



DESA
UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 26 PAŹDZIERNIKA 2023 WARSZAWA













RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 26 PAŹDZIERNIKA 2023

CZAS AUKCJI
26 października 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
11 – 26 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

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

Natalia Kowalek
tel. 880 334 401
n.kowalek@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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



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



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



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na Papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



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



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



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



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Ambroziak Sylwester 38	Kubicka Zofia 58
Bałka Mirosław 11	Kujawska Aleksandra 69
Beksiński Zdzisław 9	Kuna Henryk 27
Berdyszak Jan 30	Lambert-Rucki Jean 23–26
Bębnowski Wacław 67	Laszczka Konstanty 66
Bimer Marek 51	Łodziana Tadeusz 40–41
Biskupska Bożenna 70	Matuszak Tomasz 35
Blajerski Zbigniew 54	Mazurek Waldemar 8
Borek Jarosław 36	Mirewicz–Czumaczenko Barbara Marzena 60
Boss–Gośławski Julian 75	Mitoraj Igor 1–4
Broniatowski Karol 37	Musiałowicz Henryk 15
Broniewska Janina 20–21	Myjak Adam 14
Brzozowski Marek 72	Nowak Józek 45–46
Chromy Bronisław 77	Nowakowska Krystyna 44
Cukier Stanisław 55, 68	Opala Jacek 74
Cybis Bolestaw 76	Orłowski Paweł 61
Cykowski Jan 57	Ryszka Adolf 39
Czumaczenko Janusz 16	Sobczyk Marek 13
Dalí Salvador 42–43	Solski Roman 50
Degas Edgar 53	Starczewski Antoni 12
Druszcz Przemysław 71	Szadkowska Magdalena 17
Dunikowski Xawery 5	Szkoła Zakopiańska 18–19
Durek Wojciech 29	Szukalski Stanisław 62
Gąsienica–Sobczak Stanisław 63	Więcek Magdalena 31
Górnicki Tomasz 6–7	Winiarski Ryszard 10
Gross Magdalena 28	Wolska Zofia 34
Hasier Władysław 32–33	Wysocki Stanisław 48–49
Jackowski Stanisław Stefan 52	Zawiejski Leon Mieczysław 64
Janensch Gerhard 56	Zieliński Kazimierz 59
Karny Alfons 22, 65	Zieliński Krystyn 73
Konieczny Marian 47	



DZIEDZICTWO ANTYKU

1 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Helios

brąz patynowany, kamień, 39,5 x 37 cm (całość)

sygnowany: 'MITORAJ'

opisany na odwrociu: 'H.C. I B220/1000 HC'

edycja: 220/1000

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

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

Igor Mitoraj



2 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz, 1988

brąz patynowany, kamień, 38 x 26,5 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'A 269/1000 H.C. I MITORAJ'
edycja: 269/1000

estymacja:
50 000 – 90 000 PLN
10 900 – 19 600 EUR

POCHODZENIE:
Artcurial, Paryż, 24.11.2021

„Mitoraj jest jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy XX wieku. Przywrócił współczesności rzeźbę antyczną, jednocześnie autorsko oraz zupełnie nowatorsko ją przetwarzając, nadając sztuce starożytnej Grecji nowe znaczenia i sensy”.

Agnieszka Stabro





3 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

Głowa

brąz patynowany, 57 x 28 x 31 cm (całość)
sygnowany i opisany: "MITORAJ | EA IV/IV"
edycja: IV/IV

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

108 700 - 152 200 EUR

LITERATURA:

Justyna Bielinowicz, Duch w marmurze, „Newsweek Polska”, nr 18, 4.05.2003,
s. 97 (il.)

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

Igor Mitoraj





DUCH ANTYKU

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

Igor Mitoraj

Analizując twórczość Igora Mitoraja, trudno nie dostrzec oczywistych konotacji z antykiem oraz grecko-rzymską kulturą. W jednej z rozmów artysta wyznał: „ponieważ ludzie patrzą kliszami także na sztukę, chciałbym powiedzieć, że moja sztuka nie jest kopią antyku. Staram się tylko tchnąć ducha antyku, reszta jest jak najbardziej współczesna” (fragment rozmowy z Łukaszem Radwanem, Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igorem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost” 2009, nr 29). Stwierdzenie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia całokształtu twórczości artysty, która niewątpliwie czerpie ze sztuki klasycznej, lecz uzupełnia ją o współczesny wyraz. Na powinowactwo figur Mitoraja z antycznymi posągami wpływ miało obcowanie z rzymskimi kopiami w trakcie jego nauki na krakowskiej Akademii. Poznanie faktycznych antycznych pierwowzorów jest bowiem zupełnie niemożliwe. Posąg Fidasza, mistrza artysty, podobnie jak pozostałe rzeźby najwybitniejszych twórców epoki, uległy destrukcji, co nasuwa kolejną myśl o twórczej mistyfikacji Mitoraja. Powiązanie rzeźb artysty z antycznymi posągami sprowadza się wobec tego jedynie do nadania im przez artystę mitologicznych tytułów, które jednak nie zawsze mają swój odpowiednik w greckiej mitologii.

Dzieła Igora Mitoraja można określić mianem tajemniczych kompozycji, których pełne znaczenie nie zawsze jest oczywiste dla widza. Wiele z nich stanowi swoiste łamigłówki lub złożone rebusy, które wymagają rozszyfrowania. Kluczem do zrozumienia tych prac często jest znajomość historii, mitologii oraz literatury, starożytnej greckiej i rzymskiej, a także współczesnej. Aby odkryć znaczenie wielu form i symboli ukrytych w twórczości Mitoraja, musimy podążać za jego bogatą wiedzą i wyobraźnią artystyczną. Nawet jeśli uda nam się zidentyfikować mitologiczne i poetyckie motywy, które leżą u podstaw poszczególnych rzeźb, nadal nie odkryjemy wszystkiego, co rzeźbiarz zamierzał w nich przekazać.

4 ↑

IGOR MITORAJ

1944–2014

Tindaro con piede, 1988

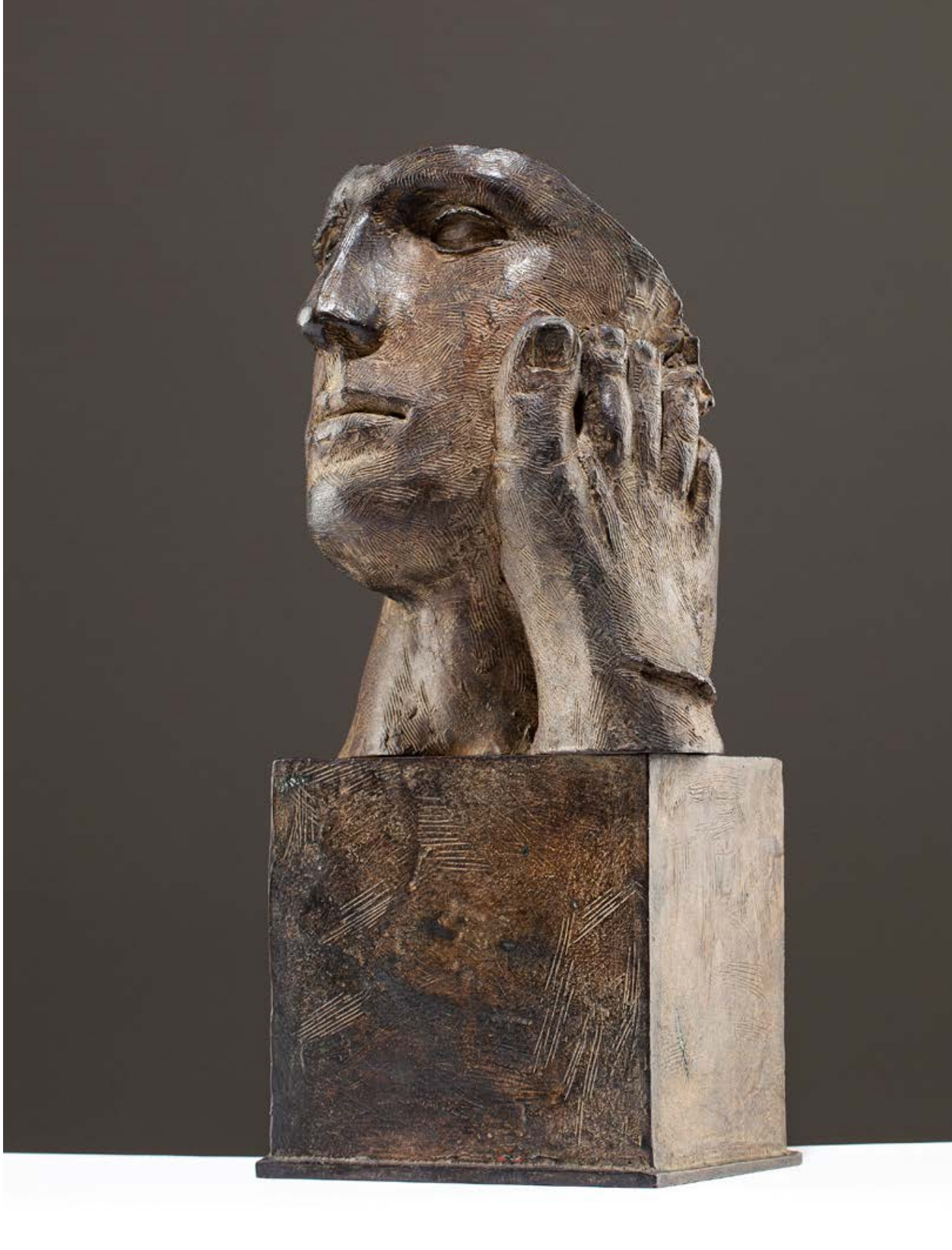
brąz patynowany, 35 x 17 x 14 cm (całość)
sygnowany i opisany: 'MITORAJ 3/8' oraz znak odlewni: 'Fonderia M Italy'
edycja: 3/8

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
43 500 – 65 300 EUR

OPINIE:
uwierzytelnienie artysty z dnia 22 lipca 1999 r

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska
Galleria Contini, Wenecja
kolekcja prywatna, Florencja

Forma rzeźb Mitoraja nieustannie ulega postmodernistycznej transformacji, gdzie niemal na naszych oczach jedna forma przeobraża się w kolejną. Możemy zaobserwować przeróżne kontaminacje, połączenia oraz przesunięcia najbardziej zaskakujących fragmentów rzeźb z innymi, co doskonale widać w pracy prezentowanej w katalogu. Artysta świadomie odejmuje części ciała i twarzy swoim postaciom, stylizując własne prace na muzealne dzieła, które przetrwały wieki, lecz nie bez uszczerbku. To właśnie kategoria „fragmentu”, charakterystyczna dla myśli neoklasycystycznej XVIII stulecia, zdaje się kluczowa w rozumieniu fenomenu Mitoraja. Wówczas zarówno w pisarstwie, jak i w sztuce odnotowano, że to właśnie skrawek, okrucz przeszłości, potrafi ze szczególną siłą działać na wyobraźnię. Jakkolwiek głównym tematem prac Igora Mitoraja pozostaje człowiek, to bardzo niewiele rzeźb przedstawia postaci ludzkie w całej okazałości. Znacznie chętniej artysta „portretuje” same głowy, twarze, torsy, ręce czy stopy, które niczym cytaty powiela w swoich kolejnych realizacjach. Fragmentaryczność i destrukcja to charakterystyczne dla twórczości Mitoraja cechy, które zapewniają jego pracom należne im miejsce w sztuce współczesnej.



5 ↑

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

"Kazimierz Wierzyński"

brąz, granit, 44 x 20,5 x 26,5 cm (całość)
sygnowany i opisany z tyłu: 'Xawery Dunikowski | KAZIMIERZ | WIERZYŃSKI'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 400 – 6 600 EUR

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

Mimo to ów cykl i praca nad nim wywarły duży wpływ na wyobraźnię Dunikowskiego. Artysta kontynuował go w latach 1954–61, przygotowując tzw. Panteon Kultury Polskiej. „Fascynowały go osobowość, charakter, psychika i przeżycia wypisane na twarzy człowieka, dlatego przez cały okres powojenny nadal rzeźbił portrety. Powrócił myślą do swoich wcześniejszych dzieł i w nowych okolicznościach podjął powtórkę z przeszłości — między 1953 a 1961 rokiem pracował nad nową serią Głów wawelskich, która łączy go ze wspomnieniem lat dwudziestych. Cykl ten, znany również pod nazwą Panteonu Kultury Polskiej, był silnie zróżnicowany typologicznie. Artysta wymodelował dziesiątki głów dawnych bohaterów, artystów i uczonych (Aleksandra Malbchowska-Luty. *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 265). Głowa, jednego z członków grupy Skamender – Kazimierza Wierzyńskiego zbudowana jest w sposób syntetyczny, swą formą nawiązuje do drewnianych realizacji portretowych, między innymi Stanisława Wyspiańskiego. Wieniec laurowy, którym udekorowana jest głowa poety posiada stylistyczne konotacje z wizerunkiem Adama Mickiewicza z I cyklu Głów Wawelskich.





6 †

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Damage makes a meaning"

brąz, 73 x 40 x 25 cm

sygnowany, opisany i opisany na postumencie:

'DAMAGE MAKES A MEANING | 7/8 | GÓR | NIC | KI+'

edycja: 7/8

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 100 – 17 400 EUR

„Tak naprawdę dzieła artystyczne bazują na publiczności. Bez ludzi, którzy je obserwują i odczuwają na swój sposób, nie byłoby sztuki. Tworzenie ‘do szuflady’ nie ma sensu”.

Tomasz Górnicki





Tomasz Górnicki jest jednym z najzdolniejszych rzeźbiarzy młodego pokolenia, który z zacięciem, krytycznie przygląda się otaczającej go rzeczywistości. Górnicki podejmuje odważny dialog ze sztuką sakralną oraz malarstwem wielkich mistrzów. Korzysta z tradycji sztuki barokowej, czerpiąc z motywów klasycznej ikonografii. Ilustrują one wewnętrzny konflikt oraz stan nieprzerwanej walki, która jednak prowadzi do straty. Na dorobek rzeźbiarza składają się monumentalne rzeźby oraz instalacje, a także małe formy. Autor tworzy przede wszystkim w nurcie realistycznym, ale nie boi się eksperymentów z materiałami, które z upodobaniem zestawia w jednym dziele. Pracuje w kamieniu, brązie, aluminium, ale także szyje czy fotografuje. Dodatkowo słynie z „partyzanckiego” podejścia do sztuki i rzeźb pojawiających się bez ostrzeżenia w przestrzeni miejskiej. Jak niespodziewanie

ukazują się na ulicach, tak również znikają po pewnym czasie. Górnicki podejmował wspomniane działania dla zabawy – umieszczał swoje obiekty w przestrzeniach, gdzie toczy się normalne, rutynowe życie. Artysta w swoich realizacjach łączy warsztatowe wykształcenie, które zdobył na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby, z niezwykłą oryginalnością oraz odwagą w realizacji zaangażowanych społecznie projektów.

W zaprezentowanej rzeźbie artysta podejmuje wątki związane z męskim ciałem. Poprzez zastosowanie metalowych, cienkich prętów rzeźbiarzowi udało się oddać bezwład ciała postaci. Jej specyficzny układ dłoni oraz wyraz twarzy nadaje realizacji wymowny charakter duchowego uniesienia.





7 ↑

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Floating"

brąz patynowany, 93 x 50 x 36 cm

sygnowany i opisany na postumencie: 'GÓR | NIC | KI | FLOATING'

estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

15 300 – 19 600 EUR



8 †

WALDEMRA MAZUREK

1961

"Tors mechaniczny", 2021

marmur, brąz patynowany, 110 x 19 x 18 cm
sygnowany: 'MAZUREK'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

„Natomiast w wypadku metali inna rzecz gra rolę. Metal ma inną wytrzymałość, można realizować tu bardzo ciekawe konstrukcje i wykorzystać jego specyficzne możliwości technologiczne, na przykład to, że metal nie potrzebuje dużego punktu podparcia, wówczas można osiągnąć konstrukcję bardziej misterną, lekką. W kamieniu siłą rzeczy bryła musi być bardziej zwarta, nie można go osłabić, bo po prostu się rozleci. Jeśli forma ma być ażurowa, ulotna, nie nadaje się do kamienia. Kamień lubi blok, zwarte, proste formy”.

Waldemar Mazurek



CZAS

51

0

6

53

55

56

64

66

71

73

74

75

76

82

84

86

87

91

92

93

94

95

96

9 †

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929–2005

Głowa, 1957–1962

drewno, gips patynowany, 24 x 18 x 16 cm

estymacja:

350 000 – 500 000 PLN

76 100 – 108 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, 2005

kolekcja prywatna, Polska

Muzeum Śląskie w Katowicach (depozyt)

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Głowa jest wspaniałym polem do improwizacji. Lubię improwizować, konstruować, przekonstruowywać, a szczególnie lubię wariacje. Taką technikę spotykamy w muzyce, sądzę więc, że jest ona możliwa i w malarstwie. Żeby wariacje były powszechnie czytelne dla kogoś, kto nie jest wciągnięty w samą technikę malowania, temat tych wariacji musi być powszechnie znany. Głowa to właśnie taki temat – nawet głowa z trzydziestoma oczami, pięcioma nosami będzie nadal głową, wszyscy ją tak odczytają”.

Zdzisław Beksiński



MASKI - ELEGANCKI MINIMALIZM I INSPIRACJE SZTUKĄ AFRYKAŃSKĄ

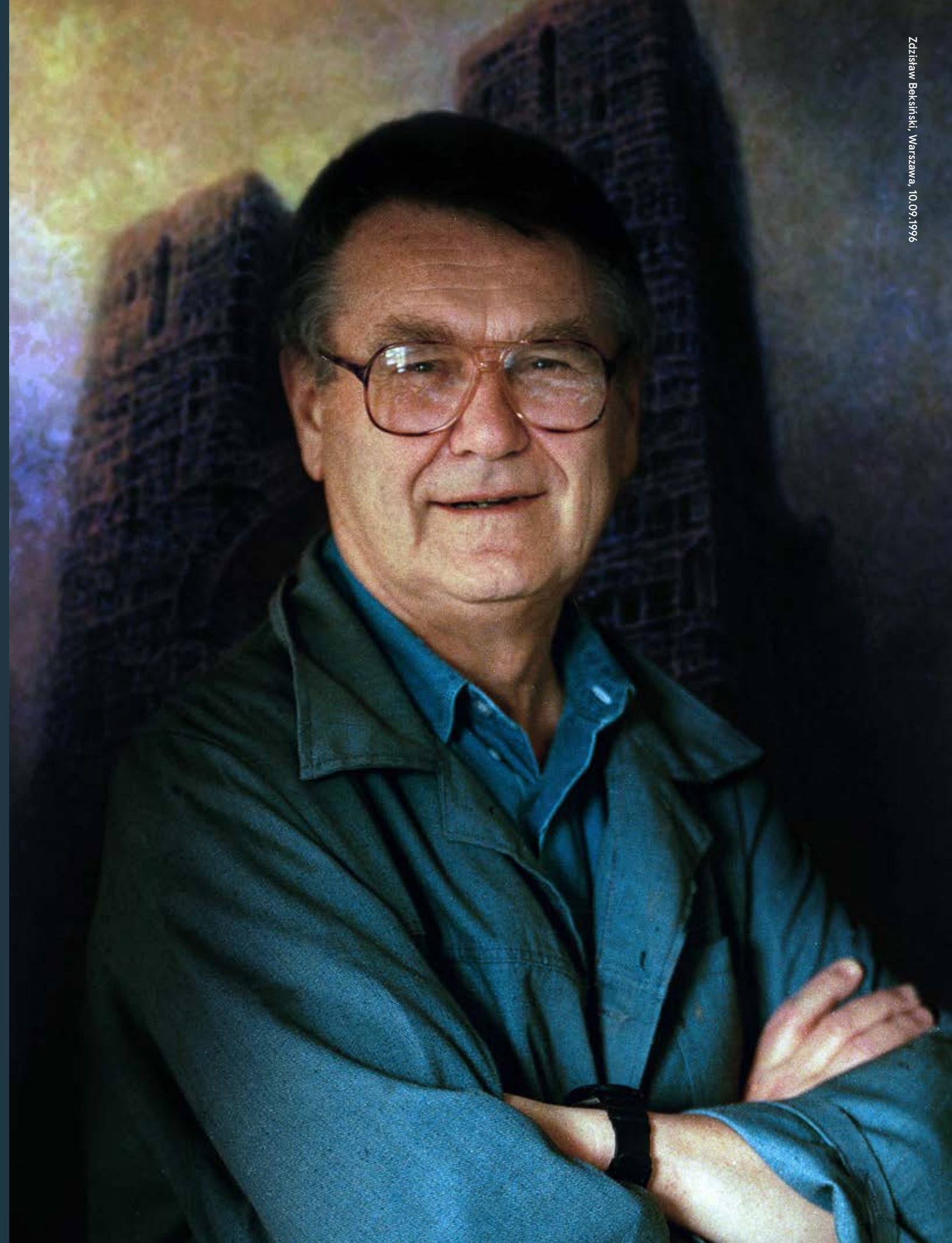
Zdzisław Beksiński zastąpił przede wszystkim jako twórca ikonicznych, przepęt-nionych grozą, surrealistycznych kompozycji. Warto jednak zaznaczyć, że był artystą interdyscyplinarnym, posługującym się wieloma technikami artystycznymi, czego potwierdzeniem są eksperymentalne fotografie, liczne grafiki komputerowe, rysunki, a także formy przestrzenne. Rzeźb, takich jak prezentowana, Beksiński wykonał niewiele: wszystkie datowane są na lata 1957-62. W tym okresie powstała również prezentowana w niniejszym katalogu czarna głowa o pustych oczodołach wykonana z gipsu polichromowanego na czarno.

Formy przestrzenne były niezwykle istotnym etapem twórczości Zdzisława Beksińskiego. To właśnie dzięki reliefom, wykonanym w duchu aluzyjnej abstrakcji, twórca na dobre zaistniał w historii polskiej kultury. Wszedłszy w dominujący nurt sztuki nieprzedstawiającej, kreował swoje dzieła we właściwy sobie, niezależny sposób i świadomie odrzucał panujące tendencje. Zbiór niezwykle interesujących, wielopłaszczyznowych, abstrakcyjnych prac autor przekazał w latach 60. Muzeum Narodowemu we Wrocławiu. W latach 60., w tym samym czasie co reliefy, powstawały figuratywne kompozycje o literackich tytułach. Przedstawiają one uproszczone twarze, ukazane w układzie en face, których elementy składowe – oczy, usta i nos – podlegają zwielokrotnieniu. Kilka z tych dzieł, analogicznych do prezentowanego obiektu, znajduje się w zbiorach sanockiego muzeum. Porzucenie przez Beksińskiego rzeźby na rzecz rysunku w 1962 nie było spowodowane brakiem zainteresowania. Wręcz przeciwnie; jako powód artysta podawał prozaiczne ograniczenie przestrzenne i brak odpowiednich warunków.

Zważając na specyficzny wolumen, geometryzację i uproszczenia cykl głów Beksińskiego przywodzi na myśl plemienną sztukę afrykańską, zwłaszcza figury i maski wykonane z ciemnego i twardego drewna. Inspirowała ona rzeźbiarzy już od 1 połowy XX wieku. Sięgał do niej Jacob Epstein po przyjeździe do Europy, gdy szokował publiczność odejściem od wzorców klasycznych na rzecz dzieł z Indii, wysp Pacyfiku i Afryki. Afrykańskie maski silnie wpłynęły na Amadeo Modiglianiego, co odcisnęło piętno zwłaszcza na jego przedstawieniach głów wykonywanych bezpośrednio w drewnie, bez uprzedniego modelowania w glinie.

W inspiracji sztuką starożytnych Majów i Celtów tworzył także jeden z najśłynniejszych rzeźbiarzy wszech czasów – Henry Moore. Trop inspiracji jego sztuką odnajdujemy w serii głów, do której należy prezentowana praca. Brytyjczyk wywarł wpływ na całe pokolenia artystów, również Polaków, po upadku socrealizmu chętnie czerpiących z jego dorobku. Zdzisław Beksiński zaczerpnął od Moore’a formę negatywową, urozmaicającą gładką powierzchnię gipsowych głów. Dzięki temu zabiegowi dzieło wchodzi w dialog z przestrzenią, wypełnia ją, wchłania w głąb siebie. Głowy uderzają swym eleganckim minimalizmem i jednocześnie pozostawiają widza w niełatwym odczuciu niepokoju, jakże typowym dla całej twórczości Beksińskiego.

Dzieła abstrakcyjne Beksińskiego, które odpowiadają na tendencje zarysowujące się ówczesnie w sztuce europejskiej, należą do najciekawszych zjawisk rodzącej się wówczas awangardy. Niezwykła oryginalność poszukiwań, a także talent autora zaowocowały propozycją półrocznego stypendium w Stanach Zjednoczonych, zaproponowanego Polakowi przez ówczesnego prezesa AICA i dyrektora Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Artysta nie skorzystał z niej. Niewątpliwie ta niewielka licznie, ale wybitna twórczość rzeźbiarska – obok obrazów-reliefów – również przyczyniła się do tego, że Beksiński jawi się jako jeden z najbardziej interesujących przedstawicieli polskiej awangardy.



10 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

"Gra nr 7" (Maszyna do obliczania rzutów kostką), lata 70. XX w.

instalacja, 5 x 100 x 100 cm (wymiary największej pracy)
gra planszowa dla 2 lub więcej graczy:
Maszyna do obliczania rzutów kostką złożona z 10 elementów: 3 postumentów, 3 taboretów, pudełko na elementy gry, planszy do gry, ruletki, wskaźnika ruletki.
W pudełku z elementami gry instytucja w języku niemieckim i piony.
Wymiary poszczególnych elementów:
pudełko na piony: 24 x 24 x 24 cm
postument czarny: 62 x 30 x 30 cm
postument na element ruletki: 105 x 30 x 30 cm
postument na planszę: 30 x 104 x 104 cm
plansza: 5 x 100 x 100 cm
ruletka: 4 x 20 x 20 cm
wskaźnik ruletki: 2 x 17 x 2,5 cm
trzy taborety z czarnym siedziskiem x 3: 45 x 41 x 41 cm (wymiary jednego elementu)
trzy siedziska taboretu: 6 x 39 x 39 cm (wymiary jednego elementu)

estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
174 000 – 260 900 EUR

OPINIE:
do pracy dołączony certyfikat autentyczności podpisany przez Annę Winiarską

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Łódź

WYSTAWIANY:
Konstrukcja w procesie, Łódź 1981
Spotkanie „Konstrukcja w procesie”, Monachium 1986
Kunststation Kleinsassen, Fulda 1986



SZTUKA JAKO POZBAWIONY EMOCJI OBIEKTYWIZM

Gry Ryszarda Winiarskiego stanowią jeden z najlepszych przykładów performatywnej instalacji artystycznej w sztuce współczesnej. Od momentu powstania jego pierwszych obrazów z serii „Próby wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych” w 1965 artysta opierał swoją twórczość na dwóch podstawach: geometrii i przypadku (mechanizmów losowych). Na początku kompozycje wizualnie były stosunkowo proste i polegały na wypełnieniu powierzchni kompozycji białymi i czarnymi kwadracikami. O układzie decydował rzut monetą. Reszka mogła oznaczać biel, a orzeł – czerń. W zależności od strony, na którą upadła moneta, pole kwadratu zamalowywane było na wybrany kolor. W ten oto sposób to przypadek decydował o ostatecznej formie obrazu. Z czasem układy stały się dużo bardziej skomplikowane. Winiarski zaczął wprowadzać trzeci wymiar, elementy lustrzane, jak również zmieniał metodę generującą przypadek – z monety na kości do gry albo tablicę liczb przypadkowych. Kostki do gry odpowiedników liczb, które można wykorzystać dla wzbogacenia powstającego obrazu. Zakładając na przykład, że liczby od jednego do czterech oznaczają kolor czarny, a tylko pięć i sześć to biel, w rezultacie, najprawdopodobniej, uzyskana zostanie przewaga czerni nad bielą.

Obiegowa opinia o sztuce Ryszarda Winiarskiego definiuje ją jako pozbawiony emocji obiektywizm. Tym, co poprzedzało proces twórczy, było jasne wytyczenie zasad, według których powstawało dzieło. Były to „reguły gry” mające decydujące znaczenie dla realizacji. Przystępując do budowania rysunku, obrazu czy obiektu przestrzennego, artysta w pierwszej kolejności ustalał zasady, według których chciał postępować, swoiste „reguły gry”, aby „zaprosić prostą zasadę liczbowego porządku do udziału w realizacji” (Ryszard Winiarski, Spojrzenie na twórczość, [w:] Bożena Kowalska, W poszukiwaniu ładu – artyści o sztuce, Warszawa 2001, s. 167). Zacytowany powyżej fragment wypowiedzi Winiarskiego sugeruje inną interpretację. Przypadek nie stanowi li tylko metody pracy, sposobu realizacji celu czy „opisu”. Jest on de facto aktywnym uczestnikiem gry prowadzonej przez artystę. Przypadek jest „zapraszany” przez Winiarskiego do udziału w prowadzonym działaniu. W rezultacie namalowanie obrazu przestaje być punktem finalnym, a stanowi tylko objaw jednego z etapów przebiegu swoistego performance’u.

Dla performatywnego aspektu dzieł Ryszarda Winiarskiego ważnym rozwinięciem stały się realizacje powstające po 1972, bezpośrednio angażujące odbiorców. Wiosną 1972 Winiarski przekształcił jedną z sal Galerii Współczesnej w Warszawie w „salon gier” towarzyszący wystawie jego dzieł. Widzowie mogli aktywnie uczestniczyć w rozgrywkach, które zaproponował im artysta. Efektem toczącej się rozgrywki były czarno-białe lub kolorowe układy elementów zapisywane na planszach. Za każdym razem rezultat wizualny się różnił, gdyż powstał wskutek odmiennego przebiegu gry odbywającej się według ściśle określonych przez artystę reguł. Artysta, analizując wystawę z 1972, pisał: „było to ważne doświadczenie w moich wówczas ośmioletnich zmaganiach ze sztuką systemu i przypadku. Gry w uproszczonej, a zarazem uogólnionej postaci ukazywały zasadę mojego postępowania wobec wszystkich innych prac. Ujawniały one po raz pierwszy w dobitny sposób to, co kryło się za każdym obrazem czy formą przestrzenną” (Ryszard Winiarski, Forum, „Projekt” 1978, nr 5, s. 50).

11†Ω

MIROŚŁAW BAŁKA

1958

Adoración-Amapola, 1999

blacha, żelazo, drewno, воск, papieros,
trumna: 70 x 90 x 203 cm
kKrzeseł: 84 x 40 x 34 cm
popielniczka: 11 x 13 x 5 cm

estymacja:

300 000 – 500 000 PLN

65 300 – 108 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Juana de Aizpuru, Madryt

Igal Ahouvi Art Collection, Tel-Aviv

WYSTAWIANY:

Mañana, Juana de Aizpuru Gallery, Madryt, 2-3.1999.

The Towering Inferno. Works from the Igal Ahouvi Art Collection. The Babel Trilogy: Part 1, Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv, 26.01-30.05.2014.

LITERATURA:

Dafnah Raz, Babel: Works from the Igal Ahouvi Art Collection, The Igal Ahouvi Art Collection, Tel Aviv 2014, s. 86 (il.)



METAFORYCZNY ASPEKT MATERIAŁÓW

Prezentowana instalacja Mirosława Bałki „Adoracion–Amapola” z 1999, na którą składają się trumna, krzesło i popielniczka, podejmuje wątki charakterystyczne dla najwcześniejszych realizacji artysty. Dla Bałki ciało, pamięć i przemijanie są elementami prywatnej mitologii, a zawarte w nich znaki, kody oraz odniesienia mają źródła w jego osobistych doświadczeniach.

Okres lat 90. wiąże się również z wejściem Bałki do mainstreamu międzynarodowego obiegu sztuki, a jego prace wówczas po raz pierwszy weszły w skład prestiżowych kolekcji. Niejednokrotnie dzieła te wywoływały wiele dyskusji z udziałem krytyków, kuratorów, historyków sztuki i filozofów. Od 1990 Bałka redukuje swój język artystyczny do najprostszych form i środków wyrazu. Swoją zróżnicowaną praktykę artystyczną opiera na minimalistycznej formalnie składni połączonej z szerokim słownikiem metaforycznych materiałów. Pojawia się wówczas w jego dziełach katalog atrybutów towarzyszących ciału na drodze życia (np. urna, trumna, łóżko) oraz pozostałości po nim (pot, mocz, sperma i łzy). Modułem o konkretnych wymiarach, służącym do konstrukcji ascetycznych czy instalacji, jest ciało samego artysty. Tym samym Bałka wyraża niesamowicie osobiste zaangażowanie do tworzonych swoich dzieł. Jak zauważa Jan Debbaut, pisząc o jego twórczości: „Banalne przedmioty pozostają wprawdzie banalne, naraz jednak są one naznaczone historią, zdradzają cechy użytkowe i wywołują nasze wspomnienia: gra z ludzką miarą i wiele innych możliwych skojarzeń. Rzuca się tu wyzwanie dzisiejszemu niecierpliwemu sposobowi widzenia i postrzegania i wystawia go na próbę. I wówczas, gdy już się otworzymy, powstaje nagle ‘live in your head’”. Rzeczy zaczynają opowiadać same o sobie. I naraz można wiele zobaczyć i zrozumieć. Siłę artysty stanowi fakt, że udaje mu się w nieoczekiwany sposób i niezwykłymi środkami dokonać tego cudu” (Jan Debbaut, Do Jaromira Jedlińskiego [w:] Mirosław Bałka, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven, 1994).

Istotną rolę w podejmowanych działaniach miał jego rodzinny dom w Otwocku, gdzie wychował się i później urządził swoją pracownię. Po latach Bałka podjął próbę wytropienia śladów historii mających miejsce tuż za ścianą miejsca wychowania. Dziewiętnastego sierpnia 1942 na dworcu w Otwocku zebrano 7000 Żydów, których wywieziono do Trebłinki i wymordowano w jeden dzień. Obecnie jedyną pozostałością po tragicznych wydarzeniach dawniej tętniącej życiem społeczności jest zniszczony teren i przewrócone nagrobki cmentarza żydowskiego w Otwocku. Bałka odtwarza przebrzmiały czas, uwidaczniając to, co niewidoczne. W sposób bezpośredni odwołuje się do ciała i śladów, jakie ono zostawia. Jak sam wspomina w swoich wypowiedziach, istotny dla niego jest czas śmierci, do której nieustannie kieruje się życie, a każda z jego prac może być tą ostatnią. Dzieła Bałki ukazują niemożliwość neutralności. Tworzące minimalistyczne i geometryczne formy wywołują szereg skojarzeń, gdzie najczęściej powtarzającymi się są następujące treści: wyparte wspomnienia, dziecięce lęki, upiorne fantazje oraz literackie archetypy. Również w prezentowanej pracy znaczenie przedmiotów pozostaje niejednoznaczne i tym samym skłania odbiorców do autorefleksji. Artysta celowo łączy ich w dyskurs semiotyczny i mnogość znaczeń. „Adoración–Amapola” stanowi osobny świat, rozpięty pomiędzy czasem, przestrzenią i ludzką percepcją. Można tu dostrzec wypreparowanie z autorskiej czasoprzestrzeni fragmentów pamięci oraz miejsc i odklejenie ich od pierwotnego kontekstu. Każdy z przedmiotów jest osobnym skrawkiem świata, który w zależności od otoczenia nabiera innego sensu. Tym samym współgrają one z ekspozycją, w ramach której mogą być prezentowane i wraz z nią budują narrację opartą na czasie i przestrzeni. Bałka zaprasza do swojego wewnętrznego świata, jednocześnie ostrzegając przed tym, co bolesne i trudne, przed zaskakującymi sensami codziennych sytuacji oraz nieuniknioną tragedią. Jednocześnie stawia odbiorcę przed wyborem – czy iść dalej poprzez znaczenia poszczególnych przedmiotów, czy też może zawrócić.



Mirosław Bałka w studio w Otwocku

12 †

ANTONI STARCZEWSKI

1924-2000

Układ pasowy pionowy, lata 60. XX w.

ceramika, 106 x 25,5 cm

estymacja:

150 000 – 180 000 PLN

32 700 – 39 200 EUR



ŻYCIOWA ENERGIA ZAKŁĘTA W RZEŹBIE

Poszukiwania formalne Starczewskiego sięgały zagadnień z zakresu semiotyki i lingwistyki. Na przełomie lat 50. i 60. tworzył on monochromatyczne kompozycje o powtarzających się formach, które grupował w wyraźnie zaznaczonych, rytmicznych pasach – horyzontalnych i wertykalnych. Wykorzystanie znaku sprawiło, że artysta przejął do swojej twórczości ideę alfabetu, pewnego rodzaju symboli, które można grupować, nadając im określony rytm oraz znaczenie. Skupił swą uwagę na funkcji, jaką niesie za sobą język i pismo zarówno odręczne, jak i drukowane. Kompozycje wykonane przez Starczewskiego charakteryzuje regularność i rytmiczność poziomych rzędów znaków plastycznych.

Antoni Starczewski w latach 50. rozpoczął poszukiwania znaczenia rytmu, które skrzystalizowały się już w 1959. Powstałe niedługo później realizacji odzwierciedlają podjęte przez niego badania z zakresu kardiografii, fonografii i biologii. W 1961 powstała bardzo znacząca dla dorobku artysty realizacja, a mianowicie „Układ na dwie ręce”, przygotowana dla gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi. Stosując rytmiczność, Starczewski dążył do wyrażenia energii życiowej. Według koncepcji Starczewskiego rytm porządkuje przestrzeń, a znak plastyczny staje się nośnikiem informacji, opisującym procesy biologiczne. W jego twórczości zaczynają się pojawiać częste odniesienia do muzyki, transpozycji dźwięków na inne systemy kodów. W pracy „Układ na dwie ręce” zostały zakodowane rentgenowskie zdjęcia mózgu wykonane metodą encefalografii oraz ruchy rąk dyrygenta kierującego rytmem, zmianami tempa, dbającego o harmonię dźwięków aranżacji muzycznej. Artysta w tamtym czasie studiował również grafologię, co wzmocniło jego zainteresowanie łączeniem pracy mózgu, ręki i myśli ze znakiem graficznym. Był on zdania, że więcej mówi o człowieku charakter pisma niż jego zdjęcie. Analiza charakteru pisma prowadziła artystę do stworzenia psychologicznego obrazu człowieka oraz do obserwacji zachodzących zmian psychicznych piszącego.

Prace Antoniego Starczewskiego są wyrazem rozległych zainteresowań artysty, które obejmują różnorodne dziedziny nauki. Jak zauważa Marta Kowalewska: „Rzeźbiarskie formy ceramiczne Starczewskiego, które powstały po realizacji ‘Układu na dwie ręce’, są już odległe od jego pierwszych poszukiwań w tym medium. Jego monumentalne realizacje – ceramiczne ściany – to perfekcyjne kompozycje złożone z modułów ułożonych w pasy pionowe lub poziome, które rytmizowały przestrzeń” (Antoni Starczewski, Idea zapisu linearnego, Łódź 2022, s. 166). Wypracowany przez Starczewskiego w latach 60. system alfabetu, wylaniał się także w pracach „nietekstualnych”, opartych na powtarzających się modułach. W latach 1967–70 artysta stworzył niezwykle ciekawą płaskorzeźbę dla Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Jedna z dwóch powstałych kompozycji doskonale ilustrowała zainteresowanie artysty rytmem biologicznym. Stworzona ściana światła została przez niego zbudowana z rzeźbiarskich, perforowanych pilastrów. Ich liczba odpowiadała liczbie liter alfabetu łacińskiego. Przytaczając wypowiedź badaczki Marty Kowalewskiej: „Przez otwory w pilastrach przedierało się światło – jego efemeryczna natura została wykorzystana, by ożywić ceramiczną kompozycję podporządkowaną rygorowi systemu modułów. Zapewne projekt ten był również efektem zainteresowania fizjologią widzenia i badań nad naturą światła. Starczewski pragnął w tę kompozycję włączyć działania performatywne” (Ibidem, s. 166–168). Przywołane przykłady dwóch projektów zrealizowanych przez Antoniego Starczewskiego w latach 60. mogą być wskazówką do interpretacji prezentowanych na aukcji pracy układów pasów. Warto zwrócić uwagę na zastosowaną modułarną strukturę. Kształtki ceramiczne tworzą układy poziome o zróżnicowanej wielkości elementów. Sztuka Starczewskiego wymaga poświęcenia uwagi i czasu, aby móc w pełni jej doświadczyć i zrozumieć. „Wydaje się, że Starczewski, działając na bardzo rozległym obszarze sztuk wizualnych, na styku wielu dyscyplin, wykorzystywał narzędzia przynależne wielu nurtom oraz sposobom wypowiedzi, ale nieintencjonalnie. Rozwijał własny język, kontynuował poszukiwania będące niekiedy incydentalnymi eksperymentami. Dzisiaj jego indywidualny język można poddawać interpretacjom w świetle najnowszych zjawisk sztuki międzynarodowej. Trzeba jednak rozpatrywać te działania w kontekście ‘osobności’ samego artysty...” (Ibidem, s. 170).

Antoni Starczewski w mieszkaniu-pracowni
w tle Układ pasowy rytmiczny z 1960 roku

13

MAREK SOBCZYK

1955

"Marcel Duchamp" w cudzysłowie (Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki. Koło rowerowe 1913), 2014

stal, 160 x 90 x 50 cm

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 600 – 10 900 EUR

WYSTAWIANY:

Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie, wystawa indywidualna, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 5.12.2015 – 31.01.2016

LITERATURA:

Marek Sobczyk. „muzeum” w cudzysłowie, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 71 (il.)



14 ↑

ADAM MYJAK

1947

Portret

brąz patynowany, 29 x 25 x 35 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

LITERATURA:

Por. Portret X, 1995–2001, w: Adam Myjak. Rzeźby i rysunki, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 139 (il.).

„Ceną portretu jest utrata szyi. Głowa jak dojrzałe jabłko spada na ziemię i tam, bez pomocy, zdana sobie samej – dojrzewa. Wysycha, zapada się w swe wnętrze. Te kamienne głowy żyją. Ale żyją do wewnątrz. Są wsobne”.

Helmut Kajzar





EKSPRESJA LUDZKIEJ TWARZY JAKO NIEWYCZERPANE ŹRÓDŁO INSPIRACJI

Adam Myjak to czołowy artysta polskiej sceny rzeźbiarskiej lat 70. Współtworzył obraz nie tylko sztuki współczesnej w Polsce, ale także krajowej edukacji artystycznej. Urodzony w 1947 artysta, rzeźbiarz, profesor zwyczajny, ukończył studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie następnie rozpoczął pracę pedagogiczną, a w kolejnych latach zajmował stanowisko rektora uczelni. Był kierownikiem artystycznym pisma „Nowy Wyraz” prezentującego młode pokolenie artystów. Na swoim koncie posiada ponad 70 wystaw indywidualnych oraz kilkadziesiąt wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. W 2005 został uhonorowany najwyższym odznaczeniem za zasługi dla kultury, złotym medalem Gloria Artis.

Działalność od ponad 50 lat. W tym czasie jego sztuka przeszła liczne przeobrażenia form swej ekspresji, jednak motyw figury ludzkiej nieustannie pojawia się w jego twórczości jako wyraz namysłu nad pięknem, koniecznością bytu i twórczym aksjomatem. Artysta wykorzystuje wiele materiałów rzeźbiarskich (brąz, drewno, terakota czy stal), traktując je jako grunt dla potencjału możliwości plastycznych oraz ekspresyjnych.

Okres studiów Adama Myjaka przypadł na połowę lat 60., gdy w środowiskach artystycznych dominowały głosy nawołujące do nowych poszukiwań, a polska scena awangardowa tempem nie ustępowała środowisku międzynarodowemu. To dekada, w której sztuki wybrzmiewają w twórczej polifonii, obfitując w rozwijający się performans i happening, instalację i wideo-art, jednocześnie powstaje ruch Nowej Figuracji jako odpowiedź na minimalizm, oraz pierwsze dzieła sztuki konceptualnej. Polską atmosferę artystyczną kształtują imprezy i plenery progresywnej sztuki, wokół działań artystów awangardowych formują się pierwsze galerie niezależne, a wszelki

tradycjonalizm pozostaje w tłumie stłumiony. W tym szczególnym okresie twórczość Myjaka stanowi studium tego, co najbliższe człowiekowi – ekspresji ludzkiej twarzy i figuracji jako niewyczerpalnych źródeł inspiracji. Trudno sobie wyobrazić nurt figuratywny polskiej rzeźby bez postaci Adama Myjaka.

Prezentowana w katalogu „Głowa z brązu”, jawi się dosyć wyjątkowo w oeuvre artysty. Łączy w sobie kontrast surowej i opracowanej tkanki jak u Xawerego Dunikowskiego, linearność wydłużonych form jak w kroczących figurach Alberto Giacomettiego, a w swej deformacji budzi skojarzenia z warsztatem Aliny Szapocznikow. Jego syntetyzującym i niejednolitym formom służy szereg różnorodnych materiałów. Sam Myjak pisze: „rzadko używam w pracy narzędzi, staram się pracować gołymi rękami, najpewniej kształtuję materiał, gdy czuję go pod palcami. Tworzywo jest wtedy bardziej posłuszne, rzeźba staje się zapisem nie tylko mojej idei, ale również mojej pracy. Interesuje mnie forma dzika, rozwichrzona, przechodząca w surowe bryły. Forma, którą materia rozsadza od wewnątrz, strzępi, wybija z geometrycznych prawidłowości (...). Chciałbym wydobyć dramat tych brył” (Lechosław Lameński, Człowiek w twórczości Adama Myjaka [w:] „Adam Myjak”. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2007, s. 6). Ekspresja twarzy wyłaniającej się z rzeźby jest zdefiniowana przez jeszcze jeden z elementów wykorzystywanych w szczególny sposób w pracach artysty – kolor. W złotych bliskach najbardziej wypukłych fragmentów rzeźba odnajduje swą pełnię, a starannie wypolerowana warstwa naskórka bryły nadaje jej duszę, dramaturgię. Dzięki temu szeregowi zabiegów staje się zarówno wcieleniem materiału powołanego do życia, jak i ujarzmionego przez rękę rzeźbiarza.



15

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Księgi życia"

drewno polichromowane, 210 x 28 x 28 cm
sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 500 – 6 600 EUR

„Niemał wszystko jest u niego formą bogatą i różnorodną, niezwykle wysublimowaną. Zawiesiste impasty, ziarna materii skalnej, piasku, ziemi, chropowatość tynku. Źródeł bogatego nastroju i niuansów światła i czerni malarstwa Musiałowicza należy doszukiwać się grotach Lascaux, starych ikonach, w pobłyску złota u Rembrandta wreszcie”.

Włodzimierz Nowaczyk





Od końca lat 80. Henryk Musiałowicz tworzył swoje niezwykle rzeźby, które nazywał „Słupami”. Realizacje te stanowią ważną część jego artystycznego oeuvre. Zarówno rzeźby, jak i prace malarskie artysty były kształtowane z dużą dbałością o reliefowo ukształtowaną, „pokaleczoną” płaskorzeźbowo powierzchnię. Czasami swoim wyglądem przywodziły na myśl wiejskie, przydrożne kapliczki lub rodzaj totemów czy krzyży.

Jak sam mówił, za najważniejsze uważał symbol i znak. Inspiracji poszukiwał w naturze i właśnie poprzez nią starał się poznawać człowieka, co stanowiło najważniejszy cel działalności twórcy. Zaprezentowana praca to jedna z rzeźb-totemów, wchodzących w skład cyklu „Księga Życia”. Tymi niezwykle przestrzennymi realizacjami autor składał swoisty hołd swoim bohaterskim rówieśnikom, którzy doświadczyli dramatycznych przeżyć podczas powstania warszawskiego i II wojny światowej.

Jak opowiada o rzeźbach Bożena Kowalska, „Są one realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, ‘pokaleczonej’ płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, biało i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne albo przydrożny słup totem, albo symbol żałoby, gdy poprzeczna belka przydaje im kształt krzyża. Czasami są smukłe jak pień drzewa, a niekiedy rozłożyste lub skonstruowane z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Czasem pokaleczona faktura drewnianych partii słupa skonstrastowana bywa z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wieńczącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie” (Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza, musialowicz.com, dostęp: 29.09.2023).





16

JANUSZ CZUMACZENKO

1962

"Rozkwitanie" z cyklu "Kalendarze", 2019

granit, 165 x 9 x 13 cm

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 500 – 6 600 EUR

WYSTAWIANY:

Dwoje. Wystawa rzeźby, Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko, Biuro Wystaw Artystycznych „U Jaksy” w Miechowie, 9-10.2021

LITERATURA:

Dwoje. Wystawa Rzeźby, Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko, [red.] Jadwiga Zielińska, Miechów 2021, s.nlb. (il.)

Janusz Czumaczenko swoją twórczość opiera na syntetycznym podejściu do tworzenia licznych profili oraz sylwet brył. Ową sylwetowość i graficzność rzeźb artysta sprowadza do znaku. Tym samym układy kompozycyjne zbliża do abstrakcji figuratywnych przedstawień. Działalność z zakresu rzeźby i rysunku realizuje również w ramach pracy dydaktycznej w Instytucie Rzeźby Wydziału Sztuk Pięknych Łódzkiej ASP, gdzie prowadzi pracownię dyplomującą. W latach 2014-2016 był pierwszym dziekanem nowego tutejszego Wydziału Rzeźby i Działań Interaktywnych. Na postrzeganie oraz budowanie formy przestrzennej miało wpływ doświadczenie działań z zakresu grafiki projektowej, które podejmował, prowadząc firmę projektową.

Rzeźba „Rozkwitanie” stanowi kwintesencję artystycznych poszukiwań Czumaczenki, opartych na naturalnej fascynacji precyzją formy, graficznością, malarskością i jakością organoleptyczną wszechobecnej naturalnej materii. Poprzez swój akademicki i jednocześnie oryginalny styl ukazuje bliską relację z inspirującymi go artystami: Henrym Moorem, Jeanem Arpem czy Constantinem Brancusim. Prezentowana praca należy do cyklu „Kalendarze”, do którego inspiracją są motywy roślinne oraz zapis uciekającego czasu. Artysta łączy tu także zjawisko spontanicznej symbiozy codziennej egzystencji ludzkiej z nieustanną potrzebą kreacji sztuki.



17

MAGDALENA SZADKOWSKA
1978

"Imagineskop 51.76491, 19.40268", 2023

stal, tektura, 40 x 40 x 10 cm

estymacja:
8 000 – 10 000 PLN
1 800 – 2 200 EUR





FORMA I RYTM



18

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Sowa, lata 20.–30. XX w.

brzost (wiąz górski), 41 x 12,5 x 16,3 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 600 – 8 700 EUR

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

Drewno było materiałem, w którym najpełniej mógł się odcisnąć charakter tworzącego te prace ludu. W polskim XX-leciu międzywojennym przypisywano mu, w kontekście artystycznym, właściwości niemal magiczne. To drzewa, wyrastające z rodzimej ziemi, wydawały się predestynowane do „mówienia” o niej. Przy czym Podhale traktowano jako przyczółek polskości, miejsce nieskażone kosmopolitycznymi wpływami. Sowa, ta lapidarna plastycznie rzeźba, znakomita ze względu na przełożenie natury na konwencjonalny język rzeźby początków XX wieku, pochodzi z okresu świetności Szkoły Przemysłu Drzewnego (bo tak się teraz ta placówka nazywała), który nastał w latach w 20. i 30 XX wieku. Wiąże się on z nazwiskiem Karola Stryjeńskiego. W swojej pracy dydaktycznej odwoływał się on do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki ludowej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu, który wykorzystał elementy kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu.



19

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Żołnierz, 1936

brzost (wiąz górski), 55 x 16 x 20 cm
opisana na podstawie atramentem: '35/36', sygnatura ryta na spodzie: 'PSPD' [Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego]
wpisane w tzw. 'krzyżyk niespodziany' oraz znak eksportowy: 'ECOLE I ZAKOPANE I POLOGNE'

estymacja:

95 000 – 120 000 PLN

20 700 – 26 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, styczeń 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

„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



CENTRUM ŚWIATA - ZAKOPANE

Zakopane było świadkiem wielu samorodnych talentów. Przez Podhalę przewinęła się prawdziwa śmietanka artystyczna, tu swoją karierę rozpoczęli Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Władysław Hasiór czy Antoni Rzęsa. Ale to założona w 1878 przez Towarzystwo Podhalańskie Szkoła Przemysłu Drzewnego i jej późniejsi profesorowie wprowadzili do potocznego języka zwrot „szkoła zakopiańska”. Pomysł na uczelnię narodził się na wzór podobnych szkół z Europy Zachodniej i Północnej. Pierwszą informację o Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego odnajdujemy w piśmach ks. Eugeniusza Arnolda Janoty. „Zawszem przypuszczał, (...) że górale tutejsi, obdarowani bystrym umysłem i życia fantazją, powinni z drzewa wyrabiać rzeczy, jak to często spotkać można u plemion góralskich Szwajcarii, Tyrolu i Szwarcwaldu. Przy małym zatrudnieniu w polu (...) jakżeby użytecznie ten czas mogli zapęlić rzeźbieniem różnych drobnostek, szczególnie chłopaki, co to lubią bawić się nożykiem” (Eugeniusz Arnold Janota, Wycieczka w Tatry, „Czas” 1863 [w:] Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Stylizacje i Modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939, s. 17). Zanim jednak doszło do złożenia przez Towarzystwo Tatrzzańskie wniosku o powołaniu szkoły w Zakopanem, musiało upłynąć ponad dziesięć lat. Pierwszym kierownikiem szkoły został Maciej Marduła, pochodzący z Olczy snycerz. Marduła otrzymał wcześniejsze szkolenie w dziedzinie snycerki u Franciszka Wyspiańskiego, został wyposażony w narzędzia oraz pensję. Codzienna, pięciogodzinna nauka miała być dla wychowanków bezpłatna. Ówczesna placówka bardziej przypominała warsztat niż szkołę, a jej charakter był typowo rzemieślniczy. Skupiano się na kopiowaniu gipsowych odlewów oraz przede wszystkim na wykonywaniu mniejszych, funkcjonalnych wyrobów, które mogłyby być następnie sprzedawane przebywającym na Podhalu gościom. Dalszym etapem w historii placówki było utworzenie Szkoły Snycerskiej (a następnie, od 1891 c.k. Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego) działającej pod auspicjami władz austriackich. Dyrektorem szkoły został wówczas Franciszek Neuzil. Nie dziwi zatem, iż ówczesny przemysł artystyczny czerpał z wzorów stylów historycznych, góralskich, a nawet tyrolskich. Mimo pozytywnych efektów kształcenia i świetnego wyposażenia szkoły (tym bardziej zaskakujący fakt dla małej wioski, którą było Zakopane), „ornamenty wykorzystywano w sposób kompilacyjny jak kostium (historyczny) nie mający związku z konstrukcją czy funkcją obiektu” (Tamże, s. 20), a tym bardziej z istnieniem swoistego stylu lokalnego.

Dodatkowo, rolę autora przejmował prowadzący pracownię, w której dzieło było wykonane. Powiedzenie, że dzieło powstało w jednej z pracowni wyjaśniało, dlaczego rzeźba była mniej lub bardziej „nowoczesna” i dlaczego reprezentowała określony poziom artystyczny. Szkoła mimo starań o artystyczną oryginalność często popadała w dekoracyjność i pamiątkarstwo. Dopiero za dyrekcji Karola Stryjeńskiego (1922–27), a później za Mariana Wimmera (1936–39) zaczęto kłaść akcent na zamysł artystyczny, a nie jedynie na funkcjonalność. Stryjeński stworzył współczesny, a jednak rodzimy styl, powracając w sposób przemyślany do rdzennego folkloru. Symbolicznym wydarzeniem z tego okresu było potłuczenie i powyrzucanie do potoku wszystkich gipsowych modeli będących materiałami naukowymi. W ten sposób zerwał z eklektycznym historyzmem będącym domeną działalności Szkoły przed reformą.

W metodzie pracy Stryjeński odwoływał się do wyobraźni plastycznej uczniów, do lapidarności formy sztuki ludowej oraz do oszczędnych i syntetycznych środków wyrazu polskiego formizmu, który wykorzystał elementy kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu. Stryjeński pisał: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyjścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, które drzemiały w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27). Stryjeńskiemu nie chodziło zatem o akademickie wykształcenie uczniów, ale o wykształcenie stylu, który czerpiąc z lokalnej tradycji (traktowanej jako pars pro toto tradycji polskiej) będzie mógł służyć w odnowionym państwie polskim. Potwierdzeniem słuszności tych zamierzeń i sposobu ich realizacji miał być sukces uczniów placówki na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku. Wyróżniono nie tylko prace uczniów, lecz także doceniono pedagogiczną myśl stojącą za jej powstaniem. Teoria „stylu zakopiańskiego” wyrastała z założenia, że sztuka i budownictwo Podhala jako jedyne na ziemiach polskich zachowały pierwiastki rodzime, nieskażone kosmopolitycznym wpływem. Rzeźba szkoły zakopiańskiej lat 1926–36, o formach kubizujących, ostro ciętych i dynamicznych, w której temat był w istocie podporządkowany ruchowi, stanowił ostatnią, tak konsekwentną recepcję sztuki Podhala.



20

JANINA BRONIEWSKA

1886-1947

Sejm z cyklu "Satyry Warszawskie", lata 30. XX w.

gips, 56 x 18 x 24 cm

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 000 – 5 500 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla literata i malarza Stefana Świerzeńskiego





Pierre Choumoff, Janina Broniewska w pracowni, z modelem (Louis Frédéric Clément-Simon ?)

„Życiorysy wielu kobiet urodzonych w XIX wieku to historia zmagania i pokonywania przeszkód instytucjonalnych i społecznych, uporu, konsekwencji w podążaniu wybraną drogą do wytyczonego celu – zdobycia wykształcenia artystycznego i poświęcenia się twórczości rzeźbiarskiej. Jeszcze na początku XX wieku uważano, że twórczym geniuszem mogą być obdarzeni jedynie mężczyźni, kobietom przypisywano co najwyżej ‘dobry gust’, pozwalający na raczej amatorskie zajmowanie się sztuką won (dla przyjemności, dla wypełnienia wolnego czasu). Kobiety nie miały wtedy wstępu na państwowe uczelnie artystyczne. (...) Na początku XIX wieku rozpoczął się powolny proces zdobywania przez kobiety równych praw do uczestnictwa w życiu społecznym. Tendencje emancypacyjne zaznaczały się coraz silniej w wielu dziedzinach ówczesnego życia, także w życiu artystycznym. Ten okres historyczny wydaje się kluczowy, wówczas bowiem zachodzące przemiany społeczne sprawiły, że głos kobiet stał się słyszalny także w zdominowanym przez mężczyzn świecie sztuki. Twórczość kobiet rzeźbiarek działających na ziemiach polskich w XIX wieku jest o wiele słabiej rozpoznana niż twórczość współczesnych im malarzek. Należy pamiętać, że rzeźbiarki miały do pokonania liczniejsze przeszkody, nie tylko natury technicznej, lecz także wiążące się z postrzeganiem tej gałęzi sztuki jako ‘niekobiecej’. (...) Pomimo trudności znalazło się w Polsce kilkanaście kobiet, które postanowiły ten cel osiągnąć, po zdobyciu odpowiedniego wykształcenia w prywatnych pracowniach i szkołach w kraju, następnie zaś w Paryżu lub w Rzymie. Ich twórczość i droga artystyczna dowodzą, że było to wówczas możliwe, podobnie jak było możliwe osiągnięcie sukcesu.

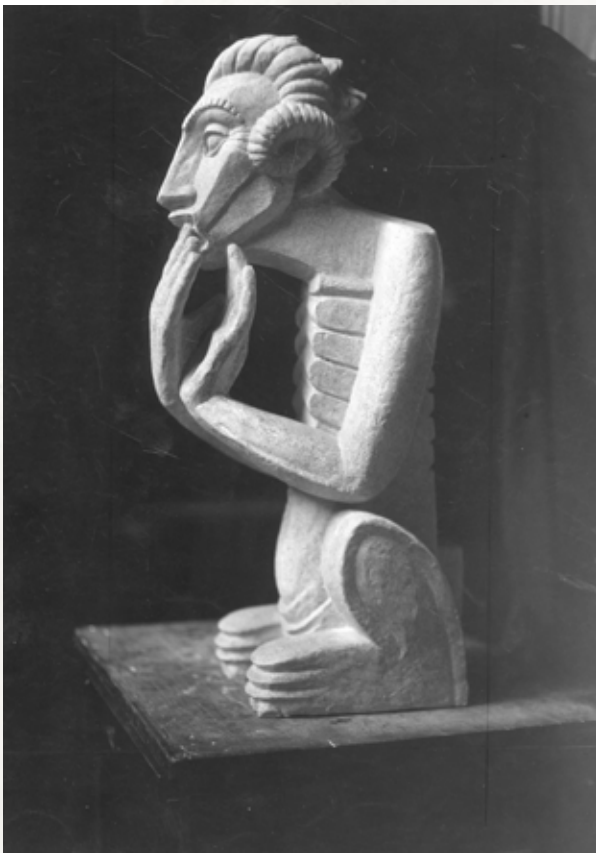
Aktywnie działające rzeźbiarki brały udział w konkursach w Polsce i za granicą, realizowały zlecenia na prace rzeźbiarskie, pisano o nich w prasie (nie tylko polskiej), a ich nazwiska możemy spotkać w publikacjach o sztuce, przewodnikach oraz słownikach wydawanych jeszcze XIX wieku” (Ewa Ziemińska, „Karawana do marzeń”. Polskie rzeźbiarki XIX wieku [w:] Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku, Warszawa 2023, s. 33–37).

Janina Broniewska, posługująca się również pseudonimem Bronisław Janowski, przyszła na świat w 1886. Początkowo uczyła się w gimnazjum Leoni Rudzkiej, jednocześnie pobierając lekcje sztuki w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, po czym kontynuowała naukę w szkole gospodarczej w Chyliczkach. Rok 1905 to czas, kiedy młoda adeptka sztuki przeniosła się do Krakowa, gdzie przez trzy lata studiowała rzeźbę u Xawerego Dunikowskiego i Wacława Szymanowskiego, równolegle ucząc się malarstwa u Józefa Siedleckiego czy Jacka Malczewskiego w ramach Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Po powrocie do Warszawy rozpoczęła pracę w zakładzie fotochemigraficznym oraz w „Gazecie Cukrowniczej”. Śladem wielu artystek, w celu szlifowania swoich zdolności, wyjechała na studia do Paryża, gdzie rozpoczęła naukę u Jeana Antoine’a Injalberta, po czym przez pięć lat studiowała w Académie de la Grande Chaumière w pracowni kultowego Antoine’a Bourdelle’a. „Wykłady i zajęcia praktyczne w Académie de la Grande Chaumière stały się, zwłaszcza dla młodych rzeźbiarzy z całego świata, referencją, punktem odniesienia do rozważania tematów istoty rzeźby i dalszych perspektyw rozwoju tej dyscypliny. Kontakt



Janina Broniewska, Sejm z cyklu „Satyry Warszawskie”

z wybitnym profesorem, poruszonym pasją dla sztuki, odsłaniającym w spektakularny sposób nie tylko tajniki warsztatu, ale własne niezwykle emocjonalne podejście do aktu twórczego, był bardzo inspirujący. Oprócz nauki zasad kompozycji, anatomii, które wchodziły w skład kanonu nauczania, Bourdelle posiadał niezwykłą zdolność do przekazywania wiedzy na temat odległych epok w sztuce i naprowadzał swych podopiecznych na odnajdywanie wspólnych wątków, łączących tradycję z nowoczesnością. Stanowczo odwołał ich od naśladownictwa stylów czy epok, uczył dyscypliny duchowej, szczerości przeżycia. (...) mistrz pomagał rozwijać indywidualny talent i nie krępował osobistych przekonań czy upodobań. 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” (Małgorzata Dąbrowska, Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu, „Archiwum Emigracji”, z. 1-2, 16–17, 2012, s. 66–67). Prace Broniewskiej z paryskiego okresu charakteryzowały się równowagą i dekoracyjnością przy zachowaniu rygorystycznej konstrukcji bryły. Artystka wystawiała wówczas w Société Nationale des Beaux-Arts oraz na Salonach Jesiennych. W 1914 zdobyła stypendium Edwarda Raczyńskiego, z którego jednak nie skorzystała ze względu na wybuch I wojny światowej. Tworzyła portrety na zamówienie rodziny Radziwiłłów i Skibniewskich, po czym do końca wojny przebywała na terenie Rosji.



Janina Broniewska, Sejm z cyklu „Satyry Warszawskie”

Do Warszawy wróciła po wojnie. Początkowo artystka ulegała secesyjnej dekoracyjności, by w latach 30. XX wieku wypracować swój charakterystyczny styl, posługując się kryształowo ciętą bryłą oraz manierystycznymi, wydłużonymi sylwetkami. Kwintesencją sztuki rzeźbiarskiej Broniewskiej jest prezentowany szkic do cyklu „Satyry Warszawskie”, którego ostateczna forma znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie w Królikarni. Artystka pod postacią satyra, którego ciało jest zbudowane z krystalicznie załamujących się form, trzyma przeskalowaną dłoń na ustach. Cykl ten przedstawiał również karykatury „Miss Polonia” czy „Kuriera Czerwonego”.

Janina Broniewska wystawiała w Zachęcie i w Instytucie Propagandy Sztuki, w 1929 wzięła udział w Powszechnej Wystawie Krajowej. W 1927 jej drewniana rzeźba „Immaculata Conceptio Masoviensis”, o manierystycznie wydłużonej sylwetce Matki Boskiej, została wyróżniona brązowym medalem na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Istotną realizacją Broniewskiej są metopy o charakterystycznych krystalicznych cięciach dla Banku Gospodarstwa Krajowego, uosabiające Rolnictwo. Warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych zorganizowało w 1936 monograficzną wystawę upamiętniającą jubileusz artystki.

21

JANINA BRONIEWSKA

1886–1947

"Rusałka (maskaron)", około 1920

gips patynowany, 43 x 30 x 16 cm

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 100 – 4 400 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla literata i malarza Stefana Świerzeńskiego

WYSTAWIANY:

Wystawa Jubileuszowa Janiny Broniewskiej (50-lecie pracy rzeźbiarskiej),

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, październik 1936

LITERATURA:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Przewodnik 116,

Październik 1936 roku, poz. kat. 67

Lata 20. XX wieku to taki okres w twórczości Janiny Broniewskiej, której podstawową kategorią stylistyki była dekoracyjność. Artystka wówczas posługiwała się językiem secesji, której cechami charakterystycznymi były giętkie, płynne linie, bogata ornamentyka, zwłaszcza roślinno-zwierzęca. „Forma gubi się pod nadmiarem ornamentów, pokrywających ją gęstą siecią. Fakt wyróżnienia tej rzeźby dowodzi kulminacji tendencji dekoracyjnych, które zdominowały sztukę europejską. Broniewska znakomicie wpisała się w ten popularny nurt. W okresie międzywojennym artystka odchodzi od równowagi, która charakteryzowała jej twórczość w czasie, gdy pracowała pod kuratelą mistrza. Portret mistrza, wykonany w czasie gdy uczęszczała do Académie de la Grande Chaumière, miał młodopolską aurę, ale również ścisłą, rygorystyczną konstrukcję. To hołd ucznia wobec nauczyciela – tak jak to uczynił sam Bourdelle, tworząc wiekopomny wizerunek Rodina” Małgorzata Dąbrowska, Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu, „Archiwum Emigracji”, z. 1–2, 16–17, 2012, s. 71).

Prezentowana w katalogu „Rusałka” doskonale wpisuje się w stylistykę przełomowego nurtu. Posągowa twarz kobiety jest okryta przez organiczny diadem złożony z przeplatających się wzajemnie motywów ryb i pałek wodnych. Forma pracy nawiązuje do maskaronu, który był w architekturze secesyjnej emblematycznym elementem dekoracji. Również pod względem tematu przedstawienie wpisuje się w oniryczne prądy popularne w pierwszych dekadach XX wieku.



22

ALFONS KARNY

1901-1989

Nad zatrutą rzeczką (Relaks Sportsmenki)

granit, 52 x 26 x 29 cm

sygnowany na krawędzi: 'KARNY'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 100 – 17 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

WYSTAWIANY:

stała ekspozycja w Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku

LITERATURA:

Katarzyna Kozyra, Casting, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 50-51 (il.) Ryszard Saciuk.

Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków, Białystok 2020, s. 100 (il.)





Alfons Karny

NOWOCZESNY KLASYK

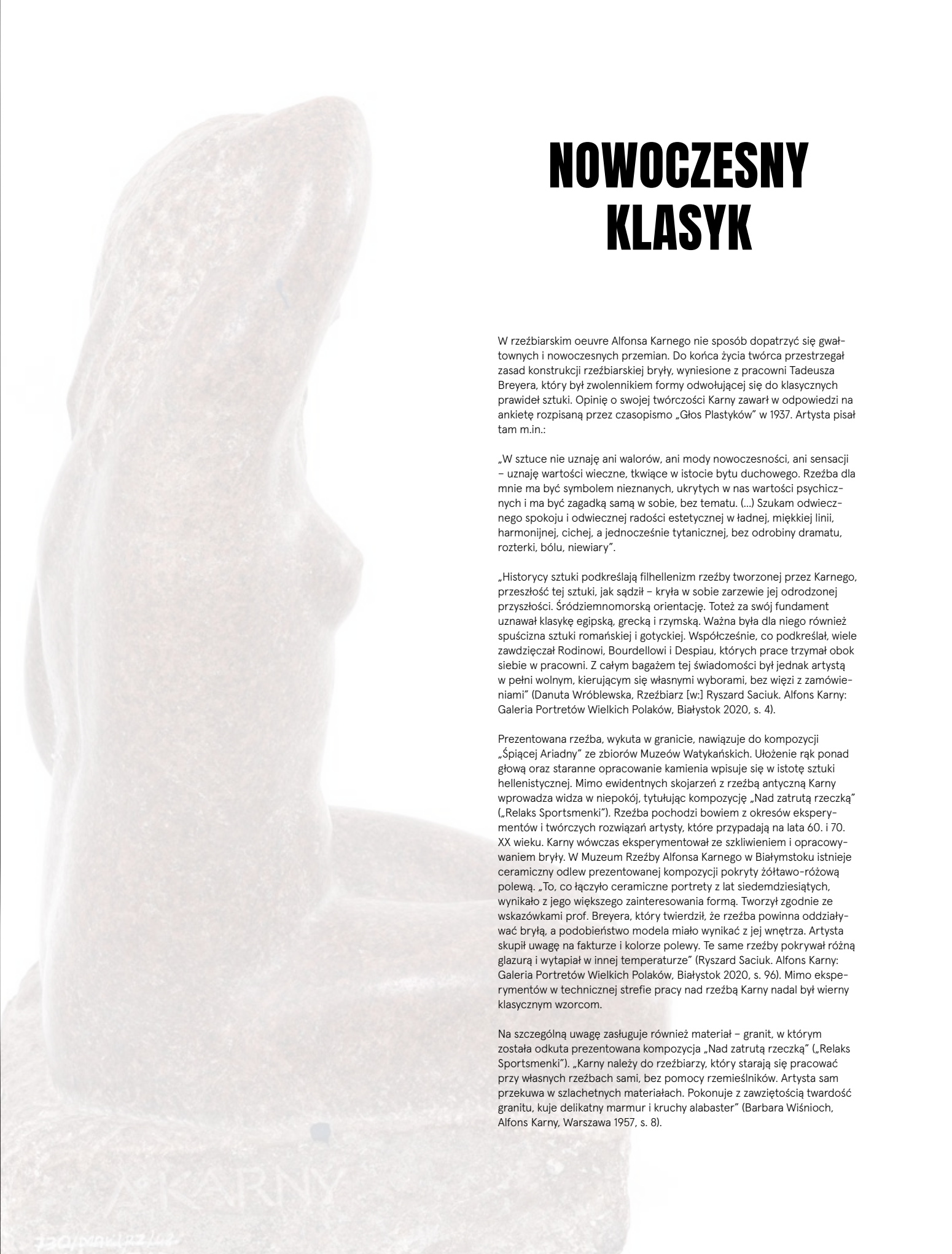
W rzeźbiarskim oeuvre Alfonsa Karnego nie sposób dopatrzeć się gwałtownych i nowoczesnych przemian. Do końca życia twórca przestrzegał zasad konstrukcji rzeźbiarskiej bryły, wyniesione z pracowni Tadeusza Breyera, który był zwolennikiem formy odwołującej się do klasycznych prawideł sztuki. Opinię o swojej twórczości Karny zawarł w odpowiedzi na ankietę rozpisaną przez czasopismo „Głos Plastyków” w 1937. Artysta pisał tam m.in.:

„W sztuce nie uznaję ani walorów, ani mody nowoczesności, ani sensacji – uznaję wartości wieczne, tkwiące w istocie bytu duchowego. Rzeźba dla mnie ma być symbolem nieznanego, ukrytych w nas wartości psychicznych i ma być zagadką samą w sobie, bez tematu. (...) Szukam odwiecznego spokoju i odwiecznej radości estetycznej w ładnej, miękkiej linii, harmonijnej, cichej, a jednocześnie tytanicznej, bez odrobiny dramatu, rozterki, bólu, niewiary”.

„Historycy sztuki podkreślają filhellenizm rzeźby tworzonej przez Karnego, przeszłość tej sztuki, jak sądził – kryła w sobie zarzewie jej odrodzonej przyszłości. Śródziemnomorską orientację. Toteż za swój fundament uznawał klasykę egipską, grecką i rzymską. Ważna była dla niego również spuścizna sztuki romańskiej i gotyckiej. Współcześnie, co podkreślał, wiele zawdzięczał Rodinowi, Bourdellowi i Despiau, których prace trzymał obok siebie w pracowni. Z całym bagażem tej świadomości był jednak artystą w pełni wolnym, kierującym się własnymi wyborami, bez więzi z zamówieniami” (Danuta Wróblewska, Rzeźbiarz [w:] Ryszard Saciuk. Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków, Białystok 2020, s. 4).

Prezentowana rzeźba, wykuta w granicie, nawiązuje do kompozycji „Śpiącej Ariadny” ze zbiorów Muzeów Watykańskich. Ułożenie rąk ponad głową oraz staranne opracowanie kamienia wpisuje się w istotę sztuki hellenistycznej. Mimo ewidentnych skojarzeń z rzeźbą antyczną Karny wprowadza widza w niepokój, tytułując kompozycję „Nad zatrutą rzeczką” („Relaks Sportsmenki”). Rzeźba pochodzi bowiem z okresów eksperymentów i twórczych rozwiązań artysty, które przypadają na lata 60. i 70. XX wieku. Karny wówczas eksperymentował ze szklwieniem i opracowywaniem bryły. W Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku istnieje ceramiczny odlew prezentowanej kompozycji pokryty żółtawo-różową polewą. „To, co łączyło ceramiczne portrety z lat siedemdziesiątych, wynikało z jego większego zainteresowania formą. Tworzył zgodnie ze wskazówkami prof. Breyera, który twierdził, że rzeźba powinna oddziaływać bryłą, a podobieństwo modelu miało wynikać z jej wnętrza. Artysta skupił uwagę na fakturze i kolorze polewy. Te same rzeźby pokrywał różną glazurą i wytapiał w innej temperaturze” (Ryszard Saciuk. Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków, Białystok 2020, s. 96). Mimo eksperymentów w technicznej strefie pracy nad rzeźbą Karny nadal był wierny klasycznym wzorcom.

Na szczególną uwagę zasługuje również materiał – granit, w którym została odkuta prezentowana kompozycja „Nad zatrutą rzeczką” („Relaks Sportsmenki”). „Karny należy do rzeźbiarzy, którzy starają się pracować przy własnych rzeźbach sami, bez pomocy rzemieślników. Artysta sam przekuwa w szlachetnych materiałach. Pokonuje z zawziętością twardość granitu, kuje delikatny marmur i kruchy alabaster” (Barbara Wiśnioch, Alfons Karny, Warszawa 1957, s. 8).



ALFONSKARNY

720/200/120 cm

23 ↑

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Zwierzenie" ("Confidence")

brąz patynowany, 36 x 16 x 9 cm
sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'
na boku podstawy wycisk odlewnika: 'fonderie TEP Grece' oraz '1/8 | 05'
odlew współczesny
edycja: 1/8

estymacja:
70 000 – 100 000 PLN
15 300 – 21 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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

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



24 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Uwodzenie" ("Seduction"), 1924

brąz patynowany, 49 x 13 x 12,5 cm

sygnowany: 'J. Lambert-Rucki'

na boku podstawy wycisk odlewnika: 'fonderie TEP Grece' oraz numer odlewu: 'EA II/IV'

edycja: 2/4

odlew współczesny

estymacja:

80 000 – 110 000 PLN

17 400 – 24 000 EUR

OPINIE:

potwierdzenie autentyczności wydane przez córkę artysty, Mare Rucki

LITERATURA:

por.: Jean Lambert-Rucki 1888-1967, kat. wyst., Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, nr kat. 22, s. 64 (il.)





ANNÉES FOLLES WEDŁUG LAMBERTA-RUCKIEGO

Twórczość Jana Lamberta Ruckiego, w ostatnich dekadach nieco zapomniana, jest współcześnie odkrywana na nowo. Jego działalność artystyczna znacząco wpłynęła na oblicze XX-wiecznej francuskiej sztuki sakralnej, a ostatnio przypominano jego twórczość podczas wystawy „Jean Lambert Rucki”, która odbyła się w Villi la Fleur w Konstancinie-Jeziornie. Lambert Rucki przyszedł na świat w Krakowie, w rodzinie polsko-węgierskiej. Mając dwanaście lat, przysły artysta utracił ojca. Zarobkowo zajmował się wówczas rysowaniem krakowskiej socjety, co pozwoliło mu odkryć utajone wcześniej zdolności. Od 1903 roku uczył się w Cesarsko-Królewskiej Państwowej Szkole Przemysłowej, która przysposabiała przyszłych budowniczych i inżynierów, lecz także rękodzielników, którzy uprawiali następnie sztukę dekoracyjną. Szkoła pozwoliła mu uzyskać nie tylko doświadczenie artystyczne, lecz także techniczne. Wtedy mógł osiąść wiedzę z zakresu wykonywania odlewu rzeźby. Od 1908 roku Rucki studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w popularnej pracowni Józefa Mehoffera. Tam otrzymał wykształcenie z zakresu malarstwa, zdobywając znajomości pośród młodych artystów krakowskich. Wielu z nich decydowało się, po odbytych w Krakowie studiach, na wyjazd do Paryża, który na początku XX wieku oferował możliwość uczestniczenia w ruchu sztuki nowoczesnej: wystawiania prac na salonach i w prywatnych galeriach, współtworzenia bohemy artystycznej i przyglądania się dokonaniom awangardy.

Lambert Rucki wyjechał do Paryża w 1911 roku. Początkowo zajmował się retuszowaniem fotografii oraz występami w komediach w Théâtre de l’Odéon. Równocześnie, jak wielu przybyłych do Paryża na początku XX wieku artystów, uczył się w Académie Colarossi. W okresie do I wojny światowej Rucki interesował się przede wszystkim malarstwem. Jego kontakty artystyczne zamknięte były w kręgu polskich artystów Szkoły Paryskiej, Mojżesza Kislinga czy Szymona Mondzaina, stykał się z twórczością Amedeo Modiglianiego czy kubistów. Współtworzył barwną panoramę kosmopolitycznej kolonii artystycznej na Montparnassie. Po wybuchu Wielkiej Wojny Rucki, jako poddany cesarza austriackiego, został internowany i osadzony w obozie w Périgueux, potem na wyspie Noirmoutier. Artysta wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, podobnie jak inny znakomity polski rzeźbiarz, Ksawery Dunikowski, i jako wojskowy zasilił Armię Wschodu. W 1917 roku choroba nakazała Lambertowi Ruckiemu powrót do Paryża, gdzie trafił w orbitę Galerie de L’Effort Moderne prowadzonej przez Léonce’a Rosenberga. Po wojnie Rucki na nowo powrócił do malarstwa. Odradzający się po wojnie Paryż dostarczał artyście nowych impulsów twórczych: interesował się życiem nocnym stolicy, jej teatrami, kabaretami, music-hallami. W krąg jego ikonografii wkraczała nowoczesna kultura popularna. Od 1920 roku związany był ze środowiskiem Rosenberga i grupy Section d’Or. Tym samym artysta znalazł się w kręgu artystów tej miary co Juan Gris, Georges Braque czy Piet Mondrian. Artysta uprawiał wówczas malarstwo dążące ku abstrakcji, wprowadzał w nie maszynową estetykę i rygorystyczne konstrukcje zaczerpnięte z kubizmu. Prezentowana w katalogu para w charakterystycznych melonikach realizuje te założenia w medium rzeźbiarskim. Rucki zajmował się w tym czasie bliskimi mu sztukami zdobniczymi, mozaiką czy ceramiką, ulegając inspiracjom sztuki prymitywnej. Wkrótce zwrócił się ku rzemiosłu i rzeźbie wolnostojącej i współpracował na tym polu ze szwajcarskim dekoratorem Jeanem Dunandem. Jego sztuka wpisywała się w nurtu rodzącego się art déco, a za sprawą kontaktów Dunanda pracami Ruckiego otaczała się bogata klientela paryska.

Rzeźbiarskie sylwetki w „Séduction – Uwodzenie” połączone są u nasady. Ich ciała w górnej partii są nieco od siebie oddalone, lecz zwrócone twarzami. Rucki ob-razuje w pracy tajemnicę uwodzenia, dziwny pociąg człowieka do człowieka. Owo uczucie zamyka w lapidarnych, dekoracyjnych formach współgrających z nową, dekoracyjną estetyką années folles, szalonych lat zabawy po Wielkiej Wojnie.



25 ↑

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Jan Ewangelista

brąz patynowany, drewno, 25 x 5 x 5 cm
sygnowany z tyłu: 'Lambert-RUCKI'
na spodzie podstawy wycisk francuskiej odlewni: 'CHERET I PARIS'
odlew współczesny

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

Jean Lambert-Rucki należał do artystów, którzy pragnęli zreformować sztukę sakralną w pierwszej połowie XX wieku. Podobnie jak Georges Rouault, dostrzegał brak duchowości oraz marazm w sferze religijnej swoich czasów. Apelował o powrót do autentycznej wiary na wzór średniowiecza, kiedy człowiek jednoczył się z Bogiem. Jego prace opierają się na prostych znakach niosących znaczenie symboliczne. Pierwiastek ludzki łączy się w nich z duchowym. Z jego sztuki przemawia prawda i naturalność.

Najpłodniejszy okres pod względem realizacji sakralnych w twórczości Lamber-ta-Ruckiego przypadł na lata 30. i 40. XX w. Jego zainteresowanie sztuką religijną nie było odosobnionym przypadkiem w artystycznym środowisku Paryża. W Mu-zeum Sztuk Dekoracyjnych pod koniec 1938 roku zorganizowano pierwszą wystawę nowoczesnej sztuki religijnej, która, ku zdumieniu krytyków, przyciągnęła wielu utalentowanych artystów. Również rzeźbiarz o polskich korzeniach pokazał tam swoje prace, m.in. gipsową rzeźbę Chrystusa przedstawionego jako cieślę dla kościoła pw. Jésus-Ouvrier d'Arcueil oraz zdjęcia jego płaskorzeźb do Drogi Krzyżowej dla kościoła Notre Dame de la Trinité w Blois. Lambert-Rucki tworzył także figury świętych, m.in. Madonnę z Dzieciątkiem, Marię Magdalenę, Św. Franciszka z Asyżu, czy oferowanego na aukcji Jana Ewangelistę, które z jednej strony były nowoczesne w formie, a jed-nocześnie łączyły w sobie tradycję średniowieczną, bizantyjską i afrykańską. Rzeźby te odznaczają się wysmukłą sylwetką, tendencją do geometryzacji form oraz operowaniem wyrazistymi atrybutami. Prezentowana w katalogu figura z brązu paty-nowanego przedstawia najmłodszego z Apostołów, św. Jana Ewangelistę, ukazanego frontalnie i dość sztywno. Bryła rzeźby jest zwarta, a postać Jana Apostoła bardzo wysmuklona, niczym gotyckie figury z portali katedr. Święty prezentuje przed sobą kielich, swój atrybut, oraz uniesioną lewą dłoń. Fizjonomia jego twarzy, uniesionej lek-ko ku górze, została oddana dość syntetycznie z mocno zaznaczonymi oczami. Artysta lapidarnie odwzorował postać Jana Ewangelisty, eksponując przede wszystkim, tak jak w średniowieczu, atrybut świętego oraz gest dłoni. Dzięki tej prostocie rzeźba nabrała niezwyklej siły wyrazu.



26 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Krucyfiks

brąz, drewno, 21 x 11 x 11 cm
sygnowany: 'Lambert Rucki'
opisany na naklejce: 'ADALC - PARIS | MADE IN FRANCE'
odlew współczesny

estymacja:
15 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 000 EUR

„Tak. Rucki był poetą, marzycielem; marzył również o odnawianiu kościołów: „Dlaczego nie stworzyć jednego bądź kilku centrów skupiających artystów-mistyków zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki, takimi jak: rzeźba, malarstwo monumentalne, srebrzenie, haft, lakiernictwo itp., aby współtworzyli swą sztukę?” Rucki był wszystkimi artystami na raz, był prawdziwym artystą-rzemieślnikiem; skromny i szalenie ambitny”.

Jacques De Vos, Marc-Andre Ruan, Jean-Pierre Tortil, Jean Lambert-Rucki 1888-1967, Editions Galerie Jacques De Vos, 1988, s. 102



27

HENRYK KUNA

1879–1945

Głowa świętej, 1926

brąz patynowany, 33 x 21 x 19 cm
sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'H.KUNA | 1926 5/6'
edycja: 5/6

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 400 – 6 600 EUR

LITERATURA:

por.: „Sztuki Piękne”, Rocznik siódmy, 1931, s. 152 (il.) (rzeźba prezentowana na wystawie zbiorowej w TZSP w Warszawie)

por.: Stefania Podhorska-Okotów, Polska radosna i Polska zadumana
(na obrazach Stryjeńskiej, w rzeźbach Kuny, na pastelach Wyspiańskiego), „Bluszcz” 1930 nr 47, s. 7 (il.)





Henryk Kuna w pracowni

FORMA DLA RYTMU

„Te stylizowane w hieratycznych pozach postacie kobiece, te głowy, pełne zaświatowej zadumy, rozjaśnione mistycznym uśmiechem, zdają się odżegnywać od rzeczywistości ruchem błogosławiącym, pełnym przebaczenia, wstydu i podświadome ascezy. Obnażone kapłanki Kuny niczego nic zdobywają. Za to wyrzekają się wszystkiego. Kształt ludzki nie jest w nich dla artysty celem. ale pretekstem do wypowiedzenia się w kompozycji plastycznej, ujętej w surowy schemat stylowy. Styl Kuny polega na doskonale zharmonizowanej, płynnej linii rytmicznej. Rzadko kiedy spotykać można rzeźby ‘muzykalne’, nastrojone na jeden ton”.

Stefania Podhorska-Okotów, Polska Radosna i Polska Zadumana, „Bluszcz” 1930 nr 47, s. 7

Najbardziej rozpoznawalne dzieło Henryka Kuny to niewątpliwie „Rytm” eksponowany na przełomowej dla sztuki polskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Zawarte w tytule kompozycji odniesienie do muzyki wiąże się z łagodną stylistyką rzeźby. Asocjacje łączące wartości wpływające zarówno ze świata muzyki, jak i sztuki, zauważyli już ówcześni krytycy, pisząc już w 1924, że: „W jego ‘Atalancie’ rytmika ta osiągnięta jest głównie przez pewien rodzaj tzw. ‘contraposto’, mianowicie przez nadanie całemu ciału spiralnego ruchu, w którym pochYLENIA linii i płaszczyzn odpowiadają sobie nawzajem w sposób przypominający kontrapunkt w muzyce” (cyt. za J. Żyżnowski, Rytm, Wystawa obrazów i rzeźb przeniesiona z TZSP do salonu Cz. Garlińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” (1924, nr 22, s. 366). Prezentowana rzeźba nawiązuje do całopostaciowej kompozycji. Oba oblicza kobiet zostały ukazane z przechyloną na bok głową, która pokryta jest gładkim welonem. Podobny jest również sposób ukazania włosów modelek o łagodnej, miękkiej linii fal skonstrastowanych z gładką powierzchnią brązu. Wszystkie składniki kompozycji są ze sobą doskonale zestrojone. Również historyk sztuki, Wacław Teofil Husarski, wskazał na muzyczność rzeźb Kuny jako nadrzędnej wartości jego twórczości, pisząc: „Henryk Kuna (...) wypowiada się w formie krystalicznie czystej, w technice nieposzlakowanej wykończonych, w kompozycji o harmoniach, które nazwać by można muzycznymi. Istotą tej kompozycji jest bowiem przedziwnie czysta rytmika: rytmika linii i płaszczyzn, spływających

nieuchwytnymi gradacjami w nieposzlakowany akord bryły” (Wacław Teofil Husarski, Rzeźba polska od wieku XVIII, w: Wiedza o Polsce, t. 2, Warszawa 1932, s. 582-586).

Rok 1920 można potraktować jako cezurę stylistyczną w rzeźbiarskim dorobku Henryka Kuny. Odżegnując się od ekspresyjnej stylistyki Rodina i Konstantego Laszczki, u którego studiował na Akademii Sztuk Pięknych, artysta wytworzył w pełni autonomiczny kształt swojej sztuki. Od tego czasu rezygnuje z zamasztej formy z widocznymi śladami palców na rzeźbiarskiej materii na rzecz gładkiej powierzchni i stonowanej formy. Nowe oblicze jego sztuki poświadcza słowa samego autora z 1920 roku: „Wynalazłem coś nowszego, nową odkryłem nutę w plastyce, inne wartości z odbłaskiem dawnego piękna, ale (...) bardziej silne w koncepcji a przesiąknięte dużą dozą serca. Na to wszyscy reagują, nawet malutcy, działa to również jak narkotyk na najsilniejsze umysły. Sądzę, że odnalazłem siebie” (cyt. za Mieczysław Wallis, Henryk Kuna, Warszawa 1959, s. 15). Od tego czasu w twórczości artysty pojawiają się kobiece postacie, pogrążone w zadumie lecz z subtelnym uśmiechem na twarzy. Cechą charakterystyczną „główek” Kuny były falowane włosy, o łagodnym, miękkim rytmie skonstrastowanym z gładką powierzchnią rzeźbiarskiej powierzchni. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem stylistyki Kuny spod znaku „Rytmu”.

28

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:

32 000 - 50 000 PLN

7 000 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

por.: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, poz. 7 (il.)

por.: Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939, [red.] Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, Warszawa 2007, s. 277 (il.)





Magdalena Gross z bażantem

PTASZARNIA MAGDALENY GROSS

„Na czoło wystawców wysuwa się Grossówna – kolekcją brązowych posążków ssaków i ptaków. Urnie ona znaleźć szczęśliwą formułę rzeźbiarską dla kształtu i ruchu każdego zwierzęcia, czy będzie to krępa, przysadzista gęś japońska, czy skulona czapla na cienkich nóżkach, czy naprężona, czujnie nasłuchująca lama lub zgrabny łos na wysokich, smukłych nogach. Ma zmysł dla charakterystycznej i malowniczej sylwetki i potrafi wydobyć swoiste efekty z gładkich, lustrzanych powierzchni brązu”.

Mieczysław Wallis, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 22, s. 5

Magdalena Gross należy do grona wybitnych reprezentantów nurtu w rzeźbie animalistycznej I połowy XX wieku w Europie. „Artystka z niezrównaną biegłością i empatią potrafiła uchwycić ich cechy charakterystyczne – różnorodność postaw, zatrzymanie w ruchu, zachowania, ‘mowę ciała’, wyraz psychiczny, wreszcie niepowtarzalną urodę i wdzięk. Te posąжки, mimo niewielkich rozmiarów i przynależności do rodzaju drobnej, kameralnej rzeźby, zachowały cechy pewnej monumentalności, wrażenie ‘wielkiej formy’ poprzez działanie dużymi, gładkimi powierzchniami lśniącego brązu, sugestywną sylwetą i zamkniętym konturem bryły. Gross wystawiała swe prace od 1912 roku w Zachęcie i Instytucie Propagandy Sztuki oraz w Krakowie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu, Londynie i Paryżu, gdzie w 1937 roku nagrodzono ją złotym medalem za Żubra i Baka” (Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i ludzie, Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2005, s. 243).

W 1930 Magdalena Gross przeżyła wewnętrzny kryzys artystyczny. Według słów monografisty rzeźbiarki, Mieczysława Wallisa, uważała, że się „skończyła, że nie ma już nic więcej do powiedzenia. Zwiedzanie otwartego na krótko przed tym Ogrodu Zoologicznego – zetknięcie się z fascynującym, wielokształtnym światem zwierząt – stało się punktem zwrotnym w jej twórczości i życiu. Odtąd poświęca się głównie rzeźbieniu zwierząt. (...) Proces powstawania jej utworów, (...) był długi i skomplikowany. Zaczynała od szkiców ołówkowych zwierzęcia z różnych punktów widzenia. Rzadko przy tym rysowała jakieś zwierzę w całości. Przeważnie ograniczała się do zarysów jakichś części trudniejszych, np. nasady głowy lub skrzydła. Niekiedy obok rysunków robiła sobie notatki słowne. Później lepiła szkic rzeźbiarski ssaka lub ptaka z gliny, wciąż jeszcze w obliczu żywego zwierzęcia. Od szkicu glinianego przechodziła do odlewu gipsowego. Model gipsowy szedł do odlewni, gdzie robiono z niego odlew brązowy. Odlew ten następnie pod starannym nadzorem rzeźbiarki oskrobywano, cyzelowano, polerowano i wreszcie patynowano. W trakcie pracy nad modelem gipsowym artystka zwracała się niekiedy do dra Żabińskiego z prośbą o korektę jej dzieła z punktu widzenia anatomicznego. Nie posiadała ona specjalnego przygotowania w zakresie anatomii zwierząt, ale wyczuwała tak znakomicie budowę zwierzęcia, że nie popełniała pod tym względem poważniejszych

błędów. Toteż poprawki dra Żabińskiego ograniczały się przeważnie do rzeczy drobnych. Każdy swój posążek Magdalena Grass opracowywała długo, obmyślając starannie każdy szczegół, później zaś obrabiając go z niezmierną precyzją. Praca nad żubrem, pierwszym wyrzeźbionym przez nią ssakiem, trwała dwa lata. Długo (prawie dwa lata) trwało też przygotowanie kozła. Prace nad lamką przebiegały szybciej: trwały trzy – cztery miesiące. Przeciętnie rzeźbiarka wykonywała jeden posążek rocznie” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957). Ogród zoologiczny, nie tylko ze względu na różnorodność wdzięcznych modeli wpłynął na życie Magdaleny Gross. Również znajomość z dyrektorem prof. Janem Żabińskim – propagatorem animalistyki wśród artystów – oraz jego żoną Antoniną z czasem przerodziła się w przyjaźń do końca życia. Zoolog zainteresował się Magdaleną, spotykając ją w ogrodzie, gdy z wielkim zaangażowaniem wykonywała szkic któregoś ze zwierząt. Wówczas przedstawił się i zachęcił rzeźbiarkę do traktowania zwierzyńca jako wyjątkowego atelier. W czasie wojny artystka ze względu na swoje pochodzenie ukrywała się w willi dyrektorstwa warszawskiego ZOO. Państwo Żabińscy nazwali wówczas rzeźbiarkę „Szpakiem”. Gdy ktoś zjawiał się w domu, Szpak krył się na piętrze, a w niebezpiecznych sytuacjach – na strychu czy w szafie. Żona dyrektora warszawskiego ZOO we wspomnieniach przytaczała wieczną pogodę ducha Magdaleny, mimo trudnego położenia. „Gwizdała jak szpak na swoją ciężką sytuację” – pisała Antonina. Początkowo artystka, w pełni poświęcając się tematyce animalistycznej, rzeźbiła wyłącznie ptaki. Opisywana praca jest emblematycznym przykładem twórczości rzeźbiarki. Monumentalna sylwetka czapli o lśniącej powierzchni brązu zyskuje lekkość przez skonstruowanie wolumenu ciała z lekkimi, smukłymi nogami ptaka. Styl Magdaleny Gross doskonale podsumowuje Mieczysław Wallis, pisząc: „Realizm ów polega na wielkim, związłym, syntetycznym ujęciu postaci i kształtu danego zwierzęcia; na doskonałym wyczuciu jego budowy i rozczłonkowania, na nienagannym z punktu widzenia zoologicznego wydobyciu cech swoistych gatunku i odmiany, płci i wieku. Dalej – na znakomitym uchwyceniu postawy i ruchu zwierzęcia – jego sposobu trzymania głowy, ustawienia uszu, wyciągnięcia szyi, postawienia nóg, podniesienia lub opuszczenia ogona” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

29

WOJCIECH DUREK

1888-1951

Salome z głową Jana Chrzciciela, 1929

brąz patynowany, 73 x 40 x 32 cm

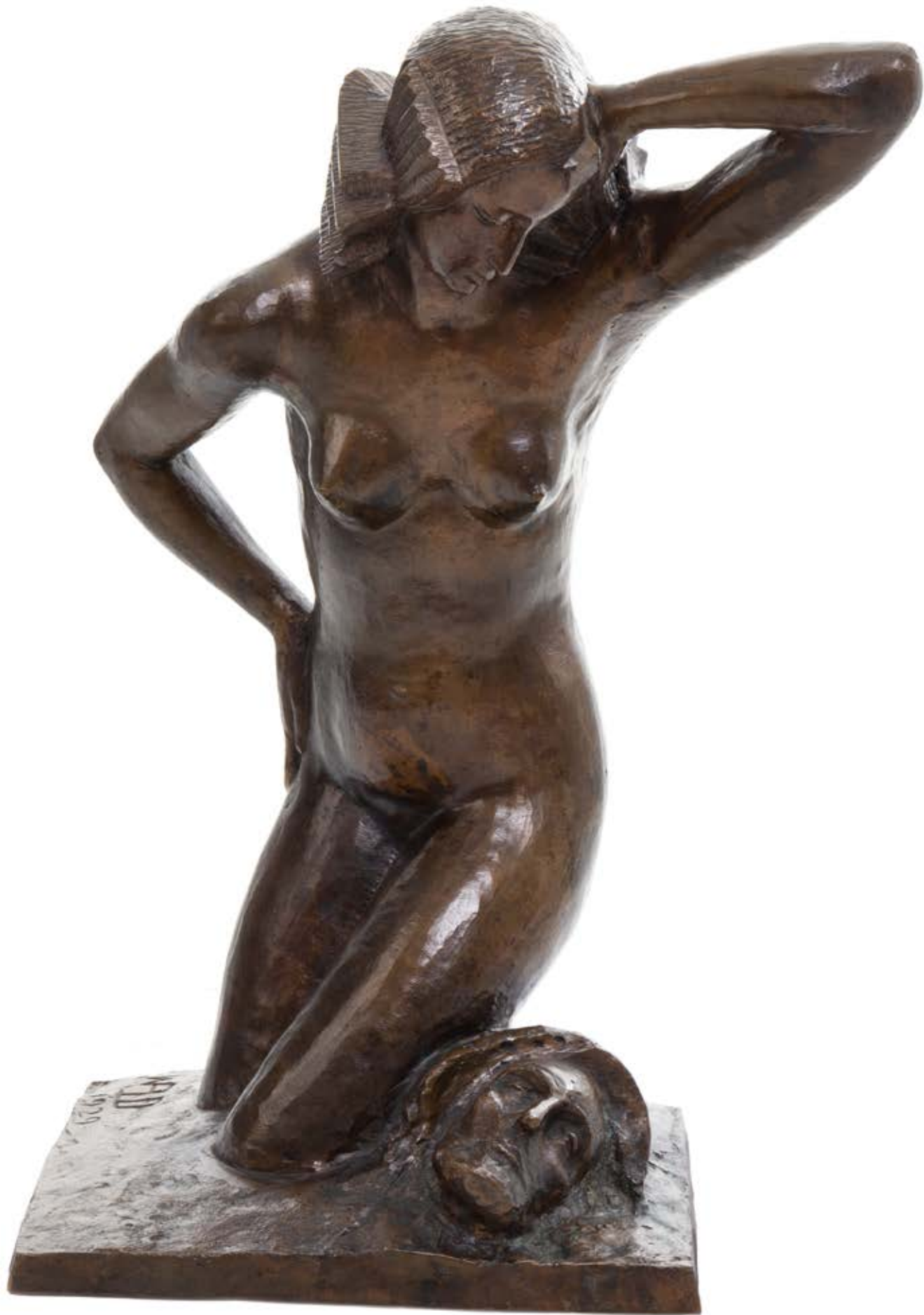
sygnowany monogramem artysty i datowany na podstawie: "WAD | 1929"

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

12 000 – 17 400 EUR





SALOME - ZŁOWIESZCZA I POCIĄGAJĄCA FEMME FATALE

„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 Kasprawicz, 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 me-diolańskiej 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 poczynaiń 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 niebwyłym 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. Równoległe 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”. 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 staro-testamentowych. 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, ukazują 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 Kasprawicza – „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 Kasprawicza wygłasza ona monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „...twoją duszę piję. (...) twym się ciałem syć!” (Jan Kasprawicz, 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.



MATERIA



30 †

JAN BERDYSZAK

1934–2014

"Obszar koncentrujący XXVIII", 1978–79

akryl/drewno, 179,5 x 5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN I BER I DYSZ I AK I 1978–79 I AKRYL I OBSZAR KONCENTRUJĄCY XXVIII.'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 400 – 6 600 EUR

„Pustka zawsze intryguje. Wszyscy chętnie zaglądają w różne dziury, w miejsca, o których wiedzą, że nic w nich nie ma. I tak dotknęliśmy problemu nieobecności. (...) Obraz nie może nic nie przedstawiać, jest bowiem szczególnym rodzajem konkretności. Paul Klee stwierdził: 'obraz patrzy na nas'. Wytwarza się wtedy porozumienie, albo jego brak – co też jest rodzajem bycia sobą”.

Jan Berdyszak





Już we wczesnych latach działalności artystycznej Jana Berdyszaka wyraźnie widać tendencję do badania przez twórcę zagadnienia przestrzeni. Dążenie do uzyskania jak najprostszej, syntetycznej formy dzieła sztuki cechowało działania artystyczne Jana Berdyszaka od lat 60., kiedy prowadził niezwykle intensywnie prace nad malarstwem i grafiką. Po kilkuletnim okresie, w którym powstawały obrazy przedstawiające koła i elipsy, artysta zerwał z tradycyjnym pojęciem formatu dzieła sztuki ograniczonego prostokątnym kształtem płótna i ramy. Od tamtego momentu, na przestrzeni lat 1962–64, Berdyszak na wiele sposobów udowydniał, że obraz nie musi mieć kulturowo ustalonych granic. Co więcej, jego wartościowym elementem może być pustka. I to nie pustka w postaci białego płótna, ale realny ubytek materii. Na jej temat artysta wypowiadał się w następujący sposób: „to biała kartka czekająca na kreskę, to przestrzeń czekająca na rzeźbę, cisza czekająca na znak” (Jan Berdyszak [w:] Elżbieta Dzikowska, Artysty mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 16).

Berdyszak niejednokrotnie podejmował próby transponowania na język wizualny pojęć takich jak otwartość czy nieskończoność, głęboko powiązanych z filozoficzną myślą Wschodu, która niewątpliwie zajmowała istotne miejsce w jego twórczości. Artysta prowadził bowiem głębokie rozważania filozoficzne nad formą oraz sensem w sztuce. Dzięki zainteresowaniom filozofiami, również europejskimi, Berdyszak zwrócił się ku zagadnieniom, które przy szybkim oglądzie zazwyczaj ignorowano. Poprzez swoje prace, takie jak omawiany cykl „Obszarów koncentrujących”, artysta nie tylko wyraża dualizm – bytu i braku, ale także użytkuje niezagospodarowane przestrzenie poprzez ich uaktywnianie i pomaganie widzom w dostrzeżeniu ich obecności i wartości. Pustka w odczuciu artysty nie czeka na dosłowne wypełnienie, sama w sobie bowiem jest istotną wartością, która powinna intrygować i skłaniać do refleksji.

Pod koniec lat 60. artysta zrezygnował z przestrzennego malarstwa na rzecz płaskiej plamy barwnej, która poniekąd stała się elementem wyróżniającym jego twórczość w nadchodzących latach. Wydawałoby się, że tym samym przestrzeń, a nawet ontologiczne pytanie o zasadę bytu przestrzeni, jest tym, co było integralną częścią całej sztuki Jana Berdyszaka. Ta – jak to określił Adam Radajewski – intelektualna obsesja i twórcza filozofia artysty nadaje bez mała duchowy sens tej twórczości. Zresztą sugerują to tytuły jego dzieł: prace Berdyszaka z serii „Obszarów koncentrujących”, do których należy prezentowane dzieło, to nie tylko artefakty kultury, lecz również przedmioty skłaniające widza do medytacji. Cykl powstał w latach 1973–80.

OTWARTOŚĆ ORAZ NIESKOŃCZONOŚĆ

Z myślą o wywoływaniu, ułatwianiu i wzmacnianiu koncentracji szeroko pojętej powstały **OBSZARY KONCENTRUJĄCE**. Przeznaczenie ich do tej służebnej, pomocniczej, a i tym samym funkcji powoduje, że są one pozbawione sugestii, które powodowałyby świadomościowe refleksje symboliczne, syntaktyczne czy konkretystyczne – właściwe realizacjom artystycznym.

OBSZARY KONCENTRUJĄCE są założone jako inicjacja do samokomunikowania się.

O ile **OBSZARY KONCENTRUJĄCE** mają być pytaniem o coś, to są one pytaniem o samą koncentrację i jej przedintencjonalne osobowościowe występowanie.

OBSZARY KONCENTRUJĄCE zostały przeznaczone dla dwóch rodzajów funkcjonowania:

dla człowieka **SIEDZĄCEGO** lub pozostającego we wnętrzu

oraz dla **STOJĄCEGO** lub chodzącego.

Powstały w latach 1973–80.

Wypowiedź artysty w katalogu wystawy: Jan Berdyszak, BWA, Poznań 1982.



31 †

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

"Helios"/"Galaktyka", 1994

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

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 700 – 10 900 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Zapiecek, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog wystawy indywidualnej, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, poz. kat. 192, s. 168 (il.)

Anna Maria Leśniewska, Magdalena Więcek. Przestrzeń jako narzędzie poznania, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, s. 170 (il.)

„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



32 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Upadek pod Krzyżem, Stacja Męki Pańskiej", ok. 1957

gips, 36 x 34,5 x 11 cm, śr.: 35 cm
na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 500 – 7 700 EUR

WYSTAWIANY:

Hasior, Muzeum Narodowe w Warszawie, 30.06–21.08.2005.

LITERATURA:

Anna Żakiewicz, Władysław Hasior 1928–1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005, ss. 43–55, 211, poz. I.15. (il).



33 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

"Św. Wyścigowiec", 1989

asamblaż, 40 x 30 x 7 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '40x30x7 | ŚW | Wyścigowiec | 1989 | Hasior'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 500 – 8 700 EUR

„Dla mnie podstawowymi i najżywotniejszymi siłami, które rodzą sztukę, są: intuicja, wyobraźnia i fantazja. Gdy dozna się chwili boskiej wolności od przyciągania ziemskiej logiki, znaczy to, że się dysponuje najbardziej twórczą energią, która łamie kanony, wyrывa z przeciętności i trywialności naszych przyzwyczajeń”.

Władysław Hasior





MISTERIUM PRZEDMIOTU

Władysław Hasior był artystą o nieograniczonej wyobraźni i ogromnej twórczej odwadze. Żaden chyba polski artysta nie wzbudzał tak skrajnych emocji jak on. Częstokroć niezrozumiany i oskarżany o bluźnierstwa twórca bezpardonowo łączył w swojej sztuce symbolikę religijną z trywialnymi, prymitywnymi przedmiotami codziennego użytku, często będącymi wytworami rozwijającej się wówczas masowej kultury. Ta na wskroś nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty, a należy tu wymienić jego asamblaże, pomniki i happeningi (choćby procesje sztandarów) spotykały się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale wywoływały także duże kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawioną publiczność.

Część odbiorców sztuki Hasiora niejednokrotnie zarzucała artyście, że swoją skandalizującą twórczością ośmiesza święte prawdy wyznawane przez katolików. W jednym z listów do redakcji „Tygodnika Powszechnego” możemy przeczytać „Jest to (...) kretyńskomałpi grymas w kierunku ludzi, którzy je czczą. Dlatego nie wystarczy być rzeźbiarzem. Trzeba być ponadto facetem o jakiejś takiej kulturze osobistej. Wtedy zostawia się w spokoju owe symbole nawet wówczas, gdy samemu nie podziela się owej czci. Hasior tego nie umie”. Cel sztuki Hasiora był jednak zupełnie odmienny. Nie zgadzał się, że jego twórczość jest bezbożna. Nie potwierdzał również, że jest religijna. Odwoływał się do atmosfery sakralnej, gdyż według niego stanowiła najlepszy nośnik do realizacji własnych założeń artystycznych. Jak pisał w jednej ze swoich notatek zamieszczonych w zbiorze „Myśli o sztuce” z 1987: „Każda religia daje tak potężny ładunek przeżyć i odczuć, że nie oprze im się żaden artysta, który zacznie na tym polu działać. Sprawa, która mnie interesuje, a nie umiem jej rozwiązać, to sprawa wartości obrazu czy rzeźby polegającej na sakralności. Nie jestem uwolniony od obsesji takich wartości. (...) Wydaje mi się, że ich siła leży w jakimś emocjonalnym ładunku możliwym tylko w kręgu głębokiej wiary w to, co się robi, głębokiej wiary, że to się musi robić w hołdzie dla jakiejś idei. Są rzeźby świeckie, absolutnie nie z kręgu tematów religijnych, które ze swoją wstrząsającą siłą są sakralne, bo istotnie w mocny sposób uzmysławiają istnienie ważnych wartości ludzkich. I jeżeli zjawi się dzieło, które nie dając nawet jeszcze odpowiedzi, stawia jakieś dramatyczne pytanie o wieczne sprawy ludzkie, to ono jest ważnym społecznie zjawiskiem i na pewno właśnie sakralnym”. Źródła sztuki Hasiora należy poszukiwać w obrzędach charakterystycznych dla kultury ludowej, która przeżywała swój rozkwit u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX wieku. Artysta z górskim folklorem miał do czynienia niemal od najmłodszych lat. Wpłynęły na to przede wszystkim nauki pobierane w szkole prowadzonej przez Antoniego Kenara – wybitnego pedagoga, który wpajał swoim uczniom szacunek dla tradycji sztuki ludowej, biegłą znajomość warsztatu, ale także orientację w tendencjach współczesnej sztuki.

Nie bez znaczenia była także ówczesna aura Zakopanego – wielka inspiracja dla twórczości artysty. Stamtąd właśnie czerpał twórczą moc, tam znajdowała się jego pracownia, tam też powracał z każdej podróży. Jak twierdzili historycy sztuki, asamblaże Hasiora bliskie są kącikom z domowymi pamiątkami znajdującymi się w niemal każdym górskim domu, gdzie obok siebie znajdowały się dewocjonalia, rzemiosło ludowe, ale także bliskie tandecie produkty masowej kultury. Idąc tym tropem, prace artysty przywozić mogą na myśl właśnie przydrożne kapliczki, które Hasior jako pierwszy potraktował jako pełnoprawne dzieło sztuki i uwieczniał na licznych fotografiach będących rodzajem dokumentu. Odwiedzał miejsca kultu i obserwował zachowania wiernych. Uwieczniał obrazy samotnie stojące ambony, z mumifikowanych zwłok w szklanej trumnie czy procesji po stacjach drogi krzyżowej. Częstokroć odnosił się również do najmocniej zakorzenionego w polskiej tradycji, kultu maryjnego. Można przypuszczać, że tworzenie przez Hasiora wspomnianych kapliczek wynikało nie tyle z głębokiej i szczerzej potrzeby wyrażania wiary, ile przede wszystkim z wewnętrznego obowiązku dokumentowania rzeczywistości. We współczesnej kulturze dostrzegał wiele wciąż żywych elementów myślenia magicznego, co znalazło odzwierciedlenie w totemicznym lub sakralizującym tonie jego prac. Religijna symbolika w połączeniu z kiczowatą materią służyła mu do kreacji własnego, głęboko egzystencjonalnego przesłania. Jak mówił: „Akt samodzielnego wyboru ze świata rzeczy jednej, którą ktoś samodzielnie uznaje za piękną, jest urzeczywistnieniem wolności. Gdy się go skrzyżczy – ‘co ty wybierasz?’, to tę wolność mu się odbiera. Pojęcie kicz jest stworzone dla potrzeb lwów salonowych, którzy nie znają pojęcia tolerancji kulturalnej. Gdyby się kicze wyplenilo, uderzyłoby się również w odruchy ludzkie. Dzięki tym artystycznie bzdurnym i małym obiektom załatwia się zupełnie niebzdurne ludzkie sprawy”.

34 †

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

"Kompozycja E", 2004

brąz patynowany, 41 x 14 x 11 cm
sygnowany i datowany u dołu: '2004 | ZW'

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 700 – 4 400 EUR

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

Zofia Wolska

Zofia Wolska uczyła się rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Xawerego Dunikowskiego. Artystka często określała mistrza mianem drugiego ojca oraz wspaniałego nauczyciela. 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 Jimmi Carter, Ronald Reagan, Vaclav Havel czy papież Jan Paweł II.

Swoją twórczość realizowała w dziedzinie rzeźby monumentalnej, niewielkich formach kameralnych, a także kompozycjach ceramicznych. Artystka tworzyła rozbudowane, organiczne w wymowie formy, które przyciągają uwagę.



35

TOMASZ MATUSZAK

1967

"Black Streached Box", 2016

ceramika szklwiona, 40 x 40 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'RZECZY REALNIE I NIEPOTRZEBNE | T.MATUSZAK | 2016'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR

WYSTAWIANY:

Tomasz Matuszak Supe Market, Fundacja Bacalarte, Warszawa, 3.09-25.09.2020

„Potrzeba wyglądanania na coś, czym się nie jest istnieje. Potrzeba ta od zawsze współgra z pozorami. Lecz w twórczości Matuszaka to udawanie staje się czymś, czym nie jest: codzienne przedmioty (pudła, paczki, szafy złej jakości) przy bliższym przyjrzeniu okazują się materiałami artystycznymi. Gorzka ironia. Proste i bezpośrednie przesłanie. Jeśli sztuka posługiwała się tworzywami szlachetnymi i naśladownictwem tego, co w założeniu jest piękne, po to by później wyrugować tak szlachetność jak i piękno, to teraz Matuszak jedno i drugie przemienia w grę, grę w której model, mimo precyzji i jakości technicznej i materialnej mówi nam o zniszczeniu, o rozdarciu, o destrukcji świata, który jasno odkrywa to, co robimy i co dzieje się wokół nas. Tak, to żarty wizualne, ale bardzo poważne”.

Inés R. Artola



JAROSŁAW BOREK

1983

"Żal" z cyklu "4 Smutki"

stal, 68 x 69 x 10 cm
sygnowany: 'Jarosław Borek'

estymacja:
8 000 – 10 000 PLN
1 800 – 2 200 EUR

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

Prof. Andrzej Szadkowski

Jarosław Borek jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Obecnie prowadzi zajęcia z zakresu rzeźby w Zakładzie Propedeutyki Rzeźby Instytutu Rzeźby ASP w Łodzi. Dodatkowo zajmuje się fotografią, rysunkiem oraz grafiką.

Artysta skupia się w twórczości na grze światła z powierzchnią. Mocno zgeometryzowane formy charakteryzują się rysem konstruktywistycznym. Jego twórczość cechuje graficzne podejście do przestrzeni. W mistrzowski sposób posługuje się wiedzą z zakresu znaczenia kontrastu i podobieństw, rytmów, faktur oraz wiedzy formalnej z zakresu budowy dzieła. Zaprezentowana forma składa się z elementów okręgu, które zostały połączone w abstrakcyjną formę.

Jak podkreśla sam twórca, koło symbolizuje Jaźń. Poprzez przesunięcie jego fragmentów oraz zestawienie ich w nową formę artysta zdaje się opowiadać o nieustających próbach w dążeniu do pełni lub niemożności osiągnięcia tego celu. Może do tych prób, nie zawsze udanych, nawiązuje artysta tytułem realizacji – „Żal”. Inne realizacje z cyklu rzeźbiarz oparł na podobnym pomysle konstrukcyjnym poprzez zestawianie elementów w różnorodne kombinacje.



37

KAROL BRONIATOWSKI

1945

Stojąca, 1997

brąz, 65 x 21 x 21 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'K.Broniato l wski 97 2/5'

edycja: 2/5

estymacja:

38 000 – 60 000 PLN

8 300 – 13 100 EUR

WYSTAWIANY:

Karol Broniatowski. Prace z lat 1969–1999, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1–28 marca 1999

LITERATURA:

Karol Broniatowski, Prace z lat 1969–1999, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s.52 (il.)

„(...) Karol Broniatowski znalazł własny sposób określenia się jako artysta. Punktem wyjścia swej sztuki uczynił postać ludzką w jej zmiennej relacji do przestrzeni. Do przestrzeni pojmowanej nie w kategoriach geometrycznych lecz interpersonalnych”.

Ryszard Stanisławski





CIAŁO



38 †

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Bez tytułu, 2008

gips, 49,5 x 9 x 9 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i numerowany z tyłu: '6/8 | A.08'
edycja: 6/8

estymacja:
4 000 - 8 000 PLN
900 - 1 800 EUR

„Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje. Moich postaci nie traktuję tylko jako rzeźbę, to mój język, rodzaj teatru, sposób komunikowania. To bliższe szamanizmowi”.

Sylwester Ambroziak

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

Rzeźby Ambroziaka sytuują się na przeciwnym biegunie wobec kanonu antycznego wyrosłego z dążeń do perfekcji zarówno tej fizycznej, jak i moralnej, chociaż warto zauważyć, że podobnie jak Grecy Ambroziak przedstawia swoje postaci w sposób niezwykle dynamiczny, często frontalny, w pozycji kontrapostu. Bohaterowie jego prac są uchwyceni w wyrazistych, często syntetycznych gestach. Zdają się twardo stąpać po ziemi. Mają krótkie nogi, długie ręce oraz wydłużony tułów. Wszystkie figury są do siebie bardzo podobne, można wyodrębnić najwyżej trzy zróżnicowane w formie typy sylwetek. Postaci wydają się obnażone, nie tylko fizycznie, ale także, a może przede wszystkim, duchowo. Artysta poddaje je groteskowej deformacji, każe prowokować swoją brzydotą, ale także urokiem prymitywów. Mimo fizycznej ułomności emanuje z nich szlachetna godność. Występują solo bądź zbiorowo, zawsze w przemyślanych kompozycjach. Jak wskazuje sam Ambroziak: „Kształt moich rzeźb to efekt poszukiwań formy, która najlepiej odpowiadałaby mojemu temperamentowi. Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej: komiksu i filmu animowanego. Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje. Moich postaci nie traktuję tylko jako rzeźbę, to mój język, rodzaj teatru, sposób komunikowania. To bliższe szamanizmowi” (<https://culture.pl/pl/tworca/sylwester-ambroziak>, dostęp: 17.09.2021).



39

ADOLF RYSZKA

1935–1995

"Sarkofag bez twarzy", 1988

ceramika, 32 x 58 cm

estymacja:

10 000 – 20 000 PLN

2 200 – 4 400 EUR

LITERATURA:

Adolf Ryszka – rzeźba, [red.] Bogusław Mansfeld, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 2007, poz. 82, s. 205 (il.)



40 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

"Ażurowa"

brąz patynowany, 32 x 40 x 10 cm
opisany na spodzie: '4/8'
edycja: 4/8

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 400 – 6 600 EUR

Urodzony w 1920, we wschodniej Galicji, jako 17-latek rozpoczął edukację plastyczną w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, którą przerwał wybuch II wojny światowej. Osobą, która odcisnęła piętno na młodym twórcy, był Marian Wnuk – wybitna postać polskiej sztuki, uczeń Karola Stryjeńskiego i dożgonny przyjaciel Antoniego Kenara. Po zakończeniu wojny Tadeusz Łodziana udał się ze swoim mentorem na Pomorze, gdzie wraz z gronem bliskich twórców założył Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Sopocie.

Mimo rygorystycznych wymogów sopockiej szkoły, w której natura i tradycja stanowiły mocną bazę warsztatową, wybitni pedagodzy pozwalali swoim studentom na swobodę twórczą. Mentorzy oraz nauczyciele zachęcali swoich podopiecznych do poszukiwań własnych środków ekspresji. To właśnie wspomniane eksperymenty stanowiły najważniejsze wyzwanie stawiane młodym adeptom. Kiedy Wnuk otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Łodziana był jego młodszym asystentem. Razem dołączyli do warszawskiego środowiska artystycznego. Tadeusz Łodziana przez wiele lat kształcił pokolenia artystów, pełnił funkcję dziekana i prorektora uczelni. W 1989 został profesorem zwyczajnym.

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



41 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

Leżąca

brąz, 11 x 28 x 9 cm

sygnowany monogramem artysty: 'TŁ' oraz opisany: '1/8'

edycja: 1/8

estymacja:

12 000 – 20 000 PLN

2 700 – 4 400 EUR

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

Daria Kupka-Simon





42 ↑

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"Antropomorphique Cabinet", 1973

brąz, 30,9 x 59,5 x 22,5 cm
sygnowany i opisany: 'Dalí 270/330 FONERIA | MIBROSA | BARCELONA'
do pracy dołączone są dwa klucze

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
32 700 - 43 500 EUR

LITERATURA:
Por.:
Dalí's Fantastic Universe, Beijing United Publishing Co., Ltd., Pekin 2015, s. 26-29 (il.)
Dalí's Fantastic Universe, Palazzo Medici Riccardi, Florencja 2013, s. 36-37 (il.)
Dalí. Mind of Genius, National Chiang Kai-shek Memorial Hall, Tajpej, s. 14-15, 2012 (il.)
Dalí. Mind of a Genius, ArtScience Museum at Marina Bay Sands, Singapur 2011, s. 14-15 (il.)
Beniamino Levi i in., Dalí in the Third Dimension, The Stratton Foundation Collection, Umberto Alemandi & C., Turyn 2010, s. 44-45 (il.)
Salvador Dalí in Shanghai, The Shanghai Art Museum, Szanghaj 2009, s. 118-119 (il.)
Robert and Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and the Soft, Sculptures & Objects, Paryż 2004 (il.)
Dalí, Seoul Arts Center, Seul 2004, s. 82-83 (il.)
L'Univers de Dalí, Chateau Lavardens, 2004, s. 82-83 (il.)
Dalí. A Journey into Fantasy, Shanghai Urban Planning Center, Szanghaj 2002, s. 46-47 (il.)
Dalí. A Journey into Fantasy, China Millennium Monument, Pekin 2002, s. 104-105 (il.)
Dalí. A Journey into Fantasy, Guangdong Museum of Art, Kanton 2002.
The Dalí Universe, County Hall Gallery, Londyn 2000, s. 90-91 (il.)
Salvador Dalí, Arken Museum of Modern Art, Kopenhaga 1999, s. 28 (il.)
Dalí Exhibition, Fukuoka Prefectural Museum of Art, Tokio 1991, s. 68 (il.)
Dalí Scultore, Dalí Illustratore, , Museo di Palazzo Reale, Neapol 1989, s. 43 (il.)
Dalí, Galerie Patrice Trigano, Paryż 1989, s. 37 (il.)
Dalí nella terza dimensione, Castello Svevo, Bari 1988, s. 43 (il.)
Franco Passoni, Dalí nella terza dimensione, Master Fine Art Gallery, Mediolan 1987, s. 63 (il.)

UKRYTE PRAGNIENIA SALVADORA DALÍ

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

Prezentowana w katalogu praca „Antropomorphique Cabinet” z 1973 to rzeźba przedstawiająca wspartą na dłoni siedzącą kobietę, z której ciała wyzierają puste, porozsuwane szuflady. To pełna charakteru wariacja na temat ukrytych pragnień. Kobieta–gabinet przykuwa uwagę swą niezwyklej ekspresją wyrazu. Do rzeźby są załączone dwa klucze o fallicznym kształcie, którym można otwierać i zamykać jedną z szuflad. Dalí nie krył swej fascynacji psychoanalizą Freuda. Klucz był uważany przez psychoanalitików za symbol męskiego narządu płciowego. Przykładowo sen o tym, że gubimy klucz i go szukamy mógł być interpretowany jako tęsknota za pożyciem seksualnym. Warto również podkreślić, że symbolika fallusa ściśle łączy się z „jouissance”, czyli przyjemnością, szczęściem i radością. Freud nazywał ten rodzaj popędu popędem Erosa. Klucz/fallus oznacza życie, rozmnażanie, rozkosz. Interpretacja Dalego w tym przypadku nie wymaga komentarza. Zarówno kształt szafki, jak i kluczy jednoznacznie wskazują, co autor miał na myśli.



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



43 †

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"The Key", 1974/2008

brąz, 69 x 31 x 31 cm

sygnowany, opisany i numerowany: 'Dali 3/19 P.E. I FON PESARRODONA I BARCELONA'

edycja: 3/19

estymacja:

160 000 – 200 000 PLN

34 800 – 43 500 EUR

„Bez miłości, bez Gali, nie byłbym Dalím. To jest prawda, o której nie przestanę krzyczeć, ani nią żyć. Ona jest moją krwią, moim tlenem”.

Salvador Dalí





KOBIETA - OŚ, WOKÓŁ KTÓREJ TOCZYŁO SIĘ ŻYCIE ARTYSTY

Choć artysta często dawał upust swej megalomanii, to w tym przypadku niczego nie wylbrzymiał. To jego małżonka – Gala – sprawiła, że Dalí zyskał tak ogromny rozgłos i sławę. Kobieta jego życia była nie tylko jego muza, ale też opiekunką i agentką. Ponoć chodziła, prosiła, a nawet groziła tak długo, aż zaczęła sprządać jego obrazy. W hołdzie jej zaangażowaniu Dalí podpisywał swoje dzieła w nietypowy sposób: „(...) nie mogę moich obrazów podpisywać jako tylko ja, bo bez Ciebie jestem niczym; dlatego podpisuję jej jako Gala Dalí”.

Jak powszechnie wiadomo Dalí wielbił nie tylko swoją żonę, ale i siebie samego. Dał upust swemu samouwielbieniu, gdy w latach 70. zaprojektował i urządził własne muzeum. Znajduje się ono w jego rodzinnej miejscowości Figueres w Hiszpanii. Budynek został wzniesiony na ruinach dawnego teatru. Ma to znaczenie symboliczne, ponieważ sam Dalí twierdził, że całe jego życie jest teatrem. Trzeba przyznać, że nad wyraz przekonująco odgrywał rolę ekscentrycznego artysty. Projekt muzeum jest równie surrealistyczny co prezentowane w nim zbiory i pomysłodawca. Budynek posiada (jakże by inaczej!) ekstrawagancką bryłę. Fasada jest pomalowana na intensywnie czerwony kolor (z dodatkiem złotych ornamentów). Całości dopełniają ogromnej wielkości jaja, które znajdują się na dachu budowli. Oczywiście nie był to przypadkowy wybór. W twórczości artysty jaja pojawiają się w rozmaitych odsłonach – całe i stłuczone, surowe i sadzone albo w formie pokruszonych skorupki. Nierzadko są znakiem stworzenia (oznaczają, w zależności od nastroju artysty, narodziny i śmierć). Bywają również symbolem erotycznym...

Po stworzeniu własnego, surrealistycznego świata Dalí wypełnił go mistycznymi symbolami, które odzwierciedlały jego obsesje, lęki i przedmioty fetyshu. Możemy zaobserwować ich obecność, a nawet swoistą migrację z jednego dzieła do drugiego. Dalí był wierny swoim symbolom przez całe życie. Zainspirowany psychoanalizą Freuda, rozważnie używał symboli, aby podkreślić ukryty sens swoich dzieł. Najczęściej w celu określenia konfliktu między „twardą” powłoką ciała osoby a jej miękką, „płynną” treścią emocjonalną i psychiczną.

René Magritte, belgijski surrealista powiedział kiedyś, że ludzie szukający symbolicznych znaczeń w jego pracach nie rozumieją poezji i tajemnicy, które nieodłącznie przynależą do jego obrazów. Tyle tylko, że dzieło sztuki jest konkretnym bytem fizycznym. Patrząc na nie, zadajemy sobie pytanie: Co to jest ? Co ja widzę? Odpowiedzi nie zawsze są jednoznaczne. Tym bardziej w przypadku dzieła surrealisty.

Prezentowane podczas tej aukcji dzieło to nieduża rzeźba Salvadora Dalí. Jest zatytułowana „The Key”, czyli klucz. Przedstawia zarys kobiecej sylwetki ubranej w długą, balową suknię, za którą ciągnie się okazały tren. Głowę kobiety umownie tworzy pusta przestrzeń, okolona rodzajem szala czy kryzy. Gdzie tu więc klucz? Gdy ponownie przyjrzymy się dziełu (po zapoznaniu z jego tytułem), faktycznie dostrzeżemy klucz. A dokładniej mówiąc, klucz odziany w suknię. „Cóż to za szalona wizja?” – mógłby ktoś spytać zaskoczony. Odpowiedzi należy szukać w życiu artysty. A ściślej mówiąc: w znaczeniu kobiet w jego życiu. One były zawsze kluczem, który uruchamiał wyobraźnię, niespożyte pokłady fantazji i inwencji twórczej. To kobiety były pierwszymi krytykami jego dzieł i stanowiły de facto jedyny stały punkt odniesienia w jego życiu.

Dalí nie był człowiekiem „prostym w obsłudze”. Cierpiał na wiele fobii, impotencję, był owładnięty rozmaitymi dewiacjami, (także seksualnymi), niepoahamowanym (iście hiszpańskim) temperamentem, wybujałym ego, szaloną ambicją... Potrzebował opoki, skały, o którą mógł się oprzeć. Nieodmiennie była nią najbliższa mu osoba: Gala – kobieta klucz do jego twórczości.

44

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Vintage VII B", 2023

brąz, granit, 66 x 22,5 x 22 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW 2023 UNIKAT 489'

Unikat

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 100 – 4 400 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



EFEMERYCZNE KOBIECE KSZTAŁTY

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

Jerzy Madeyski

Dorobek artystki łączy jeden motyw – w swojej sztuce opowiada o ludzkiej kondycji oraz egzystencji, przemijaniu oraz codzienności. Spod dłuta artystki wychodzą delikatne, pełne wdzięku formy. Zaprezentowana forma „Vintage VII B” nawiązuje do kobiecego aktu. W bryle możemy dostrzec delikatnie i lekko zarysowane kontury biustu, bioder, brzucha oraz zgiętego kolana. Praca wydaje się wręcz abstrakcyjna, a wspomniany akt efemeryczny w swojej naturze.

Jak opisywała twórczość Krystyny Nowakowskiej Maria Zientara w tekście towarzyszącym wystawie artystki w Krakowie: „Mobilność stylistyczna Krystyny Nowakowskiej jest typowa dla czasów, w których żyjemy, dla epoki postmodernizmu. Artyści, hołdując naturalnej niechęci do zamkniętych systemów i zasad, z dużą dowolnością wykorzystują stylistyki powstałe w obrębie sztuki ubiegłego wieku. Podobnie Krystyna Nowakowska. Artystka korzysta z doświadczeń impresjonizmu, dużą wagę przywiązując do faktury i światłocieniowości powierzchni oraz neoekspresjonizmu – dynamizując i aktywizując bryły kosztem ich tektoniki, dramatycznie rozbijając i mieszając plany. Do sztuki materii odwołuje się poprzez naśladowania rozkładających się substancji organicznych i specyficzne imitacje kolaży. Wymienione środki służą artystce do stworzenia niezwykle ekspresyjnych, dramatycznych, a czasem lirycznych przedstawień” (Maria Zientara, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2014, http://www.zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=1291%3Akrystyna-nowakowska-trans-formacje&-catid=41%3Awystawy&Itemid=112&lang=pl, dostęp: 2.10.2023).





45 †

JÓZEK NOWAK

1962

Dziewczyna

drewno, 182 x 39 x 32 cm
sygnowany i opisany : 'N XI VL'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

WYSTAWIANY:
Rzeźba Józek Nowak, Galeria (-1), Warszawa, 6.09-25.09.2016
Józek Nowak, bezdomni, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Częstochowie,
26.02-6.03.2016

„Martwe drzewo nie jest odpadem; staje się drewnem, jednym z najcenniejszych materiałów dostępnych ludzkości. I choć służy w różnych dziedzinach życia, to użyte w sztuce staje się wyrazicielem wzniosłych idei, budzi wielkie emocje, staje się dziełem o ogromnym znaczeniu kulturowym. Choć kruche i z pozoru nietrwałe, narażone na zniszczenie przez wodę i ogień, może przetrwać setki lat, zachwycając kolejne pokolenia”.

Agata Smalcerz





46 †

JÓZEK NOWAK

1962

Chłopak

drewno, 205 x 43 x 32 cm
sygnowany i opisany: "N I X V"

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 100 - 17 400 EUR

WYSTAWIANY:

Rzeźba Józek Nowak, Galeria (-1), Warszawa, 6.09-25.09.2016

Józek Nowak, bezdomni, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
w Częstochowie, 26.02-6.03.2016

„Lubię obserwować ludzi. Każdy z nas jest inny,
od urodzenia aż do śmierci wyśpiewujemy swoją
niepowtarzalną melodię, którą ja próbuję wyrzeźbić
w drewnie. Moje rzeźby figuratywne są naturalnej
wielkości (albo nawet większe). Zależy mi, aby właśnie
na tym polegał kontakt z oglądającym”.

Józek Nowak



47 †

MARIAN KONIECZNY

1930–2017

Macierzyństwo, 1965

brąz patynowany, 34 x 51 x 16 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'M Konieczny 65'

estymacja:

15 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 000 EUR



48

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Złoty Szal II", 2017

brąz patynowany, 99 x 45 x 35 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys 5/8 2017'
edycja: 5/8

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 800 – 13 100 EUR

LITERATURA:

por.: Stan Wys, [red.] Magdalena Szmid-Półbratек, Wrocław 2020, s. 152 (il.)

„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”.

Stanisław Wysocki





WULKANICZNA LAW I ZMYŚŁOWE KSZTAŁTY

Stanisław Wysocki ma wiele pasji. Są nimi rzeźba, sport i podróże. Jako absolwent Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu początkowo wiązał swoją przyszłość ze sportem. Wrocław na przełomie lat 60. i 70. XX wieku był aktywnym ośrodkiem kulturalnym, który szybko zafascynował młodego Wysockiego. Tętniący życiem Wrocław na tyle oczarował (pochodzącego z Elku) Wysockiego, że zaczął rysować, malować, a także rzeźbić. Po pewnym czasie zapragnął wypłynąć na jeszcze szersze wody. Zdecydował się na odważny krok – porzucił posadę na Akademii Wychowania Fizycznego i wyjechał studiować sztukę do Berlina. Dzięki nauce w Hochschule der Künste u profesora J. H. Lonasa i pracy w stolicy Niemiec poznał różnorodność europejskiej rzeźby XX wieku. Miał też okazję zetknąć się z najwybitniejszymi artystami tamtej epoki. Szczęśliwym zrzędzeniem losu w znanej berlińskiej odlewni Hermann Noack Bildgiesserei (gdzie odbywał praktyki) poznał wybitnego angielskiego rzeźbiarza Henry’ego Moore’a. Przez pewien czas współpracował z nim, odlewając jego rzeźby. Później wielokrotnie, przyznawał, że Moore wywarł ogromny wpływ na jego twórczość. Również publiczność dostrzegła podobną wrażliwość w jego pracach. Bez wątpienia wyjazd do Niemiec był dobrym krokiem. Z powrotem, oprócz licznych wspomnień i zdobytej wiedzy, przywiózł kunszt rzemieślniczy. We Wrocławiu dalej rozwijał się jako artysta i kontynuował prace nad rzeźbami. Wysocki rzadko mówi o swojej twórczości, ukrywa się w pracowni, pielęgnuje artystyczne napięcie. W milczeniu dojrzewa, by zmierzyć się z tematem kolejnego dzieła i formowaniem materiału. Potem owo napięcie uwalnia, ale stopniowo, bez pośpiechu. Towarzyszy temu wypracowany rytuał mistrza. Rzeźby powstają najpierw w glinie. To wyjątkowy moment, gdy w rękach artysty zaczyna istnieć nowy kształt. Następnie Wysocki robi formę, by wreszcie wlać w nią brąz gorący niczym wulkaniczna lawa. Wysocki, prezentując swoje prace w galeriach i ustawiając je w przestrzeni miejskiej, pobudza w nas pierwotną potrzebę obcowania z pięknymi, zmysłowymi przedmiotami. To artysta, który nie unika prezentowania rzeźb w miejscach ogólnie dostępnych. Dzięki temu daje odbiorcy szansę na – często zaskakujące – estetyczne przeżycia, tak potrzebne w coraz bardziej chaotycznej i rozczarowującej rzeczywistości. Wysocki zastąpił z tego, że rzeźbi kobiece ciała. Czyni to w sposób wyjątkowy, wydobywając z nich piękno oraz erotyczną zmysłowość. Każda z jego odlanych serii rzeźb jest niewielka i szczegółowo dopracowana. W Polsce jego prace pojawiają się coraz częściej na aukcjach, lecz ponoć nadal łatwiej kupić je na rynku skandynawskim i niemieckim.

Prezentowana podczas aukcji rzeźba pod tytułem „Złoty Szal II” prezentuje ulubiony temat Wysockiego – zmysłową kobietę o sylwetce klepsydry. Pod pretekstem stworzenia szalu, po dłuższym wpatrywaniu się w dzieło dostrzeżemy ponaętny biust oraz wydatne biodra przedstawicielki płci pięknej. Ta efektowna praca aż kipi zmysłowością oraz wysublimowaną erotyką.

49 †

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2017

brąz patynowany, 75 x 26 x 16 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 4/8 | 2017'
edycja: 4/8

estymacja:

7 000 – 9 000 PLN

1 600 – 2 000 EUR

„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



50

ROMAN SOLSKI

1957

"An"

aluminium, 73 x 29 x 24 cm

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR

Prezentowana rzeźba to ascetyczna forma przyciągająca uwagę prostym, intrygującym kształtem oraz błyszczącą powierzchnią metalu, za pomocą której artyście udało się uzyskać dodatkowe walory światłocieniowe. Praca, podobnie jak charakterystyczne dla twórczości Solskiego realizacje, cechuje się oszczędnością formy oraz przemysłaną, wyważoną kompozycją. W centrum artystycznych zainteresowań rzeźbiarza jest akt kobiecy. Zarysów żeńskiej figury można doszukiwać się w zaprezentowanej formie: zwężonej na końcach i szerszej w centrum.

Roman Solski ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi. Studia odbył na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo zbierał doświadczenie w pracowni profesora Stanisława Kulona, a w latach 1980-82 profesora Tadeusza Łodzianę, u którego obronił dyplom w 1983. W latach 80. Łodziana był już jednym z najbardziej znanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej, a jego sztuka wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość Solskiego. Łodziana dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijne. Choć Roman Solski specjalizuje się w kobiecych aktach, to jego wielką pasją są konie, a realizacje wykorzystujące ten temat przewijają się w całej jego twórczości.



51

MAREK BIMER

1962

"Przybysz III", 2023

brąz, 67 x 28 x 30 cm

sygnowany i numerowany: 'MB | 1/8'

edycja: 1/8

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

4 800 – 6 600 EUR

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

Marek Bimer



SZTUKA WYMYKAJĄCA SIĘ ZASZUFLADKOWANIU

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

Marek Bimer to artysta wszechstronny – pracuje jako rzeźbiarz, rysownik i projektant. Pochodzi z rodziny o silnych tradycjach artystycznych. Jak sam wspomina, wychowywał się w pracowni rzeźbiarskiej, gdzie tworzyła oraz pracowała matka twórcy Zofia Wolska oraz ojczym Tadeusz Łodziński. Co ciekawe, pracownia została odziedziczona po innej wybitnej rzeźbiarce – Alinie Szapocznikow. Artysta był namawiany przez matkę, by tworzyć, ale ze względu na niezbyt dobre relacje z nią, młody Bimer nierzadko działał na przekór. Jak opowiada o tym twórca: „Moja mama Zofia Wolska, z moim ojczymem Tadeuszem Łodzińskim, wieloletnim profesorem na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przejęli słynną pracownię na Brzozowej po Alinie Szapocznikow i Romanie Cieślęwiczu, jej mężu. Wychowałem się tam, uczestniczyłem we wszystkich realizacjach, które tam przez wiele lat powstawały. Natomiast po ‘89 roku, w momencie, kiedy wchodziłem w dorosłe życie, w Polsce sytuacja artystów stała się niepewna – skończył się mecenat państwowy, nie wiadomo było, jak będzie dalej” (Marek Bimer w wywiadzie z Wiką Kwiatkowską, NAP, https://nap.com.pl/pl/dla-domu/ludzie/zanurzeni-w-sztuce?utm_source=banner_hp&utm_id=rozmowy_blog, dostęp: 29.09.2023).

Sztuka, tworzenie oraz eksperymentowanie jednak zawsze towarzyszyły rzeźbiarzowi. „(...) mama odlewała jakieś moje rzeźbki, ale to była zabawa. Nigdy nie miałem wątpliwości, co będę studiować, jaka będzie moja droga zawodowa. Dlatego byłem złym uczniem w szkole – nie zależało mi na tym, aby być wybitnym z fizyki czy matematyki. Bo wiedziałem, że i tak na koniec będę zajmował się sztuką” – opowiada Marek Bimer (Marek Bimer w wywiadzie z Wiką Kwiatkowską, NAP, https://nap.com.pl/pl/dla-domu/ludzie/zanurzeni-w-sztuce?utm_source=banner_hp&utm_id=rozmowy_blog, dostęp: 29.09.2023).

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

Marek Bimer zaczął rzeźbić w 2015, tuż po śmierci matki. W swojej twórczości porusza różnorodne wątki, bo – jak sam podkreśla – pozostaje pod silnym wpływem inspiracji oraz kierunków, które chciałby swobodnie eksplorować bez zbędnych etykiet, które jedynie ograniczają proces twórczy. Jak tłumaczy twórca: „Za dużo mam w głowie, za dużo mam do powiedzenia. I tak nie starczy mi czasu na zrealizowanie wszystkiego. To będzie na koniec ułamek tego, co bym chciał zrobić. Nie mam więc ani czasu, ani najmniejszej ochoty na jakiegokolwiek ograniczenia, zaszufładkowanie stylistyczne. Nie myślę o tym, tylko pracuję. Nic innego teraz nie robię, tylko pracuję. Idę równoległe albo przeciennie kilkoma drogami”.

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





RUCH



52

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI
1887–1951

"Radosny rytm", lata 20.–30. XX w.

brąz patynowany, 119 x 74 x 28 cm
sygnowany na podstawie: 'StanisławJackowski'

estymacja:

140 000 – 180 000 PLN

30 500 – 39 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Polska (od okresu międzywojennego)

LITERATURA:

por.: Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński,
Warszawa 1939, s. 53, tabl. XXII (il.)



TANECZNY SZAŁ. EKSPRESJA I SENSUALIZM

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

Twórczość Stanisława Jackowskiego, która z pełny impetem zaczęła rozwijać się w latach 20. XX stulecia, wciąż silnie nawiązywała do okresu fin de siècle’u, co z punktu widzenia historii sztuki było zjawiskiem już nieco anachronicznym. Zwrócił na to uwagę Tadeusz Dobrowolski, sytuując Jackowskiego jeszcze w gronie twórców młodopolskich – „.... chociaż większa część jego dzieł powstała już po pierwszej wojnie światowej, dowodzą one, że artysta bardzo długo hołdował ideałom przyswojonym sobie w dobie secesji. wahając się między realizmem (akademizmem), impresjonizmem i rytmiczną dekoratywnością” (Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 163). Stanisław Turczyński pisał wcześniej, bo w 1939 roku, czyli w momencie szczytowego rozkwitu kariery rzeźbiarza w następujący sposób – „Umiowanie piękna, radości i życia pełnej renesansowego spokoju i umiaru, klasyczna prostota w kompozycji, realizm pozbawiony brutalności – oto charakterystyczne cechy wszechstronnej rzeźbiarskiej twórczości Stanisława Jackowskiego” (Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, s. 3).

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

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

Postać prezentowana w katalogu aukcyjnym jest alternatywną redakcją tego motywu, bowiem tancerka przybiera tu zupełnie inną pozę. Ponadto w pracowni Jackowskiego powstały równolegle dwie wersje figury. Układ ciała jest w nich zawsze taki sam. Kobieta podnosi się na palcach prawej nogi, unosząc w powietrzu lewą. Kroczy przed siebie, sprawiając wrażenia jakby płynęła w powietrzu, zupełnie nie zważając na prawa fizyki. Owa piękność lewą rękę wznosi ku górze, prawą natomiast opuszcza ku dołowi. Różnica pomiędzy wersjami objawia się w samym ujęciu postaci. Raz jest ona odziana w zwiwną, miejscami silnie przylegającą do ciała modelki sukienkę, innym razem, mamy do czynienia z subtelnym, pełnym elegancji aktem. Figura ta funkcjonowała ponadto w epoce pod niezwykle wdzięcznym tytułem – „Radosny rytm”, który znakomicie oddawał charakter kompozycji.

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

53

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Tancerka, czwarta pozycja w przód na lewej nodze" ("Danseuse, position de quatrieme devant sur la jambe gauche")

brąz patynowany, 41 x 26 x 25 cm

sygnowany na podstawie: 'Degas'

pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE', datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Repr'oduction' oraz '6/M'

estymacja:

45 000 – 55 000 PLN

9 800 – 12 000 EUR

OPINIE:

certyfiat autentyczności odlewni Valsuani



Trudno precyzyjnie ustalić, kiedy dokładnie Degas rozpoczął rzeźbiarskie eksperymenty. Najbardziej prawdopodobną datą staje się rok 1860, a powstanie większości form sytuuje się na lata 80. i 90. XIX stulecia. W znanym nam dzisiaj oeuvre twórcy wyróżnić możemy kilka grup. Najliczniej reprezentowana jest bez wątpienia sekcja tancerek – zarówno tych ukazanych w tańcu, jak i tych pochłoniętych ćwiczeniami. Kolejną stanowią zróżnicowane wizerunki i sylwetki kobiet. Jeszcze inną galopujące czy spoczywające konie. Bez względu na temat i odlew, powierzchnia rzeźb Edgara Degasa zawsze nosi specyficzny „ślad ręki” twórcy. Nieregularne przestrzenie wibrują i pulsują niczym impresjonistyczne płótna samego Degasa, Renoira czy Moneta. Te silnie zdynamizowane i trójwymiarowe struktury niczym pełne ekspresji barokowe dzieło

pochłaniają i odbijają światło. Powierzchnia staje się źródłem ruchu, inaczej niż w dwuwymiarowej konstrukcji obrazu, który by uzyskać takie efekty, operuje kolorem i jego natężeniem. Degasa interesowały zatem w rzeźbie głównie dwa zagadnienia – ruch i światło. Ową dynamikę obserwował zapewne osobiście, czy to podczas przedstawień baletu, czy na wyścigach konnych. Pozy wielokrotnie czerpał z utrwalonych na fotografiach form, bo jak sam mawiał, nie lubił malować w plenerze. Opisany już wyżej materiał rzeźbiarski wzbogacał innymi elementami – metalowymi konstrukcjami czy korkiem często wykorzystywanym na podstawach. Ponadto Krakowski i Kotula to właśnie Degasowi przypisują wprowadzenie do sztuki nowoczesnej koncepcji „postaci-arabeski” wykorzystanej w tak wielu jego rzeźbach.



54 ↑

ZBIGNIEW BLAJERSKI

1983

Akt, 2017

ceramika szklwiona, 49 x 23 x 15 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'ZBIGNIEW BLAJERSKI | 2017'

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

Zainteresowania Zbigniewa Blajerskiego związane z materią ceramiki artystycznej i rzeźby w ceramice mają swoje początki w okresie jego studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Swój warsztat oparty na analizie właściwości tych materiałów poznawał pod okiem Marity Benke-Gajdy, by z czasem ukształtować własny styl, bazujący na ażurowych konstrukcjach, znajdujących zastosowanie w formowaniu szklwionych na różne kolory popiersi.

Jednocześnie rzeźba ceramiczna Blajerskiego łączy teraźniejszość z przeszłością, dając możliwość tworzenia wyrafinowanych w swej formie dzieł, a sam artysta odnajduje w nich wątki skłaniające do egzystencjalnej refleksji: „Zastanawiam się, na ile nasze indywidualne istnienie jest ważne, jak istotne są pozostawione ślady, które wiążą nas bezpośrednio z przeszłością. Ślad człowieka uczyniony w drewnie zostanie zniszczony przez ogień, zamieniony w popiół. Zniszczone zostanie to, co wcześniej było nośnikiem sensów. Ogień, który niszczy, jest w ceramice artystycznej narzędziem stwarzania, utrwali formy powołane do życia za pomocą jego antytezy – wody – z tworzyw wybitnie nietrwałych. W symboliczny sposób traktuję materiał ceramiki. Niektórzy ludzie są w swojej sferze duchowej i estetycznej tak samo krusi i wrażliwi jak on. Dlatego to w nim właśnie tworzę moje rzeźby” (Zbigniew Blajerski, źródło: <https://zbigniewblajerski.com/portfolio/rzezba-ceramiczna/>, dostęp: 28.09.2023).





55 †

STANISŁAW CUKIER

1954

Z cyklu "Tenisistka", 2012

brąz, patyna, 105 x 96 x 27 cm
sygnowany: 'CUKIER'

estymacja:

38 000 – 50 000 PLN

8 300 – 10 900 EUR

„[Cukier] w niezwykle sposób łączy elementy metafizyczne i swoje pojmowanie sacrum ze szczególną umiejętnością upraszczania przedmiotu. (...)

Dystansując się nieco od klasyfikacji i podziałów, mógłbym o Cukrze powiedzieć, że jest rzeźbiarzem klasycznego (głównego) nurtu rzeźby polskiej (...) jest rzeźbiarzem »w cudowny sposób nienowoczesnym«. Zna się na tym, co robi – po prostu potrafi rzeźbić, ma swój warsztat i technikę. Nie potrzebuje szokować i organizować happeningów, zresztą z pewnością nie potrafiłby tego zrobić. Wykonuje porządnie swoją robotę: niezwykle prace, które, choć tak różnorodne, zawsze pozostają rozpoznawalne – z jednej strony dzięki szczególnej w nich obecności Boga, z drugiej, poprzez niepowtarzalną »Cukrową Formę«. (...) Przedmiotem jego zainteresowania jest człowiek, a mówiąc dokładniej: Bóg i Człowiek. Poszukiwanie uniwersalnego języka ma sens właśnie dlatego, że pozwala mu na zgłębienie tajemnicy oraz uchwycenie istoty człowieczeństwa. Cukier wierzy w Boga, a to, jego zdaniem, ustawia już wszystko w odpowiednim miejscu i w odpowiedniej proporcji, zarówno w życiu, jak i w sztuce”.

prof. Jerzy Stelmach



GERHARD JANENSCH

1860–1933

"Mężczyzna z Młotem", 1920

brąz patynowany, 105 x 38 x 40 cm
sygnowany i datowany na cokole: 'G. Janensch | 1920'
na rancie znak odlewni: 'Lauchhammer 57'

estymacja:
14 000 – 18 000 PLN
3 100 – 4 000 EUR

Gerhard Janensch to wychowanek berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, który zadebiutował w pełni akademicką rzeźbą ukazującą „Bachanta z panterami”. Kompozycja ta przyniosła mu nie tylko rozgłos i sławę, ale też dała możliwość dalszej edukacji. Uzyskane wówczas fundusze pozwoliły artyście na wyjazd stypendialny do Rzymu, który miał miejsce w latach 80. XIX stulecia. Wieczne Miasto zapewne dostarczyło mu wielu inspiracji, a sztuka antyku, renesansu i baroku silnie wpłynęła na jego oeuvre. Niemniej jednak już w kolejnej dekadzie pojawiają się u Janenscha monumentalne figury hutników, odlewników, ogólnie rzecz biorąc ludzi pracy. Ta część jego twórczości wyrasta z bogatej działalności wielkiego rzeźbiarza – realisty, Constantina Meuniera. Ten starszy od Niemca o nieco ponad trzydzieści lat koryfeusz nowej sztuki zapewne wpłynął na jego prace. Jedna z jego ważniejszych kompozycji – „Doker” z 1890 roku to apoteoza pracy i ludzkiego wysiłku. U tego belgijskiego rzeźbiarza, podobnie jak i u całej rzeszy realistów praca stała się wartością naczelną. Akademickie tematy zastąpiły pompatyczne, akademickie wizje. Apollem stał się zwykły robotnik, a rolę Wenus przejęła praczka. Figura mężczyzny z młotem znakomicie wpisuje się w ten jakże szeroki nurt w sztuce europejskiej, który jak widać na podstawie datowania rzeźby na rok 1920, trwał stosunkowo długo. W atletycznej sylwetce mężczyzny pobrzmiewają jeszcze wprawdzie akademickie echa związane z kultem idealnego ciała i proporcji, ale to wykonywana czynność stanowi tu niezaprzeczalną dominantę. Zamaszysty gest mężczyzny, napięte mięśnie i wyraz twarzy, to wszystko wpływa na silnie zdynamizowany i ekspresyjny ogład całości.



57 †

JAN CYKOWSKI

1915-2006

Czesząca się

gips, 48 x 26 x 33 cm

estymacja:

2 000 – 4 000 PLN

500 – 900 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione – aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015

WYSTAWIANY:

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione – aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015

„Dziś jego prace mają wartość historyczną – są znakiem swojego czasu. Świeże, pozbawione uprzedzeń spojrzenie pozwala docenić ich walory artystyczne: ciekawie zakomponowane bryły, umiejętnie uchwycony ruch portretowanych postaci, dyskretnie, lecz sugestywnie przekazane emocje”.

Agnieszka Tarasiuk, Rzeźby znalezione. Aukcja prac Jana Cykowskiego, Warszawa 2015



58 †

ZOFIA KUBICKA

1966

"Relax", 2018

brąz, marmur, patyna, 87 x 48 x 20 cm
sygnowany: 'KUBICKA'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 400 EUR



59

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923–2010

"Ewa I", lata 80. XX.

brąz, 86 x 27 x 24 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 400 – 6 600 EUR

LITERATURA:

Kazimierz Zieliński. Rzeźba, Galeria Sztuki DWP, Warszawa, 12.1985, nlb., poz. 1 (mniejszy odlew).

Kazimierz Zieliński. Rzeźba, BWA, Radom, 1980, nlb., poz. 1(mniejszy odlew).

Kazimierz Zieliński. Rzeźba, Galeria Sztuki Współczesnej „Plastyka”, Warszawa, 6–7.1977, nlb., poz. 7 (odlew z mosiądzu).

Kazimierz Zieliński. Rzeźba. Cykl: Ewa i Macierzyństwo. Muzeum Mazowieckie w Płocku, 7–8.1975, nlb., poz. 2 (il.)

„Wspaniała to rzecz móc obejść powoli rzeźby kobiet Zielińskiego, przebyć długą drogę wokół bogatej różnorodności zaokrąglonych pleców, napiętych bioder i ramion aż ku twarzom i dłoniom, zatracającym się w bryle metalu. Odczuć to intensywne życie wewnętrzne, ten ładunek emocji i energii, tę vitalność, którymi rzeźbiarz potrafił je nasycić. Metal żyje tu niczym źródło, w którym pulsuje nieustannie ten sam ruch. W dziewczynach Zielińskiego jest często jakiś nastrój wsłuchania się, jakby wnętrze, całkowite zajęcie się sobą, które nadaje rzeźbie spokój”.

Przemysław Trzeciak



Kazimierz Zieliński studia rozpoczął w 1946 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, a od 1949 kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Z warszawską uczelnią pozostał związany do emerytury, od 1959 organizując pracę Zakładu Metalu.

W jego twórczości można wyodrębnić dwa wyraźne kierunki. Z jednej strony podejmował tematy wojskowe i marynistyczne, co wiązało się z jego doświadczeniem służby w Marynarce Wojennej. Do najbardziej reprezentacyjnych prac z tej grupy należy Pomnik Polskiego Piechura – Obrońcom Mławy z 1985 znajdujący się w Uniszkach Zawadzkich.

Z drugiej strony centralne miejsce w jego twórczości zajmują akty kobiece. Artysta redukował ludzką sylwetkę do syntetycznej, pozbawionej detalu formy, wpisując się w nurt abstrakcji organicznej, reprezentowany przez Henry'ego Moora. Do tej grupy prac należy również wystawiona na aukcji „Ewa I”. Ciało kobiety jest szczupłe, ale zmysłowe. Rzeźbę charakteryzuje typowa dla artysty miękka, płynna linia. Gładka powierzchnia podkreśla jędrność skóry. Układająca włosy modelka wydaje się spokojna i zajęta sobą.

O ile realizacje Zielińskiego o tematyce militarnej gloryfikują bohaterstwo, jego przedstawienia kobiet są afirmacją ludzkiej witalności i sensualności. Co ciekawe artysta temat kobiecego aktu podejmował zarówno w rzeźbie kameralnej, jak i w większej skali, realizując prace do przestrzeni publicznej m.in. w Warszawie, Ostrołęce i Olsztynie.





60

BARBARA MARZENA MIREWICZ-CZUMACZENKO

1968

"Dwie. W pobliżu I", 2020

piaskowiec, 68 x 22 x 14 cm
na spodzie naklejka z podpisem autorki

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

WYSTAWIANY:
Dwoje. Wystawa rzeźby, Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko,
Biuro Wystaw Artystycznych „U Jaksy” w Miechowie, 09-10.2021

LITERATURA:
Dwoje. Wystawa Rzeźby, Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko,
[red.] Jadwiga Zielińska, Miechów 2021, s.nlb. (il.)

Rzeźby autorstwa Marzeny Mirewicz-Czumaczenko cechuje narracja o niedosłownych sposobach przedstawiania kobiety, opartych na materii kamienia, drewna lub tkaniny. Wyraziste kompozycje tworzą jednocześnie skomplikowane, abstrakcyjne układy linearne. W latach 2016-2018 Mirewicz-Czumaczenko odbyła studia na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi na Wydziale Rzeźby i Działań Interaktywnych, gdzie uzyskała dyplom w Pracowni Kreacji w Przestrzeni profesora Janusza Czumaczenko i aneks w Pracowni Rzeźby Autonomicznej dr. hab. Tomasza Kowalczyka.

W twórczości Mirewicz-Czumaczenko dominująca jest linia kobiecego ciała, którą opisują rytmiczne syntetyczne łuków i kręgów, prowadzące odbiorcę w kierunku postaci. Jak wspomina sama artystka: „W moich rzeźbach linia identyfikująca pierwiastek żeński jest podstawowym środkiem wyrazu. W 2019 nawiązałam współpracę z łódzkim Biobankiem, jednostką naukową Uniwersytetu Łódzkiego, zajmującą się genetyką, biologią molekularną oraz bioinformatyką. Inspiracją dla mnie stały się ich badania i wątek oznaczania haplogrup mitochondrialnego DNA ludzi współczesnych, a także tych, których szczątki ujawniono w znaleziskach archeologicznych. Każdy z nas należy do jednej z kilkudziesięciu ‘rodzin’, których linie prowadzą do mitochondrialnej afrykańskiej Ewy. Moja przygoda poszukiwania, która łączy inspiracje sztuką, genetyką, archeologią i antropologią trwa” (Marzena Mirewicz-Czumaczenko



61 ↑

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

Człowiek kroczący

brąz patynowany, marmur, 29 x 15 x 14,5 cm
stempel: 'P'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 400 EUR

Punktem wyjścia do pracy twórczej Pawła Orłowskiego są ludzkie sylwetki. Nie są to jednak ujęcia kanoniczne polegające na zachowaniu idealnych proporcji, lecz zredukowane, uproszczone, silnie zgeometryzowane. Swoją formą mogą przywołać na myśl hybrydę maszyny z ludzkim ciałem. Szczególnie ciekawy w twórczości Orłowskiego jest się cykl „Boty” – wielkoformatowych realizacji wykonanych przy użyciu stali, którą twórca pokrywa intensywnymi, monochromatycznymi barwami. Tworząc swoje prace, artysta posługuje się całym wachlarzem rzeźbiarskich materiałów, poczynając od brązu, przez stal, aż po beton.

Jak sam przyznaje: „Tradycyjne, twarde materiały to dla mnie sposób na zatrzymanie czasu. Możliwość wysłania sygnału w przyszłość na temat tego, jacy jesteśmy i co nas aktualnie interesuje. Medium, jakim jest rzeźba oraz trwałe materiały, które najczęściej wybieram, dają możliwość, aby ów sygnał czy przesłanie przetrwały dłużej niż przysłowiowy poranny news” (<https://rynekisztuka.pl/2016/05/05/w-pracowni-pawla-orlowskiego/>, dostęp: 21.09.2021). Nieregularne, kubistyczne formy rzeźbiarskie kontrastują w ujęciu Orłowskiego ze szlachetnością brązu oraz surowością stalowej blachy, do której, jak twierdzi, Orłowski ma szczególny sentyment. Paweł Orłowski ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni profesora Józefa Sękowskiego oraz UDK w Berlinie w pracowni profesora Karlheinz Biederbicka. Zawodowo jest związany ze swoją Alma Mater, gdzie na Wydziale Wzornictwa prowadzi pracownię rzeźby.



The image features two bronze statues of human faces in profile, facing each other from the left and right edges. The statues are made of dark, textured bronze. In the center, the word "TWARZ" is written in a bold, black, sans-serif font.

TWARZ

62 †

STANISŁAW SZUKALSKI

1893-1987

Popiersie gen. Tadeusza Bora-Komorowskiego, 1955

brąz patynowany, 68,5 x 61 x 33 cm

sygnowany i datowany z tyłu: 'SZUKALSKI 19 V 55'

na odwrociu opisany: 'MATA WERI', sygnowany monogramem wiązonym: 'SS', opisany: '3/9'

oraz znak odlewni: 'DS I DECKERS STUDIOS'

edycja: 3/9

odlew stworzony po 1955

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

32 700 - 54 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



SZALONY GENIUSZ

„Każdy rodzi się z kształtem duszy ale potem jest Wykształcony. Trzeba robić każde dzieło, jakby miało być ostatnim w życiu. Jakby miało być testamentem i pomnikiem dla samego siebie”.

STEFANIA PODHORSKA-OKOŁÓW, POLSKA RADOSNA I POLSKA ZADUMANA, „BLUSZCZ” 1930 NR 47, s. 7

Interpretacja twórczości Stanisława Szukalskiego jest zadaniem wielce problematycznym. Bez odautorskiego komentarza praktycznie niemożliwe jest odczytanie treści ukrytej w niejasnych scenach figuralnych, zanurzonej w wielości tajemniczych ornamentacji i znaków.

Emblematyczną cechą stylu kontrowersyjnego rzeźbiarza stały się doskonałe pod względem warsztatu, muskularne sylwety pokryte misterną siatką ornamentów. Lata 20. XX wieku obfitowały w heroizowane projekty monumentalnych realizacji poświęcone zasłużonym dla ojczyzny bohaterom, co łączyło się z programowymi założeniami leżącymi u podstaw sztuki Szukalskiego. Kult i liczne projekty poświęcone wybitnym jednostkom łączyły się z zaprojektowaną przez artystę ideą Polski Drugiej, dla której trzeba było stworzyć nowe, narodowe miejsce kultu. Szukalski zaprojektował więc Duchtynię, która miała się znaleźć pod Wawelem – na dnie Smoczej Jamy. Do jej wejścia prowadziły wielki posąg Piłsudskiego, natomiast w centrum umieszczono by mauzoleum Komendanta–Oswobodziciela w kształcie leżącej kłody dębu. Wokół niej znajdowałyby się groby innych wielkich Polaków. Ideowym centrum Duchtyni byłby jednak Światowid łączący w całość posagi Piłsudskiego, Kazimierza Wielkiego, Kopernika i Mickiewicza.

Wraz z projektem Duchtyni proponował zorganizować powstanie „Neuropy”, obejmującej państwa Starego Kontynentu, z wykluczeniem Anglii, Francji i Włoch. Kontrowersyjny artysta, wierny swoim ideom Europy słowiańskiej, pod zwierzchnictwem Polski, widział odrodzenie w stworzeniu Polski–Drużej, krytykując kulturę i intelektualną kondycję nowo odrodzonej Rzeczpospolitej. „Metaforą Polski istniejącej była dla Szukalskiego martwa Akademia, wypełniona zrzedliwymi starcami: profesorami i krytykami, których nie znośił, co z lubością demonstrował publicznie, wywołując kolejne skandale (ściągały one zresztą na wystawy Szukalskiego tłumy – zdarzało się, że jednego dnia do Pałacu Sztuki przychodziły 4 tysiące zwiedzających). W hierarchicznym i arcy mieszczańskim Krakowie młody adept sztuki potrafił bezpardonowo zaatakować samego Adolfa Szyszko–Bohusza, rektora ASP i głównego konserwatora Wawelu. „Dlaczego inżynier budowlany, szmuglujący się jako artysta architekt (...) wtyka w mury Wawelu, tego Olimpu polskiego, już niezmałalne, a świadomie trwałe odciski swego nietaktu?” – pytał niebezinteresownie, próbując wprowadzić na Zamek własne, surrealistyczne pomysły” (cyt. za Agnieszka Sabor, Wiedźmin z dwudziestolecia, „Znak”, 2008, dostęp: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6402008a-gnieszka-saborwiedzmin-z-dwudziestolecia/>).

Natomiast Polskę Drugą „mieli ją stworzyć młodzi artyści, członkowie założonego przez Szukalskiego w listopadzie 1929 roku Szczepu Rogate Serce i niedoszli absolwenci wymyślonej jako swoista anty–Akademii „Tworcowni”, w której nie byłoby wolno malować farbami olejnymi ani nawiązywać do zachodnich „–izmów”. W zamian za to „tworcownicy” uczyliby się szczegółowego rysunku ołówkiem, szukając inspiracji w „czystych i świeżych” pradziejach Polski. Szkoła nigdy nie powstała, choć w 1930 roku Szukalski negocjował w tej sprawie z władzami Katowic i Krakowa. (...) Dla Polski Drugiej trzeba było wymyślić nowe godło. Artysta zaproponował „Świętoporła” – przypominającego ptaka z rozłożonymi skrzydłami i swastyką na piersi, a zarazem żelazne ostrze topora” (op. cit).

Po powrocie do Chicago, wraz z wybuchem II wojny światowej, Szukalski ograniczył twórczość rzeźbiarską, skupiając się na badaniu początków cywilizacji i prehistorii ludzkości. „Oparł ją w dużej mierze na badaniach antropologicznych, a także na, stanowiących ich uzupełnienie, bada-

niach z zakresu astronomii, geologii, prehistorii, archeologii, piktografii, językoznawstwa oraz historii i dziejów wyznań. W rezultacie tak szeroko zakrojonych ‘badań’ niepokorny Stach z Warty Szukalski doszedł do przekonania, że zarówno chrześcijaństwo, jak i poganizm są jednym i tym samym ludem, który dawno temu opuściwszy zalaną przez Potop (...) Wyspę Wielkanocną, stworzył nową cywilizację w Zermatt w Alpach Szwajcarskich (stąd nazwa ‘zermatyzm’ dla całej teorii). Jednocześnie, ponieważ w biblijnej Księdze Genesis czytamy, iż po stworzeniu świata jeden był język i jedna mowa na świecie, artysta podjął badania, które doprowadziły go, jak sądził, do odkrycia tego właśnie języka. Nazwał go po polsku ‘Macimową’ (Mową–matką), a po angielsku ‘Protong’. Z czasem Stach z Warty zaczął uważać, że Adam i Ewa mówili po polsku” (cyt. za: Lechosław Lameński, Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 40).

Pochłonięty studiami nad genezą ludzkości oraz borykający się z trudnościami finansowymi Szukalski oddalił się od twórczości rzeźbiarskiej, która wymagała dużych nakładów pieniężnych i profesjonalnej pracowni. Jednak wszechstronny artysta od lat 40. wykonuje w mniejszym stopniu, ale za to jeszcze bardziej niezrozumiałe, niepokojące w wymowie i o jeszcze bardziej skomplikowanej formie realizacji rzeźbiarskie. Do najlepszych kompozycji z tamtych czasów należy niewątpliwie prezentowane popiersie nawiązujące do heroizowanych przedwojennych portretów wielkich Polaków. „W latach 50. XX wieku powstaje także kolejny portret – popiersie generała Tadeusza Bora–Komorowskiego (1955, gips patynowany oraz wersja odlana w brązie, Archives Szukalski w Sylmar), o rozbudowanej – i całkowicie niejasnej dla postronnego widza – symbolice, nawiązującej do powstania warszawskiego. Twarz generała, mimo mocnego przestylizowania z trafnie uchwyconym podobieństwem, została wkomponowana (właściwie uwieczniona) w formy architektoniczne przypominające konstrukcje kanałów, którymi ewakuowali się powstańcy ze Starego Miasta do Śródmieścia. Dla podkreślenia nieludzkich warunków, które panowały w kanałach, Szukalski wprowadził w przestrzeń twarzy Bora–Komorowskiego (na wysokości czoła i pod nosem) rodzaj gzymsów okalających jego głowę dookoła, z których kapią wypełniające kanały szlam i odchody”. W opisywanej kompozycji Szukalski w doskonały sposób utożsamił postać gen. Bora–Komorowskiego z tragicznymi losami Polski. To właśnie decyzją Głównego Komendanta Armii Krajowej rozpoczęło się Powstanie Warszawskie w 1944 roku. Podczas walk o stolicę Bor–Komorowski odpowiedzialny był między innymi za przekazywanie informacji o stanie walk oraz apelował do aliantów o wsparcie w lotniczych zrzutach zaopatrzenia. Przez cały okres powstania generał Komorowski, świadomy następstw powstania, pozostał w Warszawie wraz z małym dzieckiem oraz żoną będącą w ósmym miesiącu ciąży. Po 63 dniach heroicznej i samotnej walki prowadzonej przez powstańców z okupantem, wobec braku dalszych perspektyw, gen. Bor–Komorowski podjął decyzję o zakończeniu obrony Warszawy. Straty poniesione przez stronę polską w wyniku boju o stolicę powodują, iż decyzja o jego rozpoczęciu podjęta przez gen. Komorowskiego do dziś wywołuje ogromne kontrowersje. Szacuje się, że w czasie powstania poległo w około 18 000 powstańców a 25 000 zostało rannych. Do tragicznego rozrachunku należy doliczyć również śmierć około 3,5 tys. Żołnierzy z Dywizji Kościuszkowskiej. Do tego straty wśród ludności cywilnej były ogromne i wynosiły około 180 000 zabitych. Po kapitulacji pozostałych mieszkańców Warszawy, w liczbie 500 000, wypędzono z miasta, które po powstaniu zostało praktycznie całkowicie zniszczone. Jednocześnie w prezentowanej pracy widać wyraźnie wpływ zagorzałych studiów nad własną teorią zermatyzmu w miniaturowych figurkach posągów z Wysp Wielkanocnych okalających popiersie generała Bora–Komorowskiego.



ARTYSTYCZNA BIOGRAFIA STANISŁAWA SZUKALSKIEGO



Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i szczepu „Rogate Serce” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie



Stanisław Szukalski – portret w stroju Szczepu Rogate Serce

Stanisław Szukalski to enfant terrible polskiej historii sztuki. Artysta przyszedł na świat w Warcie koło Sieradza w 1893, jako drugie dziecko Dionizego Szukalskiego i Konstancji z Sadowskich. Ojciec artysty, zawodowo pracujący jako kowal, a przede wszystkim obieżyświat, heretyk i uczestnik wojny burzkiej w Ameryce Południowej, wywarł wielki wpływ na całe późniejsze życie Stanisława. Od najwcześniejszych lat przejawiał ogromny talent rzeźbiarski, początkowo tworząc animalistyczne figurki w drzewie, aby zaimponować rówieśniczkom. W 1907 wraz z siostrą i matką po raz pierwszy wyjeżdżają do Chicago, aby dołączyć do pracującego jako kowal ojca. Widząc ogromny talent nastoletniego chłopca, rodzice posyłają go na zajęcia do Art Institute of Chicago, gdzie Szukalski od początku zwrócił uwagę swoją łatwością tworzenia i niezwykle precyzyjnym warsztatem. Istnieje legenda, która mówi, że przebywający wówczas w Stanach Zjednoczonych Antoni Popiel zachwycił się umiejętnościami chłopca i polecił jego rodzicom wysłać go na studia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. „Niespełna szesnastoletni Szukalski pojawił się w monumentalnym budynku Akademii Sztuk Pięknych przy placu Jana Matejki prawdopodobnie wczesną jesienią 1909 roku. Zgłosił się do klasy rzeźby Konstantego Laszczki, który, aby sprawdzić talent chłopca, polecił mu wyrzeźbić postać pozującej modelki. Kandydat na rzeźbiarza od razu zademonstrował swoją niezależność, a zarazem niechęć do wykonywania czyichkolwiek poleceń. Wyrzeźbił tylko kolano modelki, ale zrobił to tak dobrze, że Laszczka, nauczający na ASP od 1900 roku, świadom wielkiego talentu chłopaka z Warty, postanowił przyjąć go na studia, nie bacząc na jego młody wiek i konieczność zdania pozostałych egzaminów. W ten sposób Stanisław Szukalski został studentem krakowskiej ASP, początkowo na prawach studenta nadzwyczajnego, spędzając w niej cztery pracowite lata, do sierpnia 1913 roku”. (Lechosław Lemański [w:] Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 6). Ukończenie ostatniego semestru studiów wiąże się również z awanturą Szukalskiego z Laszczką, który próbował wprowadzić korekty dla jednej z prac młodego studenta. W rezultacie profesor zabronił uczestnictwa w zajęciach krnąbrnemu rzeźbiarzowi, co mogło skutkować usunięciem Szukalskiego z akademii. Pomogło dopiero wstawiennictwo Jacka Malczewskiego, który przyjął młodego artystę do swojej pracowni. Pod koniec semestru Szukalski przeprosił Laszczkę, co doprowadziło do ukończenia krakowskiej ASP.

W tym samym roku artysta powraca do Chicago z przerażającą potrzebą wykonania popiersia swojego ojca, przeczuwając jego nagłą śmierć. Dionizy Szukalski wkrótce zginął w wypadku samochodowym, czego świadkiem był artysta. Kolejne lata spędzone w Chicago były przełomowym momentem zarówno dla kariery artystycznej, jak i stylistycznej dojrzałości jego stylu i poglądów wobec swojej twórczości. Mimo problemów finansowych wynajmowana przez niego pracownia w centrum Chicago stała się czołowym ośrodkiem bohemy Wietrznego Miasta, przyjażniąc się między innymi z architektem Frankiem Lloydem Wrightem, Benem Hechtem czy Wallace’em Smithem. W jego dziele rzeźbiarskim obecne były wpływy różnych modernistycznych tendencji. Krytyka artystyczna w Stanach Zjednoczonych, a także w Polsce, zwracała uwagę na podobieństwo jego prac do plastyki egipskiej, indyjskiej, meksykańskiej i innych kultur uznawanych w tamtym czasie za prymitywne. O rzeźbach Szukalskiego mówiło się, że wyszły spod ręki współczesnego Michała Anioła czy Rodina. W latach 20.

XX wieku artysta stał się ważnym nazwiskiem na lokalnej scenie. Jednak nie tylko ze względu na wyjątkową twórczość, ale przede wszystkim z uwagi na bulwersujące sytuacje związane z jego osobą. Szukalski bowiem zrzucił ze schodów wpływowego krytyka sztuki Albrechta Mongelasa. Doprowadził też do skandalu na wystawach w Art Institute, gdzie zniszczył swoje prace w związku z wycofaniem jednej z kompozycji. Związał się z malarzką Heleną Walker, co zapewniło mu odpowiedni status finansowy. Był niezwykle osobowością, niejednokrotnie określany mianem geniusza z uwagi na wszechstronne zainteresowania i umiejętności – oprócz wielkiego talentu malarskiego i rzeźbiarskiego, był świetnym pianistą, współpracował z Alfredem Hitchcockiem przy filmowych efektach specjalnych, a jego spisane wspomnienia brytyjska Akademia Nauk umieściła w podręczniku dla początkujących pisarzy.

W 1923 Stach z Warty powrócił wraz z całym dorobkiem twórczym do Warszawy. Artysta zaczyna stawać się popularny w ojczyźnie z uwagi na udział w przełomowej dla polskiej sztuki Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie w pawilonie polskim zaprezentowane zostały cztery jego rzeźby. W tym samym roku ogłoszono konkurs na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie. Zwycięski projekt Szukalskiego, ukazujący heroizowaną sylwetę nagiego wieszacza siedzącego na schodkowej piramidzie, karmiącego orła wypływającą krwią z piersi poety, sprawił, że nazwisko artysty z Warty znalazło się na ustach absolutnie wszystkich. Fala krytyki kontrowersyjnego projektu nie doprowadziła do jego realizacji. Dopiero w 1929, po powrocie z Francji, o Szukalskim znowu zrobiło się głośno za sprawą wystąpienia, gdzie w krakowskim TPSP, uderzając laską o jedną ze swoich rzeźb, wygłosił wielce napastliwe przemówienie obrażające elity artystyczne Krakowa, a przede wszystkim artystów związanych z ASP. Skandal w Pałacu Sztuki sprawił, że nazwisko Szukalskiego znów trafiło na pierwsze strony gazet, a wystawa biła rekordy frekwencji. Wówczas niepokorny artysta założył w Krakowie stowarzyszenie artystów Szczep Rogate Serce i jako mistrz Stach z Warty skupiał malarzy i rzeźbiarzy przyjmujących od miejscowe przydomki; do Szczepu należeli m.in. Marian Konarski – Marzyn z Krzeszowic, Antoni Bryndza – Ziemitrud z Kalwarii, Michał Stańko – Michał z Sosnowca, Stefan Żechowski – Ziemin z Książa. Wyznaczali idee mistrza o tworzeniu stylu narodowego na podstawie prasłowiańskich korzeni i potęgi płynącej z prądziejowej świetności Polski. Równocześnie zaczął publikować na łamach założonego przez siebie czasopisma „Krak” filozofię artystyczną, jednocześnie podkreślając rolę polskości sztuki w życiu narodu. Krytykował Akademię Sztuk Pięknych jako ostoję sztuki francuskiej, podważał pozycję profesorów i wartość akademickiego systemu kształcenia. Proponował stworzenie „Tworowi”, w której sposób kształcenia młodych talentów miał sprawić, że Kraków stanie się centrum sztuki twórczej, otwartym dla uczniów całego świata. Działalność Szukalskiego budziła liczne kontrowersje z uwagi na obrazoburcze tezy i gesty czynione przezeń w trakcie działalności artystycznej w latach 30., nacechowane nacjonalistycznie. Podczas II wojny światowej prawie cały dorobek artysty, który powstał w Polsce, został zniszczony. W 1939 wyjechał z Polski i osiadł na stałe w Kalifornii, gdzie najwięcej czasu poświęcał rozwiązywaniu prehistorycznych zagadek i tajemnic dawnych dziejów ludzkości, powstawaniu i kształtowaniu się języków, wier, zwyczajów, migracjom ludów.



63

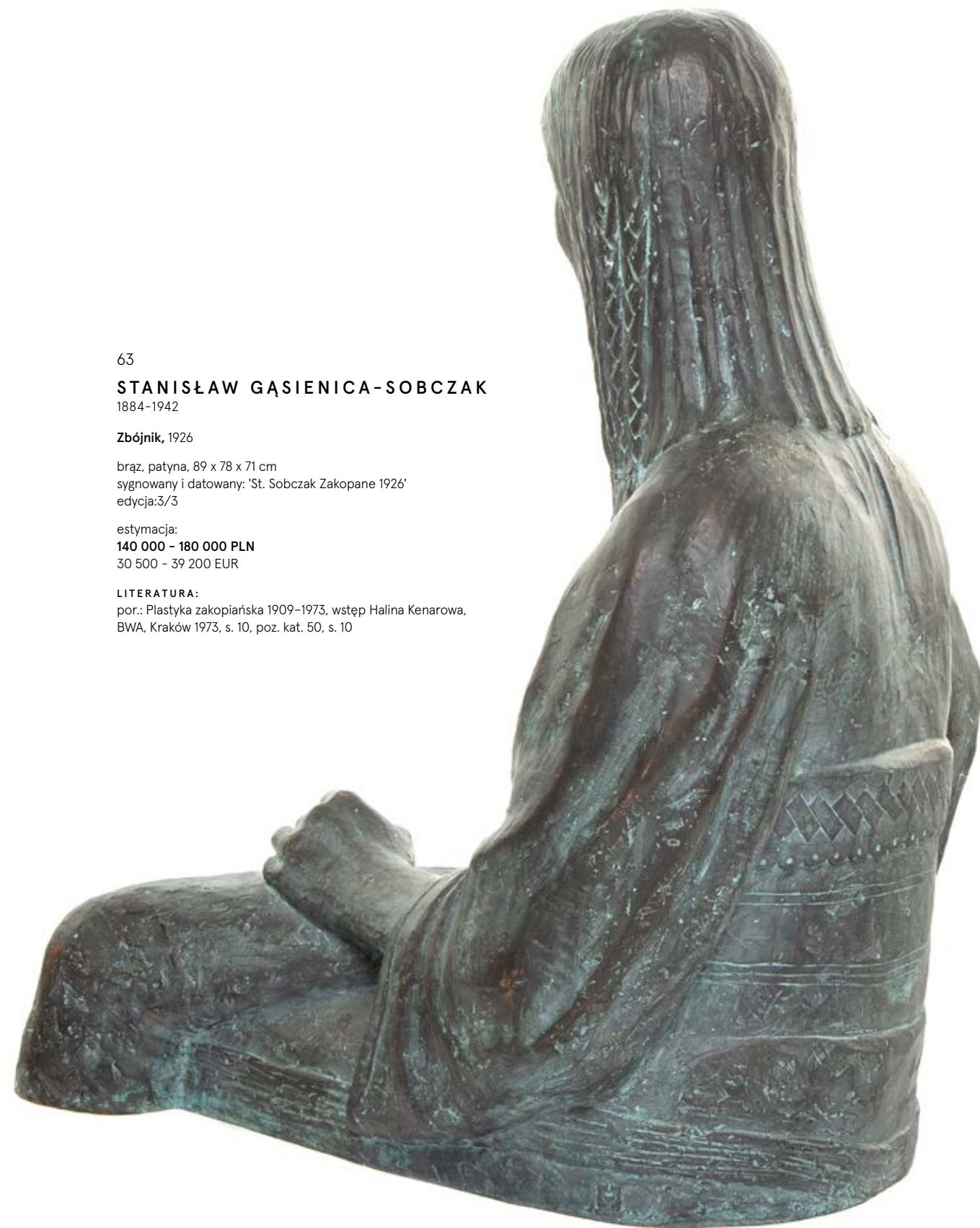
STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK
1884–1942

Zbójnik, 1926

brąz, patyna, 89 x 78 x 71 cm
sygnowany i datowany: 'St. Sobczak Zakopane 1926'
edycja: 3/3

estymacja:
140 000 – 180 000 PLN
30 500 – 39 200 EUR

LITERATURA:
por.: Plastyka zakopiańska 1909–1973, wstęp Halina Kenarowa,
BWA, Kraków 1973, s. 10, poz. kat. 50, s. 10



ZBÓJNIK ZE SPIŻU ODLANY



Stanisław Gąsienica-Sobczak, Patera dekoracyjna

Stanisław Gąsienica-Sobczak, noszący pseudonim „Johym”, urodził się w 1884 roku w Zakopanem. Uczęszczał do Szkoły Przemysłu Drzewnego w rodzinnym mieście. Następnie, w latach 1902–07, kontynuował edukację artystyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod okiem Konstantego Laszczki i Józefa Mehoffera. Po krótkim pobycie w Paryżu w École Nationale des Beaux Arts powrócił do rodzinnego Zakopanego, gdzie działał w Towarzystwie „Sztuka Podhalańska” oraz grupach „Rzeźba” i „Modła”. Jego działalność artystyczna była wszechstronna. Tworzył obrazy, rzeźby, ceramikę oraz drewniane lalki do szopek. Od 1910 roku pokazywał swoje prace regularnie na wystawach zakopiańskich. Prowadził pracownię ceramiki, w której wyrabiał ozdobne dzbanki góralskie i statuetki ceramiczne. Ponadto było to miejsce spotkań artystów związanych lub przebywających w Zakopanem m.in. : Leona Chwistka, Mieczysława Szczuki czy Stanisława Ignacego Witkiewicza. Stanisław Sobczak wykonywał rzeźby, głównie głowy i popiersia, w drewnie, gipsie patynowym, terrakocie, marmurze, a nawet ze śniegu tworząc tzw. „białe ołtarze”.

„Sobczak początkowo uprawiał jedynie rzeźbę – katalogi wystaw i relacje prasowe wymieniają jego prace z gipsu, brązu, drewna, a nawet marmuru. Jego działalność rzeźbiarską zdominowała tematyka góralska – wizerunki górali i góralek oraz legendarnych postaci (Janosik), artysta tworzył także portrety, wykonywał maki pośmiertne. W okresie międzywojennym, choć nie zaniedbywał twórczości rzeźbiarskiej, na pierwszy plan wysunęła się jednak ceramika, której oddawał się ze szczególnym upodobaniem, stając się pionierem tej dziedziny twórczości na Podhalu”.

Bożena Kostuch, Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942)
„odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej”,
Artifexnovus nr 5, 2021, s. 70

Prezentowana w katalogu rzeźba jest bardzo rzadkim odlewem w brązie z 1926 roku. Artysta przedstawił w niej siedzącego zbójnika w niepełnej postaci. Mężczyzna nosi długie włosy splecione w drobne warkoczki oraz tradycyjny strój podhalański. Został ukazany w swobodnej pozie z założoną nogą na nodze, prawą ręką wspartą na biodrze oraz lewą spoczywającą na udzie. Jego głowa o poważnym wyrazie twarzy jest zwrócona lekko w bok. Rzeźbiarz z dużą dbałością o szczegóły oddał detale stroju: lampasy na spodniach, skórzany, szeroki pas zbójnicki z kieszonką, klamrami i guzami czy spinkę przy koszuli. Prezentowana rzeźba „Zbójnika” jest unikatowym przykładem sztuki podhalańskiej zrealizowanej jako szlachetny odlew brązu oraz ze względu na imponujące rozmiary rzeźby.



64

LEON MIECZYŚŁAW ZAWIEJSKI

1856-1933

Popiersie Hucuła, 1883

terakota, 48 x 38 x 32 cm
sygnowany i datowany z tyłu: 'L.Z. 16/XII 83'

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

Na przełomie XIX i XX stulecia, kiedy to artyści poszukiwali nowych źródeł dla swojej sztuki zrodził się fascynujący mit Huculszczyzny. Ten malowniczy region położony w Karpatach Wschodnich prawdziwie zafascynował wielu twórców. Urzeczeni pięknem krajobrazu i prawdą ludu, wyruszyli oni w nieznane. Do najbardziej znanych miłośników Huculszczyzny zalicza się tzw. Trójkę Hucułów: Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego. Należałoby wymienić tutaj jeszcze i Teodora Axentowicza.

W przypadku rzeźbiarzy motywy związane z Huculszczyzną nie były tak wyraźne jak w obszarze malarskim. Prezentowany w katalogu „Hucuł” jest szalenie rzadkim przykładem rzeźbiarskiej realizacji o tej tematyce. Artysta, werystycznie ukazał postać mieszkańca Sudetów z dbałością o idealne oddanie każdego detalu. Wykształcony w Akademii Wiedeńskiej oraz w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji Zawiejski w swych rzeźbach nawiązywał do akademizmu wiedeńskiego i włoskiego naturalizmu. Artysta posiadał własne pracownie we Florencji, Nowym Jorku i Wenecji, jednak stale utrzymywał kontakt z polskim życiem artystycznym wielokrotnie wystawiając swe prace w Polsce.



65 †

ALFONS KARNY

1901-1989

Portret Basi

brąz patynowany, granit, 53 x 28 x 27 cm
sygnowany na krawędzi: 'Karny'

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
7 700 – 9 800 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna Eugeniusza Żarkowskiego

LITERATURA:
por.: Barbara Wiśnioch, Alfons Karny, Warszawa 1957, poz. kat. 51

W twórczości Alfonsa Karnego na pierwszy plan pod względem tematyki wysuwa się portret. Sam artysta uzasadnia tę znakomitą część swojej twórczości słowami, że człowiek jest bowiem tematem nadzwyczajnym, najlepszym z możliwych dla sztuki rzeźbiarskiej. Zamiłowanie do tej formy u Karnego pojawiło się już podczas studiów w pracowni Tadeusza Breyera. Pochodzący z Białegostoku rzeźbiarz był najbardziej cenionym portrecistą wychowanków profesora. Już jako młody artysta decydował, czyja podobizna wyjdzie spod jego dłuta. Portrety wykonane przez niego cechował klasyczny spokój o harmonijnej, miękkiej linii.

„Brązy Karnego to cała gama delikatnych różnic. Są one bardzo rozmaite, jednakże zawierają zawsze coś wspólnego im wszystkim, coś, co pozwala przypisać autorstwo właśnie Karnemu. W portretach wykształcił Karny własny styl, na który składa się architektoniczna konstrukcja rzeźby, umiejętność oddania życia psychicznego , zdecydowana konstrukcja bryły, delikatne modelowanie i związana z tym specyficzna gra światła i cieni” (Barbara Wiśnioch, Alfons Karny, Warszawa 1957, s. 8).



66 †

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Smutna, 1905

brąz patynowany, granit, 48 x 68 x 13 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'K.Laszczka | 1905'
odlew współczesny

estymacja:
16 000 – 25 000 PLN
3 500 – 5 500 EUR

LITERATURA:
por.: Jadwiga Puciata Pawłowska, Konstanty Laszczka. Życie i twórczość, Siedlce 1980, poz. 35-36 (il.)

„Smutna” Konstantego Laszczki to praca należąca do grupy znakomitych dzieł, niby-personifikacji, w których artysta nadaje konkretnej ludzkiej twarzy określony wyraz. Mistrzowski popis między tym, co konkretne, a tym, co abstrakcyjne. Czechowicz widział w Laszczce „Grottgera polskiej rzeźby” (sformułowanie z listu z dn. 26.03.1894). Prosił go o dobre życie, o pamięć o ojczyźnie, ale też zachęcał do rzeźbienia prac, które mogłyby sprzedać w kraju dla wspomnienia podopiecznego. On namówił znanego krytyka Henryka Piątkowskiego do napisania tekstu o Laszczce. W tekście opublikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” również podkreślił niezwykłą umiejętność w oddawaniu ludzkich rysów i „ożywianiu” ich. Laszczka zasłużył w oczach Piątkowskiego na najwyższy komplement – portretowani są w jego rzeźbach podobni nie do natury, lecz właśnie do ludzi. Po powrocie do kraju rzeźbiarz zamieszkał w Warszawie. Spędził tam dwa lata, kiedy w 1899 otrzymał list od Juliana Fałata z zaproszeniem do objęcia posady profesora krakowskiej uczelni. Wkrótce opracował autorski program, który znalazł uznanie wśród prowadzonych zgodnie z nim uczniów. Praca pedagoga zapewne ograniczyła, ale nie zahamowała twórczości artysty. Jego „oeuvre” to około 600 dzieł. W tym pierwszym okresie krakowskiej profesury, z którego pochodzi „Smutna”, artysta skupił się na twórczości portretowej. Poza chęcią uwiecznienia podobizn wybitnych ludzi swojego czasu Laszczka skupia się na „maskach” – typach o charakterystycznej fizjonomii, ale też zdolnych do ukazywania konkretnych uczuć.



67

WACŁAW BĘBNOWSKI

1865–1945

Profil kobiety, 1918

ceramika szklwiona, 34 x 34 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W.Bębnowski 1918'

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 800 EUR

„Sztuka Wacława Bębnowskiego jest trudna do jednoznacznego określenia. Z jednej strony jest mistrzowskim opanowaniem formy, z drugiej widać w niej skłonność do naśladowania dawnych mistrzów, a nawet współczesnych mu artystów. Rodziła się wraz z modernizmem i na początku odznaczała się nowatorstwem, z czasem skierowała się w stronę eklektyzmu, a następnie przez wiele lat znajdowała się pod wpływem ukochanej przez rzeźbiarza secesji.

Bębnowski był rzeźbiarzem, ale też wielkim entuzjastą powiązania sztuki z przedmiotem użytkowym. Zarówno w rzeźbach, jak i w ceramicznym rzemiośle wypracował swój styl, który rozpoznawalny jest zwłaszcza dzięki swojej wyjątkowej kolorystyce. Artysta poprzez niemal alchemiczne procesy opracował techniki nakładania barwników w dość wąskiej gamie, imitujące patyny szlachetnych brązów” (Krystyna Kotula, Wacław Bębnowski (1865–1945). Katalog dzieł ze zbiorów Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 2009, s. 12).



68 †

STANISŁAW CUKIER

1954

Popiersie, 2021

brąz, patyna, 47 x 25 x 15 cm
sygnowany: 'CUKIER'

estymacja:

18 000 – 30 000 PLN

4 000 – 6 600 EUR



PRZEŁAMANIE FORMY



69

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1976

"Oddech", 2021

szkło, 33 x 16 x 11 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 300 – 6 500 EUR

„Zaczyna się od emocji, powoli krystalizuje się concept. Sam proces produkcji jest poprzedzony głęboką analizą. W zależności od pomysłu, który chcę zrealizować, dobieram technikę wykonania, hutę, hutników tak, by najlepiej zrealizować projekt. Pomysły szkicuję ręcznie, następnie wykonuję rysunki techniczne, robię tzw. „wycinek” z papieru, na podstawie którego formierz wykonuje formę hutniczą do dmuchania szkła itd. Czasem sama wykonuję narzędzia hutnicze pomocne mi do dzieła”.

Aleksandra Kujawska



„Interesują mnie relacje człowieka z naturą. W swoich pracach koncentruję się na atawistycznych potrzebach kontaktu współczesnego człowieka z naturą i wspólnotą. Szukam obszarów ludzkich pragnień, emocji związanych z utratą tych relacji i tęsknotą za nimi. Interesuje mnie uświadomienie sobie przez współczesnego człowieka, że jest biologiczny, że jest częścią przyrody, z którą stracił kontakt i o której istnieniu zapomniał. Daleka jestem od konstruowania instrukcji lub codzienności. Interesuje mnie proces samouświadomienia oraz związanych z tym emocji, potrzeb, tęsknot, lę-ków. Staram się je opisywać w swoich pracach”.

Aleksandra Kujawska

Aleksandra Kujawska ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych na kierunku Szkoło Artystyczne w Jeleniej Górze–Cieplicach w klasie rzeźbiarza szkła Władysława Czystochonia. Na Uniwersytecie Warszawskim ukończyła studia magisterskie na kierunku: Dziennikarstwo, dyplom pod kierunkiem profesora Stanisława Łato. Dyplom magisterski obroniła także w Katedrze Szkła Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w pracowni prof. Kazimierza Pawlaka. Następnie ukończyła Studia Podyplomowe Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na kierunku – Szkło w Architekturze: Specjalizacja Witraż w pracowni prof. Ryszarda Więckowskiego. Następnie ukończyła studia trzeciego stopnia: Międzywydziałowe Studia Doktoranckie na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Obecnie przygotowuje się do obrony doktorskiej, realizuje prace rzeźbiarskie i zakresu wzornictwa, pisze autorskie teksty dotyczące historycznego i współczesnego wzornictwa i sztuki szkła.



70 †

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Wytyczanie obrazu" – 9 części, 2005

beton, brąz, 40 x 26 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu każdej części: 'BISKUPSKA BOŻENA | WYTYCZANIE OBRAZU | 0-1-0 | 2005'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 700 – 13 100 EUR

LITERATURA:

Bożena Biskupska. Wytyczanie obrazu prace 1982–2002, Magdalena Świątczak [red.], Warszawa 2002, (okładka)

„Wytyczanie obrazu jest dziełem potencjalnym i otwartym w procesie niezwykle energetyzującym przestrzeń, czas i znak”.

Joanna Medeerowicz

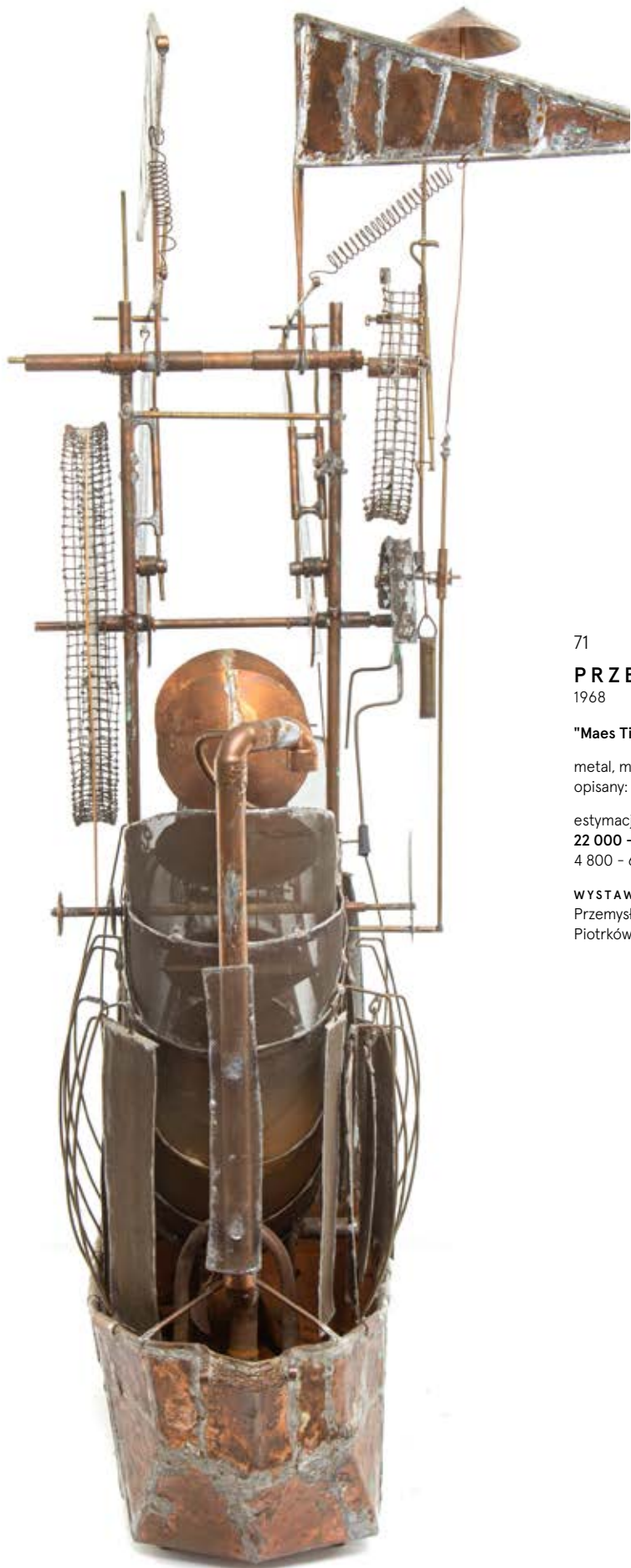


LINIA, ZNAK I ŚLAD

Cykl „Wytyczanie obrazu” jest realizowany przez Bożenę Biskupską od 1995. Tworzące tę serię prace są najbardziej charakterystyczne dla jej twórczości, wywodzące się z nurtu ekspresji eschatologicznej. Dzieła te odnalazły swoją kontynuację w późniejszej pracy wideo Biskupskiej zatytułowanej „Zapis idei” (2004), opartej na uobecnieniu potencjalnej nieskończoności systemu 01. Poszczególne kafle tworzące „Wytyczania obrazu 01” wyłaniają się i znikają z systemu, by ostatecznie utworzyć cały zbiór o właściwościach nieograniczonego rozbudowania.

Początkowo, w 1995, dzieła Biskupskiej tworzące cykl „Wytyczanie obrazu” miały formę rysunku. Artystka wypracowała tu ideę pierwotnego gestu-dotknięcia. W efekcie w obrębie prac powstał zapis najprostszej ingerencji farbą lub olejem lnianym. Procesowi powstawania tych dzieł towarzyszy temat samoistnej destrukcji. Biskupska wykorzystuje upływ czasu związany z użyciem oleju lnianego lub oleju z farby wsiąkającego w materiał w celu przekształcenia zarysu linii. W latach 1998–2001 „Wytyczanie obrazu” tworzyły grafiki o elementach rzeźbiarskich. Pojawiają się tu pierwsze zwielokrotnione 343 płyty z wrytymi Jednonogimi: siedem płyt po siedem znaków w pionie i poziomie, które wyznaczają ramy ilościowe kompozycji. Dodatkowo, w 1999, Biskupska do działań tych włączyła performance. Na oczach publiczności artystka malowała obraz poprzez kreślenie pionowych linii z oleju lnianego. Wraz z upływającym czasem linie te ulegały żółknięciu i rozlewały się po materiale. Nagrywanej i transmitowanej w czasie rzeczywistym całości towarzyszyła muzyka jako integralna część spektaklu. W latach 2002–2013 „Wytyczanie obrazu” uzyskało swój finalny wymiar poprzez w pełni wypracowane, zmultiplikowane płyty z odlanymi w brązie płaskorzeźbami figur Jednonogięgo. Były one również elementami potencjalnie nieograniczonej całości, zblokowanej w 2002 w jednolitą ścianę w ramach wystawy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Prezentowane tu poszczególne bloki instalacji, choć były rozdzielone i rozsiane w różnych miejscach, należały do jednej całości, wiążąc ze sobą miejsca lokalizacji pojedynczych obiektów.

Dziewięć płyt z analogicznymi rzeźbiarskimi formami Jednonogięgo składa się na prezentowane dzieło powstałe w 2005. Dominującymi elementami kompozycji są linia, znak i ślad, w obrębie których artystka eksperymentuje z różnymi technikami łączącymi m.in. malarstwo, performance oraz materię rzeźbiarsko-malarską. Jednocześnie występujące tu postacie zostały zredukowane do najmniejszych rozmiarów, a koncentrujące się w nich całe natężenie jest znakiem rozstawionym w poszczególnych rzędach. Złudzenie równo odmierzanej rytmiczności artystka przełamuje autentyzmem figur, gdzie każda z nich odlewana pojedynczo w brązie jest niepowtarzalna. Biskupska formy te nazywa „przecinkami” tworzonymi pomiędzy pustymi polami. Oglądane z pewnego dystansu tworzą enigmatyczny, graficzny rząd. Tym samym są porównane do zdań zapisanych na stronach, oczekujących na odczytanie ich na nowo w czasie i przestrzeni: wertykalnie (kultura Dalekiego Wschodu), horyzontalnie (kultura łacińska) i diagonalnie (sztuka). Andrzej Saj zwracał również uwagę na problem czasu, który stanowił główny motyw w pracy artystycznej i refleksji nad sztuką. Z kolei Jolanta Męderowicz klasyfikuje „Wytyczanie obrazu” jako proces angażujący przestrzeń, czas i znak: „Przestrzeń jako trójwymiarowa rozciągłość, nieokreślona i nieograniczona, w której zachodzą wszystkie zjawiska fizyczne, to miejsce zajmowane przez dany przedmiot materialny lub jego wirtualny obraz. Wytyczanie wskazuje kierunki działania w czasie niedokonanym, generuje skojarzenia z potencjalnością i z nieskończonością. Wytyczanie to działanie czasu w przestrzeni, ingerencja w jej nieograniczoność, przełamanie cech konstytutywnych nieokreśloności, jej temporalne organizowanie. Analiza pojęć umożliwia świadome współdziałanie z miejscem i niejako upodmiotowienie konkretnego miejsca, odczytanie gotowości przestrzeni na otwarcie się dla zaistnienia faktu artystycznego. Właśnie tu i w tym kontekście, zgodnie z założeniami głównej koncepcji. Biskupska wytacza linię postępowania artystycznego” (Jolanta Męderowicz, Menuent Sztuki Bożeny Biskupskiej [w:] Bożena Biskupska. Menuent, kat. wyst., Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 4.03–3.04.2010, s. 6).



71

PRZEMYSŁAW DRUSZCZ

1968

"Maes Titanus", 2017

metal, miedź, mosiądz, 85 x 61,5 x 20 cm
opisany: 'DRUSZCZ'

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

4 800 – 6 600 EUR

WYSTAWIANY:

Przemysław Druszczyk, Mobilatorium, Ośrodek Działań Artystycznych,
Piotrków Trybunalski, 13.01-13.02.2023





72 ↑

MAREK BRZozowski

1952

Łapacz czasu, 2010

blacha, kamień, 44 x 25 x 19 cm
sygnowany: 'M. Brzozowski 2010'

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 200 EUR

jakie jest

jakie

jest twoje życie

jak drogą

skrzypiący wóz

z wypracowanymi piastami

na piasku mazowsza

jakie

jest twoje życie

jak samotna łódka

bez żagla

na wietrze codzienności

jakie

jest twoje życie

jak jesienne deszcze

w rozmokłej drodze

chodzenia

jaki ty jesteś

jak chłopiec

niewyrośnięty

z marzeń

Marek Brzozowski



73 †

KRYSZTYN ZIELIŃSKI

1929–2007

"M.XX/64", 1964

relief, blacha, 52,5 x 45 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KRYSZTYN ZIELIŃSKI | [adres] | MXX/64'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Por.:
Maria Filipowska, Krystyn Zieliński 1929–2007, Muzeum Miasta Łodzi, 2010, s. 128, poz. I.B.5.3.
Maria Filipowska, Krystyn Zieliński. Prace z lat 1976–1986, Galeria Łódzka, 1986, s. 5 (il.)
Krystyn Zieliński, Grabowski Gallery, Londyn 1968, nlb (il.)
Tadeusz Soroczyński, Daruję Ci sad, Wydawnictwo Łódzkie, 1967, s. 26–27 (il.)

Powrócę kiedyś

Powrócę kiedyś
na wiejskiej podwórze
gdzie kury zazdrosne o ziarno
rozdrapują ziemię

do pól powrócę
gdzie ojciec od świtu
wypieszcza bronami
dojrzałą już rolę

zamieszkam
w powietrzu pachnącymi sadami
gdzie jesień
z wolna zachodzi

Tadeusz Soroczyński, 1967



74

JACEK OPAŁA

1970

Bez tytułu

ceramika szklwiona, 72 x 60 x 34 cm
sygnowany na odwrociu: 'JO | BO7'

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 800 EUR

Jacek Opała w ciągu ostatnich lat wypracował swój bardzo indywidualny i powszechnie rozpoznawalny styl. Wykonywane przez Opałę popiersia bardzo często są łączone z fantastycznymi elementami: zegarami, motywami architektonicznymi czy też formami bimorficznymi. Ważny w twórczości Opały jest również element zmysłowości, a sam artysta stara się zbudować atmosferę tajemniczości i bardzo osobistej relacji pomiędzy jego rzeźbami a odbiorcą. W swych dziełach wyraźnie nawiązuje do kanonu klasycznego piękna, wypracowanych w epoce renesansu. Opała przyznaje, że jest entuzjastą rzeźby klasycznej, choć sam nie stroni od zdobyczy współczesnych technologii, które pozwalają mu z jednej strony skupić się na formie idealistycznej, a z drugiej – odważnie eksplorować świat surrealizmu i fantasy.

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



75 †

JULIAN BOSS-GOŚŁAWSKI

1926-2012

Bazyliśzek, 2007

stal, stal spawana, 97 x 90 x 40 cm
unikat

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

Józef Boss-Gośławski był związany ze środowiskiem poznańskich artystów, m.in. wraz z Alfredem Lenicą, należał do awangardowej grupy „4F+R” (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm), która deklarowała zerwanie z impresjonizmem, naturalizmem, eklektyzmem i wyjście ze sztuką na ulice, do zwykłych ludzi. Nowym nośnikiem miały być zdobycze surrealizmu, abstrakcjonizmu i ekspresjonizmu. Ten ostatni był mocno widoczny w działaniach rzeźbiarza, zwłaszcza ze względu na materiał, którego używał. Był to spawany metal. Boss-Gośławski był pionierem – stali przemysłowej nie używali inni artyści. Umiejętność operowania specyficznym i opornym w naturze materiałem rzeźbiarz zdobył od robotników pracujących w zakładzie ojca. Był niekwestionowanym prekursorem, który zastosował wspomnianą stal w swojej twórczości.

Jak opowiada o wyborze tworzywa przez Bossa-Gośławskiego Anna Borowiec: „W przypadku Bossa sięgnięcie po ten materiał wynikało z głęboko zakorzenionych w jego biografii doświadczeń wojennych i osobistych przekonań, które po latach przybrały formę życiowej filozofii. Andreas Biller, wspomniał, że artysta miał zwyczaj odpowiadać na wzór Diogenesa, ‘Nie zasłaniaj mi mojego złomu’. Przeżycia z okresu okupacji, naznaczone obrazami okrucieństwa i zniszczenia, jak choćby te związane z likwidacją radomskiego getta czy niszczenia zabytków i pomników miały wyraźny wpływ na jego artystyczny światopogląd. Ich konsekwencją było świadome sięgnięcie po poprodukcyjne odpady, przedmioty uszkodzone i odrzucone, ale też tworzenie poprzez niszczenie formy, odsłaniającej przygnębiającą powojenną rzeczywistość, na- znaczoną cierpieniem i destrukcją” (Anna Borowiec, „Nie zasłaniaj mi mojego złomu” [w:] Julian Boss-Gośławski, Cały ten złom, Poznań 2022, s. 19).



76 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Ptak siedzący na wierzchołku drzewa, około 1940-42

ceramika (papką), 16,5 x 11,5 x 11 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 800 EUR

POCHODZENIE:

zbiory artysty

wyposażenie Cybis Porcelain Art Studio, Trenton (do 2019)

dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

por.: Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. 26-29 (być może rzeźba tożsama z jednym z obiektów wzmiankowanych w III części katalogu – Fresco sculpture)

Rok 1939 stanowi w życiorysie Cybisa prawdziwy przełom i datę, która zaważy na jego dalszym rozwoju artystycznym. Wiosną wraz z żoną Marią podróżuje na pokładzie dekorowanego przez siebie kilka lat wcześniej statku MS Batory. Towarzyszy im m.in. Eliaasz Kanarek, jeden z członków bractwa i twórca z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Artyści sprawowali pieczę nad eksponatami wiezionymi na Wystawę Światową do Nowego Jorku. Na miejscu zajęli się zaś przygotowaniem pawilonu polskiego. Przebywające w Stanach Zjednoczonych małżeństwo zaskoczył wybuch II wojny światowej. Mimo że podjęli oni próbę powrotu do kraju, w którym pozostała matka artysty, to ostatecznie już na zawsze zostali za oceanem, z dala od Polski.

Cybisowie zamieszkali w jednej z największych metropolii świata – w Nowym Jorku. Dla Bolesława życie w nowym miejscu stało się pewnego rodzaju powrotem do korzeni. Jako młody artysta, członek „Związku Siedmiu” zajmował się już w Charkowie rzeźbą. W Warszawie z kolei związany był przez pewien czas z pracownią ceramiczną Andrzeja Wojnickiego i Kazimierza Czechowskiego. W Nowym Jorku odżyły dawne wspomnienia. Miasto wyzwoliło w twórcy chęć zmiany i eksperymentowania. W 1940 w the Steinway Mansion w Astorii na Long Island zostało otwarte pierwsze studio, w którym zaczęto wytwarzać porcelanowe figurki o dekoracyjnym charakterze. Nowy rozdział otworzył się przed Cybisami w 1942, gdy przeprowadzili się oni do Trenton w stanie New Jersey. Otworzyli wówczas fabrykę Cordey China Inc. oraz działające przy niej eksperymentalne studio Cybis Porcelain Art. To właśnie w nim twórcy mogli realizować bardziej ambitne projekty odbiegające znacznie od porcelanowych figurek wytwarzanych w formie dekoracyjnych bibelotów wpisujących się w stylistykę powojennego konsumpcjonizmu i kultury pop artu. Z tego czasu pochodzą liczne projekty ceramiczne wykonane w innowacyjnej, autorskiej technice określanej przez samych artystów terminem „papką”. Pośród fantazyjnych portretów i figur aniołów liczną grupę stanowiły zwierzęta. Efemeryczne figurki ptaków, jak ta prezentowana w katalogu aukcyjnym, stały się z czasem znakiem rozpoznawczym studia Cybisów.





77 ↑

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Żuraw

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

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 300 EUR

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

Anna Latocha



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⓪ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

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

6. Tabela postąpień

cena	postapienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) 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 jakiegokolwiek z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ**.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 1396AR2022 • 26 października 2023

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: ulicannr domunr mieszkania

.....

Miastokod 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

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

☐ Wpłacić 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 przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

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

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

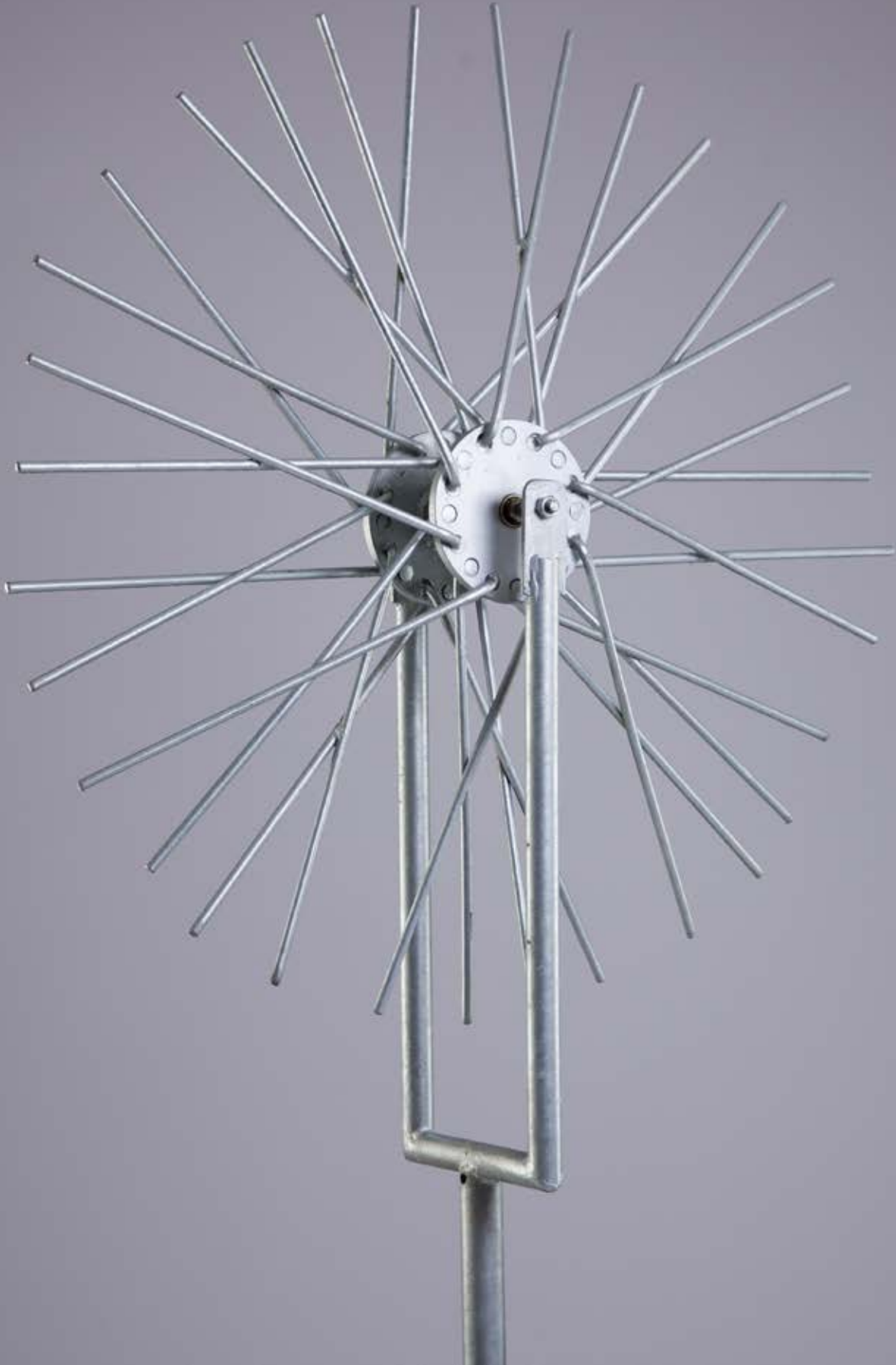
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



AUTORZY TEKSTÓW

Jankowska Karolina poz. 42, 43,48
Kolanowska Martyna poz. 25, 63
Lewandowska Nicole poz. 12
Majak Hela poz. 14
Matusielańska Agata poz. 6, 9 [red.], 10 [red.], 15, 33 [red.], 34, 36, 38, 44, 51,61, 69 [red.], 74 [red.], 75
Przasnek Marta 59
Skwarek Małgorzata poz. 5, 18 [red.], 19 [red.], 20, 21, 22, 23 [red.], 24 [red.], 27, 28, 62, 64, 66 [red.]
Szarek Michał poz. 29, 52, 53, 56, 63, 76 [red.]
Szczęsna Katarzyna poz. 11, 16, 60, 70
Sznajder Alicja poz. 3, 4, 30

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 26 PAŹDZIERNIKA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Poz. 9: Zdzisław Beksiński, Warszawa, 10.09.1996 / fot. Wojciech Druszcz/East News	siebie rzeźby ptaka/NAC
Poz. 11: Mirosław Bałka w studio w Otwocku / fot. David Levene / Eyevine/ East News	Poz. 42: Salvador Dali, Wenecja, 1948 / fot. Bridgeman Images / East News
Poz. 12: Antoni Starczewski w mieszkaniu – pracowni w tle Układ pasowy rytmiczny z 1960 roku / fot. dzięki uprzejmości Galerii 86	Poz. 44: Krystyna Nowakowska / fot. dzięki uprzejmości artystki
Poz. 15: Henryka Musiałowicz Henryk Musiałowicz w pracowni / fot. Mateusz Jankowski, dzięki uprzejmości spadkobierców artysty	Poz. 51: Przybysz III w plenerze / fot. dzięki uprzejmości artysty
Poz. 20: Pierre Choumoff, Janina Broniewska w pracowni, z modelem (Louis Frédéric Clément-Simon ?)/Cyfrowe MNW	Poz. 52: Warszawa. Park Skaryszewski. Widoczna rzeźba Stanisława Jackowskiego „Tancerka”/NAC
Janina Broniewska, Sejm z cyklu „Satyry Warszawskie” /Cyfrowe MNW	Poz. 59: Kazimierz Zieliński na tle pomnika Żołnierzy Wolności w Mławie, 1985 / fot. dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
Janina Broniewska, Sejm z cyklu „Satyry Warszawskie” /NAC	Poz. 63: Stanisław Gąsienica-Sobczak, Patera dekoracyjna/Desa Unicum
Poz. 22: Alfons Karny/NAC	Poz. 69: Aleksandra Kujawska, fot. Michał Lichtański / dzięki uprzejmości artystki
Poz. 27: Artysta rzeźbiarz Henryk Kuna w swojej pracowni/NAC	Poz. 62 Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i szczepu ”Rogate Serce” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie/NAC
Poz. 28 Artystka rzeźbiarka Magdalena Gross obok wykonanej przez	Stanisław Szukalski – portret w stroju Szczepu Rogate Serce/NAC

okładka front poz. 3 Igor Mitoraj, Głowa
okładka II–strona 1 poz. 41 Salvador Dali, ”Antropomorphique Cabinet”, 1973
strony 2–3 poz. 62 Stanisław Szukalski, Popiersie gen. Tadeusz Bora-Komorowskiego
strony 4–5 poz. 70 Bożenna Biskupska, „Wytyczanie obrazu”, 2005
strony 6–7 poz. 73 Krystyn Zieliński, „M.XX/64”, 1964
strony 8–9 poz. 10 Ryszard Winiarski, ”Gra nr 7” (Maszyna do obliczania rzutów kostką)
strona: 10 poz. 19 „Szkoła Zakopiańska”, Żołnierz, 1936
strony 15–16 poz. 6 Tomasz Górnicki, ”Damage makes a meaning”
strona 253 poz. 13 Marek Sobczyk, ”Marcel Duchamp” w cudzysłowie (Odnalezienie zaginionego dzieła sztuki. Koło rowerowe 1913)
strony 255 poz. 12 Antoni Starczewski, Układ Pasów, lata 60. XX w.
strony 256 – III okładka poz. 31 Magdalena Więcek, ”Helios”/”Galaktyka”, 1994
IV okładka poz. 9 Zdzisław Beksiński, Głowa, 1957–1962
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



