wraz z żoną kupił w 1969 posiadłość w miejscowości Summit, w której mieszkali do 1989. W okolicy starego domu farmerskiego w 1985 wybudował profesjonalne obserwatorium służące mu do obserwacji nieboskłonu. Miejsce było nieprzypadkowe – znajdowało się na wzgórzu, w oddaleniu od większych zabudowań miejskich, przez co dawało szansę na oglądanie wspaniałych obrazów mgławic, galaktyk i innych tego typu obiektów. Obserwatorium powstawało około roku i od początku do końca zostało zaplanowane przez artystę i zbudowane przez niego własnoręcznie.

Niejednokrotnie w tekstach krytycznych na temat prac malarza wspomina się zdawkowo zagadnienie astrologii, które stanowi ciekawą część jego biografii. Abstrakcyjne płótna przypominające pulsujące kręgi i fale mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop – podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostrza i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować – tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kolistym. Sam artysta przyznawał się do tego powinowactwa, a nawet tworzył prace inspirowane astronomią. Dzieła zostały wystawione między innymi w 2015 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Wówczas pokazano 30 obrazów Fangora nawiązujących do XVII-wiecznych rysunków Jana Heweliusza.

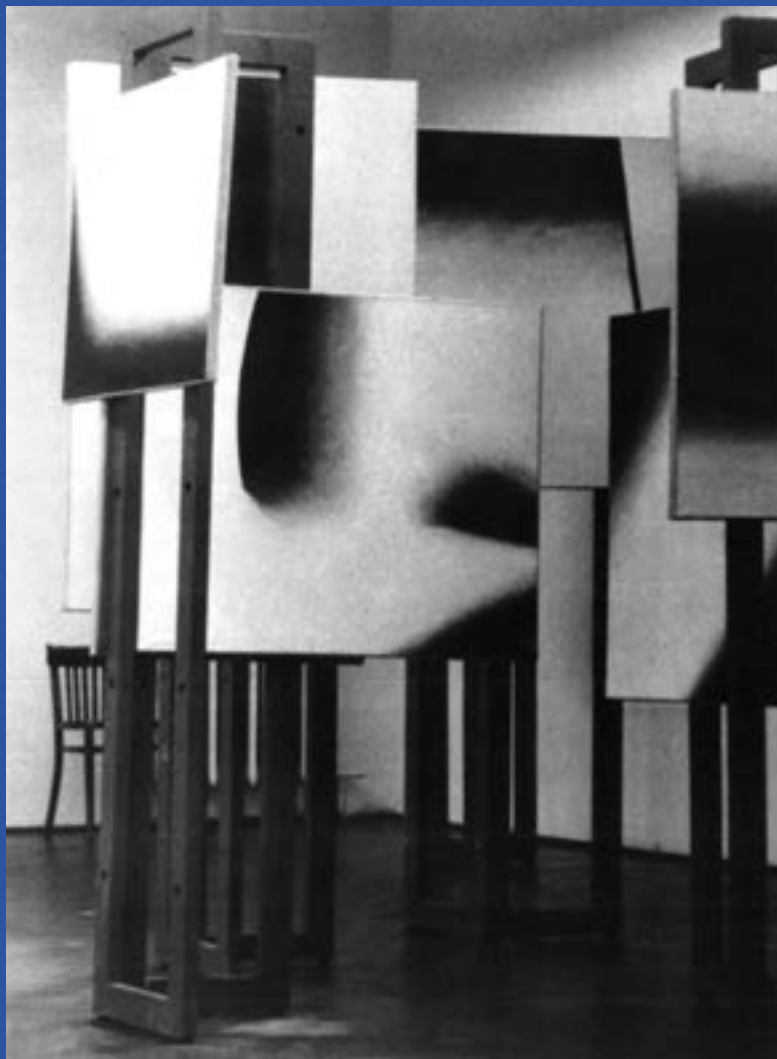
Wojciech Fangor był jednym z pierwszych polskich artystów, którzy tak konsekwentnie badali problem zależności zachodzących pomiędzy obrazem a pomieszczeniem, w którym się znajduje oraz oglądającym go widzem. Dlatego też jednym z kluczowych pojęć w odbiorze jego sztuki jest zagadnienie architektury. Fangor już od wczesnych lat aktywności zawodowej jako malarz współpracował przy projektach architektonicznych. W 1950 prowadził projekty wspólnie z m.in. Jerzym Sołtanem przy restauracji torów wyścigowych na Służewcu oraz przy budowie „Warszawianki”. Dla obu był to ciekawy eksperyment zmieniający poglądy – twórcy zetknęli się z innym myśleniem o przestrzeni niż w malarstwie lub architekturze. Kolejnym, ważnym przedsięwzięciem, zorganizowanym dzięki pomocy Oskara Hansena oraz Stanisława Zamecznika była „Kompozycja przestrzenna” wykonana z okazji II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1957. Kontynuując pracę z Zamecznikiem, w rok później obaj twórcy otworzyli „Studium przestrzeni” w Salonie Nowej Kultury w Warszawie w 1958. Wydarzenie okazało się przełomowym momentem w jego karierze, jak również w historii sztuki polskiej. Ekspozycja obejmowała całość galerii – jej istotą było nie tylko pokazanie płócien Fangora tworzonych w nowym duchu abstrakcji, lecz również refleksja nad zależnościami zachodzącymi pomiędzy nimi, dynamiką oglądających i sposobem emanacji kolorów na cały obszar wystawienniczy. Było to dokonanie niesłychanie nowatorskie i ze względu na swoją awangardowość przyjęte z dużą dozą rezerwy. Twórcy, niezrozumiani przez środowisko, zmuszeni sytuacją, w 1960 spisali manifest:

„WSPÓŁCZESNY OBRAZ PRZESTAŁ BYĆ DZIURĄ W RAMIE DO ZAGŁĄDANIA W GŁĄB. ZACZAŁ EMANOWAĆ SWĄ POWIERZCHNIĄ NA ZEWNĄTRZ, STAŁ SIĘ ŹRÓDŁEM PROMIENIOWANIA, WYTWARZAJĄC W PRZESTRZENI STREFĘ FIZYCZNEGO DZIAŁANIA. KILKA OBRAZÓW ODPOWIEDNIO USYTUOWANYCH POWODUJE KILKA WZAJEMNIE PRZENIKAJĄCYCH SIĘ STREF PRZESTRZENNYCH, WYTWARZAJĄC NASTRÓJ ODMIENNY OD NASTROJU KAŻDEGO OBRAZU Z OSOBNA. PODCZAS OBSERWACJI TEGO ZJAWISKA POWSTAŁA OCHOTA STWORZENIA DZIEŁA SZTUKI OPARTEGO NA ELEMENTACH PODOBNYCH DO OBRAZÓW, Z TYM JEDNAK, ŻE TWORZYWEM TEGO DZIEŁA BYŁY NIE TYLKO SAME ELEMENTY, LECZ PRZED E WSZYSTKIM STREFY PRZESTRZENI PRZEZ NIE WYWOŁANE. INACZEJ MÓWIĄC, UŻYWAMY OBRAZÓW DO BADANIA TEGO, CO SIĘ MIĘDZY NIMI DZIEJE(...)

PRZESTRZEŃ ILUZORYCZNA ZAWARTA W OBRAZACH PRZECHODZIŁA Z JEDNEGO NA DRUGI, WIĄŻĄC SIĘ I ZAMYKAJĄC ZE STREFAMI PRZESTRZENI RZECZYWISTEJ. KAŻDY PRZEDMIOT OBCY ZNALAZŁ SIĘ WEWNĄTRZ TEJ KOMPOZYCJI, JAK KRZESŁO, CZŁOWIEK, PARASOL ITP., NABIERAŁ INNEGO ZNACZENIA, WYODRĘBNIĄŁ SIĘ I DEMONSTROWAŁ Z ZADZIWIĄJĄCĄ DROBIAZGOWĄ WYRAZISTOŚCIĄ. CAŁOŚĆ ZBUDOWANA BYŁA Z OBRAZÓW O OGRANICZONEJ DO CZERNI I BIELI GAMIE KOLORÓW I NIEWIELKIEJ ROZPIĘTOŚCI DZIAŁANIA STREFICZNEGO. UŻYTO TEŻ DLA KONTRASTU PARU ELEMENTÓW W KOLORACH ZASADNICZYCH (ŻÓŁTY, CZERWONY, NIEBIESKI) I O ODMIENNYM OD RESZTY UKŁADZIE KOMPOZYCYJNYM. W EFEKCIE UZYSKANO PULSUJĄCĄ KRÓTKIMI, OKRĄGLYMI RYTMAMI PRZESTRZEŃ CZARNO-BIAŁĄ, WYZNACZONĄ PUNKTAMI KOLOROWYMI, ZAMKNIĘTĄ W SOBIE, MALARSKĄ, LECZ WZBOGACONĄ O WSZYSTKIE KONSEKWENCJE ODBIERANIA W CZASIE”.

Oprócz postulowanych wyżej elementów Fangor wprowadził też pojęcie przestrzeni pamięci. Uważał, że na naszą czasoprzestrzeń składa się doświadczenie, pamięć o przeszłych doświadczeniach oraz oczekiwania, które kształtują nam wyobraźnię. Niektóre rzeczy przyciągają, niektóre odpychają i podobnie jest z dziełami sztuki. Początkowo obrazy malowane przez artystę w tym okresie miały wyglądać zgoła inaczej – rozmyte kompozycje Fangor przewidywał jedynie jako tła do umieszczenia na nich figuratywnych znaków. Zamalowane gradientowo płótna tak jednak urzekły artystę swoją siłą przekazu i wibracyjnością, że malarz postanowił badać ten temat malarski przez kolejne lata. Kilka z realizacji Fangora zobaczyć można do dziś w stolicy – między innymi na dworcu Warszawa Śródmieście (wczesny projekt) czy na stacjach drugiej linii stołecznego metra. Prace nad rozwiązaniami architektonicznymi pociągnęły artystę do kolejnych eksperymentów na polu sztuki.

MALARSTWO A ARCHITEKTURA



Wojciech Fangor, Stanisław Zamecznik, Studium przestrzeni, 1958.
fotografia z katalogu wystawy Wojciech Fangor. 3 wymiary, Orońsko 2015

„Nie chodziło o poszczególne obrazy, ale o zależności między nimi. (...) Na tradycyjnej wystawie jeden obraz odbiera się statycznie, ale żeby odebrać ‘Studium przestrzeni’, trzeba w nią wchodzić. Wynikają z tego różne konsekwencje. Przez wybór drogi odbiorca staje się współautorem dzieła, które nie jest zamkniętą w sobie konstrukcją, ale otwartym systemem do indywidualnego odbioru”.

Milada Ślazińska i Adam Mazur, rozmowa z Wojciechem Fangorem, kwiecień-maj 2003, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 7.

107 †

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"SM 1", 1974

olej/płótno, 142 x 142 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | SM 1 – 1974 | 56 x 56" | 143 x 143 cm'

estymacja:

1 200 000 – 1 800 000 PLN

267 300 – 400 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 226 (il.)

„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



Praca o tytule „SM 1” z 1974 powstała w okresie, gdy Wojciech Fangor mieszkał i pracował w Kalifornii. W połowie dekady, w której namalował obraz, artysta odszedł od bezkrawędziowych kompozycji na rzecz prac „o tematyce psychicznej”, jakimi były „przestrzenie międzytworzone” (interface space). Ten przełom w jego sztuce jest widoczny w prezentowanej pracy, gdzie na przemian z delikatnymi przejściami między silnie skonstrastowanymi plamami barwnymi wyłaniają się mocniej zarysowane krawędzie. Z czasem te krawędzie będą wyznaczać zarysy twarzy, które zdają się naturalną konsekwencją kierunku, w którym podążał w tym czasie Fangor.

Choć zaliczane do nurtu op-art, „bezkrawędziowe”, miękko rozarte kolory na obrazach Fangora, nie były próbą stworzenia iluzji optycznej, to był to eksperyment na drodze znalezienia nowych środków wyrazu własnej ekspresji twórczej. Pierwszy przełom w jego ówczesnej „bezkrawędziowej” twórczości miał miejsce w 1973. To wtedy artysta zaczął malować kredkami kompozycje złożone z rąk i twarzy, które występowały w pewnej wzajemnej relacji. Przestrzeń międzyludzka była logicznym rozwinięciem „Pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” Wojciecha Fangora, którego zainteresowania oscylowały wokół ludzkiej percepcji. Słowa Mariusza Rosiaka: „Fangor niespodziewanie może dla samego siebie dokonać niezwyklej artystycznej rewizji własnej wizji malarskiej” (Stefan Szydlowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 234).

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”.

„SM 1” 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, zapytany o kontakty z artystami w USA, Fangor 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 Anuszkiewicza, 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.

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. 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 przywiezione 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. Niewątpliwie, prace Fangora oddziałują najsilniej, kiedy doświadczane są wspólnie, tworząc niejako jedno, spójne dzieło.

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, krótko przywołał 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 zgolał 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”.

108 †Ω

VICTOR VASARELY

1906-1997

"VEGA-BK", 1976

akryl/plótno, 130 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'VASARELY - 1976 | "VEGA- BK" - (130 x 130) | Vasarely'

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

156 000 - 222 800 EUR

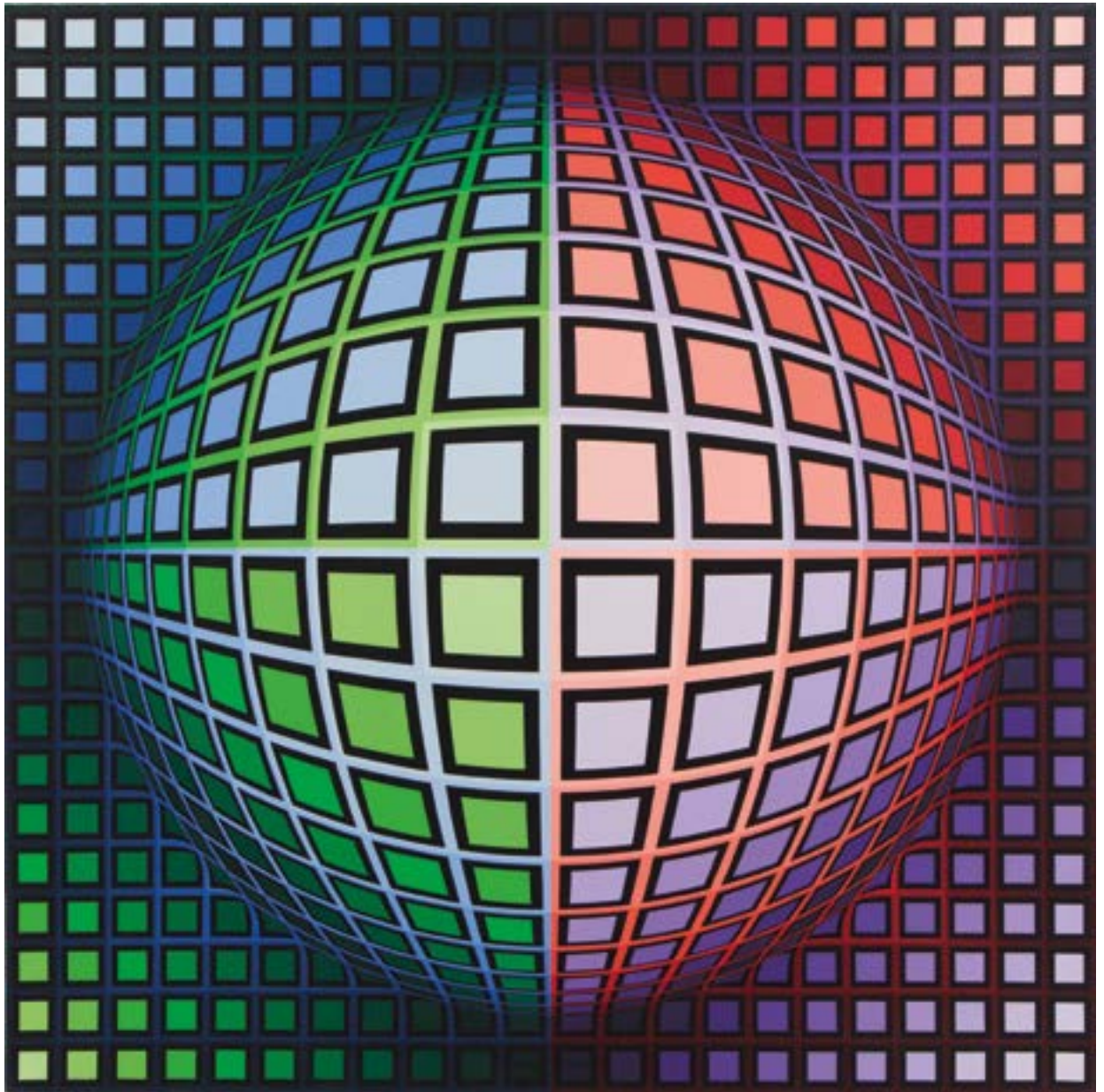
POCHODZENIE:

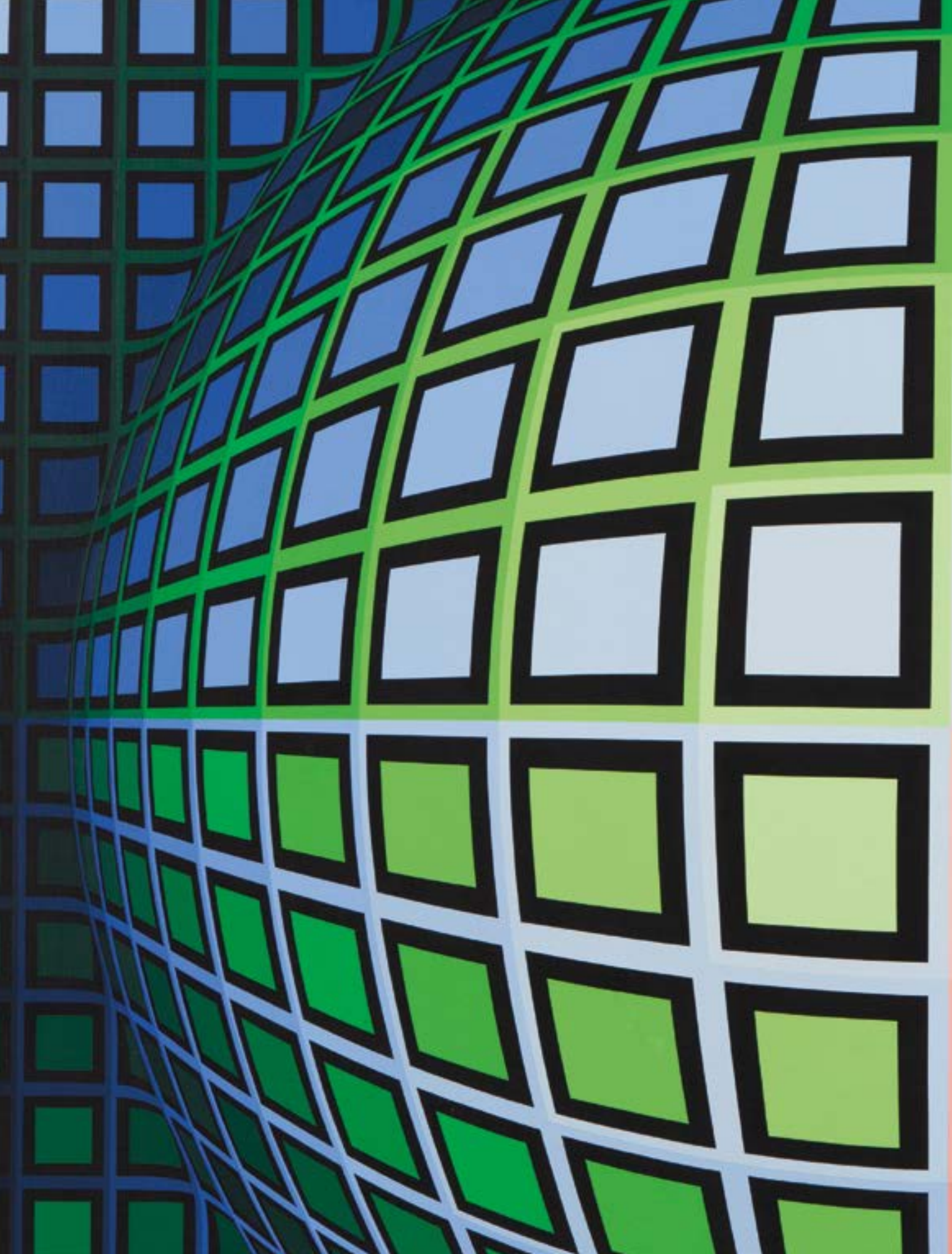
kolekcja prywatna, Belgia

kolekcja prywatna, Francja

Sotheby's Paryż, czerwiec 2016

kolekcja prywatna, Polska





„Romantyczny astronauta”, jak nazwali go krytycy, był nie tylko jednym z najważniejszych twórców op-artu, ale również jedną z najbarwniejszych postaci związanych z XX-wieczną sztuką abstrakcyjną. W biografii Victora Vasarelyego spleta się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji. Artysta zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkman. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się w budapeszteńskich warsztatach Műhely – prowadzonych przez Sandora Bortnika szkole wzorującej się na rewolucyjnych zasadach Bauhausu. Tam też zapoznał się z teorią interakcji kolorów Josefa Albersa. W pierwszym okresie swojej twórczości, kiedy Victor Vasarely przeniósł się do Paryża, projektował tkaniny oraz druki reklamowe. Sztuka użytkowa stanowiła laboratorium dla jego przyszłej twórczości artystycznej. To wtedy, w latach 30., zarysowały się główne kierunki artystycznych poszukiwań Vasarelyego: dynamika, geometria i złudzenia optyczne.

Artysta daleki był jednak od dogmatyzmu i eksperymentował również z figuracją, surrealizmem, kubizmem oraz ekspresjonizmem.

Artysta zaczął malować w 1943, a rok później odbyła się pierwsza indywidualna ekspozycja jego prac. Styl Vasarelyego wykrystalizował się pod koniec lat 40. Od tej pory malarz operował ostrymi, geometrycznymi formami, które przyniosły mu późniejszą sławę. Podobnie jak wszyscy wielcy moderniści, Vasarely widział rzeczywistość jako jednię, którą można pojąć w naukowy, doświadczalny sposób. Język abstrakcyjnych form, którym się posługiwał, wywodził się od studium przyrody i jej empirycznych form. Rytm i porządek przyrody stanowił archetyp dla geometrycznego schematu kompozycji Vasarelyego. Abstrakcyjne kształty oddawały naturę wszechświata i kosmicznego porządku opisywanego przez matematykę i geometrię. Zainteresowanie astronomią oddawały tytuły prac, m.in. „Vega” od Wegi, czyli najjaśniejsza gwiazda Lutni.

Artysta już wcześniej interesował się nauką – jako młody chłopak początkowo studiował medycynę. Sztuka geometryczna, znana doskonale od początków XX wieku i obarczona łatką akademizmu, budziła w młodym wówczas Vasarelym bunt. Wtedy właśnie wprowadził do swych obrazów iluzje optyczne, które dawniej stosował w projektach użytkowych. Tym, co centralizowało jego twórczość, była idea wirtualnego ruchu. Nawiązywał do przedwojennych mobili Aleksandra Caldera i Marcela Duchampa, jeszcze silniej pogłębiając swój związek z przedwojenną, lewicującą awangardą. Ale twórcom op-art nie zależało na fizycznym ruchu, który nadawali swoim dziełom dadaści. Interesowało ich ożywienie powierzchni płótna. Posługiwali się formami geometrycznymi odnoszącymi się do fizjologii widzenia, tym samym przesuwając odbiór dzieła z twórcy na odbiorcę. Obcy był im młot arcystwórcy i jego ekspresji; hołdowali nauce i technice, czego dowodem było skonstruowanie „Mathematics” – zaprezentowanej na wystawie „Le mouvement” maszyny rysującej w postaci robota wykonującego prace na papierze przy użyciu flamastra. Vasarely uważał, że nie maluje, lecz programuje swoje dzieła, posługując się stworzonym przez siebie systemem.

Choć gigantyczny sukces nurtu op-art wkrótce doprowadził do zbanalizowania innowacyjnych rozwiązań jego twórców, motorem sztuki Victora Vasarelyego było utopijne marzenie o „nowym, wspaniałym świecie”. Podobnie jak Duchamp, wierzył, że to widzowie tworzą obrazy, jednocześnie uznając zbawczą rolę sztuki. Do końca życia pozostał prawdziwym modernistą, który podzielał wiarę dawnych awangard w uniwersalność opartego na racjonalistycznych systemach języka abstrakcji. Początkowo Vasarely malował głównie w czerni i bieli, by w latach 60. i 70. zwrócić się w stronę koloru. Po udziale w słynnej wystawie The Responsive Eye w 1965 artystę zaczęto nazywać ojcem op-artu.



Victor Vasarely, Francja 1975, fot. Roger Viollet / EastNews



W 1968 VICTOR VASARELY STWORZYŁ CYKL „VEGA”, CZYLI JEDNĄ Z NAJPOPULARNIEJSZYCH SERII W SWOIM DOROBKU ARTYSTYCZNYM. CHARAKTERYSTYCZNE, WYBRZUSZONE KOMPOZYCJE ZYSKAŁY WIELKĄ POPULARNOŚĆ WŚRÓD MIŁOŚNIKÓW SZTUKI ABSTRAKCYJNEJ I OP-ARTU. PIERWSZY, JESZCZE MONOCHROMATYCZNY, OBRAZ O TYM TYTULE POWSTAŁ WCZEŚNIEJ, W 1957. OBRAZY POWSTAJĄCE W KOŃCU LAT 60. PEŁNE JUŻ BYŁY WIBRUJĄCYCH BARW, STAJĄC SIĘ OPOZYCJĄ DO SERII CZARNO-BIAŁEJ. NIEZWYKŁA SERIA STAŁA SIĘ PRZYKŁADEM NAJBARDZIEJ ZAAWANSOWANEGO FORMALNIE ZASTOSOWANIA SYSTEMU STWORZONEGO PRZEZ TEGO ARTYSTĘ.

109 †Ω

VICTOR VASARELY

1906-1997

"TRIDIM-F", 1968

akryl/plótno, 260 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Vasarely - | "TRIDIM - F" | 260 x 140 | 1968 | Vasarely'

estymacja:

600 000 - 900 000 PLN

133 700 - 200 500 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Denise René, Paryż

Galeria Veranneman, Kruishoutem

Galeria Maruani & Noirhomme, Knokke-le-Zoute

Sotheby's Paryż, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

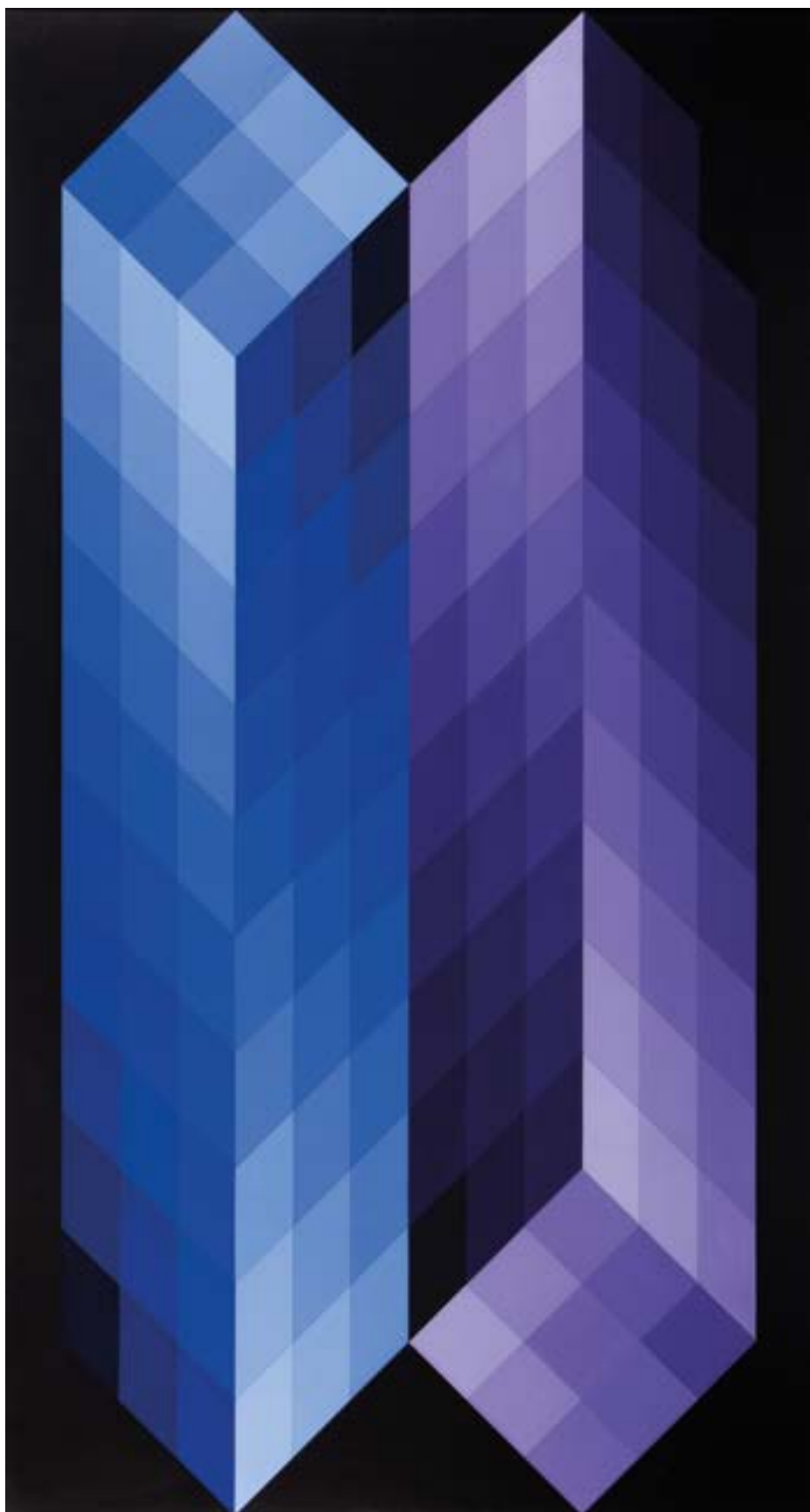
„Vasarely. Polychromies Multidimensionnelles”, Galerie Denise René, Paryż, marzec-kwiecień 1970

„Vasarely”, Galerie Veranneman, Kruishousem, 1975

LITERATURA:

Vasarely, Polychromies Multidimensionnelles, katalog wystawy, Paryż 1970, s. nlb. (il.)

Marcel Joray, Vasarely II, Neuchatel 1970, s. nlb. (il.)







ATELIER VASARELY

W latach 60., u szczytu swojej kariery, Vasarely stworzył „Alfabet plastyczny”, który był symbolicznym zestawem składającym się z figur geometrycznych i kolorów. Znajdowało się w nim 15 form opartych na różnych wariacjach koła, trójkąta i kwadratu, każda z nich natomiast reprezentowana była w 20 różnych odcieniach. Alfabet Vasarely, dzięki mnogości rozwiązań był nieskończonym ciągiem możliwości kompozycyjnych i kolorystycznych. Tendencje te można obserwować w kompozycjach malarskich artysty, w których niejednokrotnie pojawia się ten sam układ, różniący się jedynie wykorzystanymi barwami. Op-artowe prace Victora Vasarely, „ojca” tego nurtu w sztuce, wyróżniają się niezwykle płaską powierzchnią. By osiągnąć swój cel tworzenia złudzeń optycznych u widza, artysta musiał ograniczyć się do perfekcyjnie wypracowanych, niczym wyciętych nożem geometrycznych plam barwnych.

Wiele z dzieł Vasarely wyróżnia się również matowością powierzchni, która nie tylko podkreśla głębię wykorzystanego koloru, ale też pochłania światło. Dbłość o nienaganną jakość wykonania prac podkreślano w atelier artysty. Najlepszym przykładem może być znajdująca się na odwrocie prezentowanej pracy nalepka, z której możemy przeczytać: „Prezentowane dzieło zostało przekazane państwu w nienagannym stanie. Powierzchnia powinna być chroniona przed wszelkimi urazami mechanicznymi i zabrudzeniami. Należy zachować uważność przy obchodzeniu się z obrazem, od momentu przyjęcia państwo odpowiedzialni są za stan dzieła. Zrzekamy się wszelkiej odpowiedzialności za uszkodzenia wyrządzone poza atelier i nie podejmujemy się prac konserwatorskich”.

GALERIE DENISE RENÉ

Pierwsza ważna wystawa indywidualna Victora Vasarely miała miejsce w Galerii w Denise René Paryżu w 1944. Jak pisała o tym miejscu Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, promowano tam abstrakcję geometryczną. Za cel prowadząca galerię przyjęła wprowadzenie „jasności, stabilności i ładu” jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej. W kontrze znajdowała się powojenna scena artystyczna we Francji, zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści”. Denise, okrzyknięta w późniejszych latach „papieżką abstrakcji”, podjęła decyzję o otwarciu galerii sztuki po spotkaniu Vasarely w 1939. Miało to miejsce w kultowej już kawiarni Café de Flore znajdującej się w okolicy Saint-Germain-des-Prés. Inaugurująca działalność wystawa „Rysunki i kompozycje Vasarely’ego” okazała się ogromnym sukcesem, który pociągnął za sobą awangardowe działania Denise w kolejnych latach. Galerzystka skupiała się głównie na pokazywaniu sztuki kinetycznej i optycznej, w szczególności promując artystów tworzących przed wojną oraz pochodzących ze wschodniej Europy. To w progach Galerii otwarto również pierwszą wystawę Pieta Mondriana w Paryżu (1957). Później rozszerzyła swoją działalność, a jej galeria stała się synonimem nowoczesności i miejsca eksponującego sztukę nieprzedstawiającą. Na przełomie lat 60. i 70. Denise otworzyła kolejne siedziby w Nowym Jorku i Düsseldorfie. Warto też nadmienić, że właścicielka galerii była jedną z głównych organizatorek kultowej ekspozycji „The Responsive Eye” w 1965.



Denise René z Williamem Seitzem podczas wernisażu, 1957, źródło: Wikimedia Commons



Okładka katalogu wystawy „Polychromies Multidimensionnelles”, Galerie Denise Rene, Paryż, marzec-kwiecień 1970

110 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

"B 176A" (Green and Orange), 1964

akryl/plótno, 101,6 x 101,6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'#B - 176A' | 1964 Tadasky'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 500 - 44 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, zakup bezpośrednio od artysty

D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Warszawa

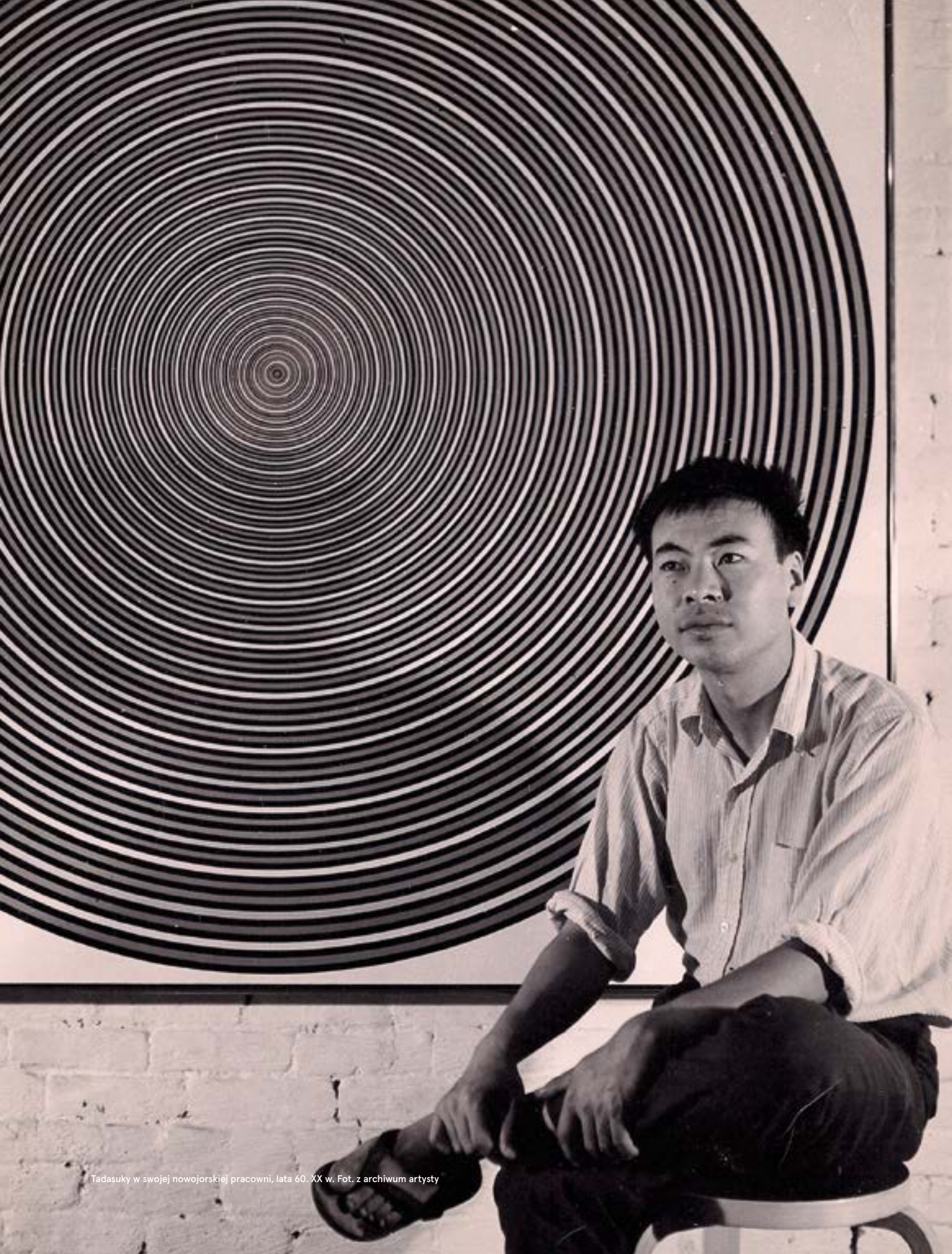
WYSTAWIANY:

Gene Davis/Tadasky. Time, Dimensions, and Color Explored, D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork, 20.02.-20.04.2013

LITERATURA:

Gene Davis/Tadasky. Time, Dimensions, and Color Explored, katalog wystawy, D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, New York 2013, s. 9 (il.)





Tadasuky w swojej nowojorskiej pracowni, lata 60. XX w. Fot. z archiwum artysty

Julie Karabenick: Przez ponad 50 lat w twoim malarstwie dominowało koło.

Tadasky: W swojej pracy korzystam z prostych form geometrycznych, głównie z okręgu, ponieważ dzięki niemu jestem w stanie osiągnąć odpowiedni efekt wizualny. Zawsze chciałem, żeby moja twórczość była zrozumiała. Okrąg wywodzi się z Natury – to jedna z najczęściej używanych przez ludzi form, to kształt, którego nie sposób uniknąć. W związku z tym okrąg łatwo zrozumieć, nie potrzebuje tłumaczenia, by zostać doceniony. Zamiast tytułów literackich używam numerów porządkowych, ponieważ moje prace nie mają kojarzyć się z żadnym kontekstem. Nie ma w nich filozofii, ani teorii, nie ma religii czy ideologii. Widzowie mogą je interpretować na wiele różnych sposobów. Według mnie artysta jest osobą kreującą coś nowego, unikatowego. Wynika to z długotrwałych ćwiczeń, doskonalenia swojego warsztatu i idei. Każdy człowiek może namalować koło, ale każdy artysta musi znaleźć [na to] własny sposób. Nikt nie jest w stanie cię tego nauczyć. Wykorzystuję motyw koła do tworzenia mojego świata, świata, którego nikt nigdy wcześniej nie widział. Ten rodzaj działania jest bardzo ekscytujący. Zawsze chcę próbować czegoś innego, nowego. Małe alteracje są w stanie spowodować ogromne zmiany. Obecnie zaczynam na nowo opracowywać swoje dawne pomysły. Mogłoby się wydawać, że w każdym wariacie obrazu wprowadzam tylko delikatne zmiany, jednak każde z moich dzieł jest unikatowe. Są jak moje dzieci – nie ma dwójki identycznych. Mój ojciec miał w Japonii warsztat wyrabiający relikwie. Ich forma kształtowała się przez pokolenia, co niezwykle mi imponowało. Bardzo cenię sobie japońską tradycję, w której jest dużo szacunku do talentu i zdolności warsztatowych. W dużej mierze to część mojej codziennej pracy (...). Oglądanie moich obrazów można porównać do odwiedzenia szintońskiej świątyni. Ponieważ moje kompozycje są takie proste i symetryczne, mocno działają na widza. Nie jestem wierzący, ale niektórzy mówią tu nawet o „duchowym” doświadczeniu.

JK: Od zawsze dużo eksperymentowałeś z kolorem.

T: Jestem zafascynowany barwą. Kolor to moje narzędzie. Pozwala stworzyć głębię w obrazie. Pracuję w bardzo ograniczonej przestrzeni – powierzchni płótna. Mimo to jestem w stanie stworzyć głębię, a w mój obraz można „wejść”. W większości przypadków używam czystych kolorów. Można stworzyć własne barwy bez ich mieszania – a jedynie za pomocą odpowiedniego sąsiedztwa kolorystycznego. To powoduje wzajemne oddziaływanie na siebie plam barwnych. Możliwości kombinacji kolorystycznych są niemal nieskończone, wszystko można zmienić alteracją jednej barwy.

JK: Przeważnie umieszczasz okręgi na kwadratowych podobrazach.

T: W większości używam symetrycznych kształtów geometrycznych. Bardzo lubię prostotę symetrii. Kwadrat to popularna forma wytworzona przez człowieka, która nam się podoba. Kiedy wpisuję koło w inny kształt – jak na przykład kwadrat, tworzę w obrazie głębię. Za sto lat oglądający w dalszym ciągu będą rozumieć dzięki temu moją sztukę. Najważniejszy jest jednak sposób używania tych form. Od zawsze powodowała mną ciekawość – zastanawiałem się: „Co się stanie, kiedy spróbuję tego rozwiązania?”. Czasem umieszczam koło w kształcie diamentu, który jest znacznie wyraźniejszy, aktywną formą geometryczną. Czasem powieszę też obraz odwrotnie, by spojrzeć na niego z nowej perspektywy.

JK: I ta rotacja ma sens dzięki zastosowanej symetrii.

T: Tak.

JK: Często twoją sztukę określa się mianem op-artu.

T: Ludzie lubią nazywać różne zjawiska. Jednak ja nie mam w zamiarze grać z percepcją widza, ani tworzyć prążkowanych wzorów. Najbardziej interesują mnie kolor, forma i wymiar. Chciałbym, żeby moje obrazy były pięknie i silnie oddziaływały, ponieważ piękno jest wieczne. Jeśli obraz jest dobry, będzie w stanie zawsze się obronić. Prostej linii, koła, czy kwadratu nie trzeba nikomu tłumaczyć (...).

JK: Mamy przed sobą przykład jednej z ostatnich prac wykonanych w formie prostokąta. Wykonałeś ją przy użyciu aerografu, techniki, którą zgłębiaś od połowy lat 60.

T: Bardzo często korzystam z aerografu. Dzięki tej technice można uzyskać wiele różnych efektów – od delikatnych, drobnych kropek do dużych plam farby. Aerograf nadaje moim pracom fakturę i poczucie wymiarowości.

JK: Dzięki użyciu specjalnie skonstruowanego przez ciebie stołu jesteś w stanie tworzyć niezwykle regularne, symetryczne formy.

T: Tak, umieszczam na stole podobrazie i bardzo wolno je obracam. Maluję długim, japońskim pędzlem, który jest bardziej sprężysty niż pędzle zachodnie. Dobrze odpowiada ruchom mojej ręki i dzięki niemu mam więcej kontroli nad procesem.

JK: Dorastając w Japonii od małego uczyłeś się posługiwania pędzlem.

T: Zaczęłem pisać pędzlem w wieku 6 lub 7 lat, więc w niedługim czasie opanowałem tę sztukę. Jednak pisanie nim jest niezwykle trudne – trzeba być bardzo dokładnym. Sposób, w który maluję, jest również skomplikowany. Płótno wygląda na płaskie, choć w rzeczywistości jest wręcz przeciwnie. Powierzchnia załamuje się w samym środku, szczególnie w przypadku większych obrazów. Kiedy maluję, muszę być więc bardzo spokojny. Równomiernie „przejeżdżam” po płótnie pędzlem i prowadzę cienkie linie, delikatnie dotykając powierzchni. Sprawienie, by linie się spotkały, jest niezwykle trudne, szczególnie w przypadku dużych okręgów, znajdujących się na obrzeżach. Wciąż poprawiam linie, czyniąc je coraz grubszy. Nigdy ich nie mierzę, ufam swojemu oku. Jeśli spojrzeć na nie z bliska, można dostrzec, że każda linia delikatnie różni się od poprzedniej. (...)

JK: Czy zaczynasz malowanie od szkiców i wstępnych studiów?

T: Nie, nigdy nie robię studiów do obrazu. Zanim zacznę malować, długo myślę. Czekam, dopóki moja wizja nie jest wystarczająco klarowna. Zaczynając pracę, wiem już dokładnie, jakich kolorów użyję, jaka powinna być grubość linii oraz jakimi kształtami powinno zapieścić się płótno. Kiedy zaczynam malować, nic już nie zmieniam.

Wywiad Julie Karabenick z Tadasuke Kuwayamą dla Geoform, luty 2013, źródło: <https://geoform.net/interviews/an-interview-with-artist-tadasuke-tadasky-kuwayama/>, tłum. Anna Kowska





111 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief biało-czarno-fioletowy", 1963

akryl, relief/deska, 57 x 57 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'H. STAŻEWSKI | Relief biało - czarno - fioletowy | IV - 1963 | 57 x 57'

wymiary w oprawie: 81,5 x 80,6 x 8,8 cm

estymacja:

900 000 – 1 200 000 PLN

200 500 – 267 300 EUR

Reliefy z lat 60. należą do najrzadszych i najbardziej cenionych w twórczości Henryka Stażewskiego.

To właśnie w tej dekadzie, a dokładniej z 1963, pochodzi prezentowany relief. Był to rok, w którym Stażewski przeprowadził się do obszernego mieszkania-pracowni, które dzielił z Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską i Janem Rogoyskim. Pracownia przy ulicy Świerczewskiego 64/118, na 11 piętrze z widokiem na całą Warszawę szybko stała się miejscem, gdzie zawsze gromadzili się goście – młodzi artyści, krytycy, dawni znajomi, tacy jak Erna Rosenstein z mężem Arturem Sandauerem. „Relief biało-czarno-fioletowy” to praca, która została uwieczniona przez Eustachego Kossakowskiego na serii zdjęć z pracowni przy Świerczewskiego. Z tego samego roku pochodzi również kolorowy relief, który znajduje się w kolekcji nowojorskiego Museum of Modern Art.







ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA, 1965

„Przy pomocy form geometrycznych, które w plastycznym kształtowaniu coraz bardziej się rozpowszechniają, można osiągnąć różne efekty. Często – mimo pozornych podobieństw do wielkiej klasyki abstrakcji geometrycznej – są to efekty tylko dekoracyjne, będące banalnym powtarzaniem dawno rozwiązanych problemów, jednakże stosując formy geometryczne, nadal można stawiać problemy nowe, gdyż formy te znaczą dzisiaj zupełnie co innego niż pół wieku temu, gdy sztuka abstrakcyjna dopiero powstawała.

Początki tej sztuki związane są z twórczością dwóch wielkich klasyków: Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza. Już jednak wtedy zaznaczyły się pewne różnice w stosowaniu przez obydwu artystów najprostszych form geometrycznych. Mondrian chciał osiągnąć idealny podział PŁASZCZYZNY obrazu, będący odpowiednikiem ogólnych proporcji istniejących w świecie STATYCZNYM. Chciał uchwycić TYPOWE STANY NATURY, obiektywnie notując ich stosunki liczbowe wyrażone wielkością prostokątów, długością czarnych odcinków i kolorem. Wyrażał przede wszystkim to, co nie ulega zmianom. W jego obrazach nie da się dowolnie przesunąć żadnego z elementów; nie istnieje także żadna hierarchizacja elementów, nie można wyróżnić motywów głównych i tła – wszystko jest jednakowo ważne. Inaczej u Malewicza. Tu figury geometryczne grupują się w środku obrazu, wzajemnie się przesłaniają, co sugeruje iluzję głębi perspektywicznej, a równocześnie stwarza poczucie ruchu odbywającego się w neutralnej przestrzeni. W ten sposób można w jego obrazach wyodrębnić elementy ważniejsze i mniej ważne: określone figury geometryczne i tło. Wiązanie motywów odbywa się tu jakby w dwóch układach: tym, który stanowi płaszczyznę obrazu i tym, który sięga w głąb. Ale i tutaj wrażenie względności kompozycji sprowadza się do minimum poprzez uchwycenie IDEALNYCH STANÓW RUCHU.

Dalszy rozwój abstrakcji geometrycznej charakteryzuje się wprowadzeniem coraz to swobodniejszego ruchu i stopniowym odchodzeniem artystów od sytuacji idealnych, absolutnych. Próby, jakie podjęli polscy artyści z grupy Blok i Praesens były rozwinięciem obydwu głównych koncepcji artystycznych – ale punkt wyjścia bliższy był propozycjom Malewicza, autora „Białego kwadratu na białym tle”. W niektórych kompozycjach „architektonicznych” został wyeliminowany kolor. Jego rolę przejęło ZRÓŻNICOWANIE FAKTUR, co wzmacniało wrażenie monolitu, niepodzielności obrazu, a równocześnie pozwalało wyeliminować tło. Znikła znów hierarchia elementów, ale poszczególne płaszczyzny zrastały się ze sobą tak jednolicie, że nie można ich podzielić na poszczególne segmenty. Także granica między dwoma polami obrazu nie sugerowała jego podziału, była raczej miejscem styku dwóch różnych faktur.

W tego typu obrazach można już było wyczuć zaczątek TRZECIEGO WYMIARU, który o wiele później skonkretyzuje się w postaci reliefu.

Tymczasem w UNIZMIE Władysława Strzemińskiego forma znika zupełnie. Pozostaje już tylko biała, jednolita płaszczyzna związana z ograniczoną arabeską ciągnącej się po całym obrazie linii. Tu już obraz jest całkowicie niepodzielny, a równocześnie niehierarchizowany płaski. Trwający od czasów Mondriana rozwój w kierunku zwiększenia ruchu dokonał pełnego obrotu. Równocześnie wynikiem tego ruchu było zmieszanie się wszystkich barw czystych, co dało w efekcie ich białą syntezę. Dalej w tym kierunku pójść już nie było można.

Obraz unistyczny eliminował wszelką iluzję głębi i dobitnie sugerował, że jest całkiem konkretnie płaski. Jeśli można było teraz wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez wymiar konkretny, jakiemu odpowiadałby relief. Dostarcza on zupełnie nowych efektów, na przykład postaci cieni kształtowanych przy pomocy zmieniającego się oświetlenia. Wprowadzona zostaje ZASADA ZMIENNOŚCI OBRAZU pogłębiona przez ruch widza, który powoduje przesłanianie płaszczyzny obrazu przez formy wystające z niej, a zatem WZGLĘDNY RUCH OBRAZU. Zjawisko to uwypuklił się jeszcze w reliefach zbudowanych z kilku warstw elementów odpowiednio ażurowych, które wprowadzają ponadto ruch w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu. Można tu już mówić o WZGLĘDNYM KINETYZMIE tego rodzaju sztuki. Następną fazą kinetyczną byłby obraz całkowicie ruchowy.

W tym typie obrazów hierarchiczna kompozycja uporządkowana pod względem ważności elementów nie może mieć większego sensu – sugeruje ona bowiem sytuację idealną, która jest wynikiem ruchu, a nie jedną z jego faz. Takiej kompozycji można uniknąć, powtarzając identyczne formy. Zamiast poszczególnych, zindywidualizowanych form pojawiają się ich ZBIORY. Przy dostatecznej ilości jednakowych elementów one same schodzą na plan dalszy, główna uwaga skupia się teraz na tym, co do tej pory było tłem. Formy, które się powtarzają, określają i odmierzają przestrzeń. Teraz już można operować przestrzenią samą.

Grubość elementów reliefu i wzajemne relacje między poszczególnymi jego poziomami określają MOŻLIWOŚĆ PRZESUNIĘĆ, jakie w tej względnie określonej przestrzeni mogą zaistnieć. Natomiast wprowadzenie różnych ZBIORÓW ELEMENTÓW pozwala określić te możliwości dokładniej. Jednakże jest to raczej dokładność pomiaru wynikająca ze STATYSTYCZNEJ OBSERWACJI ZACHOWANIA SIĘ FORM W PRZESTRZENI niż wyliczanie idealnych stosunków liczbowych a priori. Mamy tu do czynienia z prawdopodobieństwem istnienia pewnych układów formalnych, które w pewnych granicach dadzą się zmieniać. Jest to abstrakcja zupełnie innego typu niż abstrakcja Mondriana i Malewicza. Dopuszcza ona znacznie większą swobodę w kształtowaniu obrazu. Jest znacznie bardziej RELATYWISTYCZNA”.

Henryk Stażewski, 1965, [cyt. za:] Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 86–88



Henryk Stażewski, „Relief nr 10”, 1964. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum



Henryk Stażewski, Relief kolorowy, 1963. Kolekcja Museum of Modern Art, Nowy Jork



Henryk Stażewski w swojej pracowni, obok „Relief biało-czarno-fioletowy”, 1963
Fot. Eustachy Kossakowski, Warszawa, 1963. © Anka Ptaszkowska



112 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Relief nr 29", 1970

akryl/drewno, płyta pilśniowa, 70 x 70 x 4,4 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 29 – 1970 | H. Stażewski'

na odwrociu nalepki z Galerii Foksal oraz Galerii Milano

wymiary w oprawie: 101,5 x 101,5 x 7,5 cm

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

111 400 – 178 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

Galleria Milano, Mediolan

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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





„RELIEFY, KTÓRE OSTATNIO ROBIE, ZBUDOWANE
SĄ PRZEWAŻNIE Z POWTARZAJĄCYCH SIĘ
IDENTYCZNYCH ELEMENTÓW. SĄ TO FORMY
NIEZINDYWIDUALIZOWANE, ANONIMOWE,
POGRUPOWANE W ZBIORY. SŁUŻĄ ONE DO
ODMIERZANIA I PORZĄDKOWANIA PRZESTRZENI
W OBRAZIE”.

HENRYK STAŻEWSKI



„Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie”. Tak w 1968 Henryk Stażewski opisywał eksperymenty, których rezultat stanowi prezentowany przez nas relief. Ten nowy element języka plastycznego artysta wprowadził do swojej twórczości w II połowie lat 50. Cieszył się już wówczas pozycją nestora polskiej awangardy. Trójwymiarowe kompozycje wyparły z twórczości Stażewskiego na kolejne dwie dekady media czysto malarskie. Niezależnie od medium, którym posługiwał się w danym okresie, prace artysty poddane były zawsze matematycznej dyscyplinie. Kompozycja jego reliefów została przez artystę zredukowana do relacji najprostszych elementów, zostały one jednak tak skalkulowane, „aby wszelka kalkulacja stała się niewidoczna, aby matematyka była tylko oddechem i rytmem form, przejrzystością barwy, logiką zjawisk przestrzennych, aby była poprzez to wszystko ucieleśnieniem czystego liryzmu” (Janusz Bogucki, Stażewski, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1959, s. nlb.). Stażewski, podobnie jak inni przedstawiciele geometrycznej abstrakcji, uważał, że sztuka na wzór nauki powinna poszukiwać fundamentalnych zasad rządzących rzeczywistością. W odróżnieniu od tradycyjnego malarstwa, które analizuje, jak rzeczy wyglądają, konstruktywiści, odrzucając powierzchowność przedmiotów, badają to, co je konstituuje – istotę rzeczy i zjawisk.

Metodę naukową Stażewski odniósł także do stosowanych w reliefach kolorów. W wywiadzie opublikowanym w katalogu wystawy w Galerii Foksal w 1969 mówił: „Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrożniejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów.

(...) Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonych długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną precyzję w wyborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.). Wysunięte z płaszczyzny obrazu figury geometryczne artysta wykonywał z różnych materiałów: tektury, blachy, płyt pilśniowych czy drewna. W kompozycjach tych uwidacznia się tzw. względny ruch obrazu – podlegają one rozmaitym transformacjom w efekcie zmian oświetlenia uruchamiającym grę światła i cienia, a także w konsekwencji przemieszczania się odbiorcy. Stażewski w późniejszych reliefach zwiększał efekt trójwymiarowości, redukując jednocześnie elementy kompozycyjne. Równolegle do reliefów w formie obrazów powstawały też kompozycje przestrzenne – dwustronne reliefy, które widz mógł obejść dookoła, zwiększając tym samym ilość możliwych konfiguracji elementów kompozycyjnych dzieła.

Prezentowany relief powstał w legendarnej, warszawskiej pracowni artysty na ostatnim piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego. Stażewski wprowadził się do niej w 1962. Wraz z nim w pracowni rezydowali malarza Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska i jej mąż, Jan. Po śmierci artystki jej miejsce w pracowni zajął Edward Krasinski. Przez kolejne 15 lat pracownia na Świerczewskiego była najciekawszym salonem artystycznym Warszawy, dodatkowo połączona towarzysko z równie wyjątkowym miejscem, jakim była Galeria Foksal. Artyści tworzący krąg towarzyski Stażewskiego nie tylko w niej bywali, ale również tworzyli tam gościnnie swoje prace. Niektóre były działaniami efemerycznymi, inne istnieją do dziś.

113 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Kompozycja nr 26", 1973

akryl/płyta, 60,4 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'nr. 26 - 1973 | H. Stażewski'

na odwrociu nalepka z galerii Ewy Pape w Nowym Jorku

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:

widoczne niewielkie zadrapania na powierzchni pracy

WYSTAWIANY:

Henryk Stażewski, wystawa indywidualna, Galerie 16, Paryż, luty 1974

LITERATURA:

Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Andrzej Turowski, Warszawa, 2005, s. 223 (il.)

Rok 1973 w twórczości Stażewskiego oznaczał zmianę. Artysta tworzył wtedy białe obrazy z wiązkami, zespołami lub luźno rozsypanymi czarnymi liniami albo kreskami. Choć powstają też obrazy białe, których kompozycja budowana jest przez gęsto kreślone, równoległe linie, Henryk Stażewski nie porzucił koloru. Tworzył układy malowanych na płaszczyźnie kwadratów.

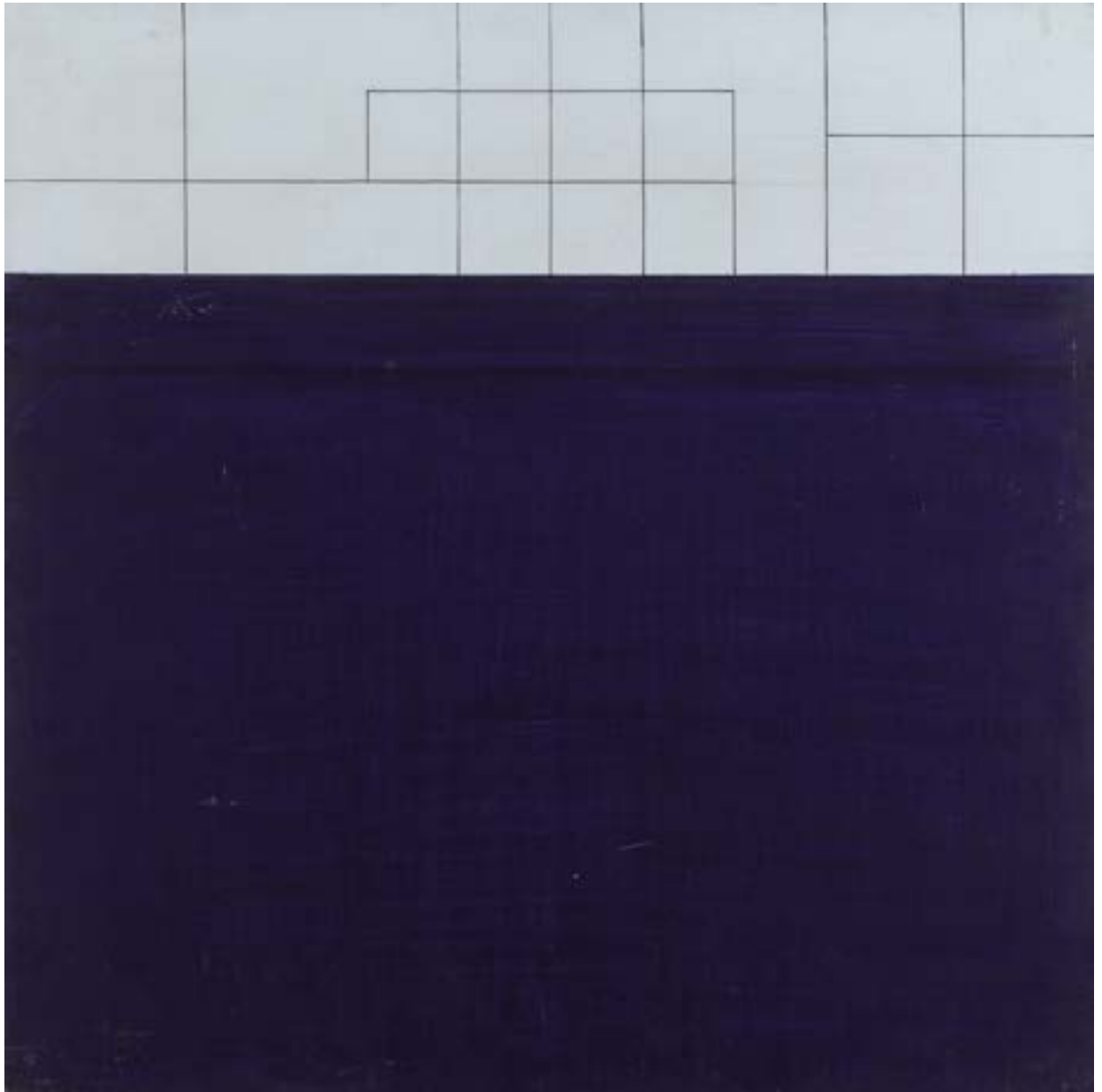
Prezentowana praca „Kompozycja nr 26” była wystawiana w Galerie 16 w Paryżu w 1974. Galeria była prowadzona przez Ankę Ptaszkowską. Oprócz nowych obrazów Stażewski zaprezentował salę dokumentacji. Autorem aranżacji wystawy był Daniel Buren. Mimo wielkiego sukcesu wystawy, Stażewski nie przyjechał jej zobaczyć. W tym roku w jego zapiskach pojawia się tekst:

„Nikt nie wie, jaki jest cel sztuk.

Jest ona używana do różnych celów (często ubocznych).

Jeśli artysta potrafi rozdzielić nową pojawiającą się rzeczywistość na dwie części – jedną pozytywną, drugą szkodliwą – może spowodować u większości ludzi zwalczanie tej drugiej.

Jest to użyteczne, ale nie jest wyłącznym celem sztuki” (Henryk Stażewski, 1965, [cyt. za:] Henryk Stażewski. W setną rocznicę urodzin katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 92).





Widok ekspozycji wystawy Henryka Stażewskiego w Galerii 16 w Paryżu. „Kompozycja nr 26” czwarta od prawej
Fot. Eustachy Kossakowski, Warszawa, 1974. © Anka Ptaszkowska



114 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908–1985

"Refleksy zmienne III", 1972

akryl, olej/sklejka, 130 x 75 cm (wymiary największej pracy)

A: 130 x 75 cm

B: 16 x 16 cm

C: 25 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ADAM MARCZYŃSKI | "REFLEKSY ZMIENNE 3" | A=130x75 | + | B=16 x 16 | + | C=25 x 25'

na odwrociu odautorska instrukcja montażu instalacji malarskiej

na bieżymie nalepka z wystawy w Muzeum Sztuki w Ołomuńcu

estymacja:

190 000 – 250 000 PLN

42 400 – 55 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

„Abstrakcja.PL. Abstrakcja w malarstwie polskim 1945–2017”, wystawa zbiorowa,

Muzeum Sztuki w Ołomuńcu, 20.04–19.08.2018

LITERATURA:

Abstrakcja.PL. Abstrakcja w malarstwie polskim 1945–2017, red. Beata Gawrońska–Oramus, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Ołomuńcu, Olomouc 2018, ss. 352–353 (il.)





„CHODZI TUTAJ O GRĘ, ZABAWĘ, DADAISTYCZNY
PRZYPADEK, KTÓRY NADAJE NOWYCH SENSÓW
I ZNACZEŃ W OPEROWANIU KOLOREM
I ŚWIATŁEM. KASETONY WMONTOWANE DO
OBRAZÓW – O BARWACH INTENSYWNIE
CZYSTYCH BIELI, BŁĘKITACH, UGRACH,
CZERWIENI – MÓGŁ WIDZ OTWIERAĆ
I ODKRYWAĆ W NICH NOWE KOLORY, ZMIENIAĆ
OPTYKĘ ZALEŻNOŚCI ŚWIETLNYCH NA CAŁEJ
PŁASZCZYŹNIE OBRAZU”.

ZBIGNIEW BARAN



„Refleksy zmienne III” to instalacja malarska skomponowana z udziałem niewielkich, kwadratowych, diagonalnie ułożonych kasetonów, których ruchome klapki można uchylać pod różnymi kątami. W efekcie generuje się niezliczoną ilość układów, które ujawniają odmienne walory kolorystyczne i światłocieniowe. Marczyński był pionierem tego typu rozwiązania, którego celem było wprowadzenie widza-współrealizatora w proces powstawania dzieła sztuki poprzez ingerencję w strukturę i płaszczyznę pracy.

Od końca lat 60. i w latach 70. Marczyński wykonał szereg ryt micznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych kłapek mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asamblaże stały się odtąd główną domeną jego działalności (cykle „Dekompozycje”, „Układy otwarte”). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak i drzwiczek, rozmaite barwy. Z czasem tę różnorodność coraz bardziej ograniczał, barwy eliminował, aby ostatecznie skupić się na realizacji kompozycji minimalistycznych, zdominowanych zwykle już tylko przez jeden kolor. Każde z tak pomyślanych dzieł zyskiwało też nowe walory w zależności od otoczenia, w którym się znalazło. Istotny jest również udział widza, który może, zamykając i otwierając klapki, kształtować kompozycję. Najciekawsza realizacja miała miejsce podczas jednego z Plenerów Koszalińskich w Osiekach (1970). Autor zainstalował tam kasetony bezpośrednio w otoczeniu przyrody (na drzewach), zderzając w ten sposób dwa porządki: naturalny i cywilizacyjny. W idei, którą rządzi się sztuka Marczyńskiego, zostało także przewidziane miejsce na interwencję widza. Jego konstrukcje stanowią rodzaj „dzieł otwartych”: widz, manewrując ich elementami, może stworzyć kompozycję oryginalną, niepowtarzalną, własną. Do pewnych granic, wyznaczonych rachunkiem prawdopodobieństwa. Wpisany w strukturę reliefu aspekt kinetyzmu – ruchliwości, zmienności – jest jednak w tym przypadku, jak się wydaje, bardziej odbiciem indywidualnego wrażenia przemijalności świata i wypadkową poszukiwania harmonii niż ścisłą realizacją rygorystycznych zasad op-artu, chociaż artysta prowadził swoje doświadczenia równolegle z ogólnością, zauważalną także w Polsce, ekspansją tego właśnie zjawiska.

Adam Marczyński studiował w latach 1929–36 w krakowskiej ASP. W latach 30. związał się z Grupą Krakowską, uczestniczył również w jej reaktywowaniu w 1957. Jego udział w pracach Stowarzyszenia związany był z niekiedy ostrym konfliktem z Tadeuszem Kantorem oraz jego najbliższym „otoczeniem”. Wydaje się, że Adam Marczyński – obok Marii Jaremy – był najwybitniejszym malarzem Grupy. Od 1945 aż do emerytury pracował na ASP, gdzie prowadził pracownię malarstwa. Od 1950 był jej profesorem. Obok malarstwa uprawiał rysunek, grafikę (monotypie) oraz scenografię. Jest autorem cenionych polichromii kościelnych (Nowy Wiśnicz, Katedra w Tarnowie, Ratułów, Brzesko, Sokołów Małopolski). Był autorem ilustracji książkowych. Jest uznawany za jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej awangardy. We wczesnych pracach Marczyńskiego widoczne są wpływy kubizmu i koloryzmu. Po wojnie tworzył liryczne kompozycje inspirowane sztuką Paula Klee i Joana Miro.





Widok ekspozycji wystawy „Abstrakcja.PL”, Ołomuniec 2018

115 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923–2011

"Abstrakcja geometryczna", 1968

olej/płótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JERZY NOWOSIELSKI | "KOMPOZYCJA | ABSTRAKCYJNA" | 1968' oraz 'R.39' 'P.6.' i 'B.2.'

na odwrociu nalepka autorska z opisem pracy, nalepka wystawowa z wystawy polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu w 1972 oraz nalepka wystawowa z Galerii Współczesnej K.M.P. i K. „RUCH” w Warszawie z 1970

estymacja:

260 000 – 320 000 PLN

58 000 –71 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Atelier 72”, wystawa polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu, Galeria Richard Demarco, Edynburg 20.08–09.09.1972

„Jerzy Nowosielski”, Galeria Współczesna K.M.P. i K. „RUCH”, Warszawa 11.12.1969–4.01.1970



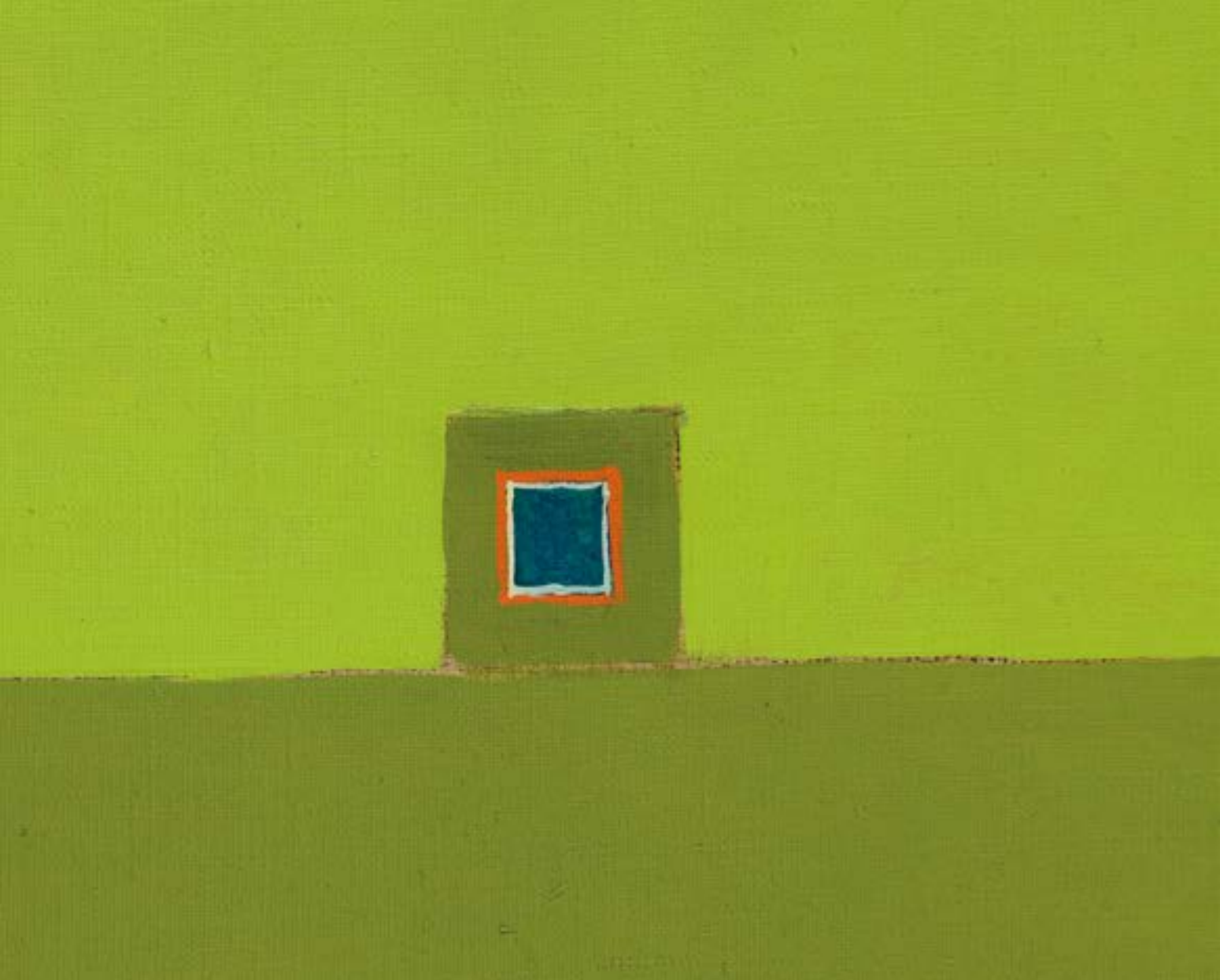


Jedną z pierwszych nieprzedstawiających kompozycji w wykonaniu Jerzego Nowosielskiego pojawiła się już na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948 w Krakowie. Abstrakcja była ważnym aspektem twórczości artysty, jednak kompozycji tego typu nie można zaliczyć do malarstwa stricte nieprzedstawiającego. Jak sam podkreślał, przedstawienia miały swoje odniesienia do rzeczywistości: „Abstrakcja początku naszego stulecia (...) nie chciała obrazować niczego, przedstawiać niczego, chciała być samodzielna, wolna od tych zadań i tych możliwości. Jako młody malarz i ja takim pokusom ulegałem, jednak już bardzo wcześniej przekonałem się, że moje ‘abstrakcyjne’ obrazy całkiem nie są ‘abstrakcyjne’. Że są one jakąś figuracją, że coś bardzo konkretnego przedstawiają – ale co, tego ja właśnie nie wiedziałem. Powstało tych obrazów wiele, ale główny mój nurt malarski to była figuracja tradycyjna. A jednak, moja osobowość malarska była rozdwojona i od czasu do czasu malowałem obrazy ‘nie przedstawiające’. A jednak przedstawiające” (Jerzy Nowosielski, tekst z ulotki zaproszenia na otwarcie wystawy „Abstrakcje”).

Nowosielski podkreślał, że abstrakcja w różnorodnych kulturach i od wielu wieków związana była ze spirytualizmem, stanowiła wyraz sublimacji, odejścia od spraw przyziemnych. Według artysty w malarstwie nowoczesnym jedynie język figur geometrycznych mógł przełożyć boską energię na płótno. Harmonia takich kompozycji miała odzwierciedlać kosmiczny ład, a ich abstrakcyjny charakter był świadectwem pewnej tajemnicy, która spowija boski plan. Choć – jak Nowosielski sam tłumaczył – doświadczenie wojny popchnęło go w stronę ateizmu, wkrótce potem zainteresował się prawosławiem, jego liturgią i mistycyzmem. Uciekał jednak od wszelkiego rodzaju ortodoksji, surowych doktryn i dogmatów. Nie wierzył w istnienie jednej, słusznej religii, której wszyscy mieliby się podporządkować. Twierdził, że zbawienie przysługuje każdemu – nawet grzesznikowi.

Artysta nie potrafił dokładnie wytłumaczyć, jak powstają jego abstrakcyjne wizje. Ich genezę przypisywał wewnętrznym przeżyciom: „Nie kalkulacja i spekulacja, nie wstępna analiza poszczególnych elementów, z których przyszedł obraz ma być zbudowany, lecz jakaś wewnętrzna konieczność utrwalenia pewnych określonych form, które narzucają się mojej wyobraźni z siłą obsesji, jest powodem malowania takich płócien. A więc coś, nad czym świadomie niezupełnie panuję, zmusza mnie do tworzenia systemu malarskiej mistyfikacji ‘nowych rzeczywistości’, nowych układów płaskich, przestrzennych i kolorystycznych. Za pomocą tych nowych tworów zaklinam niejako rzeczywistość zewnętrzną, w której żyję i której doświadczam, a która w moim wycuciu takiego ‘zaklinania’ się domaga. A ponieważ nie umiem dokładnie uświadomić sobie, jak to się dzieje, nazywam to ‘magią’” (Jerzy Nowosielski, Wyznanie, „Polska”, nr 5, 1969).

Nowosielski nie był do końca przekonany o odrębności piekła i nieba, rozważał możliwość, w której jedyną różnicę pomiędzy bytami stanowiłaby percepcja tej samej rzeczywistości: świadomość zbawiona postrzegaby rzeczywistość jako piękną, potępionej zaś jawiłaby się ona jako przerażająca, niemożliwa do zniesienia. To właśnie zróżnicowane poziomy percepcji, wnikliwości i wtajemniczenia w pozaempiryczne aspekty świadomości stanowiły w mniemaniu artysty wyznacznik zrozumienia sztuki. Dla Nowosielskiego sztuka należy do sfery sacrum. Artysta uważał, że pojąć sztukę może tylko ten, kto jest wrażliwy na zjawiska metafizyczne – człowiek, który dopuszcza do siebie fakt, że pewne sprawy wymykają się analizie zmysłowej.



„ABSTRAKCJA POCZĄTKU NASZEGO STULECIA (...) NIE CHCIAŁA OBRAZOWAĆ NICZEGO, PRZEDSTAWIAĆ NICZEGO, CHCIAŁA BYĆ SAMODZIELNA, WOLNA OD TYCH ZADAŃ I TYCH MOŻLIWOŚCI. JAKO MŁODY MALARZ I JA TAKIM POKUSOM ULEGAŁEM, JEDNAK JUŻ BARDZO WCZEŚNIE PRZEKONAŁEM SIĘ, ŻE MOJE ‘ABSTRAKCYJNE’ OBRAZY CAŁKIEM NIE SĄ ‘ABSTRAKCYJNE’. ŻE SĄ ONE JAKĄŚ FIGURACJĄ, ŻE COŚ BARDZO KONKRETNEGO PRZEDSTAWIAJĄ – ALE CO, TEGO JA WŁAŚNIE NIE WIEDZIAŁEM. POWSTAŁO TYCH OBRAZÓW WIELE, ALE GŁÓWNY MÓJ NURT MALARSKI TO BYŁA FIGURACJA TRADYCYJNA. A JEDNAK, MOJA OSOBOWOŚĆ MALARSKA BYŁA ROZDWOJONA I OD CZASU DO CZASU MALOWAŁEM OBRAZY ‘NIE PRZEDSTAWIAJĄCE’. A JEDNAK PRZEDSTAWIAJĄCE”.

JERZY NOWOSIELSKI

116 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Kompozycja I", 1951

olej/tektura, 35 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Nowosielski 1951 | SYGNUJĘ NA DUBLAŻU 1993'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

55 700 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:

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, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa
Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 62 (il.)





Jerzy Nowosielski, Abstrakcja, 1959. Fot. Marcin Koniak, Desa Unicum

„W malarstwie rozwiązuje się problemy filozoficzne per excellence w sposób abstrakcyjny. Mnie się wydaje, że sztuka abstrakcyjna jest wieczna, bo wieczne są problemy i nie można wróżyć zaniku malarstwa abstrakcyjnego”.

Jerzy Nowosielski, 1959

Forma sztuki, jaką jest abstrakcja, zyskała ogromną popularność w Polsce w II połowie lat 50. XX wieku. Artyści zaczęli traktować sztukę nieprzedstawieniową jako wyzwanie i zmaganie z materią i formą. Sztuka niefiguratywna pozostawała ucieczką od realizmu socrealistycznego i przez to chętnie utożsamiano ją z nowatorstwem i nowoczesnością. Istniała też nieliczna grupa, która upatrywała w tym nurcie duchowych i metafizycznych treści, niemożliwych do wyrażenia za pomocą rozpoznawalnych form. To, co zainicjowali Mondrian, Malewicz czy Kandinsky, znalazło swoich kontynuatorów. Wśród nich był Rothko, który malował pod wpływem myśli judaistycznej, a także chrześcijaństwa wschodniego i idei ikon, Newman tworzył projekty dla synagogi oraz abstrakcyjne, monochromatyczne przedstawienia Stacji Krzyżowych.

Do XX-wiecznych odnowicieli malarstwa religijnego należał Jerzy Nowosielski, który głosił rewolucyjną koncepcję, że każda forma sztuki przynależy do strefy sacrum, jest wybieganiem poza empiryczną

rzeczywistość, azyłem wobec ludzkiej kondycji. Nowosielski był jednym z ważniejszych powojennych artystów, który podejmował w swej twórczości, zdawałoby się, powszechnie eksploatowane zagadnienia malarskie, zawsze jednak na ich polu wypracowywał indywidualne rozwiązania. Zapisał się jako autor dociekliwy i wyjątkowo wszechstronny, czerpiący z nurtów awangardowych, ale także inspirujący się twórczością Teofana Greka i wielowiekową tradycją pisania ikon. Jego prace, nieważne, czy dzieła figuratywne, kobiece akty, martwe natury, łódzkie pejzaże czy dzieła nieprzedmiotowe, w szczególny sposób odnosiły się do najważniejszych sfer życia człowieka.

Lata 40. i 50. były okresem, w którym malarz konsekwentnie poszukiwał swojej ścieżki artystycznej, to także wzmożony czas duchowej refleksji. Forma sztuki Nowosielskiego w danym okresie podyktowana była stanem duchowym, od religijnego uniesienia 19-lątka, który decyduje się na pobyt w klasztorze po odstąpieniu od wiary i poświęceniu się całkowicie malarstwu



Widok ekspozycji z wystawy w Zachęcie, 2003, fot. Marek Gargulski. Dzięki uprzejmości Fundacji Nowosielskich w Krakowie

świeckiemu. W wywiadach przyznawał, że wraz z utratą wiary tracił ważną motywację do tworzenia sztuki, dlatego na nowo rozpoczął poszukiwanie metafizycznych korzeni malarstwa. Właśnie z tych niepewności narodziło się malarstwo abstrakcyjne artysty. Sam podkreślał: „to wtedy zacząłem malować trójkąty, wyobrażając sobie, że tym sposobem naprawdę o czymś opowiadam i coś wyrażam. (...) Czułem się tam wyzwolony z więzów mojej cielesności, mojej fascynacji kobiecym ciałem” (Jerzy Nowosielski, *Nie wiem*, [w:] „*Twórczość*” 1990, nr 8, s. 115–117, [przedruk w:] *Notatki. Jerzy Nowosielski*, marzec 2000, s. 16).

W kompozycjach abstrakcyjnych początkowo widoczna była inspiracja wzmiankowanymi twórcami abstrakcji geometrycznej, ale z czasem Nowosielski wypracował własny styl cechujący się rysunkowością i rozjaśnioną paletą barwną. Eksperymenty malarskie z mięsistą fakturą zastąpiły oszczędność formalną oraz odważne operowanie syntezą i umownością. Geometryczne abstrakcje stworzone ręką Nowosielskiego

cechuje nie surowość form, a raczej pewna liryczność. Zbylut Grzywacz w wywiadzie z artystą przyznał, że abstrakcje Nowosielskiego były czymś mu wcześniej nieznanym, nie wyrastały bowiem z kubizmu, z logicznego podziału przestrzeni, scharakteryzował je jako „intuicyjne, radosne bytowanie zespołu form, które zjawiały się na płótnie jak na scenie. Tak, że ta abstrakcja geometryczna – wydawałoby się zimna – u pana też była zawsze bardzo ciepła...” (Maestro od marzenia. Rozmowa Zbyluta Grzywacza z Jerzym Nowosielskim, program z cyklu *Obrazy, słowa, dźwięki*, [przedruk w:] *Listy i zapomnienie wywiady*, [red.] Krystyna Czerni, Kraków 2015, s. 278). Nowosielski podkreślał, że jego abstrakcja nigdy nie była racjonalistyczna, tworzył ją pod „natchnieniem jakiegoś anioła, jakiejś rzeczywistości subtelnej, bytów subtelnych troszeczkę wyższych od naszej fizycznej egzystencji, które znalazły się w pobliżu mojej świadomości malarskiej i które w jakimś sensie sugerowały powstanie takich, a nie innych obrazów” (tamże, s. 278–279).

117 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Penetracja przestrzeni rzeczywistej", 1974

akryl, ołówek, relief/płyta pilśniowa, 89 x 89 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1974'

na odwrociu odautorska etykieta z opisem pracy w języku angielskim: 'Penetration of real space of equal probability to black I and white colour appearance. Mutable lot - dice. I Wood, acryl, year 1974'

estymacja:

350 000 – 450 000 PLN

78 000 – 100 300 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





„(...) To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm i stanowiące punkt wyjścia i inspirację do działania artysty, stanowiło dla Winiarskiego sprawę najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry”.

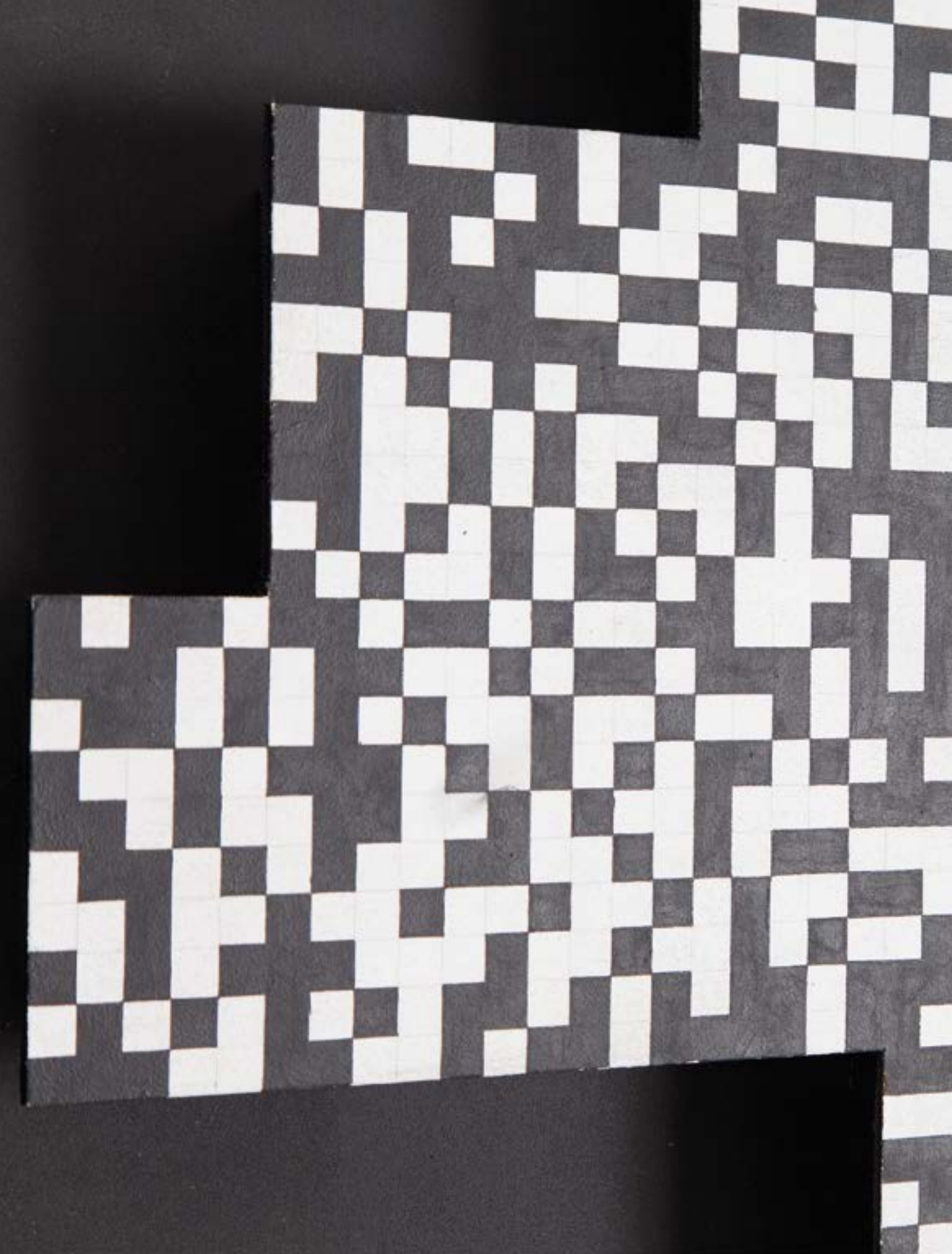
Bożena Kowalska

Ryszard Winiarski był artystą, który konsekwentnie trzymał się założenia przyjętego na początku swojej drogi twórczej, opartej na powiązaniu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowienia i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprowadzając algorytm w ruch.

Autor prezentowanej pracy słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były dla artysty kluczowe. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałają ze wszechobecnym przypadkiem.

Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstrukttywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywatelskiej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Historia świadomego praktykowania przypadku w sztuce sięga początku XX wieku. Na przypadek zdawali się przede wszystkim dadaści jak Tristan Tzara czy Marcel Duchamp. Jean Arp pozwalał na przykład, by wyrzucone z jego dłoni papierowe kwadraty same ułożyły się w finalną kompozycję jego kolażu. Kilkadziesiąt lat później twórcy ze środowiska Fluxusu, nawiązując do odważnych działań dadaizmu, również pozwalali losowi determinować swoje dzieła plastyczne. Słynny brytyjski artysta, Kenneth Martin, tworzył prace abstrakcyjne, które – podobnie jak dzieła Winiarskiego – bazowały na połączeniu przypadku i zaplanowania. Z kolei u holenderskiego artysty Hermana de Vriesa przypadek jest metodą osiągnięcia jak największego obiektywizmu. Z Martinem i de Vriesem Ryszard Winiarskiego zestawiała nawet Janina Ładnowska w katalogu wystawy Henryka Stażewskiego z 1994. To de Vries zarekomendował Winiarskiego do udziału w Sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974. Udział w tym prestiżowym wydarzeniu pozwolił polskiemu artyście zaprezentować się międzynarodowej publiczności.





118 †

RYSZARD WINIARSKI

1936-2006

Seria 12 prac "Order vertical game 4 x 4", 1981

akryl/deska, 87,5 x 105 x 4 cm (wymiary oprawy)

prace oprawione wtórnie w ramę

każda z dwunastu części opisana na odwrociu wraz z numerem porządkowym 1-12:

'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 1981'

estymacja:

400 000 – 600 000 PLN

89 100 – 133 799 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana ze spadkobierczyniami artysty

POCHODZENIE:

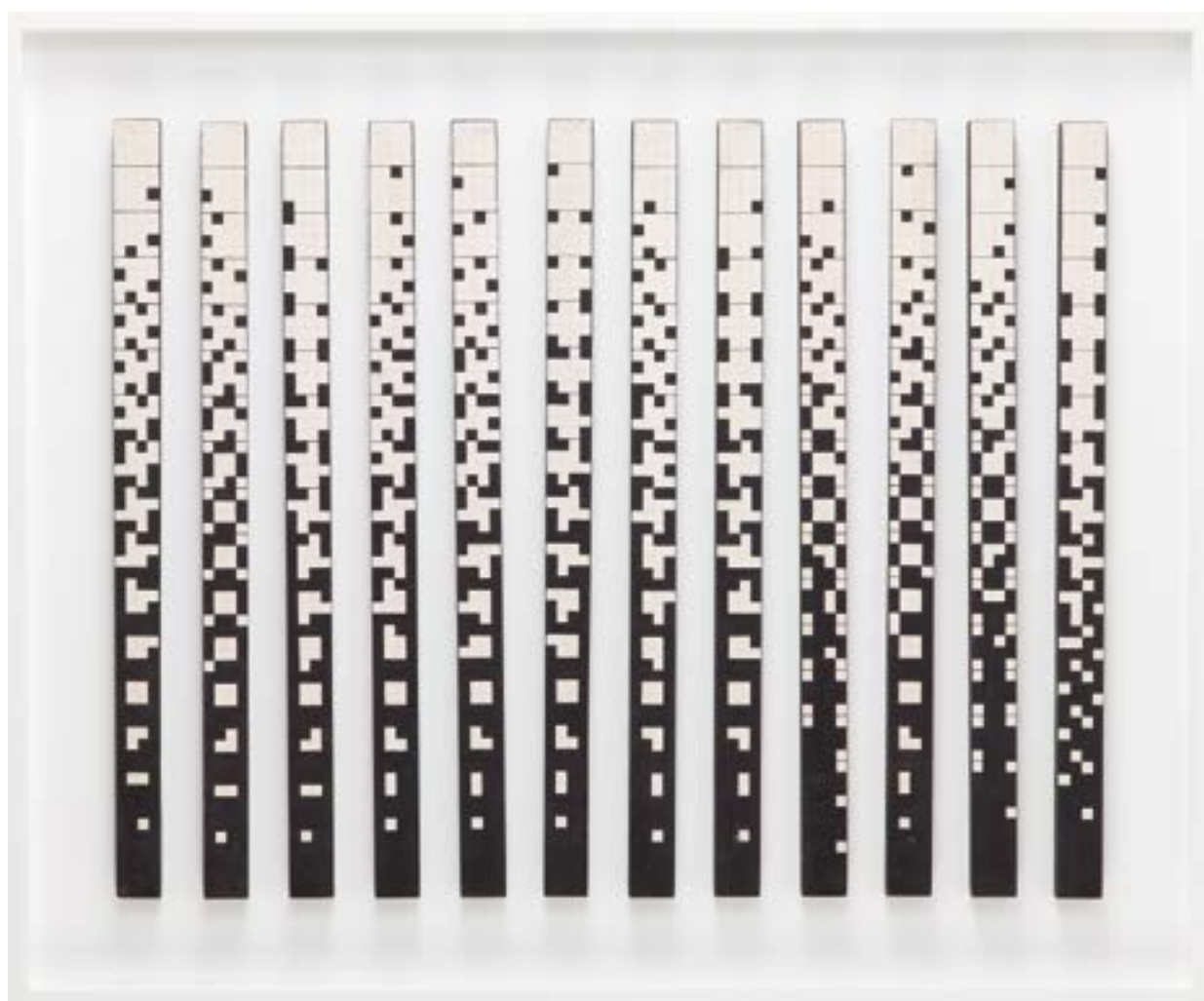
kolekcja prywatna, Niemcy

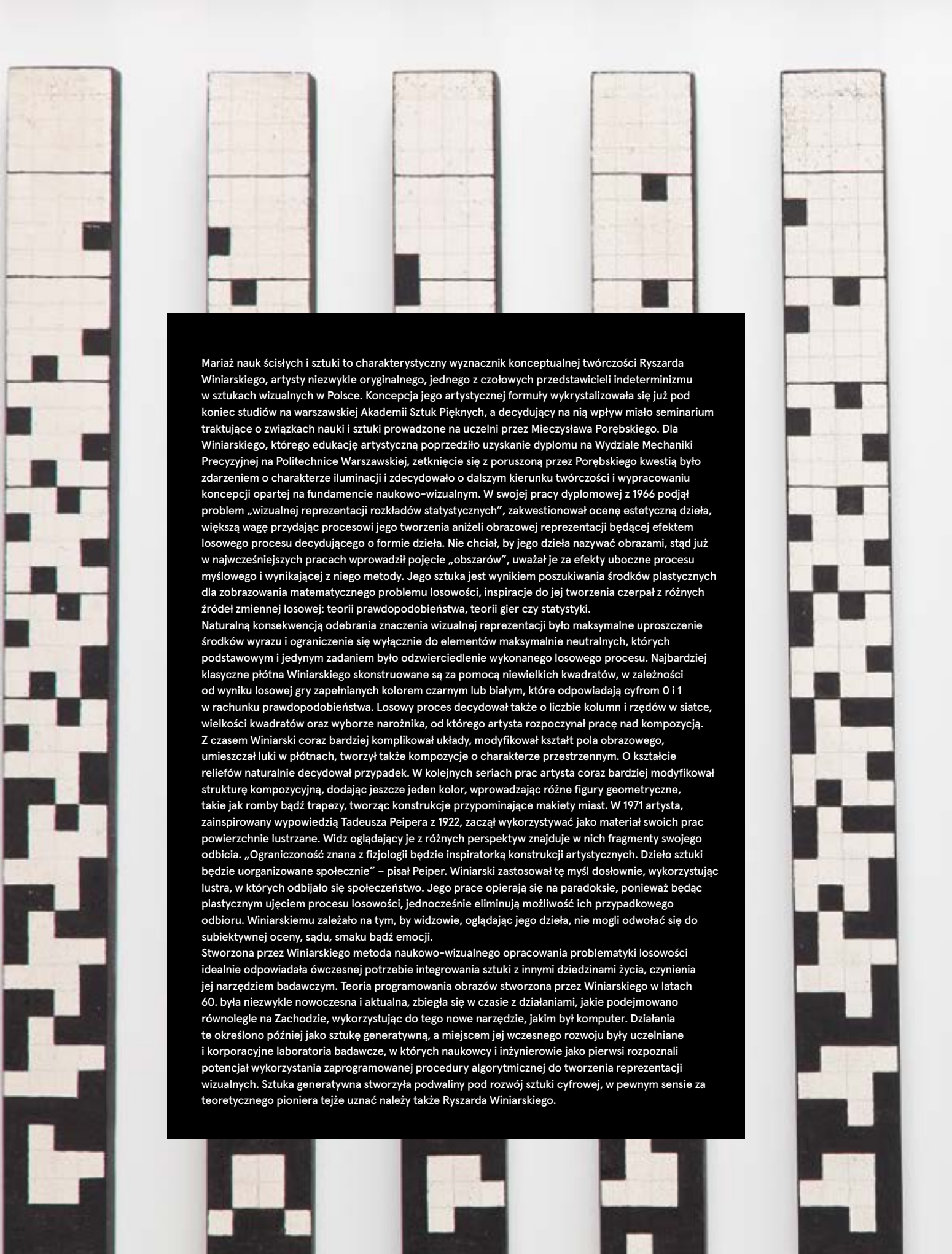
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Museum Modern Art, Hünfeld

Galerie New Space, Fulda





Mariaż nauk ścisłych i sztuki to charakterystyczny wyznacznik konceptualnej twórczości Ryszarda Winiarskiego, artysty niezwykle oryginalnego, jednego z czołowych przedstawicieli indeterminizmu w sztukach wizualnych w Polsce. Koncepcja jego artystycznej formuły wykrystalizowała się już pod koniec studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a decydujący na nią wpływ miało seminarium traktujące o związkach nauki i sztuki prowadzone na uczelni przez Mieczysława Porębskiego. Dla Winiarskiego, którego edukację artystyczną poprzedziło uzyskanie dyplomu na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, zetknięcie się z poruszoną przez Porębskiego kwestią było zdarzeniem o charakterze iluminacji i zdecydowało o dalszym kierunku twórczości i wypracowaniu koncepcji opartej na fundamencie naukowo-wizualnym. W swojej pracy dyplomowej z 1966 podjął problem „wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych”, zakwestionował ocenę estetyczną dzieła, większą wagę przydając procesowi jego tworzenia aniżeli obrazowej reprezentacji będącej efektem losowego procesu decydującego o formie dzieła. Nie chciał, by jego dzieła nazywać obrazami, stąd już w najwcześniejszych pracach wprowadził pojęcie „obszarów”, uważał je za efekty uboczne procesu myślowego i wynikające z niego metody. Jego sztuka jest wynikiem poszukiwania środków plastycznych dla zobrazowania matematycznego problemu losowości, inspiracje do jej tworzenia czerpał z różnych źródeł zmiennej losowej: teorii prawdopodobieństwa, teorii gier czy statystyki.

Naturalną konsekwencją odebrania znaczenia wizualnej reprezentacji było maksymalne uproszczenie środków wyrazu i ograniczenie się wyłącznie do elementów maksymalnie neutralnych, których podstawowym i jedynym zadaniem było odzwierciedlenie wykonanego losowego procesu. Najbardziej klasyczne płótna Winiarskiego skonstruowane są za pomocą niewielkich kwadratów, w zależności od wyniku losowej gry wypełnianych kolorem czarnym lub białym, które odpowiadają cyfrom 0 i 1 w rachunku prawdopodobieństwa. Losowy proces decydował także o liczbie kolumn i rzędów w siatce, wielkości kwadratów oraz wyborze narożnika, od którego artysta rozpoczynał pracę nad kompozycją. Z czasem Winiarski coraz bardziej komplikował układy, modyfikował kształt pola obrazowego, umieszczał luki w płótnach, tworzył także kompozycje o charakterze przestrzennym. O kształcie reliefów naturalnie decydował przypadek. W kolejnych seriach prac artysta coraz bardziej modyfikował strukturę kompozycyjną, dodając jeszcze jeden kolor, wprowadzając różne figury geometryczne, takie jak romby bądź trapezy, tworząc konstrukcje przypominające makiety miast. W 1971 artysta, zainspirowany wypowiedzią Tadeusza Peipera z 1922, zaczął wykorzystywać jako materiał swoich prac powierzchnie lustrzane. Widz oglądający je z różnych perspektyw znajduje w nich fragmenty swojego odbicia. „Ograniczoność znana z fizjologii będzie inspiratorką konstrukcji artystycznych. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie” – pisał Peiper. Winiarski zastosował tę myśl dosłownie, wykorzystując lustro, w których odbijało się społeczeństwo. Jego prace opierają się na paradoksie, ponieważ będąc plastycznym ujęciem procesu losowości, jednocześnie eliminują możliwość ich przypadkowego odbioru. Winiarskiemu zależało na tym, by widzowie, oglądając jego dzieła, nie mogli odwołać się do subiektywnej oceny, sądu, smaku bądź emocji.

Stworzona przez Winiarskiego metoda naukowo-wizualnego opracowania problematyki losowości idealnie odpowiadała ówczesnej potrzebie integrowania sztuki z innymi dziedzinami życia, czynienia jej narzędziem badawczym. Teoria programowania obrazów stworzona przez Winiarskiego w latach 60. była niezwykle nowoczesna i aktualna, zbiegała się w czasie z działaniami, jakie podejmowano równolegle na Zachodzie, wykorzystując do tego nowe narzędzie, jakim był komputer. Działania te określono później jako sztukę generatywną, a miejscem jej wczesnego rozwoju były uczelnie i korporacyjne laboratoria badawcze, w których naukowcy i inżynierowie jako pierwsi rozpoznali potencjał wykorzystania zaprogramowanej procedury algorytmicznej do tworzenia reprezentacji wizualnych. Sztuka generatywna stworzyła podwaliny pod rozwój sztuki cyfrowej, w pewnym sensie za teoretycznego pioniera teżby uznać należy także Ryszarda Winiarskiego.



119 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Game for two", 1987

akryl, ołówek/deska, 49 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski '87', opisany l.d.: 'game for two'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'gra dla dwóch | winiarski '87'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 200 – 17 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Berlin

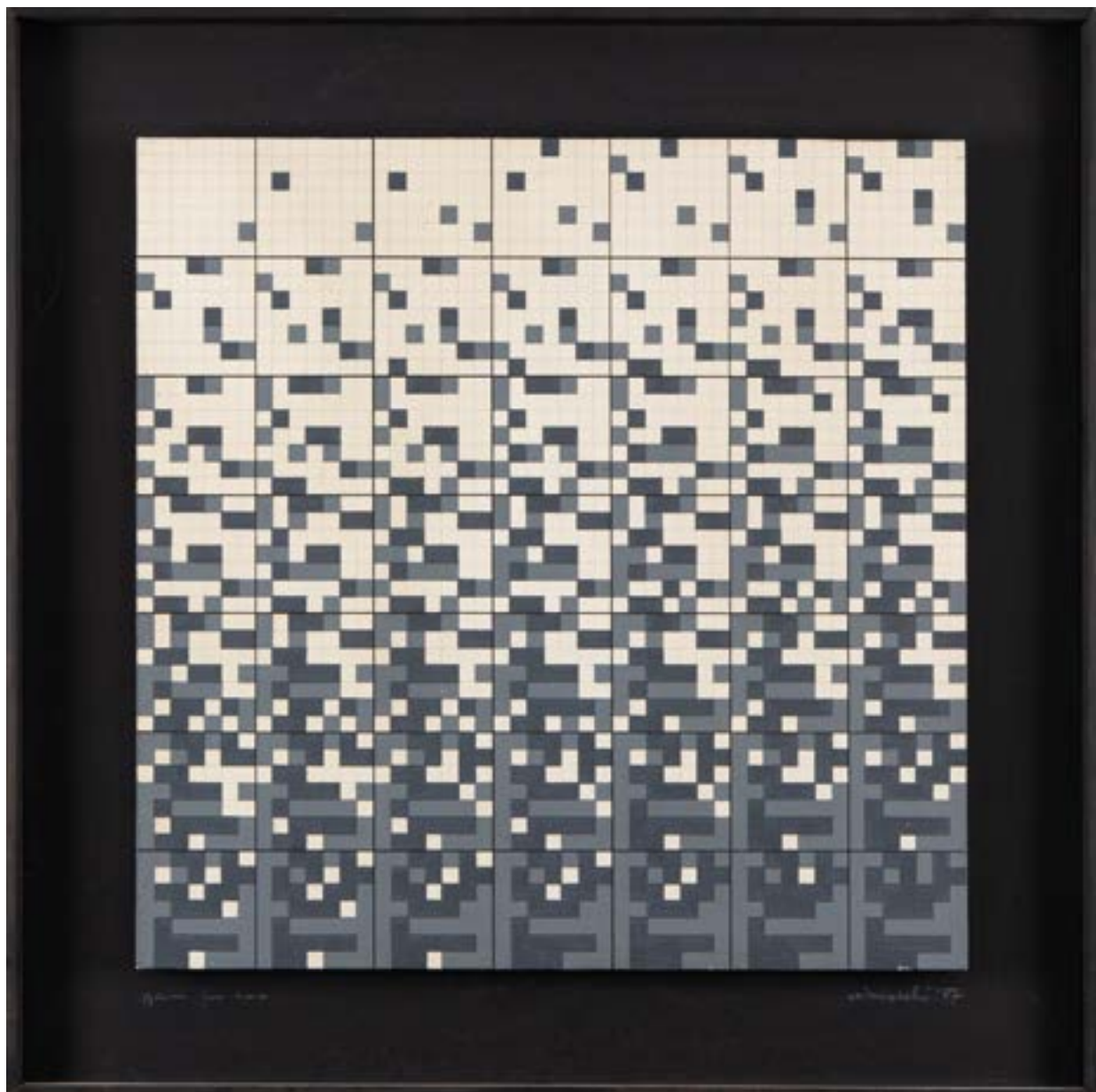
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia

kolekcja prywatna, Polska

„Na pierwszy rzut oka to, co robił Winiarski, może wydać ofensywą wymierzoną w najświętsze wartości artystyczne – w każdym razie te tradycyjne. Lubimy bowiem utożsamiać sztukę z intuicją, emocjami, subiektywizmem i wolnością. Tymczasem Winiarski margines twórczej wolności zostawiał sobie minimalny. Proponował przy tym sztukę, która miała być chłodna i racjonalna, idealnie zobiektywizowana i antyemocjonalna, a do tego bezosobowa. Ze swoim programem artysta wpisywał się w najogólniejszym sensie w myślenie conceptualne; na jego sztukę można też spojrzeć w perspektywie tradycji konstruktywistycznych i historii eksperymentów, jakie XX-wieczni twórcy przeprowadzali z geometrią. Generalnie jednak Winiarski nie najlepiej mieści się w nurtach oraz 'izmach'. Między innymi to sprawia, że wciąż pozostaje ciekawy – system tworzenia sztuki, który opracował na własne potrzeby, był całkowicie autorskim projektem”.

Stach Szablowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”, 05.06.2017

Prace Ryszarda Winiarskiego są swego rodzaju fenomenem. Jak pisał Stach Szablowski, uznany krytyk i kurator, artysta wymyka się jednoznacznym osądom i kategoryzacjom. Prezentowana praca, podobnie jak wiele innych dzieł autorstwa Winiarskiego, to kompozycja budowana na podstawie rzutów kostką, których rezultat determinował układ kolorystyczny wypełnianych przestrzeni. W tym przypadku była to gra teoretycznie rozgrywana pomiędzy dwiema osobami.



120 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Filtration (Green)", 1977

akryl/płótno, 98 x 98 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julia Stańczak 77'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'JULIAN STAŃCZAK "FILTRATION" (GREEN) 77'

estymacja:

280 000 – 320 000 PLN

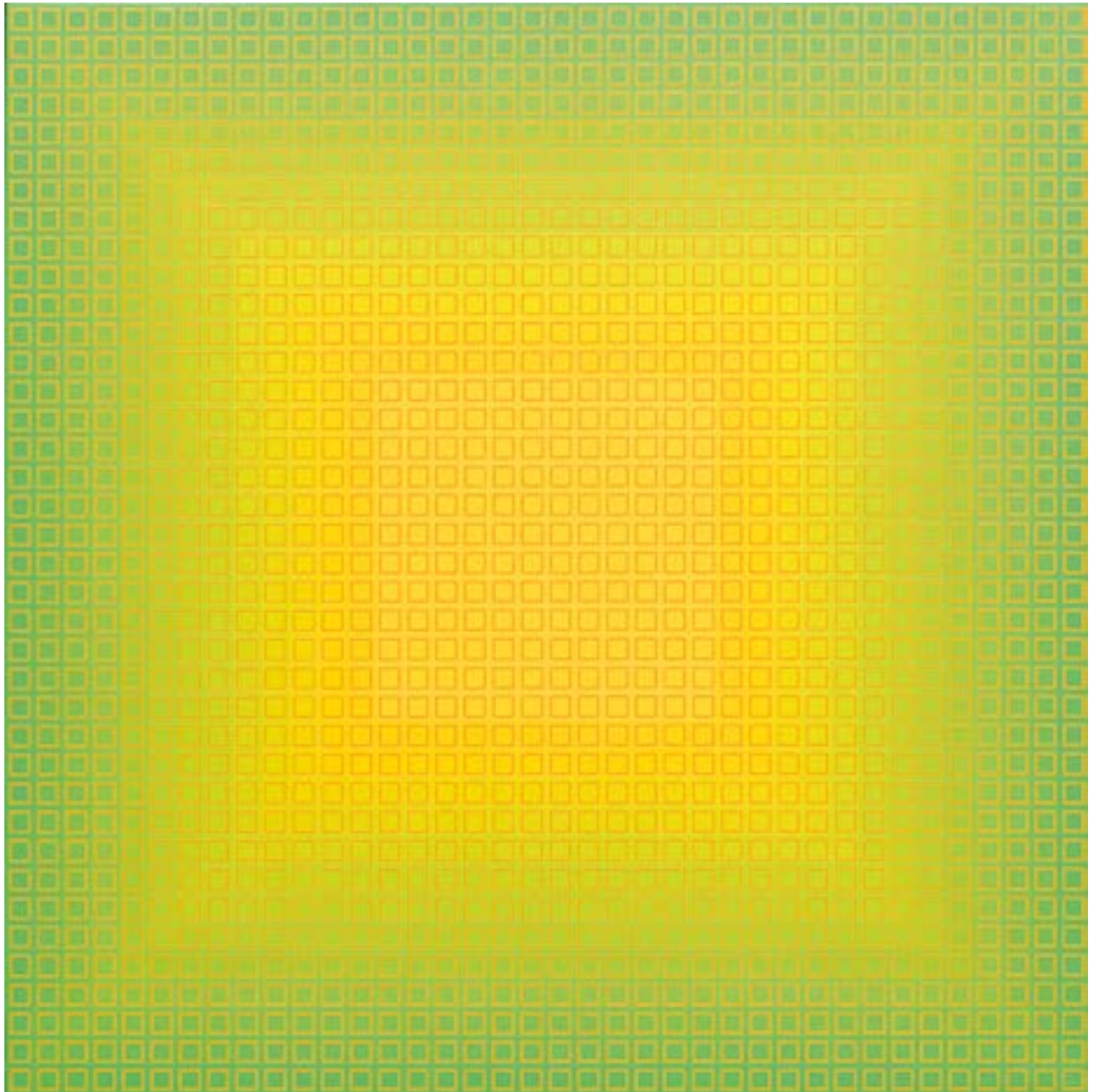
62 400 – 78 000 EUR

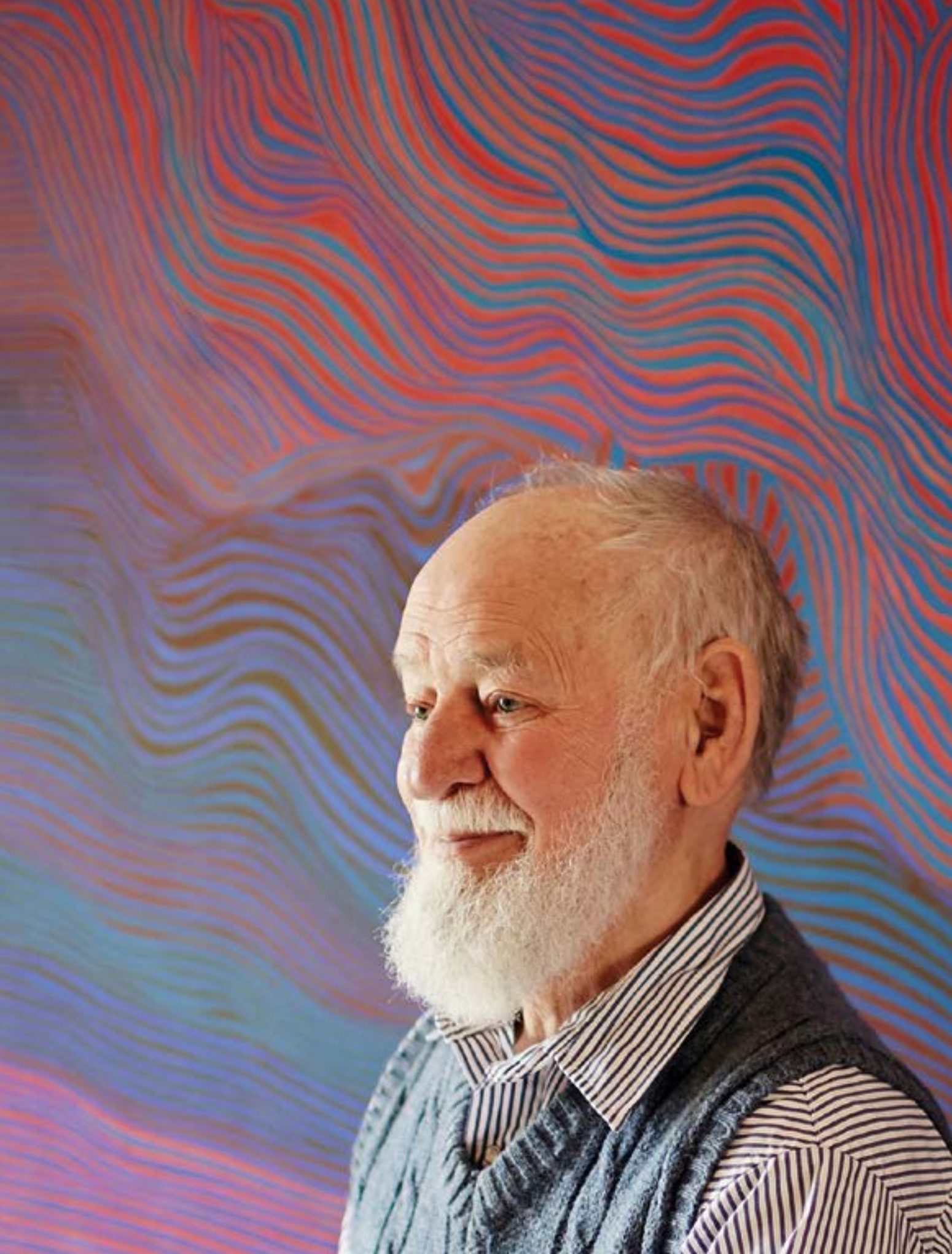
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Cleveland, Ohio

kolekcja instytucjonalna, Polska

Wielka kariera Juliana Stańczaka rozpoczęła się w 1964, kiedy wystawę jego prac w Ohio zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Precyzyjne, pozbawione widocznych śladów pędzla gładkie prace artysty wyróżniały się na tle abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który zdominował amerykańskie środowisko artystyczne tego czasu. W tym samym roku w Martha Jackson Gallery odbyła się indywidualna wystawa Stańczaka „The Optical Paintings”. Malarz zaprezentował swoje najnowsze obrazy oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w których aranżował wibrujące kontrasty kolorystyczne. Od nowojorskiej wystawy Stańczaka wzięta się nazwa op-art, a sam artysta stał się prekursorem tego nurtu w latach 60. Promocją Stańczaka oraz twórców związanych ze sztuką optyczną zajęła się również paryska Galerie Denise René. Niezbywalną pozycję op-artu na międzynarodowej arenie sztuki ostatecznie ugruntowała wystawa „The Responsive Eye”, organizowana w 1965 w słynnym Museum of Modern Art. w Nowym Jorku. Mimo sławy, jaką osiągnął, artysta nigdy nie utożsamiał się w pełni z przypisanym mu terminem. Stańczak podkreślał, że jego malarstwo nie polega na optycznej iluzji. Dzięki operowaniu wybraną energią wizualną twórca wirtualnie porusza płaszczyznę obrazową, uruchamiając zupełnie nieoczekiwane sposoby percepcji. W wywiadzie z 2007 Stańczak mówił: „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 tysięcy lat 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”.







„NIE UWAŻAM SIĘ ZA ‘OJCA OP-ARTU’ I NIENAWIDZIŁEM
TYTUŁU MOJEJ PIERWSZEJ INDYWIDUALNEJ WYSTAWY
W NOWYM JORKU. ZSZOKOWAŁA MNIE TERMINOLOGIA
‘MALARSTWA OPTYCZNEGO’, KTORA UMNIEJSZA
POWADZE ARTYSTYCZNEGO POSZUKIWANIA, CIĘŻKIEJ
PRACY I TWORCZYCH PRZEKONAŃ – NIEZALEŻNIE OD
WIZUALNEJ FORMY, KTORĄ MOŻE PRZYWODZIĆ. MARTHA
JACKSON UŻYŁA TEGO TERMINU W CHARAKTERZE
MEDIALNEJ PROWOKACJI – JAKŻE SKUTECZNEJ! (...)
SZTUKA OPTYCZNA ISTNIEJE OD TYSIĄCLECI I STANOWI
WYRAZ WIZUALNYCH POSZUKIWAŃ LUDZKIEJ PERCEPCJI.
Z UPŁYWEM LAT NAUCZYŁEM SIĘ AKCEPTOWAĆ TĘ
TERMINOLOGIE I ZAADAPTOWAŁEM DO NIEJ MOJĄ WŁASNĄ
FILOZOFIE. TERAZ OP-ART TO TYLKO NAZWA”.

JULIAN STAŃCZAK

121 ↑

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Turn Yellow", 1978

akryl/plótno, 129,5 x 129,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'JULIAN STAŃCZAK "TURN YELLOW" 78'

na odwrociu papierowa nalepka galeryjna z opisem pracy z London Arts Group

estymacja:

320 000 – 450 000 PLN

71 300 – 100 300 EUR

POCHODZENIE:

bezpośredni zakup od artysty

galeria London Arts Group, Londyn

galeria Heather James Fine Art, Palm Desert, Kalifornia

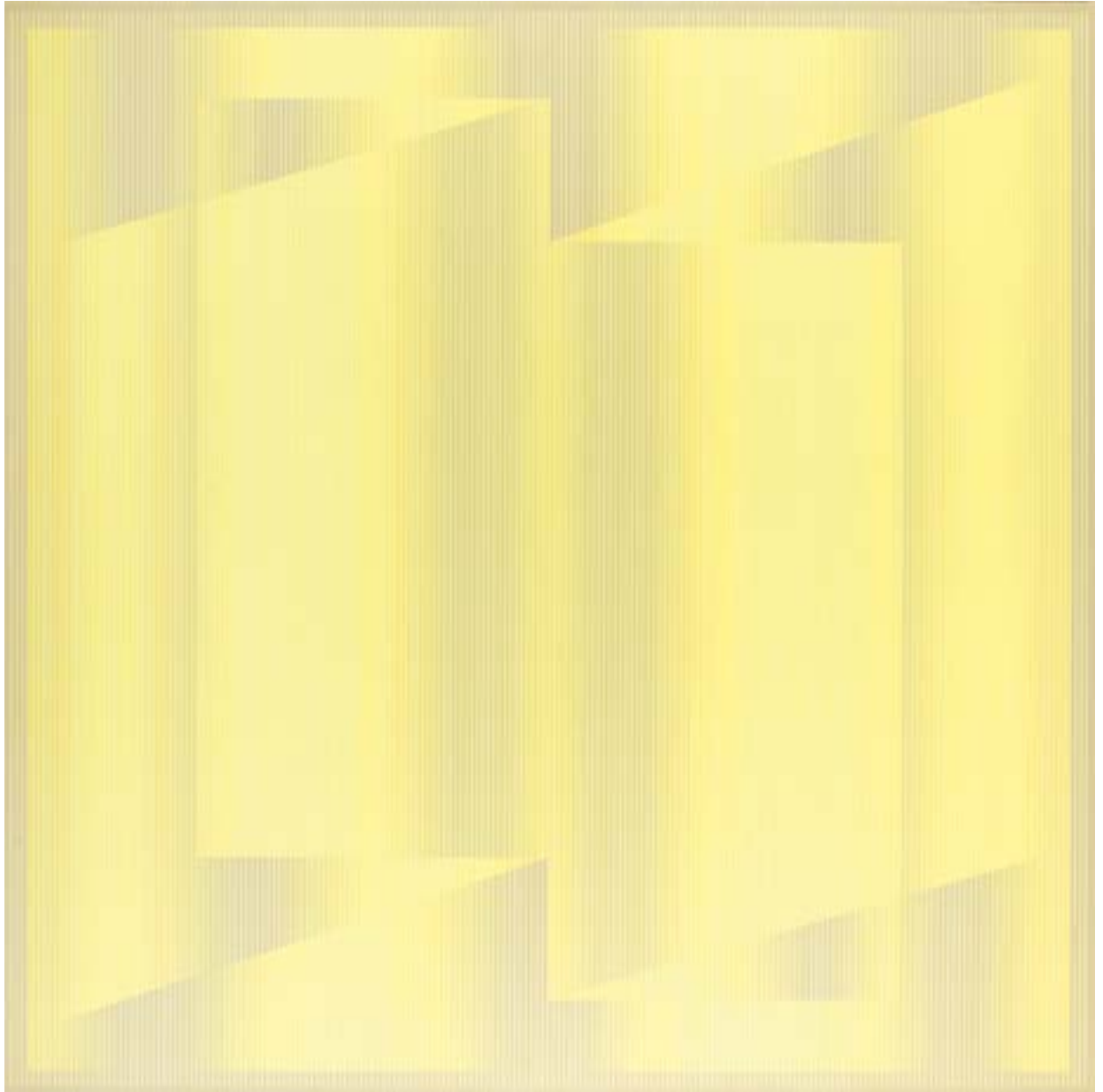
kolekcja prywatna, Warszawa

Desa Unicum, Warszawa

kolekcja prywatna, Konstancin-Jeziorna

LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 199 (il.)



„Wydawałoby się, że sztuka Stańczaka powstaje tak szybko, jak szybko odbiera i rozumie ją oko widza, jednak proces twórczy artysty jest długi i wymagający. Przed rozpoczęciem pracy malarz w detalach wyobraża sobie nowe dzieło. Mimo że od dawna nie praktykuje wykonywania szkiców, Stańczak tworzy w pamięci notatki, 'myślów przypominajki'. Po długim namyśle zaczyna mieszać kolory, doskonaląc je dopóty, dopóki nie będą one w pełni odpowiadały jego wcześniejszym wyobrażeniom. Efektem są trudne do zdefiniowania, wyjątkowe odcienie i tony. Mimo że to właśnie kolor może być elementem malarstwa najczęściej opisywanym w kontekście Stańczaka, niezwykle ważny jest tu również kształt. Formy, używane przez malarza, to z reguły kwadraty, koła i trójkąty. Pojawiają się jednak również bardziej skomplikowane równoległoboki budowane z wibrujących linii. Stańczak wykorzystuje te formy, by ożywić płótno rytmem, powtórzeniami, nagromadzeniem i rozproszeniem linii, które w połączeniu z barwą (...) nadają obrazowi życie. Po ustaleniu koloru, kształtów i ich układu w kompozycji, Stańczak skrupulatnie i stopniowo zaczyna ją budować. Zaczyna od koloru podstawowego. Kolejno, używając taśmy maskującej, zasłania elementy, które nie mają zostać pokryte następną warstwą koloru. Pasy taśmy wycinane są przy użyciu specjalnie stworzonej do tego celu maszynki, która napędzana jest silnikiem wyciągniętym ze starej pralki. Dzięki temu wynalazkowi Stańczak jest w stanie wycinać niezwykle wąskie elementy – o szerokości nawet do 1/64 cala (...) Dzięki powtarzanej czynności aplikowania i usuwania taśmy artysta tworzy rodzaj szablonu. Podczas pracy niejednokrotnie usuwa elementy zabezpieczenia nawet z najniższej warstwy obrazu. Pojedynczy obraz może zawierać czasem 6 nałożonych na siebie płaszczyzn, które tworzą do 144 różnych barw (w przypadku czteroczęściowych kompozycji)”.

Eileen Costello, Julian Stanczak. *From life*, katalog wystawy, Mitchell Innes & Nash, Nowy Jork 2014, s. nlb.

122 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Nasycony niebieski" ("Saturated Blue"), 1971

akryl/płótno, 89 x 40,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1971'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'JULIAN STAŃCZAK "SATURATED BLUE" 1971'

estymacja:

150 000 - 180 000 PLN

33 500 - 40 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

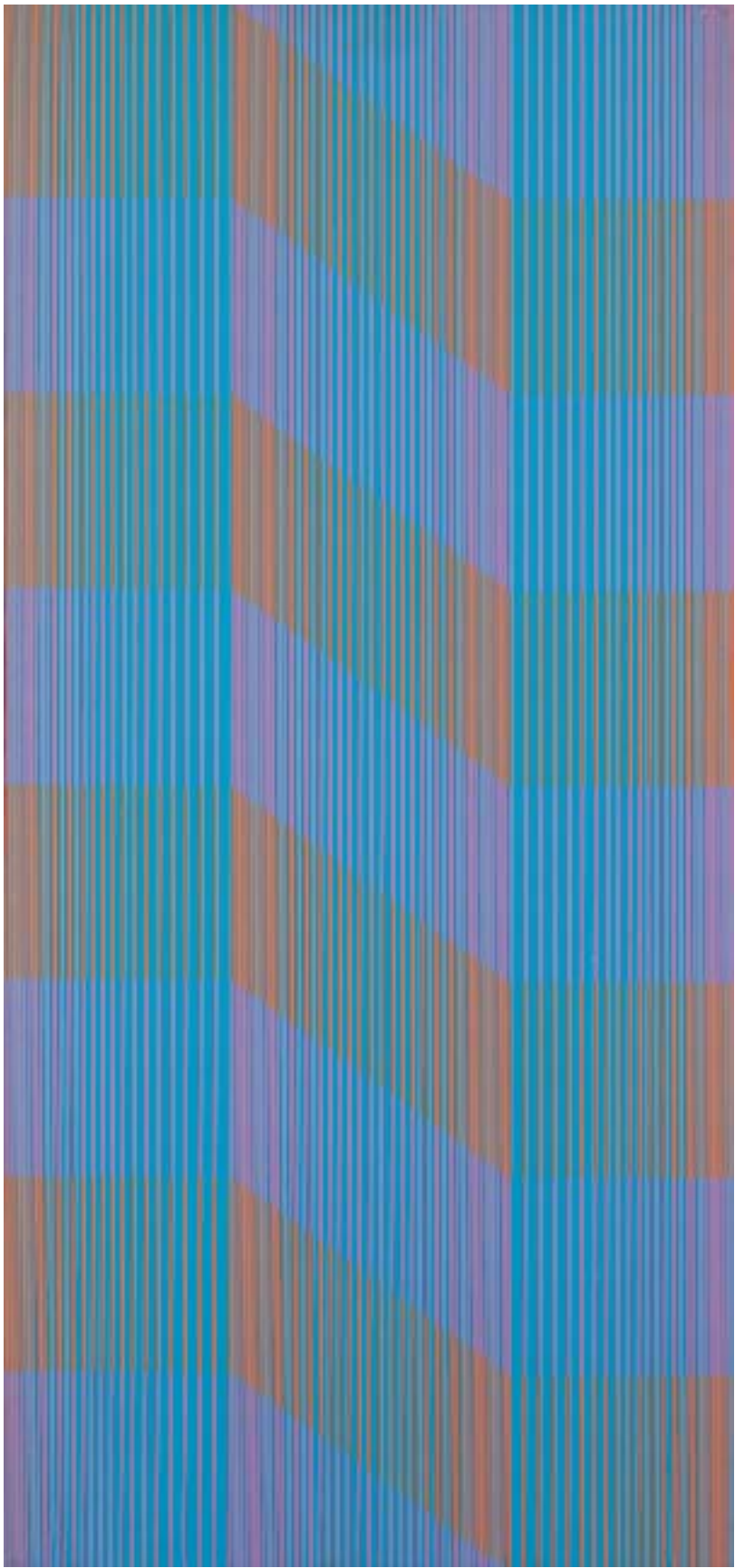
kolekcja prywatna, USA

Sotheby's Nowy Jork, 2012

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 189 (il.)



Julian Stańczak najczęściej kojarzony jest z nurtem sztuki optycznej, mimo że sam niekoniecznie był skory do używania tego terminu. Głównym powodem jego niechęci było łączenie tego rodzaju sztuki z czysto formalnymi rozwiązaniami opierającymi się na tworzeniu iluzji. Fakt osobistego wymiaru sztuki Stańczaka zauważył między innymi Donald Judd, opisując fenomen nowego kierunku po zobaczeniu wystawy Stańczaka w Nowym Jorku w 1964. Jedna z legend dotyczących op-artu mówi nawet o pochodzeniu powszechnie obowiązującego obecnie terminu od nazwy rzeczonyj ekspozycji.

Stańczak miał niesłychanie ciekawy życiorys, poprzerplatany wieloma przeciwnościami losu. Urodził się na Podkarpaciu, skąd jego rodzina została zesłana na Syberię w 1940. Cierpieli tam głód i nędzę, a Julian chorował na zapalenie płuc i mózgu, na skutek czego przeszedł również załamanie nerwowe. Pobyt na zesłaniu skończył się dla chłopca także ogromnym bólem w prawej ręce, a ostatecznie jej całkowitym bezwładem, co definitywnie przekreśliło jego marzenia o karierze muzyka. W dwa lata po zesłaniu rodzinie artysty udało się zbiec z obozu, by na południu spotkać w końcu polską armię emigracji tworzoną w ZSRR. Czternastoletni Julian, udając szesnastolatka, zaciągnął się do armii, by otrzymać jedzenie i pomoc medyczną. W tym czasie rozdzielił się ze swoją rodziną. Niepełnosprawność skłoniła chłopca do podjęcia decyzji o dezercji z armii. Po samotnej wędrówce przez Środkowy Wschód dotarł do Teheranu, gdzie cudem w jednym z obozów dla uchodźców odnalazł matkę i siostrę, zaś w sierocińcu – brata. Jeszcze w tym samym roku rodzina, nie mając wieści o miejscu pobytu ojca, została przetransportowana przez Indie do obozu polskich uchodźców w Masindi, w ugandyjskiej dżungli. To właśnie tam Stańczak, zachwycony urodą afrykańskiej natury, postanowił zostać malarzem. Pierwsze prace z tego okresu dowodzą niezwyklej wrażliwości młodego malarza na kolor. Za pośrednictwem Czerwonego Krzyża Stańczakowie dowiedzieli się, że ojciec rodziny w czasie wojny służył w armii brytyjskiej, co miało dwojakie konsekwencje. Po pierwsze uniemożliwiało im powrót do powojennej komunistycznej Polski, po drugie zaś gwarantowało prawo do stałego pobytu na terenie Wielkiej Brytanii. W 1948 Julian Stańczak z matką i rodzeństwem osiadł w Londynie. Wkrótce podjął studia w Borough Polytechnic Institute. Zmuszeni sytuacją finansową Stańczakowie zdecydowali się wyjechać do USA. Najpierw trafiając do Binghamton

w stanie Nowy Jork, szybko przenieśli się do Cleveland w Ohio. Julian z bratem zaczęli zarabiać pierwsze pieniądze za roznoszenie gazetek reklamowych. Żeby uzupełnić edukację rozpoczęła w Borough Polytechnic Institute, Stańczak podjął studia w Cleveland Institute of Art, niedługo po tym, zaczął wystawiać swoje prace. Po latach opowiadał: „Moje młodzięcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść ‘normalne’ życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów”.

Międzynarodowa sława artysty rozpoczęła się w 1964, kiedy Martha Jackson, wiedzona niezawodnym instynktem dobrego marszanda, zaprosiła go do współpracy, organizując wystawę w swojej nowojorskiej galerii. W okresie hegemonii abstrakcji spod znaku taszyzmu i action painting Pollocka, pojawienie się kompozycji Stańczaka, opartych na zdyscyplinowanej formule, stało się przełomowym odkryciem, które wstrząsnęło ówczesnym światem sztuki. W latach 60. sztuka Stańczaka znalazła się więc w centrum uwagi. Wbrew obiegowym opiniom, jego malarstwo optyczne posiadało bogate zaplecze teoretyczne, wyrażając wiarę w uporządkowany kosmos, którego praw nie jesteśmy w stanie zgłębić intelektualnie, potrafimy je za to wyczuć w sposób intuicyjny. Abstrakcyjna rzeczywistość Stańczaka pełna jest odniesień do otaczającej natury i świata sensualnych wrażeń jej fenomenów. W obrazach tego artysty zrytmizowane układy równoległych linii wyłaniają się i znikają w nieokreślonej przestrzeni. Mimo precyzyjnego wyrysowania zdają się nieuchwytnie.

Prezentowana kompozycja pochodzi z wczesnych lat 70., kiedy tworzone przez niego przestrzenie malarskie otrzymały nowy walor: światło emitowane przez barwy. Wzajemne przenikanie i przesłanianie się płaszczyzn w oku widza komplikuje się i wika; półprzezroczyste ekrany pozostają w ciągłym ruchu, wtapiając w tło po to, by znów pojawić się na pierwszym planie. Rytm i linia doprowadzone są do skrajności, skutkując powtarzalnością wzorów geometrycznych, które paradoksalnie, zamiast nudzić, nieustannie angażują uwagę. Do końca życia Stańczak pozostał wierny ideom modernizmu, chcąc oddać piękno porządku natury i kosmosu.

123 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Converging with Deep Pink", 1980

akryl/ płótno, 154 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'662 | RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1980'

estymacja:

260 000 – 350 000 PLN

58 000 – 78 000 EUR

POCHODZENIE:

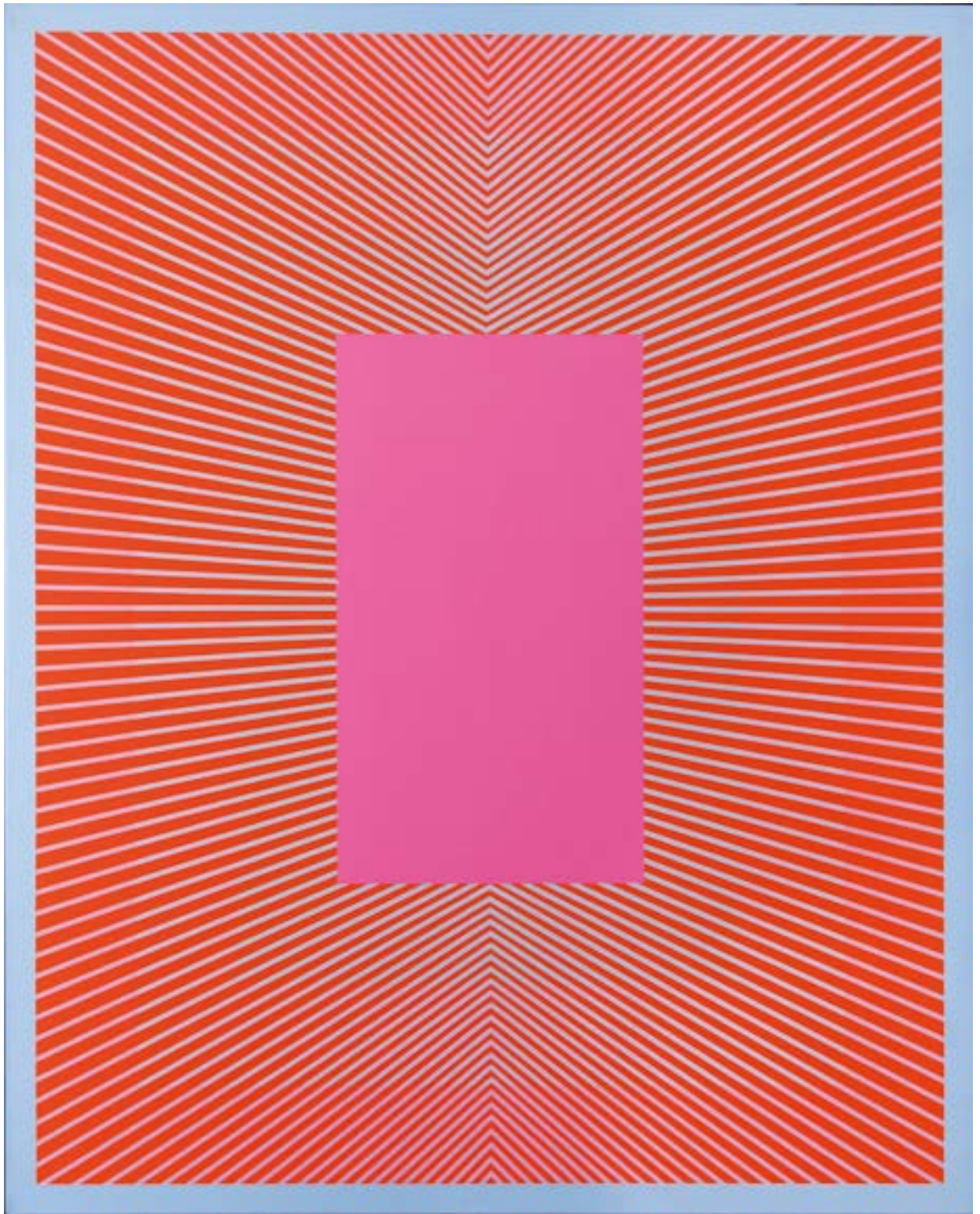
zakup bezpośrednio od artysty, kolekcja prywatna

Sotheby's Nowy Jork, maj 2016

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

David Madden and Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculptures 1945–2001, Florencja 2011,
poz. kat. 1980.2, s. 190





**„FUNKCJA KOLORU STAJE SIĘ MOIM
TEMATEM, A JEJ WYKONANIE MOIM
OBRAZEM”.**

RICHARD ANUSZKIEWICZ

Całokształt artystycznego dorobku Richarda Anuszkiewicza to rezultat jego badań nad tym, w jaki sposób można manipulować podstawowymi elementami wizualnymi w celu uzyskania iluzyjnych efektów percepcyjnych. Eksperymenty z kolorem doprowadziły go do stworzenia obrazów wykorzystujących geometryczne formy, które tworzą wrażenie wibrowania i emanacji światłem. I choć kompozycje te są formalnie surowe, rytmika kształtów i linii oraz uzupełniające się, promieniujące barwy, wywołują w widzu uczucie obcowania z duchowością. Sam artysta postrzegał praktykę artystyczną jako proces bardziej koncepcyjny aniżeli techniczny. Rozwiązanie problemów, które przed sobą stawiał, zaczynał od matematycznej reprezentacji, manifestując ją następnie na płaszczyźnie obrazu. „Położyliśmy zbyt duży nacisk na rękę” – powiedział w wywiadzie z 1970. „Nie możesz wykreować nowej sztuki, jeśli nie jest ona stworzona w ludzkim umyśle”.

Richard Anuszkiewicz był jednym z pionierów wykorzystywania środków malarskich w celu wywoływania efektów optycznych i kreowania, jak to ujmował: „czegoś romantycznego z bardzo mechanistycznej geometrii”. Stał na czele ruchu sztuki optycznej w Stanach Zjednoczonych, tworząc i pokazując swoje abstrakcje, zanim jeszcze prasa artystyczna ukuła termin op-art. Ukonstytuowanie się w pełni nowego kierunku nastąpiło w 1965, kiedy to opartowcy zostali niejako namaszczeni przez wystawę „The Responsive



Eye” w prestiżowym MoMA w Nowym Jorku. Grace Glueck z „The New York Times”, recenzując ten przełomowy dla ruchu pokaz, określiła Anuszkiewiczą jako „jedną z najjaśniejszych gwiazd” programu, dodając, że „można go już nazywać starym mistrzem”. Jednocześnie wielu krytyków odnosiło się lekceważąco do tego kierunku, uznając go za pusty spektakl. Anuszkiewicz, eksperymentując na przestrzeni lat z różnymi formami i mediami, do końca życia pozostał jednak wierny zgłębianiu efektów iluzyjnej geometrii i koloru.

Korzenie jego malarstwa sięgają modernizmu. Artystyczną edukację rozpoczął w Cleveland Institute of Art. Otrzymane tam stypendium pozwoliło mu na dalsze studia pod kierunkiem Josefa Albersa w Yale. Jak wspominał Anuszkiewicz, obcowanie z jego dominującą osobowością było doświadczeniem jednocześnie traumatyzującym i epifanicznym. Podstawowa wykładnia metody twórczej Anuszkiewiczza pochodzi właśnie od Albersa: kolory nie są ustalonymi bytami, ale wyglądają i zachowują się inaczej w zależności od kontekstu. „Wizualny aspekt moich prac zawsze zdeterminowany był przez to, jaką funkcję narzucałem kolorowi” – powiedział w 1974. „Funkcja koloru staje się moim tematem, a jej wykonanie moim obrazem”. Styl Anuszkiewiczza zaczął krystalizować się pod koniec lat 50., kiedy w początkowo figuratywnych pracach dokonał się diametralny

zwrot w kierunku coraz bardziej psychodelicznych abstrakcji, wykreowanych z nagromadzenia małych, płynnych form. „Teraz, kiedy nie walczyłem już z silnym wizerunkiem Albersa, byłem w stanie bez żadnych uprzedzeń, w pełni zaakceptować całą tę wspaniałą wiedzę, którą zdobyłem” – mówił artysta. W latach 60. sztuka Anuszkiewicz nabrała rozpędu. Artysta zaczął posługiwać się farbą akrylową i taśmą maskującą, co pozwoliło mu na kreowanie coraz precyzyjniejszych wizji. Whitney Museum of American Art włączyło go do wystawy „Geometric Abstraction in America” w 1962, rok później Museum of Modern Art zrobiło to w „Americans 1963”, do czasu „The Responsive Eye” MoMA w 1965 dołączył także do grona artystów reprezentowanych przez prestiżową Sidney Janis Gallery. Chociaż ruch op-art był krótkotrwały, Anuszkiewicz na przestrzeni kolejnych dekad nadal wystawiał w galeriach i muzeach w kraju i za granicą. Jego praktyka twórcza z czasem nabierała coraz bardziej medytacyjnego charakteru. W 2000 otrzymał nagrodę Lee Krasner za całokształt twórczości. „Pomysły, z którymi pracuję, są zasadniczo ponadczasowe” – powiedział w 1977. „Jeśli pracujesz nad współczesnymi tematami, Twoja praca może się zestarzeć i stracić na znaczeniu. Praca z podstawowymi pomysłami zawsze będzie ekscytująca, a jeśli kolor lub forma są wizualnie ekscytujące w jakimkolwiek głębszym sensie, będzie tak również za 10 czy 20 lat”.

124 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Triangulated Green", 1977

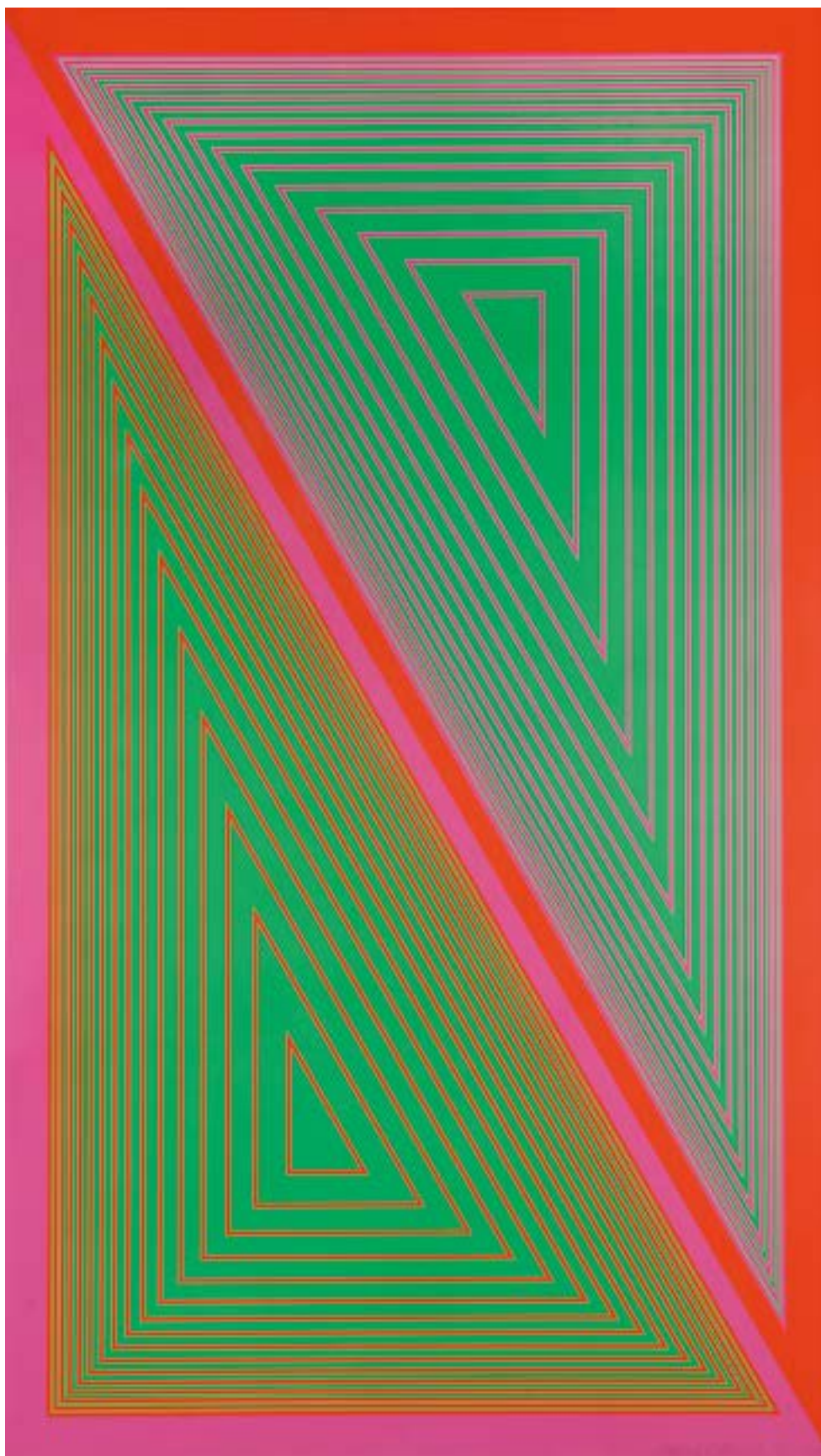
szablon, akryl/płyta, 212 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ANUSZKIEWICZ 11/50 1977'
na odwrociu pieczęć z monogramem autorskim oraz pieczęć:
'© RICHARD ANUSZKIEWICZ - 1977' i numer '24'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 100 – 13 400 EUR

Wyróżnikiem twórczości Richarda Anuszkiewicza niemal od samego początku drogi twórczej są kompozycje konstruowane przede wszystkim z form geometrycznych. W centrum zainteresowania artysty znajdują się optyczne zmiany w percepcji, które pojawiają się w momencie zastosowania intensywnych barw w powtarzalnych, regularnych układach. Większość jego prac to efekt dociekań nad formalną strukturą koloru. W swoich obrazach rozwija wypracowane przez Josefa Albersa koncepcje dotyczące wzajemnych relacji barw. 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 orientował swoje kompozycje wobec centrum, którego lokację wyliczał matematycznie. Cztery narożniki środka niejako emitują promieniste linie w przeciwnym kierunku, sięgając najdalszej krawędzi płótna. Lata 70. przyniosły niewielką zmianę w stosunku do prac powstałych w poprzednich dekadach. Wówczas to Anuszkiewicz zaczyna opierać swoje kompozycje na układach linearnych. Cienkie, delikatne linie zaczęły obiegać płaszczyznę pola obrazowego, tworząc iluzoryczne wrażenie głębi. Zmniejszające się ku środkowi kwadraty bądź trójkąty wydają się w odbiorze wyrastać bądź też wtapiać w głąb obrazu. Zmiana ta pojawiła się pod wpływem zainteresowania artysty matematyką. Dzięki temu kompozycje stały się bardziej uporządkowane i regularne. W połączeniu z zastosowaniem kontrastowych zestawień barwnych w wielu pracach z tego okresu poza iluzorycznym wychodzeniem w przestrzeń lub odwrotnie – wrażeniem głębi, udało się Anuszkiewiczowi osiągnąć efekt charakterystycznej świetlistości kompozycji.



125 †

HANNES BECKMANN

1909-1977

"T'ai-chi Tu", 1968

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

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '...1968 Hannes Beckmann'

na odwrociu nalepka z Kanegis Gallery w Bostonie z opisem pracy

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 200 - 17 600 EUR

LITERATURA:

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

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





Hannes Beckmann, fot. dzięki uprzejmości David Hall Gallery, LLC

W swojej twórczości Beckmann czerpał często z repertuaru motywów filozofii Wschodu. W wielu jego kompozycjach pojawia się symbol jing jang wywodzący się ze starożytnych Chin. W filozofii wschodniej jing jang opisuje to, w jaki sposób pozornie przeciwstawne siły mogą być kompletne, wzajemnie połączone i współzależne. Wiele namacalnych dwoistości, takich jak światło i ciemność, ogień i woda jest uważanych za fizyczne przejawy dualizmu symbolizowanego przez yin i yang. Zgodnie z tą filozofią wszechświat i wszystko znajdujące się w nim jest zarówno stałe, jak i cykliczne. W tym nieskończonym cyklu równowagi siły są zastępowane przez swoje przeciwności. W prezentowanym obrazie artysta przełożył te założenia na język malarski. Kompozycję płótna tworzą geometryczne formy, które, choć wyraźnie wyodrębnione, zdają się wzajemnie, płynnie przenikać. Siedem symboli jing jang zamkniętych zostało w jednym zbiorze – okręgu reprezentującym wszechświat. W filozofii chińskiej niebo symbolizowane jest przez okrag, zaś ziemia poprzez kwadrat, który w przypadku prezentowanej pracy wyznacza kształt pola obrazowego płótna. Użycie niemal wyłącznie koloru fioletowego, zróżnicowanego jedynie intensywnością odcieni, również interpretować można jako połączenie dwóch fundamentalnych żywiołów – ognia i wody, reprezentowanych przez kolor czerwony i niebieski. Prezentowana praca formalnie nawiązuje w bezpośredni sposób do teorii koloru i środków artystycznych wypracowanych przez Josefa Albersa, z którym Beckmann współtworzył środowisko Bauhausu na przełomie lat 20. i 30. Obok Albersa najważniejszymi przedstawicielami szkoły byli w owym czasie Paul Klee i Wassily Kandinsky, których wpływ daje się odczuć szczególnie we wczesnych pracach Beckmanna z lat 30. – już w nurcie abstrakcji geometrycznej, ale nasyconych liryzmem i szczególną wrażliwością na kolor.

Po doświadczeniu Bauhausu i dramatycznych wydarzeniach II wojny światowej, które zmusiły artystę do wyemigrowania z Europy, w 1948 przybył do Stanów Zjednoczonych i osiadł w Nowym Jorku. Dekady lat 50. i 60. były w środowisku amerykańskim szczytowym momentem rozwoju nurtu abstrakcji geometrycznej oraz wykrystalizowanego z niego op-artu. Niewątpliwie wpływ na rozwój amerykańskiej sceny artystycznej w owym okresie mieli własni Ci liczni europejscy twórcy, którzy wyemigrowali w obawie przed polityką i represjami ze strony nazistowskich Niemiec. Ze Starego Kontynentu przywieźli ze sobą doświadczenia futuryzmu oraz kubizmu, których fundament języka malarskiego stanowiła geometryzacja form. Beckmann poprzez odwołania do filozofii i duchowości w swoim malarstwie opierającym się na geometrycznych kształtach przyczynił się do stworzenia szczególnej odmiany tego kierunku, nacechowanej zarówno liryczną aurą, jak i pokładami treści, które wymagają znacznie większego zaangażowania niż wykorzystanie samego zmysłu wzroku. Udział artysty w słynnej wystawie „The Responsive Eye” w 1965 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku potwierdził przynależność Beckmanna do nurtu op-art. Zaprezentował na niej obraz z 1964 zatytułowany „Inca”. Obok Beckmanna swoje prace pokazali wówczas między innymi tacy artyści jak Josef Albers, Julian Stańczak, Richard Anuszkiewicz czy Tadasky, którego twórczość, poprzez odwołania do symboliki Wschodu, w szczególny sposób koreluje z podejmowanymi przez Beckmanna zagadnieniami. Do najbardziej znanych dzieł Beckmanna z okresu amerykańskiego należą właśnie akrylowe obrazy w stylu op-art, które powstawały w jego pracowni od lat 40. Beckmann znany jest nie tylko jako malarz, lecz również fotograf – był współtwórcą kolekcji i kuratorem działu fotografii w muzeum Solomona L. Guggenheima w Nowym Jorku (wówczas Museum of Non-Objective Painting) i wykładał w Cooper Union, na Yale i Dartmouth. W swojej pracy fotograficznej eksperymentował z solaryzacją, kontrolowanym prześwietleniem i silnymi kontrastami. Efekty optyczne były kluczowe również dla malarstwa Beckmanna: opierał na nich – obok studiów neurologicznych – swoją metodę twórczą.

126 †

JERZY KAŁUCKI

1931

"Largo", 2006

akryl/płótno, 150 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Kałucki 2006 | "LARGO"'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 600 – 20 100 EUR

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

Jerzy Kałucki





„Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności Pieta Mondriana. (...) Był rok 1955. Myślę, że olśniła mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała, jasna forma, o filozoficznej wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizycznego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą sztuką”.

Jerzy Kałucki

Artysta podzielił zaprezentowaną pracę na trzy płaszczyzny, które pokrył kolorem różowym, czarnym oraz białym. Na dokładnie wydzielonych sferach umieścił jedną z podstawowych dla swojej sztuki figur – łuk. To właśnie on, w połączeniu z płaską plamą barwną i innymi ascetycznymi środkami plastycznymi tworzy moduły do budowania conceptualno-filozoficznych kompozycji. Artysta nieustannie eksperymentuje z geometrią, która wydaje się wysiłkiem podjętym w celu walki z chaosem rzeczywistości. Konsekwentnie upraszcza formy i nieustannie poszukuje równowagi i harmonii pomiędzy użytymi składnikami.

Definiującym postawę artystyczną Kałuckiego wydarzeniem było VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin/Osieki w 1970. Artysta zaprezentował wtedy malarsko-przestrzenną realizację „Obraz odcinka łuku o $r = 1970\text{ cm}$ ”. Nie był to przypadek – w tamtym czasie trwała gorąca dyskusja dotycząca sztuki pojęciowej i toczył się spór pomiędzy traktowaniem sztuki nadal jako konkretnego przedmiotowego i pojęciowego. Kompozycja stała się indywidualnym manifestem twórczym artysty. Jednocześnie było to wyjście w kierunku trójwymiarowości. Od tego czasu wszystko, co tworzy Jerzy Kałucki, oscyluje wokół problematyki przestrzeni. Łuk, który jest główną figurą na zaprezentowanej pracy „Largo”, zajmuje szczególne miejsce w twórczości artysty. Koło, poddane dezintegracji, traci swoją jednorodność i staje się fragmentem samego siebie. Artysta „obcina” jego części, dzieli jego obwód i tworzy w ten sposób nowe formy, które stają się fragmentami pierwotnego koła. Jak opisywała pojawienie się koła i łuku w twórczości artysty Marta Kucio:

„Od 1968 w pracach Jerzego Kałuckiego pojawia się motyw koła, łuku, elipsy, które to konsekwentnie stosowane przez artystę do chwili obecnej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Po prawie

dwudziestu latach, w roku 1986 do tego repertuaru form malarz dodał linię prostą, rozumianą jednak jako fragment gigantycznego łuku. (...) Te silne uproszczenia, skondensowane pod względem formy i koloru kompozycje sprawiają wrażenie ładu, harmonii i spokoju. Z pozoru jednoznaczne i oczywiste przedstawienia przy wnikliwym oglądzie ulegają swoistej przemianie. Płaskie powierzchnie odkrywają głębie i wypukłości, łuk niespodziewanie „wyprostowuje” się, a prosta „zakrzywia”. Okręgi, proste, wycinki łuku zdają się wybiegać poza ramy obrazu. Artysta zwraca uwagę widza właśnie na to, co znajduje się poza obrębem płótna, na przestrzeń, w której przecina się nieskończenie wiele łuków i nieskończenie wiele prostych, także tych, których fragmenty udało się zatrzymać i utrwalić w prostokącie płótna. Chodzi więc o wyjście poza ramy blejtramu, o sięgnięcie w przestrzeń możliwą do ogarnięcia już nie wzrokiem, ale jedynie wyobraźnią” (Marta Kucio, Koło, łuk, elipsa, [w:] Kwartalnik literacki „Kresy”, nr 3, 1998, s. 183)

Powtarzalność analogicznych kształtów niejako sankcjonuje kolorystyka, która utrzymana jest w pewnej określonej tonacji barwnej. Nierzadko artysta stosuje także intensywne, kontrastowe kolory, które dynamizują kompozycję.

Praca była wystawiana na jednym z najważniejszych wydarzeń w świecie artystycznym, prestiżowych targach Art Basel w Szwajcarii w 2019. Na targach wystawia się ponad 250 najważniejszych na świecie galerii oraz instytucji z całego świata. Wydarzenie jest określane mianem jednego z najbardziej wpływowych, jeśli chodzi o kształtowanie gustów oraz promocję artystów. Co roku przyciąga rzeszę profesjonalistów oraz zainteresowanych klientów.

127 †

JERZY KAŁUCKI

1931

"Przebiegi XXXII", 2015

akryl/plótno, 160 x 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jerzy Kałucki 2015 | PRZEBIEGI XXXII'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

„Jerzy Kałucki. Przebiegi”, Galeria Starmach, Kraków, 06.03–30.04.2013



128 †

EDUARDO MACENTYRE

1929

"Pintura generativa, interrupción de una forma por dos bandas verticales", 1969

olej/piótno (dublowane), 80 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDUARDO A. MACENTYRE | INTERRUPCION DE UNA FORMA | FOR DOS BANDAS VETICALES" | PINTURA GENERATIVA" | 1969. 1.20X1.20 M- | ACRILICO S/ TELA'

estymacja:

140 000 - 180 00 PLN

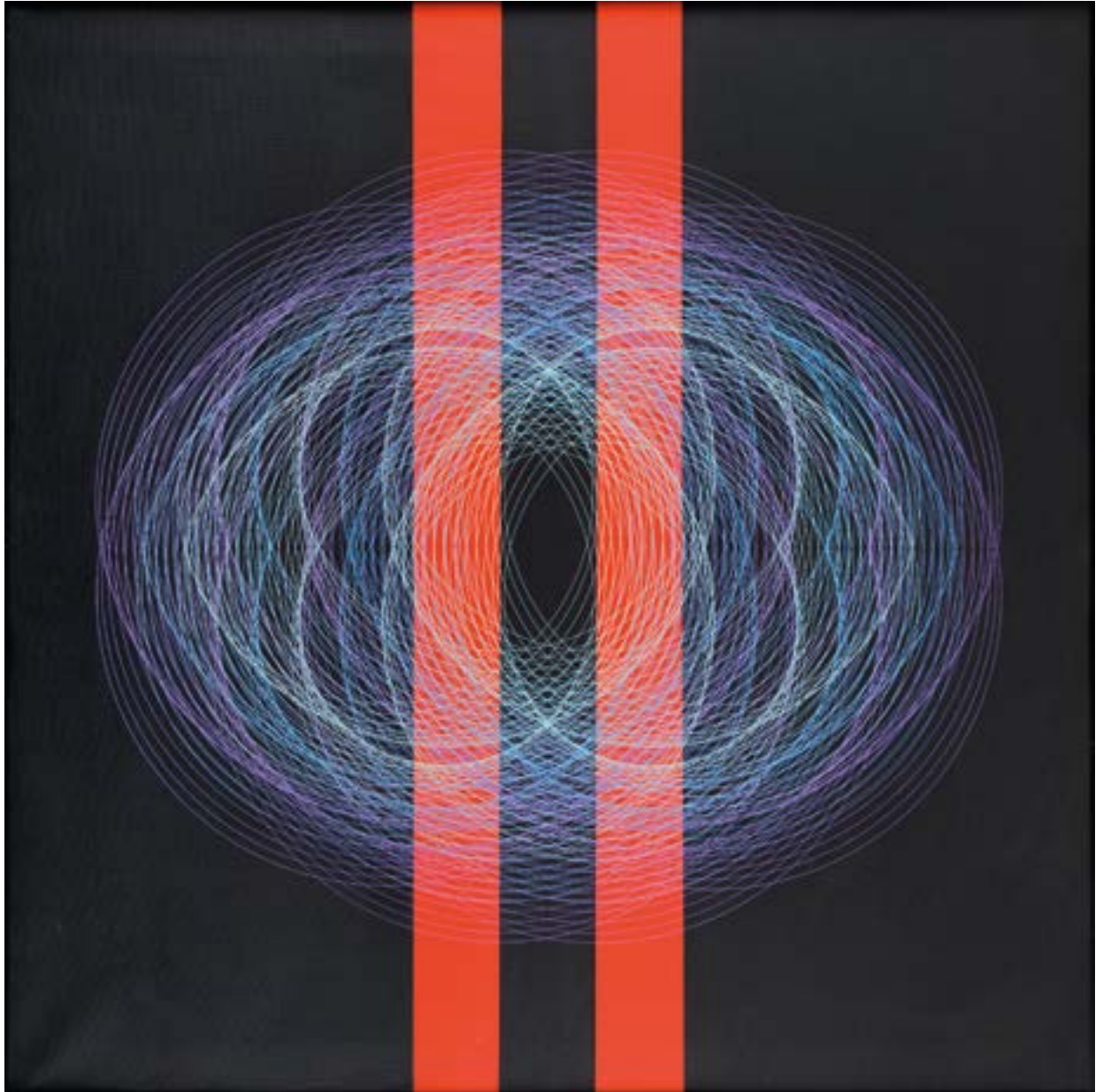
30 700 - 39 400 EUR

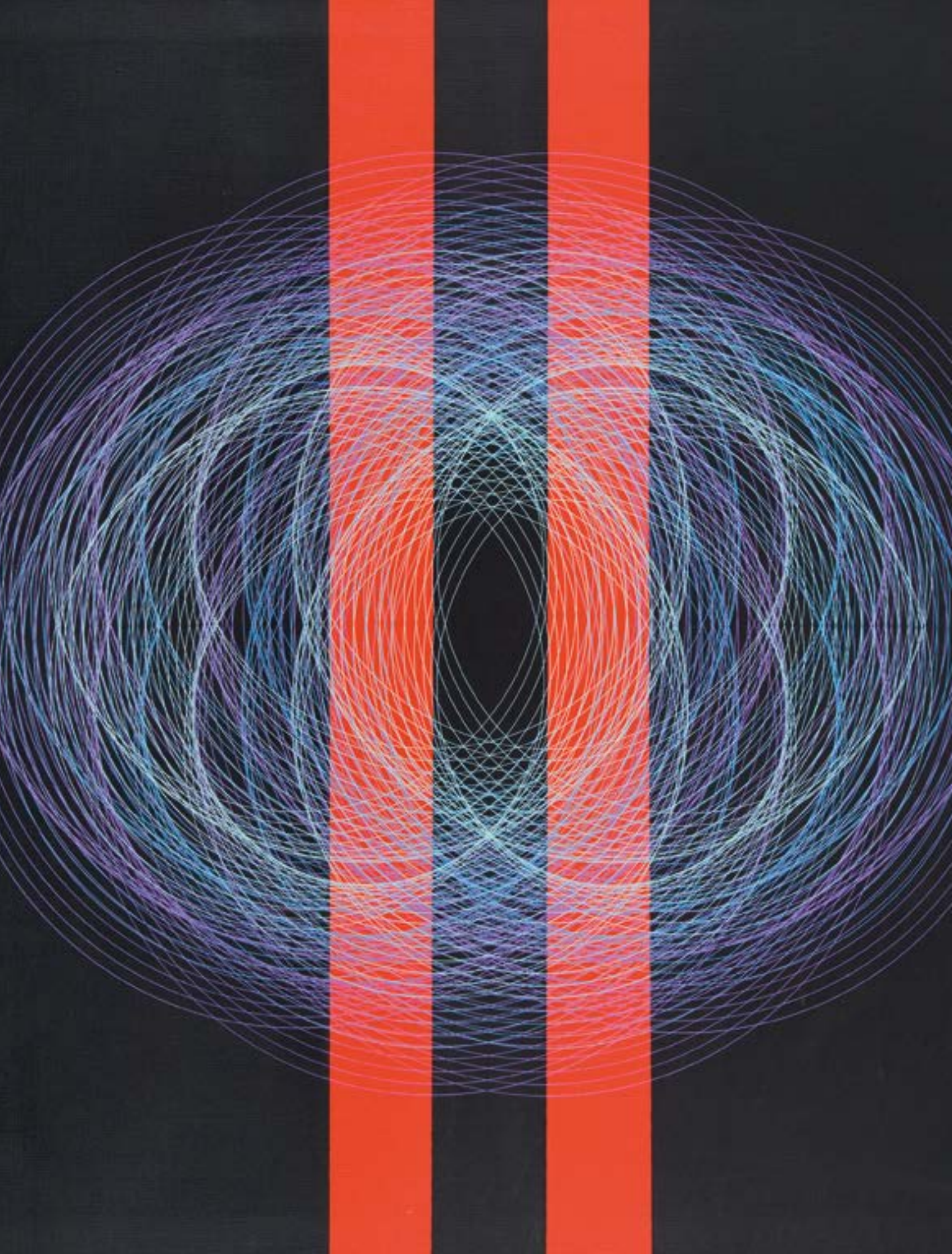
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Sotheby's Nowy Jork, listopad 2013

kolekcja prywatna, Polska





129 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Dwa kwadraty", 2004

akryl, papier/płyta, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | DWA KWADRATY | TECH. MIESZANA | 70 x 70 cm | ROK 2004'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 700 – 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

„Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972–2016”, Muzeum Miasta Łodzi, 02.04–12.06.2016

LITERATURA:

Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972–2016, katalog wystawy, Łódź 2016, s. 70 (il.)

„Andrzej Gieraga wypracował własny styl, osiągając wyrazisty, a jednocześnie wyrafinowany i subtelny język wypowiedzi. W Jego malarstwie oraz pracach graficznych panuje ład, spokój i harmonia. Podporządkowany rygorom oraz zasadom sposób wypowiedzi cechuje jednocześnie dążenie do uniwersalizmu, które wpływa nie tylko z racjonalnego i erudycyjnego myślenia Artysty, ale także Jego charakteru i warsztatowych umiejętności w operowaniu formą, światłem i kolorem”.

Małgorzata Laurentowicz-Granas, wstęp do katalogu wystawy „Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972–2016”, Łódź 2016, s. 3





„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. Czerń i biel wzmocnione przeciwstawieniem form bujnych, biologicznych – elementom geometrycznym, gra pomiędzy powierzchniami 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, czerń 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 tłumie malarskich wydarzeń, niejasności postaw, sztuka Andrzeja Gieragi zajmuje obszar, w którym obowiązuje rygorystyczna zasada porządku, oszczędności i harmonii oraz doskonałej precyzji warsztatowej”.

130 †

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Obraz z liniami", 2015

akryl/płyta, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ GIERAGA | OBRAZ Z LINIAMI, 100 x 80 | PŁYTA, AKRYL | 2015'

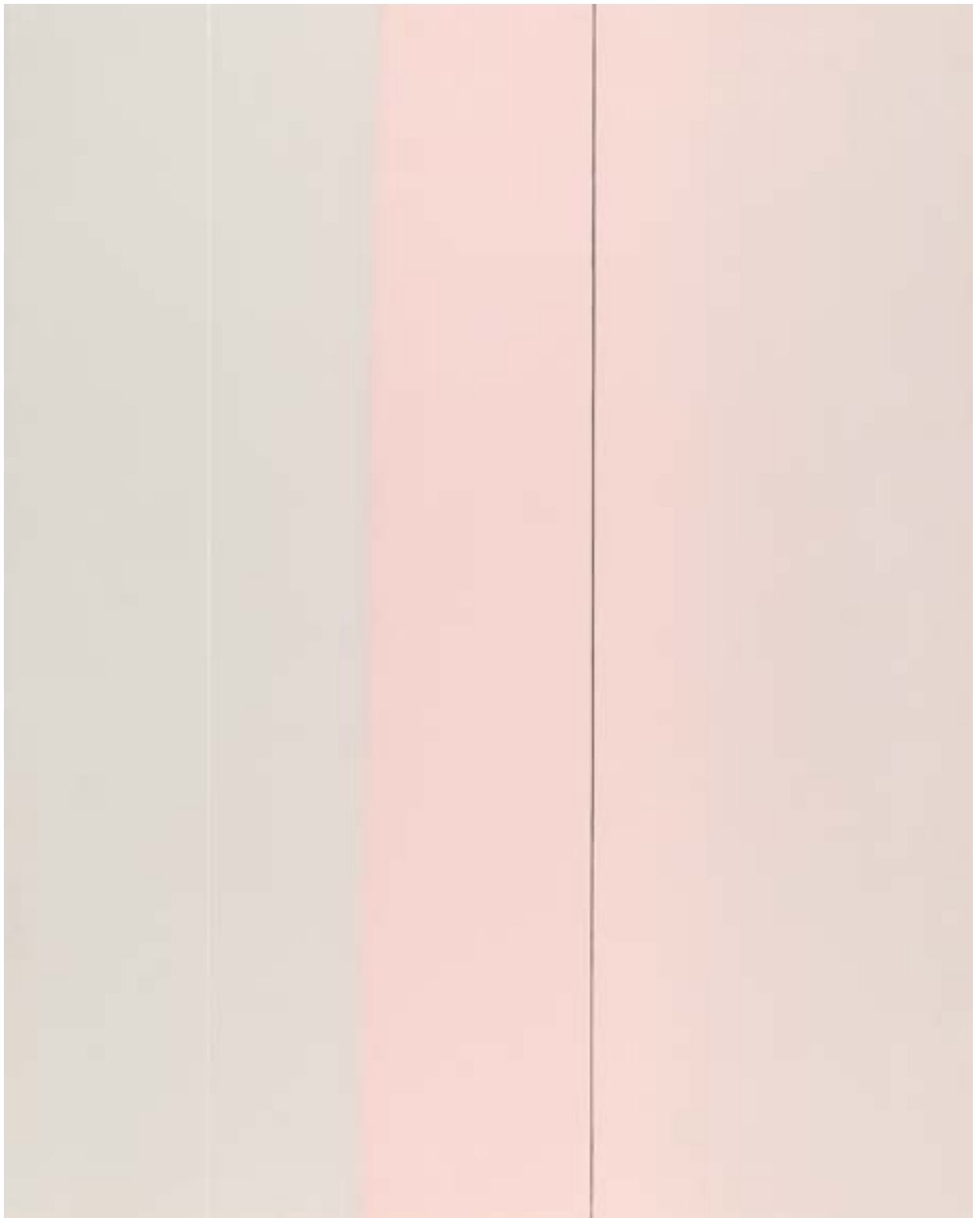
estymacja:

26 000 – 35 000 PLN

5 800 – 7 800 EUR

„W ostatnich latach Andrzej Gieraga zrezygnował w części dzieł malarskich z reliefowych wypukłości. W ich miejsce jako ślad geometrycznego myślenia wprowadzony został pion czarnej kreski. Daje ona niekiedy złudzenie krawędzi nieistniejącego reliefu. Cała uwaga i wysiłek artysty skupiły się na kolorystycznych harmoniach. Zaczął malować obrazy, co przy jego pracowitości jest osiągalne, z warstw nakładanych po kilkanaście czy kilkadziesiąt razy, jak w laserunkach, by uzyskać doznanie tak subtelne i wyrafinowane koloru, że jest jak świetliste promieniowanie, unoszące się z płaszczyzny obrazowej, niepochwytne i nieumiejscowione jak mgła. A przy tym wyciszone do szeptu, niosące ukojenie, pełne zadumy i medytatywne. Kiedy się dziś to niezwykle wysublimowane, immaterialne malarstwo porównuje z na wskroś ekspresyjnymi, z ciężkiej optyczne materii budowanymi, czarno-białymi obiektami reliefowymi Gieragi z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – to trudno uwierzyć, że jedno i drugie są dziełem tego samego artysty. Gdy jednak prześledzi się całą drogę rozwoju twórczości artysty – dostrzega się, że kolejno w niej następujące etapy przemian dokonywały się z niepodważalną logiką i pełną konsekwencją, choć u początku drogi ten tok przeobrażeń jego sztuki nie był możliwy do przewidzenia. Mógł bowiem go poprowadzić w zgoła odmienny, w każdym innym kierunku”.

Bożena Kowalska, [w:] „Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i grafiki z lat 1972–2016”, Łódź 2016, s. 7



131

JANUSZ KAPUSTA

1951

"Żółty układ", 2013

relief/papier, płyta/inny, 50 x 50 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi:

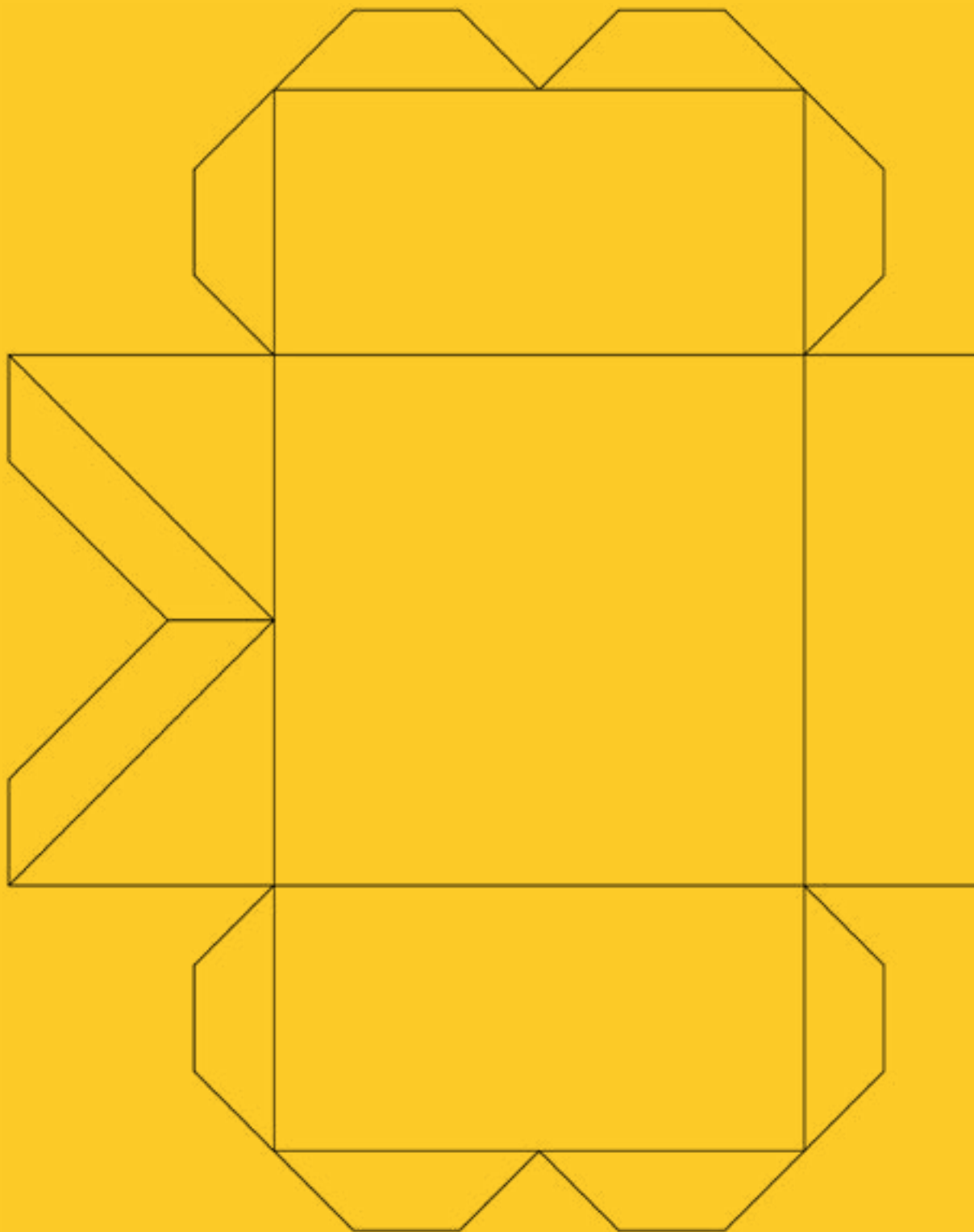
'KAPUSTA © 2013'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR





„(...) najważniejsze będą dwa odkrycia: K-dronu, nowej bryły geometrycznej, która wyróżniła się w 1985 roku z rysunków na temat nieskończoności, czy nowe, fundamentalne i nieznane zasady złotego podziału, najważniejszej proporcji na świecie. Warto dodać, że znakomita amerykańska piosenkarka Christina Aguilera swoją pierwszą płytę nagrała w studio zbudowanym z K-dronów, a ostatnio Studio Gang użyło K-drony na elewację jednego z najciekawszych budynków w Nowym Jorku (14th Street i 10th Avenue)”.

Janusz Kapusta, Zawsze w życiu uważałem, że najważniejsi są ludzie, „Dziennik Polonijny”, 23.02.2020

Janusz Kapusta przez wiele lat swojej działalności zajmował się zgłębianiem idei złotego podziału, w wyniku którego powstał K-dron – 11-sięcienna figura geometryczna. Ta wyjątkowa twórczość, sytuująca się na granicy sztuki i nauki została doceniona przez wielu krytyków. Prace artysty znajdują się w znanych kolekcjach na całym świecie, na przykład: Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w San Francisco, IBM Collection oraz Muzeum Sztuki w Łodzi. O Kapuście pisała między innymi Bożena Kowalska: „W panoramie indywidualnych zjawisk artystycznych współczesności Janusz Kapusta zajmuje miejsce wyjątkowe. Wielu twórców niedawnej przeszłości i dnia dzisiejszego używa do budowy swych kompozycji form geometrycznych. Większość z nich stosuje je w sposób intuicyjny, malarzskim instynktem wyczarowując doskonałą harmonię kształtów (...) Jego sposób myślenia nie jest sposobem myślenia artysty sięgającego po matematykę.

Kapusta jest umysłem usytuowanym wewnątrz matematyki, ale też, jednocześnie wewnątrz sztuki. Nie jest więc także matematykiem sięgającym po sztukę. Gdy myśli abstrakcyjnymi pojęciami – stają się one niekiedy kształtami w przestrzeni. Umie je plastycznie odtworzyć i matematycznie opisać. Nie są one dla niego wyłącznie pojęciami (jak np. nieskończoność) ani wyłącznie próbą wizualnego ich odtworzenia, ani też ich matematycznie opisywalną i geometrycznie uzasadnioną formą. Są wszystkim naraz i w tym dopiero wymiarze mają dla niego istotny sens i wartość. Dopiero swobodne poruszanie się na tych przecięciach obszarów filozofii, matematyki i sztuki spełnia jego imperatyw tworzenia” (Bożena Kowalska, wstęp do katalogu wystawy „K-dron. Janusz Kapusta” w Muzeum Sztuki w Łodzi i GSW BWA w Katowicach, 1999).



siatka K-dronu

132 †

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929–2018

"Konfiguracja dualistyczna", 1972

olej/płótno, 100 x 130 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'HALINA WRZESZCZYŃSKA | "Konfiguracja | dualistyczna" /1972 r/ | format 100 x 130 | olej
na odwrociu wskazówka montażowa'

estymacja:

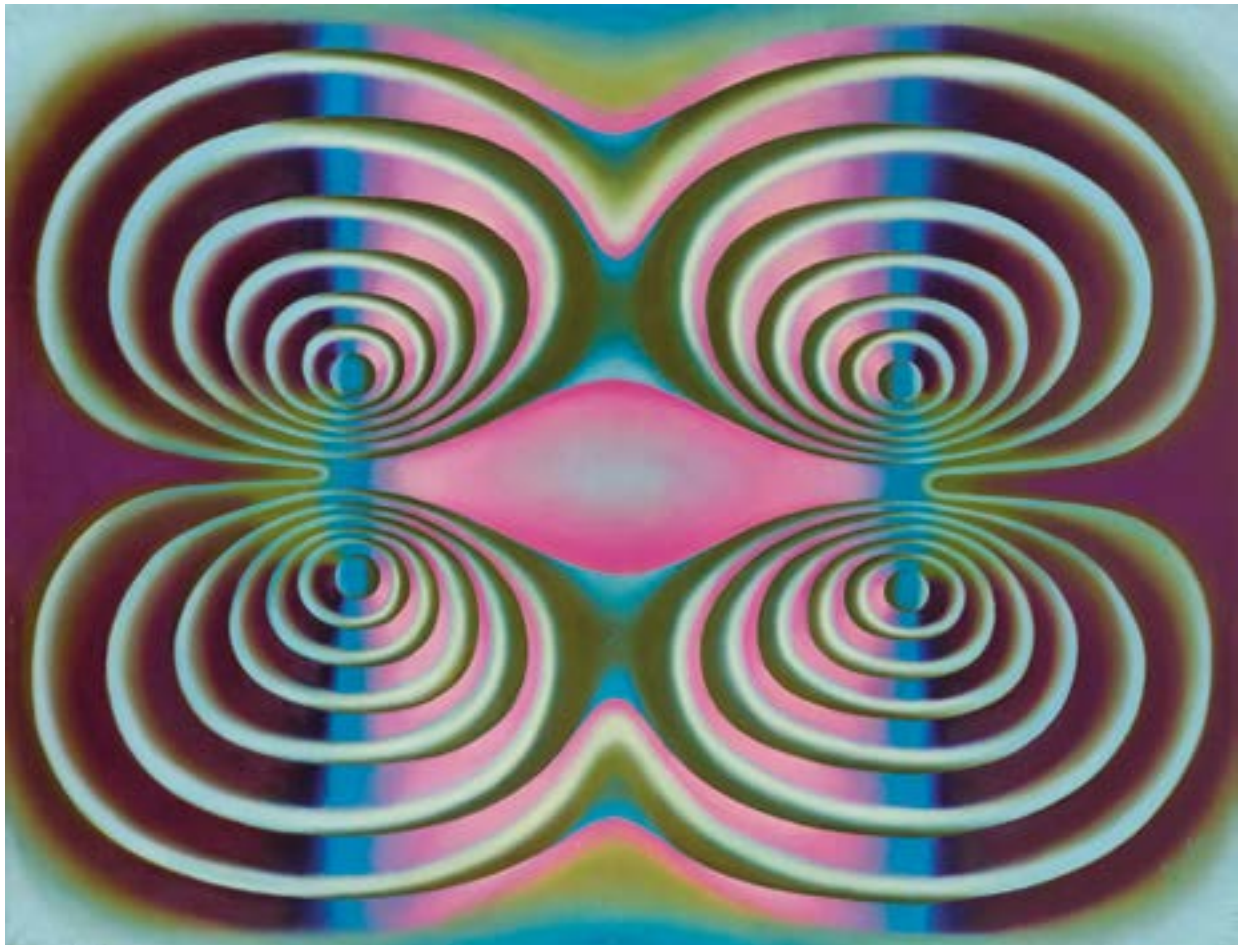
12 000 – 18 000 PLN

2 700 – 4 000 EUR

Twórczość Haliny Wrzeszczyńskiej wpisuje się w aktualne w latach 60. i 70.

XX wieku poszukiwania nowego wyrazu artystycznego zakorzenione w odkryciach naukowych tzw. wieku atomu. Wedle słów artystki: „Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965–1972.

U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. (...) Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki ‘wyspekulowanej’ w oparciu o rezultaty doświadczalne i teoretyczne nauk ścisłych. W przedstawieniu układów formalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki”. Owa „fantastyczność” przejawia się po pierwsze w swobodzie prowadzenia pędzla po powierzchni płótna, po drugie zaś w sposobie zestawiania i gradacji intensywnych barw: głównie zieleni, żółci, nasyconych błękitów czy magenty. Obłe kształty przypominają obserwowane przez różnorakie narzędzia optyczne formy organiczne czy kosmiczne. „W mikroprzestrzeni ustawicznie się coś rozpada i zarazem tworzy, dlatego też na pierwszy rzut oka praco ładu oraz celowość są nieuchwytnie. (...) Pragnęłabym, aby moje malarstwo swą sugestią barw widmowych i porządkiem form zmuszało widza do myślenia o zjawiskach przyrody” – deklarowała artystka.



133 †

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Poliformy XLIII", 1974

akryl/ceramika, 29 x 29 x 4,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'POLIFORMY | XLIII | akryl 1974 | Z Artymowska'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

POCHODZENIE:

Kolekcja Jana Styczyńskiego

Desa Unicum, listopad 2016

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Współczesne malarstwo na misach ceramicznych. Kolekcja Jana Styczyńskiego, Galeria Kordegarda, Warszawa, maj 1978

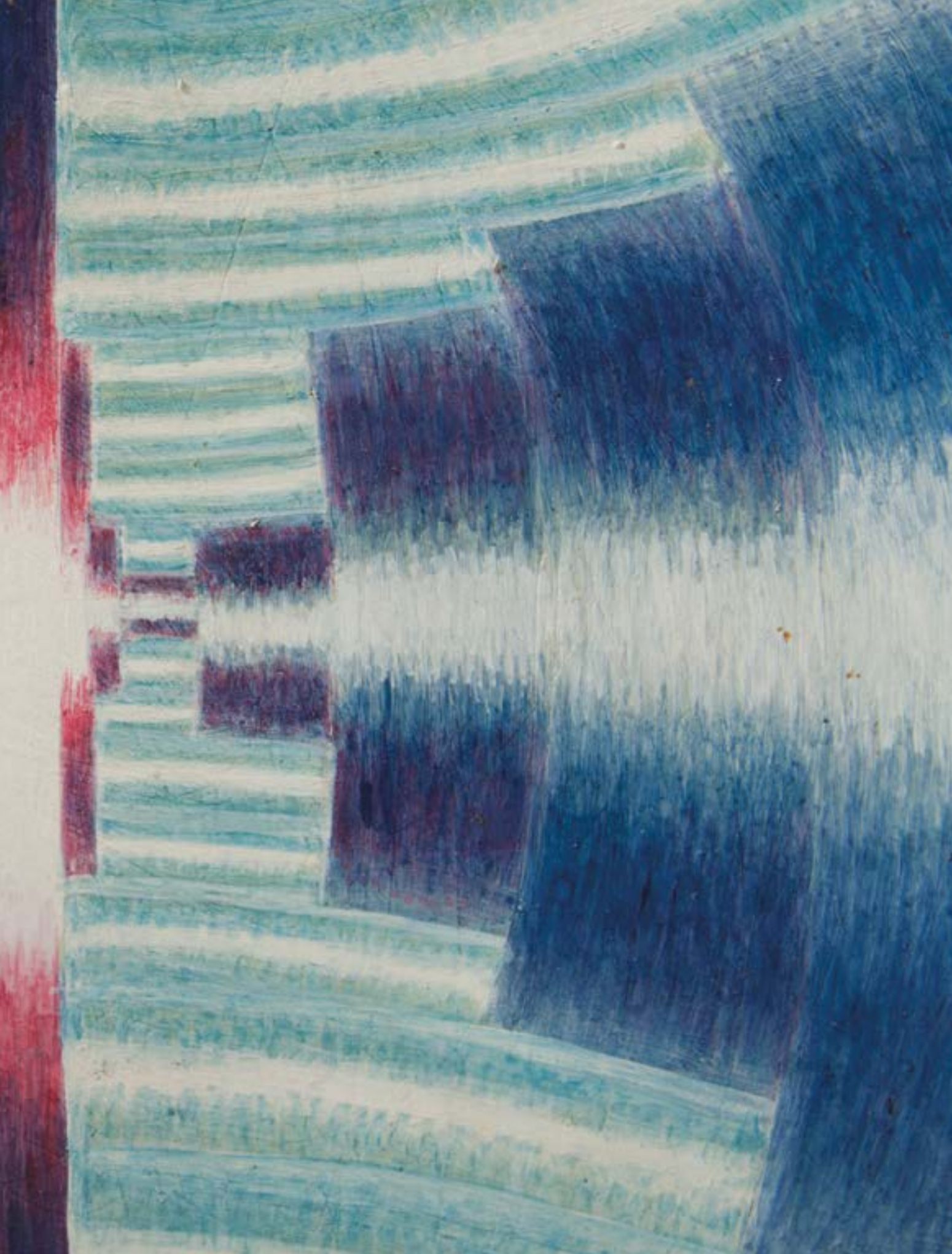




Podarowana Janowi Styczyńskiemu misa wykorzystuje motywy typowe dla malarstwa Artymowskiej z lat 70., tzw. Poliformy. Ich cykl artystka rozpoczęła w 1970, wpisując się w nurt abstrakcji geometrycznej obdarzonej jednak indywidualnym charakterem i opierającym się na – charakterystycznym dla malarstwa spod znaku op-art – złudzeniu trójwymiarowości.

Za punkt wyjścia i główny „moduł” kompozycji artystka obrała formę walca potraktowanego jednostkowo bądź jako część większego układu. Z podobnymi kształtami mamy do czynienia np. w twórczości Malewicza i niewykluczone, że to on stanowił dla malarki bezpośredni punkt odniesienia. Podczas gdy u Malewicza walcowe kształty są zazwyczaj wyosobnione, u Artymowskiej łączą się w zespoły. Artystka skupia się na badaniu relacji przestrzennych w obrazie, odkrywaniu mnogości efektów rozmaitych zestawień form. Tym bardziej trafny wydaje się tytuł wymyślony przez artystkę. „Poliformy” nie tylko wprost odnosi się do mnogości i różnorodności układów, ale również, metaforycznie, do muzyczności malarstwa. Również w tym aspekcie Artymowska korzysta z tradycji rosyjskiej awangardy abstrakcjonistycznej czy awangardy lat 20. w ogóle (we Francji „balety mechaniczne” tworzył w tym samym czasie co Malewicz Fernand Léger).

Większość krytyków i artystów piszących o Artymowskiej (m.in. Aleksander Wojciechowski i Stanisław Fijałkowski) zwracało uwagę przede wszystkim na sposób, w jaki artystka myśli o przestrzeni. O doświadczaniu przestrzeni u Artymowskiej ciekawie pisała też w katalogu wystawy artystki w łódzkim BWA, w kwietniu 1974, Urszula Czartoryska: „Poczucie przestrzeni to nawyk, wyrobiony w dzieciństwie, dzięki któremu umiemy objąć stosownym ułożeniem palców rzeczy drobne i większe, pochwycić w locie piłkę, uchylić się przed czymś, co spada, rozróżniamy proporcje przedmiotów bliskich i odległych, słowem, umiemy pobudzić do współdziałania wzrok i nasze władze motoryczne. To wszystko – to doświadczenie realności, ale Zofia Artymowska czyni z nich doznania przestrzeni w stanie, jak byśmy powiedzieli, czystym. Honoruje pewne porządki skali (które np. przypominają sylwetkę miasta), nie gardzi efektem symetrii lekko tylko naruszonej, nie wyrzeka się pewnego wrażenia logicznego uporządkowania form drobnych i większych wokół centrum, uporządkowania, które wywołuje w nas wspomnienie otoczenia przestrzeni urbanistycznej”.



DOROTA GRYNCEL

1950–2018

"Kompozycja 12/17", 2017

olej/piótno, 116 x 81 cm
opisany na blejtramic: '12/17 116 x 81'

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 500 – 2 200 EUR

LITERATURA:

por. Dorota Grynczel. Twórczość, pod redakcją dr. Rafała Kowalskiego,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 75

Dla twórczości Doroty Grynczel, poetki, tkaczki i malarki, największą inspirację stanowiła przyroda, światło i przestrzeń. Wszystkie te trzy elementy odnajdujemy w działalności artystycznej tej twórczyni tkanin i obrazów. Jej prace malarskie, choć należą do abstrakcji, nie wynikały z programowych założeń typowych dla tego nurtu. Dużo bliżej jej było do postawy Stefana Gierowskiego wyrażonej słowami: „Prawdziwa przynależność do tej formacji malarskiej jest bardziej wyrazem postawy filozoficznej, światopoglądowej niż przygodą odkrywcy nieznanych obszarów formalnych poszukiwań”. Dorota Grynczel studiowała na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jana Tarasina i Wojciecha Sadleja. Zarówno jej tkaniny, jak i obrazy cechuje niesłyszany ogrom pracowitości. Uwielbienie dla precyzji sprawiło, że zainteresowała się sztuką abstrakcyjną. Choć najważniejsza w jej pracach jest forma, dla Doroty Grynczel szczególnego znaczenia nabrał kolor błękitny. Autorkę zafascynował potencjał do podkreślania transparentności i haptyczności, a także świetlistość: „Dla mnie jest to kolor, o którym można powiedzieć, że nie ma ani początku, ani końca... Nie ma ram czy jakiegoś innego otoczenia – jest gdzieś w przestrzeni...” (Dorota Grynczel. Twórczość, [red]. Rafał Kowalski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 56).



135

TAMARA BERDOWSKA

1962

Bez tytułu - dyptyk, 2020

olej/ płótno, 50 x 50 cm (wymiary każdej pracy)

każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

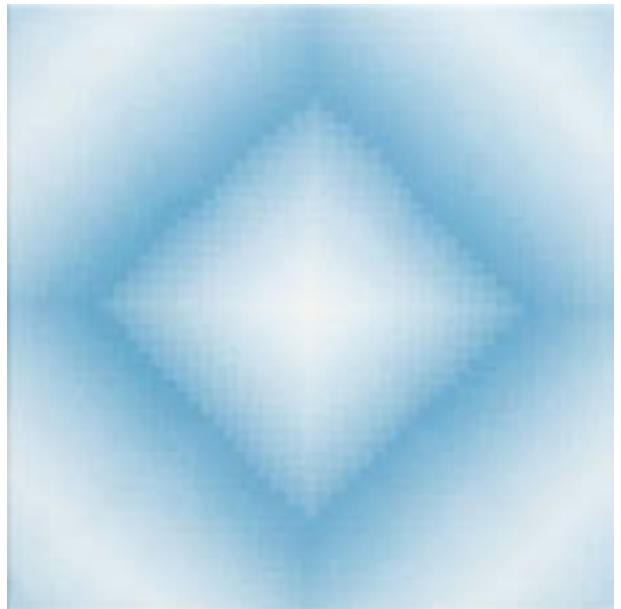
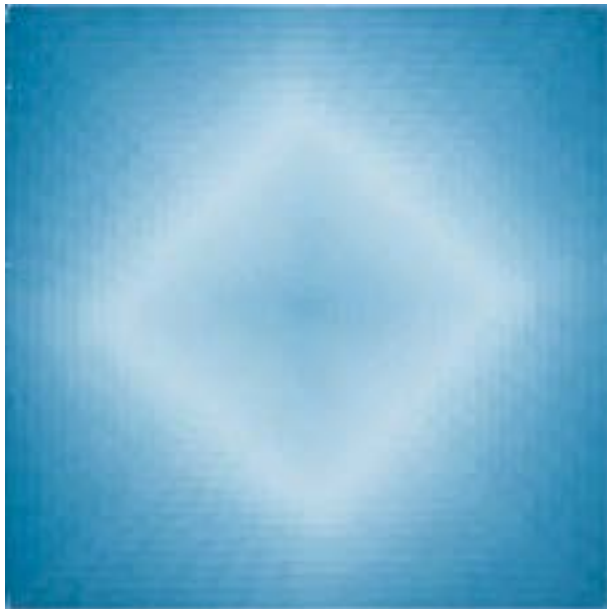
'Tamara Berdowska | olej 2020 | bez tytułu | nr 1'

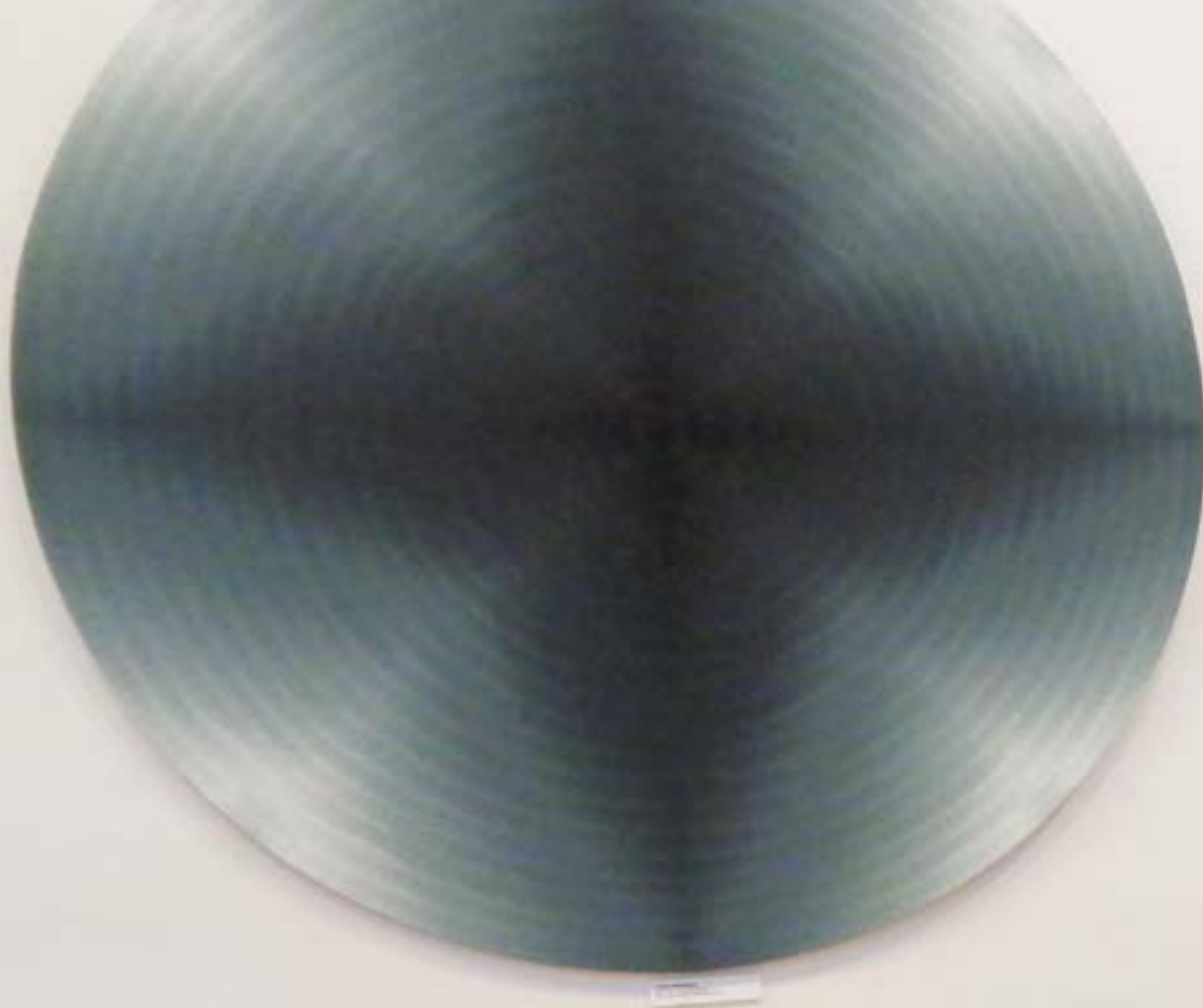
'Tamara Berdowska | olej 2020 | bez tytułu | część 2'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR





Twórczość Tamary Berdowskiej wpisuje się w tradycję sztuki tworzonej w konwencji abstrakcji geometrycznej. Jednocześnie realizacje malarskie artystki cechuje niezwykle innowacyjne podejście, które wyróżnia twórczynię nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, lecz także międzynarodowej. Prace artystki są drobiazgowo opracowywanymi kompozycjami, na które składają się niezliczone ilości miniaturowych elementów. Szczególnie widać to w przypadku kompozycji przestrzennych, w których malarka nakłada na siebie wiele warstw przezroczystej folii naznaczonej delikatnym rysunkiem. Całość tworzy subtelną, niesamowitą, trójwymiarową kompozycję. Płótna Berdowskiej to z kolei zbudowane z miniaturowych kwadratów formy, które objawiają swoją postać dopiero przy bliskim oglądzie. Z daleka wydają się kompozycjami zbudowanymi z płynnie przechodzących pomiędzy sobą plam barwnych. Dzięki zastosowanym środkom wszystkie prace artystki zdają się wibrować, pozostają w nieustającym ruchu. Przy okazji wystawy artystki w Krakowie w 2015 Jolanta Antecka pisała: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję

geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, Obiekty i Obrazy, Kraków 2015, s. 28).

Dla samej twórczyni działania artystyczne są podyktowane wewnętrzną potrzebą, tęsknotą: „(...) jest u mnie potrzeba uzewnętrznienia i nadania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle. (...) Towarzyszy mi zawsze poczucie niedoskonałości powstałego obrazu w stosunku do zjawiska, które wywołało potrzebę tworzenia. Twórczość to dążenie do doskonałości, której się nigdy nie osiągnie, do określenia i dotknięcia czegoś, co jest jedynie przeczuwane. Twórczości towarzyszy wieczna tęsknota” (tekst z katalogu wystawy „Tamara Berdowska. Kompozycje przestrzenne”, Galeria Artemis, Kraków, maj 2015).



Tamara Berdowska na wystawie swoich prac, fot. dzięki uprzejmości artystki

136 †

KRYSZTYN ZIELIŃSKI

1929–2007

"I-86", 1986

akryl/płyta, 72 x 72 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Krystyn Zieliński I "I – 86" I akryl 72 x 72 cm I Galeria Michael Darmstadt – Köln'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 800 – 2 700 EUR

Krystyn Zieliński był artystą wszechstronnym, który swoje idee najpełniej realizował w ramach sztuki konceptualnej i konstruktywistycznej. Jednym z jego twórczych dążeń było ograniczanie środków wyrazu, co objawiło się między innymi w prezentowanej pracy. W ramach działalności konceptualnej artysta stworzył projekty kości do gry oraz kart, bazujących na słowach SZTUKA, ARS, ART, KUNST. Pod koniec lat 70. Zieliński zaczął tworzyć geometryczne, estetyczne kompozycje malowane akrylem, oparte na precyzyjnych rysunkach i prezentowane w różnych wariantach. Pomysł ten rozwijał w dalszych latach twórczości.

Oprócz dokonań konceptualnych Zieliński stworzył też serię dzieł plasujących się w ramach sztuki materii. Niejednokrotnie na aukcjach pojawiały się dotychczas ciekawe, fakturowe prace tworzone głównie z metalu. Innym, ciekawym rodzajem działalności artysty były eksperymenty w dziedzinie muzyki. Pod koniec lat 60. i na początku 70. z Andrzejem Łobodzińskim Zieliński zrealizował kilka multimedialnych projektów (tzw. Audycji), które były pionierskimi wydarzeniami, mającymi na celu zaprojektowanie przestrzeni wnętrza przy udziale dźwięku z obszaru muzyki konkretnej i elektronicznej. Zieliński ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Łodzi (1954) i z jej środowiskiem był związany przez całe życie. Doceniano go już od najmłodszych lat – zapraszano na sympozja oraz do udziału w wystawach i plenerach. Były to między innymi I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965), I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, wystawa „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach. W 1966 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki. Za całokształt dokonań twórczych działalność dydaktyczną i organizacyjną otrzymał wysokie odznaczenia państwowe i resortowe, m.in.: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, Medal Komisji Edukacji Narodowej. Odznaczony także został Orderem Odrodzenia Polski POLONIA RESTITUTA.



137 †

MARIAN BOGUSZ

1920-1980

"B-1", 1977

akryl/blacha, 60 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'MARIAN BOGUSZ - WARSZAWA | "B - I - ALUMINIUM + AKRYL | 0.60 x 0,80 M - 1977 | [podpis]'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 200 - 4 100 EUR

„Obraz nie jest powodem delektacji estetycznej, nie jest ozdobą wnętrza. Obraz jest sumą znaków plastycznych, którymi malarz utrwała swoją myśl – jest prowokacją, winien zmusić odbiorcę do myślenia”.

Marian Bogusz

Lata 70. okres powstania prezentowanej pracy, był intensywnym czasem dla Mariana Bogusza. W tym okresie był on inicjatorem Lubelskich Spotkań Plastycznych w latach 1976-78. Wydarzenia miały charakter „imprez-laboratoriów” i przez długie lata decydowały o obliczu polskiej sztuki. W twórczości artysty zachodziły również kluczowe zmiany. Od lat 60. sukcesywnie odchodził od wszelkiej metafory i starał się konsekwentnie eksponować autonomiczne wartości dzieła sztuki. Podobnie jak we wcześniejszych obrazach, prace Bogusza charakteryzowały się niezwykłą wrażliwością na kolor. Artysta kładł nacisk przede wszystkim na barwne połączenia w celu wydobywania lekkich niuansów oraz odcieni, poprzez odpowiednie ich zestawienia na płótnie. W niektórych pracach, jak zaprezentowanej „B-1”, autor poszedł o krok dalej. W latach 70. pojawiły się obrazy realizowane na blachach, które były efektem eksperymentów z kolorem i formatem. Autor nadał im reliefową strukturę, co pozwoliło na uzyskanie dodatkowych efektów spowodowanych światłem ślizgającym się po nierównych powierzchniach.



138 †

JÓZEF ROBAKOWSKI

1939

Z cyklu "Kąty energetyczne", 1980-87

technika własna/piótno, 72,5 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'z cyklu "Kąty energetyczne" 1980-87 | J. Robakowski'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 700 – 3 600 EUR



„‘KĄTY ENERGETYCZNE’ – TO WSPANIAŁA NAZWA,
PRAWDZIWIE ENERGETYCZNA, WYPEŁNIONA NIEUSTANNYM
RUCHEM ŚCIERAJĄCYCH SIĘ PRZECIWIENSTW. TAKICH
NAZW I TYTUŁÓW DLA SWOICH PRAC I DZIAŁAŃ
WYMYŚLIŁ JÓZEF ROBAKOWSKI ZNACZNIE WIĘCEJ,
JAK CHOĆBY: ‘ENERGO-GEOMETRIA’, ‘GEOMETRIA
INTUICYJNA’ CZY ‘FOTOGRAFIA ASTRALNA – LOJALNE
SPRZENIEWIERZENIE’. WSZYSTKIE SĄ ZBUDOWANE NA
TEJ SAMEJ ZASADZIE I WSZYSTKIE MAJĄ WYRAŹNIE
OKSYMORONICZNY CHARAKTER. ZAMIERZONA PRZEZ
ARTYSTĘ PROWOKACYJNA NIELOGICZNOŚĆ ODDAJE STAN
RZECZY ZACHWYCAJĄCY (NIEZWYKŁY), ALE DALEKI OD
ZDROWEGO ROZSĄDKU, ABSURDALNY. ‘KĄT’ I ‘GEOMETRIA’
NALEŻĄ PRZECIEŻ DO SFERY POJĘCIOWEJ, RACJONALNEJ,
ZAŚ ‘ENERGETYCZNOŚĆ’, ‘ENERGIA’, ‘INTUICJA’ –
ODSYŁAJĄ DO PROCESÓW FIZYCZNYCH I PSYCHICZNYCH.
ALE WŁAŚNIE W TYM METAFORYCZNYM, PARADOKSALNYM
CHARAKTERZE WYMYŚLONYCH NAZW WYRAŻA SIĘ ISTOTA
SZTUKI ROBAKOWSKIEGO, NASTAWIONEJ NA UJAWNIANIE
UKRYTYCH ZALEŻNOŚCI, PODOBIEŃSTW, NA WCIĄGANIE
ODBIORCY W RYZYKOWNĄ GRĘ, W KTÓREJ MUSI ON
CZĘSTO ZREZYGNOWAĆ Z WIELU ROZSADNYCH ZASAD,
TRZYMAJĄCYCH W RYZACH ZARÓWNO UMYŚŁ, JAK I CIAŁO,
BY W ZAMIAN OTRZYMAĆ TYLKO ZDZIWIENIE”.

JUSTYNA SKOMPSKA, Z KATALOGU WYSTAWY „KĄTY ENERGETYCZNE 1975-2007”,
ANDZELM GALLERY 29 LUTY – 1 MAJ 2008, LUBLIN



139 †

SUE FULLER

1914-2006

"#462X", 1966

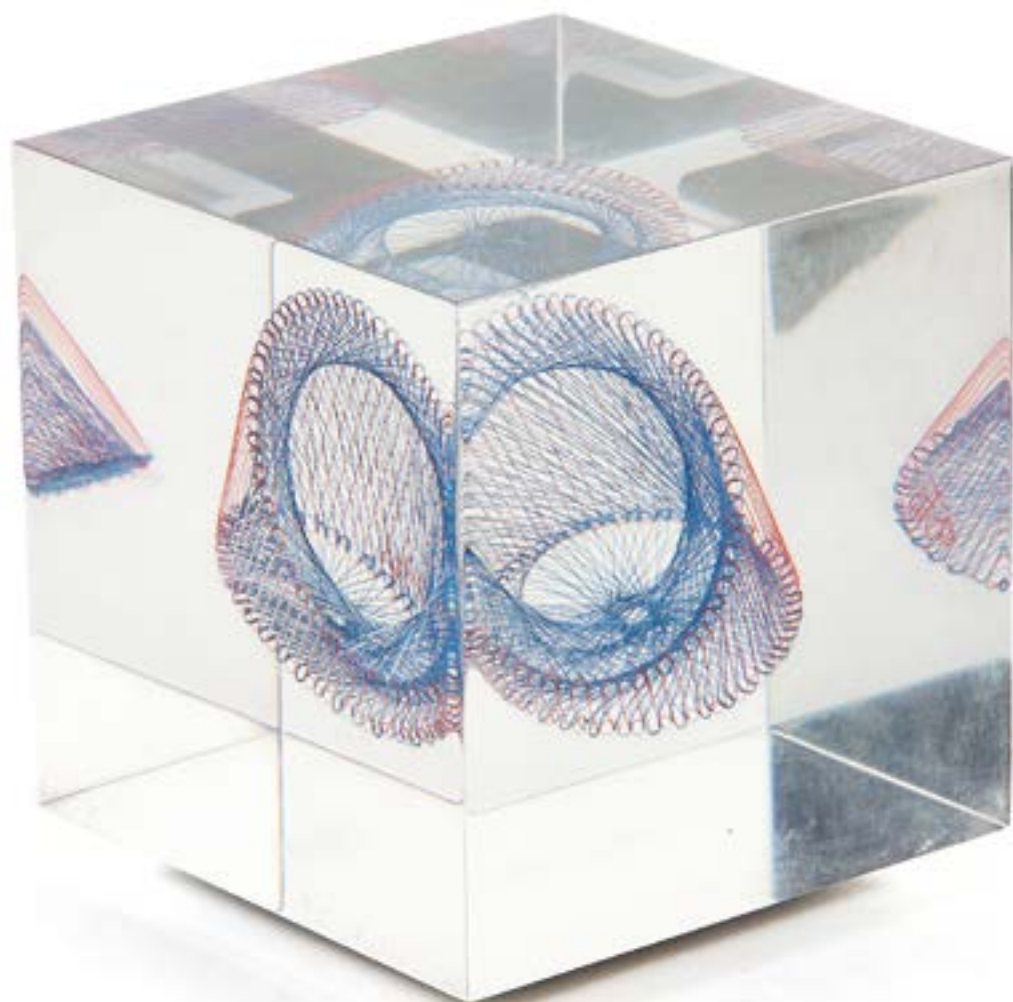
plexi, metal, sznurek, plastik, 15,2 x 15,2 cm

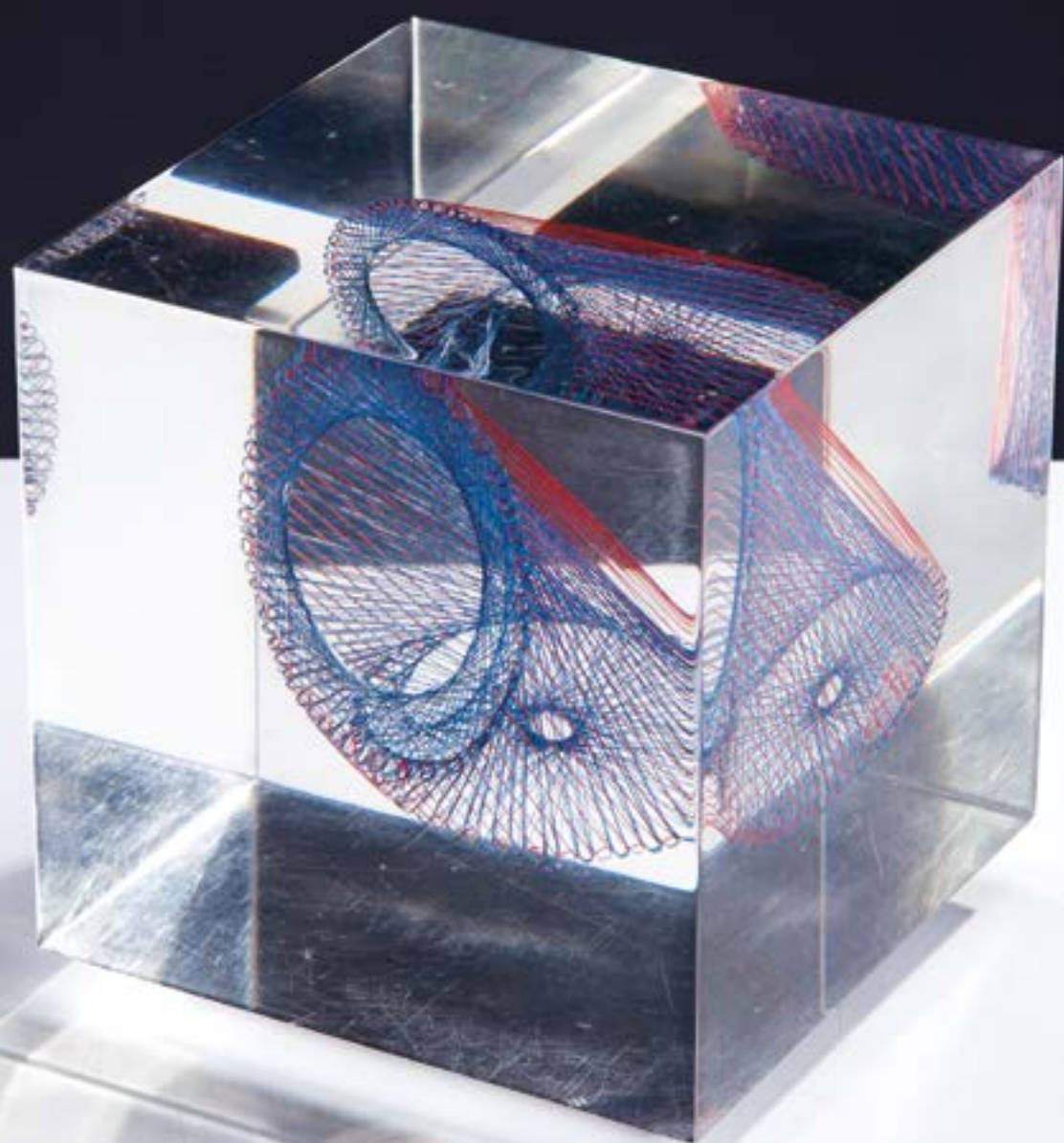
sygnowany p.d.: '© Sue Fuller 66' oraz opisany l.d.: '#462X'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR





Za jedno z głównych mediów swojej sztuki Sue Feller przyjęła nić. Przez lata swojej aktywności tworzyła niecodzienne rzeźby – kompozycje budowane były z rozpiętych w przestrzeni wątków o różnych kolorach. Inspirację do pracy w tym medium zaczerpnęła z rodzinnego domu, w którym matka artystki na co dzień oddawała się pasji robótek ręcznych. Ojciec Fuller był natomiast inżynierem odpowiedzialnym za konstrukcję mostów. W czasie edukacji i na początku kariery Fuller pracowała pod okiem Josepha Albersa. Sławny artysta był dla niej nie tylko inspiracją w zakresie podejścia do sztuki, ale i techniki, którą później zainteresowała się młoda twórczyni. Albers, którego żona Anni w pełni oddała się działalności tkackiej, zgłębiał fenomen medium, strukturę materiałów i kształty, które transponował później na swoje doświadczenia malarskie. To on zachęcił Fuller do eksperymentów w tej dziedzinie. Wczesna edukacja i praktyki Fuller w dziedzinie grafiki zaowocowały pracą w słynnym Atelier 17 prowadzonym przez Stanleya Williama Haytera, które zajmowało się wykonywaniem odbitek dla artystów takich jak André Masson i Marc Chagall. Wówczas artystka miała okazję do eksperymentów w warstwie teksturowej.

Prezentowana praca przypomina efekt dziecięcej zabawy zwanej kocią kołyską, polegającej na przeplataniu sznurka między palcami dłoni dwóch osób w ściśle określony sposób. Sama artystka odwoływała się do wizualnej poetyki nieskończoności wszechświata, trajektorii Księżyca oraz orbit planetarnych, które również zasadzają się na elipsie cechującej się, podobnie jak prace autorki, geometryczną precyzją. Na początku lat 50. artystka zdecydowała się na porzucenie naturalnych włókien i zwrot ku materiałom syntetycznym, cechującym się większą odpornością i żywszą paletą barwną: kolory mieszają się już na siatkówce oka odbiorcy. Trójwymiarowe nitkowe konstrukcje, tytułowane liczbami, były od lat 60. zatapiające w plastiku. Ważnym doświadczeniem, które wpłynęło na kształt prac Fuller, były badania dotyczące wytwarzania szkła oraz kaligrafii. Dzięki studiom materiałów artystka miała odpowiednie umiejętności, by zatapiać swoje delikatne konstrukcje w przezroczystych bryłach.

140 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"Nr 13", 1994

akryl, relief/płyta, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Nr 13 | A. Nowacki | Okt. 94 USA'

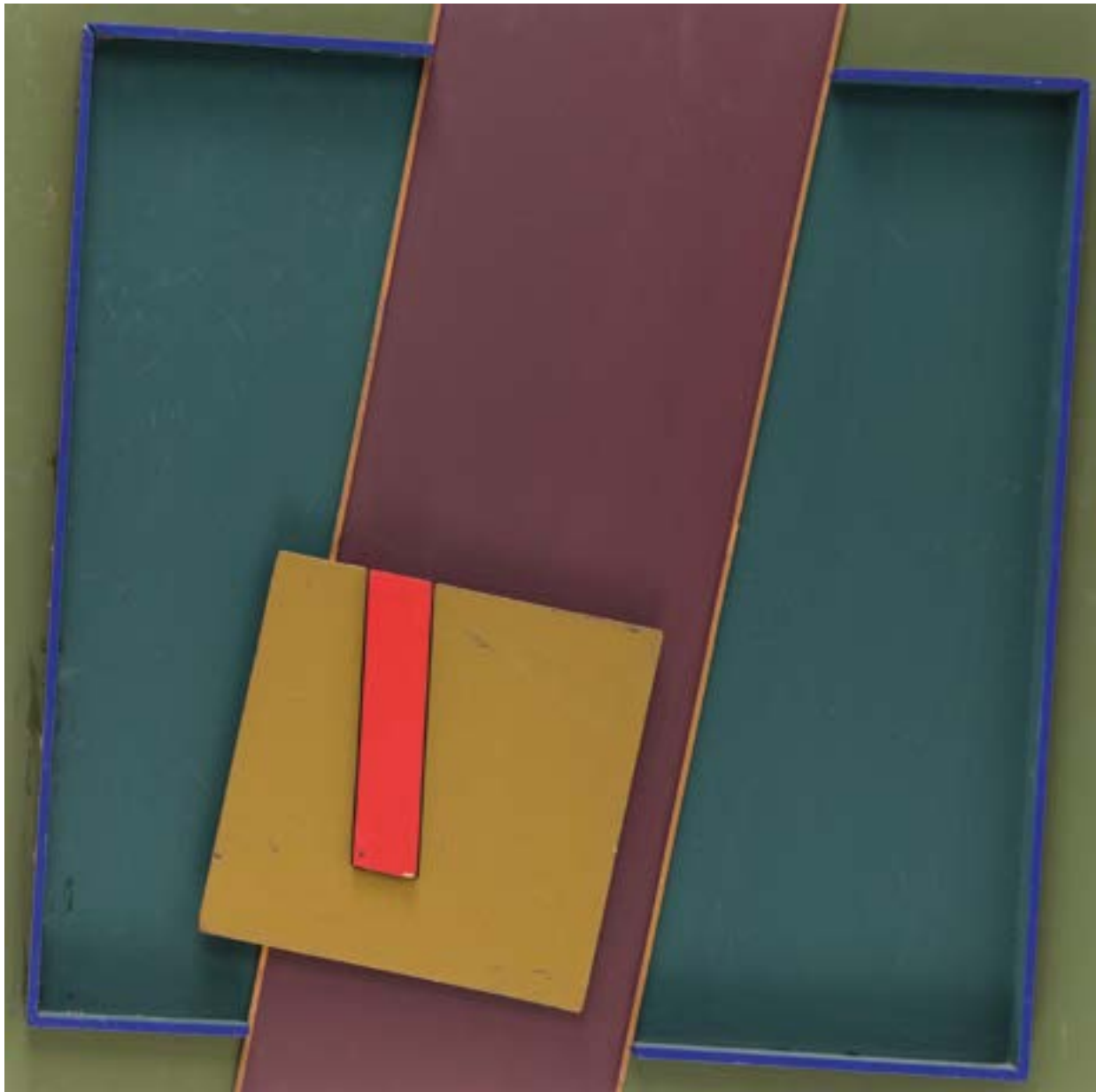
estymacja:

15 000 – 24 000 PLN

3 300 – 5 300 EUR

„Podstawową wartością w mojej pracy twórczej jest kolor. Uzupełnia on, wręcz zastępuje światło. W dialogu z odbiorcą tworzy słowa języka nieświadomego, jest źródłem energii. Przyciąga harmonią, to znów budzi lęk, intryguje, wprowadza niepokój. Kolor dla mnie jest miejscem spotkań. Właśnie tutaj rozum i logika natrafiają na tęsknotę. Wyobraźnia wypiera rzeczywistość, nieskończoność zaś szuka swojego początku. Posługując się wyłącznie kolorem, możemy przedstawić słońce, które jest źródłem i symbolem życia. Inne próby opisów – geometryczne czy też matematyczne – są martwe”.

Andrzej Nowacki



wacki
zoności



2017
23.04.20

W ZACH
NOV

W ZACH
NOV





„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

Andrzej Nowacki stworzył swoje pierwsze reliefy pod koniec lat 80. Wcześniej zajmował się głównie projektowaniem wnętrz oraz pracami konserwatorskimi. To właśnie w tym okresie artysta poznał dwóch ważnych polskich twórców działających w obszarze abstrakcji geometrycznej – Kajetana Sosnowskiego oraz Henryka Stażewskiego. Stażewski odcisnął ogromne piętno na Nowackim i jego twórczości, a ich przyjaźń trwała przez wiele kolejnych lat. Lata 80. to moment, od którego artysta konsekwentnie podążał nowo obraną drogą i rozpoczął eksperymenty w obrębie wybranego zagadnienia. Przełomowym rokiem dla malarza był 1984, kiedy to postanowił skupić się tylko na malarstwie. W 1987 w berlińskiej Galerie Pommersfelde odbyła się pierwsza indywidualna wystawa dzieł Nowackiego. W rok później zaczęły powstawać pierwsze reliefy poprzedzone konstruktywistycznymi eksperymentami. Wielokolorowe reliefy powstające za pomocą wąskich listewek naklejonych na podłoże z twardej płyty pilśniowej stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Nowacki w nowatorski sposób przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plam farby na płótnie. W efekcie powstałe prace zdają się delikatnie migotać kolorami i jednocześnie podążać za wzrokiem widza, tworząc pulsujące i intrygujące realizacje. Dzięki przestrzenności i różnym warstwom kolorystycznym reliefy zmieniają się również wraz ze zmianą kąta patrzenia. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonania Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność i szczególny rodzaj emocjonalności wyrażonej przez kolor – artysta dobiera barwy z niezwykłą precyzją, własnoręcznie tworzy farby, w obrębie jednego reliefu artysta

używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia, co doskonale uwidacznia się w prezentowanych przez nas pracach. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów, lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejące samodzielnie” terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła. Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena Kowalska pisała o reliefach: „Ich uroda jest harmonijna, działa prostotą najczęściej i spokojem; rzadziej, dzięki ostrym kontrastom barw, niesie poczucie zagrożenia czy niepokoju. Częściej emanują te prace melancholią niż radością życia. Zawsze przykuwają wzrok i cieszą wyważaniem form i barw. Najprostsze z nich, o najmniejszej liczbie elementów, działają swoistym dostojeństwem i powagą. Zapraszają do medytacji”. Warto również zauważyć, że w przeciwieństwie do prac niektórych mistrzów op-artu, w sztuce Nowackiego jest miejsce na ludzką niedoskonałość. W wielu pracach artysty dość wyraźnie widać rękę malarza. Prezentowana praca to wczesny relief z lat 90., w którym widać wyraźne wpływy starszych artystów-mentorów Nowackiego. Kompozycja dzieła jest stateczna, budowana z niewielu wyważonych elementów. Dziś artysta przeważnie znany jest z wieloelementowych, dynamicznych reliefów, tym więc ciekawiej ogląda się przykłady jego wczesnej twórczości.

141

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"13.07.18", 2018

akryl, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'10.07.18 | A. NOWACKI | 2018'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:

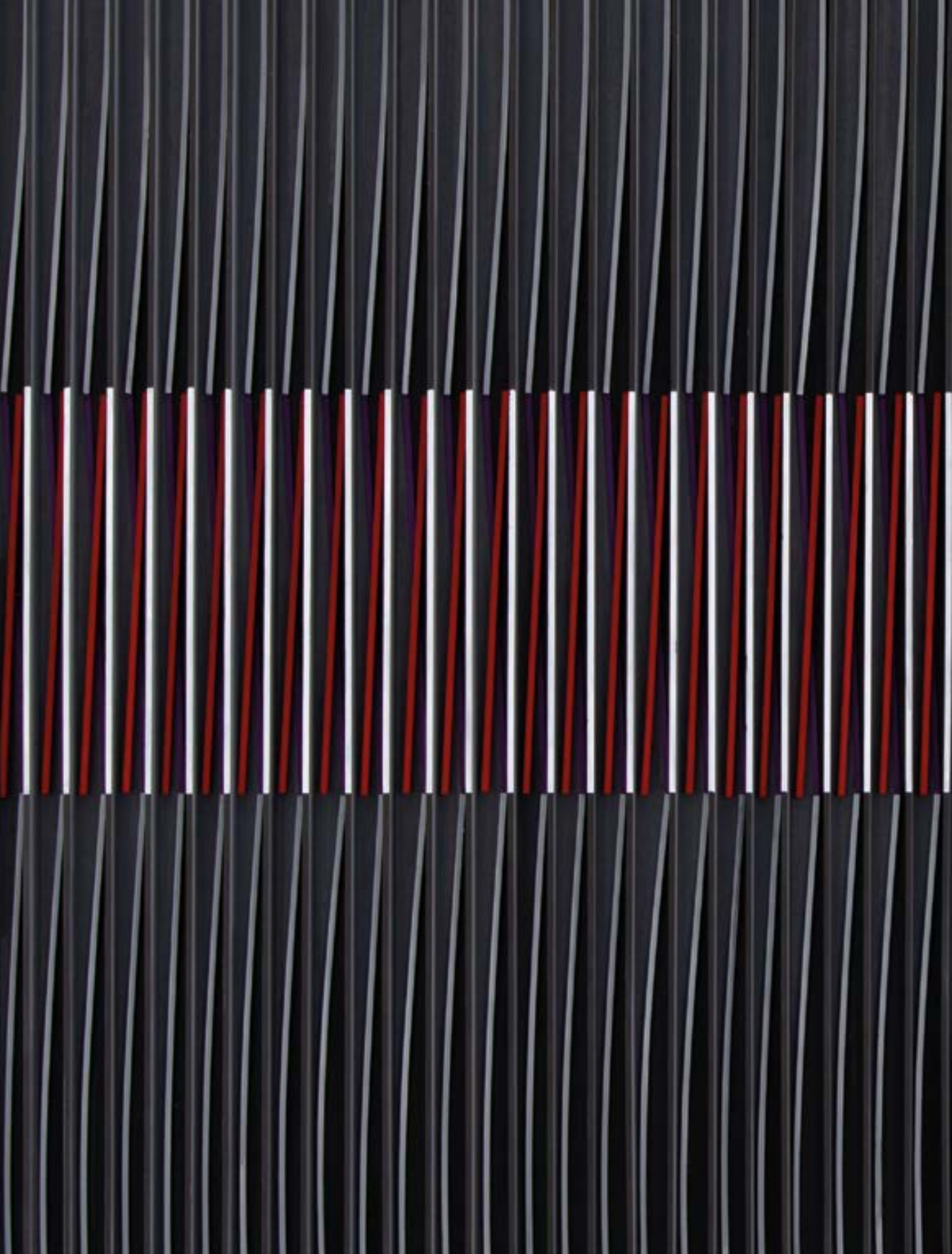
35 000 – 45 000 PLN

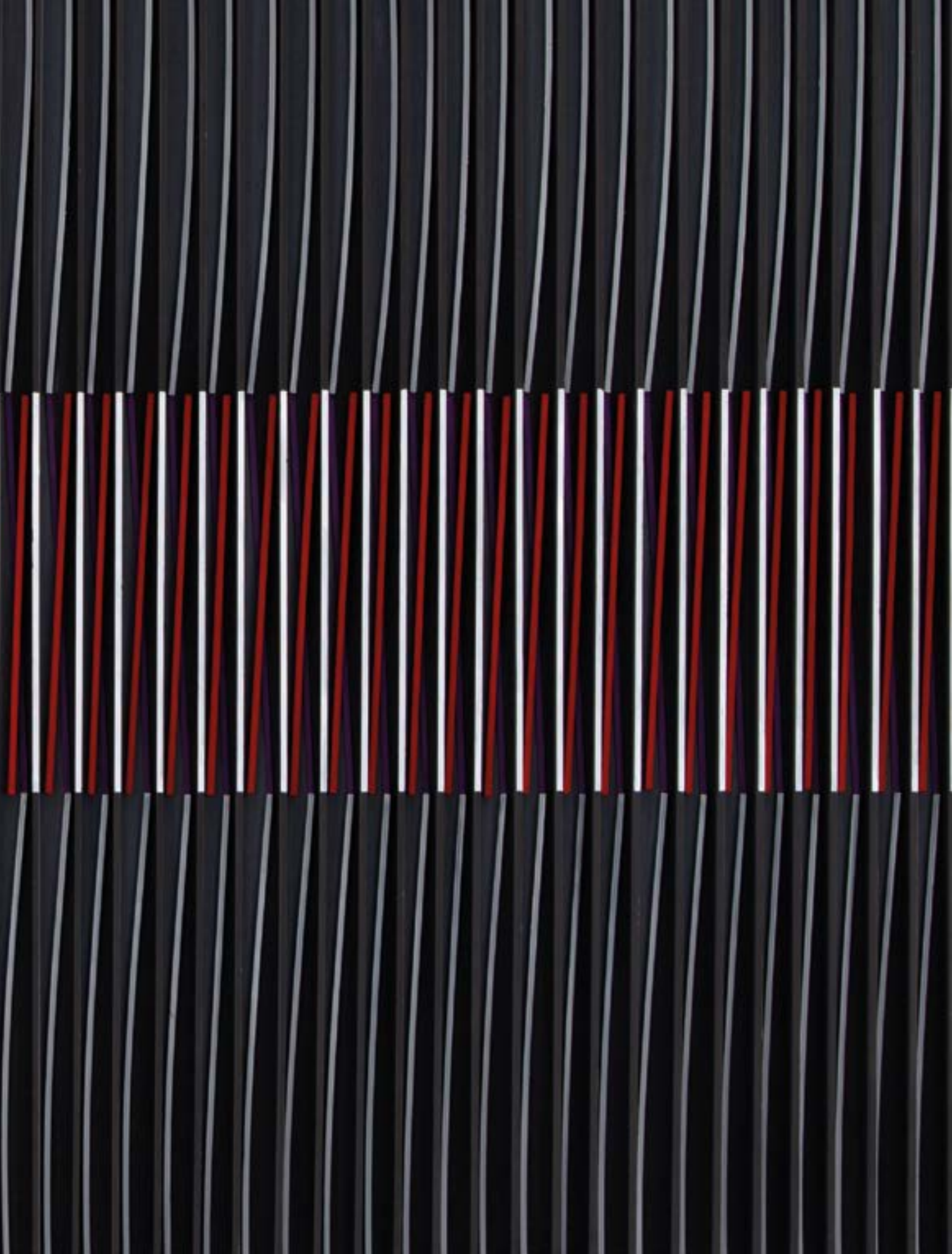
7 700 – 9 900 EUR

WYSTAWIANY:

Andrzej Nowacki. Tajemství čtverce, Muzeum Milan Dobeš, Ostrava, 07.03–05.05.2019







142

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"08.06.17", 2017

akryl, relief/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'08.06.17 | A. NOWACKI | 2017'
na odwrociu nalepka z opisem

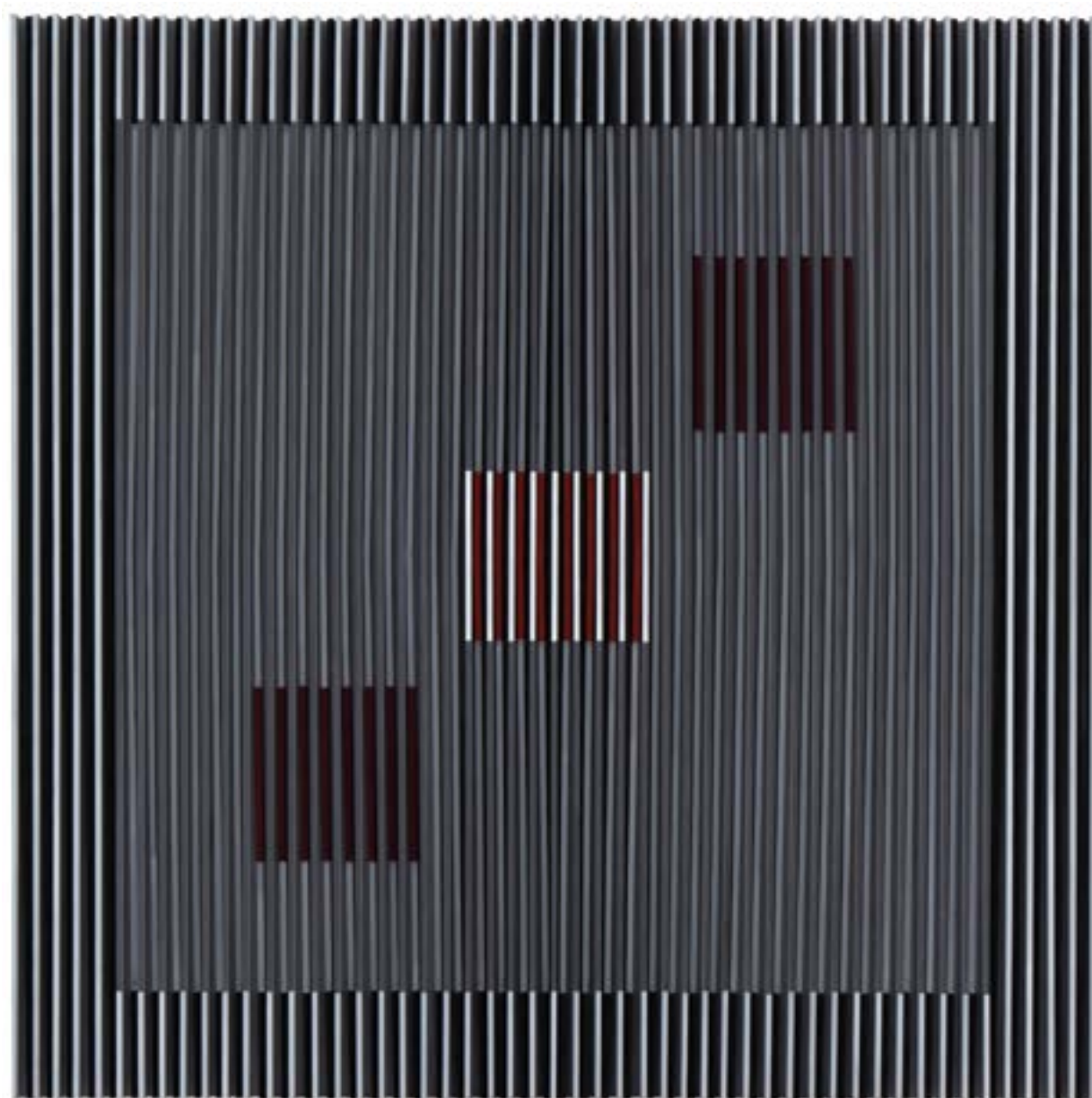
estymacja:

35 000 – 45 000PLN

7 700 – 9 900 EUR

WYSTAWIANY:

Andrzej Nowacki. Tajemství čtverce, Muzeum Milan Dobeš, Ostrava, 07.03–05.05.2019



SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 1 GRUDNIA 2020, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI
„Cyprysy”, 1905



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

24 listopada – 1 grudnia 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020, 19:00

TADEUSZ MAKOWSKI
„Dzieci i zwierzęta
(Jardin d'acclimatation)”, 1928



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 10 grudnia 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 15 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK WANIEK
Kompozycja, 1971



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
5 – 15 grudnia 2020

MŁODA SZTUKA

IZABELA GAŁĄZKA
„Pracowniczki II”, 2020

AUKCJA 22 GRUDNIA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 grudnia 2020

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
26 STYCZNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 GRUDNIA 2020

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
9 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 STYCZNIA 2021

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980



PRACE NA PAPIERZE
25 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 STYCZNIA 2021

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
18 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 LUTEGO 2021

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



PRACE NA PAPIERZE
18 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2021

kontakt: Agata Matusielńska
a.matusielanska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
4 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2021

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
11 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2021

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
4 MARCA 2021

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

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 aukcjoner'a.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać cenę gwarancyjną. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjoner'a słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjoner'a w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjoner'a przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. 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.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie 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 nieuwjawnione.

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

10. 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.

11. 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 za wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do 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. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 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, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/> oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane 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 postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjoner'a

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 do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. 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 mBank 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. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację 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

Przy wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. 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 oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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, w szczególności 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 aukcjonerą 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 komitenta 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 dołoży 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, faksem 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, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycycytowane obiekty, co opisane jest dokładnie 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 pełną 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 komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, 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 lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 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 aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą 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 wycycytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wyrogożenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wycycytowanej 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 uiszczone 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 mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
- 4) W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 5) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu 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 wycycytowanych 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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, 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 wycycytowane obiekty do magazynu ze-

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie 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: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- e) wsząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) 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 wykorzystać 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 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, 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.”;
 - d) obiektu 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 z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 3) 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.
- 4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) 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

- 1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- 2) 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 wykorzystywane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- 1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- 2) 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.
- 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązkowości 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:

- 1) 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,
- 2) 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.

- e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- h) obiektów 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;
- i) obiektu, 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. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

DESA
UNICUM

Data i podpis klienta składającego zlecenie



GHOST



Self-assured power. Refined and agile.
Our most elegant and engaging Magic Carpet Ride yet.

Discover new Ghost – the purest expression of Rolls-Royce.

ROLLS-ROYCE

MOTOR CARS

WARSZAWA

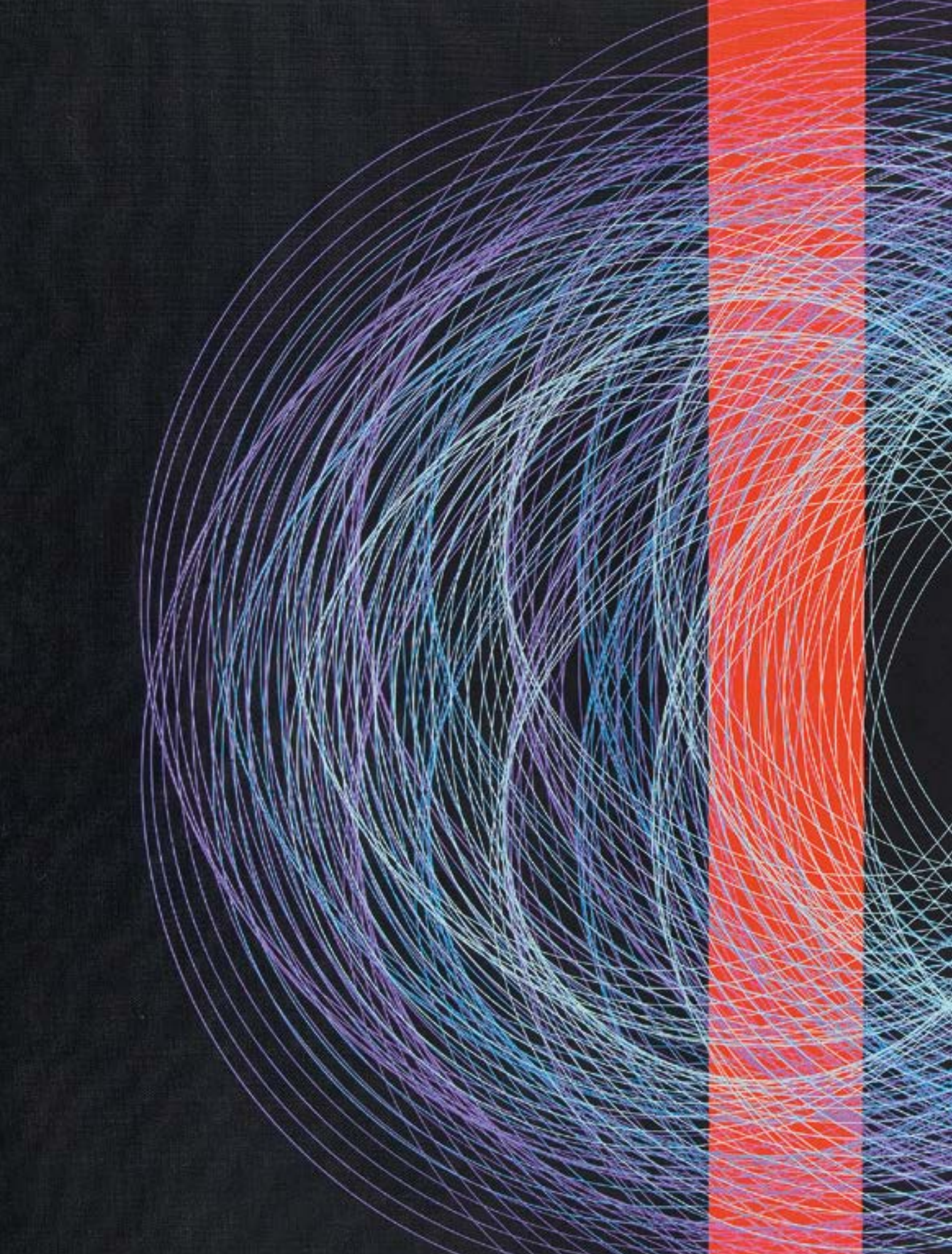
Auto Fus Group

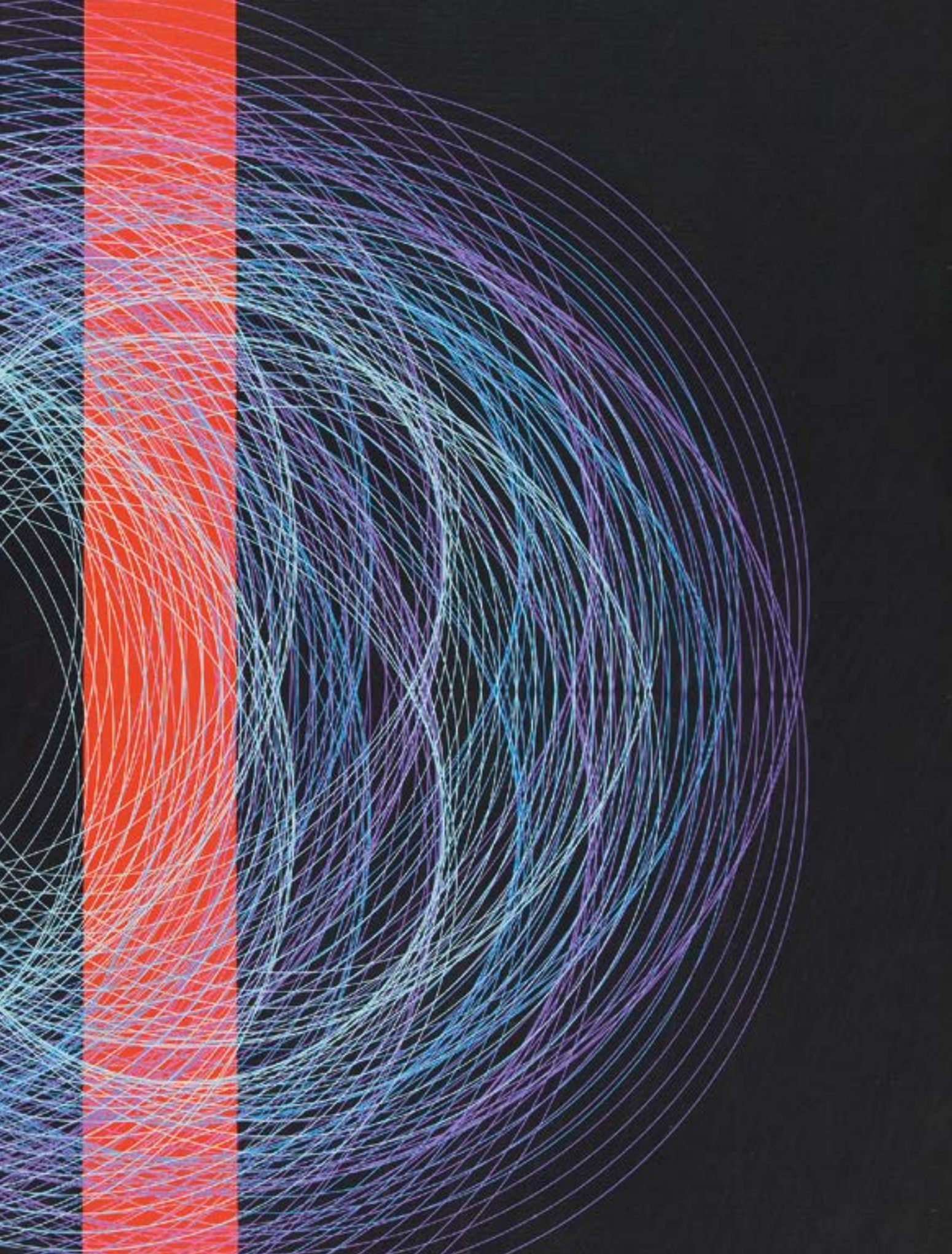
T: +48 22 541 14 21 | rolls-roycemotorcars-warsaw.pl

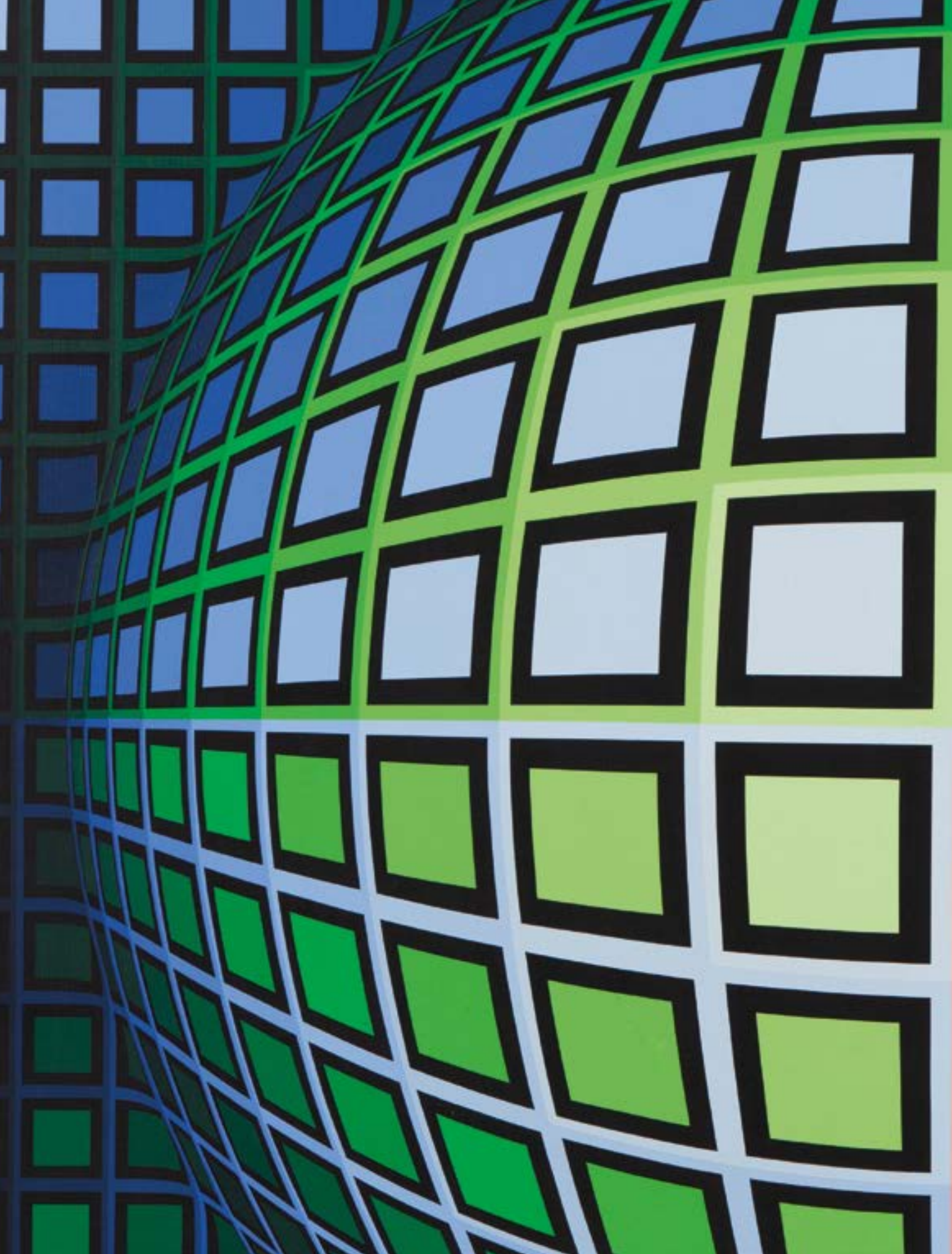
Fuel economy and CO₂ results for the Ghost:
Combined 15.2–15.7 l/100 km. CO₂ emissions: 347–358 g/km.

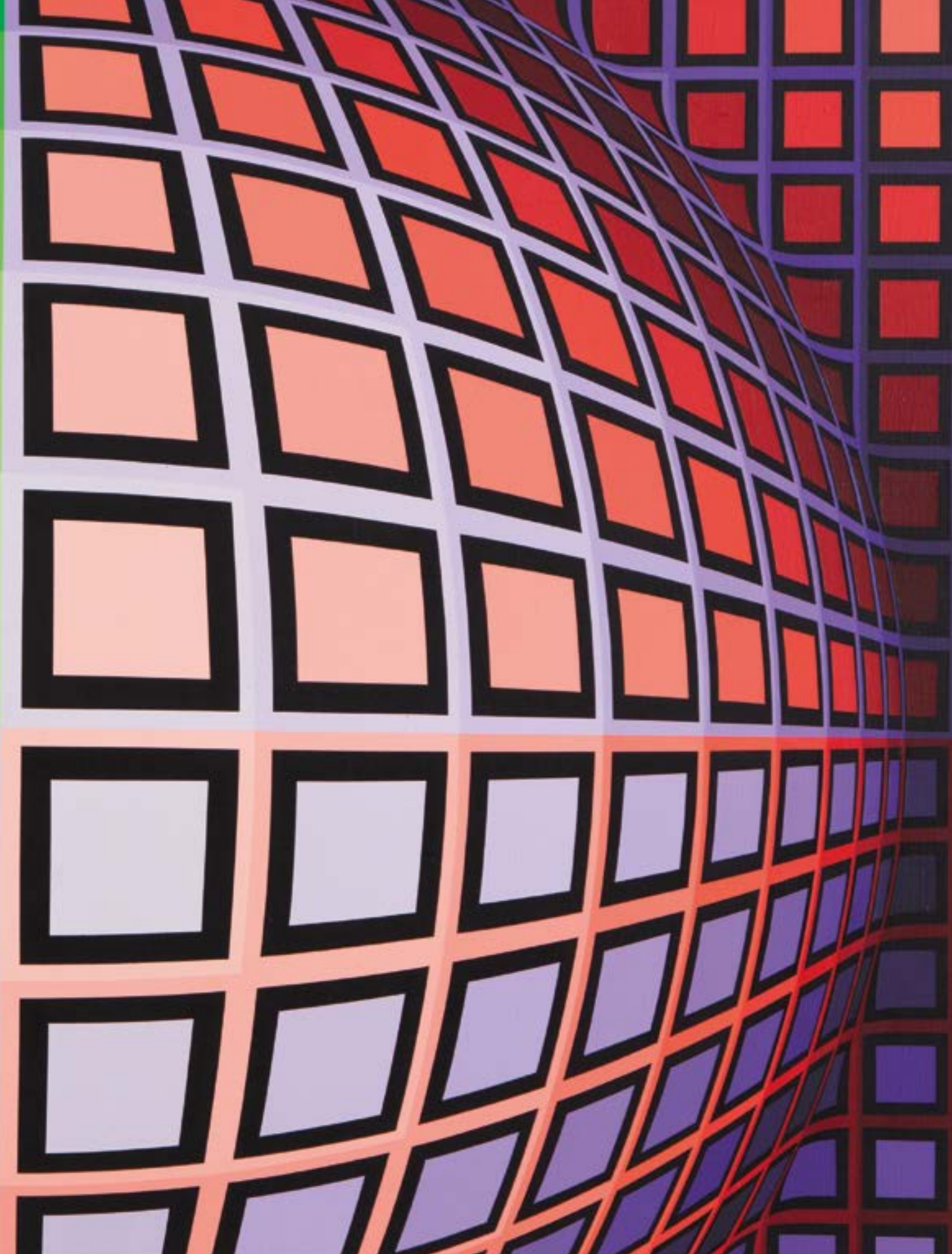
Figures are for comparison purposes and may not reflect real-life driving results, which depend on a number of factors including the accessories fitted (post-registration), variations in weather, driving styles and vehicle load. All figures were determined according to a new test (WLTP). The CO₂ figures were translated back to the outgoing test (NEDC) and will be used to calculate vehicle tax on first registration. Only compare fuel consumption and CO₂ figures with other cars tested to the same technical procedure.

© Copyright Rolls-Royce Motor Cars Limited 2020. The Rolls-Royce name and logo are registered trademarks.









CENA 29 zł (z 8% VAT)