DESA UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020 WARSZAWA

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020

CZAS AUKCJI
29 października 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 października - 29 października 2020
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

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

KOORDYNATORZY

Alicja Sznajder
tel. 22 163 66 12, 502 994 177
a.sznajder@desa.pl

Małgorzata Skwarek
tel. 22 163 66 48, 795 121 576
m.skwarek@desa.pl

Małgorzata Nitner
tel. 22 163 67 02, 514 446 892
m.nitner@desa.pl

PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

ZARZĄD DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Kacper Tomaszkiewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

---

okładka front, II okładka, strona 1 poz. 7 François Pompon, Ours Blanc (Niedźwiedź polarny), 1922 **strona 2–3** poz. 8 Stanisław Szukalski, „Zamarły lot", 1910 **strona 4–5** poz. 45 Krzysztow M. Bednarski, Złote Marksy, 2018 **strona 6–7** poz. 20 Xawery Dunikowski, Postać kobiety, około 1914 **strona 8** poz. 6 Alina Szapocznikow, Szkic do Pomnika Bohaterów Warszawy „Nike", 1959 **strona 10** poz. Rufin Jeglorz, Pasterz, 1933 **indeks** Igor Mitoraj, „Nudo", 2003 **okładka tył** poz. 4 Magdalena Abakanowicz, Nosorożec, 1993 **tytuł aukcji** Rzeźba i Formy Przestrzenne 29 października 2020 **ISBN** 978-83-66734-09-8 **kod aukcji** 807ARZ015 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00

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

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

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

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

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

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

MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista Sztuka Dawna
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
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699

KAROLINA KOŁTUNICKA
Specjalista Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864

ALICJA SZNAJDER
Asystent Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177

MARCIN LEWICKI
Asystent Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055

PAULINA ADAMCZYK
Asystent Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980

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

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

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

JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853

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

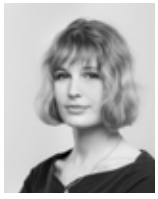
ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465

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

KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447

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

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



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

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

KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221

TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450

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

KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005

KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867

KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366

MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044

MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575

PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849

PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456

MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717

PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

INDEKS

Abakanowicz Magdalena **1–5**
Althamer Paweł **60–61**
Ambroziak Sylwester **31–32**
Artymowska Zofia **53**
Bednarski Krzysztof M. **45**
Bieszczad Antoni **25**
Bimer Marek **51**
Boss-Gosławski Julian **30**
Chromy Bronisław **58–59**
Cybis Bolesław **19**
Dunikowski Xawery **20**
Falender Barbara **22**
Get-Stankiewicz Eugeniusz **46**
Glicenstein Henryk **9**
Górnicki Tomasz **29**
Jarema Maria **16**
Jeglorz Rufin **24**
Lambert-Rucki Jean **14–15**
Leto Norman **43**
Łodziana Tadeusz **38**
Mitoraj Igor **10–13**
Nowakowska Krystyna **27**
Nowakowski Jerzy **26**
Olbiński Rafał **55**
Ostrzeszewicz Krzysztof **28**
Pawlak Włodzimierz **41–42**
Pompon François **7**
Rodzińska Anna **44**
Sętowski Tomasz **56–57**
Sikora Mateusz Jakub **33–34**
Solski Roman **39**
Szapocznikow Alina **6**
Szkoła Zakopiańska **23**
Szpunar Tadeusz **48**
Szukalski Stanisław **8**
Szymanowski Wacław **21**
Tomaszewski Henryk Albin **49–50**
Więcek Magdalena **17–18**
Wolska Zofia **35–37**
Wysocki Stanisław **40**
Zbrożyna Barbara **54**
Zięta Oskar **52**

1 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Praca z cyklu "Rycerze Króla Artura", 2004

metal, 14,5 x 10,5 x 5 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym na spodzie: 'AM 04'
unikat

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Mity, legendy, baśnie potrzebne mi są, aby usprawiedliwiać własne odrywanie się od rzeczywistości. Na Dworze Króla Artura? On przecież nie istniał naprawdę – więc ileż w tej legendzie miejsca na przeczucia, domysły, obrazy, kształty? Noszę to w sobie, rozpoznając kontury, aż ogarnięta ciekawością tak silną, że odrzuca ona wszelkie ryzyko – zamieniam to wyobrażone w obiekt trójwymiarowy, dotykalny, istniejący realnie przede mną. Dziwią mnie zastygłe gesty, widoczny rytm tańca, znieruchomiałość. Każda figura zajęta sobą, zwrócona ku przestrzeni, ale gotowa przyjąć partnerstwo sąsiada, w zapatrzeniu, zamyśleniu".

Magdalena Abakanowicz

2 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Ryba, 2002

brąz, 16 x 25 x 7 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym: 'AM 02'
unikat

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Urodziłam się z koniecznością szukania odpowiedzi na wątpliwości i niepewności, których bagaż przyniosłam ze sobą na świat. Tylko metaforyczny język sztuki mógł być moim prawdziwym porozumieniem z otaczającą rzeczywistością. Sztuka nie jest zawodem ani umiejętnością. To konieczność i sposób egzystowania".

Magdalena Abakanowicz

3 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Dłoń, 2000

aluminium, 8,5 x 17 x 9 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym: 'AM 2000'
unikat

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
6 700 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Jako dziecko, chroniąc nieśmiałość i samotność, budowałam przedmioty. (...) Gdy nadchodzili goście – uciekałam. Pozostawione przedmioty miały mnie zastąpić. To one miały odpowiadać na absurdalne pytania zadawane zwykle dzieciom".

Magdalena Abakanowicz

4 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Nosorożec, 1993

tkanina jutowa, bycze rogi, 71 x 82 x 35 cm
unikat

estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
33 500 - 44 600 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki, 1993
kolekcja prywatna, Polska

„Na samym początku każdego procesu twórczego czy to w nauce, czy w sztuce, jest tajemnica, to, co niewytłumaczalne. Trzeba po prostu zostawić jako tajemnicę pewne sprawy, również w twórczości. Wyjaśniając, kaleczymy je albo zupełnie unicestwiamy".

Magdalena Abakanowicz

Siła obecności zwierzęcia, jego opisu oraz wizerunku w najrozmaitszych formach sztuki i tekstach kultury jest wynikiem fundamentalnej, pierwotnej potrzeby człowieka, by nakreślić i zbadać relację pomiędzy gatunkiem ludzkim a światem przyrody. Owa konieczność szczególnie widoczna jest w twórczości Magdaleny Abakanowicz, która swoimi pracami prowokuje respekt, jakim obdarza się relikty istot zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych. Myśląc o twórczość artystki, możemy wyróżnić dwa zasadnicze motywy jej działań. Z jednej strony są to liczne retrospekcje z całym przynależnym im bagażem traum ostatnich dekad, wyrażone w bezgłowych tłumach postaci, z drugiej jest nim okres przedarchaiczny, czas kreowania mitów, nomadyczności oraz kreacji obiektów kultu wykonywanych z materiałów nietrwałych jak drewno czy tkanina, tak charakterystycznych dla twórczości Abakanowicz, zwłaszcza z wczesnego okresu.

„PRZYCZYN TAJEMNICY, JAKĄ JESTEŚMY SAMI DLA SIEBIE I BEZRADNOŚCI WOBEC SAMYCH SIEBIE UPATRUJĘ W KONSTRUKCJI I FUNKCJONOWANIU NASZEGO MÓZGU, W NASZYM KODZIE GENETYCZNYM. NOSIMY W NIM WIECZNOTRWAŁE ŚLADY DZIEDZICTWA PO NASZYCH PRZODKACH SPRZED MILIONÓW LAT, PRYMITYWNYCH ORGANIZMACH I PIERWSZYCH SSAKACH. DZIAŁANIE ROZUMU ZAKŁÓCAJĄ INSTYNKTY I EMOCJE. OBSERWUJĘ JAK GŁĘBOKO ZAKORZENIONE SĄ ŹRÓDŁA TEJ WEWNĘTRZNEJ WALKI MIĘDZY ŚWIADOMOŚCIĄ, A TYM, CO ODZIEDZICZONE, MIĘDZY SZALEŃSTWEM A MĄDROŚCIĄ, MIĘDZY MARZENIEM A RZECZYWISTOŚCIĄ NA JAWIE”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Powinowactwa twórczości Abakanowicz ze sztuką archaiczną można szukać chociażby w grupie prac zatytułowanej „Cztery postacie kobiece” przywodzącej na myśl greckie płaczki (1984), „Postaciach tańczących” (2000) wykonanych z płótna workowego czy realizacji „Kokon” (1987) otulającej autentyczny zwierzęcy róg. Myśląc jednak o prezentowanej w niniejszym katalogu głowie nosorożca, nie sposób nie zauważyć jeszcze jednego aspektu: motywu ofiary, obecnego także w pracach z dużego cyklu „Głowy zwierząt kopytnych”, które swoim kształtem przypominały myśliwskie trofea oraz formy z „Inkarnacji”. O tych ostatnich artystka mówiła: „Twarze Inkarnacji odsłaniają chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną, aby wreszcie odnaleźć równowagę w obiektywizmie twarzy zwierząt”. Barbara Rose dostrzegła z kolei, że Abakanowicz w swoich pracach: „określa artystę jako proroka, który ujawnia ukrytą za pozorami realność spraw i rzeczy. Jej figury ludzkie, zwierzęta, ptaki i drzewa charakteryzują się pięknem, lecz na pewno nie umownym, wyidealizowanym pięknem, charakterystycznym dla kultury zachodu. Dzieła jej (...) raczej wstrząsają nami i niepokoją, prowokując skojarzenia ze zbiorową świadomością rejestrującą ewolucję umysłu ludzkiego, jego mity i marzenia, od samego początku w prastarych formach życia”.

Prezentowana w niniejszym katalogu głowa nosorożca przywodzi na myśl wykopaliskową bryłę, niezwykle przejmującą i druzgoczącą w swoim wyrazie. Nadrzędnym tematem oraz myślą towarzyszącą Abakanowicz w twórczym akcie wydaje się kolektywne ludzkie sumienie, a także jego ukryta zawartość. Prace z tego kręgu tematycznego noszą w sobie ślady traumatycznej przemocy stosowanej wobec zwierząt. Artystka w ujmujący, niezwykle przekonujący sposób łączy w niej patos przeszłości z przeżywaniem losu człowieka oraz jego związki ze światem przyrody.

5 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

Stojąca figura II, 1986

brąz patynowany, 160 x 48 x 28 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym z tyłu: 'AM 86'

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
78 000 - 111 400 EUR

POCHODZENIE:
Arnold Herstand Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Chicago
kolekcja Jonasa Mekasa, Nowy Jork
Sotheby's, Nowy Jork, 1998
kolekcja prywatna, Europa
Christie's, Amsterdam, 2017
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
porównaj: „Orwell und die Gegenwart", Museum Moderner Kunst, Wiedeń, maj-lipiec 1984
porównaj: „Magdalena Abakanowicz: Sculpture", Riva Yares Gallery, Scottsdale, Arizona, październik-listopad 1988
porównaj: „Magdalena Abakanowicz", Richard Gray Gallery, Chicago październik-grudzień 1990

LITERATURA:
porównaj: Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Mücsarnok, Budapeszt 1988, nr 135
porównaj: D. Ronte, Hess Collection, Nowy Jork 1989, s. 16-17 (il.)
porównaj: Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, [red.] Mary Jane Jacob, Chicago 1990, nr 3, s. 12 (il.), 32

Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, 2008
fot. Maciej Zienkiewicz / Agencja Gazeta

DEFINICJA TŁUMU WEDŁUG ABAKANOWICZ

Niezwykle wyrazista twórczość Magdaleny Abakanowicz pełna jest zaskoczeń, zwrotów oraz przemian formalnych. Figura ludzka pojawia się u artystki z początkiem lat 70. Rzeźby z tego okresu, połączone wspólnym motywem postaci, są zróżnicowane w sposobie przedstawienia sylwetki. Niekiedy są to całe postaci pozbawione głów, czasem jedynie fragmentaryczne ujęcia tułowia („Postaci siedzące"). Tworzone przez artystkę antropomorficzne sylwetki kształtowane są na zasadzie negatywu. Stanowią one raczej zapis obecności jednostki ludzkiej, są miejscem opuszczonym przez figurę. Wykreowana przez Abakanowicz postać stoi przed widzem zupełnie naga, lecz otwarta. Zastygła w tłumie innych podobnych do siebie powłok ludzkich, jednak wyraźnie osamotniona. Każda z nich bogata we własną historię. Motyw mnogości i jednostkowej odmienności obecny jest w myśli Abakanowicz niemal od początków jej „dojrzałej" twórczości. Tworząc postaci stojące, siedzące, kroczące, osamotnione lub te będące częścią tłumu Abakanowicz wskazuje z jednej strony na przyzwolenie uczestnictwa w nieodłącznym chaosie związanym z multiplikacją podobnych sobie istot, z drugiej życia w intuicyjnej izolacji. Jak sama mówiła: „Kiedy sztuka moja stała się figuralna, kiedy zaczęłam posługiwać się odlewami żywych ludzi, które multiplikowałam, nadając jednak indywidualność każdemu osobnikowi, zaczęłam badać ludzkie wnętrze". Właśnie w pojedynczych, wyrwanych z tłumu, niczym z kontekstu społeczeństwa postaciach najbardziej uwidacznia się kondycja jednostki oraz jej indywidualny rys. Prezentowana w niniejszym katalogu odlana z brązu figura stojąca z 1986 jest męską sylwetką o widocznie wydłużonych nogach i pochylonym korpusie. Znamiennie pusta, wydrążona od środka, słaba. Skontrastowana z tłumem jest niejako opowieścią o wykluczeniu i wyobcowaniu.

Kontakt z rzeźbami Abakanowicz jest niewątpliwie przeżyciem nie tylko pod względem estetycznym, lecz także sensualnym oraz głęboko emocjonalnym. Poprzez charakterystyczną jej haptyczność oraz materialność wyrażoną w rysach, bruzdach i załamaniach pobudza do uruchomienia wszelkich receptorów w celu odczuwania i doświadczania ciała. Ten wyrazisty, mocny styl artystki każe myśleć o różnych kategoriach pojmowania piękna, a także zmianach w jego postrzeganiu i rozumieniu, a te stymulować i definiować może jedynie sztuka artystów tego formatu co Abakanowicz.

W latach 80. Abakanowicz zaczęła tworzyć wieloelementowe instalacje, składające się z grupy kilku lub kilkudziesięciu postaci. Są one kontynuacją jej twórczej drogi z połowy lat 60., bowiem już wtedy tworzyła serie jako cykle, grupy, tematy. Figury początkowo wykonywała z utwardzanego żywicą płótna jutowego. W późniejszym okresie postaci odlane były z brązu „trwalszego niż życie", betonu, bądź zespawane ze stali. Abakanowicz korzystała bowiem z różnych materiałów, nieustannie zmieniając skalę oraz technikę, w której aktualnie tworzyła. Cykl tłumów rozpoczyna „Katharsis" – wielofigurowa kompozycja w plenerze – którą artystka zrealizowała w 1985. Trzydzieści trzy postaci wykonane z brązu stają w otwartej przestrzeni Spazi d'Arte w pobliżu Pistoi we Włoszech. Posągowe figury tworzą nastrój pejzażu z brązu, który swoją obecnością kreuje kontemplacyjną przestrzeń, gdzie każdy może poczuć się świadkiem, ale także uczestnikiem misterium. Krocząc w tłumie podobnych mu figur, widz może stać się elementem sztuki poprzez wypełnienie przestrzeni własną fizycznością. Abakanowicz po raz pierwszy tworzy w brązie, materiale, który daje artystce gwarancję długowieczności i czyni ją niejako protagonistką sztuki przestrzennej. Po „Katharsis" powstają inne monumentalne realizacje pojawiające się między innymi w Korei, Japonii, Niemczech i na Litwie. Nie bez przyczyny łączy się tę serię z refleksją nad losem człowieka i nad tym, co niepokoi, acz towarzyszy ludzkości od najdawniejszych czasów, a czego artystka doświadczyła w ustroju totalitarnym. Jak sama napisała w jednym z tekstów: „Od końca wojny, tutaj wojna trwa nadal, każdego dnia budzę się z lękiem, nie znając przyszłości".

6 †

ALINA SZAPOCZNIKOW
1926–1973

Szkic do Pomnika Bohaterów Warszawy "Nike", 1959

gips patynowany, 22 x 10 x 10 cm
na spodzie cokołu żółty napis: 'D 250' oraz nalepka z opisem 'MS 39'
unikat

estymacja:
600 000 – 1 000 000 PLN
133 700 - 222 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Berlin

WYSTAWIANY:
Wystawa prac uczestników konkursu na Pomnik Bohaterów Warszawy, Zachęta, kwiecień–maj 1958
„II wystawa rzeźby Aliny Szapocznikow", BWA w Poznaniu, kwiecień 1960
„Alina Szapocznikow 1926–1973. Rzeźba, rysunek", Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad 1975
„Alina Szapocznikow 1926–1973", Muzeum Sztuki w Łodzi, wrzesień–październik 1975
„Alina Szapocznikow. Rzeźba", BWA w Bydgoszczy, czerwiec 1976

LITERATURA:
„Konkurs na Pomnik Bohaterów Warszawy", „Stolica", nr 16, s. 19
Bohdan Gniewiewski, „Pomnik Bohaterów Warszawy", „Architektura", 1958, nr 8, s. nlb.
Jadwiga Jarnuszkiewicz, Zderzenie z odbiorcą, „Przegląd Artystyczny", 1958, nr 3, s. 12
Irena Grzesiuk-Olszewska, Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–1995, Warszawa 1995, s. 85 i in.
Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow rysunki i rzeźby, [red.] J. Grabski, Warszawa 2004, s. 144 (il.)
Agata Jakubowska, Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow, Poznań 2008, s. 96–124
Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Kraków 2001, s. 96 (il.)
II Wystawa rzeźby Aliny Szapocznikow, katalog wystawy w BWA, Poznań 1960, nr kat. 38
Alina Szapocznikow 1926–1973. Rzeźba, rysunek, katalog wystawy w Muzeum Narodowym, Warszawa 1975, nr kat. 45
Alina Szapocznikow 1926–1973, katalog wystawy w Muzeum Sztuki, Łódź 1975, nr kat. 53
Alina Szapocznikow. Rzeźba, katalog wystawy w BWA, Bydgoszcz 1976, nr kat. 43

fot. Wojciech Zamecznik, Alina Szapocznikow z projektem Pomnika Bohaterów Warszawy "Krzyk" (na pierwszym planie), 1957
© J. Zamecznik / Fundacja Archeologia Fotografii
po prawej stronie:
„Krzyk", 1957 oraz „Dłoń" 1957 (I etap konkurs na Pomnik Bohaterów Warszawy)
Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
© Piotr Stanisławski

PRZESTRZEŃ BOHATERÓW ALINY SZAPOCZNIKOW

„Napisać, że Alina Szapocznikow była rzeźbiarką o światowej randze, byłoby banałem. Wielka była właściwie zawsze, nawet wtedy, gdy się dopiero zapowiadała”.

Jerzy Madeyski

Pomnik Bohaterów Warszawy to dziś jeden z najbardziej charakterystycznych monumentów stolicy. Decyzja o jego budowie została podjęta w 1956, zaś w roku kolejnym rozpisany został konkurs. I choć wpłynęło aż 196 projektów z kraju i zagranicy, nie został rozstrzygnięty. W kolejnym konkursie, rozpisanym z początkiem roku 1959, wzięło udział 106 artystów. Pośród uczestników obu konkursów była Alina Szapocznikow – jedna z najzdolniejszych i najbardziej rozpoznawalnych na świecie artystek. W efekcie powstał projekt prezentowany w niniejszym katalogu.

Ostatecznemu wyłonieniu zwycięzców – zespołu Mariana Koniecznego – towarzyszyły liczne kontrowersje. Brak sprecyzowanych założeń i celów, powołanie zbyt licznego, niejednomyślnego gremium, ogromna liczba prac o zróżnicowanym poziomie artystycznym, nacisk ze strony opinii publicznej doprowadziły do wielkiego zamieszania w samym procesie kwalifikacyjnym, który trwał prawie trzy lata. Zaowocowało to podjęciem przez przewodniczącego komisji Jana Szczepkowskiego decyzji arbitralnej, która wywołała falę protestów. W konsekwencji obie inicjatywy zakończyły się skierowaniem do realizacji koncepcji kompromisowych, a można nawet powiedzieć tendencyjnych.

Oficjalnie projektantom pozostawiono pełną swobodę w tworzeniu koncepcji plastycznej pomnika i jego otoczenia. Jednak jeszcze przed upłynięciem terminu przyjmowania prac w ramach konkursu pojawiły się głosy, co do preferowanej formy przyszłej realizacji. „Apel społecznego komitetu budowy Pomnika Bohaterów Warszawy” wyraźnie skierowany był nie tylko do twórców, plastyków, rzeźbiarzy, architektów, urbanistów, ale do „Polaków, Rodaków, Obywateli”. Bliżej niż do wydarzenia artystyczno-urbanistycznego, przyjął on formę swego rodzaju plebiscytu narodowego, na który każdy mógł zgłosić własną propozycję. Artysta miał przemawiać w imieniu ogółu, a decydująca okazała się dostępność i konwencjonalność przekazu.

Co więcej, całe przedsięwzięcie sponsorowane było w głównej mierze ze zbiórki powszechnej. W takiej sytuacji publiczność jawiła się jako zleceniodawca, który dyktuje ostateczną formę pomnika w sposób bezpośredni. Chętni swoje stanowisko wyrazić mogli, odpowiadając na ankiety zamieszczane na łamach „Życia Warszawy”, które poruszały kolejne znaczące zagadnienia: lokalizację, preferowaną formę plastyczną czy w końcu wytypowanie zwycięzców. Zainteresowanie było ogromne. Od 20 kwietnia do 10 maja 1958 aż 100 tysięcy osób zwiedziło pokonkursową wystawę w Zachęcie.

We współpracy z Jerzym Chudzikiem, Romanem Cieślewiczem i Bolesławem Malmurowiczem Alina Szapocznikow stworzyła rzeźbę określaną w katalogu Joli Goli jako „Projekt Pomnika Bohaterów Warszawy”. Zaprezentowana makieta otrzymała wyróżnienie drugiego stopnia. Główną część projektu stanowiła rzeźba półleżącej, lekko przekręconej na bok postaci. Jej konwulsyjne, wygięte na kształt litery „S” ciało opierało się o podłoże jedynie dolną partią pleców oraz stopami. Przyciśnięta do korpusu prawa ręka nadawała obły kształt klatce piersiowej, natomiast wyciągnięta do góry lewa przełamywała statykę figury. Nieproporcjonalnie mała głowa, bez zaznaczonych anatomicznych szczegółów twarzy, bezwładnie zwisała na omdlałej szyi.

Równolegle z nią powstała „Dłoń”, którą postrzegać można jako fragment stworzony w toku opracowywania bardziej złożonej, finalnie zgłoszonej figury bądź odrębną pracę. Powstała ona, zanim rzeźbiarka stworzyła Projekt Pomnika Bohaterów Warszawy I i Projekt Pomnika Oświęcimskiego. Z czasem figura ta zyskała status odrębnego dzieła i w 1963 roku odlano ją w brązie.

Będąc członkinią dwóch zespołów biorących udział w konkursie, Alina Szapocznikow wraz z Jerzym Czyżem, Wiesławem Nowakiem, Jerzym Walentynowiczem i Jerzym Kuczyńskim równolegle zaproponowała projekt, w centrum którego znalazła się jej rzeźba „Krzyk”. Była to abstrakcyjna forma swoim ogólnym zarysem przypominająca krzyż grecki. Rolę wertykalnego dźwigającego przyjęła żelazna iglica, szeroka u dołu i drastycznie zwężająca się ku górze. Stanowiła ona oparcie dla trzech belek, które wspierały się na jej niższej, solidniejszej partii.

Dramatyczna w swym wyrazie bryła miała oddać natężenie przeszywającego brzmienia. Rozrastająca się we wszystkich kierunkach forma, wbijające się w powietrze ramiona obrazowały rozchodzące się fale dźwiękowe. Projekt otrzymał wyróżnienie pierwszego stopnia, co było niebywałym sukcesem wobec braku wyłonienia zwycięzcy.

„TWÓRCZOŚĆ ALINY SZAPOCZNIKOW UOSABIA PRZEDE WSZYSTKIM TEMPERAMENT RZEŹBIARZA W STANIE CZYSTYM, WRODZONY DAR PANOWANIA NAD BRYŁĄ I ZMYSŁOWE WYCZUCIE FORMY. RZEŹBIARZA, KTÓRY ‘PRACUJE WGŁĘBIENIEM DŁONI’, JAK WYRAZIŁ SIĘ CESAR O GERAINE RICHIER. POWINOWACTWO DUCHA I CHARAKTERÓW TYCH DWÓCH KOBIET JEST OCZYWISTE, I TO ONO WŁAŚNIE TAK MNIE ZAFRAPOWAŁO, GDY ZOBACZYŁEM MARIĘ MAGDALENĘ ALINY NA I BIENNALE W PARYŻU W 1959 ROKU: TO PRZEMOŻNE NARASTANIE WEWNĘTRZNEGO PORYWU, KTÓRY DOPROWADZA WIBRACJE MODELUNKU AŻ DO ROZCZŁONKOWANIA FORMY”.

PIERRE RESTANY, PARYŻ, MARZEC 1998, TŁUM. A. PIEŃKOS

NARASTANIE WEWNĘTRZNEGO PORYWU

Alina Szapocznikow otrzymała imienne zaproszenie do kolejnej edycji konkursu, które wynikało z wyróżnienia, jakie wraz z zespołem otrzymała w konkursie oświęcimskim. Dlatego też przy realizacji trzeciego projektu powróciła do współpracy z Jerzym Chudzikiem. Główny zamysł całej koncepcji odtworzyć można jedynie na podstawie zachowanego gipsowego szkicu, prezentowanego w niniejszym katalogu, oraz jego ołowianego odlewu. Nie zachowała się makieta ani jej fotografie. Rekonstrukcja przewidywanego usytuowania głównego monumentalnego elementu w przestrzeni miasta możliwa jest na podstawie zdjęć pochodzących z archiwum Tadeusza Rolke oraz planów stolicy z 1956 roku przechowywanych w warszawskim oddziale SARP-u. Należy przy tym zaznaczyć, że w przeciwieństwie do dwóch poprzednich projektów przedstawionych w ramach pierwszej odsłony konkursu, które opierały się na komponowaniu założeń przestrzennych, ostatnia z makiet odznaczała się na pierwszy rzut oka dość prostą koncepcją skoncentrowaną na rzeźbiarskiej formie. Pomnik ukazywał Nike – grecką boginię zwycięstwa.

Młodą kobietę z rozłożonymi skrzydłami u ramion ujęto w momencie, kiedy szykuje się do odlotu. Całą postać lekko pochyloną do przodu pokazano w stanie silnego napięcia pomiędzy wzniesieniem a oderwaniem stóp od postumentu. Kompozycję rzeźby oparto na dwóch przeciwstawnych osiach: wyznaczonej przez wyprężoną do przodu górną partię ciała i wykreśloną przez linię nóg prostopadłą do podstawy. Uniesiony pionowo kikut wskazywał kierunek ruchu. Na pierwszy plan wysunięta została przez to sama przestrzenna orientacja gestu, gdzie zwrot ku niebu oznaczał triumf. Figurę wieńczyła silnie wydłużona szyja ze spłaszczoną, nieproporcjonalnie małą główką. Taki element u szczytu wolumenu akcentował naprężenie, wysiłek wszystkich mięśni związany z wzbiciem się w przestworza. Ciało szczelnie okrywały obfite, szerokie szaty. Suknia pod naporem powietrza łagodnie opinała się na korpusie oraz ugiętym prawym kolanie. Gładkość frontalnej powierzchni figury przerywała łukowata fałda o obłej krawędzi, ciągnąca się od wyciągniętej ku górze kończyny do przeciwległego uda. Układ drobnych zmarszczeń ustępował w tylnej partii, gdzie okrycie przybierało formę skłębionego trenu. Ukształtowanie w ten sposób stroju oddawało efekt lotu oraz gwałtowne smaganie tkaniny wiatrem. Ciężkość dolnej partii została zrównoważona przez dwa sterczące skrzydła: prawe mające formę spiczastego, karbowanego stożka, lewe natomiast trójkąta o falistych krawędziach naśladujących kształt piór.

Obserwując bozzetto od góry, zauważyć można, iż cały szkielet wolumenu przyjął kształt krzyża czy śmigła. Monumentalna skala, w jakiej zamierzano zrealizować projekt, okrążającemu pomnik widzowi kulisowo miała odsłaniać kolejne widoki, przez co ekspresja rzeźby stopniowo narastała. Pociągało to za sobą wrażenie wirowania olbrzymiego wolumenu, odczucie lekkości ogromnej bryły, przez co możliwe było wręcz dosłowne oddanie konkretnego momentu ruchu – odrywanie od podłoża. Taką wizualną impresję wzmagała gra drobnych blików światła na zróżnicowanej pod względem faktury powierzchni, przez co nasilała się niekonkretność i rozedrganie figury.

Przedstawiony model nie odpowiadał w pełni potrzebom władz komunistycznych, którym zależało na stworzeniu wyobrażenia, które mogłoby być utożsamiane z samym systemem. Nie do końca adekwatny okazał się obraz Nike jako kobiety zuchwałej, wręcz szalonej, zdolnej do największych poświęceń i namiętności. Zarzucano jej zbytnie epatowanie nagością oraz nieskrępowanie seksualne. Niesprzyjające rozpowszechnieniu tej alegorii okazało się również przekonanie o charakterystycznym dla płci pięknej nieracjonalnym działaniu, o psychice skłonnej do obłędu i egzaltacji. W literaturze na określenie takiej natury pojawił się termin histerii, potocznie mówiono o wariatkach.

Działania podejmowane przez twórców socrealistycznych nie spowodowały jednak całkowitego zniknięcia postaci wojowniczki o wolność. Omawiana alegoria powracała w okresie PRL-u w momentach osłabienia władz. W takiej perspektywie rozpatrywać można projekty zgłoszone w ramach konkursu na Pomnik Bohaterów Warszawy zarówno autorstwa zespołu Szapocznikow, jak i ten zrealizowany przez Mariana Koniecznego. W wyniku długich dyskusji i narad 8 grudnia 1959 roku jury ogłosiło wyniki i wytypowało pracę do realizacji. Pierwszą nagrodę przyznano makiecie noszącej godło „Nike Warszawska" autorstwa zespołu Mariana Koniecznego. Odmienność symbolicznej propozycji Szapocznikow jeszcze bardziej uwidacznia się w momencie zestawienia jej z wyróżnioną pracą, która idealnie wpisuje się w alegoryczny wzorzec. Znamienne było, że zwycięskie założenie zyskało jedynie aprobatę komisji oraz władz, a nie opinii publicznej. Oficjalny werdykt przewodniczącego sądu konkursowego Jana Szczepkowskiego brzmiał: „Projekt ten (...) przedstawia postać kobiety leżącej na cokole, przypominającej warszawską 'Syrenę' lub 'Nike', kobiety spętanej łańcuchami i trzymającej w ręku miecz... jest to symbol prawdziwego bohaterstwa Warszawy, który mimo znamionującej tragedii wyraża wolę walki i zwycięstwa. Jak się przewiduje, u stóp tej postaci stanie barykada zbudowana z bloków granitowych, wśród których umieszczone będą maski – twarze ludzkie" („Rozstrzygnięcie II konkursu na Pomnik Bohaterów Warszawy", „Żołnierz Wolności", 1959, nr 291, s. 1). Orzeczenie to wywołało falę protestu i burzliwą dysputę toczącą się na łamach ówczesnej prasy. Krytycy sztuki podkreślali konwencjonalną formę pomnika, która idealnie wpisywała się w ramy rzeźby socrealistycznej. Jej twórca, Marian Konieczny, był wówczas młodym artystą, który gruntowne wykształcenie odebrał w Instytucie im. Repina przy leningradzkiej Akademii Sztuk Pięknych. O zgodności z konwencją akceptowaną i propagowaną przez władze świadczy nie tylko odwołanie się do alegorii wolności. Za jeden z największych atutów, co wielokrotnie podkreślali zwolennicy realizacji, uważano prostą formę, która była czytelna nawet dla ludzi nie posiadających żadnej kultury estetycznej.

Dla Aliny Szapocznikow udział w konkursach i zleceniach publicznych oznaczało budowanie swojej pozycji artystycznej. To właśnie możliwość tworzenia uwarunkowana liczbą zamówień była zapewne jednym z głównych powodów, dla których artystka po kilkuletnim pobycie w Paryżu zdecydowała na stałe przeprowadzić się do Polski. Powrót Szapocznikow do kraju poprzedziły publikacje reprodukcji jej dwóch rzeźb w wydawanym w Paryżu czasopiśmie „Polska i Świat". Wraz z artykułem „Ta młoda Polka obłaskawia wielkie bloki kamienia" zamieszczono fotografie „Chłopca wiejskiego", pod zmienionym tytułem „Droga do socjalizmu" i „Nadziei matki" podpisanej jako „Pokój" („Ta młoda Polka obłaskawia wielkie bloki kamienia", „Polska i Świat", 1951, nr 53, s. 4-5). Pomyślne przyjęcie przez prasę emigracyjną zwiastowało przychylność krytyki również w Polsce. Dwie wymienione wcześniej figury pokazano od razu po przyjeździe artystki na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastycznej. Zaakceptowanie prac powstałych na Zachodzie spowodowało, iż nie musiała w Warszawie zaczynać od nowa, a wręcz od początku miała statut poważanej rzeźbiarki.

Reemigracja Szapocznikow w 1951 zbiegła się z ofensywą realizmu socjalistycznego, a co za tym idzie wzrostem zamówień na monumentalne realizacje. Rzeźbiarka, pragnąc w pełni zaistnieć w ówczesnym życiu artystycznym, zaczęła brać udział w licznych konkursach, między innymi na pomniki: Chopina (1951), z okazji XV Olimpiady w Helsinkach (1952), Stalina (1953), Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (1953) czy Obrońców Westerplatte (1954). Jednym z najważniejszych wydarzeń końca dekady lat 50., mającym wpływ na wykształcenie pionierskich koncepcji przestrzennych w polskiej rzeźbie monumentalnej, był Konkurs Budowy Pomnika w Oświęcimiu ogłoszony przez Międzynarodowy Komitet Oświęcimski w czerwcu 1957 roku. To na niego Alina Szapocznikow we współpracy z Jerzym Chudzikiem, Romanem Cieślewiczem i Bolesławem Malmurowiczem stworzyła dwa projekty.

Wystawa Aliny Szapocznikow w Galerii BWA Arsenał w Poznaniu, 1960, (Szkic do Pomnika Bohaterów Warszawy „Nike" po prawej stronie; po lewej stronie „Krzyk") fot. Józef Myszkowski
Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
© Piotr Stanisławski

„WARSZAWA IMPONUJĄCO KOCHANA. NOWY ŚWIAT CAŁY NOWY, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE. MURANÓW, TRASA W-Z, TEATR, WSZYSTKO TO POKAZAŁO MI SIĘ W PRZEDZIWNEJ ILUMINACJI ZACHODZĄCEGO SŁOŃCA, ZUPEŁNIE INNEGO NIŻ W PARYŻU. SŁOŃCE PALIŁO SIĘ JAK JĘZYKI OGNIA CZERWONO-ŻÓŁTEGO W OKNACH, OŚLEPIAŁO Z OCZODOŁÓW RUIN I OGRZEWAŁO KOLOR NOWYCH JESZCZE BEZ PATYNY DOMÓW. (...) WSZYSTKO ROBI NA MNIE WRAŻENIE DEKORACJI TEATRALNEJ – BO W STYLU, A NOWE JAK PUDEŁKA. NIEZWYKŁE WRAŻENIA MIAŁAM W KATEDRZE ODBUDOWUJĄCEJ SIĘ, POKRYTEJ OD WEWNĄTRZ I Z ZEWNĄTRZ SIATKĄ RUSZTOWAŃ”.

FRAGMENTY LISTÓW ALINY SZAPOCZNIKOW DO RYSZARDA STANISŁAWSKIEGO (1948-1959), [W:] ALINA SZAPOCZNIKOW 1926-1973, WARSZAWA 1998, S. 150

7 Ω

FRANÇOIS POMPON

1855-1933

"Niedźwiedź polarny" ("Ours blanc"), 1922

brąz patynowany, 130 x 245 x 65 cm
sygnowany na tylnej lewej łapie: 'POMPON'
znak odlewni i opis na tylnej lewej łapie: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE 3/6'
edycja: 3/6
odlew współczesny stworzony w 1995 roku metodą wosku traconego z gipsowego oryginału

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
450 000 - 670 000 EUR

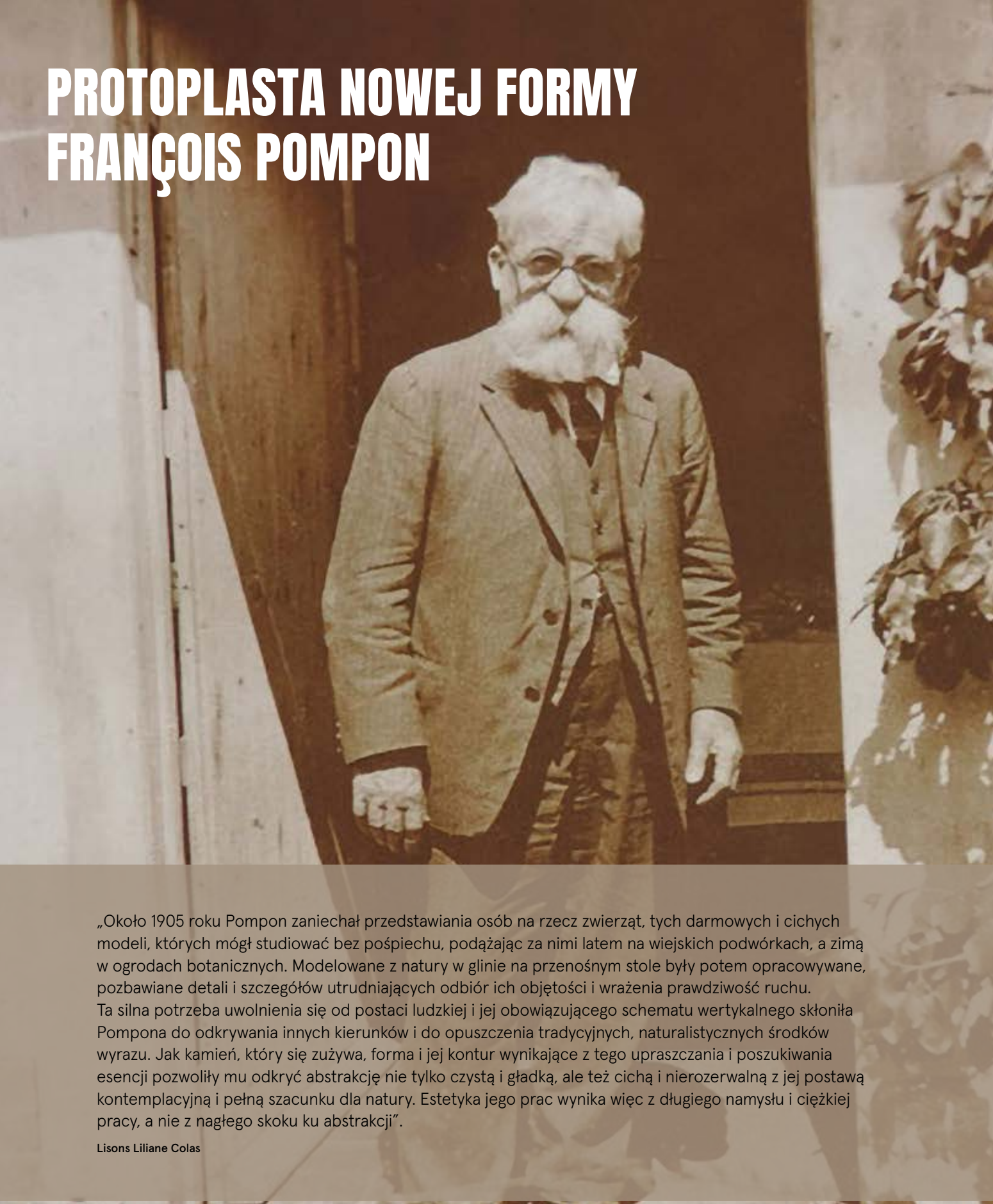
OPINIE:
własnoręczne potwierdzenia autentyczności odlewu wydane przez córkę egzekutora spuścizny Françoisa Pompona René Demeurisse, Anne René Demeurisse z grudnia 1983 roku
certyfikat odlewni Airaindor Valsuani sygnowany przez Leonardo Benetova z 2010 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

„Pompon, genialny rzeźbiarz, który zbyt długo pozostawał w cieniu swojego fachu. O którym możemy powiedzieć, że jest jedną z najwyższych chwał sztuki francuskiej. Jakie wyczucie życia! Od czasów Baryego, żaden animalista nie osiągnął takiej prawdziwości ekspresji, a Pompon przerasta być może samego Baryego.
Jego dzisiejsza sztuka przewyższa swoją wrażliwością tę tworzoną dwie trzecie wieku temu. Niskie ukłony temu artyście – tak wielkiemu, a jednocześnie tak skromnemu".

L'IMAGIER, LISTOPAD 1924

PROTOPLASTA NOWEJ FORMY FRANÇOIS POMPON



„Około 1905 roku Pompon zaniechał przedstawiania osób na rzecz zwierząt, tych darmowych i cichych modeli, których mógł studiować bez pośpiechu, podążając za nimi latem na wiejskich podwórkach, a zimą w ogrodach botanicznych. Modelowane z natury w glinie na przenośnym stole były potem opracowywane, pozbawiane detali i szczegółów utrudniających odbiór ich objętości i wrażenia prawdziwość ruchu.
Ta silna potrzeba uwolnienia się od postaci ludzkiej i jej obowiązującego schematu wertykalnego skłoniła Pompona do odkrywania innych kierunków i do opuszczenia tradycyjnych, naturalistycznych środków wyrazu. Jak kamień, który się zużywa, forma i jej kontur wynikające z tego upraszczania i poszukiwania esencji pozwoliły mu odkryć abstrakcję nie tylko czystą i gładką, ale też cichą i nierozerwalną z jej postawą kontemplacyjną i pełną szacunku dla natury. Estetyka jego prac wynika więc z długiego namysłu i ciężkiej pracy, a nie z nagłego skoku ku abstrakcji".

Lisons Liliane Colas

François Pompon, Fotografia portretowa, źródło: Wikimedia Commons

Auguste Rodin, Fotografia portretowa,
źródło: Wikimedia Commons

Camille Claudel, Fotografia portretowa z 1884 roku,
źródło: Wikimedia Commons

François Pompon był niewątpliwym pionierem nowoczesnej stylizowanej rzeźby zwierzęcej. Choć jego osiągnięcia artystyczne zostały w pełni docenione dopiero, gdy miał 67 lat, Pompon zdążył wpłynąć na sztukę swojej epoki. Artysta urodził się w małej wiosce niedaleko Dijon we Francji, w rodzinie robotniczej. Karierę artystyczną rozpoczął jako pomocnik rzeźbiarza marmuru w firmie zajmującej się pomnikami grobowymi w Dijon. We wczesnych latach 70. XIX wieku Pompon podjął studia architektoniczne i rzeźbiarskie na wieczorowych kursach w Ecole des Beaux-Arts w Dijon. W 1876, gdy miał 21 lat, przeniósł się do Paryża, aby kontynuować naukę. W tym celu zapisał się na zajęcia wieczorowe w Ecole nationale des Arts Decoratifs, a studiował pod okiem wybitnego rzeźbiarza – animalisty, Pierre'a Louisa Rouillarda. Studia w systemie zaocznym dawały młodemu Pomponowi czas na pracę zarobkową w trawionej konfliktami Francji. Wojna francusko-pruska i komuna 1871 spowodowały znaczne szkody w stolicy zaledwie kilka lat przed przybyciem do niej Pompona. Rzeźbiarz był w stanie zarabiać na życie, pracując nad projektami związanymi z odbudową miasta, współpracując m.in. przy tworzeniu dekoracji architektonicznych dla nowego Hôtel de Ville de Paris. Pompon zadebiutował w salonie w 1879, prezentując posąg Cosette Victora Hugo (postać literacka z powieści „Nędznicy" tegoż autora). Na kolejnych salonach prezentował prace w postaci kilku brązów i gipsu. W tym czasie zaczął podejmować tematy animalistyczne zainspirowany przez Pierre'a-Louisa Rouillarda. W celach zarobkowych Pompon podjął się również pracy jako asystent w pracowni rzeźbiarskiej Auguste'a Rodina. Rewolucjonista sztuki rzeźbiarskiej, obserwując Pompona przy pracy, miał zawyrokować, iż będzie on kiedyś wielkim artystą. Talent oraz doskonała współpraca z uznanym rzeźbiarzem sprawiły, iż Pompon przez wiele lat był w Paryżu jednym z najbardziej rozchwytywanych asystentów, nie tylko dla Auguste'a Rodina, ale także dla wybitnej Camille Claudel, z którą współpracował przy szalenie trudnej kompozycji rzeźbiarskiej – Perseusz i Gorgona.

Camille Claudel, Perseusz i Gorgona, źródło: Wikimedia Commons

Pierwsza wojna światowa spowodowała zatrzymanie zamówień publicznych, spowolnienie rynku sztuki i pracy galerii. Aby przeżyć, Pompon był zmuszony do noszenia worków z piaskiem w celu ochrony pomników Paryża. Były to lata skrajnej biedy ale to właśnie w tym okresie, w rodzącej się nowoczesności XX wieku, Pompon rozpoczął pracę nad swoim przełomowym dla dziejów rzeźby bestiariuszem.
Stworzył wówczas własną wizję relacji między ruchem a formą w rzeźbie, która stanie się podstawowym modusem dla późniejszych realizacji. To ruch determinuje formę – mawiał. Wówczas wspominał również współpracę nad posągiem Balzaca Rodina, w którym wyabstrahował formę z tematu, szukając abstrakcji i eliminując historyczną anegdotę.
W tym czasie, obserwując swoich mistrzów, Pompon wypracował swój przełomowy dla dziejów rzeźby animalistycznej styl. W reakcji na ekspresjonistyczne tendencje Rodina w pierwszych latach XX wieku Pompon porzucił rzeźbiarską postać ludzką i zwrócił się ostatecznie ku figurom zwierzęcym. Powoli oddalał się od realizmu. Ukoronowaniem tych artystycznych tendencji była pierwsza prezentacja (Pompon miał wtedy 67 lat) naturalnej wielkości rzeźby przedstawiającej kroczącego niedźwiedzia polarnego na „Salonie d'automne" w 1922. Intencją artysty było stworzenie gładkiej, minimalistycznej, pozbawionej szczegółów istoty monumentalnego zwierzęcia. Ta oszczędność środków nadaje prawdziwą siłę płynącą także z jego skali. Rzeźby Pompona charakteryzują się intuicyjnym zrozumieniem, zaokrąglonymi formami, odrzuceniem geometrycznych kształtów i zamiłowaniem do tradycyjnych materiałów. „Uwielbiam rzeźby bez dziur i cieni", mawiał, preferując jasny w tonacji materiał bez niczego, co mogłoby zatrzymać płynny przepływ światła na powierzchni rzeźbiarskiej kompozycji. Realizacja ta zyskała niezwykłe uznanie i popularność, co objawiało się jeszcze w czasach Pompona tworzeniem powiązanych modeli w różnych rozmiarach, od stołowych po pełnowymiarowe, w wielu różnych materiałach – z gipsu, biskwitu, porcelany, marmuru i brązu. Sukces „Niedźwiedzia polarnego" wpłynął nie tylko na dzieje rzeźby animalistycznej, która od tego czasu wyzwoliła się z naturalistycznego piętna stylizacji ku sztuce „czystej". Również pod względem biografii Pompona jest to przełomowe wydarzenie – skromny 67 latek, który w życiu zawodowym i prywatnym zaznał ogromu goryczy stał się pionierem i rewolucjonistą nowych tendencji w obszarze światowej rzeźby animalistycznej.
W latach 20. i 30. XX wieku motyw kroczącego niedźwiedzia polarnego wypracowany przez Pompona stał się równie mocno eksplorowanym dekorem estetyki art déco.

François Pompon, Ours blanc (Niedźwiedz polarny) na ekspozycji stałej w Musée d'Orsay w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

Dziś marmurowy oryginał znajduje się w kolekcji paryskiego Musée d'Orsay. Uznanie, jakie otrzymał rzeźbiarz po prezentacji swojego „opus magnum" w 1922, pozwoliło mu wreszcie pracować dla siebie, a dzięki tej nowo uzyskanej niezależności był w stanie stworzyć kolejne ze swoich najważniejszych dzieł, m.in. „Jelenia", monumentalny brąz, który został wzniesiony na placu Arnhem w Holandii oraz „Byka", który powstał w jego rodzinnym mieście Saulieu. . Okrzyknięty przez krytyków i obsypany honorami Pompon zmarł 6 maja 1933, zaledwie 10 lat znakomitym sukcesie „Niedźwiedzia polarnego", pracując nad kolejnymi rzeźbami zwierząt w zaciszu swojej pracowni na prowincji. Przełomowy animalista całą artystyczną spuściznę przekazał państwu, co pozwoliło na włączenie jego rzeźb do najznakomitszych francuskich muzeów, a Salon d'Automne poświęca mu retrospektywę. Zainteresowanie twórczością Pompona wciąż rośnie. Niespotykana w historii biografia artysty, który pod koniec życia osiągnął artystyczny sukces i zwrócił się ku nowoczesności odmieniając losy rzeźby animalistycznej XX wieku.

„Pompon jest wspaniałym animalistą. Wie jak – używając syntetycznych i wstrzemięźliwych form wyrazu – oddać całą potęgę, a jednocześnie miękkość ruchów swoich modeli, podkreślając przy tym architektoniczne piękno".

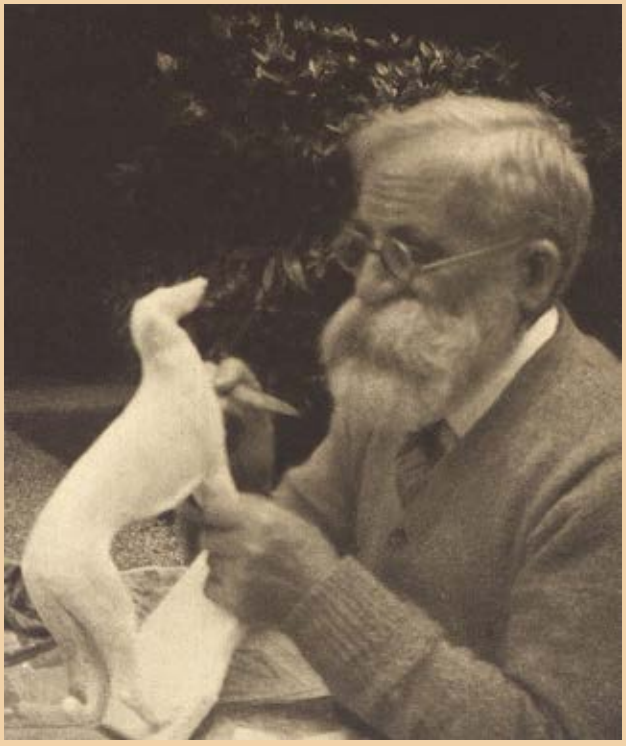
André Warnod

ANIMALISTA W KRĘGU AWANGARDY

Utagawa Kunisada, Drzeworyt barwny z przedstawieniem zwierząt, źródło: metmuseum.org

Niedźwiedzie polarne w ogrodzie botanicznym w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

François Pompon wprowadził rzeźbę animalistyczną w erę nowoczesności, której „synteza" będzie niewątpliwie cechą nadrzędną. Nie tylko rodzące się nurty awangardowe wpłynęły na minimalistyczną formę prac Pompona, ale również sztuka egipska, chińska, a także szalenie modny „japonizm", do którego sięgali również protoplaści awangardy. W swoich realizacjach Pompon próbuje uchwycić fuzję wrażenia ruchu z pozorną sztywnością rzeźbiarskiej bryły. Artysta bacznie obserwuje „małych modeli", pracując nad szkicami z natury na wsi, w Jardin des Plantes. Podczas pracy nad przełomową rzeźbą „Niedźwiedzia polarnego" artysta obserwował arktyczne zwierzę w paryskim ogrodzie botanicznym, nosząc ze sobą mały stół warsztatowy przymocowany sznurkiem do szyi, aby na bieżąco uchwycić wszystkie studia ruchu niezwykłego modela. Sam Pompon mawiał, że tylko ruch tworzy formy. Rzeźbiarz obserwując zwierzę z natury zauważył, że istotą rzeźbiarskiej kompozycji jest odnalezienie środka ciężkości zwierzęcia, który pozwala uchwycić pełen jego wyraz. Istotnym zagadnieniem dla rodzących się wówczas awangardowych nurtów była kwestia reprezentacji ruchu. Pompon w swoich realizacjach przestrzennych syntetyzował różne fazy ruchu, aby stworzyć postawę, która zakłada ciągłość różnych momentów przemieszczania się zwierzęcia w jednej rzeźbiarskiej bryle. Ponoć rzeźba „Niedźwiedzia polarnego" była dokładnie tego samego rozmiaru co jego zwierzęcy model z jedną drobną różnicą – szyja wyrzeźbionego zwierzęcia była o 2 centymetry dłuższa, co sam artysta tłumaczył jako uchwycenie ruchu.



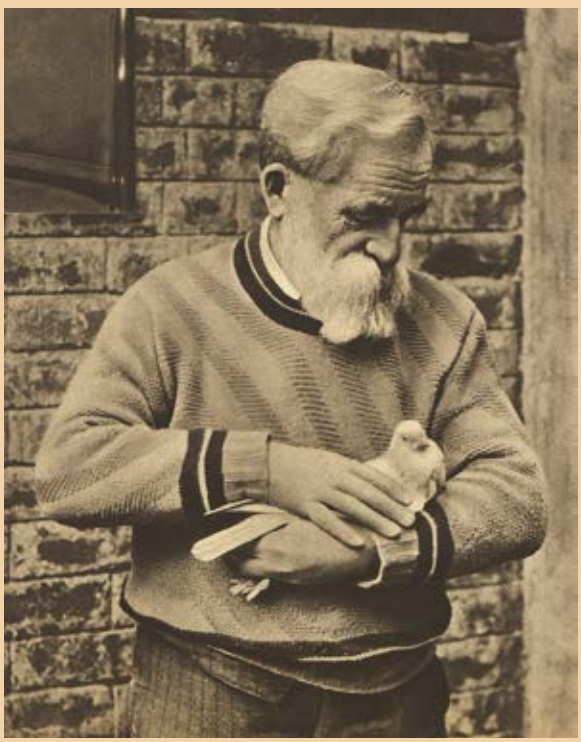
François Pompon podczas pracy, źródło: Art et Médecine 1933, s. 12

Pracownia Constantina Brâncușiego, źródło: Wikimedia Commons

Pompon definiował wolumen bryły w przestrzeni przez czystość linii. Im bardziej rzeźba wyabstrahowana jest ze szczegółów naturalistycznego modelu, tym bardziej forma ujawnia się w swej istocie. Tak wymagający efekt artystyczny wymaga opanowania doskonałej znajomość anatomii portretowanego zwierzęcia. Gdy patrzymy na prezentowanego w katalogu „Polarnego niedźwiedzia", można poczuć napięcie masy mięśniowej pod idealnie gładką powierzchnią ciała, co w rezultacie daje nam wrażenie nieco powolnego kroczenia zwierzęcia. Francuski rzeźbiarz w swoim opus magnum potrafił połączyć pozornie wykluczające się cechy – monumentalność i delikatność, prostotę i wyrafinowanie, realizm i syntetycznie uogólnione formy. Ponadto „Polarnego niedźwiedzia" wyróżnia zwarta, wyważona kompozycja oraz gładka, doskonale opracowana powierzchnia. Jako że synteza jest głównym narzędziem działania Pompona, artysta nie odżegnuje się od realizmu. Realizm ów polega na wielkim, zwięzłym, równocześnie syntetycznym ujęciu postaci i kształtu zwierzęcia, na doskonałym wyczuciu jego budowy i rozczłonkowania, na niegnanym z punktu widzenia anatomicznego wydobyciu charakterystycznych cech dla tegoż gatunku. Pompon w dokonały sposób potrafi uchwycić postawę i ruch zwierzęcia – jego sposób trzymania głowy, ustawienia uszu, wyciągnięcia szyi, stawiania kroków. Poprzez te zwierzęce gesty i ruchy zdaje nam się, że ujmujemy charakter oglądanego zwierzęcia – spokój, a zarazem potęgę króla Arktyki.

Ponadto Pompon był pierwszym rzeźbiarzem – animalistą, który podążał za awangardowymi trendami. Ołówkowe szkice artysty podobne są do rysunków Modiglianiego czy Marcela Duchampa z lat 20 XX wieku. Natomiast rzeźby takie jak „Kaczka" mają wspólne cechy z „Pieczęcią" Brancusiego. Z kolei „Bocian" czy „Żuraw" wyróżniają się podobną eliptyczną formą jak „Złoty ptak" Zadkine'a czy „Gołębie" Barbary Heptworth. Również Brancusi i jego inspiracja rumuńską sztuką sepulkralną wywarły wpływ na Pompona, który umieścił figurę „kondora" na wysokiej kolumnie na nagrobku swojej żony. Mimo tego, że Pompon pod względem formy zaliczany jest również do nurtu art déco, szczerość jego sztuki i źródła inspiracji, z jakich czerpał niewątpliwie, wpisują go do awangardowego nurtu sztuki, wyzwalając tym samym kategorię rzeźby animalistycznej z „ilustracyjnego" i czysto dekoracyjnego charakteru.

Widok pracowni Françoisa Pompona, źródło: Art et Médecine 1933, s. 10



François Pompon podczas pracy, źródło: Art et Médecine 1933, s. 11

ANIMALISTYKA - PIERWSZY TEMAT W DZIEJACH SZTUKI

Malowidło ścienne w jaskini w Chauvet, źródło: Wikimedia Commons

Zwierzę jest jednym z odwiecznych tematów sztuk plastycznych. Sięgając do prehistorii, zauważamy, że dzieje malarstwa i rzeźby zaczynają się od wizerunków zwierząt. Motywy animalistyczne zostały wykorzystane w sztuce wszystkich cywilizacjach we wszystkich epokach, nadając mu właściwego sobie znaczenia oraz formy artystycznej. Pierwszymi dziełami sztuki człowieka są malowane w jaskiniach południowej Francji i północnej Hiszpanii liczące kilkadziesiąt tysięcy lat uproszczone figury zwierząt – bawołów, koni, reniferów, antylop czy mamutów. Wizerunki te miały być środkiem magicznym mającym zapewnić powodzenie podczas łowów.

W ciągu wielu tysiącleci wizerunki o charakterze rytualnym przeszły ewolucję do punktu, kiedy artystę zaczęły inspirować czysto estetyczne jakości – piękno i szlachetność kształtów, osobliwy charakter bądź umaszczenie zwierząt. W historii animalistyki w rzeźbie nowożytnej Europy znaczącą większość tematów z tego obszaru podejmowali artyści francuscy. Znaczny wzrost motywów animalistycznych pojawia się w latach 20. XIX wieku wraz z burzliwym okresem ścierania się obowiązującej do tego czasu antropocentrycznej doktryny neoklasycznej ze świeżym prądem ideowym – romantyzmem poszerzającym obszar artystycznych zainteresowań.

„ZWIERZĘ UJĘTE REALISTYCZNIE – NAJCZĘŚCIEJ W POWIĄZANIU Z CZŁOWIEKIEM – W SCENACH BATALISTYCZNYCH, ŁOWIECKICH I PASTERSKICH, W POSĄGACH JEŹDZIECKICH I PORTRETACH REPREZENTACYJNYCH; ZWIERZĘ NIE JAKO ŚRODEK MAGICZNY, TOTEM, PRZEDMIOT CZCI RELIGIJNEJ, ATRYBUT LUB SYMBOL, LECZ JAKO ISTOTA ŻYWA, CZĄSTKA PRZYRODY, WPRAWIAJĄCA W ZACHWYT SWĄ URODĄ, PIĘKNEM KSZTAŁTU, BARWY I RUCHU, BUDZĄCA CIEKAWOŚĆ CHARAKTEREM I ZACHOWANIEM SIĘ, NIE ZNIKA ODTĄD ZE SZTUKI EUROPEJSKIEJ”.

MIECZYSŁAW WALLIS

Zwolennicy doktryny neorealistycznej, a zarazem opiniotwórcze środowisko krytyków sztuki, w obawie przed dziejowymi zmianami deprecjonowali wyzwalające się ze służalczej funkcji wobec człowieka motywy animalistyczne. Dzieła artystów nazywanych pogardliwie ‘les Animaliers’ konsekwentnie odrzucano przez jurorów słynnych paryskich „Salonów” i spychano na margines oficjalnej, „wielkiej” sztuki

Z czasem jednak zwyciężyła stanowcza postawa animalistów i wierność nierozerwalnie splecionej miłości do sztuki i zwierząt. Wizerunki „braci mniejszych” w konwencjonalnych i sztucznych pozach, spełniających co najwyżej drugorzędną funkcję atrybutu, przeobraziły się w pełni autonomiczne tematy. Równocześnie zwierzęcy model przestał dyskredytować wartość artystyczną rzeźby, a sztywną, klasycyzującą formę ożywiła żywa i indywidualna wrażliwość artystów. Od połowy XIX wieku w pełni wyzwolone animalistyczne rzeźby tryumfalnie wkraczały na wcześniej niedostępne paryskie salony, przynosząc swym autorom uznanie krytyki i najważniejsze wyróżnienia. Wielu animalistów zostało wówczas uhonorowanych najwyższym francuskim odznaczeniem – Orderem Legii Honorowej. Uzyskali je protoplaści tegoż nurtu tematu, m.in. Antoine-Louis Barye, Isidore-Jules Bonheur czy Pierre-Jules Mène. Na przełomie XIX i XX wieku w samej tylko Francji działało około 70 rzeźbiarzy tworzących figury zwierząt.

Skalę popularności tematów animalistycznych doskonale ilustruje przykład jednego z nich – Pierre’a-Julesa Mène, który osiągnął nie tylko ogromny sukces artystyczny, lecz również popularność wśród europejskiej i amerykańskiej klienteli.

Zwierzę jako temat i motyw spotykamy oczywiście również w Polsce. Jednak nurt pojawił się z dużym opóźnieniem, dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Pierwsze znaczące wizerunki zwierząt powstały w pracowni Jana Biernackiego oraz Ludwika Pugeta. Tematyka animalistyczna odegrała w ich twórczości istotną rolę, zwłaszcza u Pugeta, który w czasie swych podróży do Francji zetknął się z bogatą i różnorodną tradycją tamtejszej rzeźby animalistycznej. Jednak na miano w pełni autonomicznego animalisty można nazwać Józefa Klukowskiego, Jana Komaszewskiego, a przede wszystkim Magdalenę Gross, która swoje kameralne rzeźby tworzyła pod wpływem syntetycznej sztuki Pompona.

Druga połowa XIX stulecia i początek XX wieku to złoty wiek w dziejach rzeźby animalistycznej, która ani nigdy wcześniej, ani nigdy potem nie rozwinęła się na tak znakomitą skalę. Jako zupełnie samodzielny nurt – nobilitowany oraz usankcjonowany temat w sztuce cieszyła się i cieszy do dziś zainteresowaniem wybitnych rzeźbiarzy. Pośród bardzo długiej listy wybitych animalistów na piedestał wysuwają się August Gall, Max Esser, Josef Pallenberg, Fritz Diller, a przede wszystkim François Pompon, którego prezentowany na aukcji „Niedźwiedź polarny” zmienił oblicze rzeźby animalistycznej w Europie.

Pierre-Jules Mene, Ryczący jeleń, źródło: Wikimedia Commons

Isidore-Jules Bonheur, Byk, źródło: Wikimedia Commons

8 † Ω

STANISŁAW SZUKALSKI

1893-1987

"Zamarły lot" ("Zamrożona młodość", "Geniusz"), 1910

brąz patynowany, 50,8 x 61 x 30 cm
sygnowany: 'SZU KAL SKI'
na odwrociu znak odlewni: 'DS | DECKER STUDIO' oraz opis: '5/9'
edycja: 5/9
odlew współczesny (lata 80.-90. XX w.)

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 300 - 33 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Zanim rozpocznę rzeźbę, 'tworzę' jej wizję w każdym najdrobniejszym detalu, w ciemnościach nocy, kiedy mój umysł jest tak frenetycznie ogarnięty pracą, że nie mogę zasnąć. Kiedy zaczynam modelować w glinie, pracuję całkowicie z pamięci, nigdy nie poprawiając żadnego detalu w tym, co wyobraziłem sobie podczas owych bezsennych nocy. Z tego powodu, nigdy się nie waham i kończę rzeźbę w jednej dziesiątej czasu, którego potrzebowałby inny – nieważne jak dobry – rzeźbiarz".

Stanisław Szukalski

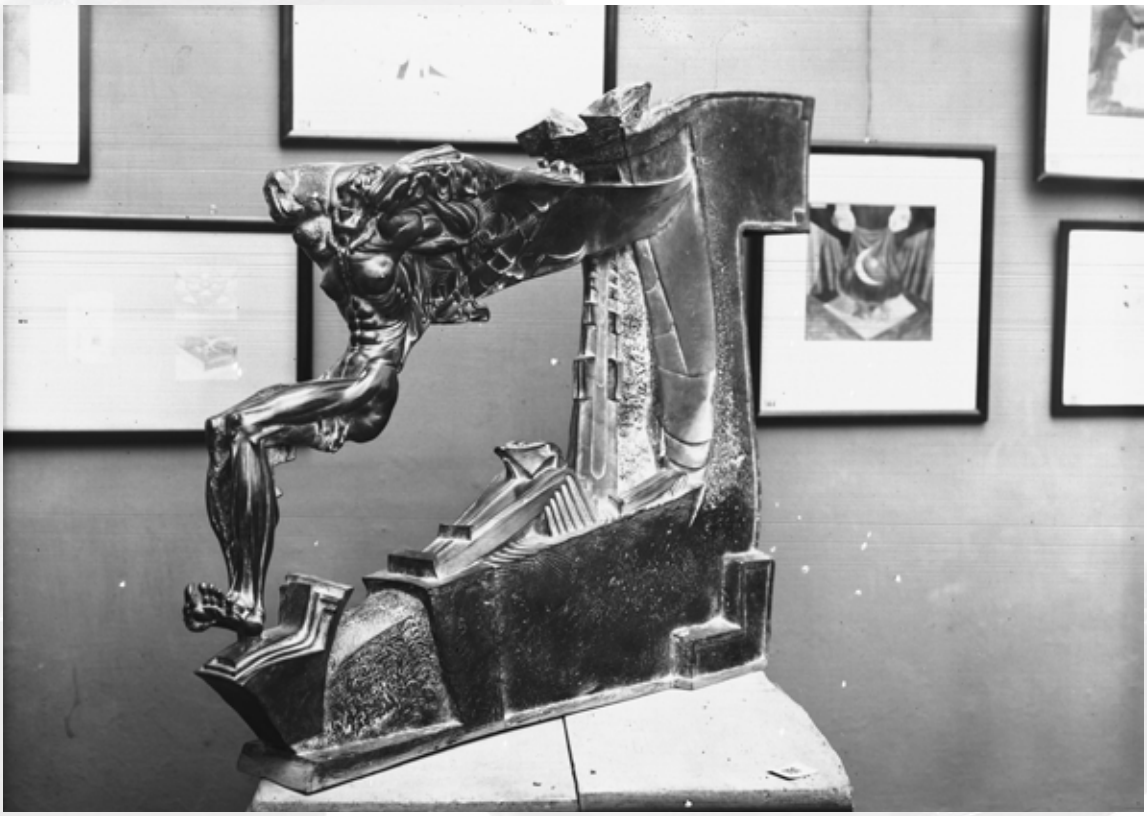
STANISŁAW SZUKALSKI NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUK DEKORACYJNYCH W PARYŻU

„Artysta zawarł dramat spadającego Geniusza, który ostatnim wysiłkiem woli próbuje wznieść się ku górze. Drastyczne napięcie mięśni znajduje swój odpowiednik w napięciu woli, w wewnętrznym dynamizmie postaci. Owo spadanie ma zatem charakter nie tyle dynamiczny, ile symboliczny. Stąd bierze się tragiczny wyraz całości. Ponieważ jest to rzeźba wyrażająca wewnętrzne namiętności, więc i ruch jest przesadny, wręcz akrobatyczny, przekraczający prawa równowagi fizycznej".

Barbara Szczypka-Gwiazda

Stanisław Szukalski, Fotografia portretowa, źródło: NAC online

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w 1925 była absolutnie przełomowa dla odradzającej się polskiej sztuki, stanowiła również miejsce krystalizowania się „stylu narodowego". W historii sztuki udział Stacha z Warty w tej wybitniej realizacji nieco się zatarł. „Stanisław Szukalski został zaproszony do udziału w wystawie przez głównego organizatora, a zarazem komisarza działu polskiego, mecenasa Jerzego Warchałowskiego, znakomitego znawcę rzemiosła artystycznego. Panowie poznali się zapewne jeszcze w trakcie studiów Szukalskiego na krakowskiej ASP. Już wówczas osobowość kontrowersyjnego, a zarazem konfliktowego artysty musiała zrobić na Warchałowskim duże wrażenie. Nic więc dziwnego, że gdy ogłoszony w 1923 konkurs na projekt pawilonu polskiego nie przyniósł spodziewanego rozstrzygnięcia (nie przyznano pierwszej nagrody, lecz jedynie cztery równorzędne dla projektów, których autorami byli: Józef Czajkowski, Franciszek Mączyński, Wilhelm Henneberg i Witold Czeczott oraz Bogdan Treter i Zygmunt Trojanowski), Warchałowski z własnej inicjatywy zwrócił się do Szukalskiego, aby ten opracował nową wersję pawilonu. Artysta przyjął zlecenie. Poszczególne rzuty, przekroje i detale architektoniczne były prawdopodobnie gotowe już we wrześniu 1923 i wraz ze stosownym komentarzem słownym przekazane Warchałowskiemu. Niestety, na posiedzeniu połączonych Komisji Kwalifikacyjnych Polskiego Komitetu Organizacyjnego Wystawy odrzucono projekt Szukalskiego, kwestionując stylistykę i charakter pawilonu. Członków komisji raziła przede wszystkim nadmierna egzotyka form, tak charakterystyczna dla ówczesnych pomysłów i koncepcji architektonicznych artysty. Ostatecznie projekt pawilonu polskiego opracował Józef Czajkowski, który – jak się wydaje – bez zgody i wiedzy Szukalskiego zapożyczył z jego koncepcji pawilonu pewne motywy dekoracyjne elewacji. I chociaż artysta poczuł się oszukany, to jednak – na wyraźną prośbę i zaproszenie Jerzego Warchałowskiego – pokazał ostatecznie na wystawie co najmniej cztery rzeźby (na pewno projekty pomników: Krak i Zamarły lot, a także Narodziny myśli i zapewne Echo) oraz liczne projekty architektoniczne" (cyt. za: Lechosław Lameński, Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 9-10). W bryle pawilonu widoczne są motywy związane z charakterystycznym stylem Szukalskiego. Oprócz kryształowo załamanych form na całej elewacji zewnętrznej pojawiają się również egzotyczny rząd sterczyn inspirowanych sztuką prekolumbijską czy skomplikowane pod względem formy bazy kolumn we wnętrzu pawilonu nawiązujące do sztuki Azteków albo Majów.



Stanisław Szukalski, Zamarły lot – druga wersja, źródło: NAC online

Opisywana rzeźba „Zamarły lot" pojawiła się jako jedna z czterech prezentowanych na przełomowej wystawie prac Szukalskiego. „Wykonany w 1918 roku projekt pomnika (obecnie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu) dedykowany pamięci wszystkich, którzy zbyt młodo umarli, to świetnie modelowana postać hermafrodyty, o napiętych, pulsujących mięśniach długich nóg przystojnego młodzieńca, i kształtnych piersiach atrakcyjnej dziewczyny. Sylwetka ukazana jest w pozycji kucznej z głową dramatycznie odrzuconą do tyłu i rękoma uwięzionymi przez parę ogromnych skrzydeł zamkniętych w skomplikowanej strukturze cokołu pełniącego funkcję imadła, o wyraźnie egzotycznych cechach stylistycznych. 'Zamarły lot' miał swój niedokończony pierwowzór, wykuty w kamieniu prawdopodobnie w 1916 roku (zaginiony, znany tylko z archiwalnej fotografii) oraz odlaną w brązie kontynuację z 1940 roku (w Archives Szukalski w Sylmar). O ile jednak w pierwszej wersji uwaga widza koncentrowała się na uwięzionej postaci hermafrodyty, a artysta potraktował całość bardzo syntetycznie, to w wersji trzeciej, o jej wyrazie decyduje przede wszystkim niepropor-cjonalnie rozbudowana podstawa (niepełniąca jednak funkcji imadła), łącząca w sobie elementy architektoniczne z typowo rzeźbiarskimi. To one powodują, że widz nie jest w stanie skoncentrować się na kontestowaniu nagiego ciała hermafrodyty (długie nogi z drugiej wersji tym razem zostały obcięte pod kolanami) i jego skrzydeł, lecz bezskutecznie próbuje odczytać i zrozumieć piktogramy, gęsto umieszczone na podstawie" (Ibidem, s. 56).

Henri Manuel, Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu 1925, Widok na Pawilon, źródło: cyfrowe MNW

Henri Manuel, Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu 1925, widok na ekspozycje, widoczna rzeźba Stanisława Szukalskiego, źródło: cyfrowe MNW

„W DZIEJACH SZTUK PLASTYCZNYCH, SZUKALSKI JEST ODKRYWCĄ NOWYCH TERENÓW I WYRĘBUJE DROGI DO NICH. PO RAZ PIERWSZY WALORY PRZYPISYWANE WYŁĄCZNIE LITERATURZE, ZOSTAŁY SZCZĘŚLIWIE UPLASTYCZNIONE W JEGO SZTUCE. SZUKALSKI ZRYWA Z DOTYCHCZASOWYMI KANONAMI O KONIECZNOŚCI ZAMKNIĘTEJ BRYŁY W RZEŹBIE, DAJĄC NOWE WARTOŚCI FORMIE. DOWOLNOŚĆ ZMIAN PROPORCJI CIAŁA LUDZKIEGO, PRZY ZACHOWANIU JEGO ORGANICZNOŚCI, POSUNĄŁ SZUKALSKI DALEJ, POZA MICHAŁA ANIOŁA”.

MARIAN RUZAMSKI, KTO TO JEST SZUKALSKI?, WARSZAWA 1934, S. 19

9

HENRYK GLICENSTEIN

1870-1942

"Młodość" ("Siedzący chłopiec", "Młody ekstatyk przed enigmą życia", "Adolescenza"), około 1906

brąz patynowany, 61 x 23,5 x 26,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'H. Glicenstein Roma'
unikat

estymacja:
200 000 - 280 000 PLN
45 400 - 63 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup w Monachium przez Stanisława Rotwanda
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie do 1962
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galerie Schulte, Wystawa indywidualna, Berlin, grudzień 1906
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie 1907
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1907
Esposizione Internationale d'Arte della Citta di Venezia, Wenecja 1907
Hagebund, Wystawa TAP Sztuka, Wiedeń 1908
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1910
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1912
Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Sezessione, Rzym 1915
Greatorex Galleries, Wystawa indywidualna, Londyn 1922

LITERATURA:
„Die Kunst", 1908, t. XVII, s. 30 (il.)
„Ost und West", 1907, nr 3, s. 166 (il.)
„Avanti", 1906, nr 47, s. 4 (il.)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w TZSP w latach 1828-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 97
Tamara Sztyma-Knasiecka, Syn swojego ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942, Warszawa 2008, il. 16, poz. kat. 42

HENRYK GLICENSTEIN: GWIAZDA RZEŹBY POCZĄTKU WIEKU

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

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

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

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

Glicenstein włączył się w żywy w Monachium ruch modernistyczny, przyłączając się do tamtejszej Secesji, w ramach wystawa której licznie eksponował swoje prace. Pomimo wyjazdu w 1896 roku do Rzymu (Glicenstein mieszkał we Włoszech do 1914 roku) należał do Secesji Berlińskiej, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i Stowarzyszenia „Rzeźba", które to zrzeszenia pozwalały mu promować swoją twórczość. To właśnie podczas pobytu w Rzymie jego twórczość zyskała niemały rozgłos i realizował liczne zamówienia. Włączył się w krąg polskiej kolonii artystycznej, do którego należeli znani malarze Henryk Siemiradzki czy Aleksander Gierymski, ale też rzeźbiarze Teodor Rygier i Antoni Madeyski. Artysta przyjął włoskie obywatelstwo i przyjął imię Enrico. Około 1900 roku przyszły pierwsze prestiżowe nagrody. Artysta m.in. otrzymał srebrny medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1900) za rzeźbę „Kain i Abel". Spośród licznych mecenasów rzeźbiarza, Tamara Sztyma-Knasiecka, wymienia przemysłowca Ludwiga Monda jako najważniejszego, który wypłacał artyście roczną pensją w wysokości 5 000 lirów. Glicenstein wkraczał w elity intelektualno-artystyczne, wykonując rzeźbiarskie portrety.

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

W 1897 roku wziął za żonę Helenę Hirszenberg (1874-1950), siostrę pochodzących z Łodzi malarzy Samuela (1865-1908) i Leona Hirszenbergów (1869-1945) oraz architekta Henryka Hirszenberga (1885-1950). Ze związku Glicensteinów urodziło się dwoje dzieci syn Emanuel i córka Beatrice. Syn znany później jako Emanuel Glicen Romano (1897-1984) został malarzem i założył w Safed w Izraelu poświęcone twórczości ojca.

Glicenstein – jako „obywatel świata" – pozostawał jednak w ścisłym związku z polskim środowiskiem artystycznym. Prezentował swoje dzieła w Warszawie, Krakowie czy Lwowie, a w 1910 roku powierzono mu funkcję wykładowcy rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, z której jednak zrezygnował. Lata wojny spędził w Warszawie i Łodzi, a po niej pracował w Szwajcarii i Londynie. W latach 20. osiadł ponownie we Włoszech. W tym okresie Glicenstein zyskał międzynarodowy rozgłos i zyskał największe zaszczyty. W 1925 roku otrzymał Order Korony Włoch. W 1928 roku, na znak niezgody na politykę partii faszystowskiej, artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Początkowo mieszkał w Chicago, a od 1935 roku osiadł w Nowym Jorku i tam mieszkał do śmierci.

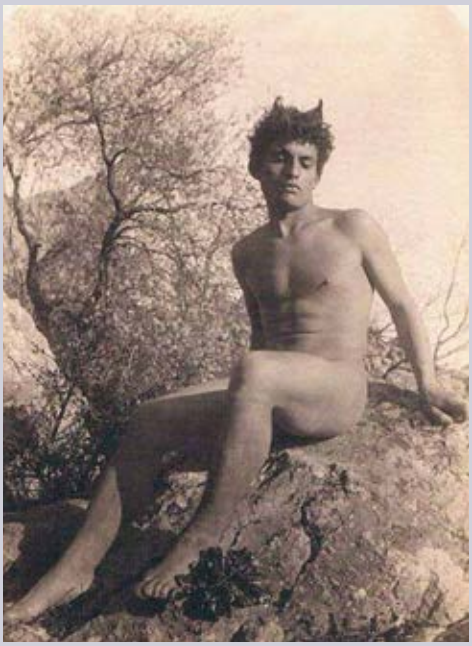
Prace Glicensteina są licznie reprezentowane w prestiżowych zbiorach publicznych w Stanach Zjednoczonych, Izraelu, Francji czy Włoszech. Do dzisiaj najbardziej znaną pracą ze zbiorów polskich jest „Młodość" (przed 1899) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Mniej znanym rozdziałem twórczości Glicensteina jest malarstwo. Uprawiał różnorodne stylistycznie malarstwo pastelowe, akwarelowe i olejne.

Wychowany na styku kultury polskiej i żydowskiej artysta w swojej dojrzałej twórczości prezentował transkulturową postawę artystyczną. Podejmował tematy i posługiwał się formami klasycznymi dla sztuki europejskiej, wywiedzionymi z tradycji greckiej i rzymskiej. Próbował się jednocześnie włączyć w awangardę artystyczną przełomu wieków, tendencje symbolistyczne i neoklasycystyczne. Należał do pierwszych profesjonalnych rzeźbiarzy żydowskich, którzy rozpoczęli twórczość w ostatnich dekadach XX wieku, redefiniując głównie ornamentalną twórczość plastyczną ufundowaną na zakazie obrazowania istot żywych wyrażonym w Dekalogu.

Henryk Glicenstein, polski artysta rzeźbiarz zamieszkały na stałe w Rzymie, 1926–1928, źródło: NAC Online

„BOSKA NAGOŚĆ POŁUDNIA”:

Faun Barberini, około 220 p.n.e., Gliptoteka, Monachium, źródło: Wikimedia Commons



Wilhelm van Gloeden, fotografia z serii „Wielki Faun”, 1898, źródło: Wikimedia Commons

„Siłą i fantazją swych tworów przypomina Glicenstein Rodina, jednak nie można z nikim młodego polskiego rzeźbiarza porównywać, gdyż z każdej jego pracy bije silna i tylko sobie wysnuta indywidualność”.

Krytyk F. Stahl o wystawie Glicensteina w Salonie Schultego (1907), cyt. za: Tamara Sztyma-Knasiecka, Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942, Warszawa 2008, s. 57-58

W zmitologizowanej historii sztuki XX wieku, w której nadal dominuje paradygmat awangardy, cezura roku 1905 wiąże się z Salonem Jesiennym i wystawą fowistów – postrzeganej jako pierwsza grupa awangardowa. Tymczasem, na podczas tej samej ekspozycji wystawiono szeroko komentowaną rzeźbę Aristide'a Maillola „Morze Śródziemne”, którą, w kontekście jej fortuna crítica, odczytać można jako manifest nowoczesnego klasycyzmu.

Dojrzałą twórczość Henryka Glicensteina porównywano właśnie z rzeźbą Maillola czy Émile'a Antoine'a Bourdelle'a. Osobność koncepcji artystycznej Glicensteina na tle swoich czasów dostrzegalna w jego dorobku początku XX wieku znajduje swoją doskonała egzemplifikację w prezentowanej „Młodości”. Już sam, odautorski tytuł pracy odwołuje widza do dyskursu sztuki symbolistycznej. Abstrakcyjną kategorię rzeźbiarz postanowił upostaciowić w doskonałym ciele młodego chłopaka. Nie wykreował jednak witalistycznej wizji potężnego ciała atlety. Na cokole, w swobodnej pozie siedzi chłopak, jego ręce symetrycznie opadają na organiczne formy wyrastające z boków graniastosłupa. Bujna czupryna i młodzieńcza twarz przywodzą na myśl idealizowane wizerunki fauna – bożka płodności.
Pracę Glicensteina porównać można z fotografiami Wilhelma von Gloedena, niemieckiego fotografa pracującego w końcu XIX stulecia w Italii, inscenizującego z młodymi chłopcami arkadyjskie sceny all'antica, które budowały obraz utraconego „złotego wieku”.

Monografistka Glicensteina, Tamara Sztyma-Knasiecka, pozycjonuje „Młodość” jako szczytowe osiągniecie rozdziału twórczości artysty inspirowanego sztuką antyku i renesansu. „(...) w tym czasie powstawała rzeźba Il Domani (Siedzący chłopiec, Młodość) – figurka chłopca, która dynamiką kompozycji i realizmem szczegółów przypominała hellenistyczną rzeźbę. Krytyk chwaliła naiwność i prostotę wyrazu tej pracy, pisząc, iż mogła ona powstać 'tylko na włoskiej ziemi, w boskiej nagości południa'” (Tamara Sztyma-Knasiecka, Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870-1942, Warszawa 2008, s. 64). Dla Glicensteina rozmiłowanego w tradycji artystycznej Rzymu i Śródziemnomorza naturalnym rezerwuarem form pozostawała sztuka klasyczna i neoklasyczna. Uważa się, że dla w szczególności dla rzeźby „Śpiący Mesjasz” analogią formalną i symboliczną jest „Mojżesz” Michała Anioła. Wpływu tego arcydzieła rzeźby renesansowej dopatrzeć się można również w prezentowanej „Młodości”. Podobne są hieratyzm przedstawienia, monumentalność formy (mimo różnicy skali i materiału) oraz „wykrok” obydwu siedzących postaci.
Już w okresie monachijskich studiów Glicenstein klasyczna formuła rzeźby oddziaływała nań poprzez współczesną sztukę niemiecką.

HENRYK GLICENSTEIN W KRĘGU INSPIRACJI

Adolf von Hildebrandt, Śpiący pasterz, 1871–1873,
Neue Nationalgalerie, Berlin, źródło: Wikimedia Commons

Auguste Rodin, Myśliciel, odlew w ogrodzie
Musée Rodin, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

Artysta był wychowankiem monachijskiego akademika Wilhelma von Rümanna. W latach 90. XIX stulecia jedną z gwiazd niemieckiego artworldu był Adolf von Hildebrandt, rzeźbiarz pracujący przez wiele lat w Rzymie, należący do nieformalnej grupy tzw. Deutschrömer. Jego opublikowana w 1893 roku rozprawa „Das Problem der Form in der Bildenden Kunst" przyczyniła się do rozwoju tendencji neoklasycznych w sztuce tamtego czasu. Wykonane bezpośrednio w kamieniu figury rzymskich pasterzy i młodzieńców Hildebrandta odbijają się echem w „Młodości" Glicensteina. Prezentowanemu brązowi braknie jednak chłodnego konkretu obecnego w dziełach niemieckiego rzeźbiarza.

Glicenstein pracował zarówno bezpośrednio w kamieniu, jak również w glinie i gipsie, odlewając za pomocą asystentów brązowe rzeźby. Niezależnie od techniki prace Glicensteina z początku XX wieku zalecają się sensualnością oraz delikatnym „rozedrganiem" powierzchni rzeźby, co zbliża je do prac idola całej generacji modernistów – Auguste'a Rodina czy tworzącego od lat 80. XIX wieku rzeźby-obrazy w wosku włoskiego rzeźbiarza Medarda Rosso. Delikatne rozmycie formy i impresyjność wyczuwalna jest w „Młodości" i może wiązać się z bezpośrednim impulsem Rodinowskim. Glicenstein odwiedził w 1900 roku Paryż, gdzie na Wystawie Powszechnej nagrodzono jego rzeźbę („Kain i Abel"). Podczas tej ekspozycji wystawiono około 150 rzeźb Rodina. Obydwaj artyści poznali się w 1904 roku na Salonie paryskim, gdzie obok prac właśnie Rodina i belgijskiego rzeźbiarza Constantina Meuniera pokazano dzieła Glicensteina.

Wskazana tutaj wrażeniowość dotyczy redakcji samego tematu. Wzrastanie, zwiększanie swojej siły ku formie doskonałej immamentnie przynależy młodości. Tego rodzaju „przemiana" ciała zaklętego w nieco impresjonistyczną formę była tutaj częścią artystycznej strategii zmierzającej do wyrażenia duchowego stanu młodzieńca: jego pewności siebie, ale również nerwowej energii. Adam Wolman pisał o twórczości Glicensteina w 1910 roku: „W pracowitej, owocnej twórczości artysty tkwi dynamika silnych wewnętrznych walk i przeżyć bojowych. (...) Dla rzeźbiarza wizje, marzenia i uczucia wypowiadają się w postaciach o ruchach pewnych, zdecydowanych, zręcznych, lub szalonych, prężnych, lubieżnych lub zrozpaczonych, wybuchowych jak dynamit, to znowu spokojnych, skupionych, monumentalnych, z piętnem nieśmiertelności. Gra i wibracja mięśni stanowi symfonię zasłyszaną w głębiach duszy lub w czeluściach majestatycznej, milcząco obojętnej przyrody. Wyraz twarzy, oczu, ust świadczy o światach tajemnic ukrywanych smutków, tęsknot i bólów (...)" (cyt. za: Tamara Sztyma-Knasiecka, dz. cyt., s. 62–63).

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ IGOR MITORAJ

Życie Igora Mitoraja było niezwykle burzliwe. Artysta urodził się w 1944 w Oederan, miejscowości położonej niedaleko Drezna. Matka artysty została wywieziona na przymusowe roboty do Niemiec, Ojciec (Francuz), oficer Legii Cudzoziemskiej, został internowany do Niemiec jako jeniec wojenny. Po zakończeniu wojny młody Mitoraj wraz z matką powrócił do Polski. Ukończywszy Liceum Plastyczne w Bielsku-Białej, w wieku 19 lat rozpoczął edukację artystyczną na krakowskiej Akademii w pracowni malarstwa prowadzonej przez Tadeusza Kantora, z pewnością niekojarzonego z wielką estymą dla dawnych form sztuki. To właśnie Kantor nauczył młodego artystę patrzenia na dzieło w odpowiedni sposób. Od swojego mistrza usłyszał również, że jedynie wyjazd z Polski pozwoli mu rozwinąć skrzydła i osiągnąć sukces. Mitoraj posłuchał go i w 1968 wyjechał do Paryża, gdzie rozpoczął naukę w École Nationale Supérieure des Beaux Arts. W ogarniętym falą studenckich protestów mieście zarabiał na życie dorywczymi zajęciami. Pracował jako asystent fotografa, statysta w filmach czy tragarz. Do decyzji o emigracji przyczynił się również fakt, iż młody rzeźbiarz nigdy nie poznał swojego ojca, którego co prawda udało mu się odnaleźć, lecz nigdy nie podjął decyzji o nawiązaniu z nim kontaktu. Zafascynowany prekolumbijską kulturą Ameryki Południowej zdecydował się wyjechać na rok do Meksyku, gdzie tworzył swoje pierwsze rzeźby. W 1974 ponownie powrócił do Paryża z przeświadczeniem, że malarskie środki ekspresji przestały mu wystarczać. Za jedne z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął próby odlania niewielkich rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi paryskiej galerii La Hune. To właśnie tam w 1976 odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac Polaka. Ogromny sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem poproszono go o przygotowanie oraz zorganizowanie ekspozycji dla galerii Artcurial w Paryżu, prowadzonej przez bratanka francuskiego prezydenta, Mitteranda.
W tym czasie Mitoraj otrzymał ważne wyróżnienia, między innymi Prix de la Sculpture w Montrouge. W podzięce otrzymał od francuskiego ministra kultury atelier w Bateau Lavoir na Montmartrze. W 1979 odbył także kilkumiesięczny pobyt w Nowym Jorku – mekce sztuki współczesnej, co utwierdziło go w przekonaniu, że jest „artystą europejskim". Podróżował po Grecji, gdzie wnikliwe zgłębiał tamtejszą kulturę. W tym samym roku za namową swojego przyjaciela, kolumbijskiego artysty Fernanda Botero, wyjechał do toskańskiego miasteczka Pietrasanta położonego w pobliżu kamieniołomów Carrary, miejsca, gdzie tworzyli najwybitniejsi rzeźbiarze z Michałem Aniołem na czele. W 1983 otworzył tam swoje atelier, a cztery lata później podjął decyzję o związaniu się z miejscem na stałe. W 1986 wziął udział w 42. Biennale w Wenecji, co ugruntowało jego pozycję na arenie międzynarodowej. Kolejne lata obfitowały w liczne wystawy indywidualne. Artysta prezentował swoje dzieła między innymi we Włoszech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Polsce oraz Niemczech. Rzeźby Mitoraja mają swoje miejsce w najbardziej prestiżowych kolekcjach instytucjonalnych oraz licznych zbiorach prywatnych.

Igor Mitoraj, Pietrasanta, 1999, fot. Jacek Poremba

10 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Asklepios

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 27 x 10 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
opisany z tyłu numerem seryjnym: 'C 623/1000 HC'
edycja: C 623/1000 HC

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 9 000 EUR

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

prof. Czesław Dźwigaj

11 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Ikaria", 1996

brąz patynowany, 300 x 100 x 140 cm
sygnowany, datowany i opisany na lewej stopie: 'MITORAJ 96 1/3' oraz na prawej nodze: 'IKARIA',
na podstawie pieczęć odlewni: 'FONDERIA D'ARTE | DEL CHIARO | PIETRASANTA | LUCCA ITALY'
edycja: 1/3

estymacja:
1 000 000 – 2 000 000 PLN
220 000 – 440 000 EUR

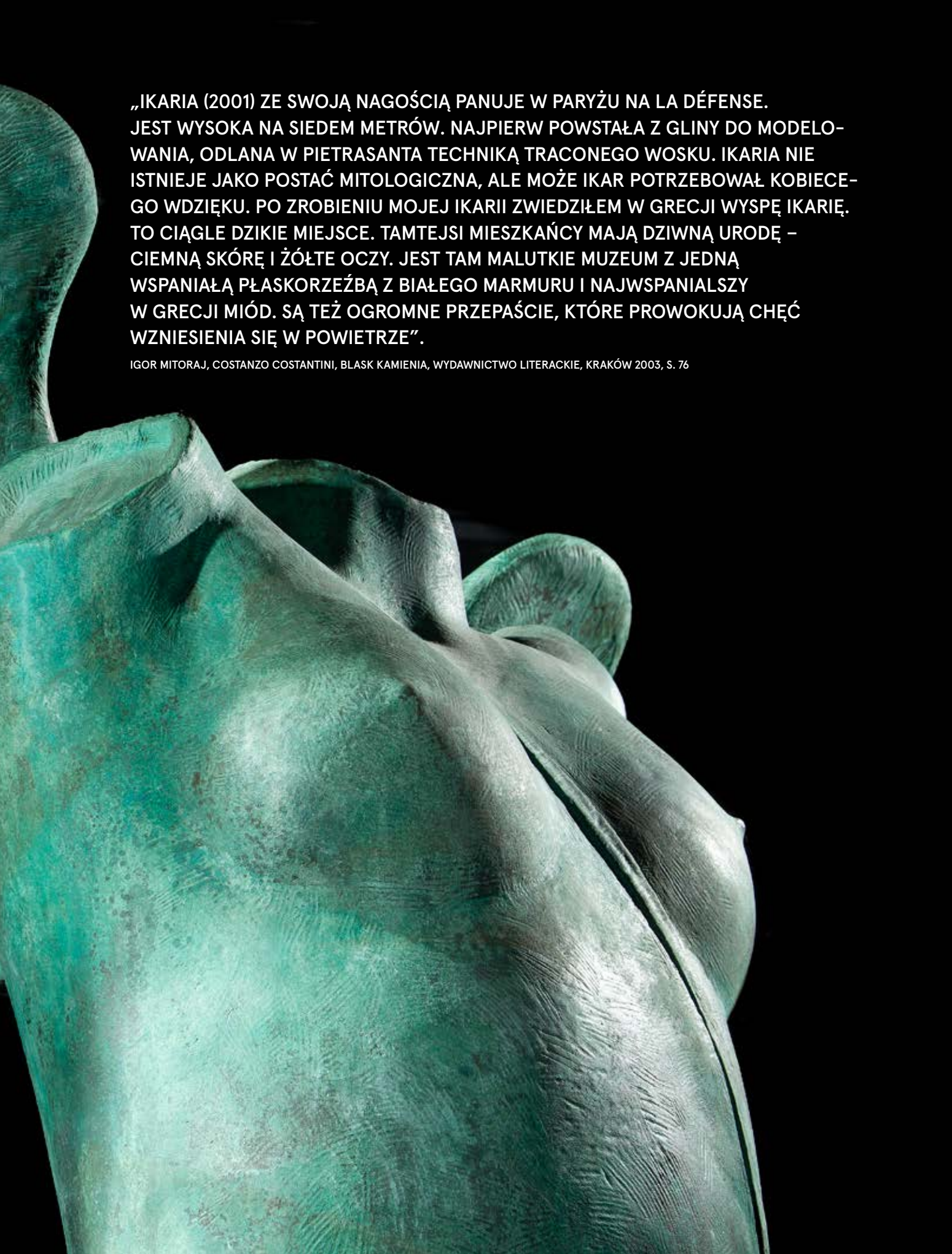
POCHODZENIE:
kolekcja mBanku

WYSTAWIANY:
porównaj: „Mitoraj. Rzeźby i Rysunki", Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury i płyta Rynku Głównego, Kraków, październik–styczeń 2004

LITERATURA:
Mitoraj. Urok Gorgony, (red.) Agnieszka Dębska, Warszawa 2003, ss. 102–103 (il.)
porównaj: Igor Mitoraj. Blask kamienia, Costanzo Costantini, Kraków 2003, s. 76 (il.)
porównaj: Antyczne i chrześcijańskie źródła tożsamości. Igor Mitoraj, Beata Klocek di Biasio, Kraków 2017, ss. 76–77 (il.)
porównaj: Igor Mitoraj. Rzeźby i Rysunki, album towarzyszący wystawie, Kraków 2003, s. 29, 32 (il.)

