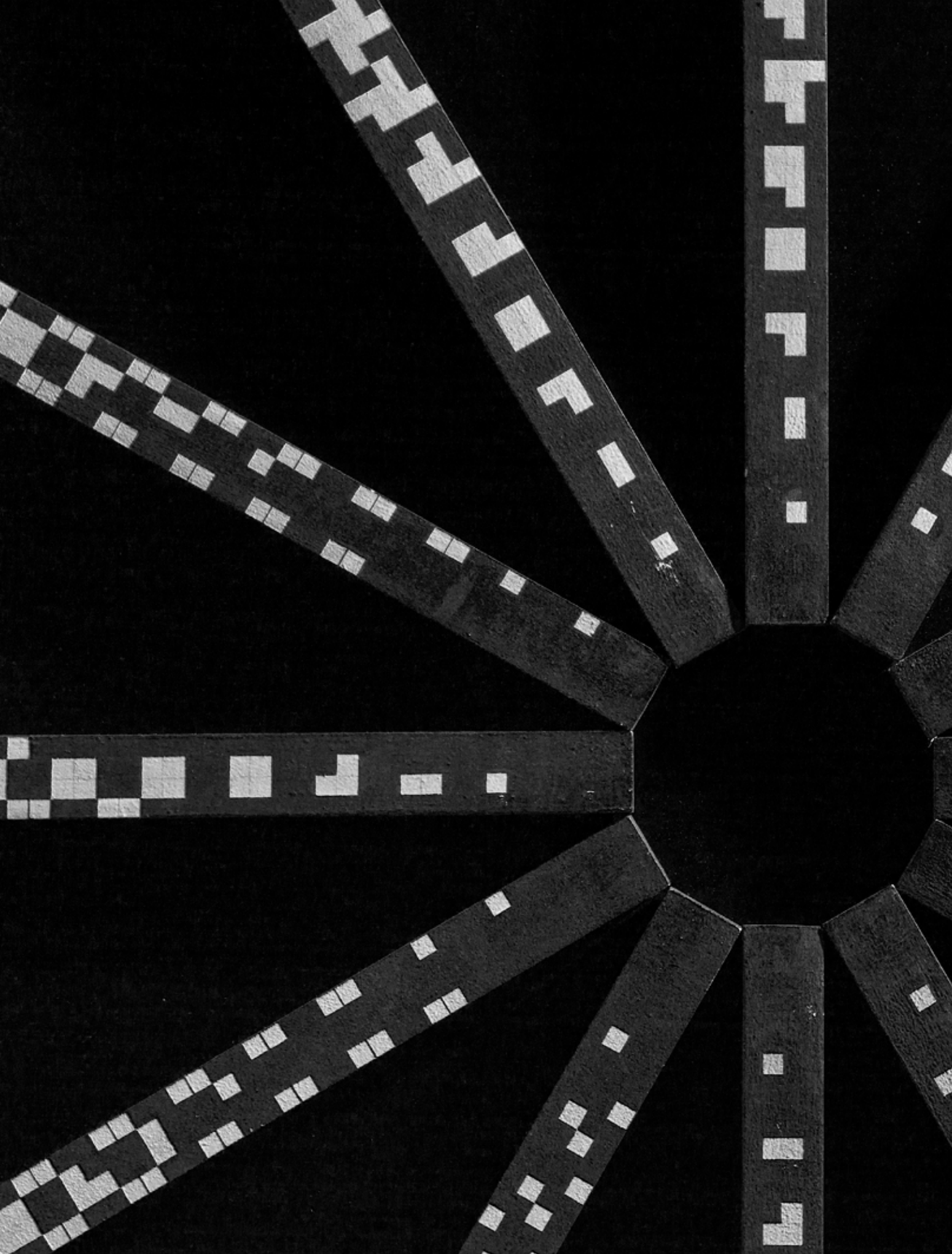


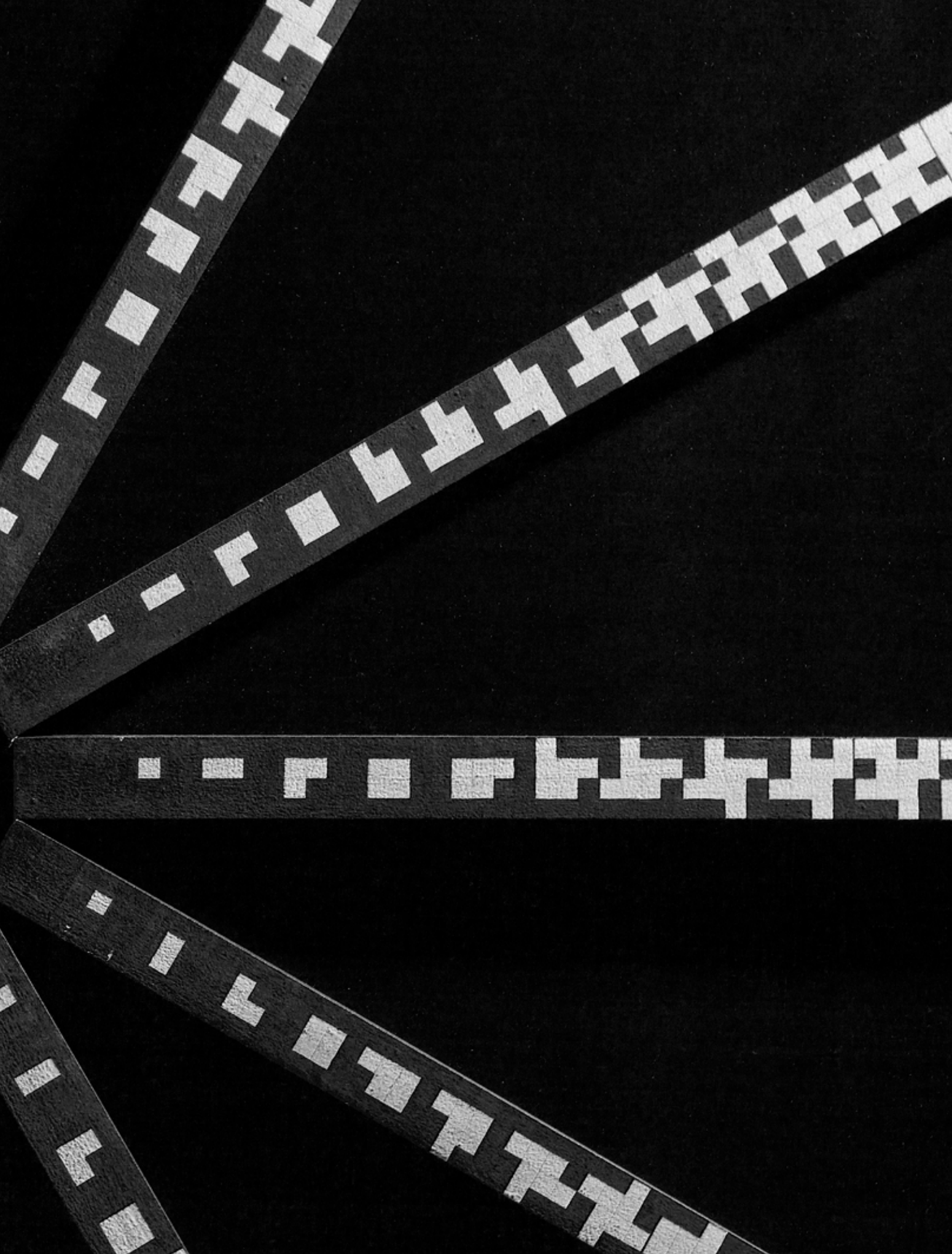


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

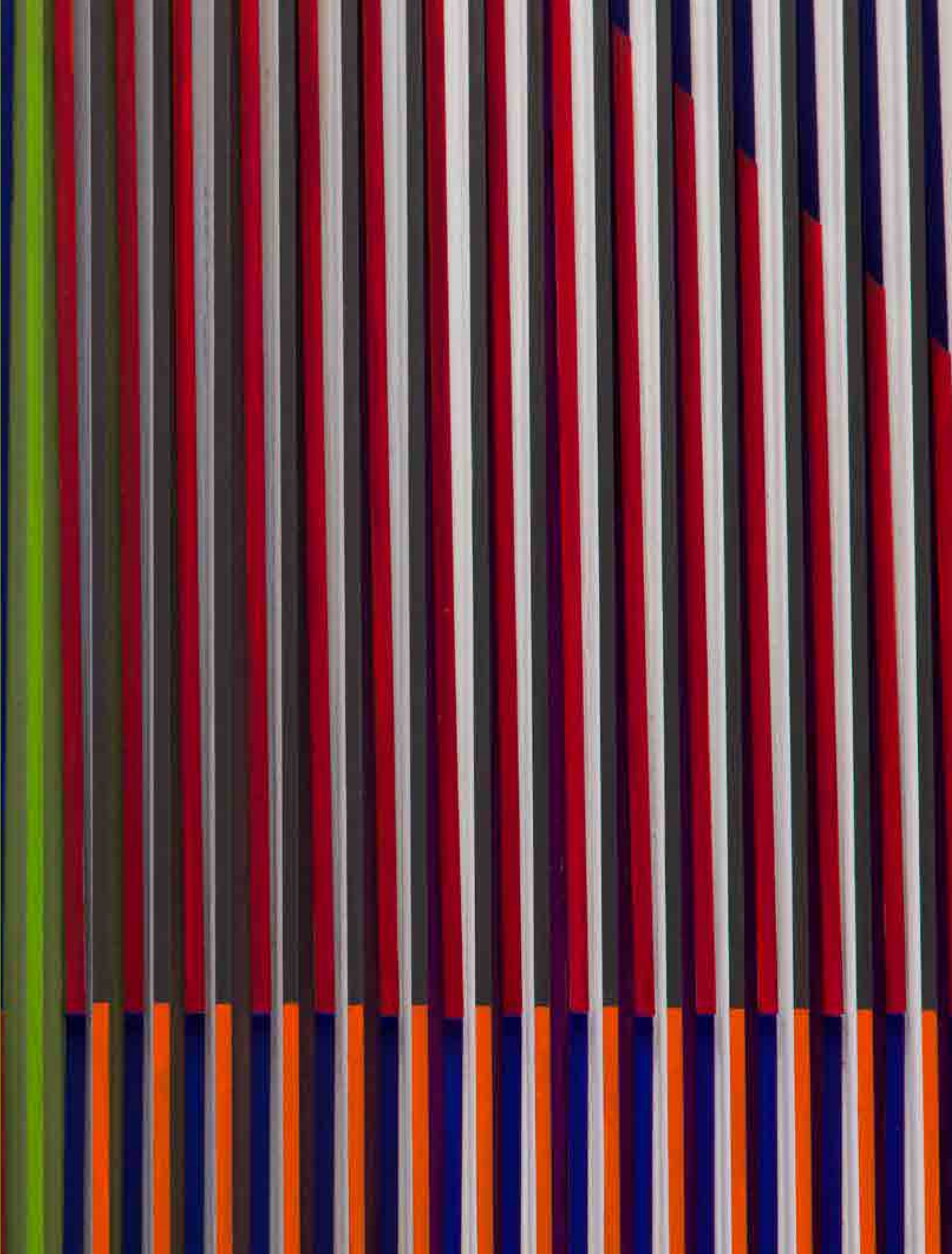
OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

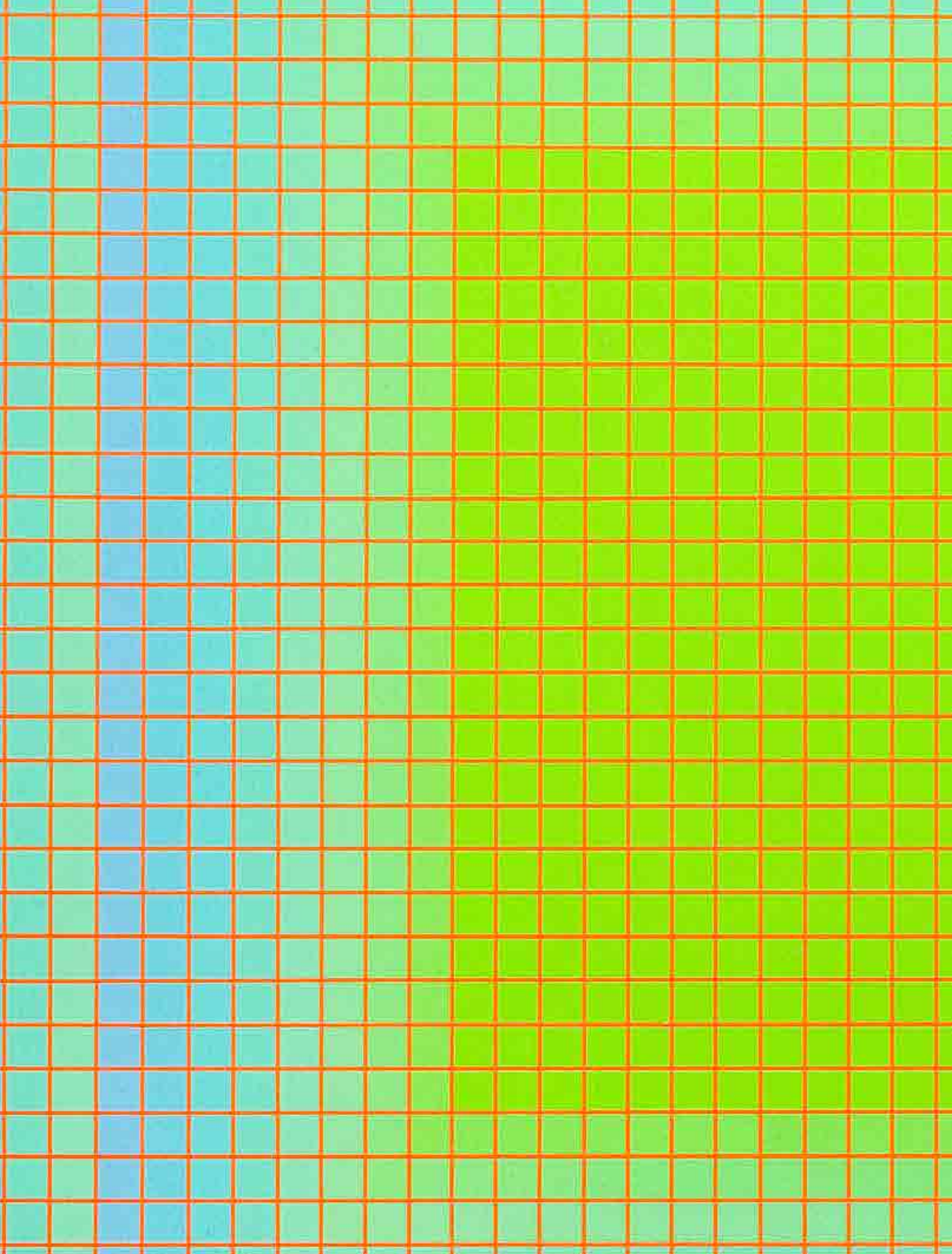
AUKCJA 5 GRUDNIA 2017 WARSZAWA

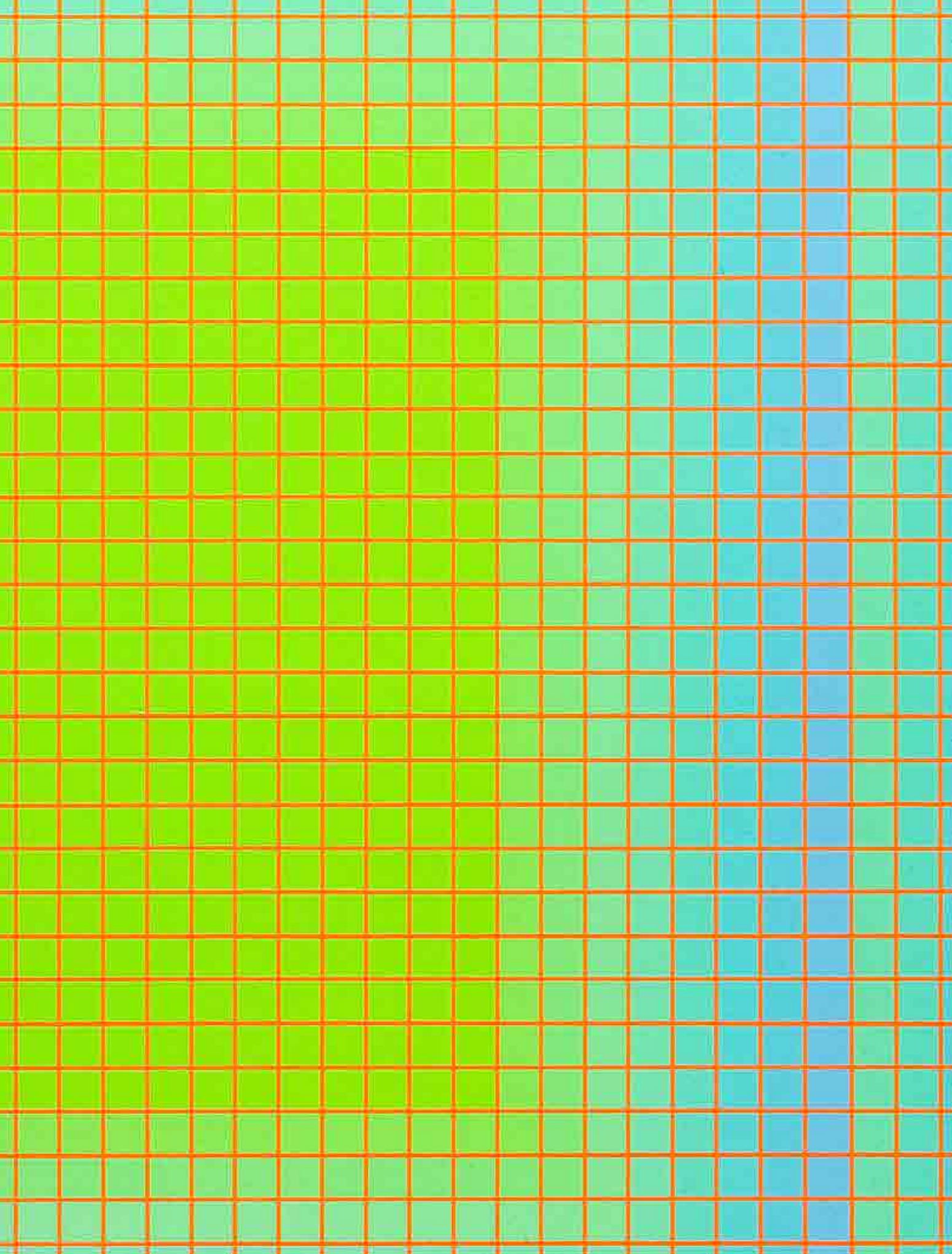


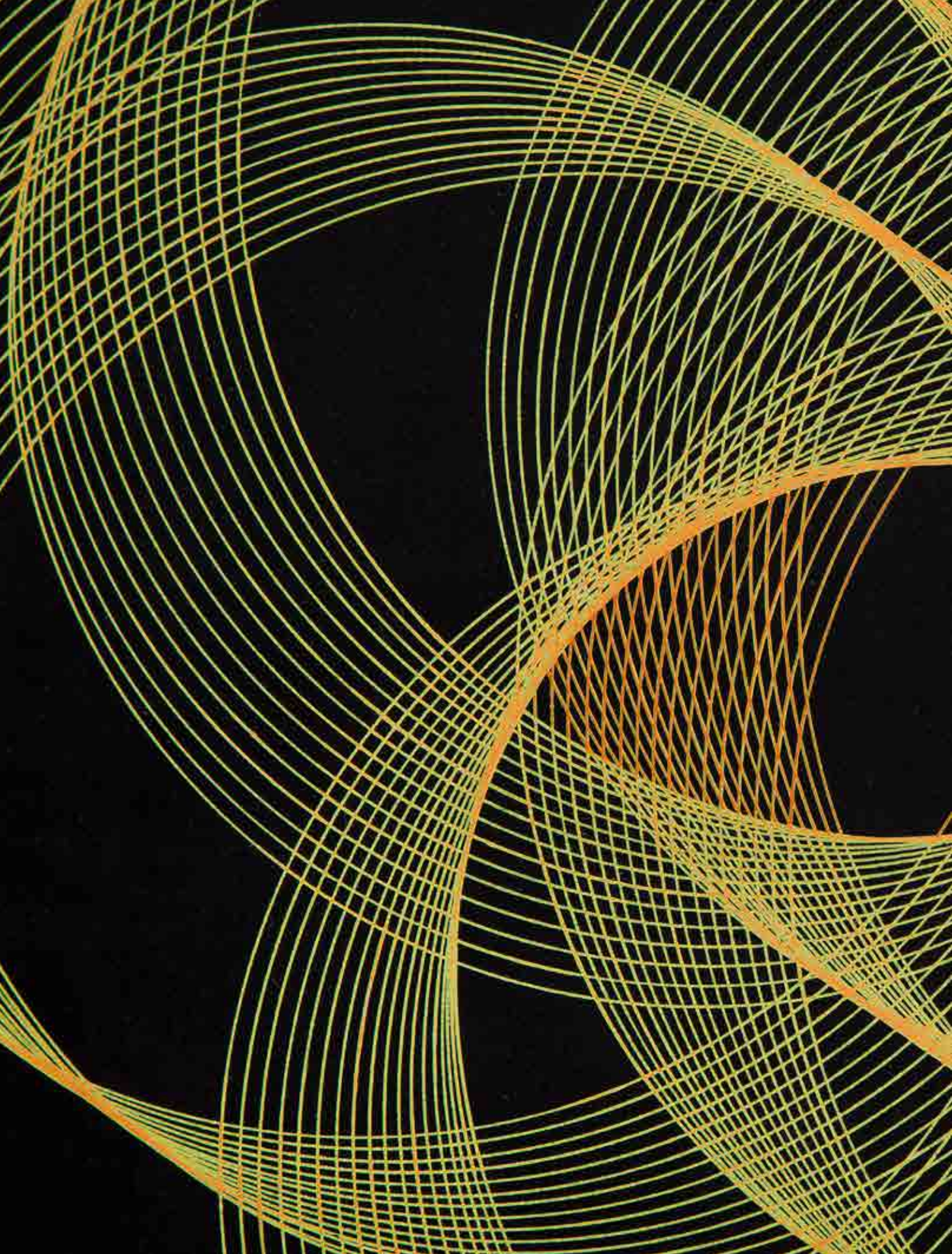


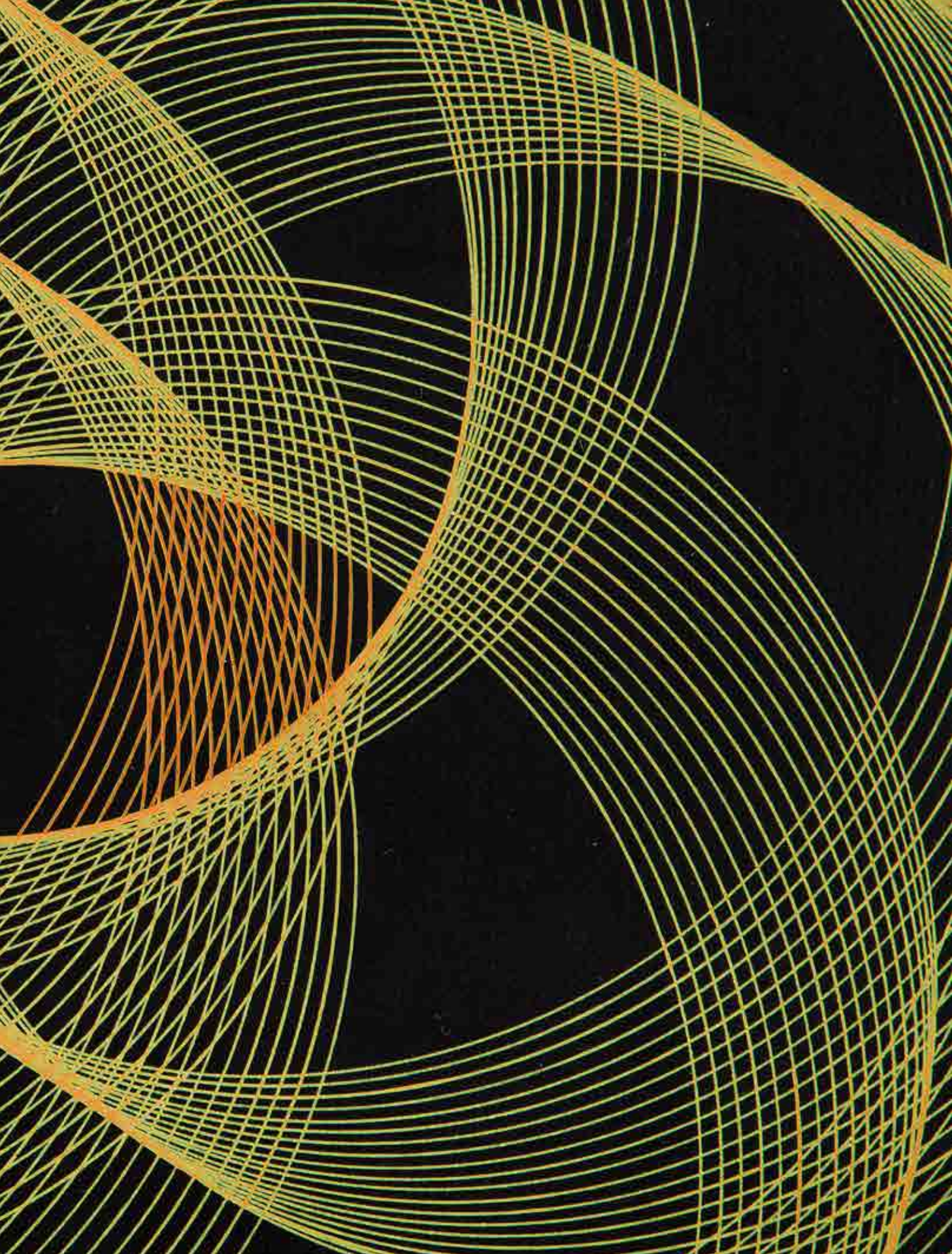
















SZTUKA WSPÓŁCZESNA OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA

5 GRUDNIA 2017 (WTOREK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

21 LISTOPADA – 5 GRUDNIA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

UWAGA: AUKCJA W NOWEJ SIEDZIBIE

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

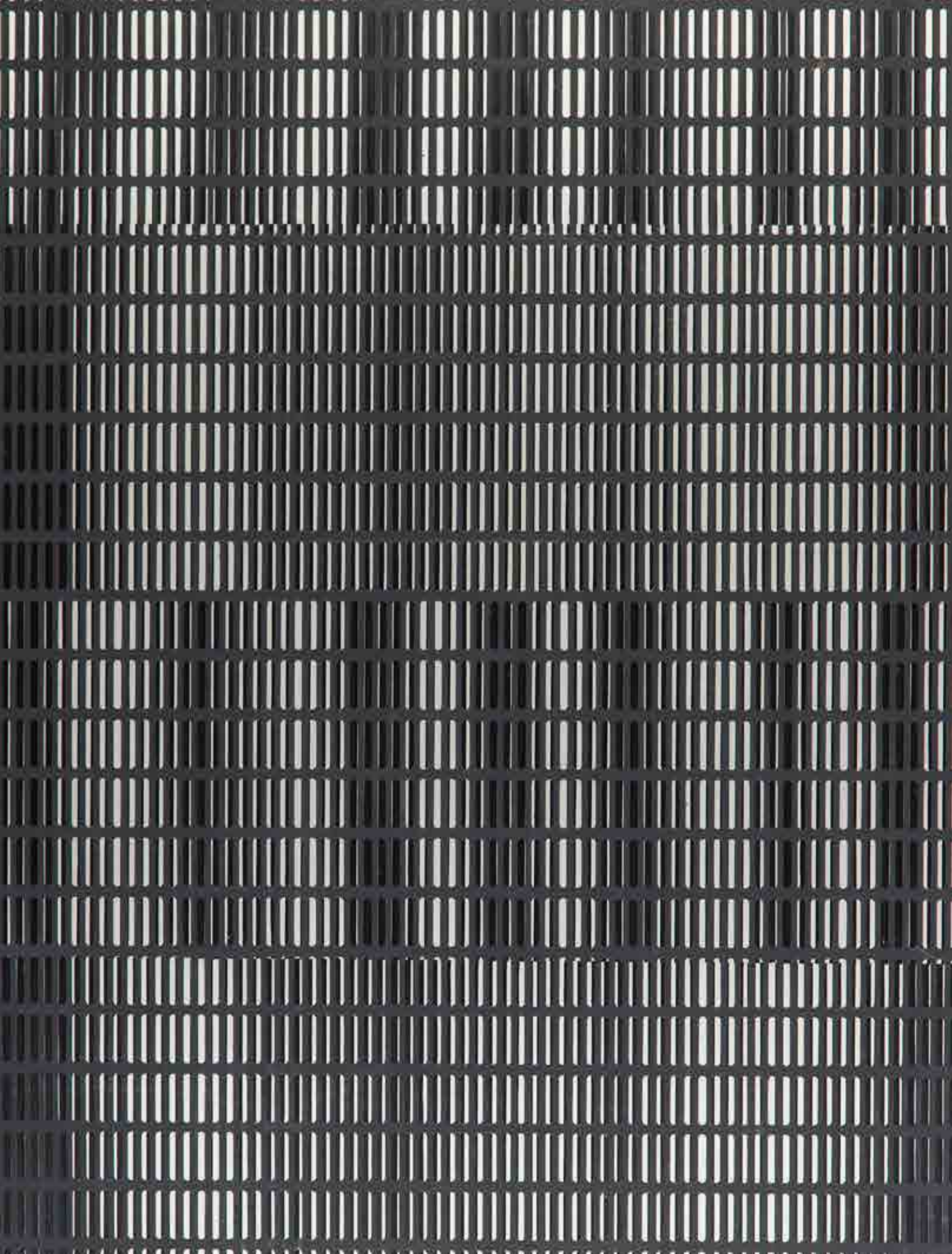
DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

BARBARA RYBNIKOW Redakcja katalogu, b.rybnikow@desa.pl, 22 163 66 45, 664 150 862
ANNA SZYNKARCZUK Koordynator aukcji, a.szynkarczuk@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866
AGATA SZKUP Koordynator sprzedaży, a.szakup@desa.pl, 22 163 67 03, 692 138 853



INDEKS

Andrade Edna 47
Anuszkiewicz Richard 20
Asis Antonio 13 - 14
Beckmann Hannes 12
Benkert Ernst 46
Berdowska Tamara 55
Berdyszak Jan 39
Cyronek Anna 40
Fangor Wojciech 5 - 7
Jachtoma Aleksandra 3 - 4
Janikowski Mieczysław 36
Kalinowski Tadeusz 41
Kałucki Jerzy 37 - 38
Kochanowski Mikołaj 50 - 51
Kraśiński Edward 28
Krygier Stefan 45
Kuwayama Tadasuke 15 - 16
Lewandowska Danuta 17
MacEntyre Eduardo 11
Mieczkowski Ed (Edwin) 48
Neal Reginald 54
Nowacki Andrzej 22 - 23
Nowosielski Jerzy 34 - 35
Orbitowski Janusz 1 - 2
Pamuła Jan 43 - 44
Raczko Julian 49
Roszkowski Aleksander 56 - 57
Stańczak Julian 18 - 19
Stażewski Henryk 24 - 27
Tarasin Jan 42
Twardowicz Stanley 8
Urbanowicz Andrzej 52 - 53
Vasarely Victor 9 - 10
Winiarski Ryszard 29 - 33
Ziemski Jan 21



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA LICYTACJI

Maria Błażyńska
zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 02

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 02, prenumerata@desa.pl

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449 EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191 USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

OKŁADKA FRONT poz. 10 Victor Vasarely, "Onnca", 1986 r. • **II OKŁADKA – I STRONA** poz. 5 Wojciech Fangor, "E6", 1965 r.
STRONY 2-3 poz. 29 Ryszard Winiarski, Seria 12 prac "Order Vertical Game 4 x 4", 1981 r. • **STRONY 4-5** poz. 23 Andrzej Nowacki, "06.06.2017", 2017 r.
STRONY 6-7 poz. 18 Julian Stańczak, "Floating (Green)" - "Zmienność (Zieleń)", 1974 r. • **STRONY 8-9** poz. 11 Eduardo MacEntyre, "Czarny i żółty" ("Negro y Amarillo") z cyklu Malarstwo Generatywne (Pintura generativa), 1965 r. • **STRONY 12-13** poz. 13 Antonio Asis, Vibration, 1974 r.
III OKŁADKA poz. 25 Henryk Stażewski, "Kompozycja abstrakcyjna VII", 1958 r. • **IV OKŁADKA** poz. 28 Edward Krasiński, "Intervention 30", 1975 r.
Sztuka Współczesna. OP ART i Abstrakcja Geometryczna. Aukcja 5 grudnia 2017 r. • ISBN 978-83-65519-84-9 • Kod aukcji 510ASW050
Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 163 66 65
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 163 66 82, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 163 66 83, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 163 66 92, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

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

Marta Wiśniewska, *Koordinator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



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



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotodryt
a.brzozowska@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
22 163 67 03, 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 07, 664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 163 67 04, 795 122 721



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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 10, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 13, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 11, 506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 12, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 044

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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

I
JANUSZ ORBITOWSKI (1940 - 2017)

"Kompozycja 5/04", 2004 r.

akryl, tektura/plótno naklejone na płytę pilśniową, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 2004 | 5/04 | 70x50cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
estymacja: 12 000 - 18 000

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



Prezentowana w katalogu praca Janusza Orbitowskiego to monochromatyczna kompozycja geometryczna. Relief składa się z licznych, niewielkich prostokątnych elementów ułożonych wertykalnie oraz elementów stanowiących połówki prostokątów przeciętych pod kątem. To misternie wykonane połączenie, sprawiające niemalże wrażenie efektu pracy maszyny, dzieli pracę na dwie rytmiczne strefy – statyczną, którą wyznaczają elementy wertykalne oraz dynamiczną, wyznaczoną przez dwie diagonalne osie. Wszystkie motywy tworzące relief łącznie z płótnem stanowiącym tło, zakomponowane zostały w szczególnym dla artysty kolorze – bieli.

„Janusz Orbitowski ma w swej twórczości wielobarwne, urodziwe kompozycje dowodzące dużej jego wrażliwości na kolor, ale najbardziej upodobał sobie biel – symbol czystości, wynik przemyślanych redukcji i cel ascezy. Już w połowie lat 70. pojawiły się pierwsze białe reliefy artysty, ale jeszcze z listewek nakładanych na obraz skośnymi wiązkami, co podkreślało przestrzenność i dynamikę tych kompozycji. Potem kilkakrotnie jeszcze powracał ów zamysł obrazów czysto białych, w których szczególnie istotną rolę odgrywa światło rysując jasną kreską odbicia krawędzi form reliefu i po przeciwnej stronie ciemną kreską ich cień. W roku 2000 zdecydował twórca nie sięgać już więcej po jakąkolwiek barwę poza bielą. [Prace] budowane są z małych, kilkucentymetrowych prostokątów jak cegiełki, zestawionych w rytmiczne frazy układów geometrycznych. Usytuowane szeregowo w poziome rzędy jak znaki pisma, tworzą na płaszczyźnie tła zwarte i zawsze diagonalnie ukształtowane kolumny. Niekiedy jako wyłączone elementy kompozycyjne obrazu. Kiedy indziej towarzyszą im dodatkowo, ożywiające białą przestrzeń podłoża, pojedyncze prostokątne wypukłości. Czasem też, nadal zachowując ten sam kształt i te same wymiary quasi-cegiełek, występuje w tych białych obrazach relief wklęsły. Zdawać by się mogło, że powtarzalność achromatycznej barwy i podobieństwo struktur, z których tworzone są omawiane kompozycje, czynią

je monotonnymi i odbierają im atrakcyjność. Tak jednak nie jest. Te białe obrazy różnią się między sobą. Występują na nich rytmny przyspieszone i zwolnione, rytmny zagęszczone i rozluźnione, układy skłaniające się ku symetrii i wyraźnie asymetryczne. Co zadziwiające dla uważnego obserwatora tych prac, należących w sposób oczywisty do nurtu sztuki operującej geometrią – to wyczuwalny jej związek z inspiracją naturą” (dr Bożena Kowalska, ze wstępu do indywidualnej wystawy artysty „Teraz” w galerii Artemis, 19.02.2015).

Niezwykle istotnym elementem w odbiorze prac Orbitowskiego jest światło. To ono wydobywa z białych, bardzo delikatnych elementów układanki krawędzie form reliefu. Ono za pomocą kontrastu z rzucanym cieniem wydobywa nowe oblicza i znaczenia prac.

Michał Zawada we wstępie do katalogu wystawy „Janusz Orbitowski. Białe plamy” w Galerii Malarstwa ASP w Krakowie w 2011 roku pisał: „Światło zyskuje tu swoją własną materialność – wnikliwy ogląd prac sprawia, iż pozbawione wszelkiego odniesienia abstrakcyjne obiekty emanują je ze szczególną mocą. Gdy zbliżamy się do ich powierzchni, zaczynamy je odczuwać wręcz fizjologicznie. Obrazy zaczynają razić. Białe plamy – chciałoby się powiedzieć – natrętnie migoczą. Układy równoległych i prostopadłych elementów, nachodzących na siebie, spotykających się, czasem zatrzymujących nagle swój bieg zdają się wibrować, gęstnieć i rozrzedzać. Orbitowski wciąga widza w niekończący się proces łudzenia ich wizualną strukturą: nie wiadomo, gdzie kończy się przestrzeń wyobrażona, gdzie zaczyna się realny obiekt, gdzie kończą się konkretne linie kompozycji, a gdzie zaczyna przypadkowy, uzależniony od oświetlenia system cieni. Nie ma tu już tej pozornej niewinności plastycznej gry. Struktura obrazu zmusza do nawiązania dialogu. Do rozerwania początkowej aporii”.



2

JANUSZ ORBITOWSKI (1940 - 2017)

"13/92", 1992 r.

akryl, sznurek/plótno, 73 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Janusz ORBITOWSKI 92 | 13/92 | 73x50'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
estymacja: 12 000 - 18 000

„Próby holistycznego, teoretycznego ujęcia prac upadają. Białe plamy udowadniają, że te z pozoru monotonne, nieodróżnicowane ciągi obrazów budują swoją własną narrację – niezależną od dyskursywnych prób ich ujarznienia. To rozedrgana narracja zawiązująca się nietrwale pomiędzy samymi obrazami, między obrazami a oświetleniem, ścianami i całą przestrzenią galerii, wreszcie, między obrazami a widzami. Same otwierają się

na interpretację, same budzą intensywne skojarzenia i intuicje. Funkcjonują jednak z dala od wszelkiego tekstu. Ich istnienie jest czysto wizualne. W ich obliczu adekwatny staje się z pozoru banalny retoryczny imperatyw: 'to trzeba zobaczyć!' (lub lepiej: 'to trzeba widzieć!')”

MICHAŁ ZAWADA, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY „JANUSZ ORBITOWSKI. BIAŁE PLAMY” W GALERII MALARSTWA ASP W KRAKOWIE, 2011

3

ALEKSANDRA JACHTOMA (ur. 1932)

"Thira I", 1979 r.

olej/plótno, 90 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA
JACHTOMA | WYM. 90X80 | TYT THIRA I | TECH. OLEJ | ROK 1979'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

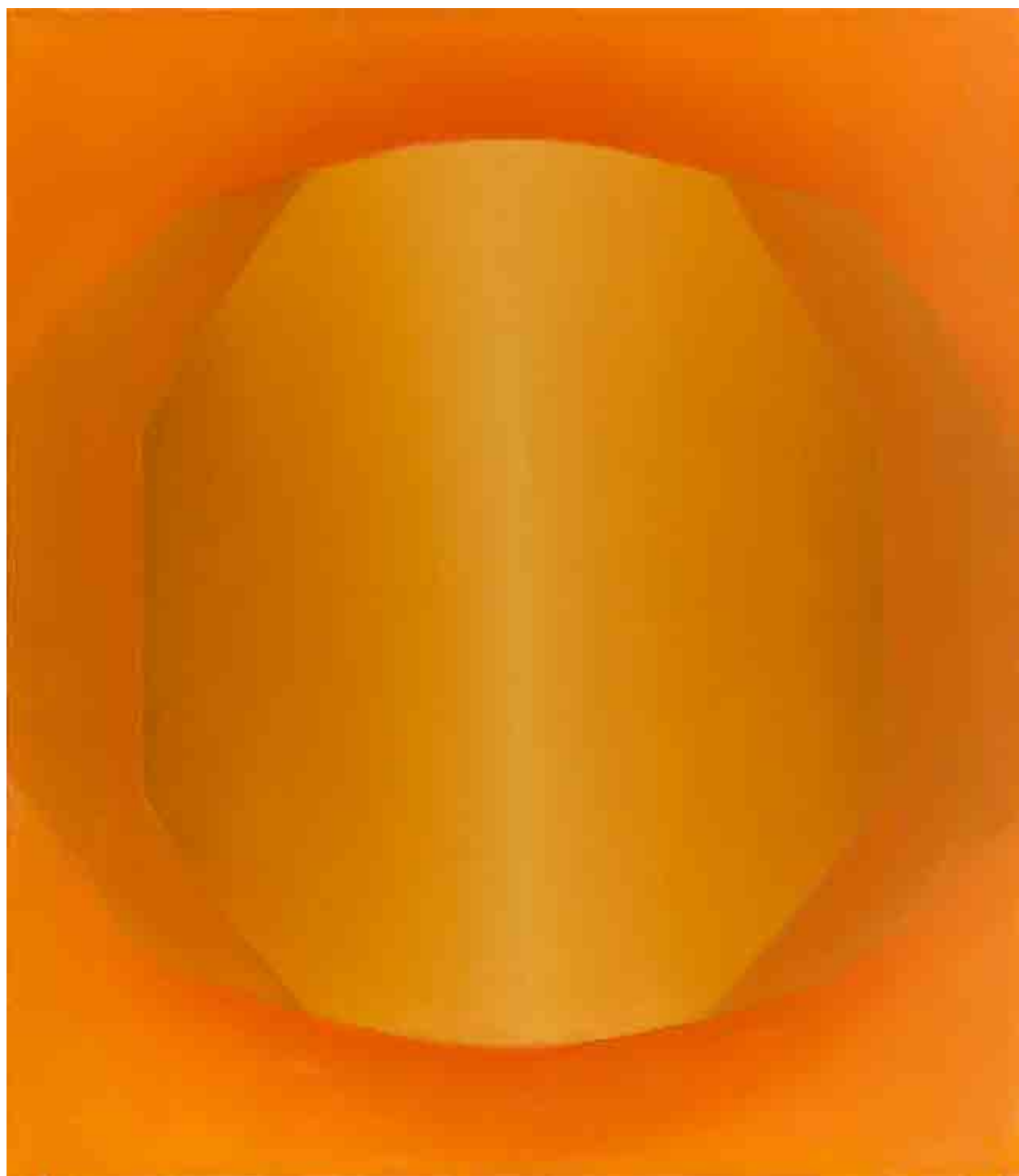
estymacja: 17 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Stockholms Auktionsverk, Sztokholm
- kolekcja prywatna, Polska

„Aleksandra Jachtoma, obdarzona absolutnym ‘słuchem’ kolorystycznym, wiedzona jego intuicyjnym wyczuciem, ciągle szuka i odkrywa najróżniejsze ‘brzmienia’ barw. Nie odnajduje ich w naturze, ale dając upust nieposkromionej wyobraźni, tworzy nowe tonacje, często nieoczekiwane dla niej samej pojawiające się na płótnie czy papierze”.

MAGDALENA SZAFKOWSKA, „CZyste malarstwo”
ALEKSANDRY JACHTOMY, MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU, WROCŁAW 2013, s. 10



ALEKSANDRA JACHTOMA (ur. 1932)

Kompozycja, 1990 r.

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | WYM. 100x80 | TECH. OLEJ | ROK 1990'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 24 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwecja
- Stockholms Auktionsverk, Sztokholm
- kolekcja prywatna, Polska

„Niekóre obrazy, mimo iż wydają się namalowane cienko, mają po dziesięć warstw koloru. Pracuję tak długo, aż uzyskam odcień, który mnie zadawała. Po prostu w pewnej chwili widzę, że obraz się wypełnił, że nastąpił moment przekroczenia, i właśnie ten nieuchwytny moment stanowi o przeistoczeniu zamalowanego płótna w dzieło sztuki”.

ALEKSANDRA JACHTOMA

Malarstwo Aleksandry Jachtomy od lat wyróżnia totalna abstrakcja i redukcja formalna. Jednakże, jak pisała znawczyni twórczości i przyjaciółka artystki Wiesława Wierchowska, to charakterystyczne dla Jachtomy sprowadzenie obrazu do gry światła i koloru nie powinno być rozumiane jako asceza czy przykład minimalizmu. Przeciwnie – malarstwo to oferuje kolorystyczne bogactwo, zarówno artystce, która te prace tworzy, jak i odbiorcy, na którego one oddziałują. Sama Jachtoma twierdziła, że malarstwo abstrakcyjne wymaga od twórcy zupełnie innego niż figuracja, bardziej wyężonego skupienia; każde pociągnięcie pędzla musi być przemyślaną decyzją. Od strony widza zrozumienie tych obrazów w żaden sposób nie może opierać się na rozszyfrowaniu przedstawienia czy odczytaniu narracji – zachęcają one natomiast do kontemplacji połąci barw i niuansów w odcieniach, które mogą poruszać emocje i przywoływać najróżniejsze skojarzenia.

W kompozycji prezentowanej pracy przeważa bardzo ciemny granat, który jedynie u góry kompozycji ustępuje odrobinę miejsca jaśniejszemu tonowi niebieskiego. Choć abstrakcyjna przestrzeń nie zawiera żadnych innych elementów, sam barwny gradient może przywołać na myśl powoli zmieniające się barwy nocnego nieba, walkę żywiołów lub ścieranie się różnych emocji. To właśnie na tej mnogości możliwych odniesień, osiągniętej pomimo skromności formy, polega kolorystyczne bogactwo w twórczości artystki. Jachtoma niezwykle rzadko przyznawała się do czerpania inspiracji z natury, ale z relacji Wierchowskiej wiemy, że niekie-

dy malarka wspominała o wpływie przepastnych terenów naturalnych, takich jak piaski pustyni czy bezkresna morska tafla. Nigdy jednak nie dała się do końca ograniczyć otaczającej rzeczywistości. Malowała dla malowania – czynniki pozamalarskie nie mogły ingerować w jej kompozycję. Pasja ta pozwoliła artystce stworzyć bardzo spójne, zupełnie wyodrębnione z chaosu codzienności, dzieło życia: Jachtoma konsekwentnie malowała obrazy abstrakcyjne, zaś od lat 80. w jej twórczości pojawiły się też obrazy monochromatyczne.

Ryszard Kapuściński pisał: „Aleksandra Jachtoma podjęła w swojej sztuce próbę niezwykłą – próbę przemiany koloru w światło. W każdym kolorze – mówią jej obrazy – jest utajone światło, trzeba je tylko dostrzec, wydobyć, nadać mu własną, samoistną wartość. Na poszukiwaniu tego światła polega sens i znakomitość malarstwa Jachtomy, jego inność, jego wyróżniająca się, fascynująca odrębność. Zwykliśmy patrzeć na obraz jako na pewną złożoną relację barw, linii, kształt, ba, nawet faktur i zapachów. Jachtoma porzuca tę drogę i oczyszcza swoje płótna ze wszystkiego, co mogłoby zamącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła. Światła, które w pełnym napięciu, skupionym wysiłku tworzenia odnajduje w głębinach barw, aby potem rozjaśnić i utrwalić. Jest to malarstwo w sposób doskonały sprowadzone do jednej myśli, jednej pasji, jednej wizji” (Ryszard Kapuściński, [cyt. za:] Aleksandra Jachtoma, [red.] Aleksandra Jachtoma, Wydawnictwo małe s.c., Warszawa 1998, s. 8).



5

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"E6", 1965 r.

olej/plótno, 127 x 127 cm

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu: 'Fangor | E6 | 1965'

cena wywoławcza: 800 000 zł †

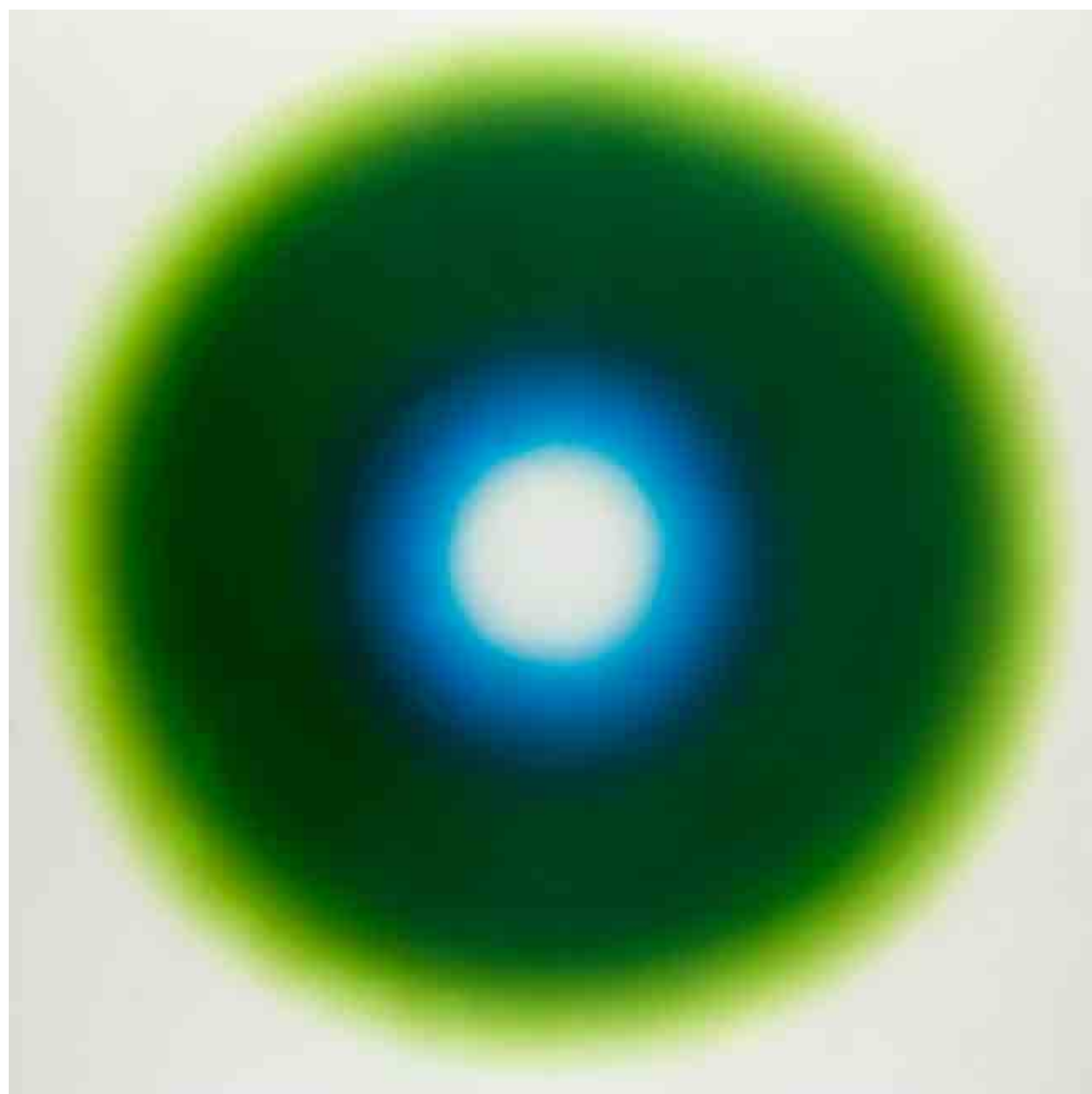
estymacja: 1 000 000 - 1 400 000

POCHODZENIE:

- kolekcja malarza, Stefana Knappa, Londyn (dar artysty)
- kolekcja prywatna, Londyn
- dom aukcyjny Desa Unicum, grudzień 2014
- kolekcja prywatna, Polska

„W rezultacie zafascynowania przestrzenią malowałem obrazy, które działały przestrzennie i iluzynie; okazało się później, że należą do kierunku op-art. Dzięki temu, że był on przez jakiś czas modny w Nowym Jorku, moje obrazy zostały zauważone. Okazałem się jednym z prekursorów tego nurtu i krytycy porównywali mnie nawet z bardzo już wówczas znanym Vasarelym”.

WOJCIECH FANGOR



„Fangor praktykował na swoich obrazach 'bezkrawędziowość' miękkiego zatracania się koloru aż do bólu oczu, ale nie dla niego samego, jak to miało miejsce u opartowskich artystów (...), lecz by znaleźć nowe środki wyrazu, bardziej adekwatne dla nieokreśloności naszych czasów, których stawał się coraz bardziej świadomy”.

STEFAN SZYDŁOWSKI



Stefan Knapp, Mozaika na budynku Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1972

Prezentowany obraz „E6” autorstwa Wojciecha Fangora powstał w 1965 roku w Wielkiej Brytanii, gdzie artysta przebywał jako wizytujący wykładowca w Bath Academy of Arts. Obraz jest śladem wyjątkowej biografii jego autora, który w owym roku dzielił pracownię z innym polskim artystą – Stefanem Knappem. Zielone koło Wojciech Fangor podarował swojemu gospodarzowi w momencie wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. Podczas pobytu w Londynie odbyła się wystawa solowa artysty w The Grabowski Gallery – galerii założonej pod koniec lat 50. przez Mateusza Bronisława Grabowskiego – również polskiego emigranta, właściciela sieci aptek i biur eksportowych, dla którego prowadzenie galerii było przede wszystkim urzeczywistnieniem marzeń o promocji

Wojciech Fangor jest przykładem artysty-emigranta, którego wielka kariera nabrała rozpędu za sprawą wyjazdu na Zachód. Artysta argumentował swoją emigrację, mówiąc: „(...) Obrzydła mi Europa, jej głupoty, fanatyzm i zbrodnie”. W Polsce był uznanym twórcą socrealistycznych kompozycji, autorem wielokrotnie nagradzanych obrazów, by wymienić tylko dwa najsłynniejsze płótna: „Postaci” i „Matka Koreanka”. W okresie odwilży prowadził również eksperymenty formalne, razem z Janem Zamecznikiem w końcu lat 50. stworzyli – jak uważa Bożena Kowalska – pierwszy na świecie environment. Mimo tego Fangor zdecydował się wyjechać na stałe. Jak powiedział, wspominając tamten czas: „(...) jak się jest zamkniętym, to się rozmyśla, jak się wydostać. I, co ważne, jak się utrzymać po wydostaniu. Tu ważną rolę odegrały dwie osoby: moja siostra mieszkająca w Austrii i dealerka amerykańska, Beatrice Perry. Po przyjeździe do Wiednia mogłem nawiązać kontakty z Perry i po paru miesiącach dostałem czteromiesięczne stypendium przy Institute of Contemporary Arts w USA, w ramach którego odwiedzałem uniwersytety we wschodnich i północno-środkowych stanach. Dostałem wtedy też kontrakt w The Gres Gallery. Dzięki temu pobytowi poznałem osobiście kilku wybitnych

artystów i krytyków sztuki: Albersa, Yayoi Kusamę, Botero, Noland, Morris Louisa, Clementa Greenberga, Williama Rubina, Alfreda Barra, Dorothy Miller, Williama Seitza z MoMA, Messera z The Guggenheim Museum. W sierpniu wróciłem do Austrii, a w październiku wyjechałem wraz z żoną Magdaleną do Paryża. (...) W 1964 roku dostałem stypendium Fundacji Forda do Berlina Zachodniego, gdzie jako stypendysta z Polski spotkałem się z zainteresowaniem, miałem wystawę w Springer Galerie i wreszcie jakieś zakupy. W 1965, na jesieni pojechałem jako wykładowca wizytujący do Anglii, do Bath Academy of Arts. W tym samym roku miałem dużą i ważną wystawę w The Grabowski Gallery w Londynie. W 1966 roku otrzymałem papiery imigracyjne do Stanów Zjednoczonych i osiadłem niedaleko Nowego Jorku. Przez cały okres pięciu lat w Europie Zachodniej, z małymi przerwami, mogłem malować i wyprodukowałem kilkaset obrazów, które częściowo utknęły w Stanach Zjednoczonych, częściowo w Anglii, a częściowo w Niemczech” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, [w:] Wojciech Fangor; katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55).

W roku powstania „E6” obrazy Wojciecha Fangora znalazły się na zbiorowej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art, zatytułowanej „The Responsive Eye”. Dla wielu historyków sztuki była ona jednym z największych zagranicznych sukcesów rodzimego twórcy. Udział Fangora w „The Responsive Eye” zagwarantował mu nie tylko stałe miejsce w pantheonie twórców związanych z op-artem, ale i wielu tekstów krytycznych, w których podkreślano jego indywidualizm oraz odrębne podejście do tematu złudzeń optycznych w sztukach wizualnych. Jak pisała Bożena Kowalska: „mimo istotnych cech wspólnych z nurtem, do którego został przypisany, Fangor nie był nigdy typowym malarzem op-artu, jakimi byli Victor Vasarely czy Bridget Riley. Uważni krytycy sztuki potrafili to zauważyć. Przykładowo Will Grohmann, niemiecki historyk sztuki, z wyjątkową trafnością i głębią skojarzeń podkreślał, że Fangor pochodzi 'z obszaru duchowego, w którym czynnik Absolutu ma przewagę nad tym, co uwarunkowane'. Peter Frank w New York Arts Journal z kolei stwierdzał, że sztuka Fangora jest niejako odpowiednikiem charakterystycznie polskiej muzyki i stanowi wizualny ekwiwalent kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, choć w głębszym sensie 'zbliża się bardziej ku abstrakcyjnym i malowniczym utworom takich kompozytorów jak Witold Lutosławski albo Wojciech Kilar', a jeden z najwybitniejszych, niezależny krytyk nowojorski John Canaday, w artykule wymownie zatytułowanym 'Fangor's Romantic Op' pisał, że 'Fangor jest wielkim romantykiem op-artu, pracującym nie wedle teoretycznych reguł, lecz przez połączenie intuicji i eksperymentu. Odwołując się nie do rozumu, lecz do naszej tęsknoty za tajemnicą. W istocie, polska, czy szerzej słowiańska nostalgia, pierwiastek tajemniczości i magii, a nawet metafizyki, jak już powiedziano niezależnie od woli czy zamierzeń artysty, cechuje jego prace. Szczególnie serię kół, które nazwałam w mojej książce o Fangorze 'magicznymi kręgami' (...)” (Bożena Kowalska, Iluzyna przestrzeń pozytywna – odkrycie Wojciecha Fangora, [w:] Wojciech Fangor. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2014, Warszawa 2014, s. 30).

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



Wojciech Fangor w pracowni, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

6

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"#39", 1963 r.

olej/plótno, 114,5 x 89 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'FANGOR | #39 1963'

opisany na odwrociu na blejtramie: 'JERZY S. | 19 | III | 89'

cena wywoławcza: 400 000 zł ↑

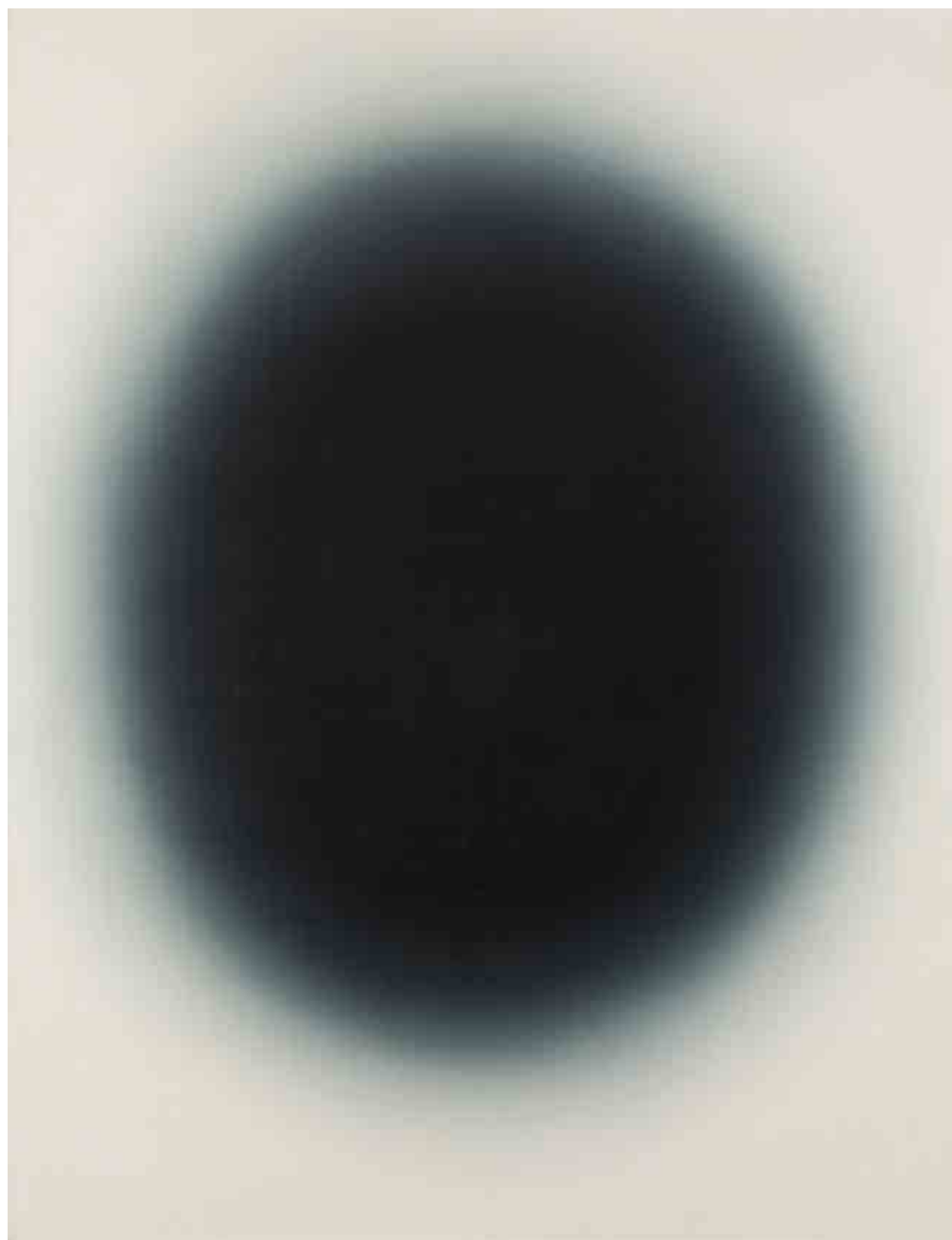
estymacja: 600 000 - 900 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Jerzego Sołtana (dar od artysty)
- kolekcja prywatna, USA

„Przełożyłem stosunki między ludźmi na przestrzeń, na rzeczy tak oczywiste jak przedmiot i tło, ich wzajemne relacje”.

WOJCIECH FANGOR





Prace Wojciecha Fangora na wystawie 15 Polish Painters w MoMA, Nowy Jork, 1961

Prezentowany obraz powstał w 1963 roku, kiedy Wojciech Fangor po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych. W tamtym czasie malował przeważnie monochromatyczne kompozycje na różnych formatach, nie oznaczając ich jeszcze charakterystycznymi tytułami, wskazującymi na nazwę pracowni, w której powstały. O czarno-białych dziełach z tego czasu Fangor mówił: „(...) Obrazy te nie traktowały bieli jako równoważnego partnera. Raczej narzucały odmienną jakość poprzez wybór jednej długości fali widma jednego koloru, a nie jak w wypadku bieli i czerni, całości światła lub jego braku. Ta wyjątkowość i niezależność koloru powodowała też większą niezależność przestrzenną od powierzchni obrazu. Ta niezależność od powierzchni obrazu zwiększała się wraz z większą niezależnością w wypadku koła, elipsy lub fali, które poprzez krzywizny kontrastowały z prostokątnym układem brzegów obrazu. Tak zaczęły się koła i fale oraz rozwinięcie fal w układy prostej i odwróconej symetrii. A więc koła pełne, monochromatyczne oraz koła z koncentrycznymi kręgami, w których powstały wypadkowe mieszanych kolorów jako dodatkowe kręgi.

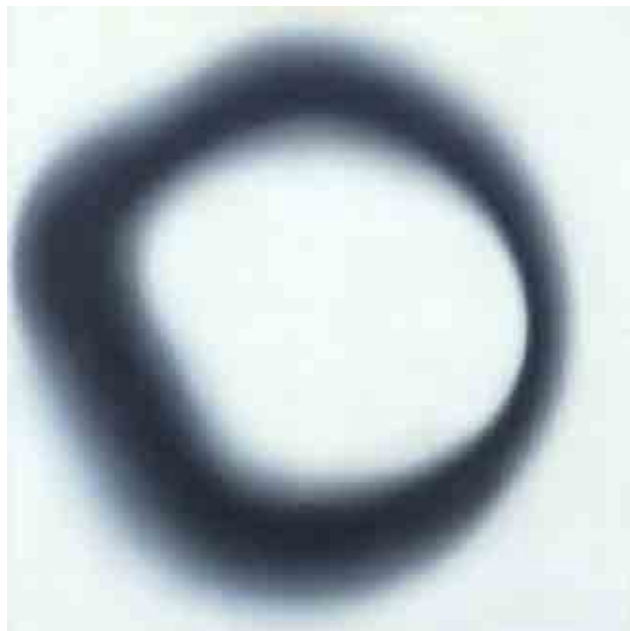
Ten rodzaj obrazu na początku zawsze był oparty na podłożu białego kwadratu i białego centrum koła. W późniejszym okresie zaczęły pojawiać się kolorowe tła i centra. Począwszy od 1960 roku malowałem obrazy, w których rozproszone kolory kształtów były pokrywane rojami kropek, w równomiernym rytmie wydobywającymi powierzchnię płótna jakby przed rozproszonymi zdarzeniami, przedzierającymi się poprzez drobne odległości między kropkami. W przekroju można to tak pokazać:

1. Obraz i jego powierzchnia;
2. Iluzyjne falowanie przestrzeni obrazu;
3. Ekran kropek dający drugą powierzchnię;
4. Przenikanie przestrzeni przez ekran.

Ten rodzaj działania uprawiałem za pomocą kropek, pasków poziomych bądź pionowych. Systemy wzbogacały i różnicowały wrażenia przestrzeni iluzyjnej, która bądź przylegała, bądź opuszczała powierzchnię obrazu i kierowała się w stronę widza. W obrazach, w których głównymi aktorami były koła lub fale, stosowałem symetrię. Symetrię prostą lub odwróconą. Wydaje mi się, że symetria w tego rodzaju sztuce, której treść jest związana z wywoływaniem iluzji przestrzeni pozytywnej, usztywnia i unieruchamia rzeczywistość powierzchnię obrazu i daje w ten sposób bardziej kontrastujące warunki dla spełniania się dynamicznych iluzji. Stwarza to dobry spring-board dla iluzji przestrzennych. Symetria występuje w układzie kształtów, ale także w układzie zastosowanych kolorów” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydlowski, [w:] Wojciech Fangor; katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55).

Bliźniaczo podobne do prezentowanej pracy kompozycje znalazły się zarówno na słynnej wystawie „The Responsive Eye” w 1965, jak i wcześniejszej, niewątpliwie najważniejszej powojennej wystawie polskiej awangardowej sztuki, „15 Polish Painters”, która miała miejsce w 1961 roku. Czarno-białe, pozbawione krawędzi formy niebywale wyróżniały się spośród dzieł innych artystów tego czasu – na rodzimym gruncie Fangor był innowatorem. Początek lat 60. w Polsce to wszechobecny ekspresjonizm abstrakcyjny, a zwłaszcza malarstwo gestu, materii i taszyzm. Za sprawą zafascynowanego francuską sztuką Tadeusza Kantora w Polsce panowała moda na informel: artyści tworzyli bezformne, ekspresyjne obrazy, malowane poprzez wylanie farby na płasko położone płótno. Tacyś, w ślad za Pabłem Picasssem, tworzyli kolaże i asamblaże, wykorzystując techniki zgoła nie-artystyczne. To w tym czasie MoMA urządziła wielką, przekrojową wystawę „The Art of Assemblage”, na której obok słynnego Hiszpana znalazły się prace Kierzkowskiego i Warzechy. Najbardziej innowatorscy, awangardowi artyści amerykańscy, odreagowując modę na action painting Jacksona Pollocka, nie-rzadko wybierali matematyczną precyzję i geometrię, zwiastując niebywałą popularność op-artu, ale i malarstwa hard-edge. Dobrze ujął to sam Fangor,

mówiąc: „Nikt nie operował wtedy miękkim, bezkrawędziowym przejściem. Było to niestosowane, a formy czy wzorce w abstrakcjach zgeometryzowanych były zawsze krawędziowe. Op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna, wszystkie te kierunki, nawet iluzoryczny op, stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu, nawet jeżeli przez rytmiczne zwielokrotnienie otrzymywały zawieszony w przestrzeni niematerialny efekt. Po moich kilku wystawach w latach 60. w Galerie Chalette zdobyłem duże uznanie ze strony Józefa Albersa, który oświadczył, że te bezkrawędziowe przejścia to jest ważna kontrybucja do nowej struktury formalnej obrazu. Jednak w tym czasie potężnym ruchem w Europie była Nouvelle Figuration, a w Stanach i Anglii pop-art. Oba te kierunki interesowała współczesna anegdota, absurd, masowa produkcja towarów konsumpcyjnych. Tematyka i obiekty współczesnej rzeczywistości materialnej, a nie nowego sposobu widzenia świata i jego nieoznaczoności, przemijalności i względności czasoprzestrzennej. Kilku artystów dostrzegło potencjał nowej formy nieokreśloności, względności, iluzyjności i w latach 60. i 70. zaczęli stosować tę metodę w swoich konstrukcjach. W Stanach Vasarely, Anuszkiewicz, Celentano, w Anglii Sedgley i Stefan Knapp, a w Polsce kilku dobrze znanych artystów. Ale od ustalenia pierwszeństwa i kolejności wydaje się być ważniejsze, że w bardzo krótkim czasie nowy sposób artykułowania formy na płótnie okazał się nie tyle nową ciekawostką, co językiem wizualnym, który przyniósł w sobie powiązania z nowym widzeniem fizycznej struktury elementarnych cząstek i nowej rewizji tak zakorzenionego w ludzkim umyśle 10 zdrowego rozsądku i odwiecznej wiary w niewzruszoność dotychczasowych zasad logiki i obserwacji. Dzisiaj już nie jest takie pewne, że obserwator i przedmiot obserwacji są rozdzieleni ostrą, nienaruszalną krawędzią obiektywności. Wydaje się, że proces obserwacji zmienia obserwowane zjawisko i wzajemnie zmienia obserwatora. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego o nieokreślonym przepływie wartości” (Z Wojciechem Fangorem rozmawia Stefan Szydłowski, [w:] Wojciech Fangor, katalog wystawy indywidualnej w Atlasie Sztuki, Łódź 2009, s. 41-55).



Wojciech Fangor, N 14, 1963 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie



Wojciech Fangor, Numer 17, 1963 r., Kolekcja The Museum of Modern Art w Nowym Jorku

7

WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

"SU 12", 1972 r.

olej/plótno, 127 x 127 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

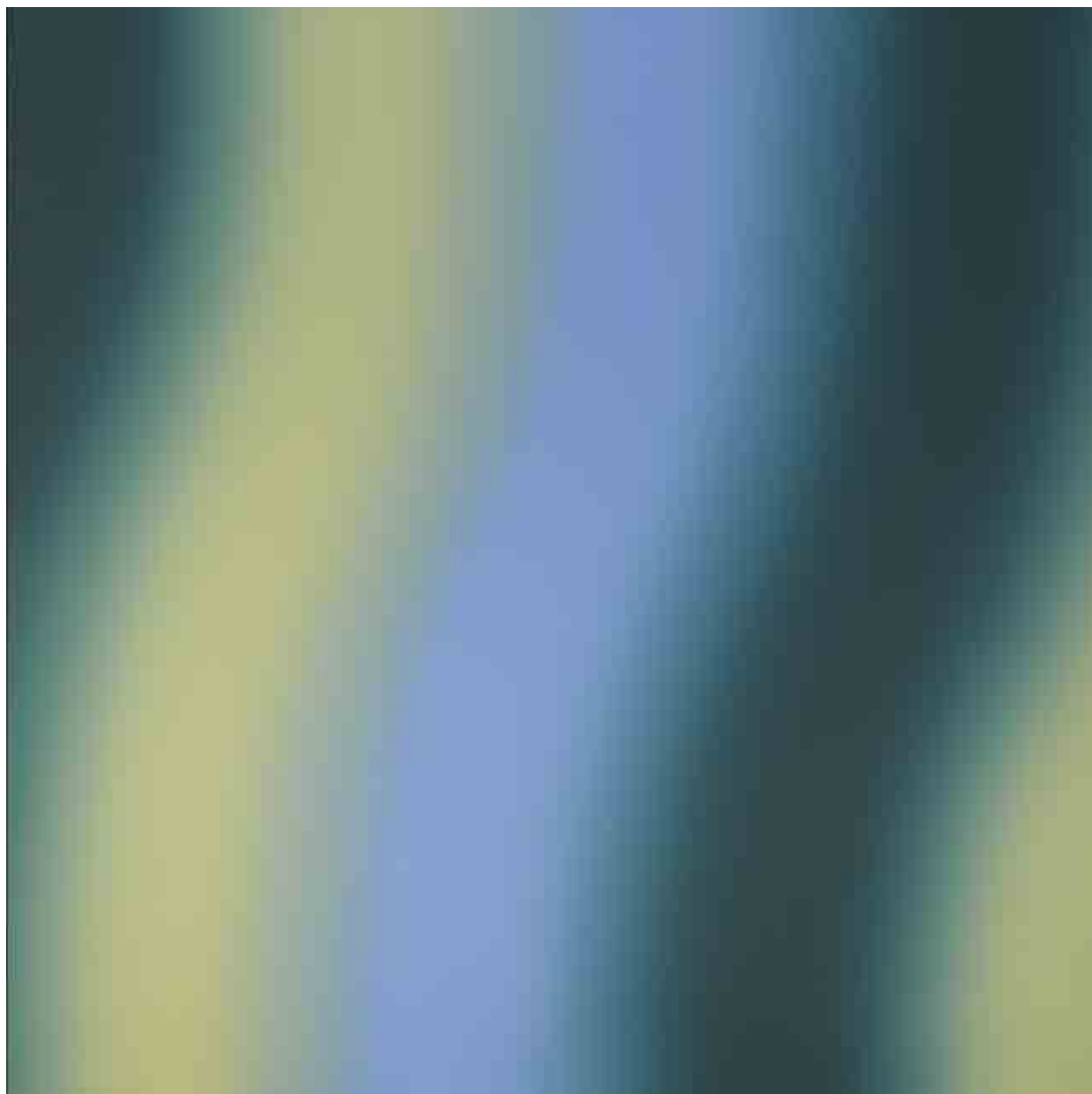
"FANGOR | SU 12 1972 | 50 x 50"

cena wywoławcza: 600 000 zł [†]

estymacja: 700 000 - 900 000

„Trzeba konstruować dobrze, sprawnie, by treść mogła ‘wylewać się’ w sposób swobodny,
niewymuszony”.

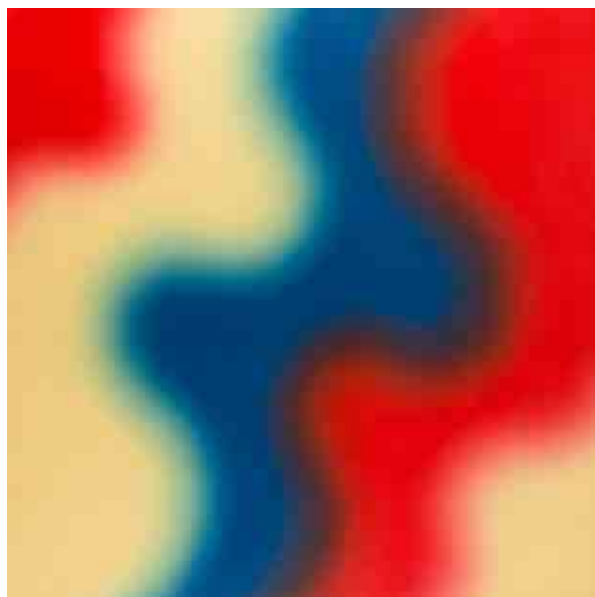
WOJCIECH FANGOR



Początek lat 70. to czas, kiedy pozycja Wojciecha Fangora na arenie światowej sztuki była już bez wątpienia ugruntowana. Był to okres, który poprzedził udział w bardzo ważnych zbiorowych wystawach w nowojorskim MoMA – „15 Polish Painters” w 1961 r., na której po raz pierwszy płótna artysty zaprezentowane zostały amerykańskiej publiczności, oraz późniejszą o cztery lata op-artową „The Responsive Eye”, której kurator William Seiz spotkał się z płótnami artysty w Paryżu. Ukoronowaniem tego triumfalnego pochodu przez nowojorskie świątynie sztuki współczesnej była indywidualna wystawa artysty w Muzeum Guggenheima w 1970 roku. Jak powiedział Fangor, wspominając tamten czas: „W 1965 roku zostałem zaproszony przez Fairleigh Dickinson University w USA na międzynarodowe seminarium artystów. Był to mój drugi pobyt w Stanach. Tym razem byłem zauważony. Rok wcześniej miała miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku wystawa 'The Responsive Eye', w której brałem udział. To, co malowałem, nagle stało się modne. Artur Lejwa, który dwa lata wcześniej nie chciał nawet oglądać moich obrazów, tym razem złapał mnie za rękę i nie puścił dopóki nie zgodziłem się współpracować z jego galerią Chalette w Nowym Jorku. Owocem tej współpracy było wiele wystaw, sprzedanych obrazów i odniesionych sukcesów. Uniwersytet Fairleigh Dickinson zaproponował mi profesurę. Jednocześnie Kongres USA zmienił ustawę imigracyjną, co razem wzięwszy, umożliwiło mi w 1966 r. przybycie do USA na stały pobyt. Dla mnie Ameryka jest krajem, w którym najszybciej można poczuć się u siebie. Jest też miejscem, w którym po pewnym czasie zaczyna dolegać brak starych korzeni kultury europejskiej”.

Finansowy sukces pozwolił Fangorowi na zakup i odremontowanie starego domu farmerskiego w miejscowości Summit w stanie Nowy Jork. Dzięki temu rozwinęła się astronomiczna pasja tego artysty. Obserwowaniem kosmosu zainteresował się już jako dziecko – po ujrzeniu w szkolnym podręczniku fotografii Księżyca, na którym dojrzeć mógł po raz pierwszy z bliska powierzchnię i kraterzy Srebrnego Globu. Wkrótce też własnoręcznie skonstruował z podarowanej przez ojca miedzianej rury i zakupionych u optyka soczewek lunetę, która pozwoliła mu na obserwację nieba. Jak okazało się z biegiem czasu, nie była to jedynie przelotna fascynacja, a początek wielkiej pasji, w której odnalazł inspirację i ucieczkę od miejskiego zgiełku. W okresie drugiej wojny światowej artysta przez kilka lat współpracował z Polskim Towarzystwem Miłośników Astronomii, tuż po jej zakończeniu brał udział w reaktywacji oddziału w Warszawie. Pomagał również astronomom z Obserwatorium UW w Warszawie w usuwaniu wojennych zniszczeń po wojnie i budowaniu lunet, pisał również artykuły do naukowych czasopism oraz wygłaszał odczyty astronomiczne. W momencie, kiedy popularność jego sztuki przynosić zaczęła również profity finansowe, zarobione pieniądze przeznaczył także na rozwinięcie swoich astronomicznych zainteresowań. We wspomnianym Summit – sielankowej okolicy pełnej wzgórz i lasów, skąd nocami rozciągał się niezakłócany światłami miasta widok na rozgwieżdżone niebo, wybudował niewielkie obserwatorium astronomiczne.

Spokojne okolice Summit zamieszkiwało wielu artystów i ludzi związanych ze sztuką. Do grona sąsiadów i najbliższych przyjaciół Fangora należał również wybitny architekt i teoretyk architektury, Jerzy Soltan. W opublikowanym po śmierci malarza wspomnieniu tak opisuje ten okres synowa architekta – profesor filologii angielskiej na waszyngtońskim uniwersytecie – Margaret Soltan: „W latach 70. Wojtek Fangor i jego żona Magdalena Shummer-Fangor zakupili dom farmerski wraz ze 105 akrami ziemi na północ od Nowego Jorku, około godziny drogi z Albany. Był to wielki biały dom, pełen zakamarków, z ogromnym gankiem z widokiem na staw. Wojtek, który dotychczas mieszkał w Nowym Jorku, kupił farmę i przeprowadził się tam wkrótce po swojej indywidualnej wystawie w Guggenheim Museum”.



Wojciech Fangor, SU 14, 1971 r., kolekcja prywatna, Polska

STANLEY TWARDOWICZ (1917 - 2008)

Disappearing Oval "B.Y.G.P.", 1969 r.

akryl/plótno, 117 x 122 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Twardowicz 69.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtrami: 'Stanley Twardowicz | #4251 | #52-1969

"B.Y.G.P." | ACRYLIC - POLYMER | 70 x 48'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

Wyzwaniem, jakie postawił sobie Stanley Twardowicz, było opracowanie sposobu malowania bez widocznej tekstury, pociągnięć pędzla. W latach 50. i 60. artysta stopniowo dochodził do perfekcji, a powstałe w ten sposób, często wielkoformatowe, płótna umiejscowić można na granicy geometrycznej abstrakcji i color field painting. Krytycy niejednokrotnie nazywali jego prace sferą „całowania obszarów koloru”. Artysta był niezwykle odważny w posługiwaniu się kolorem. Odczarowywał symbolikę barw, odpowiednio zestawiając ze sobą kolory sąsiadujące. Stronił jedynie od czystej bieli, uważając ją za zbyt nieskalaną.

Jego najbardziej rozpoznawalne obrazy przedstawiają płaszczyzny delikatnie przechodzących przez siebie kolorów. Czasem zamykał je w owalnych formach, umieszczając w środku kompozycji niewielki jasny otwór, wyglądający jak punkt wejścia do wnętrza obrazu. Poprzez efekt rozedrgania koloru stwarzał wrażenie jakby obrazy były owiane lekką mgłą i aby im się dokładniej przyjrzeć, należy uprzednio wyostrzyć wzrok. W odpowiedzi

na nurtujące go pytanie o sztukę nieprzedstawiającą, Twardowicz mawiał, że jego obrazy to uczucia. A przecież uczucia nie mają kształtów.

Twardowicz był artystą niezwykle zdeterminowanym. Widoczne to było już od najwcześniejszych lat, kiedy nie mając odpowiednich przyborów, tworzył rysunki na zaszkroconych powierzchniach okien. Po otrzymaniu pierwszego, skromnego pudełka farb olejnych, młody Stanley, nie mając podobraz, odciął fragment okiennej rolety i zamalował ją starannie. Stworzył tym samym swój pierwszy prawdziwy obraz.

Na przestrzeni lat jego sztuka ewoluowała od malarstwa figuratywnego, do malarstwa gestu. Wiele jego wczesnych prac, często na podłożu papierowym przedstawia intensywne formy, morficzne kształty. Tego typu prace nie satysfakcjonowały jednak artysty w pełni. Uważał, że nazbyt widoczne jest, w jaki sposób praca była tworzona – widać gesty malarza, dostrzec można dukt pędzla.

9

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Pulsar - Bleu", 1971 r.

akryl/plótno, 90 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'2342 | "PULSAR - BLEU" | 90 x 90 | 1971 | Vasarely'

na odwrociu nalepka firmy przewozowej

cena wywoławcza: 320 000 zł ↑

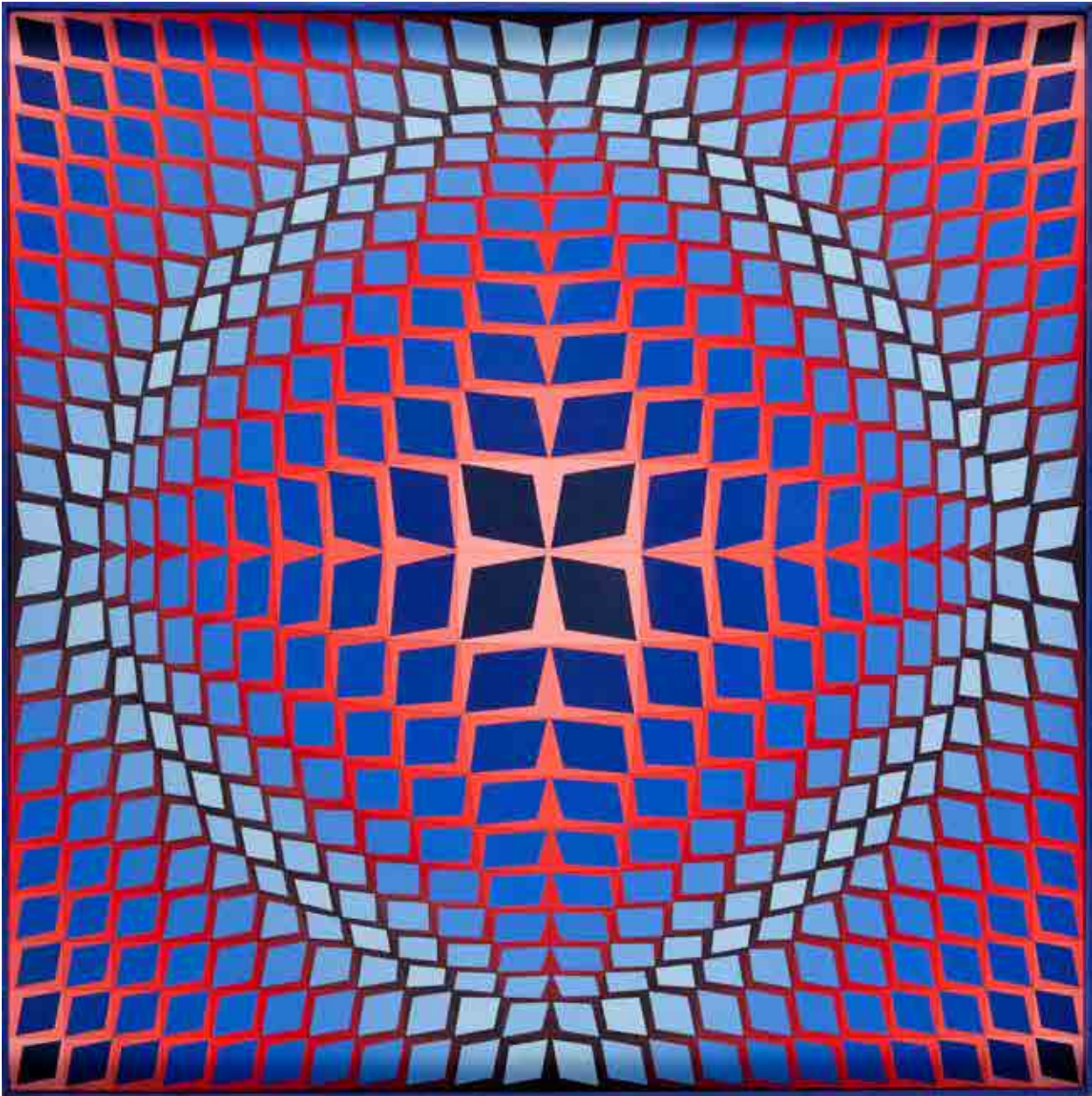
estymacja: 500 000 - 700 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Briest, Paryż 1990
- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Sotheby's, Paryż 2013
- kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka jutra będzie zbiorowym skarbem, albo przestanie być sztuką”.

VICTOR VASARELY, 1953



W pracy „Pulsar – Bleu” Vasarely powiela jeden z najbardziej rozpoznawalnych w swojej sztuce motywów – pulsujący, wielokolorowy okrąg składający się z migoczących, niebieskich i czerwonych pól. Poza iluzją optyczną została tu również wprowadzona iluzja kolorystyczna. Użyte przez artystę kolory, po oddaleniu się od obrazu, zmieniają się z niebiesko-czerwonych płaszczyzn w powierzchnię pokrytą fioletem. Praca „Pulsar – Bleu” powstała w momencie, w którym op-art stał się już podstawą ikonosfery lat 60. Był, jak pisała Maria Poprzęcka, „(...) wszędzie. Były opartowskie wystawy, sukienki, tkaniny, biżuteria, naczynia, pościel, gadżety, plakaty, reklamy...” Za niezwykłą popularnością kierunku stał między innymi Victor Vasarely.

Abstrakcjonista tworzył iluzję trójwymiarowości na płaskiej powierzchni płótna poprzez wykreślenie kompozycji na bazie kratki, poddanej charakterystycznemu zniekształceniu, przez co wydaje się, jakby powierzchnia płótna była wybrzuszona. Ciekawy wątek op-artu przypomniła Maria Poprzęcka w artykule „Przypomnienie opartowskiej sukienki”, w którym opisała historyczne tło działalności Victora Vasarely’ego. Powojenna scena artystyczna we Francji była zdominowana przez „epigonów kubizmu, surrealizmu, przez tasyzm, zwany też abstrakcją liryczną, czy też sentymentalny mizerabilizm, któremu dopisywano filozoficzne, egzystencjalne treści”. Swoiste novum oferowała galeria Denise René, promując abstrakcję geometryczną. Celem było przywrócenie „jasności, stabilności i ładu” jako remedium na traumatyczne doświadczenie II wojny światowej.

Moda inspirowana op-artem, lata 60. XX w.





Victor Vasarely

10

VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

"Onnca", 1986 r.

akryl/plótno, 200 x 200 cm

sygnowany śr.d.: 'vasarely-'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'P. I 193 VASARELY |

"ONNCA" | 200 x 200 | 1986 (1968) | Vasarely.'

na odwrociu nalepka galeryjna Heather James Fine Art

cena wywoławcza: 700 000 zł [†]

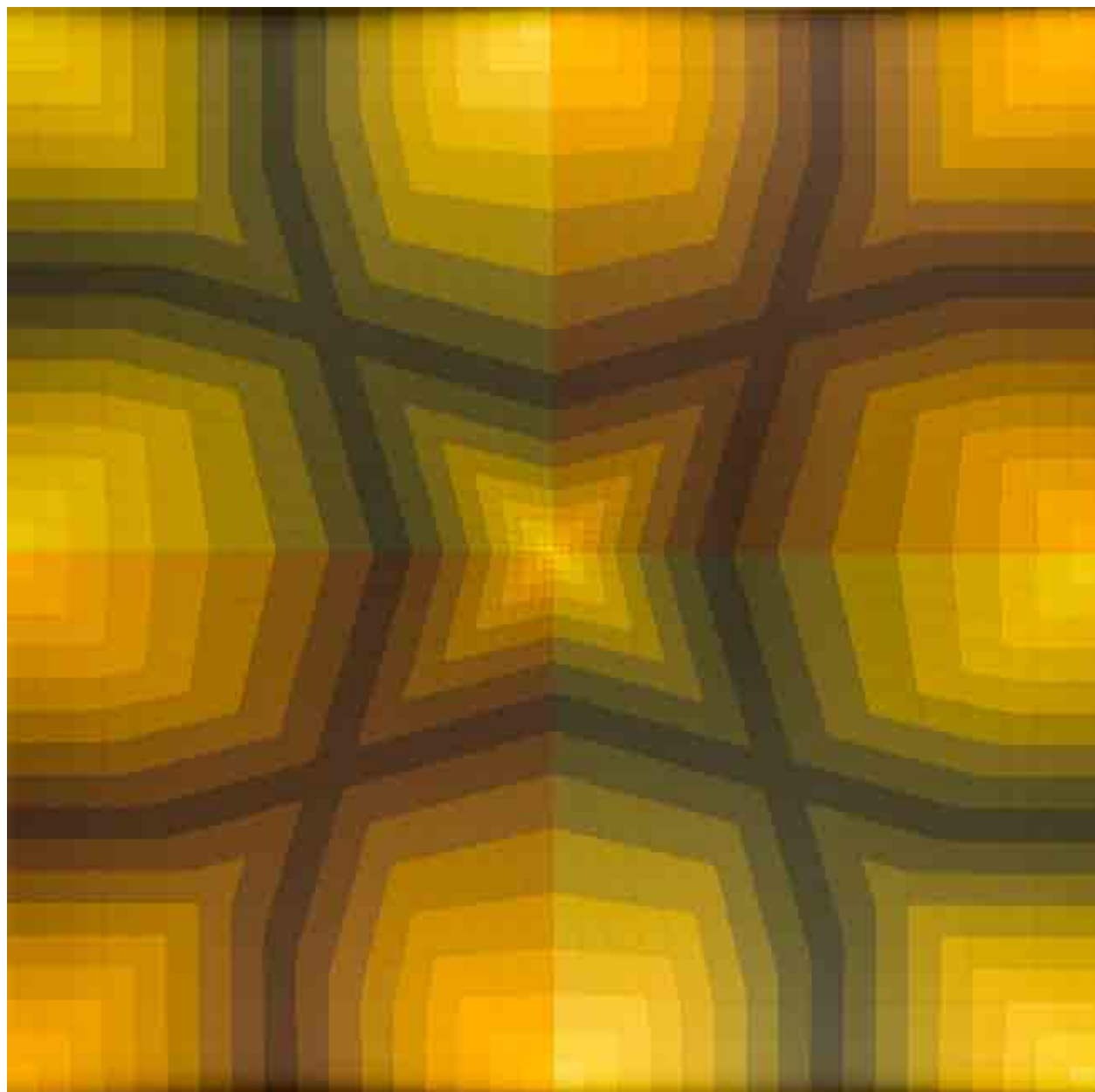
estymacja: | 200 000 - | 600 000

POCHODZENIE:

- Circle Gallery,
- kolekcja prywatna, Kalifornia
- Heather James Fine Art, USA
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Heather James Fine Art, USA





Victor Vasarely



Ekspozycja w Muzeum Victora Vasarely'ego w Aix en Provence

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

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

ekspresji; hołdowali nauce i technice, czego dowodem było skonstruowanie „Mathematics” – zaprezentowanej na wystawie „Le Mouvement” maszyny rysującej w postaci robota, wykonującego prace na papierze przy użyciu flamastra. Vasarely uważał, że nie maluje, lecz programuje swoje dzieła, posługując się stworzonym przez siebie systemem.

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

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

II

EDUARDO MacENTYRE (1929 - 2014)

"Czarny i żółty" ("Negro y Amarillo") z cyklu *Malarstwo Generatywne (Pintura generativa)*, 1965 r.

olej/plótno (dublowane), 70 x 70 cm

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

cena wywoławcza: 70 000 zł

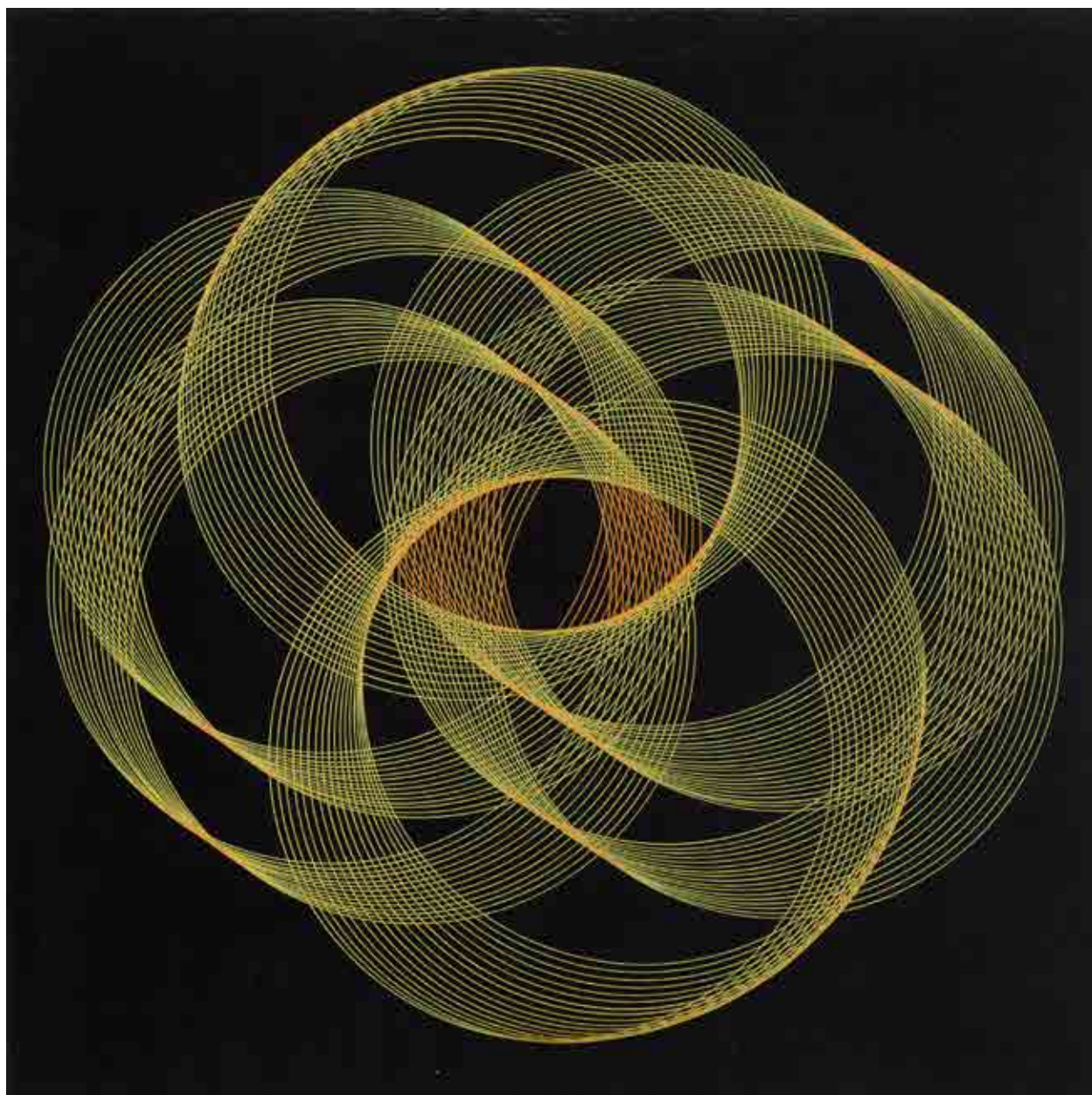
estymacja: 100 000 - 140 000

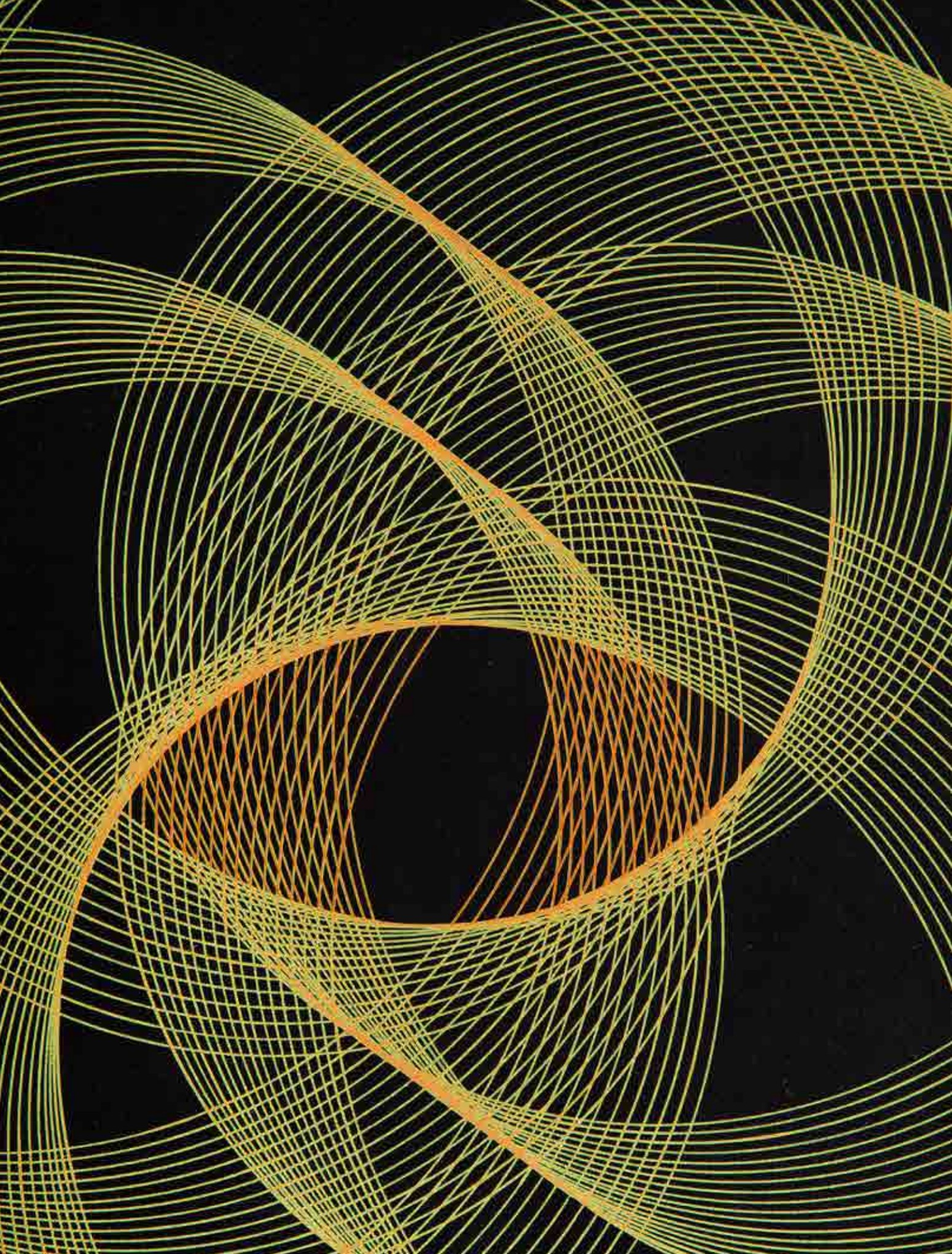
POCHODZENIE:

- kolekcja Ray Blanco
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork 2015
- kolekcja prywatna, Polska

„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 podczas otwarcia wystawy w Wenezueli, fot. archiwum artysty



Eduardo MacEntyre podczas otwarcia wystawy w Wenezueli, fot. archiwum artysty

Różne możliwości aranżacji i wariacji linii w obrazie Eduardo Mac Entyre eksplorować zaczął w drugiej połowie lat 50. W 1959 roku był, obok Miguela Ángel Vidala, jednym z dwóch argentyńskich artystów, którzy, zakładając grupę „Arte Generativo”, powołali do życia ruch sztuki generatywnej, aspirując do miana na wskroś współczesnych i pionierskich twórców. Trzecim członkiem grupy został wkrótce Ary Brizzi. Mac Entyre bazował w swej praktyce artystycznej na obwodzie koła, który uważał za najczystsza ekspresję ruchu. Perfekcyjny geometryczny kształt, okrąg komunikujący równowagę i integralność, ujawniający harmonię transcendentnego doświadczenia kosmosu i intelektualną precyzję geometrii. Proces twórczy obrazów generatywnych – „Pintura Generativa” – zawsze rozpoczynał punkt i linia, które, poprzez serię interwencji artysty, przeistaczały się stopniowo w pulsujące i wibrujące kręgi. Zbudowane za pomocą setek wyznaczonych przez algorytm linii prace przywodzą na myśl matematyczne wykresy włoskiego matematyka Leonarda Fibonacciego, choć dzięki dołączeniu elementu przypadkowości, malowane przez niego zwielokrotnione spirale osiągają o wiele wyższy stopień komplikacji. W 1986 roku artysta za swoją twórczość wyróżniony został przez Organizację Państw Amerykańskich za wybitny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki w Ameryce Łacińskiej.

