

DESA
UNICUM



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 13 KWIETNIA 2023 WARSZAWA





RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 13 KWIETNIA 2023

CZAS AUKCJI

13 kwietnia 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

29 marca – 13 kwietnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Agata Matusielńska
tel. 22 163 66 50, 539 546 699
a.matusielanska@desa.pl

Małgorzata Skwarek
tel. 22 163 66 48, 795 121 576
m.skwarek@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, środa: 13:00 – 17:00, 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



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 Oltarzewska
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

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomasziewicz
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



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



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



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



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



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



MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
797 388 666



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



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



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.matusielawska@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 Młoda i Najnowsza
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



MARTYNA GAŚSIOROWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.gasiorowska@desa.pl
532 759 980



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Asystent ds. Inwentarza
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 7, 12	Niewska Olga 25
Ambroziak Sylwester 31, 32	Nowakowska Krystyna 51
Bakalarz Adam 36	Nowakowski Jerzy 33
Berdowska Tamara 62–63	Opała Jacek 59
Biegas Bolesław 43	Orloff Chana 14
Bimer Marek 41	Orłowski Paweł 47–48
Boss–Gośławski Julian 35	Ostrowski Stanisław Kazimierz 56
Chmielarski Stefan 24	Pajak Martyna 65
Chromy Bronisław 74–76	Pastwa Antoni Janusz 40, 52
Cybis Bolesław 42	Pniewska Barbara 61
Dalí Salvador 5	Pronaszko Zbigniew 21
Dąbrowska Ewa 53	Pustoła Wojtek 34, 70
Dunikowski Xawery 22, 57	Reichert-Toth Janina 23
Górnicki Tomasz 6	Solski Roman 30
Hasior Władysław 39	Sosnowska Monika 64
Karny Alfons 54	Szapocznikow Alina 13
Kawiak Tomasz 71	„Szkola Zakopiańska” 18–19
Kiziński Ireneusz 67	Ślesińska Alina 15
Klejborowski Szymon 72	Tomaszewski Henryk Albin 66
Kruk Mariusz 38	Toth Fryderyk 55
Kujawska Aleksandra 68	Wejchert Aleksandra 60
Lambert-Rucki Jean 26–27	Więcek Magdalena 16–17
Lewiński Sławomir 44	Wojtowicz Bazyli 58
Lewiński Jakub 49	Wolska Zofia 69
Liput Aleksandra 73	Wysocki Stanisław 45–46
Łodziana Tadeusz 28–29	Zamoyski August 20
Mitoraj Igor 1–4	Zieliński Kazimierz 50
Musiłowicz Henryk 37	

SEN O ANTYKU

POZ. 1-6



1 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Per Adriano

brąz patynowany, marmur, 24 x 15 x 8 cm
sygnowany i datowany: 'MITORAJ 92' oraz opisany: 'H.C. 91/99'
edycja: 91/99

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
7 500 – 9 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Grażyny Kulczyk

„Nie lubię rzeźby, na którą patrząc, wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza”.

Igor Mitoraj



2 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 26 x 9 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ' oraz opisany na odwrociu: 'D 689/1000 HC'
edycja: 689/1000

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielka Brytania

„Nie myślałem o karierze. Było to obce mojemu myśleniu i tak jest do dzisiaj. To, czym się zajmuję, nie jest ani zawodem, ani pracą, to jest moje życie – codzienne, pochłaniające mnie na tysiąc procent. To jest jakby samotność długodystansowca”.

Igor Mitoraj



ŻYCIORYS PEŁEN ZWROTÓW AKCJI

Dziadek Perseusza, król Akrizjos, wyczekiwał męskiego potomka. Tymczasem urodziła mu się córka, Danae. Zawiedziony władca chciał wiedzieć, czy przynajmniej doczeka się wnuka. Wyruszył więc do wyroczni. Dowiedział się od niej, że jego córka urodzi syna, ale ten, gdy dorośnie, zabije go. Akrizjos przejął się wróżbą. Chcąc chronić swoje życie, kazał zbudować podziemną komnatę ze ścianami z brązu. Tam umieścił swoją córkę. Zeus, któremu Danae przypadła do gustu, zdołał jednak przeniknąć ściany więzienia, a następnie, w postaci „złotego deszczu”, spowodował poczęcie chłopca, któremu po narodzinach nadano imię Perseusz, co znaczy „obracam w gruzy”. Wściekły monarcha zamknął swoją córkę razem z dzieckiem w skrzyni, którą wrzucono do morza. Perseuszowi udało się przeżyć, ale wychowywał się bez ojca. Miał burzliwe życie...

Losy Igora Mitoraja (czy raczej Jerzego Makina) również były pełne zwrotów akcji. Matka artysty – Zofia Makina – została w 1940 wywieziona do Niemiec na przymusowe roboty. W pobliżu gospodarstwa, w którym pracowała, znajdował się obóz jeńców wojennych. Niespodziewanie poznała francuskiego legionistę o imieniu Georges. Pozornie pochodzili z dwóch światów. Ona, młoda, z małej wioski, on wdowiec z Paryża. Zapewne połączyła ich wspólna niedola. Artysta był owocem ich romansu. Po upadku III Rzeszy Zofia z synem wróciła do Polski, a Georges wyjechał do Francji. Twórca wielokrotnie wspominał, że jako dziecko czekał na spotkanie z ojcem. W końcu postanowił wziąć sprawy w swoje ręce i w 1968 pojechał do Paryża. Adres otrzymał od krewnego ojca. Kiedy jednak podjechał pod dom swojego rodzica, nie miał odwagi nacisnąć dzwonka i bez słowa się oddalił. Nigdy nie poznał biologicznego ojca. Psycholodzy nurtu psychoanalizy mieliby zapewne wiele do powiedzenia na temat całej tej historii i nierozwiązanych problemów z przeszłości. Nie ulega wątpliwości, że wydarzenia z dzieciństwa odcisnęły piętno na psychice i twórczości Igora Mitoraja.

Patrząc z szerszej perspektywy na życie Jerzego Makina i jego transformację w wielkiego artystę Igora Mitoraja (imię nadał sobie sam, nazwisko zaś zyskał dzięki ojczymowi), można śmiało powiedzieć, że urodził się w piekle, a następnie dzięki swemu talentowi i ambicji zamieszkał w niebie. Usytuowana u podnóża Alp Apuńskich miejscowość Pietrasanta to legendarne miejsce, słynące ze swej urody i znamiennych mieszkańców. W miejscowości tej mieszkał ongiś sam Michał Anioł i rzeźbił z marmuru z pobliskiej Carrary. Mieli tam też swoje pracownie rzeźbiarze, tworzący w późniejszych wiekach – Henry Moore i Marino Marini. Również Mitoraj uległ urokowi miasteczka i w 1983 kupił tam pracownię – dwustuletni budynek, który stał się jego prawdziwym domem.

Mitoraj cieszył się już wtedy dużym powodzeniem jako artysta. Z czasem został też producentem oliwy (z oliwek ze swojego niewielkiego gaju oliwnego). Nazwał ją „Sekretne przejście”. Przekraczając próg domu artysty, jego goście od razu znajdowali się w kuchni – nieprzypadkowo. Rzeźbiarz uwielbiał włoskie jedzenie i lubił ucztować wraz ze znajomymi. Ludzie stanowili dla niego główne natchnienie artystyczne. Kolejne dzieła Mitoraja to wariacje dotyczące ludzkiego ciała. Mitoraj nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i uwspółcześniał. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawiały się w nich fragmenty bandaży. Artysta tłumaczył, że bandaż symbolizował ochronę przed światem, której potrzebę często odczuwał, szczególnie w okresie smutnego dzieciństwa.

Tytuł prezentowanej pracy „Perseusz” został bezpośrednio zaczerpnięty z antyku. Muskularne popiersie jest łatanie. Widać także przebiegający przez klatkę piersiową bandaż scalający formę. To symbol mocnych przeżyć herosa, który nie raz musiał stoczyć walkę na śmierć i życie.

A jak potoczyły się mityczne losy Perseusza? Niespodziewanie Perseusz i Akrizjos spotkali się podczas igrzysk. Heros wziął udział w zawodach jako dyskobol inco-gnito, jego dziadek zaś po prostu kibicował. Dysk Perseusza zamiast w piaszczysty grunt stadionu wrył się w trybuny. Rana Akrizjosa okazała się śmiertelna. I tak oto przepowiednia się spełniła.



3 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Helios

brąz patynowany, trawertyn, 33 x 40 x 10,5 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ' i opisany na odwrociu: 'A119/1000 H.C'
edycja: 119/1000

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Pewne tematy realizuję tylko w marmurze, inne – tylko w brązie.
Za każdym razem są to wybory artystyczne, ale i emocjonalne.
Nie ma reguły. Najważniejsze jest, by w pracy zachować respekt
wobec samego siebie, nie chałturzyć, nie robić nic pod klienta.
Teoretycznie mógłbym sprostać dużo większej liczbie zamówień.
Ale czułbym się z tym bardzo źle. Więc pracuję w swoim tempie”.

Igor Mitoraj



4 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Asklepios

brąz patynowany, trawertyn, 47 x 26,5 x 15 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ' i opisany z tyłu: 'B 521/1000 H.C.'
edycja: 521/1000

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

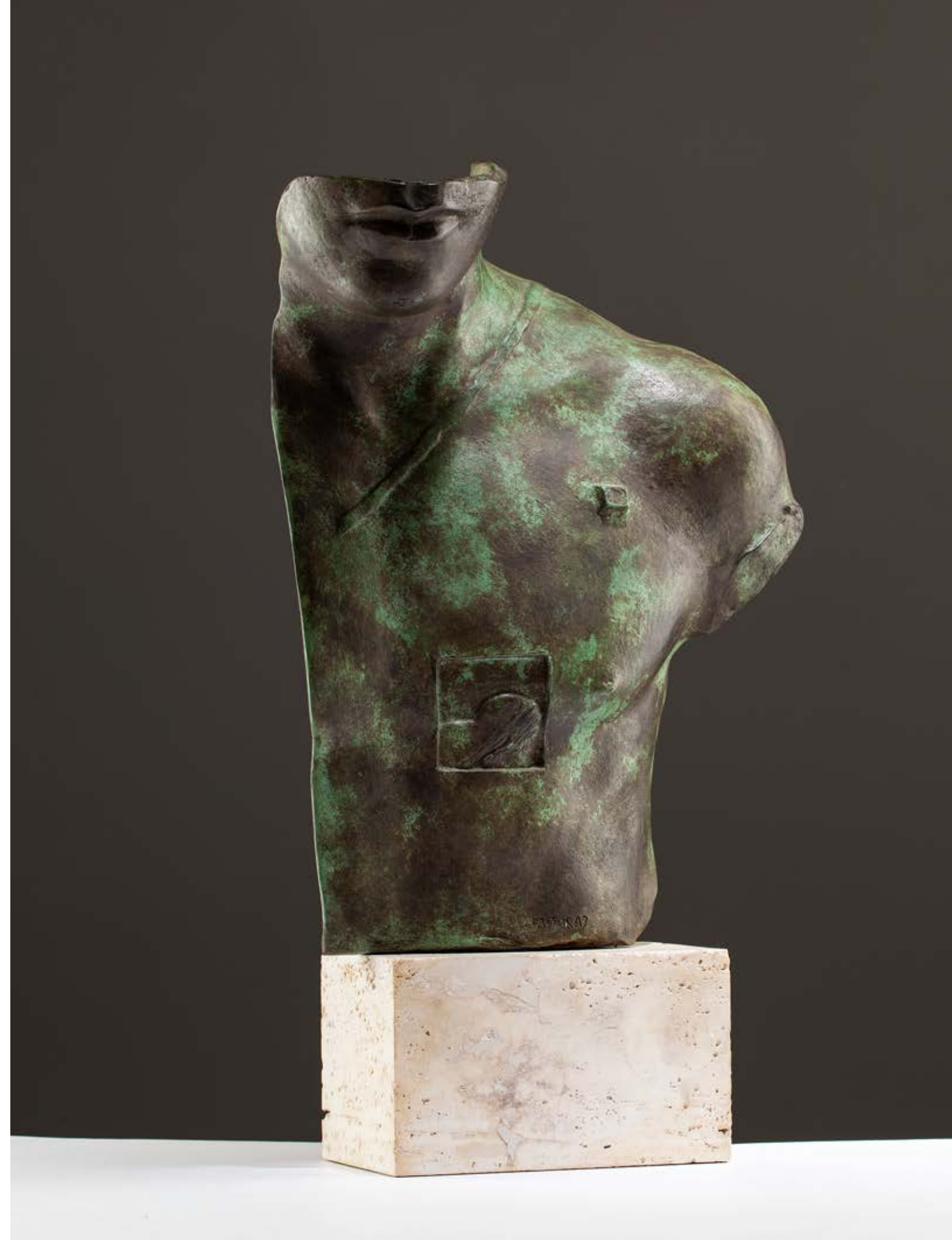
7 500 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

Czesław Dźwigaj



5 ↑

SALVADOR DALÍ

1904–1989

"Kabinet antropomorficzny", 1973

brąz patynowany, 30,9 x 59,5 x 22,5 cm
sygnowany: 'Dalí'
z tyłu znak odlewni: 'FONERIA I MIBROSA I BARCELONA' oraz numer edycji: '254/330'
odlew współczesny
edycja: 254/330

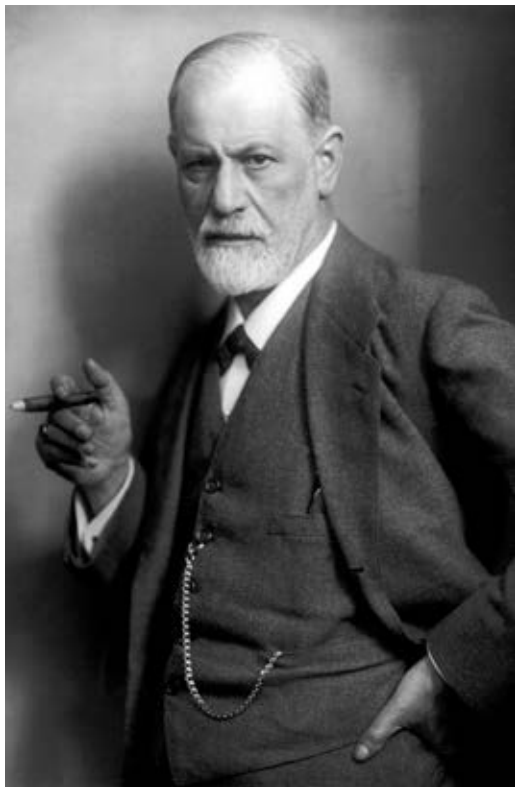
estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 – 65 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup z odlewni Mibrosa w Barcelonie, 2011
Sotheby's, Nowy Jork, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Beniamino Levi, The Dalí Universe, Londyn, 2000, poz. 80 i 81 (większy odlew)
Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. Le dur et le mou, sortilège et magie des formes, Paryż, 2004, poz. 683, s. 266 (il.)
Françoise Lechien, Dalí, Dalí! ou l'éclosion apothéosique d'un sculpteur, Bruksela, 2004, ss. 77 i 80 (il.) (większy odlew)



SALVADOR DALI NA KOZETCE U FREUDA



Max Halberstadt, Zygmunt Freud



Salvador Dali z ocelotem

**„SKROMNOŚĆ WŁAŚCIWIE NIE JEST MOJĄ SPECJALNOŚCIĄ”.
„SĄ DNI, KIEDY MYŚLĘ, ŻE UMRĘ Z PRZEDAWKOWANIA SATYSFAKCJI”.
„KAŻDEGO RANKA, KIEDY SIĘ BUDZĘ, DOŚWIADCZAM NIEZWYKŁEJ
RADOŚCI - RADOŚCI Z BYCIA SALVADOREM DALIM -
I ZACHWYCAM SIĘ: JAKIE CUDOWNE RZECZY
SALVADOR DALI DZISIAJ OSIĄGNIE?”**

SALVADOR DALI

To tylko kilka cytatów, przypisywanych Salvadorowi Dali. Artysta-ekscenryk, posiadacz najbardziej rozpoznawalnych wąsów w historii, to postać, której nie trzeba nikomu przedstawiać. Zasłynął jako czołowy przedstawiciel surrealizmu, zdolny biznesmen i celebryta. Nie wszyscy wiedzą, że urodzony w 1904 legendarny artysta ma na swoim koncie projekty mebli, lamp, sukni czy wystaw sklepowych. To także on zaprojektował logo najbardziej znanego lizaka na świecie – Chupa Chups!

Myśląc o twórczości Salvadora Dalego, stają nam przed oczami topniejące zegary z obrazu „Trwałość pamięci”. Do ulubionych motywów artysty należały również półotwarte szafki i szuflady. Dali uwieczniał je, tworząc swoje najslawniejsze obrazy, jak „Płonąca żyrafa” czy „Antropomorficzną szafkę”, a także mniej znane rzeźby i grafiki. W ten sposób nawiązywał do stworzonej przez Zygmunta Freuda teorii psychoanalizy, która leżała u podstaw surrealizmu. Podstawowym założeniem psychoanalizy jest istnienie nieświadomości. Teoria ta zakłada, że znaczna część naszego umysłu nigdy nie jest i nie stanie się świadoma. Także doświadczenia świadome mogą zostać zapomniane, czyli wyparte do nieświadomości, a mimo to pozostają aktywne i wpływają na treść i jakość życia. Częściowo otwarte, wystające z ludzkiego ciała szuflady miały symbolizować ukryte myśli i pragnienia, do których dotrzeć mogą wyłącznie psychoanalitycy.

Prezentowana podczas aukcji praca „Kabinet antropomorficzny” z 1973 to rzeźba przedstawiająca wspartą na dłoni siedzącą kobietę, z której ciała wyzierają puste, porozsuwane szuflady. To pełna charakteru wariacja na temat ukrytych pragnień. Kobieta–gabinet przykuwa uwagę swą niezwykle ekspresyjną twarzą. Jej głowa pochyla się do przodu, a włosy całkowicie zastępują twarz, nie wiemy, jak wygląda. Nie jesteśmy nawet pewni, czy to kobieta a nie mężczyzna. Rzeźba fascynuje swą tajemniczością.

W swoim podejściu do rzeźby Dali podążał za myślą, że rzeźba musi być przedłużeniem malarstwa oraz, że przesłaniem rzeźby jest jej obecność. Ta koncepcja znajduje odzwierciedlenie w „Kabinecie antropomorficznym”, gdzie artysta połączył swoją wizję z rzeczywistością, tworząc dzieło o równoczesnym charakterze abstrakcyjnym i konkretnym. Dali wykorzystał swój talent do wywoływania emocji. Zaszczepił u widza uczucie niepokoju i fascynacji. Przekształcając codzienne przedmioty, takie jak szafka, w antropomorficzne formy, prowokował pytania o relację człowieka z otaczającym go światem. Rzeźba, będąc doskonałym przykładem realizacji idei surrealizmu, angażuje widza w proces odkrywania głębszych znaczeń ukrytych pod pozornie prostym przedstawieniem. Słowo „pustka” doskonale opisuje wrażenie, jakie niesie ze sobą przesłanie rzeźby. Dali przedstawił kobietę w chwili rozpacz i całkowitej dewastacji. Dali był zafascynowany kobietami. Był nieśmiały z natury, przez co dobrze odnajdował się w towarzystwie dużo młodszych kobiet. Kiedy miał ponad 60 lat został zapoznany z 17-letnią Mią Farrow. Z trudnych do wyjaśnienia dla otoczenia powodów ta dwójka natychmiast przypadła sobie do gustu. Znajomość trwała właściwie do śmierci malarza, a do historii przeszły ekstrawaganckie prezenty, którymi raczył swą młodą przyjaciółkę. Z okazji ślubu z Frankiem Sinatrą Dali podarował jej żywą sowę oraz kamień księżycowy. Dar nieco dziwny, choć zdecydowanie mniej ekstrawagancki niż „Przemoc w butelce”, którą Farrow otrzymała od niego w dniu swych 19 urodzin. Fikuśnie opakowany słój skrywał martwego szczura pożeranego przez jaszczurkę. Ciężko orzec, co autor instalacji miał na myśli. Z pewnością podświadomość Dalego skrywała wiele tajemnic...





6

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Synthesis III", 2023

brąz, 75 x 40 x 22 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'GÓR | NIC | KI | 1/1 BLUE'

unikat

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 26 000 EUR

„Jeżeli jest to modelka, to jest to moja żona, jeżeli jest to dziecko, to jest to jeden z dwóch moich synów, a model męski to ja. Biorę na tapet jakiś gest ciała, jakiś gest zrobiony przez moją małżonkę i zaczynam dopiero pracować. (...) Zauważyłem, że dużo prac mam na temat czasu i upływu czasu. (...) Ta moja praca rzeźbiarska jest taką formą pisania pamiętnika, tylko w postaci obiektów 3-wymiarowych”.

Tomasz Górnicki



WIZJONERKI

POZ. 7-17



7 ↑

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Bez tytułu z cyklu "Portrety Anonimowe", 1991

tkanina jutowa, metal, 96 x 21 x 22 cm
sygnowany i datowany: 'M. ABAKANOWICZ 91' oraz monogram artystki
unikat

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

Twórczość 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. Jednym ze sposobów wyrażania tego przeszywającego odczłowieczenia była deformacja twarzy w serii form przestrzennych i rysunków. Prezentowana praca jest jedną z najbardziej abstrakcyjnych twarzy jutowych, nie widać już w niej niemal żadnych cech ludzkich. Jedynie wyprofilowany kształt przywodzi na myśl szyję, czaszkę i nos. Niezmiernie ważna jest też sama materia, pręga rozdartego materiału wyznacza oś i centrum twarzy.

Forma przedstawionej rzeźby jest podobna 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.

W prezentowanej formie, jak i przypadku „Tłumu”, „Pleców” i „Głów” podstawową materią twórczą jest juta. Materiał techniczny, szorstki, o zgaszonej barwie i widocznym splocie nici. Połączenie materiału odzyskanego z worków czy wprost z tkackich fabryk kształtowane w ludzkie formy nabierają milczącego wyrazu. Proces kształtowania i twardnienia zdaje się mozolny i niemal bolesny. Pofałdowana, nieregularna, jakby pokaleczona powierzchnia skóry przywodzi na myśl wewnętrzne cierpienie człowieka.



MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Anonim", 2008

brąz, 50 x 24 x 20 cm
sygnowany i datowany: 'ANONIM 08' oraz monogram artystki
unikat

estymacja:
180 000 – 250 000 PLN
39 000 – 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

LITERATURA:
porównaj: Magdalena Abakanowicz. Recent work, katalog wystawy w Marlborough Gallery, Nowy Jork 2010,
s. nlb. (sekcja „Bronze Heads”)

„Badając człowieka, badam właściwie siebie (...). Moje formy to kolejne skóry, które z siebie zdejmuję, zna-
cząc etapy mojej drogi. Za każdym razem należą do mnie tak bardzo, i ja należę do nich, że nie możemy bez
siebie istnieć. Czuwam nad ich egzystencją. Miękkie, zawierają w sobie nieskończoną ilość kształtów możli-
wych, z których tylko jeden jest przeze mnie wybrany jako właściwa forma znacząca. W salach wystawowych
stwarzam im przestrzenie, w których rozpościerają swoje promieniowanie energii mojej im nadanej. Istnieją
razem ze mną, zależne ode mnie, ja zależna od nich. (...) Beze mnie – jak porzucone części ciała oddzielone
od korpusu – nie mają sensu”.

Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz miała dar opowiadania o swojej sztuce i życiu. Zachowało się wiele wspomnień artystki, których plastyczny język pomaga zanurzyć się w opowieści o jej inspiracjach i doświadczeniach. Sztuka Abakanowicz, tak zmysłowo opowiedziana przez nią samą, prowokuje do rozmowy – dialogu między odbiorcą a formą noszącą indywidualny ślad artystki. W świadomości odbiorców powstaje obraz składający się z wrażeń, wzrokowych i dotykowych. Niemalże odczuwamy historie przekazywane za pośrednictwem dzieł przez artystkę. A Magdalena Abakanowicz miała o czym opowiadać! Jej życie to gotowy scenariusz na film. Będąc młodą dziewczyną, widziała, jak niemieckie czołgi wkraczały do Polski. Stanowiło to początek II Wojny Światowej. Była też świadkiem jak pijany żołnierz wdziera się do jej domu i odstrzeliwuje rękę jej matce. Po tych traumatycznych do-
świadczeniach w 1944 artystka uciekła wraz z rodziną przed sowiecką armią do Warszawy. Starła się żyć pełnią życia. Jako nastolatka odnosiła sukcesy w lekkoatletyce. Była trzykrotną medalistką mistrzostw kraju w biegach sztafetowych, zdobyła złoto w 1947 w sztafecie 100–100–200–500 metrów oraz srebrne medale w 1947 i 1948 w sztafecie na 200 metrów. Była także asystentką pielęgniarek w prowizorycznym szpitalu, opiekowała się rannymi, a jednocześnie kończyła szkołę średnią. Podczas wojny jej rodzina straciła wszystko. Nie było lepiej, gdy nadeszły czasy powojennej, komunistycznej Polski, która upatrywała wroga w arystokracji. Abakanowicz była zmuszona ukrywać swoje szlacheckie korzenie (od strony matki). Artystka wspomina-
ła, że jej rodzina straciła wówczas tożsamość. Musieli stworzyć opowieść

o sobie na nowo. Do tych przeżyć z dzieciństwa i wczesnej młodości artystka często powracała w tekstach, którymi opatrywała swoje prace. Początkowo nie wskazywała bezpośrednich odniesień – jakby ukrywała ich znaczenie. Wynika to z chęci skupienia uwagi widza na człowieczeństwie figur, a nie na ich płci. Ważna była również ich fragmentaryczność. Jest ona interpretowana jako odwołanie się artystki do czasów pracy w szpitalu w czasie II Wojny Światowej lub jako wspomnienie ataku na jej matkę.

Prace Abakanowicz często powstawały w cyklach liczących wiele elemen-
tów, co w przypadku prac przedstawiających ludzkie postacie tworzyło złudzenie anonimowego tłumu. Figury rzeźbione przez artystkę często nie posiadały głów, sprawiały wrażenie wymagających dopełnienia. Niejako na przeciwnym biegunie wobec tych rzeźb znajdują się cykle przedstawień twarzy, wyabstrahowanych z ciał, umieszczonych na cienkich, wertykalnych prętach. W cyklu „Anonimowych portretów” dzieła nasuwają skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu, a także z wojennymi trofeami. Wizerunki twarzy i człowieka w sztuce A-
bakanowicz wahają się między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, postaciami everymana. W kontynuowanym przez kolejne dwie dekady cyklu „Inkarnacje” pierwowzór stanowił odlew twarzy samej Abakanowicz. Rzeźba jest głową wyglądającą jak łupina orze-
cha ziemnego bez ramion i nóg. Przemawia przez nią cierpienie, ale też fascynuje swym spokojem.



9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Postać krocząca, 2008

beton, 177 x 51 x 90 cm
sygnowana i datowana monogramem autorskim 'MA 08'
unikat

estymacja:

800 000 – 1 200 000 PLN

171 000 – 257 000 EUR

OPINIE:

praca została umieszczona w katalogu raisonné w red. Joli Goli

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz. Rzeźba/Sculpture, [oprac.] Julita Deluga, Olszanica 2023, s. 62 (il.)

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

Magdalena Abakanowicz, 1975





CIEPŁO BETONU

Głównym elementem sztuki Abakanowicz była figura ludzka, która, zwielokrotniona, stawała się elementem ogółu, traciła swoją podmiotowość. Prace Abakanowicz pokazują uniwersalne doświadczenie każdego człowieka, są opowieścią o ludzkiej kondycji. Jednostka umieszczona w tłumie Abakanowicz „staje się jakby komórką już pozbawionym wyrazu, już wtopionych w siebie nawzajem. Niszcząc się wzajemnie, odnawiamy się, nienawidząc, stymulujemy jedni drugich. Podobni układem kostnym, budową mózgu, wrażliwością skóry. Skłonni do rozczuleń i dobroci zmieniającej się w potrzebę mordu, zapelniamy planetę” (cyt. za Karol Sienkiewicz, Magdalena Abakanowicz, Culture.pl grudzień 2009).

Pierwsze ważne dokonania artystki można datować na lata 60., kiedy zaczęła tworzyć przestrzenne formy, które szybko zyskały nazwę pochodzącą od nazwiska samej twórczyni – abakanów. Wykonywane w technice barwionego szaluzi, zaskakiwały publiczność niezwykłą organicznością i przestrzennością formy. Początkowo Abakanowicz pracowała głównie w medium malarskim (zaraz po studiach na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych), by z czasem stać się jedną z najślawniejszych reprezentantek dziedzin rzeźby i instalacji. W polskiej i światowej historii sztuki współczesnej artystka niemal od początku kariery ugruntowała sobie silną pozycję (debiut na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962 roku oraz złoty medal na Biennale Sztuki w Sao Paulo w 1965 roku), co potwierdza nadchodząca wystawa retrospektywna Abakanowicz w Tate Modern w Londynie, zaplanowana na czerwiec 2020 roku.

Artystka po raz pierwszy odlała swoje rzeźby w betonie na początku lat 90. Jak podkreśla krytyczka Maria Rus Bojan, artystce od zawsze towarzyszyła potrzeba odnalezienia środka wyrazu, który byłby bardziej trwały niż życie. Wybór brązu i betonu jako materiałów niezwykle wytrzymałych nie był przypadkowy. Abakanowicz wybierała odpowiednie materiały, aby jej tłumy mogły przetrwać i stanowić przypomnienie totalitarnej epoki, w której przyszło jej żyć, dla przyszłych pokoleń. Odlane w betonie postacie zdają się jeszcze dosadniej opowiadać nam o samotnym oraz pustym życiu, a także przedstawić „próżnię stanowiącą symbol braku znaczących perspektyw w ustroju komunistycznym” (Maria Rus Bojan, „Obecność, Istota, Tożsamość”, [w:] Magdalena Abakanowicz Presence, Essence, Identity, [red.] Daria Bojan,

Wałbrzych, Wrocław 2019, s. 68). Wiele z prac wykonanych w trwalszych materiałach Abakanowicz przeznaczała do ekspozycji w przestrzeniach publicznych oraz na świeżym powietrzu. Jedną z takich realizacji jest instalacja 22 figur odlanych w betonie pt. „Space of Unknown” znajdująca się w Wilnie, która powstała na przełomie 1997 oraz 1998 roku.

Prace odlane w betonie charakteryzują się chropowatą fakturą oraz odmienną temperaturą. Dla artystki od zawsze ważny był sensualny aspekt rzeźb, co często podkreślała. Jak opowiadała: „Dotykam i dowiaduje się o temperaturze. Dowiaduje się o chropowatości i gładkości. Przedmiot jest suchy czy wilgotny? Wilgotny od ciepła czy od zimna. Pulsujący czy cichy? Ugina się pod palcem czy broni powierzchnię? Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy, nie wiem” (Magdalena Abakanowicz ze wstępu do katalogu wystawy „Soft Art” w Kunstahus, Zurich 1978, organizowanej przez Magdalenę Abakanowicz, [w:] Magdalena Abakanowicz, [red.] Wojciech Krukowski, Magdalena Abakanowicz, Artur Starewicz, Jan Kosmowski, Mariusz Szachowski, Warszawa 1995, s. 41).

Materiał, który wybierała Abakanowicz, i jego charakter determinowało także miejsce prezentacji bezgłowych tłumów. Jak podkreśla krytyk Mariusz Hermansdorfer: „Wykonane przez nią dzieła są skończone – mają określoną wielkość, ciężar, konsystencję. Mimo to zmieniają się w zależności od przestrzeni, którą organizują. Są inne w różnych salach wystawowych, inne w pejzażu, inne pojedynczo, inne w zbiorowości. Należą do jednej rodziny, jednego gatunku biologicznego i, tak jak dzieje się to w naturze, mają właściwości mimetyczne. To, jakimi są dzisiaj, tutaj, jakimi będą jutro na obcym, często bardzo odległym terenie, zależy od artystki, która za każdy razem decyduje o ich układzie – każdą wystawę traktuje jak odrębne dzieło sztuki. Następuje tu sprzężenie zwrotne. Dokonywana przez Abakanowicz aneksja jakiegoś obszaru jest ingerencją w jego strukturę, ale równocześnie granice i możliwości działań artystki są zdeterminowane przez rodzaj tej struktury. W konsekwencji te same formy nigdy nie są takie same. Zmienia się ich wygląd, oświetlanie, proporcje. Zmieniają się związki między nimi, treść wypowiedzi” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, Wrocław 2011, s. nłb.).



10 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Androgyn", 1984

drewno, tkanina jutowa, 109 x 158 x 62 cm

sygnowany, datowany i opisany na tabliczce: 'ANDRODYN | ABAKANOWICZ | 1984'

unikat

estymacja:

1 000 000 – 1 500 000 PLN

214 000 – 321 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Starmach, Kraków

kolekcja prywatna, Kraków

Olszewski Gallery, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj:

Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy w Sezon Museum of Art, Tokio 1991, poz. kat. 38–41, ss. 112–117

Magdalena Abakanowicz. Recent work, katalog wystawy w Marlborough Gallery, Nowy Jork 1989, poz. kat. 1, 2, ss. 18–19

„Fragmentaryczność sylwetek pozwala mi nadać znaczenie ciału. Pamiętam, jak na mojej wystawie w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris ktoś do mnie powiedział: ‘Twarz może kłamać, plecy nie mogą’”.

Magdalena Abakanowicz





SZTUKA WIWISEKCJI

Pierwsze wolnostojące formy przypominające postacie ludzkie pojawiły się w twórczości rzeźbiarki we wczesnych latach 70. XX wieku. Były one wykonywane z tkaniny workowej. Od 1974 artystka skupiła się na postaciach pozbawionych głów oraz odnóży, przedstawianych pojedynczo lub w grupie. Postać, która stała się bohaterem twórczości Abakanowicz, jest naga, otwarta, poddana procesowi wiwisekcji. Zafascynowanie ciałem oraz jego biologiczną stroną było ważnym elementem twórczości Magdaleny Abakanowicz. Artystka odwiedzała laboratoria, aby lepiej poznać jego anatomię oraz strukturę. Zastygłe w hieratycznych pozach przypominają bardziej powłoki ludzkie, są śladem człowieczeństwa niż wierną reprezentacją. Postacie artystki są zazwyczaj androgeniczne, czyli brakuje u nich widocznych cech płciowych. Celem twórczyni było skupienie uwagi na człowieczeństwie figury, na jej uniwersalizmie. Dlatego też są one pozbawione wszelkich szczegółów.

W zaprezentowanej instalacji artystka posłużyła się formą z cyklu „Plecy”, na którym pracowała w latach 1976–93. W ramach wspomnianego cyklu stworzyła figury opowiadające historię o zdawałoby się okaleczonych, fragmentarycznie ujętych, pooranych licznymi bruzdami, zgarbionych postaci. To właśnie za pomocą jutowej tkaniny nasączonej dla zachowania kształtu żywicą udało się jej oddać liczne zgrubienia, fałdy, załamania tworzące się z biegiem czasu na ludzkiej skórze. Inaczej niż we wspomnianym cyklu, w którym postacie były stawiane bezpośrednio na ziemi, tutaj forma została umieszczona na drewnianych balach przypominających w swoim układzie nosze lub lektykę, które zdają się zastępować nogi.

O cyklu „Plecy” artystka w latach 80. XX wieku opowiadała w następujący sposób: „w początkach lat 70. zwiedziłam laboratoria naukowe, prosektoria, zaglądałam w mikroskopy i na posiedzenia konferencji Klubu Rzymskiego. Jeździłam na pustynię Arizony dyskutować z Paulo Solerim i do Nowej Gwinei uczestniczyć w ceremonii inicjacyjnej. Badając człowieka, badam właściwie siebie, ulegając ciekawości, nie żądam racjonalnych wytłumaczeń. W gruncie rzeczy nie naruszam obrazu, który noszę w sobie. Ten człowiek, którym zajmuję się w swojej twórczości, jest człowiekiem w ogóle. Na Biennale w Wenecji i ROSC w Dublinie, w Paryżu i gdzie indziej ludzie oglądający Plecy pytali: Czy to Oświecim? Czy religijna ceremonia w Peru? Czy taniec Ramayany? I właściwie na wszystkie te pytania można odpowiedzieć twierdząco, ponieważ jest to o kondycji ludzkiej w ogóle” (Magdalena Abakanowicz, Plecy 1976–1993 [w:] Magdalena Abakanowicz, Cysterna, [red.] Milada Ślizińska, Warszawa 2008, s. 78).

Drewno, z którego powstała reszta instalacji, było obecne w sztuce artystki od początku. Jako tworzywo fascynowało ją trwałością, ale także siłą wyrazu oraz możliwościami, jakie stwarza. W dzieciństwie, co podkreślała w tekstach oraz wywiadach, często bawiła się patykami czy korą. Był to również materiał, z którego wykonała swoje pierwsze reliefy, a do struktury drewna nawiązała w swojej w metalowej rzeźbie w Elblągu, która powstała w 1965. Warto wspomnieć, że to właśnie monumentalne i imponujące konary oraz korzenie stały się dla niej inspiracją przy pracy nad „Abakanami”.

11 ↑

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Bez tytułu, 2006

tkanina jutowa, płótno, 50 x 50 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'M. Abakanowicz | 2006'
unikat

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

20 000 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (dar od artystki)

„Głowa patrzy, głowa je, głowa mówi. Zawsze na początku tułowia, pierwsza narażona na spotkanie z nieznanym. Jest odpowiedzialna za korpus jak za swe stado. Zawiadamia go o swych doznaniach. Oddzielona staje się zamkniętą całością, niewymagającą uzupełnień. Wyzwolona z odpowiedzialności i funkcji zachowuje swą mądrość i doświadczenie”.

Magdalena Abakanowicz



12 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Stoń, 2009

stal, 12 x 17 x 8,5 cm

sygnowany i datowany wewnątrz u dołu: 'AM 09'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka nie jest dekoracją, a wyzwaniem, konfrontacją, ostrzeżeniem”.

Magdalena Abakanowicz



13 †

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926–1973

"Lampe-bouche I (Usta iluminowane I)", 1967

kolorowa żywica poliestrowa, żarówka, przewody elektryczne, metal, 45,5 x 16,5 x 14 cm
sygnowany i datowany: "A.S. 67"

estymacja:
1 600 000 - 2 000 000 PLN
355 500 - 444 4000

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż (dar od artystki)
Galerie Pact, Paryż
kolekcja instytucjonalna, Polska (zakup od powyższego)

WYSTAWIANY:
(prawdopodobnie) Alina Szapocznikow, Galerie Cogeime, Bruksela, 12.11–3.12.1968

LITERATURA:
Une cuisine où l'on vit [w:] „Femme d’Aujourd’hui”, nr 1328, 15.10.1970, s. 93 (il.)
Jola Gola, Alina Szapocznikow. Katalog rzeźb, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2001,
poz. kat. 340, s. 146

porównaj:
Alina Szapocznikow. 1926–1973, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 72 (il.)
Alina Szapocznikow. Zatrzymać życie. Rysunki i rzeźby,[red.] Józef Grabski, Kraków–Warszawa, 2004, s. 162 (il.)

„Kontemplując dzieła Aliny Szapocznikow, które powstały pomiędzy rokiem 1967 a śmiercią artystki w roku 1973, można by powiedzieć, tak jak uczyniła to w roku 1998 Anette Messenger, że są one ‘barokowe’ i ‘ironiczne’. Ten komentarz, jakkolwiek trafny, wyraża oczywistą nieporadność krytyków, skupiających się na problematyce formalnej i niezdających sobie sprawy z radykalności i niepowtarzalności twórczości Aliny. Bowiem twórczość ta (...) zawiera też sporą dozę toksycznej, niespokojnej zmysłowości. W tych dziełach ból płynie, przyjmując jednocześnie podwójne oblicze zarówno kuszenia, jak i odrazy. Ból, trudniejszy do zdefiniowana niż choroba”.

Arnaud Labelle-Rojoux







OGRANICZENIA I AFIRMACJA ŻYCIA



Wystawa prac Aliny Szapocznikow, Galeria sztuki Zachęta, Warszawa, 1966, fot. Wojtek Laski/East News

„We wtorek 11 kwietnia byłem na wernisażu jej nowych rzeźb w Paryżu. Ludzie aż stali na ulicy, taki tłok, bo galerie tam są liczne, ale raczej małe. Rzeźby przedstawiały przeważnie usta. A więc dwa grzybo-storczyki na długich łodygach, a w środku każdego kwiatu usta, a więc usta nad biustem z marmuru (...). Niektóre są z wewnątrz oświetlone, co daje efekty, gdyż większe partie tych rzeźb, a są i takie, które w całości wykonała artystka z przeźroczystego lub lekko barwionego polistyrenu. Szalenie to dekoracyjne, podobało się, cztery rzeźby sprzedano w pierwszej godzinie wystawy, co na rzeźby jest ogromnym sukcesem. Bo rzeczywiście Alina Szapocznikow jest wybitną, interesującą rzeźbiarką”.

Fragment recenzji z „Przekroju”, nr 1159, 25.06.1967.

Zaprezentowana praca to niezwykle rzadkość na rynku aukcyjnym. Alina Szapocznikow jest uznawana za jedną z najwybitniejszych oraz najoryginalniejszych współczesnych rzeźbiarek. W swojej twórczości poruszała wątki związane z doświadczeniem wieloletniej walki z nieuleczalną chorobą, ograniczeniami i słabościami ciała oraz afirmacją życia. Do warsztatu rzeźbiarskiego wprowadziła nowe materiały, z którymi śmiało eksperymentowała, i które odznaczały się niespotykaną siłą ekspresji.

Zaprezentowane „Usta iluminowane I” powstały po powrocie artystki do Paryża w latach 60. XX wieku. Czasy młodości Szapocznikow były naznaczone tragicznymi doświadczeniami. Podczas okupacji mieszkała w Pabianicach, gdzie w latach 1940–42 przebywała w tamtejszym getcie. Niedługo potem trafiła do getta w Łodzi, a następnie, przez Auschwitz, do obozów w Bergen-Belsen oraz w Teresinie. Po wojnie postanowiła podjąć studia rzeźbiarskie. Początkowo, w latach 1945–46 praktykowała w praskiej pracowni Otokara Velimskiego, a dalsze studia odbyła w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze oraz w latach 1948–50 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu.

W 1963 artystka przybyła do Francji, gdzie przeniosła się na stałe, i odnowiła kontakty, które nawiązała w trakcie studiów w École des Beaux-Arts. Krótco po przybyciu poznała artystów należących do ruchu „Nowego Realizmu”, do którego należała m.in. Niki de Saint-Phalle, a któremu przewodził krytyk Pierre Restany. Pomimo nowych źródeł inspiracji artystka pozostała wierna najważniejszemu motywowi swojej twórczości – intymności.

Zanim Szapocznikow stworzyła pierwsze lampki, powstała seria odlewów „Piersi” [Seins] oraz „Ust” [Bouches]. Były to eksperymenty z zapamiętywaniem ciała, utrwalaniem tego, co ulotne w trwałej formie. W 1966 powstały pierwsze wersje lampy z poliestru, w których wykorzystywała odlewy nie tylko swojego ciała, ale także Arianne Raoul-Auval, przyjaciółki Pierre’a Restany oraz aktorki Julie Christie. Jak artystka pisała w liście z Paryża o nowych materiałach: „(...) świat dzisiaj, jego gwałty polityczne, wyścigi produkcji, gwałtowne, zdyszane wydarzenia, nie mogą znaleźć swego odbicia w szlachetności marmurów. Szlachetne materiały i kolory w sztuce to tylko wytchnienie i tęsknota. Indywidualności twórcze nie mogą tym jedynie się zaspokoić. Wyrazić ‘DZIŚ’ jak? gdzie? jaką formą? w jakim materiale? (Z Paryża pisze Alina Szapocznikow, „Współczesność” 1966, nr 11). Zastosowanie nowego materiału wniosło do repertuaru technicznych środków wyrazu efemeryczność,

efekty światła oraz przejrzystości, co nadawało wykonanym odlewom fragmentów ciała transcendencji oraz odejmowało dosłowności. Nawiązuje on również od kruchości życia, co było częstym motywem działalności Szapocznikow.

Od 1966 wykonała odlewy rzeźb, które w swojej formie przywoływały na myśl wysokie kwiaty. Na poliestrowej „łodydze” były umieszczane usta lub inne erogenne części ciała. Powstało kilka podobnych form („Kroczące usta” [Bouche en Marche], „Usta iluminowane I” [Lampe-bouche I] oraz „Usta iluminowane II” [Lampe-bouche II]). Usta stanowiące część zaprezentowanej w katalogu rzeźby są połączeniem ust Arianne Raoul-Auval oraz samej Szapocznikow. Powstały także wersje lamp z odlewem piersi oraz ust w obrębie jednej kompozycji.

Szapocznikow dokonywała fragmentyzacji ciała, operując jego częścią i zamieniała go w dekoracyjne elementy. Lampy Szapocznikow są jednocześnie fetyszem i gadżetem. Jak zauważa Urszula Czarторыska w katalogu poświęconym artystce, twory te przywołują na myśl lampki – dewocjonalia. Jak tłumaczy: „U Aliny Szapocznikow ‘Lampa’ to fetysz, w którym włączona jest forma ust, piersi. Niektóre (parę z nich jest lampą-fallusem) z grubsza przypominają wieczne lampki-dewocjonalia z podświetlonymi symbolami religijnymi (...). Obiekty takie stały się podobnie jak wszelkie wytwory wychodzące spod ręki Aliny Szapocznikow, przede wszystkim realnością psychiczną, obecnością pod ręką, jakby ciepłym zwierzęciem z najbliższego środowiska (...). Tak powstały między innymi ‘Desery’ – kompotierki z dwiema piersiami, niczym budyniem z czerwonym punktem, sutkiem-truskawką – ukryty jest prowokacyjny proceder przekroczenia. Ten mechanizm funkcjonuje w zuchwałej propozycji kanibalizmu, najbardziej przerażającego tabu ludzkości (...). Usta na giętkiej łodydze kuszą, obiecując nie tylko grę erotyczną, ale i namawiając do niewybaczalnej winy zerwania ich z łodygi, ugryzienia, jak jabłka w raju. To nie jedynie gra erotyczna – doznanie ciepła zwierzęcego włosia byłoby w tym kontekście naszym największym aktem wolności – lecz zerwanie tabu: nie tkniesz zębami, nie przełkniesz, nie wysiesz krwi z ludzkiej tkanki” (Urszula Czarторыska. Transgresja. O przesłaniu twórczości Aliny Szapocznikow, Warszawa 1998, s. 74). Ważnym elementem obiektu jest zamontowane oświetlenie. To światło ukazuje, kiedy lampa-usta jawi się jako żywa, a kiedy obumiera. Umieszczenie żarówki w strefach erogennych, jak zaznacza Czarторыska, ma przywołać na myśl atmosferę i chwytły towarzyszące handlarzom seksu oraz sex-shopom.



**„MÓJ GEST KIERUJE SIĘ W STRONĘ CIAŁA LUDZKIEGO,
TEJ 'STREFY CAŁKOWICIE EROGENNEJ', W STRONĘ NAJBARDZIEJ
NIEOKREŚLONYCH I NAJULOTNIEJSZYCH JEGO ODCZUĆ.
SŁAWIĆ NIETRWAŁOŚĆ W ZAKAMARKACH NASZEGO CIAŁA,
W ŚLADACH NASZYCH KROKÓW PO TEJ ZIEMI.**

**PRZEZ ODCISKI CIAŁA LUDZKIEGO USIŁUJĘ UTRWALIĆ
W PRZEZROCZYSTYM POLISTYRENIE ULOTNE MOMENTY ŻYCIA,
JEGO PARADOKSY I JEGO ABSURDALNOŚĆ. ALE ODCZUCIE
BEZPOŚREDNIO ZAREJESTROWANE BYWA ZŁOŻONE I WYMYKA SIĘ
CZĘSTO IDENTYFIKACJI.**

**NIERZADKO WSZYSTKO JEST ZAMAZANE, SYTUACJA NIEJASNA,
GRANICE DOZNAŃ ZMYŚLOWYCH POZACIERANE. MIMO WSZYSTKO
USIŁUJĘ ZAWRZEĆ W ŻYWICY ODCISKI NASZEGO CIAŁA:
JESTEM PRZEKONANA, ŻE WŚRÓD WSZYSTKICH PRZEJAWÓW
NIETRWAŁOŚCI, CIAŁO LUDZKIE JEST NAJWRAŻLIWSZYM,
JEDYNYM ŹRÓDŁEM WSZELKIEJ RADOŚCI, WSZELKIEGO BÓLU
I WSZELKIEJ PRAWDY, A TO Z POWODU SWEJ ONTOLOGICZNEJ NĘDZY
TAK SAMO NIEUNIKNIONEJ, JAK - W PŁASZCZYŹNIE ŚWIADOMOŚCI -
ZUPEŁNIE NIE DO PRZYJĘCIA”.**

ALINA SZAPOCZNIKOW, 1972

14 †

CHANA ORLOFF

1888-1968

"Tancerka" ("Danseuse"), 1919

brąz patynowany, 59 x 15 x 14,5 cm
sygnowany i numerowany na podstawie: 'Ch.Orloff 2/8'
na podstawie stempel odlewni: "SUSSE FP"
edycja: 2/8

estymacja:
160 000 – 250 000 PLN
35 000 – 54 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artystki
Artcurial, Paryż, październik 2013
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6.10.2017-28.01.2018
Tamara Łempicka: kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie,18.05.2022-14.08.2022
Tamara Łempicka a art déco, Muzeum Villa la Fleur, Konstancin, 17.09-17.12.2022

LITERATURA:
Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2018, s. 198 (il.)
porównaj:
Haim Gamzu, Chana Orloff, Tel Aviv 1949, il. 5
Gabriel Talphir, Chana Orloff, Tel Aviv 1971, il. 4, 5
Felix Marcihac, Chana Orloff, Paryż 1991, il. 32



NOWOCZESNOŚĆ Z MONTPARNASSE’U

O TWÓRCZOŚCI CHANY ORLOFF

Chana Orloff urodziła się 12 lipca 1888 w Konstantynówce, małym miasteczku w Ukrainie. Była ósmym z dziewięciorga dzieci. W 1905 wraz z całą rodziną uciekając przed pogromami Żydów w Imperium Carskim, wyemigrowała do Palestyny. Pięć lat później, jako dwudziestolatka, Chana udała się do Paryża, gdzie po rocznej praktyce w domu mody Paquin zaczęła uczęszczać do École des Arts Décoratifs oraz Académie Marie Vassilieff. Szybko weszła w krąg artystycznej bohemy Montparnas-se’u, poznała i zaprzyjaźniła się między innymi z Pablem Picassem, Tsuguharu Foujita, Guillaumem Apollinaire’em czy Amadeo Modiglianem. W 1913, tworząc pod silnym wpływem kubizmu, Orloff po raz pierwszy wzięła udział w paryskim Salonie Jesiennym.

W 1916 artystka wyszła za mąż za Ary’ego Justmana, urodzonego w Warszawie poetę polskiego pochodzenia. W tym samym roku odbyła się również ważna wystawa jej dzieł w Galerii Bernheim-Jeune w Paryżu. Jej prace zostały pokazane wśród dzieł fowistów: Henri Matisse’a, Georges’a Rouaulta i Keesa van Dongena. W tym czasie związała się ponadto z awangardowym pismem zatytułowanym „SIC” (z podtytułem „Sons Idées Couleurs, Formes”), istniejącym od stycznia 1916 do grudnia 1919, kierowanym przez poetę Pierre’a Alberta-Birota. Wydany przez „SIC” zbiór poezji i tekstów „Pensées poétiques” Ary’ego Justmana w 1916 został wzbogacony przez fotografie rzeźb, rycin oraz rysunki artystki.

Prace Orloff są wymieniane wraz z twórczością artystów, którzy brali udział w największych przewrotach XX-wiecznej awangardy. Artystka była zakochana w nowoczesności i twórczej wolności. Zasiadła głównie jako rzeźbiarka. Pierwszymi dziełami, którymi zyskała rozpoznawalność, były stworzone w latach 1914–16, prace takie jak „Monsieur Kolpaktchy” czy „Portret mężczyzny (Com-te Polonais?)”. Dostrzegalna jest w nich wyraźna geometryczna fragmentacja. Oba portrety, choć całkowicie reprezentatywne, zgodnie z zasadami kubizmu są uformowane z rozbitych i ponownie scalonych form i kształtów. Eksperymenty w zakresie kubistycznej stylistyki są widoczne również między innymi w „Ewie” z 1916, przedstawiającej nienaturalnie wydłużoną kobiecą sylwetkę z rękoma uniesionymi ponad głowę, której anatomia została zredukowana do czysto geometrycznych kształtów.

Orloff tworzyła w drewnie, kamieniu, marmurze, brązie oraz cemencie. Jednak w swojej twórczości nie ograniczała się jedynie do rzeźby. Począwszy od końca drugiej dekady XX wieku Orloff stał się wziętą portrecistką paryskiej elity. Wizerunki tworzyła również w grafice i rysunku. Dążyła do uchwycenia fizycznych cech portretowanego, a także charakteru oraz osobowości. Posługiwała się jednak już nowoczesną, uproszczoną i syntetyczną formą, inspirowaną w dużej mierze zarówno popularnym w tamtym okresie prymitywizmem, jak i wspomnianym wcześniej kubizmem. Słynną serią portretów, którą zyskały rozgłos i uznanie, była przygotowana w 1919 teka drzeworytów zatytułowana „Bois gravés de Chana Orloff”, zawierająca jedenaście portretów postaci z jej bliskiego kręgu znajomych i przyjaciół. Wówczas jej styl ewoluował ku formom bardziej indywidualnym i ekspresyjnym. Wizerunki charakteryzuje niezwykła ekspresja przy jednoczesnej prostocie środków. Od 1919 do 1923 pracowała również nad kolejną teką drzeworytów zatytułowaną „Figures d’aujourd’hui” zawierającą 41 portretów najważniejszych artystów i krytyków epoki, w tym między innymi Jeana Cocteau, Maxa Jacoba, André Salmona, Pabla Picassa, Georges’a Braque’a, André Deraina, Natalii Gontcharowej, Mojżesza Kislinga, Fernanda Légera czy Alexandra Archipenki. Każdemu z portretów towarzyszyły teksty autorstwa Jeana Pellerina i Gastona Picarda. „Figures d’aujourd’hui” dokumentują punkt zwrotny w twórczości Chany Orloff, oznaczający całkowitą integrację jej odkryć w dziedzinie drzeworytu oraz rzeźby.

W 1919 mąż artystki, który w trakcie I Wojny Światowej wstąpił do Amerykańskiego Czerwonego Krzyża, zmarł na gripę hiszpankę, pozostawiając Chanę i ich syna samych. Artystka poświęciła się wówczas całkowicie wychowaniu ich syna oraz swojej sztuce. Był to czas jej najbardziej intensywnych poszukiwań artystycznych. Z tego roku pochodzi również forma, z której wykonano odlew „Tancerki” prezentowanej w ofercie aukcji. Artystka wykorzystała w niej kubistyczne środki wyrazu do ukazania poetyckiej sylwetki młodej kobiety. Jest to kubistycznie uproszczona wertykalna kompozycja, zbliżająca się do stylistyki art déco. Tancerka została wyobrażona w syntetyczny sposób, pozbawiona anatomicznych szczegółów. Rzeźba charakteryzuje się perfekcyjnym operowaniem formą, harmonią kształtów i linii, szeroką i gładko polerowaną płaszczyzną. Forma rzeźby jest rytmiczna i dekoracyjna. Sylwetka została zdynamizowana przez ukazanie w delikatnym ruchu, z lewą nogą wysuniętą do przodu.

Okresem jej artystycznych sukcesów i uznania były lata dwudzieste. W 1925 otrzymała obywatelstwo francuskie i Legię Honorową oraz została członkiem Salonu Jesiennego. Wystawiała w Paryżu, Amsterdamie i Nowym Jorku. Otworzyła swoją pracownię w wybudowanej dla niej przez Auguste’a Perreta „Willi Seurat” w Paryżu.



Chana Orloff przy swojej rzeźbie „Macierzyństwo”



15

ALINA ŚLESIŃSKA

1922-1994

Postać

brąz, 63 x 40 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie:

'ALINA ŚLESIŃSKA | 1982 | 1/8'

odlew współczesny

oryginał powstał w 1982

edycja: 1/8

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 000 - 19 300 EUR





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

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

„Rzeźby Aliny Ślesieńskiej – warto dodać, iż spotkały się z gorącym uznaniem jej mistrza Ossipa Zadkine’a – realizowały wizję przenikających się form o płynnych kształtach, zakrzywiających się jak gdyby zgodnie z biologicznym rytmem żywego organizmu. Znalazł w nich wyraz nie rygorystyczny racjonalnych rozwiązań chłodnych brył, lecz intuicyjnie odczuty naturalny rozwój organicznej formy rozrastającej się w przestrzeni, zgodnej z głęboko zakorzenioną w człowieku elementarną potrzebą nadawania kształtu otaczającym rzeczom, wyrażania w nich poczucia więzi ze światem przyrody, odczucia harmonii z twórczymi siłami natury. Od takiej koncepcji rzeźby był już tylko krok ku imponującej, gigantycznej wizji architektury organicznej, w której rzeźbiarska sugestia kształtu wyrażającego ludzką wrażliwość i potrzebę zaspokojenia wyobraźni byłaby punktem wyjścia konkretnych rozwiązań w wielkiej skali współczesnej urbanistyki. Z tą chwilą rzeźby Aliny Ślesieńskiej stają się „propozycjami dla architektury”, modelami rozwiązań, którym jedynie skrajny utylitaryzm realizowanych przedsięwzięć nadaje charakter utopijnej fantazji. W rzeczywistości jednak są to koncepcje, z których śmiała i twórcza architektura mogłaby skorzystać bardzo wiele. Formy rzeźbiarskie Ślesieńskiej to autentyczne, skończone dzieła, a zarazem konkretne zamysły nowych rozwiązań wieżowców, kościołów, mostów i wiaduktów, wielkich kompleksów budowli, miasta na wodzie czy miasta trzypoziomowego, pozostających w najnaturalniejszej zgodzie z otaczającym krajobrazem” (Współczesna rzeźba polska, Andrzej Osęka, Wojciech Skrodzki, Arkady, warszawa 1977, s. 24).



16 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

"Helios", 1994

brąz patynowany, 33 x 62 x 2 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, 2014

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Magdalena Więcek – Działanie na oko, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, [red.] Anna Maria Leśniewska, Warszawa 2016, s. 170 (il.)



17 ↑

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

"Mosty", 1976

aluminium malowane, 42 x 89 x 70 cm

estymacja:

170 000 – 250 000 PLN

37 000 – 54 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Magdalena Więcek – Działanie na oko”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 16.02–13.04.2016

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artystki

DESA Unicum, 2018

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Magdalena Więcek – Działanie na oko, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, [red.] Anna Maria Leśniewska, Warszawa 2016, poz. kat. 121a, s. 133 (il.)

„Istnieją rzeźby, których ekspresja zawarta jest w geście; istnieją inne, przemawiające do wyobraźni swą architekturą lub organizacją przestrzeni. Rzeźby Magdaleny Więcek ważą, bryła jest w nich prawie zawsze masywna, mocna; siła i dynamika płyną tutaj z samego ciężaru materii. Jedynie rzeźby wykonane z blach metalowych (...) stają się szkicami samego ruchu, lotu. Ich niematerialność, ulotność – to próba uwolnienia się od powracającego tu nieustannie motywu mięsistych, twardych brył. Jest to jednak próba pod pewnym względem pozorna: cały ciężar zostaje wtedy jak gdyby powierzony ziemi, a rzeźby Magdaleny Więcek nigdy nie są wobec ziemi obojętne”.

Andrzej Osęka





RZEŹBA NA SKALĘ ARCHITEKTURY

Magdalena Więcek to jedna ze współtwórczyń nowoczesnego paradygmatu polskiej rzeźby – wyraźnie odbiegającego od obowiązujących po wojnie kategorii artystycznych. Więcek była wybitną rzeźbiarką, którą wraz z Aliną Szapocznikow oraz Aliną Ślesieńską Janusz Bogucki określił mianem „gwiazd odradzającej się nowoczesnej rzeźby polskiej” (Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 290). Tworzone przez Magdalenę Więcek formy zmieniały się w czasie. Artystka eksperymentowała z materiałami oraz stylistyką. Nieustannie poszukując nowych rozwiązań artystycznych, przeszła drogę od rzeźb realistycznych, wykonywanych w gipsie i betonie, poprzez struktury nawiązujące do natury i jej form, po kompozycje spod znaku abstrakcji związane ze światem idei. Oprócz rzeźb monumentalnych i kameralnych w dorobku artystki znajdują się także rysunki, gwasze oraz fotografie.

Twórczość Magdaleny Więcek była motywowana dążeniem do nadania istnieniu głębszego sensu. Artystka utożsamiała sztukę z życiem, przez którą starała się przekazać to, co uznawała za najważniejsze. Więcek unikała jednak tłumaczenia znaczenia swoich prac, nie opatrując ich autorskim komentarzem. Cechowała ją silna twórcza osobowość. Pasja, z jaką tworzyła, widoczna jest na licznych fotografiach autorstwa Marka Holzmana – wnikliwego obserwatora twórczości artystki.

Magdalena Więcek w jednej ze swoich wypowiedzi na temat własnej rzeźby przyznała, że ma predylekcję do „myślenia architektonicznego”. Pragnęła, aby jej rzeźby były nieinwazyjne, stawały się naturalnym elementem otoczenia, częścią rzeczywistości. Rzeźby nie miały ani dominować, ani być zdominowane przez otoczenie. Artystka dbała o wyrazistość form, umiejętnie zachowując proporcje swych abstrakcyjnych realizacji, dzięki czemu nawet w rzeźbie kameralnej potrafiła uzyskać wrażenie swoistej „monumentalności”.

Trafnie formy wychodzące z pracowni Więcek opisała Magdalena Hniedziewicz: „[Rzeźby Więcek] Są znakiem ograniczonym do najniezbędniejszych elementów, lapidarnym i prostym, a jednocześnie pełnym i nabrzmiałym znaczeniami. Wykonane z trwałych materiałów nie epatują ekspresją faktury, są wypolerowane, gładkie. Ich powierzchnia jest prosta i pełna zarazem, jak ich forma. Jest powierzchnią materialną, poddającą się dotykowi, prowadzącą rękę w zgodzie z formą. Rzeźby Magdaleny Więcek dają się oglądać dłonią równie dobrze jak wzrokiem. Więcej, prowokują do takiego oglądu, sprawiają wrażenie, że dopiero bliski i zmysłowy kontakt pozwoli odczytać je w pełni i do końca zrozumieć. Czy do końca – tego nie jestem pewna. Czyta się bowiem w twórczości Magdaleny Więcek spokójną, choć bynajmniej nie bezosobową i chłodną opowieść o człowieku, o jego duchowych potrzebach, jego tęsknotach do wielkości, do patosu nawet, mimo że rzeźby te patosu zupełnie są pozbawione. Gładko wypolerowane, kamienne bryły stają się cenne – cenne przez włożoną w ich powstawanie myśl, uczucie i pracę” (Magdalena Hniedziewicz, *Przestrzeń wrażliwości i racjonalizmu*, [w:] Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania, [red.] Anna Maria Leśniewska, Orońsko 2013, s. 114).

Prezentowana praca „Mosty” stanowi znakomity przykład dążeń artystycznych Więcek do wyważenia formy, silnego zaakceptowania statyczności oraz zaprezentowania możliwości wybranego materiału. Abstrakcyjne bryły pozbawione są wszelkiej dekoracyjności. Syntetyczna forma, prostota materiału oraz wyczuwalny geometryczny ład nadają pracy surowy charakter. Dwa skrzyżowane elementy można odczytywać jako pewnego rodzaju znak, nieskomplikowany i lapidarny, jednak wywołujący szereg skojarzeń oraz emocjonalną reakcję. Powierzchnia idealnie współgra z formą realizacji. Wydaje się zapraszać do dotyku i poprowadzenia dłoni zgodnie z kształtem obiektu. W efekcie forma rzeźby zdaje się skłaniać zarówno do wizualnego odczuwania pracy, jak i sensorycznego. To połączenie i harmonia pomiędzy tymi dwoma elementami, formą oraz fakturą, nadają „Mostom”, oraz innym realizacjom Więcek, dostojny charakter.

FORMA I RYTM

POZ. 18-30



18

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Zbójnik, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 66 x 29 x 11,7 cm

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

10 700 - 17 100 EUR

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

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



TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ



Władysław Skoczylas, Zbójnik tańczący nad ogniem

Rzeźba zakopiańska łączy w swojej strukturze nurt związany z poszukiwaniem stylu narodowego i własnej tożsamości regionalnej oraz pierwiastki awangardowych kierunków sztuki. Dochodzi tu zatem do osobliwego mariażu tradycji z innowacją, które na pozór odmienne i antagonistyczne, zespolone zostają ze sobą, tworząc spójną, harmonijną kompozycję. W ten właśnie sposób prozaiczna snycerka znana na Podhalu od wielu pokoleń połączyła się z zupełnie nowoczesnymi prądami, takimi jak chociażby kubizm. W prezentowanej w katalogu rzeźbie synteza i geometryzacja dostrzegalna w całej formie osiągnęła swoje apogeum w postaci zbójnika, którego nakrycie głowy, zwane kłobukiem, zostało sprowadzone do prostej bryły geometrycznej, jaką jest walec. Zabieg ten świadczy o niezwykle nowatorskim podejściu anonimowego twórcy do tworzonej przez siebie postaci, w której to praktycznie przekracza on już granicę przedmiotowości. Dopełnieniem nowatorskiego ujęcia skubizowanej postaci są dekoracyjne kłęby dymu o miękkich kształtach na odwrocie rzeźby. Dodatkowy dynamizm wprowadza do rzeźby sam materiał. Jego naturalna struktura widoczna na całej powierzchni znacząco wzbogaca nowoczesną formę dzieła.

Repertuar form rzeźbiarskich kreowanych przez artystów ze „Szkół Zakopiańskiej” jest niezwykle szeroki i nierzadko iście zaskakujący. Twórcy wywodzący się z tego kręgu w okresie XX-lecia międzywojennego konkurowali ze sobą w murach zreformowanej wówczas Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Efektem tych zmagani były

silnie zindywidualizowane i nowatorskie projekty rzeźb, w których najwybitniejsi snycerze z Podhala dawali popis swojego talentu i manualnych umiejętności. Artyści za pomocą dłuta odtwarzali świat, w którym sfera realności przenikała się ze światem baśni. Źródłem inspiracji były dla nich ludowe podania i legendy, religia, a także życie codzienne. Dlatego właśnie pośród wielu powstałych w międzywojniu kompozycji odnajdujemy postaci góralek i górali, juhasów, gazdów i baców. Często pojawiają się figury Madonny z Dzieciątkiem. Artyści zakopiańscy sięgali jednak w swych przedstawieniach nie tylko do świata ludzi i choć jest to znacznie mniej reprezentatywna grupa, to odtwarzali również sylwetki zwierząt, eksplorując bacznie otaczający ich świat fauny.

Prezentowana sylwetka skaczącego przez ognisko zbójnika pokazuje tylko jak wzory znane z malarstwa czy grafiki przenikały także i do rzeźby. Śmiało można wysnuć tutaj analogię chociażby do rycin Władysława Skoczylasa czy innych malarzy zafascynowanych góralszczyzną. Sama postać górala odwołuje widza do zapierających dech w piersiach legend podhalańskich o Janosiku czy grasujących w lasach zbójnikach. Forma artystyczna jest tutaj tak samo fascynująca co te opowieści. Wijące się ku górze płomienie przeobrażają się w skłębione tony dymu, który w tylnej partii pracy przyjmuje iście awangardowe kształty. Nie powstydziliby się ich zapewne żaden kubista czy futurysta tworzący w duchu stricte nowoczesnych kierunków w sztuce.





"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Indyk, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 17,5 x 10 x 5,4 cm

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
2 800 – 3 900 EUR

Trudno o ciekawsze zjawisko w polskiej sztuce XX wieku niż szkoła zakopiańska. W historii sztuki i na rynku sztuki szczególnie ceni się rzeczy zrobione przez konkretnych autorów. Rzeczy anonimowe kupowane są rzadziej i mniej chętnie. W przypadku szkoły zakopiańskiej mamy do czynienia z autorem zbiorowym, grupą ludzi, którzy przeszli podobny trening i którzy bądź to nie odczuwali potrzeby wychodzenia przed szereg, bądź byli przyzwyczajeni do koncesjonowanej anonimowości.

Drewno było materiałem, w którym najpełniej mógł się odcisnąć charakter tworzącego te prace ludu. W polskim XX-leciu międzywojennym przypisywano mu, w kontekście artystycznym, właściwości niemal magiczne. To drzewa, wyrastające z rodzimej ziemi, wydawały się predestynowane do „mówienia” o niej. Przy czym Podhale traktowano jako przyczółek polskości, miejsce nieskażone kosmopolitycznymi wpływami. Pod koniec XIX wieku w Zakopanem założono placówkę, z którą związany jest ten termin (szkoła zakopiańska). Jej celem było wykorzystanie twórczej energii, drzemącej w miejscowej ludności. „Zawszem przypuszczają, (...) że górale tutejsi, obdarowani bystrym umysłem i życia fantazją, powinni z drzewa wyrabiać rzeczy, jak to często spotkać można u plemion góralskich Szwajcarii, Tyrolu i Szwarcwaldy. Przy małym zatrudnieniu w polu (...) jakżeby użytecznie ten czas mogli zapęlić rzeźbieniem różnych drobnostek, szczególnie chłopaki, co to lubią bawić się nożykiem” (Eugeniusz Arnold Janota, Wycieczka w Tatry, „Czas” 1863 [w:] Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Stylizacje i Modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939, s. 17). Szkoła nie była akademią, raczej odgórnie zorganizowanym warsztatem rzemieślniczym, w którym codziennie uczono się przez pięć godzin. Skupiano się na kopiowaniu gipsowych odlewów oraz przede wszystkim na wykonywaniu mniejszych, funkcjonalnych wyrobów, które mogłyby być następnie sprzedawane przebywającym na Podhalu gościom.

Indyk, ta lapidarna plastycznie rzeźba, znakomita ze względu na przełożenie natury na konwencjonalny język rzeźby początków XX wieku, pochodzi z okresu świetności Szkoły Przemysłu Drzewnego (bo tak się teraz ta placówka nazywała), który nastał w latach w 20. i 30 XX wieku. Wiąże się on z nazwiskiem Karola Stryjeńskiego. W swojej pracy dydaktycznej odwoływał się on do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki ludowej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu, który wykorzystał elementy kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu.



20 †

AUGUST ZAMOYSKI

1893–1970

"Portret Marii Walterskirchnen, transpozycja formistyczna", 1921–23

brąz patynowany, posrebrzany w górnej partii, 21 x 13 x 7 cm
sygnowany u góry: 'ZAMOYSKI'
odlew wykonany za życia artysty

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 000 – 65 000 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla Zofii Kossakowskiej–Szanajcy (1927–2010), historyczki sztuki i monografistki Zamoyskiego
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, kwiecień 2014
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
porównaj:
Wystawa rzeźb Augusta Zamoyskiego, Centre Culturel de la Ville de Toulouse, 1977
„Ekspresjonizm w sztuce polskiej”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, CBWA Zachęta, Warszawa, 1980–1981
„Presences Polonaises. L’art. Vivant”, Centre Georges Pompidou, Paryż, 1983
August Zamoyski 1983 – 1970, Wystawa monograficzna w stulecie urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1993
„August Zamoyski. Myśleć w kamieniu”, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 12.2019–05.2020

LITERATURA:
porównaj:
„Zwrotnica” 1923 nr 5, s. 143 (il.)
Salon 1923–24, TZSP Warszawa, poz. 10
Jan Żyznowski, Salon Garlińskiego: Tymon Niesiołowski i August Zamoyski, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 2, s. 3
Waldemar George, Polacy w Salonie Jesiennym, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 49, s. 4 (il.)
Konrad Winkler, Formiści polscy „Monografie Artystyczne” T.XIV, 1927, nlb., il. 30
Jackowski 1962, il. 12
Bolesław Bielawski, Rzeźba formistyczna [w:] Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce. Studia z historii sztuki, X, 1966, poz. 22, il. 35
Zofia Kossakowska–Szanajca, Formizm Augusta Zamoyskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, s. 74, il. 81
Zofia Kossakowska–Szanajca , August Zamoyski, Arkady, Warszawa1974, s. 12–14, poz. 49, 49a (tam opisany prezentowany odlew), il. 26–28
Jerzy Malinowski, Ekspresjoniści... [spis], poz. 20
Irena Jakimowicz, Formiści, Arkady, Warszawa 1989, il. 122
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019, poz. 22, s. 473





Maria von Walterskirchen, Zakopane (?)



Albin Kobé (?), Maria von Walterskirchen, Wiedeń około 1920

TRANSPOZYCJA FORMISTYCZNA

PORTRET MARII WALTERSKIRCHEN

W biografii jednej z najważniejszych polskich rzeźbiarzy XX stulecia nieodłącznie obecny jest element skandalu, zarówno artystycznego, jak i towarzyskiego. August Zamoyski dorastał w majątku rodzinnym w Jabłoniu na Lubelszczyźnie, gdzie jako dziecko zainteresował się rzeźbą. Studiował prawo oraz ekonomię we Fryburgu i Heidelbergu. W trakcie I wojny światowej dostał się do niewoli, od 1916 przebywał w Berlinie, gdzie pracował jako kamieniarz. W tym czasie również studiował oraz nauczał w berlińskiej Kunstgewerbeschule. Podejmował pierwsze dojrzałe próby artystyczne w kontakcie z awangardowym środowiskiem ekspresjonizmu niemieckiego. Poznał Stanisława Przybyszewskiego, który wprowadził go w krąg Jerzego Hulewicza, redaktora poznańskiego czasopisma ekspresjonistycznego „Zdrój”.

Podczas pobytu w Niemczech spotkał słynną nowoczesną tancerkę Ritę Sacchetto. Mimo że ich znajomości towarzyszyła aura skandalu, para pobrała się w 1917 w Wiedniu. W sierpniu 1918 Zamoyscy kupili dom w Zakopanem, gdzie zamieszkali na stałe. Stali się częścią awangardowego kręgu zgromadzonego wokół Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Szymanowskiego czy Jerzego Rytarda. Zamoyski zaangażował się w dzia-

łalność Ekspresjonistów Polskich (Formistów), którzy tworzyli na obszarze pomiędzy Krakowem a Zakopanem. Rzeźbiarz w 1920 wyjechał do Nowego Jorku, a od 1923 mieszkał głównie we Francji. W Zakopanem cały czas miał pracownię.

Zamoyscy mieszkali w Zakopanem na Skibówkach. Ich willa stała się jednym z ważniejszych salonów zakopiańskiej bohemy oraz miejscem „orgii”, tak silnie związanych z biografią Witkacego oraz opisanych przez Rafała Malczewskiego we wspomnieniowej książce „Pepek świata”. Artysta, co było wyrazem ducha epoki, uprawiał sztukę, lecz również sport. Był zapalonym narciarzem (jako członek Sekcji Narciarskiej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego osiągał sukcesy na arenie polskiej i międzynarodowej), alpinistą, pływakiem i kolarzem. Do legendy przeszła jego wycieczka rowerowa. W 1925 założył się z argentyńskim milionerem, że w 21 dni dotrze jednośladem z Paryża do Zakopanego. Jego eskapada była głośno komentowana w prasie, a w Zakopanem witał już rzeźbiarza rozentuzjasmowany tłum. Podobnie jak w biografii wielu współczesnych twórców sport mieszał się z awangardą życiową i towarzyską.



August Zamoyski, Paryż, około 1924-1926



Istotną cezurą w artystycznej biografii Zamoyskiego jest podróż do Nowego Jorku oraz Paryża, odwiedzonego w czasie podróży powrotnej. Zachęcony sukcesami polskiego rzeźbiarza Eli Nadelmana oraz za namową żony, która na swoim koncie miała już taneczne sukcesy w Metropolitan Opera, wyruszyli za Ocean. Zatrzymali się u malarza i rzeźbiarza z kręgu formizmu – Gustawa Gwozdeckiego. Jednak półroczny pobyt nie zadowolił artystycznych oczekiwań Zamoyskiego, który sam mówił „Nowy Jork w owym czasie nie był dostatecznym autorytetem artystycznym, żeby ukuć czy wylansować artystę na cały świat; wtedy trampoliną był bezwzględnie Paryż: – co Paryż uznał – świat przyjmował na ślepo” (August Zamoyski, Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu, nr 2, s. 38).

Powrót z Ameryki do Zakopanego zaowocował fascynacją drewnianą rzeźbą afrykańską, czego echem jest prezentowany w katalogu portret kuzynki artysty. „Portret ten rozpoczęty został po powrocie Zamoyskiego z Ameryki w 1921. Jadąc z Paryża do Zakopanego, artysta zatrzymał się w Słowacji, postanawiając resztę drogi odbyć... pieszo. Tu spotkał po drodze p. Walterskirchen, swoją piękną kuzynkę, która zgodziła się pozować do portretu. Wówczas chyba zostały zrobione pierwsze szkice – rysunki w ołówku. Zachowały się one w małym szkicowniku w zbiorach artysty: jest ich kilka i przedstawiają stopniową stylizację głowy, poszukiwanie właściwej formy dla portretu. Droga ta wiodła od rysunku realistycznego poprzez pewnego rodzaju karykaturowane, które jednak

w ostatecznej formie zatraciło wszelkie cechy karykatury. Inaczej mówiąc, Zamoyski starał się wydobyć, uwypuklić, ‘przerysować’ cechy charakterystyczne, tak jak to się dzieje w karykaturze, ale uwypuklone cechy w wyniku ostatecznym przetwarzal nie w kierunku ośmieszenia czy zabawnego podobierstwa, ale w kierunku syntezy formy, w której w portrecie p. Walterskirchen nadał cechy poetyckie i wyrafinowane. Krytycy widzieli w tej głowie silne wpływy sztuki murzyńskiej, jakim ulegali swego czasu kubiści, zwłaszcza w rzeźbie. Istotnie znać tu wpływy murzyńskiej, a uściślając – południowoafrykańskiej sztuki Guro z Wybrzeża Kości Słoniowej (np. drewniana maska boga wojny). (...) Forma rzeźby Zamoyskiego nie ma jednak nic z prymitywu, w uproszczeniach jest wyrafinowanie, podkreślone zestawieniem czarnej twarzy z białą włosów czy czapki. Jest to jedyna rzeźba Zamoyskiego, w której zastosował dwubarwną polichromię (Zofia Kossakowska-Szanajca, Zamoyski, Warszawa 1974, s. 34).

Formistyczne dzieła Augusta Zamoyskiego są wielką rzadkością na rynku sztuki. Wiąże się to z żywiołowym temperamentem artysty. Zamoyski po powrocie z warszawskiej wystawy w 1923 w Salonie Czesława Garlińskiego urządził „pożegnanie z formizmem”. W swojej pracowni, na oczach zakopiańskich przyjaciół, rzeźbiarz tłukł i rozbijał o ziemię formistyczne dzieła. Ponoć obecny przy destrukcyjnym happeningu pisarz Mieczysław Rytańsz szlochał nad rozbitymi w szale dziełami z pierwszej i drugiej dekady XX wieku.

21 †

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885–1958

Projekt pomnika Bolesława Śmiałego, 1920–23

gips patynowany, 53 x 24,5 x 24,5 cm
sygnowany monogramem na podstawie: "ZP"

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

27 800 - 38 500 EUR

LITERATURA:

porównaj:

Joanna Pollakówna, Formiści, Wrocław 1972, poz. 118 (il.)

Helena Blumówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, poz. 5 (il.)

Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 42 (il.)



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 teatrach 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 Pronaszkwie 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 Adama Mickiewicza dla Wilna



ZBIGNIEW PRONASZKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Odstonienie pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie projektu Zbigniewa Pronaszki



Zbigniew Pronaszko, Poznań – projekt plakatu



UCIELEŚNIENIE FORMIZMU MONUMENTALNE RZEŹBY ZBIGNIEWA PRONASZKI

Pierwsze artystyczne kroki, stawiane jeszcze jako dziecko, Zbigniew Pronaszko realizował w rzeźbie. Dom rodziny braci Pronaszków sprzyjał rozbudzeniu artystycznych impulsów, szczególnie za sprawą matki artystów, która oprócz gry na fortepianie zajmowała się wraz z synami lepieniem figurek z gliny. Mimo że artysta nigdy nie studiował tego kierunku, jego rzeźby, stworzone w okresie formistycznym przypadającym na lata 1917–22, bez wątplenia stawiają go w pantheonie najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy XX wieku. Znakomicie opisał go współtwórca ugrupowania „Formistów” Stanisław Ignacy Witkiewicz: „Zbigniew Pronaszko. Klasyczny przykład malującego rzeźbiarza. Wspaniałe w swej konstrukcji, olbrzymie w uniezależnieniu jakby od ich rzeczywistej wielkości rzeźby Pronaszki są żywym zaprzeczeniem jego malarstwa (...)”. Zbigniew Pronaszko był czołowym przedstawicielem i teoretykiem przełomowego ugrupowania Ekspresjonistów Polskich. Założona w 1917 grupa jest postrzegana 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 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 „Twórca siła formizmu” z perspektywy 1938.



Zbigniew Pronaszko, fotografia



Dla Pronaszki „Rzeźba, z racji swej trójwymiarowości, dawała artyście możliwość pełnego wyartykułowania dążeń artystycznych. Malarstwo stanowiło medium mniej podatne na eksperymenty dotyczące bryły. (...) Uproszczenie, masywność i zamierzona naiwność przedstawień oraz charakterystycznie pofalowane szaty – element znany z dzieł malarskich formistów – nadają rzeźbom monumentalny wyraz. Oddziałują na widza zwartą bryłą. Ich szczegóły są elementami mało istotnymi, niedostrzegalnymi w pierwszym momencie zetknięcia z dziełem” (Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 43–44). Szczytowym dziełem w tym medium oraz emblematem ugrupowania „Formistów” był bez wątpienia pomnik Adama Mickiewicza, który miał stanąć w Wilnie. „Ujęcie formalne tego nieprzeciętnego dzieła tkwi w zasadach kubizmu – w układzie płaszczyzn, spotykających się pod kątem prostym lub ostrym, tworzących formy tektoniczne, przestrzenne. Rzeźba nie posiada określonego, jednolitego konturu; rozbita na szereg zgeometrzowanych partii, powiązana jest pewną rytmiką elementów plastycznych, dających w każdym profilu inny wygląd. Przewaga linii ukośnych u podstawy postaci zrównoważona jest po lewej silnie podkreślonym, zdecydowanym pionem, kontynuowana następnie w partii prawego ramienia pionem, zmiennym na skutek rytmicznego jego rozczłonkowania. Natomiast środkowa partia postaci i lewe ramię ujęte są w szerokie, spokojne płaszczyzny, nad którymi wznosi się wspaniała, pełna ekspresji głowa Mickiewicza. Włosy dokoła głowy ujęte są w większe płaszczyzny, podczas gdy sama twarz – rozczłonkowana w twarde i ostre formy geometryczne, wyraziście się zaznaczające – posiada niezwykłą siłę wyrazu. Monumentalne dzieło nie posiada żadnej analogii do współczesnej rzeźby europejskiej” (Helena Blimówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, s. 30).

Kolejnym doskonałym przykładem rzeźby formistycznej jest prezentowany w katalogu projekt Pomnika Bolesława Śmiałego (podobny brązowy odlew znajduje się w zbiorach MNK). Pronaszko w równie nowatorski sposób traktuje bryłę królewskiej realizacji. Poprzez ostre cięcia bryły rzeźbiarskiej, artysta porzuca ukształtowaną w ciągu stuleci tradycję pomników reprezentacyjnych, jednocześnie wpisując się w postulaty formizmu, zgodnie z którymi rzeźba powinna być oglądana ze wszystkich stron. Sylwetka Bolesława Śmiałego została ukazana z uniesionym mieczem i dumnie poniesioną głową. Fizjonomia oraz ciało władcy są poddane mocnemu uogólnieniu i geometryzacji. Niesamowity jest zupełnie abstrakcyjny tył rzeźby, niebędący ilustracją dla werystycznej wizji portretowanego, a rytmiczną kompozycją przenikających się form. Pronaszko w pomnikowej realizacji przełamuje rytmizujące się elementy w obrębie włosów i dolnej partii płaszcza, przełamując ją z obłymi formami ubioru i cokołu. Zgodnie z teoretykami formizmu, takimi jak Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Konrad Winkler, twórczość rzeźbiarską Pronaszki można uznać za najdoskonalszą realizację ugrupowania „Formistów”.



22 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

"**Madonna**", 1911

brąz patynowany, 67 x 70 x 40 cm
numerowany z tyłu: 'II/6'
odlew z 1998 roku

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

39 200 – 53 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Aleksandra Melbechowska-Luty, Kreator: rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 112–113 (il.)

„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





PRZEKRACZAJĄC SACRUM

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 1900. Wizerunek Madonny uświęcony w poprzednich stuleciach został odarty z towarzyszącej mu aureoli świętości. Tematyka sakralna czy religijne nazewnictwo dzieł były już jedynie pretekstem do ukazania przesyconych symbolizmem podobizn kobiet. Nie były to zatem przedstawienia Matki Boskiej, a portrety kobiet epoki, sensualnych i ambiwalentnych femme fatale fin de siècle'u. Artyści kreowali w swych wizjach złożony i pełny sprzeczności obraz kobiety – istoty z jednej strony pociągającej, a z drugiej budzącej lęk czy nawet przerażenie. Istoty uduchowione i zwyczajnej zarazem. Anioła i demona w jednej osobie.

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 1900 osiągnęło swoje apogeum. Włastimil 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.

Dla Dunikowskiego „(...) liczył się człowiek, zwłaszcza postać kobieca, zarówno jako symbol seksu, jak i macierzyństwa, a także ulotnego piękna, zmieniającego się w wyniku nieubłaganego upływu czasu”. (Lechosław Lameński, *Wielki zapomniany? „Niepokorny. Xawery Dunikowski”*. Wystawa w Muzeum Rzeźby Współczesnej, Quart 1 (23), 2012, s. 103). W twórczości Xawerego Dunikowskiego kobieta staje się pierwszoplanową bohaterką. U tego wybitnego artysty polskiego modernizmu wykształconego m.in. w pracowni Konstantego Laszczki, także zresztą wielbiącego postać kobiety, otrzymuje ona jednak zdecydowanie pozytywny wyraz. Kobiety Dunikowskiego to istoty efemeryczne, nie upiórne. Twórca wyraźnie przechodził w swoich formach od katastrofizmu końca XIX wieku do afirmacji życia. Nie oznacza to jednak, że postaci żeńskie zostają pozbawione u niego swojej tajemniczości, która w pewien sposób przybliża je do wizerunków ambiwalentnych femme fatale. Ich zdecydowany wyraz nadal sprawiał, że pozostały postaciami silnymi i pewnymi siebie. Niemniej jednak w swych pracach Dunikowski dotykał już nieco innych kwestii. Skłaniał się on ku ukazaniu nastrojowego, lirycznego portretu prezentującego samo sedno kobiecości, z wszystkimi jego aspektami emocjonalnymi. Oeuvre Dunikowskiego wypełniają kompozycje odwołujące się do motywu macierzyństwa i kobiet ciężarnych. Artysta obrazował w nich najpiękniejsze aspekty kobiecej duszy. Modernistyczna femme fatale stała się w jego redakcji łagodną rodzicielką, matką, boginią życia oraz utożsamieniem dobra i wewnętrznego ładu. Z postacią „Madonny” Xawerego Dunikowskiego wiąże się również niemałe kontrowersje. Poruszenie wywołał już jego cykl „Kobiet brzemiennych” z 1906, który oburzył krytykę i publiczność tematem, jak i sposobem jego ujęcia. Nawiązująca do niego pełna postać „Madonny” zaprezentowana w 1911 na salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zdobyła wprawdzie drugą nagrodę, lecz ponownie jak „brzemienne” stała się obiektem ataków. Tak naprawdę nic w jej formie nie wskazywało na odwzorowany temat Immaculaty. Brak atrybutów i zupełnie zwyczajne rysy upodabniały „Madonnę” do młodej dziewczyny, a nie do Matki Boskiej. Do naszych czasów nie przetrwała niestety konkursowa figura. Stworzone równoległe popiersie, odlewane później w brązie i gipsie pozwala uświadomić sobie natomiast siłę wyrazu i monumentalizm pierwotnej, całopostaciowej struktury.

23 ↑

JANINA REICHERT-TOTH
1895–1986

"Mała tancerka", 1960

brąz, 78 x 17,5 x 18 cm
sygnowany i opisany z tyłu na podstawie: 'JRT | 5/8'
odlew współczesny
edycja: 5/8

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 400 – 7 500 EUR

LITERATURA:
porównaj: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka. Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość, Kraków 2009, s. 194 (il.)

„Ze zdziwieniem i radością zobaczyłem w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych całą salę
zapełnioną rzeźbami. A zdziwienie to było tem większe, skoro dowiedziałem się, że tym
rzeźbiarzem jest kobieta, Janina Reichertówna. Trudno jest wybić się młodemu rzeźbia-
rzowi, o wiele trudniej jest tego dokonać kobiecie. Dlatego też wbrew utartemu zwyczajowi
rozpoczynamy nasze sprawozdanie od rzeźby”.

Artur Schröder





METAMORFOZY TAŃCA W SZTUCE JANINY REICHERT-TOTH

Ogromny talent rzeźbiarski Janiny Reichert-Toth pozwolił artystce jako drugiej kobiecie w historii Polski, obok Zofii Baltarowiczówny, studiować na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby prowadzonej przez prof. Konstantego Laszczkę. Wówczas kobiety nie mogły kształcić się wraz z mężczyznami, ponieważ według uchwały podjętej w Szkole Sztuk Pięknych z 1896: „Przyjęcie do Szkoły Sztuk Pięknych byłoby tylko dostępne dla nadzwyczajnych talentów, a nauki i wykłady dla nich odbywałyby się w odosobnieniu, w Sali przeznaczonej dla nich osobno” (Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939, [opr.] Józef Edward Dutkiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, s. 207–208). Jednak artystka, ukończyła jedynie dwa lata studiów, ze względu na pogarszający się stan zdrowia powróciła do rodzinnego Lwowa.

Momentem przełomowym w karierze artystycznej Janiny Reichert-Toth okazała się wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie z 1927. Krytyka, doceniając szczególnie sekcję rzeźbiarską, niezwykle przychylnie wypowiadała się o talencie młodej rzeźbiarki. Redaktor naczelny „Gazety Lwowskiej” nie krył słów uznania, pisząc o realizacjach rzeźbiarki: „Rzadkim gościem na naszych wystawach jest rzeźba (...). Toteż ze zdziwieniem i radością zobaczyłem w Towarzystwie Sztuk Pięknych całą salę wypełnioną rzeźbami. A zdziwienie to było tym większe, skoro dowiedziałam się, że tym rzeźbiarzem jest kobieta, Janina Reichertówna. Trudno jest wybić się młodemu rzeźbiarzowi, o wiele trudniej jest tego dokonać kobiecie. Dlatego też wbrew utartemu zwyczajowi rozpoczynamy nasze sprawozdanie od rzeźby. Wystawa zbiorowa Janiny Reichertówny (...). Nie jest to misterne, wyuczone, bezbłędne, ale też bezindywidualne dłubanie w glinie czy kamieniu – lecz śmiałe porywanie się na wypowiedzenie się w odpowiednim do tego rodzaju materiale, zrozumienie go i przystosowanie się do niego (...). To jest rzeczywiście urodzony talent rzeźbiarski, który wiele już zapowiada” (Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 45). W równie pochlebnym tonie jest utrzymana recenzja z „Dziennika Ludowego”, w której autor również bardzo trafnie scharakteryzował styl artystki łączący w sobie zarówno elementy klasyczne, jak i modernistyczną syntezę formy: „Linia rozwoju jej talentu jest jasno zarysowana i biegnie od naturalizmu, wpierającego się na bystrej obserwacji przedmiotu, poprzez impresjonistyczne zatarcie szczegółów, ku stylizacji i uproszczeniu formy. W swej treści jest to sztuka na wskroś liryczna, postaci jej kompozycji pogrążone są w kontemplacji i melancholijnej zadumie. Stąd głowy ich najczęściej pochylone, oczy jakby za szronem melancholii przysłonięte, przymknięte, ku wnętrzu zwrócone. Ich ciała śmiałe, smukłe, zwinne, ruchy harmonijne, członki ciała delikatne, rysy subtelne” (Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 47).

W 1935 roku 40-letnia artystka poślubiła rzeźbiarza – Fryderyka Totha. W tym samym roku, jako czołowa rzeźbiarka lwowska, dołącza do delegacji rzeźbiarzy na Exposition Universelle et Internationale w Brukseli. Do 8-osobowej grupy należeli również Xawery Dunikowski, Alfons Karny, Henryk Kuna, Ludwika Nitschowa, Ludomir Ślendrański i Edward Witting. Było to dowodem na sukces rzeźbiarki, realizującej monumentalne projekty. Świąteczną paszę zakończył wybuch II wojny światowej i wprowadzony po wojnie socrealizm. Utrata domu i repatriacja spowodowały utratę pozycji społecznej i artystycznej, a przede wszystkim utratę nadziei, co zubożyło szansę na powtórzenie lwowskich sukcesów w powojennej Polsce.

Artystka od 1926 rozpoczęła w swych rzeźbiarskich realizacjach temat tańca. Pierwsza rzeźba tańczącej pochodzi z połowy lat 20. XX wieku i pod względem formy wpisuje się w dekoracyjną, sensualną stylistykę tamtego okresu. Prezentowana w katalogu „Młoda tancerka” stworzona trzy dekady później w znacznym stopniu odbiega od pierwszej tanecznej kompozycji. Wydłużone proporcje ciała, schematyczność ujęcia, szczególnie w obrębie twarzy dziewczyny oraz oszczędne w wyrazie gesty, wskazują na inspiracje nowymi tendencjami w sztuce. Pod względem stylistycznym „Młoda Tancerka” przypomina „Trudny Wiek” Aliny z 1954, gdzie ciało młodej dziewczyny jest zarówno afirmacją ludzkiej godności, jak i metaforą tragicznych losów ojczyzny zrównywanej po II wojnie światowej. Analogiczna rzeźba prezentowana była na wystawie z okazji XV-lecia PRL-u w Muzeum Narodowym w Warszawie. Została zakupiona ze środków Ministerstwa Kultury i Sztuki i znajduje się w zbiorach Muzeum w Toruniu.



24

STEFAN CHMIELARSKI

1897-1971

"**Bokser**", 1931

brąz patynowany, 89 x 45,5 x 22,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'St.Chmielarski 5/8'
odlew współczesny
edycja: 5/8

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 - 15 000 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Wielka Wystawa Wiosenna, Warszawa, maj 1931, poz. 224. (inny odlew)
Ruchoma Wystawa Sztuki, kwiecień-czerwiec 1932, poz. 88. (inny odlew) Wystawa Światowa, 1939, Nowy Jork (inny odlew)
160 lat firmy „Bracia Łopierńscy”, 3.10-19.11.2022, Warszawa (inny odlew)

LITERATURA:

160 lat firmy „Bracia Łopierńscy”, Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2002, s. 41 (inny odlew)



RZEŹBIARSKI NOKAUT

„Aktywność sportowa cieszyła się popularnością w odrodzonym po 1918 r. państwie, gdyż istniała w narodzie niezwykle intensywna potrzeba oddechu, odnowy, także fizycznej, po zaborach i wojnie. Sport postrzegano jako szansę odrodzenia biologicznego oraz gwaranta sprawnego żołnierza, potrzebnego wobec nie pewnej sytuacji politycznej i zagrożenia ze strony byłych zaborców. Kultura fizyczna wraz z kulturą duchową stanowiły dla polskiego społeczeństwa źródło dumy i radości. W II Rzeczypospolitej sport uprawiali niemal wszyscy, bez względu na pochodzenie, wykształcenie czy wykonywany zawód” (Michał Mazurkiewicz, Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonesans [w:] Acta Universitatis Wratislaviensis, No 3772 Literatura i Kultura Popularna XXII, Wrocław 2016).

Společne nastroje XX-lecia międzywojennego miały oczywiście odbicie w sztuce. Sport był bowiem jednym z najchętniej podejmowanych tematów nowej ikonografii, przede wszystkim przez grafików i rzeźbiarzy. Duża część artystów nawiązywała do klasycznych wzorców, skupiając się na ukazaniu harmonii proporcji ciała sportowca uchwyconego w statecznej pozie tuż przed startem. Natomiast znakomita część twórców starała się oddać atletyczną gibkość czy grę mięśniów we fragmentarycznej sekwencji ruchu adekwatnej dla danej dyscypliny. Tak jest i w prezentowanym na aukcji „Bokserem”, który w pozycji gardy przygotowuje się, by oddać potężny cios. Uwiecznionym pięściarzem jest sława II Rzeczypospolitej – Henryk Chmielarski. Chłopak z robotniczej Łodzi od najmłodszych lat interesował się pięściarstwem. Osiągnął niebywałe sukcesy w tej dziedzinie: zdobył tytuł mistrza Europy w wadze średniej podczas Mistrzostw Europy w Mediolanie w 1937 czy zajął czwarte miejsce podczas berlińskich Igrzysk Olimpijskich w 1936. Autorem rzeźby jest członek przełomowej „Formy – Spółdzielni Rzeźbiarskiej” – Stefan Chmielarski. Założona przez absolwentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych grupa skupiała tak różnorodne osobowości artystyczne jak: Julia Keilowa, Alfons Karny, Antoni Kenar, Karol Tchorek czy Ludwika Nitschowa. Założeniem „Formy” było realizowanie we wszelakich formach rzeźbiarskich – również w obrębie architektury nagrobkowej czy małych form rzeźbiarskich jak nagrody za zawody sportowe, jakościowych dzieł w duchu polskiego stylu narodowego. Ponadto Chmielarski był absolwentem pracowni Tadeusza Breyera. Profesor od swych uczniów oczekiwał dobrego poczucia bryły obdarzonej poprawnymi proporcjami. Styl uczniów Breyera doskonale definiują słowa Zofii Norblin-Chrzanowskiej: „Uczniowie Breyera umieją rzeźbić. Tam każdy akt stoi, każdy człowiek zbudowany jest z doskonałą znajomością rzemiosła” (Zofia Norblin-Chrzanowska, Wystawa Akademii Sztuk Pięknych „Świat” 1934, nr 29, s. 56–57). Prezentowany „Bokser” zachwyca wyważeniem między zwartą bryłą rzeźbiarską i dynamiką gestów. Chmielarski w doskonały sposób połączył siłę, nie tylko materiału, ale również siłę fizyczną portretowanego olimpijczyka, ożywiając ją przez doskonale uchwycony ruch. Popularność prezentowanego odlewu potwierdza fakt, że „Bokser” był prezentowany w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939, wśród ekspozycji poświęconym pracom sławnej odlewni Braci Łopieńskich.

**„SPORT JEST DOSKONAŁYM TEMATEM
DLA SZTUKI. OMIJANIE GO JEST
OMIJANIEM WAŻNEGO ZJAWISKA W ŻYCIU.
DLACZEGO KNAJPA MA BYĆ ŚWIETNYM TEMATEM
DLA SZTUKI A BOISKO SPORTOWE NIE?”**

WOJCIECH LIPÓŃSKI

OLGA NIEWSKA

1898-1943

"Strzelec", 1927

brąz, trawertyn, 42 x 30 x 19 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'Olga Niewska 1927'
na tyle podstawy wycisk odlewni Braci Łopieńskich w Warszawie

estymacja:
22 000 – 30 000 PLN
4 800 – 6 500 EUR

WYSTAWIANY:
Olimpijski Konkurs Sztuki i Literatury, Muzeum Miejskie, Amsterdam, 12.06.-12.08.1928 (zapewne inny odlew)

LITERATURA:
porównaj: Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 91-92 oraz il. 45
porównaj: „Strzelec” – rzeźba Olgi Niewskiej z 1927 r., widok rzeźby od tyłu [nagrodzona Nagrodą Ministra Spraw Wewnętrznych], Cyfrowe MNW
porównaj: Concours et exposition d’art olympique. Catalogue de l’exposition au Musée municipal d’Amsterdam, Amsterdam 1928, nr kat. 565 (jako „Le Tireur”)

W 1919 roku Niewska 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 jej indywidualny styl. Artystka uzupełniła swoją edukację jeszcze w latach 1926-28 w Paryżu, a dokładniej w Académie de la Grande Chaumière, gdzie zetknęła się z indywidualnością Antoine’a Bourdelle’a. To on wyznaczył ścieżkę, którą artystka podążyła dalej. Stworzona przez nią w tym czasie postać „Łuczniczki” i „Łucznika” (1927) to bodaj najlepsze dowody inspiracji dokonaniaami Francuza. Artystka w Polsce doskonale odnalazła się jako twórczyni rzeźb o tematyce sportowej, które często funkcjonowały w przestrzeni publicznej jako rzeźba wolnostojąca albo też kameralne statuetki przyznawane w zawodach sportowych. Jej prace budziły zainteresowanie fundatorów poszczególnych nagród, jak i organizatorów zawodów. Prezentowany „Strzelec” został ufundowany przez Felicjana Sławoj-Składkowskiego, Ministra Spraw Wewnętrznych. Dynamiczny układ ciała znanych rzeźb sportowych Niewskiej takich jak „Łuczniczka” rezonuje w „Strzelcu, którego opływowe formy ciała i stroju strzelca z silnym optycznym akcentem w postaci karabinu jednoznacznie wskazują na art-décowską proveniencję tego dzieła. Choć dorobek Niewskiej uległ rozproszeniu czy zniszczeniu, do naszych czasów zachowały się liczne fotografie z warszawskiej pracowni artystki zlokalizowanej przy ulicy Zakroczymskiej – na dwóch z nich widoczny jest odlew „Strzelca”. Rzeźba ta zresztą eksponowana była na istotnej i cenionej w I połowie XX wieku imprezie, wystawie sztuki towarzyszącej Igrzyskom Olimpijskim (Amsterdam, 1928), gdzie Niewska została nagrodzona za „Łuczniczkę”.



26 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Zwierzenie" ("Confidence"), około 1923-25

brąz patynowany, 36 x 17 x 11 cm
sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'
na boku podstawy wycisk odlewnika: 'fonderie TEP Grece' oraz 'EA III/ IV'
odlew współczesny
edycja: 3/4

estymacja:

65 000 – 80 000 PLN

13 900 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, nr. kat. 83 (il.)





ZWIERZENIA W SZALONYCH CZASACH LEMBERT RUCKI I PARYŻ LAT 20. XX WIEKU

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

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

W latach 20. artysta stworzył charakterystyczny dla siebie styl będący wypadkową kubizmu i art déco. W prezentowanej grupie rzeźbiarskiej artysta przedstawił dwie postaci z charakterystycznymi dla powojennej mody melonikami. W postaciach Ruckiego z tego czasu wyczuwalne jest echo ekspresji Charliego Chaplina – z jego pozami, minami czy strojami. Dodać należy, że Chaplin był niekwestionowaną gwiazdą kultury popularnej doby XX-lecia międzywojennego, rozpoznawalną wszędzie tam, gdzie wyświetlane były jego filmy. Prace rzeźbiarza z tego czasu ogniskują się wokół życia tłumu, par, grup postaci, a Rucki próbuje obrazować w nich skrywane uczucia i nastroje. Odtwarza radosne chwile spotkań między ludźmi. Rzeźbiarskie sylwetki w „Confidence” złączone są u nasady. Ich ciała w górnej partii są nieco od siebie oddalone, lecz zwrócone twarzami. Rucki obrazuje w pracy tajemnicę uwodzenia, dziwny pociąg człowieka do człowieka. Owo uczucie zamyka w lapidarnych, dekoracyjnych formach współgrających z nową, dekoracyjną estetyką années folles, szalonych lat zabawy po Wielkiej Wojnie.



Charlie Chaplin i Jackie Coogan w filmie „The Kid”

27 ↑

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Para w objęciach" ("Couple enlacé"), około 1927

brąz patynowany, drewno, 29,5 x 7 x 2 cm
na boku podstawy wycisk odlewnika: 'JDV' oraz pieczęć odlewni: 'BRONZE D'ART I Candide I PARIS 8/8'
odlew współczesny
edycja: 8/8

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 500 – 8 600 EUR

OPINIE:
potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty, Marę Rucki

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
Lambert-Rucki, Les Parisiens et les autres, Galerie Jacques De Vos, Paryż, maj-czerwiec 1993
Lambert-Rucki, De Vos & Giraud Gallery, Nowy Jork, listopad-grudzień 2006

LITERATURA:
J. De Vos, M.A. Ruan et J.P. Tortil, Jean Lambert-Rucki 1888-1967, Editions Galerie Jacques De Vos, 1988, nr. 1

„Zachwycony chwilą obecną, szkicował i tworzył barokowe w charakterze maski, karuzele, bohaterów komicznych należących duchem do współczesnej mu epoki. Nie posługiwał się jednak karykaturą. Nigdy się nie naigrywał, lecz uwielbiał się śmiać”.

Ferny Besson



28 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

"Zwarta"

brąz patynowany, 58 x 25 x 32 cm
edycja: 3/8

LITERATURA:

porównaj: Tadeusz Łodziana, [red.] Wiesław Dyląg, Kraków 2016, s. 11 (il.)

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 900 EUR

„Jaka jest kobieta stworzona spojrzeniem i dłonią Tadeusza Łodzianę?
Artysta opisał ją harmonią płynnych linii, wklęsłości i wypukłości,
kontrastem nastrojów faktur, zmiennością profili”.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera





**„TADEUSZ ŁODZIANA W KOMPOZYCJACH RZEŹBIARSKICH
DĄŻYŁ DO MAKSYMALNEGO CZYSTEGO I PROSTEGO ROZWIĄZANIA
BRYŁY O DWÓCH LUB TRZECH OGNISKACH ZAGĘSZCZANIA
MASY KOMPOZYCJI, ZE STARANNYM WYWAŻENIEM PRZEJŚĆ
POMIĘDZY NIMI. DOMINUJĄCĄ CECHĄ KOMPOZYCJI ŁODZIANY
JEST PŁYNNOŚĆ FORMY. JEGO KONCEPCJA RZEŹBY TO DĄŻENIE
DO SYNTEZY ORGANICZNEGO, BIOLOGICZNEGO POCZUCIA FORMY
Z POSZUKIWANIEM ABSTRAKCYJNEGO PIĘKNA ZAWARTEGO
W GRZE KSZTAŁTÓW I SWOISTYCH RYTMACH CZYSTYCH, LŚNIĄCYCH
LEKKO WYGIĘTYCH PŁASZCZYZN OKREŚLAJĄCYCH BRYŁĘ”.**

ANDRZEJ OSEKA

29 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

"Drażona"

brąz patynowany, drewno, 65 x 33 x 23 cm
sygnowany przy podstawie: 'TŁ'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 000 – 22 000 EUR

„Studiowanie ludzkiego ciała jest wyrazem poszukiwania własnej podmiotowej tożsamości w obszarze najbardziej indywidualnym i nieredukowalnym. Jest odkrywaniem różnorodności i odmienności w naturalnym środowisku człowieka, jakim jest jego fizyczność. Jeśli w tej perspektywie spróbujemy ‘przeczytać’ rzeźbiarskie akty Łodziany, odsłonią się one przed nami jako wcielenie odwiecznej – w tym sensie bardzo tradycyjnej – opowieści męskiego oka. Jako obraz kobiety-fragmenty, kobiety-obiektu, fetysza i przedmiotu męskiego zachwyty, źródła natchnienia, rozkoszy i cierpienia. Jako niezgłębiona tajemnica. W takim kontekście głębszego znaczenia nabiera także spójność ich formy, harmonijność i estetyka. Ukazuje się nam obraz – pierwowzór rzeźbiarza”.

Tadeusz Łodziana



Twórczość Tadeusza Łodziana jest niezwykle różnorodna i obfituje w rozmaite treści. Dla ludzi związanych z Warszawą jednym z symboli tego miasta jest pomnik Józefa Piłsudskiego, dłuta Tadeusza Łodziana czy Mauzoleum na Pawiaku w Warszawie również autorstwa tego artysty.

Tymczasem prezentowana rzeźba to przykład zupełnie odmiennej estetyki. Wpisuje się w charakterystyczną dla artysty serię rzeźb o tematyce aktów kobiecych. Dla wydobycia zmysłowości i intymności formy Łodziana świadomie wykorzystał walory medium rzeźbiarskiego. Rzeźba w jego wykonaniu niemalże potęguje chęć fizycznego kontaktu z prezentowanym obiektem. Poprzez swą zmysłową formę przyciąga odbiorcę rytmem wklęsłości i wypukłości, a także zróżnicowaniem faktur i powierzchni. Przy całym swym bogactwie forma pracy pozostaje syntetyczna, co podkreśla też jej lakoniczny tytuł. W za-prezentowanej rzeźbie Łodziana uzyskał maksymalną syntezę, uproszczenie i abstrakcyjność kształtu kobiecej waginy na miarę dzieł Constatina Brâncușiego (inicjatora nurtu organicznego w rzeźbie abstrakcyjnej), którego twórczość stanowiła inspirację w działaniach artysty. Łodziana w swym dziele odstąpił od zbędnego detalu oraz ukierunkował odbiorcę na wnętrze formy rzeźbiarskiej. Gra kształtów i czyste rytmy lśniących, lekko wygiętych płaszczyzn określających bryłę obiektu tworzą syntezę organicznej i biologicznej formy.

W prezentowanej rzeźbie można również dostrzec inspiracje surrealistyczne charakterystyczne dla twórczości Hansa Arpa, którego artystyczne credo brzmiało: „Odtwarzanie jest imitacją, sztuka natomiast jest rzeczywistością”. Tych dwóch artystów łączyło tworzenie kompozycji o opływowych kształtach, pokrytych gładko i płasko położonym kolorem. Pojawiają się w nich kształty przypominające uproszczone sylwetki ludzkie, rośliny i zwierzęta. Porównując dzieła Arpa z twórczością Łodziana, nie sposób pominąć wątków filozofii Henriego Bergsona przewijających się 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. Anatomia zostaje tu sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku, którą widz odczytuje na bazie własnego doświadczenia cielesności. Jednocześnie Łodziana bronił statusu artysty, wpisując się w archetyp rzeźbiarza-demiurga, który wyzwala z bezforemnej materii uwieczony w niej zarys kobiecej figury. Warto w tym miejscu nadmienić, iż w ubiegłym roku rzeźba o tej samej tematyce stała się w foyer Teatru Dramatycznego w Warszawie. „Złota wagina” ma około metra wysokości, została wykonana ze złotej, błyszczącej tkaniny. To dzieło Iwony Demko, która mówi o sobie: „artystka waginistka”. Ten motyw pojawił się w jej twórczości w 2008 roku, kiedy to natrafiła na książkę Catherine Blackledge „Wagina. Sekretna historia kobiecej siły”. Był to przełom zarówno w życiu prywatnym, jak i twórczości artystki. Za sprawą książki dowiedziała się, jak potężny jest kult waginy i postanowiła ze wszystkich sił go promować. Tym samym artystka zaczęła się wyróżniać wśród męskich twórców, którzy praktycznie zdominowali tę tematykę.

ZMYSŁOWA FORMA I ZBĘDNY DETAL



30

ROMAN SOLSKI

1957

"Lena"

brąz patynowany, drewno, 53,5 x 22 x 30 cm

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

Roman Solski ukończył studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Uczył się w pracowniach profesora Stanisława Kulona oraz Tadeusz Łodzian, u którego obronił dyplom w 1983. Dyplomowi rzeźbiarskiemu towarzyszył aneks malarski stworzony pod kierunkiem profesora Ludwika Maciąga. Po studiach Solski rozpoczął pracę pedagogiczną na stanowisku wykładowcy rzeźby w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi oraz w Studium Technik Teatralnych i Filmowych.

Twórczość Solskiego to w większości rzeźba kameralna podejmująca temat aktu kobiecego ujętego w syntetyczną formę. Charakter sztuki Solskiego ukształtował się pod wpływem nauk Tadeusza Łodziana. W latach 80. Łodzian był już jednym z najbardziej uznanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej. Dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz abstrakcyjniejszych cech, jednocześnie pozostając niezwykle harmonijne.

Prezentowana „Lena” to nowoczesna, stateczna forma przyciągająca subtelnością miękkich linii i różnicowaniem rzeźbiarskiej powierzchni. Kontrast błyszczącej i matowej, czarnej powierzchni uwydatnił dodatkowe walory światłocieniowe. Figura niemal całkiem abstrakcyjna przywodzi na myśl sylwetkę siedzącej, lekko pochylonej, smukłej kobiety. Mimo ewidentnej innowacyjności twórca zawsze odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze.



EKSPRESJA

POZ. 31-39



31

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Dziecko", 2017

brąz patynowany, 76 x 52 x 84 cm
sygnowany, datowany i opisany na lewej stopie: 'A 2017. 3/6'
edycja: 3/6

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
30 000 - 38 500 EUR



DZIECIĘCA NIEWINNOŚĆ I BRUTALNA RZECZYWISTOŚĆ

Jarosław Świerszcz w katalogu do wystawy Sylwestra Ambroziaka w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie i Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu zwraca uwagę na zestaw cech rzeźbionych postaci, które świadczą o pewnej ich wyjątkowości: „I od samego początku decyzji o publicznym pokazie swych tworów postaci te były do tego przygotowane. Nie ujrze- liśmy postaci zadziwionych, przerażonych tym, że już są wśród nas. Były silne choć inne, odmienne. Jakże wdzięczne, by pisać o nich. Wielkie, ogromne, wyższe od każdego z nas, jak każdy nowy, barbarzyński lud fascynują siłą i odmiennością. Pewne swej determinacji, by walczyć o ak- ceptację. Delikatne, wewnętrznie kruche, czułe, współczując, gniewne, naiwne choć świadome wszystkiego. Szlachetne w swej brzydocie, dum- nie usiłujące trzymać wysoko uniesione potężne łby” (Jarosław Świerszcz, Rzeźby Sylwestra Ambroziaka [w:] Sylwester Ambroziak. Rzeźba, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie i Galeria Sztuki WOZOWNIA w Toruniu, s. 20). Elementy te są widoczne w prezentowanej rzeźbie „Dziecko” i stawiają młodą postać na równi z dorosłą. Ambroziak w swoim dziele dokonał trwałego zapisu ludzkich potrzeb, lęków, marzeń, nadziei. Jednocześnie ukazana postać najlepiej oddziałuje w trakcie samotnego spotkania z odbiorcą.

Motyw dziecka jest szczególnie charakterystyczny dla późniejszej twór- czości Ambroziaka. Jego początki sięgają 2006 wraz z jednym z najbar- dziej rozbudowanych i różnorodnych cykli zatytułowanym „Niewiniątka”. Już tutaj artysta podjął decyzję o uniwersalizowaniu tematyki swoich prac, jednocześnie nie rezygnując całkowicie z problematyki o korze- niach etyki chrześcijańskiej. Jedną z grup „Niewiniątek” stanowią leżące na plecach, nagie, nienarodzone dzieci, a także niemowlaki z zakrytymi bielmem, niewidzącymi oczyma. Artysta poprzez ekspresjonistyczne środki wyrazu dokonał tu celowej deformacji, przeskalowania i nieoszlifo- wania postaci. Zabieg ten ma swoje początki jeszcze we wcześniejszych działaniach Ambroziaka wpisujących się w nurt Nowej Ekspresji, gdzie zauważalne było uproszczenie i zbrutalizowanie kształtów, przerysowa- nie proporcji oraz kontrastowa polichromia. Artysta w swoich dziełach często wykorzystywał figurę lalki, aby skonfrontować nieskrępowaną dziecięcą wyobraźnię z nieustannym zmaganiem z brutalną rzeczywi- stością. Stanisława Zacharko-Łagowska zwraca również uwagę na cechy charakterystyczne tzw. hominidów Ambroziaka: „Ich widok z jednej strony budzi głęboko zakorzenione w ludzkiej podświadomości lęk przed obcym i niechęć do innego, lecz z drugiej, uczucie pewnego rodzaju gatunkowej bliskości, wywołanej wyczuwalnym autentyzmem prymarnych ludzkich odruchów i instynktownych reakcji. Odnosi się wrażenie, że artysta celowo pozbawia je podstawowych indywidualnych cech: różnicowa- nych rysów twarzy, sylwetek czy chociażby ubioru, właśnie po to, by móc obnażyć i jak najbardziej czytelnie ukazywać prawdziwą naturę człowieka: tę uniwersalną, wspólną wszystkim na poziomie zbiorowej podświado- mości, niezakłócaną jednostkowymi sytuacjami i niezatartą kulturowymi maskami” (Stanisława Zacharko-Łagowska, źródło: <http://sylwester-am-broziak.com/index.php/stanislaw-zacharko-lagowska-do-wystawy-nie-winnosc-kielce-2021/>).

Rzeźby Ambroziaka są bliskie również formom dzieł epoki archaicz- nej, afrykańskiej i polinezyjskiej, które były na nowo odkrywane przez artystów wielkich awangard. Spośród nich najważniejszym źródłem jest przedklasyczna sztuka cywilizacji śródziemnomorskiej i sztuka egzotycz- na. Sam Ambroziak porównuje swoją twórczość do działań szamana – artysty, kapłana i uzdrowiciela. Przy schematycznym traktowaniu plastyki postaci nawiązującym do dawnych kultur, szczególnego znaczenia zyskuje zastosowana przez artystę bogata ekspresja ruchu i gestu. Ambroziak, odbierając postaciom ludzkim indywidualne rysy twarzy, podkreśla tym samym wyrażaną przez nich rozpacz, wrogość, radość i czułość jako czyste emocje możliwe do identyfikacji dla każdego odbiorcy.



32

SYLWESTER AMBROZIAK

1947

"Niosący", 2021

brąz patynowany, 45 x 28,5 x 17,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'A. 2021. 2/6'
edycja: 2/6

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
12 900 – 17 100 EUR

LITERATURA:
porównaj: Sylwester Ambroziak, teksty Mariusz Knorowski, Agnieszka Rayzacher, Krzysztof Żwirblis, Michał Haake,
Warszawa 2004, s. 80 (il.)

„Z upływem czasu coraz ważniejszy stawał się dla artysty sens odpowiedzi na pytania o istotę dobra, o konieczność niesienia pomocy bliźniemu. W przypadku ostatnich poszukiwań artystycznych Ambroziaka mamy do czynienia z ujawnianiem reguł świata bliskiego oczekiwaniom człowieka, dążeniem do zobrazowania głęboko ludzkich gestów i czynów. Zastygłe w bezruchu rzeźby z cykli: 'Kobieta i mężczyzna', 'Mężczyzna niosący kobietę', 'Wszystko, co najważniejsze, wszystko, co najpiękniejsze' ze skrywaną groteskową maską zdeformowanych, ponadludzkich wymiarów lub zminiaturyzowanych figur urzekają serdecznością i łagodnością, mówią o potrzebie miłości, czułości, braterstwa”.

Jerzy Brukwicki



33

JERZY NOWAKOWSKI

1947

"Eu-rope", 2022

granit, brąz patynowany, 35,5 x 15 x 12 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'J.NOWAKOWSKI 2022'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 800 EUR

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

Jerzy Madeyski



SZTUKA I POLITYKA

Jerzy Nowakowski porusza w swojej twórczości tematy społeczne oraz nawiązuje do aktualnych kontekstów politycznych. Zaprezentowana praca w swojej formie przywołuje cykl „Introwersje”, na które składają się rzeźby o kolistych kształtach. Cały cykl natomiast nawiązuje do plenerowej realizacji artysty w Legnicy. Dwie hemisfery nieznanego globu łączą się bądź wręcz przeciwnie – są rozrywane w ostrych promieniach kosmicznego wybuchu. Katastroficzna wizja rozpadu planety w prezentowanych „Introwersjach” jest raczej próbą zafascynowania widza tym, co znajduje się w środku. Nawiązując do wspomnianych form w przedstawionej pracy „Eu-rope” artysta porusza kwestie związane z szeroko rozumianym podziałem Europy.

Artysta uzyskał dyplom z wyróżnieniem w 1971 i w tym też roku został asystentem prof. Stefana Borzęckiego w Pracowni Rzeźby na ASP w Krakowie, gdzie rozwijała się jego kariera akademicka, najpierw był prodziekanem, następnie dziekanem, a w końcu prorektorem. Sam tytuł profesora otrzymał w 1994. Zajmuje się rzeźbą, medalierstwem, a także malarstwem. Wrocławskie Muzeum Sztuki Medalierskiej od 1976 gromadzi w swych zbiorach medale rzeźbiarza, budując jego autorską kolekcję.



34

WOJTEK PUSTOŁA

1980

"Jebik" z serii "Psy", 2004

drewno, 33,5 x 17 x 50 cm

unikat

estymacja:

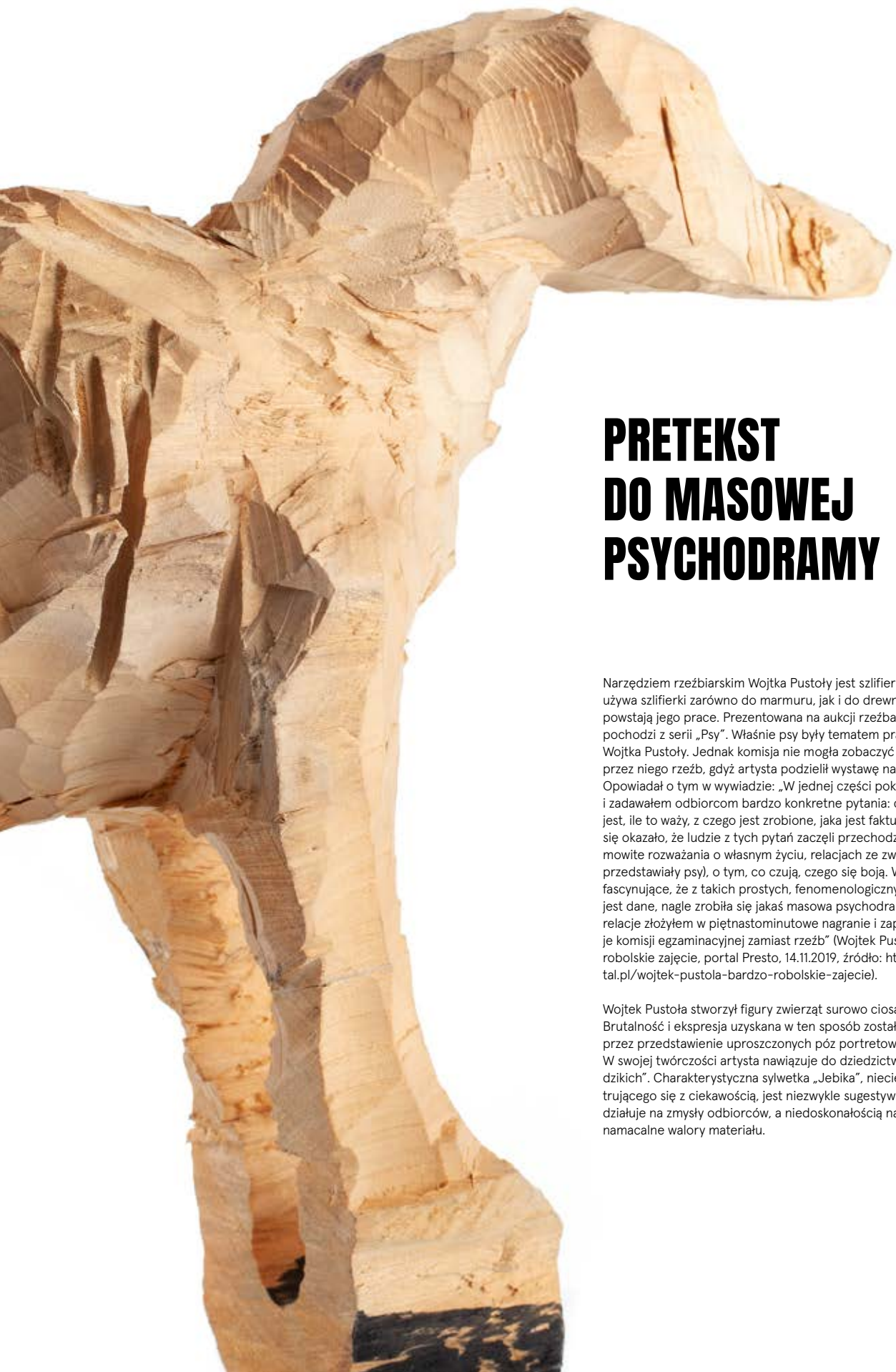
8 000 – 12 000 PLN

1 800 – 2 600 EUR

„Przez rok rzeźbiłem w ogromnych pniach topoli – trudnym materiale. Jak już wszystko było gotowe i miałem pokazać rzeźby, to sobie pomyślałem: 'Nie, to jest ten moment, kiedy powinienem mentalnie uwolnić się od bycia robolem', którym rzeźbiarz bardzo często jest, bo to bardzo robolskie zajęcie, naprawdę ciężka fizyczna praca. To był taki pstryczek w nos ode mnie dla wydziału rzeźby, który był wtedy niezwykle konwencjonalny. Zrobiłem wystawę dwuczęściową. W jednej części pokazałem rzeźby i zadawałem odbiorcom bardzo konkretne pytania: co widzą, co to jest, ile to waży, z czego jest zrobione, jaka jest faktura. Bardzo szybko się okazało, że ludzie z tych pytań zaczęli przechodzić w jakieś niesamowite rozważania o własnym życiu, relacjach ze zwierzętami (rzeźby przedstawiały psy), o tym, co czują, czego się boją”.

Wojciech Pustoła





PRETEKST DO MASOWEJ PSYCHODRAMY

Narzędziem rzeźbiarskim Wojtka Pustoły jest szlifierka kątowna. Artysta używa szlifierki zarówno do marmuru, jak i do drewna, z których powstają jego prace. Prezentowana na aukcji rzeźba „Jebik” z 2004 pochodzi z serii „Psy”. Właśnie psy były tematem pracy dyplomowej Wojtka Pustoły. Jednak komisja nie mogła zobaczyć stworzonych przez niego rzeźb, gdyż artysta podzielił wystawę na dwie części. Opowiadał o tym w wywiadzie: „W jednej części pokazałem rzeźby i zadawałem odbiorcom bardzo konkretne pytania: co widzą, co to jest, ile to waży, z czego jest zrobione, jaka jest faktura. Bardzo szybko się okazało, że ludzie z tych pytań zaczęli przechodzić w jakieś niesamowite rozważania o własnym życiu, relacjach ze zwierzętami (rzeźby przedstawiały psy), o tym, co czują, czego się boją. Wydawało mi się fascynujące, że z takich prostych, fenomenologicznych pytań o to, co jest dane, nagle zrobiła się jakaś masowa psychodrama. Zasłyszane relacje złożyłem w piętnastominutowe nagranie i zaprezentowałem je komisji egzaminacyjnej zamiast rzeźb” (Wojtek Pustoła: To bardzo robolskie zajęcie, portal Presto, 14.11.2019, źródło: <https://prestoportal.pl/wojtek-pustola-bardzo-robolskie-zajecie>).

Wojtek Pustoła stworzył figury zwierząt surowo ciosane siekierą i piłą. Brutalność i ekspresja uzyskana w ten sposób zostały zrównoważone przez przedstawienie uproszczonych póz portretowanych psów. W swojej twórczości artysta nawiązuje do dziedzictwa „nowych dzikich”. Charakterystyczna sylwetka „Jebika”, niecierpliwego, wpatrującego się z ciekawością, jest niezwykle sugestywna. Artysta oddziałuje na zmysły odbiorców, a niedoskonałością narzędzia podkreśla namacalne walory materiału.



35 †

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Robak, 2008

metal, stal spawana, przewody z Messerschmitta, 30 x 75 x 83 cm

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

WYSTAWIANY:

„Julian Boss-Gosławski. Cały ten złom”, Galeria Piekary, Poznań, 19.08-7.10.2022

LITERATURA:

Julian Boss-Gosławski. Cały ten złom, [red.] Magdalena Piłakowska, Poznań 2022, s. 107-108 (il.)

„Gosławski montował obiekty ze stali przemysłowej, nie używanej wtedy przed innymi polskimi rzeźbiarzami. Technika tą zachwylił się Urszula Czartoryska, zauważając, że taki właśnie sposób posługiwania się tworzywem dowodzi „doskonałego odczucia specyfiki opornego materiału”.

Anna Borowiec





METAL, BLACHA I DRUT

Julian Boss-Gosławski jako jeden z pierwszych artystów wywodzących się z Poznania odbywał studia nad materią, pracując głównie w drewnie i metalu. Twórca od początku był związany z rzeźbą – w latach 1946–50 odbył studia w tej dziedzinie w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Sopocie oraz w Poznaniu. Od wczesnych lat twórczości Boss-Gosławski rezygnował z tradycyjnych materiałów na rzecz eksperymentów w drewnie i żelazie. Szczególnie upodobał sobie sposób pracy w metalu. Oprócz aktywności czysto artystycznej chętnie zajmował się też rzeźbiarstwem użytkowym – do dziś w przestrzeniach publicznych polskich miast można oglądać niektóre z jego realizacji – jak lampy przed warszawską Zachętą czy kraty urzędu miasta lub Arsenału w Poznaniu.

Mimo obowiązującej w kraju doktryny socrealizmu Boss-Gosławski tworzył w nurcie zupełnie odrębnym – jak twierdził, nudziły go klasyczne przedstawienia, figuracja, a przede wszystkim tematyka partyjna. „Bałagan był przez niego celowo ‘hodowany’”. Eksperymentował, montował, zespalał wszystko ze wszystkim. Rozpoczął równocześnie poszukiwania wyrażenia swojej emocjonalności w innych formach, wybierając

nieoczywiste materiały do realizacji wypowiedzi artystycznej. Całemu ‘uczelnianemu rzeźbieniu’, w szczególności w glinie, przeciwstawił metal i nadpalone drewno. Surowość jego sylwet podkreślała dodatkowo technika. Drewna nie rąbał, nie obrabiał dłutem, lecz opalał, dodatkowo okaleczał, aby wydobyć ciemną, zwęgloną sylwetkę. Tworzył dzieła w metalu, łączył prosty, pospolity drut z elementami blachy, kreując formy otwarte – nie tylko w sensie formalnym, jakby niedokończone, ale również otwarte na wielorodność interpretacji i znaczeń” (Monika Czerobaska-Witek, Okiełznać chaos – opowieść o Julianie Bossie-Gosławskim [w:] Julian Boss-Gosławski. Cały ten złom, katalog wystawy [red.] Magdalena Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2022, s. 49). Przedstawiona praca jest najlepszym przykładem takiej właśnie działalności. Artysta wykorzystał do niej części z Messerschmitta – samolotu dziś najczęściej kojarzonego z armią niemiecką i jej działaniami podczas II wojny światowej. Skojarzenie z tą katastrofą w kontekście Bossa-Gosławskiego nie jest przypadkowe, wiele z jego prac bowiem można odczytywać przez pryzmat wojennej traumy.

36

ADAM BAKALARZ

1989

"RCHZD", 2022

brąz patynowany, 100 x 64 x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'A. Bakalarz | 2022 | "RCHZD" | 5/8'

edycja: 5/8+IV

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

10 700 – 15 000 EUR

„Rzeźbiąc maluje, malując rzeźbi...”

Bogusław Deptuła





NOWOCZESNOŚĆ KŁANIA SIĘ TRADYJCJI

Adam Bakalarz w swojej twórczości porusza przede wszystkim wątki związane z figurą ludzką, którą poddaje licznym przekształceniom oraz syntezom formalnym. Jak w przypadku zaprezentowanej rzeźby „RCHZD” z upodobaniem i smakiem łączy figurę ludzką z florą. Elementy otaczające postać stanowią misternie zakomponowane kwiaty-róże, co widać po przyjrzeniu się ich powierzchniom pokrytym misternym wzorem. Mocno zgeometryzowana bryła kontrastuje z delikatnymi kwiatami, których rozmieszczenie zdaje się o wiele swobodniejsze.

Twórczość Bakalarza opisywał Bogusław Deptuła w następujący sposób: „Sztuka nowoczesna, z jej początków, z czasu odkryć kubistów, futurystów, surrealistów, wciąż pociąga i inspirowała kolejne pokolenia artystów. Piszę – odkryć, bo to były wielkie odkrycia w sztuce i nigdy dość o tym przypominać: idea kubitów, by na płaskiej powierzchni próbować uchwycić trójwymiarowość postaci, były nowatorskie, zaskakujące, niespodziewane; futurystów fascynacja ruchem, szybkością, światłem, jako synonimami nowoczesności; surrealistów wyprawy w głąb nas samych i naszej podświadomości, otworzyły na zawsze nieznaną dotąd sztuce obszary. Wątki te odnajdziemy w sztuce młodego krakowskiego artysty – Adama Bakalarza, który najwyraźniej bardzo lubi sztukę z początków nowoczesności, ale nie tylko oczywiście” (Bogusław Deptuła, Malując rzeźbi, rzeźbiąc maluje, katalog wystawy Adama Bakalarza, Między farbą a strukturą, SDA, Sopot 2018, s. 6).

Artysta zajmuje się rzeźbą, ale także malarstwem oraz grafiką artystyczną. Dyplom obronił w 2016 pod kierunkiem doktora Stanisława Cholewy w pracowni wkleśłodruku.

37 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914–2015

Z cyklu "Księgi życia", lata 90. XX w.

drewno polichromowane, 187 x 16 x 11,5 cm
sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'
unikat

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, 2022
kolekcja prywatna, Polska

„Musiałowicz jest i zawsze był outsiderem. Dlatego nie da się jego twórczości zakwalifikować do żadnego z nurtów czy tendencji w sztuce, które mają swoje nazwy. Artysta zawsze był przeświadczony o tym, że celem tworzenia sztuki jest zawarte w niej przesłanie, że jej zadaniem jest skłanianie widza do kontemplacji, zadumy, rozważań”.

Bożena Kowalska



SZTUKA JAKO ZACHĘTA DO PODEJMOWANIA WYZWAŃ

Od końca lat 80 Henryk Musiałowicz tworzył swoje niezwykle rzeźby, które nazywał „Słupami”. Realizacje te stanowią ważną część jego artystycznego oeuvre. Zarówno rzeźby, jak i prace malarskie artysty były kształtowane z dużą dbałością o reliefowo ukształtowaną, „pokaleczoną” płaskorzeźbioną powierzchnię. Czasami swoim wyglądem przywodziły na myśl wiejskie, przydrożne kapliczki lub rodzaj totemów czy krzyży. Niekiedy artysta nadawał rzeźbą smukłe kształty, by innym razem uczynić je rozłożystymi, konstruuując je z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Niekiedy pokaleczona faktura drewnianych partii „słupów” bywa skontrastowana z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wierzącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka.

Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie. Jak sam mówił: „Potrafię cieszyć się polnym kwiatem, który rośnie przy drodze, a który tak łatwo zdeptać lub minąć nieuważnie. Jestem zrozpaczony obojętnością, nienawiścią, zniszczeniem naszego otoczenia”, albo w potocznej rozmowie: „Dzika róża oszroniona – tego szukaj, bo to jest cud”. Natomiast charakterystykę swojej postawy artystycznej ujął w następujących słowach: „Tylko ten ma prawo do malowania, dla którego twórczość stanowi treść myśli i życia” (Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza, źródło: musialowicz.com).

Prezentowana w katalogu aukcji praca należy do cyklu „Księgi życia”, będącego swoistym hołdem artysty, wykonanym ku upamiętnieniu osób, 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 zatarty 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.).

Rzeźby przyjmujące kształt totemów stanowią niejako rozbudowanie jego reliefowych obrazów. Charakteryzuje je, wcześniej już wspomniana, „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 wyraziłby 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).





38 †

MARIUSZ KRUK

1952

"Skrzypce", 2018

skrzypce, drewno, tkanina, 248 x 58 cm
unikat

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

4 800 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Nurtuje mnie ciągle to samo – spotkanie ciepłego z zimnym, plusa z minusem, kobiety z mężczyzną, czyli spotkanie z uniwersum. Na szczęście każda sztuka to tylko próba spotkania z uniwersum. W przeciwnym razie spotkanie byłoby jednorazowe”.

Mariusz Kruk



POEZJA W PRZESTRZENI

Mariusz Kruk jest malarzem, rzeźbiarzem, rysownikiem, poetą, twórcą obiektów i instalacji przestrzennych. Pochodzi z Poznania, gdzie studiował malarstwo w Państwowym Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Obronił dyplom w 1982 w pracowni profesora Jarego Kałuckiego, przez ponad 10 lat był wykładowcą na macierzystej uczelni. Kilka lat spędził na południu Francji, obecnie mieszka i pracuje w Poznaniu, gdzie wykłada malarstwo na ASP. Jest uważany za jednego z najbardziej wszechstronnych polskich artystów współczesnych. Pierwsze obiekty zaczął tworzyć w 1982. Właściwie od początku swojej twórczości kładł nacisk na antyintelektualizm, estetyzm, wyobraźnię i przywoływanie świata dzieciństwa. Na początku lat 80. stał się znany jako twórca obiektów przestrzennych, zaliczanych przez krytykę do tzw. rzeźby postmalarskiej. Założył poznańską grupę Koło Klipsa, która działała do 1987. W jej skład wchodził: Leszek Knaflewski, Wojciech Kujawski, Piotr Kurka, Krzysztof Markowski, Mariusz Młodzianowski, Piotr Postaremczak. Grupa definiowała swoją postawę w kontekście sprzeciwu wobec tradycji konceptualizmu, szukała inspiracji w szerokiej fali sztuki nowej ekspresji, absurdałnej ikonografii, barwnych instalacjach. W parateatralnych, narracyjnych wystąpieniach Koła Klipsa dzieła Kruka przywoływały na myśl świat dziecięcej fantazji, a zarazem generowały nowe znaczenia i stany świadomości. Z tamtego okresu związanego z aktywnością grupy artystycznej Koło Klipsa pochodzą ważne rzeźby artysty, takie jak „Krzeseł”, „Rycerz z tępym mieczem”. Kruk od początku swojej drogi twórczej poszukiwał autonomicznego języka wyrazu wizualnego opartego na subiektywizmie. Chodziło przede wszystkim o przełożenie na formę artystyczną przejawów wrażliwości indywidualnej wobec materialnego świata. Subiektywnie opisując otaczającą go rzeczywistość, poddawał ją transformacji zgodnie z dyskursem wyobraźni i iluzji. Dzięki temu tworzył aranżacje przestrzenne w sposób poetyczny, w magicznym klimacie. Kruk tworzył w ten sposób swobodny świat imaginacji, dla którego punktem odniesienia była wrażliwość artysty. Rzeczywistość nie stanowiła żadnego kryterium dla konstruowanych przez artystę form reprezentacji. Kruk sam określa charakter swojej twórczości mianem „realizmu fantastycznego”. Podkreśla, że interesuje go próba spotkania z uniwersum, stawia przed sztuką cele poznawcze.

Od końca lat 80. skupił się na pracy indywidualnej, tworzył wtedy instalacje ze spiętrzonych mebli i innych przedmiotów użytkowych, korzystał z naczyń, części garderoby, dywanów, rzeczy codziennego użytku. Budował z nich niejednoznaczne i nieoczywiste sytuacje przestrzenne i znaczeniowe, nadając przedmiotom fundamentalną rolę w obszarze subiektywnego poznania. Minimalizował granicę między sztuką a przedmiotem, tworząc dla nich nowe sytuacje, „poezję w przestrzeni”, w ten sposób to, co codzienne czy zwykłe, stara się ukazać jako poetyckie. Prace Kruka mogą kojarzyć się ze sztuką tzw. ready mades, jednak jego prace odróżnia poszukiwanie w każdym przedmiocie indywidualnej historii, własnych opowieści na bazie niespodziewanych zestawień i kontekstów. W kontakcie ze sztuką Kruka, odbiorca jest wprowadzany do poetyckiej przestrzeni literackich instalacji, gdzie rozumienie powstaje w wyniku odczytywania prac zarówno poprzez szczegół, jak i całość. Rzeczywistość, z którą jesteśmy oswojeni i zaznajomieni, mamy możliwość doświadczyć sposób fragmentaryczny, poetycki. To właśnie metafora jest dla artysty równie ważnym aspektem co forma dzieła. Uniwersalny przekaz mógł przyczynić się do udziału Kruka w prestiżowej wystawie Documenta IX w Kassel w 1992. Artysta pokazał tam dwie prace: otwartą, przechyloną szafę, przed którą leżał na podłodze czerwony, dziecięcy sweterek oraz krzesło zamknięte w pomieszczeniu o odwróconych zasadach perspektywy.

Rzeźby Kruka często są połączeniem naturalnych materiałów z elementami przemysłowymi, co nadaje im nowoczesny charakter. Kruk eksperymentuje również z różnymi formami i kształtami, od prostych i geometrycznych, po bardziej skomplikowane i organiczne. Ważnym elementem jego twórczości jest również zastosowanie kontrastów, takich jak kolor, faktura czy skala, które pomagają wyodrębnić i podkreślić elementy rzeźby. Prace Kruka zaskakują pełnią filozoficznych odniesień i refleksji nad kondycją ludzkiej egzystencji.



39 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

Kompozycja, 1978

tkanina, lusterko, figurka porcelanowa, staniol, papier, blacha, frędzle do kotar, sklejka, 77,5 x 56 x 21,5 cm
na odwrocie na sklejce dedykacja i sygnatura: 'Pani B. Słowikowskiej | z wyrazami podziękowania | za radość przeżycia | wystawy | w Lublinie | Hasior | W IV.78.'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Posądzanie mnie o świadome prowokacje artystyczne samo w sobie jest prowokacją pod moim adresem. Nigdy, powtarzam, nigdy, nie wykonałem żadnego eksponatu z intencją prowokacji. Nie miałem w sobie nic z natury szturmowego wynalazcy, tworzącego ze świadomością, że jest w awangardzie. (...) Koncentrowałem się wyłącznie na dramacie ludzkim czy dramacie natury i przyrody. Liczyła się dla mnie i liczy nadal ekspresja, nie ta fryzjersko-kosmetyczna, sztucznie wymyślona, ale naturalna i autentyczna. Jeżeli natomiast tworzyłem prace, przy których się nie zasypia, to znaczy, że coś mi się udało, że nie pozostałem obojętny”.

Władysław Hasior



WYWROTOWA FASCYNACJA RELIGIĄ

Tematyka religijna to jeden z głównych wątków twórczości Władysława Hasiora. Jest to ciekawe o tyle, o ile stosunek artysty do tej sfery życia pozostawał niejednoznaczny. Wydaje się, że Hasior jako artysta wykształcony w akademii sztuk pięknych uważał krąg kultury chrześcijańskiej za wielki rezerwuuar wizerunków stworzonych przez wieki, będących tradycją, z której czerpanie pozostaje „świętym prawem” artysty. Estetyka, którą charakteryzują się prace Hasiora, raczej utrudnia ich odbiór w sposób analogiczny do tradycyjnej sztuki religijnej, zwłaszcza wpisanej w kontekst sakralny. Medium asamblażu i właściwe dla niego wykorzystanie obiektów gotowych, w tym plastikowych figurek wyglądających jak dziecięce zabawki czy odpustowe pamiątki oraz postaci wyciętych ze „świętych obrazków” automatycznie tworzyło dystans między odbiorcą – nawet religijnym – a samym przedstawieniem. Ten brak patosu i powagi nie powinien być jednak uważany za drwinę ze strony artysty. Wydawał się on raczej zafascynowany światem znaczeń tworzonych przez obrazy religijne, powracał do nich bowiem przez cały czas swojej aktywności artystycznej.

W zaprezentowanej pracy Hasior posłużył się świętą figurką, przedstawieniem Matki Boskiej, która została ustawiona naprzeciwko niewielkich rozmiarów lustra. Tafla szkła została wklejona w ramę stworzoną przez papierowe, wycięte z większej całości przedstawienie barokowego kominka w Sali Czerwonej gdańskiego ratusza, co można rozpoznać m.in. po herbie miasta. Warto zwrócić uwagę, że twarz figurki została zaklejona czarnym „futerkiem”. W efekcie artysta wprowadził element niepokoju – wizerunek widoczny w lustrzanym odbiciu nie jest tym, którego spodziewa się widz. Figura Matki Boskiej i jej oblicze stanowią jedno z centralnych, tajemniczych elementów zaprezentowanej kompozycji.

Hasior posługiwał się różnorodnymi materiałami, z których tworzył swoje asamblaże, lustro jednak zajmowało szczególne miejsce w jego twórczości. W latach 60. pojawiła się seria prac, w której posłużył się taflą lustra jako podobrazem. W innych przypadkach lustra były podstawami trójwymiarowych realizacji, które pozwalały obejrzeć prace od dołu i tworzyły efekt zwielokrotnienia. Lustra dla Hasiora były nie tylko elementem stosowanym w asamblażach, ale także w realizacjach przestrzennych w dużej skali. Artysta posłużył się nim, m.in. projektując swoją galerię w Zakopanem, gdzie poukładane tafle optycznie powiększały przestrzeń ekspozycyjną oraz które, dzięki grze światła, tworzyły efekt odrealnionych przestrzeni.

Zaprezentowany asamblaż nawiązuje swoim układem do serii prac przedstawiających postacie zwrócone ku lustrze, które artysta pozbawiał twarzy lub je przerabiał. Jednym z nich jest „Kocica przed lustrem”, gdzie twarz kobiety zwróconej ku swojemu odbiciu Hasior zastąpił naklejoną głową kota wyciętą z czasopisma. Tak jak portret przestaje być realistycznym przedstawieniem postaci, tak lustro zyskuje nową funkcję – prezentuje to, co niewidoczne dla widza i przedstawia inne, zaskakujące, tajemnicze oblicze figury.





W STRONĘ TRADYCJI

POZ. 40-51

40

ANTONI JANUSZ PASTWA

1944

"W stronę Modiglianiego"

drewno, 194 x 62 x 40 cm
unikat

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

WYSTAWIANY:

Antoni Janusz Pastwa, Opera Narodowa, Warszawa, 9.05–30.06.2022

LITERATURA:

Antoni Janusz Pastwa, [red.] Iwona Witkowska, Warszawa 2002, s. 48 (il.)

Antoni Janusz Pastwa, Cienie, Torsy, Twarze, [red.] Piotr Szymor, Warszawa 2014, s. 79–81 (il.)

„Każda rzeźba jest odśłoną jednej historii wielkiego umierania i wielkiego zmartwychwstania, cmentarzyska rozległego jak świat, które przyjmuje i wypuszcza na wolność, pogrąża, a jednocześnie podrywa do nowego życia. Każda forma jest kartką dziennika, w którym zapisuje kolejne odśłony ‘bólu życia’”.

Jarosław Mikołajewski





POEMAT FILOZOFICZNY W DZIELE SZTUKI

Amedeo Clemente Modigliani był niewątpliwie królem „bólu życia”. To jeden z najbardziej cenionych obecnie włoskich artystów. Pracował głównie we Francji. Pomimo niewątpliwego talentu i zaangażowania za życia doczekał się tylko jednej indywidualnej wystawy, która na dodatek zakończyła się gigantycznym skandalem, a nawet interwencją policji! Tym, co rozwścieczyło paryżan, w grudniowy wieczór 1917, były kobiece akty namalowane w dość realistyczny sposób. Na nic zdało się tłumaczenie, że obrazy te były inspirowane dziełami włoskiego renesansu. I tak okazały się zbyt nowatorskie i obrazoburcze, nawet jak na realia Paryża, który był wówczas uważany za kolebkę sztuki nowoczesnej.

Jedno jest pewne: przy braku uznania ze strony krytyków sztuki i wiecznym braku pieniędzy tym, czego Modigliani miał w życiu pod dostatkiem, były atencja i miłość kobiet. Urodziwy, elokwentny i dobrze wychowany Włoch zawsze był otoczony wianuszkiem kochanek i muz. Akty, które malował, w jego odczuciu nie miały nic wspólnego z pornografią. Tworzył je, dając wyraz swojemu sprzeciwowi wobec toczącej się w Europie brutalnej wojnie. Malarz lekko deformował, ale nie upiększał rzeczywistości. Jego modelki były zwykłymi kobietami, a nie odrealnionymi boginiami. Na jego płótnach zostały ukazane w śmiałych, swobodnych pozach. To, co wprawiało w zakłopotanie publiczność, to osobliwy detal – mianowicie na twarzach sportretowanych kobiet malowało się zadowolenie, niekiedy wręcz graniczące z rozkoszą. Jednak tym, co wywołało największe oburzenie, były widoczne na obrazach włosy łonowe, co świadczy o tym, że modelki pozowały w całkowitym negliżu. Nie było tajemnicą, że urodziwe dziewczęta chętnie rozbierały się przed Modiglianem, nie wstydziły się jego przenikliwego spojrzenia. Nie krępowały się przy nim. Zgodnie z florencką tradycją portretu (której hołdował artysta), malowana postać powinna być traktowana w sposób wyjątkowy, jak niepowtarzalna osoba. Zadaniem artysty jest dostrzec i wiernie wyrazić jej psychikę oraz uczucia swej modelki. Oprócz charakterystycznych, wydłużonych twarzy artysta malował oczy bez źrenic. Ten sposób malowania wzmacniał wrażenie melancholii oraz łagodnej czułości. W trakcie zaledwie 35 lat życia Modigliani sprzedał niewiele swoich obrazów. Wielka sława przyszła dopiero po śmierci artysty. Amedeo zmarł 24 stycznia 1920 na gruźlicę. Dwa dni później, jego ukochana Jeanne Hébuterne (którą Modigliani uwiecznił aż na 16 obrazach) popełniła samobójstwo w ostatnim miesiącu ciąży (skoczyła z piątego piętra). Osierociłi roczną córeczkę, nazwaną na cześć matki Jeanne. Gdy dorosła, została historyczką sztuki. Chciała oddać hołd swej matce, która była utalentowaną artystką. Za jej wstawiennictwem prace Jeanne zostały zaprezentowane w Wenecji przez Fundację Fondazione Giorgio Cini.

Prezentowana podczas aukcji rzeźba nosi tytuł „W stronę Modiglianiego”. Z tego powodu przytoczono tutaj tę fascynującą biografię artysty. Rzeźba pochodzi z cyklu „Torsy”. Maestria twórczości profesora Antoniego Janusza Pastwy opiera się na perfekcyjnym opanowaniu rzemiosła, znajomości mediów i materiałów rzeźbiarskich. Polega także na artystycznej wrażliwości i przenikliwości, która była również charakterystyczna dla Modiglianiego. Na szczęście czasy się zmieniły i obecnie tego typu sztuka cieszy się uznaniem. „W pracach Janusza Pastwy zaklęty jest niemożliwy do oddania słowami poemat filozoficzny. Przeplatającymi się wewnątrz wątkami są rozmyślenia o czasie i przestrzeni, o przemijaniu, a także refleksje autotematyczne o tworzywie i jego naturze oraz tradycji i granicach rzeźby. Jest w nich coś, co każe myśleć o wzmiątkowanym przez Schillera stanie pośrednim między materią a formą”. Piotr Szubert, fragment tekstu do katalogu wystawy monograficznej Muzeum w Oronsku.



41

MAREK BIMER

1962

"Newcomer II", 2023

brąz patynowany, 100 x 28 x 34 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 500 – 10 700 EUR

„Muszę czasem zmierzyć się z prawdziwą formą. To jest niezwykle przeżycie. Nie potrafię nie zajmować się tym, co stanowi sens rzeźbienia od zawsze. Poszukiwaniem formy. Odkrywaniem jej, wydobywaniem z materii. Nadawaniem własnych kształtów, pieśczeniem każdego detalu, krzywizny, załamania, płaszczyzny. To oprócz działania formalnego jest dla mnie koniecznością fizyczną. Kontakt z kamieniem, gliną, gipsem, drewnem, metalem”.

Marek Bimer





Marek Bimer, fot. Maciej Niemojewski / dzięki uprzejmości artysty



Marek Bimer to artysta wszechstronny – pracuje jako rzeźbiarz, rysownik i projektant. Pochodzi z rodziny o silnych tradycjach artystycznych. Jak sam wspomina, wychowywał się w pracowni rzeźbiarskiej, gdzie tworzyła oraz pracowała Zofia Wolska, matka twórcy, oraz ojczym Tadeusz Łodziana. Co ciekawe, pracownia została odziedziczona po innej wybitnej rzeźbiarce – Alinie Szapocznikow. Artysta był namawiany przez matkę, by tworzyć, ale ze względu na niezbyt dobre relacje z nią, młody Bimer nierzaz działał na przekór.

Sztuka, tworzenie oraz eksperymentowanie jednak zawsze towarzyszyły rzeźbiarzowi. Jego żona, Anna Bimer, była graficzką, malarką oraz rysowniczką i również nie ustawała w eksperymentowaniu. Tworzenie stanowiło dla pary coś najważniejszego, na co zawsze znalazły się czas oraz przestrzeń. Jak podkreśla artysta, para ciągle rozmawiała o sztuce, a ich podróże oraz czas wolny zawsze były związane ze zwiedzaniem galerii oraz muzeów. Ich pracownia, na warszawskiej Sadybie, to piękne miejsce w postindustrialnej przestrzeni.

Marek Bimer zaczął rzeźbić w 2015, tuż po śmierci matki. W swojej twórczości porusza różnorodne wątki, bo jak sam podkreśla, pozostaje pod silnym wpływem inspiracji oraz kierunków, które chciałby swobodnie eksplorować bez zbędnych etykiet, które jedynie ograniczają proces twórczy. Jak tłumaczy twórca: „Za dużo mam w głowie, za dużo mam do powiedzenia. I tak nie starczy mi czasu na zrealizowanie wszystkiego.

To będzie na koniec ułamek tego, co bym chciał zrobić. Nie mam więc ani czasu, ani najmniejszej ochoty na jakiegokolwiek ograniczenia, zasufladkowanie stylistyczne. Nie myślę o tym, tylko pracuję. Nic innego teraz nie robię, tylko pracuję. Idę równolegle albo przemienne kilka drogami”.

Opowiadając się przeciwko zsufladkowaniu, tworzy obiekty świecące (przez niektórych nazywane lampami, przez innych świecącymi rzeźbami) i rzeźby klasyczne w formie oraz kompozycje składające się ze znalezionych materiałów zatopione w żywicy niczym w formalinie. Te ostatnie to ciekawa grupa rzeźb, które na pierwszy rzut oka tworzą abstrakcyjne realizacje. Artysta przywraca znalezionym obiektom życie, często zupełnie zmieniając ich postrzeganie. Twórczość Bimera posiada zatem przynajmniej dwa oblicza: tradycyjne, rzeźbiarskie oraz to, w którym artysta zajmuje pozycję wobec zjawisk przyciągających uwagę społeczeństwa, będących przedmiotem debaty publicznej.

Zaprezentowana praca „Newcomer” („Przybysz”) jest przykładem zmagania z bardziej tradycyjną formą rzeźbiarską, biorąc pod uwagę materiał. Wykonana z brązu przyciąga wzrok abstrakcyjną kompozycją oraz gładką, lśniącą powierzchnią. W swojej formie przypomina kosmicznego przybysza, przywołuje na myśl statek obcych lub kształty nieznane w przyrodzie.

42 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Średniowieczny koń" ("Medieval horse"), około 1939

ceramika (papka), 23,5 x 8,5 x 20 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:

zbiory artysty

wyposażenie Cybis Porcelain Art Studio, Trenton (do 2019)

dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia, Stany Zjednoczone, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Cybis in Retrospect, New Jersey State Museum, Trenton, 21.11.1970–3.01.1971

LITERATURA:

Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. 27 (il.)

Rok 1939 stanowi w życiorysie Cybisa prawdziwy przełom i datę, która zaważy na jego dalszym rozwoju artystycznym. Wiosną wraz z żoną Marią podróżuje na pokładzie dekorowanego przez siebie kilka lat wcześniej statku MS Batory. Towarzyszy im m.in. Eliaz Kanarek, jeden z członków bractwa i twórca z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Artyści sprawowali pieczę nad eksponatami wiezionymi na Wystawę Światową do Nowego Jorku. Na miejscu zajęli się zaś przygotowaniem pawilonu polskiego. Przebywające w Stanach Zjednoczonych małżeństwo zaskoczył wybuch II wojny światowej. Mimo że podjęli oni próbę powrotu do kraju, w którym pozostała matka artysty, to ostatecznie już na zawsze zostali za oceanem, z dala od Polski. Cybisowie zamieszkali w jednej z największych metropolii świata – w Nowym Jorku. Dla Bolesława życie w nowym miejscu stało się pewnego rodzaju powrotem do korzeni. Jako młody artysta, członek „Związku Siedmiu” zajmował się już w Charkowie rzeźbą. W Warszawie z kolei związany był przez pewien czas z pracownią ceramiczną Andrzeja Wojackiego i Kazimierza Czechowskiego. W Nowym Jorku odżyły dawne wspomnienia. Miasto wyzwoliło w twórcy chęć zmiany i eksperymentowania. W 1940 w the Steinway Mansion w Astorii na Long Island zostało otwarte pierwsze studio, w którym zaczęto wytwarzać porcelanowe figurki o dekoracyjnym charakterze. Rok później para mieszkała już przy 41. ulicy. Cybis na krótko powrócił do malarstwa, szkicując portret Ignacego Paderewskiego. Miał on posłużyć do olejnej kompozycji, która jednakże nigdy nie powstała. Artysta zajmował się wówczas stosunkowo dochodową działalnością o charakterze dekoratorskim, którą z dzisiejszej perspektywy określilibyśmy mianem „visual merchandisingu”. Początków tej twórczości również można by się doszukiwać we wczesnych latach życia Cybisa, który wykonywał prace dekoratorskie w charkowskim teatrze i stambulskich restauracjach. W 1941 otrzymał pierwszą nagrodę za bożonarodzeniową witrynę sklepową wykonaną dla jednego z salonów przy najbardziej reprezentacyjnej ulicy miasta – Fifth Avenue. Nowy rozdział otworzył się przed Cybisami w 1942, gdy przeprowadzili się oni do Trenton w stanie New Jersey. Otworzyli wówczas fabrykę Cordey China Inc. oraz działające przy niej eksperymentalne studio Cybis Porcelain Art. To właśnie w nim twórcy mogli realizować bardziej ambitne projekty odbiegające znacznie od porcelanowych figurek wytwarzanych w formie dekoracyjnych bibelotów wpisujących się w stylistykę powojennego konsumpcjonizmu i kultury pop artu. Za oceanem Cybis wraz z żoną Marią opracowali unikalną koncepcję materiałową, noszącą nazwę „papka”. Jak podają źródła archiwalne, prezentowana w katalogu rzeźba konia jest jedną z wcześniejszych prac powstałych w tym właśnie materiale. Cybis projektować miał ją równolegle do prac malarskich prowadzonych w polskim pawilonie wystawowym w 1939 roku.



43 ↑

BOLESŁAW BIEGAS

1877 - 1954

Félia Litvinne jako Brunhilda w "Pierścieniu Nibelunga", 1911

brąz patynowany, 50 x 60 x 20 cm
sygnowany na podstawie: 'Boleslaus Biegas'
opisany z tyłu podstawy: 'Felia Litvinne Brunnhilde'
odlew współczesny
edycja: 8/8

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 000 EUR

WYSTAWIANY:
Théâtre Fémina, Paryż, 20.04-10.05.1912 (gips)
Wystawa w pracowni artysty, 3 bis rue de Bagneux, Paryż, 7.05.1911 (gips)

LITERATURA:
Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 114 (il.) (il. model gipsowy s. 275)
Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 322 (il., gips reprodukowany na zaproszeniu na wystawę artysty w 1911 roku)





Model gipsowy rzeźby Félia Litvinne na zaproszeniu na monograficzną wystawę artysty w 1911 roku



Félia Litvinne, fotografia

WAGNEROWSKA MUZA BOLESŁAWA BIEGASA

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem należał, oprócz Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca wieku. Edukację rozpoczął w latach 1895–96 w zakładzie kościelnej snycerki w Warszawie. W latach 1897–1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydalony z uczelni za skandalizującą rzeźbę „Księga życia”. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną: wziął udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w Ecole des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną, poza akademickimi konwencjami. Przez historyków sztuki był tendencyjnie wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udowodnił wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczającej poza konwencje akademickie. Jeszcze przed I wojną światową ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz który staje się ekwiwalentem wrażeń artysty.

Biegas w autorski sposób odniósł się do istotnego dla sztuki końca wieku zagadnienia korespondencji sztuki, a więc przenikania się i zacierania granic między dziedzinami twórczości ku silniejszej ekspresji utworu. Kompozycje Biegasa w charakterystyczny sposób łączyły w swojej strukturze anegdotyczne pierwiastki muzyki, poezji i literatury. Artysta od początku kariery tworzył liczne portrety i wizerunki kompozytorów, poetów, filozofów i literatów, od początku XX wieku nadając im linearną formę, która uzyskiwała quasi-muzyczny charakter. Dla malarstwa czy rzeźby przełomu wieków twórczość muzyczno-dramatyczna Ryszarda Wagnera z wyrażoną w niej ideą „dzieła totalnego” czyli Gesamtkunstwerku stanowiła bogate źródło inspiracji. Biegas stworzył wizerunek Wagnera w 1904 roku jako geniusza grającego na symbolicznej fali-harfie. Od 1910 roku artysta związał się w Paryżu z kręgiem miłośników Wagnera, w którym wiodącą rolę odgrywali Polacy, przede wszystkim krytyk Teodor de Wyzewa, twórca czasopisma „La Revue wagnérienne”, ale też śpiewacy Jean i Edouard de Reszke. Jeden z braci żonaty był z siostrą słynnej „wagnerowskiej” śpiewaczki operowej Félii Litvinne (wł. Françoise-Jeanne Schütz, 1861–1936). Biegas poznał ją osobiście i rzeźbą przedstawiającą ją w roli Brunhildy z „Pierścienia Nibelunga” Wagnera „firmował” swoją wystawę w 1911 roku.



44 †

SŁAWOMIR LEWIŃSKI

1919-1999

"Bokser"

brąz, marmur, 51 x 15 x 11,5 cm
sygnowany u podstawy: 'LEWIŃSKI'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artysty
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

Sławomir Lewiński swoją twórczością konsekwentnie kształtował ikonosferę powojennego Szczecina. Był autorem wystroju plastycznego dziedzińca Zamku Książąt Pomorskich oraz Bulwaru Piastowskiego, a także twórcą tutejszego pomnika Adama Mickiewicza. Istotne w jego poszukiwaniach artystycznych było zainteresowanie Słowiańszczyzną – inspirującą do bezpośredniego kontaktu z dziedzictwem antyku, kolebką renesansu oraz dokonaniem jugosłowiańskich i włoskich klasyków nowoczesności.

Lewiński w 1939 ochotniczo uczestniczył w obronie Warszawy. W okresie okupacji podjął studia w tutejszej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1940-44 uczęszczał do pracowni malarza i scenografa Jana Golusa, rzeźbiarza Stanisława Komaszewskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza oraz Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej. W tym samym czasie studiował na tajnym Wydziale Architektury Miejskiej Szkoły Budowlanej u Lecha Niemojowskiego i Bohdana Lacherta. Po powstaniu warszawskim Lewiński został wywieziony do hitlerowskiego obozu pracy w Six (Seddiner See) pod Poczdamem. Po jego wyzwoleniu artysta wraz z żoną na stałe osiedlił się w Bydgoszczy. W tym kontekście rzeźba „Bokser” staje się niezwykle osobistym twórczym zapisem Lewińskiego. Jest jedną z licznych realizacji kameralnych, które cechowały się uproszczeniem oraz estetyzacją. Formalnie były one bliskie drewnianych pierwowzorów oraz renesansowej koncepcji bozzetto (miniatury i szkicu). W ukazanej formie „Boksera” artysta dążył do syntezy i spójności, pozostając tym samym wolnym od programowego realizmu wytyczonego przez komunistyczne władze.



45

STANISŁAW WYSOCKI

1953

"Eurydyka", 2012

brąz patynowany, 86 x 43 x 20 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'StanWys | 3/8 | 2012'
edycja: 3/8

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
7 500 – 10 700 EUR

„Poszukiwanie nie jest dla mnie najważniejszą, czy nieodzowną cechą artysty. Liczy się raczej indywidualność, wierność własnej intuicji, spontaniczność aktu twórczego, podyktowana prawdziwą potrzebą serca”.

Stanisław Wysocki





KOBIECE CIAŁO JAKO APOTEOZA ŻYCIA

Stanisław Wysocki to rzeźbiarz, który wypracował rozpoznawalną na pierwszy rzut oka formułę artystyczną skupioną na kobiecej figurze. Kobieta jest dla Wysockiego najwyższym ideałem piękna, a także nieskończonym źródłem inspiracji do pracy twórczej. Jak sam pisał: „Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyć, pouczać, radzić, jak mają żyć. W codziennym życiu dość mają zła i smutku. Chcę pokazywać im piękno, miłość, ciepło. A kobiece ciało, fascynujące przez swój idealny kształt, jest apoteozą życia” (Mariusz Urbanek, Wyrzeźbić piękno [w:] StanWys – Stanisław Wysocki – rzeźby, Wrocław 2008, s. 5-6).

Swoje rzeźby Wysocki komponuje za pomocą uproszczonych, mocno zgeometryzowanych brył, ukształtowanych jednak w niektórych partiach w sposób sugerujący płynność i lekkość materii. Kobiety, zazwyczaj stojące (rzadziej leżące czy kłęczące) ujęte są zwykle w delikatnym ruchu, jakby były smagane wiatrem. Dominującą tendencją Wysockiego jest umieszczanie punktu ciężkości w dolnej partii bryły, pozwalając jej powoli zyskiwać lekkość w górnej partii. Wykonane z brązu rzeźby zyskują dzięki temu wyczuwalną ciężkość figury, zanegowaną jednak wrażeniem ruchu czy częstokroć stosowanym przy opisie twórczości artysty wrażenia „pięcia się ku górze” czy też „rozkołysania”. Ciekawym zabiegiem w warstwie formalnej, którym posługuje się Wysocki, jest zróżnicowanie fakturowe poszczególnych partii rzeźb, skonstruowanych również za pomocą ostrych cięć i gry kolorów. Wysocki płynnie przechodzi od ciemnozielonej patyny do starannie wyszlifowanych złotych powierzchni.



46

STANISŁAW WYSOCKI

1953

"Dzień i noc", 2019

brąz patynowany, kamień, 20 x 13 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'StanWys 1/8 | 2019'
edycja: 1/8

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 800 EUR



47 ↑

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

Faun

brąz patynowany, 60 x 18 x 24 cm
sygnowany: 'ORŁOWSKI'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 600 – 10 700 EUR

„Rzeźba jest łącznikiem pomiędzy nami, przechodniami, a architekturą, dziś z reguły monumentalną, o ekstremalnie prostej, pozbawionej detalu formie. W tym kontekście rzeźba oswaja rzeczywistość. Umiejętnie uwzględniona przez architekta, na przykład na dziedzińcu czy w atrium, nadaje przestrzeni indywidualny charakter. Poza oczywistym aspektem estetyzacji miejsca pozwala człowiekowi utożsamić się z bezimienną wcześniej przestrzenią”.

Paweł Orłowski



ZESPOLENIE CZŁOWIEKA Z MASZYNĄ

Oryginalny styl i niekonwencjonalne podejście do rzeźby nie tylko wyróżniają Orłowskiego na tle polskiego środowiska aktywnych twórców, ale i spotykają się z szerokim uznaniem autorytetów świata sztuki. Projekt „Interwencja” podczas Triennale Rzeźby w Poznaniu został ciepło przyjęty m.in. przez Magdalenę Abakanowicz. Dowody uznania i sympatii dla jego twórczości wyrażali ludzie kultury i mediów, m.in. Krzysztof Penderecki, Grażyna Szapołowska, Wojciech Fibak, Zuzanna Bijoch czy Kuba Wojewódzki.

Orłowski nie ukrywa, że obok sztuki wielkich mistrzów to współczesna myśl designerska stanowi największą inspirację dla jego twórczości. Tematem jego prac są ludzkie sylwetki, jednak to nie studia idealnych proporcji czy harmonii, lecz zainteresowanie redukcją oraz geometryzacją. Często bohaterami sztuki Orłowskiego były boty. Zdają się złożone z różnego kształtu brył. Są one hybrydą harmonijnego ludzkiego ciała i zautomatyzowanej maszyny. W ten sposób, za pomocą botów, Orłowski reinterpretuje klasyczne tematy znane historii sztuki. Balansuje pomiędzy tradycją renesansowych mistrzów a nowoczesnością, stawia w centrum swojej sztuki człowieka i jego miejsce w świecie, jednocześnie nadaje im rozpoznawalnej „kanciastej” formy.

Oprócz charakterystycznej tematyki twórczość Orłowskiego wyróżnia także podejście do samego tworzenia rzeźb. W dobie odchodzenia od pracy ściśle manualnej i klasycznego warsztatu artyści nierzadko stają się po prostu projektantami swoich rzeźb, których wykonanie zleca się rzemieślnikom. Jest to wygodne rozwiązanie dla artystów, którzy mogą się skupić na procesie czysto conceptualnym. Orłowski ma jednak „tradycyjne” podejście do rzeźbiarstwa. Metody jego pracy wywodzą się zapewne bezpośrednio ze wzornictwa, gdyż projektanci są najbliższym środowiskiem Orłowskiego. Równocześnie artysta nie kryje, że jest zatopiony w klasycznej tradycji rzeźbiarskiej. Stworzył niezwykle interesujący schemat pracy, który uwzględnia coś, co zwie cyklem wycinanek. Jest on szczególny, jeśli chodzi o proces powstawania. Każda z nich to zapis jednego dnia. Artysta rano wykonuje rysunek kredą bezpośrednio na blasze. Postacie powstają pod wpływem jego emocji danego dnia. Następnie włącza maszynę rozgrzewającą powietrze do bardzo wysokiej temperatury, które pod ciśnieniem wycina w grubej, stalowej blasze elementy, następnie Orłowski spawa i scala je w rzeźbę. Orłowski nie ogranicza się wyłącznie do techniki „wycinankowej”. Tworzywem rzeźbiarskim jest dla niego także brąz, stal lub beton. Niektóre z jego dzieł osiągają kilka metrów wysokości. Do najważniejszych realizacji z ostatnich lat należy sześciometrowa rzeźba „Aleksander Wielki” prezentowana na retrospektywnej wystawie związanej z 20-leciem twórczości artysty w Galerii van Rij.

W swoich pracach podejmuje próbę konfrontacji z przeszłością w taki sposób, aby stworzyć współczesną przestrzeń kontemplacyjną na temat przemijania i upływu czasu. Coraz częściej w jego twórczości widać także element narracyjny. Prezentowana podczas aukcji rzeźba przedstawia jeźdźca na rumaku. Jest to zatem klasyczny temat rzeźbiarski, jednakże przedstawiony w innowacyjny, wręcz kubistyczny, typowy dla artysty sposób. Postać przypomina bardziej superbohatera z filmów niż postać ze starodawnych baśni.



48 †

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"Veni, Vidi, Vici", 2019

brąz patynowany, 20 x 17 x 8 cm
sygnowany: 'ORŁOWSKI'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 300 EUR

„Staraliśmy się zaspokoić podstawowe potrzeby, zapominając, że kontakt ze sztuką jest potrzebny, że tylko sztuka, która jest daleko od wszystkich ideologii i polityki może dać odbiorcy bezinteresowną przyjemność. Ale powoli to się zmienia. Cały czas gonimy tak zwany Zachód, choć nie chodzi tu o kierunek geograficzny, a raczej o sposób myślenia”.

Paweł Orłowski



49

JAKUB LEWIŃSKI

1947

"Akt"

brąz, granit, 116 x 20 x 21 cm
sygnowany: 'J. LEWIŃSKI'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR



50

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923–2010

"Dziewczyna z różą", lata 80. XX w.

brąz patynowany, 49 x 21 x 20 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

„Od samego początku drogi twórczej Zielińskiego metal był jego podstawowym tworzywem. Recenzenci prac artysty niejednokrotnie podkreślają to, że z dużym wyczuciem panuje nad jego masą, ciężarem, wykorzystując przy tym umiejętności warsztatowe odgrywające ty rolę szczególną”.

Adam Stasiński





Kazimierz Zieliński / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty



Kazimierz Zieliński przy Pomniku Polskiego Piechura / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

CZUŁOŚĆ ZAKŁĘTA W BRĄZIE

Kazimierz Zieliński był rzeźbiarzem o fascynującej biografii. Związany z Gdańskiem rozpoczął studia rzeźbiarskie w 1946 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Równocześnie odbył służbę wojskową w Marynarce Wojennej. Od 1949 był studentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie od 1950 pełnił funkcję asystenta. W tym okresie działał oraz tworzył z dwoma osobistościami świata rzeźbiarskiego – prof. Tadeuszem Breyerem oraz prof. Marianem Wnukiem. Na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych założył Zakład Metalu, gdzie pracował przeszło 30 lat. Artysta zajmował się przede wszystkim rzeźbą, ale współpracował przy projektowaniu architektury, tworzył formy wystawienne oraz scenograficzne, projektował medale oraz tablice pamiątkowe.

Głównym tematem, którym zajmował się w swojej twórczości, były kobiece akty. Charakterystycznymi cechami formalnymi realizacji Zielińskiego jest syntetyczna forma oraz typowa dla rzeźby organicznej gładka, płynna oraz obła forma. Artysta poruszał tematy m.in. związane z macierzyństwem, ukazując mocno zgeometryzowane sylwetki kobiece z czułością obejmujące niemowlaki. Jedną z takich realizacji można podziwiać w Olsztynie przy ratuszu. Ze wspomnianych rzeźb bije ciepło, troska oraz siła rodzącej się miłości pomiędzy matką oraz noworodkiem.

Jak opisuje kobiety Zielińskiego Przemysław Trzeciak: „Wspaniała to rzecz móc obejść powoli rzeźby kobiet Zielińskiego, przebyć długą drogę wokół bogatej różnorodności zaokrąglonych pleców, napiętych bioder i ramion aż ku twarzom i dłoniom, zatracającym się w bryle metalu. Odczuć to intensywne życie wewnętrzne, ten ładunek emocji i energii, tę witalność, którymi rzeźbiarz potrafił je nasycić. Metal żyje tu niczym źródło, w którym pulsuje nieustannie ten sam ruch. W dziewczynach Zielińskiego jest często jakiś nastrój wsłuchania się, jakby wnętrze, całkowite zajęcie się sobą, które nadaje rzeźbie spokój” (Przemysław Trzeciak, Kazimierz Zieliński – Rzeźba, Suwałki BWA, marzec 1980, s. nlb.).

W niektórych realizacjach podejmował także wątki marynistyczne oraz woj-skowe, co wiązało się z jego biografią. Jest autorem wielu pomników, m.in. Pomnik Polskiego Piechura – Obrońcom Mławy, który został odsłonięty w 1985 w Uniszkach Zawadzkich.

Jego rzeźby znajdują się w muzeach oraz zbiorach prywatnych w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Rosji, Danii, Holandii, Niemczech, Szwecji oraz Włoszech. Artysta jest także laureatem wielu nagród, m.in. nagrody Ministra Obrony Narodowej III stopnia w 1963 czy nagrody Ministra Kultury i Sztuki II stopnia w 1974 oraz 1977.

51 †

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"We dwoje", 2020

brąz, granit, 51 x 12 x 9 cm
sygnowany i datowany: '2020 NOWAKOWSKA'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 800 EUR

„Krystyna Nowakowska jest filigranową damą o mocnym charakterze i takie są również jej rzeźby: delikatne z pozoru i uduchowione, lecz w istocie silnie skonstruowane i nieodparcie logiczne w swym pozornym rozwichrzeniu”.

Jerzy Madeyski



SMUTEK I CELOWOŚĆ LUDZKIEGO ISTNIENIA

Krystyna oraz Jerzy Nowakowscy są artystyczną parą tworzącą oraz mieszkającą w Krakowie. Pomimo, iż dzielą razem pracownię, ich prace oraz artystyczne ścieżki różnią się od siebie. Krystyna Nowakowska tworzy oryginalne kompozycje w wosku, które są odlewane w brązie techniką „wytapianych modeli”. Twórczość artystki charakteryzuje subtelność ujęcia wybranych motywów, a jej rzeźby wyróżnia wdzięk oraz efemeryczny charakter. Postacie, które są bohaterami jej realizacji, wydają się jedynie zasugerowane i sprawiają wrażenie delikatnych i ulotnych figur. Jak zauważyła Maria Zientara, twórczość Nowakowskiej oscyluje wokół jednego tematu, który artystka przedstawia na wiele sposobów. Jej sztuka jest opowieścią o ludzkiej kondycji, obliczach egzystencji, o codzienności oraz przemijaniu. Smukłe postacie, bohaterowie twórczości Nowakowskiej, widziane jakby z oddali, przywodzą na myśl twórczość jednego z największych egzystencjalnych twórców – Alberta Giacomettiego. Jak twierdzą jednak krytycy, sztuka Nowakowskiej jest pełna optymizmu – pod powłoką smutnego świata, jej dzieła przeszte są wiarą w celowość ludzkiego istnienia.

Prace autorstwa Krystyny Nowakowskiej znajdują się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, w galeriach, oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. w Krakowie, Boliwii, Francji, Holandii, Japonii, Niemczech, Norwegii, Szwajcarii, Szwecji, USA, we Włoszech.



TWARZ

POZ. 52 - 59

52

ANTONI JANUSZ PASTWA
1944

"Twarz "

marmur, 40 x 35 x 40 cm

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 400 – 8 600 EUR

LITERATURA:

Antoni Janusz Pastwa, Cienie, Torsy, Twarze, [red.] Piotr Szymor, Warszawa 2014, s. 104 (il.)

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

Krzysztof Mętrak



53

EWA DĄBROWSKA

1989

"Popiersie", 2021

drewno, 67 x 32 x 30 cm

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 800 – 2 600 EUR

Ewa Dąbrowska po ukończeniu studiów z wyróżnieniem na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Antoniego Janusza Pastwy, wyjechała do Francji i kontynuowała edukację w École des Beaux Arts w Wersalu na Wydziałach: Malarstwa oraz Grafiki. Otrzymała stypendium Inicjatywy ENTRY oraz nagrodę Towarzystwa Przyjaciół ASP w Warszawie. Silny wpływ na twórczość artystki odegrała fala terrorystycznych ataków we Francji w 2015, w których konsekwencji poprzez swoją sztukę angażuje się ona w walkę przeciwko nienawiści. Rzeźby Dąbrowskiej, wykonane w brązie lub drewnie, pobudzają odbiorców do refleksji nad sensem egzystencji. Stanowią medium pozwalające na odkrycie lepszego, piękniejszego, bogatszego i bardziej duchowego życia.

Jednocześnie dzieła Dąbrowskiej są niezwykle bliskie naturalistycznej wizji, opartej na budowie własnego wewnętrznego świata. Ważnym obszarem jej działań jest Sztuka Ziemi, pozwalająca na refleksję nad kondycją planety oraz podejmowanymi tu poczynaniami człowieka. Nostalgia za zaginionym światem i dawnym stylem życia jest również charakterystyczna dla postawy twórczej Jana Pawłowskiego – ojca Dąbrowskiej, który przekazywał jej miłość do medium rzeźbiarskiego od jej najmłodszych lat. Również drewno stanowi ich wspólny ulubiony materiał i podstawowe tworzywo artystycznych wypowiedzi. Istotnym miejscem twórczym Dąbrowskiej jest założona przez nią w 2008 galeria sztuki Atelier Ewa-D. Dzięki realizowanym tu ekspozycjom artystka zdobyła światowe uznanie, referencję w Benezit, a jej dzieła są częścią międzynarodowych kolekcji artystycznych.



54 †

ALFONS KARNY

1901–1989

Portret Stanisława Noakowskiego, lata 70. XX w.

ceramika szklwiona, 52 x 40 x 34 cm
sygnowany: 'Karny'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 300 – 6 500 EUR

W twórczości Alfonsa Karnego na pierwszy plan pod względem tematyki wysuwa się portret. Sam artysta uzasadnia tę znakomitą część swojej twórczości słowami, że człowiek jest bowiem tematem nadzwyczajnym, najlepszym z możliwych dla sztuki rzeźbiarskiej. Zamiłowanie do tej formy u Karnego pojawiło się już podczas studiów w pracowni Tadeusza Breyera. Pochodzący z Białegostoku rzeźbiarz był najbardziej cenionym portrecistą wychowanków profesora. Już jako młody artysta decydował, czyja podobizna wyjdzie spod jego dłuta. Portrety wykonane przez niego cechował klasyczny spokój o harmonijnej, miękkiej linii. Znakomitą częścią portretowej twórczości Karnego jest cykl poświęcony słynnym Polakom. Odrodzona ojczyzna potrzebowała bowiem odwołania do wielkiej tradycji oraz znakomitych osobowości doby XX-lecia. „Pierwszym dziełem artysty, którym Alfons Karny rozpoczął tworzenie cyklu portretów sławnych Polaków, była rzeźba przedstawiająca Stanisława Noakowskiego. Wybór ten był podyktowany wrażeniem, jakie wywarł profesor w trakcie inauguracyjnego wykładu, w którym uczestniczył Karny. W zachowanych notatkach szczegółowo przedstawił jego postać, zrelacjonował przebieg wykładu z historii sztuki i opisał reakcje studentów, którzy podziwiali erudycję profesora. Ten wybitny znawca architektury polskich Kresów, autor rysunków i akwareli, od tej pory stał się jego wychowawcą, mistrzem i przyjacielem. Wśród zdjęć wykonanych w pracowni rzeźb Tadeusza Breyera, jedno z nich przedstawia Karnego przy korekcie rzeźbiarskiego portretu Stanisława Noakowskiego. Rzeźba ta, zrealizowana w 1929, w granicie, zdobyła nagrodę w konkursie na popiersie Sławnych Polaków. Odlana w brązie, eksponowana na dorocznym Salonie Jesiennym w warszawskiej Zachęcie, przyniosła mu drugą nagrodę miasta stołecznego Warszawy i finansowe wsparcie w kwocie 500 złotych. Portret Stanisława Noakowskiego został również nagrodzony złotym medalem na Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 r.” (Ryszard Saciuk. Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków, Białystok 2020, s. 34).



55 †

FRYDERYK TOTH

1896-1982

Tosia (Antonina Grodziska), lata 30. XX w.

brąz, drewno, 34 x 16 x 16 cm
sygnowany z tyłu: 'F. TOTH'
odlew współczesny

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
2 800 – 3 900 EUR

Prezentowana praca to ciekawy przykład głowy portretowej dziecka. Wycucie jednolitości bryły i formy oraz gładki modelunek przypominają antyczną rzeźbę grecką. Jest to jednakowoż autorska, indywidualna interpretacja klasycyzmu w wykonaniu lwowskiego rzeźbiarza, wcześniej oficera Wojska Polskiego i sportowca – Fryderyka Totha. Małą dziewczynka, którą sportretował rzeźbiarz, uderza widza swoją powagą, która kontrastuje z dziecinnymi rysami twarzy i niewątpliwym urokiem.

„Tosia” to rzeźba na wskroś art deco. Syntetyczna, zgeometryzowana forma pozwala przypisać pracę nurtowi klasycyzującego modernizmu lat 30. i 40. XX wieku. Fryderyk Toth był mężem Janiny Reichert-Toth, od 1936 współuczestnikiem jej wszystkich prac konkursowych i współautorem jej sukcesu. Zdaniem Karoliny Grodziskiej, biografki małżeństwa rzeźbiarzy, Fryderyk był swoistym łącznikiem ze światem swojej egotycznej, skoncentrowanej na sobie i swojej twórczości żony. Po upływie 40 lat, w wywiadzie z okazji przyznania jej Nagrody im. Brata Alberta, artystka powiedziała do męża: „nie zrobiłabym ani części tego, co zrobiłam, gdybym nie zyskała oparcia w tobie”.



56

STANISŁAW KAZIMIERZ OSTROWSKI

1879–1947

Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego, lata 30. XX w.

marmur karraryjski, 33 x 26 x 20 cm

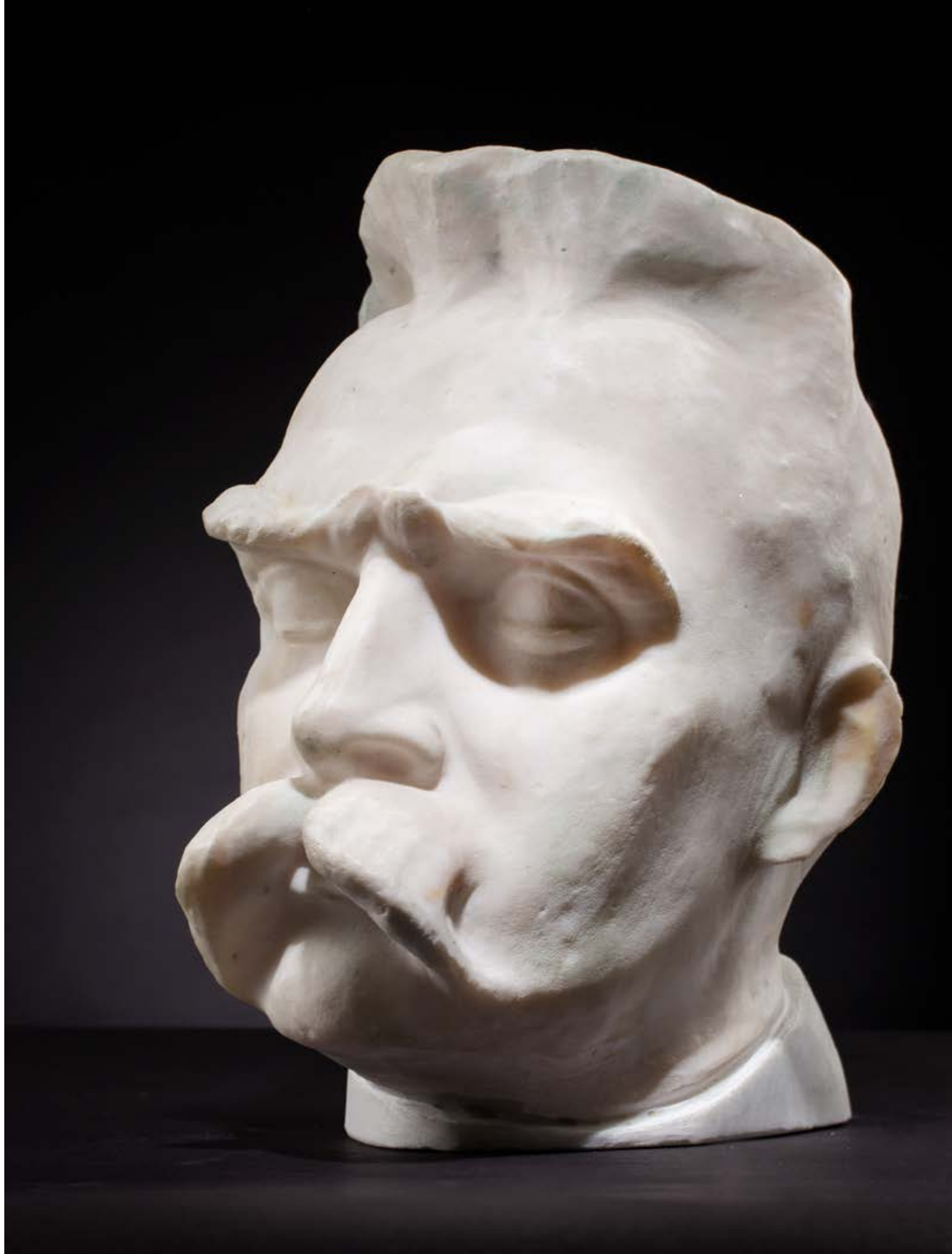
estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

Stanisław Kazimierz Ostrowski to wybitny rzeźbiarz, którego twórczość jest w obecnym czasie nieco zapomniana. Dzieje się tak zupełnie niesłusznie, ten utalentowany artysta bowiem święcił w epoce triumfy i zyskał szerokie grono wielbicieli. W jego oeuvre dominującą część stanowią kompozycje portretowe. Do najbardziej znanych należą niewątpliwie wizerunek żony artysty, Bronisławy, z 1907, a także popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego stworzone w 1920. Ostrowski jest również autorem ikonicznego już dzisiaj portretu wspaniałej malarki, Olgi Boznańskiej. O sławie Ostrowskiego świadczy zlecenie mu wykonanie pomnika konnego króla Władysława Jagiełły dla polskiego pawilonu na Światową Wystawę w Nowym Jorku w 1939. Na skutek wybuchu II wojny światowej dzieło nie powróciło do Polski i od 1945 zostało ustawione w tamtejszym Central Parku.

Najpopularniejszą, obok projektu Grobu Nieznanego Żołnierza, pracą rzeźbiarza jest całopostaciowa sylwetka Józefa Piłsudskiego znajdująca się w Sali marmurowej w Belwederze, której brązowy odlew został odsłonięty w 1998 przed Prezydentką Rezydencją. Prezentowany w katalogu portret marszałka jest prawdopodobnie studium do marmurowej figury. Wykonana w szlachetnym materiale głowa marszałka została opracowana w podobny sposób do reprezentacyjnej rzeźby z Sali Marmurowej. Ostrowski oddał w szalenie trudnym materiale werystyczny portret marszałka, z charakterystycznym, pogrążonym w zadumie spojrzeniem.



57 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

Julian Marchlewski, 1954

brąz patynowany, granit, 33 x 21 x 24 cm
sygnowany z tyłu: 'Dunikowski'
Portret Juliana Marchlewskiego z II cyklu "Głowy wawelskie"
unikat

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
7 500 – 9 700 EUR

„Pośród wszystkich innych ozdób zamku krakowskiego odznaczających się pięknym pomysłem architektonicznym górna kondygnacja sali większej z wyrzeźbionymi na suficie tysiącami ludzkich głów o rozmaitych rysach i kształtach wzbudza wśród oglądających zachwyt i zarazem wyraża milczący majestat miejsca, jak gdyby dzięki mnóstwu głów i wielkiej liczbie ludu był on najwspanialszą ozdobą władcy” — tak w 1660 o tzw. Głowach Wawelskich pisał Andrzej Maksymilian Fredro (Kazimierz Kuczman, *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków 2004, s. 151). Owe „tysiące” odnosiły się do 193 rzeźb, umieszczonych w XVI wieku (zamówione u rzeźbiarza Sebastiana Tauerbacha przed 1540) na suficie (w kasetonach) Sali Poselskiej Zamku Królewskiego na Wzgórzu Wawelskim. Przedstawiały królów, żołnierzy i dworzan, osoby ważne dla Rzeczypospolitej. Historia tej realizacji jest burzliwa i dobrze odzwierciedla polską historię. Wraz z upływem czasu rzeźby marniały (nie myślano wówczas z takim pietyzmem o zachowywaniu dzieł sztuki w ich pierwotnym stanie). Ważnym i zarazem tragicznym momentem dla Głów Wawelskich, podobnie jak i dla całego kompleksu na Wawelu, była okupacja wzgórza przez Austriaków. Ci w upokarzającym praktyczno-symbolicznym geście zamienili zamkowe budynki na koszary, przez co ucierpiały Głowy Wawelskie. Pozostałe przy „życiu” 30 z nich zabrała do Puław Izabela Czartoryska. Ich losy były burzliwe, zostały skradzione przez Rosjan, przechowywane w Moskwie, a potem restytuowane na mocy traktatu ryskiego. Losy rzeźb i ocalenie tylko ich niewielkiej części podniosło jeszcze rangę całości. Już po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w 1924, kiedy rekonstruowano Salę Poselską, podjęto decyzję o dorzeźbieniu nowych do tych zachowanych, XVI-wiecznych głów. W maju 1925 Xawery Dunikowski zaprezentował 6 próbnych głów, które zyskały aprobatę komisji, na której czele stał Adolf Szyszko-Bohusz. W zamówieniu chodziło o to, żeby wyrzeźbić portrety wybitnych osobistości minionego czasu (po XVI wieku). Przez kolejne cztery lata Dunikowski pracował nad kolejnymi głowami. Był do tego dobrze przygotowany — dysponował kilkoma gipsowymi odlewami XVI-wiecznych oryginałów, studiował też gruntownie ikonografię strojów i fryzur z epoki. Rzeźby Dunikowskiego zostały wyeksponowane w 1927 z okazji wizyty na Wawelu prezydenta Ignacego Mościckiego. Zestawienie tych dwóch porządków (renesans – współczesność) wywołało niestety oburzenie i spowodowało rezygnację z zamówienia.

Mimo to ów cykl i praca nad nim wywarły duży wpływ na wyobraźnię Dunikowskiego. Artysta kontynuował go w latach 1954–61, przygotowując tzw. Panteon Kultury Polskiej. Tworzą go portrety osobistości ze świata sztuki i teatru (Wyspiański, Boznańska, Modrzejewska), nauki (Śniadecki, Curie-Skłodowska) oraz polityki (Waryński, Marchlewski, Dzierżyński).



58 ↑

BAZYLI WOJTOWICZ

1899–1985

Portret mężczyzny (B. Szalewicz), 1942–43

brąz patynowany, 47 x 32 x 30 cm
odlew wykonany w latach 90. XX w.
edycja: 2/2

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 600 – 2 250 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:
porównaj: Twórczość Bazylego Wojtowicza: katalog wystawy jubileuszowej z okazji 80-tej rocznicy urodzin artysty i w 50-lecie pracy twórczej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, s. 38, s. 13 (il.)

Bazyli Wójtowicz uczył się u najważniejszych rzeźbiarzy polskiego dwudziestolecia międzywojennego — u Henryka Kuny oraz Jana Szczepkowskiego. Wstąpiwszy na Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie uczył się jeszcze u słynnego medaliera i rzeźbiarza, Tadeusza Breyera.

Po studiach działał w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, w której od 1936 roku prowadził pracownię rzeźby monumentalnej, a od 1938 rzeźby monumentalnej. Wojna rzuciła go do Częstochowy, a później do Warszawy, z resztek której powrócił potem do Poznania, z którym związany był do końca życia (1985). W 1956 roku został profesorem nadzwyczajnym PWSP, w której wykładał aż do przejścia na emeryturę (1969). Wójtowicz brał udział w Światowej Wystawie Olimpijskiej w Nowym Jorku (1939) oraz Międzynarodowej Wystawie Rzeźby w Muzeum Rodina w Paryżu (1951). Był laureatem nagród w konkursach rzeźbiarskich, między innymi: za projekt pomnika Tadeusza Kościuszki (I nagroda) i Adama Mickiewicza w Poznaniu (wspólnie z Czesławem Woźniakiem, I nagroda) oraz Nagrody Miasta Poznania, 1956. Największym artystycznym wyróżnieniem Wójtowicza była jego monograficzna wystawa, zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1975 roku. Uczniami Wójtowicza byli Jan Berdyszak, Józef Kopczyński, Anna Krzymańska, Anna Rodzińska, Olgierd Truszyński oraz Mieczysław Welter.



59

JACEK OPAŁA

1970

Głowa dziewczyny, 2005

ceramika, marmur, 50 x 46 x 17 cm
sygnowany i opisany u dołu: 'JO N5'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 250 EUR

„Piękno kobiecie jest chyba dla nas mężczyzn najmocniejszym bodźcem do działania. Dlatego też przyjemnie mi się pracuje nad oddaniem tych, czasem niby – nieistotnych niuansów, które mają zostać przez widza odkryte i w domyśle zrozumiane. To na przykład lekki uśmiech, który budzi zastanowienie i różne pytania, takie jak: dlaczego ona się uśmiecha? Mam wielką nadzieję, że to właśnie jest dla widza fajne, a w jego głowie zaczynają się rodzić miłe odpowiedzi. Podsumowując, rzeźbię głównie kobiece motywy, ponieważ są najbardziej pobudzające i najwięcej można w nich zamknąć niedomówień i piękna. To jak w życiu: nigdy nie wiesz, co tak naprawdę kryje się za jakąś piękną twarzą”.

Jacek Opała



GLINIANY ZASTRZYK ADRENALINY

Jacek Opała w ciągu ostatnich lat wypracował swój bardzo indywidualny i powszechnie rozpoznawalny styl. W centrum zainteresowań twórczych artysta umieszcza wizerunek kobiety, na której temat tworzy niekończące się wariacje. Wykonywane przez Opałę popiersia bardzo często są łączone z fantastycznymi elementami: zegarami, motywami architektonicznymi czy też formami bimorficznymi. Ważny w twórczości Opały jest również element zmysłowości, a sam artysta stara się zbudować atmosferę tajemniczości i bardzo osobistej relacji pomiędzy jego rzeźbami a odbiorcą. W swych dziełach wyraźnie nawiązuje do kanonu klasycznego piękna, wypracowanych w epoce renesansu. Opała przyznaje, że jest entuzjastą rzeźby klasycznej, choć sam nie stroni od zdobyczy współczesnych technologii, które pozwalają mu z jednej strony skupić się na formie idealistycznej, a z drugiej – odważnie eksplorować świat surrealistu i fantasy. Opała stale balansuje pomiędzy perfekcją formy a otwartością przekazu, co ma na celu pozostawić przestrzeń do ostatecznej interpretacji widzowi.

Większość jego prac jest tworzonych w glinie szamotowej, które pokrywa szkliwem i wypala w piecu elektrycznym w temperaturze 1400 stopni. Każda z jego rzeźb jest unikatem, chociaż artysta bardzo często tworzy cykle podobnych do siebie obiektów, które stanowią zapis procesu myślowego artysty. Cechą charakterystyczną prac Opały są również stemple, podobne do tych, które można znaleźć na ceramice bolesławickiej, tworzonej w rodzinnych stronach artysty. Jak sam przyznaje, glina stanowi wyjątkowo wdzięczny materiał do pracy, wybacza błędy i posiada ogromny potencjał plastyczny. Różne typy gliny dają sposobność uzyskania zróżnicowanych efektów plastycznych. Dodatkowo samo barwienie i szkliwienie stanowi dla artysty niekończący się ogród doświadczeń. A jak sam artysta przyznaje, każde otwarcie pieca jest dla niego zastrzykiem adrenaliny, ponieważ nigdy do końca nie wiadomo, jaki będzie efekt.



Jacek Opała w pracowni / dzięki uprzejmości artysty



ŚWIATŁO I KOLOR

POZ. 60 - 68

ALEKSANDRA WEJCHERT
1921-1995

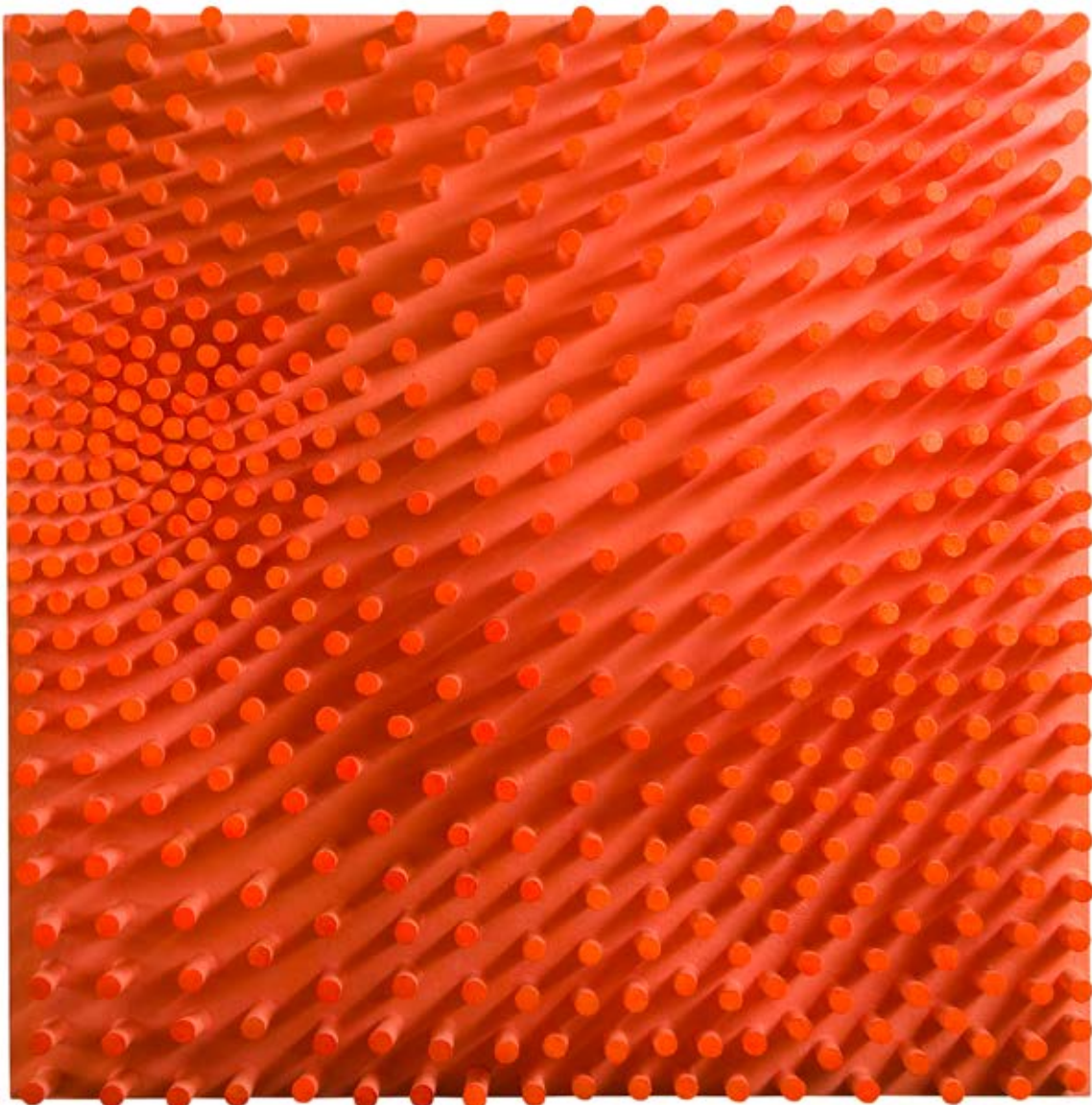
Bez tytułu

technika mieszana/sklejka, 91,5 x 91,5 cm
na odwrociu nalepka z numerem '14'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 300 EUR

Prezentowana rzeźba Aleksandry Wejchert stanowi dowód niebywałych zdolności i lekkości, z jaką poruszała się artystka na polu niemal każdej z dziedzin artystycznych. Jej prace sytuujące się na pograniczu dyscyplin, stanowią wypadkową jej niezwykle różnorodnych zainteresowań. Aleksandra Wejchert swój pierwszy dyplom odebrała na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, zaś w kolejnych latach kontynuowała swoją edukację na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Architektoniczne traktowanie bryły, przy jednoczesnym zachowaniu wrażliwości na walory graficzne takie jak kontrast, faktura znalazły przełożenie na jej wieloletnią praktykę rzeźbiarską.

Artystka eksperymentowała z formą rzeźbiarską czerpiąc z dokonań abstrakcyjnej sztuki awangardowej, poczynwszy od konstruktywizmu po minimalizm, jednocześnie wyłamując się sztywnym założeniom każdego z tych nurtów. W swojej twórczości operowała uproszczonymi, geometrycznymi formami wykazywała jednocześnie dużą dbałość o dobór i obróbkę materiałów. W prezentowanym obiekcie Wejchert upraszczając formę i redukując ingerencję wobec zastosowanych surowców starała się wydobyć bogactwo i walory estetyczne zastosowanej materii. Operując w sposób wręcz malarski barwą, poprzez polerowanie brązu wyeksponowała jego różne odcienie i zestawiała go z granitem, konotującym raczej sztuki dekoracyjne niż materiał rzeźbiarski. Jej oszczędna stylistyka i subtelne operowanie barwą pozwalają docenić kunszt artystki, ale także bogactwo i piękno przynależne naturze i jej tworom.



61 †

BARBARA PNIEWSKA

1923–1988

"Zamknięta forma w kosmosie", 1966

metaloplastyka/aluminium polerowane, 89 x 66 cm
na odwrociu papierowa etykieta: 'HAMILTON GALLERIES, 8 George Street, Hanover Square, Londyn, W1, Barbara Pniewska, Zamknięta forma w kosmosie, Kat. nr 5. 1966'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 300 EUR

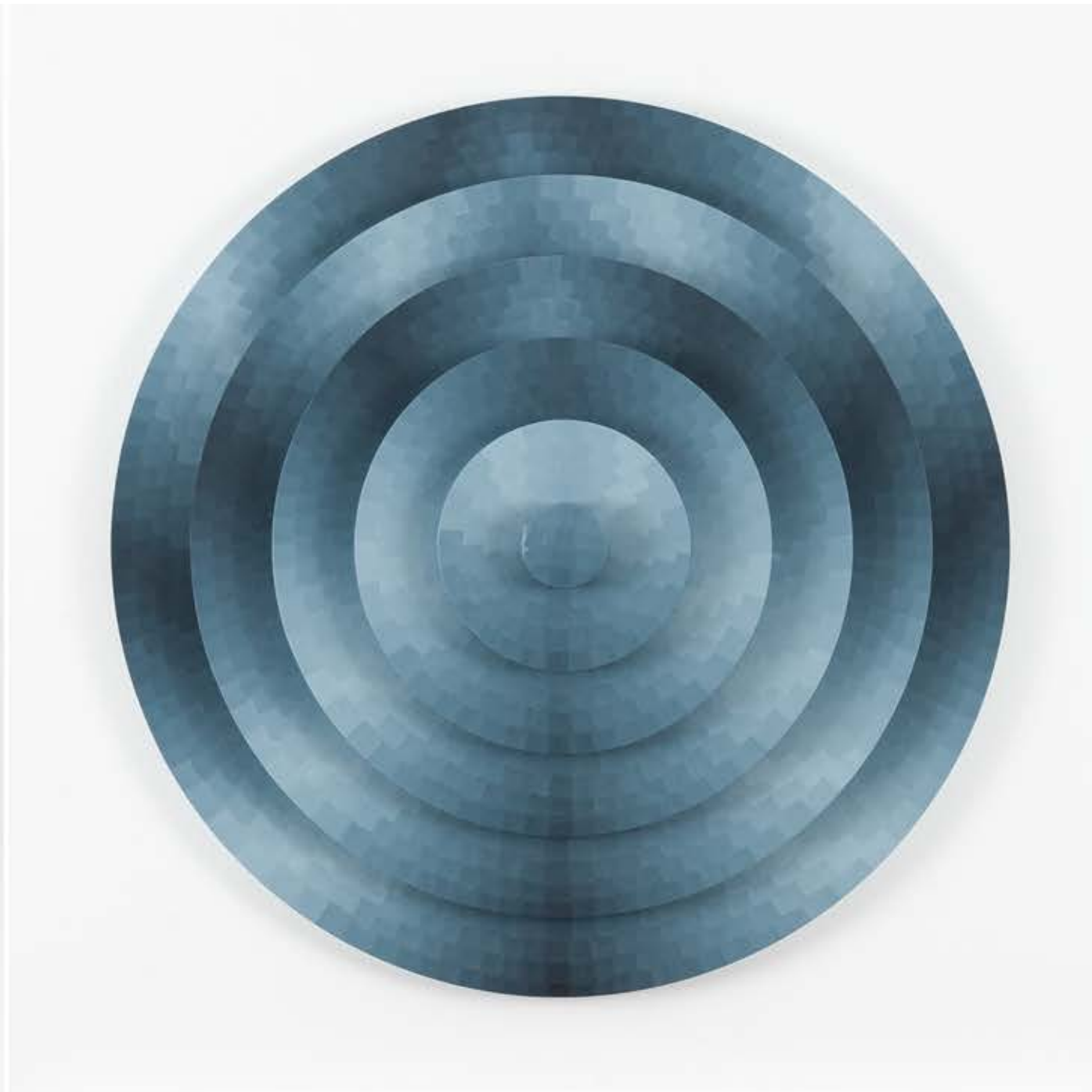
WYSTAWIANY:
Barbara Pniewska, Closed Form in Space, Hamilton Galleries, 11.04.–6.05.1967

Polska metaloplastyczka, twórczyni awangardowych reliefów z wykorzystaniem blachy metalowej, gwoździ i desek. Barbara Pniewska ukończyła ASP w Warszawie, a także studiowała na akademii w Krakowie. Artystka była powiązana z Galerią Krzywe Koło w Warszawie – pierwszej w postalinowskiej Polsce galerii o niezależnym od socrealizmu programie artystycznym. W 1961 galeria poświęciła jej wystawę indywidualną, gdzie artystka przedstawiła swoje malarstwo.

Prace Barbary Pniewskiej stanowiły korpus „I Kolekcji Galerii Krzywe Koło”. Galeria Krzywego Koła była silnym głosem na polskiej scenie artystycznej, od kiedy została otwarta w 1959 z inicjatywy Mariana Bogusza i Stefana Gierowskiego. Pierwsza kolekcja galerii trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie w 1963, wiążąc nazwisko Barbary Pniewskiej z zaczątkiem zbioru sztuki nowoczesnej w warszawskim muzeum. W 1967 artystka wystawiła trzynaście prac pod wspólnym tytułem, „Zamknięta forma w kosmosie”, w Hamilton Galleries w Londynie. Wszystkie reliefy przedstawiają abstrakcyjne kompozycje ulokowane w aluminiowym panelu. Jedna z prac znajduje się obecnie w kolekcjach National Trust w Londynie.

Reliefy Barbary Pniewskiej wydają się bardziej ewolucją malarstwa niż rzeźby. Artystka nakłada barwy nie za pomocą pędzla, a przytwierdzając odpowiednie materiały do powierzchni. Wypolerowane aluminium w „Zamkniętej formie w kosmosie” ukazuje kolorystyczny potencjał metalu, eksponując też jego dialog ze światłem.





62

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Remy" - dyptyk, 2022

olej, relief/drewno, 50 x 50 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu obu prac: 'Tamara Berdowska | 2022 olej na drewnie'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 000 - 13 000 EUR

63

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Okrag XYZ", 2021

lakier olejny/folia celuloidowa, 52 x 42 x 22,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | 2021, lakier olejny | na folii | Okrag XYZ'

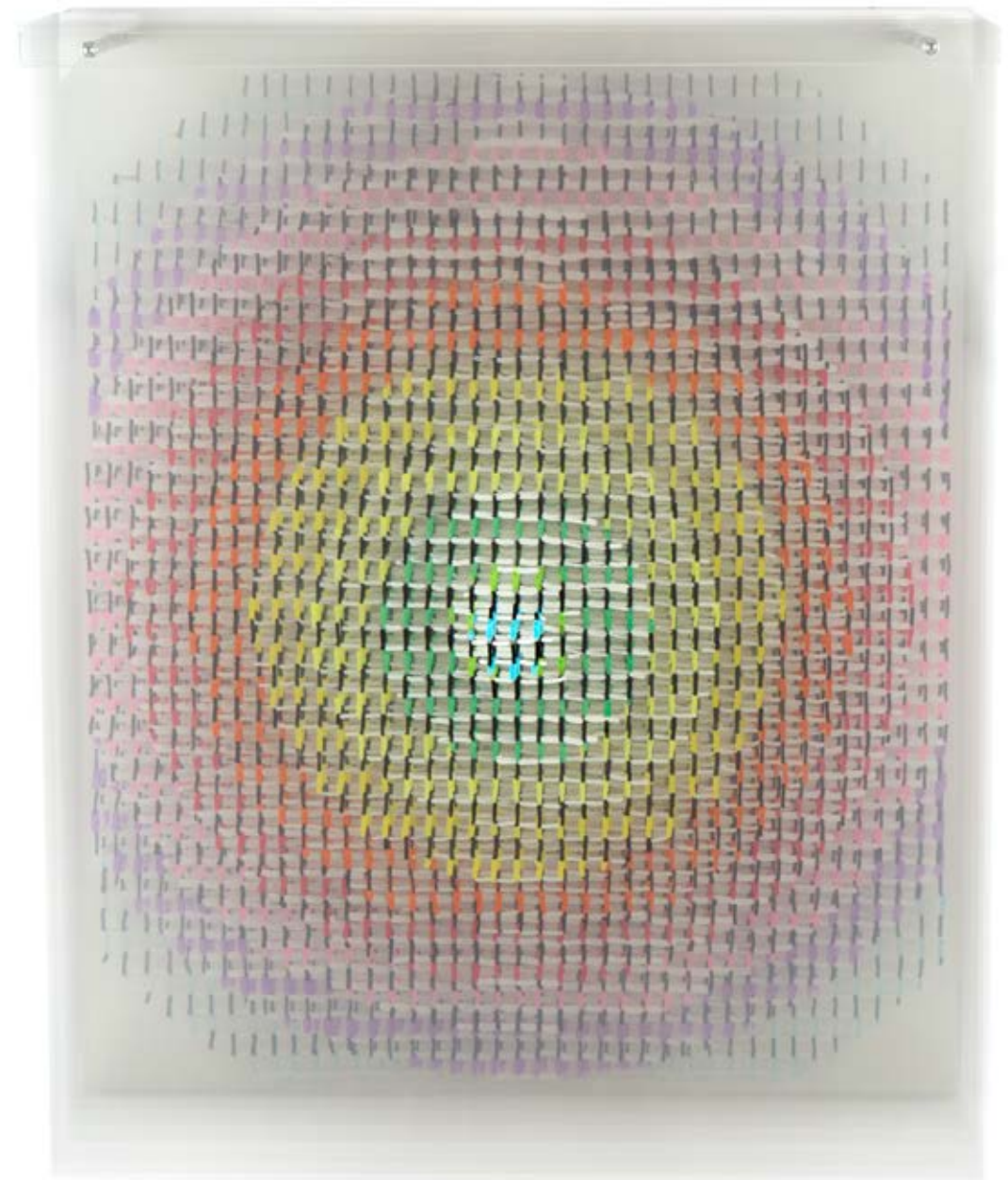
estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 400 – 7 500 EUR

„Tamara Berdowska jest malarką pod każdym względem nietypową. Kiedy jej pokolenie w znakomitej większości uważa już samo malowanie na płótnie za anachroniczne – ona nie tylko używa pędzla i płótna, ale zdradzonej już dawno dla akrylu, tradycyjnej techniki malarstwa olejnego. Gdy cecha jej generacji jest tupet i wciąż nowe próby epatowania turpizmem, okrucieństwem czy obsceną i naruszaniem społecznych tabu dla uzyskania szybkiego rozgłosu – ona tworzy sztukę pełną dyskrecji, umiaru i ciszy”.

Bożena Kowalska



PULSACJE I GŁĘBIA

Zaprezentowana praca należy do cyklu Rysunków Przestrzennych, które powstają w bardzo pracochłonnym procesie. Niezwykły efekt przestrzenności artystka osiąga poprzez rysowanie tej samej, lecz obróconej wokół swojego centrum oraz pomniejszonej figury na kilkudziesięciu foliach. Berdowska nierzadko posługuje się długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys figury dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Kompozycję w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozaicznie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu uchwycone na foliach i powieszone dają złudzenia ruchu, a także wciągają widza w swoje centrum.

Artystkę interesuje uzyskanie efektu głębi, wypukłości oraz pulsacji. Do zagadnień związanych z op-artem twórczyni dodaje energię i żywiołowość. Jak opowiada o wyjątkowej twórczości Berdowskiej w kontekście dokonań innych malarzy Bożena Kowalska: „Mimo, iż rysunki przestrzenne o podobnej koncepcji wykonywało już co najmniej dwóch artystów przed Tamarą lub równoległe z nią: pod koniec lat siedemdziesiątych Amerykanka Rebecca Medel swoje kule, sześciany i korytarze z barwnych siatek, a w latach dziewięćdziesiątych eksperymenty na foliach prowadził także Janusz Kapusta w Nowym Jorku – to jednak osiągnięcia Berdowskiej uznać należy za jej suwerenne odkrycie. Jest bowiem mało prawdopodobne, by mogła się ona zetknąć z poszukiwaniami swoich kolegów na odległym kontynencie, podczas gdy przejście od zmieniającego się w czasie rysunku w filmie animowanym do zmieniającego się w przestrzeni rysunku w filmie animowanym do zmieniającego się w przestrzeni rysunku w obiekcie sztuki – wydaje się naturalne i oczywiste” (Bożena Kowalska, Tamara Berdowska. Obrazy, Kompozycje przestrzenne [w:] Berdowska Tamara. Obiekty. Obrazy, Kraków 2015, s. 19).

Tamara Berdowska studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1985–90 w pracowni Janiny Kraupe-Świderskiej, gdzie uzyskała dyplom z wyróżnieniem. Artystka maluje obrazy oraz tworzy przestrzenne realizacje na nietypowych i oryginalnych podłożach. Pomimo fascynacji geometrią z prac autorki biją emocje, jej dzieła zdają się nieraz żyć własnym życiem. Prace Tamary Berdowskiej znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, Galerii Studio w Warszawie, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz licznych kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą.



64 †

MONIKA SOSNOWSKA

1972

Bez tytułu (Kątownik), 2007

farba/metal, 3 x 18 x 27 cm
na opakowaniu nalepka The Modern Institute / Toby Webster Ltd, Glasgow
edycja: 1/8

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 600 – 3 900 EUR

Monika Sosnowska jest rzeźbiarką, tworzy obiekty i instalacje, dla których inspiracją są dzieła architektoniczne nawiązujące do stylu międzynarodowego, prądu architektury modernistycznej, który swój początek ma w latach 20. XX wieku. W swojej praktyce analizuje niezborność obiektów użytkowych do ich funkcji, badanie ludzkich błędów w wykonaniu projektu, rozpad i deformacje elementów kształtujących przestrzenie. Niejednokrotnie przejmuje przemysłowe formy na użytek rzeźby (jak dzieje się w przypadku zaprezentowanej w katalogu pracy). Korzystając z elementów tworzących nasze codzienne otoczenie: poręczy, krat czy kątowników, przekształca je w obiekty rzeźbiarskie. Poprzez wyrwanie ich z kontekstu i liczne transformacje nadaje im nowe znaczenia. W twórczości Sosnowskiej jednak na próżno szukać narracji, która dopowiedziałaby założenia artystki: większość dzieł pozostaje bez tytułu lub nosi nazwy bezpośrednio od przedmiotów, z których powstały.

O swoich dziełach w tym kontekście artystka mówiła: „staram się wykreować prace, które są w pewnym sensie afektywnie neutralne, a przede wszystkim niezdradzające moich emocji. Ja sama staram się być niewidoczna. Odnoszę się do pewnych estetyk, które są zaczerpnięte z historii albo współczesnego otoczenia, ale korzystam z nich w sposób minimalny, niezbędny do tego, żeby określić jakiś typ przestrzeni albo przedmiotu. Nie odnoszę się jednak do konkretnych zdarzeń. (...) Materiał jest jednocześnie ważny i nieważny. Wiele moich prac zrobionych jest z ‘nie-materiałów’, czyli takich, które odwracają uwagę od tego, z czego są zrobione. Z drugiej strony decyzja ta jest bardzo istotna, trudno jest wybrać taki materiał, żeby wydawał się czymkolwiek. Materiały odnoszą się też do poszczególnych prac, jeżeli np. buduje ścianę, to ma ona wyglądać jak ściana, a nie tylko ją przypominać” (Sebastian Cichocki, Wprowadzić chaos i niepewność. Rozmowa z Moniką Sosnowską [w:] Sztuka-architektury.pl, listopad 2005).



MARTYNA PAJĄK

1991

"Własne centrum"

stal, żywica poliestrowa, 50 x 50 x 40 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Obsesja żeber”, Galeria Sztuki Współczesnej Wozownia, Toruń, 14.05–27.06.2021

„Nude” – prezentacja prac finalistek przeglądu „Świeża krew”, Galeria Socato, Wrocław, luty–marzec 2017

„Rzeźby i obiekty Pająk, które najczęściej są obrzęknięte i napęczniałe od znajdującego się w nich powietrza, to wielozmysłowe nawiązowanie po ciele, pełne czułości i uważności”.

Zuzanna Sokołowska

Krytyczka Marta Smolińska podkreśla, że rzeźby Marty Pająk opowiadają o cielesności, a ciało staje się jądrem estetycznego doświadczenia. Rzeczywiście na pozór chłodne obiekty stworzone z gipsu, czy jak prezentowana na aukcji praca, z białej żywicy, łączą w sobie organiczność i niesamowitą zmysłowość. Autorka, sobie jedynie znanym sposobem, tchnie w nie życie. W recenzji z wystawy „Obsesja żeber”, na której była wystawiana rzeźba „Własne centrum”, Zuzanna Sokołowska pisała: „Pająk, zafascynowana biologicznością, w swoich minimalistycznych realizacjach zwraca uwagę na dynamikę procesów zachodzących w ludzkim organizmie, który codziennie się zmienia, nieustannie przebudowując tkanki. Artystka nie separuje ciała od natury. Włącza go bezpośrednio w środowisko, które jest najbliższym geograficznie miejscem, w którym na co dzień człowiek egzystuje. Prace Pająk silnie przekierowują uwagę widzów na świadomość ciała, z całym jego zmysłowym zapleczem” (Zuzanna Sokołowska, (Ciało) czułość. Recenzja wystawy w Galerii Sztuki Wozownia, źródło: <https://kulturaliberalna.pl/2021/06/15/cialo-czulosc-wystawy-galeria-sztuki-wozownia-zuzanna-sokolowska>).

W twórczości Marty Pająk bardzo ważna jest świadomość doboru i sposobu przetwarzania rzeźbiarskiego medium. Opracowane przez rzeźbiarkę prace przyciągają umiejętnie zastosowaną formą i dopełniającym ją światłocieniem. Ich wygładzone powierzchnie z zaznaczonymi w odpowiednich miejscach łagodnymi załamaniem i subtelnymi falami z pełną premedytacją mają działać na widza, pobudzając zmysł dotyku.



66 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Forma

szkło żaroodporne, wolnoksztaltowane na gorąco z użyciem narzędzi własnej konstrukcji, Huta "Wołomin", 49 x 35 x 38 cm

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 900 EUR

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

Mieczysław Buczyński



EKSPERYMENTY ZE SMUGAMI POWIETRZA

Henryk Albin Tomaszewski to powszechnie doceniony polski twórca, zajmujący się szkłem artystycznym. Tomaszewski kształtował swój własny, indywidualny styl artystyczny przez wiele lat, stając się inicjatorem trendów w projektowaniu szkła przemysłowego w Polsce po wojnie. Doszedł on do perfekcji w swojej dziedzinie, by w szczycie artystycznego rozwoju porzucić wyrabianie obiektów codziennego użytku dla poetyckich kompozycji rzeźbiarskich inspirowanych naturą, jak cykl „Zima”, bądź światem fauny i flory, jak cykle „Łabędzie” czy „Wazony – kwiaty”. Wiele prac nawiązuje także do muzyki, której był wielbicielem.

Henryk Albin Tomaszewski uczył się swojego zawodu w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie, a następnie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Początkowo pracował w hucie szkła w Szklarskiej Porębie, gdzie zaprojektował ponad 250 wzorów szlifów na kryształ. Pobyt na Śląsku trwał do 1950, kiedy to przeniósł się do Łodzi. Później artysta nawiązał kontakt z hutami podwarszawskimi: Targówka, Falenicy oraz Wołomina, a 1963 powrócił do Warszawy.

Artysta w początkowej fazie swojej aktywności eksperymentował – stopniowo zapoznawał się z właściwościami szkła i radził sobie coraz lepiej z jego kontrolą oraz formowaniem. Przez wiele lat tworzył w szkłe unikatowym, modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiwaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy piszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi.

Szybko twórczość Tomaszewskiego zaczęła wyróżniać się nie tylko w Polsce, lecz także za granicą. Jak opisuje dzieła artysty Paweł Banaś: „Ustala własną – oczywiście nie bez związku z tradycją – estetykę tworzywa. W zestawieniu z budzącym powszechny podziw szkłem włoskim czy skandynawskim jego dzieła mogły wydawać się szokujące, wręcz barbarzyńskie” (Paweł Banaś, Henryk Albin Tomaszewski – artysta szkła [w:] Paweł Banaś, Helena Michałowska, Henryk Albin Tomaszewski, Warszawa 1992, s. 14). Dzieła Henryka Albina Tomaszewskiego budzą podziw. Nawet osoba niezaznajomiona z procesem tworzenia szklanych naczyń może wyczuć, obcując z jego wyrobami, że ma do czynienia z arcydziełami. Choć unikalność jego sztuki jest oparta na zręczności i znajomości prawideł, to łamie ona wszelkie podziały na sztukę wysoką i użytkową czy dekoracyjną. Jego wyroby to przede wszystkim wyjątkowe szklane rzeźby, stanowiące zapisy ruchu masy, którą Tomaszewski kształtował w czasie jej zastygania. W jego pracach istotną rolę odgrywa nie tylko kształt przedmiotu, lecz także często jego kolor oraz rytm kanałów, uzyskanych przez wpuszczanie smug powietrza w trakcie wydmuchiwania.

Fragmenty recenzji ze szwedzkiej wystawy artysty zarysowują ten skomplikowany proces formowania szkła: „Dzięki bliskiej współpracy z dmuchaczami szkła stara się on zapewnić szklę możliwość utrzymania własnego charakteru. Jego przedmioty szklane są formowane bezpośrednio i kształtowane w czasie zastygania masy. Ta metoda nacechowana jest świeżością podejścia, ale stwarza możliwości przypadkowych i zbiegu nieplanowanych połączeń. Tomaszewski zna zasady starej sztuki szklarskiej, ale czasem łamie je świadomie. On sam stworzył techniki wcześniej nieznanne z żadnej europejskiej produkcji szkła. Na przykład do szklanej kuli w czasie wydmuchiwania wpuszcza smugi powietrza, otrzymuje w ten sposób kanały przestrzenne wewnątrz, dające ciekawe efekty. Najbardziej jednak imponuje obfitość form, która jest cechą charakterystyczną jego prac, a także ta zuchwałość i wyrazistość, z którymi konsekwentnie realizuje swoje koncepcje. Jako tworzywa używa on przeważnie zwykłego szkła sodowego. Zamiast grawerowanej ozdoby (grawerkil) każe on szklanym sznurom okręcać się wokół szklanego naczynia, aby w ten sposób wzbogacić przezroczystość i wewnętrzną strukturę. Koloru używa on niezwykle oszczędnie, ale gdy to robi, to w sposób świadomy, aby przez kontrast z bezbarwnym szkłem wzmocnić efekt kompozycji. Szkło Tomaszewskiego zwróciło na siebie uwagę międzynarodową” (N. Lindgren, En polsk glaskonstnär – Henryk Tomaszewski, „Norrköpings Tidningen”, 3.10.1969).

67

IRENEUSZ KIZIŃSKI

1937–2008

"Ptak", lata 80.–90. XX w.

metal, szkło, 59 x 56 x 16 cm
sygnowany na podstawie: 'I. Kiziński'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 300 EUR

Chociaż był autodydaktykiem (ukończył wrocławską Akademię Wychowania Fizycznego), Ireneusz Kiziński szkłem artystycznym zajmował się przez ponad trzy dekady. W tym okresie jego twórczość przeszła olbrzymią metamorfozę: od wczesnych prac o charakterze użytkowym (wazony, misy, patery) i rzeźbiarskim (te były często dość prymitywne), przez cykle rzeźb ze szkła bezbarwnego z lat 80. XX wieku, po skomplikowane instalacje łączące różne techniki (między innymi formy „Kumaki”, „Ryszard” czy „Beata” z lat 90. XX wieku). W przypadku najwcześniejszych realizacji Kizińskiego widać, że uległ „magii szkła” wpadając w pułapkę tej materii: skupił się na jej dwóch najbardziej oczywistych cechach: transparentności oraz kolorowi. Dopiero w późniejszym okresie zaczął traktować szkło jako materiał rzeźbiarski, w którym od formy istotniejszy jest przekaz. Jednak właśnie te wczesne realizacje na rynku galeryjnym nie pojawiają się zbyt często (w przeciwieństwie do prac z późniejszego okresu), co zwiększa ich wartość kolekcjonerską.



68

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1976

"Serce zielonego smoka"

szkło, 50 x 23,5 x 23,5

sygnowany przy podstawie: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

3 900 – 5 400 EUR

„Interesują mnie relacje człowieka z naturą. W swoich pracach koncentruję się na atawistycznych potrzebach kontaktu współczesnego człowieka z naturą i wspólnotą. Szukam obszarów ludzkich pragnień, emocji związanych z utratą tych relacji i tęsknotą za nimi. Interesuje mnie uświadomienie sobie przez współczesnego człowieka, że jest biologiczny, że jest częścią przyrody, z którą stracił kontakt i o której istnieniu zapomniał”.

Aleksandra Kujawska



NATURA

POZ. 69-76



69 †

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

"Drzewo", 2008

brąz patynowany, 48 x 28 x 27 cm

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 900 EUR

„Patrząc na te rzeźby, łatwo wyobrazić sobie ich działanie w słońcu i plenerze w przeciwstawieniu z blokami zabudowy, z martwym światem geometrii tworzącej współczesne otoczenie człowieka XX wieku. Byłby to ślad ruchliwości duchowego życia ludzkiego, które nie da się zadusić nawet własnymi tworam, własnej cywilizacji. (...) Propozycje te wskazują, że Wolska należy do tych artystów, którzy wciąż pozostają w kontakcie z realnym bytowaniem człowieka, z myślą o służeniu mu swą sztuką...”.

Ksawery Piwocki



Zofia Wolska studiowała rzeźbę na Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego. Była ostatnią studentką, która została przyjęta do pracowni mistrza. To poznanie zaowocowało wieloletnią współpracą aż do śmierci rzeźbiarza 1965. Jak sama mówi, była z nim do końca życia. Władysław Jaworski wspomina, że Dunikowski również wypowiadał się o swojej podopiecznej niezwykle przychylnie: „Uderzyło mnie, że ‘mistrz’, który rzadko kiedy znajdował dobre słowo o jakimkolwiek rzeźbiarzu (z jakiegokolwiek epoki) – bez wahania powiedział mi, że ‘spośród swoich uczniów liczy na rozwój samorodnego talentu dużej skali Zofii Wolskiej. Ma zacięcie i imaginację’”. Artystka odbywała wiele podróży w ramach stypendiów, m.in. na stypendium Departamentu Stanu USA (1980), stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (1981), stypendium Senatu Miasta Berlina (1982).

Z pracowni artystki wyszło wiele pomników w jej rodzinnych stronach m.in. Rozstrzelanych w Kielcach (1961), Stefana Żeromskiego w Kielcach czy Partyzantów Ziemi Kieleckiej. Oprócz pomników Wolska zajmowała się także rzeźbą kameralną oraz drobnymi formami rzeźbiarskimi. Na warszawskiej Starej Wsi założyła swoją pracownię „Studio Autorskie Rzeźby”, gdzie gościła oraz przyjmowała liczne osobistości ze świata sztuki, polityki oraz kultury. Co ciekawe od lat 90. XX wieku pracowała na zlecenie Kancelarii Prezydenta RP i Rządu. Jej realizacje otrzymali m.in. Jimmy Carter, Ronald Reagan, François Mitterrand, Vaclav Havel, król Belgii Baudouin I, Valdas Adamkus, królowa Szwecji Sylwia, Hillary Clinton i Papież Jan Paweł II.

Pracowała bez szkicu, dokładając warstwy gliny, jedną na drugiej, wciąż powiększając dzieło. W wyniku takiego działania powstawały kształtne lub bardziej ekspresyjne formy. Świetnym przykładem ekspresyjnego stylu twórczyni jest zaprezentowana w katalogu praca z cyklu „Drzewa”. Rozłożysta korona tytułowego drzewa przypomina rozedrganą, organiczną powierzchnię.



70

WOJTEK PUSTOŁA
1980

Bez tytułu 20b, 2023

drewno, marmur, 40 x 60 x 30 cm

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 500 – 2 200 EUR





„W Carrarze wszystko kręci się wokół marmuru, po trzech tygodniach masz dość. Ale kiedy w końcu dotknąłem tego kamienia, wsiąknęłam. 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 wchodzi 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 szlifierka kątową duże bloki, z których zostają delikatne, roślinne formy”.

Wojtek Pustoła

TOMASZ KAWIAK

1943

"Lot powyżej gniazda dżinsów", 1988

brąz patynowany, kamień, marmur, 135 x 40 x 20 cm
sygnowany: 'TOMEK KAWIAK' oraz opisany: 'FONDERIA | MARIANI | pietrasanta lu Italy | 1988'

estymacja:
65 000 – 80 000 PLN
14 000 – 18 000 EUR

Działalność artystyczną Tomasza Kawiaka można by zawrzeć w trzech słowach: dżinsy, cegły i kieszenie. Te ostatnie pojawiają się w najróżniejszych kompozycjach i często skrywają zaskakujące przedmioty, którymi Tomasz Kawiak nadbudowuje dodatkowe konteksty do swoich prac. Wypalane i opatrzone pieczęcią cegły natomiast podróżują razem z artystą. Kawiak zabiera je w najodleglejsze zakątki świata i tam je pozostawia. Praktyka ta nosi miano cegłowania – BRICKWORK – i była rozwijana od 1970. Jednak artysta zdecydowanie najbardziej znany jest z dzieł, w których jako tworzywo wykorzystuje denim, tak jak w przypadku prezentowanej pracy. Kawiak stworzył dziesiątki wariacji na temat tego materiału, głównie przestrzennych kompozycji. Na pozór wydawać by się mogło, że jest to praktyka wtórna, pozbawiona głębi treści, jednak dżins jako materiał ma bardzo wiele znaczeń. Pierwotnie kojarzony jednoznacznie z pracującymi na farmach czarnoskórymi niewolnikami, następnie stał się symbolem amerykańskiej rewolucji przemysłowej, tworzeniem się wielkich miast, boomu na hollywoodzkie westerny, by następnie stać się ikoną mody. Z kolei w polskim kontekście jeans był postrzegany jako przedmiot pożądania PRL-owskiego społeczeństwa. Początki historii dżinsu sięgają 1853, kiedy to Levi Strauss osiedlił się w San Francisco, próbując rozwinąć gałąź swojej rodzinnej pasmanterii. Strauss sprzedawał bawełnianą tkaninę, której właściwościami zainteresował się krawiec Jacob W. Davis. Zaczął on używać materiału do produkcji pokrowców na wozy, namiotów i koców. Pewnego dnia zamówiono u niego odzież roboczą, do której produkcji Davis wykorzystał materiał Straussa, wzmacniając łączenia poszczególnych kawałków materiału nitami. Historia Levi Straussa jest dobrze znana, mało kto jednak wie, że próby stworzenia wytrzymałego materiału sięgają XVIII-wiecznych Włoch, a początkowe starania Włochów, by stworzyć tę tkaninę, zakończyły się niepowodzeniem. Splot był zbyt słaby i zbyt gruby.

Dżinsy jako materiał posiadają wiele kontekstów, jednak w przypadku prac Kawiaka materiał ten może sugerować pewien dualizm, co też w dużej mierze określa ukryty przekaz prac Tomasza Kawiaka. Dżins od pozostałych materiałów odróżnia charakterystyczny splot diagonalny, który tworzony jest przy użyciu jednej nici kolorowej i jednej białej. Tkacze używali barwnika w kolorze indygo, aby farbować nitki osnowy na niebiesko, podczas gdy nitki główne pozostały w naturalnym białym kolorze. Podobnie jest z pracami Kawiaka, które na pozór wydają się mieć bardzo bezpośredni przekaz, jednak zawsze posiadają ukryte znaczenia.



72 †

SZYMON KLEJBOROWSKI

1991

"Object Primitive 1: Organic 2", 2019

drewno, stal, 90 x 118 x 30 cm
sygnowany, datowany i opisany na tabliczce u dołu: 'Szymon Klejborowski | OP1: Organic 2. 2019'

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 100 – 1 800 EUR

Rzeźba Szymona Klejborowskiego pochodzi z cyklu „Organic”. Artysta stworzył serie funkcjonalnych rzeźb organicznych nawiązujących w subtelny sposób swoją formą do piękna kobiecego ciała. Obiekt został wykonany z drewna, które jest wyeksponowane na metalowym, ażurowym stelażu. Klejborowski, pracując nad rzeźbą, uwidacznia jej złożoność i warstwowy układ. Widać w nim poszczególne poziomy, które charakteryzują się różnorodną strukturą. Jednak całość została wykończona w bardzo subtelny, aksamitny, przyjemny w dotyku sposób poprzez nałożenie twardej warstwy wosku olejnego. Artysta zadbał o naturalny charakter rzeźby. Zafascynowany cielesnością tworzy organiczne, delikatne, obłe kształty, które przywołują na myśl poszczególne części ludzkiego ciała. Szymon Klejborowski tworzy intymne portrety tego, co pozostaje w sferze niedopowiedzeń, zawierając je w stałej formie rzeźbiarskiej.

Szymon Klejborowski jest absolwentem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie w 2016 uzyskał dyplom na kierunku projektowanie mebli. Przedmiotem jego zainteresowań projektowo-artystycznych są kwestie cielesności, seksualności oraz deformacji ludzkiego ciała. Wszystko to stara się wpisać w kontekst kultury polskiej. Swoje doświadczenie zdobywał zarówno w Polsce, jak i za granicą: w Szanghaju, Berlinie i Nowym Jorku.



73

ALEKSANDRA LIPUT

1989

"Wonder Cup", 2020

ceramika szklwiona, wys.: 38 cm

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR

WYSTAWIANY:

Les Danses Nocturnes, Spread Museum Entrevaux, Entrevaux, 14.07-31.10.2021

WGW20, „Skutki pandemii: sny”, Galeria Serce Człowieka, 1-4.10.2020

Aleksandra Liput odebrała wszechstronne wykształcenie humanistyczne. Studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Papieskim w Krakowie oraz malarstwo i tkaninę eksperymentalną w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2012-2014) i w Warszawie (2014-2017). Studia zwierczyła udziałem w wystawie „Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie” (2017). W 2018 stworzyła z Michaliną Sablik duet kuratorski „Dzidy”, który brał udział w ruchu artystycznym najmłodszego pokolenia twórców, podsumowanym wystawą „Niepokój przychodzi o zmierzchu” w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie w 2022.

Osobista twórczość Liput była wielokrotnie prezentowana na wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w Galerii Labirynt w Lublinie, Galerii Arsenał w Poznaniu, Fundacji Galerii Foksal w Warszawie. Szczególnie intensywny w biografii artystki był rok ubiegły, w którym mogliśmy zapoznać się z pełną skalą jej talentu we wspomnianej wystawie „Niepokój przychodzi o zmierzchu” oraz na wystawach w Galerii Domu No-rymberskiego w Krakowie, galerii Jak zapomnieć w Krakowie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, i na wystawie „Forest Desires” w galerii HOS w Warszawie.

Liput tworzy rzeźby ceramiczne, obiekty tekstylne i instalacje przestrzenne. W swojej twórczości sięga do przedchrześcijańskich rytuałów, szamanizmu i leczniczych obrzędów magicznych. Jej działalność ujawnia ideowe związki z ekofeminizmem, opartym na współbrzmieniu kobiecej energii libidalnej z rytмами przyrody. Rzeźby Liput wyglądają jak plemiennne znaki, amulety, prehistoryczne kielichy – niepokojąco dziko i pierwotnie. Należą do dystopijnej rzeczywistości mitu i fantasy.

Uprawiana przez Liput rzeźba ceramiczna cieszy się coraz większym zainteresowaniem pośród artystów współczesnych. Sytuację tę odnotowuje wystawa „Powrót do ceramiki”, która otwiera się 30 marca w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK w Krakowie i w której obok Aleksandry Liput biorą udział m.in. tak znani artyści jak Jakub Julian Ziółkowski czy Agata Kus.



74 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Smok

brąz patynowany, 41,5 x 12 x 12 cm

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 100 – 1 500 EUR

„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



75 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Cyprys

brąz patynowany, 27,5 x 7,5 x 6,5 cm
sygnowany na spodzie: 'B.CHROMY'

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

900 – 1 300 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 nierozzerwalną jedność; niczym innym się nie praca i nic w jego hierarchii ponad piękno się nie wysuwa”.

Jerzy Madeyski



WSZYSTKIE ZWIERZĘTA CHROMEKO

Bronisław Chromy był polskim artystą rzeźbiarzem, medalierem, malarzem, rysownikiem, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Pochodził z niezamożnej, wielodzietnej rodziny ze wsi Leńcze nieopodal Lanckorony. Wczesna śmierć ojca zmusiła Chromego do ciężkiej pracy w rodzinnym gospodarstwie rolnym i poważnie wpłynęła na utrudnienia w rozwijaniu wrodzonych zdolności artystycznych. Koniec II wojny światowej wiązał się z ciężkim okresem w jego życiu, Chromy rozpoczął pracę w artystycznej odlewni metalu Franciszka Tieslera w Krakowie. Tam zetknął się z popularnym ówczesnie rzeźbiarzem, Karolem Hukanem, który zwrócił uwagę na prace Chromego. Za namową i poleceniem Hukana młody pracownik odlewni, w trybie eksternistycznym i w błyskawicznym tempie ukończył krakowskie Liceum Sztuk Plastycznych, a następnie zdał na studia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tam też spotkał swojego mentora i nauczyciela Xawerego Dunikowskiego. Studia ukończył w 1956, następnie wykładał na macierzystej uczelni, początkowo w filii w Katowicach przez 17 lat. Od połowy lat 70. zaczął uczyć na Wydziale Grafiki w Pracowni Rzeźby w Krakowie.

Jedną z najbardziej znanych rzeźb Chromego jest pomnik Smoka Wawelskiego. Stworzony ponad 50 lat temu w 1969. Pierwotnie miał stać na placu Wolnica jako fontanna, jednak tak charakterystyczna dla Wawelu rzeźba nie mogła znaleźć się tak daleko od siedziby królów. Pod Smoczą Jamą pomnik stanął w 1972, mechanizm gazowy został zamontowany w 1973 i wtedy też rzeźba została oficjalnie odsłonięta. Na placu Wolnica stało inne dzieło Bronisława Chromego – fontanna Trzej Grajkowie. Spacerując wokół Wzgórza Wawelskiego, natkniemy się także na inne realizacje artysty. Na plantach wśród drzew spotkamy trzy kamienne Sowy z 1959. W pobliżu dworku Kossakówka znajduje się pomnik Żołnierzy Polski Walczącej z 1992, w formie trzech monumentalnych orłów. Na Bulwarze Czerwieńskim uwagę przyciąga pomnik psa Dżoka, będący artystycznym wyrazem symbolu psiej wierności.

Dzięki swojemu talentowi, niezwykłej energii i pracowitości artysta tworzył niemal do dziewięćdziesiątego roku życia. Spod jego ręki wychodziły dzieła, których charakterystyczny styl czyni je rozpoznawalnymi i niepowtarzalnymi. Bronisław Chromy był twórcą niezwykle uniwersalnym. W jego dorobku znajdują się monumentalne pomniki, duże rzeźby plenerowe, niewielkie statuetki czy medale. W swojej twórczości Bronisław Chromy podejmował wiele tematów. Zwracając uwagę m.in. rzeźby o tematyce historycznej i martyrologicznej tj. „Pieta Oświęcimska”, muzycznej np. „Pomnik Chopina”, kosmologicznej: Kopernik, konstelacje i układy gwiazdne oraz animalistycznej – bardzo liczną grupę rzeźb z tej grupy można podziwiać w Autorskiej Galerii Bronisława Chromego w Parku Decjusza w Krakowie na Woli Justowskiej. Tematykę animalistyczną profesor podejmuje także w swoich zwykle mocno nasyconych barwnie i wyrazowo obrazach. Malarzkiej pasji oddawał się Bronisław Chromy w czasie wakacyjnych pobytów w Letnim Domu Pracy Twórczej na Mazurach. Te letnie plenery były wieńczone wystawami obrazów, co roku organizowanymi w jego autorskiej galerii. W ostatnich latach życia profesor Bronisław Chromy zadebiutował jako pisarz, wydając autobiografię pt. „Kamień i marzenie”.

Twórczość Bronisława Chromego jest niezwykle uniwersalna zarówno pod względem środków wyrazu artystycznego, jak i tematyki dzieł. Ten wybitny artysta zrealizował liczne pomniki, rzeźby plenerowe i kameralne oraz dzieła sakralne, które na trwałe zapisały się w historii sztuki i kultury narodowej. W marcu 2009 prof. Bronisław Chromy został Laureatem Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Artysta brał udział w wielu wystawach zbiorowych. Od lat 60. ubiegłego wieku prezentował również swoje prace na wystawach indywidualnych. Zdobył też wiele nagród w konkursach na projekty pomników. Prace prof. Bronisława Chromego znajdują się w zbiorach m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Medalierstwa we Wrocławiu, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach oraz muzeów w Oświęcimiu, Paryżu, Kopenhadze, Moskwie, Skopje, Helsinkach, Barcelonie, Dijon, Rawennie, Hasselt, Bochum i w Arezzo. Ponadto w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. w Austrii, Japonii, Australii, USA oraz Kanadzie.



76 †

BRONISŁAW CHROMY

1925 2017

Macierzyństwo

brąz patynowany, 39,5 x 11 x 14 cm

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 100 – 1 500 EUR

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

Jerzy Madeyski





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 13 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.**

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

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

**PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:**



PRACE NA PAPIERZE
9 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 KWIEŃNIA 2023
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
25 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 KWIEŃNIA 2023
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



SZTUKA FANTASTYCZNA
13 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 MAJA 2023
kontakt: Karolina Jankowska
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



NOWE POKOLENIE PO 1989
1 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 MAJA 2023
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



RYNEK AUKCYJNY W 2021 ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 45 %

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD PONAD 10 LAT JEST DESA UNICUM

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 14 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W MARCU 2022 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



ÉCOLE DE PARIS
11 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 KWIETNIA 2023
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PRACE NA PAPIERZE
18 MAJA 2023
Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 KWIETNIA 2023
kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
17 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 KWIETNIA 2023
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
15 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 MAJA 2023
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

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 nie 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 konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych
Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i 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 od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(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.
☐ – 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 służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub 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 temple 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 zgodnie 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 wszytskich 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 przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje 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: BREXPLPWWBK. 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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 uchybieńiaw 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 aukcjonerą 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
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 wyrażnie 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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe 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.

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 określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy 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 reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych 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 jakiegokolwiek z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ**.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
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.

AUTORZY I AUTORKI TEKSTÓW:

Paulina Brol poz. 7, 29
Tomasz Dziewicki poz. 25, 43
Karolina Jankowska poz. 2, 5, 8, 28, 39, 46, 51
Wiktor Komorowski poz. 6, 60, 71
Anna Kowalska: poz. 35, 65
Nicole Lewandowska: poz. 17, 36, 66
Agata Matusielańska poz. 10, 13, 32, 36, 49, 50, 63. 69
Dorota Monkiewicz poz. 73
Jan Rybiński poz. 14
Małgorzata Skwarek poz. 20, 21, 22, 23, 24, 26, 54, 55
Michał Szarek poz. 18, 42
Katarzyna Szczęsna poz. 30, 43, 52
Alicja Sznajder poz. 38, 45
Marek Wasilewicz poz. 19, 57, 58
Olga Winiarczyk poz. 37, 75
Katarzyna Żebrowska poz. 33, 65

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 13 KWIETNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Poz. 2: Igor Mitoraj, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 13: Wystawa prac Aliny Szapocznikow, Galeria sztuki Zachęta, Warszawa, 1966, fot.Wojtek Laski/East News
Poz. 13: Alina Szapocznikow w pracowni, lata 60. /fot.Marek KAREWICZ/ East News
Poz. 14: Chana Orloff przy swojej rzeźbie "Macierzyństwo", źródło: Wikimedia Commons
Poz. 18: Władysław Skoczyłas, Zbójnik tańczący nad ogniem, źródło: Desa Unicum
Poz. 20: Maria von Walterskirchen, Zakopane (?), źródło: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Poz. 20: Albin Kobé (?), Maria von Walterskirchen, Wiedeń około 1920, źródło: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Poz. 20: August Zamoyski, Paryż około 1924-1926, źródło: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Poz. 20: Eustachy Kossakowski, Portret Pani Marii Walterskirchen, źródło: Desa Unicum
Poz. 21: Odstonięcie pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie projektu Zbigniewa Pronaszki, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 21: Zbigniew Pronaszko, źródło: Desa Unicum
Poz. 22: Xawery Dunikowski podczas pracy, źródło: NAC
Poz. 22: Henryk Chmielewski, źródło: NAC
Poz. 26: Charlie Chaplin na okładce magazynu "Time", źródło Wikimedia Commons

Poz. 33: Jerzy Nowakowski w pracowni / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 34: Wojciech Pustoła, fot. Alicja Szulc / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 35: Fragment wystawy „Julian Boss-Gostawski. Cały ten złom”, Galeria Piekary, Poznań 19.08-07.10.2022, fot. Zygmunt Gajewski
Poz. 36: Adam Bakalarz w pracowni / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 37: Henryk Musiałowicz fot. Jacek Kucharczyk / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 40: Antoni Pastwa w pracowni / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 41: Marek Bimer, fot. Maciej Niemojewski / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 41: Zdjęcie aranżacyjne rzeźby / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 43: Model gipsowy rzeźby Félia Litvinne na zaproszeniu na monograficzną wystawę artysty w 1911 roku, za: Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 322 Félia Litvinne, fotografia, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 45: Stanisław Wysocki / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 50: Kazimierz Zieliński / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
Poz. 50: Kazimierz Zieliński przy Pomniku Polskiego Piechura / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
Poz. 51: Krystyna Nowakowska w pracowni / dzięki uprzejmości artystki
Poz. 59: Jacek Opała w pracowni / dzięki uprzejmości artysty
Poz. 63: Tamara Berdowska / dzięki uprzejmości artystki
Poz. 70: Zdjęcie aranżacyjne, fot. Wojciech Pustoła / dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 13 Alina Szapocznikow, „Lampe-bouche I (Usta iluminowane I)”, 1967
okładka II-strona 1 poz. 17 Magdalena Więcek, „Mosty ”, 1976
strona 2 poz. 20 August Zamoyski, „Portret Marii Walterskirchnen, transpozycja formistyczna”, 1921-23
strony 7-8 poz. 17 Magdalena Więcek, „Mosty”, 1976
strona 281 poz. 25 Olga Niewska, „Strzelec”, 1972
strona 283 poz. 62 Barbara Pniewska, „Zamknięta forma w kosmosie”, 1966
strona 284 poz. 18 „Szkoła Zakopiańska”, Zbójnik, lata 20.-30. XX w.
strona 285 poz. 19 „Szkoła Zakopiańska”, Indyk, lata 20.-30. XX w.
strona 286-okładka III poz. 6 Tomasz Górnicki, „Synthesis III”, 2023
okładka IV poz. 7 Magdalena Abakanowicz, „Z serii "Portrety Anonimowe", 1991
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka







