

DESA
UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 7 KWIETNIA 2022 WARSZAWA











RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 7 KWIETNIA 2022

CZAS AUKCJI

7 kwietnia 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

30 marca – 7 kwietnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Agata Matusielańska
tel. 22 163 66 50, 539 546 699
a.matusielanska@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

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWBK
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 Zarządu

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 ROZLICZEŃ

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

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

Michalina Komorowska
m.komorowska@desa.pl
tel. 22 163 66 05, 882 350 575

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Justyna Płocińska
Kierownik Działu
Administrowania Obiektami
j.plocinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 977 515

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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 IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MALGORZATA 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.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



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



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



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



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



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



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



EWA ŚWIĄTKOWSKA
e.swiatkowska@desa.pl
787 388 666

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.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, 698 666 189



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



ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531



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



ANNA SZARY
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szary@desa.pl
538 522 885





INDEKS

- Abakanowicz Magdalena 5-10
Ambroziak Sylwester 28-29
Bałka Mirosław 34
Bednarski Krzysztof M. 58
Biegas Bolesław 16-17
Bimer Marek 35
Borek Jarosław 65
Boss-Gostawski Julian 32
Canova Antonio, według 24
Chromy Bronisław 68
Falender Barbara 14-15
Gabowicz Józef Mojżesz 43
Glicenstein Henryk 45
Gornik Friedrich 61
Górnicki Tomasz 25
Grabowski Antoni 52
Gross Magdalena 19
Hajdecki Antoni 62
Henelt Józef 49
Horno-Popławski Stanisław 31
Jackowski Stanisław Stefan 18
Jagielski Jacek 64
Jarzyńska Danuta 40
Karny Alfons 21
Kiziński Ireneusz 56-57
Kozakiewicz Jarosław 66-67
Kuczyńska Maria Teresa 63
Kujawska Aleksandra 53
Kuna Henryk 20
Lambert-Rucki Jean 36-37
Lutyński Piotr 33
Łodziana Tadeusz 50
Marcinkowski Władysław 44
Mitoraj Igor 1-4
Myjak Adam 30
Nowakowska Krystyna 39
Nowakowski Jerzy 41
Olbiński Rafał 27
Orłowski Paweł 26
Ostrowski Stanisław Kazimierz 51
Pastwa Antoni Janusz 46
Ryszka Adolf 47
Szpunar Tadeusz 42
„Szkoła Zakopiańska” 22-23
Szreniawa - Rzecki Stanisław 48
Ślesińska Alina 11
Tomaszewski Henryk Albin 54-55
Więcek Magdalena 12-13
Wolska Zofia 59-60
Wysocki Stanisław 38

1 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Asklepios, 1988

brąz, 38 x 28 x 14,5 cm

wymiary rzeźby z podstawą: 46 x 28 x 14,5 cm

sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: 'C 961/1000 HC'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

10 700 – 17 100 EUR

„Jak wcześniej w Meksyku, tak potem w Grecji i we Włoszech poczułem, tak bym to nazwał, oddech kamienia. Ktoś powiedział, że kamienie oddychają, i że ten ich oddech jest jak śpiew syren, bo wabi i uwodzi, żeby potem zgubić”.

Igor Mitoraj



2 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Perseusz

brąz, 38 x 27 x 7,5 cm

wymiary rzeźby z podstawą: 48 x 27 x 7,5 cm

sygnowany: 'MITORAJ'

opisany u dołu: '3 | 238/1000 | HC'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 700 - 17 100 EUR

„Film mnie pociąga i fascynuje od bardzo dawna. (...) W moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie, prostokątne wybicia, okna. To także filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stop-klatki”.

Igor Mitoraj





„NIE MYŚLAŁEM O KARIERZE. BYŁO TO OBCE MOJEMU MYŚLENIU I TAK JEST DO DZISIAJ. TO, CZYM SIĘ ZAJMUJĘ, NIE JEST ANI ZAWODEM, ANI PRACĄ, TO JEST MOJE ŻYCIE – CODZIENNE, POCHŁANIAJĄCE MNIE NA TYSIĄC PROCENT. TO JEST JAKBY SAMOTNOŚĆ DŁUGODYSTANSOWCA”.

IGOR MITORAJ

W dorobku Mitoraja wyraźne są inspiracje rzeźbą klasyczną – torsami, monumentalnymi popiersiami czy głowami. Odwołania do kanonu oraz używanie czytelnego języka symboli wywodzących się z mitologii greckiej i rzymskiej ułatwiają widzom odnalezienie stałych punktów odniesienia oraz pozwalają dostrzec trwałość i kontynuację tradycji oraz wartości. W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek, kolejne dzieła zaś stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, pojmowanego nie tylko w jego wymiarze materialnym, lecz także w symbolicznym i duchowym. Autor jednak nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i współcześnieł. Sam często podkreślał fascynację nią. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawia się w nich nowość: fragmenty bandaży czy pęknięć. Twórca tłumaczył, że bandaż symbolizuje ochronę przed światem, której potrzebę często odczuwał, szczególnie w okresie dzieciństwa. Tytuł zaprezentowanej pracy został bezpośrednio zaczerpnięty ze starożytności. Muskularne popiersie nosi znamiona pęknięć oraz niedoskonałości. Widać także przebiegający przez klatkę piersiową bandaż lub sznurek scalający formę.

Życie Igora Mitoraja było niezwykle burzliwe. Urodził się 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, u którego studiował malarstwo. Jako główne jego nauki wymieniał bezkompromisowe podejście do sztuki oraz zadań artysty, a także świeże przeżywanie emocji. To 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 jedne z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął 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 twórcę 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 dynamicznej kariery artysty. Wystawiał w takich miejscach jak Berlin, Hamburg, Haga czy Genewa. Sporo podróżował, ale to Włochy go uwiodły. Najbardziej cenił Pietrasantę – odpowiadała mu nie tylko tamtejsza sztuka, lecz także tryb życia. Mitoraj przeniósł się do Włoch w 1983, a jego ulubionym materiałem rzeźbiarskim został marmur. Nawet prace realizowane w brązie najpierw lepił w glinie lub gipsie.

3 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

"Stella"

brąz, 23 x 25 x 14 cm

wymiary rzeźby z podstawą: 28 x 26 x 17 cm

sygnowany l.d.: 'MITORAJ' oraz opisany z boku: '189/250 | ARTCURIAL'

obok sygnatury punca odlewni: 'Fonderia Tesconi Pietrasanta'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 12 900 EUR

„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 jest łatwiej szokować nieszczęściem i tragedią? Szokujmy pięknem, ale to bardzo trudne!”

Igor Mitoraj



4 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

"Pancerz (Cuirasse II)", 1986

brąz, kamień, 13,5 x 9 x 4,7 cm (wymiary z podstawą)
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 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”.

prof. Czesław Dźwigaj



5 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Dłoń, 2009

aluminium, 9 x 17 x 9,5 cm

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

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

„Magdalena Abakanowicz kontynuuje i rozwija wszystkie istotne wątki swojej twórczości. Krąży wokół tych samych prawd, tworzy formy wieloznaczne o skomplikowanej strukturze, a z nich – pewien typ przestrzeni. Świat poddany w różnym stopniu analizie intelektualnej i intuicji, świat marzeń, przerwane przez wojnę, niespełnionego dzieciństwa, uzupełniony ostrą obserwacją współczesnego bytu, konkretyzuje się w formach, które, w gruncie rzeczy, są sobie bardzo bliskie”.

Mariusz Hermansdorfer



6 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Twarz, 1998

tkanina jutowa, żywica, 65 x 21,7 x 18,5 cm (wymiary z podstawą)
sygnowany i datowany na spodzie: '[monogram wiązany] 98'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 400 - 32 100 EUR

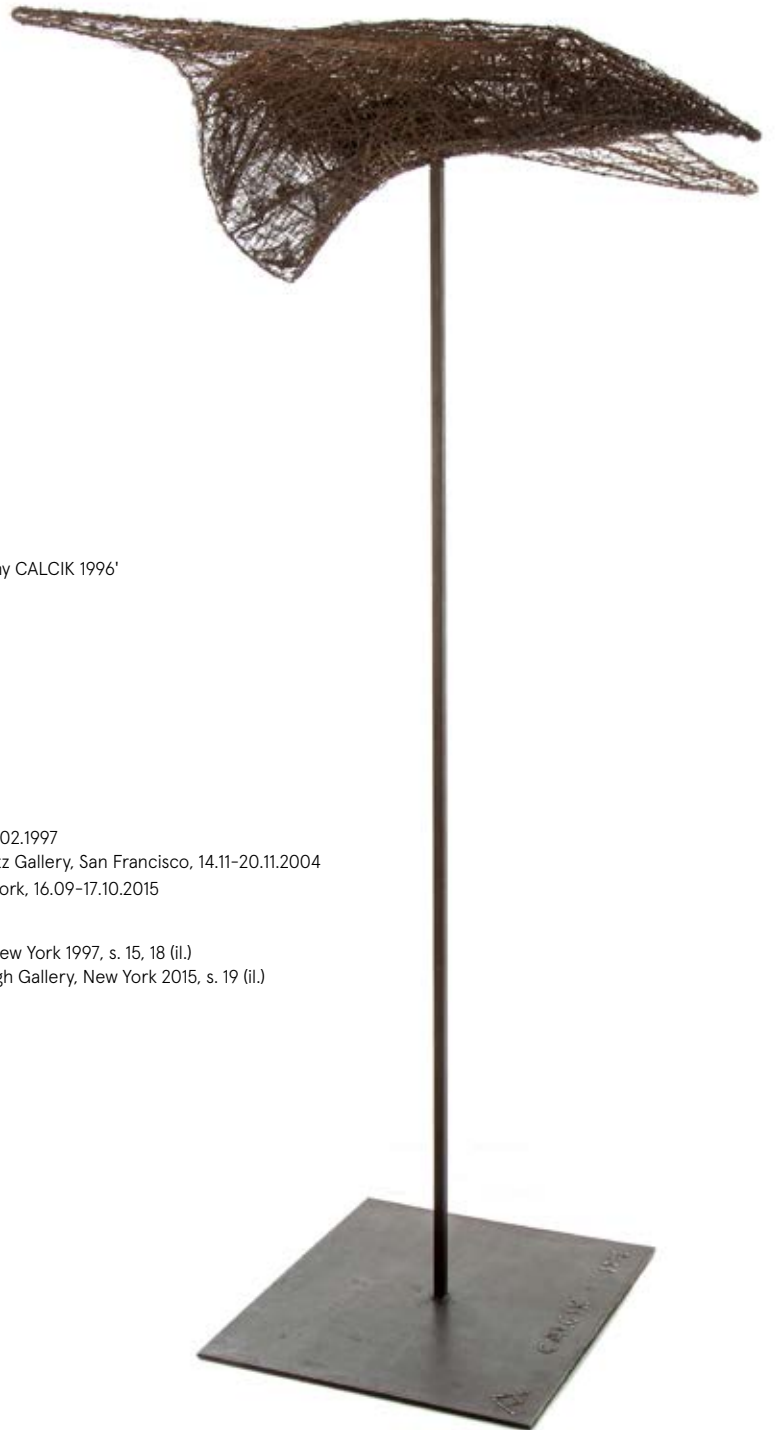
„Widzę nitkę jako podstawowy element budowy świata organicznego naszej planety, jako największą tajemnicę naszego otoczenia. To nitka buduje wszystkie żywe organizmy, rośliny, tkankę liści i nas samych, nasze nerwy, nasz kod genetyczny, nasze przewody żylne, nasze mięśnie”.

Magdalena Abakanowicz

Motyw twarzy przewijał się przez twórczość Magdaleny Abakanowicz niejednokrotnie. Pojawiał się on zarówno w formie obiektów przestrzennych (cykle „Inkarnacje” oraz „Anonimowe portrety”), jak i grafik warsztatowych („Katharsis”) czy rysunków („Twarze”). Ze względu na opracowany przez autorkę sposób tworzenia jednowymiarowych dzieł, angażujący całe ciało, w jej dziełach proces działania artystycznego był równie ważny jak jego efekt. Odbiorcy mieli świadomość, że artystka prowadziła odważne eksperymenty z wykorzystaniem własnego wizerunku. W efekcie widzowie często doszukują się w pracach rysów jej twarzy.







7 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Bird: Calcik", 1996

metal, żelazo, 227,3 x 201,9 x 102,9 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: '[monogram wiązany CALCIK 1996]

estymacja:

800 000 - 1 500 000 PLN

171 000 - 320 600 EUR

POCHODZENIE:

własność artystki

Marlborough Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Abakanowicz: Mutants, Marlborough Gallery, Nowy Jork, 15.01-11.02.1997

Magdalena Abakanowicz: Coexistence and Standing Figures, Wirtz Gallery, San Francisco, 14.11-20.11.2004

„Unrepeatability: Abakan to Crowd”, Marlborough Gallery, New York, 16.09-17.10.2015

LITERATURA:

Abakanowicz: Mutants, Catalogue No. 19, Marlborough Gallery, New York 1997, s. 15, 18 (il.)

Unrepeatability: Abakan to Crowd, Catalogue No. 20, Marlborough Gallery, New York 2015, s. 19 (il.)




„PATRZYŁAM KIEDYŚ, JAK ROIŁY SIĘ KOMARY. SZARYMI MASAMI. STADO ZA STADEM. DROBNE. W GĘSTWINIE INNYCH DROBNYCH. W NIEUSTANNYM RUCHU. KAŻDY ZAJĘTY WŁASNYM ŚLADEM. KAŻDY INNY, RÓŻNY DROBNYMI SZCZEGÓŁAMI KSZTAŁTÓW. W TŁUMIE WYDAJĄCYM WSPÓLNY DŹWIĘK. TO BYŁY KOMARY CZY LUDZIE? CZUJĘ ONIEŚMIELENIĘ WOBEC ILOŚCI, GDZIE LICZENIE JUŻ NIE MA SENSU, WOBEC NIEPOWTARZALNOŚCI W 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 WŁAŚNIE NIERUCHOME STADA W TEN RYTM”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ







Ptaki były tematem podejmowanym przez Magdaleny Abakanowicz zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie. Motyw przedstawionego w zarysie zwierzęcia pojawiał się w wielu cyklach rzeźbiarskich takich jak „Ucello”. Warto wspomnieć, że liczne realizacje ptaków artystki można podziwiać w przestrzeniach publicznych, zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jedną z najbardziej imponujących stanęła we wnętrzu wrocławskiego lotniska.

Artystka tworzyła swoje obiekty za pomocą drutów stalowych, aluminium czy betonu. Zachowane prace na papierze, noszące ten sam tytuł, stanowią pokaźny dorobek szkiców do wspomnianych realizacji. Za pomocą farby lub ołówka kolistymi układami artystka przedstawiała w zarysie temat, który następnie realizowała w trwalszych materiałach. Zarówno w rzeźbach, jak i szkicach widoczna jest analiza ruchów ptaków w celu oddania ich dynamizmu oraz formy. Prezentowane na metalowych statywach stanowią wdzięczne reprezentacje ptaków uchwyconych w momencie przelotu, z rozpostartymi skrzydłami.

Artystka niejednokrotnie nawiązywała w twórczości do świata zwierząt. Warto wspomnieć, że na początku swojej drogi artystycznej zajmowała się malarstwem, tworząc duże, monumentalne kompozycje gwaszem na tekturze lub Inie z motywami stylizowanych ptaków, roślin wodnych i ryb. Abakanowicz w licznych wypowiedziach towarzyszących jej wystawom często przywoływała dziecięce wspomnienia: już jako małe dziecko z fascynacją przyglądała się otaczającej przyrodzie. Zdziwiający i złożony świat fauny inspirował jej twórczość od najwcześniejszych lat. Brzuch wyduęty kijankami, chmary komarów – zachowania żywych organizmów znalazły przełożenie w nieożywionych tkaninach oraz trójwymiarowych rzeźbach.

Siła obecności zwierzęcia, jego opisu oraz wizerunku w najrozmaitszych formach sztuki i tekstach kultury jest wynikiem fundamentalnej, pierwotnej potrzeby człowieka, by nakreślić i zbadać relację pomiędzy

gatunkiem ludzkim a światem przyrody. Owa konieczność szczególnie widoczna jest w twórczości Magdaleny Abakanowicz, która swoimi pracami prowokuje respekt, jakim obdarza się relikty istot zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych. Jak pisała Marga Paz: „Już we wczesnych pracach pochodzących z lat 50. i 60. ujawniła się jedna z najbardziej charakterystycznych cech jej sztuki: nieodmienna fascynacja energią, monumentalnością i tajemniczością świata natury wyrażająca się w upodobaniu do motywów organicznych i biologicznych struktur, (...) chęci zakorzenienia dzieła w uniwersalności natury” (Marga Paz, Magdalena Abakanowicz, [w:] katalog wystawy „W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz”, 2019, s. 66).

Magdalena Abakanowicz zalicza się do najważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki. Działała niezależnie od ówczesnie panujących mód. Zdobyła sławę już w latach 60. dzięki nowatorskiemu podejściu do tkalniny, a powstałe w tym okresie monumentalne „Abakany” wpłynęły na tradycyjne pojmowanie rzeźby. W latach 70. w centrum zainteresowań twórczyni znalazła się kondycja ludzka, z pracowni autorki zaś zaczęły wychodzić pierwsze skorupy ludzkie, wydrążone od środka, o fakturze przypominającej skórę. Artystka poświęciła się zgłębianiu natury człowieka, a także jego relacji z fauną i florą. Jej prace, niezależnie od medium, wymykają się jakimkolwiek próbom kategoryzacji. Abakanowicz wciąż na nowo zadawała egzystencjalne pytania, których uniwersalizm czyni jej dorobek ponadczasowym.

Dzieła artystki nieprzerwanie zachwycają publiczność polską i zagraniczną. Już na początku swojej kariery rzeźbiarka zyskała światowy rozgłos, a jej plenerowe realizacje można oglądać w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Izraelu, Włoszech i wielu innych ważnych lokalizacjach. Jedną z najważniejszych galerii sztuki współczesnej, londyńska Tate Modern, poświęciła Polsce całą salę w ramach ekspozycji stałej. W wymiarze międzynarodowym pozycja Magdaleny Abakanowicz pozostaje niezachwiana.

8 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Postać krocząca, 2008

beton, 202 x 71 x 90 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązonym: 'AM 08'

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

171 000 - 256 500 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 po palcem, czy broni powierzchnią? Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy, nie wiem”.

Magdalena Abakanowicz, 1975







Motyw postaci jest jednym z głównych w twórczości Magdaleny Abakanowicz. Artystka tworzyła w różnych mediach postacie bez głów, a nieraz także bez rąk. Stanowiły one odciski postaci formy ludzkiej wydrążonej w środku. Postać człowieka bezpośrednio pojawiła się w jej sztuce na początku lat 70. Jak tłumaczyła, zmiana ta zaszła po eksperymentach z tkaninami oraz abakanami i spowodowała ją fakt, że forma rzeźb w tkaninie nie pozwalała na łatwą multiplikację. Dodatkowo autorka zdecydowała się na zmianę rozmiarów swoich realizacji. Postacie wychodzące z pracowni rzeźbiarki przybierały różnorodne formy – nieraz były kroczące lub siedzące, przedstawiane w grupie lub samotnie.

„To samoistne twory, zawieszone swobodnie w przestrzeni, bez ścian w roli ła bądź podpory, zapętłone w środku, a przy tym otwarte, dostępne zmysłom ze wszystkich stron, również od wewnątrz”.

Magdalena Abakanowicz

W okresie pierwszych prób z nowym tematem uderza widza skala zmiany w sztuce Abakanowicz. Artystka przecież z zachwycających przepychem oraz różnorodnością tkanin zwróciła się w stronę podobnych do siebie postaci ludzkich. Jak opowiadał Hermansdorfer, nowe rzeźby były „efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliżej 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).

To właśnie z tego okresu pochodzą tak charakterystyczne dla autorki ludzkie figury z workowego płótna czy torsy pozbawione głów. Nienależnie, czy powstały w tkaninie jutowej, brzozie czy betonie, łączą je wyczuwalne odczucie niepełności, przejawiającej się w pozbawionych odnóży torsach lub w sposobie kształtowania tkaniny – widocznych rysach, bruzdach, załamaniach materiału. Jeśli iść za tropem interpretacyjnym Hermansdorfera, wspomniany zwrot w twórczości artystki można odczytać jako nieuniknioną zmianę wynikającą z wcześniejszego etapu dzielenia człowieka na tkanki, mięśnie oraz włókna, które krytycy odnajdują w organicznych abakanach. W przypadku postaci ludzkich nastąpiło niejako ich scalenie; tym razem były wykonane z ciasno formowanego materiału. Mimo to także w opisie nowych rzeźb nadal szybko na myśl przychodzą określenia sugerujące rozczłonkowanie, wydrążenie czy fragmentaryczność.

Jak opowiadała sama artystka, „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 [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7). Anna Szary, krytyczka sztuki, tłumaczy, że działalność artystyczna Abakanowicz wyrasta z refleksji nad ludzką naturą, ale nie brak jej odniesień do aktualnych wydarzeń, zarówno z rzeczywistości politycznej, jak i społecznej. Badaczka zaznacza, że wątki egzystencjalne przeplatają się ze wspomnieniami wojennymi autorki. Znamienne w tym kontekście są wspomnienia Abakanowicz z końca wojny oraz momentu opuszczenia domu rodzinnego: „1944. Było coraz straszniej. Szedł front. Rewolucja. Jednego dnia ojciec każe zaprząć konie. Wyjechaliśmy z Warszawy. Oddalając się od domu, okolicy, czułam, jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby ze mnie wyjęto środek, a wewnętrzna warstwa, nieoparta na niczym, kurcząc się, traciła wyraz” (Magdalena Abakanowicz [w:] Eleonora Jedlińska, Sztuka po Holokaucie, Łódź 2001, s. 151, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, 2013, nr 2, s. 7). Zwrot ku formie ludzkiej pociągnął za sobą powstanie wielu cyklów w latach 70., m.in. „Głów” (1973-75), „Postaci siedzących” (1974-79), „Pleców” (1976-82) czy „Embriologii” (1978-80). W centrum zainteresowań autorki pozostał jednak człowiek, a w kolejnym seriom towarzyszyło wrażenie, że ich tematem jest jego niemoc wobec własnej struktury biologicznej.

9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Postać, 1995

tkanina jutowa, żywica, 110 x 26 cm

sygnowany, datowany i opisany na blaszeczce: 'ABAKANOWICZ | 1995 | MA'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 100 - 42 800 EUR

Zaprezentowana praca została wykonana z juty, która była jednym z najczęściej używanych materiałów przez Magdalенę Abakanowicz. Postacie ludzkie, początkowo z juty, od początku lat 90. realizowane były także w brązie, potem głównym materiałem artystki stał się beton. W omawianej pracy artystka podejmuje charakterystyczny motyw figury ludzkiej, która, zwielokrotniona, stawała się elementem ogółu, traciła swoją podmiotowość. Poprzez pozbawienie twarzy i jakichkolwiek cech indywidualnych rzeźby pokazują uniwersalne doświadczenie każdego człowieka, są opowieścią o ludzkiej kondycji. Jednostka umieszczona w tłumie Abakanowicz „staje się jakby komórką już pozbawioną wyrazu, już wtopionych w siebie nawzajem. Niszczą się wzajemnie, odnawiamy się, nienawidząc, stymulujemy jedni drugich. Podobni układem kostnym, budową mózgu, wrażliwością skóry. Skłonni do rozczuleń i dobroci zmieniającej się w potrzebę mordu, zapełniamy planetę” (cyt. za: Karol Sienkiewicz, Magdalena Abakanowicz, Culture.pl, grudzień 2009).



10 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Postać, 1995

tkanina jutowa, żywica, 110 x 26 cm

sygnowany, datowany i opisany na blaszeczce: 'ABAKANOWICZ | 1995 | MA'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 100 – 42 800 EUR

„Wykonywane przez nią dzieła są skończone – mają określoną wielkość, ciężar, konsystencję. Mimo to zmieniają się w zależności od przestrzeni, którą organizują. Są inne w różnych salach wystawowych, inne w pejzażu, inne pojedynczo, inne w zbiorowości. Należą do jednej rodziny, jednego gatunku biologicznego i, tak jak dzieje się to w naturze, mają właściwości mimetyczne”.

Mariusz Hermansdorfer



ALINA ŚLESIŃSKA

1922-1994

Postać, 1982

brąz, 63 x 40 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'ALINA ŚLESIŃSKA | 1982 | 1/8'
odlew współczesny z 2021 roku

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 900 - 17 100 EUR

„Rzeźby Aliny Ślesińskiej – warto dodać, iż spotkały się z gorącym uznaniem jej mistrza Ossipa Zadkine’a – realizowały wizję przenikających się form o płynnych kształtach, zakrzywiających się jak gdyby zgodnie z biologicznym rytmem żywego organizmu. Znalazł w nich wyraz nie rygoryzm racjonalnych rozwiązań chłodnych brył, lecz intuicyjnie odczuty naturalny rozwój organicznej formy rozrastającej się w przestrzeni, zgodnej z głęboko zakorzenioną w człowieku elementarną potrzebą nadawania kształtu otaczającym rzeczom, wyrażania w nich poczucia więzi ze światem przyrody, odczucia harmonii z twórczymi siłami natury. Od takiej koncepcji rzeźby był już tylko krok ku imponującej, gigantycznej wizji architektury organicznej, w której rzeźbiarska sugestia kształtu wyrażającego ludzką wrażliwość i potrzebę zaspokojenia wyobraźni byłaby punktem wyjścia konkretnych rozwiązań w wielkiej skali współczesnej urbanistyki. Z tą chwilą rzeźby Aliny Ślesińskiej stają się ‘propozycjami dla architektury’, modelami rozwiązań, którym jedynie skrajny utylitaryzm realizowanych przedsięwzięć nadaje charakter utopijnej fantazji. W rzeczywistości jednak są to koncepcje, z których śmiała i twórcza architektura mogłaby skorzystać bardzo wiele. Formy rzeźbiarskie Ślesińskiej to autentyczne, skończone dzieła, a zarazem konkretne zamysły nowych rozwiązań wieżowców, kościołów, mostów i wiaduktów, wielkich kompleksów budowli, miasta na wodzie czy miasta trzypoziomowego, pozostających w najnaturalniejszej zgodzie z otaczającym krajobrazem”.

Współczesna rzeźba polska, Andrzej Oseka, Wojciech Skrodzki, Arkady, Warszawa 1977, s. 24



Alina Ślesińska była artystą wszechstronną. W swojej twórczości zajmowała się malarstwem, rysunkiem, tkaniną artystyczną oraz rzeźbą. Znana była również ze swoich projektów architektonicznych. Z dorobku artystki zachowały się gipsowe rzeźby, modele oraz liczne rysunki szkicowe. Wiele z nich jest przechowywanych w muzeach takich jak Muzeum Narodowe w Warszawie, Poznaniu czy Wrocławiu.

W początkowej fazie twórczości artystki dominowała rzeźba historyzująca. Niedługo potem skupiła się przede wszystkim na rzeźbie portretowej. To właśnie wtedy powstał m.in. portret Leona Kruczkowskiego. Pod koniec lat 50. zwróciła się ku nowoczesnej formie. To wtedy zaczęły się pojawiać postaci ludzkie o niewielkich rozmiarów głowie, którą Ślesińska osadzała na smukłym oraz podługnym torsie. Lekkie, efemeryczne górne partie kontrastowały z ciężkimi podstawami. Nowa forma zdradzała wpływ Henry'ego Moore'a. Publiczności oraz krytykom przypadały do gustu przede wszystkim ażury oraz emocjonalny wydźwięk dzieł rzeźbiarki. W latach 60. powstały prace, które wykazywały silny związek z architekturą i stanowiły przykłady zacierania się granic oraz rzeźby. W tym kontekście warto wspomnieć o „Moście”, „Kościele” oraz „Stadionie”. Niektóre z projektów doczekały się realizacji w formie konkretnych projektów architektoniczno-urbanistycznych, m.in. w Akrze (Ghana). Pod koniec swojej twórczości artystka skupiła się na rysunkach, w których zajmowała się problematyką futurystycznej architektury.





12 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924-2008

"Świtła", 1994

brąz, 62 x 62 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR


LITERATURA:

Magdalena Więcek. Działanie na oko, red. Anna Maria Leśniewska, Warszawa 2016, s. 170 (il.)

„Ostatnie rzeźby Magdaleny Więcek wykazują pewne powinowactwo z kulą, z założeniem centralnym, a założeniem osiowym. Powinowactwo z kulą, z założeniem centralnym, z założeniem osiowym. Powinowactwo to nie jest jawne. Jest jakby celowo ukryte w pozornej niekształtności, pozornej asymetrii czy nawet antysymetrii wyglądnów. Trzeba te bryły długo obchodzić, podpatrywać ze wszystkich stron, porównywać ich nakładające się rzuty i profile, żeby zacząć to zauważać”.

Mieczysław Porębski





Zaprezentowana praca powstała w późniejszym okresie twórczości artystki. Magdalena Więcek była artystką stale poszukującą. Formy jej rzeźb zmieniały się w czasie. Debiutem nie dosłownym, ale symbolicznym dla Więcek było jej wystąpienie na wystawie w warszawskim Arsenale w 1955, gdzie zaprezentowała rzeźbę „Matka”, za którą otrzymała wyróżnienie. Temat macierzyństwa powracał w jej pracach kilkakrotnie w II połowie lat 50. Wtedy też w sztuce artystki pojawiają się formy abstrakcyjne, jednak wówczas jeszcze dość ciężkie, będące strukturami otwartymi, jednak z wyraźnie obecną w nich mocną bryłą. To charakterystyczny dla II połowy lat 50. zwrot ku abstrakcji po zakończeniu okresu obowiązywania socrealizmu i obowiązkowej dla niego formy figuratywnej w rzeźbie. Lata 60., poza wspomnianymi geometrycznymi motywami, przyniosły artystce zainteresowanie tematyką lotów – wzbijania się w przestrzeń. Wiązało się to zapewne z szeroko dyskutowanymi wówczas pierwszymi lotami w kosmos oraz z sensacyjnym, pierwszym lotem na księżyc. Symboliczną dla tej tematyki realizacją w twórczości artystki wydaje się praca „Wzlot – dla Gagarina” z 1967.

Zaprezentowana praca jest wytworem już ukształtowanego stylu Więcek. Jej prace stawały się coraz bardziej abstrakcyjne, a artystce zależało na podkreśleniu ich organicznych wartości. Jak opisywała późniejsze rzeźby artystki Anna Maria Leśniewska: „Adoracja materii kamienia zbliżyła twórczość Więcek do abstrakcji organicznej. Jej rzeźby stały się częścią świata biologicznego, który artyści drogą uproszczeń sprowadzili do abstrakcyjnego znaku. Proces stopniowego przechodzenia od figuracji do abstrakcji znany był artystce między innymi poprzez twórczość Brancuśiego. Więcek, wychodząc od obrazu życia, dążyła do uchwycenia jego istoty, naturalnej syntezy. Wskazaniem były słowa rumuńskiego artysty 'prostota nie jest w sztuce celem, ale do prostoty dochodzi się mimo woli, zbliżając się do rzeczywistego sensu rzeczy'”. (Anna Maria Leśniewska, Magdalena Więcek – przestrzeń jako narzędzie poznania, Orońsko 2013, s. 91.)



„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 Hniedziewicz

13 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

"Helios", 1994

brąz, 33 x 62 x 2 cm, wysokość podstawy: 4 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

LITERATURA:

Magdalena Więcek. Działanie na oko, red. Anna Maria Leśniewska, Warszawa 2016, s. 170 (il.)

„Magdalena Więcek znakomicie potrafi grać na tych przeciwstawiach, potrafi wydobyć spięcia o zdumiewającej dynamice, o wielkie powadze. Rzeźba ta, surowa jak nieszlifowane kamienie, niedbała wobec łatwych uroków powierzchni, wobec szczegółu – jest przykładem współczesnego romantyzmu, romantyzmu wolnego od retorycznych gestów, odwołującego się do konfliktów, do prawd elementarnych”.

Andrzej Osęka



14 †

BARBARA FALENDER

1947

Bez tytułu z cyklu "Sfery"

porcelit szklwiony, 18 x 40 x 22 cm
sygnowany na podstawie: 'FALENDER'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

„Wyrażam miłość, śmierć, radość, smutek, żal w twardym kamieniu. Moim obowiązkiem jest zrobienie czegoś, co nie będzie śmieciem na Ziemi”.

Barbara Falender



Barbara Falender rozpoczęła pracę nad cyklem „Sfery” w latach 80. W tym okresie artystka sięgnęła po dwa kruche materiały, procelit i porcelana. Specyfika materiałów, plastyczność oraz delikatność, pozwoliły Barbarze Falender na osiągnięcie zamierzonego efektu – przedstawienie zarysów postaci spod fałd materiału rzeźbiarskiego. Prace powstałe w ramach cyklu różnią się od siebie pod względem formy, ale łączy je pomysł – artystka w niedostłowny sposób przedstawia postacie w momencie intymnym, miłosnego uniesienia. Przedstawione postacie ludzkie rzeźbiarka tworzyła w fascynujący, choć unikający dosłowności, spletanym układzie orgii. Płeć postaci jest trudna do odczytania. Paweł Leszkowicz, w tekście poświęconym wątkom homo-erotycznym w rzeźbie Barbary Falender pisał: „(...) Eksploracja męskości i erotyzmu w rzeźbie, aczkolwiek najbardziej przełomowa obyczajowo w Narcyzie i Ganimesie, a brutalna w popiersiu On, nie zamyka tego wątku w twórczości Barbary Falender. Nagi mężczyzna w objęciu kobiety występuje w Drzewie życia (1980/81), do którego również pozował Krzysztof Jung, podobnie jak do rzeźb z cyklu Strefy (1989–95), gdzie delikatna porcelanowa powierzchnia ukrywa i odsłania ciała trzech splecionych w orgiastycznym akcie miłosnym. Również w takim wymiarze rewolucja seksualna może zostać odnaleziona w sztuce rzeźbiarki” (Paweł Leszkowicz, Akt męski. Inna historia erotyzmu Barbary Falender, „Obieg”, 2007).

Prace artystki niejednokrotnie omawiane są jako wyraz rewolucji obyczajowej oraz seksualnej lat 60. oraz 70. Rzeźby, rysunki, fotografie Barbary Falender inspirowały do stworzenia nowych kategorii analizy polskiej historii sztuki. Erotyczne dzieła w latach 70. cenzurowano, stanowiły bowiem awangardę obyczajową, choć w kontekście neoawangardy artystycznej ich język wydawał się wręcz akademicki. Sięganie po tradycyjne materiały w zderzeniu ze skandalizującą lub przewrotną tematyką było częścią konsekwentnie realizowanego, indywidualnego programu autorki. Twórczość Barbary Falender od lat oscyluje wokół tematów związanych z ludzkim ciałem. Jest ona zmysłowa, delikatna, ale jednocześnie wyrażająca radość. Cechą charakterystyczną jest stosowanie w obrębie jednej pracy różnorodnych materiałów.

Artystka w latach 1966–72 studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. W 1976 przebywała na pobycie twórczym we włoskiej Cararze – miejscowości, która słynie z pokładów białego marmuru. Wtedy powstały słynnej już „poduszki erotyczne”. W 2 połowie lat 70. swoje marmurowe realizacje Falender zaczęła uzupełniać o elementy odlane w stali oraz brązie. Artystka stawiała na różnorodność fakturę oraz materiałów. Pod koniec lat 80. była zafascynowana nowymi materiałami takimi jak wspomniany procelit i porcelana. W tym samym okresie w jej twórczości pojawiły się także elementy form geometrycznych, które występują w naturze (bazalt), a także elementy wykonane przy użyciu piły mechanicznej. W 2007 artystka otrzymała Srebrny Medal Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”. W tym samym roku odbyła się retrospektywna wystawa jej prac w Centrum Rzeźby Polskiej w Orańsku, gdzie zaprezentowano dzieła znajdujące się w prywatnych kolekcjach i zbiorach muzealnych.



15 †

BARBARA FALENDER

1947

Bez tytułu z cyklu "Sfery", 1989

porcelit szklwiony, 20 x 36 x 29 cm
sygnowany i datowany u podstawy: 'BARBARA FALENDER 89'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

„W rzeźbach Barbary Falender odnajduję coś, co jest dla mnie najbardziej interesujące w sztuce polskiej lat 60. i 70. Jest to artystyczne świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną. O ile jednak rewolucja ta przekształciła zupełnie kulturę zachodnią, to w Polsce socjalistycznej stanowiła margines, który kiedyś tłumiony i cenzurowany, dzisiaj wymaga trudnej rekonstrukcji. Sztuka rzeźbiarki jest jednym z unikalnych śladów tego przełomu, który tak naprawdę w Polsce nigdy się w pełni nie dokonał, a dziś ponownie jest negowany”.

Paweł Leszkowicz





16 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Spokój medytacji. Filozofia" ("Le calme de la meditation. La philosophie"), 1908-1910

brąz patynowany, 175 x 53 x 40 cm

sygnowany i opisany przy podstawie: 'Filozofja. B. Biegas'

opisany przy podstawie po przeciwnej stronie: '3/8 | ODLEW | 2018 | T. ROSS'

odlew współczesny z 2018 roku

estymacja:

120 000 – 180 000 PLN

25 700 – 38 500 EUR

LITERATURA:

porównaj:

Bolesław Biegas 1877-1954, katalog wystawy, oprac. Szymon Zaremba, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 2014, s. 19 (fotografia ukazująca fragment ekspozycji z widoczną analogiczną formą gipsową)

Anna Wierzbicka, Xavier Deryng, Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 69 (il.), nr kat. 31
Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 182 (il.)

Bolesław Biegas 1877-1954: rzeźba, malarstwo, katalog wystawy, red. Katarzyna Budkiewicz, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu, Płock 1997, s. 89 (il.), nr kat. 40









MEDYTACJE BOLESŁAWA BIEGASA

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy doby modernizmu. Przez historyków sztuki był tendencyjnie wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udawał wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej wykraczającej poza konwencje akademickie. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz który staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. Ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. W jego twórczości rzeźbiarskiej można wyróżnić dwa nurty: jeden zmierzający do uproszczenia i zgeometryzowania formy oraz drugi – który reprezentuje prezentowane dzieło – nawiązujący do stylistyki secesji, podkreślający płynność formy i giętkość linii.

Prezentowana rzeźba zawiera w sobie organiczną ornamentykę bliską nurtowi secesji. Włosy i szata figury układają się w ondulowane formy, które okalają postać. Biegas posłużył się tutaj uproszczoną figurą ludzką, która przypomina kształt steli lub też prastowiańskiej figury. Prastowiańszczyzna, odkrywana naukowo od końca XIX wieku, inspirowała Biegasa; znane są też rzeźby artysty o tytułach jawnie nawiązujących do tej kultury. Tego rodzaju interpretację „Spokoju medytacji” wzmocniają dwa oblicza zawarte w dziele: twarz i ciało starca oraz młodej kobiety. Zdaje się, że ich zderzenie miało budować tajemniczy, symboliczny sens i skłaniać do refleksji nad doczesnym charakterem ludzkiej egzystencji. Postać kobieca trzyma w dłoni roślinną łodygę, która staje się tutaj symbolem życiowej energii.

W numerze specjalnym „La Plume” Marcel Reja, francuski krytyk sztuki, jako jeden z pierwszych dostrzegł przełomowy charakter twórczości Biegasa oraz znaczenie geometryzacji w jego sztuce, który to zabieg jest przełomowym przekształceniem formalnym: „Razem z formami natury ożywionej, w której prosta linia w zasadzie nie występuje, Biegas wykorzystuje w swojej rzeźbie ostre geometryczne kształty, które były dotąd zarezerwowane dla chłodnej i wzniosłej sztuki architektów. Takie działanie miało zapewne przy pierwszym kontakcie zadziwiać i szokować odbiorcę, kierując się starym instynktem tradycji. Jednak jeśli przyjmijemy dystans, niezbędnym do kontemplacji dzieł o podobnym rozmachu, poczujemy uderzenie dzikiej energii, która emanuje z tych prac. Wyłaniający się z nich głęboki sens życia świadczy już od samego początku, że mamy do czynienia z rzeźbiarzem najwyższej klasy. (...) Rzeźba pełna pojawia się u niego bardzo rzadko; pragnienie bezpośredniej ekspresji i symboliczna tyrania przeważa u niego nad uwielbieniem żywej formy, dla niej samej” (Cyt. za: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 54).

Jak pisał Xavier Deryng, monografista twórczości Biegasa: „Na długo przed fowistami, kubistami i futurystami Biegas był przedstawiany jako artysta awangardy. Biegas, nazywany ‘bolidem’ przez Virgile’a Josza w 1902 roku jest zapowiedzią słynnego ‘ryczącego samochodu’ z pierwszego manifestu Marinettiego z 1909 roku, który odniesie się do niego z ‘futurystyczną sympatią’. Jest powszechnie wiadome, że to statuetka Alberta Marqueta wystawiona podczas Salonu Jesiennego w 1905 roku przyczyniła się do powstania żartobliwego komentarza: ‘Donatello wśród dzikich bestii!’. Przedstawiając, trzy lata wcześniej, rzeźby Biegasa jako ‘wspaniałe ryki dzikich bestii’ Adolphe Basler wskazał drogę Louisowi Vauxcellesowi, który uważał Biegasa za ‘poetę w ciele rzeźbiarza’. I to właśnie poeci zwrócili szczególną uwagę na sztukę Biegasa.

W 1906 roku Émile Verhaeren określił jego dzieła plastyczne jako poematy, a Guillaume Apollinaire stwierdził, że jego prace nadesłane na Salon Niezależnych stanowiły to, ‘co było najbardziej głębokie na całej wystawie’. Wśród entuzjastów twórczości Biegasa można wymienić Philippe’a Soupaulta, dla którego był on ‘odkryciem’ porównywalnym z odkryciem świata Gustava Moreau, dokonany wspólnie z André Bretonem, jak również Michela Georges-Michela, twórcy ‘Montparnos’, oraz Gustava Kahna, teoretyka, jednego z twórców teorii ‘wolnego wiersza’, który nie wahał się określić Biegasa jednym z największych polskich artystów: ‘To Polak, najważniejszy i najbardziej znany spośród polskich artystów. Istnieją pewne podobieństwa między nim a jego słynnym rodakiem Fryderykiem Chopinem, tj. nadmierna pobudliwość, wyjątkowa wrażliwość oraz osobowość artystyczna, którą stworzył’ (Dz. cyt.).

17 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Charles Baudelaire", 1904

brąz patynowany, 58 x 40 x 16 cm
sygnowany, datowany i opisany przy podstawie: 'B. Biegas | Paris 3/4 | 1904'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

12 900 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, Warszawa, październik 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj:

Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, katalog wystawy, red. Xavier Deryng, Trianon de Bagatelle,
Paryż 1992, s. 78 (il.), nr kat. 14

Mieczysław Wallis, Secesja, Warszawa 1974, s. 130 (il.)

Michał Domański, Z zagadnień treści i formy rzeźb Bolesława Biegasa do 1914 roku, w: „Biuletyn Historii Sztuki” 1970, s. 332 (il.)

Boleslas Biegas. Sculpteur et Peintre, red. Louis Theuveny, Paryż 1906, s. 50 (il.)

„Natura jest świątynią, gdzie filary żywe
Ślą niekiedy w głąb mroczną zagadkowe głosy
Człowiek w lesie symbolów tajne czyta głosy
Jej praw, czując na sobie spojrzenia życzliwe”.

Charles Baudelaire, Kwiaty zła, przeł. Bohdan Wydzga, Warszawa-Kraków-Lublin 1927, s. 21





BOLESŁAW BIEGAS I KATASTROFIZM EPOKI

Twórczość Bolesława Biegasa, która rozwijała się na przełomie XIX i XX stulecia stanowi fenomenalne odbicie jego epoki, okresu, w którym przeplatały się ze sobą przeróżne tendencje. Był to czas pod wieloma względami wyjątkowy, tak jak i wyjątkowa jest postać samego Biegasa. Na przełomie wieków zauważyć możemy bowiem niesamowicie dualistyczne podejście do świata i otaczającej ludzi, w tym także artystów, rzeczywistości. Z jednej strony trwała la belle époque – pełna radości, bez troski i zabaw. Z drugiej natomiast, społeczeństwo ogarniały nastroje dekadentckie, przesyczone wizją rychłego upadku świata i zagłady ludzkości. Różni filozofowie kreowali sprzeczne ze sobą obrazy. Pojawiła się koncepcja rozwoju i wzrostu pod postacią élan vital (siły życiowej) Henri'ego Bergsona, z którą kontrastowała pesymistyczna wizja zawarta w rozważaniach Friedricha Nietzschego. Te tak odmiennie i wykluczające się wzajemnie wykładnie oraz silnie wyczuwalna atmosfera katastrofizmu padły na podatny grunt, jeśli idzie o działalność plastyczną Biegasa, artysty, którego droga do sławy także nie była łatwa.

„Smutne to życie Biegasa, odarte z radości, jak szkielet drzewa, gdy zeń wichry jesienne ostatnie liście uniesie. Wyhodowała go niedola, piastowała bieda z poniewierką, te mistrzyni smutnej doli...” (Henryk Biegeleisen, Rzeźba i malarstwo. Bolesław Biegas, Warszawa 1915, s. 1). Tak pisał Henryk Biegeleisen na samym wstępie publikacji poświęconej twórczości artysty, a wydanej jeszcze za jego życia. Rzeczywiście ścieżkę kariery rzeźbiarza można porównać do krętej i wyboistej drogi. Pomimo to, nie zważając także na przeróżne komentarze krytyki, przyznać należy, że Biegas osiągnął międzynarodowy sukces. Z Koziczyna, niewielkiej wioski pod Ciechanowem, dotarł na sam szczyt. Tak jak marzył, zamieszkał w ówczesnym centrum artystycznego świata – w Paryżu. Swoje prace eksponował na najważniejszych wystawach.

Plastyczny świat Bolesława Biegasa przepelniony jest symbolizmem. Odnaleźć można w nim całe rzesze niepokojących, czasem nawet wręcz przerażających postaci – wampirów, sfinksów czy odrażających widm. Artysta w znakomity sposób przeniósł do swojej twórczości rzeźbiarskiej ideę Gesamtkunstwerku, czyli totalnego dzieła sztuki. Jego kompozycje łączyły w swojej strukturze pierwiastki muzyki, poezji i literatury. To z nich czerpał Biegas motywy i zapożyczał formy, tworząc unikalne struktury o niebywałej sile oddziaływania. Tworzył liczne portrety i wizerunki kompozytorów, poetów, filozofów i literatów. Kompozycja przedstawiająca Charlesa Baudelaire'a zaliczanego do grona tzw. „poetów przeklętych” świetnie oddaje jego duszę i skandalizujący tryb życia. Myśląc o nim, Biegas stworzył niepokojącą, rozwijającą się ku górze spiralę, w której to umieścił dwie fizjonomie. Całość zyskuje dzięki temu niezwykle linearny charakter, który łączy Biegasa z estetyką art nouveau. Trudno nie dopatrzeć się także w rzeźbie i elementach ekspresjonistycznych, które pod wpływem działalności literackiej Stanisława Przybyszewskiego czy obrazów Edwarda Muncha przenikały do kompozycji rzeźbiarza.



Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899

18

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887-1951

Akt tancerki, lata 20.-30. XX w.

brąz złocony, 74 x 41 x 24 cm

sygnowany na podstawie: 'StanisławJackowski'

na boku podstawy oznaczenie odlewni: 'H. ROUARD . Fondeur . PARIS'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 000 - 21 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 1999, s. 74-75 (il.)

Rzeźby Stanisława Jackowskiego, katalog wystawy, tekst Stanisław Turczyński, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1951

Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, okładka (il.)

„Umiłowanie piękna, radości i życia pełnej renesansowego spokoju i umiaru, klasyczna prostota w kompozycji, realizm pozbawiony brutalności – oto charakterystyczne cechy wszechstronnej rzeźbiarskiej twórczości Stanisława Jackowskiego”.

Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, s. 3





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

TANECZNY SZAŁ EKSPRESJA I SENSUALIZM

Na przełomie XIX i XX stulecia współistniało obok siebie wiele różnorodnych nurtów. Twórczość akademików przeplatała się z modernizmem. Stylistyka klasycyzmu łączyła się z ożywionymi tendencjami romantycznymi, a secesyjna, falista linia współgrała z rozedrganymi powierzchniami impresjonistów. Owa mnogość kierunków i stylów skłaniała artystów do kreatywnych poszukiwań i formalnych eksperymentów. Jedni z nich pozostawali wierni raz obranej drodze, inni wciąż ewoluowali na polu swojej działalności plastycznej. Ta różnorodność zapewne przyczyniła się do rozwoju idei Gesamtkunstwerku – totalnego dzieła sztuki. Dzieło stworzone w myśl tejże koncepcji miało jednocześnie oddziaływać na wiele zmysłów widza, toteż prace malarskie czy rzeźbiarskie często podejmowały wątki muzyczne lub literackie. Idea Correspondance des arts pozwalała na przemyślenie do dzieła plastycznego ukrytych treści i symbolicznych przekazów. Była ona tworem, rzecz jasna, o wiele starszym. Jej genezy upatrywać należałoby już w twórczości romantyków, przede wszystkim Richarda Wagnera. Podchodząc do tematu skrupulatnie trzeba by natomiast cofnąć się w czasie jeszcze dalej, aż do pełnej mistycyzmu epoki baroku.

Twórczość Stanisława Jackowskiego, która z pełny impetem zaczęła rozwijać się w latach 20. XX stulecia, wciąż silnie nawiązywała do okresu fin de siècle'u, co z punktu widzenia historii sztuki było zjawiskiem już nieco anachronicznym. Zwrócił na to uwagę Tadeusz Dobrowolski, sytuując Jackowskiego jeszcze w gronie twórców młodopolskich – „... 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). Stanisław Turczyński pisał wcześniej, bo w 1939 roku, czyli w momencie szczytowego rozkwitu kariery rzeźbiarza w następujący sposób – „Umięłowanie piękna, radości i życia pełnej renesansowego spokoju i umiaru, klasyczna prostota w kompozycji, realizm pozbawiony brutalności – oto charakterystyczne cechy wszechstronnej rzeźbiarskiej twórczości Stanisława Jackowskiego” (Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, s. 3).

Pomimo pewnego tradycjonalizmu rzeźby Jackowskiego cieszyły się w jego epoce niezwykłą popularnością. Formy o dekoracyjnym, pełnym finezji charakterze znajdowały licznych odbiorców, szczególnie pośród bogatego mieszczaństwa i fabrykantów wykorzystujących je jako elementy wystroju mieszkań i willi. O powodzeniu jakim mógł poszczycić się twórca w środowisku kulturalnym II Rzeczypospolitej zaświadcza

także i jego ożywiona działalność na polu rzeźby pomnikowej. Jackowski jest bowiem autorem figury Jana Kilińskiego znajdującego się obecnie na warszawskim Starym Mieście, jak także postaci „Zniwiarki” usytuowanej w parku pałacowym w Śmiełowie. Zdaje się jednak, że najbardziej popularnymi jego formami były postaci roztańczonych, młodych dziewcząt ujętych w różnorodnych pozach. Niewątpliwie jedna z prac artysty zaszłyła już dzisiaj na miano ikony. Mowa tutaj o „Tancerce” z Parku Skaryszewskiego w Warszawie. Kiedy w latach 20. kończono prace nad owym rozległym założeniem, zaproszono kilku znanych i cenionych artystów działających w stolicy do współpracy. Pośród parkowych alejek ustawiono „Kąpiącą się” Olgi Niewskiej, „Rytm” Henryka Kuny i „Fauna na delfinie” Jana Biernackiego. Swój wkład w to przedsięwzięcie miał również i Stanisław Jackowski. W niezwykle malowniczym zakątku parku, a dokładnie w ogrodzie różanym, 6 sierpnia 1927 roku odsłonięta została jego „Tancerka” – swobodnie ujęta kobieta pochłonięta żywiołem tańca, z rozłożonymi ramionami uniesionymi ku górze.

Postać prezentowana w katalogu aukcyjnym jest alternatywną redakcją tego motywu, bowiem tancerka przybiera tu zupełnie inną pozę. Ponadto w pracowni Jackowskiego powstały równolegle dwie wersje figury. Układ ciała jest w nich zawsze taki sam. Kobieta podnosi się na palcach prawej nogi, unosząc w powietrzu lewą. Kroczy przed siebie, sprawiając wrażenia jakby płynęła w powietrzu, zupełnie nie zważając na prawa fizyki. Owa piękność lewą rękę wznosi ku górze, prawą natomiast opuszcza ku dołowi. Różnica pomiędzy wersjami objawia się w samym ujęciu postaci. Raz jest ona odziana w zwiewną, miejscami silnie przylegającą do ciała modelki sukienkę, innym razem, jak w kompozycji prezentowanej na kartach katalogu, mamy do czynienia z subtelnym, pełnym elegancji aktem.

W tej rzeźbie najpełniej objawia się wzmiankowany przez Stanisława Turczyńskiego klasycyzm Jackowskiego. Pojawia się w niej coś na wzór antycznego kontrapostu. Kolejno, obie pary rąk i nóg są ustawione w przeciwnych kierunkach, równoważąc się jednocześnie. Silnie zdynamizowana i jednocześnie statyczna forma balansuje gdzieś pomiędzy grecką rzeźbą okresu klasycznego, a pełnymi niepokojem kompozycjami manierystów. Gesty i ruchy modelki wprowadzają tutaj rytmikę. Bardzo dobrze wyczuwalna staje się w niej muzyka, pod wpływem której porusza się tancerka. Nie sposób nie porównać jej również do pełnych wdzięku postaci secesjonistów, pod wpływem których znajdował się niewątpliwie Jackowski.





19

MAGDALENA GROSS

1891–1948

"Portret Janiny Rendznerowej", 1943

brąz patynowany, 42,5 x 20 x 23,5 cm
odlew współczesny

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców rodziny Rendznerów, Warszawa (brąz wykonany na podstawie autorskiego gipsu подарowanego Janinie Rendznerowej przez artystkę)

WYSTAWIANY:

Artyści Saskiej Kępy, PROM Kultury Saska Kępa w Warszawie, 9.11–4.12.2016 (forma gipsowa)

Rzeźbiarze Saskiej Kępy. Wczoraj i dziś, Klub Kultury Saska Kępa w Warszawie, październik–listopad 2011 (forma gipsowa)

LITERATURA:

porównaj:

Artyści Saskiej Kępy, katalog wystawy, PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa 2016 (forma gipsowa)

Rzeźbiarze Saskiej Kępy. Wczoraj i dziś, katalog wystawy, Klub Kultury Saska Kępa, Warszawa 2011, s. 27 (il.) (forma gipsowa)

„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 (...), po części przyjaciół i znajomych. 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 (...).”

Mieczysław Wallis, *Magdalena Gross, Warszawa 1957*, s. 20



HISTORIA PEWNEGO PORTRETU

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 stanęła 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 niesiabnące 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. „Jedna z osób najbliższych artystce utrzymuje, że z właściwym sobie zmysłem humoru zawarła ona w posązkach 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 kretynka, 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).

W kontekście oferowanego podczas aukcji portretu należy jednak powrócić jeszcze na moment do sylwetki ludzkiej. Wraz z wybuchem wojny nastąpiły ciężkie czasy dla Magdaleny Gross. Jako Żydówka nie trafiła wprawdzie do warszawskiego getta, ale musiała zmienić nazwisko. Jako Magdalena Gościmska ukrywała się po aryjskiej stronie. Początkowo przebywała w miejskim Ogrodzie Zoologicznym, gdzie pomocy udzieliłi jej przyjaciele, państwo Żabińscy. Artystkę nazywali oni żartobliwie „Szpakiem”, bo jak wspominała Antonina Żabińska, pomimo trudnej sytuacji nie opuszczał jej entuzjazm. Grossówna przechadzała się po ich willi wesoło pogwizdując. Niestety owo schronienie z czasem przestało być bezpiecznym azylem. Rzeźbiarka musiała szukać zatem nowego lokum. Z pomocą przybyła jej rodzina Rendznerów, która zaprosiła ją do swojego domu na Saskiej Kępie. Magdalena zamieszkała wraz z inżynierem Janem Rendznerem, jego żoną Janiną i ich córką Zofią. Tak zaczęła się znajomość obu pań.

W pamięci członków rodziny głęboko zapadło jedno dramatyczne i mroźne wydarzenie z czasów wojny. Pewnego dnia na posesję wkroczyli Niemcy. Sprawdzali oni okolicę w poszukiwaniu ukrywających się tam mężczyzn. Padło umówione wcześniej hasło – „Gorąco!”. W błyskawicznym tempie Janina Rendznerowa zaaranżowała jak najbardziej wiarygodną scenkę. Aby odwrócić uwagę okupantów i jednocześnie wykluczyć wszelkie podejrzenia, ubrała Magdalenę w roboczy fartuch i ustawiła na środku salonu swój własny portret. Rzeźbiarka miała udawać, że właśnie wykańcza dzieło, sama Janina natomiast wystąpiła w roli utrudzonej modelki. Cała mistyfikacja udała się. Niemcy z zaciekawieniem obserwowali artystkę i jej rzeźbę, po czym opuścili willę Rendznerów. Tego dnia mieszkańcy domu na Saskiej Kępie mieli ogromne szczęście. Wszyscy uszli z życiem.



Janina Rendznerowa (wówczas jeszcze jako Janina Czarnowska)

„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; asystowałam mi raz w czasie szkicowania w glinie kormorana – mała sroka. Wskakiwała na stołek rzeźbiarski i przyglądała się godzinami z widocznym zainteresowaniem pracy”.

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



Magdalena Gross podczas wystawy swoich rzeźb w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933

20

HENRYK KUNA

1879-1945

"Głowa dziewczynki w kapturku", około 1910

brąz patynowany, 27,5 x 16 x 19 cm, wymiary metalowego, polichromowanego postumentu: 15,5 x 15,8 x 15,5 cm
sygnowany przy podstawie: 'H. KUNA.'
historyczne tytuły: "Głowa", "Dziecko w kapturku"

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rzeźbiarza i kolekcjonera sztuki Karola Tchorka (1904-1985), Warszawa
kolekcja krytyka sztuki i współzałożyciela Galerii Foksal Mariusza Tchorka (1939-2004), Warszawa
kolekcja spadkobierczyni Mariusza Tchorka, Warszawa

LITERATURA:

porównaj:

Hanna Kubaszewska, Henryk Kuna, w: Słownik artystów polskich, red. Jolanta Marurin Białostocka, Janusz Derwojed, Warszawa 1986, t. IV, s. 359 (wzmiankowana)

Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku, katalog zbiorów, oprac. Dariusz Kaczmarzyk, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1973, s. 213 (il.), nr kat. 296

Mieczysław Wallis, Henryk Kuna, Warszawa 1959, s. 15, 30, (il.) 13

Wystawa rzeźb Henryka Kuny, katalog wystawy, tekst Mieczysław Wallis, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Warszawa 1956, s. 37 (il.), nr kat. 6

Helena Blumówna, Henryk Kuna, „Sztuki Piękne” 1933, R. 9, s. 250 (il.)

Adam Dobrodzicki, Henryk Kuna, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 48, s. 759 (il.)





Henryk Kuna, 1934

POWRÓT DO ŹRÓDEŁ SZTUKI HENRYK KUNA I JEGO KLASYCYZM

Niezmiernie popularna w okresie międzywojnia główka portretowa „Dziewczynki w kapturku” powstała jeszcze przed I wojną światową. Najstarsza wersja datowana jest mniej więcej na rok 1910 i wiąże się nierozdzielnie z pobylem Henryka Kuny nad Sekwaną. Artysta powtarzał ją przynajmniej kilka razy w różnych materiałach, od gipsu, poprzez marmur, aż do odlewów brązowych. Świadczy to nie tylko o zainteresowaniu tą formą, ale również o wyjątkowym stosunku do niej samego twórcy. Kuna, podobnie jak inny polski rzeźbiarz przebywający w podobnym czasie w Paryżu, Edward Wittig, swoją pracą w pewien sposób zapowiadała to, co miało nastąpić w okresie dwudziestolecia międzywojennego. „Dziecko w kapturku”, bo tak też była określana w epoce forma, podobnie jak „Łuczniczka” Wittiga z 1914 roku, to bowiem kompozycje silnie klasycyzujące. Oeuvre każdego z tych dwóch artystów stanowi jak najlepszy przykład do porównania, zważywszy na wpływy jakim oni podlegali. Obaj bowiem zetknęli się nad Sekwaną z silnie rezonującą postacią francuskiego rzeźbiarza Aristide Maillola.

„Duże znaczenie dla dalszego rozwoju twórczości K. [Kuny] miał pobyt w Paryżu w l. 1910-12, podczas którego zetknął się z najnowszymi prądami w sztuce, a zwłaszcza z twórczością Aristide Maillola. Zainteresowała go wówczas poznana w muzeach rzeźba buddyjska, szczególnie kmeryjskie głowy Buddy. W pracach, które powstały w tym okresie, K. operował płaszczyznami łagodnie przechodzącymi jedna w drugą, akcentując związek i celowość poszczególnych elementów” (Hanna Kubaszewska, Henryk Kuna, w: Słownik artystów polskich, red. Jolanta Marurin Białostocka, Janusz Derwojed, Warszawa 1986, t. IV, s. 359). W owym czasie, kiedy młody Kuna odwiedził Paryż, w środowisku tym narastały tendencje klasycyzujące. Były one poniekąd wynikiem pewnego rodzaju znużenia awangardą i rozwijającą się sztuką zmierzającą ku abstrakcji i bezprzedmiotowości. Powrót do klasyki, do kształtu i biegłości warsztatowej stanowił w tym kontekście pewnego rodzaju manifest i był wyrazem sprzeciwu artystów hotujących odmiennymi wartościami. Na Polaka znaczący wpływ miała jeszcze jedna

kwestia, a mianowicie bezpośredni dostęp do kolekcji muzealnych. Wyśmienite zbiory Luwru i innych instytucji zachwyciły rzeźbiarza i rozbudziły w nim nowe fascynacje.

Praca oferowana w katalogu aukcyjnym jest niewątpliwie wynikiem tych wędrówek po paryskich muzeach. Nietrudno doszukać się tutaj inspiracji archaiczną sztuką grecką. Na twarzy dziewczynki rysuje się ten tak ikoniczny dla rzeźby tego czasu „archaiczny uśmiech”. Taki sam odnajdziemy chociażby w posągu Kurosa z Paros powstałego około roku 540 p. n. e. Kuna mógł widzieć na żywo tę monumentalną figurę przechowywaną w zbiorach Luwru, jak i inne, podobne dzieła starożytności. To właśnie ich formy szczególnie wyczuwalne będą także i w późniejszych pracach twórcy. Zarówno „Dziewczynka w kapturku” jak i inne postaci Kuny posiadają w charakterystyczny sposób ufryzowane włosy. Ten element również jest wynikiem antycznych inspiracji zaobserwowanych w muzealnych posągach.

Nie sposób zapomnieć tutaj o wzmiankowanej już osobie Maillola. Ten francuski twórca wysublimowanych aktów i postaci kobiecych w kontekście rozważań o inspiracjach Henryka Kuny zajmuje miejsce szczególne. Wprawdzie Polak był już w mieście światła tuż na początku XX stulecia i zetknął się wówczas z Augustem Rodinem. Niewątpliwie kolejną jego wizytą i kontakt z Maillolem, który nastąpił parę lat później był dla niego o wiele bardziej owocny. To od niego przejął pewnego rodzaju masowność figur kształtowanych jednocześnie z delikatnością i finezją. Owe „płaszczyzny łagodnie przechodzące jedna w drugą”, o których pisała Kubaszewska znakomicie widoczne są w oferowanej podczas aukcji głowce. Sama badaczka wymieniła zresztą tę formę jako najlepszy ich przykład. Podobny sposób myślenia o strukturze rzeźby objawia się także i w znacznie późniejszych pracach artysty. Wymienić tutaj warto dla przykładu jego ikoniczną rzeźbę „Rytm” z lat 20. XX wieku, która to stała się jako monumentalny pomnik w Parku Skaryszewskim w Warszawie.



Aristide Maillol, Méditerranée dit aussi La Pensée, 1905, Musée d'Orsay w Paryżu



Kuros z Paros, około 540 p. n. e., Luwr w Paryżu

21

ALFONS KARNY

1901-1989

Głowa kobiety, 1957

ceramika szklwiwna, 47 x 27 x 21 cm
sygnowana i datowana z tyłu w odbiciu lustrzanym: 'Karny | 1957'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

„Robiłem portrety albo głowy. Portret wiadomo czym jest, natomiast głową nazywam własną kompozycję na temat wybranej osoby, oglądanej chwilę, widzianej z daleka lub znanej tylko z fotografii. To suma tyle samo rzeczywistości co pracy wyobraźni, czasem może z przewagą tej drugiej” (Alfons Karny. Rzeźby, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1972).
Te słowa samego artysty najlepiej określają charakter jego twórczości. Zdecydowanie w jego plastycznym oeuvre dominują kompozycje portretowe. Karny różniąc wśród wizerunków „portrety” i „głowy” zaakcentował jednocześnie swoje podejście do formy. Prezentowana w katalogu aukcyjnym „Głowa kobiety” jest ewidentnie studium, które pomimo indywidualnych rysów może być także autorską fantazją na temat fizjonomii. Owa twarz sprawia wrażenie jakby wyłaniała się z surowej, nieopracowanej warstwy materiału. Wypolerowane elementy silnie kontrastują z chropowatą powierzchnią otulającą twarz niczym nimb. W sposobie myślenia o formie i opracowaniu materii artysta zbliżył się do mistrza rzeźby – Michała Anioła. Podobnie jak on, kontrastując przestrzenie opracowane i surowe, ukazał sedno procesu twórczego.



22

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziewczynka z ptaszkami, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 54,5 x 17,5 x 13 cm

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 700 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„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. 713-71





SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA POMIĘDZY LUDOWOŚCIĄ A AWANGARDĄ

Krąg twórców związanych ze Szkołą Zakopiańską stanowi w polskiej historii sztuki zupełnie osobny i wyjątkowy rozdział. Złożona struktura prac powstających w tym środowisku pozwala dzisiaj na wskazanie różnorodnych inspiracji, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się tego artystycznego fenomenu. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest wprawdzie aż tak szerokie, jak chociażby cała plejada twórców anonimowych. Niemniej jednak mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem stosunkowo jednorodnym, aczkolwiek bogatym pod względem plastycznych poszukiwań i eksperymentów. W kompozycjach rzeźbiarskich odnajdujemy bowiem dwie zasadnicze kwestie – silny związek z naturą, jak również mocno wyczuwalne pierwiastki rozwijających się prężnie nurtów awangardowych, co prowadzi do osobliwego mariażu stylizacyjnego.

Owo powiązanie z naturą wyraża się w rzeźbach Szkoły Zakopiańskiej głównie poprzez wykorzystany materiał – drewno. Twórcy ci kładli duży nacisk na pracę ludzkich rąk. Sama szkoła i system pracy w niej zorganizowany o wiele bardziej przypominał działalność cechu czy warsztatu, w którym artyści – rzemieślnicy napędzali się wzajemnie i inspirowali. Każda z rzeźb była absolutnym unikatem. Owszem poszczególne motywy i kompozycje powielane były przez różnych twórców, ale zawsze z niezwykle indywidualnym podejściem do samej formy. Wydaje się, że istota tych rozważań zawarta została w wypowiedzi Mariana Piechala, który w epoce tak mówił o formach artystów zakopiańskich: „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’,

„Najbujniejszy rozkwit zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego przypada na okres, tak niedawny zresztą, kiedy to kierownikiem jej był, zarazem i jej założyciel, Karol Stryjeński. Tradycje tak potężnej osobowości artystycznej pokutują w szkole, rzecz zrozumiała, jeszcze do dziś. Toteż obecny jej kierownik, Adam Dobrodzicki, kładzie większy nacisk na odrębność i dokładność rzemieślniczą w wykonywaniu poszczególnego projektu niż na ogólny folklorystyczno-regionalny ton panujący poprzednio w szkole – oczywiście nie dlatego, ażeby tradycje ‘stryjeńszczyzny’ miały być złe, tylko dlatego, by rozszerzyć zasięg możliwości twórczych i nie zastępnąć w szablonie. Szablon bowiem to śmierć nie tylko talentu, lecz i rzemiosła”.

Marian Piechal, Estetyka rzeźby drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany”, 1936, półr. II, s. 713-714

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).

Należy jednocześnie pamiętać, że okres dwudziestolecia międzywojennego to czas wspaniałego rozwoju zakopiańskiej kolonii artystycznej. To miasteczko leżące u podnóża Tatr odkryte zostało już w XIX stuleciu, a dla artystów młodopolskich stanowiło nieprzebrane źródło inspiracji. Jednakże dopiero w latach 20. i 30. XX wieku stało się niezaprzeczalnym centrum polskiej kultury i sztuki. To tutaj rozkwitały awangardowe nurty, które w specyficzny i pełny osobliwości sposób łączyły się z zakopiańską ludowością. Na Podhale przyjeżdżała chociażby Zofia Stryjeńska, Rafał Malczewski czy Witkacy. To zapewne pod ich wpływem, jak również dzięki nowinkom płynącym z zachodu Europy, twórcy zakopiańscy przemycali w swoich pracach refleksy sztuki nowoczesnej. Owe inspiracje znakomicie widoczne są w prezentowanej w katalogu postaci dziewczynki z ptaszkami. Uderza w niej niezwykle zdynamizowana struktura zbudowana poprzez nakładające się na siebie formy, szczególnie widoczne w opracowaniu partii tylniej. Właśnie tam zauważyć można zagadkową płataninę kształtów przenikających się wzajemnie i przywodzących na myśl najwybitniejsze dokonania kubistów czy futurystów znanych być może w owych kręgach dzięki dokonaniom polskich formistów.

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Góralka, lata 20.–30. XX w.

brzost (wiąz górski), 31 x 9 x 10 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 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 średnio-wieczni 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 stworzonym podczas mozolnego procesu. Sedno tych prac najlepiej oddają słowa Mariana Piechala, 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).







24

ANTONIO CANOVA, WEDŁUG

1757-1822

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

brąz patynowany, 66 x 37 x 20,5 cm
wymiary marmurowej podstawy: 2 x 40,5 x 23,5 cm
sygnowany na podstawie: 'Canova.'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

7 500 – 9 700 EUR

POCHODZENIE:

wedle przekazu rodzinnego nabyty od Potockich w Łańcucie
z kolekcji adwokata Feliksa Warchałowskiego (1875-1950), Jasło

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 uwidoczniło 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 szczególności 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





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

„Szlachetna prostota i spokojna wielkość” („edle Einfach 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 wyobrazonego 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 Wenecyi, zamieszkały w Rzymie, pierwszy usiłował iść w zapasy ze Starożytenmi 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 Pauzaniaza i postaciami Creugasa z Durrus 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 pomieszczenia 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).



25

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Ad Lucem", 2022

brąz, stal, 193 x 74 x 33,5 cm [wymiary wraz z postumentem]; 93 x 74 x 21 cm [wymiary rzeźby]
sygnowany i opisany na górze postumentu: 'GÓR | NIC | KI+ | UNIQUE / RUST | AD LUCEM'
unikat

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR







Tomasz Górnicki jest niewątpliwie jednym z najbardziej uzdolnionych rzeźbiarzy młodego pokolenia, który za pomocą swojej sztuki krytycznie przygląda się otaczającej go rzeczywistości. W swojej twórczości artysta płynnie łączy warsztatową perfekcję, klasyczne inspiracje, a także pełnię eksperymentu, jeżeli chodzi o aspekty formalne. Górnicki zastąpił z „partyzanckiego” podejścia do sztuki i rzeźb pojawiających się bez ostrzeżenia w miejskiej przestrzeni, tak by niespodziewanie móc z niej zniknąć i pojawić się w innym miejscu. To, co charakteryzuje twórczość artysty, to liczne odwołania do sfery emocjonalnej. Niezależnie od techniki, w jakiej aktualnie tworzy, a rzeźbi między innymi w kamieniu, stali, betonie czy w brązie, wykuwa on różne stany ducha człowieka będące także odzwierciedleniem jego własnej, bieżącej kondycji. Inspirują i absorbują go pojęcia takie jak samotność, wyobcowanie, poczucie straty, które wprost wybrzmiewają z jego prac. W swojej twórczości Górnicki nierzadko podejmuje odważny dialog ze sztuką sakralną oraz malarstwem wielkich mistrzów. Szczególnie bliska jest mu sztuka barokowa, czerpiąc z motywów klasycznej ikonografii. Przyznaje, że wykonywane przez niego rzeźby są próbą konfrontacji z własnymi demonami. Ilustrują wewnętrzny konflikt oraz stan nieprzerwanej walki.

Zaprezentowana praca to postać nagiej kobiety w tanecznej pozie z zawołowaną twarzą, której nie można dostrzec spod materiału spowijającego jej oblicze. Widoczna jest w niej wirtuozerska umiejętność rzeźbiarza, który świetnie operuje formami wywodzącymi się z bardzo różnych estetyk. W jednej z 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 odzwierciedlenia 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, sam jest założycielem streetartowego kolektywu artystycznego Iron Oxide. Bardzo sprawnie łączy warsztatowe wykształcenie z odwagą w realizacji projektów zaangażowanych społecznie odnoszących się do aktualnych wydarzeń. Ich tytuły i aranżacja często stanowią komentarz na temat związków kultury i polityki oraz opresyjności instytucji kulturalnych i narzuconych społecznych norm. Górnicki jest artystą bezkompromisowym, który często określany jest mianem miejskiego partyzanta. Miano to otrzymał po akcjach związanych z umieszczaniem swoich rzeźb w przestrzeniach publicznych bez zezwolenia. Wiele z rzeźb oraz wybór miejsca ich prezentacji było zaproszeniem do gry oraz interakcji z widzem. Artysta zdaje się wzywać widzów do aktywności oraz krytycznej obserwacji otoczenia. Górnicki stał się jednym z bohaterów książki pt. „Nie ma” autorstwa Mariusza Szczygła. W 2009 został laureatem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Brał udział w licznych wystawach zbiorowych oraz indywidualnych w Nowym Jorku, Londynie, Cannes czy Berlinie.

26 †

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

Postać mężczyzny

brąz, 28 x 15 x 15 cm
sygnowany: 'ORŁOWSKI'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 600 EUR

“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. Mam ogromną nadzieję, że w przypadku moich prac mamy do czynienia z czymś o wiele trwalszym i ponadczasowym. Wybierając klasyczne techniki i tzw. szlachetne materiały dążę do zatrzymania danej chwili, a w konsekwencji do pozostawienia po sobie konkretnej treści na długie lata.”

Paweł Orłowski



27 †

RAFAŁ OLBIŃSKI

1943

"La donna del lago", 2020

sztuczny alabaster, 57 x 24,5 x 63 cm
sygnowany i opisany z boku: 'OLBIŃSKI 1/8'

estymacja:

80 000 – 120 000 PLN

17 100 – 25 700 EUR

„Zawsze miałem w życiu taką idée fixe, by pozostać nieśmiertelnym. W życiu nieśmiertelność to przedłużenie gatunku, w sztuce – stworzenie dzieła, które cię przeżyje. Mówisz: Leonardo da Vinci i widzisz jego freski. Mówisz: Mozart i słyszysz jego muzykę. Czyli dzieło jest ważniejsze niż człowiek”.

Rafał Olbiński



Zaprezentowana rzeźba „La donna del Lago” („Dziewica z jeziora”) jest przestrzenną interpretacją obrazu Rafała Olbińskiego. Temat został zapożyczony z opery Gioacchino Rossiniego na podstawie francuskiej translacji poematu Sir Waltera Scotta z 1810. Uroczysta prezentacja rzeźby miała miejsce podczas finału wystawy „Laboratorium rzeźby” organizowanej przez warszawską galerię sztuki ToTuart. Artysta złączył w jedną formę postać kobiecy oraz smukłą, podłużną szyję łabędzia.

Rafał Olbiński jest artystą niezwykle wszechstronnym. W swojej twórczości zajmuje się malarstwem, ilustracjami, scenografią czy rzeźbą. Niewyczerpanym źródłem, co również widoczne jest w prezentowanej rzeźbie, pozostają kobiety. Niezwykle dostojna, szlachetna o niemych spojrzeniu kobieta przywodzi na myśl klasyczną, antyczną figurę. Poza oczywistym przywiązaniem do wspomnianej surrealistycznej stylistyki Olbiński częstokroć nawiązuje do renesansowego kanonu piękna kobiecej figury oraz grecko-rzymskiej kultury. Rozpatrując podejmowane przez artystę tematy oraz wzorce piękna powielane w jego kolejnych realizacjach, można odnieść wrażenie, iż z kulturą renesansu łączy go znacznie więcej niżeli tylko czysta humanistyczna wszechstronność.

Twórczość artysty, również ta rzeźbiarska, przepełniona jest tym samym zachwytem, z jakim renesansowi mistrzowie oddawali otaczający ich świat oraz piękno ludzkiego ciała.

Rafał Olbiński znany jest przede wszystkim jak surrealistyczny malarz. Jego poetyckie i metaforyczne obrazy zdobyły uznanie na całym świecie. Kariera Olbińskiego nabrała tempa dzięki zagranicznym wyjazdom i nieplanowanej przeprowadzce do Nowego Jorku na początku lat 80. Od tego czasu jego magiczne, często dowcipne ilustracje znajdowały uznanie nie tylko prywatnych kolekcjonerów czy galerzystów, lecz także wśród renomowanych wydawnictw i czasopism, takich jak „The New York Times” czy „Newsweek”. Ponadto artysta zasłynął jako twórca plakatów i jest jednym z najważniejszych przedstawicieli tzw. polskiej szkoły plakatu. Rafał Olbiński otrzymał za swoje ilustracje, plakaty i obrazy ponad 100 nagród. W 1994 zdobył w Paryżu międzynarodowego Oscara za „Najbardziej Znaczący, Niezapomniany Plakat Świata Prix Savignac”. Obrazy Olbińskiego znajdują się w największych kolekcjach sztuki współczesnej (Biblioteka Kongresu, Carnegie Foundation, Republic New York Corporation), a także w wielu prywatnych zbiorach.



„Piękna kobieta zawsze była natchnieniem artysty. Nieco upraszczając – maluję kobiety, z którymi chciałbym zjeść kolację. Nie interesują mnie postaci plastikowe, u mnie kobiety są żywe, emocjonalne. Staram się malować piękno. Podstawowym celem i rolą sztuki jest wyjście naprzeciw potrzebie piękna, jaką człowiek ma od początków dziejów ludzkości. Już ludzie pierwotni to wiedzieli, ozdabiając ściany swoich jaskiń malowidłami. Piękno jest dla mnie sprawą naturalną. To jak w tym powiedzeniu: ‘Co to jest pornografia? Nie wiem, ale jak zobaczę, to rozumiem’. To samo z pięknem. Trudno je definiować, ono po prostu jest. Ma w sobie metafizyczną i racjonalną logikę. Ludzkość miała zawsze obsesyjną potrzebę zdefiniowania piękna. Od Platona do Umberto Eco, od Kanta do Paula Johnsona. I nieważne, jak wiele zostało na ten temat napisane, coś zawsze pozostanie niedopowiedziane”.

Rafał Olbiński





28 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Stojący", 2008

ceramika, 29 x 10 x 8,5 cm

datowany i opisany na podstawie: '18/150/I A.08'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR





29 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Stojąca", 2008

ceramika, 29,5 x 10 x 9,5 cm

opisany i datowany na podstawie: '8/150/1 A.08'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR



30 †

ADAM MYJAK

1947

Z cyklu "Figury", lata 80. XX w.

brąz, 217 x 73 x 32,5 cm
sygnowany: 'AMyjak'

estymacja:

120 000 - 150 000 PLN

25 700 - 32 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup od artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Adam Myjak – rzeźba”, Galeria „Zamek” w Reszlu, lipiec-sierpień, 1993

LITERATURA:

Adam Myjak, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1993, s. 16-17

Rzeźba Adama Myjaka, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1994

Biuro Wystaw Artystycznych, Suwałki 1994 (okładka katalogu, s. 1)

Adam Myjak, katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994, s. 41

Adam Myjak: rzeźbiarz mijającego czasu, red. Bożena Kowalska, Warszawa 2005, s. 19, 100

Adam Myjak: rzeźby i rysunki, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 59, 61

Jak zauważa Bożena Kowalska, Adam Myjak inaczej niż inni rzeźbiarze nie walczył nigdy z materiałem, ale raczej oswajał i podporządkowywał go swoim potrzebom. Pierwszym eksperymentom z tworzywem towarzyszyły także wczesne zabawy z formą. To właśnie w tym okresie autor wykonywał prace niefiguratywne. Tłumaczył jednak, że już na początku swojej edukacji artystycznej interesował się sztuką figuratywną, od dorobku Alberta Giacomettiego po Xawerego Dunikowskiego. Z Włochem łączyła artystę fascynacja nie tylko figuracją, lecz także egzystencjalizmem. Polak szukał w procesie twórczym własnego sensu, ale również zastanawiał się nad problemami ludzkiego losu – cierpieniem czy dramatem starości i śmierci. Nadawanie swoim lękom i egzystencjalnym pytaniom odpowiedniej formy miało dla autora charakter terapeutyczny, przynosiło mu pewną ulgę. Co więcej, to sztuka i rzeźby dawały mu szansę na stworzenie obiektów trwałych, które pozostaną na lata. Wiele z realizacji Myjaka to portrety. Często przybierają formę popiersi czy głów, ale jednocześnie brak im oczu. W ich miejscu autor umieszczał wszelkiego rodzaju bruzdy czy fałdy, a oczodoły w efekcie pokryte są cieniem. Oczy, jak zauważa Bożena Kowalska, nadają portretom indywidualność, a także odzwierciedlają cechy charakterologiczne modelu. Adam Myjak jednak interesował się opowiadaniem w swoich pracach o kwestiach uniwersalnych, które dotyczą nie jednostek, ale ogółu. Jak zauważa Bożena Kowalska, „Przesłania jego sztuki oscylują w rezultacie pomiędzy destrukcją rozpacz i śmierci, a patosem cierpienia i życia, między zaledwie śladami prawdy jednostkowej a symbolami prawd powszechnych” (Bożena Kowalska, Adam Myjak. Rzeźbiarz mijającego czasu, Warszawa 2005, s. 67).



**„MYŚL O OSTATECZNYM KOŃCU WSZYSTKIEGO [...] STAŁA SIĘ DLA
MYJAKA W TYM OKRESIE MNIEJ NIŻ DOTYCHCZAS DOTKLIWA. NIE
OPUŚCIŁA GO WSZAKŻE. ZNALAZŁA JEDYNIĘ W JEGO SZTUCE INNE
ŚRODKI WYRAZU. W RZEźBACH LAT OSIEMDZIESIĄTYCH I DZIEWIĘĆDZIESIĄTYCH
UJAWNIAŁA SIĘ JUŻ NIE W DANEJ WIZJI DESTRUKCJI I ROZPADU, LECZ W OWEJ
DEMATERIALIZACJI FORM, ICH POTĘGUJĄCEJ SIĘ IRREALNOŚCI. NIE MA NA ŚWIECIE,
ANI W CZŁOWIEKU NIC PEWNEGO, NIC, NA CZYM BY MOŻNA SIĘ OPRZEĆ.
RZECZYWISTOŚĆ OD ZŁUDY NIE SPOŚÓB ODRÓŻNIĆ. NAWET W TYM, CO MOGŁOBY SIĘ
ZDAWAĆ TRWAŁE, JAK KAMIEŃ, TKWI ZAWSZE ELEMENT ZMIENNOŚCI,
KTÓRY ZAPRZECZA STABILNOŚCI TRWANIA”.**

BOŻENA KOWALSKA



31 †

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI

1902-1997

Rzeźba kamienna

kamień, 61 x 47 x 23 cm

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

„Wierny swej własnej koncepcji twórczej nie chce zadziwiać, 'szokować', krygować się modnie, kokietować ultranowoczesnością form. Wszelkie tego rodzaju błahe przyczyny jakże dalekie są dziełu, które nie rodzi się dla jednej 'mody', dla jednej wystawy, dla jednego spojrzenia. Dzieło Stanisława Horno-Popławskiego powstaje z najgłębszego wewnętrznego nakazu. Wypełnianie tego nakazu z pełnym poczuciem odpowiedzialności za każde uderzenie dłuta – oto wieloletni trud, którego rezultaty stały się już dziś trwałą własnością społeczeństwa, z którego artysta wyszedł i w którego imieniu mówi”.

Marian Turwid



32 †

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Robak, 2008

metal, stal spawana, 30 x 75 x 83 cm

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

Julian Boss-Gosławski był związany ze środowiskiem poznańskich artystów, m.in. wraz z Alfredem Lenicą należał do awangardowej grupy „4F+R” (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm), która deklarowała zerwanie z impresjonizmem, naturalizmem, eklektyzmem i wyjście ze sztuką na ulice, do zwykłych ludzi. Nowym nośnikiem miały być zdobycze surrealizmu, abstrakcjonizmu i ekspresjonizmu. Ten ostatni był mocno widoczny w działaniach rzeźbiarza, zwłaszcza ze względu na materiał, którego używał. Był to spawany metal. W pracach, które powstały między 1955 a 1965 wyraźnie widoczne były wpływy rzeźb angielskich rzeźbiarzy takich jak m.in. Lynn Chadwick, który eksperymentował z użyciem żelaza, brązu czy miedzi. Fascynacja tymi surowymi materiałami była szerszym zjawiskiem, które można łączyć z przeżyciami wojennymi i szukaniem nowej formy ekspresji bolesnej traumy, która dotknęła ludzkość. Poszarpane, ostre krawędzie metalu idealnie oddawały rozpad humanizmu i wszelkich norm społecznych. Dla Bossa-Gosławskiego to właśnie spawana stal stała się głównym środkiem wypowiedzi, i to właśnie w tej technice powstały prace o znaczących tytułach: „Ekshumowany” czy „Hiroszima”. Omawiane dzieło pochodzi z okresu, gdy bazując na tych wczesnych doświadczeniach z tworzywem, artysta odszedł w stronę sztuki mniej zaangażowanej. „Robak” jest eksperymentem formalnym, w którym artysta zgłębia możliwości wyrazowe tworzywa. Używa przy tym gotowych przedmiotów takich jak podkova, zwoje drutu czy inne metalowe destrukty i konstruuje z nich nową jakość.



33

PIOTR LUTYŃSKI

1962

"Lekcja abstrakcji", 2019-2020

drewno, tkanina, wymiary szafki z głową sarny: 73,5 x 44,5 x 57,5 cm

wymiary manekina: 113 x 34 x 23,5 cm

wymiary krzyża: 49,7 x 25 x 21 cm

dywan: 61 x 90 cm

sygnowany i datowany na spodzie butów manekina: 'PIOTR LUTYŃSKI | 20 20'

sygnowany i datowany na spodzie podstawy krzyża: 'Lutyński Piotr | + 2019'

sygnowany na spodzie dywanu: 'LUTYŃSKI 2'

sygnowany i datowany we wnętrzu szafki na dole: '3. LUTYŃSKI | PIOTR | 2020'

manekin drewniany pokryty płótnem, akryl, skóra, drewno, mosiądz, tworzywa sztuczne.

W skład instalacji wchodzi: szafka z głową sarny, krzyż, dywan i manekin dziecka.

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 500 - 10 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Piotr Lutyński, Budda, Mars i Jeleń”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 8.02-15.03.2020

„Piotr Lutyński, Wielowymiarowość”, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, 8.11-30.12.2021

LITERATURA:

Piotr Lutyński, Budda, Mars i jeleń, red. Mirosława Bałazy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2020, s. 22 i 27 (il.)







Piotr Lutyński – urodzony w 1962 – jest absolwentem Liceum Kenara w Zakopanem oraz oddziału Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Artysta uprawia wielowątkową twórczość w zakresie malarstwa, instalacji przestrzennych oraz performansu. Był uczniem i przyjacielem Andrzeja Szewczyka, a jego drugą nieprzemijającą artystyczną fascynacją jest twórczość Tadeusza Kantora. Dzieła Lutyńskiego mogą być malarstwem abstrakcyjnym, teatralną instalacją albo surrealistycznym montażem, zgodnie z powiedzeniem Lautréamonta, że sztuka to spotkanie na stole prosekcyjnym maszyny do szycia i parasola. „Lekcja abstrakcji” zawiera pełny repertuar motywów charakterystycznych dla twórczości artysty. Jest tu zarówno nawiązanie do dusznego salonu krakowskiego ze starymi meblami czy myśliwskimi trofeami, jak i awangardowego malarstwa spod znaku Malewicza. Instalacja Lutyńskiego składa się z „biednego przedmiotu” – szafki, krzyżyka, wypchanej głowy jelenia, kraniku, jaja oraz postaci dziecka nawiązującej do obrazów „chłopskich” Malewicza z lat 1928–29. Dla Lutyńskiego rzeczywistość obrazu abstrakcyjnego, świat biednych przedmiotów, symbole początku i końca (krzyżak, woda, jajo) przeniknięte są tą samą uniwersalną energią. „Sztuczność” sztuki i „życiowość” życia są tak samo realne i w tym myśleniu artysta jest bliski twórcom konstruktywistycznej awangardy z początku ubiegłego stulecia.

Praca była prezentowana na wystawie retrospektywnej artysty w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie w 2020 oraz w MCSW Elektrownia w Radomiu w 2021.

34 †

MIROŚŁAW BAŁKA

1958

"Ostatnia wieczerza", 2005

instalacja/drewno, plexi, szkło, 23,5 x 45,5 x 24,6 cm
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na naklejce: 'Miroslaw Balka The Last Supper, 2005 | Glass and MDF wall object, 13 x 21,5 x 18 cm | Edition of 12 + 2 A.P. Published by Edition Schellmann | Munich-New York for 51. Biennale di Venezia | 10/12 MBalka'
ed. 10/12

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

„Ja zawsze wierzyłem w jakąś prawdę, autentyzm i szczerść wypowiedzi. Aczkolwiek doskonale zdaję sobie sprawę, że równie dobrze można stosować inne strategie, niekiedy wręcz odwrotne – skoncentrowane na formie, na dekoracyjności, operujące spektakularnym gestem. Można tu wymienić chociażby Jeffa Koonsa, Murakamiego czy Hirsta. I ja ich nie chcę negować, bo dzięki takim jak oni sztuka jest bogatsza. Gdyby wszyscy robili prace typu Miroslaw Bałka, to byłaby przecież nuda maksymalna”.

Miroslaw Bałka



35

MAREK BIMER

"Przybysz", 2021

brąz patynowany, 84 x 27 x 40 cm

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 400 - 8 600 EUR





**„COŚ TAM SOBIE RZEźBIŁEM,
MAMA ODLEWAŁA JAKIEŚ MOJE RZEźBKl,
ALE TO BYŁA ZABAWA. NIGDY NIE MIAŁEM
WĄTPLlWOŚCl, CO BĘDĘ STUDIOWAĆ,
JAKA BĘDZlE MOJA DROGA ZAWODOWA.
DLATEGO BYŁEM ZŁYM UCZNIEM
W SZKOLE - NlE ZALEźAŁO MI NA TYM,
ABY BYĆ WYBITNYM Z FIZYKl
CZY MATEMATYKl. BO WlEDZlAŁEM, ŹE I TAK
NA KONIEC BĘDĘ ZAJMOWAŁ SIĘ SZTUKĄ.
DO TEGO 54. ROKU ŹYCIA MAGAZYNOWAŁEM
PRZEŹYCIA ZWIĄZANE ZE SZTUKĄ,
KTÓRE SIĘ TERAZ UWOLNlŁY. MY Z ANIĄ
[ZE SWOJĄ ŹONĄ - PRZYP. REDAKCJl]
BEZ OBCOWANIA ZE SZTUKĄ
NIGDY NlE MOGLlŚMY ŹYĆ”.**

MAREK BIMER

36 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Tańczący" ("Les danseurs"), około 1925

brąz patynowany, 16,3 x 4,5 x 4 cm

sygnowany i opisany numerem edycji na boku podstawy: 'J. L-R. - 6/8'

znak: 'JDV' oraz pieczęć odlewni: 'BRONZE D'ART | Candide | PARIS'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 500 - 8 600 EUR

OPINIE:

potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty, Mare Rucki

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

Lambert-Rucki, De Vos & Giraud Gallery, Nowy Jork, listopad-grudzień 2006

Lambert-Rucki, Les Parisiens et les autres, Galerie Jacques De Vos, Paryż, maj-czerwiec 1993

„Rzeźbom wolnostojącym artysta nadawał charakterystyczną prymitywizującą formę geometryczną, w niektórych przypadkach niepozbawianą odniesień do sztuki afrykańskiej”.

Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50





Jean Lambert-Rucki w swoim atelier przy Rue des Plantes w Paryżu, około 1953

JEAN LAMBERT RUCKI MAGIK I UWODZICIEL

„Dla Lamberta początek lat dwudziestych w Paryżu to nie tylko okres przynależności do awangardowej grupy kubistów wystawiających z Section d'Or czy też do grona artystów skupionych wokół Rosenberga. Niemalże w tym samym czasie związał się on z niezwykle prężnie rozwijającym się środowiskiem skupionym na działalności w zakresie sztuk dekoracyjnych” (Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50). Rucki, obracając się wówczas w kręgach artystycznej bohemy Paryża, zajmował się malarstwem sztalugowym, rzeźbą i tworzeniem barwnych mozaik. Pośród różnorodnych wpływów, jakim podlegała jego sztuka, wyróżnić należy wzmiankowany wyżej kubizm, ale i sztukę plemienną Afryki. Wszystko to składało się na jego niezmiernie osobliwe oeuvre, w którym poddawał on otaczającą go rzeczywistość radykalnym metamorfozom.

Postać ludzka w redakcji twórcy ulegała silnej geometryzacji. Ludzie ukazywani niczym teatralne marionetki zdają się, szczególnie w jego kameralnych formach, brać udział w kukiełkowym teatryku. Uwidacznia się tu potraktowany wręcz dosłownie topos theatrum mundi, w którym realne struktury wydają się stawać pełnymi groteskowości zjawami. Sztwyne postacie w czapkach i melonikach tworzone przez Ruckiego implikują w sobie też pewne aspekty spektaklu komediowego, choć jak pisała Ferny Besson, autor „nie posługiwał się jednak karykaturą. Nigdy się nie naigrywał, lecz uwielbiał się śmiać”. Sztuka rzeźbiarsza i jego formy zdają się zatem stanowić wyraz afirmacji życia i jego różnorodnych odcieni.

Postaci ukazywane zazwyczaj w grupach lub parach podejmują również ważny dla Lamberta-Ruckiego aspekt ludzkich emocji. Widz wciągnięty zostaje w przedziwną grę, w której nie sposób odgadnąć, kto udaje, a kto zachowuje się prawdziwie. Zarówno w tej kompozycji przedstawiającej tańczącą parę, jak i w innych jego „portretach” wyczuwalne jest pewnego rodzaju napięcie. Pomiędzy tanecznymi partnerami wytwarza się niesamowita magia, mistyczne uniesienie. Zdają się oni płynąć w rytm niesłyszalnej dla widza muzyki uwodząc się wzajemnie.



37 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Kogut" ("Le coq"), około 1952

brąz patynowany, 54,5 x 28,5 x 7,2 cm

sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'

znak: 'JDV', pieczęć odlewni oraz opis: 'fonderie | TEP | Grece | 10-2-15' oraz numer edycji: '2/8'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 500 EUR

OPINIE:

potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty, Mare Rucki

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

Jean Lambert-Rucki: Bestiaire, Galerie Jacques De Vos, Paryż, październik-listopad 2012

Lambert-Rucki, De Vos & Giraud Gallery, Nowy Jork, listopad-grudzień 2006

Centenaire de la naissance de Jean Lambert-Rucki, Galerie Jacques De Vos, Paryż, październik-listopad 1998

Jean Lambert-Rucki, Galerie Titanium, Ateny, kwiecień-maj 1997

LITERATURA:

porównaj: Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, nr kat. 81 (il.)

Jean Lambert-Rucki: Bestiaire, Jacques De Vos, Éd. Aux Sources du XXème siècle, katalog wystawy, Galerie Jacques De Vos, Paryż 2012, s. 70

Jean Lambert-Rucki, J. De Vos, M. A. Ruan, J. P. Tortil, Éd. Galerie Jacques De Vos, Paryż 1988, nr. kat. 156



38

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Viva", 2019

brąz, 88 x 18 x 16 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'STAN WYS | 3/8 | 2019'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 500 – 8 600 EUR

Stanisław Wysocki jest artystą, który długo poszukiwał własnej drogi artystycznej. W przestrzeni polskiej rzeźby współczesnej sam długo nie był pewny wyboru drogi życiowej. Początkowo studiował na Akademii Wychowania Fizycznego, jednak tętniący życiem kulturalnym Wrocław skierował go w stronę sztuki. Momentem natchnienia, który utwierdził Wysockiego w słuszności poświęcenia się rzeźbie, był kilkuletni pobyt w Niemczech w latach 80. oraz spotkanie z mistrzem Henrym Moorem, który stał się dla polskiego twórcy wielką inspiracją.

W centrum artystycznych zainteresowań autora jest kobieta, wysoka oraz zmysłowa. Artysta sprowadził kobiecą formę do prawie abstrakcyjnego znaku, który jednak pozostaje czytelny w swojej formie. Subtelny erotyzm nagich ciał uwodzi widza i prowadzi wzrok po łagodnych załamaniach kobiecej sylwetki. Postacie mają w sobie lekkość i smukłość, jakby były rzeźbione nie ręką artysty, a strumieniem wody. Lekkość materii uzupełnia dyskretna geometryzacja przemycona nieraz w kubizujących załamaniach klatki piersiowej, a czasem – jak chociażby w przypadku prezentowanej rzeźby – w owalnym złotym kołnierzu. Kobieta jest dla Wysockiego najwyższym ideałem piękna, jak sam pisał: „Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyć, 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:] StanWys – Stanisław Wysocki – rzeźby, Wrocław 2008, s. 5–6).



39

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Vintage" z cyklu "Kobiety", 2021

brąz, granit, 90 x 40 x 26 cm

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 500 EUR

„Krystyna Nowakowska jest widowym i przekonywującym zaprzeczeniem tych, rzekomych cech sztuki zwanej 'kobieca', z tej chociażby racji, że również jej rzeźby wyrastają bezpośrednio ze sztuki antyku i mają swe korzenie w Egipcie, Grecji (...) i Rzymie, w opracowanych przez nich regułach kanonu, czyli miary oraz idealnych proporcjach ludzkiego ciała. (...) Erozja będzie postępować i drażnić masyw rzeźby. Wytrwale i konsekwentnie aż do chwili, gdy zmieni się ona w zarys pierwotnej bryły jedynie, w będącej jej istotą kośćce jakby. Niebawem przemiany pójdą jeszcze dalej – artystka zacznie konstruować swe dzieła z falujących i powyginanych taśm metalu, budować je z linii i płaszczyzn, pomiędzy którymi otwierają się głębokie prześwity. Zabieg ów – poza jakże współczesnym traktowaniem przestrzeni wewnętrznej rzeźby, podkreśla – poprzez odsłonięcie i ujawnianie struktury – siłę i klarowność decyzji rzeźbiarskich. A ponadto odbiera masywnemu brązowi przyrodzony mu ciężar, sprawia, że metal staje się materiałem lotnym”.

Jerzy Madeyski, Maria Zientara, Krystyna Nowakowska. Rzeźba, Jerzy Nowakowski. Rzeźba, medale, Kraków 2004, s. 14-16



40

DANKA JARZYŃSKA

1960

"Więzi III", 2011

brąz, 38 x 26 x 38 cm

sygnowany, datowany i numerowany p.d.: '11 | Jarzyńska | 8/8'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 600 - 4 300 EUR



41

JERZY NOWAKOWSKI

1947

"Introwersje XI", 2021

brąz, granit, 60 x 26 x 22 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'J.NOWAKOWSKI | 2021 | J. NOWAKOWSKI | J. NOWAKOWSKI UNIKAT 2021'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

„W pierwszym rzędzie Nowakowski uderza w ciężar, w prawo Newtona o powszechnym ciężeniu nawet. W legnickich Zakładach przemysłowych LEGMET projektuje monumentalną rzeźbę plenerową dla tamtejszego parku – dwie półkule, bądź też naukowej terminologii używając – hemisfery nieznanego globu łączące się, bądź też przeciwnie – rozrywane w ostrych promieniach kosmicznego wybuchu. Nad ziemią, w jakiejś nieokreślonej przestrzeni, gdyż cokolwiek został zredukowany do dwu niewidocznych niemal podpór. (...) Połączenie brązu o rozmaitej, lecz zawsze pieczołowicie dobranej barwie i fakturze z marmurem świadczy o definitywnym nawrocie wiary w ponadczasową trwałość sztuki i uniwersalizmu jej przesłania”.

Jerzy Madeyski



42

TADEUSZ SZPUNAR

1929-2019

"Tors", 1961

drewno, 44 x 11,5 x 10 cm

sygnowany, opisany i datowany na spodzie: 'T. SZPUNAR | "TORS" 1961'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR

Prezentowana praca powstała w czasie eksperymentów artysty z figuracją; wtedy powstały charakterystyczne serie „Głów” oraz „Torsów”. Droga do późniejszych, niefiguratywnych realizacji autora była poniekąd naturalnym i płynnym procesem twórczego rozwoju. Pomimo oszczędności formy z dzieł tego okresu biją prostota i wyczuwalna czystość formy, w których leży siła sztuki Szpunara.

W tym czasie w centrum rzeźbiarskich zainteresowań artysty była postać ludzka, prezentowana w różnych układach oraz formach. Kształty ciała człowieka twórca traktował sumarycznie, w niezwykle oszczędny sposób. Nieraz zbliżały się one do umownych znaków, poprzez które autor wyrażał szereg nastrojów, a także poruszał zagadnienia związane z trwaniem czy przemijaniem. Często wybierał materiały podkreślające metaforyczne treści niesione przez jego sztukę – drewno, marmur czy kamień. Z realizacji Szpunara, nieraz spotęgowanych złotym kolorem, bije wręcz mistyczny charakter.



43

JÓZEF MOJŻESZ GABOWICZ

1862-1939

"Mały rybak" ("Rybak"), około 1900

brąz patynowany, 46 x 20,5 x 32 cm
sygnowany na cokole: 'J. Gabowicz'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Maria Irena Kwiatkowska, Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku, Warszawa 1995, s. 334 (wzmiankowany)

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 86 (wzmiankowany)

L. P., Józef Gabowicz, „Ziarno” 1902, nr 36, s. 711 (il.)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1901, Warszawa 1902, s. 33 (wzmiankowany)





„W końcu roku zeszłego nieznanu u nas do niedawna artysta-rzeźbiarz, p. Józef Gabowicz, wystawił w Zachęcie cały szereg prac swoich w gipsie, marmurze i bronzie, które od razu zwróciły powszechną uwagę swą wysoką artystyczną wartością. Krytyka uznała je za wyborne w pomyśle, doskonale modelowane i wykończone z rzadką subtelnością. W rzeźbach tych znać było rękę artysty, który w zupełności opanował technikę, a nadto umiał każdej z przedstawionych postaci nadać wyraz znamieny”.

L. P., Józef Gabowicz, „Ziarno” 1902, nr 36, s. 706

JÓZEF GABOWICZ ROMANTYCZNA RODZAJOWOŚĆ

Przed swoim obiecującym i budzącym niemałe sensacje debiutem w salach warszawskiej Zachęty, Józef Gabowicz odebrał gruntowną edukację w znaczących ośrodkach ówczesnej Europy. Od 1885 roku kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W 1898 znajdował się już w Paryżu. Ta fascynująca i pełna inspiracji metropolia nad Sekwaną stanowiła najlepsze miejsce dla młodych, żądnych rozwoju artystów. Bez wątplenia takim właśnie twórcą był wówczas Gabowicz. Na przełomie XIX i XX stulecia kształtowała się jego plastyczna wrażliwość. Tworzył dzieła, w których uwidaczniał się jego geniusz. Powstające formy stanowiły jasną zapowiedź jego fenomenalnej kariery. W Paryżu Gabowicz zetknął się z Gabrielem Julesem Thomasem reprezentującym zdecydowanie akademickie podejście do rzeźby, jak również z samym Augustem Rodinem. Wydaje się, że to właśnie ten drugi twórca wywarł na młodym adeptce sztuki decydujący wpływ. Refleksy sztuki Rodina widoczne są w wielu jego pracach, zarówno tych z okresu paryskiego, jak i powstałych po powrocie do kraju. Zainspirowany jego oeuvre Polak stworzył, już w Warszawie, postać „Zrozpaczonej”, w której w bezpośredni i śmiały sposób nawiązał do rodinowskiej „Danaidy”.

Pobył artysty w mieście światła zwierzył udział w Wystawie Światowej, która odbywała się tam w roku 1900. Gabowicz zaprezentował wówczas kompozycję „Samoobrona”, która nie dość, że zyskała bardzo przychylne opinie krytyków, to otrzymała także i medal. W 1901 rzeźbiarz powrócił do kraju. Zgromadzone podczas kilku lat pobytu we Francji środki pozwoliły mu na otworzenie w Warszawie własnej pracowni, która prędko stała się miejscem spotkań licznych artystów i literatów. W tym samym roku na salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych Gabowicz zaprezentował swój dorobek. Nie był jeszcze znany na rodzimym gruncie, toteż owo wystąpienie stanowiło dla niego pewnego rodzaju próbę. Szczęśliwie twórczość artysty została doceniona i tutaj. Nieznany dzisiaj krytyk, na łamach warszawskiego „Ziarna”, w następujący sposób charakteryzował twórczość dojrzałego już artysty: „W końcu roku zeszłego nieznany u nas do niedawna artysta-rzeźbiarz, p. Józef Gabowicz, wystawił w Zachęcie cały szereg prac swoich w gipsie, marmurze i bronzie, które od razu zwróciły powszechną uwagę swą wysoką artystyczną wartością. Krytyka uznała je za wyborne w pomysle, doskonale modelowane i wykończone z rzadką subtelnością. W rzeźbach tych znac było rękę artysty, który w zupełności opanował technikę, a nadto umiał każdej z przedstawionych postaci nadać wyraz znamieny” (L. P., Józef Gabowicz, „Ziarno” 1902, nr 36, s. 706).

Kwerenda archiwaliów Zachęty, jak również i ilustracja zamieszczona we wzmiankowanym czasopiśmie pozwalają bezsprzecznie stwierdzić, że pośród pokazywanych podczas wystawy form znajdował się analogiczny odlew brązowy „Małego rybaka”. Gabowicz podjął tutaj znany już w rzeźbie europejskiej temat młodego chłopca po połowie ryb. Kompozycja znakomicie wpisuje się w szeroko rozpowszechniony w 2. połowie XIX stulecia nurt sztuki rodzajowej, często o charakterze mizerabilistycznym. Zarówno w tej, jak i w innych jego pracach z podobnego okresu widoczne są wpływy wielu różnorodnych nurtów. Można wyznaczyć pośród nich linię biegnącą wprost od samego Rodina z jej secesyjną dekoracyjnością oraz impresjonistycznym traktowaniem powierzchni. Można również odnaleźć pewnego rodzaju wątki symboliczne i tak silny wówczas nurt neoromantyczny. To właśnie w kontekście tych tendencji, które ożyły w sztuce europejskiej szczególnie na przełomie XIX i XX stulecia, należałoby patrzeć na figurę rybaka.

Przywołać można tutaj chociażby postać młodego neapolitańczyka chłopca stworzoną w latach 30. XIX wieku przez jednego z czołowych rzeźbiarzy romantyzmu, François'a Rude'a. W obydwóch przypadkach do głosu dochodzi zainteresowanie życiem niższych warstw społecznych, tak charakterystyczne dla kierunków zrywających z pompatycznością tematów i formuły akademickich. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj rodzajowość i emocje, które zastępują zimny hieratyzm. Pomimo że Gabowicz w swojej późniejszej działalności o wiele chętniej podejmował zagadnienie portretu reprezentacyjnego, to wątki rodzajowe wciąż zajmowały szczególne miejsce w jego oeuvre. Znakomitym tego przykładem są tutaj chociażby rzeźby pomnikowe takie jak przedstawienie ubogich chłopów – ojca i córki – znajdujące się w ogrodzie willi Natemi w Konstancinie czy postać małej Zofii Truskolaskiej w formie figury nagrobnej na warszawskich Powązkach. Rzeźby te są także dobrym przykładem korespondującym ze słowami cytowanego powyżej krytyka, który na łamach „Ziarna” zapowiadał świetlaną przyszłość artysty, pisząc w następujący sposób: „Pan Gabowicz jest jeszcze w sile wieku (liczy lat około 35) i niewątpliwie wzbogaci rzeźbiarstwo polskie niejedną rzeczą istotnie cenną” (L. P., dz. cyt., s. 706).

44

WŁADYSŁAW MARCINKOWSKI

1858-1947

"Portret dr Wandy Brzeskiej", 1935

brąz patynowany, 33 x 15 x 20,5 cm, wymiary marmurowego postumentu: 14 x 12,5 x 12,5 cm
sygnowany z tyłu: 'Marcinkowski' oraz opisany z przodu: 'Dr. WANDA BRZESKA'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Bielsko-Biała

WYSTAWIANY:

Władysław Marcinkowski. Rzeźby i medale, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1989

LITERATURA:

Władysław Marcinkowski 1858-1947. Rzeźby i medale, katalog wystawy, oprac. Ligia Wilkowa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1989, s. 74, nr kat. 164 (jako „Portret dr W. B.”)



45

HENRYK GLICENSTEIN

1870-1942

"Filozof" (Portret Alberta Schlossa), 1921

brąz patynowany, 64 x 34 x 29 cm

sygnowany, datowany i opisany po lewej stronie: 'H. GLICENSTEIN I 1921 ROMA'

po prawej stronie oznaczenie odlewni: 'FOND. CASANDRI ROMA'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla tłumacza i krytyka literackiego, Josepha Leftwicha (1892-1983) oraz jego żony Sali, Londyn (od lat 20. XX w.)
kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:

Sculpture & Drypoints by Glicenstein, Greatorex Galleries w Londynie, kwiecień 1922

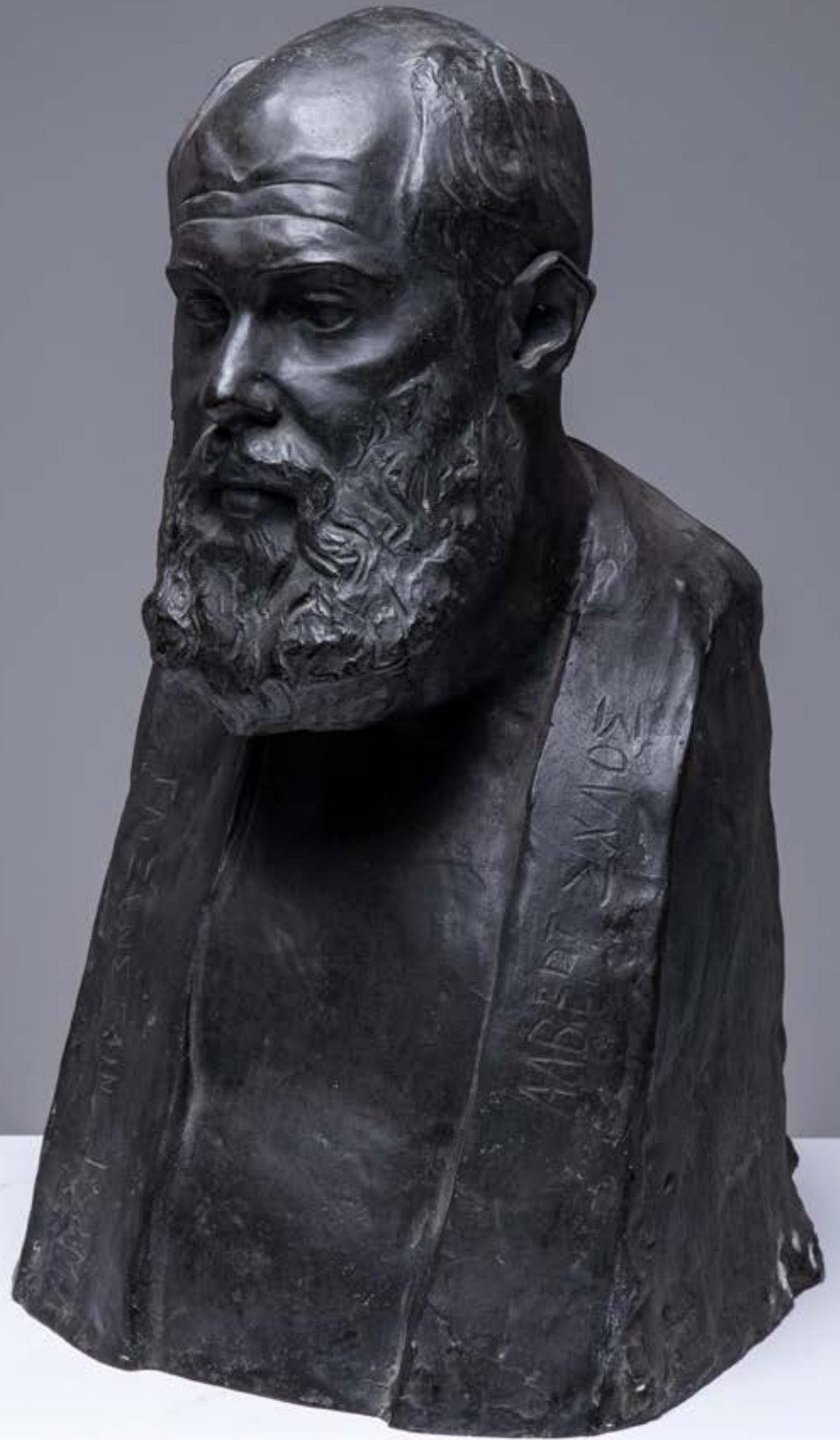
LITERATURA:

Charlotte Scholod, Life & Work of Enrico Glicenstein, Nowy Jork 2015 (il.)

Sculpture & Drypoints by Glicenstein, katalog wystawy, Greatorex Galleries w Londynie, Londyn 1922, nr kat. 11

„Niemał widzę go w jednym z jego pierwszych studio, w jasnym świetle południa, przy Piazza della Liberta, małym placu w pobliżu Tybru, gdzie przyszedłem na świat i gdzie mieszkaliśmy skąpani w słońcu wolności i miłości, którymi tak obficie raczyły nas Włochy w tych 'pradawnych' czasach (...). Widzę go, jakim był w tamtym czasie – wyprostowany, energiczny, z czarnymi włosami i czarną brodą i profetycznym, gorejącym spojrzeniem. Choć wyglądał surowo i sztywno, był człowiekiem niesłychanie wrażliwym. Widzę go przy pracy, w bezpiecznym i cichym ogromnym studio, rzeźbiącego z modelu, otoczonego przez pracowników w białych ubraniach wykonujących odlewy, wyglądających jak gdyby odprawiali jakiś święty rytuał”.

Emanuel Romano Glicenstein, syn rzeźbiarza, cyt. za: Tamara Sztyma-Knasiecka, Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942, Warszawa 2008, s. 45





Henryk Gliński podczas pracy nad rzeźbą, 1940

HENRYK GLICENSTEIN U ŹRÓDEŁ PORTRETU

Bez wahania można nazwać Henryka Glicensteina jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy żydowskich w historii. Jego kariera rozpięta między Polską, Monachium, Rzymem i Stanami Zjednoczonymi nadal czeka na właściwe rozpoznanie przez naukową historię sztuki i muzealnictwo. Stosunkowo niewielka ilość prac w polskich zbiorach powoduje, że pojawienie się jakiegokolwiek rzeźby artysty na rynku sztuki staje się dużym wydarzeniem.

Prezentowany portret pochodzi z krótkiego okresu spędzonego przez artystę w Londynie, gdzie przebywał w latach po zakończeniu I wojny światowej. Portretowany został tutaj ujęty w klasycznej dla wizerunku filozofa pozie. To portret w popiersiu, gdzie model został przedstawiony jedynie przepasany antykizowaną szatą. Łysina oraz długa broda dobrze ten wizerunek wzmacniają. Rzeźba w oczywisty sposób nawiązuje do klasycznych konwencji obecny w dziele Glicensteina.

Przyszły artysta urodził się w Turku, gdzie dorastał w rodzinie Izajasa Glicensteina, kamieniarza i nauczyciela w tamtejszej chederze. Podpatrując ojca rozmówianego w sycerce. Młodość lata to okres nauki w jesziwie w Kaliszu, który został zaprzepaszczone, gdy Henryk zaczął poważnie rozważać realizację swoich pasji artystycznych. Już jako 17-latek przyuczał się w paru zakładach rzemieślniczych w Łodzi, a w 1889 – dzięki pomocy przedstawicieli łódzkiej inteligencji, którzy dostrzegli w Henryku niebywały talent – wyjechał do Monachium. Kształcił się w tamtejszej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do 1895 roku studiował w Klasie Rzeźby u akademika Wilhelma von Rümanna. Już w pierwszych latach nauki otrzymywał nagrody za swoje prace – począwszy od srebrnego medalu za „Mnicha” (1891). Od 1892 roku przyznano zdolnemu, młodemu rzeźbiarzowi stałe stypendium. Glicenstein otrzymał prestiżową nagrodę Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych – Prix de Rome.

Glicenstein włączył się w żywy w Monachium ruch modernistyczny, przyłączając się do tamtejszej Secesji, w ramach wystawa której licznie eksponował swoje prace. Pomimo wyjazdu w 1896 roku do Rzymu (Glicenstein mieszkał we Włoszech do 1914 roku) należał do Secesji Berlińskiej, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i Stowarzyszenia „Rzeźba”, które to zrzeszenia pozwalały mu promować swoją twórczość. To właśnie podczas pobytu w Rzymie jego twórczość zyskała niemały rozgłos i realizował liczne zamówienia. Włączył się w krąg polskiej kolonii artystycznej, do którego należeli znani malarze Henryk Siemiradzki czy Aleksander Gierymski, ale też rzeźbiarze Teodor Rygiel i Antoni Madeyski. Artysta przyjął włoskie obywatelstwo i przyjął imię Enrico. Około 1900 roku przyszedł pierwsze prestiżowe nagrody. Artysta m.in. otrzymał srebrny medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1900) za rzeźbę „Kain i Abel”. Spośród licznych mecenasów

rzeźbiarza, Tamara Sztyma-Knasiecka, wymienia przemysłowca Ludwiga Monda jako najważniejszego, który wypłacał artyście roczną pensją w wysokości 5 000 lirów. Glicenstein wkroczył w elity intelektualno-artystyczne, wykonując rzeźbiarskie portrety.

W 1903-04 roku wykonał portret głośnego wówczas poety włoskiego Gabriele d’Annunzia. Pozostawał jednak nadal silnie związany z niemiecką sceną artystyczną, a najważniejsze prezentacje retrospektywne jego twórczości odbyły się w 1912-1913 roku w Bremie, Hamburgu, Dreźnie, Berlinie i Monachium.

W 1897 roku wziął za żonę Helenę Hirszenberg (1874-1950), siostrę pochodzących z Łodzi malarzy Samuela (1865-1908) i Leona Hirszenbergów (1869-1945) oraz architekta Henryka Hirszenberga (1885-1950). Ze związku Glicensteinów urodziło się dwoje dzieci syn Emanuel i córka Beatrice. Syn znany później jako Emanuel Glicen Romano (1897-1984) został malarzem i założył w Safed w Izraelu poświęcone twórczości ojca. Glicenstein – jako „obywatel świata” – pozostawał jednak w ścisłym związku z polskim środowiskiem artystycznym. Prezentował swoje dzieła w Warszawie, Krakowie czy Lwowie, a w 1910 roku powierzono mu funkcję wykładowcy rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, z której jednak zrezygnował. Lata wojny spędził w Warszawie i Łodzi, a po niej pracował w Szwajcarii i Londynie. W latach 20. osiadł ponownie we Włoszech. W tym okresie Glicenstein zyskał międzynarodowy rozgłos i zyskał największe zaszczyty. W 1925 roku otrzymał Order Korony Włoch. W 1928 roku, na znak niezgody na politykę partii faszystowskiej, artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Początkowo mieszkał w Chicago, a od 1935 roku osiadł w Nowym Jorku i tam mieszkał do śmierci.

Prace Glicensteina są licznie reprezentowane w prestiżowych zbiorach publicznych w Stanach Zjednoczonych, Izraelu, Francji czy Włoszech. Do dzisiaj najbardziej znaną pracą ze zbiorów polskich jest „Młodość” (przed 1899) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Mniej znanym rozdziałem twórczości Glicensteina jest malarstwo. Uprawiał różnorodne stylistycznie malarstwo pastelowe, akwarelowe i olejne. Wychowany na styku kultury polskiej i żydowskiej artysta w swojej dojrzałej twórczości prezentował transkulturową postawę artystyczną. Podejmował tematy i posługiwał się formami klasycznymi dla sztuki europejskiej, wywiedzionymi z tradycji greckiej i rzymskiej. Próbował się jednocześnie włączyć w awangardę artystyczną przełomu wieków, tendencje symbolistyczne i neoklasycystyczne. Należał do pierwszych profesjonalnych rzeźbiarzy żydowskich, którzy rozpoczęli twórczość w ostatnich dekadach XX wieku, redefiniując głównie ornamentálną twórczość plastyczną ufundowaną na zakazie obrazowania istot żywych wyrażonym w Dekalogu.

46 †

ANTONI JANUSZ PASTWA

1944

Głowa, 1993

brąz, 41 x 49 x 29 cm

sygnowany i datowany u podstawy: 'PASTWA 93'

estymacja:

10 000 - 20 000 PLN

2 200 - 4 300 EUR

„Pastwa odnajduje własne zasady kompozycji i ekspresji; równowagi i rytmu, harmonii i kontrastu. W materialnym kształcie zamknąć pragnie skondensowaną energię wewnętrzną, a przez to wywołać określoną temperaturę emocjonalną u odbiorcy. Każda rzeźba, każdy kształt jest strukturą otwartą. Te rzeźby posiadają własne życie, niejako niezależnie od przedmiotu”.

Krzysztof Mętrak

Analizując twórczość Antoniego Janusza Pastwy, łatwo zauważyć jak wszechstronnym jest rzeźbiarzem. Zrealizował zarówno monumentalne prace w przestrzeni publicznej, jak i kameralne, intymne kompozycje. Pracuje głównie w kamieniu i w brązie, ale także gipsie i drewnie. Realizuje cykle rzeźb takie jak: Cienie, Torsy czy Twarze. W obszarze jego zainteresowań jest zarówno figura ludzka, jak i postacie zwierząt. Oba tematy artysta przetwarza, przepuszczając przez swój autorski filtr oglądu rzeczywistości. Zwierzęta sprowadza do cieni, natomiast człowiek jest przez niego rozmaicie deformowany. Przykładem takiego działania jest omawiana praca. Na pierwszy rzut oka przypomina rzeźbę abstrakcyjną, dopiero tytuł naprowadza na ludzką głowę. Została ona jednak przez artystę mocno uproszczona i sprowadzona do obłego, pociąglego kształtu. Rysów twarzy nie da się rozpoznać, są one zaznaczone jedynie wypukłościami na powierzchni pracy. Powierzchnia rzeźby jest zróżnicowana fakturowo: momentami lśniącą i gładką przechodzi w bardziej chropowate partie. Widoczna jest duża świadomość i lekkość w kształtowaniu materii. Pastwa wie, jaki efekt chce uzyskać, jego praca jest jednocześnie szlachetna i nowoczesna.



47 †

ADOLF RYSZKA

1935-1995

"Kulaty", 1964

gips, 41 x 34 x 32 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 700 EUR

LITERATURA:

Adolf Ryszka, Rzeźba, [red.] Bogusław Mansfeld, Orońsko 2007, indeks prac, poz. kat.124, s. 211 (il.)





48 †

STANISŁAW SZRENIAWA - RZECKI

1888-1972

Maska pośmiertna Józefa Piłsudskiego, około 1938

marmur, 38 x 25 x 18 cm
sygnowany na boku podstawy: 'Rzecki'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Robert Kotowski, Lidia Michalska-Bracha, Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w Kielcach. Między pamięcią a polityką historyczną II Rzeczypospolitej, Kielce 2018, s. 84-85 (il.)

Lidia Michalska-Bracha, Rekonstrukcja Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w pałacu kieleckim, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1995, 18, s. 217 (il.) (forma alabastrowa)

Lidia Michalska-Bracha, Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1993, 17, s. 175 (il.) (forma alabastrowa)

fotografie przedstawiające alabastrową maskę, 1938-1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygnatury 1-U-2175-5 oraz 1-U-2175-4





„Legenda i kult Piłsudskiego, oparte na stałych komponentach, podlegały w okresie międzywojennym oddziaływaniom różnorodnych czynników natury politycznej i ideowej, a w konsekwencji także przewartościowaniom. Na kształcie tej legendy zaważył w równym stopniu stosunek do przeszłości i tradycji narodowej, jak również społeczne zapotrzebowanie na określone mity historyczne oraz polityczna rzeczywistość II Rzeczypospolitej. Miały one z pewnością równoważne znaczenie, a odwołując się do współczesnej perspektywy badawczej z zakresu kultury pamięci można użyć stwierdzenia, że współtworzyły legendę i kult Piłsudskiego na poziomie pamięci kulturowej i polityki historycznej”.

Robert Kotowski, Lidia Michalska-Bracha, Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w Kielcach. Między pamięcią a polityką historyczną II Rzeczypospolitej, Kielce 2018, s. 22





Wojciech Kossak, Józef Piłsudski na Kasztance, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie

STANISŁAW SZRENIAWA RZECKI I KULT MARSZAŁKA

Kielce i znajdujący się w mieście dawny Pałac Biskupów Krakowskich wiążą się nierozdzielnie z postacią marszałka Józefa Piłsudskiego. Już w pierwszych dniach Wielkiej Wojny, dokładnie 12 sierpnia 1914 roku, Kielce zostały zajęte przez oddziały strzeleckie. Gmach zaczął wówczas pełnić ważne funkcje administracyjne i stał się kwaterą samego Piłsudskiego. Obecność jego i sztabu Legionów w tymże miejscu spowodowało, że w czasach późniejszych, już po śmierci wodza Pałac Biskupów Krakowskich wybrany został na miejsce poświęcone pamięci marszałka.

Ten wielki bohater narodowy zmarł 12 maja 1935 roku. Silne nastroje patriotyczne i kult wodza w czasach II Rzeczypospolitej spowodowały, że w różnych miejscach kraju powstawały miejsca związane z jego osobą. W ówczesnej siedzibie kieleckiego Urzędu Wojewódzkiego, 2 października 1938 roku, otwarto uroczyste Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich. „Na gruncie kieleckim pomysłodawcą i twórcą przedsięwzięć mających utrwalić w pamięci zbiorowej czyn legionowej irredenty stał się dr Władysław Dziadosz, ówczesny wojewoda kielecki, były żołnierz II batalionu 5 Pułku Piechoty Legionów. Z jego to inicjatywy rozpoczęto w 1936 r. prace nad utworzeniem Sanktuarium w kieleckim pałacu” (Lidia Michalska-Bracha, Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1993, s. 168).

Trzy połączone ze sobą sale parteru składały się na osobliwą przestrzeń, nad którą pracowali Andrzej Oleś i Wacław Jung. Do Sanktuarium wiodło osobne wejście, a dekoracyjny portal zaprojektował Stanisław Szreniawa Rzecki. Ten sam artysta stworzył także brązowe popiersie marszałka i alabastrową maskę pośmiertną. Obie te rzeźby znajdowały się w samym centrum Sanktuarium – w Sali Marmurowej, która pełniła niegdyś funkcję osobistego pokoju Piłsudskiego.

Niezachowana alabastrowa maska pośmiertna ustawiona była na wysokim postumencie z marmuru dębnickiego. Prezentowaną w katalogu aukcyjnym marmurową formę należałoby zatem najprawdopodobniej określać jako autorską replikę. Sama twarz opracowana została w dokładny i pieczołowity sposób. Kontrastuje ona z nieopracowanymi, surowymi partiami ociosanego pobieżnie kamienia. Rzecki niewątpliwie nawiązał tutaj do wielkiego mistrza – Michała Anioła. Pracował tak, aby ukazać proces twórczy i wyłanianie się formy z bezwładnej materii.

„Problematyka rozwijanej w okresie II Rzeczypospolitej legendy legionowej i kultu Józefa Piłsudskiego doczekała się w historiografii pokażnej literatury przedmiotu. Szczegółowej analizie poddano zagadnienia dotyczące ideowych podstaw tej legendy, jej politycznej roli i funkcji (...)”.

Robert Kotowski, Lidia Michalska-Bracha, Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w Kielcach. Między pamięcią a polityką historyczną II Rzeczypospolitej, Kielce 2018, s. 21



Karykatura Józefa Piłsudskiego i Kasztanki, około 1932



49 †

JÓZEF HENELT

1904–2007

Portret aktora Leona Wyrwicza, lata 30. XX w.

brąz patynowany, 38 x 26,5 x 32 cm, wymiary marmurowego postumentu: 10 x 18 x 18 cm
sygnowany z tyłu: 'HENELT'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

porównaj: fotografie analogicznych odlewów brązowych, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygnatura 1-K-3150 oraz 1-K-3149

„Dyrekcji Teatru Polskiego udało się pozyskać znakomitego humorystę Leona Wyrwicza na jeden występ, który odbędzie się w poniedziałek 15 bm. w muszli na Kamiennej Górze przy hotelu 'Oaza'. Prócz świetnego tego artysty udział biorą znakomici Polscy Reyellersi. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wieczór ten będzie się cieszył dużym powodzeniem, gdyż nazwisko Wyrwicza jest magnesem”.

Z Gdyni i Wybrzeża. Repertuar widowisk, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 183, s. 4





LEON WYRWICZ ENFANT TERRIBLE POLSKIEJ SCENY KABARETOWEJ

Zamiast fraku – garnitur, charakterystyczne pozy, mina – raz śmiertelnie poważna, innym razem z szerokim uśmiechem, do tego silnie zdynamizowane ruchy, dziwaczne gesty... Tak został zapamiętany przez historię Leon Wyrwicz – wybitny monologista oraz aktor kabaretowy i teatralny. Charyzma i indywidualizm czyniły z Wyrwicza wielkie indywidualium. Sposób bycia i niezwykła autokreacja sprawiały, że używając dzisiejszego języka określilibyśmy artystę mianem pełnoprawnego celebryty. Wyrwicz związany był głównie ze sceną kabaretową. Występował na deskach krakowskiego Teatru Nowości oraz warszawskiego Teatru Bagatela. Sam stworzył w Krakowie Kabaret Rozmaitości oraz nieco później Kabaret Literacki. Zarówno współorganizowane przez niego instytucje, jak i odtwarzane role przechodziły do historii, a w epoce ściągały tłumy żądnych śmiechu widzów. Afisze zapowiadające widowiska Wyrwicza głosiły hasła takie jak: „Występ króla humor” czy chociażby „Karuzela humoru”.

Leon Wyrwicz jako enfant terrible polskiej sceny kabaretowej zyskał sobie grono licznych wielbicieli, a jego popularność sprawiła, że wielu artystów chętnie portretowało jego oblicze. W tej grupie mamy chociażby Alfonsa Karpińskiego, Władysława Hofmana czy Wincentego Wodzinowskiego, który sportretował Wyrwicza dwukrotnie – z szeregiem kukiełkowych figurek oraz w portrecie podwójnym, jako pełnego humoru Stańczyka. Pośród twórców, którzy utrwalili podobiznę aktora znajduje się również wybitny, acz dziś zapomniany zapewne za sprawą swojej emigracji do Stanów Zjednoczonych rzeźbiarz, Józef Henelt. Artysta związany był głównie ze środowiskiem krakowskim. Tam odebrał należytą edukację, a podczas studiów zwiedził zachód Europy. Brał udział zarówno w walkach I, jak i II wojny światowej, a po tej ostatniej na stałe osiadł za oceanem. W Krakowie okresu międzywojnia bezsprzecznie musiał zetknąć się z aktorem, mógł także być na jego występach.

Rzeźbiarski portret Leona Wyrwicza powstał zapewne w latach 30. XX stulecia. W archiwach prywatnych zachowała się chociażby fotografia, na której gipsowa głowa aktora ukazana została w pracowni Henelta, jeszcze bez charakterystycznego kołnierza z motywem trójkątów. Ten jakże ważny element kostiumu dodany w finalnej formie wizerunku odwołuje się bezpośrednio do profesji portretowanego. Analogiczny ubiór pojawia się na wzmiankowanym już obrazie Wodzinowskiego, który, podobnie jak Henelt, wprowadził tu humorystyczną paralelę pomiędzy komikiem – Wyrwiczem, a Stańczykiem – nadwornym błaznem ostatnich Jagiellonów.



Wincenty Wodzinowski, Portret Leona Wyrwicza z kukiełkami, pocztówka archiwalna

KINO „WOLNOŚĆ” KINO
(dawniej LOPP) Pomorska 2
10. V. - czwartek, 11. V. - piątek, 12. V. - sobota, 13. V. - niedziela

KARUZELA HUMORU

PRZEDSTAWIENIE SKŁADANE Z DWÓCH CZĘŚCI I 16 NUMERÓW
WYKONAWCY:

WYRWICZ

ARTEMSKA, LACHETÓWNA, MARYNOWSKA
ZIELIŃSKA, FINZE, LINDE, PILARSKI
WESOŁOWSKI

W PROGRAMIE: HUMOR, HUMOR I HUMOR
PIOSENKA I TANIEC
POCZĄTEK O GODZ. 17:15

Przedstawienie: 10 dni w okresie przedpremierowym. Początek 1. W dniu przedstawień od godz. 17:15 w hali biletów

Afisze zapowiadający przedstawienie „Karuzela humoru” w krakowskim kinie „Wolność”, 1945

50 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

"Otwarta II"

brąz, drewno, z postumentem: 71 x 40 x 40 cm

sama rzeźba: 67 x 40 x 40 cm

sygnowany monogramem artyst z tyłu: 'TŁ'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN


19 300 - 25 700 EUR

„Swoim rzeźbom artysta nadaje zmysłową intymność i wdzięk własnej interpretacji kobiecego ciała. (...) Ostre linie konturów kształtują formy, nadając im charakter i decydując o ich wertykalnym lub horyzontalnym układzie. Czy zamiarem autora jest ukazanie fizycznej formy ludzkiego ciała, czy też może podkreślenie cech jego charakteru? Czy istnieje korpus z natury otwarty, lub zamknięty, bądź znajdujący się w stanie zawieszenia? U Tadeusza Łodziany wszystko jest możliwe”.

Daria Kupka-Simon







Zaprezentowana praca „Otwarta II” jest znakomitym przykładem stylu Tadeusza Łodziana. Anatomia zostaje tu sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku. Mimo tej innowacyjności rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze. Zaznaczał to czytelnym impulsem pozwalającym nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała.

Artysta był jednym z najbardziej rozpoznawalnych rzeźbiarzy połowy wieku XX. Prace na uczelni łączył z oryginalną twórczością, która zdobywała uznanie publiczności oraz krytyków. Był jednym z reprezentantów zmian formy oraz kierunków rozwoju rzeźby w Polsce.

Urodzony w 1920, we wschodniej Galicji, jako 17-latek rozpoczął edukację plastyczną w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, którą przerwał wybuch II wojny światowej. Osobą, która odcisnęła piętno na młodym twórcy, był Marian Wnuk – wybitna postać polskiej sztuki, uczeń Karola Stryjeńskiego i dożgonny przyjaciel Antoniego Kenara. Po zakończeniu wojny Tadeusz Łodziana udał się ze swoim mentorem na Pomorze, gdzie wraz z gronem bliskich twórców założył 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. Mentorzy oraz nauczyciele zachęcali swoich podopiecznych do poszukiwań własnych środków ekspresji. To właśnie wspomniane eksperymenty stanowiły najważniejsze wyzwanie stawiane młodym adeptom. Kiedy Wnuk otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Łodziana był jego młodszym asystentem. Razem dołączyli do warszawskiego środowiska artystycznego. Tadeusz Łodziana przez wiele lat kształcił pokolenia artystów, pełnił funkcję dziekana i prorektora uczelni. W 1989 został profesorem zwyczajnym.

Pomimo działalności pedagogicznej nigdy nie porzucił własnej twórczości oraz rozwoju. Stał się częścią zmian i innowacji pojawiających się w rzeźbie. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, a jednocześnie były niezwykle harmonijne. Legenda polskiej kultury – Wiesław Borowski – zachwycił się oddziaływaniem czystej formy rzeźb Łodziana, grą ich pięknych rytmów i proporcji. Monumentalność łączy się tu z lekkością i prostotą przy jednocześnie bogatej i wszechstronnej artykulacji. Prezentowane prace Łodziana to syntetyczne, abstrakcyjne akty.

51

STANISŁAW KAZIMIERZ OSTROWSKI

1879-1947

"Wazon hermowy z głową Junty Zagórskiej", około 1908

glina polichromowana, szklwiona, 43 x 32 x 27 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja córki artysty, Haliny Ostrowskiej-Grabskiej (1902-1990), Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa (zakup w Salonie Desy przy ul. Gałczyńskiego, lata 80. XX w.

WYSTAWIANY:

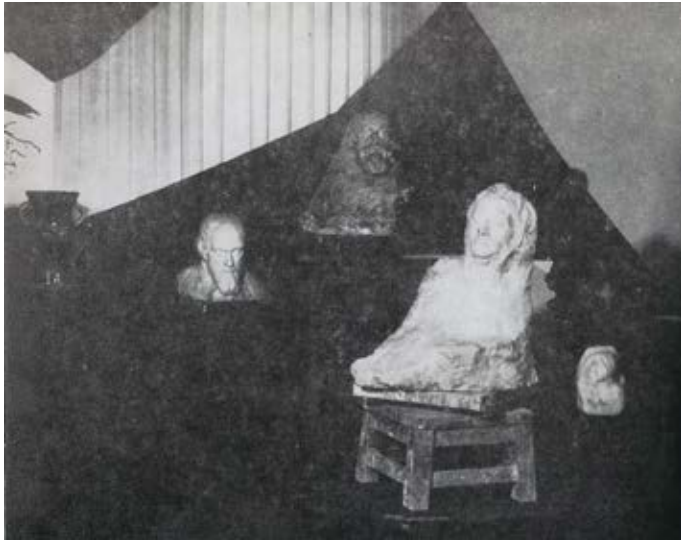
W kręgu „Chimery”: sztuka i literatura polskiego modernizmu, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie,

25 listopada 1979 – 30 maja 1980

LITERATURA:

W kręgu „Chimery”: sztuka i literatura polskiego modernizmu, katalog – pamiętnik wystawy, oprac. Mirosława Puchalska, Wojciech Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 24 (fotografia ukazująca fragment ekspozycji z widoczną rzeźbą, wkładka pomiędzy stronami 30 i 31)





Fragment wystawy W kręgu „Chimery”: sztuka i literatura polskiego modernizmu w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie z widoczną rzeźbą, 1979-1980

Stanisław Kazimierz Ostrowski to wybitny rzeźbiarz, którego twórczość jest w obecnym czasie nieco zapomniana. Dzieje się tak zupełnie niesłusznie, bowiem ten utalentowany artysta święcił w epoce triumfy i zyskał szerokie grono wielbicieli. W jego oeuvre dominującą część stanowią kompozycje portretowe. Do najbardziej znanych należą niewątpliwie wizerunek żony artysty, Bronisławy, z 1907 roku, a także popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego stworzone w 1920. Ostrowski jest również autorem ikonicznego już dzisiaj portretu wspaniałej malarki, Olgi Boznańskiej.

Prócz brązowych odlewów i form kamiennych istotną rolę w jego działalności odgrywała również i ceramika. Prezentowany w katalogu aukcyjnym wazon hermowy jest znakomitym przykładem takiego właśnie obiektu. Twarz portretowanej tutaj Junty Zagórskiej podporządkowana została bezwzględnej symetrii. Ostrowski ewidentnie inspirował się w tejsze pracy sztuką antyku. Dla porównania wymienić można cały szereg starogreckich rzeźb ukazujących tzw. Kory, czyli kobiety. Te archaiczne posągi operowały właśnie symetrią i hieratyzmem, które składały się na monumentalny ich wizerunek. Rzeźbiarz nawiązał niewątpliwie do tych przedstawień. Tworząc swój wazon hermowy w medium jakim jest glina, odwołał się ponadto do antycznej tradycji ceramiki. Forma nawiązuje bowiem do szeroko rozpowszechnionych wówczas waz dekorowanych finezyjną polichromią.





52

ANTONI GRABOWSKI

1967

"Barbwire Whirl", 2018

plexi, drut kolczasty, żelazne śruby, 65 x 46 x 40 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Antoni | 2018 5/8'

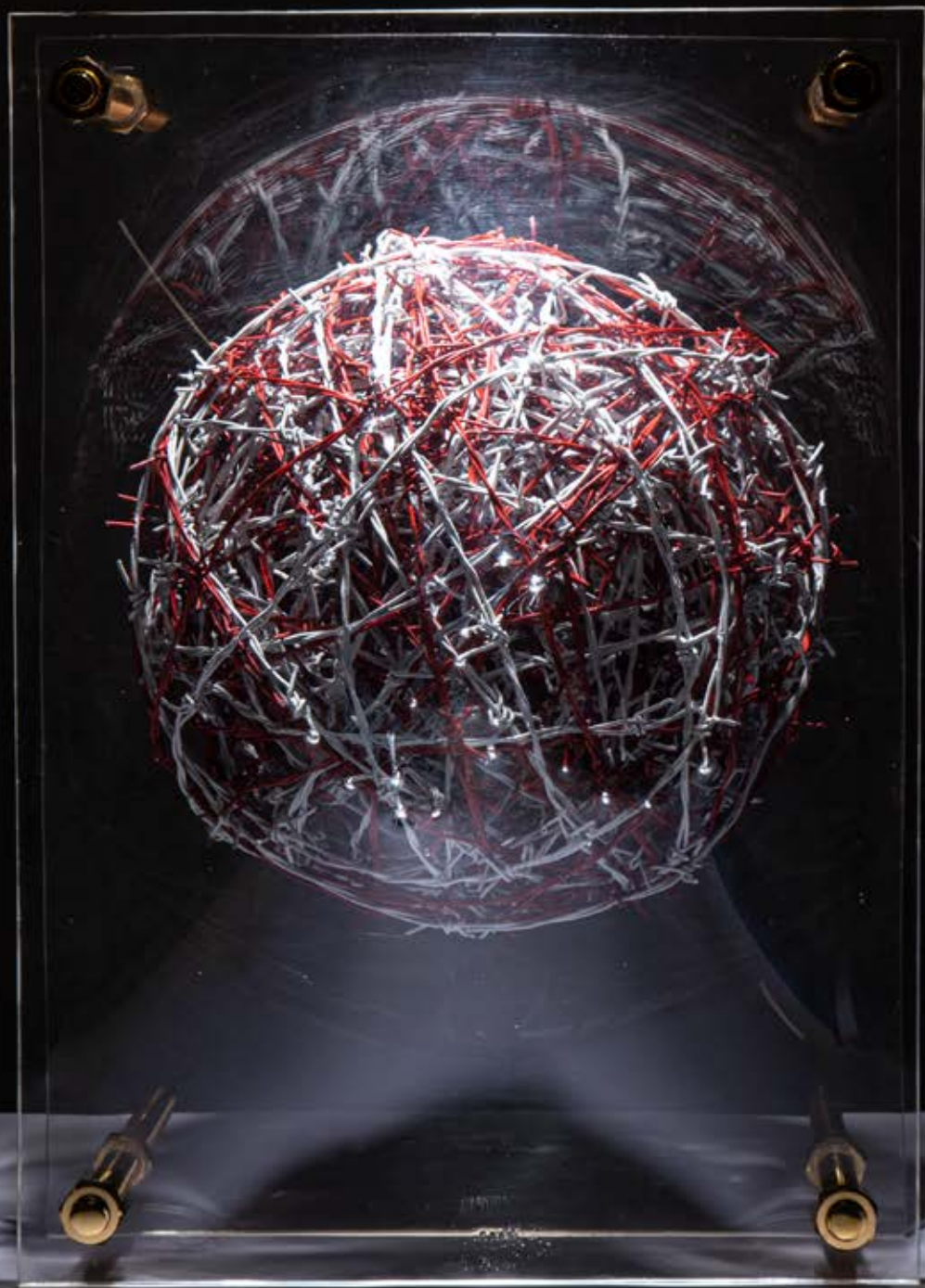
estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Interwencja”, Kutnowski Dom Kultury, Kutno, 05.11.-30.11.2018





Antoni Grabowski od 2003 prowadzi Pracownię Rzeźby i Rysunku na Wydziale Architektury Wnętrz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie na stanowisku profesora uczelni. Artysta jest autorem licznych instalacji w przestrzeni miejskiej, np. Planety Układu Słonecznego pod pomnikiem Kopernika na Krakowskim Przedmieściu. W 2014 z jego pracowni wyszła rzeźba wykonana z brązu oraz żeliwa poświęcona „Odysei 2 Korpusu”, który został zamontowany na Monte Casino we Włoszech w 70 rocznicę bitwy. Prace autora znajdują się m.in. w zbiorach Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Jana Kochanowskiego w Czarnolesiu, Łazienkach Królewskich w Warszawie czy Miejskiej Galerii

Sztuki w Zakopanem. Obecnie artysta zajmuje się w swojej twórczości poszukiwaniem duchowej oraz fizycznej równowagi i próbie wyrażenia jej w przestrzeni.

Zaprezentowana praca składa się ze zwoju drutu kolczastego w kolorze czerwono-białym „zapakowanego” w tłoczone na gorąco pleksi. Płyty zostały skrócone ze sobą za pomocą pozłacanych galwanicznie śrub. Brutalny materiał został zapakowany w piękną, błyszczącą komercyjną powłokę. Za lśniąca pleksi ukrywa się jednak wyzysk, przemoc, antagonyzmy oraz krew i ły.



53

ALEKSANDRA KUJAWSKA

"IN YOUR ROOM" z serii "Memory"

szkło bezbarwne liba, 36 x 21 x 9 cm
sygnowany na odwrociu: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 600 - 4 300 EUR

„Tworzenie sztuki absolutnie nie wymaga ścieżki akademickiej. To jest sprawa oczywista. Dla mnie Akademia Sztuk Pięknych to wyjątkowe miejsce, może to trochę idealizuję, ale tak jest. Tworzenie sztuki, praca ze studentami, bycie akademikiem to w moim wyobrażeniu zaszczyt i przywilej”.

Aleksandra Kujawska



54 †

ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Dysk, 1985

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 26 x 26 x 60 cm
Praca powstała w Hucie Szkła „Wołomin” w Wołominie

estymacja:

0 - 0 PLN

1 800 - 2 600 EUR

„Jeżeli pojedyncze obiekty możemy traktować jako rezultaty uważnie kontrolowanego procesu krzepnięcia szkła, to całe serie wydają się niejako dokumentacją konsekwentnie kontynuowanego procesu rozpoznawania tajemnic szkła. Jego formy szklane powstają, rozrastają się i zmieniają niczym żywe organizmy. Dzięki zdobytym doświadczeniom Tomaszewski poczyną sobie coraz śmieiej, coraz bardziej bezceremonialnie z oporną, lecz jednocześnie powolną masą szkła”.

Paweł Banaś



55 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Kompozycja szklana

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 95 x 35 x 38 cm
Praca powstała w Hucie Szkła „Wołomin” w Wołominie

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

Henryka Albina Tomaszewskiego krytycy określają mianem nestora polskiego szkła artystycznego. Jego finezyjne szklane rzeźby intrygują oraz zachwycają. Tomaszewski był wybitnym przedstawicielem tej gałęzi sztuki, ale przede wszystkim – inicjatorem trendów w projektowaniu szkła przemysłowego w Polsce po wojnie. Dorobek twórcy wyróżnia się niesamowitą mnogością kształtów. Do indywidualnego stylu, który stał się jego znakiem rozpoznawczym, doszedł po wielu mozolnych i długotrwałych próbach. Przez wiele lat pracował nad szkłem unikatowym, modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiwaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy puszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi.

Z czasem artysta zaczął eksperymentować z przedmiotami, które przestały służyć jedynie codziennemu użytkowi. Jego realizacje stawały się coraz mniej naczyniowe w swoim kształcie i zaczęły przybierać abstrakcyjne formy przestrzenne. Przy ich tworzeniu autorowi udało mu się opracować technikę idealnego wywijania krawędzi wylewów, czego przykładem jest prezentowane dzieło.

Inspiracji w twórczości autor szukał w muzyce. 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 szkole 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).



56

IRENEUSZ KIZIŃSKI

1937-2008

Forma dekoracyjna z cyklu "Wiatry", lata 80 XX w.

szkło sodowe, formowane ręcznie, 48 x 46 x 23 cm
sygnowany przy podstawie: 'I. Kiziński'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 300 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

„Rzeźby Ireneusza Kizińskiego, z uwięzionymi w tworzywie szklanymi pęcherzykami powietrza, połączone z kamieniem czy metalem, o fantastycznych kształtach, odznaczają się przede wszystkim bardzo silną ekspresyjnością. Dużo uwagi Kiziński poświęcał na eksperymenty, wzbogacające kolorystykę i różnicujące konsystencję jego szklanych obiektów. W niezwykle sposób obnażał wielobarwność szkła warstwowego i podkreślał świetlistość tego materiału”.

Piotr Wawrzynów



57

IRENEUSZ KIZIŃSKI

1937-2008

Forma dekoracyjna z cyklu "Wiatry", lata 80 XX w.

szkło sodowe, formowane ręcznie, 73 x 48 x 30 cm
sygnowany przy podstawie: 'K.'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

„W Jego pracy nad szkłem dużo się działo. Zrobił pełne dynamiki 'wietrzne' rzeźby, zainspirowane sportem użytkowe puchary, fantazyjne skręty rur szklanych, twarze oddające ludzkie charakter i uczucia, ptaki, którym zazdrościł możliwości latania, znaki alfabetu uniwersalnego dzięki któremu ludzie mogliby wreszcie się porozumieć”.

Małgorzata Kizińska



58 †

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

"Papierowa Victoria", 2013

brąz patynowany, 28,5 x 19 x 8 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KM Bednarski | 2013 | 8/8'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

„W sztuce jest zawsze coś po tej drugiej stronie – coś, co jak ten ślepiec laską próbujemy wybadać. Zazdroścę poetom, którzy potrafią to wydobyć słowem; ja to przekładam na mój język rzeźbiarski: form, materii, przestrzeni...”

Krzysztof M. Bednarski



59 †

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Tors, 2004

brąz patynowany, marmur, 42 x 17 x 15 cm
sygnowany i opisany z tyłu postumentu: 'ZOFIA WOLSKA | Warszawa'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 000 - 4 300 EUR

Zofia Wolska to rzeźbiarka, która tworzyła zarówno rzeźby monumentalne, jak i niewielkie kompozycje ceramiczne. Zofia Wolska uczyła się rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Xawerego Dunikowskiego. Brała udział w wielu konkursach na pomniki, między innymi: Bohaterów Ziemi Kieleckiej, Zwycięstwa i Wolności w Warszawie z 1967, międzynarodowym konkursie na Pomnik Żołnierza Polskiego i Niemieckiego Antyfaszysty w 1968, w którym uzyskała pierwszą nagrodę. Ważniejsze realizacje to Pomnik Rozstrzelanych w Kielcach z 1961, Pomnik Partyzantów w Świętej Katarzynie z 1962, Głowa Mikołaja Kopernika w kubańskiej Hawanie z 1973. Wolska znana jest z tworzenia portretów zarówno współczesnych, jak i historycznych osobistości, takich jak Jimmy Carter, Ronald Reagan, Václav Havel czy papież Jan Paweł II.



60 †

ZOFIA WOLSKA

1934-2016

"Warszawa"

brąz, wys.: 42 cm
sygnowany i opisany na plakietce: 'ZOFIA WOLSKA | WARSZAWA'

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 600 - 4 300 EUR

LITERATURA:

por. Zofia Wolska. Sculpture, red. Jerzy Madeyski, Warszawa 2000, s. 134 (il).

„Sztuka – (...) mimo całej swej różnorodności i bogactwa, mimo rozwoju i postępu, wspiera się na niezruszonych podstawach i zasadach obowiązujących zarówno dziś, jak i sto tysięcy lat temu. Rozwijając tę myśl, rozróżni w dziele dwie 'kategorie bytu'. Do pierwszej, wyższej, bo niezmiennej zaliczył wymiar, pion i poziom. Do zmiennej zaś – proporcje, ciężar, konstrukcję, kolor, walor i harmonię. Miarę wielkości artysty upatrywał w tym, jak dalece jego twórczość jest poszerzeniem jednej, czy też większej liczby kategorii zmiennych. (...) poszerzając bowiem jedną, zmienia się zestawienie proporcji wszystkich innych kategorii”.

Jerzy Madeyski



61

FRIEDRICH GORNIK

1877-1943

"Na polu" ("Im Felde"), 1916

brąz patynowany, 18,5 x 25 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Im Felde. F. Gornik | 1916'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1100 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

Friedrich Gornik był austriackim rzeźbiarzem, w którego twórczości dominują przedstawienia zwierząt. Artysta wykazywał duże zainteresowanie światem tych istot, nieraz wkraczając do niego w sposób bezpośredni. Znakomitym tego przykładem potwierdzającym tę tezę są częste wizyty w wiedeńskim Ogrodzie Zoologicznym, zlokalizowanym w dzielnicy Schönbrunn. Gornik wielokrotnie umieszczał postaci zwierząt w obrębie nastrojowych scenek rodzajowych. Najchętniej „portretował” psy i konie, co świadczyć może o jego szczególnym zainteresowaniu tymi właśnie gatunkami. Jego kompozycje o stosunkowo niewielkich wymiarach zaliczyć można do grona kameralnych rzeźb o charakterze gabinetowym, które to w epoce zdołały niejedną mieszczański salon.



62 †

ANTONI HAJDECKI

1927-1991

Bez tytułu

metal spawany, beton, 77 x 52 x 15 cm

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 400 - 6 500 EUR

Antoni Hajdecki rzeźbił w kamieniu, drewnie, metalu i ceramice formy figuralne, dekoracyjne i abstrakcyjne. Jest autorem licznych pomników oraz rzeźb związanych z architekturą. Rzeźby kameralne, tak jak zaprezentowany w katalogu obiekt, stanowią rzadkość i są przykładem dążenia autora do syntetycznej formy.

W latach 1946-50 uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, gdzie był uczniem Antoniego Kenara. Następnie studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom u prof. Xawerego Dunikowskiego w 1956 roku. W latach 1956-91 związany pracą pedagogiczną z macierzystą uczelnią. W 1977 roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Pełnił funkcję prorektora ASP (1969-78, 1987-90). Prace prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą.



63 †

MARIA TERESA KUCZYŃSKA

1948

Samuraj, 2000

ceramika szkliona i zdobiona złotem, 23 x 21,5 x 13 cm
sygnowana i datowana u podstawy: 'MTK | 2000'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

Maria Teresa Kuczyńska 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.

Artystka w swojej twórczości zajmuje się ceramiką, rysunkiem oraz malarstwem. Jednak najważniejsze miejsce zajmuje rzeźba. 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.



64 †

JACEK JAGIELSKI

"Zapatrzenie", 2019

instalacja/ceramika, lustro

wymiary księżycy: 37 x 24,5 x 5 cm

wymiary lusterka: 10,7 x 10,7 x 1 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ""ZAPATRZENIE" | JACEK JAGIELSKI | 2019"

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 600 EUR

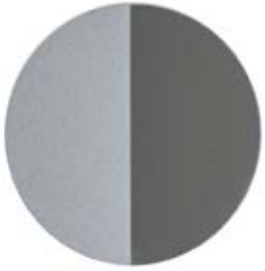
WYSTAWIANY:

„Sztuka wolności”, Galeria Altes Pfandhaus, Kolonia, Niemcy, 27.06.-14.07.2019

„Jagielski. Zarys”, Galeria Muzeum S. Staszica, Piła, maj-czerwiec 2020

„Jagielski prezentuje obiekty skompilowane z materii tradycyjnych, jak ceramika, kamień, metal, drewno, z elementami gotowymi – fragmentami mebli, lustrami, ptasimi piórami, dywanem, laską. Jego prace – konstruowane na zasadzie specyficznych zestawień i subtelnych transformacji, kontrastów i napięć pomiędzy materiałami, z użyciem prostych reguł fizyki – zadają kłam naszym zmysłom, pozwalają ulec złudzeniu, że prawo grawitacji nie istnieje. Trwają w zawieszeniu, naprężeniu lub delikatnie balansują. Ważną część obiektów artysty stanowią tytuły prac. To one wyznaczają kierunek ich różnorodnych interpretacji, otwierają całe ciągi metaforycznych skojarzeń, skłaniają do intelektualnej refleksji”.

Anna Podsiadła





65 †

JAROSŁAW BOREK

1983

"Cisza"

stal spawana, 58 x 92 x 11 cm

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

„Jarek Borek poszukuje porządku w sztuce poprzez inspiracje harmonią natury. W pracach prezentuje istotę materiałów we właściwych konstrukcjach form. Jedność form projektowanych i naturalnych oraz rytmiczne struktury przestrzenne oparte na module są u Niego ciągłym, symetrycznym porównywaniem harmonii natury i sztuki; drewno-plexi, bryła pełna i bryła światła. Tak granice odmienności i podobieństwa budują twórczość Jarka Borka. Logika i konsekwencja w syntezowaniu przekazu artystycznego dobrze prognozują rozwój Jego twórczości w zakresie rzeźby, biżuterii i innych działań plastycznych; pozwalają nawet intuicyjnie wartościować te dzieła”.

Prof. Andrzej Szadkowski



66

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ

"Bielszy odcień wnętrza" z cyklu "Anatomia przestrzeni", 2015

stal, 30 x 36 x 28 cm
unikat

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

WYSTAWIANY:

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót Głowy, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 9.05-6.08.2017

LITERATURA:

Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne Mikrokosmologie, red. David Crowley, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 198-199 (il.)





67

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ

"Przeniesienie" z cyklu "Anatomia przestrzeni", 2016

stal, 19 x 74 x 37 cm

unikat

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

WYSTAWIANY:

Jarosław Kozakiewicz. Zawrót Głowy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 9.05–6.08.2017

LITERATURA:

Jarosław Kozakiewicz. Subiektywne Mikrokosmologie, red. David Crowley, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 196 (il.)







Jarosław Kozakiewicz urodził się w 1961 w Białymstoku. W latach 1981-85 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie od 1985 do 1988 w The Cooper Union for Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Jest profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadzi Interdyscyplinarną Pracownię Projektową na Wydziale Wzornictwa. Mieszka i pracuje w Warszawie. Jego wizjonerska działalność artystyczna sytuuje się na pograniczu rzeźby, architektury, wzornictwa i projektowania krajobrazu, a punktem wyjścia są szczególnie aspekty ludzkiego ciała.

Od 2012 Kozakiewicz tworzy cykl „Anatomia przestrzeni”. Modelem wyjściowym jest siatka wykreślona przez linie łączące siedem otworów w ludzkiej twarzy odpowiadające siedmiu zmysłom. W związku z tym, że zaczyna od twarzy w ruchu, powstaje ruchomy model przestrzenny wypełniony ściankami tam, gdzie postaci jest więcej i twarze się stykają. Wielościennie, skomplikowane twory geometryczne powstałe w tym cyklu postrzegane są jako autonomiczne rzeźby wytworzone w wyniku operacji logicznych, ale mogą też pełnić funkcję inspirujących modeli dla projektowania architektonicznego.

Obydwie rzeźby były prezentowane na wystawie indywidualnej artysty „Zawrót Głowy” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie w 2017 roku.

68 †

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Żuraw

brąz patynowany, 56 x 8 x 11 cm
sygnowany na spodzie: 'B. CHROMY'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

Chromy był niezwykłym rzeźbiarzem, na którego dorobek składają się zarówno monumentalne pomniki, rzeźby plenerowe, jak i niewielkie statuetki czy medale. Pomniki oraz ich projekty stanowią dużą część spuścizny artysty. Wśród najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych realizacji znajduje się m.in. Smok Wawelski usytuowany u stóp Wawelu. Artysta był uczniem Xawerego Dunikowskiego, u którego studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dyplom uzyskał w 1956 roku. Dunikowski na zawsze pozostał wzorcem dla Chromego, a jego wpływy jest mocno widoczne w realizacjach artysty. Bronisław Chromy podejmował w swojej twórczości wachlarz różnorodnych tematów. Oprócz tematyki animalistycznej zwracają uwagę realizacje historyczne oraz martyrologiczne.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W MARCU 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM TKANINA
"RELIEF Z DWOMA WZGÓRZAMI" MAGDALENY ABAKANOWICZ**

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU
PROJEKTÓW SPECJALNYCH DESA UNICUM:



Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945



Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908



Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Madgalaena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718



Aukcje komiksu, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862

SZKŁO. SZTUKA. DESIGN

CZESŁAW ZUBER
Rzeźba szklana, 1987

AUKCJA 21 KWIETNIA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 21 kwietnia 2022

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

EDWARD HARTWIG
Wiosna, 1997

AUKCJA 28 KWIETNIA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 – 28 kwietnia 2022

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcyjnego 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 aukcyjnego przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcyjny ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

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

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane 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 postąpienia przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

6. Tabela postąpienia

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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 aukcyjera

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 równoważności 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: BREXPLPWBK. 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 granicę 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 granicę 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 stoniowa, 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 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 przysługują 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:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek 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

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

- 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.
- 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.
- 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".
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć 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:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 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

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

wewnętrznego, 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:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet krycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- 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;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- 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 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:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, 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.”;
 - obiekty powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- 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.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne · 1069ARZ019 · 7 kwietnia 2022

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

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 przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą

**DESA
UNICUM**

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 najwcześniejsze. Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

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





AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki: poz. 16, 24, 45

Agata Matusielańska: poz. 2, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 27, 38, 42, 50 (red.), 52, 55 (red.), 59 (red.), 67 (red.)

Dorota Monkiewicz: poz. 33, 66

Michał Szarek: poz. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 36, 43, 48, 49, 51, 61

Anna Szary: poz. 9, 25, 32, 46

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 7 KWIETNIA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 7 Zdjęcia aranżacyjne, fot. Paweł Bobrowski

poz. 8 Zdjęcia aranżacyjne, fot. Marlena Talunas

poz. 16 Zdjęcia aranżacyjne, fot. Paweł Bobrowski

poz. 17 Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Ska-ryszewskim w Warszawie, fot. Henryk Poddębny, po/lub 1927, źródło: Biblioteka Polona

poz. 19 Janina Rendznerowa (wówczas jeszcze jako Janina Czarnowska), źródło: archiwum prywatne

poz. 19 Magdalena Gross podczas wystawy swoich rzeźb w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933, źródło: NAC Online

poz. 20 Henryk Kuna, 1934, źródło: Wikimedia Commons

poz. 20 Aristide Maillol, Méditerranée dit aussi La Pensée, 1905, Musée d'Orsay w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 20 Kuros z Paros, około 540 p. n. e., Luwr w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 24 Antonio Canova, Posąg piściarza Creugasa, około 1800, Muzea Watykańskie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 33 Piotr Lutyński, fot. M. Gierat, dzięki uprzejmości artysty

poz. 35 Zdjęcie aranżacyjne, fot. Marek Bimer, dzięki uprzejmości artysty

poz. 36 Jean Lambert-Rucki w swoim atelier przy Rue des Plantes w Paryżu, około 1953, za: Jean Lambert-Rucki, Jacques De Vos, Marc André-Ruan, Jean-Pierre Tortil, Éd. Galerie Jacques De Vos, Paryż 1988, s. 178

poz. 45 Henryk Glicenstein podczas pracy nad rzeźbą, 1940, źródło: Wikimedia Commons

poz. 48 marmurowy postument z maską pośmiertną Józefa Piłsudskiego w Sanktuarium marszałka w dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, 1938-1939, źródło: NAC Online

poz. 48 Wojciech Kossak, Józef Piłsudski na Kasztance, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 48 Karykatura Józefa Piłsudskiego i Kasztanki, około 1932, źródło: jpilsudski.org

poz. 49 Józef Henelt, Portret Leona Wyrwicza w pracowni artysty, lata 30. XX w., źródło: NAC Online

poz. 49 Wincenty Wodzinowski, Portret Leona Wyrwicza z kukiełkami, pocztówka archiwalna, źródło: Biblioteka Polona

poz. 49 Afisz zapowiadający przedstawienie „Karuzela humoru” w krakowskim kinie „Wolność”, 1945, źródło: Biblioteka Polona

poz. 51 Fragment wystawy W kręgu „Chimery”: sztuka i literatura polskiego modernizmu w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie z widoczną rzeźbą, 1979-1980, za: W kręgu „Chimery”: sztuka i literatura polskiego modernizmu, katalog – pamiętnik wystawy, oprac. Mirosława Puchalska, Wojciech Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1980, wkładka pomiędzy stronami 30 i 31

poz. 52 Antoni Grabowski, fot. dzięki uprzejmości artysty

poz. 66 Widok wystawy: Jarosław Kozakiewicz. Zawrót głowy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 9.05-6.08.2017, fot. Jarosław Kozakiewicz, dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 7 Magdalena Abakanowicz, „Bird: Calcik”, 1996

okładka II – strona 1 poz. 16 Bolesław Biegas, „Spokój medytacji. Filozofia” („Le calme de la meditation. La philosophie”), 1908-1910

strony 2-3 poz. 67 Jarosław Kozakiewicz, „Przeniesienie” z cyklu „Anatomia przestrzeni”, 2016

strona 4 poz. 10 Magdalena Abakanowicz, Postać, 1995

strony 10-11 poz. 12 Magdalena Więcek, „Światło”, 1994

strony 221 poz. 14 Barbara Falender, Bez tytułu z cyklu „Sfery”, 1989

strona 222 poz. 25 Tomasz Górnicki, „Ad Lucem”, 2022

strona 224 – okładka III poz. 18 Stanisław Stefan Jackowski, Akt tancerki, lata 20.-30. XX w.

okładka tył poz. 22 „Szkółka Zakopiańska”, Dziewczynka z ptaszkiem, lata 20-30 XX w.

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka





