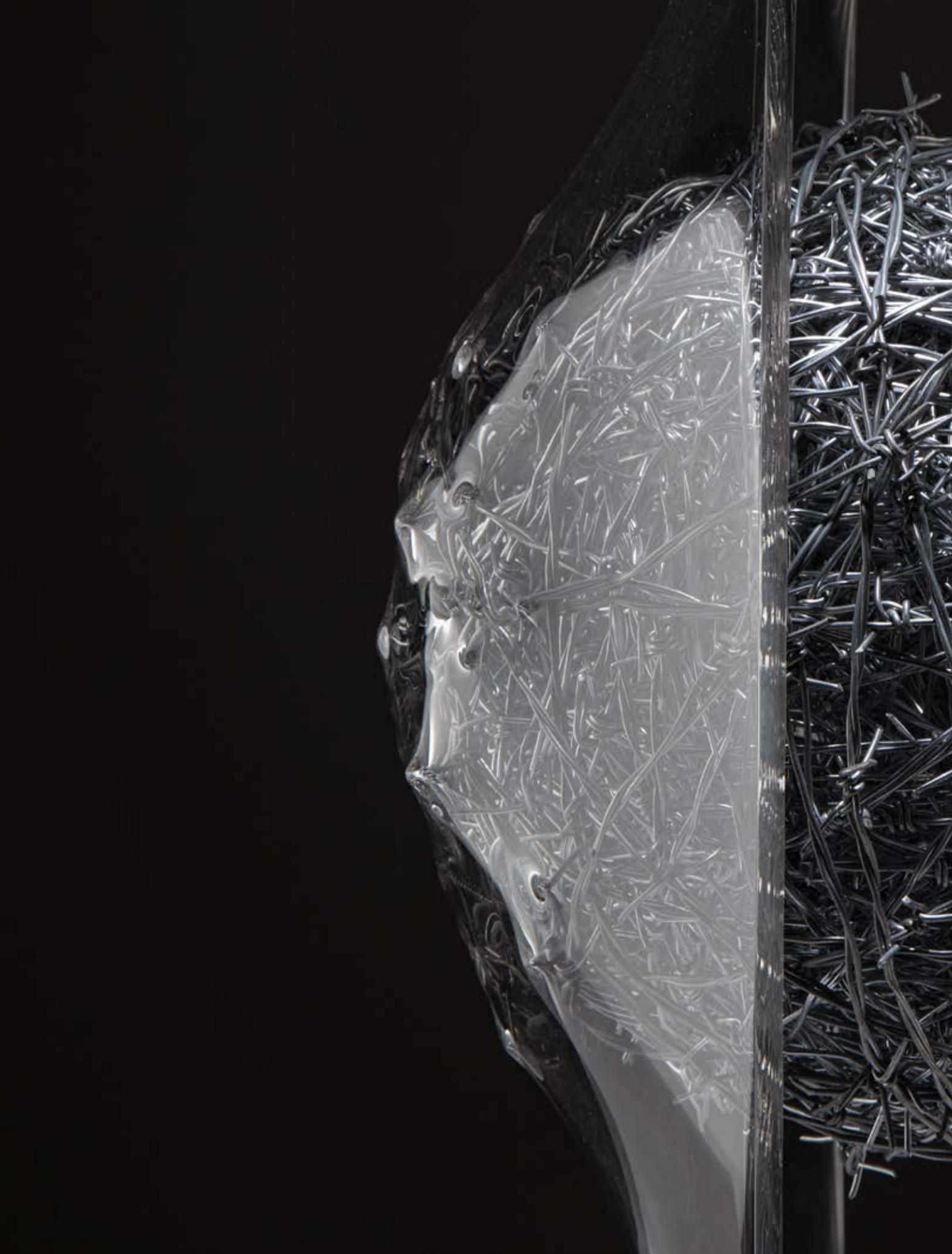
DESA UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2022 WARSZAWA



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2022

CZAS AUKCJI
27 października 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 27 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Natalia Kowalek
tel. 880 334 401
n.kowalek@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: BREXPLPWMBK
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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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 Tomaszkiewicz
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
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

KAROLINA CIESIELSKA–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

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

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

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

JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
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

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

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

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

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

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

INDEKS

Abakanowicz Magdalena **7–10**

Althamer Monika i Paweł **78**

Ambroziak Sylwester **31–33**

Berdowska Tamara **64–65**

Bimer Marek **57**

Biskupska Bożenna **34**

Boss-Gosławski Julian **74–75**

Chromy Bronisław **52–55**

Cybis Bolesław **70**

Dunikowski Xawery **46**

Falender Barbara **26–27**

Fic Józef **2**

Franaszek Krzysztof **68**

Glicenstein Henryk **44**

Górnicki Tomasz **80**

Grabowski Antoni **67**

Hasior Władysław **20–21**

Hurko Józef **5**

Jackowski Stanisław Stefan **43**

Kawiak Tomasz **79**

Kiziński Ireneusz **62**

Kuczyńska Maria Teresa **56**

Kujawska Aleksandra **61**

Lambert-Rucki Jean **69**

Łodziana Tadeusz **49**

Maziarska Jadwiga **28**

Mitoraj Igor **15–18**

Murak Teresa **24**

Musiałowicz Henryk **25**

Niewska Olga **14**

Nowakowska Krystyna **37**

Nowakowski Marek **42**

Orłowski Paweł **71–72**

Piotrowski Kazimierz Marceli **45**

Pratley Hywel **19**

Pronaszko Zbigniew **13**

Puget (Puszet) Ludwik **35–36**

Pustoła Wojtek **58**

Rurka Stefan **6**

Sikora Mateusz Jakub **73**

Sobociński Jerzy **38–39**

Stażewski Henryk **63**

Strynkiewicz Franciszek **11**

Szańkowski Maciej **66**

„Szkoła Zakopiańska" **1, 3–4**

Szpunar Tadeusz **50–51**

Szymanowski Wacław **12**

Tomaszewski Henryk Albin **59–60**

Tracz Stanisław **48**

Więcek Magdalena **22–23**

Wittig Edward **47**

Wolska Zofia **41**

Wysocki Stanisław **40**

Zagajewski Stanisław **76–77**

Zemła Gustaw **29–30**

1

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Kot, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 13 x 11,5 x 7,5 cm

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
1 900 - 2 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja malarza, ceramika, poety i dramaturga Mariana Niżyńskiego (1910-1943)
spuścizna po artyście

„Szkoła Zakopiańska" skupiała twórców z kręgu zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, którzy balansowali pomiędzy ludowością a awangardowymi tendencjami sztuki początku wieku i na stałe wpisała się w historię polskiej sztuki. Inspiracje artystów tego kręgu były szerokie, różnorodne oraz złożone. Dzięki bogatemu charakterowi prac twórców ukształtował się stylistyczny fenomen tej szkoły. Rzeźba przedstawiająca kota pochodząca z lat 20.-30. XX wieku stanowi dobre exemplum stylistyki artystów „Szkoły Zakopiańskiej", którzy często pozostają badaczom anonimowi, nieznani z imienia i nazwiska. Tego rodzaju artyści jako uczniowie Szkoły tworzyli zdecydowaną większością całej grupy. Niesygnowanie, a także nieopisywanie prac świadczy o zerwaniu w tym środowisku z utartym, romantycznym paradygmatem artysty jaki genialnego indywiduum. Zjawisko „Szkoły Zakopiańskiej" wyróżniało się stosunkowo jednorodnym, lecz bogatym w poszukiwania plastyczne eksperymentów. Istotną kwestią było przeświadczenie o silnym związku z naturą oraz jednoczesne rozwijanie nurtów awangardowych. Połączenie to skutkowało oryginalnym mariażem stylistycznym. Powiązanie z naturą stanowiło samo wykorzystywanie przez rzeźbiarzy materiału drewna do tworzenia prac. Starano się kłaść nacisk na pracę ludzkich rąk, a system pracy w szkole przywodził na myśl warsztat rzemieślniczych i cech średniowieczny. Na fenomen Szkoły Zakopiańskiej składała się unikatowość każdej z wykonywanych rzeźb i indywidualne podejście każdego artysty do ich formy.

2 †

JÓZEF FIC
1912

Wilczek, 1931

brzost (wiąz górski), 15 x 7,5 x 10,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie podstawy ołówkiem: 'Józef Fic | Ew. 228/31'
(widoczne w podczerwieni)

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
1 900 - 2 500 EUR

Józef Fic był jednym spośród uczniów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Rzeźbiarz ten urodził się w 1912 roku w Domaradzku, w dawnym województwie lwowskim. „Wilczek" z 1931 roku to połączenie modernistycznej formy z tradycją regionu podhalańskiego. Praca ukazuje silny związek z przyrodą Tatr, a jednocześnie wykazuje wpływy awangardy, inspiracje kubizmem i ekspresjonizmem, które znakomicie odzwierciedlały ogólnoeuropejskie tendencje. Tematyka dzieła oscyluje wokół motywów powiązanych z Podhalem, jego rodzimej natury, a materiał – brzost (wiąz górski) stanowi o bliskości z przyrodą. Karol Stryjeński – dyrektor Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego propagował przemyślane nawiązania do rdzennego folkloru, pragnął by uczniowie odwoływali się do własnej wyobraźni plastycznej i aby dążyli do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu. Rzeźba ta cechuje się zarówno silnym pierwiastkiem rodzimym, nieskażonym kosmopolitycznym wpływem, a zarazem przejawia formy kubizujące, ostro cięte oraz dynamiczne, podporządkowane ruchowi, stanowiące konsekwentną recepcję sztuki tworzonej w środowiskach wielkomiejskich.

3

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Góralka, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 46,5 x 17 x 17 cm

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 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 indywiduum. Zakopiańscy plastycy, podobnie jak średniowieczni twórcy, 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 tworzonym 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).

4

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Postać świętego, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 36 x 13 x 11 cm

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
13 600 - 16 700 EUR

„Sztuka Podhalańska! Na sam dźwięk tej obiecującej nazwy czujesz, wrażliwy przechodniu, żywiczną woń smreków, (...) a przez mózg suną ci gromadami bace, juhasy, kozy, czerpaki, snycerskie świątki i zbójniki ze szkoły Stryjeńskiego i kręci się w oczach cały świat czarowny «Skalnego Podhala». Spodziewasz się arcyswojskiego wyrazu na wskroś oryginalnej krainy, rodzimego odczucia rodzimej przyrody".

Karol Frycz, Sztuka Podhalańska i Prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie", „Świat" 1926, R. XXI, nr 26, s. 3

MISTYCZNA ZAKOPIAŃSZCZYZNA

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 stylistycznego.

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', 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 świętego. Uderza w niej niezwykle zdynamizowana struktura zbudowana poprzez nakładające się na siebie formy, szczególnie widoczne w opracowaniu partii tylnej. Właśnie tam zauważyć można zagadkową plątaninę kształtów przenikających się wzajemnie i przywodzących na myśl najwybitniejsze dokonania kubistów czy futurystów, znanych być może w owych kręgach dzięki dokonaniom polskich formistów. Tematyka sakralna należy zdecydowanie do rzadziej spotykanych w kręgu „Szkoły Zakopiańskiej". Niemniej jednak jest ona obok przywiązania do natury, kolejnym wyrazem związku artystów z regionem, tradycją i kulturą, w której Bóg i towarzysząca mu sfera sacrum odgrywały kluczową rolę.

5 †

JÓZEF HURKO
1914

"Skorpion" z cyklu "Znaki zodiaku", około 1935

brzost (wiąz górski), 52,5 x 22 x 17 cm
na spodzie podstawy wyryta sygnatura oraz opis: 'ZAKOPANE | SZKOŁA | HURKO JÓZEF'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 400 – 12 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zofii i Mieczysława Baziaków, Zakopane
kolekcja spadkobierców Zofii i Mieczysława Baziaków, Polska

Artyści ze „Szkoły Zakopiańskiej" od początków jej istnienia kreowali szeroki oraz zaskakujący repertuar form rzeźbiarskich. Twórcy konkurowali ze sobą, czego owocem były ciekawe, nietuzinkowe prace. Każdy z obiektów stanowił o indywidualizmie oraz nowatorskości projektów rzeźb, w których snycerze z Podhala dawali popis swojego talentu oraz manualnych umiejętności. Ich prace odtwarzały świat zewnętrzny, realny, który przenikał się ze światem metafizycznym, baśniowym. Początkowo źródłem impulsu twórczego były ludowe podania, legendy, religia, życie codzienne. W drugiej połowie lat 30. kwestie kosmogeniczne, których efektem inspiracji są dwie unikatowe prace dostępne w październikowej ofercie. Rzeźby reprezentujące cykl „Znaki Zodiaku" z 1935 roku to „Skorpion" autorstwa Józefa Hurko oraz „Rak" Stefana Rurki. Obiekty te znacząco odróżniają się od wczesnych dla Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego kompozycji – przedstawiających góralki, górali, juhasów, gazdów oraz baców. W latach 20. oraz 30. dochodzi do gwałtownych zmian społecznych oraz kulturowych. Sztuka tego okresu oddaje ducha epoki oraz jest jej wiernym zapisem. Zakopane stało się niezwykle modnym ośrodkiem artystycznym, przyjeżdżali tu Zofia Stryjeńska, Rafał Malczewski oraz ekscentryczny Witkacy. Dzięki ich wpływom młodzi rzeźbiarze przemycali w swych pracach refleksy sztuki nowoczesnej. Stanisław Ignacy Witkiewicz coraz intensywniej oddawał się filozofii, w 1935 wyłożył swój system, skoncentrowany na ontologii, który nazwał monadyzmem biologicznym, ponadto wydał skandalizujące książki o tytule „Narkotyki" i „Niemyte dusze".

Publikował artykuły, w których polemizował współczesnych mu filozofów, uważając iż zanik uczuć metafizycznych prowadzi do rozwydrzenia form artystycznych, które jest końcem sztuki w ogóle. Przejawem zainteresowania światem duchowym, nienamacalnym było zdecydowanie więcej. Wyobrażeniem plastycznym była między innymi realizacja kompleksowego zespołu dekoracji malarskich do reprezentacyjnej auli Gimnazjum Polskiego Macierzy Szkolnej w Gdańsku, przez członków Bractwa św. Łukasza – Cybisa, Zamoyskiego oraz Płużańskiego. Prac została nazwana tytułem „Polskie Niebo" – przedstawiała konstelacje gwiezdne wraz z znakami zodiaku, na których unosiła się w centrum plafonu postać symbolizująca Polskę. Dzieło miało stanowić polski akcent w coraz to bardziej zdominowanym przez Niemców mieście. Rzeźby ukazujące „Skorpiona" oraz „Raka" są formą odzwierciedlającą ducha lat 30. Prace nad cyklem „Znaków Zodiaków" prowadził sam dyrektor ówczesnej „Szkoły Zakopiańskiej" – Adam Dobrodzicki, które realizował wraz ze swoimi kilkoma uczniami. Obecnie wiadomo, że zachowało się jedynie kilka rzeźb, są to „Byk" dłuta Janusza Millera, „Wodnik" Adama Dobrodzickiego oraz „Panna". Wszystkie prace z tego cyklu charakteryzuje ogromna skala wyrazu, geometryzacja kształtów oraz rytmiczność bryły – które wyróżniają zakopiańskich artystów na tle innych twórców tego okresu.

6 †

STEFAN RURKA
1907

"Rak" z cyklu "Znaki zodiaku", 1935

brzost (wiąz górski), 53 x 24 x 18 cm
na spodzie podstawy wyryta sygnatura oraz opis: 'ZAKOPANE | SZKOŁA | RURKA STEFAN'
opisany tuszem: 'Ew. 267/ | 35'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 400 - 12 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zofii i Mieczysława Baziaków, Zakopane
kolekcja spadkobierców Zofii i Mieczysława Baziaków, Polska

7 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Bez tytułu, 1996

drewno, tkanina jutowa, 65 x 22,5 x 18,3 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym na podstawie: 'AM 96'

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
25 000 - 33 00 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Polska

Sztuka Magdaleny Abakanowicz została ukształtowana przez kryzys, który dotknął ludzkość podczas II wojny światowej. Brutalność na niespotykaną wcześniej skalę doprowadziła do dehumanizacji człowieka, odjęcia aspektu duchowego i uproszczenia do fizycznej powłoki. Rysy twarzy przedstawionej „Maski" są podobne do tych obecnych w innej pracy Magdaleny Abakanowicz o wymownym tytule „Twarze nie będące portretami" z 1983. Artystka zdaje się zastanawiać nad naszą umiejętnością rozpoznawania w uproszczonych formach człowieka i paradoksalnej porażce w dostrzeżeniu osoby w innym człowieku.

Najbardziej uznana światowo polska artystka, Magdalena Abakanowicz, przetransformowała tekstylia, zwykle kojarzone z przedmiotami użytku codziennego lub dwuwymiarowymi gobelinami, w instalacje przestrzenne i rzeźby. Pomysł wyniknął z jej potrzeby bycia poza kontrolą, stworzenia tego, co „w żadną kategorię się nie wpisuje, będzie nie nazwane więc umknie krytyce i ocenie" (Magdalena Abakanowicz, Sztuka koczownicza, [w:] Magdalena Abakanowicz, Warszawa 1995, s. 21). Na początku lat 60. XX wieku zaczęła produkować abakany, masywne, przestrzenne twory tekstylne. Były to przełomowe instalacje, które na stałe umieściły Magdalenę Abakanowicz w kanonie najbardziej przełomowych artystów XX wieku, choć przyznała, że nie stało się to bez oporów. Jak zauważyła, „abakany drażniły ludzi. Były nie w porę. W tkactwie: gobelin francuski, w sztuce: pop-art i sztuka konceptualna, a tu magiczne, skomplikowane, ogromne... obcy język" (Magdalena Abakanowicz, Abakany, [w:] Magdalena Abakanowicz, Warszawa 1995, s. 24). Pojedyncze głosy krytyki nie liczyły się jednak wobec nabierającej rozmachu kariery artystki, a już w 1965 przyznano jej nagrodę Grand Prix na Biennale São Paulo.

Magdalena Abakanowicz dalej rozwijała „obcy język" swoich prac. Swoje rzeźby porównywała do skór, które wytwarza i zrzuca z siebie, zaznaczając kolejne etapy życia. Od lat 80. XX wieku coraz częściej wyrażała się o swoich pracach z pewnym mistycyzmem. Stanowiły dla niej medium w poznawaniu tajemnic o sobie, istnieniu i kondycji ludzkiej. Była zainteresowana badaniem wspólnych mianowników różnych religii i kultur na świecie. Prace wykonane z worka jutowego przywodzą na myśl obiekty archeologiczne z zapomnianej epoki, wyschnięte mumie składowane w masowych ilościach i o utraconym kontekście.

Pierwsze wizerunki ludzkich twarzy powstawały właśnie w okresie tych socjologicznych i religioznawczych poszukiwań. Cykl „Inkarnacje" zrealizowany w latach 1985–87 to maski zrobione z odcisków twarzy Magdaleny Abakanowicz. Zdejmowane za pomocą wosku odciśnięte twarze zniekształcały się i odbiegały od jej obiektywnego wyglądu. Seria rysunków „Twarze nie będące portretami" idzie o krok dalej w rozdzieleniu wizerunku od osoby, upraszczając ludzką twarz do graficznego znaku. W późniejszym cyklu „Portretów anonimowych" Magdalena Abakanowicz częściowo zatarła rysy twarzy rzeźb, usuwając portretowanego.

Prezentowana „Maska", podobnie jak autoportrety z cyklu „Inkarnacji", prawdopodobnie bierze za bazę twarz artystki. Trudno jednak mówić tu o portrecie. Magdalena Abakanowicz, zacierając swoje znaki charakterystyczne, staje się „everymanem". W jej pracach widać często zabieg synekdochy – jedno ciało zamienne jest ze wszystkimi ciałami. O swojej sztuce powiedziała: „Dopiero mówiąc o sobie, mówi się o całym świecie. Ważne, żeby to było wyznanie prawdziwe, wtedy może stać się odkryciem" (Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Orońsko 2013, s. 25).

8 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać, 2001

brąz patynowany, 145 x 35 x 20 cm
sygnowany i datowany monogramem autorskim: 'MA I 2001'

estymacja:
320 000 – 500 000 PLN
66 700 – 104 200 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki
kolekcja prywatna, Polska

„Wierzę twórcy, nie wierzę kierunkom. Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich filozofie i cele".

Magdalena Abakanowicz

9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura Krocząca z serii "Vancouver Ancestors", 2005

żeliwo, 282 x 135 x 69 cm
sygnowany i datowany monogramem artystki: 'AM 05'

estymacja:
1 300 000 – 1 800 000 PLN
270 850 – 375 000 EUR

POCHODZENIE:
Montreal Museum of Fine Arts, Kanada
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Queen Elizabeth Park, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2005–2007
City Hall Canada Line Station, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale 2009–2011
Londsdale Avenue, North Vancover, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2014–2016
La Balade pour la Paix: An Open-Air Museum, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2017–2020
Arts on the Avenue, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, Edmonton, 2020

LITERATURA:
praca jest uwzględniona w katalogu raisonné Magdaleny Abakanowicz

10 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura Krocząca z serii "Vancouver Ancestors", 2005

żeliwo, 284,5 x 130 x 65 cm
sygnowany i datowany monogramem artystki: 'AM 05'

estymacja:
1 300 000 – 1 800 000 PLN
270 850 – 375 000 EUR

POCHODZENIE:
Montreal Museum of Fine Arts, Kanada
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Queen Elizabeth Park, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2005–2007
City Hall Canada Line Station, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale 2009–2011
Londsdale Avenue, North Vancover, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2014–2016
La Balade pour la Paix: An Open-Air Museum, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, 2017–2020
Arts on the Avenue, wystawa plenerowa, Vancouver Biennale, Edmonton, 2020

LITERATURA:
praca jest uwzględniona w katalogu raisonné Magdaleny Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz na tle instalacji Przestrzennej „Agora” w Grant Park, Chicago, Il., USA, fot. fot. ASSOCIATED PRESS/East News

Instalacja Przestrzenna „Agora" Magdaleny Abakanowicz w Grant Park, Chicago, Il., USA,fot. Gabriel Grams/East News

„Figury Kroczące" autorstwa Magdaleny Abakanowicz stanowią część instalacji, która oryginalnie składała się z dwudziestu postaci. Olbrzymie żeliwne odlewy postaci ludzkich zostały wykonane na specjalne zlecenie Vancouver Biennale na wystawę w latach 2005-2007. Zostały odlane w odlewni Śrem, w okolicy Poznania, pod specjalnym nadzorem artystki. Magdalena Abakanowicz osobiście zadbała o to, by prace różniły się od siebie, a osiągnęła to poprzez modyfikacje formy przed odlewaniem kolejnych figur. Dzięki temu wszystkie rzeźby różnią się od siebie, tworząc unikalne obiekty.

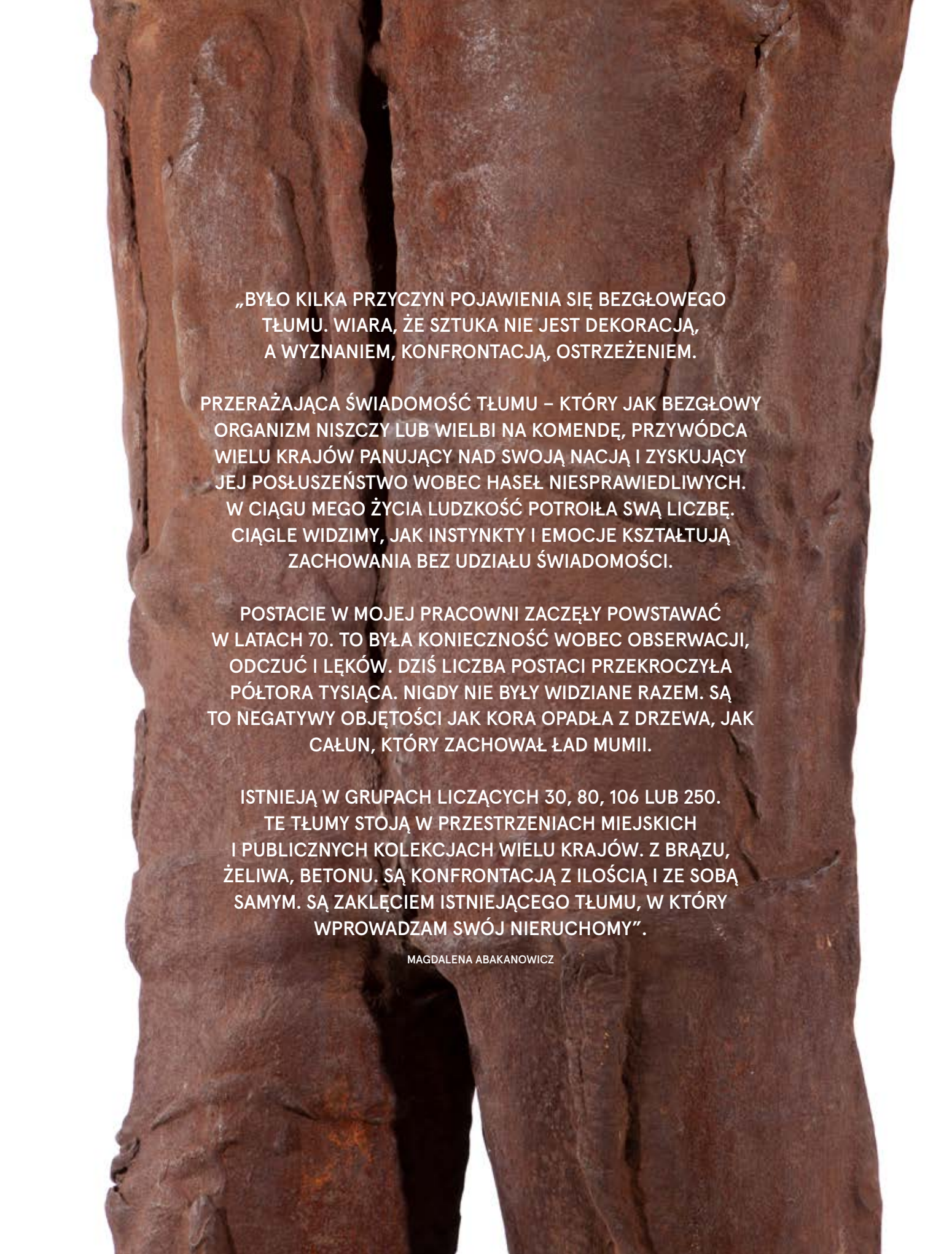
Początkowo obiekty zostały wystawione w Parku Queen Elizabeth w Vancouver na Biennale w latach 2005-2007. W kolejnych latach, 2009-2011, dziewięć z nich zostało zaprezentowanych przed stacją City Hall Canada Line Station. W latach 2014-2016 część figur została pokazana wzdłuż Lonsdale Avenue w North Vancouver. W 2017 sześć z „Kroczących Postaci" zostało wypożyczonych do Montreal Museum of Fine Arts na wystawę „La Balade pour la Paix: An Open-Air Museum", gdzie prace zostały zestawione z innymi eksponatami. Wystawa w swoim zamyśle opowiadała o otwartości i pokoju pomiędzy narodami. W 2020 rzeźby zostały wypożyczone Arts on the Avenue, instytucji w Edmonton, w Albercie.

Instalacje nawiązuje do realizacji „Agora", którą można podziwiać w Parku Grant w Chicago. Swoją nazwą grupa bezgłowych olbrzymów nawiązuje do miejsca spotkań w przestrzeni miejskiej w starożytnej Grecji. To właśnie Agora, czyli głównym plac, stała się miejscem narodzin demokracji, gdzie równi sobie mieszkańcy omawiali, głosowali i spierali się. Wszyscy równi w swoich prawach. To właśnie do tej koncepcji – różnorodności w jedności, nawiązywała artystka.

Wspominane realizacje, zarówno figury wykonane na zlecenie Vancouver Biennale, jak i Agora to jedne z wielu instalacji artysty, które można było podziwiać oraz nadal można w przestrzeniach publicznych. Jak zauważa Mary Jane Jacob: „Przestrzeń prac Abakanowicz – tak jak przestrzeń wszelkiej dobrej sztuki – to przestrzeń społeczna. Kiedy doświadczamy takiej sztuki, czujemy impuls, by na nowo określać, co jest istotne.

Jak widzowie idziemy w ślady artystki, uczestnicząc w niekończącym się poszukiwaniu znaczeń i ludzkiego postępu" (Mary Jane Jacob, Magdalena Abakanowicz, Cysterna, Warszawa 2008, s. 16). Jak opowiada krytyczka oraz mieszkanka Chicago, realizacje miejskie, w tym przypadku Agora, stają się miejskimi oazami, przestrzeniami do kontemplacji, których znaczenia czy wydźwięk ulegają zmianie pod wpływem bieżących wydarzeń społecznych czy politycznych. Umiejscowienie prac w przestrzeni publicznej, obcowanie z nimi bezpośrednio, spacerowanie w ich towarzystwie pozwala spojrzeć na miasto i jego mieszkańców z nowej perspektywy. W Chicago zyskiwały one nowe znaczenie w kontekście napływu migrantów w poszukiwaniu dostatku i lepszego życia. W każdym miejscu zyskują one nowe kontekst i znaczenie.

Dlaczego postacie, którymi posługuje się artystka, przypominają w swojej formie ludzkie skorupy? 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-Cioczek, krytyk 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 zaprząc 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 Holokauście, Łódź 2001, s. 151, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby", 2013, nr 2, s. 7).



„BYŁO KILKA PRZYCZYN POJAWIENIA SIĘ BEZGŁOWEGO TŁUMU. WIARA, ŻE SZTUKA NIE JEST DEKORACJĄ, A WYZNANIEM, KONFRONTACJĄ, OSTRZEŻENIEM.

PRZERAŻAJĄCA ŚWIADOMOŚĆ TŁUMU – KTÓRY JAK BEZGŁOWY ORGANIZM NISZCZY LUB WIELBI NA KOMENDĘ, PRZYWÓDCA WIELU KRAJÓW PANUJĄCY NAD SWOJĄ NACJĄ I ZYSKUJĄCY JEJ POSŁUSZEŃSTWO WOBEC HASEŁ NIESPRAWIEDLIWYCH. W CIĄGU MEGO ŻYCIA LUDZKOŚĆ POTROIŁA SWĄ LICZBĘ. CIĄGLE WIDZIMY, JAK INSTYNKTY I EMOCJE KSZTAŁTUJĄ ZACHOWANIA BEZ UDZIAŁU ŚWIADOMOŚCI.

POSTACIE W MOJEJ PRACOWNI ZACZĘŁY POWSTAWAĆ W LATACH 70. TO BYŁA KONIECZNOŚĆ WOBEC OBSERWACJI, ODCZUĆ I LĘKÓW. DZIŚ LICZBA POSTACI PRZEKROCZYŁA PÓŁTORA TYSIĄCA. NIGDY NIE BYŁY WIDZIANE RAZEM. SĄ TO NEGATYWY OBJĘTOŚCI JAK KORA OPADŁA Z DRZEWA, JAK CAŁUN, KTÓRY ZACHOWAŁ ŁAD MUMII.

ISTNIEJĄ W GRUPACH LICZĄCYCH 30, 80, 106 LUB 250. TE TŁUMY STOJĄ W PRZESTRZENIACH MIEJSKICH I PUBLICZNYCH KOLEKCJACH WIELU KRAJÓW. Z BRĄZU, ŻELIWA, BETONU. SĄ KONFRONTACJĄ Z ILOŚCIĄ I ZE SOBĄ SAMYM. SĄ ZAKLĘCIEM ISTNIEJĄCEGO TŁUMU, W KTÓRY WPROWADZAM SWÓJ NIERUCHOMY”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

11 †

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

1893-1996

"Święta Klara" i "Święty Franciszek" - para rzeźb, około 1935

dąb czarny
"Święta Klara": 138 x 18 x 10 cm,
"Święty Franciszek": 139 x 19 x 10 cm
na odwrociu figury "Świętego Franciszka" papierowa nalepka Wystawy Światowej w Nowym Jorku

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 400 - 12 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone (najprawdopodobniej zakup po zamknięciu wystawy)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa Światowa, Sala Honorowa Pawilonu Polskiego, Nowy Jork, 3 maja 1939 - październik 1940

LITERATURA:
Krystyna Nowakowska, Pawilon polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939-1940) i jego dalsze dzieje, Warszawa 2013, s. 205
Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza, red. Maria Lewańska, Warszawa 1993, nr kat. 46 i 62
Lech Grabowski, Franciszek Strynkiewicz, Warszawa 1957, nr kat. 24-25
Maria Werten, Notes on Certain Exhibits in the Polish Pavilion of the New York World's Fair, „Polish Art Service. Art Division" 1939
Official catalogue of polish pavilion at the World's Fair in New York, Nowy Jork 1939, nr kat. 324 i 325, s. 237C
archiwalna fotografia ekspozycji w Sali Honorowej Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku (rzeźby widoczne w tyle sali), 1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-M-654-53

RZEŹBY STRYNKIEWICZA WIELKI POWRÓT

Twórczość Franciszka Strynkiewicza stanowi do dzisiaj zagadnienie nie w pełni przebadane pod względem naukowym. Pomimo kilku publikacji na temat działalności rzeźbiarskiej artysty, wciąż trudno ustalić wszystkie fakty i zrekonstruować rozwój jego artystycznej kariery. Najlepiej scharakteryzował charakter jego dzieł Lech Grabowski, który wyróżnił w twórczości Strynkiewicza dwa osobne nurty (Lech Grabowski, Franciszek Strynkiewicz, Warszawa 1957, s. 6). Zwrócił on uwagę na widoczną w pracach artysty prostotę, logikę kompozycji i jasność konstrukcji, które łączyły go ze sztuką antyczną, a także z klasycyzującą rzeźbą francuską początków XX stulecia. Zauważył on także silne inspiracje sztuką ludową.

Prezentowane w katalogu aukcyjnym figury świętych Klary i Franciszka to bardzo dobre przykłady rzeźb Strynkiewicza, w których ujawniają się cechy obydwu tych nurtów. Z jednej strony wysmukła, przestylizowana forma odwołuje nas do antycznych posągów bóstwa czy mezopotamskich lub egipskich steli. Z drugiej natomiast, zauważalne jest tutaj zamiłowanie do prostych, wręcz nieco naiwnych kompozycji ludowych świątków.

Pisząc o tych pracach Strynkiewicza należy zwrócić jeszcze uwagę na jeden aspekt, a mianowicie na ich historię. Obie kompozycje wysłane zostały bowiem na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku. Ozdobiły one Salę Honorową Polskiego Pawilonu i wystawione zostały tuż obok słynnego cyklu malowideł obrazujących przeszłość Polski, wykonanych przez Łukaszowców. Ich los, podobnie jak i innych dzieł prezentowanych wówczas za oceanem, nie jest zupełnie jasny. Po wybuchu II wojny światowej wszystkie prace uwięzione zostały w Stanach Zjednoczonych i nie powróciły do ogarniętego wojenną zawieruchą kraju. Niektóre trafiły do Muzeum Polskiego w Chicago. Rzeźby Strynkiewicza zlicytowane zostały najprawdopodobniej tuż po zamknięciu pawilonu i trafiły w ręce prywatne. Ich powrót do kraju po tylu dekadach stanowi wyjątkowe wydarzenie.

Widok na Salę Honorową w Pawilonie Polskim podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku, 1939
(rzeźby Strynkiewicza widoczne w tyle sali)

Nalepka wystawowa zachowana na rzeźbie Świętego Franciszka

Widok na Pawilon Polski podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku, 1939

POLAND

12

WACŁAW SZYMANOWSKI

1859-1930

"Śmiejąca się fala" ("Śmiech"), 1902

ceramika szkliwiona (gres), 48 x 55 x 23 cm
sygnowany i opisany z tyłu, przy podstawie: 'Szymanowski | GRES. Emile Muller'

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
25 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja publicystki i działaczki społecznej Marii Jodko-Narkiewicz (1866-1951), Bobownia (zakupiony po wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1903 roku)
kolekcja historyczki sztuki Marie-Christine David, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1903
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903
XV. wystawa Secesji Wiedeńskiej, Wiedeń, listopad-grudzień 1902

LITERATURA:
Wacław Szymanowski 1859-1930, katalog wystawy, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. 58 (rzeźby zaginione), s. 125 (il.)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 371
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1903, Warszawa 1904, s. 47
Kazimierz Broniewski, Ze sztuki. Wystawa Wacława Szymanowskiego, „Kurjer Warszawski" 1903, nr 157, s. 4
Eligiusz Niewiadomski, Z wystawy [Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych], „Tygodnik Ilustrowany" 1903, nr 22, s. 423-424 (wzmiankowany), 433 (il.)
Stanisław Krzywoszewski, „Sztuka" w Wiedniu, „Kraj. Życie i Sztuka" 1902, nr 45, s. 471 (jako „Śmiech")
„Ver Sacrum" 1902, nr. 23, s. 327 (il.) (jako „Die lachende Welle")
XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, katalog wystawy, Wiedeń 1902, nr kat. 144, s. 31 (jako „Die lachende Welle")

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

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

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

Do około 1900 roku obok przedstawień symboliczno-mitologicznych ważną część prac Szymanowskiego stanowiły kompozycje o tematyce ludowej utrzymane w nurcie chłopomańskich inspiracji. Owe zainteresowanie ludem i wiejską przestrzenią najpełniej uwidoczniły się w malarstwie artysty. Znakomitymi przykładami mogą być tutaj chociażby obrazy „Huculi w rozmowie" z 1888 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Żniwiarz" znany również jako „Upał" namalowany w 1895 (kolekcja prywatna). Szymanowski dał poznać się w omawianych przedstawieniach jako wnikliwy obserwator wiejskiego życia i jego nie zawsze sielankowych realiów.

Wacław Szymanowski, Mickiewicz po Improwizacji, 1898–1902, Muzeum Narodowe w Krakowie

Wacław Szymanowski, Śmiejąca się fala, „Ver Sacrum" 1902, nr 23, s. 327

Widok na salę z polskimi eksponatami podczas XV. Wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902

Przedstawienia o charakterze fantastycznym, nasycone silnym pierwiastkiem emocjonalnym odgrywały jednak wówczas w jego twórczości wiodącą rolę. Doskonałym przykładem jest tutaj ekspresyjna „Śmiejąca się fala" o niepokojącym, nostalgicznym nastroju i secesyjnej, płynnej linii. Motywy wodne pojawiały się w tym czasie w oeuvre Szymanowskiego niezwykle często. Wymienić należy chociażby głowy „Tytonów" stworzone jako element wodotrysku czy nieco późniejszą „Falę" (przed 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wszystkie te prace sygnalizują zainteresowanie artysty żywiołami – nieokiełznanymi i dzikimi siłami natury, które na przełomie wieków wyrażać mogły idee katastrofizmu i dekadencką atmosferę epoki. Ludwig Hevesi pisząc o XV wystawie Secesji Wiedeńskiej, na której zaprezentowana została m.in. „Śmiejąca się fala", mówił o wyjątkowym klimacie sali z polskimi eksponatami (Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik, Wiedeń 1906, s. 402). Według niego, Polacy „oddychać mieli innym powietrzem", a aranżacja wystawy tworzyć miała melancholijną „aleję westchnień". W kontekście sztuki około roku 1900 nie było wówczas większego komplementu. Wypowiedź Hevesi'ego odnieść należy zatem także i do wystawianych w Wiedniu rzeźb Szymanowskiego, wielokrotnie prezentowanych i docenianych podczas ekspozycji Wiener Secession.

Wacław Szymanowski, Fala, przed 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie

Wacław Szymanowski przed pomnikiem Fryderyka Chopina w Warszawie, 1929–1930

13 †

ZBIGNIEW PRONASZKO
1885–1958

"Akt", 1922

gips patynowany, 37 x 15 x 15 cm

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
63 000 - 83 000 EUR

POCHODZENIE:
ze zbiorów rodziny Andrzeja Pronaszki
dom aukcyjny Rempex, kwiecień 2004
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Irena Jakimowicz, Formiści, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 63, nr. kat. 781
Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 21, il. 17
Joanna Pollakówna, Formiści, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 165
Bolesław Bielawski, Rzeźba formistyczna, [w:] Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce, Wrocław 1966, il. 11
Helena Blumówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, repr. nr 9,

1885 W Derebczynie na Podolu przychodzi na świat Zbigniew Pronaszko, syn Franciszka i Feliksy z domu Sawickiej.

1903 Pronaszko zdaje maturę w Warszawie.

1905 Studiuje w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie.

1906 Przenosi się do Krakowa i podejmuje studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczyć się będzie do 1911 roku.

1907 Po raz pierwszy wyjeżdża w dłuższą podróż zagraniczną. Odwiedza Monachium, Wiedeń, Paryż.

1908 Debiut w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

1911 Wystawia podczas I wystawy „Niezależnych" w Krakowie.

1912 Przełomowe dzieło: projekty polichromii i płaskorzeźby do ołtarza dla kościoła ojców Misjonarzy w Krakowie (niezachowane).

1914 Podczas pierwszej wojny światowej (do 1917 roku) przebywa w Zakopanem. W tym czasie tworzy pierwsze rzeźby.

1915 Tworzy pierwszą scenografię teatralną do „Dziadów" Mickiewicza. W kolejnych latach będzie współpracować w teatrami przede wszystkim w Warszawie.

1917 Pracuje jako rekwizytor Teatru Ludowego w Krakowie. Wystawa Ekspresjonistów Polskich. Ruch formistyczny rozwija się do 1922 roku.

1919 Ślub z Marią Normą Taube.

1922 Wystawa indywidualna w warszawskiej Zachęcie.

1924 Pobyt artysty w Wilnie od 1923 roku, gdzie obejmuje funkcję kierownika pracowni malarstwa monumentalnego w Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Odsłonięcie modelu pomnika Adama Mickiewicza.

1925 Bracia Pronaszkowie tworzą scenografię do jednego z najbardziej awangardowych polskich przedstawień, „Kniazia Potiomkina" Micińskiego w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie.

1928 Wyjazd do Francji.

1932 Udział w Biennale Sztuki w Wenecji.

1933–34 Jest jednym z inicjatorów powstania teatru „Cricot".

1934 Podróż do Holandii.

1935 Tworzy plafon na Zamku na Wawelu. Wystawia na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Brukseli.

1937 Złoty medal za malarstwo na Wystawie Powszechnej w Paryżu.

1945 Zostaje mianowany profesorem nadzwyczajnym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dwa lata później otrzymuje tytuł profesora zwyczajnego tej uczelni.

1949 Zostaje rektorem krakowskiej Akademii.

1957 W Krakowie i Warszawie wystawy monograficzne z okazji pięćdziesięciolecia pracy artysty.

1958 Artysta umiera w Krakowie.

Zbigniew Pronaszko przy modelu pomnika Adam Mickiewicza dla Wilna

ZBIGNIEW PRONASZKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

„Obserwując przedmiot czy rozważając go – nie widzę go wyłącznie frontalnie – przeciwnie, uderzają moją wyobraźnię przeróżne jego plany – i dopiero reasumując je w obrazie – otrzymuję ten pełen jego wyraz – istotę. Tak uzyskuję trzeci wymiar, który nic wspólnego nie ma z tradycyjną perspektywą".

Zbigniew Pronaszko

Prezentowany gips Zbigniewa Pronaszki należy do unikatowych dzieł formistycznych obecnych na polskim rynku sztuki. Praca przez wiele dekad należała do kolekcji rodziny artysty i stanowi jedną z nielicznych rzeźb powstałych w obrębie formizmu, jakie należą do kolekcji prywatnych. Powstały w 1922 roku „Akt" obrazuje dążenia głównego eksponenta tego ruchu – Pronaszko – do stworzenia nowej harmonii plastycznej w oparciu o wcześniejsze radykalne eksperymenty obrazowe.

Artyści pierwszych awangard musieli zmierzyć się z tematem aktu, który stanowił podstawę doktryny akademizmu w sztuce. Wymownym przykładem dla takiej praktyki są „Panny z Awinionu" (1907, Museum of Modern Art, Nowy Jork) Pabla Picassa, od powstania których datuje się eksperyment kubistyczny w oeuvre tego malarza. Futuryści, którzy druzgotali piękno klasycznej rzeźby, ogłaszając samochód piękniejszym od Nike z Samotraki, sprzeciwiali się tematowi aktu w sztuce, pisząc: „WALCZYMY: (...) 4. PRZECIW AKTOWI W MALARSTWIE, RÓWNIE NUDNEMU I NATRĘTNEMU JAK CUDZOŁÓSTWO W LITERATURZE".

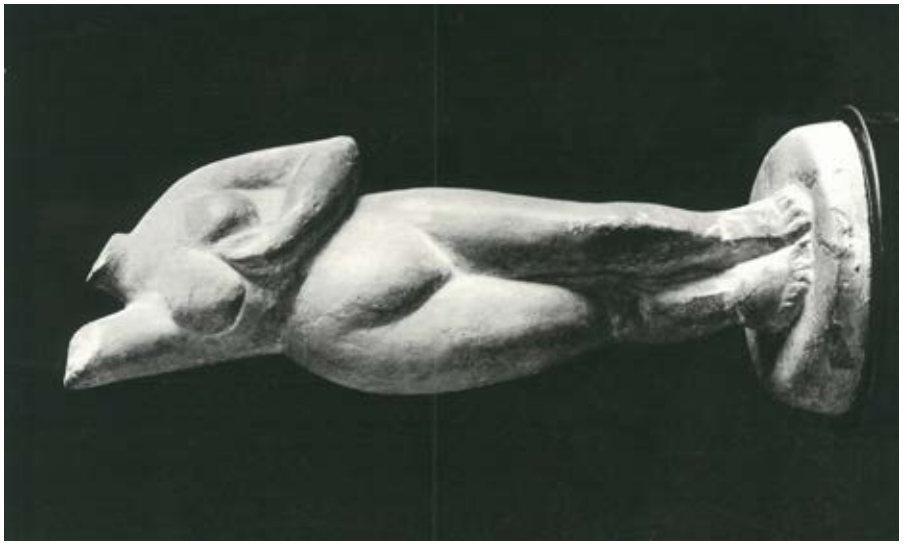
Założona w 1917 roku grupa Ekspresjonistów Polskich postrzegana jest jako pierwsze, polskie awangardowe ugrupowanie. Artyści tego kręgu, tacy jak bracia Pronaszkowie, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek czy Stanisław Ignacy Witkiewicz podważali swoją twórczością dotychczasowy prymat naturalizmu obecny w sztuce modernizmu i promowali zagadnienia formy artystycznej, redukując znaczenie treści dla utworu artystycznego. „Taka teoria formizmu, na którą wszyscy bez wyjątku członkowie towarzystwa formistów bez zastrzeżeń zgodzić by się mogli – nie istnieje" – stwierdzał w 1921 roku Witkacy. Pokłosie tej myśli odnajdujemy w stanowiskach badaczy i muzealników, którzy, tworząc narrację o formizmie, akcentowali jego pluralizm estetyczny oraz programową niejednorodność. „W stosunku do kubizmu i ekspresjonizmu był formizm niewątpliwie kierunkiem umiarkowanym, który dążył do przejścia od deformacji do kształtowania. Oczywiście nie mogło być mowy o kształtowaniu w sensie naturalistycznym. (...) Nigdy nie było mowy o oderwaniu się od wielkiej sztuki przeszłości" - pisał Leon Chwistek w pracy „Twórcza siłą formizmu" z perspektywy 1938 roku.

Formizm Pronaszki wyraźnie widoczny jest w programowym dla całego kierunku „Akcie formistycznym" Zbigniewa Pronaszki z 1917 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie). Przedstawia wchodzącą do pomieszczenie nagą kobietę, której ciało zostało sprowadzone do geometrycznych brył. Obraz te wskazuje na awangardową potrzebę obrazoburczości Pronaszki, stąd rozkład ludzkiego ciała do geometrycznych form, lecz także utajony w formistach klasycyzm, domagający się estetyzującego przedstawienia akcentującego prymarne wartości formy w malarstwie. Na odwrociu „Aktu formistycznego" stworzy artysta nowy portret przedstawiający portret lekarza Jana Miodońskiego przy wiolonczeli. Zestawiając ze sobą lico i odwrocie otrzymamy sugestywny obraz dialektyki buntu i tradycji obecnej w całej twórczości formistów.

W 1917 roku Pronaszko tworzy kubistyczne z ducha prace rzeźbiarskie takie jak „Akt" znany z reprodukcji w czasopiśmie „Maski". Negatywowo-pozytywowa forma i łącznie kubicznych brył postrzeganych z różnych perspektyw znamionuje ten etap jego dzieła. Prezentowany „Akt" z 1922 roku wywodzi się z tego ducha, lecz prezentuje już bardziej klasycyzującą estetykę. Obłe kształty nóg modelki łączą się w górnej partii rzeźby, formując wieloraką bryłę składającą się z dłoni klasycznie ułożonej między piersiami. Pronaszko usunął głowę i górną część prawej ręki, dialogując z koncepcją rzeźby Auguste'a Rodina, który przez przedstawianie jedynie korpusów ciał, zwiększał ich ekspresję, ale też z wielkimi greckimi i rzymskimi pierwowzorami, w których brak kończyn powodowany ich wielowiekową historią nadawał im niepowtarzalny wyraz.

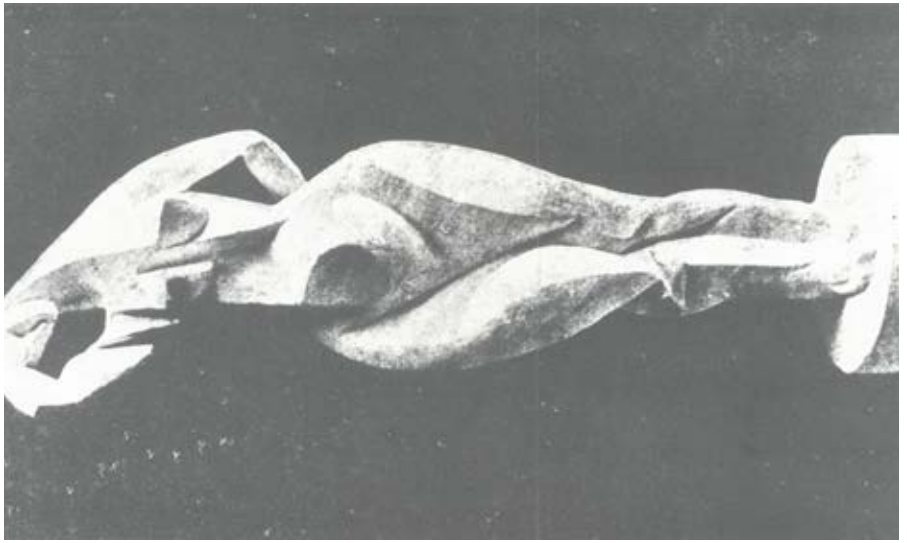
Zbigniew Pronaszko, Akt formistyczny, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie

Zbigniew Pronaszko, Akt, 1922, fotografia archiwalna



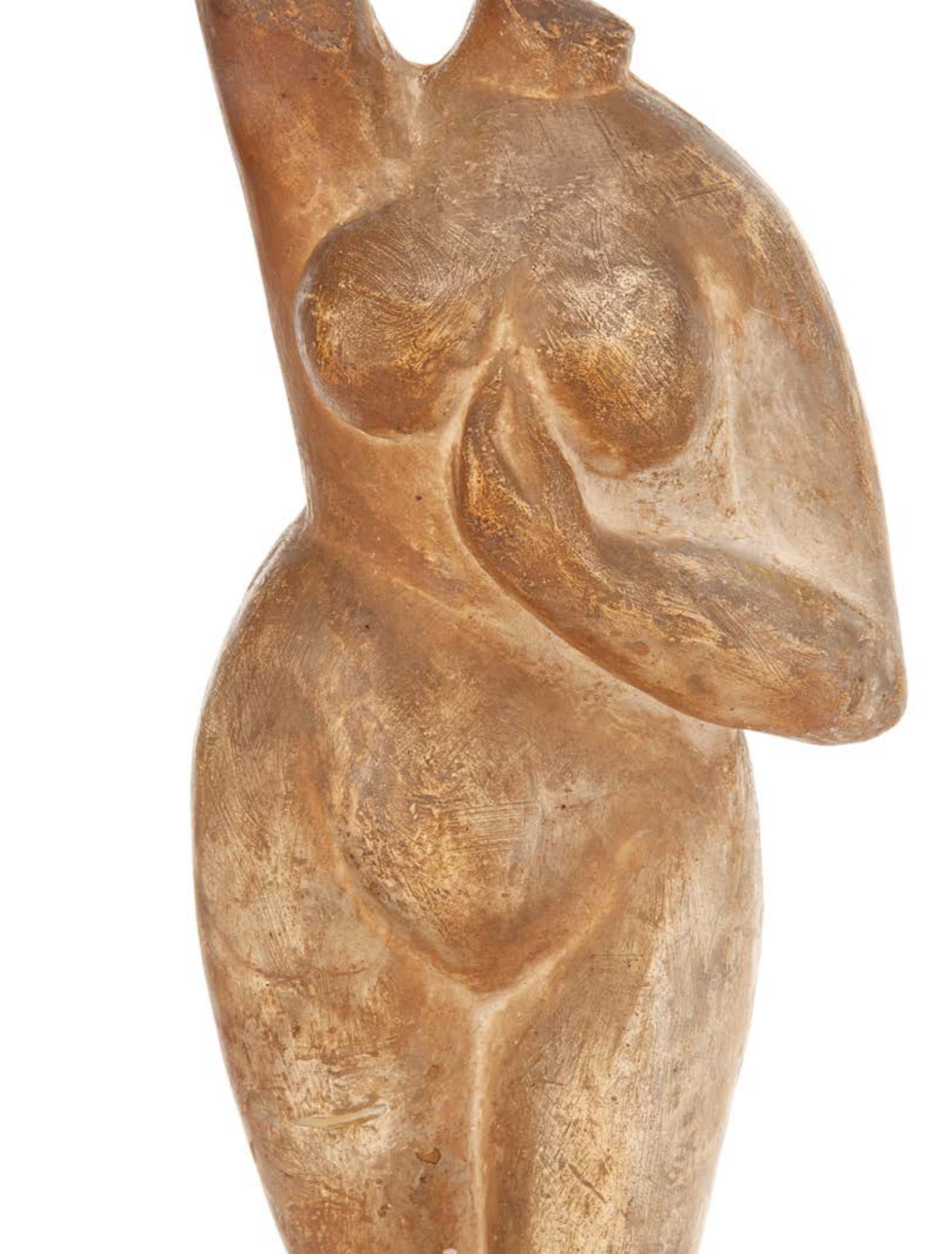
Zbigniew Pronaszko, Akt, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie

Zbigniew Pronaszko, Akt, 1917, gips, zaginiony



„SZTUKA NIE JEST SAMYM TYLKO NAŚLADOWANIEM, GDYBY CHODZIŁO O WIERNE ODDANIE POWIERZCHOWNOŚCI OSÓB, TOBY NAJLEPIEJ BYŁO ROBIĆ PODOBNE DO NICH FIGURY WOSKOWE I UBIERAĆ JE W ODZIENIE, JAKIE TE OSOBY MIAŁY ZWYCZAJ NOSIĆ. SZTUKA NIE JEST TAKŻE PRZYPOMNIENIEM RZECZYWISTOŚCI: TWORZY PRZEDMIOTY, KTÓRYCH NIKT NIGDY NIE WIDZIAŁ. SZTUKA WRESZCIE NIE ZALEŻY NA ZRĘCZNEM UŁOŻENIU TYPU RODZAJOWEGO Z ROZMAITYCH CEGIEŁEK, BRANYCH OD GATUNKÓW I POJEDYNCZYCH JESTESTW (...). SZTUKA NIE JEST I NIE MOŻE BYĆ CZYM INNYM, JAK TYLKO WYRAŻENIEM WIDZENIA”.

ZBIGNIEW PRONASZKO, KATALOG I WYSTAWY EKSPRESJONISTÓW POLSKICH, 1917



14

OLGA NIEWSKA

1898–1943

Portret kobiety, 1931

brąz patynowany, 29 x 20 x 23 cm
sygnowany i datowany przy podstawie: 'Olga Niewska 1931'
wymiary granitowego postumentu: 15 x 15 x 15 cm

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

LITERATURA:
porównaj: fotografia ukazująca analogiczny odlew, lata 30. XX w., fot. Stanisław Brzozowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. DI 92431/133 MNW

„Podobnie jak w rzeźbie sportowej, tak też i w portrecie Niewska odnajdowała się znakomicie. Nic więc dziwnego, że przez jej pracownię przewinęło się wiele osób wyrażających chęć pozowania do portretu. Byli to z reguły politycy, wyższej rangi oficerowie, artyści, a także przyjaciele i znajomi z kręgów rodzinnych".

Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 121

OLGA NIEWSKA PORTRECISTKA

Olga Niewska urodziła się w 1898 roku w Charkowie. Po latach sama opowiadała anegdoty o zamierzchłych początkach swojej działalności plastycznej – „Już od dzieciństwa miałam tendencję do lepienia. Ofiarą padało ciasto w domu rodzicielskim. A często był świeży chleb. Ojciec powtarzał, oczywiście w żartach: 'Oby tylko nie została rzeźbiarką'" (Kazimiera Alberti, Rzeźby Olgi Niewskiej, „Świat Kobiecy", 1929, nr 8, s. 165). Wbrew woli ojca Olga rzeźbiarką jednak została. W 1919 jako jedna z pierwszych kobiet podjęła studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dostała się do pracowni wybitnego polskiego twórcy modernistycznego, Konstantego Laszczki. To pod okiem profesora ukształtował się indywidualny i bardzo interesujący styl Niewskiej. Artystka uzupełniła swoją edukację jeszcze w latach 1926-28 w Paryżu, a dokładniej w Académie de la Grande Chaumière. Tam zetknęła się z wielką indywidualnością, jaką był Antoine Bourdelle. To on wyznaczył ścieżkę, którą artystka podążyła dalej. Stworzona przez nią w tym czasie postać „Łuczniczki" (1927) jest bodaj najlepszym wyrazem inspiracji dokonaniami Francuza. Na oeuvre polskiej rzeźbiarki oprócz klasycyzujących kompozycji składają się również prace o zupełnie odmiennym charakterze. Są to chociażby „Portret Ali ibn Abduh al Fanii" (1934-36, Muzeum Narodowe w Warszawie) przedstawiający czarnoskórego mężczyznę czy chociażby wyrażająca inspiracje Dalekim Wschodem ceramiczna figura „Japończyka".

Do naszych czasów zachowały się liczne fotografie z warszawskiej pracowni artystki zlokalizowanej przy ulicy Zakroczymskiej. Na ich podstawie można identyfikować wiele projektów rzeźbiarki. Na jednej z nich dostrzec możemy analogiczny odlew rzeźby prezentowanej w katalogu aukcyjnym. Jest to wizerunek w pełni typowy dla okresu międzywojennego. Regularne, nieco przestylizowane rysy, silnie zaznaczone linie i precyzyjnie wymodelowana powierzchnia lica tworzą tutaj osobliwy portret nieznajomej. Jej puste oczy i hieratyczny wyraz twarzy przywodzą na myśl starogrecką rzeźbę archaiczną. Nic w tym zresztą dziwnego, wszak właśnie z tych wzorców czerpała Niewska, choć niebezpośrednio. Dopiero w jej dojrzałych projektach widać, jak silny wpływ wywarło na niej zetknięcie się z twórczością Bourdelle'a i rzeźbą francuską początku XX stulecia.

Mówiąc dzisiejszym językiem Niewska była idealną celebrytką swoich czasów. Znakomicie wpasowała się w panującą modę, a ponadto zachowała własny styl, a indywidualności i oryginalności jej nie brakowało. „Podobnie jak w rzeźbie sportowej, tak też i w portrecie Niewska odnajdowała się znakomicie. Nic więc dziwnego, że przez jej pracownię przewinęło się wiele osób wyrażających chęć pozowania do portretu. Byli to z reguły politycy, wyższej rangi oficerowie, artyści, a także przyjaciele i znajomi z kręgów rodzinnych" (Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 121). Na wielu fotografiach wykonanych w atelier przy Zakroczymskiej jej modele pozują razem ze swoimi rzeźbiarskimi portretami.

Olga Niewska w swojej pracowni przy ul. Zakroczymskiej w Warszawie, około 1927

Olga Niewska przy popiersiu Józefa Piłsudskiego, około 1930-1931

15 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Helios

brąz patynowany, kamień, 39 x 36,5 x 10,3 cm (całość)
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
opisany u dołu: 'A 278/1000 H.C.'
edycja: 278/1000

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 400 - 12 500 EUR

„Mitoraj to estetyka fragmentu. Jego sztuka łamię się, przenika, rani, niepokoi. Rzeźbiąc olbrzymie ciała, stopy i usta, zadawał proste pytania na temat filozofii, siebie, piękna. Był utalentowany i pragnął rzeźbić w pięknym stylu. Tworzył dla prywatnych kolekcjonerów oraz instytucji publicznych. Jego rzeźby wystawia się na Forum Trajana w Rzymie, w Wenecji i w Dolinie Świątyń w Agrigento".

Pia Capelli, tłum. Zuzanna Szulc

16 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

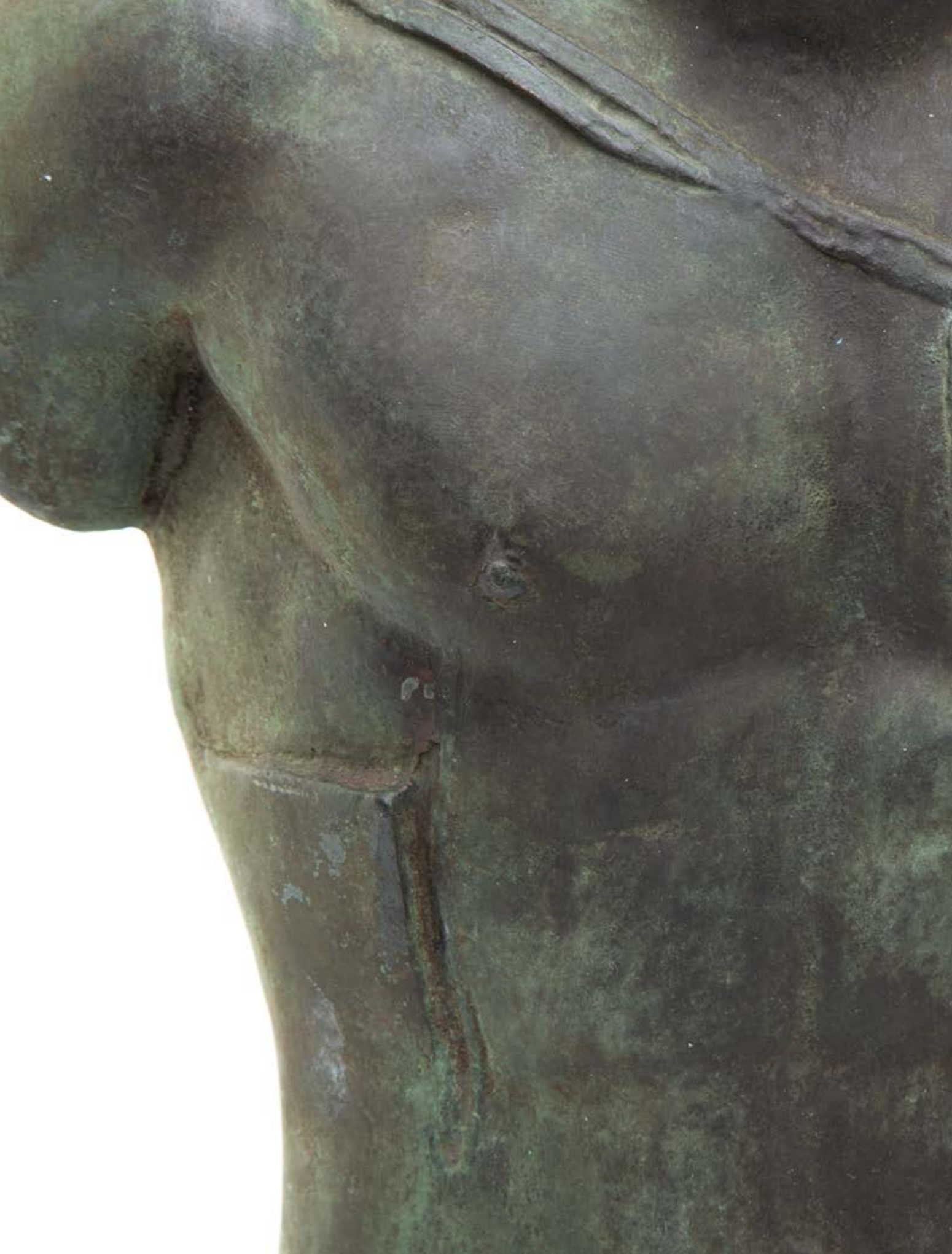
Perseusz

brąz patynowany, marmur, 48 x 26 x 9 cm (całość)
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: '556/1000 HC'
edycja: 556/1000

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 500 - 14 600 EUR

„Odczuwam silną potrzebę odnalezienia trwałych punktów odniesienia, niezmiennych wartości, korzeni cywilizacji, w której wzrastałem. Sztuka klasyczna pozwala lepiej żyć w tym głupkowatym świecie. I podobne potrzeby dostrzegam u wielu widzów zmęczonych tzw. nowoczesną sztuką. Już w pierwszym kontakcie z dziełem powinny wyzwalać się emocje. Staram się używać prostego języka znaczeń i symboli oraz skojarzeń, tak by dotarły do każdego widza, bez potrzeby wyjaśniania na piśmie, o co też autorowi chodziło".

Igor Mitoraj



Chociaż Igor Mitoraj nie porzucił całkowicie kanonu, dokonywał metamorfozy rozpoznawalnych klasycznych form w postmodernistyczne dzieła. W swojej twórczości artysta proponował alternatywne rozumienie neoklasycyzmu – zamiast powielać klasyczne modele tak, jak wychodziły z pracowni artystów, Igor Mitoraj prezentował antyk znany nam obecnie, czyli w formie fizycznego rozpadu. Oprócz zainteresowania materiałami typowymi dla produkcji artystycznej Grecji i Rzymu, takimi jak brąz i marmur, artysta kontynuował fascynację humanizmem. Ten objawia się w zainteresowaniu ludzkim ciałem oraz wewnętrznym światem człowieka. Fragmentacja ciała „Perseusza" i pokrywająca go patyna ukazują kruchość, zaś obecny na piersi bandaż, według słów twórcy, ma symbolizować ochronę przed światem, której często pragnął jako dziecko.

Igor Mitoraj wiódł burzliwe życie. Urodzony w Oederanie, miejscowości nieopodal Drezna w Niemczech, rozpoczął swoją edukację artystyczną w Liceum Plastycznym w Bielsku-Białej. W 1963 dołączył do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się malarstwa. Jego nauczycielem oraz źródłem inspiracji stał się Tadeusz Kantor. To on zachęcał ucznia do emigracji na zachód do Paryża, gdzie widział jego potencjał na dalszy rozwój. Igor Mitoraj opuścił krakowską Akademię w 1968, motywowany również chęcią odnalezienia swojego biologicznego ojca z Francji. Mimo odszukania go zaniechał próby kontaktu. Sukces przyszedł jednak na innym polu, gdyż Igor Mitoraj wkrótce osiągnął sławę jako artysta.

Pomimo trudności finansowych studiował na École des Beaux-Arts, podjął też pierwsze próby rzeźbienia w brązie. Jego pierwsza wystawa w Paryżu odbyła się w 1976, gdzie wystawił zarówno swoje obrazy, jak i mniejsze rzeźby. Wystawa w galerii La Hune okazała się przełomowa pod względem finansowym, utwierdziła również Igora Mitoraja w przekonaniu o pozostaniu rzeźbiarzem. Szerzej uznany młody artysta został poproszony o zorganizowanie ekspozycji dla paryskiej galerii ArtCurial. Przygotowań podjął się już we włoskim mieście Pietrasanta, które cieszyło się bogatymi zasobami najlepszego marmuru oraz międzynarodowym środowiskiem rzeźbiarzy. Wśród nich znajdował się wpływowy Henry Moore.

Wystawa zapewniła polskiemu artyście międzynarodową sławę i możliwości podróży, z której często korzystał. Jego ostoją stały się jednak Włochy, gdzie przeniósł się w 1983. Dwa lata później doczekał się wystawy w Museo Nazionale w Zamku Świętego Anioła w Rzymie, a z jego włoskim sukcesem wiązała się seria zleceń na rzeźbę publiczną. Te są szczególnie liczne we Włoszech, można je też zobaczyć w takich krajach jak Francja, Hiszpania, Stany Zjednoczone, Japonia i Polska.

„Perseusz" jest dojrzałą pracą Igora Mitoraja, która łączy charakterystyczne dla jego twórczości materiały – brąz oraz marmur. Rzeźbiarz ten zajmuje wyjątkową pozycję w kanonie XX-wiecznych awangardowych artystów podejmujących się tematyki antyku. W Paryżu, mieście gdzie Igor Mitoraj rozwinął swe skrzydła, w latach 20. artyści z Pablem Picasso na czele postulowali powrót do porządku („retour à l'ordre"), czyli klasycznych form. Do swoich klasycznych korzeni sięgali też włoscy Arturo Martini, Massimo Campigli oraz Giorgio de Chirico, który dzielił z Igorem Mitorajem enigmatyczną wizję antyku. W tym licznym gronie Igor Mitoraj pozostaje unikatowy ze względu na swoją technikę pracy w brązie metodą wosku traconego, a także wiernemu oddaniu efektu przemijającego czasu.

17 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Asklepios

brąz patynowany, kamień, 48 x 26,5 x 15 cm (całość)
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: 'C537 / 1000 H.C.'
edycja: 537/1000

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 100 - 15 600 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

MITORAJ

18 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Pancerz (Cuirasse II)

brąz patynowany, kamień, 14 x 9,5 x 5 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 100 – 1 700 EUR

„Próbuję dociec, jak w takim pasterskim kraju jak starożytna Grecja zrodziła się tak wspaniała sztuka, o tak wielkim potencjale energii. Tu w mojej pracowni stoi stara oryginalna grecka rzeźba. Mam ją od lat, codziennie się jej przyglądam i codziennie odkrywam w niej coś nowego. Wystarczy, że nieco zmieni się kąt padania światła".

Igor Mitoraj

MITORAJ

19

HYWEL PRATLEY

1972

Nepenthes ("Dzbanecznik")

brąz patynowany, 30,5 x 18 x 19 cm
sygnowany i opisany u dołu: 'H B P 2/9'
edycja: 2/9

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 500 - 4 200 EUR

Hywel Pratley to brytyjski współczesny artysta dzielący swoje życie i pracę pomiędzy Londyn oraz Florencję. Początkowo praktykował w atelier Jana Buckley'a, jest również absolwentem florenckiej akademii sztuki. Artysta prezentował swoje rzeźby w londyńskich galeriach, m.in. w The Garrison Chapel czy Gunnersbury Park Museum.

Pratley przygotowuje swoje realizacje w glinie, a następnie tworzy formy i odlewa dzieła w brązie. Specjalizuje się w portretach oraz torsach. Co ciekawe, podobnie jak w twórczości Igora Mitoraja, prace artysty są nieraz pozbawione rąk lub głów. W przypadku zaprezentowanej pracy, kobiecego torsu, widzimy jedynie fragment postaci. Rzeźbiarz z dużą wirtuozerią oraz dbałością o detale oddał kobiece ciało. Praca zatytułowana „Nepenthes" („Dzbanecznik") zdaje się mieć w sobie drapieżność rośliny, której nazwę nosi. Dzbanecznik jest mięsożerną rośliną o charakterystycznych liściach – wymionach służących roślinie jako pułapki na owady. Artysta osiąga dramatyczny efekt poprzez ekspresyjną formę oraz wrażenie „poszarpania" brązu.

HBP 2/

20 †

WŁADYSŁAW HASIOR
1928–1999

Bez tytułu, 1957–1963

asamblaż, technika własna/szkło, metal, tworzywo sztuczne, 80 x 50 x 12 cm

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
16 700 – 25 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Aleksandra Henisza, Paryż

„Żywioły nie istnieją więc tu same dla siebie. Mają znaczenie metaforyczne, mają punkt odniesienia. Jest nim człowiek – walczący, cierpiący, rzadko zwycięski, przeważnie pokonany; czasem indywidualny, z reguły – symbolizujący ludzkość. Jego sytuacje definiują siły natury".

Mariusz Hermansdorfer

„Hasior stworzył własny kosmos, gwarny i tłumny. W każdym niemal dziele można wyróżnić wiele intencji i praktyk artystycznych naraz. Mówił o sobie, że jest plastycznie gadatliwy. Nie tylko poprzez gęstwinę form i efektów artystycznych, także dzięki wielomówności skojarzeń, idei, emocji. Ekspresja Hasiora jest zwielokrotniona, w samym dziele i w teatralnej jego oprawie ze światła i muzyki".

Hanna Kirchner

Pochodzący z Nowego Sącza Władysław Hasior przeprowadził się do Zakopanego w wieku 29 lat. Na Podhale postanawia go sprowadzić Antoni Kenar, jego wcześniejszy profesor z Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, aby objął posadę nauczyciela rzeźby. W Zakopanem kończy również swoją pracę podyplomową – ceramiczne stacje Męki Pańskiej. Po śmierci mistrza w 1959 stał się jedną z głównych postaci w szkole i troskliwie zabiegał o utrzymanie tej niezwykłej atmosfery artystycznej, którą Antoni Kenar wytworzył w liceum. W tym właśnie czasie powstały pierwsze asamblaże. Prace, które stały się głównym środkiem wyrazu artysty, pochodzą z pogranicza gatunków – malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego czy architektury. Artysta często uwzględniał w swojej sztuce odrzucone przez ludzi przedmioty, które straciły swoją użyteczność. Wykorzystywał znalezione kawałki drutów, szkła, połamane noże, fragmenty tkanin, włosy, a nawet elementy spożywcze. W nowych układach zamieniał je w znaki oraz nadawał im znaczenie metaforyczne, odwołujące się przede wszystkim do zagadnień związanych z ludzką egzystencją. Nieraz w jednym dziele nakłada się wiele intencji artystycznych oraz praktyk, tworząc wielowątkowe opowieści o człowieku i jego miejscu w świecie.

Prezentowana praca pochodzi najprawdopodobniej z omawianego wcześniej okresu, o czym świadczą materiały użyte przez artystę. Asamblaże, przy których tworzeniu artysta wykorzystywał duże ilości drutu, powstawały przede wszystkim na początku lat 60. Natomiast w 1962 pojawiła się seria prac, w których Hasior używał płaskiej tafli lustra jako podobrazia oraz drutu w konstrukcji rzeźby. Przykładem analogicznych prac są powstałe w tym okresie dzieła: „Wdowa", „Święty łotr" czy „Łzy Hasiora". Dlatego też pracę datować można na lata 1962-63. O owym datowaniu świadczą również wysyłane przez artystę listy do przyjaciela Aleksandra Henisza przebywającego w Paryżu: „Obecnie mam kilka prac, w których znalazłem jakąś nadzieję na nowe środki wyrazu w takich materiałach jak szkło, lustro, chleb, mydło, kamień i żelazo" (List Władysława Hasiora do Aleksandra Henisza, 1961, s. 3, dzięki uprzejmości Wiesława Dyląga). Na początku lat 60. krytyka artystyczna także zwracała uwagę na użycie „nietypowych materiałów" w konstrukcji rzeźb, które „pozbawione swej praktycznej roli, zyskują symboliczne znaczenie, stają się uogólnieniem" (Maciej Gutowski, Wiadomości plastyczne. W Zakopanem – Hasior i Rząsa, „Dziennik Polski", 8-9 VI 1962, s. 60) oraz, które wzbudzają nie tylko liczne kontrowersje, lecz również podziw dla wielkiej żarliwości jego dzieł (...)" (Hasior i Rząsa na Krupówkach, „Echo Krakowa" 1962, nr 95, s. 4).

21 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

Kompozycja

asamblaż/szkło, metal, 66 x 32 x 16 cm

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
10 500 – 16 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska, lata 80.

„Nie umiem kopiować zastanych rzeczy – zresztą już są doskonałe w swym kształcie – dlatego w swoich kompozycjach opowiadam o ludzkich sprawach, a chciałbym zrobić choć jedno zjawisko. Może się to komuś uda, jeżeli obłaskawi i spoufali się z żywiołem ognia, wody, ziemi i powietrza".

Władysław Hasior

Prezentowana praca Władysława Hasiora jest jednym z najbardziej charakterystycznych dla twórczości artysty asamblaży. Przy użyciu naczynia przypominającego blachę do pieczenia, rozbitej lampy i umieszczonego w centrum niewielkiego krucyfiksu artysta nawiązywał do sztuki ludowej, motywów chrześcijańskich, martyrologicznych oraz narodowych. W unikalny sposób połączył rodzimą tradycję z działaniami surrealistów o poetyce marzeń sennych. Do około 1965 Hasior konstruował swoje rzeźby za pomocą prostych materiałów: zardzewiałych drutów, skrawków blachy, kawałków drewna i rozbitego szkła. Użyte w asamblażu przedmioty noszą znamiona upływu czasu, przyciągają swoją własną materialnością i strukturą. Nie są one jednak najważniejsze same w sobie, liczy się przede wszystkim ich ładunek emocjonalny oraz przeżycia nadające dziełu poetyckiego charakteru.

22 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924-2008

Bez tytułu

brąz patynowany, drewno, 68 x 46 x 28 cm

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

„Spoglądam na te bloki kamienne i kłody drewna. Na masywne formy odlane w brązie. Zdają się być wrośnięte w ziemię. Zastygłe w bezruchu. Są monumentalne nawet wówczas, gdy zamiar artysty zrealizowany został w rzeźbie o drobnej skali".

Aleksander Wojciechowski

Od połowy lat 60. XX wieku w twórczości Magdaleny Więcek widoczna jest tendencja do geometryzacji formy i wyeksponowania bogatej tekstury rzeźb. Te tendencje jedynie natężyły się po udziale artystki w Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965, choć już na początku dekady przyznawała się do swojej skłonności do „myślenia architektonicznego". To myślenie dało jej łatwość w tworzeniu monumentalnych form. Te są widoczne w twórczości Magdaleny Więcek od początku kariery, gdy była oddana sylwetce ludzkiej, przedstawianej często w ujęciu realistycznym. Należąca do tego okresu „Matka", za którą Magdalena Więcek została nagrodzona na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki, charakteryzuje się podobną monumentalnością i bogactwem tekstury co prezentowane w ofercie dzieło.

Najdroższą Magdalenie Więcek cechą rzeźby był właśnie wynikający z przestrzenności potencjał do interakcji z otoczeniem. Dla artystki oznaczało to bezpośrednie współistnienie sztuki i życia. Lata 60. XX wieku to dla Magdaleny Więcek początek wzmożonych poszukiwań możliwości syntezy sztuk z przestrzenią urbanistyczną. Był to też temat przewodni III Wystawy i Sympozjum „Złotego Grona", gdzie uczestniczyła w 1967. Rok później artystka przygotowała rzeźby przeznaczone do przestrzeni publicznej w ramach wystawy zorganizowanej przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Zachęcie. W projekcie uczestniczyli też artyści tacy jak Marian Bogusz, Jerzy Jarnuszkiewicz i Bronisław Kierzkowski.

Temat sztuki w przestrzeni urbanistycznej był szeroko poruszany we wspomnianym okresie, a rzeźba publiczna miała upiększyć miasta. W katalogu ze wspomnianej wystawy w Zachęcie Marian Bogusz, jeden z uczestników wydarzenia, zadał pytanie o odpowiednie miejsce do wystawiania „form przestrzennych". W przygotowaniach do wystawy zastanawiał się z Magdaleną Więcek i resztą artystów, czy powinni wystawić swoje prace w centrum miasta, czy dzielnicach mieszkalnych. Dyskusje nad kształtowaniem przestrzeni miejskiej przybrał cykliczny format właśnie w postaci elbląskiego Biennale Form Przestrzennych. Magdalena Więcek wspomniała o projekcie, że „to musiało zaistnieć, narastało w wielu naszych dyskusjach, Zachód już od lat zaczął próby wyjścia z pracowni, nie czekając na zamówienia – a tu szansa w Polsce – mecenat zakładów przemysłowych, na taką skalę jak Elbląg na całym świecie nikt się nie odważył" (Anna Maria Leśniewska, Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania, Orońsko 2013, s. 40).

Komentarz Magdaleny Więcek jest bardzo trafny. Okres powojenny w zachodniej Europe łączył się ze wzmożonym zainteresowaniem rządów polityką socjalną i odbudową miast. Kraje takie jak Szwecja i Wielka Brytania inwestowały w rzeźbę publiczną, dużo zleceń otrzymywali między innymi Henry Moore oraz Barbara Hepworth. Dla Magdaleny Więcek sztuka w przestrzeni miejskiej miała wymiar społeczny, co widać po jej wczesnych antropocentrycznych pracach z wpływami socrealizmu. Z jej artystycznym rozwojem artystka bardziej zainteresowała się relacją wyrzeźbionego obiektu z otoczeniem, które mogła realizować w przestrzeni publicznej lub w miniaturze.

W latach 70. XX wieku Magdalena Więcek osiągnęła uznanie zarówno w Polsce, jak i na arenie międzynarodowej. Rozpoczęła też nowy okres w swojej twórczości – modelowanie organicznych form w kamieniu. Magdalena Więcek doczekała się więcej wystaw indywidualnych, niedługo potem zdobyła również II nagrodę na Biennale Dantesco w Rawennie oraz otrzymała Grand Prix Internazionale de la Contemporanea d'Art Principauté de Monaco.

23 †

MAGDALENA WIĘCEK
1924-2008

"Helios"/"Galaktyka", 1994

brąz patynowany, drewno polichromowane, 70 x 45 x 25 cm

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Zapiecek, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, poz. kat. 192, s. 168 (il.)
Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek/Sculptures and Drawings, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1996, s. 5 (il.)

24

TERESA MURAK

1949

"Tors I", 1968/1969/2022

gips, rzeżucha, 46 x 33 x 12 cm
sygnowany na odwrociu: 'T. Murak'
obiekt żyjący

bliźniacza praca znajduje się w kolekcji Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie,
została ona przekazana przez Erikę i Rolfa Hoffmanów z Berlina

estymacja:
120 000 - 200 000 PLN
25 000 - 42 000 EUR

WYSTAWIANY:
Teresa Murak, pokaz indywidualny, dom studencki „Dziekanka", Warszawa, 1970
Teresa Murak, wystawa indywidualna, Galeria Labirynt 2, Lublin, 19.06.1985
Teresa Murak, wystawa indywidualna, Galerie Faust Rosa Turetsky, Genewa, 1992

„Ja w ogóle nie lubię etykiet. Całą swoją twórczość traktuję jako proces otwarty, w bezustannym dialogu z ludźmi, konkretnymi miejscami oraz nagromadzoną w nich energią. Nie mam natomiast obsesji na punkcie własnej kobiecości. Kobiecość jest raczej naturalnym elementem mojej sztuki – faktem, którego nie komentuję".

Teresa Murak

Teresa Murak to autorka instalacji, performansów, rzeźb oraz rysunków. Jest określana mianem jednej z najważniejszych polskich artystek tworzących w nurcie sztuki ziemi.

Zaprezentowana praca stanowi odlew gipsowy ciała artystki pokryty ziarnami rzeżuchy. Jak wspomina, zainteresowanie ziarnem narodziło się w jej młodości, a do pierwszych prac stosowała te, które znalazła w kuchni swojej mamy. Z czasem rzeżucha stała się znakiem rozpoznawczym twórczyni. Gips natomiast był jednym z ulubionych materiałów artystki aż do matury. Jak wspomina Murak, lubiła, gdy materiał, poprzez dokładanie kolejnych porcji, rósł ciepły pod jej palcami. Twórczość Murak wyróżnia przyjmowanie ulotnych form akcji oraz performansów gdzie akt twórczy był utożsamiany z procesem życia – np. w przypadku wegetacji rośliny. Jej działania odwołują się do inspiracji myślą Dalekiego Wschodu (tao). Artystka łączy w swojej twórczości z pozoru odległe światy – kultury oraz natury. Skupiają się one na eksplorowaniu oraz afirmacji więzi człowieka z naturą, gdzie eksponuje współzależności oraz responsywność. Natura w jej sztuce staje się siłą sprawczą. Indywidualne wystawy artystki odbyły się m.in. w Instytucie Polskim w Düsseldorfie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galerii Bielskiej BWA, Zachęcie. W 2005 twórczyni otrzymała Nagrodę im. Katarzyny Kobro.

Artystka rozpoczęła samodzielną karierę w latach 70. XX wieku „Zasiewami". „Pierwszy zasiew" w Warszawie powstał w 1972 roku. Wysiała wtedy rzeżuchą łazienkę w warszawskiej pracowni „Dziekanka", gdzie mieszkała we wspomnianym okresie. W tym czasie odbył się również performance taki jak „Lady's smock" – płaszcz wysiany rzeżuchą czy „Forma" – bawełniana rękawiczka pokryta rzeżuchą i zachowana w przezroczystej żywicy poliestrowej. Utrwalenie roślin było artystyczną próbą zatrzymania czasu, w którym odwoływała się do wzrostu oraz obumierania. Praca znajduje się w kolekcji Zachęty.

Jak opowiadała na pytanie o właściwości rzeżuchy w wywiadzie opublikowanym na łamach dwutygodnika: „Cały szereg cudownych właściwości – przede wszystkim rośnie bardzo szybko i niemal w każdych warunkach, nawet bez ziemi, na wacie czy tkaninie. Wystarczy trochę wody. To dlatego w czasie Wielkanocy wysiewamy ją jako symbol odradzającego się życia. Mało tego, istnieje historyczna nazwa jednej z jej odmian, tzw. rzeżuchy łąkowej, którą w średniowiecznej Anglii nazwano dosłownie 'koszula kobiety' („Lady's Smock")! Ale ja się o tym dowiedziałam dopiero po realizacji w Galerii Repassage („Przyjście zieleni", 1975), kiedy zaczęłam tłumaczyć na angielski swoje pierwsze teksty, czyli właściwie dość późno...". (Teresa Murak. Zasiew, Iwo Zmyślony. Dwutygodnik. Strona kultury, dostępny na: https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html). Warta przytoczenia jest również akcja pt. „Procesja" w 1974, w ramach której artystka spacerowała po ulicach Warszawy w długim płaszczu gęsto obsianym rzeżuchą. W dwóch przytoczonych akcjach włączyła swoje ciało. Swoim ciepłym, nagim ciałem ogrzewała rośliny, nadając performance'om intymny charakter odzyskiwania jedności z naturą. Murak wykorzystywała również performerskie możliwości rośliny w swoich działaniach w latach 70. oraz 80. XX w., kiedy przebywała w wannie wyłożonej rozpulchnionymi ziarnami aż do pojawienia się kiełków. Performance miał miejsce w Centrum Rzeźby w Orońsku z 1989.

„ (...) dla mnie ziemia jest czymś bardzo kobiecym – siedliskiem nieznanych tajemnic. Toczą się w niej ukryte, niezrozumiałe procesy. To z niej przychodzi życie".

Teresa Murak

25 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Księgi życia"

drewno polichromowane, 216 x 40 x 39 cm
sygnowany z przodu: 'MUSIAŁOWICZ"

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 300 - 8 400 EUR

„Szukam drogi do źródeł, do początków,
szukamy prawdy życia
szukam odrodzenia
począwszy:
od kamienia polnego –
/który mówi mi o zmaganiach –
powstającego świata!/
do budowy ptasiego gniazda –
/symbol życia, miłości i tworzenia/
Poprzez pion drzewa i poziom horyzontu
jako drogowskazów prawdy, nadziei i odrodzenia.
Szukam siebie,
szukam ładu człowieczego,
szukam złożoności natury,
w której człowiek jest tylko cząstką,
szukam pra-świata
poprzez własne, rozległe 'ja'
szukam porządku i ładu –
tajemnicy życia,
zrozumienia materii,
aby w uczuciach i symbolach –
elementarnym językiem najprostszej
mowy znaków odsłonić rzeczywiści!".

Henryk Musiałowicz

Henryk Musiałowicz, fot. Mateusz Jankowski / materiały spadkobierców artysty

Rzeźby tworzone przez artystę stanowią ważną część jego artystycznego ouvre. Zaprezentowana praca pochodzi z cyklu „Księga życia". Przyjmujące kształt totemów stanowią niejako rozbudowanie jego reliefowych obrazów. Charakteryzuje je „pokaleczona", chropowata powierzchnia oraz określone kolory, którymi posłużył się twórca – czarny, czerwony, niebieski, biały i złocisty. Jak opisuje sztukę Musiałowicza Ewa Bogusz-Bołtuć: „Jak rzadko który twórca, Musiałowicz mistrzowsko posługuje się ornamentem, nie wpadając przy tym w pułapkę pustych estetyzacji. Eksperymenty formalne wynikają z poszukiwania takiego języka sztuki, który jak najlepiej wyraziłyby treści pozamalarskie. Ornament, i jest to, jak sądzę, jednym z największych osiągnięć twórczości Musiałowicza, staje się malarskim nośnikiem znaczeń egzystencjalnych" (Ewa Bogusz-Bołtuć, fragment tekstu z Exit, 2011, [w:] Henryk Musiałowicz. Malarstwo, Rzeźba, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2014, s. 38).

W swoje formie przypominają wiejskie kapliczki przydrożne. Niektóre z nich przybierają kształt krzyża poprzez zastosowanie poprzecznej belki. Niektóre z nich smukłe, inne natomiast nad wyraz rozbudowane i szerokie. W poszczególnych realizacjach artysta również posłużył się także metalowymi elementami czy czaszkami zwierząt. Dzięki temu nabierają one symbolicznego wydźwięku natury ujarzmionej przez człowieka, ale także natury zdewastowanej.

Prace ze wspominanego cyklu są swoistymi hołdami, które Musiałowicz wykonał, aby upamiętnić osoby, które doznały dramatycznych przeżyć w trakcie powstania warszawskiego oraz II wojny światowej. Jak opowiadał o sztuce Musiałowicz w kontekście tragicznych wydarzeń Jan Ołdakowski: „Fenomenem artysty jest wciąż na nowo odkrywany tragizm wojny, której był bezpośrednim obserwatorem i uczestnikiem. Na jego oczach rozegrało się wiele dramatycznych zdarzeń, wielu jego przyjaciół zginęło. On przeżył i poprzez sztukę ocala dla kolejnych pokoleń swoje doświadczenia, by nie zatarły się we współczesnym pędzącym świecie. Chce ośmielić młodych ludzi do podejmowania życiowych wyzwań, szukania własnej drogi, do zmiany sposobu myślenia, by z taką jak on mocą odnaleźli swoje miejsce w społeczeństwie – nie biernie naśladując podane wzorce, lecz samemu próbując je tworzyć" (Jan Ołdakowski, Zapamiętane, ocalone, niezatarte. Wojna i Powstanie 1939-1940, Warszawa, s. nlb.).

26 †

BARBARA FALENDER

1947

"Zmrok II", 1981-1986

brąz patynowany, granit, drewno polichromowane, 62 x 43 x 26 cm
sygnowany u dołu: 'FALENDER'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
10 500 - 16 700 EUR

WYSTAWIANY:
Barbara Falender, Centrum Sztuki STUDIO, Warszawa 1987
„Barbara Falender. Rzeźba", Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 10.11.2007-31.1.2008

LITERATURA:
Barbara Falender,, Centrum Sztuki Studio, red. Maja Płażewska, Warszawa 1987, s. nlb
Barbara Falender: rzeźba, katalog wystawy, red. Małgorzata Jurkiewicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2007, s. 62-63 (il.)

„To co najcenniejsze, cielesne, zmysłowe, ukryłam wewnątrz kamienia, otuliłam wypolerowaną ścianą. To było tylko dla mnie. Nikt nie śmiał dotknąć ciała ukrytego wewnątrz kamienia".

Barbara Falender

Zaprezentowana praca „Zmrok II" łączy dwa ważne motywy w twórczości Barbary Falender, które na pozór wydają się paradoksalne – fascynację cielesnością oraz zainteresowanie formami geometrycznymi. To zestawienie jest oznaką ewolucji, jaką przeszła artystka. Jej debiut w postaci „Poduszek erotycznych", w ramach których artystka przedstawia sceny intymnych zbliżeń, zszokował publiczność wczesnych lat 70. Barbara Falender zafascynowana pięknem ludzkiego ciała, również w ujęciu klasycznym, niedługo potem staje się świadkiem jego zniszczenia w formie śmierci. Wstrząśnięta odejściem bliskich osób rozpoczęła eksperymenty ze sztuką abstrakcyjną, uznając, że „coś, co się kończy, nie da wyrazić się przez ciało. Śmierć to metafizyka" (Małgorzata Jurkiewicz [red.], Barbara Falender: rzeźba, Orońsko 2007, s. 28). Ten okres twórczości artystki otwierają sarkofagi. Są to wertykalne formy zmagające się z tematem przemijania, często związane z bliskimi artystce osobami. Myślenie o ciele w kategoriach prokreacji i radości cielesnością ustępuje refleksji nad jego nietrwałością.

„Zmrok II" w swojej formie przypomina ukończone w tym samym roku „Przemijanie" – zaprojektowany przez Barbarę Falender nagrobek dla mamy bliskiej przyjaciółki, Zosi Kruszonej. Obydwie te prace pozostają w orientacji wertykalnej, wyraźnie odcinając je od twórczości o charakterze erotycznym, którą Barbara Falender wyraża w liniach horyzontalnych, nawiązując do łóżka, prześcieradeł i poduszek. Ta relacja jest też odzwierciedlona w samym procesie rzeźbiarskim. Jak wspomina artystka: „Kucie w pionie jest najtrudniejszą z umiejętności. W tej pozycji kamień odrzuca, odpycha. Natomiast gdy go położysz, jest jak kobieta – poddaje się, zaczyna pracować razem z tobą, przyjmuje cię" (Barbara Falender: rzeźba, red. Małgorzata Jurkiewicz, Orońsko 2007, s. 14).

Fizyczny wymiar jej prac nie odwołuje się jedynie do cielesności, ale też materiałów i samego procesu rzeźbiarskiego. W 1973 Barbara Falender otrzymała stypendium od rządu włoskiego, umożliwiając jej przyjazd do Carrary i dalsze kształcenie. Wspominając ten okres w wywiadzie z Lidią Pańków, artystka podkreśla: „Artyści mają pieniądze i płacą za pracę kamieniarzom. Ja byłam zza żelaznej kurtyny i musiałam rzeźbić sama. Nadstawiałam uszu, żeby usłyszeć szept kamieniarza, który mi dawał wskazówki tak, żeby właściciel się nie dowiedział. Wszystkiego musiałam się nauczyć, poznać materiał i narzędzia" (Lidia Pańków, Zawsze u podstaw. Rozmowa z Barbarą Falender, „Szum", magazynszum.pl/zawsze-u-podstaw-rozmowa-z-barbara-falender, dostęp: 16.09.2022). Poznawanie i nauka przez dotyk stanowią największą siłę rzeźbiarki. Podróże Barbary Falender wiązały się z eksplorowaniem nowych rodzajów kamienia jak granit w Mauretanii czy piaskowiec Pietra Serena w Toskanii. Nie był to jedyny materiał, z którym pracowała rzeźbiarka, a oprócz klasycznych opcji, takich jak kamień czy brąz, Barbara Falender prowadziła badania nad zastosowaniem w rzeźbie tworzyw sztucznych – epoksydu. W późniejszej twórczości do tego grona dołącza również porcelana, idealna do zestawiania jej z cięższym granitem w roli kontrastu. Dokonując mariażu różnych materiałów w ramach jednej kompozycji, rzeźbiarka przedstawia swój warsztat oraz wyodrębnia formy ludzkie, zmieniając brąz czy porcelanę w ciało.

W twórczości Barbary Falender widać wielką miłość do rzeźby oraz manualnego poznawania świata. Tak buduje też tajemnicę śmierci w „Zmroku II" i pokrewnych sarkofagach. Abstrakcyjna forma pochłaniająca ciało odcina je od możliwości bycia dotkniętym, a więc poznanym. Blok granitu to zasłona, która przenosi fizyczne ciało w wymiar metafizyczny.

27 †

BARBARA FALENDER

1947

Szkic do rzeźby "Drzewo życia", lata 80./90. XX w.

brąz patynowany, granit, drewno polichromowane , 34,5 x 13,2 x 12,2 cm (wymiary rzeźby)
sygnowany z boku: 'FALENDER 3'

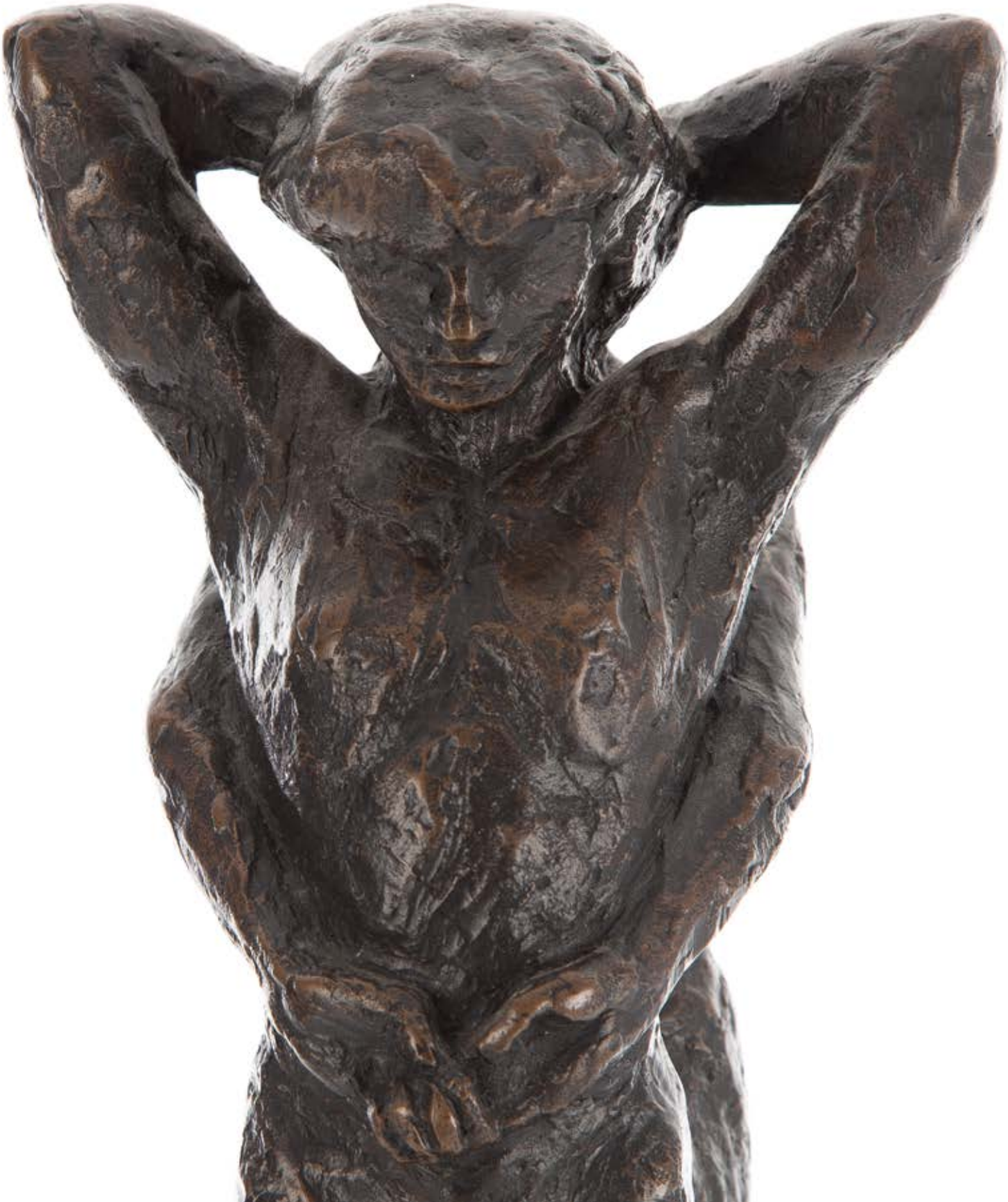
estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

WYSTAWIANY:
porównaj:
Barbara Falender, Centrum Sztuki STUDIO, Warszawa 1987
Barbara Falender. Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 10.11.2007-31.01.2008
Barbara Falender, Galeria Opera, Warszawa, 17.06.-06.12.2020

LITERATURA:
porównaj:
Marmur, brąz, intuicja, „Zwierciadło", Nr. 11, 12.03.1987 s.nlb. (il.)
Powrot do źrodeł. Rozmowa z Barbarą Falender, „Uroda", 1/1988, s. 8 (il.)
Autoportrety, red. Wiesława Wierzchowska, Warszawa 1991, s. 187 (il.)
Andrzej Skoczylas, Barbara Falender, „Sztuka" 1995 nr 1-6 s. 2, (il.)
Kamienie mają wyraz, red. Ewa Mazgal, „Gazeta Olsztyńska", nr. 139, 20.07.09. s. nlb. (il.)
Pęknieta Wenus. Nowe rzeźby Barbary Falender w Łazienkach, Joanna Koczylas, „Trybuna", Nr. 125, 30.05.2000 s. nlb (il.)
Barbara Falender. Rzeźba, katalog wystawy indywidualnej, red. Małgorzata Jurkiewicz, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007, s. 58 (il.)

„W 1981 roku, kiedy mój najstarszy syn miał sześć lat, wyrzeźbiłam Drzewo życia. Rzeźba przedstawia objętych nagiego mężczyznę i kobietę. Są do siebie zwróceni plecami. Rzeźbiłam to w biednych czasach, nie mieliśmy kiełbasy, masła, chleba. Kręciliśmy sobie ajerkoniak z jajka, cukru i najtańszej wódki z czerwoną kartką i udawaliśmy szczęśliwych. Gdy rzeźbę przywiozłam do swojej pracowni w Warszawie, przyjechał dyrektor najbardziej znaczącego wówczas muzeum sztuki – Ryszard Stanisławski, mąż Aliny Szapocznikow – i kupił ją za niemałe jak na owe czasy pieniądze".

Barbara Falender



Prezentowane dzieło jest szkicem do jednej z najważniejszych realizacji rzeźbiarskich Barbary Falender, która została zakupiona w 1981 przez ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi do Kolekcji Sztuki XX wieku i znajdującej się tam do dziś. Wykonany w brązie szkic do marmurowej rzeźby „Drzewo życia" charakteryzuje się wyjątkową formą, gdzie zauważamy efekt „roztapiania" i „zanikania" ludzkiej figury w surowej materii. Technika marmuru szczególnie rozkwitła w twórczości Falender od 1976, kiedy artystka przebywała we włoskiej Carrarze. Z czasem zaczęła łączyć różne rodzaje kamienia, co stało się jedną z charakterystycznych cech jej twórczości. W 2 połowie lat 70. pojawiły się marmurowe realizacje rzeźbiarskie uzupełnione o elementy odlewane w brązie i stali. W finalnej postaci „Drzewa Życia" (marmur z elementami brązu) prezentowanej w Muzeum Sztuki w Łodzi idealnie dopasowane i przylegające do siebie materiały korespondują z przedstawianym przez artystkę miłosnym zespoleniem kochanków. Falender stosuje konkretne techniki rzeźbiarskie w sposób przemyślany, wykorzystując różnice fakturowe i właściwości tworzywa. Wszystkie te zabiegi czynią dzieła artystki pełnymi wdzięku, doskonałymi warsztatowo, wypracowanymi i zdyscyplinowanymi.

W rzeźbie „Drzewo Życia" artystka kontynuuje podejmowane we wcześniejszych realizacjach rzeźbiarskich („Narcyz", „Ganimedes", „On") wątki eksploracji męskości i erotyzmu zakorzenione w antycznej i klasycznej tradycji. Podobnie jak w przypadku innych dzieł artystki do powstania rzeźby pozował Krzysztof Jung. Tak o współpracy z performerem opowiada sama artystka zafascynowana jego energią i urodą ciała: „Jeszcze go nie znałam, kiedy zobaczyłam go na ulicy – młodzieńca z włosami afro, tak ładnie szedł, a ja szłam za nim. Wiedziałam, że ten chłopiec ukrywa coś przed światem" (Barbara Falender, wywiad Remigiusza Grzeli z artystką pt. „Barbara Falender – znikanie", źródło: https://zwierciadlo.pl/kultura/425326,1,barbara-falender--znikanie.read, dostęp: 5.10.2022).

„Drzewo Życia" cechuje się niezwykłą zmysłowością, na którą składają się subtelne rysy twarzy, smukłe torsy, napięcie mięśni i ścięgien w miłosnych zapasach. Seksualność wydobywana przez Falender jest otwarta, złożona i liberalna, co było rzadkim zabiegiem stosowanym przez artystów w polskiej sztuce lat 70. Liberalną postawę i seksualną filozofię artystka w sposób unikalny łączy ze swoim tradycyjnym warsztatem rzeźbiarskim. Dzieła Falender charakteryzują się dużym ładunkiem emocjonalnym artystki i odzwierciedlają jej własne doznania życiowe. W nich artystka przemawia wyłącznie o sobie, przez siebie i dla siebie. Rzeźby wręcz prowokują do ich dotykania, co jest celowym zabiegiem Falender wyrażającym sprzeciw wobec praktyki w muzeach ograniczającej bezpośredni, haptyczny kontakt z dziełami. Przedstawiane ludzkie ciała zdają się otwarte w najbardziej intymnych sferach, pozostając jedynie sensualnym doznaniem. Sposób ich prezentacji może wywodzić się ze splecionych ciał „Pocałunku" autorstwa Augusta Rodina i wynikającej z niego dalszej tradycji „zlewającego się uścisku" w rzeźbie nowoczesnej. Erotyzm w działaniach Falender również bywa utożsamiany z aktami męskimi charakterystycznymi dla twórczości Michała Anioła. Połysk ciała i kamienia wychodzący spod dłuta artystki przypomina „marmurową skórę" Chrystusa w „Piecie" z Bazyliki św. Piotra.

28 †

JADWIGA MAZIARSKA
1913-2003

Forma przestrzenna, 1984

drewno, metal, 123 x 67 x 22 cm

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
25 000 - 33 000 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa indywidualna Jadwigi Maziarskiej „Atlas wyobrażonego", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 22.06-9.08.2009.

LITERATURA:
Jadwiga Maziarska. Atlas wyobrażonego, red. Barbara Piwowarska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 52 (il.)

„Znajdywanie konstrukcji, w znacznie większym stopniu angażuje mnie w całość istnienia. Czuję, że współdziałam w konstruowaniu całego świata... Nawet teraz, gdy używam koloru, farba nie traci swoich materialnych, konstrukcyjnych cech. Uważam, że artysta, nawet bardzo uwrażliwiony na proste, zmysłowe jakości, nie powinien powielać wzorów ze świata zewnętrznego, lecz odkrywać nowe struktury, śledzić je, badać i poprzez swoje w nich uczestnictwo przedłużać ich istnienie w obiektywnym świecie przedmiotów sztuki".

Jadwiga Maziarska

Pierwsze formy przestrzenne Jadwigi Maziarskiej zostały zaprezentowane na Wystawie Sztuk Nowoczesnej w Krakowie w 1948. To właśnie one wraz z obrazami abstrakcyjnymi wykazały pierwsze cechy charakterystyczne jej twórczych realizacji. W latach 80. artystka aktywnie uczestniczyła w pokazach Kolekcji Grupy Krakowskiej – I pokaz odbył się w 1981 w Galerii Krzysztofory w Krakowie. W tym okresie, pełnej dojrzałości twórczej Maziarskiej, powstała prezentowana „Forma przestrzenna".

Maziarska była znana przede wszystkim z abstrakcyjnych, strukturalnych prac bliskich malarstwu materii. Przez lata jednak warsztat pracy artystki pozostawał nieodkryty. Szczególnie ważnym aspektem czekającym na szersze opracowanie są realizacje rzeźbiarskie artystki. Stąd „Forma przestrzenna" jest prawdziwym unikatem. Dzieło było prezentowane na wystawie indywidualnej Jadwigi Maziarskiej „Atlas wyobrażonego", która odbyła się w 2009 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (ekspozycja kuratorowana przez Barbarę Piwowarską i Józefa Robakowskiego, zaprzyjaźnionego z artystką w latach 90.). W ramach ekspozycji omawiana rzeźba stanowiła jedną całość z haptycznymi reliefami artystki. Obiekt stanowił uzupełnienie materii prezentowanej na płótnach, dominującej swoją fizycznością, cielesnością i wykraczającą poza płaski obraz.

Forma przypominająca tarczę zegara słonecznego charakteryzuje się cechami organicznymi i biomorficznymi typowymi dla działalności Maziarskiej. Rzeźby tej artystki ukazują podstawowe zagadnienia artystycznego języka z zakresu przestrzeni, skali, materii i ruchu. Obiekt wpisuje się w całokształt jej zainteresowań, które realizują spójną, autorską, koncepcję dzieła abstrakcyjnego ukazującego to, co niedostępne dla ludzkiego oka. Stąd dla Maziarskiej najbardziej odpowiednimi tematami była organiczność, biomorfizm materii, fizjologia, złożone struktury przyrody.

Jej prace, jak dostrzega Anna Markowska, posiadają cechy charakterystyczne dla sztuki kobiet: „Zdecydowana, oparta na filozoficzno-mistycznych przesłankach sztuka konfratra Malewicza różni się zdecydowanie od 'naturalnej' i poetyckiej twórczości Maziarskiej. Gdyby nie bać się tych zakłamań, jakie napisano o sztuce kobiecej – nie wahałabym się w zestawieniu Strzemiński-Maziarska powiedzieć o innej wrażliwości, wynikającej właśnie z płci: właśnie ta zupełnie kobieca zgodność z naturą (brak dramatu zarzucał jej w 1977 Maciej Gutowski), obejmowana jej swą intuicją i czynienia czegoś najzwyklejszego i rudymentarnego jest dla Maziarskiej charakterystyczne" (Anna Markowska, Jadwiga Maziarska, [w:] Artystki polskie, [red.] Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 283).

Rzeźbę Maziarskiej można również odczytywać w kontekście optycznej podświadomości. Bliżej tej teorii przyjrzała się krytyczka Rosalind Krauss, która zwróciła uwagę na modernistyczną świadomość leżącą u podstaw awangardy. Poszukiwała ona w analogii z Freudowską psychoanalityczną interpretacją marzenia sennego istotnych cech niepełnej widzialności. Przedmiotem jej rozważań była sztuka Duchampa, Giacomettiego, surrealistów i Maxa Renta, a twórczość Maziarskiej w tym kontekście nabiera dodatkowego wymiaru. Podświadomość wizualna odgrywa istotną rolę w strukturze dzieł artystki.

29 †

GUSTAW ZEMŁA

1931

Kobieta, 1982

brąz patynowany , 59 x 26 x 12 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'G. ZEMŁA 1982'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

„Najwięcej wysiłku kosztuje konstrukcja. Obudowując ten szkielet materią rzeźby, wgłębiając się w nią, zawsze coś błyśnie, w duszy zaśpiewa, jest lżej. Czasem uda się z tego tworzywa wydobyć dźwięki, tonacje, które zagrają melodię. Wypukłości i wklęsłości, pęknięcia, a nawet niedoróbki wyrażą coś, co się spodoba".

Gustaw Zemła

Choć najbardziej znanymi pracami Gustawa Zemły są pomniki, rzeźba kameralna stanowi nieodzowną część dorobku rzeźbiarza. To w niej urzeczywistnia swoje koncepcje, które dopiero po wypróbowaniu staną się elementami publicznych dzieł. Przedstawiana „Kobieta" zawiera w sobie ten pionierski element. Do widocznych na niej głębokich poziomych i pionowych wcięć artysta powrócił chociażby w „Pomniku Bitwy pod Monte Cassino" z 1999.

Ślady widoczne na „Kobiecie" dodają dramatyzmu i bolesności. Gustaw Zemła często dążył do osiągnięcia tego efektu ze względu na podejmowane przez niego tematy. Rzeźbiarz zaprojektował wiele pomników upamiętniających doświadczenia narodu polskiego. Martyrologia jest też obecna w religijnych pracach Gustawa Zemły. Artysta często korzysta również z elementów antycznych. Tutaj sięga po motyw uzbrojonej bogini, której pancerz widać na piersi i ramionach. Tę postać można interpretować wielorako. Może to być Nike – bogini zwycięstwa i znajomy motyw w dorobku rzeźbiarza, choć tu pozbawiona skrzydeł. Innymi kandydatkami są Atena i alegoryczna figura Sprawiedliwości, obydwie o podobnym znaczeniu i adekwatne dla twórczości Gustawa Zemły.

30 †

GUSTAW ZEMŁA

1931

Bez tytułu

ceramika, 50 x 22 x 15 cm

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 300 - 8 400 EUR

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

Gustaw Zemła

31 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Kuszenie św. Antoniego"

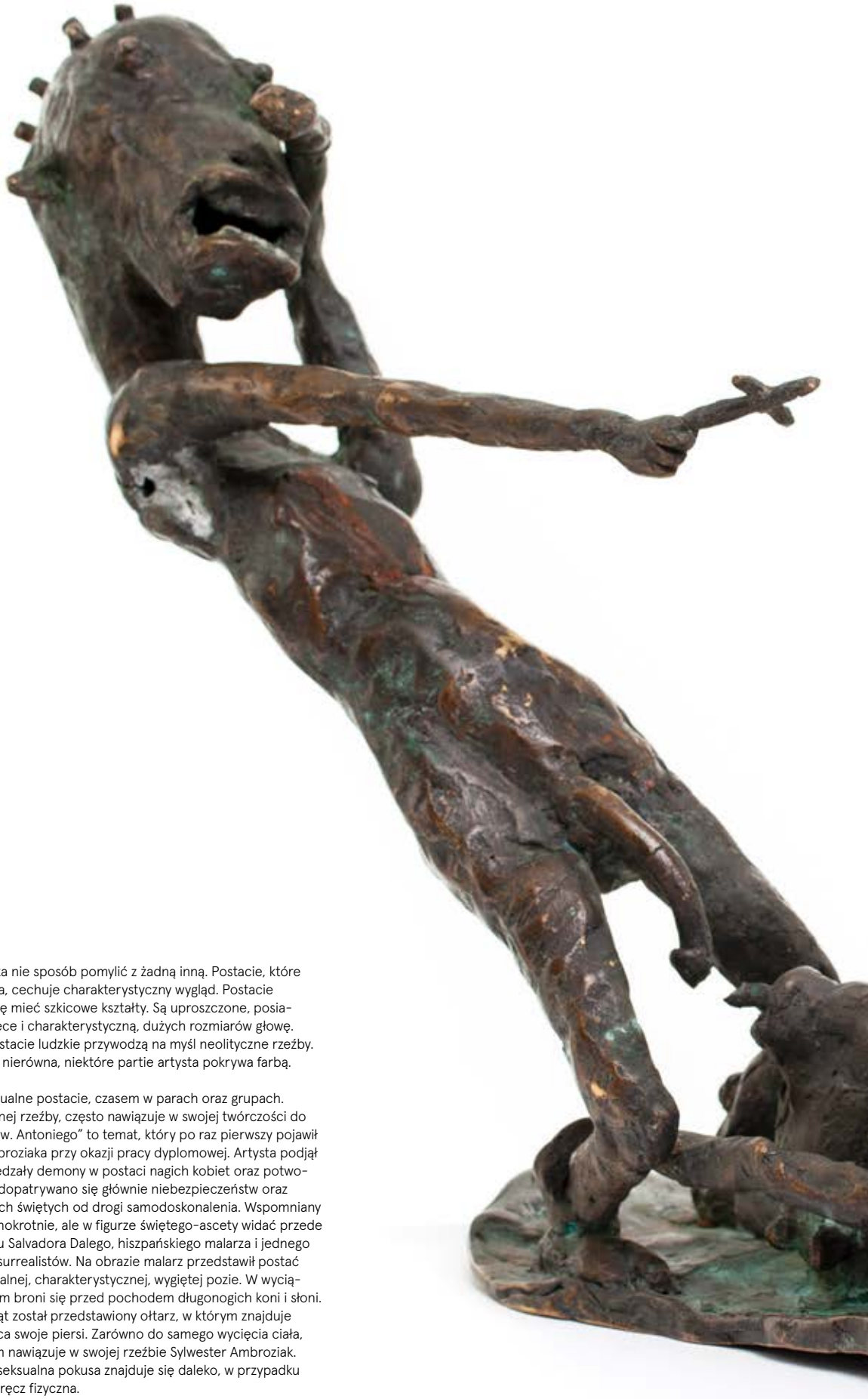
brąz patynowany, 35 x 50 cm
sygnowany na podstawie: 'A'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 500 EUR

LITERATURA:
porównaj: Sylwester Ambroziak, red. Halina Gajewska, Orońsko 2011, s. 69 (il.)

„Oczywiście zdaję sobie sprawę, że pierwsze spotkanie z moimi pracami może być nawet szokujące i początkowo widz może reagować odrzuceniem i negacją, ale to tylko pierwsze wrażenie. Niektórzy oczywiście nie chcą przekroczyć tej bariery 'pierwszego wrażenia' i utwierdzają się w swoim przekonaniu... mają do tego prawo... Sztuka tak już ma i każdy odbiera ją na swój sposób. To właśnie jest w niej najpiękniejsze... Dzieci są tego najlepszym przykładem, reagują bezpośrednio, bez kulturowych klisz i uprzedzeń...".

Sylwester Ambroziak



Twórczość Sylwestra Ambroziaka nie sposób pomylić z żadną inną. Postacie, które wychodzą z pracowni rzeźbiarza, cechuje charakterystyczny wygląd. Postacie rzeźbione przez artystę zdają się mieć szkicowe kształty. Są uproszczone, posiadają za krótkie nogi, za długie ręce i charakterystyczną, dużych rozmiarów głowę. W swojej formie bardziej niż postacie ludzkie przywodzą na myśl neolityczne rzeźby. Powierzchnia rzeźby nieraz jest nierówna, niektóre partie artysta pokrywa farbą.

Ambroziak przedstawia indywidualne postacie, czasem w parach oraz grupach. Jak w przypadku zaprezentowanej rzeźby, często nawiązuje w swojej twórczości do tematów biblijnych. „Kuszenie Św. Antoniego" to temat, który po raz pierwszy pojawił się w działalności Sylwestra Ambroziaka przy okazji pracy dyplomowej. Artysta podjął wątek pustelnika, którego nawiedzały demony w postaci nagich kobiet oraz potworów. To właśnie w seksualności dopatrywano się głównie niebezpieczeństw oraz pokus, które odciągały przyszłych świętych od drogi samodoskonalenia. Wspomniany temat był podejmowany niejednokrotnie, ale w figurze świętego-ascety widać przede wszystkim nawiązanie do obrazu Salvadora Dalego, hiszpańskiego malarza i jednego z najbardziej rozpoznawalnych surrealistów. Na obrazie malarz przedstawił postać świętego na pustyni, w nienaturalnej, charakterystycznej, wygiętej pozie. W wyciągniętej ręce trzyma krzyż, którym broni się przed pochodem długonogich koni i słoni. Na grzbiecie jednego ze zwierząt został przedstawiony ołtarz, w którym znajduje się rudowłosa kobieta pieszcząca swoje piersi. Zarówno do samego wycięcia ciała, jak i gestu bronienia się krzyżem nawiązuje w swojej rzeźbie Sylwester Ambroziak. Jednak, podczas gdy u Dalego seksualna pokusa znajduje się daleko, w przypadku Ambroziaka jest ona realna, a wręcz fizyczna.

Kompozycja, którą zastosował rzeźbiarz, jest pełna dramatyzmu oraz dynamiki. Wyraża silne emocje, momentalność walki pomiędzy tytułową Pokusą a Świętym. Obydwie postacie są nienaturalnie wygięte, jakby na granicy utrzymania równowagi. Jak opisuje rzeźbę Krzysztof Stanisławski: „Pokusa jest w stanie uniesienia, bowiem udaje jej się skusić świętego. Trzyma mocno Antoniego za nogi w kostkach i długim, lubieżnym językiem liże penis mężczyzny. Cóż z tego, że święty zasłania oczy ramieniem i broni się za pomocą krzyża, skoro jego twarz wykrzywia grymas nie tylko zgrozy, lecz także rozkoszy" (Sylwester Ambroziak, [red.] Krzysztof Stanisławski, Orońsko 2011, s. 78).

Jak wspomina sam artysta swoją obronę na uczelni, kiedy po raz pierwszy zaprezentował „Kuszenie św. Antoniego": „Nadszedł dzień obrony. „Kuszenie..." i małe brązy były w centralnym miejscu. Komisja z reguły zaczynała alfabetycznie lub według ustawienia i powinni zacząć ode mnie, ale było inaczej. Zostawili mnie na koniec, na „deser", skrzętnie omijając moją pracę. Wzbudziło to mój niepokój, nie wiedziałem, co się dzieje... I usłyszałem te same zarzuty co od sprzątaczki: obraza uczuć religijnych, pornografia, nie było argumentów i rzeczowej dyskusji, absolutnie nie spodziewałem się takiej reakcji ze strony ludzi zajmujących się na co dzień sztuką – to było uderzenie obuchem (...) Jedynie prof. Kulon stanął po mojej stronie, stwierdził, że nie czuje się urażony, tylko ten kolor mu nie pasuje" (Sylwester Ambroziak, przez co, a raczej przez kogo, [w:] Sylwester Ambroziak, [red.] Krzysztof Stanisławski, Orońsko 2011, s. 24).

32 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Kobieta stojąca, 1993

brąz patynowany, 43 x 16,5 x 13,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'A 93 3/6'
edycja: 3/6

estymacja:
10 000 - 16 000 PLN
2 100 - 3 400 EUR

LITERATURA:
porównaj: Sylwester Ambroziak, teksty Mariusz Knorowski, Agnieszka Rayzacher, Krzysztof Żwirblis, Michał Haake, Orońsko 2005, s. 70-71 (il.)

„Kształt moich rzeźb to efekt kilkuletnich poszukiwań formy, która najlepiej odpowiadałaby mojemu temperamentowi. Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej: komiksu i filmu animowanego".

Sylwester Ambroziak

33 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Głowa

brąz patynowany, 12,5 x 9,5 x 5 cm

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 100 EUR

„Ambroziak od początku był artystą osobnym i pewnie już takim pozostanie. Od początku też klarownie ustalił pewien kanon, typ bohater swoich prac, a także zakres poruszanych tematów: uniwersalnych, nawiązujących silnie do tradycji europejskiej sztuki, ale i nieobojętnych na popkulturowe znamiona naszych czasów (...)".

Krzysztof Stanisławski

34 †

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

Postać

brąz patynowany, wys.: 43 cm

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 100 - 3 200 EUR

„Z poczucia niesprawiedliwości wobec nieuchronnej perspektywy śmierci, buntu przeciw przemijaniu, kształtowało się u artystki pogodzenie się z nieuniknionym".

Andrzej Saj

Bożena Biskupska zajmuje się w swojej twórczości rzeźbą, malarstwem oraz instalacjami. Artystka w latach 1970-72 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, a następnie, w latach 1972-76 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Rzeźba jest główną dziedziną, którą się zajmuje. Artystka uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni Tadeusz Dominika. Uczestniczyła w wielu wystawach, zarówno w Polsce, jak i za granicą, m.in. w XLI Biennale Sztuki w Wenecji z 1984. Jej twórczość wywodzi się z nurtu ekspresji eschatologicznej. W swoich realizacjach porusza tematy związane z upływem czasu, a także tematem nieskończoności. Rzeźbiarka skupiła się na postaci ludzkiej od lat 80. XX wieku. Jej realizacje z tego okresu są przemyśleniami nad przeistoczeniem się ludzkiego życia w stan śmierci. Przybierają szkicowe kształty ludzkie o lekko zarysowanych profilach. Ulegają one dekonstrukcji, stając się dzięki temu uniwersalnymi znakami.

35 Ω

LUDWIK PUGET (PUSZET)

1877-1942

"Walczące barany", 1911

brąz patynowany, 22 x 56,5 x 22,5 cm
sygnowany na podstawie: 'LPuget'
na podstawie fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka wystawowa Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji z 1914 roku oraz dwa austriackie stemple celne: 'K. K. HAUPT-ZOLLAMT | KRAKAU'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 300 - 8 400 EUR

POCHODZENIE:
Dorotheum, Wiedeń, lata 70. XX w.
kolekcja właściciela wiedeńskiej galerii sztuki Richarda Rolanda (1928-2019), Wiedeń
kolekcja spadkobierców Richarda Rolanda, Nowy Jork

WYSTAWIANY:
XI Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji, 1914

LITERATURA:
Irena Bal, Puget vel Puszet Ludwik, [w:] Słownik Artystów Polskich, red. Urszula Makowska, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, t. VIII, Warszawa 2007, s. 13
Emmanuel Bénézit, Dictionnaire Des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, t. VII, Paryż 1966, s. 50
„Świat" 1921, nr 4, s. 7 (il.)
XI. Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, katalog wystawy, Wenecja 1914

„Ludwik Puget, wykwintny portrecista, a przytem ciekawy, ilekroć szuka w zwierzętach (...) modeli dla swej sztuki. Każda z tych rzeźb Pugeta zaklina w patosie ten zewnętrzny świat, użyczając mu wewnętrznej sił, którą rzeźba dzisiaj nieraz lepiej uwydatni, aniżeli obraz, rozporządzając twardą linją".

„Świat" 1921, nr 4, s. 8

Zakład fotograficzny A. Mola., Ludwik Puget

Ludwik Puget, Lwica, 1908, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie

Ludwik Puget, Pantera ogryzająca kość, 1912, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie

Ludwik Puget (vel Puszet) był rzeźbiarzem, historykiem sztuki, literatem. Był synem Jana Pugeta, którego rodzina o francuskich korzeniach związała się z Polską w XVII wieku i Marii de Mylo. W rodzinnym domu matki w Krakowie od wczesnego dzieciństwa miał okazję obcować z artystyczną i intelektualną elitą miasta. W wieku gimnazjalnym przez kilka miesięcy zdobywał pierwsze artystyczne szlify pod okiem Juliusza Kossaka. W 1895 roku podjął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Teodora Axentowicza oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim na kierunkach historia sztuki, historia, filozofia, oraz weterynaria, ostatecznie skupiając się na historii sztuki. Już w drugim półroczu studiów, namówiony przez przyjaciela, rzeźbiarza Alfreda Dauna, przeniósł się na kurs rzeźby. Pewne niezdecydowanie między wyborem sztuka a nauka w latach młodzieńczych, później miedzy działalnością artystyczną a działalnością literacką, dziennikarską oraz prowadzaniem kabaretu, miało znaczący wpływ na kształt spuścizny, którą po sobie pozostawił.

Puget w okresie nauki dużo podróżował. Latem 1896 roku odwiedził między innymi Norymbergę, gdzie zainteresował się rzeźbą średniowieczną. W kwietniu 1897 roku, za namową Cypriana Godebskiego oraz Karola Potkańskiego, wyjechał z Krakowa i udał się na dalsze studia do Paryża do Académie Colarossi, gdzie studiował pod kierunkiem Jeana Antoine'a Injalberta. Wiadomo również, że w czasie nauki w Paryżu chodził do Jardin des Plantes, gdzie pod okiem Emmanuela Frémieta rysował zwierzęta, szkielety i odlewy rzeźby starożytnej. Po niespełna dwóch latach powrócił do Krakowa. Do Paryża udał się jeszcze w roku 1905. Tym razem zamieszkał w Paryżu na dwa lata. Zapisał się do Académie des Beaux-Arts i Académie de la Grande Chaumière do pracowni Ernesta Hiolle'a, korzystając również z porad animalisty Georgesa Gardeta. W roku akademickim 1908/09 zapisał się ponownie do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do klasy Konstantego Laszczki.

Twórczość Pugeta, podobnie jak jego osobowość, była bogata i skomplikowana. Był wszechstronnie uzdolniony. Jego dzieło było na wskroś indywidulane, jedynie luźno poddając się wpływom współczesnych mu tendencji stylistycznych. Kluczowym elementem jego warsztatu były studia rysunkowe, które pozwalały mu na docieranie do esencji formy plastycznej. Jak zauważa Irena Bal, zasadniczą cechą jego postawy artystycznej, opartej z jednej strony na intelektualnym podejściu do rzeczywistości, z drugiej zaś na sensualnym odczuciu formy, był umiar. Chociaż początki jego twórczości wiązały się z malarstwem olejnym, szybko zajął się rzeźbą, w której pomimo studiów między innymi w pracowni Laszczki, uważał się za samouka. Przez całe życie zajmował się tworzeniem małych i kameralnych form. Tematyka jego prac w głównej mierze skupiała się na wątku animalistycznym, choć tworzył również niewielkie popiersia, intymne wizerunki kobiet i dzieci. We wczesnym okresie unikał odlewów gipsowych, posługując się chętnie plasteliną i woskiem. Później zaczął modelować bezpośrednio w zastygającym gipsie. Najważniejszy był dla niego bezpośredni, niezakłócony kontakt z dziełem. Wczesne prace z lat 90. XIX stulecia charakteryzowała miękka, falista linia, ażurowa, rozbita bryła i charakterystyczna dla secesji atektoniczność. Po wyjeździe do Paryża w 1905 roku stworzył serię rzeźb przedstawiających zwierzęta o niemal naturalistycznej formie i impresjonistycznej fakturze, którą uzyskiwał dzięki nakładaniu kolejnych warstw materiału i nie zacieraniu śladów między nimi.

Za najbardziej płodny i twórczy okres uchodzą lata tuż przed I wojną światową. Artysta ograniczył wówczas efekty światłocieniowe na rzecz zwartości bryły. Rzeźby z tego czasu cechuje stopienie różnorakich wpływów: nierówna powierzchnia, będąca źródłem bogatych efektów światłocieniowych, zdradzająca oddziaływanie Rodina, oraz niespokojny a zarazem dekoracyjny zarys form, wiązany z secesją. Stworzył wówczas liczne popiersia i statuetki, stanowiące przenikliwe studia portretowe, np. całopostaciowy „Portret Olgi Boznańskiej" (1912, terakota, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz wyróżniające się rzeźby o tematyce animalistycznej, które zdradzają doskonałą znajomość nie tylko anatomii, ale także psychologii zwierząt, np. „Pantera ogryzająca kość" (1908, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Lwica" (1908, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Prezentowane w ofercie aukcji „Walczące barany" to dzieło wyjątkowe pod wieloma względami. Pokazuje Pugeta jako wybitnego obserwatora świata zwierząt, który umiejętnie potrafił połączyć sylwetki zwierząt w harmonijną i spójną całość. Znakomicie wydobył z sylwetek osobnicze cechy baranów, łącząc je z kwestiami formalnymi i estetycznymi. W splątanych liniach rogów, widoczne są jeszcze wpływy secesji. Na pierwszy plan wysuwa się jednak nierówna powierzchnia, będąca źródłem bogatych efektów światłocieniowych oraz dynamizm ujęcia, napięcie korpusów baranów zastygłych w walce. Sylwetki baranów ukazane są wrażeniowo, lecz z wielką dbałością o anatomię. Rzeźba jest bez wątpienia jedną z najlepszych prac, które wyszły spod ręki artysty, czego potwierdzeniem jest prezentacja pracy na XI Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 1914 roku. Stanowiło to dla polskiego artysty wyróżnienie podkreślające jego talent na arenie międzynarodowej. Rzeźba jest ponadto jednym z nielicznych powstałych za życia Pugeta odlewów brązowych jego rzeźb. Artysta przez całą karierę był niechętny do tworzenia w trwałych materiałach, pozostawiając po sobie przeważnie gipsy.

„Walczące barany" podobnie jak każdą jego rzeźbę, cechuje głębokie uczucie i emocjonalność. Rzeźba Pugeta do dnia dzisiejszego pozostaje nienależycie rozpoznana. Badacze twórczości artysty przyczyn takiego stanu rzeczy dopatrują się w specyfice jego prac, pełnych dyskretności i intymności. Za życia autora, gdy mówiono o rzeźbach potężnych, pomnikach, które miały uświetnić polską niepodległość, Puget tworzył dzieła wolne od tak typowych dla jego czasów powiązań sztuki ze społeczeństwem, jej charakteru narodowego, wymagań awangardy oraz tzw. postępu.

„Moje zdanie co do Ludwika Puszeta rzeźbiarza? Mówiłem i myślałem od zawsze, że to był wielki artysta, że jego głowy kobiece, jego figurki kobiet, jego zwierzęta miały wrażliwość, czujność, nasycone francuską tradycją, kulturalne, tej miary, jakiej chyba żaden rzeźbiarz polski z jemu współczesnych nie miał. Cóż mogę powiedzieć więcej, zawsze dawało mi się, że te rzeźby Dunikowskiego efektowne, «potężne», nieraz świetne (mówię tu o nim, bo chyba po Dziadku Pana był rzeźbiarzem najwybitniejszym) – nigdy nie dorównywała nawet w przybliżeniu tej rzadkiej, wyjątkowej wrażliwości, subtelności, czuciu rzeźby Lula".

Archiwum Puszetów, Biblioteka Narodowa, oprac. Magdalena Bocheńska, akc. 16912, list Józefa Czapskiego do Jana Puszeta z 17.09.1971, mpis, cyt. za: Irena Bal, Ludwik Puget – szkic do portretu, „Biuletyn Historii Sztuki" 2004, t, 66, nr 1, s. 225

36

LUDWIK PUGET (PUSZET)

1877–1942

"Na rogu ulicy Trębackiej" ("Dama z chartem"), 1914

terakota, 32 x 19 x 19,5 cm

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 200 - 6 300 EUR

LITERATURA:
porównaj: fotografia archiwalna analogicznej formy, fot. Anatoliusz Masłowski, Biblioteka Narodowa POLONA, sygn. F.82744/IV

„W rzeźbie nowoczesnej, jak i w malarstwie, odbywa się dziś nawrót do tradycji, do 'dyscypliny'. Przejście to widoczne jest w pracach Ludwika Pugeta z ostatnich dziesięciu lat. Przedtem w okresie panowania haseł impresjonistycznych, cała produkcja artystyczna tego rzeźbiarza miała charakter dorywczy, improwizacyjny, zarówno w interpretowaniu figury ludzkiej, jak zwierząt, które Puget studiował z zamiłowaniem urodzonego 'animalisty'. Zwierzęta Pugeta nie miały silnie akcentowanego charakteru dzikości czy siły, jak na przykład w rzeźbach francuskiego rzeźbiarza Barye, świadczyły jednak o talencie zgoła niepospolitym, o darze obserwacji i wrodzonej sprawności wykonania. Jego studia figury ludzkiej i portrety z tego czasu były zawsze pełne charakteru i oryginalne w wyrazie".

Wilhelm Mitarski, Ludwik Puget, "Tygodnik Ilustrowany" 1921, półr. II, s. 791

37

KRYSTYNA NOWAKOWSKA
1953

"Vintage III", 2021

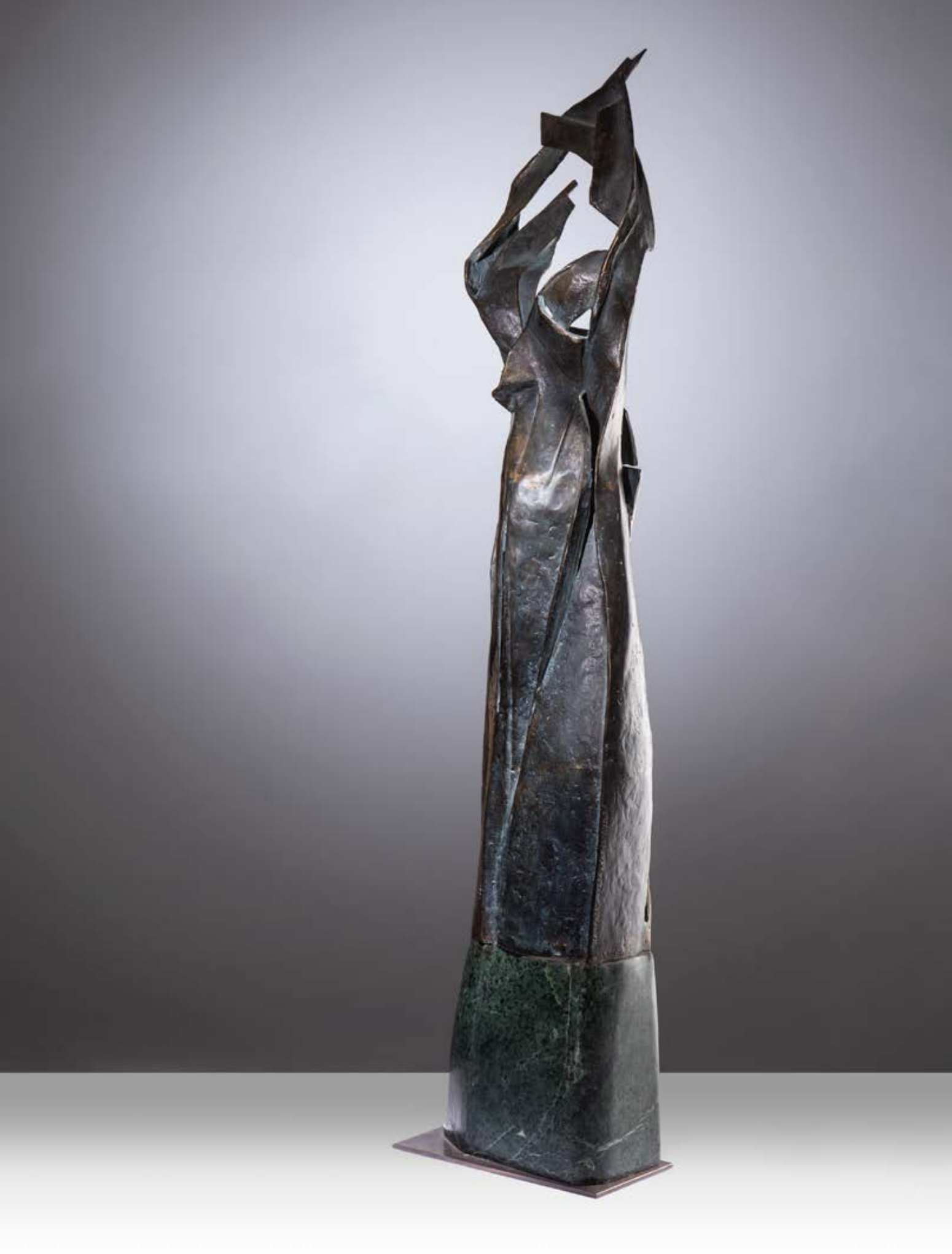
brąz patynowany, 97,5 x 22 x 11,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'NOWAKOWSKA 2021 | UNIKAT'
unikat

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 300 - 8 400 EUR

„Jeśli (...) istnieje w sztuce Krystyny Nowakowskiej coś kobiecego – to jest nim subtelność traktowania motywu, pewien, niedostępny mężczyźnie, lub też osiągany z widocznym mozołem wdzięk, ów nieuchwytny i niemożliwy do zdefiniowania charme zwany po polsku czarem, urokiem (...), który przyciąga widzów i zjednuje sympatię".

Jerzy Madeyski

Krystyna Nowakowska zajmuje się w swojej twórczości formami kobiecymi. To właśnie kobiece figury są punktem wyjścia dla kolejnych realizacji. Rzeźbiarka z konsekwencją, ale również kreatywnością realizuje obraną drogę artystyczną. Z upodobaniem posługuje się postrzępioną formą, uzyskując intrygujące efekty dematerializacji oraz defiguracji. W efekcie osiąga efekt lekkości, tajemniczości oraz subtelności. Postacie, które wychodzą z pracowni artystki, są pozbawione szczegółów, przez co stają się uniwersalnymi symbolami. Jak zauważyła Maria Zientara, twórczość Nowakowskiej oscyluje wokół tego jednego tematu, który przedstawia na wiele sposób. Jej sztuka jest opowieścią o ludzkiej kondycji, obliczach egzystencji, o codzienności oraz przemijaniu.



38

JERZY SOBOCIŃSKI

1932-2008

Płomień, 1998

brąz patynowany, 74,5 x 26 x 17 cm
sygnowany i numerowany z przodu l.d.: 'JSob'

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 500 - 4 200 EUR

„Dla artysty to dzieło jest najważniejsze, które jeszcze nie powstało".

Jerzy Sobociński

Jerzy Sobociński był artystą, który zajmował się zarówno rzeźbą kameralną, jak i tą o większych gabarytach. Na kartach historii zapisał się przede wszystkim jako twórca pomników. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, w pracowniach rzeźbiarskich profesorów takich jak Alfred Wiśniewski oraz Bazyli Wojtowicz. Spod jego dłuta wyszły różne realizacje, przykładowo pomnik Bolesława Chrobrego w Gnieźnie w 1985 czy Jana Pawła w Licheniu w 1986 . Warto wspomnieć, że rzeźba kameralna ma wyjątkowe miejsce w twórczości rzeźbiarza, przyczynił się on bowiem do jej popularyzacji wśród artystów. Sobociński był inicjatorem i twórcą Ogólnopolskiego Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, wydarzenia, które organizował w Poznaniu od 1974. W ten sposób przyczynił się również do sukcesu wielu innych rzeźbiarzy swojego czasu.

Wiele z nich powstało techniką na wosk tracony. Polega ona na wykonaniu uprzednio prototypu woskowego pracy. Formę okleja się przygotowanym gipsem lub masą ogniotrwałą. Następnie usuwa się wosk. W ten sposób odzyskany materiał mógł służyć artyście wielorazowo. Dwie prace artysty: „Na wietrze" oraz „Wirującą" znajdują się w kolekcji Zachęty.

Realizacje Jerzego Sobocińskiego są efektem afirmacji życia. W centrum artystycznych zainteresowań rzeźbiarza znajdował się człowiek. Pracę rozpoczynał od wnikliwych rysunków, na których testował pomysły i które pozwalały na różnorodność kompozycyjnych rozwiązań. Samą postać ludzką poddawał licznym deformacjom oraz transformacjom w celu osiągnięciu maksymalnej ekspresji. Warto wspomnieć, że Sobociński jest zaliczany do grupy ekspresjonistycznych wychowanków Bazylego Wojtkiewicza. Wyczuwalna w formach prostota oraz syntetyczne potraktowanie bryły nawet mniejszym formom rzeźbiarskim nadają monumentalności.

Jak opowiadał sam artysta: „rzeźba – jej forma, kształt jest odbiciem nieprzerwanego procesu zmian. Nie można zatrzymać ciągłego ruchu, stworzyć kanonów, konwencji. Te ostatnie mijają szybko jak moda, czasami hołdowana lub potępiana. Powstaje bryła rzeźby, lapidarna o zdecydowanym rysunku, dyscyplinie kształtu, świetle materiału" (Jerzy Sobociński, Rys biograficzny, dr Henryk Kondziela [w:] Dla artysty to dzieło jest najważniejsze, które jeszcze nie powstało. Jerzy Sobociński, Poznań 2012".

Jerzy Sobociński w pracowni / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

39

JERZY SOBOCIŃSKI
1932-2008

Lunatycy, 1979

brąz patynowany, 44 x 43 x 36 cm

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 100 - 3 200 EUR

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

Jerzy Sobociński

40

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Szczęśliwa", 2019

brąz patynowany, 66 x 47 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'STAN WYS | 3/8 | 2019'
edycja: 3/8

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 300 - 8 400 EUR

„Ja chcę, by widz, patrząc na moje rzeźby, odczuwał autentyczną przyjemność. By chciał do nich podejść, dotknąć ich, pogłaskać ich powierzchnię".

Stanisław Wysocki

Choć akt kobiecy jest pradziejowym motywem w sztuce, Stanisław Wysocki potrafi z tych znajomych form wyciągnąć nowe, fascynujące piękno. Kobiece ciała stają się czystymi wyrazami ekspresji określającymi żywioły, emocje, ideały i antyczne mity. W rzeźbach Stanisława Wysockiego najsilniejszym środkiem wyrazu jest płynna linia i wyrazisty kontur. Powierzchnia rzeźby jest pełna napięć. Gładkie do połysku powierzchnie są skontrastowane z szorstkimi, a faliste linie zmysłowej sylwetki przechodzą w szpiczaste krawędzie. Pod kontrolą rzeźbiarza te przeciwstawne formy osiągają harmonijną i energiczną całość.

Stanisław Wysocki interesował się rzeźbami Henry'ego Moore'a, tak samo jak on zresztą dążył do sprowadzenia człowieka do organicznej, płynnej figury. Jednak polski artysta nie ogranicza się do obłych kształtów, a włączone przez niego ostre, prawie kubistyczne kąty, dodają napięcia. W kojącej sylwetce znajdujemy element zagrożenia, jak właśnie w naturze lub pociągającej kobiecie. Ten aspekt femme fatale i siły natury, jak choćby drzemiący w jego przedstawieniach rzek, stanowi o erotyzmie przypisywanym pracom Stanisława Wysockiego. Temat kobiecego ciała jest jednak podporządkowany eksperymentami nad formą, a to właśnie jej harmonia satysfakcjonuje widza.

41 †

ZOFIA WOLSKA
1934–2016

Nagroda dla Oficyny Literatów "Rój", 1994

brąz patynowany, 32 x 14 x 13 cm
sygnowany, datowany i opisany przy podstawie: 'ZW 2/15/ 94'

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 700 – 2 500 EUR

OFICYNA LITERATÓW „RÓJ"
Wydawca „Kaleidescope"
LIDER
PROMOCJI BIZNESU POLSKIEGO '94

42

MAREK NOWAKOWSKI

1963

"Maska II"

brąz patynowany, kamień, 31 x 28 x 32 cm
sygnowany i opisany wewnątrz: 'MJN 1/1'
unikat

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 500 EUR

Dzieło Marka Nowakowskiego powstało w autorskiej technice, w której artysta dokonał samodzielnego odlewu z brązu. Nowakowski uzyskał dyplom w pracowni prof. Józefa Kopczyńskiego w 1993, w której to mogły pojawić się pierwsze fascynacje artysty sztuką antyczną. Taką syntezą ludzkiej twarzy nawiązującą do tradycji starożytnej Grecji jest prezentowana praca. Maska, uznawana za pierwotne narzędzie człowieka lub narzędzie jednoczącej przemiany, zasłania twarz i jednocześnie odsłania (wyzwala) prawdziwą naturę człowieka. Nowakowski w swojej pracy nawiązuje do antycznych znaczeń w indywidualny, oryginalny sposób. Wydłużona twarz i nos, zarost po bokach, z każdego z tych detali artysta wydobywa za pomocą światła surową strukturę i formę.

Współczesny rzeźbiarski język, jakim posługuje się Nowakowski, jest delikatny i wysublimowany. Temat masek stał się dla artysty medium, w którym można zagłębić się w ciszy i refleksji nad ludzką naturą. Ze zwartej bryły Nowakowski wydobywa wzajemne stosunki płaszczyzn poprzez odpowiednio dobrane proporcje. Czyni to za pomocą konkretnego gestu, którego odzwierciedlenie można odnaleźć w fakturze rzeźby.

43

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887–1951

"Żniwiarka", około 1920

brąz patynowany, 116 x 46 x 33,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'a mon cher ami. | G. Petisné | Varsovie Stanisław Jackowski'
Redukcja pomnika "Żniwiarki" wykonanego około 1920 roku, znajdującego się obecnie w parku przypałacowym w Śmiełowie.

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
16 700 – 21 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:
porównaj: Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, tabl. XXIII (il.)

„Przeciwstawieniem tancerki jest ‘Żniwiarka’: młoda kobieta, kroczą-ca z naręczem ściętych kłosów, uosabia żywiołową siłę zespoloną z naturą wsi. Symbol pracy i obfitego plonu”.

Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst: Stanisław Turczyński, Warszawa 1939

Stanisław Jackowski, fotografia

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 przemycenie 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– „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).

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 Rzeczpospolitej 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 chłopca z krokodylem usytuowanej na Placu Jana Henryka Dąbrowskiego. Zdaje się jednak, że najbardziej popularnymi jego formami były postaci roztańczonych, młodych dziewcząt ujętych w różnorodnych pozach. Niewątpliwie jedna z prac artysty zasłużyła już dzisiaj na miano ikony. Mowa tutaj o „Tancerce" z Parku Skaryszewskiego w Warszawie. To właśnie ją zestawił Stanisław Turczyński z oferowaną podczas aukcji formą, pisząc: „Przeciwstawieniem tancerki jest 'Żniwiarka': młoda kobieta, krocząca z naręczem ściętych kłosów, uosabia żywiołową siłę zespoloną z naturą wsi. Symbol pracy i obfitego plonu" (Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939). Wykonany około 1920 roku pomnik znajduje się obecnie w parku przypałacowym w Śmiełowie. Pomimo że nie mamy tu do czynienia ze zwiewną postacią jednej z tancerek artysty, to figura żniwiarki zachowuje lekkość i finezję towarzyszące pracom Jackowskiego. Wersja prezentowana w katalogu to redukcja tegoż pomnika, wzbogacona dodatkowo o odautorską dedykację.

Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, po 1927

Stanisław Jackowski, Model pomnika Niepodległości w Grudziądzu, Salon Jesienny Zachęty w Warszawie, 1929

44

HENRYK GLICENSTEIN
1870-1942

Prorok, 1919

brąz patynowany, 68 x 43 x 42 cm
sygnowany na podstawie: 'H. GLICENSTEIN'
opisany na podstawie: 'ROMA FOND. CASANDA'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 400 - 12 500 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
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Sculpture & Drypoints by Glicenstein, Greatorex Galleries, Londyn, 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. 14

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 ornamentalną twórczość plastyczną ufundowaną na zakazie obrazowania istot żywych wyrażonym w Dekalogu.

Przyszły artysta urodził się w Turku, gdzie dorastał w rodzinie Izajasza Glicensteina, kamieniarza i nauczyciela w tamtejszej chederze. Podpatrując ojca rozmiłowanego w snycerce. Młodzieńcze lata to okres nauki w jesziwie w Kaliszu, który został zaprzepaszczony, 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 Rygier i Antoni Madeyski. Artysta przyjął włoskie obywatelstwo i przyjął imię Enrico. Około 1900 roku przyszły 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 wkraczał 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.

45 †

KAZIMIERZ MARCELI PIOTROWSKI

1901-1961

Ikar, 1937

brąz, 32,5 x 28 x 14 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'K. Piotrowski | 1937'
wymiary marmurowego postumentu: 9 x 18 x 13 cm

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 200 - 6 300 EUR

Kazimierz Marceli Piotrowski zasłynął jako twórca nurtu klasycyzującego w XX stuleciu. Urodził się w 1901 roku w Stanisławowie, a zmarł w 1961 w Poznaniu. Ukończył matematyczno-przyrodnicze gimnazjum w Stanisławowie, a w 1918 zgłosił się jako ochotnik do służby w Wojsku Polskim. W latach 1920-1921 przebywał w niewoli rosyjskiej. Rozpoczął naukę rzeźby pod kierunkiem Wojciecha Przedwojewskiego, a następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po ukończeniu w 1926 studiów, wyjeżdżał za granicę do Austrii oraz Rumunii. Zamieszkał na stałe w Poznaniu, gdzie otworzył własną pracownię rzeźbiarską pod stadionem wybudowanym z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej. W 1932 razem z Leonem Wróblewskim stworzyli wystawę pacyfistyczną „Wiek 20. w sztuce". W 1933 i 1935 brał udział w wystawie Instytutu Krzewienia Sztuki w Poznaniu. Wielokrotnie prezentował swe prace w Warszawie, Krakowie oraz Katowicach. W 1950 został członkiem Okręgu Poznańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Uważany jest przede wszystkim za twórcę rzeźby figuralnej oraz portretowej. Stworzył między innymi popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego, prymasa Augusta Hlonda, Karola Marcinkowskiego, Marii Skłodowskiej-Curie. Sam określał się jako stylistę, klasyka, opowiadał się za powrotem klasycyzmu na salony artystyczne. Wyrazem jego wyznawanych wartości jest rzeźba „Ikar" z 1937 roku – silnie klasycyzująca w swej formie, a jednocześnie cechująca się delikatnością i finezją.

46 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875-1964

"Chrystus", 1910-1912

brąz patynowany, 109 x 92 x 40 cm
inne tytuły: Studium do głowy Chrystusa, Popiersie Chrystusa
opisany u dołu, po prawej numerem edycji: 'III/6'
odlew z 2008 roku
edycja: III/6

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
13 600 - 16 700 EUR

LITERATURA:
porównaj:
Aleksandra Melbechowska-Luty, Kreator: rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 114-115 (il.)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 23 (il.)
Wojciech Skrodzki, Polska sztuka religijna 1900-1945, Kraków 1989, s. 68 (il.)
Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. Dariusz Kaczmarzyk, Warszawa 1973, nr kat. 230, s. 98 (il.)
Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 128 (il.)
Mieczysław Treter, Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb, Lwów 1924, s. 17 (il.)

Portal kościoła Jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie, widok współczesny

DUNIKOWSKI I SZTUKA SAKRALNA

Postępująca na przestrzeni XIX stulecia laicyzacja sztuki doprowadziła do osobliwego połączenia sfery sacrum i profanum, które zaczęły się płynnie przenikać w sztukach plastycznych, szczególnie silnie około roku 1900. Tematyka religijna pociągała zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy okresu Młodej Polski. Echa sztuki zachodniej docierały wówczas na nasze ziemie różnymi drogami. Znacząco wpływały na strukturę naszej sztuki i wzbogacały repertuar jej form. Zeświecczenie motywów sakralnych około roku 1900 osiągnęło swoje apogeum. Wlastimil Hofman kreował wówczas swoje wizerunki wiejskich Madonn, które przyodziane w stroje krakowskie zasiadały wśród pól. Stanisław Wyspiański zaprojektował witraże dla katedry we Lwowie, pośród których pojawiła się postać Madonny – wiejskiej dziewczyny tulącej do siebie dziecko. Prezentacje tych dzieł wywoływały nierzadko w swojej epoce liczne skandale, a ich forma budziła niemałe kontrowersje. Powstawały wówczas nawet wizerunki wręcz obrazoburcze, jak chociażby „Madonna" Edvarda Muncha, który ukazał na swoim płótnie zamiast świętej dziewicy erotyczny akt kobiety w ekstazie. W tej jakże ambiwalentnej epoce zdarzały się jednak oczywiście także i projekty oraz przedsięwzięcia stricte o charakterze sakralnym, w których sfera sacrum odgrywała kluczową rolę i nie ulegała aż tak znacznym przemianom.

„Wszystkie siły motoryczne kształtujące naszą sztukę schyłku XIX i początków XX w. wycisnęły swe znamię na rzeźbie tego czasu. Symbolizm, secesja, impresjonizm, nawet chłopomańskie skłonności złożyły się na jej treść i formę. Koryfeusze nowej rzeźby odnosili się z niechęcią do tradycji artystycznej XIX wieku, a Przybyszewski wyrażał się o niej w sposób wręcz pogardliwy".

Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 94

Jedną z takich realizacji była budowa krakowskiego kościoła jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa. Ten monumentalny gmach połączył z architekturą malarstwo i rzeźbę, tworząc silnie oddziałujący Gesamtkunstwerk – totalne, całościowe dzieło sztuki na miarę swojej epoki. Projektantem budowli był słynny architekt Franciszek Mączyński, autor Domu pod Globusem czy Pałacu Sztuki. Struktura ta łączyła w sobie przeszłość z modernizmem. Od strony ulicy Kopernika wzniesiono portal, którego dekoracja odnosiła się do wezwania kościoła i duchowej misji zakonu jezuitów. Frontalnie ustawiona figura Chrystusa projektu Dunikowskiego odkuta została w kamieniu przez Karola Hukana. Ponadto flankowana była ona przez ludzkie postaci odlane z ołowiu. Całość symbolizować miała utrudzoną ludzkość szukającą pocieszenia i ukojenia w wierze i miłości Chrystusa. Oczywiście finalne kompozycje poprzedziły liczne studia i modele. Jedną z takich form jest właśnie popiersie Jezusa, które pierwotnie wykonał Dunikowski w gipsie, podczas prac nad całym założeniem w latach 1910–1912.

47

EDWARD WITTIG

1879-1941

Zrozpaczony, około 1900

brąz patynowany, 25,5 x 27 x 20,5 cm
sygnowany na podstawie: 'E Wittig'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 300 - 7 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Wiek XX-ty rozpoczął się w rzeźbie polskiej z chwilą wystąpienia na widownię artystów, których twórczość rozwijała się pod wpływem zetknięcia się z genialną sztuką Rodina. Nie znaczy to wcale, jakoby mieli się oni poddać bez zastrzeżeń sugestjom rodinowskim. Niezależnie od tego, czy mu ulegali, czy też świadomie przeciwstawiali się wielkiemu twórcy pomników Balzaca i Wiktora Hugo, rzeczą istotną i główną, którą mu zawdzięczają, był impuls do bezwzględnego wypowiadania swej indywidualności, do szukania innych form i ujęć, niezależnych od tradycyj historycznych, nieobciążonych balastem retrospektywizmu".

Władysław Kozicki, Edward Wittig. Rozwój twórczości, Warszawa 1932, s. 12-13

Edward Wittig w swojej pracowni, 1934, fot. Willem van de Poll (fragment)

ROZPACZ I NOSTALGIA SYMBOLIZM EDWARDA WITTIGA

Edward Wittig zapisał się w polskiej historii sztuki jako kreator monumentalnej rzeźby pomnikowej. Wśród jego ikonicznych projektów znajdują się chociażby figury „Lotnika" (1923) czy statua upamiętniająca Poległych Żołnierzy Polskiej Organizacji Wojskowej (1933). Prezentowana w katalogu rzeźba pokazuje zupełnie odmienne oblicze twórcy i długą drogę, jaką pokonał, począwszy od młodzieńczych, tchnących nastrojowością kompozycji, aż do klasycyzującej rzeźby z okresu XX-lecia międzywojennego. Urodzony w Warszawie Wittig swoją artystyczną edukację odebrał w Wiedniu oraz w Paryżu, do którego przeprowadził się dokładnie w 1900. Ta metropolia położona na brzegach Sekwany stanowiła wówczas bezsporne centrum europejskiej, a nawet światowej sztuki. Wittig trafił w sam środek paryskiej Belle Époque, istnego kulturowego i artystycznego tygla, w którym kotłowały się najnowsze i najbardziej nowoczesne idee.

Na ten moment przypadł czas formowania się właściwej postawy młodego jeszcze twórcy, który zewsząd doświadczał różnorodnych wpływów. „Panowały wtedy dekadentyzm, secesja, symbolizm, rzeźbiono i malowano poematy i symfonje – pisano medaljony (...) szkice i obrazki; dziedziny literatury, muzyki i plastyki zupełnie się pomieszały" (Szczęsny Rutkowski, Edward Wittig, Warszawa 1925, s. 9). We wczesnej twórczości Edwarda Wittiga wszystko to zdaje się mieć swoje odbicie. Pojawiają się u niego wówczas formy wprost zaczerpnięte ze sztuki Auguste'a Rodina. Objawia się impresjonistyczny zachwyt nad zjawiskami światłocieniowymi i secesyjna płynność linii. Tematyka natomiast przepełniona zostaje symbolistycznymi treściami, które silnie zmieniają, z pozoru klarowny wyraz jego kompozycji. Artysta tworzy swe prace w sposób koncepcyjny.

Edward Wittig, „Nostalgia", ok. 1903, Biblioteka Narodowa w Warszawie

Artysta tworzy swe prace w sposób koncepcyjny. Kreuje Gesamtkunstwerk – – totalne dzieło sztuki, w którego strukturze łączą się pierwiastki poezji, muzyki i plastyki. Te wszystkie dziedziny przeplatają się wzajemnie, łącząc się i dopełniając. Pierwsze kompozycje Wittiga stworzone poza murami akademii to zatem rzeźby o bardzo złożonym wyrazie. O ich symbolicznym charakterze świadczą już same tytuły – „Lęk", „Nostalgia", „Przeznaczenie" czy „Rozpacz". Mówią one wiele o formie i ukrytym przekazie tych prac. Implikują w sobie katastrofizm przełomu XIX i XX stulecia oraz towarzyszące mu niepewność, tajemniczość i neoromantyczne odwołania do sfery sacrum, jaką stanowiły ludzkie emocje i uczucia.

Prezentowana w katalogu rzeźba pochodzi z tego wczesnego okresu w twórczości Wittiga. Trudno jednak precyzyjnie zidentyfikować tę formę, być może któryś z przytoczonych powyżej tytułów rzeźb symbolistycznych dotyczy właśnie jej. Leżąca pod syntetycznie odwzorowanym, rachitycznym drzewem postać mężczyzny wyraża zwątpienie i rezygnację. Wittig stworzył tu anonimowy, choć bardzo wymowny portret człowieka swojej epoki – postaci zagubionej i pogrążonej w rozpaczy. Silny ładunek emocjonalny zawarty w kompozycji zdaje się zdecydowanie dominować nad aspektami formalnymi. Te z kolei łączą w sobie zarówno elementy impresjonizmu, jak i secesji, które autor wykorzystał do opracowania powierzchni i ogólnego kształtu. Bliskich analogii dostarcza inna rzeźba powstała, jak się wydaje, w podobnym czasie, około 1903. „Nostalgia" przedstawia klęczącego na skalistym podłożu mężczyznę z opuszczoną głową. Pogrążona w myślach postać wyraża tożsame z figurą leżącego człowieka emocje. Oba dzieła emanują nastrojem pesymizmu. Oba są także znakomitymi przykładami zastosowania przez Edwarda Wittiga tematyki symbolicznej, która zanikać zaczęła stopniowo około 1910, ustępując tym samym miejsca nowej stylistyce odwołującej się do sztuki klasycznej.

48

STANISŁAW TRACZ
1897-1940

Zamyślona, 1920

gips patynowany, 105 x 65 x 45 cm
sygnowany i datowany z tyłu: 'St. Tracz | 1920'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 300 - 8 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

„Zasięg oddziaływania Laszczki był jednak znacznie większy i szerszy, był on przez długie lata nauczycielem wielu młodych rzeźbiarzy, uczył ich umiejętności warsztatowych, obznajmiał i wprowadzał w arkana sztuki rzeźbiarskiej. W swych wypowiedziach przekazywał im szlachetne idee o zadaniach artysty, któremu 'przyświecać powinna miłość rodzinnego kraju, wytrwałość w pracy i unikanie pochlebstw'. Wpajał młodym artystom zasady, że dla osiągnięcia 'chociażby średnich rezultatów w sztuce potrzeba silnej wiary we własne siły potrzeba talentu, wytrwałej pracy i nieliczenia na materialne korzyści'. Był Laszczka pogodny, uprzejmy, przyjazny, ale i wymagający: od siebie najwięcej, ale od innych także – mówił: 'Sztuka to nie otomana, na której można zażyć wypoczynku – sztuka to wieczna praca myśli i uczucia".

Jadwiga Puciata-Pawłowska, Konstanty Laszczka. Życie i twórczość, Siedlce 1980, s. 61

STANISŁAW TRACZ: ZAPOMNIANY RZEŹBIARZ Z KRĘGU KONSTANTEGO LASZCZKI

August Rodin, Myśliciel (Le Penseur), 1880,
National Gallery of Art w Waszyngtonie

Konstanty Laszczka, Konik polny (La cigale), 1895,
Muzeum Narodowe w Warszawie

Stanisław Tracz podjął w 1916 studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił wówczas do pracowni wybitnego artysty i pedagoga – Konstantego Laszczki. Już od samego początku swojej artystycznej działalności był doceniany i zdobywał liczne nagrody na wystawach studenckich. W 1921 żądny nowych wrażeń Tracz opuścił Kraków, po to, by zaznajomić się z nowymi trendami w sztuce i uzupełnić swój warsztat rzeźbiarski. Nie znamy niestety szczegółów tego europejskiego Grand Tour. Wiadomo, że twórca najpierw udał się do Francji, a dokładniej do jednej z największych metropolii i centrum światowej sztuki – do Paryża. Następnie podążył na południe, do Italii, odwiecznej mekki dla artystów pragnących zaznajomić się z wielowiekową i przebogatą tradycją sięgającą czasów antycznych. Dla rzeźbiarza taki kierunek podróży był właściwie zupełnie oczywisty, a jego zetknięcie się z arcydziełami rzeźby starożytnej, nowożytnej i neoklasycznej stanowiło bardzo cenne doświadczenie, które zaważyło na jego dalszej pracy. Tracz według przekazów odwiedził najważniejsze ośrodki Półwyspu Apenińskiego, wśród których znalazły się Rzym, Florencja i Neapol. W 1924 wrócił do Krakowa, a na początku kolejnego roku ukończył studia. Jego wyprawa trwała zatem około czterech lat. Był to czas wystarczający, by dojrzeć, przemyśleć swoją artystyczną wizję świata i obrać właściwy dla siebie kurs. Tracz zapewne wiele zobaczył na zachodzie Europy, cały czas kontynuował także studia rzeźbiarskie.

Akt „Zamyślonej" powstał w 1920, czyli w okresie nauki, tuż przed wyjazdem twórcy za granicę. W zbiorach archiwalnych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zachowała się fotografia datowana na ten właśnie okres. Przedstawia ona wnętrze pracowni, w której wokół profesora Konstantego Laszczki zgrupowali się jego uczniowie. Jest wśród nich także i Stanisław Tracz stojący w ostatnim rzędzie, w białym fartuchu. Sprawia wrażenie oderwanego od pracy, nieco zamyślonego i nieobecnego. Wpływ Laszczki jest bardzo widoczny w twórczości Tracza, a szczególnie w jego młodzieńczych poczynaniach. W dziełach pochodzących z tego okresu pojawiają się też, co oczywiste, inspiracje rzeźbą Auguste'a Rodina. Pierwiastki zaczerpnięte z jego sztuki przechwycił Tracz w sposób pośredni, poprzez Laszczkę, również silnie zainteresowanego jego działalnością, ale także za sprawą bezpośredniego kontaktu z formami mistrza, do którego okazję miał chociażby podczas pobytu w Paryżu. Postać „Zamyślonej" spoczywa na masywnym głazie, przechylając swoje ciało na prawą stronę. Omdlewająca kobieta zanurzona we własnym świecie myśli i pragnień zdaje się nie dostrzegać otaczającej ją rzeczywistości. Figura ta, choć nie aż tak silnie zindywidualizowana, stanowi osobliwy przykład portretu psychologicznego. Artysta odtworzył tu nie tylko anatomiczne detale, ale skupił się również na ukrytej pod powierzchnią sferze duchowej. Kompozycja przywodzi na myśl chociażby słynny „Pocałunek" Rodina, w którym to dwie postacie siedzące na skale ukazane zostały w miłosnym uścisku. Kobieta Tracza i jej poza wydają się jawnym nawiązaniem do tej właśnie rzeźby, a dokładniej do ujęcia żeńskiego ciała. Wspomnieć należy tu również ikoniczną figurę „Myśliciela", która swym monumentalnym wyrazem mogła w pewien sposób pociągać Tracza. Nie sposób nie wymienić także wielu rzeźb samego Laszczki począwszy od „Konika polnego" („La Cigale"), „Zasmuconej" aż do „Rozczesującej włosy", które to mogły stanowić dla młodzieńca pewien wzór.

Konstanty Laszczka wraz z uczniami w swojej pracowni, 1919–20

Pomimo że kompozycje Tracza ewoluowały wraz z nim w późniejszym okresie jego kariery, ulegając geometryzacji i różnego rodzaju stylizacjom, wyniesiona ze szkoły Laszczki przekonania pozostały niezmienne. Mistrz posiadał bowiem sprecyzowane poglądy na sztukę i pracę rzeźbiarza. „Form minionych nie należy według niego naśladować, bo sztuka jest odbiciem swej epoki. Oświadczał Laszczka, że nie występuje przeciw nowym kierunkom sztuki, bo właśnie wszystkie one razem tworzą 'jakby mozaikę podobną do najpiękniejszej z łąk, która właśnie jest piękna dlatego, że jest w niej tyle najróżniejszych kwiatów'" (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Konstanty Laszczka. Życie i twórczość, Siedlce 1980, s. 60). W rzeźbie Tracza odnaleźć można pewnego rodzaju analogie do dzieł Rodina, Laszczki, a także innych artystów jemu współczesnych. Jego forma posiada jednak również innowacyjne, autorskie pierwiastki, choć jest to młodzieńcze dzieło początkującego artysty. Widać ewidentnie, że twórca mierzy się tutaj z dorobkiem swoich poprzedników, a w roli autorytetów obsadza najwybitniejsze jednostki świata sztuki. Ponadto śmiało przemyca w swej pracy własne spostrzeżenia, co świadczy tylko o bezkompromisowym podejściu do swojej działalności i o zapale, które są właściwe wszystkim młodym, rozpalonym umysłom. Wiele lat później na łamach „Głosu plastyków" Tracz wypowiadał swoje śmiałe przekonania dotyczące rzeźby i pracy rzeźbiarza, której istotę upatrywał w obserwacji otaczającej go rzeczywistości.

„Sam materiał bowiem – jego struktura, jego wyraz, nawet technika obróbki, zmusza rzeźbiarza do innego kształtowania bryły i formy, które są najważniejszymi elementami rzeźby. Szczególnie w rzeźbie współczesnej, gdy główną treścią rzeźby są właśnie bryła, forma i rytm w sensie niemal klasycznym – oparte na bardzo rzetelnym studiowaniu natury".

Stanisław Tracz, Ankieta rzeźby, Głos plastyków, 1937, nr 1–7, s. 41–42

49 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

"Drążona II"

brąz patynowany, drewno polichromowane, 68 x 30 x 30 cm
edycja: 2/8

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 500 - 16 700 EUR

OPINIE:
reprodukcja pracy znajduje się w archiwum fotograficznym Zachęty

WYSTAWIANY:
porównaj: Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba, Galeria Dyląg, 2.10-26.11.2016

LITERATURA:
porownaj:
„46 lat w belferce akademickiej. Rozmowa", Rzeczpospolita, nr 291, 15.12.1997, s. nlb (il.)
Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba, Galeria Dyląg, Krakow 2016, s. 17 (il.)
Legende der Polnischen Sculptur Prof. Tadeusz Łodziana, autorzy tekstow: Daria Krupka-Rolke, Marcin Czerwiński, Alicja Kępińska, Krakow 2010, s. 22 (il.)

„Swoim rzeźbom artysta nadaje zmysłową intymność i wdzięk interpretacji kobiecego ciała. (...) Torsy kobiece Tadeusza Łodziany opierają się na niezłomnych zasadach rzeźbiarza, które nadają im niepowtarzalny, indywidualny i mocny wydźwięk. Artysta porusza się pomiędzy organiczno-biologicznymi zasadami budowania formy a abstrakcją. Opierając się na organicznej formie ciała, autor abstrahuje od rzeczywistości, poprzez syntezę kształtu rezygnując z niepotrzebnych szczegółów. Rzeźby w brązie charakteryzują się zwartą formą. (...) Tytuły dodatkowo podkreślają zamiar artysty i charakter rzeźby. (...) Aby osiągnąć zamierzony efekt, rzeźbiarz używa różnych środków artystycznego wyrazu. Ostre linie konturów, kształtują formy, nadając im charakter i decydując o ich wertykalnym lub horyzontalnym układzie".

Daria Kupka-Simon

Wraz z odwilżą w 1956 zostały otwarte dwie pierwsze wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta, gdzie nastąpiło zredefiniowanie pojęcia rzeźby jako nowoczesnego obiektu. Prezentowane tu formy charakteryzowały się harmonijnymi i abstrakcyjnymi kształtami, a ich autorzy, wraz z Tadeuszem Łodzianem na czele, szukali odpowiedzi na pytanie o oddziaływanie rzeźby na krajobraz. Kluczowa okazała się tu twórczość Henry'ego Moora, która stała się punktem odniesienia dla polskich artystów. Zarówno u Moora, jak i u jego kontynuatorów niewyczerpanym źródłem natchnienia była natura i możliwość przedstawienia w rzeźbie jej „duchowego" charakteru. Istotna również była bogata warstwa ideowa, wartości humanistyczne oraz odwoływanie się do tradycji.

Prezentowana rzeźba Łodziany odzwierciedla ówczesne poszukiwania twórcze polskich rzeźbiarzy i wpisuje się w najbardziej charakterystyczną dla artysty serię rzeźb o tematyce aktów kobiecych. Dla wydobycia zmysłowości i intymności formy Łodziana świadomie wykorzystuje walory haptyczne medium rzeźbiarskiego. Rzeźba potęguje chęć fizycznego kontaktu, przyciągając odbiorcę rytmem wklęsłości i wypukłości, a także zróżnicowaniem struktury materiałów i faktury powierzchni. Przy całym swym bogactwie forma pracy pozostaje syntetyczna i tym samym chłodna w swym wyrazie, co podkreśla jej tytuł. W rzeźbie „Drążona" Łodzian uzyskał maksymalną syntezę, uproszczenie i abstrakcyjność kształtu na miarę dzieł Constatina Brâncuşiego (inicjatora nurtu organicznego w rzeźbie abstrakcyjnej), którego twórczość stanowiła inspirację w działaniach artysty. Łodzian w swoich dziełach odstępuje od zbędnego detalu oraz nakierowuje odbiorcę na wnętrze formy rzeźbiarskiej. „Drążona" jest abstrakcyjnym, enigmatycznym znakiem. Jednocześnie artysta pozostał tu wierny naturze, odwołując się do tradycyjnych reguł obrazowania, dzięki czemu w prezentowanej formie można odnaleźć ukryty fragment kobiecego ciała. Można tu dostrzec maksymalnie czyste i proste rozwiązanie bryły o dwóch ogniskach zagęszczenia masy kompozycji, których przejścia walorowe zostały starannie wyważone przez artystę. Gra kształtów i czyste rytmy lśniących, lekko wygiętych płaszczyzn określających bryłę tworzą syntezę organicznej i biologicznej formy. W prezentowanej rzeźbie można również dostrzec wątki surrealistyczne charakterystyczne dla twórczości Hansa Arpa. Obu artystów łączy tworzenie kompozycji z form organicznych, o opływowych kształtach pokrytych gładko i płasko położonym kolorem. Pojawiają się w nich kształty przypominające uproszczone sylwetki ludzkie, rośliny i zwierzęta. Łącząc dzieła Arpa z twórczością Łodziana, nie sposób również pominąć wątków filozofii Henriego Bergsona przewijających się w u obu artystów. „Wewnętrzne życie rzeczy" w ujęciu Bergsona to czynnik będący podstawą wszelkich działań kreacyjnych, gdzie sztuka jest świadomym rozwijaniem w sobie naturalnej dążności życia, jaką jest tworzenie. Obszar ludzkiej aktywności jest wolny od praktycznego ukierunkowania, a brak konieczności nadawania każdemu elementowi rzeczywistej wartości utylitarnej pozwolił artystom osiągnąć w swych pracach stan nieustannego „współbrzmienia z naturą".

50 †

TADEUSZ SZPUNAR

1929-2019

"Głowa kobieca", 1960

drewno polichromowane, 30 x 20 x 18 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie ołówkiem: 'TADEUSZ | SZPUNAR | GŁOWA KOBIECA | 1960 R III.'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 500 - 3 800 EUR

LITERATURA:
Tadeusz Szpunar. Prace z lat 60. i 70., tekst: Elżbieta Okołotowicz-Kotowska, s. 12 (il.)

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

Tadeusz Szpunar

51 †

TADEUSZ SZPUNAR

1929-2019

"Tors IV/61", 1961

drewno polichromowane, 92 x 18 x 14 cm
sygnowany i datowany: 'ST61'
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'TADEUSZ | SZPUNAR | "TORS IV/61" '

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 500 - 3 800 EUR

WYSTAWIANY:

Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., Galeria Dyląg, Kraków, luty-marzec 2006

LITERATURA:

Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., Kraków 2006, s.nlb (il.)

Zaprezentowane w katalogu prace należą do dwóch najważniejszych cyklów rzeźbiarskich w twórczości Tadeusza Szpunara – „Głów" oraz „Torsów", które są zaliczane do okresu figuracyjnego. Kształty ludzkiego ciała są potraktowane przez twórcę sumarycznie, w niezwykle oszczędny sposób. Pomimo oszczędności formy, z prac z tego okresu bije prostota i wyczuwalna czystość formy, w których leży siła rzeźb Szpunara. Jak opisała wspominane prace Elżbieta Okołotowicz-Kotowska: „Z głównego wątku swoich rzeźb, jakim była postać ludzka, artysta nie tworzył portretu określonej osoby, ale w rozmaitych układach form, zbliżonych do umownych znaków, wyrażał nastroje, utrwalał przemijanie, zanik i trwanie. Istotną rolę odgrywają tu użyte materiały – kamień, marmur, drewno, które potęgują przekaz metaforycznych treści" (Elżbieta Okołotowicz-Kotowska, Tadeusz Szpunar, Kraków 2006, s. nlb.).

Tadeusz Szpunar studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Przy boku mistrza, oraz innych studentów Dunikowskiego debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie". To właśnie Dunikowski wywarł na młodym artyście największy wpływ, co jest widoczne w jego realizacjach z lat 50. Dopiero w późniejszym okresie Szpunar poszedł w kierunku bardziej nowoczesnych oraz śmiałych kompozycji. Artysta odszedł od figuracji, a w centrum jego zainteresowań i eksperymentów pojawiła się abstrakcja.

52 †

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Paw

brąz patynowany, 120 x 90 cm

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

„Bronisław Chromy postawił jednak na indywidualność. Stało się to już wtedy, kiedy Dunikowski skrytykował jedną z jego akademickich prac. Równocześnie zwrócił uwagę na niepozorną, małą rzeźbę martwego konia, twierdząc, że sztuka polega właśnie na takich osobistych pracach. I choć rzeczywiście w pierwszym okresie można u ojca dostrzec wpływy współczesnych artystów, na przykład podobieństwo do Giacomettiego, to widać, że szybko odnalazł swój indywidualny styl".

Grażyna Chromy-Rościszewska

W dorobku artysty znajdują się zarówno pomniki, jak i rzeźby kameralne. W swojej twórczości podejmował wiele tematów, m.in. martyrologiczne, muzyczne, kosmologiczne, ale jednym z najczęściej poruszanych jest wątek animalistyczny. Artysta ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie 1956 uzyskał dyplom. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych realizacji jest Smok Wawelski znad Wisły powstały w 1969.

Źródeł fascynacji artysty zwierzętami można szukać w biografii artysty. Urodził się na wsi i od wczesnych lat obcował ze zwierzętami, które go intrygowały oraz fascynowały. Zaczęły się pojawiać już we wczesnej twórczości artysty. Początkowo były one mocno uproszczone, a z czasem stawały się coraz bardziej skomplikowane, a ich forma wyrafinowana.

Pawie, które powstawały w pracowni artysty, często są ukazane w charakterystycznej formie – przedstawienia swojego ozdobnego ogona. W przypadku zaprezentowanej pracy ogon został „utkany" z cieniutkich nitek metalu, które tworzą ażurową mozaikę.

53 †

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Smok

brąz patynowany, 43 x 14 x 12 cm

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

„Nigdy nie słyszałem Chromego mówiącego o istocie piękna. Być może Chromy, będący paradoksalny, ale nader spójnym połączeniem racjonalizmu z idealizmem wcale się tym zagadnieniem nie zajmuje. Przynajmniej w sferze teorii, gdyż w życiu i rzeźbiarskiej praktyce tworzą one nierozerwalną jedność; niczym innym się nie praca i nic w jego hierarchii ponad piękno się nie wysuwa".

Jerzy Madejski

54 †

BRONISŁAW CHROMY
1925–2017

Pegaz

brąz patynowany, 55 x 22 x 28 cm

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 100 – 1 700 EUR

LITERATURA:
porównaj: Bronisław Chromy, tekst Jerzy Madeyski, Kraków, s. 25 (il.)

„Ciekawym motywem w działalności twórczej artysty są rzeźby zwierząt. Według krytyków sztuki, bliżej im do antropomorfizacji, którą rzeźbiarz osiąga po części przez oddanie urody stworzenia, niż do realnego przedstawienia. Podobno żywy bażant może pozazdrościć splendoru ogona temu, który wyszedł spod ręki Chromego. Bo w rękach Chromego - rzeźbiarza kamień ożywa."

Anna Latocha

55 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Sowa

brąz patynowany, kamień, 40 x 18,5 x 17,5 cm

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 100 – 1 700 EUR

LITERATURA:
porównaj: Bronisław Chromy, tekst Jerzy Madeyski, Kraków, s. 73 (il.)

„Chromy wiedział [już], jak niewielkimi zgrubieniami, drobnymi załamaniami faktury stworzyć rytmiczny układ współzależnych proporcji, jak zasugerować istnienie działających w niematerialnej kompozycji sił, uchwycić je i nie dopuścić do zachwiania, do rozprzęgnięcia się pieczołowicie zestawionej konstrukcji".

Jerzy Madeyski

56 †

MARIA TERESA KUCZYŃSKA

1948

Samuraj

ceramika szkliwiona, 37 x 17 x 14 cm

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 700 - 2 500 EUR

Maria Teresa Kuczyńska zajmuje się w swojej twórczości rzeźbą, ceramiką, malarstwem oraz rysunkiem. W latach 1965-71 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku pod kierunkiem prof. Stanisława Horno-Popławskiego. Rzeźby artystki oscylują na granicy abstrakcji oraz figuracji. Podobnie jak w przypadku zaprezentowanej pracy widzimy jedynie zasugerowany kształt ludzki. Jest on jednak pozbawiony szczegółów anatomicznych, a wręcz trudno nam zidentyfikować głowę lub ręce. Praca zachwyca swoją efemerycznością i niedopowiedzeniem. W sztuce artystki często pojawiają się delikatne zarysy postaci, które przybierają kształty torsów, ud czy zarysów talii. Rzeźbiarka z ogromną wprawą dokonuje dekonstrukcji klasycznych oraz orientalnych motywów, tworząc intrygujące realizacje.

Artystka z wirtuozerią posługuje się kruchą w swojej naturze ceramiką, która była jednym z materiałów, po który najchętniej sięgała twórczyni. Warto zaznaczyć, że jej prace znajdują się w tak poważanych kolekcjach jak Faenza International Ceramic Museum we Włoszech czy National Gallery of Victoria w Melbourne w Australii. W 2004 artystka została zaproszona przez Sydney National Gallery do reprezentowania Sydney rzeźbą ceramiczną w Parku Olimpijskim w Atenach.

57

MAREK BIMER

"Dr. Jekyll and Mr. Hyde", 2022

brąz patynowany, 45 x 30 x 25 cm

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 300 - 8 400 EUR

„Coś tam sobie rzeźbiłem, mama odlewała jakieś moje rzeźbki, ale to była zabawa. Nigdy nie miałem wątpliwości, co będę studiować, jaka będzie moja droga zawodowa. dlatego byłem złym uczniem w szkole - nie zależało mi na tym, aby być wybitnym z fizyki czy matematyki. Bo wiedziałem, że i tak na koniec będę zajmował się sztuką. Do tego 54. roku życia magazynowałem przeżycia związane ze sztuką, które się teraz uwolniły. my z Anią [ze swoją żoną – przyp. redakcji] bez obcowania ze sztuką nigdy nie mogliśmy żyć".

Marek Bimer

fot. Marek Bimer

Pomiędzy doktorem Jekyllem i nieprzystępnym Edwardem Hyde'em istnieją pewne powiązania. Są podejrzenia, że Hyde zastrasza Jekylla do uczynienia go spadkobiercą. Nowela autorstwa Roberta Louisa Stevensona znana jako portret psychopatologii i podwójnej osobowości nabiera w rzeźbiarskim medium Marka Bimera nowego wymiaru.

Artysta pochodzi z rodziny o silnych tradycjach artystycznych, gdzie doceniał twórczość swojego ojczyma, Tadeusza Łodziana. Zaczął rzeźbić w 2015 tuż po śmierci matki – rzeźbiarki Zofii Wolskiej. Wyjątkowym miejscem mającym wpływ na twórczość Bimera była pracownia matki odziedziczona po Alinie Szapocznikow. Jednym z obszarów działań artysty są minimalistyczne obiekty o obłych kształtach i gładkiej powierzchni. Wśród nich są formy ze świata organicznego i uproszczone części ciała, które tworzą również prezentowaną rzeźbę „Dr. Jekyll and Mr. Hyde". Można w niej dostrzec inspirację i analogię do twórczości Brâncuși ego ukorzenionej w sztuce prymitywnej, magicznej, egzotycznej, archaicznej, ale także w ortodoksyjnym malarstwie ikonowym. Rzeźba „Dr. Jekyll and Mr. Hyde" powstała w ważnym okresie życia artysty naznaczonego śmiercią żony Anny Bimer, co nadaje jej szczególnego wyrazu pełnego głębi i wymownej ciszy. Forma przypominająca ludzką twarz jest anonimowa, bez szczegółów anatomicznych. Jedyną jej „podwójną osobowość" tworzy faktura – z jednej strony gładka niczym tafla wody, a z drugiej fakturowana. Prezentowana rzeźba żyje w stałym związku ze światłem i cieniem – jasnością i mrokiem.

Marek Bimer w pracowni, fot. Paulina Dzikowska, Michał Szczepański / W_SRODKU/

58

WOJTEK PUSTOŁA

1980

Bez tytułu 12, 2019
calacatta paonazzo marble (marmur kararyjski), 84 x 54 x 32 cm
sygnowany: 'WP'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 300 - 10 500 EUR

WYSTAWIANY:
„Wojtek Pustoła. CUT", Centrum Sztuki Nowoczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 18.02-24.03.2019, Atelier 34zero Muzeum, Jette, Belgia, 27.03.2021-6.06.2021

„Rzeźbienie w kamieniu ma to do siebie, że jest trudne, pracochłonne i wciągające. Zanim się obejrzysz, staje się całym twoim życiem".

Wojtek Pustoła

Zaprezentowana praca powstała w 2019. Artysta w swojej twórczości sięga po drewno, tekturę czy, jak w przypadku prezentowanej pracy, marmur. Bez zbędnych ingerencji uwypukla piękno wybranych materiałów.

Zaprezentowana praca została pokazana na wystawie „Wojtek Pustoła. Cut" w Centrum Sztuki Nowoczesnej Zamek Ujazdowski w 2019. W jej przypadku artysta posłużył się niezwykle wyrafinowanym materiałem – marmurem kararyjskim. Jest on pozyskiwany z dwudziestokilometrowego odcinka Alp Apuańskich, ponad włoskim miasteczkiem Carrara. To materiał, który w zależności od miejsca pozyskiwania jest albo śnieżnobiały, albo lekko plamisty. Przez rzeźbiarzy jest on nazywany świętym kamieniem i traktowany dokładnie w ten sposób. Na wspominanej wystawie artysta oddał mikrokosmos niezwykłych włoskich kamieniołomów, które były mekką dla takich twórców jak Michał Anioł, Filippo Brunelleschi czy Giovanni Lorenco Bernini. Oraz dla Wojciecha Pustoły. Artysta nakręcił nawet film dokumentalny poświęcony robotom tnącym marmur i rzemieślnikom pracującym w regionie.

Te piękne rzeźby powstają we wręcz brutalny sposób – poprzez cięcia. Artysta wyposażony jest jedynie w szlifierkę kątową. W efekcie samemu procesowi towarzyszą charakterystyczne dźwięki oraz odpady w formie pyłu. Wybrana przez niego metoda pracy generuje więcej odpadów niż rzeźbienie w sposób tradycyjny. W marmurze szuka się zazwyczaj kształtów zamkniętych i kompaktowych. Tymczasem ażurowe, wertykalne formy, którymi operuje Pustoła, doprowadzane są przez artystę do granicy rozpadu. Nieraz okazuje się, że niektóre nie wytrzymują obróbki i pękają w trakcie pracy. Nie jest to jednak zdarzenie przypadkowe. To świadomy zabieg, celowy błąd, pozwalający rzeźbom, które przetrwały proces cięcia, przeistoczyć się w coś, co zgoła trudno przyporządkować do uniwersum kamienia. Pustoła doprowadza ich materialną właściwość do absurdu, litą skałę przeobrażając w formę delikatną i kruchą.

„Wojtek Pustoła. CUT", Centrum Sztuki Nowoczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, fot. Tymon Nogalski / dzięki uprzejmości artysty

„W CARRARZE WSZYSTKO KRĘCI SIĘ WOKÓŁ MARMURU, PO TRZECH TYGODNIACH MASZ DOŚĆ. ALE KIEDY W KOŃCU DOTKNĄŁEM TEGO KAMIENIA, WSIĄKŁEM. SZLACHETNOŚĆ I WYJĄTKOWOŚĆ MARMURU POLEGA NA TYM, ŻE MA TAKI RODZAJ KRYSZTAŁÓW, KTÓRE NADAJĄ MU STRUKTURĘ NA TYLE SZTYWNĄ, ŻE SIĘ NIE ŁAMIE, A JEDNOCZEŚNIE ŁATWO SIĘ W NIM PRACUJE, DIAMENTOWE NARZĘDZIE WCHODZĄ JAK W MASŁO. CZUĆ, ŻE JEST COŚ ŻYWEGO. TROCHĘ JAKBY RZEŹBIĆ W DOBRYM DREWNIE. TAK MI SIĘ SPODOBAŁO, ŻE ROBIĘ TO OD SIEDMIU LAT. MOJA METODA JEST DOSYĆ ZGRUBNA: TNĘ SZLIFIERKĄ KĄTOWĄ DUŻE BLOKI, Z KTÓRYCH ZOSTAJĄ DELIKATNE, ROŚLINNE FORMY”.

WOJTEK PUSTOŁA

59 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Fatum (do wiersza Cypriana Kamila Norwida)

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 75 x 33 x 30 cm

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 500 - 3 800 EUR

„Te wspaniałe romantyczne kompozycje w szkle, będące odbiciem duszy artysty niesłychanie wrażliwego na wszystkie rodzaje piękna, a w szczególności na muzykę, oraz wyjątkowej zręczności wykonawcy-hutnika, z niebywałą swobodą zrywają z tradycyjnie pojmowaną funkcją i strukturą szkła, tworząc niepowtarzalne, sugestywne ‘wizje’”.

Eugeniusz Stankiewicz

60 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
1906–1993

Zima (do muzyki Piotra Czajkowskiego), pocz. lat 70. XX

szkło żaroodporne, wolnokształtowane na gorąco, 43 x 24 x 25 cm
Huta "Wołomin"

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 500 – 3 800 EUR

Powszechnie uznawany za najwybitniejszego polskiego twórcę w dziedzinie szkła artystycznego, w szczycie artystycznego rozwoju, Henryk Albin Tomaszewski porzucił wyrabianie obiektów codziennego użytku dla poetyckich kompozycji. Swoje projekty realizował w zakładach pod Warszawą, między innymi w Wołominie, modelując gorące szkło ręcznie z wykorzystaniem piszczela oraz autorskich narzędzi.

Henryk Albin Tomaszewski jako miłośnik muzyki często nawiązywał w swojej twórczości do wybranych kompozytorów – Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego i Piotra Czajkowskiego. Próba uchwycenia muzyki w sztuce wizualnej popchnęła go w stronę pełnej eksploatacji plastyczności szkła. Zaprezentowana praca, „Zima" nawiązuje kształtem do oblodzonych gałęzi, formy, która wykorzystuje rozciągliwość tworzywa rozgrzanego w hucie. Henryk Albin Tomaszewski pozwalał formie przemówić za siebie, preferując przezroczyste szkło nad barwionym.

Dzieła Henryka Albina Tomaszewskiego są stałym elementem zbiorów muzeów, gdzie reprezentują szczytowe osiągnięcia polskiego rzemiosła artystycznego. Przykładami są Muzeum Narodowe w Warszawie oraz w Krakowie.

61

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1976

Zestaw 2 form szklanych

szkło sodowe, barwione w masie, 44 x 28 x 22,5 cm (wymiar I formy),
33 x 30 x 31,5 cm (wymiar II formy)
sygnowany na obu elementach u dołu: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 100 - 3 200 EUR

„Aleksandra Kujawska z dużą swobodą porusza się zarówno w szkle użytkowym, jak i artystycznym. Jej miłość do tego surowca rozpoczęła się od kontaktu z pracami Tomaszewskiego i nie sposób nie zauważyć tej fascynacji w jej realizacjach".

Aleksandra Krasny

62

IRENEUSZ KIZIŃSKI

1937-2008

Forma z cyklu "Wiatry"

szkło, 56 x 50 x 20 cm

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR

„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".

Piotr Wawrzynów

63 †

HENRYK STAŻEWSKI

1894–1988

Kompozycja przestrzenna, 1961

drewno polichromowane, tworzywo sztuczne, 59 x 33 x 15 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: '63/100 H. Stażewski 1961'
edycja: 63/100

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 400 - 12 500 EUR

„Do poszukiwania porządku w chaosie inspiruje nas sama natura, nieskończona ilość i wielorakość – przedmiotów i kształtów widzianych bezustannie, a zarazem – niezauważanych, wielość różnych struktur materii".

Henryk Stażewski

Henryk Stażewski znany jest przede wszystkim jako pionier sztuki awangardowej. Zasłynął jako eksperymentator z formą, przedstawiciel konstruktywizmu i współtwórca abstrakcji geometrycznej. Jego zasługi dla rozwoju tych dziedzin sztuki są niezaprzeczalne. Współtworzył i był członkiem kilku grup artystycznych, także międzynarodowych. Oprócz pracy twórczej pochłaniała go teoretyczna refleksja na temat sztuki. Utrzymywał liczne światowe kontakty, wielokrotnie podróżował do Paryża, gdzie poznał równe sobie, wybitne osobowości: Pieta Mondriana i Michela Seuphora. Był ekscentrykiem, wystawiał swoje prace w salonie automobilowym firmy Laurin & Klement w Warszawie, projektował wnętrza i dekoracje teatralne. Jednocześnie był wielkim teoretykiem i funkcjonował zawsze blisko życia, dla siebie wymyślał fantazyjne szlafroki, a swoje kompozycje malował nawet na butach.

„Kompozycja przestrzenna" Henryka Stażewskiego pochodzi z okresu twórczości artysty, w którym ewidentny jest jej konstruktywistyczny rodowód. W prezentowanym obiekcie, powstałym w 1961, artysta zdecydował się sięgnąć po materiały mniej konwencjonalne. Przezroczysty pleksiglas, do którego przymocowane są drewniane klocki, pozwala na wyeksponowanie białych struktur, jednocześnie dając wrażenie ich zawieszenia w przestrzeni, pewnej dysharmonii. Redukując wszystkie silne bodźce do minimum, stworzył widzom warunki do czystego oglądu form, które według założeń artysty nie były abstrakcyjne, a stanowiły syntezę i przedstawienia otaczającego świata, również w jego efemerycznych aspektach.

Rzeźba ta jest rozwinięciem motywów podjętych przez artystę w cyklach białych i czarno-szarych reliefów. Wyrugowanie koloru i operowanie wyłącznie barwami monochromatycznymi i achromatycznymi pozwoliły artyście na podjęcie eksperymentów związanych z badaniem relacji form w przestrzeni i ich wzajemnego napięcia. W reliefach i rzeźbach z tego okresu Stażewski wzbogacał i komplikował samą kompozycję, multiplikował kształty. Brak koloru miał celowo pozwolić widzowi na swobodny ogląd kombinatorycznych możliwości istnienia poszczególnych form w przestrzeni. W sztuce tej prym wiedzie stosowanie dyscypliny formalnej ograniczonej do prostych elementów geometrycznych. Stażewski mawiał, że geometra jest tym, co łączy artystów wszystkich epok od początków sztuki, jest formą porządkowania chaosu codzienności, która stanowi uniwersalny język wspólny wszystkim ludziom. Jak mawiał twórca: „To, co łączy artystów wszystkich epok i stylów od prapoczątków sztuki, to właśnie geometria. Jest ona wrodzoną miarą w oku każdego człowieka, pozwalającą chwytać stosunki i proporcje. Geometria, stworzona przez człowieka, wprowadza ład i porządek (...)". (Henryk Stażewski, [w:] Andrzej Turowski, Stażewski internacjonał, Henryk Stażewski. Ekonomia Myślenia, Warszawa 2005, s. 29).

64 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Rysunek przestrzenny", 2021

akryl/folia celuloidowa, 49 x 37 x 22 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | rysunek przestrzenny | C1 | 2021'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 300 - 8 400 EUR

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

Tamara Berdowska

65 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

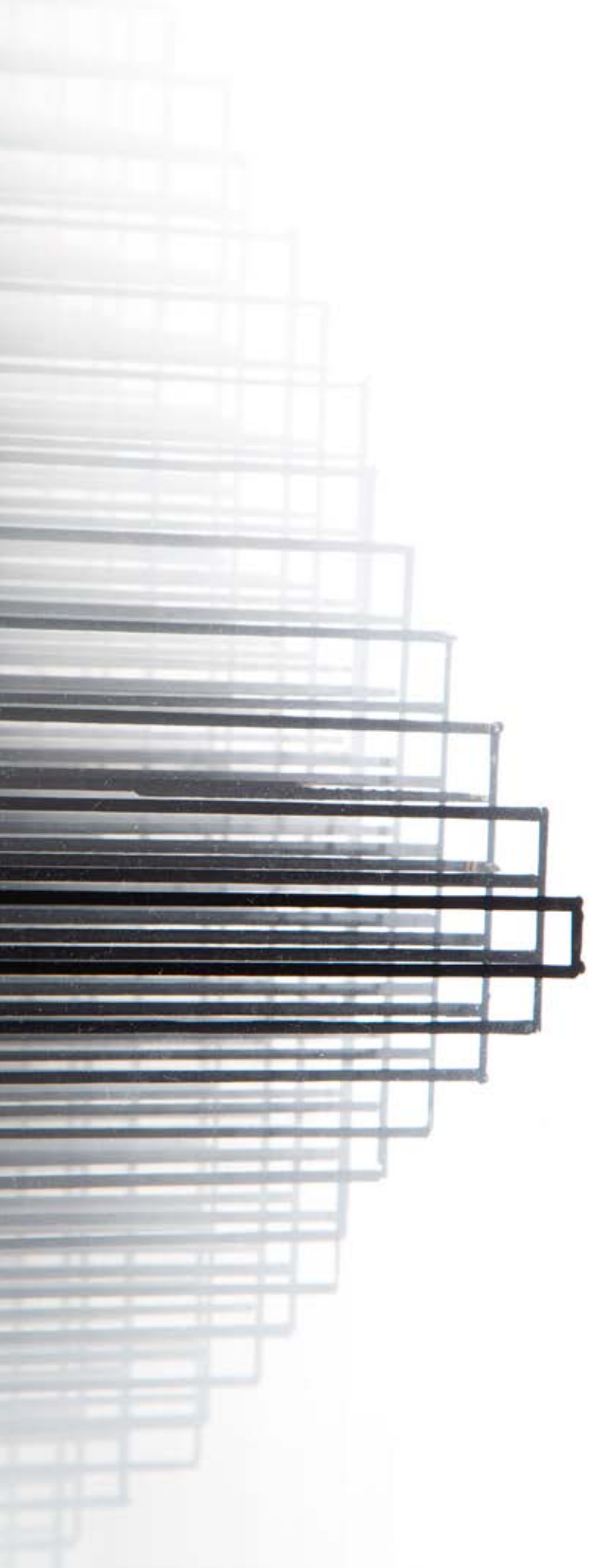
"Rysunek przestrzenny", 2021

akryl/folia celuloidowa, 49 x 37 x 22 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | rysunek przestrzenny | A1 | 2021'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 300 - 8 400 EUR

„Dziś zapisują mi się w pamięci przede wszystkim prace, które mnie czymś zaskoczą, zachwycą. Kiedy obcuję z dobrą sztuką, widzę coś naprawdę nieoczekiwanego i prawdziwego, czasem takie spotkanie działa na mnie tygodniami: od razu mam więcej energii do życia i ochotę, by malować, pracować nad instalacjami".

Tamara Berdowska



Tamara Berdowska stara się uzyskać efekt przestrzenności i iluzji optycznej w każdym medium, w którym pracuje. Obok klasycznych obrazów olejnych na płótnie i malowanych reliefów z płyty pilśniowej artystka tworzy również nowatorskie obiekty przestrzenne. Obydwa „Rysunki przestrzenne" prezentowane na aukcji odbiegają od tradycyjnych technik plastycznych i są wykonane autorską techniką Tamary Berdowskiej.

„Rysunki przestrzenne" przenoszą tradycyjnie dwuwymiarowe medium rysunku w przestrzeń. Kształty są narysowane na twardej, przeźroczystej folii, której płachty rozwieszone są jedna za drugą. Wyraźna staje się tylko forma narysowana przez artystkę, a zamiast białego płótna pozostaje półprzezroczysta przestrzeń. Nawarstwienie jest ciekawym zabiegiem przypominającym najbardziej podstawową technikę animacji – szybkie przewracanie stron odsłaniające kolejne obrazy. Jako widz możemy odizolować poszczególne klatki tej animacji zamrożonej na papierze, wyobrazić sobie drogę, jaką przemierza abstrakcyjny kształt. „Rysunki przestrzenne" są bardziej efemeryczne od tradycyjnych rzeźb, zaś ich przewagą nad obrazami jest uwzględnienie pozycji widza jako element obcowania z iluzją optyczną.

W twórczości Tamary Berdowskiej przewija się motyw samopowielającego się ruchu spirali czy też rozszerzania i wędrówki figur. Jest on widoczny także w olejnych malunkach artystki, gdzie kształty są rozcierane w kolorowe gradienty, wypływając poza ustalone granice. Kolor odgrywa znaczącą rolę w malarstwie artystki, czasem prowadząc do subtelnych kontrastów, a czasem tworząc cień dla wyłaniających się kształtów. Jego ważność ustępuje jednak rysunkowi, szczególnie w omawianych „Rysunkach przestrzennych". Według Tamary Berdowskiej „rysunek obrazuje świat idei, w którym nie ma przypadku, zmienności, emocji" (Tamara Berdowska, Twórczość [w:] Tamara Berdowska: Obiekty Obrazy, Kraków 2015, s. 45).

Sztuka artystki nie czyni aluzji do przyrody tylko zasady budującej świat, czyli geometrii. Swój pogląd wyraziła w pracy dyplomowej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie w 1990, deklarując: „skoro makrokosmos i mikrokosmos, wszechświat i człowiek są skonstruowane według jednej zasady, sztuka też tej zasadzie musi podlegać" (Grzegorz Sztabiński, Syntetyzująca twórczość Tamary Berdowskiej, [w:] Tamara Berdowska: Obiekty Obrazy, Kraków 2015, s. 13). Abstrakcja geometryczna w wydaniu artystki nie jest wyrazem buntu wobec świata naturalnego, a eksploracją jego podstawowych założeń. Omawiając swoją sztukę przy okazji otrzymania nagrody im. Witolda Wojtkiewicza w 2015, stwierdziła, że „artysta podporządkowany zasadzie świata jest poszukiwaczem, nie stworzycielem" (Tamara Berdowska, O sobie [w:] Tamara Berdowska: Obiekty Obrazy, Kraków 2015, s. 37).

Stosunek artystki do rysunku jako wiernego zapisu idei oraz uznanie geometrii za podstawowy budulec świata naturalnego są w założeniu podobne do renesansowej teorii sztuki. Pomimo wizualnych różnic między sztuką renesansu a twórczością Tamary Berdowskiej, są to kompozycje uznające geometrię za czysty wyraz idei. Przy omawianiu twórczości współczesnej artystki często przytaczane jest pojęcie Świętej Geometrii. Ten pogląd zakłada, że można zapisać i wyrazić prawdy o świecie w formie matematycznej, wykorzystując kształty, liczby, różne proporcje i formy. W renesansie ta nauka była podstawą architektury i kompozycji obrazów, potrafiła przekazać boskość w kontekście religijnym i wyrażano nią idealne proporcje ludzkiego ciała. Wówczas wykorzystywana instrumentalnie, w sztuce Tamary Berdowskiej geometria wchodzi w końcu na pierwszy plan.

66

MACIEJ SZAŃKOWSKI

1938

"Struny wiatru" (I), 2009

drewno lipowe, polichromowane, złocone/aluminium, metal, 76 x 380 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany: 'MACIEJ SZAŃKOWSKI | STRUNY WIATRU 2009'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 100 - 3 200 EUR

WYSTAWIANY:
Przestrzeń ukryta. Maciej Szańkowski, Stanisław Z. Kamieński, Muzeum Sztuki iTechniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011
Rzeźba. Przeszłość. Teraźniejszość. Przyszłość, Muzeum Brama Poznania , 2019
Sztuka Wolności, Altes Pfandhaus, Kolonia 2019

LITERATURA:
Maciej Szańkowski. Wieloprzestrzenie, red. Anna Maria Leśniewska, Orońsko 2019, s. 150

W październiku 2021 w Parku Rzeźby Współczesnej przy głównym gmachu toruńskiego Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki czasu" stanęła ponad pięciometrowa rzeźba autorstwa Macieja Szańkowskiego zatytułowana „Struny Wiatru VI. Rzeźba dla Torunia". Prototypem i pierwszym rzeźbiarskim szkicem do tej realizacji jest prezentowana przez nas nieco mniejszych rozmiarów praca „Struny Wiatru I" powstała w 2009. W abstrakcyjnej formie rzeźby można dostrzec najbardziej charakterystyczne dla twórczości artysty zainteresowanie zagadnieniami współoddziaływania przestrzeni i światła. Aby „nadać kształt powietrzu", Szańkowski wykorzystał do stworzenia rzeźby konkretne materiały – drewno lipowe, aluminium i metal. Materiały te nadają lekkości jej ażurowej formie. Pojmowanie przestrzeni przez Szańkowskiego wywodzi się z zasad „Kompozycji przestrzeni" Kobro i Strzemińskiego, a zdobycze awangardy posłużyły artyście jako ogólne założenia. Szańkowski nie traktował przestrzeni homogenicznie, ale odnosił się do zastanego otoczenia. Wybierając miejsce spójne z formą, tworzył sztukę site-specific.

Pomostem pomiędzy formą a sposobem jej przedstawienia jest dla Szańkowskiego fotografia. Stanowi ona punkt odniesienia do realizacji przestrzennych, tym samym poszerzając koncepcję rzeźby o zjawiska przenikania, ruchu i zmienności. Abstrakcyjny język dzieł artysty odwołuje się do wyobraźni, za której pomocą ujawnia związki między dziełami natury a poszukiwaniami człowieka. Kompozycje są zawieszone między niebem a ziemią.

67 †

ANTONI GRABOWSKI
1967

Whirlpool, 2022

plexi, drut kolczasty, 64,5 x 46,5 x 40 cm
sygnowany śr.d.: 'ANTONI' oraz opisany śr.g.: '5/8'
edycja: 5/8

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 100 EUR

WYSTAWIANY:
Grabowscy - pokoleniowe rodziny artystów, K&K Gallery, Warszawa 4.09-19.09.2022

Antoni Grabowski fot. materiały artysty

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. 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.

Artysta w swojej twórczości nawiązuje m.in. do aktualnej sytuacji polityczno-ekonomicznej. W jego pracach można odnaleźć odwołania do Protestu Kobiet czy kryzysu uchodźczego na granicy. Zaprezentowana praca „Whirlpool" składa się ze zwoju drutu kolczastego opakowanego w tłoczone na gorąco płyty pleksi. Poprzez odpowiednie „opakowanie" staje się on obiektem pożądania. Artysta tworzy w ten sposób efekt ekskluzywności, niedostępności, ale również wyróżnienia. Jak opowiada sam artysta: „Na pierwszy rzut oka obiekt jest pięknym produktem, jednak za piękną komercyjną powłoką kryją się przemoc, wyzysk, podziały kulturowe i ekonomiczne, łzy i krew" (Antoni Grabowski, Akademia Sztuk Pięknych, dostępny na: https://waw.asp.waw.pl/antoni-grabowski/). Antoni Grabowski jest twórcą, który poprzez swoją sztukę nie udziela odpowiedzi, a wskazuje problem.

68 †

KRZYSZTOF FRANASZEK

1981

"Urbanistyka", 2013

drewno inkrustowane, 115 x 115 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '"URBANISTYKA" | KRZYSZTOF FRANASZEK | 2013'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 300 - 2 100 EUR

„Ostatnio na Saskiej był remont ulicy, zagadałem więc z panami czy nie daliby mi kawałka asfaltu. Lubię interakcję z ludźmi. Pracownicy budowlani, zakładów produkcyjnych, magazynów czasami na tyle się angażują, że doradzają mi nawet, na przykład który z kawałków asfaltu jest ładniejszy".

Krzysztof Franaszek

69 †

JEAN LAMBERT-RUCKI
1888-1967

"Kot" ("Chat"), około 1935

brąz polichromowany, 35 x 18 x 7,5 cm
sygnowana na podstawie: 'Lambert-Rucki'
znak: 'JDV', stempel odlewni oraz numer edycji: '6/8'
odlew współczesny
edycja: 6/8

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 500 - 14 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Belgia
DESA Unicum, wrzesień 2015
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
porównaj: Jean Lambert-Rucki. Bestiaire, katalog wystawy, Galerie Jacques De Vos w Paryżu, Paryż 2012, s. 55 (il.)

Po powrocie z okopów I wojny światowej Jean Lambert-Rucki zamieszkał na obrzeżach Paryża, przy nieistniejącej już dziś ulicy Moulin du Beurre. Mara Rucki wspominała, że w tej cichej dzielnicy „krowy i osły spacerowały po spokojnych ulicach wyłożonych dużymi blokowymi kamieniami. Mój ojciec karmił często wygłodzone koty. Kot i małpa stały się zresztą częstym tematem jego prac".

Rzeczywiście przez całe lata 20., a szczególnie w latach 30., w kubistycznych rzeźbach Lamberta-Ruckiego pojawiają się zwierzęta. W tym czasie artysta porzucił też wcześniej wypracowaną charakterystyczną stylistykę będącą wypadkową kubizmu i art déco. Zaczął modelować w terakocie figury osiołków, bocianów, byków, wróbli, żyraf. W 1937 roku przygotował nawet fantastyczną choinkę, na której gałęziach - zrobionych z drewnianych płyt - czaiły się zastępy zwierząt. Być może duży wpływ na podjęcie takiej nieco żartobliwej tematyki miała sytuacja rodzinna artysty, któremu w 1920 roku urodziła się córka.

Prezentowany „Kot" jest przykładem radosnej animalistycznej pracy, typowej dla okresu międzywojennego w twórczości artysty. Kompozycja rzeźby opiera się na klarownym układzie geometryzujących figur. Linearna polichromia, co również typowe dla Ruckiego, wykorzystuje neutralną biel i czerń przełamane intensywną zielenią. „Kot" może być dalekim echem typowej dla paryskiego środowiska artystycznego fascynacji rzeźbą Afryki i pochodzącymi z tego kontynentu przedstawieniami zwierząt. Rzeźba Ruckiego nie ma jednak charakterystycznej dla tych przedmiotów formy totemicznej. Jej struktura, w myśl zasad formułowanych nieco wcześniej przez kubistów, dynamicznie rozbija przestrzeń.

70 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Głowa, lata 40.-50. XX w.

ceramika szkliwiona, 19 x 17,5 x 17 cm
według formy projektu artysty

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
1 900 - 2 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Początek drogi twórczej Bolesława Cybisa wyznaczały zainteresowania rzeźbiarskie, do których artysta powrócił - zmieniając stosowane medium - po osiedleniu się w Ameryce. Artysta studia artystyczne rozpoczął w Szkole Sztuk Pięknych w Charkowie, do której uczęszczał do 1918 roku. Należał tam do awangardowego Związku Siedmiu i Grupy 7+3. W okresie 1920-23 przebywał w Stambule, gdzie uciekł przed rewolucją w Rosji. Został członkiem Związku Rosyjskich Malarzy; zarobkowo trudnił się wówczas wykonywaniem dekoracji teatralnych. Następnie wrócił do Warszawy, gdzie kontynuował studia w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Pracował także w zakładzie ceramicznym Andrzej Wojnacki-Kazimierz Czechowski. W 1939 wyjechał do Nowego Jorku, by przygotować pawilon polski na Wystawę Światową. Wybuch wojny spowodował, iż pozostał w Stanach Zjednoczonych. Ameryka stała się nowym domem Cybisa. To właśnie tutaj powrócił do ceramiki. Wraz z żoną założyli Cybis Studio - pracownię wytwarzającą wyroby ceramiczne w Stainway Mansion w Astorii w stanie Nowy Jork. Po przeniesieniu do Trenton w stanie New Jersey, Bolesław Cybis skupił się wyłącznie na rzeźbie w porcelanie. W ciągu zaledwie dwóch lat, stał się znanym w środowisku liderem sztuki porcelany. Do dnia dzisiejszego funkcjonuje studio założone przez Cybisa i jego żonę. Wyroby, które tam powstają, stały się tradycyjnym podarunkiem od prezydentów

71 †

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"Veni, vidi, vici"

brąz patynowany, 20,5 x 19 x 7 cm
sygnowany: 'ORLOWSKI'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 500 EUR

„Veni, vidi, vici" (łac. „przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem") to pełne klasycystycznych odniesień dzieło Pawła Orłowskiego – rzeźbiarza i kierownika Katedry Sztuk Wizualnych w Krakowie. Tradycyjny pomnik konny, zwykle wykorzystywany w celu dodania autorytetu portretowanej osobie, tutaj przekształcony jest w portret idei. Sylwetka jeźdźca na koniu staje się uniwersalnym wyrazem siły.

Motyw jeździecki jest wiecznie obecny w historii Europy. Znawcy kultury antycznej w renesansie i baroku polecali artystom brać za model „Pomnik konny Marka Aureliusza", antyczny posąg znajdujący się na Kapitolu w Rzymie. Jeździec jest figurą potężną, ponieważ ma kontrolę. Zdyscyplinowany i zadbany wierzchowiec był oznaką zdecydowanej ręki właściciela, który odznaczał się zarówno siłą fizyczną, jak i charakteru. Z konia dowodziło się również wojskami, a więc władza nad zwierzęciem oznaczała również władzę nad ludźmi i taktyczny geniusz.

Artysta jest wciąż aktywny i z powodzeniem wystawia każdego roku zarówno w Polsce, jak i za granicą. Pomimo nowoczesnego stylu jego twórczość jest pełna wrażliwości na antyk.

72 †

PAWEŁ ORŁOWSKI
1975

"Releve", 2021

brąz patynowany, 60 x 36 x 26 cm
edycja: EA 3/4

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 300 - 10 500 EUR

„Dzieła Pawła Orłowskiego są ponadczasowe, ale nie w zwyczajnym sensie. Motywy jego rzeźb, często jeźdźca na koniu, przypominają nam o Antyku. Jego geometryczne wzory i wibrujące, jasne kolory jednocześnie przywołują na myśl prace Futurystów z początków XX wieku i energie naszych czasów".

Leah Triplett Harrington

73

MATEUSZ JAKUB SIKORA

1971

"98. Bez tytułu", 2013

stal, 53 x 84 x 93 cm

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 500 - 3 800 EUR

„Poruszenie w przestrzeni umysłu jest niejednokrotnie bardziej intensywne niż to fizyczne. To w głowie powstaje myśl wywołująca emocje w ciele. Tutaj rzeźby głów są pod wpływem wyobrażonego ożywienia umysłu, który powoduje swobodny, niczym nieskrępowany ruch ciała – prawdziwy, jakikolwiek by był".

Mateusz Jakub Sikora

Prezentowana praca jest charakterystycznym przykładem twórczości Mateusza Sikory. Niezwykle ekspresyjna bryła przedstawia klęczącego człowieka uchwyconego w spazmatycznym geście, na co wskazują rozpostarte ramiona postaci. Widoczne jest eksponowanie i akcentowanie procesu tworzenia struktury ze spawanych blach stali nierdzewnej. Jak opowiada o stali i jej właściwościach sam autor: „Ponieważ zawsze działałem impulsywnie, najlepszym materiałem jest dla mnie stal. Najszybciej i najtrwalej mogę uchwycić w stali kilkoma spawami to, co w danej chwili ze mnie 'wychodzi', zanim bezpowrotnie się ulotni. Jedynie ona pozwala mi na niekończące się przeróbki, na odcinanie, na łączenie, dokładanie. Jeszcze nie odnalazłem się w żadnym innym klasycznym materiale" (Ewa Maciąg, W pracowni: Mateusz Sikora, Ładny Dom, lipiec 2014, dostępny na: http://ladnydom.pl/ domiwnetrze/1,132255,16303771,W_pracowni__ Mateusz_Sikora.html).

Mateusz Sikora zarówno w rozwiązaniach formalnych, jak i w doborze tematów wydaje się niezwykle konsekwentny, a te niemal od początku oscylują wokół problemu figury. Najczęściej jest to człowiek, lecz niejednokrotnie z postumentu wyrasta przed oczyma widza postać trudna do sklasyfikowania – zwierzęca lub ludzka, przetworzona. Rzeźbiarz świetnie uzyskuje szary odcień stali i różnorodnie opracowuje ją fakturalnie. Ślady spawania stają się szramami na ciele postaci, tworząc figurę na pograniczu istoty żywej i robota, maszyny. Tak zbudowana postać fascynuje i przeraża jednocześnie. Wszystkie prace artysty są nacechowane silnym ładunkiem emocjonalnym podkreślonym przez ekspresję i dynamikę samej bryły. Częstokroć prace artysty działają poprzez skalę, przez co zdają się anektować przestrzeń, w której aktualnie się znajdują, tworząc tym samym swoisty teatr cieni. Każda z prac, mimo że dotyczy tej samej tematyki, jest zupełnie indywidualną, odrębną historią, którą można odczytywać jako narrację o problemach i niepokojach współczesnego człowieka uwikłanego w codzienność, jego dążeniach do harmonii, ale też dominacji, a także poczuciu zagrożenia czy niepewności towarzyszącym każdemu z nas.

Niezwykle ciekawy jest również proces, jaki towarzyszy powstawaniu prac. Prototyp rzeźby Sikora wykonuje w styropianie, łącząc kawałki pianką montażową, którą kolejno podgrzewa, tak by stwardniała. Wówczas kładzie na powstałą formę kawałki stali i szybko je spawa. Kolejno usuwa piankę, a stalową powierzchnię rzeźby szlifuje papierem ściernym tak, by nadać jej matowe wykończenie i miękkość nieprzynależną stali. Ostatnim etapem pracy nad rzeźbą jest rysunek, który powstaje nie w etapie przygotowawczym, lecz po zakończeniu pracy. Jak przyznaje sam artysta, jest to sposób na odreagowanie pracy nad projektem. Tak rzeźbiarz opowiada o swojej pracowni i procesie twórczym: „To moja nora. Moje piekło i mój raj. Tu się zmagam ze stalą i co trudniejsze, z samym sobą. Tu lecą iskry i nikomu to nie przeszkadza. Mogę zaatakować swoją rzeźbę siekierą i niekoniecznie muszę nią trafić. Nie trzeba na nic uważać. Marzy mi się pracownia w wielkiej fabryce, gdzie byłyby też inne pracownie rzeźbiarskie ze wspólną przestrzenią wystawienniczą. Potrzebuję miejsca, w którym byłbym odizolowany ścianami i sufitem, nie trując innych ani toksynami, ani przerażającym rykiem moich maszyn, a zarazem połączony oknami, by widzieć i czuć, że są też inne piekła i raje dookoła, gdzie każdy się zmaga, gdzie każdy jest wolny, gdzie każdy jest sobą" (Ewa Maciąg, W pracowni: Mateusz Sikora, Ładny Dom, lipiec 2014, dostępny na: http://ladnydom.pl/ dom-i-wnetrze/1,132255,16303771,W_pracowni__ Mateusz_Sikora.html).

74 †

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Robak z cyklu "Epidemia"

stal spawana, 10,8 x 32,2 x 37 cm

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
000 - 000 EUR

„Dramatyzm, ekspresjonizm i silna emocjonalność sztuki Gosławskiego nie wynika jedynie z jego silnych przeżyć wojennych. Jego przenikliwość, niekonwencjonalna, zdecydowana osobność, nieunikająca intelektualnego ryzyka pozwala na poruszanie się w sferze emocji oraz przeżyć dotykających całego pokolenia. Nie pretenduje Boss jednak do bycia 'głosem swoich czasów', piewcą rozpamiętującym okres wojny, skupia się raczej na opisaniu kondycji ludzkiej, własnych, osobistych przeżyć, związanych z indywidualnymi emocjami".

Monika Czerobska-Witek

Boss-Gosławski był innowatorem oraz pionierem. Wprowadził do polskiej sztuki nowy materiał, nowe wykonawstwo oraz, co za tym idzie, nowe spojrzenie na rzeźbę jako taką. Inspiracji szukał w chaosie, w nieporządku, sprzeciwiając się pięknu w klasycznym rozumieniu. Z młotkiem w jednej ręce oraz palnikiem w drugiej wprowadził metal na salony i w przestrzenie muzealne. Był pierwszym artystą w poznańskim towarzystwie, który sięgnął po metalowe pręty oraz druty oraz zastosował nowatorskie techniki obróbki metalu, takie jak spawanie czy wykuwanie. Był twórca krnąbrnym i zupełnie bezkompromisowym. Określa się go mianem rzeźbiarza, który swojego czasu zmienił oblicze rzeźby polskiej. Dziś jego twórczość jest przywoływana przez instytucje. W katalogu prezentuje dwie prace z cyklu „Epidemia". Obiekty ze wspomnianego cyklu można podziwiać na trwającej wystawie monograficznej w Galerii Piekary w Poznaniu.

Artysta studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu oraz Sopocie na Wydziale Rzeźby. Pod koniec lat 60. XX wieku pracował na poznańskiej PWSSP. Tam prowadził zajęcia oraz wykłady z zakresu rzeźby w metalu. Jego pierwsze dzieła były wystawiane z grupą 4F+R, która została reaktywowana w Warszawie. Artysta brał udział m.in. w kultowym już Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w latach 1965 oraz 1967. Swoje prace prezentował w licznych galeriach, zarówno w Polsce, jak i za granicą m.in. w galerii Klub „Krzywe Koło" w Warszawie (1957), w Klubie ZPAP Poznań (1957), na wystawach Grupy 4F+R w Poznaniu (1955) i Warszawie (1957); w „II Wystawie Sztuki Nowoczesnej" w CBWA Zachęta w Warszawie (1957); „Wystawie polskiej sztuki nowoczesnej w Jugosławii" (1957); „Rzeźba, Medale, Malarstwo, Rysunek" w CBWA Zachęta w Warszawie (1973); „Rzeźba polska 1944–1984" w Galerii Arsenał w Poznaniu (1986).

Artysta często korzystał z gotowych elementów, które poprzez zmianę kontekstu oraz odpowiednie zestawienia zyskiwały nowe znaczenie. Tytuły, które nadawał cyklom, są pewnymi wskazówkami interpretacyjnymi, które pomagają widzom. W przypadku zaprezentowanych rzeźb mamy do czynienia z industrialnymi insektami. Artysta posłużył się odpadami metalowymi i stworzył formy w swoich kształtach przypominające pająka z rozległymi nogami i postać z nóżkami oraz główką zakończoną ostrzem. Boss-Gosławski dokonał recyklingu elementów w imię powrotu do natury – tworząc odpowiedniki żyjących stworów. W formach insektów połączył te dwie wspominane idee.

Fragment wystawy „Julian Boss-Gosławski. Cały ten złom", Galeria Piekary, Poznań 19.08–07.10.2022, fot. Zygmunt Gajewski

75 †

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Insekt z cyklu "Epidemia"

stal spawana, 27 x 41 x 19 cm

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 300 - 2 100 EUR

„Nie znosił on klasyki, nie cierpiał antyku, nie uznawał estetyki. Uważał, że poszukiwanie piękna doprowadza człowieka do zguby, wpędza w kłopoty. Porządek, w jego przekonaniu powinien panować w szpitalu, a świat to wielki śmietnik. Bałagan jest przez niego specjalnie hodowany".

Monika Czerobska-Witek

76 †

STANISŁAW ZAGAJEWSKI

1927-2008

Maska

ceramika, 38 x 40 x 26 cm

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 100 – 1 700 EUR

„On uważał, że to, co on robił, to jest jego posłannictwo. Żądał prawa do tego, żeby być rzeźbiarzem. Na pieniądzach mu nie zależało, to człowiek inny pod każdym względem od innych. Dziwak i jednocześnie artysta".

Aleksander Jackowski1

Prezentowana „Rzeźba" Stanisława Zagajewskiego, zwanego „Wrocławskim Nikiforem", wpisuje się w najbardziej charakterystyczny dla artysty zestaw ceramicznych prac w estetyce bliskiej nurtowi Art brut i sztuce prymitywnej. Dzieła twórców reprezentujących te kierunki w sztuce są trudne do sklasyfikowania, a jednocześnie o tyle ciekawe, że ich odejście od tradycyjnych form artystycznych i estetycznych nie wynika ze świadomego odrzucenia dorobku kultury, ani też nie jest przejawem buntu i alienacji. Mimo to ich prace zaskakują artystyczną dojrzałością. Inspiracją są świat wewnętrzny i intuicja, a motywem działania twórcza ekspresja. Sztuka dla reprezentantów sztuki Art brut jest jedynym sposobem wyartykułowania ich własnych uczuć i emocji, a także pozwala zaistnieć w realnym świecie.

Sam Stanisław Zagajewski uważał, że to, co robił, to było jego posłannictwo i żądał prawa do tego, żeby być rzeźbiarzem. Jego prace charakteryzują się surową powierzchnią oraz mnogością detali bliskich barokowej stylistyce. W glinianych formach wyczuwalna jest miłość artysty do zwierząt i natury, ale też i do samego materiału. To właśnie glina towarzyszyła twórczości Zagajewskiego od najmłodszych lat, a po wojnie była przedmiotem nauki w szkole budowlanej, do której artysta uczęszczał. W późniejszym czasie, jako pracownik Cepelii, Zagajewski tworzył gliniane ptaszki. Finalnie, dzięki staraniom znanego antropologa sztuki i etnologa, profesora Aleksandra Jackowskiego, otrzymał pracownię we Włocławku w której działał do końca życia.

77 †

STANISŁAW ZAGAJEWSKI
1927–2008

Bez tytułu

ceramika, 29 x 50 x 38 cm

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR

„Z Zagajewskim zawsze był problem – człowiek, który z czułością opowiadał o szczurach grasujących w domu (zamienionym zresztą w wielkie śmietnisko) nie pasował do żadnej cywilizowanej instytucji. Więc przed wernisażami Zagajewskiego pucowano, zdzierając z niego stare łachmany. Człowiek, któremu wręcza się dyplom i medal, musi ładnie pachnieć. Znacznie elastycznej niż urzędnicy do sprawy podeszli różnej maści oszuści i złodzieje, którzy przez lata wynieśli z pracowni mistrza setki rzeźb. Drobni pijaczkowie, gdy zabrakło pieniędzy, łupili pana Stasia bezlitośnie".

Adam Willma

78 †

PAWEŁ I MONIKA ALTHAMER

Lalka, lata 90. XX w.

tkanina, włóczka, 33 x 15 x 8 cm

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 100 EUR

„Paweł został bardzo szybko zauważony przez kuratorów, już cztery lata po dyplomie brał udział w prestiżowej wystawie ‘Documenta 10’. Tyle że nadal musiał robić lalki, by utrzymać rodzinę. (...) Ze wszystkich prac wychodził obronną ręką: z robienia lalek czy dekorowania witryn umiał dużo wyciągnąć. Nawet fuchy potrafił zamienić w sztukę”.

Karol Sienkiewicz

Paweł Althamer wypuścił serię lalek we współpracy ze swoją żoną na początku lat 90. Ten rzeźbiarz i performer wracał jednak do samego medium również w innych pracach, jak przy okazji „Autoportretu w walizce” (1996), wystawy indywidualnej „Paweł Althamer: I (am)” w Helsinkach (2019) oraz „Domku dla lalek” (2020). Tutaj artysta portretuje się z użyciem szmacianego materiału, ukazując swoją miękkość i wrażliwość. Lalki Pawła Althamera charakteryzują lekko przerysowane proporcje i humorystyczne charakteryzacje. Artysta przedstawia duży dystans do codzienności, ironicznie upraszczając ludzi do czterech typów lalek: biznesmen, hipster, kobieta oraz klaun. Polskie lalkarstwo XX wieku doczekało się dużego wkładu wykształconych artystów. Lalki Stefanii Łazarskiej szyte w Paryżu w okresie I wojny światowej osiągnęły zawrotny sukces na poziomie światowym. Projektowanie lalek oprócz rzemiosła stało się również kwestią dobrego designu, stroje nadawały lalkom coraz więcej historii i osobowości. Paweł Althamer wzbogacił to podejście o rzeźbiarską wrażliwość przy projektowaniu sylwetek postaci.

79

TOMASZ KAWIAK

1943

"Bunny in Jeans", 2021

aluminium, 80 x 30 x 30 cm
sygnowany, datowany i numerowany na autorskiej tabliczce z tyłu:
'2021 | TOMEK | N° 1/8' oraz opisany z przodu: 'BUNNY IN JEANS'
ed. 1/8

estymacja:
16 000 – 20 000 PLN
3 400 - 4 200 EUR

„Tomek Kawiak, prowokator i skandalista z urodzenia, ma niesamowity ‘węch’ artystyczny poparty świetną orientacją w krajowym i międzynarodowym rynku sztuki. Siłą i wartością jego twórczości jest interdyscyplinarność i świeżość wypowiedzi, która nie ogranicza się wyłącznie do dzieł plastycznych, chociaż z całą pewnością to one właśnie decydują o miejscu i roli artysty tak na krajowym, jak i na międzynarodowym rynku sztuki”.

Lechosław Lameński

BUNNY IN HEART

80

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Phoenix"

brąz patynowany, 100 x 45 x 45 cm [postument], 90 x 52 x 36 (rzeźba)
sygnowany i opisany na postumencie: 'GÓR | NIC | CKI | PHOENIX | 1/1'
unikat

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 000 - 31 000 EUR

„Fascynują mnie naturalne formy i ich porządek wynikający z geometrii, mechaniki i fizycznego napięcia. Do logicznej struktury/kosmosu dodaję uczucie/chaos. Trwałe poczucie straty to podstawowa emocja, która mnie napędza... a piękno jest odpowiednikiem utraty – zamrożenie chwil w rzeźbie to sposób na oszukanie czasu i odłożenie nieuniknionego. Kamień, brąz i stal to nośniki stanów, które chcę zachować dla siebie i innych".

Tomasz Górnicki

Tomasz Górnicki, czołowy rzeźbiarz młodego pokolenia, w swojej twórczości i podejmowanych eksperymentach estetycznych łączy klasyczny warsztat rzeźbiarski z wyobraźnią i odwagą. W 2010 ukończył studia na Wydziale Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Janusza Antoniego Pastwy, z której wyniósł zarówno klasyczne podejście do rzeźby, jak i poruszanie za jej pomocą wątków filozoficznych oraz egzystencjalnych. Twórczość ucznia i profesora łączy wydobywanie przez medium rzeźbiarskie wewnętrznej energii wywołującej konkretne emocje u odbiorcy. Jednakże Górnicki jeszcze bardziej w swojej twórczości poszerza słownik znaczeń symboli – religijnych, filozoficznych i psychologicznych. Warsztatowe wykształcenie artysty nabiera nowego wymiaru w realizowaniu przez niego odważnych projektów zaangażowanych społecznie, będących komentarzem do aktualnych wydarzeń na polu kultury, polityki, opresyjności instytucji kulturalnych i narzuconych norm społecznych.

Medium rzeźby pozwala Górnickiemu krytycznie przyglądać się i odnosić do otaczającej go rzeczywistości. Niejednokrotnie artysta podejmuje realizacje w przestrzeni publicznej, konfrontując tym samym widza z dziełami dotyczącymi opresyjności instytucji społecznych i politycznych. Rzeźba „Phoenix" w pełni odzwierciedla eksperymentalne poszukiwania artysty w kierunku klasycznych form. Podobnie jak w przypadku antycznych rzeźb, forma dzieła wydaje się wybrakowana pod wpływem upływu czasu. Jednak w przypadku Górnickiego zabieg „wybrakowania" jest celowy, ukazujący niedoskonałość i ograniczenia medium rzeźbiarskiego. Dzieło formalnie można porównać do prac, które celowo są podpalane przez artystę. Taki rodzaj happeningu odbył się na potrzeby wystawy Rogera Ballena i Tomasza Górnickiego „The Core" w gdańskiej galerii Plenum we wrześniu tego roku. W każdym swym działaniu artysta zadaje pytanie o istotę człowieczeństwa i sens istnienia. Jednocześnie wątki egzystencjalne stają się narzędziem do dalszych badań artysty nad relacją kultury, instytucji, społeczeństwa z indywidualną osobą. Niejednokrotnie poszukiwaniom tym towarzyszy wydobycie w medium rzeźbiarskim historii o ludzkich wyborach, dramatach, strachu, przemocy i tożsamości. Dzieła Tomasza Górnickiego tworzą spójną całość z nieoczywistymi miejscami, w których są prezentowane. W efekcie z pozoru klasyczne formy rzeźbiarskie zyskują nowe i unikalne znaczenie. Prace artysty charakteryzują się efemerycznością, co potęguje sposób ich prezentacji – Górnicki bez zapowiedzi sytuuje swoje rzeźby w przestrzeni miejskiej tak, by mógł w kolejnym niespodziewanie zmienić ich lokalizację.

Artysta wzywa odbiorców do aktywności i krytycznej obserwacji otoczenia. Rzeźba „Phoenix" odzwierciedla problematykę płci, którą Górnicki często porusza w swoich dziełach. Zdaniem artysty płeć determinuje sposób myślenia, zachowanie, odgrywanie ról i spełnianie funkcji biologicznych. Ludzkie ciało jest uprzedmiotowione przez kulturę masową, a w oderwaniu od osoby staje się ono nieużytecznym elementem – niedoskonałym, starym, chorym, umarłym „za życia". Wanitatywne podejście artysty do tworzonych dzieł jest wynikiem inspiracji sztuką barokową, sakralną i malarstwem klasycznych mistrzów. W formie rzeźby widoczny jest wirtuozerski warsztat Górnickiego, który śmiało operuje formami wywodzącymi się z różnych estetyk. Klasyczne piękno zostało skonfrontowane z groteską i niedoskonałością. Przejścia pomiędzy różnymi materiałami i estetykami przebiegają w pracy artysty bardzo płynnie.

„Używam cielesności, aby mówić o uczuciach, ponieważ uważam, że gest jest w stanie powiedzieć więcej niż słowa. W rzeźbionych przeze mnie aktach staram się wyjść ponad estetyczną formę i opowiedzieć historię, często trudną i bolesną, czasem kojącą i dającą siłę. „Piękno jest równoznaczne ze stratą", jak pisał Cormac Mccarthy, a w moich rzeźbach tuż pod powierzchnią urody, znaleźć można nostalgię i smutek spowodowany nieuchronnym upływem czasu. Aby podkreślić ten upływ czasu zacząłem niszczyć swoje prace, łamać je, kruszyć i palić. Dopuściłem przypadek do procesu twórczego. Patrząc na popękane formy, skorupy moich rzeźb, dochodzę do wniosku, że strata może być też darem".

Tomasz Górnicki

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty 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 zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą 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 aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

5. Aplikacja online
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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. 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 postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne · 1196ARZ020 · 27 października 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

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki – poz. 13, 44, 70
Martyna Gąsiorowska – poz. 1, 2, 5, 6, 44
Jan Rybiński – poz. 35, 69
Michał Szarek – poz. 3, 4, 11, 12, 14, 36, 43, 46, 47, 48
Agata Matusielańska po. 9, 10, 19, 22, 24, 25, 31, 34, 37, 38, 49, 50, 51, 52, 56, 63, 65, 67, 73, 74,
Zuzanna Szulc poz. 7, 16, 26, 29, 40, 60, 71, 78
Katarzyna Szczęsna poz. 20, 27, 28, 42, 57, 58, 66, 76, 79, 80

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE. 27 PAŹDZIERNIKA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 9, 10 fotografia aranżacyjna fot. Marcin Koniak
poz. 10 Magdalena Abakanowicz na tle instalacji Przestrzennej „Agora" w Grant Park, Chicago, Il., USA, fot. fot. ASSOCIATED PRESS/East News
poz. 10 Instalacja Przestrzenna „Agora" Magdaleny Abakanowicz w Grant Park, Chicago, Il., USA,fot. Gabriel Grams/East News
poz. 11 Widok na Salę Honorową w Pawilonie Polskim podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku, 1939 (rzeźby Strynkiewicza widoczne w tyle sali), źródło: NAC Online
poz. 11 Widok na Pawilon Polski podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku, 1939, źródło: NAC Online
poz. 12 Wacław Szymanowski, Mickiewicz po Improwizacji, 1898-1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 12 Wacław Szymanowski, Śmiejąca się fala, „Ver Sacrum" 1902, nr 23, s. 327
poz. 12 Widok na salę z polskimi eksponatami podczas XV. Wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902, „Ver Sacrum" 1902, nr 22, s. 324
poz. 12 Wacław Szymanowski, Fala, przed 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 12 Wacław Szymanowski przed pomnikiem Fryderyka Chopina w Warszawie, 1929-1930, źródło: NAC Online
poz. 13 Zbigniew Pronaszko przy modelu pomnika Adam Mickiewicza dla Wilna, fotografia, za: Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 82
poz. 13 Zbigniew Pronaszko, Akt, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, za: Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko. Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie, Olszanica 2008, s. 29
poz. 13 Zbigniew Pronaszko, Akt formistyczny, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, za: Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko. Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie, Olszanica 2008, s. 28
poz. 13 Zbigniew Pronaszko, Akt, 1917, gips, zaginiony, za: Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 21
poz. 13 Zbigniew Pronaszko, Akt, 1922, fotografia archiwalna w: Helena Blumówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, tablica nr 9
poz. 14 Olga Niewska, Portret kobiety, 1930, fot. Stanisław Brzozowski, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 14 Olga Niewska w swojej pracowni przy ul. Zakroczymskiej w Warszawie, około 1927, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 14 Olga Niewska przy popiersiu Józefa Piłsudskiego, około 1930-1931, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 25 Henryk Musiałowicz, fot. Mateusz Jankowski / materiały spadkobierców artysty
poz. 35 Zakład fotograficzny A. Mola., Ludwik Puget, zródło: zbiory.mnk.pl
poz. 35 Ludwik Puget, Lwica, 1908, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 35 Ludwik Puget, Pantera ogryzająca kość, 1912, brąz, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 38 Jerzy Sobociński w pracowni / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
poz. 43 Stanisław Jackowski, źródło: NAC Online
poz. 58 „Wojtek Pustoła. CUT", Centrum Sztuki Nowoczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa / dzięki uprzejmości artysty
poz. 43 Rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, fot. Henryk Poddębski, po/lub 1927, źródło: Biblioteka Polona
poz. 43 Stanisław Jackowski, Model pomnika Niepodległości w Grudziądzu, Salon Jesienny Zachęty w Warszawie, 1929, źródło: NAC Online
poz. 46 Portal kościoła Jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie, widok współczesny, źródło: Wikimedia Commons
poz. 57 Marek Bimer w pracowni, fot. Paulina Dzikowska, Michał Szczepański / W_SRODKU/
poz. 67 Antoni Grabowski fot. materiały artysty
poz. 74 Fragment wystawy „Julian Boss-Gosławski. Cały ten złom", Galeria Piekary, Poznań 19.08-07.10.2022, fot. Zygmunt Gajewski

---

okładka front poz. 9 i poz. 10 Magdalena Abakanowicz, „Figury Kroczące" z serii „Vancouver Ancestors", 2005
okładka II – strona 1 poz. 67 Antoni Grabowski, Whirlpool, 2022
strona 2 poz. 16 Igor Mitoraj, Perseusz
strona 8-9 poz. 80 Tomasz Górnicki „Phoenix" 2022
strona 263 poz. 49 Tadeusz Łodziana, „Drążona II"
okładka III poz. 14 Olga Niewska, Portret kobiety, 1931
okładka tył poz. 24 Teresa Murak, „Tors I", 1968/1969/2022
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-80-0
kod aukcji 1196ARZ020

UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL