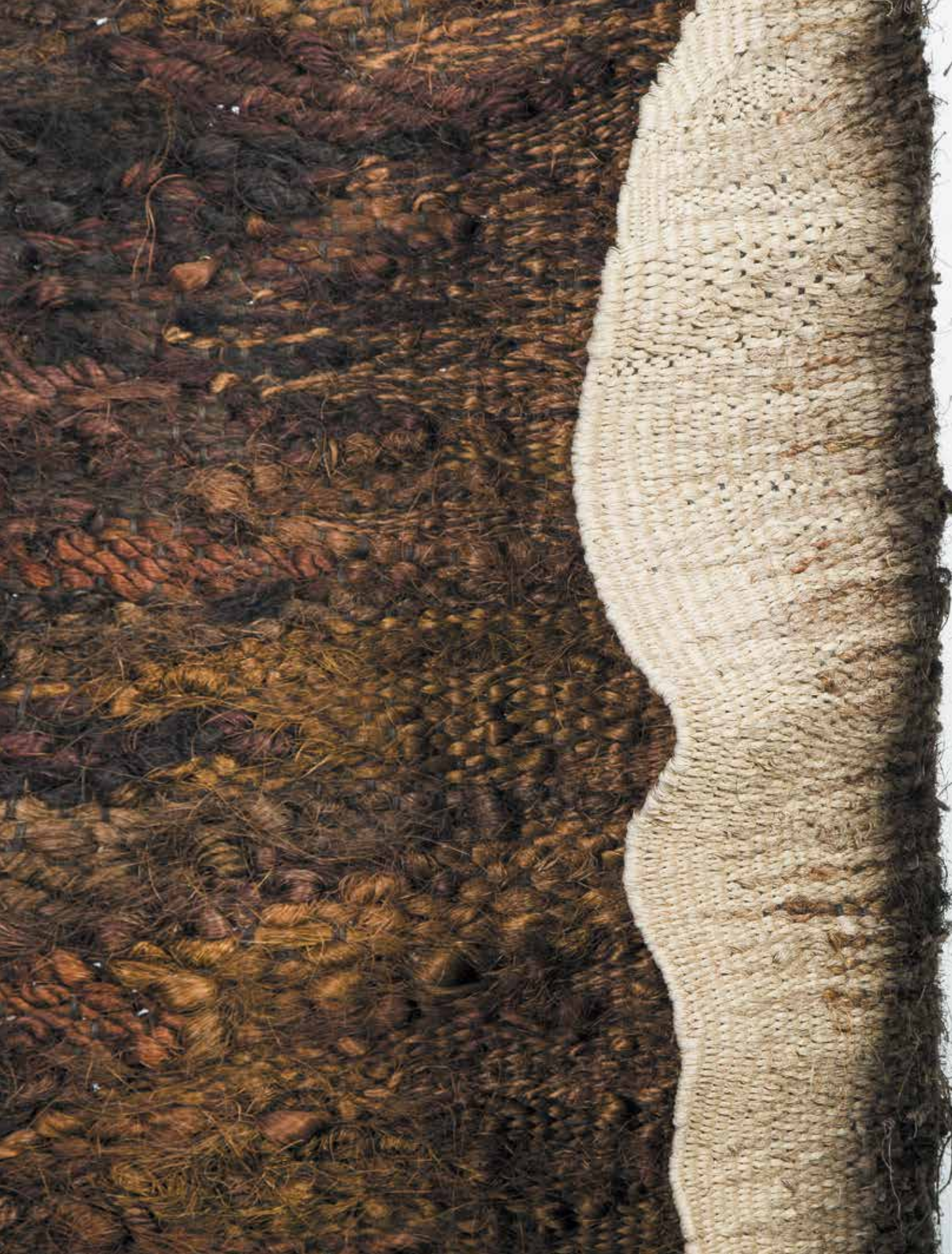




AUKCJA RZEŹBY

WARSZAWA 17 LISTOPADA 2016











AUKCJA RZEŹBY

17 LISTOPADA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

5 – 17 LISTOPADA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34 – 50

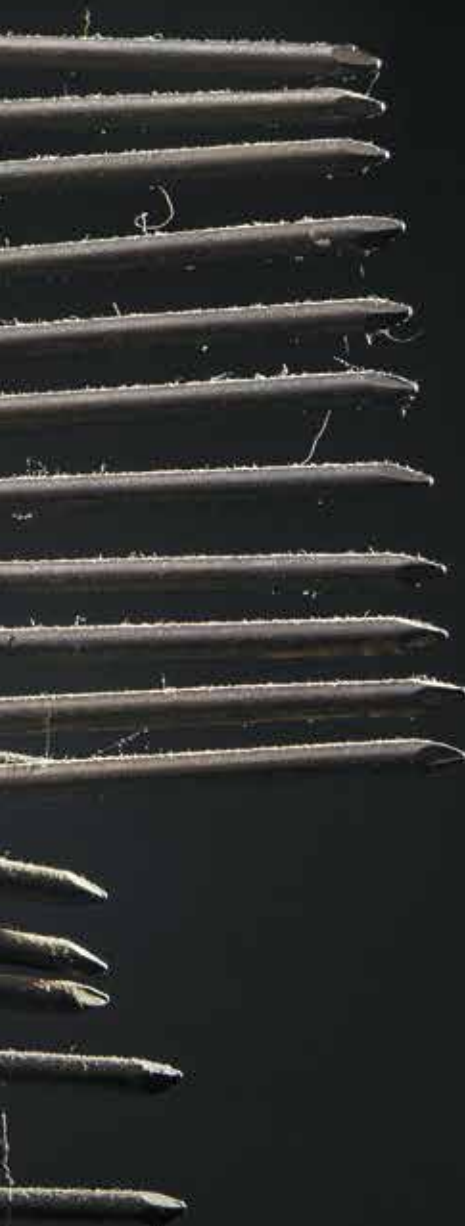
WARSZAWA

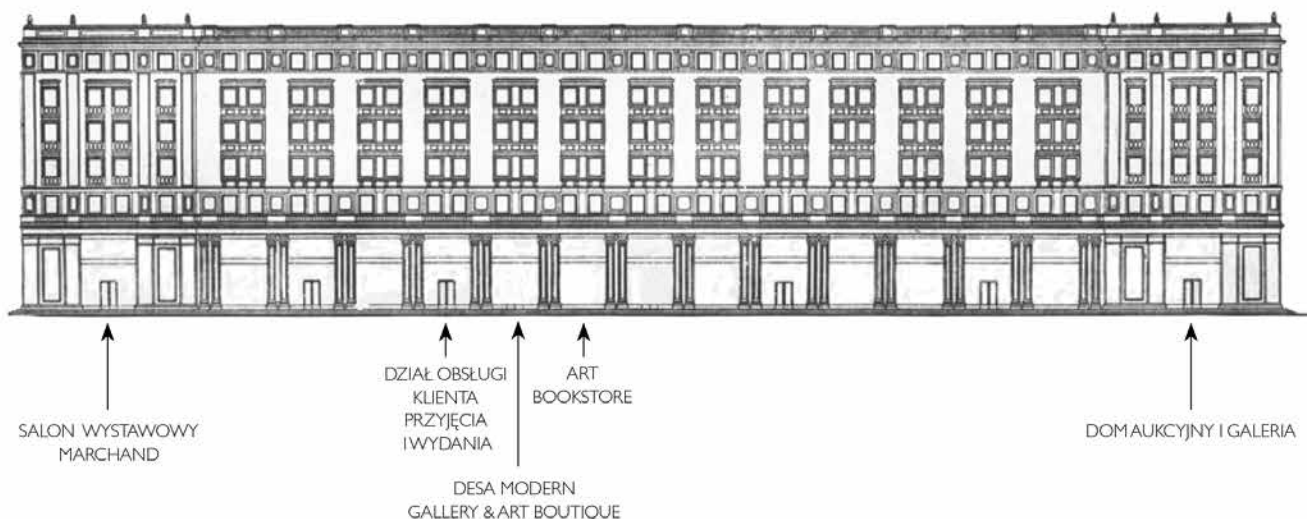




INDEKS

- Abakanowicz Magdalena 1, 2, 3
- Barcicka Janina 22
- Bednarski Krzysztof M. 43, 44
- Berdyszak Jan 5
- Beuys Joseph 6
- Biegas Bolesław 39
- Biskupska Bożenna 27
- Boss-Gostawski Julian 42
- Brachmański Zygmunt 31, 32
- Chromy Bronisław 33, 34
- Coutin Auguste 55
- Gallo Ignacio 57
- Gujski Marceli 54
- Hasiór Władysław 4
- Jackowski Stanisław Stefan 59
- Juczkwicz Jerzy 40
- Kapusta Janusz 9
- Konieczny Marian 58
- Kupiec Antoni 48
- Lambert-Rucki Jean 15, 16
- Laszcza Konstanty 52
- Łodziana Tadeusz 21
- Marek Józef 28
- Mitoraj Igor 19, 20
- Niewska Olga 53
- Nowakowska Krystyna 46
- Nowakowski Jerzy 47
- Pastwa Antoni Janusz 41
- Popowski Wacław 51
- Pronaszko Zbigniew 14
- Rajch Andrzej 25
- Rudziński Jerzy 35
- Sarapata Jacek 26
- Sikora Mateusz Jakub 45
- Sobociński Jerzy 36
- Stażewski Henryk 10
- Szpunar Tadeusz 7, 8
- Tomaszewski Henryk Albin 12, 13
- Wejchert Aleksandra 23, 24
- Wysocki Stanisław 29, 30
- Zagajewski Stanisław 38
- Zakopiańska Szkoła 49, 50
- Zborowski Jan 11
- Zbrożyna Barbara 37
- Zemła Gustaw 17, 18





DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

GALERIA BIŻUTERII

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23
kasa: pon.-pt. 11-17

I OKŁADKA poz. 51, Wacław Popowski, Tańcząca, lata 30. XX w. • II OKŁADKA, STRONA I poz. 3, Magdalena Abakanowicz, „Orchid Brown”, 1975-77 r.
STRONA 2 poz. 42, Julian Boss-Gostawski, „Żuk biegacz”, 2008 r. • STRONA 4 poz. 5, Jan Berdyszak, „Relief XII”, 1963 r.

IV OKŁADKA poz. 44, Krzysztof M. Bednarski, „Portret zbiorowy”, 1980 r. i 2005 r.

Aukcja Rzeźby • ISBN 978-83-65519-17-7 • Kod aukcji 441ARZ007 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski, Małgorzata Lewicka-Koniak • Zdjęcia Marcin Koniak

Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 - 1951, Warszawa 1953, s. 70

Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobyłka, tel.: (+48 22) 786 08 30, tel.: (+48 22) 786 04 05, fax: (+48 22) 786 89 04, www.artdruk.com

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel.: 22 584 95 23, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Jacek Powalka, *Dyrektor Departamentu*
tel. 22 584 95 25, j.powalka@desa.pl

Joanna Kiljan, *Brand Manager*
tel.: 514 446 830, j.kiljan@desa.pl

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*
tel.: 502 994 177, m.borzym@desa.pl

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

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Małgorzata Danowska
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Kacper Tomaszekiewicz, *Kierownik*
tel.: 795 122 708, k.tomaszekiewicz@desa.pl

DESA UNICUM S.A.

ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl,

NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy
KRS 0000596761, kapitał zakładowy 8.000.000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
irusiniak@desa.pl
22 584 95 38



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 584 95 39



AGNIESZKA SZPALA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szpala@desa.pl
22 584 95 39



ZOFIA ROJEK
Asystent
Sztuka Współczesna
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38



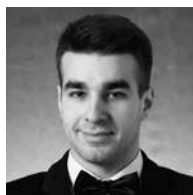
MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
Sztuka Dawna
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 584 95 38



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39



MARTYNA MERKIS
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39



ANNA SZYNKARCZUK
Asystent
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
jtarnawska@desa.pl
22 584 95 30



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30

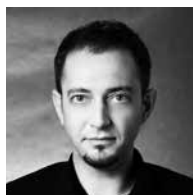


KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Specjalista
k.sliwinska@desa.pl
22 584 95 30



KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoredytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 584 95 35



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 621 66 69



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 584 95 41



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



AGNIESZKA SZPALA
Redakcja Katalogu
a.szpala@desa.pl
22 584 95 39



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Koordynator Sprzedaży Aukcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34



I
MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

Twarz, 2001 r.

tkanina jutowa, żywica, metal, 82,5 x 26 x 18 cm
sygnowany u dołu, na podstawie: 'ABAKANOWICZ 01 [sygnatura]'

cena wywoławcza: 45 000 zł †

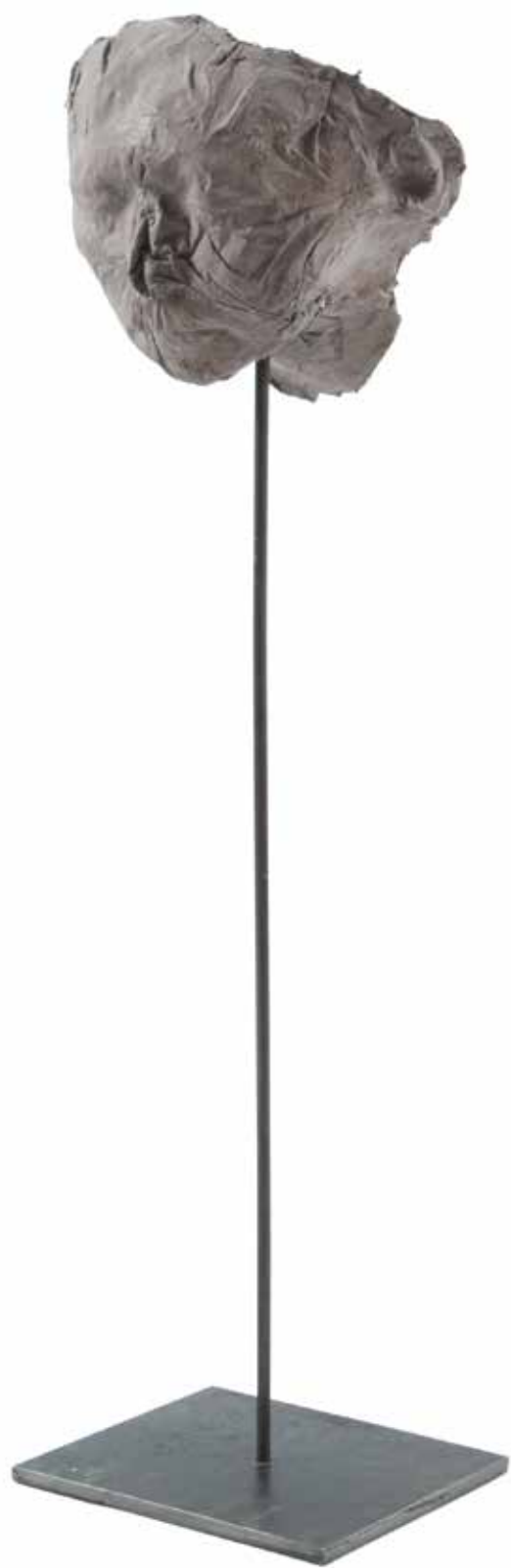
estymacja: 70 000 - 100 000

„Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mi moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieświadomione”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Była nastoletnią lekkoatletką – wielokrotnie nagradzaną zawodniczką: Bałtyku Gdynia (1946), Wybrzeża Gdańsk – HKS Tczew (1947-48) oraz Gedanii Gdańsk. W 1954 roku ukończyła warszawską ASP a następnie sopocką PWSSP. Specjalizuje się w tworzeniu dużych, figuralnych kompozycji przestrzennych: rzeźb-instalacji-obrazów w oparciu o tkaninę, oraz materiały takie jak kamień, drewno i brąz. Za spoiwo czy masę kształtującą używa często specjalnie przygotowanych żywic. Od 1979

roku była profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, w której prowadziła zajęcia ze studentami w latach 1965-90. Od 2006 roku jest członkinią Rady Programowej Fundacji Centrum Twórczości Narodowej. Jej prace eksponowane były na ponad stu wystawach, zazwyczaj wielkoformatowych, na całym świecie. Znajdują się również w wielu muzeach, kolekcjach publicznych i prywatnych w różnych częściach świata.



„Tłumem usiadłszy, tłumem od świata się odwrócili. Niczym gromada na chleba rozmnożenie, na słowo czekających mężczyzn bezkształtnych, pleców płci nieokreślonej, ludzi. Plecami do wchodzących, wychodzących, przemykających chyłkiem. A przecież ukryć się nie sposób w punktującym jednostkowość światła. Ciała pozorne, zgarbione czy pochylone raczej, o rękach wzdłuż obecności izolowanej opadłych. Tłum zasiadł, słuchając nieobecnego głosu, odwrócił się w niezainteresowaniu, bezobecności, bezczasie. Odcięty od wszelkiego bycia, do którego odwrócony plecami. Ku czemu patrzą 'Plecy' (...)? Uparte, martwe skorupy resztek po terakotowej armii, co nie dotrwała do legendy swego przebudzenia. Nie spełniają się baśnie.

Ciała puste w środku, jakby do cna wypalone, niczego już poza samotnością swą w gromadzie niepragnące. Martwe? Nad nimi jakby wspomnień uspienie, co do wyschniętych korpusów nie ma już przystępu. Wybraliśmy bycie inne... W zgłębku nadchodzących milczące, spokojem uciszające krzyki i szepty. Ciała nam podobne, zgarbione pod ciężarem świata, światła i powietrza, które wciąż przechodzi porami gęstego splotu ich skóry.

I usiąść się chce w pustej, porzuconej, na 'lokatora' czekającej skórce, przez chwil kilka ją nosić czy posiąść może na zawsze, by własne odmieniać historie. By odwagi/rozważki szukać w od zgłębku i głupstwa odwróceniu. W cudzą wejść skórę, miejsce zająć pośród słuchających ciszy.

Więc zasnąć? Może śnić? Wydrążone, na miarę każdą szyte ud łódki, rąk czasem kaleczonych kikuty, plecy losem do wzięcia zapraszające czekają otwarte. Tu ciało zawsze ma znaczenie.

'Ugłowione' (...) ciała ułomne, organizmy maską tylko, co miast tożsamość głosić, imiona skrywa, odróżnione od innych zwierząt. Jednakowo puste, odczłowieczone, bezrękie więc bezradne – bo brak tu miejsce, brak siły na twórczość. Pozostaje bezwolna identyczność, gdzie zarys tylko niewyraźny zdaje się dostrzegać twarzy. I pustka znów, uparta pustka w środku, jakby z nas tylko tyle... Wysuszona skorupa... Tłum. Tyle nas.

Dalej inne ciała, na pozór kompletne już. 'Przyjaciele' (...) bezimienni, bezpłciowi, jednakocieleśni. Z tego samego, na siebie wzajem tylko tłumaczonego zlepką nitki tkani, w splotach sznurka bezbłędni, na spokój wieczny odmierzani. Cisi. Z nadzieją/bez nadziei w oczach nieobecnym wpatrzeni w nieznanne. Co przyjdzie, gdy ścianą przed nimi stado 'Twarzy nie będących portretem' (...) uparcie w nich wgapione, niczym zwierciadeł krzywych odpustowy namiot, co rysy wykrzywia, czasem prawdę krzycząc? Tak sobie bliscy, tak związani, tak na wieczność do siebie przyklejeni, a przecież... obcy. Z rękami w dół opuszczonej rezygnacji, z zamkniętymi na wzajemność dłońmi splecionymi za plecami, z twarzami, co ukryte, siebie wzajem niewidzące, nieme' (Magdalena M. Baran, Plecy nie mogą kłamać, www.kulturaliberalna.pl)



Magdalena Abakanowicz, Paryż 2004 r., fot. Adam Kozak/ Agencja Gazeta



2

MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

"Jonas", 1989 r.

tkanina jutowa, żywica, metal, 145 x 49 x 64 cm

90 x 46 x 22 cm (wymiary metalowego szkieletu podstawy)

sygnowany, datowany i opisany na tabliczce autorskiej: 'JONAS | MABAKANOWICZ | 1989'

cena wywoławcza: 90 000 zł †

estymacja: 130 000 - 200 000

„Postacie siedzące, skorupowe negatywy obojętności ludzkiego ciała, są również problemem zawierania i obejmowania. Ten cykl dotyczy pustej przestrzeni, która może być wypełniona przez naszą wyobraźnię, oraz strefy dotykanej, sztywnej, która jest niekompletnym śladem naszej przestrzennej przystawalności do materialnego otoczenia”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ



„Zastanawia mnie, jak to było ze zbiorowością w pani karierze. Bo wydaje mi się, że zawsze funkcjonowała pani poza nią. Myślę, że każdy artysta tak funkcjonuje.

Ale są prądy, nurty, grupy twórcze. Pani do niczego takiego nie należała.

Niech Bóg broni. Ale to nie było chciane. Wynikało raczej z tego, że taka się urodziłam. Zanim nauczyłam się obsługiwać sprawnie palcami, brałam w dłonie jakieś przedmioty i wiązałam je ze sobą. Tylko ja wiedziałam, dlaczego ten patyk z tym kawałkiem gliny są jedną rzeczą. Bez przerwy grzebałam w ziemi, zajmowałam się lepieniem i tworzeniem przedmiotów o mnie tylko wiadomych znaczeniach. Robiłam w pokoju dzieciennym straszny bałagan, więc rodzice podczas porządków to wszystko wyrzucali, a ja wygrzebywałam ze śmietnika co ważniejsze rzeczy. Makabra zaczęła się, kiedy zaczęłam chodzić do liceum plastycznego, bo okazało się, że wszystko, co robię, jest bez sensu. Na egzaminie wstępnym dostałam glinę i ulepiłam smoka. Powiedziano mi, że na rzeźbę się nie nadaję, bo nie mam wyczucia formy. Poradziłam sobie jakoś na malarstwie, ale bez poczucia, że będę mogła rzeźbić.

A studia na Akademii?

Straszne doświadczenie. Takiemu osobnikowi, który z góry wie, co chce, nie można przecież mówić, że chce źle. Ja miałam swój pogląd. Dlatego musiałam chodzić po nocy do pracowni i malować te swoje płótna, inaczej nie dałabym rady. Którejś nocy profesor Jerzy Sołtan przypadkiem zobaczył te moje płachty i się zachwyił. Powiedział: 'To jest malarstwo! Tutaj jest prawdziwy surrealizm!'. Przeżyłam pierwszy raz w życiu moment odkrycia cudzego spojrzenia. Takiego, którego się nie spodziewałam, ale którego bardzo potrzebowałam. Chociaż na zewnątrz w niczym mi to nie pomogło, dla mnie stanowiło bardzo istotne wydarzenie.

Patrząc na pani karierę, można uznać, że dopiero po trzydziestce zaczęło się artystyczne odbijanie od dna.

Bo ja przez wiele lat obracałam się na peryferiach niedopuszczających mnie do sztuki. Nie uprawiałam żadnego stylu. To, co robiłam, nie pasowało do niczego. Ale musiałam to robić, bo nie mogłam w żaden sposób swoich potrzeb twórczych dowieść do cudzych. Za mocno je miałam na pierwszym planie. Poza tym nie tworzyłam sztuki użytecznej.

Co to znaczy?

Tak naprawdę jest zapotrzebowanie na sztukę dekoracyjną. Coś, co nadaje się do powieszenia, postawienia, upiększenia. A dla mnie sztuka jest stanem psychicznym. Przywarą, z którą trzeba sobie radzić. Może zmuszać do myślenia, ale nie może być użyteczna. W historii człowieka pełno jest dowodów na to, że zawsze miał potrzebę tworzenia rzeczy, których sensu istnienia nie umiał wytłumaczyć.

Pomimo tego niezrozumienia została pani jedną z niewielu polskich artystek uznanych na świecie.

Różne drzwi otwierały się na różnych etapach i różne okoliczności mi pomogły, bo nikt mnie szczególnie nie promował. Pomogło mi Biennale w Wenecji w 1980 roku. Potem miałam dużą wystawę w muzeum w Paryżu w 1982 roku, dwa miesiące po ogłoszeniu stanu wojennego. (...)

Myślałam, że sukces międzynarodowy przyszedł wcześniej. W książce opisuje pani, jak w 1971 roku, po wystawie w Los Angeles, pod pani drzwiami w hotelu koczowali wielbiciele.

Mówi pan o wystawie 'Deliberate Entanglements'. To było wcześniej i dotyczy tak zwanej sztuki stosowanej. Moja wystawa obejmowała improwizację z potężnych lin okrętowych, które zgrupowałam na żelaznym wielkim łóżku wypożyczonym ze składu starzyzny. Lina odwijala się z drewnianego koła. To wszystko kwestionowało sztukę użytkową. Ich to wtedy obeszło, ta moja potrzeba stawiania znaków zapytania. Bo podważyłam wtedy tkactwo jako dyscyplinę. Tak samo jak podważałam je abakanami, które wtedy w Polsce były traktowane jako rzemiosło. A ja, będąc poniekąd skazana na tkactwo, wieszalam je nie na ścianie, tylko w powietrzu. Wiy mi mówicie, że tkactwo to wspaniała sprawa, a ja wam pokażę, jakie to może być mocne i erotyczne.

Późniejsze sukcesy abakanów chyba zaleczyły wspomnienie tego lekceważenia?

Większość abakanów spoczywa w depozycie Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Od czasu do czasu ktoś sobie o nich przypomni i robi się wielka heca. O, tutaj mam folder z wystawy z 2004 roku w Reina Sofia w Madrycie – 'Monochromy od Malewicza do współczesności'. Tu na zdjęciach ma pan mój 'Czerwony abakan', tu jest praca Yves'a Kleina, a tu jest James Lee Byars. Gdzieś wcześniej widzieli ten abakan, pokazali i stał się sensacją. Potem ten sam abakan trafił na wielką światową wystawę sztuki kobiet 'Wack!' i jeździł z nią po świecie. Teraz dostałam list od Tate Modern, że chcieliby go kupić. Ale wcześniej leżał w magazynie i nikt się nim nie zajmował. Czasem to mnie fascynuje – jak takie zainteresowanie się pojawia i przemija. Zastanawiam się, co to mówi o naszej zdolności do przyjmowania i rozważania rzeczy, które nigdzie nie pasują. To niedopasowanie wydaje mi się kluczem do zrozumienia całego problemu.

Jakie niedopasowanie! 'Czerwony abakan' jest pokazywany w najważniejszych miejscach na świecie, wniosek z tego, że jest chciany. Pasuje.

Użyłam słowa 'niedopasowanie' świadomie, bo myślę o krótkości tego zainteresowania. To chwilowe fale. Nie ma dalszego ciągu, choć nie przypuszczam, by jakikolwiek dalszy ciąg był możliwy. Gdyby to był obraz, łatwiej byłoby go transportować, sprzedać i tak dalej. Ale abakan jest wymagający. Potrzebuje szczególnej troskliwości i szczególnej ekspozycji. Nie nadaje się na ścianę, do dekoracji. Do niczego się nie nadaje.

A podoba się pani to, że znalazł się na wystawie feministycznej?

To mnie nie dotyka w sensie negatywnym. Ja się cieszę, że na tej wystawie abakan znowu jest osobny, niedopasowany. Tam jest sekcja erotyki, bardzo współczesna, ale stworzona innym językiem. Abakan, mimo że erotyczny, nie znalazł w niej miejsca. To mi wystarcza.

To wynika z potrzeby osobności?

Z tego, że zawsze uważałam pewne utarte rzeczy za powód do protestu"





3

MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

"Orchid Brown", 1975-77 r.

sizal, wełna, 136 x 113 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na naszywce autorskiej: 'MAGDALENA ABAKANOWICZ

|"ORCHID BROWN"| 136 X 113 1975/77 | M.Abakanowicz'

cena wywoławcza: 40 000 zł †

estymacja: 60 000 - 90 000

„Tworzone przez Abakanowicz w latach 60. niezwykle tkane instalacje rzeźbiarskie zostały przez jednego z krytyków określone mianem 'abakanów'. Owe śmiałe i nowatorskie tkane rzeźby początkowo pojawiały się na wystawach poświęconych tradycji tkanin i gobelinów. Abakany zostały po raz pierwszy pokazane poza granicami Polski na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w roku 1962, wywołując sensację i powodując, jak pisze Marusz Hermansdorfer, globalną rewolucję, wyzwanie dla dominującej francuskiej szkoły tkactwa. Już trzy lata później Abakanowicz triumfowała na Biennale w São Paulo, gdzie zdobyła Grand Prix, które otworzyło jej drogę do licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych w Europie i Ameryce. W Stanach Zjednoczonych abakany pojawiły się po raz pierwszy w 1969 roku na przełomowej wystawie Wall Hangings w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W roku 1971 Muzeum Sztuki w Pasadenie w Kalifornii (obecnie Muzeum im. Nortona Simona) zorganizowało jej dużą wystawę monograficzną Fabric Forms, a jej pierwsza brytyjska wystawa odbyła się dwa lata później w Aberdeen Art Gallery w Szkocji.

Wystawę w Museum of Modern Art w roku 1969 zorganizował wydział designu i architektury tegoż muzeum – i to właśnie dzięki

jej kuratorom muzeum zakupiło swój pierwszy abakan. Od samego początku rzeźba Abakanowicz wystawiana była w kontekście rzemiosła artystycznego i to w tym otoczeniu jej prace robiły szczególnie radykalne wrażenie. Zaledwie kilka lat po tym efektownym wkroczeniu na scenę światowej sztuki – jej pojawienie się było niczym meteoryt – Abakanowicz wycofała się z używania włókna i zajęła się tworzeniem rzeźb o charakterze jednoznacznie figuratywnym. Decyzję tę zawsze rozumiano jako próbę wyrwania się z getta tkanin, gdyż takie osadzenie jej prac w jakiś sposób utrudniało ich klasyfikację jako SZTUKI.

Dziś, po niemal czterdziestu latach, w poszerzonym polu kultury wizualnej załamały się tradycyjne hierarchie mediów i technik, płci i geografii. (...) Wydaje się więc nie tylko możliwe, lecz konieczne i palące wydobyć abakanów z tekstylnego getta i ponownie ich przemysłenie. Były one nie tylko radykalnym przykładem sztuki posługującej się włóknem, lecz także przełomowym, osadzonym w szczególnej perspektywie wkładem w spuściznę pokolenia europejskich i amerykańskich twórców, którzy począwszy od połowy lat 60. zakwestionowali materiały, cele i funkcje sztuki"



4

WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

"Arka", 1970 r.

asamblaż/płyta, 84 x 114 x 14 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W.HASIOR | -ARKA - | 1970'

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]

estymacja: 100 000 - 150 000

„Znawcy przedmiotu wymieniają bardzo dużo materiałów, z których robi się rzeźby i obrazy, dodając jako czynnik kierujący tą pracą teorie estetyczne. Dla mnie podstawowymi i najżywotniejszymi siłami, które rodzą sztukę, są: intuicja, wyobraźnia i fantazja. Te trzy elementy w istotny sposób decydują o rodzaju twórczej pracy – czy, jak kto woli, o artystycznym temperamencie. Nie uprawiam psychologii głębinowej, dlatego fantazję traktuję jako tajemniczy twórczy imperatyw, którego nie sposób zdefiniować racjonalną myślą, gdyż jest w tym zabiegu coś, co morduje istotę fantazji, bo uświadomiona niknie, zostanie zastąpiona realnością myśli – to tak jakbyśmy płatek śniegu złapali w dłoń. Nim poznamy jego kształt, odczuwamy żal, potem wilgoć w palcach. Zresztą po co, w samym słowie 'fantazja' jest wystarczająco dużo syntezy, a kto pyta, co to jest, na odpowiedź nie zasługuje i jest podejrzany o to, że nigdy nie doświadczył snów i nie umie marzyć”.



Sztuka Hasiora odzwierciedla świat trudnej egzystencji. Jak pisał Marek Rostworowski: „Hasiorek to krewny późnośredniowieczny plastyk-poeta, ewokujący piękny i potworny świat łączący rzeczywistość z metaforą i zaświatem, mający oczarować człowieka znękanego rzeczywistością i tęskniącego za jej przekroczeniem – epoka Hieronima Boscha, Breughla, czarownic czy hiszpańskich lubowników męczeństwa. (...) Mówi on o cierpieniach, kompleksach, kapryśności, o przelotnych urokach i fascynacjach, którym oddaje się człowiek”. Realizacje Hasiora zaskakują pomysłowością wyboru i zastosowania w dziele, swoistej świątyni przedmiotów codziennego użytku – jak w „Arce” uświęconych, oprawionych nawet w złotą ramę – tych niepotrzebnych już, zużytych, starych zabawek, fragmentów zdjęć, firanek, sreber z czekolady. Swoista sakralizacja profanum, podziurawiony czerwony kadłub dziecięcej łódki staje się arką, wypełnioną po parze – jak Bóg chciał – tu rogaty, samca i samicy. Hasiorek „księga rodzaju”. Prowincjonalna religijność połączona z groteską i kpina, naznaczona jednak urokiem naiwności. Artysta w teatralny i bardzo plastyczny sposób konstruuje – jak pisał w dekadzie, w której powstało prezentowane dzieło Wojciech Skrodzki – „zaskakujący świat misteryjnego uniesienia, nowy obszar, na którym przebogata fantastyka styka się z najwykleszymi śladami codzienności i banalności istnienia; świat jak gdyby ze snu, wizji o niezwykle silnym nasyceniu emocjonalnym”. „(...) Hasiorek uświęca życie i sztukę. Razem. Czerpie z bogactw i odwiecznych zasobów tradycji: znaków i gestów sakralnych, scenografii i elementów liturgii. Z kościelnych wotów i odpustowych dewocjonalistów: stąd srebrne chrystusiki z tektury i takie ozdoby trumienne, stąd gipsowe 'baranki boże'. To była jego dziecięca wiara i wychowanie, jego kod kulturowy, którym porozumiewał się z odbiorcą. Zwłaszcza gdy ten w PRL-u czuł się zagrożony w swej tożsamości religijnej. Przy tym narażał się podwójnie: strażnikom 'poprawności' religijnej i czujnym funkcjonariuszom doktryny ustrojowej, którzy wdzięczni byli za donosy, że to sztuka 'religiancka'. Jeszcze dokładali krytycy piszący o 'bluźnierczych Sztandarach', a był to skrót myślowy, bardzo nieostrożny. Artysta został bowiem w połowie lat 70. bardzo ostro zgromiony, a punktem zapalnym był sztandar adorujący macierzyństwo:

dwie głowy końskie, matki-klaczy i źrebięta w czulej bliskości – obie w aureolach... Pamiętam zgryzotę artysty. Nie porzucił przyrodzonej sobie ikonosfery sakralnej. Swoje happeningi upodabniał do świąt kościelnych i ludowych zarazem. Urządzał procesje Sztandarów, akcentując ludowy charakter zdarzenia. W procesji szli górale w swoich strojach, a kiedy indziej strażacy, na czele z Hasiorem w błyszczącym kasku. Sztandary, niezwykle wynalazek Hasiora, absolutnie własny, obrazoasamblaż na tkaninie, swoją proveniencją odkrywają od razu: kościelną, rycerską, herbową. Wszechstronnie rodzimą, ostentacyjnie polską. Wzniosłe i groteskowe, najczystszy destylat tradycji. Hołd i spór; pietyzm i drwina, cudowność i przewrotny żart. Adoracja hieratycznego piękna, zgryzliwie współżyjącego z tandetą współczesnej cywilizacji. Hasiorek, który poprzez swoje nieładne i smutne rekwizyty powojennej biedy i zniszczenia unieważnił opozycję piękne-brzydkie, zatęsknił do bajecznej orgii koloru, złotej ramy, wyrafinowanej urody tkanin. I przytulił do nich wszelkie swoje dawne, ale i nowe, jarmarczno-ludowe 'wyrzutki' cywilizacji, zwłaszcza te z ekonomii socjalizmu, nasze codzienne ołtarzyki ludzkiego szczęścia i niedoli. I otoczył je glorią sacrum. Nie był sentymentalny, nie, podnosił głos przeciw złu, wojnie, krzywdzie, przemocy. Często drastycznie, brutalnie, szyderczo, jakże źle rozumiany! Wyszycanie charakteru to nie był popis sadyzmu, tylko jego unaocznienie w powszechnej, rodzimej praktyce. Nie stronił od satyry, czujny na wynaturzenia naszej świeżutkiej wolności i demokracji. Wisi u mnie 'Delegat z charyzmą', przemawiający zza trybuny. Na głowie ma kapelusz, pod ręką nóż, po paradnej szacie spływa różaniec z krzyżykiem, a u spodu szaty wygląda wstydliva naga prawda: bosa stopa. Hasiorek. Trzeba go posłuchać, bo wciąż mówi do nas dzisiejszych. Geniusz wyobraźni, rzecznik świata, do którego należą 'wykluczeni'. Ta garstka myśli skaczących po tematach to jak wystukiwanie liter na seansie spirytystycznym. Żeby duch się zjawił" (Hanna Kirchner, O Hasiorek po latach (fragment) [w:] Władysław Hasiorek europejski Rauschenberg? Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2014, s. 34-36).





5

JAN BERDYSZAK (1934 - 2014)

"Relief XII", 1963 r.

stal, relief/deska, 70 x 60 x 21 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN BERDYSZAK | RELIEF XII
| stal-drewno | 60x70 | 1963'

cena wywoławcza: 40 000 zł †

estymacja: 60 000 - 70 000

„Żelazne rurki, cięte krótko i ułożone w pełne powietrza struktury z planami odchylającymi się i przybliżającymi wedle ścisłych, geometrycznych krzywizn, a jednocześnie błyski lśniących ścianek metalu pośród powierzchni matowych i ciemnych – nierealne błyski zmieniające na mgnienie oka charakter struktury, dorzucające element irracjonalny i przypadkowy do racjonalnej ścisłości i materialnej konkretności układu. Tę problematykę wizualną, wzrokową, czysto plastyczną uzupełnia platforma emocjonalnej dynamiki. Płaszczyzny barwne i świetlne, głuche albo lśniące przebiegają jakby żywiołowo przez pole obrazu, od czasu do czasu zmagając się z nim i wążąc siłę wzajemnego na siebie naporu (...) dawno już działanie starć plastycznych między obrysem pola a treścią wzrokową jego wnętrza nie stało przed nami z taką siłą jak w próbach

Jana Berdyszaka. To, że są one może szokujące, ani to, że na pierwszy rzut oka nie tłumaczą istotnego sensu ich zastosowania, nie powinno przesłonić oczu na całkiem istotny i poważny eksperyment w nich przeprowadzony, nie tylko instynktownie, ale – trzeba to oddać autorowi – także i świadomie.

Eksperyment dotyczy problemu tak oczywistego dla każdego obrazu, że przez tę oczywistość przestał być w ogóle dostrzegalny przez nas jako problem. To właśnie nadaje sens niepojętym na pozór ostatnim płótnom Jana Berdyszaka i tłumaczy racjonalnie osobliwą postać, którą autor im nadał”.

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, JAN BERDYSZAK,
MALARSTWO I RZEŹBA, ARSENAŁ, POZNAŃ, II 1964





6

JOSEPH BEUYS (1921 - 1986)

"Intuition", 1968 r.

drewno, 30 x 21 x 6 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Beuys 68', opisany z przodu: 'Intuition'

cena wywoławcza: 2 000 zł †

estymacja: 5 000 - 9 000

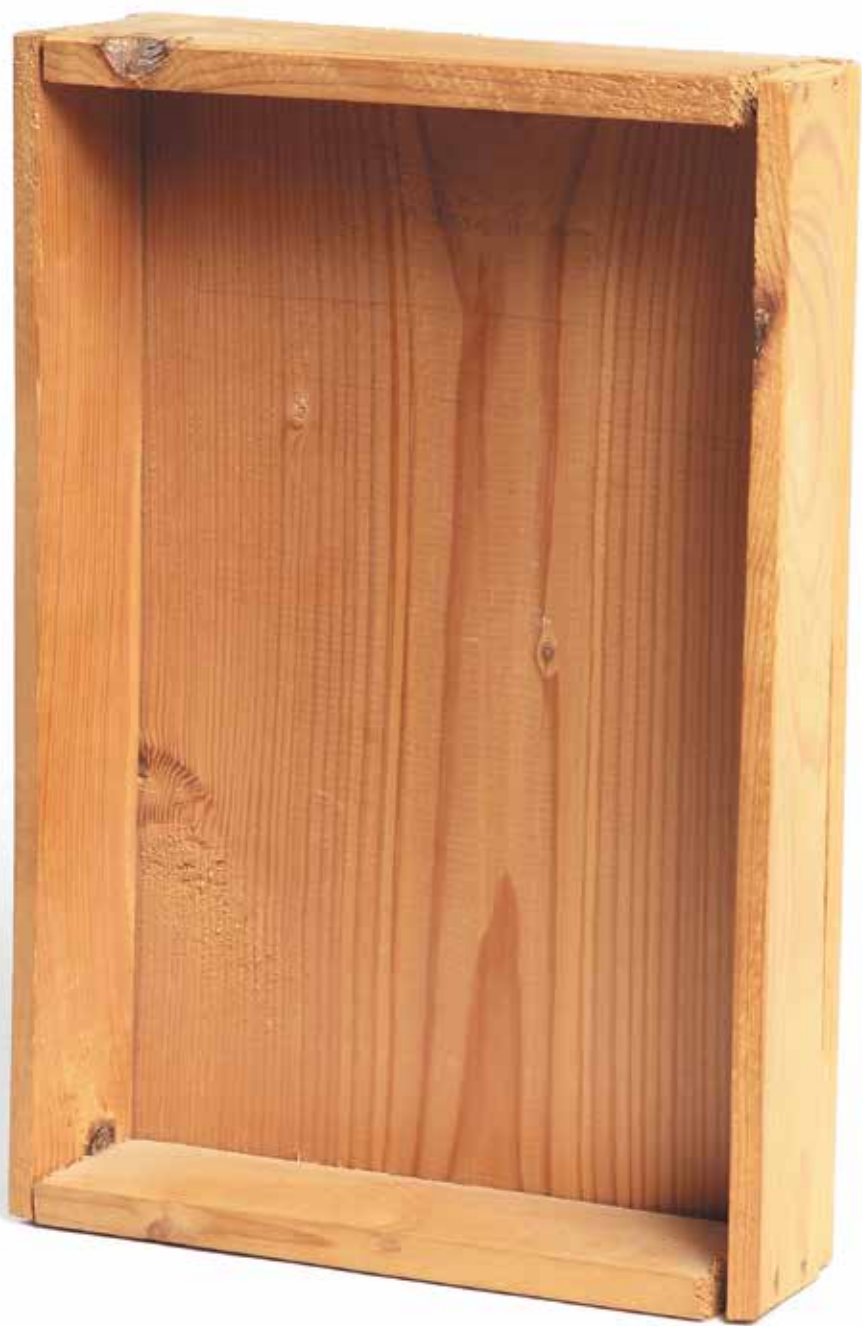
„Tworzenie to przekształcanie form – jest to możliwe wszędzie tam, gdzie znajdują się jakieś formy”.

JOSEPH BEUYS

Seria „multiplii” zatytułowana „Intuition” zaczęła powstawać od 1968 roku. Od 1968 roku Beuys wypuścił wraz z galernikiem Wolfgangiem Feelischem 12 000 egzemplarzy prostych drewnianych pudełek w rozmiarze A4 sygnowanych przez artystę, które trafiły do sprzedaży w cenie 8 marek niemieckich. Krążące po świecie egzemplarze pracy miały stać się pamfletem na debatę publiczną i polityczną w 1968 roku i symbolem odejścia od instytucjonalnych form życia artystycznego. Puste drewniane pudełko mogło być prostym przedmiotem codziennego użytku, z jednoczesną „intuicją” potencjalnego wypełnienia go nowym znaczeniem przez użytkownika. Joseph Beuys był propagatorem idei demokratyzacji sztuki.

W swoim tekście noszącym znamieny tytuł „Každy artystą” napisał, że potrzeba twórczości charakteryzuje wszystkich ludzi i wszystkie dziedziny życia. I tak, jak każdy jest w stanie tworzyć, tak każdy wpływać może na sztukę. To my kształtujemy świat wokół siebie, wpływamy na wydarzenia, historię i, co ciekawe, oblicze współczesnej sztuki. Jesteśmy artystami w swoim życiu. Sztuka miała stać się rodzajem terapii i zawiązać wszystkie dziedziny życia.

Sztuka w ujęciu Beuysa ograniczona została raczej do twórczego działania, prac efemerycznych, aniżeli do trwałych przedmiotów estetycznych. Istotą jest dla niego kreacja, akt twórczy bardziej niż sam przedmiot.





7

TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

"Kompozycja II", 1972 r.

relief, drewno polichromowane/płyta, 123 x 123 x 15,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TSz | Tadeusz Szpunar | Kompozycja II/72'

cena wywoławcza: 30 000 zł †
estymacja: 60 000 - 80 000

OPINIE:

- do pracy dołączone autorskie potwierdzenie oryginalności dzieła

LITERATURA:

- Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70., katalog wystawy w Galerii Dyląg, Kraków 2006

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Szpunar; prace z lat 60. i 70., Galeria Dyląg, Kraków 2006
- Galeria Senatorska, Warszawa 2007

„Myśmy po prostu byli trochę inni niż krakowscy rzeźbiarze. Ani my, ani Szpunar nie wstąpiliśmy do partii, a to środowisko rzeźbiarzy, którym przewodził Konieczny, było bardzo upartyjnione. I my, i Szpunar znaleźliśmy się więc na bocznym torze”.

JERZY BERES

Kompozycja przestrzenna o numerze II pochodzi z 1972 roku, okresu, w którym Tadeusz Szpunar odrzucił figurację i klasyczną formę rzeźbiarską, na rzecz kompozycji nowoczesnych, abstrakcyjnych i geometrycznych. Było to wynikiem zainteresowania artysty konceptualizmem, sztuką kinetyczną i geometrią oraz poszukiwaniem własnych form wyrazu. W latach 60. i 70. artysta w znacznym stopniu rezygnował z rzeźbiarskiej przestrzenności na rzecz rozgrywania działań plastycznych na płaszczyźnie, zacierając granice pomiędzy rzeźbą i malarstwem. Fascynacja relacjami geometrycznymi brył i figur doprowadziła do eksperymentów z formą, materią i kolorem, badań przestrzennych zależności, gier światła i koloru. Powstały wówczas

bardzo oryginalne kompozycje – jak to prezentowane dzieło – jak je nazywano „obrazopodobne”. Poprzez zastosowanie różnych tworzyw: płyt, drewna polichromowanego, płótna i blach twórca osiągał subtelne efekty światłocieniowe oraz fakturalne.

Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, studiował w pracowni Xawerego Dunikowskiego, Stanisława Popławskiego i Jonasza Sterna. Debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie” (Warszawa 1955). Po okresie fascynacji tradycyjnym warsztatem rzeźbiarskim wypracował własny, rozpoznawalny styl.





8

TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

"Portret żony"

odlew/brąz, 49 x 30 x 18 cm
sygnowany z tyłu, u dołu: 'TSZPUNAR'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 12 000 - 18 000

LITERATURA:

- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., katalog wystawy, Kraków 2006

„Ostatnio powyciągałem z różnych zakamarków pracowni prace z całego półwiecza i zestawilem je chronologicznie. Ze zdziwieniem zobaczyłem wtedy, że każda następna wynika z poprzedniej, że moja droga od sztuki figuratywnej do tej niefiguratywnej z lat siedemdziesiątych czy sześćdziesiątych była płynna i logiczna. Wygląda na to, że szedłem własną drogą, chociaż nie mogę zaprzeczyć, żeby całe ówczesne życie artystyczne nie kształtowało mojej osobowości”.

TADEUSZ SZPUNAR



9

JANUSZ KAPUSTA (ur. 1951)

Makieta pomnika "K-dronu", 2008 r.

szkło, 50 x 50 x 50 cm

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Muzeum Miejskie w Zabrze, 2015
- Centrum Wykładowe Politechniki Poznańskiej, 2013
- La Galerie Roi Doré, Paris, 2013
- Instytut Polski Praga, 2012
- Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora, 2012
- Kabinet Architektury, Opava, 2011
- Kabinet Architektury, Ostrava, 2011
- Galeria - I, Skwer Hoovera, Warszawa, 2010
- Koło, Starostwo Powiatowe, 2008

„Osiem lat zajęło mi odkrycie, gdzie moja figura istnieje w przestrzeni kosmicznej. Nie jest więc produktem mojej wymyślności, ale odkryciem bytu już istniejącego. Tak jak nie da się powiedzieć, że ktoś wymyślił sześcián, bo on był. Został tylko kiedyś przez kogoś dostrzeżony. To zresztą odwieczny dylemat matematyków, którzy dyskutują nad tym, czy oni wymyślają matematykę, czy też ona istnieje bez jakiegokolwiek ich udziału, a oni co najwyżej mogą odkrywać takie czy inne jej elementy. Czternaście lat zajęło mi dowiedzenie się, że powierzchnia K-dronu jest czasoprzestrzennym modelem równania drgającej struny”.



„Sztuka – jak powiedziałem w przemówieniu z okazji przyznania mi nagrody im. Alfreda Jurzykowskiego w dziedzinie sztuk pięknych w 1998 roku – nie jest dla mnie wyrażaniem tego, co poznane, ale narzędziem do poznania. Jest swoistym medium pozwalającym na najbardziej osobiste eksperymenty. To w sztuce rozpoznajemy autentyczne lub sztuczne granice naszego człowieczeństwa, urody i wyobraźni”. Moje życie polegało, choćby, w fizycznym sensie, na bezustannym przenoszeniu się z miejsca na miejsce i z konieczności przyswajania tego ujawniającego się świata. W tej przypadkowej-nieprzypadkowej przemienności naturalną koniecznością stawało się poszukiwanie zasad, które temu permanentnemu ruchowi nadawałyby formę. Powiedzieć, że wszystko jest względne, to wypowiedzieć prawdę bezwzględna; jeżeli wszystko jest nieprawdą, wtedy i to zdanie jest nieprawdziwe i odsyła nas do pojęcia bardziej fundamentalnego, czyli prawdy. Prawda zaś jest zawsze związana z obrazem. Musi zaistnieć zewnętrżność w stosunku do pewnego faktu, aby takie pojęcie miało sens – prawdą jest więc adekwatność obrazu, modelu, równania w stosunku do rzeczywistości, na którą ten obraz, model, równanie wskazuje. Nie rzeczywistość jest prawdą, ale zdanie o niej lub jej obraz. Prawda w takim ujęciu jest to jednoznaczny związek dwóch faktów rzeczywistości, z których każdy ma odrębne istnienie, ale pozostaje względem siebie w pewnej, możliwej do zweryfikowania (veritas) relacji lub proporcji. Poszukiwanie zasad, o których wspomniałem wcześniej, zmuszało więc jednocześnie do poszukiwania języka, który by to umożliwił. Przypadkowe-nieprzypadkowe pojawienie się w moim życiu K-dronu, nowego geometrycznego kształtu, (...) w jakimś sensie to poszukiwanie w naturalny sposób określiło i zdefiniowało.

Geometria stała się moim fizycznym „narzędziem do poznania”. (Janusz Kapusta, Nowy York, luty 2000).

Prezentowana rzeźba jest szklaną makietą pomnika K-dronu zaprojektowanego przez Janusza Kapustę i zrealizowanego w 2009 roku w Kole, przed budynkiem starostwa powiatowego regionu, z którego twórca pochodzi. K-dron jest odkrytą w 1985 roku i opatentowaną przez artystę jedenastościaną bryłą geometryczną, łączącą w jednej przestrzennej konstrukcji złotego i srebrnego podziału. Nazwa tej formy pochodzi od greckiego słowa „dron” – ściana i jedenastej litery łacińskiego alfabetu – „k”. Sam artysta określa ją „przeoczonym kształtem” odkrytym podczas rozmyślań na temat możliwości narysowania nieskończoności. „Od zawsze [ta forma] była zamknięta i związana z symetrami sześcienu i tylko trzeba ją było ujawnić. Trójwymiarowy kształt wyłonił się nagle z rysunków zgłębiających naturę nieskończoności jakie wykonałem sześć lat wcześniej podczas studiów filozoficznych w Warszawie”. Powierzchnia K-dronu jest czasoprzestrzennym modelem równania drgającej struny. Jak mówi twórca – on „zmienił moje życie. Odtąd jest we mnie dwóch Kapustów: artysta i odkrywca. Odkrywając K-dron, otrzymałem narzędzie opowiedzenia czegoś nowego o świecie”.

Janusz Kapusta jest rysownikiem, malarzem i scenografem, absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Specjalizuje się w małych formach graficznych, plakatach, ilustracjach do magazynów i książek. Od 1981 roku mieszka w Nowym Jorku. Jako ilustrator współpracował m.in. z pismami „The New York Times”, „The Wall Street Journal”, „The Washington Post”, „Rzeczpospolita”.



Janusz Kapusta, fot. Makasza



10

HENRYK STAŻEWSKI (1894 - 1988)

Kompozycja przestrzenna, ed. 111/100, 1961 r.

relief przestrzenny, drewno, akryl, pleksiglas, 59 x 33 x 15 cm
sygnowany i datowany na awersie na pleksiglasie p.d.: 'H. Stażewski 1961', l.d. nr ed.: '111/100'

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 35 000 - 45 000

„To, co łączy artystów wszystkich epok i stylów od prapoczątków sztuki, to właśnie geometria. Jest ona wrodzoną miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje. Geometria, stworzona przez człowieka, wprowadza ład i porządek. Do poszukiwania porządku w chaosie inspirowane nas zaś sama natura: nieskończona ilość i wielorakość przedmiotów i kształtów widzianych bezustannie, a zarazem niezauważanych, wielość różnych struktur materii. Czujność naszego oka powoduje jednak, że to, co efemeryczne, pozostawia ślad, przypadek też staje się porządkiem. To, co banalne, niezauważalne, codzienne – może oddziaływać na nas tak, że spojrzymy na to jak na rzecz widzianą po raz pierwszy. Mogą to być plamy na ścianach, stosy kamieni, kałuża, w której odbija się niebo, domy i drzewa w kolorach butwienia”.

HENRYK STAŻEWSKI

Henryk Stażewski był wierny abstrakcji geometrycznej o konstruktywistycznym rodowodzie. Jak sam deklarował, w sztuce był anarchista, „atakował formy”. Koniec lat 50. wyznaczył przełom w jego twórczości. Zainteresowany problemem kształtowania przestrzeni radykalnie zerwał z płaskością obrazu i wprowadził strukturę pośrednią pomiędzy malarstwem a rzeźbą – relief, odwołując się do tradycji „architektonów” i „planistów” Malewicza, jaki i reliefów Arpa. Z tego okresu, początków konstruowania struktur w trzech wymiarach, pochodzi prezentowana „Kompozycja przestrzenna”, należąca do zespołu białych rzeźb, powstałych na przełomie dekad. Seria 100 przestrzennych kompozycji została zrealizowana w 1961 roku. Twórca je osobiście ponumerował. Wszystkie składają się z układu białych prostokątów o zrównoważonych relacjach.

Redukcja koloru, tematu i zróżnicowania kształtów pozwoliła skupić się na zagadnieniach kompozycyjnych i bryle, problemach „stosunków, proporcji, konstrukcji”, rozważaniu wariantów możliwych układów. „Patrzmy na eksponaty – pisał w katalogu wystawy dzieł Stażewskiego Jerzy Bogucki – w których jest jakość elementarna, prawie dziecinna, jak w pudełkach z kolorowymi klockami, a zarazem wyrafinowana, ascetyczna precyzja konstruowania. Patrzmy na robotę poddaną matematycznej dyscyplinie, zredukowaną oszczędnie do gry najprostszyc elementóv, a okazuje się, że tak ściśle zostały one skalkulowane, aby wszelka kalkulacja stała się niewidoczna, aby matematyka była tylko oddechem i rytmem form, przejrzystością barwy, logiką zjawisk przestrzennych, aby była poprzez to wszystko ucieleśnieniem czystego liryzmu”.



11/60

A. Szczęśniak 1967

„Obraz unistyczny wyeliminował głębię. Jeżeli można było wprowadzić znowu przestrzeń trójwymiarową, to tylko poprzez konkretny wymiar, jakiemu odpowiadałby relief. Dostarczył on też zupełnie innych efektów w postaci cieni, kształtowanych przy pomocy zmieniających się oświetleń”.

HENRYK STAŻEWSKI

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

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

Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie 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 wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu.

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

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

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

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



Henryk Stażewski, Warszawa 1963, Galeria Krzywego Koła, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

II
JAN ZBOROWSKI (XX w.)

odlew twarzy Kazimierza Mikulskiego
wykonany w trakcie prac nad spektaklem „Umarła klasa” (premiera w 1975 r.)
na zlecenie Tadeusza Kantora

odlew/gips, 23 × 13,5 × 11 cm

cena wywoławcza: 3 000 zł[†]
estymacja: 5 000 - 9 000

OPINIE:

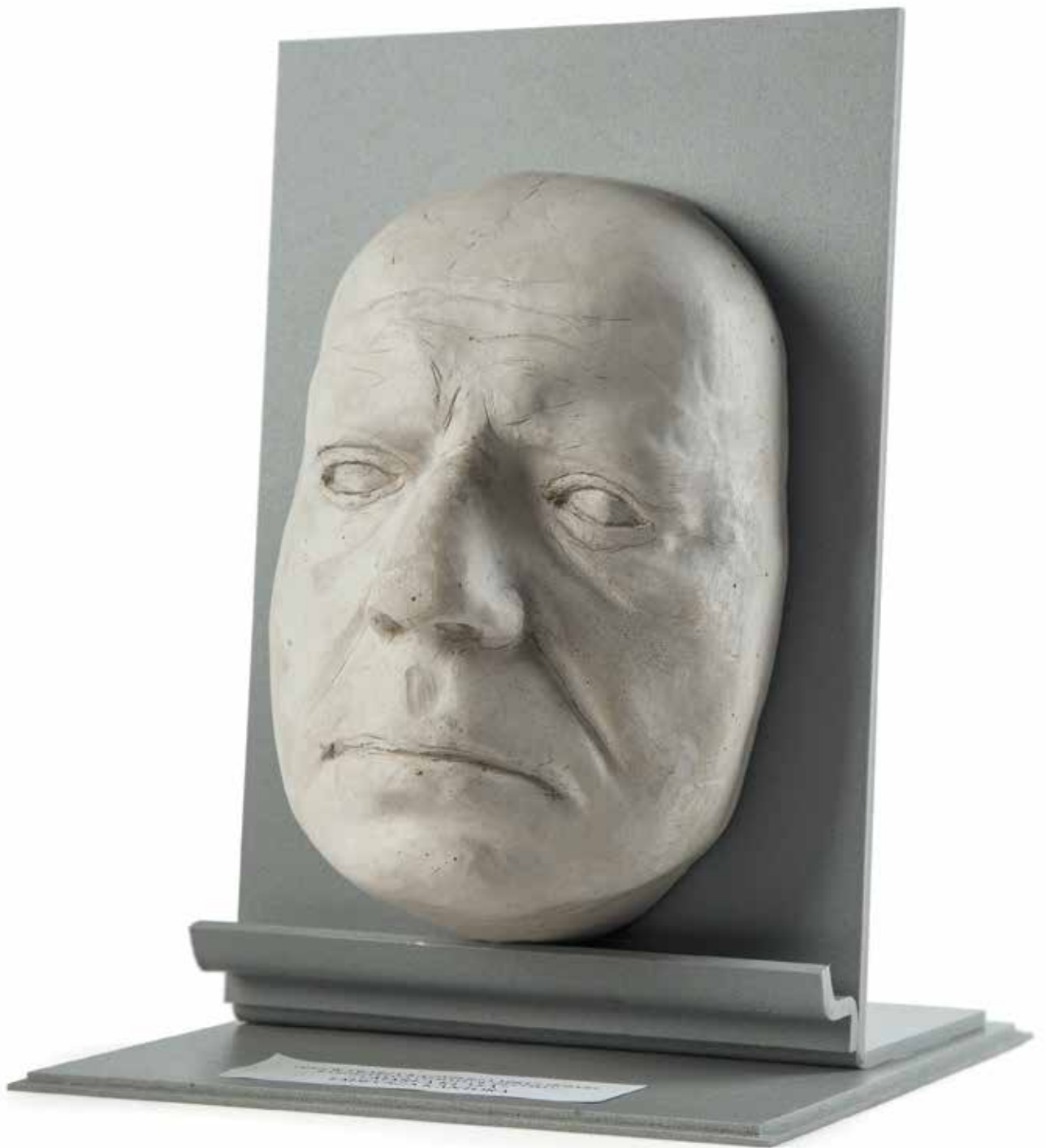
- do pracy dołączone autorskie potwierdzenie oryginalności dzieła

„Było to w 1971 lub 1972 roku. Nad morzem, w małej mieścinie. Małe, biedne, parterowe domki. Jeden chyba najbiedniejszy, szkoła. Była pusta, opuszczona i miała tylko jedną klasę. Można ją było oglądać przez szyby dwóch małych, nędznych okienek. Przylepiłem twarz do szyb. Bardzo długo zaglądałem w głąb ciemnej i zmęczonej pamięci. Byłem znowu małym chłopcem, siedziałem w biednej wiejskiej klasie, w ławkach pokaleczonych kozikami, poplamionych atramentem, palcami śliniąc kartki elementarza. Deski podłogi miały od ciągłego szorowania głęboko wytarte słoje. Bielone ściany, tynk odpadający dołem, na ścianie czarny krzyż. Dziś wiem, że tam, przy tamtym oknie stało się coś bardzo ważnego. Dokonałem pewnego odkrycia. Niezwykle jaskrawo uświadomiłem sobie istnienie wspomnienia. Od tego czasu zaczęła się era mojej własnej awangardy, awangardy wspomnienia”.

TADEUSZ KANTOR

„Umarła klasa” – zrealizowana przez Tadeusza Kantora w 1975 roku – była nazywana przez niego samym seansem dramatycznym, na którym przywołane zostają między innymi postaci z Witkacego i Brunona Schulza, dwóch wielkich fascynacji reżysera. Spektakl utrzymany był w poetyce koszmarnego snu, w którym powraca się do czasów szkolnych i traumy z nimi związanej. Podczas prac nad spektaklem, na zamówienie Kantora,

Jan Zborowski wykonał maski i odlewy głów czterech aktorów: Kazimierza Mikulskiego, Krzysztofa Miklaszewskiego, Stanisława Rychlickiego, Rajmunda Jarosza. Jeden komplet prac otrzymał Kantor; drugi został przekazany do archiwów „Cricoteki”, kolejny pozostał własnością autora odlewów – Jana Zborowskiego. Z tego zestawu prezentujemy odlew twarzy znanego malarza, aktora teatru „Cricot 2” – Kazimierza Mikulskiego.



Portrait of a man, clay bust, mounted on a dark grey plaque with a base. The bust is light-colored and shows detailed features, including a prominent nose, closed eyes, and a slightly downturned mouth. The plaque is rectangular and stands on a matching base. A small white label is attached to the base.

„KONSTANTY PUZYNA: Jest coś w 'Umarłej klasie' Tadeusza Kantora, co pamięta się nawet w parę miesięcy po obejrzeniu spektaklu. Rzecz nie w tym, że to znakomity spektakl, bo dobrych spektakli zdarza się nam oglądać więcej. Ważniejsze może, że to jakby summa teatru Kantora, jakby ukoronowanie tego, co dotąd robił – a przy tym spektakl, który w przeciwieństwie do innych przedstawień tego artysty, zazwyczaj dosyć bezosobistych, 'chłodnych', mówi bardzo dużo o nim samym, o jego stosunku do sztuki, do świata, do życia. A jest to jeszcze rodzaj hommage czy epitafium dla pewnego umarłego już świata, dla środowiska, które już nie istnieje, dla epoki, która odeszła. Epitafium przejmujące – i wspaniałe.

TADEUSZ RÓŻEWICZ: Mówi pan, że to się pamięta, choć dobrych przedstawień jest więcej, że to nie jest jedyne... Moim zdaniem jest to przedstawienie jedyne w swoim rodzaju i dlatego się je pamięta. Druga sprawa: to, co pan mówił o epoce i o treściach, jakie przedstawienie niesie. Nie pamięta się treści, lecz pamięta się, moim zdaniem, formę. Pamiętamy ten spektakl przez formę.

PUZYNA: Nie mówiłem o 'treściach', lecz o epitafium dla pewnej epoki. 'Treści' od 'formy' nie umiałbym tutaj rozdzielić.

ANDRZEJ WAJDA: W moim przekonaniu jest to najbardziej poruszający spektakl, jaki widziałem w polskim teatrze. Siła tego spektaklu jest wielka – jest w tym i summa Kantora, jest i summa jakichś innych doświadczeń i poszukiwań, które w 'Umarłej klasie' uzyskały najbardziej doskonały i zakończony kształt.

PUZYNA: Na czym ta skończoność polega?

WAJDA: Prawdopodobnie polega na tym, że Kantorowi udało się zrobić teatr integralny. Spektakl, gdzie wszystko wypytywa z jednego źródła, jest dziełem skończonej jednolitości. Teatrem Tadeusza Kantora. Aktorzy są całkowicie podporządkowani jego woli. Strona wizualna jest czymś, co tylko on potrafi stworzyć. Kantor wykazał też niebywałą słuch, uczynił z całości utwór muzyczny własnego układu. Dalej, nie podporządkował się żadnemu tekstowi. To widać wyraźnie, że Kantor doszedł do słów w trakcie prób, że słowa stały się koniecznością dopiero w pewnym momencie. Pojawiły się wtedy, kiedy już rósł sam spektakl.

PUZYNA: Poprzednie przedstawienia Kantora, te oparte na tekstach Witkacego, a więc na tekstach gotowych, też im się nie podporządkowywały, lecz prowadziły tekst jakby równoległe do nurtu sytuacji – równoległe, ale niezależnie. Tworzyły się więc zderzenia, ale jakby niezamierzone, przypadkowe. Podobnie jak zgodności, współbrzmienia. Tutaj już tego nie ma. Tekst jest, jak słusznie pan mówi, całkowicie, integralnie stopiony ze spektaklem. Mimo odbicia się od noweli Schulza, od 'Emeryta', tekstu Schulza tu nie ma, są znów fragmenty Witkacego – 'Tumora Mózgowicza' – ale to już tylko strzępy, jest za to Schulz w sensie klimatu...

RÓŻEWICZ: W sensie plastycznym też jest. I w sensie klimatu jest. Klimat jest znakomicie uchwycony.

PUZYNA: Tak. Zafascynowała mnie ta atmosfera szkoły na początku, atmosfera chederu, która w stosunku do Schulza jest sprawą znakomicie wychwyconą, mimo że nie jest dosłowna. Łatwo to porównać z filmem Hasa 'Sanatorium pod klepsydrą', gdzie środowisko żydowskiego miasteczka było niesłychanie rozbudowane w sensie opisowym, kostiumowym i tak dalej, czuło się tam konsultantów, doradców i Bóg wie kogo, tylko Schulza tam już nie czułem. Wszystko to było dla mnie martwe. Natomiast tutaj, u Kantora, fantastyczne jest uchwycenie atmosfery – nie wiadomo dzięki czemu właściwie, trudno to określić.

Jest coś w plastyce: w sylwetkach, kostiumach może, te czernie, jakiś jeden melonik, jakiś kaszkiet, jakiś szczególnie harmider, stłoczenie w ławkach...

RÓŻEWICZ: Mielicie takie asocjacje? Nie, to jest normalna klasa, stłoczona trochę...

PUZYNA: Ależ oczywiście, że jest tutaj (także, bo nie tylko) cheder. Zamierzony. I właśnie bardzo Schulzowski. Dla mnie szalenie Schulzowskie to było. A przecież Schulz to zaledwie inspiracja, a nie temat. Wyłącznie punkt wyjścia. Jakby wstępny dialog Kantora z Schulzem.

WAJDA: Pominęliśmy jeszcze jeden element, który powoduje, że ten spektakl robi takie wrażenie: to obecność samego Kantora w akcji, wśród aktorów jego seansu. Kantor występuje tutaj jako jedyny żywy człowiek w tym świecie umarłych.

RÓŻEWICZ: To, co pan mówi, jest ciekawe. Mam tutaj notatkę dotyczącą obecności Kantora na widowni i wśród aktorów, i w tej notatce sobie zapisałem, że: dla mnie obecność Kantora, jego fizyczna obecność na tym przedstawieniu jest jednym z podstawowych elementów kompozycji. Taka postać: szczupły, czarny, jak gdyby czarny ogień, miotający się z niezwykłą ekspresją wśród swoich aktorów. To mnie zaczęło czarować od początku, od pierwszego momentu. (...) Ten spektakl nie mógłby iść bez niego. Gadałem o tym z Jarockim, (...) powiedział, że Kantor ma to tak opanowane, że to by i bez niego szło. Na to ja się wtedy nie godziłem. Jarocki w rozmowie ze mną powiedział również że uważa 'Umarłą klasę' za najlepszy spektakl Kantora. Tego to ja nie wiem. Widziałem wcześniejsze – każdy był w swoim rodzaju. Może jest to spektakl najbardziej konsekwentny...

PUZYNA: Domyślałem się, co chciał powiedzieć Jarocki mówiąc, że ten spektakl może iść bez Kantora: to jest przedstawienie ogromnie precyzyjne jako mechanizm, spójne i sprawne. Tylko – byłoby to zupełnie inne dzieło.

WAJDA: Jestem absolutnie tego samego zdania. A fascynacja, jaką ten spektakl powoduje, jest niezwykła. Nagle wszyscy się zgadzają, że to coś wybitnego. Ten spektakl nie ma przeciwników. Jakby Kantor, który poruszał pewien krąg widowni zawsze oddanej, zawsze bliskiej jego teatrowi i zawsze takiego teatru potrzebującej, nagle odwołał się do większego kręgu. Znacznie więcej środowisk jest tym teatrem poruszonych. Nie znalazłem nikogo, kto by nie tylko nie mówił, że to jest piękny spektakl, że to jest najlepszy jego spektakl, ale że ten spektakl przekracza to, co widzujemy w teatrze.

PUZYNA: (...) Uderza tu nie tylko odrębność poetyki, ale siła i ten ton osobisty, który nie polega nawet na udziale samego Kantora w przedstawieniu, raczej na tym, co Kantor, nawet gdyby nie brał udziału, ma w tym spektaklu do powiedzenia. Natomiast jego udział osobisty niesłychanie dynamizuje całość. Kantor jest tu rzeczywiście jedynym żywym człowiekiem wśród umarłych, albo jeszcze inaczej: jest jakby 'narratorem', tkwiącym na wpół w rzeczywistości spektaklu, na wpół poza nią. Chociaż nie mówi nic.

RÓŻEWICZ: Zauważcie, że wszyscy inni mają kukły, a on nie ma.

PUZYNA: Poprawia ustawienie ławek, zbiera jakieś przedmioty z ziemi, czasami pomaga aktorom coś sprzątnąć. Niekiedy coś im podszeptuje, czasem coś uzgadnia, ale przede wszystkim d y r y g u j e.



Tadeusz Kantor w siedzibie Cricoteki, Kraków 1983 r., fot. Tadeusz Rolke/ Agencja Gazeta

12

HENRYK ALBINTOMASZEWSKI (1906 - 1993)

Kompozycja szklana, lata 80. XX w.

szkło, 56 x 22 x 19 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł †

estymacja: 8 000 - 12 000

„Ze względu na zainteresowania Ojca od młodych lat muzyką, Jego kompozycje były inspirowane przez dzieła wybitnych kompozytorów: Schuberta, Czajkowskiego, Chopina, Vivaldiego, Rossiniego i wielu innych. Kompozycje te były wykonywane w kilku hutach szkła, najpierw na Targówku w Warszawie, później w Ożarowie, Falenicy, a ostatnie prace w Hucie Szkła Wołomin. W każdej z tych hut, ze względu na skład, wytapiano inny rodzaj szkła, co nadawało każdemu z nich różne kolory i odcienie jak i właściwości w czasie formowania. Niezależnie od projektowania Ojciec brał bezpośredni udział w samym procesie tworzenia kompozycji wykonywanych przez hutników szkła. Tu trzeba podkreślić, że hutnicy, którzy kreowali tak unikatowe artystyczne wyroby, musieli posiadać wysokie kwalifikacje i wrodzony talent”.

ANDRZEJ TOMASZEWSKI, SYN ARTYSTY



„Wśród wielu fascynujących i tajemniczych substancji, jakie stworzył człowiek, szkło należy do najwartościowszych. Wraz z postępem wiedzy, ludzkość odkrywa coraz to inne jego zastosowania jako surowca do wyrobu nie tylko przedmiotów codziennego użytku, ale także jako tworzywa do artystycznej kreacji. Bogactwo walorów masy szklanej, różnorodne możliwości jej barwienia i zdobienia, zarówno w stanie ciekłym-gorącym, jak i zastygłym-zimnym, jej kreatywny i spolegliwy charakter spowodowały, że od stuleci jest używana jako surowiec do wyrobów komercyjnych i par excellence dzieł sztuki.

Wydaje się, iż dopiero te kompozycje pozbawione tradycyjnej funkcji odsłaniają pełnię tajemnic tworzywa.

Stwarzają dla artysty współpracującego z hutnikiem szansę kreacji autentycznego dzieła sztuki będącego odzwierciedleniem jego przeżyć i marzeń.

Henryk Albin Tomaszewski należał do najwybitniejszych artystów szkła. Zafascynowany tworzywem, będąc już dojrzałym artystą w 1946 roku w hucie Józefina-Julia w Szklarskiej Porębie rozpoczął swoją życiową przygodę ze szkłem, które stało się jego autentyczną pasją. Z autopsji poznawał wszelkie tajemnice gorącej masy szklanej, samodzielnie podpatrując starych mistrzów doskonalił swój warsztat zdobienia szkła.

Z pasją często wyśmiewany w hucie, ten autodydaktyk odrzucał tradycyjne kanony sztuki szklarskiej. Jako jeden z pierwszych odrodził polskie wzornictwo przemysłowe wyrobów ze szkła. Z czasem będąc już artystą ukształtowanym porzucił tradycyjne wzornictwo, które z natury rzeczy ograniczało jego swobodę twórczą skupił się na tworzeniu ze szkła kompozycji z tzw. wolnej ręki. To w nich znalazł ujście jego wspaniałe temperament twórczy i niekonwencjonalne poczucie piękna. Dopiero teraz nastąpiła „erupcja” talentu i możliwości, artysta stworzył własny niepowtarzalny styl, stając się jednym z najwybitniejszych na świecie kreatorów ze szkła.

W szczytowym okresie twórczości realizował kompozycje w różnych hutach w Polsce, bezpośrednio przy piecu współpracując z hutnikami. Wybierał zawsze najlepszych, najsilniejszych i najwytrzymalszych, ponieważ seanse twórcze trwały niekiedy bardzo długo i wymagały nadludzkiego wysiłku, nie oszczędzał siebie i hutników.

Najczęściej kreował metodą 'a vista' wcześniej opracowując jedynie ogólną zasadę tworzenia, konstruował niekiedy własnoręcznie narzędzia hutnicze, specjalnie dla różnych wariantów i sposobów modelowania kompozycji. Momentem wyjściowym aktu twórczego było wydmuchanie przez hutnika według jego zaleceń gorącej 'bańki' szklanej zespolonej z piszczelcem, wtedy sam lub poprzez hutnika podawał ją modelowaniu prowokując często gorącą masę do samokreacji. W mistrzowski sposób wykorzystywał plastyczne walory ciekłej i gorącej masy osiągając niepowtarzalne efekty. Proces modelowania kompozycji przebiegał dynamicznie i był nasycony olbrzymim napięciem twórczym z powodu szybkiego stygnięcia masy. Przypominał niekiedy muzyczną improwizację, której końcowy efekt był wynikiem, plastycznych walorów gorącej masy, kreatywnych możliwości artysty oraz zdolności hutników. Artysta kochał życie, naturę, szkło i muzykę. W tych obszarach szukał inspiracji, wiele jego kompozycji to asocjacje form i kształtów z natury. Stworzył cykl 'szklanych łabędzi' które uważał za najpiękniejsze ptaki.

Podziwiał pory roku, drzewa, liście, kwiaty, tajemnice i atmosferę gwałtownych zjawisk natury starał się zawrzeć w kompozycjach z cyklu 'ogień huraganowy'.

Był zaprzysięgłym melomanem, muzyka dostarczała mu zawsze wielu wrażeń oraz inspiracji, stworzył cykl 'szklanych fantazji' do muzyki Chopina, uwielbiał Czajkowskiego, którego muzyce poświęcił wiele kompozycji.

Był artystą renesansowym, który poprzez zauroczenie 'magią tworzywa' osiągnął pełnię rozkwitu talentu i osobowości. Na stałe zapisał się w dziejach twórczości artystycznej ze szkła, nie sposób w chwili obecnej w pełni ocenić wszystkie jej aspekty, wymaga to czasu i głębokiej refleksji.

Skromny wybór reprodukcji prac artysty, zaledwie przybliży nas do poznania jego talentu i osobowości, przedstawione kompozycje mają jednak bardzo specyficzny emocjonalny charakter ponieważ pochodzą ze zbiorów jedyne syna artysty Pana Andrzeja Tomaszewskiego, absolwenta Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, technologa szkła, zasłużonego dla rozwoju przemysłu szklarskiego w Kotlinie Jeleniogórskiej.

Dzięki jego uprzejmości możemy poznać bardzo osobisty zbiór dzieł Henryka Albina Tomaszewskiego, które zgromadził i przechowuje z pietyzmem”.





13

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI (1906 - 1993)

Fatum, lata 80. XX w.

szkło, 69 × 28 × 27 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł[†]

estymacja: 8 000 - 12 000

Henryk Albin Tomaszewski wykorzystywał szkło nie tylko do wyrobu przedmiotów codziennego użytku, ale przede wszystkim do formowania najbardziej znanych jego dzieł – przestrzennych kompozycji, traktowanych jako samoistna rzeźba. Doskonałość osiągnął po latach monotonicznych prób z ciekłym i wymagającym tworzywem. Opracował technikę perfekcyjnego wystrzygania i wywijania krawędzi wylewów oraz formowania organicznych kształtów wewnątrz tworzonych kompozycji. Dzieła artysty charakteryzują

się dużą ekspresyjnością – jak prezentowana praca – i mają spore jak na szklaną technikę rozmiary. Jak pisał Marek Ratajczak: „Henryk Tomaszewski osiąga w swoich pracach niepokojący dynamizm istot prawie żywych, wibracje napięcia przenikające egzystencję człowieka w bezmiernym kosmosie jego rzeczywistości. Żaden opis tych dzieł nie odda nawet w setnej części ich rzeczywistości, co najwyżej stoczy się w kiepskie poetyzowanie, które zazwyczaj jest wyrazem bezsilności opisującego”.





14

ZBIGNIEW PRONASZKO (1885 - 1958)

Akt, 1922 r.

odlew/brąz, 37 x 13,5 x 12,5 cm

odlew współczesny z oryginalnego modelu gipsowego

opisany z tyłu, na podstawie: '5/8'

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

- Irena Jakimowicz, Formiści, Warszawa 1989, kat. 78 I

- Joanna Pollakówna, Formiści, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 165 (il.)

- Bolesław Bielawski, Rzeźba formistyczna, [w:] Ze studiów nad genezą sztuki nowoczesnej w Polsce, Wrocław 1966, repr. il. I I, s. nlb

- Helena Blumówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, il. 9, s. nlb

„Głównym tematem twórczości artysty był zawsze człowiek. Przez całe życie interesowała go forma monumentalna. Mimo że nie dane mu było urzeczywistnić wielu projektów pomnikowych i freskowych, rozmach i sposób myślenia o realizacjach w wielkiej skali potrafił przenieść na płótno i małe formy rzeźbiarskie, nadając im rozmach i siłę wyrazu”.

ŚWIATOSŁAW LENARTOWICZ

Pronaszko był wszechstronnie utalentowanym artystą, który w znaczący sposób wpłynął na rozwój formizmu w Polsce. W latach 20. znany był przede wszystkim jako świetny rzeźbiarz. Zachwycał się nim sam Witkacy, który uważał, że jego rzeźby są doskonałymi przykładami wykorzystania założeń Czystej Formy. Chwalił ich wewnętrzną trójwymiarowość, wspaniałą konstrukcję i monumentalny charakter figur, ale jednocześnie ostro krytykował jego twórczość malarską, która wzbudziła zachwyt późniejszych pokoleń. Rzeźby artysty z okresu od 1917 roku zdominowane były przez inspirację kubizmem. Do 1922

roku zainteresowanie rzeźbą wzięło u Pronaszki górę nad malowaniem obrazów. W tym roku powstał gips prezentowanego dzieła.

Studiował w SSP w Kijowie oraz w latach 1906-11 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Teodora Axentowicza i Jacka Malczewskiego. Był członkiem ugrupowań artystycznych: Formiści i Zwornik. Mieszkał w Zakopanem, w Wilnie, gdzie był profesorem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego i w Krakowie, gdzie był profesorem macierzystej akademii.



„Zbigniew Pronaszko – malujący rzeźbiarz? Nawet jeśli Witkacy troszkę z tym sądem przesadził, to na pewno jego kolega lepszym był rzeźbiarzem niż malarzem, co pokazuje wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Pokaz prac Zbigniewa Pronaszki (1885-1958) można traktować jako aneks do wystawy 'Wyprawa w 20-lecie' w Muzeum Narodowym w Warszawie. Krakowskiej placówce chodziło o przypomnienie jednej z ważniejszych, a niedocenianych postaci w historii polskiej awangardy. Zbigniew Pronaszko (od którego śmierci w tym roku mija 50 lat) razem z młodszym bratem Andrzejem i Tytusem Czyżewskim wytyczali ścieżki nowatorskiego ruchu artystycznego w Polsce.

W 1917 roku w krakowskim Pałacu Sztuki we trójkę zorganizowali I Wystawę Ekspresjonistów Polskich (później przemianowali się na formistów). Twierdzenie Zbigniewa Pronaszki – że treścią obrazu jest forma i barwa, a wszystko inne to literatura – brzmiało wtedy w Polsce rewolucyjnie. Niewiele wcześniej rodzimi krytycy przestrzegali naród przed zalewem barbarzyńskiego, wynaturzonego zachodniego nowinkarstwa.

W rzeczywistości sztuka formistów nie była aż tak radykalna jak artystów z Bloku, Praesensu czy a.r. – sprowadzała się do ekspresjonistycznej deformacji i kubistycznej geometryzacji. Najbardziej 'konstruktywistycznym' z formistów był Zbigniew Pronaszko. Na wystawie w Krakowie jest kilka ciekawych obrazów – akty z 1917 roku i pejzaże, kubizujące, kryształicznie cięte, jak wyrzeźbione w drzewie. Do kubizmu Pronaszko doszedł przez sztukę ludową.

Jeszcze lepsze, bardziej konsekwentne w dążeniu do abstrakcji są rzeźby Pronaszki – pomniki Mickiewicza i Bolesława Śmiałego, Chrystus, prorok Izajasz, portret Czyżewskiego. W muzeum oglądamy głównie ich modele i projekty. Gotowe rzeźby nie przetrwały, jako 'zwyrodniałe' zniszczyli je Niemcy w czasie okupacji, albo w ogóle nie powstały. Taki los spotkał chyba pierwszą nowatorską rzeźbę w Polsce – monumentalny ołtarz dla kościoła Misjonarzy w Krakowie z 1912 roku. Adam Chmielowski – brat Albert – uznał, że nie odpowiadają 'założeniom i celom Kościoła powszechnego'. A świetna 12,5-metrowa drewniana makieta pomnika Mickiewicza postawiona w 1924 roku nad brzegiem Wilii popłynęła z falami w siną dal. Byłby to pewnie najlepszy polski pomnik przed wojną. Szkoda, że nie możemy zobaczyć awangardowych projektów scenografii teatralnych. Dwa szkice na wystawie nie oddają wielkiego talentu artysty również w tej dziedzinie.

Na początku lat 20. Pronaszko zarzucił rzeźbę na zawsze, zmieniło się jego malarstwo, formiści jako grupa przestali istnieć. Artystę jak tylu innych zaaferowanego poszukiwaniami narodowego stylu w sztuce pochłonęły 'gry barwne'. Rozmył się – co widać na wystawie – w mgłę koloryzmu. Prace tam pokazane – obrazy, rzeźby i rysunki – przekazał krakowskiemu muzeum w 1955 roku. Był to rodzaj okupu dla krakowskich władz. W zamian za 'dar' starszy artysta uniknął dokwaterowania.

Zbigniew Pronaszko (1885-1958). Dzieła z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Gmach Główny Muzeum Narodowego. Kurator Światosław Lenartowicz.

KATARZYNA BIK, PRONASZKO JAKO RZEŹBIARZ, „GAZETA WYBORCZA”, 27 STYCZNIA 2008





Wystawa prac artystów plastyków grupy "Dziesięciu" (Zbigniew Pronaszko czwarty z lewej),
Kraków 1932 r., fot. NAC



15

JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

Wyznanie, 1923-25

odlewność/brąz, 38 x 16 x 9,8 cm

sygnowany i opisany z tyłu, na podstawie: 'J.Lambert-Rucki' oraz '2/8'

cena wywoławcza: 48 000 zł[†]

estymacja: 70 000 - 100 000

LITERATURA:

- Porównaj: Jean Lambert-Rucki, [red.] Jacques De Vos, Marc-André Ruan, Jean-Pierre Tortil, katalog wystawy w Galerie Jacques De Vos Editeur, Paryż 1988, il. 17, 19, 22-25

W latach 20. Lambert-Rucki wyrabiał sobie opinię kubisty i współkształtował styl art déco. Tak zapamiętała go francuska krytyka. W realizacjach, których tematem były sceny rodzajowe, wypracował styl, zawieszony między tradycją a nowoczesnością, który stał się znakiem rozpoznawczym artysty. Uproszczenia formy wyprowadzone były z kubizmu.

Lambert-Rucki jest artystą polskiego pochodzenia. Edukację artystyczną odebrał w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na stałe osiadł w Paryżu. W pierwszych latach pobytu we Francji dzielił pracownię z Modiglianem, przyjaźnił się także z Mojżeszem Kislingiem i Chaimem Soutinem. W latach 30. był członkiem Związku Artystów Nowoczesnych (UAM), obok m.in. Le Corbusiera, z którym potem wielokrotnie wspólnie wystawiał.



Jean Lambert Rucki to jedna z najciekawszych postaci europejskiego dwudziestolecia międzywojennego i kolejny przykład bardzo żywej wymiany kulturalnej pomiędzy Francją a Polską. Artysta urodził się w Krakowie jako najmłodsze dziecko w licznej rodzinie. Gdy jego ojciec nagle zmarł, chłopiec zaczął zarabiać pieniądze wykonując na zamówienie portrety małopolskich mieszczan, co wywoływało zachwyt i zdumienie wśród przyszłych zleceniodawców. Po pewnym czasie postanowił podjąć studia na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie poznał Mojżesza Kislinga. W trakcie studiów, zafascynowany środkowoeuropejskim folklorem i młodopolską chłopomanią, wielokrotnie przebywał w towarzystwie Cyganów i podróżował do Rosji, gdzie uczył się lokalnych tańców. W 1911 roku postanowił na stałe wyjechać do Paryża. Do podjęcia tej przełomowej decyzji życiowej skłoniła go wystawa prac Paula Gauguina, którą zobaczył w Krakowie, i chęć znalezienia się w centrum najważniejszych światowych wydarzeń artystycznych. Miał w kieszeni jedynie 17 franków i obiecany nocleg u polskich przyjaciół, jednak bardzo szybko włączył się w wir życia, które tak bardzo go fascynowało. W kawiarniach na Montparnasse poznał Chaima Soutine'a, Léopolda Survage'a, Tsuguharu Foujita, Blaise Cendrarsa, Maxa Jacoba i Amedeo Modiglianego, z którym dzielił pracownię. Początkowo zarabiał na życie retuszując fotografie na Montmartrze, jednak to zaspokajało jego potrzeby jedynie w bardzo skromnym zakresie. W 1913 roku przeniósł się do pracowni do 14 dzielnicy Paryża. Rok później dołączył do Legii Cudzoziemskiej, w ramach której wziął udział w I wojnie światowej. W Grecji dołączył do Służby Archeologicznej w Muzeum Archeologicznym w Tesalonikach, gdzie dowodził pracami konserwatorskimi. Wówczas wykonał również kopię mozaiki przedstawiającej świętą Zofię, która obecnie znajduje się w zbiorach Luwru.

Podczas służby wojskowej zaprzyjaźnił się z rzeźbiarzami: Josephem Csakym i Gustavem Miklosem, który został ojcem chrzestnym córki artysty, Théano, powszechnie zwanej Marą. W 1918 roku, po zakończeniu walk, artysta wrócił do Paryża i zamieszkał przy ulicy du Moulin-de-Beurre w dzielnicy Montparnasse.

Właśnie wtedy, na początku dwudziestolecia międzywojennego, dzięki działaniom francuskiego marszanda Léonce'a Rosenberga, kubizm stał się najważniejszą ze wszystkich nowych awangard. Zafascynował Ruckiego, który od tej pory tworzył i wystawiał z takimi artystami jak: Fernand Léger, Alexander Archipenko, Georges Braque, Constantin Brâncuși, Henri Laurens, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Louis Marcoussis, Joseph Csaky, Léopold Survage. Chociaż Lambert już od drugiej dekady XX wieku interesował się nie tylko syntetyzmem Gauguina, ale także rzeźbą czarnej Afryki czy tradycjami sztuki chrześcijańskiej, dały one o sobie znać w jego twórczości dopiero w latach 30. Lambert-Rucki poświęcił się wtedy niemal całkowicie tematyce sakralnej. Od lat 30. Rucki stał się jednym z pionierów modernistycznej sztuki sakralnej. Zainteresowanie Lamberta-Ruckiego tematami religijnymi nie jest w tych latach zjawiskiem odosobnionym. Na polskim gruncie poszukiwaniom rzeźbiarza najbliższa jest niewątpliwie formuła malarstwa religijnego wypracowana przez Antoniego Michalaka (który w 1925 roku przebywał zresztą w Paryżu, gdzie mógł zetknąć się z twórczością polskiego emigranta).

Rucki od 1931 roku był aktywnym członkiem UAM, czyli Związku Nowoczesnych Malarzy (Union des Artistes Modernes), gdzie poznał i wystawiał swoje prace wspólnie z René Herbstem, Le Corbusierem, Georgesem-Henri Pingussonem i jubilerem Jeanem Fouquetem. W 1932 roku przyznano mu francuskie obywatelstwo.



16

JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

Krucyfiks

odlew/brąz, 62 x 40 x 22 cm
sygnowany z boku: 'LambertRucki'
podstawa i krzyż późniejsze

cena wywoławcza: 12 000 zł †
estymacja: 18 000 - 24 000

LITERATURA:

- Jean Lambert-Rucki, [red.] Jacques De Vos, Marc-André Ruan, Jean-Pierre Tortil,
katalog wystawy w Galerie Jacques De Vos Editeur, Paryż 1988, s. nlb.

„Uproszczonym, wysmukłym sylwetkom nie brak melancholii i zadumania polskich świątków ludowych”.

JOANNA SITKOWSKA-BAYLE

Jean Lambert-Rucki sztuką sakralną zainteresował się dość późno, już jako dojrzały artysta. Długo pozostawał w kręgu paryskiej awangardy. W połowie lat 30. opracował kilka rzeźb przedstawiających ukrzyżowanego Chrystusa. Stworzył kilka wariantów tej samej kompozycji. Różniły się między sobą kilkoma detalami i rozmiarem. To, co stanowiło ich wspólny mianownik, to wspólna stylistyka, oscylująca między formami wywiedzionymi z romańskiej snycerki

i modernistycznymi uproszczeniami wyprowadzonymi z kubizmu. Prezentowany „Krucyfiks” jest przykładem wypracowanego wtedy przez artystę wizualnego języka. Gładkie płaszczyzny są kontrastowane z partiami pokrytymi rytmicznymi żłobieniami, szczególnie dobrze widocznymi w partii żeber Chrystusa i perizonium. Rzeźba może budzić skojarzenia ze specyficzną formułą art déco, z którą artysta bywa najczęściej kojarzony.





17

GUSTAW ZEMŁA (ur. 1931)

Kompozycja, 1990 r.

odlew/brąz, 57 x 28 x 18 cm

cena wywoławcza: 7 000 zł †

estymacja: 10 000 - 15 000

OPINIE:

- do pracy dołączona opinia Adama Konopackiego z 2000 r.

„Moja praca to ciągłe poszukiwanie piękna, a rzeźby są śladami przemysłów nad norwidowskim kształtem miłości, to ona bowiem ucisza niepokoje, uskrzydla i czyni nas młodymi. Myślę też o tych pracach, które dopiero rodzą się w moich myślach, a także o tych, które niebawem dojrzeją do spotkania ze światem. Ktoś powiedział, że uśmiechnięta dusza odmładza człowieka od środka i chyba to prawda. Szukam więc źródeł młodości”.

GUSTAW ZEMŁA

Gustaw Zemła znany jest przede wszystkim z monumentalnych, pomnikowych realizacji. Przez lata pracy twórczej wypracował własny, powszechnie rozpoznawalny styl, łączący ekspresyjną formę z głębokim przekazem. Twórczość rzeźbiarską Zemły charakteryzuje bardzo silne poczucie dramaturgii oraz metaforyczny i symboliczny sposób kształtowania brył. Artysta w latach 1952-58 studiował w warszawskiej ASP. Od 1958 roku uczy rzeźby na macierzystej uczelni. W latach 1973-76 był prorektorem akademii, a w latach 1983-86 jej dziekanem.

Od 1964 roku doktor, od 1987 roku profesor zwyczajny. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Od 2006 roku Członek Rady Programowej Fundacji Centrum Twórczości Narodowej. Do jego najważniejszych realizacji w przestrzeni publicznej należą Pomnik Powstańców Śląskich w Katowicach (1967), Pomnik Bitwy o Monte Cassino w Warszawie (1999) oraz Pomnik Ernesta Malinowskiego w Peru. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień, w tym nagrody im. Brata Alberta z 1984 roku.



„Gustaw Zemła jest łowcą idei. Rzeźbiarzem, którego poczynania w materiale rzadko kiedy wiążą się z ludźmi znanymi z imienia i biografii, natomiast często wprowadzają w kształt rzeźbiarski zawartość, którą rozumiemy jako idee. Wiara, nadzieja, miłosierdzie, męstwo w cierpieniu – to pierwsze i chwalebne cnoty zalecane człowiekowi. Są osnową mitów i gruntem wszystkich przewodnich przykazań. Łączą się z wymiarem wyższym niż zwykle ziemskie sprawy i nie bez heroizmu budują trzon ludzkiej tożsamości. Należą do jasnej choć trudnej strony naszego losu.

Ale jednocześnie przecież rzeźba Zemły operuje konkretem figuracji. To one, te figury kiedy zrzucają gorset pojedynczych odniesień – przez alegorię, symbol, personifikację zapraszają widza do przyswojenia uogólnionych pojęć czy stanów ducha. W takim połączeniu nie ma paradoksu. Upostaciowane idee są nadrzędne wobec praw wąskiego tematu. Mieści się w nich ze swoimi sprawami każdy z nas, a nikt ich sobie nie zawłaszcza. Od zarania czasu znak człowieka jest najczęstszym ponadosobowym 'słowem' języka plastycznego, jego najwyrazistszym ziarnem. Zatem w odczytywaniu rzeźby jako zapisu idei idzie się u Zemły stosunkowo łatwo, podobnie jak to jest przy ikonach, jak to się ma we wszystkich kulturach syntetyzujących. Jego nadrzeczywista rzeczywistość daje się odczytać tym łatwiej, że kompozycje te mają jasność i prostotę formy.

Są widzowi bliskie, a piękno wyprowadzone z figury pracuje na rzecz idei. Nie rodzą się zresztą z jednego jego kanonu.

(...) Niobe rozdzielana rozpaczą, upadający wojownik, ludzie-krzyże, statuy jak napięta w górę strzała. Zawsze mu chodzi o tę stromiznę kierującą ku niebu. Zawsze jest apologetą sztuki wywyższającej i formy silnie widocznej, która jest tego kierunku świadectwem. Oczywiście, że takim wyborom sprzyjać musiała historia. Bliska mu zatem najstarsza rzeźba kultowa, szczególnie bliscy starzy Grecy. Kiedy przypominam sobie pomniki Zemły lub gdy stajemy wobec jego płaskorzeźb, głów i torsów, odkrywa się ich ponadczasowa łączność z marmurami

Partenonu, gdzie jak w złotym wzorcu zamknięto kiedyś cały potencjał rzeźby memorialnej, czyli z samotracką Nike i jej etosem zrywu. Pochwałą piękna cielesnego są u niego 'Afrodyta' czy 'Dafne', siostry swoich starożytnych imiennic. Nawet żłobiny fałd czy kondensat ruchu uwiecznionego w bryle są dzisiejszym przypomnieniem wszystkiego tamtego, również wagi gestu i napięć kompozycyjnych.

Ale to nie tylko Magna Graecia i jej olimpijska oś sprawdzały go w sztuce. W poszukiwaniach, próbach i dokonaniach Zemły dostrzegamy łączność z najważniejszym dla rzeźby językiem formy różnych czasów, w tym i późniejszych. Rzadziej może Rzymu, zbyt konkretnego w rzeźbiarskim dokumentowaniu, częściej surowej ekspresji średniowiecza – ale i baroku, kiedy rzeźba z upodobaniem przyjmowała nietatwe dla jej materii treści ekstatyczne. Zemła jest jednym z niewielu rozumnych obserwatorów i praktyków wielkiej formy rzeźbiarskiej, do której sumy dokłada wynikłe z własnego doświadczenia i ze znamion swojego czasu, przeżycia. Dla rzeźbiarza otwartego na szeroki odbiór, wychodzącego w przestrzeń publiczną, wszystkie odmiany klasyki są najlepszą szkołą i sprzymierzeńcem. Podkład klasyczny jest bowiem tak ważny jak fundament budowli. Zemła – poza własnym upodobaniem w tej sztuce – o tym dobrze wie.

Temat sacrum w twórczości artysty znalazł się w sposób naturalny. Wyniknął z drogi i wyborów, o jakich była mowa, ale przede wszystkim był konsekwencją wewnętrznej formacji. Gustaw Zemła przyszedł do centrum sztuki z odległej krawędzi Polski, z obrzeża modnych miejscowości i modnych popisów artystycznych, i do dzisiaj zachowuje się i świeżość wczesnych przekonani. Oddany strefie ducha patrzył i ciągle patrzy na świat ufnie, za barierą powikłań widząc ład, któremu chętnie oddaje sprawiedliwość. Swoją pracę rozumie jako wypełnianie długu życia i talentu, więc jako powinność. Podobnie za inną powinność życiową wychowanie młodzieży dla służby twórczej”.



Gustaw Zemła, Warszawa 2011 r., Krzysztof Miller/ Agencja Gazeta

Autopor-
tret
1972



18

GUSTAW ZEMŁA (ur. 1931)

"Sybilla" ("Rozkwitanie"), 1996 r.

odlew/brąz, marmur, 22,5 x 17 x 15 cm
wysokość z marmurową podstawą 61 cm
sygnowany i datowany z tyłu na dole: 'GZ | 96'

cena wywoławcza: 3 500 zł †
estymacja: 5 000 - 8 000

WYSTAWIANY:

- Gustaw Zemła, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, 08. 2001
- Gustaw Zemła. Rzeźba, Muzeum Okręgowe w Chełmie, 1998

LITERATURA:

- Gustaw Zemła, katalog wystawy w BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim, Kielce 2001, s. nlb
- Gustaw Zemła. Rzeźba, katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chełmie, Chełm 1998, kat. 40

„Panie profesorze, wydaje mi się że pana dzieła łączy wyrażony w nich dramat.

Istotnie. Nie ma w mojej pracowni rzeźb wesołych, beztrudnych. Zawsze interesowało mnie intensywne przeżycie – cierpienie, bohaterstwo, sytuacje ekstremalne, wiążące się z heroizmem.

(...) Czy rzeźbiarz może tworzyć tylko dla siebie?

Nie wierzę artystom, którzy mówią: 'Ach, nic mnie nie obchodzi, co kto o mnie myśli'. Gdybym tworzył tylko dla siebie pragnąc zaspokoić jedynie własne potrzeby duchowe, wystarczyłoby mi myślenie o moich rzeźbach, przecież mam je w oczach, zanim się zmaterializują; byłaby to sztuka typu konceptualnego. Ale dla mnie jest ogromnie ważne, aby to, co widzę oczyma wyobraźni, miało swój wymiar, kształt, światło, cień, żeby to była pożywką dla oka. Nigdy bym nie zamknął gotowych realizacji w pracowni.

Inne postawy nie są mi bliskie. Oczekiwanie na brawa jest naturalne. Jeśli ktoś powie, że moje prace są piękne – jestem szczęśliwy.

Ważny jest zatem stosunek artysty nie tylko do sztuki, ale i do człowieka, do czasu w którym żyje?

Powiedzenie, że sztuka jest odbiciem naszych czasów, byłoby banalne i nieprawdziwe. Tylko lustro coś odbija. Sztuka nie jest odbiciem – to przeżywanie naszych czasów. Wszystko, co się dzieje, wpływa na kształtowanie się świadomości, na wrażliwość twórcy. Często przeżycie musi długo czekać; ja dopiero teraz rzeźbię przeżycia mojej młodości; są związane z wojną. Wielkie dzieła nie powstają od razu, potrzebują dystansu (...)'.

NAJWAŻNIEJSZY JEST SYMBOL. Z PROF. GUSTAWEM ZEMŁĄ ROZMAWIA ELŻBIETA DZIKOWSKA. [W:] GUSTAW ZEMŁA, KATALOG WYSTAWY W BWA W OSTROWCU ŚWIĘTOKRZYSKIM, KIELCE 2001, S. NLB.





19

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

"Twarz zawaalowana"

odlew/brąz, marmur; 6,5 x 7,7 x 3 cm
wysokość z marmurową podstawą 15,5 cm
sygnowany na przodzie u góry: 'MITORAJ' i opisany z tyłu: '55\250'

cena wywoławcza: 2 400 zł †
estymacja: 3 000 - 5 000

OPINIE:

- do pracy dołączony autorski certyfikat z numerem odlewu i nakładem: '55/250'

„Gdy rzeźby Mitoraja opuszczają pracownię, towarzyszy im niespokojny, wspaniały blask. Na szorstkich, żelaznych podstawach przywołują kamienie czasu. Są to postacie z pierwotnej materii przykrytej pyłem pozostawionymi przez wiatr i dłonie artysty. Materia ta została okiełznana przez jego rozpaloną wyobraźnię. Jest on na tyle cierpliwy i odważny, aby zmierzyć się z chaosem pozostawionym przez prostactwo ludzi. Rzeźby te zostały wybrane przez ich niedokończoność. Rodzaj niedokończoności dla wyrażenia ich tożsamości, poniekąd nonszalanji, która jest również niepokojąca co uwodząca. Myślę o tych wyraźnych ranach zadanych ciału, możemy je wyczuć, możemy je usłyszeć, dojrzeć i domyślić się sączącej z nich krwi. Ciało jest uformowane poprzez skaleczenia i pęknięcia wyobrażone przez Mitoraja. On ich nie wymyśla, on je sobie przypomina. W nich jest jego własne wątplenie, spalona energia i milczenie, które umykają. To nie ucieczka, to tylko obecność, która zadaje nam pytanie. Czym są te wyobrażenia? Są one zdewastowaną rzeczywistością, jego okrutną przeszłością i utraconym dzieciństwem. Mitoraj nie musi wymyślać ani wybryczymać burzliwych wydarzeń naznaczonych brutalnością historii. One spoczywają w nim samym. Wątle twarze odkryte woalem, poranione ciała, nie są w stanie sprostać silnym dłoniom. To anioły o ludzkim obliczu. Taki jest odwet artysty, w zdumiewającej sile, godności i dostojności. On nie

poprzestaje na odtworzeniu postaci, twarzy i sytuacji, przekracza tę granicę. Jest do tego stopnia zauroczony wolnością, że zacierą się różnica pomiędzy tym, co pochodzi z jego dłoni, a tym, co powstało w jego myśli. Nawet jego anioły z rozpostartymi skrzydłami mówią o cierpieniu. Nie emanuje z nich żadna mroczność, wręcz przeciwnie, promieniują wewnętrznym blaskiem. Artysta ten blask uchwycił i zdołał nam przekazać. Na ich barkach spoczywa życie, wieczność, której nie jesteśmy w stanie osiągnąć. On się nie uskarża, odrzuca wszelki kompromis. Materia, z którą się zmagą nie pozwala na żadne ustępstwa. Wręcz przeciwnie. Odczuwamy jego wybór, szlachetny sprzeciw wobec totalitaryzmu. W obliczu całkowitej pogardy dla człowieczeństwa artysta może przeciwstawić się jedynie swoim dziełem, swoją wolnością, swoim tchnieniem oraz pasją nieskrępowaną przez totalitaryzm. Wobec absurdu okrucieństwa stworzonego przez ludzi dla zniewolenia innych ludzi, sztuka jawi się jako wybuch śmiechu nie do opanowania i nie do zduszenia. Mitoraj mówi nam o tym posługując się śmiechem: ciało pięknej kobiety z urwaną głową i towarzysząca jej inna głowa, która kpi z przemocy. Innemu bezgłowemu ciału pozostaje skrzydło dołączone do jego uda. Na tym skrzydle może teraz odlecieć, na przekór oprawcy. Właśnie dlatego tak ciężko jest odzyskać spokój”.

TAHAR BEN JELLOUN, PIĘKNO I TRWOGA, [W:] IGOR MITORAJ, LUX IN TENEBRIS, S. 14-19



20

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

Pancerz ("Cuirasse"), 1978 r.

odlew/brąz, granit, 14 x 8,8 x 5,8 cm
sygnowany z przodu, u dołu: 'MITORAJ'

cena wywoławcza: 3 500 zł ↑

estymacja: 5 000 - 7 000

Kameralna praca jednego z najważniejszych, a z pewnością najbardziej rozpoznawalnych na świecie współczesnych polskich rzeźbiarzy, Igora Mitoraja, swoją formą nawiązuje do antycznych przedstawień męskich torsów. To jeden z popularniejszych motywów obecnych w tradycji sztuki antycznej. W epoce helleńskiej i hellenistycznej artyści koncentrowali się na doskonałym oddaniu wyrazistej muskulatury, przez co podkreślali cnotę męstwa – fortitudo – kulturowo przypisywaną mężczyznom.

Mitoraj jeszcze mocniej wyeksponował militarny wydźwięk pracy, oplatając postać bandażami. Stworzył w ten sposób sylwetkę wojownika, stylizowaną na antyczną kompozycję. Podobną pracą zachwycił się Johann Joachim Winckelmann, pisząc pierwszy tekst historii sztuki, czyli „Opis Torsa w rzymskim Belwederze”. Praca Mitoraja jest więc uwikłana nie tylko w tradycję kanonu sztuki antyku, lecz także w tekst stanowiący podwalinę współczesnej historii sztuki.





21

TADEUSZ ŁODZIŃSKI (1920 - 2011)

Smukła

odlew/brąz patynowany, marmur, 51 x 12 x 14 cm
sygnowany z tyłu: 'TŁ'

cena wywoławcza: 24 000 zł †
estymacja: 40 000 - 60 000

„Tadeusz Łodziński w kompozycjach rzeźbiarskich dążył do maksymalnego czystego i prostego rozwiązania bryły o dwóch lub trzech ogniskach zagęszczania masy kompozycji, ze starannym wyważeniem przejść pomiędzy nimi. Dominującą cechą kompozycji Łodzińskiego jest płynność formy. Jego koncepcja rzeźby to dążenie do syntezy organicznego, biologicznego poczucia formy z poszukiwaniem abstrakcyjnego piękna zawartego w grze kształtów i swoistych rytmach czystych, lśniących lekko wygiętych płaszczyzn określających bryłę”.

ANDRZEJ OSEKA

W 1937-39 oraz 1941-42 latach artysta studiował w Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie. Po wojnie kontynuował naukę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie. W latach 1949-50 pracował tam jako asystent. W roku 1954 uzyskał dyplom Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i rozpoczął pracę na uczelni. W latach 1966-69, 1972-78 był Dziekanem Wydziału Rzeźby, w latach 1968-72 pełnił funkcję

prorektora. W 1989 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. Tworzył monumentalne pomniki, rzeźbę plenerową, kameralną i portrety. Był autorem wielu pomników, m.in.: Mauzoleum na Pawiaku w Warszawie, Ofiar Faszyzmu w Radogoszczy, Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie. W 1981 roku zdobył Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Rzeźby w Monako za rzeźbę „Otwarta II”.



JANINA BARCICKA (1933 - 2010)

"Narodziny planety"

stal spawana, 57 x 42 x 37 cm

sygnowany i opisany na podstawie: 'Janina Barcicka | Narodziny planety'

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 10 000 - 15 000

„W oczach każdej osoby rzeźba może przedstawiać co innego, a wszystko dzięki odczuwanemu nastrojowi podziwiającego”.

JANINA BARCICKA

„Narodziny planety” powstały w latach 80., w okresie dojrzałej twórczości artystki, w którym Janina Barcicka, odrzucając początkową żywiołowość dużych form rzeźbiarskich, realizowała projekty bardziej kameralne, charakteryzujące się wyważoną konstrukcją, harmonią przestrzenną i swoistą szlachetnością, także powodowaną zastosowaniem gładkich powierzchni spawanej stali, zamiast porowatej struktury wcześniej używanego kamienia. Nowe tworzywo, powściągliwe rozwiązania formalne oraz poddanie się swoistej dyscyplinie budującej przestrzeń z prostych, geometrycznych brył wyróżniają realizacje Barcickiej – takie jak prezentowana rzeźba – nawiązujące do estetyki konstruktywistów, świadomie rezygnujących z odwzorowania widzialnej rzeczywistości. Kosmologia świata znalazła u artystki wyraz w statycznej (choć obrazującej ruch) konstrukcji

przestrzennej, ukształtowanej w formie otwartego, rozświetlonego srebrem stali dysku, w którym wewnętrzne napięcia krawędzi bryły kontrastują z jej zewnętrznym, regularnym kształtem. Spójna kompozycja, w której znaczącą rolę odgrywa światło, jego odbicia i cienie uwypuklają kształt stalowej formy.

Barcicka była absolwentką Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskała w pracowni Franciszka Strynkiewicza w 1961 roku. W latach 1961-65 była głównym projektantem medali i monet w Mennicy Państwowej oraz kustoszem Muzeum Mennicy. Jest autorką rzeźb kameralnych i plenerowych w kamieniu, metalu, żelbetonie. Głównym tematem jej twórczości były kompozycje figuralne oraz o tematyce muzycznej.





23

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu

tworzywo polimerowe (perspex), 88 x 54 x 25 cm

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

„Głęboko wierzę, że poszukiwanie i stosowanie nowych tworzyw, jak również rozwiązań technicznych pomaga artyście rozwijać nowe idee w sztuce”.

ALEKSANDRA WEJCHERT

Aleksandra Wejchert była artystką eksperymentującą. Jej niezwykle indywidualna droga twórcza łączyła w sobie dokonania i tradycje abstrakcyjnej sztuki awangardowej z nurtami obecnymi w sztuce Zachodu lat 60. i 70., głównie sztuką kinetyczną i op-artem. Wiele z jej realizacji oscylowało na pograniczu malarstwa i rzeźby. Eksperymentowała z formą, posługując się językiem abstrakcji. Jak twierdziła, czysta forma abstrakcyjna jest tworem niezależnym, jednak wywiedzionym ze świata organicznego, przetworzonej natury. Wejchert, opowiadając się za prostotą formy i konstrukcji, poszukiwała nowych tworzyw i technik, stosowanych przez nią obok tych tradycyjnych, klasycznych. Prezentowana tutaj dynamiczna i intensywna w kolorze przestrzenna forma przywodzi na myśl płomień lub poruszone wiatrem gałęzie. Wyróżnia ją strukturalna lekkość, elegancja oraz precyzja

wykonania. Zastosowanie tworzywa sztucznego, polimerowego, transparentnego, umożliwiło wyeksponowanie – preferowanej przez nią – gładkiej powierzchni rzeźby. Opanowanie nowego tworzywa i doskonałość technicznego wykonania przyniosło formalne rozwiązanie świadczące o niespotykanej wrażliwości estetycznej artystki, odwadze poszukiwań i podejmowania eksperymentów twórczych.

Aleksandra Wejchert w 1949 roku ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W latach 1952-56 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leona Michalskiego. Poza grafiką warsztatową i użytkową zajmowała się także malarstwem sztalugowym, tworzyła mozaiki, malowane reliefy i rzeźby.



24

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

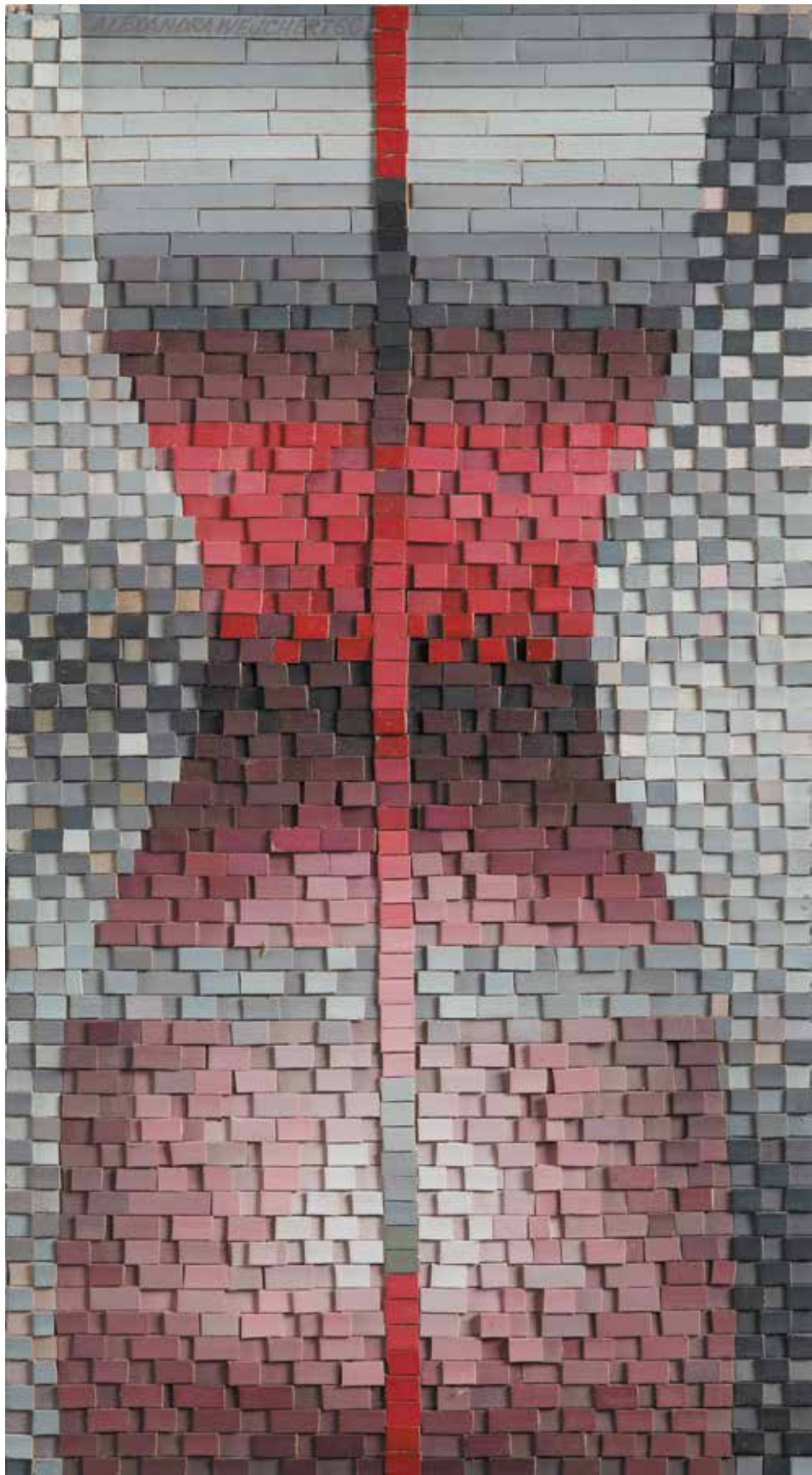
Bez tytułu, 1966 r.

relief/drewno, akryl, 64 x 30,5 x 1,5 cm
sygnowany i datowany na odwroci: 'ALEXANDRAWWEJCHERT66'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

„Nie jest łatwe umieszczenie Aleksandry Wejchert na współczesnej scenie artystycznej. Jest oczywiście abstrakcjonistką, to jasne. Ale wydaje się nawiązywać do różnych nurtów abstrakcji, bez przywiązywania się do żadnego. I tak, interesuje się strukturami abstrakcji formalnej (struktury reliefowe), nie będąc ściśle konstruktywistką. Jej dzieła wywołują silne wrażenie ruchu, jednak nie jest ona sensu stricto artystką kinetyczną (choć jej ostatnie prace idą w tym kierunku). Ma pewne punkty wspólne z malarstwem 'Op' poprzez użycie barwnych pasm tonalnych. Jednak faktura ma dla niej takie samo znaczenie co kolor. W istocie, jednym z aspektów szczególnych dla jej twórczości, jest jej sposób użycia kontrastujących ze sobą faktur powierzchni. Innym aspektem, być może najbardziej charakterystycznym, jest silne wrażenie rytmu, które wyzwala jest w większości jej dzieł”.



25

ANDRZEJ RAJCH (ur. 1948)

"Gracje A 37"

gobelin, wełna, len, 213 x 190 cm

sygnowany p.d.: 'Rajch'

opisany na odwrociu na naklejce autorskiej: 'Autor: Andrzej Rajch | 92-110 Łódź, ul. H. Sawickiej 24, Polska | Tytuł pracy: "GRACJE A 37" | Technika: Gobelin, surowiec: wełna i len, wymiary 213 x 90 cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 18 000 - 24 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Andrzej Rajch – Gracje. Tkanina artystyczna, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 25.05-26.06 2004

LITERATURA:

- Andrzej Rajch – Gracje. Tkanina artystyczna, katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Łódź 2004, s. nlb. (il.)

„Pomysł 'Trzech gracji' – jak wszystkie świetne idee – był prosty. Bohaterem-tematem stała się sama tkanina. Wybrany fragment pasiastej czarno-białej materii, rzucony na płaszczyznę i wymodelowany, został 'zdjęty' obiektywem aparatu fotograficznego. Następnie, ze swobodą i precyzją, jakie dają tylko dobre umiejętności warsztatowe, przeniesiony w tkackie tworzywo. Przyciągał uwagę. (...) Przestrzeń, poszukiwana i penetrowana w strukturach tkackich, zastąpiona została perfekcyjną ułudą, niepokojącym trompe d'oeil o dwuznacznej, wobec sugerowanej tytułem, treści”.



Andrzej Rajch to jedna z ciekawszych – i jednocześnie najważniejszych postaci polskiej tkaniny artystycznej. Jego kompozycje balansują na granicy op-artu i abstrakcji geometrycznej, a wykorzystanie marginalizowanej przez kanon historii sztuki techniki wzmacnia ich szczególny wymiar i wyjątkowość. Prezentowany gobelin pochodzi z flagowego cyklu artysty, zatytułowanego „Gracie”. Operując naprzemiennie wąskimi, czarnobiałymi pasmami, artysta wykorzystał doświadczenia związane z analizą właściwości światła i barw, a także podatności oka na złudzenia optyczne. Krystyna Górka pisała: „Analizując bogaty dorobek twórczy Andrzeja Rajcha, udało mi się wyłonić dwa podstawowe nurty charakteryzujące jego twórczość. Jeden z nich określić by można jako bardziej organiczny i romantyczny. W nim osadzone gobeliny, tkaniny żakardowe, dywany, zawierają większą subtelność emocji, skłonność do zadumy, dowcipu i żartu. Charakteryzują się swobodnymi, czarno-białymi liniami budującymi kształty iluzyjnego reliefu, bądź barwnymi abstrakcyjnymi plamami znajdującymi swe miejsce wśród rozedrganych powierzchni wywodzących się z rastra lub nakładania obrazu fotograficznego. Niektóre z nich działają mocno dużym ładunkiem ekspresji i kontrastu, inne emanują spokojem i ciszą. Charakterystyczną cechą drugiego nurtu jest większa agresywność i surowość rygorystycznie pojętej geometrii: kwadraty, trójkąty, linie pionowe, poziome budujące płaszczyzny, szczególnie tkanin nicielnicowych i niektórych żakardowych urzekają prostotą, klarownością i harmonią proporcji. W pracach jednego i drugiego nurtu czytelne są problemy nurtujące artystę: kontrast bieli i czerni, waloru i koloru, linii i płaszczyzn, ich kształtów i zestawień, statyki i ruchu oraz iluzji przestrzeni na rozedrganej splotowo powierzchni tkackiej...” (Andrzej Rajch – Gracie. Tkanina artystyczna, katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Łódź 2004, s. nlb.).

Andrzej Rajch studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego). Uzyskał dyplom Wydziału Projektowania Ubioru i Tkaniny pod kierunkiem Anieli Bogusławskiej i Antoniego Starczewskiego w 1973 roku. W tym samym roku rozpoczął pracę w Pracowni projektowania tkaniny odzieżowej prof. Bolesława Tomaszewicza. W 1974 roku ukończył także Wydział Grafiki PWSSP w Pracowni prof. Stanisława Fijałkowskiego. Był wieloletnim pracownikiem dydaktycznym łódzkiej uczelni. Przez ponad trzy kadencje pełnił funkcję kierownika Katedry Tkaniny na Wydziale Tkaniny i Ubioru. Prowadził Pracownię Tkaniny Eksperymentalnej, zajmującej się działalnością dydaktyczną w zakresie projektowania i realizacji tkanin nicielnicowych, żakardowych, eksperymentalnych i haftu.







26

JACEK SARAPATA (ur. 1948)

"Ona"

odlew/brąz, 19 x 20 x 10 cm

cena wywoławcza: 2 200 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

Jacek Sarapata podejmuje się realizacji monumentalnych rzeźb, wykonanych w kamieniu lub w tworzywach sztucznych, oraz małych form w brązie. Temat siedzącej kobiety był przez twórcę realizowany kilkakrotnie, w różnych wariacjach i skalach. Prezentowana „Ona” jest kameralną wersją odpoczywającej. Wśród popularnych dzieł autora jest rzeźba plenerowa, znana pod nazwą „Siedząca”, eksponowana od lat 70. wśród prac tworzących Galerię Rzeźby Śląskiej w Parku Śląskim w Chorzowie. Mniejsza jej wersja zdaje się być uproszczonym szkicem tej dużej – podobna kompozycja, pochylenie ciała, kobieca sylwetka. Styl ten sam, wyróżniający

rzeźbiarza przez upraszczanie i delikatność form, budowanie nastroju chwili. Sarapata kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Jerzego Bandury. Dyplom uzyskał w 1974 roku. Jego pierwszą, dużą, samodzielną realizacją sakralną był wystrój kościoła w Boryni, zaprojektowany w 1994 roku. Trzy lata później do tego wnętrza wykonał cykl Drogi Krzyżowej. W 2001 roku wyrzeźbił figurę Zmartwychwstałego Chrystusa umieszczoną na ścianie frontowej kościoła Świętej Rodziny w Tychach. Pracuje jako nauczyciel akademicki w pracowni rzeźby na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w katowickiej Akademii Sztuk Pięknych.





27

BOŻENNA BISKUPSKA (ur. 1952)

Bez tytułu

odlew/brąz, 40 × 8,3 × 11,5 cm

cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 14 000 - 18 000

„Prezentowane w ostatnich latach prace Bożenny Biskupskiej pozwalają dostrzec, jak wielostronnie i dogłębnie może przeobrażać się forma, pozwalają wytropić drogi i sposoby poszukiwania tego, bez czego sztuka i artysta nie istnieją: tego, co wypływa ze świata, co powstaje z inspiracji przedmiotowych i co często wypowiada się poprzez przedmioty i w ich imieniu, bez względu na to, czy mamy do czynienia ze sztuką przedstawiającą, czy abstrakcyjną. I jeśli forma artystyczna jest mową artysty, jeśli przemawia i opowiada, to czasem przychodzi moment, że to 'mówienie' przestaje wystarczać, że potrzebuje ono innych 'ust', gdyż to, co nas łączy ze światem, jest o wiele bardziej skomplikowane i wielopłaszczyznowe, jest czymś więcej niż tylko relacjami przedmiotowymi”.

LUCYNA SKOMPSKA

Zainteresowania twórcze Bożenny Biskupskiej oscylują wokół człowieka. Niewielkich rozmiarów figuralne postaci zaczęły pojawiać się w twórczości artystki pod koniec lat 90. Na głośnej wystawie w Centrum Rzeźby Polskiej w 1998 roku zaprezentowała siedem obiektów nazywanych „Jednonogimi”. Rzeźby wchodziły w skład cyklu „Wytyczanie obrazu”. W kolejnych latach artystka rozwijała ten cykl, eksperymentując z procesem multiplikacji i różni. Mnożąc postaci, nazywała je „przecinkami”. Figura „jednonogiego” – odlanego w brązie bohatera cyklu, stała się swoistą sygnaturą artystki. Ma bardzo rozpoznawalną formę – szczupłej postaci charakterystyczną, długą i nieco przekrzywioną szyją, często pochyloną głową. Podobna jest prezentowana praca. Ten „jednonogi” jest indywidualnością, jest także „jednoręki”, w prawej dłoni trzyma paczkę. Mariusz Knorowski podkreśla, iż kadłubowy kształt bohatera wskazuje na jakieś okaleczenie,

niedoskonałość postaci ludzkiej. „Podparcie na jednej nodze przeczy poczuciu równowagi, tym bardziej grozi mu potknięcie czy upadek. Jego ekspresyjnie wygięty korpus przywodzi na myśl pasywny wizerunek ukrzyżowanego, chociaż znak krzyża jest tu tylko hipotezą. Równie dobrze może być to wizerunek zmaltretowanego Hioba”. „Jednonodzy” – mimo zewnętrznego podobieństwa – są istotami indywidualnymi, osamotnionymi wizerunkami swych osobistych historii.

Bożenna Biskupska studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1976 roku uzyskała dyplom w pracowni Tadeusza Dominika. Uprawia malarstwo i rzeźbę. Pracuje w różnych materiałach, w ostatnich latach realizuje prace przede wszystkim w betonie.





28

JÓZEF MAREK (ur. 1922)

Projekt rzeźby "Kochankowie", lata 50. XX w.

gips, stal spawana, 66 x 20 x 16 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 10 000

„W twórczości Józefa Marka pobrzmiewa nuta odwiecznego ludzkiego dylematu – istnienia i posiadania. Artysta odpowiedź wplata w kolejne realizacje, zostawiając pytanie otwartym dla każdego odbiorcy. Być i mieć umiejscawia nas – kolejne pokolenia od szympansa, goryla, pitekantropa i neandertala, po zwykłego homo sapiens, zawsze na początku drogi. Ścieżka posiadania jest przyjemniejsza i prostsza. Przez polerowane marmury kolejnych, równych stopni dojdziemy do celu – bogactwa. Ceną jest ograniczenie własnej wolności oraz strach przed stratą, tym silniejsze, im więcej posiadamy. A koniec ścieżki jest jeden – zdobycie wymarzonego 'obiekta'. Sękaty pnie 'bycia' mniej mogą kusić codziennego everymana – brak tu splendoru, blasku. Finisz natomiast ofiarowuje całe spektrum ludzkich emocji i doświadczeń – prowadzi do życia, często pełnego emocji, do ciągłości i odradzania się w kolejnych pokoleniach potomków. Drogi są dwie. Wkroczyć na jedną z nich, czy walczyć o obie? Artysta odpowiedź znalazł własną, a instalacja sama,

spokojnie i cicho, czeka na następnych, pochylających się nad biednym Yorickiem, Hamletów. (...) Artysta ma talent, ma czas (...), ma wizję rzeczywistości, zdolność do obserwowania otaczającego go świata i przedstawiania go w subiektywnym wydaniu. Ma myśli, przeżycia, które amaterialnie drzemią i uzewnętrzniają się przez lata w kolejnych realizacjach, kontynuując myśl, zagadnienie, temat.

Obrazy wyobraźni artysta przynosi na rzeczywistość, stosując różnorodność w różnowartości materiałów – przedmiotów z życia codziennego, drewna, cennych marmurów czy brązów.

Człowiek Józefa Marka – marmurowy, drewniany, sumaryczny, stanowi totemiczny pomnik cenniejszy od złota i trwalszy nierezadko od samego spiżu, z którego go wykonano. Dzieło sztuki staje się częścią życia (...), a sztuka pozostaje nieustannym procesem poszukiwania dalszej drogi”.





29

STANISŁAW WYSOCKI (ur. 1949)

"Postać", 2001 r.

brąz patynowany, kamień, 40 x 12 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany z tyłu, u dołu: 'StanWys | IV/XII | 2001'

cena wywoławcza: 3 000 zł †
estymacja: 5 000 - 7 000

„Być może doznanie siły erotycznej rzeźb Wysockiego wypływa z nieświadomej pewności, że są one 'tylko' kobiece, że nie mieszczą się tak do końca w kategorii płci i że są bliższe nie tyle seksualizmowi, co raczej miłosnemu zachwytowi, o jakim powiadają widza niespokojne piony brył, rozlewające się nagłe w jakieś ciche jeziora materii”.

URSZULA M. BENKA

Artysta sygnuje swoje rzeźbiarskie realizacje artystycznym podpisem, skrótem „StanWys”. Tematem jego twórczości jest postać ludzka, głównie kobieca figura, kształtowana w licznych odmianach póz i form, jakby w poszukiwaniu tej idealnej, odpowiedniej, właściwej. Albo przeciwnie – w ujęciach, które zsumowane stanowią o jej pełni i całkowitym wyrazie. Stanisław Wysocki konsekwentnie od lat, w różnym wymiarze prac (od małych form po skalę pomnikową) eksperymentuje z materią i formą w technikach odlewu z brązu. Ma za sobą studencką praktykę w renomowanej berlińskiej odlewni Hermann Noack Bildgiesserei, w której opanował technikę odlewu na wosk tracony i poznał światowej sławy rzeźbiarzy, m.in. Henry’ego Moore’a, którego twórczość i estetyka

abstrakcji organicznej stanowi jedną z jego ważnych artystycznych inspiracji. Inną fascynacją odnajdywaną w pracach Wysockiego, także w prezentowanej „Postaci”, jest stylistyka i ekspresja polskich formistów deformujących kształty, geometryzujących bryłę i stosujących światłocieniowy kontrast.

Stanisław Wysocki w latach 1978-80 studiował w poznańskiej PWSSP, później zaś w Hochschule der Künste w Berlinie. Ma na swoim koncie wiele wystaw indywidualnych. Jego prace prezentowane były m.in. w Niemczech, Włoszech, Danii, Szwecji, Anglii, Turcji i w licznych galeriach w kraju.





30

STANISŁAW WYSOCKI (ur. 1949)

"Postać", 2004 r.

brąz patynowany, 22,5 x 5,5 x 4,3 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu na podstawie: "StanWys | 16/21 | 2004"

cena wywoławcza: 1 500 zł †

estymacja: 2 000 - 3 000

„W rzeźbie Stanisława Wysockiego bywa więc także i tak: w jednej, niedużej kobiecej postaci z brązu zawarta jest myśl o tym, co trwa i odradza się wciąż na nowo w coraz innej, przepływającej przez ludzkie dzieje przestrzeni i w coraz to innym czasie. W tej twórczości spotyka się ze sobą to, co momentalne, przemijające w czasowym mgnieniu, z tym, co wieczne, wykraczające poza jednostkowy czas ludzkiego życia. Obie te wartości wymykają się naszym zmysłom i racjonalnemu myśleniu, ujawniając niekiedy część swojej tajemnicy indywidualnej intuicji i wyobraźni filozofa lub artysty. Rzeźbiarz Stanisław Wysocki nadaje im dotykalne istnienie, ucieleśniając je w posągach z brązu”.





31

ZYGMUNT BRACHMAŃSKI (ur. 1936)

"Idąca postać"

odlew/brąz, granit, 43 x 25 x 12 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

„Nie chodzi mi o portret, ale o działanie wnętrza osoby. W portretach szukam podobieństwa. W rzeźbach to są moje zawidzenia. Nie wiem, jak to powiedzieć, ale pewne rzeczy się wyczuwa, po prostu widzi. Wtedy biorę się do realizacji. Nie narzucam gliny i próbuję, co z tego wyjdzie. Ja to widzę. Wiem, jak rzeźba ma wyglądać. Dopiero wtedy mogę się brać do realizacji”.

ZYGMUNT BRACHMAŃSKI

Prezentowana „Idąca postać” jest przykładem charakterystycznego stylu Brachmańskiego, który w mniejszych, kameralnych realizacjach – nie pomnikowych – portretuje smukłe figury kobiet, piękne ciała, odziane w rozwiane, jakby antyczne szaty, pozbawione jednak rąk i twarzy lub z twarzami opuszczonymi, zakrytymi. One nierozpoznawalne, one tajemnicze. „To rzeźby bardzo intymne, osobiste – pisała o nich Wiesława Konopielska w tekście „Zawidzenia Brachmańskiego” (2010) – są kwintesencją tego, co Brachmańskiego

w rzeźbie, w dziele jako takim, interesuje najbardziej”. Nie realistyczny portret, ale nastrój, wnętrze. Budowaniu swoistej impresji, zapisie ulotnej chwili służy rzeźbiarska forma: pewna szkicowość, dynamizm kompozycji, zmarszczona i pofałdowana powierzchnia, która sprawia, że światło i cień tworzą na niej wibrującą strukturę. W tych pracach najbardziej odczuwa się inspirację pracami mistrza, którym dla artysty był rzeźbiarski impresjonista – Auguste Rodin. A wszystko tak, bo – jak mówił sam twórca – rzeźba to jest klimat.





32

ZYGMUNT BRACHMAŃSKI (ur. 1936)

Bez tytułu

technika własna/tworzywo, 138 x 44 x 44 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł †

estymacja: 6 000 - 10 000

STAN ZACHOWANIA:

- uszkodzenia postumentu

„Rzeźba to kolor. W rzeźbie światło jest kolorem. Ja go szukam w rzeźbie. To jest nastrój. Rzeźba to jest klimat. Stąd tak urzekł mnie Rodin”.

ZYGMUNT BRACHMAŃSKI

Zygmunt Brachmański w 1959 roku ukończył Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W jego dorobku znajduje się około tysiąca prac rzeźbiarskich, małych i dużych form oraz medali i statuetek. Najwięcej prac zrealizował na Górnym Śląsku i dla rodzimych, śląskich instytucji. Do najbardziej znanych dzieł artysty należą pomniki: Wojciech Korfanty, Pomnik Harcerzy Września 1939 (I nagroda w konkursie rzeźbiarskim), Pomnik Walki i Męczeństwa w Radlinie, Orły Śląskie w Katowicach oraz statuetki: Śląskiego Wawrzynu Literackiego, Laur Konrada – Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje”.







33

BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

Sowa

brąz patynowany, 56 x 25 x 19 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 6 000 - 8 000

LITERATURA:

- porównaj: Bronisław Chromy, [red.] Jerzy Madeyski, Kraków 2008, s. 73 (il.)

„Pierwsze powstały 'Sowy'. Wielkie, patrzące oczy wtopione w okrąg głowy osadzonej na walcowatych korpusach o wyraźnie ludzkich cechach. O grubych nogach i wypiętych brzuszku małych dzieci, w których przekorny artysta nie omieszkął wydrążyć ptakom raczej niepotrzebnych pępeków. Żart? Niewątpliwie, lecz nie tylko. Również metaforyczne podkreślenie przypisywanego socom ludzkiego niemal rozumu. Czyż zresztą symbolem mądrej Ateny nie była właśnie sowa? Lecz także, dzięki mało zróżnicowanej, statycznej formie, personifikacja spokoju i podkreślenie go poprzez okrągłość bryły i drobną fakturę, miękkości pierzastego stworzenia. Sowy są jednak rozmaite. Obok łagodnych, dobrotliwych sówek, zjawia się sowa-monstrum z okrutnymi oczyma i drapieźnie wygiętym dziobem. Zmianie treści towarzyszy odmiana formy. Oczy, kiedyś wypukłe, zostają zastąpione przez wąskie, przeprute otwory, niemowlęcy brzusek ucieka w głąb. Sylwetka poddaje się do przodu, staje się agresywna, gotowa do ataku. Już nie mądra sowa Pallas Ateny ani niewinne dziecko. Nagle pojawił się symbol napastliwości, pewnych stanów uczuciowych, do których nagięta została bryła, całe jej potraktowanie, cały układ przechodzący od form miękkich, obłych i gładzonych do mocnych, poziomych podziałów, podtrzymujących ażurowy owal głowy”.





34

BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

Śpiewaczki

brąz patynowany, 77 × 26 × 23,5 cm

cena wywoławcza: 3 500 zł †

estymacja: 5 000 - 7 000

„Chromy znalazł swój styl. Stał się rozpoznawalny nawet pośród setek prac innych rzeźbiarzy. Był zdecydowanie odmienny, wychodził z tł. Wstępnym bojem zdobył już u początków drogi to, co staje się udziałem nielicznych, a do czego dążą wszyscy twórcy. Wydawałoby się więc, że znalazłszy już drogę, może nią pójść spokojnie dalej, zerwać z eksperymentem i poszukiwaniem, że może tylko szlifować formę i dostosowywać ją do coraz to nowych sytuacji, że może oprzeć się na ewolucji i doskonaleniu, tak właśnie jak to czyniły setki artystów przed nim i uczynią setki jego następców”.

JERZY MADEYSKI

Bronisław Chromy jest twórcą niezwykle uniwersalnym. W jego dorobku znajdują się zarówno monumentalne pomniki i duże rzeźby plenerowe, jak i niewielkie statuetki i medale. Najczęściej i najchętniej podejmuje tematykę animalistyczną, kosmologiczną, historyczną oraz muzyczną. Właśnie temat radosny, muzyczny reprezentuje dzieło „Śpiewaczki”. Chromy chętnie – w swoim bardzo autorskim, ekspresyjnym stylu – portretuje postaci zajmujące się tańcem i śpiewem (muzyką ciała i duszy), ponieważ, jak często powtarza, chce przemawiać poprzez rzeźbę działającą witalną siłą wyrazu i emocji, wnosząc optymizm i radość ducha. W kształtowaniu formy, co widoczne jest w prezentowanej pracy, osiągnął niełatwą umiejętność komponowania wysmykłych pionów, tak by – zachowując cały swój wertykalizm, całą

lotność sylwety, jak pisał Jerzy Madeyski, „nie przemieniały się w nudny, plastycznie obojętny słup bez początku i końca, a nade wszystko sensu. (...) Chromy wiedział już, jak niewielkimi zgrubieniami, drobnymi załamaniem faktury stworzyć rytmiczny układ współzależnych proporcji, jak zasugerować istnienie działających w niematerialnej kompozycji sił, uchwycić je i nie dopuścić do zachwiania, do rozprzęgnięcia się pieczętowanej zestawionej konstrukcji”.

Chromy był uczniem Xawerego Dunikowskiego, dyplom uzyskał w 1956 roku. Jest profesorem macierzystej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 1994 roku członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Autor wielu znanych realizacji, m.in. rzeźby „Smoka Wawelskiego” (1969).



35

JERZY RUDZIŃSKI (ur. 1935)

Inna, 2012 r.

marmur, brąz patynowany, 20 x 32 x 22 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 6 000 - 8 000

„Dla mnie rzeźbienie jest stałą przygodą. Jest jedyną formą wolności osobistej i nigdy nie pragnąłem przyporządkować swej pracy do mód, kierunków czy posługiwać się receptami dającymi szanse na szybki sukces. Nie szukałem też jakiegoś języka, charakterystycznego dla mnie 'sznytu', po którym byłbym rozpoznawalny”.

JERZY RUDZIŃSKI

Artysta w latach 1959-62 uczył się w Liceum Technik Plastycznych zwanym „Szkołą Kenara” w Zakopanem. Następnie rozpoczął studia w warszawskiej ASP, ucząc się rzeźby w pracowni prof. Ludwiki Nitschowej, a potem u prof. Jerzego Jarnuszkiewicza oraz prof. Oskara Hansena, uczestnicząc jednocześnie w zajęciach na wydziale scenografii u prof. Władysława Daszewskiego.

W 1968 roku obronił dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Rzeźby, wygrywając główną nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w konkursie prac dyplomowych im. Bartosza i Bobowskiego i również wówczas został

członkiem ZPAP. Od 1969 roku pracował jako asystent – stażysta w pracowni rzeźby prof. Gustawa Zemły warszawskiej ASP, a od 1976 roku, już jako adiunkt, prowadził samodzielną pracownię rzeźby. Od 1983 roku na Katedrze Scenografii wykładał strukturę przestrzenną oraz rysunek realizacyjny. Brał udział w ponad 100 wystawach krajowych i zagranicznych, m.in. w Nowym Jorku, Berlinie, Moskwie, Londynie, Paryżu, Rawennie, Dreźnie, Sofii. Uczestniczył w licznych plenerach i sympozjach artystycznych, m.in. w Bolesławcu, Hajnówce, Radomiu, Warszawie, a najczęściej w Orońsku.





36

JERZY SOBOCIŃSKI (1932 - 2008)

Sen, 1984 r.

odlew/brąz, 12 x 14 x 6,5 cm

dołączona metalowa blaszka z opisem: 'ZAR | 138'
oraz papierowa metka z numerem '138/G/84'

cena wywoławcza: 1 800 zł †

estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Związku Artystów Rzeźbiarzy

„Rzeźba – jej forma, kształt jest odbiciem nieprzerwanego procesu zmian. Nie można zatrzymać ciągłego ruchu, stworzyć kanonów, konwencji. Te ostatnie mijają szybko jak moda, czasami hołdowana lub potępiana. Powstaje bryła rzeźby, lapidarna, o zdecydowanym rysunku, dyscyplinie kształtu, świetle materiału”.

JERZY SOBOCIŃSKI

Polski artysta rzeźbiarz związany z Wielkopolską. W latach 1951-57 studiował na PWSSP w Poznaniu. W roku 1970 został stypendystą rządu włoskiego. Organizator dziesięciu Biennale Małych Form Rzeźbiarskich w latach 1977-95. Swoje prace prezentował w Arezzo, Baku, Barcelonie, Berlinie, Budapeszcie, Monte Carlo, Paryżu, Ravennie,

Rzymie i Sztokholmie. Jego twórczość cechowała się konsekwentną pracą nad formą rzeźbiarską i doskonałością warsztatu. Fascynowały go wielkie dzieła pomnikowe, jak i praca nad kameralną rzeźbą. Za całość twórczości otrzymał nagrodę I stopnia od Ministra Kultury i Sztuki.





37

BARBARA ZBROŻYNA (1923 - 1995)

Macierzyństwo

glina wypalana, drewno, 43 × 25,5 × 20,5 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 6 000 - 10 000

STAN ZACHOWANIA:

- na odwrociu klejone pęknięcia

„(...) Barbara Zbrożyna tworzy wiele świetnie uchwyconych w nastroju i subtelnie oddających wygląd modela portretów rzeźbiarskich, a także – rzeźbę w małym, kameralnym, niekiedy zupełnie drobnym formacie. Są to zarówno drobne szkice rzeźbiarskie robione z natury, zdumiewające trafnością skrótowej charakterystyki przedstawionej postaci (...) jak i niewielkie studia formy o tak typowych dla rzeźbiarki organicznych, jakby płatowatych i gruzelkowatych formach. W pracach tych odnajdujemy to samo, co decydowało o wyrazie jej dużych, reprezentacyjnych kompozycji rzeźbiarskich, lecz tutaj znacznie bardziej nasyconych ciepłem bezpośredniego, wrażliwego kształtowania: uchwycenie więzi psychicznej z drugim człowiekiem, stworzenie nici porozumienia, stanowiącej dominującą ideę całej działalności artystycznej Zbrożyny. Te drobne szkice dokumentują najbardziej bezpośrednie przeżywanie kontaktu z otaczającym artystkę światem. I także możliwości sztuki, oscylującej na granicy tego, co widzialne i tego, co przeczuwa”.

ANDRZEJ OSEKA

Ceramiczna praca Barbary Zbrożyny reprezentuje grupę kameralnych dzieł i okres, w którym artystka odchodzi od stylistyki ekspresyjnych w fakturze i formie dynamicznych i rozbudowanych organicznych brył, na rzecz form syntetycznie uproszczonych, statycznych, niemal symetrycznych. Podejmuje temat macierzyństwa, tak ważnej, uniwersalnej wartości, do której wraca kilkakrotnie, w różnych realizacjach. Poszukuje formy dla zapisania i odzwierciedlenia humanistycznej idei bliskości i głębi człowieczeństwa, wartości nadających sens ziemskiej egzystencji. W jej twórczości – w różnych podejmowanych stylach i formułach rzeźbiarskich – zawsze podstawowym źródłem inspiracji i tematyką realizacji był człowiek.

Humanistyczna problematyka zyskała w prezentowanym dziele Zbrożyny, uwrażliwionej na los człowieka, wymiar symbolu, w którym sprawy formalne są również istotne co zawarta, uniwersalna idea.

Rzeźbiarka należy do grona polskich artystek drugiej połowy XX wieku, które wywarły decydujący wpływ na styl i obraz powojennej polskiej rzeźby. Studiowała w pracowni Xawerego Dunikowskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, następnie w pracowni Franciszka Strynkiewicza w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Współtworzyła awangardową Grupę 55. Wypracowała indywidualną formułę rzeźbiarską.





38

STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927 - 2008)

Kompozycja z twarzą

glina wypalana, 13 × 26,5 × 27 cm

cena wywoławcza: 2 000 zł †

estymacja: 3 500 - 4 500

STAN ZACHOWANIA:

- brak fragmentu liścia z lewej strony twarzy

„Sposób nakładania gliny podpatrzyłem u jaskółek budujących gniazdo. One przynoszą w dziobach po kawałeczku i przyklejają. I ja tak samo. Warstwa po warstwie. Rozrabiam maleńkie kuleczki w palcach, nakładam, modeluję. Jakby się chciało od razu z dużej bryły, to też można, ale ja tak nie robię. O glinie wiem dużo. Najważniejsze, żeby dobrze wyrobić. Nie da się mechanicznie, trzeba ręcznie. Żeby rzeźba miała szlikier, trzeba nasikać. To ważne. Trochę śmierdzi, ale potem, jak się gotową wypali, to nic nie czuć”.

STANISŁAW ZAGAJEWSKI

„Nie lubię w rzeźbach płaskich powierzchni. Podoba mi się, jak wszystkiego jest dużo. U mnie musi być przeładowanie jak w baroku. Wtedy dopiero jest ładnie i ciekawie. To jest mój styl” – mawiał Stanisław Zagajewski. Taką estetykę prezentuje ceramiczna „Kompozycja z twarzą”, która jest typowym przykładem jego twórczości, tej osobnej i wyjątkowej, zaliczanej do nurtu Art Brut, sztuki prymitywnej, surowej, intuicyjnej. „Jego dzieła, mistrzowskie i jednocześnie nieokielznane, przywodzą na myśl barok hiszpański, rzeźbę ceramiczną renesansu, ale może przede wszystkim ten rodzaj pozaczasowej ekspresji, która cechuje genialną architekturę Gaudiego” – pisał Aleksander Jackowski w książce „Sztuka zwana naiwną”, poświęconej „artystom osobnym”. Twórca smoków, masek i świętych był jak „dzikie zwierzę”, prawdziwy,

szczery, oddany sztuce, utalentowany artysta, samouk. Przez wrocławian nazywany był Stasiu Śrubka lub Włocławski Nikifor. Data i miejsce jego urodzin są nieznane. Rzeźbienie w glinie było od najmłodszych lat jego wielką pasją i namiętnością. Zarabiał na życie, wykonując wiele zawodów. Sztuki wypalania glinianych form nauczone go w „Cepelii”, dla której (z niechęcią, bo z narzuconą stylistyką) wytwarzał gliniane ptaszki. Dzięki osobistym staraniom profesora Aleksandra Jackowskiego z Instytutu Sztuki PAN otrzymał we Włocławku niewielki domek, gdzie żył i pracował do końca życia. Najpełniejszy zbiór jego prac (ponad 120 rzeźb, w tym kilka ołtarzy) jest własnością Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku.



BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

"Tęsknota", 1907 r.

odlew/brąz patynowany, 50 x 45 x 17 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Bolesław | Biegas | Paris 1907 | Tęsknota'

oznaczenie wytwórni i numer l.d.: 'EA IV/IV'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 35 000 zł †

estymacja: 50 000 - 80 000

LITERATURA:

- Porównaj – Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie Biblioteka Polska w Paryżu, [2011], s. 94 (zdjęcie artysty w pracowni w 1906 r.), s. 170

„Po raz pierwszy zobaczyłam obraz Biegasa za granicą. Był wyjątkowy, absolutnie ponadczasowy. Już wtedy interesowałam się sztuką i zapragnęłam mieć go w swojej kolekcji, tym bardziej, że twórcą okazał się polski artysta, o którym nigdy wcześniej nie słyszałam. Wiele miesięcy później dowiedziałam się, że jest możliwość kupienia znacznej kolekcji. Namówiłam męża i tak weszliśmy w posiadanie pierwszych w naszym domu obrazów i rzeźb Biegasa. Później dokupowaliśmy pojedyncze eksponaty. Gdy kolekcja stała się bardzo okazała, postanowiliśmy razem z mężem pokazać ją w Polsce. Chcemy, żeby Polacy poznali tego wielkiego artystę, który jak wielu wybitnych twórców został doceniony bardziej za granicą niż w swoim ojczystym kraju”.

MARZENNA SZUSTKOWSKA

Bolesław Biegas jest jednym z najbardziej oryginalnych polskich artystów osiadłych w Paryżu. Wystawy jego prac – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. W jego twórczości rzeźbiarskiej można wyróżnić dwa nurty: jeden zmierzający do uproszczenia i zgeometryzowania formy oraz drugi – który reprezentuje prezentowane dzieło – nawiązujący do stylistyki secesji, podkreślający płynność formy. „Tęsknota” jest alegoryczno-symbolicznym dziełem oddającym dramat ludzkiej egzystencji. Emocja uczłowieczona została jako naga, młoda postać kobiety. W pociągłej twarzy dostrzegamy wyraz bezbrzeżnego smutku, oczy skierowane ku górze są nieobecne. Rozkrzyżowane ramiona i całą postać spowija obfita draperia, formowana i układająca się podmuchem powietrza. Abstrakcyjne pojęcie tęsknoty, nostalgii doskonale oddał Biegas formą zastygłą w oczekiwaniu, kiedy nadzieja miesza się z rezygnacją.

Zastosowanie ekspresjonistycznej poetyki, o płomienistym zarysie, mieszanie figur ludzkich i żywiołów, ujętych w formie fal czy płomieni, to cechy rzeźb Biegasa, które wyróżnia wizyjny charakter i odniesienia do literackich tekstów, stanowiących fundament sztuki Młodej Polski. Ideologicznym patronem rzeźbiarza był Stanisław Przybyszewski, który często w swoich utworach odwoływał się do metafory bezbronności człowieka poddanego działaniu żywiołów i fatum.

Bolesław Biegas, właściwie Biegalski, kształcił się w pracowni Konstantego Laszczki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po otrzymaniu stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie wyjechał do Paryża, gdzie pozostał do końca życia. W 2015 roku rozpoczęło działalność Muzeum im. Bolesława Biegasa w Warszawie, które ma na celu upowszechnianie wiedzy o jego postaci i twórczości.





40

JERZY JUCZKOWICZ (ur. 1954)

"Portret podwójny"

brąz patynowany oksydowany, marmur, 28,5 x 25 x 22 cm

cena wywoławcza: 3 500 zł †

estymacja: 5 000 - 8 000

„(...) Morfologia ludzkiej twarzy nie jest istotą statyczną, której adekwatną ilustracją mógłby być gipsowy odlew. Twarz przypomina raczej słynny płomień Heraklita – logos nieuchwytny i zmienny, wyrażony w mimice, w grze grymasów, w gestach. (...) Wizerunki twarzy mają coś z karykatury poprzez doprowadzone do ekstremum charakterystyczne rysy. Kształt elementów, z których wykonana jest ich usiatkowana forma, czasem przypomina płaskie łuski jak rycerska zbroja, niekiedy zawija się drobnych nitek tworzących gęstą i skomplikowaną tkankę – niczym pajęczyna (są takie ludzkie charaktery). Jest motyw okularów, jest głowa 'prosta', jak rybacka sieć z dużymi okami, pogodna, zdająca się odpowiadać: Tak? – Tak., Nie? - Nie. Jedna z (...) form przypomina zagęszczoną narosł; pozieleniała faktura przybiera kształt kory, inne znowu są ostre jak gdyby przemysłowe odpryski i spawy...

W ten sposób artysta oddaje bogactwo ludzkich typów, z których każdy zapewne ma (bądź miał) swego rzeczywistego modela.

Czy są to wizerunki osób, które artysta spotkał kiedyś w swoim życiu?

Na to pytanie próżno szukać odpowiedzi, może nie ma potrzeby. Być może w przypadku twórczości Juczkowicza klucz biograficzny jest sprawą prywatną. Nam pozostaje zaduma nad naturą ludzką, nad zagadką tożsamości, która przejawia się w ekspresji twarzy w sieciach grymasów niepowtarzalnych, niczym linie papilarnie dłoni".

PAWEŁ NOWICKI, [HTTP://WWW.WBROLSZTYN.PL](http://www.wbrolsztyn.pl)

Jerzy Juczkowicz w 1981 roku uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Do jego najbardziej znanych realizacji należą trzy pięciometrowe posągi z brązu: Wiary, Nadziei i Miłości, stojące przy Sądzie Najwyższym w Warszawie oraz drewniany ołtarz w Kościele pw. Brata Alberta w Wesołej koło Warszawy. Za swe osiągnięcia artysta otrzymał medal na Biennale Małych Form Rzeźbiarskich w Poznaniu i Grand Prix Salonu Zimowego w Warszawie.





41

ANTONI JANUSZ PASTWA (ur. 1944)

Głowa, 2001 r.

odlew/brąz patynowany, 27 x 16 x 14 cm
sygnowany i opisany z tyłu: 'Pastwa 01.'

cena wywoławcza: 5 000 zł[†]
estymacja: 6 000 - 9 000

„W pracach Janusza Pastwy zakłęty jest niemożliwy do oddania słowami poemat filozoficzny. Przeplatającymi się weń wątkami są rozmyślenia o czasie i przestrzeni, o przemijaniu, a także refleksje autotematyczne – o tworzywie i jego naturze oraz tradycji i granicach rzeźby. Jest w nich coś, co każe myśleć o wzmiankowanym przez Schillera stanie pośrednim między materią a formą”.

PIOTR SZUBERT

Prezentowane dzieło Antoniego Janusza Pastwy reprezentuje najbardziej znaną grupę jego prac rzeźbiarskich – „Cykl Twarze”, realizowanych obok „Cyklu Cienie” i „Cyklu Torsy”. To kameralne popiersie kobiety wykonane zostało z zastosowaniem klasycznej techniki i tradycyjnego warsztatu rzeźbiarskiego. Pomniejszenie skali, swoiste uproszczenie i wydłużenie formy, fakturowanie powierzchni oraz patynowanie brązu sprawiły, że realizacja – mimo ciężkiego tworzywa – nabrała cech delikatności. „Pastwa odnajduje własne zasady kompozycji i ekspresji; równowagi i rytmu, harmonii i kontrastu. W materialnym kształcie zamknąć pragnie skondensowaną energię wewnętrzną, a przez to wywołać określoną

temperaturę emocjonalną u odbiorcy” – tak o twórczości Pastwy pisał Krzysztof Mętrak.

Od czasów studiów związany z warszawską Akademią Sztuk Pięknych. Rzeźbiarz i pedagog. Dziekan Wydziału Rzeźby macierzystej uczelni. Członek Rady Programowej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Zajmuje się głównie rzeźbą i rysunkiem, tworzy również rzeźby w przestrzeni publicznej. W 2012 roku na frontonie gmachu Opery Narodowej odsłonięto jego monumentalną, wykonaną w brązie, realizację „Kwadryga Apollina”.





42

JULIAN BOSS-GOŚLĄWSKI (1926 - 2012)

"Żuk biegacz", 2008 r.

technika własna/metal spawany, 16 x 48 x 28 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł[†]

estymacja: 7 000 - 9 000

„Często bawił nas swymi ekwilibrystycznymi umiejętnościami operowania palnikiem po stalowych przestrzeniach metalu wyniesionych z warsztatu Ojca, a użytych dla wyróżnienia niektórych bardzo finezyjnych, wyrafinowanych, ironicznych treści. Przez te umiejętności techniczne pracy w trudnej materii zbliżał się do nieulubianego antyku z jego ideałem Artysty-Rzemieślnika. I tego zdaje się Boss-Gosławski być całkowicie pewny. Optimizm budowania, kreowania pozwala mu stworzyć alegoryczny pancerz bezpieczeństwa przed propagandową zachłannością, szablonową miślnością jego czasów. To Rzemieślnik broni Artystę w jego wysiłku, syzyfowym, ale heroicznym, pracy Człowieka. Feniks z popiołu klęski podnosi głowę, stawiając pomniki Pamięci Sztuki. (...) Dramatyczne natężenie jego żelaznego teatru to znak firmowy artystycznej wrażliwości Bossa. W tytułach dzieł prawie bez wyjątku znajdują się: szyderstwo, ironia, kontrast, dramatyzm, konflikt, znaki scenicznego dziania. Te wszystkie 'hiroszimy', 'rośliny atlantyckie', 'pancerniki powiatowe', 'konfident z żelaza', 'ONZ' podziurawiony i błyszczący na blaszanej nóżce, liszajowaty ołtarzyk 'starego świata', sacrum z żelaza, profanum katastrofy. Otóż dochodzi w tych tytułach do konfliktu 'scenicznego', wprowadzającego w ruch akcję naszej wyobraźni. Dzieła zaczynają żyć dłużej i mocniej, stają się 'akcyjne', dzieją się, wciągając nas w 'tarapaty sceniczne' martwego drewna lub żelaza. To, co lśniące, okazuje się martwe, co żelazne, to dziurawe, kikut okazuje się żywą nogą karabinu, a optymistyczne 'totalitaryzmy' niosą śmierć NATURY. Metaforyczne konstrukcje

z metalu to pajęczna sieć świata 'przeinformowania', a 'antropologiczne' rzeźby z dębu czy żelaza przypominają napisy dantejskiego 'piekła' o porzuceniu wszelkiej nadziei. Juliana Bossa-Gosławskiego teatr świata o pół wieku wyprzedza raketowy triumf Wieży Eiffa po duszący kurz rozpadających się 'kolumn' World Trade Center w 2001 roku, a śmietnikowe resztki lśniących aut Rauschenberga zdają się być estetyczną igraszką masowej kultury'.

BOSS, ROMAN KORDZIŃSKI, [W:] SAMOTNIK Z RYBITW. RZECZ O JULIANIE BOSSIE-GOŚLĄWSKIM, POZNAŃ 2012, S. 29-31

W latach 1946-50 studiował na Wydziale Rzeźby PWSP w Sopocie i Poznaniu. Po ukończeniu studiów został wykładowcą w PWSP w Poznaniu. Był członkiem awangardowej grupy poznańskich artystów 4F+R. Wcześniej zrezygnował z tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich. Tworzył rzeźby z opalonego drewna i spawanego żelaza. Zwłaszcza spawana stal i inne metale stała się jego głównym środkiem wypowiedzi artystycznej. W tym czasie powstały takie rzeźby jak „Ekshumowany”, „Hiroshima”, „Pancernik denny”. Rzeźba Jeźdźcy, przedstawiająca postacie Bolesława Chrobrego i Ottona III wystawiona na Expo 2000 w Hanowerze. Na początku lat 70. XX wieku zamieszkał w Rybitwach nad Jeziorem Lednickim, gdzie miał swoją pracownię. Zajmował się również rzeźbiarstwem użytkowym. Przed warszawską Zachętą stoją monumentalne lampy jego autorstwa. W Poznaniu wykonał ozdobne kraty dla Szkoły Baletowej, Urzędu Miasta i Arsenalu.



43

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

"Sen ślimaka", 2013 r.

odlew/brąz, 22 x 20 x 20 cm

sygnowany i datowany z boku: 'KM Bednarski 2013'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

„Mam silną potrzebę powrotu do rzeźby w jej genetycznych podstawach, w tym, co określa jej sens i odrębność. Nie interesuje mnie to, co modne. Moja uwaga kieruje się do środka, do istoty rzeźby, a nie na zewnątrz, ku jakimś rozbudowanym elementom spoza warsztatu rzeźbiarza. Nie zamykam się przed tym, co robią inni, ale koncentruję się na tym, co sam widzę”.

KRZYSZTOF BEDNARSKI



„Rzeźba to gatunek, który chce, by mu wybaczone – by wybaczone to, że jest namacalnie trójwymiarowa że fizycznie zajmuje przestrzeń. Oto powód, dla którego nie może on uciekać się do powielania stylu powtarzania form. Tę kwestię Krzysztof M. Bednarski odczuł sposób dramatyczny zrealizował zespół prac, które potrafią ukazać nie tyle subiektywizm autora, ile raczej niepowtarzalną tożsamość samego dzieła. Rzeźba Bednarskiego to rzeźba figuratywna mająca na celu przedstawienie rzeki, zwodzonego mostu. Podczas gdy arte povera będzie szukać potwierdzenia zgodności własnego języka abstrakcją właściwą międzynarodowym poszukiwaniom artystycznym typie północnym anglosaskim, Bednarski zawczasu rozwija figuratywność rzeźby, co doprowadza go do ikonografii nie elementarnej, lecz ukulturowionej. Tautologiczne prezentowanie naturalnych materiałów jest tym wypadku jednocześnie zapowiedziane przekroczone przez zasadę reprezentacji, która implikuje nie tylko pierwotne wspomnienia, ale również figuratywną koniugację obiektu. Tym sposobem rzeźba staje się gatunkiem opierającym się jakiegokolwiek redukcji respektującym prawo rozpoznawalności. O ile Carl Andre odczuwał potrzebę obalenia nieskończonej kolumny Brancusiego obrócenia pionu poziom, tyle Bednarski, zamiast widzieć geometrii siłę wrogą naturze, ze śródziemnomorską łagodnością uznaje, że geometria ma możliwość prowadzenia naturą dialogu. Dialog ten nie kładzie nacisku na sam płynny materiał, lecz potęguje jego przepuszczalność zdolność adaptacji. Ten splot struktury natury pozwala uniknąć losu arte povera, która popadła późno-futurystyczny naturalizm, oraz stwarza możliwość koniugacji figury szablonu, znosząc tym samym ustanawianie obiektu fałszywie zwyczajnego, co miało miejsce poparcie. Sztuka amerykańska wykazywała skłonność do tego, by wtórować codziennej obserwacji. Tymczasem Bednarski wraz ze swymi wyszukany dziełami wymaga od widza,

by ten zajął inny punkt widzenia, to jest pozycję kontemplacji właściwej sztuce. (...) Bednarski jest artystą tworzącym sztukę totalną, artystą potrafiącym, podobnie jak Fontana, odcisnąć materii swe formalne piętno po to, by – wykraczając poza jednostronny użytek, jaki niej czyni – otworzyć ją na totalność antropologicznego obrazu, który nie zna różnicy góra-dół, prawo-lewo, poziom-pion. Ustanawia on taką kolistość przestrzeni, która nie nakłada się na przestrzeń codzienną co najwyżej przyjmuje ją głębi dzieła, które nie pozostaje nieme, lecz dociera do granic spojrzenia, przenikając oko zagłębiając się psychikę. W tym miejscu dochodzi do krótkiego spięcia, do spotkania emocji pamięci, intelektu uczucia, rzeźby natury. Jedynie tym sposobem rzeźba uzyskała przebaczenie, prawo do trwałego zamieszkiwania świata nie jako ornament, lecz jako to, czego obecność znalazła swe uzasadnienie. Podsumowując, rzeźby Bednarskiego doprowadziły do odnowy polskiego krajobrazu artystycznego, dystansując popart sztukę procesualną oraz łącząc idee kolekcjonerstwa przedmiotami niepokojącymi (nie – uspokajającymi), fałszywie dokładnymi reprodukcjami rzeczywistości, przez to – wprowadzeniem do przestrzeni kontemplacji estetycznej form powracających do antropologicznych korzeni, form, których życie śmierć, forma materia, malarstwo rzeźba harmonijnie współzują jako znaki śródziemnomorskiego imaginarium. Prace Bednarskiego gruncie rzeczy nawiązują do deklaracji Picassa na temat sztuki zwracającej się ku światu. Sztuka wychodzi od świata do niego powraca oryginalnych formach, które zwalczają wszelkie zastane przekonania. W tym sensie te dzieła są emblematyczne – dekodują również sens śmierci wynosząc ją ponad niskie zwierzęce znaczenie przesuwając ją duchowy, zbawienny dla ludzkości wymiar”.





44

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

"Portret zbiorowy", 1980 r. i 2005 r.

forma, instalacja/aluminium polerowane, pleksiglas, stal, 29 x 27 x 20 cm
sygnowany i datowany, na aluminium: 'KM Bednarski 80', na pleksiglasie: 'KM Bednarski 2005'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

LITERATURA:

Porównaj:

- Waldemar Baraniewski, Krzysztof Bednarski Scultore Polacco, "Art & Business" 1997 nr 6 s.38 (il.)
- Bednarski 1995, kat. 22, il. 34
- Krzysztof M. Bednarski. Ritratto totale di Karl Marx 1977-1989, Roma 1991, 3 il. s. nlb.
- Krzysztof M. Bednarski. Portret totalny Karola Marksa/Total Portrait of Karl Marx, 1977-2009, katalog wystawy w Muzeum Górnośląskim, Bytom 2009, s. 11 (il.)

Krzysztof Bednarski jest rzeźbiarzem, akcjonerem, twórcą obiektów, instalacji i filmów video. W latach 1973-78 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i prof. Oskara Hansena. Początkowo był blisko związany z poszukiwaniami parateatralnymi Jerzego Grotowskiego, dla którego projektował plakaty w latach 1976-81. W 1978 roku zrealizował w warszawskiej ASP pracę dyplomową pod kierunkiem prof. Jerzego Jarnuszkiewicza zatytułowaną „Portret totalny Karola Marksa”. Była ona przewrotną odpowiedzią na podnoszone w tych latach wobec studentów postulaty tworzenia „sztuki zaangażowanej”. Stała się kpina z ideologa marksizmu, czytelną zarówno dla komisji dyplomowej, jak i dla publiczności. Najbardziej znana jego realizacją to instalacja

rzeźbiarska Moby Dick (1987), która znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki – ms2 w Łodzi. Praca ta stanowi swoistą ikonę sztuki rzeźbiarskiej ostatnich dekad XX wieku w Polsce.

Artysta od 1986 roku mieszka w Rzymie, ale jest stale obecny na polskiej scenie artystycznej. Jest laureatem prestiżowych wyróżnień, m. in. stypendium włoskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych (1988-89), nagrody-stypendium Ministra Kultury i Sztuki za wkład w promocję sztuki polskiej za granicą (1998), Nagrody im. Katarzyny Kobro (2004), Nagrody Artystycznej Kwartalnika „Exit” (2005) oraz Złotej Sowy Polonii (Wiedeń, 2012). W 2011 roku Bednarskiego odznaczono Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.





45

MATEUSZ JAKUB SIKORA (ur. 1971)

Bez tytułu, 2015 r.

stal spawana, 110 x 77 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'M.SIKORA | 2015 | A/I c'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„Gdy po raz pierwszy zobaczyłem rzeźbę Mateusza Sikory, byłem zaintrygowany znakomitym warsztatem rzeźbiarskim i świeżością kreacji. Przebijała w tej pracy wiara w rzeźbę, w sens zmagania się z materią w poszukiwaniu formy. Rzadko się obecnie zdarza, aby młody twórca tak ostentacyjnie stwierdzał, że bryła figuratywna jest dla niego najważniejsza. We wszystkich Jego rzeźbach pojawia się motyw figury, raz bliżej realistycznemu wizerunkowi raz dalej. Mimo, że rzeźby nie mają tytułów, ich przesłania są bardzo czytelne. Skala jest szeroka, od dramatycznych ujęć do bajkowych czy wręcz komiksowych. Jest wyczulony na puls współczesnego życia, na jego blaski i cienie. Myślę, że przed Mateuszem Sikorą jeszcze wiele artystycznych osiągnięć, bowiem gwarantem tego jest jego talent i pasja oraz wiara w sztukę”.

ADAM MYJAK

Praca bez tytułu, opisana tylko datą i numerem '2015 | A/I c', to kolejne dzieło Mateusza Jakuba Sikory wykonane w ulubionej przez artystę technice spawania blach stali nierdzewnej, umożliwiającej – jak mówi sam twórca – szybkie i trwałe uchwylenie kilkoma spawami tego, „co w danej chwili ze mnie wychodzi, zanim bezpowrotnie się ulotni”. Realizacja wielkiego współczesnego popiersia, w przeskalowanych rozmiarach, portretuje człowieka – poprzez nienazwanie i nieokreślenie – jakby ogólnie, jako ludzkiej kondycji. Materialnie ciężkie tworzywo i zastosowana technika spawania umożliwiły ekspresyjne ukształtowanie

kubicznej formy, „kryształów” stali, kontrastujących kanciastych, ostrych i chropowatych szwów-połączeń i połyskujących powierzchni płaskich fragmentów blachy. Zmagania artysty z materią, podjęte z wykorzystaniem żywiołów ziemi i ognia, uformowały dynamiczną bryłę, przemawiającą skalą, kontrastami i świetnym rzeźbiarskim warsztatem.

Autor dzieła pochodzi ze znanej artystycznej rodziny, jest synem fotografa Tomasza Sikory, a wnukiem rzeźbiarza Stanisława Sikory. Studiował na Wydziale Rzeźby Uniwersytetu w Melbourne.





46

KRYSTYNA NOWAKOWSKA (ur. 1953)

Z cyklu "Figury", 2008 r.

odlewny/brąz patynowany, granit, 57 x 25 x 8 cm

sygnowany, datowany i opisany z boku:

'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW | 2008 UNIKAT | 226'

cena wywoławcza: 2 500 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

„Sztuka Krystyny Nowakowskiej to opowiadana na wiele różnych sposobów ta sama historia. Historia o ludzkiej kondycji, egzystencji w nieprzyjaznym świecie, o codzienności i o przemijaniu. Refleksja nad rzeczywistością pozwala jej na rozładowanie lęków i niepokojów, uspokojenie się, osiągnięcie katharsis. (...) Świadomość przemijania rzuca się cieniem na doświadczenie świata przez człowieka. Zmusza do refleksji nad sprawami ostatecznymi i nad tym, co po nas pozostanie”.

MARIA ZIENTARA

Artystka zajmuje się rzeźbą, ze szczególnym upodobaniem do unikatowych kompozycji, tworzonych w wosku i odlewanych w brązie, techniką „wosku traconego”. W latach 1973-79 studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom pod kierunkiem prof. Jerzego Bandury uzyskała w 1979 roku. Rezultaty tej pracy prezentowane były na wielu wystawach w kraju i za granicą. Prace autorstwa Krystyny Nowakowskiej znajdują się w zbiorach galerii oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. w Krakowie, Szeged, Boliwii, Francji, Holandii, Japonii, Niemczech, Norwegii, Szwajcarii, Szwecji, USA, Włoszech. Za pracę

twórczą otrzymała w 1987 roku stypendium artystyczne Ministra Kultury i Sztuki, a w 1988 roku stypendium twórcze Miasta Krakowa. Od 1989 roku przez wiele lat uczestniczyła w międzynarodowych plenerach artystycznych w Mirabel (Francja), organizowanych przez Stowarzyszenie „Nowa Darmstadtka Secesja” oraz przez Künstlerhaus Ziegelhütte e.V. w Darmstadt, brała również udział w sympozjum rzeźbiarskim w Iserlohn w Niemczech oraz w Csongrad na Węgrzech. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, należy też do Stowarzyszenia Twórczego „Polart” i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.





47

JERZY NOWAKOWSKI (ur. 1947)

Spadanie, 2010 r.

odlew/braż patynowany, granit, 75 × 27 × 15 cm
sygnowany i datowany z boku: 'J.NOWAKOWSKI 2010'

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 6 000 - 9 000

„Przez wiele lat z zainteresowaniem i uwagą obserwuję Jerzego Nowakowskiego, poszukującego własnego języka wypowiedzi artystycznej i interpretacji wizji współczesnego świata. Jest to bowiem czas, w którym sztuka ulegała głębokim przeobrażeniom. Nawarstwiały się różne tendencje, prądy i teorie wywołujące wiele znaków zapytania. Z różnym nasileniem okres ten wypełniany był ważnymi wydarzeniami artystycznymi, kontrowersyjnymi manifestami i dyskusjami o istocie rzeźby i jej roli wobec współczesności. Dotychczasowe kryteria stawały się niewystarczające. Przesyt konwencjonalizmem powoduje stagnację. Kończyła się epoka gipsowych głów, popiersi, aktów itp. Młode pokolenie ani nie chciało ani nie mogło powiełać dotychczasowego rozumienia wartości artystycznych i zasad estetycznych. Rodzi się ferment, w różny sposób manifestowany, głównie jednak innymi środkami wyrazu, łączeniem różnych mediów, wywołujący sprzeczne reakcje, jak to zresztą zawsze ma miejsce, gdy zderzają się skrajności. Przez cały ten czas Jerzy Nowakowski był i pozostał aktywnym uczestnikiem w tworzeniu nowego oblicza rzeźby krakowskiej. (...) [Twórczość Jerzego Nowakowskiego] jest wyraźnie zróżnicowana, obejmuje spory obszar problemów i rodziła się pewnymi cyklami,

które wyrażały zróżnicowany stan ducha, określoną wizję, czy też zafascynowanie godnym uwagi zjawiskiem. Znaczącym czynnikiem w tej twórczości jest duża ruchliwość autora w poszukiwaniu wrażeń, przeżyć intelektualnych (...). Tylko osobowość chłonna i wrażliwa jest w stanie wchłonąć z pożytkiem napór wielorakich przeżyć i uczynić z nich tworzywo do kształtowania wizji rzeźbiarskich. W takim kontekście i w duchu idei jaką przenika twórczość J. Nowakowskiego upatruję, iż w bardzo wielu przypadkach jest rekcją złożoną, wielowarstwową, będącą sygnałem artysty wobec człowieka, wypowiedzianą specyficznym obrazem, zakodowanym własnym szyfrem. Często jest to jednak obraz, który nie ułatwia rozpoznania otaczającego nas świata a służy tylko do jego wzbogacania, jest dodaniem jeszcze jednego znaku do wielu już istniejących. Bo też szereg prac nie pretenduje do dzieła finezyjnie zamkniętego a pozostawione na etapie wydawania sygnałów wystarczająco spełnia swoją funkcję informacyjną. Pomimo wszystko cała twórczość oparta jest na tzw. estetyce historycznej i nie ulega wątpliwości, że J. Nowakowski jest rzeźbiarzem bryły, o dużej potrzebie eksperymentowania”.

STEFAN BORZECKI, [W:] KRYSZYNA NOWAKOWSKA,
RZEŻBA, JERZY NOWAKOWSKI, RZEŻBA, MEDALE, KRAKÓW 2004, S. 211-213





48

ANTONI KUPIEC (ur. 1919 - ?)

Feniks, 1933 r.

snycerka/drewno, 31 x 21 x 2 cm

datowany i opisany wzdłuż lewej krawędzi ołówkiem: 'DNIA 18/9 (?) 1933 ANTONI KUPIEC'

opisany na odwrociu ołówkiem: 'SW.(?) 176/33'

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie, jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem. Kamień, brąz i glina oddają ideę twórczą artysty w czystej jej postaci, w tym, co Baudelaire nazywał 'le rôle divin de la sculpture', nie dodając do niej nic od siebie, a tylko utrwalając ją sobą na wartość statyczną, na monument mniej lub bardziej trwały. Inaczej jest z drzewem. Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. Chodzi bowiem zawsze, i to jest zasadą, o maksymalne wyzyskanie charakterystycznych i gatunkowych właściwości drzewa w pomysle danej rzeźby, jej kompozycji formalnej, idei

znaczeniowej i przeznaczeniu użytkowym. Drzewo, w jakkolwiek bądź przekształcone formę i pod jakąkolwiek bądź postacią, nie przestaje być sobą, mówi po prostu samo od siebie, do wymowy artysty dodaje wymowę własną i albo ją potęguje albo przytłumia. Zadanie artysty polega na tym, ażeby jak najściślej zespolić ową wymowę własną drzewa z kształtami i ideą, jakie mu, rzeźbiąc, nada. Kamień, brąz i glina jest materiałem bardziej opornym, ale i prostszym, nie posiada tej intensywnej, co drzewo, indywidualności, z którą tak subtelnie musi się artysta liczyć. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy, swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić”.

M. PIECHAL, ESTETYKA RZEźBY DRZEWNEJ, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1936, PÓŁR. II, S. 713-714



„Inicjatorzy założenia Szkoły snycerskiej w Zakopanem zapewne nie spodziewali się, że placówka ta, 'niczym limba nad Morskim Okiem' będzie trwała niewzruszenie przez kolejne 130 z górą lat. Wraz z upływem czasu jej znaczenie w życiu artystycznym środowiska lokalnego będzie wzrastać, zyska uznanie w kraju, dostrzeżona będzie poza jego granicami.

Z myślą o rozwoju przemysłu lokalnego i uwzględniając naturalne skłonności do pracy w drewnie miejscowych górali, zdecydowano o założeniu w 1876 roku przez zakopiańskie Towarzystwo Tatrzańskie Szkoły snycerskiej. Można rzec, iż teoria reformy społecznej Johna Ruskina, angielskiego krytyka i teoretyka sztuki, o wychowaniu w kulcie piękna i związkach rzemiosła ze sztuką, znalazła swoich zwolenników także pod Tatrami. Inicjatywa powołania szkoły była tak szybka, że nie przygotowano wówczas odpowiedniej kadry. W pierwszej fazie funkcję nauczyciela rzeźby w szkole powierzono Maciejowi Mardule, 39-letniemu góralowi z Olczy, który przed przystąpieniem do swoich obowiązków, przez kilka miesięcy uczył się rzeźby w Krakowie, u Franciszka Wyspiańskiego. (...) Szkoła snycerska w dwa lata po inauguracji została przekształcona w Cesarsko-Królewską Szkołę Przemysłu Drzewnego pod auspicjami Wiednia. Wówczas to kierownictwo szkoły obejmuje Franciszek Neužil, (...), Czech z pochodzenia. W pierwszym rządzie był sprawnym organizatorem, który stworzył szkołę właściwie z niczego. Wykształcony w Wiedniu, zarówno w działalności pedagogicznej jak i artystycznej. Neužil główny nacisk kład na sztukę użytkową, co niewątpliwie było zgodne z duchem czasów. Na początku jego projekty nawiązywały do form stylów historycznych (...), by po 1886 roku ulec wpływom Stanisława Witkiewicza. Do swoich projektów wprowadził wówczas motywy miejscowej sztuki ludowej poddając je stylizacji wzbogaceniu o elementy zwierzęce i roślinne nie występujące w ornamentyce góralskiej.

Na lata 1896-1901 przypada okres dyrektury Edgara Kovátsa (...) – pierwszej indywidualności w dziejach szkoły. (...) Lata zakopiańskie w biografii Kovátsa to ciągła polemika ideowa i artystyczna między nim a Stanisławem Witkiewiczem, rozpoczęła jeszcze za kadencji Neužila. Witkiewicz jako propagator i obrońca sztuki góralskiej, formalnie niezwiązany ze szkołą, zarzucał kolejnemu sternikowi szkoły preferowanie wzorów obcych (...). Odpowiedzią Kovátsa na witkiewiczowski styl zakopiański był 'sposób zakopiański' – redakcja ornamentyki góralskiej wydana w postaci specjalnej teki w 1899 roku. Wzorniki zawarte w tym zbiorze w sposób decydujący określiły

styl wyrobów Szkoły Przemysłu Drzewnego, a jednocześnie stały się zarzewiem ostrej krytyki ze strony Witkiewicza i zwolenników jego stylu.

Teoria 'stylu zakopiańskiego' wyrastała z założenia, że sztuka i budownictwo Podhala jako jedyne na ziemiach polskich zachowały pierwiastki rodzime, nieskażone kosmopolitycznym wpływem. Takie widzenie sprawy, abstrahujące od jej ahistoryczności, wpisywało się w szersze zjawiska końca XIX wieku, jakim było powszechne budzenie się świadomości i odrębności narodowej. Postulaty Witkiewicza zaczął wcielać w czyn Stanisław Barabasz (...), architekt i malarz po politechnice i Szkole Przemysłowej w Wiedniu, który w 1901 roku zastąpił Kovátsa (...).

(...) Po bezbarwnych latach Barabasza przyszedł czas na 'rewolucję Stryjeńskiego'. Podobnie jak jego ojciec Tadeusz, (...) Karol Stryjeński (...) ukończył architekturę w Zurychu i z pobylem w paryskiej École de Beaux-Arts, gdzie studiował rzeźbę. Ten dynamiczny, pełen pasji i pomysłów artysta zjawił się w 1922 roku w Zakopanem, najpierw jako zwycięzca konkursu na plan regulacji Zakopanego (nowoczesna koncepcja miasta o funkcji wypoczynkowo-sportowej), a od 1923 roku dyrektor Szkoły Przemysłu Drzewnego. Jego pobyt u podnóża Tatr był równie twórczy jak i barwny. Największą zasługą Stryjeńskiego w kontekście szkoły była przemiana jej charakteru z przemysłowego na artystyczny. Zaprzestano kopiowania obcych wzorów na rzecz samodzielnej, twórczej pracy. W metodzie pracy Stryjeński odwoływał się do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki ludowej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu, który wykorzystał elementy kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu. Stryjeńskiego w jego poczynaniach walnie wspomagał Roman Olszowski, sam absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego. Najbardziej spektakularnym przejawem twórczości Stryjeńskiego w jego czasach zakopiańskich był pawilon na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku (...). Była to polska odmiana art déco, w której znalazły swe odbicie m. in. fascynacje ciesielstwem i świątkarskim zdobnictwem. Przy okazji tej paryskiej wystawy szkoła została uhonorowana nagrodą m. in. za rzeźbę. (...) Według oceny Anny Król właśnie rzeźba szkoły zakopiańskiej z lat 1926-1936, o formach kubizujących, ostro ciętych i dynamicznych, w której temat był w istocie podporządkowany ruchowi, stanowił ostatnią, tak konsekwentną recepcję sztuki Podhala'.



Otwarcie polskiego pawilonu podczas międzynarodowej wystawy, Paryż 1925 r., fot. NAC



49

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dudziarz, lata 30. XX w.

snycerka/drewno, 40 x 14 x 17 cm

cena wywoławcza: 6 500 zł

estymacja: 9 000 - 15 000

OPINIE:

- do pracy dołączona opinia Katarzyny Gracy z 2011 r.

Prezentowana rzeźba przedstawia grającego na dudach górala – jego postać, służący za siedzenie pierś oraz postument zostały wyrzeźbione z jednego kawałka drewna. Zwarta bryła została opracowana w sposób syntetyczny. Artysta umiejętnie wyzyskał usłojenie brzostu, którego rysunek dodaje rzeźbie walorów dekoracyjnych. Frontalność kompozycji może przywołać na myśl rzeźbę ludową. Charakter pracy, jej skala, użyty materiał oraz charakterystyczne osadzenie postaci na cokole wskazują, że jest dziełem anonimowego twórcy kształcącego się w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego.

Historia zakopiańskiej szkoły rzeźby jak w soczewce skupia w sobie kilka wątków, stając się ciekawym świadectwem powiązań sztuki, przemysłu i polityki w kształtującym się, młodym państwie polskim. Istotną składową owej historii jest kwestia „rodzimości” i „polskości”. Szkoła rzeźbiarska, podobnie jak państwo polskie, dążyła do oswobodzenia się z obcych wpływów – zarówno politycznych jak artystycznych w specyficznym powiązaniu tych dwóch sfer. Wyraz takiemu przekonaniu dał reformator zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, Karol Stryjeński, który w ten

sposób pisał o przeszłości tej instytucji – czasie sprzed objęcia przez siebie dyrektury: „(...) rząd austriacki miał tendencje artystycznego zniemczania szkoły przysyłając nauczycieli i wzory wiedeńskie” (K. Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27). Oczywiście receptą na ten problem było „odwrócenie się od Wiednia”, a zwrócenie ku temu, co bliskie i swojskie, które miało polegać na studiowaniu podtatrzarskiej sztuki zdobniczej i architektury.

W przywołanym artykule Stryjeński wymienia artystów, którzy weszli już na drogę rodzimej sztuki – wśród nich znalazł się ważny nauczyciel zakopiańskiej placówki – Wojciech Brzega. Był on spośród wybitnych pedagogów szkoły tym, których orientację należy sytuować blisko folklorystycznych źródeł Szkoły Zakopiańskiej. W jego twórczości często pojawiają się postacie górali i góralek całopostaciowe bądź ujęte w popiersia. Być może to właśnie w jego pracowni powstała prezentowana rzeźba. Wskazuje na to nie tylko dobór motywu i wysoka artystyczna jakość, ale również forma rzeźby bliska w formie tradycyjnej lokalnej snycerki.



50

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziewczyna, lata 30. XX w.

snycerka/drewno, 34 x 14 x 8 cm

opisany na dole podstawy ołówkiem: 'A 36/37'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

Prezentowana praca to fascynujący przykład anonimowej twórczości związanej z zakopiańską Państwową Szkołą Przemysłu Drzewnego. Powstała w jednej z pracowni, zreformowanej przez Karola Stryjeńskiego placówki. Frontalnie przedstawiona kobieca postać odznacza się stylizowanymi, zgeometryzowanymi kształtami. Nadają jej one, mimo niemonumentalnych rozmiarów, hieratyczny charakter. Przyczyniają się do tego również frontalność oraz symetria postaci. Anatomia została tu silnie uproszczona i oddana kilkoma kubicznymi członami. Fałdy złapanej za krańce spódnicy układają się w silnie geometryzowaną kaskadę nachodzących na siebie półksiężyców. Mimo frontalności rzeźba jest uczta dla oka ze wszystkich stron.

„Dziewczynę” choć nie jest pracą o charakterze religijnym można kojarzyć z tym, co niekiedy nazywa się „Madonnami Karola Stryjeńskiego”. Nazwa pochodzi od tytułu notatki w czasopiśmie „Pani” (R 3: 1924, nr 8/9, s. 42). Było to ćwiczenie wymyślone i zadane przez Stryjeńskiego uczniom (ale realizowane we wszystkich pracowniach), polegające na wykonaniu rzeźbiarskiego wizerunku Matki Boskiej. Prace te łączy frontalność przedstawienia, symetria, wynikająca z nich hieratyczność, ale również geometryczne syntetyzowanie formy i użycie rytmicznie powtarzającego się kształtu (na ogół w partii spódnicy). Maria przedstawiana była bez Dzieciątka. Prezentowana praca, choć żaden atrybut nie wskazuje na boskość przedstawionej postaci, jest w wyrazie bardzo podobna do owych „Madonn”.

W „Dziewczynie” tkwi również coś, co wyczuwane było przez krytyków piszących w latach 20. i 30. o rzeźbach z kręgu szkoły zakopiańskiej, zwłaszcza zaś o owych maryjnych figurkach. Dochodzić miał w nich do głosu żywioł pogański, mający swoje źródło w sztuce ludowej Podhala. Ten, który Matkę Boską upodabniał do Matki Natury i który silnie dał o sobie znać również w sztuce żony Karola – Zofii Stryjeńskiej.

Reforma Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego powiodła się. Dokonał jej w latach dwudziestych architekt, rzeźbiarz, ale może przede wszystkim pedagog i organizator – Karol Stryjeński. Zetknął się on z poważnym oporem, który wyraził się między innymi w takiej oto opinii poprzedniego dyrektora: „Stryjeński zaczął od tego, że wyrzucił anatomię, podstawę rzeźby figuralnej, z programu nauki, jako zbytęcną. Odrzucił również naukę stylów. [...] Wprowadził natomiast kompozycję dziwacznych figur, do których wstęgu dostarczała mu jego żona Zofia Stryjeńska” (Stanisław Barabas, Szkoła Przemysłu Drzewnego, mps, Arch. MT, sygn.AR/No/326, k. 498). Ta nieprzychylna przecież opinia może być już dzisiaj spokojnie przytaczana bez obawy o szwank dla reputacji Stryjeńskiego.

Powiedzielibyśmy dzisiaj, że tchnął on do tej instytucji nowego ducha, a jego idee pedagogiczne brzmią dziwnie nowocześnie. U podstaw zmiany leżał pogląd, że indywidualne podejście do każdego ucznia może dać znakomite efekty. Stryjeński pisał: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, które drzemią w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę da możność rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27).

Stryjeńskiemu nie chodziło zatem o akademickie wykształcenie uczniów, ale o wykształcenie stylu, który czerpiąc z lokalnej tradycji (traktowanej jako pars pro toto tradycji polskiej) będzie mógł służyć w odnowionym państwie polskim. Potwierdzeniem słuszności tych zamierzeń i sposobu ich realizacji miał być sukces uczniów placówki na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku. Wyróżniono nie tylko prace uczniów, ale również doceniono pedagogiczną myśl stojącą za jej powstaniem.





51

WACŁAW POPOWSKI (ur. 1909 - ?)

Tańcząca, lata 30. XX w.

snycerka/drewno, 49 x 14 x 13,3 cm

opisany na dole podstawy: napisy ołówkiem nieczytelne, opis długopisem: 'Kenara'

cena wywoławcza: 30 000 zł †

estymacja: 40 000 - 60 000

Założenia zakopiańskiej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, powstałej w ostatniej ćwierci XIX wieku, powodowały, że wytwarzane tam prace były często traktowane jako anonimowe. Rolę autora przejmował prowadzący pracownię, w której dzieło było wykonane. Powiedzenie, że dzieło powstało w jakiejś pracowni miało wystarczyć za wyjaśnienie dlaczego rzeźba jest mniej lub bardziej „nowoczesna” i dlaczego reprezentuje taki a nie inny poziom artystyczny. W przypadku „Tańczącej” jesteśmy szczęśliwie w lepszej sytuacji – ale czy aby na pewno? Autorem jest Wacław Popowski, który urodził się w 1909 roku, a absolwentem PSPD został w 1931 roku. Niewiele więcej można o nim powiedzieć na podstawie opublikowanych dokumentów. Formalna doskonałość rzeźby karze spodziewać się artysty, o którym pisane są zarówno artykuły jak i książki. Tak jednak nie jest.

Oferowana rzeźba mieści się w tym nurcie prac powstałych w zakopiańskiej szkole, który można postrzegać jako nowoczesny (kojarzony przede wszystkim z formizmem). Symetria i hieratyczność ludowej rzeźby została porzucona na rzecz dynamicznego pochylenia się figury, podobnego do barokowej figura serpentinata. Przenikające się i wzajemnie nakładające bryły nasuwają skojarzenie ze słynnym „Aktem schodzącym po schodach” Marcela Duchampa (1912, Philadelphia Museum of Art) czy z futurystyczną rzeźbą. Niewątpliwym wspólnym mianownikiem tych skojarzeń jest typowe dla futuryzmu i kubizmu zainteresowanie możliwością oddania ruchu w sztukach statycznych – malarstwie i rzeźbie. W „Tańczącej” forma dynamizowana jest za sprawą rozczłonkowania bryły przez ostre nacięcia, które dają różnicowaną grę światłocienia. Forma została dodatkowo zdynamizowana przez wyzyskanie rysunku usłojenia drewna.





52

KONSTANTY LASZCZKA (1865 - 1956)

Głowa – Simone Rechlewska

odlew/brąz, 33 x 20 x 22 cm

sygnowany z tyłu na dole: 'K.Laszczka'

na podstawie metalowa tabliczka z opisem rzeźby

odlew współczesny

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 6 000 - 8 000

Kariera artystyczna jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy Młodej Polski – Konstantego Laszczki przebiegała w iście mityczny sposób – od wiejskiego samouka po członka Secesji Wiedeńskiej oraz znamienitego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przypadkowe odkrycie jego talentu przez rodzinę ziemiańską Ostrowskich spowodowało, że w 1885 roku otrzymał możliwość kształcenia się w Warszawie pod kierunkiem Jana Kryńskiego oraz Ludwika Pyrowicza. Pasma sukcesów ukoronowało stypendium do Paryża ufundowane przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Obcowania rzeźbiarza z nowymi formami organicznej secesji czy symbolizmu reprezentowanego przez Auguste'a Rodina, zbliżyły Laszczkę do tych nurtów. Jednak dzieła młodopolskiego rzeźbiarza nie były kopią francuskich stylów lecz fuzją dynamicznego sposobu kształtowania prac z pierwiastkami rodzimej sztuki ludowej. Artysta przede wszystkim tworzył portrety, akty i sceny rodzajowe. Zajmował się również rzeźbą nagrobną oraz architektoniczną i ceramiką.

Dominującym tematem w twórczości Konstantego Laszczki był portret. Artysta w swoim dorobku twórczym, wymodelował ponad 100 wizerunków w różnych technikach. Składają się one na panteon wybitnych przedstawicieli Młodej Polski. Rzeźbiarz w swoich dziełach sportretował między innymi Leona Wyczółkowskiego, Feliksa Jasiońskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Juliana Fałata. Pod względem stylu Konstanty Laszczka kojarzony jest z dynamiczną formą, szkieletowo wymodelowaną bryłą o mocnych kontrastach światłocieniowych. Prezentowany portret Simone Rechlewskiej prezentuje już syntetyczny sposób patrzenia na modelkę. Gładka powierzchnia twarzy, lekki rytm delikatnie zgeometryzowanych pukli włosów wskazuje na odejście artysty od koncepcji „non finito” w stronę modernizmu. Mimo łagodnego modelunku twarzy modelki, skontrastowanej z monumentalną koroną włosów, Konstanty Laszczka bezapelacyjnie potrafił oddać melancholijny rys psychologiczny modelki.





53

OLGA NIEWSKA (1898 - 1943)

Japończyk, Uśmiech lub Tybetański mnich, projekt z 1921 r.,

odlew/brąz, 27,5 x 24 x 25 cm

sygnowany i opisany z tyłu na dole: 'Olga Niewska 2/6'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 18 000

Prezentowana rzeźba jest wczesną pracą Olgi Niewskiej z okresu jej studiów w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdy studiowała w pracowni Konstantego Laszczki. W budowie bryły widać wyraźne inspiracje kompozycjami znanego profesora. Rzeźba została pokazana szerszemu ogółowi po raz pierwszy w Warszawskiej Zachęcie na Dorocznym Salonie Sztuk Pięknych w 1921 roku. Początkowo miała formę porcelanowej figurki, później wykonano również jej wersję w brązie. Olga Niewska była jedną z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek okresu międzywojennego. Studiowała w szkole malarskiej w Kijowie, a następnie w latach 1919-23 w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, u profesora Konstantego Laszczki oraz w Warszawskiej ASP. W latach 1926-28 artystka wyjechała do Paryża, gdzie kontynuowała naukę u Emila Bourdelle'a. Stawę przyniosły jej rzeźby portretowe wybitnych postaci tego okresu m.in. Marszałka

Piłsudskiego, Ignacego Mościckiego, czy Ignacego Daszyńskiego. W 1928 roku Olga Niewska otrzymała doroczną nagrodę Miasta Stołecznego Warszawy za rzeźbę w brązie „Kąpiąca się”, która została odsłonięta 28 września 1929 roku w Parku Skaryszewskim im. Ignacego Jana Paderewskiego, gdzie stoi do dziś. W latach 30., które były okresem dużej aktywności artystki, Olga Niewska należała do postaci niezwykle popularnych nie tylko w kręgach artystycznych. Poza monumentalnymi rzeźbami portretowymi, interesowała się tematyką sportową (wykonywała m.in. statuetki, puchary czy medale) i animalistyczną, co zaowocowało w 1937 roku złotym medalem na wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu za rzeźbę z brązu „Pelikan” (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Do jednej z jej najlepszych prac należy zaliczyć portret Stefana Jaracza z maską (1937), która znajduje się w Muzeum Teatru w Warszawie.





54

MARCELI GUJSKI (1832 - 1893)

Popiersie Heleny Modrzejewskiej

gips, 60 x 44 x 24 cm

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 10 000

Marceli Gujski, na zlecenie Marceliego Nałęcz Dobrowolskiego, w technice terakoty wykonał – nie zachowane do dziś – popiersie Heleny Modrzejewskiej. Prezentowana praca jest gipsową wersją portretu tej wielkiej polskiej aktorki, gwiazdy polskich i amerykańskich scen teatralnych. Ten portret, jak i inne dzieła Gujskiego, reprezentuje styl akademickiego eklektyzmu.

Rzeźbiarz, od 1856 kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, od 1857 roku studiował w Akademii św. Łukasza w Rzymie. Przebywał we Florencji i Bolonii, a w latach 1867-72 we Francji. W 1873 roku osiadł w Krakowie, gdzie w latach 1875-79 wykładał w Szkole Sztuk Pięknych. Od 1883 roku nauczał na wyższych kursach organizowanych dla kobiet przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Preferował kompozycje o charakterze religijnym, tworzył także portrety i medaliony.





55

AUGUSTE COUTIN (1864 - 1942)

Popiersie młodej kobiety

alabaster, marmur, 49 x 24 x 22 cm
sygnowany na przepasce: 'Coutin'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

STAN ZACHOWANIA:

- drobne uszkodzenia z tyłu, na szacie

Prezentowana praca to alabastrowo-marmurowe popiersie młodej kobiety w stroju rzymskim. Oddane w alabastrze delikatne, harmonijne rysy twarzy podkreśla marmur, w którym artysta wyrzeźbił szatę postaci. Inspiracje antykiem rzymskim nie ograniczają się do ubioru i spiętej sznurem pereł fryzury kobiety. Do sztuki antyku rzymskiego nawiązuje zarówno typ przedstawienia, jakim jest popiersie, jak i zwrócona na lewo poza. Typowe dla rzeźby tego czasu jest również połączenie miękkiego, śnieżnobiałego alabastru z twardym, błyszczącym marmurem. Po mistrzowsku oddana harmonia antycznego ideału piękna przywodzi na myśl popiersia rzymskich patrycjuszek, tworzone u progu naszej ery.

Auguste Coutin był francuskim rzeźbiarzem i medalierem pochodzącym z Reims. Kształcił się w pracowniach Augustin-Jeana Moreau-Vauthiera oraz wybitnego rzeźbiarza Aimé Milleta, twórcy m.in. rzeźb zdobiących fasadę paryskiej opery Garniera. Podobnie jak jego nauczyciele, Auguste Coutin sięgał do ponadczasowych wzorców antycznej rzeźby, współtworząc francuski neoklasycyzm przełomu XIX i XX wieku. Coutin wykonał m.in. rzeźby pełnoplastyczne, reliefy i medale do słynnego Salonu Paryskiej Akademii Sztuk Pięknych – miejsca wystaw najwybitniejszych przedstawicieli akademizmu, gdzie spotykała się paryska socjeta. Rzeźbiarz brał też udział w odbudowie katedry w rodzinnym Reims, zniszczonej podczas I wojny światowej.





56

ARTYSTA NIEZNANY

"Venus Italica", XIX w.

marmur, 60 x 45 x 25 cm
opisany na podstawie: 'V.CANOVA'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

STAN ZACHOWANIA:

- drobne uszkodzenie na prawym policzku Wenus

Bogini Wenus to personifikacja zarówno miłości, piękna i płodności, jak i bogactwa, zwycięstwa i pożądania. Zgodnie z antyczną mitologią, Wenus była matką ludu rzymskiego za sprawą swego syna Eneasa, który przeżył upadek Troi i zbiegł do Italii. Podobnie jak swoją grecką odpowiedniczką – Afrodyta - Wenus narodziła się z morskiej piany. W teologii politeistycznej kultury rzymskiej, Wenus stanowiła ucieleśnienie kobiecości, stanowiąc kontrapunkt boga Marsa, symbolizującego pierwiastek męski. Ze względu na swoje uniwersalne wartości, kult bogini Wenus centralizował praktyki religijne społeczeństwa imperium rzymskiego przed chrześcijaństwem. Ukazana jako naga, młoda kobieta, Wenus stanowi uniwersalny symbol doskonałego piękna i harmonii. Jest

to ponadczasowy symbol kultury antycznej wraz z jej moralnymi i intelektualnymi wartościami.

Prezentowane marmurowe popiersie jest pochodzącym z XIX stulecia przedstawieniem antycznej bogini Wenus. Umieszczony na podstawie napis „V. Canova” wskazuje na inspirację twórczością słynnego mistrza rzeźby klasycyzmu – Włocha Antoniego Canovy, tworzącego na przełomie XVII i XVIII wieku. Popiersie jest inspirowane posągiem „Venere Italica”, choć artysta w sposób zdecydowany przekształcił stworzony przez swojego poprzednika wzór. Wskazuje na to kompozycja rzeźby, sposób osadzenia głowy na torsie sportretowanej Wenus, zwrot oraz układ jej ramion. Tym samym, popiersie stanowi oryginalny przykład rzeźby neoklasycyzmu XIX-wiecznej Europy.



57

IGNACIO GALLO (zm. 1935)

Głowa śmiejącej się dziewczyny, 1927 r.

odlew/brąz, 30 x 24 x 13 cm

sygnowany i datowany z tyłu na dole: 'GALLI 1927'

cena wywoławcza: 4 000 zł

estymacja: 7 000 - 9 000

„Dla przeciwwagi wielu uciążliwości życia niebo ofiarowało człowiekowi trzy rzeczy: nadzieję, sen i śmiech”.

IMMANUEL KANT

Rzeźbiarz hiszpański, czynny we Francji w latach 1910-35. Specjalizował się w przedstawieniach tancerek, kąpiących się, kobiecych aktów utrzymanych w stylistyce art déco.





58

MARIAN KONIECZNY (ur. 1930)

"Nike", 1989 r.

odlew/brąz patynowany, 71 x 60 x 30 cm
sygnowany z tyłu: 'Konieczny 89' i opisany na podstawie: 'TP Forma'

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

Prezentowana praca to bozetto do jednego z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych stołecznych monumentów, czyli Pomnika Bohaterów Warszawy, popularnie zwanego warszawską Nike. Pomnik znajduje się przy ulicy Nowy Przejazd, przy skrzyżowaniu z aleją „Solidarności”. Jego historia ma ścisły związek z powojenną propagandą odbudowy stolicy, realizowaną przez władze PZPR. 30 lipca 1956 roku Stołeczna Rada Narodowa podjęła decyzję o budowie w stolicy pomnika Bohaterów Warszawy. Na ogłoszony w lutym 1957 roku pierwszy konkurs wpłynęło aż 196 prac z kraju i zagranicy, jednak nie przyniósł on rozstrzygnięcia. W styczniu 1959 roku rozpisano drugi konkurs, z udziałem laureatów i autorów wyróżnionych prac z pierwszego konkursu. Spośród 106 projektów zwyciężyła praca 'Nike Warszawy' rzeźbiarza Mariana Koniecznego umieszczoną na cokole zaprojektowanym przez architektów Zagremmę i Adama Koniecznych. Monument upamiętnia wszystkich, którzy zginęli w Warszawie w latach 1939-45, m.in.

uczestników obrony Warszawy we wrześniu 1939 r., uczestników obydwu powstań – powstania w getcie warszawskim i powstania warszawskiego – oraz ofiary terroru niemieckiego w okupowanej stolicy. Pomnik został odsłonięty 20 lipca 1964 roku na placu Teatralnym, przed Teatrem Wielkim. 15 grudnia 1997 roku rzeźbę umieszczono na nowym cokole w nowym miejscu przy Trasie W-Z, który pozostaje jego obecną lokalizacją.

Marian Konieczny jest profesor sztuk pięknych. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie obronił dyplom u prof. X. Dunikowskiego w 1954 roku. Odbił studia aspiranckie w Instytucie I.E.Repina Akademii Sztuk Pięknych ZSRR w Leningradzie w latach 1954-58 u prof. M.A.Kerzina. Od 1958 roku był pracownikiem dydaktyczno pedagogicznym Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP. W latach 1972-81 pełnił funkcję rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.





59

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI (1887 - 1951)

"Tancerka"

odlew/brąz, 66 x 50 x 18 cm

sygnowany na podstawie: 'Stanisław Jackowski'

cena wywoławcza: 15 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

LITERATURA:

- Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, katalog wystawy w: Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 74-75

„Taniec to nieme wyznaczenie miłosne”

FIODOR MICHAJŁOWICZ DOSTOJEWSKI

Stanisław Jackowski zasłynął jako portrecista, twórca kompozycji figuralnych i alegorycznych oraz rzeźb nagrobnych i pomników. Często podejmowanym przez niego tematem był motyw tańca. Około 1927 roku stworzył kilka wersji, najbardziej znanego swojego dzieła, „Tancerki”. Jedną z nich – w monumentalnej skali (wys. 165 cm) – została wystawiona w plenerze i do dziś eksponowana jest w warszawskim Parku Skaryszewskim. Prezentowana praca jest jej kameralną wersją. W tym dziele Jackowski odchodzi od stylistyki Młodej Polski, w której powstawały jego wczesne rzeźby, i zwraca się ku realizmowi poddanemu

klasycznej stylizacji. Nieodmiennie jednak wyróżnia go, tak jak całą twórczość rzeźbiarza, doskonałość warsztatowa i precyzja modelunku bryły.

Edukację artystyczną rozpoczął w 1909 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Konstantego Laszczyki. Studiował także historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od 1911 roku naukę kontynuował w Paryżu w Académie Colarossi. Brał czynny udział w życiu artystycznym Warszawy, gdzie mieszkał przed wojną. Był członkiem i wieloletnim prezesem Towarzystwa Rzeźba.



Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza 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. Oplata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Oplata 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 skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjnego 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 cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

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

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 konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

my 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 reparacji.

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 do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz

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

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

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

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

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

11. 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 aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny 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. Aukcyjny ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Aukcja Sztuki Współczesnej Kolekcja Jana Styczyńskiego

22 listopada (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 7 – 22 listopada 2016 r.

Jerzy Nowosielski, Akt różowy, 1973 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcyjera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesyłać 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 postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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 postępień

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

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 aukcyjera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, 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 wyгоды symbolem „O” opisany w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.



POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



EMYA 2016

ODWIEDŹ EUROPEJSKIE MUZEUM ROKU

Visit European Museum
of the Year

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

POLIN Museum of the History of Polish Jews
ul. Anielewicza 6, Warszawa

www.polin.pl

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:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, 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 dochowac należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzą 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 naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. 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.



Zofia Stryjeńska, Lajkonik

Aukcja Sztuki Dawnej

Prace na papierze

24 listopada (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 10 – 24 listopada 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzedaje się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwole będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzitelności 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 wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać 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.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:

- kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
- obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
- obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, 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/ela”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
- obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) 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 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

- 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 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 obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKCJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.

HARMONOGRAM AUKCJI 2016

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

20.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

część dawna – 24.11 termin przyjmowania obiektów do 15.10
część współczesna – 6.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

8.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016

AUKCJA BIŻUTERII

13.12 termin przyjmowania obiektów do 30.10.2016

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

1.12 termin przyjmowania obiektów do 15.10.2016
15.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016



Wojciech Fangor, „M 55”, 1968 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

Op-art i abstrakcja geometryczna

I grudnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 14 listopada – I grudnia 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Rzeźby • 44|ARZ007 • 17 listopada 2016 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.

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 dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____ Data i podpis pracownika DESA Unicum _____

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 S.A., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 8.000.000 zł

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych zawartych w ofercie pracy dla potrzeb niezbędnych do realizacji procesu rekrutacji zgodnie z ustawą z dnia 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych (Dz.U. z 2002 r. Nr 101, poz. 926 z późn.zm.)



tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
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. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

Wpłacę na konto bankowe Banku Pekao S.A.

27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

telefonicznie faksem

listownie e-mailem

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

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 szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną 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 przesyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przesyłanie 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 S.A. 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.

GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY LIVE



Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrypcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

Dla youtube: zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznaczy się z czerwonej na szarą.

Dla facebook: po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisję z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyrażonej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.





CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL