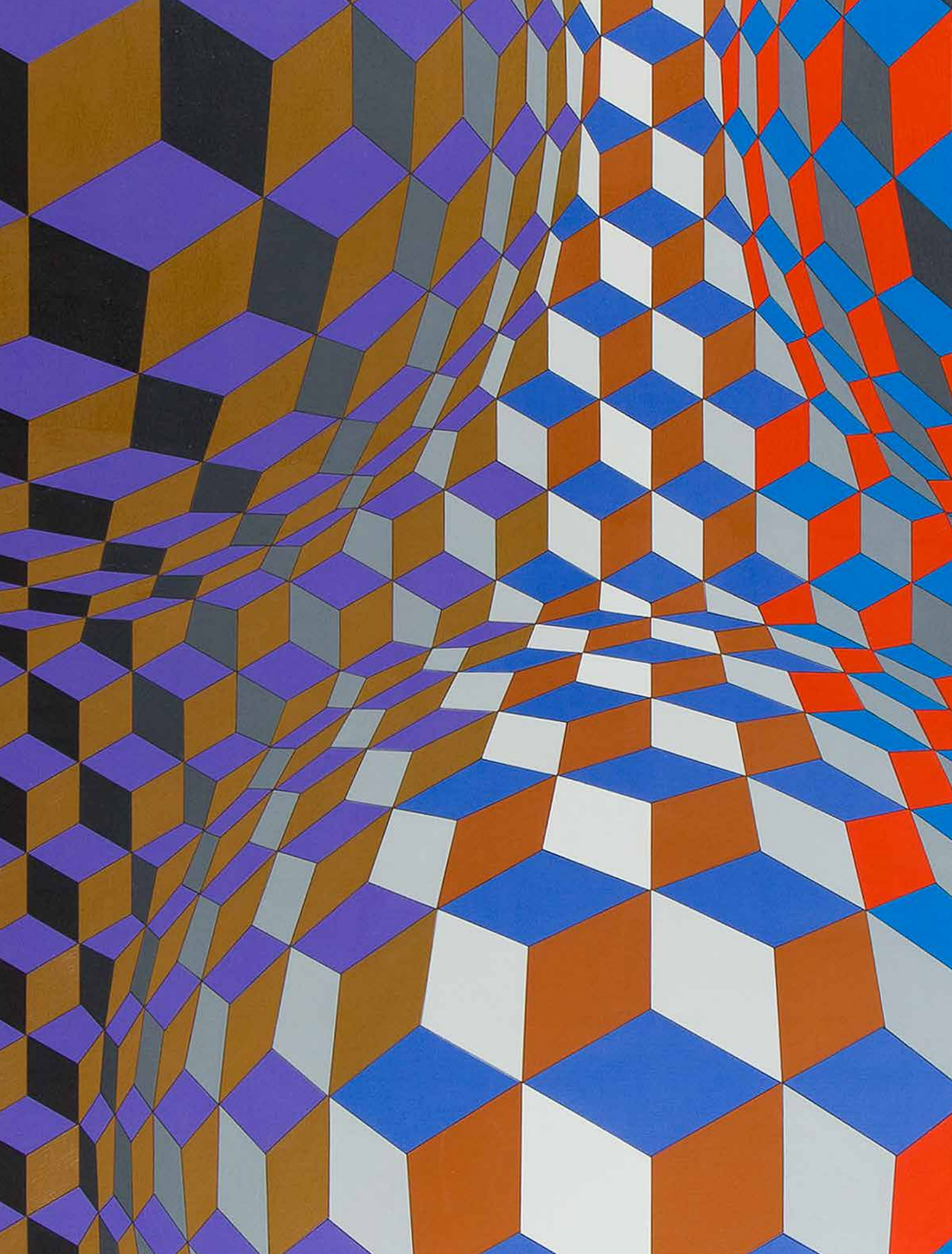


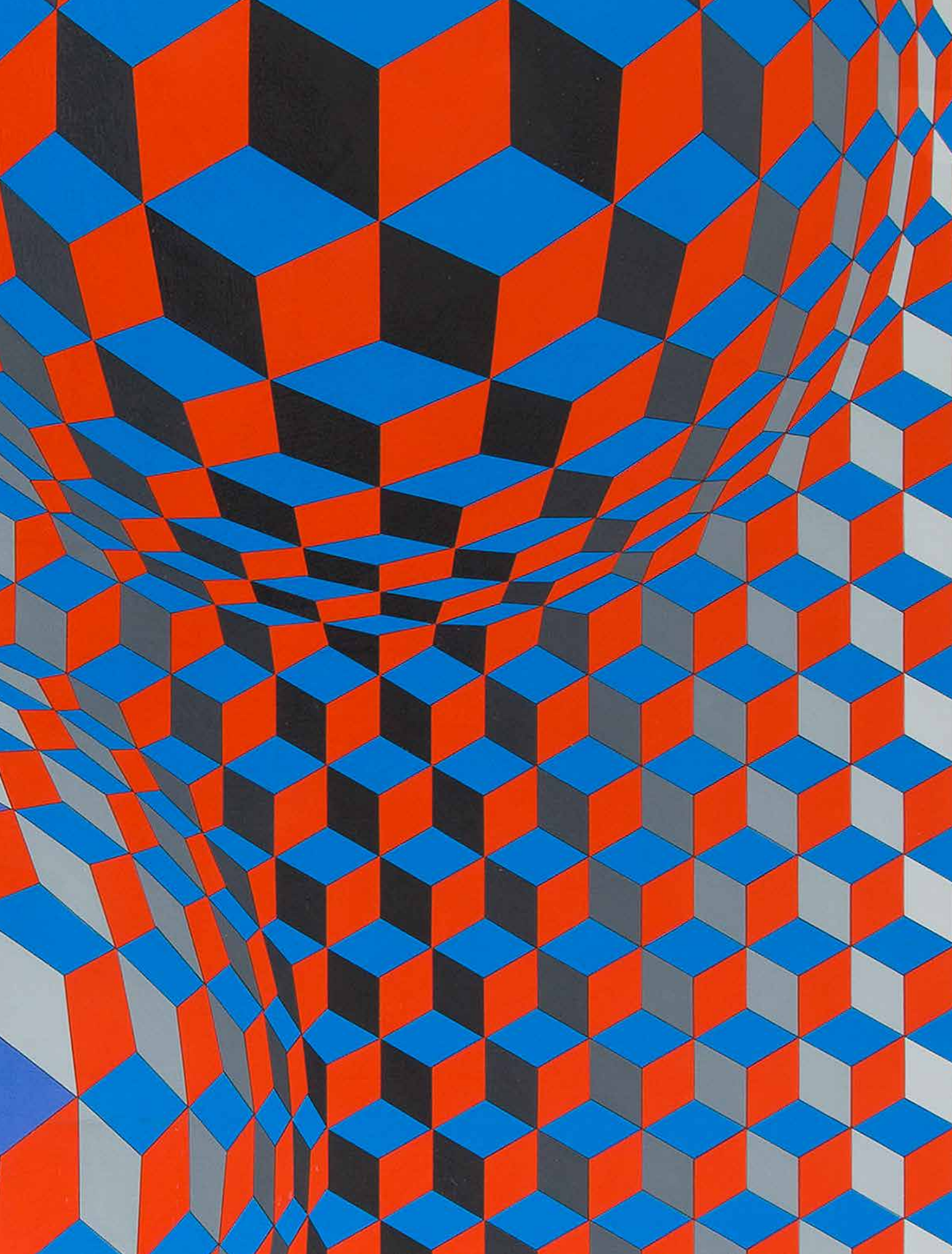


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

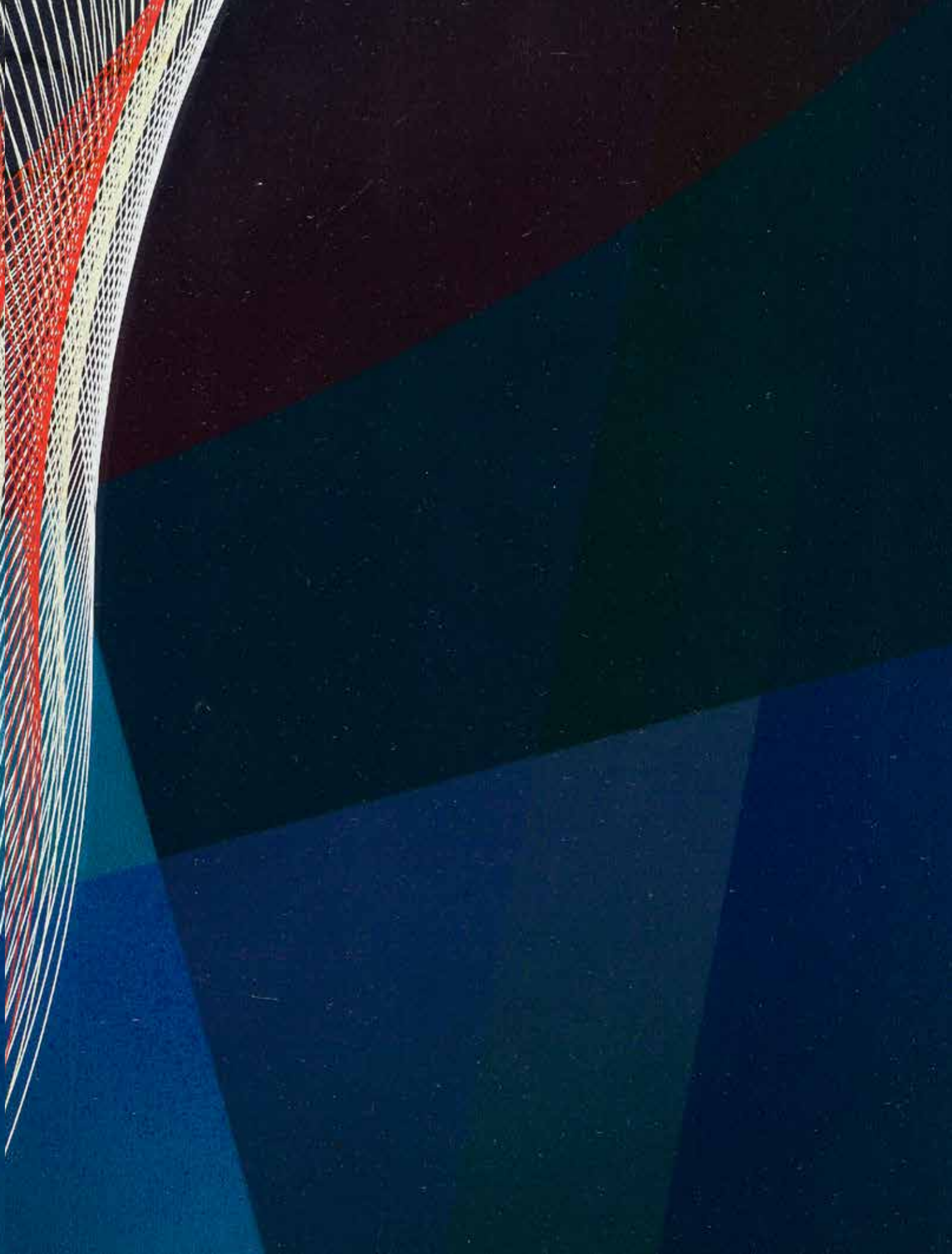
OB-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

Aukcja 29 listopada 2018 Warszawa

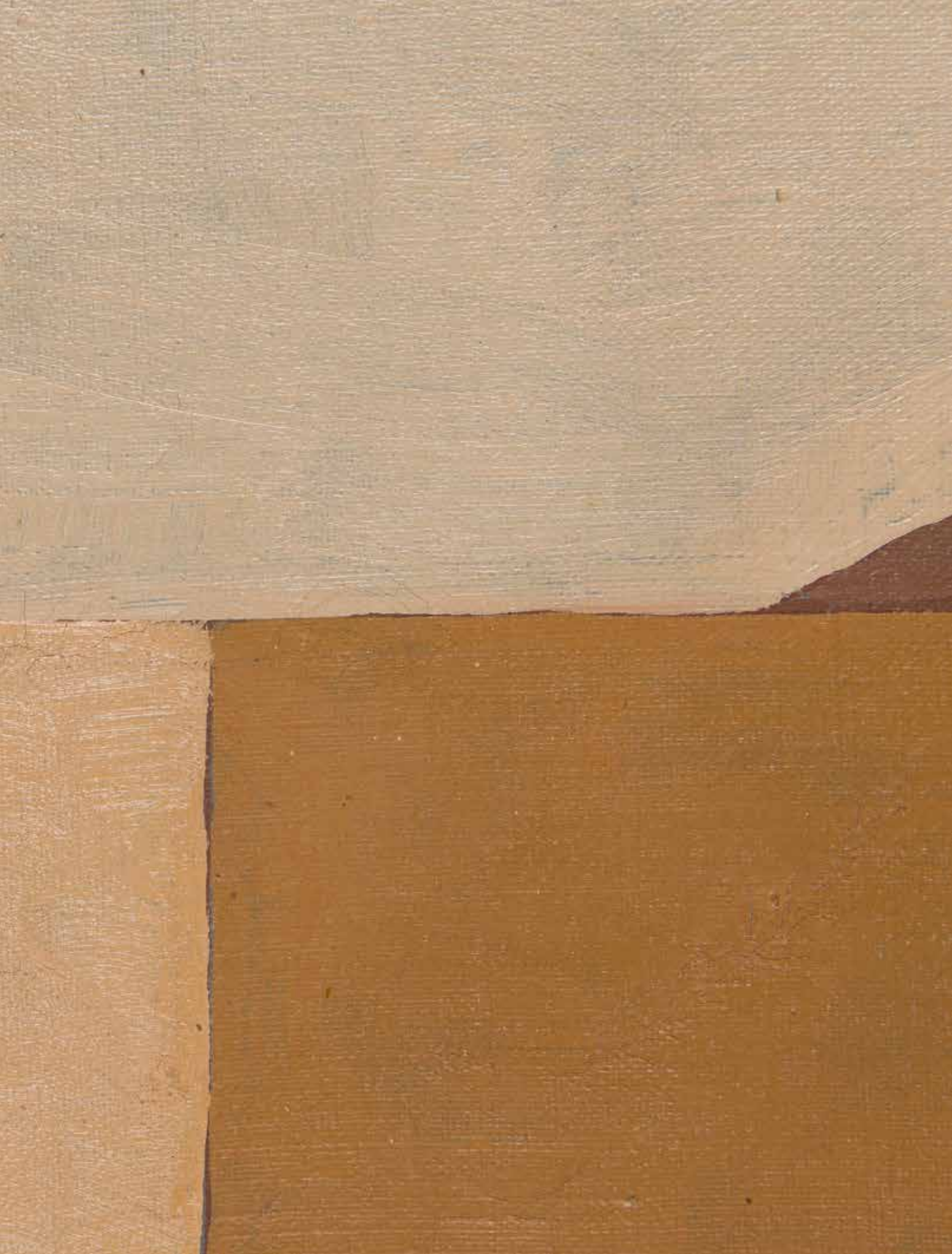












SZTUKA WSPÓŁCZESNA

OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA



29 LISTOPADA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

19 – 29 LISTOPADA 2018 R.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Katarzyna Piskorz, Redakcja katalogu, k.piskorz@desa.pl, 788 260 055

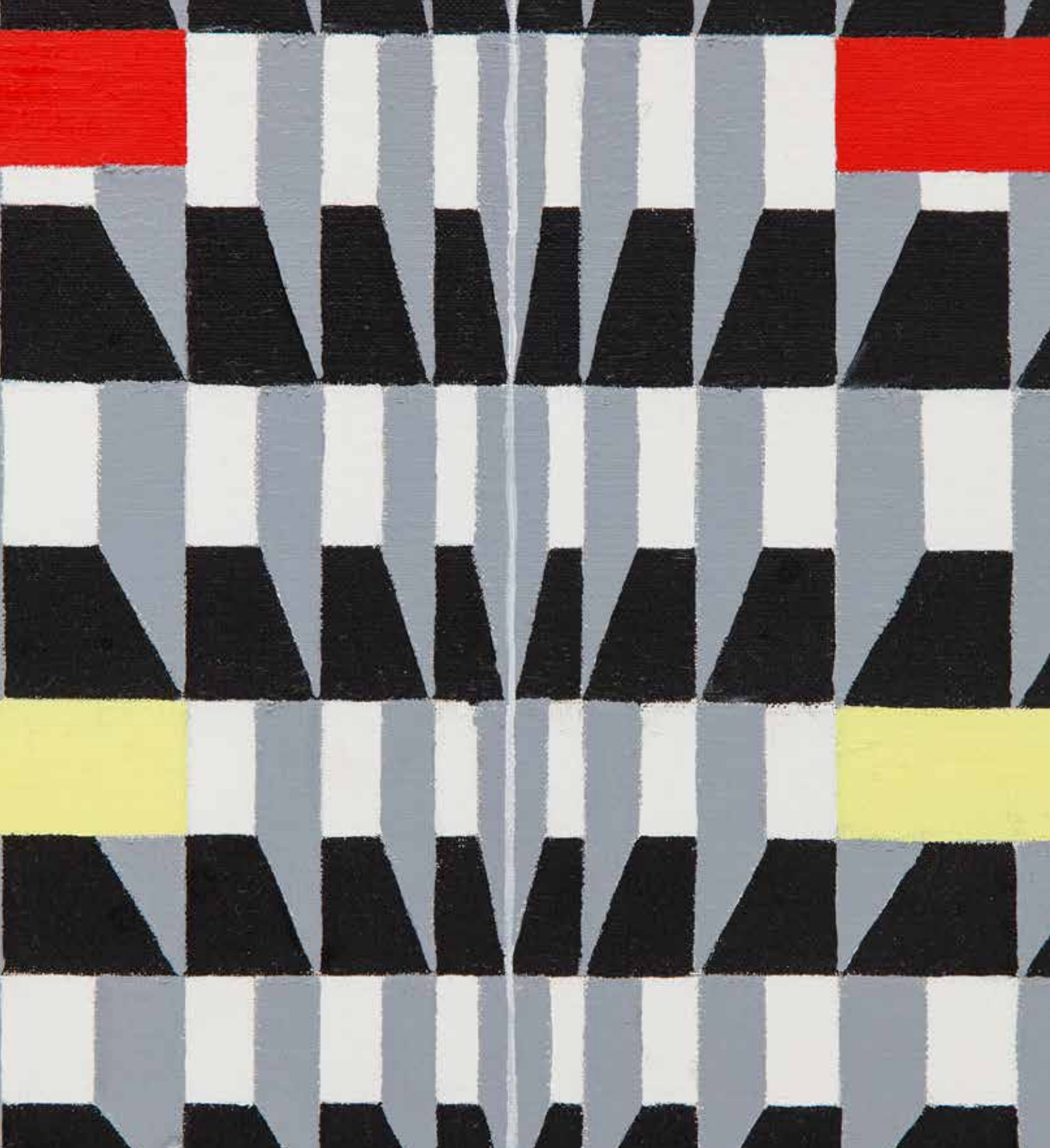
Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl, 22 163 67 01, 692 138 853

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00

INDEKS

Anuszkiewicz Richard	123
Artymowski Roman	107
Asis Antonio	119
Beckmann Hannes	124
Berdowska Tamara	136
Berdyszak Jan	134
Brunsz Artur	133
Cruz-Diez Carlos	115
Fangor Wojciech	104-106
Jachtoma Aleksandra	103
Janikowski Mieczysław	127
Kalinowski Tadeusz	132
Kałucki Jerzy	128-129
Krygier Stefan	130
Kuwayama Tadasuke	120
Lewandowska Danuta	101
MacEntyre Eduardo	121
Misiak Michał	139
Nowacki Andrzej	113-114
Nowosielski Jerzy	125-126
Orbitowski Janusz	102
Pamuła Jan	131
Roszkowski Aleksander	137-138
Sedgley Peter	108
Stańczak Julian	122
Stażewski Henryk	109-112
Vasarely Victor	116-118
Wejchert Aleksandra	135



OKŁADKA FRONT - IV OKŁADKA poz. 104 Wojciech Fangor "M 39", 1969 r. • **II OKŁADKA** poz. 116 Victor Vasarely "Nebulus", 1978 r. • **STRONY 2-3** poz. 121 Eduardo MacEntyre "Luz en Diagonal", 1988 r. • **STRONY 3-4** poz. 125 Jerzy Nowosielski, Kompozycja abstrakcyjna, 1966 r. • **STRONA 5** poz. 105 Wojciech Fangor "M 72", 1969 r. **STRONA 7** poz. 127 Julian Stańczak "Possessive of Center", 1968-1969 r. • **III OKŁADKA** poz. 109 Henryk Stażewski "Relief Biały XIX", 1961 r. Sztuka Współczesna. Op-Art i Abstrakcja Geometryczna. 29 listopada 2018 r. • **ISBN** 978-83-66038-60-8 • **Kod aukcji** 580ASW057

Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak i Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WONDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Agata Scheffner, Dyrektor Marketingu
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

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

Paulina Predygier, Digital Manager
tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Joanna Andruszko, Business & Culture
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk, Zastępca Główniej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, Specjalista ds. kadr i płac
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomska@desa.pl

Kacper Tomaszewicz, Kierownik
ds. transportów i logistyki
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



MALGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



KAROLINA ŁUŹNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 42



JULIA MATERA
Asystent
Sztuka Dawna
j.matera@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA KOLTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GRZEŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIŃSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



ROMAN KACZOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



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



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiora@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEVSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



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



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



AGNIESZKA JARMOSZEVSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALUŃ
Fotodzytór
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

101

DANUTA LEWANDOWSKA

(1927 - 1977)

“Nr 5”, 1975 r.

akryl, nić/płyta pilśniowa, 53 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Danuta | Lewandowska | Warszawa | akryl | 5/75’

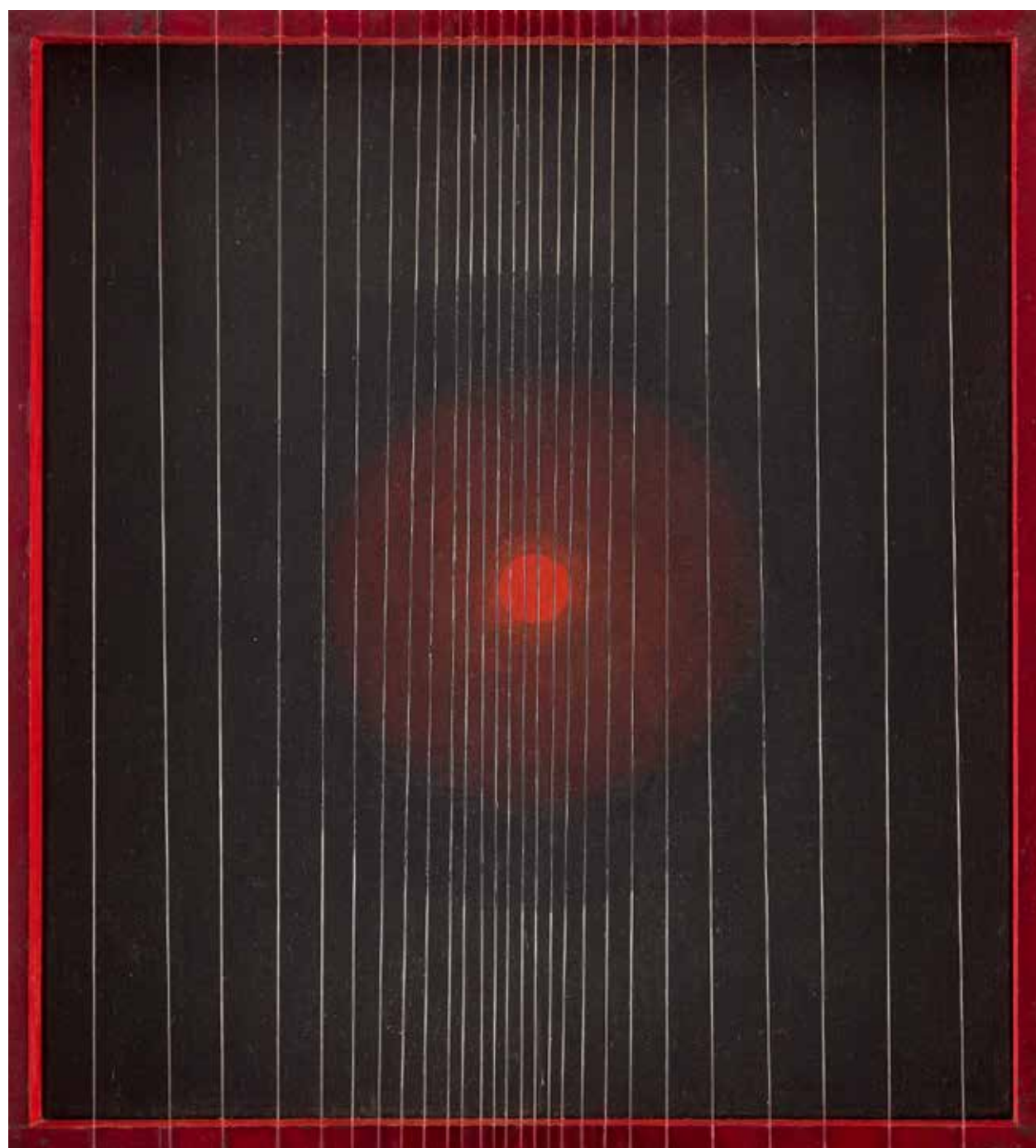
estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]

2 800 - 4 200 EUR

Danuta Lewandowska zajmowała się nie tylko malarstwem, lecz również tworzyła projekty i realizacje z zakresu projektowania wnętrz i architektury. Wiedzę tę zdobyła w trakcie studiów pod okiem wybitnego architekta Jerzego Sołtana. Poświęcenie się zagadnieniom konstrukcji kompozycji oraz precyzją charakterystyczna dla rysunku architektonicznego znalazły również odbicie w jej malarskich realizacjach.

Obrazy utrzymane w duchu abstrakcji powstały już w dojrzałym okresie jej twórczości, który trwał zaledwie cztery lata i został przerwany przedwczesną śmiercią artystki w 1977 roku. Od 1974 autorka tworzyła kompozycje bazujące na tradycji konstrukttywizmu i abstrakcji geometrycznej, wizualnie bliskie realizacjom opartowym. Danuta Lewandowska pozostawała w serdecznej przyjaźni z Henrykiem Stażewskim, który jej obrazy zwykł nazywać „automatycznymi maszynami”.

Zazwyczaj w pracach autorstwa Lewandowskiej można wyodrębnić trzy płaszczyzny. Pierwsza to utrzymane w ciemnej tonacji podłoże, z kolei drugą warstwą jest pozostający w centrum kompozycji motyw okręgu lub owalu, na który składają się drobne kropki, zagęszczone w środku i rozrzedzające się ku krawędziom. Artystka nazywała swoją charakterystyczną technikę „rastrem”, różna wielkość i gęstość punktów, nakładanych czubkiem pędzla, destabilizowała płaszczyznę i jej odbiór przez widza. Najchętniej sięgała po odcienie czerwieni, która kulturowo kojarzona jest z życiem, miłością, krwią oraz po błękit kojarzony z kolorem duchowym, symbolicznie utożsamianym z sacrum. Kształty te przywodzą na myśl dalekowschodnie mandale, źródło tego wizualnego powinowactwa znaleźć można w fascynacji artystki wschodnimi religiami i filozofiami. Często ponad powierzchnią malarską artystka rozpiniała trzecią płaszczyznę rytmicznie rozmieszczonych strun. Wraz ze zmianą położenia widza i sposobu padania światła obiekty te zdają się mienić i organicznie przeobrażać.



102

JANUSZ ORBITOWSKI
(1940 - 2017)

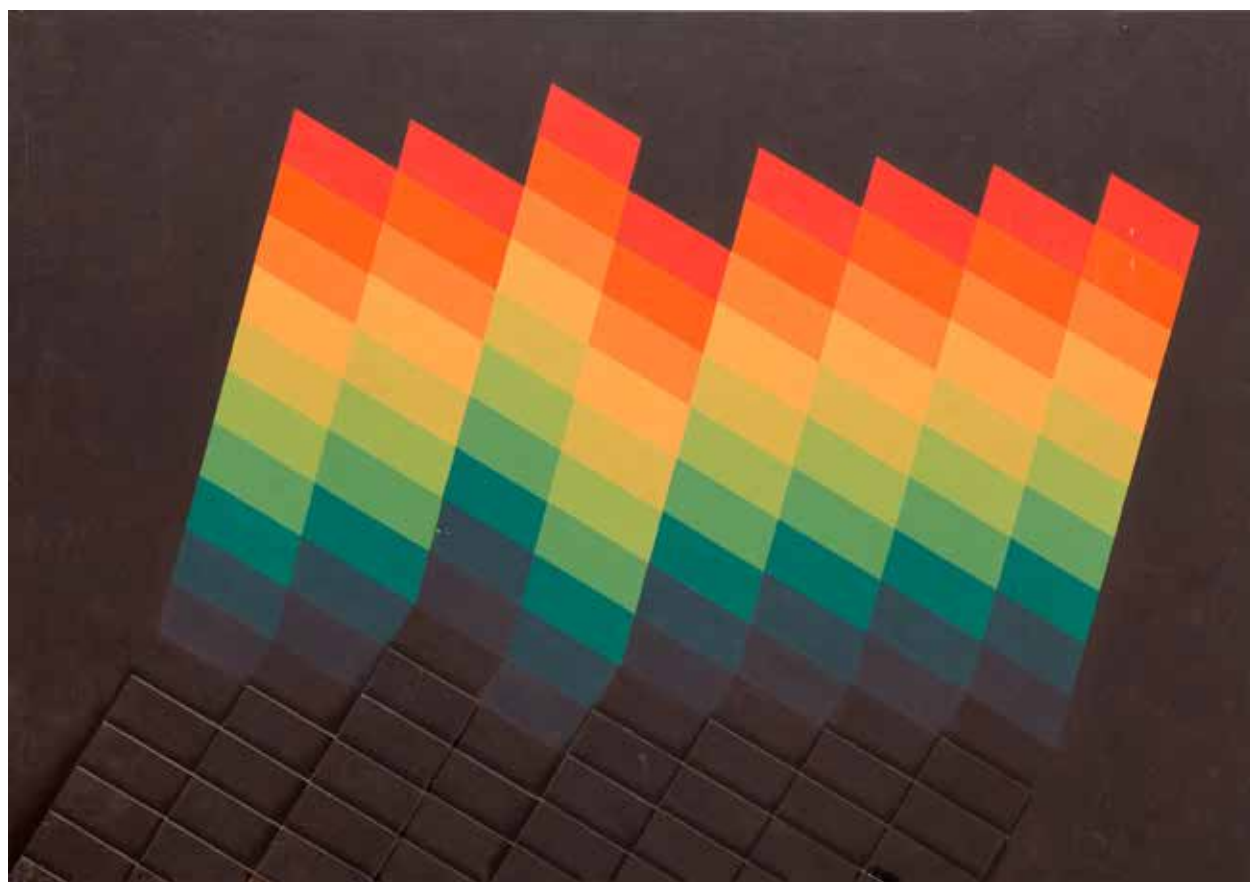
"4/90", 1990 r.

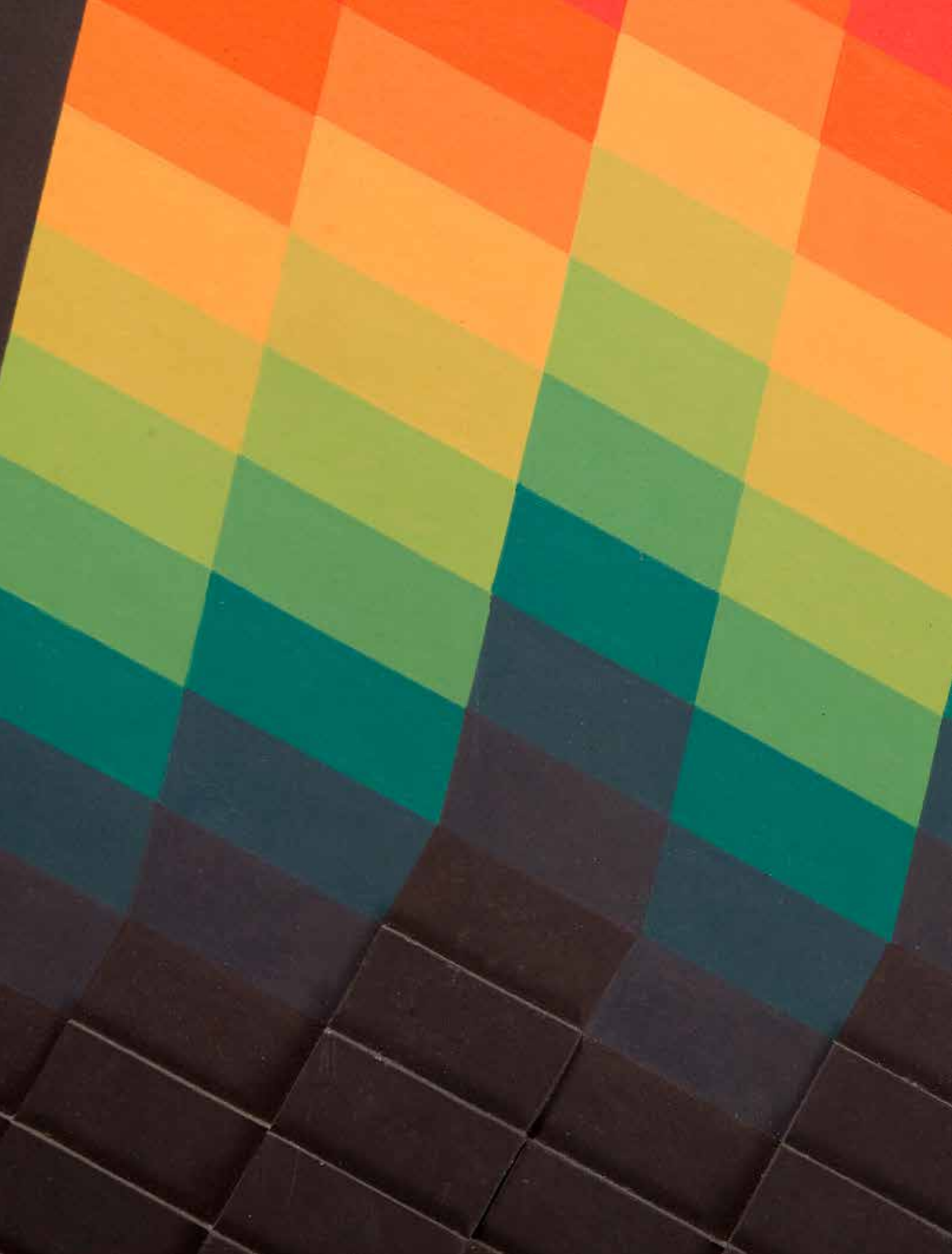
akryl, relief/płyta pilśniowa, 42 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 1990 | 4/9 | 42 x 60'
na odwrociu papierowa nalepka z Galerii pod Różą
w Krakowie z opisem obrazu

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †
2 400 - 3 500 EUR

„Reliefy Orbitowskiego nie mogą funkcjonować jako graficzne znaki. Nie mogą oddziaływać emblematycznie, zamykając swoją strukturę dla odbioru w procesie. Nie takie jest ich istnienie. Jest raczej chwiejne, niestabilne, uzależnione. Dynamiczny jest więc nie tylko proces ich odbioru – dynamiczne jest także ich wpisywanie się w konkretną przestrzeń wystawienniczą”.

– MICHAŁ ZAWADA, JANUSZ ORBITOWSKI. BIAŁE PŁAMY,
KATALOG WYSTAWY, KRAKÓW 2011





Janusz Orbitowski najbardziej znany jest dzięki swym białym reliefom, z których zostały całkowicie wyrugowane inne kolory. Jednym z tworzyw, którym z pełną precyzją operuje artysta jest światło, oświetlające i eksponujące pewne partie lub, chowając się w interwałach listewek i wypukłych elementów, tworzące partie zacienione.

Kompozycja „4/90” została wykonana na początku lat 90., w okresie tym Janusz Orbitowski operował jeszcze szeroką gamą kolorystyczną. Przedłużeniem wielobarwnej kompozycji malarskiej złożonej z prostokątów są przyklejone do płyty patyczki pomalowane na czarno, kolorystycznie zlewające się z tłem. Elementy układają się w regularną trójwymiarową kratkę, która wymaga od widza aktywnego i dynamicznego oglądu. Zmiana pozycji wobec obrazu wpływa na konstrukcję kompozycji, wypuklając elementy o charakterze – w pierwszym oglądzie – nieoczywistym.

Nim artysta wypracował swój własny styl tworzenia reliefów, tworzył abstrakcyjne malarskie kompozycje, które początkowo nie były kreślone z matematyczną precyzją. Na płótnach dominowały formy nieregularne i niejako deformowane w wyniku ekspresji gestu malarza. Jednak na przestrzeni zaledwie kilku lat styl artysty uległ znacznym przeobrażeniom. Uwidoczniły się bowiem jego zainteresowanie teorią unizmu Strzemińskiego oraz inspiracja reliefowymi pracami Henryka Stażewskiego i amerykańskich minimalistów, takich jak Robert Morris czy Donald Judd. Jego prace dążyły do coraz większej geometryzacji i uporządkowania, zauważalna jest także oszczędność środków. W niektórych realizacjach artysty z drugiej połowy lat 60. dostrzec można pewne podobieństwo z pracami przestrzennymi. Kontur obwodzący poszczególne geometryczne formy sugeruje, że z czasem zostanie zastąpiony efektem światłocienia. Zaś same figury geometryczne będą tworzone przy pomocy patyczków lub ustandaryzowanych kilkucentymetrowych prostokątów wyciętych z tektury. W okresie tym artysta nie budował z figur prostych kolumn, lecz sytuował je w równe rzędy, ułożone ukośnie w celu podkreślenia dynamiki. Podobnie jak dla wielu twórców polskiej awangardy, punktem wyjścia dla Orbitowskiego stały się teoria unizmu, wypracowana przez Strzemińskiego, oraz zdobycze konstrukttywizmu. W sztuce artysty wybrzmiewa konieczność przeniesienia punktu ciężkości na obraz, jego budowę, a także pochwała geometrii, dzięki której można zbagatelizować treść i złamać zasady dyktowane przez codzienne życie i utylitarne reguły. Opowiadanie się za autonomią sztuki i odrzucenie wszelkiej aluzyjności, przynależne w odczuciu autora nawet malarstwu abstrakcyjnemu, zaowocowało redukcją wszelkich elementów mogących skierować myśli widza na cokolwiek innego niż skrzętnie przemysłana kompozycja czy rola koloru i światła.

W przeciwieństwie do wielu artystów, którzy poruszali się w obszarze abstrakcji geometrycznej, Janusz Orbitowski nie kierował się ku utajeniu malarskiej faktury ani artystycznego gestu. Michał Zawada przy okazji wystawy artysty zauważa: „Tu, gdzie spodziewalibyśmy się gładkiej powierzchni, ujawnia się jej chropowatość, tu, gdzie oczekujemy jasnego podziału, ten zdaje się rozmywać. Nie ma tu dehumanizacji, mimo iż autor wielokrotnie podkreślał swoją pozycję dystansu w stosunku do procesu tworzenia. I choć być może przez to obrazy rozmiągają się ze swoimi ascetycznymi ideami, nie tracą tak specyficznej i trudnej do określenia szlachetności” (Michał Zawada, Janusz Orbitowski. Białe plamy, katalog wystawy, Kraków 2011, s. nlb.).

103

ALEKSANDRA JACHTOMA

(ur. 1932)

“Scape”, 1975 r.

olej/ płótno, 65 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. „SCAPE” |

WYM. 65 x 50 | TECH. OLEJ | ROK 1975’

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN [†]

2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- Art New Media, Warszawa

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Aleksandra Jachtoma. Malarstwo, Art New Media, Warszawa, 2007

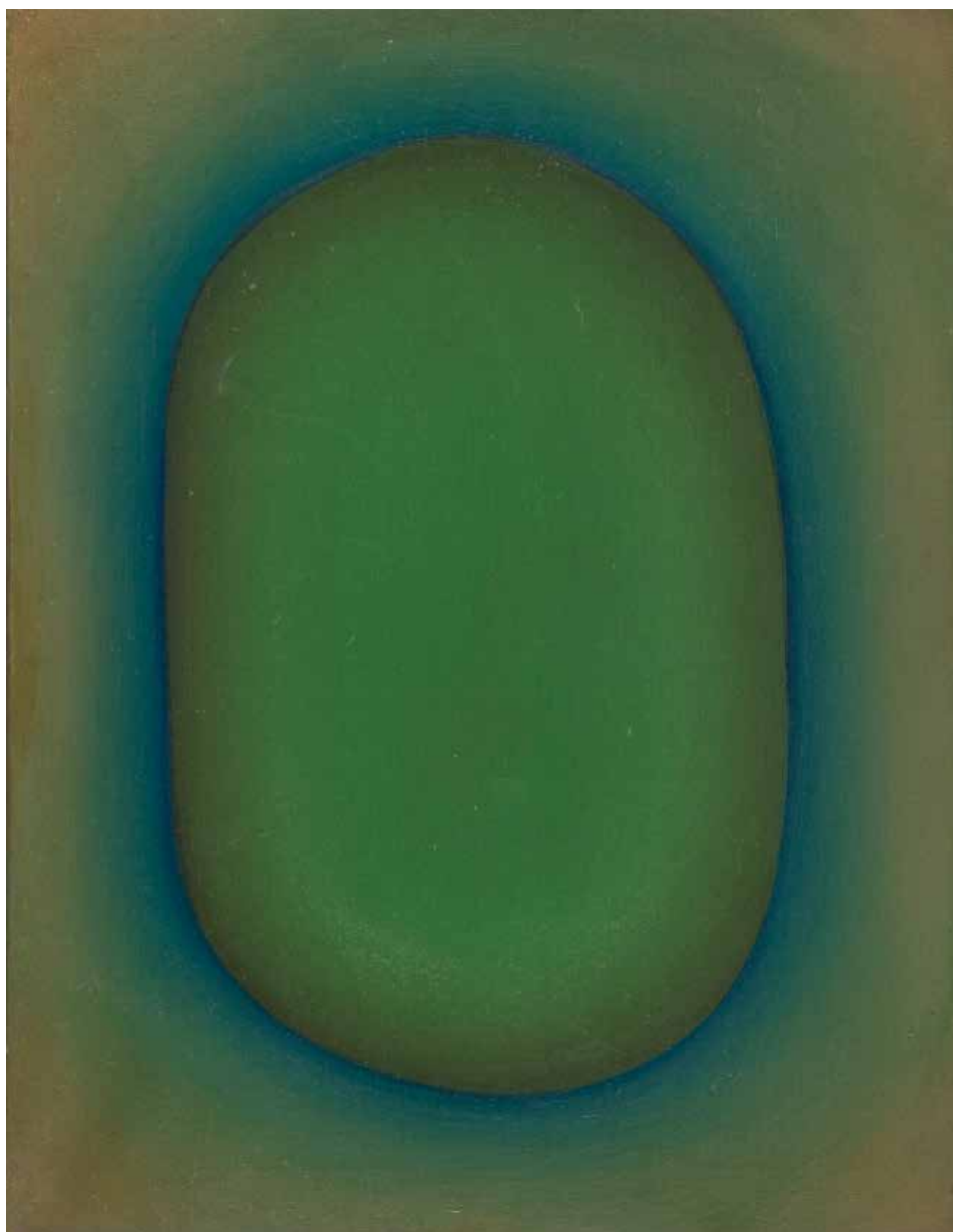
Aleksandra Jachtoma malarstwo postrzegała jako zadanie i swego rodzaju trudność, z którą należało się zmagać. Przyznawała, że w jej odczuciu malarstwo figuratywne jawi się jako łatwiejsze, dzięki obecności granicy będącej cezurą między dziełem skończonym, a tym wciąż domagającym dopracowania. Abstrakcja zaś otwiera przed artystką nieskończoną liczbę możliwości, każde pociągnięcie pędzla, zmiana odcienia barwy stanowić może asumpt do powstania nowych rozwiązań. Brak ostateczności, niemożność skonfrontowania efektu pracy z namacalną za pomocą zmysłów rzeczywistością według Jachtomy stanowi zarówno źródło radości i zabawę, jak i wyzwanie intelektualne. Opowiadając o swoim warsztacie, przyznawała, że granica między skończonym dziełem, a tym, które wciąż domaga się dopracowania, jest wyczuwalna jedynie za pomocą intuicji. Dobry malarz potrafi ten moment uchwycić i, nawet jeśli wiąże się to z rozpoczęciem pracy od nowa, gdy koncepcja ulega zmianie, jest gotów temu wyzwaniu sprostać. Płótno Jachtomy zaskakuje prostotą, która jednak jest pozorna, bowiem te malowane cienko płaszczyzny są efektem skrupulatnych przemyśleń i całościowego traktowania powierzchni.

W prezentowanej pracy można zaobserwować stopniowe wyciszenie kontrastów barwnych. O ile jeszcze w latach 70. artystka, okalając formę barwnymi obwódkami, stosowała kilka różnych kolorów, tak już w latach 80. fascynacją nieoczekiwanymi zestawieniami kolorów dopełniających definitywnie ustępuje wnikliwym studiom zniuansowanych tonacji oraz próbom uchwycenia efemerycznego światła. Ryszard Kapuściński o tym aspekcie malarstwa Jachtomy pisał w następujący sposób: „W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba by tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną samoistną wartość. (...) Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształtów, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótno ze wszystkiego, co mogłoby zmącić i zakłócić jej wizję świata – światła, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła,

które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić” (Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1998, s. 8).

Formy na jej obrazach, przeważnie komponowane centralnie, stoją się ledwo dostrzegalne, jednak paradoksalnie przez swoje usytuowanie są nie do przeoczenia. Poruszanie się na granicy widzialności, wynikającej z ledwo uchwytnej różnicy pomiędzy odcieniami, buduje w widzu niezwykle napięcie, zmusza oczy do dokładniejszego oglądu, zaś jaźń do wrażliwszej percepcji wartości przynależnej barwom. Krytyczka sztuki Wiesława Wierchowśka zwróciła uwagę, że określenia „ascetyczny” czy „minimalistyczny” są przeciwieństwem bogactwa, jakie oferuje malarstwo Jachtomy. Na konkretny odcień składa się nieraz i dziesięć warstw koloru, aż do momentu, w którym następuje przemiana płótna pokrytego farbą w skończone dzieło sztuki. Malarka wierzyła, że temat nigdy nie odgrywa istotnej roli, celem malarstwa nie jest narracja, a raczej skłanianie się ku zagadnieniom czysto plastycznym, dotyczącym rozwiązań konstrukcyjnych i kolorystycznych.

Punktem wyjścia niezmiennie pozostawała jej potrzeba malowania, to ona sprawiała, że artystka oddawała się malowaniu z niezwykłą regularnością. Wyciszone barwy jej płócien, pozornie monochromatyczne, stanowią dokładne stadium konkretnego koloru, jego wpływu na ludzką psychikę i emocje. Artystka mówiła, że w jej odczuciu: „kolor wzrusza, daje radość, budzi wstręt, zachwycę; sądzę, że dłuższe obcowanie z nim może nawet zmienić naszą świadomość (...). Chciałabym, aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciagała go od przyziemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne, które dawniej nazywano wyższymi” [Aleksandra Jachtoma [w:] Artyści mówią, [red.] Elżbieta Dzikowska, Warszawa 2011, s. 118].



104

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"M 39", 1969 r.

olej/plótno, 203 x 203 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | M 39 1969'
na odwrociu nalepki z The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku,
Galerii Fibak w Warszawie, Sotheby's New York oraz opisy flamastrem: 'Fangor
341.10 (TOP) | Fangor | #16 (B01 MOM)'

estymacja: 2 200 000 - 2 800 000 PLN [†]

511 700 - 651 200 EUR

POCHODZENIE:

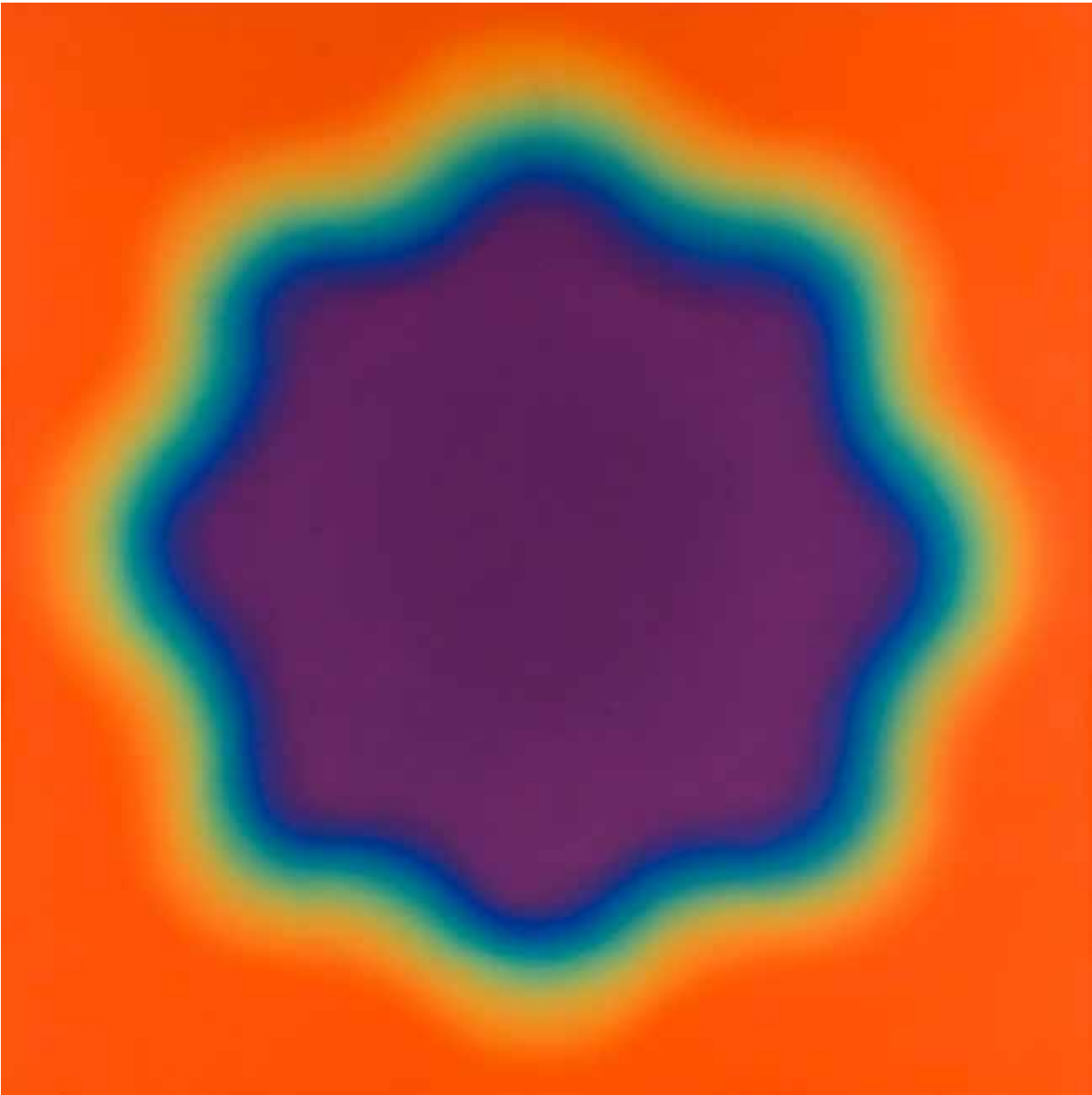
- kolekcja The Solomon R. Guggenheim Museum
- kolekcja prywatna, Morristown, New Jersey
- Sotheby's New York, 2007
- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

WYSTAWIANY:

- Fangor, wystawa indywidualna w Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork
18.02.1970-07.02.1971
- Fort Worth Center Museum, Fort Worth (Teksas) 4.04-9.05.1971
- University Art Museum, Berkeley (Kalifornia) 04.07-15.09.1971
- Fangor, Galeria Fibak, Warszawa 24.06-25.07.2007
- Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków,
20.10.2012-20.01.2013
- Sztuka współczesna z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe
im. Lena Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 23.06-26.08.2018

LITERATURA:

- Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Solomon R. Guggenheim Museum,
Nowy Jork 1970, poz. 16, s. 18 (il.)
- Fangor, katalog wystawy, [red.] Stefan Szydlowski, Cezary Ślaziński, Warszawa 2007
(okładka)
- Wojciech Fangor. Przestrzeń jako gra, katalog wystawy, 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, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2018, s. 101 (il.)



„M39” wraz z 33 innymi płótnami powstało specjalnie na indywidualną wystawę artysty w The Solomon R. Guggenheim Museum. Podobnie jak w poprzednich realizacjach artysta kontynuował swoją koncepcję pozytywnej przestrzeni iluzyjnej, która rozciąga się między płótnem a widzem i zasadza się na naturalnych funkcjach aparatu optycznego. Obrazy te nie są ograniczone ramami, stanowią otwarte kompozycje, które pulsują ruchem i kolorem. Prace Wojciecha Fangora po raz pierwszy zostały zaprezentowane nowojorskiej publiczności w trakcie wystawy „15 Polish Painters” w 1961. Cztery lata później został zaproszony do udziału w kolejnej ważnej wystawie, mającej wpływ na obraz sztuki lat 60. Mowa o „The Responsive Eye”, która eksponowana była w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a następnie jako wystawa podróżująca dotarła do St. Louis, Seattle, Pasadeny i Baltimore. Po kontakcie z obrazami Fangora amerykański krytyk John Gruen stwierdził: „Ta umiejętność Fangora polega na tym, że potrafi on uzyskać pulsowanie kolorów w stopniu, który prawie powoduje ból, kiedy się na nie patrzy. (...) Ale kiedy oko przyzwyczai się do tego efektu, odkrywamy harmonijną konstrukcję jego abstrakcyjnych kształtów [przeważnie w kształcie ameby lub kół] i ostateczny efekt jest olśniewającą i piękną lekcją tworzenia sztuki optycznej, w jej najgłębszej i najbardziej lirycznej postaci” (John Gruen, *Angels in Treetops*, „New York Magazine”, 4 stycznia 1971, [cyt. za:] Bożena Kowalska, *Fangor. Malarz przestrzeni*. Warszawa 2001, s. 179).

Tytułowa litera M jest oznaczeniem pracowni w Madison, w której powstało prezentowane płótno. Indywidualna wystawa w Solomon R. Guggenheim Museum w 1970 stanowiła symboliczne ukończenie twórczości Wojciecha Fangora i potwierdzenie jego istotnej roli na międzynarodowej scenie artystycznej. Magdalena Dąbrowski zwróciła uwagę, że sama zaskakująca architektura przestrzeni muzealnej zdawała się być zaprojektowana do ekspozycji tych prac, które podobnie jak forma budynku wciągały odbiorcę w optyczną iluzję. „Architektura i malarstwo komponowały się w sposób organiczny. Tak więc oko widza stojącego w centrum rotundy, na parterze, ślizgało się po wirujących, kolorystycznych przestrzeniach ramp, rozmieszczonych na różnych poziomach, stwarzając wrażenie wnętrza wypełnionego różnymi drgającymi barwami” (Magdalena Dąbrowski, *Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970*, [cyt. za:] Wojciech Fangor, *Przestrzeń jako gra*, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 132).

Poglądy Fangora na problemy przestrzenne w malarstwie stanowiły novum również w Stanach Zjednoczonych. O ile inni artyści tworzący w duchu op-artu w swoich dokonaniach skupiali się na płaszczyźnie obrazu, tak Fangor swoje eksperymenty skierował ku analizie przestrzeni realnej, bowiem „uważał, że istotą jest realna przestrzeń otaczająca widza, odnotowana w czasie jako element powodzący powstanie nowych relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem” (Magdalena Dąbrowski, *Fangor – epizod nowojorski: Guggenheim 1970*, [cyt. za:] Wojciech Fangor, *Przestrzeń jako gra*, [red.] Stefan Szydlowski, Kraków 2012, s. 133).

Obrazy Fangora, pozostające w obrębie sztuki nieprzedstawieniowej, kreowane są za pomocą form miękkich, organicznych. Do tej inspiracji naturą artysta chętnie się przyznawał. Rodzina Fangora po I wojnie światowej przeprowadziła się z Krakowa do Warszawy, gdzie urodził się artysta. Jego matka Wanda z Chachłowskich, która była pianistką, przekazała synowi zamiłowanie artystyczne. Twórca wspominał, że, odkąd sięga pamięcią, potrzebował malowania, które traktował jako formę poznawania świata, ale także radzenia sobie z najwcześniejszymi lękami i grozą. Wyczulony był także na wszelkie wrażenia towarzyszące procesowi powstawania zarówno rysunku, jak i obrazu – aromaty kredek, akwareli i farb olejnych. Według Fangora w procesie tworzenia biorą udział wszystkie zmysły, intelekt, emocje, które powinny ze sobą harmonijnie współdziałać. Wspominał, że traktowanie malarstwa jako odskoczni od samotności, przy nie najlepszym radzeniu sobie z nauką, napawało ojca niepokojem, zaś matkę entuzjazmem. Artysta żartował, że w owych czasach zwykło się stawiać znak równości między pociąganiem do malarstwa, a tym do alkoholu.

Dzięki przyjaźni z Tadeuszem Kozłowskim artysta odbył swoje pierwsze wyprawy do Włoch, poznał najwybitniejsze instytucje Wenecji, Florencji, Rzymu i Neapolu. Z kolei podróże z matką do Prowansji oferowały mu niezapomniany kontakt z przyrodą śródziemnomorską.

Po zdanej maturze rozpoczął prywatne studia malarskie pod okiem Tadeusza Pruszkowskiego, który w pamięci Fangora zapisał się jako znawca francuskiej kultury i miłośnik XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Lekcje zostały przerwane w 1942, kiedy profesor został zamordowany przez nazistowskie wojska. W tym samym roku artysta nawiązał znajomość z Felicjanem Kowarskim, z którym wspólnie zamieszkał w podmiejskim domu rodziny Fangorów. Po latach, wspominając swoich dwóch pierwszych mentorów, mówił, że pomimo dużych różnic byli zapatrzeni w dokonania przeszłości, z czym on intuicyjnie się zgadzał.

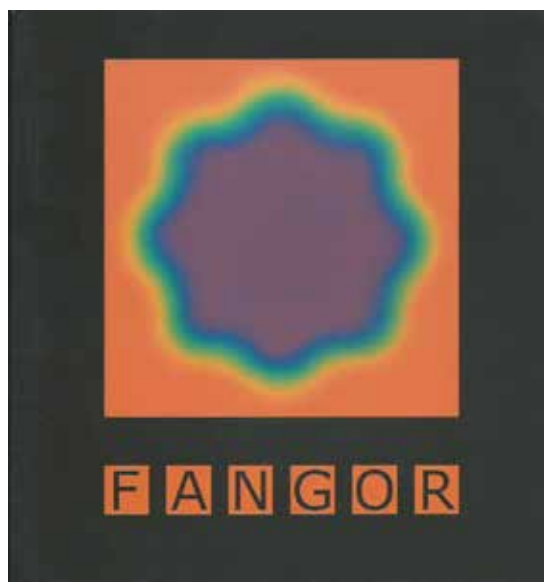
Po powstaniu warszawskim Wojciech Fangor trafił do obozu przymusowej pracy. Szczęśliwie udało mu się przetrwać ten okres i po wojnie wrócił do rodzinnego domu w Klarysewie, gdzie zajmował się gospodarstwem. Wtedy też poświęcił się swoim zainteresowaniom z zakresu astronomii oraz muzyki. Doszedł również do przekonania, że w sztuce zostało już wiele powiedziane, a artyści współcześni powinni się oswobodzić z potrzeby kontynuowania dawnych tradycji i prób dorównania dawnym mistrzom. Tym, co należy uczynić w obliczu zmian społecznych i kulturalnych, to poddać się możliwościom, jakie ze sobą niosą. Należy też pozwolić dojść do głosu swym własnym odczuciom. W maszynopisie napisanym w 1989 w Santa Fe do katalogu wystawy „Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa” w Zachęcie czytamy: „Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównywać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom. Żyje się dziś, teraz, i istotne są impulsy, które wynikają z bieżących doświadczeń, z życia. A tęsknota za dawnymi dobrymi czasami to sentymentalna bezpłodna słabość. W 1947 roku otworzyłem oczy na otaczający mnie świat. Chciałem otrząsnąć z siebie przesady, snobizmy, nawyki i uprzedzenia. Poczułem, że wpływom zewnętrznym nie należy ulegać, ale z nich korzystać. Należy natomiast ulegać sobie, ale z siebie nie korzystać. Jest to różnica między czynną a bierną postawą wobec nawалу informacji kulturowych i bodźców naturalnych. To pierwsze należy kontrolować i przepuszczać przez sito rozumowania, te drugie, bodźce naturalne, własną osobowość, intuicję, odczucia należy wchłaniać i absorbować w sposób fenomenalny, pomijając rozum czy świadomą manipulację”.

W drugiej połowie lat 40. Wojciech Fangor wykonywał liczne pejzaże z okolic Wilanowa i Jeziorny. Kontakt z naturą sprawiał, że dopiero wtedy prawdziwie otworzył się na działanie światła, koloru, był w stanie wyczuć nastrój pogody. „Stawałem pomiędzy naturą a białym prostokątem płótna z poczuciem, że tylko ja w tej chwili mogę połączyć te dwie sprzeczności” (Wojciech Fangor, O sobie, tekst napisany do katalogu wystawy „Wojciech Fangor – 50 lat malarstwa” w Zachęcie, Santa Fe, 1989, s. nlb.). Wtedy też odkrył siłę tkwiącą w kolorze, który pozbawiony właściwości symbolicznych, budzących skojarzenia z przedmiotami, stawał się podstawą budowania obrazu na bazie emocji wywoływanych przez barwy. Fascynacja barwami, która swoje źródło ma w obserwacji i zachwycie naturą, osiąga apogeum w prezentowanej pracy.

Artysta w swojej twórczości wychodził od figuracji. Ta charakterystyczna forma jego płócien została wypracowana na drodze przypadku oraz wnikliwej obserwacji. Po latach wspominał namalowanie obrazu odzwierciedlającego jego zainteresowanie przestrzenią. Pierwotnie na tle układu form o niesprecyzowanych konturach planował umieścić kształty sugerujące ręce, twarz. Jednak po namalowaniu tych pierwszych dostrzegł, że tak silnie oddziałują na przestrzeń znajdującą się przed obrazem, iż nie wymagają już uzupełnienia przez znaki ewokujące kulturowe treści. W ten sposób powstało płótno, które oddziałuje na widza bezpośrednio, samoistnie kreuje i zmienia otaczającą je przestrzeń, rozwijając w kierunku widza tak zwaną „pozytywną przestrzeń iluzijną”. Koncept ten pozostanie głównym motorem twórczej działalności artysty, a wiele lat później doczeka się opracowania.



Okladka katalogu indywidualnej wystawy Wojciecha Fangora w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, projekt okładki Malcolm Gear, 1970



Okladka katalogu towarzyszącego wystawie „Fangor” w Galerii Fibak, 2007 r., zdjęcie dzięki uprzejmości Galerii Fibak

105

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"M 72", 1969 r.

olej/ płótno, 142 x 143 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'FANGOR | M 72 1969 | 56 x 56"

na odwrociu papierowa nalepka z Galerie Chalette
w Nowym Jorku z opisem obrazu w języku angielskim

estymacja: 1 500 000 - 2 200 000 PLN †

328 900 - 511 700 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Chalette, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, USA
- Christie's New York, 1990
- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja prywatna, Warszawa



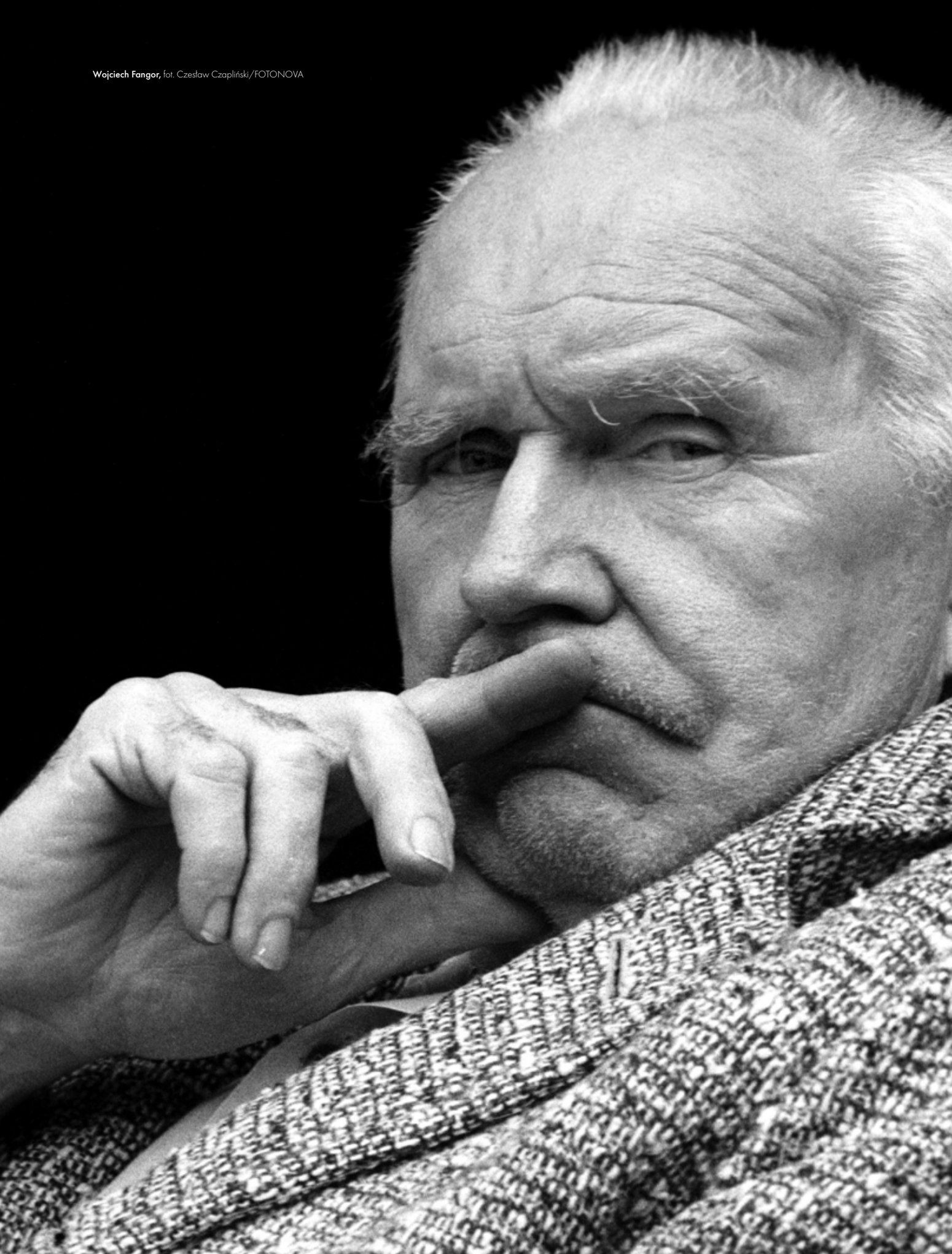
„Urodziłem się z dosyć dużymi zdolnościami manualnymi. Z łatwością konstruowałem przedmioty, operowałem narzędziami, realizowałem twory namacalne. Mam jednak duże trudności w operowaniu ideami oderwanymi od bezpośredniej rzeczywistości. Późno zacząłem czytać, zawsze miałem trudności z matematyką, gramatyką, nutami, wzorami i symbolami. Więc zainteresowania astronomiczne ograniczały się do budowy teleskopów, obserwatorium i czerpania rozkoszy z gapienia się w niebo”.

– WOJCIECH FANGOR

Nowojorska Galeria Chalette, z której pochodzi „M 72”, odegrała znaczącą rolę w rozwoju sztuki op-artu, na przełomie lat 50. i 60. reprezentując artystów tego nurtu, na czele z Victorem Vasarely'm. Galeria prowadzona przez Artura Lejwę wraz z żoną Madeleine pomogła również w organizacji wystawy w Muzeum Guggenheima. Wojciech Fangor w rozmowie z Martą Gnyś w 2014 roku wspominał: „Lejwa sprzedawał bardzo dużo [moich obrazów]. Cena za jeden obraz to było 1 500 dolarów, z czego ja dostawałem połowę. Miałem dobre życie dzięki swojej sztuce: pomiędzy 1966 i 1973, Lejwa sprzedawał ponad 100 moich obrazów. Pomógł mi również zorganizować moją wystawę w Guggenheim Museum w 1970 roku. To dalej robi wielkie wrażenie w Polsce, ponieważ jestem jedynym polskim artystą, który miał tam solową wystawę”. Wojciech Fangor współpracował z Chalette przez 5 lat, gdzie miał coroczne wystawy.

Prezentowany obraz został sprzedany przez galerię prywatnemu kolekcjonerowi zamieszkałemu w Scarsdale w stanie Nowy Jork w 1970. Na dowód zachowała się faktura sprzedaży, która przechowywana jest wraz z całym archiwum Galerie Chalette w Smithsonian Institution w Waszyngtonie. O Arturze Lejwie po latach Wojciech Fangor wypowiadał się bardzo ciepło: „Lejwa był outsiderem wśród amerykańskich marszandów. Wystąpił nawet z ich związku zawodowego. Uważał, że są nieuczciwi, bo manipulują cenami. Z dnia na dzień, jak np. Leo Castelli, podbijają ceny o dziesiątki lub setki tysięcy. Lejwa był konserwatystą. Uważał, że nie cena rodzi jakość dzieła sztuki. Wolął podwyższać ceny powolutku, lecz systematycznie. Była to metoda bezpieczniejsza dla inwestorów i kolekcjonerów. Współpracował z Kahnweilerem, który postępował podobnie. Ten ich styl handlu nie pasował do czasów. Z tym swoim kultem etyki zawodowej obydwoj byli jak zabytki. Tamte czasy etykę miały gdzieś. (...) Lejwa znał wpływowych dziennikarzy. Po wystawie u niego czołowy krytyk 'New York Timesa' John Candy poświęcił mi kolumnę gazety. U Guggenheima stałe są czasowe wystawy. Natomiast całostronicowy tekst w 'NYT' to rzadkość. Opieka wpływowego marszanda ma pierwszorzędne znaczenie dla malarza, szczególnie początkującego” (cyt. za: Wojciech Fangor czyli sztuka dla milionów, „Parkiet”, 25.12.2017).

Dla głównych twórców op-artu, takich jak Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Tadasky czy Briget Riley, głównym środkiem ekspresji była sama powierzchnia płótna. Niezależnie od filozoficznego zaplecza, tym, co wyrażało artystyczny zamysł malarzy op-artu była geometria i kolor. Dla Fangora, głównym środkiem wyrazu nie było płótno, lecz przestrzeń otaczająca widza, budowana w relacji pomiędzy formą, kolorem i światłem. To trudne do wyobrażenia stwierdzenie nabiera sensu, kiedy stanimy przed jednym z obrazów Wojciecha Fangora. Dynamika przestrzenna prac Fangora odbywa się gdzieś pomiędzy widzem, a powierzchnią płótna. Próba skupienia się na rozmytych, płynnych kompozycjach powoduje złudzenie wibrowania, czy też uprzedzennienia się kompozycji. Iluzjonistyczny obraz, zbudowany na kanwie intensywnych barw i iluzjonistycznych kształtów, jest efektem kontrolowania procesu percepcji.



106

WOJCIECH FANGOR

(1922 - 2015)

"M 79", 1968 r.

olej/plótno, 61 x 61 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'FANGOR | M 79 1968 | 24 x 24'''

estymacja: 600 000 - 800 000 PLN [†]
139 600 - 186 100 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Łódź

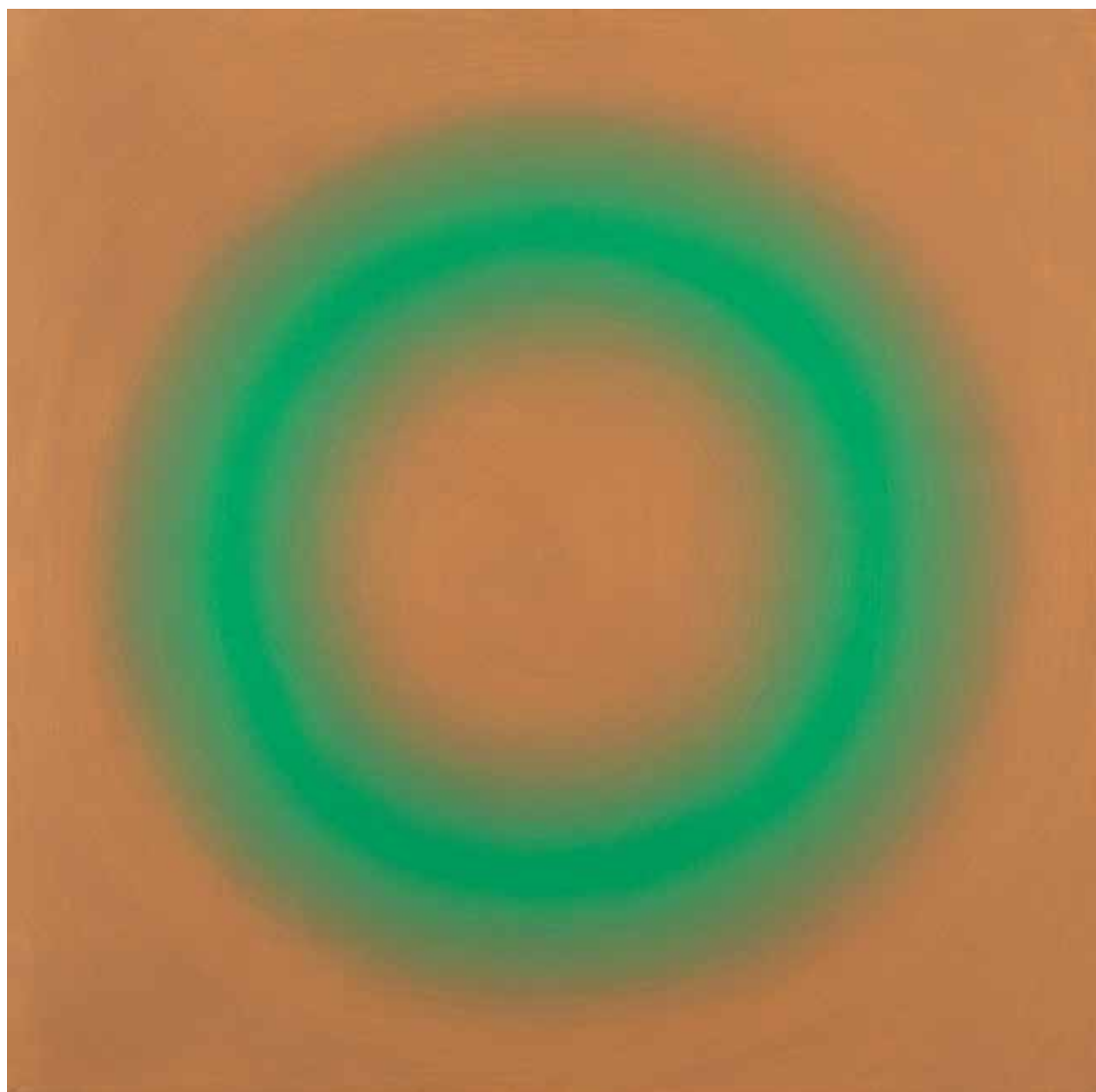
„Od prawie stulecia artyści dążyli do spłaszczenia przestrzeni iluzyjnej i starali się ją utrzymać jak najbliżej powierzchni płótna. W latach dwudziestych niektórym prawie się udało stanąć na samej powierzchni i uczynić z obrazu przedmiot. Jaki jest mechanizm przestrzeni rozwijającej się w głąb obrazu, czyli negatywnej przestrzeni iluzyjnej – jest wszystkim wiadome. Natomiast uzyskanie przestrzeni iluzyjnej, zawieszanej między obrazem a widzem jest mniej oczywiste i wydaje się paradoksem, choć każda iluzja, łącznie z perspektywą jest z natury rzeczy paradoksalna.

Obrazy o pozytywnej przestrzeni iluzyjnej wydają się poruszać, kolory przenikają się lub pulsują. To jest spowodowane spontanicznymi reakcjami oka. Brak ostrości granic pomiędzy formami i kolorem powoduje zwężanie i rozszerzanie się źrenicy, a nawet mrużenie oczu. To z kolei zmniejsza lub zwiększa ilość światła. Różnice w sile światła powodują zmianę wielkości kształtów i pozorny ruch. Pozorny ruch z kolei powoduje asocjacje z ruchem paralaktycznym, które jest jednym z ważnych czynników¹⁾ postrzegania przestrzennego. Dodatkowo soczewka oka daremnie stara się zogniskować niewyraźne kontury, co powoduje pulsowanie kształtów.

Te frustracje i zakłócenia naturalnej funkcji aparatu wizualno-optycznego tworzą iluzję przestrzeni rozciągającej się pomiędzy obrazem a widzem. Jest to nakładanie się przestrzeni iluzyjnej na rzeczywistość. Zjawiska te dają znakomite możliwości do manipulowania przestrzenią, a więc do tworzenia dzieł, które nazywają się dziś environments, a które w 1958 roku nazywaliśmy z Zamecznikiem – malarstwem przestrzennym.

Obrazy oparte na pozytywnej przestrzeni iluzyjnej muszą być niedokontrastowane. Muszą być wręcz głodne kontrastów wtedy kradną je z otoczenia i spełniają się razem z otoczeniem jako sztuka przestrzenna lub environment²⁾.

WOJCIECH FANGOR, FRAGMENT MANUSKRYPTU „FANGOR O SOBIE” NAPISANEGO W SANTA FE W 1989 R. DO KATALOGU WYSTAWY „WOJCIECH FANGOR - 50 LAT MALARSTWA” W ZACHĘCIE (1990)







107

ROMAN ARTYMOWSKI

(1919 - 1993)

"Pejzaż LXXXXVI", 1985 r.

akryl/plótno, 100 x 82 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ROMAN ARTYMOWSKI |
PEJZAŻ LXXXXVI, 1985 | AKRYL | 100 x 82'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja: 22 000 - 28 000 PLN [†]

5 200 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Sumeryjskie i babilońskie pieczęcie, listy wryte na kamieniach, różne zapiski, działające reliefem, światłocieniem, jakoś wpłynęły nie tylko na gamę kolorystyczną moich obrazów, ale i na ich układy kompozycyjne, zniszczone przez czas kamienie ruin Mezopotamii odbiły się w fakturze”.

– ROMAN ARTYMOWSKI



„Nie chcę, aby geometria stała się rodzajem gorsetu, krępującego zbytnio wyobraźnię, i chociaż w latach ostatnich wiele moich prac opierałem na elementach koła i kwadratu, to jednak kolor, przestrzeń i nastrój posiadają dla mnie znaczenie pierwszorzędne”.

– ROMAN ARTYMOWSKI

Roman Artymowski zaliczany jest do grona najważniejszych malarzy z kręgu abstrakcji geometrycznej w Polsce, jednocześnie jego twórczość bywa również sytuowana w nurcie postimpresjonizmu i tradycji malarstwa pejzażowego. W jego malarskich pracach dostrzegalna jest niezwykle lekkość i wirtuozeria w operowaniu kolorem. Ten aspekt jego malarstwa bywa również uważany za mariaż abstrakcji oraz tradycji polskiego koloryzmu, znany z twórczości takich artystów, jak Dominik Gierowski, czy Tymoszewski. Sam artysta dystansował się od szufladkowania jego twórczości i wiązania jej jedynie z geometrią. Ponadto, wszystkich tych porównań i klasyfikacji można dokonywać jedynie w perspektywie rodzimego – polskiego gruntu, bowiem zapytawszy o dokonania Artymowskiego mieszkańca Iranu, otrzymalibyśmy odpowiedź, że uważany jest on za ojca tamtejszej nowoczesnej grafiki.

Wielu polskich artystów, wśród nich Józef Czapski czy Józef Jarema, służyło w oddziałach armii polskiej, przez co zasłynęli jako promotorzy sztuki współczesnej na gruncie iraackim. Roman Artymowski przejął od nich tę rolę w okresie powojennym, mając duży wkład w złożony obraz sztuki arabskiej. Artysta w latach 1959-79 z przerwami przebywał w Bagdadzie. W pierwszych latach swojego pobytu był wykładowcą grafiki artystycznej i poligrafii w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Bagdadzkiego, w 1963 otrzymał nagrodę za swoją pracę pedagogiczną od Związku Nauczycieli. Następnie kierował Wydziałem Grafiki Instytutu Sztuk Pięknych w Bagdadzie, gdzie przekazywał wiedzę o dokonaniach sztuki zachodniej. W latach 60. należał również do Związku Artystów Iraackich. Niektóre z obrazów i grafik autorstwa Artymowskiego znajdują się w zbiorach kolekcji bagdadzkiego Muzeum Sztuki Współczesnej.

Sztuka Artymowskiego lokuje się w miejscu styku dwóch kultur, gdzie modernistyczna, abstrakcyjna forma odzwierciedla fascynację Wschodem, egzotyką pejzażu, sposobu życia mieszkańców, spuścizną starożytną i symboliką. Charakterystycznym motywem odzwierciedlającym zachwyt nową kulturą jest tarcza słoneczna, pojawiająca się w wielu rozmaitych wariantach na jego obrazach, poczynając od lat 60. Tworząc numerowane pejzaże, zmieniał zastosowaną paletę barw, format płócien, ale także różnicował stosunek wobec horyzontu oraz niuansował światło. W wielu kulturach kula czy okrąg uchodzą za najdoskonalszy z kształtów geometrycznych, implikujących wielość znaczeń. To symbol świata, kosmosu, życia. Ola Wojtkiewicz zauważyła jednak, iż: „o obrazach Artymowskiego zwykło się mówić, że wyobrażają wielkie słońce w klimacie Bliskiego Wschodu, kojarzone bardziej z siłą niszczącą niż z życiodajną energią” (Ola Wojtkiewicz, Szepty i krzyki, [w:] Słońce nad pustynią. Motywy arabskie w twórczości Romana Artymowskiego 1919-1993, [red.] Jacek Macyszyn, Józef Grabski, Kraków-Warszawa 2004, s. 63). Artysta drobnie mówił o swoich pracach, w których obsesyjnie powracał ten sam symbol Orientu, nazywając je „słoneczkami” (por. Ola Wojtkiewicz, op. cit., s. 63).

Prezentowane płótno zalicza się do serii, którą artysta realizował konsekwentnie od pierwszej połowy lat 70. aż do swojej śmierci w 1993 roku. Dostrzeżemy wypracowaną przez artystę potrzebę porządkowania materii podług zasad geometrii oraz ascezy środków. Tak jak i w poprzednich obrazach tarcza słoneczna statycznie zawieszona jest ponad różowo-fioletowym widnokresem. Gradacja koloru dołu kompozycji przechodzi z ciemnych szarości, poprzez granat, po kolor fukcji w miarę przybliżania się do monumentalnego wibrującego złamanymi bielami okręgu, odcinającego się od piaskowego tła. Kolory sugerują wstawanie nowego dnia.

Pejzaże Artymowskiego są uważane nie tyle za wierne przedstawienie zaobserwowanych zjawisk zachodzących cyklicznie w przyrodzie czy wspomnień z podróży, ale raczej za odsłanianie krajobrazu wewnętrznej duchowości. Na swoich płótnach, które są efektem kontemplacji piękna, zapisu doświadczenia obcowania z siłą zachwycającą, lecz także niszczycielską, artysta prezentuje własną wyciszoną wizję świata.



Roman Artymowski, „Pejzaż LXXXVII”, 1985 r.
Kolekcja Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

108

PETER SEDGLEY

(ur. 1930)

Niebieskie koło, 1982 r.

akryl/karton, 34 x 34 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Sedgley 1982'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN †
4 200 - 5 600 EUR

„Niebieskie koło” Petera Sedgleya z 1982 to jedna z typowych prac tego artysty, który właśnie dzięki swoim kinetycznym obrazom zdobył sławę i uznanie. Dzieło oferowane na aukcji wciąga widza w głąb obrazu. Niebieskie koło przedstawione na czarnym tle magnetycznie przyciąga wzrok, sprawiając wrażenie ciągłego wibrowania w przestrzeni. Takie było założenie artysty, który przez lata doskonalił swój warsztat, tak by bez fizycznego ruchu uzyskać efekt kinetyczny.

Na swoich obrazach Sedgley zestawia barwy w taki sposób, aby przechodziły przez wymyśloną przez niego sekwencję widma barwnego. Podczas tworzenia obrazów używa aerografu, by uzyskać efekt miękkości. Prace artysty olśniewają, zachwycają niepowtarzalnym blaskiem. Poszczególne kolory spektrum w kołach Sedgleya sprawiają wrażenie, jakby wychodziły z siebie i nakładając się na siebie, stawały się malarską analizą światła. Płótno obrazów jest niemalże perfekcyjnie pokryte farbą, w taki sposób, że w świadomości widza zanika ich faktura. Subtelność obrazu podkreśla rozmycie ostrości i wewnętrzny blask, które nasuwa skojarzenia ze światłem emanowanym przez ciała niebieskie. W swoim wyrazie powstaje dzieło o bardzo intensywnej wymowie i niebywale osobistym sposobie oddziaływania.

Sedgley był jednym z artystów wybranych przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku do prezentacji prac podczas pokazu „The Responsive Eye” w 1964, co wpłynęło na jego istotną pozycję wśród artystów op-artu.



HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

"Relief Biały XIX", 1961 r.

relief, olej/deska, 38 x 28 cm

sygnowany na odwrociu: 'H. Stażewski'

na odwrociu papierowa nalepka z odautorskim opisem obrazu: 'XIX | 1961 |

Henryk Stażewski | relief biały 1961 | 38 x 28'

poniżej nalepka z opisem w języku francuskim

estymacja: 600 000 - 900 000 PLN [†]

139 600 - 209 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Galerii Kazimierza Karpuszek, Chicago
- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna Polska

WYSTAWIANY:

- Stażewski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, grudzień 1961
- Relief Constructions by Henryk Stażewski, Kazimir Gallery, Chicago, 28.10-12.12.1968
- Wystawa w stulecie urodzin Henryka Stażewskiego, Muzeum Sztuki, Łódź 13.12.1994-26.02.1995
- Henryk Stażewski (1894 – 1988), Institut polonais, Paryż, 5.05-5.07.1997
- De l'artiste à l'artiste, les Avant-Garde Polonaises 1957 – 2004, Galerie Denise René, Paryż 2005
- Avant - Gardes Polonaises. Dialogues historiques depuis Malevitch, Musée Départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis 2.07-1.10.2006
- Abstrakcja.PL, Muzeum Sztuki w Ołomuńcu, czerwiec-sierpień 2018

LITERATURA:

- Stażewski, katalog wystawy w Galerii Krzywe Koło, [red.] Anka Ptaszkowska, Marian Bogusz, Wiesław Borowski, Warszawa 1961, poz. kat. 16, s. nlb. (spis prac)
- Wystawa w stulecie urodzin Henryka Stażewskiego, katalog wystawy, [red.] Janina Ładnowska, Łódź 1994, s. 134 (il.)
- De l'artiste à l'artiste, les Avant-Garde Polonaises 1957 – 2004, katalog wystawy, Paryż 2005, s. 48 (il.)
- Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania, [red.] Andrzej Turowski, Marek Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 14 (il.)
- Avant-Gardes Polonaises. Dialogues historiques depuis Malevitch, katalog wystawy, Le Cateau-Cambresis 2006, s. 48 (il.)



Pozycja Henryka Stażewskiego jako najważniejszego reprezentanta polskiej abstrakcji geometrycznej była ugruntowana już w latach 50. Jednocześnie jego dorobek uznawano za wyjątkowy na tle innych dokonań twórców jego epoki. Prace jego cechujące się zdyscyplinowaniem i klarownością, bliską tradycji zainicjowanej przez Malewicza i Mondrian. Stażewski, uznany za klasyka już za życia, rozwijał swoją koncepcję reliefów, rozbudowując ją o coraz to nowsze rozwiązania. Świadomie dążył do zawężania nurtujących go problemów plastycznych, aby w każdej realizacji móc skupić się na prymarnych kwestiach i ukazywać je w sposób jasny. Już w 1960 krytycy sztuki zwrócili uwagę, że najnowsze prace Stażewskiego zbliżały się do dokonania abstrakcji geometrycznej eksperymentującej ze zjawiskami wzrokowymi, nazywanymi po paryskiej wystawie „Antagonismes” również „alchemią widzenia”, jednocześnie zauważono, że te pozornie mechaniczne i oschłe kompozycje angażują wzrok i sugerują ruch pomiędzy poszczególnymi elementami oraz cofanie i występowanie elementów z przyjętych granic. Zabiegi te zastąpiły estetykę, która, zdawałoby się, jest immanentnym komponentem dzieła sztuki, doświadczeniem fizycznym (por. „Alchemia widzenia”, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 46). Przypieczętowaniem jego niepodważalnej pozycji w gronie najwybitniejszych twórców posługujących się językiem awangardy było zaproszenie artysty do udziału w wystawie *Construction and Geometry in Painting: from Malevich to „Tomorrow”* w Galerie Chalette w Nowych Jorku. Jego reliefy zawisły wówczas obok dzieł takich twórców, jak Malewicz, Kandinsky, van Doesburg, Vantongerloo oraz Mondrian.

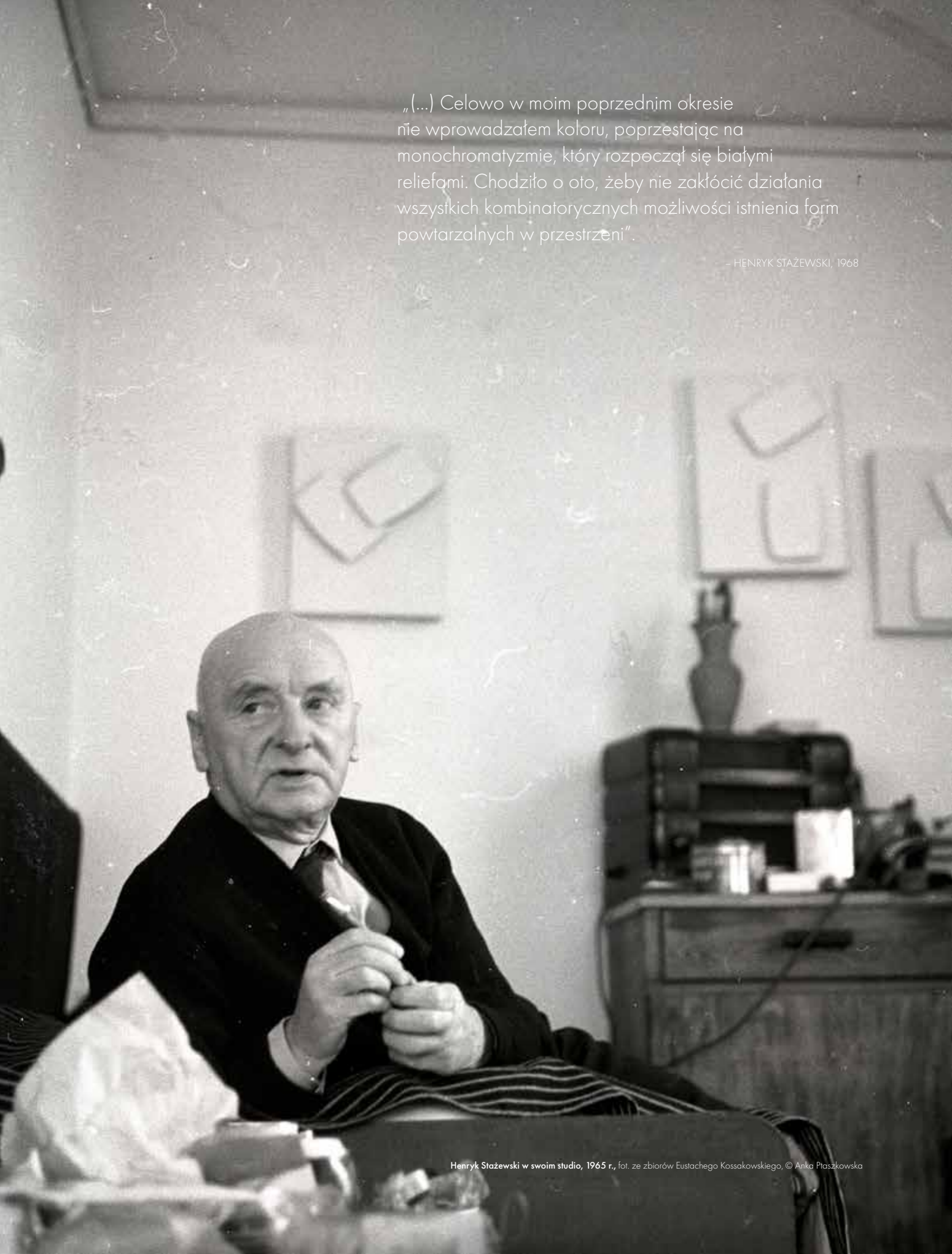
Malarstwo Stażewskiego, począwszy od około 1960, opierało się na konsekwentnym procesie seryjnym, w którym szereg reliefów powielał istotny w danym momencie dla artysty aspekt. Seria w tym kontekście jest decyzją arbitralną i bardzo indywidualną, jest dokonaniem spostrzeżeniem, które zostaje analizowane aż do chwili wyczerpania i dojścia do ostatecznych wniosków.

Prezentowany obiekt pochodzi z cyklu zainicjowanego jeszcze w 1959, a którego pełnia ujawnia się w 1961 roku. Stażewski na przestrzeni tych dwóch lat całkowicie zrezygnował z używania innych kolorów, czyli czarnego, żółtego, szarego czy niebieskiego. Prezentowany relief należy do cyklu budowanego na powtarzalności niemalże wyłącznie jednej formy, wynikającej z prostokąta o „beczkowatym” rzucie. Elementy te, tworzone w gipsie, są powtarzalnymi odlewami, o jednakowej grubości około jednego centymetra, multiplikowane i umieszczane w różnych układach na pomalowanej na biało desce lub gipsowej płycie, tworzyły niezwykle harmonijne kompozycje. Tym samym artysta nie tylko zdecydował się na wyrugowanie zagadnienia barwy, ale także atrakcyjności i różnorodności form. Celem stało się, jak określił to sam artysta: „zawężenie problemu do jednego tylko rozwiązania – powtarzanie jednej formy w różnych układach. Przestaje istnieć zagadnienie formy, pojawia się problem stosunków, proporcji i konstrukcji” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] Dobrochna Strumiłło, *Kolorowe reliefy Henryka Stażewskiego*, „Projekt” 1962, nr 4 [31]). Tym, co pozostawało w centrum jego zainteresowań, to nie indywidualne poszukiwania czy przypadkowość, lecz to, co najbliższe jest pojęciu obiektywności, oraz zbliżanie się do prawd naukowych. Posługiwanie się geometrycznymi elementarnymi kształtami wynikało z przeświadczenia o ich uniwersalnym charakterze, o zdolności wywoływania obiektywnych i identycznych reakcji u wszystkich odbiorców. Sytuacja ta umożliwia współpracę między dziełem a odbiorcą, bazującą na bezinteresownych i w niczym niezapśredniczonych środkach kontaktu, co pozwala na przekazanie prawdziwie istotnych treści.

Artysta przyznawał, że pociągające dla niego były problemy lokujące się na pograniczu plastyki i architektury. Prezentowany biały relief stanowi istotny wkład w jego rozważania dotyczące użycia formy i materiału w rozwiązaniach przestrzennych. Jednocześnie istotnym aspektem pozostawał brak zależności tych kompozycji od przydatności. Stażewski uważał, że „dzieło sztuki nie powinno wtapiać się w otoczenie, ani niczego dekorować, ani niczego ułatwiać. Powinno je artystycznie zdominować” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969). W ujęciu artysty awangardowa twórczość jest formą walki z wygodną recepcją sztuki, z kontemplacją, z przyzwyczajeniami odbiorcy. Zwieńczeniem tej walki powinna być śmierć artysty, czyli jego akceptacja na pozycję podrzędną wobec samego dzieła i ukrycie swej pychy oraz osobowości za powierzchnią malarzką. Janusz Bogucki już w 1959 we wstępie do katalogu wystawy Stażewskiego w Kordegardzie napisał: „W nowych pracach Stażewskiego uderza właśnie przede wszystkim to, że są one zarazem tak sugestywnie użyteczne i tak w istocie swej nieużytkowe. Są to bowiem małe abstrakcyjne poematy, w których niezmiennie skondensowany zespół elementów formy służy wyłącznie temu, aby wyrazić najściślej pewien układ myśli i wzruszeń malarza – rezultat zarówno badawczego, jak i zmysłowo-emocjonalnego obcowania z rzeczywistością obiektywną. I oto produktem ubocznym [choć koniecznym i nieprzypadkowym] tworzenia owych poematów okazują się takie układy różnych konkretnych wartości plastycznych, które w wielu dziedzinach kształtowania, również i ściśle użytkowego, mogą być bardzo pomocne” (Janusz Bogucki, Stażewski, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1959, s. nlb.).

„(...) Celowo w moim poprzednim okresie
nie wprowadzałem koloru, poprzestając na
monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi
reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania
wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form
powtarzalnych w przestrzeni”.

– HENRYK STAŻEWSKI, 1968





„Na białym gładkim prostokącie pojawiają się białe formy w kształcie podłużnego przekroju beczki; czasem zaś jej negatyw – prostokąt o bokach wklęsłych. Forma ta łączy cechy prostokąta i owalu; jest najprostszym z możliwych połączeniem elementów obłych oraz istniejących w domyśle – linii prostych. Model najbardziej typowy dla białego okresu Stażewskiego – to dwie identyczne beczkowate formy umieszczone na białej płaszczyźnie. Ich wzajemne położenie jest zasadniczym tematem doświadczeń. Formy te nie organizują płaszczyzny; nie tworzą konstrukcyjnego, geometrycznego szkieletu, który zdolny jest zdeterminować układ. Każde miejsce na płaszczyźnie jest równie 'dobre'. Relatywna jest również forma – forma powtarzalna, identyczna we wszystkich egzemplarzach, a przy tym 'pływająca', zdolna wykonywać balans o amplitudzie 360°. Forma ta ma zdolność wyznaczania kierunku, a równocześnie niesie w sobie możliwość odchylenia. Ruch, który jest ruchem wahadłowym, 'wyczerpującym się' w płaszczyźnie obrazu i niewybiegającym poza jego ramy. W tej sytuacji jakiegokolwiek usytuowanie formy nie ma charakteru koniecznego, jest usytuowaniem jednym z możliwych. Tak to wobec białych reliefów Stażewskiego straciło aktualność pojęcie zamkniętej kompozycji, a także termin 'abstrakcja geometryczna'”.

110

HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

"Relief nr 19", 1969 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 80 x 80 x 6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr 19 | H. Stażewski | 1969'

na odwrociu naklejka Gallerii Milano oraz Gallerii Foksal z opisami pracy

estymacja: 900 000 - 1 200 000 PLN †

209 400 - 279 100 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)
- Galleria Milano, Mediolan
- kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

- Henryk Stażewski, [red.] Andrzej Szczepaniak, Milan 2018, s. 137 (il.)

„Stażewski działa zwykle w pewnych założonych z góry ramach: przyjmuje dwie odległe od siebie wartości kolorystyczne, np. kolor maksymalnie ciepły i maksymalnie zimny. Obraz jest wówczas przejściem od jednej wartości do drugiej, z uwzględnieniem wszystkich stadiów pośrednich.(...) Brak jakiegokolwiek hierarchii kolorystycznego układu nie pozwala w przypadku Stażewskiego mówić o kolorze w sensie takiej czy innej estetyki malarskiej. Można mówić raczej o obrazach – ampułkach zawierających próbki czystego pigmentu”.

– HANNA PTASZKOWSKA, O NAJNOWSZYCH OBRAZACH STAŻEWSKIEGO,
KATALOG WYSTAWY, GALERIA KORDEGARDA, WARSZAWA 1959, s. nłb.



Stażewski nazywany był malarzem, ale także fizykiem i matematykiem, tworzącym dzieła na pograniczu fantazji i nauk ścisłych. W jego realizacjach została zawarta „radość elementarna, prawie dziecinna, jak w pudełkach z kolorowymi klockami, a zarazem wyrafinowana, ascetyczna precyzją konstruowania” (Janusz Bogucki, Stażewski, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1959, s. nlb.). Artysta w okresie dwudziestolecia międzywojennego był jednym ze współzałożycieli awangardowych grup Blok oraz Praesens.

Jego pierwsze kontakty ze sztuką współczesną nastąpiły po I wojnie światowej, gdy do Polski zaczęły docierać wzmianki o kubizmie i neoplastycyzmie. Przyznawał, że właśnie ostatni z tych kierunków wywarł na nim szczególnie silne wrażenie. Zasady, na których opierały się realizacje takich artystów, jak Piet Mondrian, Bart van der Leek, Theo van Doesburg, przeciwstawiały się emocjonalności oraz subiektywnym uczuciom artysty, skupiając się na kolektywnych doświadczeniach wyrastających z doświadczeń nowej epoki. Zaobserwowane rozwiązania i kryteria bliskie matematyce i logice skłoniły Stażewskiego do prób zdyscyplinowania działalności artystycznej oraz wypracowania i konsekwentnego aplikowania metody, która kierowałaby jego pracą twórczą. Henryk Stażewski w swojej twórczości przechodził przez rozliczne etapy, które następowały po sobie w logicznym ciągu. Jednak konsekwentnie skupiał się na analizie stosunków elementów plastycznych, jednocześnie odrzucając romantyczne kryterium indywidualności i subiektywności.

Po serii białych reliefów, budowanych z identycznych białych form umieszczanych na białym tle, i reliefach metalicznych Stażewski tworzy serię kolorowych reliefów. Niezmiennie jednak ustanawia kwadrat podstawowym kształtem, na którym opiera się cała konstrukcja reliefu. Kształt ten w odczuciu artysty pozostaje najbardziej uniwersalną formą. Aby zaś odwzorować pojęcie skali, stosował wielokrotność dwóch, trzech lub większej ilości prostokątów. Kolor w owym okresie stał się nie tylko celem, ale i głównym komponentem jego twórczości, jednak postrzeganym przez pryzmat zagadnień kolorymetrii, teorii barw, fotometrii. Przyznawał, że wciąż o kolorze wiemy niewiele, pomimo prowadzonych przez Ittena i Albersa rozlicznych naukowych badań, które Stażewski śledził na bieżąco. Podkreślał też, że kluczem do sukcesu tych badań jest wyrugowanie z nich chaosu emocjonalnego i zastąpienie go matematyką. Kategorycznie odrzucił psychologiczny aspekt barw, ich rolę jako środka wyrazu opartego na ekspresji, ich możliwości przedstawieniowe i ewokujące różne stany uczuciowe. Artysta nie ograniczał się do jednego koloru, żadnego nie preferował i nie powielał, operował całą dostępną gamą kolorów, ich niuansami, w sposób równomierny i, chciałoby się rzec, arbitralny. Celem usuwania kontrastów było dążenie do ładu i osiągnięcia wrażenia spokoju i porządku. Tym sposobem wyraził swój sprzeciw wobec chaosowi i silnym emocjom, mającym swe źródło w kolorystycznych kontrastach.

W wywiadzie publikowanym w katalogu wystawy w Galerii Foksal w 1969 przyznał: „Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów.(...) Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonych długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną precyzję w wyborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych” (Henryk Stażewski, [cyt. za:] wywiad Wiesława Borowskiego, [w:] Henryk Stażewski, katalog wystawy, Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.).

Prezentowany relief może być uznany za formę odstępstwa, które zwykł czynić w przypadku wyczerpania pewnej liczby zastosowań w danym cyklu; wtedy porzucał zasadę, celowo ją wzbogacał, lub komplikował. Dzięki temu kwadraty wylamują się z równych szeregów, przechylają się w bok, a monotonia kolorystyczna zostaje naruszona podziałami tła lub wzbogacona o barwne pasy. Dzięki tym zabiegom, które urozmaicają i uatrakcyjniają te prace z estetycznego punktu widzenia, dokonania z tego okresu wpisują się w nurt op-artu. Wiesław Borowski o tych wyjątkach w twórczości Stażewskiego pisał: „Odstępstwa te wciąż jednak można brać w cudzysłów, skoro manifestują się one w sposób jawny i niezakamuflowany i ustępują nagle na rzecz nowego rygoru. Dzięki tej jawności posiadają znaczenie nie tylko z punktu widzenia psychologii twórczości, ale nieoczekiwanie nabierają znaczenia jako samoistne wartości w rozwoju artysty”. Warto też dodać, że te zabiegi czynią je ważnymi ogniwami poszczególnych artystycznych cykli oraz rzadkimi i niepowtarzalnymi także na rynku sztuki.

Prace Stażewskiego poddane były zawsze matematycznej dyscyplinie. Kompozycja jego reliefów została przez artystę zredukowana do relacji najprostszyc elementóv, jednak „okazuje się, że tak ściśle zostały one skalkulowane, aby wszelka kalkulacja stała się niewidoczna, aby matematyka była tylko oddechem i rytmem form, przejrzystością barwy, logiką zjawisk przestrzennych, aby była poprzecz to wszystko ucieleśnieniem czystego liryzmu” (Janusz Bogucki, Stażewski, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1959, s. nlb.).





HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

"Nr 31", 1973 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 61,5 x 60 x 4 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Nr 31 | H. Stażewski | 1973'

na odwrociu nalepka Galerii Foksal w Warszawie z opisem pracy

estymacja: 200 000 - 250 000 PLN [†]

46 600 - 58 200 EUR

- POCHODZENIE:

-- Galeria Foksal, Warszawa (depozyt)

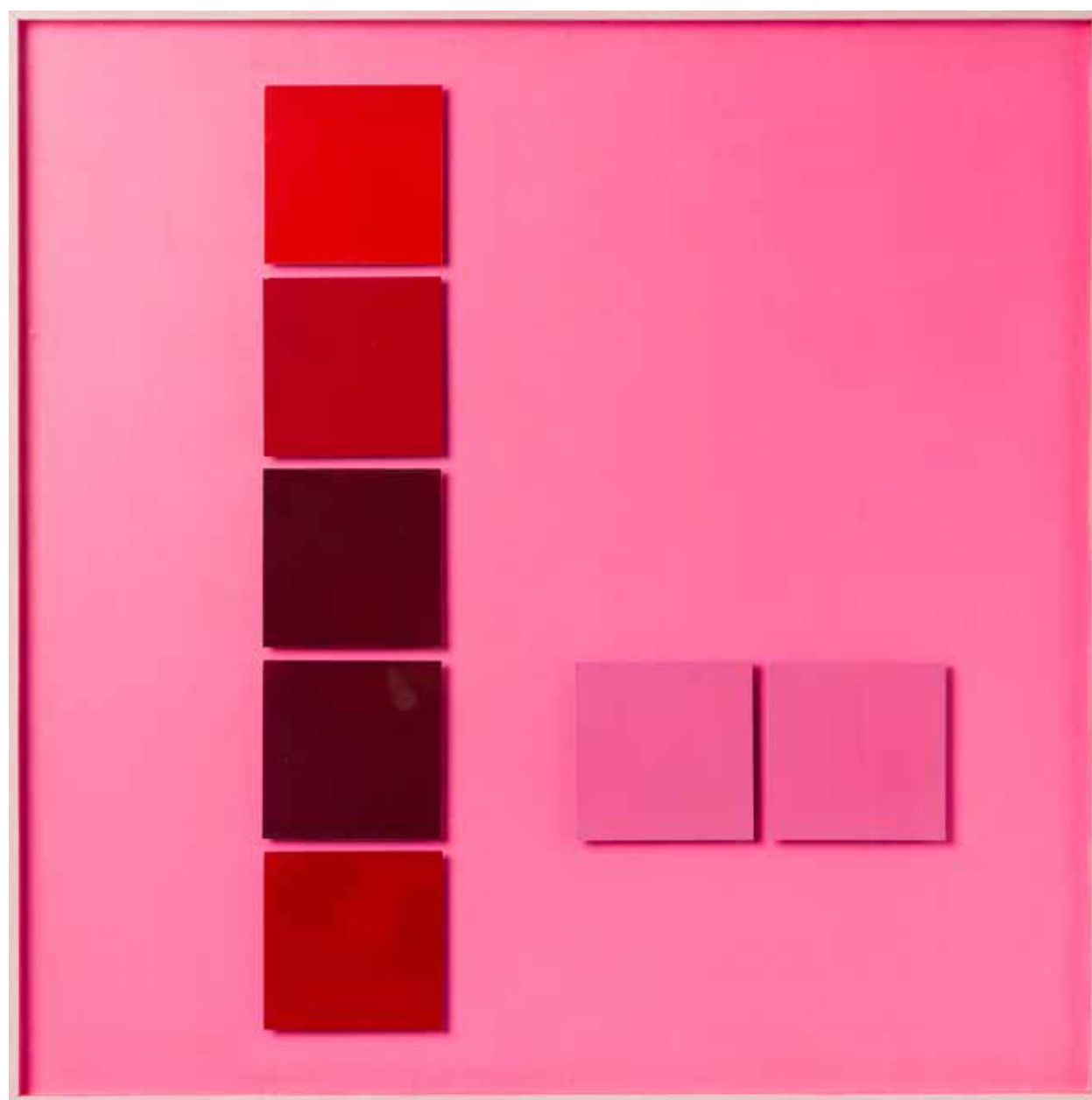
-- kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

- Henryk Stażewski, [red.] Andrzej Szczepaniak, Milan 2018, s. 167 (il.)

„Stażewski, na przykład, stosując wprawdzie kształty, które dadzą się wyprowadzić z linii i cyrkla – wprowadza zupełnie nowe pojęcia plastyczne. (...) Stażewski jest jednym z pierwszych artystów na świecie, który przed laty wprowadził do trójwymiarowego dzieła sztuki (reliefu) powtarzające się formy identyczne. Przedtem 'abstrakcja geometryczna' operowała z reguły formami o różnych kształtach i wielkościach, by uzyskać statyczne kompozycje. (...) Abstrakcja w sztuce Stażewskiego ma charakter wysoce relatywistyczny. Stażewski jest więc nie tylko klasykiem plastycznego 'geometryzmu', ale także odkrywcą i prekursorem nowej problematyki sztuki wizualnej. W jednym z najciekawszych i najmłodszych nurtów dzisiejszej sztuki, określanej umownie terminem 'Op-Art', można bez trudu odnaleźć świadomy lub nieświadomy ślad myśli Stażewskiego”.

– WIESŁAW BOROWSKI, SZTUKA STAŻEWSKIEGO,
[W:] „PLASTYKA”, NR 32, 8 VIII, 1965



HENRYK STAŻEWSKI

(1894 - 1988)

Kompozycja, 1980 r.

akryl/płyta, 44 x 44 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '1980 | H. Stażewski'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego
w Krakowie z opisem pracyestymacja: 40 000 - 60 000 PLN [†]

9 300 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTWIANY:

- Henryk Stażewski (1894 - 1988). Zmienny/konsekwentny, Muzeum Narodowe,
Kraków 17.04-21.09.2008

LITERATURA:

- Henryk Stażewski (1894 – 1988). Zmienny/konsekwentny, [red.] Agata Małodobry,
Kraków 2008, s. nlb. (il)

„Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczulenie naszego oka, osiągnięcie 'absolutnego słuchu' wrażliwości kolorystycznej i matematycznej precyzji w wyczuwaniu formy i proporcji. Sztuka abstrakcyjna nie pokazuje zewnętrznego aspektu materii 'przedmiotu', może jednak zachować kontakt ze zjawiskami i faktami konkretnymi i obiektywnymi świata zewnętrznego, gdyż jest dumą wrażeń i obserwacji, jest wyczuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi wybuchami społecznymi, wynalazkami i odkryciami, epoki rozbicia stosu atomowego itd. Wszystko to powoduje gruntowne zmiany w charakterze naszego życia i musi znaleźć oddźwięk w sztuce i stworzyć nowe środki wyrazu plastycznego.

Rozwój sztuki dotychczas nie nadążył za rozwojem technicznym dzisiejszych czasów, sztuka abstrakcyjna podejmuje to zadanie. Sztuka abstrakcyjna jest systemem parabolicznego sposobu myślenia – jest syntezą poetyckiego i muzycznego wyrazu przeżyć.

Sztuka abstrakcyjna jest tym odłamem sztuki, która poprzez ruchliwość eksperymentu ma oddziaływać na sztukę kierunku realistycznego w metaforycznym ujęciu treści i formy, jest rygorystycznym wzorem jednolitego i całościowego wyrazu artystycznego”.

HENRYK STAŻEWSKI



ANDRZEJ NOWACKI

(ur. 1953)

"Kompozycja z czerwonym cieniem" - polptyk, 2018 r.

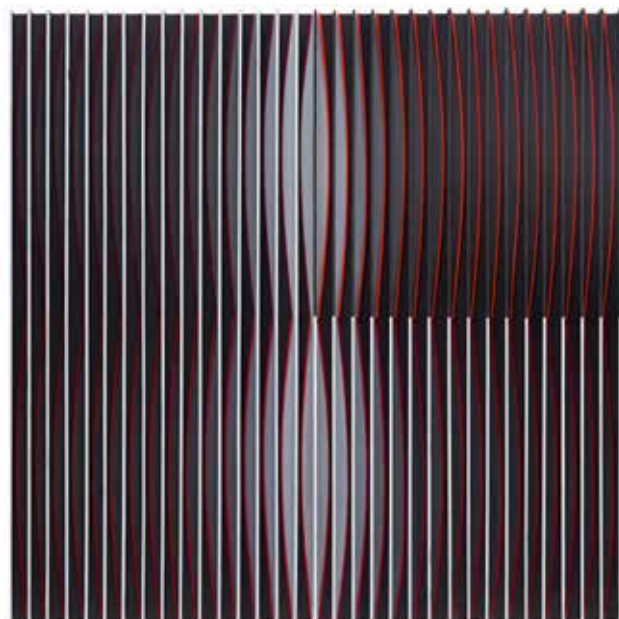
relief, akryl/sklejka, 64 x 64 cm (wymiary dotyczą każdej z części)
każda z części sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:
'kompozycja z czerwonym cieniem | 20.06.18 | A. NOWACKI 2018'
na odwrociu każdej z części wskazówka montażowa

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 000 EUR

„Poprzez to harmonijne współistnienie biegunowych fenomenów – struktury i barwy, płynącego rytmicznie ruchu i surowej symetrii, cielesnej materialności i niematerialnej intensywności, uczucia lęku i euforii – dzieła Andrzeja Nowackiego umożliwiają nam doświadczenie – by użyć tu ładnego, staroświeckiego określenia psychologa sztuki Theodora Lippsa – 'potencjału uszczęśliwienia'".

– HUBERTUS GAßNER, KATALOG WYSTAWY ANDRZEJA NOWACKIEGO
W PAŃSTWOWEJ GALERII SZTUKI W SÓPOCIE, SÓPOT 2017



Andrzej Nowacki poprzez rozliczne podróże, ale także dzięki wrodzonej konsekwencji oraz ciekawości przeniósł na polski grunt doświadczenia artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, wzbogacając je o niezwykłą wrażliwość na barwę.

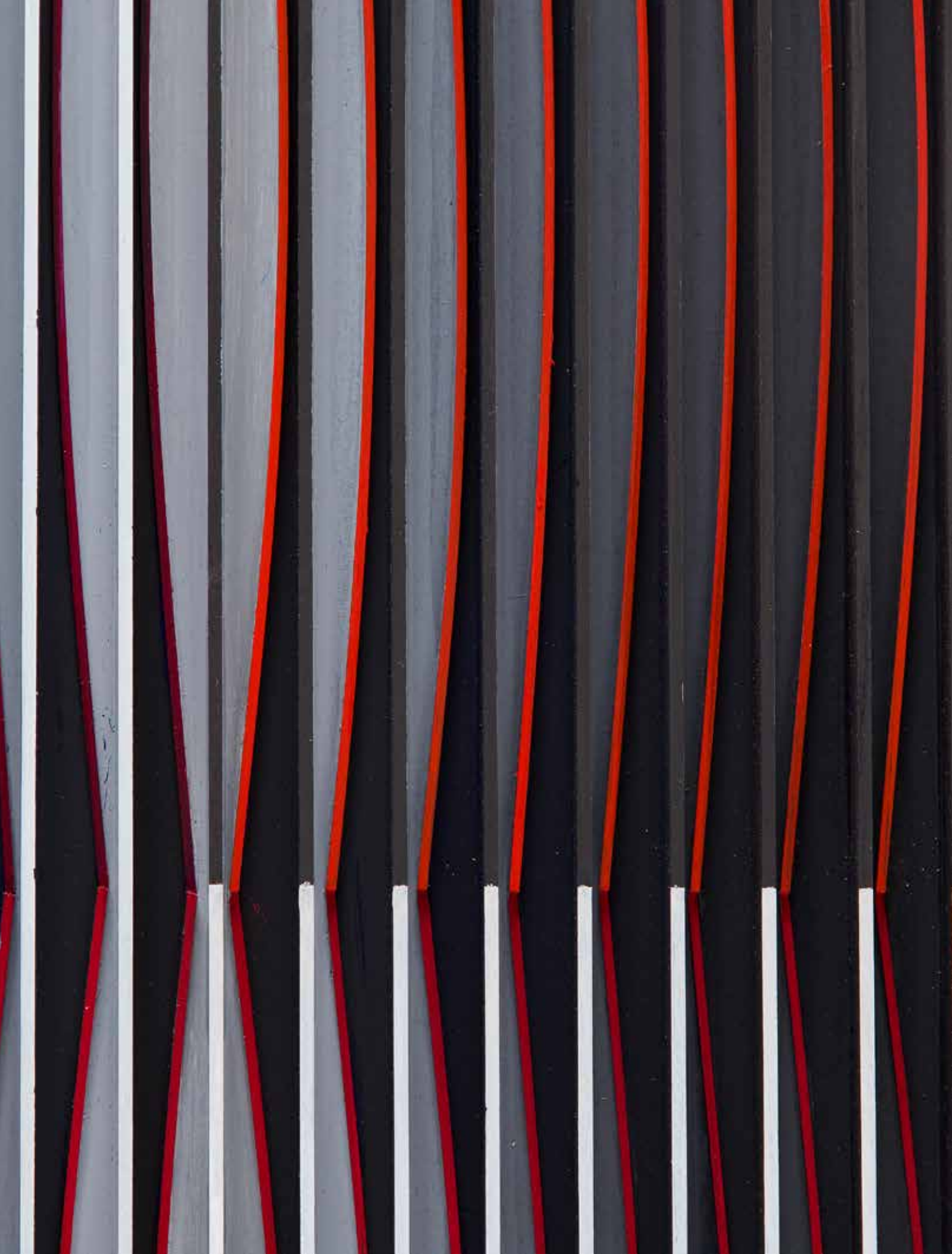
Dzięki zagranicznym studiom i stypendiom miał szansę na żywo przyjrzeć się twórczości najwybitniejszych artystów z nurtu abstrakcji geometrycznej, op-artu oraz malarstwa pasmowego. Prace Nowackiego pozostają w dialogu z jego poprzednikami, ale także stanowią formę polemiki wobec głoszonej przez nich programowej obiektywności, zacierającej obecność śladu artysty.

Jego reliefy są efektem wieloletniego dochodzenia do własnych oryginalnych rozwiązań. Nim jednak artysta wypracował swój dystyngowany styl, nie zakładał poświęcenia się malarstwu. Wczesną młodość spędził w Krakowie, gdzie zaangażowany był w prace konserwatorskie, a także realizowanie projektów wnętrz. W drugiej połowie lat 70. wyjechał z Polski, by móc studiować skandynawską sztukę na uniwersytecie w Göteborgu, a następnie germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku.

Na początku lat 80. poznaje malarza abstrakcjonistę Kajetana Sosnowskiego, a także dwukrotnie odwiedza Henryka Stażewskiego. Twórczość tych dwóch artystów w znacznej mierze uformowała jego myślenie o sztuce. Kontakty z wykonywanymi przez nich awangardowymi reliefami stały się początkiem do dalszych eksploracji na tym polu. Za początek jego właściwej artystycznej biografii należy uznać dopiero rok 1984, bowiem wtedy Nowacki podjął decyzję o skupieniu się wyłącznie na malarstwie. Pierwsze reliefy powstały cztery lata później, a poprzedzone były konstruktywistycznymi eksperymentami. Podobnie jak jego mentor, Nowacki operuje geometrycznymi formami: kwadratem, okręgami i cylindrycznymi formami, uzupełnionymi o fragmenty listewek. Tym, co odróżnia reliefy Nowackiego od dokonań Stażewskiego, jest ich niezwykła dynamiczność oraz nieskrywana emocjonalność.

Podobnie jak wielu artystów pozostających wiernym abstrakcji geometrycznej, również Nowacki nie ucieka od standaryzacji. Na podobrazie z płyty pilśniowej, zawsze kwadratowej, o określonych wymiarach: 64 x 64 cm, 99 x 99 cm lub 100 x 100 cm, przykleja regularne pionowe drewniane listewki. Elementy wypukłe zawsze usytuowane są wertykalnie, tak aby nie rozpraszać widza. Owa powtarzalność świadczy o artystycznej konsekwencji, ale także o nieustającej potrzebie poszukiwania niuansów i nowych kombinacji. Sztuka artysty pozwala się skupić na subtelnościach wizualnej struktury dzieł, w tym przypadku barwie i fakturze.

Nowacki dobiera barwy z niezwykłą precyzją i skrupulatnością, każdy odcień jest niepowtarzalny, służy do pokrycia konkretnych boków listewek w określonej pracy. Listewki na każdym ze swych boków mają inną barwę, w obrębie jednego reliefu artysta używa od czterech do siedmiu różnych odcieni, które harmonijnie ze sobą współbrzmia. Barwa zostaje uzupełniona możliwością wzbogacania tonów światłem, idea trójwymiarowości reliefów daje okazję igrania subtelnościami barwnymi, zmiennymi w zależności od wypukłości listewek czy cienia kryjącego się w interwałach między nimi. Nowacki w przeciwieństwie do wielu twórców z kręgów abstrakcji geometrycznej celowo odrzuca perfekcyjność i aluzję do mechanicznego sposobu wykonania. Dbą o zachowanie przedmiotowości, materialności dzieła, eksponuje ciężar drewna, jego chropowatość i nieregularność. Dzięki temu celowemu zabiegowi zostaje podtrzymany rękodzielniczy wydźwięk dzieł, który nadaje im intymny i osobisty charakter. Mimo całkowitego pokrycia drewna matową farbą wyczuwalny jest jego naturalny wygląd. Prace artysty implikują ruch widza, uwodzą i zachęcają do kontemplacji z różnych stron. Złudzenie poruszania się dzieł Nowackiego sugeruje „dynamiczne wrażenie rozszerzania się i zaciskania szeregów pionowych linii, co przywodzi na myśl rytm skurczów i rozkurczów w cyklu pracy pulsującego serca” (Hubertus Gabner, katalog wystawy Andrzeja Nowackiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Sopot 2017, s. nlb.).



114

ANDRZEJ NOWACKI

(ur. 1953)

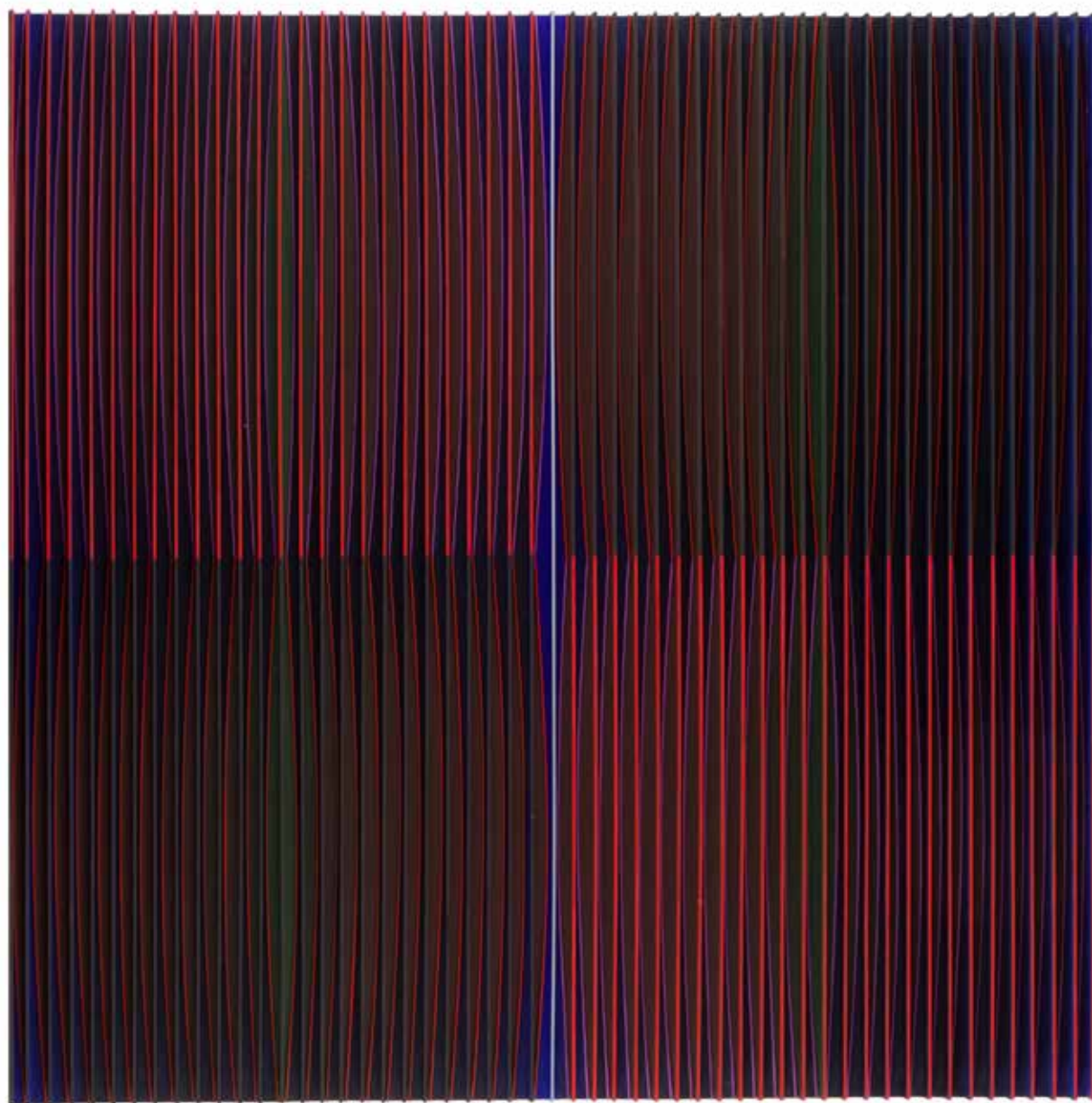
"12.11.16", 2016 r.

akryl/relief, sklejka, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '20.11.16 | A. NOWACKI 2016'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 700 EUR



115

CARLOS CRUZ-DIEZ

(ur. 1923)

"Psychromie No. 2523", 2005 r.

relief w metalowej ramie, sitodruk, akryl, listwy/PCV, 51 x 51 x 4 cm
sygnowany, datowany i opisany na plakietce autorskiej na odwrociu:
'PHYSICHO MIE No 2523, CRUZ-DIEZ, CARACAS 2005, C.D.'
na odwrociu nalepki z domu aukcyjnego Christie's w Nowym Jorku

estymacja: 200 000 - 250 000 PLN

46 600 - 58 200 EUR

POCHODZENIE:

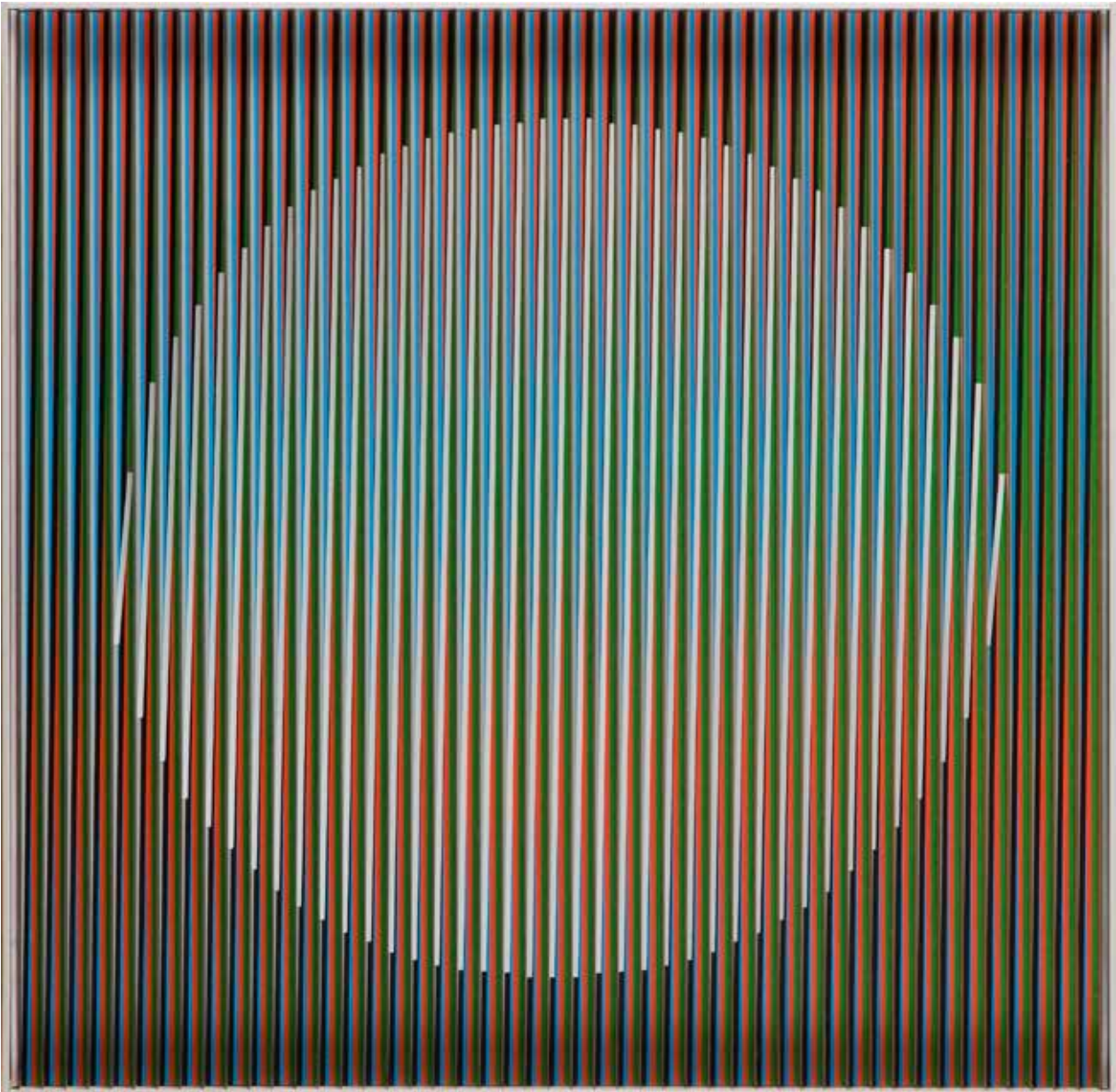
- Sala Trasnóche Arte Contacto, Caracas
- kolekcja prywatna, Caracas
- Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

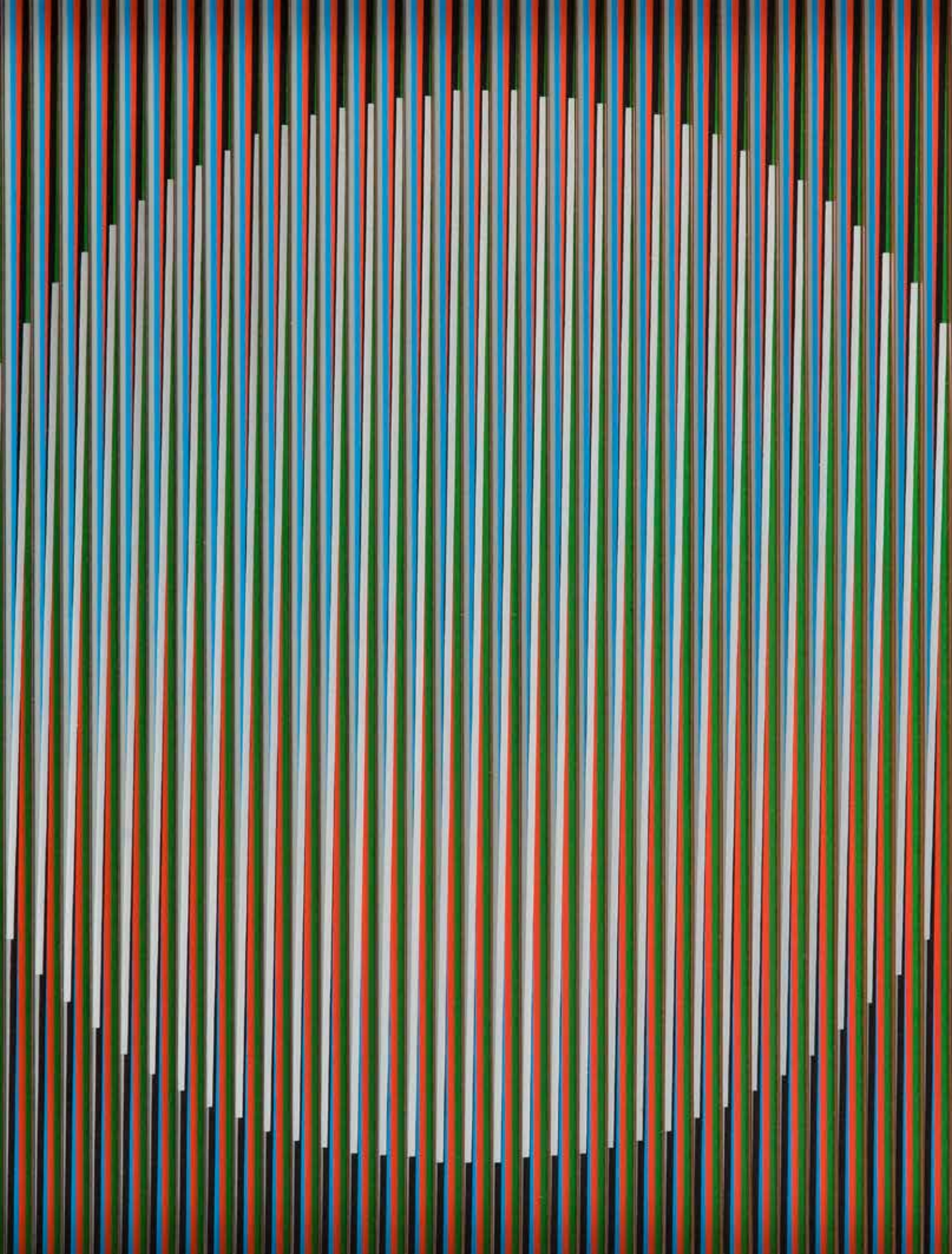
WYSTAWIANY:

- 50 x 50 Carlos Cruz-Diez, Sala Trasnóche Arte Contacto, Caracas,
listopad 2006 - styczeń 2007

LITERATURA:

- 50 x 50 Carlos Cruz-Diez, katalog wystawy indywidualnej w Sala Trasnóche Arte Contacto, Caracas 2006, s. 33 (il.)







Carlos Cruz-Diez, Miami Beach Convention Centre, 2010

Tytuł pracy – „Psychromie” – odnosi się do kluczowych kwestii w twórczości wenezuelskiego artysty Carlosa Cruz-Díaza, czyli zarówno zainteresowania fizjologią widzenia, jak i fizycznymi aspektami powstawania barw. Od lat na drewnianych płytach artysta umieszcza rytmicznie osadzone panele wykonane z PCV, używa linii, ponieważ traktuje je jako formę pozbawioną symboliki i pretendowania do anegdotyczności, pozwalającą na wyłączenie skupienie się na kwestii koloru. Następnie aplikuje kolor zarówno na boczne powierzchnie listewek, jak i interwały między innymi. Jego obrazy tworzone przy użyciu zaledwie kilku kolorów sprawiają wrażenie, że artysta operował znacznie szerszą paletą barw; iluzja niuansowania kolorów ma zawsze miejsce w oku oglądającego. Jego program artystyczny Marta Smolińska streściła następująco: „Wenezuelski twórca podkreśla, że niestabilność koloru i jego rozdręganie oddaje ducha naszej opoki – kiedy w przeciwieństwie do ludzi poprzednich stuleci, a zwłaszcza średniowiecza – nie oczekujemy wieczności, lecz czegoś efemerycznego i ulotnego” [Julian Stańczak. Op-art i dynamika percepcji [red.] Marta Smolińska. Warszawa 2014, s. 93].

Wkład artystów pochodzących z Ameryki Łacińskiej w kształtowanie się powojennego obrazu sztuki z nurtu op-artu, sztuki kinetycznej jest niepodważalny, jednak wciąż niedoceniony w dostatecznym stopniu. W samej Wenezueli, z której pochodzi także Carlos Cruz-Diez, tworzyli także tacy twórcy, jak Jesús Rafael Soto czy Alejandro Otero, wszystkich trzech artystów łączy podobieństwo w wizualnej formie.

Artysta urodził się w Caracas w Wenezueli w 1923 roku, swój talent ujawnił już jako małe dziecko, studiując otaczający go świat, wykonywał swoje pierwsze rysunki. W wieku siedemnastu lat podjął decyzję o poświęceniu się sztuce i zapisał się do szkoły sztuk pięknych. Aby sfinansować swoje studia, dorabiał jako grafik oraz twórca komiksów. W 1945 obronił się, w czasie tych pięciu lat studiował prace Georgesa Seurata i Josefa Albersa, artystów, którzy zasłynęli dzięki swym eksperymentom z percepcją widzenia, analizom relacji pomiędzy poszczególnymi barwami.

Podróż do Europy odbył po raz pierwszy w 1955 roku, początkowo zamieszkał w miejscowości położonej blisko

Barcelony, skąd z łatwością mógł dotrzeć do Paryża. Obracając się w tamtejszym środowisku artystycznym, doszedł do wniosku, że jego przemyślenia dotyczące kompozycji i barwy, bliskie są myśleniu innych twórców z najróżniejszych krajów. Decydując się na powrót do Wenezueli, sądził, że tam właśnie łatwiej mu będzie wypromować swoją twórczość niż na Starym Kontynencie, gdzie, wydawało się, do podobnych wniosków doszło już wielu artystów przed nim. Jednak pierwsza indywidualna wystawa młodego twórcy, która miała miejsce w 1959 roku, utwierdziła go w przekonaniu, że lokalna publiczność wciąż nie jest w pełni przygotowana na percepcję sztuki z nurtu op-artu.

Ekspozycja artysty miała miejsce w rok po zakończeniu dyktatorskich rządów, które nastąpiły po przewrocie wojskowym w 1948 roku. Rządy ostatniego z przywódców związane były ze wzrostem gospodarczym. W tym samym czasie kultura zaczęła się zmieniać z powodu industrializacji i urbanizacji, która była bezpośrednio związana z eksportem ropy. Nowy kontekst polityczny miał wpływ na ukształtowanie się nowej publiczności, otwartej na dokonania sztuki nowoczesnej. Artyści także w owym okresie byli w znacznym stopniu wspierani przez rząd, a także zatrudniani przez duże korporacje, które często miały powiązania ze Stanami Zjednoczonymi. Sztuka artystów nawiązujących do dokonani zachodnich cieszyła się dużą popularnością wśród elit i ceniona była przede wszystkim ze względu na asocjacje z prestiżem, ale także brak odwołania do kwestii politycznych.

Od 1960 roku artysta na stałe zamieszkał i zaczął tworzyć w Paryżu, wtedy też jego kariera nabrała tempa. W 1961 brał udział w pierwszej znaczniejszej wystawie prezentującej dokonania tak zwanej sztuki kinetycznej, która miała miejsce w Stedelijk Museum w Amsterdamie, następnie, w 1964, pokazał swoje prace na wystawie „Mouvement 2” w paryskiej Galerie Denise René i w kolejnym roku na kluczowej wystawie dla op-artu – „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Współcześnie jego pozycja jako pioniera sztuki kinetycznej i optycznej jest ugruntowana, co odzwierciedlają wysokie ceny, jakie osiągają jego prace na zagranicznych aukcjach. Artysta zajmuje się także teorią sztuki, a precyzyjnie teorią barw, dlatego jego obrazy od lat odzwierciedlają nieustannie zmieniającą się, efemeryczną i ruchliwą naturę kolorów.

116

VICTOR VASARELY

(1906 - 1997)

"Nebulus", 1978 r.

akryl/plótno, 201 x 199 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. 1.002 VASARELY |
"NEBULUS" | 200 x 198, 5 | 1978 | [sygnatura artysty]'

estymacja: 1 700 000 - 2 500 000 PLN [†]
395 400 - 581 400 EUR

OPINIE:

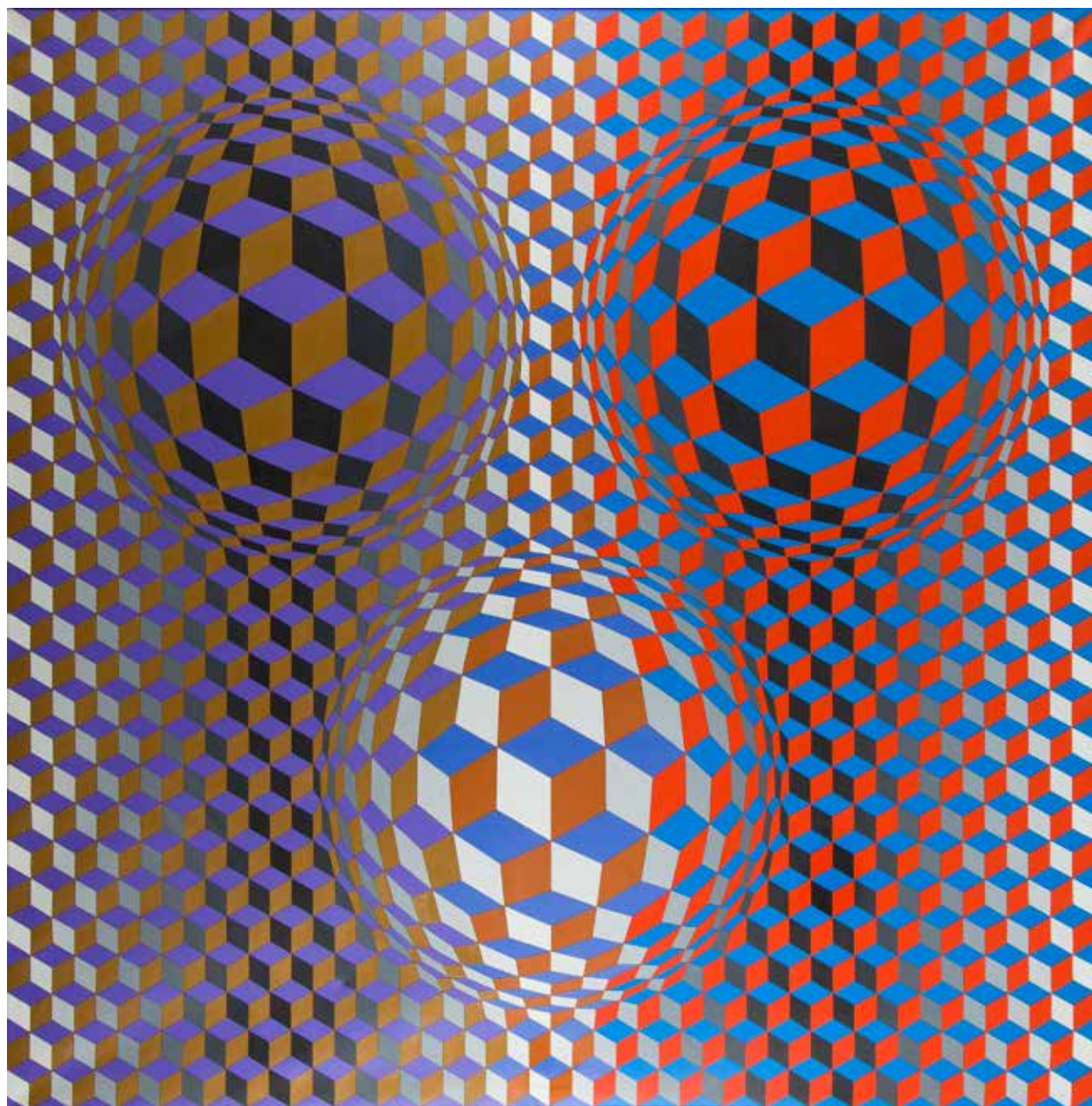
- autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

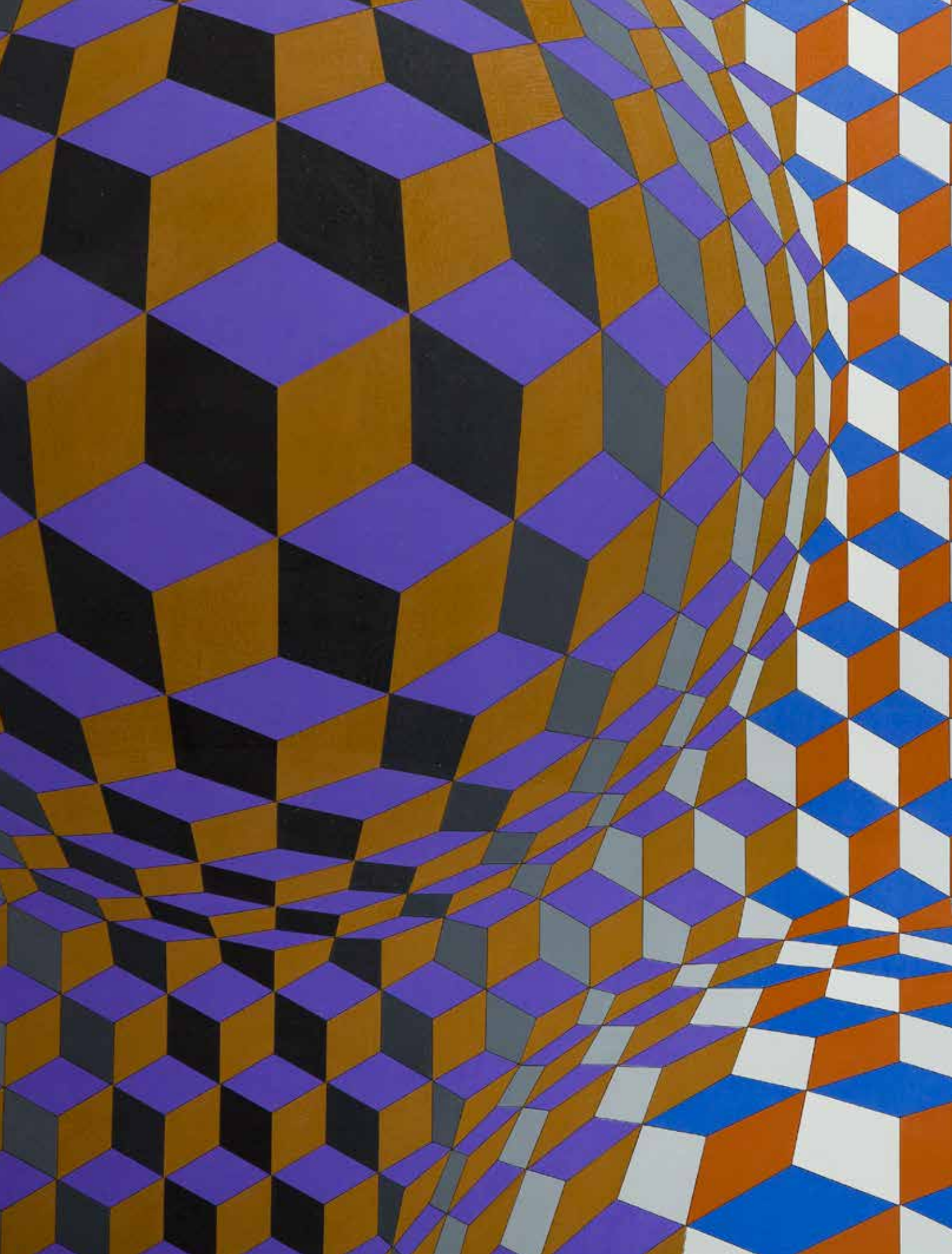
POCHODZENIE:

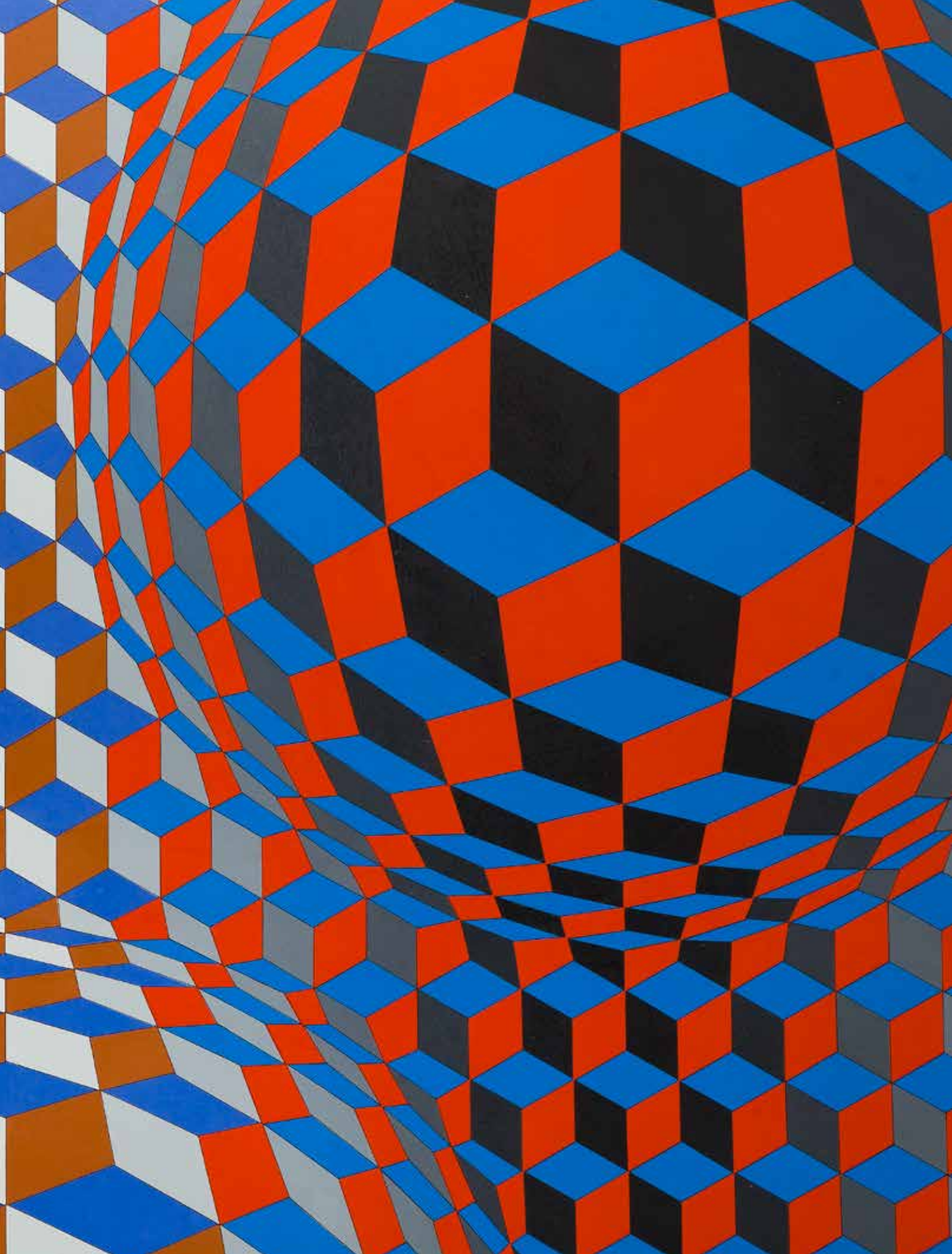
- Vasarely Center, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- Sotheby's New York, 2015
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWYANY:

- The Masterpiece, DESA Unicum, Warszawa, 19-25.09.2016







„Nieodmiennie mówimy o ‘naturze’, która rozwija się przepięknie w stronę zarówno porządku, jak i wielkości. Najważniejsi artyści do dnia dzisiejszego dostosowują rzeczy do skali człowieka, formując je na własne podobieństwo. W przyszłości, jedyny porządek wyznaczać będzie abstrakcja, na wzór relacji między gwiazdami i atomami...”

– VICTOR VASARELY, 1955

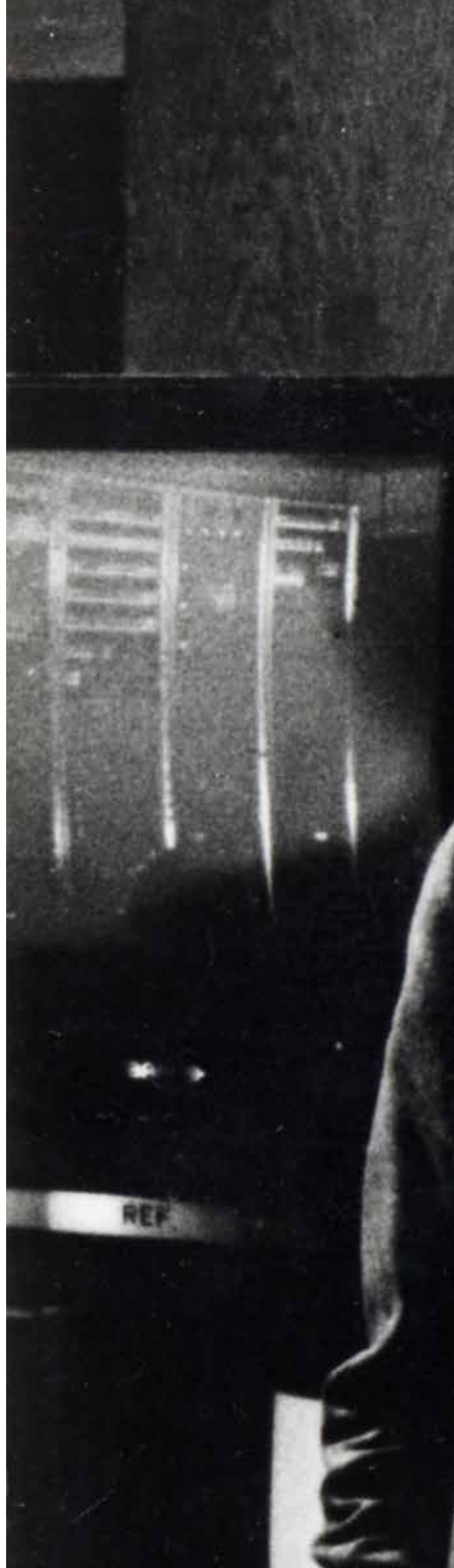
Vasarely jako jeden z pierwszych artystów poszukujących i badających mechanizm widzenia w sztukach plastycznych fascynował się teorią percepcji, jaką sformułowali twórcy Gestaltu. Swoje teorie opierał na czysto plastycznych eksperymentach, badając relację formy i barwy. Jego wczesne prace to przede wszystkim analiza związków, jakie pojawiają się między pojedynczymi motywami w obrazie a jego całością, będącą czymś więcej niż sumą poszczególnych elementów. Z początku posługiwał się ograniczoną paletą mocnych kontrastów, np. koloru białego i czarnego, oraz konkretnych figur. Ponadto określona paleta barw służyła mu do zwielokrotnienia zaledwie jednej figury, by dzięki różnorodnym konfiguracjom uzyskać iluzję, rozwibrowaną strukturę. Artystę szczególnie zajmował problem, w jaki sposób oko rejestruje ruch w obserwowanym dziele sztuki, w jaki sposób wyłania nie do końca określone formy, decydując o tym, czym jest figura, a czym tło. Ten aspekt jego poszukiwań pojawia się we wczesnych, zawierających jeszcze figuratywne elementy pracach. Vasarely posługiwał się najprostszymi środkami wyrazu. Stosował naprzemiennie białe i czarne linie – stopniowo pokrywając nimi obraz, wydobywał z ich nieregularności drgający kształt.

Nad cyklem „Vega” artysta rozpoczął pracę w 1968. Seria szybko stała się niezwykle popularnym oraz szeroko rozpoznawalnym cyklem w dorobku Węgry. Pomimo iż prace pod tym samym tytułem zaczęły pojawiać się już w 1957, i pod wieloma względami przypominały późniejsze realizacje, dopiero obrazy z lat 60. powstały na zasadzie serii. Zasadniczą różnicą pomiędzy realizacjami z lat 50. oraz 60. była kolorystyka – podczas gdy wcześniejsze realizacje utrzymane były w czerniach i białach, w późniejszych artysta wprowadził kolor.

Cykl „Vega” (czyli Węga) został nazwany na cześć najjaśniejszej gwiazdy w gwiazdozbiórze Lutni. Węga to piąta co do jasności gwiazda, którą można zaobserwować na nocnym niebie, na północnej półkuli niebieskiej. Sama nazwa pochodzi od arabskiego wyrażenia „pikujący orzeł”. Powstałe w ramach cyklu obrazy określone są jako jedne z najbardziej zaawansowanych realizacji systematycznego podejścia artysty do zagadnień związanych z formą oraz kolorem. Składają się na niego realizacje, w których twórca za pomocą złudzenia optycznego przedstawił okrągłe elementy, zdające się podejmować próbę „uwolnienia się” lub jednoczesnego „powrotu w głąb” powierzchni malarskiej. Jak wypowiadał się o cyklu sam Vasarely: „Węgi... zdają się oddychać ciężko – jak pulsary, które powstały w efekcie niebotycznej eksplozji piętnaście bilionów lat temu” (Victor Vasarely, [cyt. za:] Victor Vasarely, tłum. Agata Matusiełowska, Köln 2006, s. nlb.).

Victor Vasarely zdecydowanie wyprzedzał swoją epokę. Przewidując erę technologii komputerowej, tworzył swoje nieskazitelne geometryczne kształty, wykorzystując jedynie podstawowe środki wyrazu artystycznego, które w rezultacie były bardzo blisko grafiki cyfrowej. W tym sensie Vasarely przewidywał obszary, gdzie technologia będzie miała gruntowny wpływ na ludzkość w następnych dekadach. Ku udoskonaleniu swojej techniki artysta badał związki pomiędzy sztuką a nauką, mawiał, że te dwie formy ludzkiej ekspresji powinny pozostawać ze sobą w bliskiej styczności, aby tworzyć nową wyimaginowaną jakość, która jest w zgodzie z ludzką wrażliwością i dotychczasową wiedzą.

Dzięki temu rosła świadomość działalności twórcy w późnych latach 40. i początku lat 50. XX wieku. Jego pomysły zostały zaadaptowane przez wiodące media, w tym reklamę i modę. Koncepcja przenikania idei z jednej dziedziny życia do drugiej była bliska wizji Vasarely’ego, który optował za tym, by wszyscy twórcy, poczynwszy od architektów, po malarzy i rzeźbiarzy, współpracowali ze sobą, aby dążyć do stworzenia nowej jakości, która powinna pozostawać dostępna dla wszystkich ludzi w równym stopniu





Victor Vasarely

117

VICTOR VASARELY

(1906 - 1997)

"Koss", 1976 r.

akryl/plótno, 128 x 128 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Vasarely | "KOSS" | 126 x 126 | 1976 | [podpis]'

estymacja: 600 000 - 900 000 PLN [†]

139 600 - 209 400 EUR

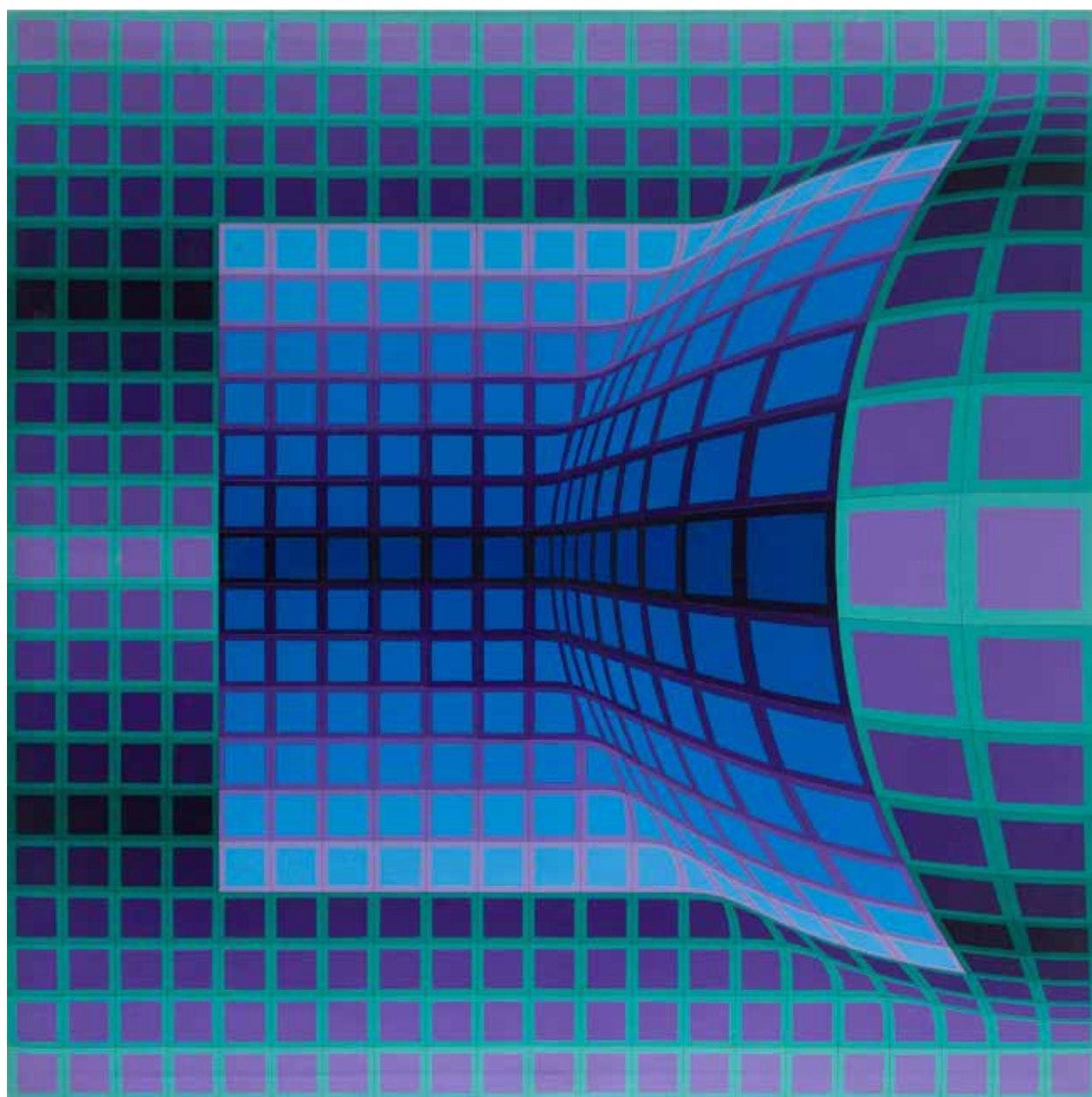
OPINIE:

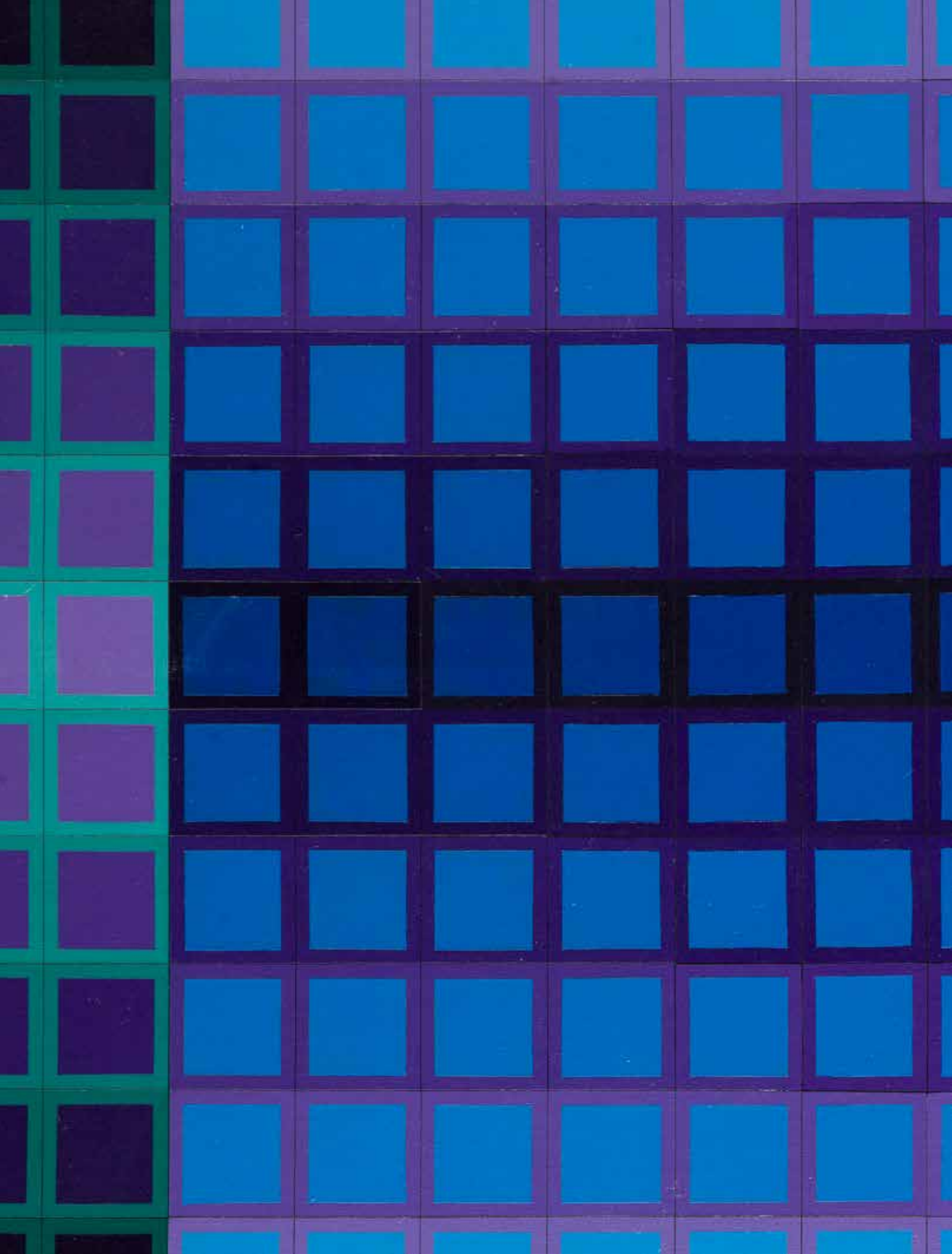
- autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Miami

- kolekcja prywatna, Polska







118

VICTOR VASARELY

(1906 - 1997)

"Couples" ("Pary"), 1940/1988 r.

akryl/plótno naklejone na deskę, 35 x 52 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji (w prawej części): 'vasalery'
na odwrociu sygnowany i opisany (numerem w katalogu raisonné artysty):
'1136 VASARELY | "COUPLES" | 36 x 52 | 1940/1988 | Vasarely'

estymacja: 60 000 - 100 000 PLN [†]

14 000 - 23 300 EUR

OPINIE:

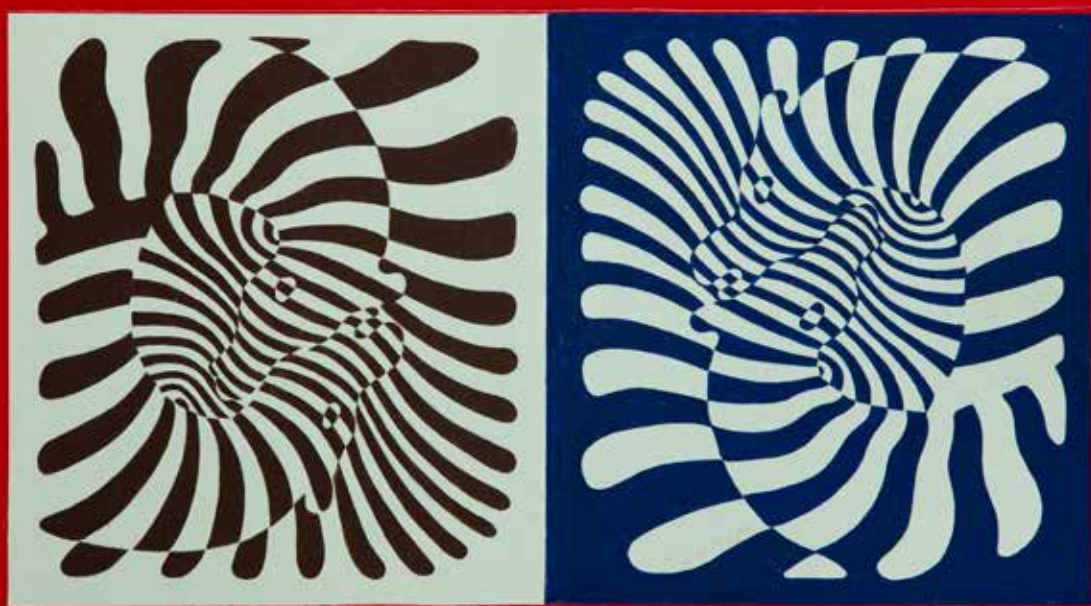
- autentyczność pracy potwierdzona przez Pierre'a Vasarely'ego

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Francja
- Dom Aukcyjny Christie's, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska
- Desa Unicum, 2015
- kolekcja prywatna, Polska

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

– VICTOR VASARELY, 1953



ANTONIO ASIS

(ur. 1932)

Bez tytułu, 1972 r.

olej/deska, 41 x 52 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Asis | 1972'

estymacja: 50 000 - 80 000 PLN

11 700 - 18 700 EUR

Historycy sztuki zwrócili uwagę na ciekawe zjawisko, jakim był renesans myśli dadaistycznej i konstruktywistycznej w twórczości artystów europejskich wywodzących się ze wschodniej części kontynentu oraz tych pochodzących z krajów Ameryki Łacińskiej, działających aktywnie od końca lat 50. po początki lat 70. Antonio Asis jest argentyńskim malarzem, należącym do grona artystów, którzy w okresie powojennym ulegli wspólnej ekscytacji możliwościami, jakie niesie sztuka kinetyczna, oraz igraniem z percepcją widza za pomocą gry pozorów i złudzeń.

Prezentowana praca pochodzi ze szczytowego okresu jego twórczości, bowiem już w latach 60. Asis wystawiał regularnie w całej Europie, a w 1970 miała miejsce jego pierwsza indywidualna wystawa w Galerie Krebs w Bernie w Szwajcarii. Jego twórczość odzwierciedla fascynację ruchem i nowymi formami relacji z publicznością.

Artysta w latach 1946-50 uczęszczał do Escuela Nacional de Belles Artes w Buenos Aires w Argentynie. W 1956 przybył do Paryża i natychmiast zaprzyjaźnił się z grupą artystów zrzeszonych wokół galerii Denise René, takimi jak Jesús Rafael Soto, Pol Bury i Yaacov Agam. Słynna paryska kustoszka uważała, że rolą artystów jest wyznaczanie sobie wciąż nowych ścieżek rozwoju. Gwarancją istnienia sztuki jest jej ewolucja, dlatego jako jedna z pierwszych zainteresowała się takimi nowymi zjawiskami, jak abstrakcja geometryczna oraz sztuka kinetyczna. To właśnie w prowadzonej przez

nią galerii w 1955 miała miejsce kluczowa wystawa, o znanym tytule „Le Mouvement”, która na dobre skonsolidowała artystów tworzących w nurcie op-artu i sztuki kinetycznej, takich jak Alexander Calder, Marcel Duchamp, i młodszych: Jean Tinguely, Victor Vasarely, a także wspomniani artyści z Ameryki Południowej.

Już od końca lat 50. formować zaczął się indywidualny styl artysty, któremu pozostaje wierny po dziś dzień, jednak nieco rozbudowując i komplikując swoją pierwotną koncepcję i skłaniając się ku wykonywaniu obiektów przestrzennych. Artystę charakteryzuje scjentystyczne podejście. W 1971 był współzałożycielem grupy Position, kolektywu artystów argentyńskich w Paryżu, którzy poświęcili się kinetycznym eksperymentom, a także dzielili fascynację nauką, nowymi technologiami i cybernetyką. Zasadnicze zagadnienie, które Asis rozwija w swojej twórczości, stanowi „interferencja”. Termin ten, związany z fizyką, oznacza zjawisko powstawania nowego przestrzennego rozkładu amplitudy fali w wyniku nakładania się dwóch lub więcej fal. W optyce dotyczy to sytuacji, gdy światło odbija się od ośrodka o większym współczynniku załamania (w którym światło ma mniejszą prędkość). Do najbardziej znanych malarskich realizacji Asisa należą podobne do prezentowanej kompozycje, złożone z przenikających się kół przypominających układy kalejdoskopowe.



120

TADASUKE KUWAYAMA / TADASKY

(ur. 1935)

"B-189" (Two Blues), 1964 r.

akryl/płótno, 145 x 145 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'# B - 189 | 1964 Tadasky | 57" x 57"'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

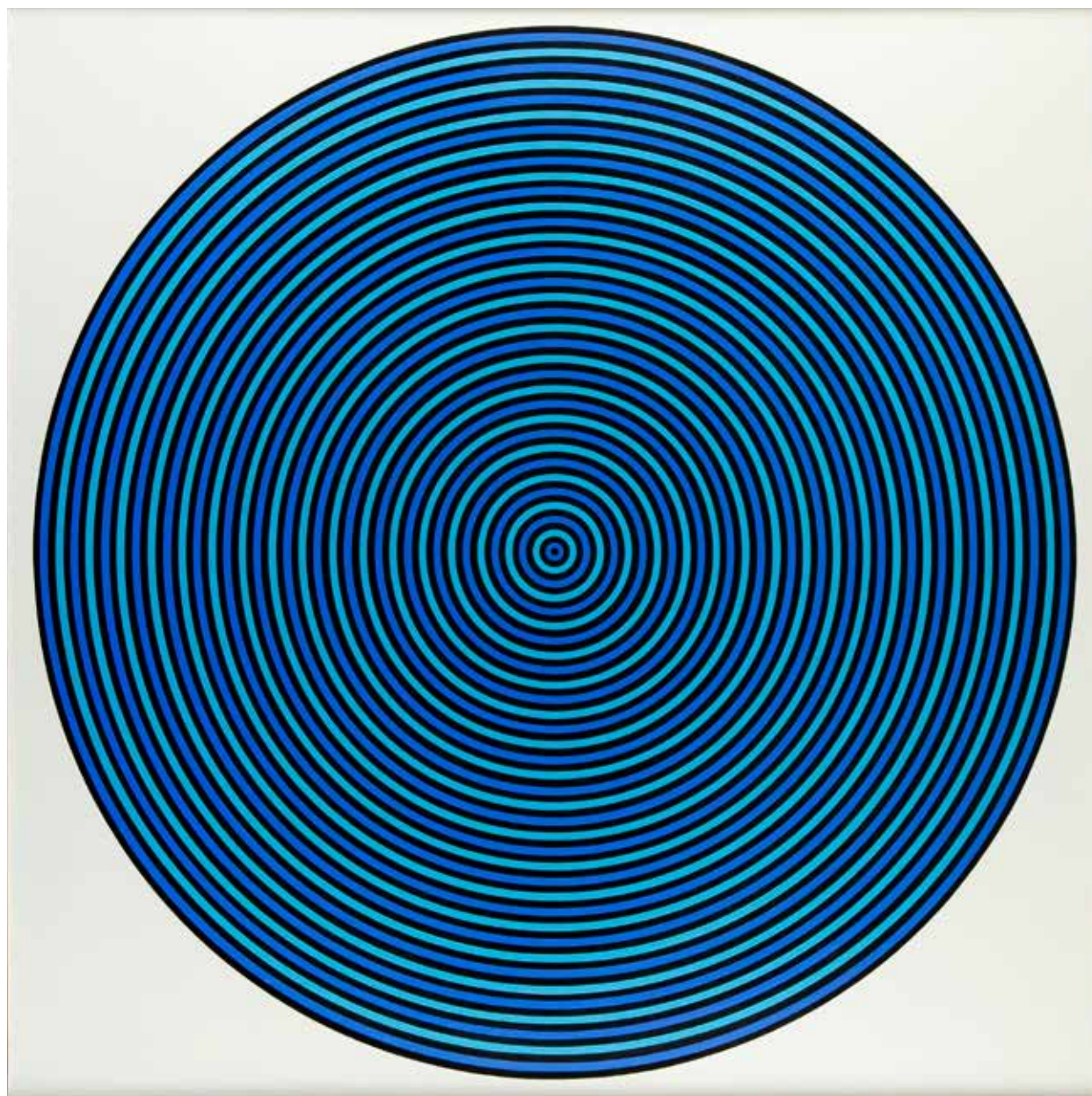
- bezpośredni zakup od artysty
- D. Wigmore Fine Art Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Gene Davis/Tadasky: Time, Dimension, And Color Explored, D. Wigmore Fine Art Inc, Nowy Jork, 20.02-16.05.2013

LITERATURA:

- Gene Davis/Tadasky: Time, Dimension, And Color Explored, katalog wystawy, D. Wigmore Fine Art Inc, Nowy Jork, 2013, s. nlb. (il.)







„Małe zmiany mogą powodować duże różnice. W szczególności teraz na nowo powracam do pomysłów, nad którymi pracowałem dawno temu. Pomimo iż wygląda na to, że dokonuję małych zmian w poszczególnych kompozycjach, nadal czuję, że każdy z moich obrazów jest zupełnie wyjątkowy. One są jak moje dzieci – nie ma dwóch jednakowych”.

– TADASKY

Dorobek niezwykłego artysty – Tadasuke Kuwayamy (znanego później jako Tadasky) – to przede wszystkim obrazy oparte na pojedynczym motywie kół oraz okręgów. Na styl artysty wpłynęło jego dzieciństwo. Tadasky został wychowany w Nagoja w Japonii. Urodzony w rodzinie od lat zajmującej się budową świątyń Shinto już od małego był wprowadzany w tajniki budownictwa oraz wzornictwa. Świątynie Shinto to jeden z najmniejszych elementów krajobrazu Japonii. Posiadają często charakterystyczny czerwony kolor i są miejscami przechowywania oraz wystawiania świętych obiektów. Młody japoński artysta spędzał sporo czasu z cieślami zatrudnionymi w fabryce rodzinnej. Podpatrując ich w trakcie pracy, szybko zapoznał się z tradycyjnymi technikami oraz materiałami. Ponadto uczył się wytwarzania specjalnych tradycyjnych narzędzi, niezbędnych do wykonywania elementów świątyni.

Drugim ważnym źródłem inspiracji była książka o Bauhausie, która trafił w ręce artysty pod koniec jego studiów inżynierskich. Ta weimarska instytucja założona w 1919, przeniesiona potem do Dessau, dążyła do tworzenia nowoczesnej architektury, która łączyłaby wszystkie dziedziny sztuki. Jako wzór nauczyciele Bauhausu obierali średniowieczne strzechy budowlane. Wśród najważniejszych postulatów szkoły było wypracowywanie prostych, ale niezwykle funkcjonalnych form architektonicznych. Ponadto duży nacisk kładziono na znajomość właściwości materiałów budowlanych, ponieważ jedynie specjalistyczna wiedza pozwala na wykorzystanie ich w odpowiedni i optymalny sposób. Oprócz przekazywania wiedzy związanej z budownictwem i architekturą, zachęcano studentów do rozwijania wszechstronnych umiejętności plastycznych oraz szeroko pojętych umiejętności praktycznych. W wielu aspektach program oraz postulaty Bauhausu łączyły się z zasadami projektowania oraz budowania świątyni Shinto. Nic dziwnego, że Tadasky odkrył w programie niemieckiej szkoły tak wiele elementów niezwykle dla niego ważnych i szanowanych, m.in. nacisk na klarowność, symetrię, dopracowywanie szczegółów. Ważnym wydarzeniem w jego artystycznym życiu było zetknięcie się z reprodukcjami prac słynnego amerykańskiego artysty oraz wykładowcy niemieckiego pochodzenia – Josefa Albersa. Młody adept znalazł w jego kwadratowych realizacjach możliwości, które były pomijane w programie tradycyjnych japońskich szkół. To właśnie zetknięcie z zachodnimi wzorcami stało się dla młodego artysty najważniejszym wydarzeniem, które ukształtowało jego późniejszy styl.

Artysta w niedługim czasie przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, ponieważ czuł, że jedynie w USA będzie mógł rozwijać swoje fascynacje abstrakcją. Tadasky dostał się na Cranbrook Academy of Art w Michigan, a potem w 1961 przeniósł się do samego Nowego Jorku. W trakcie studiów podejmował się wielu dorywczych prac, m.in. jako cieśla w galeriach pracował dla Leo Catellego czy Betty Parsons. W tym okresie wykonał m.in. serie blejtramów oraz płócien dla Jaspera Johnsa czy Roya Lichtensteina. Tadasky jednak nie porzucił własnej pasji związanej z malarstwem. W tym okresie w studiu artysty powstał obrotowy stół, który pozwolił w pełni realizować wizję okrągłych obrazów, o jakich marzył od czasów studenckich. To właśnie specjalny stół oraz cienie japońskie tradycyjne pędzle pozwoliły mu na wykonanie pierwszych okręgów, które pokazał po raz pierwszy w roku 1964. Prace artysty szybko zyskały popularność. Wśród osób zaintrygowanych sztuką Japończyka znalazł się m.in. William Seitz, twórca przygotowujący słynną wystawę „The Responsive Eye” dla Museum of Modern Art, na której nie zabrakło prac Tadaskiego. Pierwsza wystawa indywidualna artysty została zorganizowana w styczniu 1965. Tadasky szybko zyskał rozgłos na skalę międzynarodową, a jego nazwisko stało się jednym z najbardziej rozpoznawalnych oraz rozchwytywanych w świecie sztuki. Dziś prace Japończyka znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych oraz kolekcjach prestiżowych instytucji, takich jak Baltimore Museum na Florydzie, Boca Raton Museum of Art, Lowe Art Museum na Uniwersytecie w Miami.

121

EDUARDO MACENTYRE

(1929 - 2014)

"Luz en Diagonal", 1988 r.

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'EDUARDO A. MAC ENTYRE | Luz en diagonal | 100 x 100 | 1988'

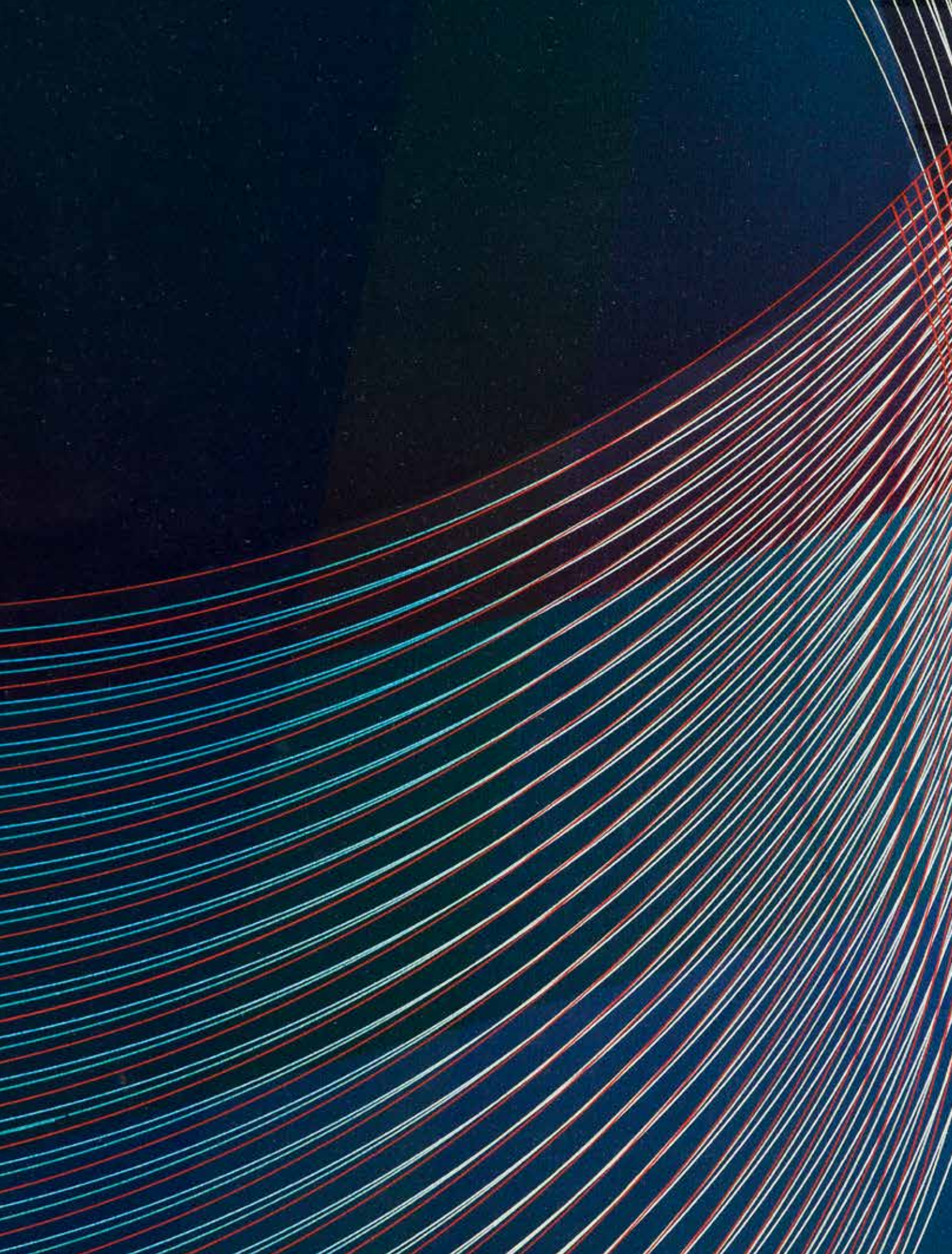
estymacja: 80 000 - 110 000 PLN

18 700 - 25 600 EUR

„Linia krzywa jest obecna we wszystkich przejawach natury – w Słońcu, Księżycu, we wszystkim, czego forma i racja bytu opiera się na ruchu okrężnym lub wstecznym. Linia krzywa obecna jest w całym wszechświecie”.

– EDUARDO MACENTYRE







Eduardo MacEntyre słynie przede wszystkim ze swoich geometrycznych obrazów. Artysta urodził się w Buenos Aires w Argentynie w międzynarodowej rodzinie. Jego ojciec był Szkotem, matka natomiast Belgijką. Niezwykły talent i wrażliwość przejawiał już w dzieciństwie, jednak swoją przygodę ze sztuką artysta rozpoczął w wieku 20 lat. Początkowo wnikliwie studiował dorobek takich artystów, jak Albrecht Dürer, Hans Holbein czy Rembrandt. Następnie zwrócił się w stronę impresjonizmu oraz kubizmu. To właśnie te dwa ruchy artystyczne wpłynęły na pierwsze prace autora, które zostały pokazane w rodzinnym Buenos Aires w Comte Art Gallery w roku 1954. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny, a prace młodego artysty zaczęły przyskuwać uwagę krytyki. W 1959 jego dzieła zaprezentowała kolejna galeria – renomowana Peuser Art Gallery. Wśród zaintrygowanych sztuką młodego Argentyńczyka osób można odnaleźć m.in. Ignacia Pirovana, lokalnego patrona artystów, a także Rafaela Squirru, ówczesnego dyrektora Museum of Modern Art w Buenos Aires.

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 wideo 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.

Eduardo MacEntyre był artystą, który w swojej twórczości koncentrował się przede wszystkim na kole oraz jego wariantach. To właśnie ten geometryczny kształt uznawał za najczystszy wyraz ruchu. Zaprezentowana praca, powstała w 1988, wyróżnia się na tle dorobku artysty. Tym razem możemy dostrzec jedynie fragment geometrycznej figury. Centralny punkt stanowi odcinający się na ciemnogrnatowym tle fragment obiektu, przypominający skręconą wokół własnej osi sprężynę odbijającą padające na nią światło i rozszczepiającą je na kolory tęczy. W przypadku większości swoich realizacji artysta decydował się na jednolite ciemne tło, które pozwala uwidatnić geometryczne eksperymenty i ich intensywne czyste kolory. Oglądając zaprezentowaną pracę, dostrzeżemy, że tło powstało poprzez zestawienie lekko różniących się od siebie elementów. Są to zarówno błękity, lekkie fiolety, jak i delikatne zielenie, które zostały zestawione na zasadzie kontrastów. W efekcie, w odróżnieniu od najbardziej typowych dla twórczości tego artysty prac, otrzymujemy tło zdające się współtworzyć dynamikę kompozycji.

Wiele z realizacji Eduarda MacEntyre przywodzi na myśl prace Leonarda Fibonacciego, włoskiego matematyka żyjącego na przełomie XII i XIII wieku, określanego mianem jednego z najzdolniejszych matematyków średniowiecza. Uczony zasłynął dzięki szeregowi rozpraw matematycznych, wśród których tylko trzy przetrwały do czasów współczesnych. Krytycy doszukują się analogii w ilustracjach Włocha oraz pracach Eduarda MacEntyre. Prace współczesnego artysty zdają się jednak być bardziej skomplikowane ze względu na swój element przypadkowości. W 1986 MacEntyre za swoją twórczość wyróżniony został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce łacińskiej.

122

RICHARD ANUSZKIEWICZ

(ur. 1930)

Bez tytułu, 1962 r.

akryl/płótno, 61 x 56 cm
sygnowany na odwrociu: 'R. Anuszkiewicz'

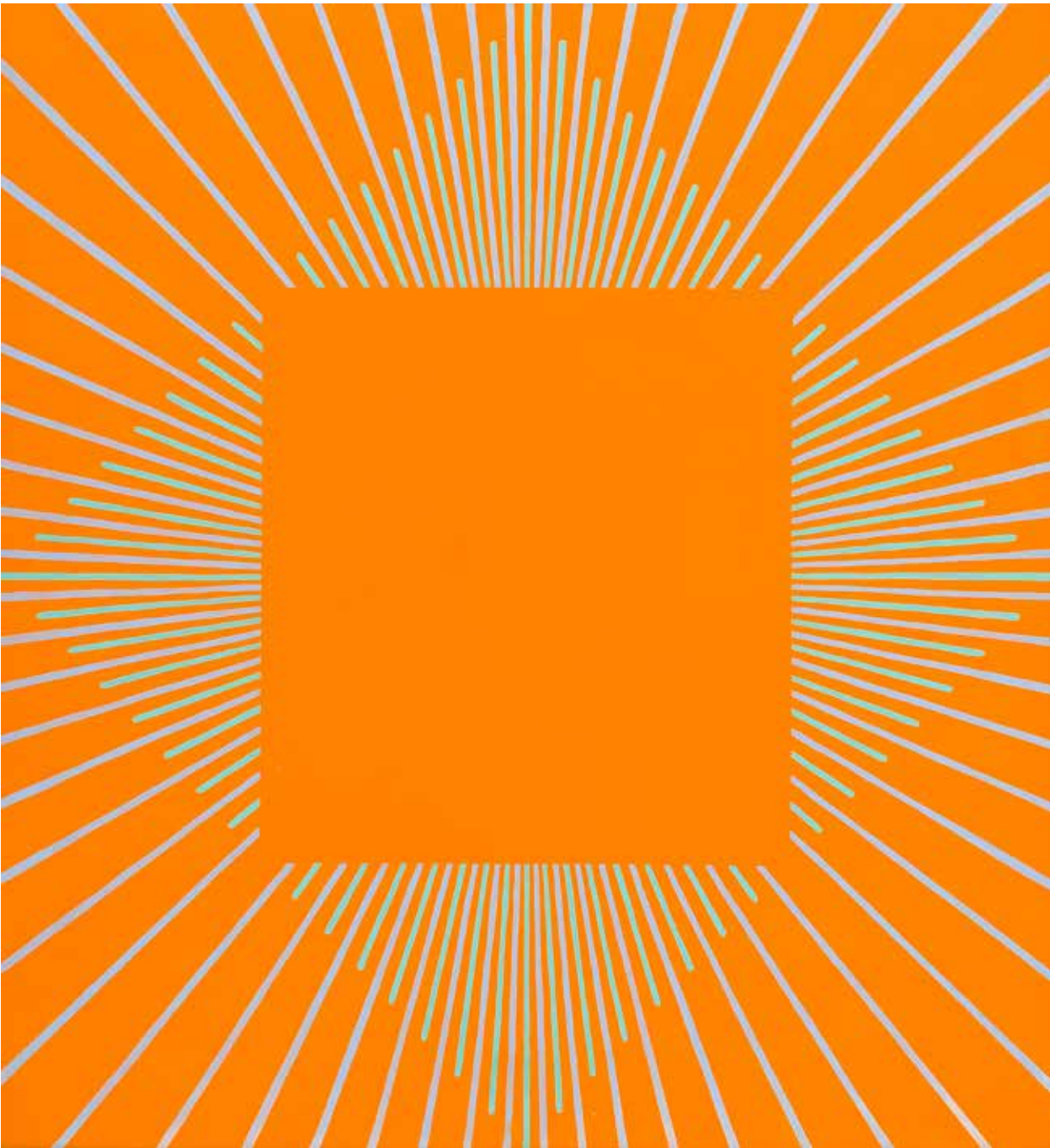
estymacja: 70 000 - 120 000 PLN
16 300 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Avivy i Jacoba Baal-Teshuva
- kolekcja prywatna, Nowy Jork

„Moje prace mają charakter eksperymentalny i skupiają się na badaniu zestawień intensywnych kolorów komplementarnych, a także na optycznych zmianach, jakie zachodzą w efekcie, oraz na badaniu osiągniętego dynamicznego efektu, kiedy ten jest poddawany działaniom promieni światła i oddziaływaniu światła na kolor”.

– RICHARD ANUSZKIEWICZ, AMERICANS 1963 STATEMENTS BY THE ARTISTS AND OTHERS, [RED.] DOROTHY C. MILLER, 1963



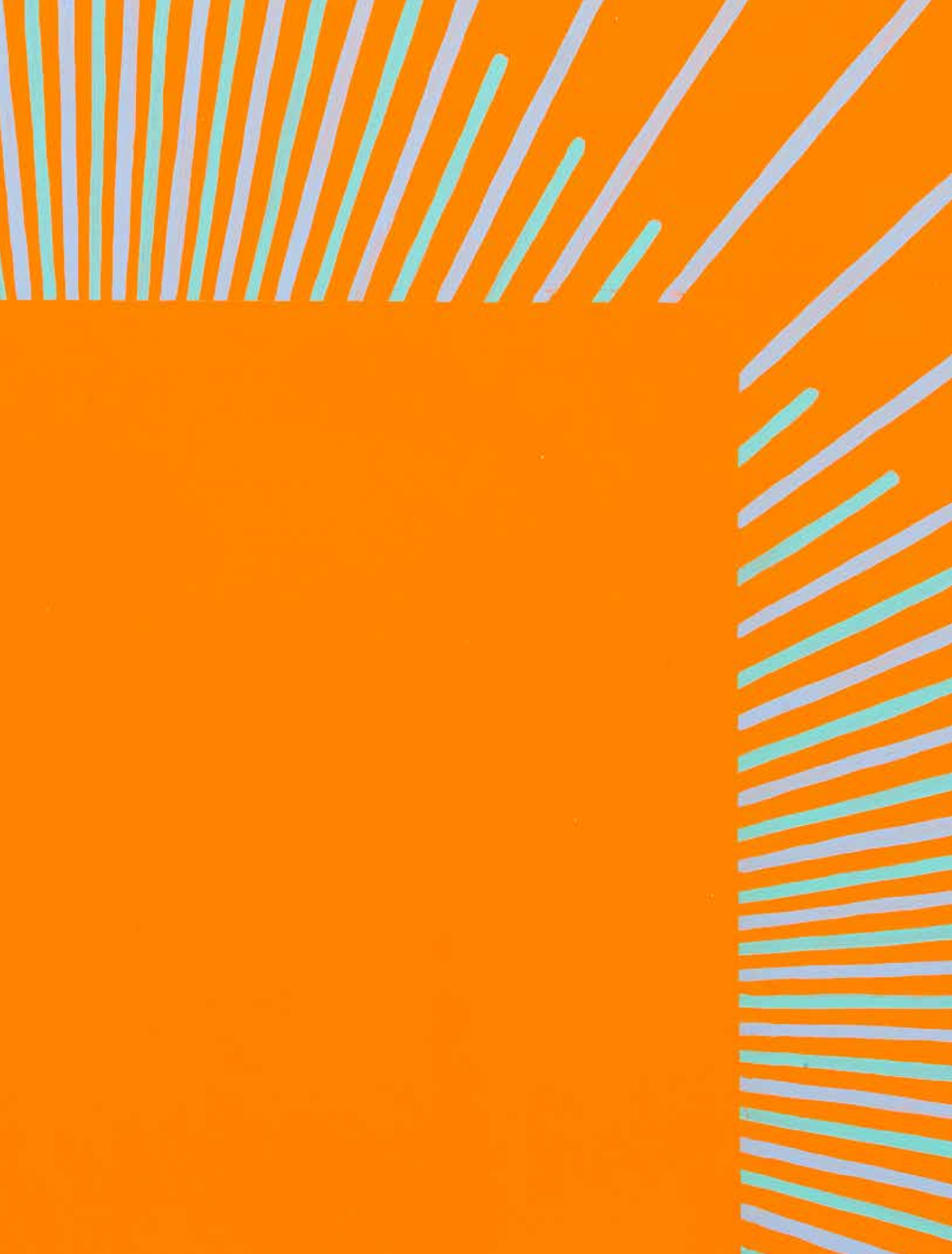


Richard Anuszkiewicz pod koniec lat 60. uznany już był za czołowego przedstawiciela malarstwa z nurtu op-art, cieszącym się międzynarodowym uznaniem. Artysta ukończył Wydział Sztuki i Architektury na Yale University pod okiem Josepha Albersa, dzięki któremu jego zainteresowania skierowały się ku sztuce abstrakcyjnej. Swoją pracę dyplomową poświęcił tematowi kreowania przestrzeni poprzez liniowy rysunek. Wspominał po latach, że racjonalne myślenie o przestrzeni i liniach pozwoliły mu dojść do zaskakującego przeświadczenia, że kolor nigdy nie jest płaski, a także, że pewne kontrasty potrafią generować niespodziewane efekty. Mówiąc o swoim procesie twórczym, wyznawał, że starał się przewidzieć rezultaty zawczasu, a następnie korzystać z wiedzy zdobytej z obserwacji i wykorzystywał ją w kolejnych realizacjach. Jego twórczość pozostawała ściśle połączona z pracą intelektualną, skupioną na analizie i eksperymentowaniu. Anuszkiewicz twierdził, że eksperymentowanie pozostawało dla niego czymś nie tylko pożytecznym, ale i w pewien sposób pięknym, ponieważ w pozornie perfekcyjnej konstrukcji kolorowych linii i pól zawsze ujawnia się jakiś niespodziewany aspekt, o którego istnieniu nie zdawał sobie wcześniej sprawy. Podobnie jak Joseph Albers, będący jego wieloletnim mentorem i przyjacielem, a także tacy twórcy jak Piet Mondrian czy Giorgio Morandi, Anuszkiewicz przez całą swoją twórczość skupiał uwagę na eksplorowaniu możliwości, jakie niesie ze sobą pojedyncze zagadnienie. W przypadku Anuszkiewicza przez dekady owym nurtującym go artystycznym problemem niezmiennie pozostawał kolor. W jego twórczości można zauważyć powolną ewolucję oraz zachodzące zmiany zarówno w stosowanej technice, jak i w myśleniu o barwach i sposobach ich eksplorowania.

Jego prace od lat zasadzają się na eksplorowaniu możliwości, jakie niesie ze sobą operowanie kolorowymi liniami przeszywającymi kolorowe pola. Sytuowanie ich w coraz to nowszych układach i zestawieniach sprawia, że płótno nie jest już tylko płaską powierzchnią, ale polem otwierającym nieskończone możliwości.

Prezentowana praca, pochodząca z wczesnego okresu jego twórczości, już zwiastuje dystyngowany styl artysty. W 1957 roku Anuszkiewicz przyjechał z rodzinnego Ohio do Nowego Jorku, zabraw z sobą swoje płótna, gotów zaprezentować własne pomysły i koncepcje artystycznemu środowisku, które było otwarte na odkrywanie nowych talentów. Jego wczesne prace utrzymane w stylu hard-edge, malowane przy wykorzystaniu bardzo intensywnych kolorów, w znacznej mierze spotkały się z pozytywną reakcją ze strony galerzystów. W owym okresie dużą popularnością cieszyły się dzieła utrzymane w duchu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, jednak takie osobistości jak Leo Castelli czy Martha Jackson uznały te prace za podrażniające zmysł wzroku i nie pozwalające na wytchnienie. Finalnie jesienią 1959 roku udało mu się nawiązać kontakt z The Contemporaries Gallery, która promowała twórców europejskich. Pierwsza indywidualna wystawa Anuszkiewicza miała miejsce w marcu 1960 roku, jednak nie okazała się ona dużym sukcesem z komercyjnego punktu widzenia. Radykalne kompozycje Anuszkiewicza, cechujące się opanowaniem i precyzją, odbiegały od ekspresjonistycznych realizacji twórców Szkoły Nowojorskiej, mimo to jego prace finalnie znalazły nabywców i trafiły do kolekcji Museum of Modern Art oraz prywatnych rąk.

Anuszkiewicz w pracach tych operował małymi kształtami, które poprzez swe proporcje i wzajemne relacje dawały wrażenie ruchu. Kolory, jakimi się posługiwał, ograniczał się do barwy cieplej, nakładanej na tło utrzymane w zimnej tonacji, zabieg ten dawał efekt ekspansji i cofania się form, dzięki czemu obraz zdawał się „oddychać” (John T. Spike, Richard Anuszkiewicz, [w:] Anuszkiewicz. Painting & Sculptures 1945-2001, Florencja 2001). Prace Anuszkiewicza w przeciągu roku znalazły duże grono przychylnych odbiorców. W 1962 roku obrazy artysty zostały zaprezentowane na wystawie „Geometric Abstraction in America”, która miała miejsce w Whitney Museum of American Art, obok prac takich twórców jak Alexander Calder czy Ellsworth Kelly, stając się zapowiedzią jego dużej popularności i sukcesów, które pozwolą na stałe zapisać się na kartach światowej historii sztuki.



123

HANNES BECKMANN

(1909 - 1976)

“T'ai-chi Tu”, 1968 r.

olej/ płótno naklejone na płytę pilśniową, 96,5 x 96,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘... 1968 Hannes Beckmann’
na odwrociu papierowa nalepka z Kanegis Gallery w Bostonie z opisem pracy

estymacja: 50 000 - 80 000 PLN

11 700 - 18 700 EUR

Hannes Beckmann poza malarstwem zajmował się fotografią oraz scenografią. Na jego poglądy na sztukę w dużej mierze wpłynęła edukacja w Bauhausie w Dessau w latach 1928-32. Jego profesorami byli tacy wybitni artyści, jak Paul Klee, Wassiliy Kandinsky i Josef Albers. Po dramatycznych doświadczeniach II wojny światowej, w 1948 z pomocą Hilli von Rebay, kolekcjonerki i prywatnej doradczynie Solomona R. Guggenheima, przybył do Stanów Zjednoczonych i na dobre osiadł w Nowym Jorku. Dekady lat 50. i 60. były szczytowym momentem rozwoju op-artu oraz abstrakcji geometrycznej. Duży wpływ na rozwój amerykańskiej sceny artystycznej w owym okresie mieli liczni twórcy, którzy wyemigrowali na Nowy Kontynent w obawie przed polityką nazistowskich Niemiec. Z Europy przywieźli ze sobą doświadczenia futuryzmu oraz kubizmu, zasadzające się na geometryzacji form. Zwykle się przyjmowało, że sztuka op-artu oddziałuje przede wszystkim na oko widza, a nie na jego intelekt czy emocje. Twórczość Beckmanna udowadnia jednak, że poza wykorzystywaniem zdobyczy metodologicznych badań takich dziedzin, jak optyka i neurologia, artysta chętnie sięgał po motywy zaczerpnięte z kultury Wschodu, przede wszystkim z chińskiej filozofii.

Diagram będący symbolicznym wyobrażeniem tajji, fundamentalnego pojęcia chińskiej filozofii, często pojawia się na płótnach artysty. Znak ten ilustruje główne założenie taoizmu, według którego podstawowe dwa pierwiastki, stanowiące symbol dualizmu, jednocześnie przenikają się i stanowią nierozdzielalną jedność, odzwierciedlając idee holizmu. Artysta przełożył te założenia również na język malarski. Kompozycje płócien tworzone są przy pomocy geometrycznych form, które zdają się wzajemnie przenikać, tworząc wrażenie transparentności. Udział artysty w słynnej wystawie „The Responsive Eye” w 1965 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku potwierdził niepodważalną przynależność Beckmanna do nurtu op-art. Jednak Beckmann, poprzez odwołania do kwestii kulturowych, w swoim malarstwie zasadzającym się na geometrycznych kształtach przyczynił się do stworzenia szczególnej odmiany tego kierunku, nacechowanej zarówno liryczną aurą, jak i pokładami treści, które wymagają znacznie większego zaangażowania niż wykorzystanie samego zmysłu wzroku.



124

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Kompozycja abstrakcyjna / Pejzaż (praca dwustronna), 1954 r.

olej/ płótno, 49,5 x 44 cm

sygnowany i datowany na blejtramie: 'J. NOWOSIELSKI 1954'

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN [†]

28 000 - 41 900 EUR

OPINIE:

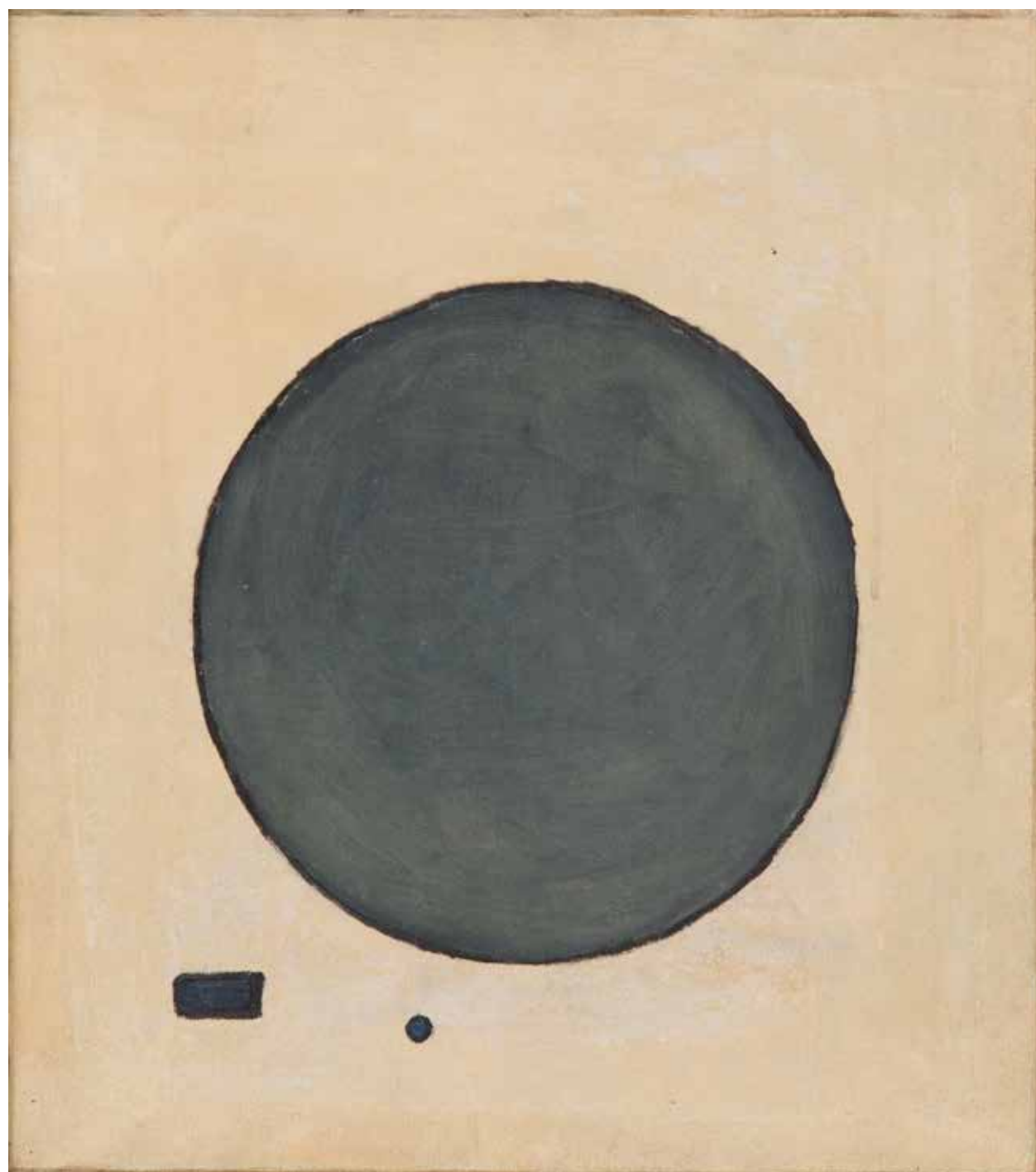
- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa
Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 180, s. 69 (il.)

„Odbiorcy pozbawieni odczuwania sacrum są mało podatni na działanie sztuki, a twórca nie może bez tej specyficznej intuicji istnieć. Owszem, będzie on w stanie produkować obiekty sztuki, ale pozbawione siły działania. Nie ma zaś dobrego obrazu bez jego działania niewytłumaczalnego. Sztuka, która powstawała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna”.

– JERZY NOWOSIELSKI, 2011



W swojej twórczości Jerzy Nowosielski eksperymentował z różnymi technikami, z powodzeniem próbował tworzyć dzieła w prawie wszystkich gatunkach malarskich. Spod jego pędzla wychodziły akty, pejzaże, martwe natury, a także abstrakcje. Praca oferowana na aukcji, „Kompozycja abstrakcyjna / Pejzaż” z 1954, jest obrazem dwustronnym. Na odwrocie oszczędnej w kolorze kompozycji autor umieścił kolorowy pejzaż miejski z postacią widoczną na pierwszym planie.

Krytycy sztuki wskazują, że Nowosielski był nie tylko wybitnym malarzem i twórcą ikon, ale także teoretykiem sztuki, teologiem i filozofem. W swojej spuściźnie pozostawił liczne rozważania poświęcone zarówno warsztatowi i roli sztuki, jak i wierze i egzystencji człowieka. Nowosielski wierzył, że sztuka przynależy do sfery sacrum. W latach 40. XX wieku zaczął używać terminu „byty subtelne” na określenie duchowych poszukiwań sensu tworzenia, zaś obraz definiował jako mediatora, czy raczej posłannika między tym, co przyziemne a sfera sacrum.

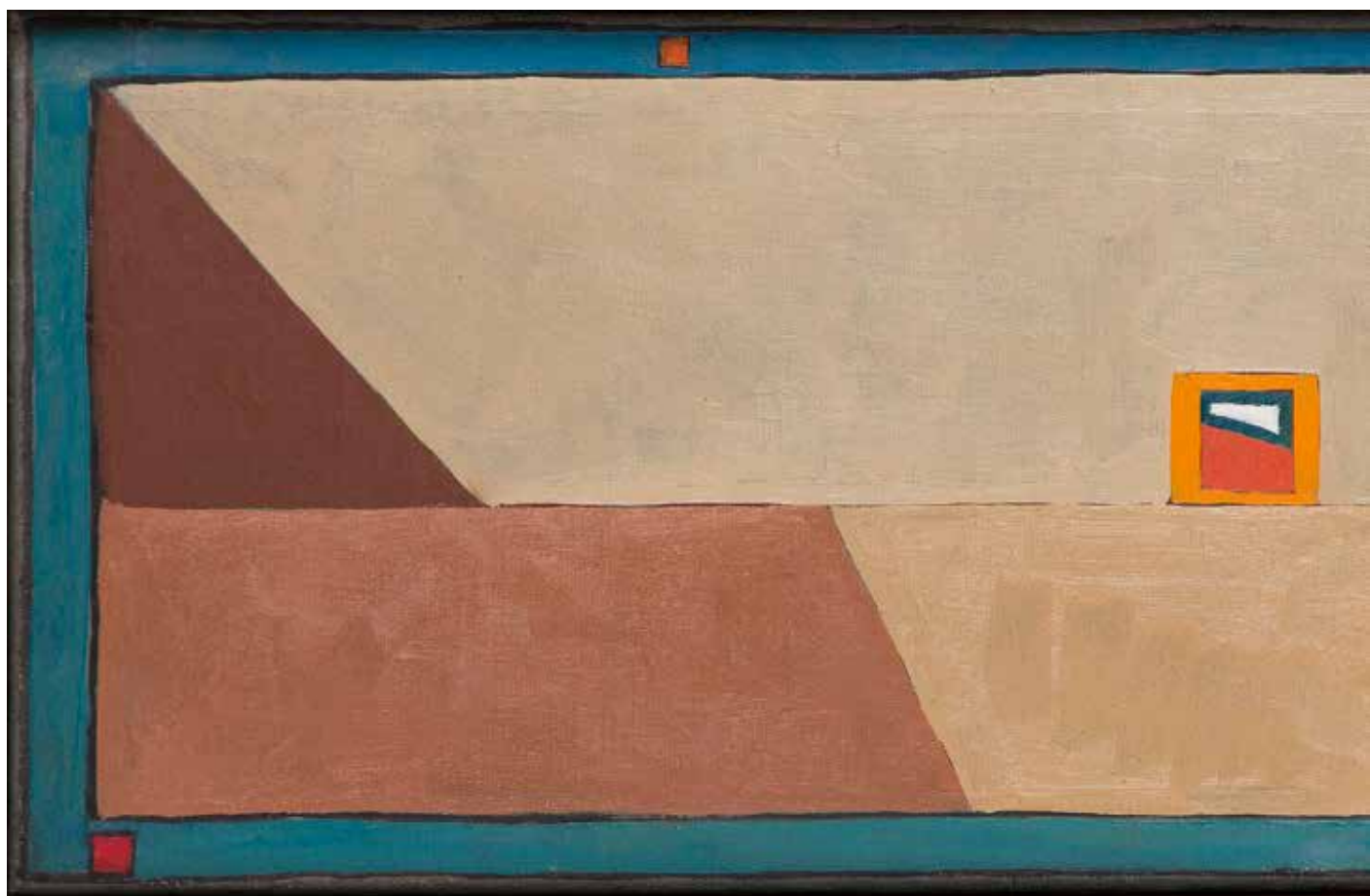
W twórczości malarskiej Jerzego Nowosielskiego abstrakcja zajmowała ważną część. Jednak jego kompozycje abstrakcyjne nie można zaliczać do malarstwa nieprzedstawiającego. Autor sam podkreślał, że jego malarstwo abstrakcyjne ma swoje źródło w świecie rzeczywistym: „Abstrakcja początku naszego stulecia (...) nie chciała obrazować niczego, przedstawiać niczego, chciała być samodzielna, wolna od tych zadań i tych możliwości. Jako młody malarz i ja takim pokusom ulegałem, jednak już bardzo wcześnie przekonałem się, że moje ‘abstrakcyjne’ obrazy całkiem nie są ‘abstrakcyjne’. Że są one jakąś figuracją, że coś bardzo konkretnego przedstawiają – ale co, tego ja właśnie nie wiedziałem. Powstało tych obrazów wiele, ale główny mój nurt malarski to była figuracja tradycyjna. A jednak, moja osobowość malarska była rozdwojona i od czasu do czasu malowałem obrazy ‘nieprzedstawiające’, a jednak przedstawiające” (Jerzy Nowosielski, tekst z ulotki-zaproszenia na otwarcie wystawy „Abstrakcje”).

To, co charakteryzuje malarstwo Nowosielskiego, jest to łatwość odczytania zawartych w nim przeżyć życiowych artysty. Nowosielski fascynował się malarstwem bizantyjskim. Inspirował się nim, dokonując wyborów barw obrazów, komponując przedstawienia, jak również gesty postaci. Nawiązania do ikon odkrywamy przez zawarty w twórczości Nowosielskiego rytm i użyte kolory. W sposób szczególny łączył tradycje kultur Zachodu i Wschodu, z ogromnym wyczuciem i wrażliwością poszukiwał związków między nimi. Dla Nowosielskiego malarstwo było formą zmierzania się z zagadnieniami filozoficznymi w sposób abstrakcyjny. Mówił, że czyni to sztukę abstrakcyjną nieśmiertelną, bowiem człowiek zawsze będzie próbował rozwikłać dręczące go problemy i egzystencjalne wątpliwości.

Dla malarza abstrakcja związana była ze spirytualizmem, stanowiła wyraz sublimacji, odejścia od spraw przyziemnych. Widział powtarzające się od wielu wieków podobieństwo w różnorodnych kulturach. Według niego w malarstwie nowoczesnym jedynie język figur geometrycznych mógł przełożyć boską energię na płótno. Harmonia takich kompozycji miała odzwierciedlać kosmiczny ład, a ich abstrakcyjny charakter był świadectwem pewnej tajemnicy, która spowija boski plan. Artysta uważał malarstwo za formę sacrum i sposób wiążenia w zjawiska niedające się wyłumaczyć w racjonalnych kategoriach.

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





125

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Kompozycja abstrakcyjna, 1965 r.

olej/plótno, 27 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KOMPOZYCJA | ABSTRAKCYJNA | OLEJ 1966 | 27 - 80 | JERZY NOWOSIELSKI'
na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Galerii Współczesnej w Warszawie

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †
32 600 - 41 900 EUR

OPINIE:

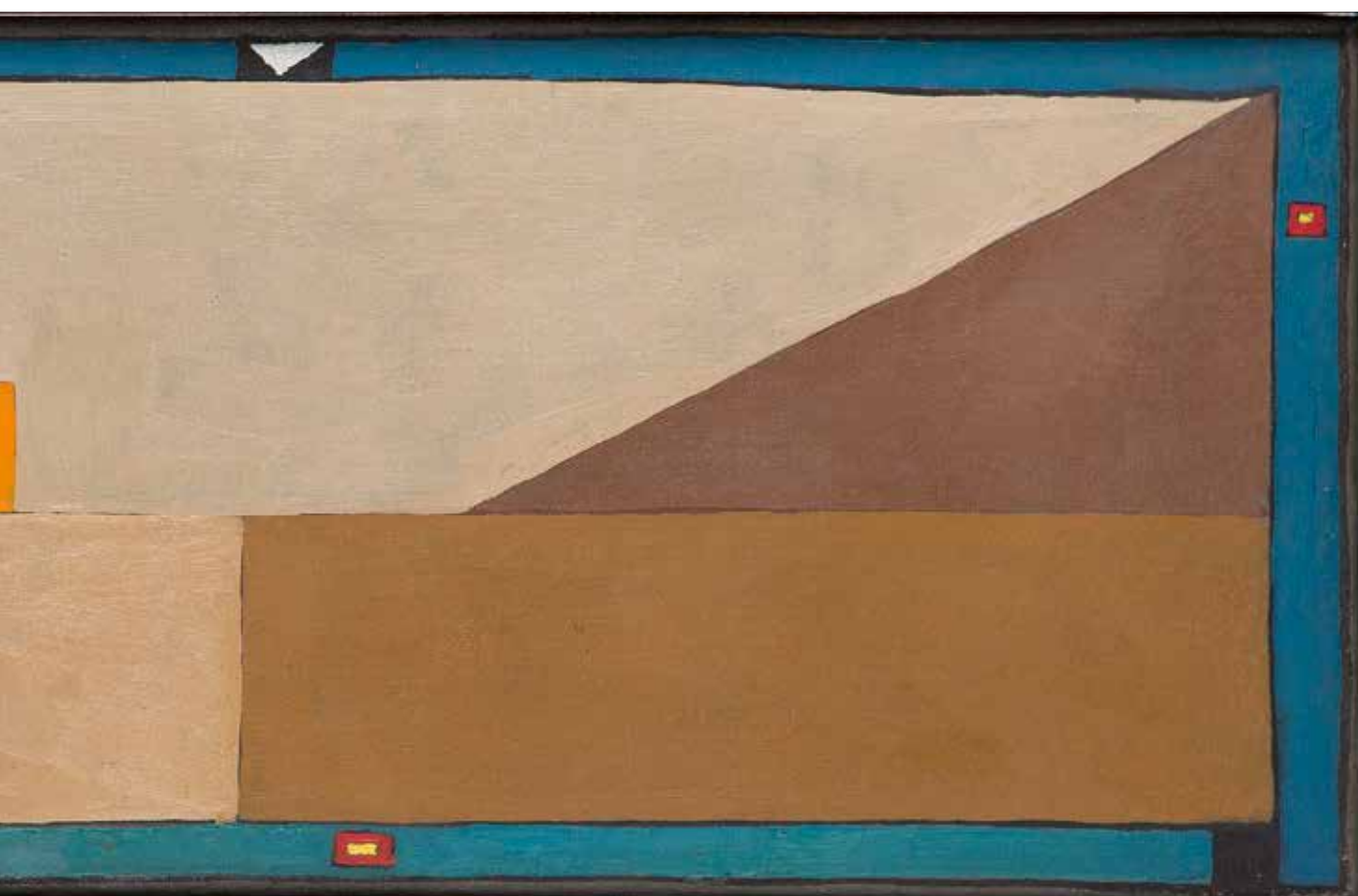
- autentyczność skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

LITERATURA:

- Jerzy Nowosielski, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 2003, poz. kat. 388, s. 347 (il.)
- III Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, katalog wystawy, Szczecin 1966, kat 3. (il.)

WYSTAWIANY:

- III Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin, lipiec-wrzesień 1966
- Wystawa czterech malarzy, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 1966
- Wystawa indywidualna, Dom Plastyka, Gliwice, 1967
- Wystawa indywidualna, BWA, Lublin, 1967
- Wystawa indywidualna, Galeria Desa, Kraków, 1969
- Wystawa indywidualna, Galeria PSP-ZPAP, Katowice, 1969
- Wystawa indywidualna, Salon Wystawowy im. Włodzimierza Pietrzaka, Warszawa, 1979
- Ikony i abstrakcje, Galeria Profile (PAX), Lublin, 1979



„Obrazom nie wolno zadawać pytania: 'co artysta chciał?!' Trzeba obraz oglądać i brać takim, jakim jest! Chciał dokładnie to, co namalował, i wszystko, co chciał, to pokazał, a więcej nic nie chciał. W ogóle obrazu nie należy pytać, z obrazami należy współżyć”.

– JERZY NOWOSIELSKI

126

MIECZYŚŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

(1912 - 1968)

„I.312”, 1962 r.

akryl/płótno, 120 x 36,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JANIKOWSKI 1962 | I.312'

estymacja: 24 000 - 35 000 PLN [†]

5 600 - 8 200 EUR

„Linia prosta przeciwstawiona linii krzywej
to już jest dramat, więc po co malować
więcej?”.

– MIECZYŚŁAW TADEUSZ JANIKOWSKI

Mieczysław Janikowski zaliczany jest do artystów, którzy zdobyli uznanie dopiero pośmiertnie. Za życia twórcy zorganizowano wyłącznie jego trzy indywidualne wystawy, z czego jedną w krakowskich Krzysztoforach. Janikowski rozpoczął studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego, jednak po roku podjął decyzję o wstąpieniu na krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Malarstwa uczył się pod kierunkiem profesorów Władysława Jarockiego, Kazimierza Sichulskiego i Stefana Filipkiewicza, którzy tworzyli głównie malarstwo rodzajowe i pejzażowe. Naukę ukończył w 1939, tuż przed wybuchem II wojny światowej. Działania wojenne wiodły go początkowo przez europejskie fronty, aby po wojnie mógł zostać w Szkocji, a w kolejnej dekadzie osiąść na stałe w Paryżu.

Podczas dwuletniego pobytu w Edynburgu artysta podjął studia na College of Art, gdyż zdawał sobie sprawę, iż nauki pobrane u konserwatywnej kadry polskiej akademii w znacznym stopniu odbiegają od aktualnych kierunków i nurtów. Wtedy też z większą konsekwencją zaczął eksperymentować z malarstwem abstrakcyjnym. Szczególnie zainteresowany był dokonaniem konstruktivistów, takich jak Strzemiński i Malewicz. Dzięki stypendium wyjechał do Francji, gdzie w 1953 na stałe zamieszkał w dzielnicy Montparnasse. W legendarnym „La Ruche” odziedziczył pracownię po awangardziste Stanisławie Grabowskim, który był uczniem Ferdynanda Légera. Janikowski zaliczany jest do grona artystów, którzy z niezwykłą konsekwencją w swojej twórczości podejmowali wątek analizy wzajemnych relacji płaszczyzn i form. Jego twórczość szybko doczekała się uznania ze strony zagranicznej krytyki, między innymi paryska „Kultura” w 1959 przyznała mu roczną nagrodę plastyczną. Dorobek artystyczny Janikowskiego prezentowany jest w rodzimym kraju od kilkunastu lat, ugruntowując jego pozycję jednego z głównych reprezentantów abstrakcji geometrycznej.



127

JULIAN STAŃCZAK

(1928 - 2017)

"Possessive of Center", 1968-1969 r.

akryl/ płótno, 165 x 150 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Julian Stanczak Possessive of Center 1968-1969'

estymacja: 180 000 - 250 000 PLN

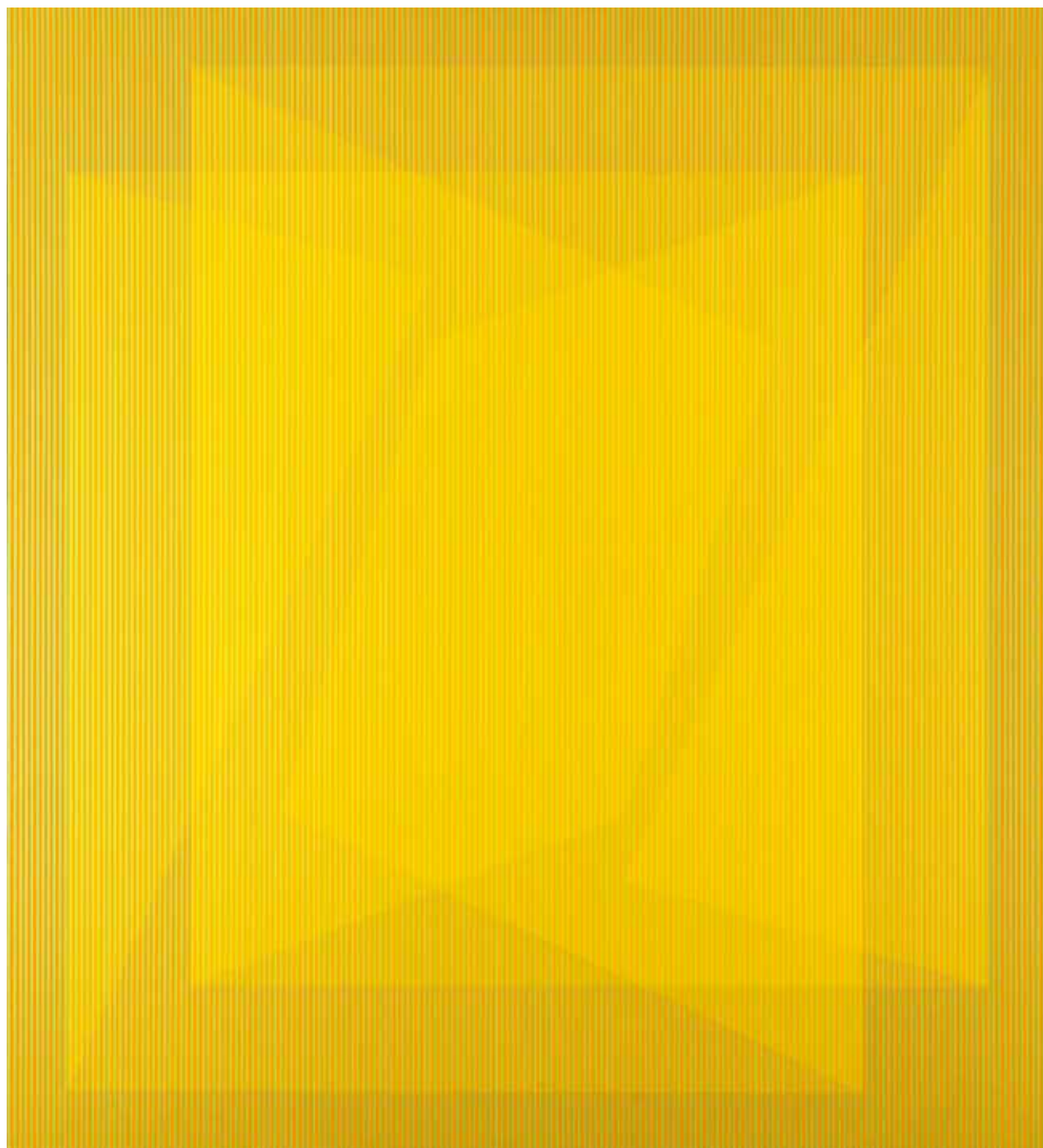
41 900 - 58 200 EUR

POCHODZENIE:

- London Arts Gallery
- kolekcja prywatna, Detroit
- kolekcja prywatna, Polska

„Stańczak często deklaruje, że sztuka musi funkcjonować poza okrucieństwem ludzkiej egzystencji, bo tylko wówczas chwytą piękno momentu oraz staje się czystym poszukiwaniem i duchowym, nieledwie mistycznym wznoszeniem się. Wielki format oraz puls barwnych wibracji generują z kolei efekt nieuchwytności, który staje się doświadczeniem każdego odbiorcy, próbującego wejrzeć w przeszłość przez nieprzejrzyste okna”.

– MARTA SMOLIŃSKA, JULIAN STAŃCZAK. OP-ART
I DYNAMIKA PERCEPCJI, WARSZAWA 2014, s. 11



„Szukałem w mojej sztuce wizualnego 'izmu', który mógłby udzielić się każdemu, nie dając nikomu poczucia mojej osobistej niedoskonałości. Myślałem o kolorze, o jego bezpośredniej sile oddziaływania, zdolności zagadnięcia duszy, bez odnoszenia się do konkretnego ludzkiego ja”.

– JULIAN STAŃCZAK

W 1964 roku w galerii prowadzonej przez znaną nowojorską galerzystkę Marthę Jackson została zorganizowana wystawa pod znanym tytułem „Optical Paintings”, prezentująca amerykańskiemu środowisku prace Juliana Stańczaka. Amerykańska kuratorka i marszandka reprezentowała tę część środowiska artystycznego, która zdawała się czuć przesył gwałtownością gestu i rozemocjonowaniem ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Pomimo oporów artysty przy pozostaniu przy tej nazwie wkrótce określenie to, niezwykle trafnie oddające charakter twórczości artysty o polskich korzeniach, zostało podchwyczone przez krytyków, a następnie historyków sztuki. Poprzez analogię to popularnego w poprzedniej dekadzie pop-artu ukuto termin określający nowy nurt w sztuce, który już nie tylko odwoływał się do zmysłu wzroku, ale celowo z nim igrał. Sam Stańczak preferował termin ukojony przez Josefa Albersa, „perceptual art”, czyli wskazywałby na generowanie nowych i nieoczywistych sposobów percepcji i kładł większy nacisk na proces odbioru wynikający ze specyfiki dzieł, a nie tylko z fizycznych warunków ludzkiego zmysłu wzroku.

Stańczak w swojej twórczości starał się pogłębić analizę dotyczącą koloru, która nurtowała także jego wykładowcę z Uniwersytetu w Yale, Josefa Albersa. Sam siebie postrzegał jako kolorystę, który z pasją oddawał się zarówno aspektom fizjologii widzenia, jak i rozwiązaniom warsztatowym. Poszukując coraz doskonalszych rozwiązań technicznych, zaczął tworzyć własne barwniki, a następnie farby. Doszedł wręcz do takiej perfekcji, że był w stanie służyć poradą firmom produkującym coraz popularniejsze w początkach 2. poł. XX wieku akryle.

Jeszcze w jego młodzieńczych akwarelach przedstawiających pejzaż z Masindi, gdzie przebywał w obozie dla uchodźców, widać pierwsze predylekcje ku abstrakcyjnym kompozycjom. W 1948 roku artysta wraz z matką i rodzeństwem dołączył do ojca w Londynie i tam podjął studia w Borough Polytechnic Institute, gdzie odebrał naukę z zakresu malarstwa, rysunku, anatomii i historii sztuki. Tam też po raz pierwszy obcował na żywo ze sztuką nowoczesną i współczesną. Finałnie okazało się, że konstruktivism i kubizm miały kluczowy wpływ na wyklarowanie się jego własnej formuły artystycznej. Wkrótce, ze względów finansowych, rodzinach zdecydowała się na emigrację do Stanów Zjednoczonych, tam w 1950 roku Stańczak stworzył obraz przedstawiający dachy i kolumny na tle czerwonego nieba. Już w tej wczesnej pracy dostrzec można odwagę młodego malarza w dokonywaniu trafnych uproszczeń, operowaniu żywymi barwami i eksperymentach z kontrastami. Pomimo łatwości, z jaką oko widza rozpoznaje kształty zasugerowane przez tytuł, zaskakuje łatwość w przyswajaniu nowin ze świata sztuki i fascynacja językiem abstrakcji geometrycznej. Kolejne obrazy młodego artysty poniekąd udowadniały umiejętności realistycznego rysunku, ale także stanowiły pierwsze próby z wykorzystaniem rytmu linii. Stańczak w młodym wieku odkrył, że jego temperamentowi i upodobaniom nie odpowiada narracja, podobnie jak konwencja figuralna. Studia na Cleveland Institute of Art, wraz takimi artystami jak Richard Anuszkiewicz czy Ed Mieczkowski, rozbudziły w nim chwilową fascynację ekspresjonizmem abstrakcyjnym, która

następnie przerodziła się w minimalistyczne kompozycje rozetrwanych linii i fal wykonanych atramentem. Przełomowym momentem w twórczości Juliana Stańczaka było obejrzenie wystawy Klee zorganizowanej w Philips Gallery w Waszyngtonie w 1953 roku. Wydarzenie to we wspomnieniach, mitologizowanych przez samego artystę, nosiło znamiona objawienia. Po przebudzeniu po drzemce spowodowanej całodzienną wędrówką po mieście, w otoczeniu dzieł szwajcarskiego twórcy, jak nigdy dotąd odczuł światło, kolor, a także spokój emanujący z prac. Wtedy zrozumiał, że własna biografia, traumatyczne przeżycia i bolesne emocje nie muszą stać się budulcem sztuki, nie muszą być przepracowywane. Po latach artysta przyznawał, że sztuka abstrakcyjna otworzyła możliwość odrzucenia balastu przeszłości, bolesnych doświadczeń wojennych, w jednym z wywiadów przyznał: „Nie wybrałem mojej formy wizualnej; ta forma wybrała mnie, ponieważ uwolniła mnie od burzliwych aspektów mojego życia osobistego” (Julian Stańczak, *A Retrospective: 1948 – 1998*, [red.] Barbara M. Stanczak, Youngstown 1998, s. 13).

Ponadto w surrealistycznych i geometrycznych pracach Klee dostrzegł, że natura i jej złożoność prowokują do tworzenia, zaś nie zawsze muszą mieć swoje obicie w finalnym efekcie. Jak zauważyła Smolińska: „Klee zainspirował go do poruszania się w obszarze organicznej geometrii, w ramach której formy nie są ograniczone ostrymi konturami, lecz – na podobieństwo żywych organizmów – jakby oddychają i emitują kolor” (s. 28). Falujące i drgające realizacje Stańczaka lokują się właśnie na granicy sztuki ewokującej naturę i tej całkowicie od niej abstrahującej. Studia pod okiem Albersa na Yale University zachęciły go także do coraz bliższego kontaktu z dziełem na wszystkich etapach jego powstania – artysta zaczął nawet samodzielnie tworzyć blejtramy. Podzielał także koncepcję wykładowcy, który powtarzał, że obraz jest przeżyciem, odpowiednie zestawienie kolorów zaś jest w stanie uruchomić dynamiczną reakcję rozgrywającą się na siatkówce widza. Wiara w obiektywność fizjologii i widzenia miała również przełożenie na powtarzaną koncepcję o analogiczności reakcji na oddziaływanie barw. Wiedza przekazywana przez Albersa u Stańczaka znalazła bardzo podatny grunt i wkrótce zaowocowała różnicznymi eksperymentami z barwą, formami uproszczonymi, jednocześnie zaczerpniętymi z natury, a także kompozycją sprawiającą wrażenie prostoty, pozornej łatwości i lekkości konstrukcji. Wtedy też ujawniły się efekty znamienne dla kierunku op-art, z którym cała późniejsza twórczość Stańczaka była utożsamiana. Prezentowane na aukcji obrazy trudno jest postrzegać jako stabilny obraz, formy zdają się prześwitywać, zaś każdy z kolorów zmienia nasycenie i odcień dzięki sąsiedztwu innych starannie dobranych barw. Opisując proces malarski, przyznawał, że zdarzało mu się spędzać wręcz całe dni przy mieszaniu kolorów tak, by korespondowały z jego wizją. Samodzielność i poświęcenie towarzyszące powstaniu obrazu, a także kategorię odcięcia się od własnych przeżyć i staranne ukrywanie malarskiego gestu zostało trafnie podsumowane przez artystę: „Dzieło sztuki jest 'mną', choć pragnę także, by było ode mnie niezależne” (Julian Stańczak, [w:] *A Retrospective: 1948 – 1998*, Barbara M. Stanczak [red.], Youngstown 1998, s. 22).

128

JERZY KAŁUCKI

(ur. 1931)

"Okno", 1994 r.

akryl/plótno, 115,5 x 100,5 cm

sygnowany i darowany na blejtramie:

'Jerzy Kałucki 1994' oraz opisany na odwrociu: 'OKNO'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN[†]

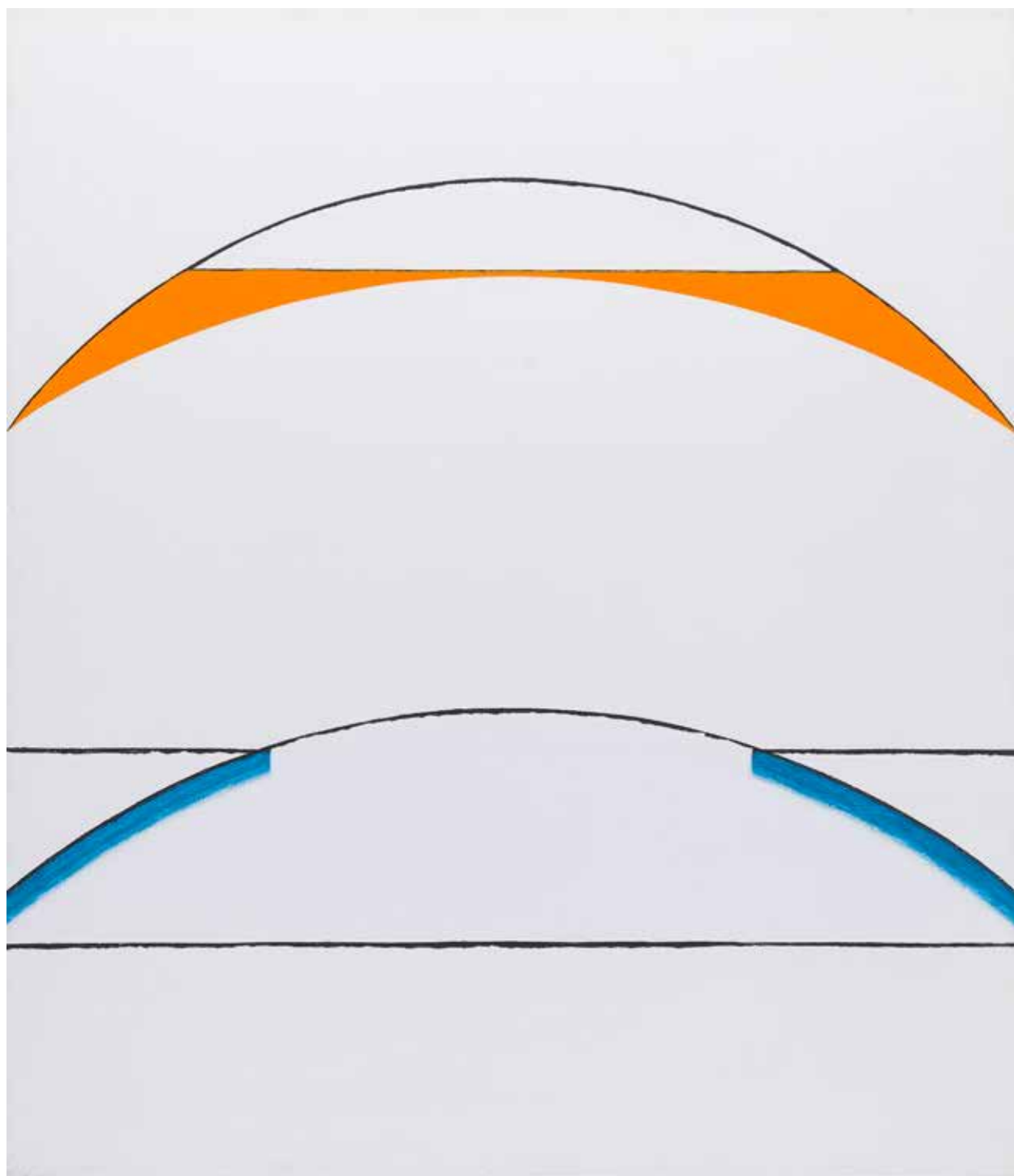
8 200 - 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Jerzy Kałucki. Obrazy, Starmach Gallery, Kraków, listopad 1996

„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”.

- JERZY KAŁUCKI, ZWIERZENIA O PRZESTRZENI GEOMETRII, 1985





„Geometria jako ekspresja jest specjalnym rodzajem milczenia, w którym zawarte jest jednocześnie pytanie i odpowiedź”.

– JERZY KAŁUCKI, JĘZYK GEOMETRII, KATALOG WYSTAWY
W ZACHĘCIE, WARSZAWA 1984

Jerzy Kałucki jest twórcą zarówno obrazów, jak i instalacji, które od wielu już dekad stanowią pole eksplorowania zagadnień przestrzeni oraz form odczuwania jej obecności. Zaliczany jest do artystów reprezentujących szeroko rozumiany konstrukttywizm – począwszy od Kobra i Strzemińskiego, aż po twórców zrzeszonych wokół Galerii Foksal i Krzysztofory, miejsca, które pozostawało najbliższe światopoglądowo Kałuckiemu. Pierwsze geometryczne kompozycje Kałuckiego powstały jeszcze w czasie jego studiów. Z pracami wybitnych awangardzystów, którzy inspirowali jego twórczość, takich jak Rodchenko, Lissitzky czy Malewicz, zetknął się wówczas jedynie poprzez reprodukcje. Tym, co wyróżniało jednak artystę, było porzucenie idei zaprzęgnięcia sztuki do roli narzędzia służącego zmianie rzeczywistości. Artysta od 1976 związany był z Grupą Krakowską, której członkowie dawali wyraz różnym postawom. Ich otwartość na poszukiwanie nowych rozwiązań utwierdziła Kałuckiego w przekonaniu, że jedyną rolą artysty jest tworzenie najlepiej jak można, nie rezygnując ze swoich przekonań i intuicji. Dzięki temu malarz wypracował charakterystyczny styl, bazujący na języku abstrakcji, poddany jednak indywidualizacji oraz angażującym wyobraźnię odbiorcy.

Prezentowana praca nawiązuje do realizacji z nurtu neoplastycyzmu autorstwa Mondriana. Kałucki po latach wspominał: „Pierwsze samodzielne próby malarskie podjąłem pod wrażeniem odkrycia neoplastycyzmu, a w szczególności Pieta Mondriana. (...) Był rok 1955. Myślałem, że oślnięła



mnie wtedy nowa dla mnie, wspaniała jasna forma, o filozoficznej wykładni tych dzieł miałem ogólnikowe pojęcie. Jednak zawarty w nich ładunek metafizycznego napięcia był dostatecznie silny i to zdecydowało o moim zachwyceniu tą sztuką” (Jerzy Kalucki, *Spojrzenie na twórczość*, [w:] Bożena Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artysty o sztuce*, Katowice 2001, s. 91).

Artysta mawiał, że sztuka sytuuje się w miejscu przecinania się tego, co realne, oraz tego, co fikcyjne, będące wytworem wyobraźni. Operowanie modułem, geometrią nie implikuje sztuki oschłej, bazującej jedynie na empirycznych doznaniach. Według Kaluckiego dzieła bazujące na geometrycznych formach także są w stanie angażować ludzkie emocje i wyobraźnię. Obcowanie ze sztuką może być aktywnością, w której do głosu dochodzi zarówno nasze codzienne doświadczenie otaczającego nas świata, jak i fikcja będąca tworem naszej imaginacji. Zdaniem artysty każde dzieło posiada nie tylko swoją fizyczność, gdyż jego dopełnienie i kontynuacja zawsze znajdują się w umyśle widza w trakcie percepcji, przy czym wykreowana przez twórcę przestrzeń nie może zostać doświadczona empirycznie. Jednocześnie Kalucki zachęca widza do projektowania szkicu, obrazu i przełożenia ich na trójwymiarowy byt w głowie patrzącego. Jego prace mają być asumptem do kreatywnego myślenia, w którym geometria narzuca pewne zasady postępowania.

Kompozycje Kaluckiego są zarazem odbiciem jego skłonności ku racjonalizacji i kalkulacji, co przejawia się w zredukowanej formie i oszczędności kompozycji, jak i potrzeby poszukiwań artykulacji emocji poprzez barwę. Pierwsze płótna utrzymane były w czerni i bieli, jednak już w latach 70. artysta zaczął zestawiać ze sobą figury mieniące się feerią barw. Geometria jest narzędziem, które w pełni pozwala eksplorować najważniejszy wątek jego twórczości, czyli przestrzeń, jednak czyni to w sposób precyzyjny, pozbawiony sentymentalizmu. Podobnie jak Wassily Kandinsky czy Aleksander Skriabin, dążył do powołania dzieła, które poruszałoby nie tylko zmysł wzroku, ale także było w stanie oddziaływać na słuch czy powonienie oraz ewokować głębokie emocje.

129

JERZY KAŁUCKI

(ur. 1931)

"Morze Śródziemne", 1994 r.

akryl/płótno 115,5 x 110,5 cm
sygnowany i darowany na błękitramie: 'Jerzy Kałucki 1994'
oraz opisany na odwrociu: 'MORZE ŚRÓDZIEMNE'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN [†]
8 200 - 11 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Jerzy Kałucki. Obrazy, Starmach Gallery, Kraków, listopad 1996

LITERATURA:

- Jerzy Kałucki. Obrazy, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków, 1996, s. 8 (il.)

„Moje obrazy powstają z doświadczenia miejsca
– przestrzeni, zatem związane są nierozłącznie
z momentem postrzegania, a więc i pewnej emocji,
dla których szukam klucza obrazowego.

W moim przekonaniu geometria najlepiej wypełnia
to zadanie. Precyzja i bezstronność geometrii
wyostrza sens przekazu, eliminując zbędne,
wzmocnia to, co istotne. Potrafi nadać chwilowemu
(intuicyjnemu!) wymiar uniwersalny”.

– JERZY KAŁUCKI, 2006



130

STEFAN KRYGIER

(1923 - 1997)

"Abstrakcja Geometryczna", 1968 r.

olej/ płótno, 120 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier 68'

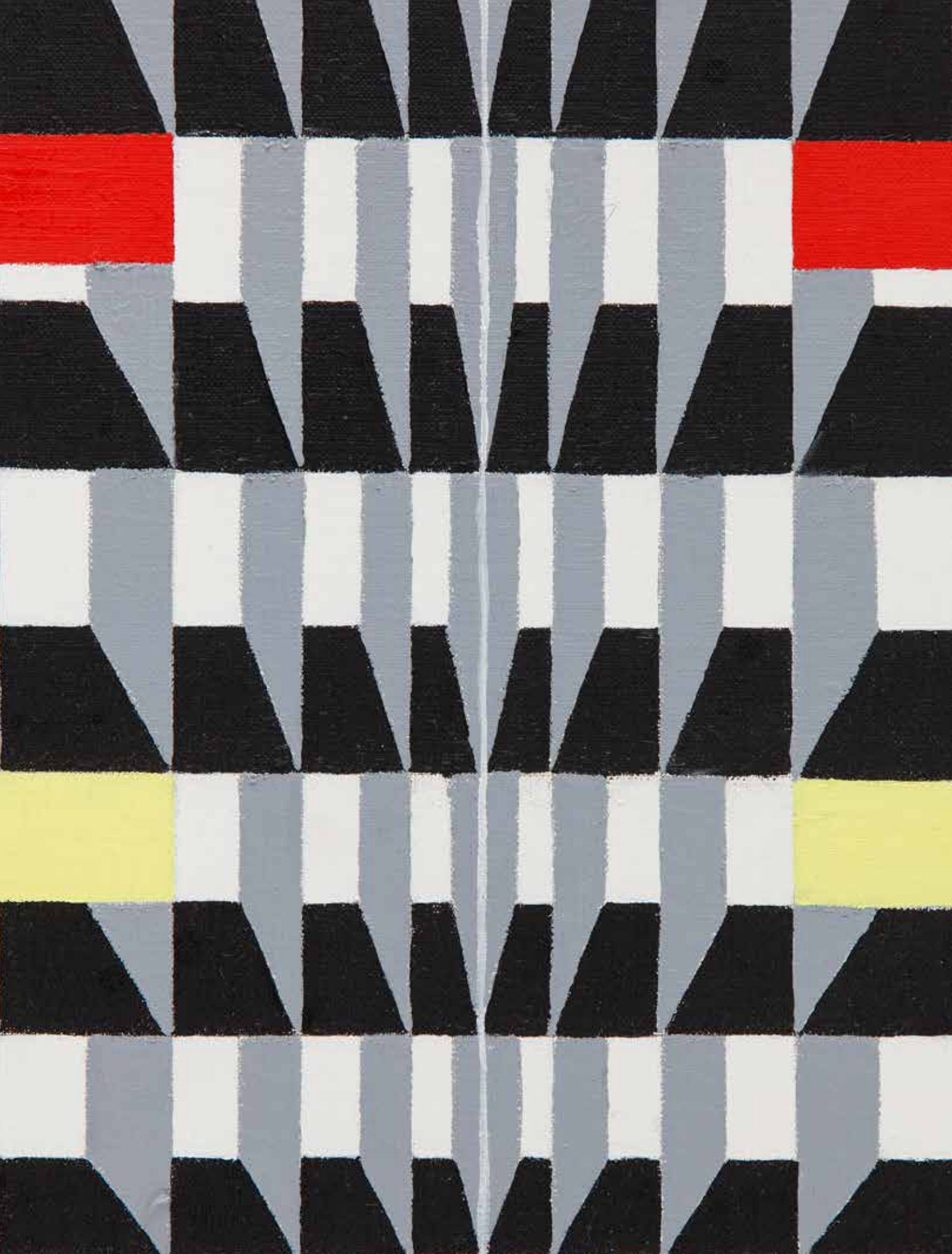
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:

'1968 - 120 x 100 - „ABSTR GEOM.” - PŁ/OL.'

estymacja: 55 000 - 80 000 PLN †

12 800 - 18 700 EUR





„(...) pierwsze abstrakcyjne obrazy Krygiera, choć jeszcze niespójne, noszą znamiona architektonicznego konstruowania, budowy kośćca linearnego i akcentowanej przestrzenności. Kolor w tych pracach jest intensywny; artysta stosuje swobodne rozlewy farby na płótnach, ale równocześnie kreskami, czy wypukłymi nitkami, najczęściej bieli, wprowadza arbitralny podział płaszczyzny”.

– BOŻENA KOWALSKA, STEFAN KRYGIER 1923-1997, ŁÓDŹ 1999, s. 10

Stefan Krygier uznany jest za jednego z ważniejszych uczniów oraz kontynuatorów myśli Władysława Strzemińskiego. Poprzez jego twórczość uwidacznia się chęć pozostawania w dialogu z mistrzem. Artysta, podobnie jak profesor, uważał, że artysta powinien konfrontować swoje działania z historią sztuki, w miarę możliwości pełnić rolę także krytyka i teoretyka sztuki. Autor całe życie pozostawał związany z Łodzią, która w 2. połowie XX wieku była ważnym ośrodkiem artystycznym.

Prezentowana kompozycja abstrakcyjna powstała w 1968 roku, w okresie tym artysta chętnie wykorzystywał koncepcje i teorie wywodzące się z geometrii, jednak precyzyjny język matematyki poddawał modyfikacjom i wzbogacał o możliwości, jakie niesie barwa. Kompozycja zasadzająca się na modelu kraty oraz iluzji głębi jest zawieszona w abstrakcyjnej przestrzeni. Artysta operuje głównie barwami monochromatycznymi, które jednak zestawia z polami czystych, kontrastowych kolorów, takich jak błękit, żółty oraz czerwień.

Krygier ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, uzyskał także dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej. W jego twórczości widoczne jest echo wykonanych projektów architektonicznych oraz urbanistycznych. Artysta przyczynił się do rozwoju grupy St-53, której już sama nazwa wskazywała na program, opierający się na myśli Strzemińskiego i jego teorii unizmu. W swoich poszukiwaniach własnego języka zwracał się ku dokonaniom przeszłych pokoleń, jednak w tym historycznym dorobku najbardziej interesował go model percepcji sztuki przynależny konkretnym okresom. Chętnie sięgał po dorobek tak odległych kultur, ważną inspiracją pozostawała wizyta w Dolinie Królów w Luksorze: „Pobyt w Egipcie, wejście pomiędzy 'sfery światła i mroku' chyba uświadomiły Krygierowi, że to doświadczenie wymusza rozważanie przestrzeni, wychodzące poza koncepcję Strzemińskiego, że może oko nie jest instancją ostateczną” (Maria Hussakowska, Stefan Krygier, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, Łódź 2011, s. 3).

JAN PAMUŁA

(ur. 1944)

„Seria komputerowa I”, 1991 r.

akryl/plótno, 120 x 100 cm
 sygnowany i datowany p.d.: '1991 | J. PAMUŁA'
 sygnowany, datowany i opisany na blejtrame:
 'JAN PAMUŁA | SERIA KOMPUTEROWA I - 1991 /II'
 na odwrociu nalepka z I Jesiennego Salonu Plastyki

estymacja: 14 000 - 18 000 PLN †

3 300 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

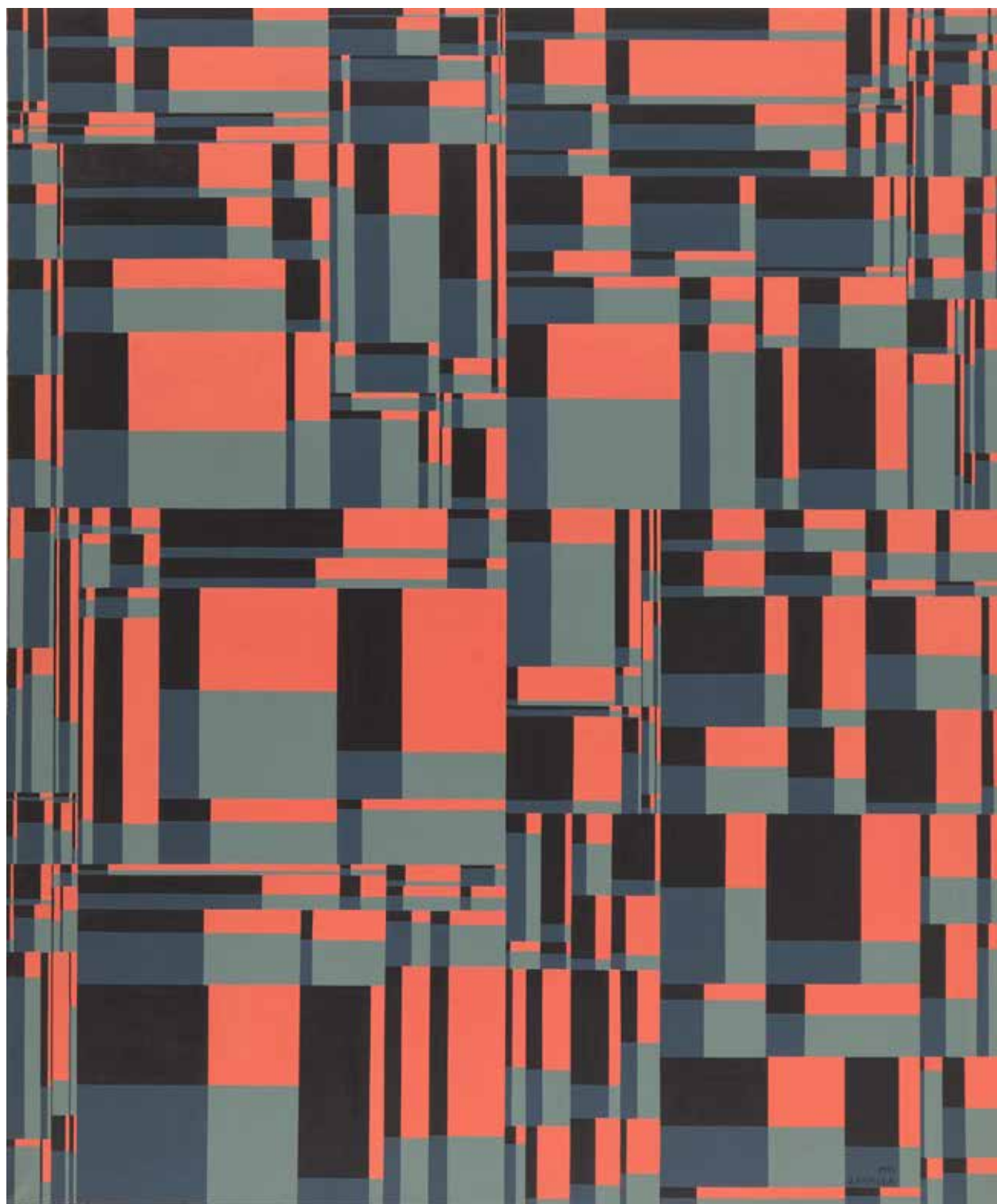
- I Jesienny Salon Plastyki, Ostrowiec Świętokrzyski, 1996

„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

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

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



132

TADEUSZ KALINOWSKI

(1909 – 1997)

Kompozycja nr 2 z cyklu „Białoczerwone”, 1967 r.

olej/plótno, 60 x 85 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'T. Kalinowski 1967'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. KALINOWSKI
POZNAN' | z cyklu „Białoczerwone” 2 | wym. 60 x 85 olej'

estymacja: 16 000 - 24 000 PLN [†]

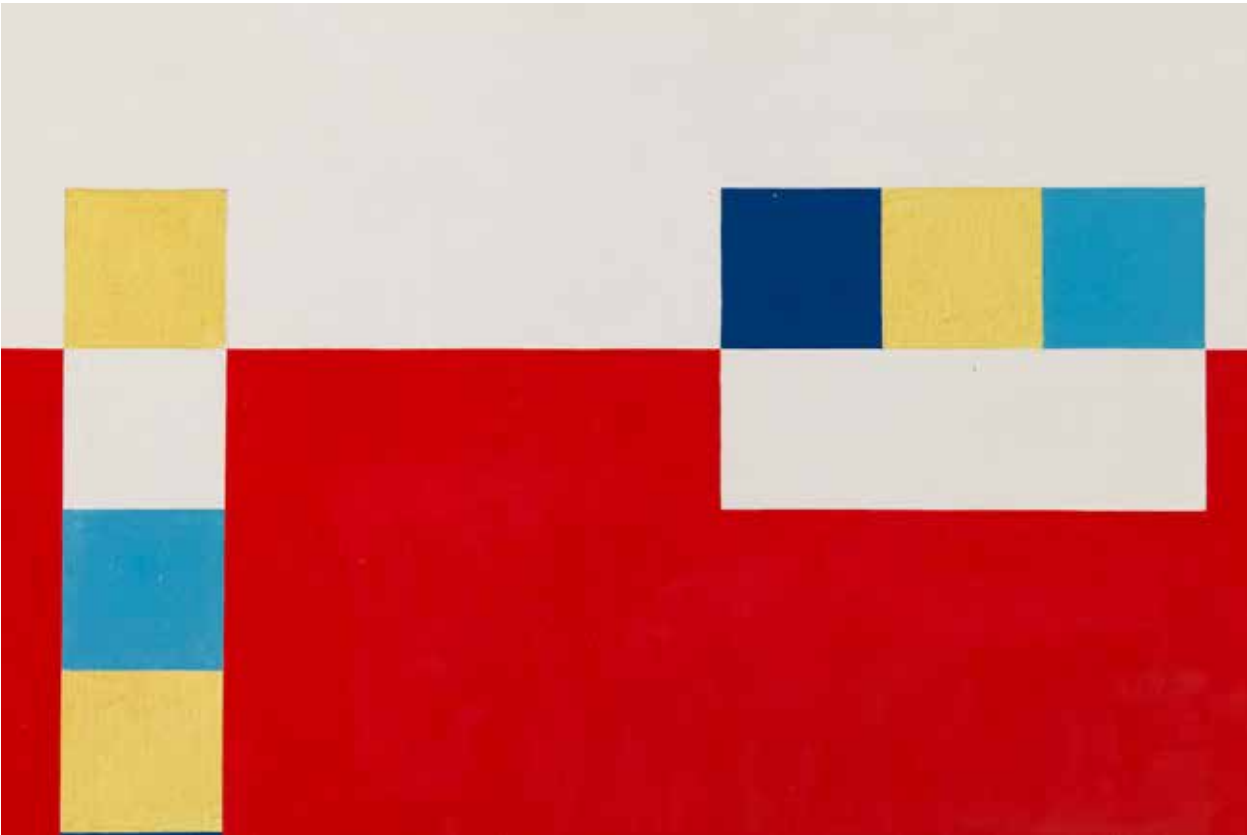
3 800 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Kalinowski tworzył zarówno obrazy i grafikę, jak i realizacje z zakresu scenografii, malarstwa ściennego czy projekty użytkowe. Z wykształcenia był architektem wnętrz oraz scenografem, w trakcie wojny współpracował między innymi z teatrem Leona Schillera. Po wojnie rozpoczął eksperymenty zasadzające się na dorobku formistów, następnie tworzył w konwencji realistycznej. Jednak już w 2 poł. lat 50 zwrócił się ku twórczości utrzymanej w duchu informelu, tworzył liczne kolaże w wykorzystaniem tanich materiałów takich jak skrawki materiałów, ilustracje wycięte z gazet. W swojej twórczości malarskiej często sięgał po doświadczenie zdobyte w trakcie pracy w teatrze, realizacji swych obrazów często wykorzystywał scenograficzne szkice. Od 1957 konsekwentnie poruszał się w obrębie sztuki abstrakcyjnej, porzucając utrzymane w fantastycznych konwencjach pejzaże i akty oraz fascynację malarstwem

materii. Postawa artysty ulegała postępującej radykalizacji, która ujawniła się w coraz bardziej ascetycznych płótnach, oszczędność form rekompensowała ich rytmizacja, jednolicie kładziony żywy kolor. Jego prace zaliczane do realizacji z nurtu abstrakcji geometrycznej nie były jednak tworzone pod dyktando obiektywizmu i stabilności. Wielu krytykom prace Kalinowskiego nasuwały skojarzenia z herbami, emblematami, flagami, jednak w przeciwieństwie do tych znaków rozpoznawczych, głównym celem ich powstania nie była potrzeba politycznych, społecznych asocjacji, lecz ciągła chęć zestawienia, w coraz to nowszych układach, geometrycznych kształtów i barw. Prezentowany obraz stanowi egzemplifikację zagadnienia autorefleksyjności, która zajmowała artystę od dawna. Obraz jest wyrazem zmagania z prawidłami kompozycji, zależnościami pomiędzy barwami i ich oddziaływaniem na widza.



133

ARTUR BRUNSZ

(ur. 1929)

Bez tytułu, 1984 r.

olej/ płótno, 55 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'1984 | obraz 1 wrzesień | ARTUR BRUNSZ | 55 x 46' oraz '1984 |

obraz 2 wrzesień | ARTUR BRUNSZ | 55 x 46'

na odwrociu nalepka z Galerii w Pasażu we Wrocławiu

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN [†]

2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Łódź

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

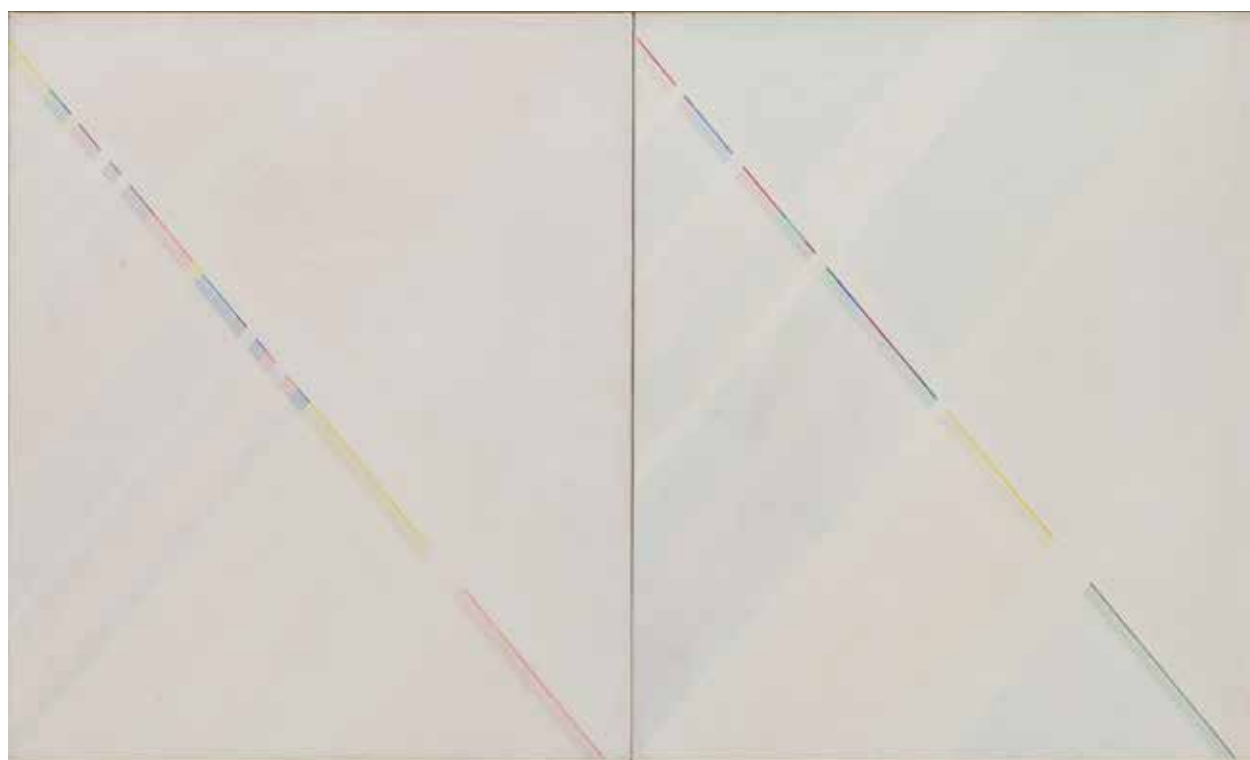
– BOŻENA KOWALSKA, POLSKA AWANGARDA MALARSKA.
SZANSE I MITY. 1945 – 1980, WARSZAWA 1988, s. 252

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 na aukcji dyptyk „Wrzesień” z 1984 roku 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 Krzysztofory, Kraków 1985, s. nlb.).

Pasy kolorów utrzymanych w pastelowej tonacji zostają częściowo skryte pod warstwą białej farby. Brunsz pozostawia odsłoniętymi wąskie, poprzeczne pasy,

jednocześnie sugerując odbiorcom bliższe przyjrzenie się powierzchni obrazu.

Skrupulatny ogląd pozwala zauważyć, że użyta przez artystę biel nie jest w pełni kryjąca, jej transparentne właściwości pozwalają dojrzeć pod warstwą bieli zniuansowaną barwnie powierzchnię. Obraz unaocznia fakt, że nie istnieje wyłącznie jedna konkretna barwa biała, lecz pewien zakres odcieni – od barwy lekko zażółconej 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.



134

JAN BERDYSZAK

(1934 - 2014)

„Obszar koncentrujący LXV”, 1978-80 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 180 x 4,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN | BER | DYSZ |
AK | 1978-80 | OBSZAR KONCENTRUJĄCY LXV. | -AKRYL-'

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN [†]
7 000 - 10 500 EUR

„Istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione
czy uczynione. Istotne istnieje pomiędzy. ISTOTNE
zmierza ku mocy niewyraźności”.

– JAN BERDYSZAK, 1977

Dokonania Jana Berdyszaka często były klasyfikowane jako przykład realizacji z nurtu konceptualizmu, jednocześnie podkreślano, że jego dokonania rzucają nowe światło na zagadnienia zdawałoby się opisane już przez historyków sztuki. Artysta sam zachęcał, aby traktować sztukę jako asumpt do wykroczenia poza to, co zastane i znajome. Jego sztuka podejmuje wątki zarówno związane stricte z naukami ścisłymi, geometrią, jak i z filozofią, zwykł mawiać, że sztuka powinna pozostawać jednak czymś więcej niżli tylko poznaniem, powinna wzbogacać nas o nowe aspekty postrzegania i doświadczania.

Berdyszak od wczesnych lat eksplorował różne artystyczne media, zajmował się nie tylko malarstwem czy rzeźbą, ale także architekturą, poezją i muzyką. Poprzez swoje realizacje, od niemalże 50 lat, poddaje analizie temat przestrzeni oraz pojęcia takie, jak transparentność oraz pustka. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, zarówno europejskimi, jak i dalekowschodnimi, zwrócił się ku zagadnieniom, które w pośpiechu życia i przy pośpiesznym oglądzie zazwyczaj ignorowano. Ważnym wątkiem jego twórczości jest pustka, którą opisał w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak, [cyt. za:] Elżbieta Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 16). Poprzez swoje prace, takie jak cykl „Obszarów koncentrujących”, realizowany między 1973 a 1980, artysta nie tylko wyraża dualizm – bytu i braku, ale także użytkuje niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, bowiem sama w sobie jest istotną wartością, która powinna intrygować i pobudzać do refleksji.



ALEKSANDRA WEJCHERT

(1921 - 1995)

Bez tytułu, 1965 r.

relief, akryl/płyta pilśniowa, 88,5 x 25,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A.WEJCHERT 65'
na odwrociu papierowa nalepka 'No 33'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN

1 7 00 - 2 400 EUR

„Lubię tworzyć zakrzywione, pływające linie, płynące powierzchnie. Najważniejsze znaczenie mają dla mnie efekty spowodowane padaniem światła na te polichromowane powierzchnie. Chcę osiągnąć bogate i złożone efekty światła i cienia. Ponieważ aglomerowane kształty wytwarzają wszelkiego rodzaju cienie, półcienie, refleksy itp. prace najlepiej wyglądają bez szczególnego światła, są bowiem wystarczająco bogate, by żyć własnym życiem”.

– ALEKSANDRA WEJCHERT

Cyril Barrett we wstępie do katalogu indywidualnej wystawy artystki w Galerie Lambert w Paryżu słusznie zauważył, że twórczość Aleksandry Wejchert zawsze sytuuje się w obrębie sztuki abstrakcyjnej, jednak nigdy jednoznacznie nie może zostać zakwalifikowana do któregośkolwiek z licznych jej odłamów. Zauważalna jest predylekcja ku formalnym abstrakcyjnym strukturalom, reprezentowana w szczególności przez jej reliefy tworzone w latach 60., jednak tym pracom daleko było do rygorystycznych założeń konstrukturyzmu. Realizacje artystki również sugerują wrażenie ruchu, choć jej sztuki nie można też zaliczać do nurtu sztuki kinetycznej, pomimo że ostatnie dzieła zdecydowanie podążały w tym kierunku. W pewnych punktach sztuka ta wykazywała duże podobieństwo do prac artystów z kręgu op-artu, jednak oko zwróciła nie tylko formami dwuwymiarowymi – na równi z kolorem i konstrukcją dzieł ważna była ich bogata faktura. Artystka nie tworzyła swych prac w celu zwrócenia oka widza, ale jej celem nie pozostawało podążanie za ówczesnymi trendami i chwilowymi tendencjami.

Autorka wyjechała z Polski i przeprowadziła się do Włoch, jednak aż do roku 1963 nie zdecydowała się na całkowite zawodowe poświęcenie się pracy artystycznej. W początkach swej twórczości zajmowała się malarstwem sztalugowym oraz grafiką użytkową, będącą pokłosiem studiów na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Artystka przez wiele dekad otrzymywała liczne zamówienia na wykonanie realizacji w przestrzeni publicznej. Przyznawała, że specyfika każdej z lokalizacji oraz różnorodność zleceń rzutowała na szeroki wachlarz wykorzystywanych przez nią materiałów zarówno różnych odmian metali, jak i pleksiglasu, anodyzowanego aluminium, drewna, w swoich pracach rzeźbiarskich sięgała także po mozaikę i ceramikę. Mówiła, że to właśnie

praca z nowymi materiałami, zdobywanie wiedzy o ich właściwościach jest dla niej źródłem inspiracji i przyjemności. Wejchert ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, dlatego wiedza z zakresu projektowania, inżynierii i urbanistyki znajduje odbicie w jej rzeźbach i reliefach, bardzo precyzyjnych w wykonaniu, a także poddanych kontroli i porządkowi, jednak nie w oschły, mechaniczny sposób.

Opisując swój artystyczny proces, zwracała uwagę, że w pierwszej kolejności myśli o kolorze i kształcie. Dopiero do tej wstępnej wizji stara się dobrać odpowiedni materiał, aby móc odtworzyć dzieło w formie pierwotnie tylko wyobrażonej. Tworząc reliefy, najczęściej operowała powielanym modulem – zmieniała rozmiar i proporcje, sytuując obiekty w różnej orientacji i odstępach, zwracała dużą uwagę na tworzące się między nimi relacje czy współzależności. Obserwowała również grę światła i cienia, jaka rozgrywała się na pofalowanej powierzchni, aby w pełni uwypuklić bogatą fakturę, zazwyczaj w obrębie jednego reliefu ograniczała się do użycia jednego koloru.

Istotnym aspektem jej twórczości była rytmiczność zastosowanych form. Przy okazji jej wystawy w Dublinie w 1966 roku ekspozycji towarzyszył koncert muzyki elektronicznej kompozytora Desmonda Leslie, który wspominał, że realizacje Wejchert odzwierciedlają ślady dźwięku uzyskiwane przez oscyloskop, a także gradację kształtów przypominającą raz delikatne zaokrąglenia, innym razem frenetyczne rozedrganie; wizualnie podobne są do fal muzycznych kompozycji projektowanych na ekranie (Cyril Barrett, wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Aleksandry Wejchert w Galerie Lambert, Paryż 1968).



136

TAMARA BERDOWSKA

(ur. 1962)

Bez tytułu, 2018 r.

rysunek na folii, metal, płyta, 52 x 40 x 22 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | 2018'

estymacja: 6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 400 EUR

WYSTAWIANY:

- Tamara Berdowska: obrazy nowe i najnowsze, Galeria Piekary, Poznań 15.05-15.06.2018
- Przedmioty przywołane, Galeria Korekta, Warszawa 21.09-15.10.2018

LITERATURA:

- Tamara Berdowska: obrazy nowe i najnowsze, katalog wystawy, [red.] Agnieszka Tes, Poznań 2018, s. 16

Zaprezentowana praca powstała w wyniku pracochłonnego procesu twórczego. Tamara Berdowska tworzy kompozycje przestrzenne poprzez nałożenie na siebie dużej ilości kawałków folii, na powierzchni której rysuje figury geometryczne. Artystka nierzadko posługuje się długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Dzieło w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozolnie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu, uchwycone na foliach i powieszone, dają złudzenie ruchu, a także wciągają widza do środka. Eksploatowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa z nich płynących.

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

Tamara Berdowska studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1985-90 w pracowni Janiny Kraupe-Świderskiej, gdzie uzyskała dyplom z wyróżnieniem. Artystka maluje obrazy oraz tworzy przestrzenne realizacje na nietypowych i oryginalnych podłożach. Pomimo fascynacji geometrią z prac autorki biją emocje, a jej prace zdają się nieraz żyć własnym życiem. Prace Tamary Berdowskiej znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, Galerii Studio w Warszawie, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz licznych kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą.



ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/ płótno, 190 x 100 cm

opisany na odwrociu: „ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1159 | DZ.”

estymacja: 20 000 - 35 000 PLN

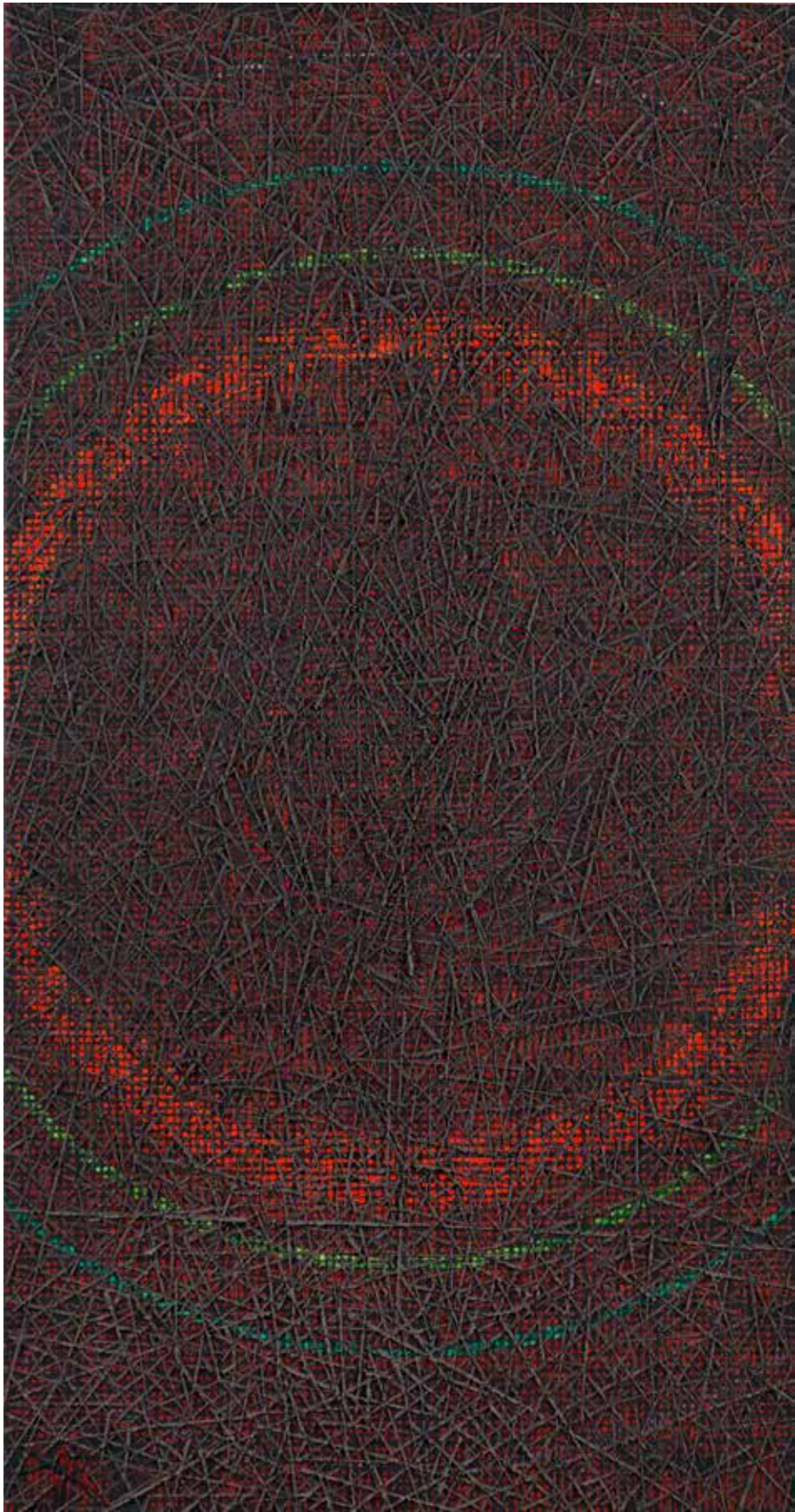
4 700 - 8 200 EUR

Prace Aleksandra Roszkowskiego sytuują się na opozycyjnym biegunie wobec realizacji oddziałujących na widza perfekcją idealnie wykreślonych form, gładkością swej powierzchni, gdzie dukt pędzla został starannie zatarty. Artysta otwarcie sprzeciwia się malarstwu bezosobowemu, pomimo użycia prostych środków przekazu, poprzez swoją twórczość udowadnia, że usunięcie się w cień autora nie powinno być celem malarstwa, zaś emocje i doświadczenia nie powinny zostać zatuszowane i kryte przed oczami widza. W ujęciu Roszkowskiego malarstwo jest formą otwarcia i bycia szczerym zarówno wobec własnych przekonań, jak i widza, a tego nie można czynić pod maską starannie wyczyszczonych form. Abstrakcja geometryczna, traktowana przez artystę jako środek komunikowania o swoich przemyśleniach i uczuciach, udowadnia, że żadna twórczość nie powinna być sprowadzona do roli narzędzia, tworzona machinalnie.

Aleksander Roszkowski tworzy prace cyklami, poszczególne realizacje są zapisem rozważań artysty skupionych wokół konkretnych motywów czy rozważań malarskich. Jako student warszawskiej ASP wykonywał najpierw prace w duchu nowej ekspresji, następnie tworzył monumentalne kompozycje figuratywne. Następnie twórczość ewoluowała w kierunku pejzażu, coraz bardziej oczyszczanego z detali, dążącego ku prostocie i syntezie, aby z czasem przemienić się w kompozycje niemalże abstrakcyjne. Kompozycja, zawsze starannie przemyślana, jednak tworzona była w taki sposób, aby do głosu dopuścić przede wszystkim bogatą fakturę. Obrazy Roszkowskiego zdają się perfekcyjną kompilacją dwóch samoistnych kompozycji. Pierwszą stanowi abstrakcja geometryczna, utrzymana w stonowanych kolorach, z często powtarzającym się dominującym motywem okręgu, spirali lub zmultiplikowanych kwadratów. Według słów artysty to właśnie najprostsze geometryczne formy stanowią o istocie zarówno makrokosmosu i natury, jak i mikrokosmosu bytu człowieka. Nieodłącznym elementem tych eksperymentów jest dobór palety barwnej, od ciemnej kolorystyki, ewokującej nastroj zagrożenia i przynęcenia, po pastelowe kompozycje, nadające jego pracom niebywałej lekkości i radości. Drugą warstwę dzieł, stanowiącą o ich indywidualnym i niepowtarzalnym charakterze, artysta wykonuje już jednym kolorem. Za pomocą delikatnych ruchów pędzla, zanurzonego w gęstej farbie olejnej, nakłada na obraz grube linie. Nawarstwione kreski tworzą skomplikowany wypukły relief. Struktura ta przypomina pnącza o niezwykle regularnych formach, pajęczą sieć lub luźno tkaną materię.

W prezentowanych pracach do głosu dochodzi pewne rozdarcie; poszukiwanie harmonii i porządku zaklętych w geometrycznych formach, jak i silna potrzeba ekspresji. Prace Roszkowskiego zachwycają bogatą fakturą. Filigranowa sieć linii, które wzajemnie się przecinają i plączą, daje wyobrażenie o ekspresyjnym sposobie ich powstania, zamaszystości gestu, konsystencji farby. Mięsiistość i organiczność powierzchni obrazów Roszkowskiego, jak mało które z nurtu abstrakcji geometrycznej, zmusza do zapytania o warsztat autora. Szybkoschnący akryl, tak popularny wśród artystów poruszających się w obrębie geometrycznej abstrakcji, zostaje zastąpiony autorskimi recepturami, będącymi pokłosiem receptur wywiedzionych z akademii i wzbogaconych wieloletnimi eksperymentami z naturalnymi składnikami, takimi jak: damara, wosk, mastyks, guma arabska, terpentyna balsamiczna, olej lniany.

Roszkowski w realizacjach godzi dwa nurty sztuki abstrakcji, zdawałoby się, sprzecznych w swych założeniach. Jego obrazy stanowią z jednej strony przykład sztuki geometrycznej, operującej prostymi formami, z drugiej egzemplifikują abstrakcję organiczną i malarstwo materii. Także dzieła prezentowane na aukcji stanowią złoty środek pomiędzy tzw. „abstrakcją zimną”, geometryczną a „abstrakcją gorącą”, która przekazuje subiektywne stany emocjonalne, często wywiedzione ze skrupulatnej obserwacji przyrody, rytmów odnajdowanych w otaczającym artystę pejzażu.



138

ALEKSANDER ROSZKOWSKI

(ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/ płótno, 110 x 110 cm

sygnowany monogramem autorskim i datowany p.d.: 'AR 17'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

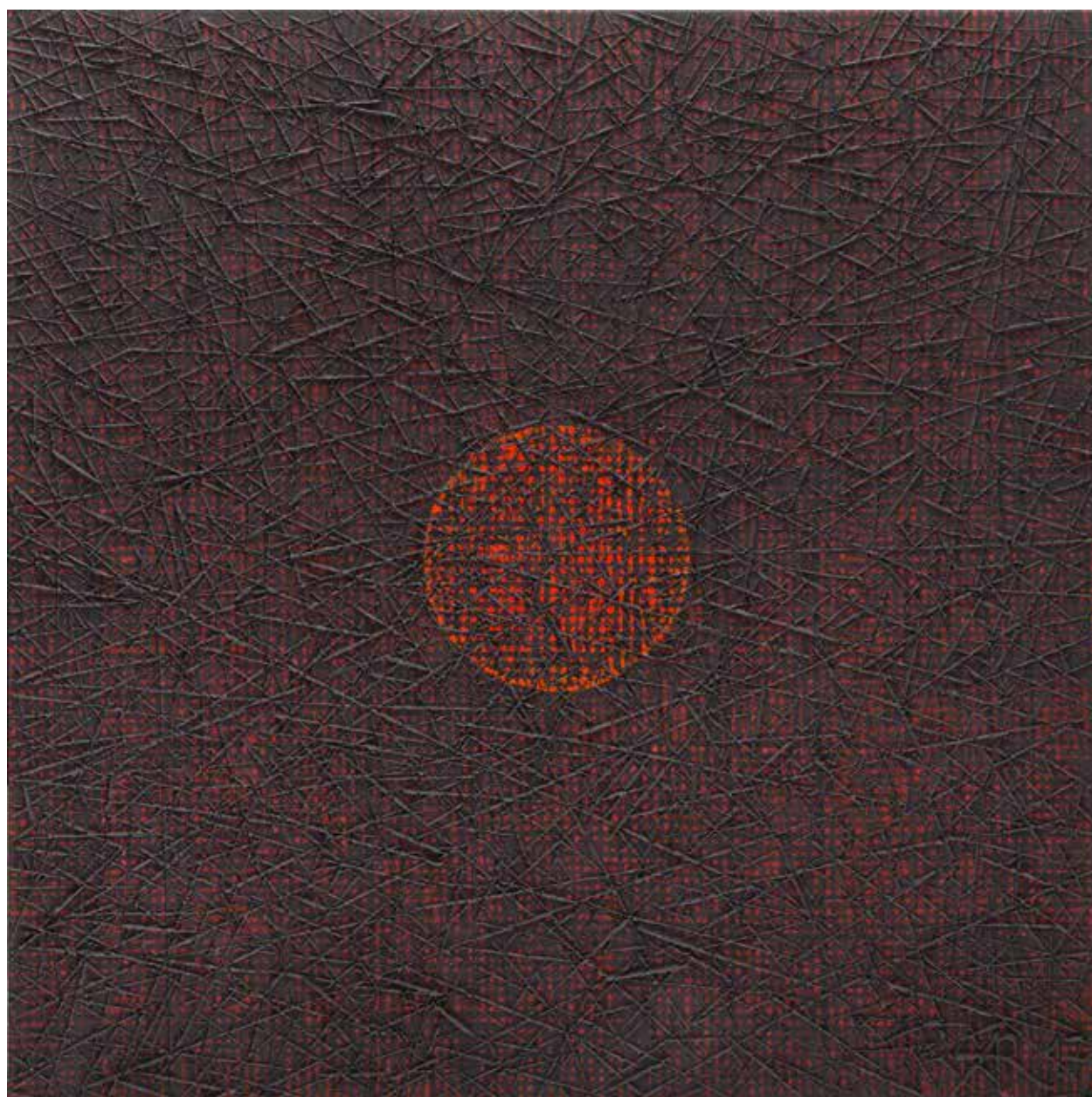
'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1149 | 2017'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 900 EUR

„Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbienia życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych. Bo nadal uważam, że kategoria piękna jest aktualna, nadal uważam, iż własny poza dyskursywny język malarski jest nieskończenie bogaty i zdolny do pozaliterackiego opisywania świata i własnego mikroświata z jego pasjami, zachwytemi, pytaniami oraz lękami”.

– ALEKSANDER ROSZKOWSKI



139

MICHAŁ MISIAK

(ur. 1973)

"S-52", 2010 r.

olej/plótno, 160 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '[monogram artysty] | MICHAŁ MISIAK 2010 | "S-52" | OLEJ | 160 x 100'

estymacja: 14 000 - 22 000 PLN

3 300 - 52900 EUR

WYSTAWIANY:

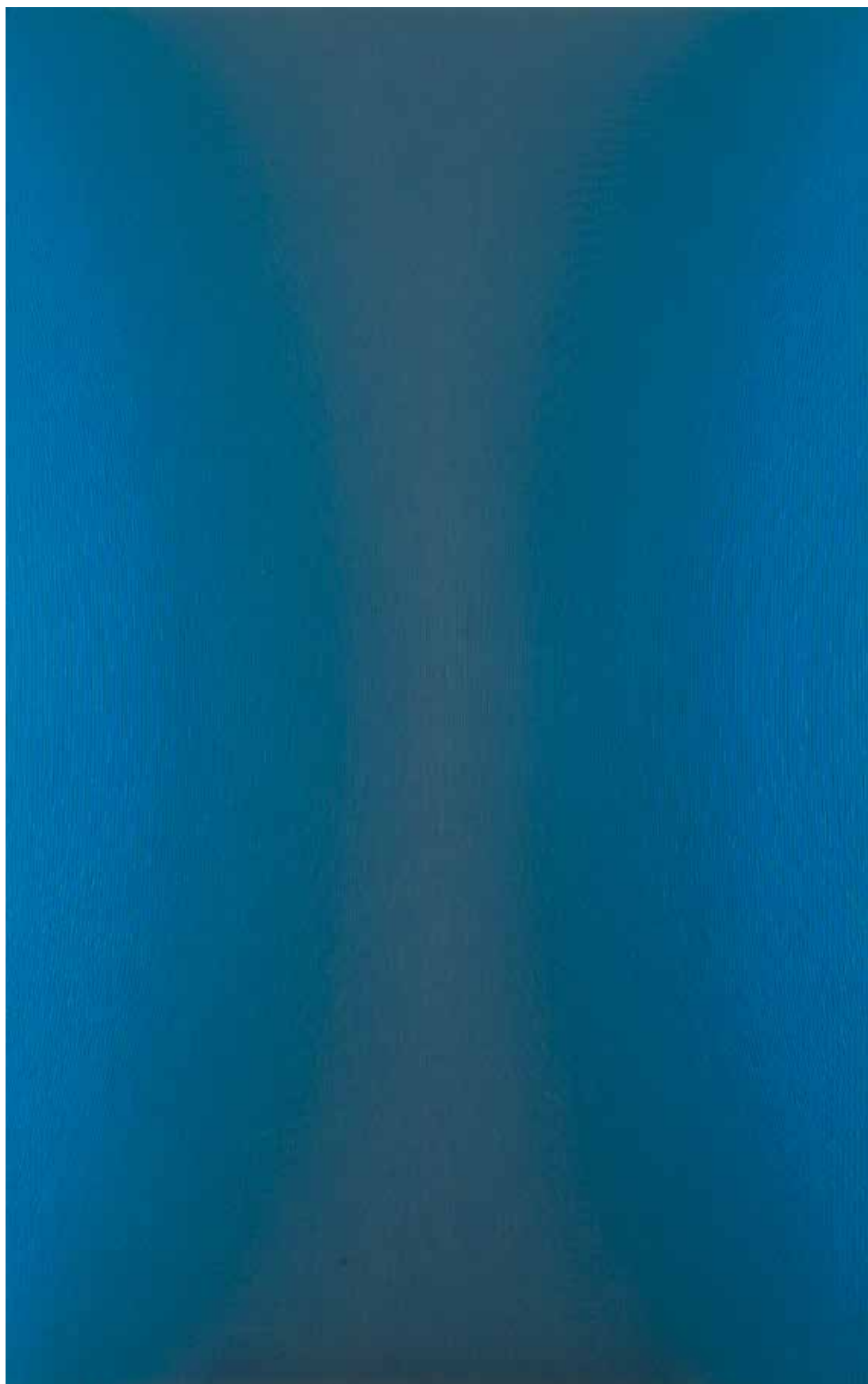
- Symetrie. wystawa indywidualna Michała Misiaka, Galeria pod Rejentem, Kraków, 2011
- Polska linia, galeria EL, Elbląg, 07.07-08.09.2016

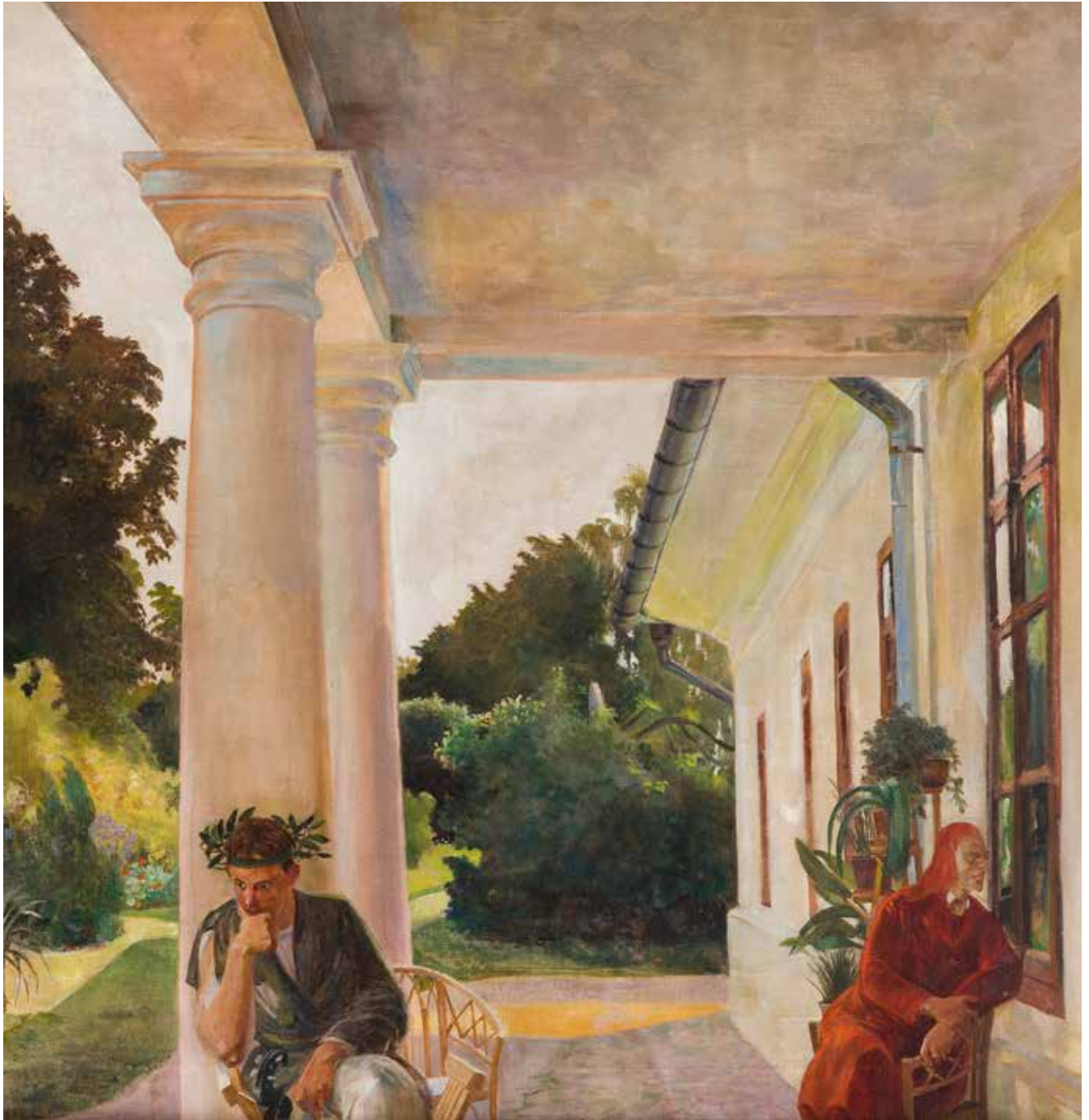
LITERATURA:

- Symetrie. katalog wystawy indywidualnej w Galerii pod Rejentem, Kraków 2011

Obraz należy do cyklu prac nazwanego „Symetrie”, także litera „S” w tytule wskazuje na zastosowaną przez artystę zasadę kompozycyjną. O przywiązaniu do tego układu artysta pisał: „Z jednej strony był jedynie właściwym, niezmqconym niepotrzebną komplikacją form układem, gdzie uwaga obserwatora mogła zostać poprowadzona poprzez delikatnie wibrujące płaszczyzny utrzymane na minimalnych kontrastach w stronę głębi jego własnej przestrzeni wewnętrznej. Innymi słowy, chciałem, by obraz stał się zaledwie impulsem inicjującym wgląd obserwującego w ukrytą sferę osobistych doświadczeń niewerbalnych. Z drugiej strony towarzyszyło mi przeświadczenie, że symetria w otaczającym nas świecie zajmuje niesłychanie ważne miejsce. Można zaobserwować, że umysł człowieka ma wrodzoną tendencję do postrzegania obiektów symetrycznych jako swego rodzaju doskonałości” (Michał Misiak, fragment tekstu w katalogu wystawy „Płaszczyzna – Przestrzeń – Głębia”, wyd. Galerie Sagan, Essen, 2008, s. nlb.). Misiak przywołuje filozoficzne koncepcje Pitagorejczyków, którzy w symetrii dostrzegali źródło porządku i tym samym piękna, jakie w przypadku sztuk wizualnych oznaczały doskonale skomponowane struktury. Artysta ponadto zauważył, że układy symetryczne od zarania dziejów konotują w ludzkiej psychice pozytywne odczucia, zaś odejście od nich automatycznie przykuwa uwagę i utożsamiane jest z pomyłką, która, jak wiadomo, jest rzeczą ludzką. Dlatego obrazy Misiaka są oparte na zasadzie inferencji na trwałych regułach wywiedzionych z nauk ścisłych, jednak artysta pozostawia miejsce dla niedoskonałości, a także nieprzewidywalności. Autor wierzy, że w przypadkowości, która odróżnia nas od maszyny, tkwi także ważny potencjał artystyczny i źródło kreatywności.

Z oddali obraz autorstwa Michała Misiaka emanuje wewnętrznym blaskiem, przy bliższym oglądzie udaje się zdemaskować tę magiczną kanwę linii, przy pomocy których artysta buduje napięcia. Ładunek zawarty w obrazie jest uzyskany za pomocą drobnych, biegnących równolegle malowanych odręcznie kresek. Artysta celowo odrzuca pomoc narzędzia, wierząc, że „malując kolejne obrazy, ręka staje się coraz bardziej sprawna i wyćwiczona, jednak niemożliwe jest dojście do absolutnej doskonałości. Sądzę, że w tym zawiera się jakaś właściwość charakteryzująca człowieka. Nieustanne dążenie do ideału i niemożność jego osiągnięcia. Drgnięcie ręki nadaje tym obrazom pierwiastek ludzki, pewną nieprzewidywalność, która mnie fascynuje i pcha w kierunku kolejnych realizacji” (Michał Misiak, fragment tekstu w katalogu wystawy „Płaszczyzna – Przestrzeń – Głębia”, wyd. Galerie Sagan, Essen 2008, s. nlb.).





Jacek Malczewski, "Zadumanie" (Na ganku w Łusławicach), 1920 r.

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 13 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 13 grudnia 2018





Francuski broszowisior z lat 20.-30. XX wieku

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 11 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 27 listopada – 11 grudnia 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl

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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. 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.

6. 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.

7. 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 zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych 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 poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

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

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR./b.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKcja

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postępowania, 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 zmienione 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 równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane 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 w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek 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 pisemnie 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 postępień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postępień. 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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 (do równowartości 10 000 EUR), 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, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z 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 zewnętrznego, a kupujący obowiązany 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 w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczane przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błąd w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą

obiektem.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. Op-Art i Abstrakcja Geometryczna • 580ASW057 • 29 listopada 2018 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____

NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____

nr domu _____

nr mieszkania _____

Miasto _____

Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____

BILLOU BILLOU - CHAIR PHOTO © GILLES DALLIERE - RICHARD ALCOCK



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
COMING SOON

promemoria.com



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

HAMBURG

MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW



