DESA UNICUM

# RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 15 KWIETNIA 2021 WARSZAWA

# RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 15 KWIETNIA 2021

**CZAS AUKCJI**
15 kwietnia 2021 (czwartek), 19:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**
30 marca – 15 kwietnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

**KOORDYNATORZY**

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

Michał Szarek
tel. 22 163 66 53, 787 094 345
m.szarek@desa.pl

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

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

## 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 PRAWNY

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

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: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

### 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 13 314 000 zł

## 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, poniedziałek 11:00 – 15:00, 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

**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

**MAJA MAZURKIEWICZ-ELGUT**
Asystent Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885

## 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

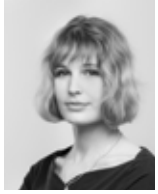
**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**
Doradca Klienta
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465

**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 SZYMAŃSKA**
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221

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

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

**JULIA SŁUPECKA**
Doradca Klienta
j.slupecka@desa.pl
532 750 005

## 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

**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, BOK
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

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

**WERONIKA ZARZYCKA**
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

## 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 **4-8**
Althamer Paweł **68**
Arman **10**
Artymowska Zofia **57**
Berdowska Tamara **67**
Biegas Bolesław **21-22**
Bimer Marek **64**
Chlanda Marek **42**
Cybis Bolesław **25**
Czełkowska Wanda **9**
Drexlerówna Luna Amalia **31**
Dunikowski Xawery **23-24**
Durek Wojciech **28**
Falender Barbara **32-24**
Gostomski Zbigniew **38**
Gross Magdalena **15-17**
Górnicki Tomasz **65**
Hajduk Pavol **62**
Kauba Carl **60**
Kiziński Ireneusz **41**
Konarski Marian **26**
Konieczny Marian **58**
Kuczyńska Maria Teresa **51-52**
Lambert-Rucki Jean **32**
Marek Józef **53**
Martiš Jaroslav **61**
Mikulski Kazimierz **69-70**
Mitoraj Igor **1-3**
Muszkiet Karol **47**
Myjak Adam **35**
Nowakowska Krystyna **55-56**
Nowakowski Jerzy **54**
Oprządek Leszek **43**
Orłowski Paweł **66**
Rodin Auguste **13**
Rząsa Antoni **36**
Solski Roman **46**
Szkoła Zakopiańska **18-20**
Tomaszewski Henryk Albin **39-40**
Tracz Stanisław **27**
Wenling Chen **37**
Więcek Magdalena **11-12**
Wittig Edward **29-30**
Wolska Zofia **48-49**
Wysocki Stanisław **44-45**
Zamoyski August **14**
Zbrożyna Barbara **50**
Zięta Oskar **63**

1 †

## IGOR MITORAJ
1944-2014

**"Perseusz"**

brąz patynowany, 38 x 27 x 10 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
opisany z tyłu numerem seryjnym: 'B 450/1000.HC'
edycja: 450/1000

estymacja:
**40 000 - 60 000 PLN**
8 000 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

„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**

MIOLA

2 †

## IGOR MITORAJ

1944-2014

**"Asklepios"**

brąz patynowany, 47 x 26,5 x 15 cm
sygnowany l.d.: 'MITORAJ'
opisany z tyłu numerem seryjnym: 'C 959/1000 HC'
edycja: 959/1000

estymacja:
**30 000 - 50 000 PLN**
6 500 - 11 000 EUR

W swoich rzeźbach Igor Mitoraj wchodzi w dialog z wielką tradycją sztuki klasycznej i europejskiego klasycyzmu. Jego dzieła dialogują z pierwszoligowymi dziełami przeszłości: uskrzydlone, kroczące postacie z Nike z Samotraki; torsy, pancerze i „asklepiosy" z postacią Laookona czy słynnymi antycznymi torsami (choćby Torso Belvedere); fragmentarycznie ujęte twarze z kolosalnymi monumentami przeszłości, np. głową Kolosa Konstantyna zachowaną dzisiaj w Muzeach Kapitolińskich. Mitoraj świadomie odejmuje części ciała i twarzy swoim postaciom, stylizując własne prace na muzealne dzieła, które przetrwały wieki, lecz nie bez uszczerbku. Kluczowa w rozumieniu tego fenomenu zdaje się kategoria „fragmentu" charakterystyczna dla myśli neoklasycystycznej XVIII stulecia. Wówczas to, w pisarstwie, sztuce i twórczości artystycznej odnotowano, że to właśnie skrawek, okruch przeszłości, potrafi ze szczególną siłą oddziałać na wyobraźnię. Johann Joachim Winckelmann, ojciec historii sztuki, w 1759 stworzył „Opis Torsa Belwederskiego" (publikacja 1764), w którym podkreśla siłę herosa (uważa się, że dzieło przedstawia Heraklesa), wyraz artystyczny pracy, mimo silnego jej uszkodzenia. Pisze: „Początkowo wyda Ci się może, że widzisz tylko zniekształcony kamień; gdy jednak zdołasz przeniknąć tajemnice sztuki, wówczas – kontemplując to dzieło w spokoju – ujrzysz jej cud" (Johann Joachim Winckelmann, Opis Torsa w rzymskim Belwederze, [w:] Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870, cz. 2, [red.] Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 199). Prace Mitoraja czerpią z tej wielkiej tradycji. Artysta, chcąc wyrazić głębię egzystencji i uniwersalną ludzką ekspresję, sięga zarówno do dzieł starożytnych, jak i ich znakomitych krytyków.

3 †

## IGOR MITORAJ

1944-2014

**"Memnesis",** 2013

brąz patynowany, 58 x 57 x 62 cm
sygnowany i numerowany: 'MITORAJ | 4/8'
oraz znak odlewni: 'FONDERIA ARTISTICA DA PRATO PIETRASANTA ITALY'
edycja: 4/8

estymacja:
**600 000 - 800 000 PLN**
130 000 - 172 000 EUR

**OPINIE:**
certyfikat autentyczności wystawiony przez studio artysty z dn. 21 kwietnia 2019 roku

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

„Tu w mojej pracowni stoi stara oryginalna grecka rzeźba. Mam ją od lat, codziennie się jej przyglądam i codziennie odkrywam w niej coś nowego. Wystarczy, że nieco zmieni się kąt padania światła. A jak jest z większością prac powstających dziś? Fascynacja przez pięć minut, a później pojawia się pustka".

**Igor Mitoraj**

# ŻYWOT KLASYKA

„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".

**Igor Mitoraj**

Monumentalne rzeźby Igora Mitoraja zdobią przestrzeń publicznych najważniejszych miast świata: Londynu, Genewy, Paryża czy Rzymu. Artysta w dojrzałej fazie swojej twórczości doczekał się międzynarodowego rozgłosu. Jego dzieła przedstawiające zawoalowane czy fragmentarycznie uchwycone twarze lub uskrzydlone torsy znakomicie odpowiadają gustom współczesnej publiczności poszukującej klasycznego smaku. Rzeźbiarz urodził się w Oederan na niemieckich Rudawach, gdy jego matka przebywała w obozie pracy przymusowej. Powróciwszy do Polski, osiedla się we wsi Grojec koło Oświęcimia. Mitoraj ukończył liceum plastyczne w Bielsku-Białej, a następnie, w 1963, rozpoczął edukację na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił tam pod skrzydła Tadeusza Kantora, u którego studiował malarstwo. Jako główne jego nauki wymieniał bezkompromisowe podejście do sztuki oraz zadań artysty, a także świeże przeżywanie emocji. To Kantor nauczył go patrzenia na dzieło w odpowiedni sposób. Doświadczenia zdobyte na akademii zdecydowały o dalszych losach twórcy. Prócz wskazówek dotyczących warsztatu i sztuki per se usłyszał od mistrza także, że jedynie wyjazd z Polski pozwoli mu na rozwinięcie skrzydeł oraz osiągnięcie sukcesu. Do decyzji o emigracji przyczynił się także fakt, że młody rzeźbiarz nigdy nie poznał swojego ojca – francuskiego żołnierza, z którym jego matka miała romans w trakcie pobytu w Niemczech. Mitoraj wyjechał do Francji w 1968. Udało mu się odnaleźć swojego ojca, ale nigdy nie zdecydował się na nawiązanie z nim kontaktu. Pierwszy okres po przyjeździe nie był łatwy dla młodego i ambitnego artysty. Aby korzystać z uroków nowego życia i studiować na prestiżowej École des Beaux-Arts, podejmował się wielu różnorodnych zadań. Zarabiał m.in. jako asystent fotografa oraz tragarz. Za jedne z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął próby odlania niewielkich rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi paryskiej galerii La Hune. To tam odbyła się pierwsza wystawa Polaka. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem twórcę poproszono o przygotowanie oraz zorganizowanie ekspozycji dla galerii Artcurial w Paryżu. W celu przygotowania obiektów na wystawę autor wyjechał do artystycznych odlewni oraz kamieniarzy pracujących w marmurze w Pietrasanta we Włoszech, małej miejscowości w Toskanii słynącej z kamieniołomów, w których pracował m.in. Michał Anioł. To także tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy współcześni, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tych urokliwych okolicznościach powstały pierwsze monumentalne dzieła z białego marmuru. Paryska wystawa stała się początkiem światowej kariery. Wystawiał w takich miejscach jak Berlin, Hamburg, Haga czy Genewa. Sporo podróżował, ale to Włochy go uwiodły. Najbardziej cenił Pietrasanta – odpowiadała mu nie tylko tamtejsza sztuka, lecz także tryb życia. Mitoraj przeniósł się do Włoch w 1983, a jego ulubionym materiałem rzeźbiarskim został marmur. W dorobku Mitoraja wyraźne są inspiracje rzeźbą klasyczną – torsami, monumentalnymi popiersiami czy głowami. Odwołania do kanonu oraz używanie czytelnego języka symboli wywodzących się z mitologii greckiej i rzymskiej ułatwiają widzom odnalezienie stałych punktów odniesienia oraz pozwalają dostrzec trwałość i kontynuację tradycji i wartości. W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek, kolejne dzieła zaś stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała pojmowanego nie tylko w jego wymiarze materialnym, lecz także w symbolicznym i duchowym. Autor jednak nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i uwspółcześniał. Sam często podkreślał fascynację nią. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawia się w nich nowość: fragmenty bandażów czy pęknięć.

Igor Mitoraj, Pietrasanta, 1999, fot. Jacek Poremba

4 †

## MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

**Słoń,** 1999

stal spawana, 13 x 17 x 9 cm
sygnowany i datowany na spodzie monogramem wiązanym: 'AM 1999'

estymacja:
**8 000 - 12 000 PLN**
1 800 - 2 600 EUR

„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**

5 †

## MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

**Z cyklu "Portrety Anonimowe",** 1988

drewno, tkanina jutowa, żywica, 68 x 22 x 20,5 cm
sygnowany i datowany na podstawie monogramem wiązanym: 'AM 88'
unikat

estymacja:
**70 000 - 90 000 PLN**
15 000 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

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

**Magdalena Abakanowicz**

„Na samym początku 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.
Nałóg objaśniania wszystkiego jest katastrofą naszego czasu.
Nie należy utożsamiać tajemnicy z problemem.
Problem można podzielić na strefy
poddając je analizie, tłumaczeniu,
a tajemnica jest całością, która nas ogarnia,
choć niechętnie się do tego przyznajemy".

**Magdalena Abakanowicz, 1982**

Pierwsze wizerunki ludzkich twarzy powstawały w latach 1985-87 w ramach cyklu „Inkarnacje" oraz następujących po nim cyklu „Anonimowych portretów". Realizacje te nasuwają skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu, a także, w przypadku zastosowania drewnianego słupa zamiast metalowego prętu, z wojennymi trofeami. Owo gatunkowe novum w twórczości artystki stanowiło również istotne przesunięcie z afirmacji biologicznej siły i witalizmu na rzecz prób zgłębienia natury człowieka. Wizerunki twarzy i człowieka w sztuce Abakanowicz wahają się między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, postaciami „everymana". W kontynuowanym przez kolejne dwie dekady cyklu „Inkarnacje" pierwowzór stanowił odlew własnego wizerunku artystki. Abakanowicz tak opisywała ten cykl w 1987: „Twarze powstały z mojej, odciskanej w miękkiej materii. Ciepły, ciekły wosk zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwala je, stygnąc nagle. (...) Patrzę ze zdziwieniem na to, co zdejmuję z Twarzy, co poddaje się palcom" (cyt. za: Magdalena Abakanowicz. Cysterna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 102).

Następnie artystka porzuciła autoportrety dla portretów, które paradoksalnie nie odzwierciedlają konkretnych osób, ale są próbą nakreślenia pewnych typów osobowości, utrwalonych w pamięci rzeźbiarki. „Portrety anonimowe" to serie przedstawień twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną powierzchnią przypominającą odcisk z kantorowskiego emballage'u. Jak wiele prac artystki, ta prezentowana w niniejszym katalogu również przedstawia wyłącznie „powłokę" twarzy, nie jest pełnoplastycznym ujęciem głowy. Jej wygląd wskazuje na zainteresowanie artystki nie tyle studium głowy, co jest tradycyjnym zadaniem dla rzeźbiarki, ile samym wizerunkiem twarzy, jej „formy".

Abakanowicz często podkreślała nadrzędną rolę głowy pośród wszystkich ludzkich organów. Podobnie jak myśliciele od czasów antycznych, uznawała ją za siedlisko tożsamości i istoty ludzkiego bytu. Twarze i ich ekspresja są ulotnym odzwierciedleniem wewnętrznego świata każdej jednostki. Rysy dają świadectwo o niemożliwych do zwerbalizowaniach historiach, o rzeczach i zjawiskach niedających się uzewnętrznić za pomocą słów. Artystka podejmowała więc próby uchwycenia najgłębszych przeżyć, zazwyczaj skłębionych i kontrolowanych, które ujawniają się w przelotnych momentach. Oddają to również jej rysunki, utrwalone w węglu twarze-maski.

Magdalena Abakanowicz, 1995, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA

6 †

## MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

**Bez tytułu,** 2002

brąz, 80 x 19 x 18,5 cm
sygnowany i datowany na podstawie monogramem wiązanym: 'AM 02'
unikat

estymacja:
**100 000 - 120 000 PLN**
21 000 - 26 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

Pierwsze wizerunki ludzkich twarzy Magdalena Abakanowicz stworzyła w latach 1985-87 w ramach cyklu „Inkarnacje" oraz następujących po nim cyklu „Anonimowych portretów". Te intymne wizerunki, powstałe wskutek odciśnięcia twarzy, nasuwają skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu. Owo gatunkowe novum w twórczości artystki stanowiło również istotne przesunięcie z afirmacji biologicznej siły i witalizmu na rzecz prób zgłębienia natury człowieka. Wizerunki twarzy i człowieka w sztuce Abakanowicz wahają się między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, postaciami „everymana".

Z czasem autoportrety stały się portretami, które paradoksalnie nie odzwierciedlają konkretnych osób, ale są próbą nakreślenia pewnych typów osobowości, utrwalonych w pamięci rzeźbiarki. Tak powstały „Portrety anonimowe", czyli seria przedstawień twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną powierzchnią przypominającą odcisk z kantorowskiego emballage'u. Jak wiele prac artystki, ta prezentowana w niniejszym katalogu również przedstawia wyłącznie „powłokę" twarzy, nie jest pełnoplastycznym ujęciem głowy. Jej wygląd wskazuje na zainteresowanie artystki nie tyle studium głowy, co jest tradycyjnym zadaniem dla rzeźbiarki, ile samym wizerunkiem twarzy, jej „formy".

7 †

## MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

**Postać krocząca,** 2008

beton, 201 x 85 x 68 cm
sygnowany i datowany monogramem wiązanym: 'AM 08'
unikat

estymacja:
**700 000 - 900 000 PLN**
151 000 - 195 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

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

**Magdalena Abakanowicz**

Stale powracającym motywem w sztuce Magdaleny Abakanowicz była figura ludzka. Częstokroć zwielokrotniona, zastygła w hieratycznej pozie, stawała się elementem ogółu, tracąc swoją podmiotowość. Postacie Abakanowicz pozbawione twarzy nie mają bowiem tożsamości. W ich cyklach liczy się nade wszystko powtarzalność, identyczność czy bezosobowość. Pojedyncze realizacje, przedstawione w towarzystwie innych figur, niejako giną w tłumie, ale jednocześnie zajmują przypisane im miejsce. Jak pisał Ryszard Stanisławski we wstępie do katalogu wystawy artystki w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1991: „Ogromna liczba, złomowisko, bierne oczekiwanie masy organizmów na los, szeregi, tyraliery, szlachtuz, kataklizmem powalone potężne drzewa... Są to pojęcia dramatyczne, jednak wyrażone przeze mnie w sposób zbyt jednoznaczny. Magdalena Abakanowicz, jak sądzę, nie kieruje się po prostu sugestią prawa wielkiej liczby przechodzących do niebytu organizmów ani natarczywością powtarzanego ludzkości 'memento mori'. Między wyrażającą napięcie strukturą, w której organiczny wzrost interweniuje artystka – od pozostałości splotu, kłębu włosia, od odcisku czy nacinania nożem kuchennym, albo od przekroju słojów drzewa, aż po odlew brązowy torsu – a pojęciem mnogości, powtarzalnością, pozostaje w jej dziełach niezbywalny obszar prawa do indywidualizacji każdej suwerennej na swój sposób figury-skorupy, figury-muszli, pnia-niepowtarzanego mocarza. W tym obszarze działań autorki jest miejsce na czuły i niedający się nigdy odtworzyć po raz drugi – jak to sama mówiła – dotyk każdej formy, niespieszne wyrobienie miękkiego wklęśnięcia przez nacisk palców. Dzieje się tak, że każda postać czy szmaciany 'embrion' wydają się być zupełnie same, wybrane, dojrzewające w innym rytmie, w społeczności indywiduów wrażliwych, wydanych na własne niepowtarzalne doznanie" (Ryszard Stanisławski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. 1).

Nieraz prace artystki interpretuje się jako jej walkę o indywidualizm, hołd dla pojedynczego życia i rozpatruje w kontekście życiowych doświadczeń autorki. Postacie, zastygłe w bezruchu, pozbawione ekspresji, wieku czy płci, powstały w konkretnym historycznym momencie. Nie sposób nie analizować ich bez odniesienia do czasów, w których zostały stworzone. W twórczości Abakanowicz łatwo wyczuć wpływ reżimu socjalistycznego i stanu wojennego. Skorupy ludzkie – dosłownie, ponieważ od tyłu są wydrążone – stały się niejako symbolem opresji dowolnego rodzaju w zależności, gdzie akurat wystawia się te bezgłowe figury.

W 1985 Magdalena Abakanowicz zaczęła tworzyć wieloelementowe instalacje składające się na grupy kilku- lub kilkudziesięciu postaci. Kolejne zespoły rzeźb powstawały w formach przypominających odciski ciała człowieka – zawsze bez głowy, czasem bez rąk, w różny sposób deformowane. Były wykonywane z utwardzonego żywicą płótna z juty, co stanowiło kontynuację dokonań artystki w dziedzinie tkaniny. Widziane z przodu zbiorowiska postaci były gotowe do konfrontacji, z tyłu – najczęściej puste, wydrążone, słabe. Pierwszy „Tłum" został wystawiony w 1988 w Muzeum Műcsarnok w Budapeszcie podczas retrospektywnej wystawy artystki. Złożyło się na niego 50 figur. Inne realizacje prac z tej serii to na przykład: „Ragazzi" (1990), „Infantes" (1992), „Puellae" (1992), „Odwróceni / Backwards Standing" (1993-94), „Standing Figures" (1994-99) czy monumentalna „Hurma" – grupa ponad 200 figur pokazana po raz pierwszy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (18 września – 19 listopada 1995). Rzeźby, początkowo z juty, od początku lat 90. realizowane były także w brązie, potem głównym materiałem artystki stał się beton (jak w przypadku prezentowanej pracy). Historycy sztuki szacują, że przez cały okres artystycznej aktywności Abakanowicz powstało ich ponad tysiąc. Wiele z tych projektów wystawianych było w otwartej przestrzeni publicznej, w której rzeźbiarka widziała dużą wartość. Sama nazywała ją „przestrzenią doświadczenia", bowiem obcowanie z (często niepełnymi) figurami konstytuowało się poprzez relacje zachodzące pomiędzy rzeźbą a widzem oraz rzeźbą a jej otoczeniem.

Magdalena Abakanowicz wielokrotnie podkreślała potrzebę obcowania z materiałem trwalszym niż życie. Nie mogła jej dać tego tkanina z przynależną jej miękkością i plastycznością. W dojrzałym okresie twórczości zwróciła się więc ku brązowi i betonowi. Zwłaszcza ten ostatni charakteryzujący się chropowatą, nieregularną fakturą oraz odmienną temperaturą dawał artystce niemożliwe do podrobienia w innym materiale efekty. Dla Abakanowicz od zawsze ważny, jeżeli nie najważniejszy, był sensualny aspekt rzeźb, co częstokroć podkreślała w swoich wypowiedziach. Jak mówiła: „Dotykam i dowiaduję się o temperaturze. Dowiaduję się o chropowatości i gładkości. Przedmiot jest suchy czy wilgotny? Wilgotny od ciepła czy od zimna? Pulsujący czy cichy? Ugina się pod palcem czy broni powierzchnię? Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy, nie wiem" (Magdalena Abakanowicz, wstęp do katalogu wystawy „Soft Art" w Kunsthaus, Zürich 1978).

„BYŁO KILKA PRZYCZYN POJAWIENIA SIĘ BEZGŁOWEGO TŁUMU. WIARA, ŻE SZTUKA NIE JEST DEKORACJĄ A WYZNANIEM, KONFRONTACJĄ, OSTRZEŻENIEM. PRZERAŻAJĄCA ŚWIADOMOŚĆ TŁUMU – KTÓRY JAK BEZGŁOWY ORGANIZM NISZCZY LUB WIELBI NA KOMENDĘ, PRZYWÓDCA WIELU KRAJÓW PANUJĄCY NAD SWOJĄ NACJĄ I ZYSKUJĄCY JE POSŁUSZEŃSTWO WOBEC HASEŁ NIESPRAWIEDLIWYCH. W CIĄGU MEGO ŻYCIA LUDZKOŚĆ POTROIŁA SWĄ LICZBĘ. CIĄGLE WIDZIMY, JAK INSTYNKTY I EMOCJE KSZTAŁTUJĄ ZACHOWANIA BEZ UDZIAŁU ŚWIADOMOŚCI. POSTACI W MOJEJ PRACOWNI ZACZĘŁY POWSTAWAĆ W LATACH 70., TO BYŁA KONIECZNOŚĆ WOBEC OBSERWACJI ODCZUĆ I LĘKÓW. (...) NIGDY NIE BYŁY WIDZIANE RAZEM. SĄ TO NEGATYWY OBOJĘTNOŚCI JAK KORA OPADŁA Z DRZEWA, JAK CAŁUN, KTÓRY ZACHOWAŁ ŁAD MUMII. ISTNIEJĄ W GRUPACH LICZĄCYCH 30, 80, 106 LUB 250. TE TŁUMY STOJĄ W PRZESTRZENIACH MIEJSKICH I PUBLICZNYCH KOLEKCJACH WIELU KRAJÓW. Z BRĄZU, ŻELIWA, BETONU. SĄ KONFRONTACJĄ Z ILOŚCIĄ I ZE SOBĄ SAMYM. SĄ ZAKLĘCIEM ISTNIEJĄCEGO TŁUMU, W KTÓRY WPROWADZAM SWÓJ NIERUCHOMY”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz wśród rzeźb prezentowanych w Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995
fot. Wojciech Druszcz/East News

8 †

## MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930-2017

**Mutant,** 2000

brąz, 150 x 213 x 64 cm
sygnowany i datowany: 'AM | MAGDALENA | ABAKANOWICZ | 2000'
unikat

estymacja:
**1 000 000 - 1 500 000 PLN**
216 000 - 325 000 EUR

**POCHODZENIE:**
Marlborough Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**
„Magdalena Abakanowicz: Ninety Five Figures from the Crowd of One Thousand Ninety Five Figures", Marlborough Gallery, Nowy Jork 28.09-28.10.2000
„Magdalena Abakanowicz: About Human Condition", Gerald Peters Gallery, Santa Fe, Nowy Meksyk 3.08-29.09.2001
Pillsbury & Peters Fine Art, Dallas, Texas 9.11-29.12.2001
„Art in the Garden", LongHouse Reserve, East Hampton, Nowy Jork 27.04-14.09.2002
„Magdalena Abakanowicz: The Long Wait", MacLaren Art Centre, Barrie, Ontario, Kanada 6.06-7.09.2003
„Magdalena Abakanowicz: Mutations", Richard Gray Gallery, Chicago 29.04-1.06.2016

**LITERATURA:**
porównaj: Janet Kutner, „Sculptor shows us ourselves, our fears", [w:] The Dallas Morning News, 25.11.2001, s. C5
porównaj: Karolina Hübner, „Difference and Repetition: The Latest Sculptures of Magdalena Abakanowicz", [w:] Sculpture 19, nr 10, grudzień 2000, s. 22

„Mutanty stojące", 1992–94, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego

„SZTUKA MAGDALENY ABAKANOWICZ STAJE PO STRONIE TEGO, CO W NASZYM ŚWIECIE AUTENTYCZNE, PO STRONIE WSZYSTKIEGO, CO RODZI SIĘ, ŻYJE, UMIERA I ODRADZA W HARMONIJNYM RYTMIE, W ZGODZIE Z NATURĄ. ARTYSTKA NIE FORMUŁUJE DEKLARACJI, WKRACZA OD RAZU Z OLBRZYMIĄ SIŁĄ MATERIALNĄ. (...) ARTYSTKA NIE IMITUJE FORM NATURY, STARA SIĘ TYLKO DORÓWNAĆ JEJ PRAWDĄ I SIŁĄ ŻYWOTNĄ".

ANDRZEJ OSĘKA

Siła obecności zwierzęcia, jego opisu oraz wizerunku w najrozmaitszych formach sztuki i tekstach kultury jest wynikiem fundamentalnej, pierwotnej potrzeby człowieka, by nakreślić i zbadać relację pomiędzy gatunkiem ludzkim a światem przyrody. Owa konieczność szczególnie widoczna jest w twórczości Magdaleny Abakanowicz, która swoimi pracami prowokuje respekt, jakim obdarza się relikty istot zarówno ludzkich, jak i zwierzęcych. Jak pisała Marga Paz: „Już we wczesnych pracach pochodzących z lat 50. i 60. ujawniła się jedna z najbardziej charakterystycznych cech jej sztuki: nieodmienna fascynacja energią, monumentalnością i tajemniczością świata natury wyrażająca się w upodobaniu do motywów organicznych i biologicznych struktur, (...) chęci zakorzenienia dzieła w uniwersalności natury" (Marga Paz, Magdalena Abakanowicz, [w:] katalog wystawy „W przestrzeni Magdaleny Abakanowicz", 2019, s. 66).

Postawa artystki, sprawiająca wrażenie antropocentrycznej, paradoksalnie postrzegana może być jako wyraz posthumanizmu, przekonania o nieistnieniu różnicy pomiędzy tym, co ludzkie, zwierzęce a roślinne. 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 chociażby 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.

„CZŁOWIEK TWORZYŁ MITY Z TĘSKNOTY ZA UTRACONYM STANEM RÓWNOWAGI,
ZA PRZEDHISTORYCZNYM BYTEM ZWANYM „RAJEM”,
KTÓRY BYŁ EGZYSTENCJĄ W BŁOGOSTANIE BEZ ŚWIADOMOŚCI.
W RELIGIACH SZUKAŁ WYJAŚNIENIA SAMEGO SIEBIE,
W ICH PRZYKAZANIACH – UZUPEŁNIENIA SWYCH UŁOMNOŚCI.
USPRAWIEDLIWIAŁ CIERPIENIA ŻYCIA, NADAJĄC IM CELOWOŚCI,
JAK TO CZYNI CHRZEŚCIJAŃSTWO.
W PRAKTYKACH TANTRY I JOGI USIŁOWAŁ ZYSKAĆ
PANOWANIE NAD SWYM CIAŁEM I INSTYNKTAMI.
(...) PRZYCZYN TAJEMNICY, JAKĄ JESTEŚMY DLA SIEBIE SAMI,
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 MÓZGU 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.
DO WSZYSTKICH NAJDAWNIEJSZYCH LĘKÓW CZŁOWIEKA DODAJĘ WŁASNE.
SĄ ONE DOSTRZEGALNE W MOJEJ SZTUCE,
BĘDĄCEJ OPOWIEŚCIĄ O NIEPOKOJACH I BÓLACH,
KTÓRE ZAWSZE TOWARZYSZYŁY LUDZKIEJ EGZYSTENCJI
PODOBNIE JAK I MOJEJ”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz pierwsze formy zwierzęce zaczęła tworzyć od 1992. Zrealizowała wówczas kilkanaście prymitywnych mutantów wykonanych z charakterystycznego dla twórczyni jutowego, workowatego płótna, które kolejno dla utrwalenia nasączała żywicą. W 2000 artystka wykonała grupę podobnych hybrydalnych stworzeń, tym razem używając do tego zespawanych ze sobą stalowych blach. Omawiany w niniejszym katalogu mutant odlany jest z kolei z brązu, materiału określanego przez nią mianem „trwalszego niż życie", którym zaczęła posługiwać się od lat 80. Jak pisała Barbara Rose: „Używając tego materiału związanego ze sztuką najbardziej wyrafinowanej cywilizacji, potrafiła ona jednak wypracować swój własny umyślnie prymitywny i bezpośredni styl, zachowując i eksponując kanały, przez które wpływa brąz i pozwalając naturze tworzyć pod działaniem żywiołów jej własną szorstką patynę" (Barbara Rose, Los człowieka: egzystencjonalna wizja Magdaleny Abakanowicz, [w:] Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. 8).

Mutanty w ujęciu Abakanowicz mają tylko ślady ust, oczu, uszu. Nie mają ogonów. Ponieważ brakuje im genitaliów, określenie ich płci wydaje się trudne, wręcz niemożliwe. Wydają się znajome, jak zwierzęta domowe lub gospodarne, jednak nie mając swojego odpowiednika w naturze, są wyraźnie hybrydalne, nierozpoznane. Ich figura może jednak przywodzić na myśl tapira bądź mrówkojada naturalnej wielkości. Siedzący mutanci swoim kształtem sugerują z kolei istoty lądowe lub morskie, ale mogą także przypominać klęczącego na kolanach człowieka, który w spazmatycznym geście, niczym dziecko, udaje zwierzę. I właśnie tym, o czym należy myśleć w kontekście mutantów, jest ich ludzki pierwiastek, tak charakterystyczny dla twórczości Abakanowicz, którą stale przypomina o fundamentalnym związku człowieka ze światem zwierzęcym oraz prehistorycznym. Zwierzęta, jak niejednokrotnie podkreślała w swoich licznych wypowiedziach, mają z ludźmi wiele wspólnych cech: intuicję, wrażliwość. Tym, co niezaprzeczalnie różni je jednak od ludzkiego gatunku, jest percepcja rzeczywistości. Według Abakanowicz zwierzęta charakteryzuje nieprzenikniona, odwieczna wiedza istnienia, której człowiek nigdy nie będzie w stanie ani zgłębić, ani posiąść.

