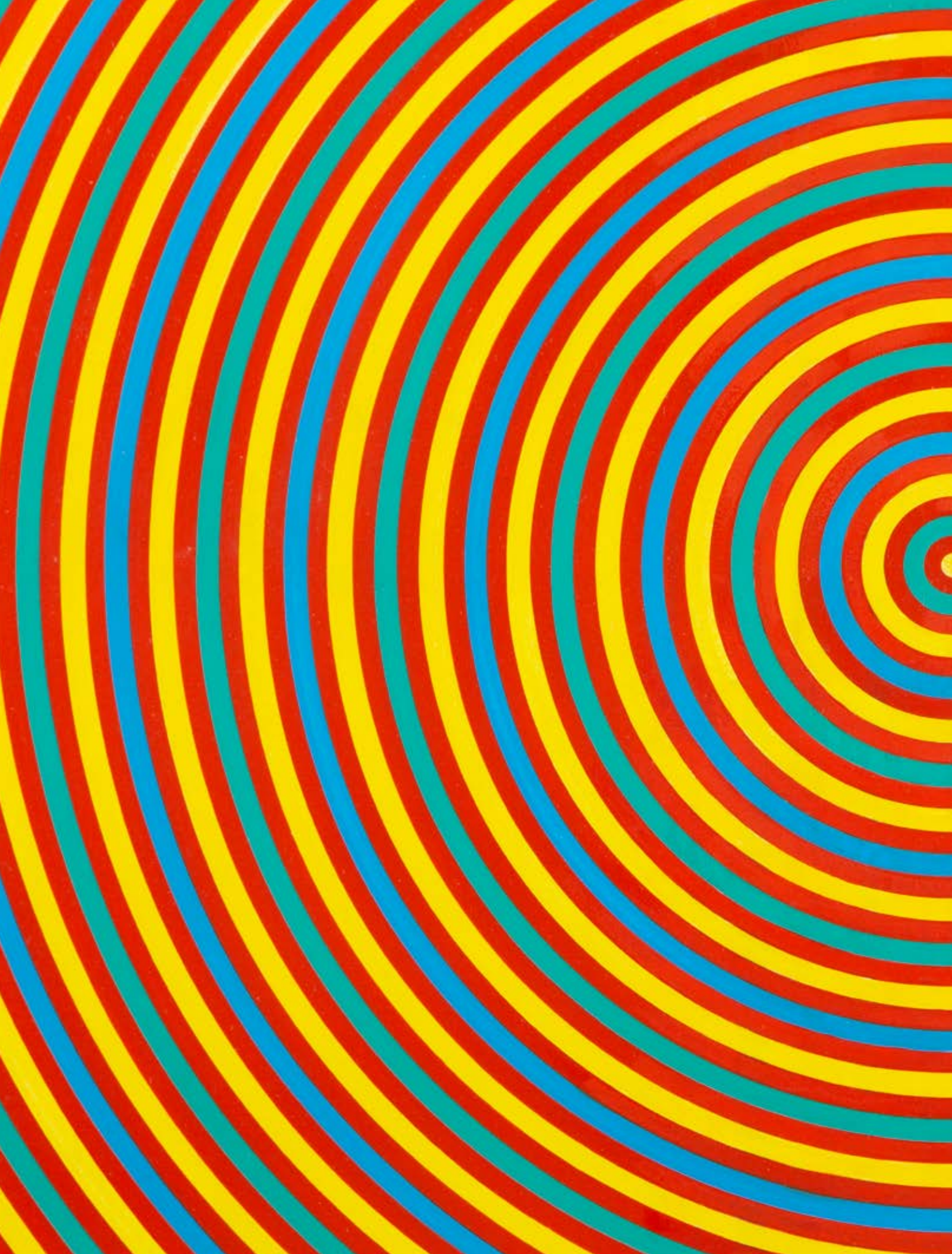
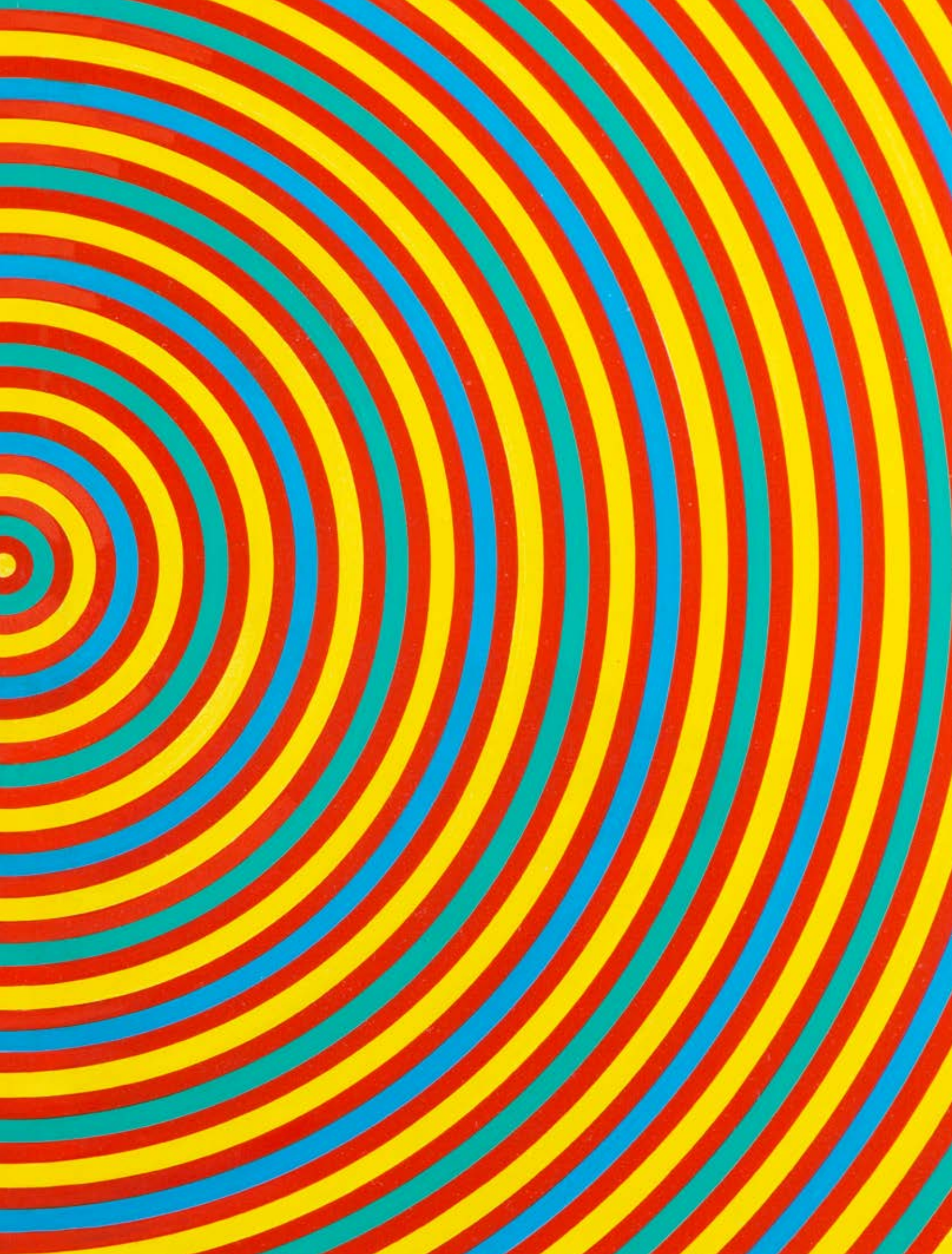
DESA UNICUM

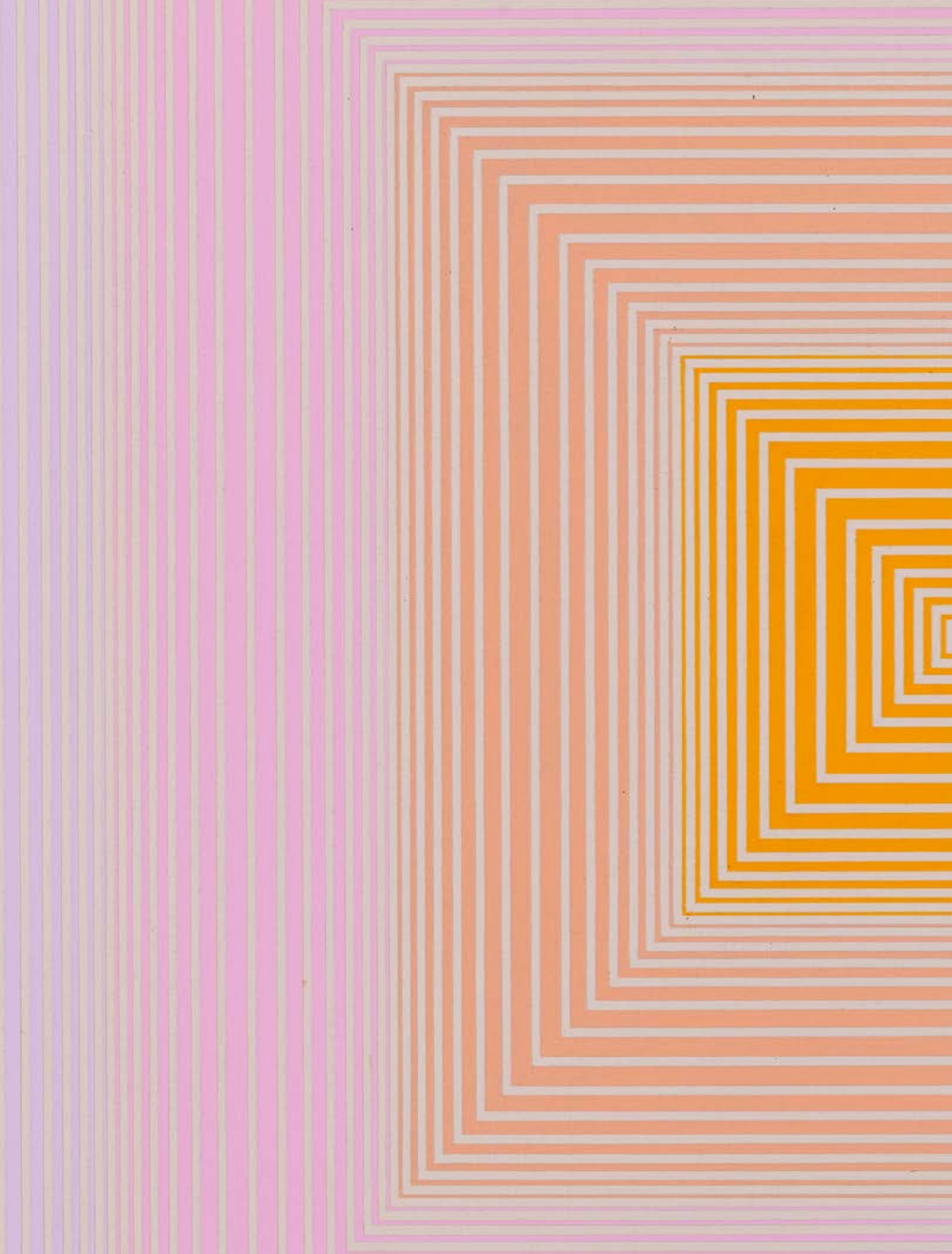
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

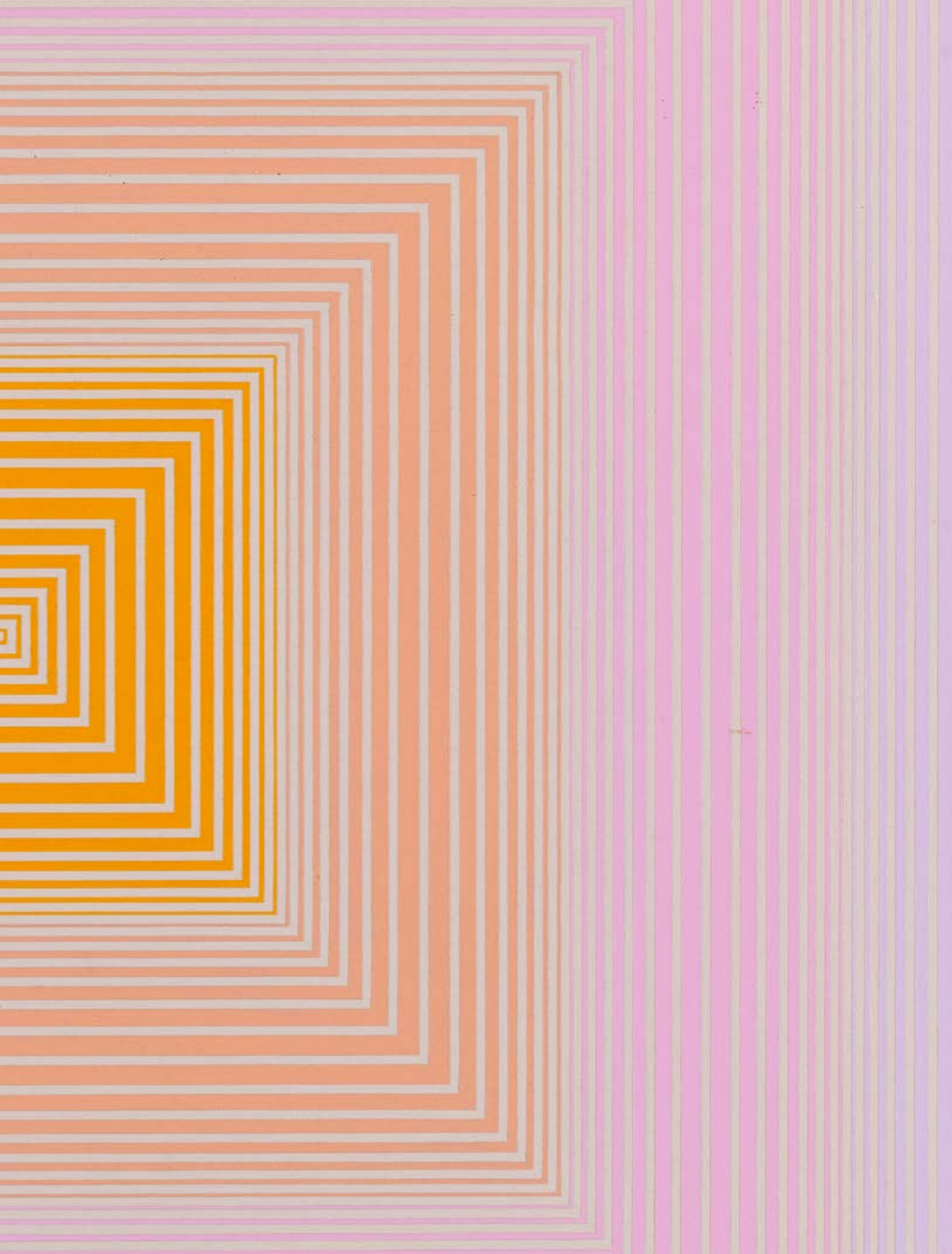
OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

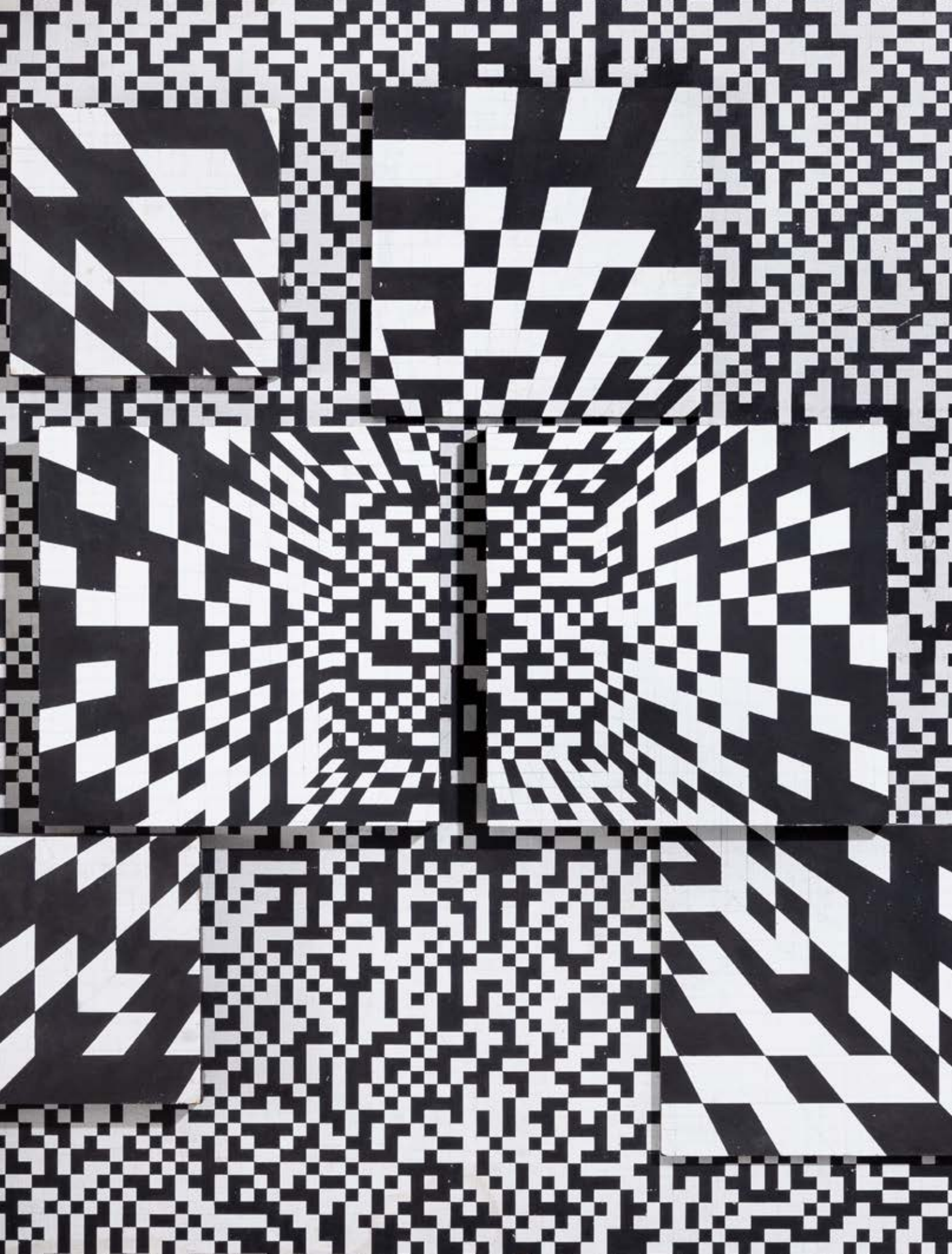
AUKCJA 24 LISTOPADA 2022 WARSZAWA











SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 24 LISTOPADA 2022

CZAS AUKCJI
24 listopada 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 24 listopada
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Katarzyna Szczęsna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

Karolina Ciesielska-Sopińska
tel. 22 163 67 12, 668 135 447
k.ciesielska@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

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

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

WYCENY BIŻUTERII:
poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

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

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

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

SEKRETARIAT ZARZĄDU
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 ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

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 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

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
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

Public Relations – pr@desa.pl

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

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

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

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

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

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

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

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

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

KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
w.komorowski@desa.pl
539 222 774

KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885

INDEKS

Anuszkiewicz Richard **126–127**

Bak Imre **130**

Berdyszak Jan **131–132**

Ciapało Czesław Pius **142**

Fangor Wojciech **111–114**

Gieraga Andrzej **136–137**

Hulík Viktor **129**

Kalinowski Tadeusz **139**

Kamoji Koji **140–141**

Kapusta Janusz **143**

Krasiński Edward **106**

Kuwayama Tadasuke (Tadasky) **124**

MacEntyre Eduardo **125**

Mieczkowski Ed (Edwin) **128**

Nowacki Andrzej **107–108**

Nowosielski Jerzy **109–110**

Orbitowski Janusz **101, 135**

Pamuła Jan **102**

Pawlak Włodzimierz **144**

Sasaguchi Kazz **133**

Stańczak Julian **119–122**

Stażewski Henryk **104–105**

Vasarely Victor **123**

Wąsowski Paweł **138**

Węgłowski Apoloniusz **134**

Winiarski Ryszard **115–118**

Ziemski Jan **103**

101 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

"7/08", 2008

olej, relief/płótno, 55 x 46 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2008 | 7/08 | 55 x 46 cm'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Reliefy Orbitowskiego, konstruowane przez niego od dziesięcioleci z równą precyzją i konsekwencją, utworzone są z układów wąskich listewek lub nawarstwiających się prostokątnych płytek naklejanych na podobrazie w rytmicznych, graficznych układach, malowanych następnie białą farbą, tak iż integrują się całkowicie z bielą podłoża".

Michał Zawada

„ŚLADY ZBUDOWANE ZOSTAŁY Z NIEWIELKICH PROSTOKĄTNYCH MODUŁÓW, UJĘTYCH W WIĘKSZE GEOMETRYCZNE PODZIAŁY O WYRAŹNYCH ZARYSACH ROMBOIDALNYCH, TRÓJKĄTNYCH LUB DIAGONALNYCH. POWIERZCHNIA ZDAJE SIĘ DRGAĆ ZA SPRAWĄ RÓŻNICOWANYCH CHROMATYCZNIE POLETEK O CIEKAWYCH, ZACIERAJĄCYCH SIĘ, ZGASZONYCH PRZEJŚCIACH BARWNYCH SKONTRASTOWANYCH Z AKCENTAMI CZYSTEJ CZERNI CZY RZADZIEJ BIELI. WYSMAKOWANE ZESTAWIENIA KOLORU W PRZYPADKU KAŻDEGO PŁÓTNA OGRANICZONE SĄ DO KILKU, NIEKIEDY KONTRASTOWYCH TONÓW: BIELI I CZERNI POPRZEZ GAMĘ SZAROŚCI, CZY MIEDZIANYCH, ZŁOTAWYCH BRĄZÓW W RELACJI Z CZERNIĄ”.

AGNIESZKA TES, JANUSZ ORBITOWSKI. ŚCIEŻKI I ŚLADY, KATALOG WYSTAWY, GALERIA SZTUKI ARTEMIS, KRAKÓW, 19.10–8.11.2017, S. 5–6

Wystawa Janusza Orbitowskiego w Galerii Starmach w Krakowie. Fot. Marek Gargulski, dzięki uprzejmości Galerii Starmach

Pierwsze prace Orbitowskiego utrzymane w tonacji bieli zaczęły pojawiać się już w latach 70. Przez kolejne lata artysta co jakiś czas tworzył monochromatyczne kompozycje, by od 2002 zająć się działalnością jedynie w tym zakresie. Początkowo obrazy budowane były z reliefowych, wypukłych elementów podkreślających dynamikę w kompozycjach. Z czasem Orbitowski zaczął operować małymi kasetonami oraz sznurkiem, które budowały teksturę płócien, dając niespodziewane efekty na jednokolorowym tle. Niezwykle ważnym elementem prac artysty jest światło, dzięki któremu monochromy ożywają przed oczami widza. O związkach twórczości Orbitowskiego z naturą pisała między innymi Bożena Kowalska: „Co zadziwiające dla uważnego obserwatora tych prac, należących w sposób oczywisty do nurtu sztuki operującej geometrią – to wyczuwalny jej związek z inspiracją naturą. Występujące tu rytmy kojarzą się z ruchem fal, które wiatr marszczy na powierzchni wody, albo z warstwami gałęzi świerka czy jodły narastającymi nad sobą czy z regularnym układem żyłek na liściu grabu. Jednak ten związek z przyrodą jest nieporównywalnie silniejszy niż w malarstwie – w rysunkach Orbitowskiego. Jego prace na białym papierze, budowane czarnym tuszem, bardzo cienkimi kreskami, są tak subtelne, tak delikatne jakby utkane były z mgły. Ukształtowane z nich nieregularne formy wyłaniają się fragmentarycznie z przestrzeni, albo odwrotnie: zdają się w niej rozpływać i zanikać. Skojarzenia roślinne nasuwają się nieodparcie. Ze szpilkową gęstością łodygi skrzypu, z misterną strukturą liścia paproci czy ulotnością puchu dmuchawca. Wokół osi kompozycyjnych rysunków kreski są zagęszczone, więc pociemniałe, im dalej od nich – jaśniejsze, na krańcu form postrzępione i wtapiające się w tło. Bywają sprowadzone lub wręcz zamknięte w jajowatą formę owalu" (Bożena Kowalska, wstęp do wystawy Janusza Orbitowskiego „Teraz" w Galerii Artemis w Krakowie, 2017).

102 †

JAN PAMUŁA

1944-2022

"Seria komputerowa I", 2010

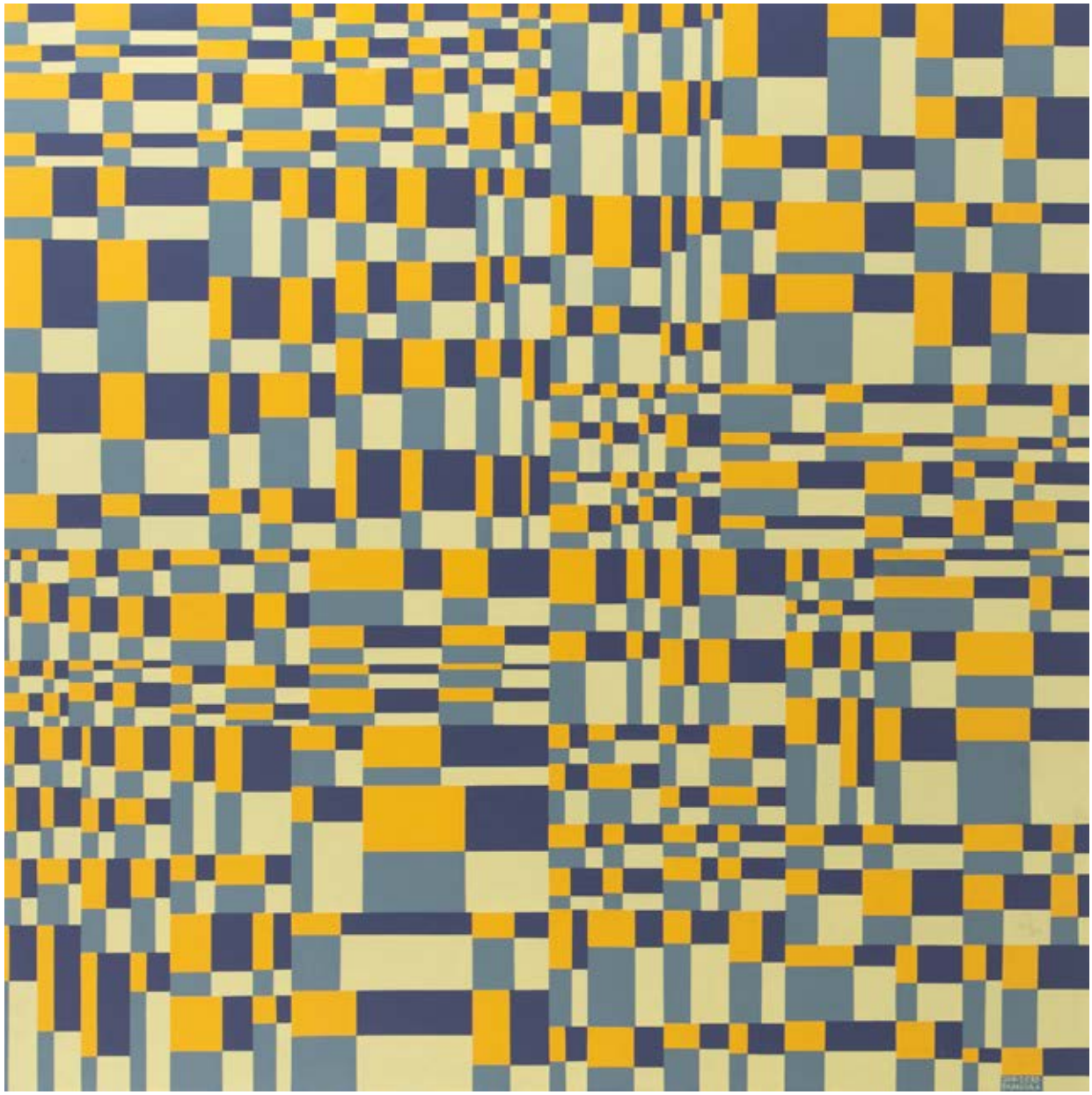
akryl/płótno, 130 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JAN | 2010 | PAMUŁA'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I | 2010/2'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2021
kolekcja instytucjonalna, Polska

Jan Pamuła przez niemal 4 dekady włączony był w nurt sztuki abstrakcyjnej. „Seria komputerowa" jest efektem eksperymentów artystycznych, które podjął w latach 80. Choć prace w warstwie wizualnej nasuwają skojarzenia z dziełami takich twórców jak Piet Mondrian czy Paul Klee, źródło tej twórczości jest zgoła odmienne od metafizycznych rozważań bliskich nestorom abstrakcji geometrycznej. Artysta wprost mówił, że w jego odczuciu obrazy abstrakcyjne odnoszą się do rzeczywistości ludzkiej, są syntezowanym efektem kontemplacji przyrody, ale także kontaktu z sacrum. W swojej twórczości abstrakcyjnej, zainicjowanej jeszcze w latach 70., przyznawał się do inspiracji nowościami technologicznymi, z którymi miał szansę się zetknąć w trakcie zagranicznych wyjazdów.

Prezentowany obraz, należący do wzmiankowanej już serii, ma genezę w doświadczeniu zdobytym w trakcie wyjazdu stypendialnego do Paryża w pracowni ARTA (Atelier de Recherches Techniques Avancées), znajdującej się w Centre Georges Pompidou. Obserwacje, jakich dokonał w kraju znajdującym się za zachodnią granicą, sprawiły, że doszedł do przeświadczenia, iż zmiany, jakie zachodzą w otoczeniu człowieka, postęp techniki, powinny implikować zmiany przedstawiania rzeczywistości w sztuce. Z pomocą informatyków malarz przygotował szczególny program, którego zadaniem było dzielenie powierzchni płótna na coraz mniejsze struktury, tworzące losowo złożoną sieć prostokątów. W przeciwieństwie do większości realizacji twórców z nurtu op-artu, na płótnach Pamuły nie znajdziemy powtarzających się modułów, każdy kształt jest niepowtarzalny. Pomimo iż cała kompozycja zasadza się na automatycznym, matematycznym procesie, opartym na rachunku prawdopodobieństwa, subtelne niuanse barwne, będące wynikiem wrażliwości artysty, nadają działaniom maszyny emocjonalny wymiar.



103 †

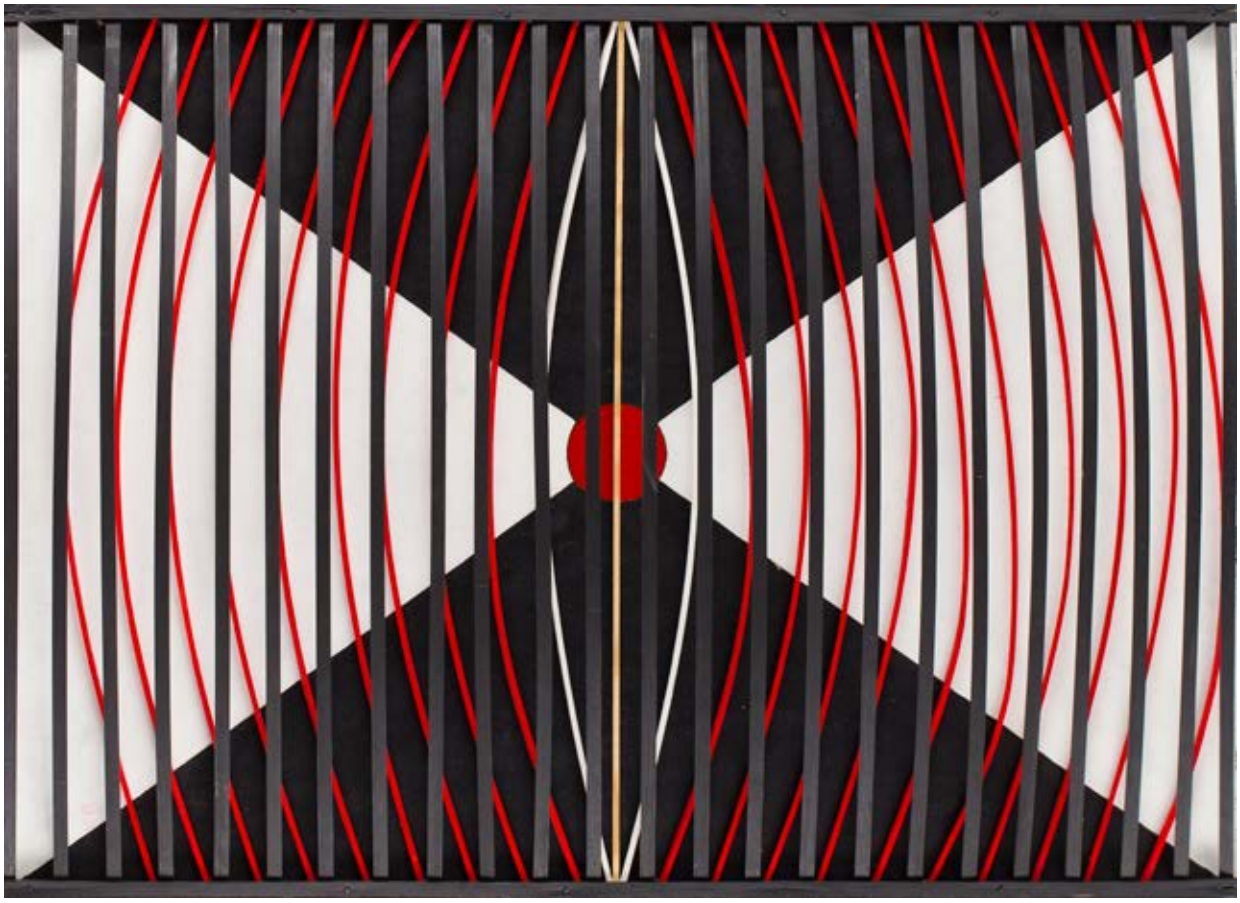
JAN ZIEMSKI
1920–1988

"Permutacje", 1969

akryl, relief/płyta, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN ZIEMSKI | 1969r.'
nalepka wystawowa z Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie z opisem pracy

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 000 – 15 000 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, 2016
kolekcja prywatna, Szwajcaria



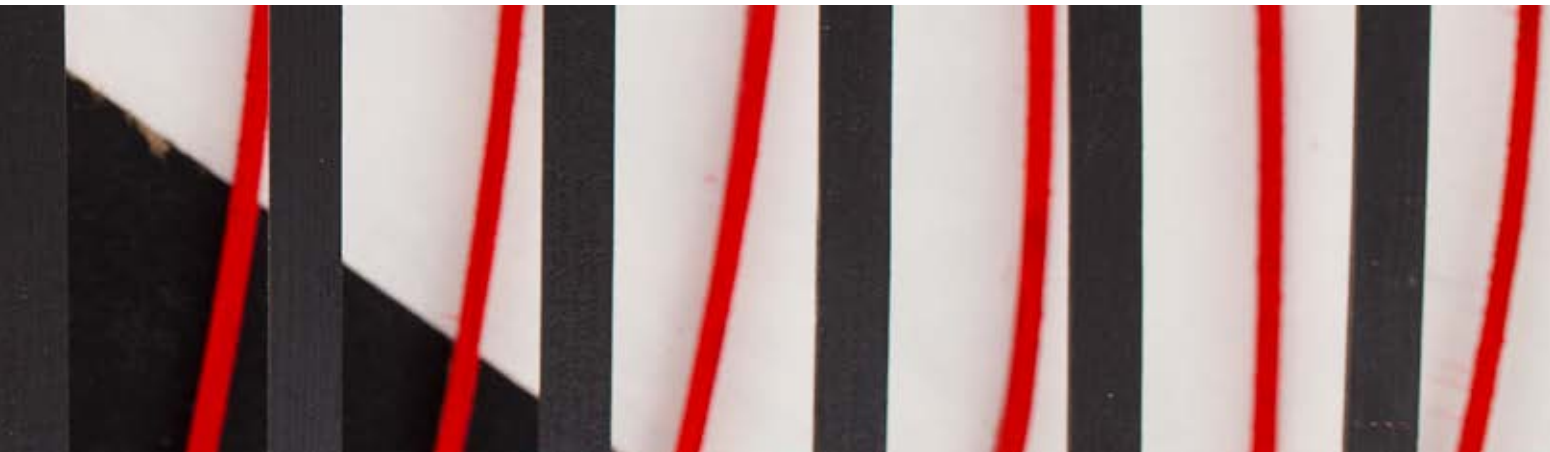
W 1965 Jan Ziemski został zaproszony na elbląskie „Konfrontacje 65". W ramach ekspozycji artysta zaproponował pięć obrazów, reliefowych, skonstruowanych z listew przyklejonych do płaszczyzny podłoża, zbudowanych już według ściśle określonych zasad geometrii i rytmu. W tym samym roku brał również udział w wystawie i sympozjum „Złotego Grona" w Zielonej Górze. W drodze na otwarcie ekspozycji Ziemski dostrzegł z okna pociągowego wagonu ledwie uchwytne zjawisko optyczne nałożenia na siebie dwóch rytmów: równolegle biegnących wiązek przewodów telefonicznych i regularnej struktury układu dachówek w mijanym budynku. Doznanie to artysta skojarzył z rozwiązaniem długo poszukiwanym jego problemu. Wraz z doświadczeniem odkrycia Ziemski podjął eksperymenty nad nową serią obrazów. Oryginalny język właściwy tylko tym dziełom wkrótce przyniósł artyście uznanie i popularność.

Jak zauważył Julian Przyboś, wypowiadając się o nowatorskich realizacjach Ziemskiego, jego obrazy były skonstruowane do oglądania od wewnątrz. Obraz chroniony przez dodatkowe, wielowymiarowe płaszczyzny tworzył z nimi spójną całość. Pierwszy „Obraz wewnętrzny" Ziemski skonstruował w ramach Pleneru w Osiekach również w 1965. Najpełniejsze odzwierciedlenie jego nowych doświadczeń artystycznych można odnaleźć w serii prac zatytułowanych „Permutacje". Podstawą do stworzenia kompozycji jest tu gra ostrych kontrastów: czerni z bielą, żółcią i czerwienią. Zróżnicowane chromatycznie barwy zyskują w obrębie wewnętrznej i zewnętrznej warstwy listew nieistniejącą materialnie barwę wypadkową. Czerwień, znakującą według reguł malarskich najbliższy plan, Ziemski umieścił w głębi reliefu, zaś wypukłe listwy pokrył czernią – odcieniem, który powinien określać najdalszy plan. Nowopowstałe dwa rytmy półkoli nakładają się na siebie, wywołując zjawisko interferencji, przelotu nieokreślonej i nieistniejącej formy. Tym samym artysta uzyskał efekt optycznego zakłócenia w odbiorze przestrzeni, a geometryczne formy półkola i trójkątów zatarły się i uległy deformacji. Ziemski zapytany przez Bożenę Kowalską, co myślał, realizując w ten sposób swoje dotychczasowe poszukiwania artystyczne, opowiedział o ruchliwym dymie czy parze i o świetle. Jak zauważa również sama krytyczka sztuki: „Drewniane obrazy-reliefy artysty ukrywały za ażurową przesłoną z listewek błysk formy, może koloru, albo kierunku lotu czegoś jak strzały, z istniejącej rzeczywistości lub wypadkowej barwy. Ale obudowa tego zjawiska, nieobecnego i tylko pochwytnego w ruchu, jest zgrzebna i niewspółczesna, nieco toporna. Może i ma to swój, siermiężny urok, ale trudno go docenić w kontekście transparentnych i jak muślin subtelnych obiektów z tego samego czasu, jak choćby Jesusa Rafaela Soto albo Carlosa Cruz-Dieza. Za to, gdy w tamtych jest tylko oczarowanie oczu, u Ziemskiego jest jeszcze przekaz myśli. Przy tym odczytuje się w nich owe ważne problemy, z którymi zmagał się w ciągu 22 lat od chwili znalezienia własnego alfabetu znaków aż do dnia swojej śmierci" (B. Kowalska, W poszukiwaniu ukrytego obrazu – Jan Ziemski 1920-1988, Na przykład 2000, nr 1-2 [72-73], s. 6).