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

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

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

12

HANNES BECKMANN (1909 - 1976)

Badanie kolorystyczne dla: "Podwójne cienie na żółtym"
(Color Study for: "Double Shadows over Yellow"), 1974 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 30,5 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'h.b. 74'

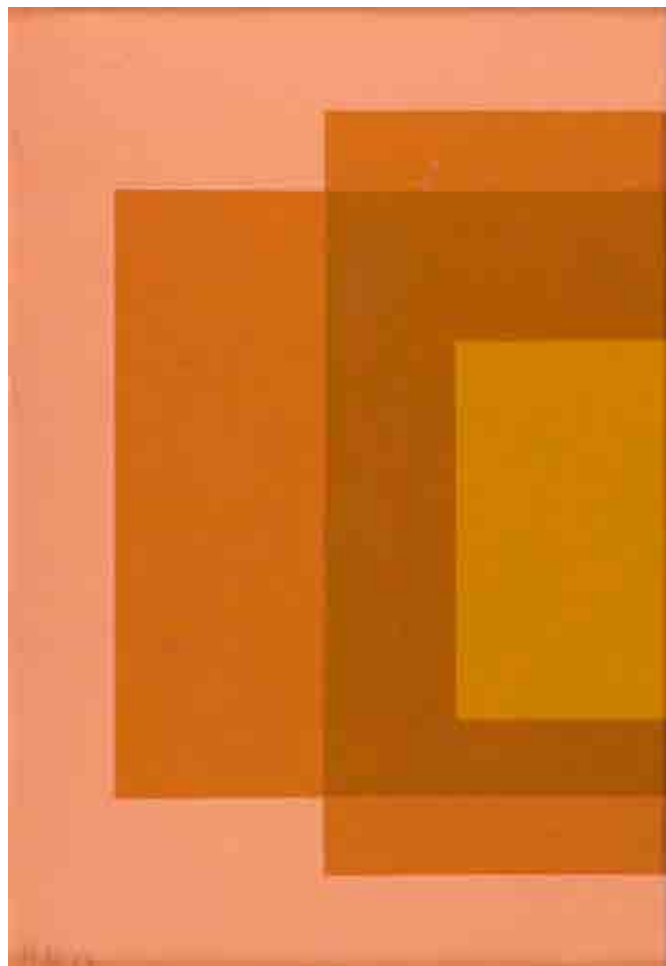
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Hannes Beckmann | color study
for: "Double shadows over yellow" | 1974' oraz naklejka z opisem badań
kolorystycznych

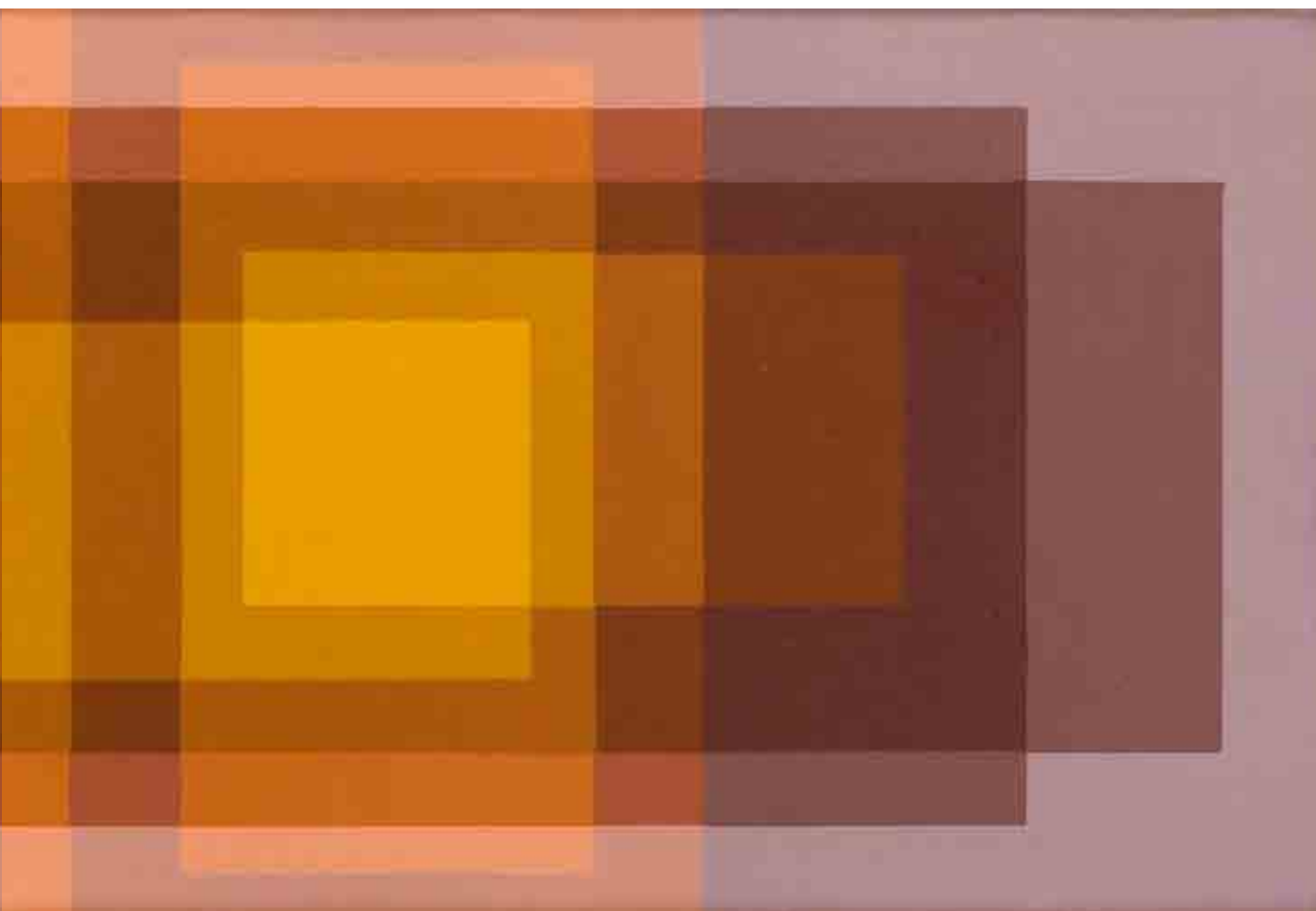
cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- RoGallery, Long Island
- kolekcja prywatna, Polska





Prezentowana praca to niezwykle misterna kompozycja prostokątnych modułów nakładanych na siebie według ściśle określonego schematu. Ideą jest tytułowe zbadanie cieni rzucanych na pozostałe obszary obrazu przez dominantę.

W centrum kompozycji znajduje się żółty kwadrat. Jest on zarówno punktem przyciągającym wzrok widza patrzącego na obraz, jak i ową dominantą rozrzucającą wokół siebie cienie. Warstwa „pod” centralnym kwadratem składa się z prostokątów w odcieniach pomarańczy i brązu. Stanowią one tytułowe cienie.

Z nauki o perspektywie powietrznej wiadomo, że najbardziej oddalone od widza tło, złożone jest z trzech części, o kolorach najbardziej rozbielonych, rozmytych. Artysta użył tu odcieni fioleto i różu.

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

Sztuka optyczna od samego początku istnienia bazowała na dwóch naukowych filarach: optyce i matematyce. Korzystali z nich najważniejsi twórcy tworzący w duchu op-artu z Vasarelym i Anuszkiewiczem na czele. Nie inaczej było z Beckmannem. Sztuka optyczna, która w latach 60. przeżywała swój renesans, nie była nurtem opartym na intuicji twórczej. Odcięcie od osobistych przeżyć i emocjonalnych doświadczeń stanowiło swoisty powrót do wczesnego modernizmu. Kiedy Jackson Pollock tworzył swój action painting, Warhol – pop-art, Yoko Ono zachwycała publiczność swoimi emocjonalnymi performansami, artyści op-artu porzucają świat wewnętrznych przeżyć, aby – niczym moderniści z Bauhausu – tworzyć doskonałą, naukową sztukę, która nie tylko zachwyci, ale wpłynie na widza w sposób nieświadomy. Nie było to zaskakujące – zarówno Vasarely, jak i Beckmann przez całe życie wracali do doświadczeń Bauhausu, promując modernistyczne podejście do roli sztuki. Iluzje ruchu i przestrzeni miały dostarczać odbiorcom silnych wrażeń wzrokowych. Zaskakujące, łudzące oko kompozycje sprawiały, że często musieli zakwestionować to, co wcześniej wydawało się prawdziwe.

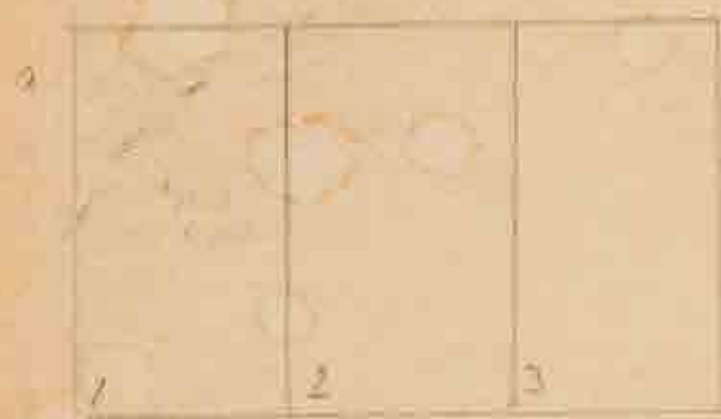
Beckmann z Bauhausem związany był również poprzez czas spędzony tam na nauce (1928-32). Artysta był wówczas pod wpływem twórczości swoich szkolnych kolegów, takich jak Paul Klee, Wassily Kandinsky czy Josef Albers. Jego prace z tego okresu utrzymane były w stylistyce abstrakcji surrealistycznej. Po studiach rozpoczął naukę fotografowania w Wiedniu. Zaowocowało to licznym zbiorem przedwojennych fotografii, stanowiących niezwykle ważny, acz zapomniany aspekt twórczości Beckmanna.

Po dojściu Hitlera do władzy, Beckmann wraz z żoną (Matyldą Weiner) postanowili na stałe przeprowadzić się do Pragi. Przez historyków sztuki badających twórczość Beckmanna, „praski” okres nazywany jest mianem „intermezzo”, czyli swistego przejścia pomiędzy różnymi formami. Rzeczywiście, kilkanaście lat pracy w bardzo trudnych, wojennych i powojennych warunkach, to przede wszystkim fotografie, często na poły dokumentalne i liryczne wizerunki naprędce komponowanych martwych natur, surrealistycznych krajobrazów i sennych przedstawień zamglonej, pustej Pragi.

Po zakończeniu II wojny światowej Beckmann wraz z żoną zamieszkali w Nowym Jorku. Tam Hennes zajął się fotografowaniem, twórczością artystyczną oraz pedagogiczną. Do najbardziej znanych dzieł Beckmanna z okresu amerykańskiego należą akrylowe obrazy w stylu op-art. Ze względu na swoje osiągnięcia w dziedzinie fotografii, Beckmann był współtwórcą kolekcji i kuratorem działu fotografii w muzeum Solomona L. Guggenheima w Nowym Jorku (wówczas Museum of Non-Objective Painting) i wykładał w Cooper Union, na Yale i Dartmouth. W swojej pracy fotograficznej eksperymentował z solaryzacją, kontrolowanym prześwietleniem i silnymi kontrastami. Efekty optyczne były kluczowe również dla malarstwa Beckmanna: opierał na nich – obok studiów neurologicznych – swoją metodę twórczą. Płótno artysty – obraz z 1964 roku zatytułowany „Inca” – znalazło się na kultowej już wystawie The Responsive Eye w MoMA, w której wzięli udział najważniejsi op-artyści tego czasu, na czele z Josefem Albersem, Julianem Stańczakiem, Richardem Anuszkiewiczem i Tadaskym.



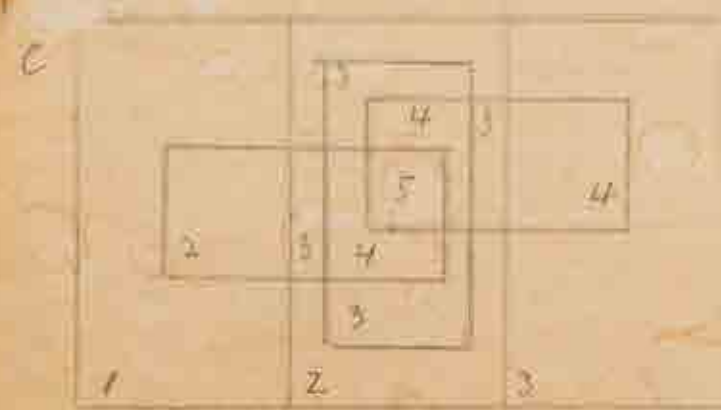
6gc	5gc	4ga		
7	2	3	4A	5A
6bg	5A	4gc	3A	
1A	2A	3A	4A	5A ²
6pi	5pi	4pi	3pi	2pi
1B	2B	3B	4B	5B



3 dark grounds 6gc, 6bg, 6pi

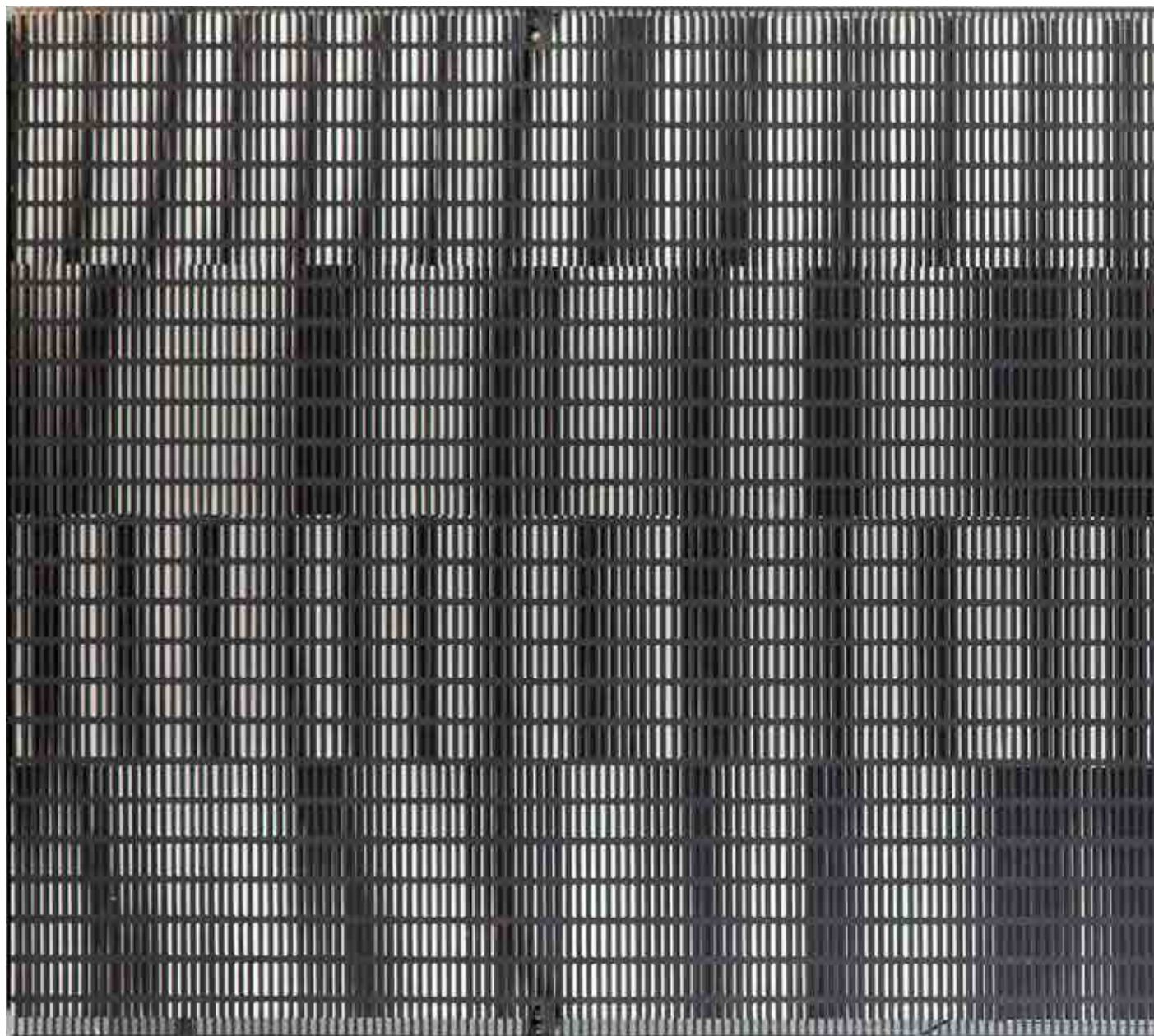


2 subtractive filters
 (shadows)



additive
 chromatic filters moving
 dull orange to bright yellow,
 so bright it is obscured, tho
 it could only be viewed
 through dark glasses (func-
 tion of the double shadow)

final painting c: a + b + c superimposed



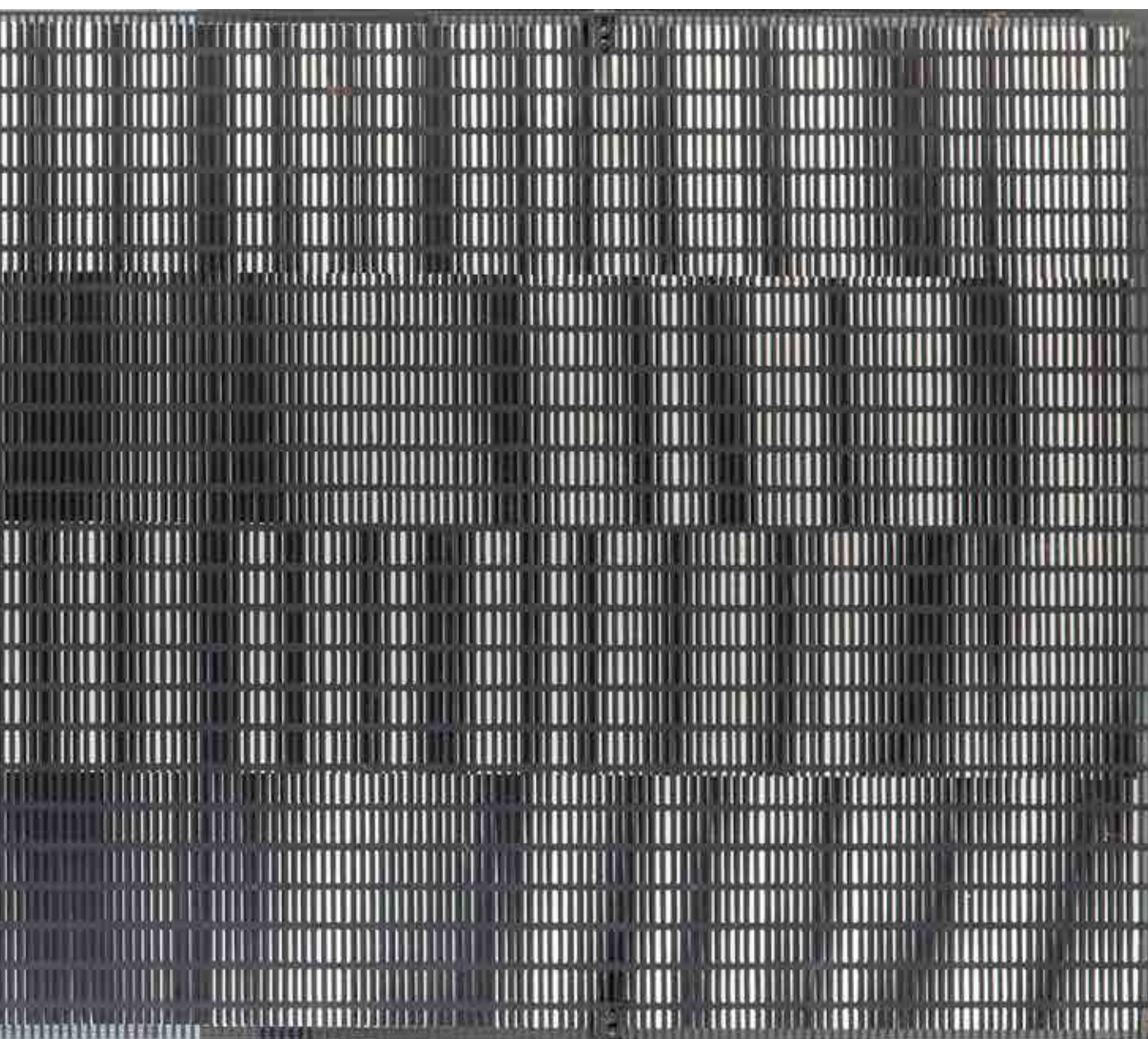
13

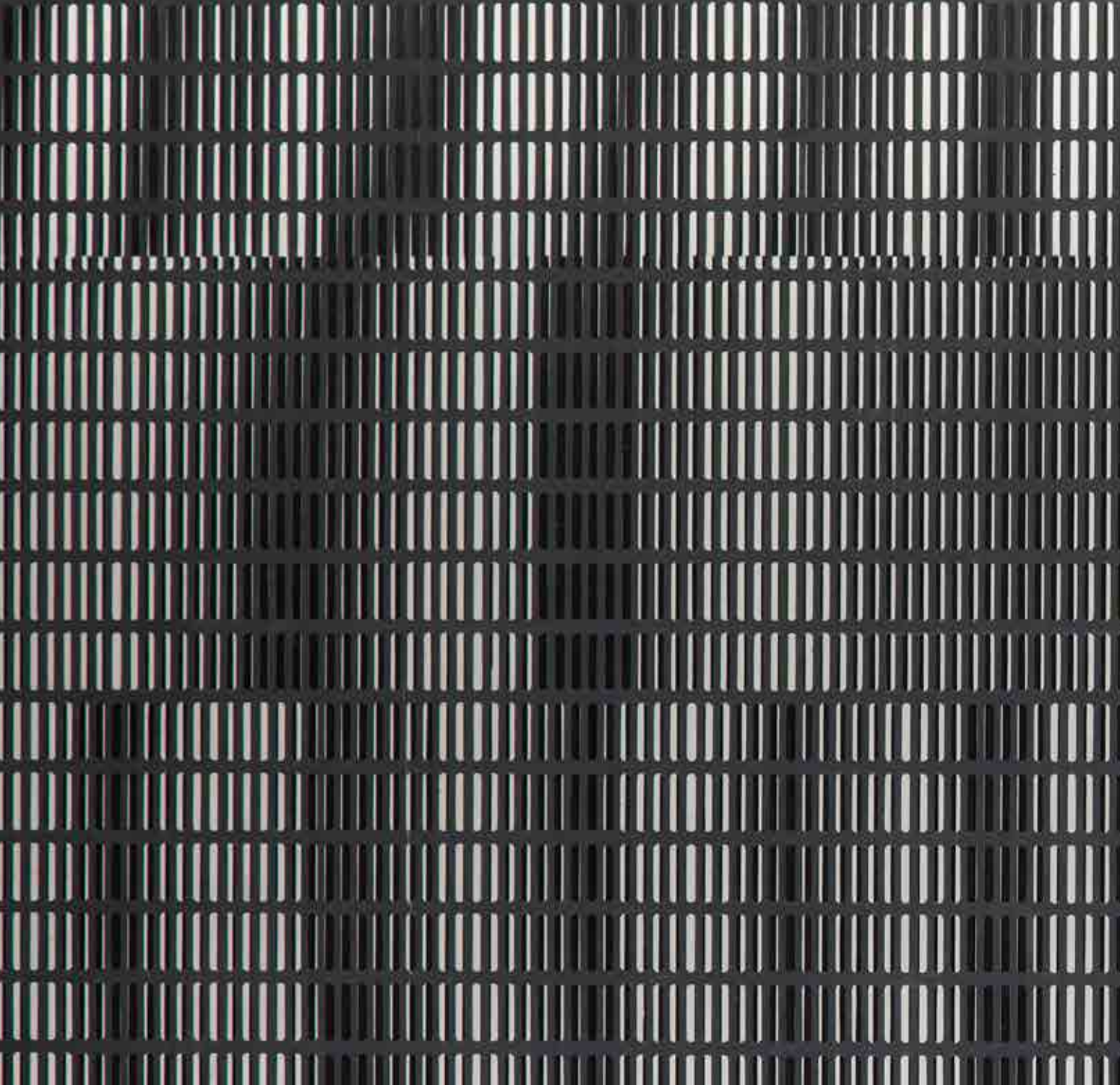
ANTONIO ASIS (ur. 1932)

Vibration, 1974 r.

akryl, metal/deska, 93 x 200 x 17 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Asis | 1974'

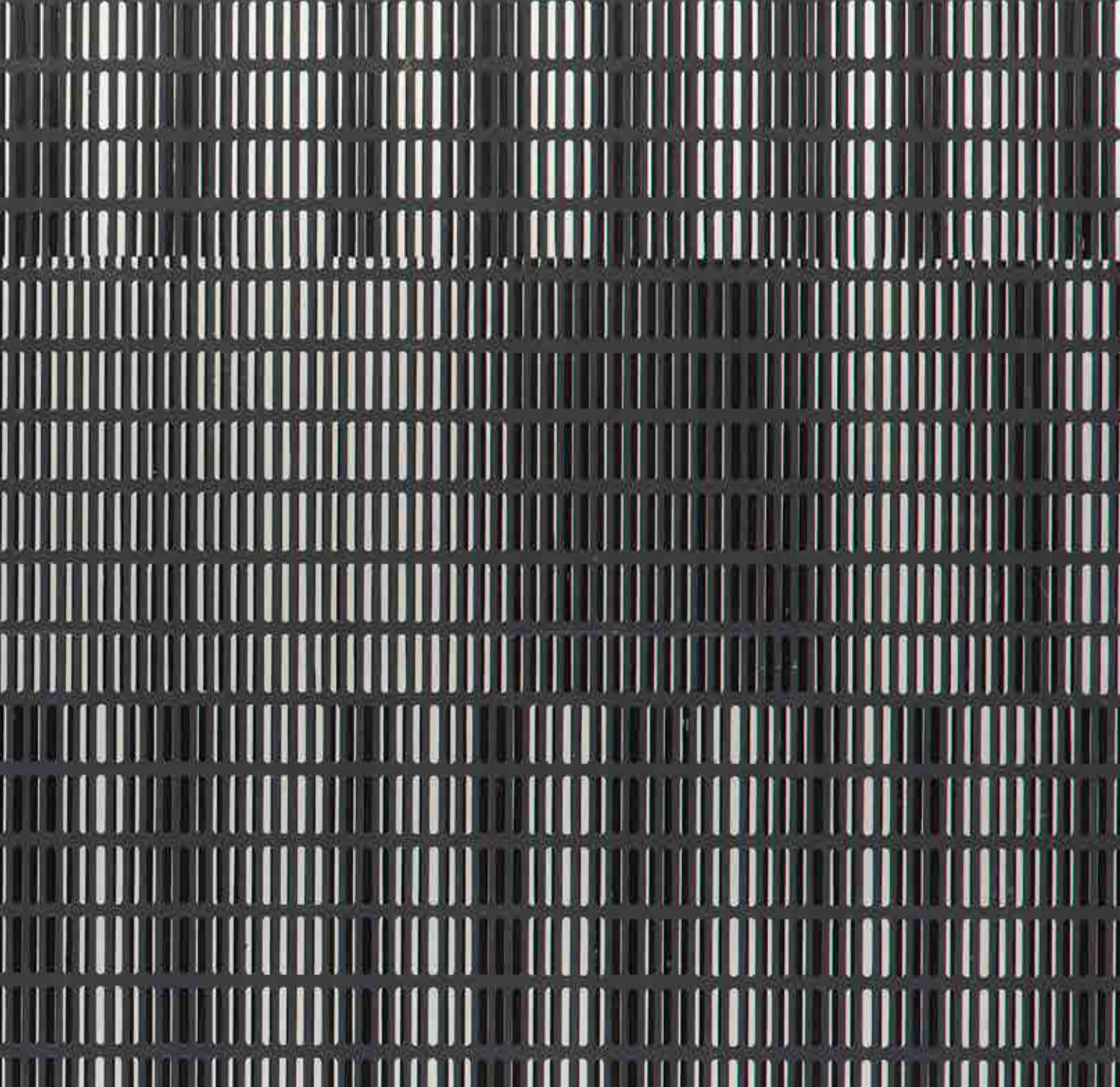
cena wywoławcza: 120 000 zł
estymacja: 180 000 - 240 000





Zasadnicze zagadnienie, które Antonio 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 kompozycji, złożone z przenikających się barwnych kół przypominających układy kalejdoskopowe. Zagadnienie rozchodzenia się fal świetlnych realizuje również w kompozycjach przestrzennych, w których na zamalowaną powierzchnię nakłada metalową kratkę, tworzącą optycznie złudzenie

ruchu i przenikania się barw. Ta gra pozorów i złudzeń, w którą wciąga oko widza twórczość Antonia Asisa, pozwala wiązać go z przeżywającym swoje apogeum w latach 60. nurtem op-art. Rozwijanie zagadnienia ekspansywności barw i kształtów, zyskujących aspekty dynamiki w zetknięciu z percepcją odbiorcy, naukowe podejście do tematu relatywizmu kolorów charakterystyczne jest zwłaszcza dla pionierów op-artu, za których uznaje się związanego z Bauhausem Johanna Ittena oraz Josefa Albersa. Takie podejście cechuje również twórczość Antonia Asisa. W 1971 artysta był współzałożycielem grupy Position wraz z Carlosem Agüerą, Armandem Durantem, Hugo Demarcem i Horaciem Garcią Rossim. Poza Asisem do grupy



artystów pochodzenia południowoamerykańskiego (argentyńskiego i wenezuelskiego) zainteresowanych rozwijaniem zagadnienia iluzyjności, ruchu i percepcji zaliczyć należy takie nazwiska jak: Julio Le Parc, Luis Tomasello, Horacio Garcia Rossi, Soto, Carlos Cruz-Diez, Dario Perez-Flores czy Narciso Debourg. Antonio Asis żyje i pracuje w Paryżu. Jego prace wystawiane były między innymi na Paryskim Biennale w 1967 i na Casa de Cultura de Grenoble w 1968.

Antonio Asis w latach 1946-50 studiował w Escuela Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires. Następnie w Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón studiował projektowanie u Héctora Cartiera – to on

zaszczepił w młodym artyście potrzebę poszukiwania nowych środków wyrazu. Sześć lat później – podobnie jak wielu jego kolegów i przyjaciół – wyjechał do Paryża, gdzie dołączył do kręgu twórców sztuki kinetycznej, takich jak Yaacov Agam, Nicolas Schöffer, Jesús-Rafael Soto, Jean Tinguely i Victor Vasarely. Artysta rozpoczął współpracę z galerią Denis Rene, w której w 1955 roku odbyła się wystawa „Le Mouvement” mająca kluczowe znaczenie dla konsolidacji malarstwa optycznego. Jest jednym z pierwszych, pochodzących z Argentyny artystów, którzy rozpoczęli karierę w Paryżu. Już od końca lat 50. formować zaczął się indywidualny styl artysty, któremu pozostaje wierny po dziś dzień.

14

ANTONIO ASIS (ur. 1932)

"Vibracion color", 1965 r.

akryl/deska, 157,5 x 76,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Vibracion Color | Asis | 1965'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 140 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Pierre Berge & Associés, Paryż 2008
- kolekcja prywatna, USA
- dom aukcyjny Phillips, Nowy Jork 2016
- kolekcja prywatna, Polska



15

TADASKY (ur.1935)

Tadasuke Kuwayama

"C-149" ("Blue with Two Yellows"), 1965 r.

akryl/plótno, 119,5 x 119,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'C # 149 | 1965 Tadasky'
na odwrociu nalepki galerii D. Wigmore Fine Art, Nowy York oraz galerii
Kootz, Nowy Jork

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 130 000 - 170 000

POCHODZENIE:

- Kootz Gallery, Nowy Jork
- D.Wigmore Fine Art, Inc., Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

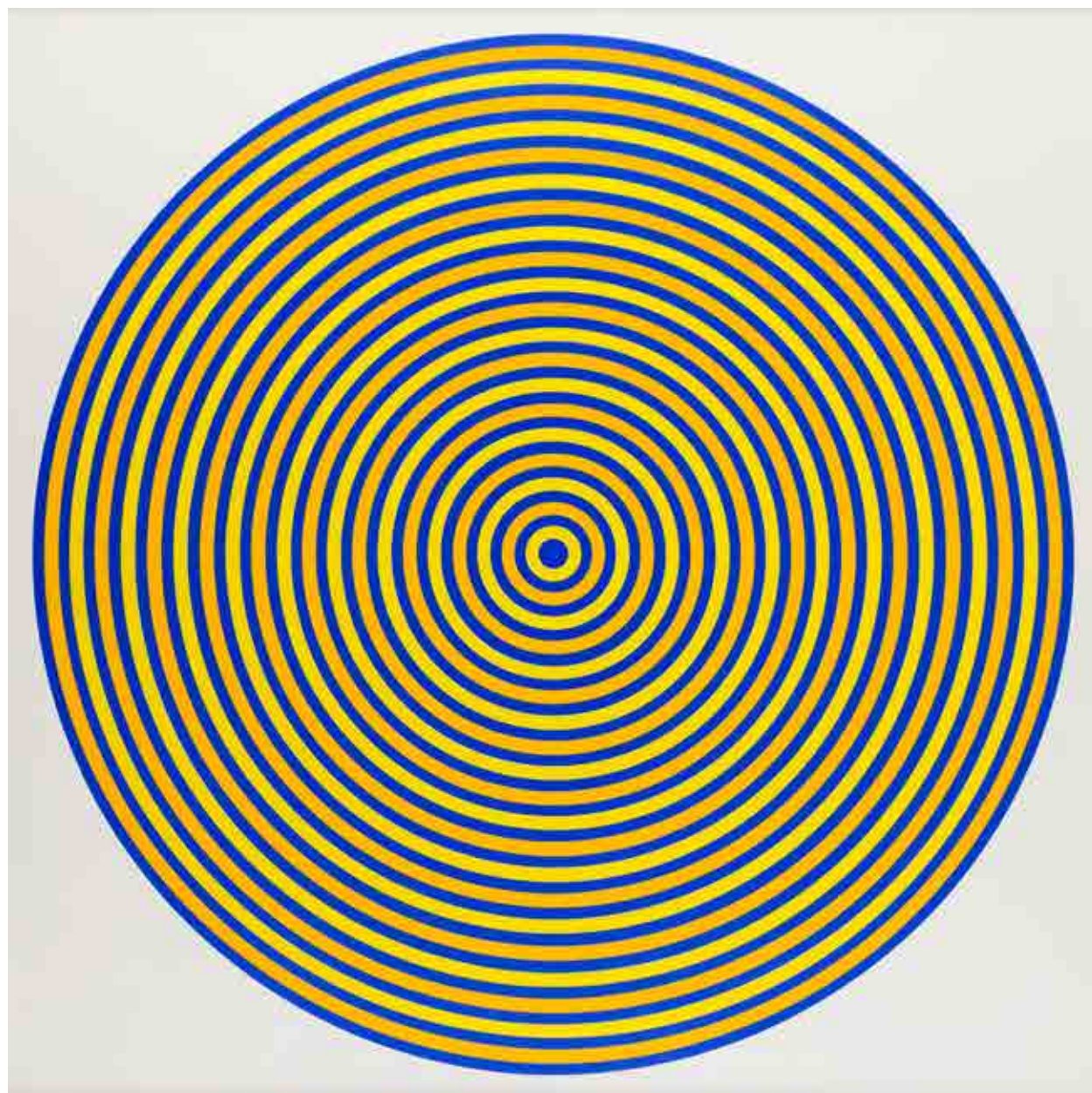
- „Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s”,
D.Wigmore Fine Arts Inc., Nowy Jork, luty - kwiecień 2013

LITERATURA:

- Gene Davis/Tadasky. Paintings from the 1960s and 1970s, katalog
wystawy w D.Wigmore Fine Arts Inc., Nowy Jork 2013, s. 19 (il.)

„Koło jest (...) jedną z najbardziej powszechnych form otaczających człowieka, formą, od której nie ma ucieczki. Koło jest proste do zrozumienia, aby je docenić, nie potrzebujemy wyjaśnień”.

TADASKY



Kompozycja „C - I 49 (Blue with Two Yellows)”, którą prezentujemy na aukcji, pochodzi z najbardziej cenionego przez kolekcjonerów okresu lat 60. Koło stanowi jej podmiot i centrum. Tadasky używał japońskich pędzli i samodzielnie skonstruowanego przez siebie obrotowego urządzenia, aby umieszczać koncentryczne kręgi na kwadratowych płótnach. Różnicując grubość linii, artysta tworzył niezwykle iluzję przestrzenne o niepowtarzalnym, wyrazie graficznym. Artysta nie planował wcześniej malowanego obrazu, nie robił szkiców. Zapelnianie płótna liniami i kolorem Tadasky traktował jako formę kontemplacji.

Kolor w obrazach Tadasky'ego wydaje się zmieniać, jego okręgi wychodzą z płótna i sprawiają wrażenie wchodzenia w przestrzeń widza. Jak sam mówi o swojej twórczości, zawsze chciał, żeby jego prace były klarowne. Jego obrazy nie mają odnosić się do niczego innego poza sobą. Nie stoi za nimi żadna filozofia, teoria, religia czy ideologia.

A jednocześnie Tadasky, który jest uznawany za jednego z najważniejszych artystów ruchu op-art, w swoją twórczość wplata motyw należący do różnych kultur. W jego malarstwie odnajdujemy połączenie rodzimej dla niego tradycji japońskiej, opartej na harmonii i optycznej geometrii, która fascynowała nowojorskie środowisko artystyczne początku lat 60. Sam artysta zapytany o przynależność do op-artu odpowiada, że optyczne triki nigdy nie były tym, co w malarstwie interesowało go najbardziej – najwyższe wartości stanowią dla niego czystość, prostota i piękno.

Przeglądając się dziełom Tadasky'ego, widzimy promieniste kolory w geometrycznej strukturze, w której nie ma nic przypadkowego. Następujące po sobie kręgi wydają się wirować lub migotać, tworząc

optyczne złudzenie. Z jednej strony są to kompozycje na wskroś op-artowskie, wywodzące się z malarstwa geometrycznego, wręcz matematycznego, w których plama koloru ma wyraźne krawędzie. Z drugiej zaś hipnotyczne obrazy Tadasky'ego natychmiast przywodzą na myśl mandale i ich spirytualny przekaz. Według tradycji koncentryczny kształt mandali nawiązuje zarówno do nirwany, jak i do kręgu życia i świata. Element centralny mandali reprezentuje bóstwo lub bóstwa.

Tadasky, którego prawdziwe nazwisko brzmi Tadasuke Kuwayama, urodził się w Japonii jako syn budowniczego świątyni Shinto. W 1961 przyjechał do Stanów Zjednoczonych, by rozpocząć studia plastyczne w Art Students League w Nowym Jorku, a następnie Brooklyn Museum of Art School. W 1965 roku odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna, która miała miejsce w Kootz Gallery w Nowym Jorku.

Od lat 60., w ciągu których wielką karierę zrobił op-art, Tadasky stał się nieodłączną częścią tej kultury. Jego dzieła znalazły się zarówno na kultowej już wystawie „The Responsive Eye” w MOMA, jak i wielu kolejnych, łącznie z tymi, które inaugurowały „zmartwychwstanie” sztuki optycznej w XXI wieku: „Extreme Abstraction” w Albright Knox Art Gallery w 2005 roku lub „Optic Nerve: Perceptual Art of the 1960s” w Columbus Museum of Art w roku 2007. Wspaniałe „mandale” Tadasky'ego do dziś fascynują, na co wskazują kolejne wystawy oraz coraz silniejsza pozycja tego artysty na rynku sztuki.

„Ludzie lubią zamykać rzeczy w definicje, ale ja nie chcę wywoływać u nikogo zawrotów głowy ani kreować optycznych iluzji. Jestem zainteresowany kolorem, kształtem i wymiarem. Pragnę, żeby moje obrazy silnie oddziaływały i były piękne. Piękno to wieczność. Jeśli obraz jest dobry, broni się sam, trwa. Nie musisz tłumaczyć prostej linii, koła lub kwadratu - prosty kształt jest prosty, okrągły- okrągły, kwadrat jest kwadratem”.

TADASKY



Wystawa Recent Acquisitions Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1966



Wystawa The Responsive Eye, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1966

16

TADASKY (ur.1935)

Tadasuke Kuwayama

"D-156" ("Vertical Red, Orange, Yellow"), 1967 r.

akryl/plótno, 177 x 139 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '# D-156 | 1967 | Tadasky
(Tadasuke Kuwayama)'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, USA
- dom aukcyjny Shannon's, USA 2013
- kolekcja prywatna, Polska

„Sposób malowania jest również bardzo trudny. Plótno wygląda na płaskie, ale tak naprawdę nie jest. Tkanina jest elastyczna, a różne obszary mają różne napięcia. Powierzchnia zagłębia się w środku, zwłaszcza przy większych płótnach. Muszę więc być bardzo stabilny, kiedy maluję. 'Jeżdżę' po płótnie pędzlem i maluję cienkie linie bardzo lekko go dotykając. Trudno jest połączyć linie dokładnie, kiedy tak poruszasz się po płótnie, zwłaszcza te duże, zewnętrzne pierścienie”.

TADASKY





17

DANUTA LEWANDOWSKA (1927 - 1977)

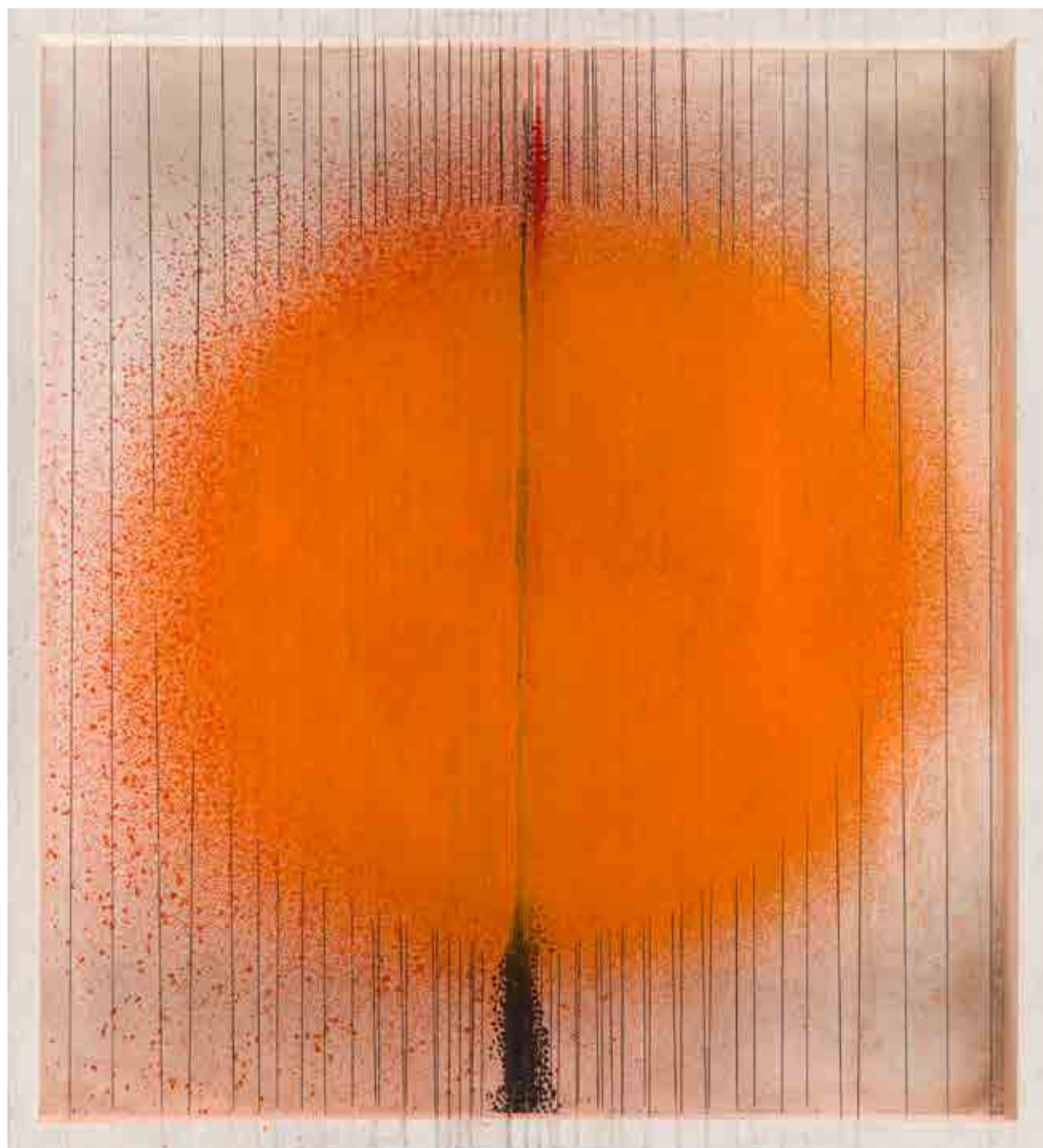
Obraz nr 20, 1976 r.

akryl, nić/płyta pilśniowa, 53 x 48 cm
opisany i datowany na odwrociu: '20/76'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 15 000 - 20 000

Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego okresu w twórczości Danuty Lewandowskiej: od 1974 roku artystka tworzyła swoje najsłynniejsze abstrakcyjne obrazy w duchu konstrukttywizmu. Cykl ten liczy 134 prace. Fakt, że artystka postawiła na abstrakcję geometryczną można przypisać wpływowi Henryka Stażewskiego, z którym artystkę łączyła wieloletnia przyjaźń. Stażewski nazywał jej kompozycje „automatycznymi maszynami”. Jednak malarstwo Lewandowskiej jest widocznie odrębne i raczej nietypowe dla polskiej awangardy – przede wszystkim dzięki inspiracjom zaczerpniętym z filozofii Dalekiego Wschodu. Kompozycje z tego cyklu opierają się na seriach cienkich strun przecinających przestrzeń. W przypadku prezentowanej pracy do tej podstawy kompozycyjnej dochodzi dominująca okrągła forma o rozprysniętym konturze. Jej wibrujący kolor przyciąga wzrok do centrum płótna. Umieszczone w środku obrazu owale stanowią charakterystyczny motyw całego cyklu. Geometryczne kształty i jaskrawy kolor silnie oddziałują na wzrok odbiorcy, sugerując tym samym związek tego malarstwa z op-artem. Jednocześnie elementy prezentowanej kompozycji mogą przez swoją kaligraficzność przywołać na myśl dalekowschodnie malarstwo. Bożena Kowalska wyjaśnia, w jaki sposób obrazy Lewandowskiej wpływają na zmysły odbiorcy i doszukuje się filozoficznych źródeł wykorzystywanych przez nią form: „Kiedy pojawiają się rytmiczne, gęsto rozpięte nad powierzchnią obrazu struny, często z malowanym na nich kołem – zastępują niekiedy złudny przestrzenny raster malowanych kropek rzeczywistość,

drugą płaszczyzną obrazu. Zdarza się jednak także i tak, że jeden malarski obiekt Lewandowskiej zawiera wszystkie trzy warstwy przestrzenne: tło-podłoże, złudną płaszczyznę rastrową i trzecią z napiętych strun. W miarę przesuwania się widza, zmian kierunku padania i nasilenia światła, obrazy te ulegają nieustannym mutacjom. Pojawiają się w nich efekty nagłych błysków, ruchu, wibracji, próśnienia światła i pulsowania świetlnych okręgów. Te obrazy przeobrażają się ustawicznie i mówią o tym, że nic nie jest trwałe, nic wieczne i nic nie jest takie, jak się z pozoru wydaje. Nic nie jest dane na zawsze. Wszystko jest procesem. To niekonwencjonalne w naszej kulturze stanowisko jest charakterystyczne dla filozofii dalekowschodniej. Urzeczanie twórczością Lewandowskiej polega nie tylko na i może nawet nie przede wszystkim na wizualnych, estetycznych walorach jej prac. Intuicyjnie odczuwa się w nich wagę przekazywanego nam przez nią, choć utajonego przesłania. Wybór najczęściej występującego w jej obrazach koła czy okręgu nie był zapewne dyktowany tylko względami formalnymi, podobnie jak ograniczenie jej palety prawie wyłącznie do barw błękitu i czerwieni. Okrąg, kula – jako forma geometryczna, od czasów Platona uznana za najdoskonalszą – w astrologii i praktykach magicznych, od czasów prehistorycznych, w kulturach ludów azjatyckich, a potem germańskich, oznaczały symbol słońca, życia, ziemi” (Bożena Kowalska [w:] Danuta Lewandowska, katalog wystawy indywidualnej, Ga Ga Galeria, [red.] Krystyna Czartoryska, Piotr Rogacz, Warszawa 2005, s. 10-11).



18

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Floating (Green)" - "Zmienność (Zieleń)", 1974 r.

akryl/plótno, 71,5 x 71,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Stanczak '74'

na odwrociu nalepki wystawowe Martha Jackson Gallery
oraz Mitchell-Innes and Nash z opisami pracy

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 180 000 - 240 000

POCHODZENIE:

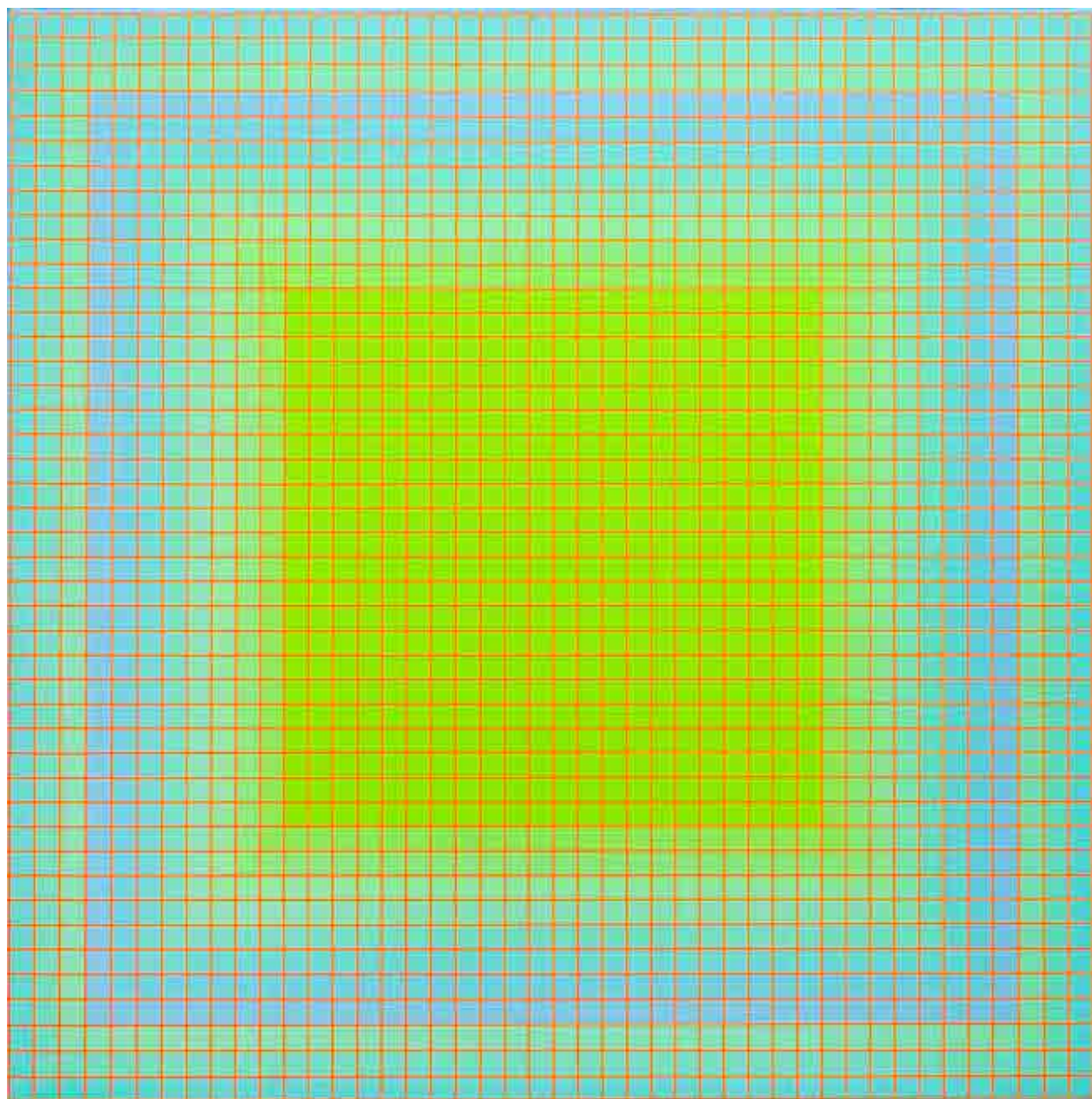
- Martha Jackson Gallery, Nowy Jork
- Mitchell-Innes and Nash, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Julian Stańczak, wystawa indywidualna, Martha Jackson Gallery,
Nowy Jork, 1975

LITERATURA:

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





Mural według projektu Juliana Stańczaka, Carter Manor, Cleveland City Mural Project, 1973



Julian Stańczak w The Art Academy w Cincinnati, 1960, fot. z archiwum artysty

Julian Stańczak jest uważany za jednego z prekursorów i czołowych przedstawicieli op-artu. Uważa się nawet, że sam termin op-art pochodzi od tytułu jego pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku „Optical Paintings” w Martha Jackson Gallery (1964).

W latach 70. i 80. Stańczak upraszcza swoje prace, skupiając się m.in. na tworzeniu scentralizowanych kwadratów z idealnie dopasowanymi kolorami tworzącymi rozświetlone centrum. Obrazy tego typu zbudowane są na dynamizowanej kolorem siatce. Reprezentacyjną pracą z tego cyklu jest „Zmienność (Zieleń)” / „Floating (Green)” z 1974 roku, którą przedstawiamy na aukcji. Marta Smolińska w książce „Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji” w taki sposób wyjaśnia zamysł twórczy artysty: „Stańczak, wychodząc naprzeciw skłonności oka ludzkiego do poszukiwania porządku, bardzo często bazą dla swoich kompozycji czyni regularne tła. Działają one niczym systemy, w których każdy element ma swoje przewidywalne miejsce. Tworzą je układy linii pionowych lub ukośnych, rozmieszczonych w rytmicznych odstępach, bądź siatki o różnym stopniu gęstości jak chociażby w obrazie Reliefed z lat 1973-74. Zdaniem Stańczaka stosowanie takich właśnie rozwiązań wizualnych przyczynia się do uzyskania efektu spójności i totalności poszczególnych dzieł” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji, wyd. MUZA, Warszawa 2014).

Według Smolińskiej: „Powtarzalne układy, oparte na bazie siatek, są jednocześnie dośrodkowe i ośrodkowe, co powoduje, że kompozycja wchodzi w pełną napięcia relację z granicami formatu. Czasem zdaje się go rozsądzać, ponieważ widz może wirtualnie kontynuować wzór poza krawędzie obrazu, lub – przeciwnie – spajać silnie w całość, kiedy odbiorca koncentruje się na centrum wizualnej akcji”. Autorka monografii twierdzi, że Stańczak, świadomie traktujący formy jako pojemniki na kolor, niezwykle często multiplikował je właśnie w formę siatki, aby wydobyć jej potencjał i schizofreniczną, dośrodkowo-ośrodkową naturę (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji, wyd. MUZA, Warszawa 2014).

„Znawcy jego dorobku porównują motyw siatki także do konstrukcji witrażu, gdzie każdy kawałek jest otoczony ołowianą ramką” – pisze Smolińska. I dodaje: „Gdy tak właśnie spojrzymy na tę kompozycję, siatka jeszcze bardziej zyskuje na wieloznaczności i prezentuje swój motyw, który – mimo swej powtarzalności i przewidywalności – nie musi stać się nudny. Wiele zależy także od skojarzeń odbiorcy, które przyniesie on ze sobą, stając twarzą w twarz z obrazem”. Smolińska zauważa, że powtarzalność na obrazach Stańczaka uzmysławia odbiorcy czas. „Jest także echem związku człowieka z naturą i cyklicznością zachowań: oddechem, biciem serca, chodzeniem, mówieniem itp. Rozpoznając powtarzalne rytmy w obrazie, doznajemy ukojenia, ponieważ są one dla nas czymś absolutnie naturalnym i dającym nam poczucie bezpieczeństwa” (Marta Smolińska, Julian Stańczak. Op art. i dynamika percepcji, wyd. MUZA, Warszawa 2014).

Julian Stańczak studiował w Cleveland Art Institute oraz na Uniwersytecie Yale, gdzie jego mistrzem był jeden największych klasyków abstrakcji geometrycznej XX w., Joseph Albers. Karierą Stańczaka w latach 60. zajęła się prestiżowa galeria Marthy Jackson, niedługo potem w Europie zaczęła promować go najważniejsza dla tego kierunku paryska galeria Denise Rene. W 1965 artysta wziął udział w nowojorskiej wystawie „Responsive Eye” w MOMA, która usankcjonowała op-art, jako ważny i modny kierunek sztuki w USA i na świecie. Ostatnio zaobserwować można renesans zainteresowania twórczością artysty.

JULIAN STAŃCZAK (1928 - 2017)

"Homage to Quadrille", 1975 r.

akryl/plótno, 76 x 76 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak | 1975'
na odwrociu na bieżymie sygnowany, datowany i opisany:
'JULIAN STAŃCZAK "HOMAGE TO QUADRILLE" 1975'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 130 000 - 150 000

POCHODZENIE:

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

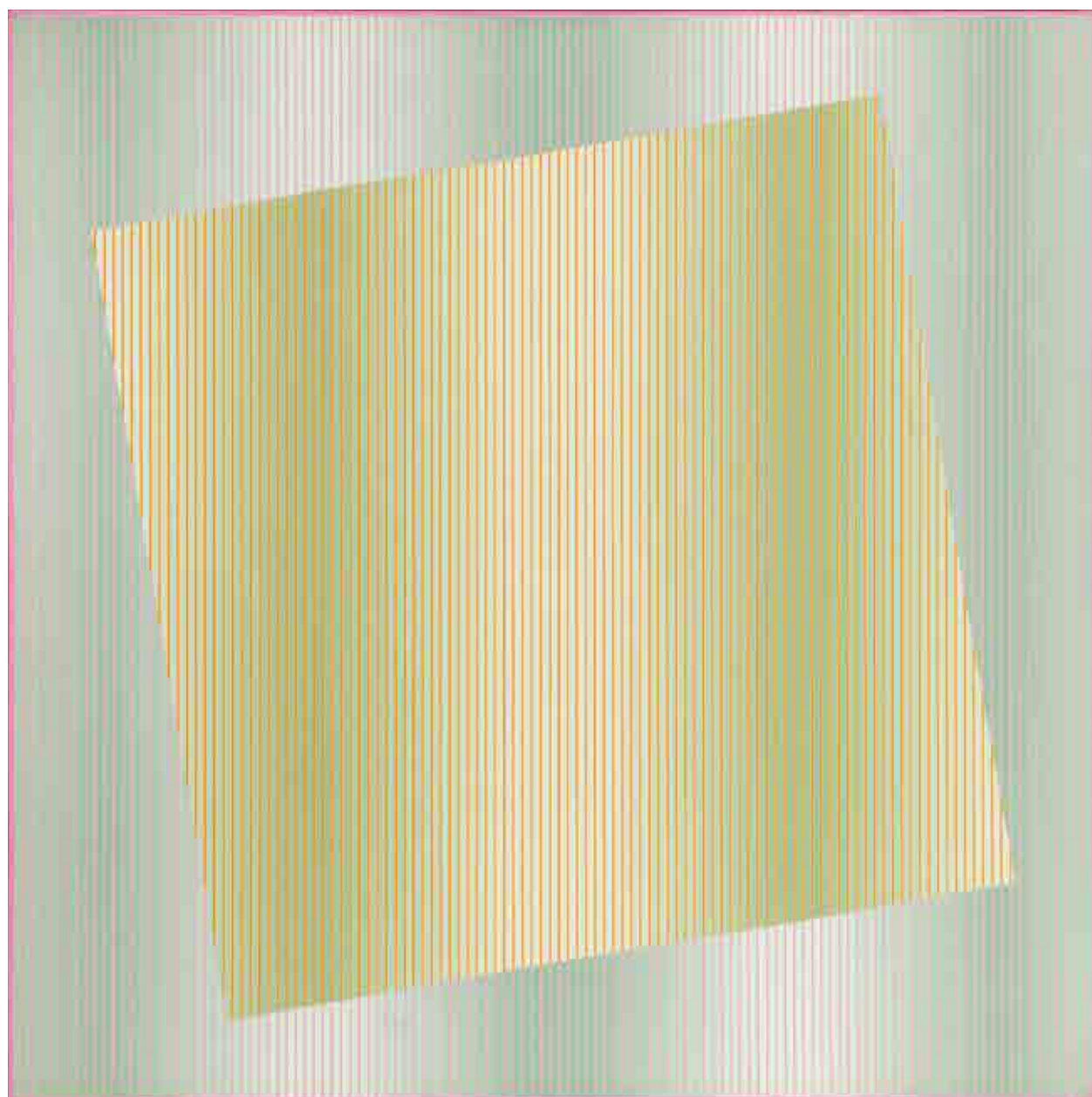
LITERATURA:

- porównaj: Marta Smolińska, Julian Stańczak, Op art i dynamika percepcji, Warszawa 2014, s. 200 (il.) i 204-205 (il.)

Twórczość Juliana Stańczaka zyskała uznanie słynnego teoretyka oddziaływania sztuki na zmysły, Rudolfa Arnheima. Arnheim był zdania, że abstrakcyjniści pozwolili nam zrozumieć, że kształty i kolory, które widzimy, nie są jedynie źródłem estetycznej przyjemności. Twierdził, że sztuka abstrakcyjna odzwierciedla ludzką naturę i stanowi refleksję nad miejscem człowieka w świecie. Podkreślał, jak ważny w abstrakcji jest zwrot ku formie: przez niemożność skupienia się na treści mimetycznej czy narracyjnej, odbiorca abstrakcyjnego obrazu musi się głębiej zastanowić nad tym, czego doświadcza jego wzrok.

O malarstwie Stańczaka Arnheim pisał: „Bez wątplenia, wkraczamy w głęboko ludzkie rejony, świat bardziej zbudowany niż zrodzony naturalnie, w którym natura zjawia się tylko w rzadkich momentach, kiedy konstela-

cje reguł są proste i przejrzyste, na przykład w kryształach. Umysł ludzki tworzy taki ład w bardziej uporządkowany sposób i broni się nim przed nieprzewidywalnym środowiskiem. To z pewnością jeden z aspektów twórczości Stańczaka: daje ona schronienie, niczym sanktuarium. Ale gdyby wszystkim, co przedstawia, była spokojna harmonia, przekaz ten byłby ograniczony. (...) Widzimy świat solidny, ale nade wszystko tajemniczy. Zamiast zwartych materii, po których można by stąpać, malarz daje nam delikatne tkanki oscylacji, przepięknie prawdziwe dla oka, lecz niewzbudzające zaufania w naszych kończynach. Pokazuje nam przeźroczystości, wyrafinowaną mieszankę obiektów zdefiniowanych i ledwo widocznych wizji. I tak subtelnie zmienia powierzchnie, że nie mamy pewności, czy to wciąż ten sama, czy już zmieniła się w swoją sąsiadkę” (Rudolf Arnheim, “A search for crystals”, [w:] Julian Stańczak. Decades of Light, [red.] Robert J. Bertholf, University of New York at Buffalo, Buffalo 1990, s. 2).



20

RICHARD ANUSZKIEWICZ (ur. 1930)

"Soft Flamingo", 1974 r.

akryl/plótno, 182 x 213,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '455 | © RICHARD ANUSZKIEWICZ | 1974'

cena wywoławcza: 190 000 zł

estymacja: 280 000 - 350 000

POCHODZENIE:

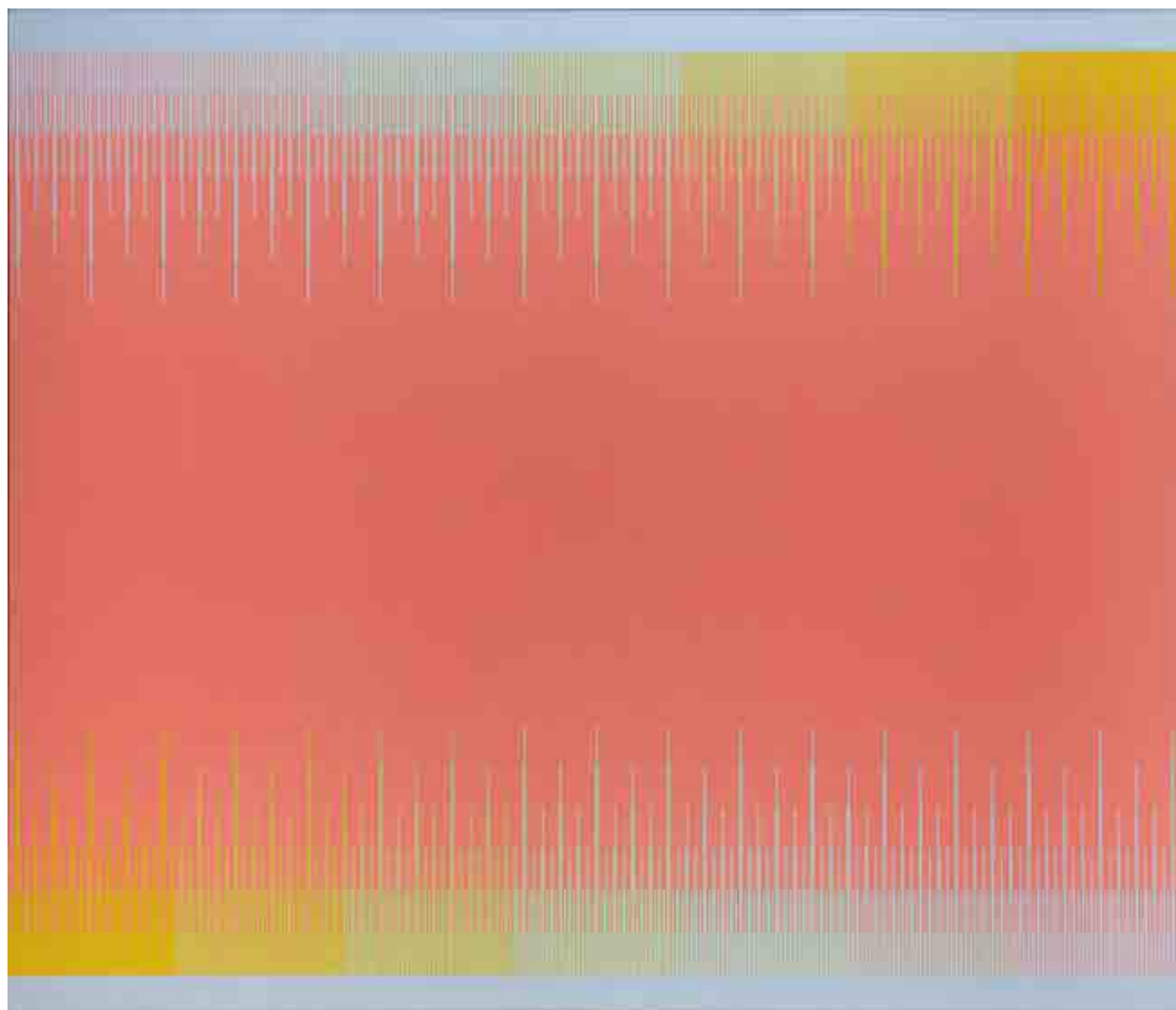
- kolekcja prywatna, Palm Beach
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

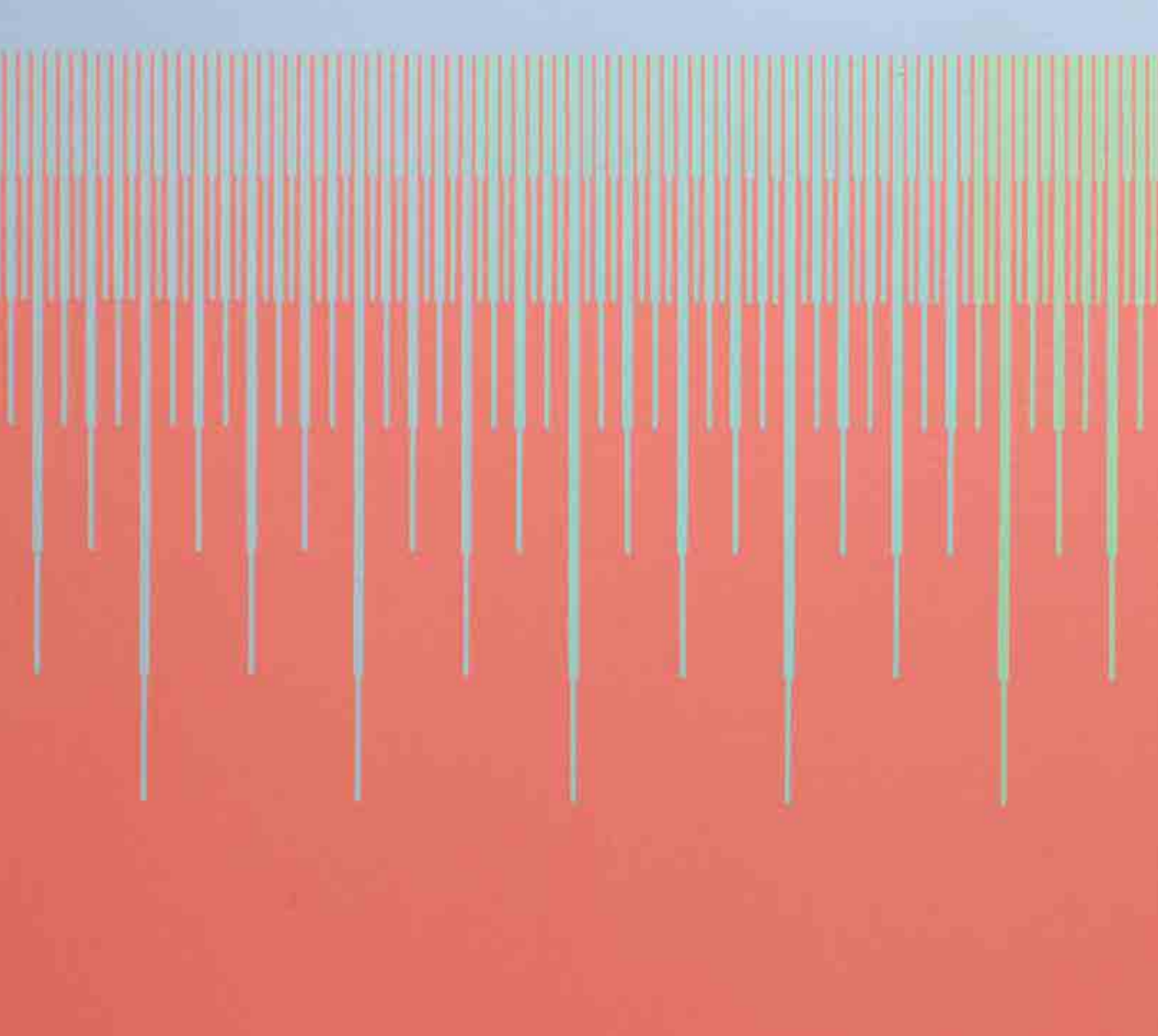
WYSTAWIANY:

- „Richard Anuszkiewicz: Recent Paintings”, Andrew Crispo Gallery, New York, March-April 1975
- Art in Embassies Program, Rezydencja amerykańskiego ambasadora w Paryżu, 1978

LITERATURA:

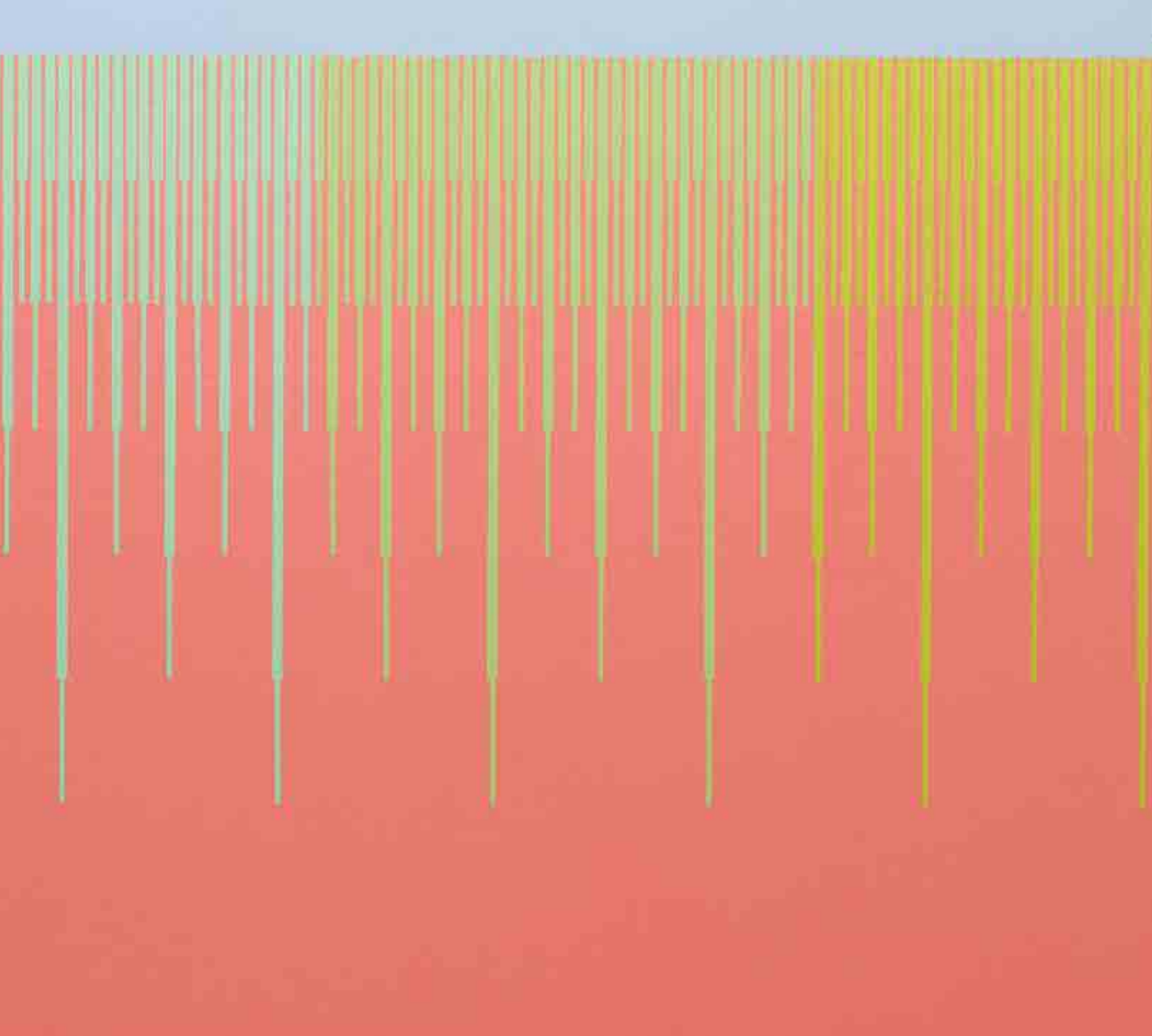
- David Madden/Nicholas Spike, Anuszkiewicz: Paintings and Sculpture 1945-2001, Catalogue Raisonné, Florencja 2010, poz. 1974.12, s. 177 (il.)





Największe sukcesy Richarda Anuszkiewicza, przypadają na lata 1965-1975. Okres ten był czasem wykrystalizowania się indywidualnego, dojrzałego stylu artysty. Początek tej dekady to data przełomowej dla op-artu wystawy „The Responsive Eye” w nowojorskim MoMA. Wystawy, która ukonstytuowała op-art i otworzyła artystom z nim związanym drzwi do najbardziej wpływowych amerykańskich galerii. Sam Anuszkiewicz nawiązał współpracę z Sidney Janis Gallery, z którą związane były tak wybitne artystyczne osobowości jak Albers, Gorky, de Koonig, Kline, Motherwell, Pollock czy Rothko. Anuszkiewicz dołączył do tego szacownego grona, otwierając indywidualny pokaz w Sidney Janis w listopadzie 1965. Zaprezentował emblematyczne dla swojego późniejszego stylu geometryczne układy linii i płaszczyzn, wykorzystujące energetyczne walory barwy i dynamikę napięć. Większość kompozycji opierała się na generowaniu układów skupionych wokół centralnego punktu, skonstruowane wokół niego z mechaniczną precyzją architektoniczne struktury wciągały oko obserwatora w optyczną grę, iluzoryczne tunele biegnące daleko w głąb na pozór jednowymiarowej płaszczyzny. Krytyka szybko nadała tym pracom przydomek „kontemplacyjnych”.

Sam Anuszkiewicz wypowiadając się na ten temat z pewną dozą ironii, nie uciekał ostatecznie od postrzegania ich w kategoriach duchowych: „Sądzę, że ilekroć umieścimy coś w samym centrum płótna daje to rodzaj kontemplacyjnego doświadczenia – rysowania do wnętrza i wychodzenia na zewnątrz. Spotkałem się z komentarzami dotyczącymi malarstwa Albersa definiującymi je jako bardzo religijne, podobne opinie pojawiają się na temat moich obrazów. Osobiście nie określiłbym ich mianem religijnych, według mnie bardziej adekwatne jest określenie ‘duchowe’. Niemniej, wszyscy mamy prawo do interpretacji ich na swój sposób”. Wspomniany, niezwykle spójny pokaz Anuszkiewicza w Sidney Janis spotkał się z tak dużym zainteresowaniem, że niemal wszystkie prace zostały z miejsca wyprzedane. Miesiąc później zorganizowano tam zbiorową wystawę: Pop and Op, na której obrazy Anuszkiewicza zawisły obok realizacji Albersa, Lichtensteina, Oldenburga, Riley czy Vasarely’ego. Spektakularne zestawienie nazwisk sprawiło, że wystawa podróżowała przez kolejne dwa lata po amerykańskich muzeach – zaprezentowano ją w szesnastu miastach. Trudno zakwestionować fakt, że nazwisko Anuszkiewicza należało wówczas do kanonu. Ukoronowaniem sukcesu była



retrospektywna wystawa artysty w Cleveland Museum of Art w 1966. W tym okresie Anuszkiewicz na równi z obrazami barwnymi tworzył kompozycje w czerni i bieli, objawiło się także jego zainteresowanie realną ingerencją w przestrzeń – oprócz obrazów zaprezentował obiekty trójwymiarowe, w których niekiedy z wykorzystaniem luster rozwijał iluzję promieniujących wektorów dążąc do rozwikłania zagadnienia ukrytej struktury kwadratu, frapującej także Rudolfa Arnheima, który ponad dekadę wcześniej zdedykował jej rozdział w kanonicznym dziele „Sztuka i percepcja wzrokowa”. Cezurę w twórczości Anuszkiewicza stanowi 1970 – odchodzi od formy kwadratu na rzecz kompozycji prostokątnych, prace-moduły zastępują spektakularne w swojej skali serie, na pierwszy plan powraca zainteresowanie artysty kolorem. W pierwszej serii nowych obrazów nazwanej „Portals” ujawni się niezwykle wrażliwość artysty na kolor; doprowadzi do perfekcji swoją szczególną, indywidualną odmianę lirycznej abstrakcji geometrycznej. Duże płaszczyzny koloru otaczać zaczęły drobną siatką linii, różniących się od siebie niewielkimi niuansami barwnymi, niekiedy zmiany zredukowane będą jedynie do temperatury poszczególnych barw. Najbardziej chyba trafna charakterystyka twórczo-

ści Anuszkiewicza wyszła spod pióra krytyka Johna Canadaya, mimo, że recenzuje wystawę w Sidney Janis Gallery w 1969, tezy w niej postawione są adekwatne do całokształtu twórczości artysty: „Aktualna wystawa prac Richarda Anuszkiewicza w Sidney Janis Gallery (...) jest olśniewająca, jest to sformułowanie, które nasuwa mi się natychmiast – niemal zbyt oczywiste żeby go użyć, zbyt adekwatne żeby go uniknąć. Obrazy te są także, na ile mogą to wykonać, dziełami sztuki powstałymi w całości w efekcie kalkulacji. Wykonane z mechaniczną precyzją przeczą założeniu, do którego zawsze byłem przywiązany i do którego odrzucenia jestem sceptyczny, założeniu, że żaden wartościowy obraz nie może powstać jedynie na mocy reguły. Niezależnie od tego jak skrupulatna i logiczna byłaby to reguła, w wysokim stopniu zaangażowana musi być wrażliwość (lub intuicja artysty). Odkąd obrazy te objawiły mi się jako uderzająco wysmienite, pozostałem z jedyną możliwą konkluzją, która brzmi: Pan Anuszkiewicz, pomimo tego co jawi się jako kompletnie bezosobowe, pomimo arcymetodycznego sposobu pracy, jest artystą wrażliwym” (cyt. za: Anuszkiewicz. Paintings & Sculptures 1945-2001, Florencia 2010, s. 27, tłum. M. Słomska).

21

JAN ZIEMSKI (1920 - 1988)

"Interferencje", 1966 r.

akryl, relief, listewki/płyta pilśniowa, 60,5 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Ziemiński | 'Interferencje' - 1966'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Jan Ziemiński | Lublin'

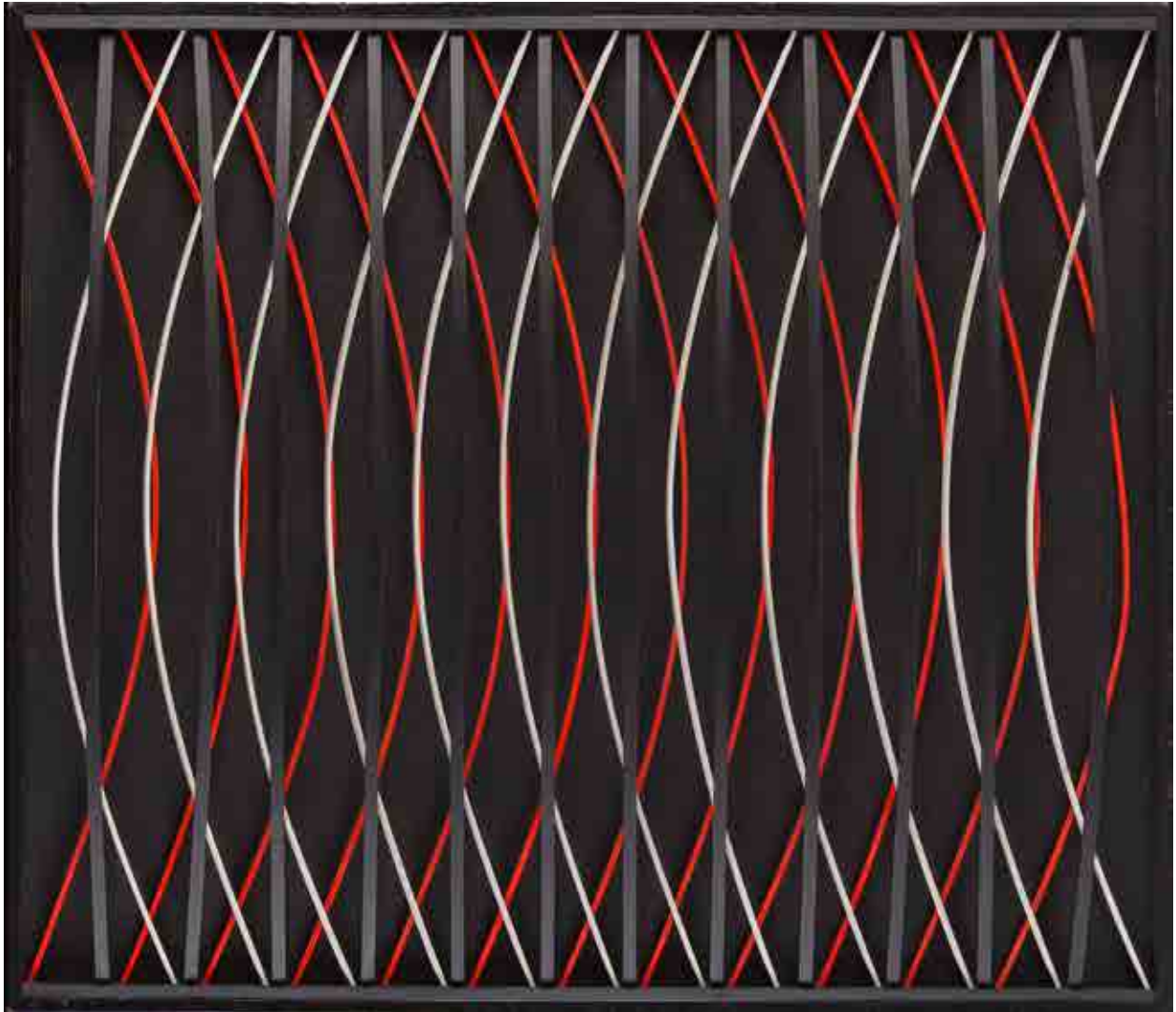
cena wywoławcza: 38 000 zł [†]

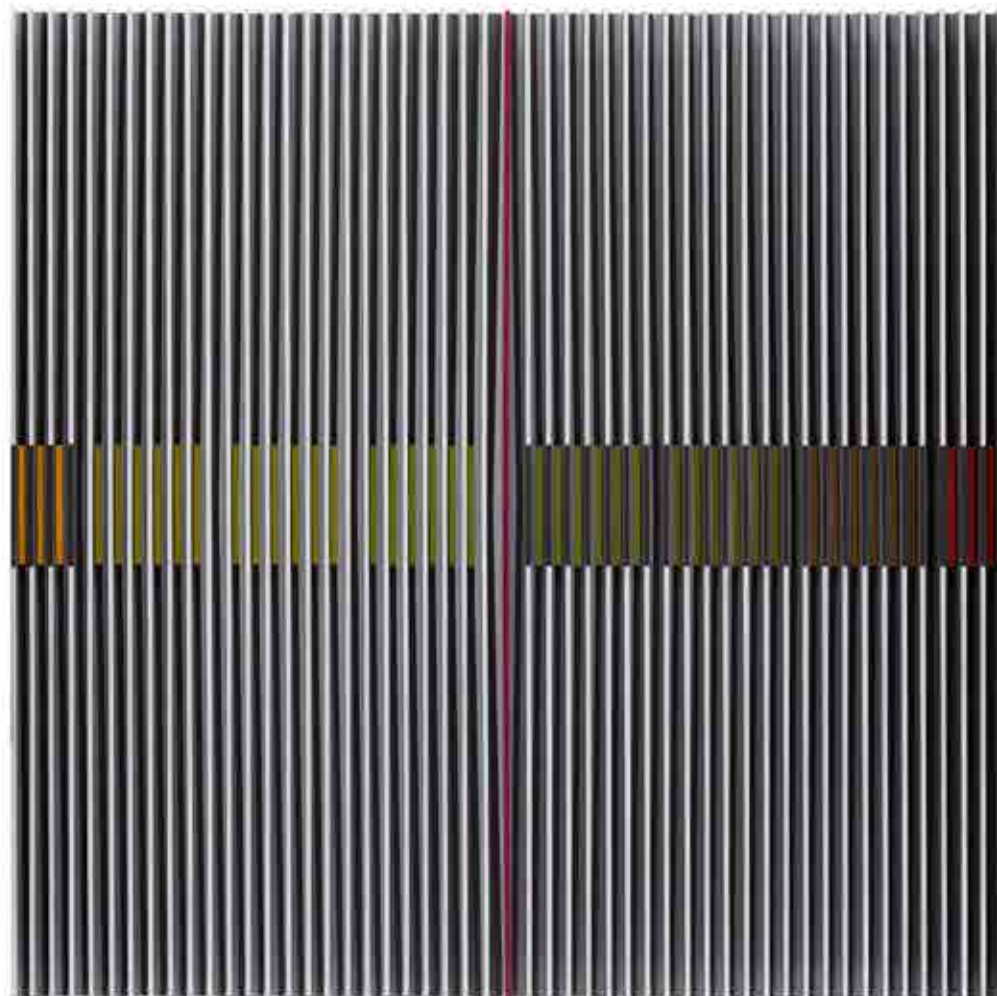
estymacja: 50 000 - 75 000

Prezentowana w katalogu praca Jana Ziemskiego „Interferencje” powstała w 1966 roku. Był to okres, w którym styl plastycznej wypowiedzi artysty był już ukształtowany. Daleko za sobą pozostawił powojenne realistyczno-surrealistyczne portrety oraz słynne „formury” tworzone w pierwszej połowie lat 60. Wspomniane „formury” – przestrzenne obiekty/obrazy, były istotnym elementem ewolucji artystycznej Jana Ziemskiego. Podczas ich tworzenia artysta skupiał się na skomplikowanej gipsowej fakturze. Często monochromatyczne, skomplikowane powierzchnie, urozmaicał włączając w przestrzeń obrazu obce, naturalne materiały, jak kamienie. Nabudowywał trójwymiarowe płaszczyzny poprzez nakładanie kolejnych grubych warstw malarskich, ingerując w nie, tworząc zamierzone spękania i bruzdy. Prace z tego okresu charakteryzowały się archaicznym, monumentalnym wyrazem. Często budziły skojarzenia z pomnikami, nagrobkami czy prehistorycznymi malowidłami.

W drugiej połowie lat 60. uwidocznił się w pracach Ziemskiego duch konstrukttywizmu. Paleta barwna została wzbogacona o wyraziste, czyste kolory, zestawiane ze sobą kontrastowo. Przestrzeń coraz częściej budowana za pomocą sferycznie wygiętych listewek całkowicie zagubiła przypadkowość na rzecz harmonijnych, geometrycznych układów. W pracach pojawiła się optyczna iluzja.

Prezentowana w katalogu praca „Interferencje” zbudowana została na zasadzie kontrastów. Na statycznym czarnym tle widzimy niezakłócony rytm czarnych pionowych listewek. Liczne, wygięte do boków obrazu czerwone oraz białe listewki, wprowadzają całą kompozycję w ruch, budując iluzję i stanowiąc o niezwyklej dynamice obrazu.





22

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"Kompozycja równoległa" (dyptyk), 2017 r.

akryl/relief, sklejka, 200 x 100 cm

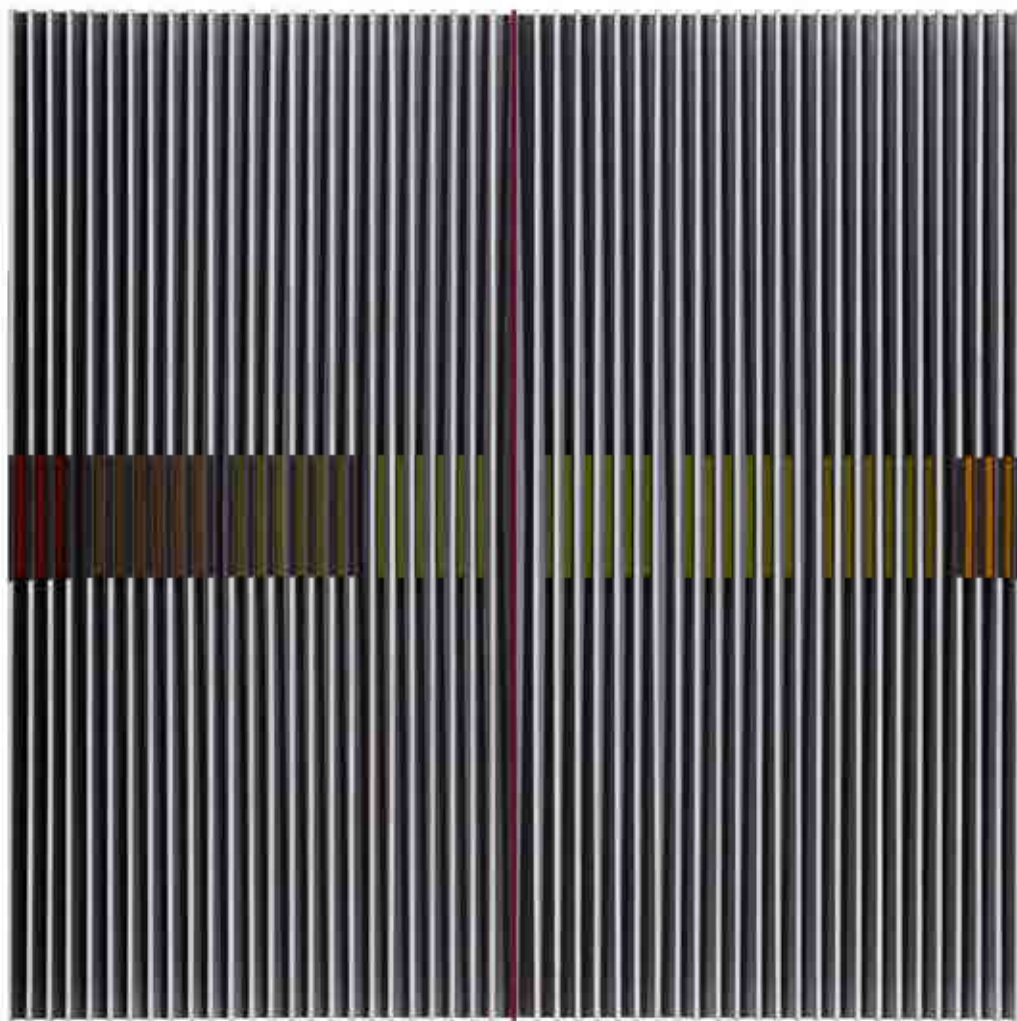
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części:

'Kompozycja równoległa [numer] | 19.08.17 | A. NOWACKI | 2017'

na odwrociu instrukcja montażu od artysty

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000



„Reliefy Andrzeja Nowackiego nie są zwykłymi obrazami 'do oglądania' – obcowanie z nimi staje się odczuciem, doświadczeniem. Ogarnia ono nie tylko zmysły, ale też emocje i intelekt”.

EWA CZERWIAKOWSKA



Andrzej Nowacki

Decydujący wpływ na karierę artystyczną Andrzeja Nowackiego miało spotkanie z Henrykiem Stażewskim w 1984 roku. Znajomość z mistrzem polskiej awangardy sprawiła, że Nowacki podjął decyzję o uczynieniu z malarstwa swojego zawodu. Doświadczenie praktyczne Nowacki zdobywał w Krakowie, podczas prac konserwatorskich oraz realizowania projektów wnętrz. Pod koniec lat 70. artysta opuścił Polskę. Studiował skandynawistykę w Goeteborgu, a także germanistykę i historię sztuki na uniwersytecie w Innsbrucku. Dziś mieszka i pracuje w Berlinie. Początkowo jego malarstwo wywodziło się z inspiracji tradycją konstruktywistyczną oraz dziełami samego Stażewskiego – aż do momentu odkrycia przez Nowackiego ulubionej do dzisiaj formy reliefu, dla którego wypracował własny, niepowtarzalny styl.

Choć wpływ Stażewskiego był bardzo silny, już od najwcześniejszych dzieł malarskich możemy u Nowackiego zaobserwować silniejsze wrażenie dynamiczności form, osiągnięte przez asymetrię kompozycji, kontrasty barwne oraz przez nachylenie i nacięcie niektórych elementów w układach geometrycznych. Pod koniec ubiegłego stulecia w twórczości artysty następuje istotna zmiana – przede wszystkim ze względu na zainteresowanie malarstwem Antonia Calderary i Bridget Riley. Intensywne kontrasty i silna dynamika ustępują miejsca większej harmonii barwnej i równowadze kompozycyjnej.

Oparte na seriach pasów obrazy Riley stanowią punkt wyjścia dla Nowackiego, jednak artysta w unikatowy sposób wplata układy pasów w reliefową formę, zazwyczaj w kwadratowym formacie. Od końca lat 90. Nowacki tworzy drewniane reliefy oparte na szkielecie zbudowanym z równoległych, wertykalnych listew, wykluczając linie skośne. Powstała rytmiczna struktura wydaje się być otwarta i przejrzysta, jednak kryje

przed widzem tajemnicę, którą artysta kreuje za pomocą koloru. Ciemne przestrzenie między listwami nie pozwalają stwierdzić, jak głęboko sięgają listwy, z kolei dobór kolorów i tylko częściowo zabarwione nimi listwy sprawiają, że części składowe szkieletu reliefów nie wyglądają na jednakowe. Dodatkowo, od 2000 roku, artysta wprowadza do swoich kwadratowych kompozycji pionową oś, na której opiera się symetria wszystkich elementów obrazu. Zabieg ten wyraźnie dystansuje jego dzieła od prac Riley, która wyeliminowała jakiegokolwiek punkty zaczepienia ze swych kompozycji.

Twórczości Nowackiego nie należy utożsamiać z op-artem. Artyście nie zależy bowiem wyłącznie na wytworzeniu zagadkowych abstrakcyjnych wizji i wywołaniu zjawisk optycznych. Środkowe osie jego reliefów dają możliwość ustalenia ich orientacji względem płaszczyzny, na której są zaprezentowane, w rezultacie przypominając nam, by rozpatrywać reliefy także jako obiekty materialne i odnieść ich fizyczność do ludzkiej cielesności. W nowszych pracach Nowacki wprowadza również coraz wyraźniej zaakcentowane poziome linie i pasy, które osadzają je w relacji z horyzontem. Ponadto, Nowackiemu udaje się subtelnie nawiązać do relacji międzyludzkich poprzez parowanie ze sobą reliefów. W prezentowanej pracy dwa bardzo podobne reliefy są umieszczone blisko siebie, jednak ich pozycje nie są dopasowane. Artysta chce, byśmy domyślili się, że dwie kompozycje łączył pierwotnie poziomy pas koloru, który został jednak przerwany. Same reliefy uległy zaś wyraźnemu przesunięciu, które załamało symetryczność dyptyku. Jak zauważył profesor Hubertus Gaßner z Kunsthale Hamburg, za pomocą nieoczywistych układów zarówno w obrębie kompozycji każdego reliefu, jak i pomiędzy kilkoma reliefami, Nowacki zdaje się nawiązywać do niezwykle skomplikowanej sfery relacji między ludźmi.



23

ANDRZEJ NOWACKI (ur. 1953)

"06.06.2017", 2017 r.