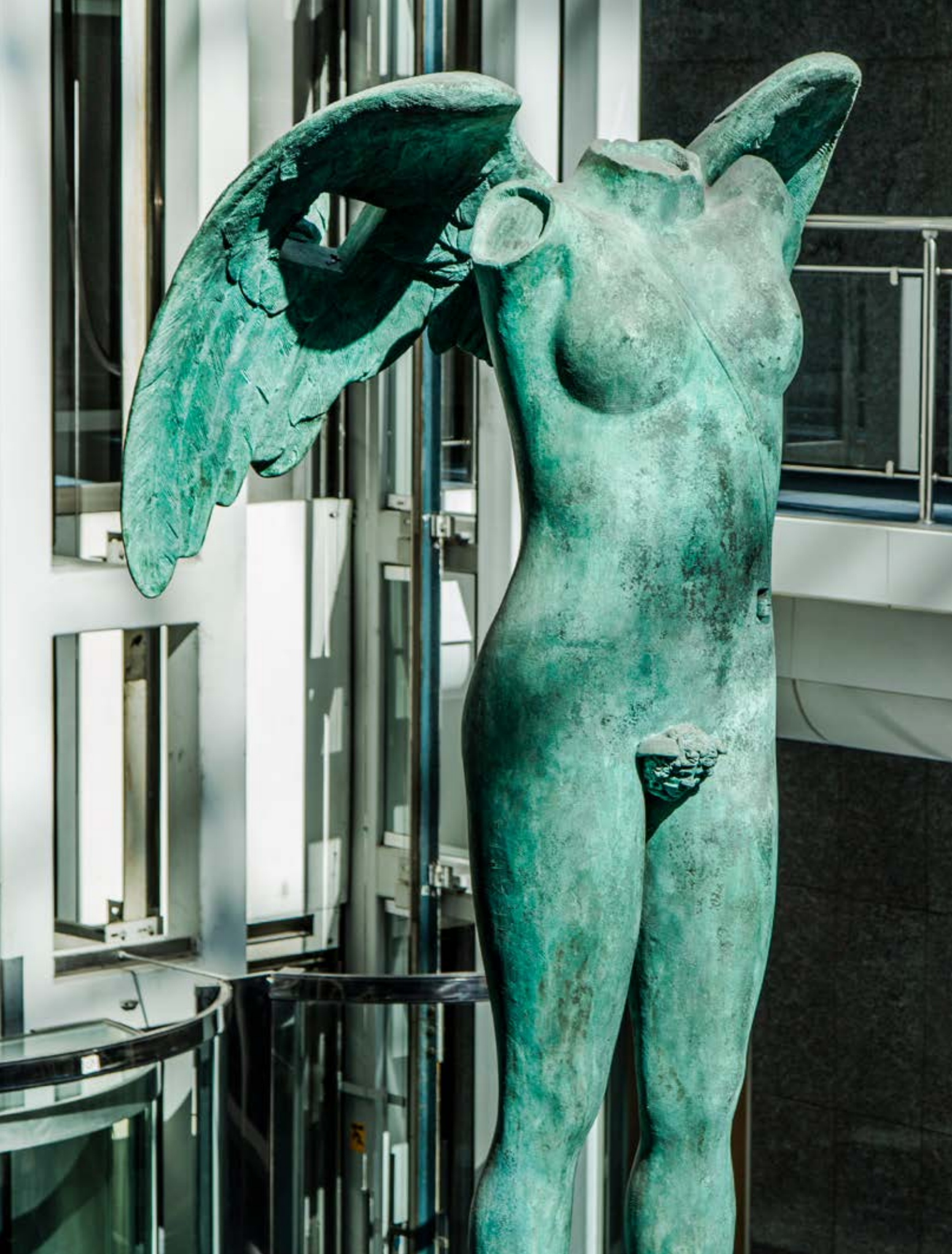
„Najważniejsze jest poszukiwanie siebie, a nawet swojego odbicia. Artysta jest przecież narcyzem od urodzenia. Moim zwierciadłem było poszukiwanie ojca. Mętnego odbicia własnej duszy. To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą".

Igor Mitoraj



„IKARIA (2001) ZE SWOJĄ NAGOŚCIĄ PANUJE W PARYŻU NA LA DÉFENSE. JEST WYSOKA NA SIEDEM METRÓW. NAJPIERW POWSTAŁA Z GLINY DO MODELOWANIA, ODLANA W PIETRASANTA TECHNIKĄ TRACONEGO WOSKU. IKARIA NIE ISTNIEJE JAKO POSTAĆ MITOLOGICZNA, ALE MOŻE IKAR POTRZEBOWAŁ KOBIECEGO WDZIĘKU. PO ZROBIENIU MOJEJ IKARII ZWIEDZIŁEM W GRECJI WYSPĘ IKARIĘ. TO CIĄGLE DZIKIE MIEJSCE. TAMTEJSI MIESZKAŃCY MAJĄ DZIWNĄ URODĘ – CIEMNĄ SKÓRĘ I ŻÓŁTE OCZY. JEST TAM MALUTKIE MUZEUM Z JEDNĄ WSPANIAŁĄ PŁASKORZEŹBĄ Z BIAŁEGO MARMURU I NAJWSPANIALSZY W GRECJI MIÓD. SĄ TEŻ OGROMNE PRZEPAŚCIE, KTÓRE PROWOKUJĄ CHĘĆ WZNIESIENIA SIĘ W POWIETRZE”.

IGOR MITORAJ, COSTANZO COSTANTINI, BLASK KAMIENIA, WYDAWNICTWO LITERACKIE, KRAKÓW 2003, S. 76



Igor Mitoraj należy do tych artystów, którzy ukazują pełną tajemnic oraz wyrafinowanego piękna figurę ludzką. Zafascynowany urodą antycznych postaci rzeźbił figury herosów, starożytnych bogów oraz mitycznych bohaterów, które odlane w brązie bądź wykonane w marmurze zachwycają idealnie wyważonymi proporcjami oraz doskonałą wręcz urodą kształtów.

Ikaria, posąg odlany w Pietrasanta, czyli w miejscu zupełnie wyjątkowym jeżeli chodzi o historię rzeźby, jest jedną z najbardziej kompletnych figur w twórczości Igora Mitoraja. Monumentalna w wyrazie przedstawia nagą sylwetkę kobiety, która nie ma jednak swojego odniesienia w greckiej mitologii. Klatka piersiowa postaci jest wyraźnie wypięta do przodu, ciężar muskularnego ciała równomiernie spoczywa na umięśnionych nogach. Jej ciało zdobią rozpostarte skrzydła. Ikaria pozbawiona jest głowy, lecz linia jej szyi wyraźnie wskazuje, jakoby patrzyła w niebo, wyznaczając jednocześnie oś symetrii silnie umięśnionego torsu, którego harmonijne kobiece kształty poddano geometrycznego porządkowi. Niezwykle dumna, gotowa do odlotu. Powstrzymywać ma ją tylko trzymająca za prawą nogę męska dłoń. W twórczości Mitoraja niezwykle często pojawiają się meduzy – córki Keto i Forkosa, które wedle Hezjoda mieszkały w pobliżu Królestwa Zmarłych. Dwie z nich zostały obdarzone darem nieśmiertelności, natomiast trzecia, Meduza, była śmiertelna i ulegała procesom starzenia. Wedle mitologii, kiedy człowiek spojrzał w oczy gorgony, od razu zamieniał się w kamień. Zdobiąca, a może trafniejszym określeniem byłoby „strzeżąca" gorgona chroni także łono Ikarii.

Niezwykle ciekawe w ujęciu Ikarii jest jej męskie, muskularne ciało. Jedynie zarys piersi i linia zaokrąglonych bioder może wskazywać na to, że bohaterką jest kobieta. Sam Mitoraj przyznaje: „Eros jest dla mnie pojęciem o nieokreślonej płci, jak piękno, jest to stan bytu w danym momencie. Nie da się podzielić na żeński czy męski, jest jak życie, jak powietrze. Przedstawiam też erosa w postaci kobiecej albo androgenicznej. Uduchowienie erosa podnosi zwierzęcą seksualność do rangi piękna i dobra. W „apolińskim" świecie postać męska była dominująca, podobnie jak w naszej kulturze chrześcijańskiej – popatrzmy choćby na dzieła Michała Anioła. Ikarii chciałem nadać ten stan bycia w erosie, czyli męski i żeński zarazem. To fascynujące i przemawia do mnie jako zagadka i oczekiwanie tajemniczej, nieznanej mi postaci. Dodać muszę, że poszukiwanie mojego ojca, a przez to samego siebie, miało duży wpływ na używaną przeze mnie męską symbolikę. Piękne ciało bez duszy i bez inteligencji wcale mnie nie ciekawi, musi też oddychać erotyzmem".

Po chwili obcowania z rzeźbą zdajemy sobie sprawę, że tej doskonałej, nierealnej wręcz figurze brakuje jednak różnych fragmentów. Pozbawiona głowy, rąk od wysokości ramion, pełna skaz, miejscami uszkodzona przywodzi na myśl archeologiczny relikt. Liczne okaleczenia mogą być zatem oznaką współczesnych czasów, symbolem cierpienia, jakiemu ulega jednostka ludzka w świecie dalekim od ideałów. Natomiast sama Ikaria uosabiać ma kondycję współczesnego człowieka oraz jego dążenia do osiągnięcia pełni spełnienia.

Liczne odwołania do antycznej kultury oraz posługiwanie się czytelnym językiem symboli wywodzącym się z mitologii greckiej i rzymskiej pozwalają widzom na odnajdywanie stałych punktów odniesienia, umożliwiają dostrzec trwałość i kontynuację wartości. W centrum zainteresowań Mitoraja nieustannie pozostawał jednak człowiek, a kolejne realizacje stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, pojmowanego nie tylko w wymiarze materialnym, lecz przede wszystkim symbolicznym oraz duchowym. Sięgając do kanonu, Mitoraj nigdy nie przestał być nowatorem, stosując szereg rozwiązań, takich jak pęknięcia oraz bandaże, liczne deformacje twarzy i tułowia, przedstawiał człowieka w duchu klasycznie pojmowanych kanonów piękna, tworząc jednocześnie sztukę na wskroś nowatorską.

„ODCZUWAM SILNĄ POTRZEBĘ ODNALEZIENIA TRWAŁYCH PUNKTÓW ODNIESIENIA, NIEZMIENNYCH WARTOŚCI, KORZENI CYWILIZACJI, W KTÓREJ WZRASTAŁEM. SZTUKA KLASYCZNA POZWALA LEPIEJ ŻYĆ W TYM GŁUPKOWATYM ŚWIECIE. I PODOBNE POTRZEBY DOSTRZEGAM U WIELU WIDZÓW ZMĘCZONYCH TZW. NOWOCZESNĄ SZTUKĄ. JUŻ W PIERWSZYM KONTAKCIE Z DZIEŁEM POWINNY WYZWALAĆ SIĘ EMOCJE. STARAM SIĘ UŻYWAĆ PROSTEGO JĘZYKA ZNACZEŃ I SYMBOLI ORAZ SKOJARZEŃ, TAK BY DOTARŁY DO KAŻDEGO WIDZA, BEZ POTRZEBY WYJAŚNIANIA NA PIŚMIE, O CO TEŻ AUTOROWI CHODZIŁO. W DZISIEJSZEJ SZTUCE STRASZNIE MNIE IRYTUJE TA WSZECHOBECNOŚĆ SŁOWA”.

IGOR MITORAJ

12 †

IGOR MITORAJ
1944-2014

"Nudo", 2003

brąz patynowany, 180 x 60 x 30 cm
sygnowany i numerowany: 'MITORAJ | 1/6' oraz pieczęć odlewni:
'FONDERIA D'ARTE | DEL CHIARO | PIETRASANTA | LUCCA ITALY'
edycja: 1/6

estymacja:
1 200 000 - 1 500 000 PLN
267 300 - 334 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Igor Mitoraj, Sculptures Monumentales", Jardin des Tuileries, Paryż 2004

LITERATURA:
Igor Mitoraj, Sculptures Monumentales, katalog wystawy, Jardin des Tuileries, Paryż 2004, s. 74-75

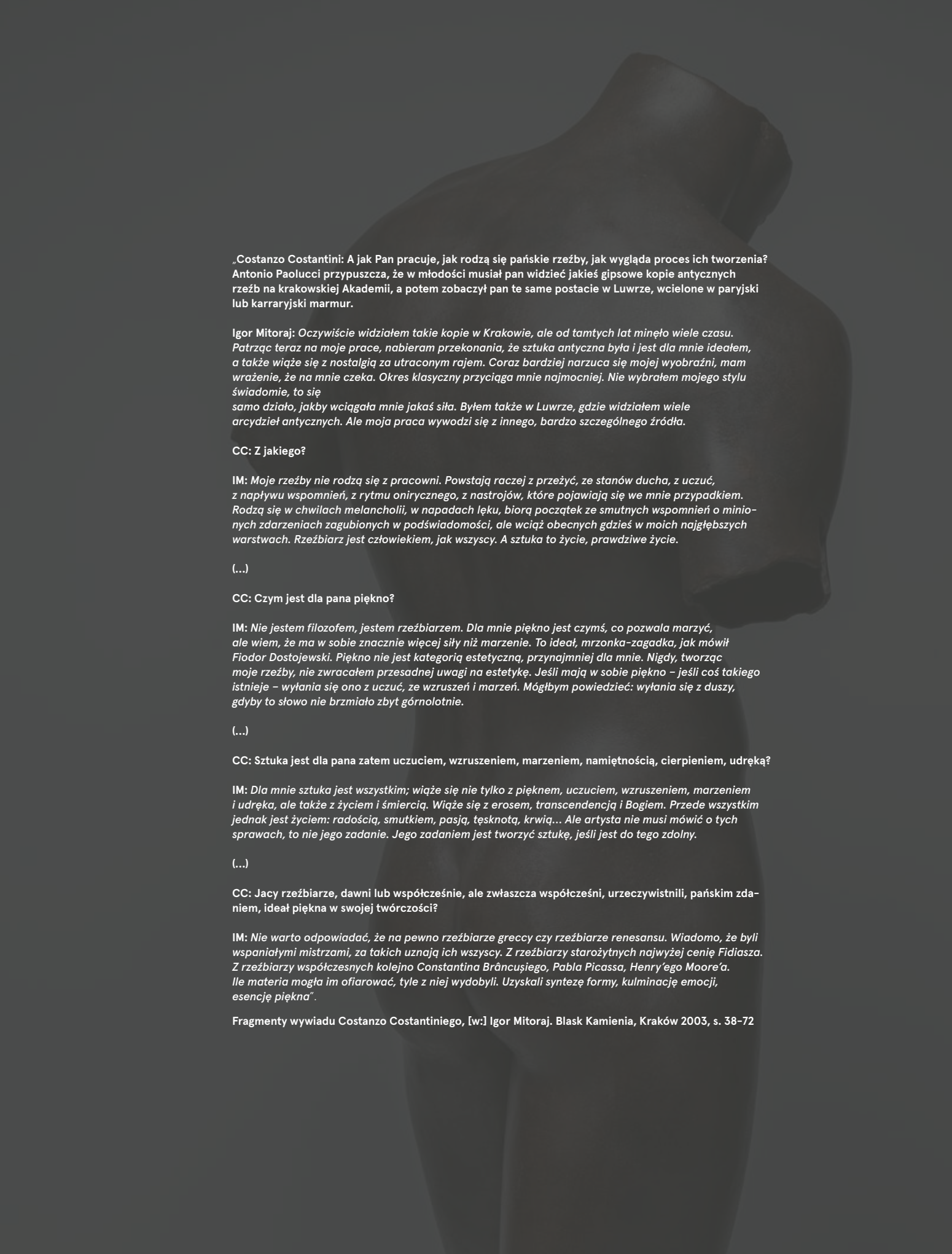
Apollo Belwederski, źródło: Wikimedia Commons

MIĘDZY SZTUKĄ ANTYCZNĄ A WSPÓŁCZESNOŚCIĄ

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

To właśnie kategoria „fragmentu" charakterystyczna dla myśli neoklasycystycznej XVIII stulecia zdaje się kluczowa w rozumieniu fenomenu artysty. Wówczas zarówno w pisarstwie, jak i sztuce odnotowano, że to właśnie skrawek, okruch przeszłości, potrafi ze szczególną siłą działać na wyobraźnię. U Mitoraja pojawiają się więc postaci herosów, tytanów, centaurów, Ikara, ale też Ikarii, uskrzydlone męskie popiersia oraz żeńskie figury z zasłoniętymi głowami gorgon miejscami intymnymi. Ogarnięty pasją tworzenia Mitoraj zdaje się prowadzić nieustanny dialog z własną twórczością. Swoje rzeźby, częstokroć pomniejszone bądź powiększone w skali, zredukowane do zaledwie fragmentu, niczym cytat powiela w swoich kolejnych realizacjach. I tak wykonany z czarnego marmuru „Grepol nero" (2002) najpierw pojawia się w „Colonna I" (1985), uskrzydlona „Ikaria" (1996) w „Paesaggio Ikaria" (1997) oraz „Pannello con centauro" (1999), a pozbawiony głowy oraz ręki tors z kwadratowym wycinkiem na piersi występuje zarówno w „Porta Italica" (1997), jak i „Paesaggio Ithaka" (1997).

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



„**Costanzo Costantini: A jak Pan pracuje, jak rodzą się pańskie rzeźby, jak wygląda proces ich tworzenia? Antonio Paolucci przypuszcza, że w młodości musiał pan widzieć jakieś gipsowe kopie antycznych rzeźb na krakowskiej Akademii, a potem zobaczył pan te same postacie w Luwrze, wcielone w paryjski lub karraryjski marmur.**

Igor Mitoraj: *Oczywiście widziałem takie kopie w Krakowie, ale od tamtych lat minęło wiele czasu. Patrząc teraz na moje prace, nabieram przekonania, że sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem. Coraz bardziej narzuca się mojej wyobraźni, mam wrażenie, że na mnie czeka. Okres klasyczny przyciąga mnie najmocniej. Nie wybrałem mojego stylu świadomie, to się*
samo działo, jakby wciągała mnie jakaś siła. Byłem także w Luwrze, gdzie widziałem wiele arcydzieł antycznych. Ale moja praca wywodzi się z innego, bardzo szczególnego źródła.

CC: Z jakiego?

IM: *Moje rzeźby nie rodzą się z pracowni. Powstają raczej z przeżyć, ze stanów ducha, z uczuć, z napływu wspomnień, z rytmu onirycznego, z nastrojów, które pojawiają się we mnie przypadkiem. Rodzą się w chwilach melancholii, w napadach lęku, biorą początek ze smutnych wspomnień o minionych zdarzeniach zagubionych w podświadomości, ale wciąż obecnych gdzieś w moich najgłębszych warstwach. Rzeźbiarz jest człowiekiem, jak wszyscy. A sztuka to życie, prawdziwe życie.*

(...)

CC: Czym jest dla pana piękno?

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

(...)

CC: Sztuka jest dla pana zatem uczuciem, wzruszeniem, marzeniem, namiętnością, cierpieniem, udręką?

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

(...)

CC: Jacy rzeźbiarze, dawni lub współcześnie, ale zwłaszcza współcześni, urzeczywistnili, pańskim zdaniem, ideał piękna w swojej twórczości?

IM: *Nie warto odpowiadać, że na pewno rzeźbiarze greccy czy rzeźbiarze renesansu. Wiadomo, że byli wspaniałymi mistrzami, za takich uznają ich wszyscy. Z rzeźbiarzy starożytnych najwyżej cenię Fidiasza. Z rzeźbiarzy współczesnych kolejno Constantina Brâncuşiego, Pabla Picassa, Henry'ego Moore'a. Ile materia mogła im ofiarować, tyle z niej wydobyli. Uzyskali syntezę formy, kulminację emocji, esencję piękna".*

Fragmenty wywiadu Costanzo Costantiniego, [w:] Igor Mitoraj. Blask Kamienia, Kraków 2003, s. 38-72

Igor Mitoraj, Pietrasanta, 1999, fot. Jacek Poremba

PIETRASANTA

Miasto Sztuki, Miasto Nobilitujące, Małe Ateny. Pietrasanta, toskańskie miasteczko, jest miejscem przepełnionym specyficzną kulturą rzeźbiarską. Tworzyli tu najwybitniejsi artyści z wyczuwalną, natchnioną obecnością samego Michała Anioła, który do swych rzeźb używał marmuru wydobywanego w położonej w pobliżu Carrarze oraz na Monte Alissimo. To właśnie bliskość kamieniołomów oraz mnogość odlewni i warsztatów kamieniarskich przyciąga do miasteczka rzeźbiarzy z całego świata. Jak wskazuje się w literaturze, dawniej, gdy w jednym z wielu warsztatów, lub odlewni zakończono pracę nad rzeźbą, ustawiano ją na głównym placu i żegnano przy kieliszku wina, nim opuściła miejsce, w którym powstała. Pietrasanta stała się również domem dla Igora Mitoraja, który zamieszkał tam na początku lat 80. za namową słynnego, kolumbijskiego rzeźbiarza Fernando Botero, również związanego z tym miejscem. Jak wspomina sam artysta: „Słyszałem o Pietrasanta od przyjaciół. Opisali mi ją jako legendarne miejsce, gdzie przebywał Michał Anioł i gdzie mieli swoje pracownie głośni rzeźbiarze, tacy jak Henry Moore, Marino Marini i inni. Opowiadali mi o Monte Altissimo, o tej górze, w której Michał Anioł wybierał materiał na swoje rzeźby i skąd bloki marmuru docierały potem do Florencji czy Rzymu rzekami Arno lub Tyberem. Myślałem, że Pietrasanta leży nad morzem i wyobrażałem sobie, że fale morskie rozbijają się tam o wielkie ściany białego marmuru. Marzyłem o tym, żeby znaleźć pracownię nad brzegiem morza, tuż przy marmurowych skałach" (Igor Mitoraj. Blask kamienia, Costanzo Costantini, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 34).
Dom Mitoraja, który zarazem pełnił funkcję atelier artysty, znajdował się nieopodal pracowni Henry'ego Moore'a, przy via Garibaldi. Już z daleka można było poczuć wyjątkowość tego miejsca, wypełnionego duchem sztuki. Poczucie to wzmacniały stojące na otwartej przestrzeni marmurowe, lub odlane z brązu figury, przywodzące na myśl grupę zbuntowanych tytanów. Przekraczając próg domu, odwiedzający od razu znajdował się sercu, czyli kuchni. Mitoraj bowiem uwielbiał włoską kuchnię, a najbardziej mętną oliwę. Sam zresztą uprawiał niewielki oliwny gaj z wiekowymi drzewami. Dom rzeźbiarza wypełniony był książkami, pracami zaprzyjaźnionych artystów oraz jego własnymi. Pośrodku salonu znajdowała się mała gorgona z białego marmuru, którą Mitoraj zatopił w wodzie, obok niej wykonana z czarnego marmuru dłoń, którą określał mianem „własnej biografii" oraz dwie złożone ręce – pierwsza praca, jaką wykonał w marmurze. Warto zaznaczyć, że artysta był głęboko związany ze swoimi pierwszymi pracami do tego stopnia, że wyszukiwał je na aukcjach. Mimo wielu zagranicznych podróży, żadne z miast nie zrobi już na Mitoraju takiego wrażenia jak Pietrasanta. Po latach powie:
„Moje miejsce jest we Włoszech. Kiedy byłem młodszy, nie myślałem o tym, żeby tu osiąść. Co mam do roboty we Włoszech? – myślałem sobie. Włochy są zanadto piękne, tam już wszystko zostało zrobione. Ale myliłem się. Moje sukcesy zaczęły się od Włoch, od Rzymu, od Castel Sant'Angelo. Od kiedy mieszkam we Włoszech, moje prace nabrały innego wymiaru. Czuję się tu swobodniejszy, bardziej natchniony. Nie mówiąc już o samym Rzymie. O świetle rzymskich panoram. (...) W tym mieście ciągle ci się wydaje, że w każdym kącie możesz natrafić na coś niespodziewanego. Jednak ze wszystkich miast najlepiej mi w Pietrasanta.
A naprawdę na swoim miejscu czuję się tutaj, w mojej pracowni". Igor Mitoraj do końca pozostał wierny toskańskiemu miasteczku rzeźbiarzy. Po śmierci artysty w 2014 w Paryżu, zgodnie z jego wolą pochowano go na cmentarzu w Pietrasanta.

13 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 27 x 10 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
opisany z tyłu numerem seryjnym: 'D 692/1000 HC'
edycja: D 692/1000 HC

estymacja:
38 000 – 55 000 PLN
8 500 – 12 300 EUR

„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

14 †

JEAN LAMBERT-RUCKI
1888-1967

Tańczący (Les danseurs), około 1925

brąz patynowany, 16,3 x 4,5 x 4 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'JR-L- 5/8'
na podstawie znak: 'JDV' oraz znak odlewni: 'BRONZE D'ART. | Candide | Paris'
edycja: 5/8

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 9 000 EUR

OPINIE:
potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż

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

Jean Lambert Rucki w latach 20. XX wieku stworzył emblematyczny dla siebie styl będący fuzją dwóch polaryzujących wobec siebie kierunków: kubizmu i art déco. W prezentowanej grupie rzeźbiarskiej artysta wykorzystał lśniącą powierzchnię brązu o czarnej patynie będącą znakiem rozpoznawalnym dla tego etapu twórczości wszechmocnego artysty. W przedstawionej grupie rzeźbiarskiej dwie postaci o obłych kształtach, z charakterystycznymi dla powojennej mody melonikami, obejmują się w tanecznym geście. W postaciach Ruckiego z tego czasu wyczuwalne jest echo ekspresji Charliego Chaplina – z jego pozami, minami i 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 ludzi. Rzeźbiarskie sylwetki w „Les danseurs" 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.

15 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Kogut (Le coq), około 1952

brąz patynowany, 54,5 x 28,5 x 7,2 cm
sygnowany na podstawie: 'J. Lambert-Rucki'
na podstawie znak: 'JDV', znak odlewni: 'TEP'
edycja: 2/8

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 800 - 7 800 EUR

OPINIE:
potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
Centenaire de la naissance de Jean Lambert-Rucki, Galerie Jacques De Vos, Paryż, październik-listopad 1998
Jean Lambert-Rucki, Galerie Titanium, Ateny, Grecja, maj-kwiecień 1997
Lambert-Rucki, De Vos & Giraud Gallery, Nowy Jork, listopad-grudzień 2006
Jean Lambert-Rucki: Bestiaire, Galerie Jacques De Vos, Paris, październik-listopad 2012

LITERATURA:
Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, kat. 81 (il.)
Jean Lambert-Rucki, J. De Vos, M.A Ruan, J.P Tortil, Ed. Galerie Jacques De Vos, Paryż 1988, nr. kat. 156
Jean Lambert-Rucki: Bestiaire, Jacques De Vos, Éd. Aux Sources du XXème siècle, Galerie Jacques De Vos, Paryż 2012, s. 70

16 †

MARIA JAREMA
1908–1958

Figura, 1956

brąz patynowany, 34,5 x 11,5 x 8,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: '6/12 | JAREMA'
na spodzie znak odlewni: 'ART-PRODUCT | POZNAŃ'
odlew współczesny z 2008
edycja: 6/12

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
17 900 – 26 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
VI Biennale, Sao Paolo 1961 (gipsowy oryginał)
jeden z odlewów rzeźby jest częścią ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie

LITERATURA:
Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik, Kraków 2011, s. 231
Agata Małodobry, Maria Jarema, Olszanica 2008, s. 71
Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908–1958, Warszawa 1998, s. 66 (il.)
Artystki polskie. Katalog wystawy, red. Agnieszka Morawińska, Ryszard Bobrow, Muzeum Narodowe w Warszawie 1991, poz. 338, s. 186 (il.)
Helena Blum, Jarema Maria, życie i twórczość 1908–1958, Kraków 1965

„Ostatnie dzieło rzeźbiarskie Marii Jaremy (czyli ‘Figura’) ma na pierwszy rzut oka całkowicie abstrakcyjny charakter, lecz – podobnie jak inne jej kompozycje przestrzenne – jest silnie przetworzoną formą cielesną. Artystka trafnie oddaje cechy sylwetki zgrabnej dziewczyny, z dużą dozą humoru akcentując krągłości i wcięcia. Wysoko uniesiona, kształtna głowa nasuwa skojarzenia z pełną wdzięku postawą Afrykanek.
Na przemian obłe i wąskie formy przywodzą na myśl długą szyję, poniżej zarys ramion i sterczący biust, szczupłą talię i rozkołysane biodra. Figura, choć z pozoru statyczna, dzięki drobnym nieregularnościom pulsuje wewnętrznym rytmem. Ascetyczna, a zarazem zmysłowa rzeźba nawiązuje do totemów znanych ze sztuki kultur egzotycznych. Podobnie zwięzłe interpretacje ludzkiej postaci obecne są w twórczości Constantina Brâncuşiego”.

Agata Małodobry, Maria Jarema, Olszanica 2008, s. 71

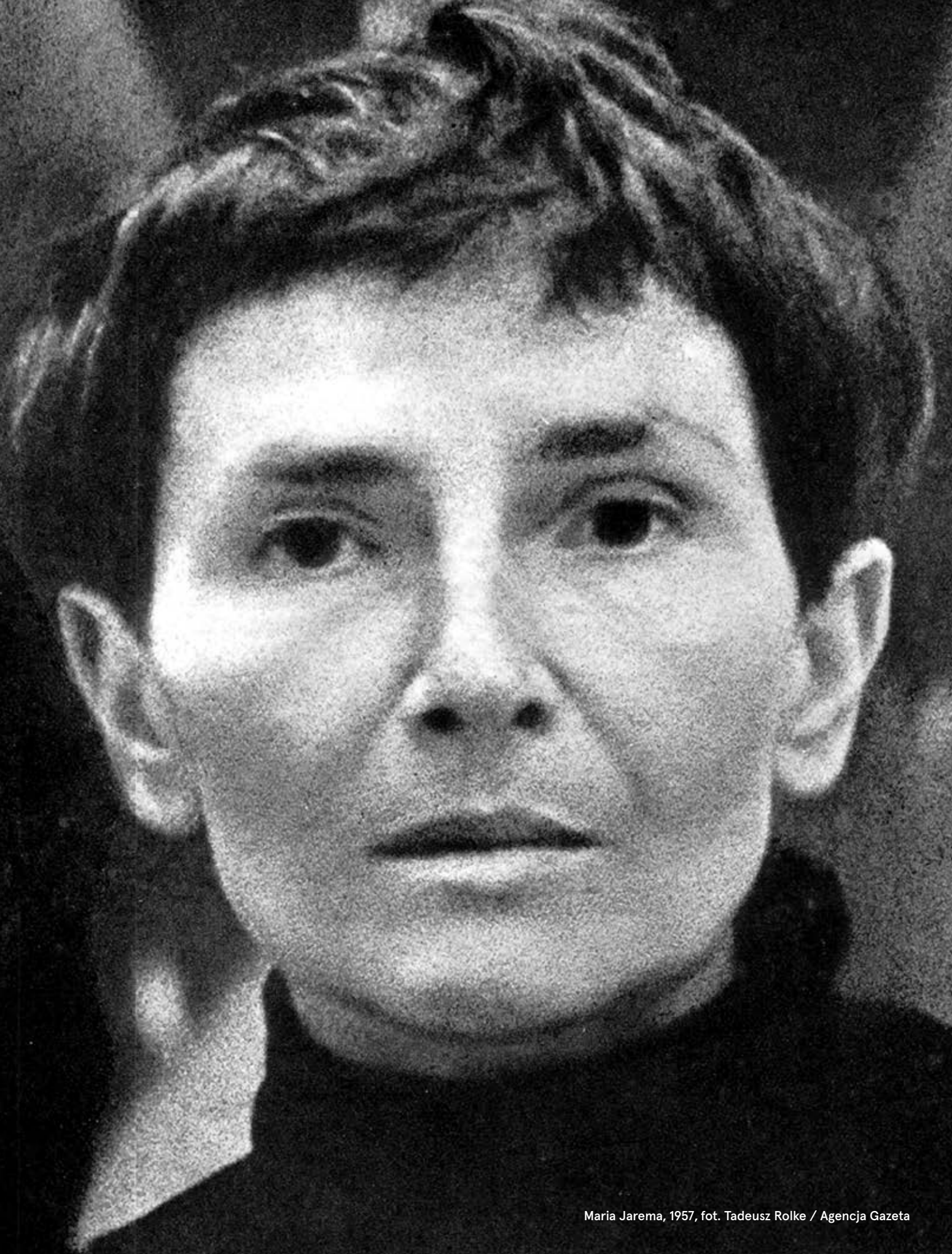
MARIA JAREMA: ZAPISKI

Prace rzeźbiarskie Marii Jaremy, choć współcześnie rzadsze niż abstrakcyjne kompozycje malarskie i graficzne, przez wiele lat były głównym obszarem jej zainteresowania. Nie powinno to dziwić, jeśli wziąć pod uwagę rzeźbiarską edukację, jaką odebrała artystka – w latach 1929-35 była uczennicą Xawerego Dunikowskiego na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kompozycje przestrzenne wystawiała przez cały okres międzywojenny. Rysunkiem i malarstwem zajęła się dopiero w czasie okupacji, z powodu braku środków na zakup kosztownych materiałów do tworzenia rzeźb.

Gładkie powierzchnie rzeźb u Marii Jaremy pojawiły się dopiero po odwilży. Jej pierwsze prace rzeźbiarskie miały zwartą formę i nawiązywały do form organicznych. To właśnie do tego cyklu należy prezentowany w niniejszym katalogu odlew gipsowej rzeźby z 1956. Niedługo po przedwczesnej śmierci Marii Jaremy, w 1961 rzeźbę zaprezentowano na Biennale w São Paulo. Wtedy zapadła decyzja o utrwaleniu kruchego pierwowzoru w pojedynczym brązie. Trafił on w 1964 do Muzeum Narodowego w Krakowie i wystawiany jest dziś na stałej ekspozycji. Prezentowany w naszym katalogu odlew powstał na podstawie gipsowego pierwowzoru, po reparacji wykonanej w 2008 przez konserwatorów warszawskiej Królikarni.

Teoretycznym uzupełnieniem koncepcji abstrakcyjnego malarstwa i rzeźby Marii Jaremy są zapiski, które ujawniają jej głębię pojmowania sztuki. W „Zapiskach", które znajdują się w rodzinnym archiwum, mieszają się luźne uwagi dotyczące sztuki w ogóle i bardzo konkretne analizy złożonej sytuacji polskiej sceny artystycznej. Jarema na przełomie lat 40. i 50. pisała:

„[pag. 8] Sztuka jest tylko produktem zastępczym w epoce, w której życiu brak piękna. Sztuka będzie znikała, w miarę jak życie będzie miało coraz więcej równowagi. Dzisiaj sztuka ma jeszcze bardzo duże znaczenie, ponieważ dzięki niej prawa równowagi mogą być wykonane w sposób prosty, niezależny od jakiejkolwiek koncepcji osobistej. [nd]
[pag. 9] A sprawa sztuki jest sprawą naprawdę trudną, jak świadczą o tym pomyłki, które dopiero historia po latach i to przeważnie dzięki jakimś maniakom odkrywała. [1954]
[pag. 10] I żaden prawdziwie twórczy artysta z samej natury swojej działalności artystycznej nie może być ani burżujem, ani faszystą i służy sprawie postępu, chociażby jego świadomość polityczno-społeczna była różna od naszej. Czymże jest sztuka, jeżeli nie nieustannym, płodnym i owocującym eksperymentem.
[pag. 11] Zmieniliśmy się, ale spodziewać się po nas wiele nie ma się prawa, ponieważ te dobre parę już lat żyjemy tylko sobą i ogłaszają nas w sztuce prowincją. Pewien kolega twierdzi, że przestałam być porządną marksistką, ponieważ zeszłam z pozycji jakiegoś racjonalnego abstrakcjonizmu. Ekspresja moich prac stała się bardziej dwuznaczna, surrealistyczna, może nawet egzystencjalistyczna. Filozofie są tylko pomocą do organizowania myślenia, do wyciągania wniosków, ale koncepcję świata każdy sobie tworzy sam. [1954]
[pag. 14] Możliwe, że istnieje jeszcze kwestia inna, że nasze państwo nie może sobie pozwolić na podtrzymywanie tego pozornie nieużytecznego źródła, jakim jest właściwie sztuka, że są ostre i tak wymagające poprawy sprawy, że na inne nie ma miejsca. Znakiem tego jest między innymi to, że wszyscy prawie artyści zaangażowani są w szkolnictwie i innych instytucjach, i że wobec tego wszyscy oni są malarzami niedzielnymi. Niedzielne eksperymentowanie jest naprawdę trudne. Ale chodzi o to pozwolenie na wystawy pozaoficjalne, na których każdy by mógł pokazać swoje pracowniane próby, które od paru już lat wpycha do szafy, żeby była możliwa konfrontacja, dyskusja i jakaś w końcu czegoś eliminacja. Bo w tej chwili nie ma z czego wybierać, wszystko jest do przyjęcia i do odrzucenia. Wszystko jest coraz bardziej do siebie podobne, wnet nie będzie złego ani dobrego malarstwa. Sztuka stosowana, która jeżeli nawet jest w jakiś sposób pożyteczna, to nie otwiera żadnej drogi na przyszłość. [1954]
[pag. 15] Bez deformacji, metafory, transpozycji i abstrakcji nie bylibyśmy w stanie objąć narastających konfliktów uczuć i spraw. Kiedy ziemia przestała być płaska, musieliśmy się nauczyć widzieć ją dookoła i nie jesteśmy w stanie dzisiaj odkrywać świata przy pomocy świątka ludowego, a do produkcji potrzebujemy coraz bardziej skomplikowanej maszyny. [1954]
[pag. 16] Nowa gospodarka sztuką wygląda dla mnie tak, jakbyśmy nie mieli przed sobą przyszłości, jak gdyby świat miał potrwać jeszcze tylko dwa lata. Sztuka jest tylko jedna, ta, która istnieje, która żyje, w jakiś dziwny sposób wywalcza sobie pierwszeństwo, jeżeli rozwija się swobodnie. Teraz sztuką rządzą malarze będący w mniejszości. Taka jest siła sugestywna twórczości, że każdy uświadomiony proletariusz ma swój odrębny sposób wyrażania marksizmu, w sposób zależny od indywidualnego temperamentu. Chcemy się dać przekonać, ale argumenty muszą być konkretne. Wszędzie tej swojej słuszności szukamy. Formalizm zaczyna się tam, gdzie kończy się inwencja artystyczna, tj. tam, gdzie nie ma poszukiwania idei. Paradoks: realizm socjalistyczny nie jest dogmatem, ale jest abstrakcją jak każda idea niezrealizowana. Planowanie idei jest co najmniej przedwczesne. Żeby planować, trzeba mieć materiał, który się planuje. Dlaczego socrealizm stał się sloganem. Powiedzą dlatego, że ten termin filozoficzny trwa już za długo bez realizacji w sztuce. Dlatego, że miał pretensje być nie światopoglądem, lecz kierunkiem; ponieważ chciał stworzyć styl, gdy tymczasem kierunku w sztuce nigdy się nie wyznaczało, bo nie da się go wyznaczyć a priori, ponieważ musi stworzyć go artysta. Ze sztuki nie da się zrobić publicystyki, jej udział w walce jest bezpośrednio nieefektowny i nieuchwytny, ale oprócz walki wręcz jest zawsze długi proces stwarzania nowego człowieka, w którym ma udział nauka, filozofia, sztuka, wychowanie. Żadna sztuka ograniczona do działania politycznego nie nadąży za zmianami taktyki i aktualnych potrzeb. Tutaj może działać jedynie publicystyka. Dzisiaj się słyszy coraz częściej, że literatowi się powieść zdezaktualizowała.
[pag. 17] Dlaczego nie ma pieniędzy na plastykę? Zdaje się, że przy analizie tego zjawiska, możemy dojść do pewnych wniosków ogólnych i w zakresie samych zagadnień artystycznych. Planowanie w sztuce jest w pierwszym rzędzie stworzeniem warunków dla jej rozwoju. Z chwilą kiedy państwo stało się jedynym mecenasem sztuki, rząd przejął na siebie pewne obowiązki. Sztuka wymaga inwestycji i na to rząd musi się zdobyć, jeżeli chce, żeby istniała i się rozwijała. I na to artyści liczyli zadowoleni, że pozbyli się nareszcie kapryśnego, mniej lub więcej snobizującego się odbiorcy, jakim była przedwojenna, zamożniejsza inteligencja pracująca. Na tym nierównym terenie każda nowa inwencja artystyczna musiała sobie ogromnym wysiłkiem wywalczyć prawo bytu. Nędza bytu codziennym towarzyszem artysty, nędza ciężka, przeszkadzająca w pracy, ale równocześnie jakaś żałośnie tryumfująca, ponieważ panowało utarte i niebezpodstawne przekonanie, że prawdziwy artysta nigdy nie jest łatwo przyjmowany przez społeczeństwo, bo społeczeństwo jest konserwatywne a sztuka ciągle nowa 1949]"
(Maria Jarema, Zapiski, [w:] Maria Jarema. Wspomnienia, zapiski i komentarze, [red.] Józef Chrobak, Kraków 2001, s. 32-33).



Maria Jarema, 1957, fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

17 †

MAGDALENA WIĘCEK
1924-2008

"Helios - Dialog z kamieniem", 1987

brąz złocony, marmur, 38,5 x 46,5 x 20 cm
sygnowany na spodzie: 'M. Więcek'
unikat

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Magdalena Więcek Działanie na oko" , Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, luty-kwiecień 2016

LITERATURA:
Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, nr kat. 179, s. 162 (il.)

„Dla Magdy

Nie wolno kształtować materii
bez wiary w ziemię, marzenia
o niebie i braku wierności
w zakresie doli człowieka"

Michał Walicki

RZEŹBA TO ŻYCIE

Magdalena Więcek to obok Aliny Szapocznikow, Aliny Ślesińskiej oraz Barbary Zbrożyny współtwórczyni nowoczesnego paradygmatu polskiej rzeźby wyraźnie odbiegającego od obowiązujących po wojnie kategorii artystycznych. Janusz Bogucki nazwał je gwiazdami odradzającej się nowoczesnej rzeźby polskiej, których sztuka rozbłyskała nie tylko w galeriach Muzeów Narodowych, ale także salonach zachodniej Europy (Janusz Bogucki, Sztuka Polski Ludowej, Warszawa 1983, s. 290).

Przytoczona fraza „rzeźba to życie", wielokrotnie pojawiająca się podczas rozmów artystki z jej monografistką Anną Marią Leśniewską, jest wyrazem i potwierdzeniem tego, co było dla Więcek najważniejsze. Artystka wielokrotnie stawiała twórczość wyżej niżeli życie prywatne. Rzeźbiarstwo traktowała jako posłannictwo, bezwzględnie podporządkowując mu wszelkie codzienne działania. Głęboko wierzyła w uzdrawiającą moc sztuki, nadając jej najwyższą rangę, co było charakterystyczne dla debiutującego tuż po wojnie pokolenia polskich artystów. Więcek wręcz ostentacyjnie manifestowała swoją obecność na rodzimej scenie artystycznej, śmiało nazywając się rzeźbiarzem, nie rzeźbiarką. Chciała być postrzegana nie jako artystka, lecz artysta, którego rzemiosło niczym nie odbiega od pracy mężczyzn.

Twórczość Więcek kształtowała się w czasie radykalnych przemian. W 1945 podjęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowni rzeźby kierowanej przez Mariana Wnuka – przyszłego męża artystki. W 1952 uzyskała dyplom oraz zadebiutowała socrealistyczną realizacją „Górnicy" podczas Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w warszawskiej Zachęcie, za którą otrzymała nagrodę. W 1955 uczestniczyła w głośnej Wystawie Młodej Plastyki w Arsenale. Od początku lat 50. brała czynny udział w międzynarodowych wystawach sztuki. Wyjeżdżała na liczne wymiany artystyczne oraz pobyty studyjne do zachodniej Europy. Od drugiej połowy lat 50 związała się z artystami gromadzącymi się w warszawskim Klubie Krzywego Koła. Należeli do nich między innymi Stefan Gierowski oraz Marian Bogusz, z którymi później wielokrotnie wystawiała. W 1966 związała się z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Poznaniu, gdzie wykładała przez kolejnych szesnaście lat. Pracownia Więcek znajdowała się na warszawskim osiedlu WSM Mokotów przy ulicy Dąbrowskiego. Dzieliła ją z mężem Marianem Wnukiem, wówczas już profesorem warszawskiej Akademii. Otwarta część pracowni była niejako zaanektowanym fragmentem osiedlowej zielonej przestrzeni, którą szczelnie wypełniały dostępne dla wszystkich rzeźby małżeństwa artystów. Pracownia wraz z przynależnym jej ogrodem była nie tylko miejscem twórczych realizacji, ale również przestrzenią wypełnioną energią sztuki oraz osobowości tworzących tam artystów.

Rozpatrując twórczość Więcek, nie sposób nie odnieść wrażenia, iż sztuka artystki prowadzi wyraźny dialog z żywiołami natury. Świadczyć o tym mogą masywne realizacje z cyklu „Dialogi z kamieniem" (1976-94), kompozycje „Blisko Ziemi" (1958-65), czy rzeźba „Płomień" (1966), ale też liczne metalowe formy, jak „Oderwana" (1965-66) czy „Lotna" z lat 70. wskazujące na ulotność i ruchliwość realizacji artystki. Twórczość Więcek warto jednak przede wszystkim oceniać w świetle poszukiwań architektoniczno-rzeźbiarskich. Należy w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi syna artysty, Daniela Wnuka, który wspomina: „W swoim świecie Mama każdy z małych szkiców lub małych form widziała jako duże realizacje. Tutaj pojawia się życiowy zachwyt architekturą Mamy. Podczas wielu wspólnych podróży to architektura była tą fascynacją przestrzenią. Miasto było formą współczesną i miasto było jej wielką inspiracją. Nie przyroda, choć uwielbiała jeziora i zieleń, a trudne formy miejskie, mosty, wiadukty, miejskie katedry, stawały się materiałem do przemyśleń i szkiców. Jej pierwszy przyjazd do Nowego Jorku w 1986 roku był kulminacją tych miłości" (Daniel Wnuk, [w:] Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania, Anna Maria Leśniewska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013, s. 126). Więcek dążyła do tego, by jej rzeźbiarskie realizacje stały się naturalnym elementem otoczenia, by wrosły w miejską tkankę. Przykładem takiej realizacji może być znajdująca się w Aalborgu, wspomniana już „Lotna". Mierząca 410 cm abstrakcyjna kompozycja składa się ze starannie wypolerowanych, stalowych dysków nałożonych pod różnymi kątami na lekką konstrukcję wykonaną ze stalowych prętów.

Pod koniec lat 50., dzięki znajomości z Karlem Prantlem, twórcą Międzynarodowego Sympozjum Rzeźbiarskiego w St. Margarethen, Więcek uległa fascynacji strukturą i możliwościom obróbki, jaką dawał jej kamień. Artystkę inspirowała materia oraz kolor surowca, lecz wobec braku zaplecza techniczno-materiałowego w Polsce nie miała ona szans urzeczywistnić swojej wizji. Pragnieniem Więcek było to, aby kamieniołom w Bolesławcu stał się odpowiednikiem tego z St. Margarethen, lecz nigdy tak się nie stało. Nie powstrzymało to jej jednak od pracy z tym wymagającym surowcem. Zmagania Więcek z materią kamienia nauczyły artystkę pokory w stosunku do natury, ale także uwrażliwiły ją na jego niebywałe piękno. Prezentowana praca należąca do cyklu „Dialogów z kamieniem", które artystka tworzyła od końca lat 70., jest symboliczną formą o naturalnych charakterze, która jak w soczewce skupia charakterystyczny dla autorki minimalizm środków wyrazu oraz jasną, klarowną logikę działania. Adoracja skały niewątpliwie zbliżyła twórczość artystki do organicznej abstrakcji. Sama kompozycja wskazuje na zamysł monumentalnego w wyrazie założenia kontrastującego z delikatną urodą marmuru oraz jego gładką, haptyczną powierzchnią.

18 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924-2008

Forma (II), 1994

brąz patynowany, drewno, 25 x 22,5 x 23 cm
unikat

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 800 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Magdalena Więcek Działanie na oko", Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, luty-kwiecień 2016

LITERATURA:
Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, nr kat. 200B, s. 172

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

Magdalena Hniedziewicz

19 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"**Brzemienna**" **("Macierzyństwo"),** około 1928-30

cement polichromowany, 58 x 40 x 40 cm
unikat

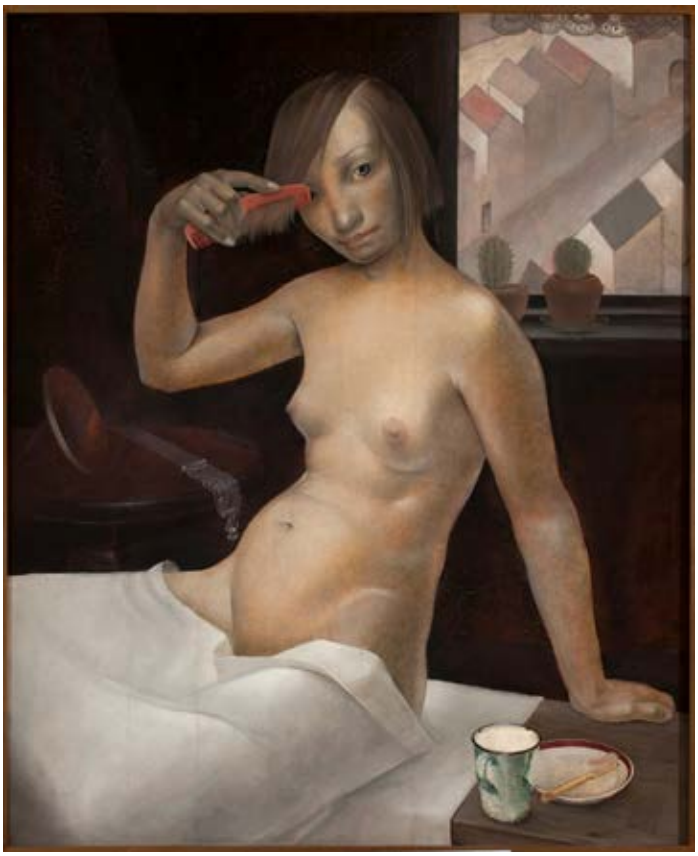
estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
33 500 - 55 700 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. IV/1, s. 132

CYBIS DO PORTRETOWANYCH KOBIET PODCHODZI NIECO IRONICZNIE – ARTYSTA ZAWSZE STAWIAŁ AKCENT NA UKAZANIE NIEPOKOJĄCEJ DZIEWCZĘCOŚCI, RÓWNOCZEŚNIE OŻYWIAJĄC TWARZ PORTRETOWANYCH NIECO NAIWNYM UŚMIECHEM BĄDŹ – JAK W PREZENTOWANEJ RZEŹBIE – NIEWZRUSZONĄ, KAMIENNĄ WRĘCZ POWAGĄ. JEDNAK NIE JEST TO IRONIA OBLICZONA NA KARYKATURĘ CZY NAIGRYWANIE, LECZ METODA UCIECZKI W MAGICZNY ŚWIAT AMBIWALENTNY WOBEC RZECZYWISTOŚCI. RZEŹBIARSKIE DZIEŁA Z MIĘDZYWOJENNEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA CYBISA PRAKTYCZNIE SIĘ NIE ZACHOWAŁY. W KATALOGU MONOGRAFICZNEJ WYSTAWY ARTYSTY W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE ZOSTAŁY WYMIENIONE ZALEDWIE CZTERY. PREZENTOWANA PRACA JEST ZATEM ABSOLUTNIE UNIKATOWYM DZIEŁEM WPISUJĄCYM SIĘ W NAJWAŻNIEJSZY ETAP DZIAŁALNOŚCI PRZYPADAJĄCY NA SZCZYT MOŻLIWOŚCI ARTYSTYCZNYCH NAJBARDZIEJ WYRAZISTEJ POSTACI ZWIĄZANEJ Z „BRACTWEM ŚW. ŁUKASZA”.



Bolesław Cybis, Toaleta (Czesząca się) 1928, źródło: cyfrowe MNW

Bolesław Cybis, Chinka ok. 1928, źródło: DESA Unicum

Dla Bolesława Cybisa okres międzywojenny spędzony w Polsce należał do najbardziej aktywnych artystycznie. Cybis wypracował wtedy swój własny, oryginalny styl. Eksperymentował w zakresie technik i technologii malarskich, wprowadzał do obrazów polerowane elementy złoceń, chropowatą strukturę piasku czy tkaninę o zróżnicowanych teksturach. To wówczas powstają jego najwybitniejsze prace stanowiące szczyt artystycznej kreacji twórcy. Również wtedy, czyli na przełomie lat 20. i 30., współpracował z zakładem ceramicznym Wojnacki – Czechowski, gdzie tworzono wazony, misy oraz porcelanowe figurki. Technika betonu polichromowanego oraz sposób wykonania prezentowanej rzeźby wskazuje na, że Cybis stworzył „Brzemienną" we wspomnianej pracowni. W swoim rzeźbiarskim dziele artysta mimo skrajnego uproszczenia zawarł „dokładność i cichy ład odtwarzanej rzeczywistości prowadzącej do powstania nowych metaforycznych skojarzeń. (...) Sztuka uczniów Tadeusza, czujących się bractwem od 1925, jest spokojna, opanowana, często monumentalna i werystyczna, na pozór beznamiętna" (Teresa Grzybowska, Nowa Rzeczywistość i jej polskie refleksy, [w:] Sztuka dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 1982, s. 80). Postać młodej dziewczyny została wyabstrahowana ze wszelkich detali i portretowej szczegółowości. Proporcje modelki zostały zachwiane – nienaturalnie wydłużona głowa osadza się na małym torsie. Kobieta trzyma karykaturalnie powiększone dłonie na rozkloszowanej sukni skrywającej ciążowy brzuch. Fizjonomia portretowanej nawiązuje do rysów modelek z najważniejszych malarskich dzieł artysty – „Toalety" czy „Chinki" stworzonych w tym samym okresie, co opisywane dzieło, czyli w 1928.

Prezentowana rzeźba nawiązuje również do istotnego etapu malarskiego oeuvre Bolesława Cybisa zafascynowanego kulturą i strojem ziemi łowickiej. Zimę na przełomie 1925/26 artysta spędził we wsi Sobota w Łowickiem. Odwiedził tam swego dobrego przyjaciela, również malarza, Jana Stokowskiego. Tradycje ludowe tego regionu na tyle silnie działały na artystę, iż ów pobyt zaowocował całą serią nastrojowych wizerunków łowickich dziewcząt w regionalnych strojach. Cybisa, jak i innych artystów, fascynował folklor i barwność strojów ludowych. Wartość pracy podnosi też sam fakt, że już w 1927 Cybis pokazał obrazy namalowane pod wpływem regionu łowickiego podczas wystawy Sekcji Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu Polonia w Warszawie. Zdobyły one wówczas szerokie uznanie, a jury przyznało artyście nagrodę w kategorii najwybitniejsze dzieła. Mieczysław Wallis określił Cybisa w tym czasie jako „Malarz(a) dziewcząt łowickich o nakrochmalonych spódnicach i bluzkach z bufiastymi rękawami, o głupkowato - naiwnej lub rozanielonej twarzy". Tak zaś pisała znacznie później o łowickich przedstawieniach Hanna Bartnicka-Górska: „Wizerunki te były stylizowane, w sztywnych strojach, delikatne, potraktowane linearnie, archaizowane na wzór malarstwa XVI w. (Clouet, Holbein Młodszy.)" (Hanna Bartnicka-Górska, Cybis Bolesław Jarosław [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. 1, Wrocław 1971, s. 375). Dzięki rozkloszowanej spódnicy i twardo modelowanej figury prezentowana rzeźba, mimo zupełnie odmiennej grupy tematycznej, stanowi paralelę do typu dziewczęcych łowiczanek w bajecznie rozkoszowanych ludowych zapaskach.

Prawdziwy rozkwit działalności rzeźbiarskiej Bolesława Cybisa nastąpił po wyjeździe do Ameryki Północnej w 1939. W 1940 rozpoczął wyrób dekoracyjnych, seryjnych rzeźb ceramicznych w swoim domu w Astorii. Wspólnie z żoną Marią Cybisową projektował figurki zwierząt, aniołów i syren. Dwa lata później w Trenton w stanie New Jersey powstało artystyczne studio ceramiczne, gdzie poza wyrobem niewielkich figurek artysta zajął się po raz pierwszy tworzeniem porcelanowych rzeźb, które od razu zyskały sobie przychylność odbiorców. Do swojej śmierci w 1957 Bolesław Cybis zajmował się wyłącznie tworzeniem rzeźb, w których, mimo licznych komercyjnych sukcesów i wielu zleceń, udało się artyście zachować wyrafinowany charakter i rozpoznawalny styl.

20 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875-1964

Półpostać kobiety, około 1914

brąz patynowany, 100 x 74 x 40 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Xawery Dunikowski Paris'
na odwrociu stempel odlewni: 'ART PRODUCT' oraz numer edycji 4/8
edycja 4/8
odlew współczesny

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 300 - 33 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Krzysztofa Musiała, Warszawa

WYSTAWIANY:

Kolekcja mistrzów Krzysztofa Musiała, Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, październik 2017-wrzesień 2018, Lublin
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Muzeum Narodowe w Poznaniu, maj-czerwiec 2008, Poznań
Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec - kwiecień 2008, Kraków
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, grudzień 2007-luty 2008, Warszawa
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Muzeum Książąt Pomorskich w Szczecinie, październik-grudzień 2007, Szczecin
Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2007, Wrocław

LITERATURA:

Zapisy Przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, [red.] Barbara Ilkosz, Wrocław 2007, s. 117 (il.)

Xawery Dunikowski – artysta malarz i rzeźbiarz. Fotografia portretowa.
źródło: NAC online

WYBITNY SKANDALISTA MONUMENTALNE REALIZACJE XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO

Sala wystawowa z rzeźbami Xawerego Dunikowskiego 1931.
źródło: NAC online

Xawery Dunikowski uznawany jest za prekursora polskiego i europejskiego rzeźbiarstwa początku XX wieku. W każdej dekadzie swojego długiego życia szokował publiczność, wyprzedzając tym samym epokę, w której przyszło mu tworzyć. Na początku swej artystycznej drogi uczył się w Warszawie w pracowniach Bolesława Syrewicza i Leopolda Wasilkowskiego, gdzie pracował przy dekoracjach do „Golgoty" Jana Styki, modelując m.in. figury lwów i głowy bohaterów monumentalnej kompozycji. Następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie kontynuował naukę u Alfreda Dauna oraz w „majsterszuli" Konstantego Laszczki. Kolejne lata były pasmem sukcesów i czasem błyskawicznej kariery młodego rzeźbiarza. Zaledwie po 6 latach od rozpoczęcia studiów doczekał się indywidualnej wystawy w Krakowie i udziału w Jesiennej Wystawie Secesji Wiedeńskiej. Sukces wieńczy objęcie profesury w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych przed ukończeniem 30. roku życia oraz liczne wystawy i międzynarodowe wyróżnienia. Równocześnie Dunikowski był szalenie porywczym i awanturniczym człowiekiem. Jeszcze jako student trafił do austriackiego aresztu za nielegalny pojedynek. W 1905 Dunikowski wraz z Janem Krywultem, w którego salonie następnego dnia miał otworzyć swą monograficzną wystawę, jadł obiad w stołecznej restauracji. Do ich stolika podszedł malarz Wacław Pawliszak, któremu rzeźbiarz dzień wcześniej odmówił satysfakcji. Podobno malarz podniósł rękę, by uderzyć Dunikowskiego w twarz, lecz ten wyciągnął w obronie pistolet i po prostu zastrzelił adwersarza. Skandaliczne wydarzenie zniechęciło nie tylko opinię publiczną, lecz również artystyczne środowisko. W warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pracował do 1910, później przeniósł się do Krakowa. W 1914 wyjechał na stypendium artystyczne do Londynu. Kolejne lata spędził w Paryżu, w międzyczasie służąc w Legii Cudzoziemskiej. W 1922 powrócił do Polski, aby objąć katedrę rzeźby na krakowskiej ASP.

Mimo że u podstawy twórczej koncepcji sztuki Dunikowskiego leżały metafizyczne założenia Młodej Polski, sam artysta przyznał w rozmowie z Heleną Blumówną, że po raz pierwszy doznał poczucia własnej osobowości i odrębności w artystycznej stolicy świata – Paryżu, gdzie wyjechał w 1915. Wynajmował wówczas pracownię na Montparnassie przy Francois Guibert 8, w której miał możliwość tworzenia wielkoformatowych rzeźb. Tworzył kompozycje portretowe Francuzek i Amerykanek oraz znakomite podobizny przyjaciół z artystycznego świata, m.in. kochanki rzeźbiarza Sary Lipskiej, Włodzimierza Terlikowskiego czy Jana Rubczaka. „W tych wyrazistych, ekspresyjnych portretach poszedł w kierunku ostatecznej dopuszczalnej granicy deformacji (niezacierającej podobieństwa modeli) i tymi środkami dochodził do mistrzowskiego charakteru człowieka, a także do wielkości skali uzyskiwanej przez powiększanie twarzy i nadnaturalne wydłużanie szyj, które stawały się masywnymi podporami dla wysoko uniesionych głów" (Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2005, s. 166). Prezentowana na aukcji „Półpostać kobiety" prawdopodobnie pochodzi z paryskiego etapu twórczości Dunikowskiego. Poprzez syntetycznie potraktowanie bryły oraz operowanie dużymi powierzchniami artysta stworzył doskonały psychologiczny portret o monumentalnych charakterze. Sylwetka kobiety została delikatnie ożywiona przez nieznaczne odchylenia głowy modelki w korespondencji do gestu podparcia dłoni wspartej na biodrze. Uproszczenie i wyabstrahowanie bryły z jakichkolwiek szczegółów są pewną paralelą do nurtu neoklasycystycznego we Francji. „Nurt ten – wyrażający się uspokojeniem formy i dążeniem do harmonii kształtu – rozwinął się m.in. w związku z zainteresowaniem ówczesnych artystów archaiczną rzeźbą grecką. W czasie pobytu w Paryżu Dunikowski nawiązał kontakty ze współczesnymi rzeźbiarzami francuskimi, m.in. z Charlesem Despiau reprezentującym nurt klasycyzujący w sztuce francuskiej. Związki te nie spowodowały jednak zasadniczego przełomu w twórczości dojrzałego i w pełni uformowanego artysty, który był świadomy swojej odrębności, a jednocześnie doceniał rolę tradycji i kultury. Mieczysław Treter w monografii Dunikowskiego pisał: „Sam Dunikowski, dowodząc konieczności porządku następowania w tworzeniu form nowych i trzymania się pewnej tradycji form plastycznych, wyznaje: Każdy artysta jest jak gdyby synem swego ojca – przeszłości; nawiązuje ogniwa, lub szuka brakujących części dla wielkiej całości". (Zapisy przemian. Sztuka polska z kolekcji Krzysztofa Musiała, Wrocław 2008, s. 116). Prezentowana „Półpostać kobiety" pod względem formalnym nawiązuje również do przełomowego cyklu Dunikowskiego „Kobiety brzemienne" z 1906. Wówczas Dunikowski pokazał na wystawie monumentalne postaci trzech kobiet w różnych etapach ciąży. Nie tylko temat rzeźbiarskiej grupy, który wówczas traktowany był jako niemoralny, ale również sposób ekspozycji dzieł bezpośrednio na posadce sali wystawowej wywołały ogromne wzburzenie wśród publiczności. Rzeźbiarz w podobny sposób zbudował postaci „Brzemiennych" i prezentowanej „Półpostaci kobiety" poprzez operowanie szerokimi, otwartymi płaszczyznami oraz wyrazistymi liniami. Pomimo że portretowość modelek została tu zatarta i uogólniona, Dunikowski potrafił w ich zamyślonych twarzach i delikatnych gestach zawrzeć „misterium psychiczne", dzięki któremu można zaliczyć opisywane rzeźby do najważniejszych realizacji przełomowego artysty.

21

WACŁAW SZYMANOWSKI
1859-1930

Projekt nagrobka Juliusza Słowackiego, 1909

brąz patynowany, 40 x 41 x 21 cm
sygnowany z tyłu podstawy: 'W. Szymanowski'
na podstawie inskrypcja: 'ŻEBY TEŻ JEDNA PIERŚ BYŁA ZROBIONA | NIE PODŁUG MIARY KRAWCA
LECZ FIDIASZA | ŻEBY TEŻ JEDNA PIERŚ JAK PIERŚ MEMNONA | ŻEBY TEŻ | JEDNA! | BENIOWSKI PIEŚĆ III'
opisany: '1/6 M'
edycja: 1/6
odlew współczesny

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

TEŻ JEDNA PIERŚ BYŁA ZROBIONA
PODŁUG MIARY KRAWCA LECZ FIDJASZA!
ŻEBY TEŻ JEDNA PIERŚ JAK PIERŚ
ŻEBY TEŻ JEDNA! —

Xawery Dunikowski – artysta malarz i rzeźbiarz. Fotografia portretowa, źródło: NAC online

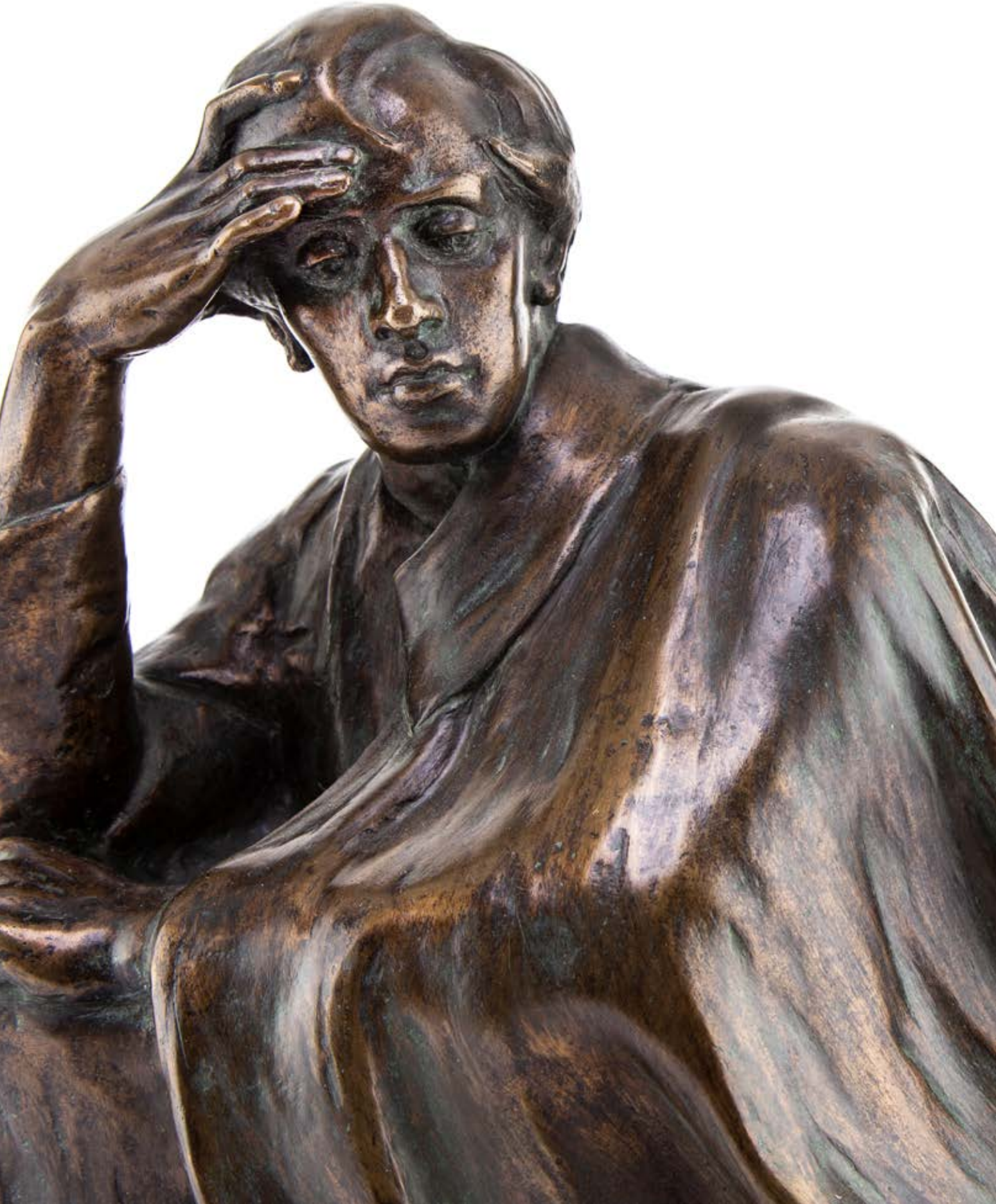
RZEŹBIARZ ROMANTYKÓW

„ŻEBY TEŻ JEDNA PIERŚ BYŁA ZROBIONA | NIE PODŁUG MIARY KRAWCA, LECZ FIDIASZA (...)"

CYTAT Z BENIOWSKIEGO POCHODZĄCY Z PODSTAWY RZEŹBY SZYMANOWSKIEGO

Wacław Szymanowski należy do najważniejszych młodopolskich rzeźbiarzy. Pochodzi z Warszawy i tam też się kształcił w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Przez wiele lat przebywał w Paryżu, gdzie pobierał nauki u znanego polskiego rzeźbiarza Cypriana Godebskiego (1875-79) i w École des Beaux-Arts pod auspicjami Eugène'a Delaplanche'a (1879-80).
Znany przede wszystkim jako rzeźbiarz, z powodzeniem uprawiał też malarstwo. Uczył się go w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1880-83).
Od początku lat 90. XIX stulecia poświęcił się jednak niemal wyłącznie rzeźbie. Jego wczesna twórczość w tym zakresie pozostawała pod znaczącym wpływem akademickiej sztuki kręgu École des Beaux-Arts, co należy wiązać z oddziaływaniem Godebskiego. Później jednak w oeuvre artysty zbiegały się wpływy nowych zjawisk – naturalizmu Constantina Meuniera i impresjonizmu Auguste'a Rodina. Skłonność Szymanowskiego do secesyjnej stylizacji łączyła się z wnikliwością naturalistycznego improwizowania. Jak wielu przedstawicieli Młodej Polski poszukujących nowoczesnych form wyrazu, zwracał się równocześnie ku tematyce historyczno-narodowej. W swojej twórczości nawiązywał do mitów ojczyzny, skrytych w poezji wieszczów, co zaowocowało serią przedstawień polskich mistrzów doby romantyzmu. Realizował wizerunki Adama Mickiewicza: stworzył projekt jego pomnika dla Lwowa (1897) i rzeźbę „Mickiewicz po improwizacji" (po 1898) oraz przygotował projekt pomnika Fryderyka Chopina dla Warszawy (konkurs 1908).

Ową romantyczną triadę dopełnia „Juliusz Słowacki", zrealizowany w 1909, przy okazji stulecia urodzin wieszcza. Autor opatrzył podstawę dzieła mottem z poematu „Beniowski", wskazującym na romantyczny kult geniuszu obecny w tekstach poety i jego współczesnych („ŻEBY TEŻ JEDNA PIERŚ BYŁA ZROBIONA | NIE PODŁUG MIARY KRAWCA, LECZ FIDIASZA (...)"). Mocna sylwetka bohatera wyłania się z materii rzeźbiarskiej. Jego tułów pokrywa długi płaszcz. Postać siedzi, opiera łokieć na postumencie, a głowę podtrzymuje dłonią. Owładnięta melancholią z oniemieniem patrzy przed siebie. Szymanowski, na co wskazuje passus z „Beniowskiego", zdaje się przedstawiać oczekiwanie na moment natchnienia, przypływu geniuszu wielkiego artysty. Stworzył formę statyczną i monumentalną. Posłużył się charakterystycznym płynnym konturem i nieco impresjonistycznie traktuje powierzchnię materiału. „Rzeźba została wykonana w co najmniej sześciu egzemplarzach z brązu – jeden z nich wylosował w TZSP w 1909 Wilhelm Beyer, pozostałe nabyli: Cezary Ponikowski, Stefan Dziewulski, Herman Mayer, Maurycy Spokorny, Maurycowa Przeworska. Ponadto komitet obchodów setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego we Lwowie wydał 'reprodukcję biustu poety' Wacława Szymanowskiego własnym nakładem, ale nie wiadomo, w jakiej formie – druku czy odlewu – i w jakim materiale. Rzeźba ta stała się modelem do dużej kompozycji gipsowej (...), a następnie, w swej podstawowej części – modelem do zrealizowanego w kościele w Krzemieńcu pomnika Słowackiego" (Wacław Szymanowski 1859-1930, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 63-64).



22 †

BARBARA FALENDER
1947

Zmrok, 1981

brąz patynowany, 63 x 30 x 30 cm
sygnowany na podstawie: 'FALENDER'

estymacja:
28 000 - 38 000 PLN
6 300 - 8 500 EUR

WYSTAWIANY:
porównaj: VII Triennale Małej Rzeźby - Mucsarnok, Budapeszt, wrzesień-październik 1987
porównaj: „Rzeźby", Galeria Centrum Sztuki Studio, Warszawa 1987
porównaj: „Rzeźba" Galeria Awangarda, Wrocław 1997
porównaj: „Barbara Falender", Galeria Opera, Warszawa, czerwiec-grudzień 2020
inne odlewy rzeźby znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Miedzi w Legnicy

Erotyka oraz ściśle związana z nią sensualność są stale powracającymi tematami w twórczości Barbary Falender. Fascynacja ludzkim ciałem ujawniła się w pracach rzeźbiarki już na początku lat 70., wówczas powstały „Poduszki erotyczne", w których rzeźbiarka utrwaliła ślady ciał pozostawione w miękkiej pościeli. Pełna kontrowersji wówczas tematyka prac Falender znajdowała jednak wyraz w tradycyjnym, wręcz akademickim warsztacie oraz materiale rzeźbiarskim, który pozwalał jej na pełną wirtuozerii pracę w rozległym spectrum dostępnych technik. W latach 60. i 70. tworzyła zatem w brązie i marmurze, oddając w tych materiałach sensualne, fragmentarycznie ujęty męskie i kobiece akty. Wyjątkowość rzeźb Falender, zwłaszcza w kontekście rodzimej sztuki powojennej, polega na tym, że opowiadają one o darze seksualności otwartej, a przede wszystkim liberalnej. Z perspektywy czasu na tle sztuki PRL-u erotyczna sztuka Falender wydaje się niezwykle odważna. Jak napisał Paweł Leszkowicz: „W rzeźbach Barbary Falender odnajduję coś, co jest dla mnie najbardziej interesujące w sztuce polskiej lat 60. i 70. Jest to artystyczne świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną. O ile jednak rewolucja ta przekształciła zupełnie kulturę zachodnią, to w Polsce socjalistycznej stanowiła margines, który kiedyś tłumiony i cenzurowany, dzisiaj wymaga trudnej rekonstrukcji. Sztuka rzeźbiarki jest jednym z unikalnych śladów tego przełomu, który tak naprawdę w Polsce nigdy się w pełni nie dokonał, a dziś ponownie jest negowany".
Koniec lat 80. w twórczości Barbary Falender oznaczał zmianę. Po pracach w kamieniu pojawiły się nowe, tym razem kruche materiały – porcelit oraz porcelana. To z nich powstają „Strefy" realizowane od 1989 do 1995. Tematem tych delikatnych kompozycji rzeźbiarskich są postaci ukazujące się spod zwojów cienkiego materiału w fascynującym, aczkolwiek unikającym dosłowności miłosnym akcie. Erotyka w ujęciu artystki wyrażona jest w poszanowaniu ludzkiego ciała, a każda z kolejnych rzeźb artystki stanowi odrębny miłosny akt. Fascynacja cielesnością człowieka uwidoczniona jest w postaci miękko prowadzonego modelunku, licznych sensualnych wygięciach oraz organicznych ujęciach. Jak mówi sama artystka: „Przekształcenie, fizyczny kontakt z materiałem, daje mi zmysłową radość".

23

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziewczynka z ptaszkiem, lata 30. XX w.

brzost (wiąz górski), 30 x 15 x 14 cm

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

„[Charakteryzuje ją] ogromna skala wyrazu, uproszczenie i geometryzacja kształtów, uroczysty i hieratyczny spokój całości, frontalność układu, rytmiczność poszczególnych elementów, częste deformacje, idące w parze ze zmianą proporcji ciała ludzkiego, przede wszystkim zaś lapidarnie syntetyczny sposób traktowania bryły, zróżnicowanej często na kilka zasadniczych kubicznych członów. Bryły te bywają ograniczone płaskimi powierzchniami, pokrajanymi dekoracyjnym systemem żłobień na ciałach i szatach postaci. Formy tak ujęte posiadają silne treści ekspresyjne, wyróżniającą polską rzeźbę ludową wśród podobnych utworów innych narodów".

Ksawery Piwocki, Różne gałęzie sztuki ludowej, [w:] Historia sztuki polskiej w zarysie, pod red. T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza, t. 3, Kraków 1962, s. 402–403

24 Ω

RUFIN JEGLORZ

1915–?

Pasterz, 1933

brzost (wiąz górski), 46 x 13,5 x 13,5 cm
na podstawie opisany ołówkiem: 'Jeglorz szkolna | 28/II 34' (widoczny w podczerwieni)
oraz napis atramentem: 'Ew 199/33 | 35 (...)' oraz wyryty napis: 'ZAKOPANE | POLAND'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork

Henryk Schabenbeck, Rzeźby w drewnie wykonane przez uczniów szkoły, źródło: NAC online

Praca ucznia z Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, źródło: NAC online

POWRÓT DO PRAŹRÓDEŁ

Fenomen „Szkoły Zakopiańskiej" bez wątpienia został ugruntowany przez działalność Stanisława Witkiewicza, który pierwszy raz przybył do podhalańskiej stolicy w 1886. Wraz z Karolem Stryjeńskim i Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem należał do grupy artystów, zwanych przez Karola Szymanowskiego „pogotowiem ratunkowym kultury góralskiej". Witkiewicz w 1891 roku ogłosił zarówno programowy i przełomowy artykuł zatytułowany „Styl zakopiański", który był wyrazem sprzeciwu wobec metod nauczania Franciszka Neužila i Edgara Kovásta w ówczesnej Szkole Fachowej dla Przemysłu Drzewnego (przez dziesiątki lat szkoła wielokrotnie zmieniała nazwę oraz dyrektorów). Witkiewicz poddał dyskusji sposób kształcenia, który opierał się na rutynowanym kopiowaniu 'na sposób zakopiański' będący w rzeczywistości powtórzeniem wzorców architektury, rzeźbiarstwa czy dekoracji tyrolsko-alpejskiej. „Autor 'Na przełęczy' zainicjował walkę o tożsamość polskiej plastyki i budownictwa, opartych na pradawnej, 'szczepowej' tradycji rodzimej twórczości, zwłaszcza góralszczyzny, którą poddawał 'homeryckiej heroizacji' i pragnął podnieść do rangi sztuki ogólnonarodowej. Jego idee wyrosły z koncepcji kulturowych mówiących o 'potrzebie odtwarzania wrażeń czerpanych z natury', korzystaniu z regionalnych darów ziemi oraz zbieraniu i przywracaniu do życia plemiennych, prasłowiańsko-polskich motywów zachowanych w podkarpackiej enklawie etnicznej. Witkiewicz był zafascynowany teorią sztuki Norwida i jako jeden z pierwszych odkrywców i entuzjastów poety, odnalazł w Promethidionie inspiracje do wypracowania i rozpowszechniania koncepcji stylu zakopiańskiego (...)" (cyt. za cyt. za Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i ludzie: rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2005, s. 124).

Kontynuatorem teorii Witkiewicza, radykalnym reformatorem i osobą odpowiedzialną za międzynarodowy sukces „Szkoły Zakopiańskiej" był Karol Stryjeński. Mąż „księżniczki malarstwa polskiego" był w bliskich relacjach z ugrupowaniem formistów, więc jego antyakademicki system działania był pokrewny z awangardowym programem grupy. Na początku kierowania szkołą, której był dyrektorem w latach 1923-27, stłukł wszystkie modele gipsowe, aby uczniom „nie psuć już oczu". Wówczas uczniowie otrzymywali kawałki drewna i narzędzia do jego obróbki i mieli sami wymyślać zarówno tematy rzeźb, jak i sposoby rozwiązania ich formy. Dzięki tej metodzie kształcenia powstawały rzeźby odznaczające się zrozumieniem materiału i bryły, a przede wszystkim świeżością pomysłów. Krótka, bo zaledwie czteroletnia kadencja Stryjeńskiego, stworzyła podwaliny dla dalszego funkcjonowania szkoły jako uczelni artystycznej o najwyższym poziomie kształcenia przyszłych rzeźbiarzy i rozwijająca indywidualizm twórczy, sięgając do archetypicznej 'duszy dziecka' każdego z nich.

„Nowy kierownik tej szkoły, utalentowany architekt i człowiek o wysokiej kulturze fachowej, p. Karol Stryjeński (mąż znanej malarki), w krótkim, bo zaledwie kilkunastomiesięcznym okresie swej działalności, potrafił natchnąć zarówno personel wychowawczy, jak ogół uczniów ambitnym dążeniem do samoistnego rozwiązywania zadań praktycznych, dalekiego od utartych wzorów i szablonów, a zwłaszcza tępego naśladownictwa przeróżnych 'stylów' i 'stylików', które jeszcze niedawno panowały w szkole niepodzielnie. Obcując bezpośrednio ze swymi wychowankami, budząc ich zainteresowania drogą pokazów i szeregu konkursów, rezultaty których omawiane są wspólnie z uczniami, stara się on im zaszczepić wstręt do naśladownictwa i szerszą kulturę fachową, oraz zapał do twórczości samodzielnej".

Świdwiński, Muzeum Tatrzańskie i Szkoła Zawodowa, [w:] Tygodnik Ilustrowany, Nr 10, 08. III. 1924, s. 154

Wspaniałym owocem reformy Karola Stryjeńskiego był sukces pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, gdzie dla Szkoły Przemysłu Drzewnego posypał się deszcz najznakomitszych wyróżnień: Grand Prix za metodę nauczania i drzeworyty oraz złoty medal za rzeźby.

„RZEŹBY, KTÓRE W CIĄGU DZIESIĘCIOLECI WYSZŁY Z RĄK UCZNIÓW SZKOŁY PRZEMYSŁU DRZEWNEGO, EWOLUOWAŁY W RÓŻNYCH KIERUNKACH, ODMIENIAŁY TREŚĆ, WYRAZ I STYLISTYKĘ. NIEKTÓRE WYKAZYWAŁY ZALEŻNOŚĆ OD LUDOWYCH PIERWOWZORÓW – ZACHOWYWAŁY 'NATURALNĄ' KUBICZNOŚĆ, ZWARTĄ SYNTETYCZNĄ BUDOWĘ, OSOBLIWE RYTMY ZACHWIANEJ PROPORCJI, NAIWNĄ 'ZGRZEBNOŚĆ', WRAŻLIWOŚĆ I ŚWIEŻOŚĆ WIDZENIA PRZEKAZUJĄCĄ SWOISTĄ PRAWDĘ O ŚWIECIE; BYŁY RZEZANE Z PROSTOTĄ I WDZIĘKIEM SZCZEREGO SENTYMENTU. INNE PRZESIĄKAŁY WIEDZĄ ARTYSTYCZNĄ WYNIESIONĄ OD WYKSZTAŁCONYCH TWÓRCÓW I Z ICH EKSPERYMENTÓW, NAWIĄZYWAŁY DO NOWYCH TRENDÓW, DOŚWIADCZEŃ AWANGARDY LUB PRZECIWNIE – DO KANONU AKADEMICKIEJ POPRAWNOŚCI. WCHŁANIAŁY DEKORACYJNE FORMY ZARÓWNO SZTUKI RODZIMEJ, JAK I OFICJALNEJ, NIEKTÓRE KOKIETOWAŁY ELEGANCKĄ OZDOBNOŚCIĄ. WIELE Z NICH ODZNACZAŁO SIĘ DOSKONAŁYM WYCZUCIEM TWORZYWA I SOLIDNOŚCIĄ RZEMIOSŁA TKWIĄCEGO KORZENIAMI W TRADYCJI SZTUKI LUDOWEJ".

CYT. IBIDEM, S. 129

Prezentowana rzeźba Rufina Jeglorza wykorzystuje szerokie połacie ostro ciętych płaszczyzn, które sugerują ruch zbliżony do „figury serpentinaty".
Autor za podstawową formę, z której buduje wolumen rzeźby, wykorzystał trapezoidalne kształty, przenikające się w różnych konfiguracjach.
Mimo uproszczenia form pasterza oraz jagniąt całość kompozycji posiada dekoracyjny charakter i stanowi znakomity przykład dzieła z kultowej już Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.

25 †

ANTONI BIESZCZAD
1915-1980

Zemsta, lata 30. XX w.

drewno, 40 x 10 x 11 cm
sygnatura ryta na podstawie: 'BIESZCZAD'

estymacja:
9 000 – 14 000 PLN
2 100 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Otóż wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby móc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości. (...) kopiowanie zastąpiła twórczość. Równie niesłuszny byłby zarzut czerpania z wzorów, reprodukcji itp. Żaden z uczniów nie miał w ręku niczego podobnego, w życiu swym o żadnych 'izmach' nie słyszał. Sam dla siebie musi być otwartą księgą i z niej musi czytać".

Jerzy Dobrzycki, Na nowych drogach, „Świat", 1924, s. 6

26

JERZY NOWAKOWSKI

1947

"Kompozyja MN", 2016

brąz, marmur, 47 x 12 x 11 cm
na spodzie papierowa nalepka z opisem pracy:
'JERZY NOWAKOWSKI | "KOMPOZYCJA MN" | BRĄZ MARMUR | WYS. 47 cm 2016 r.'
unikat

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 400 - 2 100 EUR

„[Twórczość Jerzego Nowakowskiego] jest wyraźnie zróżnicowana, obejmuje spory obszar problemów i rodziła się pewnymi cyklami, które wyrażały zróżnicowany stan ducha, określoną wizję czy też zafascynowanie godnym uwagi zjawiskiem. Znaczącym czynnikiem w tej twórczości jest duża ruchliwość autora w poszukiwaniu wrażeń, przeżyć intelektualnych (...). Tylko osobowość chłonna i wrażliwa jest w stanie wchłonąć z pożytkiem napór wielorakich przeżyć i uczynić z nich tworzywo do kształtowania wizji rzeźbiarskich".

Stefan Borzęcki

27

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"One IV", 2019

brąz, 82 x 24 x 12 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'NOWAKOWSKA UNIKAT 2019'
unikat

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 700 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

28

KRZYSZTOF OSTRZESZEWICZ

1985

"Wenus", 2020

brąz patynowany, 47,5 x 19,5 x 18,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'WENUS | KRZYSZTOF OSTRZESZEWICZ 2020r.'
edycja: 4/4

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR

WYSTAWIANY:
„Krzysztof Ostrzeszewicz – rzeźba", Centrum Olimpijskie w Warszawie, luty-marzec 2020

„W rzemieślniczej rzeźbie upatruję doskonałego połączenia pierwiastka duchowego z materialnym. Efekt końcowy zweryfikowany przez długą i czasami ciężką pracę, w połączeniu z wysoko postawionym celem – jakim jest sztuka figuratywna – jest czytelny i może być interesujący dla wielu. Uważam ponadto, że pole poszukiwań twórczości tego rodzaju jest nieskończone i pozwala mi skierować wypowiedź w stronę wartości uniwersalnych, w przeciwieństwie do działalności artystycznej rozprawiającej na tematy codzienne, które według mnie powinny być zarezerwowane dla publicystyki".

Krzysztof Ostrzeszewicz

29

TOMASZ GÓRNICKI
1986

"Lost thoughts", 2014

brąz, granit, 150 x 33,5 x 33,5 cm
sygnowany na podstawie: 'GÓRNICKI+'
unikat

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

WYSTAWIANY:
„Chris Niedenthal/Dokument Tomasz Górnicki/Portret", Galeria 101 Projekt, Warszawa, wrzesień 2015
„Archetypes", wystawa indywidualna, VLASK Gallery, Gent, Belgia 2016

Prezentowana w niniejszym katalogu praca Tomasza Górnickiego jest częścią stale rozwijającego się projektu „Friends in my head", w której artysta rzeźbi czaszki ważnych dla niego osób napotkanych na swojej drodze. Wspomnienia, które dzielił z drugim człowiekiem, są dla niego linią czasu. Jak przyznaje sam artysta: „Sens tworzenia nieskończonej kolekcji głów oddaje utwór ´Lithium´ zespołu Nirvana:
I'm so happy because today
I've found my friends
They're in my head".

Górnicki zaliczany jest do twórców młodego pokolenia, który za pomocą swojej sztuki krytycznie przygląda się rzeczywistości. Twórca podejmuje nieustanny dialog ze sztuką sakralną oraz malarstwem wielkich mistrzów. Czerpie z tradycji sztuki barokowej, korzystając z motywów klasycznej ikonografii. Aktywnie realizuje się również w przestrzeni miejskiej oraz zaangażowanych społecznie projektach. Jak sam przyznaje, poprzez sztukę konfrontuje się z własnymi demonami, a każda z jego prac wyraża wewnętrzny konflikt oraz stan nieprzerwanej walki.
Na dorobek artysty składają się zarówno monumentalne realizacje oraz instalacje, jak i kameralne formy.

Górnicki tworzy przede wszystkim w realistycznym nurcie, ale nie boi się eksperymentów, jeżeli chodzi materiały rzeźbiarskie, które jak w przypadku prezentowanej tu pracy zestawia w jednym dziele. Pracuje zatem w brązie, aluminium i kamieniu, o którym mówi: „Rzeźbię w nim, bo chcę pozostawić w świecie ślad trwalszy niż ja sam. Kamień jest wieczny i pamięta wszystko". Motywem częstokroć pojawiającym się w twórczości artysty jest czaszka odsyłająca do tematu memento mori – pamięci o przemijaniu oraz kruchości życia.

30 †

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

"Ręka" ("Ręka symboliczna"), 1955

stal spawana, drewno, 83 x 53 x 46 cm
wymiary postumentu: 103 x 28 x 26 cm
unikat

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 800 - 11 200 EUR

OPINIE:
autentyczność potwierdzona odautorskim certyfikatem

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
4F+R, wystawa zbiorowa, CBWA Poznań, 1956

LITERATURA:
Samotnik z Rybitw. Rzecz o Julianie Bossie-Gosławskim, [red.] Wojciech Makowiecki, Poznań 2012, s. 104-105 (il.), s. 100 (opis)
Urszula Czartoryska, 4F+R, „Głos Wielkopolski" 29.01.1956

„Najciekawszą pozycją wystawy była niewątpliwie na ówczesne lata rewelacyjna i prekursorska rzeźba Juliana Bossa-Gosławskiego, wykonana z żeliwnych spawanych sztabek, świetnie oddająca specyfikę materiału, podkreślająca dotykalną chropowatość tworzywa, któremu artysta nadawał jeszcze patetyczny i ekspresyjny wyraz – 'Ręka' i świetny 'Obrazoburca'".

Konstanty Kalinowski o wystawie 4F+R, CBWA Poznań, 1956

Julian Boss-Gosławski niewątpliwie jest twórcą nietuzinkowym, a jego niepohamowana niczym wizja artystyczna w latach powojennych wstrząsnęła nie tylko poznańską sceną artystyczną. Okres największej aktywności rzeźbiarza przypada na lata 1955-65. To wówczas powstają najważniejsze realizacje artysty w plenerze oraz rzeźby ze spawanego metalu, jak prezentowana w niniejszym katalogu „Ręka". W dziełach artysty sens metaforyczny był bowiem organicznie związany z techniką. To właśnie ona sugerowała mu pewien rodzaj wypowiedzi. Mimo obowiązującej wówczas doktryny socrealizmu Boss-Gosławski tworzył w nurcie zupełnie odrębnym – jak twierdził, nudziły go klasyczne przedstawienia, figuracja, a przede wszystkim tematyka partyjna. Boss bardzo cenił sobie wolność wypowiedzi, więc klasyczne techniki – gips, brąz i kamień – wraz z dominującym koloryzmem – sprawiły, że rozpoczął poszukiwania innych środków wyrazu artystycznego. Zaczął tworzyć nadpalone rzeźby drewniane, otwarte formy metalowe, kompozycje z drutów i blachy. Rzeźbiarz brał także wówczas udział w licznych wystawach indywidualnych oraz uczestniczył w wielu najważniejszych wystawach zarówno w kraju, jak i za granicą.

„GOSŁAWSKI JULIAN ZNALAZŁ SIEBIE. WIE, CZEGO PRAGNIE. EKSPERYMENTUJE. NIE RZEŹBI, NIE LEPI – MONTUJE. WSZYSTKO Z WSZYSTKIM, JEŚLI TO POTRZEBNE DO WYRAŻENIA PEWNYCH IDEI BIORĄCYCH SWÓJ POCZĄTEK Z INTELEKTU, UCZUCIA. POSIADA RZADKI TALENT MYŚLENIA FORMAMI PLASTYCZNYMI, CO BRONI GO PRZED POPADANIEM W 'LITERATURĘ'. NIE ROBI NICZEGO TYLKO DLATEGO, ŻE OWO 'COŚ' JEST PIĘKNE. POSIADA OGROMNE AMBICJE CZŁOWIEKA, DLA KTÓREGO NIE MA RZECZY NIEMOŻLIWYCH. CEL OSIĄGA ZAŚ W SPOSÓB ZASKAKUJĄCO PROSTY".

STANISŁAW JAWORSKI, SAMOTNY GOSŁAWSKI W GABINECIE FIGUR WOSKOWYCH, „TYGODNIK ZACHODNI", 1957

Twórca od początku związany był z rzeźbą – w latach 1946-50 odbył studia w tej dziedzinie w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Sopocie oraz w Poznaniu (po ukończeniu studiów był wykładowcą na macierzystej uczelni). Od wczesnych lat twórczości Boss-Gosławski (by nie być mylonym z rzeźbiarzem o tym samym nazwisku, dodał do swojego przydomek „Boss") rezygnował z tradycyjnych materiałów na rzecz eksperymentów w drewnie i żelazie. Szczególnie upodobał sobie sposób pracy w metalu, co wyraźnie widać w całej twórczości artysty. Oprócz aktywności czysto twórczej 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.
Na początku lat 70. opuścił Poznań i osiadł w Rybitwach koło Lednogóry, gdzie przeniósł również swój warsztat kowalski, niemal całkowicie poświęcając się sztuce rzemieślniczej.

Tym, co cechuje sztukę artysty, jest z pewnością nowatorstwo, ekspresjonizm, ale także dramatyzm. Do powojennej rzeźby wprowadził nowy materiał – spawany metal, wykonawstwo, ale przede wszystkim nowe spojrzenie. Sztuka Bossa-Gosławskiego nie jest bowiem przystępna. Wręcz przeciwnie, nie znosi antyku, dekoracyjności ani piękna. Inspiracji do swojej twórczości Boss-Gosławski poszukuje w chaosie, nieporządku, śmietniku, a każda z jego prac jest swoistą dekonstrukcją piękna.
Artysta nie znosił blichtru i zachwytu, nie interesowało go zaspokojenie estetycznych potrzeb swojego widza. Przeciwnie, ambicją twórcy było zmuszenie go do wysiłku intelektualnego, udowadniając, że wysokiej klasy sztuka może być dramatyczna, chropowata i szarpiąca.

31 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Trzy postaci, 2002

brąz patynowany, 23 x 18,5 x 8,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'A 2002. 2/3'
edycja: 2/3

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 800 EUR

Swoją wyjątkową pozycję Sylwester Ambroziak zawdzięcza konsekwencji w raz obranej drodze artystycznej, którą podąża już od lat 80. Definiują ją przede wszystkim trwałość w konwencji formalnej, tj. figuracji, oraz niezmienność poetyki bazującej na dokonaniach ekspresjonistycznych, a tu należy z pewnością wyróżnić Neue Wile, a także wymowny antyestetyzm, nawiązujący niejako do nieprofesjonalnej/naiwnej sztuki. Głównym tematem niezmiennie pojawiającym się u Ambroziaka jest figura ludzka o nieproporcjonalnie dużej głowie, wydłużonym tułowiu oraz krótkich nogach. Twarze postaci nie zdradzają indywidualnych rysów, a zatem wyrażany przez nie wachlarz targających nimi emocji od radości, czułości poprzez gniew, ból czy rozpacz stają się wartością wspólną, taką, z którą każdy może się identyfikować.

Postaci wykreowane przez Ambroziaka jawią się, jakby były potomkami Hioba. Nieustannie cierpiący, bezbronni, doświadczający zarówno cielesnych, jak i duchowych katuszy. Jak zaznacza jednak Mariusz Konorowski: „Mimo fizycznej ułomności tych postaci, emanuje z nich szlachetna godność, która stanowi ich walor duchowy. Przy całej ich szorstkiej powierzchowności dumnie manifestują spolegliwość, która staje się świadectwem braterstwa tej wspólnoty nieszczęśników". Rzeźby artysty przywodzą na myśl twórczość epoki archaicznej zarówno afrykańskiej, jak i polinezyjskiej, jednak nie sposób nie dostrzec w nich współczesnego pierwiastka. Postaci te z jednej strony pragną mierzyć się z tym co odwieczne, z drugiej natomiast nawiązują do konstytutywnych doświadczeń naszego kręgu kulturowego z całym przynależnym mu bagażem cywilizacyjnych doświadczeń. Język, jakim posługują się wobec tego figury Ambroziaka, zdaje się być językiem niezwykle uniwersalnym. Zamiast poszukiwać indywidualnych cech każdej z postaci artysta skupił się na wypracowaniu cech wspólnych, emocji uniwersalnej dla każdego z nas.

Prezentowana praca jest charakterystyczną dla Ambroziaka kameralną realizacją, wykonaną z brązu. W samej kompozycji możemy zaobserwować trzy jakby zmultiplikowane postaci dwóch mężczyzn oraz stojącej pośrodku nich kobiety. Podobnie jak w wielu innych rzeźbach Ambroziak nie skrywa cech płciowych postaci, lecz wyraźnie je eksponuje. Pomiędzy figurami widz może wyczuwać wrażanie zarówno fizycznej bliskości, jak i sytuacyjne napięcie.

32 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Stojąca dziewczyna, 2010

ceramika szkliwiona, 36 x 14 x 11 cm
sygnowany i datowany na plecach postaci: 'A 2010'
unikat

estymacja:
2 400 – 3 200 PLN
600 - 800 EUR

„Sylwester Ambroziak podjął trud, czy mozół wyciosania nowego człowieka, który podobny jest swemu twórcy, ale różni się od niego, od nas. Ambroziak postawił przed nami w galeriach, muzeach – jest wszakże artystą – swego Golema. I od samego początku decyzji o publicznym pokazie swych tworów postacie te były do tego przygotowane. Nie ujrzeliśmy postaci zadziwionych, przerażonych tym, że 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 akceptację. Delikatne, wewnętrznie kruche, czułe, gniewne, naiwne choć świadome wszystkiego. Szlachetne w swej brzydocie, dumnie usiłujące trzymać wysoko uniesione potężne łby”.

Jarosław Świerszcz

33

MATEUSZ JAKUB SIKORA

1971

Bez tytułu, 2019

stal spawana, 63 x 39 x 26 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'M. SIKORA 2019 1A/1B'
edycja: 1A/1B

estymacja:
10 000 - 18 000 PLN
2 300 - 4 100 EUR

34

MATEUSZ JAKUB SIKORA

1971

Bez tytułu, 2019

stal spawana, 55 x 39 x 21 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'M. SIKORA 2019 1/1'
unikat

estymacja:
10 000 - 18 000 PLN
2 300 - 4 100 EUR

„Ponieważ zawsze działałem impulsywnie, najlepszym materiałem jest dla mnie stal. Najszybciej i najtrwalej mogę uchwycić w stali kilkoma spawami to, co w danej chwili ze mnie ‘wychodzi’, zanim bezpowrotnie się ulotni. Jedynie ona pozwala mi na niekończące się przeróbki, na odcinanie, na łączenie, dokładanie”.

Mateusz Sikora

Mateusz Sikora jest niewątpliwie jednym z najbardziej uznanych i poszukiwanych rzeźbiarzy młodego pokolenia. Artysta zarówno w rozwiązaniach formalnych, jak i w doborze tematów wydaje się niezwykle konsekwentny, a te niemal od początku oscylują wokół człowieka ujętego jako wrażliwa istota będąca w ruchu. W „Odwilży" jednym z pierwszych cykli, artysta poruszał tematy związane z wolnością i ruchem, ale także wpływającą na ten ruch przemianą. Upadkiem, poczuciem porażki oraz podnoszeniem się. W „Poruszeniu" z kolei poszukiwał pierwszego momentu, krótkiej chwili, gdy rodzi się impuls do ruchu. To właśnie głowa, przestrzeń umysłu, staje się punktem odniesienia. Jak mówi sam artysta: „Poruszenie w przestrzeni umysłu jest niejednokrotnie bardziej intensywne niż to fizyczne. To w głowie powstaje myśl wywołująca emocje w ciele. Tutaj rzeźby głów są pod wpływem wyobrażonego ożywienia umysłu, który powoduje swobodny, niczym nieskrępowany ruch ciała – prawdziwy, jakikolwiek by był".

Rzeźby Sikory nacechowane są silnym ładunkiem emocjonalnym. Pierwsze, co nasuwa się na myśl podczas obcowania z pracami artysty, to ich wyjątkowa ekspresja i dynamika, przez co zdają się anektować przestrzeń, w której aktualnie się znajdują, tworząc tym samym swoisty teatr cieni. Każda z rzeźb, mimo że dotyczy tej samej tematyki, jest zupełnie indywidualną, odrębną historią. Prace Sikory można czytać także jako narrację o problemach i niepokojach współczesnego człowieka uwikłanego w codzienność, jego dążeniach do harmonii, ale też dominacji, a także poczuciu zagrożenia czy niepewności towarzyszącym każdemu z nas.

Niezwykle ciekawy jest również proces, jaki towarzyszy powstawaniu prac. Prototyp rzeźby Sikora wykonuje w styropianie, łącząc kawałki pianką montażową, którą kolejno podgrzewa, tak by stwardniała. Wówczas kładzie na powstałą formę kawałki stali i szybko je spawa. Kolejno usuwa piankę, a stalową powierzchnię rzeźby szlifuje papierem ściernym, tak by nadać jej matowe wykończenie i nieprzynależną stali miękkość. Ostatnim etapem pracy nad rzeźbą jest rysunek, który powstaje nie w etapie przygotowawczym, lecz po zakończeniu pracy. Jak przyznaje sam artysta, jest to sposób na odreagowanie pracy nad projektem.

Prezentowana praca należy do kameralnych realizacji artysty lubiącego się przeskalowanych rozmiarach rzeźb. Portretuje odrywającego się od ziemi niczym w tańcu bądź próbie ucieczki człowieka. Materialnie ciężkie tworzywo oraz zastosowana charakterystyczna dla Sikory technika spawania umożliwiły ekspresyjne ukształtowanie kubicznej formy, kontrastujących ostrych i chropowatych połączeń oraz matowych powierzchni płaskich fragmentów blachy. Zmagania Sikory z materią, podjęte z wykorzystaniem żywiołów ziemi oraz ognia, uformowały dynamiczną bryłę przemawiającą rozegranymi po mistrzowsku kontrastami oraz świetnym warsztatem rzeźbiarskim.

35

ZOFIA WOLSKA
1934

"Indywidualne Party", 1981

brąz, 45 x 35 x 15 cm
sygnowany na podstawie monogramem: 'ZW'
unikat

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 500 - 6 300 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artystki

LITERATURA:
Zofia Wolska: rzeźba, druk ulotny dot. kolekcji prac rzeźbiarskich Zofii Wolskiej, 2000-], s. nlb.

Zofia Wolska edukację artystyczną uzyskała, studiując na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni rzeźby kierowanej przez Xawerego Dunikowskiego. Była ostatnią studentką przyjętą do jego pracowni i razem z nim przeniosła się do Warszawy w 1955. Jak sama mówi, była z nim do końca życia. Władysława Jaworska 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 jakiejkolwiek epoki) – bez wahania powiedział mi, że 'spośród swoich uczniów liczy na rozwój samorodnego talentu dużej skali Zofii Wolskiej. Ma zacięcie i imaginację'". Wzorem mistrza, młoda Wolska zajęła się rzeźbą figuratywną, skupiając całą swoją uwagę na portretach oraz pomnikach. Tworzyła zarówno rzeźby monumentalne, plenerowe, jak i niewielkie kompozycje kameralne. Właśnie wspomniane zacięcie i wyobraźnia zdają się charakteryzować twórczość artystki, która z wielkim wyczuciem tworzy romantyczne, subtelne i niepretensjonalne w wyrazie dzieła sztuki. Artystka miała wiele wystaw indywidualnych oraz uczestniczyła w wielu pokazach zbiorowych zarówno w kraju, jak i za granicą. Od lat 90. Wolska tworzyła na zlecenie kancelarii prezydenta RP oraz rządu, a dzieła artystki wręczane były gościom zagranicznym, takim jak: Hillary Clinton, Jimmy Carter, Ronald Reagan, czy Jan Paweł II. Prace Wolskiej zdobią wnętrza wielu obiektów rządowych oraz publicznych, a także znajdują swoje miejsce w galeriach, muzeach oraz kolekcjach prywatnych.

36 †

ZOFIA WOLSKA
1934

"Drzewo", 1997

brąz patynowany, marmur, 34 x 26 x 13 cm
sygnowany i datowany: 'ZW/97'
unikat

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 400 - 2 100 EUR

LITERATURA:
Zofia Wolska: rzeźba, druk ulotny dot. kolekcji prac rzeźbiarskich Zofii Wolskiej, 2000-], s. nlb.

„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 tworami, 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...".

prof. Ksawery Piwocki

37 †

ZOFIA WOLSKA
1934

"Spętanie", 2002

brąz, 3 x 8 x 6 cm
sygnowany i datowany: '2002 ZW'
unikat

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

„(...) nie wystarczy tworzyć. Trzeba jeszcze umieć spowodować, aby ta twórczość zaistniała w świadomości innych ludzi. Trzeba mieć koncepcje na twórczość i jej zaistnienie – a tym samym na życie...".

Zofia Wolska

38 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

Zwarta

brąz złocony, 16,5 x 8 x 10 cm
sygnowany monogramem wiązanym z tyłu: 'TŁ'
unikat

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 300 EUR

„Łodziana jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brâncușiego, a także i Arpa. Najdoskonalsze realizacje rzeźbiarskie, tworzone w duchu maksymalnego dążenia do syntezy i prostoty kształtu, zaczęły powstawać pod koniec lat 50. Poczynając od tego okresu rzeźby Łodziany były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała".

Wojciech Skrodzki

39

ROMAN SOLSKI

1957

"Lena", 2020

brąz oksydowany i patynowany, drewno, 64 x 24,5 x 35 cm
sygnowany monogramem artysty z tyłu: 'RS'
unikat

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 800 - 2 700 EUR

Roman Solski ukończył studia rzeźbiarskie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1980-82 uczył się pod okiem profesora Tadeusza Łodziany, u którego obronił dyplom w 1983. W latach 80. Łodziana był już jednym z najbardziej znanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej, a jego sztuka wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość Solskiego. Łodziana dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijnymi kompozycjami.

Głównym tematem twórczości Romana Solskiego jest ciało kobiety. Mimo że przy pierwszym spojrzeniu syntetyczne figury przypominają raczej abstrakcyjne kształty, proponowane przez artystę przestrzenne obiekty tworzone są na bazie aktów. Prezentowana praca jest ciekawym studium na temat ciała, którego formy zostały ograniczone do granic możliwości. Syntetyzm przedstawienia podkreślany jest dodatkowo przez ostrość użytego materiału. Niemal wszystkie prace Solskiego wykonywane są w technice brązu, dzięki której można uzyskać dodatkowe walory światłocieniowe.

40 †

STANISŁAW WYSOCKI
1949

Akt, 1998

brąz patynowany i oksydowany, 21 x 12 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'StanWys I/XII | 1998'

estymacja:
2 600 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

„StanWys jest mistrzem perfekcyjnego wykonania rzeźb w brązie. Jest artystą, który zaskakująco potrafi pogodzić monumentalną doskonałość Henry'ego Moore'a i kubistyczną wizję Picassa z wyzwalającą świeżością secesji. Kobieta w jego rzeźbach będzie zawsze. Nie ma ona nic wspólnego z realizmem, lecz sprawia wrażenie lekko wyzywającej trójwymiarowej ikony".

Leif Bogh

41 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Bukiet", 2005

drewno polichromowane, metal, 37 x 15 x 20 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'W.PAWLAK | BUKIET | 2005'

estymacja:
3 500 – 5 000 PLN
800 – 1 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

42 †

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Stara cegielnia", 1999

drewno polichromowane, 29 x 14 x 9 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'STARA CEGIELNIA | 1999 | W.PAWLAK'

estymacja:
3 500 – 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Rzeźby w ujęciu Włodzimierza Pawlaka stanowią wielowymiarowe, autonomiczne dzieło plastyczne, będące dla artysty punktem wyjścia do rozważań o istocie tworzenia się form oraz dopełniającej je przestrzeni wyznaczonej w miejsce krystalizacji nowych idei. Te obiekty-rzeźby wyraźnie czerpią z nurtu dadaistycznego, gdzie granica artystycznych możliwości została wyraźnie przesunięta, a gest twórcy sprawił, że przedmiot codziennego użytku zyskał miano prawdziwego dzieła sztuki.
Również Pawlak swoje rzeźby konstruuje za pomocą przedmiotów używanych na co dzień, przy malowaniu, bądź tych znalezionych. Materiałem dla pracy artysty są więc puszki, gwoździe, nakrętki, ale także narzędzia pracy samego malarza, jak pędzle czy tubki zużytej już farby. Te twórca ustawia na postumencie i pokrywa grubą warstwą białej farby. Biel niewątpliwie była wielkim wyzwaniem dla sztuki nowoczesnej u progu XX wieku. Również dla Pawlaka, który postanowił rozwijać zagadnienie bieli w swoich kolejnych cyklach, do których należą najbardziej rozpoznawalne „Notatki o sztuce" oraz „Dzienniki". W twórczości artysty wyraźnie odbija się echo poszukiwań pierwszej awangardy z Władysławem Strzemińskim oraz Kazimierzem Malewiczem na czele.
To właśnie sztuka wspomnianych artystów była dla Pawlaka wielkim źródłem inspiracji oraz intelektualnych poszukiwań. Pokrywając rzeźby warstwą białej farby, artysta umieszcza je w malarskiej sferze, niejako nawiązując do znaczenia „białych obrazów".

43

NORMAN LETO

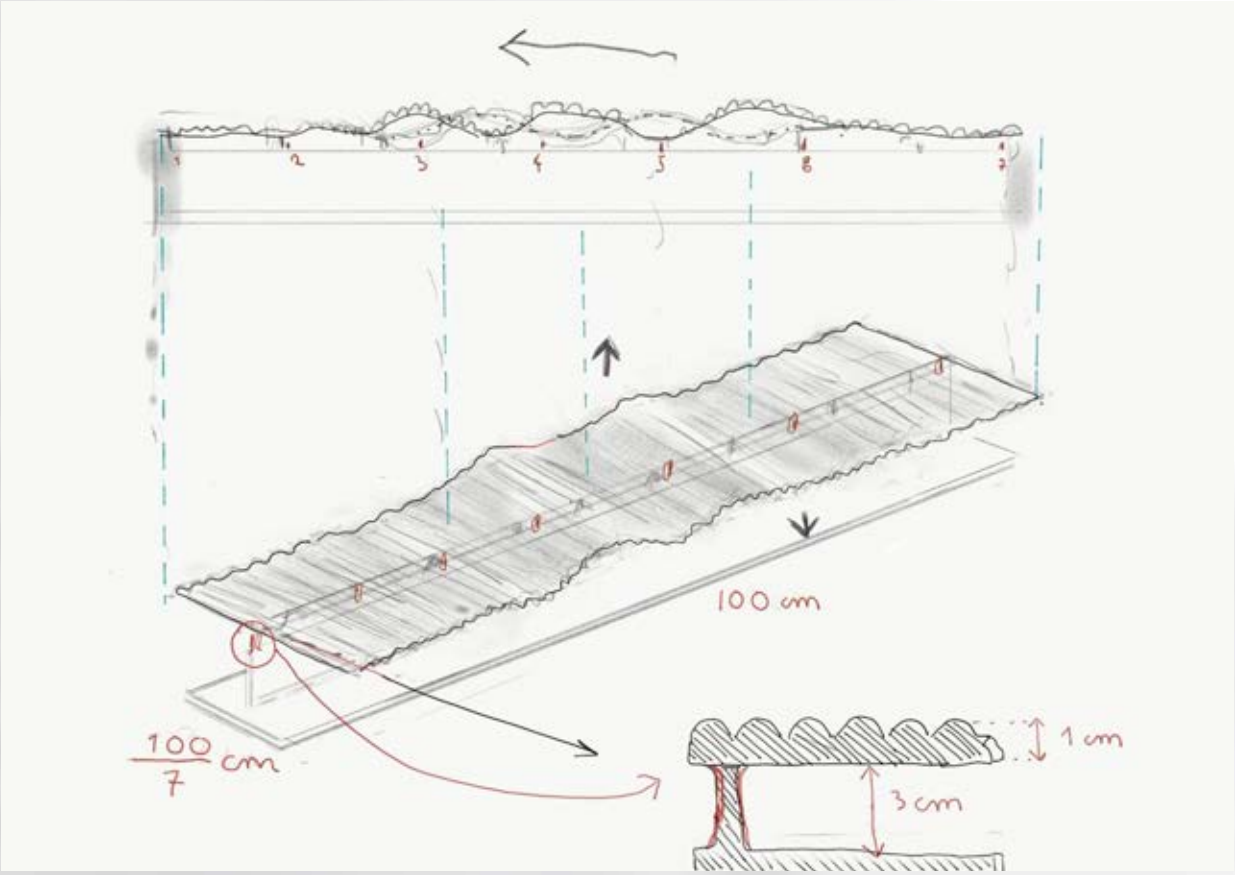
1980

Projekt Falotronu

metal, 17 x 75 x 24 cm
edycja: 4/8

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
2 100 – 2 700 EUR

WYSTAWIANY:
porównaj: „Co widać. Polska sztuka dzisiaj”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, luty-wrzesień 2014



szkic Falotronu

Norman Leto (a właściwie Łukasz Banach) nie kształcił się jako artysta, a formalną edukację zakończył na etapie liceum. Jego historia z działalnością artystyczną zaczęła się jednak już we wczesnych latach dziecięcych. Jako dziewięciolatek zaczął uczyć się obsługi komputera Atari, który służył mu jako narzędzie to wykonywania cyfrowych rysunków, jako czternastolatek tworzył proste filmy video. W wieku 21 lat Łukasz Banach zdecydował się zniszczyć większość swojego dorobku twórczego i postawić krok milowy na dotychczasowej drodze artystycznej. Wraz ze spaleniem znacznej części prac, pojawiła się koncepcja stworzenia odmiennej tożsamości. Konkrety nowego alter ego narodziły się już spontanicznie.

Przez lata praktyki Leto tworzył w różnych mediach, skupiając się głównie na sztuce video, fotografii i malarstwie. Prezentowana praca jest przykładem jednej z instalacji wykonanych przez artystę i wpisuje się w jego twórcze poszukiwania.

Falotron Normana Leto powstał jako mobilna instalacja składająca się z poruszających się metalowych elementów, które w efekcie wprowadzenia w ruch przypominają falującą wodę. Drugą część stanowił film przedstawiający na zmianę nagranie ruchomej rzeźby i fragmenty video „Photon". Film został wykonany jako połączenie elementów różnych wykładów, opartych na badaniach naukowych – w związku z charakterystyczną strukturą przypomina z „Koyaanisqatsi" Godfreya Reggio. Obiekt prezentowano na wystawie „Co widać. Polska sztuka dzisiaj" w 2014 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W katalogu wystawy możemy przeczytać: „Falotron to obiekt, który ułatwia myślenie o materii zbudowanej wyłącznie z wibracji – a więc zgodnie ze współczesnym paradygmatem naukowym, sugerującym jej falową, ruchomą strukturę. Obiekt Leto jest zmodyfikowaną wersją dydaktycznego urządzenia używanego na lekcjach fizyki. Oryginalny projekt (bez nazwy) powstał w latach 50. w laboratoriach amerykańskiej firmy Bell. Jego autorem był John N. Shive".

44 †

ANNA RODZIŃSKA

1933

Kompozycja

metal, 27,5 x 55 x 40 cm
sygnowany: 'A-RODZIŃSKA'
unikat

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 700 EUR

„Fascynuje mnie przede wszystkim forma, radość istnienia w niej, pasja nieustannej konfrontacji wyobraźni z faktem, niepojęty urok gry, odpowiedzialność za samoistną, autonomiczną egzystencję materialnego kształtu wraz z jego oddziaływaniem w świecie ludzkich doznań estetycznych, pozaestetycznych oraz intelektualnych ujawniających bogactwo coraz to nowych znaczeń".

Anna Rodzińska

45 †

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

Złote Marksy, 2018

aluminium, 34 x 57 x 36 cm
sygnowany i datowany z boku: 'KM Bednarski 2018'

estymacja:
48 000 – 65 000 PLN
10 700 – 14 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei", Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, MOCAK, październik 2018 – marzec 2019

LITERATURA:
Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, il, s. nlb.

Dwie obrócone względem siebie głowy słynnego niemieckiego filozofa autorstwa Krzysztofa M. Bednarskiego to wariacja „dzieła otwartego", jakim jest „Portret totalny Karola Marksa" z 1978. To ikoniczna praca rzeźbiarska PRL-u i jeden z głównych motywów twórczości tego artysty. Pierwowzór stanowił pracę dyplomową zrealizowaną na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza. Jej podstawą było uśrednienie i zwielokrotnienie portretu na podstawie licznych pomników Marksa z Polski, NRD i ZSRR.

Jak powiedział artysta: „Najpierw był dla mnie gestem odmowy udziału w sztuce. Uważałem, że przygodę z rzeźbą skończę na dyplomie i nie będę się nią dalej zajmował, bo nie odpowiadało mi robienie pomników utrwalających władze. Dziś mało kto zdaje sobie sprawę, że dotknięcie tematu Marksa i to w pracy dyplomowej było wówczas wielką prowokacją. (...) Integralną część mojego dyplomu stanowił zbiór fotografii portretów Marksa wykonanych przez innych artystów, które potraktowałem jako materiał wyjściowy. Teraz wydaje się to nieskomplikowanym zadaniem, bo mamy Internet i łatwy dostęp do informacji. Wtedy wiązało się to z korespondencją z różnymi partyjnymi komitetami centralnymi w Moskwie czy w Berlinie, z pieczątką od dziekana, z cenzurą listów. No i za butelkę niegdyś popularnego u nas koniaku Ararat dostałem się też do magazynów Kozłówki, żeby zrobić zdjęcia tego, co ocalało" (Małgorzata Piwowar, Krzysztof Bednarski: Karol Marks i Moby Dick to dwie strony lustra, „Rzeczpospolita", 28.10.2018).

Kolejne wersje portretu, również w formie instalacji, Bednarski tworzył w latach 80. i 90. W 1997 artysta zaczął odlewać z pierwotnego gipsowego modelu w plastiku, w pełni wykorzystując wielozadaniowość tworzywa, na czele z jego elastycznością i powszechną dostępnością. Wcześniej, przez niemal 20 lat rzeźbiarz decydował się na klasyczny warsztat, zarówno pod kątem techniki, jak i tworzywa, stosując monochromatyczny gips i granit. Prezentowana praca, która powstała w 2018, została wykonana w aluminium.

„Martyna Sobczyk: Dlaczego właściwie wybrałeś jako model głowę Karola Marksa?

Krzysztof M. Bednarski: *Wpadłem na ten pomysł po spotkaniu z dziekanem Wydziału Rzeźby, profesorem Gustawem Zemłą, który apelował do dyplomantów* o *´podjęcie się tematów zaangażowanych, które odzwierciedlają socjalistycznego ducha naszych czasów´. Po pierwsze wybrałem Marksa, gdyż nie był tak odrażającą postacią jak Lenin czy Stalin. U nas zwykło się obwiniać Marksa o zbrodnie reżimów komunistycznych. Dla mnie to trochę jakby Nietzschego obarczać za faszyzm,*
a Chrystusa uczynić odpowiedzialnym za krucjaty i stosy świętych inkwizycji. Po drugie był ciekawy jako bryła rzeźbiarska i to zadecydowało. A tak naprawdę nie chodziło o samego Marksa, ale o to, że funkcjonował jako portret oficjalny, jako znak ikonosfery, w której żyliśmy.

MS: W portrecie totalnym Karola Marksa nakreśliłeś mechanizm sztuce dobrze znany – stopniową dewaluację wizerunku, wytwarzanie pustych znaków, symulakrów.

KB: *Trzeba uściślić, że mój dyplom nie dotyczył sztuki czystej, ale jej zachwaszczonego pogranicza – sztuki na usługach ideologii. To, co zaprezentowałem, unaoczniło pewien stale powracający mechanizm, którego działanie można prześledzić między innymi w masowo stawianych pomnikach Jana Pawła II. Ich pierwotna idea uległa dewaluacji, swoistemu rozmydleniu. Polska została zaśmiecona w sposób trwały rzeźbami o przerażająco niskim poziomie artystycznym, rażącymi nieudolnością wykonania. Do tego masowa produkcja miniatur pomników i portretów – dewocjonalna szpetota! Jeszcze mocniej uwidacznia się ten mechanizm w kulcie prezydenta Lecha Kaczyńskiego. To już przedsmak kreowanej przez obecną władzę ´pustej rzeczywistości´. Muszę przyznać, że mój Marks w konfrontacji z tym, z czym mamy teraz do czynienia,*
jest bardzo niewinny.

(...)

MS: Ponad 40 lat z Marksem. Nie masz czasem dość?

KB: *Kilkakrotnie próbowałem się z nim rozstać. Ostatnia prezentacja w komunistycznych realiach miała miejsce w 1988 roku. Na potrzeby wystawy ´Rzeźba w ogrodzie´ w Warszawie wykonałem SKRAM LORAK z kilkudziesięciu gipsowych odlewów głów Marksa, który po wystawie został rozbity, a mimo wszystko odżył w nowej rzeczywistości, już nie tylko gipsowy, nie tylko jednoznacznie czerwony, ale we wszystkich kolorach tęczy, odlewany we wszystkich możliwych materiałach, zaczął się rozmnażać z zastraszającą szybkością, jak w amerykańskim horrorze Gremliny rozrabiają. To jednak pokazało, że potencjał tej pracy jest niewyczerpany, nieograniczony jedynie do tematów ideologicznych. Stąd na wystawie w MOCAK-u znalazł się ostatnio przeze mnie wyprodukowany z marmuru karraryjskiego portret o znaczącym tytule: ´Karol Marks (non-finito)´.*

MS: Na czym polega według Ciebie zawód rzeźbiarza?

KB: *Choć uprawiam różne dyscypliny, od zawsze deklarowałem się jako rzeźbiarz. Rzeźbiarstwo dla mnie jest uzależnieniem. Gdy nic nie tworzę, stopniowo zanikam, czuję wielką pustkę, a rzeźba jest dyscypliną, która na swoje szczęście i nieszczęście realizuje się w materii. Nawet trochę mnie to przeraża, ile śladów mojej obecności zostawię na wielkim śmietniku Ziemi. Ale mówiąc serio, jest to dziedzina totalna, która utrzymuje w gotowości wszystkie zmysły. Myślę tu także o odczuwaniu przestrzeni nie w ujęciu euklidesowym, ale jako czegoś, co wymyka się naszemu poznaniu. Jak pisał Maria Rilke: ´Stworzenie widzi wszystkimi oczami/ Przestwór. Jedynie nasze oczy są jak odwrócone, zestawione gęsto jak sidła w krąg jego wolnego wyjścia´".*

Fragmenty wywiadu Martyny Sobczyk, [w:] Krzysztof M. Bednarski. Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei, Kraków 2019, s. 28–34

46 †

EUGENIUSZ GET-STANKIEWICZ

1942-2011

"Do it yourself", 2001

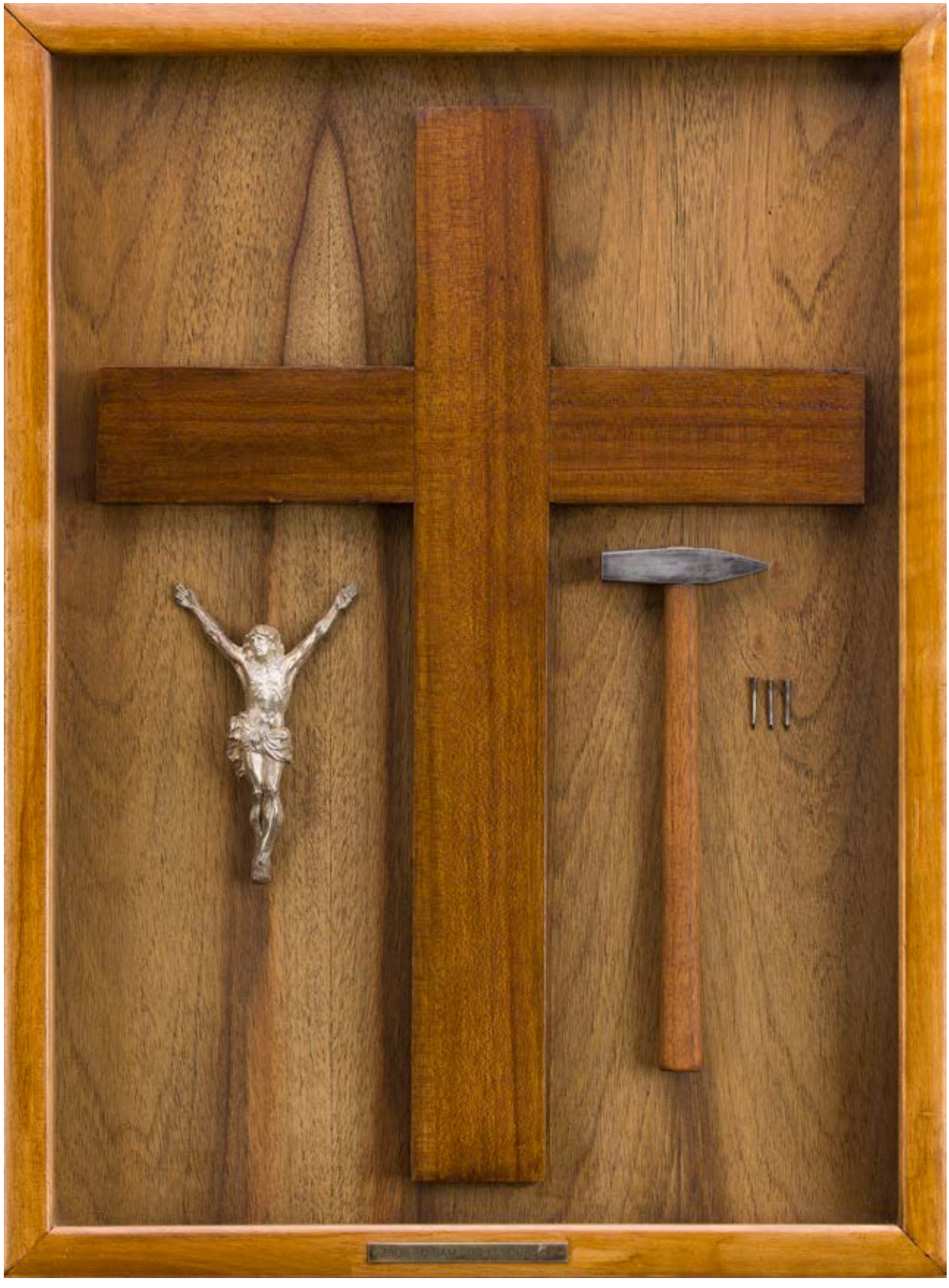
brąz, drewno, 46,5 x 35 cm
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Get | 2001 | Wrocław',
opisany za pomocą stempla: 'Eugeniusz Get Stankiewicz' oraz stempel Muzeum w Oszmianie

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

„Zrób to sam" to bodaj najsławniejsza praca Eugeniusza Geta Stankiewicza, realizowana w różnych mediach – oprócz rzeźbiarskiej instalacji jej reprodukcje istnieją również w postaci prac graficznych (plakatów). Jedna z jej wersji, powstała w 1977, znajduje się również w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Instalacja składa się z kilku prostych elementów: drewnianego krzyża, młotka z gwoździami oraz figurki Chrystusa. Problem polega na tym, że Jezus nie jest w tym przypadku, jak zwykle, umieszczony na krzyżu, a obok, jakby czekał na ukrzyżowanie. Artysta przewrotnie zachęca widza do podjęcia aktywności. Okraszona prostym podpisem rzeźba „Zrób to sam/do it yourself" skłania do refleksji nad odpowiedzialnością każdego z nas za cierpienie innych.

Get Stankiewicz nierozerwalnie związany był z Wrocławiem. W przestrzeni publicznej tego miasta można oglądać ikoniczne dzieło artysty „Zrób to sam" w wersji utrwalonej na ścianie kamienicy, w której pracował. „Domek Miedziorytnika", bo taką nazwę nadał jej twórca, zdobi wykuta w piaskowcu wersja prezentowanej pracy, która znalazła się na budynku, przypominając o słynnym rezydencie miasta. Artysta był laureatem wielu nagród, między innymi nagrody kulturalnej „Solidarności" za lata 1981-82, którą otrzymał za twórczość graficzną (w tym także za pracę „Zrób to sam").



47

AUTOR NIEROZPOZNANY

XVIII w.

Immaculata

drewno polichromowane, 45 x 17,5 x 17 cm

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 400 – 1 800 EUR

Immaculata, czyli Niepokalanie Poczęta (to znaczy: wolna od grzechu pierworodnego). Przez wieki intuicja wiernych wskazywała na to, że Maria, żeby wypełnić polecone zadanie, musiała być w jakiejś specjalnej komitywie z Bogiem. Ta intuicja w 1845 została skonkretyzowana jako dogmat wiary ogłoszony przez papieża Piusa IX. Wcześniej jednak, w XVII wieku, temat ten został opracowany wizualnie, przede wszystkim we włoskim i hiszpańskim malarstwie. Maria została skojarzona z Niewiastą z Apokalipsy św. Jana (12,1) „obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu". U stóp Marii wije się gnieciony przez nią wąż, co symbolizuje tryumf Chrystusa nad grzechem pierworodnym.

Stylistycznie prezentowana Immaculata nasuwa skojarzenia z rzeźbą austriacką początków XVIII wieku. Uderza dynamiczny układ ciała i rozwiane szaty, które ożywiają przedstawienie. Rzeźbiona Immaculata jako typ przedmiotu rozpowszechniła się najbardziej w krajach niemieckich w XVII i XVIII wieku. Wymiary rzeźby wskazują na to, że mogła być częścią małego prywatnego ołtarza, być może z adorującymi Marię dwoma aniołami.

48

TADEUSZ SZPUNAR
1929-2019

"Kompozycja II", 1967

drewno, 232 x 42 x 12 cm
sygnowany rytym monogramem p.d.: 'TS'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. Szpunar | Kompozycja II 67'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory rodziny artysty, Kraków

WYSTAWIANY:
„Tadeusz Szpunar, Prace z lat 60. i 70.", Galeria Dyląg, Kraków, luty-marzec 2006

LITERATURA:
Tadeusz Szpunar, Prace z lat 60. i 70., Katalog wystawy, Kraków 2006, s. 15, il. 12

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

Tadeusz Szpunar

49 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Komopozycja

szkło, 17 x 59 x 20 cm

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 400 EUR

„Henryk Albin Tomaszewski należał do najwybitniejszych artystów szkła. Zafascynowany tworzywem, będąc już dojrzałym artystą w 1946 roku w hucie Józefina-Julia w Szklarskiej Porębie, rozpoczął swoją życiową przygodę ze szkłem, które stało się jego autentyczną pasją. Z autopsji poznawał wszelkie tajemnice gorącej masy szklanej, samodzielnie podpatrując starych mistrzów, doskonalił swój warsztat zdobienia szkła. Z pasją często wyśmiewany w hucie, ten autodydaktyk odrzucał tradycyjne kanony sztuki szklarskiej. Jako jeden z pierwszych odrodził polskie wzornictwo przemysłowe wyrobów ze szkła. Z czasem będąc już artystą ukształtowanym, porzucił tradycyjne wzornictwo, które z natury rzeczy ograniczało jego swobodę twórczą i skupił się na tworzeniu ze szkła kompozycji z tzw. wolnej ręki. To w nich znalazł ujście jego wspaniały temperament twórczy i niekonwencjonalne poczucie piękna. Dopiero teraz nastąpiła 'erupcja' talentu i możliwości, artysta stworzył własny niepowtarzalny styl, stając się jednym z najwybitniejszych na świecie kreatorów ze szkła".

Mieczysław Buczyński

50 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906-1993

Kompozycja

szkło, 81 x 31 x 26 cm

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 600 - 2 300 EUR

Postać Henryka Albina Tomaszewskiego można określić mianem nestora polskiego szkła artystycznego. Był wybitnym przedstawicielem tej gałęzi sztuki, ale przede wszystkim inicjatorem najnowszych trendów w projektowaniu szkła przemysłowego w Polsce po wojnie. Na tym tle dorobek artysty wyróżnia się niesamowitą mnogością kształtów i form. Tomaszewskiego interesowały kontrasty matowych i połyskujących płaszczyzn, a także głębokość oraz kąty nachyleń sąsiadujących ze sobą cięć w bryle, co szczególnie widać w prezentowanej kompozycji. Do indywidualnego stylu, który stał się jego znakiem rozpoznawczym, doszedł po wielu mozolnych i długotrwałych próbach. Przez wiele lat pracował nad szkłem unikatowym, modelowanym na gorąco. Tomaszewski 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. Z czasem zaczął eksperymentować z formami, które przestały służyć jedynie codziennemu użytkowi.
Realizacje artysty stawały się coraz mniej naczyniowe i zaczęły przybierać abstrakcyjne formy przestrzenne. Eksperymentalna twórczość Tomaszewskiego szybko zaczęła wyróżniać się nie tylko w Polsce, lecz również za granicą. Jak opisuje 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".

51

MAREK BIMER
1962

"Save the oceans", 2019

żywica, folia, 46 x 25 x 19 cm

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 800 – 2 700 EUR

„Moje rzeźby najczęściej robię ze śmieci. Z odpadów, z przedmiotów nikomu niepotrzebnych, zapomnianych, niechcianych. Staram się dać im nowe życie. Nadać im zupełnie nowe znaczenie. Czasem ta reinkarnacja zmienia też zupełnie pierwotne funkcje tych rzeczy. Dzięki całkowicie własnemu sposobowi używania żywic zatrzymuję nie tylko moje rzeźby w czasie, trochę jak preparaty zalane dla pokoleń w formalinie, ale także zawieszam je w trójwymiarowej przestrzeni".

Marek Bimer

Prezentowana praca należy do serii dzieł na temat oceanów i innych zbiorników wodnych. Tworzone z odpadów zanurzonych w żywicy rzeźby wydają się odpowiedzią artysty na powszechny problem zanieczyszczenia wód i jego konsekwencje dla świata natury. „Save the oceans" wskazuje na najbardziej palącą kwestię, którą stała się głośna szczególnie w ostatnim czasie – powszechność użycia jednorazowego plastiku, którego szczątki dryfują we wszystkich wodach na świecie.

52

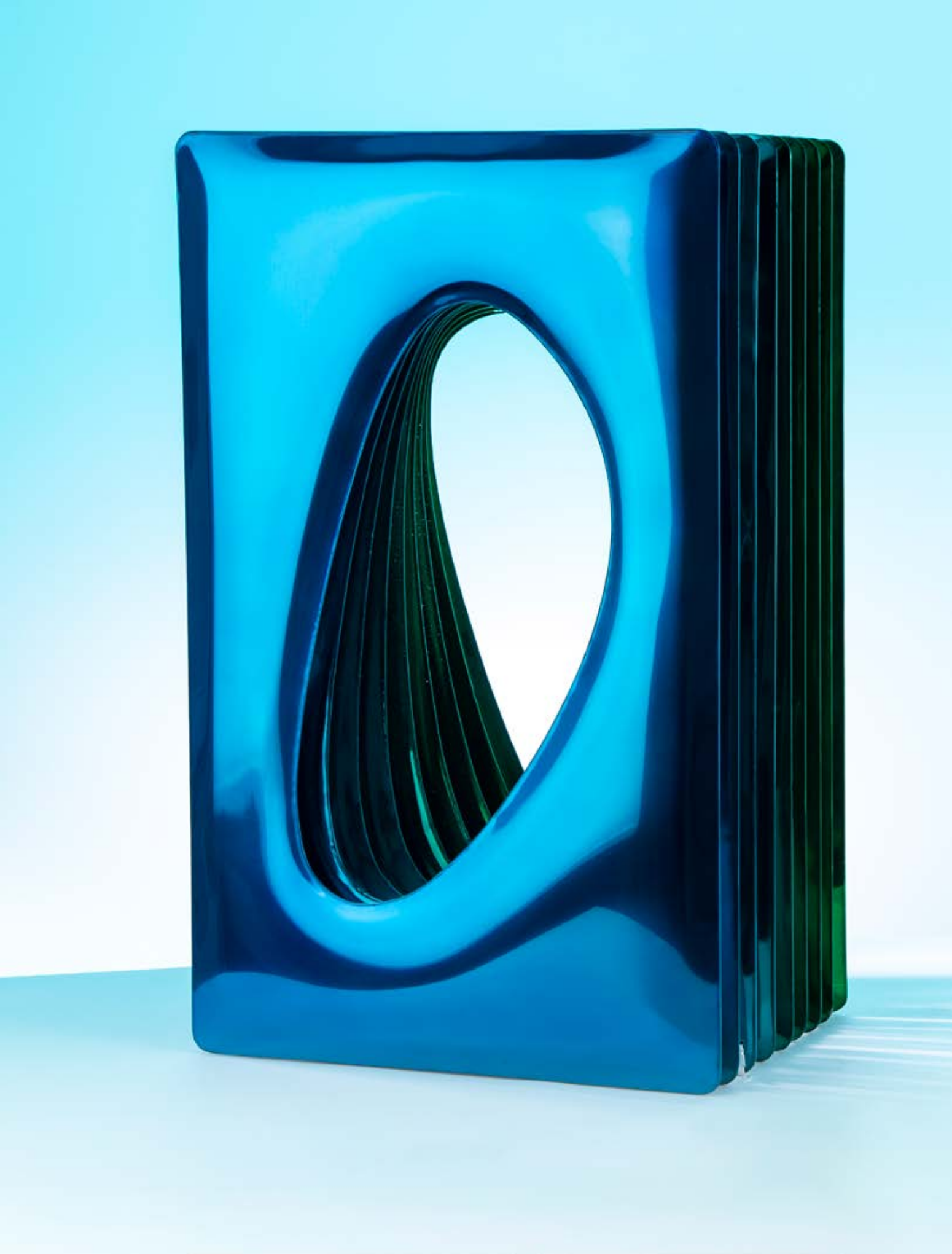
OSKAR ZIĘTA
1975

The Cave (prototyp), 2017

stal nierdzewna polerowana, FIDU, 63,5 x 40 x 29 cm

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 100 EUR

WYSTAWIANY:
Milan Design Week (premiera), Salone del Mobile, Mediolan, kwiecień 2017
„Polscy projektanci, polskie projekty", Muzeum Miasta Gdyni, lipiec-listopad 2017
„Expansion by Oskar Zięta", Warsaw Home, październik 2018
„Oskar Zięta CRYSTALS", Filharmonia w Szczecinie, wrzesień 2019
„Laboratorium rzeźby", Galeria Totuart, Centrum Praskie Koneser, Warszawa, lipiec-sierpień 2020



OSKAR ZIĘTA - ARTYSTA, ARCHITEKT, WIZJONER

„The Cave" to rzeźba Oskara Zięty z 2016, efekt jego eksperymentów z formą i kolorem. Rzeźba składa się z dziewięciu nakładających się na siebie elementów tworzących kalejdoskopową konstrukcję. Jej kolejne warstwy – prostokątne błyszczące tafle z nieregularnymi owalnymi otworami – przypominają wizualizacje nakładających się na siebie równoległych wymiarów rzeczywistości. Pozornie są one identyczne, ale zachodzą w nich nieznaczne, ledwie zauważalne modyfikacje, które decydują o ich ostatecznej formie i sensie.

Znajdująca się w centrum rzeźby bruzda jest sumą nakładających się na siebie krzywych, które tworzą efekt przypominający organiczne struktury mineralne. Spotęgowany jest on ponadto przez gradientowe potraktowanie kolorów poszczególnych stalowych tafli przechodzących od soczystego turkusu poprzez delikatny szafir aż po głęboką zieleń.
Prace Zięty to synonim futurystycznego podejścia do formy i właściwości materiału. Zimna stal w jego projektach staje się lekka, a tworzone za jej pomocą obiekty nawiązują do świata natury. Lustrzane powierzchnie jego rzeźb deformują obraz świata i zmuszają widza do przyjęcia nowej perspektywy widzenia rzeczywistości. W przypadku „The Cave" motywowi zwierciadła towarzyszy multiplikacja kształtów oraz malarskie podejście do koloru.

Zięta kojarzony jest przede wszystkim ze swojej działalności w zakresie współczesnego wzornictwa, jednak nie dąży on jedynie do projektowania form. Głównym celem artysty jest synergia designu oraz technologii, która jest w stanie generować niekończące się możliwości rozwoju w różnych dziedzinach. Obszar zainteresowań artysty wydaje się niezwykle szeroki. Zięta jednocześnie jest projektantem wnętrz, kreatorem sztuki dekoracyjnej i użytkowej, architektem, rzeźbiarzem oraz organizatorem swojego biura. W 2010 założył bowiem Zieta Prozessdesign – markę i studio projektowo-inżynierskie z biurami w Zurychu i Wrocławiu. Pracując jako asystent naukowy na Wydziale Architektury ETHZ, gdzie prowadził badania poświęcone cyfrowej technologii w obróbce metali, opracował nowatorską technologię FIDU. Opiera się ona na szczelnym zespawaniu ze sobą dwóch blach, które pod wpływem ciśnienia wewnętrznego zostają zdeformowane, tworząc tym samym trzeci wymiar. Sam Zięta przyznaje: „Jesteśmy zafascynowani tym materiałem, tym jak on się formuje. Poznajemy go cały czas i jego możliwości. I to daje nam wiedzę o stabilizowaniu, formowaniu tego materiału. Pozwalamy mu na odrobinę wolności i dajemy sobie przestrzeń na kontrolowaną utratę kontroli". Podczas procesu powstawania formy nie sposób do końca zapanować nad produkcją. Z tego powodu każda z nich jest zupełnie unikalna.

Zięta bierze czynny udział w wielu wystawach zarówno w Polsce, jak i na arenie międzynarodowej, między innymi: Cardi Black Box Gallery w Mediolanie podczas Salone (2011), Stilwerk Limited Editions Gallery w Hamburgu (2011), a także w licznych festiwalach designu i sztuki wzorniczej.
Wiele z projektów wykonanych technologią FIDU należy traktować jako rzeźby i tak też prezentował chociażby ażurową piłkę „Football" na targach w Berlinie (2008). Z kolei na wystawie „Reflections" podczas Vienna Design Week (2001) w Wiedniu zastosował iluzje optyczne nawiązujące do sztuki optycznej. Wzory ze ścian odbijały się w wypolerowanych do jakości lustra formach w taki sposób, że widz tracił rozeznanie, co jest realne, a co złudne. Zięta realizuje też obiekty z myślą o ich funkcjonowaniu w przestrzeni miejskiej. W 2010 na dziedzińcu Victoria Albert Museum stworzył fontannę „Blow and Roll" wykonaną z 20-metrowych, nadmuchanych elementów. Prace artysty znajdują się w prestiżowych kolekcjach prywatnych oraz instytucjach publicznych takich jak: Badisches Landmuseum w Karlsruhe, Museum für Gestaltung w Zurychu, Pinakotece w Monachium, Centrum Pompidou w Paryżu czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

53 †

ZOFIA ARTYMOWSKA

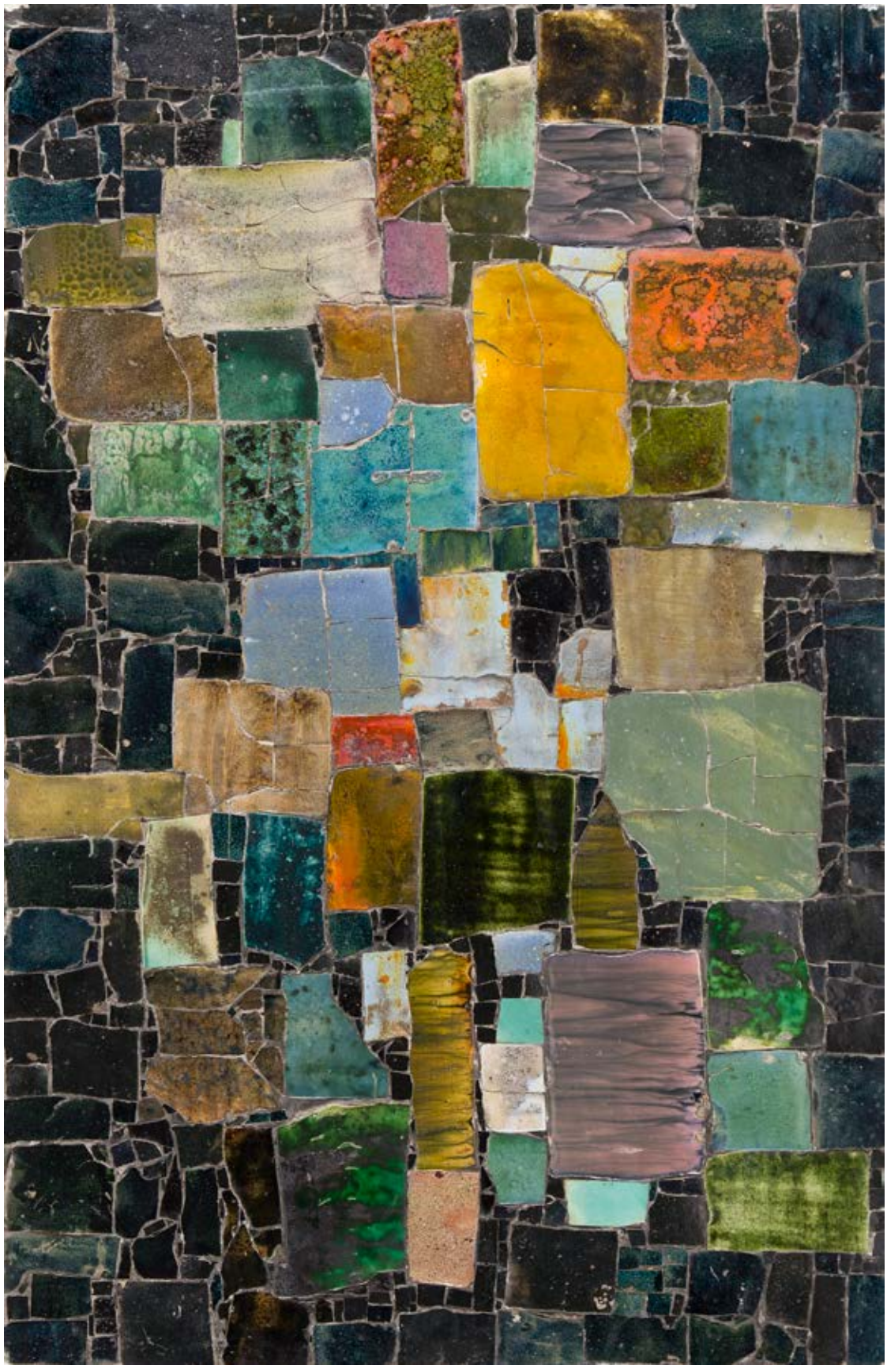
1923-2000

Mozaika

ceramika szkliwiona, 100 x 65 cm
unikat

estymacja:
1 400 – 2 600 PLN
400 - 600 EUR

Zofia Artymowska znana jest głównie z prac malarskich utrzymanych w konwencji op-artu. Artystka przez lata praktyki artystycznej tworzyła sławne „Poliformy", dla których punktem wyjścia był kształt walca. W swoich obrazach skupiała się przede wszystkim na badaniu relacji przestrzennych w obrazie, odkrywaniu mnogości efektów rozmaitych zestawień form i łączeniu geometrii z realistycznym anturażem, jak czyniła to na przykład w kolażach. Poliformowe rysunki lub serigrafie zespalała z fotografiami – często ilustrującymi krajobraz i architekturę Bliskiego Wschodu. Rzeczywiste widoki wtapiała w precyzyjnie skonstruowaną geometryczną przestrzeń. „Poliformy" tworzone były z matematyczną dokładnością, wyliczeniem miejsca każdego elementu. Powstawały zarówno w postaci obrazów w technice olejnej i akrylowej, jak i rysunkach, grafikach czy kolażach. Prezentowana praca jest ciekawą realizacją Artymowskiej w technice mozaiki. Artymowska szczególnie końcem lat 50., aż do 1970 wykonywała ceramiczne kompozycje niefiguratywne i monotypie. Jej prace były wystawiane w Galerii Krzywe Koło w stolicy. Wraz z mężem, Romanem Artymowskim, artystka wykonywała również prace w przestrzeni publicznej. Do dziś można oglądać ich freski i ozdoby elewacji odbudowywanych po wojnie kamienic znajdujących się na Nowym i Starym Mieście w Warszawie.



54

BARBARA ZBROŻYNA
1923–1995

"Koncentrator I", 1978

marmur, 22 x 18,5 x 11,5 cm
unikat

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artystki

WYSTAWIANY:
Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980
„Barbara Zbrożyna. Rzeźba", Rysunek, BWA, Zamość1990
„Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny", Muzem Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993
„Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 – 1995", Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995
„Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny", Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995
„Barbara Zbrożyna", Galeria Stefan Szydłowski, Warszawa 2001

LITERATURA:
Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980, s. nlb. (il.)
Barbara Zbrożyna. Rzeźba, Rysunek, katalog wystawy, BWA, Zamość 1990, poz. 1
Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993, s. nlb.
Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 – 1995, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995, poz. kat. 37
Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, katalog wystawy Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995, poz. kat. 16
Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006, s. 92 (il.)

„Istotą tej twórczości jest przeżywanie czasu, który jest czasem umierania; przeżywanie świata, który jest światem nieludzkim; oznaczanie śladów życia, które było walką i ofiarą. Ta sztuka jest wprawdzie zwierciadłem życia, ale odbija się w śmierci. Ta sztuka to jedna z niewielu, które mogą towarzyszyć człowiekowi wtedy, gdy wszystko staje się pozbawione znaczenia, gdy jesteśmy pozostawieni sami wobec naszej samotności, opuszczenia, zdrady, nienawiści, naszej ludzkiej słabości. I wtedy nie mamy wątpliwości, że sztuka jest naprawdę i najgłębiej potrzebna; sztuka, która pozostawiła daleko zmienne kategorie piękna i estetyki i przemawia do nas językiem symbolicznych znaków o tym, co najcenniejsze i co najtrudniej osiągnąć – o ludzkiej wspólnocie, o sile duchowej, którą każdy musi wywalczyć dla siebie”.

Wojciech Skrodzki, Gdy stajemy wobec, [w:] Barbara Zbrożyna. Rzeźba, malarstwo, rysunek, [red.] Ada Potocka, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1973, s. 14

Barbara Zbrożyna była jedną z czołowych postaci powojennej sztuki polskiej. Można ją zaliczyć do grona najważniejszych artystów w dziedzinie, takich jak Alina Szapocznikow, Halina Ślesińska, Magdalena Więcek czy Jerzy Jarnuszkiewicz. Artystka ukończyła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod skrzydłami Xawerego Dunikowskiego. Była członkinią artystycznej Grupy 55 w latach 1955-57. W tym okresie współpracowała także z wieloma czasopismami oraz uczyła w liceach plastycznych. Prace artystki znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu oraz Krakowie, jak również w licznych zagranicznych kolekcjach.

W centrum zainteresowań Zbrożyny już od czasów pracy dyplomowej znajdowały się przede wszystkim przedstawienia człowieka. Z czasem realizacje rzeźbiarki nabrały niezwykle ekspresyjnego charakteru, co na lata stałą się cechą rozpoznawczą jej twórczości. Dodatkowo artystka postawiła na grę niedomówieniami oraz aluzjami. Jednocześnie faktura rzeźb Zbrożyny stawała się coraz bardziej szorstka oraz „poszarpana”. W sferze zainteresowań artystki były przede wszystkim meandry ludzkiej egzystencji, refleksja nad nieuchronnym przemijaniem oraz śmiercią. W latach 60. stworzyła cykl prac „Figury żałobne” oraz „Sarkofagi”, w ramach którego znalazły się rzeźby poświęcone m.in. Xaweremu Dunikowskiemu i Janowi Palachowi – czeskiemu studentowi, który w obliczu agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację dokonał aktu samospalenia. Zbrożyna skupiła się w tym cyklu na konkretnych osobach, a formy jej prac były pełne skojarzeń związanych z życiem, ale też z cierpieniem. Rzeźbiarska kariera artystki to ciągłe poszukiwania oraz próby zbliżenia się do uniwersalnych znaczeń. Wszystko to odbywało się za pomocą prostych środków wyrazu. Dla artystki sztuka była odbiciem osobistej refleksji nad rzeczywistością oraz materialnym dowodem na emocjonalny stosunek do niej. Cała twórczość rzeźbiarki wynikała z jej wrażliwości – pełnej zrozumienia dla ludzkiej ułomności, i cechowała się niezmierzoną empatią oraz tolerancją. Zbrożyna była obdarzona duszą społecznika i poza karierą artystyczną angażowała się także w działalność polityczną oraz społeczną.

Lata 70. XX wieku oznaczają w twórczości Barbary Zbrożyny powrót do skromnych, syntetycznych form. Powstałe w tym czasie obiekty charakteryzuje prostota, symetria, syntetyczna forma oraz gładka powierzchnia. Rzeźbiarka, podobnie jak wielu polskich artystów II połowy XX wieku, inspirowała się twórczością brytyjskiego artysty Henry'ego Moore'a, tworzącego w nurcie abstrakcji organicznej. W zaprezentowanej rzeźbie widoczne są inspiracje płynnymi, obłymi oraz mocno wypolerowanymi formami. Pomimo zmian stylistycznych rzeźby wychodzące spod dłuta artystki wciąż opowiadały tę samą historię. „Koncentratory” to przedmioty-rzeźby, które artystka tworzyła z przeznaczeniem do kontemplacji. Zaprezentowany obiekt powstał w ramach tego cyklu obfitującego w niezliczone treści metaforyczne.

55 †

RAFAŁ OLBIŃSKI

1943

"La Donna del Lago", 2020

brąz patynowany, 48,5 x 23,5 x 38 cm
sygnowany: 'Olbiński'
edycja: 5/8

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 100 EUR

WYSTAWIANY:
„Laboratorium rzeźby", Galeria Totuart, Centrum Praskie Koneser, Warszawa, lipiec-sierpień 2020

„La Donna del Lago to niezwykle istotny obraz w moim życiu, który został stworzony do Opery Rossiniego i doceniono go na jednej z ważniejszych wystaw w Nowym Jorku. Okazuje się, że był to bardzo wdzięczny temat do rzeźbiarskiej, trójwymiarowej interpretacji".

Rafał Olbiński

Prezentowana w niniejszym katalogu rzeźba zatytułowana „La Donna del Lago" jest najnowszą formą wyrazu artystycznego Rafała Olbińskiego – najbardziej rozpoznawalnego twórcy związanego z nurtem surrealizmu i realizmu magicznego. Uroczysta prezentacja rzeźby miała miejsce podczas finisażu wystawy „Laboratorium rzeźby" organizowanej przez warszawską galerię sztuki ToTuart. Przed oczami widzów odsłonięto wówczas dwie wyjątkowe realizacje artysty, będące przestrzenną interpretacją autorskiego obrazu Olbińskiego o tym samym tytule, który stworzył do Opery Gioacchino Rossiniego na podstawie francuskiej translacji poematu Sir Waltera Scotta z 1810 roku.

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

Kobieca twarz ujawnia się również w prezentowanej rzeźbie. Niezwykle dostojna, szlachetna o niemym spojrzeniu kobieta przywodzi na myśl klasyczną, antyczną figurę. Poza oczywistym przywiązaniem do wspomnianej surrealistycznej stylistyki Olbiński częstokroć nawiązuje do renesansowego kanonu piękna kobiecej figury oraz grecko-rzymskiej kultury. Rozpatrując podejmowane przez artystę tematy oraz wzorce piękna powielane w jego kolejnych realizacjach, można odnieść wrażenie, iż z kulturą renesansu łączy go znacznie więcej niżeli tylko czysta humanistyczna wszechstronność. Twórczość artysty, również ta rzeźbiarska, przepełniona jest tym samym zachwytem, z jakim renesansowi mistrzowie oddawali otaczający ich świat oraz piękno ludzkiego ciała. Figura białego łabędzia natomiast jest motywem częstokroć pojawiającym się w malarstwie Olbińskiego. Zwierzę to pojawiało się w mitologii: łabędzie ciągnęły wóz Afrodyty, były też atrybutem Apolla, boga poezji, śpiewu. Orfeusz został zamieniony w łabędzia a Zeus pojawił się pod jego postacią. Zwierzę to jest symbolem piękna, czystości i wdzięku, ale też godności oraz oddania.

Sztuka Olbińskiego, często określana surrealistyczną, dramatyzuje zarówno świadomość, jak i podświadomość. Przywołuje konflikt i ewentualne pojednanie pomiędzy tymi pozornie odrębnymi, a jednak potajemnie połączonymi częściami naszej egzystencji. Jak w całej twórczości Olbińskiego, tak i tu, stykamy się z nieoczywistymi połączeniami elementów z różnych światów, które skutkuje wytworzeniem nowych, metaforycznych znaczeń. Całokształt dzieła Olbińskiego przenika poczucie niesamowitej tajemnicy, niezależnie od tego, czy tworzy plakat, ilustrację obraz czy rzeźbę.

56 †

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

"Don Kichot i jego fortuna"

brąz patynowany i oksydowany, 31 x 7,5 x 9,5 cm
sygnowany na podstawie: 'Sętowski'
unikat

estymacja:
4 000 – 7 000 PLN
900 - 1 600 EUR

OPINIE:
do pracy dołączono certyfikat autorski

„Chcę przetrwać w swoich dziełach, zachować nieśmiertelność. A wszystko zaczęło się od obrazów Malczewskiego. Kiedy zobaczyłem, na ilu obrazach on występuje, pomyślałem sobie, czemu nie – też się trochę poumieszczam! Poza tym, kiedy zapuściłem bródkę i wąsik, stałem się niejako bohaterami swoich obrazów. Inspiruje mnie wizerunek Don Kichota i Barona Mauthausena, do których jestem nieco podobny".

Tomasz Sętowski

57 †

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

"Dama Pik"

brąz patynowany i oksydowany, 22 x 8 x 8 cm
sygnowany: 'Sętowski'
unikat

estymacja:
4 000 – 7 000 PLN
900 - 1 600 EUR

OPINIE:
do pracy dołączono certyfikat autorski

Tomasz Sętowski jest jednym z najpopularniejszych i poszukiwanych twórców związanych z nurtem surrealizmu i realizmu magicznego. Wachlarz zainteresowań artysty nie ogranicza się jednak jedynie do malarstwa. Swoje baśniowo-oniryczne wizje realizuje także w grafice tworzonej na bazie obrazu olejnego, rysunku oraz okazjonalnie rzeźbie, gdzie przynależna mu ekspresja oraz niepohamowana niczym wyobraźnia znajdują swoje ujście w technice odlewu brązowego wykonywanego z wielką starannością. Tematyka prac Sętowskiego jest konsekwentnie skupiona wokół fantastyki oraz miejsc wyobrażonych. W twórczości artysty można wyróżnić grupę motywów, do których stale powraca, a należą do nich drobiazgowe przedstawienia fantastycznej architektury, postaci kuglarzy, błaznów oraz oczywiście kobiet z ich odrealnionymi sylwetkami, które artysta często łączy z pejzażem bądź zamienia w nierealne morskie stworzenia. Sętowski w swoich pracach, niezależnie od techniki ich wykonania, z powodzeniem łączy wysokiej klasy warsztat z bogactwem nadrealnych, sennych tematów. Jak sam mówi o źródłach inspiracji: „Wycieczki w krainę fantazji są dla mnie poszukiwaniem skarbów, którymi chciałbym się podzielić. Umysł jest swoistą fabryką snów uruchamianą na czas tworzenia. Wymyślanie monumentalnych kompozycji jest próbą zaistnienia w świecie wyobraźni, z dala od codzienności".

58 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Smok

brąz patynowany, 36,5 x 21 x 20 cm

estymacja:
4 800 – 7 000 PLN
1 100 – 1 600 EUR

POCHODZENIE:
zakup z pracowni artysty
kolekcja prywatna, Polska

„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

59 †

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Aniołek

brąz patynowany, amonit, 36 x 11 x 10 cm

estymacja:
3 000 – 4 000 PLN
700 - 900 EUR

„Bronisław Chromy działa zawsze w idealnej zgodzie z materiałem. Zgodzie tak wielkiej i symbiozie tak ścisłej, iż niekiedy trudno jest odgadnąć, czy to on nagina tworzywo do swych celów wyrazowych, czy też przeciwnie, to ono nagina jego fantazję do starych jak ziemia treści. Czy zatem natura jest cząstką jego sztuki, czy też artysta jest nieodrodną częścią natury i działa w zgodzie z jej prawami? Obie tezy są równie pociągające i obie równie łatwe do udowodnienia, skąd wniosek, że nie ma tu gatunkowej sprzeczności: sztuka Chromego powstaje na zasadzie sprzężenia zwrotnego, w którym skutek oddziałuje na przyczynę. I tyle".

Jerzy Madeyski

60 †

PAWEŁ ALTHAMER
1967

Lalka - Pan w brązowym płaszczu, lata 90. XX w.

asamblaż, 30 x 21 x 17 cm

estymacja:
6 000 – 9 000 PLN
1 400 - 2 100 EUR

„To szczególne zamiłowanie do traktowania lalki jako obiektu artystycznego, nie zaś dziecięcej zabawki czy malarskiego lub rzeźbiarskiego szkicu, sięga początków XX wieku. Lalki Althamera wydają się mieć wiele wspólnego z historią związaną z Oskarem Kokoschką, dla którego Hermina Moos, w Stuttgarcie, wykonała kopię niejakiej Almy Mahler. Naturalnej wielkości lalka przedłużyła w ten sposób egzystencję ukochanej, która porzuciła artystę. Nasuwają się tu analogie z przywoływanym wcześniej wizerunkiem Gumy, figury zainstalowanej na sprężynie i popychanej przez praskie dzieci. W przeciwieństwie do wielu współczesnych twórców, którzy koncentrowali się głównie na lalkach jako erotycznych wizerunkach kobiet, Althamer często przedstawia mężczyzn. Z drugiej strony, być może źródeł jego fascynacji lalką należałoby szukać w wykonywanej przed laty pracy zarobkowej: lalkami, które artysta tworzył razem żoną w celach handlowych – wstawiał je do sklepów z pamiątkami i zabawkami".

Karolina Zychowicz

61 †

PAWEŁ ALTHAMER

1967

Lalka – Pan z cygarem, lata 90. XX w.

asamblaż, 32 x 23 x 10 cm

estymacja:
6 500 – 9 000 PLN
1 500 – 2 100 EUR

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 17 LISTOPADA 2020, 19:00

TOMASZ TATARCZYK
„Czarne wzgórze", 1991

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
7 – 17 listopada 2020

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 5 LISTOPADA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Pejzaż z południa Francji

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 października – 5 listopada 2020

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 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

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

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

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

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

6. Tabela 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 10 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: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% 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 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto 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 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne · 807ARZ015 · 29 października 2020

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

8
THE
BMW M850i xDrive: zużycie paliwa w trybie mieszanym: 11,2–11,4 l/100 km.
Emisja CO_2: 255–258 g/km. Szczegóły na www.bmw.pl
WY 6303X

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