Mutanty mogą ewokować u odbiorcy rozmaite skojarzenia, związane chociażby z nomadycznością, ale także z ofiarą. Podobnie jak bezgłowe figury stojące przed widzem w osamotnieniu i odosobnieniu, mimo że ujęte w tłumie podobnych sobie ludzkich powłok, również mutanty ślepe i bezradne wyciągają szyję do nieba, czekając na coś, co może nigdy się nie wydarzyć. Zarówno ludzkie, jak i zwierzęce figury w ujęciu Abakanowicz z pewnością nie charakteryzują się z typowym dla kultury Zachodu pojęciem wyidealizowanego piękna. Zamiast tego wstrząsają i niepokoją, niosąc na sobie ciężar traumatycznych doświadczeń stuleci.

Mutant, fot. dzięki uprzejmości Richard Gray Gallery

9 †

## WANDA CZEŁKOWSKA

1930

**"Miasto"**

cement, gips, 59 x 35 x 34 cm
unikat

estymacja:
**30 000 - 50 000 PLN**
6 500 - 11 000 EUR

**WYSTAWIANY:**
„Budujemy Nowy Dom! Awangarda z kolekcji Zderzaka", Galeria Zderzak, Kraków 1.05-22.07.2017

Niezwykła rzadkość, jaką jest prezentowana w niniejszym katalogu rzeźba „Miasto", to praca autorstwa Wandy Czełkowskiej, rzeźbiarki, malarki i rysowniczki. Całą twórczość tej urodzonej w 1930 artystki charakteryzuje wyjątkowa niezależność i oryginalność, która została doceniona przez krytyków i specjalistów świata sztuki. Jedna rzeźba – neoprymitywistyczna „Głowa" – i dwa rysunki Czełkowskiej, zaprezentowano na zbiorowej wystawie w nowojorskiej Galerii Broadway 1602, zostały uznane przez krytyka witryny „Artspace", Andrew M. Goldsteina, za jedną z dziesięciu najlepszych prac Frieze New York 2016 – kluczowego wydarzenia dla ogólnoświatowej sztuki. W 2017 w warszawskiej Królikarni odbyła się retrospektywa artystki, która na nowo przybliżyła twórczość tej zapomnianej genialnej twórczyni.

Aktywność artystyczna Wandy Czełkowskiej (dziś na nowo odkrywana) rozpoczęła się w latach 50. ubiegłego wieku. W 1954 ukończyła krakowską Akademię Sztuk Pięknych, broniąc dyplom w pracowni rzeźby Jerzego Bandury. Od 1969 do 1982 była członkinią Drugiej Grupy Krakowskiej, chociaż przynależność do stowarzyszenia miała charakter raczej niezobowiązujący. W okresie studiów na akademii, podobnie jak w przypadku Aliny Szapocznikow, przyjaciółki Czełkowskiej, socrealizm doprowadził do wypracowania oryginalnego, awangardowego stylu, w którym uwidoczniły się elementy ekspresjonistyczne, jak mówią niektórzy badacze, bądź bliskie neoprymitywizmowi, jak chcą inni.

„Miasto" to kompozycja pochodząca najprawdopodobniej z lat 60., stanowi dobrą reprezentację twórczości rzeźbiarskiej Wandy Czełkowskiej. Abstrakcyjne i przepełnione wewnętrzną dynamiką, nadającą unikalną energię wyrazu kompozycje gipsowe – na czele z ikonicznymi „Głowami" – stanowią wyraz logiki układu, w którym ważną rolę odgrywa pustka. „Miasto" to dynamiczna plątanina kształtów rosnących ku górze, wbrew, zdawałoby się, zasadom grawitacji. Przestrzeń tej rzeźby przypomina nieco rozwiązania znane z rzeźb Aliny Szapocznikow z lat 50., choćby projekt Pomnika Bohaterów Warszawy, na którym podobną formę przybrała Nike wznosząca się do lotu. Być może skojarzenie nie jest przypadkowe, gdyż Czełkowską i Szapocznikow łączyło nie tylko artystyczne pokrewieństwo wynikające z równoległości doświadczeń, ale również przyjaźń.

To, jak artystka rozwiązywała zagadnienie przestrzeni, odzwierciedla jej minimalistyczne rozumienie sztuki. Zdaniem Ewy Opałki dobrze prezentuje to instalacja „Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu" (1972-1995/2016), w której Czełkowska postulowała dematerializację rzeźby pojmowanej w kategoriach obiektu i figuratywnego kształtu. Owa dematerializacja przewrotnie nadała wyjątkową rolę materii i podkreśliła jej znaczenie dla relacji ucieleśnionych podmiotów do nieożywionych przedmiotów. Zdaniem Jana Michalskiego, instalacja jest dowodem na to, jak dalekie od tradycyjnego pojmowania rzeźby jest działanie Czełkowskiej. Pisał: „W rzeźbie Czełkowskiej ciekawą rzeczą jest zmysł proporcji. Nie zewnętrznej proporcjonalności, której wrażenie można uzyskać przez właściwe zakomponowanie. Proporcja 'wewnętrza' wzbudza wrażenie harmonijnego rozwoju. Nie da się jej umiejscowić ani opowiedzieć. Trzeba doświadczyć siły sugestii wszystkich elementarnych energii, sugestii, której poddajemy się naturalnie, jakby z istoty rzeczy. Klasa artysty jest niezależna od rodzaju jego ekspresji, ani tym bardziej od jego mozołu" (Jan Michalski, Wanda Czełkowska. Elegia, informacja prasowa, Zderzak, Kraków 1990).

10 † Ω

**ARMAN**
1928-2005

**"Long Term Parking",** 2001

instalacja, 144 x 45 x 45 cm
sygnowany i numerowany na plakietce: 'arman EA 3/4'
edycja: EA 3/4

estymacja:
**300 000 - 500 000 PLN**
65 000 - 109 000 EUR

**OPINIE:**
obiekt zarejestrowany pod numerem 8205.01.003 w konsultacji z Corice Canton Arman

**POCHODZENIE:**
ArtCurial, 2012
kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Nieruchome układy Armana wyrażają nadchodzącą katastrofę ekologiczną, mającą swoją przyczynę w rozpędzającej i rozrastającej się kulturze konsumpcyjnej oraz przynależnej jej nieopanowanej produkcji odpadów".

**Benjamin Heinz-Dieter Buchloh**

W 1982 francuski artysta Arman zaprojektował i wykonał wielką kolumnę o wysokości 18 metrów, składającą się z 60 samochodów ustawionych pionowo jeden nad drugim i połączonych cementem. Wyglądały nieco jak materia organiczna zatopiona w formalinie – „okazy" zaprezentowane w formie wielkiej, pionowej sztaby. Realizację tę wykonano we francuskiej miejscowości Jouy-en-Josas. Arman zatytułował ją nieco żartobliwie „Long term parking". Prezentowana w niniejszym katalogu praca jest pomniejszoną wersją wspomnianej realizacji wykonanej w otwartej przestrzeni. O ile tamta ma charakter monumentalny, ta – choć licząca powyżej 1,5 metra wysokości – posiada formę rzeźby o przeznaczeniu kameralnym czy galeryjnym. Prezentowana praca posiada nieco przewrotny charakter. Czyni nieruchomym to, co z założenia stworzone jest w celu przemieszczania się. Tym samym powiela koncept swojego pierwowzoru, w którym kilkadziesiąt samochodów umieszczono na „długoterminowym parkingu". Daje to efekt cokolwiek surrealistyczny, ale też dekoracyjny. Pozwala to zwrócić uwagę na najważniejszy aspekt zarówno w tej pracy, jak i w całej twórczości Armana: powtórzenie, powielenie, nagromadzenie materii. Zatrzymanie samochodów, ich unieruchomienie, wydaje się zachętą do zwolnienia, zatrzymania się widza i pochylenia się nad tymi problemami, które w swojej twórczości poruszał Arman.

Twórczość Armana charakteryzuje się obecnością obiektów – skumulowanych, zgrupowanych razem, ułożonych w uporządkowany lub całkowicie chaotyczny sposób. Czasami są to przedmioty w dobrej kondycji, innym razem odznaczają się zużyciem, starością i cokolwiek śmieciowym charakterem. Tworzą zatem zorganizowane kompozycje lub zbiorowiska stłoczonych, spiętrzonych, jakby porzuconych gratów.
W twórczości Armana dochodzą do głosu treści komentujące współczesne zjawiska kultury materialnej. Konsumpcjonizm, nadprodukcja, degradacja środowiska zachodząca przez nadmierne wytwarzanie przedmiotów i zaśmiecanie nimi planety. Trudno jednak stwierdzić, że Arman należał do grona szczególnie krytycznych, zacietrzewionych ideologicznie artystów – raczej komentował te wydarzenia, a nawet czerpał z nich inspirację. Jego własna twórczość pozostaje nie tylko ich reprezentacją, ale jest też ich częścią. Sam Arman korzystał w swoich działaniach z dobrodziejstwa (i przekleństwa) masowej produkcji przemysłowej. Logika przemysłowego powtórzenia koresponduje z logiką powielenia motywu, „segmentu" w jego własnej twórczości. Jedna dziedzina rzeczywistości wyrasta bezpośrednio z drugiej i syci się nią – czerpie z niej budulec i znaczenia.

Twórczość Armana należy do nurtu, który nazywany jest Nouveau Réalisme (nowy realizm). Nurt ten rozwijał się we Francji w latach 60. XX wieku. Twórczość artystów, których zalicza się do tej tendencji, charakteryzowała się częstym użyciem kolażu i asamblażu. Praktyki twórców, których wspólnie określa się w ten sposób, różniły się jednak znacząco. Co ich zatem łączyło? W październiku 1960 krytyk sztuki Pierre Restany zaprosił grono artystów do mieszkania Yves'a Kleina – malarza i performera. Uznał, że powinni utworzyć grupę występującą pod wspólną nazwą, co ułatwi im zaistnienie w świecie sztuki. Byli to: Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely oraz Jacques Villeglé. Krytyk zaproponował im wspólne napisanie manifestu nowej grupy. Okazało się, że jedyne zdanie, co do którego zgodzić się wszyscy brzmiało: „Nowi realiści są świadomi swojej kolektywnej tożsamości; Nowy Realizm = nowa percepcja rzeczywistości". Choć brzmiało to dość enigmatycznie, same prace Nowych Realistów wydawały się znacznie bardziej konkretne. Faktycznie, cechował je bezpośredni związek z otaczającą artystów, materialną rzeczywistością. Wykorzystywali oni obiekty gotowe – znalezione na słupach ogłoszeniowych plakaty, produkty przemysłowe, opakowania itd. Ich asamblaże i kolaże wykorzystywały wizualność dnia codziennego – późnokapitalistycznej kultury konsumpcyjnej. Sztandarowym przykładem tego kierunku była twórczość Armana; dobrze ilustruje jego założenia również prezentowana w tym katalogu praca artysty.

„NOWY REALIZM POSTAWIŁ OSTRO KWESTIĘ AKTUALNEGO, TECHNOLOGICZNEGO KONTEKSTU TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ. BYŁ KOMENTARZEM DO STANDARYZACJI I DO TEGO, CO MOŻNA BY NAZWAĆ 'POSIADALNOŚCIĄ' SKŁADNIKÓW CYWILIZACJI ANNO DOMINI 1960. POP-ARTOWSKIEJ PARAFRAZIE PRZEDMIOTÓW I MASOWYCH FETYSZÓW PRZECIWSTAWIAŁ ICH BEZPOŚREDNIE WZIĘCIE W POSIADANIE".

URSZULA CZARTORYSKA

Arman na tle „Long Term Parking", 1982, fot. Michel Lipchitz/AP/EASTNEWS

11 †

## MAGDALENA WIĘCEK
1924-2008

**Lotna (2),** 1970

mosiądz, 25 x 50 x 50 cm
sygnowany i datowany na spodzie monogramem wiązanym: '1970 | MW'
unikat

estymacja:
**50 000 - 70 000 PLN**
10 000 - 16 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**
„Deutsch-Polnische Ausstellung II", Von der Heydt Museum, Wuppertal-Barmen, Niemcy, 21.10-26.11.1972
„Magdalena Więcek", Städtische Theater, Dortmund, Niemcy, 2-15.06.1975

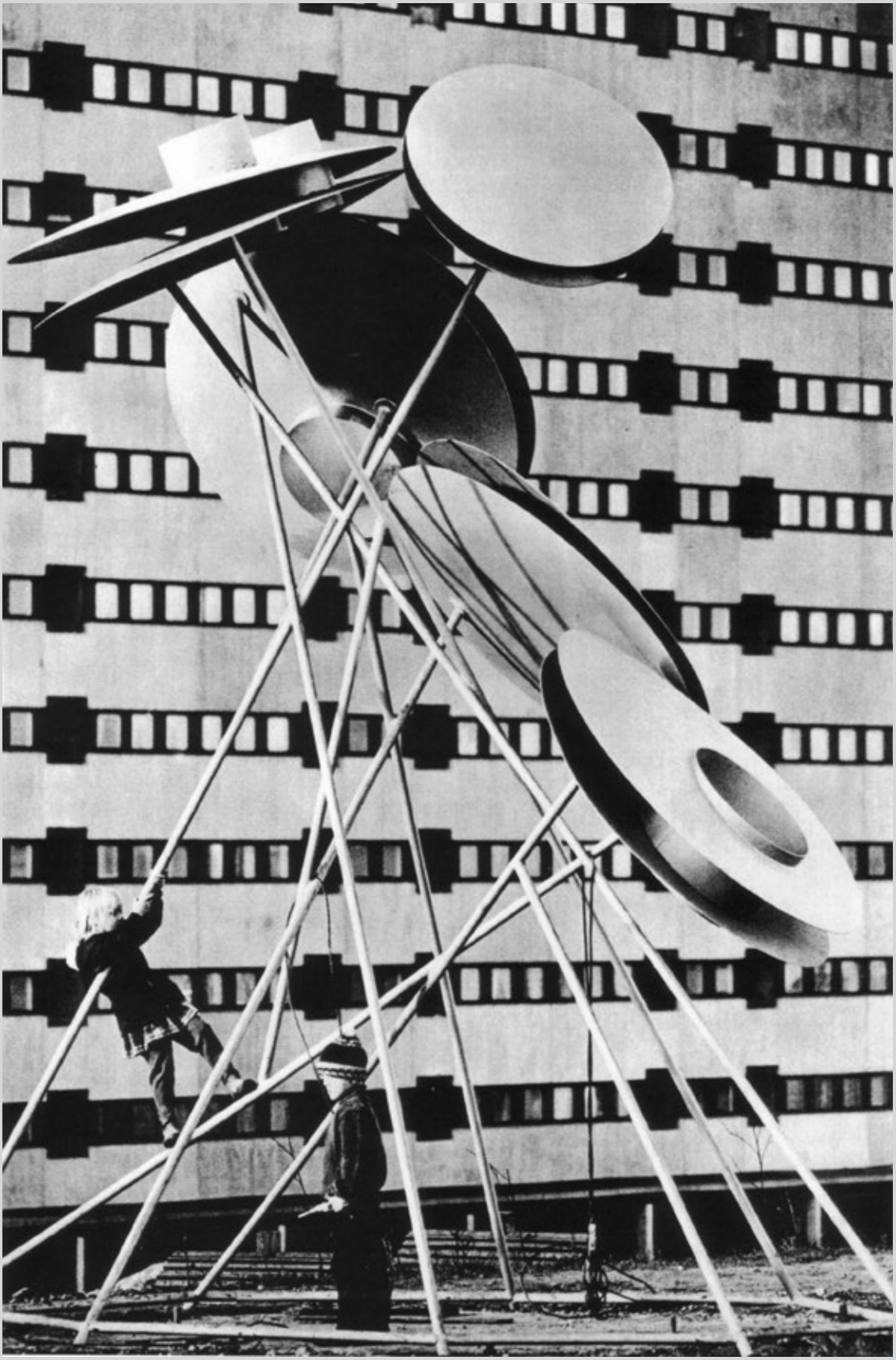
**LITERATURA:**
Rzeźby Magdaleny Więcek na Wzgórzu Przemysława, „Gazeta Poznańska", 24.05.1974, nr 122, s. 3 (il.)
Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, nr kat. 91, s. 117 (il.)

# KAŻDĄ RZEŹBĘ, KTÓRĄ ROBIŁAM, WIDZIAŁAM W PRZESTRZENI

Na tle powojennej historii polskiej rzeźby dekada lat 60. jawi się jako okres rozluźnienia, niosący pełnię twórczych eksperymentów zarówno z samą formą, jak i materiałem. Nie dość, że przestała obowiązywać socrealistyczna doktryna, a polscy artyści coraz chętniej eksperymentowali z abstrakcją, to swoją twórczość zaczęli traktować jako element szerszego kontekstu, nawiązując niejako do wypracowanej jeszcze przed wojną przez Katarzynę Kobro i Władysława Strzemińskiego koncepcji organizacji przestrzeni. Rzeźba stała się tym samym elementem miejskiej tkanki i zaczęła prowadzić wyraźny dialog z przestrzenią. Artystką niezwykle zaangażowaną na tej płaszczyźnie była Magdalena Więcek, której twórczość wyraźnie inspirowana jest architekturą. Jak możemy przeczytać we wspomnieniach rodzinnych artystki: „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 wyjazd do Nowego Jorku w 1986 roku był kulminacją tych miłości" (Daniel Wnuk [w:] Magdalena Więcek. Przestrzeń jako gra, [red.] Anna Maria Leśniewska, Orońsko 2013, s. 126).

Formującym dla przyszłości nowoczesnej rzeźby wydarzeniem było Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z perspektywy czasu określanego nierzadko mianem imprezy-legendy, czy jednym z najbardziej zmitologizowanych wydarzeń w historii polskiej sztuki. Pierwsza edycja Biennale odbyła się w 1965 z inicjatywy Gerarda Kwiatkowskiego oraz związanego z Galerią Krzywe Koło Mariana Bogusza. Zaangażowaną w dopracowywanie koncepcji Biennale była sama Więcek. Zgodnie z nią grupa kilkunastu twórców miała odbywać kilkumiesięczne twórcze rezydencje. Wśród zaproszonych artystów znaleźli się m.in.: Henryk Stażewski, Edward Krasiński, Jerzy Jarnuszkiewicz czy Magdalena Abakanowicz. Bazę miały tworzyć metalowe konstrukcje – abstrakcyjne formy porządkujące przestrzeń miasta jeszcze nie w pełni odbudowanego. W ramach pierwszego Biennale z rąk Więcek powstała forma zatytułowana „Oderwanie/Struktura". Konstrukcja powstała na bazie trzech pionowych rur, u których szczytu twórczyni umocowała kawałki powyginanej blachy. Dynamiczna struktura tej kompozycji tworzyła wrażenie lewitacji czy też wirowania w powietrzu. Niezwykle trafnie ten charakterystyczny dla Więcek zabieg określił Andrzej Osęka, pisząc, iż sztuka artystki „oparta jest na harmonii i dysharmonii ziemi i powietrza" (Andrzej Osęka [w:] Twórcze żywioły, „Polska", 1967, nr 4, s. 31). W drugiej edycji wydarzenia powstała praca „Wzlot/ Kompozycja" – forma, w której artystka analizowała geometrię ruchu piłki. Kompozycja pierwotnie przeznaczona dla otoczenia stadionu klubu Olimpia, ostatecznie stanęła przed kolejowym dworcem, skąd w latach 90. została przeniesiona na dziedziniec galerii El.

Elbląskie sukcesy zaowocowały zaproszeniem Magdaleny Więcek wraz z trzema innymi artystami, m.in. ze wspomnianym już Marianem Boguszem do duńskiego miasta Aalborg, by tam zrealizowali formy przestrzenne. Jak po latach przyznała Więcek: „Każdą rzeźbę, którą robiłam, widziałam w przestrzeni, ale tylko nieliczne stoją w plenerze" (Magdalena Więcek w rozmowie z Andrzejem Martynią, „Art. & Buissnes", 2007, nr 12, s. 34). Jedną z nich była zrealizowana w Aalborg „Lotna/Florale II". Jak pisała monografistka artystki Anna Maria Leśniewska, mierząca 410 centymetrów „Lotna" stanęła w mieście na niewielkim wzniesieniu pomiędzy dwoma ciągami bloków – najwyższym punkcie mieszkaniowej dzielnicy. Zbudowana z kilku stalowych, wypolerowanych dysków kompozycja nałożona została na lekką konstrukcję wykonaną ze stalowych prętów, otwierając w wyobraźni perspektywę wolnej przestrzeni. Zainteresowanie lotem i ruchem artystka kontynuowała także w mniejszej skali, czego przykładem jest omawiana kompozycja wpisująca się w cykl mosiężnych, złotych „Lotnych" zbudowanych ze sferycznych form, kół, półkul, dysków przywodzących na myśl liczne skojarzenia z kosmosem czy mikrochemią.
Cykl prac Więcek zainicjowała „Wzlotem dla Gagarina" w 1967.



Magdalena Więcek, Lotna, 1967, Aalborg

12 †

## MAGDALENA WIĘCEK
1924-2008

**Croce (Krzyż),** 1992

brąz, serpentyn, 55 x 51 x 18 cm
unikat

estymacja:
**40 000 - 60 000 PLN**
8 700 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**
„Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek", Galeria Kordegarda, Warszawa, 30.10-24.11.1996

**LITERATURA:**
Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, nr kat. 187, s. 166 (il.)
Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996

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

**Magdalena Hniedziewicz**

13

## AUGUSTE RODIN
1840-1917

**"Pocałunek" ("Le Baiser"),** 1901-1918

brąz patynowany, 39,5 x 24,1 x 24,3 cm
sygnowany na podstawie: 'Rodin'
znak odlewni: 'F. BARBEDIENNE FONDEUR'
oraz numer edycji: '23', trzecia redukcja (troisième réduction)

estymacja:
**1 500 000 - 2 000 000 PLN**
323 000 - 432 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska (od poł. lat 50. XX w.)

**LITERATURA:**
dzieło zostanie opublikowane w Catalogue Critique de l'Oeuvre Sculpté d'Auguste Rodin przygotowanym przez Galerie Brame & Lorenceau pod redakcją Jérôme'a Le Blay'a pod numerem 2019-6II3B

„Michał Anioł pomógł mi w odnalezieniu własnej świadomości, objawił mi prawdę formy. Wyjechałem do Florencji, po to, aby odnaleźć to, co odkryłem już w Paryżu i w innych miejscach, ale to on był tym, który mnie tego nauczył".

**Auguste Rodin**

| | |
|---|---|
| 1840 | 12 listopada w jednej z ubogich dzielnic Paryża przychodzi na świat Auguste Rodin. |
| 1854–1857 | Młodzieniec uczęszcza do paryskiej École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques, w której powstają jego pierwsze rysunkowe dzieła. Spędza wiele godzin na kopiowaniu prac wielkich mistrzów w salach Luwru. W 1857 trzykrotnie podchodzi do egzaminów wstępnych do École des Beaux-Arts, bez skutku. Wówczas decyduje o rozpoczęciu działalności rzeźbiarskiej poza oficjalnymi instytucjami. |
| 1864 | Jako początkujący rzeźbiarz rozpoczyna współpracę z Albertem Ernestem Carrier-Belleuse, która trwać będzie aż do roku 1872. Zapoznaje się z działalnością rozbudowanego studia i pracą warsztatową. Wykonuje wówczas przede wszystkim formy o dekoracyjnych charakterze. Poznaje Rose Beuret, która stanie się jego przyjaciółką i towarzyszką życia. |
| 1865 | Jury dorocznego Salonu odrzuca zgłoszoną przez artystę kompozycję „Mężczyzna ze złamanym nosem”. |
| 1866 | Rodzi się syn twórcy, Auguste-Eugène Beuret. Pod wpływem tego wydarzenia Rodin fascynuje się postaciami dzieci, które coraz częściej zaczynają pojawiać się w jego rysunkach i rzeźbach. |
| 1874 | Pracuje nad dekoracją Palais des Académies w Brukseli, gdzie wówczas mieszka. |
| 1875 | Na Salonie paryskim pokazany zostaje „Mężczyzna ze złamanym nosem”. Dopiero wówczas po raz pierwszy sztuka Rodina przedstawiona zostaje szerokiej publiczności. Podekscytowany sukcesem twórca wybiera się w podróż do Italii, gdzie zaznajamia się z największymi dziełami epoki odrodzenia. |
| 1880 | Przenosi się do swojego pierwszego atelier przy rue de l’Université 182 w Paryżu, gdzie zainspirowany „Boską Komedią” rozpoczyna prace nad „Bramą piekieł”, która stanie się dziełem jego życia. |
| 1882 | Powstaje „Pocałunek”. |
| 1883 | Poznaje swoją muzę, dziewiętnastoletnią wówczas Camille Claudel. Ich burzliwa znajomość naznaczy kolejne lata w twórczości rzeźbiarza.Nabywcą staje się ceniony w środowisku, amerykański filantrop Paul Mellon, który przekazuje w późniejszym czasie wszystkie dzieła do kolekcji muzealnych w Stanach Zjednoczonych i Europie. |
| 1885 | Rodin otrzymuje zamówienie od miasta Calais na monumentalny pomnik – „Mieszczanie z Calais”. |
| 1888 | Rząd francuski zamawia u artysty marmurową wersję „Pocałunku”, która eksponowana zostaje rok później na Wystawie Światowej. |
| 1895 | Zakupuje willę w Meudon wynajmowaną od 1893. W Calais odsłonięty zostaje gotowy pomnik „Mieszczan”. |
| 1898 | Dramatyczne rozstanie z Camille Claudel. |
| 1900 | Rodin organizuje swoją pierwszą indywidualną wystawę w Paryżu. |
| 1904 | Po raz pierwszy w Londynie, a następnie w Paryżu pokazany zostaje publicznie „Myśliciel” – jeden z elementów „Bramy piekieł”. Dwa lata później jego brązowy odlew odsłonięty zostaje przed Panteonem. |
| 1911 | Pomnik „Mieszczanie z Calais” zakupiony zostaje do ogrodów Westminsteru w Wielkiej Brytanii. |
| 1917 | W styczniu, w Meudon Rodin i Rose Beuret biorą ślub. Wybranka artysty umiera dwa tygodnie później, on w listopadzie. Oboje pochowani zostają w Meudon, a na ich grobie ustawiona zostaje figura „Myśliciela”. |

Auguste Rodin

# AUGUSTE RODIN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

# AUGUSTE RODIN U WRÓT PIEKIEŁ

Rok 1880 stanowił w twórczości Auguste'a Rodina punkt zwrotny. Wówczas rozpoczął się pod wieloma względami nowy rozdział zarówno w jego życiu prywatnym, jak i w jego karierze. Zdaje się, że Rodin osiągnął już wtedy pełnię artystycznej świadomości. Stał się kreatorem, wizjonerem, który konsekwentnie dążył do wyznaczonych sobie celów. Zaczął interesować się bardzo silnie literaturą, która przenikała na wskroś jego dzieła. Przy rue de l'Université w Paryżu otworzył swoje atelier, które utrzymywał aż do śmierci w 1917. To właśnie tam rozpoczął prace nad jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej ikonicznych dzieł swojej epoki.

„Brama piekieł", bo o niej mowa, zamówiona została w 1880, jako rozbudowane, dekoracyjne wrota do Musée des Arts Décoratifs, które miało zostać otwarte w Paryżu. Wiele lat wcześniej, w 1875 roku, Rodin odbył podroż do Italii, gdzie zaznajomił się głównie ze sztuką epoki odrodzenia. Duży wpływ wywarły na nim jedne z drzwi do Baptysterium san Giovanni we Florencji stworzone przez wybitnego twórcę – Lorenzo Ghiberti'ego. W pierwszej połowie XV wieku wykreował on strukturę nazwaną przez samego Michała Anioła „Rajskimi wrotami". Kilka stuleci później Auguste Rodin rozpoczął prace nad „Bramą piekieł", dziełem korespondującym ze strukturą swojego wielkiego poprzednika, aczkolwiek prezentującą już zupełnie inną wizję ludzkiej kondycji, daleką od renesansowego humanizmu. W kolejnych latach Rodin sukcesywnie modyfikował, przerabiał i uzupełniał swoją koncepcję. Temu skomplikowanemu procesowi towarzyszyły liczne trójwymiarowe studia i modele.

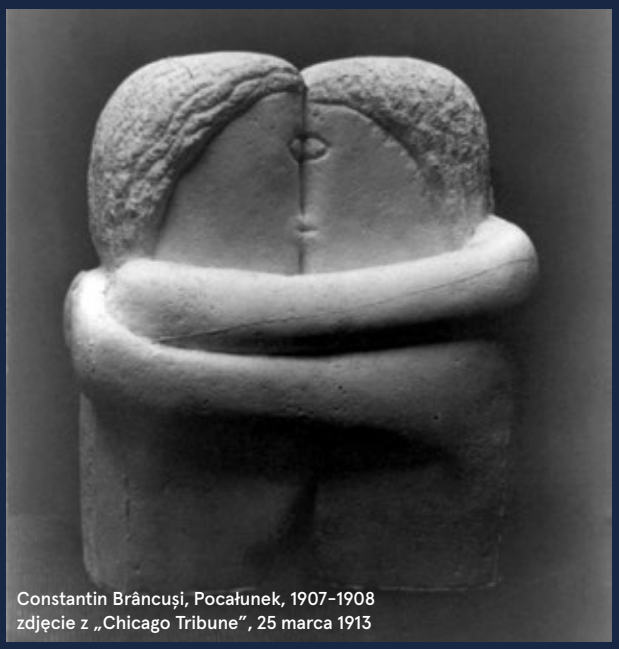
Powstał cały szereg pojedynczych elementów, które Rodin zręcznie łączył w harmonijną całość o znacznej sile oddziaływania. Wyszedł on w swoim projekcie od „Boskiej komedii" Dantego obrazując pierwszą część utworu – przerażające „Inferno". Na przestrzeni dekad dołączył do kompozycji wątki z innych utworów literackich, chociażby z „Les Fleurs du Mal" Charles'a Baudelaire'a. W 1881 powstały figury „Adama" i „Ewy" oraz bodaj najważniejsza w jego karierze postać „Myśliciela". „Le Penseur" jako postać tragiczna obrazował jednostkę zagubioną w świecie, pochłoniętą rozważaniami na temat własnej egzystencji. Już rok później wykreował Rodin „Pocałunek", który do około 1886 roku pozostawał integralną częścią „Bramy piekieł". Wyrażał on w swojej strukturze kwintesencję uczucia. Postacie kobiety i mężczyzny zostały tu złączone w miłosnym uścisku przepełnionym najgorętszymi emocjami. W kolejnym roku artysta poznał Camile Claudele, do której najwyraźniej żywił podobne jak w swym dziele uczucia. Dziewiętnastoletnia dziewczyna zafascynowała go swoją złożoną osobowością i niebywałym talentem, które naznaczyły dalszą karierę Rodina. Ich burzliwy romans i dramatyczne rozstanie odbiło się w środowisku paryskiej bohemy szerokim echem.

Praktycznie do śmierci, przez około trzydzieści siedem lat, rzeźbiarz tworzył swoje monumentalne dzieło. Zawarł w nim całą swoją duszę i poświęcił mu życie. Na przemian zarzucał pracę i powracał do niej. Stworzył w tym czasie około dwustu figur składających się na całą strukturę. W 1900 roku, podczas indywidualnej wystawy w Paryżu zaprezentował szerokiej publiczności wybrane fragmenty „Bramy piekieł". Gipsowy model, który stworzył znajduje się obecnie w miejscu, dla którego został przeznaczony, a mianowicie w paryskim Musée d'Orsay. Dopiero w latach 20. XX wieku po raz pierwszy odlano w brązie cztery wersje przechowywane obecnie w Paryżu, Zurychu, Tokio i Filadelfii. Poszczególne elementy dzieła zaczęły żyć z czasem własnym życiem, co zresztą oddaje koncepcję samego autora posiadającego szczególny stosunek do „Trzech cieni", „Myśliciela" i „Pocałunku".

Auguste Rodin, Brama piekieł, 1880–1917, Musée d'Orsay w Paryżu

# „POCAŁUNEK" RODINA: HISTORIA ARCYDZIEŁA

„Pocałunek" w pracowni Rodina, fot. Eugène Druet (1867 -1916), około 1898, Musée Rodin, Paryż



Constantin Brâncuşi, Pocałunek, 1907-1908
zdjęcie z „Chicago Tribune", 25 marca 1913

Auguste Rodin, uważany jako jeden z najważniejszych rzeźbiarzy wszechczasów, stworzył „Pocałunek" z myślą o włączeniu do dużej realizacji dla Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, tzw. „Bramy piekieł". Choć Rodin nigdy nie sfinalizował tego projektu, stworzone doń rzeźby stały się czasem wzorami dla pojedynczych, autonomicznych prac i przez historyków sztuki zostały uznane za jedne z najwybitniejszych nowoczesnych rzeźb.

Oryginalnie zatytułowana „Francesca da Rimini" rzeźba odnosiła się do realnej postaci, żyjącej w XIII wieku, a sportretowanej przez Dantego w „Boskiej komedii". Francesca ze znanego rodu da Polenta z Rawenny, wdawała się w płomienny romans z bratem swojego męża, Paolo Malatestą. Rozwścieczony po odkryciu zdrady Giovanni Malatesta zabił parę, przez co przeszli do historii jako uosobienie miłości porywczej i zmysłowej. Dante opisał Francescę i Paola, umieszczając ich w drugim kręgu „Piekła", przez artyści XIX wieku chętnie podejmowali ten temat miłosny. Parę rzeźbili i malowali m.in. William Blake, Antonio Canova, Gustave Doré, Dante Gabriel Rossetti, lecz chyba najbardziej ponadczasowy ich wizerunek wykonał Rodin.

Pierwszą ważną wersję „Pocałunku" poprzedzały studia w glinie i brązie, które artysta wykonywał w momencie pracy koncepcyjnej nad „Bramą piekieł". W 1888 roku na zamówienie rządu francuskiego wykonał marmurową wersję rzeźby (Musée Rodin) na wystawę powszechną 1889 roku, a potem jej powtórzenia dwa powtórzenia (Tate, Londyn oraz Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga). Popularność paryskiej wersji, wystawionej dopiero na Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts w 1898 spowodowała zainteresowanie nią paryską odlewnią Barbedienne'a. Rodin współpracował z wytwórnią, która w latach 1898-1918 wykonała 319 odlewów „Pocałunku" w czterech rozmiarach. W polskich kolekcjach znajduje się jedynie tzw. pierwsza redukcja „Pocałunku" wykonana przez Barbedienna'a w 1898 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Prezentowana wersja to dwudziesta trzecia edycja trzeciej redukcji (109 egzemplarzy), powstała w okresie 1901-1918.

Jedna z brązowych wersji „Pocałunku" została wysłana na Wystawę Kolumbijską w 1893 roku w Chicago. Spowodowała skandal: ze względu na nagość modeli oraz śmiałą scenę miłosnego uścisku została zdjęta z publicznie dostępnej ekspozycji. Współcześnie już uchodzi z uosobienie zmysłowości doskonale uchwyconej w trudnym materiale rzeźbiarskim. Co charakterystyczne dla Rodinowskiej rzeźby, to złączenie figury z cokołem i różnorodne opracowanie materiału. Szczególnie dobrze widoczne w „Pocałunku" jest impresjonistyczne rozegranie powierzchni dzieła: szkicowość podstawy łączy się tutaj z pofalowaną partią ciała kochanków, co w całości daje wrażenie migotania materii rzeźbiarskiej, w ostatecznym efekcie stanowi krok ku jej dematerializacji. Splecione ciała kochanków siedzących na niby skalistej podstawie budują organicznie pulsująca światłem, różnorodną wizualnie bryłę. Anegdotyczny pocałunek zaobserwuje widz okrążając rzeźbę – usta niemalże dotykają się, co powoduje wrażenie erotycznego napięcia.

Prace Rodina stanowią cezurę w historii nowoczesnej rzeźby i wywarły znaczący wpływ na jej rozwój. Przełomowe podejście do kształtowania materii, porzucenie tradycyjnego postumentu i sensualność doznania dzieła uformowały nowe pokolenie twórców modernistów początku XX stulecia. W 1903-1904 roku 27-letni Constantin Brâncuşi udał się w 18-miesięczną pieszą wędrówkę po Europie. Chciał dotrzeć do Paryża, by poznać bliżej twórczość mitycznego Rodina. W kolejnych latach podjął temat pocałunku w rzeźbie, która zapowiada już awangardowe tendencje w sztuce europejskiej. Historia Brâncuşiego dowodzi znaczenia postaci Rodina dla sztuki swoich czasów. Także współcześnie budzi najwyższe zainteresowanie muzealnej publiczności i kolekcjonerów.

14 †

## AUGUST ZAMOYSKI
1893-1970

**"Ich dwoje XIII - Tango",** 1922-1923

brąz patynowany, 46 x 20,5 cm
sygnowany u dołu: 'ZAMOYSKI.'
odlew przed 1950
pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE'

estymacja:
**300 000 - 400 000 PLN**
65 000 - 87 000 EUR

**POCHODZENIE:**
Galerie Barreiro, Paryż (1950)
kolekcja prywatna, Francja

**LITERATURA:**
porównaj: August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, katalog wystawy, (red). Anna Lipa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019, poz. 21, s. 473 (il.)

„Sztuką nazywam wszystko to, co powstało z czystej potrzeby kształtu jako takiego, który warunkowany jest pojęciem piękna danej chwili i chwieje się równomiernie to w jedną to w drugą stronę: do ewolucji jakie przechodzi intelekt osobników opętanych potrzebą kształtowania, i ewolucję środków technicznych".

**August Zamoyski, O kształtowaniu, „Zwrotnica" 1922, nr 3, s. 62**

# „TANGO" ZAMOYSKIEGO: FORMIZM I DEMONIZM

Prezentowane rzeźba „Ich dwoje XIII - Tango" pochodzi z formistycznego, zakopiańskiego okresu twórczości Zamoyskiego. Praca należy do serii gipsowych i drewnianych rzeźb pod tym samym tytułem, w których artysta w wysoce syntetycznych formach przedstawiał splecione w uścisku czy tańcu postaci. „Tango" (1922-1923) znane jest wersji wykonanej w drewnie (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz gipsu – dzisiaj zaginionego, jednak w epoce wystawianego i reprodukowanego. Prezentowany egzemplarz to odlew z czasu życia artysty (wykonany z pewnością przed 1950), być może jednaki z odlewami z lat 20. XX wieku, podług których wykonano wersję w 1993 roku.

Tango, argentyński taniec, stało się popularne na początku lat 20. Dzięki postaci amerykańskiego aktora Rudolfa Valentino i jego występowi w filmie „Czterech jeźdźców Apokalipsy" (1921, reż. Rex Ingram). W nawiązującej do tego namiętnego tańca rzeźbie sylwetki są zupełnie abstrakcyjne: artysta zbliża się tutaj do formy czystej i nie przedstawieniowej i po latach przyznawał: „Ja dążyłem do stworzenia formy oderwanej od wszelkiej rzeczywistości" (August Zamoyski, Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu, „Poezja" 1968, nr 1, s. 27). Przenikające się pękate formy tworzą trzy wibrujące, organiczne skupiska. Praca jawnie koresponduje z najnowszymi tendencjami sztuki awangardowej – na czele z włoskim futuryzmem – które Zamoyski poznał poprzez berlińską scenę artystyczną.

Pociągłe formy rzeźb Zamoyskiego z serii „Ich dwoje" były porównywane przez Witkacego, najbliższego zakopiańskiego towarzysza artysty, do aktu seksualnego. Zamoyski pozostawał pod silnym wpływem filozofii Witkiewicza, a w jego formistycznych rzeźbach echem odbija się teoria „czystej formy" wyrażona przez Witkacego we „Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze i Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie" („Skamander" 1920–21). Witkacy postulował twórczość zupełnie autonomiczną, oderwaną od realizmu i kształtowaną jedynie przez kryteria artystyczne.

„August Zamoyski, rzeźbiarz i oszalały narciarz, biega po Skibówkach, gdzie wówczas posiadał własny domek, w łowickich portkach. Z daleka widać go zziajanego i rozkrzyczanego, gdy pędzi z pagóra, pasiasty jak pomarańczowo-zielona liszka, lub wcina »Wiener Schnitzel« u Karpowicza, przerykując jazgot orkiestry, szum potoku i śpiewy pijanych woźniców. Do miasta, czyli do Trzaski, gdzie zbierał się tak zwany świat artystyczny, chodzi podpierając się zielono pomalowanym kosturem".

**Rafał Malczewski, Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem, Warszawa 1960, s. 65**

W środowisku zakopiańskiej bohemy, zgodnie z postulatami awangardowymi, życie zostało wyniesione do rangi sztuki. Ten problem ironicznie naświetlał Witkacy w swoich pismach dotyczących „demonizmu" Zakopanego. W ustępach dotyczących życia uczuciowego pod wpływem specyficznie tatrzańskiego narkotyku, „zakopianiny" uchwytny jest refleks plastycznej metafory rzeźb Zamoyskiego: „Jak można mówić o czymś tak tajemniczym i potwornym, co łączy w Zakopanem dwie, dusze, a nawet ciała, w terminach tak wulgarnych jak miłość n. p.? Jak można profanować tak szalone misterium, jakim jest połączenie się dwojga istot w zakopiańskich wymiarach?" (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego, „Echo Tatrzańskie" 1919, za: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Varia, oprac. Janusz Degler, Warszawa 2019, s. 29).

Podczas pobytu w Niemczech poznał słynną nowoczesną tancerkę Ritę Sacchetto. Mimo że ich znajomości towarzyszyła aura skandalu, para pobrała się w 1917 roku w Wiedniu. W sierpniu 1918 roku Zamoyscy kupili dom w Zakopanem, gdzie osiedli na stałe. Stali się częścią awangardowego kręgu zgromadzonego wokół Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Szymanowskiego czy Jerzego Rytarda. Zamoyski zaangażował się działalność Ekspresjonistów Polskich (Formistów), którzy tworzyli miedzy Krakowem a Zakopanem. Rzeźbiarz w 1920 wyjechał do Nowego Jorku, a od 1923 mieszkał głównie we Francji. W Zakopanem posiadał natomiast cały czas pracownię.

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

„Dano znać od granicy czechosłowackiej obok mostu na Białce, że mistrz pruje ku nam, co ma pary w lędźwiach. Obok Karpowicza stała brama tryumfalna z odpowiednim napisem, tam zebrała się śmietanka towarzystwa. Nastrój oczekiwania rósł. Oczy widzów wbiły się w perspektywę górnych Krupówek. Naraz ukazał się wyścigowy rower i półgoły rzeźbiarz przepasany szarfą. Reporterzy opadli mistrza dłuta, znajomi i żona tulili go do łona. Gucio był spocony co niemiara. Wyglądał jak zawodnik słynnych zawodów Tour de France, rower miał opatrzony w bidon i półmetrowy smoczek, by móc ssać ożywczy płyn podczas jazdy".

**Rafał Malczewski, Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem, Warszawa 1960, s. 66–67**

Wjazd Augusta Zamoyskiego do Zakopanego wieńczący jego 21-dniowy rajd rowerowy z Paryża, 28 VIII, 1925
fot. Henryk Schabenbeck

15

## MAGDALENA GROSS
1891-1948

**Jelonek,** lata 30. XX w.

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

estymacja:
**50 000 - 70 000 PLN**
10 000 - 16 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Niemcy

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

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

16

## MAGDALENA GROSS
1891-1948

**"Perliczka",** przed 1935

brąz patynowany, 12,7 x 17,8 x 8 cm
sygnowany na podstawie monogramem artystki: 'MG'
na boku podstawy znak odlewni: 'L.KRANC i T.ŁEMPICKI | WARSZAWA'
od spodu papierowa nalepka aukcyjna z opisem rzeźby

estymacja:
**60 000 - 80 000 PLN**
13 000 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**
porównaj: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, poz. 7 (il.)
porównaj: Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939, [red.] Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, Warszawa 2007, s. 277 (il.)

17

## MAGDALENA GROSS
1891-1948

**"Żubr",** lata 30. XX w.

brąz patynowany, 30 x 43 x 14 cm
sygnowany na podstawie: 'MAGDALENA GROSS'

estymacja:
**70 000 - 90 000 PLN**
15 000 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**
dar artystki dla rodziny obecnych właścicieli, Austria

**LITERATURA:**
porównaj: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, poz. 16 (il.)

„Żubr jest zwierzęciem, którego historia idealnie obrazuje zmieniające się na przestrzeni wieków podejście człowieka do przyrody, ale żubr może także inspirować działalność kulturową, oddziałując na wyobraźnię, która utrwala się w formie rzeźbiarskiej, malarskiej, literackiej czy muzycznej. Otoczony wielką tajemnicą od niepamiętnych czasów fascynował człowieka swoją potęgą, majestatycznością i dzikością skrywaną pod pozornym spokojem".

**Danuta Sztych, Kulturotwórcza rola żubra, European Bison Conservation Newsletter, vol. 1, 2008, s. 161**

# SIŁA SPOKOJU „ZŁOTY” ŻUBR MAGDALENY GROSS

„Zwierzę jest jednym z tematów odwiecznych sztuk plastycznych. Dzieje malarstwa i rzeźby zaczynają się od wizerunków zwierząt. W pieczarach południowej Francji i północnej Hiszpanii kilkadziesiąt tysięcy lat temu człowiek paleolitu przy skąpym świetle łuczywa kreślił na ścianach i sklepieniach świetnie uchwycone postacie bawołów, koni, reniferów (...)”.

**Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 5**

Magdalena Gross odebrała kompleksową edukację w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Kontynuowała ją później w Italii, a dokładniej we Florencji stanowiącej kolebę renesansu. Te dwa środowiska ukształtowały młody umysł artystki, która pod wpływem tendencji akademickich w początkach swojej kariery skupiła się na rzeźbie portretowej. W 1930 Grossówna przeżyła kryzys artystyczny i załamanie wewnętrzne. Jej dalsza działalność plastyczna stanęła pod wielkim znakiem zapytania. Wówczas, dzięki przedziwnemu zrządzeniu losu, trafiła do otwartego dwa lata wcześniej ogrodu zoologicznego w stolicy. To wydarzenie stało się punktem zwrotnym w jej życiu i zdeterminowało całą późniejszą twórczość. Począwszy od tego właśnie momentu datować zwykło się jej niesłabnące zainteresowanie światem zwierząt i powstające w związku z nim liczne kameralne rzeźby o tematyce animalistycznej.

Artystka, niczym antyczny pisarz Ezop, kreowała swój własny, bajkowy świat, w którym postacie zwierzęce otrzymywały antropomorficzne cechy. „Jedna z osób najbliższych artystce utrzymuje, że z właściwym sobie zmysłem humoru zawarła ona w posążkach różnych gatunków zwierząt aluzje do rozmaitych typów i charakterów ludzkich, a nawet do określonych jednostek. Gęś japońska to ‘piękna dama z absolutną pustką w głowie’. Perliczka to ‘zaaferowana kretynka, która tylko myśli o tym, gdzie stanąć w kolejce po śledzie’. Bażant to pewny siebie samiec wyruszający na podboje miłosne. Marabut, z głową wtuloną w ramiona, ma być żartobliwym wizerunkiem męża rzeźbiarki. Wreszcie Czapla to jakby humorystyczny autoportret czy może autokarykatura jej samej” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 28). Kompozycje Magdaleny Gross i ich głęboki wyraz świadczą o dużej wrażliwości, jaką posiadała. Pokazują ją jako wybitną obserwatorkę świata ludzi i zwierząt, które umiejętnie potrafiła połączyć w harmonijną i spójną całość. Z rzeźb artystki emanuje wszechobecna miłość do otaczającego ją świata. Potrafiła ona wydobyć ze swoich kompozycji nie tylko aspekty emocjonalne pozwalające na utożsamienie sylwetek zwierząt z konkretnymi typami osobowości, lecz także kwestie formalne znakomicie pasujące do tworzonego zwierzęcia – „płochliwość w łamie, pogodne usposobienie w kaczorze, zawadiackość w kogucie” (Mieczysław Wallis, jw., s. 28). Gross w całej swej działalności charakteryzowała się ponadto znacznym dystansem, zarówno w stosunku do innych, jak i samej siebie. Niemały wpływ na formę jej ówczesnej twórczości miała zapewne znajomość z dyrektorem stołecznego zoo, profesorem Janem Żabińskim i jego małżonką Antoniną. Niewykluczone, że to m.in. pod ich wpływem warszawski zwierzyniec stał się pracownią artystki, wysublimowanym i jakże osobliwym atelier z majestatycznymi sylwetkami zwierząt w roli najznamienitszych modeli.

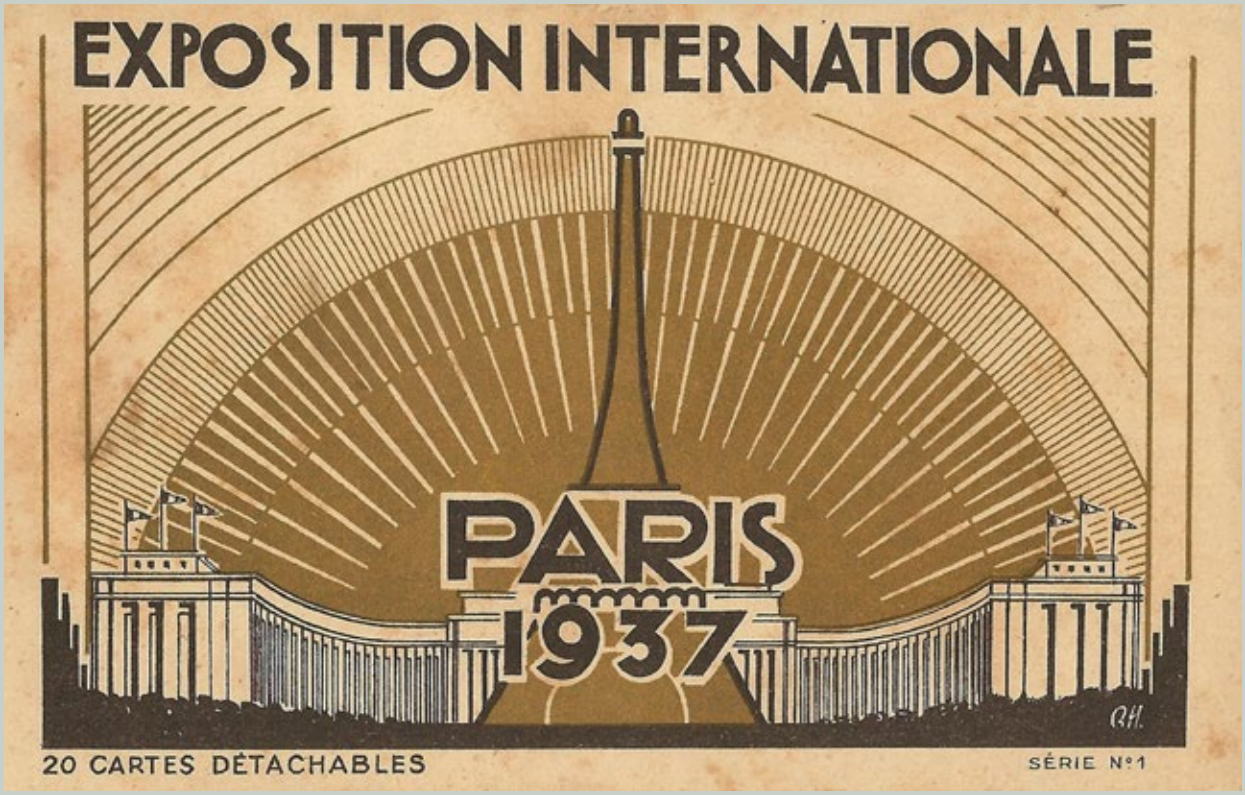
„Szczery humanitaryzm obejmuje nie tylko ludzi, ale i zwierzęta. Humanitarny, życzliwy, przyjazny stosunek do zwierząt jest jedną z najszlachetniejszych zdobyczy kultury. Piękne posążki Magdaleny Gross, budząc zachwyt i sympatię dla zwierząt, tym samym przyczyniają się do wytworzenia w nas takiego właśnie stosunku do tych istot, tak różnych od nas, a przecież tak nam bliskich”.

**Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 28**

Magdalena Gross, Czapla, lata 30. XX w.

Zainteresowanie tematyką animalistyczną w nowoczesnej rzeźbie europejskiej sięga XIX stulecia. Kompozycje odtwarzające przedstawicieli świata fauny nie były początkowo uznawane w kręgach sztuki akademickiej, która opanowana przez neoklasycystyczne tendencje propagowała pompatyczny humanizm. Gwałtowny rozwój animalistyki w rzeźbie nastąpił dopiero w 2 połowie XIX wieku we Francji. Zjawisko to rozprzestrzeniło się prędko na kontynencie, zyskując szerokie grono miłośników. Rzeźbiarze tacy jak chociażby August Gaul, François Pompon czy Rembrandt Bugatti kreowali zarówno intymne, kameralne formy, jak i monumentalne kompozycje pomnikowe. Fenomen ów pojawił się na ziemiach polskich z opóźnieniem, ale tu również zyskał wielu wybitnych przedstawicieli. Wymienić należy w tym kontekście Ludwika Pugeta i Konstantego Laszczkę. W twórczości tego drugiego obok innych zwierząt kilkakrotnie występuje sylwetka żubra. Wydaje się, że jest ona szczególnie silnie zakorzeniona w polskiej kulturze i tradycji. Majestatyczny król puszczy kojarzy się przede wszystkim z Białowieskim Parkiem Narodowym, jednym z najstarszych parków narodowych w Polsce. Postać żubra pojawiała się jednak nie tylko w naszej rodzimej sztuce, czego dowodem są prace wzmiankowanego już Augusta Gaula czy Josepha Franza Pallenberga.

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




Pocztówka wydana z okazji Międzynarodowej Wystawy Sztuki i Techniki w Paryżu odbywającej się w 1937 roku

W powstałej na początku lat 30. XX stulecia figurze „Żubra" Magdalena Gross znakomicie oddała dostojeństwo zwierza. Skonfrontowała ze sobą jego potęgę i wewnętrzny spokój. Na pierwszy plan w owej kompozycji wysuwa się jej statyka i monumentalizm korpusu. To wszystko potwierdza jedynie dużą biegłość warsztatową Grossówny, która jako animalistka potrafiła w sposób arcymistrzowski odwzorować sylwetki zwierząt. „Żubr" jest w dorobku artystki, z wielu powodów, rzeźbą wyjątkową. Stanowi on bowiem przedstawienie potężnego stworzenia, które stoi poniekąd w opozycji do kruchych i subtelnych ptaków czy młodych, takich jak „Wielbłądziątko" i prezentowany również w katalogu aukcji „Jelonek". W 1937 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu Magdalena Gross zaprezentowała dwie rzeźby – „Bąka" oraz „Żubra". Uhonorowana została wówczas za te kompozycje złotym medalem. Było to dla polskiej artystki niebywałe wyróżnienie podkreślające i konstytuujące jej talent na arenie międzynarodowej. Z oferowanym podczas aukcji egzemplarzem wiąże się ponadto zupełnie osobna historia. Wedle przekazów funkcjonujących od pokoleń w rodzinie obecnych właścicieli rzeźba ta stanowi dar od samej artystki ofiarowany ich przodkom w podzięce za pomoc Żydom w czasie II wojny światowej. Jak wiadomo Magdalena Gross jako Żydówka, w czasie okupacji przebywała przez pewien czas w getcie, z którego udało jej się uciec. Dzięki życzliwości Polaków ukrywała się najpierw na terenie warszawskiego zoo, a następnie w willi rodziny Rendznerów na Saskiej Kępie. Działalność na rzecz Żydów stanowiła dla niej zatem kwestię istotną i bardzo osobistą. Ów osobliwy podarunek wiązał się zatem z silnymi emocjami i kto wie, czy nie mamy tu do czynienia z egzemplarzem eksponowanym w 1937 roku w Paryżu.

Magdalenę Gross należy zaliczyć niewątpliwie do najważniejszych polskich rzeźbiarek XX-lecia międzywojennego, która osiągnęła sukces nie tylko na gruncie polskim, ale i także międzynarodowym. Oprócz wzmiankowanej wystawy paryskiej ważnym epizodem była ekspozycja jej rzeźb w Londynie odbywająca się na przełomie 1938 i 1939 oraz uczestnictwo w towarzyszącej jej prezentacji telewizyjnej na antenie telewizji BBC. Sama artystka porównywana była niejednokrotnie do słynnego francuskiego animalisty Françoisa Pompona.

„Aby wytłumaczyć, dlaczego rzeźbię zwierzęta, muszę cofnąć się wstecz, aż do czasów akademickich. (...) Po ukończeniu studiów w Warszawie i Florencji przez szereg lat robiłam tylko głowy i kompozycje figuralne. Praca ta jednak nie zadawalała mnie. Ciągle miałam wrażenie, że coś powtarzam, że to nie jest tą najosobliwszą wypowiedzią, do której każdy z nas dąży. Dopomógł mi przypadek: założono w Warszawie ogród zoologiczny. Odkryłam w nim świat nowych możliwości".

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

August Gaul, Żubr, ok. 1900, Kunstmuseum Moritzburg w Halle (Salle)

18

## SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

**Madonna z Dzieciątkiem**

drewno, 23 x 9 x 7 cm

estymacja:
**25 000 - 35 000 PLN**
5 500 - 8 000 EUR

Madonna z Dzieciątkiem łączy to, co kojarzone jest z rzeźbą zakopiańską ze stylistyką mogącą kojarzyć się z innymi, historycznie ważkimi wzorcami. Podczas gdy dół ciąży stylistycznie ku typowej „zakopiańszczyźnie" (silna geometryzacja), górna parta rzeźby może kojarzyć się z malarstwem dawnych mistrzów (Włochy XVI wieku) z pięknymi długoszyimi Madonnami. Wspaniale ujęte dłonie równocześnie chronią małego Jezusa i ukazują go światowi. Fascynująca dwoistość, nieczyniąca bynajmniej rzeźby niespójną, można potraktować jako swoiste zreferowanie historii Szkoły Przemysłu Drzewnego w okresie jej rozkwitu, zawdzięczanego działalności Tadeusza Stryjeńskiego.

Historia zakopiańskiej szkoły rzeźby jak w soczewce skupia w sobie kilka wątków, stając się ciekawym świadectwem powiązań sztuki, przemysłu i polityki w kształtującym się, młodym państwie polskim. Istotną składową owej historii jest kwestia „rodzimości" i „polskości". Szkoła rzeźbiarska, podobnie jak państwo polskie, dążyła do oswobodzenia się z obcych wpływów – zarówno politycznych, jak i artystycznych w specyficznym powiązaniu tych dwóch sfer. Wyraz takiemu przekonaniu dał reformator zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego, Karol Stryjeński, który w ten sposób pisał o przeszłości tej instytucji – czasie sprzed objęcia przez siebie dyrektury: „(...) rząd austriacki miał tendencje artystycznego zniemczania szkoły, przysyłając nauczycieli i wzory wiedeńskie" (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont" 1924, s. 27). Oczywistą receptą na ten problem było „odwrócenie się od Wiednia", a zwrócenie ku temu, co bliskie i swojskie, które miało polegać na studiowaniu podtatrzańskiej sztuki zdobniczej i architektury. Ów zwrot skutkował też dziełami takimi jak „Madonna z Dzieciątkiem", gdzie podziw dla tego, co bliskie (sztuka ludowa) łączy się w jedno z wielką tradycją sztuki europejskiej.

19

## SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

**Macierzyństwo,** około 1935

brzost (wiąz górski), 42 x 13 x 13 cm
na spodzie ryty znak Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem:
'PS | PD', opisana: 'Ew. 114 | \35' oraz '25'

estymacja:
**50 000 - 70 000 PLN**
10 000 - 16 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem. Kamień, brąz i glina oddają ideę twórczą artysty w czystej jej postaci, w tym, co Baudelaire nazywał 'le rôle divin de la sculpture', nie dodając do niej nic od siebie, a tylko utrwalając ją sobą na wartość statyczną, na monument mniej lub bardziej trwały. Inaczej jest z drzewem. Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych".

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

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

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

# MACIERZYŃSTWO U ŹRÓDEŁ CZŁOWIECZEŃSTWA

Macierzyństwo to temat bardzo często występujący w rzeźbie „Szkoły Zakopiańskiej". Pośród różnorodnych kompozycji wyróżnić można zasadniczo dwa motywy. Pierwszy z nich odwołuje się do sfery profanum, a w jego obrębie odnaleźć można zwyczajne z pozoru wizerunki matek tulących dzieci. Te przedstawienia to wybitne i przepełnione nastrojowością anonimowe portrety rodzicielek związanych z regionem podhalańskim. W ich strukturze uwidacznia się głęboki przekaz emocjonalny i pełnia matczynych uczuć. Rola kobiety – matki wyniesiona zostaje tu na piedestał. Troska i uczuciowość, jaką twórcy zakopiańscy obdarzali „modelki", prowadzi dziś widza do źródeł najczystszych i najprawdziwszych emocji, zdaje się, że nawet do źródeł samego człowieczeństwa. Niejednokrotnie sfera sacrum przenika do rzeczywistości i objawia się w rzeźbach tych pod postacią Marii, która przejmuje funkcję matki oraz Jezusa jako dziecka. Często te dwa motywy – realistyczny i sakralny – łączą się ze sobą, bez możliwości ich rozdzielenia. Trudno wówczas precyzyjnie określić, czy mamy do czynienia ze zwykłymi ludźmi czy z istotami pozaziemskimi i uduchowionymi. Konwencja ta wpisuje się w postępujące wówczas właściwie już od kilku dekad zeświecczenie sztuki, w której to zacierały się granice pomiędzy tym, co rzeczywiste a tym, co nadprzyrodzone. Madonna wielokrotnie przedstawiana była jako góralka czy wiejska dziewczyna odarta z aury świętości, co mimo początkowych kontrowersji, z czasem stało się powszechnie akceptowaną normą.

Macierzyństwo jako temat wykorzystywany w sztukach plastycznych zainteresował twórców szczególnie silnie na przełomie XIX i XX stulecia. Neoromantyczna uczuciowość i symboliczne odwołania do wyższych wartości skłoniły artystów do poszukiwań i odkrywania coraz to nowych motywów związanych z ludzką psychiką. Wydaje się, że macierzyństwo właśnie mogło dostarczyć im najosobliwszych uczuć, jakie tylko można by sobie wyobrazić. Artyści ze „Szkoły Zakopiańskiej" nie przetwarzali wprawdzie znanych z przeszłości wzorów sztuki polskiej i europejskiej, lecz kreowali w okresie międzywojennym zupełnie nową sztukę. Należy uznać, że twórcy ci zajmują miejsce w jej rozwojowym ciągu, w którym pewne tematy o ogólnoludzkim charakterze pojawiały się w sposób naturalny, bez potrzeby ich tłumaczenia.

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

20

## SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

**Łucznik**

brzost (wiąz górski), 39 x 11 x 16 cm

estymacja:
**40 000 - 60 000 PLN**
8 000 - 13 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

Repertuar form rzeźbiarskich kreowanych przez artystów ze „Szkoły Zakopiańskiej" jest niezwykle szeroki i nierzadko iście zaskakujący. Twórcy wywodzący się z tego kręgu w okresie XX-lecia międzywojennego konkurowali ze sobą w murach zreformowanej wówczas Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.
Efektem tych zmagań były silnie zindywidualizowane i nowatorskie projekty rzeźb, w których najwybitniejsi snycerze z Podhala dawali popis swojego talentu i manualnych umiejętności. Artyście za pomocą dłuta odtwarzali świat, w którym sfera realności przenikała się ze światem baśni. Źródłem inspiracji były dla nich ludowe podania i legendy, religia, a także życie codzienne. Dlatego właśnie pośród wielu powstałych w międzywojniu kompozycji odnajdujemy postaci góralek i górali, juhasów, gazdów i baców. Często pojawiają się figury Madonny z Dzieciątkiem. Artyści zakopiańscy sięgali jednak w swych przedstawieniach nie tylko do świata ludzi i choć jest to znacznie mniej reprezentatywna grupa, to odtwarzali również sylwetki zwierząt, eksplorując bacznie otaczający ich świat fauny.

Lata 20. i 30. XX stulecia to również czas gwałtownych zmian społecznych.
Sztuka tego okresu oddaje ducha epoki i jednocześnie staje się jej wiernym zapisem. Dowodem tego jest jedna ze sfer życia, która zaczęła budzić w owym okresie szczególne zainteresowanie. Rozwój fizyczny i utrzymanie dobrego zdrowia stały się kwestią kluczową w życiu człowieka. Sport natomiast był już nie tylko zwyczajnym zajęciem, ale wręcz modną rozrywką. Zakopane i cały region tatrzański dzięki swojemu specyficznemu klimatowi stały się w owym czasie miejscem, do którego w celach rekreacyjnych, a także leczniczych ściągały całe rzesze kuracjuszy i amatorów ruchu. Poniekąd dlatego w sztuce pojawiły się wizerunki sportowców podczas zawodów, biorących udział w przeróżnych konkurencjach. Zjawisko to miało swój oddźwięk także i w rzeźbie zakopiańskiej. Popularnymi motywami stały się chociażby figury narciarzy, hokeistów czy łuczników, choć tych ostatnich wiązać można w tym przypadku jednocześnie ze sferą ludowości i utożsamiać z postaciami leśnych rozbójników.
Twórcy z kręgu „Szkoły Zakopiańskiej" zręcznie łączyli regionalnego ducha narodu z nowoczesnymi prądami sztuki europejskiej. Nierzadko ich geometryzujące formy, przełamując granice stylizacji, wkraczają w obszar karykatury i groteski.

21 †

## BOLESŁAW BIEGAS
1877-1954

**"Przeczucie" ("Le Pressentiment"),** 1903

brąz patynowany, 62 x 29 x 17 cm
sygnowany na podstawie: 'B. Biegas'
odlew współczesny

estymacja:
**80 000 - 100 000 PLN**
17 000 - 22 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**
porównaj: Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, nr kat. 11, s. 54 (il. gips)
porównaj: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 274 (il. gips)

„Czym jest myśl? – Myśl jest sfinksem dziesięciogłowym... z dziesięcioma zadaniami tworu, z których każdy twór odrębną rodzi chwilę... a chwila dzieli się na iskry życia... a życie przeobraża się w ogień... a ogień z braku palącego się ciała umiera, zostawiając szkielet życia...”.

**Bolesław Biegas, Wędrówka ducha myśli, Kraków 1904, s. 90-91**

# „WĘDRÓWKA DUCHA MYŚLI”: SYMBOLIZM BIEGASA

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem należał, oprócz Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca wieku. Edukację rozpoczął w latach 1895-96 w zakładzie snycerki kościelnej w Warszawie. W latach 1897-1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydalony z uczelni za skandalizującą rzeźbę „Księga życia”. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną: wziął udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w École des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną. Uważany za cudowne dziecko i oryginała stworzył niepowtarzalny idiom nowoczesnej ekspresji rzeźbiarskiej. Przez historyków sztuki był zwyczajowo wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udowadniał wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczającej poza konwencje akademickie. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol (hieroglif, zagadka), który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. Rzeźbiarskie wizerunki zjaw, bogów, demonów, ludzi ducha (artystów) zajęły kluczowe miejsce w jego dorobku i służyły do ewokowania duszy samego artysty i wskazaniu na unikatowość procesu kreacji artystycznej. Podejmując temat dramatu ludzkiej egzystencji, Biegas recypował najważniejsze prądy intelektualne przełomu wieków: filozofię Nietzschego, Schopenhauera, Przybyszewskiego czy Bergsona.

Prezentowane „Przeczucie” należy do zespołu rzeźb Biegasa z lat 1902-1903, które powstawały równolegle do najważniejszego tekstu artysty: książki „Wędrówka ducha myśli” wydanej w Krakowie w 1904 roku. Opisał w niej własną, wyimaginowaną kosmiczną wędrówkę, podczas której był świadkiem tworzenia się świata. W jego tekście, wzorem filozofii Przybyszewskiego, dusza stawała się praprzyczyną, która warunkuje życie i tworzenie. Prace z tego zespołu, na swoje czasy skandalizujące i awangardowe, bazowały na secesyjnej stylistyce i esowatej formie. Postaci w rozwianych szatach i twarze wyłaniające się z płynnej materii upostaciawiały abstrakcyjne idee. „Ostatni zachód słońce”, „Król grzechów”, „Podróż ducha myśli” czy właśnie „Przeczucie” to tytuły dzieł z tego czasu. Ich forma i zwartość treściowa odnoszą widza do metafizycznego dramatu egzystencji, który stał w centrum całej twórczości Biegasa.

Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.43116/IIIA

Auguste Rodin, Myśliciel, 1880, wersja z ogrodu Musée Rodin w Paryżu

22 †

## BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

**"Wątpliwość" ("Le Doute"),** 1920

brąz patynowany, 53 x 24 x 20 cm
sygnowany na podstawie: 'B. Biegas'
ed. 2/8, odlew z 2019

estymacja:
**50 000 - 75 000 PLN**
11 000 - 17 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**
porównaj: Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, nr kat. 87, s. 115 (il.)
porównaj: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 277 (il. model terakotowy)

Około 1920 roku Bolesław Biegas zwrócił się ku geometrycznej stylizacji, stając się niejako prekursorem sztuki art décowskiej. Stale jednak powracał do poetyki symbolizmu, z której wyrósł. Cały czas używał płynnej, ondulowanej linii, światłocieniowego kształtowania powierzchni oraz antynaturalistycznej deformacji przedmiotów. Prezentowana praca „Wątpliwość" wskazuje na dialog prowadzony przez Biegasa z tradycją. Postać siedząca na skale jednoznacznie odwołuje się do „Myśliciela" Auguste'a Rodina – rzeźby powstałej jako część „Bramy piekieł" na zamówienie Musée des Arts Décoratifs w Paryżu z 1880 roku. Rodin pracował nad projektem do śmierci w 1917 roku i nigdy go nie ukończył. Pojedyncze kompozycje „Bramy" były powtarzane w formie autoryzowanych odlewów, dzięki czemu należą do najpopularniejszych dzieł w historii nowoczesnej rzeźby. Twórczość Rodina to jedno z najważniejszych zjawisk w historii sztuki nowoczesnej. Każdy rzeźbiarz początku stulecia musiał ustosunkować się do prac tej gwiazdy „artworldu". Dla wielu młodych stał się idolem. Przykładowo, w 1903 roku Constantin Brâncuşi opuścił rodzinną Rumunię i odbył pieszą wędrówkę do Paryża, aby obejrzeć prace Rodina. „Wątpliwość" świadczy o dobrej znajomości rzeźby wielkiego artysty, ale także innego wybitnego rzeźbiarza przełomu wieków, Gustava Vigelanda. Biegas przedstawił skulonego mężczyznę, którego postać wyrasta z wydatnego postumentu. Ekspresja jego ciała i twarzy oraz gest podpierania twarzy dłonią świadczy o rozgrywającym się w jego duszy dramacie. Z ludzkiej postaci zespolonej ze skałą uczynił Biegas żywotny symbol ludzkiej egzystencji dręczonej przez niepewność, smutek i melancholię.

23 †

## XAWERY DUNIKOWSKI
1875-1964

**"Madonna",** 1911

brąz patynowany, 68 x 73 cm
odlew z 1998 roku
numerowany z tyłu: 'V/6'

estymacja:
**60 000 - 80 000 PLN**
13 000 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

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

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

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

Xawery Dunikowski z Kobietami brzemiennymi IV i V, fot. Józef Kuczyński

# MŁODOPOLSKIE MADONNY NATCHNIENIE I MISTYKA

Wlastimil Hofman, Madonna ze szpakiem, 1909, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

Postępująca na przestrzeni XIX stulecia laicyzacja sztuki doprowadziła do osobliwego połączenia sfery sacrum i profanum, które zaczęły się płynnie przenikać w sztukach plastycznych, szczególnie silnie około roku 1900. Wizerunek Madonny uświęcony w poprzednich stuleciach odarty został z towarzyszącej mu aureoli świętości. Tematyka sakralna czy religijne nazewnictwo dzieł były już jedynie pretekstem do ukazania przesyconych symbolizmem podobizn kobiet. Nie były to zatem przedstawienia Matki Boskiej, a portrety kobiet epoki, sensualnych i ambiwalentnych femme fatale fin de siècle'u. Artyści kreowali w swych wizjach złożony i pełny sprzeczności obraz kobiety – istoty z jednej strony pociągającej, a z drugiej budzącej lęk czy nawet przerażenie. Istoty uduchowionej i zwyczajnej zarazem. Anioła i demona w jednej osobie.

Tematyka religijna pociągała zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy okresu Młodej Polski. Echa sztuki zachodniej docierały wówczas na nasze ziemie różnymi drogami. Znacząco wpływały na strukturę naszej sztuki i wzbogacały repertuar jej form. Zeświecczenie motywów sakralnych około roku 1900 osiągnęło swoje apogeum. Wlastimil Hofman kreował wówczas swoje wizerunki wiejskich Madonn, które przyodziane w stroje krakowskie zasiadały wśród pól. Stanisław Wyspiański zaprojektował witraże dla katedry we Lwowie, pośród których pojawiła się postać Madonny – wiejskiej dziewczyny tulącej do siebie dziecko. Prezentacje tych dzieł wywoływały nierzadko w swojej epoce liczne skandale, a ich forma budziła niemałe kontrowersje. Powstawały wówczas nawet wizerunki wręcz obrazoburcze, jak chociażby Madonna Edvarda Muncha, który ukazał na swoim płótnie zamiast świętej dziewicy erotyczny akt kobiety w ekstazie.

Stanisław Wyspiański, Caritas (projekt do witraża dla katedry we Lwowie), 1893–94, Muzeum Narodowe w Warszawie

Dla Dunikowskiego „(...) liczył się człowiek, zwłaszcza postać kobieca, zarówno jako symbol seksu, jak i macierzyństwa, a także ulotnego piękna, zmieniającego się w wyniku nieubłaganego upływu czasu". (Lechosław Lameński, Wielki zapomniany? „Niepokorny. Xawery Dunikowski". Wystawa w Muzeum Rzeźby Współczesnej, Quart, 1 (23), 2012, s. 103). W twórczości Xawerego Dunikowskiego kobieta staje się pierwszoplanową bohaterką. U tego wybitnego artysty polskiego modernizmu wykształconego m.in. w pracowni Konstantego Laszczki, także zresztą wielbiącego postać kobiety, otrzymuje ona jednak zdecydowanie pozytywny wyraz. Kobiety Dunikowskiego to istoty efemeryczne, nie upiorne. Twórca wyraźnie przechodził w swoich formach od katastrofizmu końca XIX wieku do afirmacji życia. Nie oznacza to jednak, że postacie żeńskie pozbawione zostają u niego swojej tajemniczości, która w pewien sposób przybliża je do wizerunków ambiwalentnych femme fatale. Ich zdecydowany wyraz nadal sprawiał, że pozostały postaciami silnymi i pewnymi siebie. Niemniej jednak dotykał Dunikowski w swych pracach już nieco innych kwestii. Skłaniał się on ku ukazaniu nastrojowego, lirycznego portretu prezentującego samo sedno kobiecości, z wszystkimi jego aspektami emocjonalnymi. Oeuvre Dunikowskiego wypełniają kompozycje odwołujące się do motywu macierzyństwa i kobiet ciężarnych. Artysta obrazował w nich najpiękniejsze aspekty kobiecej duszy. Modernistyczna femme fatale stała się w jego redakcji łagodną rodzicielką, matką, boginią życia oraz utożsamieniem dobra i wewnętrznego ładu.

Z postacią „Madonny" Xawerego Dunikowskiego wiążą się również niemałe kontrowersje. Poruszenie wywołał już jego cykl „Kobiet brzemiennych" z 1906, który oburzył krytykę i publiczność tematem, jak i sposobem jego ujęcia. Nawiązująca do niego pełna postać „Madonny" zaprezentowana w 1911 na salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zdobyła wprawdzie drugą nagrodę, lecz ponownie jak „brzemienne" stała się obiektem ataków. Tak naprawdę nic w jej formie nie wskazywało na odwzorowany temat Imaculaty. Brak atrybutów i zupełnie zwyczajne rysy upodabniały „Madonnę" do młodej dziewczyny, a nie do Matki Boskiej. Do naszych czasów nie przetrwała niestety konkursowa figura. Stworzone równolegle popiersie, odlewane później w brązie i gipsie pozwala uświadomić sobie natomiast siłę wyrazu i monumentalizm pierwotnej, całopostaciowej struktury.

Edvard Munch, Madonna, 1894-95, Nasjonalgalleriet w Oslo

Fotografia Madonny Xawerego Dunikowskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie

„W latach 1906-1908 powstał cykl 'Kobiet brzemiennych', pełnych smutku, to znowu lirycznego wdzięku, niekiedy nacechowanych łagodną i elegijną, bardzo szlachetną sylwetą. Obok nich ukazała się 'Ewa' oraz monumentalna i zarazem dziewczęca 'Madonna' (1907-1910), która była wstępem do wielopostaciowej kompozycji 'Adoracja Chrystusa (z lat 1910-1912), odkutej w kamieniu nad portalem kościoła Jezuitów w Krakowie".

Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 129

24 †

## XAWERY DUNIKOWSKI
1875-1964

**Głowa Stefana Flukowskiego**

gips patynowany, 40,5 x 24,5 x 31,5 cm
wymiary podstawy: 8 x 25 x 25,5 cm

estymacja:
**15 000 - 20 000 PLN**
3 300 - 4 400 EUR

Stefan Flukowski był poetą, jednym z pierwszych przedstawicieli surrealizmu na gruncie języka polskiego. Jako współzałożyciel grupy literackiej Kwadryga redagował związane z nią pismo o tej samej nazwie. Jego twórczość bliska była Awangardzie Krakowskiej. Flukowski związany był z Krakowem i Warszawą.
Xawery Dunikowski, jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy, urodził się w 1875 w Krakowie, zmarł w 1964 w Warszawie. Naukę rzeźby rozpoczął w 1894 w warszawskiej pracowni Bolesława Syrewicza, później uczył się u Leopolda Wasilkowskiego. W latach 1896-98 studiował rzeźbę pod kierunkiem Alfreda Dauna w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Do 1903 kontynuował naukę w krakowskiej uczelni pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W 1902 w TPSP w Krakowie odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna. W latach 1904-1910 pełnił funkcję profesora rzeźby w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Około 1906 wyruszył w podróż artystyczną na Bliski Wschód (Syria, Palestyna) i do Włoch. W 1908 przyłączył się do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", z którym wystawiał już od 1903. W latach 1915-21 mieszkał w Paryżu. Od 1920 aż do wybuchu II wojny światowej był profesorem rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Aresztowany w 1940, aż do wyzwolenia uwięziony był w obozie koncentracyjnym w Oświęcimiu. Od 1946 wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1954 przeniósł się do Warszawy i podjął pracę dydaktyczną na Akademii Sztuk Pięknych, a od 1959 prowadził również katedrę rzeźby w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Jego muzą i partnerką była artystka Sara Lipska (1882-1973), świetna dekoratorka i projektantka wnętrz tworząca w Paryżu. Dunikowski tworzył rzeźby w duchu symbolicznym, niezwykłe popiersia i studia portretowe, był też autorem wielu projektów pomników monumentalnych.

25 †

## BOLESŁAW CYBIS
1895-1957

**Kompozycja fantastyczna**

ceramika, 35 x 20 x 14 cm
wymiary podstawy: 2 x 24 x 16,5 cm

estymacja:
**10 000 - 15 000 PLN**
2 200 - 3 300 EUR

**POCHODZENIE:**
dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia (Stany Zjednoczone), styczeń 2020
kolekcja prywatna, Polska

# NOWY POCZĄTEK ZA OCEANEM: BOLESŁAW CYBIS I JEGO „AMERYKAŃSKI SEN”

W 1939 roku, kiedy Bolesław Cybis wraz ze swoją małżonką Marią i kolegą po fachu, Eliaszem Kanarkiem płynął na pokładzie statku MS Batory do Stanów Zjednoczonych nic jeszcze nie wskazywało na radykalną przemianę, jaka dokonać miała się w jego życiu. Na miejscu małżeństwo zgodnie z planem zajęło się dekoracją pawilonu polskiego przygotowanego specjalnie na Wystawę Światową odbywającą się w Nowym Jorku. Wybuch II wojny światowej uwięził ich za oceanem na stałe. Cybisowie nigdy już nie powrócili do Polski. Bolesław praktycznie zrezygnował z malarstwa sztalugowego, poświęcając się zupełnie formom trójwymiarowym. Ta dziedzina działalności nie była mu jednak obca, gdyż już podczas studiów w Charkowie tworzył on awangardowe rzeźby inspirowane rosyjskim kubofuturyzmem. Tuż po przeprowadzce do Warszawy podjął pracę w zakładzie ceramicznym Andrzeja Wojnackiego i Kazimierza Czechowskiego, wciąż kreując także inne rzeźby. Zamiłowanie Cybisa do wypukłej dekoracyjności uwidacznia się również w jego malarstwie, szczególnie tym z lat 30. XX stulecia. Kompozycje z tego okresu zyskują reliefowe ramy i haptyczne elementy uzupełniające ich strukturę. Zdaje się, że cała twórczość artysty począwszy od lat studenckich, aż do jego dojrzałych prac usilnie dąży do osiągnięcia pełnej trójwymiarowości.

Bolesław i Maria Cybisowie podczas pracy przy freskach w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939

Maria Cybis podczas pracy nad rzeźbą anioła w swojej pracowni w Steinway Mansion w Nowym Jorku, początek lat 40. XX w.

Ambicje te osiągnęły swój wyraz właściwie dopiero na amerykańskiej ziemi. Bolesław i Maria Cybisowie w 1940 roku stworzyli swoją pracownię w Steinway Mansion w Astorii, gdzie rozpoczęli produkcję ceramicznych figurek. Dwa lata później, w Trenton, w stanie New Jersey, otwarli profesjonalną już fabrykę porcelany Cordey China Inc. i działające przy niej eksperymentalne studio Cybis Porcelain Art. Działalność ta przyniosła małżeństwu duże dochody i sławę. W latach 40. XX wieku, w owym atelier powstawały liczne, autorskie kompozycje – unikaty, niepowielane i niewypuszczane na rynek w dużych ilościach. Później, w latach 50., a także po śmierci artystów fabryka skupiała się już na seryjnej produkcji ceramicznych figurek o komercyjnym charakterze odwołujących się do popkultury. Cybisowie stworzyli swoją własną, rozpoznawalną technikę zwaną „papka”. Kompozycje lepione były z plastycznej masy, a poszczególne ich elementy nakładano na siebie warstwami. Na początkowym etapie działalności studia artyści przykładali ogromną wagę do oryginalności tworzonych form. Prezentowana w katalogu kompozycja pochodzi właśnie z tego okresu. Spośród połączonych ze sobą niezidentyfikowanych form sprawiających wrażenie plątaniny gałęzi i korzeni wyłaniają się tutaj elementy ceramicznych figurek – dziecko, konie, ryba i postać małego Chrystusa. Widoczne są tutaj ewidentne wpływy awangardowych prądów artystycznych, które przeniknąwszy do Stanów Zjednoczonych po II wojnie światowej wpłynęły na wykrystalizowanie się na tym gruncie nowych tendencji – pop art'u czy junk art.

26 †

## MARIAN KONARSKI
1909-1998

**"Przemiana",** 1955

gips patynowany, 36 x 38 x 34 cm

estymacja:
**20 000 - 30 000 PLN**
4 400 - 6 500 EUR

**LITERATURA:**
Marian Konarski 1909-1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo/rysunek/rzeźba, Toruń 2015, s. 50 (spis)

„Sztuka jest wskaźnikiem, który potrafi przewidzieć zdarzenia historyczne. Artyści, jako ludzie czerpiący bezpośrednio z podświadomej mądrości swojej ziemi i z ducha narodu, zdolni są wyczuć i zapowiedzieć bezbłędnie swą sztuką przemiany społeczne lub zdarzenia rewolucyjne”.

**Marian Konarski**

27

**STANISŁAW TRACZ**
1897-1940

**Zamyślona,** 1920

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

estymacja:
**25 000 - 35 000 PLN**
5 500 - 8 000 EUR

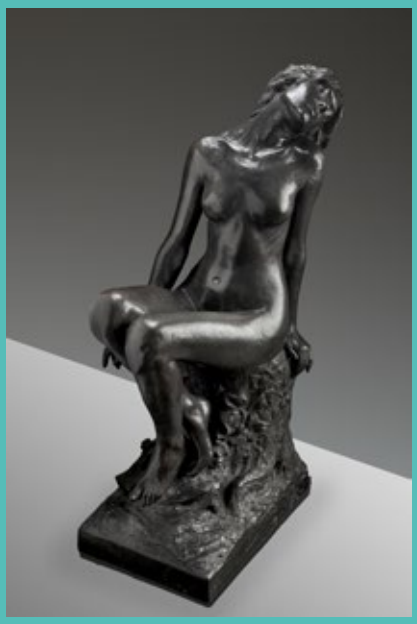
**POCHODZENIE:**
kolekcja instytucjonalna, Polska

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

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

# STANISŁAW TRACZ: ZAPOMNIANY RZEŹBIARZ Z KRĘGU KONSTANTEGO LASZCZKI

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



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

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

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

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

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

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

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

28 †

## WOJCIECH DUREK
1888-1951

**Salome z głową Jana Chrzciciela,** 1929

brąz, 73 x 40 x 32 cm
sygnowany monogramem artysty i datowany na podstawie: 'WAD I 1929'
odlew współczesny

estymacja:
**60 000 - 80 000 PLN**
13 000 - 18 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

„O przyjdź!
O boski przyjdź proroku!
Salome ciebie woła z płomieniami w oku!
Na tę słoneczną miłości polanę,
pomiędzy żądz rozkwitłe czarodziejskie zioła
Salome cię woła!
O przyjdź!...
Salome, kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
w złocistej harfy uderzyła struny
i śpiewa..."

**Jan Kasprowicz, Salome [fragment utworu ze zbioru poezji „Ginącemu światu"], Lwów 1902, s. 25**

# SALOME - ZŁOWIESZCZA I POCIĄGAJĄCA FEMME FATALE

Nie zachowało się w źródłach wiele informacji precyzyjnie odtwarzających drogę artystyczną Wojciecha Durka. Lata studiów i wczesny okres w jego działalności rekonstruować należy na podstawie zwięzłych wzmianek i przekazów, które przetrwały w pamięci osób z najbliższego otoczenia twórcy. Pewne jest, że początkowo kształcił się on w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Naukę kontynuował w Laas, a od 1911 roku w mediolańskiej Akademii di Belle Arti. W 1915 notowany był już w Grazu, gdzie odbywał praktykę rzeźbiarską. Zdaje się, że na młodzieńczą twórczość artysty najsilniej wpłynęło środowisko Mediolanu. Kilkuletni pobyt w stolicy Lombardii dał mu możliwość do studiowania najwspanialszych dzieł sztuki rzeźbiarskiej i pozwolił uzupełnić plastyczny warsztat. W jego wczesnych formach uwidaczniają się wpływy wybitnej osobowości tamtejszego kręgu, jaką był Medardo Rosso. Durek, tak jak i inni rzeźbiarze działający na przełomie XIX i XX stulecia, konsolidował wówczas w swoich kompozycjach pierwiastki neoromantyzmu i symbolizmu, jak również pewne aspekty stylistyczne secesji i impresjonizmu. Recepcja owych kierunków następowała najpewniej pod wpływem obserwowanych poczynań innych artystów, którzy zrywali w owym czasie radykalnie z akademickimi kanonami.
Po powrocie do kraju Durek osiadł w Toruniu, gdzie zasilił szeregi Konfraterni Artystów. Jego debiut na ojczystej ziemi miał jednak miejsce w Krakowie, a dokładniej w tamtejszym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Podczas wystawy w 1920 roku prace twórcy zostały przyjęte na salonach z niebywałym entuzjazmem. Recenzenci nie szczędzili artyście pochwał i upatrywali w nim wielkiego reformatora polskiej rzeźby.
Mimo tak pozytywnej wizji przyszłości Wojciech Durek, choć w pełni wykorzystał swój talent, pozostał w cieniu współczesnych mu gigantów polskiej rzeźby, takich jak chociażby Edward Wittig czy Xawery Dunikowski. Niemniej jednak był on autorem wielu monumentalnych kompozycji pomnikowych o tematyce historycznej, które z powodzeniem gloryfikowały odrodzoną Rzeczpospolitą. Równolegle tworzył dzieła o tematyce religijnej, które stanowiły w jego oeuvre bardzo istotną część. W latach 30. i 40. XX wieku kreował Durek liczne rzeźby będące elementami wystroju wnętrz kościelnych, jak i potężne pomniki z żel-betonu tworzone w technice „narzutowej".

„Ze wszystkich tych prac wyziera urodzony plastyk o niezwykle świeżym ujęciu tematu, żywem uczuciu i bujnej, lecz warunkami rzeźby hamowanej fantazyi. W każdej przebija się ogromna łatwość koncepcyi i dążenie do kompozycyi to jest do tego, czego w dotychczasowej rzeźbie polskiej prawie ze nie widzieliśmy.
A zaprawdę czas już, aby prócz poprawnie wykonanych portretów i drobnych, galanteryjnych 'kawałków', zaczęła polska rzeźba myśleć o zadaniach, czekających ją w wolnej Polsce. Rzeźba monumentalna będzie nam wkrótce równie potrzebną jak narodom wolnym i zasobnym i szczęśliwie się składa, że artysta taki jak Wojciech Durek, mający za sobą prócz ukończonej architektury znajomość wszystkich technik w drzewie, stiuku, marmurze i bronzie, osiada w kraju, aby mu oddać swą pracę i niepośledni talent".

**Maciej Szukiewicz, Czyżby narodziny polskiej rzeźby?, Nowości Ilustrowane, 1920, nr 3, s. 4**

Pierwowzór prezentowanej w katalogu rzeźby powstał w 1929 roku, o czym precyzyjnie zaświadcza umieszczona na jej podstawie data. Dzieło ponad 40-letniego już wówczas autora podejmuje znany i szeroko rozpowszechniony w kulturze motyw Salome z głową Jana Chrzciciela. Księżniczka Salome jest bohaterką jednej z najtragiczniejszych i najbardziej przerażających historii starotestamentowych. Urzeczony jej uwodzicielskim i sensualnym tańcem Herod Antypas zobowiązać miał się do spełnienia jej jednego życzenia. Ta z kolei za namową matki, Herodiady, wymusić miała na nim ścięcie głowy samego Jana Chrzciciela. Artyści na przestrzeni epok podejmowali ów wątek, odmiennie go redagując. Przedstawiano różne momenty zatrważającej historii, a wśród nich najwięcej aprobaty zyskał moment szaleńczego, bachicznego tańca. Wiele kompozycji, jak chociażby rzeźba Durka, ukazuje Salome już z głową proroka. Naga kobieta w lubieżnym geście unosi lewą rękę, eksponując tym samym swoje cielesne wdzięki. Klęczy nad ściętą głową i patrzy na nią w geście pogardy. W kompozycji tej wysuwa się na pierwszy plan aspekt siły i dominacji. W strukturze i przesłaniu modernistycznych dzieł malarstwa i rzeźby wątek biblijny stał się jedynie pretekstem do ukazania erotycznego aktu. Postać Salome szczególnie silnie inspirowała artystów około roku 1900. Pociągała ich ambiwalencją swojego charakteru i niszczycielską naturą. Mianem femme fatale zwykło się określać wówczas kobietę wyrachowaną i podstępną, uwodzącą i prowadzącą do zguby rozkochanych w niej mężczyzn. Salome, jak także i inna bohaterka biblijna, Judyta, stały się na przełomie wieków ucieleśnieniem takiej właśnie osobowości. Znakomitą analogią poetycką do prezentowanej rzeźby Durka staje się, wprawdzie znacznie wcześniejszy, aczkolwiek zupełnie adekwatny hymn Jana Kasprowicza – „Salome". Opisał w nim autor jej dramatyczny lament nad głową proroka. Salome to kobieta – demon, jej rozpalone żądze mają dalece destrukcyjny wpływ na męską psychikę, jej uczucie niszczy i doprowadza do zagłady. W utworze Kasprowicza wygłasza ona monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „...twoją duszę piję, (...) twym się ciałem sycę!" (Jan Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu światu"], Lwów 1902, s. 31).

Temat ten, tak chętnie pochwycony przez modernistów był, jak widać, wciąż żywy i w okresie XX-lecia międzywojennego, pomimo upływu dekad. Być może wówczas odnosił się już do nieco innej wizji kobiety – istoty wyemancypowanej, samodzielnej i stanowiącej o własnym życiu. Inna jest już również forma rzeźby. Pomimo że w jej strukturze wyczuwalna jest wyraźnie jeszcze atmosfera fin de siècle'u, to kształty zaczynają ulegać tu pewnego rodzaju geometryzacji. Dalekie są od swobodnych, płynnych ujęć secesji, pod których urokiem znajdował się wciąż Durek na początku lat 20. Takie syntetyzujące opracowanie struktury zaobserwować można zwłaszcza w partii włosów Salome, które układają się niczym kanciaste kaskady. Pewnego rodzaju blokowość i zwartość kompozycji bliska jest już dokonaniom twórców operujących stylistyką art deco czy chociażby artystów związanych z ugrupowaniem Rytm.

29

## EDWARD WITTIG
1879-1941

**Zrozpaczony,** około 1900

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

estymacja:
**30 000 - 40 000 PLN**
6 500 - 9 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

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

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

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

# ROZPACZ I NOSTALGIA SYMBOLIZM EDWARDA WITTIGA

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

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

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

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

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

30

## EDWARD WITTIG
1879-1941

**"Łucznik",** 1914

brąz patynowany, 30,7 x 34 x 14,5 cm
sygnowany na podstawie: 'E Wittig'

estymacja:
**25 000 - 35 000 PLN**
5 500 - 8 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**
Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej „Sztuki", Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień - październik 2000

**LITERATURA:**
Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej „Sztuki", katalog wystawy, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 169 (il.)
porównaj:
Edward Wittig. Rzeźbiarz Polski odrodzonej, „Ziemia", nr 3, 1933, s. 47 (il.)
Władysław Kozicki, Edward Wittig. Rozwój twórczości, Warszawa 1932, poz. 62, s. 126 (wzmiankowany)
Edward Wittig. Wystawa zbiorowa, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1932, s. 11, 14 (wzmiankowany)
Szczęsny Rutkowski, Edward Wittig, Warszawa 1925, s. 53 (il.)
„Południe", nr 2, 1925, s. 54 (il.)
„Tygodnik Ilustrowany", nr 1, 1925, s. 5 (il.)

„W okresie drugim (1908-1914) dokonało się w twórczości artysty stanowcze zwycięstwo koncepcji klasycznej nad impresjonistyczną. (...) 'Ewa' jest hołdem złożonym macierzyństwu. Takim najwyższym akordem zakończył Wittig swą od wielu lat w marmurze i bronzie pisaną księgę hymnów na cześć kobiety. Odtąd kobieta znika prawie zupełnie z jego sztuki, a uprzywilejowane jej miejsce zajmuje mężczyzna.
Z tą chwilą zaczyna się w jego twórczości epoka heroiczna, epoka wielkich pomników, której początek przypada na rok 1915. Jej zapowiedzią był 'Łucznik', mały bronz z r. 1914" (Edward Wittig. Wystawa zbiorowa, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1932, s. 6-11). Rzeźba łucznika stanowi w twórczości Wittiga dzieło z okresu przejściowego. Już od około 1910 zaczął on stopniowo odchodzić od stylistyki impresjonizmu, secesji i symbolizmu. Podczas kilkuletniego pobytu w Paryżu oprócz rzeźbiarskich koncepcji Rodina poznał także prace innego Francuza – Émile'a Antoine'a Bourdelle'a. Jego kompozycje i propagowane w niej tendencje klasycyzujące odcisnęły na Wittigu wyraźne piętno. Powrót do tradycyjnych wartości sztuki był pewnego rodzaju reakcją na rosnącą w siłę awangardę odchodzącą od przedmiotowości i humanizmu. „Łucznik" Polaka nawiązuje bezpośrednio do „Heraklesa łucznika" stworzonego przez Bourdelle'a w 1909. Jest on jednakże o wiele bardziej tektoniczny. Linie budujące całą strukturę stają się tutaj nośnikiem emocjonalnego napięcia, na pozór ukrytego pod formalną statyką. Od momentu powstania tej właśnie rzeźby dzieła Wittiga zaczęły zmierzać w kierunku form o blokowym charakterze. Ten późniejszy monumentalizm artysty był uzasadniony przeznaczeniem wielu jego prac, które obok funkcji dekoracyjnej pełniły także funkcję komemoratywną. Był bowiem Wittig w okresie międzywojennym kreatorem licznych, ikonicznych już dziś pomników.

„W POSZUKIWANIU SWOJEM 'CZYSTEJ FORMY', UNIEZALEŻNIONEJ OD ASOCJACJI Z NATURĄ I OD CHWILOWEJ POBUDLIWOŚCI WIDZA, ZWRÓCIŁ SIĘ WITTIG PO RADĘ DO RZEŹBY EGIPSKIEJ, KTÓRA POTRAFIŁA WYTWORZYĆ KANONY ARTYSTYCZNE, PANUJĄCE PRZEZ PARĘ TYSIĘCY LAT, CIĄGLE JESZCZE NAS ZDUMIEWAJĄCE, I DO RZEŹBY GRECKIEJ, FIDJASZOWEJ I PRZEDFIDJASZOWEJ, WIECZNEGO WZORU I IDEAŁU SZTUKI EUROPEJSKIEJ”.

SZCZĘSNY RUTKOWSKI, EDWARD WITTIG, WARSZAWA 1925, S. 10

31

## LUNA AMALIA DREXLERÓWNA
1882-1933

**Homo Sapiens,** około 1900

brąz patynowany, 42 x 29 x 16,5 cm
sygnowany na boku podstawy: 'LUNA DREXLERÓWNA'
marmurowy postument o wymiarach: 3,5 x 27 x 20 cm
odlew współczesny, na boku podstawy pieczęć odlewni: 'ART PRODUCT | Poznań'
oraz numer edycji: '4/8'

estymacja:
**10 000 - 15 000 PLN**
2 200 - 3 300 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Wanda Bystram, Warszawa (gips)
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**
porównaj: Luna Drexlerówna. Rzeźba, malarstwo, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Oddział w Krakowie, Kraków 1978, s. 14 (il.)

„Rzeźba Drexlerówny przeszła przez etapy secesyjnej stylizacji, impresji realistycznej i syntetycznego realizmu. Literackość i sztuczność okresu secesji jest nam dziś w ogóle bardzo obca. Drexlerówna w rzeźbie niedługo przy niej trwała. Z pożytkiem dla sztuki przeszła do impresji, w którą włożyła wiele wytwornego wdzięku i umiejętności spożytkowania światłocieniowych efektów. Z realistycznej syntezy zrodziły się liczne poważne portrety, studia portretowe, kompozycje, pomniki (...)".

**Nela Samotyhowa, Luna Drexlerówna – rzeźbiarka, „Praca Obywatelska", nr 9, 1934, s. 7-8**

„Homo Sapiens", czyli człowiek rozumny, to rzeźba przedstawiająca nagiego, siedzącego mężczyznę w niewymuszonej pozie. Uwagę zwraca umięśnione ciało modela, niemal „idealne", z zaznaczonymi napiętymi mięśniami. Rzeźba na pewno powstała po powrocie artystki z Paryża. Zetknęła się tam z twórczością Augusta Rodina, którego indywidualność i potężny wpływ zmusiły niemal całą epokę do naśladowania jego stylu. „Homo Sapiens" przypomina najbardziej znaną rzeźbę Rodina zatytułowaną „Myśliciel" (1902) – przedstawia ona postać ludzką w stanie zamyślenia, zmagającą się z przejmującym wewnętrznym konfliktem.
Luna Amalia Drexler od 1899 uczęszczała do prywatnej szkoły artystycznej założonej przez Marcelego Harasimowicza we Lwowie. Malarstwa uczyła się u Stanisława Rejchana i Stanisława Kaczora-Batowskiego, a rzeźby u Antoniego Popiela. W 1906 wyjechała na dalsze studia do Monachium, a następnie do Paryża, do pracowni Antoine'a Bourdelle'a. Dla Polaków Bourdelle był postacią mającą szczególne znaczenie – jego fascynacja polską kulturą, przekazana mu przez słynnego historyka Micheleta, została pogłębiona przez lekturę dzieł największych polskich poetów romantycznych. Zaangażowanie mistrza w sprawy polskie obejmowało deklaracje na rzecz niepodległości naszego kraju, udział we wszelkich możliwych komitetach popierających nasze polityczne racje i dążenie do niezależności, także w sprawach sztuki (figuruje wśród członków założycieli Szkoły Malarstwa Gustawa Gwozdeckiego obok André Salmona, Władysława Mickiewicza, Teodora Axentowicza, Xawerego Dunikowskiego).

W Paryżu zetknęła się z pracami Augusta Rodina, którego myślenie o rzeźbie wywarło silny wpływ na artystkę. Zaczerpnęła od niego koncentrację na wyrażaniu ekspresji przeżyć duchowych przedmiotu rzeźbionego. Swoje poszukiwania skupiła na treściach wewnętrznych, nie na formie, całkowicie zrezygnowała z naturalizmu na rzecz „portretu duchowego". Do najbardziej znanych prac artystki należą rzeźby portretowe. Jej prace przechodziły różne etapy: od secesyjnej stylizacji w początkowym okresie przez impresję realistyczną aż do syntetycznego realizmu. W Monachium poznała Rudolfa Steinera i stała się gorliwą wyznawczynią antropozofii, która dla niego była metodą poszerzenia świadomości. Ma źródła w okultyzmie i ezoteryce i zawiera elementy gnostycyzmu. Akceptuje astrologię i reinkarnację, z tą jednak różnicą, iż Steiner uważał, że astrologię należałoby przekształcić w „astrozofię" i że ludzie reinkarnują wyłącznie w ramach gatunku ludzkiego, nie zaś, jak w religiach wschodnich, w ramach wszystkich istot żywych. Po powrocie do Polski w 1918 Luna Amalia Drexler włączyła się aktywnie w odbudowę niepodległego już kraju. Brała udział zarówno w życiu artystycznym, jak i społecznym II Rzeczypospolitej. Była jedną z założycielek Związku Artystów Polskich, członkiem-założycielem Stowarzyszenia „Rzeźba", członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, jak również Lwowskiej Rady Miejskiej. Z jej inicjatywy powstało w 1929 Polskie Towarzystwo Antropozoficzne. Równolegle uczestniczyła w licznych wystawach i konkursach, jak np. na pomnik Marii Konopnickiej, który wygrała. Stworzyła ponad 200 rzeźb oraz kilkadziesiąt obrazów o tematyce religijnej i mistycznej, liczne popiersia i studia portretowe.

32 †

## JEAN LAMBERT-RUCKI
1888-1967

**Para z parasolem,** 1923-25

brąz patynowany, 32 x 13,5 x 9,5 cm
sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'
oraz monogramem wiązanym artysty: 'LR'
odlew współczesny, na boku podstawy wycisk odlewnika: 'Tep Grece'
oraz numer edycji: '2/8'

estymacja:
**70 000 - 90 000 PLN**
15 000 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**
porównaj: Jacques de Vos, Jean Lambert-Rucki 1888-1967, Paryż 1988, poz. 23, s. 32

„Dla Lamberta początek lat dwudziestych w Paryżu to nie tylko okres przynależności do awangardowej grupy kubistów wystawiających z Section d'Or czy też do grona artystów skupionych wokół Rosenberga. Niemalże w tym samym czasie związał się on z niezwykle prężnie rozwijającym się środowiskiem skupionym na działalności w zakresie sztuk dekoracyjnych" (Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50). Rucki, obracając się wówczas w kręgach artystycznej bohemy Paryża, zajmował się malarstwem sztalugowym, rzeźbą i tworzeniem barwnych mozaik. Pośród różnorodnych wpływów, jakim podlegała jego sztuka, wyróżnić należy wzmiankowany wyżej kubizm, ale i sztukę plemienną Afryki. Wszystko to składało się na jego niezmiernie osobliwe oeuvre, w którym poddawał on otaczającą go rzeczywistość radykalnym metamorfozom. Postać ludzka w redakcji twórcy ulegała silnej geometryzacji. Ludzie ukazywani niczym teatralne marionetki zdają się, szczególnie w jego kameralnych formach, brać udział w kukiełkowym teatrzyku. Uwidacznia się tu potraktowany wręcz dosłownie topos theatrum mundi, w którym realne struktury wydają się stawać pełnymi groteskowości zjawami. Sztywne postacie w czapkach i melonikach tworzone przez Ruckiego implikują w sobie też pewne aspekty spektaklu komediowego, choć jak pisała Ferny Besson, autor „nie posługiwał się jednak karykaturą. Nigdy się nie naigrywał, lecz uwielbiał się śmiać". Sztuka rzeźbiarza i jego formy zdają się zatem stanowić wyraz afirmacji życia i jego różnorodnych odcieni.

„RZEŹBOM WOLNOSTOJĄCYM ARTYSTA NADAWAŁ CHARAKTERYSTYCZNĄ PRYMITYWIZUJĄCĄ FORMĘ GEOMETRYCZNĄ, W NIEKTÓRYCH PRZYPADKACH NIEPOZBAWIANĄ ODNIESIEŃ DO SZTUKI AFRYKAŃSKIEJ”.

JEAN LAMBERT RUCKI, KATALOG WYSTAWY, [RED.] ARTUR WINIARSKI, VILLA LA FLEUR, KONSTANCIN JEZIORNA, WARSZAWA 2017, S. 50

33 †

## BARBARA FALENDER
1947

**Z cyklu "Sfery",** 1989

porcelit szkliwiony, 17 x 35 x 29 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'BARBARA FALENDER 1989'

estymacja:
**10 000 - 20 000 PLN**
2 200 - 4 400 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja Alicji Wahl

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

**Barbara Falender**

# AFIRMACJA EROTYZMU

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

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

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

34 †

## BARBARA FALENDER
1947

**Z cyklu "Sfery",** 1989

biskwit, 23 x 26,5 x 34 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'BARBARA FALENDER 89'

estymacja:
**20 000 - 30 000 PLN**
4 400 - 6 500 EUR

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

**Paweł Leszkowicz**

35 †

## ADAM MYJAK
1947

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

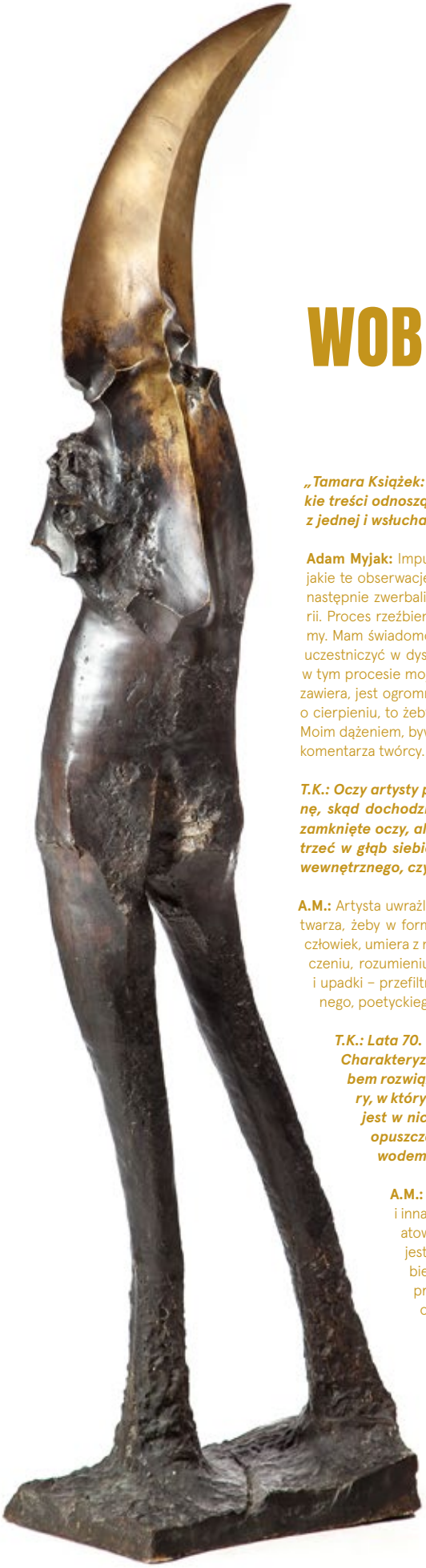
brąz, 217 x 73 x 32,5 cm
sygnowany: 'AMyjak'

estymacja:
**120 000 - 150 000 PLN**
26 000 - 33 000 EUR

**POCHODZENIE:**
zakup od artysty
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**
„Adam Myjak - rzeźba", Galeria „Zamek" w Reszlu, lipiec-sierpień, 1993

**LITERATURA:**
Adam Myjak, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1993, s. 16-17
Rzeźba Adama Myjaka, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1994;
Biuro Wystaw Artystycznych, Suwałki 1994 (okładka katalogu, s. 1)
Adam Myjak, katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1994, s. 41
Adam Myjak: rzeźbiarz mijającego czasu, [red.] Bożena Kowalska, Warszawa 2005, s. 19, 100
Adam Myjak: rzeźby i rysunki, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 59, 61



# WOBEC FIGURY

***„Tamara Książek: Figura ludzka jest formą na tyle uniwersalną, że w jej pojęciu mieszczą się prawie wszystkie treści odnoszące się do historii rodzaju ludzkiego. Twoje prace są zakorzenione w ludzkich przeżyciach z jednej i wsłuchane w materię z drugiej strony. Jak uzgadniasz te dwa elementy procesu twórczego?***

**Adam Myjak:** Impulsem tworzenia jest zawsze jakaś idea. Rodzi się ona z obserwacji rzeczywistości i niepokojów, jakie te obserwacje budzą oraz konstatacji, jakie się kształtują w wyniku przeżywania świata. Te wnioski muszą być następnie zwerbalizowane, w moim przypadku jest to forma rzeźbiarska. Sformułowaną ideę rozgrywam w materii. Proces rzeźbienia, opór, jaki materia często stawia, sprawia, że pokonując jej opór, porządkuje własne problemy. Mam świadomość z jednej strony urody materii, z drugiej chcę mówić o istotnych problemach rzeczywistości, uczestniczyć w dyskursie, jaki się toczy w sztuce współczesnej, unikając narracji i łatwiej publicystyki. Ważne jest w tym procesie moje przekonanie, że obiekt działa formą. Przekaz musi się zawrzeć w materii. W tym, co się w niej zawiera, jest ogromna siła oddziaływania. Dążę do tego, żeby forma była adekwatna do siły przeżycia. Jeżeli mówię o cierpieniu, to żeby każdy fragment mojej rzeźby mówił o cierpieniu. Tak właśnie rozumiem działanie przez formę. Moim dążeniem, bywa że niedoścignionym, jest taka forma dzieła, by jego sens był przez odbiorcę odczytywany, bez komentarza twórcy.

***T.K.: Oczy artysty powinny być szeroko otwarte na własne życie wewnętrzne, a jego uszy skierowane w stronę, skąd dochodzi głos wewnętrznej konieczności – pisał Kandinsky. Rzeźbione przez Ciebie głowy mają zamknięte oczy, albo w ich miejscu pojawiają się jedynie nacięcia powierzchni. Twój człowiek zdaje się patrzeć w głąb siebie. Uprawnione wydaje mi się więc pytanie, czy są one zapisem Twojego doświadczenia wewnętrznego, czy zapisem doświadczenia obserwowanych przez Ciebie ludzi.***

**A.M.:** Artysta uwrażliwiony na sygnały płynące z rzeczywistości, w wewnętrznym doświadczeniu weryfikuje je i przetwarza, żeby w formie dzieła sztuki dać tym przeżyciom wyraz. Znane jest powszechnie powiedzenie 'jak umiera człowiek, umiera z nim cały wszechświat'. Każdy człowiek przeżywa swoje bycie w świecie w indywidualnym doświadczeniu, rozumieniu i interpretacji zjawisk. Obserwacja przeżyć własnych i innych ludzi, wszystkie uczucie, wzloty i upadki – przefiltrowane przez osobowość twórcy, może być przez niego przemienione w formę utworu muzycznego, poetyckiego, plastycznego. Poza własnymi artysta jest bogaty obecnością i przeżyciami innych ludzi.

***T.K.: Lata 70. i początek lat 80. XX wieku to w Twojej twórczości głowy i torsy jakby wyrastające z ziemi. Charakteryzuje je architektoniczność brył, statyczność układu, relacje między całością bryły a sposobem rozwiązania powierzchni. W 2 połowie lat 80. następuje radykalna przemiana. Pojawiają się figury, w których głowy zaznaczone są tylko schematycznie albo zupełnie są ich pozbawione. Siła wyrazu jest w nich przeniesiona na tułów i nogi. Kolejna przemiana to lata 2000. Te najnowsze prace nie opuszczają ludzkiego świata, ale zmienia się ich materia – wykonujesz je w drewnie. Co było powodem tych przemian. Czy potrzeba zmierzenia się z inną formą i skalą, czy inne problemy i jakie.***

**A.M.:** Głównym impulsem tych przemian było poszukiwanie nowych możliwości, jakie daje inna materia i inna skala. Wracam do materiałów, których możliwości wyrazowe zdawałoby się zostały już wyeksploatowane. Staram się badać, czy kamień, drewno używane przez rzeźbiarzy od czasów najdawniejszych jest dziś w stanie przekazać współczesnemu odbiorcy zrozumiały dla niego komunikat, zawrzeć w sobie głębokie sensy. W dzisiejszej sytuacji sztuki zdominowanej przez media elektroniczne wrodzona przekora każe mi wrócić do tradycyjnych materiałów. Nie spodziewam się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Intryguje mnie rola samotnego badacza".

Fragment rozmowy Tamary Książek z Adamem Myjakiem, [w:] Adam Myjak, katalog wystawy w Muzeum Rzeźby – Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 30.06-26.08.2007; Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Miejska w Tarnowie, 19.10-7.11.2007, s. 16-18.

# INTERESUJE MNIE FORMA DZIKA I ROZWICHRZONA

Pracownia Adama Myjaka w Zalesiu, 2002

Adam Myjak jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych współcześnie tworzących rzeźbiarzy. Silna osobowość oraz charakter outsidera w połączeniu z surową dyscypliną formalną oraz rzadko spotykanym talentem zadecydowały o wytyczeniu przez niego indywidualnej, odpornej na zmieniającą się modę, drogi artystycznej. Twórczość rzeźbiarza kojarzona jest zwykle z sugestywnymi, a zarazem bardzo ekspresyjnymi głowami, popiersiami oraz figurami ludzkimi tworzonymi zarówno w formie kameralnej, jak i monumentalnej. Te, niezależnie od faktycznej skali, emanują zwartością, dostojnością, kipiąc wewnętrzną energią. Nieraz szalenie ekspresyjne, niemal drapieżne i niepokojące, czasem melancholijne, zawsze jednak prowadzące dialog z psychiczną kondycją człowieka. Korzeni twórczości Myjaka należy się dopatrywać w tradycji rzeźby europejskiej, zarówno tej z lat 70. XIX wieku (elementy impresjonistyczne obecne w twórczości Auguste'a Rodina), jak i z I połowy XX wieku (obłe, gładkie, połyskujące powierzchnie przywodzące na myśl zmierzające ku abstrakcji kompozycje Constantina Brâncuşiego czy ekspresjonistyczne, metalowe figury Alberta Giacomettiego). Forma rzeźb Myjaka zdaje się niezwykle spójna z wyraźnym dążeniem ku syntezie. W rzeźbach artysty elementy obłe mieszają się z tymi ostrymi, spękanymi z rozłupanymi. Jak sam przyznał pod koniec 1970: „Interesuje mnie forma dzika, rozwichrzona, przechodząca w surowe bryły. Forma, którą materia rozsadza od wewnątrz, strzępi, wybija z geometrycznych praw i prawidłowości, forma pętająca, osaczająca materię, rozwiercająca się i napinająca. Chciałbym wydobyć dramat tych brył (...) szukam znaku, który pobudzałby wyobraźnię, zmuszał do refleksji nad sobą i światem, znaku, który wdarłby się w duszę i zostawił ślad w ludzkiej pamięci" (Adam Myjak, Rzeźba i praca, „Orientacje", grudzień 1970 – styczeń 1971).

Owa rozwichrzona, dramatyczna forma, która już u progu lat 70. stanowiła podstawę sztuki Adama Myjaka, jest obecna w jego pracach do dziś. Wyraziste i wyjątkowe dzieła – takie jak prezentowana kompozycja z cyklu „Figury" – ukazują postać ludzką lub jej fragmenty. Autor często akcentuje głowę lub górną część ciała przeradzającą się w zgeometryzowaną, potraktowaną lapidarnie, niepokojącą w wyrazie bryłę. Umowna sylwetka kroczącego człowieka, na poły poprawna anatomiczne, na poły wywodząca się z wyobraźni, to metafora przenikania, niemająca w sobie akademickiej dosłowności. Mimo iż artysta nie skupia się na fizycznym podobieństwie swoich figur, na ich anatomicznej akuratności, odbiorca odnosi wrażenie, że wiodą one utajone życie, ingerując w nasz świat. W postaciach Myjaka jest coś niepokojącego i niejednoznacznego. Owo uczucie niepewności spotęgowane jest przez skalę tych obiektów. Ponadnaturalnych rozmiarów głowy i torsy swoją wielkością bowiem osiągają przewagę nad odbiorcą. Poprzez wprowadzenie wyrazistych rozdarć, a nawet pęknięć Myjak tworzy kompozycje niepokojące, wyraźnie rozgraniczone na dramatycznie groźną, pełną niezbadanej tajemnicy partię górną oraz znacznie spokojniejszą, zrytmizowaną część dolną. Jak pisała Elżbieta Błotnicka-Mazur: „Figury Myjaka ledwie sugerują zainteresowanie ludzkim ciałem jako takim. Mocno wydłużone nogi postaci zamiast konwencjonalnego ustawienia na stopach płynnie przechodzą w podstawę i trudno wyznaczyć granicę pomiędzy tym, co jeszcze przynależy do tkanki organicznej, a płytkim cokołem utrzymującym rzeźbę w równowadze. Taka szkieletowa, praktycznie pozbawiona mięśni struktura sprzyja zestawianiu poszczególnych płaszczyzn w sposób uwydatniający wyostrzone krawędzie ich styku. Podobnie zbudowane są korpusy, na wzór pancerza z brązu, który jednocześnie broni i sam stanowi narzędzie do walki w formie agresywnie wysuniętego ku przodowi ostrza. Na pierwszy plan wysuwa się tu działanie tej niezamierzonej niby-armii. Ekspansywność figur dodatkowo potęgują silne kontrasty światłocieniowe, będące efektem krawędziowego wyodrębnienia płaszczyzn. Postać, której ruch nadaje długi wykrok, zostaje zdynamizowana przez zmienne układy rozświetlonych i zaciemnionych fragmentów, wyznaczone przez ustawienie względem źródła światła lub marszrutę oglądającego. Inaczej działa tu pojedyncza figura, odmiennie anektują przestrzeń wokół siebie pokazane w większej grupie" (Elżbieta Błotnicka-Mazur, Homo homini artifex est – Adam Myjak o człowieku tradycyjnie czy nowocześnie?, [w:] Myjak, Rzeźba i rysunek, katalog wystawy w Muzeum Lubelskim w Lublinie, 2008/2009).

Tym, co zdaje się stanowić artystyczne credo Myjaka, jest szczególna dbałość o powierzchnię rzeźb, częstokroć określaną przez autora mianem skóry. Obok płaszczyzn całkowicie gładkich, warsztatowo wypolerowanych, wręcz lśniących, skupiających światło niczym soczewka pojawiają się kontrastujące chropowate fragmenty. Sam artysta w jednym z wywiadów wyznał: „Kształt sprawdzany jest także dotykiem. Kiedyś mówiło się, że istnieją rzeźby z fakturą i wygładzone. A ja mówię studentom, że mamy tysiące odmian samej gładkości. Może być gładkość matowa, świecąca jak wypolerowany kamień, gładkość drewna, porcelany, ludzkiego ciała czy jedwabiu. To wszystko są faktury – mamy nieskończenie dużo możliwości ich realizacji (...). To szalenie ważne, bo rzeźby powinno się dotykać (...). Dotyk pogłębia doznawanie i przeżywanie dzieła sztuki, wzmaga się bycie razem z nim. Może powoduje to sama materialność rzeźby, podobnie jak w erotyce" (Zbigniew Taranienko, dialogi o rzeźbie z Adamem Myjakiem, Warszawa 2012, s. 18).

36

## ANTONI RZĄSA
według

**Chrystus,** lata 80. XX w.

drewno, 100 x 60 cm

estymacja:
**25 000 - 35 000 PLN**
5 500 - 8 000 PLN

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Zakopane (od lat 80. XX w.)

Prezentowana praca stanowi replikę dzieła z lat 60. XX wieku, zachowanego do dziś w zbiorach rodziny artysty, eksponowanego w Galerii Antoniego Rząsy w Zakopanem. Już po śmierci Rząsy, po 1980 roku wg „domowej" rzeźby Rząsów stworzono na zamówienie zaprzyjaźnionej rodziny wysokiej jakości powtórzenie rzeźby. Niestety, nazwisko rzeźbiarza, który stworzył replikę pozostaje dzisiaj nie do ustalenia. Tematyka religijna stanowi główny wątek twórczości Rząsy. Paradoksalnie, sam artysta wzbraniał się przed określaniem swojej wyznaniowej przynależności, a treść swoich prac uważał za wyrażenie uniwersalizmu ludzkiego cierpienia. Dlatego najczęściej podejmował tematykę pasyjną – wykonał siedem cykli pasyjnych, oraz wiele pojedynczych rzeźb. Niewątpliwie wpływ na jego twórczość wywarły trudne doświadczenia II wojny światowej - poświęcenie i cierpienia żołnierzy artysta utożsamiał z Męką Pańską.
Tego rodzaju uniwersalnym motywem, nawiązującym do dramatycznych przeżyć, było też dla Rząsy macierzyństwo i archetyp kobiety – matki, która straciła dziecko. Równie często jak wątki pasyjne pojawia się więc w twórczości rzeźbiarza wyobrażenie Piety, a także bardziej optymistyczne w wyrazie przedstawienia św. Anny Samotrzeć czy św. Franciszka z Asyżu. W rzeźbach Rząsy widoczny jest wpływ sztuki ludowej, był to w pełni świadomy wybór estetyki. Niewątpliwy wpływ miała na tę decyzję znajomość artysty z Antonim Kenarem, początkowo nauczycielem, potem bliskim przyjacielem Rząsy. Pracujący jako pedagog w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem Kenar kształcił w swoich podopiecznych szacunek dla tradycji sztuki ludowej, nie ignorując przy tym podstaw dobrego warsztatu i orientacji we współcześnie panujących tendencjach artystycznych.

37 † Ω

## CHEN WENLING

1969

**"Who are you?"**

brąz, 148 x 68 x 49 cm
sygnowany i opisany na podstawie: '4/8 Chenweling'
edycja: 4/8

estymacja:
**170 000 - 200 000 PLN**
36 000 - 44 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Szwajcaria

Chen Wenling jest neorealistycznym rzeźbiarzem urodzonym w 1969 w Anxi, małej wiosce w południowej prowincji Fujian w Chinach kontynentalnych. Urodzony w ubogiej rodzinie artysta zaczął w dzieciństwie rzeźbić swoje własne zabawki w glinie. To właśnie w doświadczeniach z dzieciństwa artysta dopatruje się powodu, dla którego zdecydował się studiować sztuki piękne. Chen studiował w Xiamen Academy of Art and Design, a później kontynuował studia na Wydziale Rzeźby na Central Academy of Fine Arts w Pekinie, najbardziej prestiżowej uczelni kształcącej artystów w chińskojęzycznym świecie.

