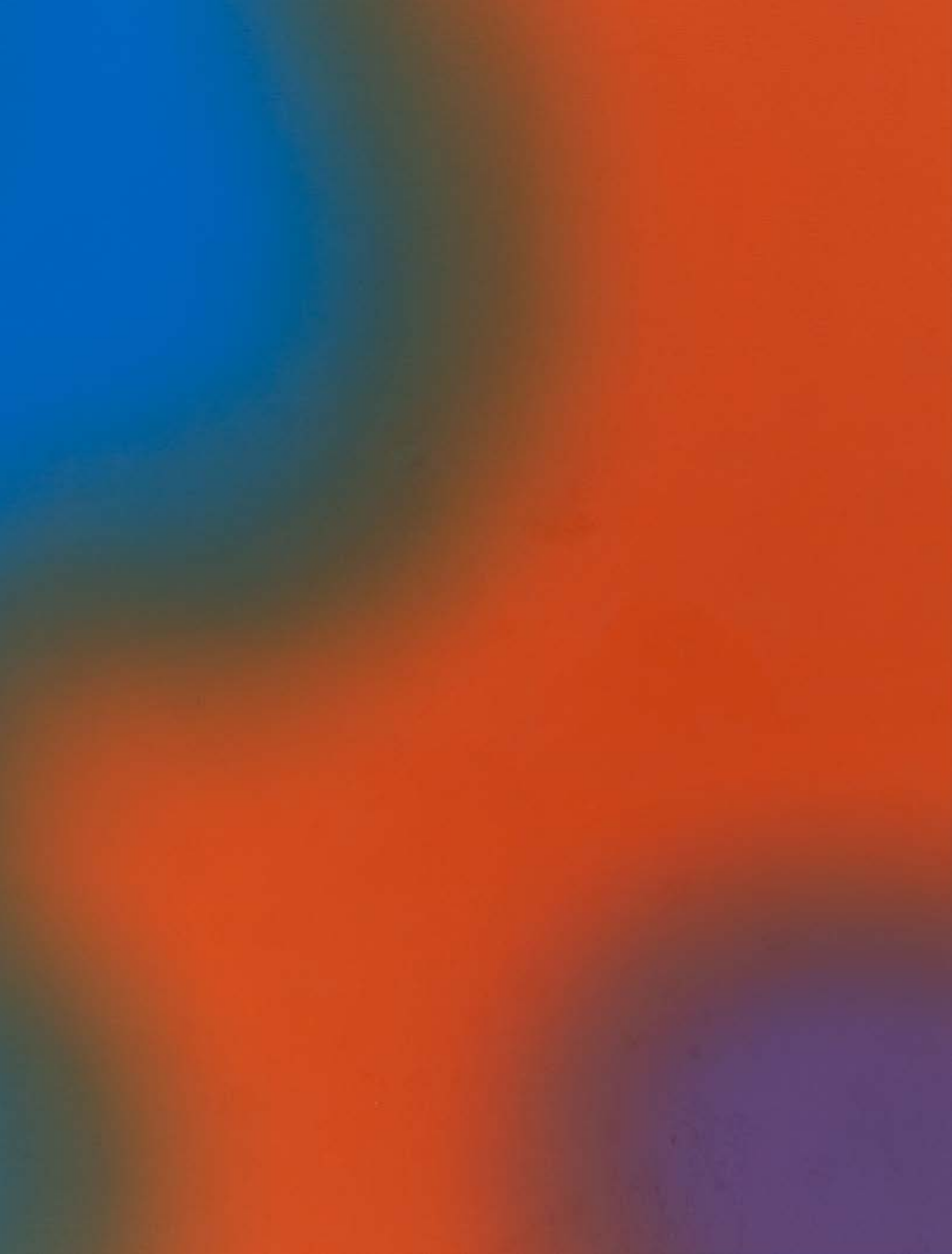
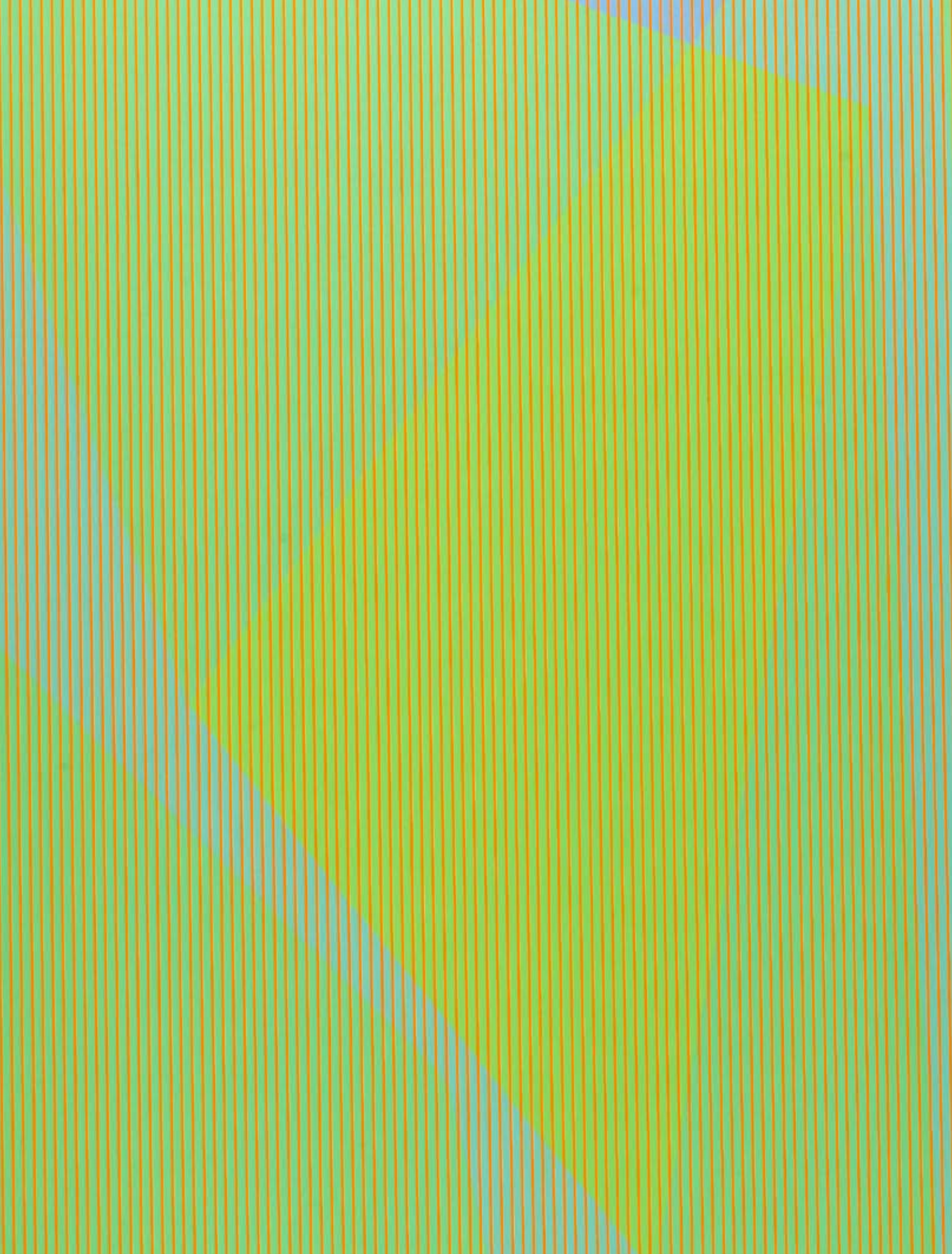
DESA UNICUM

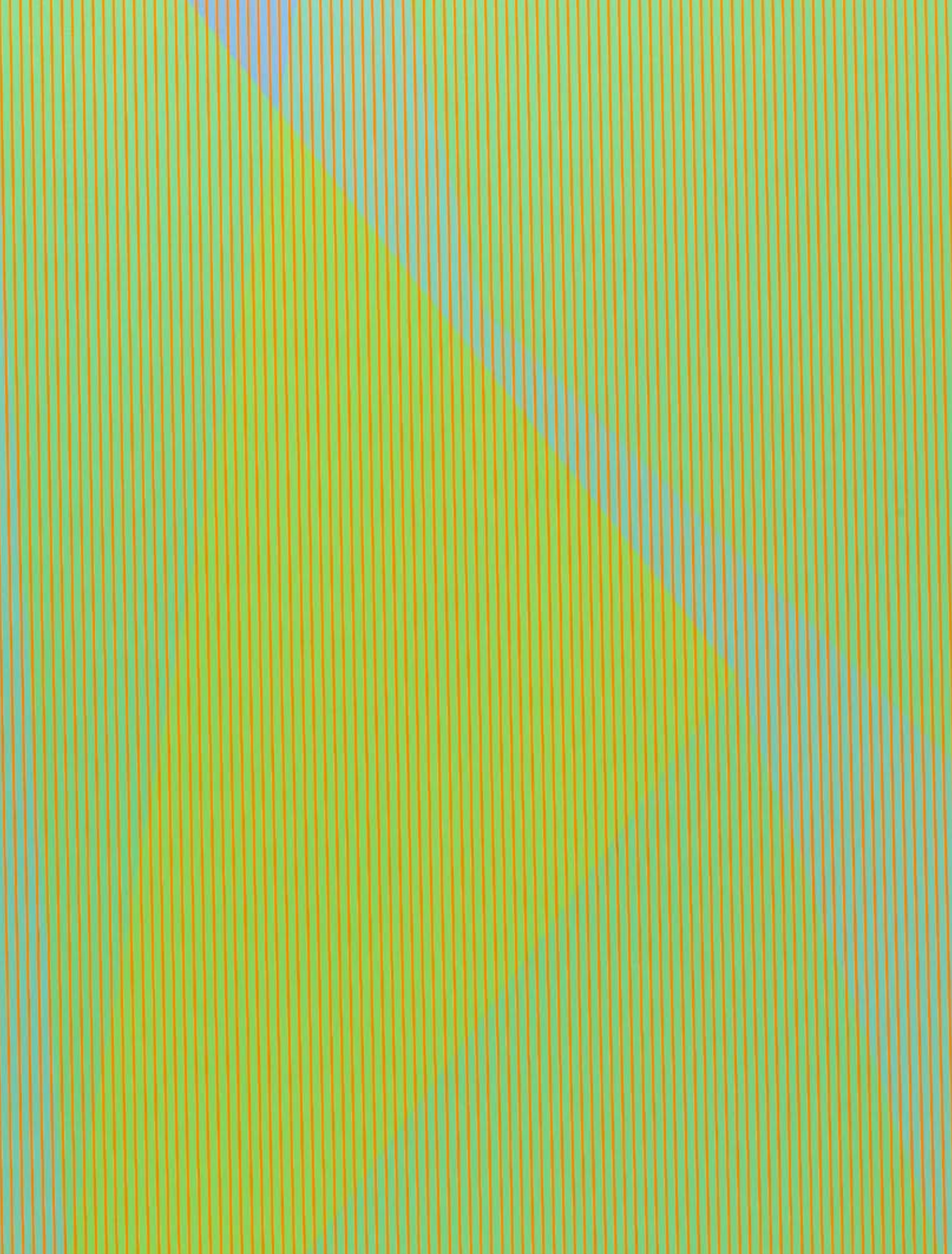
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

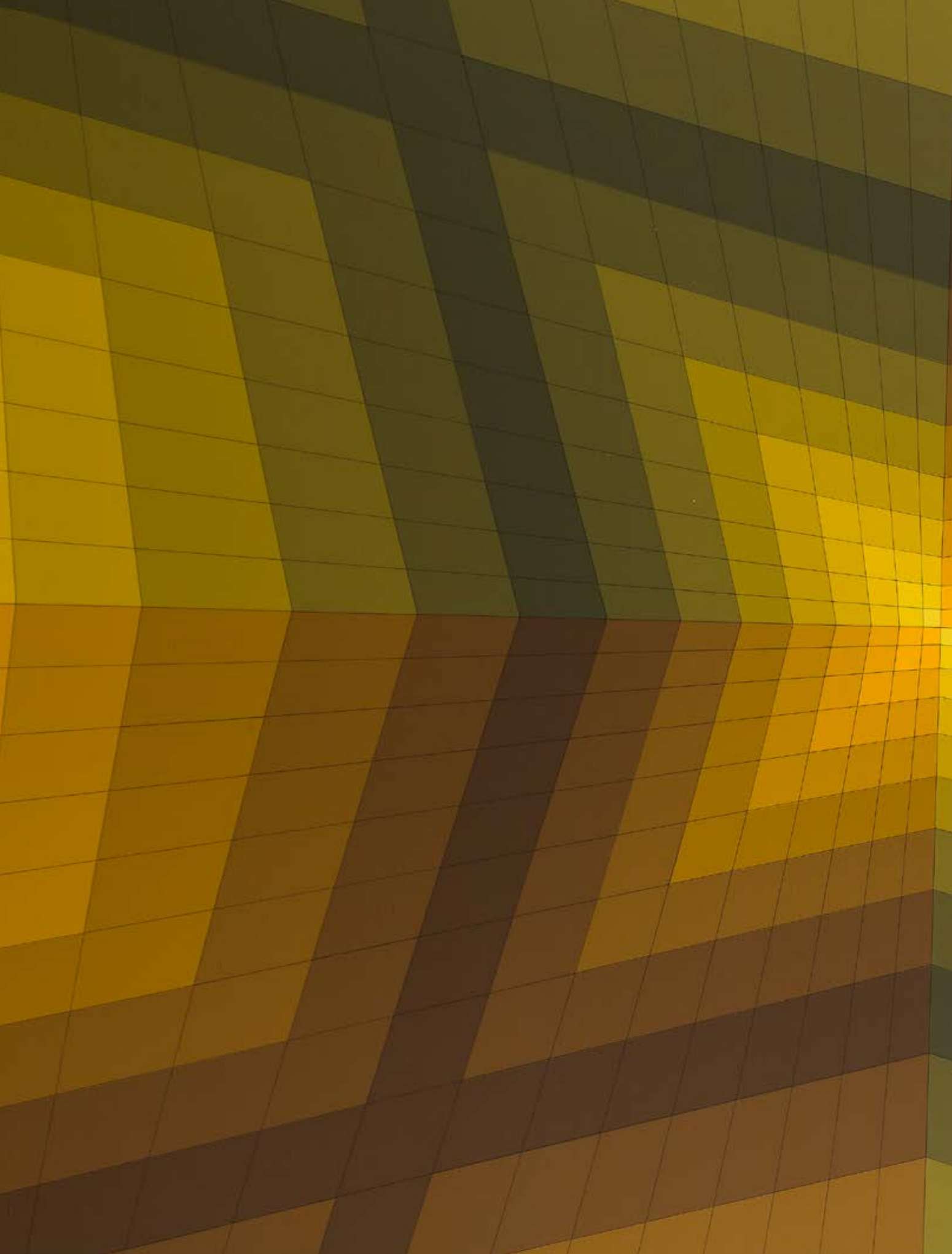
ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART

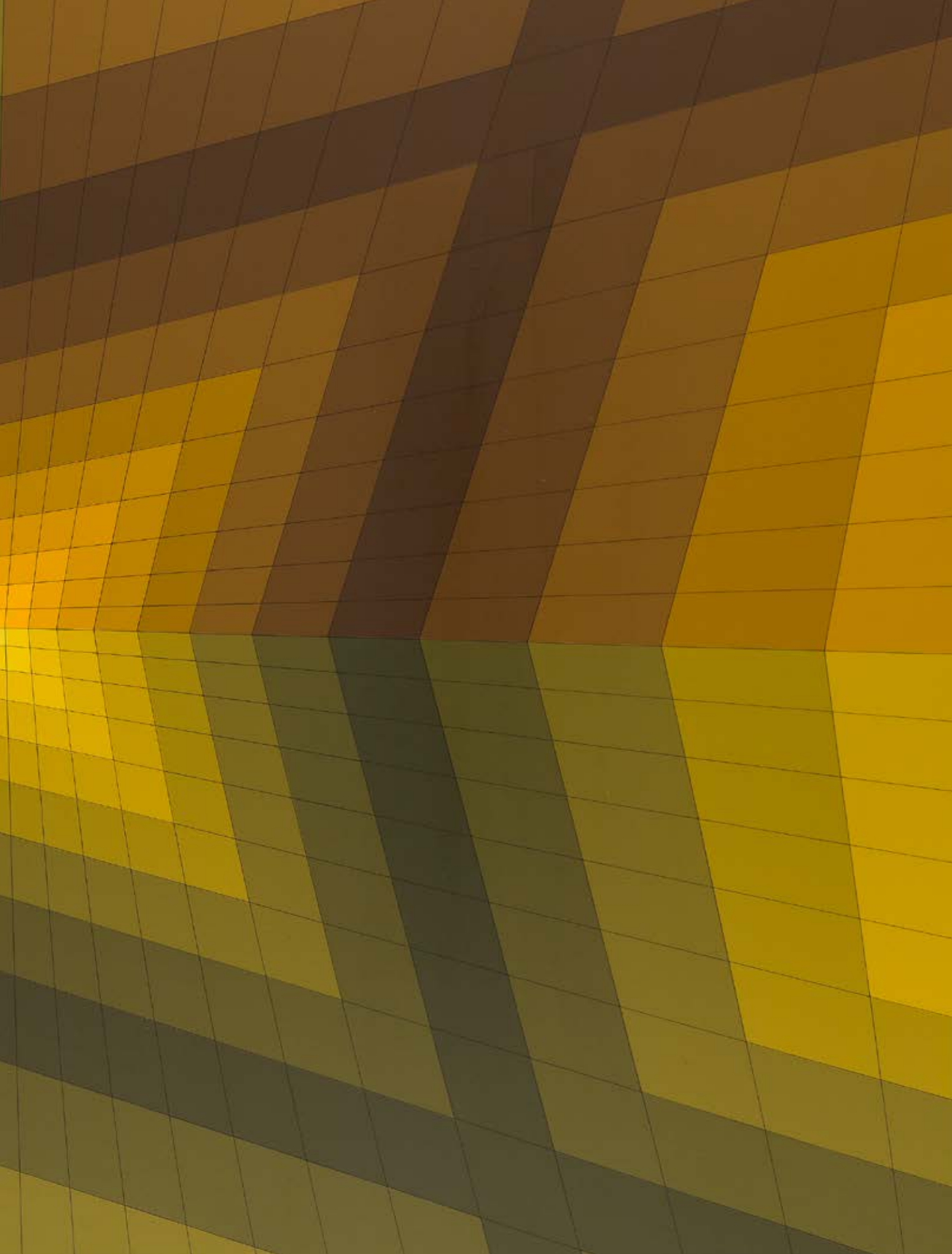
AUKCJA 2 GRUDNIA 2021 WARSZAWA

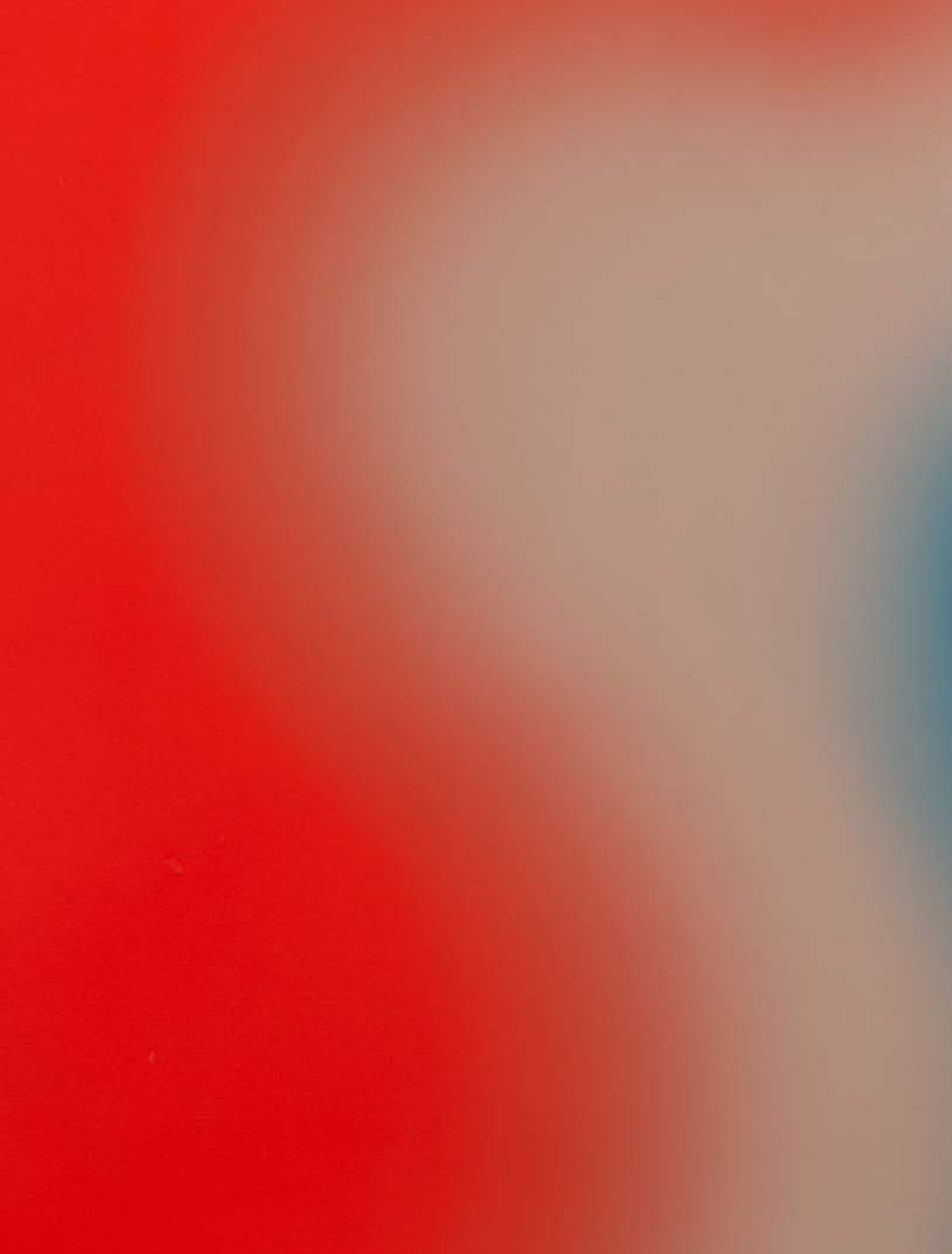


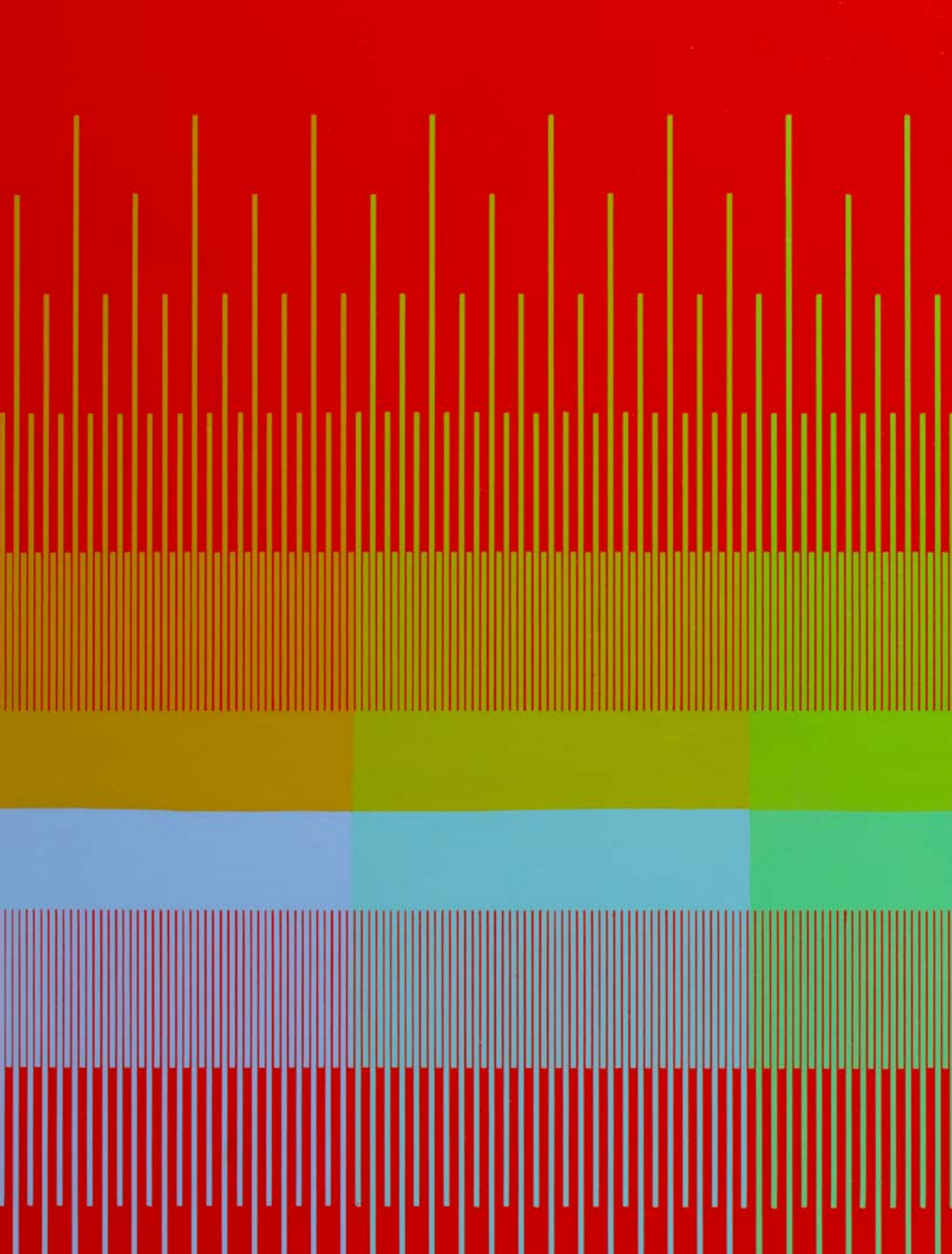












SZTUKA WSPÓŁCZESNA

ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART

AUKCJA 2 GRUDNIA 2021

CZAS AUKCJI
2 grudnia 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
24 listopada – 2 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Anna Kowalska
tel. 221 636 655, 539 196 531
a.kowalska@desa.pl

Anna Szynkarczuk
tel. 221 636 641, 664 150 866
a.szynkarczuk@desa.pl

Michał Bolka
tel. 22 163 67 03, 664 981 449
m.bolka@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

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

BIURO PRZYJĘĆ
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:
poniedziałek 11:00 - 15:00, środa 14:00 - 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

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

SEKRETARIAT ZARZĄDU
Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

---

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **KRZYSZTOF JUZOŃ** Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM

AGATA SZKUP
Prezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej

JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej

MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

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

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Karolina Śliwińska
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 575

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447

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

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

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

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

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

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

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

JULIAN KLONOWSKI
j.klonowski@desa.pl
880 334 402

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

MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333

MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

MAGDALENA OŁTARZEWSKA
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044

MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05,882 350 575

OLIWIA SMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867

KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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.dziewicki@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, Grafika artystyczna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702

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

ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
Rzeźba i formy przestrzenne
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177

SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774

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

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

URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065

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

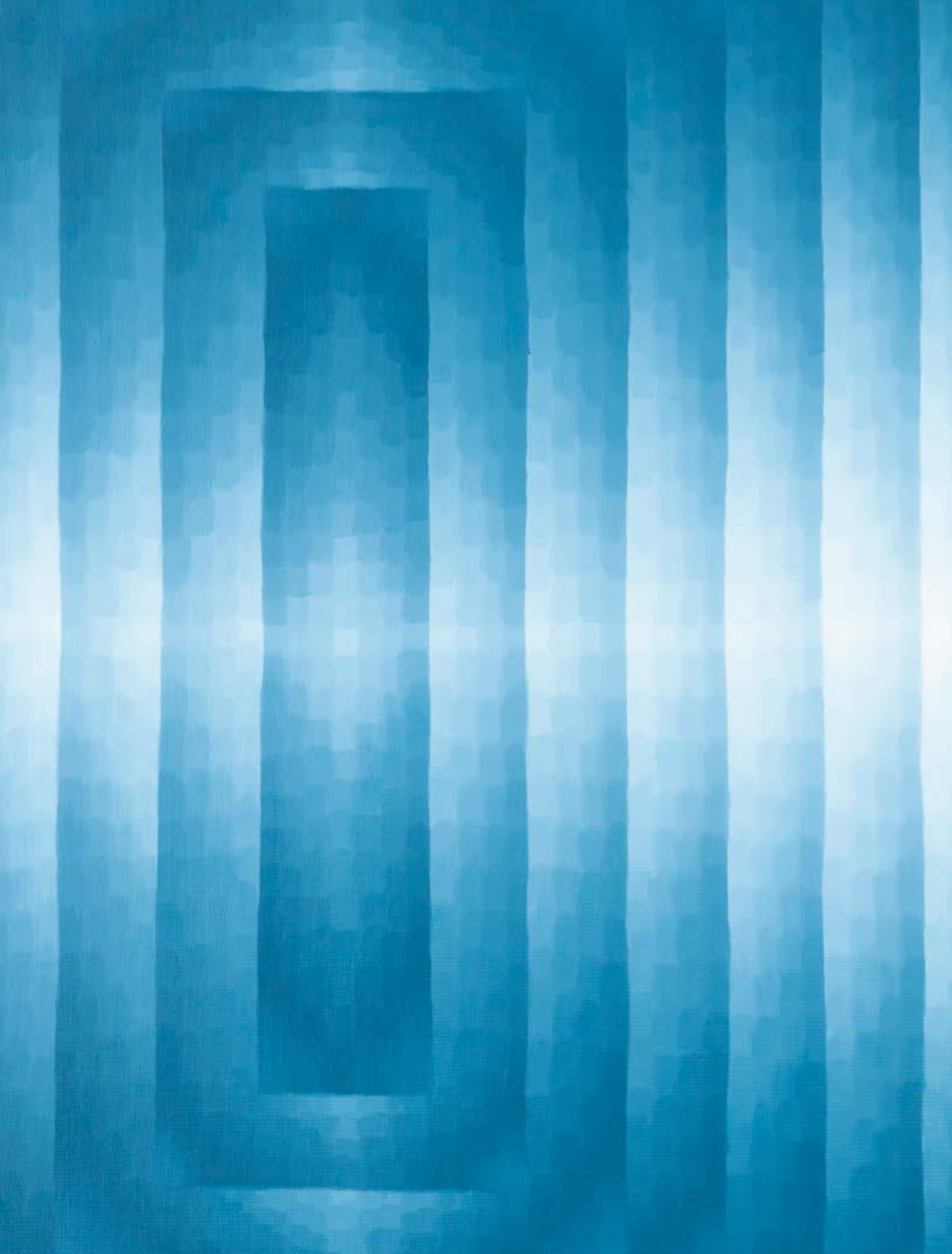
JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090

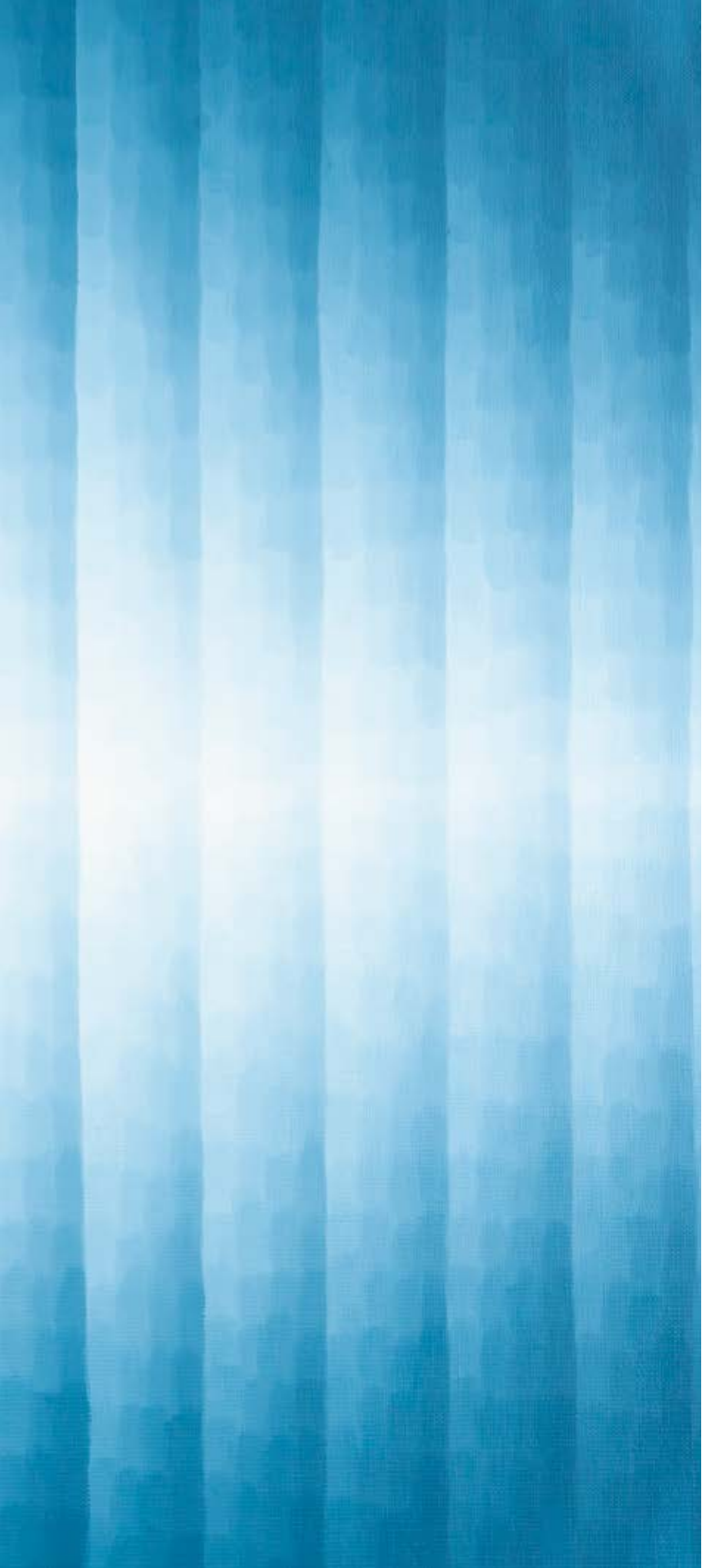
MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453

JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

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

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





INDEKS

Anuszkiewicz Richard **121–122**

Beckmann Hannes **124**

Berdowska Tamara **110–111**

Berdyszak Jan **138–139**

Chwałczyk Jan **137**

Fangor Wojciech **112–114**

Gieraga Andrzej **140**

Głowacki Janusz Rafał **146**

Gołkowska Wanda **144**

Gostomski Zbigniew **109**

Grynczel Dorota **135**

Hewitt Francis **123**

Janikowski Mieczysław **148**

Kalinowski Tadeusz **134**

Kamoji Koji **149**

Kapusta Janusz **128**

Kochanowski Mikołaj **147**

Konecka-Grzybowska Krystyna **145**

Krasiński Edward **108**

Mac Entyre Eduardo **120**

Mac Entyre Cristian **136**

Modzelewski Roman **129**

Nowacki Andrzej **130–133**

Pamuła Jan **101–102**

Rayo Omar **125**

Stańczak Julian **118–119**

Stażewski Henryk **106–107**

Twardowicz Stanley **150**

Urbanowicz Andrzej **151**

Vasarely Victor **115–117**

Węgłowski Apoloniusz **141**

Wiktor Tadeusz Gustaw **142**

Winiarski Ryszard **103–105**

Zawa-Cywińska Hanna **143**

Ziemski Jan **126–127**

101

JAN PAMUŁA

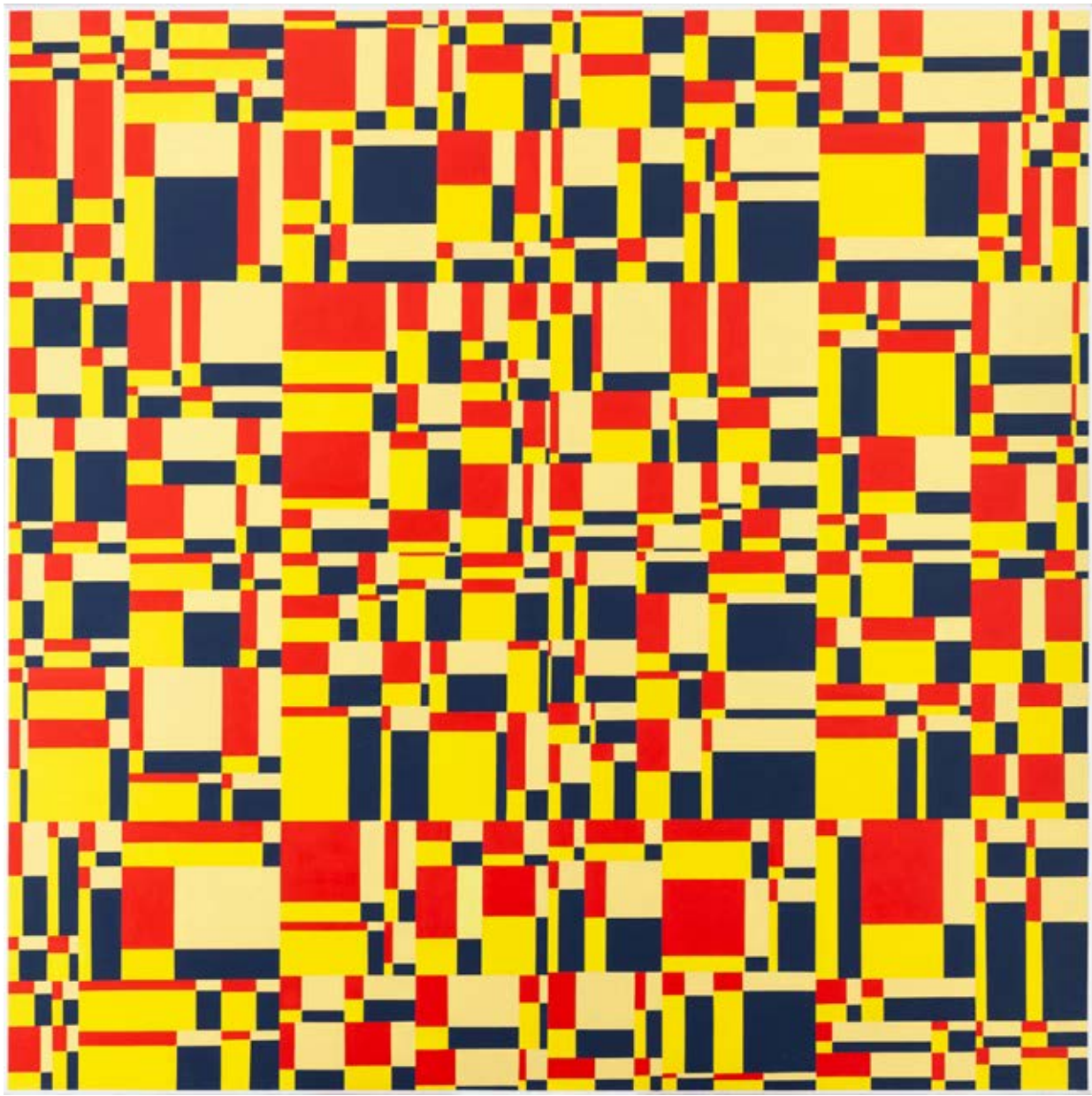
1944

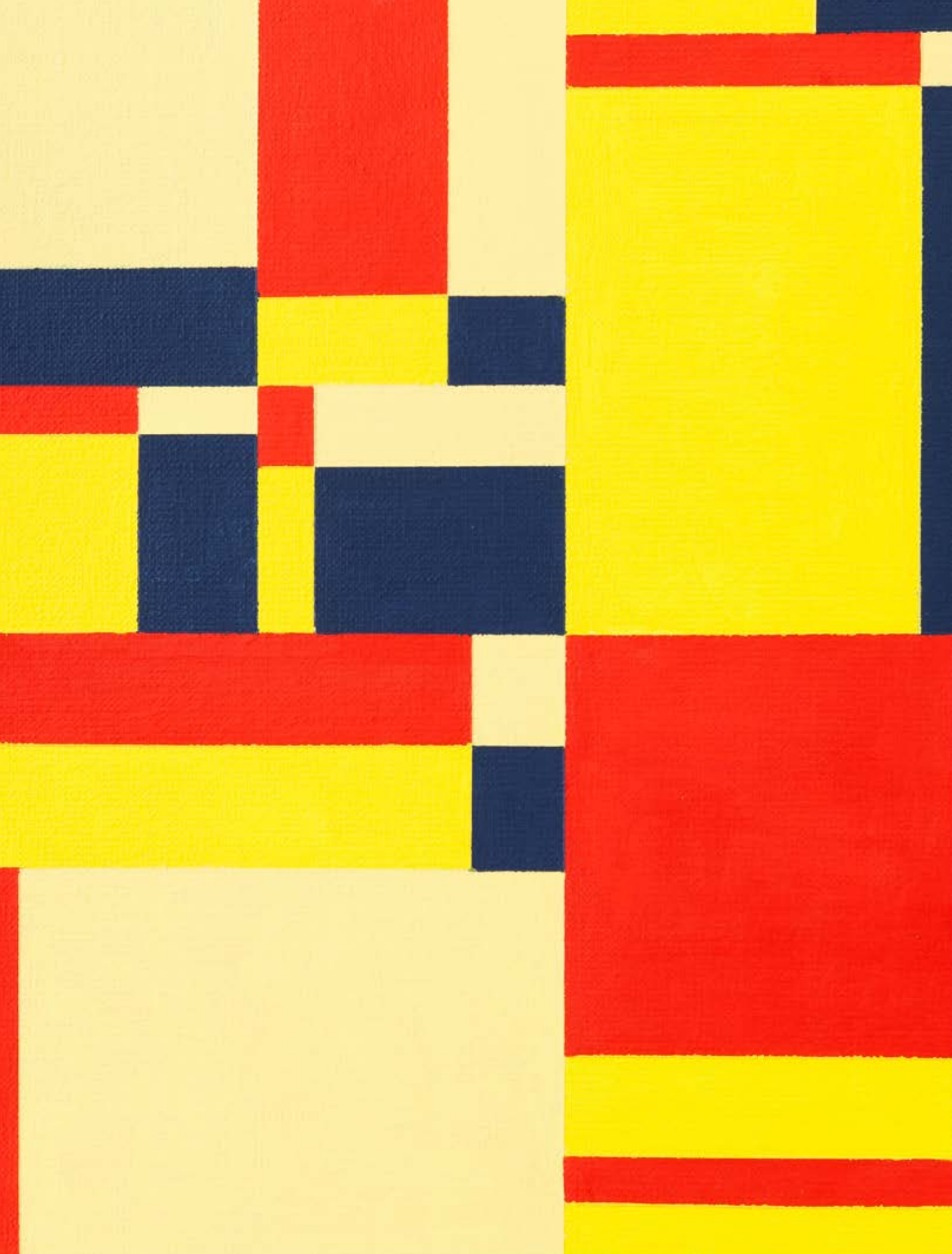
Z cyklu "Seria komputerowa I", 2020

akryl/płótno, 120 x 120 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'JAN PAMUŁA | SERIA KOMP. I | /SYMETRYCZNY/ | 2020/13'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 300 - 5 500 EUR

Jan Pamuła od lat 70. tworzył prace inspirowane abstrakcją geometryczną. Jak sam mówił, był to dla niego „okres przemian", kiedy pod wpływem filozofii Hegla, Kierkegaarda i Swedenborga zaczął stopniowo odchodzić od swojej wczesnej estetyki poetycko-metaforycznych kompozycji ku ładowi geometrii. Podstawowymi założeniami sztuki stały się wtedy dla Pamuły stabilizująca kompozycje konstrukcja oraz barwa będąca wyrazem uczuć i ekspresji artysty. Wspólnie z Philipem Kellerem artysta opracował program komputerowy, na którym bazowały jego prace geometryczne. System ten losowo rozplanowywał kompozycję obrazu w taki sposób, by ułożenie jej elementów było unikatowe i żaden z nich nie występował więcej niż raz. Natomiast dobór koloru leżał w gestii artysty i zależał od jego nastroju lub chwilowych obserwacji. Niezależnie od zastosowania technologii komputerowej artysta inspirował się witrażami – znaczna część jego prac nawiązuje kształtem i kolorystyką do tej formy sztuki. Działania artysty poparte były głębokimi rozważaniami filozoficznymi i fascynacją mistycyzmem.





SZTUKA KOMPUTEROWA JANA PAMUŁY

„Wiedziałem o istnieniu sztuki realizowanej przy udziale elektronicznych maszyn cyfrowych i byłem tego bardzo ciekaw. W 1980 roku wyjechałem do Paryża a stypendium rządu francuskiego. (...) W Centre Georges Pompidou zobaczyłem wystawę prac artystów z tamtejszej pracowni nowych technologii ARTA, w ramach której współpracowali artyści i informatycy. Spotkałem kuratora wystawy Christiana Cavadię, który sprawował kierownictwo nas ARTA. Zaprosił mnie na rozmowę, na którą zabrałem teczkę z pracami i dokumentację. Zaproponował, że mogę korzystać z urządzeń i pomocy technicznej raz w tygodniu przez 3 godziny. Pracownia cieszyła się w tym okresie wielką popularnością, artyści mieli zwykle ustalony limit czasu.

Moja koncepcja obrazu cyfrowego polegała na nieregularnych podziałach pola prostokąta lub kwadratu na niezliczoną ilość nieregularnych prostokątów. Założyłem, że podziały będą nieregularne, aby zachować continuum. Ustaliłem podział liniami prostopadłymi tak, że gdyby rozciąć obraz i ustawić obok siebie liniowo wszystkie jego elementy, każdy byłby inny w proporcjach i innej wielkości. Do tego potrzebny był komputer, który by pomógł zachować tę zasadę. Celem nadrzędnym była idea podziału, czy po prostu – jej metafora wizualna.

Programista Philip Keller, miły młody człowiek, w pierwszej chwili stwierdził, że tego nie da się zrobić. Cavadia, który mnie tam zaprosił, powiedział: ‘słuchaj, Philip, pomyśl jeszcze, masz czas’. Było to skomplikowane, ale program powstał. Mam do dzisiaj jego zapis. Wtedy nie było w komputerach zbyt dużo pamięci obliczeniowej. Nie było również programów graficznych, jakie znamy dzisiaj. Trzeba było program napisać. Z gotowym programem siadałem więc do komputera i pracowałem, podając takie dane jak na przykład ilość podziałów pola obrazu czy wielkość procentowa rozrzutu elementów. Wszystkie elementy musiały wypełnić pole bez reszty”.

Jan Pamuła (Monika Wanyura-Kurosad, Rozmowa o continuum [w:] Jan Pamuła. Continuum, katalog wystawy zorganizowanej w ramach Programu Głównego MTG 2021, Kraków 2021, s. 18).

102

JAN PAMUŁA
1944

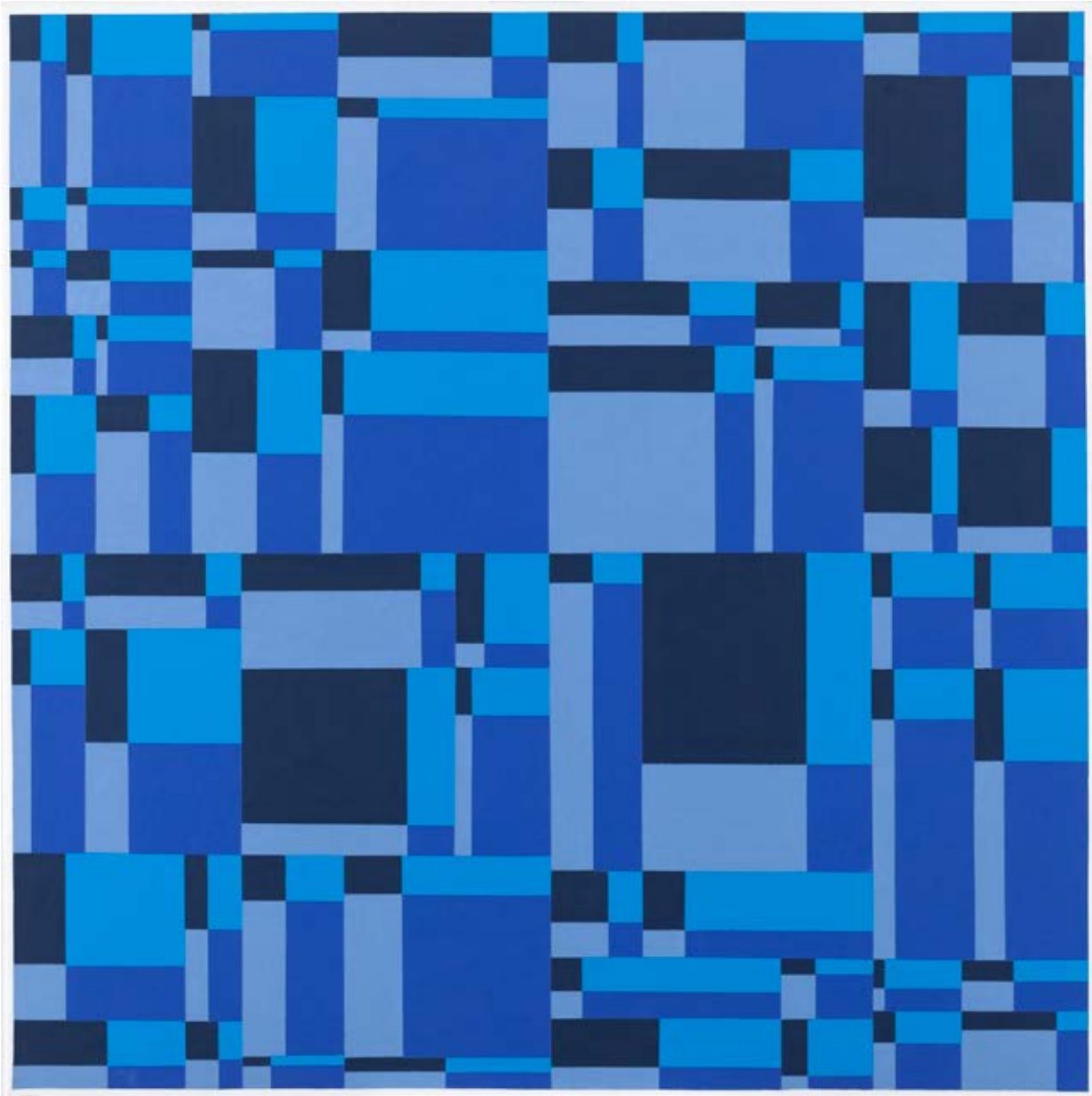
Z cyklu "Seria komputerowa I", 2020

akryl/płótno, 60 x 60 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2020/9'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 200 EUR

„...dzielenie, które zwykle kojarzy się z redukcją, rozbiciem, tutaj jest siłą tworzącą. Prostokąt zmienia proporcje i wielkość zgodnie z zasadą progresji. W obrębie jednego obrazu, choć trudno w to uwierzyć, nie ma dwóch jednakowych prostokątów. Przeciwnie niż w op-arcie, gdzie zasadą jest powtarzalność – tutaj każdy, najmniejszy nawet element obrazu jest jedyny w swoim rodzaju. Celem jest stworzenie zaskakującej sytuacji. Dzięki użyciu komputera artysta dociera do obiektywizmu niemożliwego do wydobycia innymi metodami".

Agata Włodarczyk



103 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Obszar 130", 1973

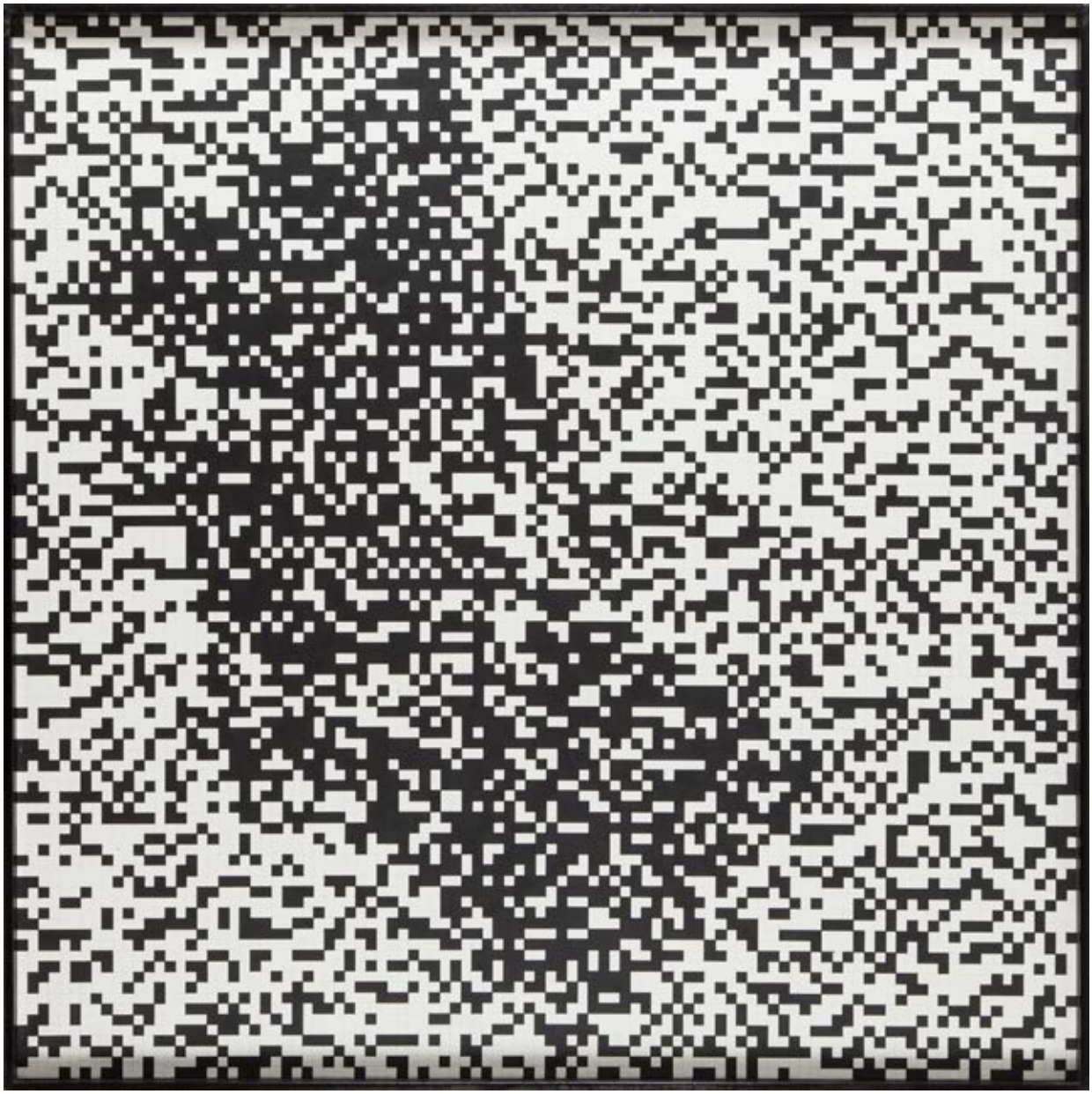
akryl/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'WINIARSKI 1973 OBSZAR 130'
na odwrociu nalepki z opisem pracy oraz nalepka z Barney Weinger Gallery

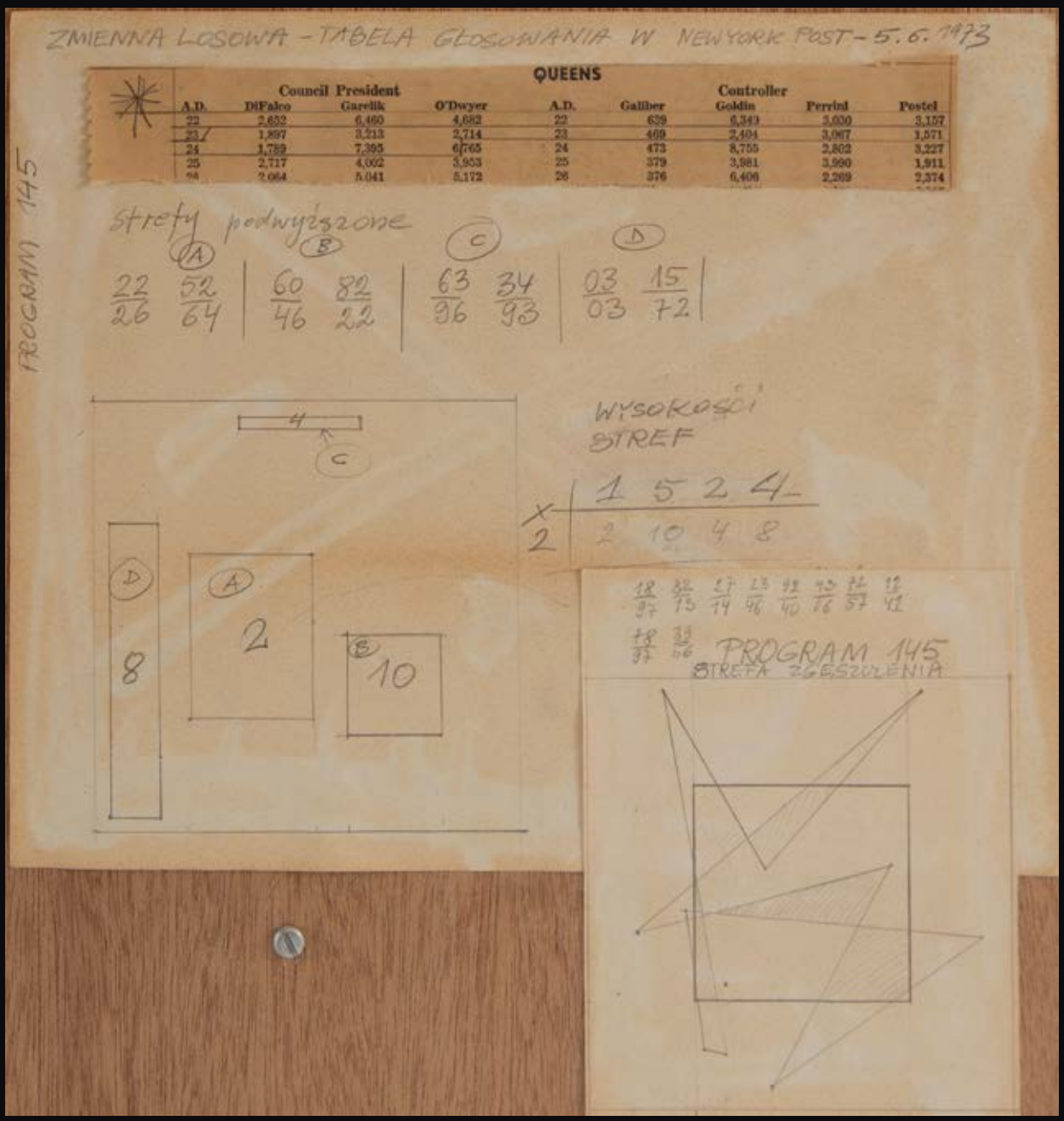
estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
32 700 - 54 400 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

WYSTAWIANY:
„Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74", wystawa w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka", Kraków, 24.05.2002-31.08.2002

LITERATURA:
Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74, katalog wystawy, red. Józef Grabski, Kraków 2002, s. 66-67 (il.)





Detale odwrocia pracy Ryszarda Winiarskiego „Obszar 145, 1973

Detale odwrocia pracy Ryszarda Winiarskiego „Obszar 130", 1973

METODA WINIARSKIEGO

„Konstrukcją każdej z prac rządzi przypadek, którego źródłem jest rzut monetą, rzut kostką do gry, seria liczb z tabeli giełdowej, itp.”.

Ryszard Winiarski

Winiarski zanegował tradycyjne pojęcie dzieła sztuki będącego wytworem inwencji kreatywnego artysty. W jego miejsce postawił działalność artystyczną jako wypadkową działań losowych opartych na grach i rachunku prawdopodobieństwa, w których to artysta był jedynie odtwórcą zadań dyktowanych przez los. W ten sposób Winiarski dążył do tworzenia sztuki bezosobowej, pozbawionej emocji, logicznej. Jego dzieła to „próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”.

Działanie tego typu było znamienne dla czasów, w których zaczynał Winiarski. Lata 60. przyniosły próby intelektualizacji sztuki i łączenia jej z nauką. Duży wpływ na młodego malarza z pewnością miały wykłady Mieczysława Porębskiego, na które uczęszczał jako wolny słuchacz. Autor „Ikonosfery” w swoich badaniach historyczno-artystycznych próbował wyjaśniać zagadnienia kultury na podstawie teorii informacji. Nowy program artystyczny młodego twórcy idealnie wpisywał się w założenia epoki, w której powstawał. W 1966 Winiarski obronił pracę dyplomową pt. „Zdarzenie – Informacja – Obraz”. Tekst był pierwszą wykładnią jego artystycznego programu.

Biorąc pod uwagę sposób ich powstawania, można by uznać, że dzieła Winiarskiego to jedynie zapis pewnego procesu, jego skutki uboczne, dokumenty przeprowadzonego badania. Bożena Kowalska pisała o nich: „Zgodnie z koncepcją artysty jego obrazy stanowiły rezultat połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Program przewidywał np. dwie alternatywne wielkości kwadratów, na które podzielona ma być powierzchnia płótna, ale o ostatecznym wyborze tej wielkości decydował przypadek, wyzwalany przez rzut monetą lub kostką do gry. Podobnie losowany był narożnik obrazu, od którego miało się rozpocząć wypełnianie kolejnych kwadracików kolorem. Rzut monetą rozstrzygał również, czy losowane pole kwadraciku ma przyjąć barwę czerni, czy też pozostać białe” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–74, katalog wystawy, [red.] Józef Grabski, Kraków 2002, s. 8).

O swojej roli w kreowaniu nowego rodzaju twórczości Ryszard Winiarski mówił: „Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego, jeśli zaproponuję analityczną i formalną postawę wobec jej przedmiotu. Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywą były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki. Takim procesem obiektywnym może być zwyczajne odliczanie. 1, 2, 3, 4, 5, ale także 1, 3, 5, 7 lub 2, 4, 6. Spróbuj wyobrazić sobie, jak wiele kombinacji może powstać na terenie samego liczenia i jak wiele doświadczeń można przeprowadzić, opierając się jedynie na tym – w końcu obiektywnym wobec sztuki, wobec widzimisię, wobec humoru, wobec nostalgii, wobec behawioru, wobec wrażliwości – procesie. Jednak, jak się weźmie liczenie proste, takie, jak 1, 2, 3, 4, 5, dochodzi się do przekonania, że ilość doświadczeń z nim związanych będzie wprawdzie znaczna, ale jednak skończona. Tymczasem świat pojmujemy i odczuwamy jako rzeczywistość nieskończoną” (Jerzy Olek, Porządek przypadku, czyli o Winiarskim [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–74, op. cit., s. 19).

Prace z prezentowanego tu cyklu „Obszarów” powstawały na przestrzeni jedynie dwóch lat. W 1973 Winiarski odbył półroczną podróż do Nowego Jorku, wówczas ukonstytuowało się wiele z jego założeń twórczych. Większość obrazów z tej serii powstała w 1973, jedynie kilka z płócien nosi datę o rok późniejszą. W Stanach Zjednoczonych artysta prezentował swoją twórczość w ramach pokazów współczesnego malarstwa polskiego w Barney Weinger Gallery. Gdyby dobrze przyjrzeć się innym dziełom z serii, oprócz nalepki wystawowej z nowojorskiej instytucji można znaleźć na nich też drobiazgowe zapisy obliczeń, jakich dokonywał artysta w ramach pracy nad daną kompozycją. W przypadku prezentowanego tu „Obszaru 145” mamy do czynienia z tabelą głosowania „New York Post”, dołączoną jako element pracy na odwrociu. Założenia, na których powstała cała seria „obszarów” opisywano w ten sposób: „Najprostsze założenia – losowanie układu punktów białych i czarnych prezentują niewielkie ‘Obszary’ (50 × 50 cm); skomplikowane programy zrealizowane zostały w większym formacie (100 × 100 cm). Najczęściej używanymi narzędziami losowania były kostka do gry i tablica liczb przypadkowych. Jednak tropienie, ‘egzaminowanie’ przypadku prowokowało do komplikacji działań, np. przez pomnożenie liczny kostek do gry (...), czy... wprowadzenie tekstu ‘Pana Tadeusza’ jako zmiennej losowej (...). Dla wizualnego efektu (...) większe znaczenie niż sposób losowania miały dodatkowe założenia programu. Działanie przypadku najlepiej wykryć i obserwować na granicy zdarzeń, dlatego losowane strefy i linie graniczne stały się ‘tematem’ całej grupy prac (‘Obszar 130’...). Podobnym zabiegiem (stosowanym przez Winiarskiego od roku 1971) było wprowadzenie do obrazu osi symetrii (...)” (Dobrosława Horzela, Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–74, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–74, op. cit., s. 25–26).

104 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Obszar 145", 1973

akryl, ołówek, relief/drewno, 100 x 100 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WINIARSKI 1973 | OBSZAR 145 | AREA 145'
opisany na odwrociu: 'Penetracja przestrzeni realnej z rożnym podobieństwem
pojawienia się koloru czarnego. Zmienna losowa - tabela losowania w "New York Post" 5.6.1973'

estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
140 000 - 200 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

WYSTAWIANY:
„Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74", wystawa w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka", Kraków, 24.05.2002-31.08.2002

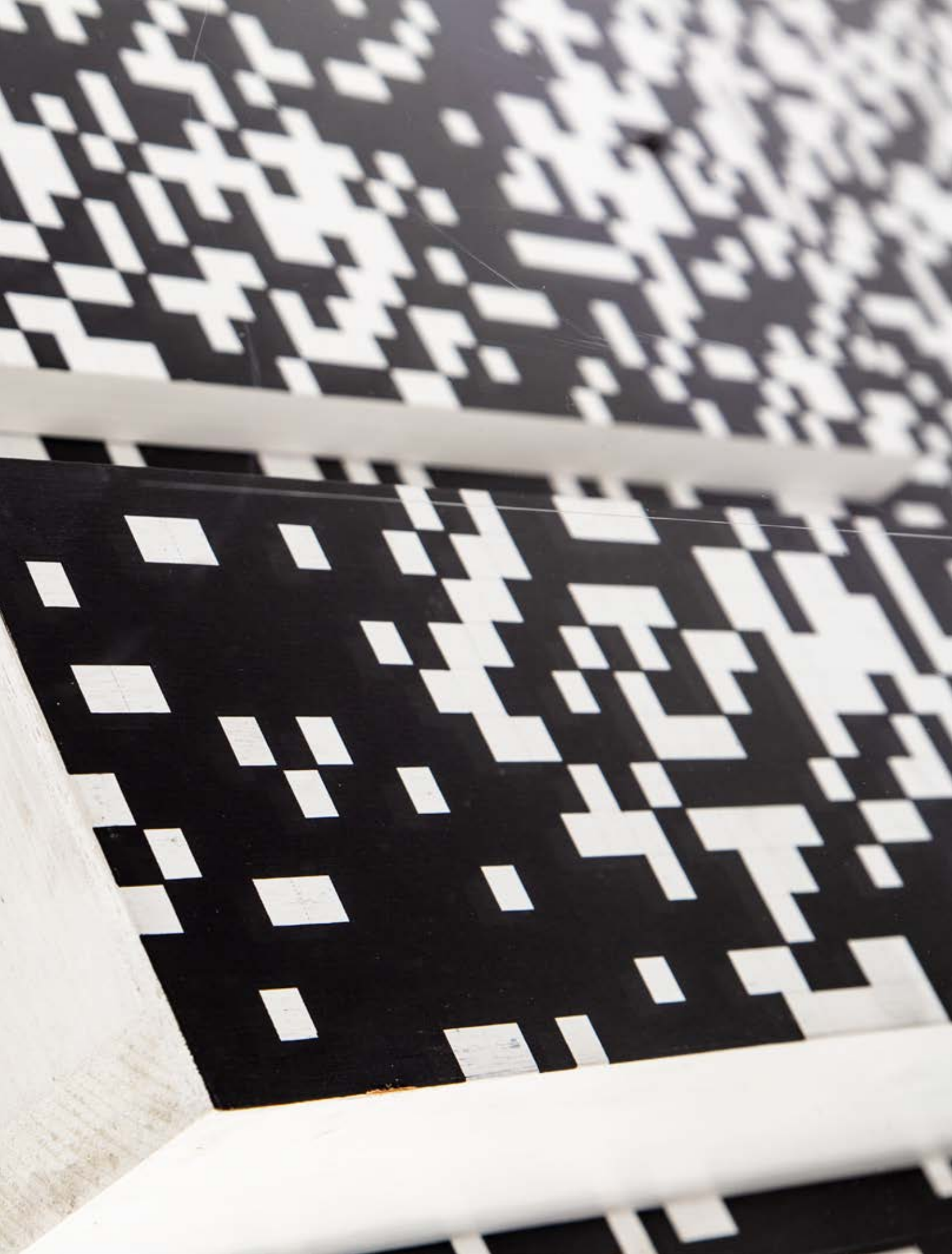
LITERATURA:
Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74, katalog wystawy, red. Józef Grabski, Kraków 2002, s. 106-107 (il.)

„WSPÓŁDZIAŁANIE PROGRAMU I PRZYPADKU”

„Winiarski był rewelacyjny. Stworzył nowy sposób myślenia i tworzenia w malarstwie” – takimi słowami podsumowała twórczość artysty Bożena Kowalska w eseju napisanym z okazji otwarcia wystawy towarzyszącej wydarzeniom otwarcia 57. Biennale Sztuki w Wenecji w 2017. „Koncepcja twórcza Winiarskiego – nowatorska, burząca zastane reguły i kryteria w sztuce, oparta na niezawodnym i sprawdzalnym fundamencie matematyki – doskonale spełniała postulaty epoki. A równocześnie wyprzedzała swój czas: zawierała bowiem istotne pierwiastki konceptualizmu. Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań. Obiekty materialne, które dzięki nim powstały, były traktowane przez artystę jako uboczny produkt jego koncepcji, niejako więc zdeprecjonowane. Stąd unikanie przez autora określania tych prac obrazami. Nazywał je ‘Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych’ (Bożena Kowalska, Artysta, matematyk, filozof [w:] Ryszard Winiarski, Event, Information, Image, katalog wystawy podczas 57. Biennale Sztuki w Wenecji, Warszawa 2017, s. 15)”. Cała twórczość Winiarskiego, tak różna od dotychczas znanych działań artystycznych na polskiej scenie, została bezsprzecznie rozpoznana i uznana nie tylko na arenie rodzimej, ale i międzynarodowej. Nowe podejście do sztuki i jej rozumienie wyprzedzało w Polsce działania konceptualistów, niejako je zapowiadając.

Sam Ryszard Winiarski, choć uznawany za twórcę niszowego skądinąd kierunku, jakim jest indeterminizm, nie chciał się identyfikować z żadnym z istniejących nurtów. Twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy porównywana. Podkreślał, że jego twórczość nie ma analogii ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej. Odnajdywał pokrewieństwo raczej w nauce – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Mimo to sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z naukowości. Równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obywającej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Ryszard Winiarski, głównie za sprawą swojego wykształcenia, stał się jednym z najbardziej awangardowych artystów. W połowie lat 50. XX wieku studiował na Wydziale Mechanicznym Politechniki Łódzkiej, a w 1959 uzyskał dyplom magistra inżyniera na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej. W ostatnich latach edukacji na wyższej uczelni zaczął interesować się działalnością artystyczną: początkowo uczęszczając na zajęcia w ognisku prowadzonym przez Zofię Matuszczyk-Cygańską, później kontynuując jako wolny słuchacz w pracowni Aleksandra Kobzdeja w stołecznej akademii. W 1960 podjął tam regularne studia, jednocześnie będąc słuchaczem na Wydziale Scenografii. Już od ostatnich lat działalności twórcy można zauważyć konsekwentne budowanie własnego programu artystycznego. „(...) dla Winiarskiego tą główną zasadą rzeczywistości było współdziałanie programu i przypadku; przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego (jak, egzemplifikując – przypadkowe zdarzenie w życiu ludzkim, które skutkuje czasem przyśpieszeniem urzeczywistnienia jakichś planów, a kiedy indziej radykalnie je niweczy). 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, dz.cyt.).



105 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Przypadek w grze dla dwóch", 1991

akryl, ołówek/płyta, 64 x 64 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'winiarski `91'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'chance in game for two | przypadek w grze dla dwóch | winiarski `91'

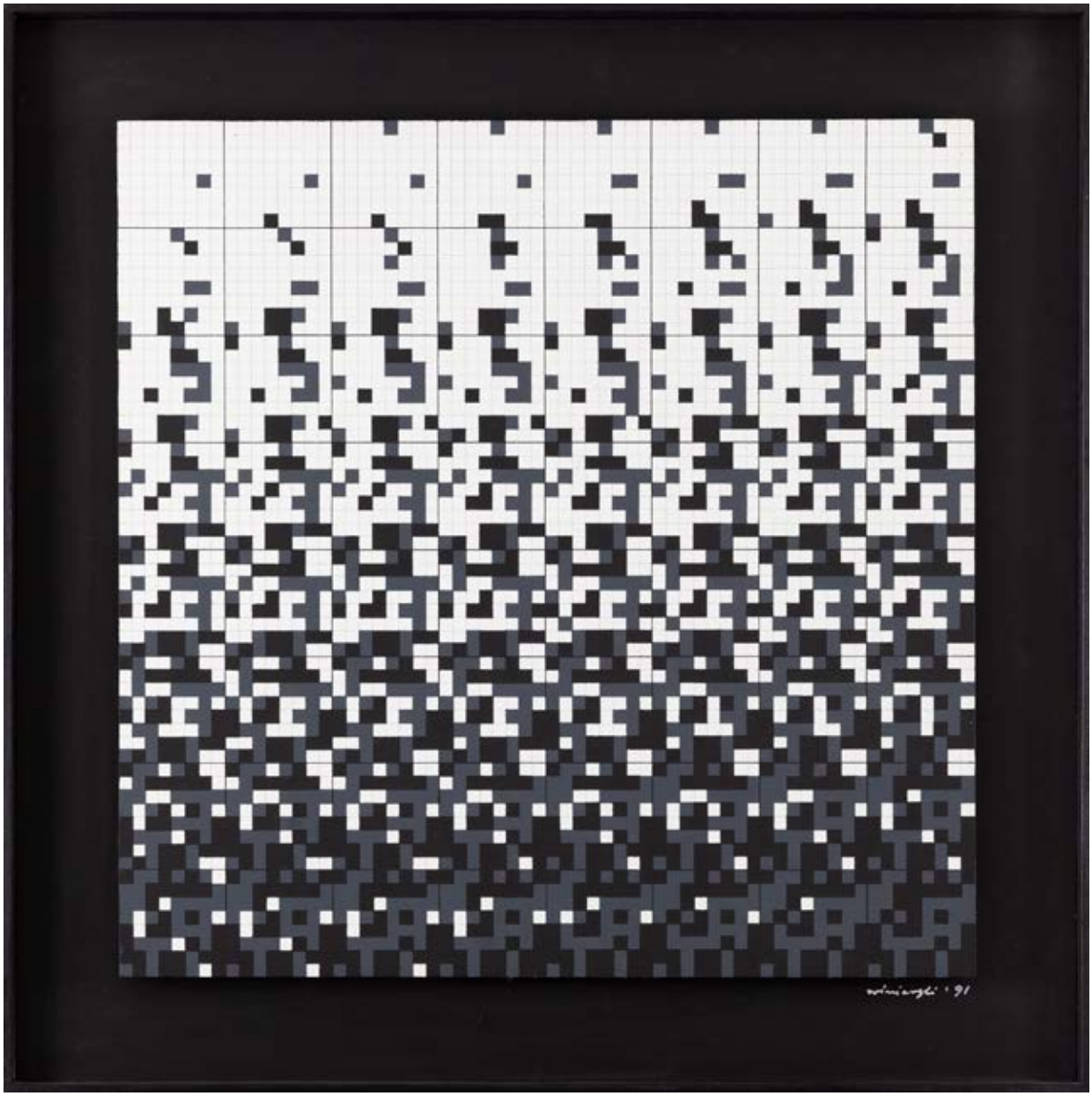
estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
19 600 - 32 700 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

Stefan Morawski



106 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

"Nr 72", 1968

akryl/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'nr. 72 | 1968 | H. Stażewski'

estymacja:
600 000 – 800 000 PLN
140 000 – 180 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

Henryk Stażewski, „Relief 21”, 1968. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Henryk Stażewski, „Relief 3”, 1969. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

„ZACZYNAM OD RZECZY NAJPROSTSZYCH...”

Henryk Stażewski, „Relief 31”, 1969. Kolekcja prywatna
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Henryk Stażewski, „Relief 31”, 1969. Kolekcja prywatna
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

Od 1964 Henryk Stażewski badał w swojej twórczości relacje form i zasadę ruchu światła po błyszczącej powierzchni blachy, realizując serię metalowych reliefów. Wówczas eksperymentował z podłożem, polerując je, ścierając, perforując. Wyczerpawszy temat badawczy do końca, na przełomie lat 60. i 70. zwrócił się ku jednemu ze swoich głównych obszarów zainteresowania – barwie.

Rok 1968, w którym powstał relief, oznaczał dla Stażewskiego pewną stabilizację. Artysta miał już stałe miejsce w kręgu znanych i docenianych artystów. Tryb życia malarza w tym czasie był już ustalony i pozostał niezmienny do końca jego życia: rano pracował, w południe przybywał do kawiarni SARP-u, gdzie wokół jego stolika gromadzili się przyjaciele i znajomi, a po powrocie do domu i odpoczynku, od około piątej przyjmował wizyty (Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 376). Owa modernistyczna rutyna pozwalała artyście nie tylko regularnie tworzyć, ale stanowiła też podstawę jego funkcjonowania w warszawskim środowisku artystycznym. Stabilizacja oraz spokój, jakże wyczekiwane przez artystę, nie oznaczały jednak stagnacji.

W styczniu kolejnego roku Stażewski zaangażował się w „Assamblage Zimowy" Galerii Foksal. W 1 połowie 1969 zaczął również przygotowania do wielkiego happeningu – instalacji świetlnej zrealizowanej rok później, podczas sympozjum Wrocław '70, o nazwie „9 promieni światła na niebie". W Galerii Foksal odbyła się także wystawa, która niejako podsumowała fascynację kolorem i dotychczasowe badania nad barwą. Była to szczególna ekspozycja, z przeważającą liczbą prac budowanych na wielokrotnie powtórzonym barwnym kwadracie. Stażewski sam zaprojektował przestrzeń wystawową dla swoich prac, powielając na ścianach motywy znane z jego obrazów, co przyniosło spektakularny efekt: „W ten sposób obrazy twórcy przestały tu być izolowanymi eksponatami, nabierając charakteru elementów współtworzących barwną przestrzeń" (Bożena Kowalska, Henryk Stażewski, Warszawa 1985, s. 35). Dodatkowo prace były podwieszane do sufitu i wisiały na różnych wysokościach. Całość realizowała założenie doskonale zintegrowanej kompozycji – obiektu i powierzchni wystawowej – wewnątrz której udało się jednak zachować chociaż minimalne zróżnicowanie współtworzących ją elementów.

Stażewski był kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność. Teksty twórcy, równoległe do jego działalności plastycznej, w tej dekadzie nie były artystycznymi manifestami, ale dowodem na poszukiwanie siebie. Awangardzista odnajdywał się w tradycji artystów myślicieli poetów słuchających swojego umysłu i duszy dużo bardziej niż innych. W swych wyborach artystycznych często kierował się intuicją. Stąd też w jego dziełach powstających ówcześnie pojawia się wiele formalnych „niedomknięć", zakłóceń czy nawet niepokoju. To, co intuicyjne, sprzęgało się w twórczości Stażewskiego z tym, co proste, geometryczne i jasne.

Prezentowany relief należy do ikonicznej serii prac Henryka Stażewskiego z przełomu lat 60. i 70., kiedy wielki awangardzista prowadził badania nad zmatematyzowaniem praw rządzących barwami spektrum. „Znowu zaczynam od rzeczy najprostszych – pisał. – Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych. (...) mechanicznie zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające" (Henryk Stażewski, W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze..., „Odra" 1968, nr 2, s. 63). Powstające wtedy obrazy nie zdradzają już zainteresowania przestrzenią: składają się z uszeregowanych pionowo i poziomo kwadratów. Janina Ładnowska pisała o serii: „Obraz możliwy ustępuje miejsca formie obiektywnej, serialnej, mechanicznej, wolnej od indywidualnego gestu, multiplikowanej, pozbawionej napięcia kierunkowego, dynamiki. Jest to forma bez granic, lecz ujęta w surowy system, próba uczynienia systemu artystycznego z metafizycznej idei kwadratu" (Janina Ładnowska, Sztuka wolnego ładu, [w:] Henryk Stażewski 1899–1988. W setną rocznicę urodzin, [red.] Janina Ładnowska, Zenobia Karnicka, Jadwiga Janik, Łódź 1994, s. 24).

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

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

Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócać działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu.

W pewnym momencie ostatniego mojego okresu przestrzeń przestała mnie interesować. Zrobiłem serię reliefów, z których każdy składał się z szesnastu równych kwadratów, uszeregowanych pionowo i poziomo po cztery. W obrazach tych zająłem się wyłącznie kolorem, o którym wiemy jeszcze ciągle bardzo mało, mimo poważnych badań naukowych prowadzonych w Ameryce, głównie przez Ittena i Albersa. W dziedzinie tej dominuje chaos emocjonalny. Wprowadzenie matematyki może ten chaos uporządkować.

Zaczynam znowu od rzeczy najprostszych. Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych, według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome.

Daje mi to nieskończoną ilość wariantów.

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

Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu z takim ciągiem, który oko ludzkie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie praw matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy. Doświadczenia z kolorem są dla mnie jednym z etapów, podobnie jak prowadzone równolegle eksperymenty z przestrzenią. Wszystko to znajdzie swoje miejsce w następnym etapie mojej twórczości”.

Henryk Stażewski, „Odra”, nr 2, 1968

Henryk Stażewski, 1987. Fot. Czesław Czaplinski /FOTONOVA

107 †

HENRYK STAŻEWSKI
1894-1988

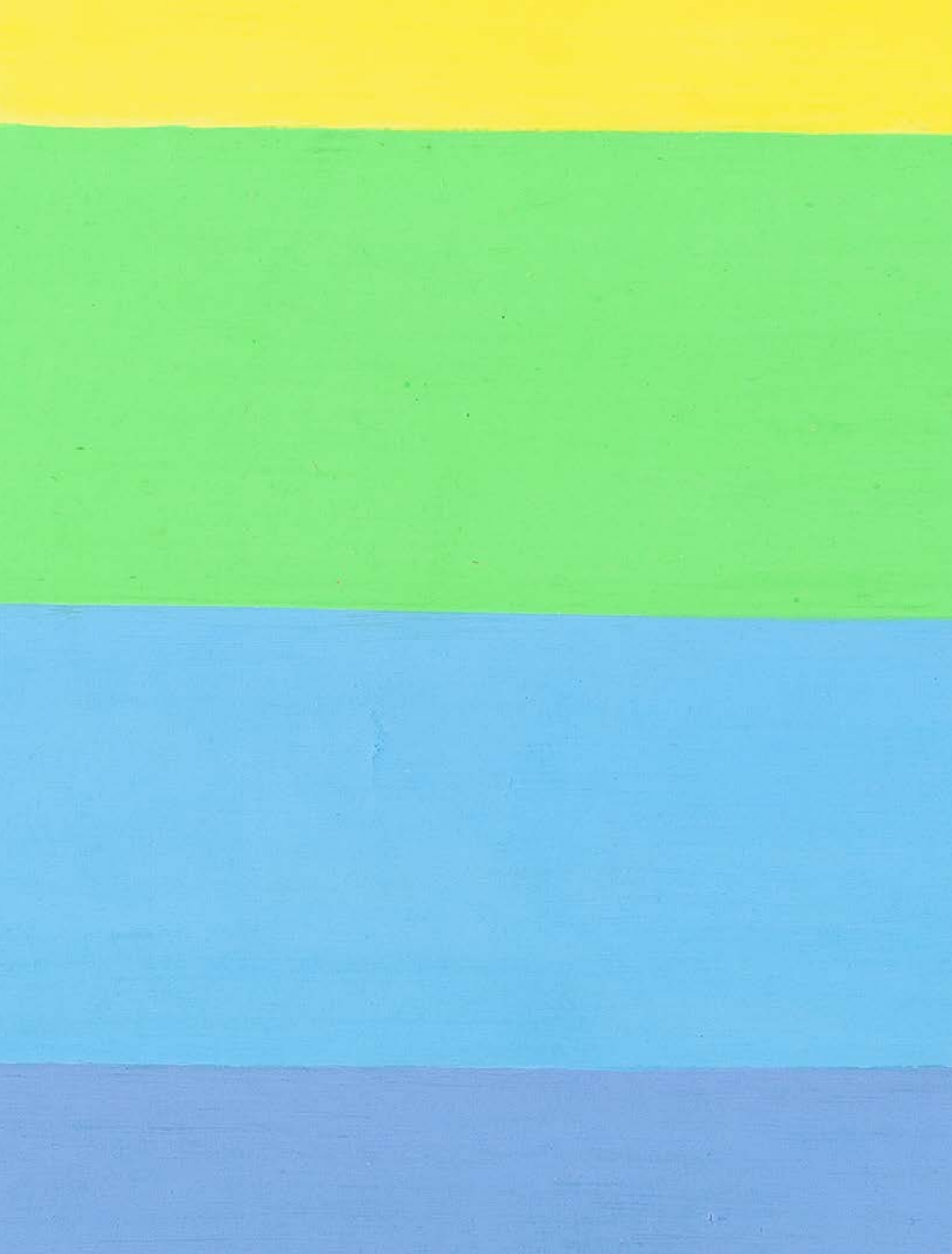
"Nr 42", 1977

akryl/płyta pilśniowa, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 42 - 1977 | H. Stażewski'
na odwrociu nalepka z potwierdzeniem autentyczności podpisana przez Wiesława Borowskiego:
'Potwierdzam autorstwo | Henryka Stażewskiego | 24. marca 1999 r.'
stemple z Galerii Foksal, nieczytelny stempel wywozowy DESA i numer inwentarzowy '175'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 100 - 39 200 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
Galeria Foksal, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska



„SERIE OBRAZÓW PŁASKICH I RELIEFOWYCH, W KTÓRYCH PROWADZIŁ STAŻEWSKI BADANIA NAD ZMATEMATYZOWANIEM PRAC RZĄDZĄCYCH BARWAMI SPEKTRUM, WYPEŁNIAŁY TWÓRCZOŚĆ ARTYSTY PO 1970 R. W NASTĘPNYCH LATACH POJAWIAJĄ SIĘ NOWE PROBLEMY: WIĄZANIA KOLORÓW W HARMONIE LUB KONTRAKTY W KOMPOZYCJACH ZŁOŻONYCH Z KILKU KWADRATÓW RELIEFOWYCH OSADZONYCH NA BARWNEJ PŁASZCZYŹNIE, W OBRAZACH Z KWADRATEM CENTRYCZNIE USYTUOWANYM W KILKU KOLEJNO CORAZ WIĘKSZYCH KWADRATACH, PRZY ZACHOWANIU TYLKO JEDNEGO KOLORU: RÓŻNYCH TONACJI BŁĘKITU. NIEKIEDY PRZEZ JEDNOLITE TŁO KOMPOZYCJI PRZEBIEGA TYLKO JEDEN SZEROKI PAS SKONTRASTOWANEJ BARWY ALBO PO JEDNOLITYM, BARWNYM POLU WYBIEGAJĄ SOBIE NA SPOTKANIE DWA PASMA WYCINKA WIDMA, CZY TEŻ WIĄZKA BARW PRZEBIEGA TĘCZOWO PRZEZ JEDNOBARWNE POLE. TE OBRAZY, ROZMAITE ZARÓWNO KOLORYSTYCZNIE, JAK W ROZWIĄZANIU KOMPOZYCJI FORM, AŻ PO SCHYŁEK LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH STANOWIĆ BĘDĄ JEDEN Z NURTÓW NIEZAPRZESTAWANYCH DOŚWIADCZEŃ ARTYSTY, PRZY CZYM NURT TEN CECHUJE POD KAŻDYM WZGLĘDEM NAJWIĘKSZA RÓŻNORODNOŚĆ. TRAKTOWAĆ GO WYPADA JAKO WYNIK WSZYSTKICH DOTYCHCZASOWYCH, A CZĘSTO ASCETYCZNIE ZAWĘŻONYCH POSZUKIWAŃ I EKSPERYMENTÓW”.

BOŻENA KOWALSKA (HENRYK STAŻEWSKI, WARSZAWA 1985, S. 36).

108 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

Interwencja, lata 70. XX wieku

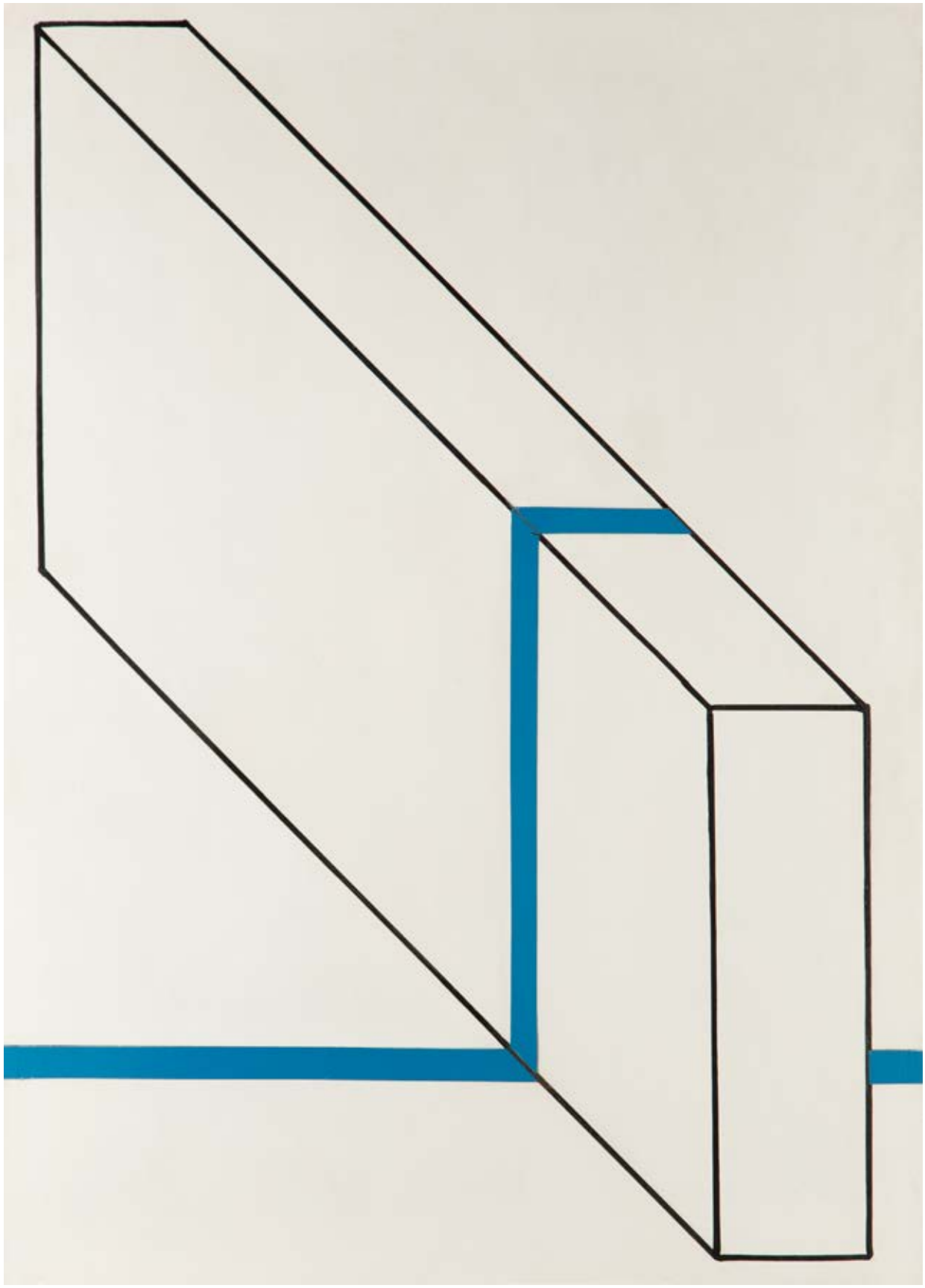
akryl, taśma klejąca/płyta, 70 x 50 cm

estymacja:
250 000 – 400 000 PLN
54 400 – 87 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Plastic Tape Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma. Nalepiam ją wszędzie i na wszystkim, horyzontalnie na wys. 130 cm. Pojawia się ona na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy to jest sztuka. Ale jest to na pewno scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma".

Edward Krasiński



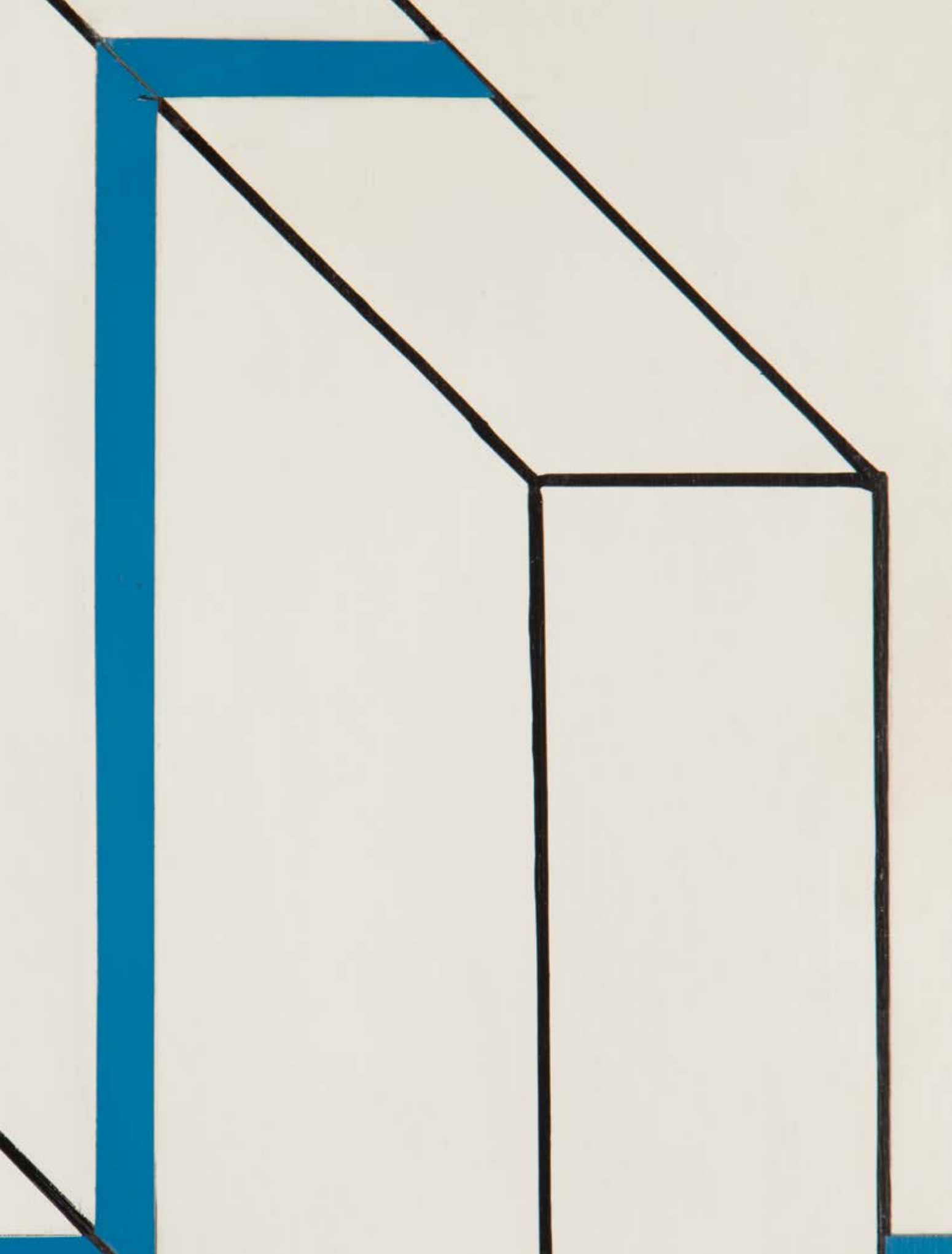
BLUE SCOTCH

Nazwisko Edwarda Krasińskiego jest jednym z najsławniejszych na międzynarodowej scenie sztuki po II wojnie światowej. Dzieła artysty znajdują się między innymi w kolekcjach Tate Modern w Londynie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Centre Pompidou w Paryżu oraz wszystkich najważniejszych muzeach narodowych w Polsce. Krasiński rozpoczynał karierę jako ilustrator i scenograf. Pod koniec lat 60. zaczął tworzyć pierwsze instalacje, które w nadchodzących latach przyniosły mu rozgłos.

Krasiński dziś jest jednoznacznie kojarzony z niebieską taśmą, którą w ramach swojej działalności artystycznej umieszczał na różnorodnych podłożach: wypełniał nią wnętrza pomieszczeń, nie zważając na elementy ich wyposażenia. „Interwencje" Krasińskiego zaczęły powstawać pod koniec lat 60. i szybko stały się znakiem rozpoznawczym artysty. Tytuł serii odzwierciedla funkcje, które miały pełnić prace Krasińskiego: „interweniować" w przestrzeń, kształtować ją. Niebieską linią artysta zakreślał swój „duchowy krąg": jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów. Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych" z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofory – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 zmienił twarde zwoje na miękką plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wypływała ona z butelek i kranów, wydobywała się z maszynki do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozbawionej ironii i autoironii.

Zawieszony na wysokości 130 cm pasek pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowaną wówczas niebieską taśmą Krasiński zamarkował grupę drzew znajdującą się naprzeciwko budynku. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości". Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię. Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 na wystawie „3éme Salon International de Galeries Pilotes" na dziedzińcu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse'a o długości 80 metrów z powtarzającym się 5 tysięcy razy słowem: Blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejscu prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po wernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kuloodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.
Lata 70. to okres, w którym Krasiński zamieszkał wraz z Henrykiem Stażewskim na ostatnim piętrze wysokościowca przy Alei Solidarności 64 w Warszawie. Pracownia w mieszkaniu była miejscem wymiany myśli i intensywnej pracy twórczej dwóch z najważniejszych polskich artystów powojennych. Otoczenie nie służyło jedynie za miejsce pracy i odpoczynku – stało się pewnego rodzaju podłożem i materiałem dla działalności artystycznej (szczególnie Krasińskiego) oraz ważnym ośrodkiem, w którym spotykało się całe środowisko.

W tym czasie Krasiński stworzył całą serię prac będących rozwinięciem jego idei interwencji w zastane przestrzenie. Maciej Gutowski opisywał je w 1972 tymi słowami: „Ostatnio Krasiński wybrał drogę inną. Montuje obrazy. Ściślej – assamblages. Są one w zamyśle fragmentami pokoju, łazienki, korytarza. Składają się na nie przedmioty najprostsze, takie, które można zawsze w tym miejscu znaleźć. Assamblages te, ponieważ ich elementy zostały wybrane, ustawione i uporządkowane, a na dodatek podporządkowane świadomie lub też intuicyjnie pewnej organizacji kolorystycznej, ponieważ są stworzone na zasadzie działań bezinteresownych – stanowią nieomal klasyczne dzieła sztuki i jak każde dzieło sztuki posiadają swój byt niezależny, wymykający się nawet samemu twórcy. Dlatego Krasiński na powrót mianuje je, naklejając niebieski pasek"(Maciej Gutowski, Sztuka Edwarda Krasińskiego, „Poezja", nr 8, sierpień 1972, s. 103-105, cyt. za.: Dorota Monkiewicz, „Las rzeczy". Kronika życia i sztuki Edwarda Krasińskiego [w:] Edward Krasiński, Warszawa 1998, s. 117). Obrazy z serii, których przykładem jest prezentowane tu dzieło, powstawały zawsze w formacie 100 × 70 cm i przedstawiały wyimaginowane formy geometryczne ukazane w przestrzeni. Oszczędne w formie kształty przypominały fragmenty ścianek działowych, których nieodłącznym elementem był wzór utworzony ze słynnej niebieskiej taśmy ciągnącej się przez całą przestrzeń wystawienniczą, zahaczającej jakby automatycznie o przedstawienie na płótnie. Obok ascetycznych płócien w galerii prezentowane były również reprodukcje znanych z historii sztuki dzieł, między innymi „Bitwy pod Grunwaldem", w której artysta wyciął przejście rozmiaru drzwi.



109 †

ZBIGNIEW GOSTOMSKI
1932–2017

Bez tytułu – dyptyk, 1972

akryl/płótno, 130 x 178 cm
każda część sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'ZBIGNIEW GOSTOMSKI | 1972 | 130 X 89 cm | (ACRYL)'
na odwrociu nalepka wystawowa

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 500 – 65 300 EUR

WYSTAWIANY:
„16 Contemporary Polish Artists", Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, 8.05-19.06.1977
„Polish Constructivists", Everson Museum of Art of Syracuse and Onondaga County, 31.10-28.12.1975

LITERATURA:
16 Contemporary Polish Artists, katalog wystawy, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield 1977 (il.)
Polish Constructivists, katalog wystawy, Everson Museum of Art of Syracuse and Onondaga County, Syracuse, 1975 (il.)
Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Kraków 2011 (il.)

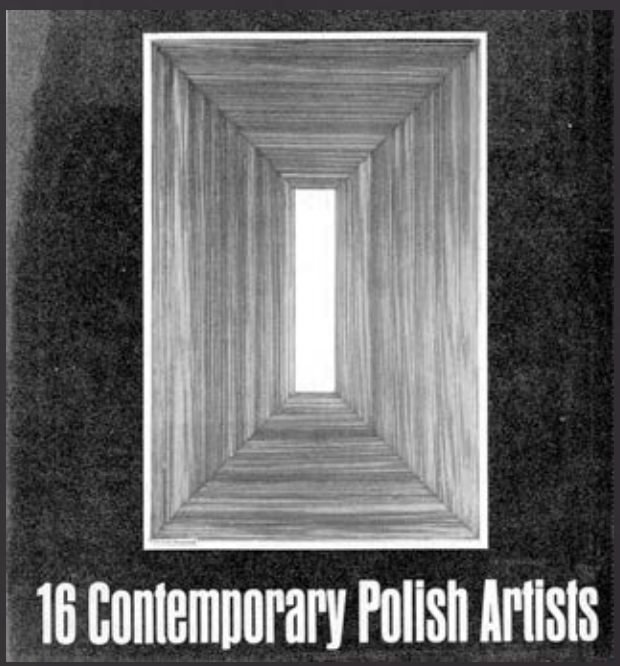
ZGŁĘBIANIE FENOMENÓW WIDZENIA

Początek lat 70. w sztuce polskiej wyznaczają narodziny sztuki konceptualnej, ukonstytuowanej słynnym sympozjum „Wrocław '70". Brali w nim udział artyści i teoretycy ze środowiska. W związku z wydarzeniem Zbigniew Gostomski przygotował projekt pt. „Fragment systemu. Zaczyna się we Wrocławiu", którego założeniem było rozmieszczenie w różnych częściach goszczącego wydarzenie miasta oraz obszarach przylegających dwóch rodzajów niezidentyfikowanych, powtarzających się elementów oznaczonych jako „o" lub „/". Według Andrzeja Turowskiego realizacja Gostomskiego była swego rodzaju „absolutnym environment i absolutną formą" (Lech Stangret, Zbigniew Gostomski. Ad rem, Radom 2012, s. 11). W kontekście tej pracy często mówi się o pierwszej w Polsce manifestacji sztuki konceptualnej – w tym przypadku zakładającej dowolne ułożenie, kontekst oraz sposób oddziaływania na siebie elementów pracy. Dzieło Gostomskiego okazało się symptomatyczne dla rozwoju neoawangardy w kraju.

Oprócz zagadnień wzajemnego oddziaływania na siebie obiektów Gostomskiego interesowało również zgłębianie tajemnicy koloru. Jego artystyczne dociekania znalazły realizację w serii „10 obrazów", w ramach której „w wypadku dziewięciu obrazów artysta mieszał osiem pigmentów i równomiernie zamalowywał powstałą w ten sposób farbą powierzchnie płócien. Pozostały dziewiąty pigment występował w formie czystej w postaci pasa koloru położonego centralnie i równolegle do obrzeży obrazu. Obrazy różniły się tym, że każdy z pigmentów, który pojawiał się jako czysty kolor, był eliminowany ze składu mieszaniny. Dziesiąty obraz został całkowicie zamalowany farbą utworzoną ze zmieszania wszystkich dziewięciu pigmentów. (...) '10 obrazów' zawiera (...) refleksje Gostomskiego nad rzekomym końcem malarstwa – haśle, które powróciło w radykalnej wersji w konceptualizmie. W dziele warszawskiego artysty zjawisko koloru pojawiło się jako konkret i stąd też w jednym z wywiadów stwierdzał z przekąsem, że nie przewiduje sytuacji końca malarstwa 'skoro istnieje pigment'" (dz. cyt., s. 12). W późniejszym okresie Gostomski zaczął analizować możliwości podziału obrazu jako ograniczonej formy. Najlepszym tego przykładem są cykle dzieł: „Obraz" i „Tkanina" wykonane w 1975. W tym pierwszym, zaprezentowanym podczas Biennale Sztuki w Wenecji w 1976, przedstawił wszystkie możliwości podziału powierzchni na trzy równe części.

W prezentowanej w katalogu pracy z 1972 widać charakterystyczne dla twórczości artysty próby rozstrzygnięcia problemu podziału poszczególnych części płótna na jego powierzchni. Dyptyk przypomina formę prac znajdujących się w kolekcjach polskich muzeów, na przykład Muzeum Sztuki w Łodzi („Żółte na czarnym III", 1969) i Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze („Relief malowany", 1982). Czysta w formie kompozycja, rozegrana jedynie w dwóch kolorach, wydaje się bardziej zapisem artystycznych kalkulacji malarza niż twórczością abstrakcyjną per se. Wiesław Borowski pisał o pracach malarza: „Kształt geometryczny nie jest ani jedynym, ani pierwszoplanowym elementem kompozycji Gostomskiego, jest najwyżej tej kompozycji podłożem. (...) W miejsce stosunków liczbowych między kształtami w jego obrazach decydującą rolę spełnia statystyczna zasada budowania jednolitego układu kompozycyjnego drogą określonego przekształcenia natężeń kolorystycznych".

Gostomski został szybko rozpoznany przez polskie środowisko artystyczne jako ważna postać. Niemal od początku swojej drogi był związany z awangardą. W 2 połowie lat 60. brał udział w otwarciu i budowaniu programu słynnej Galerii Foksal – kolebki współczesnej twórczości awangardowej. Już w latach 60. wystawiał swoje prace na słynnym Biennale w São Paulo w 1976 oraz na Biennale w Wenecji. W ciągu wielu lat swojej twórczości zorganizował wiele pokazów w kraju i za granicą. Jednym z nich była „16 Contemporary Polish Artists" w Ridgefield, na której pokazywano reprodukowane tu płótna.



Okładka katalogu wystawy „16 Contemporary Polish Artists"
Aldrich Museum of Contemporary Art

Zbigniew Gostomski, „Żółte na czarnym III", 1969.
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

110 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

Z cyklu "Bezsenność", 2017

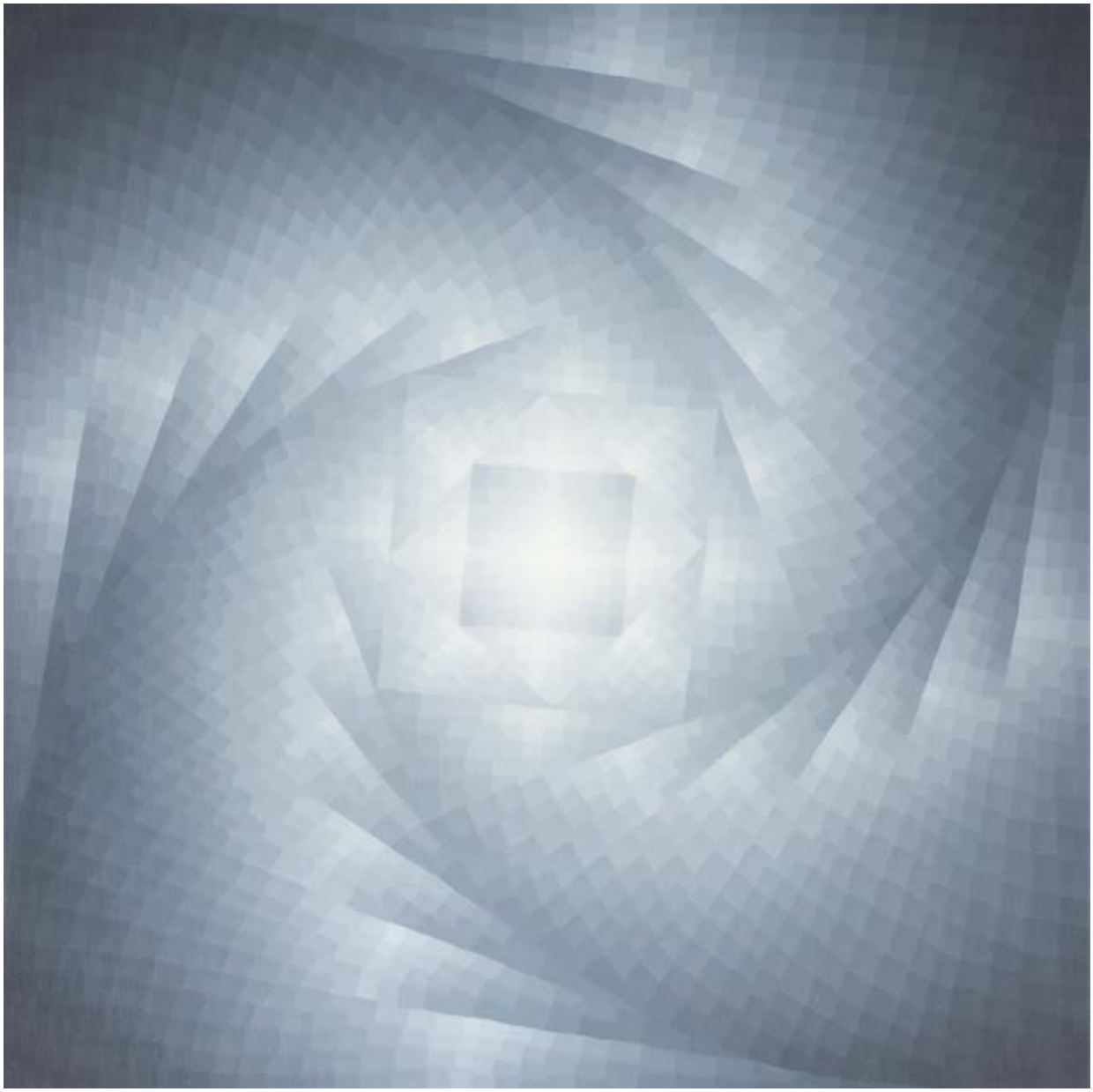
olej/płótno, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tamara | Berdowska | 2017 | z cyklu | Bezsenność | olej'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

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

„Pojmowanie sztuki jako objawienia i przypomnienia modyfikuje pojęcie procesu twórczego. Tworzenie polega na zdejmowaniu zasłony, odkrywaniu praobrazu. (...) Praobraz jawi się podobnie, jak archetyp Junga. Artysta podporządkowany zasadzie świata jest poszukiwaczem, nie stworzycielem".

Tamara Berdowska



Tamara Berdowska to uznana artystka powojennego pokolenia, która tworzy w ramach abstrakcji geometrycznej. Jej obrazy oraz instalacje przestrzenne cieszą się dużą popularnością w środowisku artystycznym i są poszukiwane przez kolekcjonerów. Artystka urodziła się w Rzeszowie w 1962. W latach 1985-90 studiowała w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Janiny Kraupe. Od ponad 20 lat malarka bierze udział w plenerach poświęconych twórczości w nurcie geometrycznym organizowanych przez Bożenę Kowalską. Jej prace znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych i instytucjonalnych w kraju oraz za granicą.

Joanna Warchoł przy okazji wręczenia artystce nagrody im. Witolda Wojtkiewicza w 2015 pisała: „Obrazy Tamary żyją ciszą – ciszą towarzyszącą ich powstawaniu i niezbędną do właściwej jej percepcji, ciszą wszechświata i wewnętrznego, ludzkiego bytu... Symetryczność ich układów przywodzi na myśl głęboką tęsknotę za porządkowaniem, wprowadzaniem ładu i równowagi, które niczym ochronny pancerz dają poczucie bezpieczeństwa i świadomość spokoju. Spiralne, wirujące kompozycje, poprzez swój dośrodkowy ruch, siłą magnesu wciągają w głąb obrazu, wywołując pewien niepokój, charakterystyczny dla niewiedzy dotyczącej nieskończoności i tajemnicy zjawisk" (Joanna Warchoł, Kilka słów o Nagrodzie... [w:] Tamara Berdowska. Obiekty | Obrazy, katalog wystawy, Kraków 2015, s. 10).

Artystka posługuje się zawężoną gamą barwną bieli, czerni oraz koloru niebieskiego. Malowane na dużych formatach prace z cyklu zachwycają mnogością rozwiązań w obrębie raz obranego zagadnienia. Wszystkie łączy koncentryczna forma, która jakby zaprasza do pewnego rodzaju kontaktu, wejścia w płaszczyznę. Prace składające się na cykl „Bezsenność" są wędrówką pomiędzy jawą a snem, wyłaniających się i znikających otworów, które zapraszają widza do zawiłej gry opartej na percepcji.
Tamara Berdowska należała do kręgu artystów, dla których geometria wiązała się bardziej z intuicją niż z matematyką. Może dlatego jej malarstwo zawiera w sobie tak bogaty pierwiastek metafizyczny. Choć jego obecność może się wydawać paradoksalna w pracach z kręgu abstrakcji geometrycznej, to nie da się nie zauważyć hipnotyzującej ezoteryki, która skłania do medytacji. Podstawowym elementem budowania obrazu są u Berdowskiej „mikrocegiełki". Pod terminem ukutym przez Bożenę Kowalską kryją się niewielkie pola barwne, nakładane warstwowo i regularnie rozłożone na całej powierzchni płótna; nadające kompozycji wrażenia ruchu, wibracji i migotania. Porządkują kompozycję, która zaczyna hipnotyzować swoim koncentrycznym układem.

Jednocześnie realizacje malarskie cechuje niezwykle innowacyjne podejście, które wyróżnia artystkę nie tylko na rodzimej scenie artystycznej, lecz także międzynarodowej. Jak stwierdza Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA" (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski", 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoł, Obiekty | Obrazy, Kraków 2015, s. 28).

Tamara Berdowska na wystawie, fot. dzięki uprzejmości artystki

111

TAMARA BERDOWSKA

1962

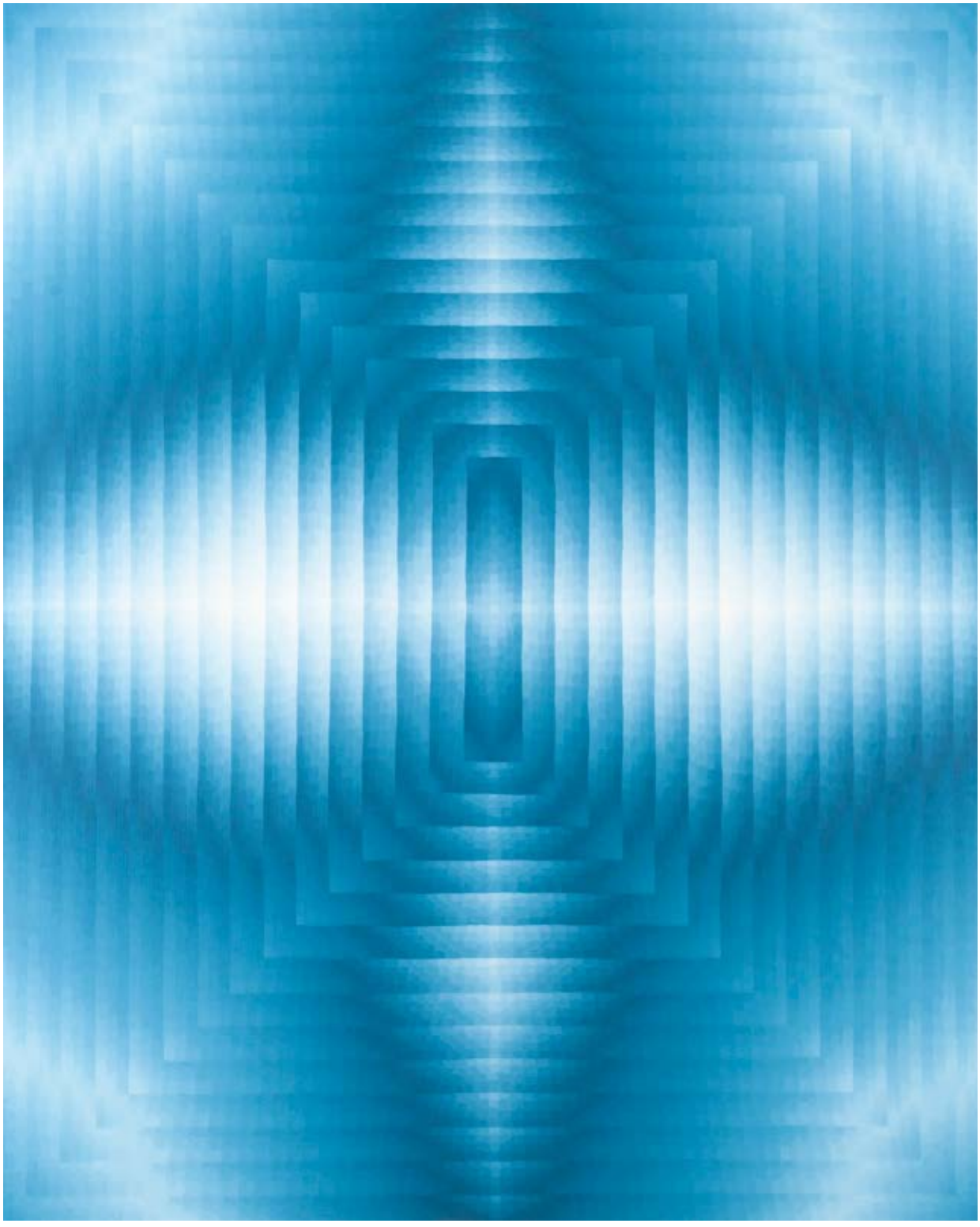
"Światłoczułość III", 2021

olej/płótno, 150 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tamara | Berdowska | olej | 2021 | Światłoczułość | III'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

„...formy, które znamy jako proste i w pełni poddające się umysłowej kontroli, w jej pracach stają się zmysłowo złożone i subtelne. (...) W pracach Berdowskiej prostokąt czy linia prosta zachowują cechy opisane przez Euklidesa, ale równocześnie, nie opuszczając świata kontrolowanego rozumem, wkraczają w obszar subtelnej zmysłowości".

Grzegorz Sztabiński



112 †Ω

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"NJ 3", 1965

olej/płótno, 122 x 122 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Fangor | NJ3 1965'

estymacja:
2 500 000 – 4 000 000 PLN
550 000 – 870 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné przygotowywanym przez Fundację Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P.429

POCHODZENIE:
Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja Josepha Weintrauba, Orange, New Jersey
kolekcja Jamesa Levitta, Nowy Jork
Doyle, Nowy Jork, 2012
kolekcja prywatna, Szwajcaria

MAGICZNE KRĘGI FANGORA

Rok 1965, kiedy powstał obraz „NJ 3", był szczególny w dorobku Wojciecha Fangora. Wiązał się z licznymi podróżami zagranicznymi, które poprzedziły etap stałej emigracji do USA. Zgodnie z systemem przyjętym przez artystę, „NJ 3" był trzecią pracą namalowaną w roku 1965 w pracowni w New Jersey, gdzie w 1965 Fangor na krótko przebywał na seminarium dla artystów na Fairleigh-Dickenson University w New Jersey. Była to trzecia wizyta artysty w USA: pierwsza miała miejsce w 1961 w ramach wystawy „15 Polish Painters" w MoMA w Nowym Jorku. Kolejna odbyła się w 1962, kiedy Fangor otrzymał zaproszenie Institute of Contemporary Arts w Waszyngtonie, co było okazją do odwiedzenia licznych amerykańskich szkół i uniwersytetów plastycznych. W tym samym roku wraz z żoną wyjechał do Wiednia, a następnie do Paryża, gdzie odbyła się jego solowa wystawa. W 1964 Fangor był już w Berlinie Zachodnim, a w kolejnym, przed przyjazdem do New Jersey – w Londynie. Amerykańskie dekady Fangora na stałe rozpoczęły się w czerwcu 1966, kiedy otrzymał posadę w Fairleigh-Dickenson University. Do dziś Fangor jest przykładem artysty-emigranta, którego wielka kariera rozpoczęła się w momencie wyjazdu na za Żelazną Kurtynę. W Polsce był socrealistą, twórcą wielokrotnie nagradzanych kompozycji, z których najsłynniejsze to „Postaci" i „Matka Koreanka". W okresie odwilży porzucił socrealizm i rozpoczął eksperymenty formalne: razem z Janem Zameczkiem w końcu lat 50. stworzyli – jak uważa Bożena Kowalska – pierwszy na świecie environment. Mimo odzyskania wolności twórczej, Fangor zdecydował się wyjechać i przez lata do Polski już nie wracać. Zapytany przez Stefana Szydłowskiego, dlaczego, odpowiedział wyczerpująco: „Chciałem wyjechać zaraz po wojnie. Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fantazmy i zbrodnie. Ameryka wydawała się najbardziej obiecująca, poszedłem do amerykańskiej placówki informacyjnej, gdzie powiedzieli mi, że imigracja do USA objęta jest systemem kwoty i polska kwota to 6 000 rocznie, wobec tego, jeżeli dziś się zapiszę, to mam szansę na otrzymanie wizy za 10 lat. Dziesięć lat to była dla mnie wówczas wieczność. Wróciłem do domu i powiedziałem sobie: trzeba żyć tu, gdzie się jest i teraz. Mimo sukcesów w pracy artystycznej i propagandowej odmawiano mi paszportu, nie podając powodu. W końcu przyszło kompletne rozczarowanie systemem politycznym i ekonomicznym. Fiasko pozornego wyzwolenia utożsamianego z Władysławem Gomułką, głupota cenzury, głupota urzędników od kultury, ciągłe straszenie wojną sprawiało wrażenie zamknięcia. Wprawdzie zamknięcie dawało poczucie bezpieczeństwa; mieszkanie, wikt, opieka zdrowotna, praca były zapewnione. (...) Ale jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydostaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby: moja siostra mieszkająca w Austrii i dealerka amerykańska, Beatrice Perry. Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakty z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północno-środkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych artystów i krytyków sztuki: Albersa, Yayoi Kusamę, Botero, Nolanda, Morris Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitza z MoMA, Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża. W Paryżu wynająłem dobrą pracownię i dużo malowałem. Jednak żadna galeria francuska nie zainteresowała się tym, co robiłem, nawet interesująca się podobnymi postawami artystycznymi Denise René. Miałem wystawę w Galerie Lambert i w 1964 w Museum Schloss Mosbroich w Leverkusen. W Paryżu poznałem kilku południowoamerykańskich artystów i Polkę, Lutkę Pink. Miałem kontakty z artystami z Argentyny, Boliwii, Kolumbii, Chile. W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy. W 1965, na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts. W tym samym roku miałem dużą i ważną wystawę w The Grabowski Gallery w Londynie. W 1966 roku otrzymałem papiery imigracyjne do Stanów Zjednoczonych i osiadłem niedaleko Nowego Jorku. Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech" (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, www.atlassztuki.pl).

Wojciech Fangor, „B 1", 1965. Kolekcja prywatna, Polska
Fot. Marcin Koniak /DESA Unicum

Wojciech Fangor, „B 76", 1965. Kolekcja prywatna, Polska
Fot. Marcin Koniak /DESA Unicum

Prezentowana praca stanowi wizualny zapis ostatnich zdań opowiedzianej przez Fangora historii pierwszych lat swojej emigracji. Udział Fangora w „The Responsive Eye" zagwarantował mu nie tylko stałe miejsce w panteonie twórców poniekąd związanych z op-artem, ale i wiele tekstów krytycznych, w których podkreślano jego indywidualizm oraz odrębne podejście do tematu złudzeń optycznych w sztukach wizualnych. Jak pisała Bożena Kowalska: „mimo istotnych cech wspólnych z nurtem, do którego został przypisany, Fangor nie był nigdy typowym malarzem op-artu, jakimi byli Victor Vasarely czy Bridget Riley. Uważni krytycy sztuki potrafili to zauważyć. Przykładowo Will Grohmann, niemiecki historyk sztuki, z wyjątkową trafnością i głębią skojarzeń podkreślał, że Fangor pochodzi „z obszaru duchowego, w którym czynnik Absolutu ma przewagę nad tym, co uwarunkowane". Peter Frank w New York Arts Journal z kolei stwierdzał, że sztuka Fangora jest niejako odpowiednikiem charakterystycznie polskiej muzyki i stanowi wizualny ekwiwalent kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, choć w głębszym sensie „zbliża się bardziej ku abstrakcyjnym i malowniczym utworom takich kompozytorów jak Witold Lutosławski albo Wojciech Kilar", a jeden z najwybitniejszych, niezależny krytyk nowojorski John Canaday, w artykule wymownie zatytułowanym „Fangor's Romantic Op" pisał, że ‚Fangor jest wielkim romantykiem op-artu, pracującym nie wedle teoretycznych reguł, lecz przez połączenie intuicji i eksperymentu. Odwołując się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tajemnicą. W istocie, polska, czy szerzej słowiańska nostalgia, pierwiastek tajemniczości i magii, a nawet metafizyki, jak już powiedziano niezależnie od woli czy zamierzeń artysty, cechuje jego prace. Szczególnie serię kół, które nazwałam w mojej książce o Fangorze ´magicznymi kręgami' (...)" (Bożena Kowalska, Iluzyjna przestrzeń pozytywna – odkrycie Wojciecha Fangora, [w:] Wojciech Fangor. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, Warszawa 2014, s. 30).

„Magiczne kręgi" czy „targety" Fangora, których przykładem jest również prezentowana praca „NJ 3", charakteryzują się migotliwymi, perfekcyjnie opracowanymi powierzchniami o delikatnym modelunku, nawiązującym do leonardowskiego sfumato. To wibrujące feerie barw, przenikających się w stopniu prawie niezauważalnym dla widza. Ich intensywność i nasycenie jest potęgowane przez idealne wyrównanie powierzchni płótna, na której praktycznie nie widać śladów malarskiego procesu. Kontury tworzonych przez niego kół nie istnieją – staranne rozmycie linii powoduje niezapomniane wrażenia optyczne. Geometryczne kształty zdają się wychodzić do widza, stopniowo rozszerzając się i pochłaniając otaczającą go przestrzeń. Sam artysta nazywał te obrazy „bezkrawędziowymi". Umowną granicą oddzielającą pracę od widza jest brzeg płótna, który zdaje się nie mieć żadnej funkcji wobec form wychodzących na zewnątrz i absorbujących całe otoczenie. Według cytowanej wcześniej Bożeny Kowalskiej „jest w tych wirujących kręgach wielka siła magiczna, ukryta w nich, niedająca się zdefiniować tajemnica; intuicyjnie w te obrazy wczarowywana – być może poza wiedzą i wolą artysty – swoista metafizyka".

fot. Bogdan Sarwiński / East News

113 †

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

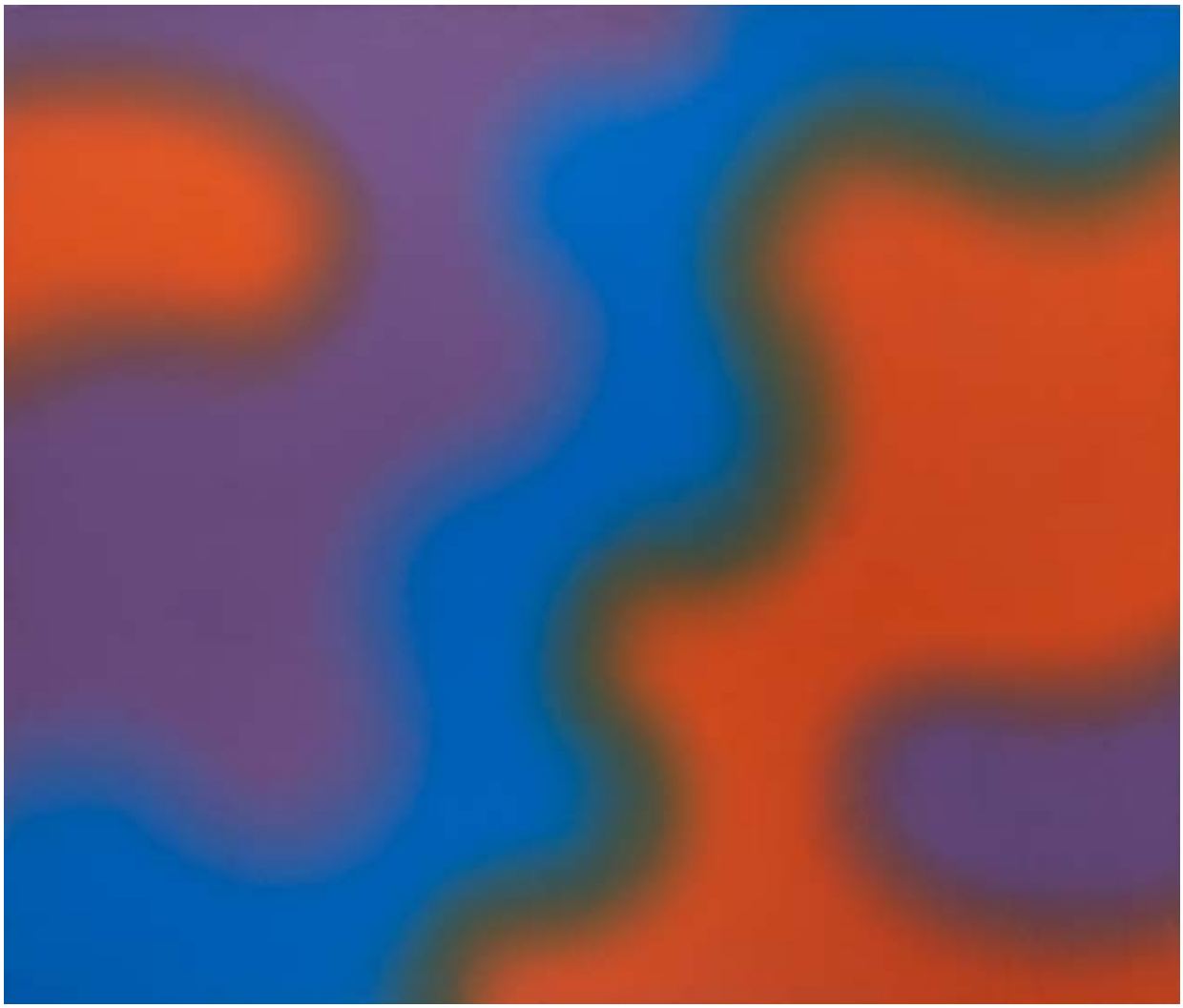
"M 17", 1970

olej/płótno, 173 x 203 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 17 1970 | 68 x 80"'
na odwrociu nalepki z opisem pracy: z Galerii Chalette oraz Fibak & Program

estymacja:
1 800 000 – 2 500 000 PLN
400 000 - 550 000 EUR

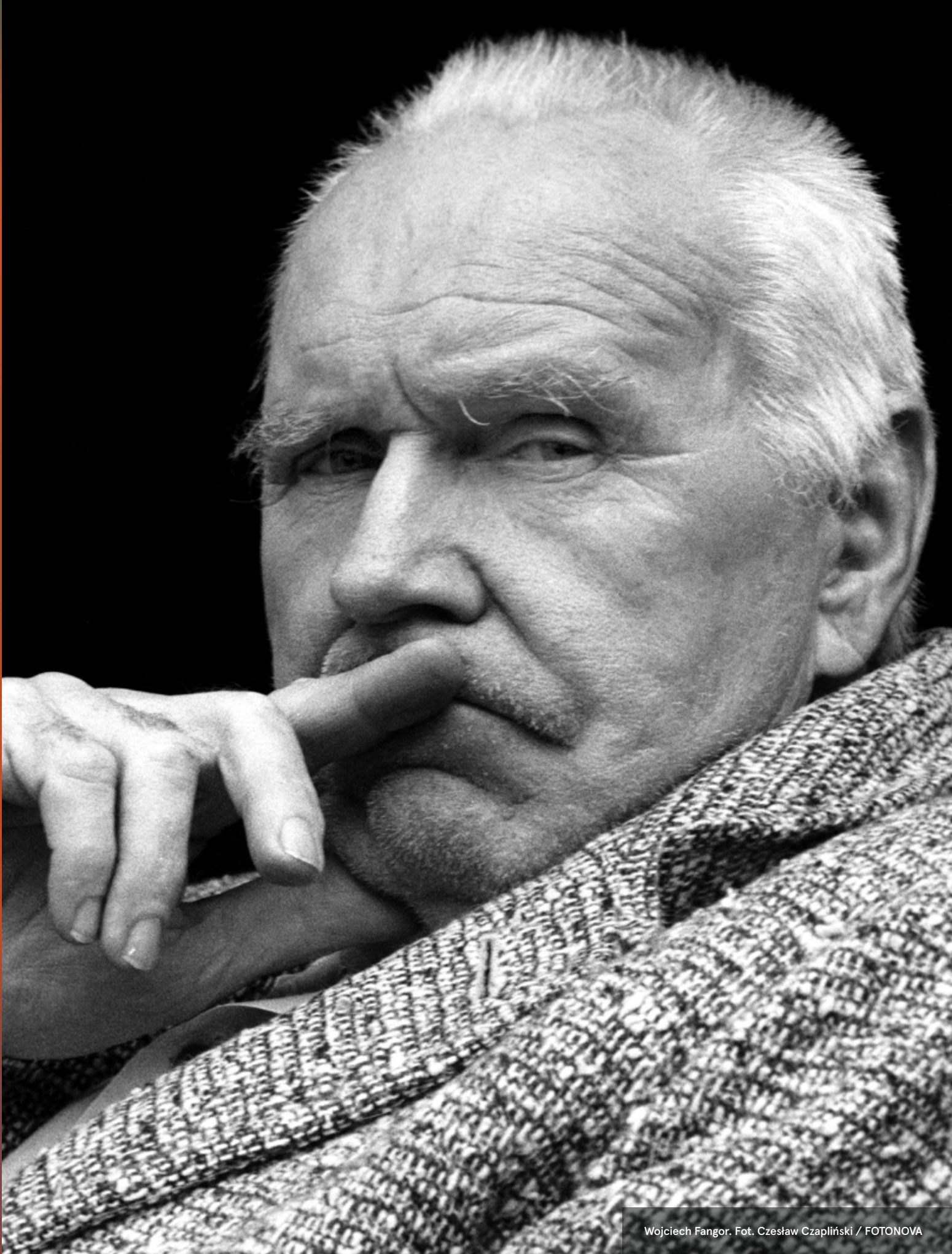
OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné przygotowywanym przez Fundację Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P. 776

POCHODZENIE:
Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA
Sotheby's Nowy Jork, 1987
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
kolekcja prywatna, Polska



MALARSTWO BEZKRAWĘDZIOWE

„M 17" to kompozycja, która powstała w 1970 roku, kiedy Wojciech Fangor – jeden z najwybitniejszych artystów polskich i przełomowy twórca nurtu op-art – był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. W tym samym roku odbyła się indywidualna wystawa Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. Tytuł rozpoczynający się literą M to oznaczenie pracowni w Madison, w której powstało dzieło. Nowojorska Galeria Chalette, z której pochodzi „M 17", na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu, reprezentując artystów tego nurtu, na czele z Victorem Vasarely'm. Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wystawy w Muzeum Guggenheima. Jak powiedział Wojciech Fangor w rozmowie z Martą Gnyp w 2014 roku: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973, Lejwa sprzedał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę". Wojciech Fangor współpracował z Chalette przez 5 lat, gdzie miał coroczne wystawy. Dla głównych twórców op-artu, takich jak Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasky czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna. Niezależnie od filozoficznego zaplecza, tym, co wyrażało artystyczny zamysł malarzy op-artu była geometria i kolor. Głównym środkiem wyrazu nie było dla Fangora płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy staniemy przed jednym z jego obrazów. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem, a powierzchnią płótna. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też uprzestrzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i obłych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji. Fangor to nie tylko iluzje optyczne. Do jego najważniejszych osiągnięć należało opracowanie Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej: „Obrazy bezkrawędziowe powstały w okresie, kiedy zajmowałem się współpracą z architektami. Fascynowała mnie wtedy nie tylko funkcja architektury, jej praktyczne konieczności czy estetyczne i historyczne dziedzictwo, ale tajemnicze medium, w którym powstała. Trójwymiarowa przestrzeń, którą można było formować i którą można było penetrować. Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, ale z powołania i tęsknoty artysta – niezależny, odkrywczy i niezaspokojony – był w moim życiu artystycznym osobą, z którą omawialiśmy osobliwości przestrzenne przy okazji współpracy nad konkretnymi zamówieniami na pawilony czy wystawiennictwo. W 1956 roku, przygotowując tło do obrazu, który planowałem kontynuować linearnie, nagle zobaczyłem, że tło, które składało się z bezkrawędziowego przepływu czerni w biel, działa w sposób magiczny, zadrażniając postrzeganie przestrzeni rozciągającej się przed płótnem. Namalowałem kolejne obrazy oparte na przenikaniu się ograniczonych do minimum prostych kształtów. Wprowadziłem kolory zasadnicze, które, podobnie jak czerń, w sposób ciągły przenikały w biel. Pod koniec 1957 roku, nie wiedząc czy i co maluję, zaproponowano mi wystawę w lokalu „Po prostu" (dawniej Klub Artystów i Naukowców, przed wojną Instytut Propagandy Sztuki) na placu Saskim. Była to okazja do sprawdzenia naszych tęsknot przestrzennych w układzie elementów, które monochromatyczne i sprowadzone do minimum kształtów i kontrastów, będą tworzyły otoczenie wzbogacone o zakłócającą iluzję przestrzeni pulsującej na zewnątrz powierzchni obrazów. Zamecznik pożyczył z Zachęty stojaki, na których ustawiliśmy 7 elementów organizujących przestrzeń całej sali. Tak powstało Studium Przestrzeni – pierwszy environment" (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, „Atlas Sztuki" nr 41, 2009, s. 6–7).



Wojciech Fangor. Fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

114 †

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

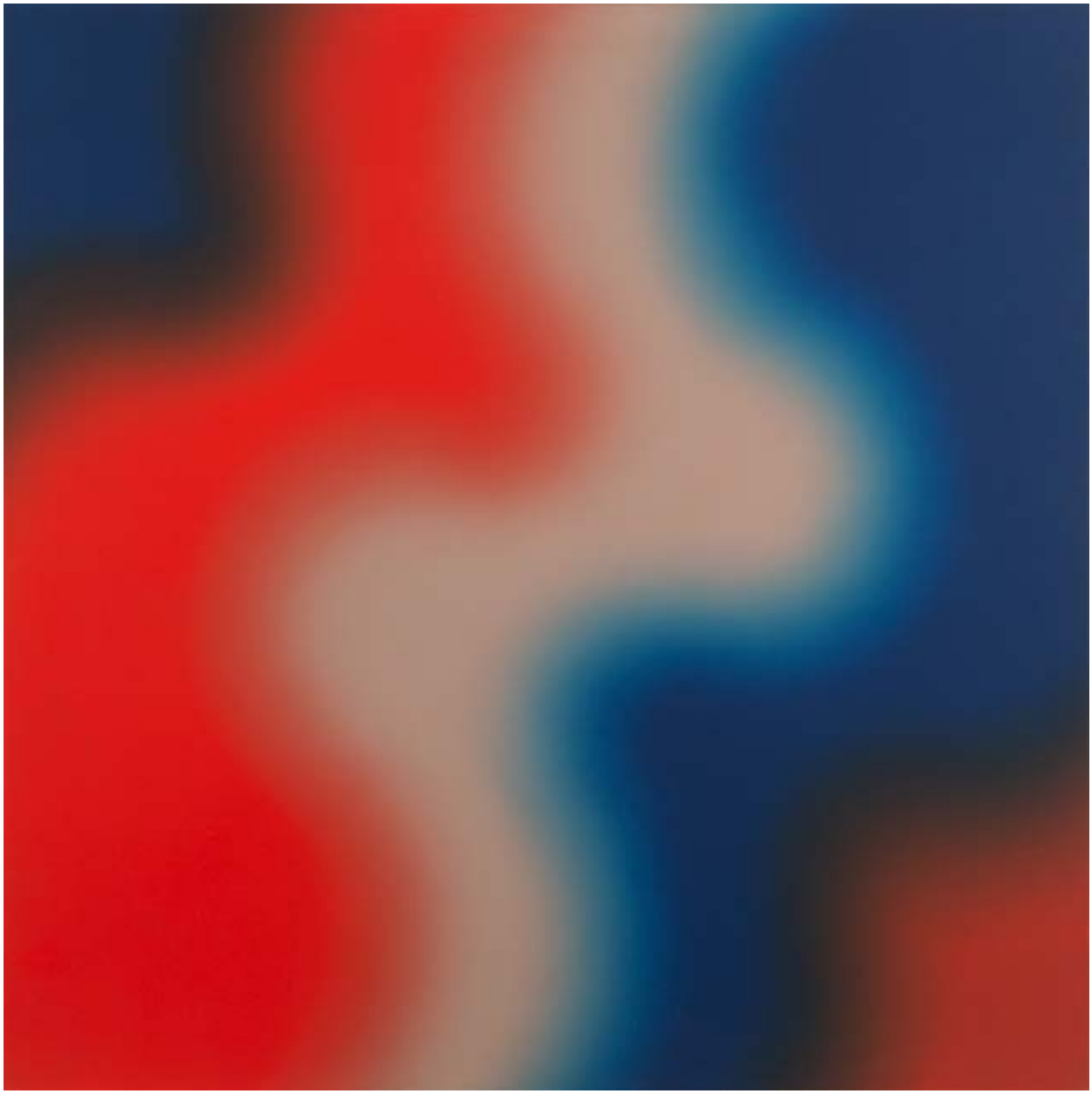
"MA 4", 1971

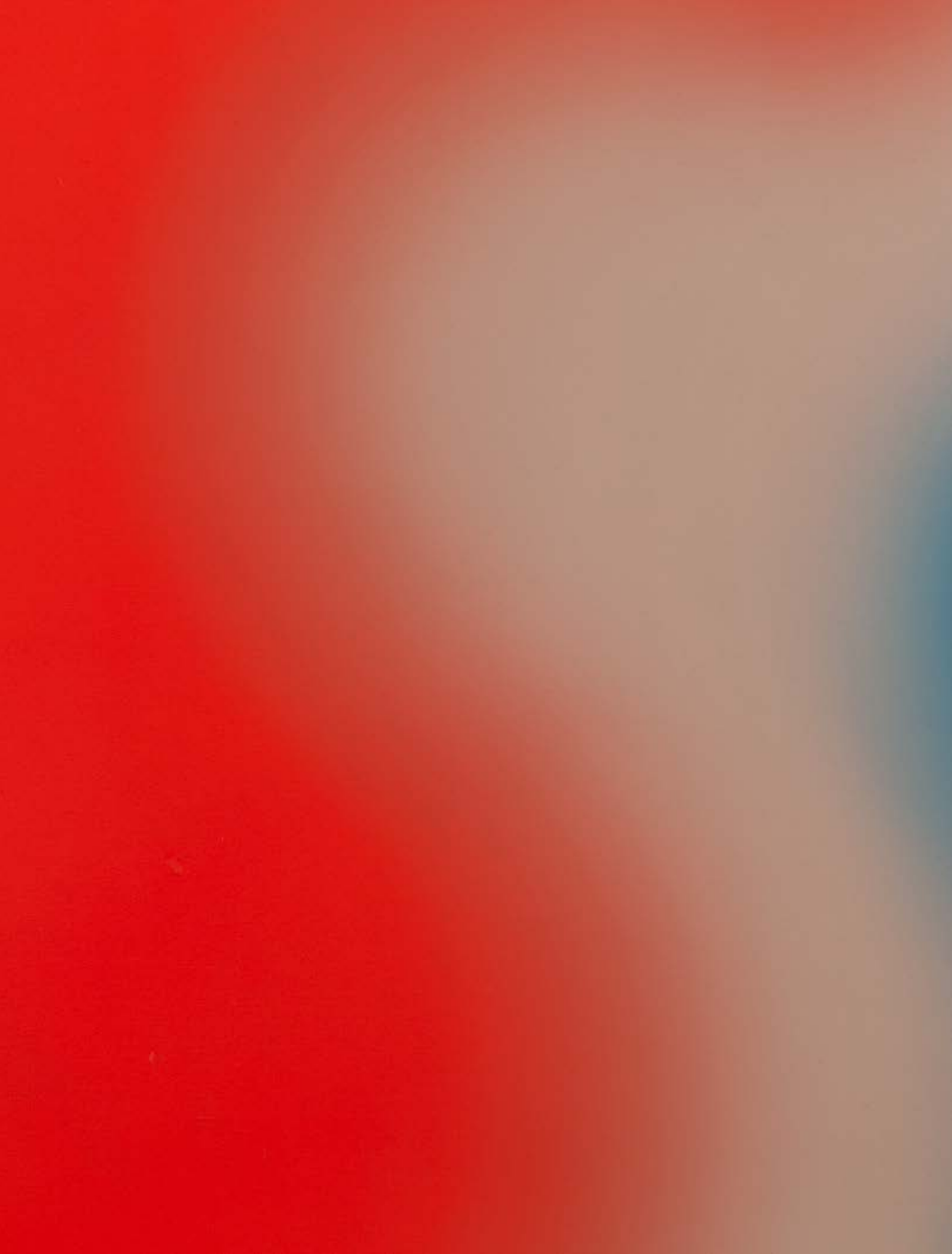
olej/płótno, 128 x 128 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | MA 4 1971 | 50 x 50"'

estymacja:
1 200 000 – 2 000 000 PLN
270 000 – 440 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné przygotowywanym przez Fundację Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P.846

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





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

Wojciech Fangor, „M 28”, 1970. Kolekcja prywatna, Polska
Fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

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 Szydłowski: „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 jakiejkolwiek 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 Szydłowski, 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 unaoczniło się szczególnie w przypadku dokonań 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 witalność kinetyczna zniechęcają do doszukiwania się w nich powiązań z konceptualizmem” (Margit Rowell, wstęp do katalogu wystawy Fangora w Museum Salomon R. Guggenheim, s. 13).

115 †Ω

VICTOR VASARELY
1906–1997

"Yabla", 1961

olej/płótno, 159 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Vasarely-'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vasarely - "YABLA" - 1961'"
na odwrociu nalepki z opisem pracy oraz nalepka wystawowa z Galerii Quadrat (Josef Albers Museum) w Bottrop

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
220 000 - 330 000 EUR

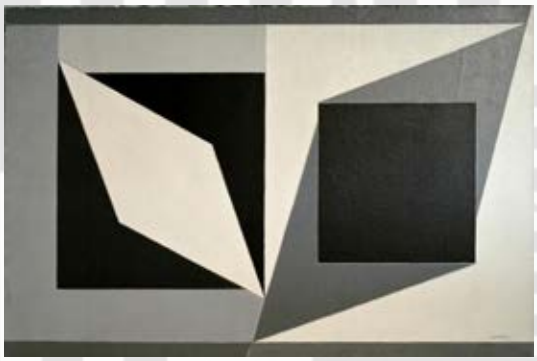
POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
„Vasarely - hommages", wystawa retrospektywna, Musée des Beaux-Arts, Charleroi, 29.09-20.11.1994
„Vasarely: 50 ans de création", wystawa retrospektywna, Musée Olympique, Lozanna, 25.10.1995-25.02.1996
„Vasarely: Erfinder der Op-Art", Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 9.11.1997-25.01.1998
Kunstverein, Wolfsburg, 8.02-19.04.1998
Quadrat Bottrop Josef Albers Museum, Ludwigshafen, 17.05-23.08.1998

LITERATURA:
„Vasarely - hommages", katalog wystawy, Charleroi 1994, s. 47 (il.)
„Vasarely: 50 ans de création", katalog wystawy, Lozanna 1995-1996, s. 62 (il.)
„Vasarely: Erfinder der Op-Art", katalog wystawy, Ostfildern Hatje, 1997, poz. kat. 97, s. 140 (il.)

vasarely

Victor Vasarely, fot. Roger Viollet/EAST NEWS



Victor Vasaely, „Hommage a Malevitch", 1953. Kolekcja prywatna

Victor Vasarely był przykładem artysty o naukowym podejściu do sztuki. Na początku lat 60. XX wieku zaproponował nowy, uniwersalny język wizualny, który nazwał „planetarnym folklorem". Twórca wierzył, że reprodukowane mechanicznie kolory i formy mogą nieść za sobą znaczenie. Według niego codzienne obcowanie z estetyką powinno być częścią zwykłego życia każdego z nas. Artysta proklamował połączenie różnych dziedzin sztuki, które miałoby objawiać się architekturze miast przyszłości. Jednym z pierwszych przykładów takiego zastosowania plastyki przez Vasarelyego miała być realizacja kampusu uniwersytetu w Caracas z 1954. Później zaczęły powstawać instalacje artystyczne w Essen, Paryżu i Grenoble. „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 splata się typowy dla awangardy utopijny optymizm i oryginalne poszukiwania artystycznej perfekcji. Artysta zaczynał swoją edukację, studiując klasyczne, akademickie formy w konserwatywnej Akademii Podolini-Volkmann. Szybko jego horyzont zaczął się jednak zbliżać do poszukiwań awangardowych. Tożsamość Vasarelyego uformowała się w budapesztańskich 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. 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 kosmicznego porządku opisywanego przez matematykę i geometrię. Zainteresowanie astronomią oddawały tytuły prac, m.in. „Vega" od Wegi, czyli najjaśniejsza gwiazda Lutni.

Victor Vasarely, Zebry, 1932-42. Kolekcja prywatna

Pierwsze poszukiwania artysty w kierunku optical art widać świetnie na przykładzie „Zeber", które powstały ponad 20 lat wcześniej niż prezentowane tu dzieło. Również wykonane przy pomocy bardzo ograniczonych środków artystycznych: regularnych plam czerni i bieli, są jednymi z najciekawszych dokumentów, eksperymentów artystycznych w tej dziedzinie. Na koniec lat 50. i początek 60. w twórczości malarza wyznacza się tak zwany okres czarno-biały. Lata 1954-60 to czas poszukiwań kinetycznych Vasarelyego. Jego prace stają się bardziej graficzne, oparte na równomiernie budowanych siatkach. Poprzez tę pracę powraca do lekcji wyniesionych ze szkoły Bauhausu oraz nauk konstruktywistów. Bada zagadnienia kompozycji, stawiając na czystość rozwiązań. W latach 50. powstaje symptomatyczne „I'Hommage à Malevitch", w którym młody artysta podejmuje dialog z autorem „Czarnego kwadratu na białym tle". Wówczas odkrywa też kształt rombu, dynamizującego kompozycję – na którym skupi swoje artystyczne poszukiwania w zakresie sztuki kinetycznej.

Prezentowana w katalogu praca „Yabla" powstała na chwilę po słynnym czarno-białym okresie, jednak wciąż nosi jego silne znamiona. Dzieło zostało oparte na bardzo ograniczonej gamie barwnej czerni, bieli i granatu. Różne zagęszczenie poszczególnych pól obrazu, przeciwstawiane sobie kierunki oraz obecność falujących linii wprowadzają dynamikę do przedstawienia. Mistrzowsko poprowadzona za pomocą oszczędnych środków kompozycja jest jednym z najlepszych przykładów sztuki optycznej w wykonaniu Vasarelyego.

„Sztuka musi stać się hojna i całkowicie upowszechniona. Sztuka musi być szczerze współczesna. Od tego momentu, nowe technologie są po to, by niezwłocznie rozpowszechniać sztukę ludziom".

Victor Vasarely

116 †

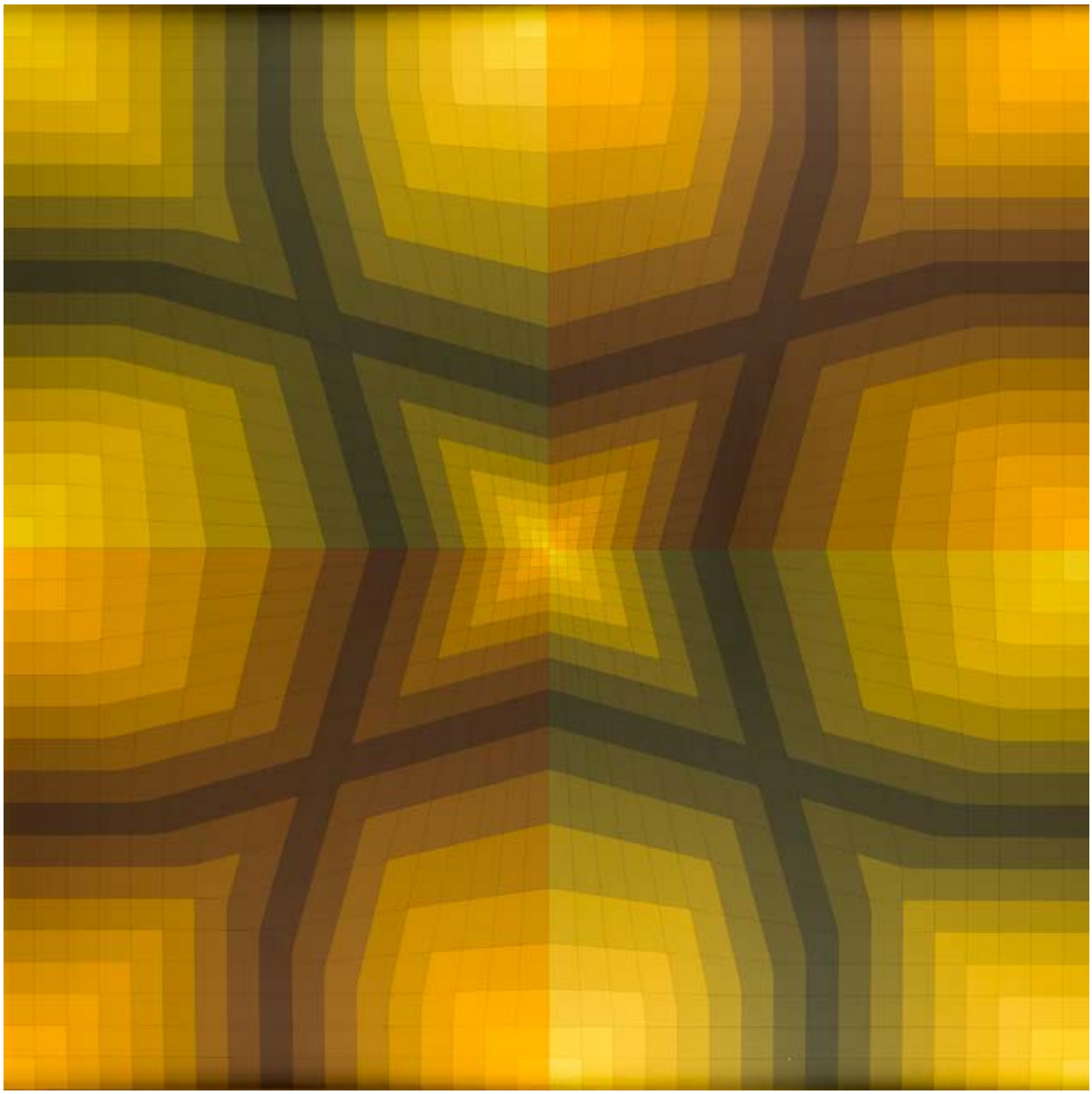
VICTOR VASARELY
1906-1997

"Onnca", 1986

akryl/płótno, 200 x 200 cm
sygnowany u dołu: 'vasarely.'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'P. 1193 VASARELY | "ONNCA" | 200 x 200 | 1986 (1968) | Vasarely.'
na odwrociu nalepka galeryjna Heather James Fine Art

estymacja:
1 500 000 - 2 500 000 PLN
330 000 - 550 000 EUR

POCHODZENIE:
Circle Gallery, USA
kolekcja prywatna, Kalifornia
Heather James Fine Art, USA
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska



„Onnca" Victora Vasarely'ego to wielkoformatowa kompozycja z 1986 roku, chociaż, na co wskazuje dodatkowa data naniesiona na odwrociu płótna, koncepcja pracy powstała niemalże 20 lat wcześniej – w roku 1968. Monumentalna, pulsująca kompozycja wciąga widza do wewnątrz obrazu, by za chwilę odepchnąć go z powrotem. Siatka geometrycznych płaszczyzn przedstawiona została w szerokiej gamie żółcieni, które zgodnie z zasadami perspektywy zmieniają swoją barwę w zależności od stopnia oddalenia od widza. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że praca złożona jest z czterech spasowanych ze sobą z niezwykłą precyzją płócien o wymiarach 100 x 100 cm. Geometryczne, precyzyjnie wykreślone płaszczyzny łącza się ze sobą, by za chwilę odbić się niczym w tafli wody na sąsiadującym płótnie. W rzeczywistości jest to jedna, monumentalna praca, która nie pozwala odbiorcy przejść obok siebie obojętnie.

W późnym okresie twórczości, w którym powstał prezentowany „Onnca", Vasarely był już niebywale słynny. Artysta okrzyknięty „ojcem op-artu" swoim nazwiskiem przez lata firmował i promował ukochany przez siebie kierunek w sztuce – sztukę optyczną. Mimo iż pojęcie iluzji znane było w sztuce od wieków, to właśnie na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, nabrało ono szczególnego, nowego znaczenia. Momentem przełomowym była wystawa zorganizowana przez Victora Vasarely'ego i krytyka sztuki Pontusa Hultena w 1955 roku o znaczącym tytule „Le Mouvement", czyli „Ruch". Ekspozycja w paryskiej galerii Denise René prezentowała prace artystów, których twórczość skupiona była na próbach tworzenia iluzji ruchu, trójwymiarowości na powierzchni płócien. I tak, w słynnej wystawie udział wzięli tacy artyści jak: Victor Vasarely, Yaacov Agam, Pol Bury, Jesús Rafael Soto czy Jean Tinguely. Wszystkie dzieła artystów kinetycznych były, rzecz jasna, abstrakcyjne. Ich wyjątkowość polegała na próbie stworzenia iluzji ruchu i trójwymiarowości na powierzchni płótna. 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 mit arcy-stwórcy 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.

Ekspozycja w paryskiej galerii Denise René, poza dostarczeniem publiczności dużej dawki wzrokowych wrażeń, niosła za sobą również treść ideologiczną. W katalogu wystawy opublikowano „Żółty Manifest", w którym Vasarely zawarł najważniejsze postulaty nowej sztuki. W czasach, kiedy artyści spisują refleksje, a nie kompleksową, teoretyczną podbudowę dla nowych nurtów, kolportowanie manifestu, zawierającego w sobie bliskie przedwojennemu socjalistyczne zacięcie, było aktem, przez który Vasarely stawiał się pomiędzy tymi, którzy nadali ton kulturze wizualnej współczesnego świata zachodniego. Potwierdza to fakt, że na wystawie prace przedstawicieli sztuki kinetycznej zestawiono z ikonicznymi dziełami w sztuce XX wieku – „Obrotową półkulą" Marcela Duchampa z 1925 roku i kinetycznymi rzeźbami Alexandra Caldera. Wystawa „Le Mouvement" stała się pomnikiem nie tylko najnowszych tendencji, ale całej sztuki, która posługiwała się pojęciem ruchu. Tworząc prostą linię od lewicowego dadaizmu Duchampa aż po powojenną sztukę optyczną, Vasarely legitymizował nowy nurt, korzeniąc go głęboko w przedwojennej awangardzie i jej strategii dotarcia do widza.

W latach 70. powstawać zaczęły liczne muzea prezentujące dorobek artystyczny Vasarely'ego. Pierwsze dedykowane artyście muzeum powstało w 1970 roku we francuskim mieście Gortes. Sześć lat później otwarte zostało muzeum w Aix-en-Provance oraz w rodzimej miejscowości Pecs na Węgrzech. We współpracy z architektami Dominique Ronsseray oraz Johnem Sonnierem, powstał wyjątkowy projekt siedziby muzeum, który stał się ucieleśnieniem marzeń artysty zawartych przed laty w „Żółtym manifeście" – połączenie własnej sztuki z architekturą.

L'ŒUVRE TRANSFORMABLE

ROGER BORDIER

PETIT MEMENTO DES ARTS CINÉTIQUES

par Hulten

MOUVEMENT - TEMPS ou les quatre dimensions de la PLASTIQUE CINÉTIQUE

HULTEN

CINÉMA

Ce sujet, je ne puis me retenir de l'aborder avec quelque passion, car le cinéma a été regrettablement trahi. Il était le domaine des poètes, par excellence, on en a fait celui des techniciens. Il réclamait des inventeurs, des écrivains, des artistes, il a hérité de théoriciens, de mécaniciens, d'industriels, de critiques qui le morigènent dans un style de pion, de photographes en mal de pittoresque, de sous-romanciers bureaucratisés, et on a fini par lui offrir son école des Beaux-Arts. Le résultat est aujourd'hui facile à constater : je n'insiste donc pas. Au cinéma, il eût fallu donner ses Claudel, ses Beckett, ses Breton, et ses Picasso, ses Léger, ses Kandinsky. Voyez les pauvres dialoguistes besogneux, les ronds-de-cuir du langage dont on l'a encombré. Voyez ces productions techniquement bonnes, habilement conçues, mais dont les metteurs en scène méritent mieux que ce que leur entourage leur impose.

Il n'est pourtant pas question d'en prendre son parti.

Déjà, des réactions salutaires se dessinent. Il appartient aux artistes abstraits de participer, pour la part qui doit être la leur, à cet effort encore timide, mais combien authentique, de renouvellement du septième art. Outre ce que leur connaissance profonde et pure du monde de l'image, leurs découvertes dans les domaines des couleurs, des formes et du mouvement leur permettraient d'apporter à un cinéma libre naturellement de s'exprimer dans des genres différents, mais réellement poétique en son essence, ils peuvent avoir l'ambition de réaliser des films - bien entendu des courts métrages - traduisant leur sentiment artistique, leur propre vision du monde de la même manière et pour les même raisons qu'un tableau. Ainsi, ce que j'appellerai le **film d'artiste** exige donc d'être considéré, au même titre exactement qu'une peinture, et j'y insiste, comme une œuvre d'art. Car il faut aussi en finir avec certaines vues conventionnelles et savoir que si on les eût, ailleurs et en d'autres temps, adoptées, nous n'aurions connu ni les papiers collés, ni les mobiles, ni les sculptures en métal soudé, ni les reliefs d'un type nouveau, pour ne citer que ces exemples essentiels.

De plus, le film d'artiste n'a pas à être forcément muet et l'on voit ici quelles collaborations peuvent enfin s'établir. Ainsi, les vrais artistes, de vocation différente, pourront se réunir pour reprendre un bien - qui n'est que d'esprit - dont les ont frustrés ceux qui ne savent qu'en faire et que l'esprit ne tourmente point.
On connaît déjà les recherches de Mac Laren, Len Lye, Fischinger, Eggeling, Richter, etc... Edgard Pillet a récemment réalisé un film en noir et blanc qui définit déjà une logique plastique de l'image en mouvement. Robert Breer s'est attaché, de son côté, à signifier l'évolution d'éléments en couleurs. Enfin, Vasarely annonce la sortie prochaine de plusieurs films expérimentaux.

Nous n'en sommes vraiment ici qu'à un début, c'est vrai. Mais quel avenir!

ROGER BORDIER

Parallèlement à cette exposition un choix de films abstraits expérimentaux sera projeté à la Cinémathèque Française (7 avenue de Messine, Paris 8, Carnot 10-58) le jeudi 21 avril, séances à partir de 17 h.

„Manifeste Jeune", część katalogu wystawy „Le Mouvement" w Galerii Denise René, 1955

117 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Kezek", 1986

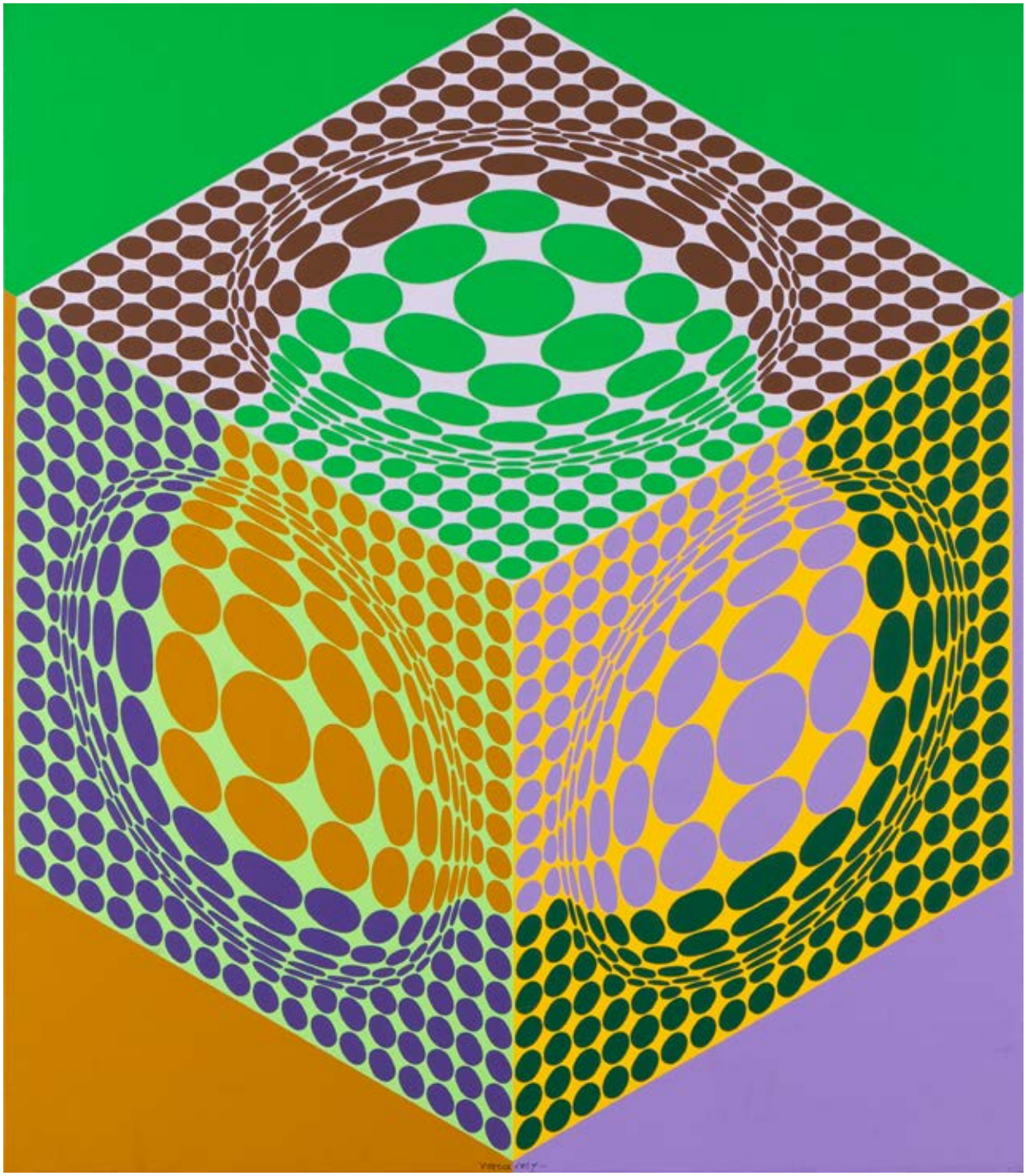
akryl/płótno, 91 x 80 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely'
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:
'VASARELY - | "KEZEK" - 1986 | (91 x 80) | Vasarely-'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
87 000 - 130 500 EUR

OPINIE:
praca znajduje się w archiwach Victor Vasarely Estate

POCHODZENIE:
Circle Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna
Phillips,2012
kolekcja prywatna
Desa Unicum, 2013
kolekcja prywatna, Polska

Vasarely uważany jest za twórcę op-artu. Studiował w Budapeszcie w Műhely Academy, uczelni artystycznej mającej bliskie związki z Bauhausem, gdzie zajmował się optyką i kolorem. Tworzył doskonałe prace o geometrycznych formach, grając z okiem widza za pomocą skomplikowanych układów wzorów i barw. Innowacyjność Vasarelyego w zastosowaniu iluzji i koloru przyniosła mu m.in. francuski Narodowy Order Legii Honorowej oraz Guggenheim Foundation Award. W późniejszym okresie twórczości Vasarely kontynuował badania nad głębią i ruchem w malarstwie. Jego obrazy z lat 80. dorównują rozmachem i innowacyjnością pracom z wcześniejszych lat. W obrazie „Kezek" z 1986, Vasarely poprzez kolor i geometrię tworzy trójwymiarową kostkę, której powierzchnia wydaje się falować. W pracy tej mistrz op-artu stwarza złudzenie optyczne poprzez precyzyjne ułożenie wzoru i zharmonizowane użycie koloru.



118 †

JULIAN STAŃCZAK

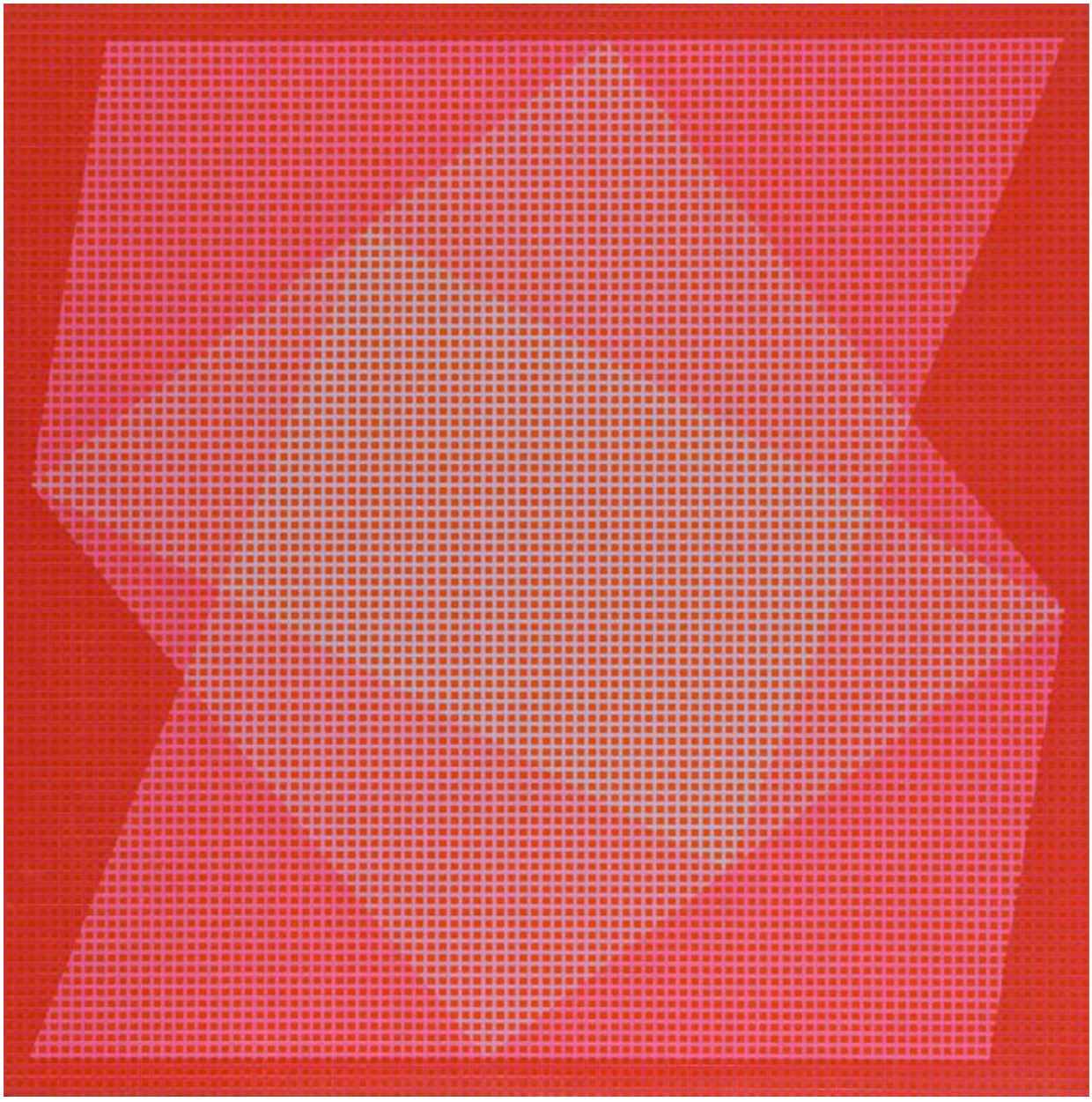
1928-2017

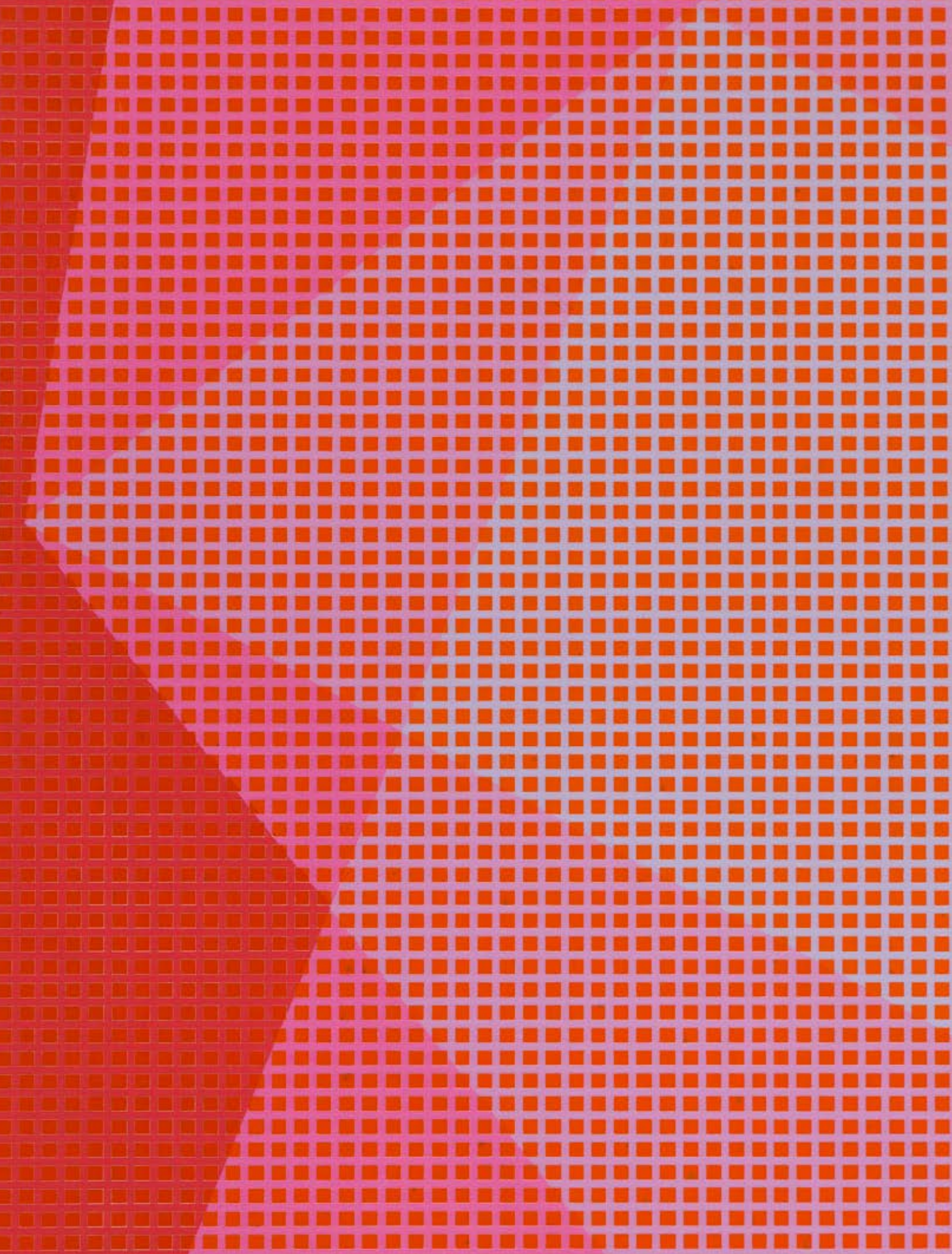
"Fragmented Square", 1971

akryl/płótno, 92 x 92 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J Stanczak 71'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK "FRAGMENTED SQUARE" 1971'
na odwrociu nalepka z opisem z The London Arts Group

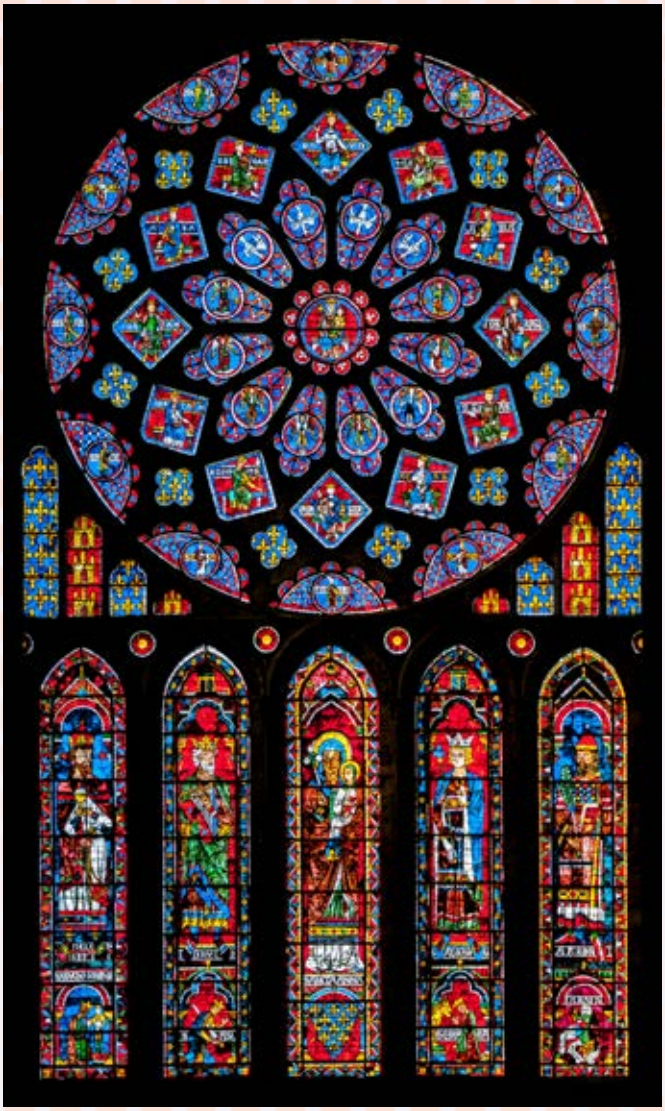
estymacja:
150 000 – 250 000 PLN
32 700 - 54 400 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Martha Jackson, Nowy Jork
Galeria London Arts, Detroit
prywatna kolekcja, USA
Christie's, 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

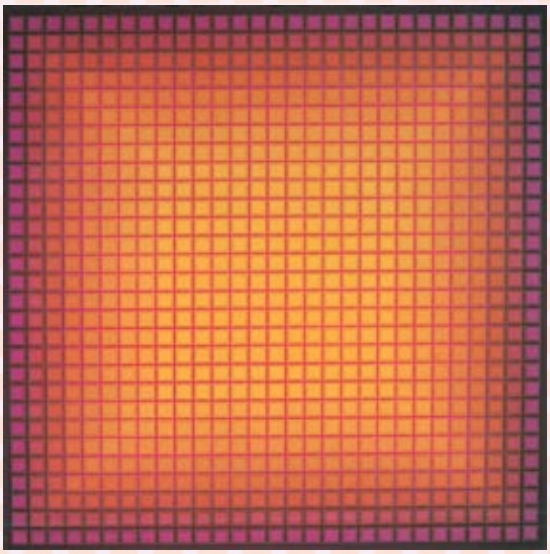




OBRAZY JAK WITRAŻE



Północna rozeta katedry w Chartres, źródło: Wikimedia Commons/PtrQs



Julian Stańczak, Chartres, 1980.

Skomplikowane technologicznie obrazy Juliana Stańczaka powstawały dzięki użyciu niezliczonych warstw kolorystycznych precyzyjnie nakładanych przez artystę na powierzchnię płótna. O sposobie ich powstawania pisała Elizabeth McClelland: „W latach 70. Stańczak wypracował metodę wariacji na podstawie siatki pokrywającej całą powierzchnię podłoża. Głównym tematem jego pracy było często samo światło. Powtarzane kwadraty siatki wzmacniają tonacje kolorystyczne w podobny sposób jak przęsła w witrażach wzmacniają strumienie światła. Porównanie ze sztuką witrażu jest szczególnie silne, kiedy siatka stworzona jest z jednego koloru, jak w przypadku 'Chartres' z 1980 roku, które odnosi się do doświadczenia przeżywanego wśród witraży [z katedry] w Chartres. Siatka ta rozprasza światło na obrazie do jego narożników. Budowanie światła w dziele przez Stańczaka opiera się nie tylko na świetlistości, ale też nieprzezroczystości i przezroczystości (...) Niektóre z obrazów lśnią się jak klejnoty, inne żarzą się, większość jednak wydaje się mieć oddalone, zewnętrzne źródło oświetlenia. (...)

Doświadczenie światła zmienia się, kiedy Stańczak stosuje siatkę z jednego koloru na drugim lub wyznacza kontur na jej kwadratach. Działając na samej powierzchni, jest w stanie zmienić [pozorne] źródło światła oraz prędkość, z jaką oko wędruje po kompozycji. Modyfikacje w sferze światła i siatki (...) tworzą amorficzne, gwiazdopodobne kształty, z których dzięki intensywnym kolorom wyłaniają się subtelnie formy geometryczne" (Elizabeth McClelland, „The Art of Julian Stańczak" [w]: Louis Zona; Elizabeth McClelland, Julian Stańczak. A Retrospective: 1948-1998, tłum. Anna Kowalska, Cleveland 1998, s. 46).

119 †

JULIAN STAŃCZAK

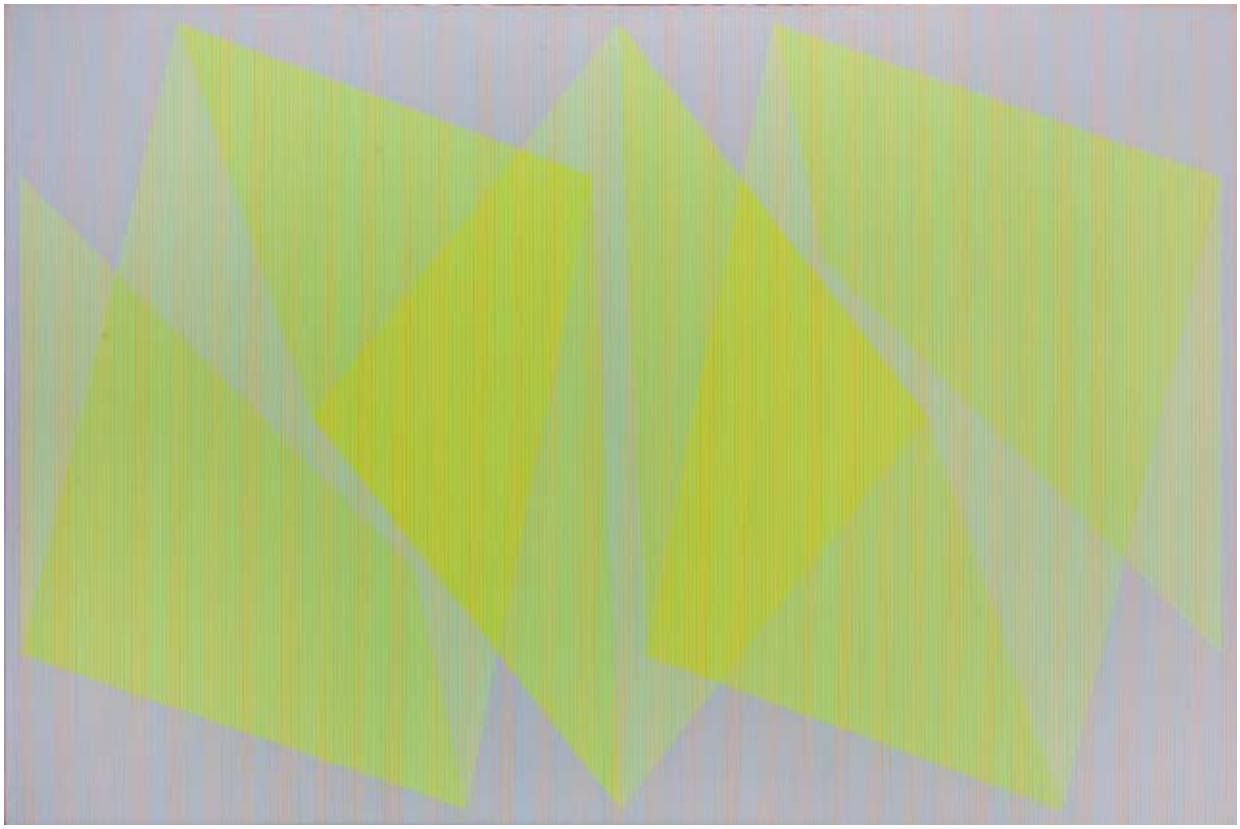
1928–2017

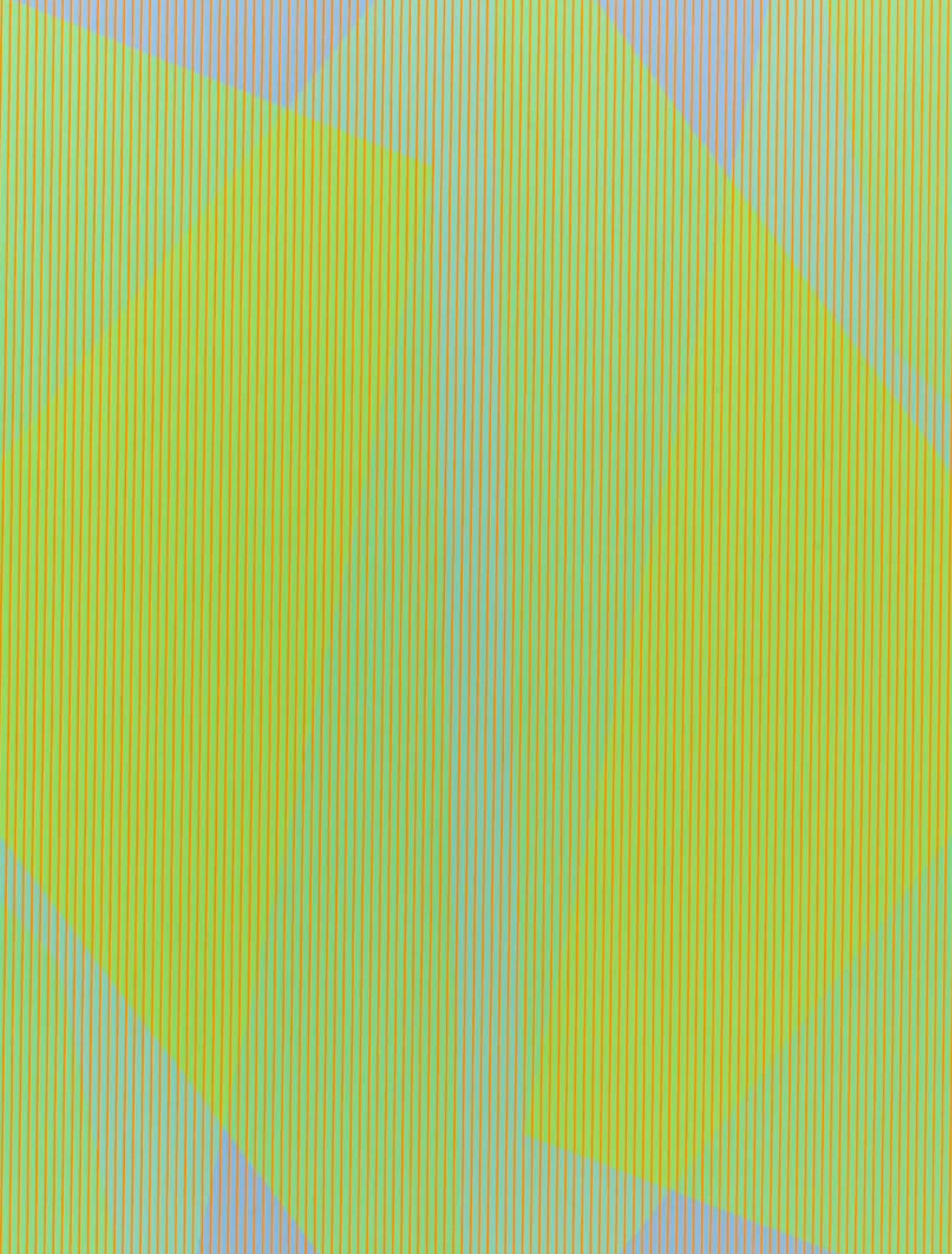
"Unishape", 1970

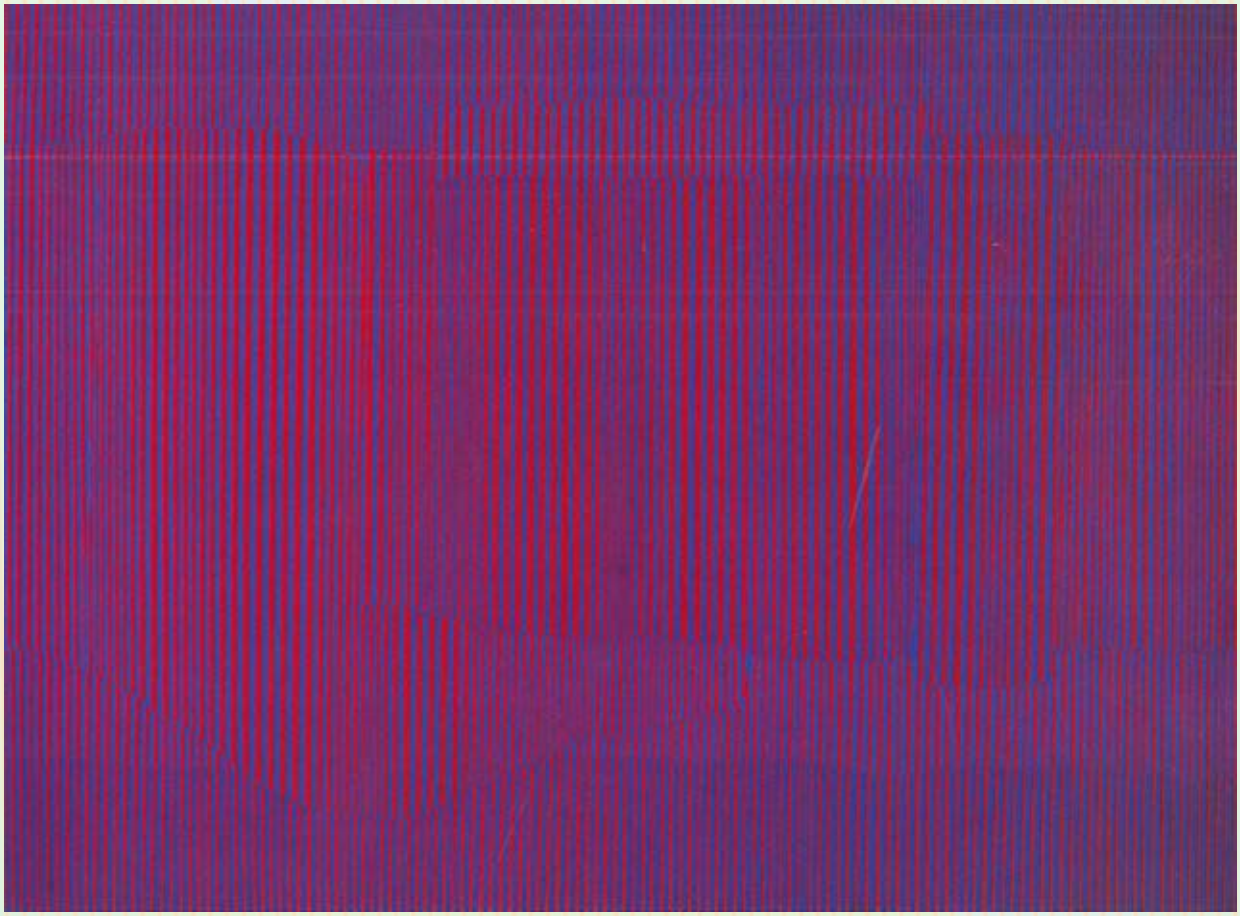
akryl/płótno, 122 x 183 cm
sygnowany na odwrociu: 'J. Stańczak'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK | "UNISHAPE" 1970'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
87 000 - 131 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Jamesa H. Stone'a
kolekcja prywatna
Wright, Chicago, 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska







Julian Stańczak, Ulterior Images, 1962

„OJCIEC OP-ARTU”

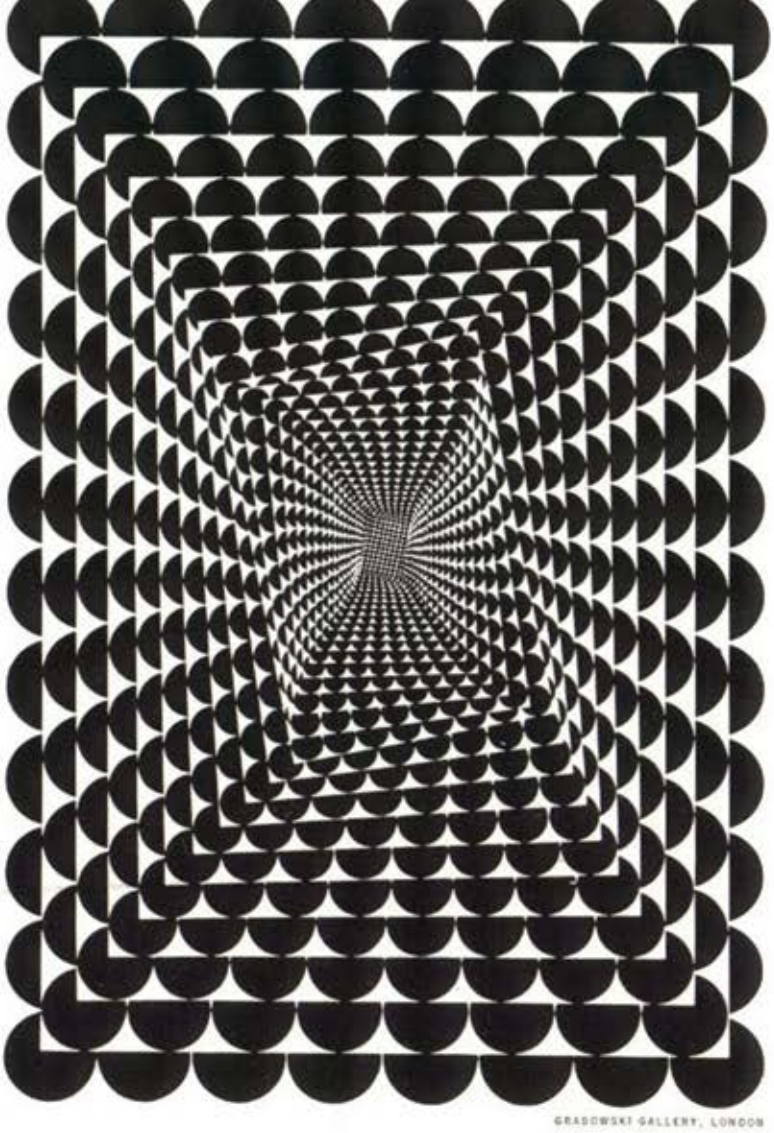
Julian Stańczak niejednokrotnie określany był mianem „ojca op-artu”. To właśnie od pokazu jego prac w Galerii Marty Jackson w Nowym Jorku w 1964 zapoczątkowano używanie terminu optical art. Szczególną rolę w jego popularyzacji odegrał artykuł Jona Borgzinnera, który ukazał się na łamach magazynu „Time”. Tekst opowiada o nowym zjawisku w sztuce, które opiera się na badaniach dotyczących aparatu wzroku. Zapowiada w nim również otwarcie wystawy „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku jako jednego z najgorętszych wydarzeń nadchodzącego sezonu. William C. Seitz, cytowany przez Borgzinnera, mówił: „Te prace istnieją niekoniecznie jako obiekty, a jako generatory reakcji wzrokowych”. Pokaz okazał się kluczowy w rozwoju op-artu w Stanach Zjednoczonych, i w zasadzie na całym świecie. Cytowany powyżej Seitz zaproponował reprezentację twórców z całego świata, uwzględniając artystów ze Stanów Zjednoczonych, Europy i Ameryki Południowej. Na liście znalazły się również nazwiska prezentowane w tym katalogu, między innymi: Tadasuke Kuwayama, Julian Stańczak, Wojciech Fangor, Richard Anuszkiewicz i Victor Vasarely. „The Responsive Eye” przyciągnęła liczną publiczność i uzyskała duży rozgłos w prasie. To pociągnęło za sobą zainteresowanie rynku: wkrótce galerie, przede wszystkim nowojorskie, zaczęły przedstawiać w swoich ofertach dzieła młodych artystów.

W tekście Marty Smolińskiej dotyczącym narodzin zjawiska op-artu możemy przeczytać: „Podejście tego rodzaju przesuwa zainteresowanie z obrazu na widza oraz na to, co rozgrywa się między nimi. Właśnie w owym ‘między’ rozgrywa się wizualna akcja, a obraz staje się przeżyciem, doznaniem i doświadczeniem, a nie tylko martwym przedmiotem. W ten sposób realizowane były więc postulaty Albersa, a Stańczak mógł spełniać się jako twórca energetyzujący płaszczyznę obrazu, która z kolei dzięki swojej barwnej radiacji wchodzi w intensywną interakcję z widzem.

Za op-artem, jako powszechnie zrozumiałym stylem międzynarodowy, stoi również utopia globalnego uszczęśliwienia ludzkości poprzez czystą formę. Nie dziwi więc, że ten sposób malowania odpowiada Stańczakowi, który dąży do sztuki, jaka pozwoliłaby mu uciec od własnej traumatycznej biografii i przyniosła ukojenie (...) W ramach op-artu miały więc powstawać dzieła przeznaczone do bezpośredniego kontaktu z odbiorcą i klarowne dla każdego” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa – Kraków 2014, s. 53-54).

Na wystawie w MoMA Stańczak zaprezentował dzieło za pośrednictwem galerii Marty Jackson z 1962 zatytułowane „Ulterior Images”. Tak jak i w innych przedstawionych w tym katalogu pracach artysty, widać w nim nadrzędną metodę myślenia polegającą na prezentowaniu zależności zachodzących między kolorami naniesionymi na płaszczyznę obrazu przy zachowaniu niezwykłej precyzji technicznej. W przeciwieństwie do powszechnego przekonania na temat sztuki optycznej Stańczak dążył jednak zawsze do uwzględnienia w swoim malarstwie pierwiastka natury. Mówił: „Nie próbuję imitować ani interpretować natury, lecz – poprzez [artystyczną] reakcję na zachowanie kolorów, kształtów i linii, staram się stworzyć zależności podobne do związków człowieka z rzeczywistością” (Elizabeth McClelland, „The Art of Julian Stańczak” [w]: Louis Zona; Elizabeth McClelland, Julian Stańczak. A Retrospective: 1948-1998, tłum. Anna Kowalska, Cleveland 1998, s. 33).

Kariera Stańczaka nabrała rozpędu. W samym 1965 wziął udział w kilkunastu wystawach indywidualnych i grupowych. Lata 70. to z kolei bodaj najbardziej płodny okres w jego twórczości, obfitujący w ikoniczne dzieła znajdujące się obecnie w najważniejszych kolekcjach w Stanach Zjednoczonych, między innymi Cleveland Institute of Art, Smithsonian American Art Museum, Philadelphia Museum of Art, National Art Gallery.



JEFFREY STEELE
Harlequinade

GRADOWSKI GALLERY, LONDON

OP ART: PICTURES THAT ATTACK THE EYE

MAN'S eyes are not windows, although he has long regarded them as such. They can be baffled, boggled and balked. They often see things that are not there and fail to see things that are. In the eyes resides man's first sense, and it is fallible.

Preying and playing on the fallibility in vision is the new movement of "optical art" that has sprung up across the Western world. No less a break from abstract expressionism than pop art, op art is made tantalizing, eye-teasing, even eye-smarting by visual researchers using all the ingredients of an optometrist's nightmare. Manhattan's commercial galleries are beginning to find space on their walls for it, and the Museum of Modern Art is planning an op show titled "The Responsive Eye" early next year. Says the show's organizer, Curator William Seitz: "These works exist less as objects than as generators of perceptual responses."

Pleasure in Precision. "Optical art is this year's dress length," says Carl J. Weinhardt Jr., director of Manhattan's Gallery of Modern Art, which will not show any. Some critics already are throwing their weight behind op in dubious battle with pop. Actually, they both share an everyman's land. If anything, they are opposite sides of the same coin, gambled on what art can become.

Scornful of the emotionalism and accident in abstract expressionism, op artists know where they stand. Precision is their pleasure. Their art instantly engages the beholder, yet does not demand his involvement or insist that he relate it to the world of objects, emotions or experiences. Op fascinates the way a kaleidoscope does a child. Its pitfall is that fascination often turns, by repetition, to boredom.

Op art has a legitimate ancestry. Cézanne, Seurat and Monet seized upon newly proposed theories of optics when they painted. In this century, such constructivists as Mondrian and Malevich were the forebears of op art's dry, highly controlled use of color, which sometimes—as in the work of Britain's labyrinth-making Jeffrey Steele, 33 (*above*)—amounts to rejecting color. When they do use color, however, it is to stimulate the first sense directly rather than to enhance forms.

Sleights of Art. The immediate father figures of op art are Josef Albers, 76, that pioneer in the perception of color, and Victor Vasarely, 56 (*see opposite page*), a Hungarian who lives in Paris. Albers paints only colored squares. Vasarely dons the craftsy lab coat instead of the smock and refers to his work as visual research. Their influence has given birth to optical artists in a dozen countries, from Israel's Yaacov Agam to remote Iceland's poet-painter Diter Rot. Last summer the pavilions at the Venice Biennale and the attics of Germany's Dokumenta III dickered and chattered with electrically driven, and even electronically musical, kinetic op.

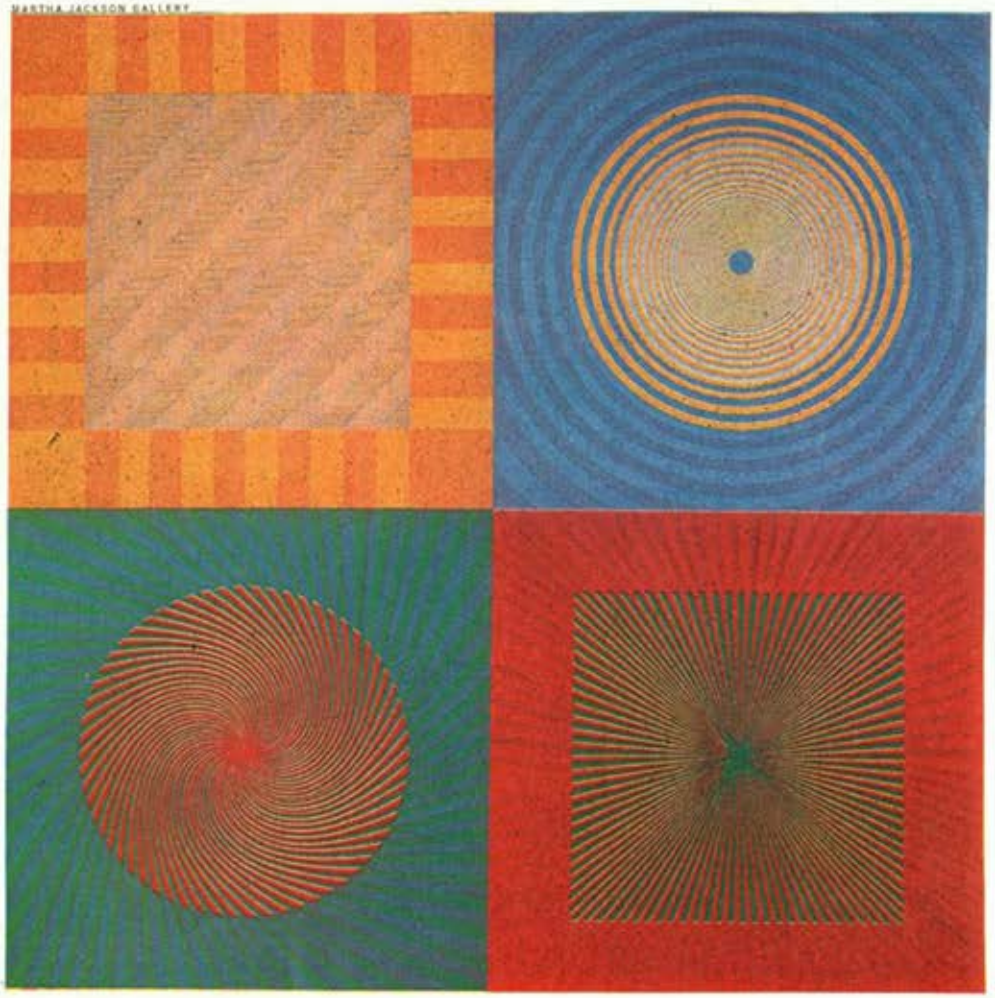
At the square root of op art are the essentially static visual phenomena that enslave and enthrall the eye. The op artist's job is to turn those illusions into sleights of art. Some examine the way a single color looks darker than it

vinced myself that the gesture I was making had much significance." Then he learned that he could make people see colors that, in fact, he did not paint. "I use optics," says he, "as a means to an end that is bigger—in short, a good painting. Optics is a tool, as perspective once was."

American Impersonality. The Americans, such as Julian Stanczak, 35, who roomed with Anuszkiewicz while studying under Albers at Yale, try not to imitate nature. "I use visual activities," says Stanczak, "to run parallel to it" (*right*). There is even a U.S. group, impersonally called Anonima. Composed of three young men, Francis Hewitt (*below*), Edwin Mieczkowski (*next page*) and Ernst Benkert, who met at the Carnegie Institute of Technology and Oberlin College in 1958 and '59, they believe that the rule and the compass are proper artist's tools. Like other op artists, they dislike artistic preciousness, the expression of the prima donna personality on canvas, and psychic plumbing into the meaning of art. They also hold, says Hewitt, that "if people find our art dull, that doesn't really bother us that much. The quality and depth of the experience depend on the willingness to perceive and persistence to overcome certain levels of frustration. We don't

MARTHA JACKSON GALLERY

JULIAN STANCZAK
Localized Sound



MARTHA JACKSON GALLERY

FRANCIS HEWITT
Four One-Eyed Sandwiches

Fragmenty artykułu Jona Borgzinnera, Op Art: Pictures That Attach the Eye, „Time", 23.10.1964

120 †

EDUARDO MAC ENTYRE

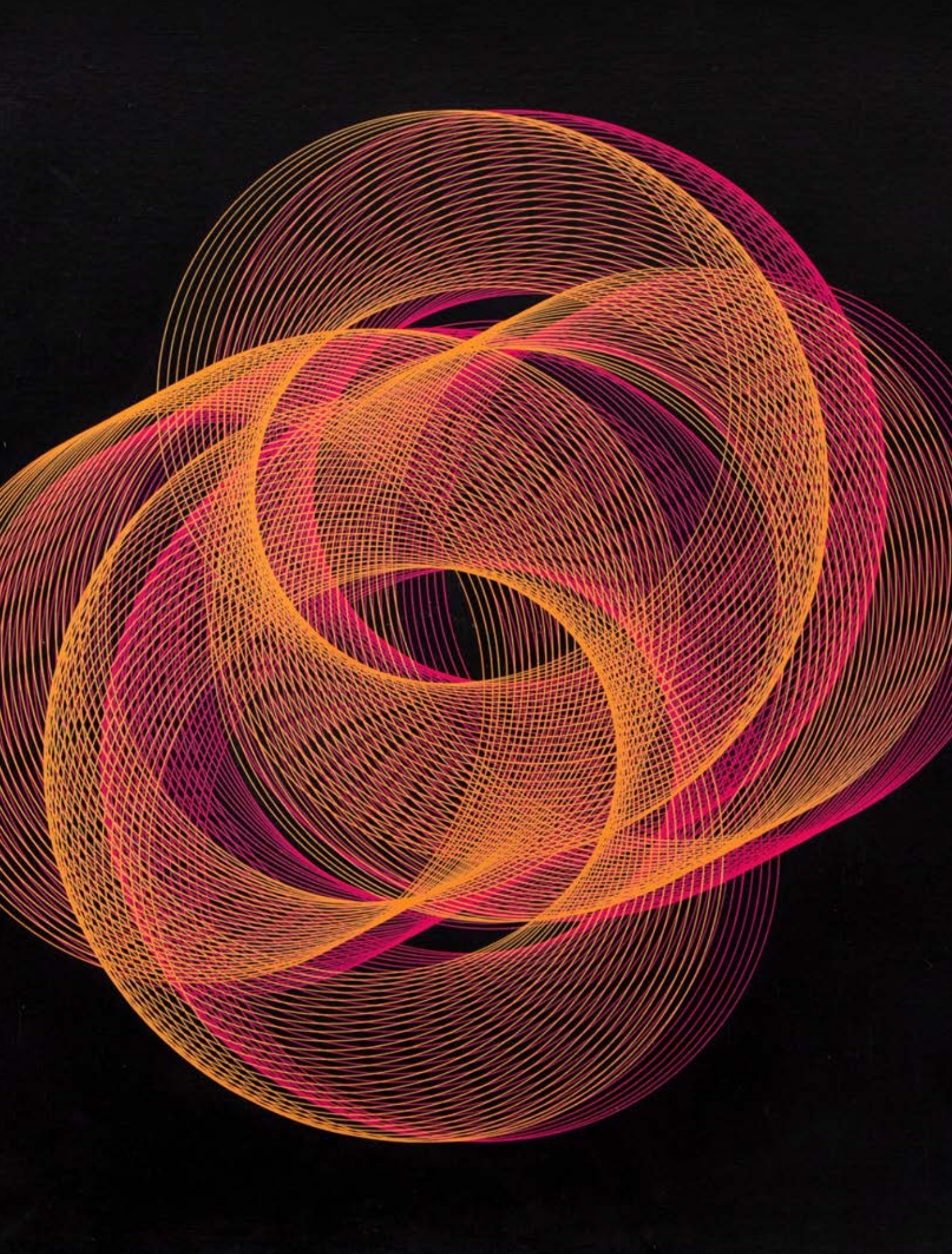
1929-2014

"Obraz w ruchu" ("Pintura Generativa"), 1965

olej/płótno, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'E. A. MAC-ENTYRE | OLEO.- 1965 | "PINTURA GENERATIVA" | 3_ VARIANTE DE UN TEMA" | 080x0.80'

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
28 300 - 39 200 EUR

POCHODZENIE:
Braswell Galleries Inc., USA 1999
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska



Konstruktywizm zapoczątkowany w pierwszej połowie XX wieku w Wenezueli stał się stylem narodowym początkowo w rzeźbie okresu lat 50. W kolejnej dekadzie używane przez południowoamerykańskich rzeźbiarzy kontrastowe zestawienia barw i tekstur zbliżały ich do sztuki op-artu, duża grupa artystów oficjalnie pozostawała zresztą oficjalnie częścią tego nurtu. Eksperymenty z percepcją podejmowały między innymi druciane, ruchome rzeźby Jesús Rafael Soto i monumentalne instalacje Alejandro Otero w przestrzeni miejskiej (Delta Solar, 1977, Waszyngton). Abstrakcyjne rzeźby tworzyli również w owym czasie Eduardo Ramírez Villamizar i Edgar Negret konstruujący instalacje z jednobarwnych metalowych płyt, których tytuły sugerowały mentalne i duchowe przemiany - ich twórczość formalnie zbliżała się to minimal artu, najbardziej gorącego wówczas trendu na nowojorskiej scenie artystycznej.

Iluzjonistyczne płótna tworzyli tacy artyści jak Nemesio Antúnez, który za konstrukcyjną podstawę swoich kompozycji obrał pole szachownicy. Drugim z najbardziej znanych malarzy związanych z malarstwem optycznym był pochodzący z Argentyny Eduardo Mac Entyre, twórca ruchu „Generative art", który zapoczątkował w 1959 w Buenos Aires. Poprzez nakładanie na siebie niezliczonej ilości przecinających się, geometrycznych linii tworzył obrazy wywołujące złudzenie ruchu i trójwymiarowości. Prace Mac Entyre przywołują wczesne, konstruktywistyczne rzeźby z pleksiglasu, ale brak namacalnej w nich skali sprawia, że wydają się nieskończone - niczym galaktyki w procesie formowania.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty odbyła się w Buenos Aires w galerii Comte w 1954, kolejna zaś w 1959 w galerii Peuser. Sztuka Mac Entyre od razu przyciągnęła uwagę dwóch znaczących dla młodej argentyńskiej sztuki postaci - lokalnego marszanda Ignacio Pirovano oraz ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Współczesnej - Rafaela Squirru. Artysta szybko stał się jednym z głównych twórców związanych z abstrakcją geometryczną, skupionych w artystycznym ugrupowaniu, uprawiających twórczość w duchu Generative art - ruchu z założenia wykluczającym częściowo lub całkowicie decyzyjności artysty, przyznającym akt kreacji na przykład systemom komputerowym opartym na algorytmach bądź działających na zasadach przypadkowości. Przypominający ze swego założenia ruch dadaistyczny Genarative art wyraził się w różnych dziedzinach sztuki - muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze, wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki wideo w zakresie tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu - Mark Napier. Na gruncie polskim wśród twórców sztuki generatywnej należy wymienić przede wszystkim Ryszarda Winiarskiego, który akt kreacji oparł na randomizacji i analizie statystycznej.

Eduardo Mac Entyre urodził się w Buenos Aires w rodzinie europejskich imigrantów. Od dziecka przejawiał talent artystyczny, swoją twórczą drogę rozpoczął od studiowania dawnych mistrzów - Dürera, Rembrandta czy Hansa Holbeina, w późniejszym okresie uległ fascynacji impresjonizmem oraz kubizmem. Od drugiej połowy lat 50. rozwijał swoje zainteresowanie sztuką abstrakcyjną, wkraczając na grunt optycznej iluzji i sztuki generatywnej. Jego szkicowe, zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć, dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego zwielokrotnione spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 artysta za swoją twórczość uhonorowany został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.

121 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

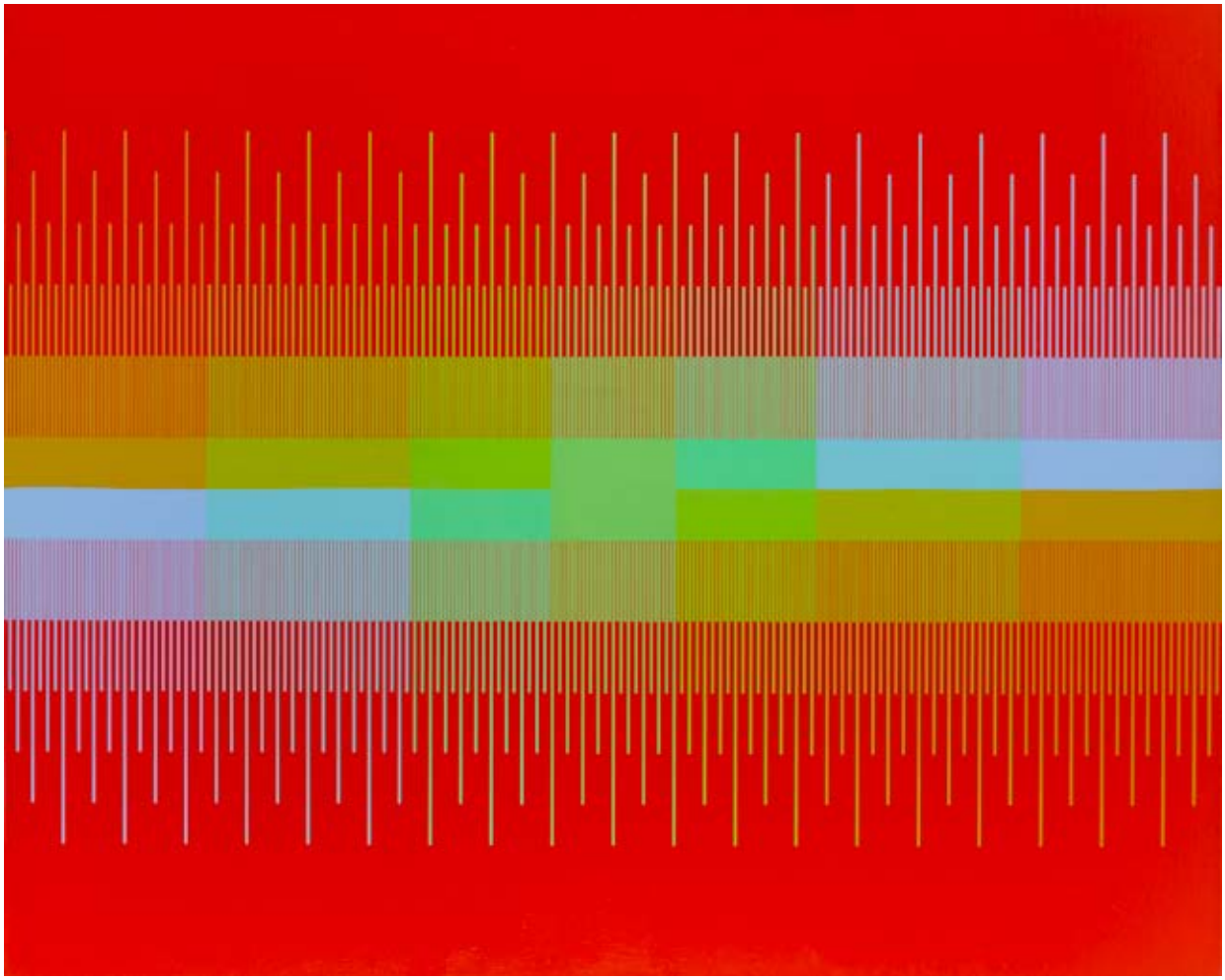
Bez tytułu, 1975

akryl/płótno, 122 x 153 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1975'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
54 400 - 76 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA
Wigmore Fine Arts, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Global Exchange. Geometric Abstraction since 1950", Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Buenos Aires, 8.11.2014-4.01.2015



ŚRODOWISKO CLEVELAND INSTITUTE OF ART

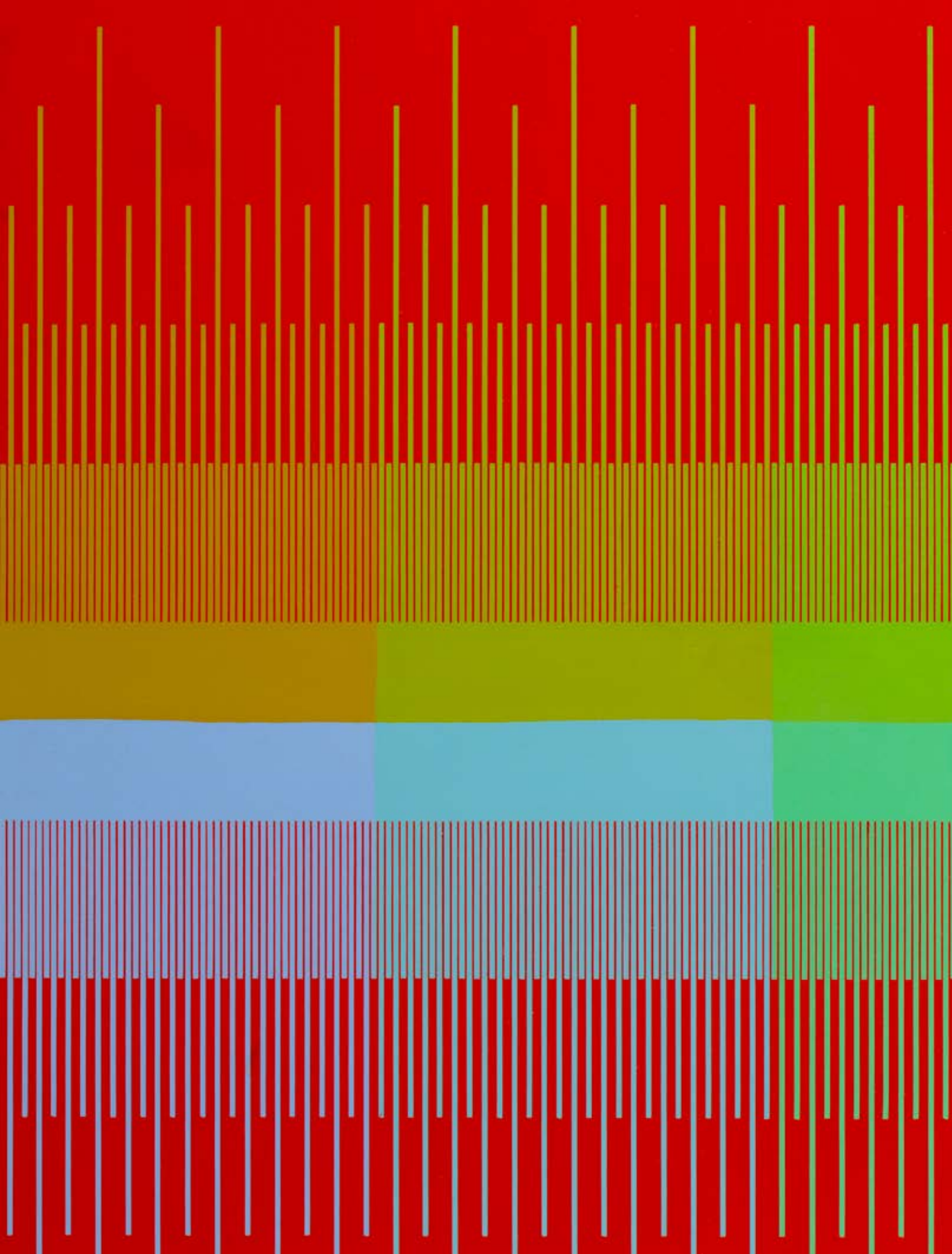
Jednym z najważniejszych ośrodków, w którym rozwijał się amerykański op-art, było Cleveland w stanie Ohio. Z Cleveland Institute of Art wyszło wielu cenionych w tej dziedzinie artystów, między innymi reprezentowani w tym katalogu Julian Stańczak, Francis Hewitt, Richard Anuszkiewicz i Edwin Mieczkowski. To tam narodziła się i rozwijała słynna Anonima Group – jedyne w Stanach Zjednoczonych ugrupowanie w całości poświęcające swoją działalność twórczości w duchu optical art.

Największy rozkwit środowiska skupionego wokół uczelni nastąpił w latach 60. XX wieku. Wówczas zaczęły pojawiać się pierwsze przykłady nowego typu twórczości, coraz chętniej pokazywane w lokalnych galeriach. Jednym z fundujących wydarzeń była wystawa grupy Anonima w 1962 zorganizowana w dawnym sklepie odzieżowym przy Euclid Avenue. Ugrupowanie zostało założone 2 lata wcześniej przez Edwina Mieczkowskiego, Ernsta Benkerta oraz Francisa Hewitta. Sprzeciwiali się oni skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb widza. Celem ich twórczości było precyzyjne śledztwo naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Jedenastoletniej działalności malarskiej towarzyszyła także aktywności pisarska w postaci propozycji, projektów i manifestów. Wieść o nowym rodzaju twórczości z Cleveland zaczęła roznosić się po innych ośrodkach, między innymi w różnych częściach Stanów Zjednoczonych i największych miastach Europy: Londynie, Paryżu, a nawet Warszawie. Przykładem może być pokaz zorganizowany w 1966. Na wystawie „Obrazy czarno-białe i szare" w Galerii Foksal pokazano twórczość artystów reprezentujących Anonima Group.

O okresie w działalności Juliana Stańczaka w Cleveland Marta Smolińska pisała: „Czasy studiów w Cleveland Institute of Art zbliżają Stańczaka także z dwoma innymi artystami o polskich korzeniach, bliskimi nurtowi op-art: Richardem Anuszkiewiczem oraz Edem Mieczkowskim. Anuszkiewicz był na studiach rok wyżej niż Stańczak, ale połączyła ich przyjaźń i dyskusje o sztuce. Anuszkiewicz, pochodzący z Erie w Pensylwanii, został niejako 'adoptowany' przez rodzinę Stańczaków osiadłą w Cleveland, co przejawiało się wspólnymi posiłkami i poniekąd kręgiem wspólnych znajomych. Z kolei Ed Mieczkowski po studiach w Cleveland Institute of Art stopień magistra zdobył w Pittsburgh Carnegie Melon Institute. Później, w latach 1964-1995, obaj wykładali na macierzystej uczelni, Stańczak – malarstwo, Mieczkowski – głównie rysunek. Wspólne lata pracy dydaktycznej dawały możliwość prowadzenia nieustannych debat o sztuce i statusie obrazu, które niejednokrotnie bywały burzliwe ze względu na różnice w artystycznych postawach" (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji, Warszawa – Kraków 2014, s. 29).

Szkoła w Cleveland była również ważnym miejscem dla rozwoju artystycznego Anuszkiewicza. Młody artysta dostał się na 4-letnie stypendium na uczelnię, którą ukończył w 1953 na poziomie licencjatu. Jak wielu twórców tego okresu, pozostawał pod silnym wpływem nauk Josefa Albersa, którego poznał na uniwersytecie w Yale w 1953. O okresie w Cleveland Anuszkiewicz mówił: „W Cleveland byłem bardzo pewny siebie, wygrywałem nagrody podczas 'May Show'... Odkrycie sposobu zachowania kolorów [wobec siebie – przyp.tłum.] oraz sposobów, w jakie można je wykorzystać, było dla mnie rodzajem oświecenia... zanim zacząłem w pełni wykorzystywać [tę wiedzę], upłynęło trochę czasu. Zdaje mi się, że trochę z nim [Albersem] walczyłem, ponieważ taka jest generalna tendencja: do walki z silną osobowością w celu uchronienia samego siebie" (Richard Anuszkiewicz, cyt. za: John T. Spike, Richard Anuszkiewicz: Color Perfectionist [w:] David Madden, John T. Spike, Nicholas Spike, Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945-2001, tłum. Anna Kowalska, Florencja 2010, s. 16-17).
Liczna reprezentacja artystów wywodzących się z clevelandzkiego środowiska była reprezentowana na pokazie „The Responsive Eye" – jednego z najważniejszych wydarzeń instytucjonalnie konstytuujących zjawisko sztuki optycznej w kręgu sztuki zachodniej.

Siedziba Cleveland Institute of Art, źródło: Wikimedia Commons/Warren LeMay



122 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

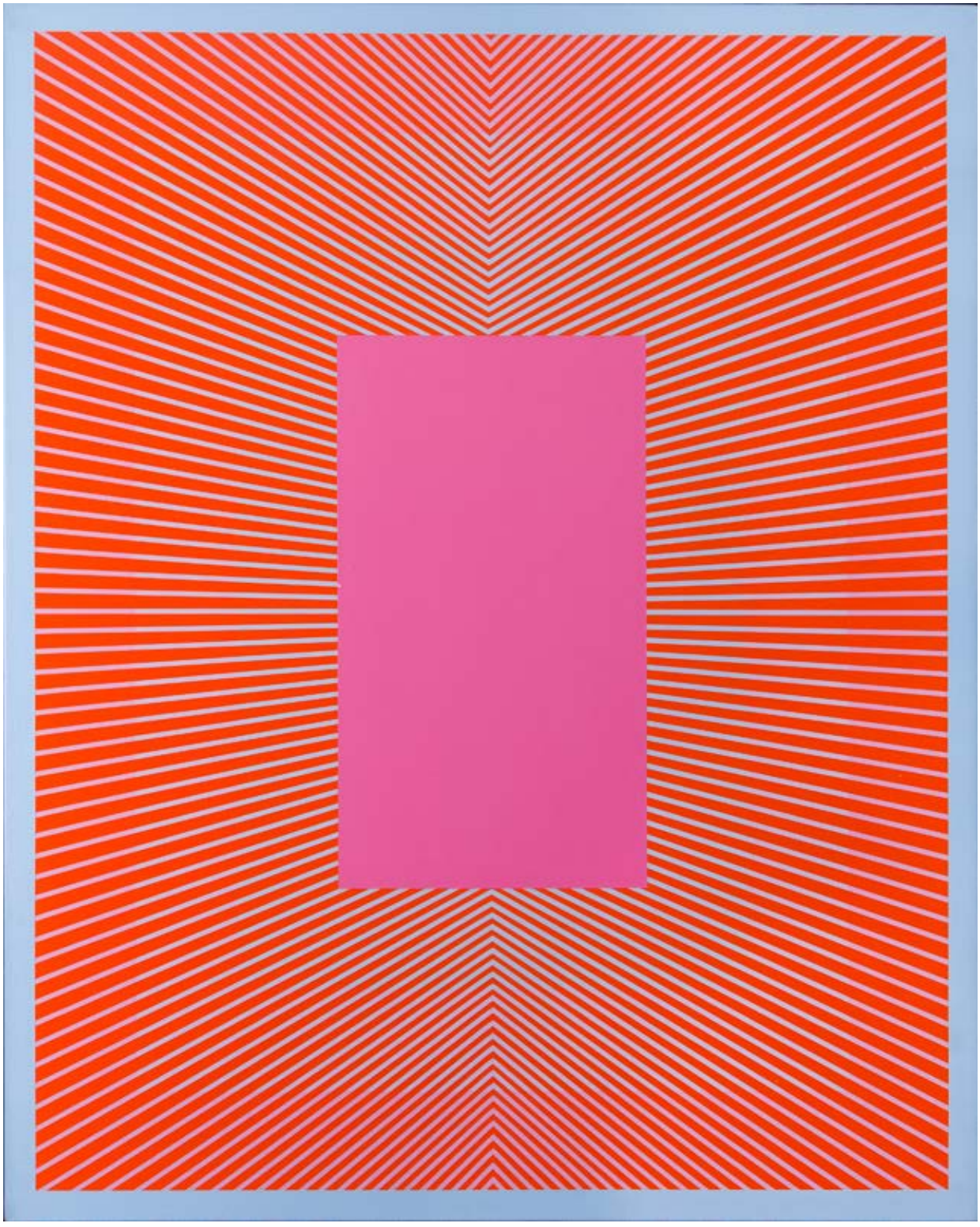
"Converging with Deep Pink", 1980

akryl/płótno, 153 x 121 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '662 | RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1980'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
65 300 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, kolekcja prywatna
Sotheby's Nowy Jork, 2016
kolekcja instytucjonalna, Polska

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



Richard Anuszkiewicz zaliczany jest do czołowych przedstawicieli nurtu op-art. Podobnie jak inny wielki przedstawiciel tego kierunku, Julian Stańczak, Anuszkiewicz był uczniem Josefa Albersa na prestiżowym Wydziale Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale. Trudno przecenić wpływ, jaki wywarł na historię współczesnej sztuki Albers — pochodzący z niewielkiego westfalskiego Bottrop absolwent i profesor legendarnego Bauhausu. Po przeprowadzce do USA w 1933 objął stanowisko dyrektora nowej szkoły Black Mountain College w Karolinie Północnej, gdzie uczył m.in. późniejszych mistrzów abstrakcjonizmu ekspresyjnego, Roberta Rauschenberga i Cy Twombly'ego. Z kolei z pracowni autora „Interaction of Color" na Yale wyszli wspomniani mistrzowie op-artu, obaj o polskich korzeniach: rodzice urodzonego już w USA Anuszkiewicza byli imigrantami z Polski, z kolei urodzony jeszcze w Polsce Stańczak osiedlił się w USA już po wojnie. Podobnie jak ich mistrz, obaj artyści hołdowali rygorystycznym zasadom kompozycji, stosowali wyrafinowane zestawienia barw mające na celu wywołanie dynamicznych efektów optycznych reagujących na zmieniające się warunki świetlne.

Głównym środkiem wyrazu w sztuce Anuszkiewicza są płaszczyzny koloru naznaczone zwielokrotnionymi liniami. Nadawał on intensywności barwom poprzez zestawianie ich z odpowiednimi kolorami, co tworzyło kontrasty walorów, temperatur czy faktur prowadzące do wrażenia pulsowania. Podobnie jak Albers, będący jego wieloletnim mentorem i przyjacielem, a także tacy twórcy jak Piet Mondrian czy Giorgio Morandi, Anuszkiewicz w całej swojej twórczości skupiał uwagę na eksplorowaniu możliwości, jakie niesie za sobą pojedyncze zagadnienie. W swojej pracy artystycznej rozwijał wypracowane przez Albersa koncepcje dotyczące współoddziaływania na siebie barw, jednak jego sztuka różniła się zasadniczo od twórczości Albersa. Estetyka kształtów oraz kolorów została przez niego znacznie rozbudowana i artysta w swojej pracy zastanawiał się nad relacjami pomiędzy barwami i ich zestawieniami. „Ludzie zawsze myśleli, że moim celem było optyczne szokowanie" – mówił w wywiadzie. „Ja nie chciałem szokować. Chciałem łączyć kolory w taki sposób, w jaki nie były dotychczas łączone. Wciąż robię to, co robiłem, ale teraz analizuję to bardziej dogłębnie. Tak jak impresjoniści, chciałem, by kolory łączyły się w oku obserwatora. Nie chciałem mieszać ich na palecie. W ten sposób osiągam większą intensywność koloru oraz jego czystość. Inaczej niż impresjoniści, nie prowadziłem tych eksperymentów w obrębie tematyki dzieł i odkryłem większą wolność w sztuce niefiguratywnej" (David L. Shirey, A Colorist Still Flouts Convention, „The New York Times", 3.02.1985, dostępny na: http://www. nytimes.com/1985/02/03/ nyregion/a-colorist-still-flouts-convention.html, [tłum.] Agata Matusielańska).

Zwieńczeniem pierwszego okresu twórczości Anuszkiewicza oraz potwierdzeniem pozycji w nowojorskim świecie sztuki był udział, obok m.in. Josefa Albersa, Franka Stelli czy Henryka Berlewiego, w słynnej wystawie „The Responsive Eye" w MoMA w 1965. Ta wystawa, która w oczach krytyków i historyków sztuki ukonstytuowała op-art, otworzyła jego przedstawicielom drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne osobowości, jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych przez kolejne dwa lata i ugruntowała pozycję artysty w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. Prace Anuszkiewicza znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki współczesnej, m.in. nowojorskiego MoMA, Art Institute of Chicago czy Museum of American Art – the Smithsonian Institute w Waszyngtonie.

123 †

FRANCIS HEWITT

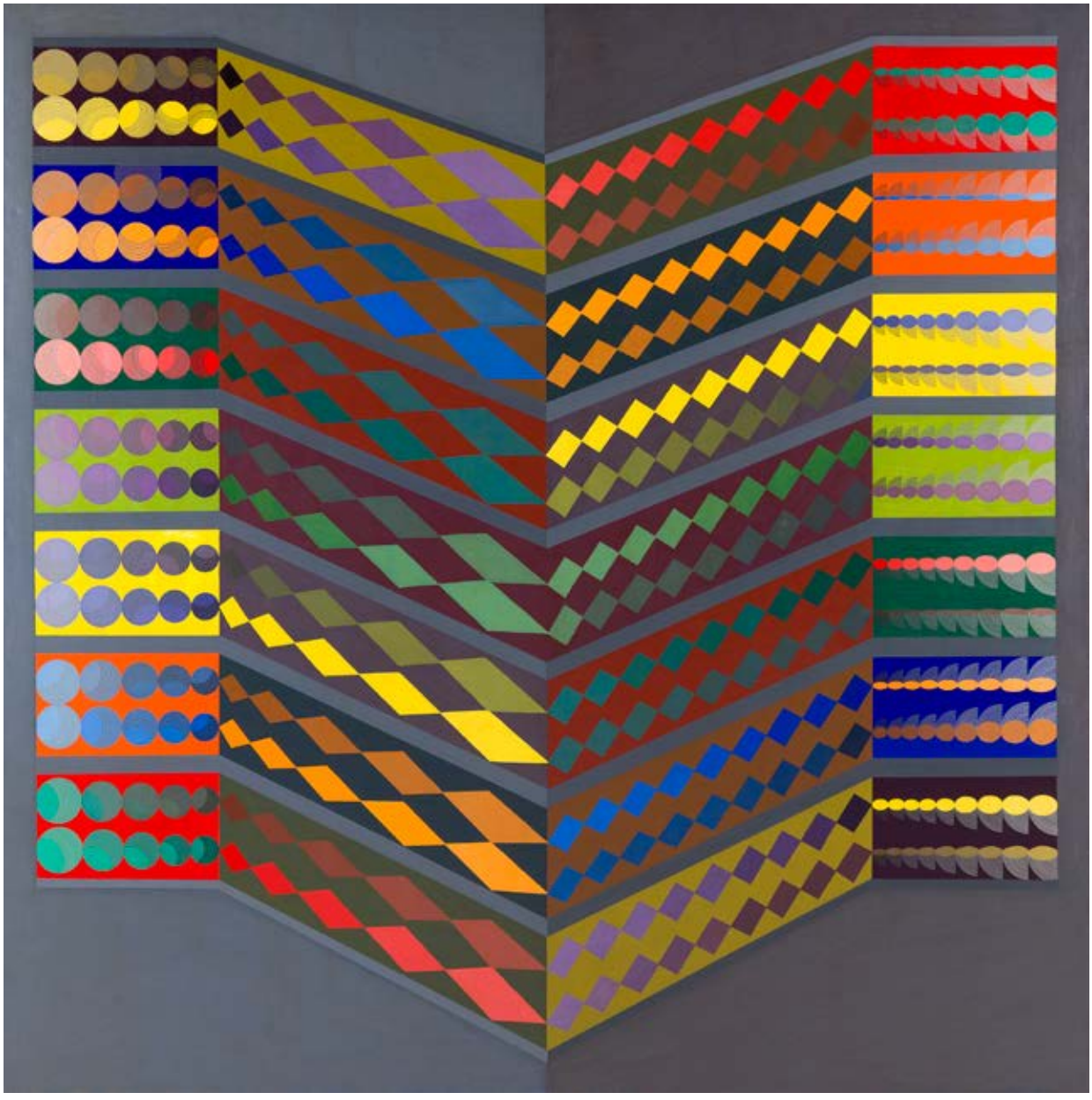
1932-1996

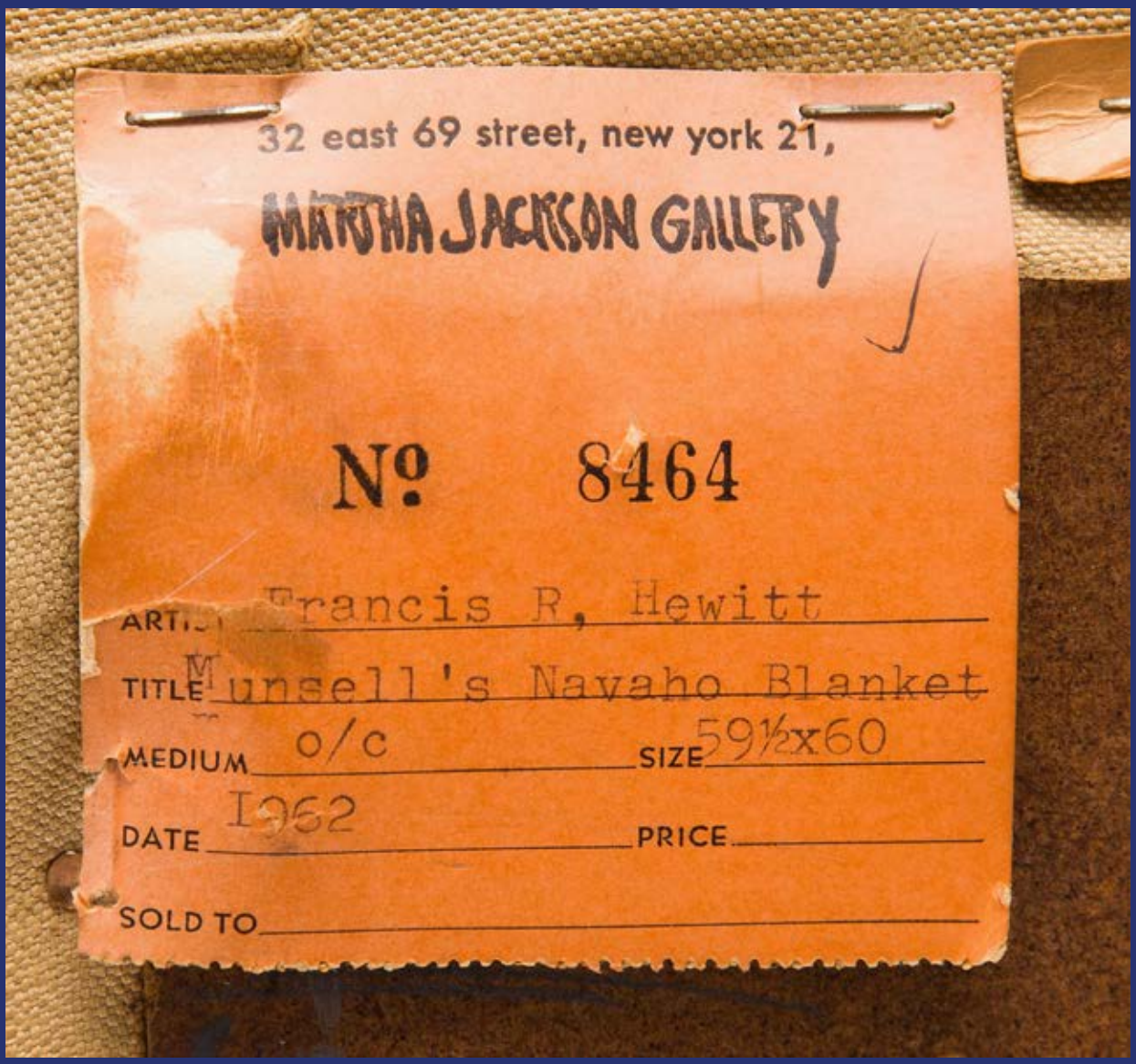
"Munsell's Navaho Blanket", 1962

akryl, relief/płyta, 152 x 152 cm

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
17 400 - 26 100 EUR

POCHODZENIE:
Martha Jackson Gallery, Nowy Jork
zakup do prywatnej kolekcji w 1965
Christie's, 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska





Detal odwrocia obrazu Francisa R. Hewitta, „Munsell's Navaho Blanket", 1962

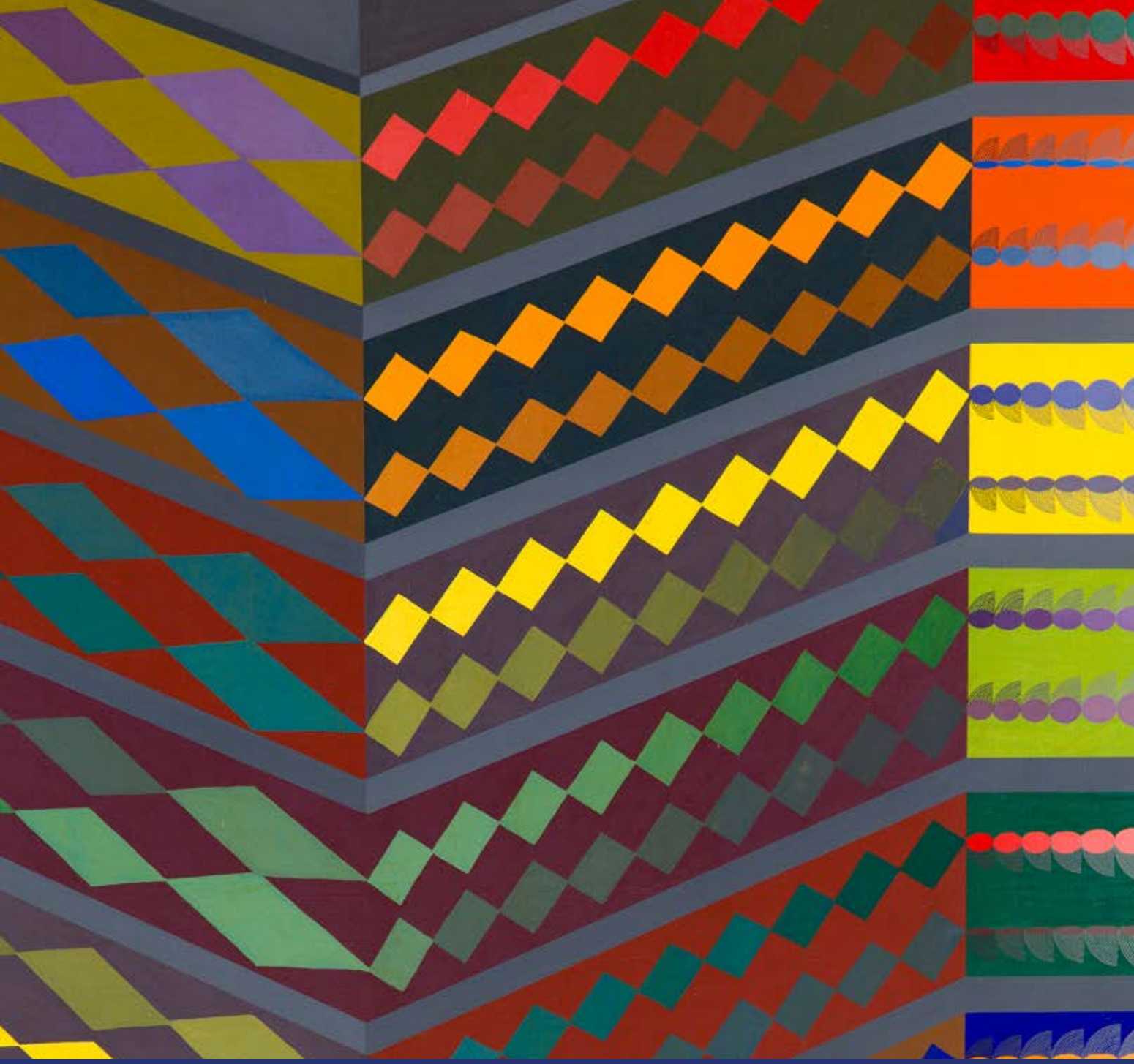
MARTHA JACKSON GALLERY

Martha Jackson początkowo aspirowała do rozwinięcia swojej kariery jako artystka, jednak czas pokazał, że dużo lepiej sprawdza się w roli galerzystki. Ten rodzaj aktywności pozwalał jej na ciągły kontakt z artystami oraz promocję zaprzyjaźnionych twórców, a jednocześnie prowadzenie własnego biznesu, do czego miała wyraźne predyspozycje.

Galeria otworzyła się jesienią 1953 na Manhattanie w Nowym Jorku, początkowo na East 66th st., później została przeniesiona 3 przecznice dalej. Miejsce szybko stało się często uczęszczanym przez artystów i wielbicieli sztuki współczesnej. Przez 16 lat działalności Jackson przyczyniła się do promocji wśród szerszej publiczności nazwisk takich jak Antoni Tàpies, Barbara Hepworth, Marino Marini, Sam Francis czy Julian Stańczak. Galerzystka miała niezwykłe wyczucie jeśli chodzi o nowe trendy na amerykańskiej i europejskiej scenie artystycznej: w 1960 zorganizowała pierwszą wystawę „junk artu", a w 5 lat później, pierwszy pokaz sztuki optycznej. To dzięki zorganizowanej przez nią wystawie Juliana Stańczaka ukuto zresztą nazwę op-artu, która na stałe utrzymała się w historii sztuki. Wielu artystów z tego kręgu wystawiało w galerii Jackson swoje prace, czego przykładem może być reprodukowany tu obraz Francisa Hewitta.

W połowie lat 60. założyła również „Red Parrot Company" odpowiedzialną za produkcję filmów na temat artystów i ich twórczości. Przedsiębiorcza galerzystka jako jedna z pierwszych wprowadziła do sprzedaży również printy artystyczne wykonywane między innymi przez Juliana Stańczaka, Karela Appela i Sama Francisa.

Po śmierci Marthy Jackson duża część jej prywatnej kolekcji została przekazana do Albright-Knox Art Gallery w Buffalo, gdzie może być oglądana do dziś.



Autorem powstałego 1962 obrazu „Munsell's Navaho Blanket" jest Francis Hewitt, jeden z artystów zaliczanych do nurtu op-art. W inspirowanym etnicznym wzorem Indian Nawaho płótnie Hewitt łączy obserwację natury z prezentacją stosowanego w kolorymetrii systemu barw, którego twórcą na początku XX wieku był profesor Albert H. Munsell. System kolorów Munsella to przestrzeń barw, która określa je na podstawie trzech właściwości: koloru, wartości (jasności) i nasycenia (czystości). System zaproponowany przez Munsella jest nadal powszechnie używany w różnych modelach kolorystycznych. Hewitt, podobnie jak inni twórcy op-artu, świadomie korzystał z odkryć nauki. Niejednokrotnie podkreślał, że: „Obrazy mogą ustanowić związek pomiędzy myśleniem a bezpośrednim doświadczeniem. Mogą połączyć percepcję z pojęciem, są tym samym zaangażowane w kwestie nauk empirycznych, które stawiają pytania o możliwe konceptualne (matematyczne) systemy korespondujące z naszym bezpośrednim doświadczaniem". Ten sposób myślenia o twórczości artystycznej i poszukiwania wspólnych odniesień sztuki i nauki, wielogodzinne dyskusje wokół sztuki oraz techniki doprowadziły do tego, że ze spotkanym w Cleveland Edwinem Mieczkowskim oraz Ernstem Benkertem, Hewitt stał się w 1960 współzałożycielem „Anonima Group". Artyści tworzyli rysunki, obrazy oraz pisali traktaty o sztuce w duchu rosyjskiego konstruktywizmu. Twórców łączyła także niechęć wobec postępującej popularyzacji oraz komercjalizacji świata sztuki. Nazwa samej grupy „Anonima" była związana z chęcią promocji kolaboracyjnej pracy. Na artystyczne postawy grupy wpłynęła przede wszystkim postać historyka sztuki Charlesa Parkhursta oraz jego kurs na temat teorii kolorów, który pozwolił Hewittowi na pogłębienie własnej wiedzy dotyczącej estetycznej oraz technicznej strony oddziaływania kolorów w historii sztuki.

124 †

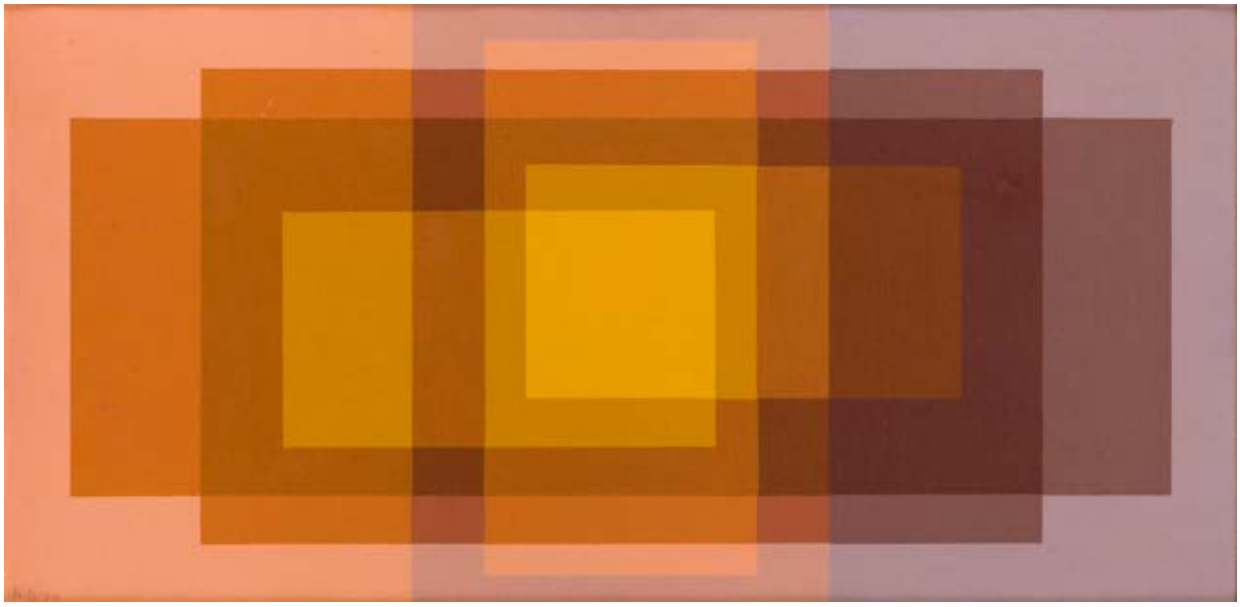
HANNES BECKMANN
1909–1977

"Color Study for Double Shadows over Yellow", 1974

olej/płótno, 30,5 x 61 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'h.b. 74'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Hennes Beckmann | color study for: '"Double shadows over yellow" | 1974'
oraz naklejka z opisem badań kolorystycznych

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 900 – 15 300 EUR

POCHODZENIE:
RoGallery, Long Island
kolekcja prywatna, Polska



Prezentowana praca to misterna kompozycja prostokątnych modułów nakładanych na siebie według ściśle określonego schematu. Ideą jest tytułowe zbadanie cieni rzucanych na pozostałe obszary obrazu przez dominantę. W centrum kompozycji znajduje się żółty kwadrat. Jest on zarówno punktem przyciągającym wzrok widza patrzącego na obraz, jak i ową dominantą rozrzucającą wokół siebie cienie. Warstwa „pod" centralnym kwadratem składa się z prostokątów w odcieniach pomarańczu i brązu. Stanowią one tytułowe cienie.

Na odwrociu pracy znajduje się niezwykle dokładny opis układu poszczególnych modułów obrazu sporządzony ręką artysty w grudniu 1974 roku. Wszystkie elementy są opisane i przedstawiają kolejne etapy badań nad cieniami. Hannes Beckmann – z wykształcenia fotograf – operował kolorem, doskonale znając teorię widma optycznego. O efekcie końcowym napisze: „Folie chromatyczne przemieszczają się od nudnego pomarańczowego ku jasnożółtemu w taki sposób, iż zakładamy, że jasnożółty jest widoczny jedynie przez ciemne okulary".

Sztuka optyczna od samego początku istnienia bazowała na dwóch naukowych filarach: optyce i matematyce. Korzystali z nich najważniejsi twórcy tworzący w duchu op-artu z Vasarelym i Anuszkiewiczem na czele. Nie inaczej było z Beckmannem. Sztuka optyczna, która w latach 60. przeżywała swój renesans, nie była nurtem opartym na intuicji twórczej. Odcięcie od osobistych przeżyć i emocjonalnych doświadczeń stanowiło swoisty powrót do wczesnego modernizmu. Nie było to zaskakujące – zarówno Vasarely, jak i Beckmann przez całe życie wracali do doświadczeń Bauhausu, promując modernistyczne podejście do roli sztuki. Iluzje ruchu i przestrzeni miały dostarczać odbiorcom silnych wrażeń wzrokowych. Zaskakujące, łudzące oko kompozycje sprawiały, że często musieli zakwestionować to, co wcześniej wydawało się prawdziwe. Beckmann z Bauhausem związany był również poprzez czas spędzony tam na nauce (1928–32). Artysta był wówczas pod wpływem twórczości swoich szkolnych kolegów, takich jak Paul Klee, Wassily Kandinsky czy Josef Albers. Jego prace z tego okresu utrzymane były w stylistyce abstrakcji surrealistycznej. Po studiach rozpoczął naukę fotografowania w Wiedniu. Zaowocowało to licznym zbiorem przedwojennych fotografii, stanowiących niezwykle ważny, acz zapominany aspekt twórczości Beckmanna.

6gc	5gc	4ga		
1	2	3	4?	5?
6ag	5 le	4 le	3 le	
1A	2A	3A	4A	5A?
6pi	5pg	4pc	3pc	2pa
1B	2B	3B	4B	5B

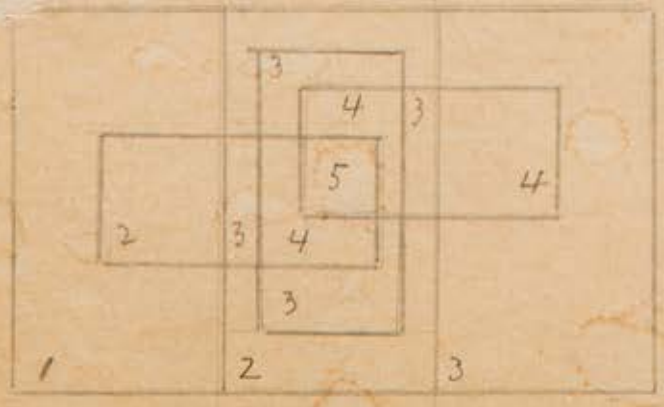
a

3 backgrounds 6gc, 6ag, 6p

b

2 subtractive films
(shadows)

c



additive
chromatic films moving
dull orange to bright yellow,
so bright it is assumed, that
it would only be viewed
through dark glasses (func-
tion of the double shadows

final painting: a + b + c superimposed.

Detal odwrocia obrazu Hannesa Beckmanna, „Color Study for Double Shadows over Yellow", 1974

125 †

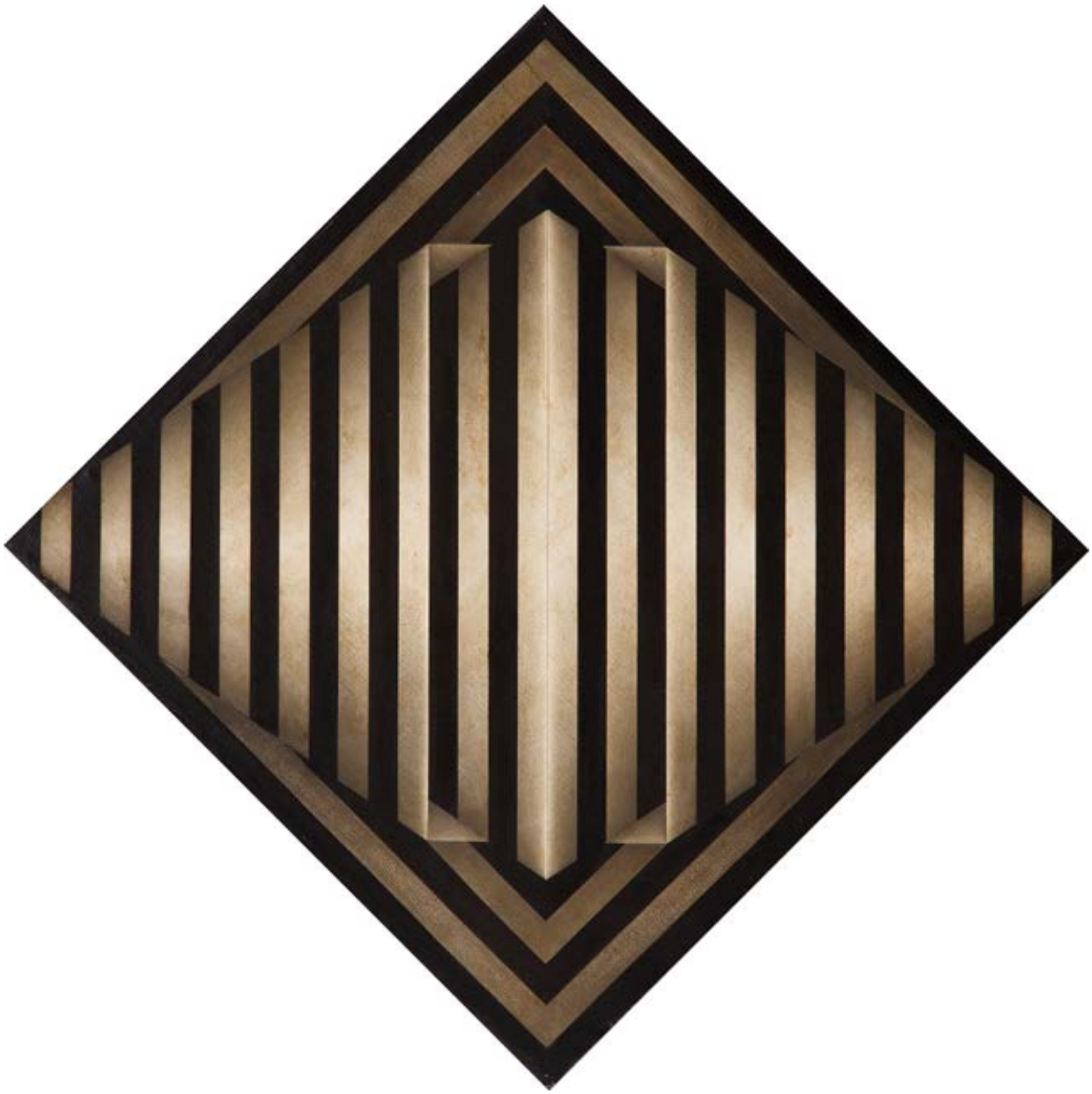
OMAR RAYO
1928-2010

"Sitiditis", 1976

olej/płótno, 66 x 66 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'OMAR RAYO | NEW YORK | 1976 | 26 x 26 | "SITIDITIS"'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
32 700 - 54 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, 1986
Christie's, Nowy Jork, 2012
kolekcja instytucjonalna, Polska



Omar Rayo jest jednym z najbardziej znanych latynoamerykańskich przedstawicieli op-artu. Prezentowana praca powstała w 1976 roku, w dojrzałym okresie twórczości artysty, już po ekspansji największej fascynacji kierunkiem w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych.

Rayo studiował na Academie Zier w Buenos Aires, gdzie odkrył zachodnie tendencje oraz dostosował je do własnego języka form plastycznych. W 1970 roku zdobył pierwszą nagrodę na Salonie Artystów Kolumbijskich, która potwierdziła jego wysoką pozycję na rodzimym rynku sztuki.

Według Marty Smolińskiej, badaczki opisywanej tendencji, korzeni sztuki optycznej należy szukać w malarstwie 2. połowy XIX wieku. „Donald Judd, jeden z czołowych artystów nurtu minimal art, a także krytyk sztuki, był wówczas nieco zdziwiony zjawiskiem tzw. Optycznej histerii, jaka wybuchła w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie lat 60. XX wieku. Szczególnie zaś zaskakiwało go przekonanie, że nurt ten opisywano jako nowy i totalnie odkrywczy, co kłóciło się z jego wiedzą na temat sztuki europejskiej lat 30. dwudziestego stulecia. To właśnie w tym okresie, a nawet wcześniej, należy szukać korzeni op artu. Badacze tego nurtu podkreślają, że ustalając genealogię tzw. malarstwa optycznego, można wskazać nawet na tak wczesne zjawiska jak twórczość romantyków: Eugène`a Delacroix czy Williama Turnera. Obaj ci malarze, uznawani także za prekursorów impresjonizmu, w wyjątkowy sposób umieli operować barwą, przesycać ją światłem i po mistrzowsku wydobywać kolorystyczne niuanse. Kolor na ich płótnach sprawia wrażenie wibracji i rozedrgania, a efekty te służą oddaniu mglistego, wilgotnego krajobrazu lub rozedrganego, rozgrzanego słońcem, rozrzedzonego powietrza. (...) Pierwsze dekady XX wieku, wraz z dynamicznym rozwojem nurtów awangardowych, przynoszą cały wachlarz postaw, z których tzw. malarstwo optyczne, rozwijające się w drugiej połowie tego stulecia, będzie obficie czerpać. Orfizm, symultanizm, suprematyzm, rajonizm, neoplastycyzm, futuryzm, a także wybrane prace Marcela Duchampa, Wassilego Kandinskiego oraz Johannesa Ittena i Josefa Albersa generują najistotniejsze impulsy dla przyszłych twórców op artu. Awangardziści mają świadomość kinetycznych właściwości kolorów. W ich twórczości sąsiedztwa barw komplementarnych inicjują efekt ruchu powolnego, spokojnego i płynnego, zaś zestawienia barw kontrastowych i dysonansowych - wrażenie ruchu dynamicznego, pełnego energii i pędu. Niektórzy z nich świadomie operują także rytmami powtarzalnych form i techniką powielania identycznych elementów, co pokrytą nimi powierzchnię wprowadza w optyczną wibrację. W centrum uwagi staje więc ekspansywność kształtów i barw, które zyskują szczególną dynamikę w kontakcie z odbiorcą. Badaniu podlega również proces percepcji, dzięki czemu szczególne zainteresowanie kieruje się na odbiorcę - oba te aspekty zostaną odziedziczone i intensywnie rozwinięte przez op art. (...) Cyril Barrett, jeden z pierwszych badaczy op artu jako nurtu, sugeruje, że jego izolowane przejawy są widoczne już w latach 40. XX wieku. Dla konsolidacji tzw. malarstwa optycznego w wyraźny nurt kluczowe znaczenie miała jednak dopiero wystawa `Le Mouvement`, która odbyła się w kwietniu 1955 roku w Paryżu w galerii Denise René. Częściami integralnymi dzieła sztuki uczyniono wówczas aspekty ruchu i czasowości, sugerując pożegnanie z tradycyjnym obrazem dwuwymiarowym i jego nieprzystawalność do dynamicznie rozwijającej się rzeczywistości. W wystawie udział wzięli między innymi: Marcel Duchamp, Jean Tinguely oraz Victor Vasarely, uznany później za ojca op artu" (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s.48-51).

Od 1955 roku op-art rozwijał się niezwykle dynamicznie. Zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych bardzo szybko rodziły się kolejne ośrodki sztuki optycznej: w Paryżu działały grupy GRAV i EQUIPO 57, w Mediolanie Gruppo T oraz MID (Movimento Imagine Dimensione), w Padwie zaś Gruppo N. W Ameryce op-art bardzo szybko znalazł się w obiegu galeryjnym. Na marginesie kanonicznej historii sztuki pozostała jednak Ameryka Środkowa i Południowa, w której - jak mówiła Liliane Zafrani - op-art był wszechobecny. „Dorastając w Wenezueli, byłam praktycznie otoczona op-artem i sztuką kinetyczną - była ona obecna na uniwersytecie, w muzeach, na wystawach i innych imprezach artystycznych, jak też w prywatnych kolekcjach, do których, jak wspominałam, miałam szczęście posiadać dostęp. Trzeba też wspomnieć o staraniach na rzecz wspierania współpracy między artystami różnych dziedzin, jakie w tamtym okresie, w ramach programu integracji sztuk na Ciudad Universitaria de Caracas, prowadził renomowany architekt Carlos Raul Villanueva. Te integracyjne działania w znaczący sposób przyczyniły się do zaakceptowania sztuki abstrakcyjnej i upowszechnienia jej w formie radykalnie powiązanej z otoczeniem człowieka i jego życiem codziennym: chodzi mi tu o proklamowanie końca pracy na sztaludze i integrację sztuki z przestrzenią architektoniczną" (tamże). Jak widać w przytoczonej powyżej wypowiedzi, w Ameryce Łacińskiej op-art „wychodził" poza sztywne ramy rynku sztuki. Omar Rayo rozwijał swoje malarstwo przez kolejne dekady - pozwoliło mu to uzyskać bardzo wysoką pozycję na latynoamerykańskiej scenie artystycznej. W 1981 roku ufundował Museum of Rayo de Dibujo y Grabado Latinomericano, w którym znajduje się ponad 2000 prac Rayo i około 500 obrazów, grafik i rysunków innych latynoskich artystów. Przez lata swojej kariery malarz zajmował się także popularyzacją sztuki artystów ze swojej części świata - muzeum było kulminacją tej kampanii.

Omar Rayo na wystawie, źródło: Wikimedia Commons/Andreseduardop

126 †

JAN ZIEMSKI
1920-1988

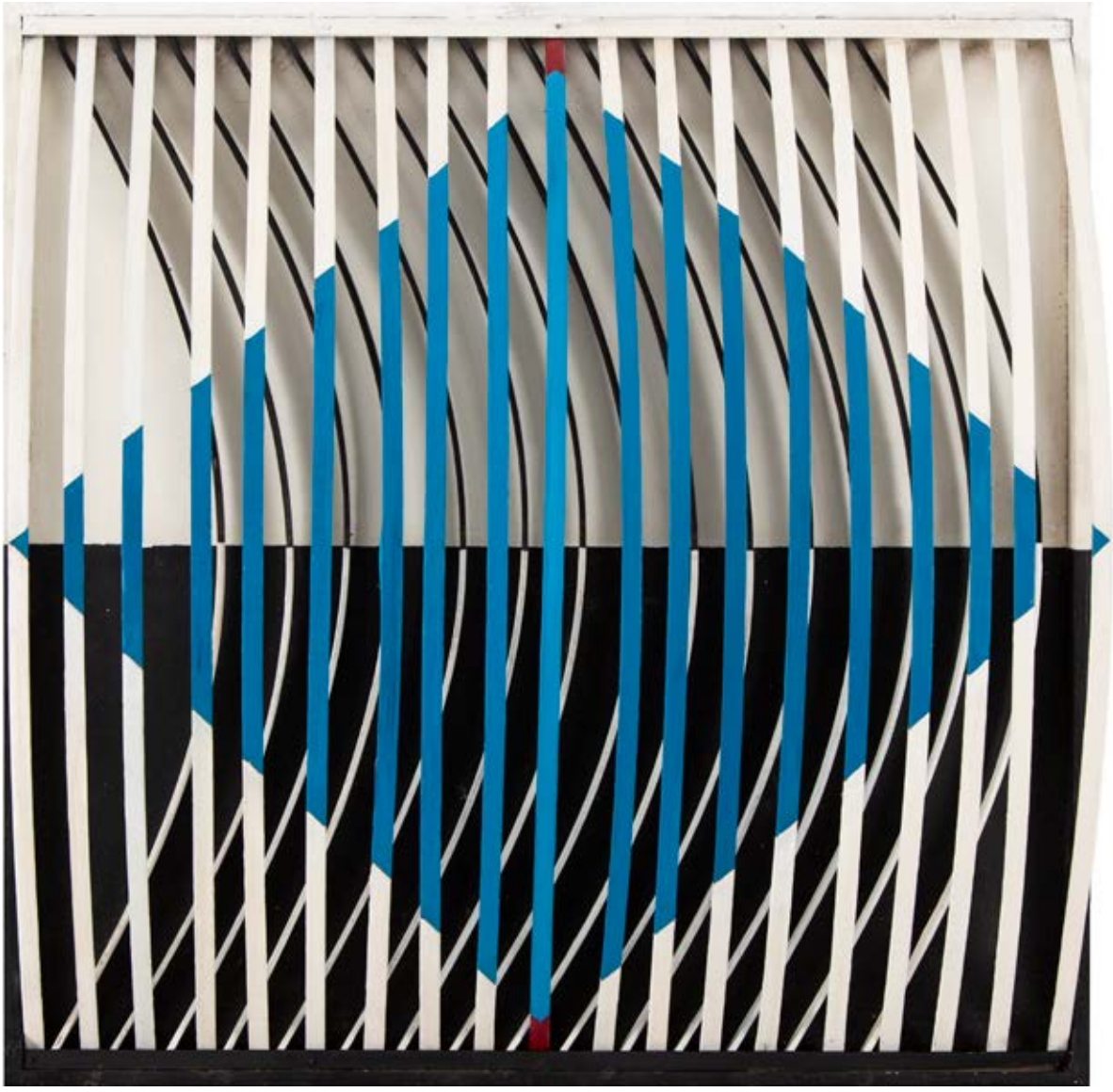
Kompozycja, 1974

olej, relief/sklejka, płyta, 50 x 50 x 12 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | 1974 r.'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 800 - 13 100 EUR

„Wymienieni (...) artyści – do których zaliczyć należy również Jana Ziemskiego, autora szeregu wybitnych prac o cechach geometrycznego strukturalizmu (...) – w sposób wręcz programowy odrzucali, jakże istotny dotychczas dla malarstwa problem zmagania się z tworzywem. Nawet Jan Ziemski, budując swe misterne obrazy-struktury ('Interferencje', 1973), traktował rytmiczne zestawy przytwierdzanych do płótna prętów w sposób niemal mechaniczny. W minimalnym stopniu interesowała ich zawiesistość farby, materialność faktury, efekty wywołane poprzez rozświetlanie i przygaszanie poszczególnych partii obrazu".

Aleksander Wojciechowski, Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1977, s. 38.



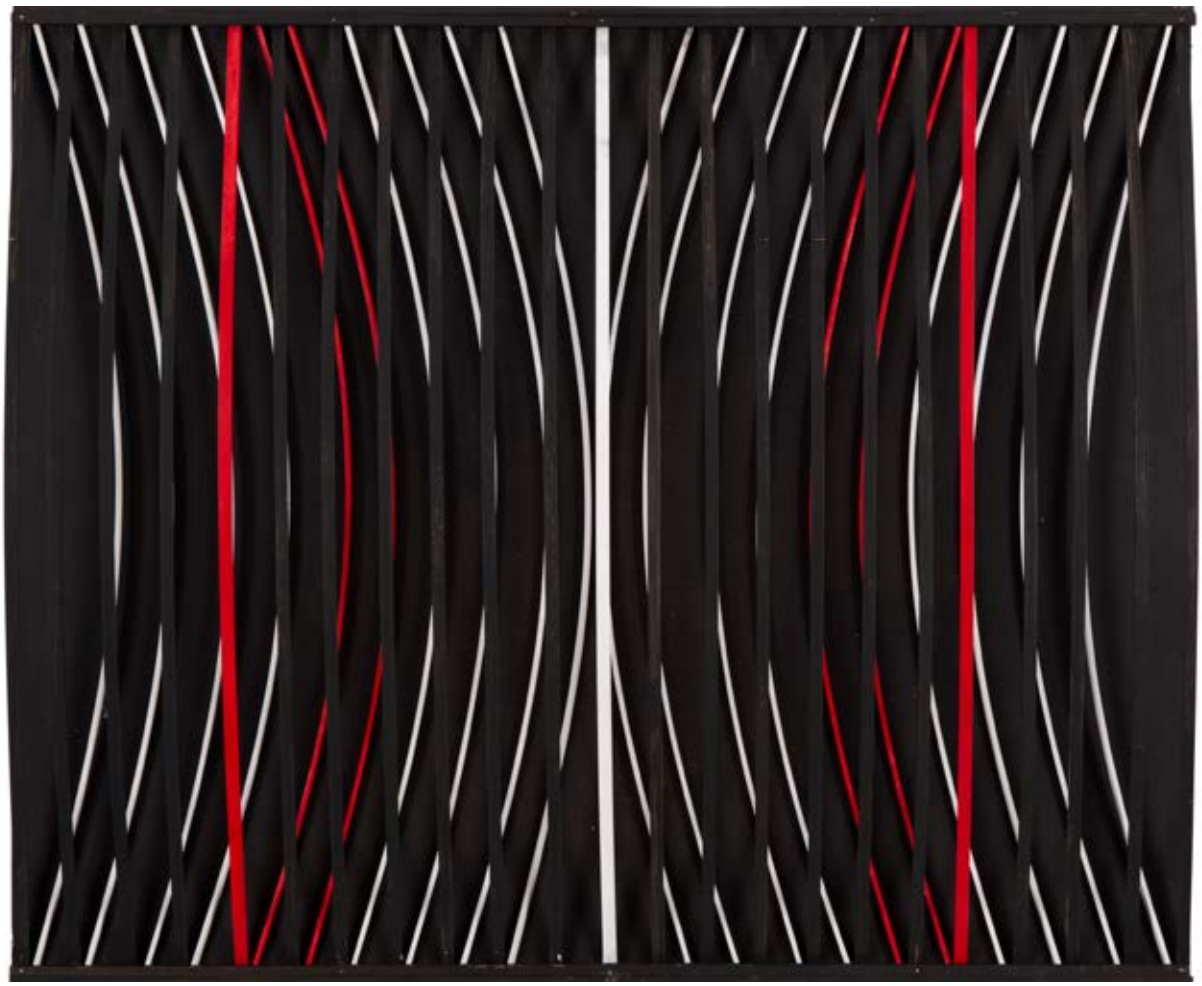
127 †

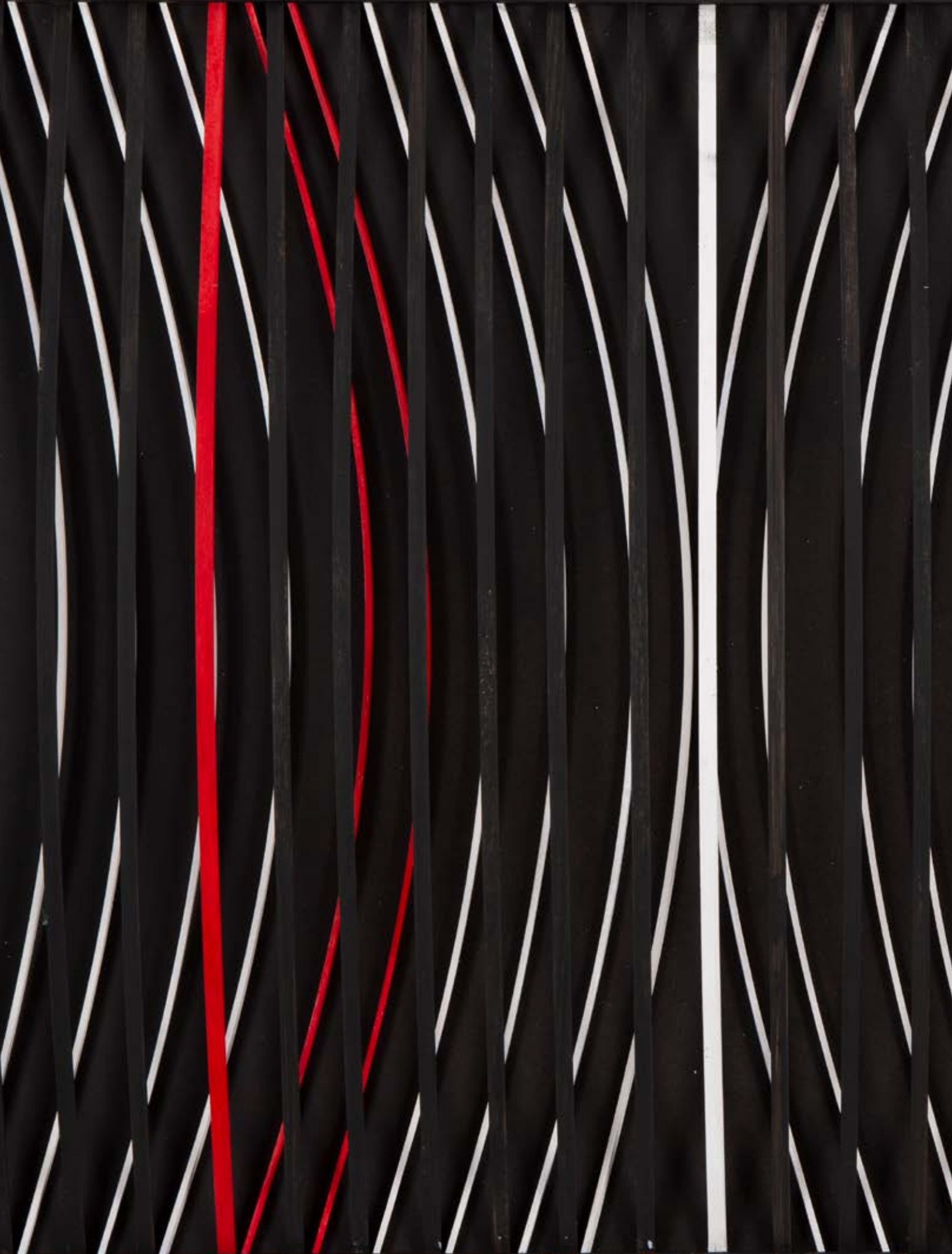
JAN ZIEMSKI
1920-1988

Kompozycja, 1966

olej, relief/sklejka, płyta, 61 x 74,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Ziemski | Lublin 1966'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 900 - 15 300 EUR





Prezentowana w katalogu kompozycja Jana Ziemskiego powstała w 1966 roku, kiedy artysta już w pełni ukształtował swój styl wypowiedzi plastycznej. Pozostawił daleko za sobą powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formury" z pierwszej połowy lat 60. Wspomniane przestrzenne obiekty/obrazy były istotnym elementem ewolucji sztuki autora. Podczas ich tworzenia skupiał się na bogatej gipsowej fakturze. Skomplikowane powierzchnie, często monochromatyczne, urozmaicał, włączając w przestrzeń kompozycji obce, naturalne materie, takie jak kamienie. Budował trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw farby i ingerował w nie przez wprowadzanie zamierzonych spękań i bruzd. Dzieła z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami.

W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstruktywizmu. Artysta wzbogacił paletę barwną o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń, coraz częściej kształtowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek, całkowicie straciła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W dziełach pojawiła się iluzja optyczna. Prezentowane w katalogu „Interferencje" opierają się na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle zaznacza się niezakłócony rytm licznych pionowych, czerwonych i białych listewek. Wygięte do boków obrazu, wprawiają całą kompozycję w ruch, budują iluzję i stanowią o niezwykłej dynamice całości.

Ziemski należał do lubelskiej grupy Zamek i podobnie jak wielu jej innych członków nie odebrał profesjonalnego wykształcenia na akademii sztuk pięknych. Artyści ci nie zważali na konwenanse czy popularne tendencje i odcięli się od koloryzmu panującego na uczelniach. Jerzy Ludwiński, krytyk związany z grupą, tak scharakteryzował jej dokonania: „Jeżeli przeciwstawienie się akademizmowi sztuki oficjalnej i tęsknota za twórczością inną może być uważana za program, to taki jest program lubelskich plastyków" (Magdalena Moskalewicz, Grupa Zamek – poł wieku poźniej, „Arteon" 2008, nr 2 [94]). Malarze z Lublina pod egidą charyzmatycznego historyka sztuki nawoływali do zerwania ze sztucznym kopiowaniem świata widzialnego i do – z góry skazanych na porażkę – prób dopasowania złożonej rzeczywistości do płaskiego płótna, oferowanego przez medium, jakie wybrali: „Dzieła sztuki miały być organizmami żyjącymi po swojemu, jak twory natury, i tkwiącymi w świecie, jak wszystkie inne przedmioty" (Jerzy Ludwiński, Młodzi ludzie wielkiej ambicji, „Polska" 1961, nr 10, s. 20). Świeże spojrzenie na sztukę i swoista organiczność form stosowanych przez Ziemskiego wynikała również z odebranej edukacji: poza historią sztuki studiował medycynę na Wydziale Lekarskim UMCS. W początkach swojej kariery artysta wykonywał kompozycje surrealistyczno-metaforyczne, które z czasem – poprzez liczne eksperymenty z abstrakcją – zaowocowały zainteresowaniem malarstwem materii. Autor porzucił je jednak na rzecz poszukiwań w zakresie form geometryczno-przestrzennych, akcentujących rolę harmonii i rytmu. Próby budowania wielowarstwowej przestrzeni rozpoczął pod koniec lat 50. Ówczesne prace utrzymane były w stonowanych, monochromatycznych kolorach, zbliżających je do skorodowanych powierzchni tworów natury.

128

JANUSZ KAPUSTA

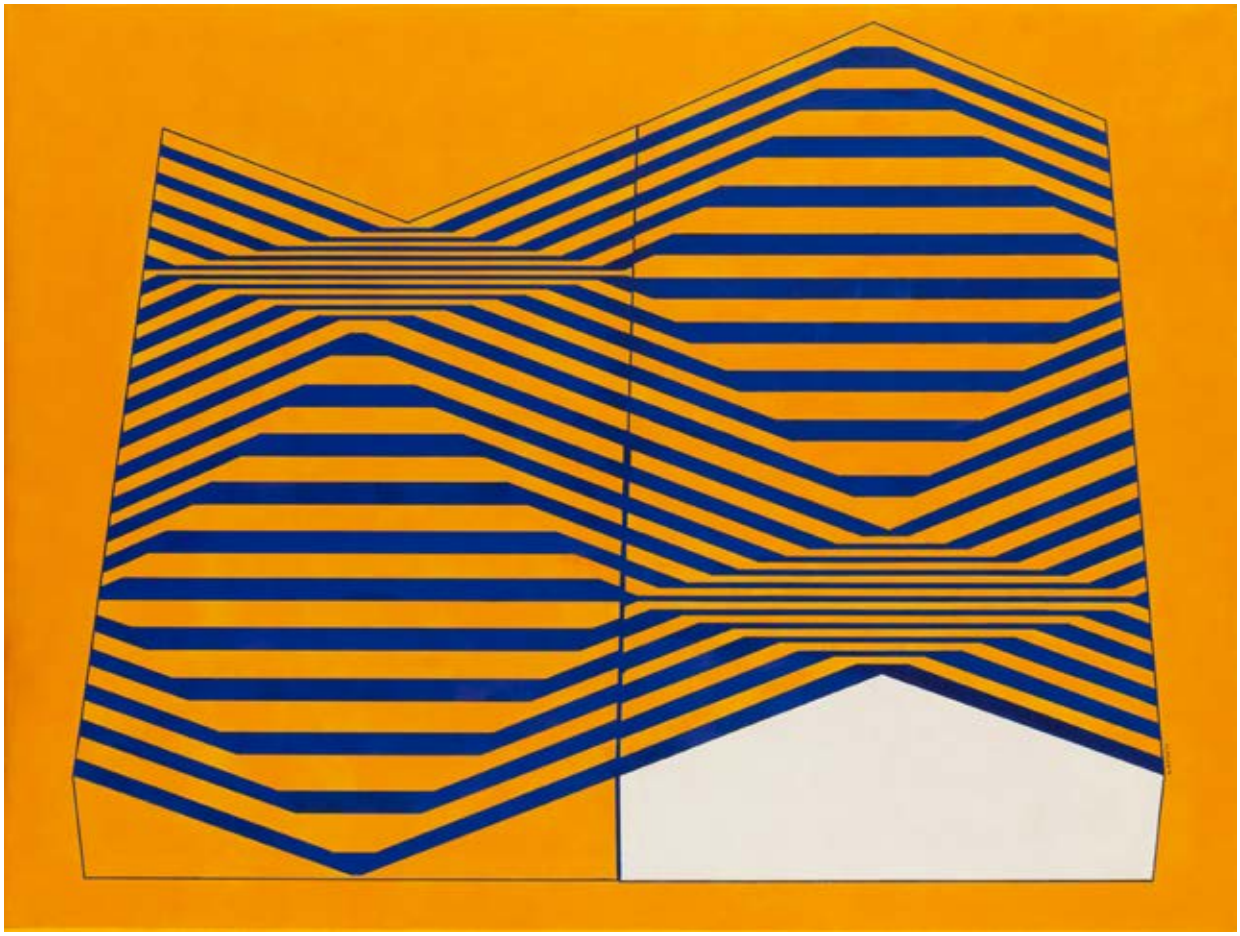
1951

"K-drone, góra - dół', 2021

akryl/płótno, 120 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'KAPUSTA'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

„Na otwarciach moich wystaw poświęconych K-dronowi (nowy kształt geometryczny, który odkryłem w Nowym Jorku w 1985 roku) – często mówię, że są we mnie dwie osoby. Jedną z nich jest artysta, drugą – odkrywca. I tak, jak artysta, kiedy jest w miarę inteligentny, próbuje rozmawiać z kosmosem – na wystawie raczej powinien nic nie mówić i pokazywać, do czego doszedł – w przypadku odkrywcy – to Kosmos z kimś rozmawia. Odkrycie jest jakby kosmicznym podarunkiem. Człowiek ma wtedy niezwykłe poczucie wyróżnienia. Czuje się odpowiedzialny i jego życie diametralnie się zmienia. Rozumie powagę, która mu się przytrafiła. I w odróżnieniu od artysty – o swoim odkryciu, żeby zrozumiał to ktoś drugi – musi mówić. Podobnie jest ze złotym podziałem" (Janusz Kapusta w rozmowie z Jarosławem Denisiukiem [w:] „Obieg", nr 17/2021, dostęp: https://obieg.u-jazdowski.pl/numery/piekno-u-bram/o--zlotym-podziale-i-nbsp-jego-konsekwencjach).



129 †

ROMAN MODZELEWSKI
1912–1997

Kompozycja, 1963

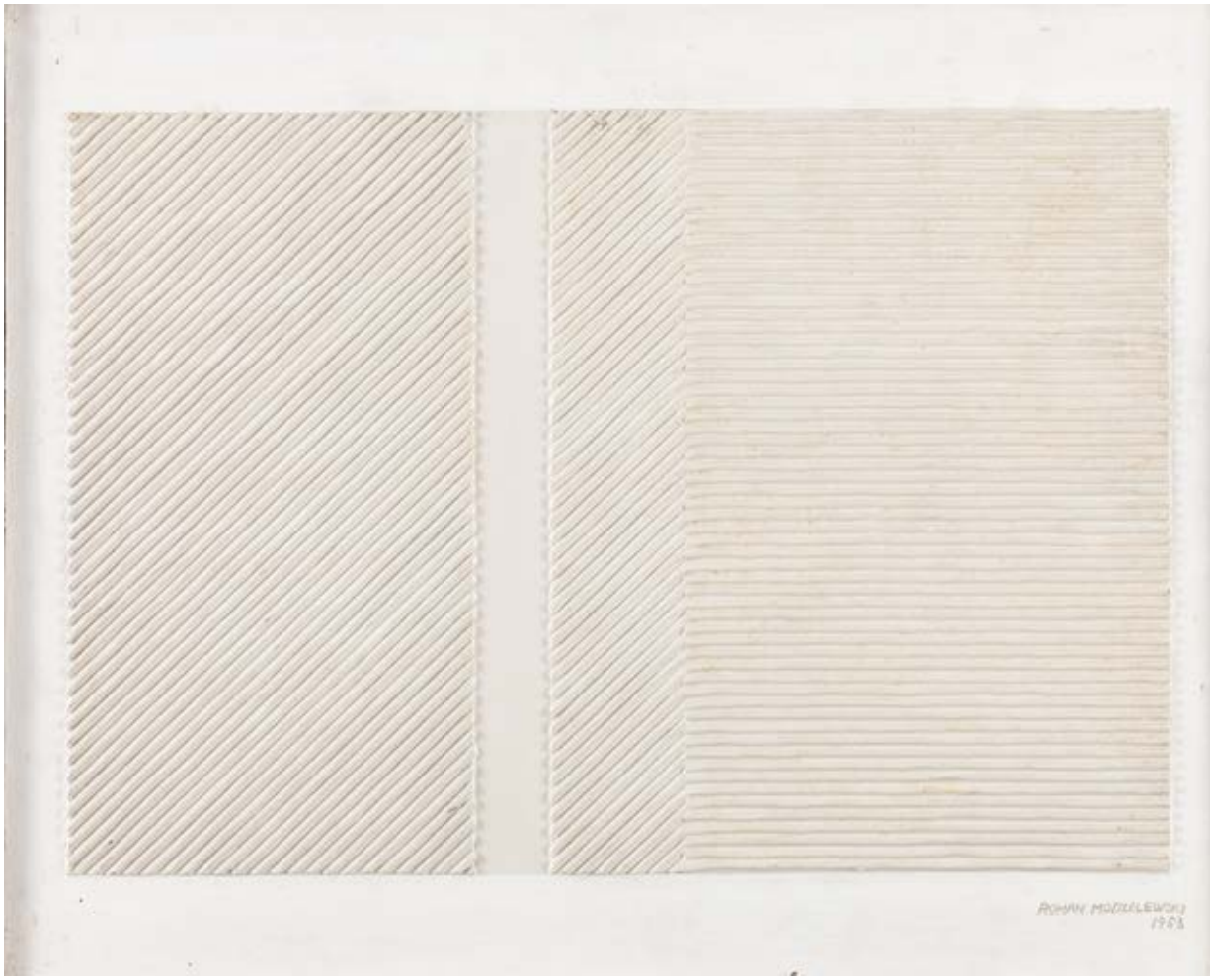
technika własna/płyta pilśniowa, 48 x 59,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ROMAN MODZELEWSKI | 1963'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 300 – 5 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

Nazwisko Romana Modzelewskiego znane jest głównie dzięki projektom mebli, między innymi kultowego fotela RM58, którego formą zachwycał się sam Le Corbusier. Siedzisko z tworzywa sztucznego zostało wykonane jedynie w kilku kopiach i na wiele lat zapomniane. Dzięki staraniom wdowy po artyście oraz Jakuba Sobiepanka projekt udało się wdrożyć do seryjnej produkcji w 2012 w studiu Vzór. Projektując, wykazywał się niesamowitym nowatorstwem, szczególnie w zakresie wykorzystywanych materiałów.

Modzelewski przez dużą część życia był związany ze środowiskiem łódzkim. Mimo ukończenia studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przez wiele lat pracował dla PWSSP w Łodzi – na początku zakładając szkołę wraz z Władysławem Strzemińskim i Stefanem Wegnerem, a później obejmując w niej posadę rektora. Wraz z twórcą teorii unizmu w 1946 zorganizował plener w Nowej Rudzie, podczas którego nastąpił przełom w jego twórczości. Porzucił dotychczas uprawiane malarstwo impresjonistyczne na rzecz analizy obrazów słońca i ich powidoków. Do końca lat 90. w malarskiej twórczości Romana Modzelewskiego przeważały abstrakcyjne kompozycje o geometrycznym charakterze. Dzieła wyróżniały się ciekawie opracowaną fakturą budowaną z różnorodnych mas plastycznych: żywic, metalu, tworzyw sztucznych. Prezentowana tu praca jest dobrym przykładem tego rodzaju działalności artysty.


ROBERT MOTHERWELL
1963

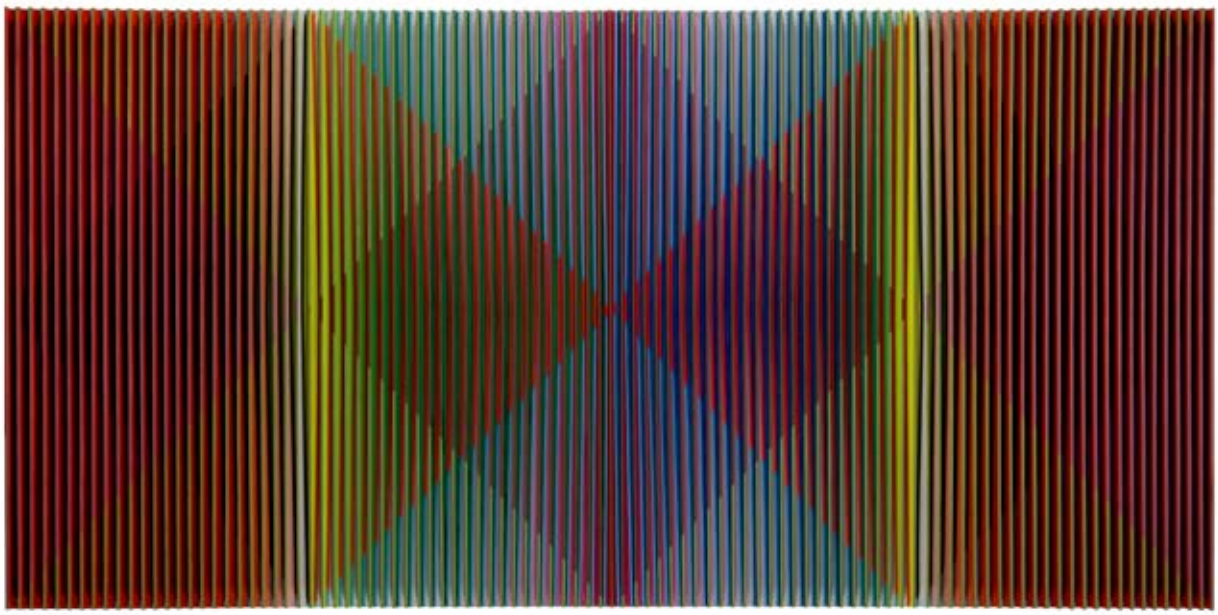
130 †

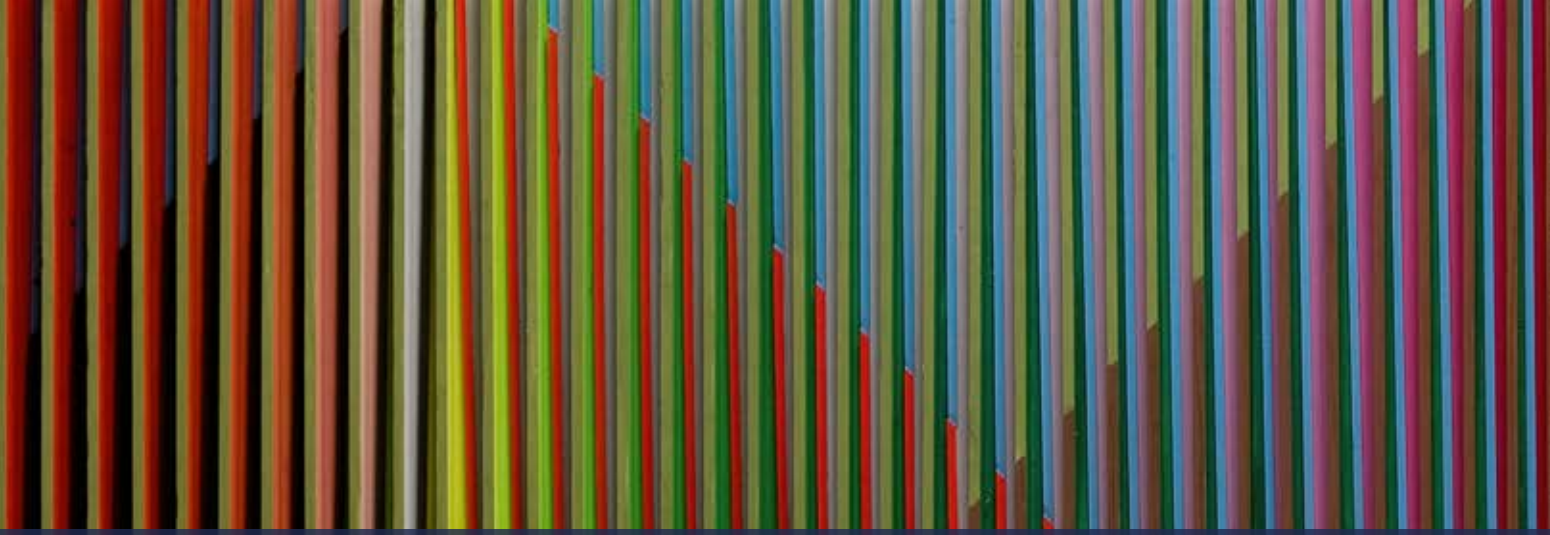
ANDRZEJ NOWACKI
1953

"09.12.14", 2014

relief, akryl/płyta, sklejka, 100 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '09.12.14 | A. NOWACKI | 2014'

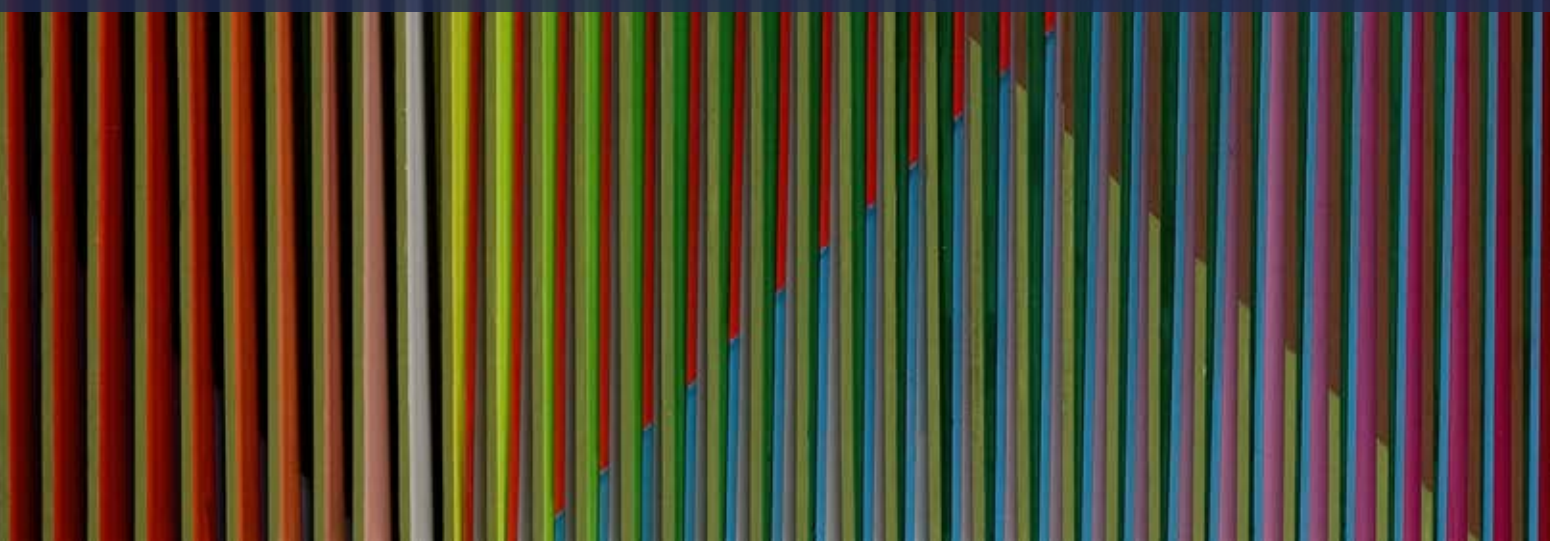
estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 400 - 21 800 EUR

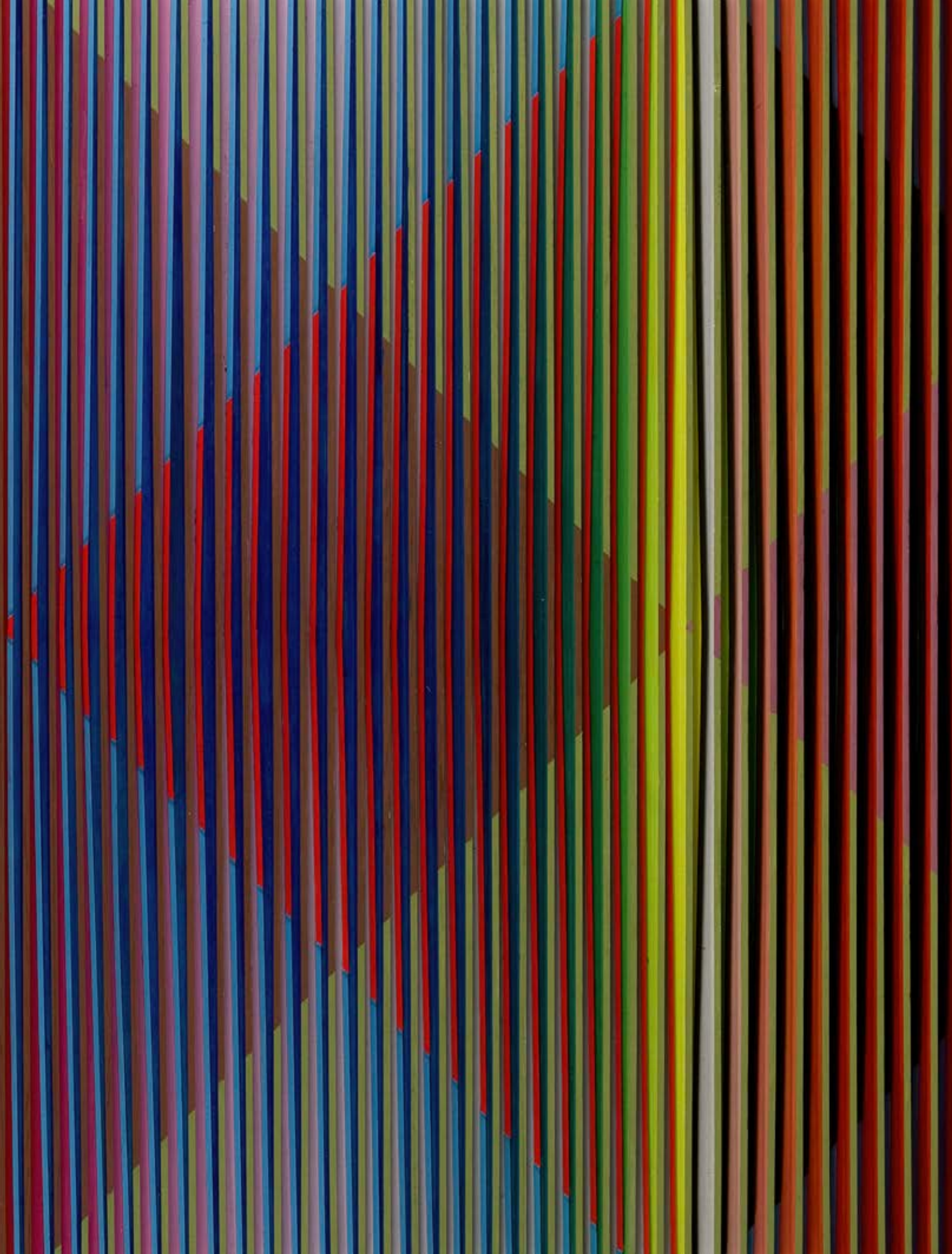




Zrytmizowane kompozycje reliefowe pojawiają się w twórczości Andrzeja Nowackiego w latach 90. Nowacki czerpie inspirację od klasyków op-artu takich jak Bridget Riley, Antonio Calderara czy Josef Albers, jego prace zdradzają także pokrewieństwo z twórczością wenezuelskiego malarza Carlosa Cruz Dieza. Trudno nie doszukiwać również wpływów rodzimych przedstawicieli abstrakcji geometrycznej – na początku lat 80. Nowacki nawiązał kontakty z Kajetanem Sosnowskim oraz Henrykiem Stażewskim. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce. Sosnowski niewątpliwie zaszczepił artyście niezwykłą wrażliwość na kolorystyczne niuanse, zaś obcowanie z wykonywanymi przez nestora awangardy reliefami stały się zaczynem do dalszych eksploracji na tym polu. Podobnie jak Stażewski, Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami i cylindrycznymi formami, uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań 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 współbrzmią co doskonale uwidacznia się w prezentowanych przez nas pracach. Idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek i cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Wartość plastyczną mają zatem nie tylko materialne elementy reliefów lecz także przestrzeń, którą opasują – owo „nierealne, nieistniejąca samodzielnie" terytorium unaoczniające się dzięki uwolnieniu energii światła. Obcowanie z pracami Nowackiego to nieustające źródło wizualnych doznań – zmiana kąta patrzenia odkrywa przed widzem coraz to nowe wartości. Bożena 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". Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgu abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i tendencję do mechanicznego sposobu wykonania. W opozycji do innych artystów spod znaku sztuki optycznej, wspomnieć w tym miejscu można chociażby Victora Vasarely'ego, Nowacki nie postuluje programowej obiektywności, zarówno jego reliefy jak i prace graficzne noszą obecność śladu artysty. Standaryzacji poddany zostaje natomiast kształt i rozmiar prac, które od 2005 mają 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm. Listewki zawsze usytuowane są wertykalnie, autor odrzucił układy poziome lub ukośne na rzecz możliwie klarownej, rytmicznej konstrukcji. Nowacki operuje tym modułem w każdej kolejnej realizacji i zmienia paletę barwną, ewokując nowe skojarzenia i emocje. Wspomniana przez Kowalską emocjonalność prac Nowackiego możliwa jest właśnie dzięki intuicji artysty, którą, jak sam podkreślał, zawsze się kierował, zarówno w budowaniu kompozycji, jak i rozmieszczeniu w niej koloru.

Tak o najnowszych pracach Andrzeja Nowackiego pisał prof. dr Hubertus Gassner: „Powstające teraz liniowane obrazy uwolniły się całkowicie od zasad kompozycyjnych abstrakcji geometrycznej, której polskimi reprezentantami byli choćby Strzemiński czy Stażewski. Sięgają natomiast do bogatej tradycji pasmowych obrazów i reliefów, którą od lat pięćdziesiątych tworzyli między innymi Raphael Soto, François Morellet czy Bridget Riley, Agnes Martin, Frank Stella czy Jean Scully. Podobnie jak w pasmowych obrazach tych artystów, w najnowszych reliefach Nowackiego słabnie znaczenie kompozycji zredukowanej do najprostszych elementów i form, punkt ciężkości natomiast przenosi się na jakości kolorystyczne. Barwa jako nośnik uczuć i emocji zdobywa przewagę nad kompleksowymi i dominującymi kompozycjami kwadratów i linii (...). W odróżnieniu od wspomnianych malarzy, dla których środkiem wyrazu stały się barwne pasma, Andrzej Nowacki swych liniowanych obrazów nie maluje, lecz konstruuje je nadal z malowanych, kolorowych czworokątnych listew. Ten właśnie element pracy obecny w reliefach sprawia, że każda barwna linia nie tylko działa niezwykle plastycznie i z ogromną siłą eksponuje swą obecność, urzeka tu również miękkość drewna, z którego wykonane są listwy, pełna życia gra światła i cieni odbijająca się na reliefowej powierzchni, a także cała subtelna nieregularność wynikająca z rękodzieła, co całkowicie odróżnia te reliefy od technologicznej perfekcji i chłodu prac op-artowskich" (prof. dr Hubertus Gassner 2004. Z katalogu wystawy indywidualnej Muzeum Narodowe Szczecin).





131 †

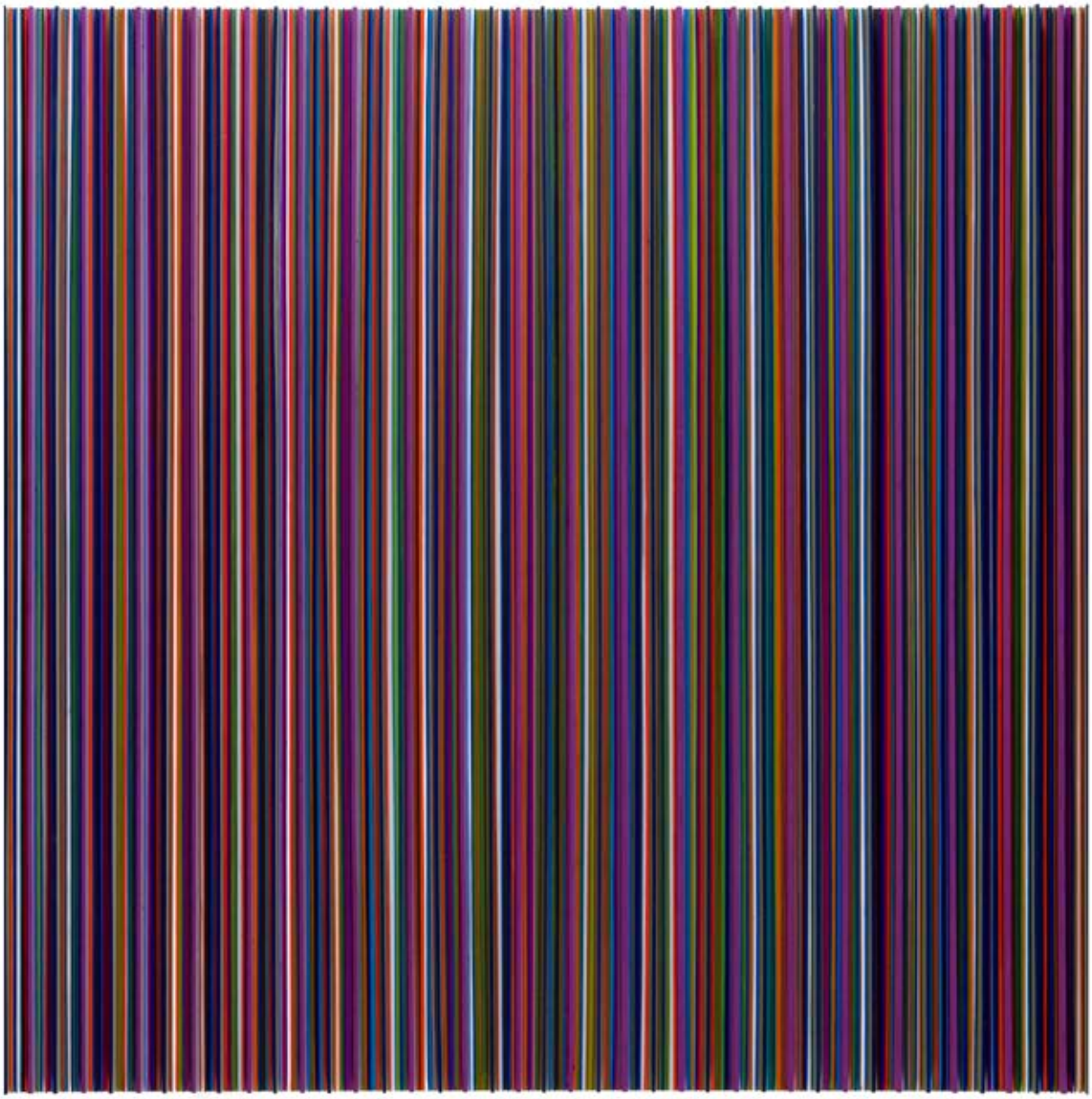
ANDRZEJ NOWACKI
1953

"18.03.11", 2011

relief, akryl/płyta pilśniowa, sklejka, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '18.03.11 | A. NOWACKI 2011

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska



132 †

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"24.11.15", 2015

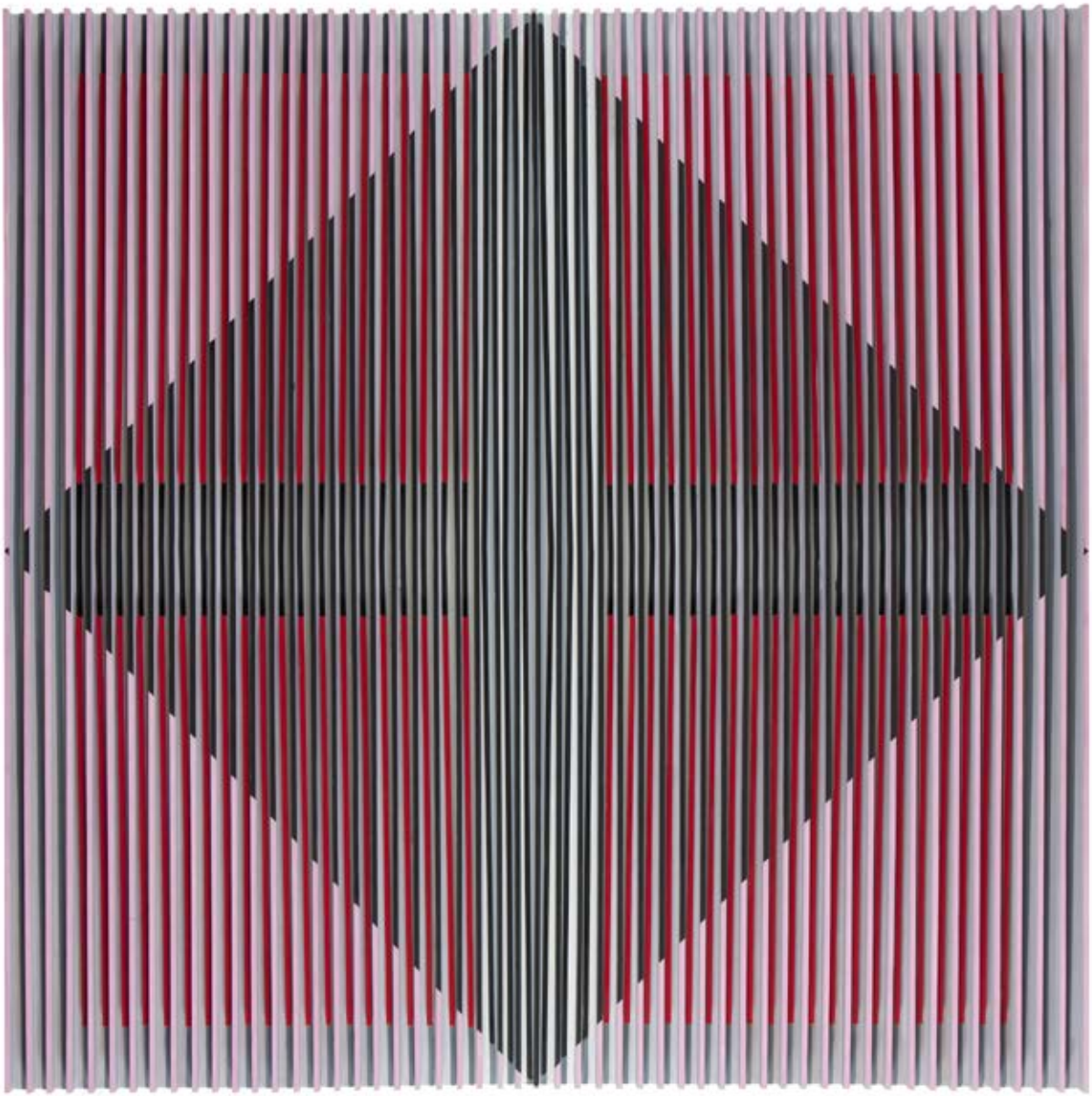
relief, akryl/płyta, sklejka, 99,5 x 99,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '24.11.15 | A. NOWACKI | 2015'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
10 900 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska

„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". „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



133 †

ANDRZEJ NOWACKI

1953

"10/98", 1998

relief, akryl, pastel/płyta, sklejka, 55 x 55 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'A. Nowacki | 10/98 98'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

„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

134

TADEUSZ KALINOWSKI

1909-1997

Kompozycja, 1968

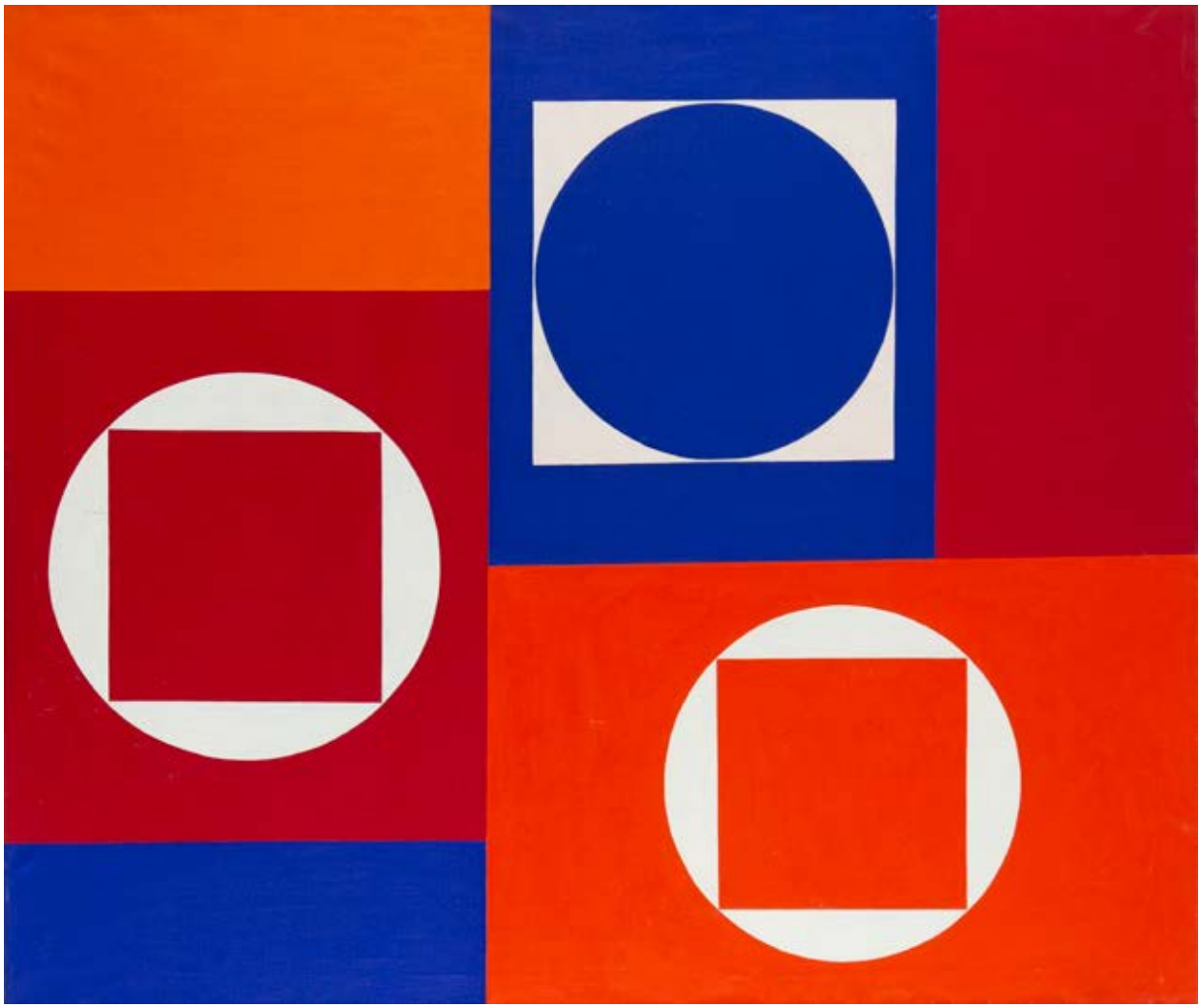
olej/płótno, 120 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. Kalinowski 1968'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'GÓRA [wskazówka montażowa] | T. KALINOWSKI | "BEZ TYTUŁU" 1968 | 114,5 x 135 cm, OL'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

„Wieczorek i Kalinowski budowali kompozycje na zasadzie daleko posuniętych uproszczeń, jakby nieporadnie, w sposób zbliżony do malarstwa dzieci. Stosowali mocny kontur, przy czym Kalinowski operował najczęściej ostentacyjną geometryzacją kształtów przy równoczesnym ekspresyjnym wyolbrzymianiu lub zmniejszaniu poszczególnych przedmiotów".

Bożena Kowalska, Polska awangarda artystyczna, Warszawa 1988, s. 52–53.

Tadeusz Kalinowski tworzył obrazy, grafikę oraz realizacje z zakresu scenografii, malarstwa ściennego czy projekty użytkowe. Z wykształcenia był architektem wnętrz oraz scenografem, w trakcie wojny współpracował między innymi z teatrem Leona Schillera. Po wojnie rozpoczął eksperymenty zasadzające się na dorobku formistów, następnie tworzył w konwencji realistycznej. Jednak już w 2 poł. lat 50. zwrócił się ku twórczości utrzymanej w duchu informelu, tworzył liczne kolaże z wykorzystaniem tanich materiałów, takich jak skrawki materiałów, ilustracje wycięte z gazet. W swojej twórczości malarskiej często sięgał po doświadczenie zdobyte w trakcie pracy w teatrze, podczas realizacji swych obrazów często wykorzystywał scenograficzne szkice. Od 1957 konsekwentnie poruszał się w obrębie sztuki abstrakcyjnej, porzucając utrzymane w fantastycznych konwencjach pejzaże i akty oraz fascynację malarstwem materii. Postawa artysty ulegała postępującej radykalizacji, która ujawniła się w coraz bardziej ascetycznych płótnach, oszczędność form rekompensowała ich rytmizacja, jednolicie kładziony żywy kolor. Jego prace zaliczane do realizacji z nurtu abstrakcji geometrycznej nie były jednak tworzone pod dyktando obiektywizmu i stabilności. Wielu krytykom prace Kalinowskiego nasuwały skojarzenia z herbami, emblematami, flagami, jednak w przeciwieństwie do tych znaków rozpoznawczych, głównych celem ich powstania nie była potrzeba politycznych, społecznych asocjacji, lecz ciągła chęć zestawienia, w coraz to nowszych układach, geometrycznych kształtów i barw.



135

DOROTA GRYNCZEL

1950-2018

"Kompozycja 6/91", 1991

olej/płótno, 85 x 55,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"Kompozycja 6/91" GRYNCZEL | wym. 55 x 85 cm'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

LITERATURA:
Dorota Grynczel. Twórczość, pod redakcją dr. Rafała Kowalskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 118 (il.)

Zbigniew Taranienko: A co właściwie oznacza dla ciebie kolor niebieski?

Dorota Grynczel: 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...

ZT: Zastępuje niebo? Nie ma więc wtedy samej przestrzeni?

DG: Jeżeli jej nie ma, musisz ją schwycić i sobie stworzyć...

ZT: A zielony?

DG: Tak dużo łapiemy w siebie zieleni, że ona na mnie nie działa: jest jej właśnie za dużo. Kiedy na nią patrzę, nawet nie widzę tego koloru – znam słowo, nazwę „zieleń", ale czuję, jakby nie było tego koloru we mnie, w mojej głowie...

ZT: Nie lubisz zieleni jak Mondrian, który preferował miasto...

DG: Nie wiedziałam... To łapanie zieleni odbywa się przez przeponę, nawet lekarze radzą, żeby wyjechać na wieś, kiedy jest się chorym; można powiedzieć, że idzie o to, żeby doprowadzić się do tego, co sama nazywam równowagą kolorystyczną między czerwienią a błękitem. Zieleń daje dużo równowagi. Jak się chodzi po łąkach czy zalesionym terenie, jej wchłanianie odbywa się poza naszym myśleniem. Duże znaczenie mają jednak inne kolory: czerwień, a głównie błękit. Swoje wejście w błękit wiążę z tym, że zaczęłam chorować.

(...)

DG: Kiedy myślę i maluję, widzę w nim dużą siłę. Błękit nie ma przestrzennego ograniczenia, podobnie jak w naszym życiu.

Fragment rozmowy Zbigniewa Taranienki z Dorotą Grynczel (Zbigniew Taranienko, Dialog z Dorotą Grynczel: w perspektywie nowych obrazów [w:] Dorota Grynczel. Twórczość, red. Rafał Kowalski, Warszawa 2017, s. 56-57).

136 †

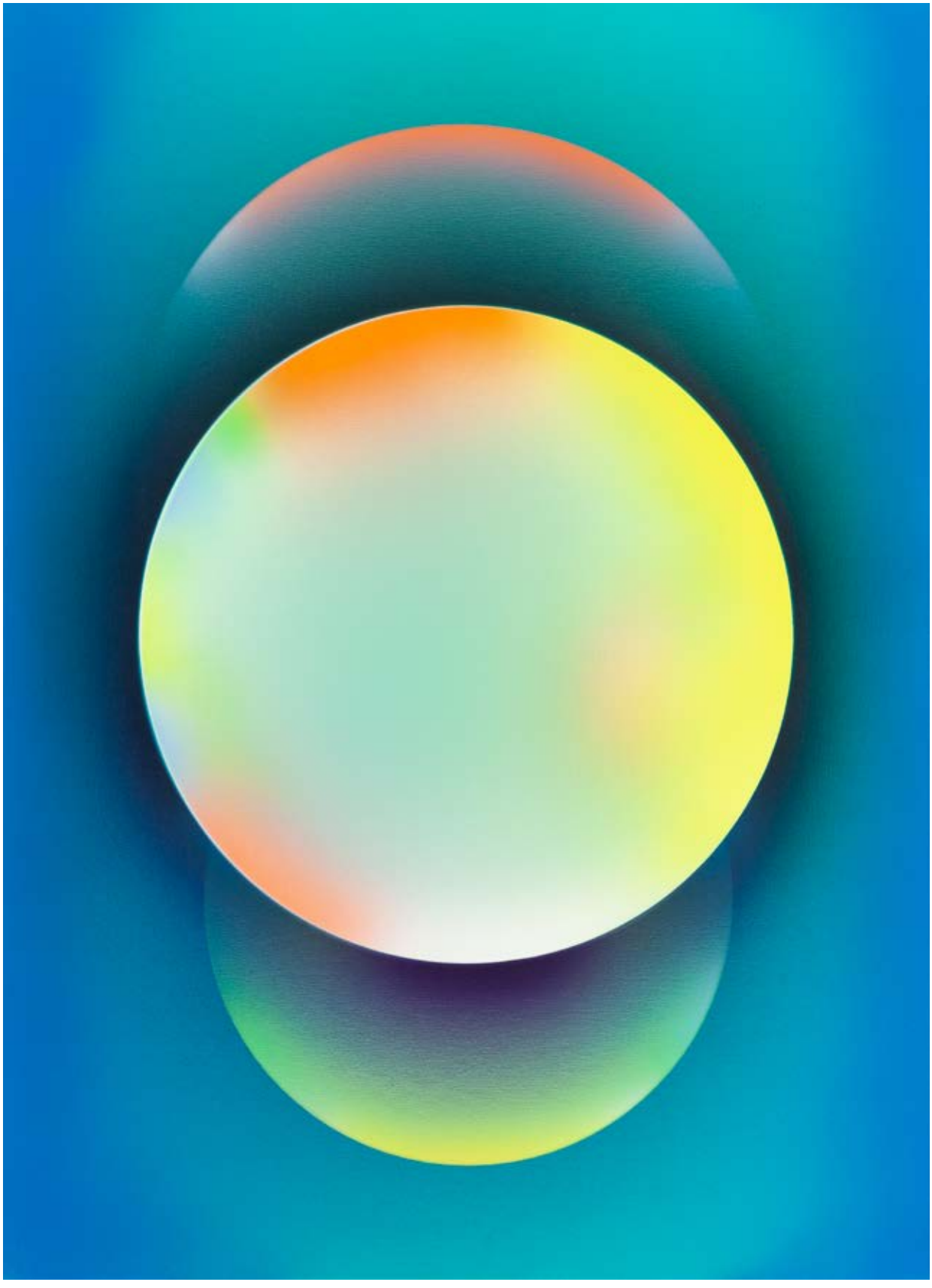
CRISTIAN MAC ENTYRE

1967

"Crepúsculo" ("Zmierzch"), 2020

akryl/płótno, 110 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"CREPÚSCULO" | ACRÍLICO SOBRE TELA | 110 X 80 cm | AÑO: | CRISTIAN MAC ENTYRE | [wskazówka montażowa] | CRISTIAN | MAC ENTYRE | MAC ENTYRE | CRISTIAN | [podpis]'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR



Cristian Mac Entyre w pracowni, fot. dzięki uprzejmości Galerii Retroavangarda

Prace Cristiana Mac Entyre'a to ciekawe przykłady współczesnej twórczości na polu abstrakcji geometrycznej. Artysta prowadzi za ich pomocą studia przestrzeni i koloru, które niejednokrotnie skutkują optycznymi grami z percepcją obserwujących. Ciekawe rozegrania barwne zyskują jeszcze na znaczeniu w zderzeniu z wiadomością o schorzeniu, na które cierpi twórca – daltonizm. Wiele z jego płócien – jak prezentowane w katalogu „Crepúsculo" – to znakomite studia kolorystyczne.

W jego pracach wyraźnie widać zainteresowanie muzyką. Mac Entyre od wczesnych lat uczył się grać na gitarze i wiolonczeli. Prace powstałe po 2000 wyróżniają się niezwykłą dźwięcznością: są kompozycjami budowanymi regularnie z form geometrycznych, często nawet zawierały elementy instrumentów, tworząc ciekawe kolaże.

Mac Entyre kontynuuje południowoamerykańską tradycję sztuki optycznej, idąc w ślady swojego ojca, Eduardo Mac Entyre'a, który zasłynął jako jeden z głównych przedstawicieli optical artu. To właśnie Ameryka Południowa w II połowie XX wieku stała się jedną ze stolic sztuki posługującej się wymyślnymi efektami iluzji optycznej.

Mac Entyre zdobywał wykształcenie na uniwersytecie w Buenos Aires, gdzie pobierał nauki w dziedzinie projektowania graficznego. W początkowych latach swojej twórczości skłaniał się głównie w stronę sztuki w klasycznym wydaniu, w późniejszych eksperymentował też z manierą futurystyczną i sztuką geometryczną. Od 2004 zaczął tworzyć w konwencji, której jest wierny do dziś.

137

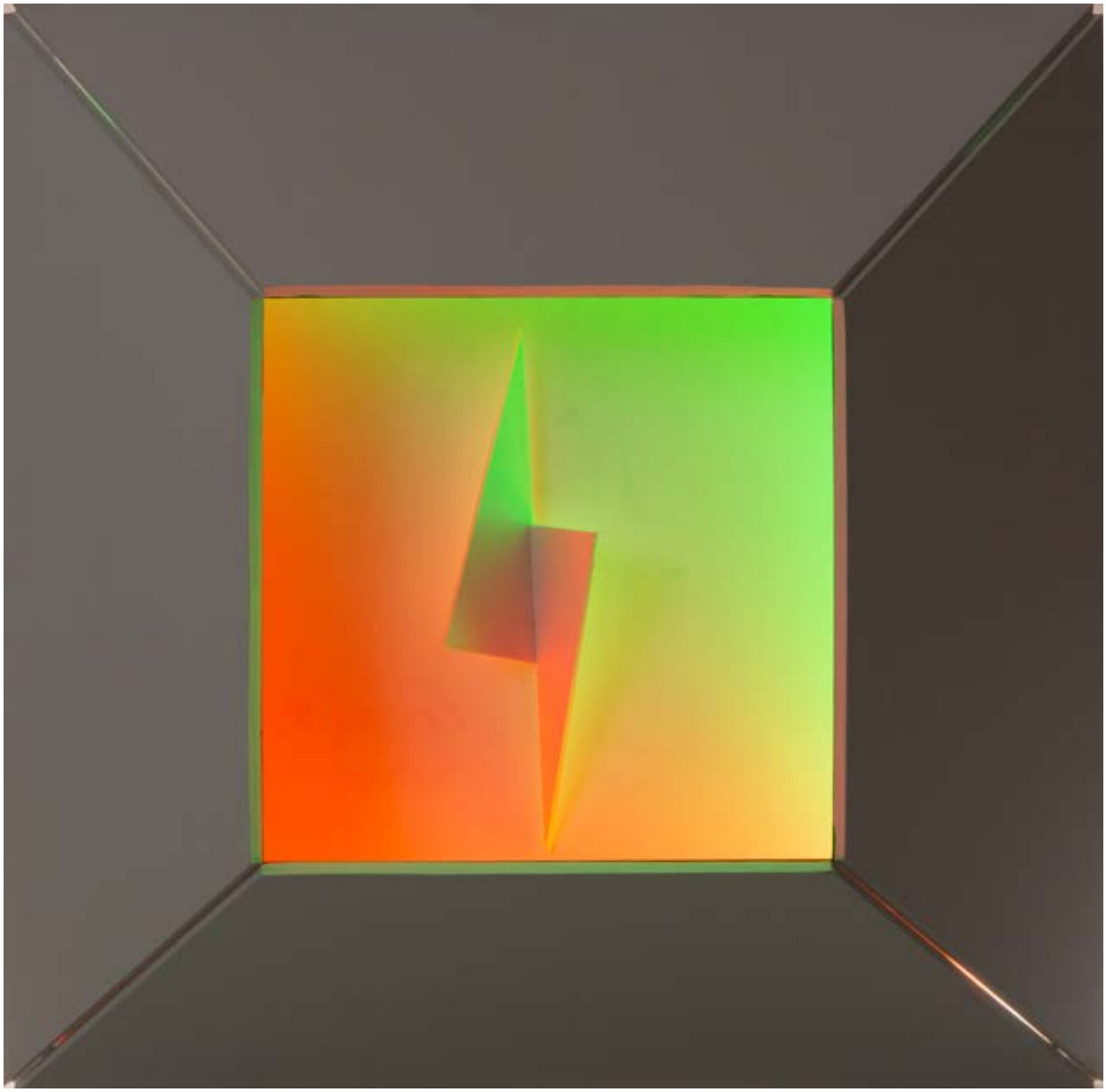
JAN CHWAŁCZYK
1924

"Kompozycja X" z serii "Ten fantastyczny cień", 2015

PCV, akryl, żyłka stylonowa, 60 x 60 x 14 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'N 2 | "Kompozycja X" | P. C. F. akryl | 2015 | [podpis]'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
10 900 – 15 300 EUR

LITERATURA:
Jan Chwałczyk, Monograficzne ślady przekazów rzeczywistości, Fundacja dla Sztuki Niezidentyfikowanej, Wrocław 2016 (il.)



PORTRETY ŚWIATŁA

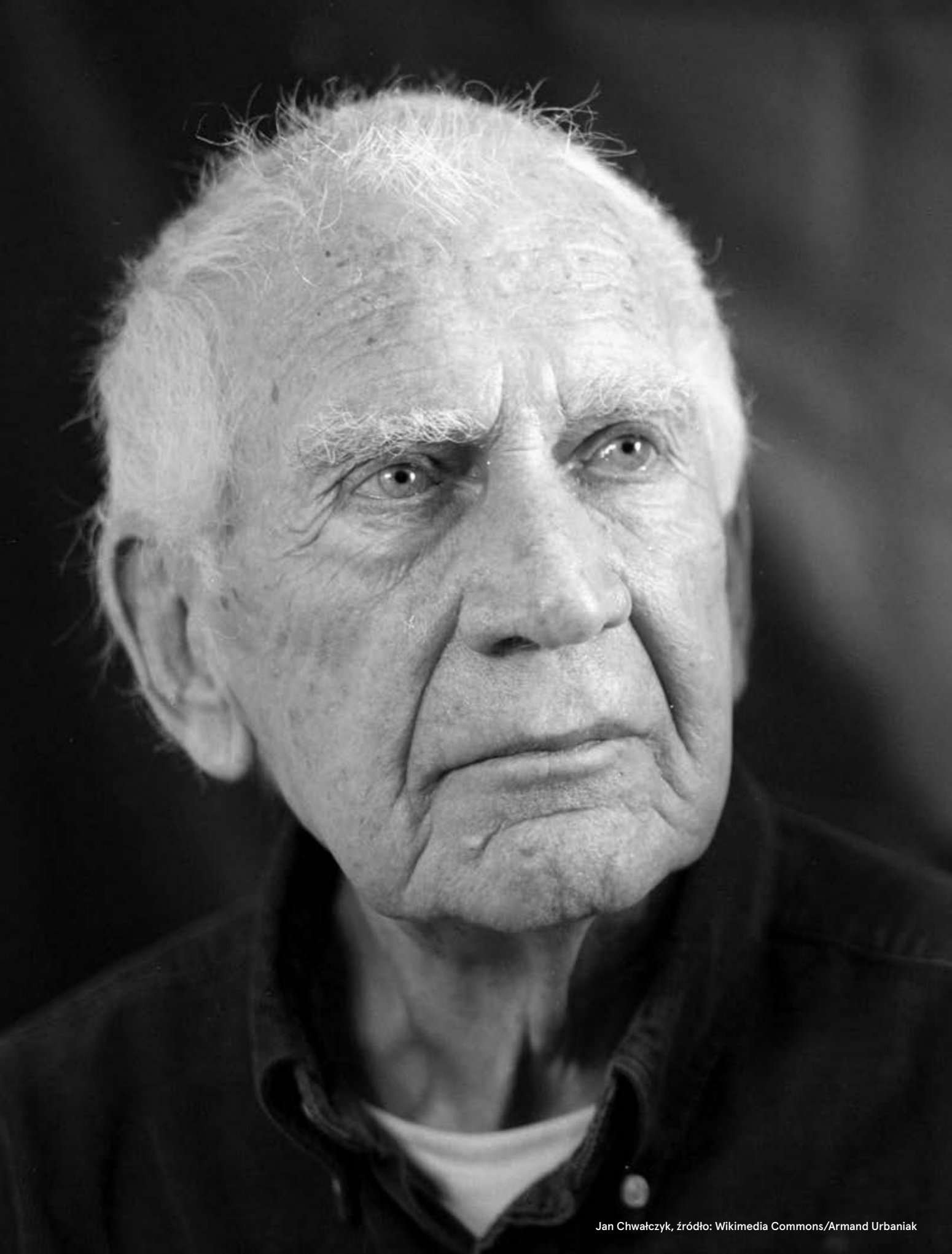
W latach 50. Jan Chwałczyk współtworzył grupę Poszukiwania Formy i Koloru z żoną, Wandą Gołkowską. Wówczas jego twórczość była zbliżona do działań informelowych. Kreślone przez niego linie układały się w organiczne kształty. W kolejnych latach artysta zaczął do powierzchni płócien przytwierdzać przestrzenne elementy organiczne. Była to zapowiedź działania twórcy z formami przestrzennymi. W 2 połowie lat 60. Chwałczyk zaczął eksperymentować z kolorem i jego zastosowaniem w sztuce kinetycznej.

W 1969 odbyła się wystawa indywidualna Chwałczyka w Galerii pod Moną Lisą. Na pokazie można było zobaczyć jedne z pierwszych prac artysty opartych na badaniach interakcji koloru i światła. O wydarzeniu Jerzy Ludwiński pisał: „Obserwujemy powolną, ale stałą degradację pracowni z górnym światłem, nawet wystawy urządza się w zaciemnionych szczelnie przestrzeniach rozjaśnionych blaskiem reflektorów. Każdy, kogo interesuje światło jako czynnik kreacyjny, stara się wybrać inny jego wariant od tego, który już został gdzieś zastosowany i od tego, który dała mu natura. Każda przygoda ze światłem musi zatem być przynajmniej częściowo nowa, żeby mogły być spełnione podstawowe warunki eksperymentu.

Taką nową próbę ujarzmienia światła proponuje od trzech lat Jan Chwałczyk. Aktualny pokaz tego artysty pod wspólnym tytułem 'Portrety i autoportrety' nie dostarczy satysfakcji miłośnikom portretów, choć nazwa jest dosłowna. Są to najzupełniej realistyczne portrety światła. Poszczególne portrety artysta nazywa 'Reproduktorami'. Ale ta nazwa nie jest jednoznaczna. Są to bowiem reprodukcje światła na białych ekranach, ale również reprodukcje form nakładających się na inne formy, i wreszcie reprodukcje specyficznej myślenia plastycznego" (Jerzy Ludwiński, Portret zbiorowy, „Odra", styczeń 1969).

Działania na formach przestrzennych były dla artysty narzędziami do uzyskania fizycznych zjawisk kolorystycznych. Jego prace opierały się na precyzyjnych obliczeniach matematycznych i były niemal wyzute z indywidualnego gestu twórcy, nosiły w sobie jednak romantyczne dążenie do „poznania niewidzialnego". W późniejszych latach twórczości artysta rozwijał swoją koncepcję, od lat 80. tworząc „Reproduktory cienia". Były to trójwymiarowe formy, w których dzięki odbiciu intensywnie pomalowanych ścian na kontrastowo białych płaszczyznach pojawiały się kolorowe refleksy. Przykładem takiej realizacji jest reprodukowana tu „Kompozycja X" z 2015. Zamknięte w białym oknie geometryczne formy ujawniają przed widzem wnętrze, które łagodnie wypełnia gradient zieleni i czerwieni. Warto zwrócić uwagę na fakt, że nasze postrzeganie kompozycji zmienia się w zależności od położenia oglądającego względem pracy, jak również sposobu jej oświetlenia.

Na dziełach Chwałczyka odgrywa się magiczny wręcz teatr światła i cienia, otulanych barwą bijącą od płaszczyzn ścian konstrukcji. Z pozoru prosta metoda obrana przez artystę – zamykanie kompozycji w przestrzennych strukturach, których części otwierają się i zamykają przed widzem, daje niesamowite wręcz efekty wizualne. Odpowiednie oświetlenie zewnętrznej strony kompozycji sprawia, że zaczyna ona świecić własnym blaskiem. O pracach Chwałczyka Bożena Kowalska pisała: „Wywoływał artysta w tych obiektach zjawisko podwójnego lub potrójnego odbicia światła i nieuchwytnych cieni, przemieszania form materialnych z iluzyjnymi tworami blasku. Przekornie podsuwał dwojaką interpretację swoich działań: deprecjonowania ich przez użyte tytułowo określenie 'reprodukcji', bądź też podnoszenia do rangi sztuki eksperymentu z dziedziny optyki" (Bożena Kowalska, Polska awangarda malarska, Warszawa 1975, s. 146-147).



Jan Chwałczyk, źródło: Wikimedia Commons/Armand Urbaniak

138 †

JAN BERDYSZAK

1934-2014

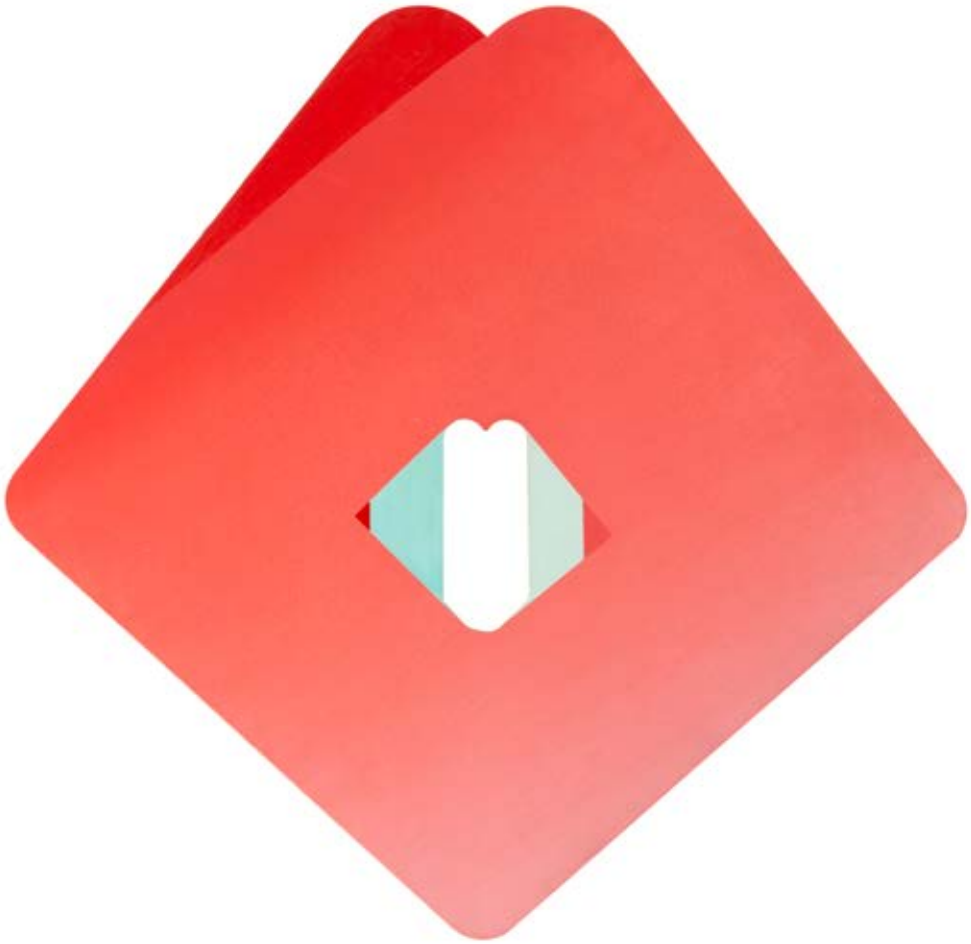
"Obszar koncentrujący", 1979-1980

akryl/deska, 81,5 x 81,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'OBSZAR | KONCENTRUJĄCY | LVII. | 1979-80 | JAN | BER | DYSZ | AK " AKRYL | WERNIKS KOŃCOWY ŻYWICZNY'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

„Wycięcie nie stanowi konturu zewnętrznego obrazu lecz odwrotnie – to, co było częścią wnętrza obrazu, zostaje wycięte, by włączyć przestrzeń rzeczywistą w obraz. Miejsce wycięte, miejsce puste, staje się równorzędnym elementem kompozycji obrazu, ważniejszym od miejsca namalowanego".

Jan Berdyszak



“BELKA JEST ODJĘTYM DRZEWEM.
NOWA BELKA MOŻE ZOSTAĆ DO CZEGOŚ PRZEZNACZONA.
BELKA STARZEJE SIĘ FUNKCJONOWANIEM.
STARZENIE SIĘ TO DAWANIE I ODEJMOWANIE RAZEM.
CO ZNACZY DODAWANIE I ODEJMOWANIE RAZEM?
DLA TEJ BELKI – TO ONA WŁAŚNIE.
BELKA ZESTARZAŁA MOŻE OCZEKIWAĆ NA PONOWNE PRZEZNACZENIE.
MOŻE BYĆ PRZEZNACZONA TAK SAMO ALBO RACZEJ ZUPEŁNIE CZEMUŚ INNEMU.
DLACZEGO RACZEJ?
POPRZEDNIO, BIORĄC SZYBĘ, MYŚLAŁEM O SAMEJ PRZEZROCZYSTOŚCI –
– TERAZ TAKŻE MUSZĘ ODNOSIĆ SIĘ
DO KONKRETU SZKLANOŚCI SZYBY, A WIĘC DO JEJ ISTNIENIA POTOCZNEGO.
TE BELKI NOWE I STARE, I PRZEZROCZYSTOŚĆ SZYBY SAMA,
TO RÓŻNE ŻYCIA TEGO SAMEGO.
TEGO SAMEGO CZY RÓŻNEGO, BARDZIEJ W NICH CZY RACZEJ WE MNIE?”

JAN BERDYSZAK, 1989

Już we wczesnych latach działalności artystycznej Jana Berdyszaka wyraźnie widać tendencję do badania przez twórcę zagadnienia przestrzeni. Dążenie do uzyskania jak najprostszej, syntetycznej formy dzieła sztuki cechowała działania artystyczne Jana Berdyszaka od lat 60., kiedy prowadził niezwykle intensywne prace nad malarstwem i grafiką. Po kilkuletnim okresie, w którym powstawały obrazy przedstawiające koła i elipsy, artysta zerwał z tradycyjnym pojęciem formatu dzieła sztuki ograniczonego prostokątnym kształtem płótna i ramy. Od tamtego momentu, na przestrzeni lat 1962–64, Berdyszak na wiele sposobów udowadniał, że obraz nie musi mieć kulturowo ustalonych granic. Co więcej, jego wartościowym elementem może być pustka. I to nie pustka w postaci białego płótna, ale realny ubytek materii. Na jej temat artysta wypowiadał się w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak, [w:] Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 16).

Berdyszak niejednokrotnie podejmował próby transponowania na język wizualny pojęć takich jak otwartość czy nieskończoność głęboko powiązanych z filozoficzną myślą Wschodu, która niewątpliwie zajmowała istotne miejsce w jego twórczości. Artysta prowadził bowiem głębokie rozważania filozoficzne nad formą oraz sensem w sztuce. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, również europejskimi, Berdyszak zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy prędkim oglądzie zazwyczaj ignorowano. Poprzez swoje prace, takie jak omawiany cykl „Obszarów koncentrujących” artysta nie tylko wyraża dualizm – bytu i braku, ale także użytkuje niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, sama w sobie bowiem jest istotną wartością, która powinna intrygować i pobudzać do refleksji.

Pod koniec lat 60. artysta zrezygnował z przestrzennego malarstwa na rzecz płaskiej plamy barwnej, która poniekąd stała się elementem wyróżniającym jego twórczość w nadchodzących latach. Wydawałoby się, że tym samym przestrzeń, a nawet ontologiczne pytanie o zasadę bytu przestrzeni, jest tym, co było integralną częścią całej sztuki Jana Berdyszaka. Ta – jak to określił Adam Radajewski – intelektualna obsesja i twórcza filozofia artysty nadaje bez mała duchowy sens tej twórczości. Zresztą sugerują to tytuły jego dzieł: obrazy Berdyszaka z serii „Obszarów koncentrujących”, do których należy prezentowana praca, to nie tylko artefakty kultury, lecz również przedmioty skłaniające widza do medytacji. Cykl powstał w latach 1973–80.

139 †

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Belka krzyża utraconej transcendencji", 1980-82

akryl/deska, 17 x 184 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'BELKA KRZYŻA | UTRACONEJ TRANSCENDENCJI |1980 - 82 | POUTRE DE LA | TRANSCENDANCE REUITE |
1980 - 82 | 17 x 184 cm | JAN | BER | DYSZ | AK | AKRYLIK | werniks końcowy żywiczny | | JAN | BER | DYSZ | AK |'

estymacja:
60 000 - 90 000 PLN
13 100 - 19 600 EUR

WYSTAWIANY:
Jan Berdyszak, Muzeum Zielona Góra, luty 1989
Jan Berdyszak. Marcin Berdyszak, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991

LITERATURA:
Jan Berdyszak, katalog wystawy, Muzeum w Zielonej Górze, luty 1989, s. nlb (spis prac, poz. 4.)
Jan Berdyszak. Marcin Berdyszak, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych Arsenał w Białymstoku, kwiecień 1991, Białystok 1991, s. nlb (spis prac, poz. 5)

140

ANDRZEJ GIERAGA

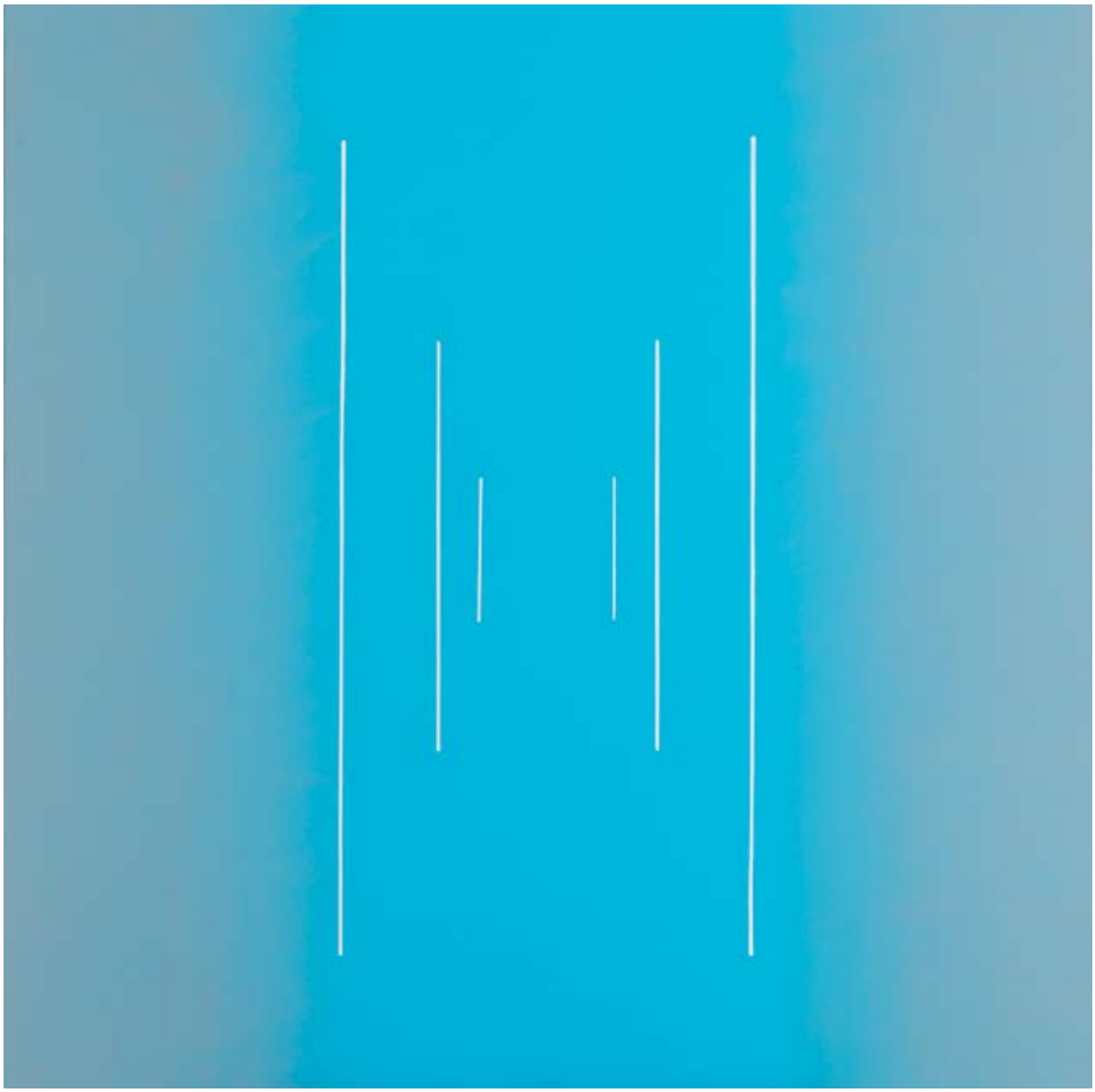
1934

"Przestrzenny", 2020

akryl/płyta, 80 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ GIERAGA | PRZESTRZENNY | AKRYL, PŁYTA | 80 x 80 | 2020'
na odwrociu pieczątka artysty

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

Andrzej Gieraga z konsekwencją podążał raz obraną ścieżką artystyczną, polegającą na stopniowej redukcji środków. Pomimo różnorodności jego obrazów od lat ich tworzywem, a zarazem wiodącym tematem pozostaje światło. Bożena Kowalska w katalogu wystawy malarza w Galerii Prezydenckiej w 2003 napisała „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmożonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń". Autor nigdy nie poddał się presji wykorzystywania nowych mediów, nie uległ hasłom zwolenników sztuki zaangażowanej, która powinna według nich szokować, wytrącać ze stanu spokoju i zadowolenia. Wyciszone dzieła Gieragi przynoszą wytchnienie widzom we współczesnym świecie, emanują spokojem, ale i optymizmem.



141

APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI

1951

Kompozycja, 2019-2020

olej/płótno, 170 x 170 cm

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

Zbigniew Taranienko o twórczości Apoloniusza Węgłowskiego w 2020 pisał: „Pojawiające się w późniejszych pracach Węgłowskiego kolory, fale czy przestrzenie odsłaniały przynależność do właściwych zbiorów w większym stopniu niż dawniej. Wolność – w tym przypadku prawo do ukazywania swojego świata – pozostawiał artysta głównie sobie samemu jako malarzowi. I mimo że Węgłowski do tej pory preferuje uprawianie malarstwa abstrakcyjnego, nie chce – jak prywatnie mówi – rezygnować z tego, co przynajmniej od czasów nowożytnych przynależy do profesji malarza, a mianowicie – z wyrażania samego siebie. Świadomie więc włącza własne przeżycia, doświadczenia i upodobania w sfery malowanego właśnie obrazu, którego zasadniczy temat zostaje określony przez jakiś zupełnie inny, zewnętrzny problem. Dzięki takiemu splotowi decyzji w obrazach pozostają ślady jego radości malowania i całego niezwykłego procesu, który w tymże czasie zachodzi, a także intencji, zabiegów, osiągnięć i niepowodzeń, które podczas jego trwania muszą być jak najlepiej rozwiązywane, a przynajmniej tak, jak artysta może to zrobić podczas jego prowadzenia. Proceder malowania nie jest do końca wyjaśniony, stanowi więc rację ostateczną" (Zbigniew Taranienko, Malarskie pogranicze Węgłowskiego [w:] „Artluk", nr 1-2, 2020, s. 52-55).

Prace Apoloniusza Węgłowskiego są studiami nad zagadnieniem światła, koloru i przestrzeni. Widać w nich wyraźnie znamiona ścieżki edukacji, którą podążał malarz. W 1982 ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni Stefana Gierowskiego. Podążając za mistrzem, w swojej twórczości artystycznej skupił się na obrazowaniu abstrakcyjnym, na przestrzeni lat wypracował całkowicie odrębną dla siebie metodę. Jego dzieła hipnotycznie wręcz wciągają widza mistrzowsko rozegranymi zestawieniami i przejściami kolorystycznymi. Wszystkie prace Węgłowskiego noszą tytuły „Kompozycji" – dzięki temu nie sugerują widzowi żadnej metody na odczytanie przedstawień.

142 †

TADEUSZ GUSTAW WIKTOR
1946

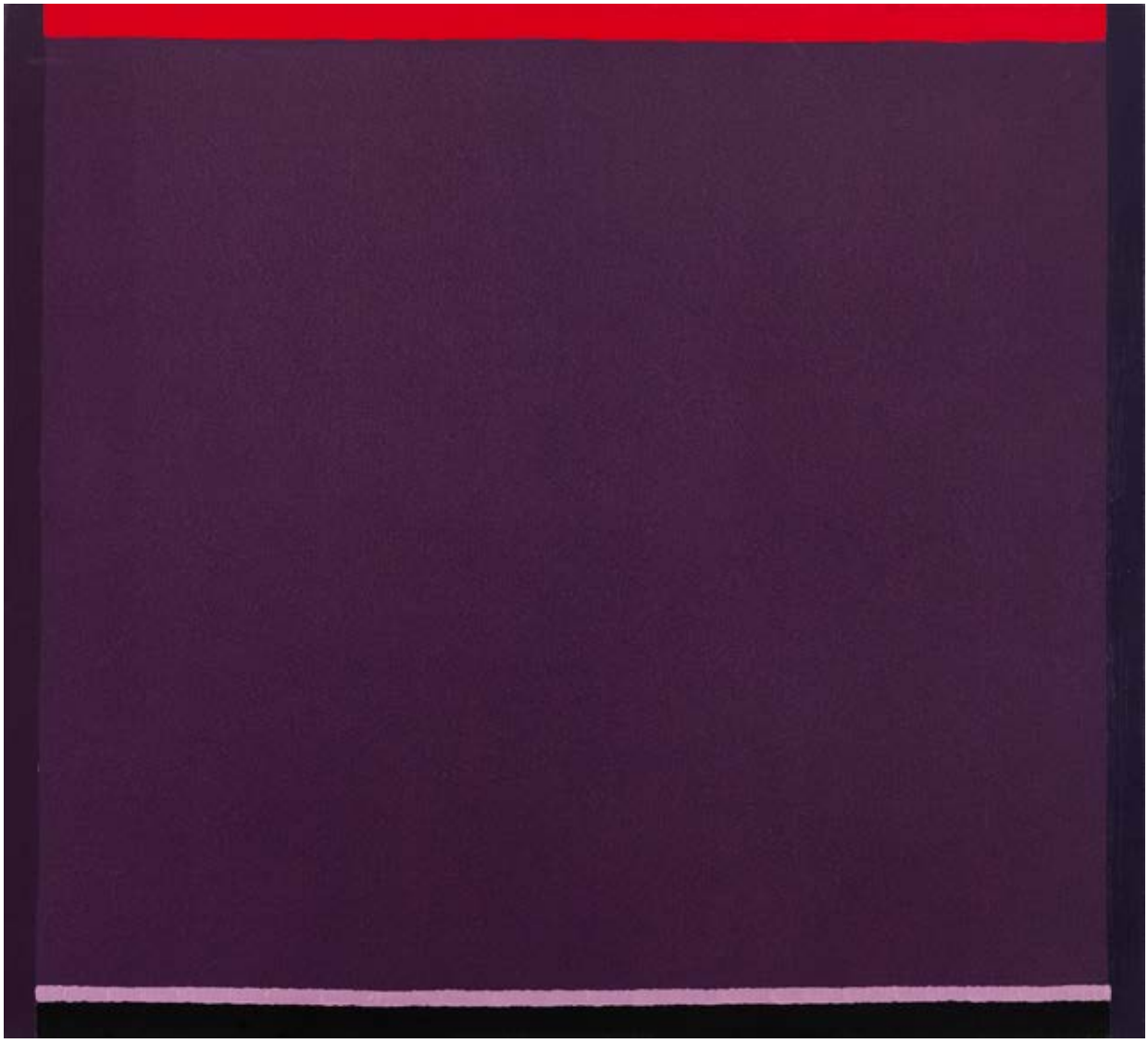
"Transcendent I-5", 2010

olej/płótno, 100 x 110 cm
sygnowany na odwrociu: 'T. Wiktor'
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'TRANSCENDENT I-5 | 2010 | OLEJ, PŁÓTNO 100/110 CM | TADEUSZ GUSTAW WIKTOR'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 500 EUR

Działalność artystyczną Tadeusza Gustawa Wiktora można określić mianem dzieła w ciągłym tworzeniu. Kolejne obrazy malarza są częścią długiego procesu, w którym każdy kolejny uzupełnia wizję artysty. Działanie to nazywa „myśleniem poliobrazowym" polegającym na realizowaniu tego samego konceptu we wszystkich dziełach. Cezary Woźniak w 1993 pisał o jego twórczości: „(...) W szerszym kontekście Wiktor traktuje swój język obrazowania jako wypadkową wielowiekowej tradycji malarskiej. Wiktor jest w ogóle artystą o rzadko spotykanej samoświadomości swojej sztuki. Eksplikacji jej różnorodnych aspektów poświęcone są wypowiedzi teoretyczne artysty, które często stanowią komentarz do jego wystaw. (...) w ikonozofii Wiktora swoiście współistnieją ze sobą procedury analityczne obrazu i własna praktyka ikonotwórcza. Celem metawizualnych badań Wiktora, których początki przypadają na lata 1972-73, jest opracowanie ogólnej, fenomenologicznej teorii obrazu, która ujawniałaby jego obiektywne, wewnętrzne struktury. Nie chodzi tu jednak o badanie wyłącznie formalnych praw obrazu, tak jak czynili to np. konstruktywiści rosyjscy, ale o dialektykę całej ikonosfery widzianej na sposób holistyczny" (Cezary Woźniak, Poza Obraz. O sztuce Tadeusza Wiktora [w:] Tadeusz Gustaw Wiktor. Wpisany w Oś Świata, katalog wystawy, Galeria Pryzmat, ZPAP Kraków 2017, s. 28-29).

Tadeusz Wiktor ukończył studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Adama Marczyńskiego, gdzie otrzymał w 1974 dyplom z wyróżnieniem. Przez lata swojej aktywności artystycznej pracował jako wykładowca na uczelniach w Rzeszowie, Krakowie, Śląskim Cieszynie oraz Częstochowie. Twórca był wielokrotnie wyróżniany na krajowych i międzynarodowych przeglądach grafiki, rysunku oraz malarstwa.



143 †

HANNA ZAWA-CYWIŃSKA

1939

"Flamenco I", 1989

akryl/płótno, 76 x 76 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'HANNA ZAWA | FLAMENCO I 1989 | ACRYL 30" X 30"'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

Początki twórczości Hanny Zawy-Cywińskiej były dość nieoczywiste. Swoją karierę rozpoczęła jako dojrzała już kobieta. Artystka wyprowadziła się wówczas do Nowego Jorku. O tym czasie mówiła: „Przyjechaliśmy do Stanów Zjednoczonych, mając ledwie 150 dolarów, nic więc dziwnego, że nasze maleńkie mieszkanie było puste i królował w nim rozkładany stolik turystyczny. Nie mogłam nawet marzyć o zdobyciu pracy dziennikarskiej, nie mieliśmy pieniędzy na kupowanie książek, a gdy syn poszedł do szkoły, zostawałam sama w pustym domu i nie miałam co robić. Zaczęłam więc malować. Obraz potrzebował wyobraźni, tak jak słowo, więc wydawał mi się bliski, zwłaszcza że od zawsze lubiłam rysować i malować" (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią, Izabelin 2011). Niedługo po tym rozpoczęła studia na nowojorskiej uczelni FIT, na kierunku reklamy.

Pierwsze dzieła Zawy-Cywińskiej powstawały na początku lat 80. XX wieku. Były to kompozycje budowane z kolorowych kabli rozciągniętych na barwnych tłach. Po pewnym czasie postanowiła skupić się na twórczości graficznej, którą chętnie prezentowała na międzynarodowej scenie. W swoich dziełach, zarówno malarskich, jak i graficznych, najchętniej zajmowała się zagadnieniem zderzenia dwóch odrębnych sobie światów. Wiesław Banach pisał: „To wielokrotnie wspominane przez Hannę Zawę i krytyków balansowanie pomiędzy 'siłą porządku i nieładu' stało się osnową jej całej twórczości. Z przemyśleń, odczuć, podświadomych reakcji rozpiętych na tych dwóch biegunach powstaje cała energia twórcza. Czy mówimy tu o jakimś zjawisku nadzwyczajnym? Sztuka z zasady zawieszona jest między pewnym anarchistycznym dążeniem podświadomości a koniecznością porządkowania dzieła i cała jej historia jest tego obrazem. Wahadło raz odchylało się w stronę emocji, drugi raz w stronę rozumu. A więc bój, który prowadzi Hanna Zawa-Cywińska, jest tożsamy z tym, co przeżywali inni artyści" (Wiesław Banach, Twórczość [w:] Hanna Zawa-Cywińska. Katalog zbiorów, Sanok 2008, s. 56).

144

WANDA GOŁKOWSKA

1925-2013

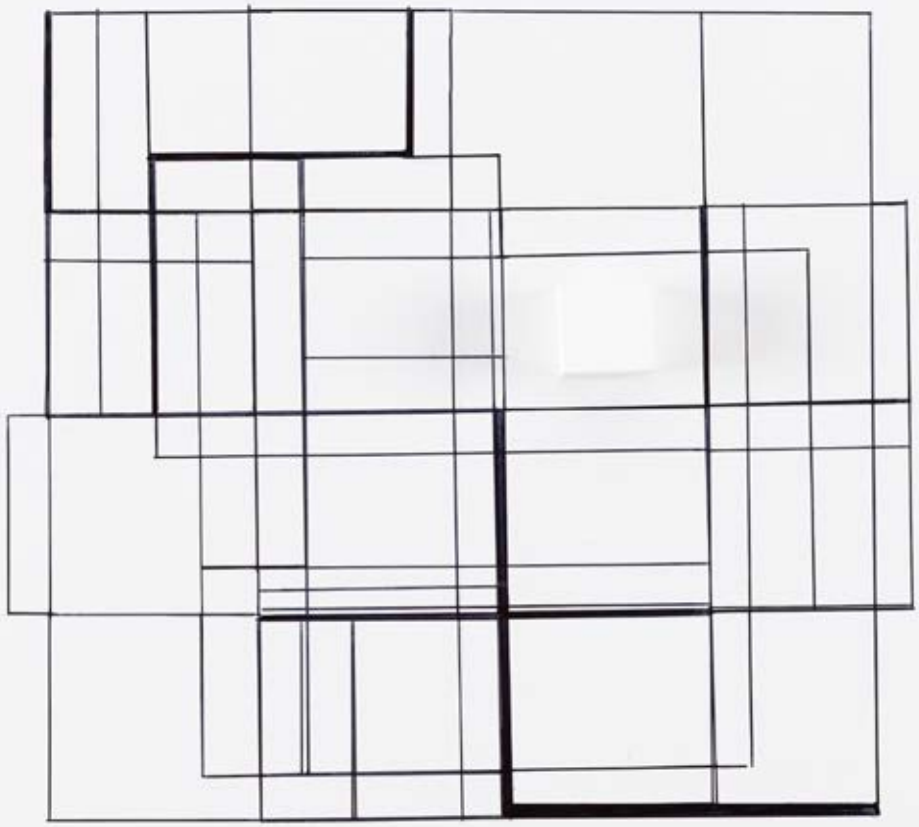
"Układ zamknięty - określony", 2006

akryl/płyta, drewno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
"WANDA GOŁKOWSKA | UKŁAD ZAMKNIĘTY - OKREŚLONY R. 2006 | PŁYTA - DREWNO - AKRYL | WYMIARY: 50 x 50 cm'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
8 700 - 10 900 EUR

WYSTAWIANY:
„Wanda Gołkowska – Zmienność w międzyczasie", Galeria Piekary, Poznań 4.10-8.11.2019
„Kudlicka / Gołkowska", Galeria Studio, Warszawa,16.09-6.11.2020; Muzeum Współczesne, Wrocław, 19.03-23.08.2021

LITERATURA:
Wanda Gołkowska, Zmienność w międzyczasie, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2019 (il.)



Wanda Gołkowska, fot. Jan Chwałczyk, źródło: Wikimedia Commons

UKŁAD OTWARTY

„Układy otwarte" Wandy Gołkowskiej to projekt artystyczny kontynuowany niemal przez całe życie twórczyni. Idea narodziła się 1967 i zakładała stworzenie serii kompozycji przestrzennych, których ułożenie podlegałoby zmianom dzięki udziałowi oglądającego. Kompozycje miały być budowane przeważnie z drewnianych klocków, jednak konstytuującymi je elementami były też warunki otoczenia: światło, dźwięk, ruch, przestrzeń. Warto podkreślić, że niezbędny dla dzieł Gołkowskiej był też dotyk. „Dzięki możliwości poruszania elementów (klocków) dzieła przez odbiorcę, Gołkowska przełamała tradycyjną relację artysta – dzieło, na relację artysta – dzieło – odbiorca, który stał się nieodłącznym elementem układu. Odbiorca stał się zmienną, który wpływa na dzieło sztuki, a nie jest jedynie obserwatorem. Kolejnym aspektem jest to, że każdy odbiorca posiadający indywidualne cechy tworzy zawsze unikalny układ. Gołkowska włączyła tym samym w obręb sztuki teorie probabilistyczne i wszystkie wynikające z nich konsekwencje – rachunek prawdopodobieństwa, pojęcia częstości, teorie statystyczne, teoria błędu. Koncepcja 'Układu otwartego' jawi się jako bardzo dojrzała refleksja, wykraczająca poza zrozumienie swoich czasów, równoległa światowym manifestom artystycznym" (fragment opisu wystawy „Wanda Gołkowska. Zapisy", Galeria Esta, Gliwice 2017, źródło: galeria-esta.pl).

Podejście artystki było bardzo nowatorskie jak na czasy, w których tworzyła. Jolanta Studzińska pisała o jej działalności: „Można by powiedzieć, że w swojej koncepcji i realizacji 'układów otwartych' Wanda Gołkowska tworzy model systemu, który rządzi zmianami, nawet prognozuje je, ale nie próbuje narzucić odbiorcy jednego właściwego, absolutnego rozwiązania. Ukazuje natomiast niezwykłą nieskończoność tego układu – systemu – budując swoisty model Universum. Model zmieniającego się nieustannie świata w 'czasoprzestrzeni – czterowymiarowej przestrzeni, której punktami są wydarzenia' – jak pisze – uzupełnia się zresztą z pojęciem 'międzyczasu', które wprowadziła w swoje życie artystyczne, a które wiązało się z powrotami do pewnych wątków i myśli pozostawionych w czasie, na przestrzeni wielu lat" (Jolanta Studzińska, List pisany przez całe życie – Układ Otwarty, Wrocław 2017, s. 9).

Gołkowska przez lata aktywności artystycznej tworzyła w ramach wielu nurtów oraz używała różnych środków ekspresji artystycznej. Ukształtowany w latach 60. program artystyczny kontynuowała jednak przez całe życie z ogromną konsekwencją. Jej twórczość opierała się o dogłębną analizę otaczającego świata i praw nim rządzących. Rezultaty dociekań Gołkowskiej oddawały złożoność i różnorodność naszego otoczenia. Jej działania dodawały jednocześnie nowy pierwiastek do dokonań artystycznych rodzimej sceny, podnosząc jej poziom do rangi światowej. Twórczyni przez większość życia była związana z Wrocławiem. Tam jako jedna z pierwszych kobiet odebrała wykształcenie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (1952) oraz uzyskała tytuł profesorski (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych) w 1991. Współtworzyła grupy Poszukiwania Formy i Koloru oraz Grupę Wrocławską, aktywnie uczestniczyła w działaniach Galerii pod Moną Lisą prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego.

145 †

KRYSTYNA KONECKA-GRZYBOWSKA

1924-2017

Kompozycja, lata 70. XX w.

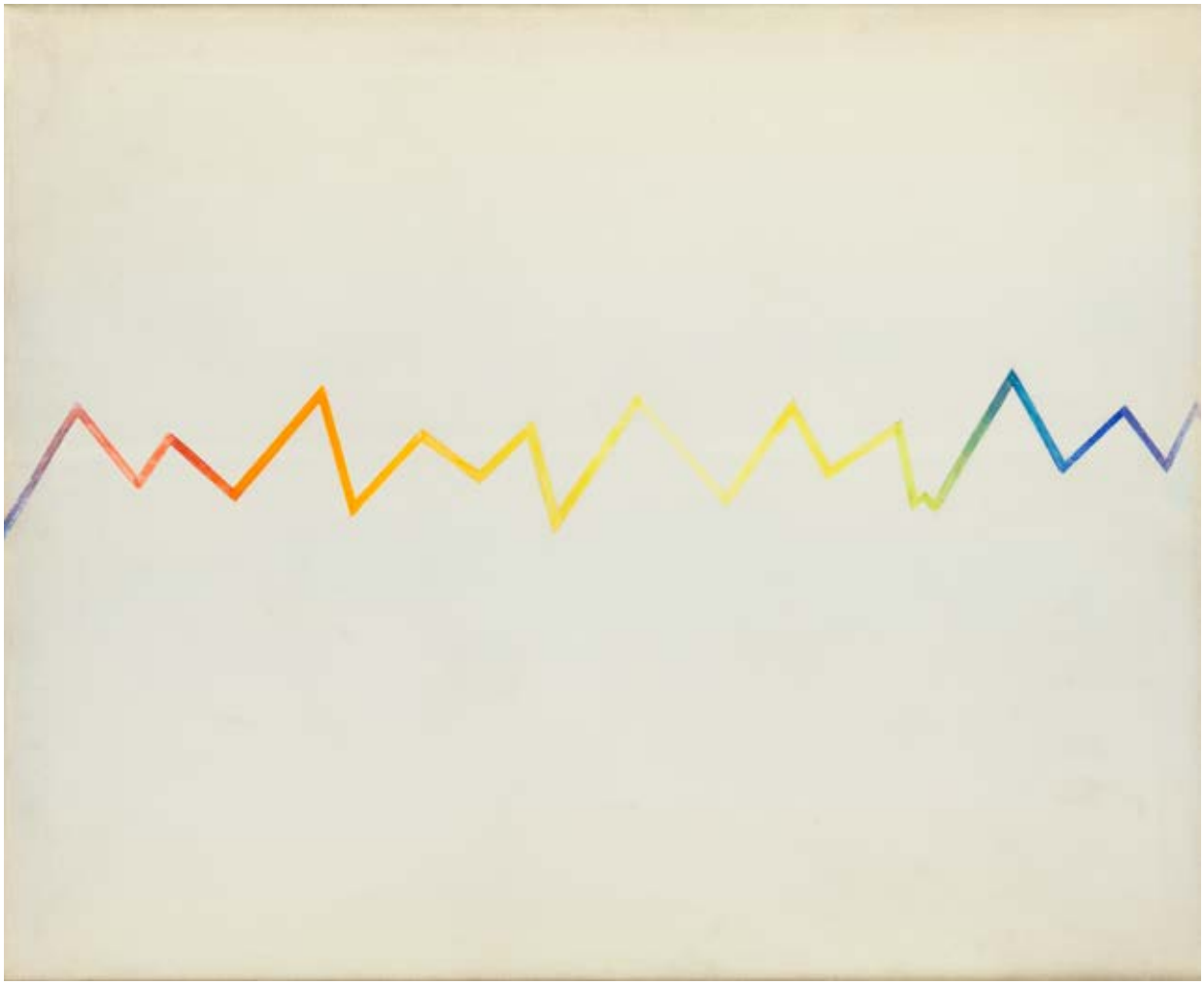
akryl/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'KRYSTYNA KONECKA-GRZYBOWSKA 1974'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

WYSTAWIANY:
„Krystyna Konecka-Grzybowska. Optyczne peregrynacje", Galeria Dyląg, Kraków, 20.04-18.05.2018

LITERATURA:
Krystyna Konecka-Grzybowska. Optyczne peregrynacje, Kraków 2018, s. 10, okładka (il.)

W katalogu wystawy indywidualnej Krystyny Koneckiej-Grzybowskiej w Galerii Dyląg Anna Baranowa pisała: „Zaiste, są to 'peregrynacje optyczne' – artystka wchodzi w wyraźny dialog z modnym w tym czasie op-artem. Jak napisał w roku 1970 Cyril Barrett, autor klasycznej już książki o op-arcie, aby namalować obrazy optyczne, trzeba najpierw zapomnieć wszystko, co się wie o malarstwie. Konecka-Grzybowska już dawno zapomniała o postimpresjonistycznym malarstwie pejzażowym. Teraz musiała zapomnieć o urokach i niuansach malarstwa materii, które uprawiała z lekkością godną mistrzów Dalekiego Wschodu. Ta formuła nowoczesności w latach 70. była już mocno przebrzmiała. Konecką-Grzybowską, która na co dzień pracowała jako wykładowca na Wydziale Konserwacji ASP w Krakowie, pociągnęło malarstwo oszczędne w formie i mocne w wyrazie. Amorficzność materii została zastąpiona przez geometrię; wyciszona i monochromatyczna tonacja przez witalne zderzenia barw. Malarkę wyraźnie cieszą te zabawy oka. Odkrywa inne możliwości operowania przestrzenią, światłem, kolorem i ruchem. W obrazie 'Horyzont' szczelina tęczowego światła przecina na pół białą, pustą przestrzeń. W bliźniaczym obrazie 'Bez tytułu' linia horyzontu zmienia się w zygzak, który łatwo wziąć za linię encefalografu. Jeśli oddaje ona rytm serca, to jest to rytm radosny; szczelina biegnąc zygzakiem przez białe pole obrazu, znów wypełniona jest tęczowym światłem" (Anna Baranowa, Krystyna Konecka-Grzybowska – optyczne peregrynacje [w:] Krystyna Konecka-Grzybowska – optyczne peregrynacje, katalog wystawy, Galeria Dyląg, Kraków 2018, s. 3).



146 †

JANUSZ RAFAŁ GŁOWACKI

1959

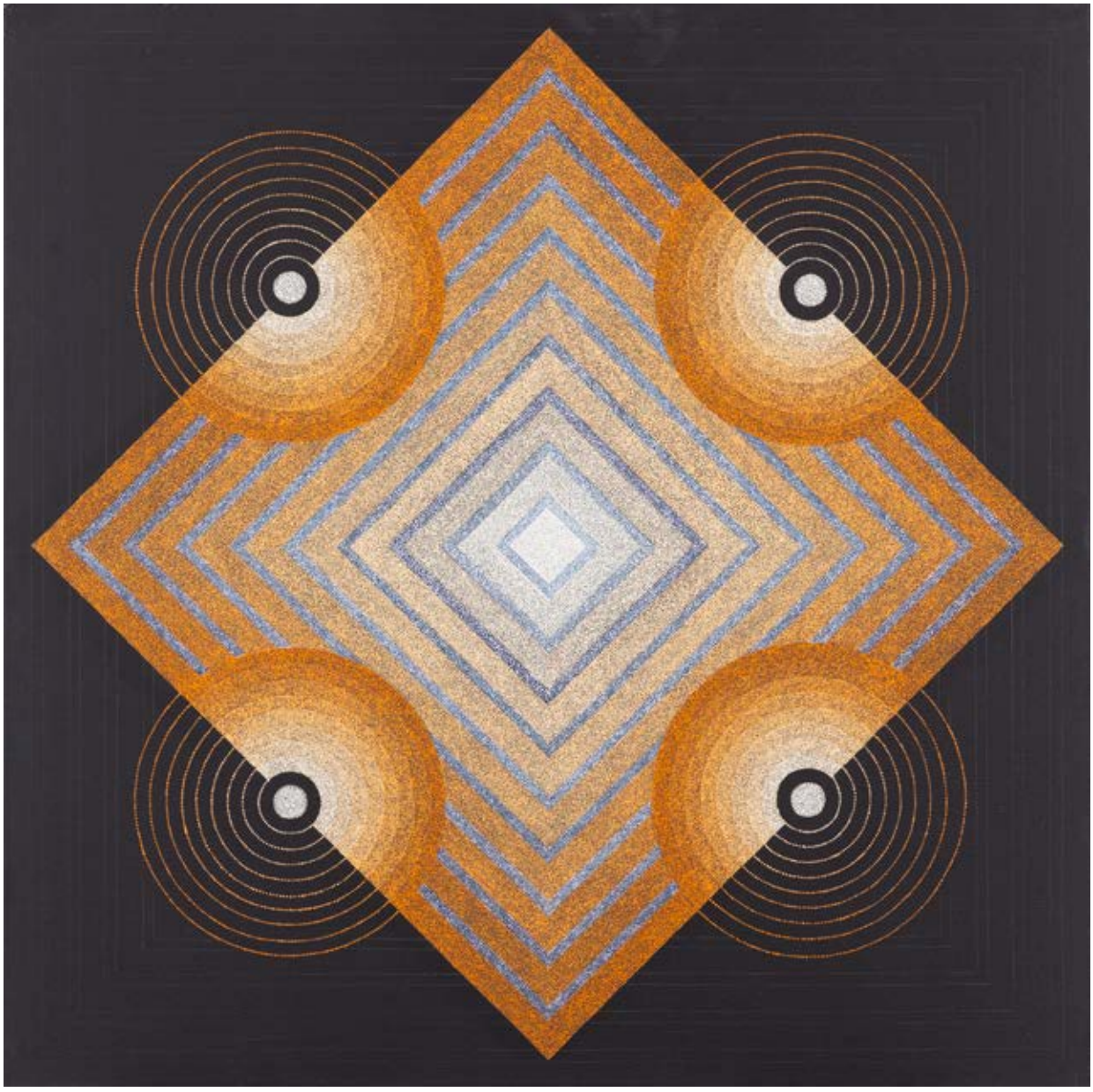
"Apotropaiczny charakter figur geometrycznych", 2019

olej/płótno, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'J. R. GŁOWACKI "APOTROPAICZNY CHARAKTER | FIGUR GEOMETRYCZNYCH" | 2019'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 500 EUR

„Artystę zawsze fascynowała geometria, nawet we wcześniejszych pracach figuratywnych, w których była osią konstrukcji. Kiedyś zapisał, że jeśli miałby się porównać z jakąkolwiek bryłą, to na pewno byłby upadłościanem. Teraz te ściany podniósł do góry, co widać i w obrazach, i w szkicach, które powstają, zanim artysta jest przekonany do wersji ostatecznej – uwiecznianych kół, kwadratów, trójkątów i ich licznych wariacji. Każda jego praca jest wcześniej przemyślana w najdrobniejszych szczegółach. Badając zależności barwne pomiędzy szarością a kolorem niebieskim, przyznaje, że budując zestaw tych prac, nie sądził, że tyle wewnętrznej pokory, cierpliwości, wytrwałości i determinacji będzie potrzebował na ich realizację".

Kama Zboralska



147 †

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI

1916-1987

"Relief na osi", 1974

akryl, kolaż/płótno, 66 x 57 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'"RELIEF NA OSI" | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI | 1974 | 66 X 57'
na odwrociu nalepka z opisem dzieła

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

Na rok przed wybuchem II wojny światowej Michał Kochanowski rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Praktykował w pracowniach takich artystów jak Paweł Dadles, Kazimierz Sichulski i Fryderyk Pautsch. Po 1945 powrócił na uczelnię, gdzie objął stanowisko starszego asystenta w Katedrze Malarstwa pod auspicjami Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Pierwsza wystawa indywidualna Kochanowskiego odbyła się w Domu Artysty Plastyka w 1960. Przez wszystkie lata swojej twórczości był związany ze środowiskiem krakowskim, między innymi z Grupą Krakowską (mimo że nigdy do niej formalnie nie należał) oraz Grupą 15 Malarzy Krakowskich.

Zapomniany na wiele lat artysta jest dziś znany głównie z twórczości malarskiej w nurcie abstrakcji geometrycznej. Jego działalność artystyczna była jednak wielowątkowa. Początkowo malarstwo Kochanowskiego powstawało w duchu koloryzmu, w dalszych etapach rozwoju zaczął zwracać się ku malarstwu materii. Lata 60. to natomiast czas zwrotu w stronę kompozycji budowanych przestrzennie, często ze znalezionych materiałów. Kolejne dziesięciolecie przyniosło serię reliefów w duchu abstrakcji geometrycznej, których dobrym przykładem jest prezentowana tu praca.

148 †

MIECZYSŁAW JANIKOWSKI
1912–1968

Bez tytułu

olej/płótno, 55 x 31,5 cm
sygnowany monogramem artysty p.d.
sygnowany na odwrociu: 'M. Janikowski [adres]'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 300 EUR

„Znajomy ze studiów tak oto opisywał pracę twórczą Mieczysława Janikowskiego: ‘Przychodził do pracowni i »szwendał się«, poszukując płótna i sztalugi. Następnie podchodził do wiszącej na ścianie wielkiej papierowej płachty, na którą studenci wyrzucali z palety brudne kolory. Z pudełka po cygarach wyjmował szpachlę, a następnie »skupiał uwagę na wielobarwnych brudach i wybierał szpachlą te, które cenił jako przyszłą harmonię«’. Ten swoisty recykling artystyczny był cechą iście szkocką. Śmiał się z tego sam Mieczysław, opowiadając kilka lat później: ‘A farby? Maluję cienko i ekonomicznie. Nie na darmo studiowałem w Edynburgu wśród Szkotów’”.

Staszek Gieżyński

149 †

KOJI KAMOJI

1935

"Biały obraz z kamyczkami", 2013/ 2014

akryl, ołówek, technika mieszana/sklejka, 100 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Biały obraz z kamyczkami | 2013/2014 | Koji Kamoji'

estymacja:
45 000 – 60 000 PLN
9 800 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

Koji Kamoji przeniósł się na stałe do Polski u schyłku lat 50. Nie trafił tu przypadkowo, bowiem jego rodzina od lat związana była z polską kulturą - brat ze strony matki oraz stryj artysty zajmowali się tłumaczeniem polskiej literatury na język japoński. Duży wpływ wywarła na niego wówczas już sama podróż statkiem - we wspomnieniach artysty pojawia się ona jako moment niezwykle intensywnego odczucia natury: obecności wody, nieba i powietrza, a także nieskończoności przestrzeni. Reminiscencje owej podróży daj się dostrzec właściwie w całej twórczości Koji Kamoji, szczególnie zaś w serii prac powstałych w latach określanych później jako „obrazy pruszkowskie". Artysta posługuje się lapidarną formą i naturalnymi materiałami - w jego pracach pojawia się drewno, len, korek, kamień. Charakterystyczna jest dla nich również oszczędna kolorystyka, ograniczająca się do kolorów natury - beżu, bieli, odcieni brązu. Sztuka jako forma kontemplacji zarówno w tworzeniu, jak i odbiorze to jeden z podstawowych wyznaczników charakteryzujących twórczość Koji Kamoji. W komentarzach dotyczących jego prac równie często pojawia się sformułowanie, że w kompozycjach artysty odnajdujemy sposób myślenia poetyckimi skrótami (wielokrotnie porównywano je do syntetycznej formy tradycyjnych haiku) oraz przenikanie się estetyki Wschodu i Zachodu. Tym, co niewątpliwie wywieść można w twórczości Kamoji z jego rodzimej kultury, jest wspomniane kontemplacyjne podejście do twórczości, wyrażanie percypowanej sensualnie rzeczywistości poprzez nasycony metaforyką symbol - przedmiot jako znak. W tekstach krytycznych próbujących usytuować go w kontekście sztuki Zachodu pojawia się w obrębie szerokiego kręgu, jaki w latach 60. zatoczyła sztuka konceptualna. Kompozycje artysty daje się wpisać w awangardowe poszukiwania europejskich i amerykańskich twórców lat 60. i 70., szczególnie tych wypowiadających się w języku abstrakcji spod znaku minimal artu.

150 †

STANLEY TWARDOWICZ

1917-2008

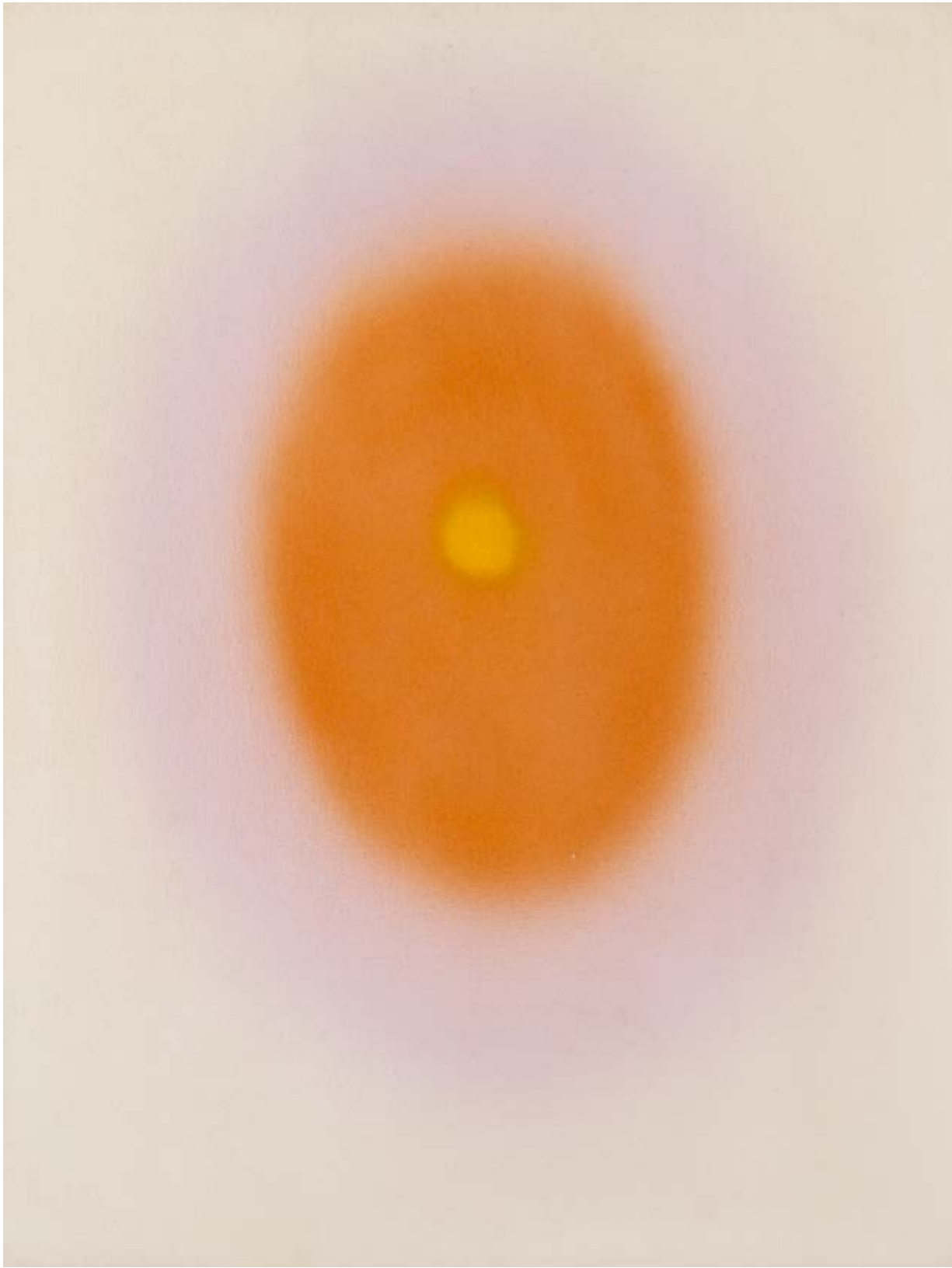
"P.O.Y.", 1969

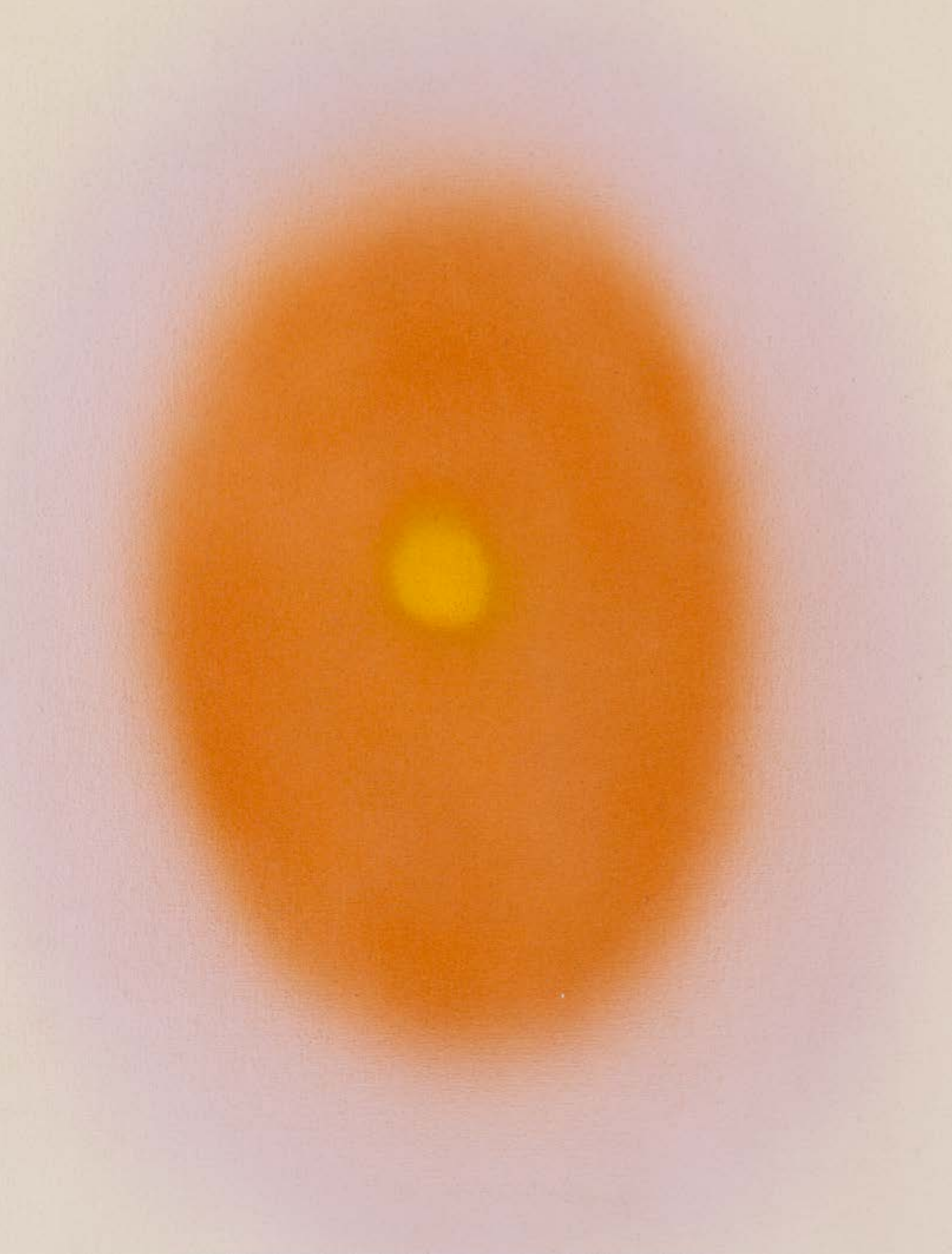
akryl/płótno, 86 x 66 cm
sygnowany i datowany na blejtramie: 'Twardowicz 69'
opisany na blejtramie: '#41-1969 | "P.O.Y." | ACRYLIC | POLYMER | 34 x 26'

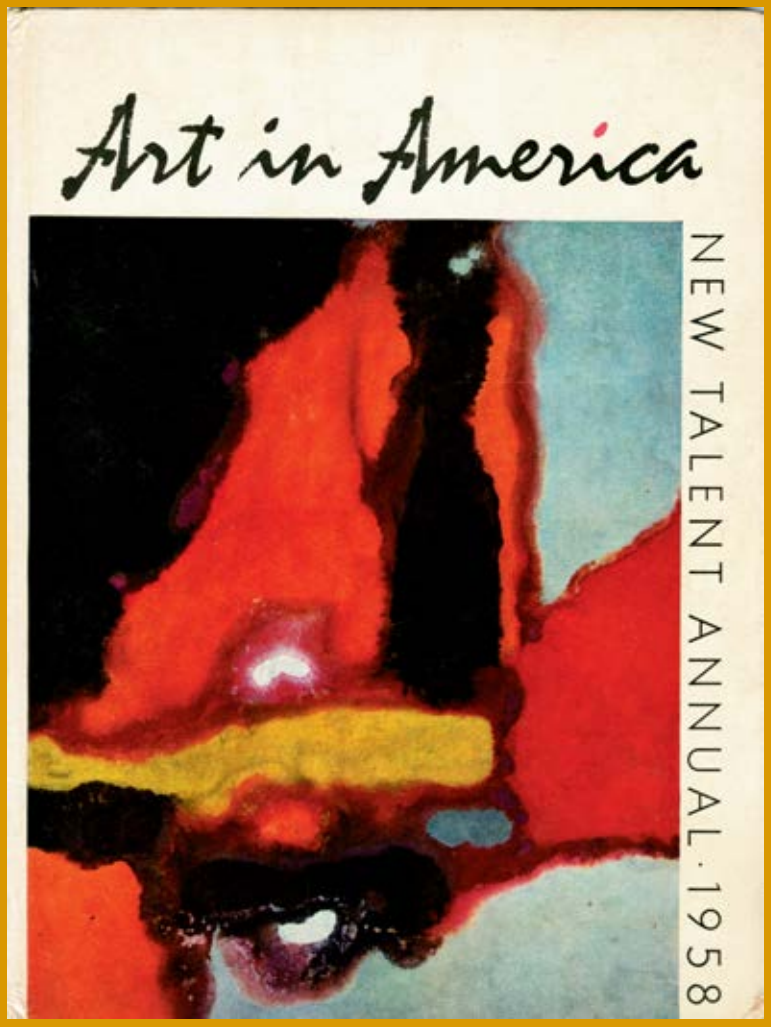
estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 600 - 10 900 EUR

„Kiedy zacząłem malować, robiłem to w duchu romantyzmu. (...) Z czasem rozpocząłem prace nad biomorficznymi, 'płynnymi' obrazami, w których badałem zagadnienia koloru (...) Przez lata byłem ministrantem (...) te piękne fiolety z szat noszonych przez księży, te karminy, czernie (...) fiolet wielu osobom kojarzy się ze śmiercią. Mogę go używać [w malarstwie] dopóty, dopóki jestem w stanie kontrolować wartości innych kolorów. Wówczas jestem w stanie wyciągnąć z niego coś bardzo lekkiego i przyjemnego".

Stanley Twardowicz







Okładka rocznika Art in America, 1958

Malarstwo urodzonego w Detroit Stanleya Twardowicza umiejscowić można na granicy op-artu i color field painting. Krytycy niejednokrotnie nazywali jego prace sferą „całowania obszarów koloru". Artysta był subtelny w posługiwaniu się barwą, odczarowując jej symbolikę i odpowiednio zestawiając ze sobą kolory sąsiadujące. Jego najbardziej charakterystyczne obrazy z końca lat 60., 70. i 80. XX wieku przedstawiają płaszczyzny delikatnie przechodzących przez siebie kolorów. Tak jak w przypadku prezentowanej pracy, zamykał je w owalnych formach, umieszczając w środku kompozycji niewielki jasny punkt przypominający otwór zapraszający do wejścia do wnętrza obrazu. Poprzez efekt sfumato stwarzał wrażenie, jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładniej przyjrzeć, należy uprzednio wyostrzyć wzrok. W odpowiedzi na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia, a one przecież nie mają kształtów.

Twardowicz był artystą niezwykle zdeterminowanym. W czasie II wojny światowej jednocześnie studiował i pracował w fabryce samochodów i czołgów, był też zawodowym bokserem i baseballistą. W drugiej połowie lat 40. rozpoczął przygodę z fotografią, zaś w latach 50. i 60. przystąpił do grona bywalców słynnej Cedar Tavern w nowojorskiej Greenwich Village, gdzie spotykał się m.in. z Jacksonem Pollockiem, Markiem Rothko i Franzem Kline'em. Przyjaźnił się też z ikoną beatników – Jackiem Kerouackiem. Na przestrzeni lat jego sztuka ewoluowała od malarstwa figuratywnego, przez malarstwo gestu i abstrakcyjny ekspresjonizm, od form mrocznych i organicznych ku spokojnym kompozycjom o jasnych, przejrzystych barwach. Kluczowym okresem w twórczości artysty były lata 50. XX wieku, obfitujące we wspomniane kontakty z mistrzami abstrakcjonizmu ekspresyjnego oraz wystawy w prestiżowych muzeach (nowojorskie Guggenheim, Whitney, MoMA czy Art Institute w Chicago). W 1956 MoMA zakupiło płótno Twardowicza do swojej kolekcji, następnie poszerzyło zbiory o sześć fotografii jego autorstwa. W 1958 praca Twardowicza znalazła się na okładce podsumowania „New Talent Annual" wydanego przez magazyn „Art in America".

„KIEDY ZACZĄŁEM MALOWAĆ, ROBIŁEM TO W DUCHU ROMANTYZMU. (...) Z CZASEM ROZPOCZĄŁEM PRACE NAD BIOMORFICZNYMI, 'PŁYNNYMI' OBRAZAMI, W KTÓRYCH BADAŁEM ZAGADNIENIA KOLORU (...) PRZEZ LATA BYŁEM MINISTRANTEM (...) TE PIĘKNE FIOLETY Z SZAT NOSZONYCH PRZEZ KSIĘŻY, TE KARMINY, CZERNIE (...) FIOLET WIELU OSOBOM KOJARZY SIĘ ZE ŚMIERCIĄ. MOGĘ GO UŻYWAĆ [W MALARSTWIE] DOPÓTY, DOPÓKI JESTEM W STANIE KONTROLOWAĆ WARTOŚCI INNYCH KOLORÓW. WÓWCZAS JESTEM W STANIE WYCIĄGNĄĆ Z NIEGO COŚ BARDZO LEKKIEGO I PRZYJEMNEGO".

STANLEY TWARDOWICZ

151 †

ANDRZEJ URBANOWICZ
1938-2011

"Trzeci kwadrat Wenus", 2004

relief/płyta, sklejka, 120 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ URBANOWICZ | "TRZECI KWADRAT WENUS" | 2004'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 10 900 EUR

„Poprzez swoje obrazy Andrzej Urbanowicz stara się nas przekonać, że to, co istotne, może stać się przedmiotem komunikatu tylko poprzez symbol. Poznając te dzieła, możemy jednak dojść do wniosku, że istotność, o której stara się mówić artysta, nie jest jakąś szczególną treścią symbolu, wyrażaną pojęciowo, ale może być jedynie odczuta dzięki intensywności jego oddziaływania. Przekroczenie normy co do ustalonego historycznie funkcjonowania jakiegoś symbolu, a także nadanie mu maksymalnej ekspresji, sprawia że punktem odniesienia może stać się to, co przekracza wszystkie dające się pomyśleć znaczenia. Takie wnioski nasuwają się po przeglądzie całej twórczości tego artysty, od początku lat sześćdziesiątych do dzisiaj".

Adam Sobota, Magia symbolu, wstęp do wystawy „Andrzej Urbanowicz", BWA, Jelenia Góra 2002.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 ROKU

AUKCJA 30 LISTOPADA 2021, 19:00

JAN TARASIN
„Przedmioty", 1968

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 – 30 listopada 2021

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

POP-ART · POP-KULTURA · POSTMODERNIZM

AUKCJA 2 GRUDNIA 2021, 19:00

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI „JURRY"
„Obejmowanie", 1971

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 listopada – 2 grudnia 2021

SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 21 GRUDNIA 2021, 19:00

RAFAŁ OLBIŃSKI
„Daleki od ideału", 2019

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 21 grudnia 2021

MŁODA SZTUKA

KATARZYNA MISIÓRSKA
Żurawie, 2020

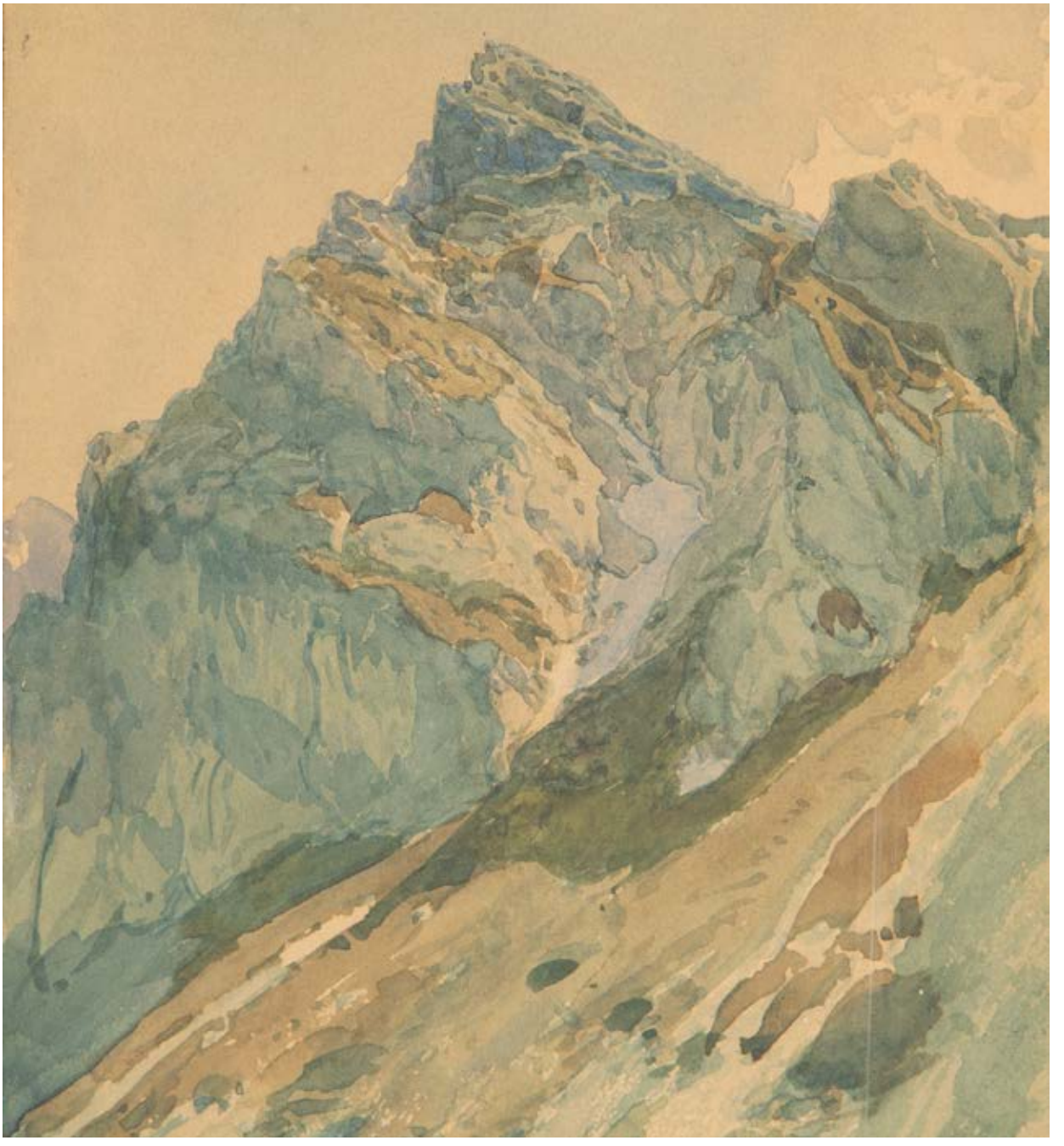
AUKCJA 20 GRUDNIA 2021, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 20 grudnia 2021

ZAKOPANE! ZAKOPANE!

AUKCJA 30 GRUDNIA 2021, 17:00



WOJCIECH GERSON
„Kościelec w Tatrach", 1893

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Hotel Kasprowy Zakopane, ul. Szymaszkowa, 34-500 Zakopane

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 – 30 grudnia 2021

ART DÉCO

STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021, 19:00

ZOFIA STRYJEŃSKA
Góralka z dzbanem

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 14 grudnia 2021

BIŻUTERIA

DZIEŁA SZTUKI JUBILERSKIEJ XIX I XX W.

AUKCJA 7 GRUDNIA 2021, 19:00

BRANSOLETA ART DÉCO Z DIAMENTAMI
Paryż, lata 20.-30. XX w.

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 listopada – 7 grudnia 2021

SZTUKA DZISIAJ

WYBÓR KURATORA

AUKCJA 6 GRUDNIA 2021, 19:00

TOMASZ KOSTECKI
Marlena w samochodzie, 2021

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
29 listopada – 6 grudnia 2021

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 13 000 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W PAŹDZIERNIKU 2021
NA AUKCJI W DESA UNICUM INSTALACJA
"TŁUM III" MAGDALENY ABAKANOWICZ

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

DESA UNICUM JEST OD 10 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

PRACE NA PAPIERZE

17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2022

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

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

3 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2022

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

NOWE POKOLENIE PO 1989

10 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022

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

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 1 200 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA, "WESELE NA UKRAINIE"

DESA UNICUM

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROSŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

18 STYCZNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 GRUDNIA 2021

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

ART OUTLET. SZTUKA DAWNA

8 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022

kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

PRACE NA PAPIERZE

17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022

kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

17 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022

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

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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 aukcjonera.

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 20% 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 zawierać 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 ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera 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 aukcjonera 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 aukcjonera 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 powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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 konsultacje 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 opraw.

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 przekażą 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 zawodowo 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 sprowadzane 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 aukcjonera. 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 aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista
W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka 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 przesłać 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 przebicia) w tracie 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 aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 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: BREXPLPWMBK. 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
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. 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 uchybieniaw 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 aukcjonera 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 licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek 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 aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 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
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt 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 wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z 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 wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, 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 7 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) wszcząć 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 wykorzystać 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.

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 następcza. 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 reprodukowania 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 wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek 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.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Pop-Art • Popkultura • Postmodernizm • 1002ASW095 • 2 grudnia 2021

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

PROMEMORIA®

AUTORZY TEKSTÓW

Anna Kowalska: poz. 101, 103, 104, 108, 109, 110, 114, 115, 118, 119, 121, 123, 129, 134, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 147, 150
Anna Szynkarczuk: poz. 112, 113

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART 2 GRUDNIA 2021

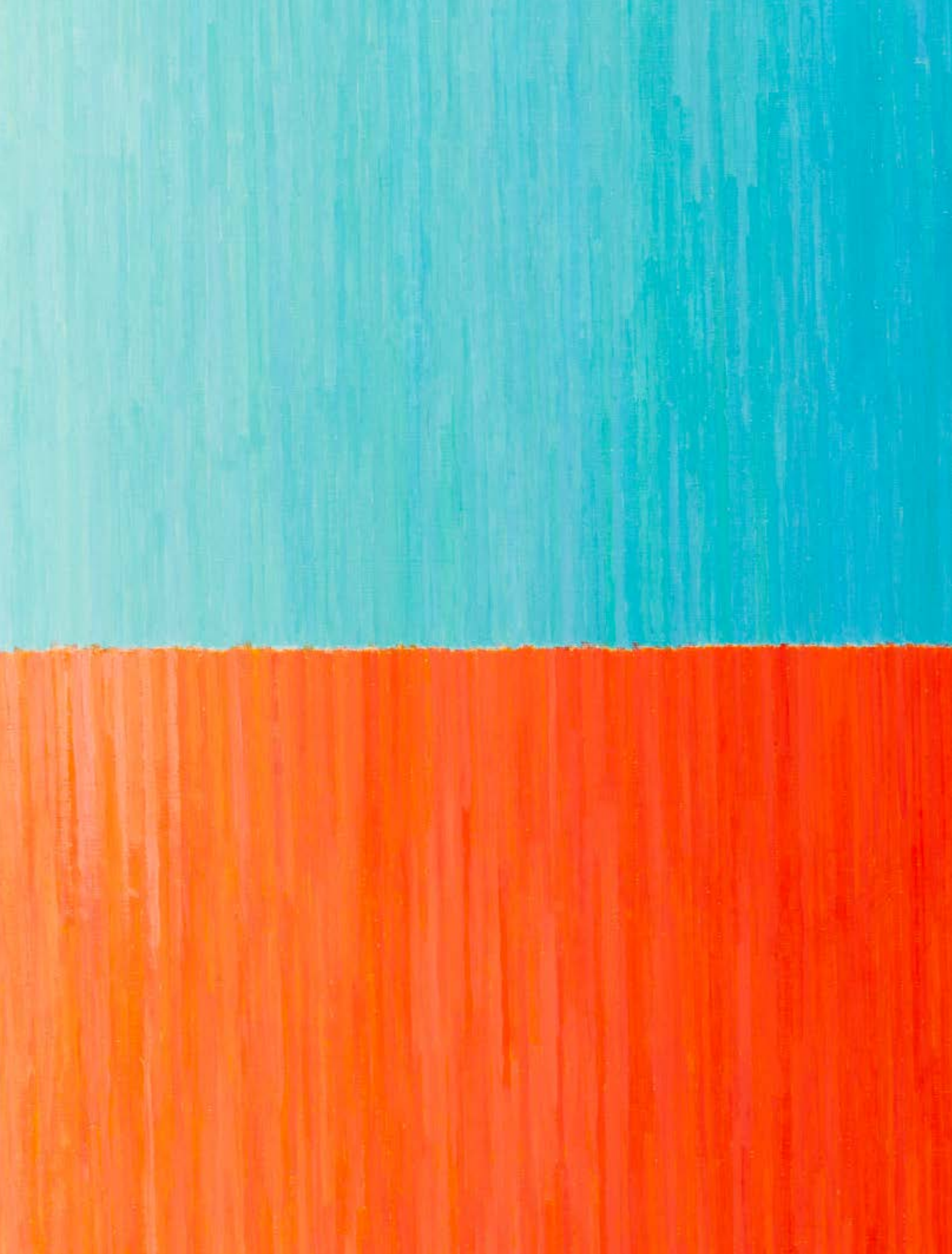
ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

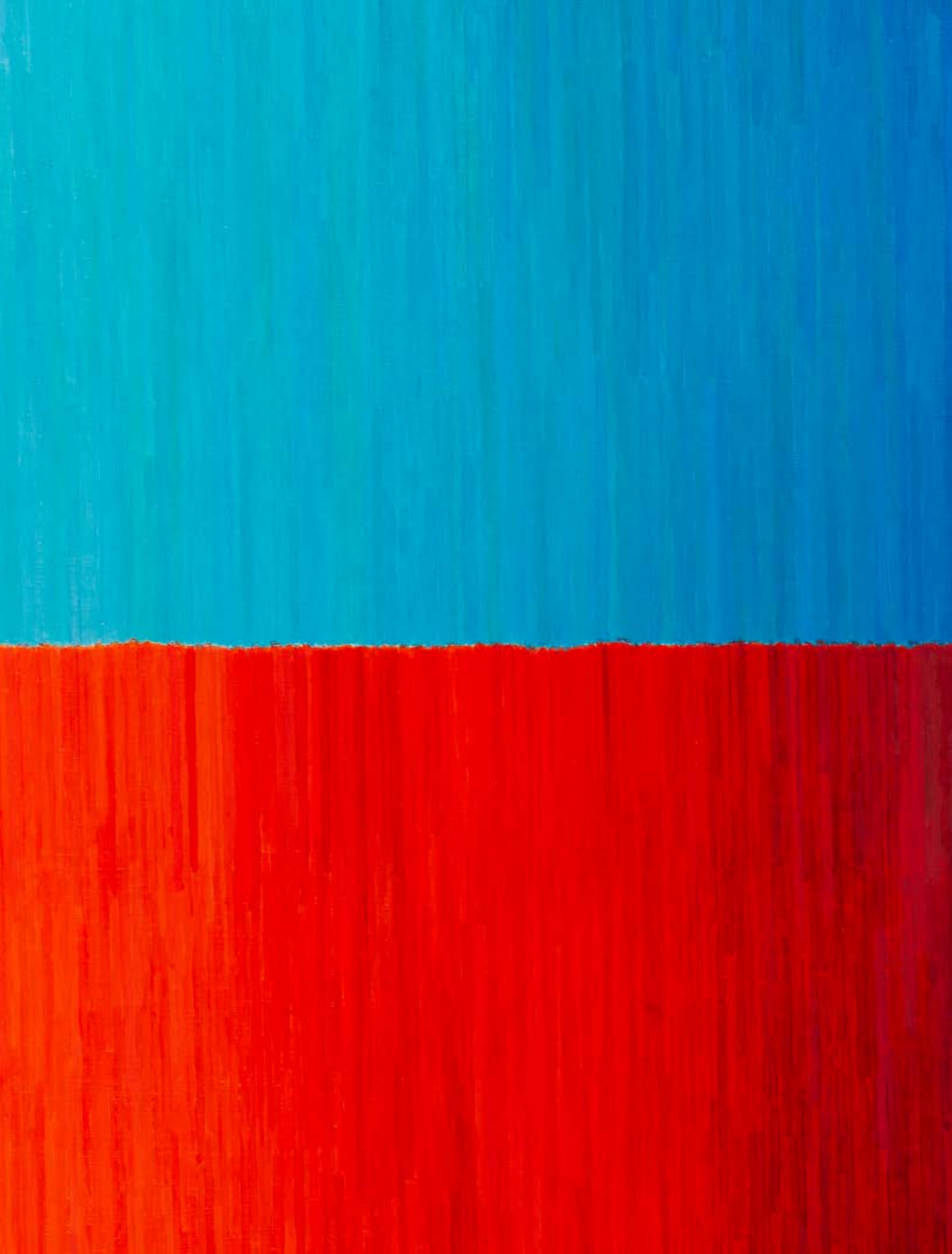
poz. 106 Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA
poz. 110 Tamara Berdowska, fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 112 Wojciech Fangor, fot. Bogdan Sarwiński/East News
poz. 113 Wojciech Fangor, fot. Czesław Czapliński /FOTONOVA
poz. 115 Victor Vasarely, fot. Roger Viollet/EAST NEWS
poz. 125 Omar Rayo, źródło: Wikimedia Commonos/Andreseduardop
poz. 136 Cristian Mac Entyre w pracowni, fot. dzięki uprzejmości Galerii Retroavangarda
poz. 137 Jan Chwałczyk, źródło: Wikimedia Commons/Armand Urbaniak
poz. 144 Wanda Gołkowska, fot. Jan Chwałczyk, źródło: Wikimedia Commons

---

okładka front poz. 108 Edward Krasiński, Interwencja, lata 70. XX wieku
okładka II – strona 1 poz. 113 Wojciech Fangor, „M 17", 1970
strony 2–3 poz. 119 Julian Stańczak, „Unishape", 1970
strony 4–5 poz. 116, Victor Vasarely, „Onnca", 1986
strony 6–7 poz. 114 Wojciech Fangor, „MA 4", 1971
strony 8–9 poz. 103 Ryszard Winiarski, „Obszar 130", 1973
strona 10 poz. 121 Richard Anuszkiewicz, Bez tytułu, 1975
strona 202 poz. 136 Cristian Mac Entyre, „Crepúsculo" („Zmierzch"), 2020
strony 204–205 poz. 141 Apoloniusz Węgłowski, Kompozycja, 2019-2020
strony 206–207 poz. 2 Jan Pamuła, „Seria komputerowa I", 2020
strona 208 - III okładka poz. 6 Henryk Stażewski, „Nr 72", 1968
okładka tył poz. 115 Victor Vasarely, „Yabla", 1961
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-07-7
kod aukcji 1002ASW095





CENA 59 ZŁ (Z 8% VAT)

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