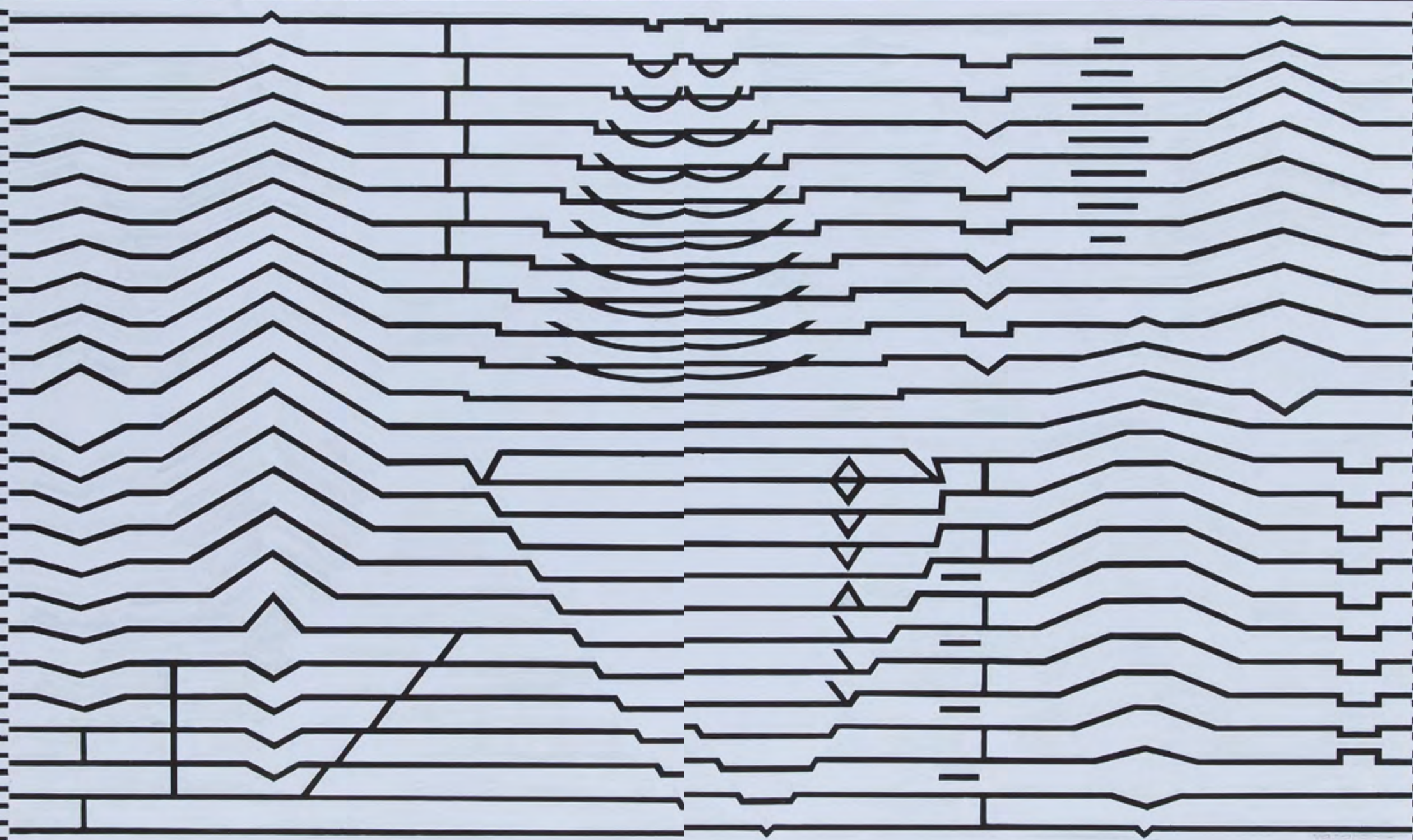


DESA
UNICUM

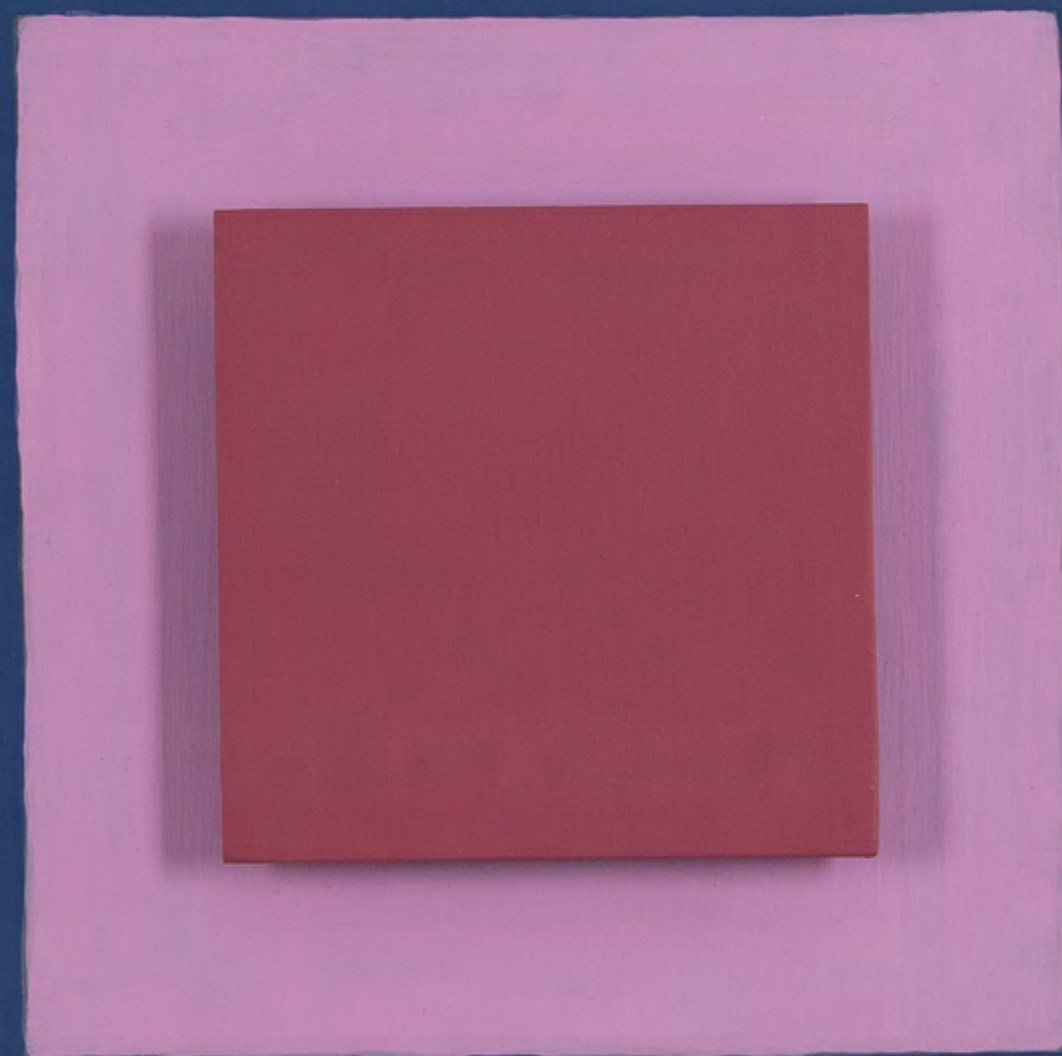
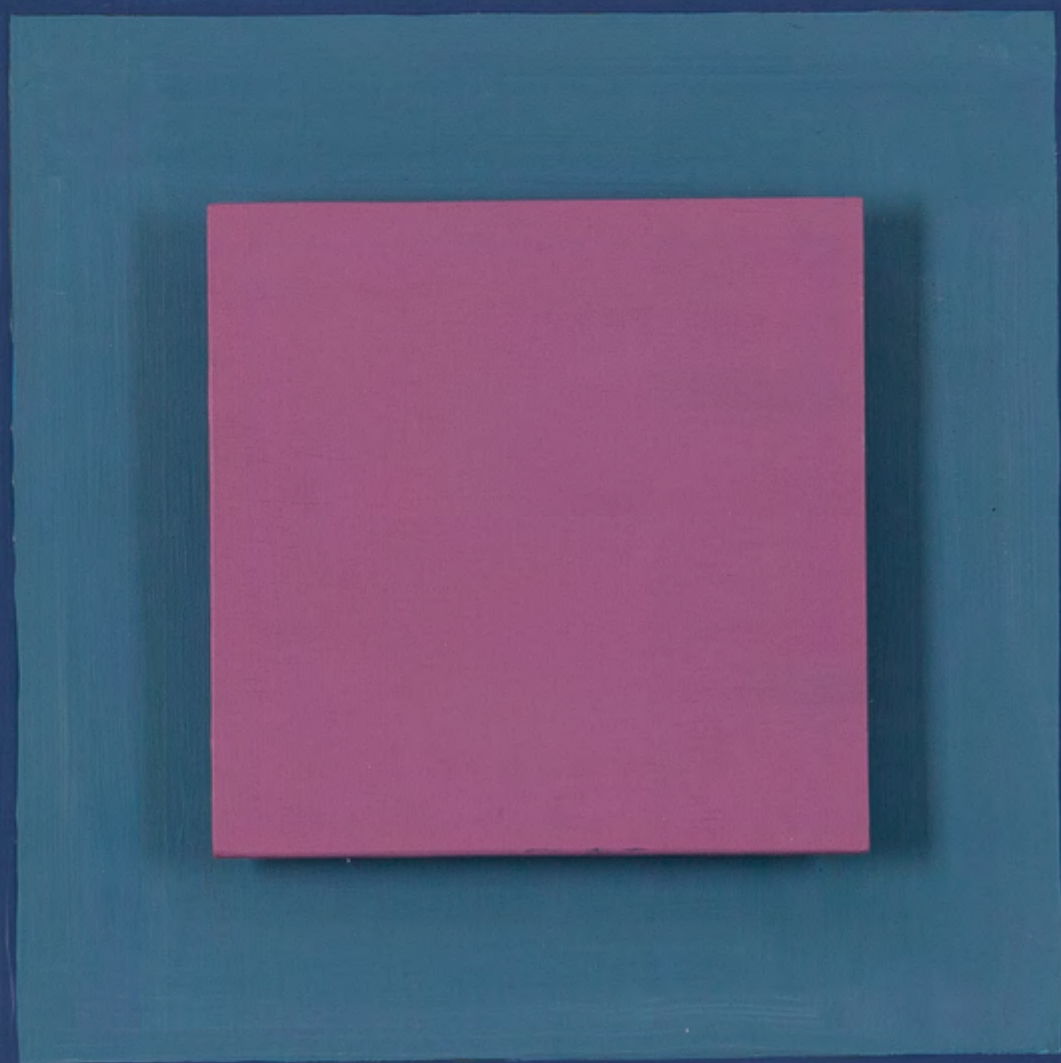
SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 7 GRUDNIA 2023 WARSZAWA









SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

AUKCJA 7 GRUDNIA 2023

CZAS AUKCJI

7 grudnia 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

Desa Unicum

25 listopada – 7 grudnia 2023

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Katarzyna Szczesna

tel. 538 522 885

k.szczesna@desa.pl

Marta Lisiak

tel. 788 265 344

m.lisiak@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



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

DZIAŁ KRZYZANEK

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.kopiec@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
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



AGATA MATUSIELŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy 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



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



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



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



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



KATARZYNA SZCZĘŚNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



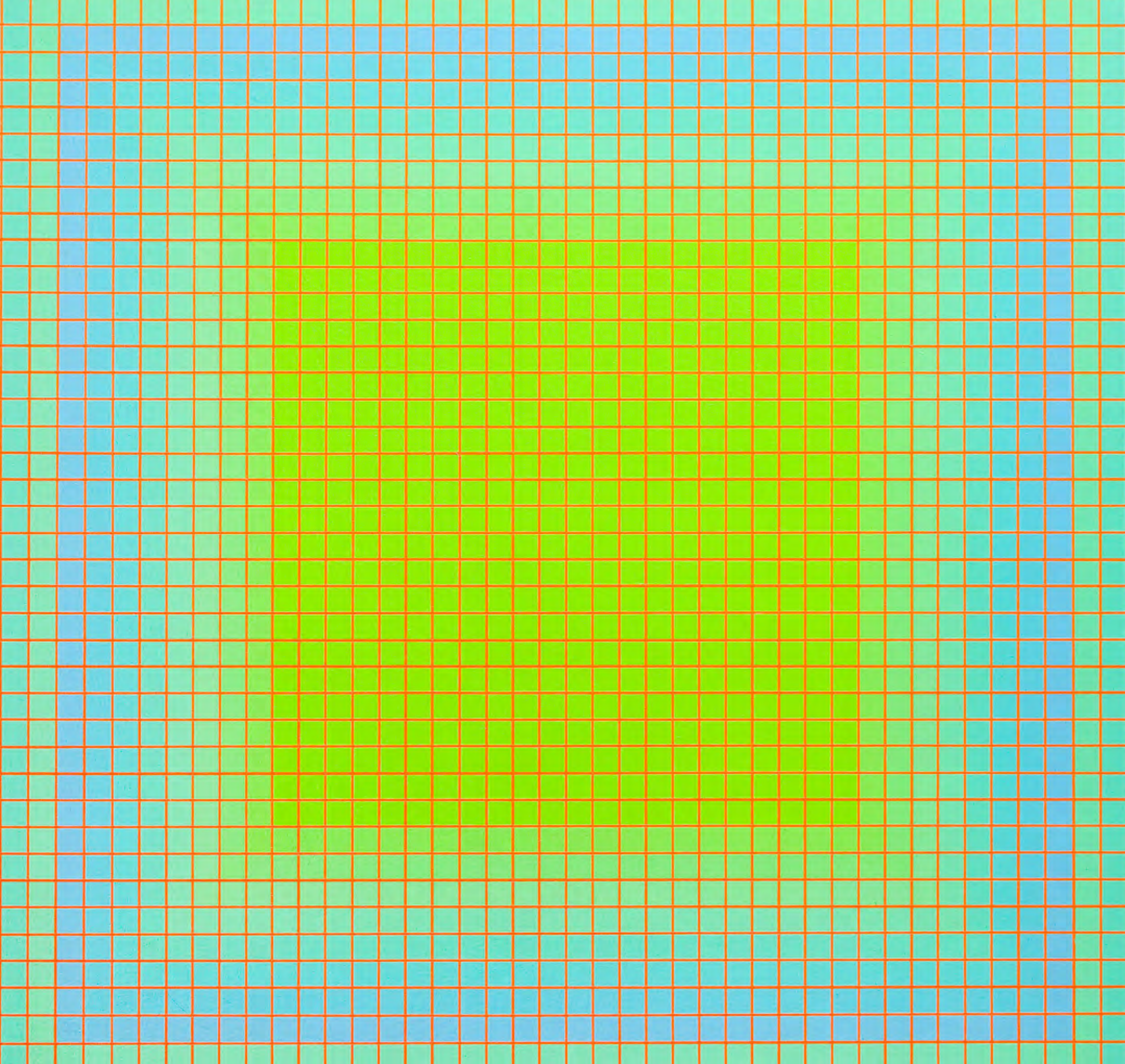
MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



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



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Andrade Edna, 136	Mieczkowski Ed (Edwin), 128
Anuszkiewicz Richard, 125–126	Misiak Michał, 158
Artymowska Zofia, 130	Nowacki Andrzej, 102
Asis Antonio, 137	Nowosielski Jerzy, 117
Barlik Anna, 157	Orbitowski Janusz, 132–133
Berdowska Tamara, 141	Pamuła Jan, 106
Berdyszak Jan, 118–120	Pawlak Włodzimierz, 152
Brunsz Artur, 159	Picz Jaremi, 131
Fangor Wojciech, 107–110	Popiela Kinga, 148
Gieraga Andrzej, 142	Roszkowski Aleksander, 146
Głowacki Janusz Rafał, 156	Sasaguchi Kazz, 143
Gronowski Tadeusz, 140	Sowiak Radosław, 150
Hewitt Francis, 129	Stańczak Julian, 121–124
Huskowska-Młynarska Anna, 149	Stażewski Henryk, 115–116
Jachtoma Aleksandra, 101	Szprynger Anna, 154
Janikowski Mieczysław Tadeusz, 144–145	Urbanowicz Andrzej, 147
Kalinowski Tadeusz, 151	Vasarely Victor, 111–114
Kałucki Jerzy, 139	Wąsowski Paweł, 155
Kuwayama Tadasuke (Tadasky), 127	Winiarski Ryszard, 103–105
MacEntyre Eduardo, 138	Wiśniewski Mieczysław, 153
Marczyński Adam, 134	Wrzeszczyńska Halina, 135

101↑

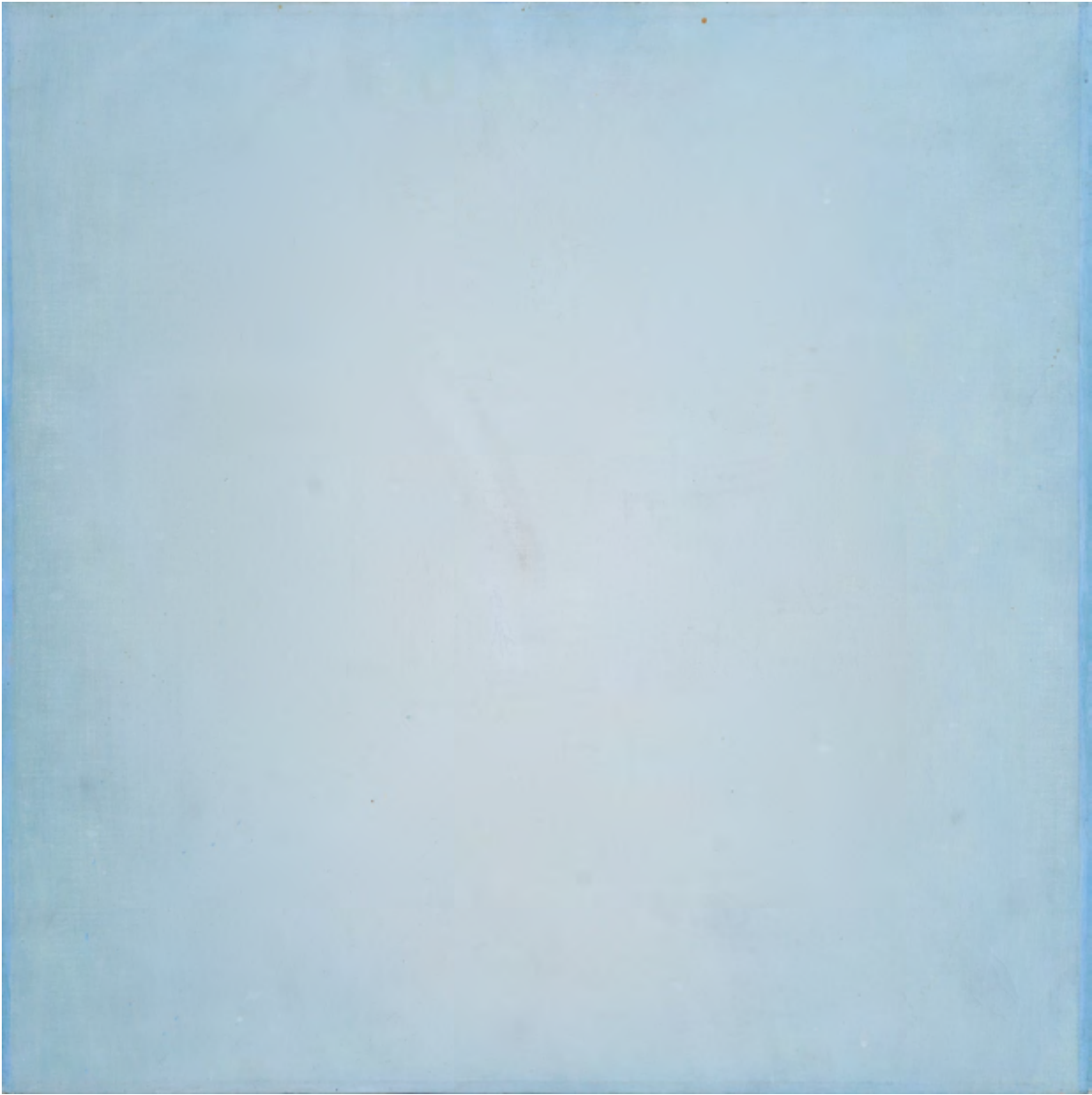
ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Kompozycja, 1988

olej/plótno, 50,5 x 50,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 50,5 x 50,5 | TECH. OLEJ | ROK. 1988 | 15.06.1988'

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



MISTYCZNA TAJEMNICA ŚWIATŁA

Aleksandra Jachtoma już na początku lat 70. była zafascynowana wibrującymi, kontrastowymi zestawieniami barw. W późniejszych latach zaczęła stopniowo wyciszać kompozycje kolorystycznie poprzez monochromatyczne zestawienia barwne. Zawsze malowała przy świetle dziennym, unikając sztucznego oświetlenia, które jej zdaniem zniekształcało postrzeganie koloru. To właśnie ten aspekt był istotnym czynnikiem w kompozycjach Jachtomy, co jest szczególnie widoczne w jej ostatnich dziełach przesyconych światłem na całej ich powierzchni, czyniąc materię malarską porównywalną do rozrzedzonego powietrza. Prostota i minimalistyczne podejście Jachtomy do przedstawianego tematu, szczególnie docenione przez krytykę, są wynikiem niezwykle wnikliwych i skrupulatnych przemyśleń oraz holistycznego ujęcia powierzchni płótna. Jak zauważył Ryszard Kapuściński: „Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształt, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zmacić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięcia, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji” (Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo Małe s.c., Warszawa 1998, s. 8).

Jachtoma w swoich dziełach ogranicza się zaledwie do kilku plam barwnych, które często wydobywała kolorową bordiurą, nadając im matematyczny rytm, łagodzący emanującymi świetlnymi smugami. Postrzegała ona kolor przez całe spektrum wzbudzanych emocji. Jak często wspominała, długi kontakt z barwą wpływał na zmianę świadomości oraz pozwalał obcować z czymś wyższym, pozwalającym wznieść się ponad przyziemność i codzienność. Malarstwo Jachtomy wykracza poza oczywiste interpretacje i opisy, co zauważyła w 1988 Krystyna Namysłowska: „Trudno bowiem stosować taki zabieg wobec obrazów, których jedyną materią jest jednolity kolor, miejscami tylko rozjaśniony lub zmieniony w ten sposób, że ta zmiana sugeruje podział płaszczyzny według elementarnych prawideł geometrii. Nazywała jej malarstwo rozważaniami nad mistyczną tajemnicą światła” („Odgłosy”, nr 44, 1988). Twórczość artystki przekracza również kategorię minimalizmu, która może nasuwać się przy pierwszym wrażeniu spotkania z jej obrazami. Bogactwo barw i niuansów wyklucza pojęcie „ascetyzmu”. Z kolei powierzchnia płótna traktowana całościowo, pokryta cienkimi warstwami farby wyklucza możliwość przypadkowego pociągnięcia pędzla. W celu uzyskania konkretnego odcienia Jachtoma często nakładała na siebie liczne warstwy koloru tak długo, aż uznała dzieło za ukończone. Pełną harmonię jej dzieł, stanowiących wysmakowane studium barw, podkreślał często wykorzystywany przez artystkę kwadratowy format płótna. W owym ładunku emocjonalnym i formalnym tkwiła nieustanna wiara Jachtomy w tajemnicę malarstwa, które miało czynić człowieka lepszym i zapewniać mu nieustanne przeżycia wewnętrzne.



Aleksandra Jachtoma / archiwum artystki

102 †

ANDRZEJ NOWACKI
1953

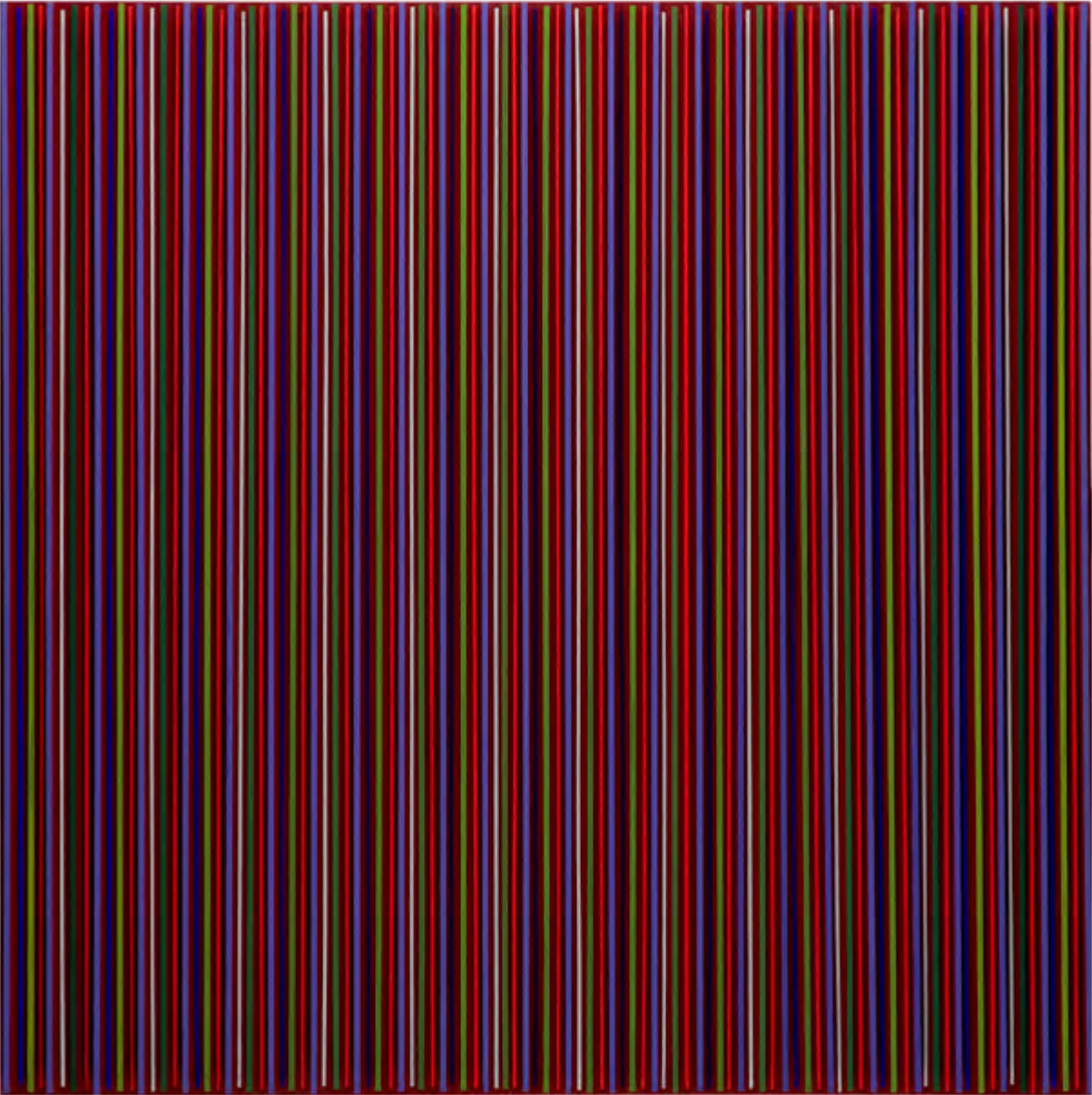
"16.02.04", 2004

relief, akryl/sklejka, 90 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '16.02.04 | A. NOWACKI | 2004'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 500 – 18 400 EUR

„Korzeni twórczości Andrzeja Nowackiego można by doszukiwać się we wschodnioeuropejskim konstruktywizmie, zaś kształtujących ją wpływów – w zachodniej sztuce geometrycznej lat międzywojennych, późniejszej sztuce konkretnej czy nawet w op-arcie. Jednak jakby na przekór wszystkim takim próbom dzieło to stawia opór i nie daje się wyjaśnić do końca poprzez uznane kierunki i nurty sztuki. Niepowtarzalność twórczości tego artysty wynika z działań opartych o intuicję, jak i z głębokiego przekonania, że geometria jest w stanie wyrażać emocje i działać na emocje. Decydujący jest jednak jego sposób obcowania z barwami, a więc światłem, czyli energią uwolnioną w jego obrazach, która przekłada się na transcendencję”.

Ewa Czerwiakowski



PRZESTRZENNY DIALOG W ILUZJI GŁĘBI

Wielobarwne, iluzjonistyczne reliefy geometryczne są znakiem rozpoznawczym i najważniejszym motywem w twórczości Andrzeja Nowackiego. Początki ich realizacji sięgają końca lat 80., okresu tuż po zakończeniu jego debiutanckiej, indywidualnej wystawy w Galerii Pommersfelde w Berlinie. Artysta zarówno w budowie kompozycji swoich obrazów, jak i rozegraniu ich kolorem kieruje się wyłącznie intuicją. Mimo to w znacznej części swych prac, o wyjątkowej prostocie i oszczędności środków, osiąga harmonię i ład doskonały. Jednocześnie swym oryginalnym podejściem przekracza granice malarstwa rozumianego jako układ plam barwnych na płótnie. Na początku lat 80. poznał osobiście Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego, których twórczość wywarła znaczący wpływ na jego prace. W okresie tym charakterystycznym elementem reliefów Nowackiego stały się listwy, które w przypadku dzieła „16.02.04” przebiegają przez jego kompozycję, tworząc kontrastowe i barwne wypukłości. Wyznaczają one również określone obszary barwne. Bożena Kowalska porównuje je do subtelnych akordów muzycznych, cichych i ostrych, nasilonych w tonacji dur lub moll. Ukończone obrazy są dla Nowackiego finalnie lustrami jego doznań i wzruszeń.

W połowie lat 90. Nowacki nawiązał współpracę z galerią Heinza Teufila w Berlinie, która przerodziła się w wieloletnią przyjaźń z jej właścicielem i jednocześnie kolekcjonerem sztuki konkretnej. W środowisku tym poznał dzieła Antonia Calderary czy Bridget Riley, których światło i poetyka barw stały się inspiracją do jego własnych poszukiwań artystycznych po 2000 w budowaniu kompozycji reliefów liniowych. Prezentowany relief należy do najbardziej charakterystycznych, tzw. Obrazów pasmowych, realizowanych w latach 2010–2015. Z wolna narastające i zajmujące coraz więcej miejsca linie wręcz oczyszczają powierzchnię obrazu z dynamiki form i barw, aż finalnie kompozycja została w całości opanowana przez pionowe proste. Interwały pomiędzy szeregiem listewek tworzą intensywną strukturę barwną, otoczoną świetlistą aurą, a Marta Smolińska zwraca uwagę na ich przestrzenny dialog: „Iluzja głębi generuje się w tak określonych warunkach nie tylko jako efekt tradycyjnych środków malarskich i gry barw, lecz również dzięki uruchomieniu swojego potencjału ready made, przedmiotu gotowego, gwarantującego rzeczywiste, fizyczne wyjście poza płaszczyznowość. Oko napotyka bowiem rytm pionowych rzędów, tworzonych przez krawędzie deseczek, i traci pewność, gdzie przebiega granica między iluzją optyczną a realną obecnością przestrzeni pomiędzy trójwymiarowymi elementami. Nakładają się więc na siebie dwa porządki: optyczny i rzeczywisty, co nadaje powstającej w ten sposób iluzji jakiejś szczególnej intensywności i nasycenia” (Marta Smolińska, Tętno barwnej wibracji, czyli uwagi o tym, jak prace Fangora i Nowackiego wzajemnie mierzą sobie puls [w:] Widzieć jasno w zachwyceniu. Fangor/Nowacki, katalog wystawy w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2011, s. 6–7). Z kolei Hubertus Gaßner zauważył, że w owych reliefach Nowackiego barwa, będąca nośnikiem uczuć oraz emocji, zdobyła przewagę nad kompleksowymi wcześniejszymi kompozycjami kwadratów i linii.

Hubertus Gaßner zwrócił uwagę na rolę barwy w reliefach Nowackiego, która będąc nośnikiem uczuć oraz emocji, przeważa nad kompleksowymi, wcześniejszymi kompozycjami złożonymi z kwadratów i linii. W efekcie realizacji te są niezwykle zmysłowe, haptyczne i przestrzenne, a ich podłoże – pusta płaszczyzna kwadratowej płyty pilśniowej – jest niebanalnym nośnikiem ściśle pokrywających ją drewnianych listewek przypominających rusztowanie. W obrębie równoległych pasm pojawia się oryginalny rodzaj dynamiki, żywo osławiającej materię drewna nasyczonego jeszcze zapachem żywego drzewa. Powstały w efekcie dialog barw współtworzy pogłębioną imaginacyjną przestrzeń.

103 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Komplikacja w penetracji obszaru urbanistycznego w zmiennej losowej", 1973

akryl/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'KOMPLIKACJA I W PENETRACJI OBSZARU I URBANISTYCZNEGO I W ZMIENNEJ LOSOWEJ I Winiarski I 1973'

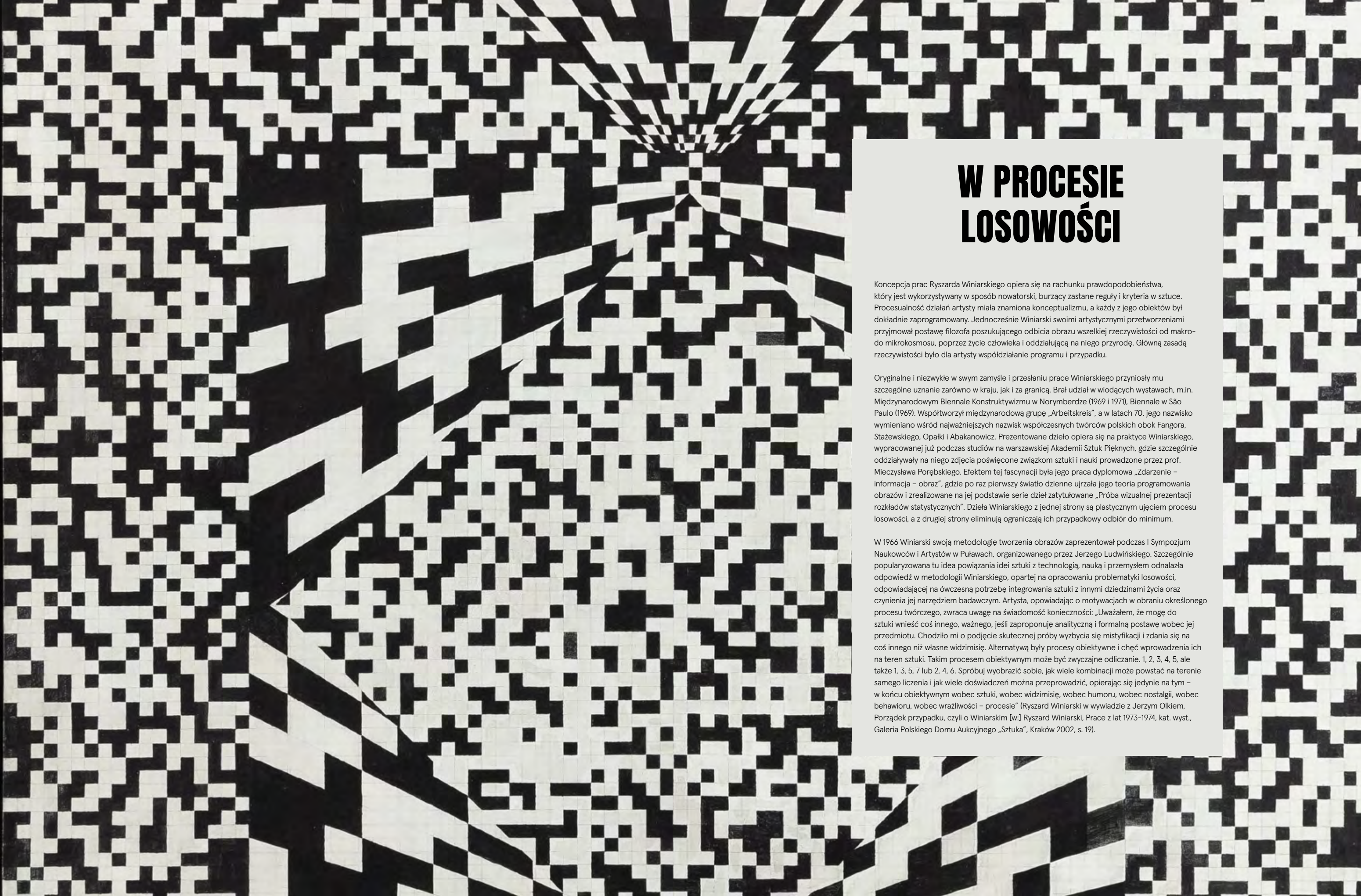
estymacja:
250 000 – 450 000 PLN
57 300 – 103 000 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsutlowana ze spadkobierczynią artysty

„Cała moja twórczość, od dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy”.

Ryszard Winiarski





W PROCESIE LOSOWOŚCI

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

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

W 1966 Winiarski swoją metodologię tworzenia obrazów zaprezentował podczas I Sympozjum Naukowców i Artystów w Puławach, organizowanego przez Jerzego Ludwińskiego. Szczególnie popularyzowana tu idea powiązania idei sztuki z technologią, nauką i przemysłem odnalazła odpowiedź w metodologii Winiarskiego, opartej na opracowaniu problematyki losowości, odpowiadającej na ówczesną potrzebę integrowania sztuki z innymi dziedzinami życia oraz czynienia jej narzędziem badawczym. Artysta, opowiadając o motywacjach w obraniu określonego procesu twórczego, zwraca uwagę na świadomość konieczności: „Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego, jeśli zaproponuję analityczną i formalną postawę wobec jej przedmiotu. Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywą były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki. Takim procesem obiektywnym może być zwyczajne odliczanie. 1, 2, 3, 4, 5, ale także 1, 3, 5, 7 lub 2, 4, 6. Spróbuj wyobrazić sobie, jak wiele kombinacji może powstać na terenie samego liczenia i jak wiele doświadczeń można przeprowadzić, opierając się jedynie na tym – w końcu obiektywnym wobec sztuki, wobec widzimisię, wobec humoru, wobec nostalgii, wobec behawioru, wobec wrażliwości – procesie” (Ryszard Winiarski w wywiadzie z Jerzym Olkiem, Porządek przypadku, czyli o Winiarskim [w:] Ryszard Winiarski, Prace z lat 1973-1974, kat. wyst., Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków 2002, s. 19).

104 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Obszar 180", 1974

akryl/relief, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na ramie: 'WINIARSKI | SURFACE 180 Acryl 100 x 100 x 10 cm 1974 r'
na odwrociu nalepka z opisem pracy i opisem gry: 'WINIARSKI 74 | OBSZAR 180 | Penetracja
przestrzeni realnej ze zróżnicowanym efektem | elementów zależnym od ruchu widza | Zmienna
losowa-kostka do gry'

estymacja:
600 000 – 800 000 PLN
137 300 – 183 100 EUR

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Wspominając dzieciństwo, na pierwszy plan wysuwa się drewniany stół w małym mieszkaniu na Bonifraterskiej w Warszawie, który był najważniejszym miejscem w naszym domu. W ciągu dnia służył rodzinnym zwyczajom. Był przestrzenią do zabawy i odrabiania lekcji. To przy nim siadaliśmy do wszystkich posiłków, a mama szyła swoje gobeliny. I to tu Ryszard Winiarski opracowywał, kreślił i obliczał, a w efekcie komponował i malował swoje 'obszary'. Wtedy jeszcze nie rozumialiśmy idei, którą się kierował. Nie wiedzialiśmy, że obrazy prezentowały pewien proces i proces ten miał być ważniejszy niż efekt końcowy. W tle grało radio, my szykowałyśmy się do snu, a Tato 'zdawał się na przypadek'. Było to niezwykle doświadczenie”.

Anna i Aleksandra Winiarskie



TAJEMNICA ZMIENNOŚCI

W 1973 Ryszard Winiarski odbył półroczną podróż do Nowego Jorku, gdzie w Barney Weigner Gallery były prezentowane pierwsze „Obszary” w ramach ekspozycji współczesnego malarstwa polskiego. Dzieła te, realizowane również w 1974, mają na swych odwrociach szczegółowe objaśnienia sposobu losowania, obliczenia i rysunki. Najprostszym założeniem, przyjętym przez artystę, okazał się układ białych i czarnych punktów, tworzących niewielkie, konkretne przestrzenie. Prezentowany obraz ukazuje jeszcze bardziej złożony i skomplikowany program logiczny, charakterystyczny dla większych formatów dzieł Winiarskiego. Narzędziami do ustalania zmiennych losowych były kostka do gry i tablica liczb przypadkowych. Nadrzędny cel tychże działań stanowiło wypracowanie zasad regulujących akt powstawania dzieła. Najpierw artysta ustalał podstawowe zasady określające jego wygląd, m.in. rozmiary płótna, układ siatki, proporcje części składowych kompozycji. Kolejne działania podlegały losowemu rzutowi kostką lub monetą, od którego zależała finalna barwa każdego z przyjętych modułów. W późniejszych, trójwymiarowych „Obszarach”, do których należy prezentowany obraz, możliwe jest zaangażowanie widza we współudziale kreacji. Dodatkowych walorów duchowych i medytacyjnych nadaje opis prezentowanej pracy: „Penetracja przestrzeni realnej ze zróżnicowanym efektem elementów zależnym od ruchu widza”. Pozostałe „Obszary” Winiarskiego mają program rozszerzony o katalog powiązań z iluzyjnymi przestrzeniami, przedmiotami, a nawet krajobrazami. Na przypadkowe punkty artysta rozpisывał nawet dzieła sztuki (np. obraz „Gracze” Cézanna zakodowany w dziele „Obszar 139”). Z kolei w „Obszarze 140” zmienną losową był tekst „Pana Tadeusza”. Owe „tematy” całej grupy prac były determinowane losowanymi strefami i liniami granicznymi, poddanymi działaniom przypadku.

Dla Winiarskiego istotny był sam proces powstawania dzieł – obiektów materialnych, traktowanych przez artystę jako produkt uboczny jego koncepcji. Nazywał je „Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Seria prac „Obszary” jest wynikiem nowych eksperymentów i poszukiwań artystycznych, charakterystycznych dla twórczości Winiarskiego w latach 70. Obejmowały one badanie właściwości nowych materiałów, użytych przy powstawaniu prac (takich jak lustro lub szkło), a także nadawanie im większej przestrzenności przy aplikacji dodatkowych, trójwymiarowych elementów na powierzchni obrazów. Krytyk sztuki Bogusław Deptuła zwraca również uwagę na odmienne zasady kompozycji, sposoby wyliczania, perspektywy malarskie i układy zastosowane w dziełach Winiarskiego: „Można przyjąć, że jeżeli tak mocno ograniczymy wachlarz stosowanych środków malarskich, każda ich zmiana, każde wahnięcie, ma wielkie znaczenie kompozycyjne, wyrazowe, ale i estetyczne. A więc przy wszystkich podobieństwach i łatwości rozpoznawania zasady malarskiej Winiarski wciąż coś zmieniał. I ta zmienność jest fascynująca. Wpisywał przestrzenne formy w czarno-biały schemat, ale zmieniał ich wyraz; formy były ‘wciągane’ w głąb obrazu, lub przeciwnie ‘wychodziły’ na zewnątrz; pozostawiał duże partie w bieli lub przeciwnie, zaczerpiał. Doklejał elementy przestrzenne, czyniąc z tych kompozycji reliefy” (Bogusław Deptuła, „Podstawowe Przeciwnieństwa”, katalog wystawy „Ryszard Winiarski”, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2017, s. 37).

„Obszary” Winiarskiego szybko zyskiwały uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. Artysta był zapraszany do udziału w znaczących wystawach, takich jak Biennale w São Paulo (1969), Międzynarodowe Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969 i 1971), „Geometria w krajobrazie” w Holandii (1974) czy „Konstrukcja w procesie” w Monachium (1985). Winiarski należał również do międzynarodowej grupy artystów „Arbeitskreis”.

105 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

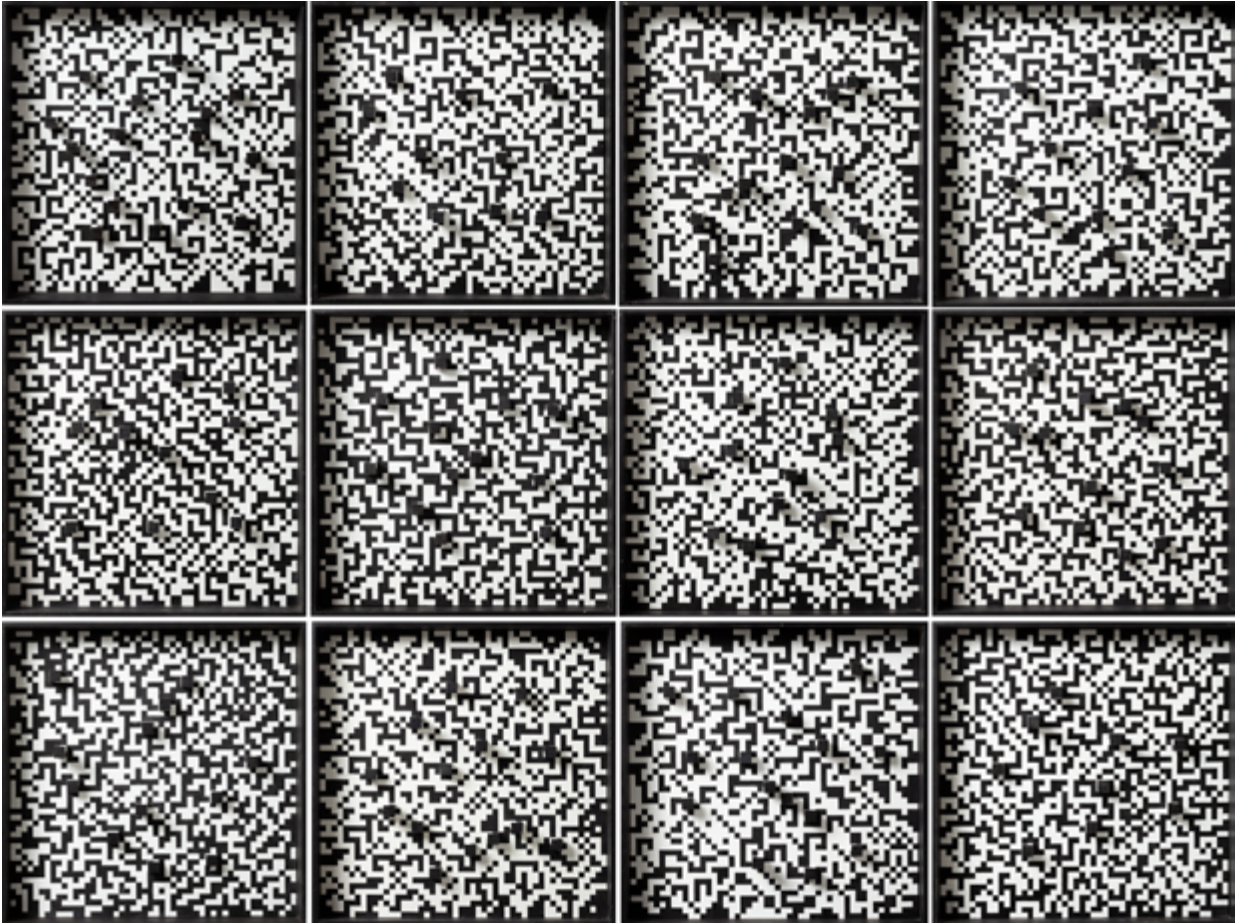
"Zodiak" – zestaw 12 prac, lata 70. XX w.

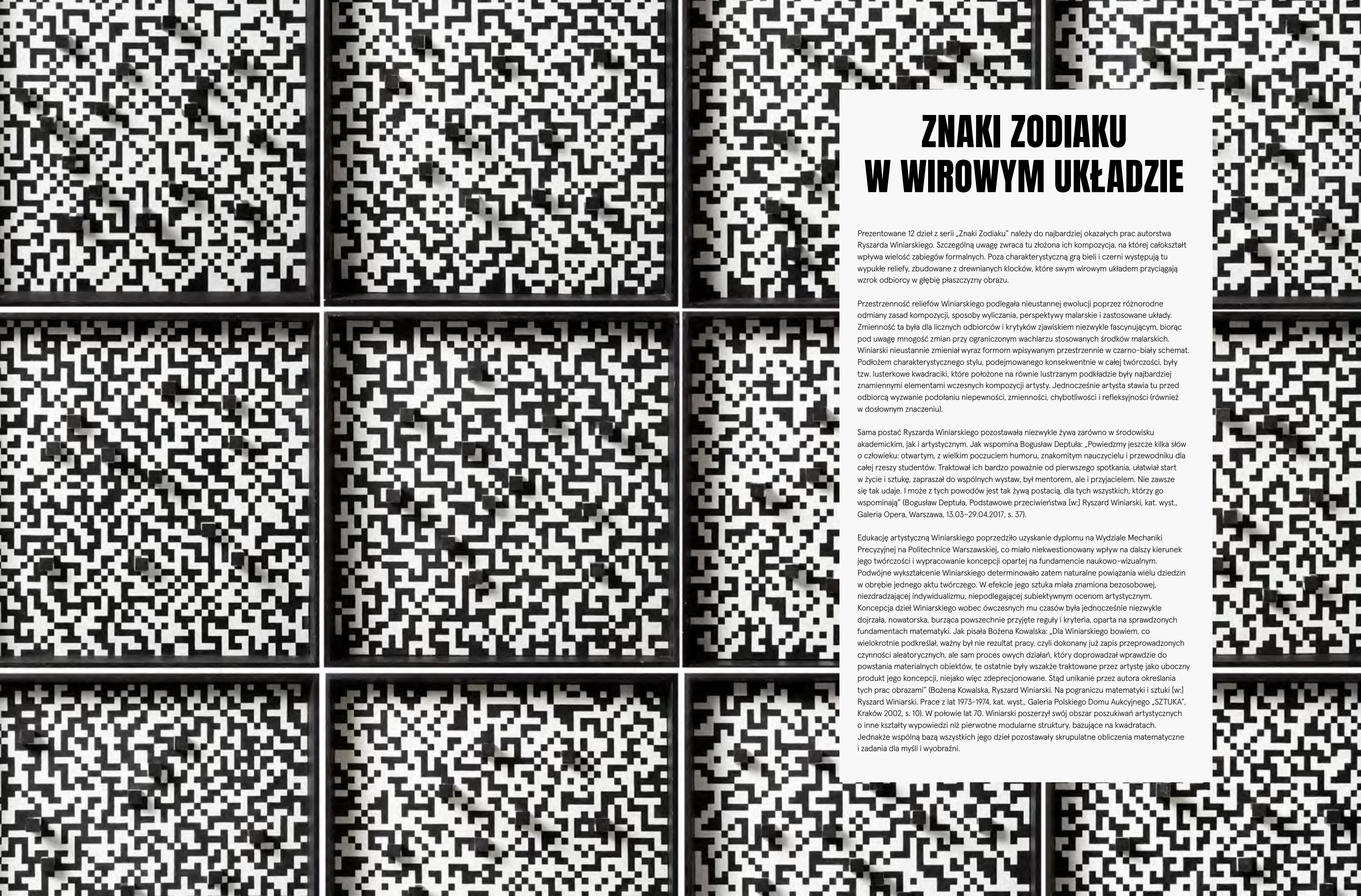
akryl, relief/płyta pilśniowa
52 x 52 cm (wymiary pojedynczej pracy)
każda część sygnowana i opisana na krośnie: "Winiarski Zodiak II [nazwa znaku zodiaku]"

estymacja:
1 800 000 – 2 500 000 PLN
411 900 – 572 100 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana ze spadkobierczynią artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





ZNAKI ZODIAKU W WIROWYM UKŁADZIE

Prezentowane 12 dzieł z serii „Znaki Zodiaku” należy do najbardziej okazałych prac autorstwa Ryszarda Winiarskiego. Szczególną uwagę zwraca tu złożona ich kompozycja, na której całokształt wpływa wielość zabiegów formalnych. Poza charakterystyczną grą bieli i czerni występują tu wypukłe reliefy, zbudowane z drewnianych klocków, które swym wirowym układem przyciągają wzrok odbiorcy w głąbę płaszczyzny obrazu.

Przestrzenność reliefów Winiarskiego podlegała nieustannej ewolucji poprzez różnorodne odmiany zasad kompozycji, sposoby wyliczania, perspektywy malarskie i zastosowane układy. Zmienność ta była dla licznych odbiorców i krytyków zjawiskiem niezwykle fascynującym, biorąc pod uwagę mnogość zmian przy ograniczonym wachlarzu stosowanych środków malarskich. Winiarski nieustannie zmieniał wyraz formom wpisywanym przestrzennie w czarno-biały schemat. Podłożem charakterystycznego stylu, podejmowanego konsekwentnie w całej twórczości, były tzw. lusterkowe kwadraciki, które położone na równie lustrzanym podkładzie były najbardziej znanymi elementami wczesnych kompozycji artysty. Jednocześnie artysta stawia tu przed odbiorcą wyzwanie podważeniu niepewności, zmienności, chybliwości i refleksyjności (również w dosłownym znaczeniu).

Sama postać Ryszarda Winiarskiego pozostawała niezwykle żywa zarówno w środowisku akademickim, jak i artystycznym. Jak wspomina Bogusław Deptuła: „Powiedźmy jeszcze kilka słów o człowieku: otwartym, z wielkim poczuciem humoru, znakomitym nauczycielu i przewodniku dla całej rzeszy studentów. Traktował ich bardzo poważnie od pierwszego spotkania, ułatwiał start w życie i sztukę, zapraszał do wspólnych wystaw, był mentorem, ale i przyjacielem. Nie zawsze się tak udaje. I może z tych powodów jest tak żywą postacią, dla tych wszystkich, którzy go wspominają” (Bogusław Deptuła, Podstawowe przeciwieństwa [w:] Ryszard Winiarski, kat. wyst., Galeria Opera, Warszawa, 13.03–29.04.2017, s. 37).

Edukację artystyczną Winiarskiego poprzedziło uzyskanie dyplomu na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, co miało niekwestionowany wpływ na dalszy kierunek jego twórczości i wypracowanie koncepcji opartej na fundamencie naukowo-wizualnym. Podwójne wykształcenie Winiarskiego determinowało zatem naturalne powiązania wielu dziedzin w obrębie jednego aktu twórczego. W efekcie jego sztuka miała znamiona bezosobowej, niezdradzającej indywidualizmu, niepodlegającej subiektywnym ocenom artystycznym. Koncepcja dzieł Winiarskiego wobec ówczesnych mu czasów była jednocześnie niezwykle dojrzała, nowatorska, burząca powszechnie przyjęte reguły i kryteria, oparta na sprawdzonych fundamentach matematyki. Jak pisała Bożena Kowska: „Dla Winiarskiego bowiem, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań, który doprowadzał wprawdzie do powstania materialnych obiektów, te ostatnie były wszakże traktowane przez artystę jako uboczny produkt jego koncepcji, niejako więc zdeprecjonowane. Stąd unikanie przez autora określenia tych prac obrazami” (Bożena Kowska, Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973–1974, kat. wyst., Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego „SZTUKA”, Kraków 2002, s. 10). W połowie lat 70. Winiarski poszerzył swój obszar poszukiwań artystycznych o inne kształty wypowiedzi niż pierwotne modularne struktury, bazujące na kwadratach. Jednakże wspólną bazą wszystkich jego dzieł pozostawały skrupulatne obliczenia matematyczne i zadania dla myśli i wyobraźni.

106 †

JAN PAMUŁA

1944–2022

"Dziesięć wersji jednego obrazu – dedykacja: Barbara Pamuła", 2007–2008

akryl/plótno, 157 x 246 cm
sygnowany, datowany i opisany na krośnie: "DZIESIĘĆ WERSJI JEDNEGO OBRAZU" –
Autor: JAN PAMUŁA 2007/2008 – Dedykacja: "BARBARA PAMUŁA"

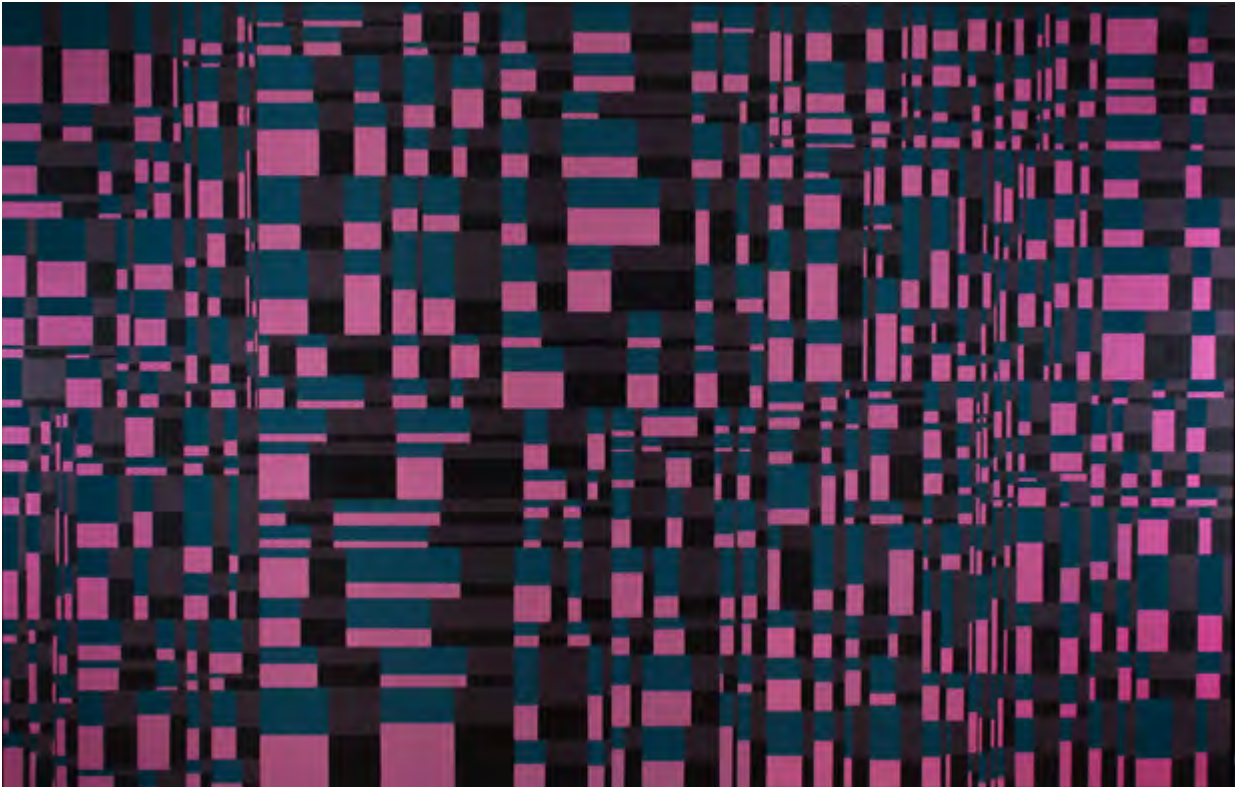
estymacja:
120 000 – 150 000 PLN
27 500 – 34 400 EUR

WYSTAWIANY:
Jan Pamuła, obrazy–obiekty, Galeria ZPAP Sukiennice, Kraków,2003–2004
Jan Pamuła, Pionier sztuki komputerowej, Museum Umeni, Ołomuniec, 24.06.2021–2.01.2022

LITERATURA:
Jan Pamuła, Pionier sztuki komputerowej w Polsce, kat. wyst., Ołomuniec 2020, s.191 (il.)

„Logika formy jest pięknem, esencją i siłą. Strukturą powierzchni, zewnętrżność, to tylko przejawy. Sens jest ukryty pod powierzchnią. Przesunięcia sił pod powierzchnią powodują trzęsienie ziemi. Wszelkie nagromadzenie elementów na powierzchni znika wtedy, przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, ginie: słabe, nijakie, bezforemne. Maksymalne napięcie wizualnych sił zawarte jest w prawach logicznych, sięgających działań na poziomie mentalnym, tych, które dokonują się w głębi naszego systemu percepcyjnego. Prawo fizyczne komunikuje tak samo jak każdy inny język, przeniesione na grunt sztuki to prawo optyki bądź geometrii. Prawo fizyczne jest zawsze obecne, język fizykalny jest ważnym czynnikiem budującym nową strukturę języka sztuki. Istnieją systemy językowe bardziej złożone, jednak ich użycie nie bardzo się przydaje, są to bowiem w dużym stopniu języki prywatne. To, co żywe, odkrywcze, mające siłę działania i oddziaływania, siłę budowania w sensie uniwersalnym, jest podstawą, na której wyrastają prawdziwe wartości. Połączenie logiki formy i wizualnej fizyczności, stanowi podstawę sztuki konkretnej, a zarazem jest najlepszym wyrazem uniwersalności i piękna tej sztuki””.

Jan Pamuła



LOGIKA FORMY DLA UKOCHANEJ ŻONY

Jan Pamuła tworzył równolegle malarstwo i grafikę, co pozwoliło mu od 1980 wkroczyć również w obszar mediów cyfrowych. Przełomowym okresem w twórczości artysty był 1971, kiedy to pod wpływem pism Swedenborga, Kierkegaarda oraz Hegla podstawą jego prac była fascynacja idealnymi wymiarami oraz miarami świata abstrakcyjnego. Od tego czasu jego dzieła wpisują się w tradycję i działania z obszaru sztuki konkretnej i geometrycznej. W procesie twórczym najważniejsza była dla niego precyzja, wyrażona językiem geometrii konstrukcja oraz wypełnienie jej barwą odzwierciedlającą emocje, uczucia i odpowiednią ekspresję. Prezentowane „Dziesięć wersji jednego obrazu 7/10” należy do serii dzieł, realizowanych w latach 1990–2007, w którym Pamuła w charakterystyczny dla siebie sposób dobierał odpowiednie elementy kompozycji z niemal matematyczną precyzją. Występująca tu mnogość i różnorodność czworoboków pod względem proporcji i wielkości tworzą pewien system oraz regułę postępowania mającą na celu uporządkowanie formy strukturalnej dzieła. Punktem wyjścia dla powstania obrazów był rysunek komputerowy. Poszczególne kompozycje różnicuje jedynie kolorystyka i dedykacja dla konkretnej osoby – szczególnie artysty, którego twórczość była bliska Janowi Pamule. Wśród twórców tych znaleźli się między innymi: Vincent van Gogh, Tadeusz Kantor, Henri Matisse, Rembrandt van Rijn, Josef Albers, Amedeo Modigliani, Stanisław Wyspiański, Władysław Strzemiński, Paul Klee, Stanisław Szmulc. Omawiany obraz tym bardziej staje się wyjątkowy, że jest dedykowany Barbarze Pamule – ukochanej żonie artysty, która zmarła w 2005.

Początkowo, w kompozycjach z lat 70., Pamuła w celu uzyskania ścisłej precyzji obrazowania wykorzystywał siatkę geometryczną oraz linijkę jako narzędzia. Jednakże narastająca liczba coraz mniejszych części składowych, mierzonych w ułamkach milimetra, wymagała jeszcze precyzyjniejszego narzędzia obliczeniowego, jakim okazał się być komputer. Wtedy to powstały jego pierwsze „Serie komputerowe”, realizowane między innymi w 1980 w AKTA (Atelier de Recherches et Techniques Avancées w Centre Georges Pompidou w Paryżu). Okres lat 90., w którym powstał prezentowany obraz, był czasem szczególnych nowych perspektyw i możliwości technicznych, wykorzystywanych w twórczości Pamuły. Artysta, mając już komputer do prywatnego użytku, sięgał po nowe jego narzędzia (skanery, programy komputerowe). W latach 1992–94 owe możliwości techniczne oraz programy Photoshop, Photo Styler, Corel Draw, Adobe Illustrator wykorzystywał w tworzeniu cyklu grafik komputerowych. Wtedy też, w 1994, w czasie pobytu Pamuły w Nowym Jorku, powstał cykl graficzny „Image” oraz pierwsze grafiki zawierające komputerowe przetworzenia dzieł dawnych mistrzów (przede wszystkim Leonarda da Vinci), jak i fotografii ludzi oraz miejsc.

Nieodmienne w całokształcie twórczości Pamuły było niezwykle subtelne połączenie logiki oraz losowości, wykorzystywanie matematycznych obliczeń i przypadku w obrazowaniu tego, co zaplanowane i przewidziane łączące wątki zaskoczenia i niedopowiedzenia. Działania artysty ulegały nieustannej ewolucji, gdzie podążając za nowymi wyzwaniami, czerpał inspiracje z różnorodnych źródeł, a przede wszystkim z możliwości dających rozwijające się technologie cyfrowe. Swoje działania opierał również na działalności dydaktycznej. W latach 2002–2008 był rektorem Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, a w 2003 za wybitne zasługi w pracy zawodowej w szkolnictwie artystycznym został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Jego dzieła znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, Albertina w Wiedniu i wielu innych.

107 ↑

WOJCIECH FANGOR

1922–2015

"M 39", 1969

olej/ płótno, 203 x 203 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 39 1969'
na odwrociu nalepki z The Salomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Galerii Fibak w Warszawie, Sotheby's New York oraz opisy flamastrem: 'Fangor 341.10 (TOP) | Fangor | #16 (B01M0M)'

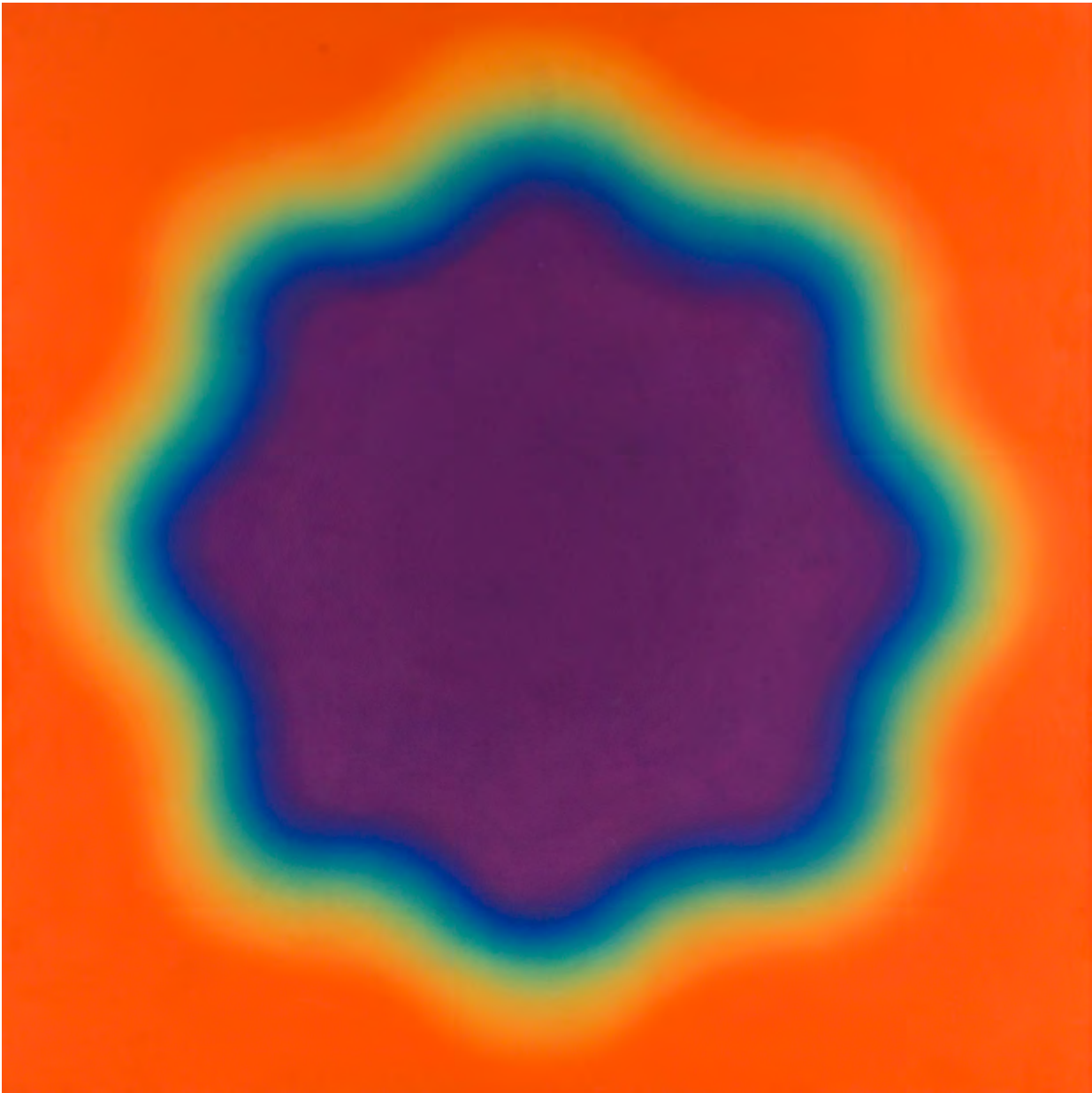
estymacja:
6 000 000 – 10 000 000 PLN
1 400 000 – 2 300 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej–Cieślík, poz. kat. P.709

POCHODZENIE:
kolekcja The Solomon R. Guggenheim Museum
kolekcja prywatna, Morristown, New Jersey
Sotheby's New York, 2007
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Fangor, wystawa indywidualna w Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 18.12.1970–7.02.1971
Fangor, wystawa indywidualna, Fort Worth Center Museum, Fort Worth (Teksas), 4.04–9.05.1971
Fangor, wystawa indywidualna, University Art Museum, Berkeley (Kalifornia), 4.07–15.09.1971
Fangor, Galeria Fibak, Warszawa, 24.06–25.07.2007
Wybór. Tadeusz Brzozowski, Wojciech Fangor, Jan Tarasin, Tomasz Ciecierski, Włodzimierz Jan Zakrzewski, Leon Tarasewicz, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 12.08.–10.10.2010
Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Muzeum Narodowe w Krakowie, 20.10.2012–20.01.2013
Wojciech Fangor. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, Galeria DAP, Dom Artysty Plastyka, Warszawa, 6.11–15.12.2015
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Lena Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23.06–26.08.2018
Fangor. Poza obraz, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 7.10.2022–12.03.2023

LITERATURA:
Fangor, kat. wyst., Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 1970, poz. 16, s. 18 (il.)
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 63 (il., okładka)
Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, red. Stefan Szydlowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013, s. 10–11, 413 (il.)
Fangor. Color and Space, red. Magdalena Dabrowski, Mediolan 2018, s. 125 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Inga Kopciewicz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 101 (il.)
Fangor. Poza obraz, Muzeum Narodowe w Gdańsku, zaproszenia, materiały promocyjne wystawy
Fangor. Poza obraz, kat. wyst., red. Daria Majewska, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2022, poz. kat. 76, ss. 112–113, 213 (il.)



WIELOWYMIAROWOŚĆ MISTRZA OP-ARTU

Wojciech Fangor stworzył tylko kilka płócien z wykorzystaniem motywu rozety, co czyni prezentowane dzieło unikalnym na rynku sztuki. „M39” wraz z 33 innymi obrazami powstało specjalnie na indywidualną wystawę artysty w The Solomon R. Guggenheim Museum w 1970, która stanowiła symboliczne ukoronowanie jego twórczości i potwierdzenie jej istotnej roli na międzynarodowej scenie artystycznej. Magdalena Dabrowski zwróciła uwagę na szczególne oddziaływanie tutejszej architektury muzealnej, która zdawała się zaprojektowana do ekspozycji prac i podkreślająca optyczną iluzję, mającą zabrać odbiorcę w szczególnie świat barwnych dzieł Fangora: „Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza, stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wibrujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych poziomach, stwarzając wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 132). Ekspozycję tę poprzedziła wystawa „15 Polish Painters”, gdzie w 1961 prace Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności. Cztery lata później artysta został zaproszony do kolejnej ważnej wystawy o kluczowym wpływie na obraz sztuki lat 60. – legendarnej „The Responsive Eye”, eksponowanej w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie podróżującej do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore.

Obraz „M39” wpisuje się w najbardziej charakterystyczną dla twórczości artysty koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, gdzie nieograniczona ramami otwarta kompozycja pulsuje ruchem i kolorem. Częstym zabiegiem Fangora było tytułowanie swoich obrazami literami, odpowiadającymi konkretnym miejscom. Obraz „M39” powstał w pracowni w Madison, co sugeruje litera „M”. Poglądy artysty, oparte na analizie przestrzeni realnej, stanowiły novum w amerykańskim środowisku i jak sam uważał: „(...) istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodujący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dabrowski. Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970, [cyt. za:] Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 133).

Fangor często podkreślał w swojej twórczości rolę inspiracji naturą. Jego matka Wanda z d. Chachlowskich była pianistką, która przekazywała synowi zamiłowania artystyczne. Ową potrzebę malowania Fangor traktował jako formę poznawania świata oraz radzenia sobie z najwcześniejszymi lękami i grozą. Był wyczulony również na wrażenia towarzyszące procesowi rysunku oraz obrazu, wydobyte poprzez aromaty kredek, akwareli i farb olejnych. Tym samym w jego procesie twórczym współuczestniczyły wszystkie zmysły, intelekt oraz emocje harmonijnie ze sobą współdziałające. Malarstwo było dla młodego Fangora odskocznią od samotności i innych działań edukacyjnych, co wzbudzało u jego ojca niepokój, a u matki entuzjazm.



108 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 58", 1969

olej/piótno, 203 x 234 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M58 1969| 92 x 80"' oraz nalepki z opisem pracy

estymacja:
2 500 000 - 3 500 000 PLN
600 000 - 800 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślík, poz. kat. P.728

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Art, Museum of Art Carnegie Institute, Pittsburgh, USA, 30.10.1970-10.01.1971



ASTRONOMIA ŚWIATŁA I KOLORU

Wielkoformatowa kompozycja „M58” powstała rok przed indywidualną wystawą Wojciecha Fangora w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, która m.in. przyniosła mu ogromne uznanie w Stanach Zjednoczonych. O istocie tego wydarzenia świadczy fakt, że była to wówczas pierwsza ekspozycja indywidualna polskiego artysty. Działające od dziesięcioleci muzeum jest najważniejszą instytucją, wystawiającą sztukę nowoczesną oraz współczesną. Obrazy z okresu powstania „M58” były w większości sprzedawane przez nowojorską Galerie Chalette, która na przełomie lat 50. i 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu, reprezentując najważniejszych przedstawicieli tego nurtu, na czele z Victorem Vasarelym. Fangor współpracował z ową galerią, prowadzoną przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine, przez 5 lat, gdzie miał coroczne wystawy. Pozostawał niezależnym od filozoficznych założeń głównych twórców op-artu i za najważniejszy środek wyrazu przyjmował nie płótno, a przestrzeń otaczającą odbiorcę i budowaną w relacji pomiędzy formą, światłem i kolorem. Iluzjonistyczny obraz, którego kompozycja stanowi kanwę intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.

Dzieła Fangora, jak zauważyła Margit Rowell we wstępie do katalogu wystawy w Museum Salomon R. Guggenheim, są w swoich walorach kolorystycznych i formalnych niezwykle zmysłowe oraz ekspresyjne w przekazie. Intuicyjny dobór barw zdaje się prowokować emocjonalne reakcje wśród odbiorców, a organiczne kształty występujące w kompozycjach jego obrazów mają bogaty i nieograniczony charakter. Rowell zwróciła także uwagę na to, że

duże nasycenie barw, otwartość formy i nieskończona vitalność kinetyczna oddalają interpretatorów twórczości artysty od doszukiwania się w nich powiązań z konceptualizmem. Obok okręgów to właśnie fale były najbardziej charakterystycznym motywem dla twórczości Fangora, porównywanym do obserwowania nieba przez teleskop, podczas którego oglądający wystrza i rozmywa obraz, aby uzyskać odpowiedni efekt. Dodatkowo wykorzystywane przez artystę właściwości techniki sfumato czynią jego dzieła nieustannie wibrującymi niczym ciała niebieskie pozostające w ruchu kulistym. Sam Fangor wielokrotnie przyznawał się do tych zależności, a tworzenie prac inspirowanych astronomią było jego największą pasją. W 1985 wybudował w okolicy starego domu farmerskiego w Summit profesjonalne obserwatorium służące do obserwacji nieboskónu. Już jako dziecko był zafascynowany kosmosem, kiedy to w szkolnym podręczniku ujrzał fotografię Księżyca, na której po raz pierwszy zobaczył z bliska jego powierzchnię i kraterzy srebrnego globu. Następnie skonstruował lunetę z подарowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek. W okresie II wojny światowej współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, a po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji jego oddziału w Warszawie. Fangor pomagał także astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał artykuły do czasopism naukowych oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie kiedy popularność jego sztuki zaczęła przekładać się na profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczał właśnie na realizację swoich astronomicznych zainteresowań.



109 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"B 2", 1964

olej/ płótno, 112 x 112 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR I B 2 1964'

estymacja:
1 500 000 – 2 500 000 PLN
350 000 – 600 000 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślik, poz. kat. P.408

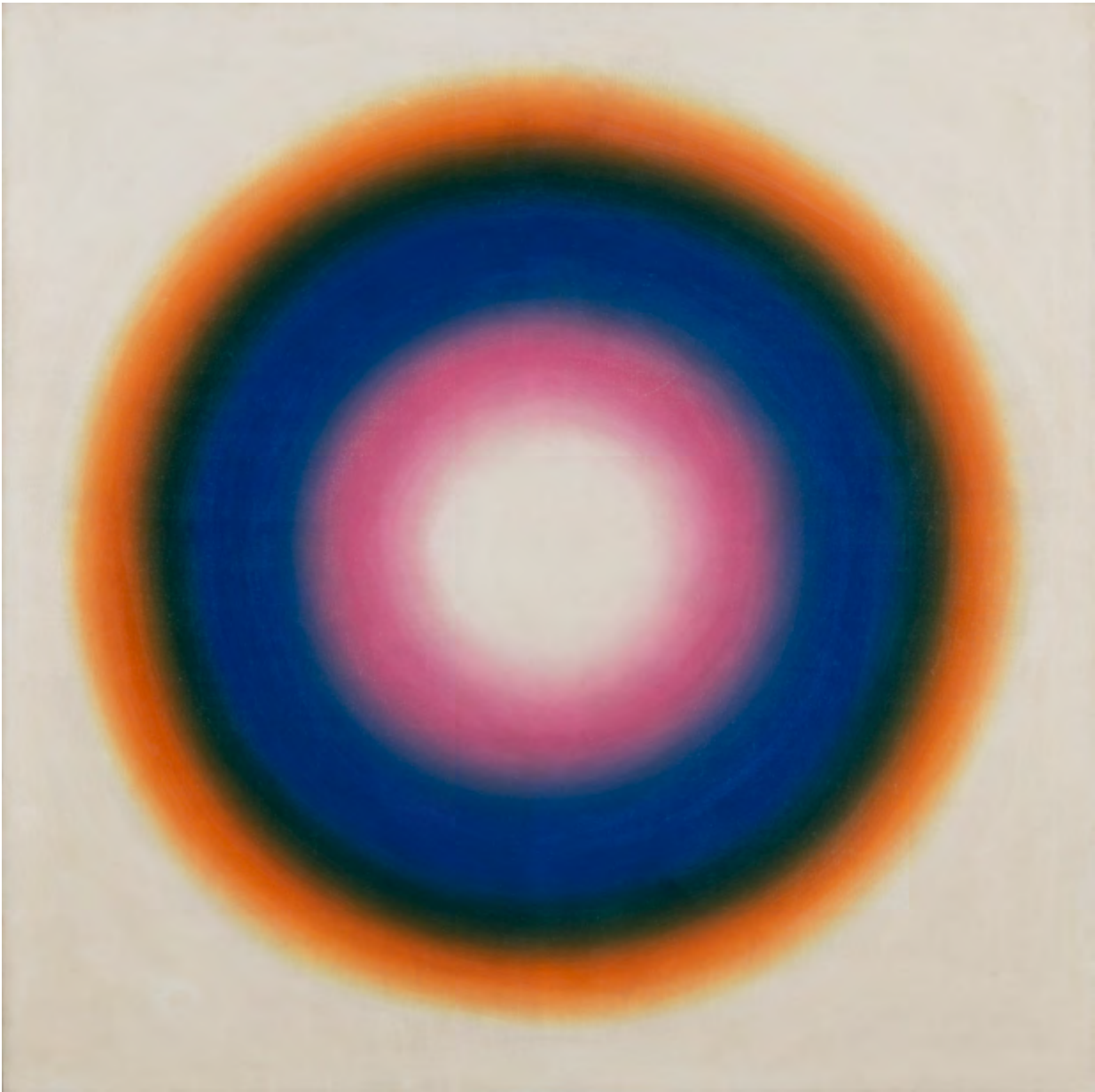
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kolonia
Galerie Springer, Berlin
kolekcja prywatna, południowe Niemcy
Lempertz, Kolonia, 2004
kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków
kolekcja prywatna, Warszawa

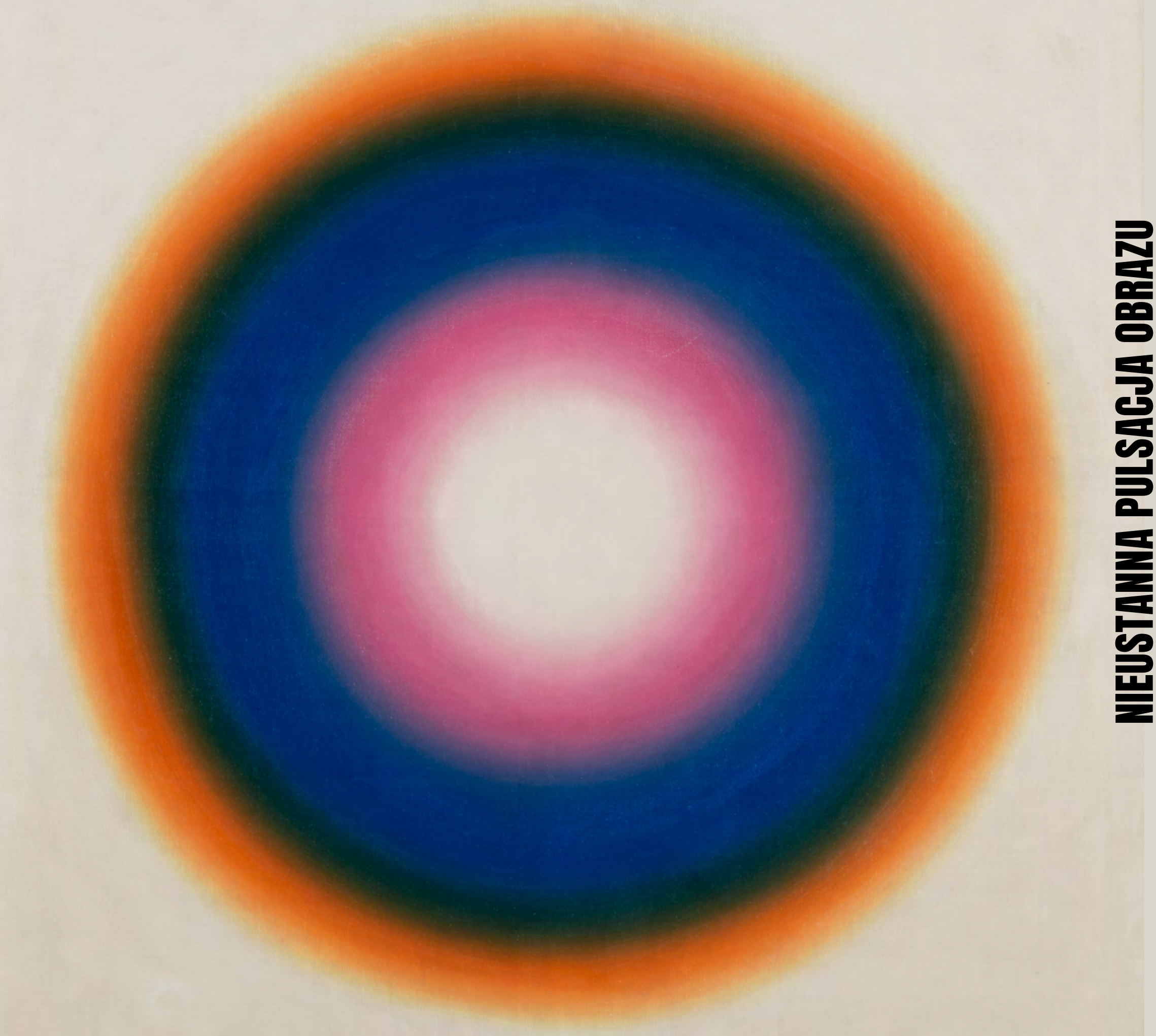
WYSTAWIANY:
Fangor, Galerie Springer, Berlin, 1-30.10.1965

LITERATURA:
Fangor, katalog wystawy w Galerie Springer, Berlin 1965, poz. kat. 28 (jako 'B 20'), s. nlb. (il.)
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaków, [red.] Cezary Ślaziński, Warszawa 2010, s. 39 (il.)

„Miękkie, rozproszone, bezkrawędziowe przejście między kolorami, Leonardowe sfumato, stało się nieprzebranym polem eksperymentów plastycznych – Fangor systematycznie zaczął badać, w jakich warunkach daje się ono jak najlepiej wykorzystać, osiąga najlepszy efekt wizualny. Rezultatem tych poszukiwań były przede wszystkim 'koła', 'fale' i obrazy ameboidalne, czyli to wszystko, co ugruntowało jego pozycję w sztuce op-artu i w sztuce światowej”.

Stefan Szydtowski





NIEUSTANNA PULSACJA OBRAZU

Obraz „B 2” należy do najbardziej charakterystycznej serii dzieł autorstwa Wojciecha Fangora, powstałej w szczytowym okresie jego twórczości, przypadającym na lata 1958–75. Jego dzieła trafiały wówczas do renomowanych światowych miejsc wystawienniczych, wśród których znalazła się „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1965) oraz w The Solomon R. Guggenheim Museum (1970).

Abstrakcyjne obrazy Fangora z charakterystyczną kompozycją opartą na okręgach były zrealizowane na podstawie jego autorskiej teorii tzw. Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej oraz noszą ślady jego szczególnego zainteresowania astronomią. Posługując się techniką sfumato, uzyskiwał charakterystyczne miękkie, bezkrawędziowe przejścia pomiędzy kolorami, wywołujące wrażenie iluzji ruchu. Najlepsze efekty artystycznych eksperymentów Fangora są widoczne w jego dziełach przedstawiających okręgi w obrębie kwadratowych formatów podłoża malarskiego, gdzie rozmywające się kontury, rozedrgane powierzchnie, prószone pigmenty nadają wrażenie nieustannego oddalania i zbliżania się kompozycji. Tym samym wywoływały one odczuwany niemal cieleśnie niepokój zmysłu wzroku u odbiorcy pozostającego w nieskończonej akomodacji, bez możliwości wytchnienia i odnalezienia punktu oparcia. Ówczesne obrazy Fangora eliminują pojęciowe uogólnienia oraz wykraczają konceptualne rozumowanie. Zasadniczą rolę odgrywają tu odbierane czysto sensualne zjawiska złudzenia wzrokowego, spowodowane chromatycznymi efektami rozszczepianego widma, co podkreślał sam artysta: „Malarstwo moje było i jest oparte na doznaniach zmysłowych, na iluzjach, na ciekawości. Reaguję na różne bodźce, lubię patrzeć z różnych punktów widzenia. Różna technika stawia różne konieczności działania. Nie umiem rezygnować z podniet, nie mogę ich kontrolować” (Wojciech Fangor, Fangor o sobie [w:] Fangor. 50 lat malarstwa, katalog wystawy, Warszawa 1990, s. nlb.). O autonomii dzieł decyduje również ich przestrzenność, szczególnie podkreślona poprzez zastosowanie techniki pointylistycznej nakładających się na siebie barw i odcieni. Jak Fangor również wspominał: „Zrozumiałem, że przestrzeń jest takim samym tworzywem jak płaszczyzna, że ideę artystyczną można rozwijać zarówno na płaszczyźnie, jak w przestrzeni, niezależnie od użyteczności – nie musi to być budynek ani pomnik – że przestrzeń rzeczywista może być tworzywem dzieła sztuki, jak obraz” (Wojciech Fangor, [cyt. za:] F. Kuduk, Początek rozmowy..., „Sztuka” 1989, nr 4, s. 7). Jego dzieła były również przedmiotem analizy scjentystycznej przestrzeni, którą podjęła Bożena Kowalska: „Wszystkie formy otoczone były aureolami sfumato, przechodząc od swojej właściwej barwy do, najczęściej neutralnego, koloru tła. Fangor zdaje się w owych czterech czy pięciu latach po 1957 roku poszukiwać najtrafniejszej formy dla zastosowania swojego odkrycia. Cieszy go złudny ruch, wywoływany trudnościami akomodacyjnymi oczu, na próżno usiłujących wydobyć skonkretyzowany kształt z jego zamglonych zarysów. Cieszy go przywidzenie pulsowania obrzeży form, zbliżania się ich i oddalania, niemożność koncentracji wzorku. Zjawisko urojonej pulsacji skłania do użycia kształtów obłych i form falistych, by sprawdzić, jak iluzja oczu nakładać się będzie na zbliżone do złudnych, rzeczywiste formy malarskie” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 105–106).

Neutralnym kolorystycznie podłożem dla obrazu „B 2” jest biel, która od naroży płótna przechodzi w jasne i ciemne odcienie oranżu, następnie w analogiczne barwne płaszczyzny zieleni i błękitu, by w centralnej partii, przez domieszki różu, osiągnąć wyjściową neutralność. W dziele tym pozostaje niemożliwym wyodrębnienie jednostek granicy wyraźnego zarysowania i pól o jednakowej wartości kolorystycznej. Stąd decydującymi podstawowymi miarami pozostają niematerialne, pozbawione wymiarów i nieskończenie małe punkty, tworzące przestrzenne relacje i niezwykłą finalną geometryczność kompozycji.

110 †

WOJCIECH FANGOR

1922-2015

"M 9", 1966

olej/ płótno, 58 x 58 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'FANGOR | M9 | 1966'

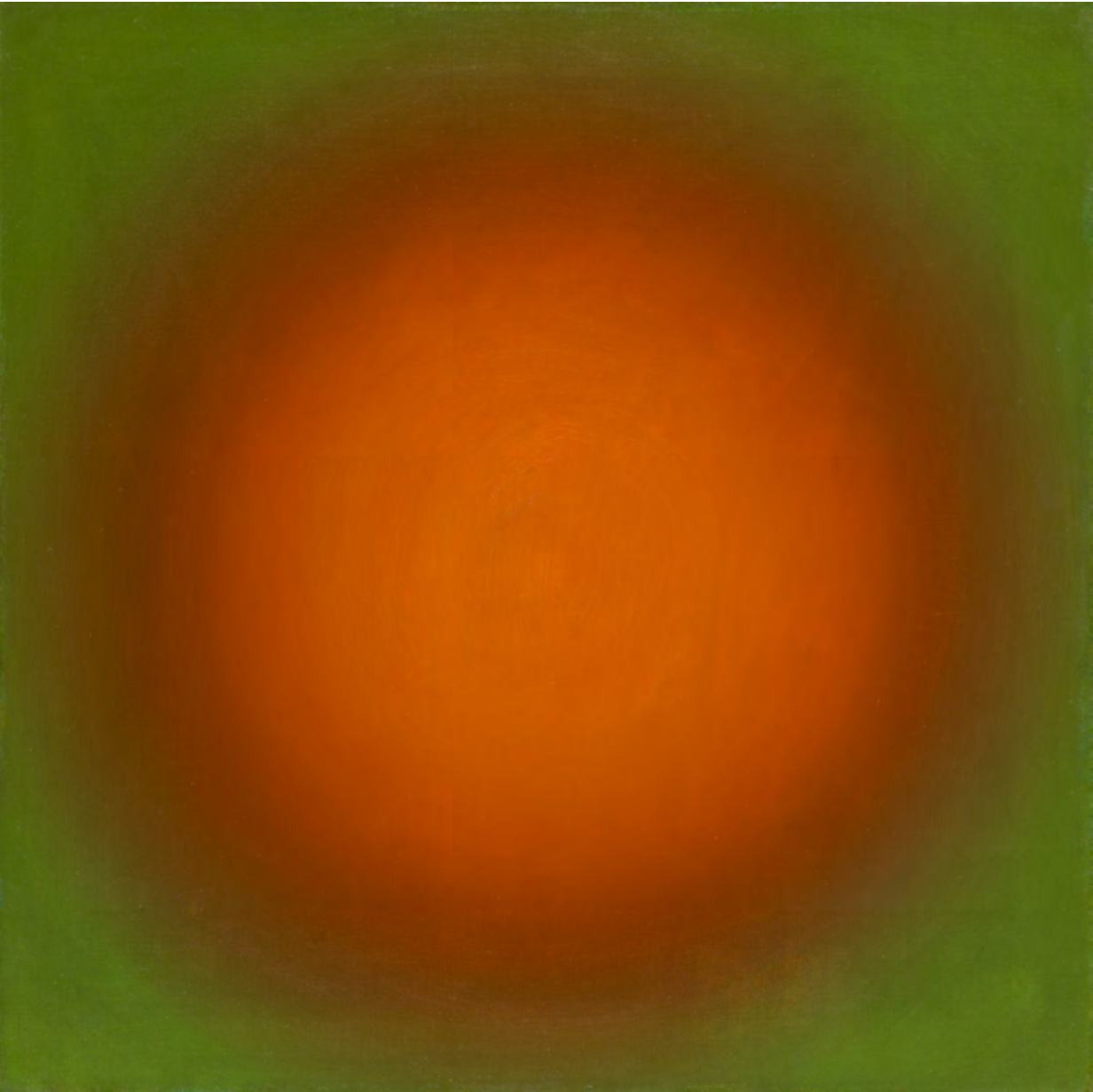
estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
183 100 – 274 600 EUR

OPINIE:
praca umieszczona w katalogu raisonné pod redakcją Katarzyny Jankowskiej-Cieślak, poz. kat. P.552

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Bernardsville
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Dzisiaj tajemnica znajduje się gdzie indziej niż w przeszłości. Nie istnieje dzisiaj w przeciwstawienie człowieka jako zamkniętej skończonej osobowości wobec skończonej i zamkniętej konstrukcji obrazu. Tak pojęty człowiek i obraz nie mają sobie wiele do powiedzenia. Wydaje mi się, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek jednostka odczuwa zależność od otoczenia i względność swego położenia. Interesuje mnie, jak wobec tych zmian uprawiać sztukę”.

Wojciech Fangor



ROMANTYK NA GRANICY NIEMOŻLIWOŚCI

Twórczość Wojciecha Fangora zajmuje szczególne miejsce w historii kultury polskiej, a jego dzieła stanowią szczególną opowieść o historii XX-wiecznego malarstwa, rzeźby, sztuki publicznej, plakatu, environment, sztuki socjologicznej i form przestrzennych. Tworzone przez niego od 1958 do 1973 koła, fale, formy ameboidalne, przyniosły mu szczególny rozgłos i uznanie na całym świecie. W 1961 wyjechał z Polski, by początkowo mieszkać w innych częściach Europy (Wiedeń, Paryż, Berlin, Londyn), a w latach 1966–98 osiąść w Stanach Zjednoczonych. Powstałe wówczas obrazy są uznawane także za zapowiadające sztukę socjologiczną (krytyczną). Postawa artystyczna Fangora jest porównywana do artystycznej osobowości romantycznej, podejmującej działania na granicy niemożliwości. Jego najbardziej charakterystyczne i uznane dzieła, do których zalicza się prezentowany obraz, stanowią spójną opowieść o sprzeczności, napięciach, kontrastach nawet w tych obszarach, gdzie są nieuchwytnie. W procesie twórczym odnajdywał harmonię pomiędzy „sercem” a „głową” i jak zwykł powtarzać: „formowałem się w ogniu kontrastujących sił zewnętrznych i wewnętrznych”.

Prezentowany obraz należy do serii dzieł powstałych w latach 1965–70 w pracowni Fangora w Madison. Wyróżniają się one szczególnymi przejściami kolorystycznymi, które odpowiednio manewrują zmysłem wzroku odbiorcy, próbującego odnaleźć nieobecne granice, które rozplynęły się w nieuchwytnym przenikaniu się ze sobą kolorów. Otwarte kompozycje obrazów są porównywane do fragmentów wszechświata. Jak zauważyła Bożena Kowalska: „Twórczość ta jest niebywałym dociekaniem i odkrywaniem właściwości koloru, światła i przestrzeni. (...) Ta umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. Te wibracje ‘sfumato’, które porażają oczy, sprawiają, że jego kolory rozplývają się i przesuwają intensywnie w różnych kierunkach. (...) Zakłócenia przestrzeni i światła, które z tego wynikają, są (...) oślepiające. Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów (przeważnie w kształcie ameby lub kół) i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci” (Bożena Kowalska, Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 179).

Należy mieć na uwadze fakt, że dzieła Fangora nie zawsze spotykały się z przychylnymi opiniami. Szczególnie brakowało ich wśród pierwszych recenzentów, którzy nie mogli odnaleźć w jego dziełach swojego wyobrażenia o sztuce i znanej im rzeczywistości (Ignacy Witz) lub uznawali „z góry” je za niedopracowane (Jerzy Stajuda). Mimo to Fangor pozostał konsekwentny w swoich działaniach twórczych i przekroczył granicę definicji „obrazu”, jednocześnie nie naruszając jego materialności i fizyczności, a powszechnie uznane zagadnienia malarstwa ustawił w nowym świetle. Słynne „koła” Fangora są klasycznymi przykładami dzieł, gdzie artysta podejmował w obrębie jednego płótna całokształt odkrytej przez niego definicji „czasoprzestrzennych relacji”. Pierwsze tego typu obrazy były czarno-białe bądź utrzymane w podstawowej kolorystyce. W 1960 artysta zwrócił uwagę na aspekt twórczy, który powinien być ukierunkowany na emanację powierzchni obrazu od zewnątrz, a uzyskana w efekcie nowa forma działań powinna włączać czasoprzestrzeń do malarstwa.

111 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"TATIKA", 1991

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany u dołu: 'vasarely'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'VASARELY - I "TATIKA" - 1991 - I Vasarely'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

114 500 - 160 200 EUR

OPINIE:

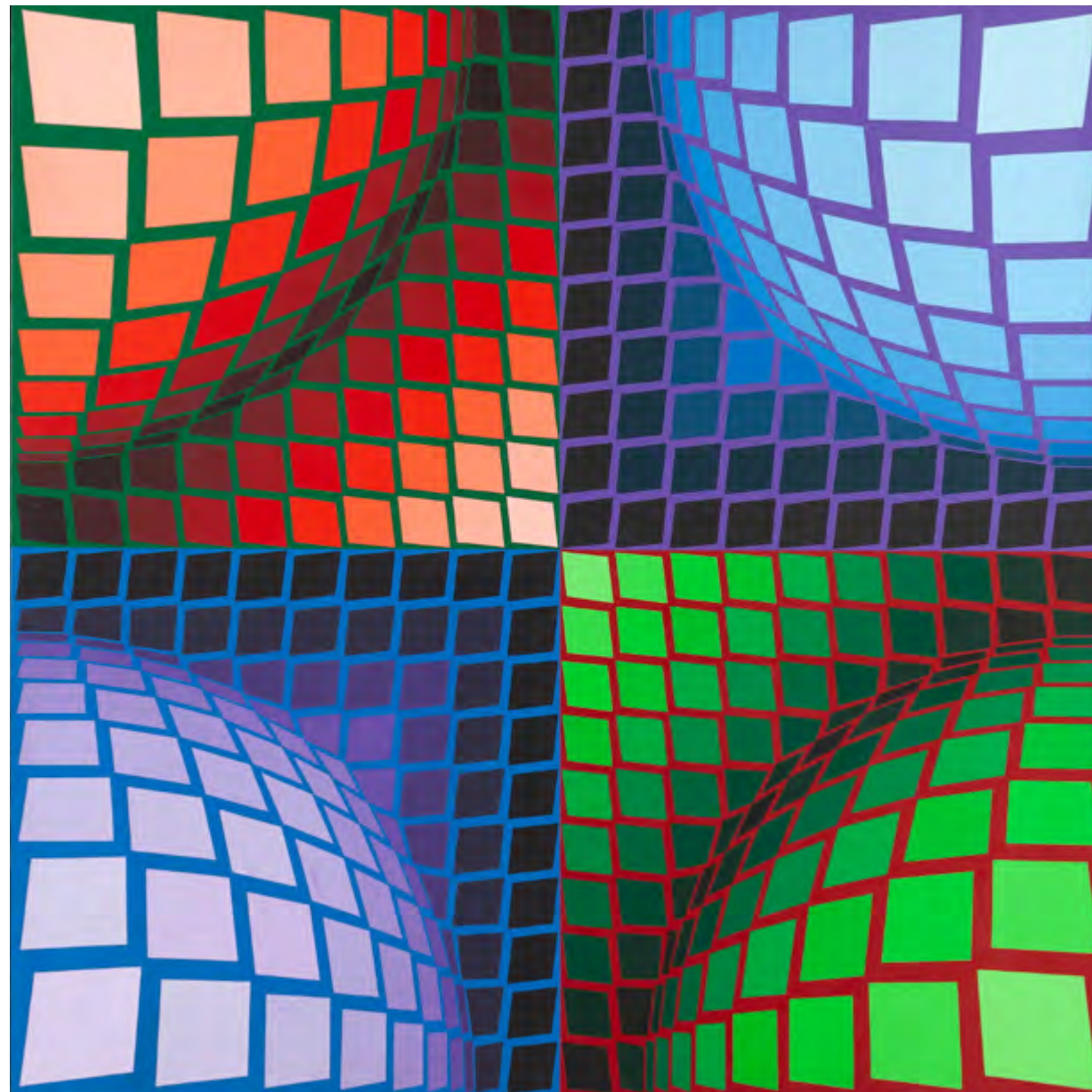
autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Chicago

Christie's, Nowy Jork, 2016

kolekcja prywatna, Polska

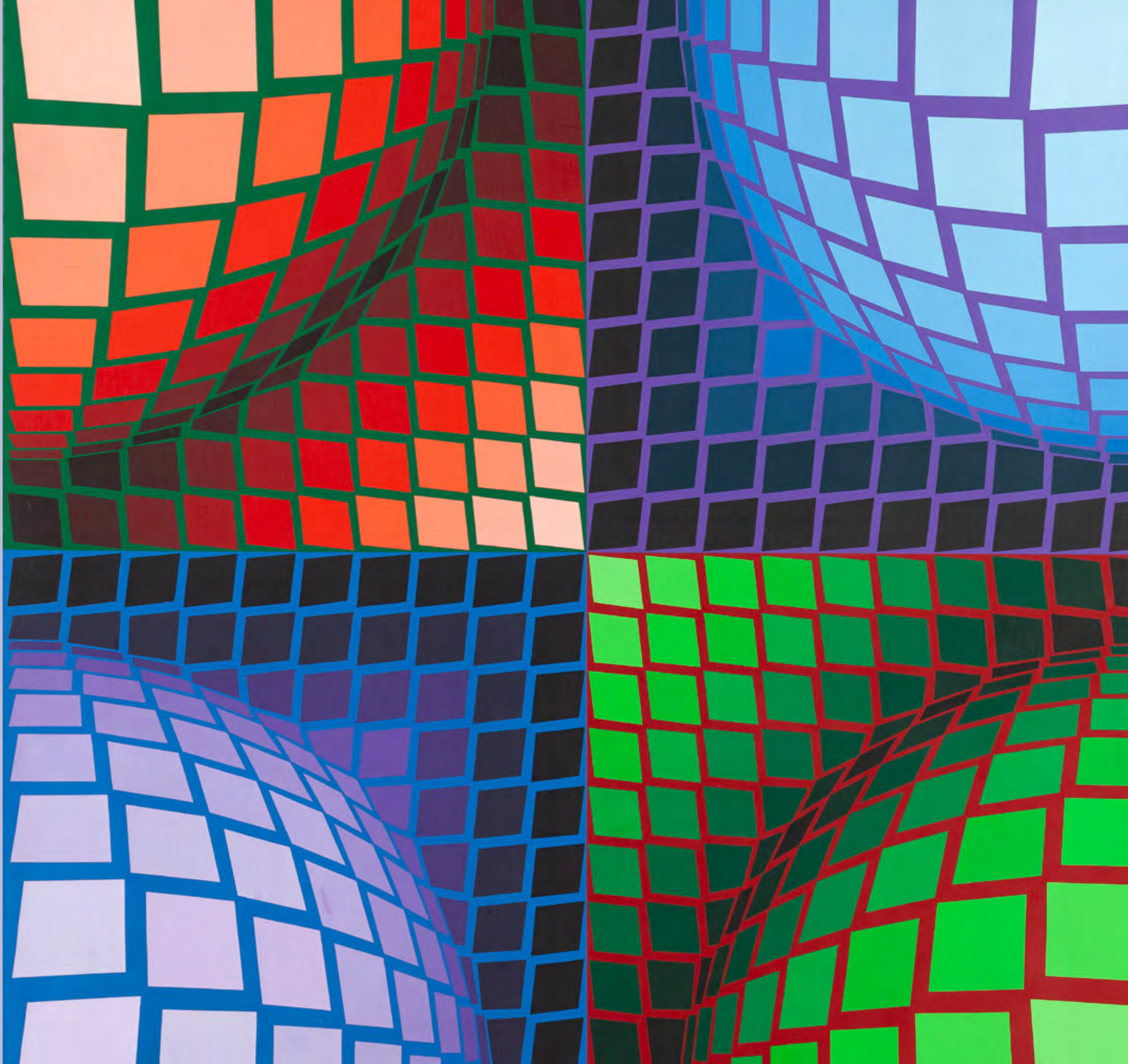


KOSMICZNE PULSARY W SIATCE KONSTRUKCJI

Victor Vasarely, określany mianem ojca op-artu, w swojej twórczości zaszczerpiął pojęcie uniwersalności na poziomie wszystkich wymiarów społecznej aktywności. Z jednej strony poprzez modułowe, powtarzalne kompozycje dążył do wyeliminowania indywidualnego pierwiastka w sztuce. Z drugiej strony jego dzieła mają poetycki wydźwięk, a sam artysta był okrzyknięty „romantycznym astronautą”. Ową dychotomię można dostrzec w najbardziej charakterystycznych realizacjach, gdzie użyte środki plastyczne tworzą barokową iluzję, a głównymi ich bohaterami są kosmiczne pulsary wpisane w geometryczną siatkę konstrukcji. W prezentowanym dziele tworzące kompozycję cztery elipsoidalne sąsiadujące ze sobą formy tworzą iluzję przestrzenności. W celu osiągnięcia tego efektu artysta posłużył się geometrią hiperboliczną, opartą na następującym postulatcie: przez dowolny punkt nieleżący na danej prostej przechodzą co najmniej dwie różne proste nie mające z nią wspólnych punktów.

Od lat 50. punktem wyjścia dla Vasarelego było studium przyrody, którego formy w nowatorski sposób transponował empirycznie na abstrakcyjny język. Dodatkowo, quasi-naukowy wydźwięk obrazów artysty potęgowały ich tytuły, łączące w sobie francuskie słowa z językiem węgierskim. Tematem do kompozycji były m.in. uporządkowane składniki pejzażu, jak chociażby rytmiczny wątek ceglanego muru, wprowadzany w geometryczny schemat kompozycji. Od lat 60. postulował używanie komputerów w procesie twórczym w celu dostosowania się dynamiki ówczesnych mu czasów. Zgodnie z wyznawanym przez Vasarelego pojęciem uniwersalności sztuki każdy w równym stopniu może zostać artystą. Zgodnie z tym zamysłem opatentował w 1963 „jednostkę plastyczną” – podstawowy moduł geometryczny o konkretnych walorach formalnych i kolorystycznych. Miała ona być ekwiwalentem pociągnięcia pędzla oraz wyjściowym prototypem do projektowania wzornictwa przemysłowego i architektury. Ponadto, „jednostki plastyczne” były dostępne w sześciu podstawowych kolorach uzupełnianych o skalę ich trzynastu tonów. Każda z nich odpowiadała również strukturze wszechświata, wpisując się tym samym w autorską definicję sztuki jako „folkloru planetarnego”, eksplorującej fascynację Vasarelego pojęciem kosmosu. Wszystko to, poprzez znaczny rygor układu, bogatą tonację barwną oraz iluzjonistyczne efekty nadawało obrazom artysty unikalne efekty iluzji ruchu oraz migotania powierzchni malarskiej.

Za oficjalny początek sztuki kinetycznej i optycznej przyjmuje się wystawę „Le Mouvement” („Ruch”) w paryskiej galerii Denise Rene, zorganizowanej przez Vasarelego wspólnie z krytykiem sztuki Pontusem Hultenem w 1955. Wyjątkowość prezentowanych dzieł, wśród autorów których znaleźli się również: Yaacova Agama, Jesus Rafael Soto, Pol Bury polegała na próbie stworzenia iluzji ruchu i trójwymiarowości w obrębie powierzchni płótna oraz sile formalnej obiektów kinetycznych. W katalogu ekspozycji został opublikowany „Żółty manifest” autorstwa Vasarelego, zawierający najważniejsze postulaty nowej sztuki. W ówczesnych mu czasach kompleksowa, teoretyczna podbudowa nowych nurtów oraz kolportowanie manifestu bliskiego przedwojnemu socjalistycznemu zacięciu było aktem stojącym w kontrze do wiodącej kultury wizualnej współczesnego świata zachodniego. Prezentowany obraz „Vega-Szürke” przypada na okres szczególnego uznania i sławy twórczości Vasarelego, zapoczątkowany otwarciem w 1970 pierwszego, dedykowanego mu muzeum we francuskim mieście Gortex. Z kolei w 1976 otworzono muzeum w Aix-en-Provence, które miało stać się realizacją marzeń Vasarelego zawartych w „Żółtym manifestie” – połączenia własnej sztuki z architekturą tworzącą zdemokratyzowaną przestrzeń, będącym nostalgicznym hołdem dla Bauhausu i gestaltystów. Kolejne muzeum Vasarelego powstało w 1987 w Pałacu Zuch w Budapeszcie.



112 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

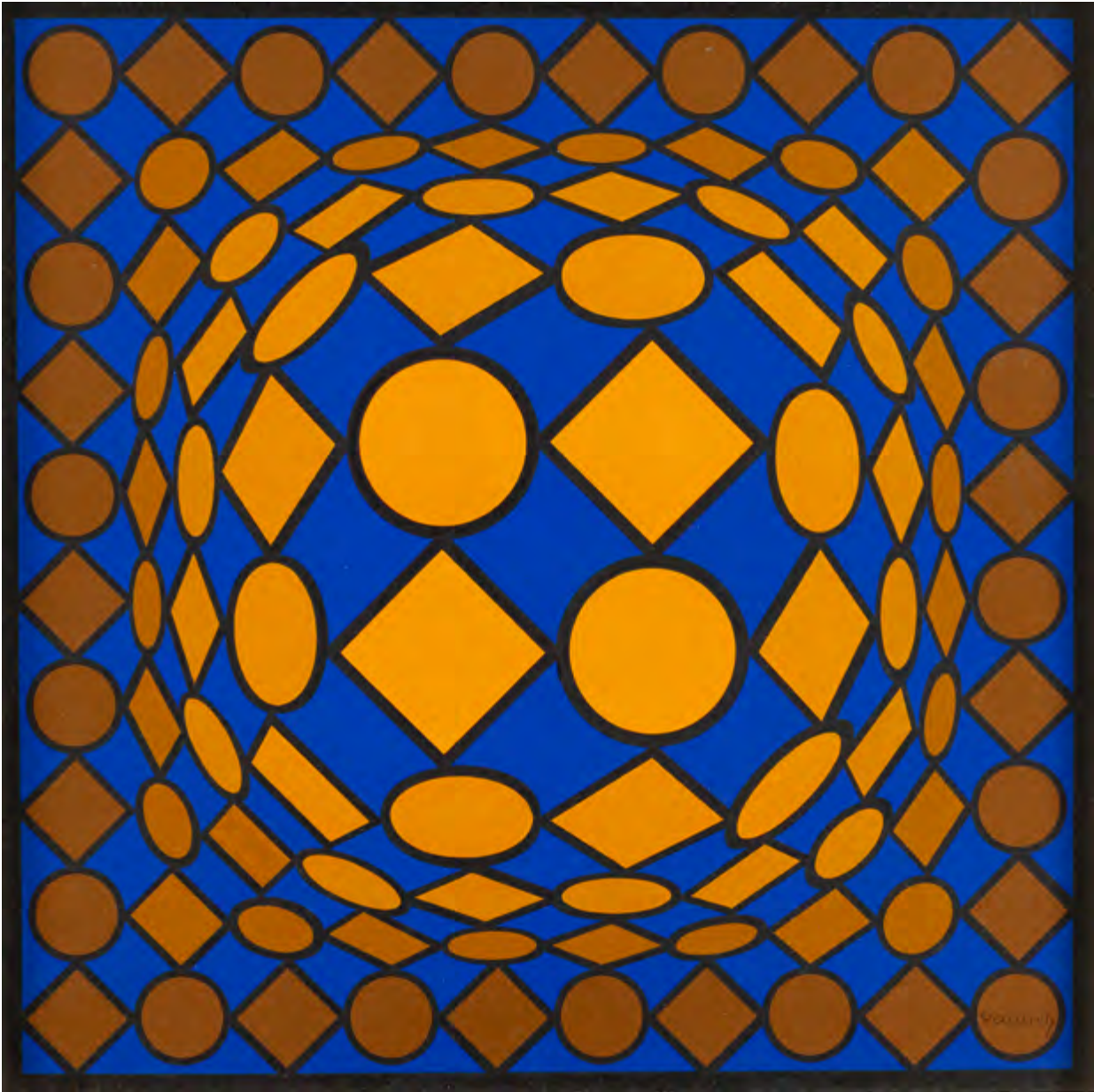
"Pint-Do", 1973

akryl/papier, płyta, 41 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2815 VASARELY. I „PINT-DO” | 42 x 42 | 1973 | Vasarely'
oraz nalepki transportowe i depozytowe

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
114 500 - 160 200 EUR

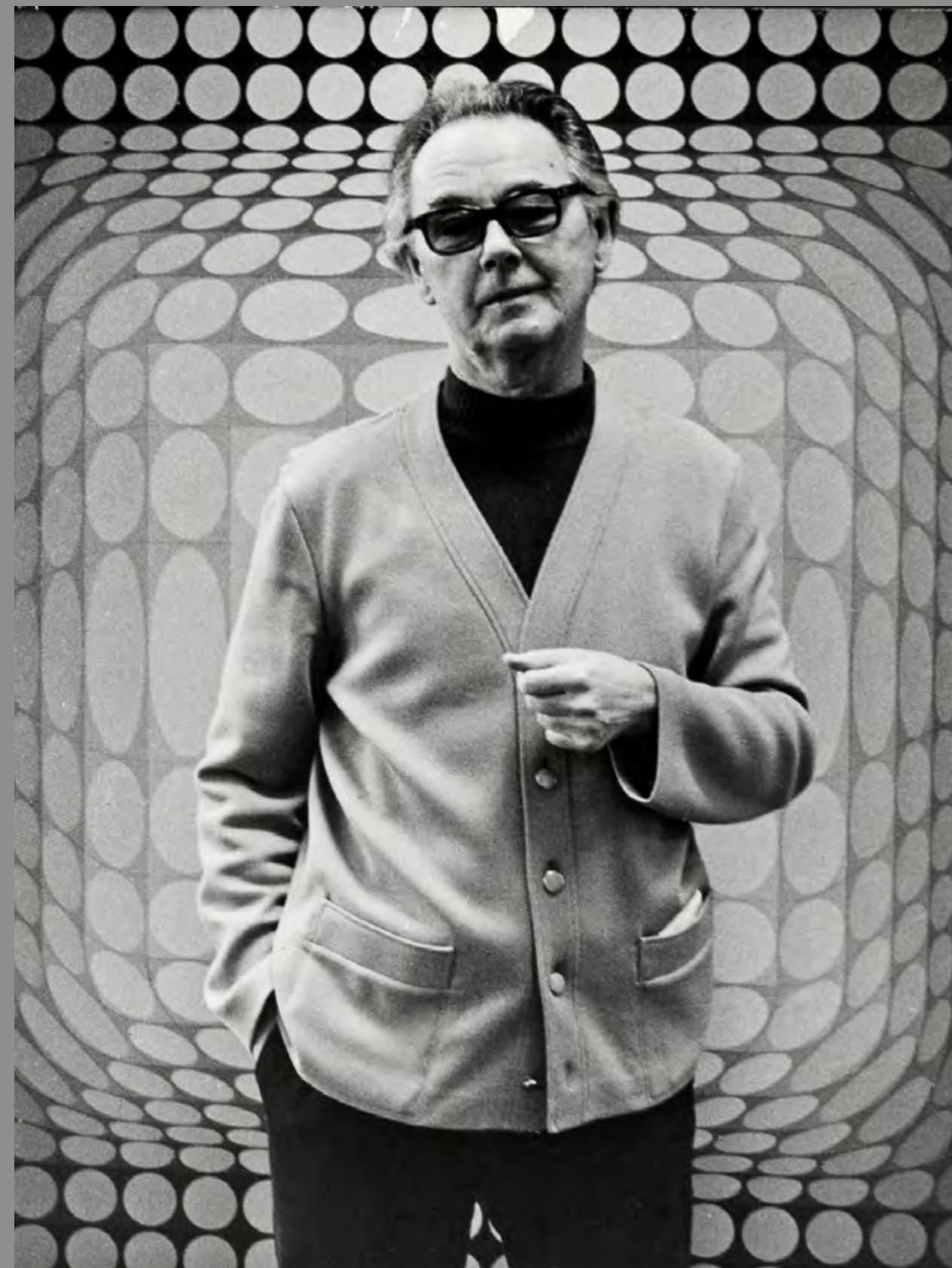
OPINIE:
autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu
raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence

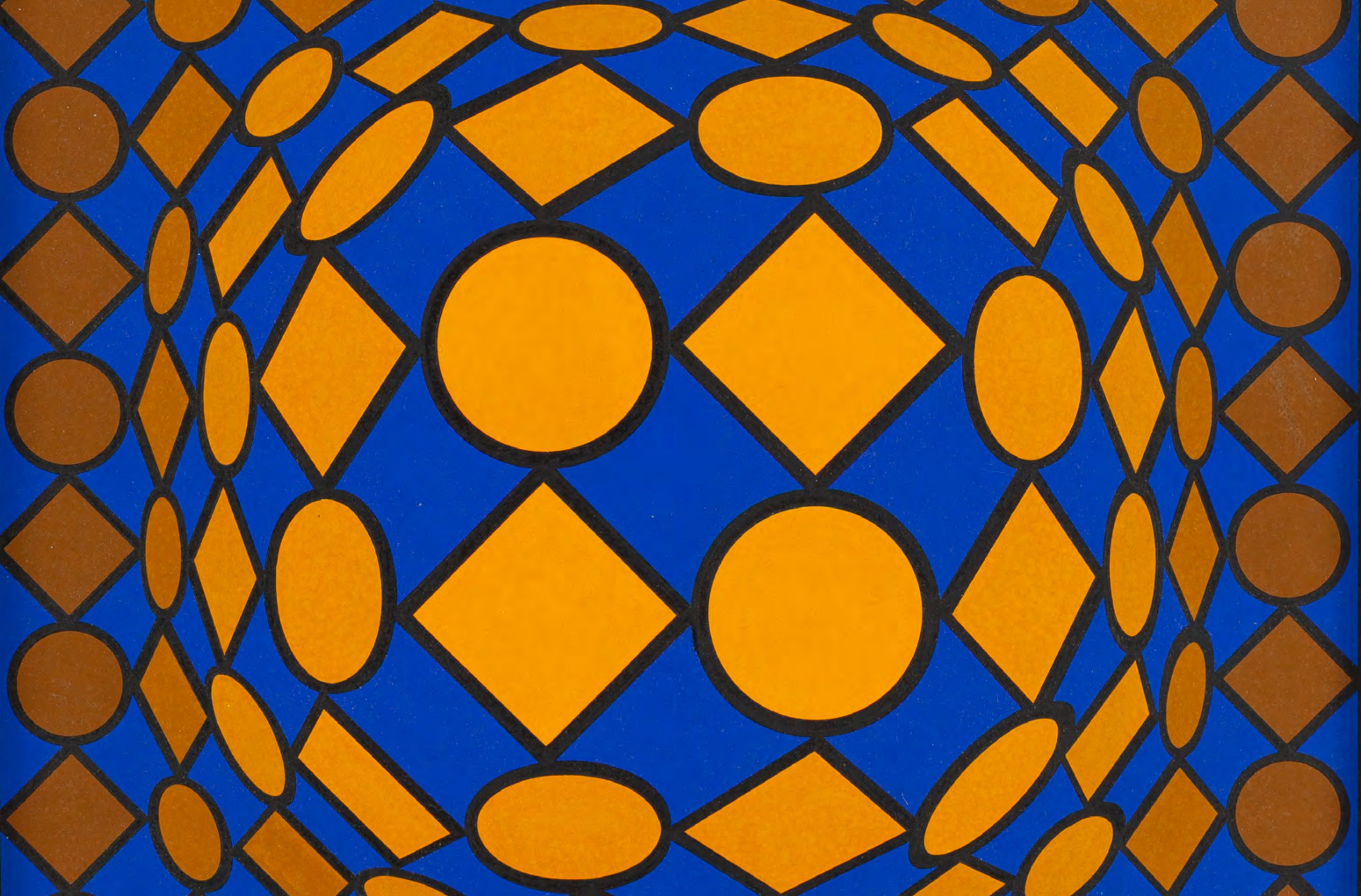
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, 2016
kolekcja prywatna, Polska



**„WSPÓŁCZESNY MALARZ NIE MOŻE
JUŻ ZADOWALAĆ SIĘ MALOWANIEM
ŁADNYCH OBRAZKÓW. MUSI UPIĘKSZAĆ
DETALE NOWOCZESNEGO, WIELKIEGO
OTOCZENIA, PONIEWAŻ LUDZIE
POTRZEBUJĄ FORM PLASTYCZNYCH
TAK SAMO JAK POTRZEBUJĄ ŚWIATŁA
SŁONECZNEGO, TLENU CZY WITAMIN”.**

VICTOR VASARELY





113 †

VICTOR VASARELY

1906–1997

"AXO-3", 1968

akryl/płótno, 160 x 160 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vasarely | "AXO-3" | 160 x 160 | 1968 | Vasarely' oraz
nalepki transportowe

estymacja:

800 000 – 1 500 000 PLN

183 100 – 343 300 EUR

OPINIE:

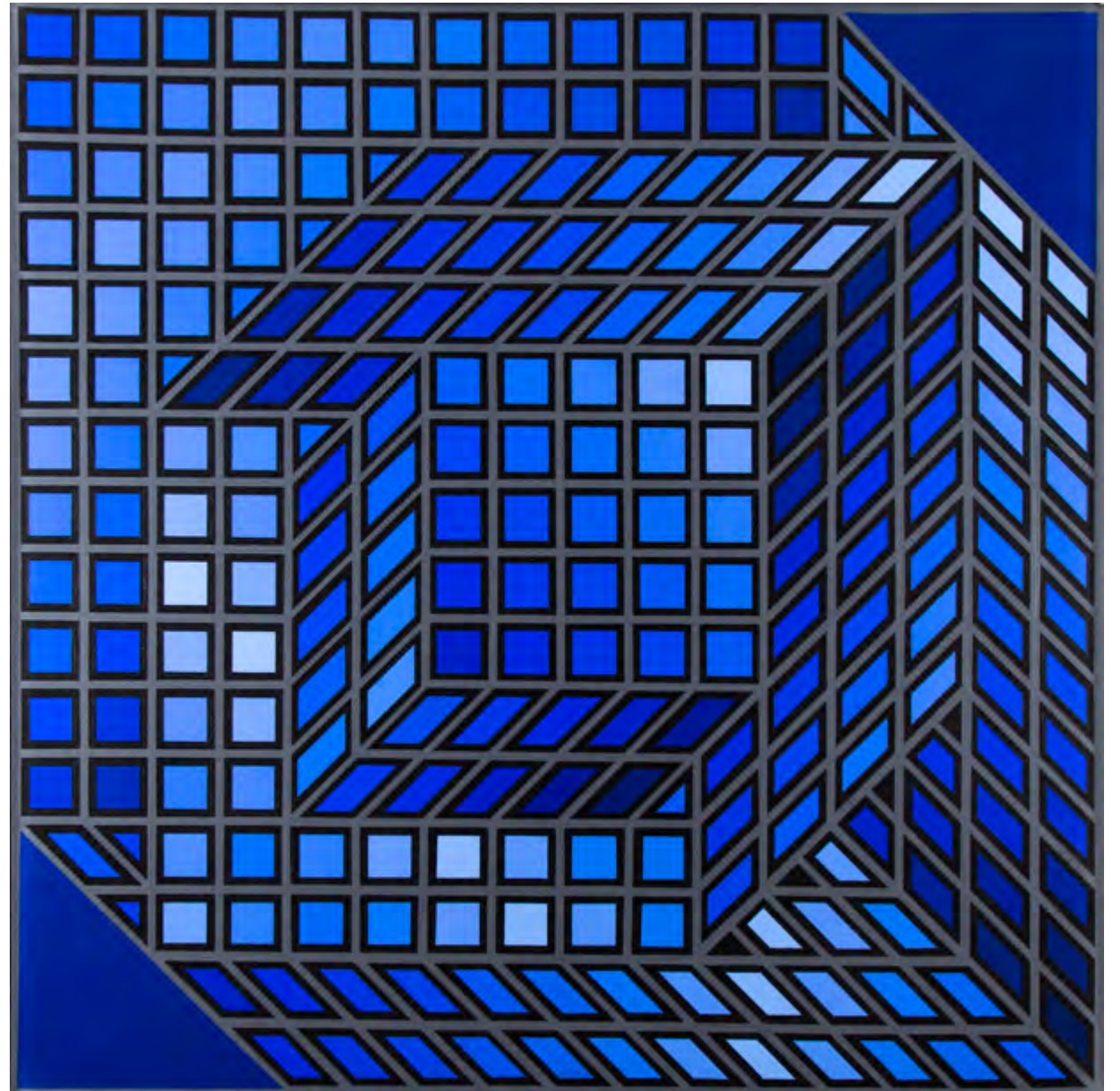
autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego. Praca będzie włączona do katalogu
raisonné przygotowywanego przez Fundację Vasarely'ego w Aix-en-Provence

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Monako

Christie's, Nowy Jork, 2019

kolekcja prywatna, Warszawa



FOLKLOR PLANETARNY W PERCEPCJI GESTALTU

Od lat 60. Vasarely swoją sztukę definiował pojęciem tzw. folkloru planetarnego, a każda stworzona przez niego „jednostka plastyczna” odpowiadała strukturze wszechświata. W zaprezentowanym obrazie „AXO-3” za ów moduł posłużyły warianty kolorystyczne odcienia niebieskiego, gdzie głęboki granat występuje w zestawieniu z jasnym błękitem. Dla wzmocnienia wyrazu komponenty dzieła w postaci kwadratów i prostokątów zostały oddzielone czarno-szarym konturem. Koniec lat 60., przypadający na powstanie omawianego dzieła, był okresem szczególnych sukcesów artystycznych Vasarelyego. Węgiersko-francuski modernista stał się wówczas artystą globalnym, dostrzeganym i wyróżnianym przez krytyków, podziwianym przez odbiorców i zapraszany do współpracy przez najważniejsze instytucje. Jedną z nich była nowojorskie Museum of Modern Art., realizujące w 1965 kultową wystawę „The Responsive Eye”, gdzie można było podziwiać dzieła Vasarelyego wśród 120 dzieł innych, najważniejszych reprezentantów dla kierunku op-artu. Kurator Wiliam C. Seitz w doborze artystów kierował się ich sposobami obrazowania oddziaływania światła, koloru oraz wzroku na ludzkie oko. Spośród nich to właśnie Vasarely jako jeden z pierwszych podjął poszukiwania i badania mechanizmu widzenia w sztukach plastycznych, opierając swoje działania na fascynacji teorią percepcji sformułowaną przez twórców Gestaltu. Jego czysto plastyczne eksperymenty nieustannie badały relację formy i barwy. Owe działania pojawiały się już w jego wczesnych pracach, stanowiących analizę związków pomiędzy pojedynczymi motywami w obrazie a całością kompozycji, wykraczającą poza ramy sumy poszczególnych elementów. Początkowo, posługując się ograniczoną paletą mocnych kontrastów, np. koloru białego i czarnego oraz konkretnych figur, Vasarely podejmował problematykę sposobu rejestracji ruchu przez zmysł wzroku. Wraz z późniejszymi pracami artysta zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Swoimi nieskazitelnymi, geometrycznymi kształtami, przy wykorzystaniu podstawowych środków wyrazu, był coraz bliższy aktualnej grafice cyfrowej. Tym samym przewidział sposoby, jakimi technologia wpłynęła na ludzkość dekady później.

Twórczość Vasarelyego, szczególnie promowana na wystawie „Le Mouvement” przez galerię Denise René w 1955, stanowiła novum na ówczesnej powojennej scenie artystycznej we Francji, która, jak zauważyła Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, była zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, zwany też abstrakcją liryczną czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści”. Abstrakcja geometryczna miała stanowić wówczas przywrócenie jasności, stabilności i ładu jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej. Jednak Vasarely przyjmował postawę buntu wobec sztuki geometrycznej, obarczonej łatką akademizmu, szczególnie znanej od początków XX wieku. Wyrazem jego niezależności od przyjętych norm było wprowadzenie w obrębie kompozycji iluzji optycznych, które wcześniej stosował w projektach użytkowych. Podejmując ideę wirtualnego ruchu, nawiązywał do przedwojennych mobili Aleksandra Caldera oraz Marcela Duchampa, pogłębiając swój związek z przedwojenną, lewicującą awangardą. Fizyczny ruch przypisywany dadaistom w dziełach op-artowych został przemieniony w działania ożywiające powierzchnię płótna. Również odbiór dzieła został przesunięty z twórcy na odbiorcę poprzez odpowiedni dobór form geometrycznych, odnoszących się do fizjologii widzenia. Na wspomnianej ekspozycji „Le Mouvement” Vasarely oddał hołd nauce i technice, czego dowodem byłoby skonstruowanie „Mathematics” – maszyny rysującej w postaci robota, wykonującego prace na papierze przy użyciu flamastra. Artysta całą swoją twórczość uznawał bardziej za programowanie dzieł sztuki, aniżeli malowanie w tradycyjnym tego słowa rozumieniu. Do końca życia pozostał prawdziwym modernistą, marzącym o „nowym, wspaniałym świecie”, który podzielał wiarę dawnych awangard w uniwersalność języka abstrakcji opartego na racjonalistycznych systemach.

114 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

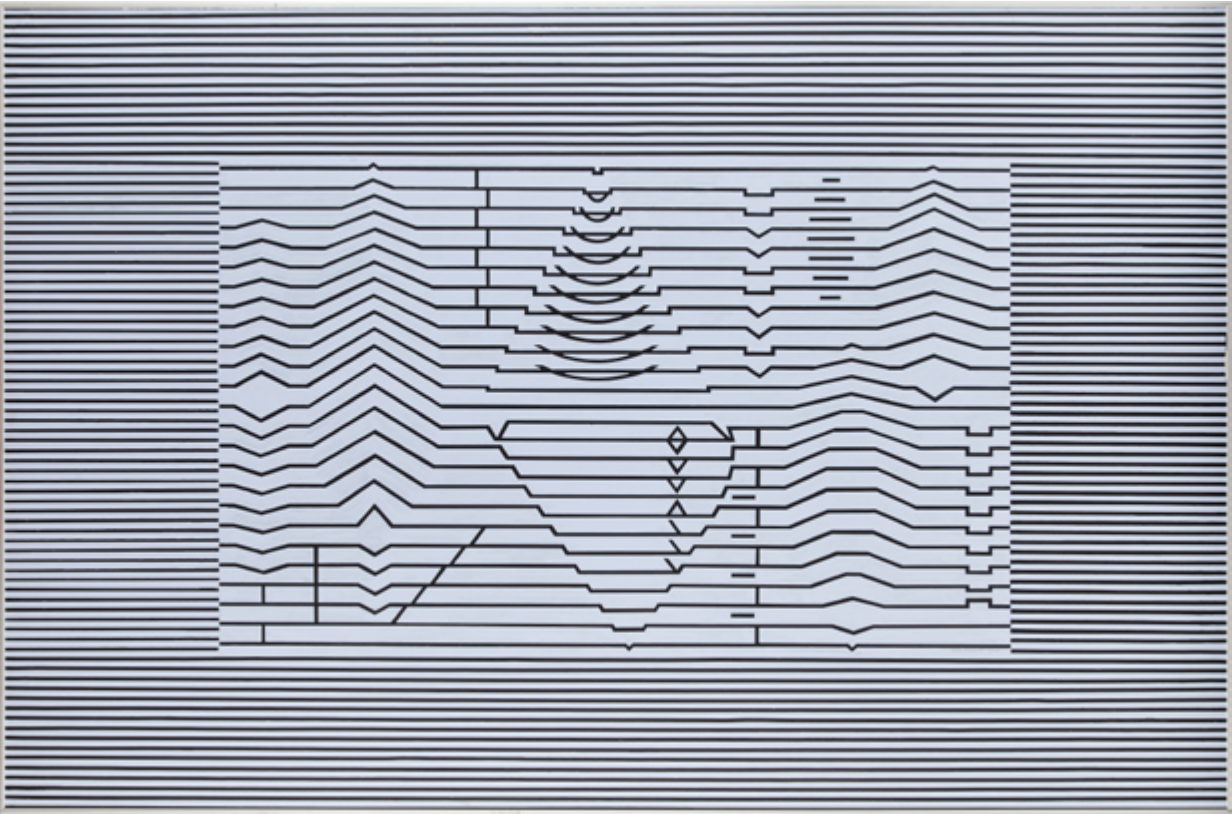
"Tance", 1957

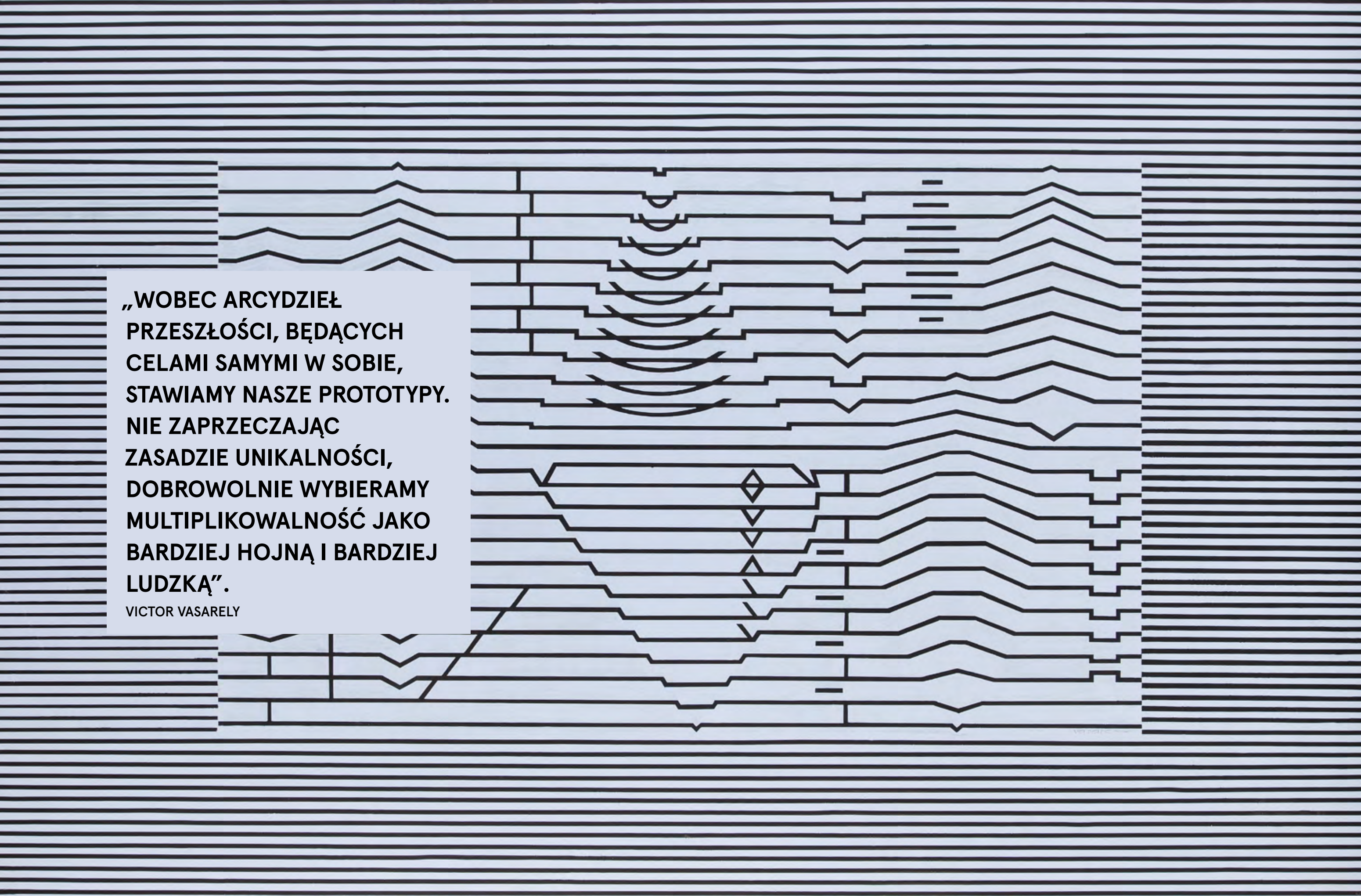
akryl/papier naklejony na płytę, 119 x 184 cm
sygnowany w środku kompozycji: 'Vasarely'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TANCE 119x182 | P.1293 VASARELY | "TANCE" | 119 x 184 | 1957 | Vasarely'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Veranneman

estymacja:
1 500 000 - 2 500 000 PLN
343 300 - 572 100 EUR

POCHODZENIE:
LECLERE - Maison de ventes, Marsylia, 2014
Hôtel de Ventes de Monte-Carlo, Monako, 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Victor Vasarely, Galerie Veranneman, Bruksela, 29.01-21.02.1970





**„WOBEC ARCYDZIEŁ
PRZESZŁOŚCI, BĘDĄCYCH
CELAMI SAMYMI W SOBIE,
STAWIAMY NASZE PROTOTYPY.
NIE ZAPRZECZAJĄC
ZASADZIE UNIKALNOŚCI,
DOBROWOLNIE WYBIERAMY
MULTIPLIKOWALNOŚĆ JAKO
BARDZIEJ HOJNĄ I BARDZIEJ
LUDZKĄ”.**

VICTOR VASARELY

115 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Relief nr 8, 1974

akryl, relief/płyta pilśniowa, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr.8-1974 | [nieczytelne] | H. Stażewski'

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

57 300 – 80 100 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem



RACJONALIZM I ABSOLUTYZM

Barwy w reliefach Henryka Stażewskiego są rozłożone według zasad widma rozszczepionego promienia. Poprzez maksymalne wyeliminowanie kontrastów artysta stosuje w nich stopniowe przejścia i gradacje kolorów. Najbardziej charakterystyczne reliefy składają się z kwadratów umieszczonych obok siebie w poszczególnych rzędach. W przypadku prezentowanego dzieła owe formy geometryczne zostały dodatkowo rozbite w nieregularnych kierunkach, co wzmacnia dynamikę jego kompozycji. Odpowiednio rozmieszczone barwy artysta dobrał według miary liczbowej. Jak sam wspominał w jednym z wywiadów: „Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski w wywiadzie z Wiesławem Borowskim [w:] Henryk Stażewski. Spectra art space masters, Fundacja Rodziny Staraków, Warszawa, 2016, nlb.). Artysta przywracał stosowanym barwom znaczenie psychologiczne i terapeutyczne. Wykorzystywał te właściwości do licznych eksperymentów na granicy sztuki oraz nauki. Wyzwolony z naturalnych struktur kwadratów kolor przenika je, tworząc optyczne transparencje. Płaszczyzna uzyskanych barw jest płaska, mocna, jednorodna, czysta i świecąca. Jego liczne eksperymenty kolorystyczne przyjmowały nieskończenie wiele możliwości oraz wariantów. Za charakterystyczne można tu uznać stopniowanie barw wedle skali spektrum wybranych jego wycinków oraz stopnia jasności, nasycenia i temperatury odcienia. Równolegle z twórczością artystyczną Stażewski od lat 70. był autorem licznych tekstów. Tym samym przyjmował postawę myśliciela i poety, wsłuchującego się w swój umysł i duszę. Wierzył w tzw. oko wewnętrzne i głębie podejmowanej sztuki.

Stażewski w nowych seriach malarskich z lat 70. i 80. podejmował próbę przewyciężenia reguł kompozycji, a także uchwycenia nieporządku w uporządkowanym układzie. Widoczna jest tu także współzależność konceptualizacji procesu twórczego z sensualizacją jego efektów artystycznych. Jednocześnie postawa Stażewskiego była oparta na dwóch tradycjach filozoficznych: racjonalizmie i absolutyzmie. Tym samym dla artysty sztuka oparta na prawach geometryczno-arytmetycznych dawała nieograniczone możliwości racjonalnego poznania świata. Owe filozoficzne konotacje dostrzegał Andrzej Turowski: „W twórczości Stażewskiego, podobnie jak u Hegla, próba utożsamienia bytu z pojęciem wynikała z nadania myśleniu cech bytu, można powiedzieć ‘ubytowienia’ świadomości jako wszechobecnej i pierwotnej formy, raz wcielającej w siebie, raz generującej z siebie świat (...). Modernistyczny logocentryzm, poprzez dominację sensu, konkretyzował rzeczywistość. Oddawał świat we władanie rozumnego i twórczego podmiotu, który w wolnym działaniu sięgał po – zdawałoby się – niemożliwe” (Andrzej Turowski, Stażewski internacjonał [w:] Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2005, s. 29).

Relacje przestrzenne były dla Stażewskiego możliwe do eksploracji jedynie za pomocą ruchu. Idealnym medium okazały się tu właśnie reliefy, które podlegały transformacjom w wyniku zmian w oświetleniu, manewrującym grą światła i cienia. Nakładające się na siebie poszczególne elementy obrazu generowały jego tzw. względny ruch. Naukowa postawa Stażewskiego była jego narzędziem obiektywnego badania rzeczywistości i jednocześnie budulcem do współtworzenia środowiska badawczego. Takim ośrodkiem działań artysty było jego własne mieszkanie – pracownia przy al. Solidarności w Warszawie (wówczas ul. Świerczewskiego), w którym obecnie mieści się Instytut Awangardy.

116 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

"Relief nr 17", 1972

akryl, relief/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 17 - 1972 H. Stażewski'
na odwrociu pieczęć z Galerii Appendix w Warszawie, pieczęć wywozowa oraz numer inwentarzowy

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
63 800 - 79 800 EUR

OPINIE:
autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
„Nowy Porządek”, Art Stations, Poznań, 29.09.2011-2.01.2012

„Gdy przemija zużywająca się rzeczywistość jak moneta wytarta w obiegu i pojawia się nowa, zastępująca ją rzeczywistość, to lustrzanym odbiciem tego bezustannego procesu przetwarzania się jest zawsze sztuka. Nigdy sztuka nie zatrzymuje swoich kroków, by przejść na uczuciowe pustynie wygodnej kontemplacji lub iść po starym torze, po którym kroczyła wczoraj. Dlatego nie można tworzyć sztuki niezmiennej, która by jak tramwaj krążyła po tych samych szynach, czyli MODELU SZTUKI. Jeśli artyści tworzą w sztuce kanony lub konwencje, to trwają one krótko i zastąpione zostają przez inne konwencje i przybierają wciąż nowe kształty”.

Henryk Stażewski, Sztuka i Rzeczywistość, 1975



117 †

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

57 300 – 80 100 EUR

OPINIE:

autentyczność skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

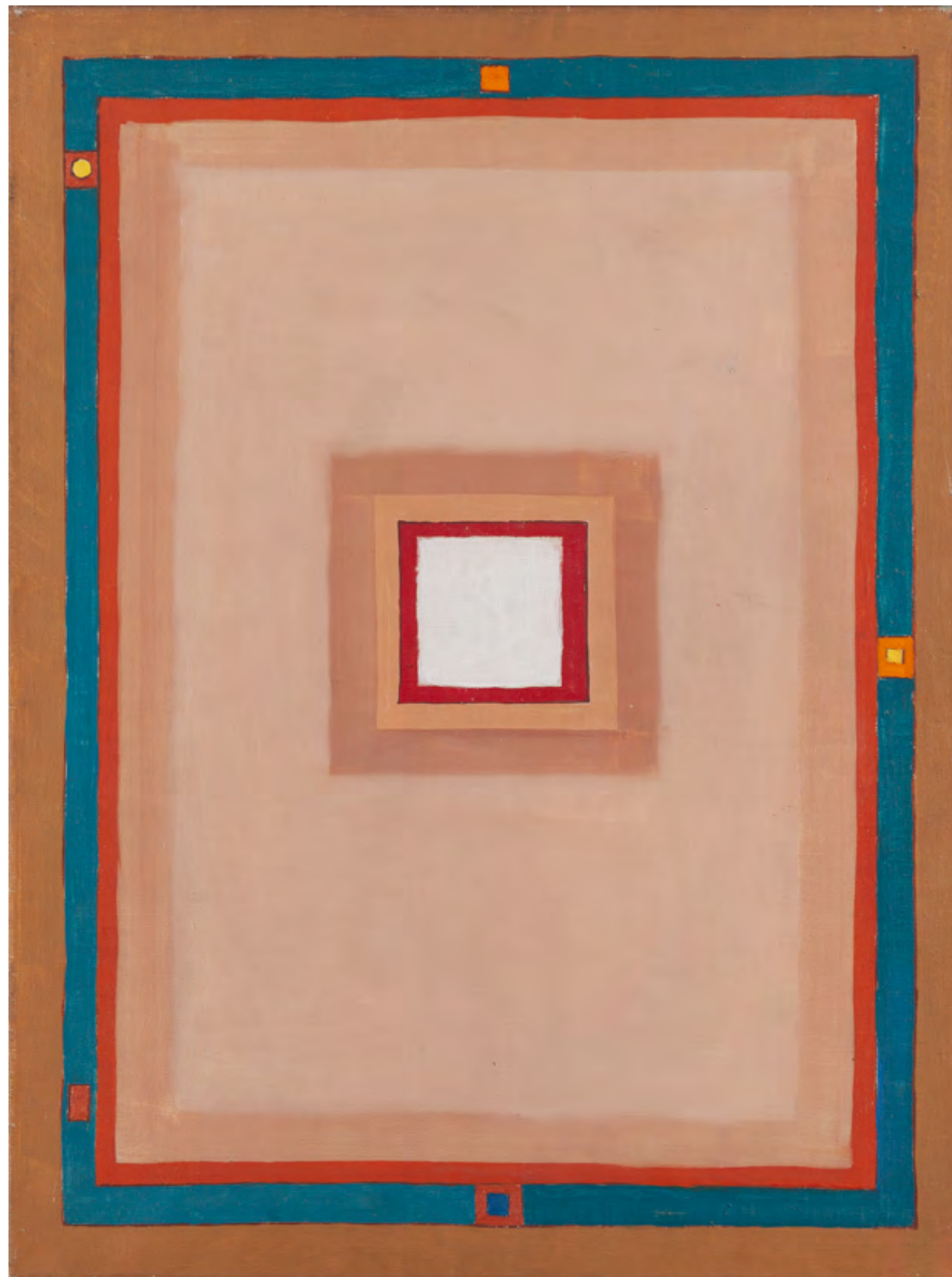
Jerzy Nowosielski. Wystawa malarstwa, Pawilon wystawowy BWA, Kraków, 1-2.1974

Jerzy Nowosielski. Ikona i abstrakcja, Galeria Sztuki Współczesnej Akademii Lubrańskiego, Poznań,
28.04-16.10.2023

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski. Ikona i abstrakcja, kat. wyst., red. Jerzy Stranz, Akademia Lubrańskiego.

Wydawnictwo, Poznań 2023, s. 132-133 (il.)



TAJEMNICA GEOMETRII

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 abstrakcyjna” jest utrzymana w charakterystycznej dla artysty paletcie ciepłych barw – w różnych odcieniach brązu, czerwieni, rozpoznawalnych jako geometryczne, czworokątne pola, które przełamuje i rozdziela pas błękitu. 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.



118 †

JAN BERYSZAK

1934–2014

"Requiem XI – gregoriańskie", 1968

olej/ płótno, 170 x 134 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "REQUIEM | XI. – gregoriańskie | JAN | BER | DYSZ | AK | 1968" oraz nalepka z wystawy Jana Beryszaka w Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

220 000 – 280 000 PLN

50 400 – 64 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

Jan Beryszak, BWA „Arsenał”, Poznań 1968

Jan Beryszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, „Zachęta”, Warszawa 1969

Jan Beryszak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 5.04–18.08.1974

LITERATURA:

Jan Beryszak, kat. wyst., BWA „Arsenał”, Poznań 1968, poz. kat. 9 (il.)

Jan Beryszak. Malarstwo, rzeźba, grafika, „Zachęta”, Warszawa 1969, poz. kat. 13 (il.)

Andrzej Kostołowski, Jan Beryszak, „Współczesność”, nr 13, 1969 (il.)

Katalog wystawy Jana Beryszaka, red. Maria Beryszakowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1974, poz. kat. 69, nlb





MIĘDZY NIEOBECNOŚCIĄ A OBECNOŚCIĄ

Prezentowany obraz należy do serii „Requiem” realizowanej przez Jana Bedyszaka w latach 1965–1969. W cyklu tym artysta po raz pierwszy podjął tematykę opartą na sprecyzowanej symbolice zarówno w warstwie kolorystycznej jak i formalnej. Wraz z dalszymi dziełami, jego kompozycje ulegały silnej geometryzacji i uproszczeniu barw. Berdyszak w całej swojej twórczości prowadził dialog ze sztuką tradycyjną, poczynając od nawiązywania do zasad warsztatowych dawnych mistrzów, aż na poszukiwaniach nowej definicji malarskiej przestrzeni kończąc. W cyklu „Requiem” szczególnie znamienna jest kompozycja obrazów pozostająca w kontrze do klasycznych reguł, czemu wyraz nadaje również często pojawiający się tutaj plan przywodzący na myśl płytę nagrobną lub tablicę Mojżeszową z Dekalogiem. O samym cyklu pisała Bożena Kowalska w publikacji o Janie Berdyszaku z 1979: „U źródeł każdej z prac tego cyklu leżał intencjonalnie opracowany przez twórcę, określony program ideowo-symboliczny. Posiłkował się tu artysta znakami zaczerpniętymi z różnych obszarów ikonografii. Był to pierwszy cykl w twórczości Berdyszaka, gdzie przekazywana treść posiadała swoje wyraźne odniesienia kodyfikacyjne, tak w sensie użytych form, jak stosowanych kolorów. (...) W cyklu ‘Requiem’ odwoływał się twórca do symboliki katolickiej, prawosławnej, judaistycznej, znaków kultur przedchrześcijańskich, kultur starożytności, dawnych zapomnianych symboli i umownych powszechnych oznaczeń”.

Realizacja cyklu „Requiem” wiąże się ze szczególnym okresem w twórczości Berdyszaka, kiedy to poszukiwał indywidualnej formy wyrazu i własnego języka wypowiedzi plastycznej. Efektem tych zainteresowań są wielkoformatowe, abstrakcyjne kompozycje malarskie, utrzymane w oszczędnej kolorystyce, przedstawiające rozległe kształty. Berdyszak owe malarskie zagadnienia wypracowywał konkretną metodologią bazującą na dwóch sposobach – pracował bardzo długo nad jedną kompozycją lub podejmował rozwiązanie problemu poprzez wielokrotne powtarzanie tego samego motywu. O stopniu skomplikowania, z jakim mierzył się Berdyszak podczas procesu dochodzenia do form znanych w późniejszych latach twórczości, świadczą jego notatniki zawierające zapiski i notatki malarskie. Dla artysty również istotna była problematyka doświadczania przez sztukę potencjalności, przestrzeni, przezroczystości i relacji pomiędzy nieobecnością a obecnością. Owe czynniki w dziełach Berdyszaka spajają nieustannie światło, cień i ciemność i jak zauważył Sebastian Dudzik: „Eksponowana przez Berdyszaka wartość pośrednia, a nie skrajne, przywraca cieniowi należne miejsce w tym komplementarnym zestawie. W wizji artysty tytułowe zjawiska stają się materią rozważań na pograniczu sztuki, fizyki i filozofii. Dokonane przez niego syntezы pozwalają dostrzec w odmiennych wydawałoby się obszarach ludzkiego poznania pokrewne wątki i wzajemne inspiracje. Prawa fizyki stanowią tu punkt wyjścia, modularną podstawę” (Sebastian Dudzik, Fizyka i metafizyka cienia [w:] Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu, Toruń, 2012, s. 36).

119 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Passe-partout – mieniające się", 1990–1992

akryl/deska, 170 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'PASSE | PAR | TOUT | – mieniające się | JAN | BER | DYSZ | AK | 1990 | 1992 | 170–92 | AKRYL', wskazówka montażowa oraz nalepki z opisem pracy

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

34 400 – 45 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:

Światło, przestrzeń, liczba. Polska awangarda. Jan Berdyszak, Stefan Gierowski, Ryszard Winiarski, Kunsthau, Norymberga, lipiec 2000

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

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka,

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:

Światło, przestrzeń, liczba. Polska awangarda. Jan Berdyszak, Stefan Gierowski, Ryszard Winiarski,

kat. wyst., red. Manfred Kluckert, Kunsthau, Norymberga 2000, poz. kat. 5, ss. 51, 112 (il.)

Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 21 (il.)

Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Inga Kopciewicz, Muzeum Okręgowe im.

Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 75 (il.)

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Magdalena Piłakowska,

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 100 (il.)

„Reszty nie ujawniają swoich poprzednich związków, bo należą do odległej całości.

Reszty nie scharakteryzuje ich uogólniające rozumienie.

Reszty nie są wolne i niezależne od pierwotności jutra.

Reszty są zawsze w swoim właściwym miejscu – podobnie jak ptak w locie.

Reszty, mimo bycia resztami, nie stanowią opozycji wobec pojęć całości świata.

Zatrzymane ptaki w locie, to jedna z reszt... uczynionych.

Reszty reszt – to światy abstrahujące na nieporównywalny sposób”.

Jan Berdyszak, 3 III 2008



120 †

JAN BEROYSZAK

1934–2014

"Miejsce rezerwowane w Mandorli", 1973–1974

akryl/deska, 125 x 82 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MIEJSCE REZERWOWANE W MANDROLI | AK | RYL | 1973
| 1974 | JAN | BAR | DYSZ | AK'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
34 400 - 45 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
Inspiracje ikoną, Galeria Środowisk Twórczych, Bielsko-Biała, 20.04–7.05.2010

LITERATURA:
Inspiracje ikoną. Wystawa w Galerii Środowisk Twórczych, „Relacje-Interpretacje. Kwartalnik Region-
alnego Ośrodka Kultury w Bielsku-Białej”, nr 2 (18), 2010 (il., wkładka), online
Elżbieta Mikiciuk, Bóg w (na) ikonie?, „Karto-Teka Gdańska”, nr 1 (4), 2019, s. 47 (wzmiankowany)

„(...) miejsce pomiędzy jest podatne na zmienne treści. Podatność na zmienność treści
i interpretacji powstaje na styku niejednorodności rzeczywistości”.

Jan Berdyszak, 1963



121 ↑

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Sharing in Yellow", 1970

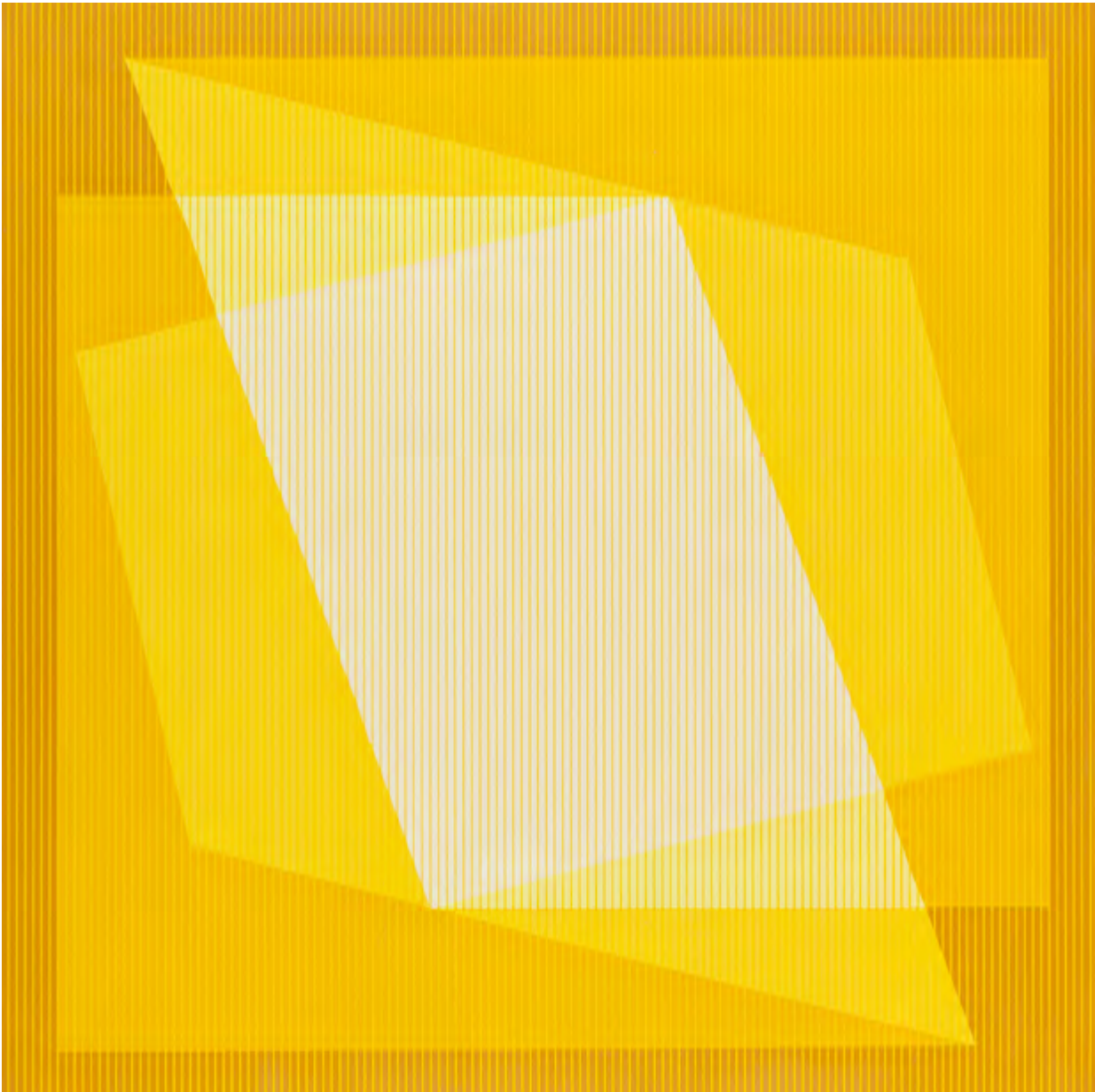
akryl/ płótno, 106,07 x 106,07 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1970'
sygnowany i opisany na krośnie: 'JULIAN STAŃCZAK "SHARING IN YELLOW"'
na odwrociu nalepki z Martha Jackson Gallery w Nowym Jorku
oraz Albright-Knox Art Gallery w Nowym Jorku

estymacja:
120 000 – 160 000 PLN
27 500 – 36 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna
Stair Galleries, Nowy Jork, 2011
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, 2022

WYSTAWIANY:
Julian Stańczak, Martha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1971

LITERATURA:
Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op Art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 177 (il.)



122 †

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Floating (Green)" – "Zmienność (Zieleń)", 1974

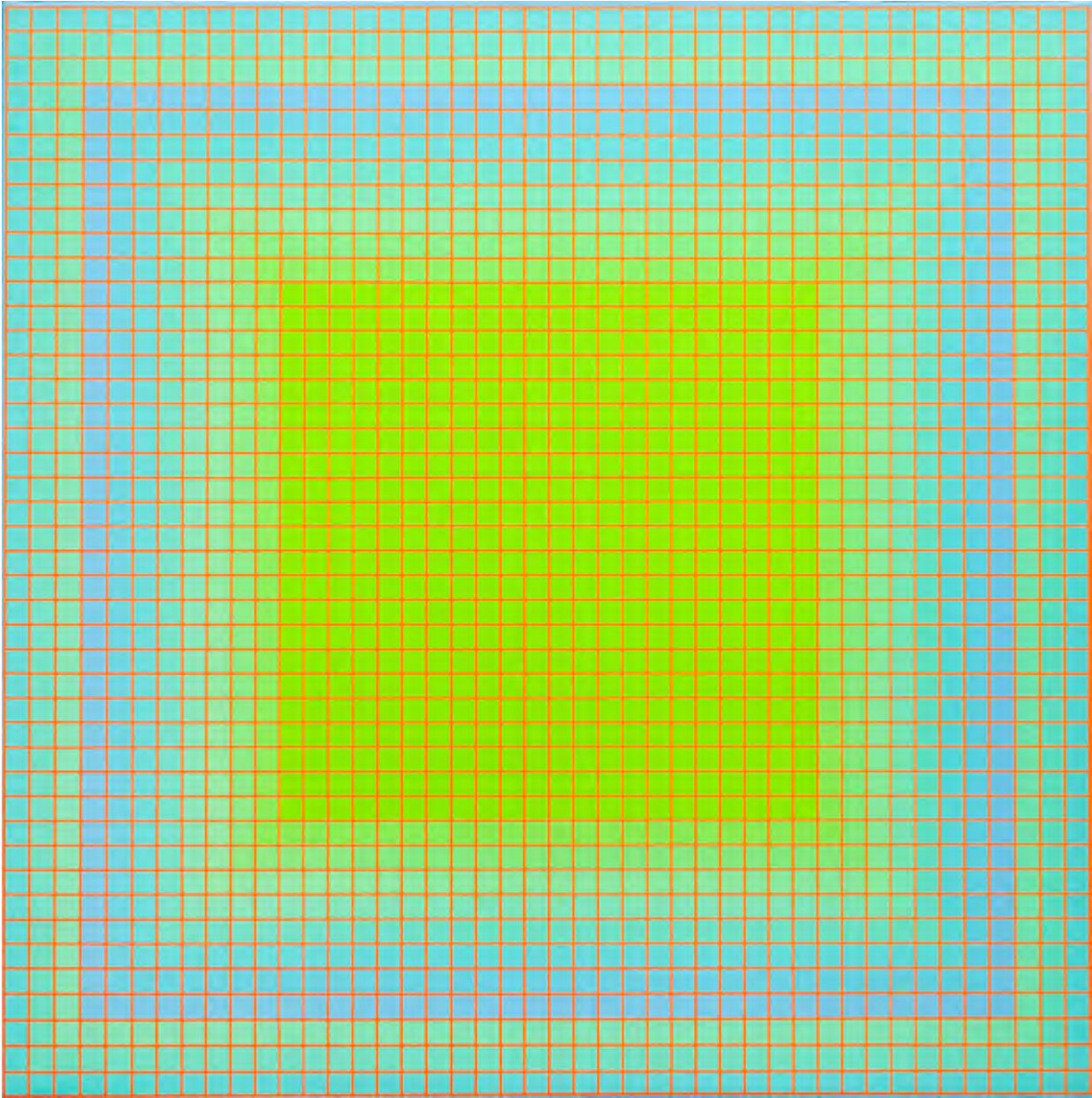
akryl/plótno, 71,5 x 71,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Stanczak '74'
na odwrociu nalepki wystawowe Martha Jackson Gallery
oraz Mitchell-Innes and Nash z opisami pracy

estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
34 400 – 45 800 EUR

POCHODZENIE:
Martha Jackson Gallery, Nowy Jork
Mitchell-Innes and Nash, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Julian Stańczak, wystawa indywidualna, Matha Jackson Gallery, Nowy Jork, 1975

LITERATURA:
Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 224 (il.)



ZŁAPAĆ ŚWIATŁO

Stańczak swoje doświadczenia w wydobywaniu przestrzenności obrazu opierał na relacji koloru i geometrii. Odpowiedni dobór kontrastujących ze sobą barw został szczególnie dostrzeżony i doceniony w jego twórczości ze szczególnym naciskiem na finalny efekt oddziałujący energetycznie na odbiorców. W 1964 wystawę prac Stańczaka w Ohio odwiedziła nowojorska marszandka Martha Jackson, która zwróciła szczególną uwagę na precyzyjne, gładkie dzieła artysty, wyróżniające się na tle dominującego wówczas w amerykańskim środowisku artystycznym ekspresjonizmu abstrakcyjnego. W tym samym roku w Martha Jackson Gallery odbyła się indywidualna wystawa Stańczaka zatytułowana „The Optical Paintings”, która nadała jednocześnie nazwę nowemu kierunkowi op-art, a sam artysta stał się prekursorem tego nurtu. Kolejna istotna ekspozycja prezentująca twórczość Stańczaka w kontekście twórców, związanych ze sztuką optyczną odbyła się w Galerie Denise Rene w Paryżu. Natomiast czołową pozycję na międzynarodowej arenie sztuki ugruntowała op-artowi wystawa „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1965.

Artysta w swoich obrazach przekładał dramat i potęgę natury na uniwersalne doświadczenie, co czyniło je kultowymi na miarę ówczesnych mu czasów. Ich powstaniu towarzyszył jednocześnie skomplikowany proces twórczy przy użyciu taśmy maskującej, systematycznie dodającej i odsłaniającej warstwy kolorów. Jak zauważył Robert Grosman, kurator wystawy „Julian Stańczak – The Life of the Surface, Paintings 1970–1975” w Galerii Mitchell-Innes & Nash na amerykańskim Manhattanie: „Stanowią one odbicie jego życia. Wywierają swoisty, emocjonalny wpływ rzadko widoczny w abstrakcyjnym malarstwie. Artysta przekazuje emocje kwadratami, liniami czy kołami w sposób, który czyni je specjalnymi i wyjątkowymi” (Robert Grosman w wywiadzie dla PAP, [cyt. za:] <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1044355,usa-wystawa-obrazow-pioniera-op-artu-juliana-stanczaka-w-nowym-jorku.html>, źródło: 26.10.2023).

Stańczak w wieku 12 lat został wywieziony wraz z rodziną w pierwszym transporcie na Syberię, gdzie stracił władanie w prawej ręce. Po „amnestii” i sfałszowaniu metryki urodzenia wraz z Armią Andersa opuścił ZSRR. Przebywał w obozie dla uchodźców w Ugandzie, następnie dostał się do Wielkiej Brytanii, a w 1950 przybył do USA i ostatecznie osiadł w Cleveland. Pomimo obrażeń i trudnych doświadczeń w sowieckim obozie pracy Stańczak pozostał „zdecydowanie optymistycznym artystą”, na co zwrócono uwagę w jednej z publikacji w „New York Times”. Niezwykła biografia twórcy zainspirowała reżysera Tomasza Magierskiego do zrealizowania filmowego dokumentu pt. „Julian Stańczak. Złapać światło”, którego premiera miała miejsce w 2023.

123 ↑

JULIAN STAŃCZAK

1928–2017

"Diminishing Light IV", 1981

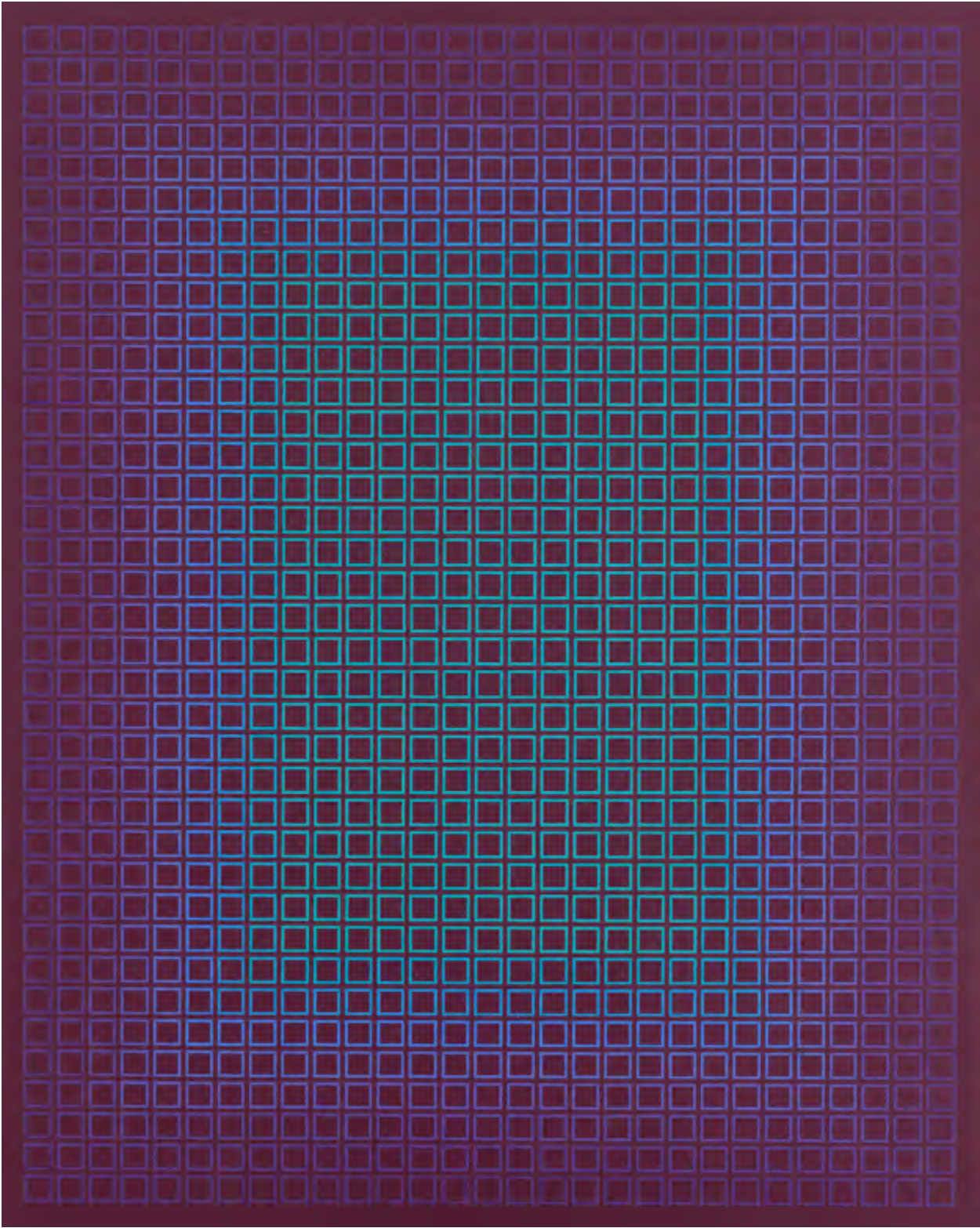
akryl/plótno, 76,2 x 60,96 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'J. Stańczak 81'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'JULIAN STAŃCZAK "DIMINISHING LIGHT" 4 1981'

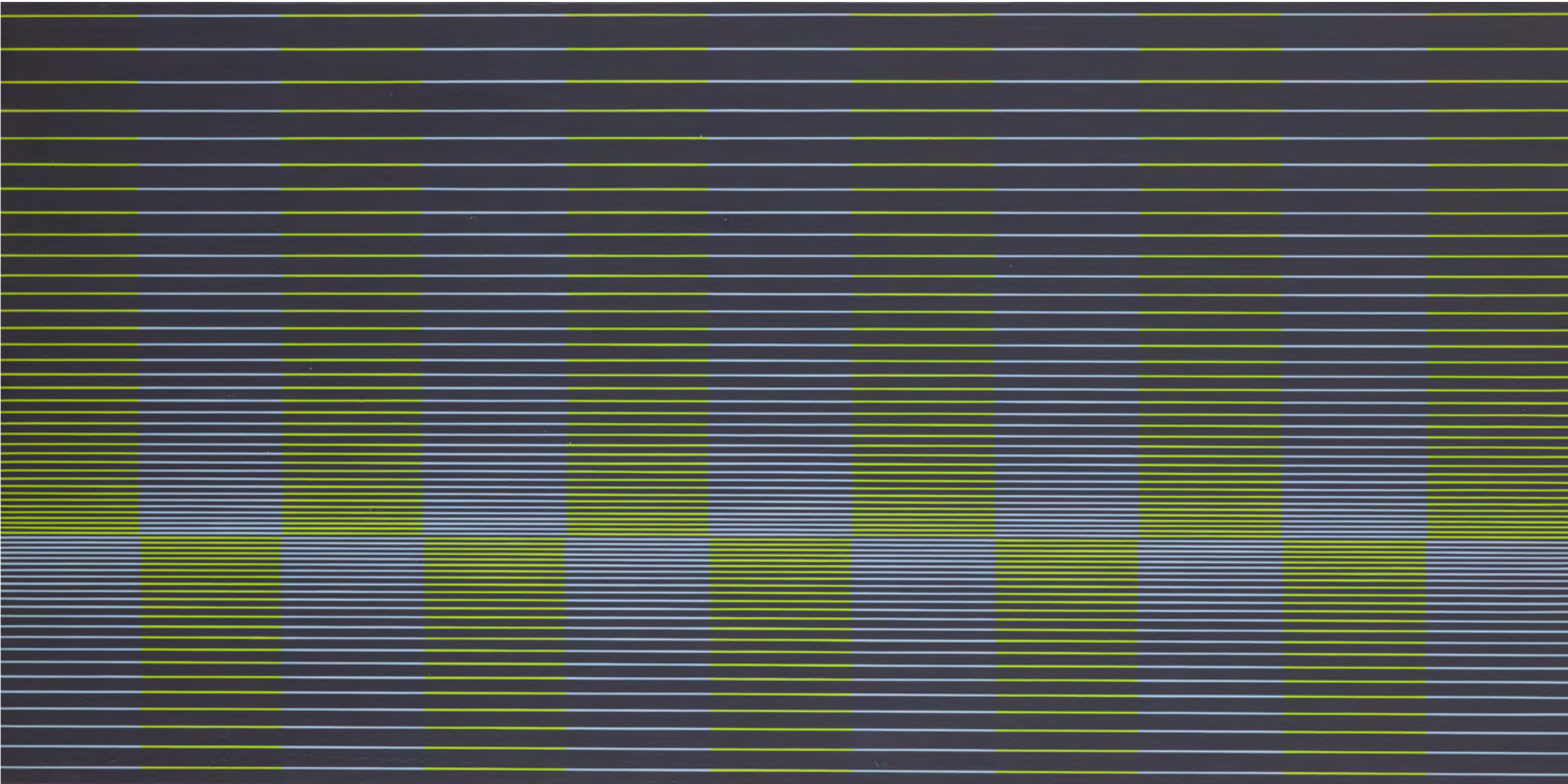
estymacja:
120 000 – 160 000 PLN
27 500 – 36 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Przede wszystkim interesuję się kolorem – energią różnych długości fal świetlnych i ich przeciwieństwem. Podstawowym zadaniem koloru jest zrodzenie światła. Ale światło nieustannie się zmienia: jest nieuchwytnie”.

Julian Stańczak





124 †

JULIAN STAŃCZAK

1928-2017

"Boreal", 1972

akryl/plótno, 52 x 108 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'Julian Stańczak 1972' oraz opisany na ramie: 'JULIAN STAŃCZAK "BOREAL" 1972'

estymacja:

180 000 - 300 000 PLN

41 200 - 68 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty, 1972

kolekcja prywatna

Christie's, 2018

kolekcja prywatna, Polska

W AMPLITUDZIE ENERGII FAL

Dzieła Juliana Stańczaka znajdują się w zbiorach kilkudziesięciu instytucji sztuki na całym świecie. Szczególne uznanie przyniósł mu udział w wystawie „The Responsive Eye” w 1965 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, jednak mimo to chciał być artystą odosobnionym. Kompozycja prezentowanego obrazu, zatytułowanego „Boreal”, tchnie młodzieńczą świeżością, radością i zachwytem. Szczególnej siły wyrazu dodaje tu charakterystyczna siatka, tworząca zgeometryzowane formy nakładających się na siebie liniowych wzorów. Dla uzyskania perfekcyjnego efektu iluzji Stańczak w swojej pracowni w Seven Hills stworzył specjalne urządzenie złożone z kół zębatach i ostrzy umożliwiających idealne wycięcie pasków cienkiej taśmy – szablonu niezbędnego do stworzenia geometrycznych wzorów. Z naukową precyzją łączył ze sobą modulowane partie farb akrylowych, które nakładał na owe paski, aby uzyskać ścisły, niemal matematyczny efekt malarski. Działanie to wymagało ze strony artysty niezwyklej precyzji i skupienia, aby zapobiec zaciekom lub oderwania powierzchni malarskiej po zdjęciu taśmy.

Głównym przedmiotem zainteresowań Stańczaka jest kolor, amplituda energii fal oraz ich wzajemne relacje. Same uzyskane formy i kształty mają dla niego znaczenie drugorzędne. Tworzenie w obrębie konkretnych płaszczyzn obrazowania pozwala mu oddać element czasowości, który jest wyznaczany poprzez sekwencje zestawionych ze sobą linii. Inspirację do uzyskania owej płynności i zmienności Stańczak odnajdował w naturze. To właśnie ona była dla niego motywacją do działań, a w połączeniu z geometrią stała się na obrazach artysty czynnikiem decydującym o ich osobistym i emocjonalnym wymiarze. Obcowanie z naturą i wrażliwość na kolor ugruntowały jego postawę już w okresie nastoletnim, będącą częścią jego niezwyklej biografii. W 1942, po ogłoszeniu częściowej amnestii, wraz z rodziną uciekł z obozu pracy w Permie na Syberii, by finalnie trafić na polską armię emigracji tworzoną w ZSRR. Czternastoletni wówczas Julian zapisał się do tej armii, by otrzymać jedzenie i pomoc medyczną. Jednakże niepełnosprawność skłoniła go do podjęcia decyzji o dezercji. Po samotnej wędrowce przez Środkowy Wschód dotarł do Teheranu, gdzie cudem w jednym z obozów dla uchodźców odnalazł matkę i siostrę, zaś w sierocińcu – brata. Jeszcze w tym samym roku rodzina, nie mając wieści o miejscu pobytu ojca, została przetransportowana przez Indie do obozu polskich uchodźców w Masindi, w ugandyjskiej dżungli. To właśnie tam artysta postanowił zostać malarzem, zachwycony urodą afrykańskiej natury, a pierwsze jego dzieła z tego okresu świadczą o niezwyklej wrażliwości na kolor. W 1948 Julian Stańczak z matką i rodzeństwem osiadł w Londynie. Wkrótce podjął studia w Borough Polytechnic Institute. Zmuszeni sytuacją finansową Stańczakowie podjęli decyzję o wyjeździe do USA. Najpierw trafili do Binghamton w stanie Nowy Jork, by szybko przenieść się do Cleveland w Ohio. Żeby uzupełnić edukację rozpoczętą w Borough Polytechnic Institute, Julian Stańczak podjął studia w Cleveland Institute of Art. To właśnie wtedy zaczął wystawiać swoje pierwsze prace, który wkrótce przyniosły mu międzynarodowe uznanie i karierę artystyczną.

125 ↑

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

Bez tytułu, 1975

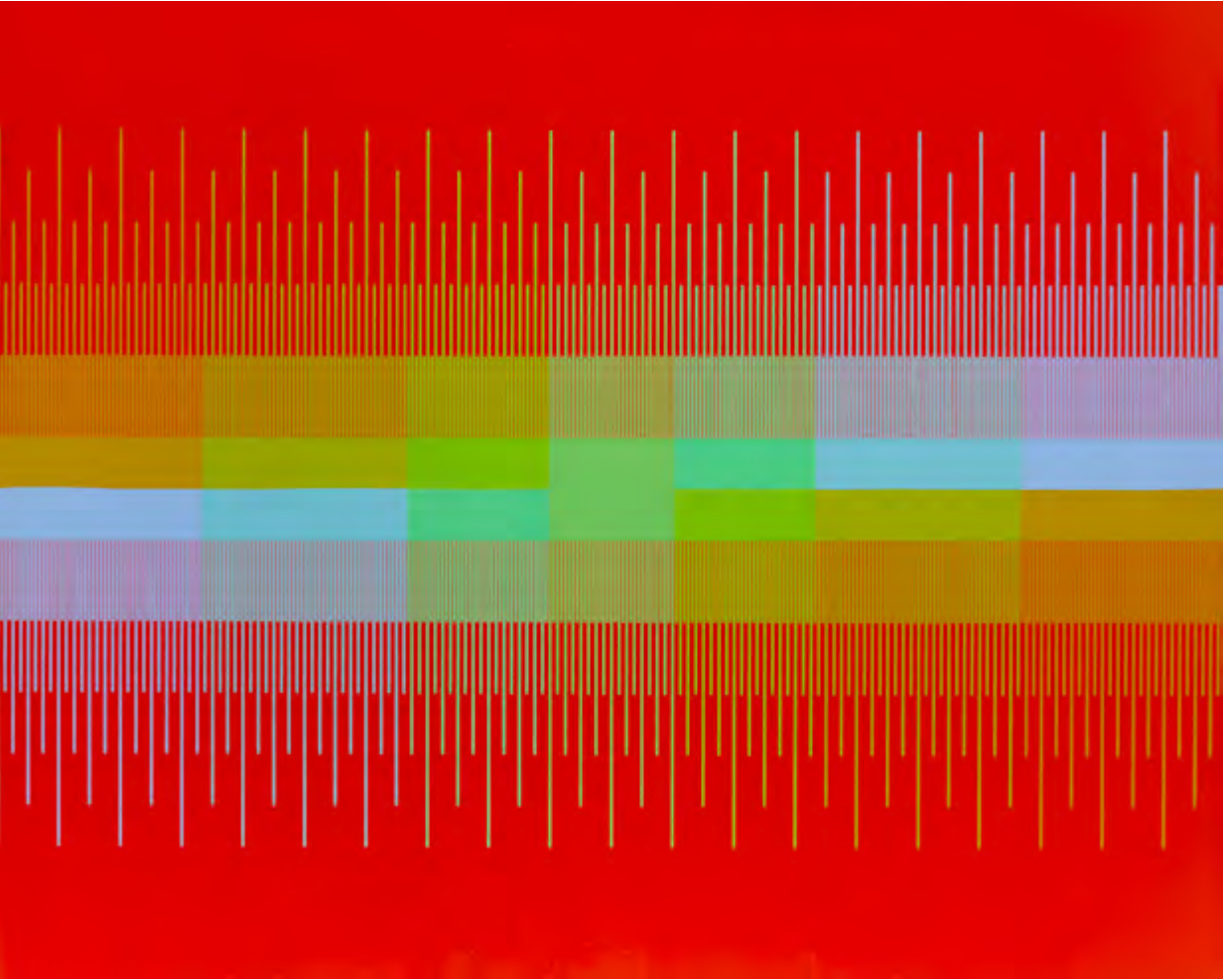
akryl/plótno, 122 x 153 cm
sygnowany i datowany na odwrociu:
'RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1975' na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
68 700 – 91 600 EUR

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

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

LITERATURA:
David Madden, Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945–2001, Catalogue Raisonne, Florencja 2010, poz. 1975.12



POMIĘDZY LINIĄ I KOLOREM

Richard Anuszkiewicz w latach 1948–53 uczył się w Cleveland Institute of Art w stanie Ohio. Następnie ukończył studia na Wydziale Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale. Przedmiotem jego pracy magisterskiej była „Kreacja przestrzeni poprzez rysunek linii”. Obserwacje te stały się podłożem jego realizacji prac malarskich, podejmowanych na początku lat 60., w których szczególną uwagę zwracał na pozorne poruszanie się zgeometrzowanych figur w przestrzeni. Równolegle posługiwał się diagonalnie ustawionym kolorem i sugerował istnienie ruchu w obrębie kompozycji o pulsujących płaszczyznach. Jednocześnie w dziełach tych Anuszkiewicz coraz bardziej oddalał się od wpływów twórczości Albersa, poszukującego interakcji kolorystycznych na rzecz pogłębiania relacji linii i przestrzeni. To właśnie niemal wykreślone regularne figury tworzyły w obrazach artysty charakterystyczne, zgeometrzowane formy. Ich poetyckość podkreślały również oszczędnie stosowane barwy – zindywidualizowane w tonacjach, obecne w postaci długich linii, wywołujących wrażenie promieniowania światła.

„Niemał od razu po przybyciu do Nowego Jorku poddany zostałem działaniu dwóch silnych inspiracji – z jednej strony Albersa, którego sztuka była dla mnie bardzo dynamiczna, z drugiej ekspresjonizmu abstrakcyjnego, królującego wówczas w nowojorskich galeriach. W owym czasie byłem niezwykle podekscytowany możliwością życia w Nowym Jorku. Oglądałem płótna między innymi Stuarta Davisa – pierwszego Amerykanina, który stosował tak mocny kolor, jego sztuka mnie zafascynowała. Nadal chadzam oglądać jego prace do Downtown Gallery. Po raz pierwszy miałem możliwość obejrzenia na żywo prac Shahna i Kuniyoshi. Interesowało mnie wówczas również malarstwo Cézanne’a i impresjonistów, Bonnard i Matisse’a. Możliwość regularnego odwiedzania Museum od Modern Art była dla mnie niesamowitą korzyścią z życia w Nowym Jorku. Kiedy po raz pierwszy zobaczyłem tam prace Paula Klee, niektóre z moich własnych idei nabrały większego sensu. (...) Byłem gotów. Przybyłem do Nowego Jorku z istotnym zamiarem pracy. Byłem gotów próbować swoich sił w galeriach, ponieważ posiadałem coś. Posiadałem pomysł. Miałem serię prac, które go wizualizowały. Czułem, że to jest dokładnie to miejsce, w którym powinienem wówczas być. Pamiętam, że kiedy wróciłem z podróży po Europie i północnej Afryce, pokazywałem swoje prace w galeriach i zbierałem pozytywne komentarze od ludzi z różnych środowisk. Bardzo popularny był wówczas abstrakcyjny ekspresjonizm. To, czym się wówczas zajmowałem, było diametralnie odmienne – ostre krawędzie i innowacyjne zastosowanie koloru”.

Richard Anuszkiewicz

Kolorystyka prezentowanego obrazu ogranicza się do czterech barw: czerwieni, zieleni, żółci i błękitu, stanowiących dla artysty najbardziej optymalne zestawienie. Ukazane w obrębie kompozycji geometryczne formy są również zbudowane za pomocą linii. Anuszkiewicz wykorzystuje różnorodność połączeń zintensyfikowanych barw w celu finalnego uzyskania żywej materii obrazu pozostającej w nieustannym napięciu pomiędzy dwu- i trójwymiarowością. Tym samym obraz zdaje się niemal pulsować oświetleniem, którego źródło znajduje się wewnątrz kompozycji. Charakterystyczne linie Anuszkiewicza są niezwykle precyzyjne i czyste, a odpowiednio zestawione ze sobą tworzą hipnotyzujące efekty zapisane w gradacji koloru. Pozycję Anuszkiewicza jako mistrza op-artu ugruntował jego udział w wystawie „The Responsive Eye” w nowojorskiej MoMA w 1965. Równie istotną okazała się współpraca z Sidney Janis Gallery, z którą związani byli najwybitniejsi przedstawiciele sztuki współczesnej, tacy jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Przez kolejne dwa lata wystawa podróżowała po Stanach Zjednoczonych, ugruntowując pozycję Anuszkiewicza w kanonie najważniejszych amerykańskich twórców tego okresu. W połowie lat 80. nazwisko artysty było wymieniane przez ówczesnych krytyków amerykańskich w czołówce twórców obok Mondriana, Malewicza, Albersa, a także Moneta, Seurata czy Marisse’a, ze szczególnym uznaniem jego podejścia do tworzenia przestrzeni pozostającej w relacji pomiędzy linią i kolorem.

126 †

RICHARD ANUSZKIEWICZ

1930–2020

"Magic Sigils", 1964

gwasz/karton, 50 x 50 cm

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 200 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Nowy Jork, 2022

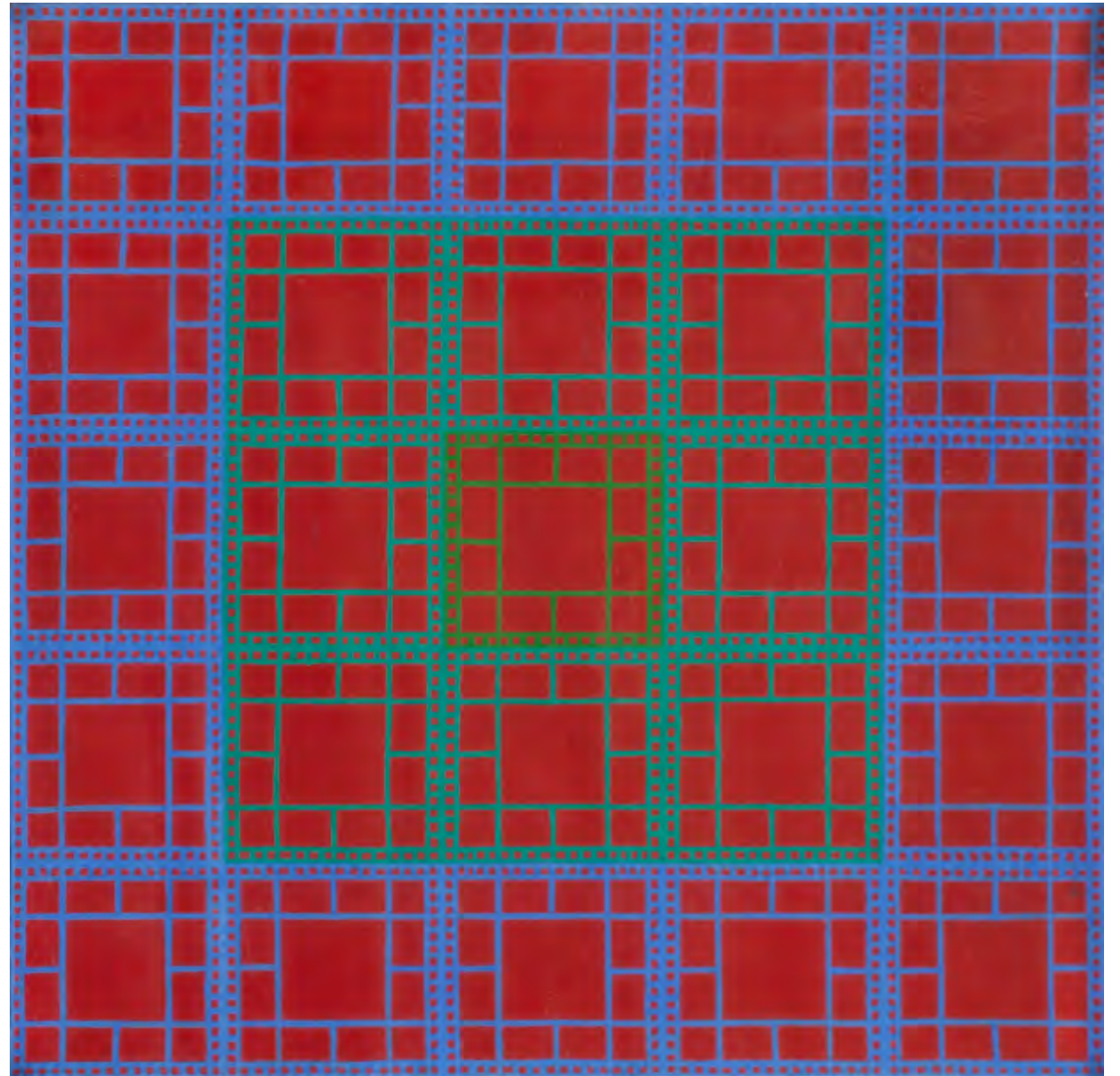
kolekcja prywatna, New Jersey

Rago Auctions, New Jersey, 2013

kolekcja prywatna, Polska

„Lubię impresjonistów, chcę, żeby widz mieszał kolory w swoim oku. Nie chcę ich mieszać na palecie. W ten sposób uzyskuję większą intensywność koloru i większą czystość. Jednak w przeciwieństwie do impresjonistów uwolniłem takie poszukiwania od tematyki i odkryłem większą swobodę w sztuce nieobiektywnej (...)”.

Richard Anuszkiewicz



127 ↑

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY
1935

"B-110", 1964

akryl/plótno, 172 x 172 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '1964 | Tadasky | Tadasuke Kuwayama | #B-110'
na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
80 100 - 114 500 EUR

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

„Najczęściej używam symetrycznych, geometrycznych form. Kwadrat jest bardzo powszechną formą stworzoną przez człowieka, ona nas przyciąga. Kiedy umieszczam koło w innej formie, np. w kwadracie, tworzę wymiar głębi w moich obrazach. Nawet za 100 lat formy, których używam, będą zrozumiałe dla ludzi”.

Tadasky



NAJWYŻSZA FORMA DROBIAZGOWOŚCI TWORZENIA

Tadasky jest związany z nowojorską sceną artystyczną od początku lat 60. Przełomowym dla jego twórczości był rok 1965, kiedy to miały miejsce dwie najważniejsze wystawy: pierwsza indywidualna ekspozycja artysty w Kootz Gallery w Nowym Jorku oraz „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art. Wyróżnikiem twórczości artysty jest synteza japońskiej tradycji hołubiącej harmonię wynikającą z symetrii figur geometrycznych, inspiracji sztuką abstrakcyjną spod znaku Bauhausu i fascynacji nowojorskim środowiskiem artystycznym początku lat 60. Do Stanów Zjednoczonych przyjechał po raz pierwszy w 1961, gdzie rozpoczął studia artystyczne – początkowo w Art Students League w Nowym Jorku, a następnie w Brooklyn Museum Art School. Odkąd Museum of Modern Art zakupiło dwa dzieła Tadasky’ego do swojej kolekcji, jego kariera artystyczna nabrała szczególnego tempa, a niemal flagowe dla niej okręgi stały się najbardziej pożądanymi obiektami artystycznymi w wielu prestiżowych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach sztuki. Koncentryczne, pulsujące wielobarwnymi liniami kompozycje znajdują się między innymi w Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami, Columbus Museum of Art w Massachusetts, Harvard Art Museums w Cambridge, Indianapolis Museum of Art, Krannert Art Museum na Uniwersytecie w Illinois, Museum of Fine Arts w Houston, University of Iowa Museum of Art, University of Virginia Art Museum, Yale University Art Gallery, Museo de Arte Contemporáneo w Buenos Aires oraz w licznych galeriach w Japonii.

Nazywany mistrzem koła, Tadasky wykonuje prawie wyłącznie kompozycje z koncentrycznymi pierścieniami na kwadratowym płótnie, tworząc ich nieskończone wariacje. We wczesnych latach 60. opracował specjalną maszynę, która pozwalała na realizowanie wyjątkowych dzieł z łatwością, pietyzmem i właściwym spokojem. Autorska technika malarska uczyniła jego dzieła perfekcyjnymi. Zainspirowany kołem garncarskim zbudował obrotową sztalugę z drewnianych desek, a konstrukcję przykrył niewielką ławką, na której siada niezmiennie od dekad i w identycznym sposób maluje idealnie równe linie tworzące okręgi. Do nakładania kolejnych warstw farby posługiwał się pędzlami przeznaczonymi do tradycyjnej japońskiej kaligrafii. Owe działania zwracały szczególną uwagę wielu krytyków sztuki. Wśród nich znalazł się Daniel Kuspit, dla którego hipnotyzujące koła Tadasky’ego przypominają swoim kształtem mandalę. W jednym z tekstów zauważył on również podobieństwa pomiędzy sposobem pracy Tadasky’ego a usypianiem ornamentalnych kształtów przez buddyjskich mnichów, którymi są drobiazgowość, pełna spokoju wrażliwość, a także duchowy charakter procesu tworzenia. Owa fascynacja prostotą i geometrią wywodziła się już ze środowiska, w którym wzrastał. Na obraz pozostający w jego świadomości wpłynęły niezwykle proste, oparte na symetrycznych układach pionów i poziomów świątynie Shinto, z którymi obcował ze względu na profesurę ojca.

W najbardziej charakterystyczne kompozycje artysty wpisuje się omawiany obraz „B-110”, którego kolorystyka zdaje się nieustannie zmieniać, a prezentowany okrąg przekracza swoim wizualnym zasięgiem ramy płótna, niepostrzeżenie wkraczając w przestrzeń należącą do odbiorcy. Tadasky zakładał, że jego obrazy nie mają się odnosić do niczego innego poza sobą, a prezentowane na nich koło, wyróżniające się szczególnym pietyzmem i precyzją wykonania, było najłatwiejszą formą do zrozumienia, niewymagającego dodatkowego wyjaśnienia. Jednocześnie artysta działał na styku dwóch kultur – Wschodu i Zachodu, a używając najprostszych elementów barw i figur geometrycznych spajanych iluzjami optycznymi, posługiwał się uniwersalnym językiem, odbieranym niezależnie od uwarunkowań kulturowych. Sam Tadasky pytany o przynależność do op-artu odpowiadał, że najwyższymi wartościami są dla niego czystość, prostota i piękno, a uzyskiwane iluzje optyczne są dla niego kwestią drugorzędą.

128 ↑

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI

1929–2017

"Mate Ends", 1965

akryl/ płótno, 61 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'EDWIN MIECZKOWSKI | "MATE ENDS" | 24 x 24 INCHES | 1965'

na odwrociu nalepka z D. Wigmore Fine Art, Inc.

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 900 - 34 400 EUR

POCHODZENIE:

D. Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Black/White and Gray Paintings 24" Square, Anonima Gallery, Nowy Jork, 1966

Anonima Group, Institute of Contemporary Arts, Londyn, luty 1966

Anonima Group. Obrazy czarno-białe i szare, Galeria Foksal, Warszawa, lipiec 1966

LITERATURA:

Anonima Group. Obrazy czarno-białe i szare, kat. wyst., Warszawa 1966, poz. 3, nlb. (il.)

Praca w archiwum Anonima Group, dostęp online: <https://www.anonimagroup.org/works/1965>

[13.11.2023]



GŁĘBIA PERCEPCJI OPTYCZNEJ

W 1959 Ed Mieczkowski, działając w środowisku akademickim Cleveland Institute of Art (CIA), swoje zainteresowania ukierunkowywał na badanie zjawisk wzajemnie oddziaływujących na siebie barw, form geometrycznych oraz ich wpływu na percepcję widza. Cleveland w latach 60. było ważnym ośrodkiem sztuki optycznej, skupiającym najważniejszych jej reprezentantów, wśród których byli: Richard Anuszkiewicz, Francis Hewitt, Ed Mieczkowski czy Julian Stańczak. Tutaj również powstała legendarna grupa Anonima Group, o której pisał sam artysta: „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”. Dla twórczości Mieczkowskiego kluczową była wystawa „The Responsive Eye” w nowojorskim MOMA w 1965, którą wraz z przedstawicielami: CIA Julianem Stańczakiem, Frankiem Hewitem oraz Richardem Anuszkiewiczem zainicjowali kierunek op-artu. Z kolei w 2006 w Santa Fe w Nowym Meksyku odbyła się ekspozycja retrospektywna dzieł Mieczkowskiego zatytułowana „Visual Paradox: Transforming Peception”, która cieszyła się tak ogromnym zainteresowaniem, że odbiorcy byli gotowi zapłacić 45 000 dolarów za pojedynczy obraz.

Kompozycja obrazu „Mate Ends” powstała przy użyciu ścisłych wyliczeń matematycznych. Charakterystyczne podziały wydobyte przez Mieczkowskiego prowokują do wizualnych doznań, których nadmierność może stymulować pewien dyskomfort u odbiorcy dostrzegającego wielość znaczeń. Nakładające się plany prezentowanego dzieła skłaniają do fragmentarycznego odbioru jego treści. Tym samym działania Mieczkowskiego wpisują się w założenia reprezentowanej przez niego Grupy Anonima, dostrzegającej relacje pomiędzy wrażliwością w odczuwaniu rzeczywistości a wizualną percepcją obrazów. Prezentowane dzieło również znalazło się na wystawie Anonimy w warszawskiej Galerii Foksal w 1966 i doskonale oddaje charakterystyczne założenia wspomnianego kolektywu: budowanie kompozycji na bazie trzech neutralnych kolorów, równomierne rozmieszczenie płaszczyzn oraz dzielenie ich siatką równoległych linii, tworzących wyjątkową całość. Powstało ono w odpowiedzi na fenomeny naukowe oraz założenia psychologii percepcji optycznej. Częstym zabiegiem podejmowanym przez artystę jest zastosowanie odpowiednich podziałów w obrębie kompozycji, które w efekcie nadają jej charakteru lustrzanego odbicia. Charakterystyczny jest tu także odpowiedni dobór odcieni bieli, czerni i szarości w celu osiągnięcia różnorodnych wartości tonalnych. W obrazie „Mate Ends” dynamika prezentowanych form, opartych na konfiguracji wielokątów i okręgów, wiąże się z charakterystyczną dla op-artu teorią Gestalt, łączącą zjawiska percepcyjne z psychologią widzenia. Tym samym Mieczkowski poszerza granice i możliwości oddziaływania abstrakcji geometrycznej w obrębie monochromatycznej gamy barw.

129 †

FRANCIS HEWITT

1932-1996

"Treasure Trove", 1965

akryl/plótno, płyta pilśniowa, 61 x 61 cm
sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Francis R Hewitt | "TREASURE TROVE" | 24" x 24"
ACRYLIC ON | CANVAS BOARD | MAY 1965 LONDON'

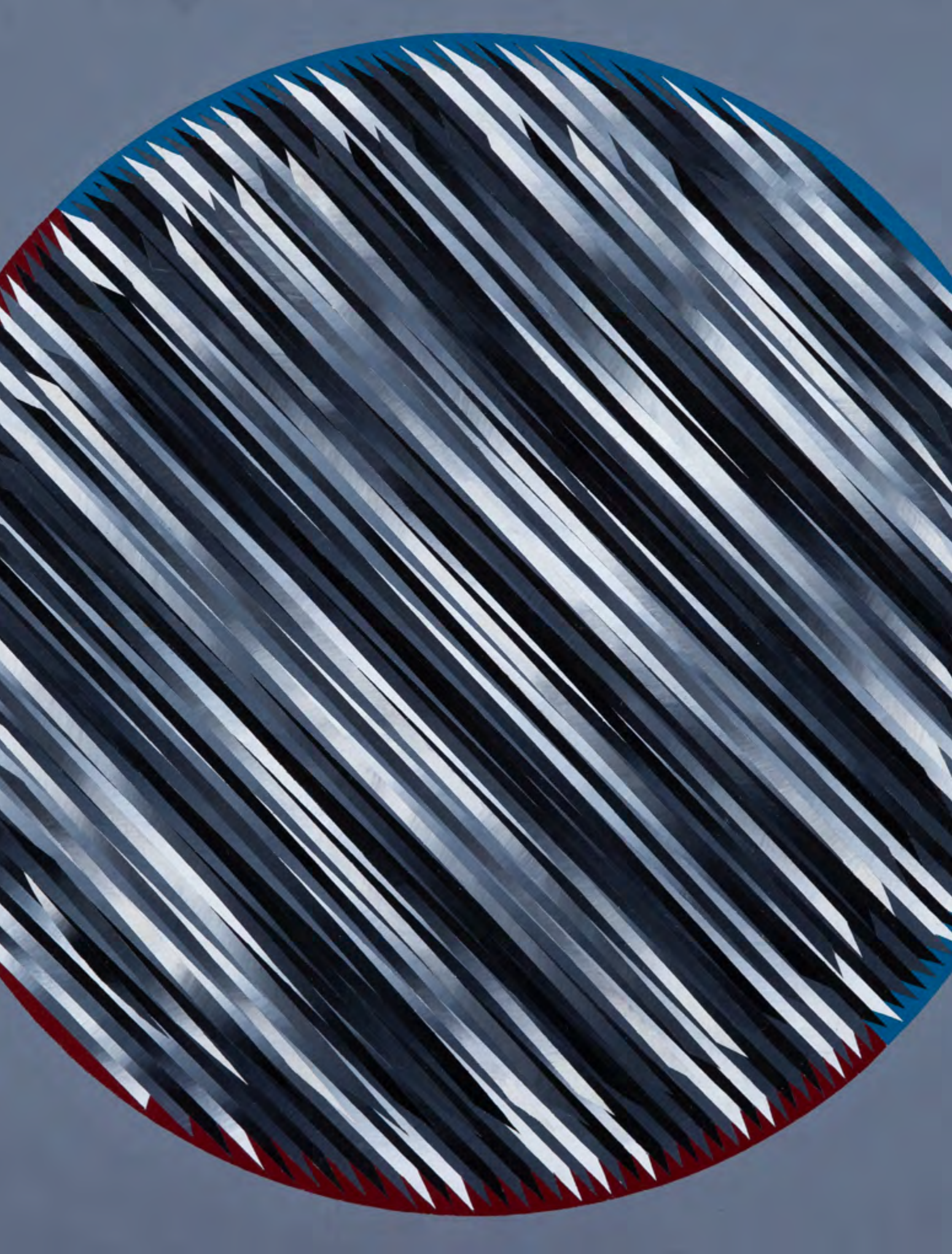
estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
29 600 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
D. Wigmore Fine Art Inc.
kolekcja instytucjonalna, Polska
DESA Unicum, 2015
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
Black/White and Gray Paintings 24" Square, Anonima Gallery, Nowy Jork, styczeń 1966
Anonima Group, Institute of Contemporary Arts, Londyn, luty 1966
Anonima Group. Obrazy czarno-białe i szare, Galeria Foksal, Warszawa, lipiec 1966

LITERATURA:
Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa, 1966, poz. kat. 10, s. 17 (lista prac)
Praca w archiwum Anonima Group pod rokiem 1964, dostęp online: <https://www.anonimagroup.org/works/1964> [dostęp: 13.11.2023]





ANONIMA GROUP - W KONTRZE DO KOMERCJALIZACJI SZTUKI

Hewitt swoją postawę artystyczną ukształtował w czasie studiów na Carnegie Institute of Technology w Pittsburgu w latach 1945–58. Edukacja ta podejmowana w duchu Bauhausu pozwoliła Hewittowi opanować do perfekcji posługiwanie się szerokim zakresem materiałów oraz technik. Jednocześnie, na zajęciach związanych z drukiem oraz technikami powielania, dzielił szkolną ławkę z Edwinem Mieczkowskim. Oba artystów łączyła pasja do rysunku oraz wielogodzinne dyskusje wokół sztuki oraz techniki, które doprowadziły ich do Cleveland Institute of Art, jednego z najważniejszych ośrodków op-artu, gdzie Hewitt prowadził działalność dydaktyczną w 1964. Okres ten, przypadający również na czas powstania prezentowanej pracy, był szczególnie znamienny dla postawy artysty, który również doktoryzował się w estetyce oraz psychologii percepcji na Case Western Reserve University.

Pod koniec lat 60. Hewitt kontynuował naukę w Oberlin College, gdzie poznał Ernsta Benkerta. To właśnie z nim oraz Edwinem Mieczkowskim założyli kolektyw „Anonima Group”. Na powstanie teoretycznych podstaw grupy wpłynęły liczne publikacje artysty, bazujących na postawie historyka sztuki Charlesa Parkhusta oraz jego teorii kolorów, opierającej się na ich estetycznym i technicznym oddziaływaniu. Założenia oraz teoretyczny dorobek „Anonima Group” inspirowały kolejne pokolenia twórców do podejmowania kolaboracyjnych działań, stojących w opozycji wobec postępującej popularyzacji oraz komercjalizacji świata sztuki. Dla Hewitta sztuka była łącznikiem i wspólnym ogniwem pomiędzy zamysłem a bezpośrednim doświadczeniem. Dzieła mogą łączyć także percepcję z pojęciem, stając się tym samym częścią nauk empirycznych, stawiających pytania o możliwe konceptualne systemy, pozostające w relacji z naszym doświadczeniem. Pełnym odzwierciedleniem jego postawy artystycznej jest prezentowana praca „Sheeler’s Facade”, gdzie odpowiednie zestawienia figur geometrycznych tworzą intrygującą iluzję przestrzenności.

Na początku lat 70. Hewitt przeniósł się do Vermont, gdzie wykładał na tamtejszym uniwersytecie do 1992. W tym samym roku, trzy miesiące po śmierci artysty, odbyła się monumentalna retrospektywna wystawa jego prac w Robert Hull Fleming Museum w Vermont. Dzieła Hewitta znajdują się w zbiorach m.in. Cleveland Museum of Art, w Museum of Modern Art w Caracas i Muzeum Sztuki w Łodzi.

130 †

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923-2000

"Przestrzeń rytmiczna II", 1969

akryl/płótno, 73 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z.Artymowska | Akryl | 1969'

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

WYSTAWIANY:
„Zofia Artymowska. Malarstwo”, Związek Polskich Artystów Plastyków CBWA, Warszawa, kwiecień 1971
„Zofia Artymowska”, Związek Polskich Artystów Plastyków, BWA – Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki – Park im. Sienkiewicza, czerwiec 1970

LITERATURA:
Zofia Artymowska, Malarstwo, Związek Polskich Artystów Plastyków CBWA, kat. wyst., Warszawa, kwiecień 1971, poz. 13 (il.)
Zofia Artymowska, Związek Polskich Artystów Plastyków, BWA – Łódź, Ośrodek Propagandy Sztuki – Park im. Sienkiewicza, kat. wyst., czerwiec 1970

„Poczucie przestrzeni to nawyk, wyrobiony w dzieciństwie, dzięki któremu umiemy objąć stosownym ułożeniem palców rzeczy drobne i większe, pochwycić w locie piłkę, uchylić się przed czymś, co spada, rozróżniamy proporcje przedmiotów bliskich i odległych, słowem, umiemy pobudzić do współdziałania wzrok i nasze władze motoryczne. To wszystko – to doświadczenie realności, ale Zofia Artymowska czyni z nich doznania przestrzeni w stanie, jak byśmy powiedzieli, czystym. Honoruje pewne porządki skali (które np. przypominają sylwetkę miasta), nie gardzi efektem symetrii lekko tylko naruszonej, nie wyrzeka się pewnego wrażenia logicznego uporządkowania form drobnych i większych wokół centrum, uporządkowania, które wywołuje w nas wspomnienie otoczenia przestrzeni urbanistycznej”.

Urszula Czartoryska



131 †

JAREMI PICZ

1955

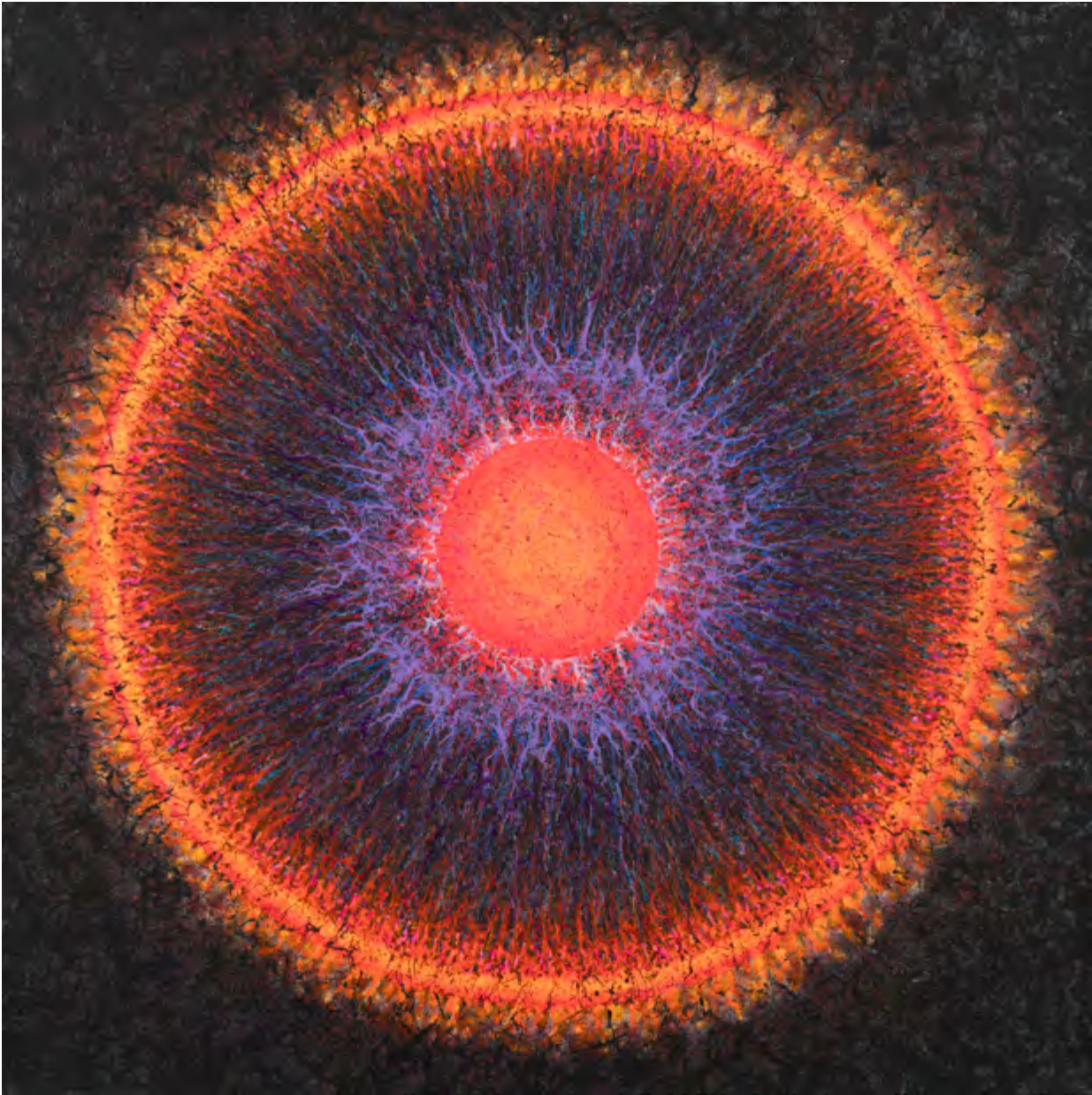
"QUANTINUM B-1", z cyklu "Epicentrum Quantum", 2020

akryl UV//plótno, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'QUANTINUM B-1 | ACRYL | JAREMI PICZ | 100 X 100
cm | 2020' oraz nalepka z wystawy Il Tempo w Muzeum Techniki i Przestrzeni Kosmicznej Volandia
w Mediolanie
opisany na ramie: 'QUANTINUM B-1'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 400 - 22 900 EUR

WYSTAWIANY:
„Il Tempo”, Muzeum Techniki i Przestrzeni Kosmicznej Volandia, Mediolan, 7-10.10.2023

LITERATURA:
ART PROFIL KUNSTMAGAZIN, wydanie nr 154-2023, rocznik nr 29, str. 41 (il.)



NA POCZĄTKU BYŁ CHAOS

Źródłem procesu twórczego najbardziej rozpoznawalnego cyklu Jaremiego Picza zatytułowanego „Epicentrum Quantum” jest m.in. fenomen zjawiska eksplozji supernowej i ogromnej energii wyzwalamącej się w czasie tego procesu. Tym samym dla artysty szczególnie istotna jest chęć ukazania destrukcji oraz przejścia jednej formy w drugą.

Poprzez odpowiedni dobór środków malarskich Picz w swoim obrazie ukazuje zjawisko nie tyle fizyczne, co metafizyczne: uwidocznia w sposób symboliczny ciągłość i nierozzerwalność dwóch elementów – ducha i materii. Szczególnie wyzwalamąca dla artysty jest energia w czasie eksplozji, rozrzucająca w przestrzeni gwiazdny pył, tworząca zalążek nowego życia, nowych bytów, stała i stanowiąca siłę napędową wszelkiej zmiany.

Picz wciąga odbiorcę do wnętrza swoich obrazów, skupiając ich uwagę na centralnym punkcie tak, aby oglądający mógł poczuć wibracje energii i chęć zagłębienia się w centrum zjawiska i jego epicentrum. Tym samym, w kontakcie z obrazem można doświadczyć przekroczenia granicy pomiędzy światem materialnym a rzeczywistością uczuć i intuicji. Owy początkowy chaos symbolizujący galaktyczny nieład jest porządkowany przez artystę poprzez przejścia od skrajnego zdyscyplinowania formy, przybierającej kształt geometrycznych figur symetrycznych, których najdoskonalszym archetypem jest koło.

Szczególnie charakterystyczne w kompozycjach Picza jest stosowane przez artystę kierunkowe położenie farby, powodujące narastanie napięcia i ożywienie niewzruszonej, ściśle określonej figury geometrycznej. Tym samym, artysta ukazuje tu dwoistość natury ludzkiej. Jedną z nich jest widoczna w świetle widzialnym, a drugą można dostrzec dopiero po oświetleniu światłem ultrafioletowym. W zamyśle powstania obrazu jest zauważalna inspiracja filozofią Plancka, burząca tradycyjną teorię falowej struktury promieniowania światła na rzecz jego kwantowego charakteru. Stąd też wynika drugi człon nazwy cyklu prac artysty „Quantum”, a same obrazy artysty można nazwać działami „radioaktywnymi”.

132 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940-2017

Bez tytułu

akryl, relief/płyta, 51,5 x 40,5 cm

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 200 - 11 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



GEOMETRIA W RYTMIE ŚWIATA



Twórczość Janusza Orbitowskiego należy do klasyki polskiej abstrakcji geometrycznej, w której to artysta koncentruje się przede wszystkim na poszukiwaniu formy i relacji przestrzennych za pomocą indywidualnego doboru środków wyrazu. Tym samym jego dzieła zadziwiają kolejnymi odsłonami artystycznych eksploracji, co jest szczególnie widoczne w reliefach. To właśnie w nich Orbitowski wypracował swój oryginalny język artystyczny, oparty na eksperymentach z geometrią, elementami op-artu i minimalistycznymi formami. Widoczny w prezentowanej pracy monochromatyzm jest charakterystyczny dla jego dzieł, powstałych w pierwszej dekadzie XXI wieku, kiedy to artysta przestał sięgać po inne barwy poza bielą. W prezentowanej pracy wewnętrzny rytm kompozycji wytyczają sąsiadujące ze sobą małe prostokąty, które swoim nachyleniem włączają zmysły odbiorcy w „rytm świata”. Owe geometryczne elementy wychodzą ponad płaską powierzchnię, rzucają cień, wywołując wrażenie następującej po sobie stopniowości. Proces ten porządkuje przestrzeń kompozycji i podkreśla dynamikę gry światła i cienia trzeciego wymiaru.

Pulsująca i wibrująca geometryczna siatka omawianego reliefu oddziałuje na szereg bodźców odbiorcy oraz włącza go w eksperymentalną grę podejmowaną przez Orbitowskiego. Jednocześnie artysta podkreśla tu rolę relacji z naturą, szczególnie akcentowaną w jego późnych dziełach. W odważny sposób wykorzystuje również właściwości achromatyczności białej barwy i podobieństwa struktur dla rozróżnienia poszczególnych elementów kompozycji. Wielość uzyskanych wariantów gry światła i cienia podkreślają rytmy przyspieszone i zwolnione, rytmy zagęszczone i rozluźnione oraz układy kierujące uwagę zarówno w stronę symetrii, jak i zdecydowanie asymetryczne. Bożena Kowalska owe rozwiązania porównuje do ruchu fal marszczonych na powierzchni wody, narastających warstw gałęzi świerka lub jodły i regularnego układu żyłek na liściach grabu i jak dodaje: „Sztuka Janusza Orbitowskiego – chłodna i ascetyczna, w sposób w pełni uzasadniony kwalifikowana do kategorii abstrakcji geometrycznej, jest równocześnie nasycona ciepłem emocji. Jest piękną, achromatyczną opowieścią o trwałości i przemijaniu” (Bożena Kowalska, wstęp do katalogu wystawy [w:] Orbitowski teraz. Reliefy i rysunki, Galeria Sztuki Artemis, Kraków, styczeń – luty 2015, nlb.).

Działania Orbitowskiego można porównać do intelektualizmu, będącego wynikiem samoświadomości artysty. Formalną podstawą jego dzieł jest szczególne zainteresowanie koegzystencją świata realnego z wyimaginowanym. Idealnym nośnikiem owych wątków były właśnie reliefy, gdzie za przedmioty rzeczywiste uznaje się uobecnione geometryczne formy, tj. prostokąt czy linię. Jednocześnie Orbitowski traktował geometrię jako środek umożliwiający realizację tematu, daleki od wyrazu artystycznej ekspresji.

133 †

JANUSZ ORBITOWSKI

1940–2017

"16/02", 2002

akryl, relief/płyta, 72 x 52 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Janusz ORBITOWSKI 2002 | 16/02 | 70X50cm'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 800 – 18 400 EUR

LITERATURA:

Bożena Kowalska, Janusz Orbitowski. Poeta przestrzennych rytmów, wyd. Teresa Orbitowska, Kraków 2022, ss. 149, 236–237 (il.)

„Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie”.

Michał Zawada



134 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908–1985

"Refleksy zmienne zielone", 1968

relief, technika własna/płyta, 145 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ADAM MARCZYŃSKI | "REFLEKSY ZMIENNE ZIELONE" | 1968 | 145 x 70 cm | KRAKÓW [adres artysty]' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
300 000 – 500 000 PLN
68 700 – 114 500 EUR

POCHODZENIE:
Doyle, Nowy Jork, 2009
kolekcja prywatna, Nowy Jork
DESA Unicum, 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
IX Wystawa Grupy Krakowskiej, Galeria Krzysztofora, Kraków, 30 październik – listopad 1968

LITERATURA:
Adam Marczyński. Malarstwo, kat. wyst., red. Teresa Sondka, ZPAP, BWA, Salon Sztuki Współczesnej, Łódź 1974, nlb. (il. z wyst. „Grupy Krakowskiej” w Krzysztoforach 1968)
Jacek Maria Stokłosa, Galeria Krzysztofora, red. Robert Domżański, Galeria Starmach, Kraków 2018, ss. 194–195 (il.)

„Odosobnionym zjawiskiem na tej wystawie jest twórczość Marczyńskiego, który oczyszczając swoją koncepcję z pozostałości strukturalizmu doszedł do układów prostych, bezosobowych i do rozwiązań technicznych, redukując rolę artysty do zaprojektowania układu-instrumentu, który oddaje widzowi do estetycznej zabawy. Emitowany kolor wywołany jest przez naciśnięcie klawisza, podobnie jak ton muzyczny”.

Marek Rostworowski [w:] katalog wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w Krakowie, 1967



LIRYCZNA ZMIENNOŚĆ

Bardzo rzadki przykład wczesnej pracy z cyklu „Zmiennych” Adama Marczyńskiego. Od końca lat 60. i w latach 70. Marczyński wykonał szereg rytmicznych kompozycji z niewielkimi kasetonami, które można było zamykać bądź otwierać za pomocą uchylnych kłapek, mocowanych na pionowych lub poziomych osiach owych regularnych prostopadłościanów. Tego rodzaju asambláže stały się odtąd główną domeną jego działalności (cykle "Dekompozycje", "Układy otwarte"). Stosował jedynie zmienne kształty kasetonów (miewały przekrój kwadratu albo prostokąta), różne systemy zamocowania zarówno samych kasetonów, jak drzwiczek, rozmaite barwy. Z czasem tę różnorodność coraz bardziej ograniczał, barwy eliminował, aby ostatecznie skupić się na realizacji kompozycji minimalistycznych, zdominowanych zwykle już tylko przez jeden kolor. Każde z tak pomyślanych dzieł zyskiwało też nowe walory w zależności od otoczenia, w którym się znalazło. Istotny jest również udział widza, który może zamykając i otwierając klapki kształtować kompozycję. Zróżnicowane dzieło Marczyńskiego umieszcza jego pracę w polu rozważań na temat natury, chociaż wykracza poza ramy tradycyjnie rozumianego realizmu. Ta ścieżka prowadziła od połączenia pozornie niemożliwego pojednania poetyki kolorystyki i kubizmu lat 30., poprzez liryczno-abstrakcyjne kompozycje z drugiej połowy lat 50., do prac zbudowanych „z materii”, stworzonych pod koniec lat 50. i stopniowo zorganizowanych w coraz bardziej geometryczne systemy. Na początku lat 60. Marczyński przekroczył granice obrazu postrzeganego jako dwuwymiarowa płaszczyzna. Zwrócił się ku obrazowi-obiektowi i wprowadził ruchome elementy do swoich kompozycji. To, co czyni wiele prac Marczyńskiego w serii „Zmiennych Refleksów” wyjątkowo oryginalnymi, to użycie farb akrylowych fluorescencyjnych. Bez zagłębiania się w zawilości zjawisk fizykochemicznych, wystarczy stwierdzić, że specjalna zdolność pigmentów fluorescencyjnych do odbijania światła – dając widzowi wrażenie, że kolory świecą w obrazie – jest widoczna tylko wtedy, gdy obiekt pokryty tymi kolorami jest oświetlony i przestaje istnieć, gdy światła znikają. Wprowadzając więc farby fluorescencyjne do swojego repertuaru kolorów, artysta mógł wzmocnić efekt wizualny zarówno całego dzieła, jak i jego fragmentów, dzięki ich charakterystycznej jaskrawości i świetlistemu wrażeniu w porównaniu z „tradycyjnymi” farbami.

Najciekawsza realizacja miała miejsce podczas jednego z Plenerów Koszalińskich w Osiekach (1970). Autor zainstalował tam kasetony bezpośrednio wśród przyrody (na drzewach), zderzając w ten sposób dwa porządki: naturalny i cywilizacyjny. W idei, którą rządzi się sztuka Marczyńskiego, zostało także przewidziane miejsce na interwencję widza. Jego konstrukcje stanowią rodzaj „dzieł otwartych”: widz, manewrując ich elementami, może stworzyć kompozycję oryginalną, niepowtarzalną, własną. Do pewnych granic, wyznaczonych rachunkiem prawdopodobieństwa. Wpisany w strukturę reliefu aspekt kinetyzmu – ruchliwości, zmienności – jest jednak w tym przypadku, jak się wydaje, bardziej odbiciem indywidualnego wrażenia przemijalności świata i wypadkową poszukiwania harmonii, niż ścisłą realizacją rygorystycznych zasad op-artu, chociaż artysta prowadził swoje doświadczenia równoległe z ogólnościową, zauważalną także w Polsce, ekspansją tego właśnie zjawiska.

135 †

HALINA WRZESZCZYŃSKA

1929-2018

"Rosnące kryształy", 1971

akryl, tusz/papier, 88 x 57 cm

sygnowany l.g.: 'Hwrzeszczyńska'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Halina Wrzeszczyńska | "Rosnące kryształy" | konfiguracja trzypunktowa 1971 | tusz - akryl | 88 x 57'

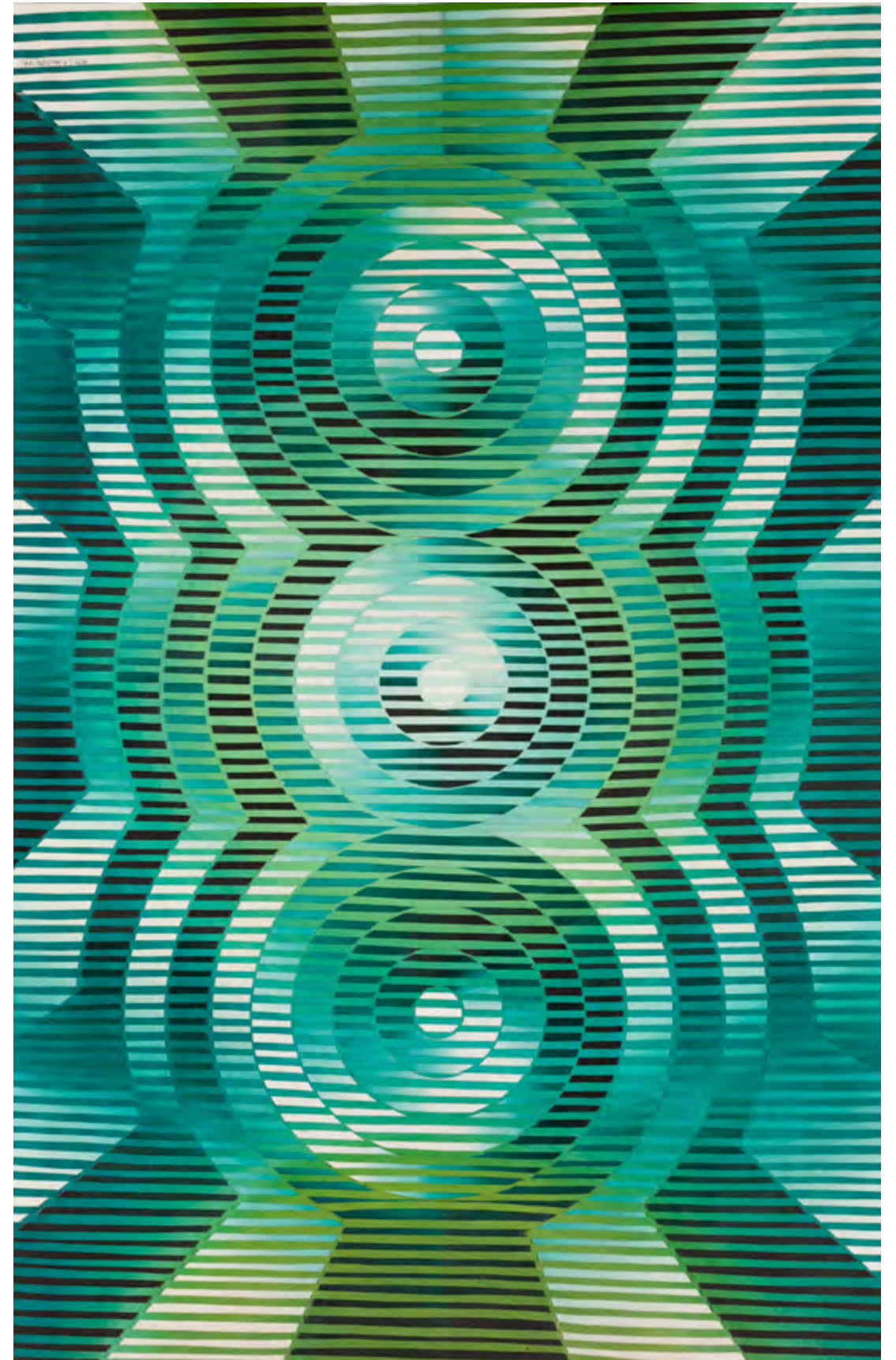
estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 500 EUR

„Okres krystalizowania się założeń, które w konsekwencji doprowadziły do skupienia się na strukturze opartej o ideę ładu, obejmuje głównie lata 1965-1972. U ich podstaw leży głębokie przeświadczenie o istnieniu ukrytej harmonii rządzącej przejawami wszelkiego życia oraz optymistyczny pogląd, że objawy degeneracji są stadium przejściowym lub pozorem. (...) Jedyną sensowną drogą dla kierunku mej twórczości będzie sięgnięcie – celowe – po element fantastyki ‘wyspekulowanej’ w oparciu o rezultaty doświadczalne i teoretyczne nauk ścisłych. W przedstawieniu układów formalno-barwnych ustawicznie oscyluję na granicy rzeczywistości i fantastyki”.

Halina Wrzeszczyńska



136 †

EDNA ANDRADE

1917-2008

Bez tytułu, 1983

akryl/plótno, 76,5 x 76,5 cm

sygnowany l.d. monogramem: 'EA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDNA ANDRADE - ACRYLIC - 30" x 30" - VARNISHED

JULY, 1983' oraz wskazówki technologiczne i adnotacje dla konserwatora

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramie: '© COPYRIGHT EDNA ANDRADE - 1983 |

SIGNATURE & NOTES TO CONSERVATOR ON BACK EDGE OF CANVAS'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 500 - 41 200 EUR

POCHODZENIE:

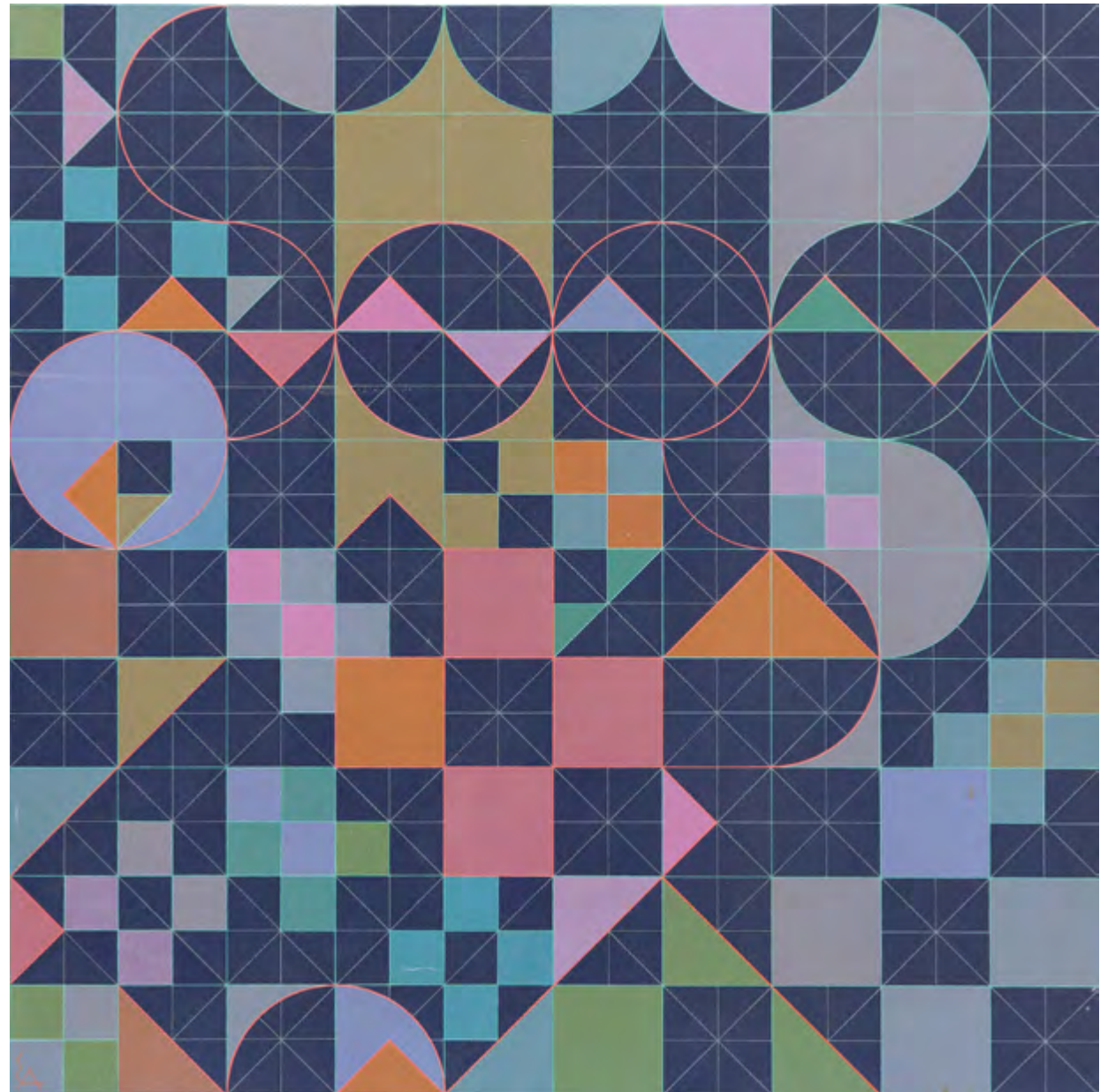
kolekcja prywatna, USA

Freeman Fine Arts, USA, 2012

kolekcja prywatna, Polska

„Artyści zawsze używali czystych i mocnych archetypów: koła, trójkąta, kwadratu czy pięciokąta; obdarowując te kształty symboliczną zawartością”.

Edna Andrade



137 ↑

ANTONIO ASIS

1932–2019

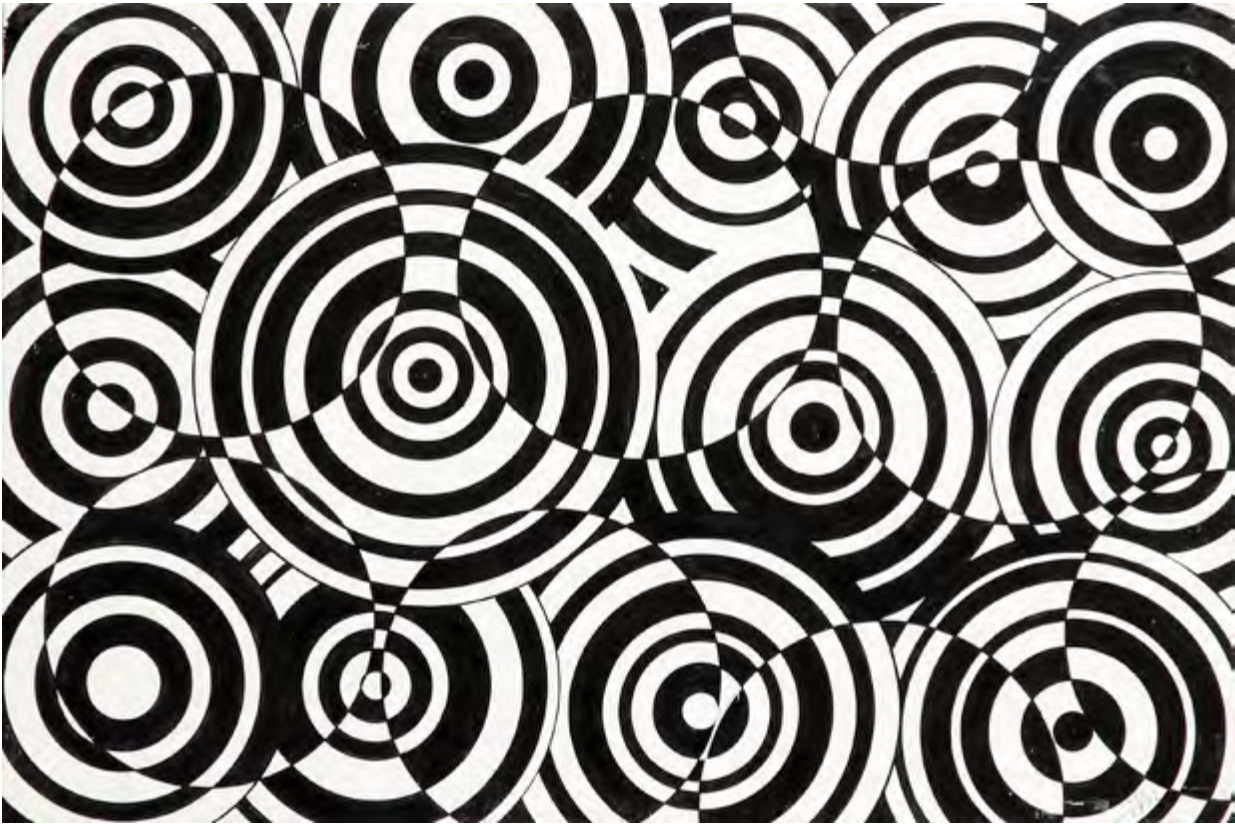
"Interferencje w czerni i bieli" ("Interférences en noir et lanc"), 1972

olej/deska, 41 x 52 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Asis | 1972'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Asis | 1972' oraz nalepka z domu aukcyjnego Christie's

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

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Christies, 2012
kolekcja prywatna, Polska

Antonio Asis w latach 1946–50 studiował w Escuela Nacional de Belles Artes w Bueno Aires. Sześć lat później wyjechał do Paryża, gdzie rozpoczął współpracę z galerią Denis Rene, w której w 1955 odbyła się wystawa „Le Mouvement” mająca kluczowe znaczenie dla konsolidacji tzw. malarstwa optycznego. Obracał się w kręgu skupionych wokół galerii artystów, a do jego przyjaciół należeli Jesus Rafael Soto, Paul Bury i Yaacov Agam. Najbardziej znane malarskie realizacje Asisa są kompozycjami złożonymi z przenikających się barwnych kół przypominających układy kalejdoskopowe. Zagadnienie rozchodzenia się fal świetlnych realizował również w działaniach przestrzennych, gdzie na zamalowaną powierzchnię nakładał metalową kratkę, tworzącą optycznie złudzenie ruchu i przenikania się barw.



138 †

EDUARDO MACENTYRE

1929

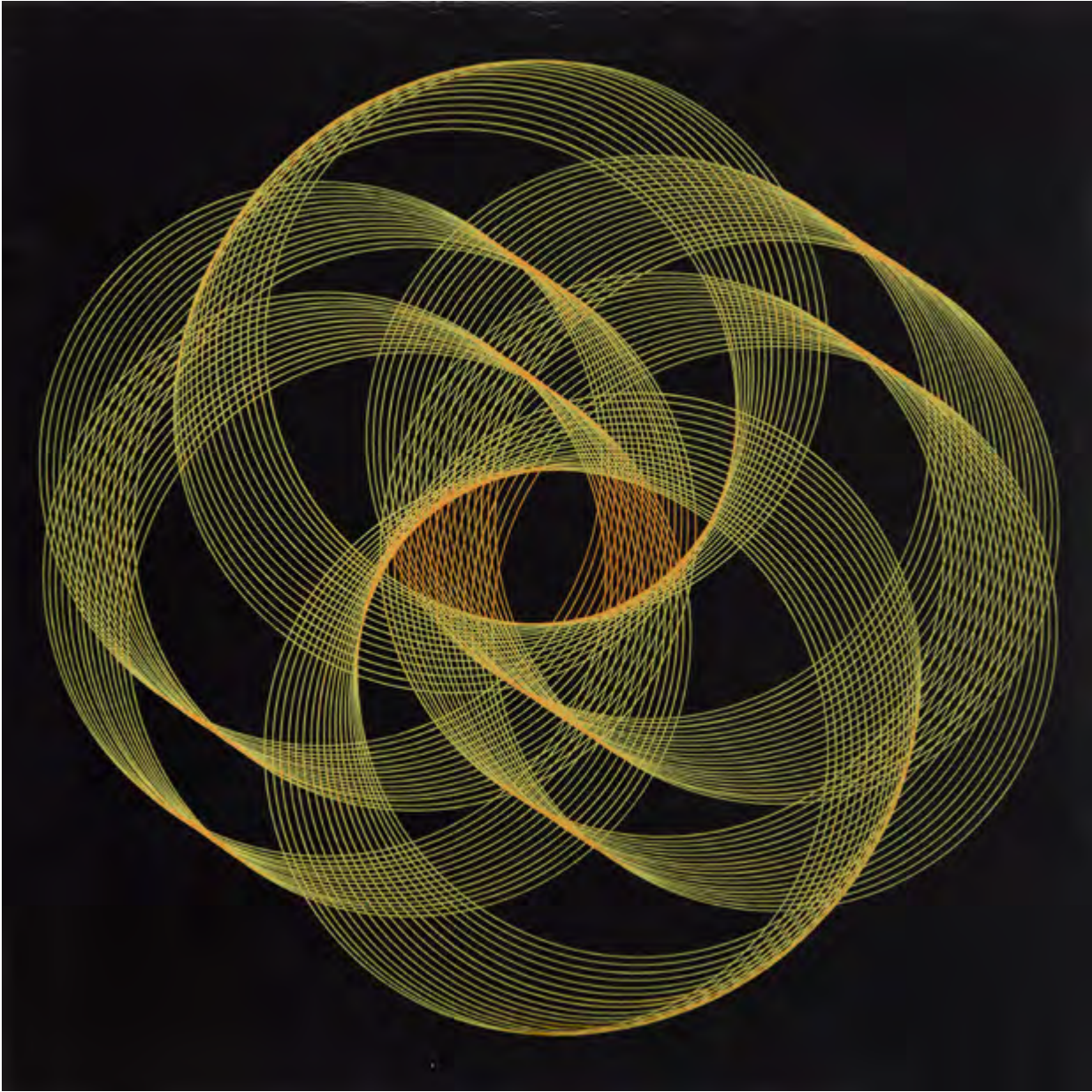
"Negro y Amarillo" z cyklu "Pintura generativa", 1965

olej/piótno, 70 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'EDUARDO A. MAC ENTYRE | PINTURA GENERATIVA | "NEGRO y AMARILLO" | 0,70 x 070 cm | oleo | 1965'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Ray Blanco
Sotheby's, Nowy Jork, 2015
kolekcja prywatna, Polska

Eduardo MacEntyre był jednym z artystów, obok Miguela Ángela Vidala, którzy w 1959 powołali grupę Arte Generativo. Członkowie tej grupy poprzez swoje odważne artystyczne eksperymenty aspirowali do miana pionierskich współczesnych twórców. Nurt zyskał światowy rozgłos przede wszystkim za sprawą Benoîta Mandelbrota – artysty tworzącego przy pomocy komputera. Mianem generative art określa się sztukę częściowo lub całkowicie wytworzoną dzięki autonomicznemu systemowi lub mechanizmowi, który może być niezależny od świata ludzkiego. Z założenia przypominający ruch dadaistyczny generative art wyrażał się w różnych dziedzinach sztuki – muzyce, sztukach wizualnych, literaturze czy architekturze. Wpłynął również w znaczący sposób na pionierów sztuki video z zakresu tworzenia wizualizacji. Do przedstawicieli tego kierunku zaliczają się tacy artyści, jak Ellsworth Kelly, Hans Haacke, François Morellet, Sol LeWitt czy pionier mappingu – Mark Napier. Obecnie termin ten bywa również stosowany m.in. w kontekście algorithmic art – sztuki powstającej za pomocą komputerowo wygenerowanego algorytmu.



139 †

JERZY KAŁUCKI

1931-2022

"Przebiegi XXIV", 2012

akryl/płótno, 160 x 110 cm
sygnowany i datowany na krośnie: 'Jerzy Kałucki 2012'
opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXIV'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 900 - 34 200 EUR

WYSTAWIANY:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07-18.09.2022

LITERATURA:

Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Magdalena Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 163 (il.)

„Od dłuższego czasu podstawową inspiracją jest dla mnie przestrzeń, a ściślej doznanie 'obecności' przestrzeni, czyli uświadomienie sobie jej istnienia. Stanowi ona niezbywalny składnik moich prac, zarówno obrazów, jak i obiektów przestrzennych. Uznałem, że stosowana od starożytności do pomiaru przestrzeni geometria będzie tu najwłaściwszym katalizatorem”.

Jerzy Kałucki



GEOMETRIA, CZAS, PRECYZJA

Realizacje malarskie Jerzego Kałuckiego nieustannie korespondują z jego działaniami przestrzennymi, obrazując i ucieleśniając poszukiwanie harmonii oraz porządku w świecie bezpośrednich doznań. Artysta w swoich pracach podejmuje refleksję nad relacjami przestrzeni rzeczywistej i iluzyjnej. Powstanie prezentowanego obrazu, zatytułowanego „Amarant”, poprzedza publikacja Kałuckiego „Zwierzenia o przestrzeni geometrii”, w której dalej przedstawia ten wątek: „Zachodzi pytanie, czy przestrzeń geometrii może też istnieć poza obrazem, już bez niego. Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca. Co więcej, można powiedzieć, że przypadek obrazu jest tylko jej szczególnym przykładem. Może ona powstać w przestrzeni naturalnej zawsze, ilekroć pojawi się w niej człowiek. Wzajemne przenikanie się tych dwu przestrzeni otwiera przed sztuką kuszące perspektywy”.

Dla Kałuckiego najważniejszym narzędziem do ujawniania przestrzeni i kształtowania jej ekspresji jest geometria, której język jest precyzyjny, niejednokrotnie o charakterze uniwersalnym, eliminującym sentymentalny emocjonalizm. Pytany o zależności jego działań z elementami matematyki, fizyki i filozofii, powołuje się na Kanta, dla którego przestrzeń była wyobrażeniem nieempirycznym. Jak sam podkreśla, przestrzeń wydobywana w jego obrazach nie może być doświadczana zmysłowo, a istnieje ona najpełniej w wyobrażeniu widza. Kolejną częścią składową postawy twórczej Kałuckiego jest czas, który powoduje, że przedstawiona w obrębie kompozycji sytuacja nie jest definitywnie zamknięta, a wręcz przeciwnie, pozostaje otwarta i uchwycona w jednym z niezliczonych momentów jej przeobrażeń. Jego dzieła ujęte w konkretne ramy geometrii ukazują permanentną przemienność i nieograniczoność przestrzeni.

Twórczość Kałuckiego określana jest mianem „konstruktywizmu filozoficznego”, a za swoją inspirację artysta uznaje tradycję wyznaczoną przez Kazimierza Malewicza. Formami mogącymi ulec szczególnym przeobrażeniom i dezintegracji są dla Kałuckiego figury geometryczne. Spośród nich, to właśnie koło jest najczęściej występujące w kompozycjach artysty, które jednak traci tu swoją jednorodność i staje się fragmentem samego siebie poprzez nacięcia i rozcięcia. W efekcie z powstałych wówczas „otworów” Kałucki wydobywa zupełnie nową drugą formę. Charakterystyczna dla owej postawy twórczej jest także dominanta jednej tonacji barwnej, która szczególnie wydobywa powtarzalność analogicznych, uzyskanych kształtów. Wszystkie działania Kałuckiego cechuje matematyczna precyzja, która sprawia, że przedstawiane w obrębie kompozycji struktury zyskują na szczególnej sugestywności. Jednocześnie, dzięki stosowanym ascetycznym środkom, obrazy Kałuckiego zachwycają wyjątkowością ukazanych płaskich plam mocnego, skondensowanego koloru, pozostającego w autonomicznej relacji z tłem.

140 †

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

"Kompozycja XX b", 1968

tempera/papier naklejony na sklejkę, 110 x 82,5 cm

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty, 2018

WYSTAWIANY:

„Tadeusz Gronowski. Wystawa prac z lat 1945–72”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, maj 1972

LITERATURA:

Tadeusz Gronowski. Wystawa prac z lat 1945–72, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, maj 1972 r, poz. nr 14

Tadeusz Gronowski był artystą niezwykle wszechstronnym, jednak w historii zapisał się przede wszystkim jako mistrz ilustracji, plakatów i grafiki użytkowej I połowy XX wieku. Charakterystyczne prace Gronowskiego tworzone w nurcie art deco były i wciąż pozostają doskonale rozpoznawalne. Styl, który upodobał sobie artysta, wyróżniał się na polskich ulicach lat 20. Gronowski silnie inspirował się nowoczesnością: zmianami w modzie i postępem technologicznym. Potrafił zilustrować styl i tempo życia tamtego czasu. Gdy mieszkał we Francji, był na bieżąco ze zmianami plastycznego języka plakatu i reklamy, które z powodzeniem wprowadzał w polską przestrzeń publiczną, tworząc nowatorskie projekty reklam komercyjnych, m.in. dla branży modowej, kosmetyczny czy jubilerskiej.



141

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Pełnia X", 2023

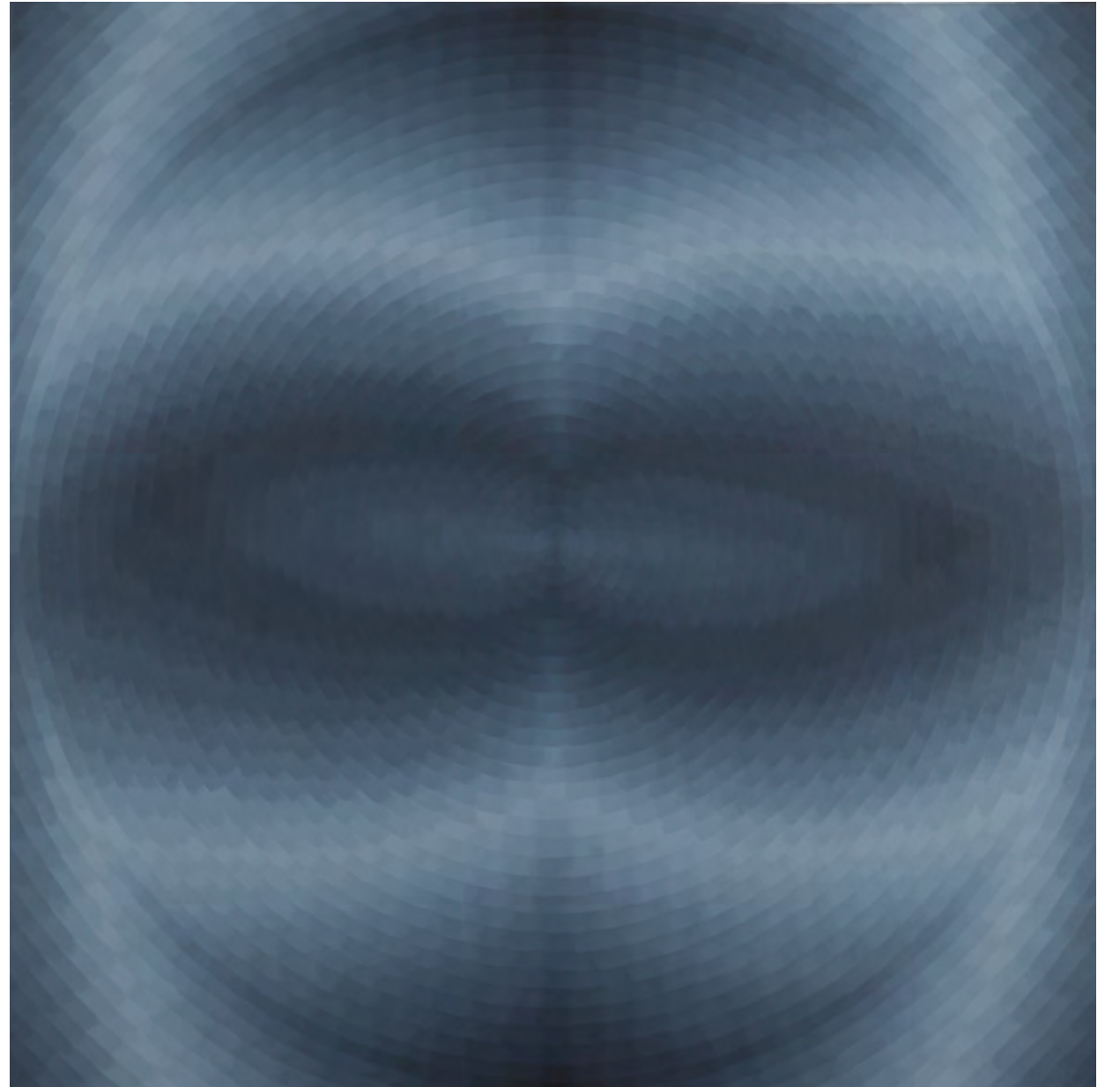
olej/ płótno, 120 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara | Berdowska | 2023 | olej | pełnia X'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 900 – 9 200 EUR



URZEKAJĄCA PRZESTRZENNOŚĆ

Tamara Berdowska jest uznawana za najwybitniejszą reprezentantkę pokolenia twórców abstrakcji geometrycznej w Polsce. Jej klarowne kompozycje wywołują wrażenie silnego, optycznego poruszenia porównywalnego do op-artowych osiągnięć twórców w XX wieku. Berdowska wykracza jednak poza sferę zainteresowań ówczesnych eksperymentatorów, dążąc w kierunku uniwersalnych poszukiwań, wpisujących wibrujące układy geometryczne w osobistą i intuicyjną wrażliwość. Artystka w powolnym procesie malowania zatapia się w głębię i ciszę bliską transcendencji. W budowaniu kompozycji dzieł kieruje się wypracowaną zasadą opartą na przenikaniu koegzystujących ze sobą mikro- i makrogeometrii. Berdowska, wykorzystując język geometrii, osiąga charakterystyczną pulsację form w obrębie obrazów o odpowiednim zróżnicowaniu walorowym i tonalnym. Zauważalna jest tu także fascynacja artystki impresjonizmem, kierunkiem, który towarzyszy jej od początku działalności artystycznej. Twórczość Berdowskiej jest skoncentrowana w dwóch obszarach. Pierwotnie w swojej praktyce artystycznej operowała przestrzennie tworzywem malarskim, umieszczając swoje dzieła na pograniczu malarstwa i rzeźby. Na owe kompozycje składały się zestawione ze sobą figury geometryczne, namalowane na arkuszach folii, które kolejno łączyła ze sobą za pomocą metalowych prętów. W swoich działaniach twórczych często posługiwała się długoschnącymi farbami oraz wielokrotnie uwydatniała formy dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Druga praktyka Berdowskiej jest oparta na dynamicznych, malarskich kompozycjach geometrycznych, utrzymanych w jednorodnej kolorystyce, z dominacją błękitu, które przyciągają wzrok odbiorcy i odpowiednio kierują jego zmysłem. Owo złudzenie ruchu jest tu wyjątkowo silne i potęgowane zastosowaniem zróżnicowaniem tonacji tej samej barwy.

W prezentowanym obrazie można dostrzec charakterystyczne relacje kolorystyczne, występujące w obrębie błękitu, które tworzą odcienie szarości, czerni i bieli. Dominujące barwy są wygaszone, niemal zamglone oraz subtelnie zróżnicowane walorowo i tonalnie. W efekcie Berdowska osiągnęła tu wrażenie szczególnego spiralnego ruchu, wirowania, narastania oraz drgania form włączających odbiorcę w intelektualny oraz emocjonalny kontakt z iluzorycznie trójwymiarowym płótnem. Kompozycja obrazu wpisuje się w najbardziej urzekające układy przestrzenne w twórczości artystki, przybierające formę rozetową, mandaliczną, kalejdoskopową czy przypominającą kształtem fantazyjną muszlę. Zarówno całość jej dzieł, jak i ich poszczególne elementy składowe zdają się niemal tańczyć, odsłaniając kobiecą wrażliwość i muzyczne wyczucie artystki. Berdowska podporządkowuje geometrię pojawiającym się ideom, a nie jej nadrzędność wobec nich. Tym samym stawia przed odbiorcą pytanie o istotę samego obrazu, granice malarstwa, poddawane weryfikacjom oraz eksperymentom. Swoim kompozycjom nadaje znaczenie symboliczne o pozorności, nieświadomości i nieobiektywności świata.

Monochromatyczne dzieła Berdowskiej, angażując zmysły i percepcję odbiorcy, wzbudzają skrajne emocje. Zachwycają i przerażają. Intrygują, zmuszając tym samym do interakcji. Jej oryginalna twórczość zdobyła uznanie i liczne nagrody, w tym Emily Car College of Art and Design w Vancouver i Fundacji Pollock – Krasner w Nowym Jorku. Prace artystki znajdują się w wielu kolekcjach, m.in. szczecińskiego Muzeum Narodowego, Muzeum Rzeźby w Orońsku, Muzeum Historycznego Miasta Krakowa Galerii Studio w Warszawie, Muzeum w Bochenie.

142 ↑

ANDRZEJ GIERAGA

1934

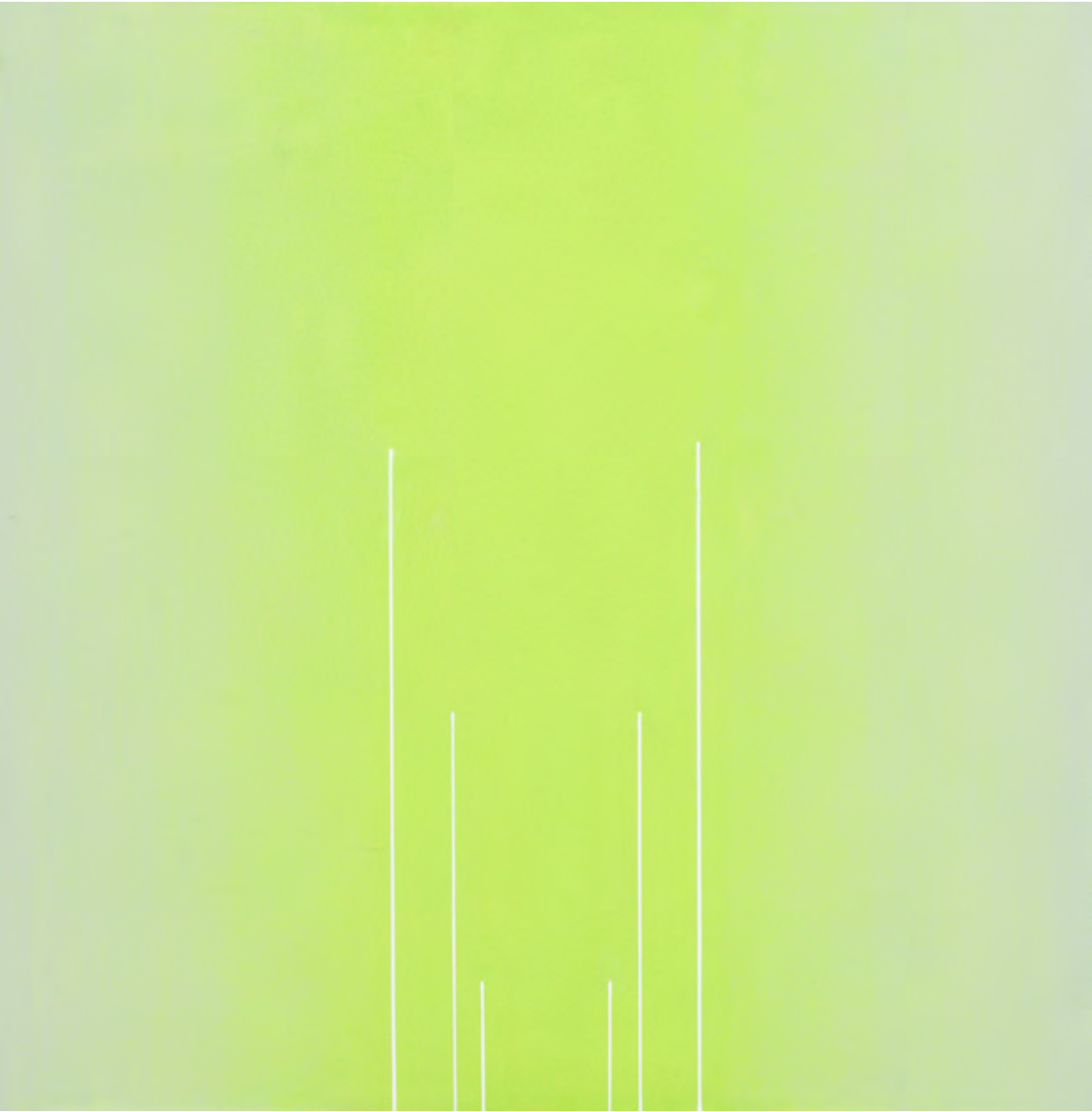
Bez tytułu VI, 2020

akryl/płyta, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'ANDRZEJ GIERAGA | BEZ TYTUŁU VI | AKRYL, PŁYTA | 60 X 60 | 2020'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 600 – 6 900 EUR

„Choć figury, płaszczyzny i linie są w niej najważniejsze, nie umiem twórczości Andrzeja Gieragi nazwać po prostu abstrakcją geometryczną. Można tu bowiem wyczuć nie tyle chłód matematycznych wyliczeń, ile jakiś pierwiastek duchowy”.

Aleksandra Talaga-Nowacka



POETA ŚWIATŁA

Andrzej Gieraga w swoich pracach niemal poskromił światło, które delikatnie modeluje niuans kolorystyczne. Owo charakterystyczne cieniowanie barw wywołuje efekt optycznej iluzji, a płaskie płótno zdaje się niemal wybrzuszać lub podwijać. Dodatkowej siły wyrazu nadaje kompozycjom Gieragi przemyślane dobranie pionowych linii, które rozmieszczone pośrodku obrazu lub na jego krańcach przypominają światło lasera. Czasami przelewają się one przez pole obrazowe i zabarwiają cały bok płótna, co finalnie nadaje dziełu trójwymiarowego charakteru. Wszystkie dzieła Gieragi łączy niezwykle porządek, powściągliwość, oszczędność, precyzja i równowaga. Każdy ukazany milimetr prezentowanych tu form jest dokładnie przemyślany i zaplanowany. Jednocześnie dzieła artysty niosą niezwykle wyciszenie i przynoszą odbiorcom wytchnienie we współczesnym świecie poprzez emanację spokojem i optymizmem. Jak zauważyła Bożena Kowalska w katalogu wystawy Gieragi w Galerii Prezydenckiej w 2003: „Gieraga jest poetą światła. Wszystko, co od początku swych artystycznych działań tworzy, powstało w kontekście ze światłem i przy wykorzystaniu różnych jego możliwości wyrazowych. (...) Ono rysuje duktem wzmoczonego blasku lub kreską cienia kontury reliefowych wypukłości i zagłębień. Odgrywa w pracach artysty nie tylko rolę głównego czynnika w konstruowaniu kompozycji, ale też istotnego nośnika znaczeń”. Źródłem koncepcji artystycznej Gieragi jest m.in. teoria unizmu Władysława Strzemińskiego i teoria konstruktywizmu. Za najbardziej doskonałe figury uznaje on kwadrat oraz koło i czyni on je głównymi kształtami podobrazu swoich obrazów. Cenzurę dla dwuetapowej twórczości artysty jest początek lat 90., który stanowi przejście od obrazów w czarno-białych tonacjach podkreślonych fakturalną strukturą do dzieł dominującej monochromatycznej kolorystyce wydobywanej przez odpowiednie niuans świetlne.

Działania Gieragi wiążą się również z jego wieloletnią aktywnością akademicką i dydaktyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Był pomysłodawcą i wieloletnim kuratorem Konkursu im. Władysława Strzemińskiego dla studentów tutejszej uczelni oraz nieistniejącej już w ASP Galerii 261. Artysta nadal jest inicjatorem wielu wystaw prezentujących dzieła twórców posługujących się językiem geometrii, nadając owemu kierunkowi właściwe formy rozwoju. Całokształt twórczości Gieragi stanowi niezwykle historię będącą twórczą metamorfozą od pierwszych ekspresyjnych reliefów z lat 70. do subtelnych, emanujących spokojem najnowszych barwnych obrazów, czyniących artystę najważniejszym polskim przedstawicielem abstrakcji geometrycznej. Dzieła Gieragi zostały szczególnie docenione przez licznych krytyków i cieszą się szczególnym rozgłosem, stanowiąc część zbiorów wielu muzeów w Polsce i za granicą, między innymi w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu i Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Museo de Arte Contemporanea w São Paulo, Muzeum im. Puszkina w Moskwie.

143 ↑

KAZZ SASAGUCHI

1962

"Portrait (May)", 2007

sygnowany, datowany i opisany na nalepce na odwrociu: 'portrait (May) | 2007 | Kazz Sasaguchi | [sygnatura artysty]' oraz nalepka z Galerii Zenshi z opisem pracy

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 300 – 3 400 EUR

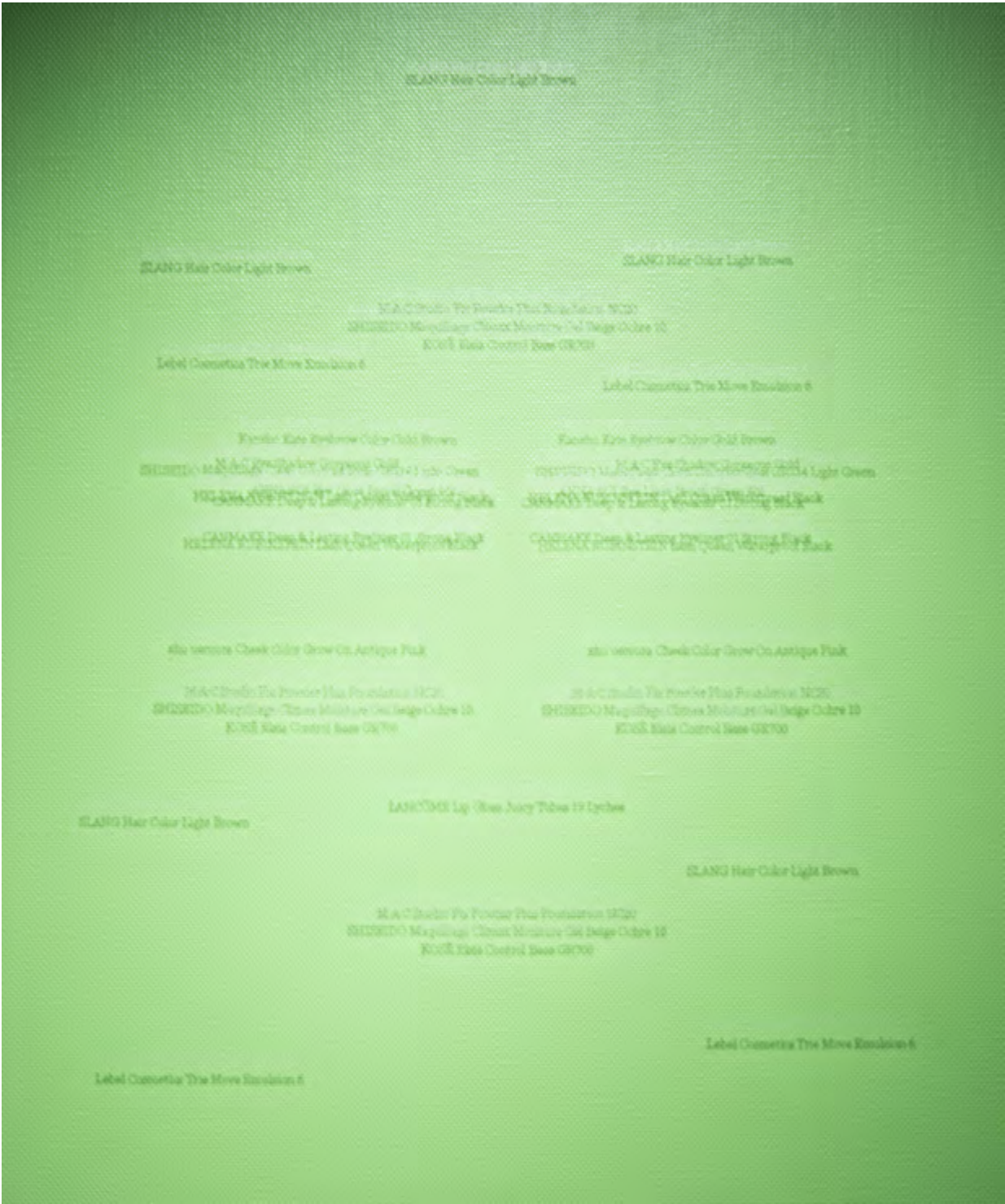
POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

„Nieczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań 23.02–17.05.2022

Ukazana w katalogu praca pokazywana była na wystawie pt. „Nieczytelność. Palimpsesty”, która podejmowała kwestie związane z akcentowaniem nie-komunikacyjnego aspektu pisma. Zupełnie we własny sposób uwidacznia się to w pracy japońskiego artysty Kazz Sasaguchi, w której to poszczególne słowa, grupowane w szeregi, zarysowują tytułowy Portret (May). Wyrazy i ich ciągi zarysowują kształt oczu, policzków, brodę czy usta kobiety. Artysta użył pisma do przedstawienia twarzy May nie tylko za pomocą treści, lecz również formy. Treść napisów odnosi się do kolorystyki i marek kosmetyków, jakich kobieta użyła, by wykreować swój image. Faktycznie to kosmetyki stwarzają wizerunek, z jakim kobieta się utożsamia. Aspekt nieczytelności wzmagany jest dodatkowo poprzez wyrycie napisów na pleksi, mamy przecież dodatkowo do czynienia z grą cieni, rzucanych przez napisy na zielonkawe tło. Gdy zechcemy podejść bliżej, by przyjrzeć się May z bliska, własnym cieniem zasłonimy jej efemeryczny wizerunek i uczynimy go nieczytelnym.



144 ↑

MIECZYŚŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912–1968

"Kompozycja I.252", 1955

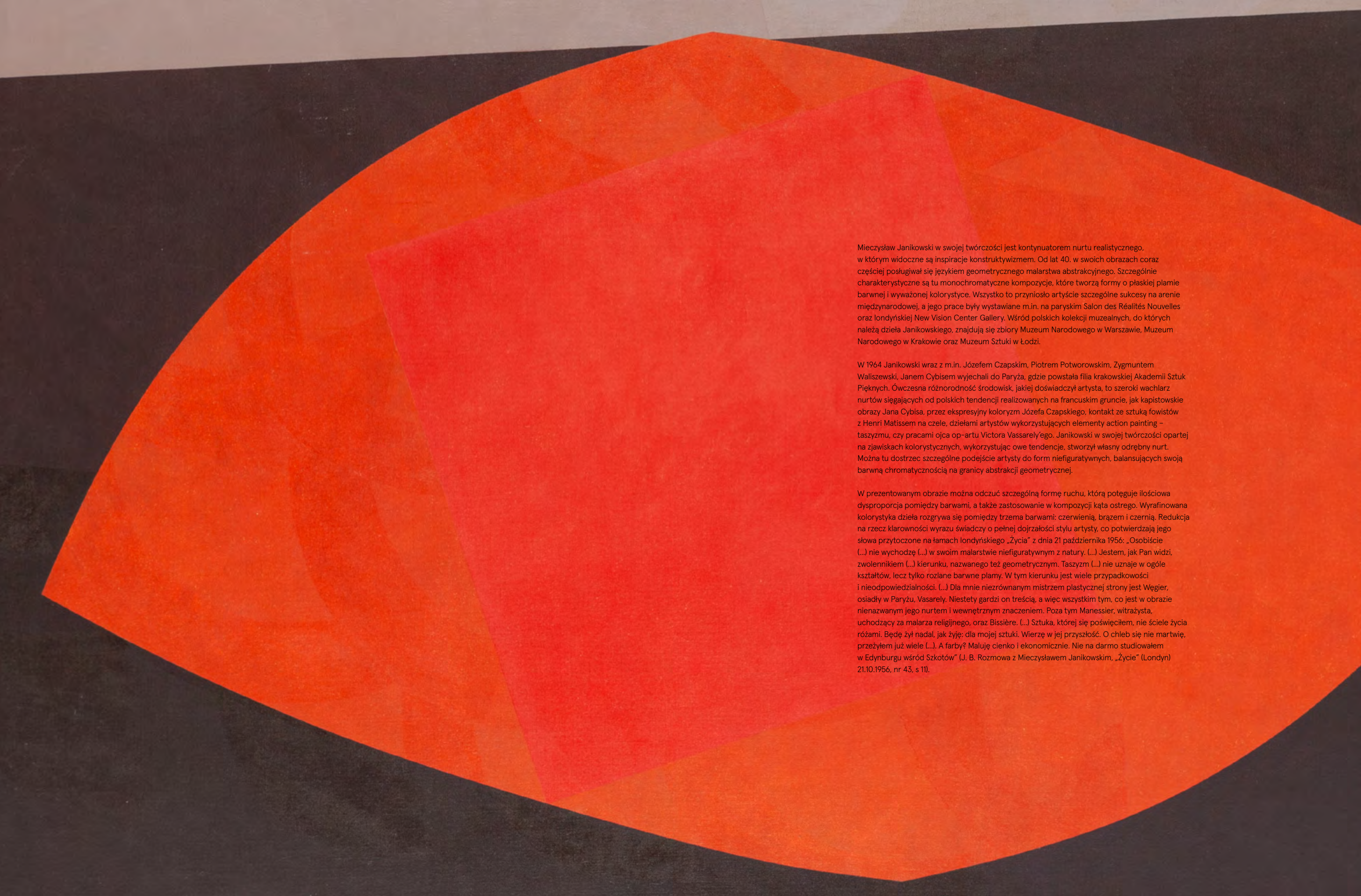
olej/piótno, 60 x 158 cm
na odwrociu pieczęć Kolekcji Fibak. Monte Carlo

estymacja:
100 000 – 150 000 PLN
22 900 – 34 400 EUR

WYSTAWIANY:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Magdalena Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s. 147 (il.)

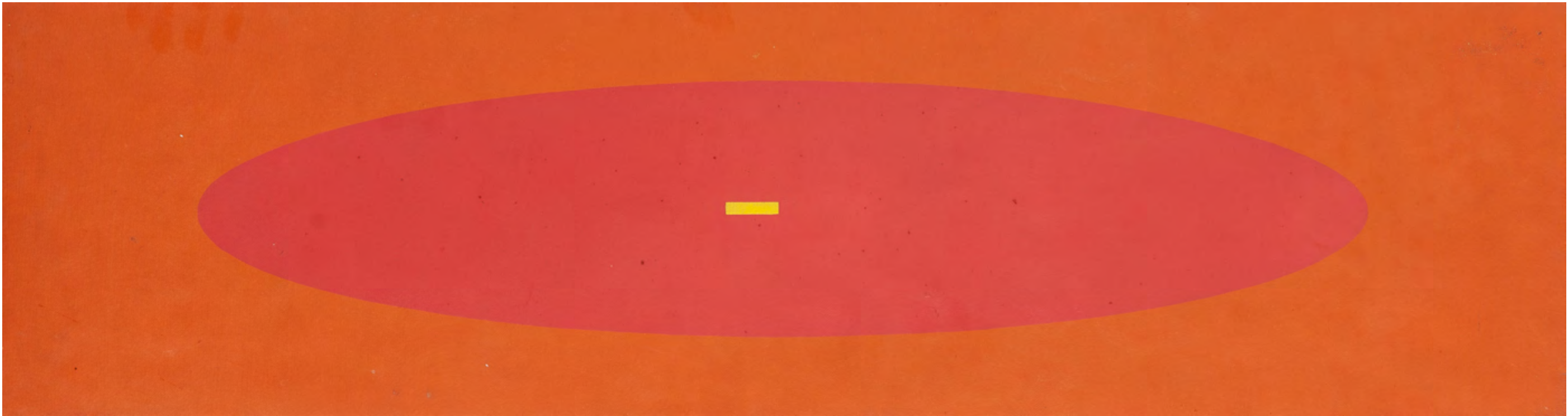




Mieczysław Janikowski w swojej twórczości jest kontynuatorem nurtu realistycznego, w którym widoczne są inspiracje konstruktywizmem. Od lat 40. w swoich obrazach coraz częściej posługiwał się językiem geometrycznego malarstwa abstrakcyjnego. Szczególnie charakterystyczne są tu monochromatyczne kompozycje, które tworzą formy o płaskiej plamie barwnej i wyważonej kolorystyce. Wszystko to przyniosło artyście szczególne sukcesy na arenie międzynarodowej, a jego prace były wystawiane m.in. na paryskim Salon des Réalités Nouvelles oraz londyńskiej New Vision Center Gallery. Wśród polskich kolekcji muzealnych, do których należą dzieła Janikowskiego, znajdują się zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi.

W 1964 Janikowski wraz z m.in. Józefem Czapskim, Piotrem Potworowskim, Zygmuntem Waliszewski, Janem Cybisem wyjechali do Paryża, gdzie powstała filia krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ówczesna różnorodność środowisk, jakiej doświadczył artysta, to szeroki wachlarz nurtów sięgających od polskich tendencji realizowanych na francuskim gruncie, jak kapistowskie obrazy Jana Cybisa, przez ekspresyjny koloryzm Józefa Czapskiego, kontakt ze sztuką fowistów z Henri Matissem na czele, dziełami artystów wykorzystujących elementy action painting – taszyzmu, czy pracami ojca op-artu Victora Vassarely’ego. Janikowski w swojej twórczości opartej na zjawiskach kolorystycznych, wykorzystując owe tendencje, stworzył własny odrębny nurt. Można tu dostrzec szczególne podejście artysty do form niefiguratywnych, balansujących swoją barwną chromatycznością na granicy abstrakcji geometrycznej.

W prezentowanym obrazie można odczuć szczególną formę ruchu, którą potęguje ilościowa dysproporcja pomiędzy barwami, a także zastosowanie w kompozycji kąta ostrego. Wyrafinowana kolorystyka dzieła rozgrywa się pomiędzy trzema barwami: czerwienią, brązem i czernią. Redukcja na rzecz klarowności wyrazu świadczy o pełnej dojrzałości stylu artysty, co potwierdzają jego słowa przytoczone na łamach londyńskiego „Życia” z dnia 21 października 1956: „Osobiście (...) nie wychodzę (...) w swoim malarstwie niefiguratywnym z natury. (...) Jestem, jak Pan widzi, zwolennikiem (...) kierunku, nazwanego też geometrycznym. Taszyzm (...) nie uznaje w ogóle kształtów, lecz tylko rozlane barwne plamy. W tym kierunku jest wiele przypadkowości i nieodpowiedzialności. (...) Dla mnie niezrównanym mistrzem plastycznej strony jest Węgier, osiadły w Paryżu, Vasarely. Niestety gardzi on treścią, a więc wszystkim tym, co jest w obrazie nienazwanym jego nurtem i wewnętrznym znaczeniem. Poza tym Manessier, witrażysta, uchodzący za malarza religijnego, oraz Bissière. (...) Sztuka, której się poświęciłem, nie ściśle życia różami. Będę żył nadal, jak żyję: dla mojej sztuki. Wierzę w jej przyszłość. O chleb się nie martwię, przeżyłem już wiele (...). A farby? Maluję cienko i ekonomicznie. Nie na darmo studiowałem w Edynburgu wśród Szkotów” (J. B. Rozmowa z Mieczysławem Janikowskim, „Życie” (Londyn) 21.10.1956, nr 43, s 11).



145 †

MIECZYŚŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

1912–1968

"Kompozycja", 1961

olej/płótno, 28 x 103 cm
na odwrociu pieczęć Kolekcji Fibak. Monte Carlo

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

WYSTAWIANY:
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe im. Lena Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23.06–26.08.2018
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2.07–18.09.2022

LITERATURA:
Nowe obrazy. Kolekcja Olgi i Wojciecha Fibaka, red. Cezary Ślaziński, Galeria Fibak, Warszawa 2010, s. 94 (il.)
Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Inga Kopciewicz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 119 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, kat. wyst., red. Magdalena Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, ss. 150–151 (il.)

„Janikowski pracuje samotnie, otoczony wśród swoich przeważnie niezrozumieniem i obojętnością, ale nic nie hamuje jego impetu po drodze najmniej wdzięcznej; musi on budzić nie tylko szacunek, ale i zainteresowanie każdego, dla którego sztuka nie koniecznie musi być „przyjemna”. (...) Janikowski, wierny z wiernych kierunku najsurowiej wyzutego z czysto sensualnej delectacji i z chaosu nastrojowości, dziś właśnie zasługuje więcej niż bardzo wielu innych na tę nagrodę ‘Kultury’”.

Józef Czapski

146 †

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

1961

"Czarny kwadrat", 2012

olej/piótno, 120 x 120 cm

sygnowany p.d. monogramem: 'AR'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 967 | "CZARNY KWADRAT" | 2012' oraz opisany na ramie: '120 : 120 cm'

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 800 – 4 600 EUR

„Świadomie nie piszę o obrazach. Nie należę do artystów zobowiązanych do komentarza odautorskiego. Obrazy niech bronią się same. Ja tylko czuję się w obowiązku powiedzieć, że uważam, iż malarstwo ma nadal ogromną siłę samoobrony i ja wierzę w tę siłę, gdy obrazy nie powstają za pomocą z góry założonej wizji świata, tylko dzięki rzetelnej, czułej i wnikliwej obserwacji oraz autentycznej fascynacji”.

Aleksander Roszkowski



ZMYSŁOWA FAKTURA W DYNAMICZNYM ŻYWIOLE

„Czarny kwadrat” Aleksandra Roszkowskiego ukazuje poszukiwania artystyczne charakterystyczne dla najnowszych prac twórcy. Prototypem kompozycji abstrakcyjnych artysty są jego pejzaże, sytuujące się na granicy jawy i snu, wynikające z zachwyty nad bogactwem przyrody i traktowania ich jako symulującego, artystycznego bodźca – niewyczerpalnego źródła inspiracji. Pejzaże, powstałe pod koniec lat 80., były dla Roszkowskiego pretekstem do obrazowania tego, co nienamacalne i unaoczniające wewnętrzną duchowość i wrażliwość. Zapisany w nich sentymentalizm stał się siłą napędową całej jego twórczości. Obrazy były dla artysty jak kartki w pamiętniku, zapisami ulotnych wrażeń, wspomnień i chwil zachwyty. Pozostawiały miejsce na refleksję wobec otaczającej rzeczywistości. Pejzaże charakteryzowały się ograniczoną paletą barwną, nieraz balansującą na granicy chromatyczności. Powstawały one w pracowni, bez wychodzenia w plener. Stały się przestrzenią do rejestrowania trudno uchwytnych

szczygółów. Dzieła te lokują się pomiędzy spontanicznością malarskich poszukiwań a wrażeniem drobiazgowego studium. Tym samym pejzaże zapowiadały przyszłe działania artysty, ukierunkowane na sztukę abstrakcyjną, niezwykle żywiołową i wywodzącą się z estetycznej tradycji koloryzmu.

To, co łączy wszystkie dzieła abstrakcyjne Roszkowskiego, to bogata faktura, będąca tu podstawowym językiem malarskim. Gęsta, mięsista, niezwykle precyzyjna, wychodzi poza ramy płótna. Kolejno nakładane warstwy farby olejnej nadają kompozycjom trójwymiarowość i głębię. Proces twórczy Roszkowskiego charakteryzuje się zdecydowanym przywiązaniem do rzemiosła. Gest malarski jest dla artysty najwyższą formą wyrażania zachwyty nad życiem i każdego jego najprostszego przejawu. Prezentowany obraz pokrywa delikatnie wypukła malarska siatka, przypominająca luźno splecioną tkaninę. Tworzą ją linie, których regularne szerokości nasuwają skojarzenia

z wypukłodrukiem, gdzie o sukcesie dzieła decyduje techniczne mistrzostwo. Nowo powstała kompozycja ma charakter skomplikowanego reliefu o strukturze nawiązującej do roślinnych pnączy lub pajęczych sieci. Efekt ten jest wyrazem głębokiego wyczulenia artysty na malarską materię, u podstaw której można odnaleźć autorską technikę wykonania dzieła. Roszkowski eksperymentuje tu z materiałami bazującymi na naturalnych komponentach takich jak wosk, guma arabska, damara, terpentyna balsamiczna czy olej lniany. Materiały te użyte w dziełach angażują również zmysł powonienia. Artysta niezwykle fascynował się tymi zapachami, ich właściwościami konotowania najprzyjemniejszych momentów i rozbudzania pokładów energii. Malowanie było dla Roszkowskiego dynamicznym żywiołem, w ramach którego kilogramy farby lądują na podłożu malarskim, co zbliżało jego dzieła do twórczości Pollocka.

Kompozycja „Czarnego kwadratu”, pomimo ekspresyjności procesu nakładania farby, pozostaje przemyślaną i kontrolowaną częścią warsztatu artysty. Roszkowski jako uczeń dwóch wybitnych pedagogów Jacka Sienickiego i Zbigniewa Gostomskiego, starał się pogodzić ich odmienne koncepcje malarstwa, aby finalnie wypracować własną ścieżkę będącą w opozycji wobec współczesnych tendencji. Jego twórczość była wynikiem powinowactwa w myśleniu o obrazie, kontynuacją emocjonalnej i sensualistycznej sztuki Sienickiego oraz ascetycznego podejścia do kompozycji Gostomskiego. Doświadczenie współpracy z obydwoima artystami Roszkowski wykorzystał w pietyzmie operowania barwą i staranności wobec kompozycji. Jednocześnie jego dzieła niezmiennie przez całą twórczość pełnią funkcję pamiętnika rejestrującego najgłębsze wzruszenia oraz emocjonalną więź z bliskimi miejscami.

147 †

ANDRZEJ URBANOWICZ

1938–2011

"Kwadrat Jowisza Drugi", 2001

akryl, relief/płyta pilśniowa, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'KWADRAT JOWISZA | DRUGI | ANDRZEJ URBANOWICZ | 2001'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

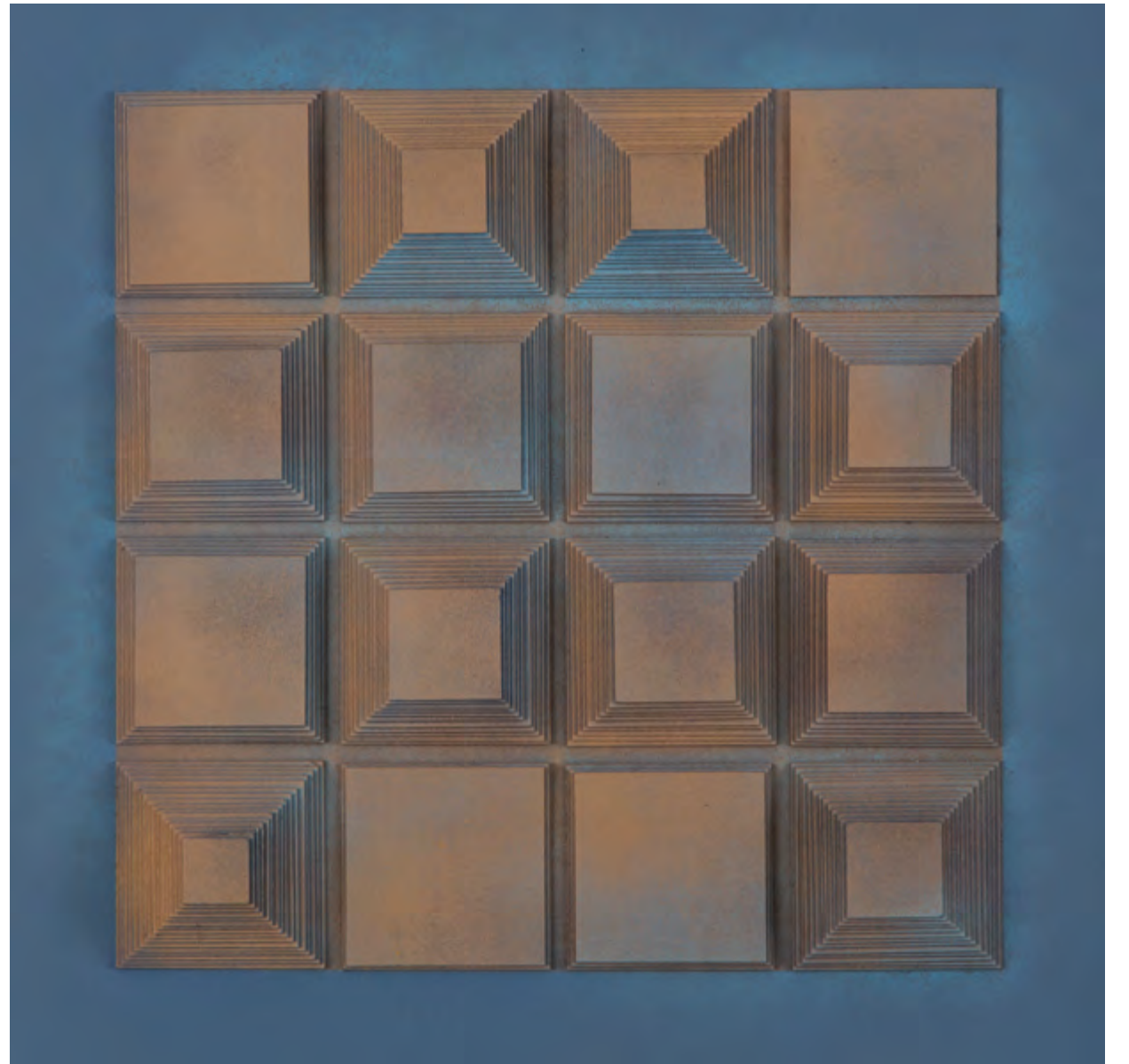
1 900 – 2 800 EUR

„Najdosłowniej jesteście dziećmi światła, choć nie zawsze o tym pamiętamy.

Nawet, gdy jest go całkiem niewiele, ono jest najważniejsze.

Posłańcem uczuć światła jest barwa”.

Andrzej Urbanowicz



148

KINGA POPIELA

1991

"Krusząc skały"

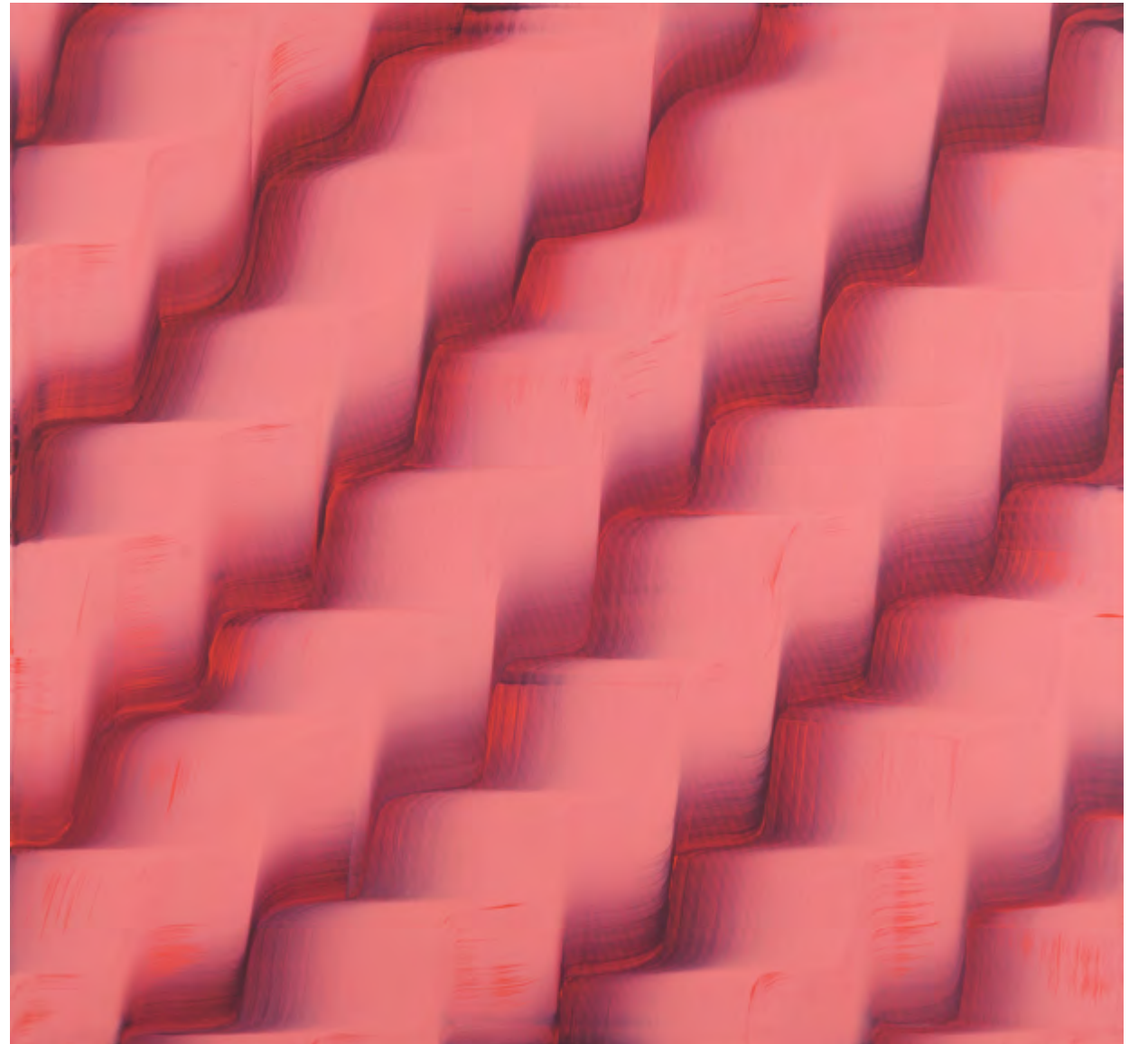
akryl/plótno, 150 x 160 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'KINGA POPIELA | KRUSZĄC SKAŁY'

estymacja:

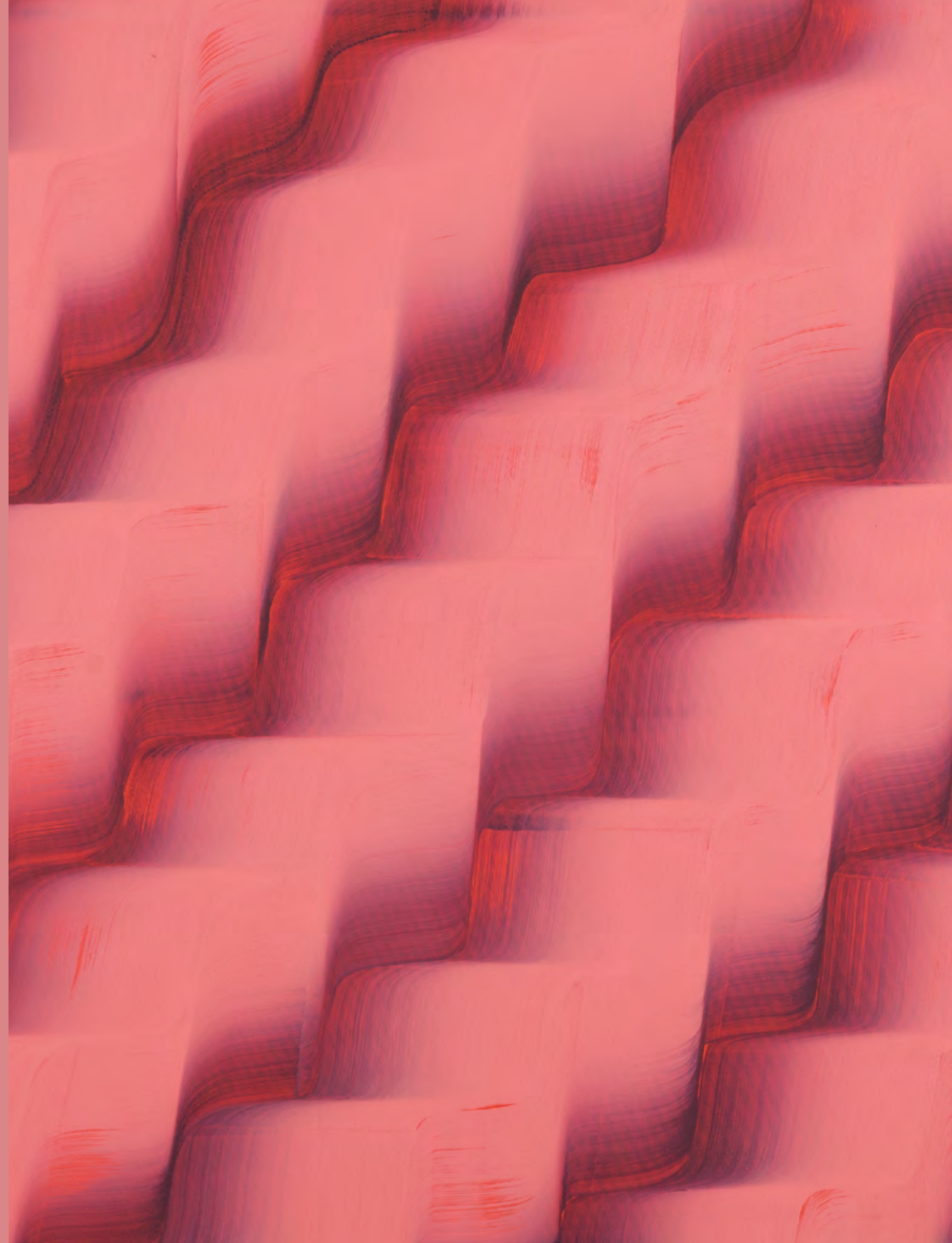
12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR



**„W MALARSTWIE KINGI POPIELI
WSZYSTKO ROZGRYWA SIĘ WOKÓŁ
NARZĘDZIA, KTÓRE WYBRAŁA DO
TWORZENIA OBRAZÓW. JEST NIM
ZAMOCZONA W FARBIE GĄBKA
PRZESUWANA PO BARWNYCH
POWIERZCHNIACH PŁÓCIEN I ROLACH
BIAŁEGO PAPIERU. GRA IDZIE
O WYDAJNOŚĆ FARBY I SPRAWNOŚĆ
RĘKI. OD TYCH CZYNNIKÓW ZALEŻY,
JAK DŁUGI UDA SIĘ NAKREŚLIĆ
NIEPRZERWALNY ŚLAD. Z PODOBNĄ
KONSEKWENCJĄ W UCZYNIENIU
NARZĘDZIA ZASADĄ SWOJEJ
TWÓRCZOŚCI NIE SPOTYKAMY SIĘ
W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ ZBYT
CZĘSTO”.**

DOROTA MONKIEWICZ



149

ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA

1922-1989

"Światło w przestrzeni czerwonej I", 1969

gwasz/papier naklejony na deskę, 56 x 62 cm
sygnowany, datowany oraz opisany na odwrociu: 'A. HUSKOWSKA-MŁYNARSKA | "ŚWIATŁO
W PRZESTRZENI CZERWONEJ I | GWASZ | 1969' oraz nalepka z opisem pracy

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





**„W OKREŚLANIU ŚWIATŁA, KTÓRE
DEFINIUJE WIDZENIE OTACZAJĄCEGO
NAS ŚWIATA, DOSTRZEGAMY ISTOTĘ
PRZEMIAN, JAKIE ZACHODZĄ
W MALARSTWIE OD CZASÓW
WCZESNEGO RENESANSU, POPRZECZ
REWOLUCJĘ IMPRESJONIZMU ORAZ
JEGO SZCZYT I KRES ZARAZEM,
TASZYZM. TE PRZEMIANY TERAZ
W SPOSÓB DLA MNIE NATURALNY
ZMIERZAJĄ KU SCALENIU, KU
SYNTEZIE, KU DYSCYPLINIE, WBREW
ROZPĘTANIU ŻYWIOŁÓW „NOWEJ
FIGURACJI”. JEST TO UPORCZYWE
I MAŁO POPULARNE SZUKANIE
LOGIKI I SENSU W DZIEDZINIE, KTÓRA
NA OGÓŁ UCHODZI ZA DOMENĘ
NIEKONTROLOWANYCH I WYBUJAŁYCH
EMOCJI”.**

ANNA HUSKOWSKA-MŁYNARSKA

150

RADOSŁAW SOWIAK

1950

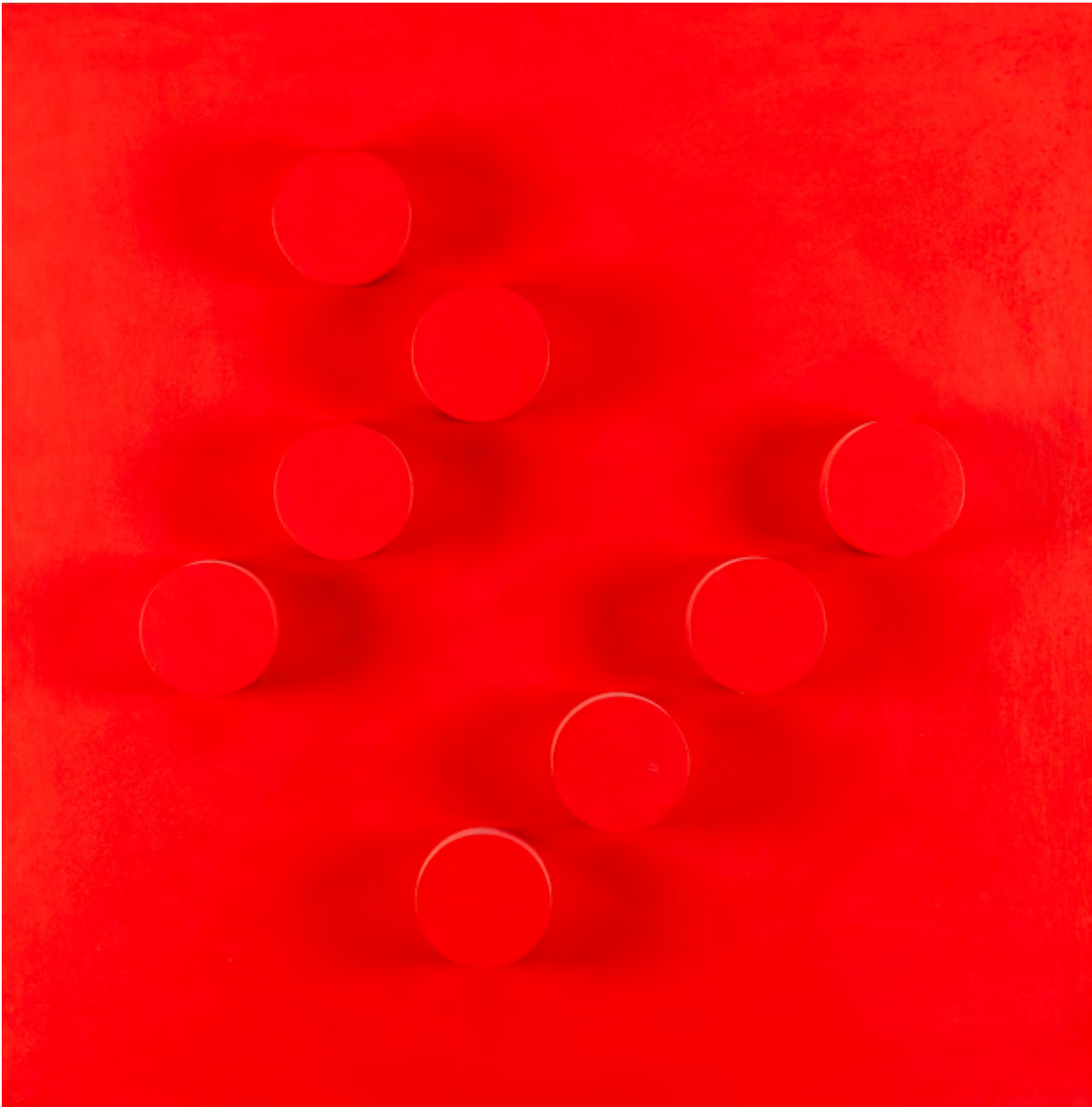
"Warcaby", 2019

relief/deska, 90 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'R. SOWIAK | 2019 | "WARCABY" | MUSS.364'

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

„Sztuka jest dla mnie zabawą. Gdyby było inaczej przestałbym to robić. Żadnego przymusu! Dzięki temu czuję się jak duży chłopiec. Ta ciekawość, co będzie dalej... Zafascynowanie tym, jak się wyłania znikąd zupełnie nowa rzecz i nabiera coraz doskonalszych kształtów...”.

Radosław Sowiak



151

TADEUSZ KALINOWSKI

1909–1997

Bez tytułu, 1967

olej/ płótno, 96 x 96 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KALINOWSKI | TADEUSZ | KALINOWSKI | 1967 Poznań'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

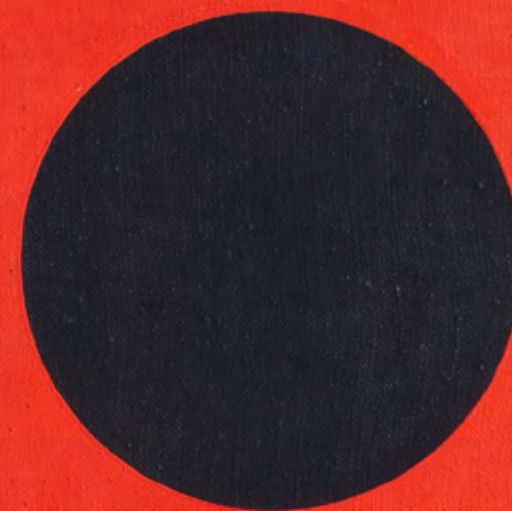
9 200 – 11 500 EUR





**„MOIMI ŚRODKAMI WYRAZU SĄ
UKŁADY, KTÓRE NAZYWAM UKŁADAMI
STREFICZNYMI. SŁOWO „STREFIZM”
POCHODZI OD LEONA CHWISTKA.
JA, NIE WIEDZĄC O TYM, ZUPEŁNIE
PRZYPADKOWO SAM NA TEN TERMIN
CZY NAZWĘ WPADŁEM, CZYNIĄC
DOŚWIADCZENIA, DZIELĄC NA STREFY
PŁASZCZYZNĘ OBRAZU”.**

TADEUSZ KALINOWSKI



152

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Notatka o sztuce 1/VI", 2022

olej/plótno, 90 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | NOTATKA O SZTUCE | 1/VI | 90x70 | 2022'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

Od połowy lat 90. Włodzimierz Pawlak realizuje serie „Notatek o sztuce”, która stanowi wyjątkowy traktat na temat malarstwa, przywołujący najważniejsze dzieła artystów awangardowych.

W pracach można odnaleźć liczne nawiązania do twórczości takich artystów jak Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński czy Henryk Stażewski. Obrazy te stanowią jednocześnie hołd dla spuścizny klasyków, która na płótnach Pawlaka podlega systematyzacji i analizie.



153 †

MIECZYŚŁAW WIŚNIEWSKI

1929-2018

"Układ E/II", 1986

akryl, płyta/plótno, 40,5 x 54,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Mieczysław Wiśniewski | "Układ E/II" – 1986 | 40,5x54,5'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 600 EUR



„DAŻENIE DO ŁADU I HARMONII WYDAWAĆ
BY SIĘ MOGŁO MARZENIEM O ŚWIECIE
IDEALNYM, BO CZYMŻE JEST DZIŚ POJĘCIE
ŁADU, KIEDY WŁAŚNIE BEZŁAD JEST CZĘŚCIĄ
SKŁADOWĄ WARTOŚCI DWUDZIESTEGO
WIEKU. A JEDNAK TEN POZORNY CHAOS
NIE WYKLUCZA MOŻLIWOŚCI BUDOWANIA
SYNTEZ W OPARCIU O SPRZECZNE,
RÓWNOWAŻNE WARTOŚCI. POETYKA DZIEŁA
OTWARTEGO ZRODZIŁA SIĘ W KULTURZE,
KTÓRA DOPUSZCZA KOMPLEMENTARNOŚĆ
POSZUKIWAŃ I RÓŻNORODNOŚĆ ROZWIĄZAŃ.
DAŻENIE DO HARMONII JEST NIE TYLKO
WYRAZEM TĘSKNOTY KOMPENSUJĄCEJ LĘKI
PRZED CHAOSEM, ALE TAKŻE WYZNANIEM
ONTOLOGICZNEGO PRZEKONANIA O ISTNIENIU
RÓWNOWAGI PRZECIWIENSTW. ŁAD
W OBRAZACH WIŚNIEWSKIEGO JEST W STANIE
CHWIEJNEJ RÓWNOWAGI Z BEZŁADEM. UKŁAD
HARMONII JEST NIEUSTANNIE ZAKŁÓCANY.
PŁASZCZYZNA OBRAZU JEST ZAMKNIĘTA, ALE
JEJ ELEMENTY SKŁADOWE POZOSTAJĄ CZĘSTO
OTWARTE I ZMIENNE. ANTYNOMICZNOŚĆ
TYCH KOMPOZYCJI WYPROWADZONA JEST
Z DWUZNACZNOŚCI PRZESTRZENI I CZASU
W OBRAZIE, KTÓRY SAM NIE JEST W BEZRUCHU,
ANI JEGO OBSERWATOR”.

ZOFIA WARTAK

154 †

ANNA SZPRYNGER
1982

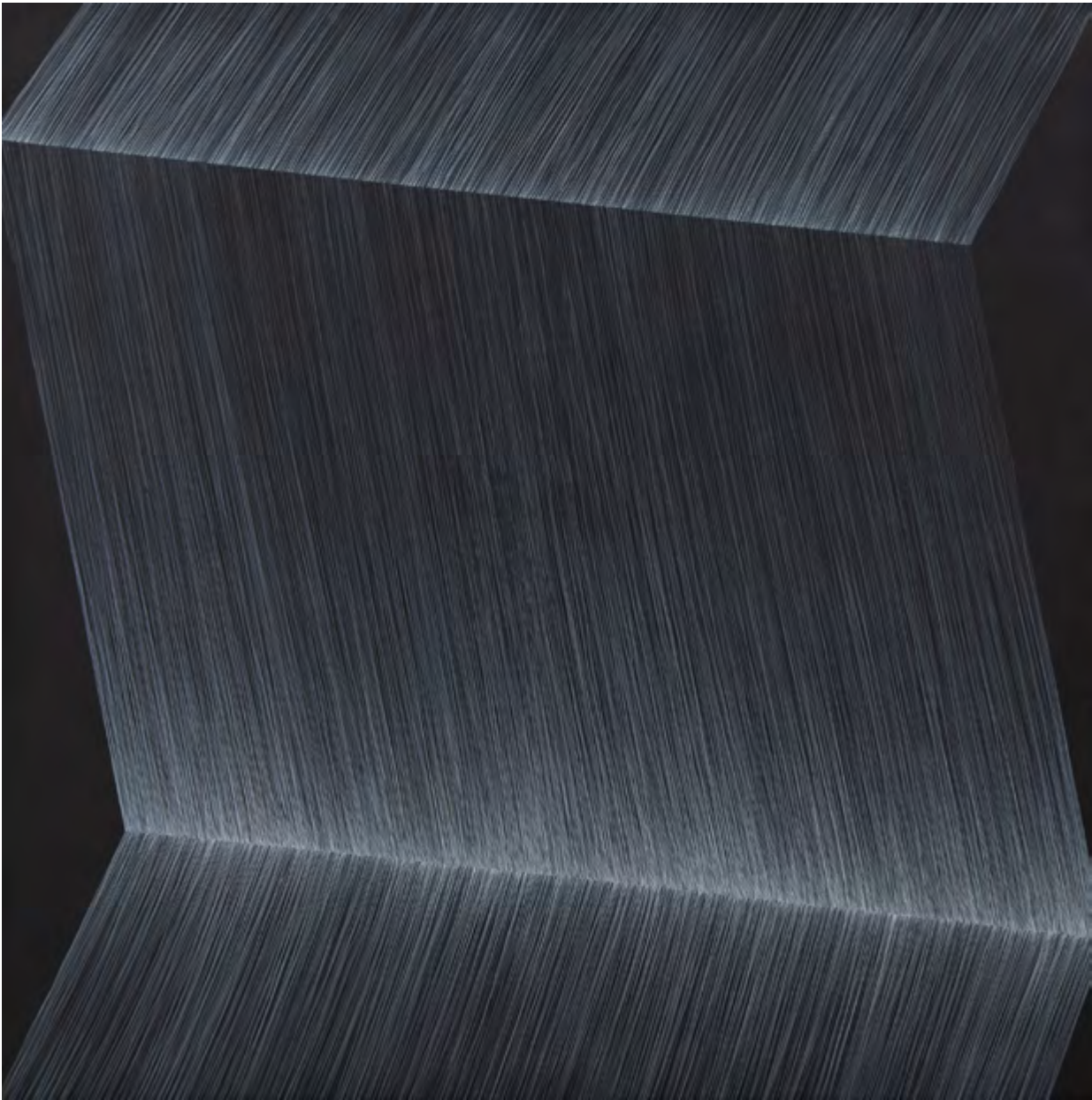
Bez tytułu, 2017

akryl/płótno, 100 x 100 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'ANNA SZPRYNGER | 2017' oraz wskazówka montażowa

estymacja:
25 000 – 30 000 PLN
5 800 – 6 900 EUR

„Świadome malowanie abstrakcji jest dosyć trudne. Nie chodzi przecież o to, żeby nachłapać coś, czego nie ma, ale o artystyczny proces, którego finałem staje się nieprzedstawiająca kompozycja. Trochę miałam stracha, żeby całkiem poświęcić się rzeczom, „których nie ma”, bo to może być bardzo śliskie i niebezpieczne. Teraz, kiedy już nie mam tego lęku i nie potrzebuję zahaczenia w rzeczywistości, czasem czuję potrzebę zrobienia czegoś miękkiego, delikatnego, bardziej wynikającego z natury niż z matematyki”.

Anna Szprynger



155

PAWEŁ WĄSOWSKI

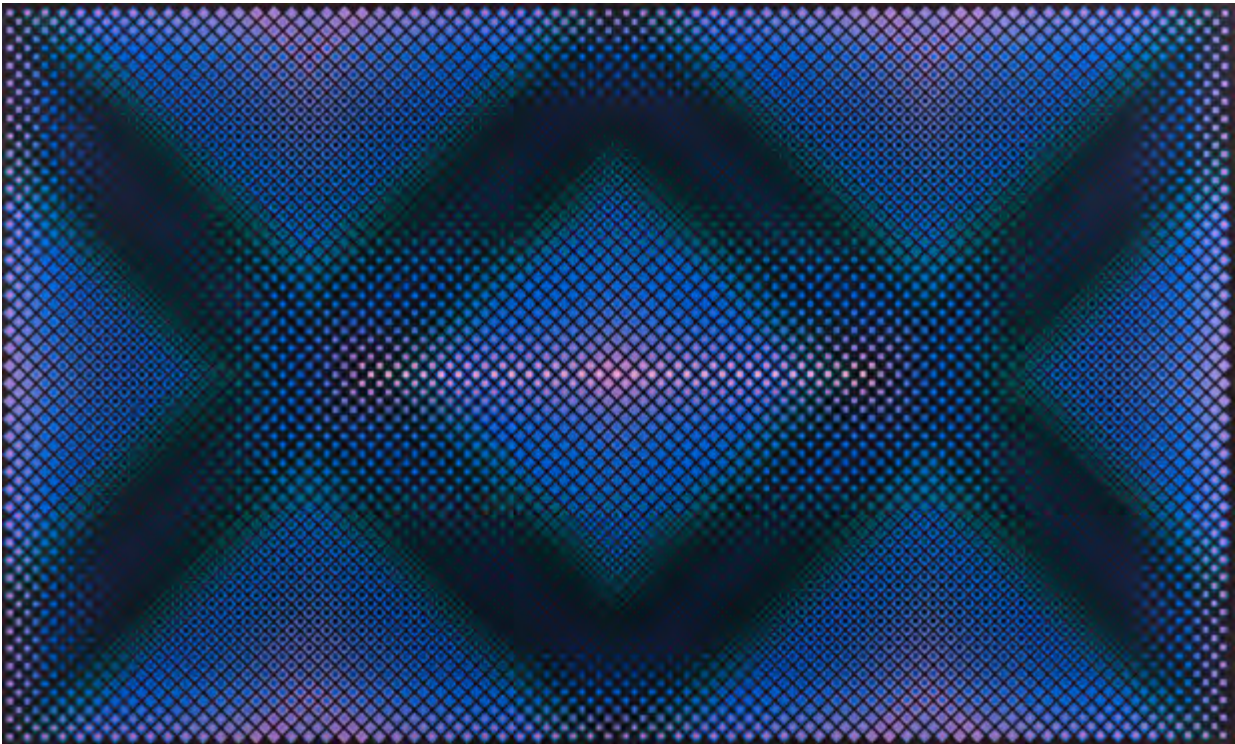
1974

"Dylatacja czasu II", 2023

akryl/płótno, 120 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "DYLATACJA CZASU II" | PAWEŁ WĄSOWSKI | 2023 | ACRYLIC | NR: CXIX'

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 900 - 2 300 EUR

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 dla niego jest sztuka i architektura Bauhausu, co czyni go współczesnym spadkobiercą 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. Jego zdaniem, 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.



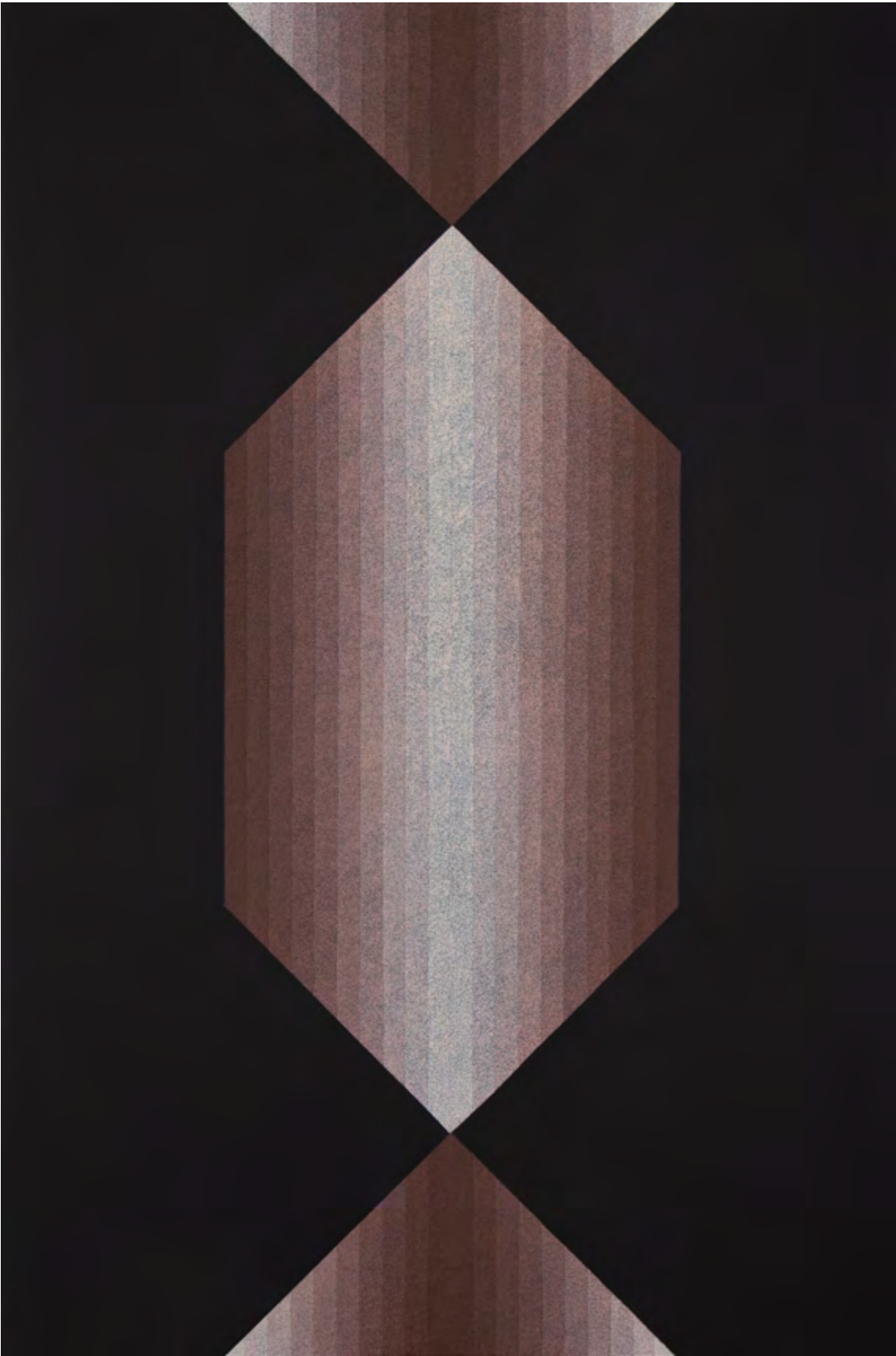
156 †

JANUSZ RAFAŁ GŁOWACKI
1959

"Typologizacje perseweracyjne", 2020

olej/płótno, 120 x 80 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
' J.R. GŁOWACKI . 2020 . I - TYPOLOGIZACJE PERSEWERACYJNE - I - T.P - NR. I'

estymacja:
15 000 – 18 000 PLN
3 500 – 4 200 EUR



„ARTYSTĘ ZAWSZE FASCYNOWAŁA GEOMETRIA, NAWET WE WCZEŚNIEJSZYCH PRACACH FIGURATYWNYCH, W KTÓRYCH BYŁA OSIĄ KONSTRUKCJI. KIEDYŚ ZAPISAŁ, ŻE JEŚLI MIAŁBY SIĘ PORÓWNAĆ Z JAKĄKOLWIEK BRYŁĄ, TO NA PEWNO BYŁBY UPADŁOŚCIANEM. TERAZ TE ŚCIANY PODNIÓSŁ DO GÓRY, CO WIDAĆ I W OBRAZACH, I W SZKICACH, KTÓRE POWSTAJĄ, ZANIM ARTYSTA JEST PRZEKONANY DO WERSJI OSTATECZNEJ – UWIECZNIANYCH KÓŁ, KWADRATÓW, TRÓJKĄTÓW I ICH LICZNYCH WARIACJI. KAŻDA JEGO PRACA JEST WCZEŚNIEJ PRZEMYŚLANA W NAJDROBNIJSZYCH SZCZEGÓŁACH. BADAJĄC ZALEŻNOŚCI BARWNE POMIĘDZY SZAROŚCIĄ A KOLOREM NIEBIESKIM, PRYZNAJE, ŻE BUDUJĄC ZESTAW TYCH PRAC, NIE SĄDZIŁ, ŻE TYLE WEWNĘTRZNEJ POKORY, CIERPLIWOŚCI, WYTRWAŁOŚCI I DETERMINACJI BĘDZIE POTRZEBOWAŁ NA ICH REALIZACJĘ”.

KAMA ZBORALSKA



157 ↑

ANNA BARLIK

1985

Kompozycja 10/16, 2016

spray/blacha, 40 x 35 x 3 cm

estymacja:

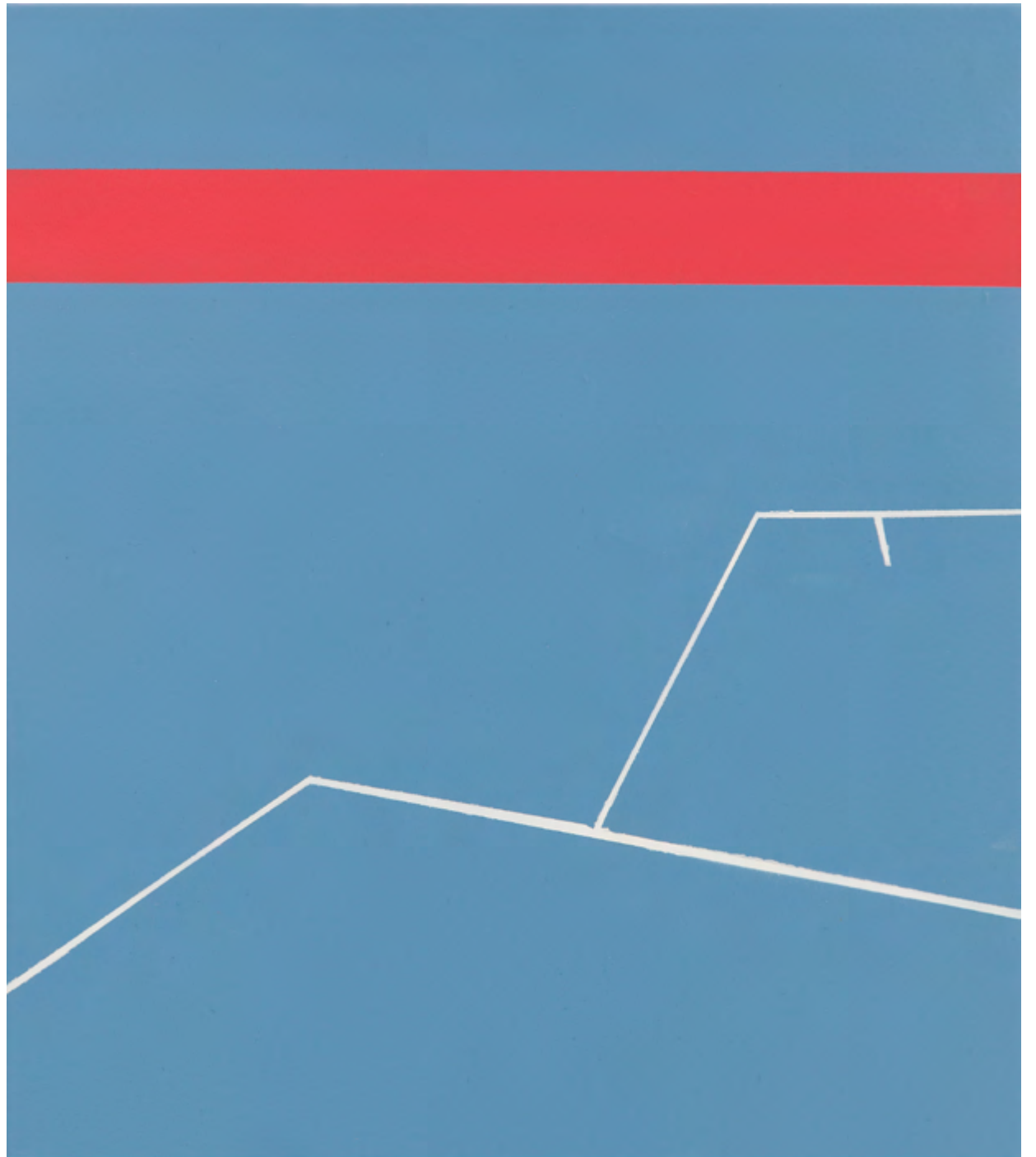
3 500 – 5 000 PLN

900 – 1 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Anna Barlik. Aurora Borealis”, Galeria Propaganda, Warszawa, 2017

Barlik zajmuje się przede wszystkim relacją człowieka z rzeczywistością. Jak opowiada, relację tę można opisać na trzy sposoby – odkrywanie, przekraczanie oraz tworzenie przestrzeni. Pierwszy z nich jest według artystki interakcją powstającą pomiędzy człowiekiem a rzeczywistością, w jakiej żyje. Przekraczanie Barlik rozumie jako współpracę z istniejącą rzeczywistością. Jako twórczyni zajmuje się wpływaniem oraz kształtowaniem zastanej, gotowej przestrzeni. Tworzenie przestrzeni zakłada natomiast budowanie jej od nowa.



158

MICHAŁ MISIAK
1973

"FR-103", 2023

olej/piótno, 150 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MICHAŁ MISIAK 2023 | "FR-103" | OLEJ | 150 X 150 cm'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

„Prace Michała Misiaka są częstotliwością i o niej same przez się opowiadają. Ich kolory to poszczególne częstotliwości światła widzialnego: czerwony, niebieski, zielony – tylko te jesteśmy w stanie rzeczywiście zobaczyć. Siła poszczególnych barw, energia, wzajemne przenikanie, wynikają z ich właściwości fizycznych i naszych ograniczeń anatomicznych. Abstrakcja Misiaka to zwizualizowany wzór wszystkiego, co nas otacza, ujawnia ukryty sens, który można zobaczyć jedynie zmieniając naszą percepcję. Michał Misiak, malując, medytuje. Ostatecznie trudno jest rozstrzygnąć, co z czego wynika, akt żmudnej pracy odręcznie prowadzonej linii wprowadza malarza w medytację, jednocześnie ona sama ma wpływ na tworzone przez niego obrazy. Kontemplacja, oczyszczenie umysłu z natrętnych myśli, niepożądanych dyskursów i błędzeń, pozwala na dotarcie głębiej”.

Adriana Mazur



159 ↑

ARTUR BRUNSZ

1929

"Hommage a Albers", 1989

akryl/plótno, 60 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'HOMMAGE a ALBERS | 1989 DUSSELDORF | 60X60 cm
ACRYL | ARTUR BRUNSZ'

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

„Kolor jest więc u Brunsza ledwie uchwytny, prawie, że tylko domysłny”.

Bożena Kowalska

Artur Brunsz już w połowie lat 60. podjął kwestię koloru jako zjawiska optycznego. Od tego czasu jego zainteresowania artystyczne oscylują wokół wybranych zagadnień z zakresu fizyki, biologii oraz psychologii. Prezentowany praca jest kontynuacją eksperymentów artysty podjętych w 1968 roku. Twórca wyznał, że zajmowały go problemy, które są „z punktu widzenia metodologicznego oparte o przesłanki biofizyczne z jednej i przesłanki psychologiczno-wizualne z drugiej strony, które relatywizują oddziaływanie na przebieg odbierania wrażeń barwnych i refleksji” (Artur Brunsz – malarstwo, katalog wystawy w Galerii Krzysztofor, Kraków 1985, s. nlb.). Obraz unaocznia fakt, że nie istnieje wyłącznie jedna konkretna barwa biała, lecz pewien zakres odcieni – od barwy lekko żółtawej do zaniebieszczonej, czyli bieli cieplej i chłodnej. Przełomowym dla artysty był rok 1976, kiedy białą farbą pokrył całą powierzchnię płótna, jednocześnie jakby symbolicznie ukazując proces rozszczepiania światła, w którym dochodzi do rozdzielenia się fali świetlnej na składowe o różnej długości i tym samym o różnej, widzianej przez ludzkie oko, barwie. Prace Brunsza dowodzą, że wszystkie używane w sztuce kolory sprowadzają się do bieli.



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 aukcjонера.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJA

- 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.

- 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 zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

- 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.

- 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.

- 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 aukcjонера 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.

- Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjонера 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.

- Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера 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 ceny 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.

- 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 pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

- 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 oprav.

- 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.

- Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19–19(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

- 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 wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. 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 zmienne przez aukcjонера 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 równoległe 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.

- 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 niuregulowane 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.

- 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 przesać 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 przesać 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.

- 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 przesać 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 postąpiień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpiień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

6. Tabela postąpien

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

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

- Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002. Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA, c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonerą przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym. 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą. 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum. 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji. 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny. 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass". 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny. 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej. 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty 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 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym: a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3 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 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych: a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta; b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód; c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji; d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu; e) 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.

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 skróty „Attrib.”; d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem. 2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego. 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu. 4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy 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 reprodukcji obiektu. 2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one 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 przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum. 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz, 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów; f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat; g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