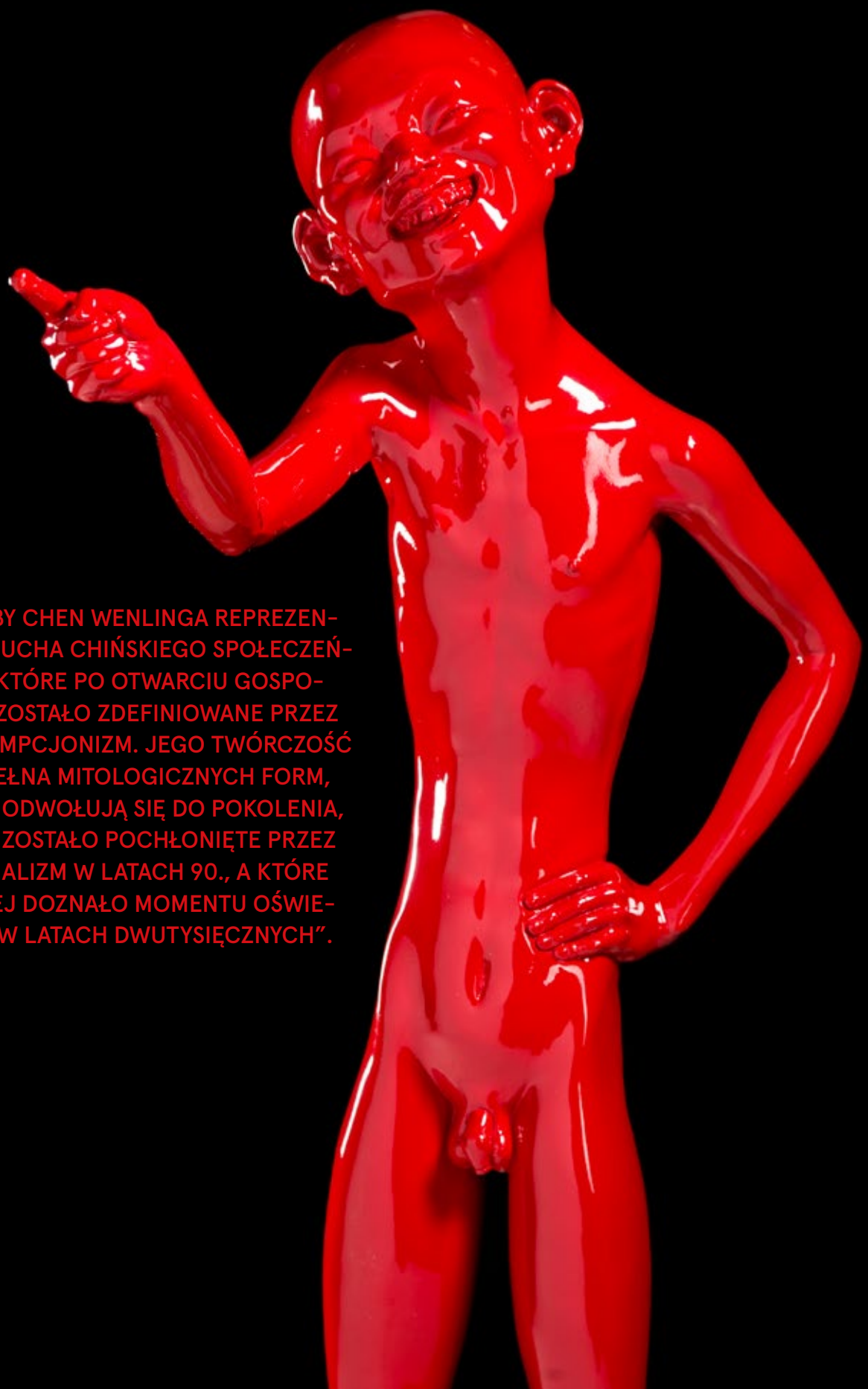
Prezentowana na wystawie rzeźba jest jednym z reprezentatywnych przykładów realizacji chińskiego artysty. Szczupła, nastoletnia sylwetka postaci kontrastuje z wyolbrzymionym uśmiechem i palcem jasno wskazującym punkt w przestrzeni. Mimo szczupłej budowy ciała postać silnie stoi na obydwu nogach. Witalność wypływająca z gestu wyciągniętego palca dynamizuje sylwetkę i wskazuje na wrodzoną ciekawość przedstawionej postaci.

Czerwień wybrana przez artystę jako jedyny kolor oblekający postać jest istotny dla kultury i historii współczesnej Chin. Nade wszystko czerwień jest niezwykle wielowymiarowa, szczególnie w Chinach kontynentalnych. Tradycyjnie kolor ten jest uznawany za symbol pomyślności, szczęścia i bogactwa – czerwone są na przykład suknie ślubne czy koperty, w których wręcza się pieniądze w czasie księżycowego nowego roku. Z drugiej strony dla osób pamiętających Rewolucję Kulturalną czerwony jest kolorem nie tylko komunizmu, ale również wszechobecnej propagandy wychwalającej Mao Zedonga i brutalności Hunwejbinów, członków tak zwanej Czerwonej Gwardii, często składającej się z uczniów liceów. Czerwień skupia w sobie wiele różnych znaczeń i emocji – jest symbolem bogactwa i władzy, ambicji i strachu.

Wybór czerwieni jako koloru przewodniego dla cyklu „Czerwoni Chłopcy" symbolizuje pamięć o traumatycznej przeszłości, ale również nostalgię za dzieciństwem i marzenia powstające w kapitalistycznej rzeczywistości, która nastąpiła niedługo po śmierci Mao i zakończeniu Rewolucji Kulturalnej. Niewinne ciało nastolatka staje się miejscem w którym kulminują się konsekwencje wyborów podjętych przez dorosłych w czasie szalejącej Rewolucji Kulturalnej, a później okresu przemiany całego społeczeństwa w czasie gwałtownych zmian wynikających z otwarcia gospodarki na zewnętrzny świat.

Rzeźby z serii łączą w sobie niewinność i witalność. W pracach Chena zawarta jest prostota – nagie ciała nie mają nic do ukrycia. Gest wyciągniętej ręki zawiera w sobie chęć komunikacji i dziecięcą jeszcze ciekawość. Prace Chena łączą w sobie odrzucenie kanonu obrazowania ciała w czasach komunizmu, ale nie ocierają się o resentyment. Nagie ciała, które istnieją pomimo dramatycznych doświadczeń z przeszłości, są pełne nadziei na przyszłość, nie zapominając, ani nie lekceważąc trudnej historii. Czerwień, która symbolizuje pomyślność, nadzieję, ale również lata komunistycznej propagandy i krew przelaną w czasie Rewolucji Kulturalnej sprawia, że rzeźby wymykają się jednowymiarowej interpretacji i zachęcają widzów do własnych refleksji.

Prace Chen Wenlinga, które rozważają problemy komunistycznej przeszłości i szybkiego rozwoju gospodarczego cieszą się uznaniem w kraju i za granicą. W 1999 artysta otrzymał prestiżową nagrodę Złotego Lwa na Biennale w Wenecji. Jego prace były wystawiane między innymi w Guangzhou Art Museum, the Duolun Museum of Modern Art w Szanghaju czy w galeriach w Singapurze i Hongkongu. Artysta obecnie mieszka i tworzy w Pekinie.



„RZEŹBY CHEN WENLINGA REPREZENTUJĄ DUCHA CHIŃSKIEGO SPOŁECZEŃSTWA, KTÓRE PO OTWARCIU GOSPODARKI ZOSTAŁO ZDEFINIOWANE PRZEZ KONSUMPCJONIZM. JEGO TWÓRCZOŚĆ JEST PEŁNA MITOLOGICZNYCH FORM, KTÓRE ODWOŁUJĄ SIĘ DO POKOLENIA, KTÓRE ZOSTAŁO POCHŁONIĘTE PRZEZ MATERIALIZM W LATACH 90., A KTÓRE PÓŹNIEJ DOZNAŁO MOMENTU OŚWIECENIA W LATACH DWUTYSIĘCZNYCH”.

DR. ZHU QI

38 †

## ZBIGNIEW GOSTOMSKI
1932-2017

**Stele,** 2001

granit, 112 x 15 x 15 cm (wymiary każdej pracy)

estymacja:
**35 000 - 50 000 PLN**
7 500 - 11 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**
„Zbigniew Gostomski", Galeria Foksal, Warszawa 20.11.2002-31.12.2002
„Ein Jahr. 30 Positionenräume", Museum Modern Art, Hünfeld 2003-2004

**LITERATURA:**
Lech Stangret, Zbigniew Gostomski: ad rem, Radom 2012, s. 206 (il.)
Ein Jahr. 30 Positionenräume, katalog wystawy, Museum Modern Art, Hünfeld 2003, s. 20 (il.)

W 2002 Gostomski wystawił swoje prace w Galerii Foksal. Była to seria rysunków, neon i rzeźba – dwie granitowe stele, które prezentujemy w niniejszym katalogu. Poszczególne prace stanowiły części jednej instalacji, która odnosiła się do budowy oraz konstruowania dzieła sztuki. Były refleksją Zbigniewa Gostomskiego nad „anatomią" obrazu; nad punktami, które stanowią o sile oddziaływania i percepcji dzieła. Widzowi pozostawił obcowanie z dziełem i właściwe odczytanie jego „partytury". W katalogu wystawy artysta zamieścił średniowieczny czterowiersz przekazywany sobie przez mistrzów kamieniarskich w okresie gotyku:

*Punkt w Kole, /Mieszczący się w Kwadracie i Trójkącie. Znasz ten punkt? W takim razie wszystko w porządku; /Nie znasz go? W takim razie wszystko na próżno!*

Instalacja w Galerii Foksal odnosiła się do „Oikonu" zaprezentowanego na wystawie „Absolwenci Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy" oraz na wystawie „Dom" w Galerii Starmach. Tytuł pozwala odczytać motyw zarówno mieszkania, jak i świątyni. Gostomski odniósł się do ich uniwersalnych wątków. Podobnie jak w Galerii Foksal, punktem wyjścia ekspozycji okazał się zamieszczony na wystawie czterowiersz mistrzów kamieniarskich. Motyw gotyckiej katedry widoczny jest zwłaszcza na wystawie w krakowskiej galerii, gdzie cyklowi rysunków towarzyszyły błękitne neony i kompozycja wyklejony taśmą na podłodze. Wszystkie multiplikują nieobecną na wystawie matrycę. Na każdej pracy pojawia się figura kojarząca się z rzutami architektonicznymi gotyckiej katedry. Strzelistą, gotycką formę przybrały też dwie stele wykonane z wypolerowanego granitu, które znalazły się na wystawie w Warszawie.

Katedra, ta niegdysiejsza oś świata, nabiera tu nowych znaczeń i można ją postrzegać jako miejsce spotkania oraz zamieszkania. Wyklejony na posadzce rysunek i neonowe „okna" ewokują wrażenie przebywania we wnętrzu świątyni. Być może Gostomski odnosił się do koncepcji Umberto Eco, który dowodził, że katedra w średniowieczu pełniła funkcję Księgi czy „monitora" emitującego problematykę sacrum.

Zbigniew Gostomski należał do najważniejszych postaci polskiej sztuki konceptualnej. W 1967 w przestrzeni Galerii Foksal Zbigniew Gostomski stworzył „Environment" – instalację, która stanowiła kolejny krok na drodze do zintegrowania obrazu z otoczeniem. Przestrzeń wystawy została ujęta w czarną ramę, dzięki czemu galeria stała się obrazem, wewnątrz którego znalazł się widz. Podkreślając malarski rodowód instalacji, artysta nazwał ja „obrazem otoczenia".

Do jednych z najważniejszych prac Zbigniewa Gostomskiego należy „Zaczyna się we Wrocławiu", powstałe na Sympozjum Wrocław w 1970. Według krytyków jest to jeden z najważniejszych przykładów polskiego konceptualizmu. Artysta zaproponował, by w regularnych odstępach umieszczać – najpierw w przestrzeni miasta, potem na kuli ziemskiej – dwie powtarzalne formy oznaczone symbolami „o" i „/". Rzeczywisty kształt tych form, opisanych przez artystę jedynie pojęciowo, nie miał znaczenia. „Miejsca ich pojawienia się – pisał artysta – nic nie znaczą, ich forma niczego nie wyraża".

Pomimo różnorodności środków wyrazu, w twórczości Zbigniewa Gostomskiego najważniejszym punktem odniesienia jest malarstwo oraz zagadnienia kompozycji i budowy dzieła. Kluczowa stała się struktura dzieła, również w znaczeniu niematerialnym, nazywana przez artystę „obrazem wewnętrznym". Już pierwsze prace Gostomskiego, które powstawały na przełomie lat 50 i 60. XX wieku ujawniają zainteresowanie strukturą dzieła, które znalazło wyraz w unizmie Strzemińskiego. Gostomskiego interesowała możliwość zatracenia iluzji przestrzeni, a nawet zniwelowania figury i tła, doskonałego zespolenia obrazu z otoczeniem. Tym samym artysta próbował zaangażować przestrzeń dużo większą niż powierzchnia dzieła. Rzeźby często stanowiły rozwinięcie koncepcji malarskiej.

39 †

## HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
1906-1993

**Fatum (do wiersza Norwida)**

szkło, 55 x 45 x 47 cm

estymacja:
**12 000 - 20 000 PLN**
2 600 - 4 400 EUR

„I

Jak dziki zwierz, przyszło Nieszczęście do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...
– Czeka –
Czy człowiek zboczy?

II

Lecz on odejrzał mu – jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu –
I spostrzegło, że on patrzy – co? skorzysta?
Na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się całą postaci wagą
– I nie ma go!"

**Cyprian Kamil Norwid, Fatum**

40 †

## HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
1906-1993

**Kompozycja**

szkło, 21 x 57 x 37 cm

estymacja:
**7 000 - 10 000 PLN**
1 600 - 2 200 EUR

Henryka Albina Tomaszewskiego określa się mianem nestora kompozycji w szkle. Swój indywidualny styl ukształtował po wielu latach mozolnych prób. Początkowo pracował w hucie szkła w Szklarskiej Porębie. Po pewnym czasie nawiązał kontakt z hutami podwarszawskimi: Targówka, Falenicy oraz Wołomina. Artysta w początkowej fazie swojej aktywności sporo eksperymentował – stopniowo zapoznawał się z właściwościami szkła i radził sobie coraz lepiej z jego kontrolą oraz formowaniem. Przez wiele lat tworzył w szkle unikatowym, modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiwaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy piszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi.

Szybko twórczość Tomaszewskiego zaczęła wyróżniać się nie tylko w Polsce, lecz także za granicą. Jak opisuje dzieła artysty Paweł Banaś: „Ustala własną – oczywiście nie bez związku z tradycją – estetykę tworzywa. W zestawieniu z budzącym powszechny podziw szkłem włoskim czy skandynawskim jego dzieła mogły wydawać się szokujące, wręcz barbarzyńskie" (Paweł Banaś, Henryk Albin Tomaszewski – artysta szkła, [w:] Paweł Banaś, Helena Michałowska, Henryk Albin Tomaszewski, Warszawa 1992, s. 14).

41

**IRENEUSZ KIZIŃSKI**
1937-2008

**Z cyklu "Wichry"**

szkło, 40 x 45 x 20 cm

estymacja:
**3 500 - 5 000 PLN**
800 - 1 100 EUR

„W przezroczystej masie mógł zamknąć powietrze, barwioną – malować. A kolory szkła są mocne, gorące, intensywne. Tym się zachłysnął, zafascynował. I wszystko w jego wyobraźni i kreacji – jedno w drugim, jedno na drugim – stawało się rzeźbą".

**Zofia Gebhard**

42 †

## MAREK CHLANDA

1954

**"Do widzenia",** 1986-1996

drewno, sklejka, tektura, cegły, drut, płótno, wosk, parafina, 70 x 370 x 180 cm
praca składa się z 9 elementów

estymacja:
**60 000 - 80 000 PLN**
13 000 - 18 000 EUR

**WYSTAWIANY:**
„Marek Chlanda, kolekcja poznańska", Galeria Muzalewska, Poznań, marzec 2007

„'Bycie artystą' zobowiązuje. Trzeba sobie po prostu na to miano zasłużyć. Nie raz, nie dwa, nie setką wystaw, ale spokojną werwą, wolnościowym rozmachem, na wszystkich etapach życia, aż do jego końca. W jakimś sensie sztuka produkuje wspaniały, wtórny układ immunologiczny, dając odpór bylejakości, próżności, pretensjonalności, resentymentom. Poza tym to jedno z zajęć, które nijak nie prowadzi do barbarzyństwa. To już jest COŚ, chociaż pozornie sztuka tak niewiele może, to jednak potrafi 'obrócić' życiem na wiele sposobów".

**Marek Chlanda**

Marek Chlanda to wszechstronny artysta zajmujący się rzeźbą, rysunkiem, malarstwem oraz performance'm. Inspiracjami dla jego realizacji są literatura, mitologia oraz mistyka. Debiutował w latach 70. i od początku zgłębiał zagadnienia performance'u i dokumentacji. W obrębie jednej pracy łączył różne obiekty, takie jak kawałki drewna, listewki, drewniane klocki, sznury. To właśnie te pierwsze eksperymenty doprowadziły artystę do zwrócenia się ku instalacjom.

Od lat 80. Chlanda zaczął stopniowo odchodzić od swych rysunkowych początków i sukcesywnie coraz bardziej koncentrował się na rzeźbie oraz organizowaniu przestrzeni poprzez zestawienie znaczących elementów. W trakcie tworzenia instalacji chętnie sięgał po naturalne surowce, takie jak nieobrobione drewno, żelazo czy substancje smoliste. Realizacje Chlandy często są wieloelementowymi zestawami, które rozkładane są nisko na ziemi. W podobnym duchu została utrzymana zaprezentowana praca. Składająca się z kilku elementów konstrukcja została wykonana z blachy, której końce zdobią drewniane elementy w kształcie miniaturowych schodów.

Prezentowana praca o tytule „Do widzenia" jest datowana na lata 1986-96. O twórczości Chlandy z lat 80. Jaromir Jedliński pisał: „Marek Chlanda transponuje najbardziej bezpośrednie doznania i doświadczenia tak życiowo jak intelektualnie w związkach z pewnymi, bliskimi mu intuicyjnie wypowiedziami artystycznymi. Przenosi pejzaże w obręb architektury. Jego prace w najmniejszym stopniu są zdeterminowane, określone, będąc śladem, procesem, wspomnieniem oraz samym poszukiwaniem przełożenia tego na język przestrzeni i działania. Proces wykonania pracy utożsamia z nią samą, ze sposobem jej uwidaczniania czy praktycznie rzecz biorąc, eksponowania. (...) Konstruowanie na podłodze czy przy ścianie obiektów stanowiących sekwencje stanów równowagi, obiektów niepodsiadających żadnych spojeń pomiędzy swymi elementami, bądź fiksowanych jedynie woskiem, przesyca te prace efemerycznością; w istocie efemeryczność, nieokreśloność i arbitralność asocjacji stanowią treść tej twórczości. Lub inaczej: treść poszczególnych prac stanowi sposób, w jaki są one wykonane. (...) Rzeźba, podobnie jak rysunek, jest w pracy Chlandy objawieniem (Epifania) istnienia pojmowanego jako proces, którego proces stanowi ukierunkowaną projekcję. (...) Naturalność tych objawień wzmagana jest przez naturalność substancji używanych do ich budowy: drewna, płótna, wosku, naturalnych pigmentów, obiektów znalezionych (a więc wewnętrznie tożsamych), nawet 'naturalne wymiary', w jakich swe prace postrzega ich autor. Sam język sztuki traktuje on w równie naturalny sposób, nawiązując do prac oraz sposobu myślenia innych artystów, a pomiędzy którymi sam najczęściej wskazuje na Kazimierza Malewicza, Richarda Serra, Bruce Naumanna, Samuela Becketta. Sztuka odpowiada na impulsy dowolnie wybierane przez każdego twórcę, lecz posiada siłę jedynie wtedy, gdy uczestniczy w uniwersalnych zagadnieniach artystycznych swego czasu. Twórczość Marka Chlandy, będąc nośnikiem nie tak kategorycznego światopoglądu jak w przypadku Beuysa i Rabinowitcha, zdaje się nadawać sztuce znaczenie pomocy życiowej" (Fragmenty tekstu Jaromira Jedlińskiego z katalogu „Miejsca Rzeźby", Warszawa 1988).

„MOJĄ PRACĘ ZWIĄZANĄ Z KONKRETNYMI MIEJSCAMI MÓGŁBYM ODNIEŚĆ DO ISTOTY JOIKU – PIEŚNI LAPOŃSKIEJ, W KTÓREJ MELODIA I SŁOWA SĄ TYM SAMYM. NIEZWYKŁA OSOBISTOŚĆ TEJ PIEŚNI POWODUJE, ŻE SŁUCHACZ MUSI ODCZUWAĆ SZCZEGÓLNY ZWIĄZEK Z OSOBĄ, KTÓRA ŚPIEWA (I VICE VERSA) I Z OTOCZENIEM, W KTÓRYM ŚPIEWA”.

MAREK CHLANDA

43

## LESZEK OPRZĄDEK
1964

**Kompozycja,** 2019

ceramika, 31 x 19 x 19 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'OPRZĄDEK | 2019'

estymacja:
**4 000 - 6 000 PLN**
900 - 1 300 EUR

„Leszek Oprządek jest artystą niestrudzonym w odnajdywaniu nowatorskich sposobów wypowiedzi. Sięga po nowe materiały i powołuje do życia nowe formy, dotychczas w sztuce nieznane. Potrafi łączyć w swojej twórczości nowoczesność z tradycyjnością. I przy ekstremalnym zróżnicowaniu wizualnej formy swoich prac w kolejnych fazach ich powstawania zawsze zostaje sobą, tą samą indywidualnością artystyczną. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że to nie forma stworzonej pracy, ani użyte w niej tworzywo jest dla artysty najważniejsze, ale zawarty w niej przekaz. W sferze formalnej znajduje on wyraz poprzez problem wnętrza i zewnętrza dzieła. W sferze treści ujawnia się w niemożności dostrzeżenia i uświadomienia sobie tego, co ukryte, tajemnicy pojętej asocjacyjnie i symbolicznie. Taką tajemnicę ukrywały już prace dyplomowe Oprządka: ceramiczne skrzynie z cyklu siedmiu sfer. Prostopadłościenne, z grubymi pokrywami, tylko niewielkimi otworami pozwalały zaglądać do ich wnętrza, gdzie majaczyły utajone, nieczytelne cienie. Potem, już po studiach ukończonych w 1991 tworzył artysta obiekty rzeźbiarskie, nadal ceramiczne, w kształcie płyt lub obelisków. Wypalane w naturalnych barwach gliny — ugru, ochry i czerwieni — były równie piękne kolorystycznie jak wspomniane skrzynie, a równocześnie pokryte oszczędnie lub gęsto znakami—zapisami rytowanymi w glinie. Z zamierzenia zgrzebnie i topornie wykonane, miały urok archaicznych znalezisk i pozostały utajnione, nie do rozszyfrowania”.

**Bożena Kowalska, Strażnik tajemnic [fragment], wstęp do katalogu wystawy Leszek Oprządek. Czarne myśli, Artemis Galeria Sztuki, Kraków 2016, s. nlb.**

44 †

## STANISŁAW WYSOCKI
1949

**Akt,** 1997

brąz, 30 x 10 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'StanWys | 2/4 AP | 1997
edycja: 2/4 AP

estymacja:
**3 000 - 6 000 PLN**
700 - 1 300 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

„Radość, płynąca z możliwości dotknięcia twardej powierzchni rzeźby, która rodzi się fizycznie w ogniu i powstaje z ognia wewnętrznego, duchowego, będąc jego ucieleśnieniem – jest dla Wysockiego wystarczającym spełnieniem ludzkiej potrzeby nieśmiertelności".

**Elżbieta Łubowicz**

„BYĆ MOŻE DOZNANIE SIŁY EROTYCZNEJ RZEŹB WYSOCKIEGO WYPŁYWA Z NIEŚWIADOMEJ PEWNOŚCI, ŻE SĄ ONE ‘TYLKO’ KOBIECE, ŻE NIE MIESZCZĄ SIĘ TAK DO KOŃCA W KATEGORII PŁCI I ŻE SA BLIŻSZE NIE TYLKO SEKSUALIZMOWI, CO RACZEJ MIŁOSNEMU ZACHWYTOWI, O JAKIM POWIADAMIAJĄ WIDZA NIESPOKOJNE PIONY BRYŁ, ROZLEWAJĄCE SIĘ NAGLE W JAKIEŚ CICHE JEZIORA MATERII”.

URSZULA MAŁGORZATA BENKA, „FORMAT”, NR 42, 2003

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

Jak wskazuje się w literaturze poświęconej twórcy zarówno metody, jak i technologia pracy Wysockiego może przywodzić na myśl te znane z szesnastowiecznych pracowni dawnych mistrzów. Artysta, podobnie jak jego poprzednicy poszukuje, najpierw w glinie, kolejno w brązie doskonałych proporcji, linii i charakterystycznego dla jego rzeźb kontrapostu. Niejednokrotnie twórczość Wysockiego, ze względu na harmonię rzeźb z otoczeniem oraz subtelną syntezę formy przyrównywana jest sztuce wielkiego mistrza tej dziedziny – Henry’ego Moore’a, którego miał szansę poznać osobiście. W 1980, po podjęciu decyzji i porzuceniu studiów na poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, Wysocki przyjeżdża do Berlina, gdzie otrzymuje możliwość praktykowania w słynnej odlewni rzeźb Hermann Noack Bildgiesserei. To właśnie tam spotyka Moore’a, który przekazał mu fascynację figurą ludzką oraz sposób operowania tworzywem i kształtowania rzeźbiarskiej bryły.

45 †

## STANISŁAW WYSOCKI
1949

**Akt,** 2002

brąz, 49 x 37 x 15 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'StanWys | 7/8 | 2002'
edycja: 7/8

estymacja:
**6 000 - 9 000 PLN**
1 300 - 2 000 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

46

## ROMAN SOLSKI

1957

**"Anne"**

brąz patynowany, 65 x 21 x 18 cm

estymacja:
**8 000 - 12 000 PLN**
1 800 - 2 600 EUR

Roman Solski edukację artystyczną odbył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował w pracowniach profesora Stanisława Kulona oraz Tadeusz Łodziany, u którego obronił dyplom w 1983. W latach 80. Łodziana był już jednym z najbardziej uznanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej, a jego sztuka wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość Solskiego, co widać w tworzonych przez niego formach. Łodziana dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie pozostając niezwykle harmonijne.

„Anne" to ascetyczna forma przyciągająca uwagę prostym, intrygującym kształtem oraz błyszczącą powierzchnią metalu, za pomocą której artyście udało się uzyskać dodatkowe walory światłocieniowe. W centrum artystycznych zainteresowań rzeźbiarza pozostaje kobiecy akt. Zarysów żeńskiej figury można doszukiwać się również w zaprezentowanej formie, w której anatomia została sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku. Mimo tej innowacyjności rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze.

47 †

## KAROL MUSZKIET
1904-1993

**Brzemienna**

drewno polichromowane, tkanina, 48 x 13 x 10,5 cm

estymacja:
**8 000 - 12 000 PLN**
1 800 - 2 600 EUR

Ta smukła postać kobiety z ciałem o silnie uproszczonych kształtach zdaje się bezpośrednio nawiązywać do czołowych realizacji rzeźby awangardowej I połowy XX stulecia. Widoczny jest tutaj wpływ drewnianych, ekspresjonistycznych form Ludwiga Kirchnera, a także pofragmentowanych, rozbitych kompozycji kubistów takich jak chociażby Pablo Picasso czy Georges Braque. Synteza i stylizacja, jakim poddał figurę kobiecą Karol Muszkiet, pozwala na odwołanie się do prymitywizującej sztuki ludowej i wytworów artystycznych kultur plemiennych, które to silnie inspirowały twórców na początku stulecia. Sztuka naiwna, nieprofesjonalna pociągała zarówno fowistów, kubistów, jak i ekspresjonistów. Jej pierwotny i nieprzefiltrowany przez zdobycze cywilizacji charakter zbliżał awangardowych eksperymentatorów do źródeł człowieczeństwa. Daleko posunięta deformacja była już natomiast dla artystów europejskich zabiegiem celowym, który przedstawiał rzeczywistość w nowej formie, prezentując tym samym odmienne, innowacyjne spojrzenie na świat.

Stworzona przez Muszkieta rzeźba kobiety zdradza też pewne wpływy Xawerego Dunikowskiego, co zresztą nie może nikogo dziwić, wszak był on jego uczniem. Podobnie jak profesor chętnie pracował w drewnie, przekształcając znane mu struktury i pokrywając je barwną polichromią. Technika dzieł Muszkieta jest niebywale interesująca. Przyglądając się prezentowanemu dziełu nieco bliżej, zauważyć można, że właściwie nie mamy tu do czynienia z klasyczną tematyką aktu, twórca bowiem „ubrał" w pewien sposób modelkę. Partie biustu, jak także trzymana przez nią draperia oklejone zostały tkaniną, która pokryta farbą zlewa się z właściwym materiałem, tworząc spójną całość. W podobnej stylistyce artysta przedstawiał głównie dwa tematy – postaci kobiece i macierzyństwo. Figury żeńskie ukazujące kobiety w ciąży wydają się bezpośrednim nawiązaniem do cyklu „Kobiet brzemiennych" jego mistrza. Guillaume Apollinaire w rozważaniach o sztuce awangardy, a dokładniej kubizmu, sformułował na początku XX stulecia tezy, które i w przypadku tej rzeźby Muszkieta wydają się bardzo trafne:

„U stóp cnót plastyki: czystości, jedności i prawdy leży pokonana natura. Na próżno napina się łuk tęczy, tętnią pory roku, tłumy istot pędzą ku śmierci; wiedza rozkłada i składa z powrotem to, co istnieje, światy umykają na zawsze naszym pojęciom, ulotne nasze wyobrażenia powtarzają się lub wskrzeszają własną nieświadomość, zaś barwy, wonie i wzbudzone odgłosy dziwią nas, by wnet zniknąć z królestwa natury".

**Guillaume Apollinaire, Kubiści. Rozważania estetyczne, tłum. Jan Józef Szczepański, Kraków 1959**

48

## ZOFIA WOLSKA
1934-2016

**"Kompozycja E",** 2004

brąz patynowany, 41 x 12 x 12 cm
sygnowany i datowany monogramem artystki: '2004/ZW'
sygnowany i opisany na plakietce: 'ZOFIA WOLSKA | Warszawa'

estymacja:
**10 000 - 15 000 PLN**
2 200 - 3 300 EUR

**POCHODZENIE:**
spadkobiercy artystki

**LITERATURA:**
Zofia Wolska. Sculpture, Warszawa 2000, s. 44 (il.)

Zofia Wolska uczęszczała do Liceum Sztuk Plastycznych w Kielcach. Jeszcze jako uczennica zdobyła nagrodę wojewódzką za rzeźbę „Nad konstytucją".
Edukację kontynuowała jako ostatnia uczennica sławnego Xawerego Dunikowskiego (rzeźbiarka zżyła się z mistrzem do tego stopnia, że nazywała go drugim ojcem). Nauczyciel wyraźnie wpłynął na jej twórczość – w ślad za nim Wolska interesowała się obrazowaniem figury ludzkiej w formie portretów i pomników. Artystka tworzyła zarówno rzeźby monumentalne, jak i niewielkie kompozycje ceramiczne.

Wolska brała udział w wielu konkursach na pomniki, między innymi: Bohaterów Ziemi Kieleckiej, Zwycięstwa i Wolności w Warszawie z 1967, międzynarodowym konkursie na Pomnik Żołnierza Polskiego i Niemieckiego Antyfaszysty w 1968, w którym uzyskała pierwszą nagrodę. Ważniejsze realizacje to Pomnik Rozstrzelanych w Kielcach z 1961, Pomnik Partyzantów w Świętej Katarzynie z 1962, Głowa Mikołaja Kopernika w kubańskiej Hawanie z 1973. Wolska znana jest z tworzenia portretów zarówno współczesnych, jak i historycznych osobistości, takich jak Jimmy Carter, Ronald Reagan, Vaclav Havel czy papież Jan Paweł II.

49

## ZOFIA WOLSKA
1934-2016

**"Kontynenty",** 1967

kamionka, 32 x 32 x 10 cm
unikat

estymacja:
**25 000 - 35 000 PLN**
5 500 - 8 000 EUR

**POCHODZENIE:**
spadkobiercy artystki

**LITERATURA:**
Zofia Wolska. Sculpture, Warszawa 2000, s. 68 (il.)

Prezentowana w katalogu praca to przykład kameralnej realizacji Wolskiej. Lapidarna forma odlana w brązie przedstawia skrótowo ujęte pięć postaci zbite ze sobą w małą grupę. Dzięki zastosowaniu przez artystkę bardzo oszczędnych środków wyrazu rzeźbę można czytać jak formę przedstawiającą oraz abstrakcyjną. W „Kontynentach" w pełni objawia się specyficzny sposób pracy artystki: Wolska, dbając o całokształt plastyczny, troszczyła się o uzyskanie perfekcyjnej formy z każdej strony.
Pracowała bez szkicu, dokładając warstwy gliny, jedną na drugiej, wciąż powiększając dzieło. W wyniku takiego działania powstawały kształtne lub bardziej ekspresyjne formy ludzkie. W reprodukowanym tu dziele, mimo użytego do odlewu brązu, wyraźnie można prześledzić sposób budowania pierwotnej kompozycji z ulubionej przez Wolską gliny.

50

## BARBARA ZBROŻYNA

1923-1995

**"Świecznik",** 1973

kamionka, 67 x 35 x 40 cm

estymacja:
**15 000 - 20 000 PLN**
3 300 - 4 400 EUR

**WYSTAWIANY:**
„Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny", Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993
Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995
„Barbara Zbrożyna, wystawa rzeźby i rysunku", Galeria DAP, Warszawa 1996
„Barbara Zbrożyna", Galeria Stefana Szydłowskiego, Warszawa 2001

**LITERATURA:**
Barbara Zbrożyna. Rzeźba, [red.] Anna Maria Leśniewska, Orońsko, 2006, nr kat. 163, s. 82 (il.)

W 1 połowie lat 70. XX wieku Barbara Zbrożyna wykonała serię świeczników. Ich formy nie zawsze sugerowały wizualnie przeznaczenie obiektów komunikowane jednocześnie przez nadaną im nazwę. Niemniej jednak cechą tych rzeźb jest to, że nawet wbrew pozorom niefunkcjonalności, można w nich umieścić świece. Prace te posiadają negatywowo-pozytywowe formy. Wykonane są z gliny kamionkowej ukształtowanej w ten sposób, że figura prezentuje zarówno miejsca wklęsłe, jak i wypukłe będące dwiema stronami jednej powierzchni, co daje wspomniany efekt pozytywów i negatywów.

Świeczniki, jeśli chodzi o ich znaczenie, z jednej strony pozostają przedmiotami użytkowymi, jednak – jak na sztukę rzeźby przystało – zwracają na siebie uwagę przede wszystkim formą i tym zakresem treści, który bezpośrednio z niej wynika. Przypominają minerały lub materię organiczną. Prezentowany w niniejszym katalogu świecznik może budzić nawet skojarzenia ze światem podwodnych roślin. To właśnie organiczność kształtów tej pracy nadaje jej niesamowitego wyglądu – daje wrażenie naturalnego osadu i tworu przyrody. Obok precyzyjnie opracowanych i polerowanych rzeźb Zbrożyny wykonywanych w kamieniu powstawały serie prac znacznie bardziej ekspresyjnych, naznaczonych śladem ręki artystki – należy do nich prezentowany tutaj obiekt.

Jak pisano w krytyce artystycznej początków lat 70. XX wieku, prace Zbrożyny miały wówczas dotykać tematu życia i śmierci. Jeśli pozostać przy takiej interpretacji, świecznik mógłby sugerować swoje rytualne przeznaczenie, związane z religią i obrzędowością (takimi wydarzeniami jak narodziny i śmierć). Może on jednak ewokować również codzienne rytuały – życie w domowym zaciszu.

51 †

## MARIA TERESA KUCZYŃSKA

1948

**Kompozycja**

ceramika, 46 x 18 x 21,5 cm

estymacja:
**5 000 - 8 000 PLN**
1 100 - 1 800 EUR

Maria Teresa Kuczyńska zajmuje się rzeźbą, ceramiką, rysunkiem oraz malarstwem. Rzeźby artystki oscylują na granicy abstrakcji oraz figuracji. Spod warstw swobodnie uformowanego materiału rzeźbiarskiego można dostrzec delikatne oraz subtelne zarysy postaci ludzkich. Przybierają one kształty torsów, ud, rąk czy zarysów talii. Kuczyńska sięga po różnorodne materiały – ceramikę, brąz czy porcelanę. Artystka studiowała w latach 1965-71 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) pod kierunkiem prof. Stanisława Horno-Popławskiego. W 1978 uczestniczyła w Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenzie, gdzie początkowo zdobyła złoty medal, a rok później Grand Prix. Artystka od połowy lat 80. mieszkała w Australii, gdzie tworzyła głównie rzeźby plenerowe w Melbourne, Sydney i innych miejscach. Warto wspomnieć, że stworzona w latach 1993-94 monumentalnych rozmiarów realizacja zdobi portal australijskiego Sądu Rodzinnego. W połowie lat 90. powróciła do ojczyzny, a w 2001 wykładała w Instytucie Szkła i Ceramiki w Höhr-Grenzhausen w Niemczech.

52 †

**MARIA TERESA KUCZYŃSKA**
1948

**Tors**

ceramika, 43 x 26 x 27 cm

estymacja:
**5 000 - 8 000 PLN**
1 100 - 1 800 EUR

**WYSTAWIANY:**
Plenery ceramiki polskiej, Wałbrzych 1984, s. nlb. (il.)

**LITERATURA:**
Plenery ceramiki polskiej. Wałbrzych `79-`83, katalog wystawy, Wałbrzych 1984, s. nlb.

53 †

## JÓZEF MAREK
1922-2020

**Postać**

brąz, 37 x 8 x 7 cm

estymacja:
**2 000 – 4 000 PLN**
500 - 900 EUR

Józef Marek był jednym z najważniejszych przedstawicieli twórczości rzeźbiarskiej na powojennej polskiej scenie. Studiował pod auspicjami Xawerego Dunikowskiego, w którego pracowni obronił dyplom w 1952. Z krakowską Akademią Sztuk Pięknych był związany przez wiele lat jako wykładowca, który wykształcił liczne grono artystów rzeźbiarzy, projektantów i designerów. W jego pracach często widać inspiracje zaczerpnięte z twórczości ludowej, ale też abstrakcji geometrycznej i organicznej.

54 †

## JERZY NOWAKOWSKI

1947

**"Introwersja...",** 1998

brąz, granit, 27 x 17 x 17 cm
na spodzie naklejka z opisem pracy: 'NOWAKOWSKI | JERZY | [...] | "Introwersja..." | Brąz-granit | unikat | 1998 r.'
unikat

estymacja:
**3 000 - 5 000 PLN**
700 - 1 100 EUR

Kuliste, rozbudowane przestrzennie rzeźby z cyklu „Introwersje" mają w sobie coś z kosmicznych zdarzeń. Zdają się wciągać widza do swojego wnętrza. Dla Jerzego Nowakowskiego, twórcy prezentowanej rzeźby, kompozycje z tego cyklu to powrót do przeszłości, w której zaprojektował wielką rzeźbę plenerową w Legnicy. Dwie hemisfery nieznanego globu łączą się bądź wręcz przeciwnie – są rozrywane w ostrych promieniach kosmicznego wybuchu. Dzieje się to nad ziemią, w jakiejś nieokreślonej przestrzeni, gdyż cokół został zredukowany do niewidocznych podpór. Katastroficzna wizja rozpadu planety w prezentowanych „Introwersjach" jest raczej próbą zafascynowania widza tym, co znajduje się w środku. Stanowi to ciekawą całość wraz z pracą „Ukryty wymiar", gdzie Nowakowski przedstawił prostą skrzynkę zbitą z desek. Zwyczajny z pozoru obiekt przestaje być skrzynką, kiedy zaglądamy do jej wnętrza, gdzie znajduje się wyrzeźbiona postać. Prezentowana praca z cyklu „Introwersje" zdaje się logiczną konsekwencją twórczych zainteresowań Nowakowskiego – dynamiczna akcja dzieje się we wnętrzu, ale nie jest to już rozrywana planeta w przestrzeni ani prosta acz zmyślna kompozycja wewnątrz pudełka, lecz obiekt sztuki o formie zdradzającej dbałość o decorum.

55 †

## KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

**"Sota" z cyklu" Ślady istnień",** 1996

brąz, granit, 17 x 22 x 15 cm
na spodzie naklejka z opisem pracy:
'KRYSTYNA NOWAKOWSKA | [...] | "Sota" - cykl ŚLADY ISTNIEŃ | BRĄZ - GRANIT UNIKAT | 1996 r.'
unikat

estymacja:
**2 000 - 4 000 PLN**
500 - 900 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**

Artystka ukończyła Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie obroniła dyplom pod kierunkiem Jerzego Bandury. Specjalizacją artystki są kameralne, unikatowe rzeźby odlane za pomocna techniki „traconego wosku". Cykl „ślady istnień" zajmuje szczególne miejsce w twórczości Krystyny Nowakowskiej. Człowiek w jej sztuce często przedstawiony jest jako delikatny oraz kruchy. Artystka w swoich realizacjach podejmuje egzystencjalne tematy związane z przemijaniem, życiem oraz śmiercią. Na serię „ślady istnienia" składają się przedstawienia codziennych przedmiotów, w których formach widoczne są odciski ciał ludzkich. Artystka opowiada o człowieku jako istocie, która ulega znacznie szybszej degradacji niż otaczające ją, nawet te pospolite, przedmioty. Pomimo iż to jego wytwory są o wiele trwalszym dowodem jego istnienia. Na cykl składają się rzeźby w formie krzeseł, foteli oraz sof. Przedstawiona kanapa jest swoistym dowodem życia, które już przeminęło. W swojej formie, co jest również podkreślone tytułem pracy, przypomina ludzkie ucho. W efekcie artystka w dwojaki sposób poskreśla nawiązania do świata ludzkiego i powiązanie przedstawionych przedmiotów z tematem przemijania.

56

## KRYSTYNA NOWAKOWSKA
1953

**"One V",** 2019

brąz, 81 x 19 x 8 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie:
'K.NOWAKOWSKA 2019 | UNIKAT'
sygnowany, datowany i opisany na nalepce na spodzie:
'KRYSTYNA | NOWAKOWSKA | "ONE V" | BRĄZ 2019'
unikat

estymacja:
**8 000 - 12 000 PLN**
1 800 - 2 600 EUR

„Sztuka Krystyny Nowakowskiej to opowiadana na wiele różnych sposobów ta sama historia. Historia o ludzkiej kondycji, egzystencji w nieprzyjaznym świecie, o codzienności i o przemijaniu. Refleksja nad rzeczywistością pozwala jej na rozładowanie leków i niepokoju, uspokojenie się, osiągnięcie katharsis".

**Maria Zientara**

57 †

## ZOFIA ARTYMOWSKA
1923-2000

**Mozaika,** lata 60. XX w.

ceramika szkliwiona, 85 x 62 cm

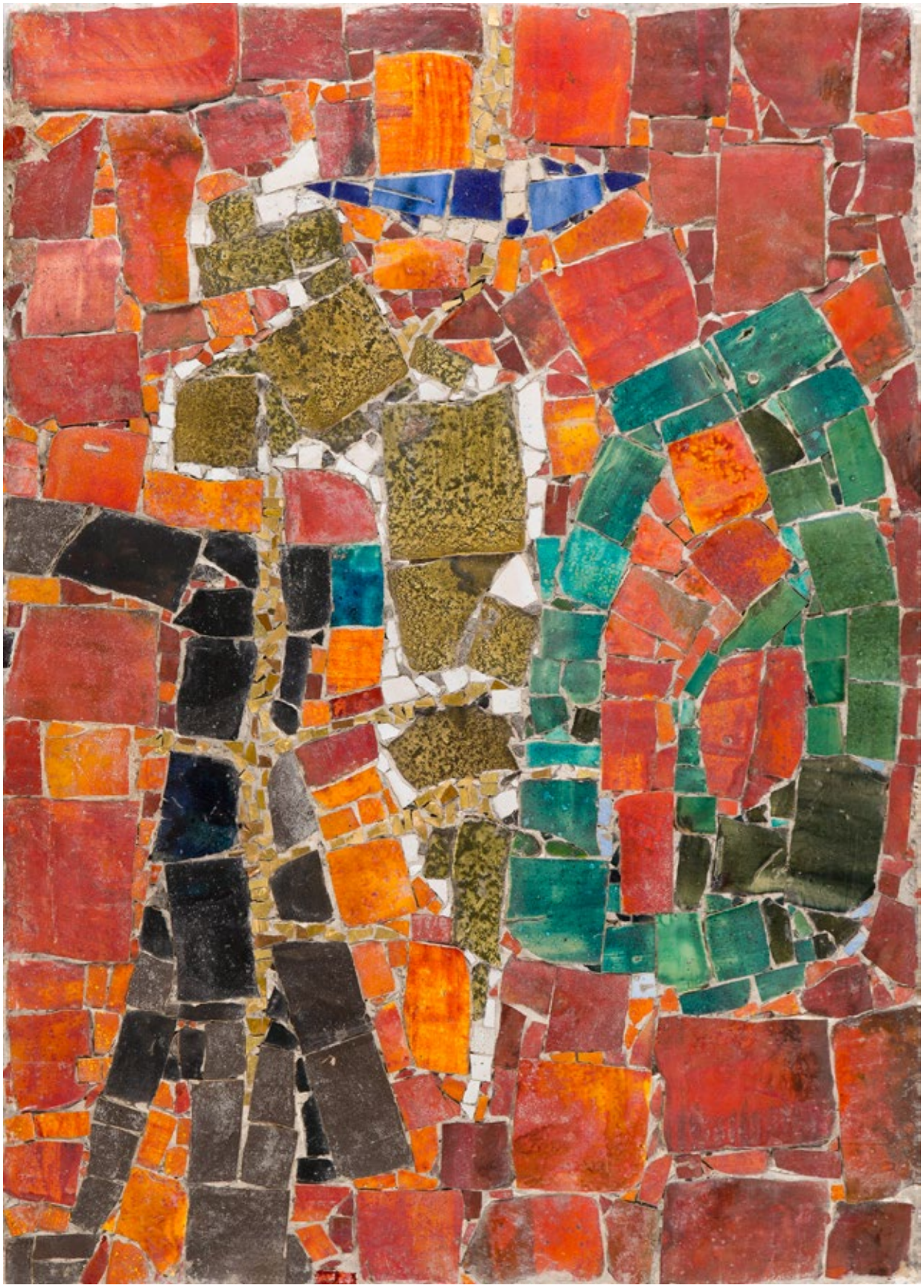
estymacja:
**5 000 - 10 000 PLN**
1 100 - 2 200 EUR

**OPINIE:**
autentyczność potwierdzona przez spadkobierczynię artystki

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

Zosia Artymowska początkowo zajmowała się malarstwem ściennym oraz mozaiką, później skupiła się na grafice, malarstwie sztalugowym oraz rysunku. W latach 50., stojąc w opozycji do wszechobecnego kapizmu, artystka zdecydowała na eksperymenty z kompozycjami niefiguratywnymi w mozaice ceramicznej oraz monotypie w niedużych formatach. Wraz z mężem Romanem Artymowskim po wojnie pracowała przy polichromii odbudowywanych kamienic na Starym oraz Nowym Mieście w Warszawie. Jest autorką takich realizacji jak fresk, który wykonała wraz z mężem na elewacji kamienicy Rynku Starego Miasta. Przedstawia on martwą naturę i putta. Wiele z jej realizacji wykonanych w przestrzeni miejskiej można oglądać i podziwiać do dziś. W jej dorobku znajduje się również m.in. graffiti przy ulicy Nowomiejskiej, ulicy kościelnej czy przy Nowym Rynku.

Artystka w latach 1945-50 studiowała na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uzyskała dyplom w pracowni Eugeniusza Eibischa. W latach 1950-51 pracowała jako asystentka na ASP. W 1954 została odznaczona Złotym Krzyżem Zasług. Ciekawym i intrygującym okresem w życiu artystki, który miał wpływ na jej twórczość, było podjęcie pracy dydaktycznej na uniwersytecie w Bagdadzie, gdzie wykładała malarstwo, rysunek oraz kompozycję. Artystka jest najbardziej rozpoznawalna poprzez swoje malarstwo skupione na cylindrycznych modułach, gdzie dzięki zastosowaniu światłocienia nadawała swoim formom charakter trójwymiarowy. Artymowska wystawiała swoje prace m.in. w Warszawie, Łodzi, Bejrucie i Nowym Jorku.



58 †

## MARIAN KONIECZNY
1930-2017

**Warszawska Nike**

brąz, drewno, 61 x 38 x 16,5 cm
na postumencie plakietka z opisem pracy: 'BOHATEROM | WARSZAWY | 1939-1945'
oraz plakietka z dedykacją
wymiary postumentu: 35 x 13,5 cm
edycja: 12/13

estymacja:
**15 000 - 20 000 PLN**
3 300 - 4 400 EUR

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Warszawa

Kompozycja Mariana Koniecznego, którą prezentujemy w niniejszym katalogu, jest bez wątpliwości znana wszystkim warszawiankom i warszawiakom. Pomnik Bohaterów Warszawy Mariana Koniecznego, znany także jako Warszawska Nike, znajduje się przy ulicy Nowy Przejazd. Z monumentalną rzeźbą – oryginałem pomniejszonej wersji, która znajduje się w katalogu – wiąże się długa historia oraz liczne trudności, które stanęły na drodze jej realizacji. Pomysł na upamiętnienie Powstania Warszawskiego rzeźbą pojawił się po odwilży 1956. Konkurs na nią ogłoszono w tym samym roku, a po raz drugi – w 1959. Spośród 106 projektów nadesłanych zarówno przez polskich, jak i zagranicznych autorów, wyróżniono koncepcję Koniecznego. Niebotycznych rozmiarów pomnik został odsłonięty w 1964. Miecz odlany z brązu waży około 1000 kilogramów, cała bryła – około 10 ton.

Podobnie jak zaprezentowany odlew, pomnik przedstawia kobietę w pozycji półleżącej. Postać w prawej ręce trzyma uniesiony miecz, a drugą rękę wznosi wysoko nad głową. Dzieło jest majestatycznym hołdem dla wszystkich, którzy zginęli w trakcie II wojny światowej, m.in. uczestników obrony Warszawy we wrześniu 1939, a także poległych podczas walk w trakcie powstania w getcie warszawskim oraz Powstania Warszawskiego. Do pomnika pozowała 11-letnia Hania Tarczyńska, córka architekta Jana Tarczyńskiego, której rysy ma heroiczna Nike. Wizerunek szybko rozprzestrzenił się i pojawiał masowo na pocztówkach, znaczkach czy monetkach okolicznościowych.

59

## POMNIK WODZÓW REWOLTY ANTYHISZPAŃSKIEJ W NIDERLANDACH

II poł. XIX w.

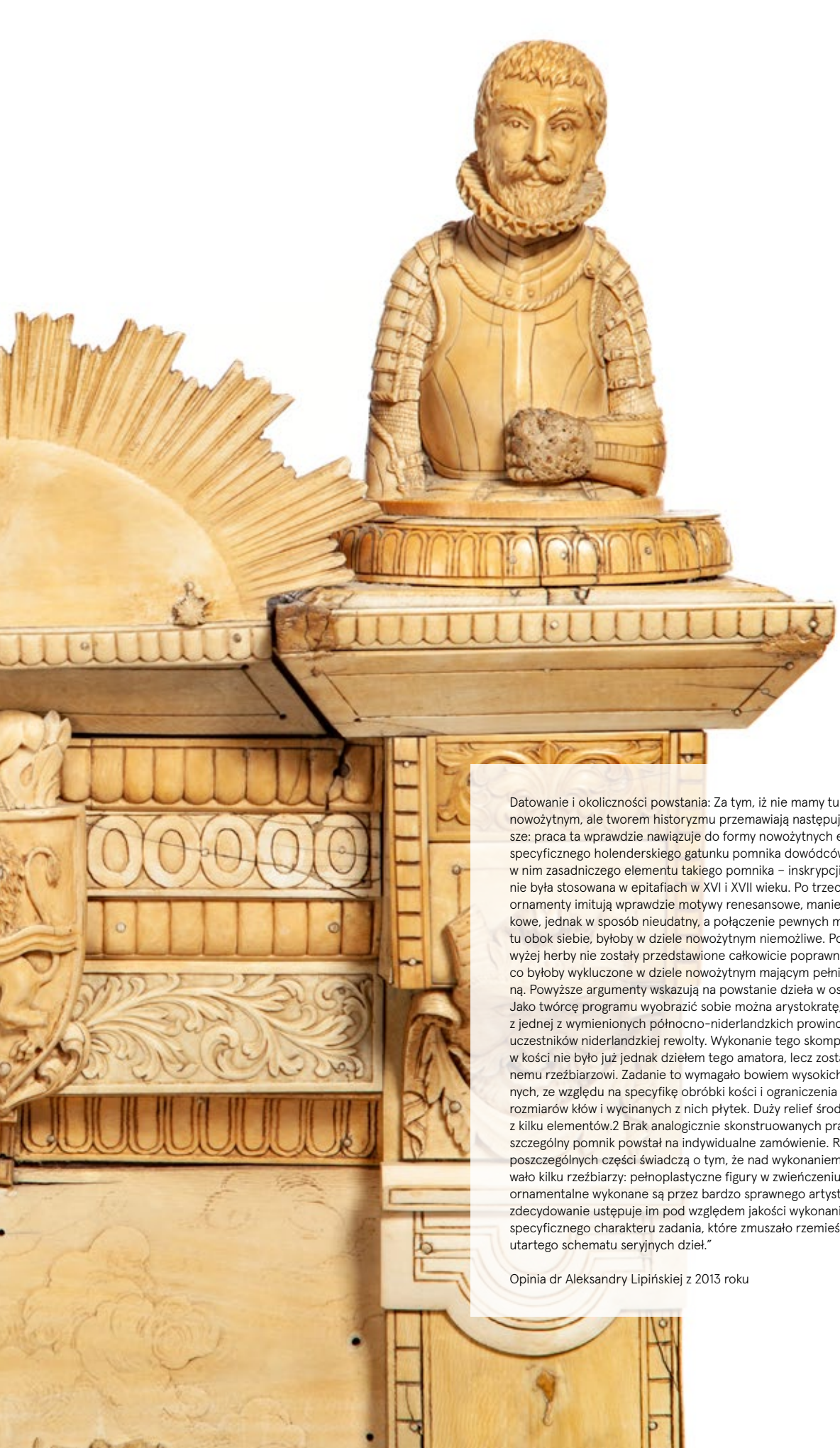
kość słoniowa, 112 x 55,5 x 12 cm
opisany na odwrociu: 'Poznań | 1936'

estymacja:
**180 000 - 220 000 PLN**
39 000 - 48 000 EUR

**OPINIE:**
opinia dr Aleksandry Lipińskiej z 2013 roku

**POCHODZENIE:**
kolekcja prywatna, Polska

„Identyfikacja ikonograficzna: Relief przedstawia dziewiętnastowieczną wizję jednej z bitew antyhiszpańskiej rewolty w Niderlandach w czasie Wojny Osiemdziesięcioletniej (1568 – 1648). Przedstawiona w tle sceny bitewnej panorama nie ukazuje konkretnego holenderskiego lub flamandzkiego miasta. Autor reliefu połączył kilka charakterystycznych motywów, takich jak masywna sylweta gotyckiego kościoła, czy wiatraki, aby przywołać stereotypowy obraz niderlandzkiego miasta. Także scena bitwy, w której uczestniczą po chłopsku ubrani gezowie dowodzeni przed niderlandzką szlachtę, to sumaryczna wizja typowa dla historyzmu. W tym kontekście figury mężczyzn w górnej części interpretować należy jako wodzów niderlandzkiej rebelii. Precyzyjna identyfikacja tych postaci jest jednak niemożliwa, ze względu ich uogólnioną charakterystykę. Nawet pozwalający zawęzić krąg „podejrzanych" identyfikujący element, jakim jest Order Złotego Runa nie rozstrzyga tej kwestii. Jego kawalerami było bowiem kilku niderlandzkich wodzów na czele z Wilhelmem Orańskim i pierwszymi „męczennikami Republiki": hrabiami Hoorn (Filip van Montmorency) i Egmont (Lamoraal I van Gavere), Antoonem II van Lalaing hrabią Hoogstraten. Członkami zakonu Złotego Runa byli także ich przeciwnicy, np. Ferdynand Álvarez de Toledo, książę Alba, Hermann von dem Bergh, Jean de Ligne. Na pewne przybliżenie kontekstu historycznego, w którym mogło powstać owo dzieło pozwalają przedstawione na nim herby Geldrii, Fryzji i Overrijsel. Świadczą one o tym, że intencją twórcy programu, było zapewne upamiętnienie jednej z bitew w Północnych Niderlandach. Mogłaby to być np. pierwsza zwycięska dla Niderlandczyków bitwa Wojny Osiemdziesięcioletniej pod Heiligerlee we Fryzji (1568), gdzie wojskami rebeliantów dowodzili dwaj bracia Wilhelma Orańskiego: Adolf i Ludwik van Nassau. Jednak pejzaż ukazany w tle nie odpowiada realiom topograficznym tej bitwy (por. rycina Fransa Hogenberga).



Datowanie i okoliczności powstania: Za tym, iż nie mamy tu do czynienia z dziełem nowożytnym, ale tworem historyzmu przemawiają następujące argumenty. Po pierwsze: praca ta wprawdzie nawiązuje do formy nowożytnych epitafiów, a ściślej – do specyficznego holenderskiego gatunku pomnika dowódców wojskowych1, jednak brak w nim zasadniczego elementu takiego pomnika – inskrypcji. Po drugie: kość słoniowa nie była stosowana w epitafiach w XVI i XVII wieku. Po trzecie: występujące w tej pracy ornamenty imitują wprawdzie motywy renesansowe, manierystyczne i wczesnobarokowe, jednak w sposób nieudatny, a połączenie pewnych motywów, które występują tu obok siebie, byłoby w dziele nowożytnym niemożliwe. Po czwarte: wspomniane wyżej herby nie zostały przedstawione całkowicie poprawne w sensie heraldycznym, co byłoby wykluczone w dziele nowożytnym mającym pełnić funkcję komemoratywną. Powyższe argumenty wskazują na powstanie dzieła w ostatniej ćwierci XIX wieku. Jako twórcę programu wyobrazić sobie można arystokratę, amatora lokalnej historii z jednej z wymienionych północno-niderlandzkich prowincji, być może potomka uczestników niderlandzkiej rewolty. Wykonanie tego skomplikowanego konceptu w kości nie było już jednak dziełem tego amatora, lecz zostało zlecone wykwalifikowanemu rzeźbiarzowi. Zadanie to wymagało bowiem wysokich kompetencji technicznych, ze względu na specyfikę obróbki kości i ograniczenia wynikające z niewielkich rozmiarów kłów i wycinanych z nich płytek. Duży relief środkowy musiano więc złożyć z kilku elementów.2 Brak analogicznie skonstruowanych prac wskazuje na to, że ów szczególny pomnik powstał na indywidualne zamówienie. Różnice jakości wykonania poszczególnych części świadczą o tym, że nad wykonaniem tego zlecenia pracowało kilku rzeźbiarzy: pełnoplastyczne figury w zwieńczeniu oraz niektóre motywy ornamentalne wykonane są przez bardzo sprawnego artystę, natomiast relief główny zdecydowanie ustępuje im pod względem jakości wykonania. Może to wynikać ze specyficznego charakteru zadania, które zmuszało rzemieślników do odejścia od utartego schematu seryjnych dzieł."

Opinia dr Aleksandry Lipińskiej z 2013 roku

60

## CARL KAUBA
1865-1922

**"Pokój" ("Peace")**

brąz patynowany, 68 x 27 x 22 cm
sygnowany na podstawie: 'C. Kauba'
wymiary podstawy: 4 x 28 x 28,5 cm

estymacja:
**15 000 - 20 000 PLN**
3 300 - 4 400 EUR

Carl Kauba urodził się i tworzył praktycznie przez całe życie w Wiedniu. Tam też studiował w Akademii Sztuk Pięknych. Swoją artystyczną edukację uzupełniał ponadto w jednej z najbardziej pociągających i rozwojowych stolic ówczesnej Europy, w Paryżu. Zdecydowaną większość jego rzeźbiarskiego oeuvre stanowią jednak kompozycje odwołujące się tematycznie do zupełnie innej i zdecydowanie odleglejszej przestrzeni. Kauba zasłynął bowiem jako twórca rzeźb inspirowanych Dzikim Zachodem. Kreował liczne przedstawienia Indian, rdzennych mieszkańców amerykańskiej ziemi oraz kowbojów, przybyszów ze Starego Kontynentu. Do dziś nie wiadomo, czy artysta kiedykolwiek odwiedził Stany Zjednoczone. Badacze różnie ustosunkowują się do owej kwestii, a źródła pisane konsekwentnie milczą. Dokładność, z jaką twórca odwzorowywał ów fascynujący i egzotyczny świat kostiumów i broni, świadczą jednak o dużej wiedzy w tym zakresie, co pozwala na wysunięcie hipotez o domniemanej podróży. Należałoby zadać tutaj pytanie, skąd wzięła się u niego tak niecodzienna jak na artystę wykształconego w akademickim kręgu tematyka. Otóż na początek lat 80. XIX stulecia przypada rozwój prozy, której główne wątki osadzone zostają w realiach Dzikiego Zachodu. To wówczas jeden z najsłynniejszych pisarzy tego gatunku, Karl May, komponuje swoje powieści, które zyskują szybko liczne grono odbiorców. W roku 1893 powstaje ikoniczna historia zatytułowana „Winnetou". Niewykluczone, iż Kauba właśnie m.in. stąd czerpał inspiracje dla swoich rzeźb. Jego formy, tak silnie oddające ducha i atmosferę amerykańskiej prerii, stały się na przełomie XIX i XX wieku towarem eksportowym i zaskarbiły sobie zainteresowanie kolekcjonerów po obu stronach Atlantyku.

PEACE
BY KAUBA

61 †

## JAROSLAV MARTIŠ

**Kompozycja**

granit, 62 x 26 x 21 cm
sygnowany na spodzie: 'MARTIS'

estymacja:
**2 000 - 4 000 PLN**
500 - 900 EUR

62 †

## PAVOL HAJDUK

**Kompozycja**

granit, 41 x 31 x 16 cm
sygnowany na spodzie monogramem artysty

estymacja:
**2 000 – 4 000 PLN**
500 - 900 EUR

63

**OSKAR ZIĘTA**
1975

**"Gliederfüßer",** 2017

stal szlachetna inox satynowana, 200 x 83 x 103 cm

estymacja:
**50 000 - 70 000 PLN**
11 000 - 16 000 EUR

„Gliederfüßer" przynależy do serii unikalnych obiektów przestrzennych zaprojektowanych przez Oskara Ziętę, które łączą w sobie możliwości nowoczesnej technologii oraz siłę natury. Ruch jest bowiem istotą koncepcji cyklu, a sama forma pracy zainspirowana jest przyrodą oraz sposobem poruszania się stawonogów. Analiza ich ruchu pozwoliła autorowi na jego odtworzenie w sposobie działania wirtualnego modelu. Prace z serii, jak przyznaje sam projektant: „symbolizują krzywą rozwoju ludzkiej cywilizacji, która w ostatnich latach przyśpiesza (rośnie). Napędzają ją odkrycia innowacje i pionierzy, którzy swoimi działaniami posuwają świat do przodu. Aby nadążyć, należy się adaptować i dostosować do zmiennego środowiska. To właśnie ruch (pęd) jest tworzywem nieskończonej liczby form „Gliederfüßer", a decyzją projektową staje się moment zatrzymania, zamrażając jedną z nich w dynamicznej pozie".

Oskar 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. Uosobieniem tej tendencji są rzeźby z cyklu „Gliederfüßer", będące przejściem między światem dwuwymiarowym a trójwymiarowym. Dzięki rozwojowi technologii możliwe jest bowiem, jak przyznaje projektant, przeniesienie ruchów ludzkiego ciała do przestrzeni wirtualnej. Dynamiczne formy uzyskano w wyniku procesu projektowania parametrycznego, polegającego na wykorzystaniu programów tworzących bryły na podstawie algorytmów i zadanych parametrów.

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.

fot. dzięki uprzejmości artysty

BMO

fot. dzięki uprzejmości artysty

64

## MAREK BIMER

**"Rycerz",** 2020

aluminium, 71 x 22 x 22 cm

estymacja:
**15 000 - 20 000 PLN**
3 300 - 4 400 EUR

W swoich rzeźbach Marek Bimer wykorzystuje różnorodne materiały, poczynając od tych tradycyjnych, takich jak metal, a kończąc na plastiku i formalinie. Zajmuje go szereg zagadnień artystycznych, zarówno te tradycyjne, związane ze studium formy i kształtu, jak również takie, które pozostają w związku z problemami współczesnej cywilizacji (jak na przykład degradacja środowiska spowodowana szkodliwą działalnością człowieka).

W prezentowanej pracy mamy do czynienia z metonimią uzyskaną za pomocą formy przypominającej rycerski, średniowieczny hełm. Staje się on tutaj znakiem rycerza. Jest to przykład rzeźby, w której artysta łączy dwa porządki: figuratywny i abstrakcyjny. Wyłącznie językowa sugestia, „literacki" naddatek sprawia możliwym natychmiastowe skojarzenie formy z jej desygnatem. Bez autorskiego tytułu mogłaby być ona odbierana jako abstrakcyjna figura, elegancki, wertykalny kształt. Rzeźba ta przedstawia zatem tradycyjny, uświęcony tradycją sztuki XX-wiecznej, motyw poszukiwań formalnych w obrębie kształtu abstrakcyjnego, ale przełamuje te czysto plastyczne rozważania poprzez iluzję uzyskaną przez zestawienie pracy artystycznej z jej tytułem.

Twórczość Bimera posiada zatem przynajmniej dwa oblicza: tradycyjne, rzeźbiarskie oraz to, w którym artysta zajmuje pozycję wobec zjawisk przyciągających uwagę społeczeństwa, będących przedmiotem debaty publicznej. Prezentowana praca należy zdecydowanie do pierwszej ze wskazanych kategorii.

65

## TOMASZ GÓRNICKI

1986

**"Tempted" z cyklu "Outer dark",** 2021

brąz, 76 x 24 x 19 cm
wymiary postumentu: 100 x 33,5 x 33,5 cm
sygnowany i opisany na postumencie: 'TEMPTED | GÓR | NIC | KI'
unikat

estymacja:
**20 000 - 30 000 PLN**
4 400 - 6 500 EUR

Górnicki w swojej twórczości podejmuje odważny dialog ze sztuką sakralną oraz malarstwem wielkich mistrzów. Korzysta z tradycji sztuki barokowej, czerpiąc z motywów klasycznej ikonografii. Przyznaje, że wykonywane przez niego rzeźby są próbą konfrontacji z własnymi demonami. Ilustrują wewnętrzny konflikt oraz stan nieprzerwanej walki. Zaprezentowana praca należy do cyklu „Outer dark". Postać nagiej kobiety z uniesionymi rękoma jest przedstawiona z zawoalowana twarzą, której nie możemy dostrzec spod materiału spowijającego jej oblicze.Tomasz Górnicki jest rzeźbiarzem młodego pokolenia. Na jego dorobek składają się zarówno monumentalne rzeźby oraz instalacje, jak i małe formy. W swojej sztuce sięga po różnorodne materiały takie jak stal, brąz, marmur czy glinę. Tworzy przede wszystkim w nurcie realistycznym, ale nie boi się eksperymentów z materiałami, które z upodobaniem zestawia w jednym dziele.

W 2010 ukończył z wyróżnieniem studia na Wydziale Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Janusza Antoniego Pastwy. Górnicki w swojej twórczości łączy warsztatowe wykształcenie z odwagą w realizacji projektów zaangażowanych społecznie odnoszących się do aktualnych wydarzeń. Ich tytuły i aranżacja często stanowią komentarz na temat związków kultury i polityki oraz opresyjności instytucji kulturalnych i narzuconych społecznych norm. Górnicki jest artystą bezkompromisowym, który często określany jest mianem miejskiego partyzanta. Miano to otrzymał po akcjach związanych z umieszczaniem swoich rzeźb w przestrzeniach publicznych bez zezwolenia. Wiele z rzeźb oraz wybór miejsca ich prezentacji było zaproszeniem do gry oraz interakcji z widzem. Artysta zdaje się wzywać widzów do aktywności oraz krytycznej obserwacji otoczenia. Górnicki stał się jednym z bohaterów książki pt. „Nie ma" autorstwa Mariusza Szczygła. W 2009 został laureatem stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Brał udział w licznych wystawach zbiorowych oraz indywidualnych w Nowym Jorku, Londynie, Cannes czy Berlinie.

66 †

**PAWEŁ ORŁOWSKI**
1975

**"Black rider",** 2018

brąz, 60 x 41 x 17 cm
opisany na podstawie: '2/8'
edycja: 2/8

estymacja:
**20 000 - 30 000 PLN**
4 400 - 6 500 EUR

„Tradycyjne, twarde materiały to dla mnie sposób na zatrzymanie czasu. Możliwość wysłania sygnału w przyszłość na temat tego, jacy jesteśmy i co nas aktualnie interesuje. (...) Wybierając klasyczne techniki i tzw. szlachetne materiały dążę do zatrzymania danej chwili, a w konsekwencji do pozostawienia po sobie konkretnej treści na długie lata".

**Paweł Orłowski**

67

## TAMARA BERDOWSKA
1962

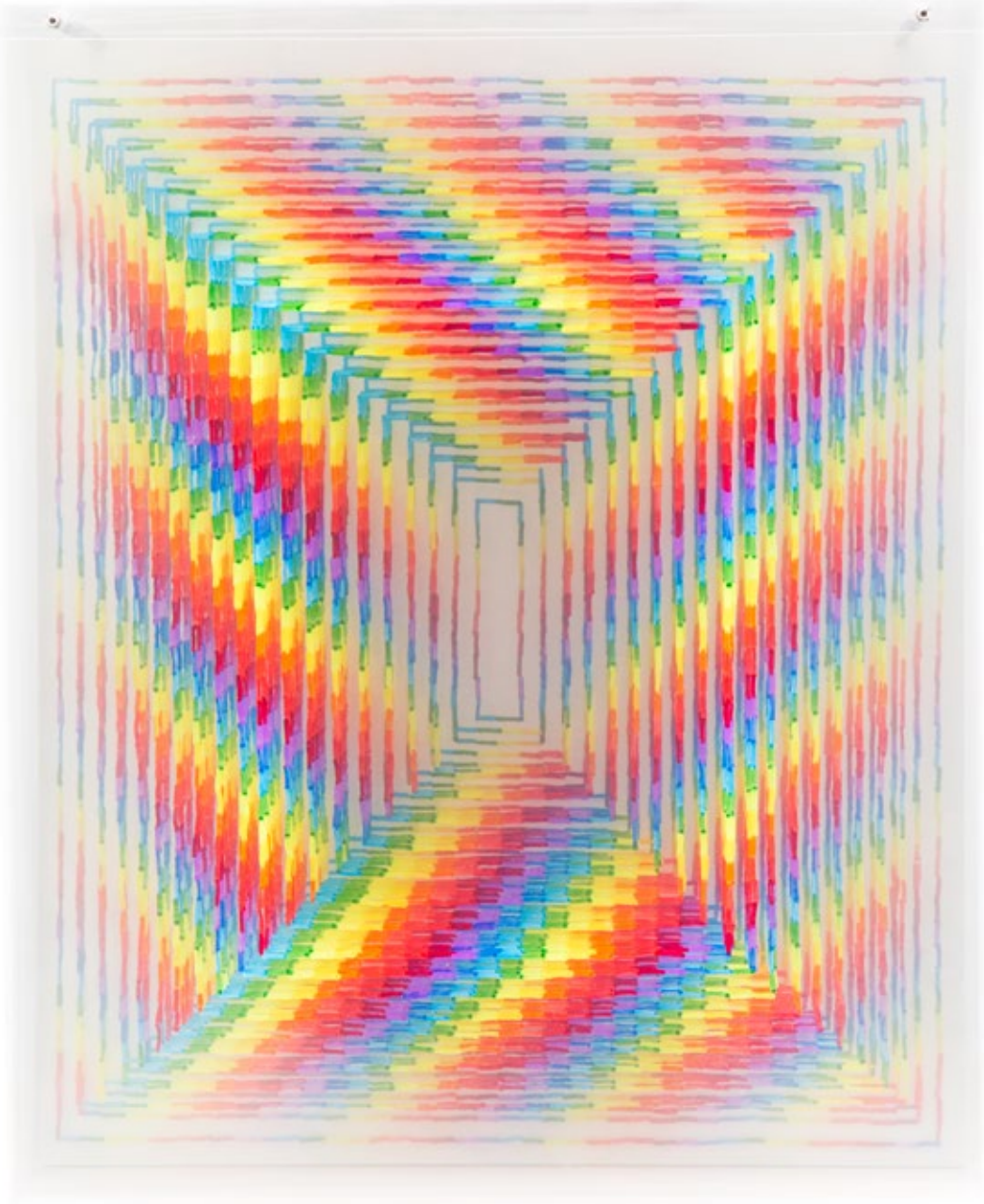
**"Rysunek przestrzenny",** 2021

akryl, folia, płyta, 51 x 42 x 22 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Tamara Berdowska | rysunek przestrzenny | Ł1, 2021'

estymacja:
**7 000 - 10 000 PLN**
1 600 - 2 200 EUR

Rysunki przestrzenne Tamara Berdowska komponuje na zasadzie zestawienia namalowanych na folii figur połączonych za pomocą metalowych prętów. Artystka nierzadko posługuje się długo schnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Dzieło w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozolnie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu, uchwycone na foliach i powieszone, dają złudzenie ruchu, a także wciągają widza do środka. Eksploatowanie możliwości płynących z powielania, geometryzacji, symetryczności form można odczytywać jako potrzebę porządkowania, dyscyplinowania otaczającej rzeczywistości, ale także jako poszukiwanie równowagi i bezpieczeństwa z nich płynących.

W przypadku zaprezentowanej pracy artystka posłużyła się żywymi, intensywnymi kolorami takimi jak żółty, fioletowy, niebieski oraz zielony. Najnowsze prace Tamary Berdowskiej wyróżniają się na tle jej wcześniejszej twórczości, w której artystka sięgała głównie po barwny stonowane, a kolorysta, którą stosowała, była monochromatyczna. Intensywne, żywe kolory nadają pracom takim jak ta dynamizmu.



68 †

## PAWEŁ ALTHAMER

1967

**Lalka - pan w beżowym płaszczu**

asamblaż, 34 x 27 x 12 cm
stempel z sygnaturą i opisem na plecach postaci:
'ALTHAMER | WARSZAWA | 674-01-45'

estymacja:
**3 000 - 5 000 PLN**
700 - 1 100 EUR

„Nazywaliśmy je 'faceci'. Duży nos, rozluźniona postawa, ręce w kieszeniach, jesionka w jodełkę, krawat, szerokie spodnie, szelki. Taki freak, ale zadbany. (...) pewnie to były moje nie do końca świadome autoportrety albo tęsknoty. Chciałem być wyluzowanym facetem, a duży nos miałem zawsze".

**Paweł Althamer**

69 †

## KAZIMIERZ MIKULSKI
1918-1998

**Lalka teatralna - brodaty mężczyzna w kapeluszu**

papier-mâche, tkanina, 71,5 x 21 x 22 cm

estymacja:
**4 000 - 6 000 PLN**
900 - 1 300 EUR

Kazimierz Mikulski był artystą w świecie sztuki znanym przede wszystkim jako twórca niezwykłego, surrealizującego malarstwa utrzymanego w duchu groteski, a także jako współtwórca legendarnego teatru Cricot 2, w którym występował jako aktor i niekiedy reżyser. Zajmował się też kolażem, rysunkiem, poezją, ilustrował książki i czasopisma dla dzieci, realizował filmy animowane i sztuki teatralne. Przez ponad trzy dekady swojej działalności artystycznej pracował również w Państwowym Teatrze Lalki i Maski „Groteska" założonym przez Zofię i Władysława Jaremów, odpowiadając za jego kształt plastyczny. Tworzył scenografie, lalki, maski i kostiumy do klasycznych utworów Brechta, Jarry'ego, Jerszowa, Mrożka czy Różewicza. Jako wszechstronny artysta, realizujący się w malarstwie, rysunku, animacji oraz poezji, Mikulski świetnie odnalazł się w sztuce scenograficznej, czego najlepszym przykładem są realizacje jego projektów scenicznych.

Kunszt i fantazja artysty szczególnie objawiają się w lalkach i maskach przygotowywanych przez niego przez ponad trzydzieści lat dla przedstawień teatralnych (zrealizowano ich około pięćdziesięciu). Przykładem takich realizacji są prezentowane prace – maska oraz lalka prezentująca brodatego mężczyznę w kapeluszu. Łączą one w sobie wszystkie cechy charakterystyczne dla estetyki Mikulskiego, jak delikatne rysy twarzy, linearne potraktowanie figury czy duże, bajkowe oczy, które zaobserwować można również w fizjonomiach bohaterek jego przedstawień na płótnach.

70 †

**KAZIMIERZ MIKULSKI**
1918-1998

**Maska teatralna - kobieta w kapeluszu**

papier-mâche, tkanina, 62 x 35,5 x 36,5 cm

estymacja:
**4 000 - 6 000 PLN**
900 - 1 300 EUR

„Siła wyrazu maski – znana przecież doskonale z antycznego teatru greckiego, a potem włoskiej commedia dell'arte – trafiła na podatny grunt. Dzięki Mikulskiemu, a później innym scenografom forma ta weszła na stałe do polskiego teatru lalek jako środek służący metaforyzacji teatralnego języka".

**Karol Suszczyński**

# ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

# PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA, "WESELE NA UKRAINIE"**

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

# W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROSŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW, NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

## PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:

ART OUTLET. SZTUKA DAWNA

20 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 KWIETNIA 2021

kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

27 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 MARCA 2021

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702

PRACE NA PAPIERZE

18 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIETNIA 2021

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980

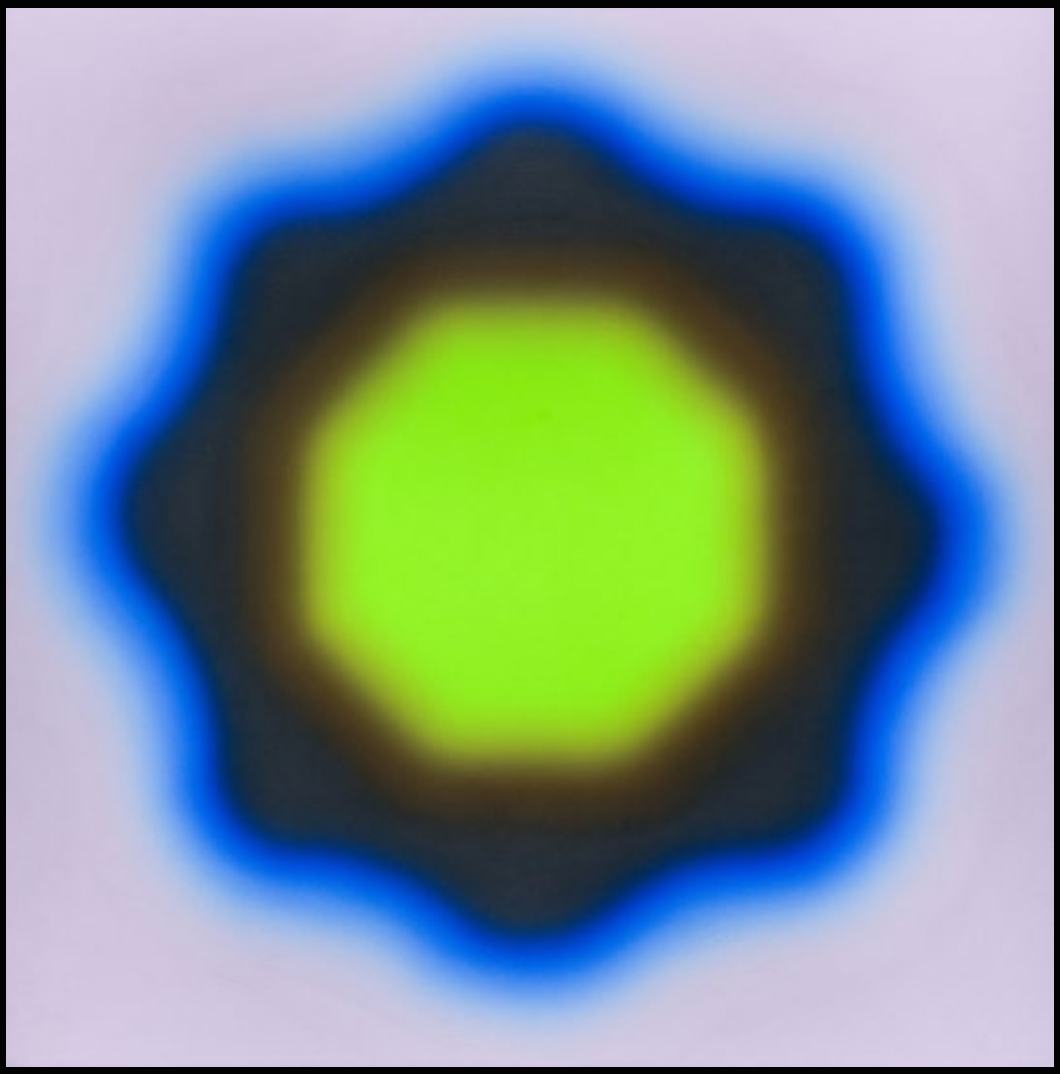
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

10 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 MAJA 2021

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/



# ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 000 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA “M22”

DESA UNICUM

# DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

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

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

22 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MARCA 2021

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701

PRACE NA PAPIERZE

13 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 KWIETNIA 2021

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

27 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 KWIETNIA 2021

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866

NOWE POKOLENIE PO 1989

17 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 MAJA 2021

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

# SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

**AUKCJA 18 MAJA 2021, 19:00**

**TEOFIL KWIATKOWSKI**
„Matka z dzieckiem"

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

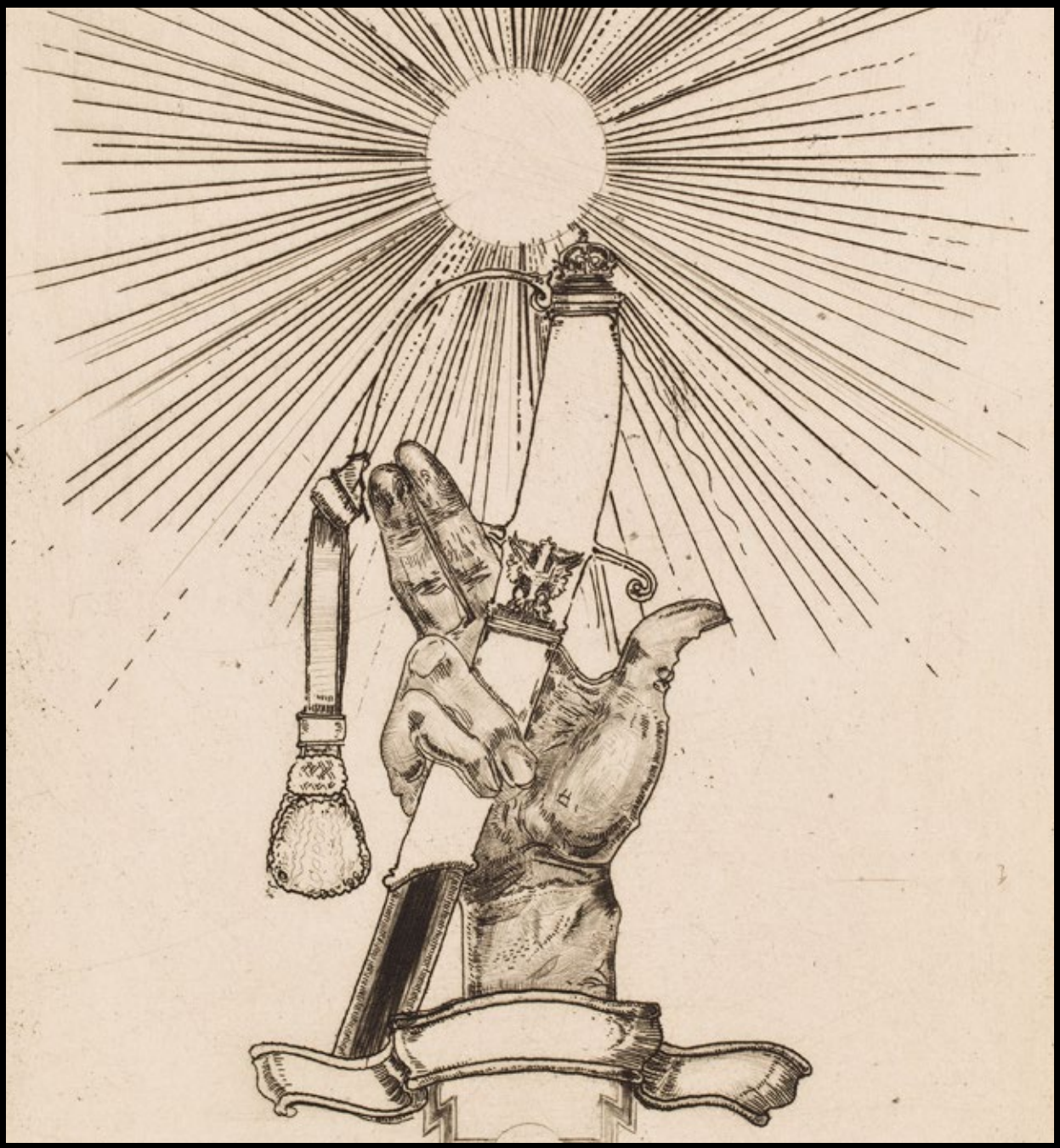
**WYSTAWA OBIEKTÓW**
4 – 18 maja 2021

# GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

**AUKCJA 27 KWIETNIA 2021, 19:00**

GUSTAW GWOZDECKI
„Przysięga II" („Alegoria szabla w słońcu"), ok. 1928



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

**WYSTAWA OBIEKTÓW**
17 – 27 kwietnia 2021

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

# PRZEWODNIK DLA KLIENTA

## I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II. AUKCJA

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

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub 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 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

# ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba I Formy Przestrzenne. · 881ARZ017 · 15 kwietnia 2021

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

**Należność za zakupiony obiekt**

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

**Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?**

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

BRABANK
APARTAMENTY

APARTAMENTY
O KOLEKCJONERSKIEJ
WARTOŚCI

W historycznym i kulturalnym sercu Gdańska, nad Motławą, stworzono unikalną przestrzeń, gdzie prym wiodą uwielbienie do sztuki i miasta. Można stąd dojść spacerem do Filharmonii Bałtyckiej, Gdańskiej Galerii Miejskiej, teatrów, muzeów. To miejsce godne koneserów.

**Zapraszamy do kontaktu z naszymi doradcami:**
**tel. 58 585 99 01, www.investkomfort.pl**

25 LAT INVEST KOMFORT

## AUTORZY TEKSTÓW

**Tomasz Dziewicki**
poz. 13, poz. 14, poz. 21, poz. 22, poz. 36
**Anna Kowalska**
poz. 48, poz. 49, poz. 53, poz. 54
**Marcin Lewicki**
poz. 10, poz. 50, poz. 64
**Agata Matusielańska**
poz. 5, poz. 33, poz. 34, poz. 51, poz. 52, poz. 55, poz. 56, poz. 57, poz. 65, poz. 67
**Maja Mazurkiewicz-Elgut**
poz. 37
**Michał Szarek**
poz. 13, poz. 17, poz. 19, poz. 20, poz. 23, poz. 25, poz. 27, poz. 28, poz. 29, poz. 30, poz. 32, poz. 47, poz. 59 (red.), poz. 60
**Alicja Sznajder**
poz. 1, poz. 2, poz. 3, poz. 4, poz. 7, poz. 8, poz. 11, poz. 12, poz. 35, poz. 39, poz. 40, poz. 41, poz. 44, poz. 45, poz. 46, poz. 63, poz. 66, poz. 68
**Anna Szynkarczuk**
poz. 6, poz. 9, poz. 38, poz. 42, poz. 43, poz. 58, poz. 69, poz. 70
**Marek Wasilewicz**
poz. 15 (red.), poz. 18, poz. 24, poz. 31

## RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE. 15 KWIETNIA 2021

## ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Igor Mitoraj, Pietrasanta, 1999, fot. Jacek Poremba, s. 20-21

Magdalena Abakanowicz, 1995, fot. Czesław Czapliński / FOTONOVA, s. 29

Magdalena Abakanowicz wśród rzeźb prezentowanych w Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995 fot. Wojciech Druszcz/East News, s. 36-37

„Mutanty stojące", 1992-94, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego, s. 40-41

Mutant, fot. dzięki uprzejmości Richard Gray Gallery, s. 46-47

Arman na tle „Long Term Parking", 1982, fot. Michel Lipchitz/AP/EAST-NEWS, s. 57

Magdalena Więcek, Lotna, 1967, Aalborg, źródło: Wikimedia Commons, s. 61

Auguste Rodin, źródło: Wikimedia Commons, s. 67

Auguste Rodin, Brama piekieł, 1880-1917, Musée d'Orsay w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons, s. 69

„Pocałunek" w pracowni Rodina, fot. Eugène Druet (1867 -1916), około 1898, Musée Rodin, Paryż, źródło: http://www.musee-rodin.fr/, s. 72

Constantin Brâncuși, Pocałunek, 1907-1908, zdjęcie z „Chicago Tribune", 25 marca 1913, źródło: Wikimedia Commons, s. 72

Wjazd Augusta Zamoyskiego do Zakopanego wieńczący jego 21-dniowy rajd rowerowy z Paryża, 28 VIII, 1925 fot. Henryk Schabenbeck, źródło: NAC Online, s. 78-79

Magdalena Gross, Czapla, lata 30. XX w., źródło: archiwum DESA Unicum, s. 88

Magdalena Gross obok rzeźby bażanta podczas wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1933 roku, źródło: NAC online, s. 88

Pocztówka wydana z okazji Międzynarodowej Wystawy Sztuki i Techniki w Paryżu odbywającej się w 1937 roku, źródło: Wikimedia Commons, s. 89

August Gaul, Żubr, ok. 1900, Kunstmuseum Moritzburg w Halle (Salle) źródło: nat.museum-digital.de, s. 89

Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.43116/IIIA, źródło: Biblioteka POLONA, s. 103

Auguste Rodin, Myśliciel, 1880, wersja z ogrodu Musée Rodin w Paryżu źródło: Wikimedia Commons, s. 104

Xawery Dunikowski z Kobietami brzemiennymi IV i V, fot. Józef Kuczyński, źródło: cyfrowe MNW, s. 108

Wlastimil Hofman, Madonna ze szpakiem, 1909, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, źródło: rogalin.mnp.art.pl, s. 109

Stanisław Wyspiański, Caritas (projekt do witraża dla katedry we Lwowie), 1893-94, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW, s. 109

Edvard Munch, Madonna, 1894-95, Nasjonalgalleriet w Oslo źródło: Wikimedia Commons, s. 110

Fotografia Madonny Xawerego Dunikowskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie źródło: Wikimedia Commons, s. 110

Maria Cybis podczas pracy nad rzeźbą anioła w swojej pracowni

w Steinway Mansion w Nowym Jorku, początek lat 40. XX w., s. 117

Bolesław i Maria Cybisowie podczas pracy przy freskach w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939, s. 117

August Rodin, Myśliciel (Le Penseur), 1880, National Gallery of Art w Waszyngtonie, źródło: nga.gov, s. 122

Konstanty Laszczka, Konik polny (La cigale), 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW, s. 122

Konstanty Laszczka wraz z uczniami w swojej pracowni, 1919-20, źródło: archiwum ASP w Krakowie, s. 123

Edward Wittig w swojej pracowni, 1934, fot. Willem van de Poll (fragment), źródło: Wikimedia Commons, s. 130

Edward Wittig, „Nostalgia", ok. 1903, Biblioteka Narodowa w Warszawie źródło: Biblioteka POLONA, s. 131

Pracownia Adama Myjaka w Zalesiu, 2002, fot. dzięki uprzejmości artysty, s. 154-155

„Gliederfüßer", fot. dzięki uprzejmości artysty, s. 224-225

„Gliederfüßer", fot. dzięki uprzejmości artysty, s. 226-227

---

**okładka front** poz. 13 Auguste Rodin, „Pocałunek" („Le Baiser"), 1901-1918
**okładka II - strona 1** poz. Magdalena Abakanowicz, Mutant, 2000
**strony 2-3** poz. 28 Wojciech Durek, Salome, 1929/odlew współczesny
**strony 4-5** poz. 22 Bolesław Biegas, „Wątpliwość" („Le Doute"), 1920/2019
**strony 6** poz. 19 „Szkoła Zakopiańska", Macierzyństwo, ok. 1935
**strony 8** poz. 35 Adam Myjak, z cyklu „Figury", lata 80. XX w.
**strona 12** poz. 37 Chen Wenling, Who are you?
**strony 254** poz. 57 Zofia Artymowska, Mozaika, lata 60. XX w.
**strona 256 - III okładka** poz. 65 Tomasz Górnicki, „Tempted" z cyklu „Outer dark", 2021
**okładka tył** poz. 10 Arman, „Long Term Parking", 2001
**koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska
**opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski
**zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
**prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

---

ISBN 978-83-66734-48-7
kod aukcji 881ARZ017

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