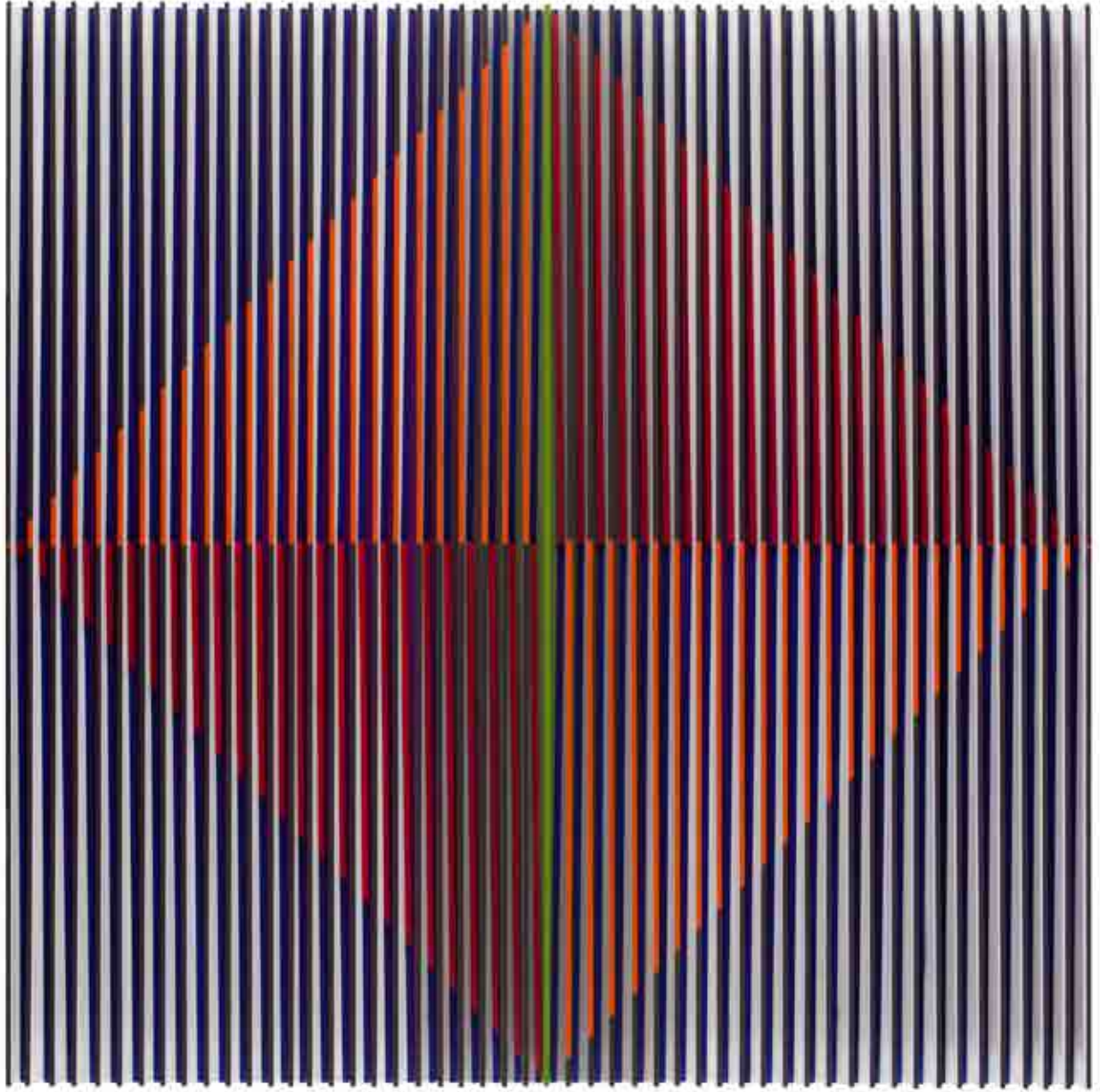
akryl/relief, sklejka, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'06.06.2017 | A. NOWACKI | 2017'

cena wywoławcza: 28 000 zł
estymacja: 40 000 - 60 000

„Rytmiczna dynamika, jak i oscylowanie barw i pojedynczych form pomiędzy klarownością i niejednoznacznością, między precyzją i zawoalowaniem, wykazuje, że każde chwilowe spojrzenie na reliefy ma charakter tranzytoryczny i jest wizualnie wywołanym wrażeniem

– stabilnym, a zarazem labilnym. Jak się zdaje, każde chwilowe wrażenie może się zmienić w każdym momencie, zaś każda widoczna w danej chwili konstelacja barw i form zmienia się rzeczywiście, gdy osoba patrzącego przesuwa swą przestrzenną pozycję względem reliefów”.

HUBERTUS GABNER



24

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief, 1967 r.

relief, metal biały/płyta pilśniowa, 42 x 34 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1967 | H. Stażewski'

cena wywoławcza: 360 000 zł ↑
estymacja: 500 000 - 900 000

POCHODZENIE:

- Galeria Starmach, Kraków, 1. połowa lat 90.
- kolekcja prywatna, Kraków

„W warunkach zależności od funkcji konstrukcyjnej, nieskomplikowana forma prostokąta o bokach zaokrąglonych każe brać pod uwagę wszystkie możliwości, które przynosi kształt prosty i okrągły. Jednolite rozwiązanie układu tych trójwymiarowych elementów staje się zagadnieniem bardziej skomplikowanym”.

HANNA PTASZKOWSKA, 1962



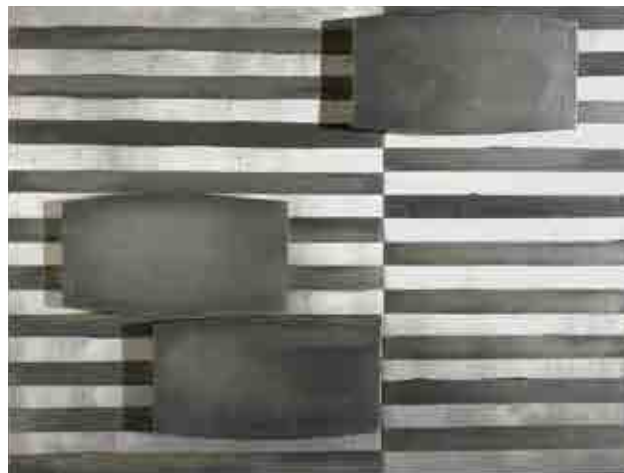


Beczulkowato wygięte prostokąty zastosowane w prezentowanej pracy są motywem rozwiniętym głównie w cyklach białych i czarno-szaro-białych reliefów Stażewskiego. Prace achromatyczne i monochromatyczne pozwoliły artyście skupić się wyłącznie na relacjach form w przestrzeni. Ten okres w twórczości nestora polskich malarzy zwierciłała wystawa w warszawskiej Galerii Krzywe Koło w 1961 roku. Stażewski postanowił następnie poszukiwać innego materiału do tworzenia coraz to nowych układów geometrycznych figur. Na początku lat 60. wykonywał prace z użyciem rozmaitych kształtów – zarówno monochromatyczne, jak i w dwóch kolorach. Wprowadził do swoich reliefów układy listew, które ubogaciły i skomplikowały geometryczne zależności wewnątrz kompozycji. Przy żadnym z tych rozwiązań nie zatrzymał się jednak na dłużej. Dopiero zastosowanie metalu jako głównego budulca reliefów – począwszy od 1964 roku – nadało nowy sens twórczym poszukiwaniom Stażewskiego.

W 1970 roku artysta tak uzasadnił użycie metalu w swoich pracach: „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. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie w skutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu” (Henryk Stażewski, 1970).

Istotnie, światłocięć gra w przypadku prezentowanej pracy niebagatelną rolę. W zależności od kąta padania światła oraz punktu widzenia odbiorcy, relief ten może dawać efekt wielu różnych obrazów. Połączenie serii pionowych pasów i leżących poziomo, wybrzuszonych prostokątów tworzy kontrast, który spotęgowany jest dodatkowo przez dysproporcję pomiędzy górną i dolną częścią kompozycji. Ponadto, wprowadzając dysonans pomiędzy układami wypukłych i wklęsłych pasów u góry i u dołu reliefu, Stażewski nadaje kompozycji wrażenie ruchu. Mimo licznych zabiegów, które wnoszą element zamieszania do geometrycznej układanki, symetryczny i wagowy porządek jest jedynie lekko zachwiany – nie może tu być mowy o totalnej dysharmonii. Rozluźnienie układów kompozycyjnych oraz gra światła czyni z reliefów metalowych jeden z bardziej dynamicznych cykli prac Stażewskiego. Prezentowana praca jest zaś jedną z ostatnich tego typu – od 1967 roku Stażewski zaczął wykorzystywać inne materiały, eksperymentować z większą gamą kolorystyczną oraz z bardziej rygorystycznymi układankami, złożonymi z większej liczby identycznych kwadratów.

Henryk Stażewski jest niekwestionowanym ojcem polskiej awangardy. Wpłynął na wiele pokoleń artystów nie tylko swoją twórczością, ale też pracami teoretycznymi. Przed II wojną światową był członkiem grup zrzeszających artystów awangardowych w kraju i za granicą, takich jak Blok, Praesens, a.r., Cercle et Carré, Abstraction-Création. To m.in. dzięki jego zagranicznym kontaktom i międzynarodowemu rozgłosowi członkowie grupy a.r. zdolali zebrać kolekcję sztuki nowoczesnej, która zaprezentowana została w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po wojnie Stażewski współtworzył Galerię Foksal w Warszawie, a jego pracownia – którą od 1970 roku dzielił z Edwardem Krasieńskim – stała się jednym z najbardziej kultowych miejsc na artystycznej mapie stolicy. Twórczość Stażewskiego ma rodowód konstruktywistyczny i związana jest z tradycją neoplastycyzmu, a jego powojenne dzieła porównywane były niekiedy z malarstwem op-artowskim. Stażewski nie był jednak wyłącznie malarzem czy twórcą reliefów, multipli i kolaży: tworzył projekty wnętrz i przedmiotów użytkowych, a także grafikę artystyczną i użytkową.



Henryk Stażewski, Relief nr 18, 1965 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

"Kompozycja abstrakcyjna VII", 1958 r.

olej, relief/płyta pilśniowa, 29,5 x 41,5 cm
 na odwrociu nalepka autorska z opisem pracy, nalepka wystawowa z Galerie Chalette, nalepka wystawowa z Musée d'Art et d'Histoire w Genewie oraz etykieta z informacją o udziale pracy w genewskiej wystawie

cena wywoławcza: 360 000 zł ↑
 estymacja: 600 000 - 900 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- Galeria Chalette, Nowy Jork, zakupiony w maju 1961
- kolekcja prywatna, USA

WYSTAWIANY:

- „6 Contemporary Polish Painters”, Galerie Chalette, Nowy Jork, kwiecień 1961
- „Construction and Geometry in Painting. From Malevitch to 'tomorrow'”, Galerie Chalette, Nowy Jork, marzec 1960
- „Pologne. 50 Ans de Peinture”, Musée d'art et d'Histoire, Genewa, 24.10-29.11.1959
- „Henryk Stażewski. Malarstwo”, wystawa indywidualna, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Galeria Kordegarda, Warszawa, maj 1959

LITERATURA:

- Henryk Stażewski, katalog prac, Warszawa 1965, s. nlb. (il.)
- Dobrochna Strumiłło, Kolorowe reliefy Henryka Stażewskiego, „Projekt”, nr 4(31), 1962, poz. 48 (il.)
- 6 Contemporary Polish Painters, katalog wystawy w Galerie Chalette, Nowy Jork 1961, s. nlb. (il.)
- Wystawa prac Henryka Stażewskiego, katalog wystawy w Kordegardzie gmach Ministerstwa kultury i Sztuki, Warszawa 1959, s. nlb. (il.)

„Obraz nic nie wyraża. Stanowi on zespół form tak ułożonych na płaszczyźnie obrazu, ażeby oddziaływały one na widza jak akordy muzyczne działają na słuchacza”.

HENRYK STAŻEWSKI, PRZEMÓWIENIE WYGŁOSZONE W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W ŁODZI 13.02.1932, TEKST ZACHOWANY W RĘKOPISIE









Henryk Stażewski na ekspozycji 15 Polish Painters, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1961



Okładka katalogu 6 Contemporary Polish Painters, Galerie Chalette, Nowy Jork, 1961



Henryk Stażewski, Bez tytułu, ok. 1970 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Gdańsku

„Kompozycja abstrakcyjna VII” z 1958 autorstwa Henryka Stażewskiego pochodzi z prywatnej kolekcji amerykańskiej. Zanim trafiła do USA, znalazła się na indywidualnej wystawie Stażewskiego w Kordegardzie gmachu MKiS w Warszawie i dużej przekrojowej wystawie polskiej sztuki w Genewie. W 1961 została zakupiona przez nowojorską Galerie Chalette za pośrednictwem polskiej Desy. Wraz z kilkoma innymi pracami relief Stażewskiego znajdował się w tym samym transporcie, co obrazy Tchórzewskiego, Gierowskiego, Kierzkowskiego i Sterna. Jeszcze w 1961 roku „Kompozycja abstrakcyjna VII” znalazła się na pierwszej powojennej wystawie polskiej sztuki w USA – kwietniowej „6 Polish Painters” w Galerie Chalette. Niedługo potem, Artur Lejwa, właściciel galerii, sprzedał pracę prywatnemu kolekcjonerowi amerykańskiemu.

Prezentowany relief Stażewskiego należy do prawdziwych rzadkości. Pochodząca z bardzo krótkiej serii, niewielka, wielobarwna kompozycja złożona z prostokątów różni się od powszechnie znanych prac Henryka Stażewskiego z tego okresu. Pierwsze kolorowe reliefy o zróżnicowanej fakturze, lecz tworzone w odstępstwie od ścisłej geometrii, powstawały w 1957. Najprawdopodobniej wtedy też zaczął Stażewski numerować swoje prace. W 1959 powstawały nowe reliefy, utrzymane w tonacji białej, nieraz czarno-białe lub z użyciem żółci, szarości lub błękitu, a nawet czerwieni. Artysta powtarzał jedną formę – beczkę, asteroid, kwadrat, koło, prostokąt – w nieskończonych wariantach. Opis ten pasuje do datowanej na lata 1957-58 „Kompozycji zielona” (kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź) oraz krótkiej serii „rastrowych” reliefów z 1958.

Krótką serią reliefów, z których pochodzi „Kompozycja abstrakcyjna VII”, stanowiła poniekąd przestrzenną kontynuację abstrakcji olejnych z tego okresu. „Kompozycja abstrakcyjna II” z 1958 – nieco większa praca z tej serii, znajdująca się w kolekcji Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu – charakteryzuje się podobną gamą barwną i formą opracowania brył, która nadaje im specyficzny wolumen. Stosunek do geometrii w tejże kompozycji jest jednak dalece swobodniejszy niż w pracy, którą prezentujemy w katalogu. Podlegając zasadom znanym z późniejszych dzieł, „Kompozycja abstrakcyjna VII” zdaje się wyprzedzać nieco swój czas, zapowiadając zainteresowanie artysty aspektami geometrii i koloru w przestrzeni.

Życie i twórczość Henryka Stażewskiego odzwierciedla drogę rozwoju międzynarodowego modernizmu. Począwszy od lat 20. i 30. minionego wieku aż po lata powojenne Stażewski w swojej sztuce wyrażał najważniejsze idee ruchu nowoczesnego – wiarę w linearny rozwój, uniwersalizm rozwiązań nauk ścisłych, przekonanie o jedności kultury całego świata, w odejściu od terytorialnych czy narodowych różnicowań. Socjaldemokracja, w ślad za nauką, promowała pogląd o równości wszystkich ludzi. Równość w modernizmie niosła za sobą unifikację potrzeb – zarówno fizjologicznych, jak i duchowych. Kiedy Le Corbusier tworzył perfekcyjnie ergonomiczną Maszynę do mieszkania, artyści awangardowi wdrażali naukowe metody rozwiązywania problemów natury estetycznej i artystycznej. Choć nie wszyscy podzielali pogląd o zbawczej, edukacyjnej roli sztuki rozumianej jako narzędzie kształcenia społeczeństwa, można stwierdzić, że modernści wierzyli w zasadność geometrycznego porządku, moralnie uzasadnionego minimalizmu i uniwersalnego piękna matematyki. Sztuka Stażewskiego to również wyraz dążenia do nowoczesności, rozumianej jako krok na przód wobec rzeczywistości zastanej. Choć po II wojnie światowej „manifestacyjny” charakter jego działalności zmienił się w refleksję nad znaczeniem dzieła, rolą artysty i samej sztuki, a w jego twórczości pojawiły się wątki emocjonalne, nadal Stażewski pozostał wierny nauce. Do samego końca aktualne pozostały słowa z rękopisu z 1932, który mógłby stać się manifestem każdego modernisty: „Artysta nie zatrzymuje się nigdy, praca jego nigdy nie jest skończona. Idzie równoległe z przemianami społecznymi i postępowaniem technicznym. Tkwi on w teraźniejszości, ale ogarnia zawartość przeszłości, jak i przewiduje przyszłość przez wycucie aspiracji swojej epoki”.



Henryk Stażewski, Galeria Krzysztofory, Kraków 1966, fot. Tadeusz Rolke Agencja Gazeta

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 2 I, 1975 r.

akryl, relief/płyta pilśniowa, 61,5 x 61,5 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'nr. 2 I | H. Stażewski | 1975'
 na odwrociu papierowa nalepka depozytowa z Galerii Foksal

cena wywoławcza: 180 000 zł[†]
 estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- Galeria Foksal (depozyt)
- kolekcja prywatna, Polska

W latach 70. paleta barw Henryka Stażewskiego po raz kolejny zostaje wzbogacona, sam artysta zaś rozluźnia nieco typowe dla wcześniejszego okresu analityczne podejście do pracy artystycznej. W jego obrazach i reliefach zaczynają się pojawiać zaskakujące rozwiązania, a pod koniec tej dekady można w nich dostrzec także subtelne ślady ekspresji malarskiej. Twórczość Stażewskiego staje się bardziej urozmaicona: nie postępuje już kolejno poszczególnymi seriami, cechuje ją coraz większa różnorodność rozwiązań podejmowanych równocześnie. Jest to czas, kiedy pracownia artysty zapełnia się też coraz większą liczbą prac.

Stażewski był kronikarzem i krytykiem własnej twórczości. Chętnie tłumaczył prawidłowości, według których rozwijała się jego działalność: „Wykorzystuję w malarstwie poglądowe tablice naukowe. Kilka moich prac powstało na podstawie kręgu barw – bąka. Przechodzę stopniowo od barw zimnych do ciepłych według ich długości fal, od barw czystych do szarych, od jasnych do ciemnych, wykorzystując kombinacje pionowe i poziome. Daje mi to nieskończoną ilość wariantów. Zdarza się jednak, że trzeba naruszyć monotonię tablic naukowych. Wynikają wtedy niespodzianki podobne do tych, gdy w równym rzędzie kwadratów jeden ustawimy skośnie. Wtedy ten wyrwany z szeregu dysonansowy kolor stanowi zazwyczaj główny akcent całego zespołu barw. Równocześnie istnieje niezgodność ciągu barw w ich matematyczno-fizycznym znaczeniu – z takim ciągiem, który oko ludzie odbiera jako harmoniczny. Ponieważ te dwie skale nie są sobie równe, mechaniczne zastosowanie prac matematyki i fizyki w obrazie jest pożyteczne, ale nie jest wystarczające. Pozostaje nam dalsze szukanie praw rządzących kolorem, w którym kryje się więcej tajemnic niż przypuszczamy” (wypowiedź Henryka Stażewskiego dla czasopisma „Odra”, 1968 nr 2, s. 63-66).

Istotę wprowadzenia wspomnianej przez artystę „niespodzianki” łatwo zrozumieć na przykładzie prezentowanego reliefu. Jeden z kwadratów

wyłamuje się z opartego na dwóch równoległych rzędach układu. Zaburzenie tej kompozycji następuje w dwójnasób: poprzez skośnie ułożenie kwadratu i kontrastujący kolor, który nie przystaje do ograniczonej palety pozostałych elementów. Świadomie zastosowana przez artystę anomalia kompozycyjna otwiera układ i każe zastanowić się nad potencjalnymi modyfikacjami przedstawionej kompozycji. Dla Stażewskiego twórczość malarska stanowiła badanie wszystkich możliwych układów elementów. Dlatego właśnie artysta stronił od ich różnicowania i zazwyczaj ograniczał się do jednego, powtarzanego kształtu. Kwadrat – przez swoją prostotę i związek z formatem podłoża malarskiego używanego przez Stażewskiego – był idealną formą do przeprowadzania eksperymentów w przestrzeni, których rezultatom Mariusz Tchorek nadał miano „obrazów możliwych”.

Dla Stażewskiego nieustanne badanie możliwości układów abstrakcyjnych form nie odnosiło się jedynie do płaszczyzny formalnej pracy – było próbą zrozumienia świata, ogarnięcia absoliutu. Artysta ogłosił: „Sztuka abstrakcyjna jest najbardziej jednolitym, całościowym i organicznym widzeniem kształtów i kolorów. Ma ona na celu najwyższe wyczuwanie 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 sumą wrażeń i obserwacji, jest wycuciem klimatu współczesności, wyrazem dynamizmu dzisiejszego życia, lirycznym obrazem epoki, w której odbywają się przewroty, powodowane wielkimi ruchami 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” (Henryk Stażewski, tekst z katalogu wystawy indywidualnej, styczeń 1978, Zachęta, Warszawa 1978).



27

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Relief nr 103, 1975 r.

akryl, tusz/papier naklejony na płytę, 30 x 30 cm
sygnowany na odwrociu: 'H. Stażewski'
opisany i datowany na odwrociu: '103 - 1975'

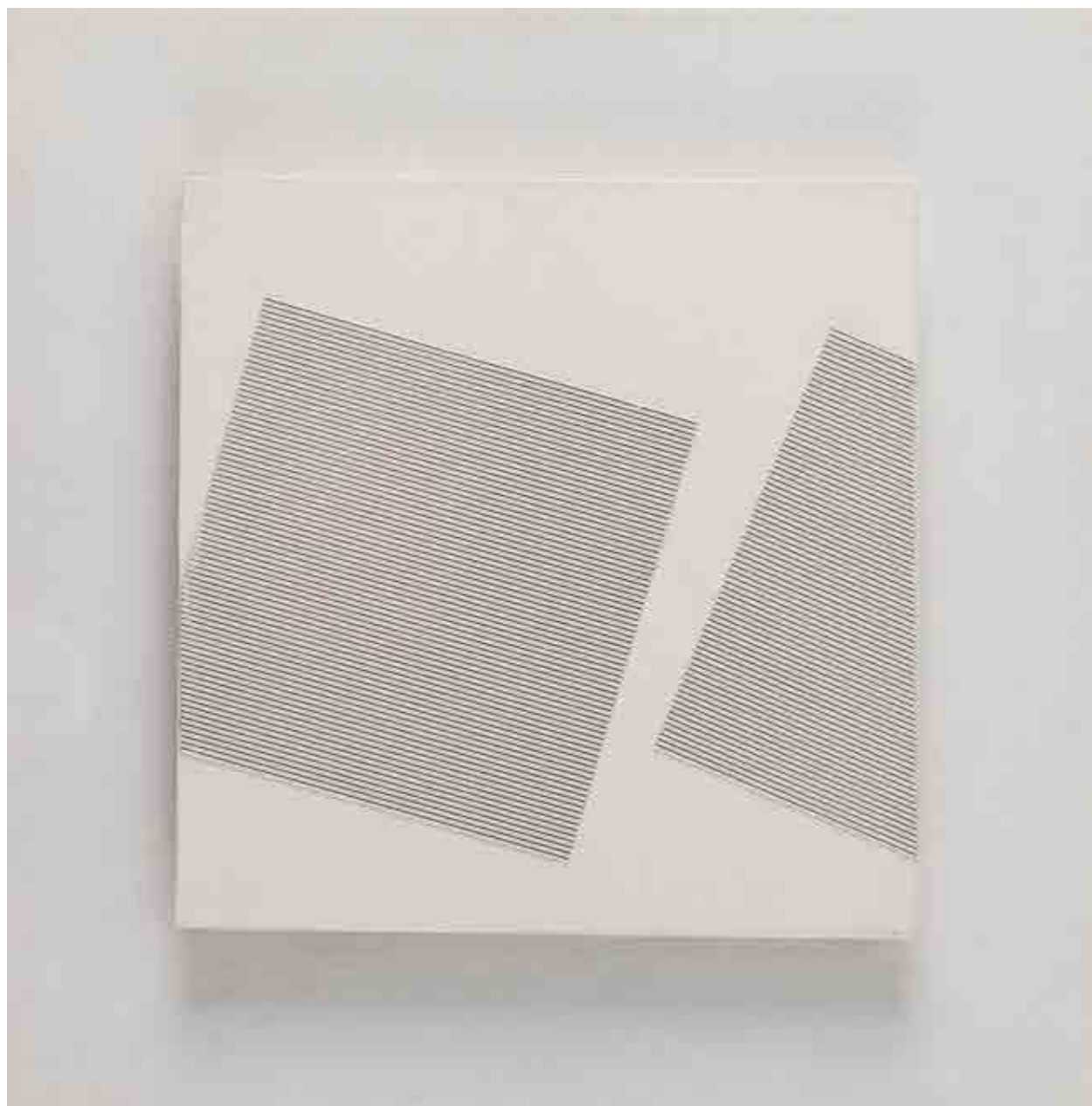
cena wywoławcza: 35 000 zł [†]
estymacja: 45 000 - 65 000

POCHODZENIE:

- Galerie Hoffmann, Friedberg
- kolekcja prywatna, Polska

„Zbyt wielkie bogactwo i barwność życia niszczy sztukę z powodu niemożności umysłowego opamiętania zjawisk. Powoduje powierzchowność ujmowania i nie pozwala na wewnętrzne skupienie się, które jest wynikiem jednokierunkowego napięcia sił. Wewnętrzne skupienie, określona świadomość artystyczna i prosty stosunek do życia są niezbędne do koncepcji i do architektonicznego planu dzieła”.

HENRYK STAŻEWSKI W ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ REDAKCJI MIESIĘCZNIKA „EUROPA”,
1929 NR 3, PRZEDRUK W: „ABSTRACTION-CRÉATION” 1932 NR 1



28

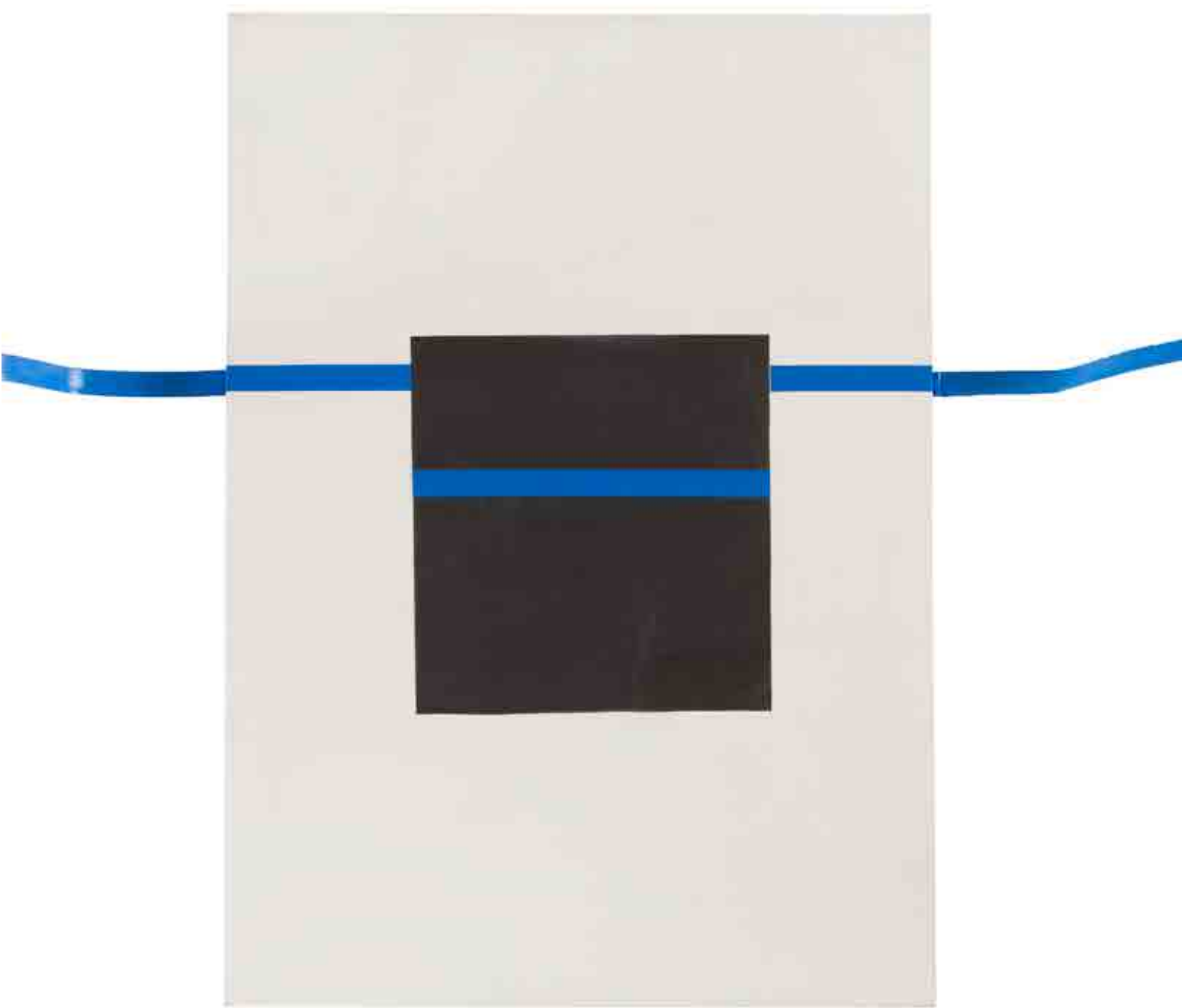
EDWARD KRASIŃSKI (1925 - 2004)

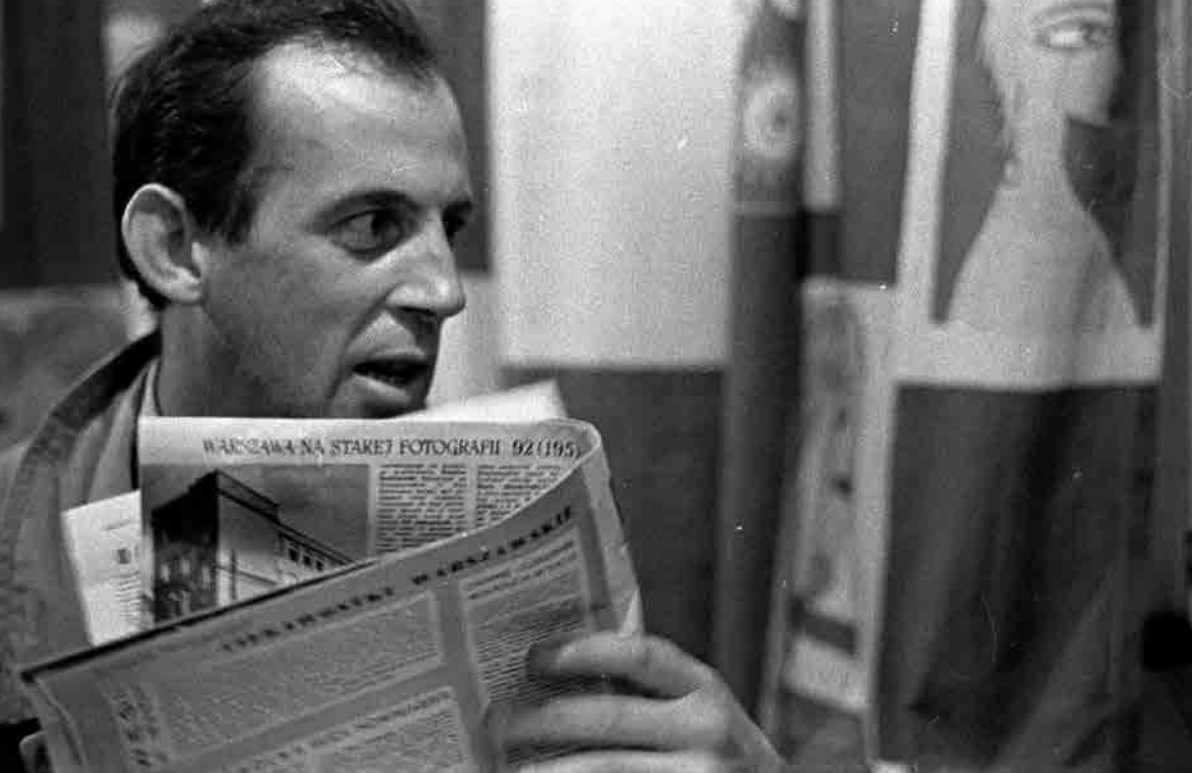
"Intervention 30", 1975 r.

akryl, kolaż, taśma klejąca w kolorze Scotch Blue/płyta pilśniowa, 70 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na blejtramie:
'E. KRASIŃSKI - INTERVENTION 30 - 1975'

cena wywoławcza: 75 000 zł [↑]
estymacja: 140 000 - 180 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Wojciecha Siemiona





Edward Krasiński, Bal w Filharmonii Narodowej, Warszawa 1959, fot. Tadeusz Rolke/ Agencja Gazeta

„Interwencje” Edwarda Krasińskiego pochodzą z najsłynniejszej serii prac artysty, której głównym elementem jest umieszczony w przestrzeni niebieski pasek. Dzieła miały za zadanie „interweniować” w przestrzeń, przez którą przebiega ten najbardziej charakterystyczny element wypowiedzi Krasińskiego. Ostatecznie linia stała się kluczową częścią najprawdopodobniej pierwszej w Polsce pracy koncepcyjnej. Niebieską linią Krasiński zakreślał swój „duchowy krąg”: jego interwencja w przestrzeni nie nadawała jej żadnych nowych znaczeń, organizowała ją i uwypuklała, a jednocześnie urealniała i stawiała pod znakiem zapytania. Interpretowana bywała jako wizualizacja linearnego czasu, a sam artysta widział w tym działanie podobne do dadaistycznych żartów.

Interwencje przestrzenne wiązały się z wcześniejszymi seriami „rzeźb rysowanych” z drutów, prętów, plastikowych kabli i krążków zawieszanych w powietrzu. Krasiński interesował się dynamiką martwego przedmiotu. Linie w przestrzeni pojawiały się na wystawach artysty w galeriach Foksal i Krzysztofora – budował z nich nieoczekiwane struktury, skręcał w spirale, pozwalał żyć autonomicznym życiem i zaskakiwać widza pojawieniem się w nieoczekiwanym miejscu. W 1968 roku Edward Krasiński zmienia twarde zwoje na miękką, plastikową linkę w kolorze niebieskim. Wyphywała z butelek i kranów, wydobywała się z maszyny do mięsa, stanowiła zakładkę do książki. Przedmiotom w ten sposób odebrano ich pierwotną funkcję i znaczenie, dzięki czemu stały się obszarem poetyckiej refleksji, niepozabawionej ironii i autoironii.

Zawieszony na wysokości 130 cm pasek pojawił się pierwszy raz na przyjęciu w domu artysty w Zalesiu Górnym pod Warszawą. Podarowana niebieską taśmą Krasiński okleił kilka pni drzew i dwie małe dziewczynki. Z czasem artysta oznaczał coraz większe obszary, niebieską taśmą oklejając ściany, przedmioty i ludzi. Mówił: „Taśma to przypadkowość, ale ja oczekiwałem takiej przypadkowości”. Zdumionej publiczności swoich prac Krasiński po latach tłumaczył, że pomysł zrodził się podczas długiego pobytu w szpitalu. Patrząc na depresyjny biały sufit, zdecydował się urozmaicić go, dodając do szpitalnej rzeczywistości niebieską linię.

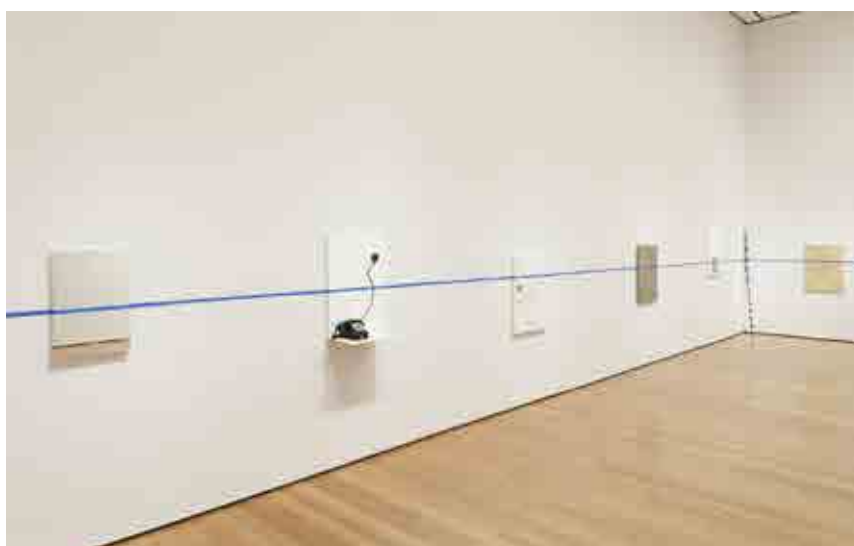
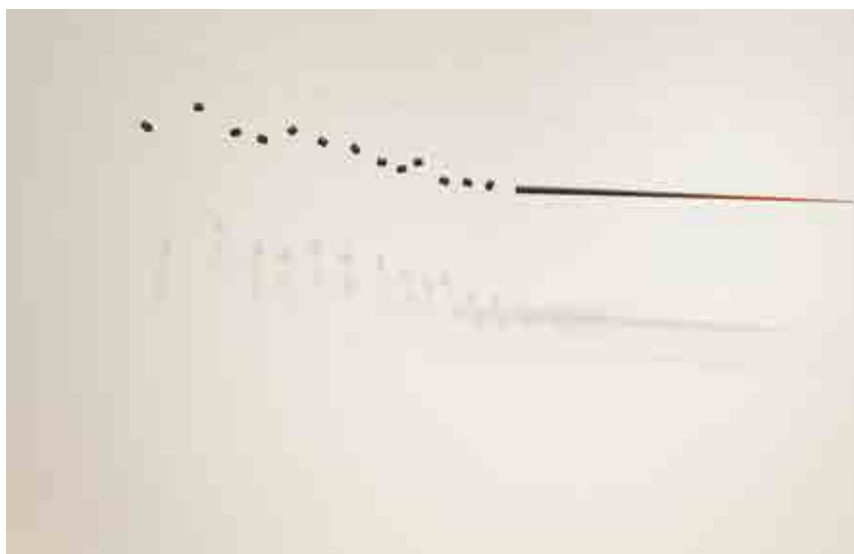
Niebieska linia wiąże się z twórczą postawą Krasińskiego „życia w sztuce”. Przebiegając przez przestrzeń zarówno rzeczywistą, jak i wyobrażoną, staje się metaforą dzieła sztuki, będącego zarówno realnym obiektem,

jak i czymś funkcjonującym w przestrzeni wyobraźni. Kolejnym aspektem jest niemożliwa do wyrażenia w sposób uchwytny wizualnie nieskończoność. Jak mówi Krasiński: „[linia] pojawia się na wszystkim i wszędzie z nią docieram. Nie wiem, czy jest to sztuka. Ale na pewno jest to Scotch blue, szerokość 19 mm, długość niewiadoma”.

Urodzony w 1925 roku w Łucku Edward Krasiński był jednym z najsłynniejszych polskich artystów. W Warszawie mieszkał od połowy lat 50.; jego artystyczny debiut przypadł na początek lat 60. Pierwsza wystawa artysty odbyła się w Galerii Krzywe Koło i w Krzysztoforach, gdzie pokazał „Przedmioty w przestrzeni” – minimalistyczne rzeźby. W tamtym czasie uprawiał też surrealizm. Na plenerze w Osiekach w 1964 Krasiński zaprezentował jedną z pierwszych prac w przestrzeni „Dzida wieku atomowego” – zawieszony między drzewami obiekt przestrzenno-malarski. W 1966 wraz z Wiesławem Borowskim, Mariuszem Tchorkiem, Henrykiem Stażewskim i Anką Ptaszkowską założył Galerię Foksal w Warszawie, która była miejscem spotkań artystów, kształtując oblicze polskiej awangardy powojennej.

Jego słynna niebieska taśma pierwszy raz za granicą pojawiła się w 1970 roku na wystawie „3^{ème} Salon International de Galeries Pilotes” na dziedzińcu Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. W tym samym roku Krasiński uczestniczył w Biennale w Tokio. Kiedy transport z pracami artysty opóźnił się i wiadomo już było, że nie dotrze na czas do Japonii, Krasiński wysłał do organizatorów telegram w alfabecie Morse’a o długości 80 metrów z powtarzającym się pięć tysięcy razy słowem: blue. Taśma ta została wyeksponowana na Biennale w miejsce prac Krasińskiego, które nie dotarły na wystawę. Miesiąc po wernisażu prace Krasińskiego dostarczono na wystawę, a wtedy, zgodnie z instrukcją artysty, taśmę z telegramem zamknięto w gablocie z kulooodpornego szkła i przekazano jako dar do muzeum w Tokio.

Prace Edwarda Krasińskiego z cyklu „Interwencje” pojawiły się na wystawach w MoMA w Nowym Jorku. Na przełomie 2016 i 2017 roku Tate Liverpool zorganizowało dużą retrospektywę artysty, która obecnie jest prezentowana w Stedelijk Museum w Amsterdamzie. Prace Edwarda Krasińskiego znajdują się również w zbiorach między innymi Centre Georges Pompidou w Paryżu, Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie i we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej w Pradze.



Edward Krasinski na ekspozycji wystawy Transmissions Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-1980, The Museum of Modern Art, Nowy Jork

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Seria 12 prac "Order Vertical Game 4 x 4", 1981 r.

akryl/deska, 89 x 4 cm (wymiary dotyczą każdej z części)
prace oprawione wtórnie w ramę o wymiarach 164 x 164 cm
każda z dwunastu części opisana na odwrociu wraz z numerem porządkowym
1-12: 'order | vertical | game | 4x4 | Winiarski | 1981'

cena wywoławcza: 340 000 zł [†]
estymacja: 400 000 - 600 000

POCHODZENIE:

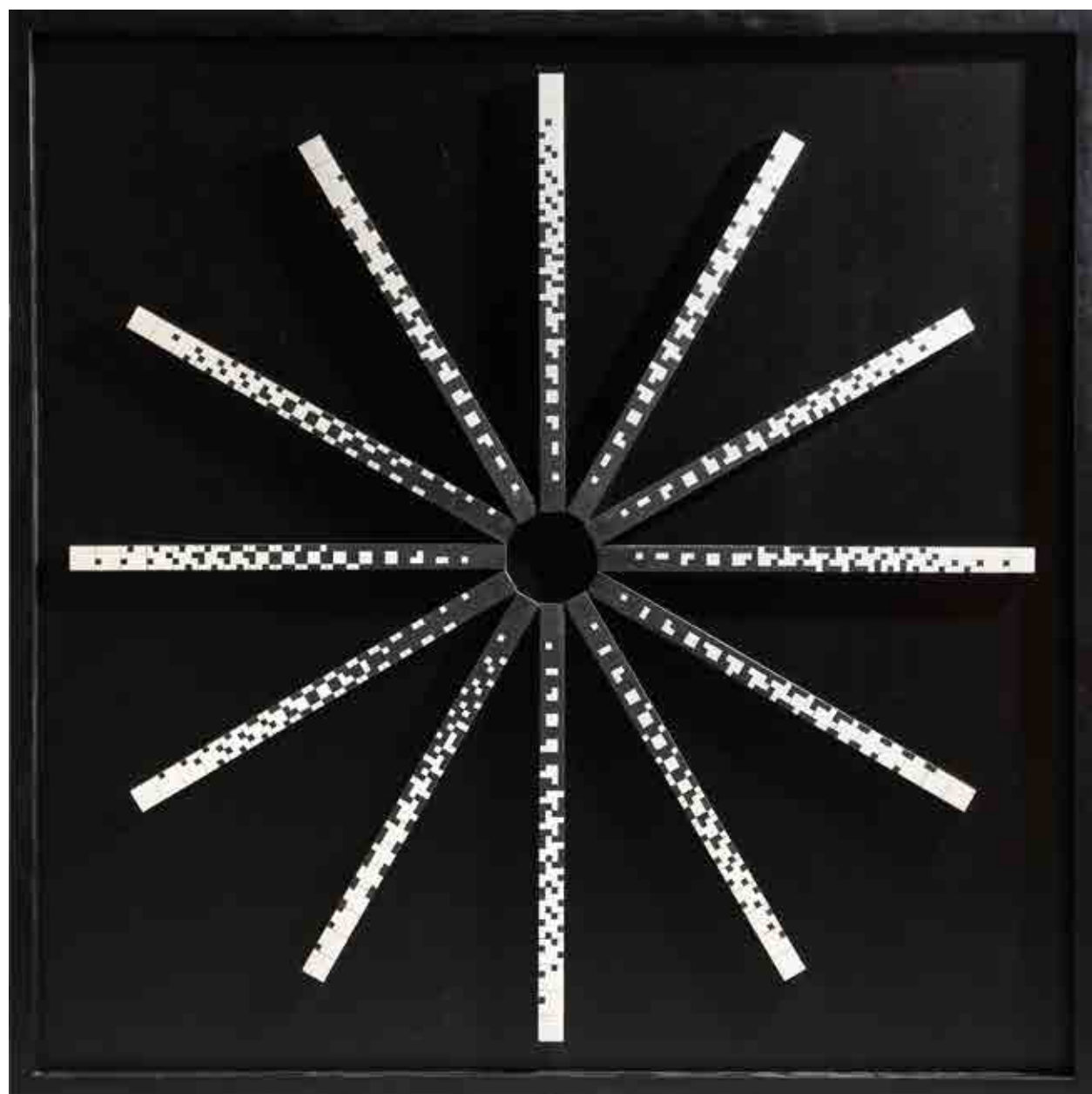
- kolekcja prywatna, Niemcy

WYSTAWIANY:

- Museum Modern Art, Hünfeld
- Galerie New Space, Fulda

„Ważny był zamysł. Ważny był proces. Najpierw, jeszcze przed zamysłem, system. System – zamysł – proces. Jeśli program opisujący ten proces, czy wywołujący go, był w porządku, to i obiekt jest w porządku. I ten następny, który wyniknie z tego samego programu, będzie w porządku także”.

RYSZARD WINIARSKI



Prezentowana instalacja jest wyjątkową pracą w dorobku artysty. Nie jest bowiem ani klasyczną grą Winiarskiego, ani wyodrębnionym z niej elementem, ale zegarem złożonym z dwunastu części. Każda z gier reprezentuje inną godzinę. Zainteresowanie artysty grami losowymi, które przez lata kształtowało jego twórczość, zachęca odbiorcę do analizy poszczególnych części zegara i próby odnalezienia systemu, na którym opiera się ich forma. W latach 80. właśnie w takim wydaniu zestaw gier został przedstawiony w galerii New Space w Fuldzie oraz w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Hünfeld. Winiarski był artystą niezwykle cenionym w Niemczech, gdzie nie tylko wystawiał swoje prace, ale też wykładał – przede wszystkim jako profesor gościnny w HFG w Offenbach.

Złożone z czarnych i białych kwadratów kompozycje Winiarskiego nazywał grami i to właśnie porównanie z grami losowymi najwyraźniej obrazuje jego metodę twórczą. Artysta był zainteresowany połączeniem programowania i przypadku: tak jak gry, jego prace opierały się na ustalonym systemie i uprzednio zaprojektowanej planszy, ale dopuszczały różne wyniki podyktowane wyłącznie przypadkiem. Ustaliwszy pewne sztywne zasady tworzenia obrazu, artysta stosował najczęściej rzut monetą lub kostką. Przypadkowo osiągnięty wynik rzutu definiował finalny wygląd pracy. To, czy dany kwadrat został zamalowany, czy pozostawał biały, było więc niezależne od artysty. Winiarski traktował biel i czerń jako kategorie „zera” i „jedynek”, stosując niejako system binarny jako język swoich obrazów. Osiągnął tym samym wyjątkową kombinację nauki i sztuki. To połączenie pozwoliło artyście pokazać najbardziej bezosobowe i bezemocjonalne podejście do tworzenia.

„Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworzenie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. Dlatego nie nazywał tworzonych przez siebie obiektów obrazami, ale próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” (Bożena Kowalska, Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, [red.] Józef Grabski, Irsa, Kraków 2002, s. 9).

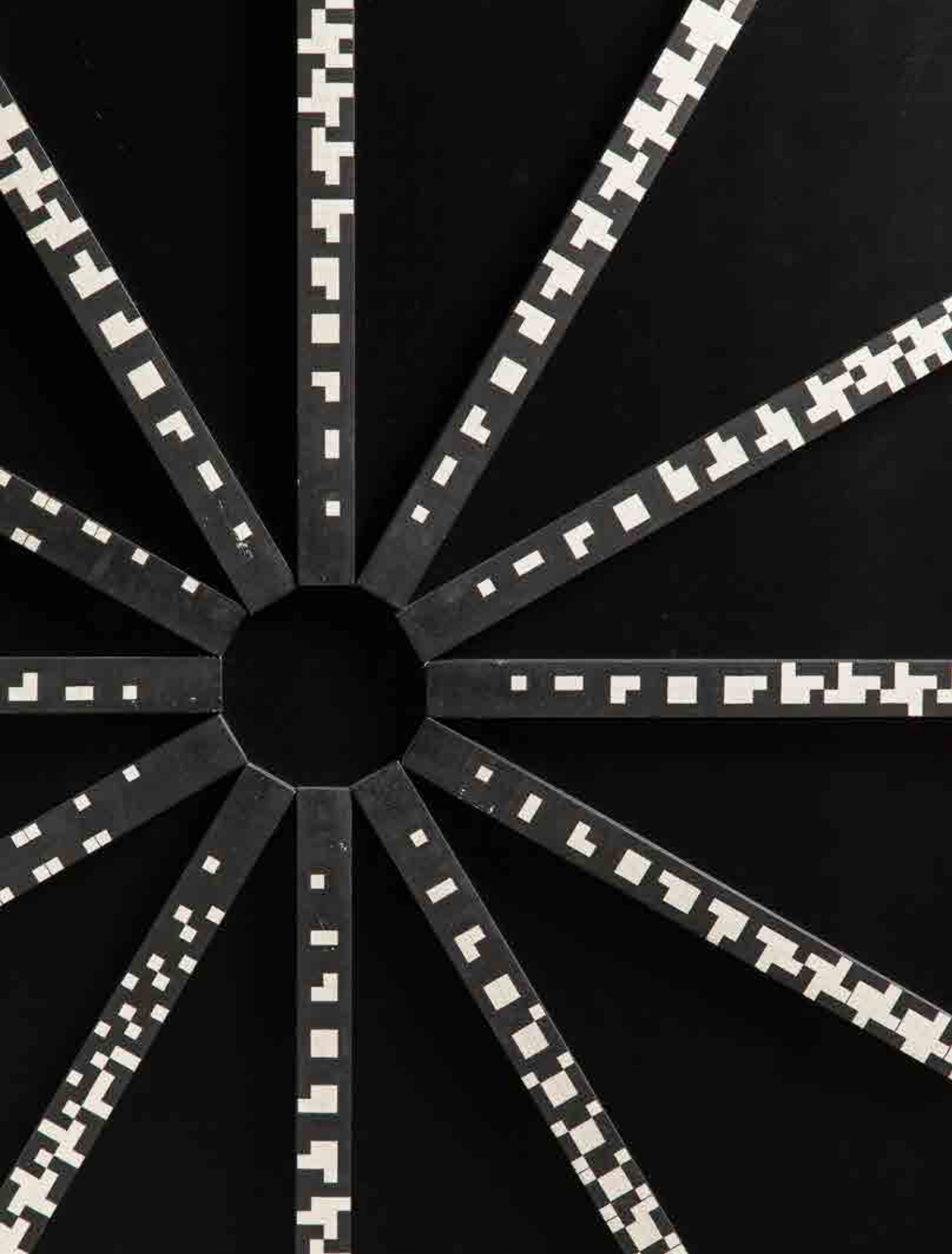
Ta postawa wynikała po pierwsze z zainteresowań i wykształcenia Winiarskiego: przed studiami w warszawskiej ASP, artysta ukończył Wydział Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej. Od młodości pasjonował się matematyką, która stanowiła dla niego jedyną niezbitą prawdę i możliwość zrozumienia pędzącego i pełnego chaosu świata. Winiarski ponad wszystko cenił możliwość empirycznego sprawdzenia i opisania rzeczywistości. Choć jego badania były systematyczne i naukowe, przyznawał, że świata nie da się wpisać w jednoznaczną strukturę, ani zastosować do niego ustalonego z góry zestawu zasad. Artysta twierdził, że dziejami świata i ludzkości nieodmiennie rządzi przypadek i mimo postępu nauki i technologii, tej przypadkowości nie da się przeciwdziałać. Innego źródła twórczości Winiarskiego można dopatrywać się w artystycznym klimacie lat 60., kiedy coraz większym zainteresowaniem cieszyła się sztuka konceptualna. Artyści pracujący w tym nurcie często opierali się na naukowych zasadach, dążąc do jak największej racjonalizacji i obiektywizacji sztuki. Winiarski miał też szczęście trafić na seminarium profesora Mieczysława Porębskiego, który w analizie kultury i sztuki wykorzystywał teorię

informacji. Dzięki zajęciom Porębskiego Winiarski doszedł do wniosku, że sztuka i nauka nie wykluczają się – wprost przeciwnie, sztuki piękne można rozpatrywać w kategoriach matematycznych.

Wykryształowanie się artystycznej metodologii Winiarskiego zbiegło się z Sympozjum Artystów Plastyków pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach w 1966 roku, na którym artysta zaprezentował swoją koncepcję tworzenia. Teorię programowania obrazów Winiarski przedłożył już w swojej pracy magisterskiej, zatytułowanej „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Ta nowatorska koncepcja wyprzedziła najważniejsze idee sztuki konceptualnej, na przykład te głoszone w USA przez Sola DeWitta. Z amerykańskim mistrzem konceptualizmu oraz innymi twórcami tego nurtu Winiarskiego łączył brak zainteresowania sztuką jako materialnym obiektem. Artysta skupiał się na procesie powstawania dzieła, nie poświęcając uwagi fizycznemu rezultatowi tego procesu. Stronił wręcz od nazywania swoich prac „obrazami”, preferując termin „obszar”. To kolekcjonerzy, historycy i krytycy sztuki docenili niezaprzeczalny walor estetyczny dzieł Winiarskiego. Paradoksalnie, pragnąc uczynić swoje „obszary” jak najbardziej mechanicznymi i odseparować je od osobowości twórcy, artysta wypracował styl, który nie tylko trudno pomylić z twórczością kogokolwiek innego, ale który dodatkowo jest pozytywnie odbierany na poziomie wizualnym, niezależnie od stojącej za nim teorii.

Istotną cechą podejścia matematycznego do sztuki była jego uniwersalność. Połączenie powszechnie zrozumiałego systemu z unikatowym walorem estetycznym sprawiło, że prace Winiarskiego zyskały popularność za granicą. Jego dzieła wystawiano na I Biennale konstrukttywizmu w Norimberdze (1969), dwukrotnie na Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w Sao Paulo (1969 i 1971), łódzkiej i monachijskiej edycji festiwalu „Konstrukcja w procesie” (1981 i 1985), poświęcono mu także liczne wystawy indywidualne w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych okazji do zaprezentowania prac Winiarskiego międzynarodowej publiczności było sympozjum w holenderskim Gorinchem w 1974 roku. Ostatnio wystawa indywidualna artysty, „Event-Information-Image” w Palazzo Bollani, była wydarzeniem towarzyszącym 57. Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji.

Zastosowanie programowania z jednoczesnym dopuszczeniem do swoich kompozycji przypadku Winiarski traktował nie tylko jako grę – jego działanie wynikało z rozważania filozoficznego. Artystę interesowały zagadnienia determinizmu i indeterminizmu w losach świata. Dzięki tak poważnej motywacji pracy artystycznej, twórczość Winiarskiego była przez lata poprowadzona w bardzo konsekwentny sposób. Podstawowa metoda pozostawała bez zmian, ale z czasem artysta coraz częściej pracował z formami przestrzennymi – rzeźbami, wielkoformatowymi grami oraz instalacjami, takimi jak prezentowana praca. W latach 70. Winiarski zdecydował, że jego prace są nadzbyt skomplikowane i postanowił je uczynić bardziej przystępnymi, a nawet zachęcić widza do uczestniczenia w swoich grach. W połowie kolejnej dekady artysta znowu zmodyfikował nieco swoje podejście do tworzenia: odszedł od rygorystycznej naukowości i dopuścił do swoich prac wkład emocjonalny. W 1987 rozpoczął nawet cykl „Geometria, czyli szansa medytacji”, na który składały się instalacje budowane z płonących zniczy, które artysta prezentował w kraju i za granicą. Pod koniec życia Winiarski wciąż malował gry, ale równocześnie tworzył portrety zaprzyjaźnionych osób.





30

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

Bez tytułu, 1975 r.

akryl, drewno/płyta pilśniowa, 52 x 51,5 cm
 sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1975'
 na odwrociu nalepka Galerii Fibak z opisem pracy
 oraz pieczęć Galerii De Rijk Fine Art, Holandia

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]
 estymacja: 160 000 - 220 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Agra Art, 2010

„Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy. W ogólnym zarysie nic się pozornie nie zmienia, w szczegółach za to wyraźnie, jako że cel mojego działania przez cały czas ewoluuje; ewoluuje w rytm zmian epoki”.

RYSZARD WINIARSKI



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

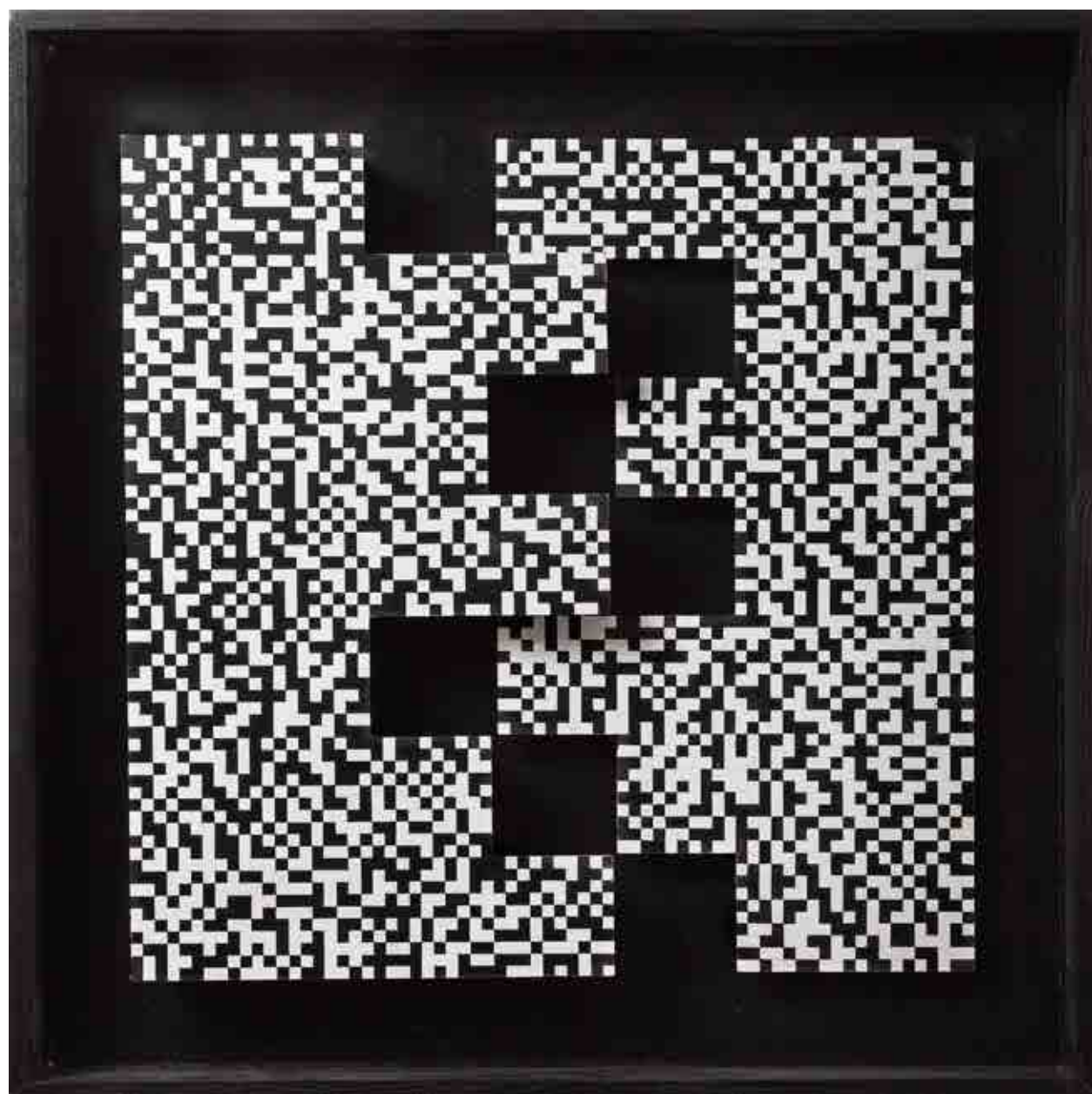
"Penetration of real space" ("Penetracja przestrzeni realnej"), 1974 r.

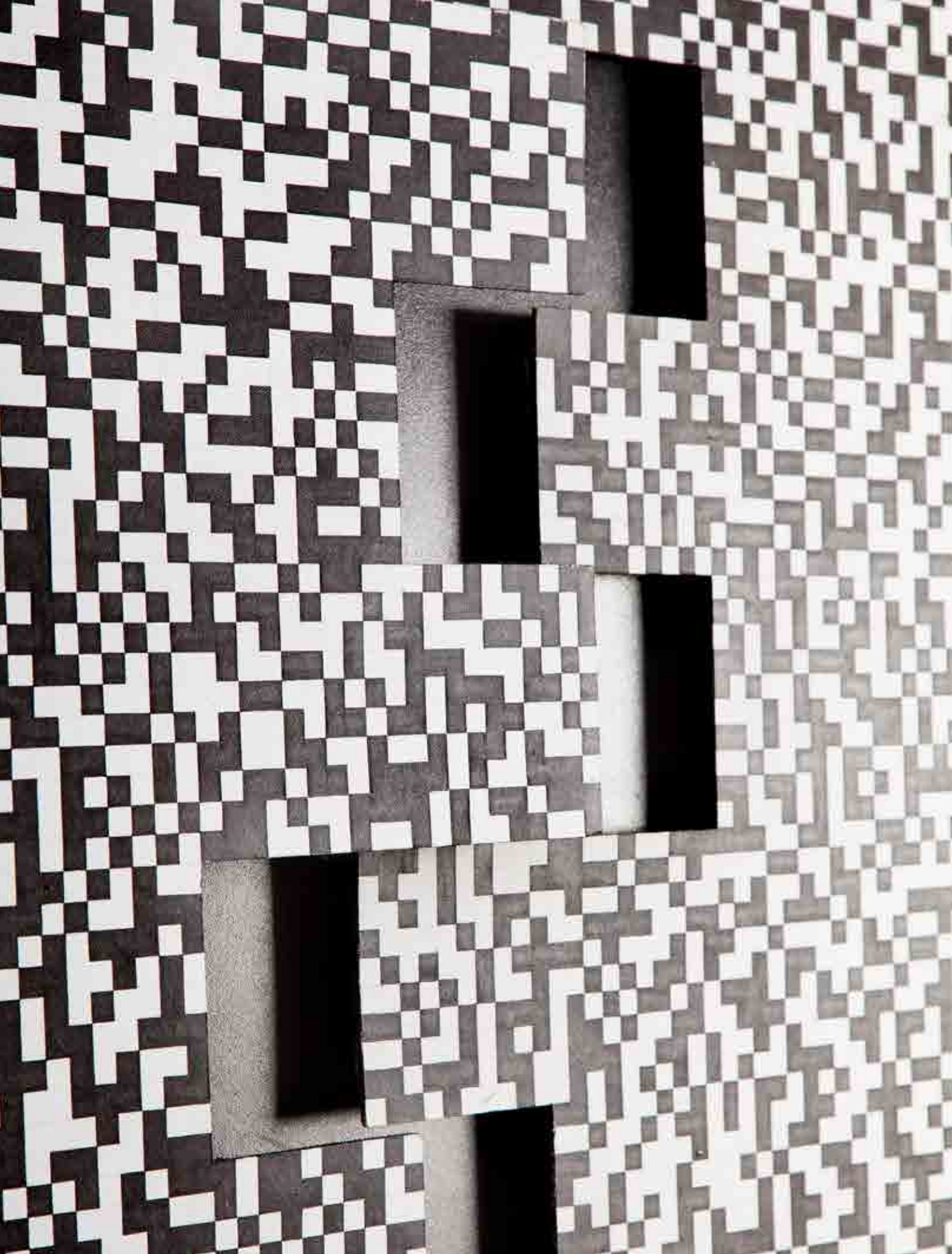
akryl, płyta pilśniowa/deska, 90 x 90 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Winiarski 1974'
na odwrociu naklejka z maszynopisem z opisem pracy: 'Penetration of
real space with equal probability to black | and white colour appearance
with drawn out by center limit line. | Wood, acryl, year: 1974.'

cena wywoławcza: 260 000 zł ↑
estymacja: 380 000 - 500 000

„Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerni to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy ‘żółć’ i ‘czerwień’ to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy ‘biel’ i ‘czerni’, to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerni to ‘tak’ i ‘nie’ w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

RYSZARD WINIARSKI





Prezentowana praca jest rodzajem instalacji, która składa się z dwóch, addycyjnych względem siebie elementów – monochromatycznej deski i naklejonej na niej płyty pilśniowej. Co charakterystyczne dla twórczości Winiarskiego, podstawowym modulem „Reliefu” jest kwadrat – powtarza się on w formie pracy, otworach wyciętych w sklejce, kształt ten buduje również precyzyjnie oddaną kompozycję.

Artysta na odwrocie pracy dodał komentarz, w którym objaśnił cel, jaki postawił przed sobą – zupełnie tak, jak gdyby prowadził eksperyment naukowy. Dążył do przeprowadzenia analizy przestrzeni przy wykorzystaniu równej ilości bieli i czerni oraz jednoczesnej redukcji osi symetrii. W przewrotny sposób zadał pytanie o postrzeganie stereoskopowe. Wykreowany przez niego układ wywołuje iluzję dwuwymiarowości i dopiero po zmianie sposobu oglądania z frontalnego na lekko ukośny widz zauważa rzeczywistą formę pracy, m.in. jej ażurowość, decydującą o wrażeniu trójwymiarowości.

Winiarski bardzo wcześnie wypracował dojrzały język twórczy, który konsekwentnie stosował przez następnych 20 lat. Fundamentem jego twórczości stało się pragnienie połączenia nauki ze sztuką. Niewątpliwie duży wpływ na podjęcie przez artystę takiej problematyki wywarła atmosfera lat 60. pełna nowych idei, odrzucających tradycyjne zasady malarskie i upatrujących szansę dla nowej sztuki w daleko posuniętym obiektywizmie. Jednocześnie, podwójne wykształcenie Winiarskiego, który był nie tylko malarzem, ale również matematykiem, sprawiało, że wszelkie refleksje nad związkiem tych dwóch dziedzin musiały nasuwać się dość naturalnie. Fascynacja ta doprowadziła do wykreowania sztuki bezosobowej, niezdradzającej indywidualizmu, niepodlegającej subiektywnym ocenom estetycznym, niejako wymuszającej osąd racjonalny.

Najistotniejsze dla Winiarskiego stało się wypracowanie zasad regulujących akt powstawania dzieła, a nie sam wynik tego procesu, o czym

świadczy m.in. niechęć do nadawania tytułów pracom. Jednocześnie nie chciał, by sztuka stała się podrzędna względem nauki, dlatego dążył do połączenia działania programowego z przypadkowym. Najpierw ustalał podstawowe zasady regulujące wygląd jego pracy, m.in. wielkość części składowych kompozycji. Następnie poprzez działanie losowe (rzut kostką lub monetą) ustalał barwę każdego z przyjętych modułów. Artysta doprowadził do stworzenia dysonansu poznawczego wywołanego zderzeniem przemyślanej kompozycji z przypadkowością układu barw. Analogiczna zasada postępowania zauważalna jest w kwestii symetrii – Winiarski uczynił podstawowymi elementami swoich prac regularne figury kwadratów, ale poprzez ich nierównomierne rozmieszczenie nie dopuścił do uzyskania harmonijnej kompozycji.

Od 1968 roku przestrzeń stała się elementem uwzględnianym w dotychczas dwuwymiarowych pracach. Nie oznaczała jednak odejścia od pierwotnych zamierzeń artysty, a ich kontynuację. Dążenie Winiarskiego do skompilowania nauki ze sztuką skłoniło go do sprawdzenia uniwersalizmu jego założeń, co świadczyłoby o spełnianiu kryterium prawa naukowego.

Biel i czerń jest podstawą działań Winiarskiego – upatrywał w nich symbole antynomii kształtujących naszą kulturę, a jednocześnie podziwiał ich „skończony” charakter. W katalogu Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-74, pojawia się wypowiedź artysty: „Jest niewątpliwie wiele odmian każdego z kolorów, ale biel i czerń to jedyna para kolorów, które zestawione razem, a nie traktowane oddzielnie, pozwalają nam zapomnieć o specyfice każdego z nich z osobna. Jeśli mówimy 'żółć' i 'czerwień' to natychmiast należy zapytać, który z licznych żółtych i który z licznych czerwonych kolorów mamy na myśli. Jeśli mówimy 'biel' i 'czerń', to nie potrzeba już zadawać dalszych pytań. Biel i czerń to 'tak' i 'nie' w logice, to 0 i 1 w binarnym systemie liczenia, to dobro i zło w filozofii, to tysiące dalszych skojarzeń i znaczeń odnoszących się do podstawowych praw natury i ludzkiej egzystencji”.

RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Szesnasta gra 10x10", 1978 r.

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Szesnasta gra 10x10'

|Winiarski 1978' oraz papierowa nalepka autorska z zapisem gry

cena wywoławcza: 140 000 zł †

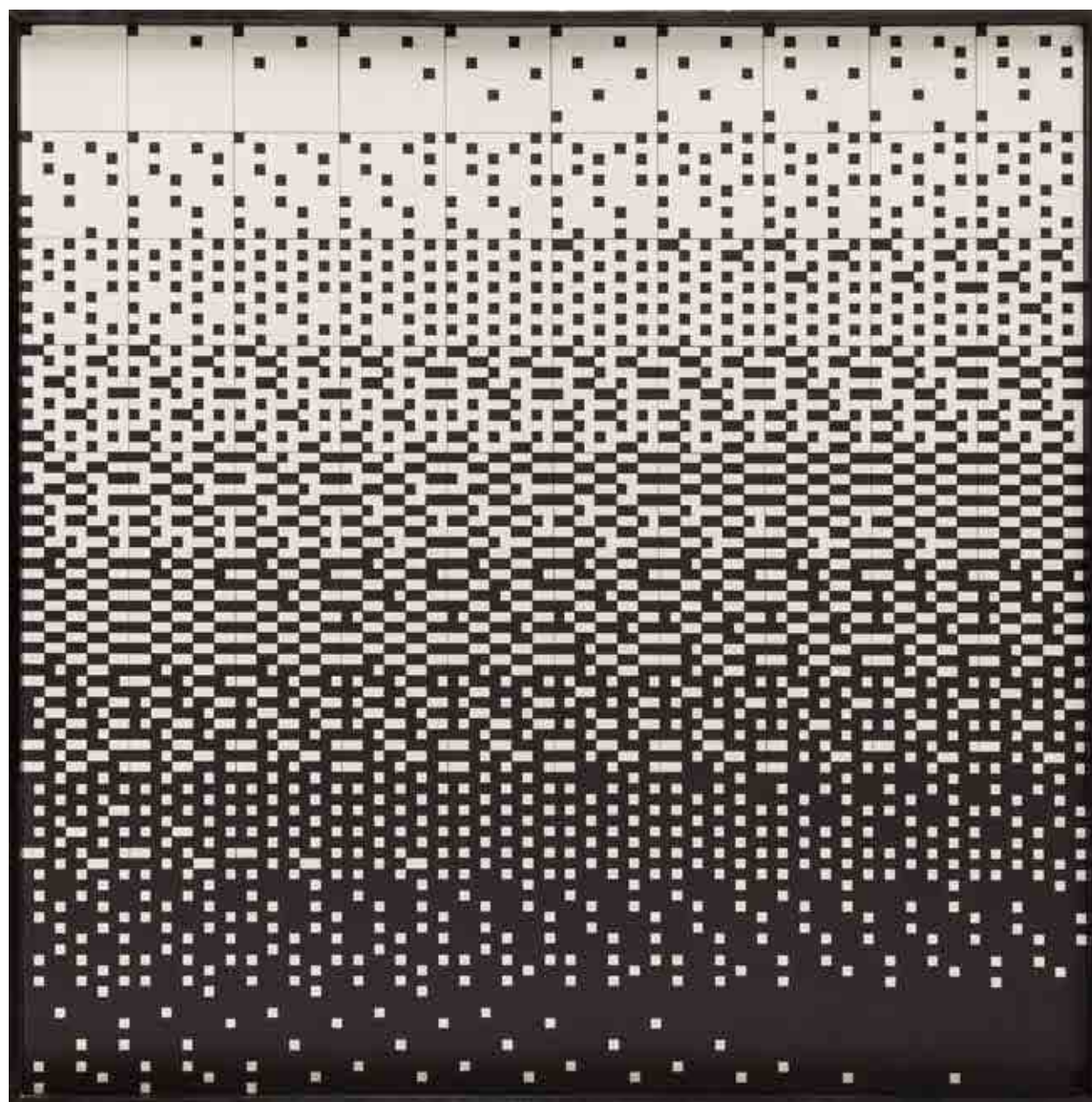
estymacja: 180 000 - 220 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Uważałem, że mogę do sztuki wnieść coś innego, ważnego jeśli zaproponuję analityczną i formalną postawę wobec jej przedmiotu. Chodziło mi o podjęcie skutecznej próby wyzbycia się mistyfikacji i zdania się na coś innego niż własne widzimisię. Alternatywą były procesy obiektywne i chęć wprowadzenia ich na teren sztuki. Takim procesem obiektywnym może być zwyczajne odliczanie”.

JERZY OLEK, PORZĄDEK PRZYPADKU, CZYLI O WINIARSKIM [W:] RYSZARD WINIARSKI. PRACE Z LAT 1973-74, KRAKÓW 2002, s. 19-20



RYSZARD WINIARSKI (1936 - 2006)

"Diagonalna gra 6 x 6", 1999 r.

akryl/płyta pilśniowa, 50 x 50 cm (w świetle ramy) 70 x 70 cm (z ramą)
sygnowany i datowany śr.d.: 'Winiarski 99'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'diagonalna gra 6 x 6 | winiarski '99'

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]
estymacja: 40 000 - 50 000

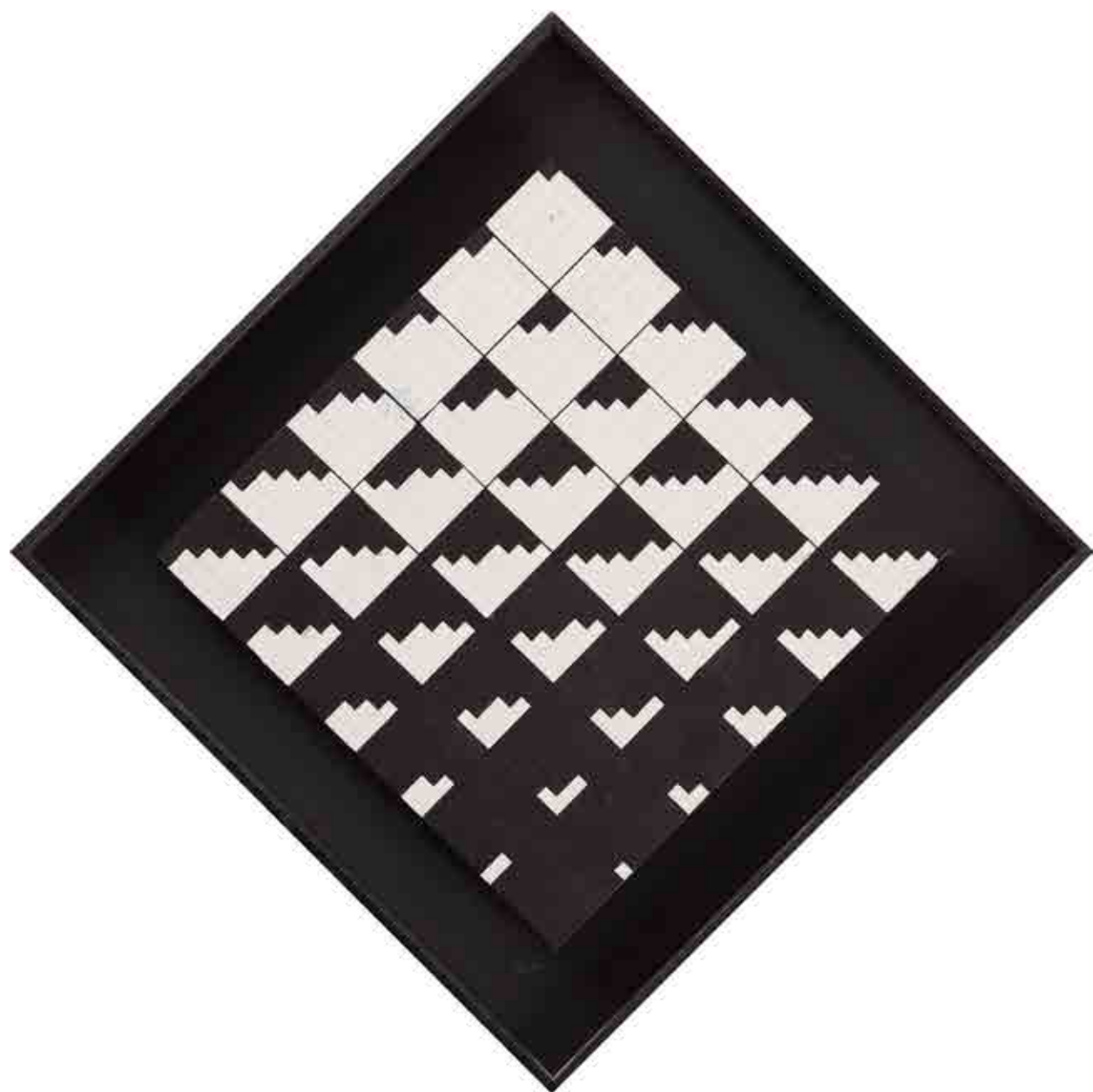
„Zadanie, jakie sobie postawił, można by sformułować następująco: zaprogramować obraz tak, aby jego struktura była absolutnie sprawdzalna, wyłączała ekspresję osobistą oraz omylną odpowiedź odbiorców, dała się ująć w relacjach liczbowych, przekazywała informację, która jest w miarę założonego zadania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

STEFAN MORAWSKI, JERZY OLEK, PORZĄDEK PRZYPADKU, CZYLI O WINIARSKIM,
[W:] RYSZARD WINIARSKI. PRACE Z LAT 1973-1974, KRAKÓW 2002, s. 22

Seria prac „Gry” była nieprzerwanie kontynuowana od 1972 roku, kiedy to Winiarski zorganizował salon gier w Galerii Współczesnej w Warszawie. Udało mu się zaangażować do udziału w zaplanowanych przez niego zabawach publiczność. Wskutek ich działań na przygotowanych planszach powstawały białe-czarne lub kolorowe kompozycje. Od tamtego czasu gry zagościły na dobre w artystycznym dossier Winiarskiego. Nie zawsze jednak do ich wykonania angażował publiczność, czasem ich jedynym autorem był artysta.

„Diagonalna gra 6x6” zbudowana jest z dwóch płyt naklejonych na siebie, przy czym spodnia jest jednolicie czarna. Na wierzchniej artysta ukazał kompozycję zbudowaną z regularnie rozmieszczonych 36 kwadratów.

Każdy z nich został podzielony na kolejne 36 modułów, przy czym różnią się one między sobą proporcją wykorzystania białych i czarnych figur. Praca ta przypomina projekty oparte na zasadzie góry lodowej, której 6/7 pozostaje niewidoczne. W przypadku działania zrealizowanego w Chełmnie w 1978 roku artysta ukazał stożek w trzech różnych położeniach. Za każdym razem znaczna jego część była ukryta w ziemi i według Bożeny Kowalskiej miała funkcjonować jedynie w wyobraźni odbiorcy, przez co mogła przybierać znacznie większe rozmiary. Podobny mechanizm ma miejsce w przypadku prezentowanej pracy – procentowy udział bieli i czerni zmienia się, sugerując ruch przypominający zanurzającą się górę lodową. Każdy z kwadratów zdaje się stanowić stopklatkę tego procesu. Analogie z projektami odnoszącymi się do góry lodowej wzmacnia format pracy – ukośnie zaprezentowany kwadrat.



JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

"Kompozycja abstrakcyjna", 1968 r.

olej/plótno, 120 x 80 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI | „KOMPOZYCJA | ABSTRAKCYJNA” | 1968' oraz 'R.39' 'P.6.' i 'B.2.'

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

cena wywoławcza: 180 000 zł[†]

estymacja: 260 000 - 340 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa polskiej sztuki podczas Festiwalu w Edynburgu, Galeria Richard Demarco, Edynburg 1972
- Wystawa indywidualna Galeria Współczesna K.M.P. i K. „RUCH”, Warszawa 11.12.1969-4.01.1970

„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,

Abstrakcja była ważnym aspektem malarstwa Nowosielskiego, jednak jego abstrakcyjnych kompozycji nie można zaliczyć do malarstwa stricte nieprzedstawiającego. Jak sam podkreślał, jego abstrakcje były zakorzenione w rzeczywistości: „Abstrakcja początku naszego stulecia (...) nie chciała obrazować niczego, przedstawiać niczego, chciała być samodzielna, wolna od tych zadań i tych możliwości. Jako młody malarz i ja takim pokusom ulegałem, jednak już bardzo wcześniej przekonałem się, że moje

'abstrakcyjne' obrazy całkiem nie są 'abstrakcyjne'. Że są one jakąś figuracją, że coś bardzo konkretnego przedstawiają – ale co, tego ja właśnie nie wiedziałem. Powstało tych obrazów wiele, ale główny mój nurt malarski to była figuracja tradycyjna. A jednak, moja osobowość malarska była rozdwojona i od czasu do czasu malowałem obrazy 'nie przedstawiające'. A jednak przedstawiające” (Jerzy Nowosielski, tekst z ulotki-zaproszenia na otwarcie wystawy „Abstrakcje”).



35

JERZY NOWOSIELSKI (1923 - 2011)

Kompozycja abstrakcyjna, 1965 r.

olej/plótno, 80,5 x 61 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY Nowosielski 1965'

cena wywoławcza: 80 000 zł [†]

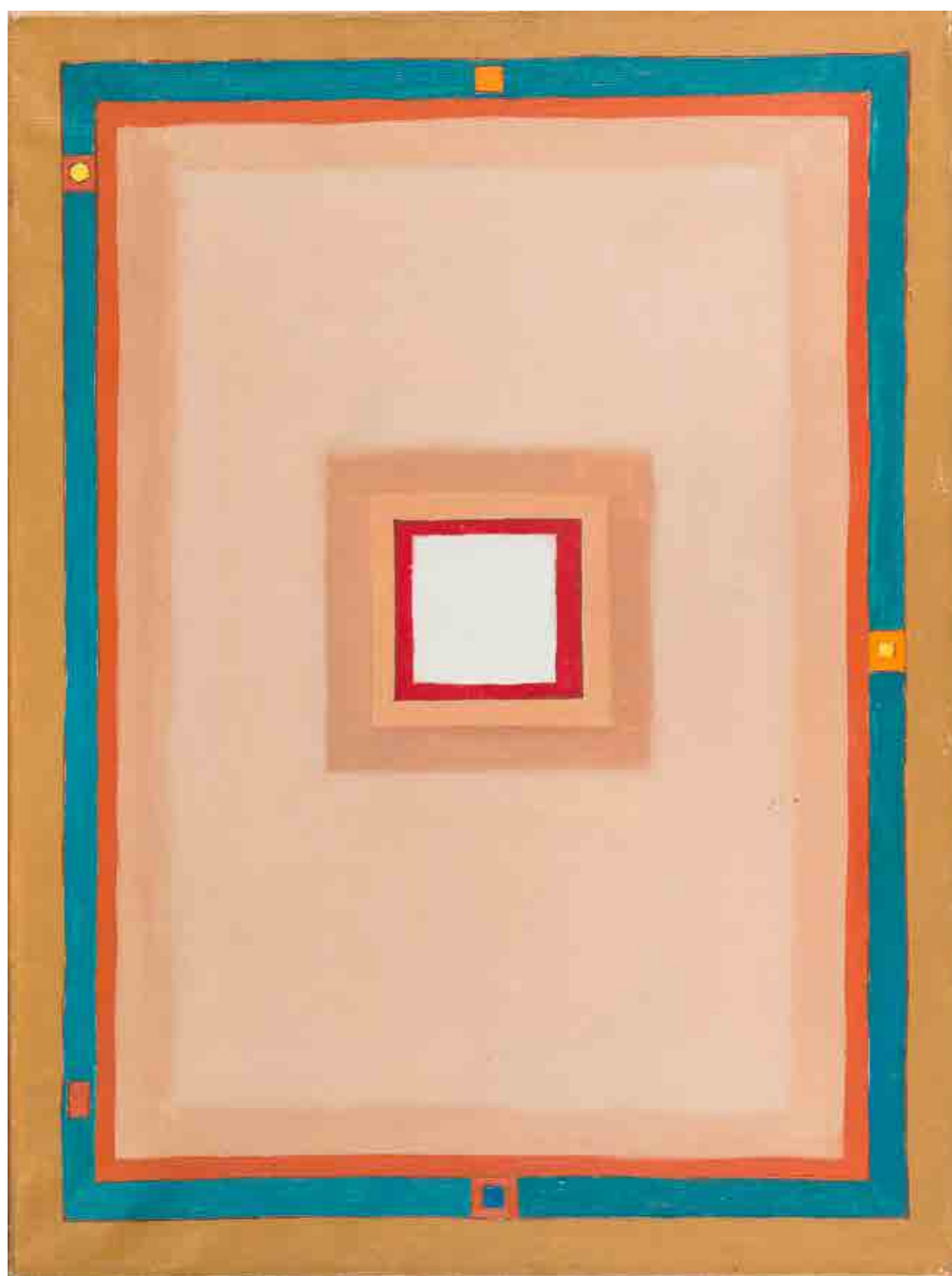
estymacja: 120 000 - 170 000

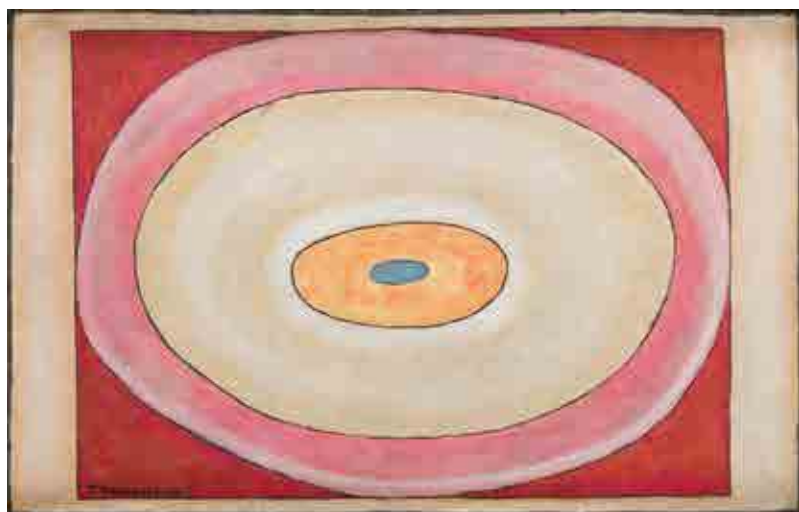
WYSTAWIANY:

- Jerzy Nowosielski. Malarstwo, BWA Kraków, 1974

„Malarstwo jest pewnego rodzaju sposobem wtajemniczenia w takie aspekty rzeczywistości, które nie mogą być ani opisane, ani opowiedziane, ani zanalizowane”.

JERZY NOWOSIELSKI





Nowosielski Jerzy, Studium mandali, 1952 r., olej/płyta, kolekcja prywatna, Polska



Jerzy Nowosielski, Trójkąty duże, 1958 r., Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie

„(...) obraz ma być działaniem iluzyjnym, to znaczy ma ewokować w wyobraźni, w poczuciu odbiorcy, określoną rzeczywistość, i to rzeczywistość dokładnie zamierzoną przeze mnie, zobaczoną przeze mnie. Taką, w której ja sam chętnie bym się chciał znaleźć”.

JERZY NOWOSIELSKI

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

Artysta nie potrafił dokładnie wytłumaczyć, jak powstają jego abstrakcyjne wizje. Ich genezę określał jako magiczną, przypisywał wewnętrznym przeżyciom: „Nie kalkulacja i spekulacja, nie wstępna analiza poszczególnych elementów, z których przyszył obraz ma być zbudowany, lecz jakaś wewnętrzna konieczność utrwalenia pewnych określonych form, które narzucają się mojej wyobraźni z siłą obsesji, jest powodem malowania ta-

kich 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 'zaklinania' się domaga. A ponieważ nie umiem dokładnie uświadomić sobie, jak to się dzieje, nazywam to 'magią'" (Jerzy Nowosielski, Wyznanie, „Polska” nr 5, 1969).

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

MIECZYŚLAW TADEUSZ JANIKOWSKI (1912 - 1968)

Kompozycja abstrakcyjna

akryl/plótno, 85 x 21,5 cm (wymiary w świetle oprawy)
103,5 x 39,5 cm (wymiary z ramą)
sygnowany na odwrocie: 'JANIKOWSKI'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Boisgirard - Antonini, Paryż 2016
- kolekcja prywatna, Polska

„Janikowski, wierny z wiernych kierunku najsurowiej wyzutego z czysto sensualnej delektacji i z chaosu nastrojowości”.

JÓZEF CZAPSKI

Artysta wywodzący się ze środowiska krakowskiego, po wojnie oscylował pomiędzy Francją a Wielką Brytanią, by finalnie osiąść w Paryżu. Wróżono mu tam szybką i błyskotliwą karierę. To właśnie Paryż był miejscem, gdzie Mieczysław Janikowski przeszedł przemianę z malarza figuratywnego w abstrakcjonistę.

W połowie lat 50. odbyły się jego dwie pierwsze wystawy indywidualne (Galerie Colette Allendy w Paryżu i w New Vision Center Gallery w Londynie). Był to moment, w którym Janikowski wzbudził swoimi pracami uznanie artystów i krytyków sztuki. W trakcie udzielania wywiadu w londyńskim „Życiu”, opowiedział się wówczas za geometryczną abstrakcją. Ze wspomnień Józefa Czapskiego wynika, iż Janikowski był spokojnym,

niezwykle skrupulatnym, uduchowionym człowiekiem. Te cechy widoczne były we wszystkich pracach, które wyszły spod jego pędzla, czy było to malarstwo materii, abstrakcja geometryczna czy, jak prezentowana w katalogu, abstrakcja liryczna.

Janikowski budował nastrojowość poprzez czyste, ascetyczne kompozycje. Używał wysmakowanej kolorystyki, często naturalnych barw – ugrów, kolorów ziemi.

Prezentowana praca zakomponowana w niekonwencjonalnym formacie wydłużonego, pionowego prostokąta, zbudowana została z gładko kładzionej na powierzchnię płótna farby w kolorze piasku. Ta czysta powierzchnia intryguje i hipnotyzuje. Wprowadza równowagę i wewnętrzny spokój.



37

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Dżin", 2001 r.

olej/plótno, 190 x 145 cm

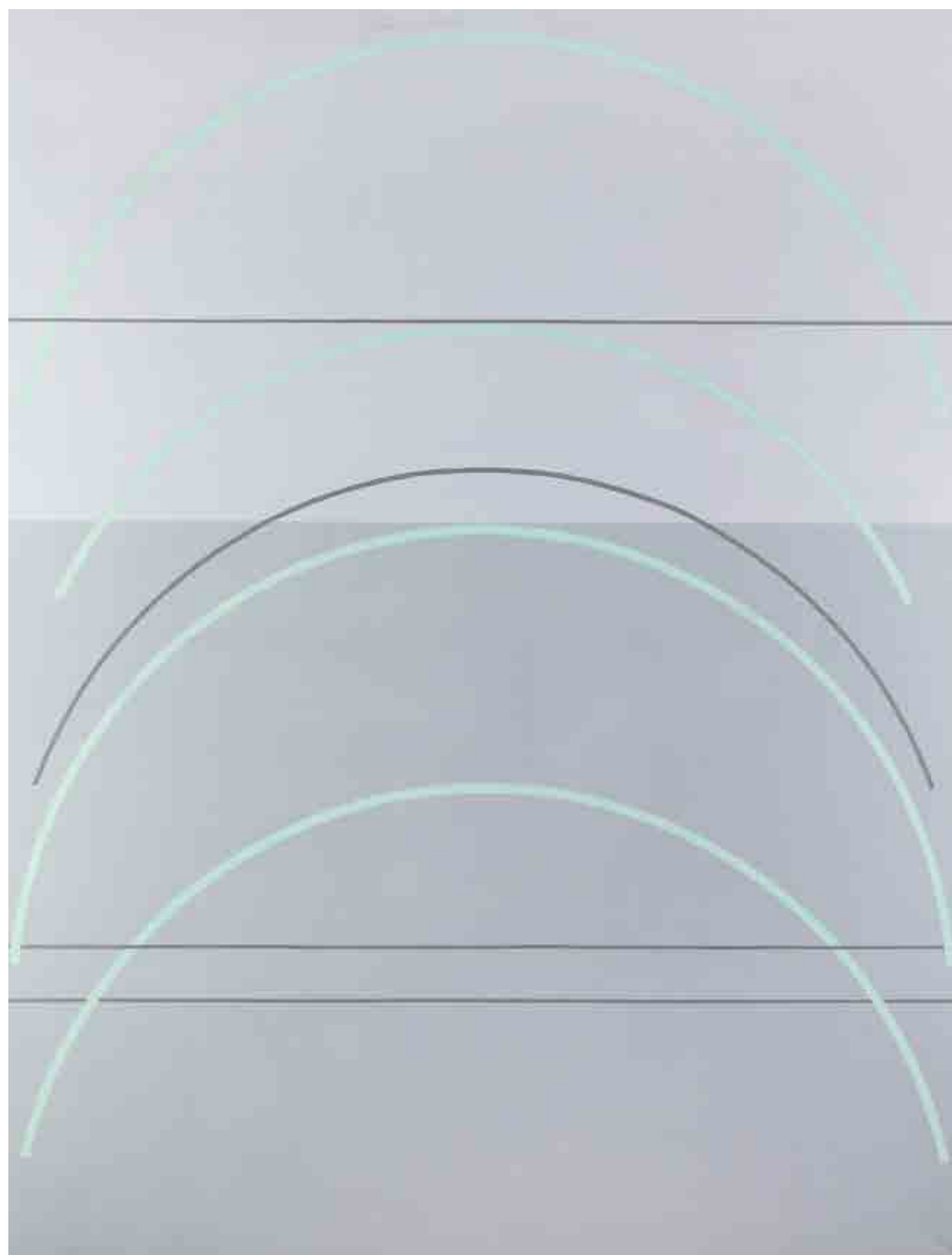
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Jerzy Kałucki 2001 | "DŻIN"

cena wywoławcza: 45 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 90 000

WYSTAWIANY:

- „Przebiegi i konteksty”, Galeria Starmach, Kraków 2017
- Art Basel, 2016





Rok 1997 uznawany jest za początek ostatniego etapu twórczości artysty, gdzie będąc już mocno świadomym swego stylu i sposobu ekspresji, Kałucki zaczyna tworzyć prace niezwykle różnorodne. Są one jednak cały czas kontynuacją poszukiwań artystycznych i dotychczasowych doświadczeń. Zarówno „Dżin” z 2001 roku, jak i „Daktyl” z roku 2000, są pracami zbudowanymi na łukach o zróżnicowanych rozpiętościach. Odnajdziemy na nich również horyzontalne linie, malowane delikatną, cienką kreską. Inne prace z tego okresu, jak „Definicja CC”, „Definicja CB”, „Mantra” czy „Argo” należą do grupy prac, w których geometryczną dominantą jest półkole, rzadziej koło, często w odważnych zestawieniach kolorystycznych.

„Dżin” składa się z elementów niezwykle charakterystycznych w twórczości artysty – zdeintegrowanych figur geometrycznych, które wycięte

i multiplikowane budują niespokojną kompozycję. Najczęściej u tego artysty – zarówno w kompozycjach malarskich, jak i rzeźbiarskich – pojawiające się koło traci tu swoją jednorodność i staje się fragmentem samego siebie. Kałucki nacina, rozcina, czy wręcz obcina formę, zza której wyłania się kolejna. Powtarzalność analogicznych kształtów niejako sankcjonuje kolorystyka, która utrzymana jest w pewnej określonej tonacji barwnej. Czasem artysta stosuje napięcia kontrastowe, które dynamizują kompozycję, a tym samym oddziałują na emocje odbiorcy.

To, co łączy ze sobą wszystkie prace Jerzego Kałuckiego, to niezwykła oszczędność środków wyrazu oraz zamięłowanie do geometrycznych form, które towarzyszyło artyście już od czasów studiów (1956-60). Początkowo w jego twórczości dominowały koła. Zamknięte wewnątrz



Ekspozycja wystawy Jerzego Kałuckiego „Przebiegi i konteksty” w Galerii Starmach, Kraków 2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

plótna, z czasem, od początku lat 70., rozpoczęły swoją ewolucję. Na płótnach Kałuckiego pojawiły się w tym czasie wyzwolone od wszelkich geometrycznych figur łuki, okręgi i koła, niemieszczące się w ramach obrazu, ucięte jego krawędziami. Zniekształcone koła i półkoła, rozcinające je trójkąty i pasy początkowo malowane były wyłącznie w czerni i bieli. W roku 1970 pojawiły się też inne barwy, które Kałucki kontrastowo zderza. Podczas VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki Świdwin-Osieki '70 Jerzy Kałucki zaprezentował malarsko-przestrzenną realizację „Obraz odcinka łuku o $r=1970\text{ cm}$ ”. Nie był to przypadek – w tamtym czasie trwała gorąca dyskusja dotycząca sztuki pojęciowej i spór pomiędzy traktowaniem sztuki nadal jako konkret przedmiotowy i pojęciowy. Kompozycja stała się indywidualnym manifestem twórczym artysty. Jednocześnie było to wyjście w kierunku trójwymiarowości.

Maria Anna Potocka w katalogu wystawy Kałuckiego w Starmach Gallery napisała: „Abstrakcja Jerzego Kałuckiego jest abstrakcją geometryczną. Jej geometryczność sprowadzona została do linii miękkich. Linie proste i budowane z nich formy ustalają jedynie relacje napięć pomiędzy liniami wyciętymi z kół. Czasami zależność łuków interpretowana jest konturem lub rozbiciem kreski. Te wszystkie zabiegi wprowadzają elementy poetyckie i ekspresyjne metodami geometrycznymi. W ten sposób, podstawowa idea patrzenia panuje nad tym, co jest bardziej odległe, ale konieczne dla pełni osobowości. Panuje nad poezją i ekspresją, które wprowadzone pośrednio, drogą geometryczną, istnieją w dużym wyważeniu. Ten rodzaj strategii, dopuszczając wielość abstrakcji w ramach kompozycji geometrycznej, kontroluje cały czas krok za dużo”.

JERZY KAŁUCKI (ur. 1931)

"Przebiegi XXXV", 2010 r.

olej/plótno, 140 x 105 cm

sygnowany i datowany na odwrociu blejtrami: 'Jerzy Kałucki 2016'

opisany na odwrociu: 'PRZEBIEGI XXXV'

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- „Przebiegi i konteksty”, Galeria Starmach, Kraków 2017

„Przebiegi” to cykl prac, z którego pochodzi prezentowany w katalogu obraz. Od 2010 roku artysta malował wchodzące w jego skład kompozycje, które łączyła ze sobą dynamika, niespokojne układy brył, mocne kontrasty i wewnętrzne napięcia. Jak powiedział Kałucki: „Nowe obrazy, od dotychczas powstałych, odróżnia zmiana spojrzenia na przestrzeń, a ściślej zmiana pozycji obserwatora. O ile wcześniejsze były próbami syntezy, nadania przestrzeni arbitralnej struktury, zawierającej całokształt doświadczonego świata we wszystkich jego punktach – to nowe obrazy są tymi punktami, jednostkowymi zdarzeniami, w ułamkach czasu, przemi-

jającymi i one są tymi, co konstytuują wszechświat” (J. Kałucki, [w:] Jerzy Kałucki. Przebiegi, katalog wystawy w Galerii Starmach, Kraków 2013).

Pierwsze geometryczne kompozycje Kałuckiego powstały jeszcze w czasie jego studiów, w latach 1956-60. Od tego czasu zgłębianie problematyki przestrzeni towarzyszyło artyście nierozłącznie. Tworzy niezwykle delikatne i surowe linearne konstrukcje, które zacierają granice pomiędzy płaszczyzną a przestrzenią. Co ciekawe, efekt ten udaje mu się osiągnąć zarówno na płaszczyznach płócien, jak i w realizacjach przestrzennych.



JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

Bez tytułu, 1995 r.

akryl/plótno naklejone na płytę, 38,5 x 48,5 x 2,5 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Panu Alojzemu Andrzejowi
 | ŁUCZAKOWI | Szanownemu i Drogemu | Przyjacielowi |
 - z gorącymi i serdecznymi | życzeniami, | - z zawsze żywą pamięcią,
 | więzi i wdzięcznością | JAN | BER | DYSZ | AK | 12. czerwca | 1995 r.
 | AKRYL | werniks końcowy | żywiczny'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
 estymacja: 15 000 - 25 000

Prezentowana praca jest reprezentatywna dla twórczości Berdyszaka. Zdradza fascynację artysty zagadnieniem przestrzeni zarówno malarskiej, jak i rzeczywistej. Powierzchnia płótna przybrała kształt nieregularnego czworoboku. Eksperymentowanie z formatem podłoża malarskiego charakteryzowało twórczość artysty od samego początku, podobnie jak zainteresowanie sferycznością. Początkowo, by przełamać konwencjonalnie przyjmowany format prostokąta, sięgał po koło. Kolejnym etapem w jego twórczości była postępująca radykalizacja działań – Berdyszak zaczął mechanicznie wnikać w strukturę płótna poprzez wycinanie w nim dziur. Ostatecznie doprowadziło to artystę do podzielenia płaszczyzny obrazu na kilka części, które zostały obdarzone znaczną autonomią poprzez ekspono-

wanie ich w różnych zestawieniach. Wydaje się, że starał się on przeprowadzić transpozycję w medium malarskie takich pojęć jak otwartość, nieskończoność i nierozzerwalnie związana z przestrzenią pustka, o której Berdyszak powiedział w rozmowie z Elżbietą Dzikowską: „Rzecz pusta nie potrzebuje wypełnienia. Sama pustka jest wartością i rzeczywistością. (...) Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądają w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. Może ona być określonym stanem pustki, która może być przypadkowa albo spowodowana przez nas, a także przez jakąś sytuację bądź wydarzenie. Ja posługuję się właśnie nieobecnością, jak komplemენტarnym negatywem”.



40

ANNA CYRONEK (1919 - 2008)

"Elipsa fioletowa", 1970 r.

olej/plótno, 100 x 112 cm

sygnowany, datowany i pisany na odwrociu:

'Anna Cyronek | 1970', 'ELIPSA FIOLETOWA' oraz nalepka galeryjna

cena wywoławcza: 20 000 zł

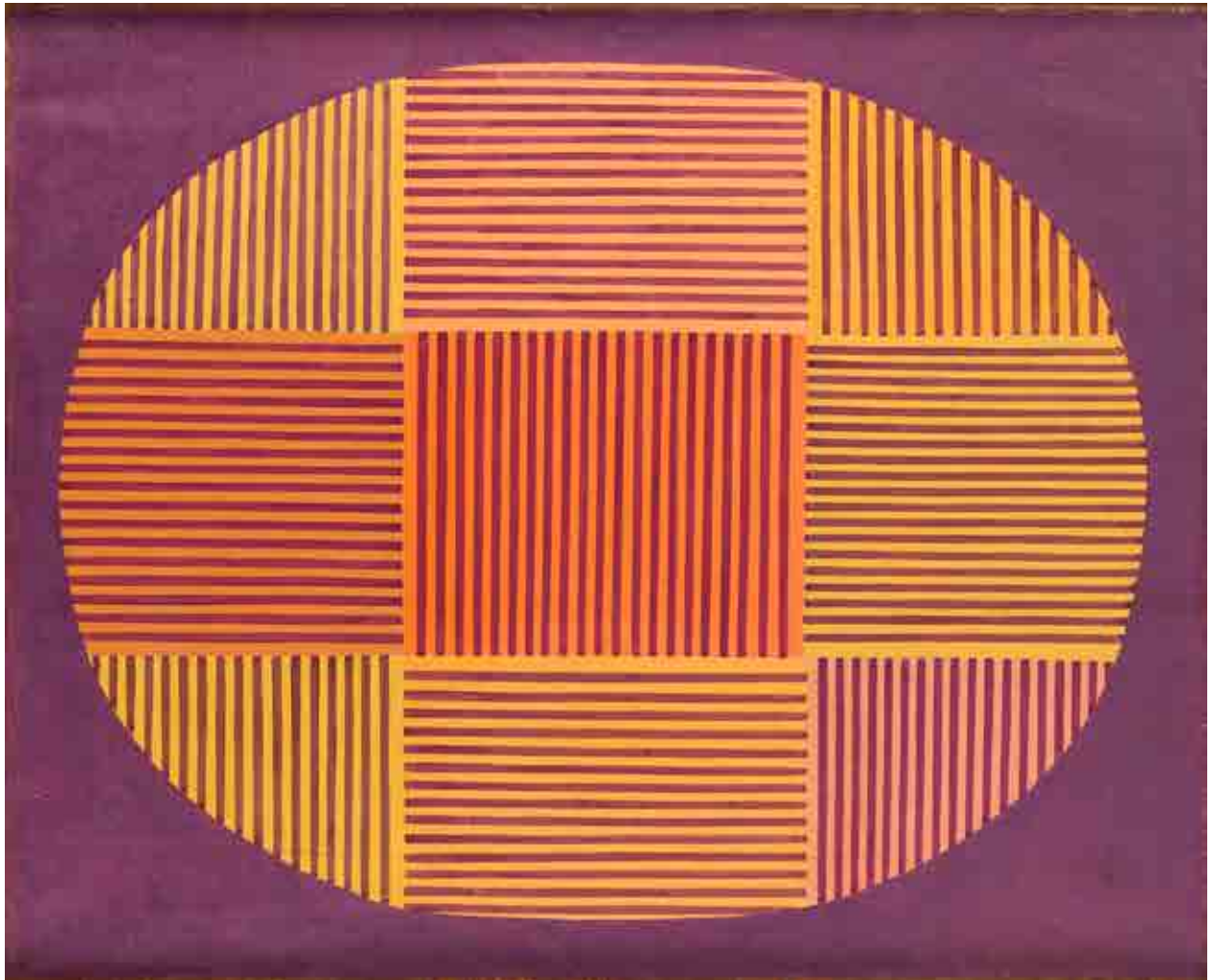
estymacja: 30 000 - 40 000

Tytułowa elipsa ukazana na fioletowym tle została wypełniona dziewięcioma nieco różniącymi się rozmiarem prostokątami, ułożonymi po trzy w rzędzie. Wszystkie mają barwę żółtą, jedynie środkowy prostokąt jest pomarańczowy. Ich powierzchnia została gęsto poprzecinana wąskimi paskami stanowiącymi kontynuację tła. Artystka zdecydowała się na namalowanie ich odręcznie, dlatego nie są one perfekcyjnie proste. Ich subtelne krzywizny wraz z uzyskaną alternacją wywołują wrażenie ruchu powierzchni obrazu. Centralnie usytuowany prostokąt jest nieco mniejszy od pozostałych, co buduje iluzję nieznacznej głębi kompozycji.

Barwy wykorzystane w „Elipsie fioletowej” mają niebagatelne znaczenie dla zrozumienia pracy. Fioletowy i żółty to barwy dopełniające się, co oznacza, że wykorzystując odpowiednią metodę ich łączenia, można

doprowadzić do ich achromatyczności (sprowadzić je do barwy białej, szarej lub czarnej). Z kolei pomarańczowy i fioletowy to barwy pochodne, powstałe na skutek zmieszania barw podstawowych, czyli żółtego, czerwonego i niebieskiego.

Prostota formy pracy Cyronek służy wydobywaniu jej intelektualnego przesłania. Artystka podjęła się przeprowadzenia polemiki z teorią barw, stanowiącą fundament sztuki. W subtelny sposób poddała badaniu najprostsze zestawienia barwne, pozwalając by odbiorca mógł docenić ich znaczenie. Jak powiedziała: „U mnie nie ma przypadku. Staram się być precyzyjna w malowaniu obrazu. Uważam, że obraz musi mieć założenia ogólne” (Anna Cyronek-Kalinowska. Malarstwo, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 1999).



41

TADEUSZ KALINOWSKI (1909 - 1997)

Bez tytułu, 1968 r.

olej/plótno, 120 x 120 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'T.KALINOWSKI | 1968'

sygnowany na blejtranie: 'ARSENAŁ'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Kalinowski (1909-1997). W stulecie urodzin, Galeria Miejska Arsenał
w Poznaniu, 4-29.12.2009

LITERATURA:

- Tadeusz Kalinowski, W stulecie urodzin, Poznań 2009, s. 88 (il.)

Prezentowana praca pochodzi z końca lat 60. Od tego czasu sztuka Kalinowskiego wpisuje się w nurt abstrakcji geometrycznej. Olbrzymi wpływ na ukształtowanie się jego koncepcji sztuki o środkach wyrazu radykalnie ograniczonych do geometrycznych struktur mieli koryfeusze polskiej awangardy – Władysław Strzemiński, Kajetan Sosnowski i Adam Marczyński. Jak pisała Maria Niemyjska: „Obrazy Tadeusza Kalinowskiego z końca lat 60. komponowane były z kół, prostokątów i trójkątów.

Na wielu z nich obserwujemy rzędy jednakowych figur tej samej wielkości, co wprowadza moduł jako podstawę podziału pola obrazowego. Granice form są zawsze precyzyjnie wykreślone, a kolorystyka jest rygorystycznie zawężona do kilku czystych, jaskrawych barw. Farbę rozprowadzono równomiernie, bez widocznych pociągnięć pędzla i efektów fakturalnych" (Maria Niemyjska, Kilka spostrzeżeń na temat abstrakcji geometrycznej Tadeusza Kalinowskiego [w:] Tadeusz Kalinowski, W stulecie urodzin, Poznań 2009, s. 33).



JAN TARASIN (1926 - 2009)

"Kręgi", 2004 r.

akryl/plótno, 120 x 150 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JAN TARASIN 04'

sygnowany, datowany i opisany na odwroci: 'JAN TARASIN 2004 | "KRĘGI"'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 90 000 - 120 000

WYSTAWIANY:

- „Jan Tarsin. Obrazy najnowsze” CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008
- „Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005 - 1959”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 15.02-12.03.2006

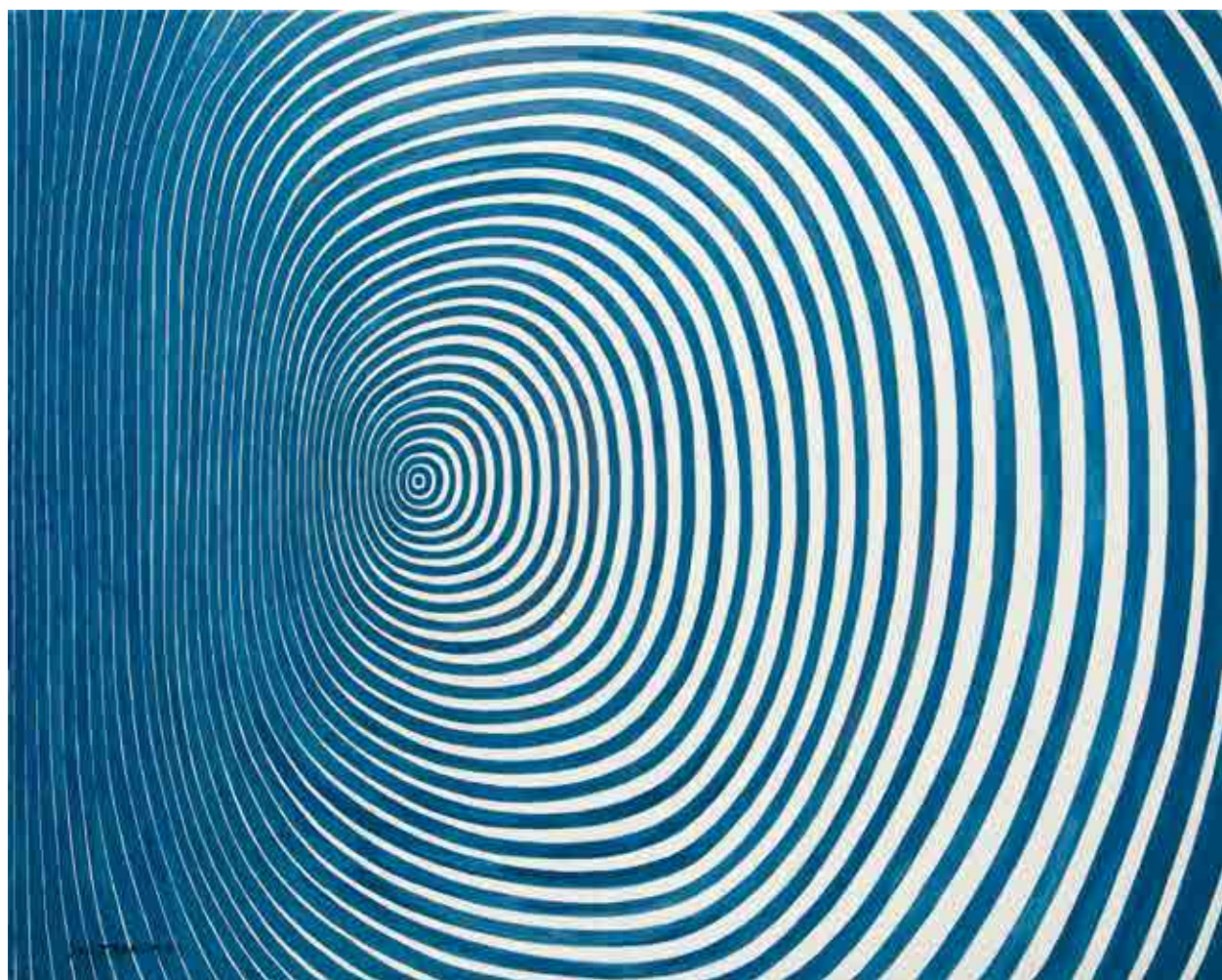
LITERATURA:

- Izabela Mizerska, Spotkania z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, reprodukcja barwna na tablicy nienumerowanej, s. 32
- Jan Tarasin. Malarstwo i prace na papierze 2005 - 1959, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2006, s. nlb. (il.)

„Kręgi” Jana Tarasina to monumentalna dwubarwna kompozycja. Na białym tle artysta przedstawił granatowe koncentryczne kręgi schodzące się do punktu wewnątrz obrazu. Nie są to jednak układy spokojne. Linie o zróżnicowanych grubościach pojawiają się w nieregularnych odstępach, zagęszczając się i ścieśniając przy lewym boku obrazu. Optyczna zabawa skłania nas do zastanowienia się nad zadziwiającą grawitacją panującą wewnątrz obrazu, która, zamiast przy dolnej krawędzi, znalazła się w tak nieoczywistym punkcie.

„W Tarasinowych obrazach przestrzeń, gdzieś tam pulsująca światłem, przesycona jest potencjalną energią. Za chwilę w na poły przezroczystej, wibrującej, zagęszczonej przestrzeni rozegra się spektakl narodzin nowych form. Formy pośrednie, pomiędzy pustką a rzeczą, nasycone są potencjalnym bytem. A przecież w naszym codziennym postrzeganiu rzeczywistości bycie i niebycie, materia i pustka, pełnia i próżnia to dwie skrajne odrębności. To myślenie zakorzenione w europejskiej tradycji, atomizmie Demokryta, Newtona – opokach dotychczasowej nauki. Jednak ta współczesna postrzega je jako współzależne, niedające się

odróżnić części jednej całości. To, co nas fizycznie otacza, jak i wszelkie zjawiska to chwilowe przejawy znajdującej się u podstaw świata, być może przesyconej świadomością, jedni. Podobnie, wedle myśli taoistycznej, autentyczny byt rzeczy nie jest sprowadzany do bytu (wu) ani do niebytu (yu), lecz stanowi ich wzajemne jednoczenie się. (...) Artysta nigdy nie zgłębiał dokładnie tajników dalekowschodniej filozofii, z właściwym sobie dystansem do wszelkich mód. Jednak choć wibrująca energią, nasycona potencjalnym bytem przestrzeń Tarasina jest po prostu tylko częścią wszechogarniającej jedności, to pozwala on nam odczuć, że pustka jest twórcza, a dźwięk wywodzi się z ciszy. Wyciszona emocjonalnie rzeczywistość 'Wylęgarni przedmiotów' i 'Dojrzewających przedmiotów' jest w ciągłym procesie narodzin i zamierania. To rzeczywistość pozbawiona krańcowości. (...) Forma i pustka, energia i materia, istnienie i nieistnienie – to niektóre z przeciwstawnych pojęć, poza które, podobnie jak współczesna nauka czy myśl dalekowschodnia, zdaje się wychodzić rzeczywistość Tarasina. (Izabela Mizerska, Spotkania z Tarasinem, [red.] Zbigniew Chlewiński, Jacek Czuryło, Marek Pietkiewicz, Płock 2007, s. 25-26).



43

JAN PAMUŁA (1923 - 1997)

Układ z trójkątem, 1975 r.

akryl/plótno, 183 x 99 cm

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]
estymacja: 45 000 - 60 000

WYSTAWIANY:

- „Jan Pamuła Układ z trójkątem”, Galeria Sztuki Współczesnej ESTA, 2017 Gliwice
- „Jan Pamuła Malarstwo”, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi ZPAP, 1977 Łódź

W latach 70. następuje w twórczości Jana Pamuły zwrot, który artysta określa „okresem przemian”. Pod wpływem lektury Hegla, Kierkegarda i Swedenborga Pamuła przechodzi powoli od tworzenia poetycznych i metaforycznych kompozycji do prac o charakterze abstrakcyjnym. Początkowo obrazy te miały związek z abstrakcją „kosmiczną”. Jak podkreślał, chodziło mu o „wyrażenie 'czystej duchowości'”, a wszelkie działania koncentrowały się wokół „zbudowania jednolitej, uniwersalistycznej koncepcji rzeczywistości”. Prace te, mimo swej abstrakcyjnej formy, nawiązywały jeszcze do wcześniejszych obrazów, w których dużą rolę odgrywał ładunek emocjonalny i metafora.

Artysta pisał: „Zwrot wiązał się z bardzo poważnymi konsekwencjami. Po pierwsze – zaniechanie przedstawiania było dla mnie czymś w rodzaju całkowitego zawalenia się świata. Po drugie – całkowita zmiana stosunku do malarstwa w najogólniejszym sensie: wyzbycie się pikturalizmu, bezpośrednich sensualistycznych doznań malarskich i zastąpienie tego wszystkiego chłodną kontemplacją abstrakcyjnych, geometrycznych form, stworzyło pełną niepokoju sytuację. Była to jednak droga oczyszczenia i odnowy przez całkowitą zmianę formy plastycznej”.



JAN PAMUŁA (1923 - 1997)

Seria komputerowa I 2012/I, 2012 r.

akryl/plótno, 120 x 120 cm

cena wywoławcza: 11 000 zł[†]
estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- „In between” wystawa zbiorowa, Galeria Sztuki Współczesnej ESTA, Gliwice 2016
- „Abstrakcja/Figuracja. Współczesne malarstwo krakowskie”, wystawa zbiorowa, Galeria MANK, Szentendre, Węgry 2015

„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”.

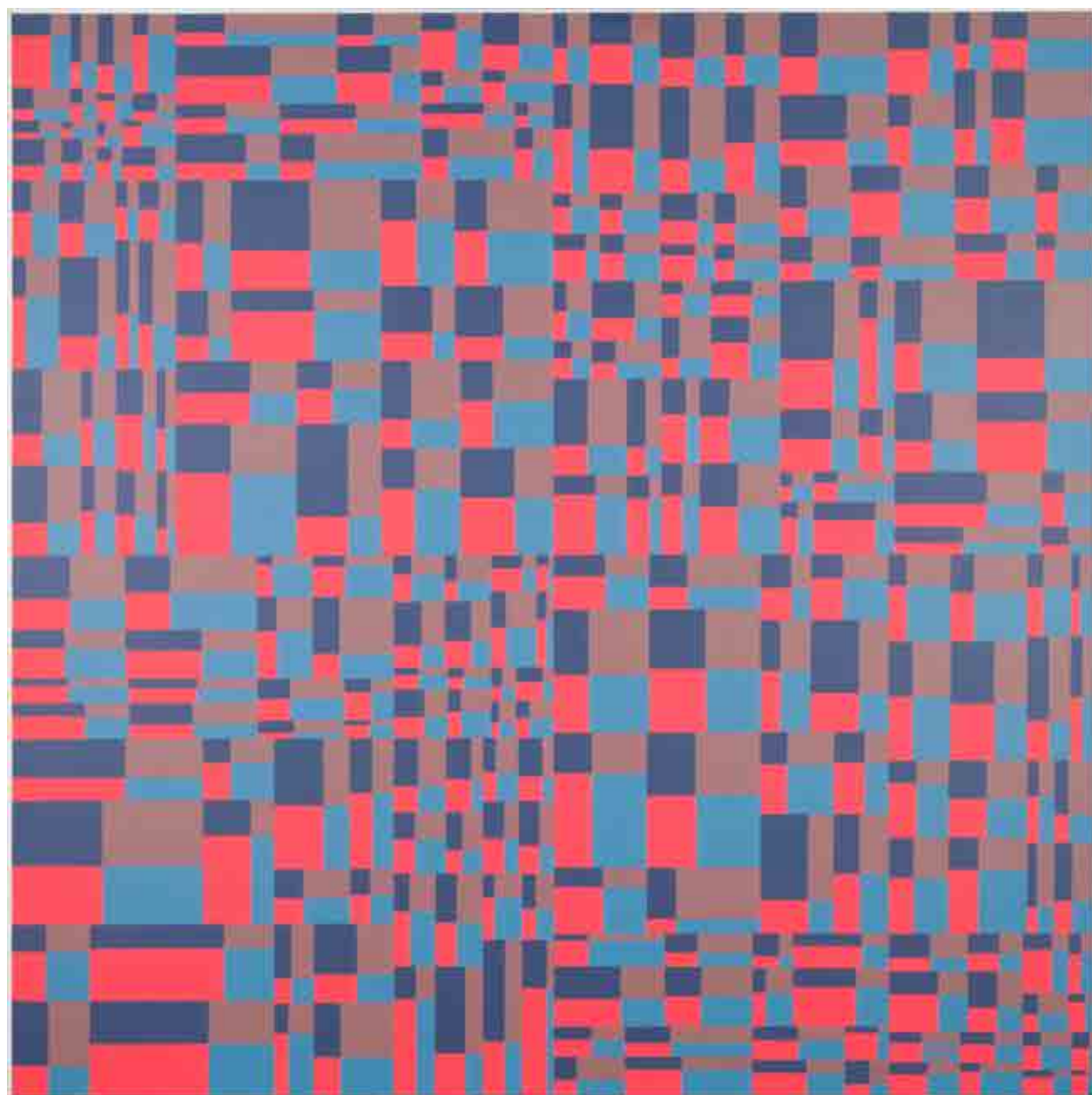
JAN PAMUŁA

Jan Pamuła łączył w swoich pracach osiągnięcia nauki z własnymi odczuciami i intuicją artystyczną. Wspólnie z Philipem Kellerem opracował program komputerowy, na którym bazowały jego prace geometryczne. System ten losowo rozplanowywał kompozycję obrazu w taki sposób, by ułożenie jej elementów było unikatowe i żaden z nich nie występował więcej niż raz. Natomiast dobór koloru leżał w gestii artysty i zależał od jego nastroju lub chwilowych obserwacji. Niezależnie od zastosowania technologii komputerowej, artysta inspirował się witrażami – znaczna część jego prac nawiązuje kształtem i kolorystyką do tej formy sztuki. Działania artysty poparte były głębokimi rozważaniami filozoficznymi i fascynacją mistycyzmem. Ważnym ich źródłem była twórczość szwedz-

kiego myśliciela i naukowca, Emmanuela Svedenborga.

Oprócz obrazów na płótnie, Pamuła stworzył nowatorskie grafiki, zarówno cyfrowe, jak i tradycyjne.

W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył w 1968 roku, studiował malarstwo, litografię i wklęsłodruk. Kształcił się również w słynnych École nationale supérieure des Beaux-Arts w Paryżu i Central Saint Martins School of Art and Design w Londynie. Później sam został wykładowcą i profesorem krakowskiej ASP. W latach 2002-2008 pełnił funkcję rektora tej uczelni, był także Prezesem Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Ponadto wykładał gościnnie na University of Connecticut.



45

STEFAN KRYGIER (1917 - 2008)

Kompozycja geometryczna, 1970 r.

olej/plótno, 56 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Krygier | 70'

na odwrociu datowany i opisany na blejtramie: 'wym. 56 x 56 1970 r.'

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 40 000

„(...) Krygier niemal wyłącznie za pomocą tego archetypicznie pojętego znaku [postanowił] wyrażać cały rejestr interesujących go problemów. Łuki wydłużone jak sierpy księżyca na nowiu, wysmukłe jak okna kościołów gotyckich, półkoliste na kształt romańskich tympanonów – wypełniają skrótowymi zarysami powierzchnie plansz graficznych, gromadzą się w ciasnych skupiskach, rozrzedzają swobodną płynnością, białe na czerni, czarne na bieli, (...) rozjarzające się światłem lub zagasające w ciemności. Tworzą ruchliwą przestrzeń”.

BOŻENA KOWALSKA



46

ERNST BENKERT (ur. 1929)

"No. 2" (Nieuport), 1962 r.

technika własna/ płyta pilśniowa, 105,41 x 105,42 cm
sygnowany i opisany na odwrociu: 'BENKERT | NO.2'
opisany i datowany na odwrociu: 'EXECUTED BY FITZROY SIGN C.O. |
LONDON, JUNE 1962'

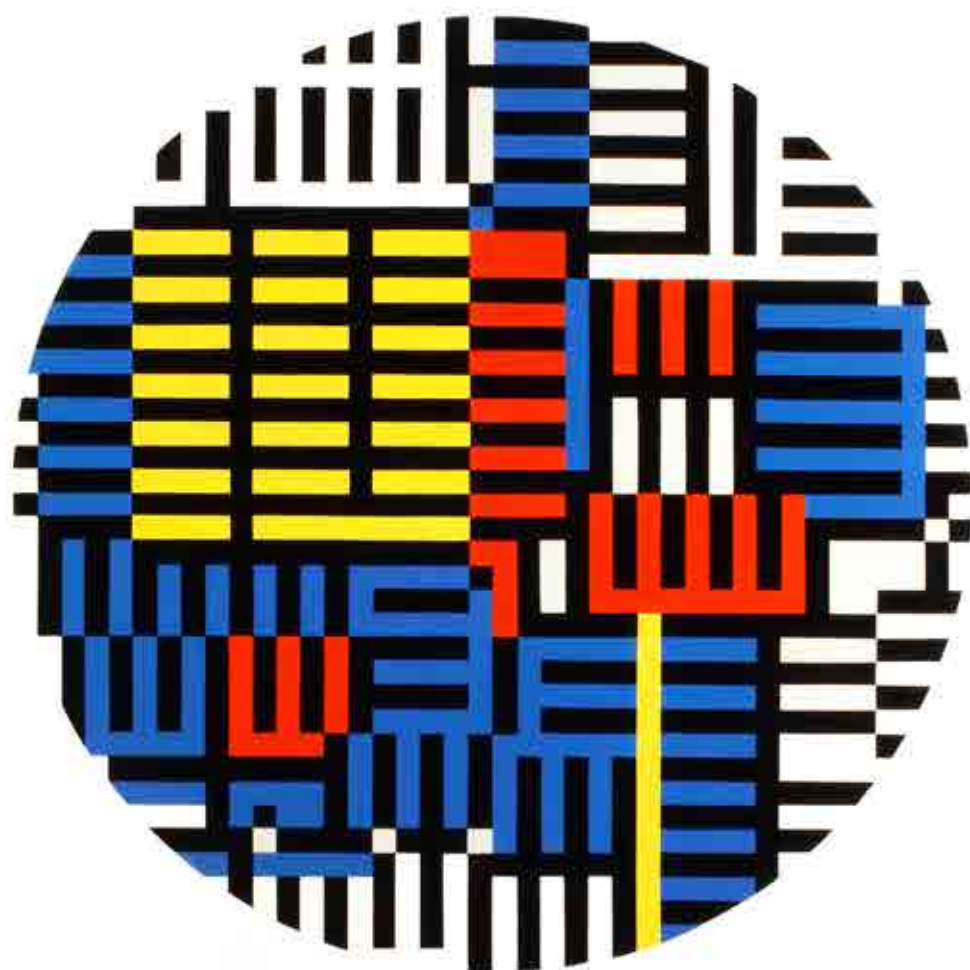
cena wywoławcza: 80 000 zł
estymacja: 100 000 - 130 000

Ernst Benkert wraz z Edwinem Mieczkowskim i Francisem Hewitem założyli Anonima Group. Pracowali wspólnie nad badaniem zjawiska percepcji stereoskopowej i transpozycji jej doświadczenia w kompozycjach dwuwymiarowych. Pomimo uzgodnionych wspólnie zasad regulujących ich współpracę, każdy z twórców zostawił sobie pewną swobodę artystyczną. Autonomicznie wypracowane rozwiązania miały służyć doskonalszemu zrozumieniu psychologii percepcji optycznej, a jednocześnie przyczyniły się do wytworzenia unikatowego języka artystycznego każdego z członków grupy.

Benkert stworzył kompozycję składającą się z różnobarwnych kwadratów i prostokątów. Geometryzacja tego układu została przełamana poprzez zastosowanie okrągłego formatu płyty pilśniowej. Wewnętrzna

struktura każdej z figur została rozbita poprzez ich wyraźną alternację czarnymi pasami. Kulisowe rozmieszczenie poszczególnych elementów odpowiada za wywołanie iluzji głębi. Jednocześnie ich nawarstwienie i zadrobienie uzyskane poprzez liczne podziały decyduje o wrażeniu ruchu. Artysta wykorzystał trzy podstawowe barwy: żółty, niebieski i czerwony, a także biały i czarny.

Tytuł pracy odnosi się do francuskiej wytwórni lotniczej założonej przez braci Nieuport. Zajmowali się oni produkcją popularnych przed 1914 rokiem samolotów wyścigowych i myśliwców. Forma białoczerwono-niebieskiego koła występowała na skrzydłach maszyn. Zanurzenie pracy w kontekście wykraczającym poza kwestię psychologii percepcji czyni tę kompozycję wyjątkową na tle innych dzieł twórców Anonim Group.



EDNA ANDRADE (1916 - 1987)

Bez tytułu, 1983 r.

akryl/plótno, 76,5 x 76,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'EDNA ANDRADE - ACRYLIC - 30" x 30" - VARNISHED JULY, 1983'

oraz wskazówki technologiczne i adnotacje dla konserwatora

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na bieżymie:

'© COPYRIGHT EDNA ANDRADE - 1983 | SIGNATURE & NOTES TO CONSERVATOR ON BACK EDGE OF CANVAS'

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]

estymacja: 100 000 - 120 000

POCHODZENIE:

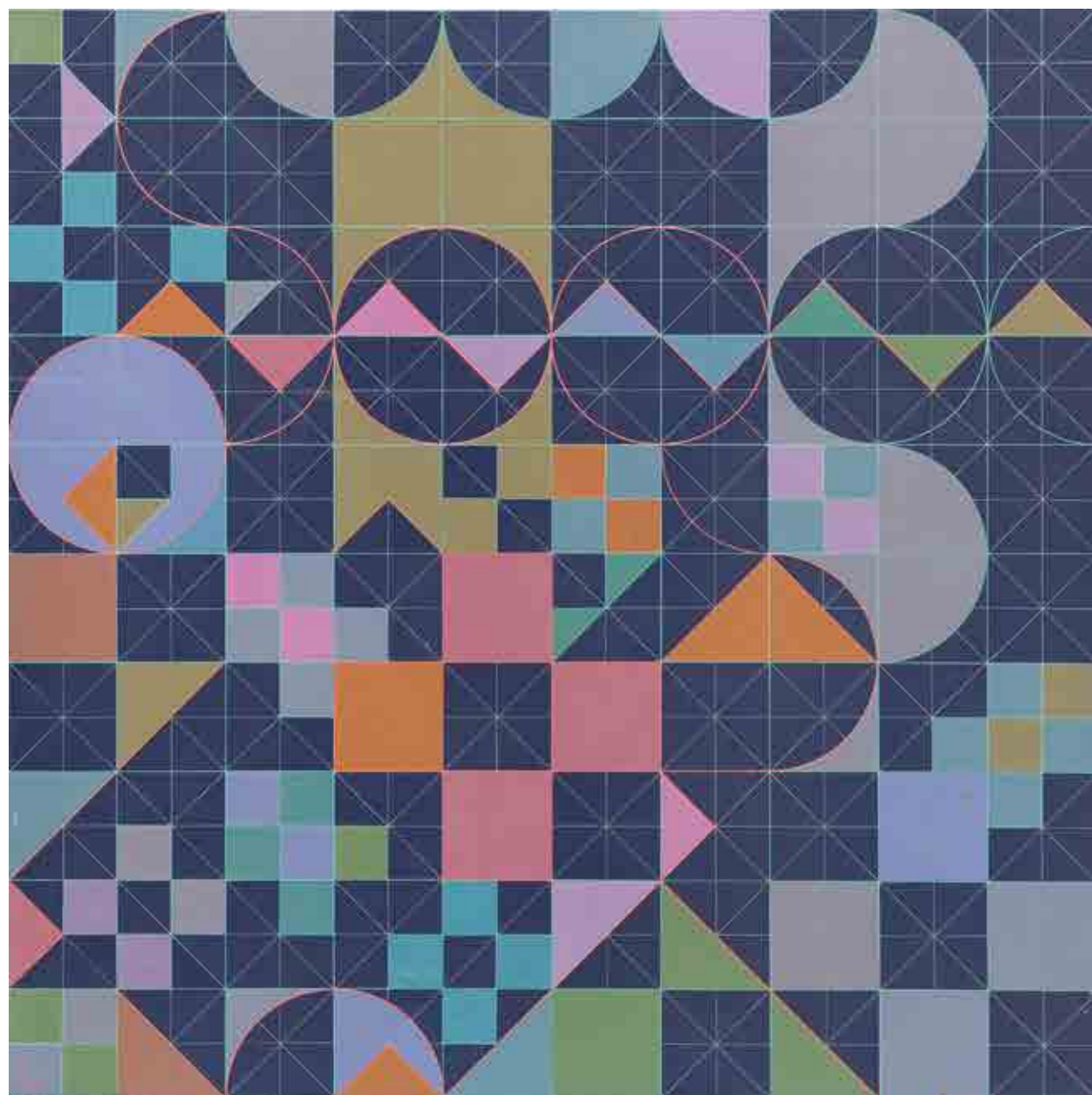
- kolekcja prywatna, USA
- dom aukcyjny Freeman Fine Arts, USA 2012
- kolekcja prywatna, Polska

Osią konstrukcyjną niniejszej pracy jest kontrast. Monochromatyczne płaskie tło podzielone regularną siatką zbudowaną z trójkątów zostało skonstrastowane z układem niesymetrycznie rozmieszczonych figur geometrycznych takich jak trójkąty i kwadraty oraz struktur o kulistych wycięciach. Zabieg ten zadecydował o uzyskaniu wrażenia głębi kompozycji.

Kontrastowość została wykorzystana również w doborze barw – artystka z mistrzowską wprawą połączyła w pary obiekty o tym samym kształcie, ale zróżnicowała ich odcienie. Ten subtelny manewr wywołuje doznanie delikatnego rozwibrowania pola obrazowego. Dążenie do wpływania na percepcję widza, a nie na jego intelekt czy też uczucia jest cechą charakteryzującą op-art, a Andrade jest uważana

za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku. Nacisk położony na odbiór indywidualny, uwarunkowany fizycznymi możliwościami oka jest kompatybilny z pragnieniem artystki wypracowania sztuki demokratycznej, o klarownym przekazie, pozwalającej uniknąć konieczności zawitych tłumaczeń i nie wymagającej edukacji estetycznej zarezerwowanej w dużej mierze dla elit społecznych.

Twórczość Andrade jest bardzo zróżnicowana ze względu na jej szerokie zainteresowania. Początkowo realizowała surrealistyczne i figuratywne pejzaże, następnie projekty o proveniencji bauhausowskiej, a w ostatnim okresie swojej działalności tworzyła niemalże abstrakcyjne studia linii brzegowej Atlantyku. Charakterystyczne dla tej artystki jest eksplorowanie problemu symetrii i rytmu.



48

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI (1916 - 1987)

"Enigma Variations #6", 1971 r.

akryl/plótno, 172 x 190 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na blejtramie:

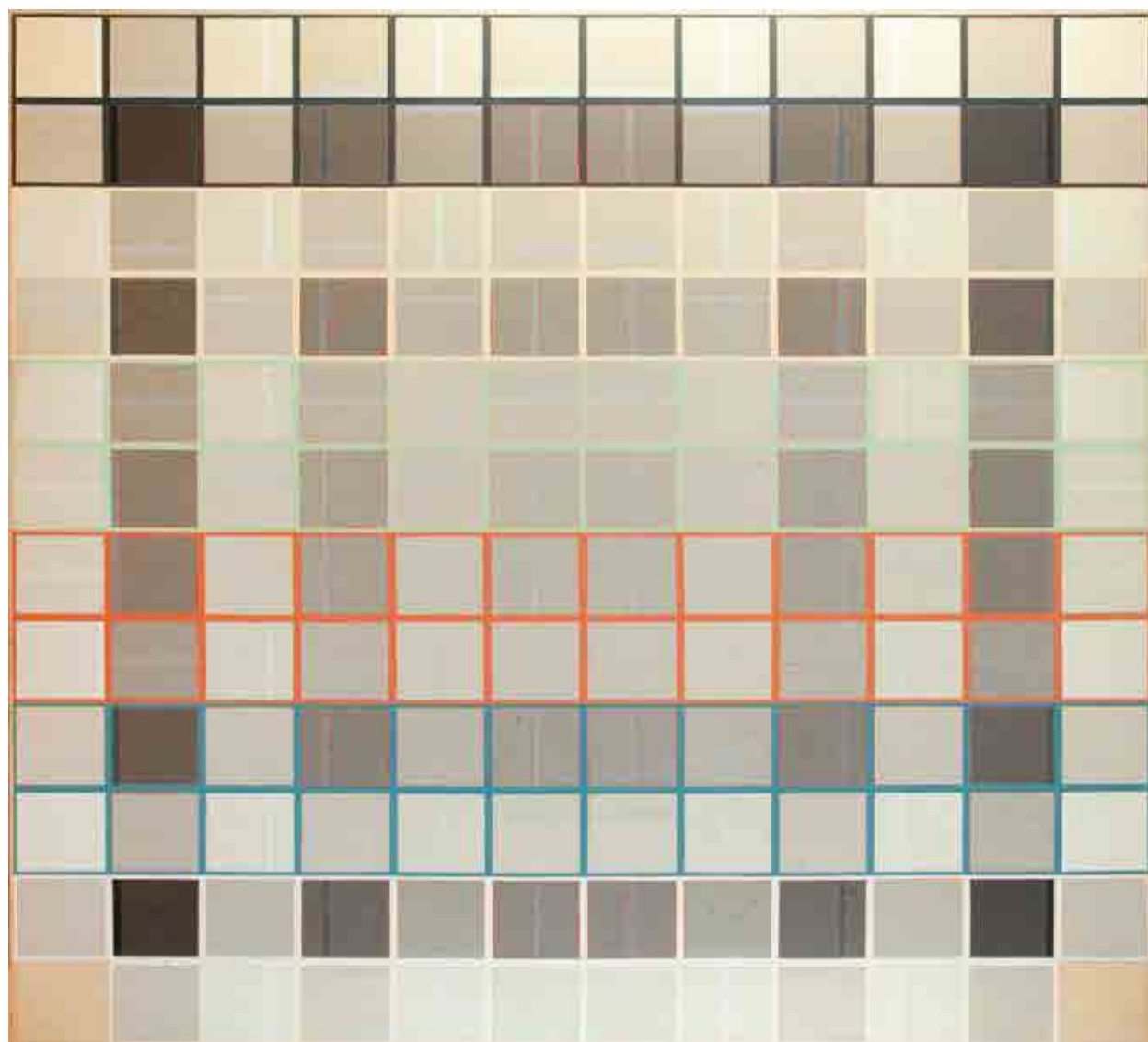
"ENIGMA VARIATIONS" #6 | CLEVELAND, MARCZ '71 | E. MIECZKOWSKI'

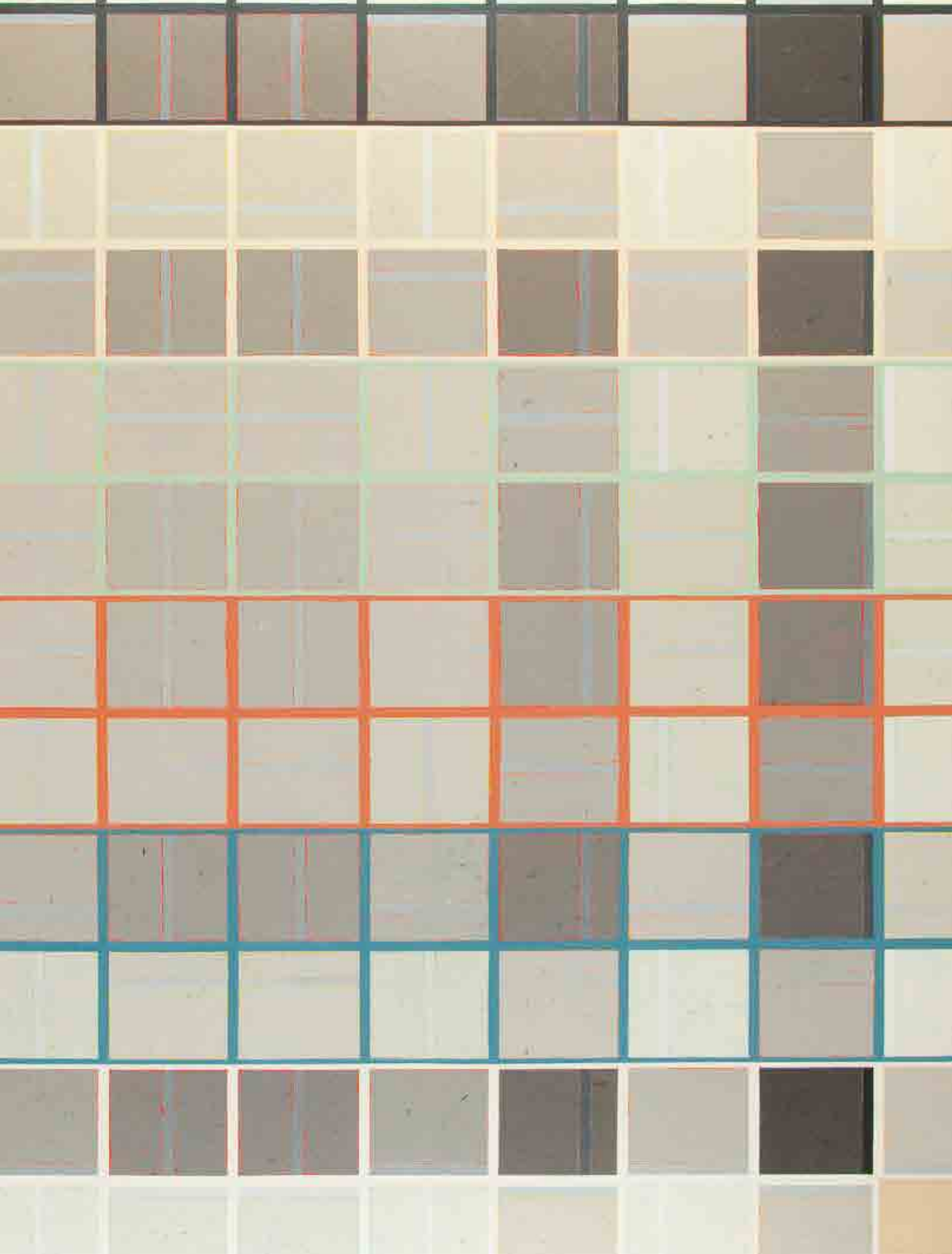
cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 60 000 - 80 000

„Zawsze czułem się dobrze z formami geometrycznymi. Uważałem, że są ciekawym obiektem, który można przedstawiać w niezliczonej ilości wariacji, ponadto zawsze w jakiś sposób wchodzi w dialog z historią sztuki. Jednak, generalnie rzecz ujmując, nigdy nie myślałem o obrazach dogmatycznie - czułem, że nie chcę kuleć w żadnym ze stylów. Za moją twórczością od zawsze stoi niesłabnąca miłość do malarstwa i wytwarzania sztuki”.

ED MIECZKOWSKI







Ed Mieczkowski i Francis Hewitt, 1964, fot. z archiwum Anonima Group

Praca „Enigma Variations #6” powstała w ostatnim roku funkcjonowania Anonima Group, zrzeszającej oprócz Edwina Mieczkowskiego, Francisca Hewitta oraz Ernsta Benkerta. Ich jedenastoletnia współpraca zaowocowała powstaniem licznych dzieł, sytuujących się w ramach monochromatycznej abstrakcji geometrycznej. Pomimo sugestywnej nazwy tego artystycznego kolektywu, jej przedstawiciele nie zobowiązali się do zachowania anonimowości, ani tym bardziej nie zdecydowali się na unifikację swoich działań. Wierzyli, że poprzez zachowanie indywidualnego języka w obrębie ustalonych grupowo zasad, mogą osiągnąć doskonalsze efekty. Pragnęli skupić się na dążeniu do szerzej zakrojonego celu, za jaki uznali dokonanie transpozycji doświadczenia trójwymiarowości na powierzchniach dwuwymiarowych. Byli przekonani, że możliwość porównywania ich poszczególnych rozwiązań charakteryzujących się pewną autonomią może pozwolić na urzeczywistnienie tych założeń. Ich dążenie podyktowane było szczególną fascynacją naukowymi podstawami percepcji wzrokowej – pragnęli przeanalizować to zjawisko w swojej sztuce. Znaczące jest, że zdecydowali się swój proces twórczy sformalizować i ująć w pewne reguły. Dominującą cechą ich sztuki miał być porządek, stąd swoje kompozycje opierali na bazie kraty i wykorzystywali trzy neutralne kolory, czyli szary, biały i czarny. Starali się, by płaszczyzny w ich kompozycjach były równomiernie rozmieszczone i podzielone siatką równoległych linii. W zgeometryzowaniu ukazywanych struktur upatrywali szansę na osiągnięcie klarownego przekazu i formy. Jednocześnie ich banalna identyfikacja wykluczała podejmowanie prób interpretacji wykraczających poza założenia grupy. Ograniczona ilość wykorzystywanych kształtów gwarantowała ich powtarzalność, w której artyści upatrywali szansy na ułatwienie porównywalności poszczególnych realizacji. Nie ograniczali się oni jednak do działań stricte artystycznych i stworzyli manifesty, kodyfikujące zasady ich twórczości, jednoczące członków Anonima Group i objaśniające zasady nowej sztuki. Opracowali również czteroletni plan produkcji cyklu, mającego doprowadzić do rozwiązania podjętego problemu. „Plan koncentruje się na pewnych

określonych znamionach struktur wizualnych: będą to sprawdzalne, dwuwymiarowe i monokularne bodźce doświadczenia w domniemaniu trójwymiarowego, wyliczone (...) w kolejności ich psychologicznie potwierdzonej ważności i rzetelności”.

Strategia funkcjonowania Anonima Group wykazuje liczne analogie z procesem prowadzenia badań naukowych, co wydaje się świadomym działaniem – skoro problem mechanizmu postrzegania został zaczerpnięty z nauk biologicznych, stamtąd przejęto również strategię jego eksplorowania. Chłodny racjonalizm takich dociekań wpisywał się w dążenie artystów do wypracowania sztuki obiektywnej, przeciwstawnej ówczesnie panującemu kultowi abstrakcjonizmu ekspresyjnego. Artyści Anonima Group sprzeciwiali się dostosowywaniu się do potrzeb widza. „Enigma Variations #6” z jednej strony kultywuje założenia grupy, z drugiej czytelne jest w niej również odstępianie od jednej z jej fundamentalnych zasad – Mieczkowski przestał ograniczać się do trzech barw i włączył do swojego malarstwa m.in. zieleń i czerwień. Tym samym przestał skupiać się jedynie na percypowaniu głębi i jej najdoskonalszym zapisie. Podjął się analizy nowych kwestii związanych z iluzją optyczną wypływających z kontrastowych zestawień. Z czasem posunął się jeszcze dalej i swoje eksperymenty realizował w quasi-instalacjach, czego przykładem może być „Anvil” z 1987.

Jak powiedział artysta: „Zawsze czułem się dobrze z formami geometrycznymi. Uważałem, że są ciekawym obiektem, który można przedstawiać w niezliczonej ilości wariacji, ponadto zawsze w jakiś sposób wchodzi w dialog z historią sztuki. Jednak, generalnie rzecz ujmując, nigdy nie myślałem o obrazach dogmatycznie – czułem, że nie chcę kuleć w żadnym ze stylów. Za moją twórczością od zawsze stoi niesłabnąca miłość do malarstwa i wytwarzania sztuki” [Obrazy czarno-białe i szare, katalog wystawy Grupy Anonima (Ernst Benkert, Francis Hewitt, Edwin Mieczkowski), Galeria Foksal, Warszawa 1966, s. 17 (spis prac eksponowanych)].

49

JULIAN HENRYK RACZKO (ur. 1936)

"Morfologia podwójna II", 1977 r.

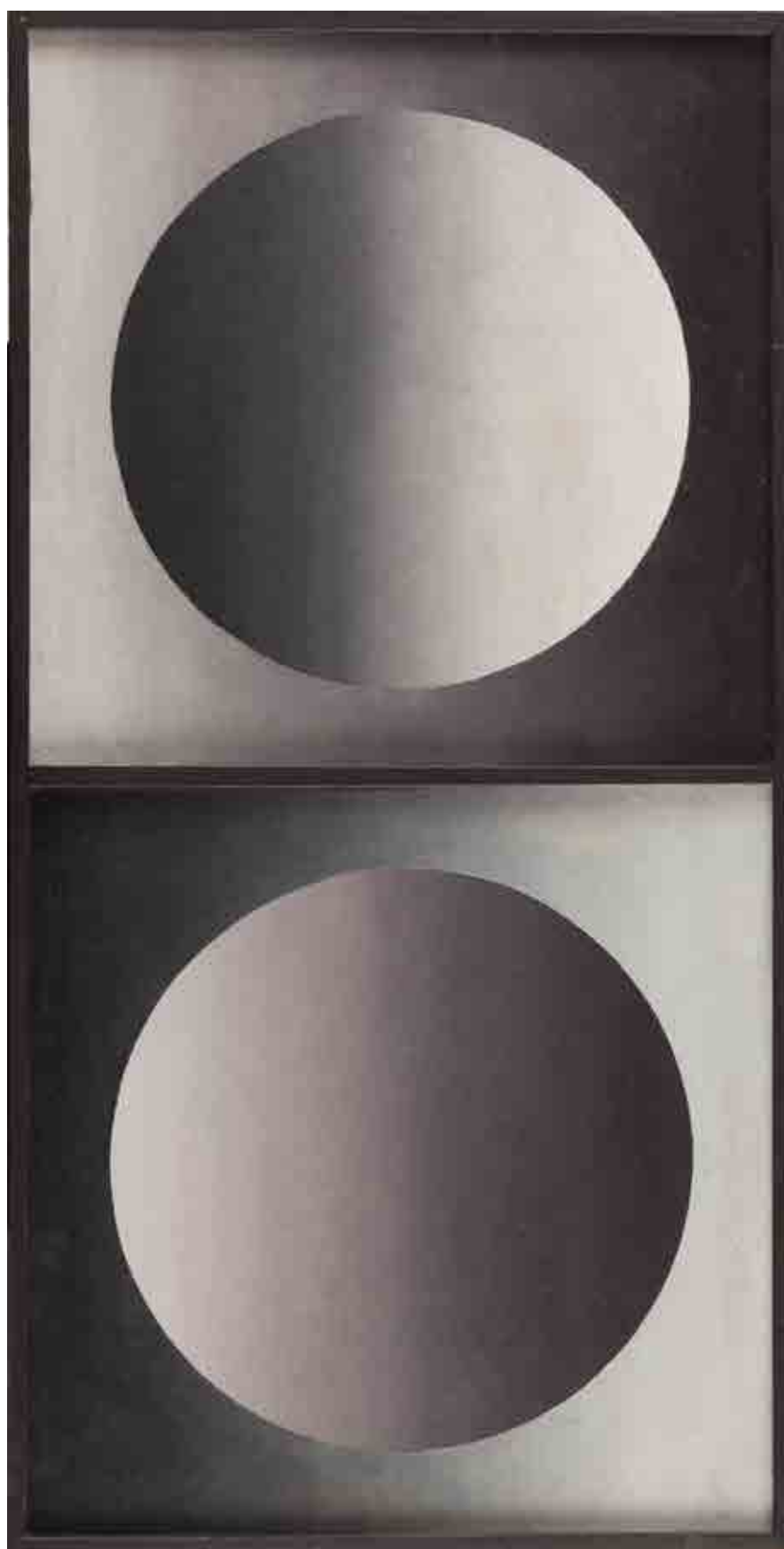
olej/plótno, 80 x 40 cm

opisany na odwrociu: 'JULIAN RACZKO | 1977 r. | "MORFOLOGIA
| PODWÓJNA" II | JULIAN RACZKO'

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]
estymacja: 40 000 - 50 000

Twórczość Juliana Henryka Raczko wymyka się wszelkim uogólnieniom gatunkowym i stylowym. Obok malarstwa i rysunku, artysta tworzy aranżacje przestrzenne galerii i muzeów. Prezentowana kompozycja to powtórzony układ pozornie przestrzennych figur geometrycznych. Artysta podkreślał, że jego artystycznym celem jest tworzenie dzieł pełnych metafory, które pytają o sens ludzkiej egzystencji.

Urodzony w 1936, Raczko w latach 60. studiował na Politechnice Warszawskiej na Wydziale Mechanicznym i technologicznym. W tym samym czasie był wolnym słuchaczem w pracowniach między innymi Jana Betleja i Aleksandra Kobzdeja, profesorów Akademii Sztuk Pięknych. Był współtwórcą Grupy 7. Honorowy tytuł profesora malarstwa uzyskał w 1999 roku.



50

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1938 - 2011)

"Obraz - relief I", lata 70. XX w.

technika mieszana/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany na odwrociu na bieżymie wzdłuż lewej krawędzi:

'M. KOCHANOWSKI'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Biura Wystaw Artystycznych
w Krakowie

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]

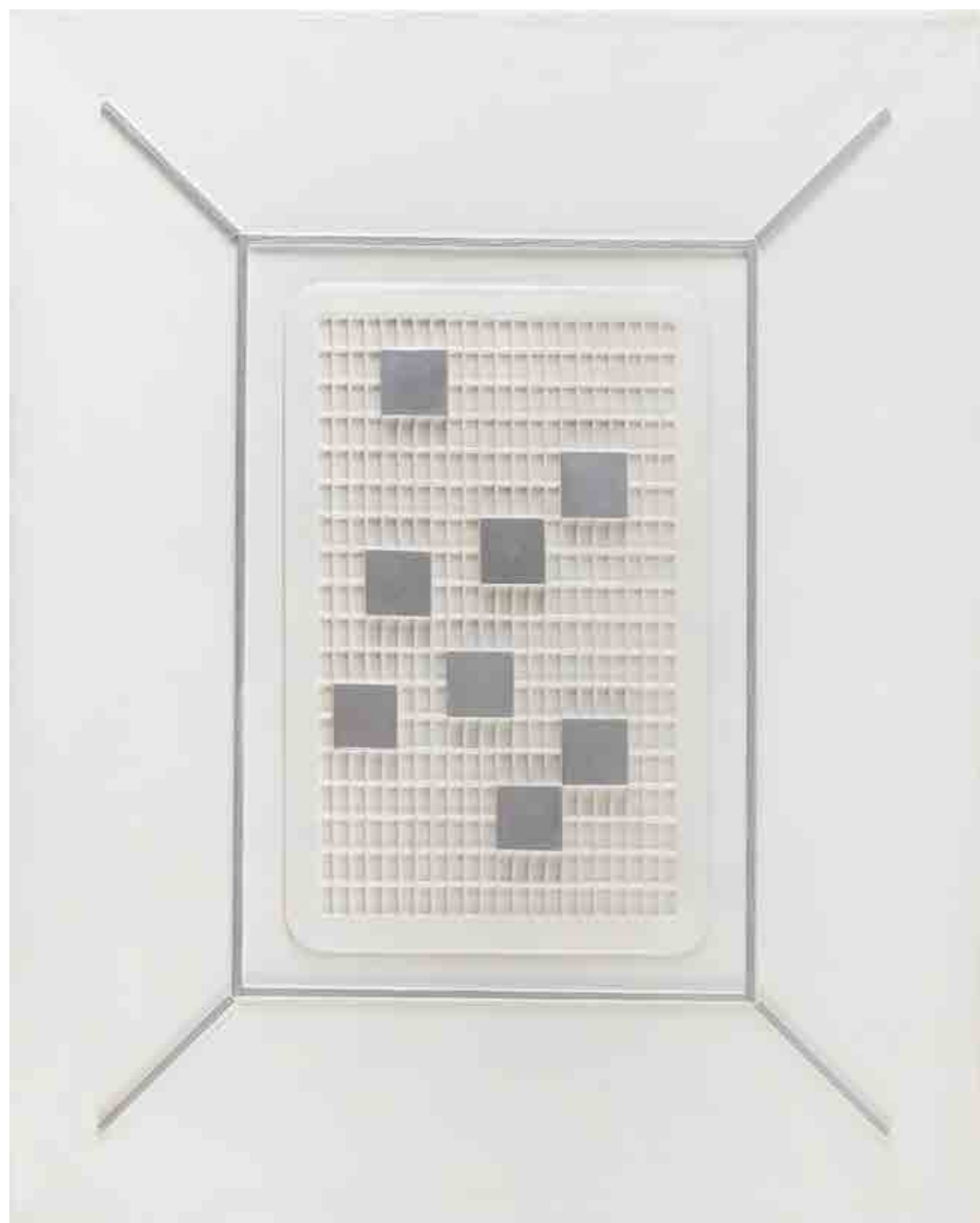
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- „Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Malarstwo - Ready Made”,
Galeria Przymat, Kraków 6-19.09.2017
- „Mikołaj Kochanowski”, Galeria Kszysztofor, czerwiec - lipiec 1971
- „14 Kolekcji” („14 Malarzy Krakowskich”), Pawilon BWA, Kraków,
luty 1968 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Album twórczości, [red.] Anna
Baranowa, Dariusz Mielczarek, Maciej Jakubowski, Karolina
Bańkowska, Paulina Józefczyk, Karolina Jarmóz, Kraków 2017, s. 43, poz. 18 (il.)



Mikołaj Kochanowski należy do grupy artystów, których twórczość przez lata pozostawała w zapomnieniu. Niezwykły talent, który zaowocował pracami z pogranicza abstrakcji, ready made i rzeźby nie mógł pozostać długo niezauważony na kartach historii sztuki, a co za tym idzie na współczesnym rynku sztuki.

Artysta związany zawodowo ze środowiskiem krakowskim (studia na ASP w Krakowie, po wojnie pracownik naukowo-dydaktyczny, asystent Hanny Rudzkiej-Cybisowej, od 1981 docent). Jego pierwsze doświadczenia na polu sztuki wiązać można z koloryzmem. Anna Baranowa po latach napisała o pierwszej wystawie indywidualnej artysty w krakowskim ZPAP w 1960 roku: „Wystawa ta była zwiercieniem i zamknięciem trwającego kilkanaście lat etapu kolorystycznego. Krytycy jednogłośnie zauważyli jego predylekcję tyleż do dekoracyjności, co do rytmizowania formy. (...) Sam czuje zmęczenie i przesilenie koloryzmem. Powstają wówczas charakterystyczne martwe natury, w których artysta wprowadza rygor pionowo-poziomych podziałów. Często ucieka się do ciekawego efektu obrazu w obrazie. W kompozycję o charakterze przedmiotowym wstawia obraz abstrakcyjny, jakby chcąc sprawdzić swoje możliwości w tym kierunku”.

Prawdziwa przygoda z malarstwem no wczesności i odkrywanie własnego sposobu artystycznej wypowiedzi, zaczęła się dla Kochanowskiego na początku lat 60. Artysta próbował w tym czasie swoich sił w malarstwie materii. Łącząc materię z elementami kolażu, tworzył niezwykle charakterystyczne prace – autonomiczne mikroświaty. W okresie od połowy lat 60. do końca lat 70. malarstwo Kochanowskiego intensywnie się przeobrażało.

Piotr Krakowski, ówczesny krytyk i współzałożyciel Grupy Krakowskiej, we wstępie do katalogu wystawy w Galerii Krzysztofora

z 1967 roku napisał o malarstwie Kochanowskiego: „Na pierwszy rzut oka jest rzeczą zadziwiającą, skąd w malarstwie Mikołaja Kochanowskiego doszło do tak radykalnej przemiany, prowadzącej od postkapistowskiego koloryzmu do abstrakcji, do bardzo ograniczonych w kolorze, niemal monochromatycznych kompozycji, ze skrawków żelaza, stalowych listew, kawałków blachy miedzianej i cynkowej, kółek, zakrętek, gwoździ, umocowanych na powierzchniach jednolicie założonych lakierem lub wyklejonych papierem ściernym. (...) Obrazy które oglądamy w Krzysztoforach mają jednocześnie coś ze statyczności, precyzji, jasności abstrakcji geometrycznej i coś z żartu, dadaistycznego przymrużenia oka”.

Faktycznie, użycie gotowych form do komponowania abstrakcji (plastikowe szufelki do śmieci, gumowe wycieraczki wejściowe, gumowe wężyki skręcone w spirale czy plastikowe talerzyki zakomponowane do góry dnem), nosiło silne znamie dadaizmu. Powstałe w ten sposób quasi-ready made, tworzyły niezwykle indywidualne kompozycje abstrakcyjne – reliefy, czasem w delikatnych stonowanych, niezwykle wyważonych odcieniach, innym razem urzekające bogatą kolorystyką.

Po latach, jesienią 2017 roku, na okres kilku dni, prace Kochanowskiego powróciły do miejsca, z którym artysta był szczególnie związany, a mianowicie na ulicę Łobzowską 3, gdzie znajduje się siedziba Galerii ZPAP Pryzmat. W okresie okupacji artysta związany był z nią, pracując jako kelner oraz biorąc udział konspiracyjnych wystawach. Po wojnie natomiast powrócił tam jako członek związku plastyków. Tam też przed laty odbyły się dwie indywidualne wystawy Kochanowskiego (pierwsza w 1960 i trzecia w 1964). W tym roku odbyła się ostatnia wystawa prac Mikołaja Kochanowskiego, na której przedstawione zostały m.in. dwie prezentowane w katalogu prace.



Mikołaj Kochanowski w trakcie pracy na malarskim plenerze w Osiekach, 1968

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1938 - 2011)

"Relief srebrny I", 1970 r.

technika mieszana/plótno, 92 x 92 cm
 sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "RELIEF SREBRNY" I.
 | 92 x 92 cm. | MIKOŁAJ KOCHANOWSKI | KRAKÓW | 1970.'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]
 estymacja: 25 000 - 35 000

WYSTAWIANY:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Malarstwo - Ready Made, Galeria Prymat, Kraków 6-19.09.2017
- „Mikołaj Kochanowski”, wystawa indywidualna, Galeria Kszysztofor, czerwiec - lipiec 1971

LITERATURA:

- Mikołaj Kochanowski (1916-1987). Album twórczości, [red.] Anna Baranowa, Dariusz Mielczarek, Maciej Jakubowski, Karolina Bańkowska, Paulina Józefczyk, Karolina Jarmóz, Kraków 2017, s. 46, poz. 28 (il.)

„Zostaje członkiem nowo powstałej grupy „14 Malarzy Krakowskich” (albo grupy „15 Malarzy Krakowskich”), z którą wystawia w Gdańsku, Zielonej Górze, Krakowie, Grudziądzu i za granicą: w Vallauris, Bergen. Pewną ewolucję przeszedł ostatnio w swej twórczości Mikołaj Kochanowski – jego niezmiernie staranne i czyste (co mam mu za

wielki plus) montaż stały się na pewno bardziej mocne, lecz ciągle brak w nich jeszcze traktowania przestrzennego, ciągle jeszcze istnieje pewna powierzchniowa dekoracyjność”.

MACIEJ GUTOWSKI, WIADOMOŚCI PLASTYCZNE. 14 KOLEKCJI,
 „DZIENNIK POLSKI”, NR 42, 18-19 II 1968, s. 7



52

ANDRZEJ URBANOWICZ (1909 - 1992)

"Kwadrat Marsa", 2005 r.

akryl, relief/płyta, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ANDRZEJ | URBANOWICZ | KWADRAT MARSA | 2005'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

„Najdosłowniej jesteśmy dziećmi światła, choć nie zawsze o tym pamiętamy. Nawet, gdy jest go całkiem niewiele, ono jest najważniejsze. Posłańcem uczuć światła jest barwa”.

ANDRZEJ URBANOWICZ





Andrzej Urbanowicz

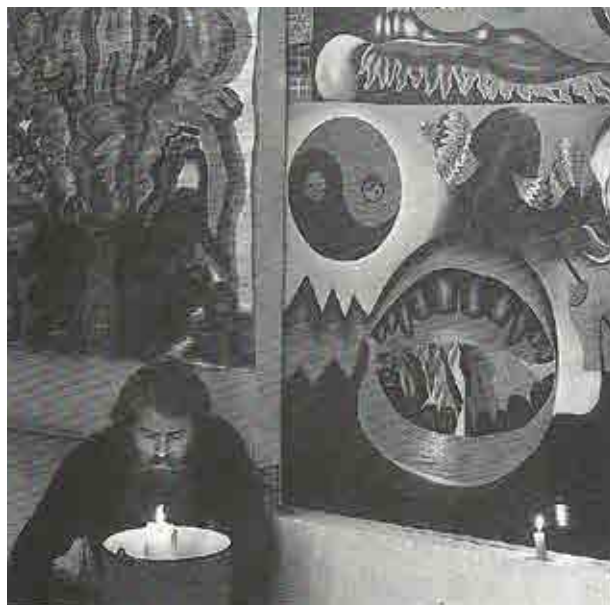
Adam Sobota we wstępie do katalogu wystawy Andrzeja Urbanowicza, która odbyła się w BWA w Jeleniej Górze, tak opisywał serię „Kwadraty magiczne”, do której należy praca prezentowana na naszej aukcji: „Są to kompozycje, utrzymane w ujednoliconej tonacji barwnej, złożone z pewnej ilości wycinanych z kartonu kwadratów, które są naklejane w kilku rzędach na płaszczyźnie. Dodatkowe ciągi kwadratów powstają poprzez naklejanie na siebie egzemplarzy o coraz mniejszych rozmiarach, na podobieństwo piramidy. Całość jest więc za każdym razem reliefem, który może być odbierany jako estetyczna kompozycja w typie abstrakcji geometrycznej. Ma ona jednak zakodowany w sobie określony porządek, który został nazwany magicznym, ponieważ relacje liczbowe (wynikające z liczby kwadratów w układach poziomych i pionowych oraz ze stosunków różnych wartości wobec siebie) tworzą tam pewien system wyposażony w specjalne znaczenia. Znaczenia te są częścią wielowiekowej tradycji ezoterycznej obecnej w Europie m.in. w takich systemach filozoficzno-religijnych jak gnostycyzm, kabała czy hermetyzm, a równolegle podobne wątki istniały w kulturach Indii, Dalekiego Wschodu czy islamu” (Adam Sobota, Magia symbolu, wstęp do wystawy „Andrzej Urbanowicz”, BWA, Jelenia Góra, 12.07.-10.08.2002).

Praca „Czarny kwadrat Marsa” z 2005 roku stanowi szczególne połączenie fascynacji artysty powojenną awangardą, op-artem, abstrakcją geometryczną i metafizycznymi zainteresowaniami śląskiej grupy Oneiron, którą artysta współtworzył w latach 60. i 70. Na kompozycję składają się równomiernie rozmieszczone kubiki – niektóre z nich zostały zredukowane jedynie do płaskich kwadratów, inne przyjmują formę piramid schodkowych lub zikkuratów. Formom tym wielokrotnie przypisywano magiczne znaczenia, wykorzystanie ich w „Czarnym kwadracie Marsa” stanowi więc wynikową okultystycznych fascynacji artysty. Powstanie Oneironu związane jest z kontestacją proklamowanego w 1949 roku socrealizmu, a także rozwojem kontrkultury i zwrotem w stronę śląskich tradycji ludowych.

Według Adama Soboty „Kwadraty magiczne”, poprzez uabstrakcyjnienie formy, nawiązują wprost do źródła takich magicznych operacji, jakim w kulturze śródziemnomorskiej był system Pitagorasa, a charakterystyczne dla Andrzeja Urbanowicza są symboliczne formy, znaki czy sentencje zapożyczone z tradycji różnych kultur, także z systemów wiedzy tajemnej.

Kwadraty magiczne są znane od starożytności. Są nimi nazywane kwadraty podzielone na mniejsze kwadraty-pola z liczbami, których suma liczona w kierunku pionowym, poziomym lub po przekątnych jest taka sama. Są one uznawane za talizmany chroniące od złych wpływów. Symbolizują harmonię wszechświata i skończoności, całości i pełni. W „Słowniku symboli” J.E. Cirlot twierdzi, że „kwadrat jest wyrazem czwórnicy, tj. połączenia i regularnego uporządkowania czterech elementów, stąd odpowiada symbolicznie liczbie cztery oraz czwórpodziałom wszelkich procesów. Jego charakter statyczny i surowy (z punktu widzenia psychologii formy) tłumaczy częste używanie go do oznaczania, organizacji i konstrukcji”. W magii obecnej od tysiącleci w zachodnim świecie każdej planecie odpowiada kwadrat magiczny o innej liczbie pól. Dla Marsa jest to liczba 25. (za: andrzejurbanowicz-blog.tumblr.com)

Jednak jak wskazuje Adam Sobota: „Poprzez swoje obrazy Andrzej Urbanowicz stara się nas przekonać, że to, co istotne, może stać się przedmiotem komunikatu tylko poprzez symbol. Poznając te dzieła możemy jednak dojść do wniosku, że istotność, o której stara się mówić artysta, nie jest jakąś szczególną treścią symbolu, wyrażaną pojęciowo, ale może być jedynie odczuta dzięki intensywności jego oddziaływania. Przekroczenie normy co do ustalonego historycznie funkcjonowania jakiegoś symbolu, a także nadanie mu maksymalnej ekspresji, sprawia że punktem odniesienia może stać się to, co przekracza wszystkie dające się pomyśleć znaczenia. Takie wnioski nasuwają się po przeglądzie całej twórczości tego artysty, od początku lat sześćdziesiątych do dzisiaj” (Adam Sobota, Magia symbolu, wstęp do wystawy „Andrzej Urbanowicz”, BWA, Jelenia Góra, 12.07.-10.08.2002).



Andrzej Urbanowicz na ekspozycji wystawy Malarstwo, BWA Katowice, 1970,
fot. Jerzy Lewczyński



Andrzej Urbanowicz

53

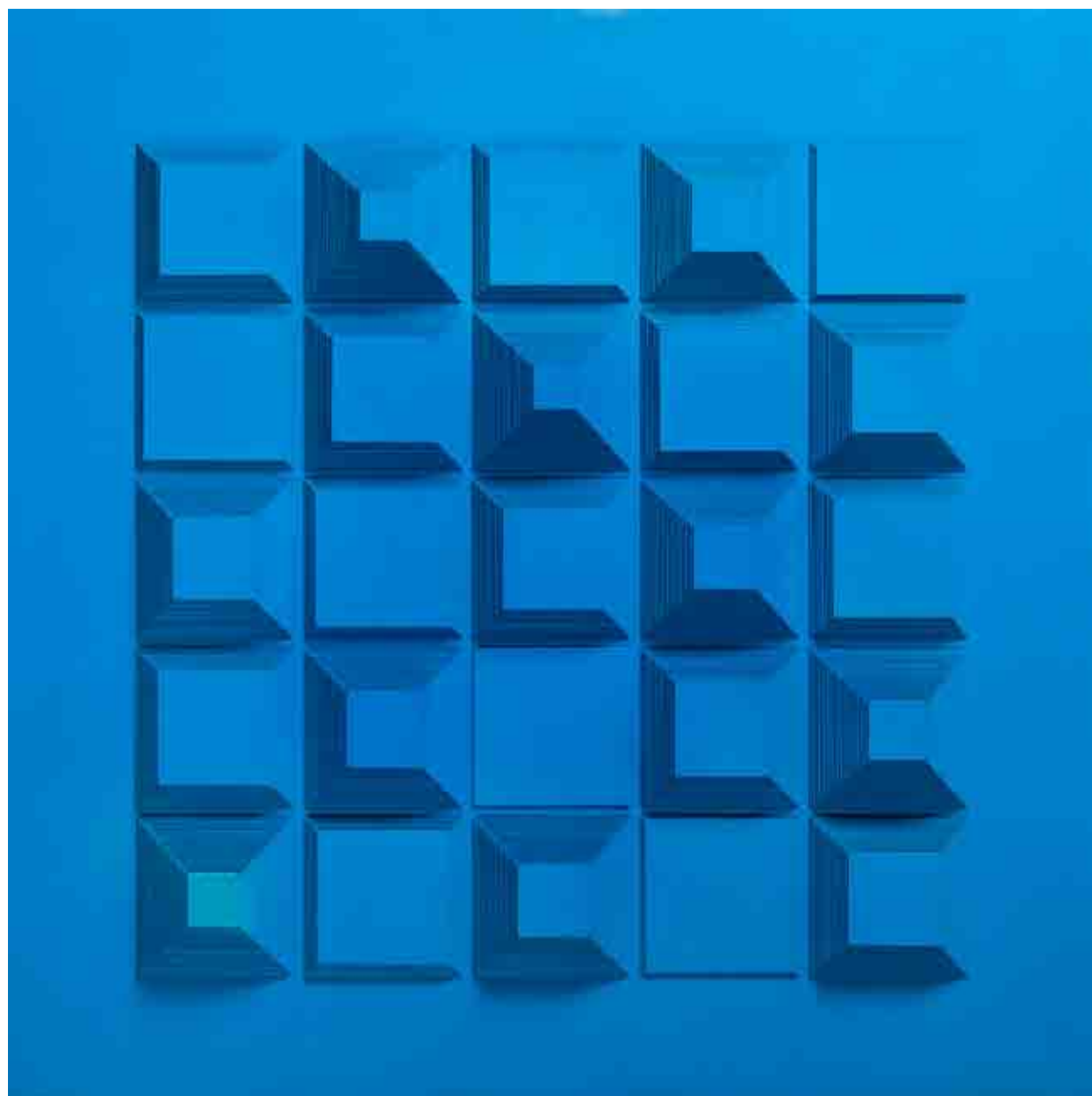
ANDRZEJ URBANOWICZ (1909 - 1992)

"Czarny kwadrat Marsa", 2005 r.

akryl, relief/płyta, 70 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ANDRZEJ URBANOWICZ
| CZARNY KWADRAT MARSA | NUMEROWANY 2005'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000



54

REGINALD NEAL (ur. 1961)

"Relief Construction - Black and Red", 1965 r.

akryl, relief/plótno naklejone na płytę, 74 x 74 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Reginald H. Neal '65 | "Relief Construction - Black and Red" | 29" x 29"'

cena wywoławcza: 16 000 zł ↑

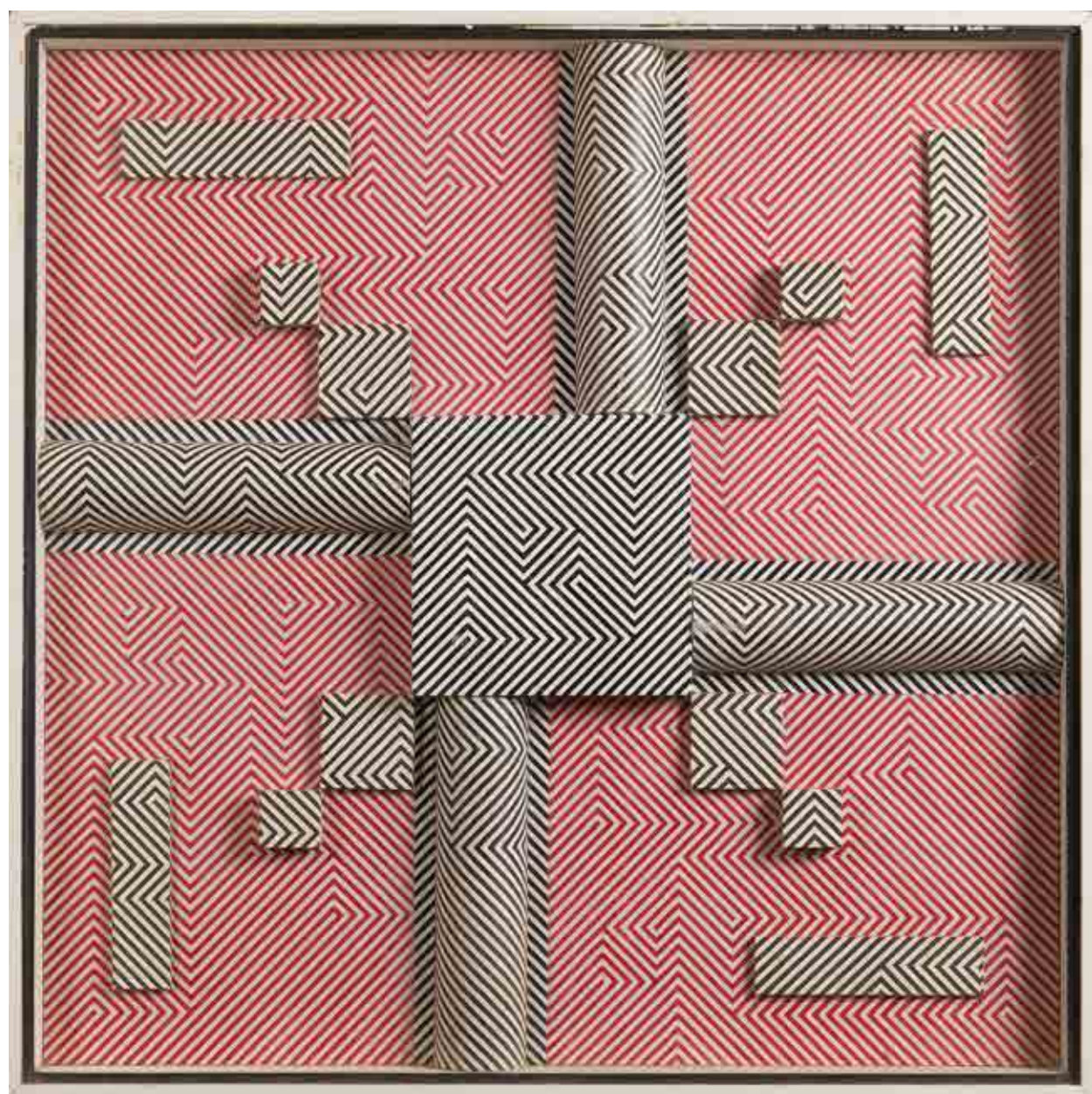
estymacja: 28 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Connecticut, USA
- dom aukcyjny Shannon's, Milford 2012
- kolekcja prywatna, Polska

Na przełomie lat 50. i 60. sztuka Reginalda Neala wyewoluowała od przedstawiających, realistycznych grafik ku abstrakcji, ze szczególnym naciskiem na rozwijający się wówczas nurt, jakim była sztuka optyczna. Jego wczesne opartowskie prace dotyczyły elementów wizualnych, które wytwarzały drgające, migotliwe i pulsujące efekty. W połowie lat 60. doszedł już w pełni do własnego, oryginalnego stylu wypowiedzi plastycznej. Powstawały wówczas prace wielowymiarowe, do których tworzenia często używał takich materiałów jak wielobarwne szkło akrylowe, plastik czy pleksi. Materiały te dodatkowo wzmacniały oddziaływanie prac na zmysł wzroku odbiorcy. Rok 1965 był z pewnością dla artysty wyjątkowy. Poza faktem, iż powstała w tym czasie prezentowana w katalogu praca, był to czas, w którym na zaprosze-

nie kuratora Williama C. Seitz, artysta wziął udział w prestiżowej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art „The Responsive Eye” (wystawę, można było oglądać od 23 lutego do 25 kwietnia 1965 roku). Poza Reginaldem Nealem wzięli w niej udział najwięksi przedstawiciele op-artu: Victor Vasarely, Richard Anuszkiewicz, Frank Stella, Hannes Beckmann, Wen-Ying Tsai, Bridget Riley, Getulio Alviani, Julian Stańczak, Tadasky, Gerald Oster. Wystawa ta stała się swoistym usankcjonowaniem op-artu chwilę wcześniej powstałego kierunku w sztuce. Ekspozycja składała się z blisko 120 obrazów i konstrukcji wykonanych przez 99 artystów z 15 różnych krajów, po wystawie w nowojorskiej MoMA, ekspozycję prezentowano jeszcze w kilku innych amerykańskich miastach: St. Louis, Seattle, Pasadenie i Baltimore.



55

TAMARA BERDOWSKA (ur. 1961)

Bez tytułu, 2007 r.

olej/plótno, 73 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | 2007 | olej'

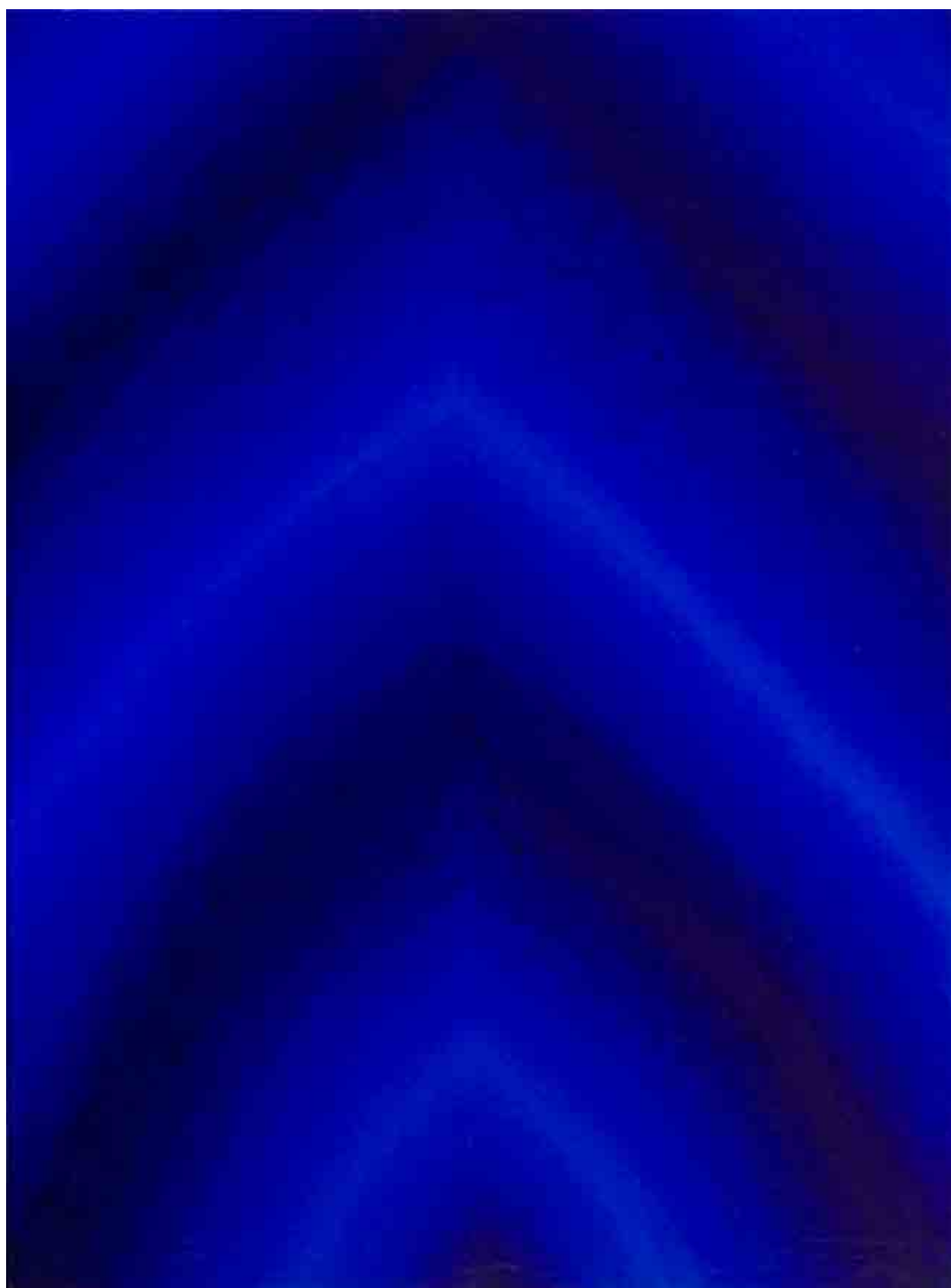
cena wywoławcza: 4 000 zł [†]

estymacja: 5 000 - 7 000

Tamara Berdowska jest jedną z czołowych przedstawicielek abstrakcji geometrycznej w Polsce. Wypracowała unikatowy język artystyczny, na który składa się oszczędność formy i wąska paleta barw. Jej strategia działania polega na dokonywaniu subtelnych przejść walorowych w obrębie jednego koloru. Innowacyjne jest odejście od wykorzystania płaskich plam i wyraźnych konturów, stanowiących niemalże dogmatyczne cechy abstrakcji geometrycznej. Artystka kształtuje strukturę swoich obrazów, posługując się modułami o addycyjnym charakterze, które Bożena Kowalska określiła mianem mikrocegiełek. W efekcie jej kompozycje zdają się migotać i pozostawiają wrażenie dematerializacji. Sposób budowania tkanki obrazów zdradza fascynację artystki impresjonizmem, który to kierunek towarzyszył jej od początku działalności artystycznej.

Kolor niebieski stanowi rodzaj dominanty w sztuce Berdowskiej, która w latach 90. przeżyła błękitny okres twórczości, eksplorując wszelkie możliwe tonacje tej barwy. Od tamtej pory nieustannie towarzyszy artystce, choć nie zawsze przeważa w jej wielobarwnych kompozycjach.

Sama malarka w ten sposób opisywała swoje działania: „(...) jest u mnie potrzeba uzewnętrznienia i nadania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle. (...) Towarzyszy mi zawsze poczucie niedoskonałości powstałego obrazu w stosunku do zjawiska, które wywołało potrzebę tworzenia. Twórczość to dążenie do doskonałości, której się nigdy nie osiągnie, do określenia i dotknięcia czegoś, co jest jedynie przeżywane. Twórczości towarzyszy wieczna tęsknota”.



56

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

"Duża spirala"

olej/plótno, 320 x 220 cm

sygnowany p.d. monogramem: 'AR'

sygnowany i opisany na odwrocie:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1157 "DUŻA SPIRALA" | Dz'

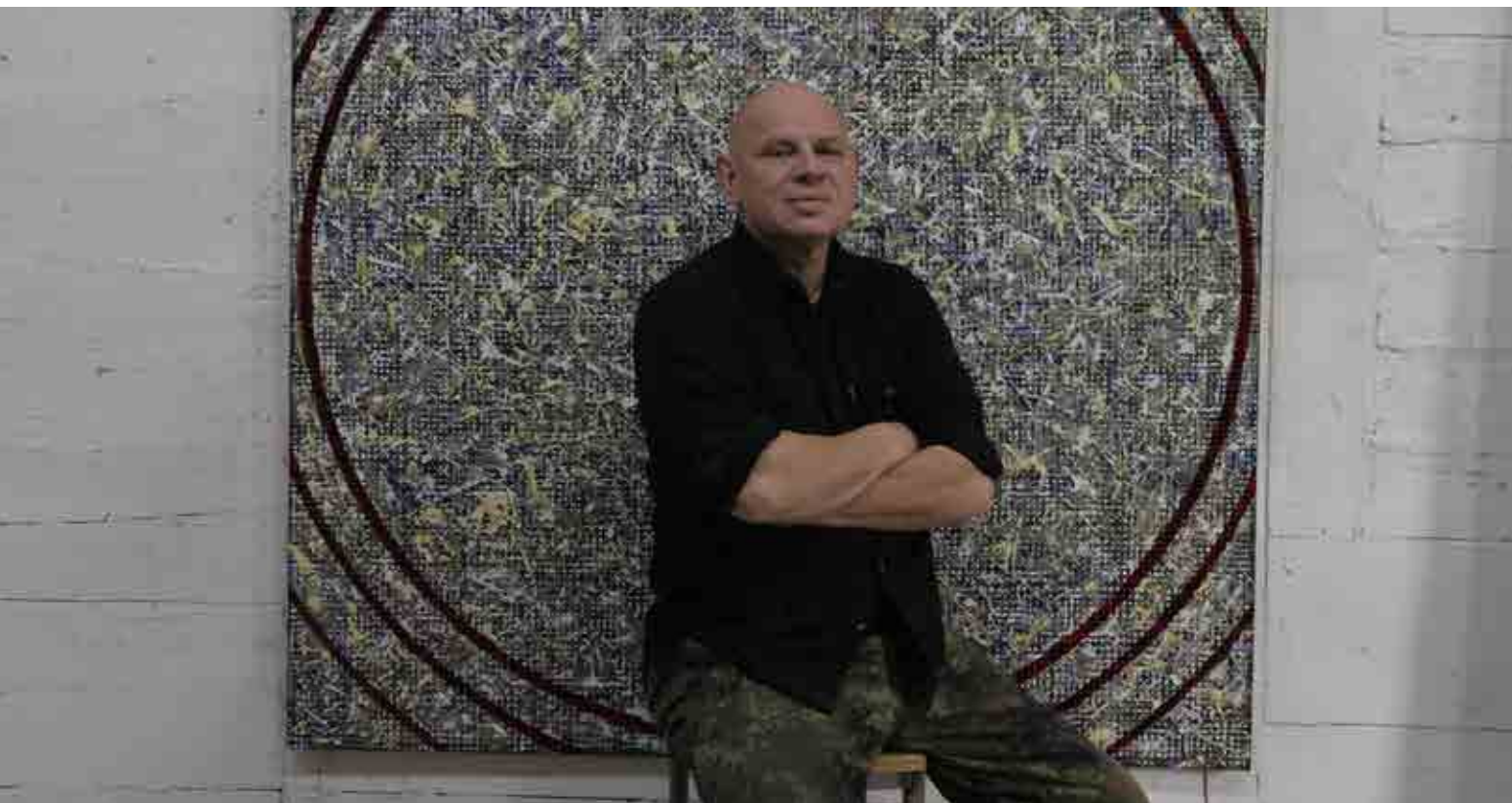
cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 22 000 - 30 000

„Sztuka Roszkowskiego to sztuka pasji, emocji, choć nie tak całkowicie kontrolowanych – większość prac łączy się w cykle, układają się one w większości wypowiedzi, w którym przestaje się liczyć podobieństwo formalne, lecz przede wszystkim treść i znaczenie”.

KRZYSZTOF STANISŁAWSKI





Aleksander Roszkowski, fot. archiwum artysty

Działalność twórcza Aleksandra Roszkowskiego nieodłącznie wiąże się z warsztatem malarskim. Technika, którą wykorzystuje artysta, zakłada warstwowe nakładanie farby olejnej. Rozedrgana, reliefowa powierzchnia płótna uderza odbiorcę bogatym kolorem, który staje się podstawowym środkiem ekspresji Roszkowskiego. Kolejnym chętnie wykorzystywanym przez niego motywem jest przestrzeń – zarówno symboliczna, wyrażona poprzez gradację barw, jak i dosłowna, którą oddaje faktura.

Zróżnicowanie fakturalne to cecha wszystkich prac Aleksandra Roszkowskiego. Choć powstają z zamasytch, energicznych ruchów pędzla, nie mają za wiele wspólnego z ikonicznym ruchem action painting, zakładającym pewną przypadkowość, która wynika z performatywnego charakteru tej sztuki. Z obrazów Roszkowskiego z ostatnich lat emanuje hipnotyzująca harmonia, aczkolwiek obrazy te podszyte są też pewnym niepokojem. W końcu lat 80., kiedy Roszkowski porzucił nurt nowej ekspresji, zaczął tworzyć monumentalne obrazy figuralne. Zazwyczaj samotna, pozbawiona głowy, naga sylwetka wylania się z ciemnego, rozwiązanego fakturowo tła. Pozorny chaos kreski Roszkowskiego objawia się jako przemysłany, systematyczny twór.

Późniejsze obrazy Roszkowskiego charakteryzuje geometryzacja. Zdaniem artysty to właśnie proste formy geometryczne są istotą natury, kosmosu oraz naszego bytu. Wyczuwalna dynamika faktury oraz wrażliwy sposób widzenia koloru i światła sprawia, że najnowsze obrazy jawią się odbiorcy jako bardzo szczerza, a zarazem metafizyczna kontemplacja na temat człowieka podporządkowanego prawom natury oraz nienamacalnemu uniwersum.

Proces twórczy Roszkowskiego charakteryzuje się obecnie rzadko spotykanym przywiązaniem do rzemiosła – w dobie natłoku informacyjnego i mody na proste rozwiązania, on wykazuje się wręcz benedyktyńską cierpliwością. Jak powiedział: „Słyszałem, że podobno malarstwo jest passe, że umarło śmiercią naturalną. Wyczerpało swoją

formułę, niczego nowego nie wnosi już do światowego dziedzictwa. Teraz mają się liczyć tylko nowe media, sztuka krytyczna, sztuka w przestrzeni publicznej i mitologia artysty. Kiedy patrzę na programy wiodących polskich sal wystawienniczych, słucham elokwentnych kuratorów wypowiadających się w mediach czy artystów rozprawiających o dziełach, których jeszcze nie zrealizowali, dochodzę do wniosku, że... chyba mają rację?!

I robi mi się smutno! Smutno mi i tęskno za całym tym pracownianym rzemiosłem, zapachem farb i oleju lnianego, za rozpuszczaną w terpentynie damarą i woskiem pszczelim. Smutno, że mogę być obojętny na zmiany światła w ciągu dnia. Obce mają już mi być zachwyty nad milionami odcieni szarości jesiennozimowego pejzażu strefy klimatycznej, w której przyszło mi żyć. Smutno, że mogę już zrezygnować z mojego ulubionego nawyku nieustannego obserwowania wszystkiego, co mnie dookoła otacza i zachwyca. Że koniec z tym szukaniem, tropieniem niebanalnych form piękna, zestawień kolorów i form malarskich... Smutno, że kategoria piękna w sztuce już przeminęła i wydano na nią wyrok śmierci.

Dziwnie się robi, gdy pomyśli się o tym, że namalowanie zwykłych kwiatów wymaga już od artysty większej odwagi aniżeli kolejne publiczne pastwienie się nad genitaliami czy gumową kukłą papieża.

Cóż zatem robić?

O dziwo, nie mam tu żadnych wątpliwości, choć czasem mam wrażenie, że z wątpliwości jestem utkany.

Będę malował, ale nie z powodu naturalnej przekory czy awersji do wszelkich stadnych zachowań i wspólnotowych przeżyć. Będę malował, gdyż ta czynność jest dla mnie najlepszą formą wyrażania zachwyty nad życiem, uwielbieniem życia we wszystkich przejawach, również tych najprostszych”.

57

ALEKSANDER ROSZKOWSKI (ur. 1961)

Bez tytułu, 2017 r.

olej/plótno, 140 x 100 cm

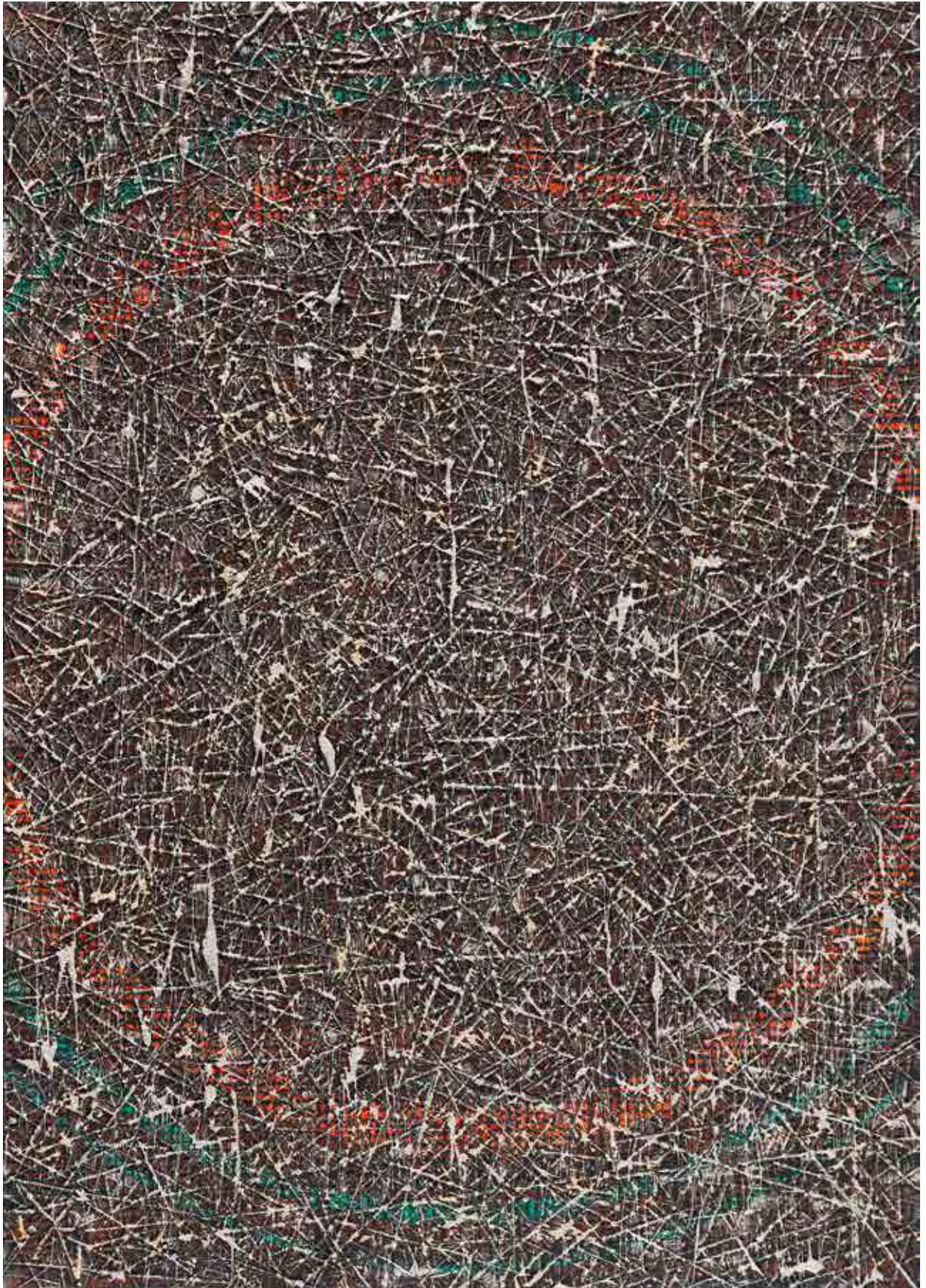
sygnowany monogramem l.d.: 'AR'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'ALEKSANDER | ROSZKOWSKI | 1155 | 2017 | DZ.'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000





Brosza w stylu edwardiańskim, pocz. XX w.

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 12 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: I – 12 grudnia 2017 r.



Teresa Pągowska, Bez tytułu, 1978 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 7 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 21 listopada – 7 grudnia 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, 00-477 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 aukcjонера.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

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. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkiem zawarcia transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenę 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.

7. Obiekty katalogowe

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

8. 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.

9. 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.

10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 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.

● - 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

II. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 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 postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjoner 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 listy aukcyjnej. 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 przysłać 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. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do 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	2000/5000/8000 (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 wycycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
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 Banku Pekao 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. Reklamacje 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, m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia 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, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem 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, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 akceptowanej przez DESA Unicum.

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi 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, kartą lub przelewem bankowym:

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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 działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, 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 obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 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:

- przebrać 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 wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwinie 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 wierzycielności 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 dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klient zgadza 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 22 584 95 32.

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 błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- 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 uchyla obowiązku 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 przepis:

- 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 wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

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;
 - obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

z następujących określeń: „krag”, „szkoda” bądź „naśladowca”;

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Współczesna. OP-ART i Abstrakcja Geometryczna • 510ASW050 • Aukcja 5 grudnia 2017 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 telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

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

☐ Wpłać na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

☐ Wpłać 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 Sp. z o.o., ul. Piekna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, fax 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 KRS0000372817.

tel. 22 163 67 02, fax 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:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) 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,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis Klienta składającego zlecenie



Stanisław Wyspiański, Macierzyństwo, 1904

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

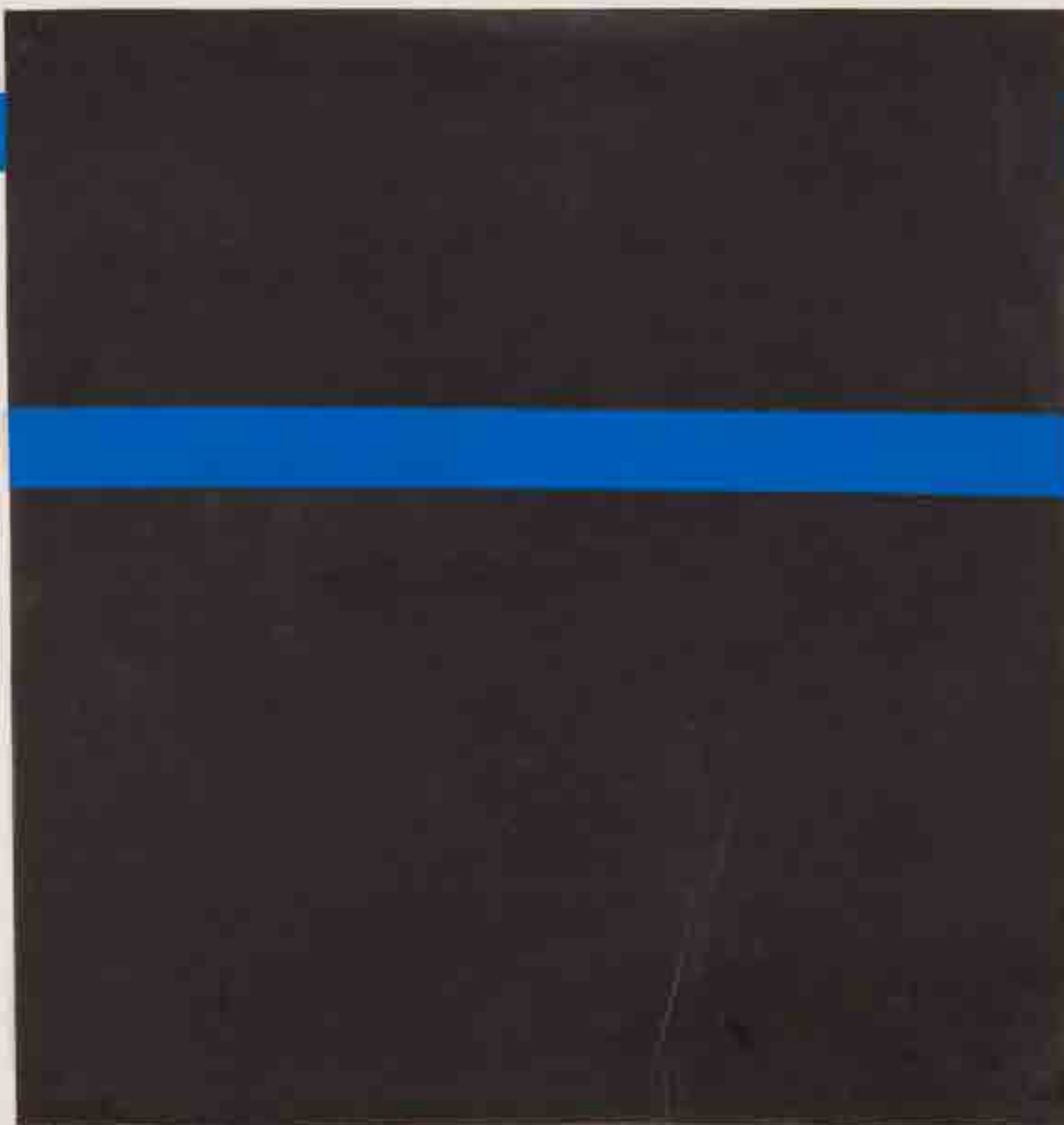
Aukcja 14 grudnia 2017, godz. 19
wystawa obiektów: 1 – 14 grudnia 2017



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

CENA 39 zł (z 5% VAT)