Twórczość Ziemskiego wbrew pozorom nie ograniczała się tylko do problemów „czystej formy" przypisywanym sztuce konkretniej. Nie wynikała ona również tylko z potrzeby podjęcia wizualnych eksperymentów. Jego działania artystyczne wyrażały tęsknotę za tym, co nieuchwytne i niewyartykułowane. Przez zamyślenie nad przestrzenią i stosunkiem do materii Ziemski nieustannie zadawał pytanie o relatywność wszelkich zjawisk i ich odbioru, a także wszelkiej prawdy.

„W 2 POŁ. LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH W POWIDOKOWYCH BŁYSKACH BARW U ZIEMSKIEGO - JAWIĄCYCH SIĘ NA POGRANICZU LISTEW KONSTRUKCJI I TŁA I W PULSOWANIU WŚRÓD CIENI ZNIKLIWEJ NIBY-STRZAŁY WEWNĄTRZ KONSTRUKCJI - REALIZUJE SIĘ MARZENIE ARTYSTY, O KTÓRYM MÓWIŁ JESZCZE W KOŃCU LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH: MARZENIE O TWORZENIU OBRAZÓW, KTÓRYCH NIE MA. CHODZI WIĘC NIE O POWIERZCHOWNE DOZNANIE OKA, ALE O WYDOBYCIE W OBRAZIE TEGO, CO NAJISTOTNIEJSZE: WARTOŚCI IMMATERIALNYCH”.

BOŻENA KOWALSKA, POLSKA AWANGARDA MALARSKA. SZANSE I MITY 1945 – 1980, WARSZAWA 1988, STR. 248



104 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 22", 1972

akryl, relief/aluminium, drewno, płyta pilśniowa, 60 x 60 x 3 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 22-1.9.72 | H. Stażewski | [podpis]'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 000 - 86 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„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 porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych. (...) W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone".

Henryk Stażewski

Henryk Stażewski znany jest przede wszystkim jako pionier sztuki awangardowej lat 20. i 30. XX wieku. Zasłynął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstruktywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne. Współtworzył i był członkiem kilku grup artystycznych, także międzynarodowych. Oprócz pracy twórczej pochłaniała go teoretyczna refleksja na temat sztuki. Posiadał liczne światowe kontakty, wielokrotnie podróżował do Paryża, gdzie poznał równe sobie, wybitne osobowości: Pieta Mondriana i Michela Seuphora. Był ekscentrykiem, wystawiał swoje prace w salonie automobilowym firmy Laurin & Klement w Warszawie, projektował wnętrza i dekoracje teatralne.

Jednocześnie był wielkim teoretykiem i funkcjonował zawsze blisko życia, dla siebie wymyślał fantazyjne szlafroki, a swoje kompozycje malował nawet na butach. Po części taka postawa wynikała z założeń konstruktywizmu, który optował za tym, że sztuka powinna kształtować ludzkie życie, a więc osobom użytkującym przedmioty pomalowane w geometryczny wzór udziela się doskonała harmonia tych kompozycji. W latach PRL-u, jako żyjąca legenda międzywojennej awangardy, Henryk Stażewski skupiał wokół siebie rzeszy młodych artystów i krytyków. Artysta znajdował się w centrum barwnego życia artystycznego Warszawy. Do historii przeszła pracownia, do której Stażewski wprowadził się w 1962 mieszcząca się na ostatnim, 11. piętrze wieżowca przy ulicy Świerczewskiego. Zajmował ją przez 40 lat, okresowo współdzieląc z inną osobowością – Edwardem Krasińskim. Stażewski przemienił to miejsce w najważniejszy salon artystyczny Warszawy lat 60. i 70.

Dwie z prezentowanych prac to reliefy z lat 70. Powstawały one od lat 50. i początkowo dominowały te o luźnej strukturze zagęszczonych elementów. Poszczególne formy miały kształty zaczerpnięte ze świata organicznego, w latach 60. charakterystyczne były reliefy pokryte jakby „rastrem", dzięki czemu ich powierzchnia dawała optyczny efekt wibrowania. Następnie Stażewski, szukając neutralności formy, przeszedł fascynację bielą. Dla artysty konfiguracji, w które mogłyby układać się prostokątne formy, było nieskończenie wiele. Stażewski badał pojęcia takie jak: „przypadek" i „porządek", nadając im wizualną formę. Ciekawym epizodycznym eksperymentem były reliefy miedziane z lat 1964-67. W ich przypadku efekty oparte na wypukłościach były dodatkowo wzmocnione świetlnymi efektami na powierzchni wypolerowanego metalu.

Często w reliefowej twórczości Stażewskiego pojawiał się również problem iluzji ruchu, osiągany poprzez dynamiczne rozmieszczenie elementów wewnątrz pola obrazowego. W 1976 artysta zanotował:

„Formy znajdujące się w nieprzerwanym ruchu, widoczne są na płaskiej przestrzeni – harmonia barwna osiąga najwyższą skalę jaskrawości. Tworzą się zjawiska nieeuklidesowe, więc sprzeczne z naszymi dotychczasowymi doświadczeniami. Rzeczywistość opanowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii i płaszczyzn".

Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Warszawa 2005, [red.] Małgorzata Jurkiewicz i inni, s. 287

Choć może być to uwaga artysty o charakterze ogólnym, wydaje się ona jednocześnie dobrze charakteryzować omawiane reliefy, czyniąc je tym samym egzemplifikacją przemyśleń artysty dotyczących twórczości w sensie ogólnym. Podobnie jak w cytowanej wypowiedzi, w reliefach zauważamy jaskrawość barw, które dopełniają się wzajemnie na zasadzie kontrastu. Całość kompozycji redukuje się do geometrii i najprostszych kształtów, tworząc iluzję ruchu. To właśnie z tego uproszczenia wynika jasność i czytelność tych kompozycji. Sam fakt obecności reliefów w oeuvre Stażewskiego, kojarzonego głównie z malarstwem, może wydawać się zaskakujący. Bliższa obserwacja pozwala na stwierdzenie, że zarówno jego płótna, jak i reliefy cechuje konsekwencja podejmowanej tematyki, dla której rzeźbiarska struktura jest okazją do zastosowania nowych rozwiązań plastycznych, artystycznych chwytów, które mimo wszystko harmonijnie wpisują się ogólny obraz sztuki tego twórcy.

105 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 77", 1973

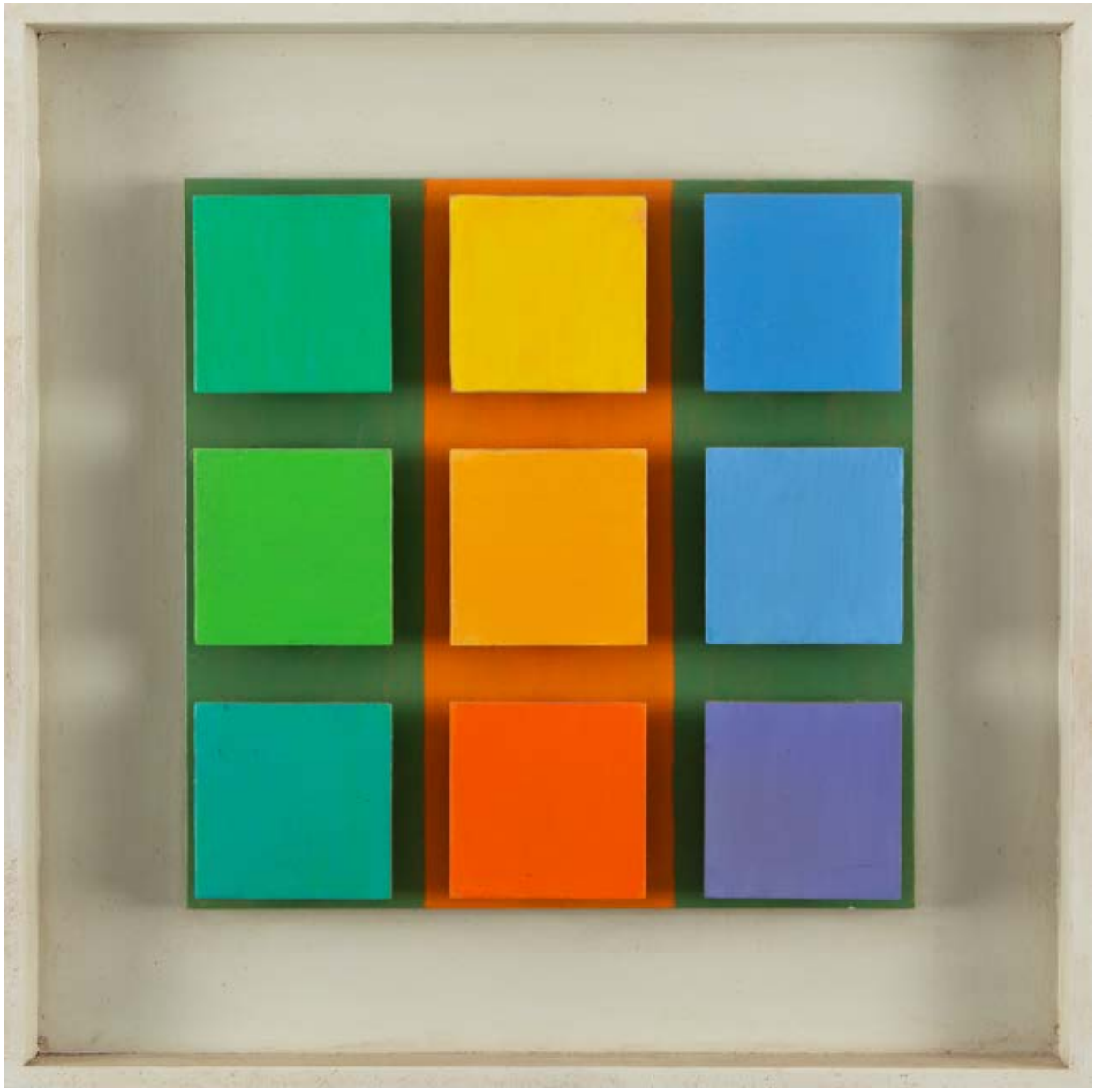
akryl, relief/drewno, płyta pilśniowa, 50 x 50 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'nr. 77 | 1973 | H. Stażewski'

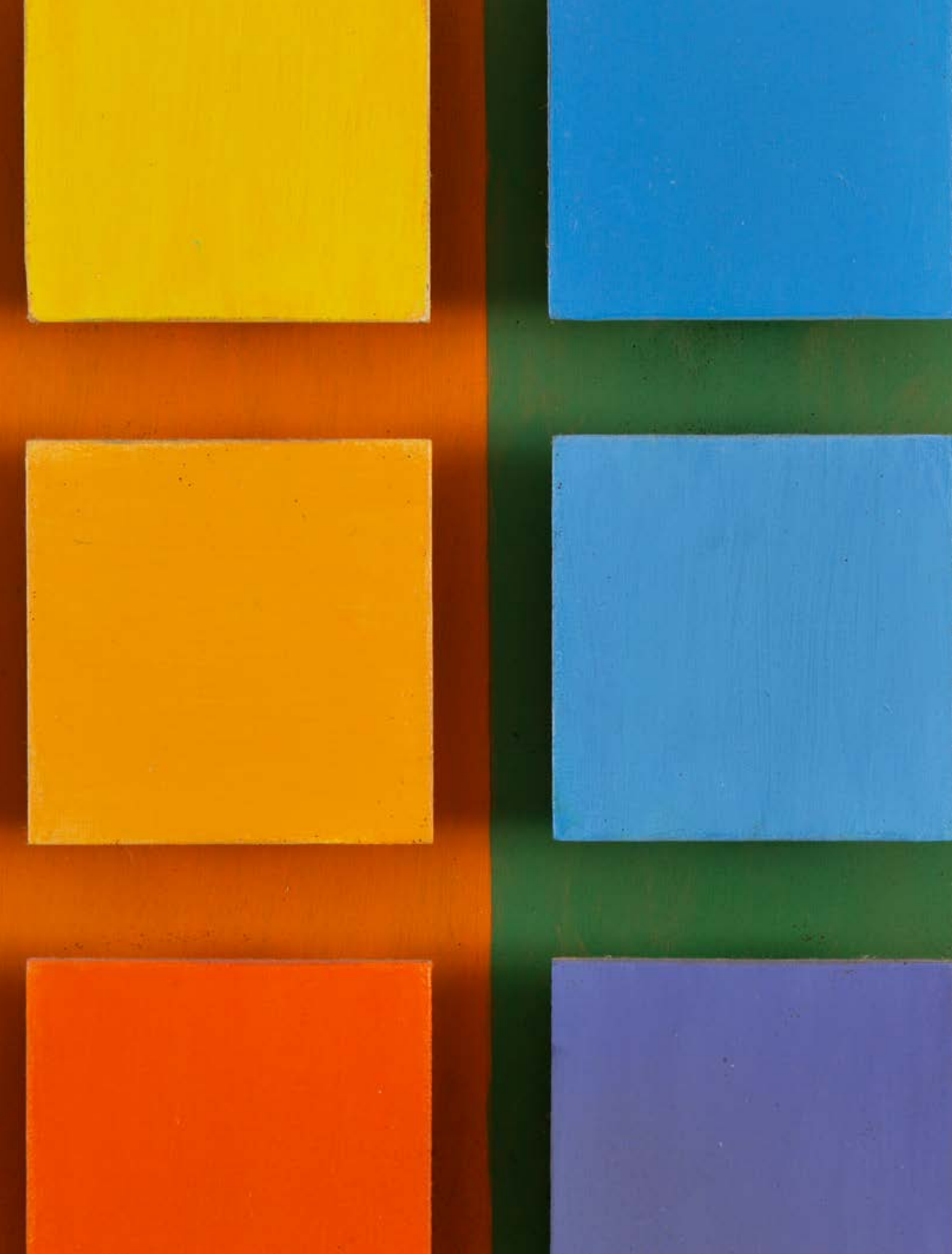
estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
60 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów. Najczęściej relief zawiera 16 kwadratów umieszczonych obok siebie w 4 rzędach. Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowe. Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy".

Henryk Stażewski





Henryk Stażewski, Relief, 1970. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

Henryk Stażewski, „Nr 21", 1975. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum

„Relief nr 77" jest jednym z późniejszych reliefów Henryka Stażewskiego. Występuje tu już tylko najprostszy podział kwadratowej powierzchni na dziewięć uszeregowanych po trzy w pionie i poziomie kwadratów, u których w kolorystycznym opracowaniu Stażewski opierał się na tablicach naukowych. Formy są ułożone w identycznych odstępach. Artysta, badając działanie różnych walorów kolorystycznych i zestawień, stosował nieskończenie różne możliwości i warianty, m.in. stopnia jasności, nasycenia lub temperatury barw. Jednocześnie zestawienia kolorów były dobrane według ścisłej miary liczbowej. W reliefach z lat 1972–73 Stażewski łączył barwę z rzeczywistą przestrzenią reliefu i iluzyjną przestrzenią namalowaną. Uzyskany efekt przypominał odbicie intensywnego promienia światła, które załamywało się na płaszczyźnie tła reliefu i następnie przechodziło na kwadraty reliefu, by znów ulec dwukrotnemu załamaniu i pionowym strumieniem spłynąć ku dolnej krawędzi obrazu. Stażewski przywracał barwie znaczenie psychologiczne. Z naturalnych struktur kwadratów wyzwala się kolor, który tworzy transparencje zgodne z optyką. Płaszczyzna barwy jest płaska, jednorodna i czysta. Reliefy Stażewskiego, będące najbardziej charakterystycznym etapem jego twórczości od połowy lat 50. do początku 70., były postrzegane przez ówczesnych krytyków sztuki jako autonomiczne i obiektywne. Pojęcia te realizowano także w ramach konstruktywistycznej awangardy, z której wywodził się Stażewski. Istotną rolę w teoretycznych założeniach konstruktywizmu odgrywała koncepcja formy posiadającej zarówno wartość pojęciową, jak i materialną. Jednakże dzieła Stażewskiego mają jeszcze bardziej rozbudowaną formę treściową, co zauważa Wiesław Borowski:

„Obraz Stażewskiego nie jest bezbarwną, bezprzedmiotową energią wyrażającą – jak w suprematyzmie Malewicza – dynamiczny ruch wszechświata. Obraz Stażewskiego jest określonym istnieniem jednorodnie zbudowanego przedmiotu sztuki. Nie manifestuje zresztą tego istnienia wulgarną agresywnością materialnej struktury, jest egzystencją czystą, spokojną, wysublimowaną"

Wiesław Borowski, Stażewski 1961, katalog wystawy „Henryk Stażewski. Spectra Art Space Masters", Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa 2016, s. 40

W realizacji reliefów Stażewski używał zróżnicowanych materiałów: tektury, drewna, płyty drewnopochodnej, papieru, tworzyw sztucznych, metalu. Pierwsze reliefy Stażewskiego, wykonane na płycie pilśniowej, charakteryzowały się luźną strukturą i były otoczone autorską ramą. Występujące w nich elementy wycinane z tektury, sklejki i drewna, naklejane bezpośrednio na tło, nawiązywały do form organicznych. Kolejne serie dzieł miały podłoża wizualnie grubsze, a ramy zastąpiły listwy mocowane na odwrociu wzdłuż brzegów. Od 1967 Stażewski koncentrował się na problemie koloru, a najczęściej występującą formą był kwadrat i trójkąt. W pracach z późniejszego okresu artysta zgłębiał właściwości koloru na różne sposoby. Stosował kontrastowe połączenia barw i kształtów, rozbicie formy kwadratu, kompozycje diagonalne i zestawienia niewielkich powierzchni koloru z monochromatycznym tłem. Posiadały one podłoża modyfikowane zależnie od potrzeb kompozycyjnych, tworzone według stałego konstrukcyjnego schematu. Zarówno w reliefach białych, jak i kolorowych, moduły zostały odsunięte od podłoża i były mocowane na wspornikach.

106 †

EDWARD KRASIŃSKI

1925–2004

"Intervention", 1974

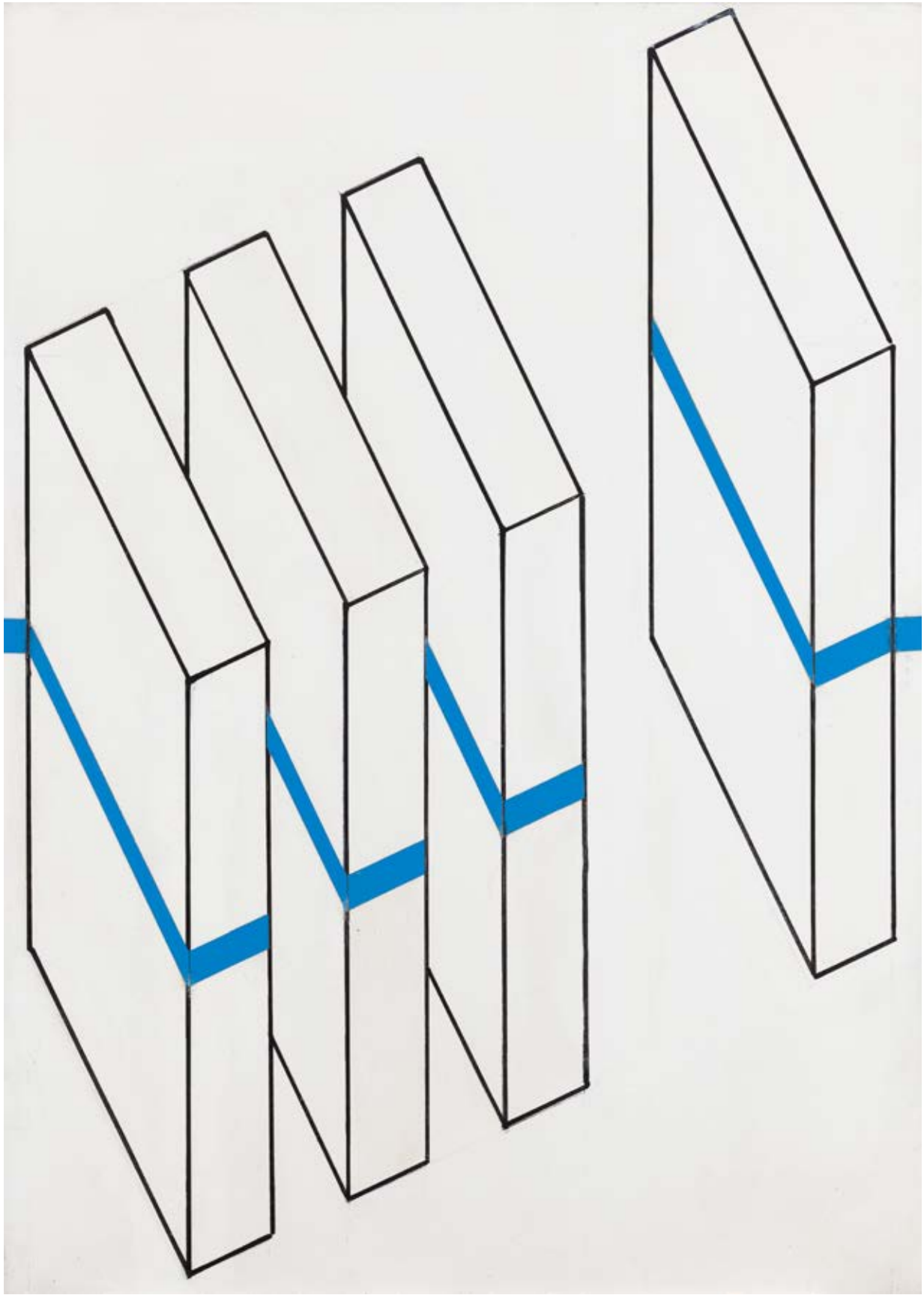
akryl, taśma klejąca/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
opisany na odwrociu: 'E. KRASIŃSKI INTERVENTION – 1974'

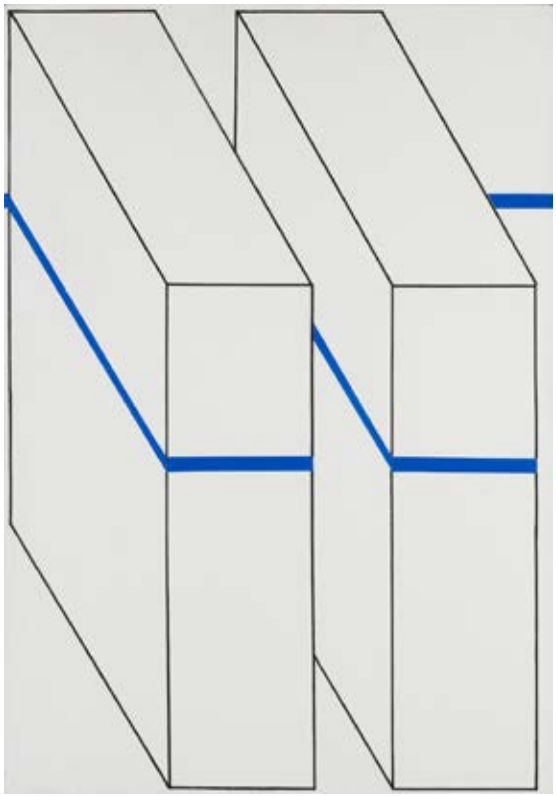
estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
64 000 – 86 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Polska

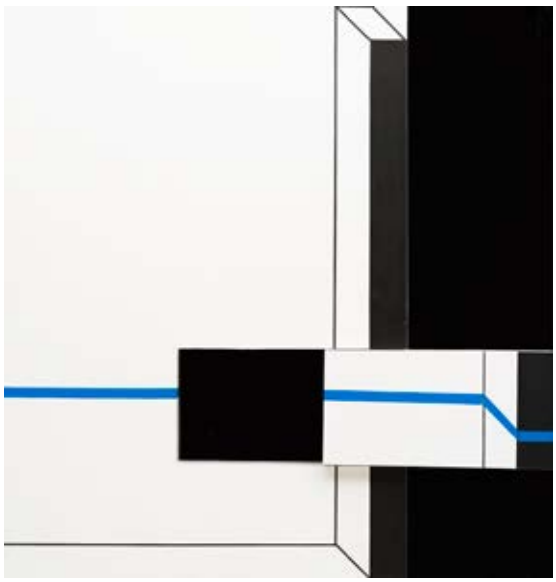
„Pasek był sposobem na określanie się w przestrzeni zarówno miasta, na zewnątrz czego Krasiński podejmował liczne próby, jak i przede wszystkim wewnątrz, w przestrzeniach zamkniętych. Pasek mógł przecinać wszystko co znalazło się na jego drodze. Szczególnie wdzięcznie określał wszelkiego rodzaju zaplecza, zakamarki i inne marginesy oficjalnych przestrzeni. W muzeach pomagał odnaleźć skalę. Na początku lat 70 Krasiński wymyśla obiekty, które stanowią swoistą przeszkodę dla paska. Początkowo są to przedmioty wyglądające na fragmenty pomieszczeń: kawałek ściany z rurami i łańcuszkiem od spłuczki, który znalazł się dzisiaj w pracowni, fragment drzwi, ściana z tapetą. Następnie około 1975 roku zamieniają się w abstrakcyjne wykresy jakiś przestrzeni, ich aksjonometryczne rzuty. Tę serię w różnych odmianach Krasiński będzie kontynuował do końca".

Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara





Edward Krasiński, Interwencje XV, 1977. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



Edward Krasiński, Interwencje, 1982. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Pierwsze „Interwencje" Edwarda Krasińskiego powstały w 1973. W ramach działania realizowanego w przestrzeni architektonicznej artysta połączył serię aksonometrycznych obrazów i obiektów niebieską linią – paskiem taśmy blue scotch o szerokości 19 mm przyklejonym poziomo na wysokości 130 cm. Tym samym Krasiński badał formy reprezentacji geometrycznej i związek z fizycznym miejscem ich prezentacji. Niebieski pasek, będący znakiem rozpoznawczym dla twórczości Krasińskiego, po raz pierwszy pojawił się w jego działaniach w 1968 realizowanych we współpracy z fotografem Eustachym Kossakowskim.

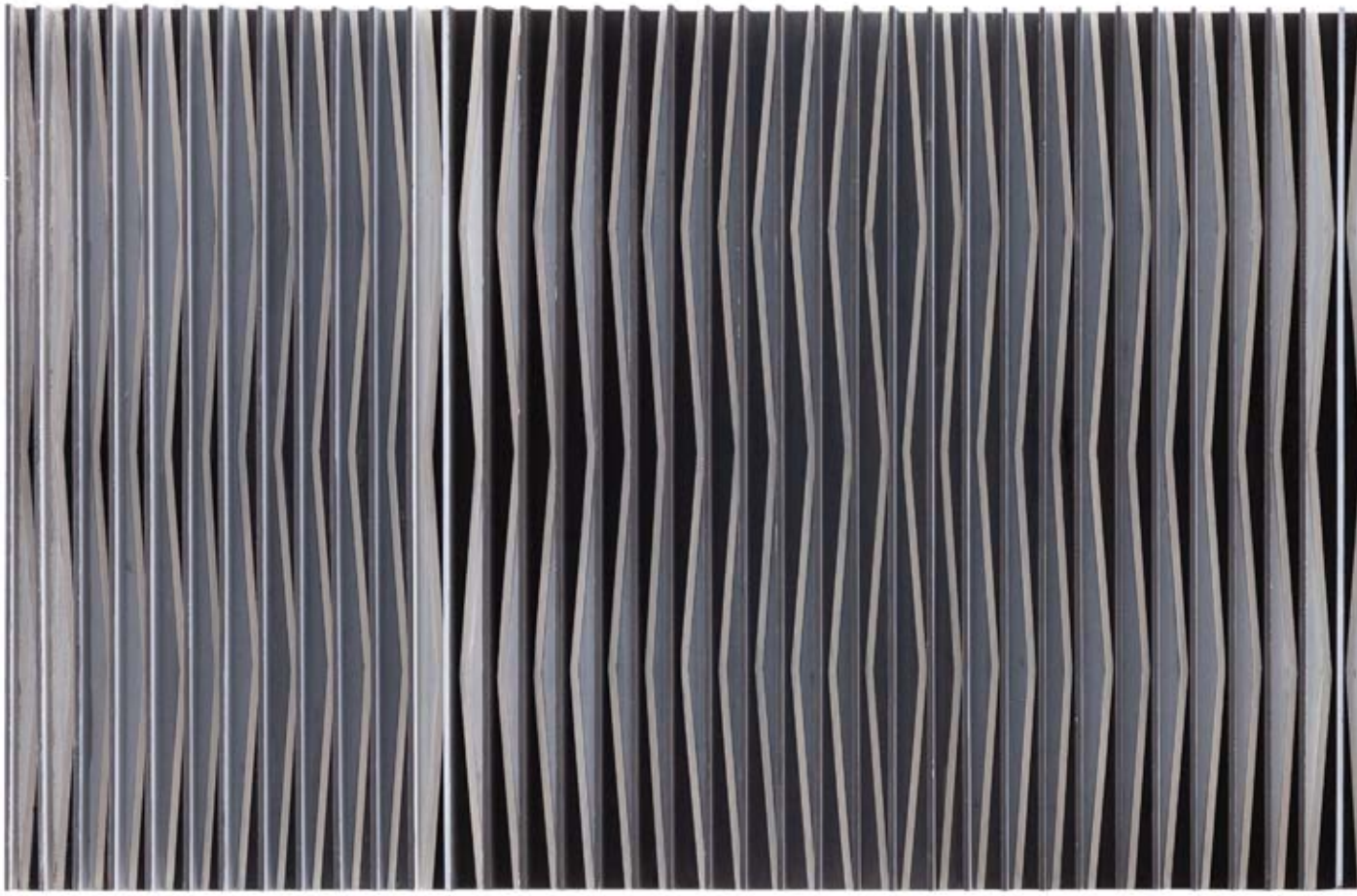
W 1970 Krasiński wysłał na Biennale w Tokio telegram złożony z powtórzonego 5000 razy słowa „niebieski" oraz instrukcją prezentacji przekazanej pracy. Aktywność ta została uznana za pierwsze konceptualne działanie w polskiej historii sztuki. W tym samym roku taśma artysty pojawiła się na ścianach Musée d'art Moderne de la Ville de Paris i oknach galerii Rive Gauche. Wtedy to Krasiński poznał Daniela Burena, z którym się zaprzyjaźnił. Twórczość obu artystów łączy silne podobieństwo w konceptualnym podejściu do realizacji dzieł. Obaj używali niezmiennych i nieskończonych pasów, aby zakwestionować definicję sztuki, logikę geometrii i trójwymiarowej przestrzeni.

Po 1974 Krasiński przy użyciu niebieskiej taśmy realizował projekty aksonometryczne. Niebieska linia była naklejana w zaskakujących miejscach i tworzyła z nich nowe konstrukcje. Artysta interwencją tą oprawiał fragmenty rzeczywistości, takie jak klamka jego drzwi, drzewo przy domu w Zalesiu, biała ściana galerii Foksal, dziedziniec paryskiego muzeum, jak również łazienkowa półka z przyborami toaletowymi. Krasiński unikał przypisywania konkretnego znaczenia użytej taśmie. Uważał, że ona sama w sobie jest znaczeniem, które nie wymaga komentarza. Pytany o źródło inspiracji unikalnego języka artystycznego wskazał jego długi pobyt w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się go urozmaicić właśnie niebieską linią. Pasek taśmy ma dla oglądającego absurdalny wydźwięk, ale wzbudza też refleksję na temat statusu dzieła sztuki: jak ono funkcjonuje w rzeczywistości. Jest on znakiem świadczącym o obecności artysty w danym miejscu.

Sam Krasiński uważał, że za jego pomocą mógł wszędzie dotrzeć, a naklejony „scotch" był oznaczeniem terenu. Krytyk sztuki Paweł Polit zwraca uwagę na linearny charakter narracji literackiej widocznej zarówno we wcześniejszych, jak i w późniejszych pracach Krasińskiego. Początkowe „kierunkowe" rysunki artysty i późniejsze „liniowe" dzieła kierują odbiorcę w głąb opowieści, niwelując różnicę między fikcją i rzeczywistością. Niebieski pasek przyjął status bytu fonetycznego, a linia odpowiednika „konsekutywności narracji". Jest jednocześnie obrazem i tekstem, który nie można zamknąć w obrębie książki. Artysta, przy użyciu różnorodnych mediów oraz posługując się wieloma teoretycznymi aspektami, przekracza granicę między obrazem i tekstem, a także wymyka się wszelkim kategoriom stylistycznym.

Miejsce, które Krasiński jeszcze za życia uczynił spuścizną swojej twórczości i działań, była jego pracownia. Po śmierci Henryka Stażewskiego, z którym artysta dzielił miejsce pracy, mieszkanie było zapełniane pracami Krasińskiego powracającymi z wystaw oraz rzeczami powstałymi specjalnie dla tego miejsca. Samotne przebywanie w pracowni stało się dla artysty inspiracją do realizacji późniejszych jego prac z końca lat 80. Tam również nie mogło zabraknąć niebieskiego paska taśmy samoprzylepnej, który obiegał całe pomieszczenie. Jak zauważają Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara: „Gest przyklejania paska: zaznaczania swego terytorium należy do niedoścignionych romantycznych utopii. Postawa, która każe zmieniać życie w dzieło, jedną z niewielu dostępnych dziś form ascezy" (źródło: http://www.instytutawangardy.org/sites/default/files/studio.pdf).

Instytut Awangardy, Warszawa / fot. Anna Kowalska



107 †

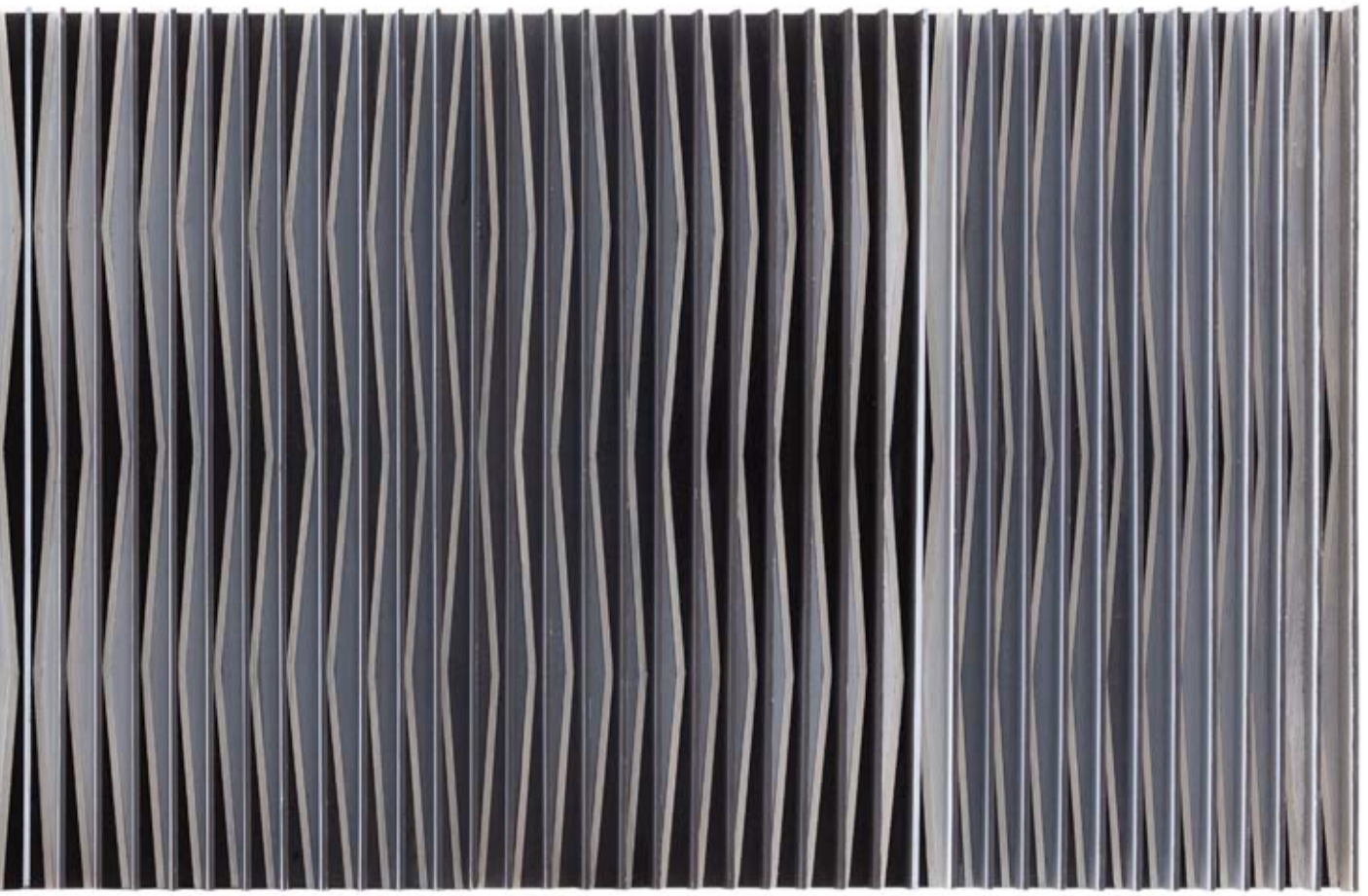
ANDRZEJ NOWACKI
1953

"29.08.15", 2015

relief, akryl/płyta, 47,5 x 144 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'cz. b. | nr. 6 | 29.08.15 | A. NOWACKI | 2015'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, Polska



„W czasie powstawania obrazu kombinacje kolorów i ich odcieni krystalizują się w strumieniu odczuwania emocji. Tonacje barw są kreowane wzruszeniem, działają bezpośrednio, bez barier myślowych, nie ma tu dystansu, kalkulacji i rozważań. Geometryczne ograniczenie barw na zrównoważonej płaszczyźnie kwadratu, rozdzielenie ich linią powoduje wewnętrzną wibrację i napięcia, wywołuje emocje, które są bardziej swobodne, mniej określone niż te wywołane przez przedmiot".

Andrzej Nowacki

„ZACZĘŁO SIĘ OD KWADRATU. TA DOSKONAŁA FORMA GEOMETRYCZNA UCIELEŚNIA HARMONIĘ I RÓWNOWAGĘ, A ZARAZEM OFERUJE OGRANICZONĄ, NA POZÓR WIĘC BEZPIECZNĄ PŁASZCZYZNĘ RÓŻNYCH MALARSKICH POCZYNAŃ. SZTYWNE GRANICE KWADRATU NIE ZAMYKAJĄ, RACZEJ SĄ POKUSĄ, BY JE PRZEŁAMYWAĆ, WYCHODZIĆ POZA OBRAMOWANĄ PRZESTRZEŃ, NIE BURZĄC PRZY TYM HARMONIJNEGO ŁADU. TAKI JEST KIERUNEK EKSPERYMENTÓW PIERWSZEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA NOWACKIEGO. NAJPROSTSZE, WYCINANE ZE SKLEJKI FIGURY GEOMETRYCZNE STOSUNKOWO SWOBODNIE WYPEŁNIAJĄ PŁASZCZYZNĘ OBRAZU. JEST TO RÓŻNORODNA WIELOŚĆ WIĘKSZYCH I MNIEJSZYCH KWADRATÓW I KÓŁ, NIEKIEDY PRZEPOŁOWIONYCH LUB POŁAMANYCH, A TAKŻE LINII, KTÓRE PRZECINAJĄ OBRAZ LUB USAMODZIELNIAJĄ SIĘ W POSTACI PUSTYCH RAM. WZAJEMNE RELACJE TYCH POZORNIE RUCHOMYCH FIGUR OKREŚLAJĄ WEWNĘTRZNĄ DYNAMIKĘ OBRAZU WZMOCNIONĄ DODATKOWO CORAZ SWOBODNIEJSZYM STOSOWANIEM KOLORU. ARTYSTA UŻYWA FARB AKRYLOWYCH, KTÓRE SAM MIESZA, TWORZĄC JEDYNĄ W SWOIM RODZAJU PALETĘ. W ŚWIECIE JEGO PIERWSZYCH KWADRATÓW WSPÓŁGRAJĄ FORMY I BARWY, ZAŚ OBA ELEMENTY SĄ W PEŁNI RÓWNOUPRAWNIONE I NIEKIEDY NAWET ZAMIENIAJĄ SIĘ ROLAMI: BARWA STAJE SIĘ FORMĄ, FORMA ZAŚ BARWĄ”.

EWA CZERWIAKOWSKA, ANDRZEJ NOWACKI: ROZPOZNAWANIE KWADRATU, GRUDZIEŃ 2018, DOSTĘP: HTTPS://WWW. PORTA-POLONICA.DE

108 †

ANDRZEJ NOWACKI
1953

"28.08.04.", 2004

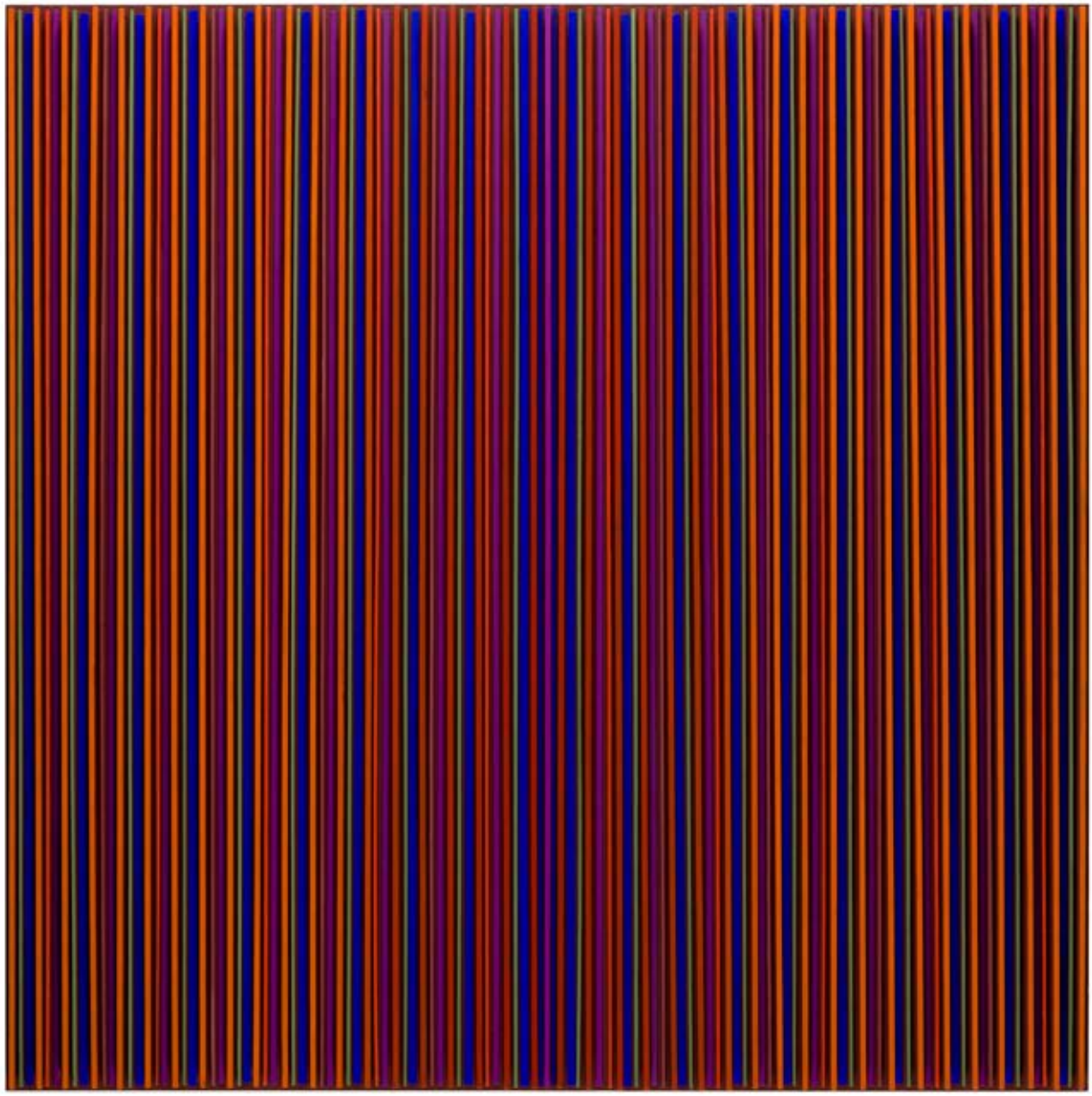
relief, akryl/płyta, 99 x 99 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '28.08.04. | A.NOWACKI 2004'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja instytucjonalna, 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 wspiera 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



109 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

"Kompozycja abstrakcyjna", 1968

olej/płótno, 120 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | "KOMPOZYCJA | ABSTRAKCYJNA" | 1968 | R.39 | P.6 | B.2'
na odwrociu nalepka z opisem pracy, nalepka wystawowa z wystawy polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu w 1972 oraz nalepka wystawowa z Galerii Współczesnej K.M.P. i K. "RUCH" w Warszawie w 1970

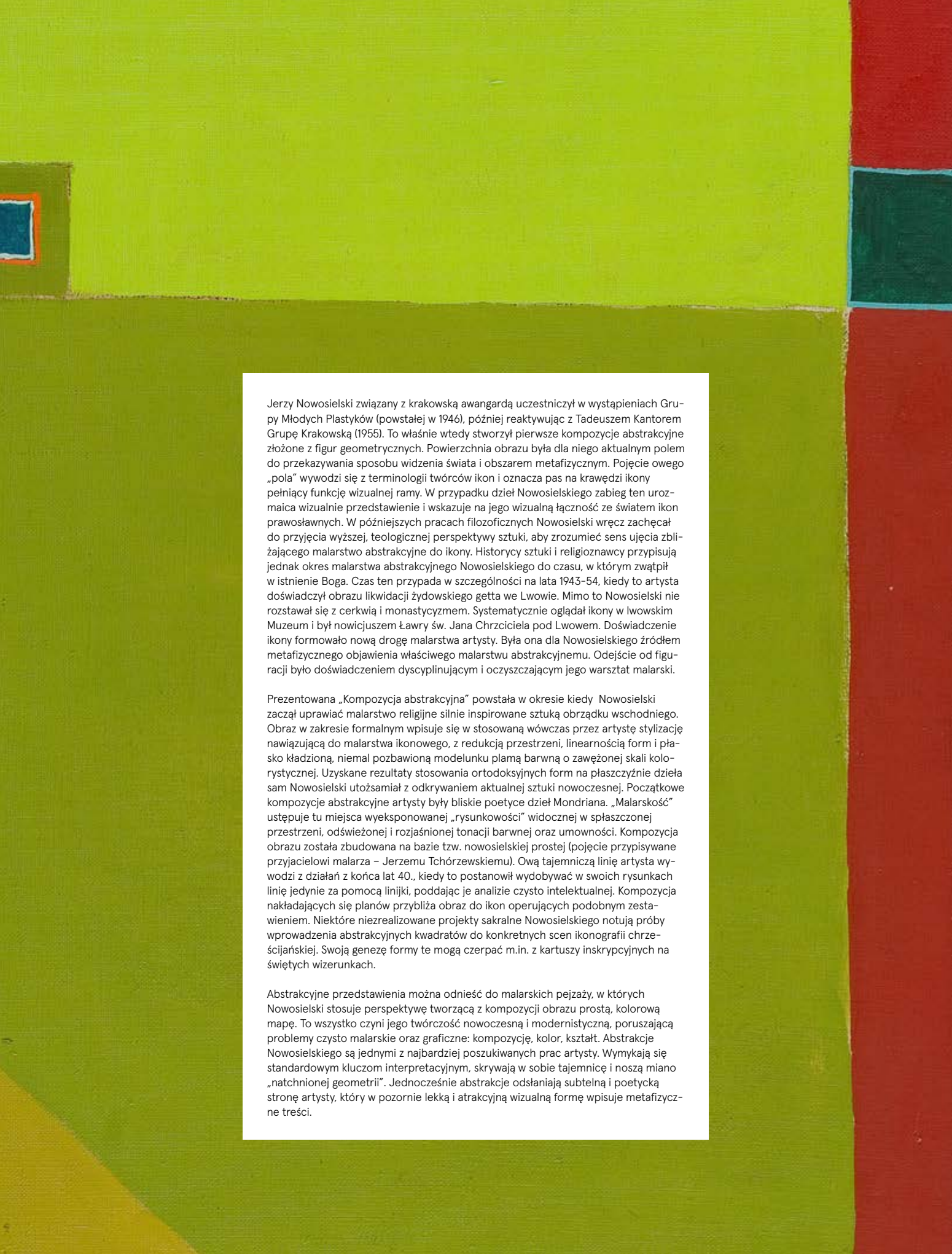
estymacja:
280 000 - 400 000 PLN
60 000 - 86 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski, Galeria Współczesna K.M.P. i K. „RUCH", Warszawa. 11.12.1969-4.01.1970
„Atelier 72", wystawa polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu, Galeria Richard Demarco, Edynburg, 20.08-9.09.1972

„W pewnym momencie poczułem się znużony i przerażony ograniczeniami i ciążeniem niejako w dół, ku przepaści, ku przemijaniu, ku nicości. Dlatego też z nadzieją uchwyciłem się nowej możliwości, możliwości wolnej kreacji malarskiej. Dała mi ona sposób wyzwolenia się duchowego, przejścia do świata bytów istniejących bardziej wolno, bardziej niezależnie, nie starzejących się, a więc może nie podlegających przeklętemu prawu przemijania i śmierci (...). Ja sam w moim osobistym doświadczeniu (jestem spirytualistą) w malowaniu abstrakcji znajdowałem spokój i pewność kontaktu ze światem wartości duchowych dobrych, przynoszących radość, poczucie siły i szczęście".

Jerzy Nowosielski



Jerzy Nowosielski związany z krakowską awangardą uczestniczył w wystąpieniach Grupy Młodych Plastyków (powstałej w 1946), później reaktywując z Tadeuszem Kantorem Grupę Krakowską (1955). To właśnie wtedy stworzył pierwsze kompozycje abstrakcyjne złożone z figur geometrycznych. Powierzchnia obrazu była dla niego aktualnym polem do przekazywania sposobu widzenia świata i obszarem metafizycznym. Pojęcie owego „pola" wywodzi się z terminologii twórców ikon i oznacza pas na krawędzi ikony pełniący funkcję wizualnej ramy. W przypadku dzieł Nowosielskiego zabieg ten urozmaica wizualnie przedstawienie i wskazuje na jego wizualną łączność ze światem ikon prawosławnych. W późniejszych pracach filozoficznych Nowosielski wręcz zachęcał do przyjęcia wyższej, teologicznej perspektywy sztuki, aby zrozumieć sens ujęcia zbliżającego malarstwo abstrakcyjne do ikony. Historycy sztuki i religioznawcy przypisują jednak okres malarstwa abstrakcyjnego Nowosielskiego do czasu, w którym zwątpił w istnienie Boga. Czas ten przypada w szczególności na lata 1943-54, kiedy to artysta doświadczył obrazu likwidacji żydowskiego getta we Lwowie. Mimo to Nowosielski nie rozstawał się z cerkwią i monastycyzmem. Systematycznie oglądał ikony w lwowskim Muzeum i był nowicjuszem Ławry św. Jana Chrzciciela pod Lwowem. Doświadczenie ikony formowało nową drogę malarstwa artysty. Była ona dla Nowosielskiego źródłem metafizycznego objawienia właściwego malarstwu abstrakcyjnemu. Odejście od figuracji było doświadczeniem dyscyplinującym i oczyszczającym jego warsztat malarski.

Prezentowana „Kompozycja abstrakcyjna" powstała w okresie kiedy Nowosielski zaczął uprawiać malarstwo religijne silnie inspirowane sztuką obrządku wschodniego. Obraz w zakresie formalnym wpisuje się w stosowaną wówczas przez artystę stylizację nawiązującą do malarstwa ikonowego, z redukcją przestrzeni, linearnością form i płasko kładzioną, niemal pozbawioną modelunku plamą barwną o zawężonej skali kolorystycznej. Uzyskane rezultaty stosowania ortodoksyjnych form na płaszczyźnie dzieła sam Nowosielski utożsamiał z odkrywaniem aktualnej sztuki nowoczesnej. Początkowe kompozycje abstrakcyjne artysty były bliskie poetyce dzieł Mondriana. „Malarskość" ustępuje tu miejsca wyeksponowanej „rysunkowości" widocznej w spłaszczonej przestrzeni, odświeżonej i rozjaśnionej tonacji barwnej oraz umowności. Kompozycja obrazu została zbudowana na bazie tzw. nowosielskiej prostej (pojęcie przypisywane przyjacielowi malarza – Jerzemu Tchórzewskiemu). Ową tajemniczą linię artysta wywodzi z działań z końca lat 40., kiedy to postanowił wydobywać w swoich rysunkach linię jedynie za pomocą linijki, poddając je analizie czysto intelektualnej. Kompozycja nakładających się planów przybliża obraz do ikon operujących podobnym zestawieniem. Niektóre niezrealizowane projekty sakralne Nowosielskiego notują próby wprowadzenia abstrakcyjnych kwadratów do konkretnych scen ikonografii chrześcijańskiej. Swoją genezę formy te mogą czerpać m.in. z kartuszy inskrypcyjnych na świętych wizerunkach.

Abstrakcyjne przedstawienia można odnieść do malarskich pejzaży, w których Nowosielski stosuje perspektywę tworzącą z kompozycji obrazu prostą, kolorową mapę. To wszystko czyni jego twórczość nowoczesną i modernistyczną, poruszającą problemy czysto malarskie oraz graficzne: kompozycję, kolor, kształt. Abstrakcje Nowosielskiego są jednymi z najbardziej poszukiwanych prac artysty. Wymykają się standardowym kluczom interpretacyjnym, skrywają w sobie tajemnicę i noszą miano „natchnionej geometrii". Jednocześnie abstrakcje odsłaniają subtelną i poetycką stronę artysty, który w pozornie lekką i atrakcyjną wizualną formę wpisuje metafizyczne treści.

110 †

JERZY NOWOSIELSKI
1923-2011

Kompozycja abstrakcyjna, 1965

olej/płótno, 80 x 60 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY Nowosielski 1965'

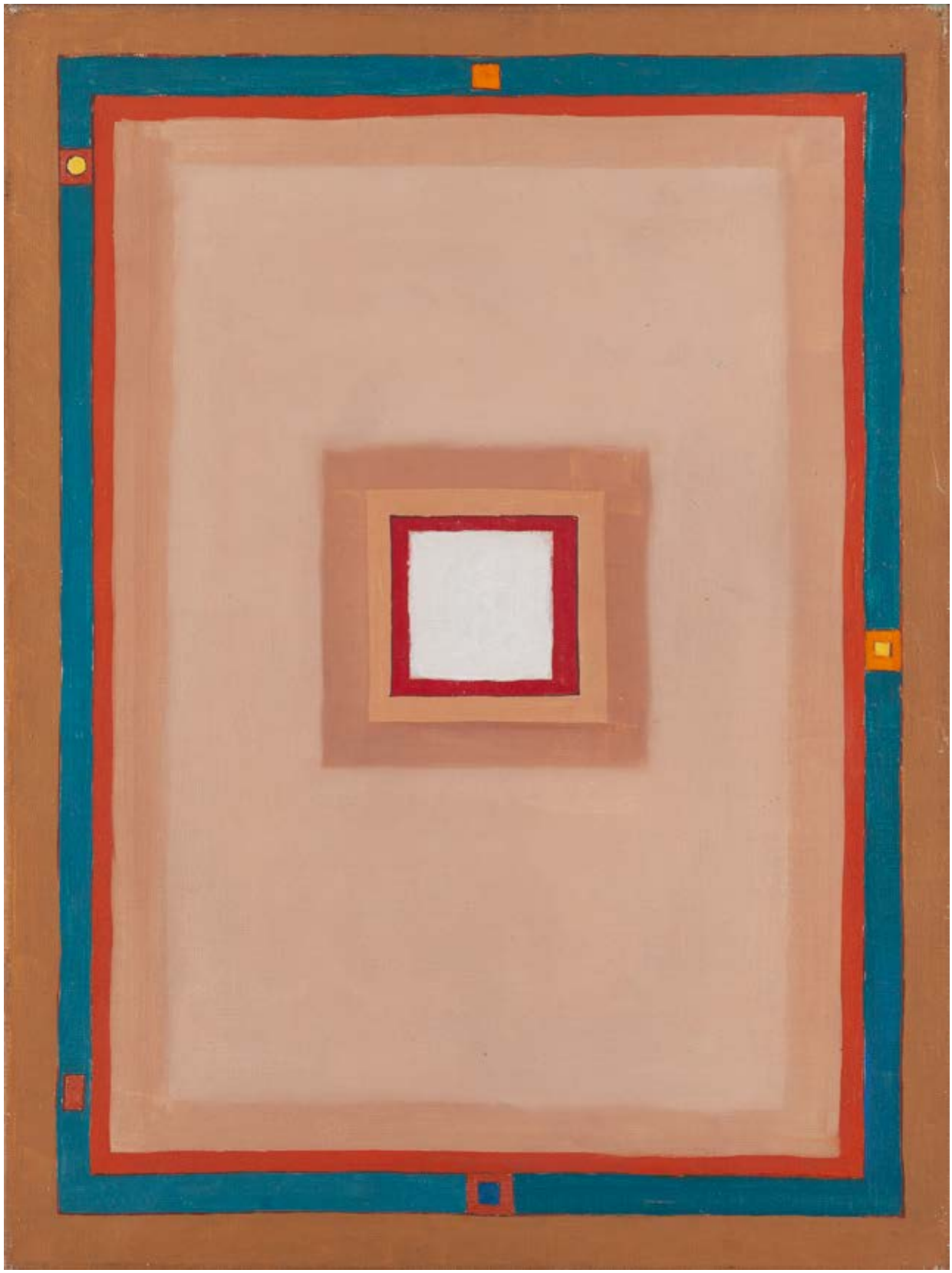
estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
54 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jerzy Nowosielski. Malarstwo, BWA Kraków, 1974

„Był przecież okres, kiedy byłem zupełnym ateistą i wtedy sztuka była tym jedynym, tajemniczym kanałem, przez który pewne elementy realności bytów duchowych przenikały jakoś do mojego rozumu i serca. (...) Sztuka była dla mnie tą religią, tą nicią, która jakoś mnie wiązała z rzeczywistością metafizyczną. Czułem, że nie wszystkie nici zostały zerwane".

Jerzy Nowosielski



„'Abstrakcja' w malarstwie nigdy nie była dla mnie zabiegiem optycznym. A uprawiam ją od 1947 roku, od czasu kiedy namalowałem moje pierwsze niefiguratywne obrazy. Od razu narzucały mi się ich tytuły... 'Skrzydła archanioła', 'Zima w Rosji', 'Pierwszy śnieg'... Tytułów tych nie wymyślałem. Pojawiały się one same poprzez bardzo trudny do wyjaśnienia dla mnie proces kojarzenia. Tylko niektóre elementy tego procesu mogłem pewnie zlokalizować w określonych miejscach malowidła. Jeżeli tak mało wagi przywiązujemy (i przywiązuję) do optycznej 'warstwy' moich malowideł abstrakcyjnych, to czymże właściwie są one dla mnie? W dużym stopniu zabiegiem magicznym".

Jerzy Nowosielski, Wyznanie, „Polska", nr 5, 1969

111 †Ω

WOJCIECH FANGOR
1922-2015

"M 30", 1968

olej/płótno, 203 x 203 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 30 | 1968'

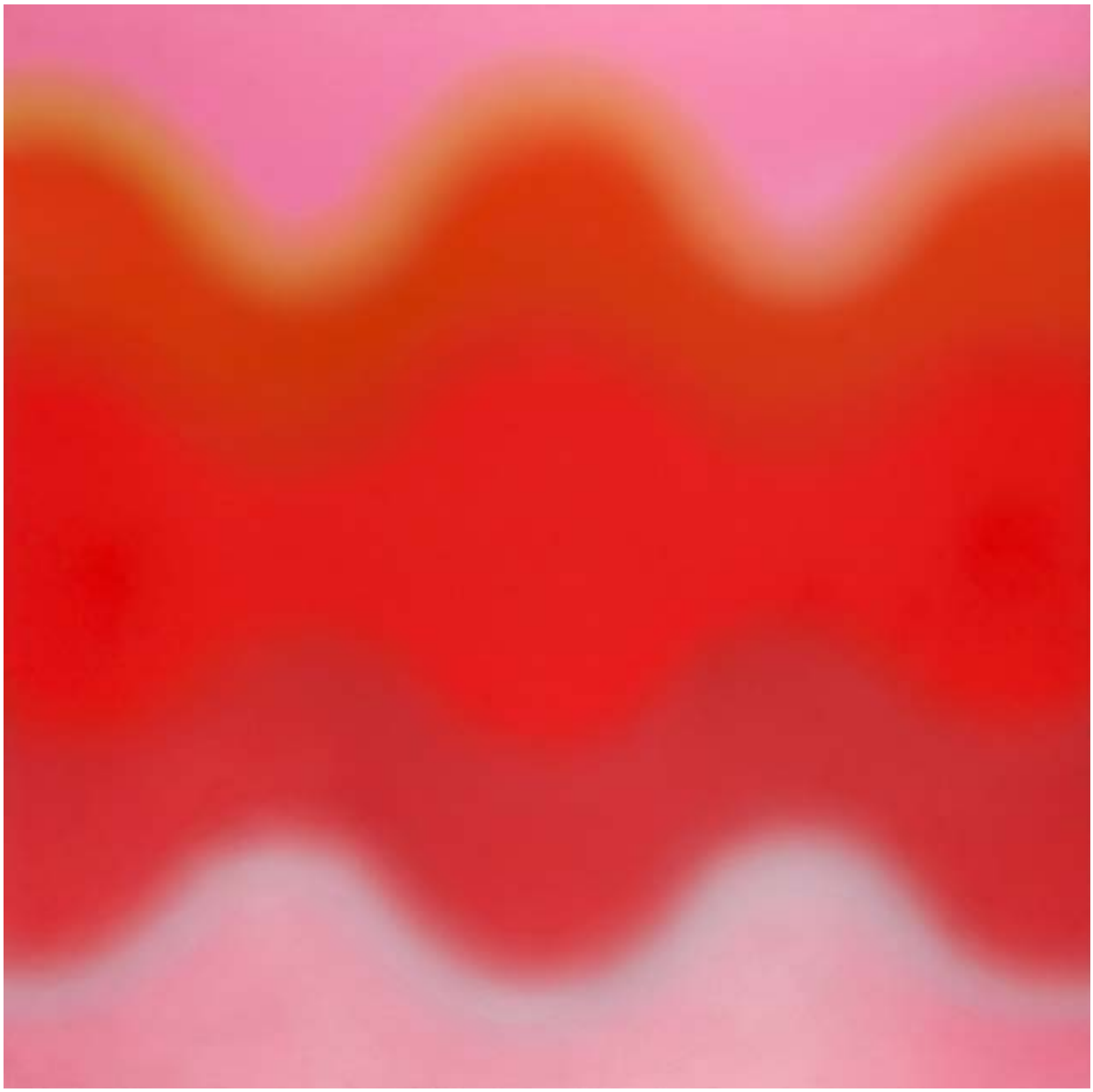
estymacja:
2 000 000 - 2 500 000 PLN
426 000 - 532 000 EUR

OPINIE:
Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.620

POCHODZENIE:
Galeria Chalette, Nowy Jork
kolekcja instytucjonalna, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
Wojciech Fangor, „Colour-Light-Space", Grafton Street, Londyn, 2014
„Fangor: Poza płaszczyzną wizualną", Cosmopolitan, Warszawa, 26.05-1.07.2018

LITERATURA:
Wojciech Fangor. Color and Space, [red.] Magdalena Dabrowski, Mediolan, 2018, s. 116 (il.)



KOLOR W PRZESTRZENI

Wojciech Fangor w prezentowanym obrazie „M 30" kontynuował autorską koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która zasadza się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego i występuje między płótnem a widzem. Tytułowa litera „M" jest oznaczeniem pracowni w Madison, w której powstało prezentowane płótno. Otwarta kompozycja, nieograniczona ramami, pulsuje ruchem i kolorem. Prace Wojciecha Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności w trakcie wystawy „15 Polish Painters" w 1961. Cztery lata później artysta został zaproszony do udziału w kolejnej ważnej ekspozycji mającej wpływ na obraz sztuki lat 60. Mowa o „The Responsive Eye", która pokazywana była w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie jako wystawa podróżująca dotarła do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore. W 1970 w Solomon R. Guggenheim Museum odbyła się wystawa artysty, na której zaprezentowano m.in. „M 39" – najdrożej sprzedane dzieło sztuki współczesnej w Polsce. Ekspozycja ta stanowiła symboliczne ukoronowanie jego twórczości i potwierdzenie jego głównej roli na międzynarodowej scenie artystycznej.

Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, tak Fangor swoje eksperymenty skierował ku analizie przestrzeni realnej. Obrazy Fangora, pozostające w obrębie sztuki nieprzedstawieniowej, kreowane są za pomocą form miękkich, organicznych. Do tej inspiracji naturą artysta chętnie się przyznawał.

Rodzina Fangora po I wojnie światowej przeprowadziła się z Krakowa do Warszawy, gdzie urodził się artysta. Jego matka Wanda z Chachlowskich, która była pianistką, przekazała synowi zamiłowania artystyczne. Twórca wspominał, że odkąd sięga pamięcią, potrzebował malowania, które traktował jako formę poznawania świata, ale także radzenia sobie z najwcześniejszymi lękami i grozą. Wyczulony był także na wszelkie wrażenia towarzyszące procesowi powstawania zarówno rysunku, jak i obrazu – aromaty kredek, akwareli i farb olejnych. Według Fangora w procesie tworzenia biorą udział wszystkie zmysły, intelekt, emocje, które powinny ze sobą harmonijnie współdziałać. Wspominał, że traktowanie malarstwa jako odskoczni od samotności, przy nie najlepszym radzeniu sobie z nauką, napawało ojca niepokojem, zaś matkę entuzjazmem. Artysta żartował, że w owych czasach zwykło się stawiać znak równości między pociągiem do malarstwa a tym do alkoholu. Dzięki przyjaźni z Tadeuszem Kozłowskim artysta odbył swoje pierwsze wyprawy do Włoch, poznał najwybitniejsze instytucje Wenecji, Florencji, Rzymu i Neapolu. Z kolei podróże z matką do Prowansji gwarantowały mu niezapomniany kontakt z przyrodą śródziemnomorską. Po zdanej maturze rozpoczął prywatne studia malarskie pod okiem Tadeusza Pruszkowskiego, który w pamięci Fangora zapisał się jako znawca francuskiej kultury i miłośnik XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Lekcje zostały przerwane w 1942, kiedy profesor został zamordowany przez nazistowskie wojska. W tym samym roku artysta nawiązał znajomość z Felicjanem Kowarskim, z którym wspólnie zamieszkał w podmiejskim domu rodziny Fangorów. Po latach, wspominając swoich dwóch pierwszych mentorów, mówił, że pomimo dużych różnic byli zapatrzeni w dokonania przeszłości, z czym on intuicyjnie się nie zgadzał. Po powstaniu warszawskim Wojciech Fangor trafił do obozu przymusowej pracy. Szczęśliwie udało mu się przetrwać ten okres i po wojnie wrócił do rodzinnego domu w Klarysewie, gdzie zajmował się gospodarstwem. Wtedy też poświęcił się swoim zainteresowaniom z zakresu astronomii oraz muzyki. Doszedł również do przekonania, że w sztuce zostało już wiele powiedziane, a artyści współcześni powinni się oswobodzić z potrzeby kontynuowania dawnych tradycji i prób dorównania dawnym mistrzom. Tym, co należy uczynić w obliczu zmian społecznych i kulturalnych, to poddać się możliwościom, jakie ze sobą niosą. Należy też pozwolić dojść do głosu swym własnym odczuciom.

Wojciech Fangor, fot. Michał Łepecki / Agencja Wyborcza

„AŻEBY DZIAŁANIE (...) ILUZYJNE PRZESTRZENI BYŁO SILNE – KONSTRUKCJA MUSI SPEŁNIAĆ PEWNE WARUNKI. MUSI BYĆ CHĘĆ POSIADANIA PROSTEJ, SYMETRYCZNEJ, STATYCZNEJ FORMY GEOMETRYCZNEJ JAK KWADRAT, KOŁO, FALA. ALE TYLKO CHĘĆ. ROZPROSZENIE I BRAK KONTURÓW, NIEMOŻNOŚĆ LOKALIZACJI JAKIEGOKOLWIEK PUNKTU, PRZEPŁYWANIE W SPOSÓB CIĄGŁY KOLORÓW – UNIEMOŻLIWIA OGNISKOWANIE SOCZEWKI OKA, IDENTYFIKACJĘ I LOKALIZACJĘ KSZTAŁTU, WARTOŚCIOWANIE WIELKOŚCI.

POWODUJE FRUSTRACJĘ, WYNIKŁĄ Z POTRZEBY ZDEFINIOWANIA KSZTAŁTU I Z NIEMOŻNOŚCI ZASPOKOJENIA TEJ POTRZEBY. TO STWARZA POTĘŻNY, NOWY KONTRAST, A KONTRAST TO BUDULEC KAŻDEGO DZIEŁA SZTUKI. KONTRAST POMIĘDZY: WIDZĘ I NIE WIDZĘ, WIEM I NIE WIEM, TUTAJ I TAM, TERAZ I WTEDY".

AGNIESZKA TES, JANUSZ ORBITOWSKI. ŚCIEŻKI I ŚLADY, KATALOG WYSTAWY, GALERIA SZTUKI ARTEMIS, KRAKÓW, 19.10–8.11.2017, S. 5–6

112 †Ω

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"N 14", 1964

olej/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'FANGOR | #14 1964'

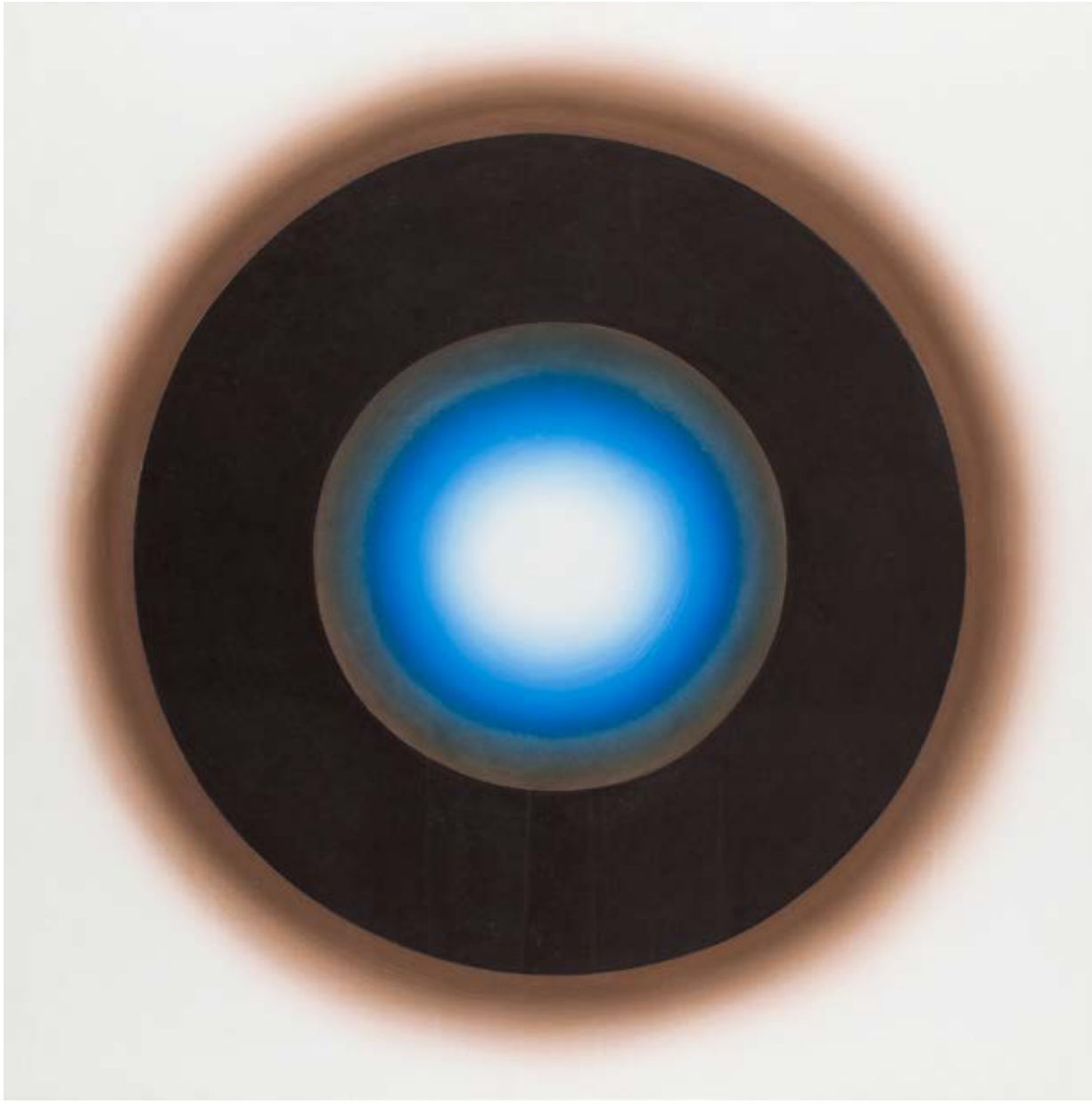
estymacja:
1 600 000 - 2 000 000 PLN
341 000 - 426 000 EUR

OPINIE:
Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.395

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna
Christie's, Nowy Jork, 2009
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
Fangor, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, Niemcy, 12.06-19.08.1964
„Medytacja i Ekspresja", Art Main Station by mia, Dworzec Główny PKP, Wrocław, 5.03-24.06.2016
„Przygody z op-artem", Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 13.10-20.07.2017

LITERATURA:
Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 174 (il.)



Wojciech Fangor, „B1", 1964. Kolekcja prywatna, Polska / Fot. DESA Unicum

Wociech Fangor, „E28", 1965. Kolekcja prywatna, Polska / Fot. DESA Unicum

Prezentowany obraz „N 14" powstał w czasie pobytu Wojciecha Fangora w Berlinie Zachodnim poprzedzającego etap stałej emigracji do Stanów Zjednoczonych. 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 Zamecznikiem 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. (...) 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. (...) 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".

Wojciech Fangor, z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, www.atlassztuki.pl

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. „Magiczne kręgi" czy „targety" Fangora, których przykładem jest również prezentowana praca „N 14", 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.

113 †Ω

WOJCIECH FANGOR
1922–2015

"SU 14", 1971

olej/płótno, 128 x 128 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'FANGOR | SU 14 1971 | 50 x 50'

estymacja:
1 300 000 – 1 500 000 PLN
277 000 - 320 000 EUR

OPINIE:
Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.859

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty, 2002
kolekcja prywatna, Polska
Muzeum Narodowe w Poznaniu (depozyt), 2012–2016
DESA Unicum, 2016
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
„Wojciech Fangor - 50 lat malarstwa", Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1–28.10.1990
„Wojciech Fangor – Malarstwo", Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 21.06–28.07.2002
„Wybór - Tadeusz Brzozowski, Wojciech Fangor, Jan Tarasin, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Leon Tarasewicz", Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 12.08–10.10.2010
„Fangor: Poza płaszczyzną wizualną", Cosmopolitan, Warszawa, 26.05–1.07.2018

LITERATURA:
Wojciech Fangor - 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 1990, poz. kat. 83, s. nlb.
Wybór - Tadeusz Brzozowski, Wojciech Fangor, Jan Tarasin, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Leon Tarasewicz, katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki, Sopot 2010
Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 216 (il.)

„Dzięki ‘miękko’ przechodzącym w siebie kolorowym kręgom malowanym sfumato doznajemy wrażenia jakby odwróconej od nas perspektywy, w przeciwieństwie do tej pochodzenia renesansowego, która prowadzi nas w głąb obrazu. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź malowane w kolorach podstawowych. Zaskakujące wrażenie potęguje zwyczajność obrazu, jak przez stulecia malowanego pędzlem i farbami olejnymi na płótnie. Był to przewrót w malarstwie”.

Stefan Szydłowski

Prezentowana w katalogu kompozycja „SU 14", powstała w 1971, w czasie kiedy Wojciech Fangor był u szczytu swojej amerykańskiej kariery. W 1970 w Muzeum Solomona Guggenheima w Nowym Jorku odbyła się indywidualna wystawa Fangora. Była to pierwsza w historii tej instytucji indywidualna ekspozycja prac artysty pochodzącego z Polski. Tytuł dzieła rozpoczynający się literami SU to oznaczenie pracowni w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork, w którym powstała praca. Z kolei liczba 14 jest numerem porządkowym obrazów z omawianej serii.

Abstrakcyjne płótna przywodzące na myśl pulsujące kręgi i fale, podobnie jak prezentowany „SU 14" mogą przypominać obserwowanie nieba przez teleskop, podczas którego, próbując uzyskać odpowiedni obraz, oglądający wyostrza i rozmywa go. Równocześnie płótna Fangora, poprzez charakterystyczne dla jego pędzla sfumato, zdają się nieustannie wibrować, i tak jak ciała niebieskie pozostają w ciągłym ruchu kulistym. Sam artysta wielokrotnie przyznawał się do tego powinowactwa, a nawet tworzył prace inspirowane astronomią, która była wielką pasją artysty.

Kiedy Wojciech Fangor przebywał w Stanach Zjednoczonych, wraz z żoną kupił w 1969 posiadłość we wspomnianej miejscowości Summit, w której mieszkali do 1989. W okolicy starego domu farmerskiego w 1985 wybudował profesjonalne obserwatorium służące mu do obserwacji nieboskłonu. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko – po zobaczeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżyca, na którym dojrzeć mógł po raz pierwszy z bliska powierzchnię i kratery Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podarowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwoliła mu na obserwację nieboskłonu. Jak okazało się z biegiem czasu, nie była to jedynie przelotna fascynacja, a zaczątek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie II wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie kiedy popularność jego sztuki zaczęła się przekładać na profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócany światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo – wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.

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. Jak zauważa Stefan Szydłowski: „Istotną cechą postawy Fangora jest „uczulenie na dychotomię". Nieokreślonym smugom farby planował przeciwstawiać określone formy plastyczne – jak mówił w różnych wywiadach – znaki w postaci twarzy, rąk itp. Tymczasem ukonstytuowała się zupełnie nowa dychotomia, wyprowadzająca nas poza płótno, między obrazem a otoczeniem, między tym, co miało być jedynie podmalówką, a obrazem jako historyczną formą przedstawiania. Problemem nie była iluzyjność malarstwa, nie chodziło o to, jak przekroczyć granicę iluzji, jak przybliżyć sztukę do rzeczywistości; został tu postawiony problem innej iluzji, problem, który swoim pojawieniem znosił program modernizmu i awangardy przekraczania granicy sztuki i życia. Fangor pokazał złudność i autodestrukcyjność tego programu" (Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 125).

114 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"SM 4", 1974

olej/płótno, 143 x 143 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | SM 4 1974 | 56 x 56" '

estymacja:
1 500 000 - 1 800 000 PLN
320 000 - 383 000 EUR

OPINIE:
Praca została umieszczona w katalogu raisonné Wojciecha Fangora pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik pod numerem: P.943

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Stefan Szydłowski, Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 227 (il.)

„Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako 'obraz', nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, nie rezygnując z żadnego z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność obrazu nie tylko w diachronii od tradycji, ale pokazał jego współczesną zależność od kultury od kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia".

Stefan Szydłowski

W 1958 Wojciech Fangor sformułował teorię tzw. Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej, opartą na odkryciu, że niewyraźne elementy figuratywne na wczesnych płótnach oddziałują na przestrzeń przed obrazem. W ramach tych doświadczeń artysta podejmował przez kilkanaście lat liczne eksperymenty artystyczne oparte na powidokach, kontrastowaniu barw, stopniowaniu ich nasycenia, zmianie wielkości oraz różnorodnym układzie figur. Działania te miały na celu wywołanie iluzji ruchu w obrazie. Dzieła z tego okresu powstały w technice sfumato, pozwalającej na wydobycie miękkich, bezkrawędziowych przejść pomiędzy barwami. Najlepszy efekt obranych przez Fangora poszukiwań artystycznych dawał kwadratowy format płótna z przedstawieniem koła lub form falistych. „SM1" jest zapowiedzią przełomu jego twórczości, który nastąpił w 1975. Wtedy to Fangor odszedł od bezkrawędziowych kompozycji na rzecz „przestrzeni międzytwarzowych". Prezentowany obraz charakteryzuje się delikatnymi przejściami między silnie skontrastowanymi plamami barwnymi a wyłaniającymi się mocniej zarysowanymi krawędziami. Ukazane na nim abstrakcyjne formy przypominają zaobserwowane przez teleskop niebo, którego obraz oglądający może odpowiednio wyostrzać i rozmywać. Istotne znaczenie miała dla artysty technika wykonania prac, która odpowiadała za ostateczny efekt wizualny płócien. Płaskie i jednorodne powierzchnie, wykonane w technice olejnej na zagruntowanych płótnach, artysta uzyskał, sukcesywnie dodając kolejne półprzezroczyste warstwy przy użyciu miękkiego pędzla. Dzięki zastosowanej technice, farby schły zdecydowanie dłużej niż akryl, co pozwalało na kolejne poprawki. Tym samym kompozycje wyróżniały się zdecydowanie większą głębią barw ze względu na rozpuszczenie pigmentu w olejowej bazie. Jak zauważa Stefan Szydłowski: „Fangor więcej osiągnął niż inni od czasu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego, wykorzystując wszystko to, co przed nim przygotowywało malarstwo. Wojciech Fangor przekroczył granicę dzieła zdefiniowanego wówczas jako „obraz", nie naruszając w niczym jego materialności, fizycznej struktury, nie dewastując płótna ani ramy, ani nie rezygnując z odwiecznych zagadnień malarstwa; ustawił je w nowym świetle. Ujawnił kulturową zależność obrazu nie tylko w diachronii od tradycji, ale pokazał jego współczesną zależność od kultury kształtujących się nowych form postrzegania, od nowych form ludzkiego życia" (S. Szydłowski, „Pozytywna przestrzeń iluzyjna" [w:] Wojciech Fangor: przestrzeń jako gra, Kraków 2012, s. 117).

„SM4" ujawnia postrzeganie malarstwa bazującego na osobistym, emocjonalnym i zmysłowym doświadczeniu jego materii, na dowartościowaniu techniki, koloru, przestrzeni. Wszystko to czyni twórczość Fangora ponadczasową. Prezentowany obraz powstał w okresie pobytu artysty w Kaliforni w 1974, który obfitował w liczne kontakty z ówczesnymi amerykańskimi twórcami. W 1962 po raz pierwszy spotkał Marka Rothko, którego podobny sposób malowania okazał się być szczególnie zaskakujący. Fangor również poznał Anuszkiewicza, Richarda Artswagera i Stańczaka. W 1967 jego wystawę w Galerii Challette w Nowym Jorku odwiedził Josef Albers i zareagował stwierdzeniem 'chapeau bas!'. W 1969 artysta zakupił wraz z żoną posiadłość w Summit, w której mieszkali do 1989. W 1970 odbyła się wystawa indywidualna Fangora w Muzeum Solomona Guggenheima w Nowym Jorku. Była to pierwsza w historii tej instytucji indywidualna ekspozycja prac artysty pochodzącego z Polski.

„ODKĄD PAMIĘTAM, MALOWANIE
BYŁO MI BARDZO POTRZEBNE.
BYŁO DECYDUJĄCĄ METODĄ POZNAWANIA ŚWIATA
I OCZYSZCZANIA GO Z DEMONÓW I LĘKÓW.
POWOLI ZACZĄŁEM SIĘ ROZSMAKOWYWAĆ
W SAMYM PROCESIE MALOWANIA, DOZNAWAĆ
WRAŻEŃ NIE TYLKO WIZUALNYCH,
ALE I ZAPACHOWYCH. KREDKI, OŁÓWKI,
AKWARELE, A NADE WSZYSTKO FARBY OLEJNE
MAJĄ AROMAT. DOTYK, SŁUCH, WSZYSTKIE
ZMYSŁY BIORĄ W TYM UDZIAŁ.
MALOWANIE JEST ZAJĘCIEM,
W KTÓRYM HARMONIJNIE WSPÓŁDZIAŁAJĄ
EMOCJE, INTELEKT I ZMYSŁY”.

WOJCIECH FANGOR

115 †

RYSZARD WINIARSKI
1936–2006

"Obszar 95", 1972

akryl, relief/płyta, drewno, 100 x 100 x 9,7 cm
sygnowany, datowany i opisany na ramie: 'WINIARSKI SURFACE 95 ACRYL 100 x 100 cm. 1972.'
na odwrociu nalepka z opisem pracy i opisem gry: 'Próba penetracji przestrzeni real nej
z wylosowaną losowo strefą przestrzeni iluzorycznej. Zmienna losowa - kosta do gry -
tablica liczb przypadkowych. Akryl, 100 x 100 cm, 1972'

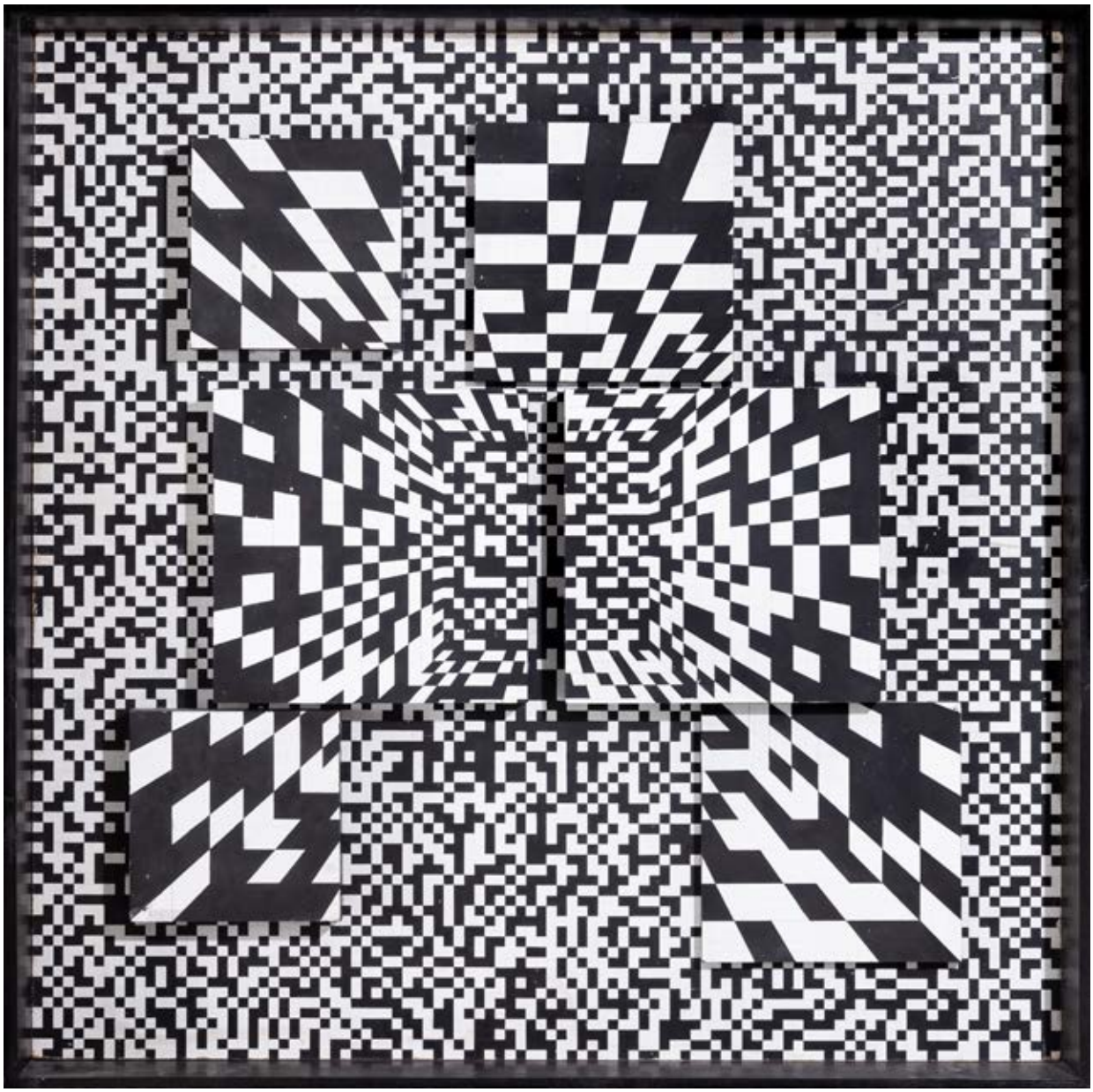
estymacja:
800 000 – 900 000 PLN
171 000 - 192 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Przystępując do budowania obrazu czy obiektu (nazywam je zresztą częściej obszarami, gdyż nie jestem pewny czy nazwa ´obraz´ odpowiada ich charakterowi) ustalam przede wszystkim reguły postepowania, reguły gry, a potem zapraszam przypadek do udziału w realizacji. Źródłem losu może być moneta, kostka do gry, ruletka, tablica liczb przypadkowych czy wreszcie odpowiednio zaprogramowany komputer. Na powierzchni czy w przestrzeni odbywa się specyficzna rozgrywka poddana prawom logiki przypadku".

Ryszard Winiarski



Ryszard Winiarski /fot. Robert Kowalewski, Agencja Gazeta

INDETERMINIZM

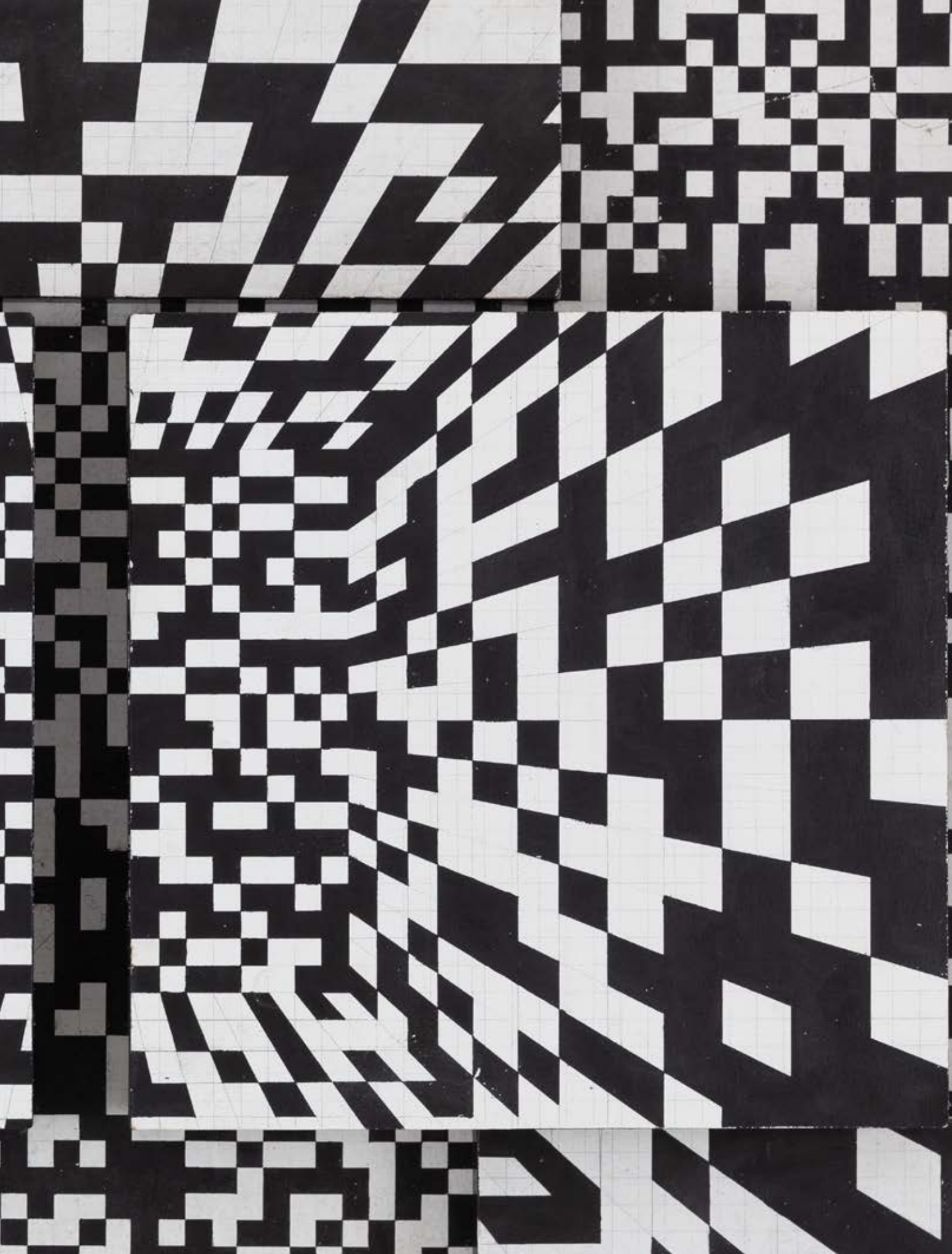
Winiarski jest docenianym przez krytyków i chętnie poszukiwanym artystą na rynku dzieł sztuki. Zajął już stałe miejsce w kanonie polskiej sztuki współczesnej. Jego prace okazują się wciąż aktualne, a wręcz ponadczasowe w postępującej nieustannie cyfryzacji. Winiarski zaczął tworzyć w latach 60. XX wieku, czyli we wczesnej dobie komputerów. Inspiracje łączenia sztuki z nauką były wtedy bardzo wyraźne. Twórczość Winiarskiego może przywodzić na myśl systemy binarne, czy dziś powszechnie używane kody QR. Innowacyjność teorii Winiarskiego zdecydowanie wyprzedzała swój czas.

Ryszard Winiarski był pionierem sztuki konceptualnej oraz głównym przedstawicielem indeterminizmu w sztuce polskiej II połowy XX wieku. Sztuka konceptualna, według swoich założeń, koncentruje się na samym procesie twórczym oraz idei przyświecającej artyście, które stają się ważniejsze od efektu, czyli ukończonego dzieła. W pracach Ryszarda Winiarskiego również najważniejsza okazuje się być metoda tworzenia obrazów. Opis zastosowanego algorytmu zamieszczał na odwrociach, co potwierdza tylko, że uważał genezę ich powstania za najważniejszą. Algorytmiczne myślenie artysty, wykorzystywanie zdarzeń losowych i przypadku były środkiem do uzyskania efektu odpersonalizowania i zobiektywizowania dzieł.

W pracach Ryszarda Winiarskiego już na pierwszy rzut oka widać silne inspiracje matematyką. Jego obrazy ściśle łączą w sobie naukę ze sztuką. Można stwierdzić, że pomysł na syntezę tych dwóch dziedzin pojawił się w głowie Winiarskiego już w okresie studiów. Studia wyższe rozpoczął na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, ukończył je w 1959. Następnie podjął się nauki na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1966 bronił pracę dyplomową, w której podjął się problemu „wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych", co okazało się bazą jego późniejszej formuły artystycznej, kontynuowanej do końca życia artysty. Można stwierdzić, że broniąc pracę dyplomową na warszawskiej ASP, artysta miał już przygotowaną wizję programu artystycznego, którą w kolejnych latach konsekwentnie rozwijał.

Początkowo w swojej twórczości Winiarski wykorzystywał wyłącznie motyw biało-czarnych małych kwadratów ułożonych w równych rzędach. W późniejszych pracach artysta zaczął wykorzystywać geometryczne, trójwymiarowe elementy, formy stawały się coraz bardziej skomplikowane i wypukłe. W pewnym momencie obok bieli i czerni zaczął też wprowadzać dodatkowy kolor. Modyfikacje podstawowych założeń nie zaburzały jednak matematycznej harmonii. Chłód i spokój bijący z obrazów budzi zainteresowanie i podziw, intryguje i przykuwa uwagę, zatrzymując wzrok widza na dłuższą chwilę.

Biało-czarne kwadraciki stały się znakiem rozpoznawczym Winiarskiego. Mimo że niekiedy obrazy wydają się do siebie bardzo podobne, to nie ma dwóch identycznych. Za to, które kwadraty pozostały białe, a które zamalowane na czarno decydował przypadek. Winiarski oparł swą twórczość na rachunku prawdopodobieństwa – ograniczył tym swój wpływ na ostateczny wygląd dzieła. „Każdy z owych wykonanych przez niego obiektów był dokładnie zaprogramowany: w zakresie alternatywnych wielkości kwadratów, na które ma być podzielona płaszczyzna operacji, wyboru narożnika obrazu, od którego ma rozpocząć się wypełnianie kwadratów kolorem, a także rodzaju kodu. Resztą rządził przypadek wyzwalany przez źródło zmiennej losowej. Bywał nim rzut monetą (np. orzeł – czerń, reszka – biel) czy kostka do gry, a także tablice liczb przypadkowych, serie liczb z tabeli giełdowych itp." (Bożena Kowalska, Artysta, matematyk, filozof, [w:] Ryszard Winiarski Event – Information – Image, katalog wystawy, Spectra Art Space, Warszawa 2017). Z racji tego, że obraz był tylko efektem ubocznym procesu myślowego, Winiarski nie nazywa swoich prac obrazami a „Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych". Jego koncepcja twórcza opierała się nie tylko na rachunku prawdopodobieństwa, ale też m.in. na statystyce czy teorii gier. To one stanowią podstawę jego koncepcji „programowania obrazów".



116 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

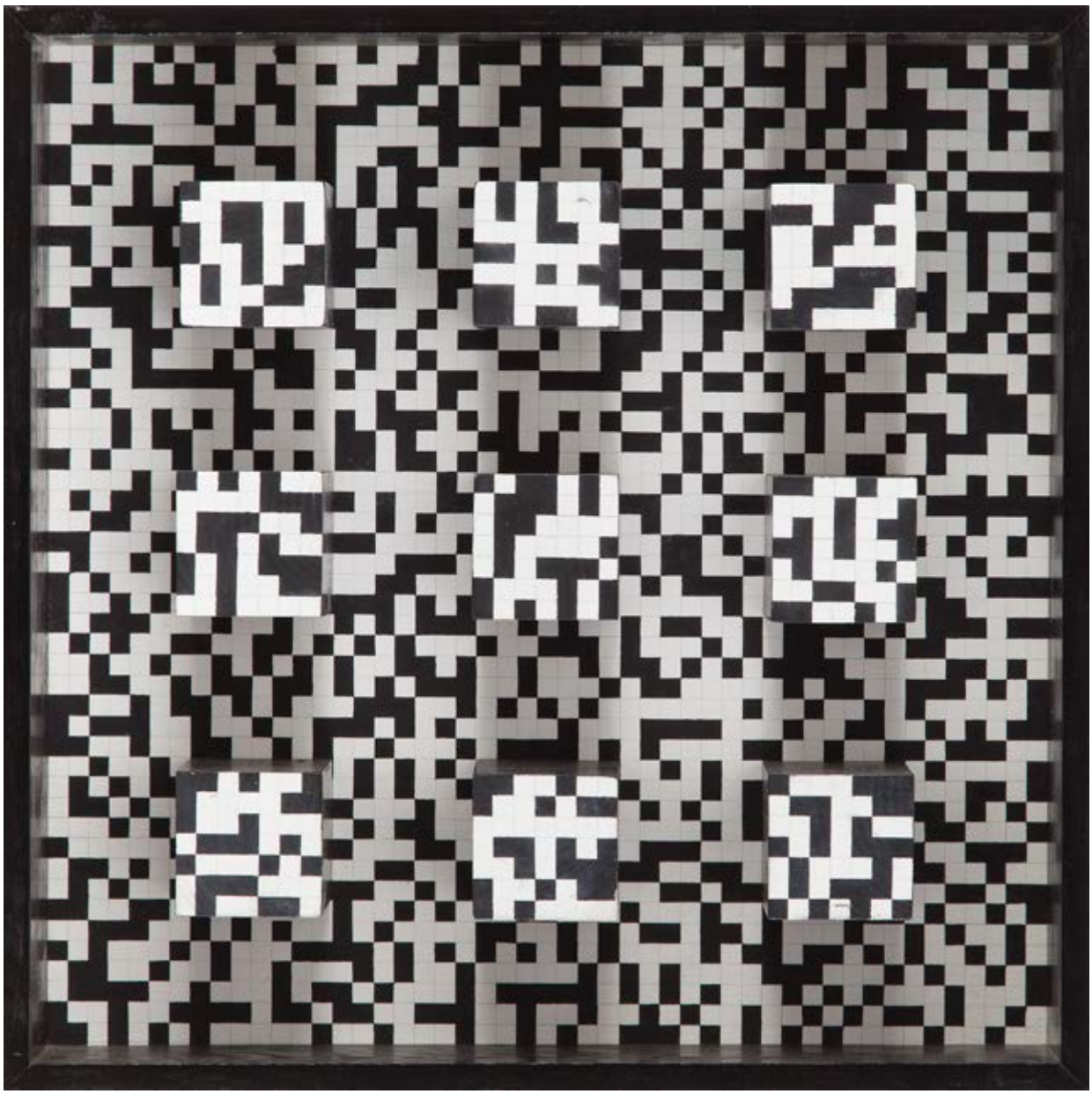
"Penetracja przestrzeni realnej", 1974

akryl, relief/płyta, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Lili Winiarski 1974'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Penetration of real space
of equal probability to black | and white colour appearance. Mutable lot - dice.'

estymacja:
220 000 – 300 000 PLN
47 000 - 64 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska



117 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Set 7-symetrical", 1975

akryl/płótno, 50 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'SET 7-SYMETRICAL | MUTABLE LOT-DICE | ACRYL, 50 x 50 CM | Winiarski 75'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 000 - 18 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

118 †

RYSZARD WINIARSKI
1936-2006

"Order Vertical Game 4 x 4", 1981

akryl/deska, 68 x 4 x 2,3 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'order | vertical | game | 4 x 4 | winiarski 81'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 000 - 9 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

119 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Conferring Blue", 1979

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

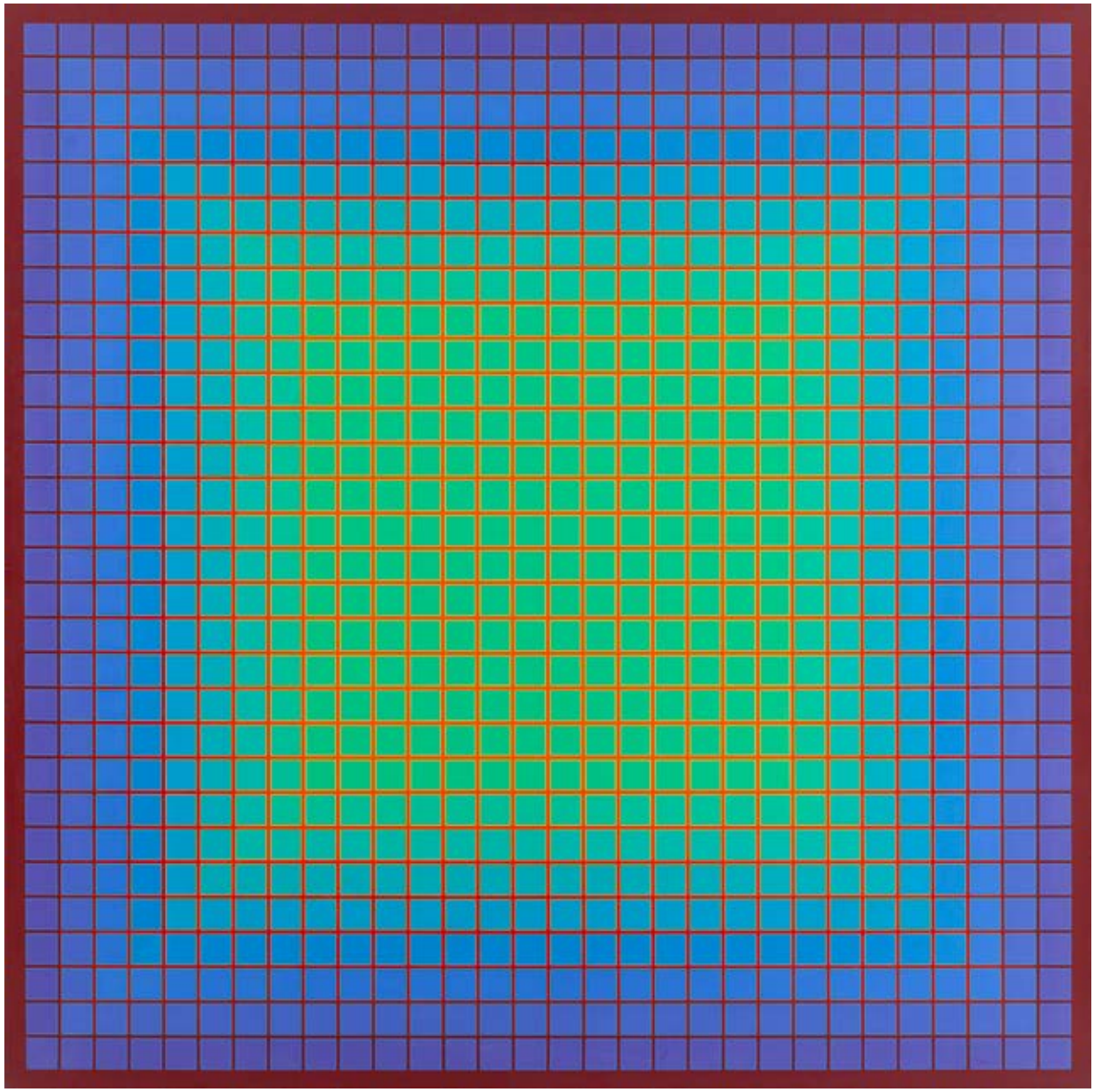
estymacja:
500 000 – 700 000 PLN
107 000 – 149 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

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

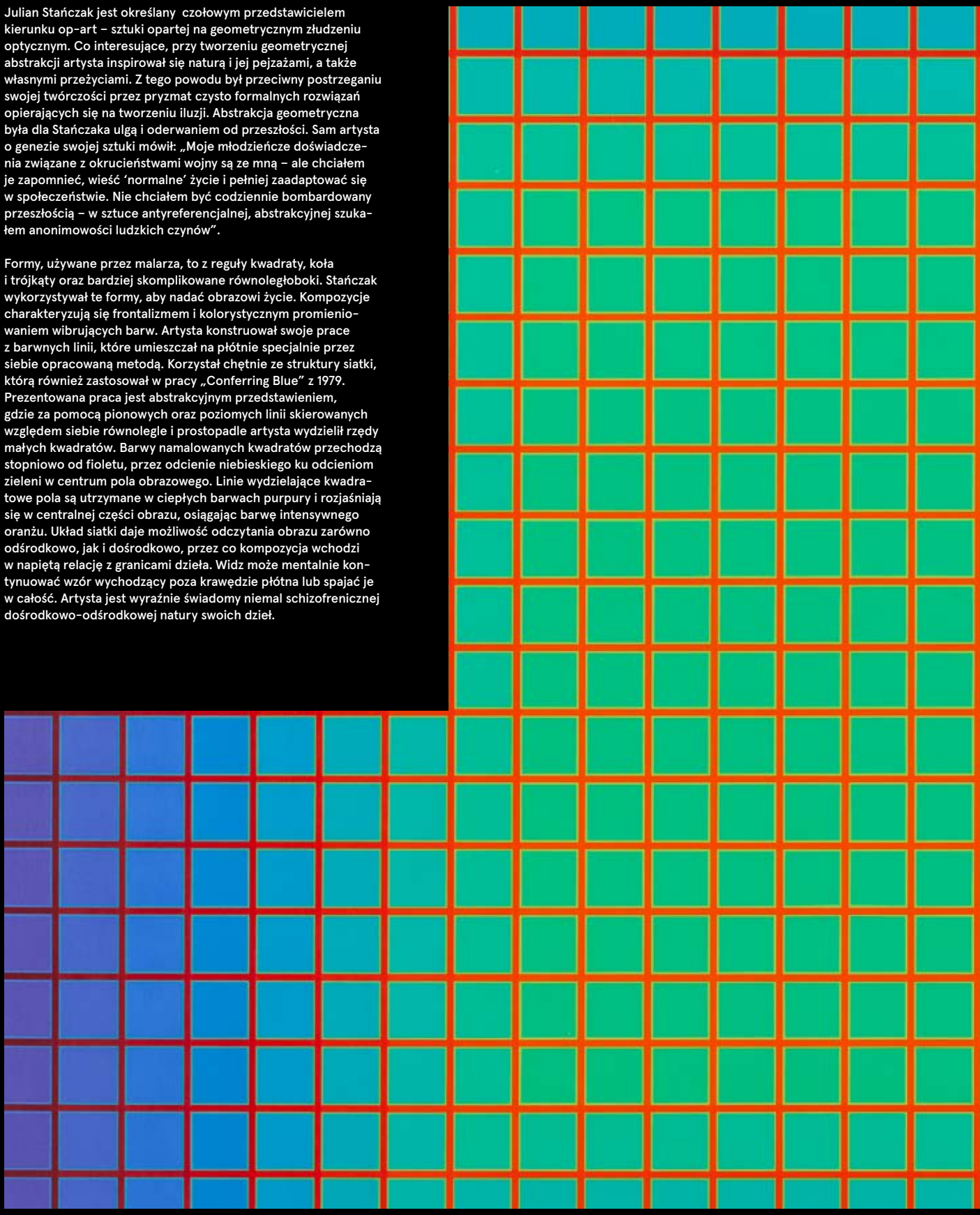
„W tworzeniu ‘sztuki’ nigdy nie wiadomo, który z naszych wysiłków stanie się suwerenny, a który oderwie się od intencji tworzącego sztukę, by stać się niezależnym od twórcy. Wszystkie dzieła sztuki ucieleśniają twórcę. Nawet gest artysty nie jest widoczny, ponieważ dzieło sztuki wyrasta z przekonania twórcy oraz z interakcji między twórcą a obiektem w trakcie jego tworzenia.
Tak więc przedmiot sztuki to ‘ja’, ale chcę też, żeby stał się niezależnym ode mnie”.

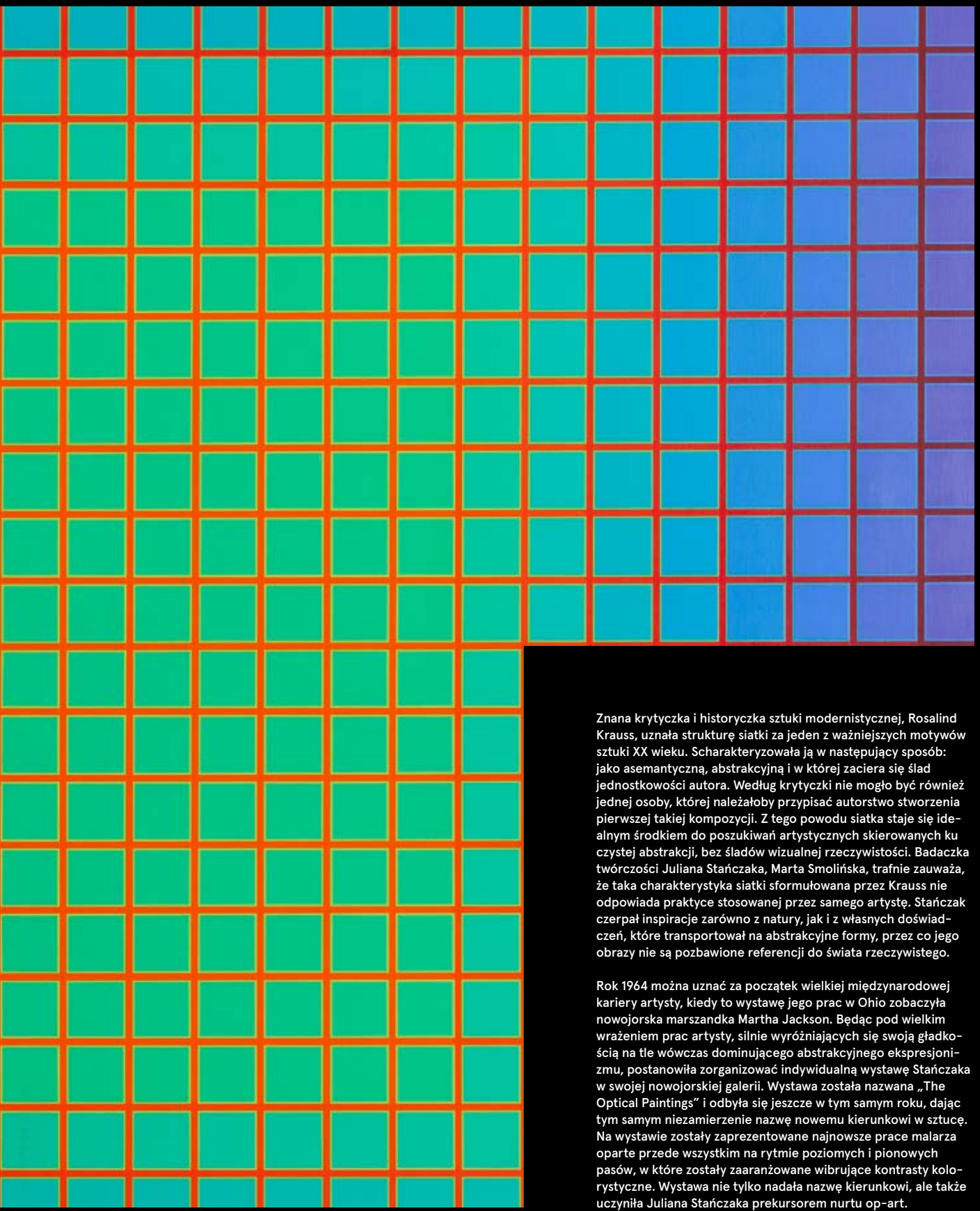
Julian Stańczak



Julian Stańczak jest określany czołowym przedstawicielem kierunku op-art – sztuki opartej na geometrycznym złudzeniu optycznym. Co interesujące, przy tworzeniu geometrycznej abstrakcji artysta inspirował się naturą i jej pejzażami, a także własnymi przeżyciami. Z tego powodu był przeciwny postrzeganiu swojej twórczości przez pryzmat czysto formalnych rozwiązań opierających się na tworzeniu iluzji. Abstrakcja geometryczna była dla Stańczaka ulgą i oderwaniem od przeszłości. Sam artysta o genezie swojej sztuki mówił: „Moje młodzieńcze doświadczenia związane z okrucieństwami wojny są ze mną – ale chciałem je zapomnieć, wieść 'normalne' życie i pełniej zaadaptować się w społeczeństwie. Nie chciałem być codziennie bombardowany przeszłością – w sztuce antyreferencjalnej, abstrakcyjnej szukałem anonimowości ludzkich czynów".

Formy, używane przez malarza, to z reguły kwadraty, koła i trójkąty oraz bardziej skomplikowane równoległoboki. Stańczak wykorzystywał te formy, aby nadać obrazowi życie. Kompozycje charakteryzują się frontalizmem i kolorystycznym promieniowaniem wibrujących barw. Artysta konstruował swoje prace z barwnych linii, które umieszczał na płótnie specjalnie przez siebie opracowaną metodą. Korzystał chętnie ze struktury siatki, którą również zastosował w pracy „Conferring Blue" z 1979. Prezentowana praca jest abstrakcyjnym przedstawieniem, gdzie za pomocą pionowych oraz poziomych linii skierowanych względem siebie równolegle i prostopadle artysta wydzielił rzędy małych kwadratów. Barwy namalowanych kwadratów przechodzą stopniowo od fioletu, przez odcienie niebieskiego ku odcieniom zieleni w centrum pola obrazowego. Linie wydzielające kwadratowe pola są utrzymane w ciepłych barwach purpury i rozjaśniają się w centralnej części obrazu, osiągając barwę intensywnego oranżu. Układ siatki daje możliwość odczytania obrazu zarówno odśrodkowo, jak i dośrodkowo, przez co kompozycja wchodzi w napiętą relację z granicami dzieła. Widz może mentalnie kontynuować wzór wychodzący poza krawędzie płótna lub spajać je w całość. Artysta jest wyraźnie świadomy niemal schizofrenicznej dośrodkowo-odśrodkowej natury swoich dzieł.





Znana krytyczka i historyczka sztuki modernistycznej, Rosalind Krauss, uznała strukturę siatki za jeden z ważniejszych motywów sztuki XX wieku. Scharakteryzowała ją w następujący sposób: jako asemantyczną, abstrakcyjną i w której zaciera się ślad jednostkowości autora. Według krytyczki nie mogło być również jednej osoby, której należałoby przypisać autorstwo stworzenia pierwszej takiej kompozycji. Z tego powodu siatka staje się idealnym środkiem do poszukiwań artystycznych skierowanych ku czystej abstrakcji, bez śladów wizualnej rzeczywistości. Badaczka twórczości Juliana Stańczaka, Marta Smolińska, trafnie zauważa, że taka charakterystyka siatki sformułowana przez Krauss nie odpowiada praktyce stosowanej przez samego artystę. Stańczak czerpał inspiracje zarówno z natury, jak i z własnych doświadczeń, które transportował na abstrakcyjne formy, przez co jego obrazy nie są pozbawione referencji do świata rzeczywistego.

Rok 1964 można uznać za początek wielkiej międzynarodowej kariery artysty, kiedy to wystawę jego prac w Ohio zobaczyła nowojorska marszandka Martha Jackson. Będąc pod wielkim wrażeniem prac artysty, silnie wyróżniających się swoją gładkością na tle wówczas dominującego abstrakcyjnego ekspresjonizmu, postanowiła zorganizować indywidualną wystawę Stańczaka w swojej nowojorskiej galerii. Wystawa została nazwana „The Optical Paintings" i odbyła się jeszcze w tym samym roku, dając tym samym niezamierzenie nazwę nowemu kierunkowi w sztucę. Na wystawie zostały zaprezentowane najnowsze prace malarza oparte przede wszystkim na rytmie poziomych i pionowych pasów, w które zostały zaaranżowane wibrujące kontrasty kolorystyczne. Wystawa nie tylko nadała nazwę kierunkowi, ale także uczyniła Juliana Stańczaka prekursorem nurtu op-art.

120 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Transept", 1978

akryl/płótno, 127 x 127 cm
sygnwany, datowany i opisany na krośnie malarskim na odwrociu:
'JULIAN STAŃCZAK "TRANSEPT" 1978'
oraz poniżej ołówkiem: 'Julian Stańczak 78'
na odwrociu nalepka z Martha Jackson Gallery

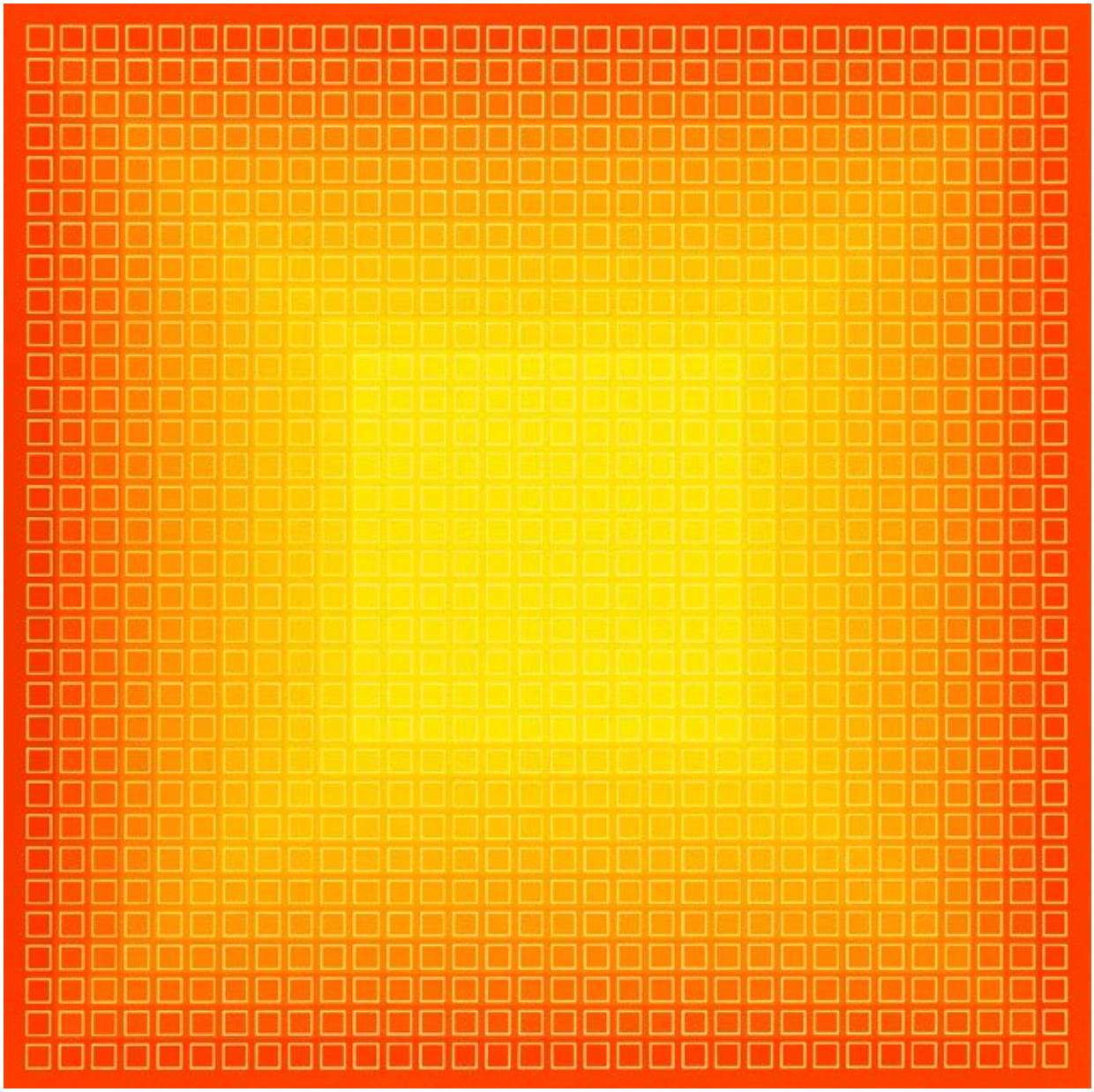
estymacja:
320 000 - 450 000 PLN
69 000 - 96 000 EUR

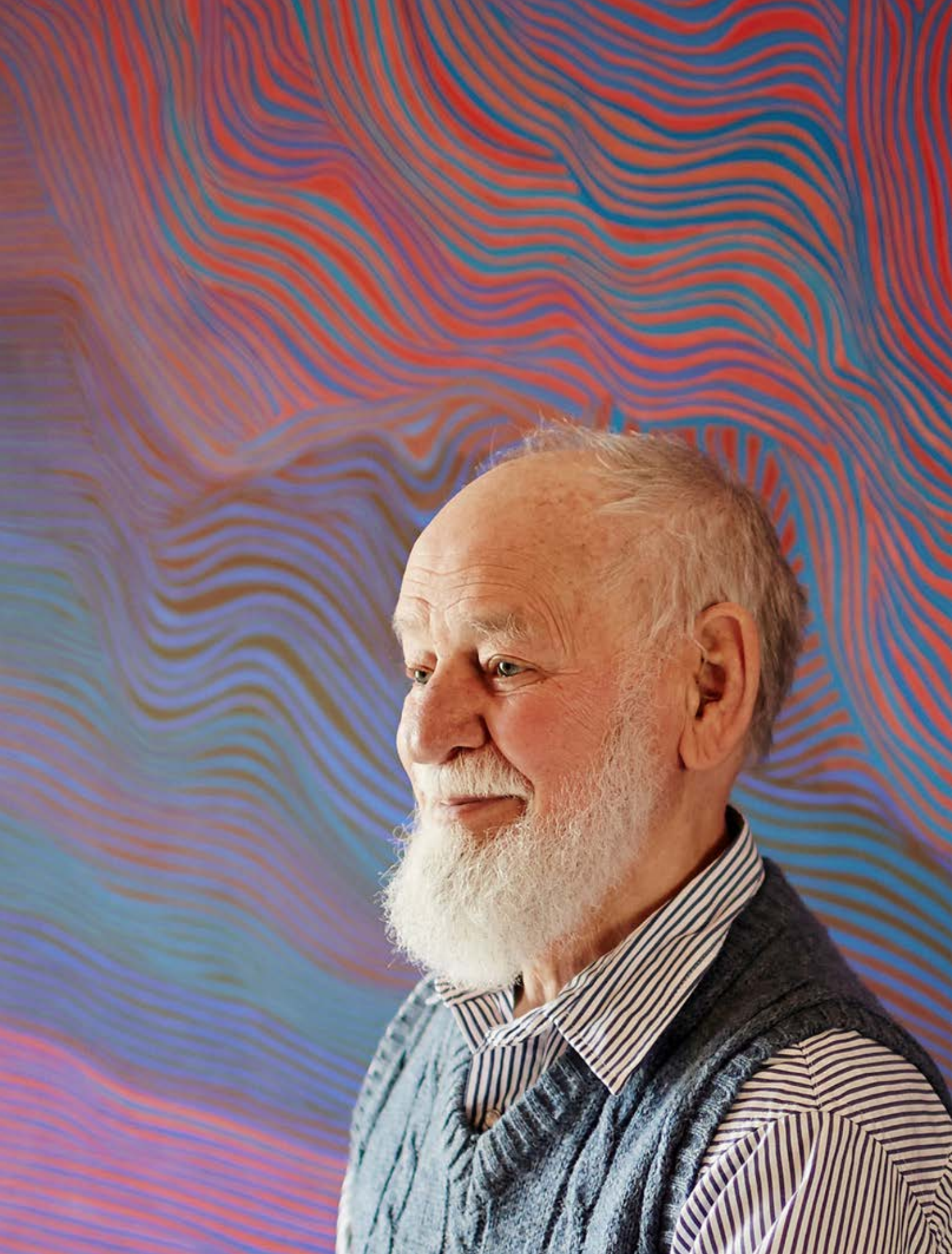
POCHODZENIE:
Martha Jackson Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Art Basel, Szwajcaria, 13.06-16.06.2013

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

Julian Stańczak





Julian Stańczak w swojej pracowni / fot. Archiwum artysty

121 †

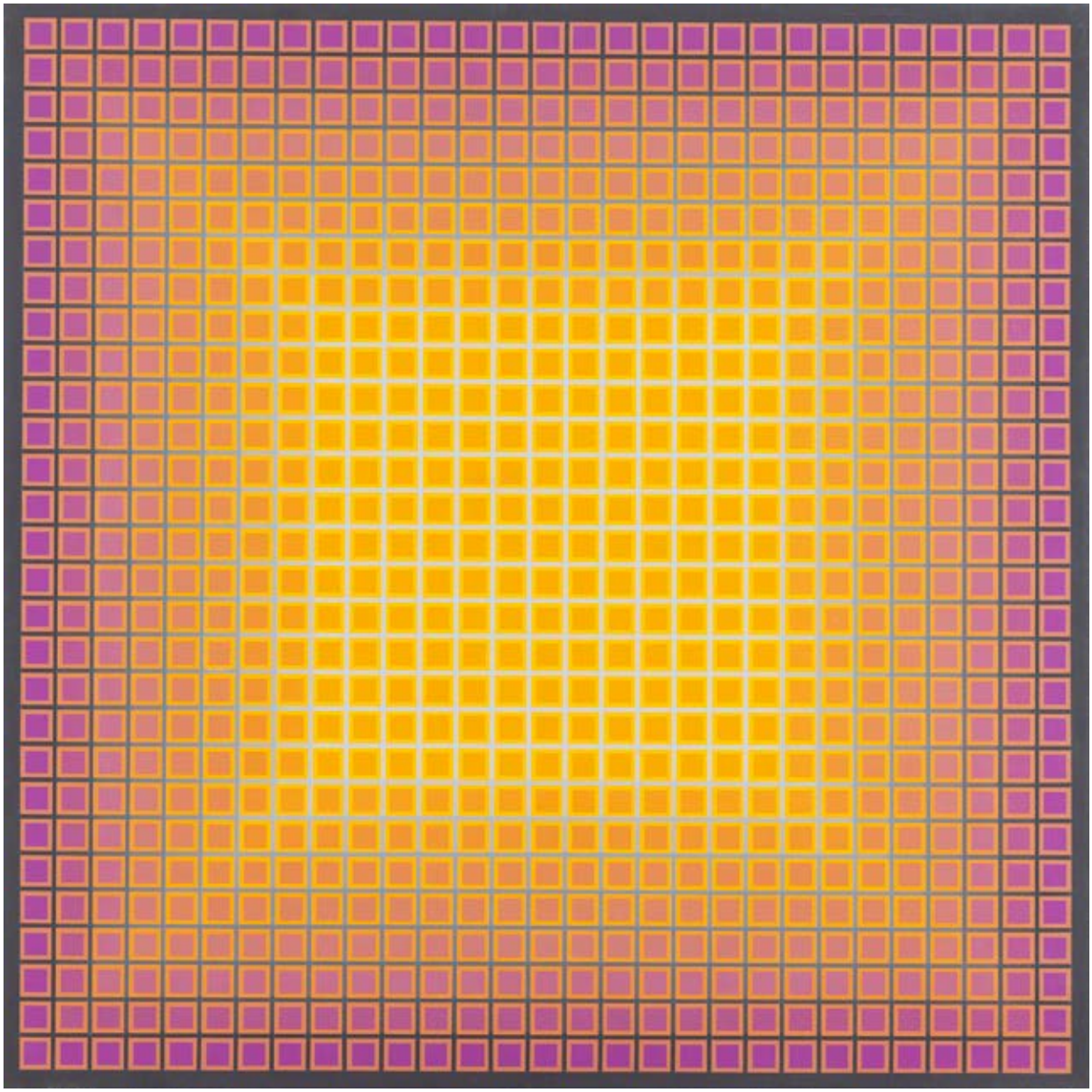
JULIAN STAŃCZAK
1928–2017

"Ochre inlay", 1979

olej/płótno, 77 x 77 cm
sygnowany, darowany i opisany na blejtramie: 'JULIAN STAŃCZAK "OCHRE INLAY" 79'
oraz na odwrociu: 'Julian Stańczak 79'

estymacja:
180 000 – 250 000 PLN
39 000 - 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



122 †Ω

JULIAN STAŃCZAK
1928–2017

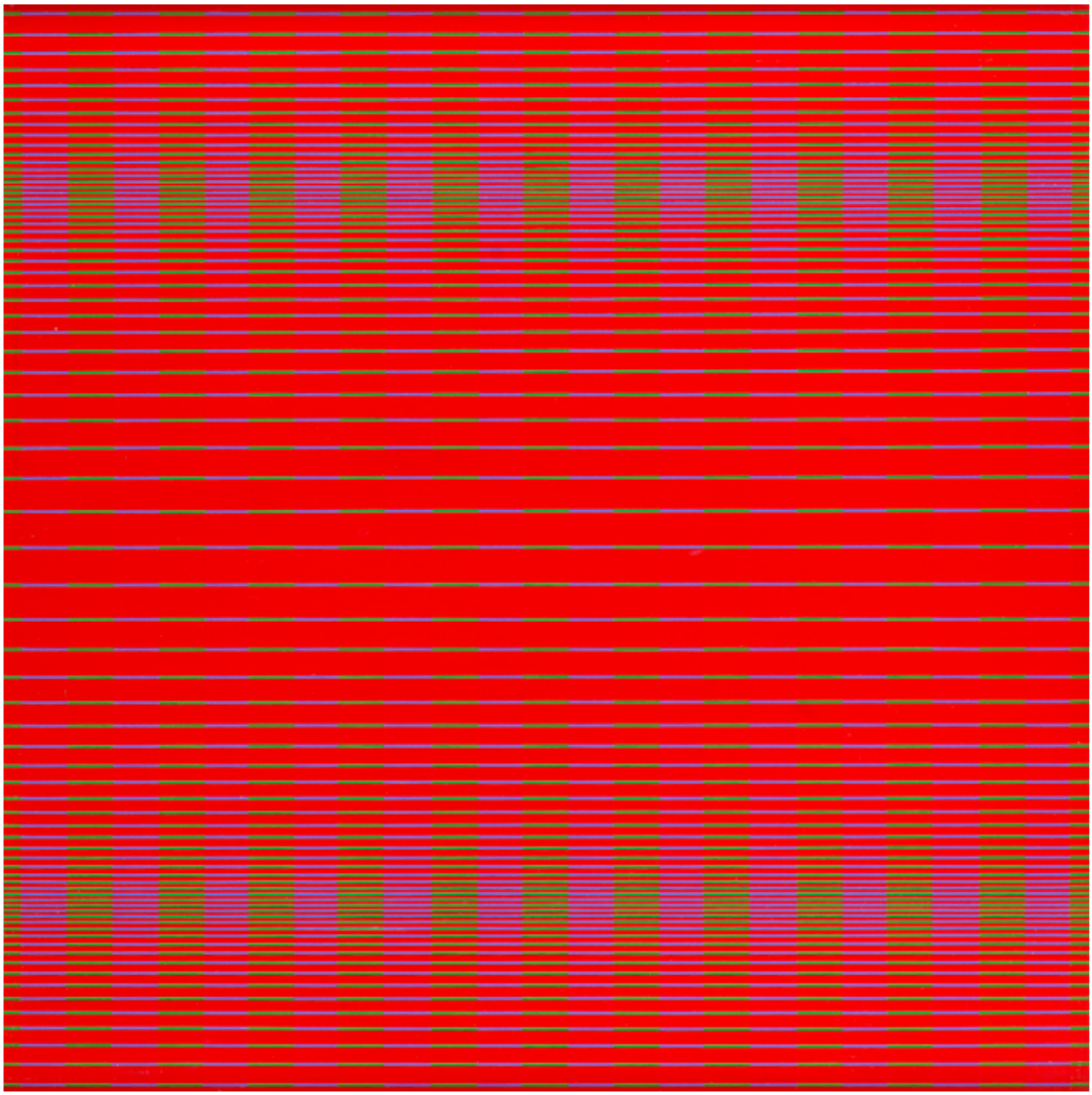
Bez tytułu, 1969

akryl/płótno, 61 x 61 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 1969'
nalepka wystawowa na odwrociu

estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
32 000 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Denise Rene – Hans Mayer, Düsseldorf
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galerie Denise Rene – Hans Mayer, Düsseldorf, 1969



123 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"FIRAXO", 1977

akryl/płótno, 94 x 94 cm
sygnowany u dołu: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2986 VASARELY | "FIRAXO" | 92 x 92 | 1977 | [sygnatura]'
opisany na blejtramie: '2986 "FIRAXO" 92 x 92'

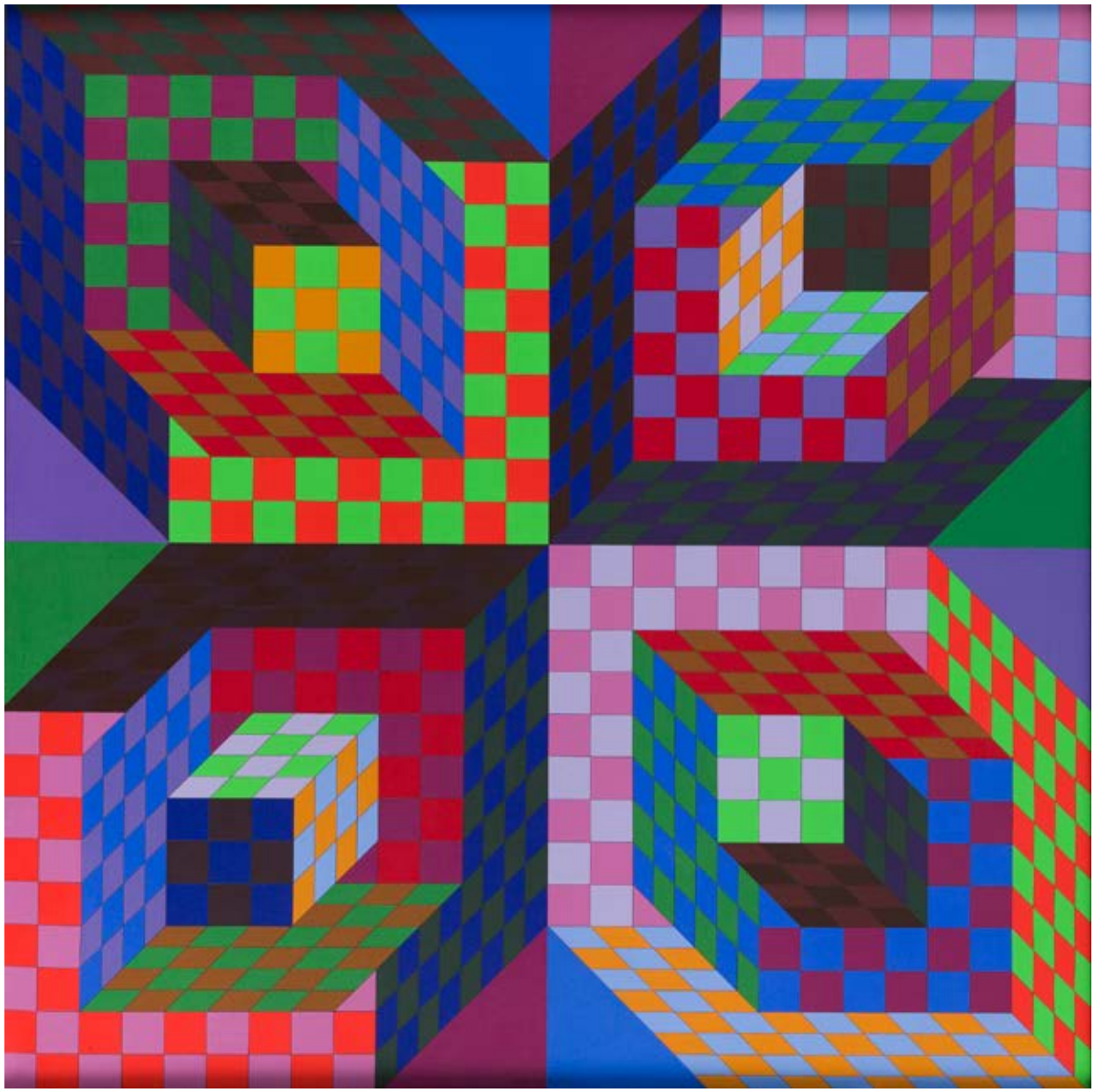
estymacja:
450 000 - 600 000 PLN
96 000 - 128 000 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez Pierre'a Vasarely

POCHODZENIE:
The Vasarely Center, Nowy Jork
kolekcja prywatna, USA, od 1979
Sotheby's, Londyn, 2016
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska

„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



RE-KREOWANIE MULTIPLIKACJA EKSPANSJA

Victor Vasarely, uznawany za ojca sztuki optycznej, w swojej twórczości skupiał się przede wszystkim na ujawnianiu mechanizmów rządzących aparatem widzenia. Powstałe wówczas dzieła, oparte na iluzjach optycznych, pokazują, jak w akcie postrzegania konstytuuje się otaczająca nas rzeczywistość. W 1930 Vasarely wyjechał do Paryża, gdzie w 1945 związał się z galerią należącą do Denise Rene – marszandki i galerzystki zainteresowanej sztuką abstrakcyjną, a w szczególności abstrakcją geometryczną. Galeria rozpoczęła wówczas swoją działalność właśnie od prezentacji wystawy prac graficznych Vasarelyego. W 1955 odbyła się ekspozycja „Le Mouvement", uznana za pierwszą manifestację sztuki kinetycznej i jednym z pierwszych pokazów dzieł op-artu. Tekst programowy towarzyszący wystawie został opublikowany przez Vasarelyego, w którym zawarł tzw. Żółty manifest: „Podczas gdy koncepcja dzieła plastycznego zawierała się dotychczas w dziele rzemieślniczym i w micie 'dzieła unikalnego', dziś znajduje się ona w koncepcji możliwości RE-KREOWANIA, MULTIPLIKACJI, EKSPANSJI. (...) Przyszłość rezerwuje dla nas szczęście w nowym pięknie plastycznym, ruchomym i poruszającym nas" (Urszula Czartoryska, Abstrakcja, wczoraj i jutro, [w:] Galeria Denise René. Sztuka konkretna, [red.] Urszula Czartoryska, Elżbieta Fuchs, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1997, s. 20). W ramach manifestu Vasarely postulował również, aby na zawsze porzucić tradycyjny podział sztuki dyktowany dziedzinami takimi jak malarstwo czy rzeźba. Priorytetowym działaniem w ówczesnej awangardzie stało się zastępowanie różnych form plastycznej kreatywności badaniem reguł i praw konstytuujących rzeczywistość w akcie patrzenia. W tym kontekście, Vasarely jako główny problem badawczy, obrał sposób rejestrowania ruchu przez zmysł wzroku skupionego na nieruchomym dziele sztuki lub głębi przestrzeni na płaszczyźnie formy. Tym samym stawiał również pytanie, w jaki sposób oko wyławia poszczególne formy, ustanawiając figurę i tło. Wkrótce artysta stał się rozpoznawalny również poza Europą. W 1965 brał udział w jednej z najważniejszych wystaw op artu „The Responsive Eye" w nowojorskim MoMA, a w latach 70. wystawiał już na całym świecie, zdobywając nagrody i wyróżnienia w wielu konkursach artystycznych.

We wczesnych pracach artysta poddaje analizie zachodzące w dziełach relacje, jakie powstają pomiędzy pojedynczymi elementami a całością kompozycji, przekraczającą swą formą sumaryczne postrzegane poszczególne części. Prezentowany obraz „Firaxo" powstał w 1977, u szczytu kariery artysty. Przy pomocy geometrii sześcianu Vasarely uzyskał iluzję przestrzeni w podzielonej na cztery pola kompozycji. Zwielokrotnione figury tworzą efekt wypukłości i wklęsłości, co potęguje kontrastowa kolorystyka oraz światłocień. W okresie powstania dzieła Vasarely cieszył się już uznaniem krytyków i odbiorców na całym świecie, był zapraszany do współpracy przez najważniejsze instytucje. Określany mianem „Romantycznego astronauty" stał się najważniejszym twórcą op-artu oraz jedną z najbarwniejszych postaci związanych ze sztuką abstrakcyjną XX wieku.

Vasarely uważał się za kontynuatora poszukiwań artystycznych realizowanych przez Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana. Widoczne jest to w modularności jego obrazów, często złożonych z mniejszych segmentów, takich jak kwadraty, koła czy równoległoboki. Od końca lat pięćdziesiątych Vasarely opracował koncepcję plastycznej jedności dotyczącą połączenia koloru i formy. Również paleta malarska zawierała ścisły zestaw wybranych barw. Eksperymenty te stały się podstawą dla plastycznego alfabetu Vasarely'ego, nawiązującego do uniwersalnego, zrozumiałego dla wszystkich języka. Poprzez wielokrotne powtórzenia, modularne formy występujące w dziełach artysty, tworzyły skomplikowane figury. Z drugiej strony, artysta postulował powielanie sztuki w celu demokratyzacji. Zwielokrotnione motywy miały wiązać się z nowym stosunkiem artysty do statusu sztuki w społeczeństwie.

Victor Vasarely / Wikimedia Commons

124 †

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

1935

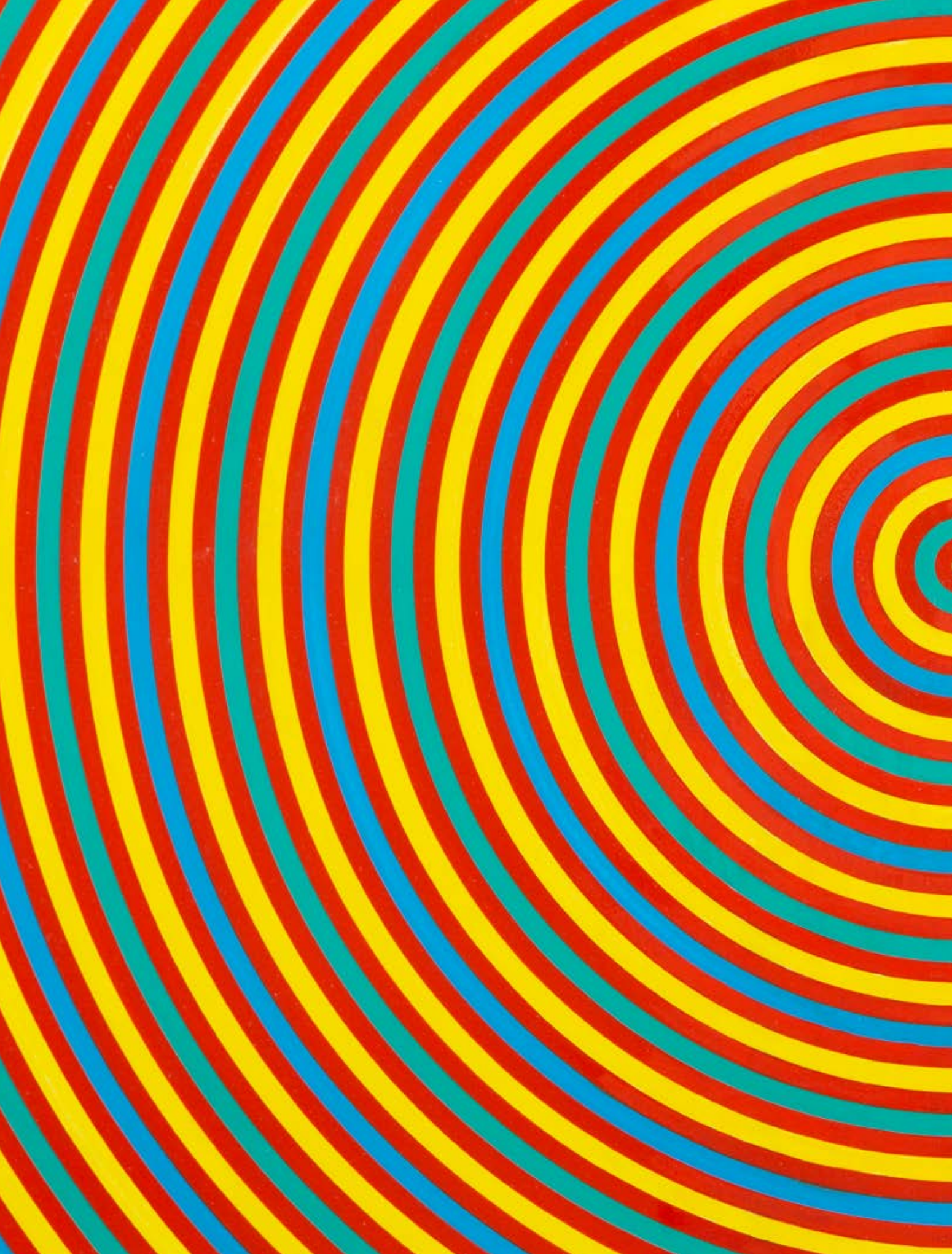
"C-162", 1965

akryl/płótno, 173 x 173 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrocie: '# | C – 162 | 1965 | Tadasky | 68" x 68"'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 000 - 86 000 EUR

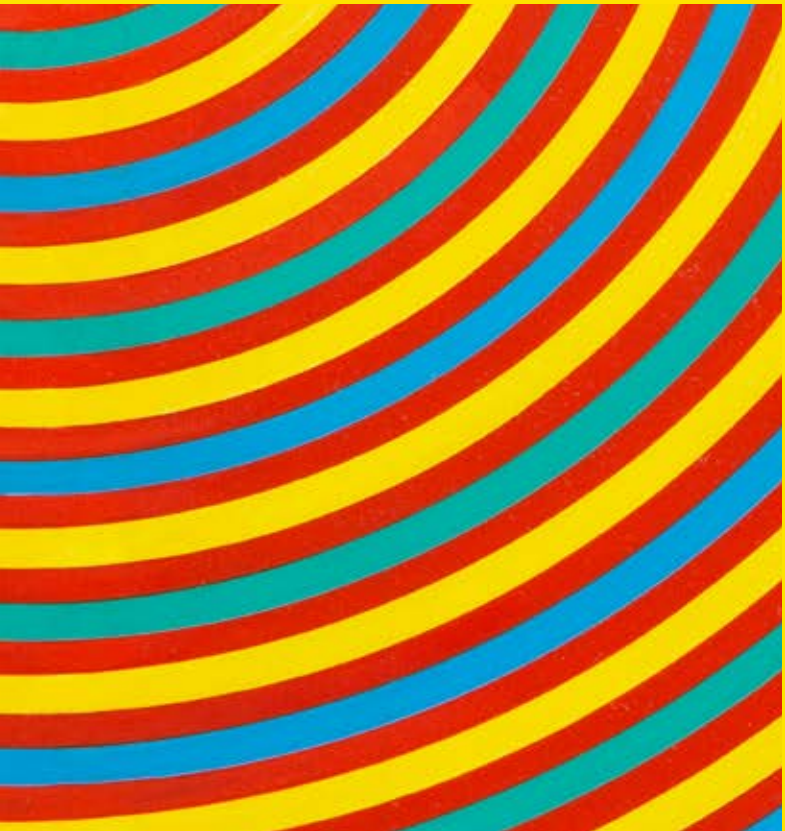
POCHODZENIE:
D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
„Tadasky: Expanding Visions", D. Wigmore Fine Art Gallery, Nowy Jork, 2021



Obraz Tadasky'ego „D-109" był prezentowany w 2021 na wystawie „Expanding Visions" w Galerii D. Wigmore w Nowym Jorku. W ramach ekspozycji można było zobaczyć prace artysty z lat 1964–70, charakteryzujące się indywidualnym stylem i już uznane m.in. dzięki współpracy z galeriami Sam Kootz i Fischbach w Nowym Jorku oraz Tokyo Gallery i Gutai w Japonii.

W latach 60. dzieła Tadasky'ego przedstawiały szerokie spektrum pojedynczych okręgów od jasnych, płaskich, wibrujących dysków w seriach A, B i C przez pulsujące pierścienie w serii D po świecące kule w seriach E i F. W celu zachowania uniwersalności i ponadczasowości form przedstawionych na płótnach artysta unika tytułowania prac na rzecz ich numeracji. Zanim jego obrazy ujrzały światło dzienne, Tadasky zdążył namalować ponad 100 prac. Dopiero w 1964 Ivan Karp jako pierwszy obejrzał dzieła artysty i przekazał informację o twórczości Tadasky'ego Leo Castelliemu i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Pracownię artysty również odwiedził handlarz Sam Kootz, który dokonał zakupu obrazów i zaproponował mu wystawę indywidualną. Tadasky przystał na propozycję, ciesząc się, że ma takiego samego nabywcę jak u Picassa. Aż do 1966 Kootz sprzedał ponad 80 obrazów artysty licznym ważnym kolekcjonerom, w tym Larry'emu Aldrichowi, Davidowi Rockefellerowi, Fredericowi Weismanowi i Jamesowi Michenerowi. Dzieła Tadasky'ego na stałe wpisały się w nurt sztuki optycznej wraz z prezentacją ich na wystawie „The Responsive Eye of international Op art" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku kuratorowanej przez Williama Seitza. Wspólne podejście badawcze i rozumienie przedstawiania przestrzeni było charakterystyczne zarówno dla twórczości Tadasky'ego, jak i jego bliskich rówieśników – Richarda Anuszkiewicza (1930–2020) i Juliana Stańczaka (1928–2017). Artyści ci badali relację koloru i linii oraz uzyskanego przez nie ruchu, który stwarza iluzję wysuwania i cofania się kompozycji. Ważną rolę w percepcji odgrywał sam widz pozostający w aktywnym dialogu z obrazami. Dzieła artystów miały na celu zwiększenie świadomości tego, czym jest widzenie i znalezienie nowego sposobu na wydobycie energii z natury.



Wraz z przybyciem z Japonii do Nowego Jorku w 1961, Tadasky opracował swoją charakterystyczną technikę tworzenia na płótnach precyzyjnych, koncentrycznych pierścieni o żywych kolorach. Zainspirowany mechanizmem działania koła garncarskiego, skonstruował sztalugę z gramofonem, który obracał umieszczone na nim płótno. Tadasky używał tradycyjnych japońskich pędzli kaligraficznych, którymi malował cienkie linie łączące szersze pierścienie prezentowanych okręgów. Cały proces twórczy wymagał głębokiego skupienia, ponieważ przepływ farby musiał być precyzyjnie skalibrowany na falującej powierzchni obracającego się płótna. W latach 60. Tadasky używał tylko dziesięciu kolorów. Najpierw tworzył własne farby, mieszając pigmenty z nowo dostępnymi emulsjami akrylowymi, a w dalszej kolejności korzystał z produkowanych komercyjnie tub z farbami.

W II połowie lat 60. Tadasky badał, w jaki sposób jego obrazy mogą oddziaływać na zewnątrz, niezależnie od ich wielkości. Jedynym ograniczeniem dla artysty była właśnie powierzchnia płótna. Jednak to nie było dla niego przeszkodą, aby stworzyć głębię umożliwiającą wprost „wejście" do kompozycji obrazu. Dzieła z tego okresu są eteryczne i odważne, co najpełniej można zauważyć w prezentowanym obrazie „D-109" (1966). Artysta stworzył tu świetliste ciepło przez zastosowanie gradacji odcieni żółci od centrum kompozycji aż po czerwień na brzegach okręgu. Kolor zestawiony z czarnym tłem nabrał szczególnej wyrazistości. Widoczne czarne okręgi przerzedzają się, tworząc promienny efekt.

Dla Tadasky'ego ważną funkcję pełnił kwadratowy format dzieł, który czynił przestrzeń transformacyjną. Koło wpisane kwadrat służyło przejrzystości i symetrii kompozycji, której harmonię Tadasky porównuje z odczuciami po wejściu do świątyni Shinto. Każdy obraz jest osobnym światem, a artysta czyni go wszechogarniającym.

125 †

EDUARDO MACENTYRE

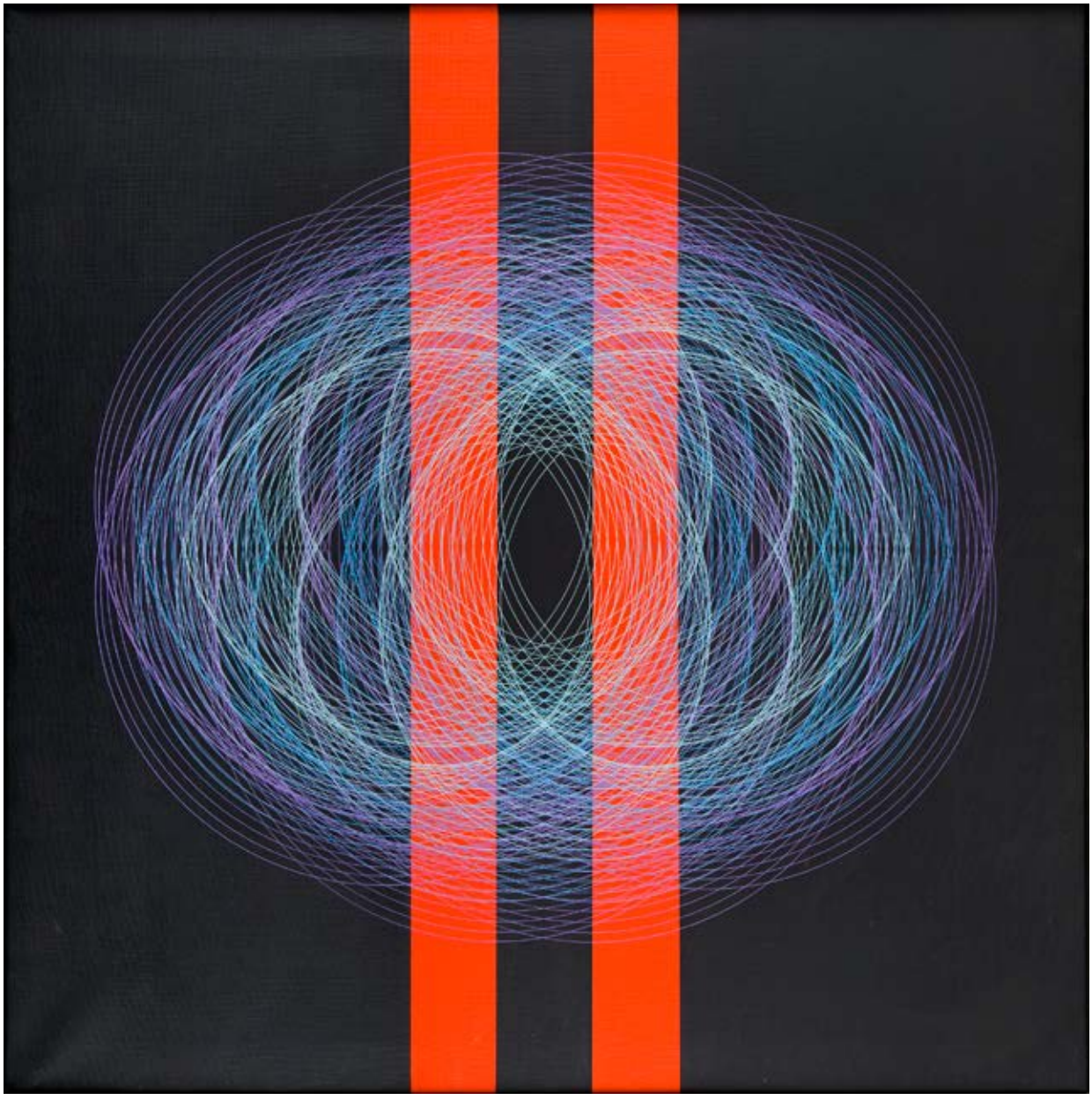
1929

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

akryl/płótno, 120 x 120 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDUARDO A. MACENTYRE | INTERRUPCION DE UNA FORMA | FOR DOS BANDAS VETICALES" | PINTURA GENERATIVA" | 1969. 1.20X1.20 M- | ACRILICO S/TELA'

estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
39 000 - 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Sotheby's Nowy Jork, listopad 2013
kolekcja prywatna, Polska



126 †

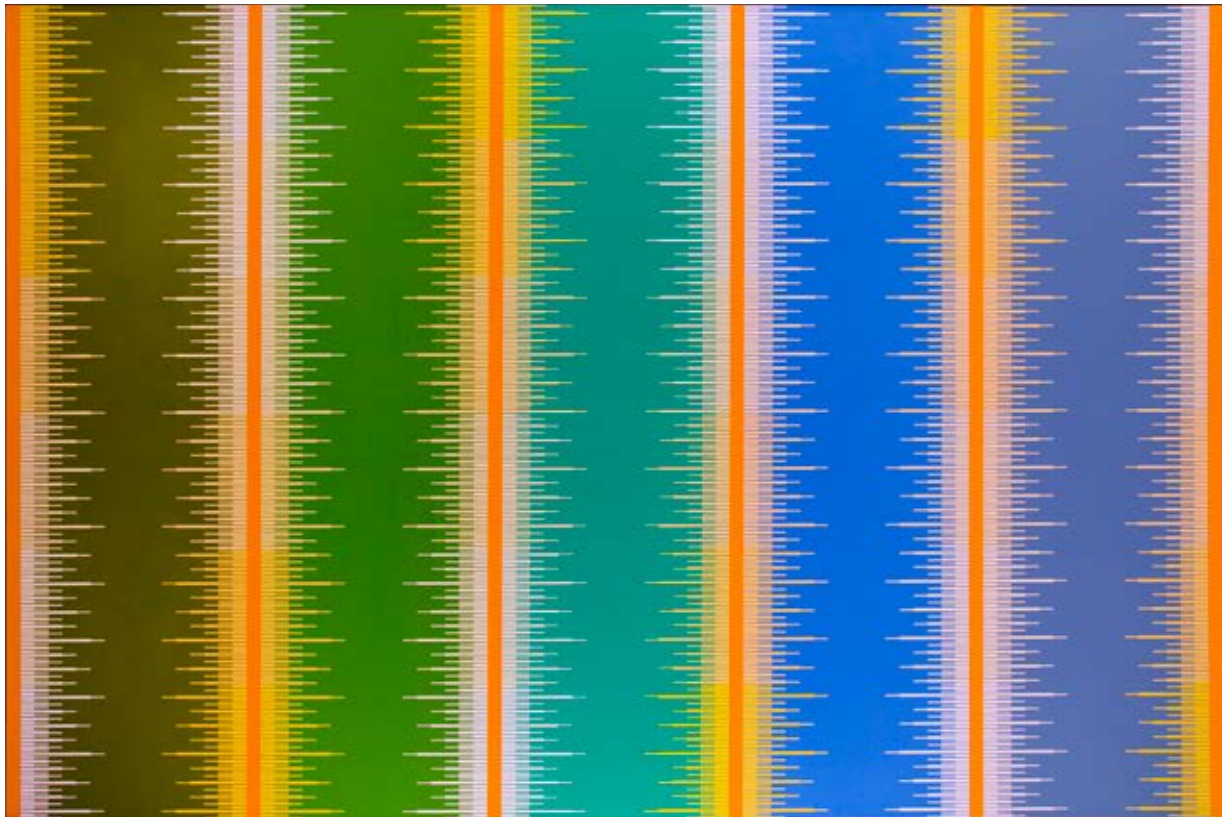
RICHARD ANUSZKIEWICZ
1930–2020

"Spectral Complementaries VIII", 1984

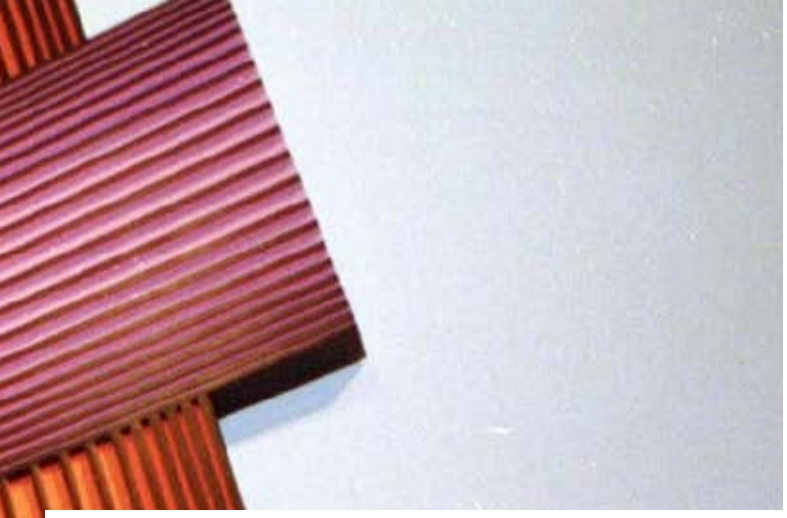
akryl/płótno, 182 x 274 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'C RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1984'

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
128 000 - 171 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
Christie's, Nowy Jork, 2014
kolekcja prywatna, Polska



Richard Anuszkiewicz, fot. Mathias Ernert / PAP



FUNKCJA KOLORU

Całokształt artystycznego dorobku Richarda Anuszkiewicza to rezultat jego badań nad tym, w jaki sposób można manipulować podstawowymi elementami wizualnymi w celu uzyskania iluzyjnych efektów percepcyjnych. Eksperymenty z kolorem doprowadziły go do stworzenia obrazów wykorzystujących geometryczne formy, które tworzą wrażenie wibrowania i emanacji światłem. I choć kompozycje te są formalnie surowe, rytmika kształtów i linii oraz uzupełniające się, promieniujące barwy, wywołują w widzu uczucie obcowania z duchowością. Sam artysta postrzegał praktykę artystyczną jako proces bardziej koncepcyjny aniżeli techniczny. Rozwiązanie problemów, które przed sobą stawiał, zaczynał od matematycznej reprezentacji, manifestując ją następnie na płaszczyźnie obrazu. „Położyliśmy zbyt duży nacisk na rękę" – powiedział w wywiadzie z 1970. „Nie możesz wykreować nowej sztuki, jeśli nie jest ona stworzona w ludzkim umyśle". Richard Anuszkiewicz był jednym z pionierów wykorzystywania środków malarskich w celu wywoływania efektów optycznych i kreowania, jak to ujmował: „czegoś romantycznego z bardzo mechanistycznej geometrii". Stał na czele ruchu sztuki optycznej w Stanach Zjednoczonych, tworząc i pokazując swoje abstrakcje, zanim jeszcze prasa artystyczna ukuła termin op-art. Ukonstytuowanie się w pełni nowego kierunku nastąpiło w 1965, kiedy to opartowcy zostali niejako namaszczeni przez wystawę „The Responsive Eye" w prestiżowym MoMA w Nowym Jorku. Grace Glueck z „The New York Times", recenzując ten przełomowy dla ruchu pokaz, określiła Anuszkiewicza jako „jedną z najjaśniejszych gwiazd" programu, dodając, że „można go już nazywać starym mistrzem". Jednocześnie wielu krytyków odnosiło się lekceważąco do tego kierunku, uznając go za pusty spektakl. Anuszkiewicz, eksperymentując na przestrzeni lat z różnymi formami i mediami, do końca życia pozostał jednak wierny zgłębianiu efektów iluzyjnej geometrii i koloru. Korzenie jego malarstwa sięgają modernizmu. Artystyczną edukację rozpoczął w Cleveland Institute of Art. Otrzymane tam stypendium pozwoliło mu na dalsze studia pod kierunkiem Josefa Albersa w Yale. Jak wspominał Anuszkiewicz, obcowanie z jego dominującą osobowością było doświadczeniem jednocześnie traumatyzującym i epifanicznym. Podstawowa wykładnia metody twórczej Anuszkiewicza pochodzi właśnie od Albersa: kolory nie są ustalonymi bytami, ale wyglądają i zachowują się inaczej w zależności od kontekstu. „Wizualny aspekt moich prac zawsze zdeterminowany był przez to, jaką funkcję narzucałem kolorowi" – powiedział w 1974. „Funkcja koloru staje się moim tematem, a jej wykonanie moim obrazem". Styl Anuszkiewicza zaczął krystalizować się pod koniec lat 50., kiedy w początkowo figuratywnych pracach dokonał się diametralny zwrot w kierunku coraz bardziej psychodelicznych abstrakcji, wykreowanych z nagromadzenia małych, płynnych form. „Teraz, kiedy nie walczyłem już z silnym wizerunkiem Albersa, byłem w stanie bez żadnych uprzedzeń, w pełni zaakceptować całą tę wspaniałą wiedzę, którą zdobyłem" – mówił artysta. W latach 60. sztuka Anuszkiewicz nabrała rozpędu. Artysta zaczął posługiwać się farbą akrylową i taśmą maskującą, co pozwoliło mu na kreowanie coraz precyzyjniejszych wizji. Whitney Museum of American Art włączyło go do wystawy „Geometric Abstraction in America" w 1962, rok później Museum of Modern Art zrobiło to w „Americans 1963", do czasu „The Responsive Eye" MoMA w 1965 dołączył także do grona artystów reprezentowanych przez prestiżową Sidney Janis Gallery. Chociaż ruch op-art był krótkotrwały, Anuszkiewicz na przestrzeni kolejnych dekad nadal wystawiał w galeriach i muzeach w kraju i za granicą. Jego praktyka twórcza z czasem nabierała coraz bardziej medytacyjnego charakteru. W 2000 otrzymał nagrodę Lee Krasner za całokształt twórczości. „Pomysły, z którymi pracuję, są zasadniczo ponadczasowe" – powiedział w 1977. „Jeśli pracujesz nad współczesnymi tematami, Twoja praca może się zestarzeć i stracić na znaczeniu. Praca z podstawowymi pomysłami zawsze będzie ekscytująca, a jeśli kolor lub forma są wizualnie ekscytujące w jakimkolwiek głębszym sensie, będzie tak również za 10 czy 20 lat".

127 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930-2020

Bez tytułu, 1971

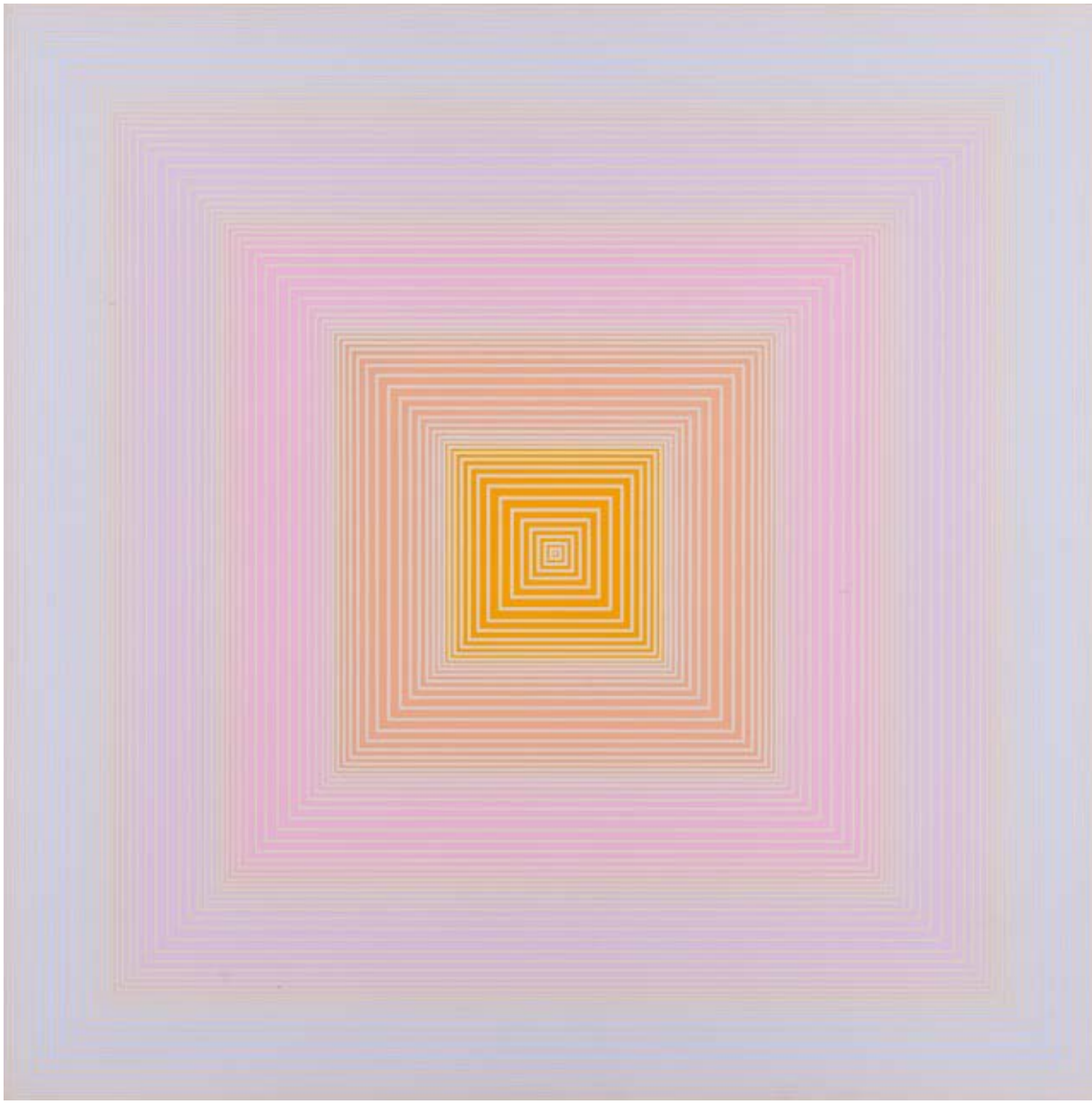
akryl/płótno, 91,5 x 91,5 cm

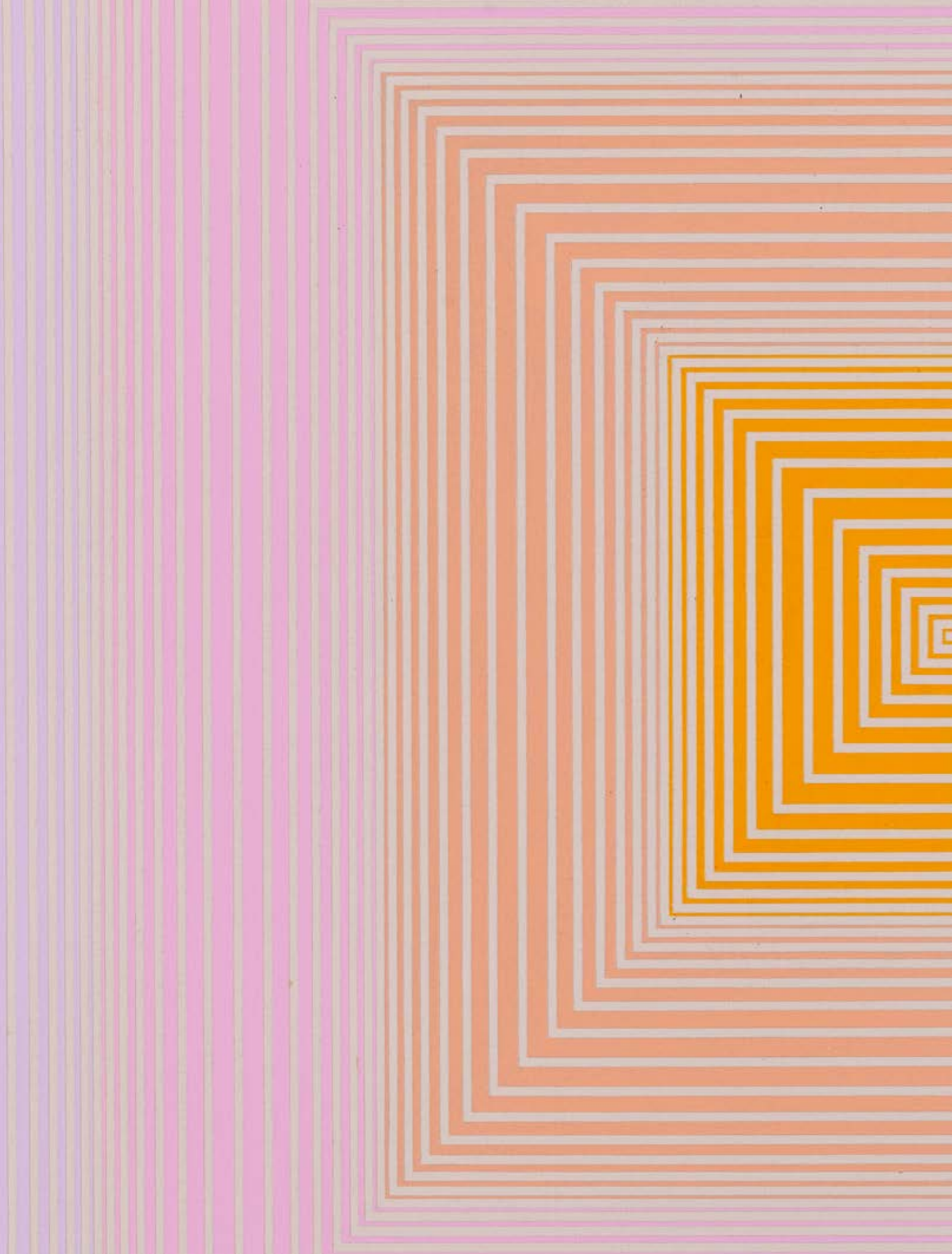
estymacja:
220 000 - 350 000 PLN
47 000 - 75 000 EUR

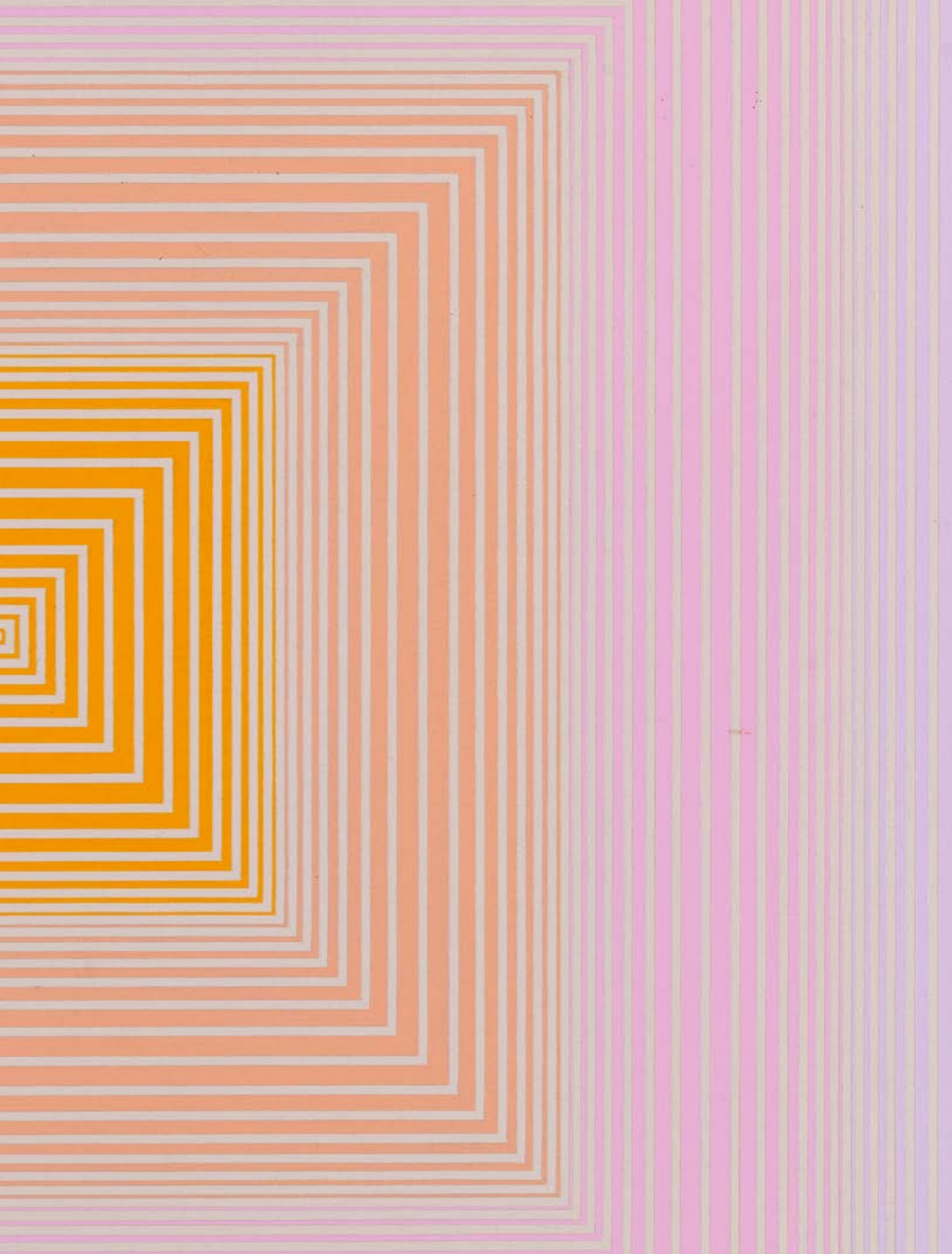
POCHODZENIE:
Solomon & Co., Nowy York
Sotheby's, Nowy Jork, 2012
kolekcja prywatna, Polska

„Nie można stworzyć nowej sztuki, jeśli nie jest stworzona przez ludzki umysł".

Richard Anuszkiewicz







128 †

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929-2017

"Iso-Rounds #3", 1964

akryl/płótno, 112 x 108 cm
sygnowany na odwrociu: 'ED MIECZKOWKI'
sygnowany, datowany i opisany na ramie: '1964 a333 E MIECZKOWSKI ISO-ROUNDS # 3'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
Lew Allens Gallery, Santa Fe
D. Wigmore Fine Art, Inc. Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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

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

„Od samego początku byliśmy bardzo świadomi bycia w opozycji do tego, co działo się wówczas w świecie sztuki, w szczególności do ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Odrzuciliśmy kult indywidualnego i emocjonalnego ekspresjonizmu. Zwykliśmy mawiać, że chcemy poezji w naszym życiu i porządku w naszej pracy. Geometryczne formy były ważnym aspektem w drodze do celu, do którego zmierzaliśmy. Są one łatwo identyfikowalne i mogą być powtarzalne w celu tworzenia struktur, siatek i seryjnych porządków. Oferowały nam klarowność formy. Więc na samym początku zgodziliśmy się używać w naszej pracy form geometrycznych i precyzyjnych krawędzi".

Ed (Edwin) Mieczkowski

ANONIMA GROUP

Dzieła Ed Mieczkowskiego wyróżniają się umiejętnym połączeniem skomplikowanych wzorów geometrycznych z wyrafinowanymi i subtelnymi przejściami kolorystycznymi o określonej wartości tonalnej. Na niezwykle dramatyczne formy obrazów artysty składają się złożone relacje między punktami, płaszczyznami, liniami i kątami. Ed Mieczkowski radykalnie zmienił granice między sztuką a percepcją. Definiując własne rozumienie awangardy, artysta badał możliwości geometrii, matematyki, fizyki jądrowej, optyki, nauki o świetle i widma widzialnego. Występujące w jego dziełach wystudiowane układy i relacje między kształtami, liniami i kolorami nadają kompozycjom wizualnej energii. Kluczową częścią współtworzącą optyczne dzieła była dla Mieczkowskiego reakcja siatkówki odbiorcy na zaproponowane przez niego wizualne, niemal matematyczne, kombinacje form. Twórczość Ed Mieczkowskiego zdobyła uznanie krytyków i kuratorów na łamach magazynu „Time" w artykule z 1964 „Op Art: Pictures that Attack the Eye", w którym po raz pierwszy użyto pojęcia Op Artu opisującego ówczesny ruch artystyczny. Na reputację artysty przyczynił się również jego udział w wystawie „The Responsive Eye" w 1965 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku.

W 1957 Ed Mieczkowski ukończył Cleveland Institute of Art, a w 1959 Carnegie Institute of Technology. W Carnegie artysta odbył studia u Balcomba Greene'a, pierwszego prezesa American Abstract Artists. Członkami AAA byli między innymi Albers i Ad Reinhardt, u których geometryczna surowość była ważnym punktem odniesienia dla twórczości Mieczkowskiego. Od 1959 artysta wykładał na Faculty Cleveland Institute of Art, a od 1963 na Western Reserve University. W latach 1960-71 wraz z Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewittem współtworzył awangardowy kolektyw Anonima Group. Prezentowana praca „Iso-Rounds #3" jest wizualną odpowiedzią na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej.

Kompozycję płótna dzielą równomiernie rozmieszczone płaszczyzny o trzech neutralnych kolorach (czerni, bieli i szarości), podzielone siatką równoległych linii. Tym samym dzieło w pełni wpisuje się w założenia grupy Anonima, która również miała wystawę w 1966 w warszawskiej Galerii Foksal zatytułowaną „Obrazy czarno-białe i szare". Działania grupy były opozycją do wówczas szczególnie cenionego ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Twórcy kolektywu sprzeciwiali się także skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu twórczości artystów do potrzeb odbiorcy. Celem ich działań było precyzyjne śledzenie naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Kolektyw tworzył dzieła w ramach opracowanego czteroletniego planu produkcji cyklu dwuwymiarowych rezultatów ich badań. Określone przez nich struktury były sprawdzalnymi, dwuwymiarowymi i monokularnymi bodźcami doświadczenia, wyliczonymi w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności. Czteroletni plan uwolnił artystów od struktury narzuconej przez ówczesny świat sztuki, zastępując ją strukturą utworzoną przez nich samych. Dzieła członków grupy Anonima były tworzone według ściśle określonych zasad, co zaznaczał Mieczkowski, dodając do tytułów swoich obrazów słowo „ISO" – skrót od International Organization for Standardization – Międzynarodowej Organizacji Standaryzacji. Członkowie grupy, oprócz działalności malarskiej, podejmowali się także aktywności pisarskiej widocznej w wielu programach, projektach i manifestach. Podobne założenia głosiły liczne inne europejskie kolektywy, między innymi Zero Group w Düsseldorfie; paryskie Equipo 57 i Groupe de Recherche d'Art i Gruppo N z Padwy. Działania Anonimy były głęboko zakorzenione w tradycji modernistycznej. Abstrakcja geometryczna sformułowana przez Pieta Mondriana i innych członków de Stijl była punktem odniesienia w twórczości Mieczkowskiego i jego współpracowników, podobnie jak program nauczania opracowany w ramach Bauhausu (zwłaszcza teoria koloru nauczana przez Josefa Albersa).

Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski, Ernst Benkert

Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski i Ernst Benkert, katalog Anonima Group, Galeria Foksal, Warszawa, 1966

Okładka katalogu Anonima Group w Galerii Foksal, Warszawa, 1966

129 †

VIKTOR HULÍK

1949

Kostka Hulika, 2009

drewno, tworzywo sztuczne, 200 x 100 x 100 cm
sygnowany i datowany wewnątrz rzeźby

estymacja:
70 000 - 80 000 PLN
15 000 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Andzelmiada. Kolekcja sztuki Waldemara Andzelma, WGS BWA, Galeria Sztuki Współczesnej (Stara Kopalnia), Wałbrzych 26.03.2022-3.07.2022

LITERATURA:
Dorota Folga-Januszewska, Andzelmiada. Kolekcja sztuki Waldemara Andzelma, Lublin 2021, s. nlb. (il.)

„Obraz idealnego świata Viktora Hulika staje się nagle niewyobrażalnym chaosem. Sztywność zasad ulatnia się, racjonalność staje się wrażliwa, konstrukcja staje się destrukcyjna. Śmiertelna sztywność ożywa dzięki nieporządkowi. Jego praca jest wewnętrznie mobilna. Jest to zarówno wyjątkowa instalacja, jak i potencjalna przyszłość, którą można przekształcić na oczach widza i poprzez jego interwencję. Jest tyle istnień ludzkich, ile będzie interwencji. Każdy obraz – przedmiot dopasowuje się do swojego otoczenia, rozwija się w przestrzeni lub porusza zgodnie z nadaną mu objętością. Wystarczy minuta, aby konstrukcja przekształciła się w dzieło, które nie ma już nic wspólnego z oryginałem".

Anna Vasseur

130 †

IMRE BAK

1939

Shaped 2, 1982

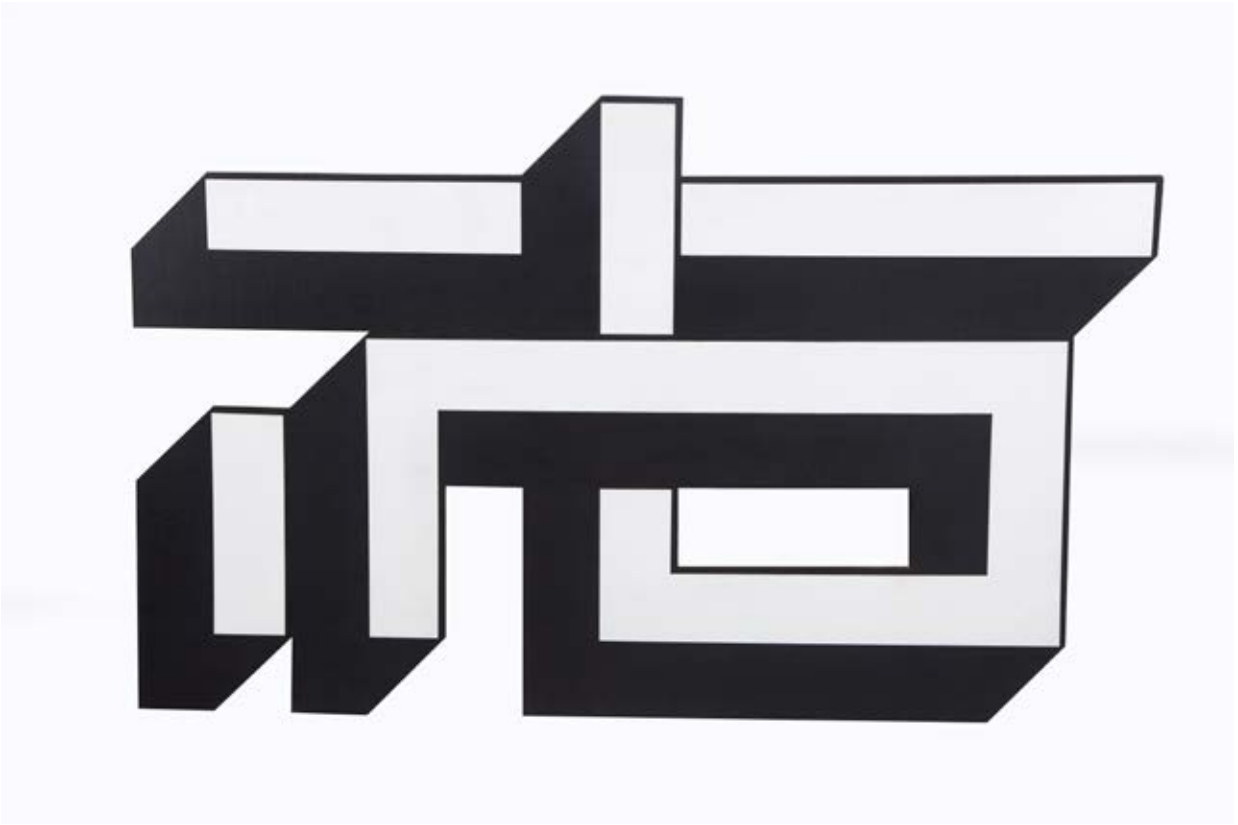
akryl/deska, 92 x 150 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '[...] | Bak/82'

estymacja:
320 000 - 450 000 PLN
68 000 - 96 000 EUR

POCHODZENIE:
abc Gallery, Budapeszt
kolekcja Grażyny Kulczyk

„Jak wiemy, w latach 60. zarówno międzynarodowa, jak i węgierska historia sztuki przepracowały już wiele. Stało się jasne, że tradycyjny format prostokąta niekoniecznie musi być przypisany malarstwu. Zależało mi na tym, aby wyjść w przestrzeń, czyli pokazać, że przestrzeń obrazu może rozciągać się poza kadr, tworząc bliższą relację z otoczeniem (...). Zawsze chciałem tworzyć obrazy 3D. Na Węgrzech nie było na to większych szans, głównie ze względu na ograniczenia finansowe, złe warunki w studiach artystycznych, problem przechowywania i inne tego typu trudności, więc zadowalałem się tworzeniem iluzji".

Imre Bak

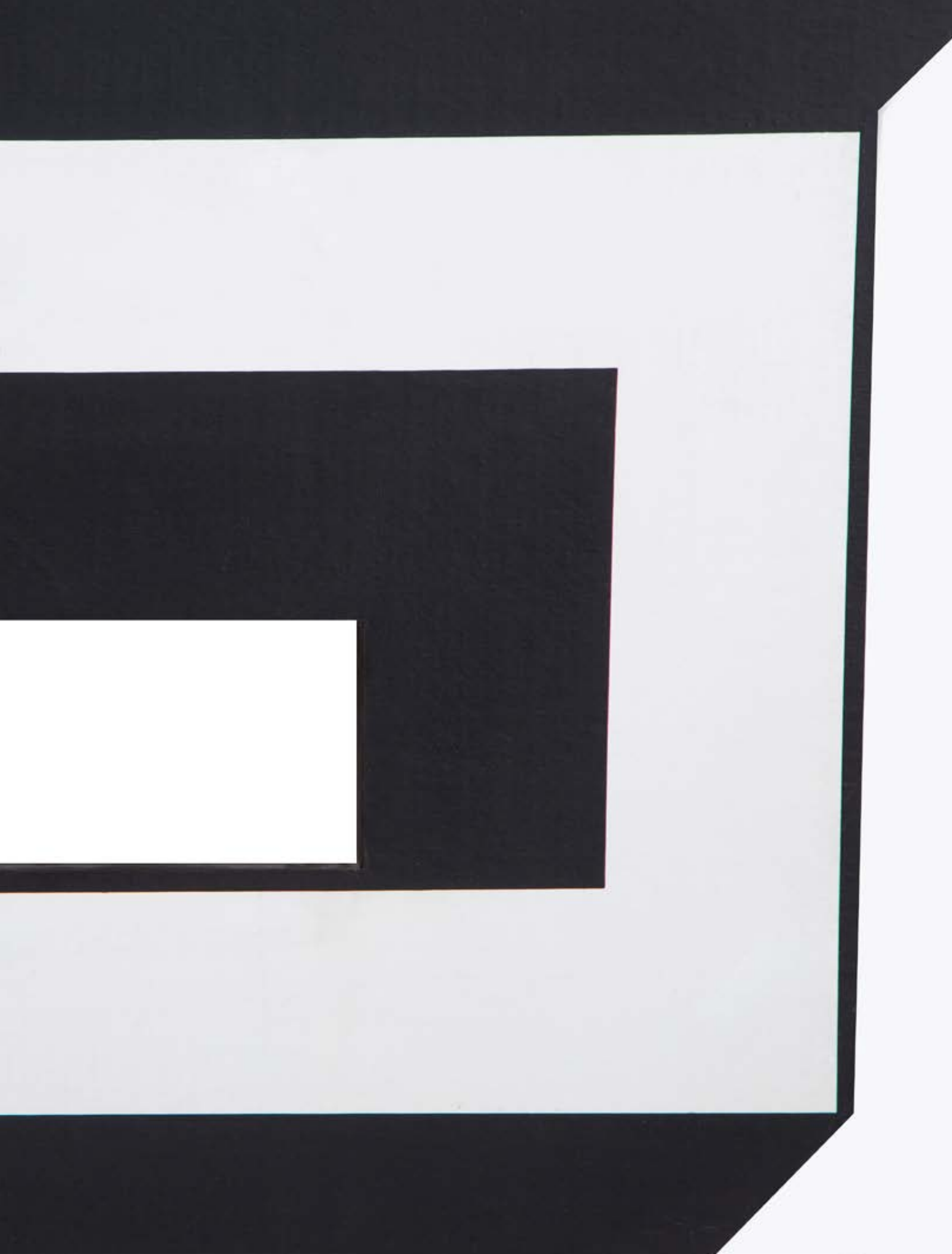


Węgierski abstrakcjonizm rozwijał się w międzywojniu, a jego prekursorami byli konstruktywiści na czele z László Moholy-Nagy. W latach 1919–20 większość awangardowych artystów wyemigrowała z Węgier, by rozwijać swoje kariery. Za cel podróży obierali Wiedeń, Berlin, Weimar i Moskwę. Imre Bakowi, autorowi prezentowanej pracy, przyszło kształtować swoją artystyczną tożsamość w kulturowo zamkniętej sytuacji powojennych Węgier – podobnie jak w Polsce, obwiązująca doktryna socrealizmu nie dopuszczała uprawiania sztuki nieprzedstawiającej.

Tuż po odwilży Imre Bak był jednym z artystów zaangażowanych w tworzenie i rozwój węgierskich grup neoawangardowych 2. połowy XX wieku: Iparterv i Budapesti Műhely, w latach 60. był także jedynym członkiem Zuglói Kör – ruchu, który deklaratywnie przejął tradycję francuskiej abstrakcji lirycznej i modernistycznych ikon Kandinsky'ego, Klee, Malewicza, inspirował się także twórczością Jeana Bazaine'a. Bak obserwował i przyswajał nowe tendencje w Europie Zachodniej i Ameryce, był czujny także na artystyczne precedensy w swoim kraju – zarówno pionierski modernizm László Moholy Nagy i Lajosa Kassáka, jak i węgierską sztukę ludową. W 1962 Bak wyjechał do Moskwy i Petersburga, gdzie po raz pierwszy zobaczył prace Matisse'a, Picassa, Legera i Kandinskiego. W 19 64 odwiedził Biennale sztuki w Wenecji, podziwiał tam między innymi dzieła Rauschenberga. W tym samym roku odbył także podróż do Londynu, gdzie zetknął się z artystami brytyjskiego i amerykańskiego pop-artu co, fundamentalnie zmieniło jego podejście do malarstwa. Zainspirowany sztuką konkretną, opierającą się na teoriach Bauhausu i grupy de Stijl oraz amerykańskimi i brytyjskimi przedstawicielami abstrakcji geometrycznej i pop-artu, skupił się na malarstwie niefiguratywnym, eksplorując w swoich minimalistycznych pracach zarówno mocny, czysty kolor, jak i ściśle ustrukturyzowane, ostre formy i linie. Łącząc uniwersalną symbolikę kultur Europy i Ameryki Środkowej z lekcjami, jakie wyciągnął ze sztuki konceptualnej, Imre Bak w swoich pracach stworzył unikalną formę reprezentacji.

W dynamicznych obrazach powstałych u schyłku lat 60. artysta korzystał z intensywnych, odważnych barw, charakterystyczny element stanowi często gruby, czarny kontur definiujący geometryczne formy układające w symboliczne kompozycje przypominające niekiedy współczesne totemy. Prace artysty z tego okresu często miały scentralizowaną, symetryczną formę. Po 1972 twórczość Baka ulega stopniowej konceptualizacji i związanej z tym dematerializacji, uwidacznia się to w uwypukleniu koncepcji i znaczenia dzieła przy jednoczesnej skrajnej redukcji formy do czystych, jasno określonych pól barwnych. Istotną rolę odegrało także wprowadzenie do obrazów semantyki, Bak koncentrował się na relacji między desygnującym (niebieskie-słowo) a desygnowanym (niebieski-kolor), często, posługując się ironią, odwracał znaczenia, przypisując słowom barwy odwrotne od przypisanych kulturowo do danego pojęcia (jak w kompozycji „Dobro Zło" gdzie ze słowo dobro umieścił na czerwonym tle, a zło na niebieskim).

Imre Bak w niezwykle aktualny sposób odpowiadał na konceptualizujące tendencje obecne w sztuce lat 70., badając relacje między obrazem, tekstem i znaczeniem. Asymilując niekiedy węgierskie motywy etnograficzne, stworzył odrębną syntezę malarstwa podsyconą kosmopolitycznym impulsem. Imre Bak od 1966 wystawiał się na wielu wystawach w Niemczech, Polsce, Szwajcarii, Austrii, na Węgrzech i w USA, a jego prace znajdują się w licznych kolekcjach publicznych, m.in. Tate Modern w Londynie, Neue Nationalgalerie w Berlinie, MUMOK w Wiedniu, Musée d'Art Contemporain w Lyonie i Muzeum Sztuki Współczesnej w Budapeszcie, gdzie artysta mieszka i pracuje.



131 † Ω

JAN BERDYSZAK
1934-2014

"Uwalniając otoczenie", 1971-72

akryl/płótno naklejone na płytę MDF, 185 x 80 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ | AK | 1971-72'
nalepka wystawowa Galerii Arkady BWA Kraków
nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
32 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha i Olgi Fibakow, Monte Carlo, Monako
kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądają w rożne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. (...) Obraz nie może nic nie przedstawiać, jest bowiem szczególnym rodzajem konkretu. Paul Klee stwierdził: 'obraz patrzy na nas'. Wytwarza się wtedy porozumienie, albo jego brak – co też jest rodzajem bycia sobą"

Jan Berdyszak w rozmowie z Elżbietą Dzikowską, [W:] Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią, Warszawa 2011, s. 18

Prezentowana praca zatytułowana „Uwalniając otoczenie" z początku dekady lat 70. pochodzi z dobrze rozpoznanego okresu twórczości Jana Berdyszaka i jest mocno osadzona w awangardowych poszukiwaniach sytuujących się na pograniczu minimal artu i sztuki konceptualnej. Już we wczesnym okresie twórczość artysty silnie koncentrowała się na zagadnieniach przestrzennych. Problemem, który szczególnie go zajmował, a który kontynuował w swoich kolejnych cyklach, począwszy od „Kół podwojonych" realizowanych w latach 1962-64 była głęboka analiza oraz liczne próby przezwyciężenia tradycyjnej konwencji konstrukcji obrazu. Z czasem do swoich prac wprowadził element rzeczywistej przestrzeni w postaci wyciętego w płótnie owalnego otworu.

Berdyszak niejednokrotnie podejmował próby transponowania na język wizualny pojęć takich jak otwartość czy nieskończoność głęboko powiązanych z filozoficzną myślą Wschodu, która 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. Ważnym wątkiem jego sztuki jest pustka, którą opisał w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak" (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 16). Poprzez swoje prace artysta nie tylko wyrażał dualizm – bytu i braku, ale także użytkował niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, bowiem sama w sobie jest istotną wartością, która powinna intrygować i pobudzać do refleksji.

132 †Ω

JAN BERDYSZAK

1934-2014

"Anti Nomos I", 1975-76

akryl/płyta, 120 x 120 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'ANTY NOMOS I | Acrylic | JAN | BER | DYSZ | AK | 1975-1976'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha i Olgi Fibaków, Monte Carlo, Monako
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, Galeria Stary Browar, Poznań, 24.11-31.01.2007

LITERATURA:
Jan Berdyszak. Prace 1960-2006, [red.] Marta Smolinska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Poznan 2006, s. 168 (il.)

Jan Beryszak chciał, aby traktować sztukę jako asumpt do wykroczenia poza to, co zastane i znajome. Jego sztuka podejmuje wątki związane stricte z naukami ścisłymi, geometrią i filozofią. Zwykł mawiać, że sztuka powinna pozostawać jednak czymś więcej niźli tylko poznaniem, powinna wzbogacać nas o nowe aspekty postrzegania i doświadczania. Berdyszak od wczesnych lat eksplorował różne artystyczne media, zajmował się nie tylko malarstwem czy rzeźbą, ale także architekturą, poezją i muzyką. Poprzez swoje realizacje, od niemalże 50 lat, poddawał analizie temat przestrzeni oraz pojęcia, takie jak transparentność oraz pustka. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, zarówno europejskimi, jak i dalekowschodnimi, zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy pośpiesznym oglądzie zazwyczaj ignorowano.

133 †

KAZZ SASAGUCHI
1962

"Biała noc", 2007

akryl/płótno, 78 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu:
'white night | 2007 | Kazz Sasaguchi | [sygnatura artysty]'
autorska nalepka i pieczęć na odwrociu

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
6 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
ZENSHI, Tokio
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
„White", ZENSHI, Tokio, 2.06-14.07.2007

„Zjawisko nieczytelności związanej z pismem stanowi część naszej codziennej egzystencji. Większości z nas zdarzyło się w życiu wykonanie notatki nieczytelnej później nawet dla nas samych, prawie każdy doświadczył niemożności odczytania bazgrołów innej osoby lub natrafił na system znaków, którego nie był w stanie zrozumieć. Co wtedy czujemy: poirytowanie, bezsilność, bezradność? A może w tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądany sens bezczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, gdy pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem lub kodem bez informacji? Mamy więc do czynienia z zapisami, które są widzialne, lecz pozostają nieczytelne."

Marta Smolińska

Kazz Sasaguchi w swojej twórczości bada rzeczywiste dane dotyczące społeczeństwa i miejsc. Kompilując zebrane informacje i wizualizując je w nieoczekiwanych konfiguracjach, na nowo przedstawia rzeczywistość. Artystę szczególnie interesuje analiza i mapowanie ruchów w różnych obszarach, co czyni je głównym tematem jego twórczości kwestionującej tradycyjne schematy obrazowe. Dzieła Sasaguchiego charakteryzują się wielowymiarowością, efemerycznością, są zapisem ruchu. Artysta zbiera rzeczy codziennego użytku i tekstowo archiwizuje je na swoich płótnach. Przedstawienia te są realizowane na różne sposoby, na przykład małe kulki z gąbki unoszące się w przestrzeni w dziełach artysty mają formę stosu cienko stemplowanego tekstu. W twórczości Sasaguchiego również szczególne miejsce odnalazły instalacje składające się z dziesiątek małych czarnych kulek odpowiednio rozmieszczonych w przestrzeni i tworzących tym samym wrażenie czyjejś obecności bądź odwzorowanie bryły przedmiotu. W dobie współczesnej, postępującej cyfrowej cywilizacji, dzieła Sasaguchiego materializujące przechowywane dane stają się szczególnie interesujące.

Prezentowany obraz „White night" jest twórczym zapisem konstelacji gwiazd. Sasaguchi doświadczone zjawiska oznaczył ciągiem liter z greckiego alfabetu i losowym układem liczb zestawionym ze słownymi określeniami poszczególnych zjawisk astronomicznych. Przyglądając się dziełu po raz pierwszy, wydaje się ono całkowicie białe, niczym czysta kartka w ramie obrazu. Jednak coraz bardziej zbliżając się do niego, powieszonego na ścianie, można dostrzec cień informacji wyrytych na akrylowej powierzchni płótna. Tym samym przedstawiona biała noc zdaje się być ulotna i fragmentaryczna. Dopiero odbiorca, kierujący się wyobraźnią, może ją skomponować w cały obraz. Wszystko to zbliża dzieło do formy palimpsetu. Praca nieustannie pozostaje w procesie i podlega przemianom. W sposób świadomy artysta uczynił prezentowaną formę nieczytelną, aby pokazać, że nieczytelne nie jest przeciwieństwem czytelnego i prowadzi do alternatywnych form dostępu do tekstu. Mapowanie gwiezdnej konstelacji, poprzedził zrealizowany rok wcześniej projekt w Shiraya Art Space w Tokio zatytułowany „at / @", w którym artysta wspólnie z Yasushi Noguchi odkryli wizualne i fizyczne właściwości miasta Kodaira. Tytułowe „w" odnosi się do istniejącej idei, natomiast „@" wskazuje na niespecyficzność i nierozstrzygalność formy. Sasaguchi rozwijając ideę względności lub płynności miejsca wdraża odbiorcę w aktywne mapowanie nadające akademickiemu miastu Kodaira nowego znaczenia.

Obraz „White night" Sasaguchiego przypomina stylistycznie obrazy liczone Romana Opałki, u którego liczby są nanoszone białą farbą na coraz bledsze płótno. Tym samym oboje twórcy uzyskali efekt „wyliczania detali bielą na bieli". Odczytując dzieło Sasaguchiego przez pryzmat twórczości Opałki zdumiewająca może okazać skłonność obu artystów do geometrii, ascezy i powtarzalności. Punkt i linia również były elementami charakterystycznymi dla serii „Chronomów" stworzonej przez Opałkę w latach 1961-63, gdzie niezliczone drobne wzory pokrywały całą kompozycję, tworząc powtarzalną i gęstą strukturę. Ascetyczne dzieła obu artystów mają hipnotyczny, medytacyjny charakter. Na jeszcze więcej wątków wspólnych, które śmiało można byłoby odnaleźć w twórczości Sasaguchiego wskazują słowa Bożeny Kowalskiej: „Tak i ziarnko piasku nie jest ani pustynią, ani plażą. Dopiero w astronomicznych powieleniach określa swoje miejsce i swoją rolę. Czy więc istotę jego stanowi ono samo, czy to, czym staje się jako drobina całości? Podobnie z nieprzechowanych ułamków sekund składa się upływ czasu. Poza fizykalną umownością minut, godzin czy tysiącleci – w psychicznej sferze ludzkich doznań – nie ma jednostek miary dla przemijania. Nie ma też pojęcia czasu jako całości. Punkty i kreski ‚Chronomów' Opałki stanowiły pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu, przeciwstawiały nieokreślony jego wycinek – nieskończoność trwania" (Bożena Kowalska, Roman Opałka, Kraków 1996, s. 18).

134

APOLONIUSZ WĘGŁOWSKI

1951

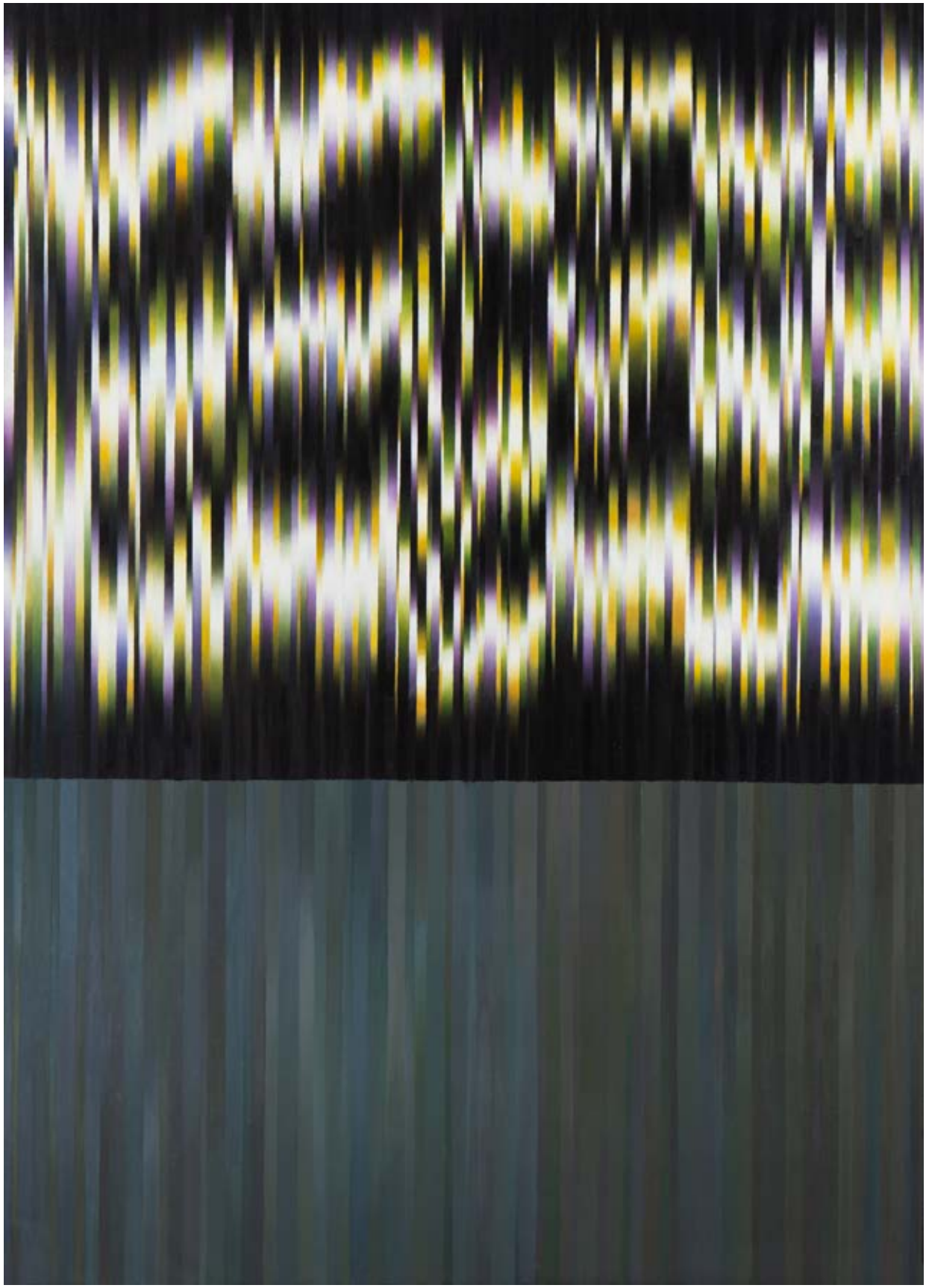
"Kompozycja", 1986

olej/płótno, 140 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'APOLONIUSZ | WĘGŁOWSKI | 1986 KOMPOZYCJA | 140 X 100'

estymacja:
45 000 - 70 000 PLN
10 000 - 15 000 EUR

„Gdy oglądam obrazy Apoloniusza, znajduję w nich coraz to nowe wątki do dalszej rozmowy, która jest przecież tylko refleksją obok właściwego wydarzenia, jakim jest malowanie. Największa radość, gdy spotkam obraz, który rozszerza zasięg przygody intelektualnej o trudne do przyjęcia w słowach odczucia, wtedy znowu nabieram pewności, że malarstwa nie da się niczym zastąpić".

Stefan Gierowski



135

JANUSZ ORBITOWSKI
1940–2017

"15/97" z cyklu "Ślady", 1997

akryl/płótno, 110 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 1997 | 15/97 | 110 x 80 cm'

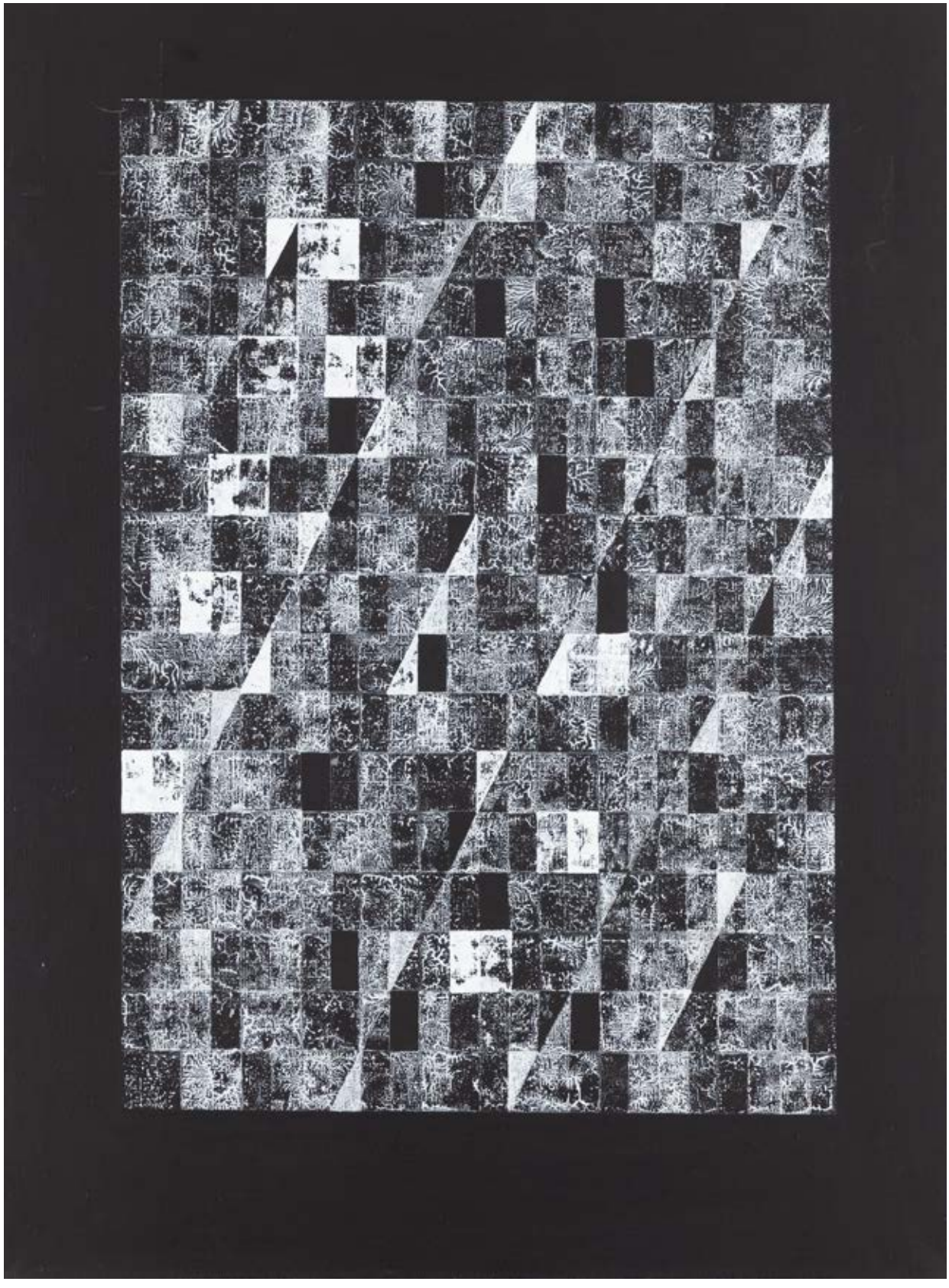
estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 000 - 18 000 EUR

WYSTAWIANY:
Janusz Orbitowski. Ścieżki i ślady, Galeria Sztuki Artemis, Kraków, 19.10-8.11.2017.

LITERATURA:
Janusz Orbitowski. Ścieżki i ślady, katalog wystawy, Galeria Sztuki Artemis, Kraków 2017, s. 8 (il.)

„Ślady – to z kolei duże płótna o zawężonej chromatyce, malowane akrylem. Powierzchnia podobrazia tak często modyfikowana przez artystę, dzięki wprowadzeniu elementów trójwymiarowych: listewek, prostokącików, sznurków w tym wypadku jest płaska, a efektu przestrzennego nabiera tylko dzięki zabiegom malarskim".

Agnieszka Tes



136

ANDRZEJ GIERAGA

1934

"Obraz LXXI", 1983

akryl, technika mieszana/płyta pilśniowa, sklejka, płótno, 100 x 200 cm
nalepka z opisem dzieła na odwrociu
na odwrociu nalepka DESA Works of Modern Art

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 000 – 26 000 EUR

WYSTAWIANY:
„Andrzej Gieraga. W poszukiwaniu porządku", mia ART GALLERY, Polski Komitet Olimpijski, Warszawa, 2022

„WIELKIE ZNACZENIE W JEGO PRZYPADKU MA WYKONAWCZA MAESTRIA I PRECYZJA; JEGO DZIEŁA WYGLĄDAJĄ WŁAŚCIWIE NIE JAK UCZYNIONE LUDZKĄ RĘKĄ. BO JEST GIERAGA ZAWSZE W TYM CO ROBI ABSOLUTNYM PERFEKCJONISTĄ I ZAWSZE TO BARDZO MOCNO WIDAĆ I CZUĆ W JEGO PRACACH. W SWYCH TWÓRCZYCH POSZUKIWANIACH, ZDAJE SIĘ NAWIĄZYWAĆ DO TWÓRCZOŚCI WIELKIEGO KLASYKA SZTUKI ABSTRAKCYJNEJ W POLSCE, CZYLI DO HENRYKA STAŻEWSKIEGO, KTÓRY BYŁ MISTRZEM TEJ TECHNIKI”.

BOGUSŁAW DEPTUŁA

137

ANDRZEJ GIERAGA
1934

"Wertykalny", 2018

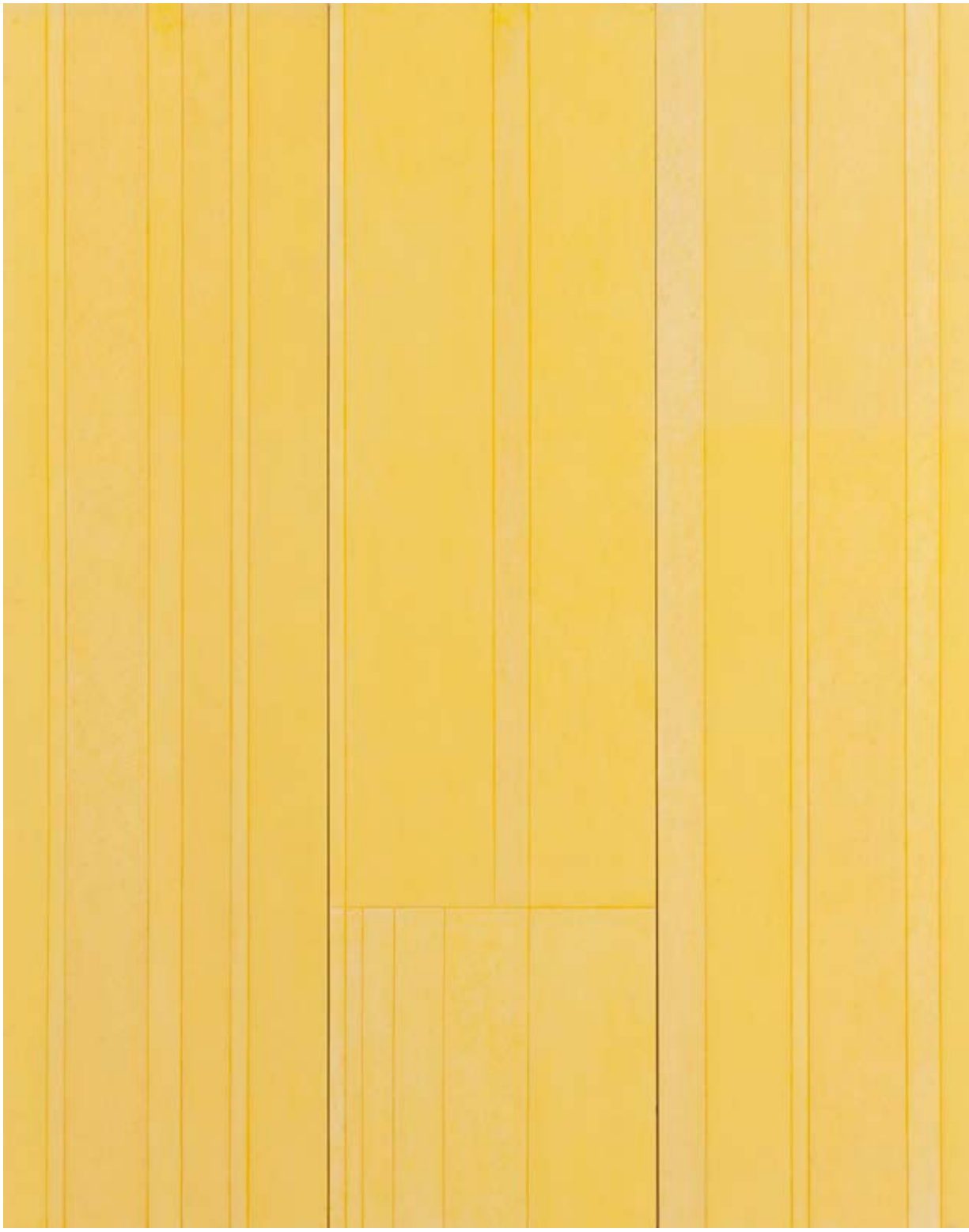
akryl, tektura/płyta, 140 x 120 x 3,7 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ GIERAGA | WERTYKALNY | AKRYL, TEKTURA, PŁYTA | 150 x 120 | 2018'
oraz autorski stempel

estymacja:
55 000 - 60 000 PLN
12 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Gieraga nie ustaje w szukaniu i odnajdywaniu wciąż nowych zadań i wyzwań dla poszerzenia obszaru podejmowanych problemów; przede wszystkim koloru i światła, choć także geometrycznych układów. Niekiedy też sprawdza granice możliwości redukowania środków wyrazu do maksymalnej syntezy, aż po ascezę. Ale we wszystkich jego działaniach dostrzegalna jest – właściwie raczej młodości, niż wiekowi senioralnemu – spontaniczna radość z podjętych nowych eksperymentów i wciąż tak samo żywa ciekawość ich rezultatów".

Bożena Kowalska



138

PAWEŁ WĄSOWSKI

1974

"Silver cloud", 2022

akryl/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: '"SILVER CLOUD" PAWEŁ WĄSOWSKI | 2022 ACRYLIC | NR:CCII'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
2 000 - 2 000 EUR

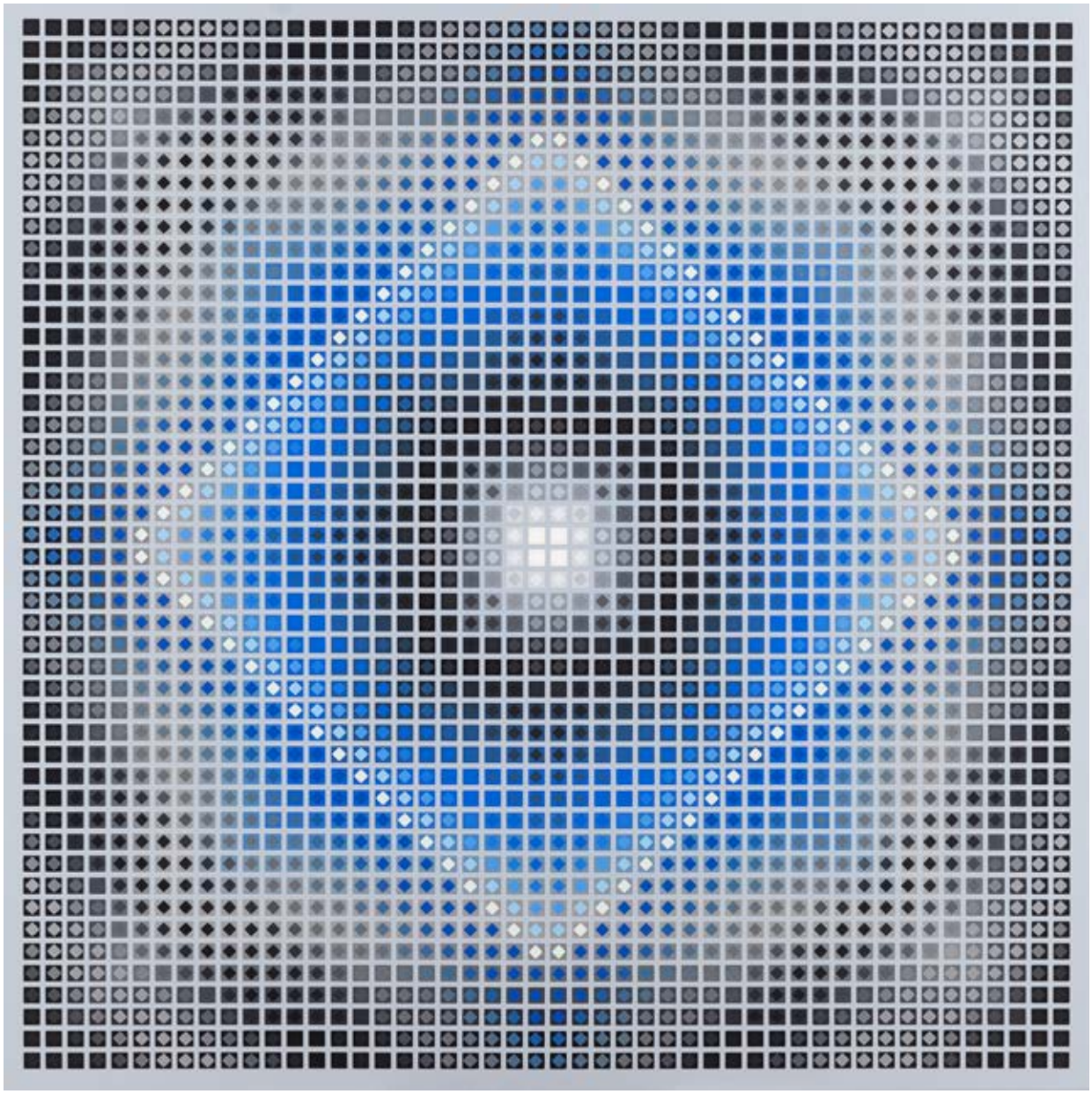
„Kwadrat jest częstą formą kompozycyjną w różnych mediach, a jego świetlistość jest najbardziej odczuwalna w równowadze i symetrycznym przekroju pola. Z biegiem czasu to właśnie kwadrat stał się podstawową formą w sztuce wielu genialnych artystów, takich jak Malewicz czy Mondrian."

Paweł Wąsowski

Paweł Wąsowski jest architektem, malarzem, wykładowcą akademickim. Zajmuje się malarstwem, rzeźbą, fotografią oraz historią architektury. W swojej twórczości bada współzależność wszystkich tych dyscyplin. Artysta zwraca także uwagę na złudzenia optyczne, wpływ koloru na przestrzeń i człowieka. Inspiracją do twórczości Pawła Wąsowskiego jest sztuka i architektura Bauhausu. Można zatem uznać artystę za współczesnego spadkobiercę abstrakcjonizmu geometrycznego. Wąsowski nie kryje podziwu dla założycieli Bauhausu, zwłaszcza eksperckiej wiedzy Josepha Albersa i teorii kolorów Johannesa Ittena. Ci dwaj mistrzowie pośrednio użyczyli malarzowi elementów swoich unikatowych wizji i stylów.

Wśród swoich op-artowych mentorów Wąsowski wymienia między innymi: Juliana Stańczaka, Richarda Anuszkiewicza oraz Bridget Riley. Zdarza się, że artysta tworzy wzory, które przypominają zapis dawnych melodii lub długości fal. Wąsowski opowiada o kolorze, którego starannie rozmieszczone, geometryczne punkty tworzą płynne przejścia w całości kompozycji. Zdaniem Wąsowskiego, celem sztuki jest dialog, przepływ i inspirowanie komunikacji między artystą a odbiorcami jego twórczości. Ta fundamentalna prawda przejawia się w malarstwie Wąsowskiego jako hołd dla kwadratu i koloru.

Prezentowane na aukcji dzieło „Silver cloud" (czyli srebrna chmura) funduje widzowi niesamowite wrażenia wizualne. Wewnątrz kwadratu splatają się kolory w organiczny, kontrastowy i dynamiczny sposób. W efekcie nadana dziełu odmiana op-artu daje subtelne wrażenie ruchu wirowego i nadająca kwadratowi właściwości lewitującej mandali. Rozmaite zabiegi artysty, potęgują percepcyjne zniekształcenie zaobserwowane przez widza. Niezależnie od tego, gdzie spojrzy odbiorca, obraz wydaje się być w ciągłym ruchu.



139

TADEUSZ KALINOWSKI
1909–1997

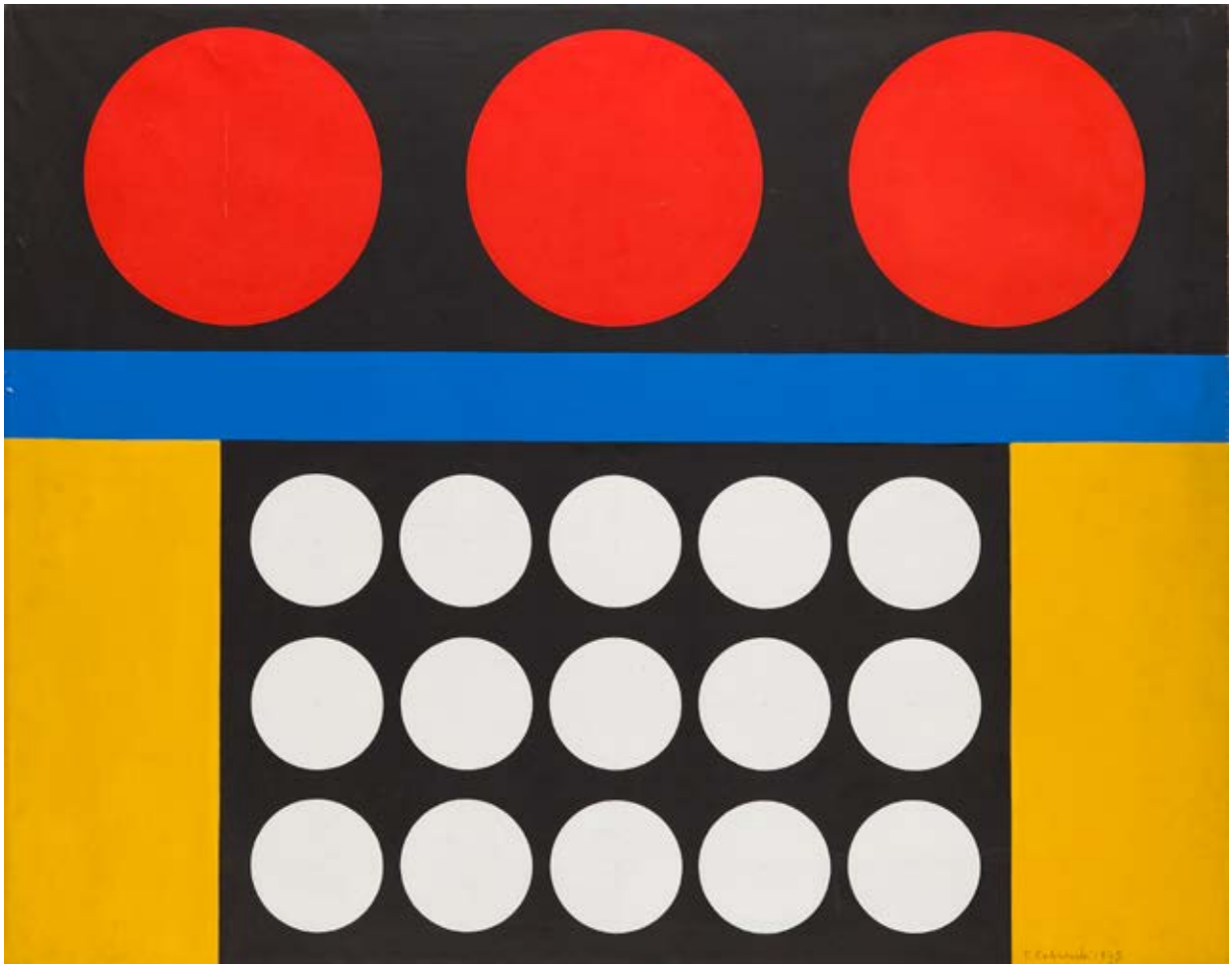
Kompozycja, 1969

olej/płótno, 110 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. Kalinowski 1969'
na odwrociu naklejka z wymiarami pracy

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 000 EUR

„Dbam o to, żeby konstrukcja i kolor rodziły jedno drugie, by kompozycja zdawała się wynikać z gry kolorów i służyła jako dogodne rusztowanie dla koloru".

Tadeusz Kalinowski



140 †

KOJI KAMOJI

1935

Z serii "Pokazywanie owadów", 1992

olej/deska, 36 x 38,5 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Koji Kamoji | 1992 | z serii "Pokazywanie owadów.'
na odwrociu stempel z galerii Muzalewska w Poznaniu

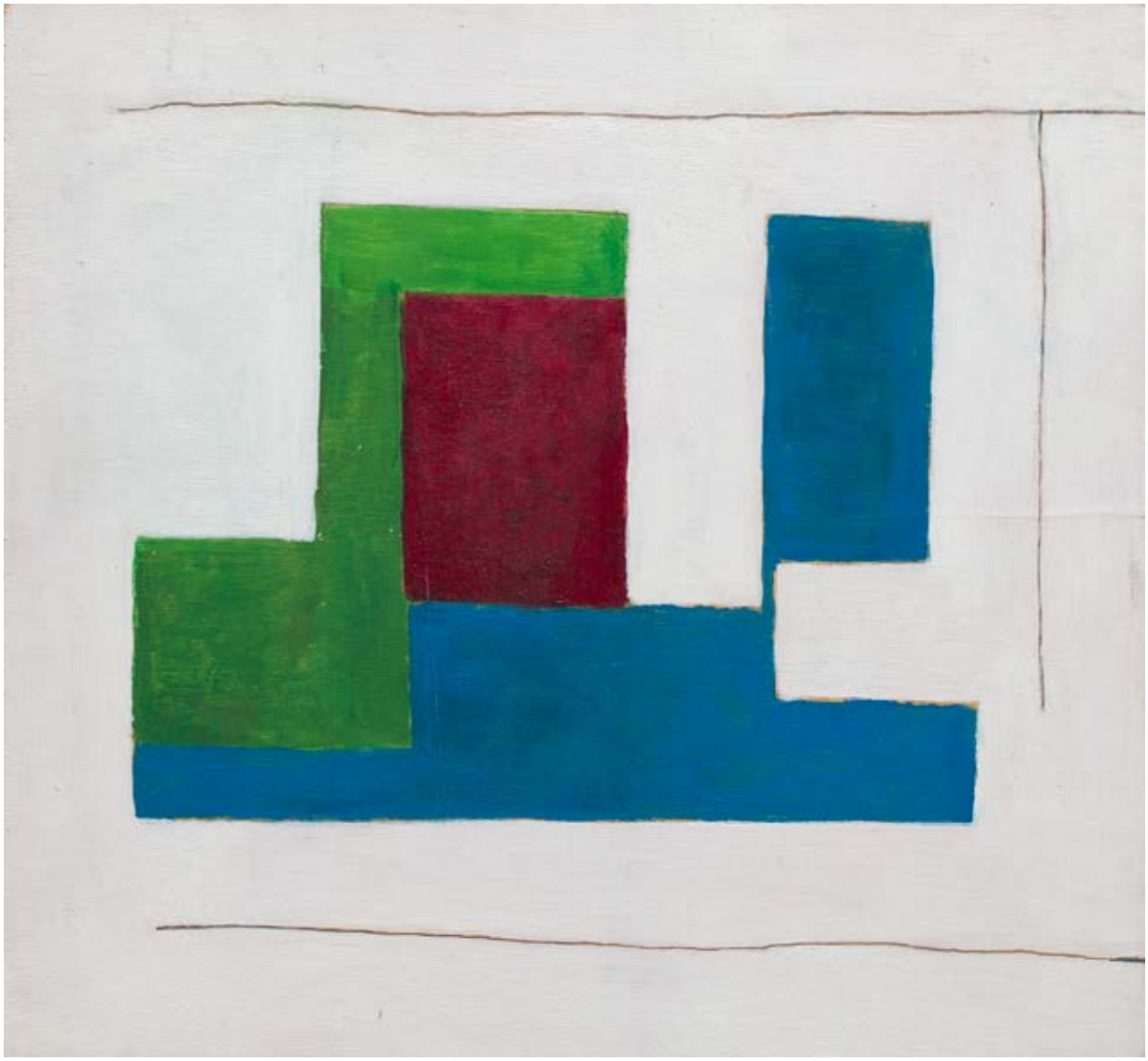
estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 000 EUR

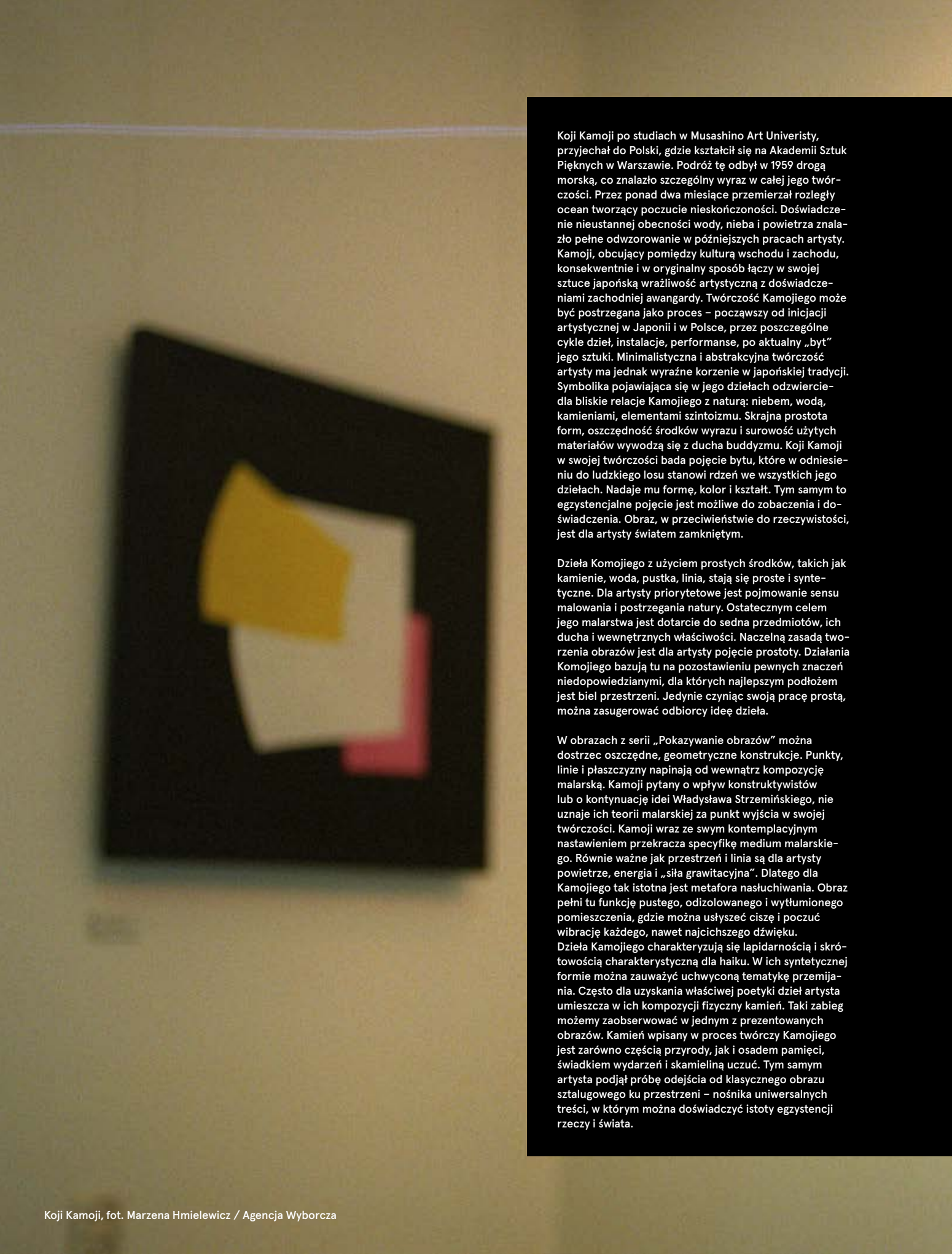
POCHODZENIE:
Galeria Muzalewska, Poznań
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
Pokazywanie owadów, Galeria Biblioteka, Legionowo, 1992

„Mnie w zasadzie nie interesuje forma, natomiast interesuje mnie byt, a bardziej dokładniej – odczucie bytu. Bowiem uważam, że forma jest wynikiem poszukiwania i wyrażania przeze mnie odczucia bytu. W tym sensie mimo zmiany formy mojej wypowiedzi, rdzeń mej pracy jest taki sam. Tyczy to także form mojej pracy, jak malarstwo, instalacje, czy performance itd. Dla mnie najważniejszą rzeczą jest byt, odczucie bytu, powtórzę. W stanie skupienia byt nabiera wyraźniejszego kształtu i to chcę uchwycić. Byt nie ma formy, to my nadajemy bytowi formy i kolor, żeby go zobaczyć, unaocznić. Moje prace mają różne formy ale te formy wskazują jak kompas jeden kierunek – kierunek bytu. Myślę, że to nie zmieniło się od samego początku do dziś."

Koji Kamoji





Koji Kamoji po studiach w Musashino Art Univeristy, przyjechał do Polski, gdzie kształcił się na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Podróż tę odbył w 1959 drogą morską, co znalazło szczególny wyraz w całej jego twórczości. Przez ponad dwa miesiące przemierzał rozległy ocean tworzący poczucie nieskończoności. Doświadczenie nieustannej obecności wody, nieba i powietrza znalazło pełne odwzorowanie w późniejszych pracach artysty. Kamoji, obcujący pomiędzy kulturą wschodu i zachodu, konsekwentnie i w oryginalny sposób łączy w swojej sztuce japońską wrażliwość artystyczną z doświadczeniami zachodniej awangardy. Twórczość Kamojiego może być postrzegana jako proces – począwszy od inicjacji artystycznej w Japonii i w Polsce, przez poszczególne cykle dzieł, instalacje, performanse, po aktualny „byt" jego sztuki. Minimalistyczna i abstrakcyjna twórczość artysty ma jednak wyraźne korzenie w japońskiej tradycji. Symbolika pojawiająca się w jego dziełach odzwierciedla bliskie relacje Kamojiego z naturą: niebem, wodą, kamieniami, elementami szintoizmu. Skrajna prostota form, oszczędność środków wyrazu i surowość użytych materiałów wywodzą się z ducha buddyzmu. Koji Kamoji w swojej twórczości bada pojęcie bytu, które w odniesieniu do ludzkiego losu stanowi rdzeń we wszystkich jego dziełach. Nadaje mu formę, kolor i kształt. Tym samym to egzystencjalne pojęcie jest możliwe do zobaczenia i doświadczenia. Obraz, w przeciwieństwie do rzeczywistości, jest dla artysty światem zamkniętym.

Dzieła Komojiego z użyciem prostych środków, takich jak kamienie, woda, pustka, linia, stają się proste i syntetyczne. Dla artysty priorytetowe jest pojmowanie sensu malowania i postrzegania natury. Ostatecznym celem jego malarstwa jest dotarcie do sedna przedmiotów, ich ducha i wewnętrznych właściwości. Naczelną zasadą tworzenia obrazów jest dla artysty pojęcie prostoty. Działania Komojiego bazują tu na pozostawieniu pewnych znaczeń niedopowiedzianymi, dla których najlepszym podłożem jest biel przestrzeni. Jedynie czyniąc swoją pracę prostą, można zasugerować odbiorcy ideę dzieła.

W obrazach z serii „Pokazywanie obrazów" można dostrzec oszczędne, geometryczne konstrukcje. Punkty, linie i płaszczyzny napinają od wewnątrz kompozycję malarską. Kamoji pytany o wpływ konstruktywistów lub o kontynuację idei Władysława Strzemińskiego, nie uznaje ich teorii malarskiej za punkt wyjścia w swojej twórczości. Kamoji wraz ze swym kontemplacyjnym nastawieniem przekracza specyfikę medium malarskiego. Równie ważne jak przestrzeń i linia są dla artysty powietrze, energia i „siła grawitacyjna". Dlatego dla Kamojiego tak istotna jest metafora nasłuchiwania. Obraz pełni tu funkcję pustego, odizolowanego i wytłumionego pomieszczenia, gdzie można usłyszeć ciszę i poczuć wibrację każdego, nawet najcichszego dźwięku. Dzieła Kamojiego charakteryzują się lapidarnością i skrótowością charakterystyczną dla haiku. W ich syntetycznej formie można zauważyć uchwyconą tematykę przemijania. Często dla uzyskania właściwej poetyki dzieł artysta umieszcza w ich kompozycji fizyczny kamień. Taki zabieg możemy zaobserwować w jednym z prezentowanych obrazów. Kamień wpisany w proces twórczy Kamojiego jest zarówno częścią przyrody, jak i osadem pamięci, świadkiem wydarzeń i skamieliną uczuć. Tym samym artysta podjął próbę odejścia od klasycznego obrazu sztalugowego ku przestrzeni – nośnika uniwersalnych treści, w którym można doświadczyć istoty egzystencji rzeczy i świata.

Koji Kamoji, fot. Marzena Hmielewicz / Agencja Wyborcza

„Sztuka Koji Kamoji nie jest sztuką propozycji typu estetycznego. Jego obrazy, sytuacje przestrzenne czy propozycje konceptualne mają ten sam walor artystycznego działania. Miarą tego działania jest płynący z pierwotnego instynktu sztuki stan emocjonalnego napięcia a nie cechy formalne, których znaczenie w skończonej realizacji zostaje zniwelowane. Sens sztuki Koji Kamoji polega na odnajdywaniu wartości niezmiennych i ochronie jedynego realnego świata, od którego się nieustannie oddalamy. Nie jest to świat przeszłości, ale świat nieustannej aktualności wyrażanej intensywnością świadomego istnienia."

Wiesław Borowski

141 †

KOJI KAMOJI
1935

Z serii "Pokazywanie owadów", 1992

olej, kamień/płyta pilśniowa, 35,5 x 37 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'z serii "Pokazywanie Koji Kamoji I owadów" 1992.'
na odwrociu stempel z galerii Muzalewska w Poznaniu

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Muzalewska, Poznań
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
Pokazywanie owadów, Galeria Biblioteka, Legionowo, 1992

„Moja praca podobna jest w formie do pracy urbanistycznej. Ważne też są dla mnie rozstaw, ciężar, faktura i tło przestrzeni – tylko u mnie odwrotny niż w urbanistyce. Nie chodzi mi o budowanie czegoś nowego, lecz o odnalezienie i utrwalenie rzeczy, o których zapominamy i świata, od którego się oddalamy. Chciałbym znaleźć taką formę, aby uzyskać ich obecność”

Koji Kamoji, wypowiedź z marca 1967 r., cyt. za: Koji Kamoji. Obraz a sens (bytu, życia, śmierci), [w:] Berdysza, Gierowski, Kałucki, Kamoji, oprac. W. Andzelm, Ząbki 2010, s. 51

142

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO
1942

Kompozycja nr 47 z cyklu "Kaprysy", 1985

olej/płótno, 126,7 x 112 cm (wymiary oprawy autorskiej)
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'CIAPAŁO'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu pięciu płócien: 'CIAPAŁO 85| CAPRICCIO #47 | AKRYL 110 X 97'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu szóstego płótna: 'CIAPALO 85 | CAPRICCIO # 47 | AKRYL/6 TRIANGLES'

estymacja:
45 000 – 60 000 PLN
10 000 - 13 000 EUR

WYSTAWIANY:
Czesław Pius Ciapało. Symfonie wizualne 1974-1982, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 9.08-29.08.1982

143

JANUSZ KAPUSTA

1951

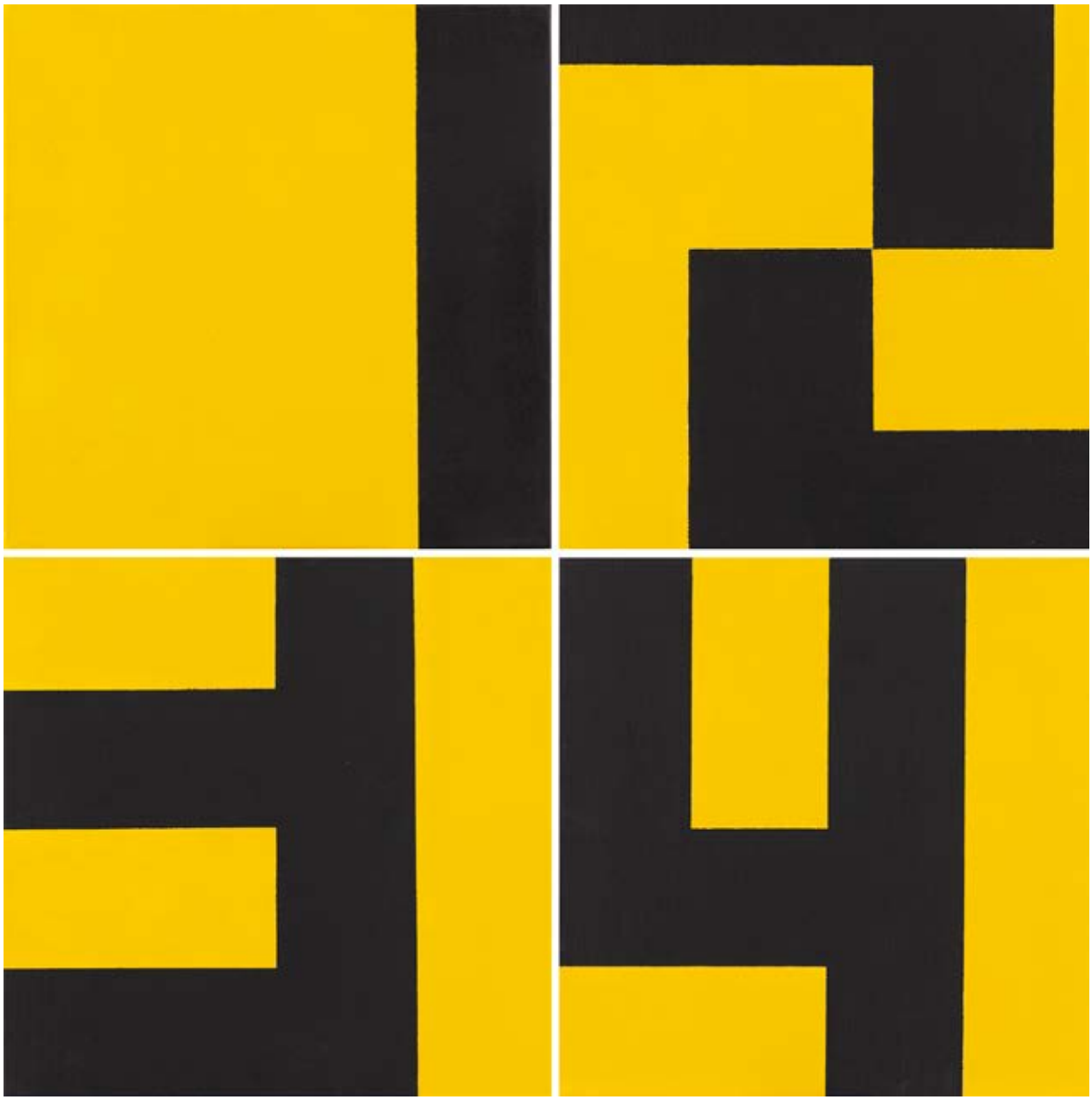
Zestaw "K-DRON.POCZĄTEK 1.2.3.4.", 2022

akryl/papier, plexi, płótno, 30 x 30 cm (wymiary każdej części)
sygnowany, datowany i opisany kolejno na odwrociu każdego płótna: '1 | JANUSZ KAPUSTA © 2022 | K-DRON. POCZĄTEK 1. 2. 3. 4.', '2 | JANUSZ KAPUSTA © 2022 | K-DRON. POCZĄTEK 1. 2. 3. 4.', '3 | JANUSZ KAPUSTA © 2022 | K-DRON. POCZĄTEK 1. 2. 3. 4.', '4 | JANUSZ KAPUSTA © 2022 | K-DRON. POCZĄTEK 1. 2. 3. 4.'
do pracy dołączona makieta oraz gra K-DRON

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 000 - 6 000 EUR

„K-dron, czyli nowy kształt geometryczny, który odkryłem, pojawił się w nocy, a w zasadzie nad ranem, z 10 na 11 stycznia 1985 roku w Nowym Jorku. Tyle że K-dron zaczął się niezauważalnie pojawiać już na rysunkach, które stworzyłem wcześniej w Warszawie, na początku lat 80., studiując historię filozofii na Akademii Teologii Katolickiej. Jadąc pewnego dnia rowerem, zadałem sobie pytanie, jak można narysować nieskończoność. Z tego właśnie pytania oraz wynikających z niego rysunków wyłonił się K-dron. Rysunki zabrałem ze sobą do Ameryki jesienią 1981".

Janusz Kapusta



144

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 7/VI", 2022

olej/płótno, 130 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 7xVI | 2022 | 130X110'

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

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

Janusz Zagrodzki

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK - MODERNIZM - MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 8 GRUDNIA 2022, 19:00

MAURYCY GOTTLIEB
Portret młodej kobiety w kapeluszu, 1879

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 listopada - 8 grudnia 2022

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 GRUDNIA 20222, 19:00

TADEUSZ KANTOR
"Człowiek Atrapa" - projekt kostiumu, 1984

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
21 listopada - 1 grudnia 2022

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 13 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W LISTOPADZIE 2021 R. NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ „DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

SZTUKA FANTASTYCZNA

20 GRUDNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 LISTOPADA 2022
Karolina Jankowska
k.jankowska@desa.pl
+48 539 222 774

ARTOUTLET. SZTUKA WSPÓŁCZESNA

STYCZEŃ 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 GRUDNIA 2022
kontakt: Katarzyna Szczęsna
k.szczesna@desa.pl
+48 538 522 885

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

STYCZEŃ 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 GRUDNIA 2022
kontakt: Wiktor Komorowski
w.komorowski@desa.pl
+48 788 260 055

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. PRACE NA PAPIERZE

LUTY 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 13 STYCZNIA 2023
kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielańska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

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 zmie-

nione 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. Aplikacja online
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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. 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. Op-Art i Abstrakcja Geometryczna • 1217ASW112 • 24 listopada 2022

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.

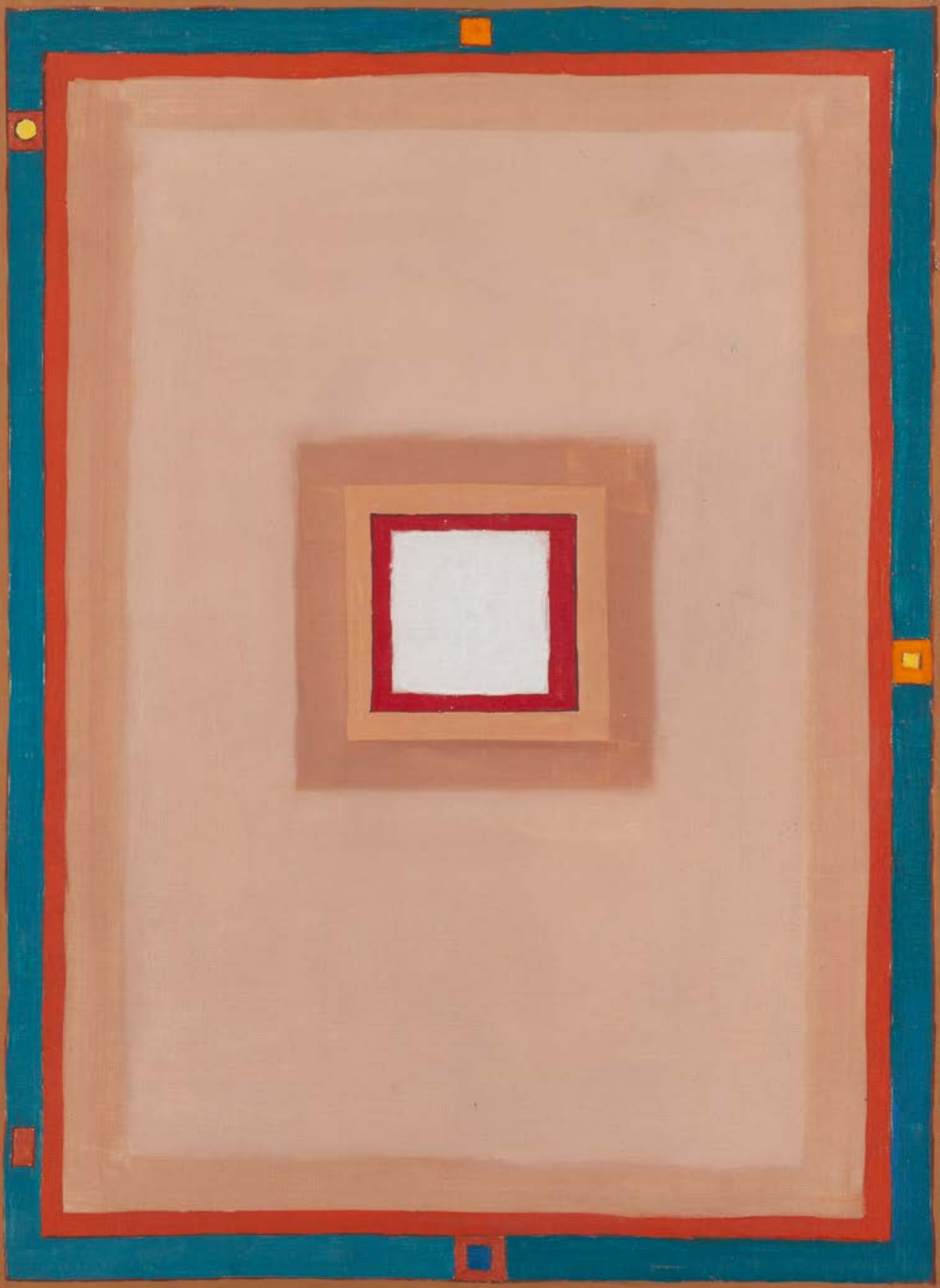
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

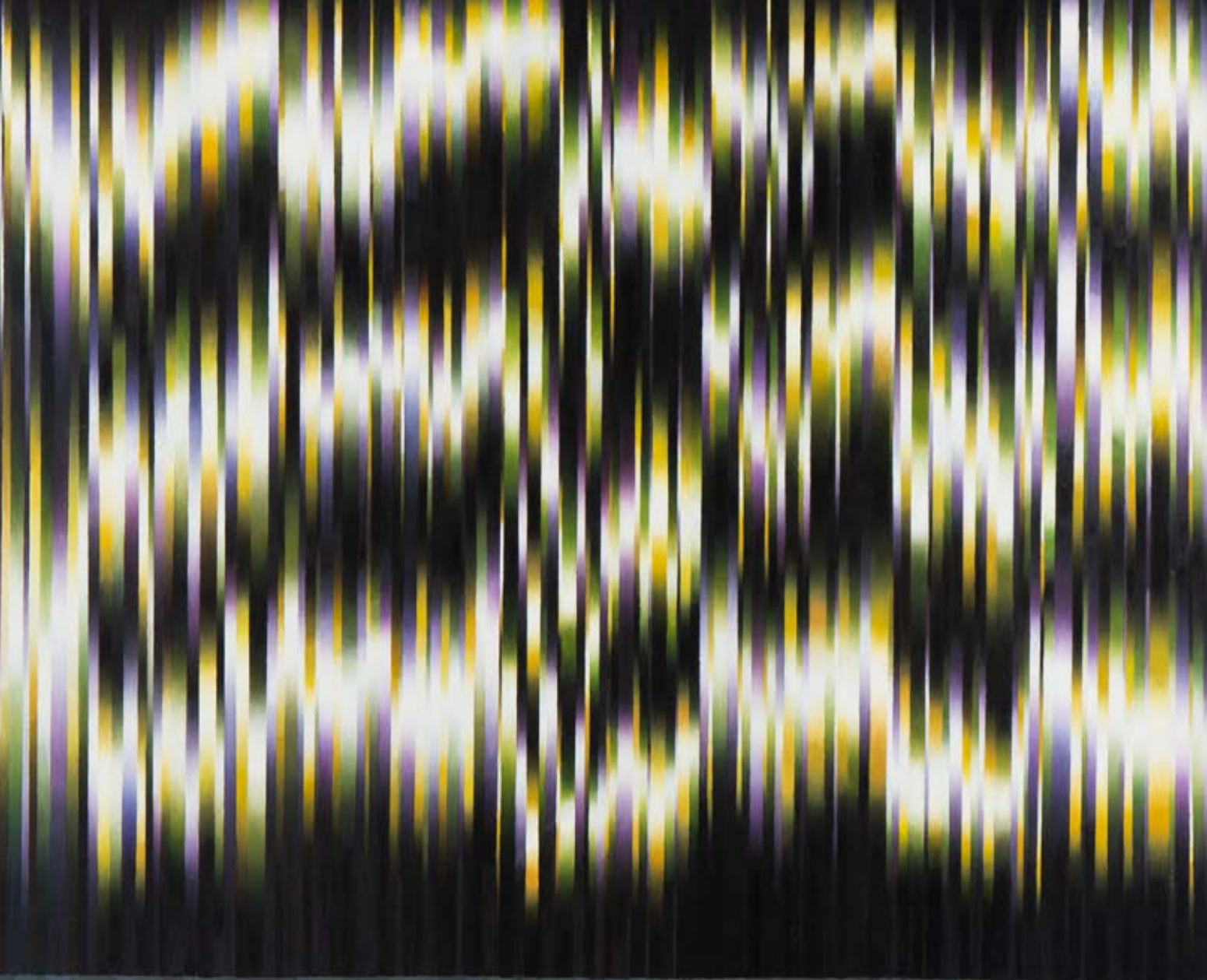
WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- 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





REDAKTORKI TEKSTÓW

Karolina Jankowska poz. 138
Katarzyna Szczęsna poz. 103, 105-106, 109, 111-115, 119, 123, 124, 126, 128, 133, 140
Anna Szynkarczuk poz. 101-102, 104, 130-132

SZTUKA WSPÓŁCZESNA. OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA 24 LISTOPADA 2022

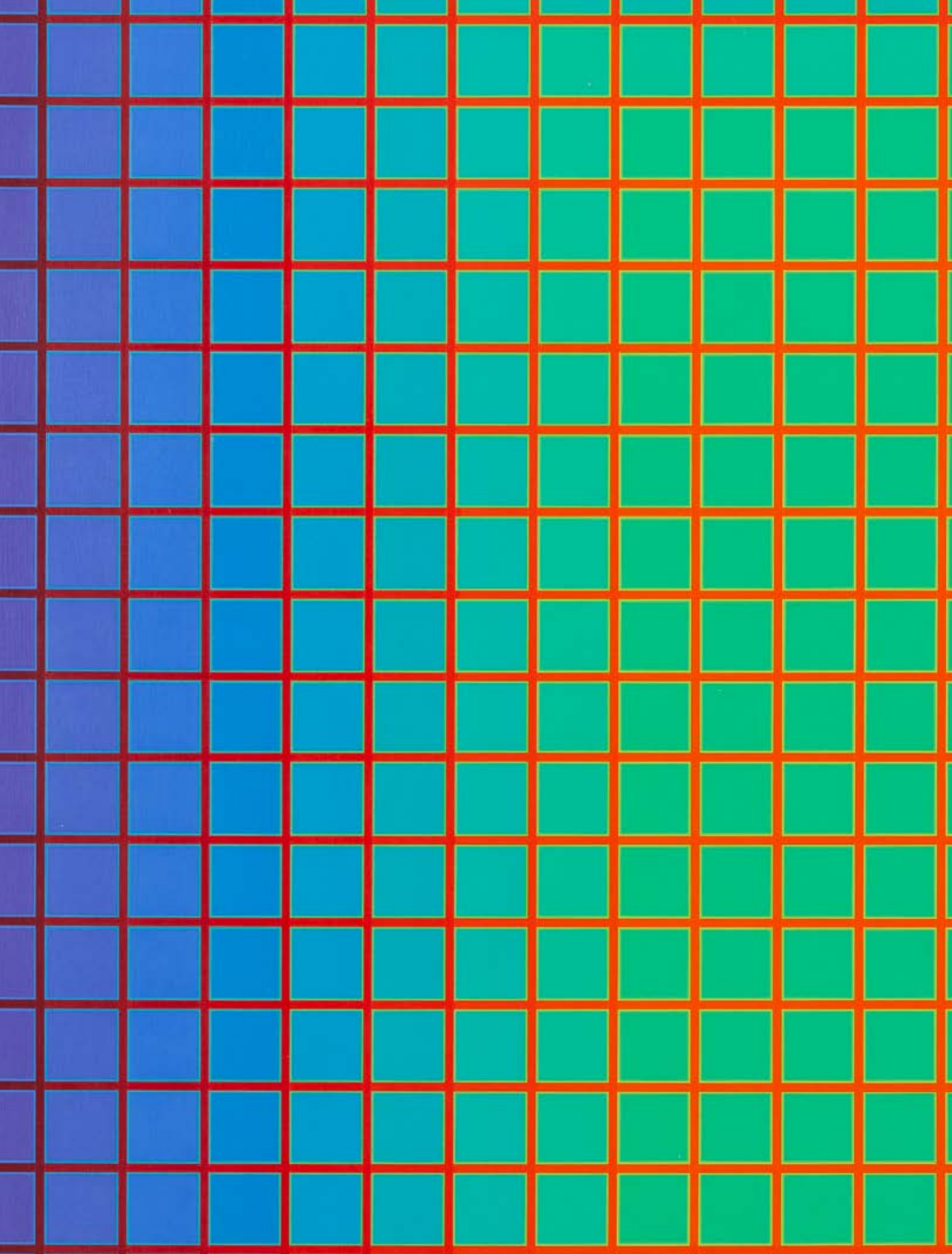
ZDJĘCIA DODATKOWE

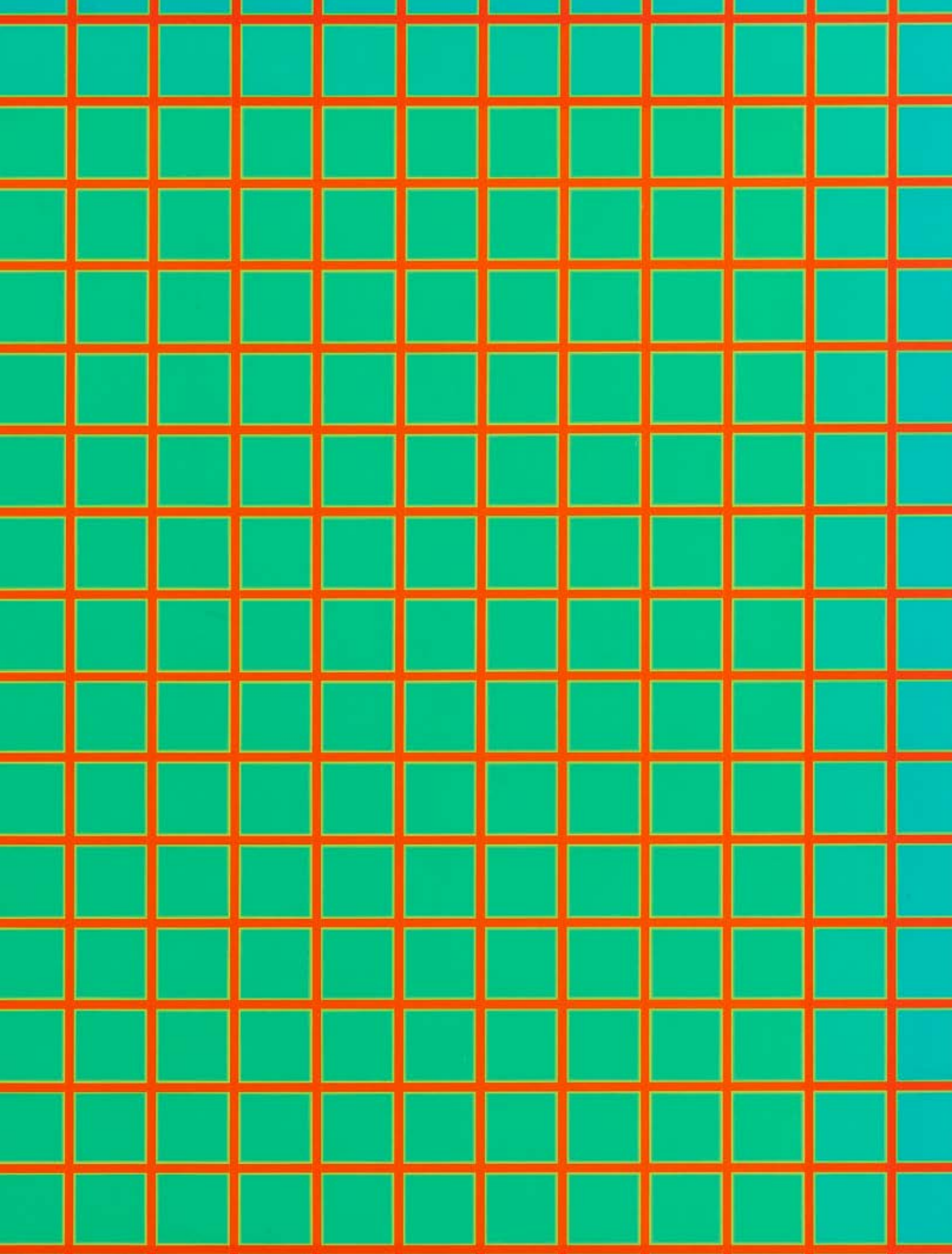
poz. 101 Wystawa Janusza Orbitowskiego w Galerii Starmach w Krakowie. Fot. Marek Gargulski, dzięki uprzejmości Galerii Starmach
poz. 105 Henryk Stażewski, Relief, 1970. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum
Henryk Stażewski, „Nr 21", 1975. Kolekcja prywatna, Polska / fot. DESA Unicum
poz. 106Edward Krasiński, Interwencje XV, 1977. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi
Edward Krasiński, Interwencje, 1982. Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytut Awangardy, Warszawa / fot. Anna Kowalska
poz. 111 Wojciech Fangor, fot. Michał Łepecki / Agencja Wyborcza
poz. 112 Wojciech Fangor, „B1", 1964. Kolekcja prywatna, Polska /Fot. DESA Unicum
Wociech Fangor, „E28", 1965. Kolekcja prywatna, Polska / Fot. DESA Unicum
Ryszard Winiarski /fot. Robert Kowalewski, Agencja Gazeta
poz. 120 Julian Stańczak w swojej pracowni / fot. Archiwum artysty
poz. 123 Victor Vasarely / Wikimedia Commons
poz. 126 Richard Anuszkiewicz, fot. Mathias Ernert / PAP
poz. 128 Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski i Ernst Benkert, katalog Anonima Group, Galeria Foksal, Warszawa, 1966
Okładka katalogu Anonima Group w Galerii Foksal, Warszawa, 1966
poz. 140 Koji Kamoji, fot. Marzena Hmielewicz / Agencja Wyborcza

---

okładka front poz. 111, Wojciech Fangor, „M 30", 1968
okładka II – strona 1 poz. 101, Janusz Orbitowski, „7/08", 2008
strona 2 poz. 101 Janusz Orbitowski, „7/08", 2008
strony 3–4 poz. 124 Tadasuke Kuwayama / Tadasky, „C-162", 1965
strony 5–6 poz. 127 Richard Anuszkiewicz, Bez tytułu, 1971
strony 7–8 poz. 123 Victor Vasarely, „FIRAXO", 1977
strony 9–10 poz. 103 Jan Ziemski, „Permutacje", 1969
strona 11 poz. 115 Ryszard Winiarski, „Obszar 95", 1972
strona 17–18 poz. 128 Ed (Edwin) Mieczkowski, „Iso-Rounds #3"
strona 173 poz. 110 Jerzy Nowosielski, „Kompozycja abstrakcyjna", 1965
strona 174 poz. 134 Apoloniusz Węgłowski, „Kompozycja", 1986
strona 176 – okładka III poz. 119 Julian Stańczak, „Conferring Blue", 1979
okładka IV poz. 104 Henryk Stażewski, „Relief nr 22", 1972
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-90-9
kod aukcji 1217ASW112





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