



DESA
UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 21 PAŹDZIERNIKA 2021 WARSZAWA





















RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 21 PAŹDZIERNIKA 2021

CZAS AUKCJI

21 października 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

8 – 21 października

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder

tel. 22 163 66 12, 502 994 177

a.sznajder@desa.pl

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Małgorzata Nitner

tel. 22 163 67 02, 514 446 892

m.nitner@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU tel. 22 163 66 65, biuro@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Rady Nadzorczej

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **KRZYSZTOF JUZOŃ** Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk
Zastępca Główniej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopiec@desa.pl
tel. 502 994 227

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Karolina Śliwińska
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 575

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wozyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

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

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA ŚLUPECKA
j.slupcka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIAN KLONOWSKI
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



IZA MICHAŁSKA
Koordynator Przestrzeni Ekspozycyjnej
i.michalska@desa.pl
502 994 202

DZIAŁ ROZLICZEŃ



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01, 795 121 569



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05, 882 350 575



OLIWIA SMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867



KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 111 189



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



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



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



CEZARY LISOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



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



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



SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774



PAULINA ADAMCZYK
Specjalista
Sztuka Dawna
Prace na papierze
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980



MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065



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



JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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



INDEKS

Abakanowicz Magdalena **5-9**

Ambroziak Sylwester **18-21**

Artymowska Zofia **34**

Bałka Mirosław **16**

Bednarski Krzysztof M. **22**

Beksiński Zdzisław **4**

Berdowska Tamara **38-39**

Canova Antonio, według **10**

Degas Edgar **49-50**

Frémiet Emmanuel **45**

Górnicki Tomasz **51**

Gross Magdalena **29, 30**

Hasior Władysław **41**

Jackowski Stanisław Stefan **25**

Kiziński Ireneusz **35**

Kuczyńska Maria Teresa **32**

Laszczka Konstanty **31**

Łodziana Tadeusz **17**

Mitoraj Igor **11-15**

Niewska Olga **43**

Orłowski Paweł **23-24**

Rząsa Antoni **42**

Stażewski Henryk **40**

Szkoła Zakopiańska **44**

Szukalski Stanisław **26**

Szwarc Marek **48**

Szymanowski Wacław **28**

Tomaszewski Henryk Albin **36-37**

Tyszkiewicz Teresa **1**

Więcek Magdalena **2-3**

Wysocki Stanisław **33**

Zamoyski August **27**

1 †

TERESA TYSZKIEWICZ

1953–2020

Plakieta, 2000

brąz, 16 x 15 cm

sygnowany l.d.: 'TERESA T'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'TERESA | TYSZKIEWICZ | 2000 | [nieczytelnie]'

oraz numerowany markerem: '3/3'

edycja: 3/3

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

Plakieta Teresy Tyszkiewicz jest pracą wyjątkową na tle całej twórczości artystki. Podczas gdy inne jej dzieła podkreślają procesualność aktu twórczego – szpilki sprawiają wrażenie wbitych w płótno, czy też w papier tylko przejściowo i z większości prac można je bez trudu wyjąć – to w przypadku plakiety z brązu utknęły w materiale na stałe. Tym samym, w przeciwieństwie do prac na płótnie czy papierze, ta unikalna praca nie jest jedynie zapisem procesu tworzenia dzieła, ale trwałym świadectwem, które ma za zadanie przetrwać najtrudniejsze próby czasu. Choć wydawać by się mogło, że użycie brązu ma jedynie na celu podnieść walor estetyczny pracy artystki, to jednak oprócz poszerzenia palety środków wyrazu o nową formę, brąz ma za zadanie zwiększyć estymę wysiłków artystki i unieśmiertnić jej artystyczne poszukiwania. Z drugiej jednak strony akt zatopienia szpilek w brązowej płytce może być postrzegany jako zakwestionowanie kanonu i utrwalałonych schematów kulturowych. Brąz – materiał hieratyczny w charakterze, którego wizerunek w kulturze zachodniej może być postrzegany jako synonim różnych typów opresji – od imperialnej aż po płciową, zostaje nakłuty w akcie krytyki.

Jak zauważa Zofia Machnicka w swoim artykule do niedawnej wystawy prac Teresy Tyszkiewicz w Muzeum Sztuki w Łodzi, nakłuwanie jest wyrażeniem stosunku artystki do utrwalałonych schematów kulturowych: „Niemal transowy proces wbijania szpilek stał się zrytualizowanym sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, swoistym zapisem codziennych zmaganiał artystki i jednocześnie sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Sekwencja przebijania, sama w sobie niezwykle ekspresyjna i w gruncie rzeczy brutalna, jawi się zarówno jako metafora udręki i bólu, jak wuduistyczny rytuał przynoszący ulgę. Sensualne doświadczenie kobiecości analizowane w dokamierowych performansach i pracach fotograficznych zostaje poszerzone – dzięki codziennemu, powtarzalnemu procesowi ‘szpilkowania’ – o próbę wyrażenia własnej kondycji poprzez fizyczne i wręcz bolesne doświadczenie, a także mierzenie się z materią” (Zofia Machnicka, Ciało, erotyzm, śruby i vagina dentata. O twórczości Teresy Tyszkiewicz [w:] Teresa Tyszkiewicz: Dzień po dniu, Muzeum Sztuki w Łodzi MS2, 20.03.2020 – 24.05.2020, Łódź 2020, s. 16).



2 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

Z cyklu "Książka"

brąz, 25 x 18 x 24 cm, 25 x 16 x 20 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 400 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:

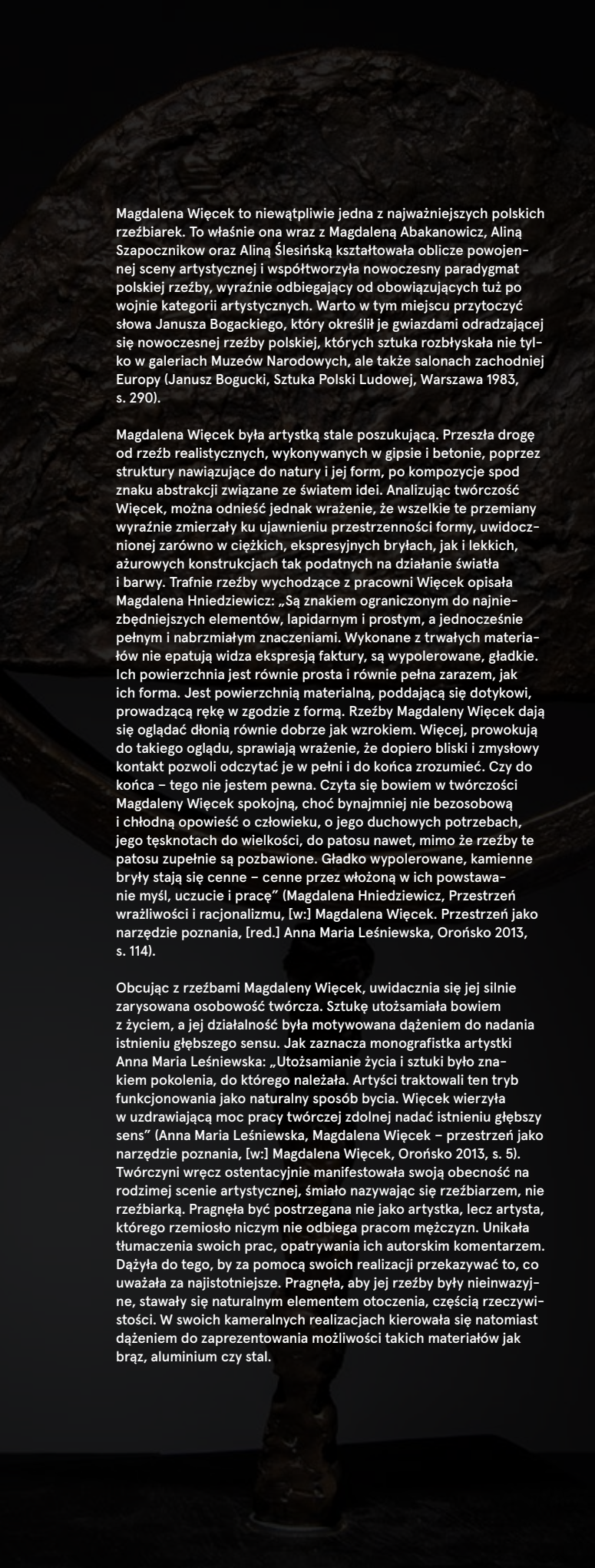
kolekcja prywatna, Polska

„Rzeźby Magdaleny Więcek dają się oglądać dłonią równie dobrze jak wzrokiem. Więcej, prowokują do takiego oglądu, sprawiają wrażenie, że dopiero bliski i zmysłowy kontakt pozwoli odczytać je w pełni i do końca zrozumieć. Czy do końca – tego nie jestem pewna. Czyta się bowiem w twórczości Magdaleny Więcek spokojną, choć bynajmniej nie bezosobową i chłodną opowieść o człowieku, o jego duchowych potrzebach, jego tęsknotach do wielkości, do patosu nawet, mimo że rzeźby te patosu zupełnie są pozbawione. Gładko wypolerowane, kamienne bryły stają się cenne – cenne przez włożoną w ich powstawanie myśl, uczucie i pracę”.

Magdalena Hniedziejewicz







Magdalena Więcek to niewątpliwie jedna z najważniejszych polskich rzeźbiarek. To właśnie ona wraz z Magdaleną Abakanowicz, Aliną Szapocznikow oraz Aliną Ślesieńską kształtowała oblicze powojennej sceny artystycznej i współtworzyła nowoczesny paradygmat polskiej rzeźby, wyraźnie odbiegający od obowiązujących tuż po wojnie kategorii artystycznych. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Janusza Bogackiego, który określił je gwiazdami odradzającej się nowoczesnej rzeźby polskiej, których sztuka rozbłyskała nie tylko w galeriach Muzeów Narodowych, ale także salonach zachodniej Europy (Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 290).

Magdalena Więcek była artystką stale poszukującą. Przeszła drogę od rzeźb realistycznych, wykonywanych w gipsie i betonie, poprzez struktury nawiązujące do natury i jej form, po kompozycje spod znaku abstrakcji związane ze światem idei. Analizując twórczość Więcek, można odnieść jednak wrażenie, że wszelkie te przemiany wyraźnie zmierzały ku ujawnieniu przestrzenności formy, uwidocznionej zarówno w ciężkich, ekspresyjnych bryłach, jak i lekkich, ażurowych konstrukcjach tak podatnych na działanie światła i barwy. Trafnie rzeźby wychodzące z pracowni Więcek opisała Magdalena Hniedzewicz: „Są znakiem ograniczonym do najniezbędniejszych elementów, lapidarnym i prostym, a jednocześnie pełnym i nabrzmiałym znaczeniami. Wykonane z trwałych materiałów nie epatują widza ekspresją faktury, są wypolerowane, gładkie. Ich powierzchnia jest równie prosta i równie pełna zarazem, jak ich forma. Jest powierzchnią materialną, poddającą się dotykowi, prowadzącą rękę w zgodzie z formą. Rzeźby Magdaleny Więcek dają się oglądać dłonią równie dobrze jak wzrokiem. Więcej, prowokują do takiego oglądu, sprawiają wrażenie, że dopiero bliski i zmysłowy kontakt pozwoli odczytać je w pełni i do końca zrozumieć. Czy do końca – tego nie jestem pewna. Czyta się bowiem w twórczości Magdaleny Więcek spokojną, choć bynajmniej nie bezosobową i chłodną opowieść o człowieku, o jego duchowych potrzebach, jego tęsknotach do wielkości, do patosu nawet, mimo że rzeźby te patosu zupełnie są pozbawione. Gładko wypolerowane, kamienne bryły stają się cenne – cenne przez włożoną w ich powstawanie myśl, uczucie i pracę” (Magdalena Hniedzewicz, *Przestrzeń wrażliwości i racjonalizmu*, [w:] Magdalena Więcek. *Przestrzeń jako narzędzie poznania*, [red.] Anna Maria Leśniewska, Orońsko 2013, s. 114).

Obcując z rzeźbami Magdaleny Więcek, uwidacznia się jej silnie zarysowana osobowość twórcza. Sztukę utożsamiała bowiem z życiem, a jej działalność była motywowana dążeniem do nadania istnieniu głębszego sensu. Jak zaznacza monografistka artystki Anna Maria Leśniewska: „Utożsamianie życia i sztuki było znakiem pokolenia, do którego należała. Artyści traktowali ten tryb funkcjonowania jako naturalny sposób bycia. Więcek wierzyła w uzdrawiającą moc pracy twórczej zdolnej nadać istnieniu głębszy sens” (Anna Maria Leśniewska, *Magdalena Więcek – przestrzeń jako narzędzie poznania*, [w:] Magdalena Więcek, Orońsko 2013, s. 5). Twórczyni wręcz ostentacyjnie manifestowała swoją obecność na rodzimej scenie artystycznej, śmiało nazywając się rzeźbiarzem, nie rzeźbiarką. Pragnęła być postrzegana nie jako artystka, lecz artysta, którego rzemiosło niczym nie odbiega pracom męczyzn. Unikając tłumaczenia swoich prac, opatrywania ich autorskim komentarzem. Dążyła do tego, by za pomocą swoich realizacji przekazywać to, co uważała za najistotniejsze. Pragnęła, aby jej rzeźby były nieinwazyjne, stały się naturalnym elementem otoczenia, częścią rzeczywistości. W swoich kameralnych realizacjach kierowała się natomiast dążeniem do zaprezentowania możliwości takich materiałów jak brąz, aluminium czy stal.



3 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924-2008

"Helios"/"Galaktyka", 1994

brąz, 70 x 45 x 25 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 500 – 8 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zapiecek, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, poz. kat. 192, s. 168 (il.)

Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek/Sculptures and Drawings, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1996, s. 5 (il.)

„Każdą rzeźbę, którą robiłam, widziałam w przestrzeni,
ale tylko nieliczne stoją w plenerze”.

Magdalena Więcek





4 †

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929–2005

Głowa, lata 50.–60. XX wieku

drewno, gips patynowany, 24 x 18 x 16 cm

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

65 000 – 110 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, 2005

kolekcja prywatna, Polska

Muzeum Śląskie w Katowicach (depozyt)

„Głowa jest wspaniałym polem do improwizacji. Lubię improwizować, konstruować, przekonstruowywać, a szczególnie lubię wariacje. Taką technikę spotykamy w muzyce, sądzę więc, że jest ona możliwa i w malarstwie. Żeby wariacje były powszechnie czytelne dla kogoś, kto nie jest wciągnięty w samą technikę malowania, temat tych wariacji musi być powszechnie znany. Głowa to właśnie taki temat – nawet głowa z trzydziestoma oczami, pięcioma nosami będzie nadal głową, wszyscy ją tak odczytają”.

Zdzisław Beksiński





Zdzisław Beksiński, choć na przestrzeni lat zajmował się wieloma dziedzinami sztuk plastycznych – rzeźbą, grafiką komputerową, eksperymentalną fotografią i rysunkiem – zasłynął przede wszystkim jako malarz, twórca ikonичnych kompozycji surrealistycznych, przepięknych grozą i uderzających samotnością. Rzeźb, takich jak prezentowana, wykonał bardzo niewiele; wszystkie datowane są na lata 1957–62. W tym okresie powstała również czarna głowa o pustych oczodołach wykonana z gipsu polichromowanego na czarno, którą prezentujemy w niniejszym katalogu.

Forma rzeźbiarska była krokiem milowym w biografii Zdzisława Beksińskiego. To właśnie dzięki reliefom, wykonanym w duchu aluzyjnej abstrakcji, twórca na dobre zaistniał w historii polskiej kultury. Wszedłszy w dominujący nurt sztuki nieprzedstawiającej, kreował swoje dzieła we właściwy sobie, niezależny sposób i świadomie odrzucał panujące tendencje. Zbiór niezwykle interesujących, wielopłaszczyznowych, abstrakcyjnych prac autor przekazał w latach 60. Muzeum Narodowemu we Wrocławiu. W latach 60., w tym samym czasie co reliefy, powstawały figuratywne kompozycje o literackich tytułach. Przedstawiają one uproszczone twarze, ukazane w układzie en face, których elementy składowe – oczy, usta i nos – podlegają zwielokrotnieniu. Kilka z tych dzieł, analogicznych do prezentowanego obiektu, znajduje się w zbiorach sanockiego muzeum. Porzucenie przez Beksińskiego rzeźby na rzecz rysunku w 1962 nie było spowodowane brakiem zainteresowania. Wręcz przeciwnie; jako powód artysta podawał prozaiczne ograniczenie przestrzenne i brak odpowiednich warunków.

Ze względu na specyficzny wolumen, geometryzację i uproszczenia cykl głów Beksińskiego przywodzi na myśl plemienną sztukę afrykańską, zwłaszcza figury i maski wykonane z ciemnego i twardego drewna. In-

spirowała ona rzeźbiarzy już od I połowy XX wieku. Siegał do niej Jacob Epstein po przyjeździe do Europy, gdy szokował publiczność odejściem od wzorców klasycznych na rzecz dzieł z Indii, wysp Pacyfiku i Afryki. Afrykańskie maski silnie wpłynęły na Amadeo Modiglianego, co odcisnęło piętno zwłaszcza na jego przedstawieniach głów wykonywanych bezpośrednio w drewnie, bez uprzedniego modelowania w glinie.

Pod wpływem starożytnych Majów i Celtów tworzył jeden z najsłynniejszych rzeźbiarzy wszechczasów – Henry Moore. Trop inspiracji jego sztuką odnajdujemy w serii głów, do której należy prezentowana praca. Brytyczk wywarł wpływ na całe pokolenia artystów, również Polaków, po upadku socrealizmu chętnie czerpiących z jego dorobku. Zdzisław Beksiński zaczerpnął od Moore’a formę negatywową, urozmaicającą gładką powierzchnię gipsowych głów. Dzięki temu zabiegowi dzieło wchodzi w dialog z przestrzenią, wypełnia ją, wchłania w głąb siebie. Głowy uderzają swym eleganckim minimalizmem i jednocześnie pozostawiają wida w niełatwym odczuciu niepokoju, jakże typowym dla całej twórczości autora.

Dzieła abstrakcyjne Beksińskiego, które odpowiadają na tendencje zarysowujące się ówczesnie w sztuce europejskiej, należą do najciekawszych zjawisk rodzącej się wówczas awangardy. Niezwykła oryginalność poszukiwań, a także talent autora zaowocowały propozycją półrocznego stypendium w Stanach Zjednoczonych, zaproponowanego Polakowi przez ówczesnego prezesa AICA i dyrektora Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Artysta nie skorzystał z niej. Niewątpliwie ta niewielka liczebnie, ale wybitna twórczość rzeźbiarska – obok obrazów-reliefów – również przyczyniła się do tego, że Beksiński jawi się jako jeden z najbardziej interesujących przedstawicieli awangardy przełomu lat 50. i 60.



5 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Autoportret, 1976

tkanina, metal, żywica, 68 x 18 x 18 cm
unikat

estymacja:

90 000 – 150 000 PLN

19 500 – 32 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Chicago

kolekcja prywatna, Los Angeles

Sotheby's, Nowy Jork 2020

kolekcja prywatna, Polska

„Twarze powstałe z mojej, odciskanej w miękkiej materii.
Ciepły, ciekły воск zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwala je,
stygnać nagle. Pozostają fragmenty skóry, wargi czy rzęsa,
nieoczekiwane dosłowne. Воск zniekształca podobnie,
jak mógłby to robić upływający czas. Wiele czasów upływających
jednocześnie dla tej samej twarzy. Wiele bytów obok siebie
z doświadczeniami, które zostają na powierzchni skóry”.

Magdalena Abakanowicz, 1987





Magdalena Abakanowicz, fot. Wojtek Laski/East News

Magdalena Abakanowicz częstokroć podkreślała nadrzędną rolę głowy pośród wszystkich ludzkich organów. Podobnie jak myśliciele od czasów antyku uznawała ją za siedlisko tożsamości oraz istoty ludzkiego bytu. Jak pisała: „Głowa patrzy, głowa je, głowa mówi. Zawsze na początku tułowia, pierwsza narażona na spotkanie z nieznanym. Jest odpowiedzialna za korpus jak za swe stado. Zawiadamia go o swych doznaniach. Oddzielona staje się zamkniętą całością, niewymagającą uzupełnień. Wyzwolona z odpowiedzialności i funkcji zachowuje swą mądrość i doświadczenie”. Twarze, ich ekspresja, oznaki upływającego czasu są w ujęciu Abakanowicz odzwierciedleniem wewnętrznego świata każdej z jednostek. Rysy twarzy dają bowiem świadectwo niemożliwych do zwerbalizowania historii, o rzeczach, zjawiskach niedających się uzewnętrznic za pomocą słów. Artystka podejmowała więc liczne próby uchwycenia najgłębszych przeżyć, zazwyczaj skłębionych i kontrolowanych, które ujawniają się tylko w ulotnych momentach.

Wizerunki ludzkich twarzy pojawiały się ze szczególną intensywnością w latach 80. w ramach cyklu „Inkarnacje” oraz następującym po nim „Anonimowe portrety”. Realizacje te mogą nasuwać skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu, a także, w przypadku zastosowania drewnianego słupa zamiast metalowego prętu, z wojennymi trofeami. Owo gatunkowe novum w twórczości artystki stanowiło również istotne przesunięcie z afirmacji biologicznej siły i witalizmu na rzecz próby zgłębienia natury człowieka. Abakanowicz frapowała relacja cielesnej powłoki człowieka z jego stanem ducha oraz psychiką. Fizyczność bowiem rozpatrywana była u niej nie tylko jako niezwykle interesująca tkanka składająca się z mnogości warstw oraz różnorodności kształtów, lecz także, a może przede wszystkim, jako materia izolująca i chroniąca duchowość człowieka przed światem zewnętrznym.

Przedstawienia twarzy i człowieka w sztuce Abakanowicz wahają się między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, postaciami „everymana”. W kontynuowanym przez kolejne dwie dekady cyklu „Inkarnacje” pierwowzór stanowił odlew własnego wizerunku artystki. Jak pisała Abakanowicz: „Twarze 'Inkarnacji' odsłaniają chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną, aby wreszcie odnaleźć równowagę w obiektywizmie zwierząt”. Następnie artystka porzuciła autoportrety dla portretów, które paradoksalnie nie odzwierciedlają konkretnych osób, ale są próbą nakreślenia pewnych typów osobowości utrwalonych w pamięci rzeźbiarki. „Portrety anonimowe” to serie przedstawień twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną powierzchnią przypominającą odcisk z kantorowskiego emballage'u.

Na tle stworzonych przez Abakanowicz portretów utrwalonych w rzeźbiarskiej formie prezentowana w katalogu praca jawi się jako zupełnie wyjątkowa. Jak wiele prac artystki również przedstawia wyłącznie „powłokę” twarzy – nie jest pełnoplastycznym ujęciem głowy. Jej wygląd wskazuje na zainteresowanie twórczyni nie tyle studium głowy, tradycyjnym dla rzeźbiarki zadaniem, ile samym wizerunkiem twarzy, jej formy. Enigmatyczny charakter przedstawienia nie pozwala na jednoznaczne określenie płci przedstawionej postaci, nie jest to bowiem ani widocznie męska, ani żeńska twarz. Jak inne prace artystki, realizowane w różnych mediach, model został pozbawiony określonej tożsamości, mimo że w większości wzorem dla realizacji była twarz jej samej. Warto zaznaczyć, iż prezentowana w katalogu maska jest bardzo wczesną realizacją poświęconą tematowi rzeźbiarskiego portretu. Wykonana z misternie splecionych ze sobą, jutowych włókien wyraźnie konotuje z głównym medium w twórczości Abakanowicz w latach 70. – tkaniną.



ó †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Dłoń, 2009

aluminium, 7 x 17 x 9 cm

sygnowany monogramem artystki: 'MA' oraz datowany: '09'

unikat

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 600 – 10 800 EUR

„Dotykam i dowiaduję się o temperaturze. Dowiaduję się o chropowatości i gładkości. Przedmiot jest suchy czy wilgotny? Wilgotny od ciepła, czy od zimna. Pulsujący czy cichy? Ugina się pod palcem czy broni powierzchni? Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy, nie wiem”.

Magdalena Abakanowicz



7 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"Tłum III" – zestaw 50 figur, 1989

tkanina jutowa, żywica, 169,9 x 54,9 x 45,1 cm (wymiary każdej pracy)

estymacja:

12 000 000 – 18 000 000 PLN

2 650 000 – 4 000 000 EUR



POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artystki
Marlborough Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz: Recent Works, Marlborough Gallery New York, Nowy Jork, 20.10–25.11.1989
Magdalena Abakanowicz, Sezon Museum of Art, Nagano, 4.04–6.05.1991
The Museum of Modern Art, Shiga, 19.05–7.07.1991
Art Tower Mito, Ibaraki, 20.07–1.09.1991
Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, 14.09–27.10.1991
Magdalena Abakanowicz, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey, lipiec 1996
Unrepeatability: Abakan to Crowd, Marlborough Gallery New York, Nowy Jork, 16.09–17.10.2015

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz: Recent Works, katalog wystawy, Marlborough Gallery New York, Nowy Jork 1989, poz. kat. 4, ss. 39–42 oraz okładki (il.)
Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy objazdowej, Japonia 1991, poz. kat. 8, ss. 150–151 (il.)
Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Grounds for Sculpture, Hamilton, New Jersey 1996, poz. kat. 1, ss. nlb. (il.)
Unrepeatability: Abakan to Crowd, katalog wystawy, Marlborough Gallery New York, Nowy Jork 2015, poz. kat. 32, ss. nlb. (il.)
Magdalena Abakanowicz, [red.] Barbara Rose, Nowy Jork 1994, ss. 128, 132–133 (il.)
Magdalena Abakanowicz, [red.] Wojciech Krukowski i inni, Warszawa 1995, ss. 140–141 (il.)



DEFINICJA TŁUMU



Pierwsze figury wykonane z workowego płótna, głowy bez torsów i torsy bez głów pojawiają się w twórczości Magdaleny Abakanowicz już na początku lat 70. Stanowiły one swoiste apogeum ascezy środków formalnych. Rzeźbiarka wyzbyła się w swojej sztuce tego, co dekoruje i kamufluje. Jak tłumaczyła, zmiana ta zaszła po eksperymentach z abakanami i spowodował ją fakt, że forma rzeźb w tkaninie nie pozwalała na łatwą multiplikację. Jak pisała: „Nie miałam żadnej potrzeby kontynuowania związanych z nimi doświadczeń. Musiałam też zmienić skalę swych prac”. Z zachwycających przepychem i różnorodnością tkanin zwróciła się zatem ku ludzkiej postaci będącej w zamierzeniu artystki punktem wyjścia do snucia refleksji egzystencjonalnej. Jak stwierdził Hermansdorfer, nowe rzeźby były „efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliższej prawdy o naturze ludzkiej” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, „Konteksty” 2006, nr 3-4, s. 14-15, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 6).

Puste figury ludzkie pozbawione głowy, grupowane w tłumy podobnych sobie powłok ludzkich to sztuka odnosząca się do codzienności, którą wypełniają masy ludzi poddanych indoktrynacji. Szary tłum Abakanowicz to ludzie jednolici i nijacy, żyjący w zamknięciu na świat, w totalitarnym zdyscyplinowaniu, pozbawieni informacji, absolutnie tragiczni. Choć w latach 80. odnosił się do realnego socjalizmu, cykl postaci nie stracił aktualności, zyskując nowy sens wraz z upadkiem modernizmu i nastaniem nowej, krytycznej świadomości nowoczesności. Podobnie jak w zachodnim świecie

nie-miejsc Marca Auge, u Abakanowicz człowiek to osamotniona jednostka, której rzeczywistość to „świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się, w wydaniu ekskluzywnym lub nieludzkim punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu (...), w którym rozwija się zwarta sieć środków transportu, (...) świat, którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności” (Marc Auge, Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, tłum. Roman Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53).

Tworzone przez artystkę antropomorficzne sylwetki kształtowane są na zasadzie negatywu. Stanowią one raczej zapis obecności jednostki ludzkiej, są miejscem opuszczonym przez figurę. Wykreowana przez Abakanowicz postać stoi przed widzem zupełnie naga, lecz otwarta. Zastygła w tłumie innych podobnych do siebie postaci, jednak wyraźnie osamotniona. Każda z nich bogata we własną historię. Motyw mnogości i jednostkowej odmienności obecny jest w myśli Abakanowicz niemal od początków jej „dojrzałej” twórczości. Tworząc postaci stojące, siedzące, kroczące, osamotnione lub te będące częścią tłumy Abakanowicz wskazuje z jednej strony na przyzwolenie uczestnictwa w nieodłącznym chaosie związanym z multiplikacją podobnych sobie istot, z drugiej życia w intuicyjnej izolacji. Jak sama mówiła: „Kiedy sztuka moja stała się figuralna, kiedy zaczęłam posługiwać się odlewami żywych ludzi, które multiplikowałam, nadając jednak indywidualność każdemu osobnikowi, zaczęłam badać ludzkie wnętrza”.

„W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania, czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków”.

Magdalena Abakanowicz





Magdalena Abakanowicz w pracowni, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

„OGROMNA LICZBA, ZŁOMOWISKO, BIERNE OCZEKIWANIE MASY ORGANIZMÓW NA LOS, SZEREGI, TYRALIERY, SZLACHTUZ, KATAKLIZMEM POWALONE POTĘŻNE DRZEWA... SĄ TO POJĘCIA DRAMATYCZNE, JEDNAK WYRAŻONE PRZEZE MNIE W SPOSÓB ZBYT JEDNOZNACZNY. MAGDALENA ABAKANOWICZ, JAK SĄDZĘ, NIE KIERUJE SIĘ PO PROSTU SUGESTIĄ PRAWA WIELKIEJ LICZBY PRZECHODZĄCYCH DO NIEBYTU ORGANIZMÓW ANI NATARCZYWOŚCIĄ POWTARZANEGO LUDZKOŚCI ‘MEMENTO MORI’.

MIEDZY WYRAŻAJĄCĄ NAPIĘCIE STRUKTURĄ, W KTÓREJ ORGANICZNY WZROST INTERWENIUJE ARTYSTKA – OD POZOSTAŁOŚCI SPLOTU, KŁĘBU WŁOSIA, OD ODCISKU CZY NACINANIA NOŻEM KUCHENNYM, ALBO OD PRZEKROJU SŁOJÓW DRZEWA, AŻ PO ODLEW BRĄZOWY TORSU – A POJĘCIEM MNOGOŚCI, POWTARZALNOŚCIĄ, POZOSTAJE W JEJ DZIEŁACH NIEZBYWALNY OBSZAR PRAWA DO INDYWIDUALIZACJI KAŻDEJ SUWERENNEJ NA SWÓJ SPOSÓB FIGURY-SKORUPY, FIGURY-MUSZLI, PNIA-NIEPOWTARZANEGO MOCARZA.

W TYM OBSZARZE DZIAŁAŃ AUTORKI JEST MIEJSCE NA CZUŁY I NIEDAJĄCY SIĘ NIGDY ODTWORZYĆ PO RAZ DRUGI – JAK TO SAMA MÓWIŁA – DOTYK KAŻDEJ FORMY, NIESPIESZNE WYROBIENIE MIĘKKIEGO WKŁĘŚNIĘCIA PRZEZ NACISK PALCÓW. DZIEJE SIĘ TAK, ŻE KAŻDA POSTAĆ CZY SZMACIANY ‘EMBRION’ WYDAJĄ SIĘ ZUPEŁNIE SAME, WYBRANE, DOJRZEWAJĄCE W INNYM RYTMIE, W SPOŁECZNOŚCI INDYWIDUÓW WRAŻLIWYCH, WYDANYCH NA WŁASNE NIEPOWTARZALNE DOZNANIE”.

RYSZARD STANISŁAWSKI WE WSTĘPIE DO KATALOGU WYSTAWY MAGDALENY ABAKANOWICZ,
MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, ŁÓDŹ 1991, S. 1.





„Hurma”, 1994/95, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach



TŁUM III

„CZUJĘ ONIEŚMIELENIE WOBEC ILOŚCI, GDZIE LICZENIE JUŻ NIE MA SENSU, WOBEC NIEPOWTARZALNOŚCI TEJ ILOŚCI: WOBEC TWORÓW NATURY W STADACH, GROMADACH, GATUNKACH, GDZIE KAŻDY OSOBNIK PODPORZĄDKOWANY MASIE ZACHOWUJE CECHY RÓŻNIĄCE GO OD INNYCH. GROMADA LUDZI CZY PTAKÓW, OWADÓW CZY LIŚCI TO TAJEMNICZY ZBIÓR WARIANTÓW PEWNEGO WZORU. ZAGADKA DZIAŁANIA NATURY NIEZNOŚĄCEJ DOKŁADNYCH POWTÓRZEŃ, CZY NIEMOGĄCEJ ICH DOKONAĆ. TAK JAK RĘKA CZŁOWIEKA NIE POTRAFI POWTÓRZYĆ WŁASNEGO GESTU. ZAKLINAM TO NIEPOKOJĄCE PRAWO, WŁĄCZAJĄC WŁASNE NIERUCHOME STADA W TEN RYTM”.

Magdalena Abakanowicz, 1985

W połowie lat 80. Magdalena Abakanowicz rozpoczęła pracę nad serią „Tłumów” – leitmotiv całej swojej twórczości. Wieleelementowe instalacje składające się na grupy kilku, a niekiedy kilkudziesięciu postaci, wykonywane były początkowo z utwardzonego żywicy jutowego płótna, co niejako można potraktować jako kontynuację dokonań twórczyni w dziedzinie tkaniny. Widziane z przodu zbiorowiska postaci były gotowe do konfrontacji, z tyłu – najczęściej puste, wydrążone, słabe. Pierwszy „Tłum” został wystawiony w 1988 w Muzeum Múcsarnok w Budapeszcie podczas retrospektywnej wystawy artystki. Złożyło się na niego 50 figur. Inne realizacje prac z tej serii to na przykład: „Ragazzi” (1990), „Infantes” (1992), „Puellae” (1992), „Odwrócenie / Backwards Standing” (1993–94), „Standing Figures” (1994–99) czy monumentalna „Hurma” – grupa ponad 200 figur pokazana po raz pierwszy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (18 września – 19 listopada 1995).

Nie bez znaczenia, w odniesieniu do ówczesnej sytuacji politycznej w Polsce było stosowanie przez autorkę zwielokrotnienia ludzkich figur. Tłum podobnych sobie, wydrążonych od środka, anonimowych postaci stał się dla artystki refleksją nad rzeczywistością ludzkich mas, odizolowanych od świata zewnętrznego, nieustannie stojących w kolejkach i właściwie odłączonych od wszelkich informacji uznanych za niedozwolone. Jak tłumaczyła: „Generalnie mówię o kondycji ludzkiej, czasookresie, w którym żyjemy, o pokrewieństwie ciała człowieka i wszystkich tworów natury. Bezgłowe tłumy, w które włączam nieruchome stada, są w mojej sztuce pojemną metaforą. Wielki tłum potrafi być groźny, bo zachowuje się jak bezgłowy organizm – bezkrytycznie wielbi wodzów albo ich nienawidzi” (<https://www.rp.pl/plus-minus/art719891-magdalena-abakanowicz-plecy-nie-moga-klamac>, dostęp: 29.09.2021). Człowiek stał się więc w ujęciu Abakanowicz pewnym modelem, podstawową wartością jej dojrzałej twórczości. Pomimo swoich niedoskonałości to właśnie ludzka istota była dla twórczyni wartością nadrzędną. To właśnie dzięki powtarzalności tego samego kształtu,

anonimowości oraz typizacji postaci, pozbawieniu ich treści i „miąższu” udało się artystce stworzyć niepowtarzalne i poruszające dzieła, które są portretem na obraz każdego człowieka, a co istotne, są zrozumiałe niezależnie od miejsca ich oglądu. Poruszają, pobudzają do refleksji, zachęcają do spojrzenia w siebie. W opinii krytyków niezwykle trudno osiągnąć w sztuce coś tak rzadkiego jak uniwersalizm. Sama artystka nazywa to natomiast dotarciem do starych, odwiecznych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie kodów.

Na tle stworzonych przez Abakanowicz tłumów omawiana realizacja jawi się jako zupełnie wyjątkowa. „Tłum III” jest zespołem 50 wydrążonych od środka figur ludzkiej wielkości. Podobnie jak poprzednie tłumy, również i ten został w całości wykonany ze zgrzebnego, nasączonego syntetycznymi żywicami płótna. Figury postaci są silnie uproszczone, pozbawione głów, o lekko rozstawionych nogach i łagodnie zaokrąglonym korpusie. Artystka celowo pozbawiła ich twarzy będących niejako emblematem autonomii, decydujących o osobniczych cechach każdego człowieka. Figury mają formę skorup, a ich powierzchnia jest mocno pomarszczona i chropowata. Przypominają wieka sarkofagów lub korę pni drzew. Abakanowicz kojarzyła je z kolei ze zrzucaną przez węży skórą. Wszystkie mierzą 1 metr 70 centymetrów, wskazując, że mamy do czynienia z postaciami dorosłych. Niezwykle trudno jednoznacznie wskazać na ich płeć, jest to jednak zabieg charakterystyczny dla Abakanowicz, która celowo odejmowała swoim postaciom atrybuty ich fizjonomii, sugerując jednocześnie, iż każda z nich jest androgenicznym everymanem tkwiącym w tłumie równych sobie, pozbawionym niejako własnej istoty czy treści. Każda z tych figur jest inna, każda indywidualnie modelowana rękami artystki. Nie ma dwóch takich samych rzeźb, bo jak mawiała artystka: natura nigdy się nie powtarza dwukrotnie. „Tłum III” prezentowany był na pierwszej indywidualnej wystawie artystki w Marlborough Gallery w Nowym Jorku w 1989.





8 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Z cyklu "Tłum", 1989/90

drewno, tkanina jutowa, żywica, 196 x 183 x 44 cm
sygnowany, datowany i opisany na miedzianej blaszce:
'FROM THE CYCLE CROWD | M. ABAKANOWICZ | 1989/90 MA'
unikat

estymacja:

600 000 – 900 000 PLN

130 000 – 195 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Zbudowanie czegoś trwalszego ode mnie pomnożyłoby trwałe śmietni-
ska ludzkich ambicji stłoczonych w otoczeniu. Jeśli moje myśli i wyobra-
żenia, tak jak ja, staną się ziemią, i formy, które tworze, to dobrze.
Tak mało jest miejsca”.

Magdalena Abakanowicz





Niezwykle wyrazista twórczość Magdaleny Abakanowicz pełna jest zaskoczeń, zwrotów oraz przemian formalnych. Figura ludzka pojawia się u artystki początkiem lat 70. Rzeźby z tego okresu, połączone wspólnym motywem postaci, są zróżnicowane w sposobie przedstawienia sylwetki. Niekiedy są to całe postaci pozbawione głów, czasem jedynie fragmentaryczne ujęcia tułowia („Postaci siedzące”).

Tworzone przez artystkę antropomorficzne sylwetki kształtowane są na zasadzie negatywu. Stanowią one raczej zapis obecności jednostki ludzkiej, są miejscem opuszczonym przez figurę. Wykreowana przez Abakanowicz postać stoi przed widzem zupełnie naga, lecz otwarta. Zastygła w tłumie innych, podobnych do siebie powłok ludzkich, jednak wyraźnie osamotniona. Każda z nich jest bogata we własną historię.



Motyw mnogości i jednostkowej odmienności obecny jest w myśli Abakanowicz niemal od początków jej „dojrzałej” twórczości. Tworząc postaci stojące, siedzące, kroczące, osamotnione lub te będące częścią tłumu, Abakanowicz wskazuje z jednej strony na przyzwolenie uczestnictwa w nieodłącznym chaosie związanym z multiplikacją podobnych sobie istot, z drugiej życia w intuicyjnej izolacji. Jak sama mówiła: „Kiedy sztuka moja stała się figuralna, kiedy zaczęłam posługiwać się odlewami żywych ludzi, które multiplikowałam, nadając jednak indywidualność każdemu osobnikowi, zaczęłam badać ludzkie wnętrza”.

Właśnie w pojedynczych, wyrwanych z tłumu, niczym z kontekstu społeczeństwa postaciach najbardziej uwidacznia się kondycja jednostki oraz jej indywidualny rys. Prezentowana w niniejszym katalogu figura wykonana jest z jutowej tkaniny utrwalonej żywicą. Pusta, wydrążona od środka, słaba. Skontrastowana z tłumem jest niejako opowieścią o wykluczeniu i wyobcowaniu. Co ciekawe, praca powstała w 1989. W tym czasie Abakanowicz pracowała także nad prezentowanym w katalogu „Tłumem III”.

9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

"Ucello", 2008

aluminium, 260 x 164 x 122 cm

sygnowany, datowany i opisany na postumencie: 'UCELLO | MA | 08'

unikat

estymacja:

800 000 – 1 200 000 PLN

173 000 – 260 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





PORTRET DWUDZIESTOKROTNY

FRAGMENT TEKSTU AUTOBIOGRAFICZNEGO

WSTĘP

Kiedy nauczyłam się posługiwać przedmiotami, kozik stał się moim nieodłącznym towarzyszem. Kora i patyki były pełne tajemnic. Potem i glina. Formowałam przedmioty o mnie tylko wiadomych znaczeniach. Pełniły one funkcje w spektaklach czy rodzajach obrzędów, które dla siebie celebrowałam.

Na wsi się urodziłam i spędziłam całe dzieciństwo. Rówieśników tam do towarzystwa nie miałam. Ogromnie długie dni bez obowiązków wypełniałam sama. Były to dokładne penetracje otoczenia. Nauka o wszystkim żywym – podglądaniem, dotykaniem – odkrycia dokonywane w samotności. Czas był pojemny, obszerny. Liście wyrastały powoli, powoli zmieniały kształt i kolor. Wszystko było niezmiernie ważne. Stanowiło całość ze mną.

Wieś była pełna różnych mocy. Zjawy i niewytłumaczalne siły, miały swoje prawa i przestrzenie. Pamiętam „Południce” i „Żytnie baby”. Czy ich naprawdę nie widziałam, nie wiem. Kobiety we wsi o nich mówiły. Były też takie, co umiały „zamówić” chorobę albo zadać kołtun. Moją dom odnosił się lekceważąco do tych zabobonów. One jednak istniały i stanowiły ważną część otoczenia.

Wyobraźnia zabierała wszystko co nieprzeniknione i niepewne. Gromadziła tajemnice rozrastające się w światy. Jakby w przeczuciu, że tak bardzo będzie potrzebny ten zapas prawd własnych, zbudowanych bez kontroli, wskazówek i wzorców.

TAJEMNICE

To miejsce było w samym kącie mrocznego hallu, gdzie na ścianie wymalowany rycerz powoził czwórką koni. Kiedy cisza dawała bezpieczeństwo, przynosiłam tam swoje przedmioty, wybierane długo w trawach i zaroślach. One chciały tego ode mnie. Powoli nabierały życia. Powoli zaczynały do siebie mówić, do mnie mówić. Poruszały się samodzielnie. Zbliżały się do siebie, do mnie, oddalały i znów. To trwało. Narastało. Powoli, coraz szybciej, aż rozwijało się w taniec. Byłam wewnątrz tego tańca, zabrana ruchem, zmieniającym się obrazem. Posłuszna rytmowi, zespolona z nimi. Oddana przeczuwaniu tego, co nastąpi w ożytych kamieniach, gałęziach.

KONIECZNOŚĆ

Ciągłe ta żądza posiadania wokół siebie, dotykania, gromadzenia patyków, kamieni, skorup, kory. Nosiły opowieści, z którymi musiałam obcować. Potem wycinałam kozikiem twarze. Chciałam, żeby były podobne, ale nie były. Patrzyłam jak błoto zastyga rozdeptane bosą nogą, jak się między palcami wydobywa, tłuste, miękkie. Ściśkałam glinę, za posłuszną wobec mojego braku decyzji. Przy stawie koło kasztanowej alei, w żółtym dole było jej pełno. Stałam, hamując pożądanie. Nie wolno było się pobrudzić, ale przecież musiałam nabrać pełne ręce. Lepione głowy, wyschnięte pękały, rozsypywały się. Ojciec raz przywiózł z miasta plastelinę. Lepiłam twarze. Układałam jedną obok drugiej. Wszystkie były profilem. Ale to się nikomu nie podobowało, przecież nie tak profil wygląda. Lepiłam dalej i wycinałam kozikiem, chociaż czasami trzeba było to wszystko wyrzucić, kiedy robiono porządek w dziecinnyim pokoju. Szłam na śmietnik szukać resztek. Zaczynałam znów.

Magdalena Abakanowicz, 1978–79





10

ANTONIO CANOVA, WEDŁUG

1757–1822

"Bokser", "Zapaśnik" ("Creugante"), po 1802

brąz patynowany, 66 x 37 x 20,5 cm

sygnowany na podstawie: 'Canova.'

marmurowa podstawa o wymiarach: 2 x 40,5 x 23,5 cm

estymacja:

70 000 – 100 000 PLN

15 200 – 21 600 EUR

POCHODZENIE:

wedle przekazu rodzinnego nabyty od Potockich w Łańcucie

kolekcja adwokata Feliksa Warchałowskiego (1875–1950), Jasto

LITERATURA:

analogiczny odlew w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zobacz: Dariusz

Kaczmarzyk, Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, nr kat. 38

„W rzeźbach Canovy w całej pełni uwidocznili się to tak charakterystyczne dla nurtu 'aleksandryjskiego' urzeczenie pięknem smukłego młodzieńczego ciała. Jego ulubionymi bohaterami są postacie wzięte z mitologii; jest to jednak ciągle jeszcze mitologia widziana nieco frywolnym okiem ludzi wieku XVIII. Canova w szczególny sposób upodobał sobie bowiem mitologicznych lub mitycznych kochanków. Wenus i Adonis, Mars i Wenus, Amor i Psyche, Endymion, Parys – oto postacie, które przewijają się przez całą jego twórczość”.

Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 16



1757	●	1 listopada w Possagno w Italii przychodzi na świat Antonio Canova. Tradycje rzeźbiarskie kultywowane są wówczas w jego rodzinie od dwóch pokoleń. Ojciec, który umiera zaledwie kilka lat po narodzinach syna jest kamieniarzem, a dziadek dodatkowo trudni się rzeźbą.
1762	●	Po śmierci ojca Pietra, matka Angela Zardo wychodzi ponownie za mąż i oddaje chłopca pod opiekę jego dziadka Pasino Canovy (1711-1794).
1768	●	W pracowni dziadka młody adept sztuki zauważony zostaje przez senatora Giovanniego Faliera, który umożliwia mu przeniesienie do warsztatu Giuseppe Bardiego zwanego Torretti (1664-1743), pracującego w Pagnano di Asolo. Dzięki wyjazdowi mistrza do Wenecji Canova wkracza w krąg tamtejszej Akademii, a także zapoznaje się z kolekcją odlewów rzeźb antycznych ze zbiorów Palazzo Farsetti.
1775	●	Canova organizuje swoją pierwszą pracownię, która mieści się w klasztorze Santo Stefano w Wenecji.
1779-1780	●	Artysta pokazuje podczas ekspozycji Fiera della Sensa kompozycję „Dedal i Ikar”. Praca budzi powszechny zachwyt, a zgromadzone wówczas fundusze pozwalają Canovie na wyjazd do Rzymu, gdzie osiedli się w 1780 roku na stałe.
1911-1913	●	Uczestniczy w Wystawach Niezależnych, które są manifestem młodego pokolenia modernistów.
1781-1783	●	Canova obraca się w kręgu weneckiej kolonii w Rzymie. W 1783 roku trzymuje niezwykle prestiżowe zlecenie na wykonanie monumentalnego nagrobka papieża Klemensa XIV, który odsłonięty zostanie w Bazylice Santi Apostoli w 1787. W tym samym roku powstaje mitologiczna kompozycja „Tezeusz i Minotaur”, a Canova zaczyna interesować się także malarstwem.
1784	●	Rzeźbiarz otrzymuje kolejne ważne zlecenie, tym razem kreuje pomnik nagrobny papieża Klemensa XIII, który staje w Bazylice św. Piotra na Watykanie już osiem lat później.
1785-1792	●	Canova jest wziętym rzeźbiarzem, a jego warsztat zatrudnia licznych pomocników. Powstają wówczas m. in. dwie wersje kompozycji „Amor i Psyche”. Canova podejmuje także po raz pierwszy motyw dwóch walczących bokserów, z których jeden jest formalnym odpowiednikiem postaci „Creugante”. W 1792 roku w Possagno i w Wenecji artysta pracuje nad reliefami, których tematyka zaczerpnięta zostaje z pism Homera, Wergiliusza i Sokratesa.
1797	●	Artysta otrzymuje list od Napoleona Bonaparte, który deklaruje chęć objęcia go swoją opieką.
1798	●	Wiele podróży. W Wiedniu otrzymuje zlecenie na nagrobek Marii Krystyny w kościele augustianów, który ukończy w roku 1805.
1802	●	Jedzie do Paryża, gdzie osobiście poznaje Napoleona. Ten już rok później zamawia u artysty swój marmurowy posąg, w którym ukazany zostanie jako mitologiczny bóg wojny Mars. W 1804 księżę Camillo Borghese zleca wykonanie kompozycji przedstawiającej jego żonę, a siostrę Napoleona. W ten sposób powstaje jedna z najważniejszych rzeźb neoklasycystycznych w historii sztuki – „Paulina Borghese jako Wenus Zwycięska”.
1810-1813	●	W 1810 zostaje mianowany prezydentem rzymskiej Accademia di San Luca, a w 1813 rozpoczyna prace nad pierwszą wersją rzeźby „Trzy Gracie”.
1817-1822	●	W 1817 rząd Karoliny Północnej zamawia u Canovy monumentalny posąg George’a Washingtona, który ulega zniszczeniu w 1931 roku. Do śmierci artysta wraz ze swoim warsztatem pracuje nad wieloma zleceniami dla władców i ważnych osobistości. Jego posągi wedle preferencji zamawiających wielokrotnie ukazują modeli jako postacie z mitologii.
1822	●	Umiera 13 października w Wenecji. Zostaje pochowany w rodzinnym Possagno. Jego przyrodni brat Giambattista Sartori w 1862 roku przenosi pozostawioną w rzymskim atelier spuściznę po Canovie do Possagno, gdzie umieszcza ją w tamtejszej Gipsotece.

Antonio Canova, Autoportret, 1790, Galleria degli Uffizi we Florencji



ANTONIO CANOVA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI







Antonio Canova, Posąg pięściarza Creugasa, około 1800, Muzea Watykańskie

„Szlachetna prostota i spokojna wielkość” („edle Einfalt und stille Grösse”), która dla Johanna Joachima Winckelmannna, ojca historii sztuki i głównego teoretyka neoklasycyzmu, stała się główną twórczą regułą, podobnie dla sztuki II połowy XVIII stulecia stanowiła niejako naczelną zasadę. Myśliciele o sztuce tamtego czasu zwracali się ku klasycznym zasadom harmonii i kanonowi piękna wytworzonymu jeszcze w Grecji klasycznej (a pielęgnowanemu od sztuce europejskiej od odrodzenia), chcąc przywrócić intelektualny ideał sztuki rzekomo zdeprawowanej przez barok i rokoko.

Canova, podobnie jak cała pokrewna mu generacja artystów, pielęgnował idealną wizję, zapożyczoną ze sztuki dawnej, choć swoiście odczutej, jak również wizję związaną z człowiekiem i jego emocjami. W jego twórczości, elegancja linii, wykwinna krągłość, powab powierzchni marmuru licują z doskonałością anatomiczną postaci, jak również dyskretnymi gestami i zachowawczą, lecz zdradzającą intencje mimiką wyobrażonego modelu. Żaden z wielkich rzeźbiarzy przełomu XVIII i XIX stulecia – przede wszystkim Jean-Antoine Houdon i Bertel Thorvaldsen – nie zdobył takiego rozgłosu w oświeceniowej Europie jak Canova. Polski rzeźbiarz klasycystyczny, Jakub Tatarkiewicz, wyznawca „canovianizmu”, z perspektywy 1852-53 roku trafnie sumował dorobek wielkiego poprzednika: „Kanowa z Wenecji, zamieszkały w Rzymie, pierwszy usiłował iść w zapasy ze Starożytnymi Dziełami i jakkolwiek im nie wyrównał, gdyż dla gracji poświęcał prawdę, jednak jemu Sztuka Rzeźbiarska winna swe podniesienie się gruzów – i on stanowi nową epokę tegoczesnej Sztuki” (Jakub Tatarkiewicz, Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej napisany p.J.T. W R. 1852/3, rękopis zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej, cyt. za: Adam Kotuła, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 18).

Rzeźba „Creugasa” Canovy znajduje swoje pendant w rzeźbie innego pięściarza, „Damoksenosa”. Artysta inspirował się historycznym przekazem Pausaniasa i postaciami Creugasa z Durres i Damoksenosa z Syrakuz. Oryginalne gipsy tych rzeźb znajdują się w Gipsotece w Possagno (1794-1796), a Canova wykonał je na zlecenie papieża Piusa VII. Z nich powstały marmurowe egzemplarze dla Dziedzińca Oktagonálnego w Museo Pio Clementino (współcześnie Muzea Watykańskie), a więc pierwotnego miejsca pomieszczania kolekcji papieskich starożytności za czasów Juliusza II. Rzeźby miały swoją premierę w 1802 roku. „Creugas” był jedną z najpopularniejszych rzeźb Canovy. Już od momentu pierwszej ekspozycji rzymskie zakłady odlewnicze powtarzały wizerunek Creugasa. Prezentowana rzeźba należąca przez dekady do rodziny Warchałowskich i jej spadkobierców w Jaśle i Warszawie, miała wedle przekazu rodzinnego zostać w okresie dwudziestolecia międzywojennego od rodziny Potockich z Łańcuta. Analogiczny XIX-wieczny odlew (jednak z detalch i materiale) pięściarza znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (nabyty tam z historycznego zbioru Norberta Barlickiego w 1960 roku).



11 ↑

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Perseusz"

brąz patynowany, trawertyn, 36 x 25 x 10 cm
sygnowany: 'I. MITORAJ' oraz opisany: 'A 524/1000 H.C.'
podstawa z trawertynu o wymiarach: 10 x 17 x 9 cm
edycja: A 524/1000 H.C.

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 000 EUR

Perseusz jest jednym z mitologicznych bohaterów obecnych w twórczości Igora Mitoraja obok Ikara, Erosa, Hermesa i innych. Antyczny bohater, pogromca groźnej Meduzy oraz wybawca uwięzionej przez Posejdona Andromedy widoczny jest w ujęciu rzeźbiarza tylko w postaci nagiego torsu. Jest to znak charakterystycznej dla artysty praktyki: częstokroć bowiem posługiwał się jedynie fragmentem figury przywodzącym swoją formą na myśl liczne antyczne rzeźby zachowane do naszych czasów wyłącznie częściowo bądź w formie destruktywów. Sam artysta nie lubił jednak, gdy jego pracom towarzyszyły określenia wskazujące na okaleczenie, ułomność czy niekomplementarność. Jak sam przyznawał: „Nie lubię rzeźby, na którą patrząc, wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze”. Estetyka fragmentu i nawiązywanie do tradycji, choć niekiedy przewrotne, nie mają w sztuce Mitoraja charakteru prześmiewczego czy rewizjonistycznego, jak bywa niekiedy w praktykach współczesnych twórców. Rzeźbiarz pełen uznania dla osiągnięć swoich starożytnych poprzedników starał się raczej, podobnie jak oni, dążyć do piękna wyrazu. Samo piękno uważał za wartość zmysłową, ale również etyczną, na co wskazują jego słowa: „Nie zapominajmy, że greckie pojęcie piękna mówiło też o czymś dobrym, co pozytywnie wpływa na duszę. Dzisiaj w sztuce piękno i dobro uważane są za niebezpieczne i subwersywne, a właściwie nieznane. Pytanie, dlaczego łatwiej jest szokować nieszczęściem i tragedią? Szokujemy pięknem, ale to bardzo trudne!”.



12 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Tors, 1987

brąz, 38 x 70 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie:

'Mitoraj 87 | E/A I/III'

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

130 000 – 173 000 EUR

„Dla mnie sztuka jest wszystkim; wiąże się nie tylko z pięknem, uczuciem, wzruszeniem, marzeniem i udręką, ale także z życiem i śmiercią. Wiaże się z erosem, transcendencją i Bogiem. Przede wszystkim jednak jest życiem: radością, smutkiem, pasją, tęsknotą, krwią... Ale artysta nie musi mówić o tych sprawach, to nie jego zadanie. Jego zadaniem jest tworzyć sztukę, jeśli jest do tego zdolny”.

Igor Mitoraj







Życie Igora Mitoraja było niezwykle burzliwe. Urodził się w 1944 w Oederan, miejscowości niedaleko Drezna w Niemczech. Ukończył Liceum Plastyczne w Bielsku-Białej, a następnie, w 1963, rozpoczął edukację na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił tam pod skrzydła Tadeusza Kantora, bynajmniej niekojarzonego z wielką estymą dla dawnych form sztuki. Jako główne jego nauki wymieniał jednak bezkompromisowe podejście do sztuki oraz zadań artysty, a także świeże przeżywanie emocji. To właśnie Kantor nauczył go patrzenia na dzieło w odpowiedni sposób. Doświadczenia zdobyte na akademii zdecydowały o dalszych losach twórcy. Prócz wskazówek dotyczących warsztatu i sztuki per se usłyszał od mistrza także, że jedynie wyjazd z Polski może pozwolić mu na rozwinięcie skrzydeł oraz osiągnięcie sukcesu. Do decyzji o emigracji przyczynił się także fakt, że młody rzeźbiarz nigdy nie poznał swojego ojca – francuskiego żołnierza, z którym jego matka miała romans w trakcie pobytu w Niemczech.

Mitoraj wyjechał do Francji w 1968. Udało mu się odnaleźć swojego ojca, ale nigdy nie zdecydował się na nawiązanie z nim kontaktu. Pierwszy okres po przyjeździe nie był łatwy dla młodego i ambitnego artysty. Aby korzystać z uroków nowego życia i studiować na prestiżowej École des Beaux-Arts, podejmował się wielu różnorodnych zadań. Zarabiał m.in. jako asystent fotografa oraz tragarz. Za jedno z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął się próby odlania niewielkich rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi paryskiej galerii La Hune. To tam odbyła się pierwsza wystawa Polaka. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem twórce poproszono o przygotowanie oraz zorganizowanie ekspozycji dla galerii Artcurial w Paryżu. W celu przygotowania obiektów na wystawę autor wyjechał do artystycznych odlewni oraz kamieniarzy pracujących w marmurze w Pietrasancie we Włoszech. To właśnie tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tych urokliwych okolicznościach powstały pierwsze monumentalne dzieła z białego marmuru.

Paryska wystawa stała się początkiem światowej kariery. Wystawiał w takich miejscach jak Berlin, Hamburg, Haga czy Genewa. Sporo podróżował, ale to Włochy go uwiodły. Najbardziej cenili Pietrasantę – miasto rzeźbiarzy. Uwiodła go nie tylko tamtejsza sztuka, lecz także tryb życia. Mitoraj przeniósł się do Włoch w 1983, a jego ulubionym materiałem rzeźbiarskim został marmur.

Analizując twórczość Igora Mitoraja, nie sposób nie dostrzec oczywistych konotacji z antykiem oraz grecko-rzymską kulturą. W jednej z rozmów artysta wyznał: „ponieważ ludzie patrzą kliszami także na sztukę, chciałbym powiedzieć, że moja sztuka nie jest kopią antyku. Staram się tylko tchnąć ducha antyku, reszta jest jak najbardziej współczesna” (fragment rozmowy z Łukaszem Radwanem, Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igozem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost” 2009, nr 29). Stwierdzenie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia całokształtu twórczości artysty, która niewątpliwie czerpie ze sztuki klasycznej, lecz uzupełnia ją o współczesny wyraz. Na powinowactwo figur Mitoraja z antycznymi posągami niewątpliwie wpływ miało obcowanie z rzymskimi kopiami w trakcie jego nauki na krakowskiej akademii. Poznanie faktycznych antycznych pierwowzorów jest bowiem zupełnie niemożliwe. Posągi Fidiasza, mistrza artysty, podobnie jak pozostałe rzeźby najwybitniejszych twórców epoki, uległy destrukcji, co nasuwa kolejną myśl o twórczej mistyfikacji Mitoraja. Powiązanie rzeźb artysty z antycznymi posągami sprowadza się wobec tego jedynie do nadania im przez artystę mitologicznych tytułów, które jednak nie zawsze mają swój odpowiednik w greckiej mitologii, czego przykładem jest prezentowany w niniejszym katalogu Tors. Forma rzeźb Mitoraja nieustannie ulega postmodernistycznej transformacji, gdzie niemal na naszych oczach jedna forma przeobraża się w kolejną. Możemy zaobserwować przeróżne kontaminacje, połączenia oraz przesunięcia najbardziej zaskakujących fragmentów rzeźb z innymi. Artysta świadomie odejmuje części ciała i twarzy postaciom, stylizując własne prace na muzealne dzieła, które przetrwały wieki, lecz nie bez uszczerbku.

Figura ludzka w ujęciu Mitoraja zawsze pełna jest tajemnic, poetyckiej siły, ale także wyrafinowanego, klasycznie pojmowanego piękna. Rzeźby artysty ujmują zmysłową fizycznością oraz ekspresją samej bryły, którą podkreśla subtelna gra światłocienia. To właśnie tęsknota za doskonałością, liczne odwołania do sprawdzonych i potwierdzonych już kanonów piękna, a przede wszystkim wspomniana już tajemnica emanująca z prac artysty czyni tę sztukę niezwykle aktualną, zwłaszcza wedle aktualnych dylematów współczesności. Twórczość Mitoraja należy zatem traktować jako ułożenie w stronę grecko-rzymskiej kultury, która stała się dla artysty jedynie przyczynkiem dla własnej, niczym niepohamowanej wyobraźni.



„Nie jestem filozofem, jestem rzeźbiarzem. Dla mnie piękno jest czymś, co pozwala marzyć, ale wiem, że ma w sobie znacznie więcej siły niż marzenie. To ideał, mrzonka-zagadka, jak mówił Fiodor Dostojewski. Piękno nie jest kategorią estetyczną, przynajmniej dla mnie. Nigdy, tworząc moje rzeźby, nie zwracałem przesadnej uwagi na estetykę. Jeśli mają w sobie piękno – jeśli coś takiego istnieje – wyłania się ono z uczuć, ze wzruszeń i marzeń. Mógłbym powiedzieć: wyłania się z duszy, gdyby to słowo nie brzmiało zbyt górnolotnie”.

Igor Mitoraj

13 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Asklepios"

brąz patynowany, trawertyn, 38,5 x 27,5 x 14,5 cm

opisany na odwrociu: 'B 725/1000 H.C.'

podstawa z trawertynu o wymiarach: 10 x 17 x 10 cm

edycja: B 725/1000 H.C

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

10 800 – 17 300 EUR

„Mitoraj był człowiekiem bardzo łagodnym, zdystansowanym, nawet wycofanym. On nie był aktorem. Wielu artystów plastyków chce teraz być aktorami, stąd ich happeningi. Aktorstwem Mitoraja była rzeźba, która mówiła za niego. On był bardzo skromnym człowiekiem. Powiedziałbym chodzącym cieniem, pomimo jego sławy. Jako artysta zawsze był gdzieś w drugim szeregu, jego twórczość go wyprzedzała”.

Czesław Dźwigaj



14 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Kea", 1979

brąz patynowany, trawertyn, 21 x 11 x 7 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
podstawa z trawertynu o wymiarach: 6 x 10 x 10 cm
opisany na odwrociu: 'artcurial | 73/250'
edycja: 73/250

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 800 – 15 200 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Mathilde, Amsterdam

kolekcja prywatna, Holandia

kolekcja prywatna, Polska





15 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Tors, 1977

brąz patynowany, 29,5 x 23,5 x 8,5 cm

sygnowany i datowany: 'MITORAJ 77'

oraz opisany: 'ARTCURIAL 98/100 I Blanchet Fondateur'

marmurowa podstawa o wymiarach: 10,5 x 28 x 10,3 cm

edycja: 98/100

rzeźba służyła jako uchwyt drzwi jednego z francuskich domów mody Chanel

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 800 – 15 200 EUR

„Słyszałem o Pietrasanta od przyjaciół. Opisali mi ją jako legendarne miejsce, gdzie przebywał Michał Anioł i gdzie mieli swoje pracownie głośni rzeźbiarze, tacy jak Henry Moore, Marino Marini i inni. Opowiadali mi o Monte Altissimo, o tej górze, w której Michał Anioł wybierał materiał na swoje rzeźby i skąd bloki marmuru docierały potem do Florencji czy Rzymu rzekami Arno lub Tybrem. Myślałem, że Pietrasanta leży nad morzem i wyobrażałem sobie, że fale morskie rozbijają się tam o wielkie ściany białego marmuru. Marzyłem o tym, żeby znaleźć pracownię nad brzegiem morza, tuż przy marmurowych skałach”.

Igor Mitoraj



16 †

MIROSŁAW BAŁKA

1958

"Kain", 1987

plótno malowane, cement, kamień, technika mieszana, 193 x 50 x 102 cm

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

108 000 – 173 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Andy Rottenberg

kolekcja Fundacji Egit

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (depozyt)

WYSTAWIANY:

„Co słyszać”, Fabryka Norblina, Warszawa, 1987

LITERATURA:

Kasia Redzisz, Karol Sienkiewicz, Świadomość Neue Bieriemiennost, Warszawa 2012, s. 154

Co słyszać. Sztuka najnowsza, [red.] Maryla Sitkowska, Warszawa 1989, s. 15 (il.)





„Kain” Mirosława Bałki należy do prac najwcześniejszych i uznawanych za najwybitniejsze w dorobku tego artysty. Imponującej wielkości rzeźba była wystawiona słynnej wystawie zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego „Co słychać”, która odbyła się w 1987. Hasłem przeglądu, na którym zaprezentowano 150 prac 34 twórców, była „Noworomantyczność” zaprezentowana w postaci neonu. Noworomantyczny miał być bunt młodych twórców. W wystawie wzięli udział wszyscy członkowie „Neue Bieriemienność”. Mirosław Bałka, oprócz „Kaina” zaprezentował rzeźbę „Świętego Wojciecha”.

Wystawa odbyła się we wnętrzu zrujnowanej Fabryki Norblina, na przeciwko rozświetlonego budynku Mennicy Państwowej. „Stalowa brama, cieć sprzedający bilety, w kącie podwórza fetysz minionej epoki – rajdowy polonez z luszczącą się powłoką kolorowych lakierów. Miejsce wymarzone dla mordercy. Wspaniała scenografia dla piekła nowej sztuki (Piotr Szubert, „Morderstwo w czerwonym pokoju”, [w:] Co słychać. Sztuka najnowsza, [red.] Maryla Sittkowska, Warszawa 1989, s. 38). Celem organizatora było zaprezentowanie jak najszerszego spektrum tzw. nowej rzeźby – rzeźby spod znaku ekspresji również jako propozycji komercyjnej.

„Kain” należy do grupy szytych figur z malowanego płótna, stworzonych z połączenia drewna, kamienia i cementu. Powstał w okresie istnienia awangardowej grupy artystycznej II połowy lat 80., czyli „Neue Bieriemienność”. Jej założycielami byli Mirosław Bałka, Mirosław Filonik i Marek Kijewski. Dla powstania grupy „Neue Bieriemienność” kluczowy był 1985, kiedy nastąpiło spotkanie Filonika, Kijewskiego i jego żony Lidii Wolskiej w restauracji Ambasador. To wtedy narodziła się koncepcja nie tyle artystycznej grupy, ile „wspólnej świadomości” – porozumienia na poziomie mentalnym i światopoglądowym. Nazwę zainspirowała zaawansowana ciąża Wolskiej. Połączenie niemieckiego „neue” i rosyjskiego słowa „bieriemienność” miały odzwierciedlać geopolityczną presję i funkcjonowanie pomiędzy dwoma dominującymi tradycjami kulturowymi. Filonik sprowadził interpretację nazwy na grunt osobisty: „Żyłem w tym czasie z dziewczyną, która z jednej strony była z pochodzenia Niemką, a z drugiej Rosjanką. Urodziła się w Warszawie. Nazywała się Ingeborg Wasiljew. Taki zlepek kulturowy. Stąd Neue Bieriemienność, jak imię i nazwisko” (za: Kasia Redzisz, Karol Sienkiewicz, Świadomość Neue Bieriemienność, Warszawa 2012, s. 47).

Bałka, Filonik i Kijewski poznali się na początku lat 80. na studiach w warszawskiej ASP. Łączyła ich przyjaźń. Razem eksplorowali nocne życie Warszawy, które wówczas skupiało się wokół Dziekanki przy Krakowskim Przedmieściu. „Neue Bieriemienność” miała być przeciwagą dla innych działających w tym czasie formacji, przede wszystkim warszawskiej „Gruppy”. Nie miała mieć charakteru ugrupowania, tylko wspólnej artystycznej świadomości. W środowisku artystycznym „Neue Bieriemienność” zaistniała za sprawą wystawy w Pracowni Dziekanka, prowadzonej przez Jerzego Onucha i Tomasza Sikorskiego. Wobec bojkotu oficjalnych instytucji oraz zamknięciu niektórych galerii niezależnych (Repassage), Dziekanka stała się miejscem, z którymi związali się liczni artyści lat 70. i 80.

Kilkuletnia działalność „Neue Bieriemienność” skupiała się wokół kontestowania politycznej rzeczywistości PRL. „Ich akcje, performansy czy rzeźby stawiały na głowie propagandową rzeczywistość. Na wspólnych wystawach ‘obchodzili’ święta z komunistycznego czerwonego kalendarza: Dzień Kobiet, Dzień Zwycięstwa, Dzień Górnika... Efemeryczny charakter działań skutkowało tym, że nierzadko umykały one procesowi historyzacji” (ibid.).



17 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

Otwarta II

brąz, 67 x 40 x 40 cm

sygnowany monogramem artysty: 'TŁ'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 200 – 19 500 EUR

WYSTAWIANY:

porównaj: Tadeusz Łodziana 1920–2011. Rzeźba, Galeria Dyląg, Kraków, 28.10–26.11.2016

LITERATURA:

porównaj: Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, ss. 126–127 (il.)

porównaj: Tadeusz Łodziana 1920–2011. Rzeźba, katalog wystawy, Kraków 2016, s. 20 (il.)

„Mężczyzna tworzy kobietę. Tworząc ją przez swoją tęsknotę i swoje marzenie. Ta wysniona kobieta nie jest kobietą realną. Jest ona jak gdyby zespoleniem cech najbardziej wyidealizowanych czy też najbardziej umiłowanych przez danego mężczyznę. To urabianie ideału jest pewnego rodzaju twórczością. Są, którzy w tej twórczości okazują samodzielność. Ci, jeśli im dana jest możliwość urzeczywistnienia w jakimś materiale ich wizji – są artystami”.

Stefania Zahorska



**„JAKA JEST KOBIETA STWORZONA SPOJRZENIEM I DŁONIĄ TADEUSZA ŁODZIANY?
ARTYSTA OPISAŁ JĄ HARMONIĄ PŁYNNYCH LINII, WKŁĘŚŁOŚCI I WYPUKŁOŚCI,
KONTRASTEM NASTROJÓW FAKTUR, ZMIENNOŚCIĄ PROFILI. JEST ZBIEŻNOŚCIĄ
PRZECIWIENSTW – OTWARTA I ZWARTA, PUSTA I BRZEMIENNA ZARAZEM.
MOŻE BYĆ ETERYCZNYM BYTEM UNOSZĄCYM SIĘ W PRZESTRZENI,
MOŻE BYĆ PRZYDROŻNĄ FIGURĄ. ZAWSZE POZOSTAJE DLA MĘŻCZYZNY
NIEDOPOWIEDZIANYM FRAGMENTEM, BRAKIEM,
ROMANTYCZNĄ TĘSKNOTĄ ZA PEŁNIĄ”.**

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Tadeusz Łodziana to jeden z najbardziej uznanych i cenionych artystów w historii rodzimej rzeźby. Zasłużony pedagog przynależał do grona artystów inicjujących przemiany na polu współczesnej sztuki, jakie nastąpiły na przełomie lat. 50 i 60. XX wieku, ściśle powiązane z odwilżą, jaka nastąpiła w 1956.

Rzeźbiarz urodził się w 1920 w niewielkiej miejscowości we wschodniej Galicji. Edukację plastyczną rozpoczął w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, którą przerwał wybuch II wojny światowej. Młody autor mógł wrócić do szkoły w 1941, po zajęciu Lwowa przez Armię Czerwoną. Jednym z najważniejszych nauczycieli rzeźbiarza był Marian Wnuk – wybitna postać polskiej sztuki, uczeń Karola Stryjeńskiego i dożgonny przyjaciel Antoniego Kenara. Po wojnie autor prezentowanych rzeźb udał się wraz ze swoim mentorem na Pomorze. To właśnie tam Wnuk, wraz z gronem bliskich mu artystów, założył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Sopocie. Z czasem Łodziana, obok takich artystów jak Adam Smolana, Magdalena Więcek i Franciszek Duszenko, stał się częścią bardzo wpływowego środowiska, nazywanego szkołą sopocką. Mimo rygorystycznych wymogów sopockiej szkoły, w której natura i tradycja stanowiły mocną bazę warsztatową, wybitni pedagodzy pozwalali swoim studentom na swobodę twórczą. Poszukiwanie własnych środków ekspresji było najważniejszym wyzwaniem, które postawiono młodym autorom znajdującym się na początku swojej artystycznej drogi. Kiedy Wnuk otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Łodziana był jego młodszym asystentem. Razem dołączyli do warszawskiego środowiska artystycznego. Artysta przez wiele lat kształcił pokolenia artystów, pełnił funkcję dziekana i prorektora uczelni. W 1989 został profesorem zwyczajnym.

Szczególne miejsce w twórczości Łodziana zajmują studia kobiecego ciała. Artysta stał się mistrzem syntezy form kobiecych aktów, zachowując przy tym indywidualny rys oparty na sprawności warsztatowej oraz kunszcie modelunku. Twórca w świadomy sposób wykorzystuje haptyczne walory rzeźbiarskiego medium, tworząc w płaszczyźnie bryły, niezwykle wymowne i zróżnicowane fakturowo wgłębienia oraz wypukłości. Jak pisze Katarzyna Chrudzimska-Uhera: „Studiowanie ludzkiego ciała jest wyrazem poszukiwania własnej podmiotowej tożsamości w obszarze najbardziej indywidualnym i nieredukowalnym. Jest odkrywaniem różnorodności i odmienności w naturalnym środowisku człowieka, jakim jest jego fizyczność. Jeśli w tej perspektywie spróbujemy ‘przezczytać’ rzeźbiarskie akty Łodziana, odsoni się one przed nami jako wcielenie odwiecznej – w tym sensie bardzo tradycyjnej – opowieści męskiego oka. Jako obraz kobiety-fragmenty, kobiety-objektu, fetysza i przedmiotu męskiego zachwyty, źródła natchnienia, rozkoszy i cierpienia. Jako niezgłębiona tajemnica. W takim kontekście głębszego znaczenia nabiera także spójność ich formy, harmonijność i estetyka. Ukazuje się nam obraz – pierwowzór rzeźbiarza” (Tadeusz Łodziana, katalog wystawy w Galerii Dyląg, Kraków 2016, s. 7-8).

Prezentowane prace Łodziana „Otwarta” to bodaj najbardziej rozpoznawalna w twórczości rzeźbiarza forma. Anatomia zostaje tu sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku, którą widz odczytuje na bazie doświadczenia własnego ciała. Mimo tej innowacyjności rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze. Zaznaczał to czytelnym impulsem, pozwalającym nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała. Przestrzegał wymogów estetyki i atrakcyjności wizualnej – wskazuje na to precyzyjność modelunku, gładkość powierzchni, określoność granic formy. Jednocześnie Łodziana bronił statusu artysty, wpisując się w archetyp rzeźbiarza-demiurga, który wyzwala z bezformnej materii uwięzionej w niej zarys figury.





18 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Piesek (czerwony), 2007

ceramika szklowana, 26 x 16 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: "1/6 | A07"

edycja: 1/6

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR



19 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Piesek (żółty), 2007

ceramika patynowana, 26 x 18 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: "2/6 | A07"

edycja: 2/6

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

MITOLOG WSPÓŁCZESNOŚCI

Sylwester Ambroziak swoją obecność na rodzimym scenie artystycznej zaznaczył u schyłku lat 80. jako performer w Galerii Dziekanka – ówczesnym centrum nurtu Nowej Ekspresji, a także w pracowni Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej akademii. Rzeźbiarz bardzo szybko wypracował swój autorski, na wskroś indywidualny styl, który od wielu lat z konsekwencją oscyluje wokół przedstawień ludzkiego ciała, a także rozważań natury ontologicznej. Mimo wyczerpania wraz z końcem dekady języka figuracji Ambroziak zdecydował się pozostać przy rzeźbie figuratywnej, najbardziej klasycznej z form, tworząc w drewnie oraz brązie. Stylistykę prac artysty można określić zamierzonym antyestetyzmem, nawiązującym do sztuki naiwnej czy też nieprofesjonalnej, ale także do ekspresjonizmu Neue Wilde oraz twórczości epoki archaicznej, zarówno afrykańskiej, jak i polinezyjskiej.

Rzeźby Ambroziaka sytuują się na przeciwnym biegunie wobec kanonu antycznego wyrosłego z dążeń do perfekcji zarówno tej fizycznej, jak i moralnej, chociaż warto zauważyć, że podobnie jak Grecy Ambroziak przedstawia swoje postaci w sposób niezwykle dynamiczny, często frontalny, w pozycji kontrapostu. Bohaterowie jego prac uchwyceni są w wyrazistych, często syntetycznych gestach. Zdają się twardo stąpać po ziemi. Mają krótkie nogi, długie ręce oraz wydłużony tułów. Wszystkie figury są do siebie bardzo podobne, można wyodrębnić najwyżej trzy zróżnicowane w formie typy sylwetek. Postaci wydają się być obnażone, nie tylko fizycznie, ale także, a może przede wszystkim, duchowo. Artysta poddaje je groteskowej deformacji, każe prowokować swoją brzydotą, ale także urokiem prymitywów. Mimo fizycznej ułomności emanuje z nich szlachetna godność. Występują solo bądź zbiorowo, zawsze w przemyślanych kompozycjach. Jak wskazuje sam Ambroziak: „Kształt moich rzeźb to efekt poszukiwań formy, która najlepiej odpowiadałaby mojemu temperamentowi. Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej: komiksu i filmu animowanego. Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje. Moich postaci nie traktuję tylko jako rzeźbę, to mój język, rodzaj teatru, sposób komunikowania. To bliższe szamanizmowi” (<https://culture.pl/pl/tworca/sylwester-ambroziak>, dostęp: 17.09.2021).

Obcując z twórczością Ambroziaka, mamy do czynienia z zobrazowaniem reguł świata bliskiego oczekiwaniom współczesnego człowieka. Bohaterowie jego prac z jednej strony pragną mierzyć się z tym, co odwieczne, z drugiej natomiast nawiązują do konstytutywnych doświadczeń naszego kręgu kulturowego z całym przynależnym mu багаżem cywilizacyjnych doświadczeń. Język, jakim posługują się wobec tego figury Ambroziaka, zdaje się językiem niezwykle uniwersalnym. Zamiast poszukiwać indywidualnych cech każdej z postaci, artysta skupił się na wypracowaniu cech wspólnych, emocji uniwersalnej dla każdego z nas. Jak pisał Mariusz Knorowski: „Jego bohaterowie robią wrażenie, jak gdyby byli potomkami Hioba. Doświadczają cielesnych i duchowych katuszy. Wystawiają na próbę swoją wiarę, nie mogąc pojąć rozumem ogromu nieszczęść, które ich spotykają. Ich wyolbrzymione, o zunifikowanej fizjonomii głowy cięża zawsze ku dołowi, stają się stygmatem, znakiem napiętnowania. Niekiedy wspierają się nawzajem w swoim bolesnym doświadczeniu, Braterstwo gestów, objawy czułości, dowody miłości – to świadectwa archetypowej więzi i ponadczasowej solidarności” (Mariusz Knorowski we wstępie, Sylwester Ambroziak, Warszawa 2004, s. 7–8).





20 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Stojąca, 2008

ceramika, 30 x 10 x 9 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: '133/150/1 A.08'

edycja: 133/150

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR





21 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Stojący, 2008

ceramika, 29 x 10 x 9 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: '46/150/I A.08'

edycja: 46/150

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR



22

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

"Marks ze szpilkami", 1983

asamblaż, akryl, gips, olej, czerwone szpilki wypchane gazetą, 40 x 32 x 43 cm
sygnowany i datowany wewnątrz buta: 'K+M+B 1983'
unikat

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 000 – 17 300 EUR

„Trudność polega nie na tym, żeby zrozumieć, że grecka sztuka i epos są związane z pewnymi społecznymi formami rozwoju. Trudność polega na tym, że dostarczają nam one jeszcze rozkośzy artystycznej i w pewnej mierze służą za normę i niedościgniony wzór”.

Karol Marks



PORTRET TOTALNY





Portret Karola Marksa, to obok przedstawień Moby Dicka, leitmotiv twórczości Krzysztofa M. Bednarskiego. Kojarzony z wyświechtanym, propagandowym wizerunkiem motyw głowy filozofa został podjęty przez artystę po raz pierwszy w jego pracy dyplomowej broniącej w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w czerwcu 1978 i prezentowanej kolejno w Galerii Repassage Elżbiety i Emila Cieślaków. Młody artysta planował odwzorować monumentalną podobiznę Marksa w szlachetnym materiale. Po nieudanych próbach wykucia portretu w kamieniu ostatecznie odlał go w cemencie. Na tym jednak nie skończył się koncept Bednarskiego. Wielkiemu Marksowi towarzyszyło kilkanaście mniejszych odlewów tej samej formy oraz projekcja fotografii innych realizacji w miastach bloku wschodniego. Jak wspomina sam artysta, wybrał Marksa: „gdyż nie był tak odrażającą postacią jak Lenin czy Stalin” (Krzysztof M. Bednarski, O doświadczeniu rzeźby. Rozmowa z Krzysztofem M. Bednarskim, Martyna Sobczyk, s. 28). Jak zauważa Maryla Sitkowska, wątek ten mógł być odpowiedzią na oczekiwania, jakie władze polityczne postulowały wobec artystów – postulaty tworzenia „sztuki zaangażowanej”, szczególnie w obliczu rytualnych obchodów, a takie miały miejsce w 1977, kiedy Bednarski zaczynał pracę nad dyplomem: świętowano wtedy przecież 60. rocznicę rewolucji październikowej. „Portret totalny Karola Marksa” co do zasady przypominał działania Andy’ego Warhola czy Claesa Oldenburga: „uprowadzał” wizerunek wpływowego myśliciela ze sfery wzniosłości, czyniąc z niego kolejną, gotową do łatwej konsumpcji ikonę kultury popularnej. Jak notuje dalej Sitkowska: „Niedługo po dyplomie i prezentacji w Repassage’u wielka, cementowa głowa Marksa została zakupiona do zbiorów Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie. Dziś stanowi własność Muzeum Niepodległości w Warszawie, które przejęło te zbiory po 1989. I można stwierdzić bez ironii, że ten nowy ‘adres’ potwierdza status Marksa Bednarskiego jako pracy niezależnej, wyrazu niepodległej postawy autora zademonstrowanej w czasie i warunkach, kiedy nie było to jeszcze często spotykane, słowem – prekursorskiej wobec nurtu ‘sztuki niezależnej’, który miał szeroko zaistnieć w następnej dekadzie” (Maryla Sitkowska, Krzysztof M. Bednarski – portret totalny Karola Marksa (1977–2009), [w:] Krzysztof M. Bednarski. Portret totalny Karola Marksa 1977–2009, [red.] Maryla Sitkowska, katalog wystawy indywidualnej, Bytom 2009, s. 78–79).

Z biegiem czasu „Portret totalny” stał się dla Bednarskiego rodzajem rezerwuaru form i symboli wywiedzionych z własnej sztuki. Powtarza je w wielu wariantach, testując ich rzeźbiarski potencjał, zmienność kształtu tworzonego z analogicznej formy poddawanego kolejnym przekształceniom. Prace z „głowami” rzeźbiarz kontuuje nieprzerwanie i niezależnie od zmieniających się okoliczności politycznych, co interpretuje się jako „chęć wytłumaczenia się” z raz powziętej decyzji artystycznej. Odlewane z gipsu i brązu, a od 1997 również z tworzyw sztucznych, zmultiplikowane głowy Marksa pozostają jednym z głównych motywów twórczości Krzysztofa Michała Bednarskiego. Artysta wykorzystywał je do tworzenia kolejnych instalacji, takich jak „Wyprzedaż” (1980), „La rivoluzione siamo noi – J. Beuys” (1986) czy „Dzieła zebrane Karola Marksa” (1988). Kolejne realizacje rozwijają polemikę z bieżącą rzeczywistością – systemem komunistycznym, którego Marks był jednym z czołowych ojców założycieli – czyniąc to często w sposób prześmiewczy i groteskowy. Po 1989 głowa autora „Kapitału”, tym razem najczęściej w wersji plastikowej, zyskała nowe znaczenie w kontekstach komercyjnych: w 1999 Bednarski ozdobił na czas wyprzedaży witryny rzymskiego butików luksusowej marki Fendi swoimi pracami: kopcem z głów z tworzywa, a także kolumnami z głów Marksa w gipsie i brązie.



23 †

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

Maska

brąz, 180 x 32 x 30 cm
sygnowany: 'ORŁOWSKI'

estymacja:
7 000 – 9 000 PLN
1 600 – 2 000 EUR

Punktem wyjścia do pracy twórczej Pawła Orłowskiego są ludzkie sylwetki. Nie są to jednak ujęcia kanoniczne polegające na zachowaniu idealnych proporcji, lecz zredukowane, uproszczone, silnie zgeometryzowane. Swoją formą mogą przywołać na myśl hybrydę maszyny z ludzkim ciałem. Szczególnie ciekawy w twórczości Orłowskiego jest się cykl „Boty” – wielkoformatowych realizacji wykonanych przy użyciu stali, którą twórca pokrywa intensywnymi, monochromatycznymi barwami. Tworząc swoje prace, artysta posługuje się całym wachlarzem rzeźbiarskich materiałów, począwszy od brązu, przez stal, aż po beton. Jak sam przyznaje: „Tradycyjne, twarde materiały to dla mnie sposób na zatrzymanie czasu. Możliwość wysłania sygnału w przyszłość na temat tego, jacy jesteśmy i co nas aktualnie interesuje. Medium, jakim jest rzeźba oraz trwałe materiały, które najczęściej wybieram, dają możliwość, aby ów sygnał czy przesłanie przetrwały dłużej niż przysłowiowy poranny news” (<https://rynekisztuka.pl/2016/05/05/w-pracowni-pawla-orlowskiego/>, dostęp: 21.09.2021). Nieregularne, kubistyczne formy rzeźbiarskie kontrastują w ujęciu Orłowskiego ze szlachetnością brązu oraz surowością stalowej blachy, do której, jak twierdzi, Orłowski ma szczególny sentyment. Paweł Orłowski ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni profesora Józefa Sękowskiego oraz UDK w Berlinie w pracowni profesora Karlheinz Biederbicka. Zawodowo jest związany ze swoją Alma Mater, gdzie na Wydziale Wzornictwa prowadzi pracownię rzeźby.





24 †

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

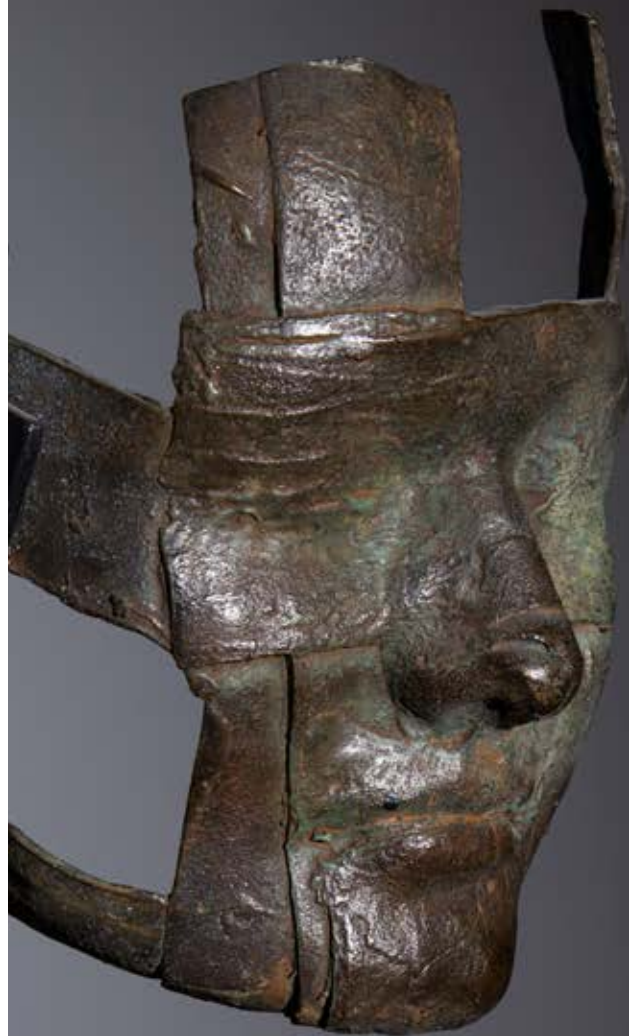
Maska

brąz, 175 x 32 x 30 cm
sygnowany: 'Orłowski'

estymacja:

7 000 – 9 000 PLN

1 600 – 2 000 EUR





25 †

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887–1951

Zaplatająca warkocz

brąz patynowany, 100,5 x 42 x 32 cm
sygnowany na podstawie: 'Stanisław Jackowski'
odlew z okresu dwudziestolecia międzywojennego

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 500 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (zakup w latach 60.–70. XX w.)
kolekcja prywatna, Czechy

„... chociaż większa część jego dzieł powstała już po pierwszej wojnie światowej, dowodzą one, że artysta bardzo długo hołdował ideałom przyswojonym sobie w dobie secesji. wahając się między realizmem (akademizmem), impresjonizmem i rytmiczną dekoratywnością”.

Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 163





Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, fot. Henryk Poddębski, po/lub 1927

ZMYSŁOWE I EFEMERYCZNE KOBIETY STANISŁAWA JACKOWSKIEGO

Stanisław Jackowski odebrał gruntowną edukację w środowisku krakowskim. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz rzeźbę na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W pracowni Konstantego Laszczki znalazł się pod silnym wpływem sztuki symbolizmu i secesji, której hołdował przez kolejne dekady, nawet długo po tym, jak styl ten odszedł już dawno w niepamięć. Jak pisał Tadeusz Dobrowolski: „Ruchliwość konturów, problem wibrującego, tanecznego ruchu oraz współczynnik liryzmu przy słabym poczuciu bryły rzeźbiarskiej należą do istotnych cech jego sztuki, formułowanej długo w kategoriach secesji, a zatem nieco anachronicznej w okresie po pierwszej wojnie światowej” (Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 164). W latach 1911–1912 na krótko znalazł się w kręgu paryskiej Académie Colarossi. Żył i tworzył przede wszystkim w Warszawie angażując się bardzo aktywnie w sprawy kulturalne tego miasta. W jego twórczości ścierały się różnorodne tendencje, od wzmiankowanej już secesji, po klasycyzującą stylizację.

Niewątpliwie wiodącym motywem w jego twórczości była postać kobiety, istoty efemerycznej i zagadkowej. Jego figury znakomicie wpisywały się w gusta międzywojennych odbiorców, którzy chętnie ustawiali wielkoformatowe statuetki w swoich mieszkaniach. Kwestie formatu są w oeuvre Jackowskiego sprawą kluczową. Zapisał się on bowiem w historii jako wybitny twórca pomników, które już przed II wojną światową zdobiły zaułki stolicy. W Parku Skaryszewskim ustawiona została bodaj najśłynniejsza rzeźba artysty czyli „Tancerka”. Przedstawia ona roztańczoną kobietę z uniesionymi ramionami odzianą w zwiewną sukienkę. Materiał w niektórych partiach posągu dokładnie przylega do ciała modelki, w innych natomiast tworzy powiewające na wietrze falbany. Inną znaną kompozycją Jackowskiego jest chociażby wodotrysk o frywolnym tytule „Igraszka z krokodylem” ustawiony na placu Dąbrowskiego. Ta groteskowa scena to pełne ekspresji przedstawienie małego chłopca, który niczym barokowe putta w mitologicznych kompozycjach walczy z otwierającym paszczę krokodylem. Przykładem pracy o charakterze klasycyzującym może być tutaj natomiast „Żniwiarka” z parku w Śmiełowie.

Prezentowana w katalogu figura kobiety, która ze swoich bujnych włosów zaplata warkocz jest znakomitą przykładem wiodącego w twórczości Jackowskiego nurtu. Modelka ukazana w zmysłowej, swobodnej pozie jest typowym dla artysty przedstawieniem wielokrotnie podejmowanym przez niego w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Pewne aspekty kompozycji pozwalają również na wyznaczenie analogii z rzeźbą starożytną. Te odwołania do antyku są w działalności plastycznej Jackowskiego czymś zupełnie oczywistym. Omawiana piękność ukazana w ruchu przywodzi na myśl klasyczne figury ukazane w kontrapoście. Do spuścizny antyku odwołuje widza także i sam temat. Można go interpretować dwojako. Dla jednych kobieta uchwycona została podczas zaplatania wspomnianego już warkocza. Inni z kolei mogą dostrzec tu znany już w starożytności typ przedstawień Wenus Anadyomene – pięknej bogini wyłaniającej się z morskich odmętów i wykręcających swoje mokre włosy.



Stanisław Jackowski, wodotrysk Igraszka z krokodylem z 1936 roku umieszczony na placu gen. Dąbrowskiego w Warszawie



Stanisław Jackowski

26 †

STANISŁAW SZUKALSKI

1893–1987

Popiersie gen. Tadeusza Bora-Komorowskiego, 1955

brąz patynowany, 68,5 x 61 x 33 cm

sygnowany i datowany z tyłu: 'SZUKALSKI 19 V 55'

na odwrocie opisany: 'MATA WERI'

sygnowany monogramem wiązonym: 'SS', opisany: '3/9'

oraz znak odlewni: 'DS | DECKERS STUDIOS'

edycja: 3/9

odlew stworzony po 1955

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

32 400 – 54 000 EUR

„Każdy rodzi się z kształtem duszy ale potem jest Wykształcony.
Trzeba robić każde dzieło, jakby miało być ostatnim w życiu.
Jakby miało być testamentem i pomnikiem dla samego siebie”.

Stanisław Szukalski





Stanisław Szukalski na tle głowy „Pomnika Baczności” dla Katowic podczas wystawy prac ugrupowania „Rogate Serce” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1936

ZERMATYZM I KULT WIELKICH POLAKÓW

Interpretacja twórczości Stanisława Szukalskiego jest zadaniem wielce problematycznym. Bez odautorskiego komentarza praktycznie niemożliwe jest odczytanie treści ukrytej w niejasnych scenach figuralnych, zanurzonej w wielości tajemniczych ornamentacji i znaków. Emblematyczną cechą stylu kontrowersyjnego rzeźbiarza stały się doskonale pod względem warsztatu, muskularne sylwety pokryte misterną siatką ornamentów. Lata 20. XX wieku obfitowały w heroizowane projekty monumentalnych realizacji poświęcone zasłużonym dla ojczyzny bohaterom, co łączyło się z programowymi założeniami leżącymi u podstaw sztuki Szukalskiego. Kult i liczne projekty poświęcone wybitnym jednostkom łączyły się z zaprojektowaną przez artystę ideą Polski Drugiej, dla której trzeba było stworzyć nowe, narodowe miejsce kultu. Szukalski zaprojektował więc Duchtynię, która miała się znaleźć pod Wawelem – na dnie Smoczey Jamy. Do jej wejścia prowadziłyby wielki posąg Piłsudskiego, natomiast w centrum umieszczono by mauzoleum Komendanta-Oswobodziciela w kształcie leżącej kłody dębu. Wokół niej znajdowałyby się groby innych wielkich Polaków. Ideowym centrum Duchtyni byłby jednak Światowid łączący w całość posągi Piłsudskiego, Kazimierza Wielkiego, Kopernika i Mickiewicza.

Wraz z projektem Duchtyni proponował zorganizować powstanie „Neuropy”, obejmującej państwa Starego Kontynentu, z wykluczeniem Anglii, Francji i Włoch. Kontrowersyjny artysta, wierny swoim ideom Europy słowiańskiej, pod zwierzchnictwem Polski, widział odrodzenie w stworzeniu Polski-Drugiej, krytykując kulturę i intelektualną kondycję nowo odrodzonej Rzeczypospolitej. „Metaforą Polski istniejącej była dla Szukalskiego martwa Akademia, wypełniona zręcznymi starcami: profesorami i krytykami, których nie znośił, co z lubością demonstrował publicznie, wywołując kolejne skandale (ściągały one zresztą na wystawy Szukalskiego tłumy – zdarzało się, że jednego dnia do Pałacu Sztuki przychodziły 4 tysiące zwiedzających). W hierarchicznym i arcywieszczarskim Krakowie młody adept sztuki potrafił bezpardonowo zaatakować samego Adolfa Szyszko-Bohusza, rektora ASP i głównego konserwatora Wawelu. „Dlaczego inżynier budowlany, szmuglujący się jako artysta architekt (...) wtyka w mury Wawelu, tego Olimpu polskiego, już niezmażalne, a świadomie trwale odciski swego nietaktu?” – pytał niebezinteresownie, próbując wprowadzić na Zamek własne, surrealistyczne pomysły” (cyt. za Agnieszka Sabor, Wiedźmin z dwudziestolecia, „Znak”, 2008, dostęp: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6402008agnieszka-saborwiedźmin-z-dwudziestolecia/>).

Natomiast Polskę Drugą „mieli ją stworzyć młodzi artyści, członkowie założonego przez Szukalskiego w listopadzie 1929 roku Szczepu Rogate Serce i niedoszli absolwenci wymyślonej jako swoista anty-Akademii „Twórcowni”, w której nie byłoby wolno malować farbami olejnymi ani nawiązywać do zachodnich „-izmów”. W zamian za to „twórcownicy” uczyliby się szczegółowego rysunku ołówkiem, szukając inspiracji w „czystych i świeżych” pradziejach Polski. Szkoła nigdy nie powstała, choć w 1930 roku Szukalski negocjował w tej sprawie z władzami Katowic i Krakowa. (...) Dla Polski Drugiej trzeba było wymyślić nowe godło. Artysta zaproponował „Świętoporła” – przypominającego ptaka z rozłożonymi skrzydłami i swastyką na piersi, a zarazem żelazne ostrze topora” (op. cit.).

Po powrocie do Chicago, wraz z wybuchem II wojny światowej, Szukalski ograniczył twórczość rzeźbiarską, skupiając się na badaniu początków cywilizacji i prehistorii ludzkości. „Oparł ją w dużej mierze na badaniach antropologicznych, a także na, stanowiących ich uzupełnienie, badaniach z zakresu astronomii, geologii, prehistorii, archeologii, piktografii, języko-

znawstwa oraz historii i dziejów wyznań. W rezultacie tak szeroko zakrojonych 'badań' niepokorny Stach z Warty Szukalski doszedł do przekonania, że zarówno chrześcijaństwo, jak i poganizm są jednym i tym samym ludem, który dawno temu opuściwszy zalaną przez Potop (...) Wyspę Wielkanocną, stworzył nową cywilizację w Zermatt w Alpach Szwajcarskich (stąd nazwa 'zermatyzm' dla całej teorii). Jednocześnie, ponieważ w biblijnej Księdze Genesis czytamy, iż po stworzeniu świata jeden był język i jedna mowa na świecie, artysta podjął badania, które doprowadziły go, jak sądził, do odkrycia tego właśnie języka. Nazwał go po polsku 'Macimową' (Mową-matką), a po angielsku 'Protong'. Z czasem Stach z Warty zaczął uważać, że Adam i Ewa mówili po polsku” (cyt. za: Lechosław Lameński, Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 40).

Pochłonięty studiami nad genezą ludzkości oraz borykający się z trudnościami finansowymi Szukalski oddalił się od twórczości rzeźbiarskiej, która wymagała dużych nakładów pieniężnych i profesjonalnej pracowni. Jednak wszechstronny artysta od lat 40. wykonuje w mniejszym stopniu, ale za to jeszcze bardziej niezrozumiale, niepokojące w wymowie i o jeszcze bardziej skomplikowanej formie realizacje rzeźbiarskie. Do najlepszych kompozycji z tamtych czasów należy niewątpliwie prezentowane popiersie nawiązujące do heroizowanych przedwojennych portretów wielkich Polaków. „W latach 50. XX wieku powstaje także kolejny portret – popiersie generała Tadeusza Bora-Komorowskiego (1955, gips patynowany oraz wersja odlana w brązie, Archives Szukalski w Sylmar), o rozbudowanej – i całkowicie niejasnej dla postronnego widza – symbolicznej, nawiązującej do powstania warszawskiego. Twarz generała, mimo mocnego przestylizowania z trafnie uchwyconym podobieństwem, została wkomponowana (właściwie uwieczniona) w formy architektoniczne przypominające konstrukcje kanałów, którymi ewakuowali się powstańcy ze Starego Miasta do Śródmieścia. Dla podkreślenia niehumanitarnych warunków, które panowały w kanałach, Szukalski wprowadził w przestrzeń twarzy Bora-Komorowskiego (na wysokości czoła i pod nosem) rodzaj gzymsów okalających jego głowę dookoła, z których kapią wypełniające kanały szlam i odchody”. W opisywanej kompozycji Szukalski w doskonały sposób utożsamia postać gen. Bora-Komorowskiego z tragicznymi losami Polski. To właśnie decyzją Głównego Komendanta Armii Krajowej rozpoczęło się Powstanie Warszawskie w 1944 roku. Podczas walk o stolicę Bor-Komorowski odpowiedzialny był między innymi za przekazywanie informacji o stanie walk oraz apelował do aliantów o wsparcie w lotniczych zrzutach zaopatrzenia. Przez cały okres powstania generał Komorowski, świadomy następstw powstania, pozostał w Warszawie wraz z małym dzieckiem oraz żoną będącą w ósmym miesiącu ciąży. Po 63 dniach heroicznej i samotnej walki prowadzonej przez powstańców z okupantem, wobec braku dalszych perspektyw, gen. Bor-Komorowski podjął decyzję o zakończeniu obrony Warszawy. Straty poniesione przez stronę polską w wyniku boju o stolicę powodują, iż decyzja o jego rozpoczęciu podjęta przez gen. Komorowskiego do dziś wywołuje ogromne kontrowersje. Szacuje się, że w czasie powstania poległo w około 18 000 powstańców a 25 000 zostało rannych. Do tragicznego rozrachunku należy doliczyć również śmierć około 3,5 tys. żołnierzy z Dywizji Kościuszkowskiej. Do tego straty wśród ludności cywilnej były ogromne i wynosiły około 180 000 zabitych. Po kapitulacji pozostałych mieszkańców Warszawy, w liczbie 500 000, wypędzono z miasta, które po powstaniu zostało praktycznie całkowicie zniszczone. Jednocześnie w prezentowanej pracy widać wyraźnie wpływ zagorzałych studiów nad własną teorią zermatyzmu w miniaturowych figurkach posągów z Wysp Wielkanocnych okalających popiersie generała Bora-Komorowskiego.





27 †

AUGUST ZAMOYSKI

1893–1970

"Chopin – studium do pomnika w Rio de Janeiro", 1943–1944

brąz patynowany, 30,5 x 14 x 10 cm

sygnowany na podstawie monogramem wiązany w okręgu: 'AZ'
na spodzie fragmentarycznie zachowany wycinek prasowy z opisem

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 800 – 15 200 EUR

POCHODZENIE:

Orlando Estate Auction, Orlando, październik 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, katalog wystawy, [red.] Anna Lipa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019, poz. 67, s. 479 (il.)





August Zamojski, Pomnik Fryderyka Chopina przy Praia Vermelha w Rio de Janeiro, 1944, widok współczesny

Rzeźba pomnikowa zajmuje bardzo ważne miejsce w twórczości Augusta Zamoyskiego. Wielkoformatowe kompozycje artysty, które w zamierzeniu miały być usytuowane w przestrzeni publicznej wymagały od niego już na początkowym etapie pracy odmiennego podejścia do formy. Dobrym przykładem takiej właśnie realizacji może być tutaj chociażby figura zatytułowana „Nu” z 1943 roku wyeksponowana przed gmachem Museum of Modern Art w Bello Horizonte.

Prezentowane w katalogu studium wiąże się z niezwykle interesującą historią pracy nad pomnikiem Fryderyka Chopina, który odsłonięty został w 1944 roku, dokładnie w piątą rocznicę wybuchu II wojny światowej. Owa kompozycja stała się w Rio de Janeiro przy Praia Vermelha. Rzeźba została tam znakomicie wpisana w otaczającą ją przestrzeń. Postać wybitnego kompozytora odwrócona tyłem do lądu wpatruje się w dal, w rozległą przestrzeń oceanu. Formalnych analogii dostarcza tutaj inna forma Zamoyskiego – figura „Rhei” stworzona w tym samym czasie. Obie postacie ukazane w lekkim kontrapoście, w geście zadumy podpierają lewą ręką swoją głowę. Co ciekawe, do rzeźby Chopina pozował artystę Jerzy Szabelewski (Yurek Shabelevsky), polski tancerz i choreograf występujący na scenach Nowego Jorku, Buenos Aires i Mediolanu.

**„W BRAZYLII, GDZIE OD 1940 ROKU
ZAMOYSKI MIESZKAŁ, NIE ODNALAŻŁ
SWOICH WZORCÓW KOBIECÓCI.
RZADKO PRACOWAŁ Z NATURY,
Z MODELKĄ, CHOĆ TO W BRAZYLII
STWORZYŁ DWA PIĘKNE
AKTY – CARMEŁĘ I RHEĘ”.**

AUGUST ZAMOYSKI. MYŚLEĆ W KAMIENIU, KATALOG WYSTAWY,
[RED.] ANNA LIPA, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE,
WARSZAWA 2019, S. 311



WACŁAW SZYMANOWSKI

1859–1930

"Wiatr" ("Le vent"), 1899

brąz patynowany, 48 x 32,5 x 21 cm
 sygnowany na podstawie: "W. Szymanowski"
 odlew z epoki

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

Antykwarjat Palmieri Sauveur, Nicea (zakup w 1988)
 kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:

porównaj:

Galeria Malarstwa i Rzeźby Polskiej od końca XVIII do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu, katalog zbiorów, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2018, s. 186 (il.), nr kat. 109

Wacław Szymanowski 1859–1930. Pochód na Wawel, katalog wystawy, red. Marta Piszczatowska, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku, Białystok 2007, (il.)

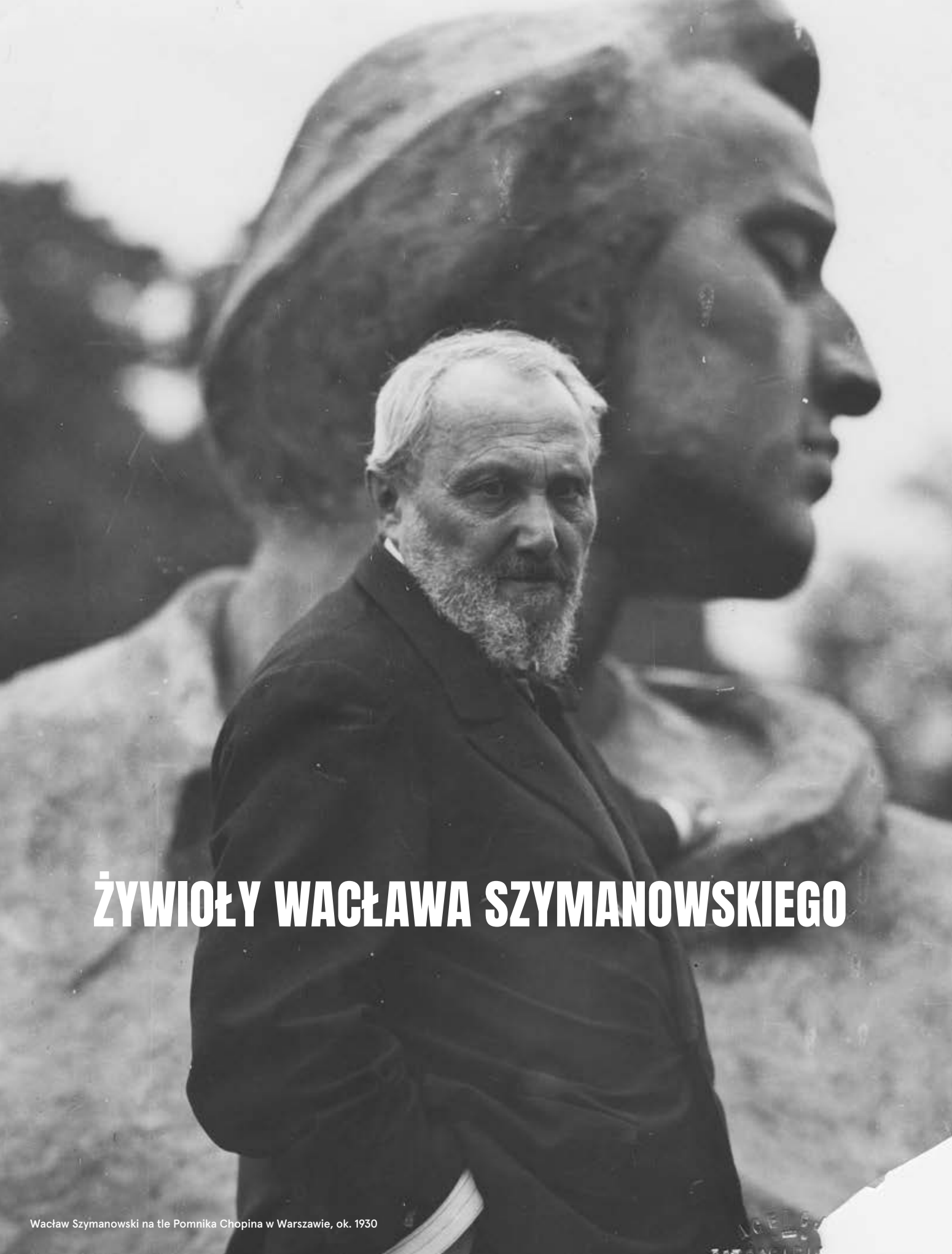
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 303 (il.)

Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, Warszawa 1996, s. 250 (il.), nr kat. 51

Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu, katalog zbiorów, oprac. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 127 (il.), nr kat. 584

Wacław Szymanowski 1859–1930, katalog wystawy, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 115 (il.), nr kat. 9a



A black and white photograph of an elderly man with a full white beard and hair, wearing a dark suit jacket. He is looking slightly to his right. In the background, the large, dark stone profile of the Chopin Monument is visible, set against a light, possibly overcast sky. The overall mood is contemplative and historical.

ŻYWIÓŁY WACŁAWA SZYMANOWSKIEGO

Wacław Szymanowski na tle Pomnika Chopina w Warszawie, ok. 1930



Wacław Szymanowski, Huculi w rozmowie, około 1888
Muzeum Narodowe w Krakowie



Fotografia portretowa Wacława Szymanowskiego wykonana
w zakładzie fotograficznym Kostka i Mulert w Warszawie, 1906,
Muzeum Narodowe w Warszawie

Dziś w powszechnej świadomości Wacław Szymanowski funkcjonuje głównie jako wybitny rzeźbiarz, autor pomnika Fryderyka Chopina w warszawskich Łazienkach Królewskich czy ikonicznego, choć niezrealizowanego nigdy w przewidywanej formie „Pochodu na Wawel”. Otóż Szymanowski rozpoczynał swoją artystyczną działalność jako malarz. Niezwykle bogate i silnie oddziałujące już w jego epoce oeuvre rzeźbiarskie skutecznie przysłoniło jednak początki jego kariery, w której to o wiele chętniej sięgał po pędzel, aniżeli po dłuto czy inne narzędzia rzeźbiarskie.

Szymanowski należał do artystów, których działalność od samego początku naznaczona była piętnem sukcesu. Urodził się w inteligenckiej rodzinie o rozległych koneksjach. Jego ojciec, który znał osobiście Cypriana Godebskiego umożliwił synowi wyjazd wraz z owym twórcą do Francji. Pobyt w Paryżu wywarł na Szymanowskim ogromny wpływ. Uczył się początkowo u Godebskiego, ale przebywał też przez pewien okres w kręgu École des Beaux-Arts. Z Paryża udał się w podróż do Monachium. Zweryfikował swoją dotychczasową edukację w tamtejszej Akademii. Równolegle malował i rzeźbił. Już w latach 80. XIX stulecia zaczął wystawiać swoje prace w ramach międzynarodowych wystaw. Dzieła Szymanowskiego eksponowano w Berlinie, Monachium, Paryżu i co oczywiste także w kraju, w Warszawie czy Krakowie.

Studia we francuskiej stolicy bezspornie ukształtowały wrażliwość artysty. Paryż na przełomie XIX i XX wieku stanowił centrum nowoczesnej myśli. Ścierały się tutaj przeróżne idee, często odmienne od siebie i niezwykle kontrowersyjne. Szymanowski podczas nauki, jak również i później mieszkając w Paryżu już jako w pełni świadomy twórca chłonął łapczywie wszystkie te nowości. Niczego nie kopiował, stworzył swój indywidualny styl przesycony symbolizmem i impresjonizmem, w którym początkowo istotną rolę odgrywała giętka, secesyjna linia w pełni utrzymana w klimacie francuskiej Art Nouveau.

Do około 1900 roku obok przedstawień symboliczno-mitologicznych ważną część prac Szymanowskiego stanowiły kompozycje o tematyce ludowej utrzymane w nurcie chłopomańskich inspiracji. Owe zainteresowanie ludem i wiejską przestrzenią najpełniej uwiódł w malarstwie artysty. Znakomitymi przykładami mogą być tutaj

choćby obrazy „Huculi w rozmowie” z 1888 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Żniwiarz” znany również jako „Upał” namalowany w 1895 (Muzeum Narodowe w Krakowie). Szymanowski dał poznać się w omawianych przedstawieniach jako wnikliwy obserwator wiejskiego życia i jego nie zawsze sielankowych realiów.

„Wiatr”, jedna z najbardziej rozpoznawalnych rzeźb w artystycznym oeuvre Szymanowskiego jest fascynującym przykładem tego typu inspiracji. Stosunkowo wczesna praca z 1899 roku tematem i formą nawiązuje do jego obrazu o takim samym tytule, stworzonego około 1895. Niestety nie znamy dziś tejsze pracy, trudno określić miejsce jej przechowywania, a tym samym zweryfikować stopień analogii pomiędzy tymi dwoma dziełami. Niemniej jednak stwierdzić należy, że każda z kompozycji podejmował oprócz tematyki ludowej także symboliczny aspekt zmagania się człowieka z potężnymi siłami natury. Idąca kobieta niosąca na plecach zawinięty w chustę chrust smagana jest ze wszystkich stron wiatrem, uginając się dodatkowo pod dźwigającym ciężarem. Rozwiana spódnica i włosy potęgują dodatkowo silną ekspresję owej pracy. Motyw postaci ukazanej pod przytłaczającym ją naporem materii nie jest w twórczości Szymanowskiego odosobniony. Warto wymienić tutaj chociażby kompozycję „Kariatydy”, tę z 1896 (Muzeum Narodowe w Krakowie), jak i tę wykorzystaną w strukturze nagrobka Erazma i Anny Jerzmanowskich na cmentarzu Rakowickim w Krakowie z 1910.

O historii odlewów „Wiatru” pisała przy okazji warszawskiej wystawy Szymanowskiego Hanna Kotkowska-Bareja: „Wiadomo, że istniały przynajmniej cztery paryskie odlewy tej rzeźby przed 1901, ponieważ Szymanowski pisał w liście do T. Axentowicza z 1. V. tego roku wysyłając mu jeden egzemplarz, że trzy inne sprzedał w Paryżu, Warszawie i Wiedniu. Jakiś ‘Wiatr’ zakupił w 1899 r. w TZSP baron Józef Weyssenhof, inny również w TZSP w r. 1903 – E. Jantzen. Nie można tych informacji związać z rzeźbami znajdującymi się w muzeach Krakowa, Płocka i Warszawy. Natomiast egzemplarz stanowiący własność MN we Wrocławiu należy do nieznannej liczby odlewów wykonanych po powrocie artysty do Krakowa, t.j. po r. 1905” (Wacław Szymanowski 1859–1930, katalog wystawy, red. Hanna Kotkowska-Bareja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 56–57).

„Szymanowski ma niesłychaną moc sugestywną. Mówią o nim zazwyczaj: 'rzeźbiarz-poeta'. Ale jest to określenie trochę niebezpieczne. Bo brzmi tak, jakby chodziło tylko o piękne myśli, piękne uczucia - i inne przymioty, że tak powiem... czysto prywatne. Można je mieć, a być lichym ich tłumaczem. Szymanowski umie mówić swym silnym, twardym językiem spiżu, kamienia. O to chodzi. Umie mówić. Albo raczej grać, śpiewać. Jeżeli już ma się coś dodać do słowa 'rzeźbiarz', to jestem za słowem 'muzyk'. Oddawna za tem jestem”.

Tadeusz Rittner, Jakie wrażenia wywarła sztuka polska w Wiedniu. W. Szymanowski i J. Malczewski w 'Secesyi', „Świat”, 6, 1911, nr 47, s. 8





29

MAGDALENA GROSS

1891-1948

Popiersie kobiety z medalionem, 1925

brąz patynowany, wys. 59,5 cm

wymiar podstawy: 23,5 x 27 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'M. GROSS 1925'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 400 – 43 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





LUDZIE I ZWIERZĘTA

„W dwudziestoleciu międzywojennym piękną kartę rzeźbiarstwa zapisały artystki polskie, które w tym czasie ‘wyroły się’ tak obficie, jak nigdy dotąd, podejmowały wszystkie zadania należące do tej gałęzi sztuk, tworzyły rzeźby figuralne, płaskorzeźby, obiekty sakralne i architektoniczne oraz projekty pomników – dzieła kameralne i monumentalne realizowane w glinie, gipsie, kamieniu, brązie i drewnie. Wszystkie rozpoczęły naukę i działały jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. Pracowały zawodowo w różnych ośrodkach, reprezentowały rozmaite kierunki i tendencje, zdobywały znaczenie, szacunek i uznanie”.

cyt. za Aleksandra Melbeczowską-Luty, Posagi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2015, s. 235

Magdalena Gross przyszła na świat w Warszawie w 1891 roku w inteligentnej rodzinie mieszczańskiej. Dziadek ze strony matki wydawał „Gazetę Handlową”, natomiast brat matki, Leon Okręt, był sławnym adwokatem i dziennikarzem, słynącym ze swoich głośniejszych sprawozdań sądowych. Po zakończeniu szkoły średniej Zofii Kurmanowej, zachęcona przez jednego z najważniejszych rzeźbiarzy doby dwudziestolecia międzywojennego, Henryka Kunę, rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych. Następnie kontynuowała naukę we Florencji pod kierunkiem Filadelfa Simi, pod okiem którego szlifowała umiejętności z zakresu rzeźby i malarstwa. Ogromny talent Gross został dostrzeżony dość wcześnie. Już w wieku 22 lat zaczęła wystawiać swoje odlewy. W 1913 roku na Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostały zaprezentowane trzy studia portretowe z brązu, przy czym jedna z fotografii została zreprodukowana w katalogu, co było ogromnym wyróżnieniem dla młodej artystki. W kolejnych latach wielokrotnie wystawiała prace, a w styczniu 1926 roku miała swoją wystawę zbiorową obejmującą 18 rzeźb – głównie kompozycje portretowe, akty czy motywy rodzajowe. „Owa wczesna twórczość Magdaleny Gross jest wszakże dziś dla nas mało uchwytne. Bodaj żadne z jej dzieł ówczesnych nie trafiło do zbiorów publicznych. Pozostały w posiadaniu artystki lub jej rodziny i przepadły w zawierusze drugiej wojny światowej. Większość z nich nie była reprodukowana, a nawet fotografowana. Po pracach wystawionych pozostały ślady w postaci danych w katalogach wystaw. Dane te są jednak przeważnie tak ogólnikowe, że nieraz nie pozwalają nawet na ustalenie, czy mamy do czynienia z tym samym utworem, czy z dwoma utworami różnymi. Jedno, co możemy powiedzieć z całą pewnością, to to, że wśród tych wczesnych dzieł przeważały portrety” (cyt. za Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 11). Prezentowane w katalogu „Popiersie kobiety z medalionem” należy do zaginionej grupy rzeźb, stanowiąc tym samym absolutną rzadkość na rynku aukcyjnym.

Twórczość Magdaleny Gross obejmowała dwa główne nurty – portrety ludzi i rzeźbę animalistyczną. „Od portretów artystka rozpoczęła swą działalność rzeźbiarską. Pierwsza praca wystawiona przez nią w 1915 r. była portretem. Krąg osób portretowanych obejmuje po części osobistości wybitne i znane (portrety konferansjera Fryderyka Jaroszy’ego, adwokata i literata Leona Okręta, filozofa kawiarnianego Franciszka Fiszerę, śpiewaka operowego Ignacego Dygasa) po części przyjaciół i znajomych (portrety doktora T. Tonchu-Ru, Jadwigi Rendznerowej, Ryszarda Żabińskiego). Niektórych osób portretowanych przez artystkę nie udało się zidentyfikować. Pod względem formy cechuje portrety Magdaleny Gross duża różnorodność ujęcia. W głowie kobiecej z brązu ostra charakterystyka indywidualna – niskie czoło, wystające kości policzkowe, pełne wargi – łączy się ze śmiałymi uproszczeniami, z syntetycznym, niemal geometryzującym ujęciem kształtu. Głowa jest tu niemal sprowadzona do jaja, szyja do walca itd. Natomiast głowa męska z gipsu z 1929 r. – subtelna głowa intelektualisty – jest ujęta realistycznie. Charakter i wyraz są tu wydobyte za pomocą starannego i delikatnego modelunku powierzchni” (op. cit. s. 20). Prezentowane „Popiersie kobiety” należy do bardziej realistycznego nurtu dzieł rzeźbiarki. Mimo pewnego syntetycznego ujęcia Gross posługuje się dość realistycznym modelunkiem rzeźbiarskiej bryły. Na powierzchni brązu pozostały odciski dłoni artystki, które ukierunkowują stylistykę portretu w stronę twórczości przełomowego rzeźbiarza Augusta Rodina. Portretowana kobieta trzyma w dłoni medalion z wizerunkiem greckiego bóstwa. Ów gest wywołuje pewną dozę tajemniczości i niepokoju. Przybliża to popiersie do twórczości wybitnego artysty Xawerego Dunikowskiego, który za pośrednictwem portretu psychologicznego próbował ukazać pojęcia metafizyczne nurtujące duszę człowieka.

30

MAGDALENA GROSS

1891-1948

Jelonek, lata 30. XX w.

brąz patynowany, 19 x 20 x 7 cm
sygnowany na boku podstawy: 'MAGDALENA GROSS'
na boku podstawy znak odlewni: 'L.KRANC i T.ŁEMPICKI | WARSZAWA'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

„Źródłem jej natchnienia były zwierzęta. Jak zauważyła żona dyrektora, prace Gross nie wymagały poprawek, gdyż rzeźbiarka nie tylko świetnie wyczuwała budowę zwierząt, ale też miała do nich odpowiednie podejście. Jako realistka i animalistka, Magdalena Gross, zwana Szpakiem – jak pisze Antonina Żabińska – ‘każdy posążek opracowywała niezmiernie długo, obmyślając starannie poszczególne fragmenty, później zaś obra-
biała je z niebywałą precyzją’”.

Marta Bolińska, *Sprzymierzeńcy ocalenia w czasach wojny* (Na podstawie książki Ludzie i zwierzęta Antoniny Żabińskiej), „Studia Socialia Cracoviensia 9”, 16, 2017, nr 1, s. 198





Magdalena Gross obok rzeźby bażanta podczas wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1933 roku



MAGDALENA GROSS WRAŻLIWA ANIMALISTKA

Magdalena Gross odebrała kompleksową edukację w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Kontynuowała ją później w Italii, a dokładniej we Florencji stanowiącej kolebę renesansu. Te dwa środowiska ukształtowały młody umysł artystki, która pod wpływem tendencji akademickich w początkach swojej kariery skupiła się na rzeźbie portretowej. W 1930 Grossówna przeżyła kryzys artystyczny i załamanie wewnętrzne. Jej dalsza działalność plastyczna stała się pod wielkim znakiem zapytania. Wówczas, dzięki przedziwnemu zrządzeniu losu, trafiła do otwartego dwa lata wcześniej ogrodu zoologicznego w stolicy. To wydarzenie stało się punktem zwrotnym w jej życiu i zdeterminowało całą późniejszą twórczość. Począwszy od tego właśnie momentu datować zwykło się jej niesłabnące zainteresowanie światem zwierząt i powstające w związku z nim liczne kameralne rzeźby o tematyce animalistycznej. Artystka, niczym antyczny pisarz Ezop, kreowała swój własny, bajkowy świat, w którym postacie zwierzęce otrzymywały antropomorficzne cechy. „Jedną z osób najbliższych artystce utrzymuje, że z właściwym sobie zmysłem humoru zawarła ona w posążkach różnych gatunków zwierząt aluzje do rozmaitych typów i charakterów ludzkich, a nawet do określonych jednostek. Gęś japońska to ‘piękna dama z absolutną pustką w głowie’. Perliczka to ‘zaaferowana kretyńska, która tylko myśli o tym, gdzie stanąć w kolejce po śledzie’. Bażant to pewny siebie samiec wyruszający na

podboje miłosne. Marabut, z głową wtuloną w ramiona, ma być żartobliwym wizerunkiem męża rzeźbiarki. Wreszcie Czapla to jakby humorystyczny autoportret czy może autokarykatura jej samej” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 28). Kompozycje Magdaleny Gross i ich głęboki wyraz świadczą o dużej wrażliwości, jaką posiadała. Pokazują ją jako wybitną obserwatkę świata ludzi i zwierząt, które umiejętnie potrafiła połączyć w harmonijną i spójną całość. Z rzeźb artystki emanuje wszechobecna miłość do otaczającego ją świata. Potrafiła ona wydobyć ze swoich kompozycji nie tylko aspekty emocjonalne pozwalające na utożsamienie sylwetek zwierząt z konkretnymi typami osobowości, lecz także kwestie formalne znakomicie pasujące do tworzonego zwierzęcia – „płochliwość w lamie, pogodnie usposobienie w kaczorze, zawiadłość w kogucie” (Mieczysław Wallis, jw., s. 28). Gross w całej swej działalności charakteryzowała się ponadto znacznym dystansem, zarówno w stosunku do innych, jak i samej siebie. Nie miały wpływu na formę jej ówczesnej twórczości miała zapewne znajomość z dyrektorem stołecznego zoo, profesorem Janem Żabińskim i jego małżonką Antoniną. Niewykluczone, że to m.in. pod ich wpływem warszawski zwierzyńiec stał się pracownią artystki, wysublimowanym i jakże osobliwym atelier z majestatycznymi sylwetkami zwierząt w roli najznamienitszych modeli.

„Przestały mnie prześladować reminiscencje przerabianego w sztuce od wieków ciała ludzkiego, odświeżyła mnie i pociągnęła odrębność świata zwierzęcego, nowe formy, kształty i ruchy. Ogród zoologiczny pochłonął mnie całkowicie. Dzięki uprzejmości dyrektora ogrodu, dr. Żabińskiego, który interesuje się bardzo sztuką, mam ułatwiony dostęp do zwierzęcych modeli. Praca moja w Zoo obfituje czasami w przeżycia zupełnie szczególnej natury; asystowała mi raz w czasie szkicowania w glinie kormorana – mała sroka. Wskakiwała na stołek rzeźbiarski i przyglądała się godzinami z widocznym zainteresowaniem pracy. Pewnego dnia, gdy przyszedłam do ogrodu, zastałam ku memu zdziwieniu rzeźbę odkrytą ze szmat, którymi zabezpiecza się glinę od schnięcia, narzędzia rzeźbiarskie na ziemi, a cały mój szkic pokłuty był dziobem sroki. Najwyraźniej sroczka chciała mi pomóc w pracy”.

Magdalena Gross, Jak rzeźbię zwierzęta?, „Sygnały”, nr 23, 1936, s. 7–8

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

"Troje bawiących się dzieci", 1926

terakota, 30,5 x 19 x 20 cm

sygnowany na podstawie: 'K. Laszczka'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 300 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

LITERATURA:

porównaj: Konstanty Laszczka. W 150-lecie urodzin. Zbiory Społecznego Muzeum Konstantego Laszczki w Dobrem, red. Przemysław Piątkowski, Dobrze 2015, s. 69 (il.)



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 wyjechał dzięki Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych. Obcowanie 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 Jasieńskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Juliana Fałata. Pod względem stylu Konstanty Laszczka kojarzony jest z dynamiczną formą, szkicowo wymodelowaną bryłą o mocnych kontrastach światłocieniowych. Laszczka bardzo często podejmował temat bawiących się dzieci m.in. w „Nie padaj deszczu” (1926–30), „Zabawa z kozłami” (1911), „Dzieci na kozle” (1910). Prezentowana praca z 1926 roku wykonana została w terakocie, troje bawiących się dzieci artysta oddał w sposób szkicowy. Rzeźbiarz bardzo często czerpał z folkloru, rodzajowy temat rzeźby przywodzi na myśl arkiadę „wsi spokojna, wsi wesoła”. Artysta idealnie uchwycił chwilę szczęścia, beztroską zabawę dzieci. W szkicowym potraktowaniu rzeźby widać za to świetny warsztat rzeźbiarza, Laszczka osiągał świetne rezultaty w ceramice. W 1927 roku wydał dwa podręczniki poświęcone tej technice.







32 †

MARIA TERESA KUCZYŃSKA

1948

Samuraj, 2001

ceramika szklwiona, 32 x 26 x 20 cm
unikat

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

Wachlarz artystycznych zainteresowań Marii Teresy Kuczyńskiej zdaje się niezwykle szeroki. Artystka zajmuje się bowiem ceramiką, rysunkiem oraz malarstwem, jednak to rzeźba w dorobku twórczyni ma szczególne miejsce. Tworzone przez nią prace oscylują na granicy abstrakcji i figuracji. Spod warstw swobodnie uformowanego materiału rzeźbiarskiego można dostrzec delikatne, subtelne zarysy ludzkich postaci. Przybierają one kształty torsów, ud, rąk czy zarysów talii. Kuczyńska sięga po różnorodne materiały – ceramikę, brąz czy porcelanę. Artystka studiowała w latach 1965–71 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnej Akademii Sztuk Pięknych) pod kierunkiem profesora Stanisława Horno-Popławskiego. W 1978 uczestniczyła w Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenzie, gdzie początkowo zdobyła złoty medal, a rok później Grand Prix. Artystka od połowy lat 80. mieszkała w Australii, gdzie tworzyła głównie rzeźby plenerowe w Melbourne, Sydney i innych miejscach. Warto wspomnieć, że stworzona w latach 1993–94 monumentalnych rozmiarów realizacja zdobi portal australijskiego Sądu Rodzinnego. W połowie lat 90. powróciła do Ojczyzny, a w 2001 wykładała w Instytucie Sztuki i Ceramiki w Höhr-Grenzhausen w Niemczech.





33 †

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Młoda Odra", 2000

brąz patynowany, 61 x 34 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'StanWys | 3/8 | 2000'
edycja: 3/8

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

LITERATURA:

Stanisław Wysocki. Rzeźby. Sculptures, Wrocław, 2008, s. 58 (il.)

„Owe kobiety z brązu nie leżą, stoją, biegną czy tańczą. One są też liściem, konarem drzewa, muszlą. Przejście od jednego znaczenia do drugiego jest niezauważalne i nieuchronne. Akt staje się rzeźbą, rzeźba staje się szkicem aktu, jego koncepcją, sprowadzaniem jego istoty do podstawowych brył geometrycznych”.

Zofia Gebhard



WYRZEŹBIĆ PIĘKNO

Stanisław Wysocki kojarzony jest przede wszystkim ze sprowadzanymi do enigmatycznego znaku kobiecymi sylwetkami, realizowanymi zarówno w kameralnej, jak i monumentalnej skali. Swoje figury rzeźbiarz komponuje za pomocą uproszczonych, mocno zgeometryzowanych brył, ukształtowanych jednak w niektórych partiach w sposób sugerujący płynność i lekkość materii. Kobiety, zazwyczaj stojące (rzadziej leżące czy klęczące) ujęte są zwykle w delikatnym ruchu. Jak pisze Elżbieta Łubowicz: „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 to innej, przepływającej przez ludzkie dzieje przestrzeni i w coraz to innym czasie. W tej twórczości spotyka się ze sobą to, co monumentalne, przemijające w czasowym mgnieniu, z tym, co wieczne, wykraczające poza jednostkowy czas ludzkiego życia. Obie te wartości wymykają się naszemu zmysłom i racjonalnemu myśleniu, ujawniając niekiedy część swojej tajemnicy, indywidualnej tajemnicy i wyobraźni filozofa lub artysty. Rzeźbiarz Stanisław Wysocki nadaje im dotykalne istnienie, ucieleśniając je w posagach z brązu (Stan Wys, Rzeźby Stanisława Wysockiego, Wrocław 2006, s. 19).

Dominującą tendencją artysty jest umieszczanie punktu ciężkości w dolnej partii bryły, pozwalając jej powoli zyskiwać lekkość w górnej partii. Odlane z brązu rzeźby zyskują zatem wyczuwalną ciężkość figury, zanegowaną jednakże wrażeniem ruchu czy częstokroć stosowanym przy opisie twórczości artysty wrażeniem „pięcia się ku górze”. Mimo iż wizerunki kobiet są mocno odrealnione, bez trudu możemy dostrzec ich witalność oraz cielesną zmysłowość. W ujęciu Wysockiego są afirmacją życia, metaforą płodności oraz twórczej energii. Niewątpliwie wpływa na to precyzyjnie prowadzona linia, miękko określająca opływową formę postaci, która następnie zostaje zdecydowanie ucięta najczęściej przy linii ramion, piersi czy talii. Wysocki nie tworzy konkretnych wizerunków, a wskazuje na to zabieg pozbawienia posągów głowy oraz twarzy lub tylko jej zarysowanie. Wysocki skupia się na uchwyceniu esencji kobiecości, która jest dla niego najwyższym ideałem piękna. Jak sam pisał: „Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyc, pouczać, radzić jak mają żyć. W codziennym życiu dość mają zła i smutku. Chcę pokazywać im piękno, miłość, ciepło. A kobiece ciało, fascynujące przez swój idealny kształt, jest apoteozą życia” (Mariusz Urbanek, Wyrzeźbić piękno, [w:] Stan Wys – Stanisław Wysocki – rzeźby, Wrocław 2008, s. 5-6).

Prezentowana rzeźba zatytułowana: „Młoda Odra” z 2000 jest wybitnym przykładem twórczej inwencji Wysockiego. Figura łączy w sobie wszystko to, co u rzeźbiarza charakterystyczne: wygięte, płynne linie z formą ostrego trójkąta, ciemny z elementami wypolerowania na złoto brąz z partiami zielonej śniedzi, statyczną z falującą formą. Wysocki kupił się na uchwyceniu ideału kobiecego ciała, który jest dla twórcy nieskończonym źródłem inspiracji, a co za tym idzie motywem przewodnim jego twórczości.





34

ZOFIA ARTYMOWSKA

1923–2000

"Composition 1", 1966

ceramika szkliona/płyta, 100 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Composition 1 | 1966 | Z.Artymowska | Baghdad'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

Zofia Artymowska znana jest przede wszystkim z prac malarskich zatytułowanych „Poliformy”. Ich cykl artystka rozpoczęła w 1970, wpisując się w nurt abstrakcji geometrycznej obdarzonej jednak indywidualnym charakterem i opierającym się na – charakterystycznym dla malarstwa spod znaku op-art – złudzeniu trójwymiarowości. Za punkt wyjścia i główny „moduł” kompozycji artystka obrała formę walca potraktowanego jednostkowo bądź jako część większego układu. W swoim malarstwie skupiała się przede wszystkim na badaniu relacji przestrzennych w obrazie, odkrywaniu mnogości efektów rozmaitych zestawień form i łączeniu geometrii z realistycznym anturazem, jak czyniła to na przykład w kolażach. Poliformowe rysunki lub serigrafie zespalała z fotografiami – często ilustrującymi krajobraz i architekturę Bliskiego Wschodu. Rzeczywiste widoki wtapiała w precyzyjnie skonstruowaną geometryczną przestrzeń. „Poliformy” tworzone były z matematyczną dokładnością, wyliczeniem miejsca każdego elementu. Powstawały w postaci obrazów w technice olejnej i akrylowej, rysunkach, grafikach czy kolażach. Prezentowana praca jest ciekawą realizacją Artymowskiej w technice mozaiki. Artymowska szczególnie końcem lat 50., aż do 1970 wykonywała ceramiczne kompozycje niefiguratywne i monotypie. Jej prace były wystawiane w Galerii Krzywe Koło w stolicy. Wraz z mężem, Romanem Artymowskim, artystka wykonywała również prace w przestrzeni publicznej. Do dziś można oglądać ich freski i ozdoby elewacji odbudowywanych po wojnie kamienic znajdujących się na Nowym i Starym Mieście w Warszawie.





35 †

IRENEUSZ KIZIŃSKI

1937–2008

Forma dekoracyjna

szkło, 44,5 x 20,5 x 12,5 cm

estymacja:

3 000 – 5 000 PLN

700 – 1 100 EUR

„Rzeźby Kizińskiego mają ścisły związek z naturą, artysta, tworząc, znalazł osobliwą siłę wyrazu swojej twórczości. Wieloznaczna wymowa dzieł może być trudna do interpretacji, jeżeli jednak pozna się kontekst powstawania dzieł – można zauważyć rzeczy, których wcześniej nie udało się dostrzec. Artysta za życia czuł silny związek z przyrodą, naturą, górami. Tworząc, chciał by powstałe dzieła żyły w symbiozie z naturą”.

Małgorzata Piss



36 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Kompozycja "Fatum"

szkło żaroodporne, wolnoformowane, rzeźba: 68 x 28 x 32 cm
wymiary podstawy: 8 x 19 x 19 cm

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 600 EUR

„Nie sposób w tym krótkim wstępie opisać wyczerpująco złożoną i wieloaspektową twórczość tego artysty szklarza, nestora obdarzonego ciągle młodzieńczą pasją. W kraju należy do najlepszych, w świecie – winien być zaliczany do czołówki awangardowych artystów szklarzy, niestety, z braku dostatecznej prezentacji za granicą, pozostaje ciągle nie w pełni odkryty i doceniony”.

Mieczysław Buczyński



Rzeźby Henryka Albina Tomaszewskiego wprawiają w zdumienie. Nawet osoba nieobeznana z procesem tworzenia szklanych naczyń wyczuwa, obcując z jego wyrobami, że ma do czynienia z arcydziełami sztuki szklarskiej. Artysta osiągnął ten pułap, gdzie rzemieślnik przestaje być jedynie człowiekiem znającym swój fach. Choć unikalność tej sztuki jest oparta na zręczności i znajomości prawideł, to łamie ona wszelkie podziały na sztukę wysoką i (będące niżej) użytkową czy dekoracyjną.

Do pracy w szkłe Tomaszewski przystąpił z pozycji, jak sam twierdzi, niewykwalifikowanego rzemieślnika, nie mając pojęcia o aktualnych tendencjach ani warsztacie. Bardzo szybko jednak posiadał umiejętność władania szklaną masą, pojmując jej istotę oraz zerwał z utartymi, skostniałymi przez lata schematami. Jak pisał Mieczysław Buczyński: „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 autodidaktyk 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 i skupił się na tworzeniu ze szkła kompozycji z tzw. wolnej ręki. To w nich znalazł ujście jego wspaniały 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”.

Te szkła to rzeźby, zapisy ruchu szklanej masy, którą Tomaszewski kształtował w czasie zastygania. Pracując w Szklarskiej Porębie od 1950, stworzył ponad kilkadziesiąt projektów szkła użytkowego i artystycznego, łączących w sobie nowoczesną formę, przy jednoczesnej prostocie zastosowanych rozwiązań. Ekspresyjność formy przy jednoczesnej delikatności użytego materiału oddaje dramatyczność oraz piękno dźwięków. Jak opisuje fascynacje muzyczne i ich wpływ na twórczość artysty Paweł Banaś: „[Tomaszewski] coraz częściej sam wskazywał na znaczącą rolę inspiracji muzycznych w jego twórczości. Świadczyły o tym i tytuły prac, i okoliczności organizacji wielu wystaw indywidualnych. Tomaszewski – jak wiemy – wyrastał w wielkim kulcie muzyki dawnej, nie była mu obca wagnerowska koncepcja syntezy sztuk, znał inwencje Schönberga i Skriabina. Z dawna fascynowały go też wzajemne związki plastyki i sztuki. Zwróćmy uwagę, że metoda jego pracy w szkłe formowanym na gorąco oparta jest – jak to określono – na zasadzie *prima vista* i ma wszelkie cechy muzycznej improwizacji” (Paweł Banaś, Helena Michałowska, Henryk Albin Tomaszewski, Warszawa 1992, s. 14).

Na rodzimym gruncie dorobek, jaki pozostawił po sobie Henryk Albin Tomaszewski, jest czymś zupełnie wyjątkowym, choć, co warto zaznaczyć, w szerszym kontekście szkła światowego można wskazać na zjawiska paralelne. Dzieła Tomaszewskiego nie ustępują jednak ówczesnym kreacjom szklarskim, a co cenniejsze, powstawały one bez jakichkolwiek wzorów. Swoje sukcesy twórca zawdzięczał przede wszystkim samodzielnym doświadczeniom warsztatowym. Obdarzony błyskotliwą inwencją twórca odrzucił statyczną technikę wydmuchiwania szkła na rzecz eksperymentów polegających na wolnym formowaniu z bańki szklanej przy pomocy piszczela i skonstruowanych przez siebie narzędzi. Z czasem artysta zaczął eksperymentować z przedmiotami, które przestały służyć jedynie codziennemu użytkownikowi. Jego realizacje stawały się coraz mniej naczyniowe w swoim kształcie i zaczęły przybierać abstrakcyjne formy przestrzenne. Przy ich tworzeniu autorowi udało się opracować technikę idealnego wywijania krawędzi wylewów, czego przykładem jest prezentowane dzieło.







37 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Rzeźba (podwójna)

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 90 x 44 x 32 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

„Henryk Tomaszewski osiąga w swoich pracach niepokojący dynamizm istot prawie żywych, vibracje 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”.

Marek Ratajczak





38 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

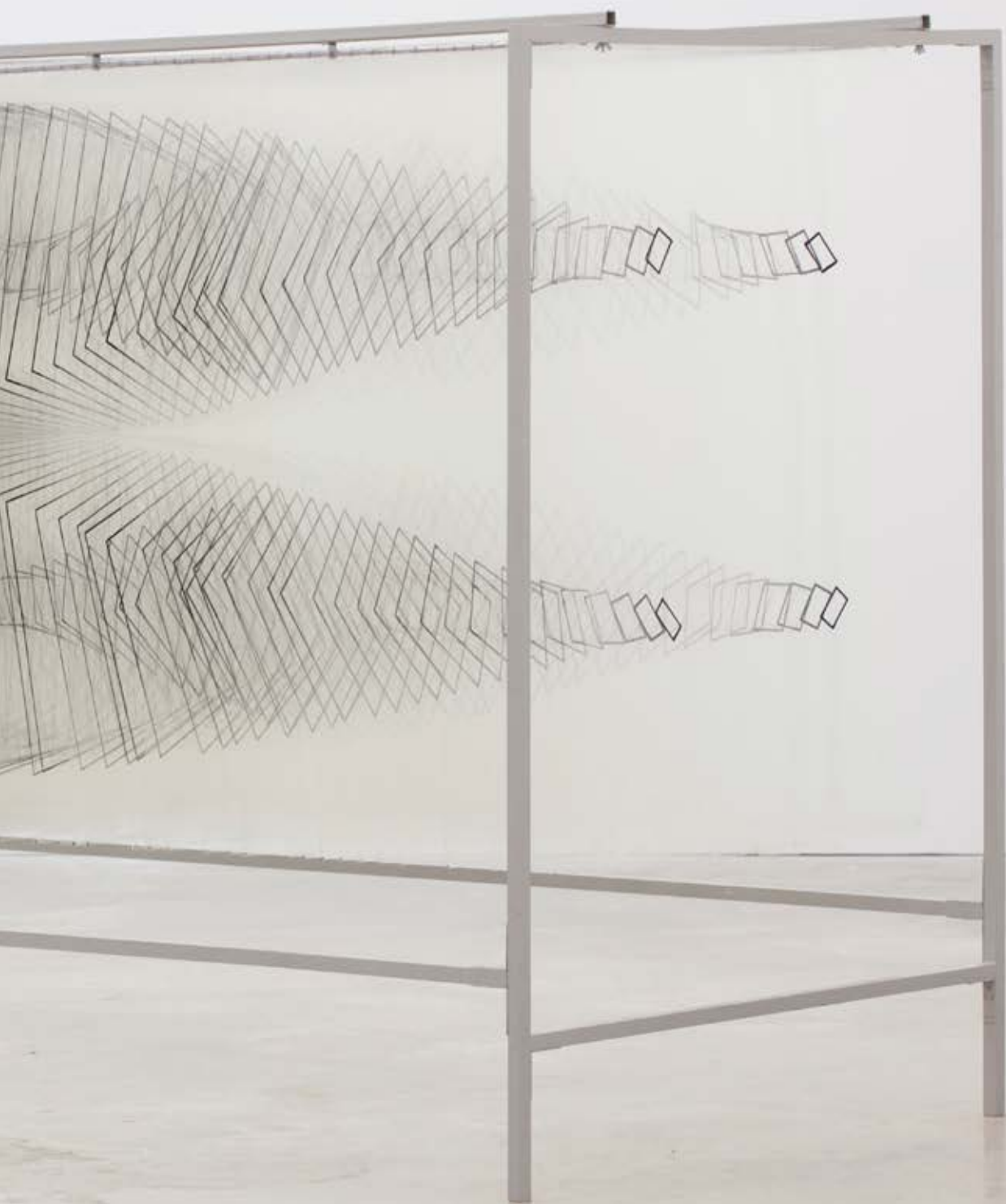
Kompozycja przestrzenna, 2010

instalacja, stal, drewno, metal, 140 x 250 x 100 cm
celuloid, stelaż z drewna i metalu

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 700 EUR





Twórczość Tamary Berdowskiej, utrzymana w konwencji abstrakcji geometrycznej, wpisuje się w długą tradycję sztuki tworzonej przez artystów konsekwentnie wypowiadających się za pomocą języka geometrii oraz celowo stymulujących percepcję wzrokową widzów. Jednocześnie jest to twórczość, która cechuje się dużą innowacyjnością wobec obranego medium artystycznego oraz stroni od pozostawienia widzów neutralnymi pod względem emocjonalnym. Jak podkreśla profesor Grzegorz Sztabiński w katalogu do monograficznej wystawy artystki „Obiekty Obrazy”: „formy, które znamy jako proste i w pełni poddające się umysłowej kontroli, w jej pracach stają się zmysłowo złożone i subtelne. (...) W pracach Berdowskiej prostokąt czy linia prosta zachowują cechy opisane przez Euklidesa, ale równocześnie, nie opuszczając świata kontrolowanego rozumem, wkraczają w obszar subtelnej zmysłowości” (Grzegorz Sztabiński, Syntezująca twórczość Tamary Berdowskiej [w:] katalog wystawy Obiekty Obrazy, [red] Joanna Warchoń, Kraków 2015, s. 12).

Berdowska w pierwszej kolejności odebrała dyplom z malarstwa, następnie na początku lat 90. studiowała w pracowni filmu animowanego, z doświadczeń tych wywiodła koncepcję tzw. rysunku przestrzennego, który miał symulować przekształcanie się w przestrzeni. Jej cykl zatytułowany „Kompozycje przestrzenne”, na który składają się znacznych rozmiarów instalacje, jednocześnie cechujące się lekkością formy, są uznane za jedno z najbardziej oryginalnych dokonań w jej dorobku. Na prezentowaną pracę składa się metalowy stelaż, do którego przymocowany został szereg półprzezroczystych folii, na których artystka naniosła różnych rozmiarów prostokąty. Formy wieloboków, niczym w ciągu filmowego kadru, zdają się nieustannie przeobrażać, pulsować, zanikać. Dwuwymiarowe medium rysunku w oku widza nakłada się na siebie, tworząc iluzję trójwymiarowej formy, półprzezroczystej i namacalnej jednocześnie. W kompozycji przestrzennej znajdujemy również mistrzowskie operowanie kolorem i światłem, charakterystyczne dla jej dominującej dziedziny twórczości, czyli malarstwa. Obrazy na foliach są malowane długoschnącą farbą olejną co najmniej pięcioma warstwami. Bożena Kowalska, wzmiankując o „Kompozycji Przestrzennej” w kontekście mistrzowskiego operowania kontrastem, pisała: „I tu rysunek geometryczny jest konstrukcją logiczną, trwałą i wyznaczającą rytm w przestrzeni. Przezroczysta folia zaś, przez którą widać głębię sali wraz z przechodzącymi widzami – symbolizuje zmienność i przemijalność materialnego świata” (Bożena Kowalska, Tamara Berdowska | Obrazy | Kompozycje przestrzenne, [w:] katalog wystawy Obiekty Obrazy, [red] Joanna Warchoń, Kraków 2015, s. 18–19).

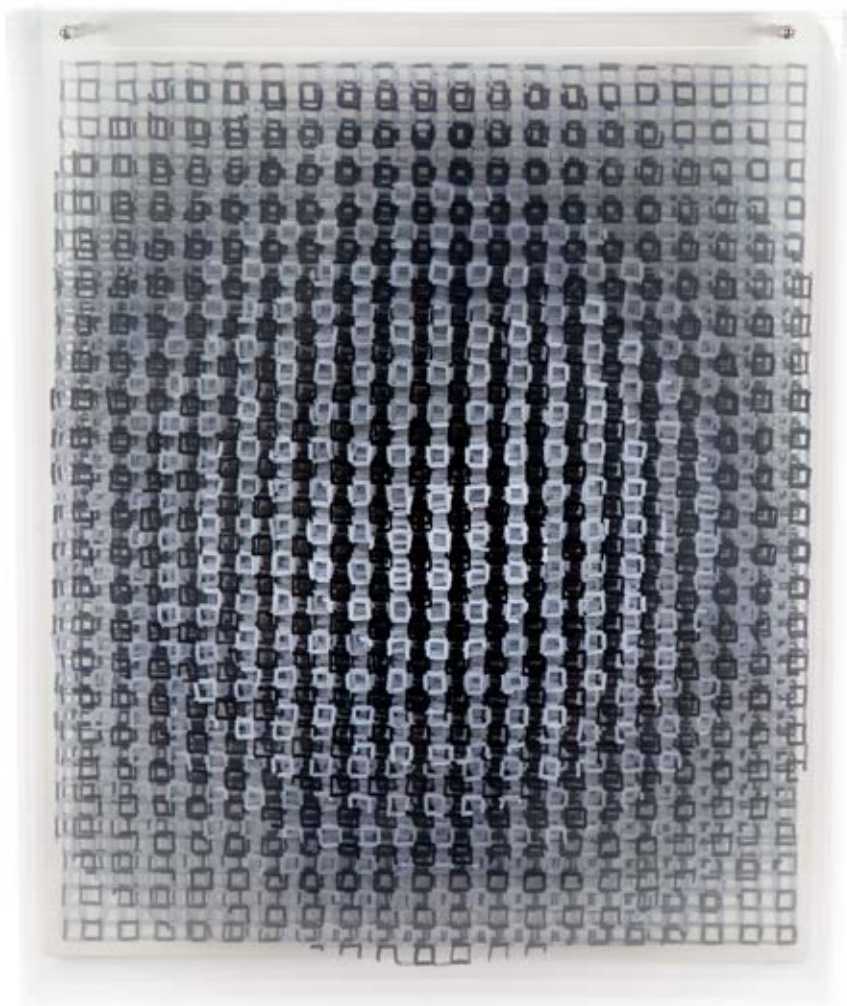
Pomimo wyraźnych odniesień do dzieł z kręgu abstrakcji konkretnej, czyli eliminującej wszelkie odniesienia do natury i uczuciowości, stosunek Berdowskiej wobec prymarnych form geometrycznych nasuwa skojarzenia z afirmacją matematyki jako nauki uznawanej za klucz do zrozumienia wzorców, na których zasadza się funkcjonowanie świata. Artystka, wychodząc z założenia, że makrokosmos i makrokosmos, wszechświat i człowiek są skonstruowane według jednej zasady, swoje prace konstruuje poprzez multiplikację prostych geometrycznych wzorów, które mogą być odczytywane jako najdrobniejsze, składowe elementy wszystkich organizmów i rzeczy. Eksploatowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa z nich płynących.



„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei,
często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania.
W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem.
Zawsze jest jednak środkiem, a nie celem”.

Tamara Berdowska

Tamara Berdowska, fot. dzięki uprzejmości artystki



39

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Okręgi" - dyptyk, 2021

technika własna, lakier/folia, 52 x 42 x 21,5 cm

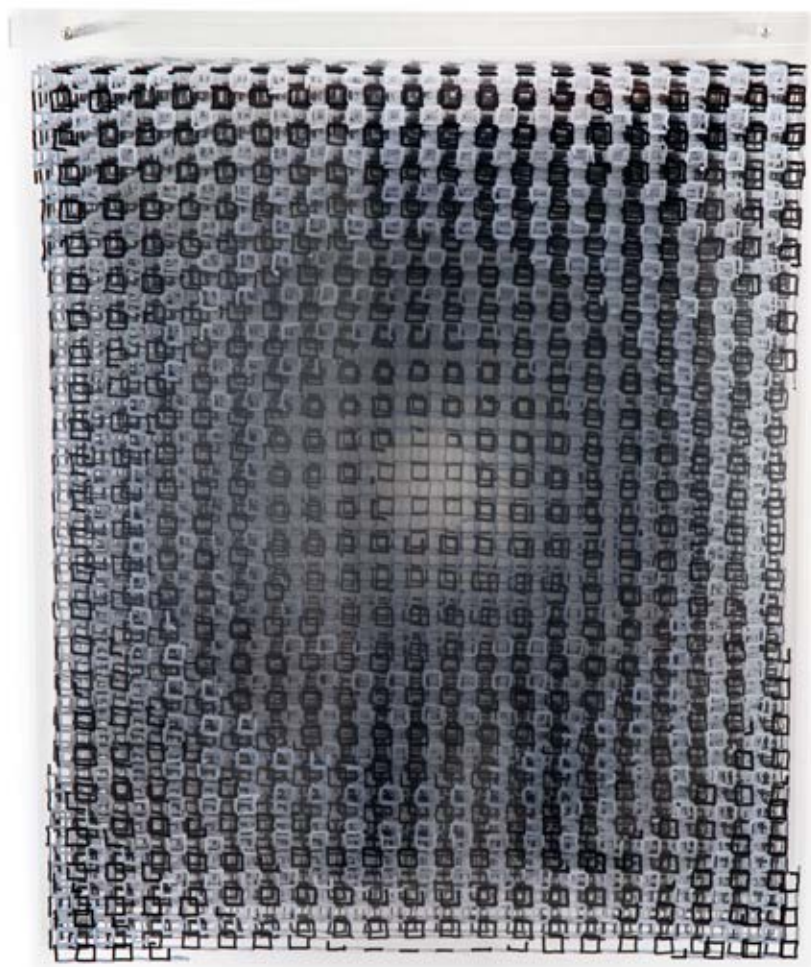
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

"Tamara Berdowska | rysunek przestrzenny | Okręgi I, 2021 | lakier olejny na folii"
oraz "Tamara Berdowska | obiekt przestrzenny | 2021, lakier olejny na folii | Okręgi II"

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR



Prezentowany w katalogu dyptyk zatytułowany „Okregi” przynależy do cyklu rysunków przestrzennych – kameralnych, lecz efektownych instalacji tworzonych przez Tamarę Berdowską. Prace z cyklu stanowią połączenie właściwości tradycyjnie pojmowanego rysunku (linearyzm) z przestrzenną jakością przynależną obiektom trójwymiarowym. Berdowska komponuje je na zasadzie zestawienia kolejnych partii folii zdobionych geometrycznymi kształtami połączonych ze sobą stalowym prętem. Warto zaznaczyć, że artystka nierzadko posługuje się przy tym długoschnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Dzieła Berdowskiej w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu ich na ścianie – wówczas wszystkie mozołnie i dokładnie kreślone przez twórczynię części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzeń-

ność jej dzieł. Nakładające się na siebie, zwielokrotnione rysunki powodują w oczach widza efekt drżenia i rozmycia, tworząc pewnego rodzaju mgłę barw. Niekiedy też wytwarzają wrażenie ruchu i wirowania, co dowodzi, że interdyscyplinarne działania artystki najlepiej zdają się odpowiadać konwencji abstrakcji geometrycznej. Jak stwierdziła Jolanta Antecka: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcję geometryczną wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że podobne do pewnego stopnia działania podjęte były równolegle tylko w USA” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, 2.07.2017, Kraków, [w:] Berdowska Tamara, [red.] Joanna Warchoń, Obiekty | Obrazy, Kraków 2015, s. 28).

40 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Kompozycja przestrzenna, 1961

drewno, 59 x 33 x 15 cm

sygnowany, numerowany i datowany poniżej plexiglasu: 18/100 H. Stażewski 1961

edycja: 18/100

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 600 – 10 800 EUR

POCHODZENIE:

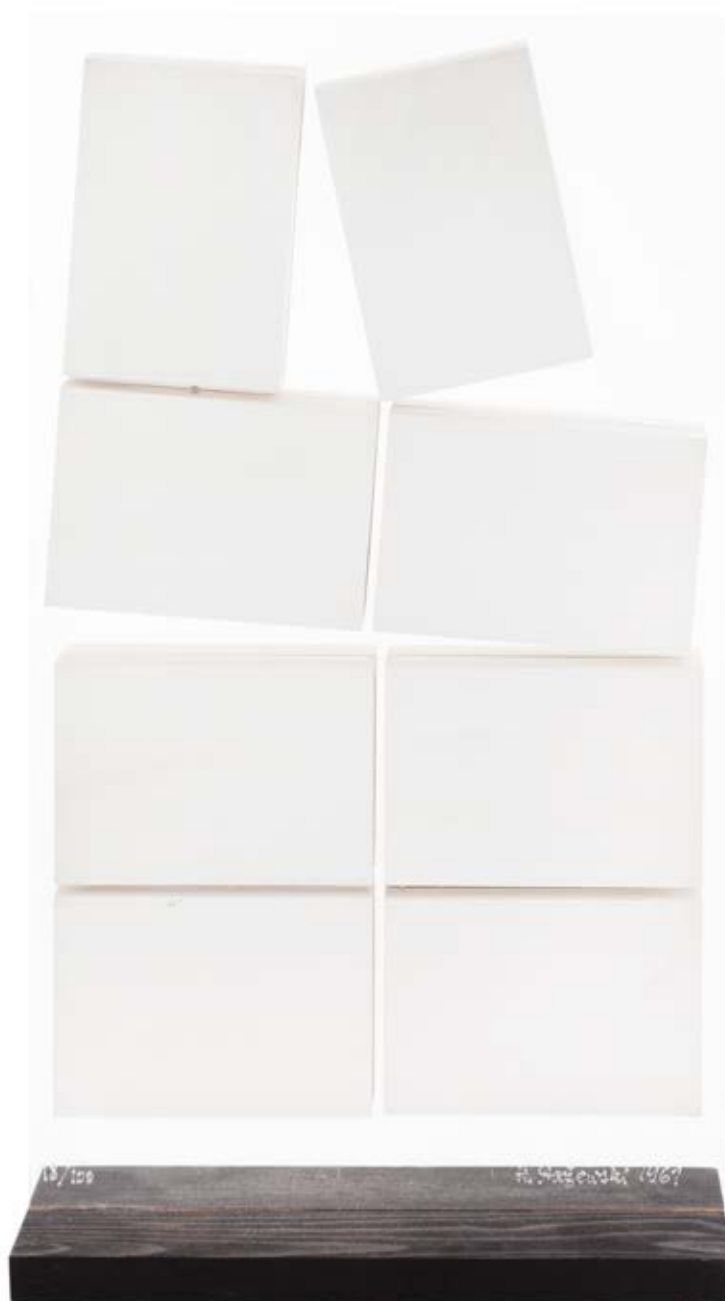
Galerie Edition Hoffmann, Friedberg

kolekcja prywatna, Nadrenia-Północna Wetsfalia

Dom Aukcyjny Van Ham

kolekcja prywatna, Polska

„Kompozycja przestrzenna” Stażewskiego pochodzi z okresu twórczości artysty, w którym ewidentny jest jej konstruktywistyczny rodowód. W sztuce tej prym wiedzie stosowanie dyscypliny formalnej ograniczonej do prostych elementów geometrycznych. Stażewski mawiał, że geometra jest tym, co łączy artystów wszystkich epok od początków sztuki, jest formą porządkowania chaosu codzienności, która stanowi uniwersalny język wspólny wszystkim ludziom. Rzeźba ta jest rozwinięciem motywów podjętych przez artystę w cyklach białych i czarno-szarych reliefów. Wyrugowanie koloru i operowanie wyłącznie barwami monochromatycznymi i achromatycznymi pozwoliły artyście na podjęcie eksperymentów związanych z badaniem relacji form w przestrzeni i ich wzajemnego napięcia. W reliefach i rzeźbach z tego okresu Stażewski wzbogacał i komplikował samą kompozycję, multiplikował kształty. Brak koloru miał celowo pozwolić widzowi na swobodny ogląd kombinatorycznych możliwości istnienia poszczególnych form w przestrzeni. W prezentowanym obiekcie artysta zdecydował się sięgnąć po materiały mniej konwencjonalne. Przezroczysta plexiglas, do której przymocowane są drewniane klocki, pozwala na wyeksponowanie białych struktur, jednocześnie dając wrażenie ich zawieszenia w przestrzeni, pewnej dysharmonii. Redukując wszystkie silne bodźce do minimum, stworzył widzom warunki do czystego oglądu form, które według założeń artysty nie były abstrakcyjne, a stanowiły syntezę i przedstawienia otaczającego świata, również w jego efemerycznych aspektach.





41 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Św. Wyścigowiec", 1989

asamblaż, 40 x 30 x 7 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'40x30x7 | ŚW | Wyścigowicz | 1989 | Hasior'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 700 EUR

„W pracach artysty religia współistnieje z racjonalizmem; symbole wiary – ze znakiem herezji; chochoły, lalki – z pogiętymi karoseriami samochodów. Kultura prymitywna łączy się ze stylem prowincjonalnych kapliczek, z pop-artem, czasem z konstruktywizmem. Dzieła Władysława Hasiora są uniwersalne, a jednocześnie nacechowane polskością. Związane z Podhalem – z jego kulturą, wiarą, historią, przyrodą – mają także znaczenie powszechne. Nie jest ono elementem dodatkowym, występującym obok innych, lokalnych wartości. Przeciwnie. Wszystko, co Hasior robi, zawiera cechy ogólne”.

Mariusz Hermansdorfer





MISTERIUM PRZEDMIOTU

Władysław Hasiór był artystą o nieograniczonej wyobraźni i ogromnej twórczej odwadze. Żaden chyba polski artysta nie wzbudzał tak skrajnych emocji jak on. Częstoć nie zrozumiany i oskarżany o bluźnierstwa twórca bez pardonów łączył w swojej sztuce symbolikę religijną z trywialnymi, prymitywnymi przedmiotami codziennego użytku, często będącymi wytworami rozwijającej się wówczas masowej kultury. Ta na wskroś nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty, a należy tu wymienić jego asamblaże, pomniki i happeningi (choćby procesje sztandarów) spotykały się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale wywoływały także duże kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawioną publiczność. Część odbiorców sztuki Hasióra niejednokrotnie zarzucała artyście, że swoją skandalizującą twórczością ośmiesza święte prawdy wyznawane przez katolików. W jednym z listów do redakcji „Tygodnika Powszechnego” możemy przeczytać „Jest to (...) kretyńsko mały grymas w kierunku ludzi, którzy je czczą. Dlatego nie wystarczy być rzeźbiarzem. Trzeba być ponadto facetem o jakiejś takiej kulturze osobistej. Wtedy zostawia się w spokoju owe symbole nawet wówczas, gdy samemu nie podziela się owej czci. Hasiór tego nie umie”. Cel sztuki Hasióra był jednak zupełnie odmienny. Nie zgadzał się, że jego twórczość jest bezbożna. Nie potwierdzał również, że jest religijna. Odpowiadał się do atmosfery sakralnej, gdyż według niego stanowiła najlepszy nośnik do realizacji własnych założeń artystycznych. Jak pisał w jednej ze swoich notatek zamieszczonych w zbiorze „Myśli o sztuce” z 1987: „Każda religia daje tak potężny ładunek przeżyć i odczuć, że nie oprze im się żaden artysta, który zaczyna na tym polu działać. Sprawa, która mnie interesuje, a nie umiem jej rozwiązać, to sprawa wartości obrazu czy rzeźby polegającej na sakralności. Nie jestem uwolniony od obsesji takich wartości. (...) Wydaje mi się, że ich siła leży w jakimś emocjonalnym ładunku możliwym tylko w kręgu głębokiej wiary w to, co się robi, głębokiej wiary, że to się musi robić w hołdzie dla jakiejś idei. Są rzeźby świeckie, absolutnie nie z kręgu tematów religijnych, które ze swoją wstrząsającą siłą są sakralne, bo istotnie w mocny sposób uzmysławiają istnienie ważnych wartości ludzkich. I jeżeli zjawia się dzieło, które nie dając nawet jeszcze odpowiedzi, stawia jakieś dramatyczne pytanie o wieczne sprawy ludzkie, to ono jest ważnym społecznie zjawiskiem i na pewno właśnie sakralnym”.

Źródła sztuki Hasióra należy poszukiwać w obrzędach charakterystycznych dla kultury ludowej, która przeżywała swój rozkwit u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX wieku. Artysta z górskim folklorem miał do czynienia niemal od najmłodszych lat. Wpłynęły na to przede wszystkim nauki pobierane w szkole prowadzonej przez Antoniego Kenara – wybitnego pedagoga, który wpajał swoim uczniom szacunek dla tradycji sztuki ludowej, biegłą znajomość warsztatu, ale także orientację w tendencjach współczesnej sztuki. Nie bez znaczenia była także ówczesna aura Zakopanego – wielka inspiracja dla twórczości artysty. Stamtąd właśnie czerpał twórczą moc, tam znajdowała się jego pracownia, tam też powracał z każdej podróży. Jak twierdzili historycy sztuki, asamblaże Hasióra bliskie są kącikom z domowymi pamiątkami znajdującymi się w niemal każdym góralskim domu, gdzie obok siebie znajdowały się dewocjonała, rzemiosło ludowe, ale także bliskie tandecie produkty masowej kultury. Idąc tym tropem, prace artysty przywodzić mogą na myśl właśnie przydrożne kapliczki, które Hasiór jako pierwszy potraktował jako pełnoprawne dzieło sztuki i uwieczniał na licznych fotografiach będących rodzajem dokumentu. Odwiedzał miejsca kultu i obserwował zachowania wiernych. Uwieczniał obrazy samotnie stojącej ambony, zmumifikowanych zwłok w szklanej trumnie czy procesji po stacjach drogi krzyżowej. Częstoć odnosił się również do najmocniej zakorzenionej w polskiej tradycji, kultu maryjnego. Można przypuszczać, że tworzenie przez Hasióra wspomnianych kapliczek wynikało nie tyle z głębokiej i szczerzej potrzeby wyrażania wiary, ile przede wszystkim z wewnętrznego obowiązku dokumentowania rzeczywistości. We współczesnej kulturze dostrzegał wiele wciąż żywych elementów myślenia magicznego, co znalazło odzwierciedlenie w totemicznym lub sakralizującym tonie jego prac. Religijna symbolika w połączeniu z kiczowatą materią służyła mu do kreacji własnego, głęboko egzystencjonalnego przesłania. Jak mówił: „Akt samodzielnego wyboru ze świata rzeczy jednej, którą ktoś samodzielnie uznaje za piękną, jest urzeczywistnieniem wolności. Gdy się go skrzyży – ‘co ty wybierasz?’, to tę wolność mu się odbiera. Pojęcie kicz jest stworzone dla potrzeb lwów salonowych, którzy nie znają pojęcia tolerancji kulturalnej. Gdyby się kicze wypłeniło, uderzyłoby się również w odruchy ludzkie. Dzięki tym artystycznie bzdurnym i małym obiektom załatwia się zupełnie niebzdurne ludzkie sprawy”.

42

ANTONI RZAŚA

1919-1980

"Zamyślona" ("Zadumana")

brąz patynowany, 66,5 x 27 x 20 cm

opisany z tyłu, u dołu: 'MR I 1/6'

forma z 1960, odlew współczesny

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

„Staram się zamknąć w rzeźbie różne stany psychiczne człowieka – pogodę, poświęcenie, miłość, dobroć, mądrość, cierpienie, rozpacz, przerażenie. Niekiedy moje postacie wyrażają milczące pytanie kim jest człowiek i jaki jest cel jego przemijania. Staram się wołać (...) o zanikającą w dzisiejszych czasach godność ludzką”.

Antoni Rzaśa



**Z BOGIEM I PRZECIWKO NIEMU
LOGIKA SPRZECZNOŚCI ANTONIEGO RZĄSY**



Antoni Rząsa urodził się w 1919 roku w Futomie na Podkarpaciu, niezwykle malowniczej miejscowości, w której można zobaczyć wybudowane w XVI wieku drewniane kościoły wyznania rzymsko-katolickiego. Miejsce urodzenia wpłynęło na młodego artystę – w rodzinnej miejscowości powszechna była sztuka tworzenia w drewnie zarówno przedmiotów użytkowych, jak i duchowych. Młody rzeźbiarz pobierał nauki w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, do której został wysłany decyzją i rekomendacją gminy. Ze względu na dzieciństwo artysty instytucja wydawała się naturalnym wyborem. Rząsa rozpoczął edukację w 1938, a jego nauczycielem został Antoni Kenar. W tym okresie szkoła odniosła już wiele sukcesów dydaktycznych, a także zorganizowała wystawy w Polsce oraz za granicą, m.in. w Bukareszcie, Strasbourgu, Berlinie oraz Paryżu. Naukę Rząsa przerwała II wojna światowa, autor w tym okresie wyjechał do rodzinnej miejscowości. Do Zakopanego powrócił dopiero w 1948 roku, na specjalne zaproszenie swojego dawnego nauczyciela, Kenara.

Jak wspomina powrót do szkoły sam artysta: „Wyjeżdżałem z dużą nadzieją, ale i z mieszanym uczuciami. Już miałem 29 lat, do nauki trochę dużo, całe szczęście, że byłem bardzo szczupły i nikt się nie domyślił. W szkole byliśmy zakwaterowani w bardzo trudnych warunkach. Mijały dni, a nasza sytuacja pogarszała się – w pokoju mieliśmy przejmujące zimno z braku opału; wiedzieliśmy, że nauczyciele pracują bez poborów. Coraz więcej chłopaków nie miało za co żyć. Profesor Kenar udzielał stale chłopakom bezzwrotnych pożyczek. Kilku nas pracowało po nocach, robiąc małe rzeźbki lub zabawki, które nam profesor w Warszawie sprzedawał. Wspomagaliśmy się wzajemnie, dzieląc się każdym kawałkiem chleba” (Antoni Rząsa, [w:] Antoni Rząsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Szkolę ukończył już jako dojrzały mężczyzna w wieku 33 lat w 1952 roku. Zaraz po jej zakończeniu rozpoczął karierę dydaktyczną. Dawny mistrz został serdecznym przyjacielem rzeźbiarza, połączyła ich przyjaźń, którą przerwała dopiero śmierć mentora. Rząsa towarzyszył przyjacielowi w trakcie nieuleczalnej choroby, a po jego odejściu wykonał rzeźbę Chrystusa na cmentarzu, z opadającą ukoronowaną głową, która przeznaczona była na zakopiański grób Kenara. Rzeźba odbiła się dużym echem wśród mieszkańców Zakopanego, a autor został oskarżany o obrazoburstwo oraz herezję. Rząsa jednak nie stracił wiary w swoje umiejętności, a z czasem uznano jego realizację za jedno z wybitniejszych dzieł w dorobku artysty. Na znaczną część twórczości Antoniego Rząsa składają się rzeźby o tematyce chrystologicznej, a przede wszyst-

kim pasyjnej. Jak opisuje Wawrzyniec Brzozowski, pomimo iż artysta nie utożsamiał się z żadnym wyznaniem religijnym, przez całe swoje życie był głęboko wierzący: „Rząsa z pewnością nie był katolikiem, był jednak człowiekiem głęboko wierzącym. Jego wiara zapewne mieściła się gdzieś w chrześcijaństwie, ale była to wiara osobna, prywatna. Po tragicomicznej aferze z nagrobkiem Antoniego Kenara, kiedy to oskarżono go o wszelką możliwą bezbożność, pisał w liście do swego kolegi: ‘Jeśli chodzi o tę profanację, to ja jestem wierzący, moja religia jest tylko moją duchową potrzebą. Nie nazwę się katolikiem, o nie. Do kościoła nie chodzę, nie praktykuję, ale wyczuwam, że jest potężny Świat ducha, który bez przerwy jest w konflikcie ze Światem materii. Nie boję się piekła – boję się jedynie chodzenia do kościoła, abym nie znienawidził swej wiary. Jeśli chodzi o obrazę Boga, to kiedy mi zmarła nagle matka, kiedy zmarł brat, zostawiając dwoje małych dzieciaków, a z nimi nieodpowiedzialną, bezwzględną żonę, klóciłem się w rozpacz ze swym Bogiem, nazywając Go tyranem bezwzględnym, wyrzekałem, kłamię i szydziłem z Niego. Gdy zmarł Kenar, podobnie przyzywałem, ale nigdy nie starałem się obrazić swego Boga dżudem’” (Antoni Rząsa, [w:] Antoni Rząsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Jak zaznacza historyk sztuki, twórczość Rząsa nie jest sztuką religijną w tradycyjnym rozumieniu. Jeden z pierwszych cykli, „Św. Anny Samotrzeciej”, jak przyznaje sam autor, powstał nie z powodów religijnych, a przez zamówienie, którego przed śmiercią nie zdążył wykonać Kenar. Jak zaznacza rzeźbiarz, punktem wyjścia do każdej kolejnej rzeźby z cyklu nie była idea, a eksperymenty z rozwiązaniami formalnymi. Chociaż realizacje Rząsa można umieścić w spójnym kręgu tematycznym, są one niezwykle oryginalne, jeśli weźmiemy pod uwagę inwencję zarówno w sferze ikonograficznej, jak i w formalnych rozwiązaniach. Artysta na wiele sposobów urozmaicał przedstawienia. W jego dorobku znajduje się m.in. Chrystus z obłamanymi ramionami, w towarzystwo koguta umieszczonego na poprzecznym ramieniu krzyża, czy przedstawienie Golgoty z trzema krzyżami, gdzie Chrystus został utożsamiony z pionowym ramieniem najwyższego z krzyży. Antoni Rząsa rzeźbił tylko i wyłącznie w drewnie. Jak opowiadał o materiale i jego charakterystyce: „Gdy na przykład widzisz drzewo, które wzrasta w złych warunkach, na wiatry, to ono jest tak pokręcone jak człowiek, który walczy z życiem, i ono jest tak twarde, tak zbudowane. Na przykład lipa. Jest twarda jak brzoza i tak miękka, że mogę paznokciami – gdy wzrasta w dobrych warunkach. To samo u ludzi i tu jest jakaś spójność” (Antoni Rząsa, [w:] Antoni Rząsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

43

OLGA NIEWSKA

1898-1943

"Uśmiech" ("Japończyk", "Tybetański mnich"), 1921

ceramika szkliona, malowana podszkliwnie, 28 x 21 x 24 cm
sygnowany i datowany z tyłu: 'Olga Niewska | 1921'
forma z okresu dwudziestolecia międzywojennego

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

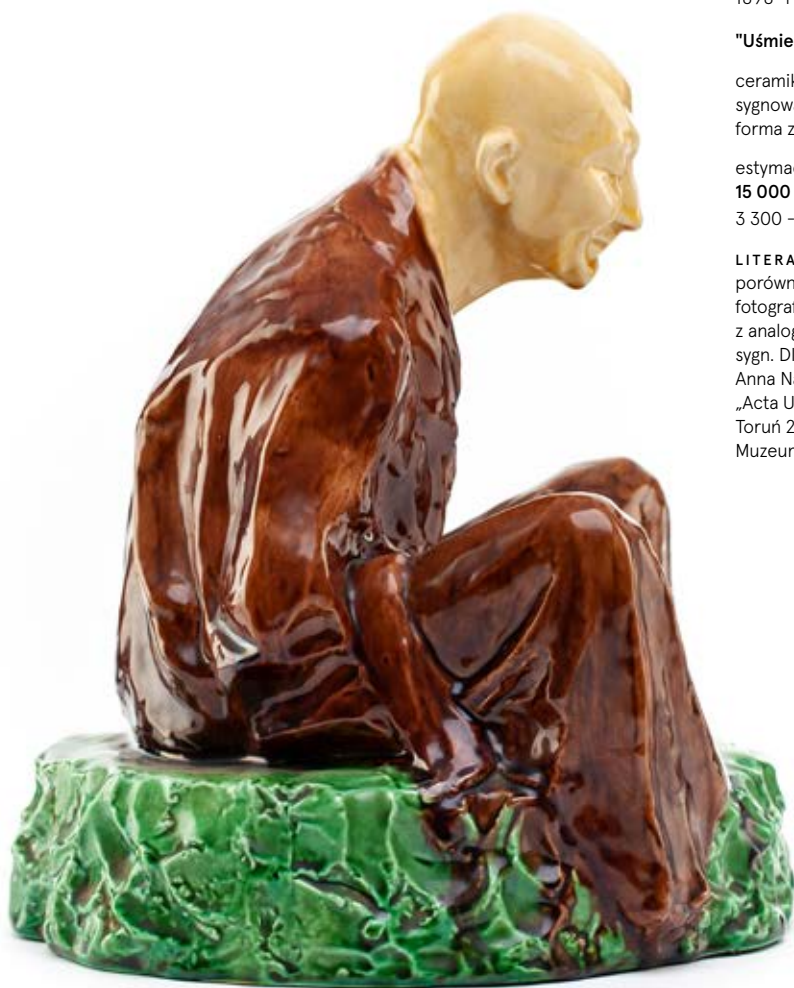
3 300 - 4 400 EUR

LITERATURA:

porównaj:

fotografie ukazujące pracownię artystki przy ul. Zakroczymskiej w Warszawie z analogicznymi formami, około 1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. DI 92431/84 MNW, DI 92431/81 MNW

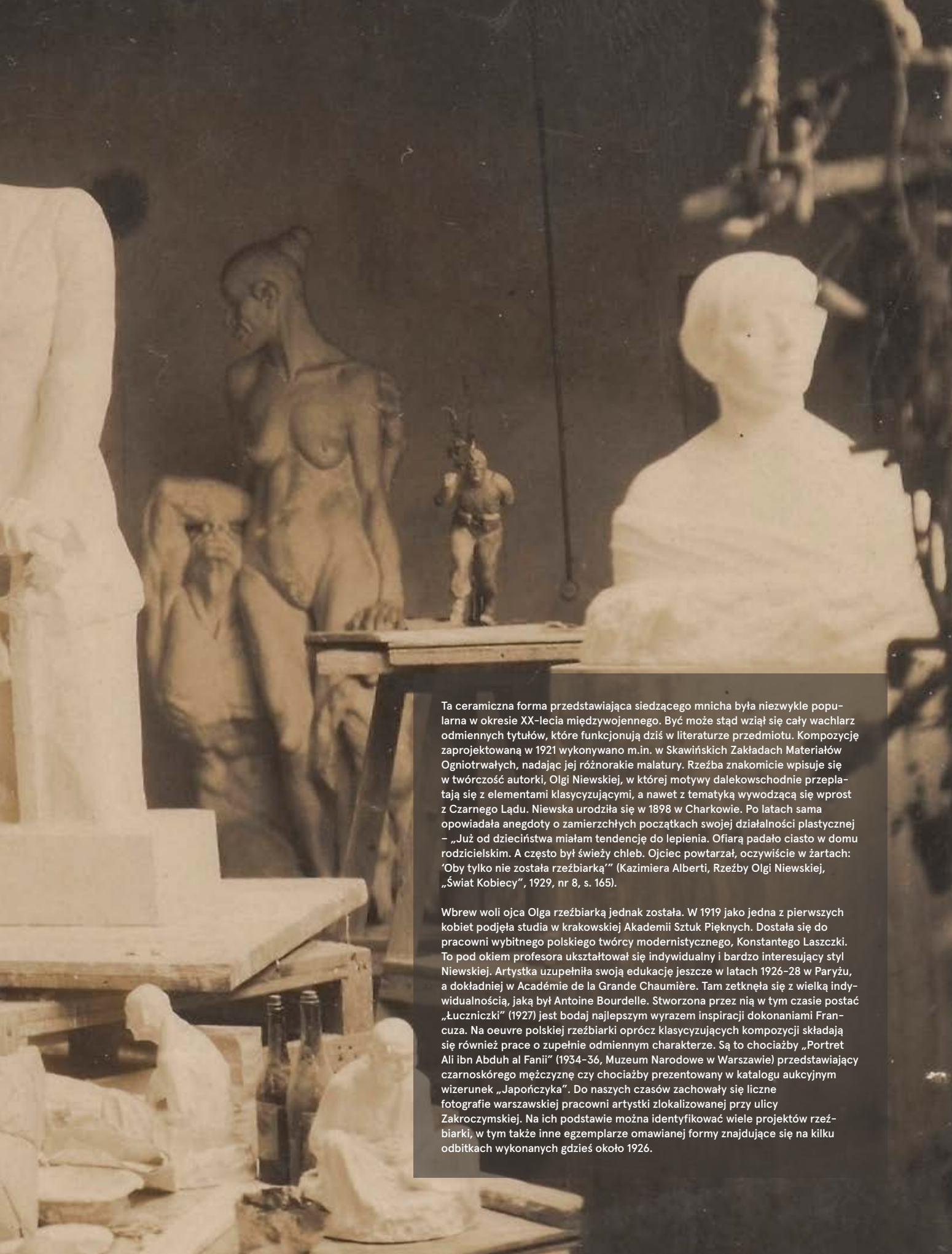
Anna Nadolska, Rzeźbiarka Piłsudskiego. Związki Olgi Niewskiej z Bydgoszczą, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo L”, Toruń 2020, s. 100 (il.) (analogiczna forma pozbawiona malatury ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy)







Olga Niewska w swojej pracowni przy ul. Zakroczymskiej w Warszawie, ok. 1926, Muzeum Narodowe w Warszawie



Ta ceramiczna forma przedstawiająca siedzącego mnicha była niezwykle popularna w okresie XX-lecia międzywojennego. Być może stąd wziął się cały wachlarz odmiennych tytułów, które funkcjonują dziś w literaturze przedmiotu. Kompozycję zaprojektowaną w 1921 wykonywano m.in. w Skawińskich Zakładach Materiałów Ogniotrwałych, nadając jej różnorakie malatury. Rzeźba znakomicie wpisuje się w twórczość autorki, Olgi Niewskiej, w której motywy dalekowschodnie przeplatają się z elementami klasycyzującymi, a nawet z tematyką wywodzącą się wprost z Czarnego Łądu. Niewska urodziła się w 1898 w Charkowie. Po latach sama opowiadała anegdoty o zamierzcztych początkach swojej działalności plastycznej – „Już od dzieciństwa miałam tendencję do lepienia. Ofiarą padało ciasto w domu rodzicielskim. A często był świeży chleb. Ojciec powtarzał, oczywiście w żartach: ‘Oby tylko nie została rzeźbiarką’” (Kazimiera Alberti, *Rzeźby Olgi Niewskiej*, „Świat Kobiety”, 1929, nr 8, s. 165).

Wbrew woli ojca Olga rzeźbiarką jednak została. W 1919 jako jedna z pierwszych kobiet podjęła studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dostała się do pracowni wybitnego polskiego twórcy modernistycznego, Konstantego Laszczki. To pod okiem profesora ukształtował się indywidualny i bardzo interesujący styl Niewskiej. Artystka uzupełniła swoją edukację jeszcze w latach 1926–28 w Paryżu, a dokładniej w Académie de la Grande Chaumière. Tam zetknęła się z wielką indywidualnością, jaką był Antoine Bourdelle. Stworzona przez nią w tym czasie postać „Łuczniczki” (1927) jest bodaj najlepszym wyrazem inspiracji dokonaniem Francuza. Na oeuvre polskiej rzeźbiarki oprócz klasycyzujących kompozycji składają się również prace o zupełnie odmiennym charakterze. Są to chociażby „Portret Ali ibn Abduh al Fanii” (1934–36, Muzeum Narodowe w Warszawie) przedstawiający czarnoskórego mężczyznę czy chociażby prezentowany w katalogu aukcyjnym wizerunek „Japończyka”. Do naszych czasów zachowały się liczne fotografie warszawskiej pracowni artystki zlokalizowanej przy ulicy Zakroczymskiej. Na ich podstawie można identyfikować wiele projektów rzeźbiarki, w tym także inne egzemplarze omawianej formy znajdujące się na kilku odbitkach wykonanych gdzieś około 1926.

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"**Dziewczynka z ptaszkiem**, lata 30. XX w.

brzość (wiąz górski), 30 x 15 x 14 cm

estymacja:

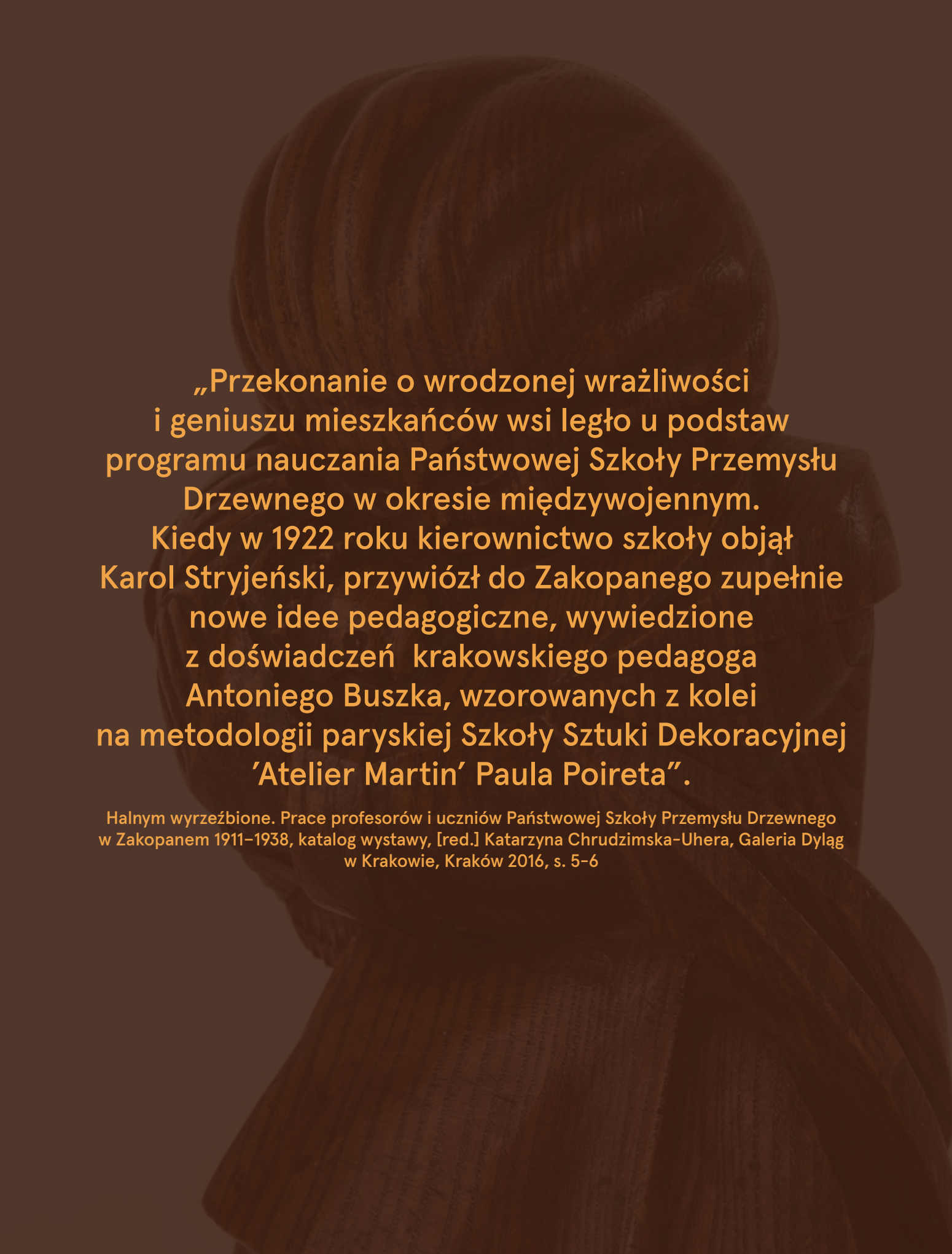
20 000 – 30 000 PLN

4 400 – 6 500 EUR

Do grona artystów wywodzących się z Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i działających w kręgu Szkoły Zakopiańskiej zaliczyć można rozpoznanych i indywidualnych twórców takich jak chociażby Władysław Kut czy Wacław Popowski. Mówiąc o fenomenie tego zjawiska nie sposób jednak nie wspomnieć o anonimowych dzisiaj rzeźbiarzach, którzy stanowią w tej grupie zdecydowaną większość. Niesygnowane i nieopisane prace są dla badaczy wielką zagadką i jednocześnie świadczą o zerwaniu w tym środowisku z utartym paradygmatem artysty – wielkiego indywidualu. Zakopiańscy plastycy, podobnie jak średniowieczni twórcy działający na chwałę Boga, kreowali swoje kompozycje nie dla uzyskania sławy, a dla wyższego celu, jakim była manifestacja swej narodowej i regionalnej odrębności. W ich iście modernistycznych formach spotykała się tradycja i nowoczesność. Awangardowe prace inspirowane kubizmem i ekspresjonizmem wpisujące się znakomicie w ogólnoeuropejskie tendencje świetnie oddawały też ducha stylu narodowego. Tematyka rzeźb zakopiańskich oscylowała wokół postaci i motywów związanych ściśle z Podhalem. Kwestiami nadrzędnymi były dla twórców prawda materiału i ręczne wykonanie całości, które sprawiały, że powstawały kompozycje wyjątkowe i oryginalne. Z założenia nie były to formy przeznaczone do multiplikacji. Każdy egzemplarz miał być unikatem tworzoną podczas mozolnego procesu. Sedno tych prac najlepiej oddają słowa Mariana Piechała, który pisał o nich w następujący sposób: „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” (Marian Piechal, Estetyka rzeźby drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany”, 1936, półr. II, s. 713–714).







„Przekonanie o wrodzonej wrażliwości
i geniuszu mieszkańców wsi legło u podstaw
programu nauczania Państwowej Szkoły Przemysłu
Drzewnego w okresie międzywojennym.
Kiedy w 1922 roku kierownictwo szkoły objął
Karol Stryjeński, przywiózł do Zakopanego zupełnie
nowe idee pedagogiczne, wywiedzione
z doświadczeń krakowskiego pedagoga
Antoniego Buszka, wzorowanych z kolei
na metodologii paryskiej Szkoły Sztuki Dekoracyjnej
'Atelier Martin' Paula Poireta”.

Halnym wyrzeźbione. Prace profesorów i uczniów Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego
w Zakopanem 1911–1938, katalog wystawy, [red.] Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Galeria Dyląg
w Krakowie, Kraków 2016, s. 5–6



45

EMMANUEL FRÉMIET

1824-1910

Św. Michał Archanioł walczący ze smakiem, 1879

brąz patynowany, 58 x 31 x 16 cm

sygnowany na cokole: 'E. FRÉMIET.'

opisany na boku podstawy nazwą odlewni: 'F. BARBEDIENNE, Fondateur'

odlew z 1 poł. XX wieku

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Emmanuel Frémiet. „La main et le multiple”, katalog wystawy, red. Catherine Chevillot, Musée des Beaux-Arts w Dijon, Dijon 1988, s. 130 (il.), nr kat. S.246

„... tendencje realistyczne przenikały także do rzeźby pomnikowej i wyraziły się przede wszystkim w dbałości o wierne odtworzenie realiów, zwłaszcza historycznego kostiumu, a częściowo również w pełnej skłonności do ujęć rodzajowych, do ukazywania postaci w pozie swobodnej i naturalnej oraz w dążeniu do prostoty”.

Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 94





EMMANUEL FRÉMIET
RZEŹBIARZ BESTII I ŚWIĘTYCH

XIX wiek był w historii sztuki stuleciem przełomowym. Klasycyzm i romantyzm osadzone silnie w przeszłości ustępowały stopniowo miejsca sztuce nowoczesnej. Około połowy stulecia narodził się realizm, który definitywnie zerwał z tendencjami akademickimi. Artyści zaczęli postrzegać rzeczywistość w odmienny niż dotychczas sposób. W 2 połowie wieku działali już impresjoniści i symboliści. Owe przemiany nie ominęły, co oczywiste, także i rzeźby. Zarówno w tym medium, jak i zresztą na polu malarstwa wciąż ścierały się ze sobą tradycyjne formy z nowatorskimi tendencjami. Powstawały dzieła kompilujące różnorodne idee i wizje rzeczywistości.

Jednym z najwybitniejszych twórców tego czasu był niewątpliwie urodzony w Paryżu Emmanuel Frémiet. Dalece prawdopodobne wydaje się, iż został on rzeźbiarzem nieprzypadkowo. Był bowiem siostrzeńcem francuskiej malarki Sophie Frémiet, która to z kolei poślubiła François'a Rude'a, utalentowanego i bardzo znanego w środowisku rzeźbiarza epoki romantyzmu, autora słynnej „Marsylianki” (1833–1835, Łuk Triumfalny na Placu Charlesa de Gaulle'a w Paryżu). W początkowej fazie młody Emmanuel interesował się jednak nie tyle postacią ludzką, co sylwetkami zwierząt. Już w 1843 roku wysłał na wystawę doroczną w Salonie paryskim figurę Gazeli. Wówczas powstały także i inne kompozycje o tematyce animalistycznej, które sytuowały Frémiet'a jako wnikliwego obserwatora świata przyrody i anatomii zwierząt. Na początku lat 50. XIX wieku krytyka jednogłośnie określała artystę jako wodzącego animalistę. Już wtedy cieszył się on uznaniem i sławą.

W kolejnych dekadach Frémiet nie rezygnując z przedstawiania zwierząt zajął się także postacią ludzką. Powstały statuetki Napoleona I i Ludwika I Orleańskiego. Na lata 70. datować można jego najbardziej

ikoniczne projekty rzeźb pomnikowych, które dziś stanowią w pełni rozpoznawalne formy w jego artystycznym oeuvre. Wzmiankowany już zmysł genialnej obserwacji twórcy okazał się w pracy nad wielkoformatowymi dziełami niezmiernie przydatny. W XIX stuleciu „... tendencje realistyczne przenikały także do rzeźby pomnikowej i wyraziły się przede wszystkim w dbałości o wierne odtworzenie realiów, zwłaszcza historycznego kostiumu, a częściowo również w pełnej skłonności do ujęć rodzajowych, do ukazywania postaci w pozie swobodnej i naturalnej oraz w dążeniu do prostoty” (Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 94). O ile samodzielna rzeźba animalistyczna zupełnie niewpisująca się w kanony sztuki akademickiej konstituowała twórczość Frémiet'a jako innowatora epoki, to rzeźba pomnikowa znacząco przybliżała go do tradycji. Niemniej jednak równolegle z historyzującymi pomnikami powstawały chociażby przejmujące i pełne ekspresji wizerunki ukazujące goryla porywającego kobietę. Za jedną z takich rzeźb otrzymał artysta medal na Salonie.

W 1874 roku na paryskim Place des Pyramides stanął pomnik konny Joanny d'Arc. Monumentalna forma wprost nawiązywała do tradycji renesansowych statuetek konnych. Frémiet zapewne dobrze znał dzieła Donatella czy Verrocchia. Stworzył niezwykle oddziaującą kompozycję, która wypisała się w jego twórczość jako wodzący dzieło. Podobnie było również z pomnikiem św. Michała Archanioła walczącego ze smakiem. Frémiet otrzymał zlecenie na jego wykonanie już w roku 1894. Rzeźba od samego początku przeznaczona była do umieszczenia na iglicy opactwa Mont Saint Michel i znalazła się tam w 1897 roku. Wysokość gipsowego modelu, według którego wykonywane były liczne repliki kompozycji wynosiła około pięćdziesięciu centymetrów. Usytuowany na wieży opactwa posąg mierzył już ponad dwa metry.



Emmanuel Frémiet w swojej pracowni, przed/lub 1904



46

WARSZTAT ŚRODKOWOEUROPEJSKI

Figura Marii z Grupy Ukrzyżowania, około 1500

drewno lipowe, polichromowane, złożone, 29,5 x 13 x 8,5 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja prywatna, Lwów

kolekcja prywatna, Polska



47

WARSZTAT ŚRODKOWOEUROPEJSKI

Figura św. Jana Ewangelisty z Grupy Ukrzyżowania, około 1500

drewno lipowe, polichromowane, złożone, 30 x 11 x 8 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja prywatna, Lwów

kolekcja prywatna, Małopolska



Sztuka średniowieczna przesycona była mistycyzmem. W teocentrycznym świecie Bóg zajmował najważniejsze miejsce, a wszystko co było z nim związane znajdowało się w sferze najwyższego sacrum. W rozważaniach na temat sztuki tego okresu uwzględnić należy światopogląd społeczeństwa europejskiego, który determinował w zasadzie wszelką jego działalność. Ulegała mu również i twórczość plastyczna artystów, którzy tworząc na chwałę Stwórcy wielokrotnie rezygnowali ze sławy i rozgłosu. Do takiego stanu rzeczy przyczyniał się także system, w którym pracowali. Zarówno duże, prestiżowe zlecenia, jak również i małe projekty realizowane były w ramach cechów – rozbudowanych warsztatów, w których malarze i rzeźbiarze tworzyli wspólnie. Zleceńodawcy bardzo często precyzyjnie określali swoje oczekiwania, liczbę figur występujących w kompozycji, układ i wykorzystane materiały. Twórca był nie tyle artystą – kreatorem, co rzemieślnikiem. Nie znaczy to oczywiście, że dzieła średniowieczne pozbawione były artyzmu. Wręcz przeciwnie. Była to wbrew utartym schematom epoka wielkich eksperymentów i zaskakujących przemian.

Sztukę romańską i gotycką zdominowały, co naturalne, tematy religijne. Religia przenikała do życia codziennego i silnie w nie ingerowała. Związki państwa i Kościoła były tak zacieśnione, że wielokrotnie trudno było odseparować te dwie instytucje. Niezmiernie istotną kwestię stanowiła wówczas ludzka pobożność – kontakt z Bogiem i wiara w życie po śmierci. Miejscem do modlitwy nie były wyłącznie świątynie, ale także domowe zacisza sprzyjające prywatnej dewocji. Komnaty czy niewielkie kaplice wyposażane były w dzieła sztuki z wizerunkami Chrystusa, Marii i świętych. Imago, czyli wizerunek pogłębiał duchową łączność i pozwalał zobrazować to, co pozaziemskie i niewytłumaczalne.

Ze względu na formę prezentowanych w katalogu drewnianych rzeźb przypuszczać należy, że stanowiły one element domowego ołtarza. Figury Marii i św. Jana Ewangelisty wraz z niezachowaną do naszych czasów postacią Chrystusa tworzyły najprawdopodobniej Grupę Ukrzyżowania. Epizody z Pasji pojawiały się w sztuce średniowiecznej niezmiernie często, z racji faktu, iż wpisywały się one w historię Zbawienia. Grupy Ukrzyżowania występowały jako wielofiguralne kompozycje zarówno w ramach retabulów, jak i na belkach tęczowych w całej Europie. Omawiane rzeźby powstały w jednym z warsztatów w jej środkowej części, w Małopolsce, na Śląsku lub na Węgrzech.



48 †

MAREK SZWARC

1892-1958

Główka dziewczynki

brąz patynowany, 13,5 x 10 x 10,5 cm
sygnowany u dołu: 'MAREK I SZWARC'
wymiary marmurowej podstawy: 5 x 10 x 10 cm
odlew współczesny

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 400 – 6 500 EUR

Sztuka europejska początku XX stulecia to prawdziwa parada awangardowych stylów i kierunków, które nieraz rodziły się równolegle do siebie i wzajemnie przenikały. W owym czasie Paryż stanowił niewątpliwie centrum nowoczesnej myśli artystycznej. Miasto światła położone nad Sekwaną jak magnes przyciągało twórców, którzy zwabieni jego atmosferą, zlatywali tam niczym śmy odurzone jaskrawym płomieniem ognia. W Paryżu rodziły się spektakularne kariery i z wielkim hukiem upadały niedosłe gwiazdy. Jedną z integralnych postaci tego międzynarodowego środowiska był młody rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia, Marek Szwarc. Już w latach 1911-14 studiował w murach tamtejszej École des Beaux-Arts. Mieszkał na Montparnassie i obracał się wśród artystycznej bohemy dzielnicy. Bywał w kawiarni La Rotonde i odwiedzał pracownie twórców rezydujących w La Ruche. Znał Kislinga, Chagalla czy Soutine'a. Szwarc opuścił Paryż i wrócił do Polski w 1914 ze względu na wojenną zawieruchę. Punktem zwrotnym w jego życiorysie było przejście na katolicyzm w 1919. Twórca zwrócił się wówczas w kierunku obrazowania ekspresjonistycznego i dołączył do nowopowstałego ugrupowania Jung Idysz zawiązanego w Łodzi. W 1920 twórca powrócił do Paryża. Nad Sekwaną jego kariera nabrała tempa. To tam odbyły się jego największe wystawy i powstały najważniejsze prace. Pomimo że zajmował się również malarstwem, to bez wątpienia rzeźba była medium, w którym uwidocznił nadzwyczajny talent. W jego oeuvre obok reliefowych plaket występują także i pełnoplastyczne kompozycje, w których ciało ludzkie poddane zostaje daleko idącym deformacjom i stylizacji. Prezentowana w katalogu aukcyjnym główka dziewczynki stanowi interesujący przykład tematyki portretowej w dorobku Szwarc. W owym dziele ingerencja w naturę nie jest aż tak drastyczna jak w innych jego dziełach. Wizerunek ten przywołuje na myśl stylistykę impresjonizmu, której ulegał rzeźbiarz jeszcze we wczesnej fazie swojej plastycznej działalności. Interesującym odwołaniem może być tutaj brązowa głowa będąca portretem żony artysty, Giny z Pinkusów. Przechowywana w zbiorach Muzeum Polin w Warszawie forma, podobnie jak i omawiana praca, to pełne wrażliwości studium twarzy modelki, w którym statyka miesza się z wyrazistymi rysami.



49

EDGAR DEGAS

1834 – 1917

"Tancerka spoglądająca na spód swojej prawej stopy"

("Danseuse regardant la plante de son pied droit")

brąz patynowany, wys.: 46,8 cm

sygnowany na podstawie: 'Degas'

na podstawie pieczęć odlewni: 'CIRE I C. VALSUANI I PERDUE'

datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '40/M'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 800 – 13 000 EUR

OPINIE:

certyifikat autentyczności odlewni Valsuani

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:

porównaj: Edgar Degas. Sculpture. The Collections of the National Gallery of Art in Washington.

Systematic Catalogue, red. Suzanne Glover Lindsay, Daphne Barbour, Shelly Sturman, Princeton 2011, s. 227 (il.), nr kat. 37 (forma woskowa)





Autoportret w bibliotece, 1895, fot. Edgar Degas, Musée d'Orsay w Paryżu



EDGAR DEGAS JAKO WRAŻLIWY OBSERWATOR

Passé! Passé! Głośnie okrzyki dobiegają z małej sali do ćwiczeń zlokalizowanej na tyłach budynku Opery Paryskiej. Poirytowana Madame usilnie próbuje instruować uczennice wykonujące właśnie przejście z jednej pozycji do drugiej. Wyczerpane ciężką pracą baletnice posłusznie wykonują polecenia, stojąc rzędem wzdłuż drążka. Trwa próba. Kto wie, ile takich właśnie prób oglądać mógł w swoim życiu Edgar Degas. Jako członek prestiżowego Jockey Club, oprócz częstych wizyt na torze wyścigowym, miał również zapewniony dostęp na zaplecze opery. Jak powszechnie wiadomo, dżentelmeni, którzy należeli do tej organizacji, mieli możliwość wizyt za kulisami spektakli, a także odwiedzin w garderobach samych tancerek. Dzieła Degasa i towarzysząca im wnikliwość bez wątpienia świadczą o niezliczonych godzinach spędzonych na podglądaniu ćwiczących i tańczących baletnic.

Choć dziś zawód tancerki baletowej kojarzy się z prestiżem i elitarną grupą społeczną, to w XIX wieku zajęcie to wcale do takowych nie należało. Jak zaznaczył Jean-Paul Crespelle świat tancerek był światem plebejskim, w którym autor zrównał je z prasowaczkami czy praczkami. Oczywiście wielkie indywidualności baletu zyskiwały sławę a nawet pieniądze. Wieksość artystek pozostawała jednak utrzymankami bogatych mężczyzn zaliczających się do śmietanki towarzyskiej Paryża. Edgar Degas to poniekąd jeden z tych panów z wyższych sfer. On jednak, w odróżnieniu od innych, nie oczekując od kobiet ani miłości, ani cielesnych uciech, stał się jednym z najwybitniejszych ilustratorów sceny baletowej przełomu XIX i XX wieku. Degasa interesowały przede wszystkim baletnice, a nie jak chociażby Henriego Toulouse-Lautreca, tancerki modnego wówczas kankana. Miłość do świata opery i baletu artysta wyniósł z rodzinnego domu. Ojciec, meloman, już w młodym chłopcu wniecił zainteresowanie muzyką klasyczną, które ten następnie sam sukcesywnie rozwijał. Degas portretował anonimowe i uznane tancerki, jak chociażby Marie Sanlaville. Artysta uwieczniał na swych kompozycjach nawet samych nauczycieli tańca klasycznego. Na wielu jego płótnach pojawia się znany w środowisku Jules Perrot. Oprócz baletnic umieszcza on w swoim malarskim świecie opery również śpiewaczki z obliczami rozświetlonymi feerią barw. Gdzieś na początku

lat 70. XIX stulecia Degas zachwycił się techniką pastelu. Przy użyciu tych kredek na przestrzeni kolejnych dekad powstały całe serie efemerycznych wizerunków baletnic ukazanych na scenie podczas prób i ćwiczeń. Na lata 70. i 80. przypada też okres, w którym Degas kreuje horyzontalne, olejne kompozycje ukazujące tańczące kobiety

Rzeźby artysty stanowią w jego oeuvre odrębny i zupełnie autonomiczny rozdział. Co naturalne, Degas posługuje się tu zupełnie innymi środkami wyrazu niż w malarstwie sztalugowym i w pracach na papierze. Stałe pozostają tutaj jednak dwie kwestie – ruch i światło. To one niezmiennie fascynowały twórcę i popychały go do coraz to nowych eksperymentów. Analizując formę kompozycji artysty, odnaleźć w nich można liczne wpływy sztuki dawnych mistrzów, jak również i jemu współczesnych akademików. Degas oczywiście w żadnym wypadku nie kopiuje innych artystów. Czerpie z dotychczasowych dokonań rzeźby i wprowadza do niej własne, często kontrowersyjne innowacje. Mistrz ukazuje tancerki w przeróżnych pozycjach, a w zestawie tym wyróżnić możemy zasadniczo dwie grupy. Pierwsza z nich odpowiada fazie przygotowań. Rzeźbiarz ukazuje baletnice podczas ćwiczeń. Tancerki te powtarzają kroki i rozciągają się. Degas wielokrotnie studiował motyw kobiety podtrzymującej swoją prawą dłoń piętą. Figura ta obsesyjnie wręcz powraca w jego twórczości, a obecnie znamy aż sześć różnych jej wersji. Studiując formy mistrza, widz musi posłużyć się daleko idącą wyobraźnią. Baleriny Degasa oprócz „Małej czternastoletniej tancerki” oraz „Ubranej tancerki w spoczynku”, są bowiem nagie. Tytuły prac i wykonywane przez modelki gesty pozwalają obserwatorom na identyfikację wykonywanych przez nie czynności. Jedna zapina poluzowane ramiączko kostiumu, druga poprawia swój gorset, a jeszcze inna uchwycona została w trakcie zakładania poręcz. Oddzielny dział rzeźby Degasa to tancerki na scenie podczas aktu twórczego. Wykonują one skomplikowane figury, wśród których silnie wybija się pozycja arabskiej wprowadzona zresztą przez artystę do rzeźby. Baletnice podskakują, kręcą się na jednej nodze, wesoło pływają, a na koniec kłaniają się publiczności. Wśród nich pojawiają się również nieco odmienne postacie, takie jak żywiołowe tancerki hiszpańskie czy kobieta z tamburynem.

50

EDGAR DEGAS

1834 -1917

"Galopujący koń obracający głowę w prawo ze swoim dżokejem"
(**"Cheval au galop tournant la tête à droite avec son jockey"**),

brąz patynowany, wys.: 32,7 cm
sygnowany na podstawie: 'Degas'
kompozycja składa się z dwóch figur, na podstawie pieczęć odlewni:
'CIRE I C. VALSUANI I PERDUE'
datowany, opisany i numerowany:
'1998', 'Reproduction' oraz '32/M'
figura dżokeja numerowana z tyłu, u dołu: '36/M'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 600 - 10 800 EUR

OPINIE:

certyifikat autentyczności odlewni Valsuani

WYSTAWIANY:

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:

porównaj: Edgar Degas. Sculpture. The Collections of the National Gallery of Art in Washington.
Systematic Catalogue, red. Suzanne Glover Lindsay, Daphne Barbour, Shelly Sturman, Princeton 2011,
s. 81 (il.), nr kat. 6a, 6b (forma woskowa)



SZYBKOŚĆ, WIATR I TĘTENT KOPYT...





Charles Baudelaire nazwał kiedyś Degasa „malarzem życia współczesnego”. Analizując podejmowaną przez mistrza tematykę, w której prym wiodzie szeroko rozumiana rodzajowość, nie sposób nie zgodzić się z tym stwierdzeniem. Degas należał zresztą do tych artystów, którzy jako wnikliwi obserwatorzy przyglądali się otaczającemu ich światu. Malarz zaczynał eksplorować także nieznanne dotąd sztuce rewiry. Niepostrzeżenie wchodził na zaplecze Opery Paryskiej, niczym przez dziurkę od klucza zaglądał do wnętrza pralni i stawał się częstym gościem kantoru bawełnianego w Nowym Orleanie. Jedną z najważniejszych przestrzeni stanowił dla niego jednak prowincjonalny obszar, gdzie na łonie natury odbywały się wyścigi konne. Degas prywatnie był wielkim miłośnikiem i admiratorem tego sportu. Jego obecność na wyścigach miała jednak o wiele dalej idące konsekwencje. Dała mu okazję do poczynienia pewnych obserwacji, które to twórca z łatwością wykorzystywał w swojej sztuce. Dzieła podejmujące tę tematykę, początkowo rysunkowe, z czasem także malarskie, a w ostateczności rzeźbiarskie, są niesamowicie interesującym przykładem przetransportowania spostrzeżeń Degasa w sferę plastyki.

Świat koni, jeźdźców i ich zmagani zainspirował artystę już bardzo wcześnie. Na początku lat 50. XX wieku szkicownik Degasa zaczyna zapełniać się sylwetkami koni. Jak twierdzi wielu badaczy, w tym początkowym okresie twórca z zapałem studiując płaskorzeźby, a w szczególności metopy zdobiące niegdyś fryz ateńskiego Partenonu. Te wybitne przykłady klasycznej rzeźby greckiej znane były z licznych reprodukcji, a jedna z metop, przedstawiająca epizod z walki Centaurów z Lapitami, znajduje się do dzisiaj w zbiorach paryskiego Luwru. Wizyty Degasa w tym muzeum nie podlegały dzisiaj żadnym wątpliwościom, podobnie jak fakt, że artysta oglądał tam mógł wiele innych dzieł starożytnego świata. Antyczna rzeczywistość i mitologia znalazły swoje odzwierciedlenie chociażby w znanej olejnej kompozycji „Semiramis budujący Babilon” (1861, Musée d’Orsay w Paryżu), w której to pojawiają się sylwetki koni. Owe historie potwierdzają tylko silne przywiązanie Edgara Degasa do tradycji, którą niezwykle poważał i cenił przez całe swoje życie. W tym czasie w twórczości artysty do głosu dochodziły też inne, zewnętrzne wpływy. Czerpał on bowiem inspiracje z malarstwa twórców starszej generacji, którzy poniekąd stali się popularyzatorami tematyki hipicznej. Tacy mistrzowie jak Théodore Géricault czy Carle Vernet oraz ich sztuka o rodowodzie romantycznym odcisnęły na młodym Degasie widoczne piętno. Wydaje się, że nie bez znaczenia pozostaje również w tym kontekście rzeźbiarska działalność Josepha Cuveliera oraz monumentalne pomniki konne mistrzów włoskiego odrodzenia, które Degas mógł studiować podczas swojej podróży do Italii. Interpretatorzy

złożonego oeuvre Degasa podkreślają także, iż pierwsze tworzone przez niego rzeźby koni były traktowane jako studia przygotowawcze, pewnego rodzaju „rzeźbiarskie szkice” do kompozycji malarskich. Zważywszy na rygorystyczne podejście twórcy do dzieła i ciągłą chęć samodoskonalenia, tezy te wydają się w pełni uzasadnione.

Młodzieńcze fascynacje prędko przerodziły się w osobny i zupełnie samodzielny dział jego sztuki. Od szkicowo kreślonych za pomocą ołówka czy kredki sylwetek koni przeszedł on do znacznie bardziej rozbudowanych kompozycji olejnych. Wielofiguralne sceny z wyścigów to epizody uchwycone zazwyczaj podczas przygotowań do biegu lub tuż przed samym startem. Podobnie dzieje się zresztą z tancerkami Degasa. Artystę interesuje głównie pewien proces, droga do finału, a nie on sam. Kobiety także wielokrotnie przedstawiane są podczas ćwiczeń czy prób na scenie. Tak chyba należałoby interpretować podejście twórcy do kompozycji. Degas kreuje scenę, w której jakby czekał na rozwój wydarzeń. Zostawia widza sam na sam z jego własną interpretacją obrazu, który staje się niesamowicie dwuznaczny. Degas przyglądał się jednak nie tylko samym koniom i dżokejom. W pewnym momencie jego uwagę przyciągnęła nawet sama publiczność ścigająca licznie na organizowane wydarzenia, co znakomicie widoczne jest na płótnie zatytułowanym „Wyścigi na prowincji” (1869, Museum of Fine Arts w Bostonie). Na obrazie zaprezentowanym podczas pierwszej wystawy impresjonistów w 1874 roku na pierwszy plan wysuwała się właśnie scena o idyllicznym, rodzajowym charakterze. Wyścigi konne, jako sport, w Europie zyskały dużą popularność pod koniec XVIII stulecia. Moda, która przybyła na Stary Kontynent z Wysp Brytyjskich, szybko zainspirowała również artystów, chociażby takich jak wspomniani wyżej Théodore Géricault i Carle Vernet. Szczególny rozkwit tej dyscypliny zauważyć można już na początku lat 70. XIX wieku, tuż po zakończeniu wojny francusko-pruskiej. Państwo dążące do szybkiej odbudowy ekonomicznej i kulturalnej dodatkowo promowało ten sport jako wysmienitą rozrywkę wśród francuskich elit. Degas był stałym bywalcem wyścigów organizowanych przez prestiżowy Jockey Club. Owa instytucja ciesząca się ogromnym powodzeniem w świecie paryskich dżentelmenów początkowo organizowała wyścigi na Polach Marsowych. Następnie przeniosła gonitwy na tor Longchamp znajdujący się na terenie Łasku Bulońskiego. To tam Degas umiejscowił akcję wielu ze swoich kompozycji. Towarzysząc wyścigom rozgłos przyciągał amatorów koni, adrenaliny i oczywiście miłośników hazardu. Wśród nich znalazło się też oczywiście wielu artystów. Oprócz Degasa znanym ilustratorem tej rzeczywistości stał się Édouard Manet, zresztą wielokrotnie portretowany przez niego, także na torze wyścigowym.



51

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Fall", 2021

brąz, 90 x 60 x 30 cm

sygnowany na podstawie: 'GÓR | NIC | KI'

oraz opisany: 'FALL'

unikat

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 500 – 8 700 EUR



Tomasz Górnicki to jeden z ciekawszych artystów młodszego pokolenia. W swojej twórczości z dużą łatwością łączy elementy klasycznego warsztatu rzeźbiarskiego wypracowane podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie z bardzo odważnymi poszukiwaniami w obszarze formy i tematyki. Działalność Górnickiego cechuje wirtuozerska umiejętność operowania formami wywodzącymi się z bardzo różnych estetyk. Artysta w jednej i tej samej pracy zawiera subtelność klasycznego piękna, które zupełnie bez pardonu potrafi skonfrontować z groteską, a nawet bezpośrednio z brzydotą. Operowanie ostrymi kontrastami jest jedną z głównych metod twórczych Górnickiego, którymi artysta prowokuje widza do zaangażowania się w aktywny odbiór dzieła. Charakterystyczną cechą działalności Górnickiego jest również wyjątkowa zdolność do tworzenia bardzo naturalnych przejść między materiałami i estetykami. Jego obiekty ze stali i kamienia nie stwarzają wrażenia „łączonych” z różnych pojedynczych elementów, a raczej wydają się tworzyć organiczną całość. I choć jego rzeźby zbudowane są na zasadzie przeciwieństw, to kontrasty te zawsze zaprezentowane są niezwykle umiejętnie, niemal naturalnie. Taka zdolność wiernego odtwarzania nawet najbardziej nieoczywistych obrazów widzianych oczami wyobraźni jest cechą niezwykle rzadko spotykaną wśród rzeźbiarzy. Artysta zdaje się całkowicie wolny od fizycznych ograniczeń, które narzuca rzeźbiarzom materiał. Górnicki chętnie sięga zarówno po te klasyczne, jak marmur i brąz, jak i industrialne, np. aluminium czy stal. Właśnie te materiały stanowią o bardzo charakterystycznej surowości jego prac, których estetykę można umieścić na pograniczu rzeźby tradycyjnej i instalacji czy nawet performansu. W tym względzie Górnicki współpracuje z czołową polskich artystów i grup tworzących sztukę ulicy, wśród których uwagę zwracają tacy artyści jak Sepe, Chazme, Seikon czy artyści działający w formacji Monstfur. Sam Górnicki jest założycielem streetartowego kolektywu artystycznego Iron Oxide.

Prace Górnickiego bardzo często pojawiają się w miejscach nieoczywistych, tak jak w przypadku rzeźbiarskiej interwencji w przestrzeni miejskiej znanej jako Gołąb. W 2016, dwa dni przed Wigilią, w tunelu pod Marszałkowską przebiegającym obok domów handlowych Wars Sawa Junior stanęła skulona figura, której smutne oczy zwrócone były właśnie w kierunku tej świątyni handlu. Górnicki tak opisał znaczenie swojej rzeźby: „Na granicy cienia znajduje się miejski gołąb-bezdomny. Uciekinier, uchodźca. Samotny święty, który zerka na zabiegany świąteczny tłum. Jest obok, ale nie wśród nas. To jest nasza decyzja, aby w cieniu zostawić osoby, których nie chcemy widzieć. Odrzucić ich. Cudza krzywda mniej boli, jeśli nie mamy jej przed oczami, więc wypieramy smutek i samotność, zastępując je symulacją radości generowaną naprędce na ekranach telefonów, udawaną przy wigilijnym stole. Liofilizowane szczęście w postaci cynamonowej posypki do caffè latte. Ale tłem takiego szczęścia jest smutek” (Tajemnicza rzeźba w centrum Warszawy. „Miejski gołąb, uciekinier, uchodźca”, [https://warszawa.naszemiasto.pl/tajemnicza-rzeza-w-centrum-warszawymiejskigolab/ar/c13-3986892](https://warszawa.naszemiasto.pl/tajemnicza-rzeza-w-centrum-warszawymiejskigolab/ar/c13-3986892, dostęp: 29.09.2021), dostęp: 29.09.2021). Praca po kilku dniach została usunięta, podobnie jak inna tego typu realizacja zatytułowana „Blind Pilgrim”, którą artysta pozostawił nielegalnie w krakowskim Parku Bednarskiego. Górnicki bardzo często też realizuje projekty dla konkretnych przestrzeni architektonicznych. Jest twórcą monumentalnych realizacji takich jak „Lew” wykonanej dla jednej z gdańskich galerii handlowych czy też „Ćma” przygotowanej dla popularnej warszawskiej restauracji.

Jego prace zazwyczaj podejmują tematykę związaną ze stanami psychologicznymi człowieka, często rejestrują pewne stany przejściowe wynikające z relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem. Artysta też wykorzystuje wizerunki swoich najbliższych do komentowania zmiennych stanów emocjonalnych. Jak sam przyznaje, samo tworzenie obiektu przestrzennego jest tylko ostatnim etapem procesu twórczego, który zazwyczaj rozpoczyna się od obserwacji lub pojedynczej myśli w głowie artysty. Ta idea następnie dojrzewa przez dłuższy czas i jest kontemplowana. Artysta często poszerza swoją wiedzę o dodatkowe studia nad tematem. Sam akt twórczy – choć wymagający niemałego wysiłku fizycznego – jest jedynie zwieńczeniem tego, co przez dłuższy czas miało miejsce w sferze jedynie teoretycznej. Taki głęboki namysł nad dziełem odnajdziemy również w pracy zatytułowanej „Fall”, w której artysta skupił się na ukazaniu momentu utraty równowagi. Delikatna figura smukłej kobiety zostaje w tym przypadku skonfrontowana z ostrymi gałęziami drzew, które za moment okaleczą delikatne ciało upadającej. „Fall” to tak naprawdę zarejestrowany moment przejścia; chwili, w której człowiek popychany przez los znajduje się na krawędzi dobra i zła i nieubłagane mierza w kierunku tego drugiego.





Tomasz Górnicki przy pracy, fot. Bernard Łętowski, dzięki uprzejmości artysty



KOMIKS

WOJNA ŚWIATÓW

4 LISTOPADA 2021, 19:00

JANUSZ CHRISTA

Okładka „Kajtek i Koko. Zwariowana wyspa”, 1967



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

25 października – 4 listopada 2021

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

KLASYKA I AWANGARDA ARTYSTYCZNA

AUKCJA 28 PAŹDZIERNIKA 2021, 19:00

KAROL HILLER

„Kompozycja heliograficzna XLI”, 1933



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
18 – 28 października 2021

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 16 LISTOPADA 2021, 17:00

TOMASZ TATARCZYK
Bez tytułu, 2009



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

10 – 16 listopada 2021

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

23 LISTOPADA 2021, 19:00

PIOTR MICHAŁOWSKI
„Portret konny Napoleona”



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 23 listopada 2021

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

Ω – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wycycytowanej

o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◊ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

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

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają 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 przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

6. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować 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 umożliwiającej weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mail) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem „pass”.

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

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wygańdrożenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”; „Legenda”).

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- e) wsząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.

2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

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

4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz 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.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązujących całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

DESA
UNICUM

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

☐ Zlecenie telefoniczne

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych | | z imiennego zaproszenia | | inna droga

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

1 Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak

Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycelowanej kwoty powiększonej o opłat aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdźliwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
 



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 10 (tekst), poz. 31

Wiktor Komorowski poz. 1, poz. 51

Małgorzata Skwarek poz. 26, poz. 29, poz. 42

Michał Szarek poz. 10 (kalendarium), poz. 25, poz. 27, poz. 28, poz. 30, poz. 43, poz. 44, poz. 45, poz. 46-47, poz. 48, poz. 49, poz. 50

Alicja Sznajder poz. 2, poz. 5, poz. 7, poz. 8, poz. 11, poz. 12, poz. 19, poz. 22, poz. 23, poz. 32, poz. 33, poz. 34, poz. 36, poz. 39, poz. 41

Anna Szykarczuk poz. 4, poz. 16, poz. 38, poz. 40

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 21 PAŹDZIERNIKA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 4 Zdzisław Beksiński, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

poz. 5 Magdalena Abakanowicz, fot. Wojtek Laski/East News

poz. 7 Magdalena Abakanowicz, Tłum III", fot. dzięki uprzejmości Marlborough Gallery w Nowym Jorku

poz. 7 Magdalena Abakanowicz w pracowni, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

poz. 7 Magdalena Abakanowicz, „Hurma”, 1994/95, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

poz. 7 Magdalena Abakanowicz, Tłum III", fot. Marcin Koniak/ Desa

Unicum, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

poz. 8 Magdalena Abakanowicz, „Bliźnięta na belce”, 1996/97,

fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

poz. 9 Magdalena Abakanowicz przy pracy, fot. dzięki uprzejmości Galerii Starmach

poz. 9 „Ptaki” Magdaleny Abakanowicz pod Operą Wrocławską, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Antonio Canova, Autoportret, 1790, Galleria degli Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Antonio Canova, Posąg pieściarza Creugasa, około 1800, Muzea Watykańskie źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Igor Mitoraj, fot. Jacek Poremba

poz. 22 Praca dyplomowa Krzysztofa M. Bednarskiego, 1978,

fot. Grzegorz Kowalewski, dzięki uprzejmości artysty

poz. 25 Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, fot. Henryk Poddębski, po/lub 1927,

Biblioteka Narodowa, sygn. F.63383/II, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 25 Stanisław Jackowski, wodotrysk Igraszka z krokodylem z 1936 roku umieszczony na placu gen. Dąbrowskiego w Warszawie, źródło: NAC Online

poz. 25 Stanisław Jackowski, źródło: NAC Online

poz. 26 Stanisław Szukalski na tle głowicy „Pomnika Baczności” dla Katowic podczas wystawy prac ugrupowania „Rogate Serce” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1936, źródło: NAC Online

poz. 27 August Zamoyski, Pomnik Fryderyka Chopina przy Praia Vermelha w Rio de Janeiro, 1944, widok współczesny

poz. 28 Wacław Szymanowski na tle Pomnika Chopina w Warszawie, ok. 1930, źródło: NAC Online

poz. 28 Wacław Szymanowski, Huculi w rozmowie, około 1888

Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

poz. 28 Fotografia portretowa Wacława Szymanowskiego wykonana

w zakładzie fotograficznym Kostka i Mulert w Warszawie, 1996,

Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 30 Magdalena Gross obok rzeźby bażanta podczas wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1933 roku, źródło: NAC Online

poz. 36 Henryk Albin Tomaszewski, fot. archiwum rodzinne

poz. 38 Tamara Berdowska, fot. dzięki uprzejmości artystki

poz. 42 Antoni Rząsa, fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

poz. 43 Olga Niewska w swojej pracowni przy ul. Zakroczymskiej

w Warszawie, ok. 1926, Muzeum Narodowe w Warszawie,

źródło: Cyfrowe MNW

poz. 45 Emmanuel Frémiet w swojej pracowni, przed/lub 1904,

źródło: Wikimedia Commons

poz. 49 Autoportret w bibliotece, 1895, fot. Edgar Degas, Musée d'Orsay w Paryżu

poz. 51 Tomasz Górnicki przy pracy, fot. Bernard Łętowski,

dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 7 Magdalena Abakanowicz, Tłum III (50 figur), 1989

okładka tył poz. 16 Mirosław Bałka, „Kain”, 1987

okładka II – strona 1 poz. 7 Magdalena Abakanowicz, Tłum III (50 figur), 1989

strony 2–3 poz. 12 Igor Mitoraj, Tors, 1987

strony 4–5 poz. 10 Antonio Canova, według „Bokser”, „Zapaśnik” („Creugante”), po 1802

strony 6–7 poz. 43 Olga Niewska, „Uśmiech” („Japończyk”, „Tybetański mnich”), 1921

strony 8–9 poz. 22 Krzysztof M. Bednarski, „Marks ze szpilkami”, 1983

strona 10 poz. 51 Tomasz Górnicki, „Fall”, 2021

strony 16–17 poz. 9 Magdalena Abakanowicz, „Ucello”, 2008

strona 204 poz. 42 Antoni Rząsa, „Zamyślona” („Zadumana”), 1960/2021

strony 206–2–7 poz. 15, Igor Mitoraj, Tors, 1977

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka





