

DESA
UNICUM



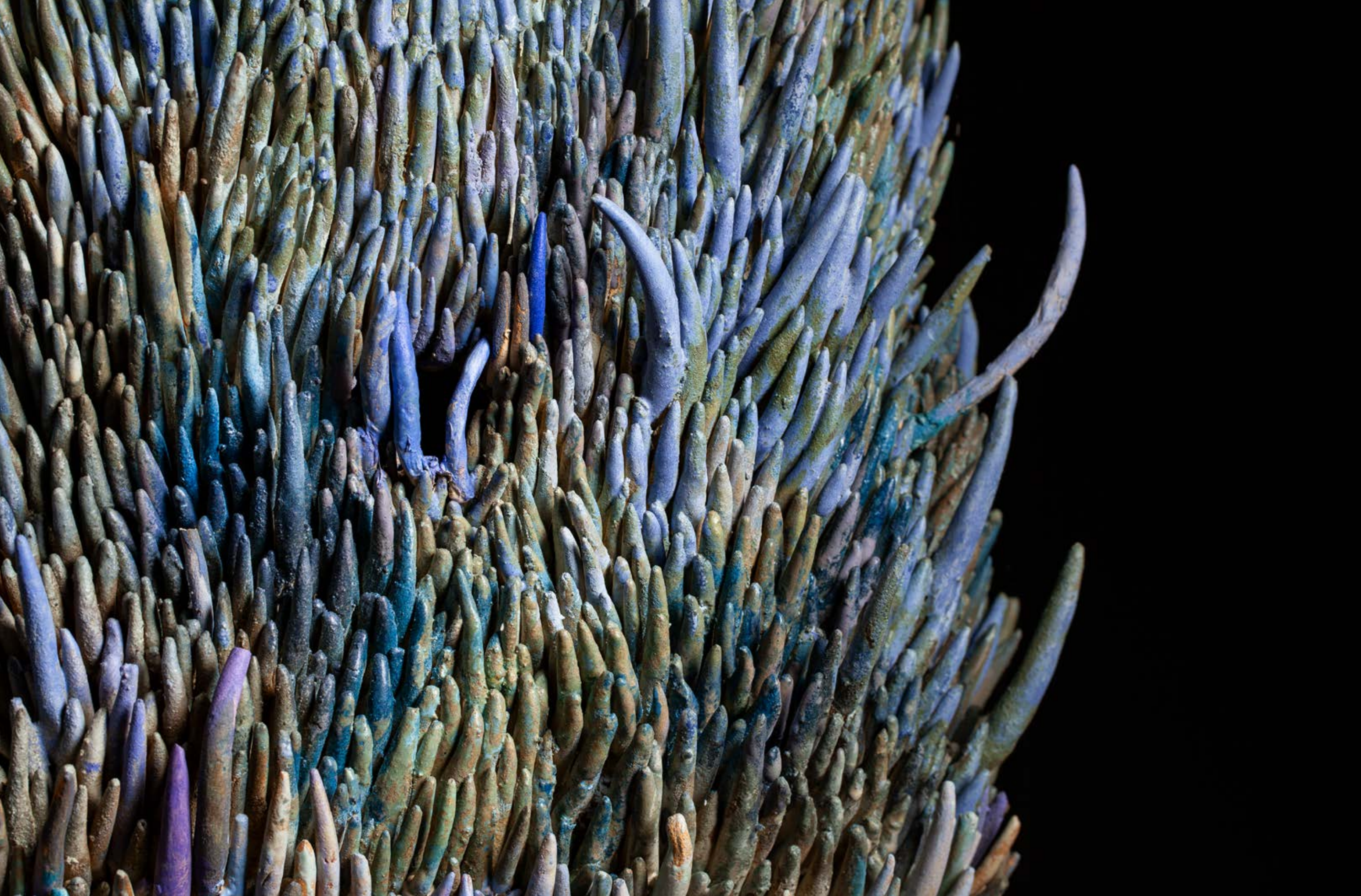
RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 11 KWIETNIA 2024 WARSZAWA











RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 11 KWIETNIA 2024

CZAS AUKCJI
11 kwietnia 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 marca – 11 kwietnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

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

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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 | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

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

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

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

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.kopiec@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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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.dziejewicki@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



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



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



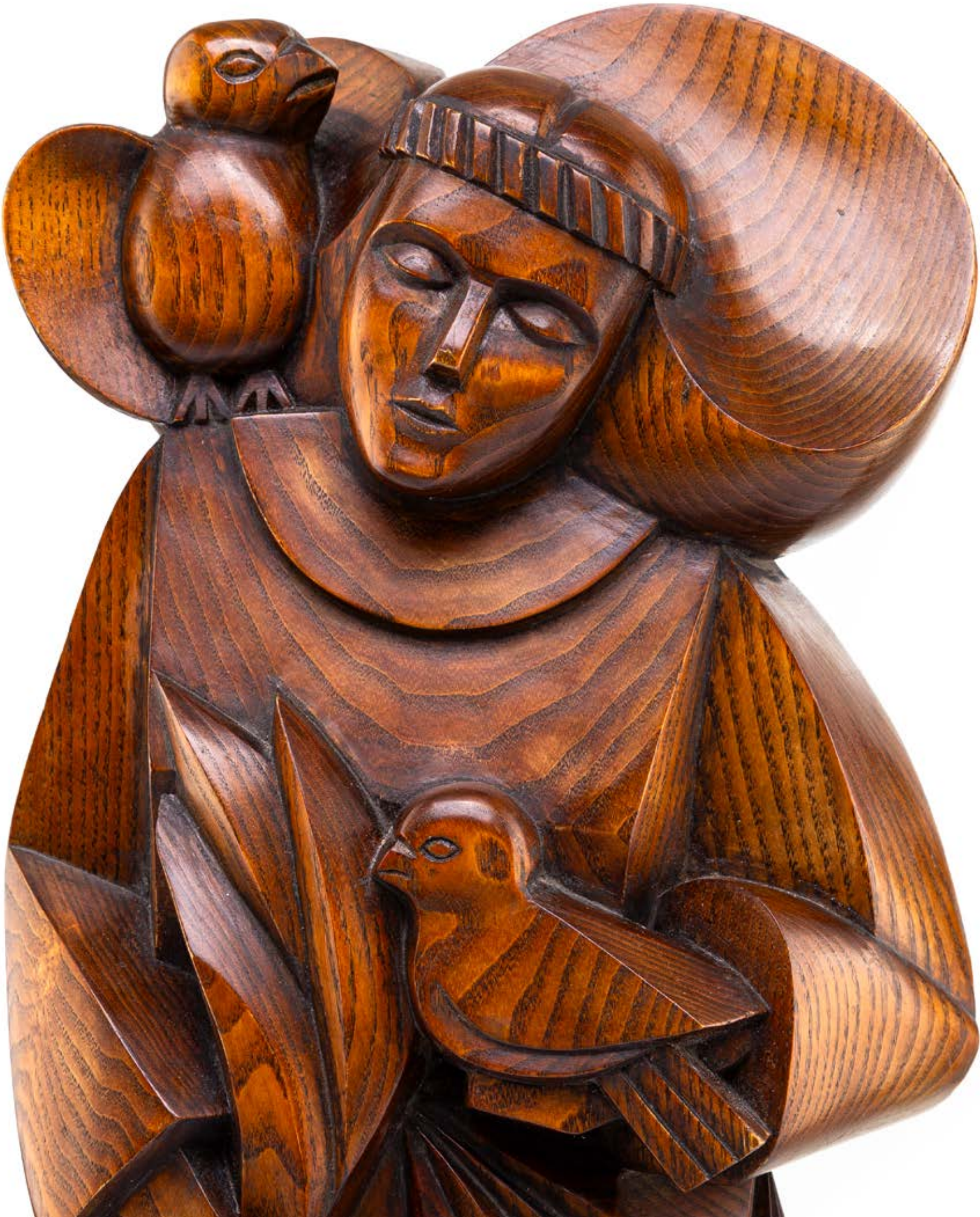
WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 8–11	Mikulski Kazimierz 69
Ambroziak Sylwester 33	Musiałowicz Henryk 46–47
Bednarski Krzysztof M. 26	Myjak Adam 36
Berdowska Tamara 50	Nowak Józek 61
Bimer Marek 25	Nowakowska Krystyna 30
Borek Jarosław 59	Nowakowski Jerzy 29
Brzósiewicz Teresa 64–65	Oldenburg Claes 57
Chromy Bronisław 75–76	Orłowski Paweł 32
Ciesielski Włodzimierz 70	Papa– Rostkowska Maria 35
Cybis Bolesław 38	Partum Andrzej 58
Cybis Maria 68	Pastwa Antoni Janusz 60
Cykowski Jan 39	Piotrowski Kazimierz Marceli 18
Dalí Salvador 34	Potępa Józef 15
Dietzsch–Sachsenhausen Hans Hubert 67	Pustoła Wojtek 45
Dunikowski Xawery 13	Reichert-Toth Janina 41
Durek Wojciech 17	Ryszka Adolf 28
Falender Barbara 5	Sierpiński Marek 62
Flis Miłosz 53	Strynkiewicz Franciszek 16
Godebski Cyprian 43	Szapocznikow Alina 6–7
Gross Magdalena 42	„Szkola Zakopiańska” 14
Gwiazda Grzegorz 31	Szpunar Tadeusz 37
Hasior Władysław 48	Tomaszewski Henryk Albin 56
Kozakiewicz Jarosław 51	Trybowski Leopold 63
Krzysztof Bronisław 66	Vasarely Victor 52
Kuczyńska Maria Teresa 44	von Stuck Franz 12
Kujawska Aleksandra 55	Wilden Janusz 40
Lambert–Rucki Jean 19–20	Wolska Zofia 23–24
Lipecky Kate 54	Wolski Xawery 27
Łodziana Tadeusz 21–22	Wysocki Stanisław 71–72
Łyś–Dobradin Iwona 74	Zieliński Kazimierz 73
Makowski Zbigniew 49	

1 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Asklepios, 1980

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 26,5 x 15 cm [całość]
sygnowany p.d.: 'MITORAJ' oraz opisany z tyłu: ' 983/1000 HC'
edycja: 983/1000

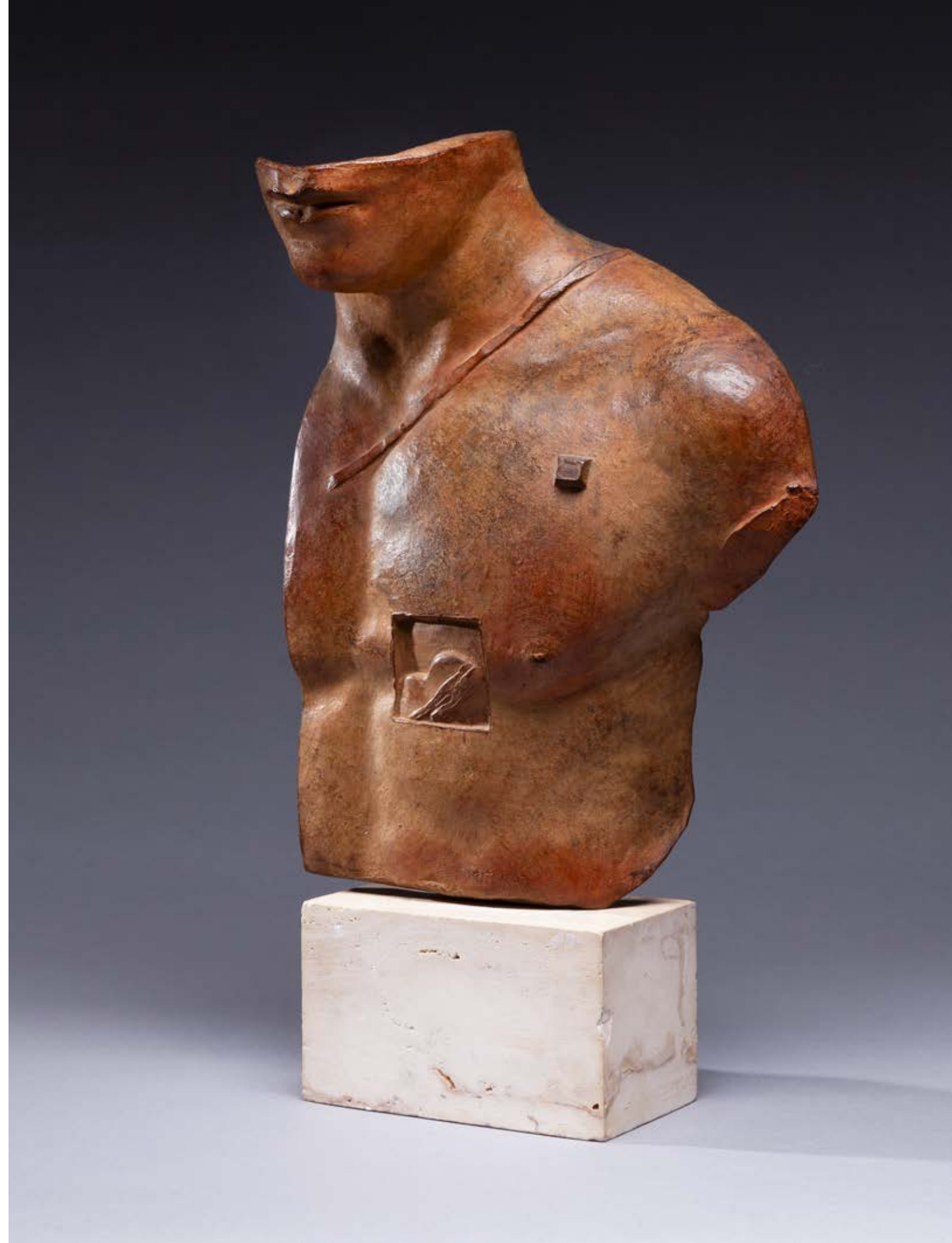
estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 600 EUR

„(...) miałem poczucie, że jestem rzeźbiarzem. Że rzeźba jest moim przeznaczeniem”.

Igor Mitoraj



GENIUSZ Z PIETRASANTA

Igor Mitoraj jest jednym z bardziej rozpoznawalnych polskich rzeźbiarzy na świecie. Na jego charakterystyczne realizacje można natknąć się w Paryżu, Rzymie, Mediolanie, Lozannie, a także Japonii czy USA. Popularność i zainteresowanie twórczością artysty nie słabnie. Dwa lata temu ukazała się również jego biografia, która odbiła się szerokim echem: „Igor Mitoraj. Polak o włoskim sercu” Agnieszki Stabro. Warto również wspomnieć o planowanym w Pietrasanta we Włoszech muzeum poświęconym twórczości mistrza.

W ofercie aukcji znajdziemy kilka realizacji Mitoraja świetnie prezentujących spektrum jego twórczości i artystycznych zainteresowań. Są to popiersia męskie zainspirowane rzeźbą klasyczną. Ich nazwy, Helios czy Perseusz, pochodzą od bohaterów greckiej mitologii. Odwołania do kanonu oraz używanie czytelnego języka symboli wywodzącego się z mitologii greckiej i rzymskiej ułatwiają widzom odnalezienie stałych punktów odniesienia oraz pozwalają dostrzec trwałość i kontynuację tradycji oraz wartości. W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek, kolejne dzieła zaś stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, pojmowanego nie tylko w jego wymiarze materialnym, lecz także w symbolicznym i duchowym. Autor jednak nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i uwspółcześniał. Sam często podkreślał fascynację nią. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawia się w nich nowość: fragmenty bandaży czy pęknięć. Twórca tłumaczył, że bandaż symbolizuje ochronę przed światem, której potrzebę często odczuwał, szczególnie w okresie dzieciństwa. Tytuł zaprezentowanej pracy został bezpośrednio zaczerpnięty ze starożytności. Muskularne popiersie nosi znamiona pęknięć oraz niedoskonałości. Widać także przebiegający przez klatkę piersiową bandaż lub sznurek scalający formę.

Życie Igora Mitoraja było niezwykle burzliwe. Urodził się w Oederan, miejscowości niedaleko Dreźnie w Niemczech. Ukończył Liceum Plastyczne w Bielsku-Białej, a następnie, w 1963, rozpoczął edukację na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił tam pod skrzydła Tadeusza Kantora, u którego studiował malarstwo. Jako główne jego nauki wymieniał bezkompromisowe podejście do sztuki oraz zadań artysty, a także świeże przeżywanie emocji. To Kantor nauczył go patrzenia na dzieło w odpowiedni sposób. Doświadczenia zdobyte na akademii zdecydowały o dalszych losach twórcy. Prócz wskazówek dotyczących warsztatu i sztuki per se usłyszał od mistrza także, że jedynie wyjazd z Polski może pozwolić mu na rozwinięcie skrzydeł oraz osiągnięcie sukcesu. Do decyzji o emigracji przyczynił się także fakt, że młody rzeźbiarz nigdy nie poznał swojego ojca – francuskiego żołnierza, z którym jego matka miała romans w trakcie pobytu w Niemczech.

Mitoraj wyjechał do Francji w 1968. Udało mu się odnaleźć swojego ojca, ale nigdy nie zdecydował się na nawiązanie z nim kontaktu. Pierwszy okres po przyjeździe nie był łatwy dla młodego i ambitnego artysty. Aby korzystać z uroków nowego życia i studiować na prestiżowej École des Beaux-Arts, podejmował się wielu różnorodnych zadań. Zarabiał m.in. jako asystent fotografa oraz tragarz. Za jedne z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął próby odlania niewielkich rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi paryskiej galerii La Hune. To tam odbyła się pierwsza wystawa Polaka. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem twórce poproszono o przygotowanie oraz zorganizowanie ekspozycji dla galerii Artcurial w Paryżu. W celu przygotowania obiektów na wystawę autor wyjechał do artystycznych odlewni oraz kamieniarzy pracujących w marmurze w Pietrasancie we Włoszech. To właśnie tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tych urokliwych okolicznościach powstały pierwsze monumentalne dzieła z białego marmuru.



2 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Grepol

brąz, marmur, 41,5 x 17 x 8,5 cm [całość]

sygnowany: 'MITORAJ' oraz punca odlewni: 'FONDERIA TESCONI PIETRASANTA'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 600 EUR

„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

Centurion

brąz patynowany, 18 x 12 x 10 cm
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: 'HC 516/1500'
edycja: 516/1500

estymacja:
30 000 – 50 000 PLN
7 000 – 11 600 EUR

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

Igor Mitoraj



4 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Helios

brąz patynowany, trawertyn, 40 x 30 x 6 cm [wymiary rzeźby]
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: 'A 125/1000 HC'
edycja: 125/1000

estymacja:
30 000 – 50 000 PLN
7 000 – 11 600 EUR

„Film mnie pociąga i fascynuje – jak mówił artysta – od bardzo dawna. (...) W moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie, prostokątne wybicia, okna. To także filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stop-klatki”.

Igor Mitoraj



5 †

BARBARA FALENDER

1947

Szkic do rzeźby "Terra II", 1994

brąz, bazalt, łupek, 38 x 28 x 13 cm
sygnowany: 'FALENDER'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Barbara Falender. Rzeźba”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 10.11.2007–31.01.2008

„Modern Polish Sculpture. Barbara Falender, Tomasz Misztal”, Skulski Art Gallery, Clark (New Jersey), 8–30.06.2018

LITERATURA:

Jola Gola, Barbara Falender, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 1997, poz. kat., 75, s. 107

Barbara Falender. Rzeźba, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2007, s. 83 (il.)

Barbara Falender, kat. wyst., Wyd. Jan K. Kapera, Montclair, NJ, 2018, nlb. (il.)

Por.:

Barbara Falender. Przez dotyk, kat. wyst., Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, 2013, s. 150 (il.)



6 ↑

ALINA SZAPOCZNIKOW
1926–1973

"**Lampe-bouche (Usta iluminowane I)**", 1968

żywica poliestrowa, 51 x 19,5 x 16 cm
sygnowany i datowany: 'AS 68'

estymacja:
1 200 000 – 2 000 000 PLN
278 000 – 463 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna. Francja

LITERATURA:
Por.:
Alina Szapocznikow, red. Pierre Restany, Florence Houston-Brown, Paryż 1967 (okładka), online: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/117/6507> [dostęp: 7.03.2024]
Alina Szapocznikow. Rzeźba, kat. wyst., CBWA Zachęta, Warszawa 1967, poz. kat. 41, nlb, online: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/127/6811> [dostęp: 8.03.2024]
Jolanta Scherer, Retrospektywa Aliny Szapocznikow, „Polska Zbrojna”, nr 26, 1998, s. 43 (il.)
Alina Szapocznikow 1926–1973, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 1999, poz. kat. 18, s. 13
Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2001, poz. kat. 338 i 340, s. 146 (il.)
Alina Szapocznikow. Awkward objects, red. Agata Jakubowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011, ss. 24, 166, 282 (il.)
Sylvia Zientek, Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, s. 424 (il.)



UMIŁOWANIE ŻYCIA I CIAŁA



Rzeźby jednej z najbardziej rozpoznawalnych i najoryginalniejszych polskich artystek Aliny Szapocznikow pojawiają się niezwykle rzadko na rynku sztuki. Artystka tworzyła unikatowe realizacje. Powstawały one w wyniku mozolnej pracy. Nie sposób mówić w tym przypadku o jakimkolwiek rodzaju masowej produkcji. W katalogu, który trzymają Państwo w rękach, uwzględniliśmy aż dwie prace artystki – „Garnek I (Głowa)” z 1956 oraz „Usta iluminowane I” z 1968. Ich obecność na jednym wydarzeniu to niezwykle okazja do analizy oraz prześledzenia tego, w jaki sposób twórczość Aliny Szapocznikow ewoluowała przez dekady. Mimo iż zmieniały się materiały i wyraz jej realizacji, jedno pozostało niezmiennie – obecność wątków związanych z ciałem. Zmieniające się relacje z ciałem, które nie jest takie, jakie powinno, oddawała za pomocą różnorodnych materiałów. Do warsztatu rzeźbiarskiego wprowadziła nowe materiały, z którymi śmiało eksperymentowała i które odznaczały się niespotykaną siłą ekspresji.

Alina Szapocznikow, jak zaznacza Anda Rottenberg, była pierwszą i prawdopodobnie jedyną w owym czasie artystką, która zajmowała się wątkami związanymi bezpośrednio z funkcjonalnością ciała. Poruszała zagadnienia dotyczące biologicznej sfery, ale także jej życia osobistego

oraz nieuchronnego losu. W rzeźbach podejmowała tematy związane z doświadczeniem wieloletniej walki z nieuleczalną chorobą, ograniczeniami i słabościami ciała oraz afirmacją życia.

Jej życie było naznaczone tragicznymi wydarzeniami. Podczas okupacji mieszkała w Pabianicach, gdzie w latach 1940–42 przebywała w tamtejszym getcie. Niedługo potem trafiła do getta w Łodzi, a następnie – przez Auschwitz – do obozów w Bergen-Belsen oraz w Teresinie. Po wojnie postanowiła podjąć studia rzeźbiarskie. Początkowo, w latach 1945–46 praktykowała w praskiej pracowni Otokara Velimskiego, a dalsze studia odbyła w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze oraz w latach 1948–50 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu.

Tragiczny czas spędzony w getcie, ciężka choroba na progu dorosłości, która pozbawiła ją szansy na późniejsze macierzyństwo, doświadczenie degradacji swojego ciała trawionego przez nieuleczalną chorobę, w momencie w którym powinno znajdować się ‘kwiecie wieku’ – wszystkie te doświadczenia wpłynęły na jej sztukę w bezpośredni sposób.



Zaprezentowane „Usta iluminowane I” powstały po powrocie artystki do Paryża w latach 60. XX wieku. W 1963 artystka przybyła do Francji, gdzie przeniosła się na stałe, i odnowiła kontakty, które nawiązała w trakcie studiów w École des Beaux-Arts. Krótco po przybyciu poznała artystów należących do ruchu „Nowego Realizmu”, do którego należała m.in. Niki de Saint-Phalle, a któremu przewodził krytyk Pierre Restany. Pomimo nowych źródeł inspiracji artystka pozostała wierna najważniejszemu motywowi swojej twórczości – intymności.

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

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

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

7 ↑

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926–1973

"Garnek I (Głowa)", 1956

ceramika szklwiona, 18 x 16 x 12 cm
sygnowany na podstawie: 'AS'
unikat

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

70 000 – 93 000 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki, 1970, Dania

WYSTAWIANY:

„Alina Szapocznikow. Rzeźba, rysunek”, CBWA Zachęta, Warszawa, 6–26.09.1957

LITERATURA:

Alina Szapocznikow. Rzeźba, rysunek. kat. wyst., CBWA Zachęta, Warszawa 1957, poz. kat. 10, nlb, online: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5915b49eb7b0a.pdf> [dostęp: 8.03.2024]

Jola Gola, Katalog Rzeźb Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2001, poz. kat. 82, s. 73 (il.)

„Działania rzeźbiarskie następują w przestrzeni, a obrazem ich jest bryła. Czytając bryłę, odczytujemy to wszystko, co ją uformowało. W rzeźbach Aliny Szapocznikow trudno by mi było odróżnić zamiar od realizacji, koncepcję od wykonawstwa, myśl od materii. Są jednorodne i przez to jakoś ostateczne. Artystka dopowiada do końca to wszystko, co ma do powiedzenia, niczego nie ukrywa, ale też niczego z zewnątrz nie dodaje. Nie kierując się żadnym z góry przyjętym schematem, nie poddając się żadnej wyspekulowanej recepturze, działa w pełnej wolności, posłuszna tym jedynie koniecznościom, które sama uznała i sama zapragnęła ocalić”.

Mieczysław Porębski



SZTUKA NAZNACZONA PIĘTNEM PRZEMIJANIA

Zaprezentowana praca „Garnek I (Głowa)” autorstwa Aliny Szapocznikow powstała w 1956. Jest to wykonana w ceramice twarz w formie garnka. U góry widzimy otwory, a z przodu zostały zarysowane łagodnie oczy, usta oraz nos.

Dzieło pochodzi z ceramicznego cyklu, nad którym artystka pracowała w latach 1956–57. Była to jedna z pierwszych prac, które zostały wykonane w wyniku eksperymentów z nowymi materiałami, z czego słynęła w późniejszym okresie twórczyni. To właśnie wtedy narodziła się jej pewności siebie, by sięgać wciąż po nowe środki wyrazu, które oddadzą to, co dla niej najważniejsze. W całym okresie swojej twórczości była w tych poszukiwaniach niezłomna.

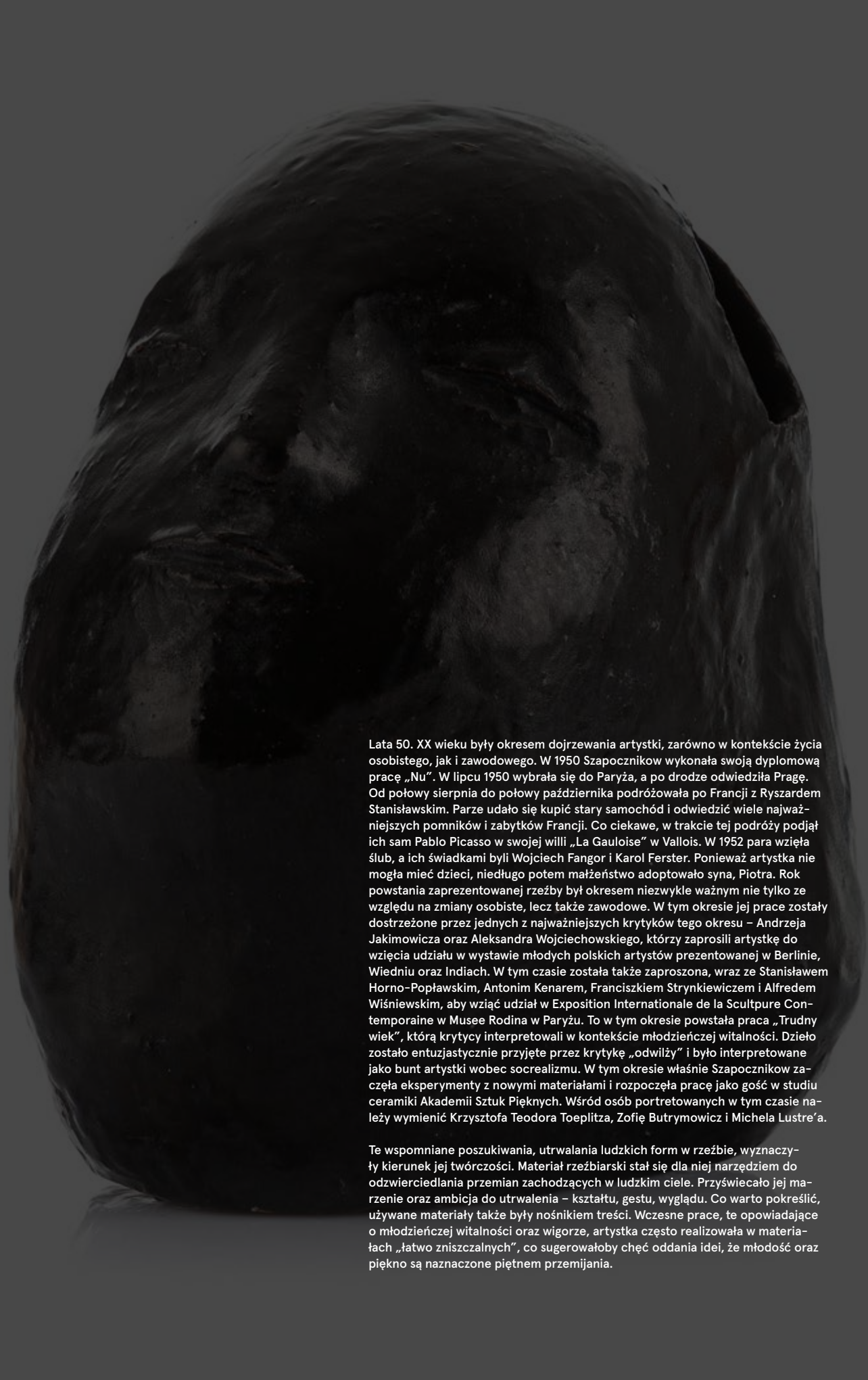
W 1956–57 Szapocznikow wykonała jedynie kilka serii rzeźb ceramicznych. W tym celu wynajmowała pracownię w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przy Krakowskim Przedmieściu 5. Oprócz cyklu „Garnków-głów” powstała w tym czasie seria „Czerepów” oraz „Ludzi-drzew”, a także dosłownie pojedyncze studia ceramiczne.

„Cykl głów”, do którego należy prezentowana praca, nosi znamiona portretowe. Krytycy i monografiści nie są jednak w stanie rozpoznać wszystkich. Obecność tak rzadkiego dzieła z wczesnego okresu twórczości Aliny Szapocznikow to prawdziwy ewenement na rynku sztuki! Co warto podkreślić, większość prac ze wspomnianego okresu oraz cyklów znajduje się w depozycie Muzeum Sztuki w Łodzi.





Alina Szapocznikow w pracowni, lata 60. / fot. Marek Karewicz East News



Lata 50. XX wieku były okresem dojrzewania artystki, zarówno w kontekście życia osobistego, jak i zawodowego. W 1950 Szapocznikow wykonała swoją dyplomową pracę „Nu”. W lipcu 1950 wybrała się do Paryża, a po drodze odwiedziła Pragę. Od połowy sierpnia do połowy października podróżowała po Francji z Ryszardem Stanisławskim. Parze udało się kupić stary samochód i odwiedzić wiele najważniejszych pomników i zabytków Francji. Co ciekawe, w trakcie tej podróży podjął ich sam Pablo Picasso w swojej willi „La Gaulloise” w Vallois. W 1952 para wzięła ślub, a ich świadkami byli Wojciech Fangor i Karol Ferster. Ponieważ artystka nie mogła mieć dzieci, niedługo potem małżeństwo adoptowało syna, Piotra. Rok powstania zaprezentowanej rzeźby był okresem niezwykle ważnym nie tylko ze względu na zmiany osobiste, lecz także zawodowe. W tym okresie jej prace zostały dostrzeżone przez jednych z najważniejszych krytyków tego okresu – Andrzeja Jakimowicza oraz Aleksandra Wojciechowskiego, którzy zaprosili artystkę do wzięcia udziału w wystawie młodych polskich artystów prezentowanej w Berlinie, Wiedniu oraz Indiach. W tym czasie została także zaproszona, wraz ze Stanisławem Horno-Popławskim, Antonim Kenarem, Franciszkiem Strynkiewiczem i Alfredem Wiśniewskim, aby wziąć udział w Exposition Internationale de la Sculpture Contemporaine w Musee Rodina w Paryżu. To w tym okresie powstała praca „Trudny wiek”, którą krytycy interpretowali w kontekście młodzieńczej witalności. Dzieło zostało entuzjastycznie przyjęte przez krytykę „odwilży” i było interpretowane jako bunt artystki wobec socrealizmu. W tym okresie właśnie Szapocznikow zaczęła eksperymenty z nowymi materiałami i rozpoczęła pracę jako gość w studiu ceramiki Akademii Sztuk Pięknych. Wśród osób portretowanych w tym czasie należy wymienić Krzysztofa Teodora Toeplitza, Zofię Butrymowicz i Michela Lustre’a.

Te wspomniane poszukiwania, utrwalania ludzkich form w rzeźbie, wyznaczyły kierunek jej twórczości. Materiał rzeźbiarski stał się dla niej narzędziem do odzwierciedlania przemian zachodzących w ludzkim ciele. Przyświecało jej marzenie oraz ambicja do utrwalenia – kształtu, gestu, wyglądu. Co warto pokreślić, używane materiały także były nośnikiem treści. Wczesne prace, te opowiadające o młodzieńczej witalności oraz wigorze, artystka często realizowała w materiałach „łatwo niszczalnych”, co sugerowałoby chęć oddania idei, że młodość oraz piękno są naznaczone piętnem przemijania.

8 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Trzy figury z serii "Figury stojące tyłem", 1986

tkanina jutowa, żywica, 165 x 48 x 25 cm [wymiały każdej pracy]
unikat

estymacja:

800 000 – 1 200 000 PLN

186 000 – 278 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Xavier Fourcade, New York

kolekcja prywatna, Polska (od 1986–87)

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz, McIntosh/Drysdale Gallery, Washington, D.C., USA, 10.–11.1986

LITERATURA:

Por.:

Jo Ann Lewis, The Shapers of Endurance, „The Washington Post”, 1.11.1986, s. G2 (il.), online: <https://www.proquest.com/historical-newspapers/shapes-endurance/docview/139009701/se-2?accountid=189667> [dostęp: 18.03.2024]

Leslie Milofsky, Magdalena Abakanowicz, „Feminist Studies”, nr 2, 1987, s. 378 (il.), online: <https://www.jstor.org/stable/3177807> [dostęp: 18.03.2024]



EFEKT PROCESU WIWISEKCIJ

Prezentowane trzy figury w swej formie częściowo odchodzą od najpowszechniej stosowanej metody twórczej wypracowanej przez artystkę. Abakanowicz swoje figury zazwyczaj przedstawiała jako pozbawione pleców. Figury, z którymi przychodzi zmierzyć się widzowi, po obejściu wokoło okazują się pustymi skorupami, ludzkimi wyduszkami. W przypadku trzech figur artystka odbiera rzeźbom ich fronty. Wydają się one „wywrócone na lewą stronę”, niczym okrycie wierzchnie, swego rodzaju ludzki futerał. Widz od razu ma do czynienia z pustą skorupą i nie musi tej pustki dopiero odkrywać. Podobny zabieg Abakanowicz stosowała w „Postaciach siedzących” (1974-84), których przygarbione sylwetki potęgowały wrażenie skorupy pozbawionej życia. Prezentowany zespół trzech figur przywodzi na myśl mitologiczne trzy Charyty, które były uważane za patronki sztuk pięknych. Trzy Gracje należały do orszaku bogini miłości i stroiły ją, kiedy bogini udawała się na Olimp. W ich dłoniach najczęściej pojawiały się atrybuty w postaci jabłek, flakonów perfum, róż, maków lub kłosów zboża.

Obok abstrakcyjnych tkanin głównym środkiem wyrazu Magdalena Abakanowicz stały się tworzone za pomocą różnych technik postacie bez głów, a nieraz także bez rąk i ramion. Figura ludzka znalazła się w centrum zainteresowań artystki na początku lat 70. XX wieku i była skutkiem poszukiwań materiałowych. Tkaniny, z uwagi na czasochłonny proces tkania i dosyć niesforną strukturę, nie pozwalały na multiplikację sylwetki ludzkiej. Stąd też artystka zwróciła się w stronę juty, materiału przygodnego, przemysłowego, szorstkiego i pozbawionego kolorów. Zwrot w stronę juty był swego rodzaju ruchem autoterapeutycznym, próbą odarcia własnej kariery z blichtru i manifestacją pewnej wcześniej niedostrzeganej prawdy. Było to zwrócenie uwagi na istotę historii, którą Abakanowicz próbowała opowiedzieć, a która była tak skutecznie pomijana przez krytykę w ocenie jej twórczych dokonań. Krytyka bardzo często postrzegała Abakanowicz jako artystkę formy, rzemieślniczkę, osobę pracującą tylko z materiałem, a nie kształtującą treść czy budującą narrację. Tym samym Abakanowicz była pozbawiana tożsamości twórczej. Po prostu odbierano jej głos we własnej sprawie. Artystka musiała bardzo odczuwać to pozbawienie artystycznej sprawczości i brak zrozumienia istoty jej działań. Jej prace tkackie, choć określane często mianem gobelinu, tak naprawdę odnosiły się do kondycji ludzkiej, nie były jedynie dekoracyjną formą a pełnoprawnym nośnikiem informacji. Z tego względu radykalny zwrot w stronę pustych skorup miał stanowić pewien rodzaj otrzeźwienia. Mariusz Hermansdorfer wspominał, że nowe rzeźby były „efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliżej prawdy o naturze ludzkiej” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, „Konteksty” 2006, nr 3-4, s. 14-15, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 6).

Ludzkie figury z workowego płótna czy torsy pozbawione głów, nienależnie, czy powstały w tkaninie jutowej, brązie czy betonie, łączyło wyczuwalne wrażenie niepełności, przejawiającej się w pozbawionych odnóży torsach lub w sposobie kształtowania tkaniny – widocznych rysach, bruzdach, załamaniach materiału. Jeśli iść za tropem interpretacyjnym Hermansdorfera, wspomniany zwrot w twórczości artystki można odczytać jako nieuniknioną zmianę, wynikającą z wcześniejszego etapu dzielenia człowieka na tkanki, mięśnie oraz włókna, które krytycy odnajdują w organicznych abakanach. W przypadku postaci ludzkich nastąpiło niejako ich scalenie; tym razem były wykonane z ciasno sformułowanego materiału. Mimo to także w opisie nowych rzeźb nadal szybko na myśl przychodzą określenia sugerujące rozczłonkowanie, wydrążenie czy fragmentaryczność. Jak opowiadała sama artystka: „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7).

9 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Duży", 2010

drewno, juta, stal, 300 x 150 x 100 cm
sygnowany i datowany na tabliczce: 'DUŻY | M. ABAKANOWICZ | 2010'
unikat

estymacja:
2 000 000 – 2 500 000 PLN
463 000 – 579 000 EUR

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz. Potnia Theron, kat. wyst., red. Dorota Grubbe-Thiede i in., Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2012, s. 134 (il.)

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

Magdalena Abakanowicz





Cykl „Postaci siedzących” pozwala na dyskusję o wielości i indywidualności dzięki przesłedzeniu różnic w pozornie identycznych skorupach. Uwieczniona przez Abakanowicz postać jest pozbawiona przedramion i głowy. Choć „Postacie siedzące” w różnych rozmiarach były wykonywane na zasadzie serii z jednego odlewu, to różnią się one między sobą fakturą. Na jednych workowe płótno jest przyklejone w gładki sposób, inne są bardziej pofałdowane, z wyraźną teksturą. Sprawia to, że każda z prac stanowi osobne, unikatowe arcydzieło, które wygląda znakomicie zarówno w pojedynkę, jak i w towarzystwie pozostałych prac z tego cyklu, tworząc tym samym samotny tłum. Dodatkowo ta innowacyjna metoda sprawia, że każda praca jest unikatem i nie znajdziemy dwóch identycznych jutowych rzeźb Abakanowicz.

JUTOWI PROTOPLAŚCI

Magdalena Abakanowicz była niewątpliwie jedną z najbardziej znanych na świecie polskich artystek. Kojarzona jest głównie z rzeźbiarskich realizacji, w których znacznie wykraczała poza ramy tej dyscypliny sztuki.

Zaprezentowana praca „Duży” to powstała w 2010 imponujących rozmiarów realizacja wykonana z juty oraz drewna. Przedstawia człowieczą formę usadzoną na drewnianym postumencie. Jest ona wyjątkowa ze względu na swoją skalę – rzeźba mierzy prawie 3 metry wysokości. Instalację z 10 figur siedzących można było podziwiać w Niemczech, w Bad Homburgu, w 2010. Prace te można nadal oglądać w muzeum w Galerie Scheffel we wspomnianym mieście. Instalacja, inaczej niż zaprezentowana praca, powstała z żeliwa.

Pierwsze prace z cyklu „Postaci siedzących” powstały w latach 1974–84. Co ciekawe, były to pierwsze realizacje figuratywne artystki, a więc niejako protoplaści wielu konfiguracji, które pojawiły się w jej twórczości później. Prace z cyklu powstawały dzięki autorskiej i oryginalnej metodzie odlewu. Abakanowicz zamaczała fragmenty jutowych worków w kleju, następnie starannie układała je w odlewach, łącząc fragmenty w łąty. W ten sposób otrzymywała zwielokrotnione, przejmujące, humanoidalne dzieła.

**„POSTACIE SIEDZĄCE: (...) TO SKORUPOWE NEGATYWY
OBJĘTOŚCI LUDZKIEGO CIAŁA. SĄ RÓWNIEŻ PROBLEMEM ZAWIERANIA
I ODEJMOWANIA. TEN CYKL DOTYCZY PUSTEJ PRZESTRZENI,
KTÓRA MOŻE BYĆ WYPEŁNIONA PRZEZ NASZĄ WYOBRAŹNIĘ
ORAZ STREFY DOTYKALNEJ, SZTYWNEJ, KTÓRA JEST NIEKOMPLETNYM
ŚLADEM NASZEJ PRZESTRZENNEJ PRZYSTAWALNOŚCI
DO MATERIALNEGO OTOCZENIA”.**

MAGDALENA ABAKANOWICZ





Prace Magdaleny Abakanowicz często są dla nas enigmatyczne w swym przekazie. Dopiero czytając wypowiedzi czy biografię artystki, możemy dostrzec ich ukryty sens. Wychodzi na jaw jej fascynacja biologizmem oraz przemyślenia na temat ludzkiej egzystencji. Gdy tworzyła, mięsiste, barwne abakany, dawała upust swej fascynacji popędami i witalizmem. Z czasem zachwyt nad pierwotnymi instynktami został u niej zastąpiony przez melancholijną refleksję na temat przemijania. W latach 70. powstały „Alteracje”, cykl prac, w którego skład wchodziły „Głowy”, „Plecy”, „Embriologia” czy „Postacie siedzące”. Poszczególne serie Abakanowicz wykonywała niemalże równolegle. Artystka postępowała tak, jakby pragnęła maksymalnie nasycić swoje otoczenie nowymi elementami. Chciała zbudować przeciwną retorykę do tej, którą stworzyła w abakanach. Kontrast pomiędzy tymi cyklami jest widoczny na pierwszy rzut oka. Przepych unerwionych, pulsujących życiem i kolorem kształtów został zastąpiony przez skromne figury wykonane ze zgrzebnego płótna. Głowy bez torsów lub ciała bez głów, wypchane sznurami i pakułami, tłumy

obłych ciał emanowały niepokojem i refleksją na temat przemijalności i zagłady. Artystka przeżyła okrucieństwa II wojny światowej. Jako dziewczynka była nawet świadkiem, gdy w 1943 jej matka została zraniona w rękę przez żołnierza. Widok zwisającego ramienia, które zmieniło się w kawałek oddzielonego od ciała mięsa, to obraz, który na zawsze pozostał w jej pamięci. Stał się dla niej przekleństwem, ale także twórczą kanwą, motywem do działalności artystycznej. Rok później nastoletnia Magdalena pomagała poszkodowanym powstańcom warszawskim w prowizorycznym, polowym szpitalu. Amputacje kończyn były tam powszechne. Nie dziwi zatem fakt, że w jej twórczości ciała ludzkie często są niekompletne, znacząco okaleczone. Istotną rolę w kształtowaniu bezkompromisowego charakteru przyszłej rzeźbiarki odegrało także zamiłowanie do sportu. Już dwa lata po zakończeniu wojny została Mistrzynią Polski w biegach sztafetowych. Sportowe sukcesy wzmogły w Abakanowicz wolę walki, ukazały możliwość zwycięstwa oraz uświadomiły, że ciało jest pewnego rodzaju tworzywem, które możemy kształtować poprzez ćwiczenia i aktywność fizyczną. Jej rzeźby często posiadają pięknie wymodelowane torsy i atletyczne brzuchy.

10 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać (Figura zdeformowana), 1986

brąz, 152 x 51 x 33 cm

sygnowana i datowana na odwrocie: '[monogram artystki] MA 86'

estymacja:

500 000 – 800 000 PLN

116 000 – 186 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Por.:

Magdalena Abakanowicz, Richard Grey Gallery, Chicago 1990, pp. 12, 32 (ill.)

Magdalena Abakanowicz. Total, National Museum in Wrocław, 2022, pp. 62–63 (ill.)





NIEME ŚWIADECTWO

Lata 80. to czas zmian w twórczości Magdaleny Abakanowicz. Po latach eksponowania monumentalnych abakanów i surowych postaci z juty artystka skierowała się ku odlewom z brązu. Szorstkie materiały, splątane liny i mięsiste tkaniny ustąpiły na jakiś czas miejsca zimnemu i odpornemu metalowi. Tworzone wtedy prace, podobnie jak formy jutowe, bazowały na zwielokrotnieniu postaci i oddaniu alienacji jednostki. Ich chropowate powierzchnie, ostre, szarpane krawędzie, ślady po formie niczym blizny odlewu oddawały martwość własnych bohaterów. Postaci z brązu, pozornie powielające formy jutowe, w rzeczywistości posiadają odmienny charakter odbioru. Stworzone z materiału grupy rzeźbiarskie z cykliów „Tłum”, „Plecy”, „Portrety anonimowe” za sprawą workowej juty sprawiają wrażenie bycia pustymi naczyniami, milczącymi, okradzionymi z własnego wnętrza. Kolorem i pierwotną miękkością materiału przywodzą na myśl ludzkie ciało, organiczną powłokę. Wraz ze świadomością traumatycznych doświadczeń wojny, kształtujących twórczość artystki oraz dzięki wspomnianym, cielesnym skojarzeniom jutowe postaci są dla odbiorcy jak przedstawienie ludzi dotkniętych koszmarem wojny. W przypadku postaci z brązu wraz ze zmianą materiału automatycznie zmienia się wrażenie, jakie sprawiają. Niezależnie od tego, czy obserwuje się pojedynczą postać czy też całą ich grupę onieśmielają i wprawiają w poczucie niepokoju związanego z ich niemym świadectwem. Ciemne, ciężkie, twarde i niewzruszone oddalają się od organiczności poprzednich. Człowiek jest w nich już tylko symbolem, nie zaś bytem pokrewnym. W kontekście wojennej interpretacji brązy nie reprezentują już skrzywdzonych, ale uratowanych, którzy stali się świadkami historii, zastygłymi w czasie i przestrzeni, przypominając o potworności ówczesnych wydarzeń.

„MAGDALENA ABAKANOWICZ W SWYM DZIELE DOTYKA DWÓCH ASPEKTÓW ŻYCIA: INTERPRETUJE PRYZWOLENIE NA UCZESTNICTWO Z WYBORU W NIEODŁĄCZNYM CHAOSIE MULTIPLIKACJI ISTOT, A JEDNOCZEŚNIE UJAWNIA INNY ASPEKT ŻYCIA W INTUICYJNEJ IZOLACJI, KTÓRA POZWALA NA ZACZERPNIĘCIE ODDECHU I PRZYNOSI MEDYTACJĘ, A CO ZA TYM IDZIE INDYWIDUALNE PRZEŻYCIE NIEPOKOJU (...). ABAKANOWICZ WYDAJE SIĘ MIEĆ USTAWICZNIE NAPIĘTĄ UWAGĘ I ZDAWAĆ SIĘ NA SWĄ WEWNĘTRZNĄ ENERGIĘ, JAKBY ŚWIADOMIE PRZEBYWAJĄC W HISTORYCZNYM I PONADHISTORYCZNYM CZASIE ORAZ PRZESTRZENI. KOMENTUJE PRAWIDŁA UNIWERSUM Z ŻARLIWYM ODCZUCIEM POTĘGI ŻYCIA. ZNAJDUJE JĘZYK SWEGO KOMENTARZA W NOWYCH MATERIAŁACH I CORAZ BARDZIEJ MONUMENTALNEJ SKALI, ALE ZARAZEM KOHERENTNY I CHARAKTERYZUJĄCY SIĘ WIERNOŚCIĄ. WIERNOŚĆ TA ODNOSI SIĘ DO IMPONDERABILIÓW, DO BEZPIECZNEGO, ALE GODNEGO MIEJSCA DLA KAŻDEGO Z ISTNIEŃ. NA WSPÓLNOTĘ, O JAKIEJ POŚREDNIO MÓWIĄ ODMIENNE W FORMIE, LECZ POŁĄCZONE WYRAZEM DZIEŁA ABAKANOWICZ, SKŁADAJĄ SIĘ METAFORYCZNIE RÓŻNORODNE STRUKTURY, RÓŻNY STOPIEŃ DRAMATYZMU I RÓŻNE FAZY NAJDELIKATNIEJSZEGO WZROSTU”.

11 ↑

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Dłoń, 2007

aluminium, 6,5 x 8 x 16 cm

sygnowany i datowany monogramem wiązonym i opisany: 'MA 07'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

„Formy powstają z codziennych doznań, jak dziennik. Są wytworem i zapisem swego czasu: doświadczeń, rozczarowań, tęsknot i lęków. Zmieniają się, tak jak czas zmienia moją twarz”.

Magdalena Abakanowicz



12

FRANZ VON STUCK

1863–1928

Amazonka na koniu, po 1897

brąz patynowany, 64 x 34 x 17 cm (całość)
sygnowany na podstawie: 'FRANZ | STUCK'
na podstawie podpis odlewnika: 'Guss C. Leyrerl München'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

STAN ZACHOWANIA:

brak części włóczni

POCHODZENIE:

kolekcja Emila Kozłowskiego, wrocławskiego ludwisarza
zakup w latach 40. XX w., kolekcja prywatna, Wrocław



FRANZ VON STUCK

KSIĄŻĘ MONACHIJSKIEJ SECESJI



Secesja Monachijska (Münchener Secession) to jedno z trzech rewolucyjnych ugrupowań powstałych w latach 90. XIX stulecia w środowisku sztuki austriacko-niemieckiej. Stowarzyszenie to zostało utworzone jako pierwsze, w 1892 roku i na długo przed Secesją Wiedeńską (1897) i Berlińską (1898) wprowadziło do sztuk plastycznych innowacyjne podejście i zupełnie świeże spojrzenie. Już sama nazwa owych ugrupowań w jasny sposób pokazywała, że dokonują one separacji od skostniałego i schematycznego kręgu sztuki akademickiej. Łacińskie „secessio” oznacza bowiem tyle co odejście czy zerwanie z czymś, co do tej pory było obowiązujące.

We wszystkich tych ośrodkach na czoło wysunęły się wybitne postaci, które nadawały ton owym ruchom. W Wiedniu był to Gustav Klimt, w Berlinie Max Liebermann, a w Monachium sam Franz von Stuck. Pomimo że wszystkie „secesje” i ich członkowie odchodzili od historyzmu, to jednak w wielu przypadkach repertuar ich form pozostawał niezmienny. W dziełach Klimta czy Stucka przetrwały tematy zaczerpnięte z mitologii, których genezy należy upatrywać w chwalebnej spuściźnie antyku. Ich autorzy nadawali im oczywiście już inną formę, a przede wszystkim przekazywali przez swoje dzieła zupełnie nowe treści. Pod symbolicznym płaszczem antyku kryły się odwołania do bolączek współczesnego im świata.

Mitologiczne historie i bohaterowie zdecydowanie zdominowali malarskie i rzeźbiarskie oeuvre Franza von Stucka. Pierwowzór silnie zdynamizowanej figury walczącej Amazonki powstał już w 1897 roku. Sylwetka przedstawicielki wojowniczego plemienia kobiet zamieszkujących według mitologii Trację lub Scytję, pojawiła się jednak w twórczości artysty nie tylko ten jeden raz. Z tego samego roku co rzeźba pochodzi obraz ze zbiorów monachijskiego Lenbachhaus, ukazujący walczącą Amazonkę. Co ciekawe, monumentalna figura wojowniczkii ustawiona została także przed wzniesioną w 1898 roku willą twórcy, zlokalizowaną w dzielnicy Bogenhausen.

Motyw Amazonki tak chętnie podejmowany przez Stucka wiąże się poniekąd z postacią Ateny Pallas z obrazów Klimta. Wydaje się, że w obu przypadkach sylwetki mitycznych wojowniczek implikują w sobie alegoryczną walkę o wolność sztuki, o której pisał zresztą w owej epoce Ludwig Hevesi: „Der Zeit ihre Kunst! Der Kunst ihre Freiheit!” („Czasowi jego sztukę! Sztuce jej wolność!”). Kompozycyjne dopełnienie dla figury „Amazonki” stanowi w pewnym sensie rzeźba ukazująca „Rannego centaury”, która ponadto pod względem układu jest jej lustrzanym odbiciem. Rzeźby te często były lub są zresztą eksponowane obok siebie. Motyw Amazonki walczącej z centaurem stał się ponadto tematem osobnego obrazu Stucka z 1912 roku, na którym wojownicza staje się uosobieniem ideałów nowej sztuki, a centaur symbolizować może dawny świat akademizmu.



Franz von Stuck, Walcząca Amazonka, 1897, Lenbachhaus w Monachium



Franz von Stuck, Ranny centaur, ok. 1890, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku

13 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

Madonna

brąz, 73 x 74 x 60 cm
nienumerowany
odlew współczesny

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 900 – 18 600 EUR

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

Tadeusz Dobrowolski



AMBIWALENCJA I ZMYŚŁOWOŚĆ

Na wizerunek Madonny duży wpływ miało postępujące na przestrzeni XIX wieku zeświecczenie sztuki i idące za tym połączenie się ze sobą rozdzielanych od zarania dziejów sfer sacrum i profanum. Te dwa obszary zaczęły się dosyć płynnie przenikać w sztukach wizualnych szczególnie około 1900. Nie ominęło to wizerunków kobiecych postaci biblijnych, których podobizny, mocno uświęcone w poprzednich stuleciach, nagle zostały z tej świętości odarte. Sama tematyka sakralna stała się zaś jedynie pretekstem do ukazania symbolicznych w przekazie portretów kobiet. Czy były to więc wciąż przedstawienia Madonn? Nie do końca. Raczej charakterystycznych dla epoki schyłku wieku, zmysłowych i dość ambiwalentnych femme fatale. Takie pomieszanie dwóch pełnych sprzeczności kręgów artystycznych miało wpływ na złożoną wizję obrazu kobiety, jaką tworzyli artyści tamtego czasu. Zaowocowało to wizerunkiem łączącym anioła i demona w jednej osobie, z jednej strony sensualnej i pociągającej, z drugiej budzącej strach, a nawet przerażenie. Taki opis nie powinien pozostawiać wątpliwości, jak pociągająca była to tematyka dla malarzy i rzeźbiarzy Młodej Polski. Sztuka zachodnia rezonowała wówczas na nasze ziemie rozmaitymi drogami, wywierając znaczący wpływ na formy rodzime. Oswajanie motywów sakralnych stosował malarz Władysław Hoffman, który kreując swoje wizerunki wiejskich Madonn (nie raz przyodzianych w stroje krakowskie), przetrął drogę innym twórcom. W tamtej epoce tego typu praktyki wywoływały częste skandale, jak w przypadku zaprojektowanych przez Stanisława Wyspiańskiego witraży lwowskiej katedry, pośród których ukazała postać Madonny – wiejskiej dziewczyny z dzieckiem na ramieniu.

Podobny efekt miał miejsce w przypadku rzeźby ukazującej „Madonnę” w wykonaniu wybitnego polskiego modernisty, jakim był Xawery Dunikowski. Artysta w pierwszej kolejności kształcił się w pracowniach Bolesława Syrewicza i Leopolda Wasilkowskiego. Następnie studiował rzeźbę pod kierunkiem Alfreda Dauna w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Naukę na uczelni kontynuował do 1903 pod okiem Konstantego Laszczki, który także z upodobaniem upamiętniał postaci kobiece. W efekcie tych wszystkich wpływów rzeźbiarz Xawery Dunikowski ustanowił kobietę jako pierwszo-

planową bohaterkę swoich dzieł. Rzeźbione przez niego stawały się ulotne i efemeryczne. Czas, w którym zaczynał tworzyć – koniec XIX wieku – nosił znamiona katastrofizmu, który uwydatniał się w pierwszych pracach artysty. Kobiety uwieczniane przez Dunikowskiego nie mają w sobie już prawie nic z tej charakterystycznej dla fin de siècle’u upiorności, wręcz przeciwnie: w ich formach widać przejście artysty do afirmacji życia. Wcale nie pozbawia ich to jednak tajemniczości, która przybliżyła je do wizerunków femme fatale – silnych i pewnych siebie.

W swoich pracach artysta skłaniał się ku ukazaniu kameralnego, nastrojowego portretu przedstawiającego sedno kobiecości z całym jego wachlarzem emocjonalnym. Toteż najczęstsze, stanowiące jednocześnie o dorobku Dunikowskiego motywy to kobiety ciężarne i szeroko rozumiane macierzyństwo. I w tych też kategoriach należy oceniać prezentowaną tu „Madonnę”. Celem tej rzeźby, jeśli w ogóle się go tu doszukiwać, nie jest uświęcenie postaci Maryi, lecz ukazanie piękna jej kobiecej duszy. Ta wspomniana już, modernistyczna femme fatale, stała się w dłoniach rzeźbiarza łagodną matroną, ucieleśnieniem harmonii i wewnętrznego ładu.

Istotne są tu także poprzedzające „Madonnę” rzeźby Dunikowskiego z cyklu „Kobiety brzemiennie” z 1906. Wywołały one wśród krytyki falę oburzenia zarówno tematem, jak i samym ujęciem ciężarnych. W twórczości rzeźbiarza cykl ten zaowocował powstaniem pełnopostaciowej „Madonny”, którą artysta zaprezentował w 1911 na salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i za którą zdobył drugą nagrodę, stając się celem ataków publiki (podobnie było w przypadku „brzemiennych”). Madonna Dunikowskiego nie ma nic wspólnego z typową immaculatą, żadnymi atrybutów, zwykle rysy twarzy upodabniające ją bardziej do młodej dziewczyny niż Matki Boskiej. Ta rzeźba konkursowa niestety nie przetrwała do naszych czasów. Mamy za to popiersie, stworzone równoległe i odlewane później w brązie i gipsie, w dużej mierze pomagające uświadomić sobie siłę i monumentalizm, który musiał bić z całej struktury tamtej figury.



14

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Alegoria wiosny

brzost (wiąz górski), 62 x 26 x 14 cm

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 13 900 EUR

„(...) talent rozsadza więzy bryły, bryła trzyma talent w swych kleszczach. Jest to jakby walka dwóch potęg: duchowej i materialnej, z których każda ma równe prawo bytu, równe dane, by w rezultacie powstało dzieło sztuki”.

Adam Czerbak, Polemika zakopiańska, „Jednodniówka. Pismo radykalne poświęcone miejscowym nadużyciom, gospodarce, drożyznie” 1924, nr 16, b.p.



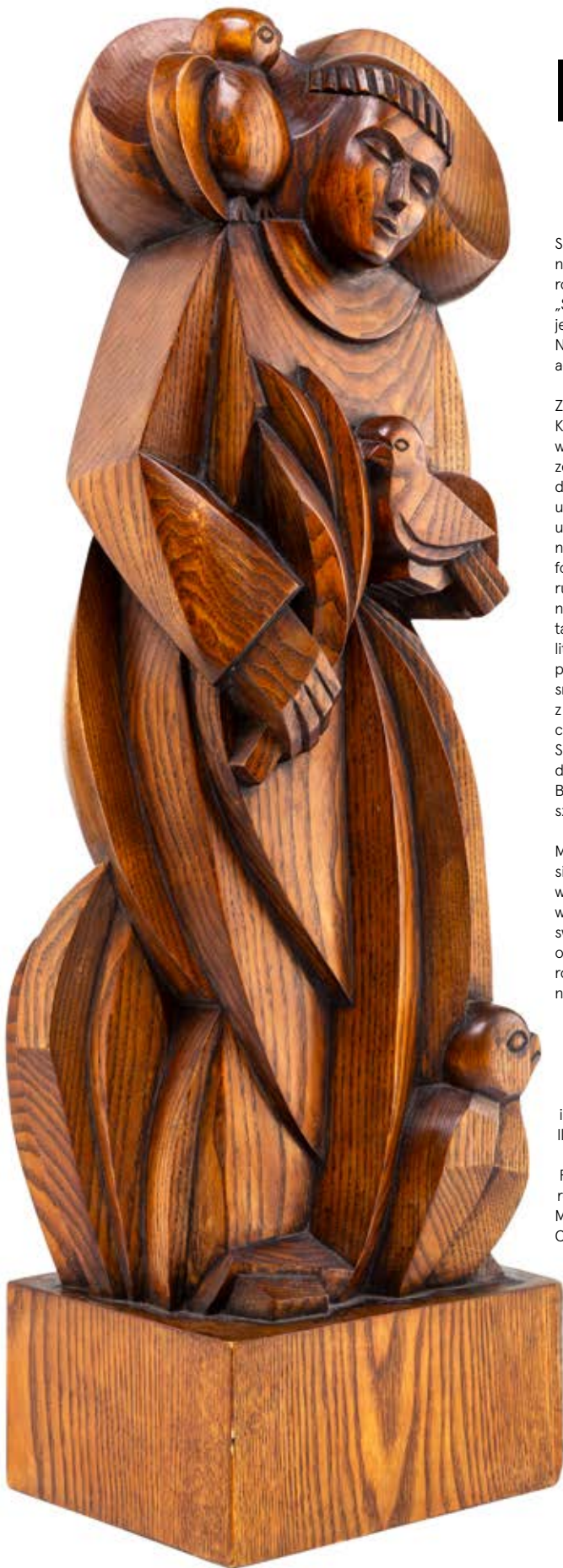
POWIEW WIOSNY

Silnie zgeometryzowane, o kubizującej stylistyce i lapidarne w formie międzywojenne rzeźby wychowanków Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem rozślawiły stolicę Tatr jako ośrodek rzeźbiarski, przyczyniając się do ukucia terminu „Szkoły Zakopiańskiej”. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest w prawdzie aż tak szerokie jak chociażby cała plejada twórców anonimowych. Niemniej jednak mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem stosunkowo jednorodnym, aczkolwiek bogatym pod względem plastycznych poszukiwań i eksperymentów.

Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego zyskała renomę dzięki radykalnej reformie Karola Stryjeńskiego, który w 1923 objął w niej stanowisko dyrektora. Wymienił wówczas kadre pedagogiczną, zwracając uwagę na kompetencje artystyczne nowego zespołu. Sama osoba Stryjeńskiego, pełnego pasji, pomysłów i zapału do zmian, który dopiero co przyjechał z Krakowa do stolicy Tatr, inspirowała i przyciągała ambitnych uczniów i grono nauczycieli. Stryjeński zachęcał młodych adeptów do odrzucania utartych wzorów i szablonów oraz nietwórczego naśladownictwa w miejsce artystycznej samodzielności. Owa samodzielność była jednak ograniczona mocnym wpływem formizmu, z którym nowy dyrektor był silnie związany. Był to pierwszy awangardowy ruch artystyczno-literacki w Polsce, który dążył do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego, czerpiącego z rodzimych tradycji, a jednocześnie z zachodnich nurtów, takich jak kubizm, futurizm czy ekspresjonizm. Nieskażona dotychczas kosmopolitycznymi wpływami sztuka Podhala zachowała jako jedyna na ziemiach polskich pierwiastki rodzime i była doskonałym materiałem do eksperymentów z nowoczesnym stylem narodowym. Rzeźby szkoły zakopiańskiej stały się natomiast jednymi z ciekawszych jego przykładów w sztukach plastycznych. Realizacje artystyczne wychowanków Szkoły Przemysłu Drzewnego odniosły spektakularny sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, gdzie uczniowie zdobyli dwa złote medale (za drzeworyt i rzeźbę), zaś Jan Szczepkowski został nagrodzony grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia”. Zwieńczeniem trudu Karola Stryjeńskiego było uhonorowanie szkoły specjalnym odznaczeniem za całokształt nauczania.

Międzywojenne prace uczniów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego cechowały się silnie rytmizowaną formą oraz specyficzną techniką obróbki drewna, mianowicie wgłębnymi zaciosami. Wykonywano je głównie w jesionie, wiązie górskim, rzadziej w lipie. Drewno jako materiał, w porównaniu z gliną, umożliwiał artystom większą swobodę w sposobie traktowania modelu, choć wymagał od nich także większego opanowania ręki i celności. Jednak nie tylko zręczność warsztatowa była istotna, ale również znajomość naturalnych cech drewna, takich jak np. układ słojów, i umiejętne ich wykorzystanie do pomysłu artystycznego. Jak pisał Marian Piechał: „Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić” (Marian Piechał, Estetyka Rzeźby Drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713–714).

Rzeźby te wykazywały silny związek z naturą nie tylko poprzez użyty materiał, ale również i tematykę. Obok postaci tańczących góralek i górali, narciarzy, zbójników, Madonn i świętych, liczną grupę stanowią przedstawienia ze świata flory i fauny. Często są to prace małego formatu przedstawiające pojedyncze zwierzątka: barany, owce, lisy, rysie czy wiewiórki, jednak zdarzają się i bardziej rozbudowane kompozycje. Przykładem tych ostatnich jest prezentowana w katalogu „Alegoria wiosny”. Rzeźba ukazuje stojącą wśród traw postać kobietę w obszernej, długiej szacie z przepaską na głowie i rozwianymi włosami, którą można uosabiać z personifikację budzącej się po zimie przyrody. Towarzyszą jej trzy ptaszki: jeden spoczywający u stóp, drugi zasiadający na ramieniu, a trzeci jest trzymany w lewej dłoni. W prawej ręce kobieta dzierży natomiast wiązkę trawy. Fałdom szat, jak gdyby poruszonych przez podmuch wiatru, artysta nadał ostro cięte i dynamiczne formy, podporządkowane ruchowi. Wykorzystane z maestrią słoje brzości nadają pracy dodatkowej ekspresji. W tradycyjnym podhalańskim społeczeństwie blisko związanym z naturą stały cykl pór roku odgrywał istotną rolę w życiu codziennym, czemu dał wyraz anonimowy artysta w prezentowanym dziele.



15 †Ω

JÓZEF POTĘPA

1915-1999

Żołnierz, 1935

brzost (wiąz gorski), 55 x 16 x 20 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'POLONIA I ZAKOPANE I SCOLA I J. I POTĘPA'

estymacja:
55 000 – 80 000 PLN
12 800 – 18 600 EUR

Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego, założona przez Towarzystwo Tatrzańskie w 1876 roku, od początku kształciła zarówno cieśli jak i rzeźbiarzy, a jej program był przedmiotem wieloletnich sporów ideowych. W latach 1923-1927 wprowadzona przez dyrektora Karota Stryjeńskiego reforma założeń programowych zaowocowała zmianą stylistyki uczniowskich prac. Porzucono witkiewiczowskie formy stylu zakopiańskiego, by na nowo zainspirować się lokalną wytwórczością. Efekty zostały docenione podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu w 1925 roku, na której rzeźby uczniów zdobyły Grand Prix. W późniejszych latach, kiedy program Karola Stryjeńskiego kontynuowali wybitni pedagodzy i rzeźbiarze Wojciech Brzega i Roman Olszowski, wyroby szkolne odznaczały się coraz bardziej kubizującymi formami, nazwano je nawet odmianą polskiego art déco. Niesygnowane, pryzmatycznie cięte bryty o dynamicznych kompozycjach stały się znakiem rozpoznawczym szkoły i jednym z polskich produktów eksportowych na światowych wystawach, m.in. w Paryżu (1937) oraz Nowym Jorku (1939) (Relacja Warszawa-Zakopane, red. Katarzyna Kucharska-Hornung, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Warszawa-Zakopane 2017, s. 96). Prezentowany w katalogu „Żołnierz” należy do nielicznej grupy rzeźb sygnowanych nazwiskiem autora. Józef Potępa uczył się w latach 1931-35 w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, aby kontynuować naukę na wydziale rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Xawerego Dunikowskiego. Adnotacja na podstawie rzeźby świadczy o uczestnictwo pracy na jednej z wielu zagranicznych wystawach, poświadczających znakomity sukces dzieł stworzonych w zakopiańskiej szkole.



16 †Ω

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

1893-1996

Józef Piłsudski, 1936

brąz patynowany, marmur, 70 x 28 x 38 cm
sygnowany na krawędzi: 'F.STRYNKIEWICZ'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 600 – 16 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

LITERATURA:

Por.:

Stulecie urodzin rzeźbiarza, red. Maria Lewańska, Warszawa 1993, nr kat. 64





Franciszek Strynkeiwicz w pracowni

ERA JÓZEFA PIŁSUDCKIEGO

Franciszek Strynkiewicz, wieloletni profesor oraz rektor warszawskiej ASP, jako impuls dla swojej sztuki wskazuje klasycyzm, odznaczając się od przebrzmiałego dla niego modernizmu. „Franciszek Strynkiewicz wspomina, że na początku lat 20. przypadkiem zetknął się z książką, która wywarła wielki wpływ na jego dalsze życie. Była to „Rzeźba francuska XIX i XX wieku” Czesława Poznańskiego, wydana w 1909. To poważne studium historyczne zawierało wiele sądów i myśli bliskich nie tylko Strynkiewiczowi, lecz także wielu ówczesnym rzeźbiarzom. Poznański opowiadał się za klasycznymi wartościami w sztuce, które odnajdywał w rzeźbie Barye’a, Bourdelle’a i Despiau, w metopach Partenonu i w posągach egipskich. O wartości rzeźby decydował według niego jej element architektoniczny, „miara wszelkich dzieł”, „ukryty w najmniejszej nawet rzeźbie, która dąży do monumentalności. To, co pisał „o formie”, wydaje się kluczem do rozumienia tego pojęcia stosowanego do rzeźby w XX-leciu międzywojennym: „Forma – to surowa dyscyplina treści, to dobrowolne ograniczenie, to rezygnowanie z efektów lokalnych na rzecz całości, to wyrzeczenie się wszelkiej kokieteryi, wszelkiej ładności. Forma – to sama istota sztuki”. Nie przypadkiem taką właśnie nazwę przyjęło stowarzyszenie rzeźbiarzy, do którego należał Franciszek Strynkiewicz. Artysta zachwycił się sztuką egipską i grecką, największy bezpośredni wpływ miała na niego jednak współczesna rzeźba francuska, przede wszystkim monumentalne dzieła Bourdelle’a, bezpośrednia, a zarazem syntetyczna sztuka Despiau” (Anna Wrońska, Rzeźba Franciszka Strynkiewicza w okresie dwudziestolecia międzywojennego, [w:] Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza, [red.] Maria Lewańska, Warszawa 1993, s. 87).

Stylistyka prac rzeźbiarza jest wypadkową tendencji dominujących w drugiej dekadzie XX-lecia, polegających na łączeniu klasycznych wątków z nowoczesnością czy silnego wyrazu z monumentalnością. Cechy te są dobrze widoczne w prezentowanej w katalogu głowie marszałka Piłsudskiego. Sam temat jest szalenie istotnym wątkiem, pojawiającym się zarówno u progu potrzeb odrodzonej ojczyzny, jak i szacunku autora do Piłsudskiego. „Nigdy Polska, a właściwie stolica, nie potrzebowała tylu dzieł plastycznych, zarówno dekoracyjnych, jak i monumentalnych, co w dobie najbliższej. Wspaniała epopeja legionowa, uzyskanie niepodległości (...), bitwa pod Warszawą, działalność mocarstw Marszałka Piłsudskiego, jego śmierć i rozpisanie konkursu na pomnik, wreszcie wielkie zamierzenia urbanistyczne w związku z powstaniem nieśmiertelnego twórcy Polski Odrodzonej – wszystko to domaga się monumentalnych wcieleń rzeźbiarskich, niezwykłych wysiłków artystycznych, wyrazu formy niecodziennej, odpowiadającej powadze i znaczeniu epoki” (Roman Zrębowski, Pierwszy Salon Rzeźby, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 21, s. 405). Temat upamiętnienia Wielkiego Polaka Strynkiewicz podejmował kilkakrotnie. „Wiele lat zastanawiał się rzeźbiarz nad formą pomnika Józefa Piłsudskiego. Pierwszą wykonaną w czarnym dębie podobiznę marszałka pokazał w 1931 na Salonie Wiosennym IPS-u. Wystawione dwa lata później na Wystawie Plastyków Legionistów (również w IPS-ie) gipsowe popiersie było pomyślane jako fragment pomnika. W 1936 w Muzeum Narodowym odbyła się wystawa portretów Piłsudskiego, w której Franciszek Strynkiewicz także wziął udział, prezentując dwie płaskorzeźby, portret, opisany jako „bardzo realistyczny, doskonale modelowany, w wyrazie niekonwencjonalny”. Do ostatniego, rozpisanego w 1936 konkursu na pomnik marszałka przystąpił razem z architektem Danko, projektując olbrzymich rozmiarów rzeźbioną kolumnę, na wzór paryskiej z placu Vendôme” (Ibidem, s. 91). Prezentowana na aukcji rzeźba definiuje styl Strynkiewicza z tamtych czasów. Podobny odlew przechowywany jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, a eksponowany jest w szczególnym miejscu pamięci poświęconym Marszałkowi Piłsudskiemu – Belwederze. Jak pisze jeden z ówczesnych krytyków, podkreślając talent rzeźbiarza, wyróżniającego się na tle dekoracyjnych tendencji XX-lecia: „Całkowicie oryginalny profil posiada Franciszek Strynkiewicz. Prace jego pod względem sprawności technicznej są bez zarzutu, klasycystyczne w formie, wyrastają naturalni, z jednej bryły. Zwarte, celowo uproszczone, pozbawione przypadkowych światłocieni odznaczają się rzadko spotykanym, odrębnym stylem” (L. Strakun, Rzeźba „Formy” w IPS-ie, „Opinie” 1933, nr 449, [w:] Franciszek Strynkiewicz. Stulecie urodzin rzeźbiarza, [red.] Maria Lewańska, Warszawa 1993, s. 80). Syntetyczne potraktowanie fizjonomii Marszałka, jednocześnie przy obdarzeniu głęboką psychologią portretowanego, czyni prezentowaną rzeźbę jedną z najbardziej udanych realizacji w „epoce Piłsudskiego”.

17

WOJCIECH DUREK

1888-1951

Salome z głową Jana Chrzciciela, 1929

brąz patynowany, 74,5 x 60 x 33 cm

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

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 600 – 16 300 EUR

LITERATURA:

Por.:

Katarzyna Rakowska, Wojciech Aleksander Durek. Życie i twórczość, Ropczyce 2007, il. 39





Franz von Stuck, Salome



Aubrey Beardsley, Salome

SACRUM I PROFANUM

Wojciech Durek rozpoczął naukę w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Studia kontynuował w Laas, a od 1911 roku w mediolańskiej Akademii di Belle Arti. W 1915 notowany był już w Grazu, gdzie odbywał praktykę rzeźbiarską. Zdaje się, że na młodzieńczą twórczość artysty najsilniej wpłynęło środowisko Mediolanu. Kilkuletni pobyt w stolicy Lombardii dał mu możliwość do studiowania najwspanialszych dzieł sztuki rzeźbiarskiej i pozwolił uzupełnić plastyczny warsztat. W jego wczesnych formach uwidaczniają się wpływy wybitnej osobowości tamtejszego kręgu, jaką był Medardo Rosso. Durek, tak jak i inni rzeźbiarze działający na przełomie XIX i XX stulecia, konsolidował wówczas w swoich kompozycjach pierwiastki neoromantyzmu i symbolizmu, jak również pewne aspekty stylistyczne secesji i impresjonizmu. Recepcja owych kierunków następowała najpewniej pod wpływem obserwowanych poczynąń innych artystów, którzy zrywali w owym czasie radykalnie z akademickimi kanonami. Po powrocie do kraju Durek osiadł w Toruniu, gdzie zasilili szeregi Konfraterni Artystów. Jego debiut na ojczystej ziemi miał jednak miejsce w Krakowie, a dokładnie w tamtejszym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Podczas wystawy w 1920 roku prace twórcy zostały przyjęte na salonach z niebywałym

entuzjazmem. Recenzenci nie szczędzili artyście pochwał i upatrywali w nim wielkiego reformatora polskiej rzeźby. Mimo tak pozytywnej wizji przyszłości Wojciech Durek, choć w pełni wykorzystał swój talent, pozostał w cieniu współczesnych mu gigantów polskiej rzeźby, takich jak chociażby Edward Wittig czy Xawery Dunikowski. Niemniej jednak był on autorem wielu monumentalnych kompozycji pomnikowych o tematyce historycznej, które z powodzeniem gloryfikowały odrodzoną Rzeczpospolitą. Równolegle tworzył dzieła o tematyce religijnej, które stanowiły w jego oeuvre bardzo istotną część. W latach 30. i 40. XX wieku kreował Durek liczne rzeźby będące elementami wystroju wnętrz kościelnych, jak i potężne pomniki z żel-betonu tworzone w technice „narzutowej”. Pierwowzór prezentowanej w katalogu rzeźby powstał w 1929 roku, o czym precyzyjnie zaświadcza umieszczona na jej podstawie data. Prezentowana w katalogu praca stoi na pograniczu dwóch obszarów tematycznych jakie podejmował w swojej twórczości artysta – sacrum i profanum. Mimo biblijnego rodowodu sceny, Durek posługuje się zakorzenionym w modernistycznej sztuce symbolem Salome.

Dzieło ponad 40-letniego już wówczas autora podejmuje znany i szeroko rozpo-
wszechniony 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. Ar-
tyści na przestrzeni epok podejmowali ów wątek, odmiennie go redagując.
Przedstawiano różne momenty zatrważającej historii, a wśród nich
najwięcej aprobaty zyskał moment szaleńczego, bachicznego tańca.
Wiele kompozycji, jak chociażby rzeźba Durka, ukazuje Salome
już z głową proroka. Naga kobieta w lubieżnym geście unosi lewą
rękę, eksponując tym samym swoje cielesne wdzięki. Klęczy
nad ściętą głową i patrzy na nią w geście pogardy. W kompo-
zycji 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 podstępna, uwodzącą i prowa-
dzącą 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 ade-
kwatny hymn Jana Kasprowicza – „Salome”. Opisał
w nim autor jej dramatyczny lament nad głową
proroka. Salome to kobieta – demon, jej rozpalone
żądze mają dalece destrukcyjny wpływ na męską
psychikę, jej uczucie niszczy i doprowadza do
zagłady. W utworze Kasprowicza wygłasza ona
monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „....
twoją duszę piję, (...) twym się ciałem syce!” (Jan
Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu
światu”], Lwów 1902, s. 31). Temat ten, tak chętnie po-
chwycony 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 for-
ma 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 zaob-
serwować można zwłaszcza w partii włosów Sa-
lome, które układają się niczym kanciaste kaskady.
Pewnego rodzaju blokowość i zwartość kompozycji
bliska jest już dokonaniom twórców operujących
stylizyką art deco czy chociażby artystów związanych
z ugrupowaniem Rytm.



18 †

KAZIMIERZ MARCELI PIOTROWSKI

1901-1961

Perseusz, 1938

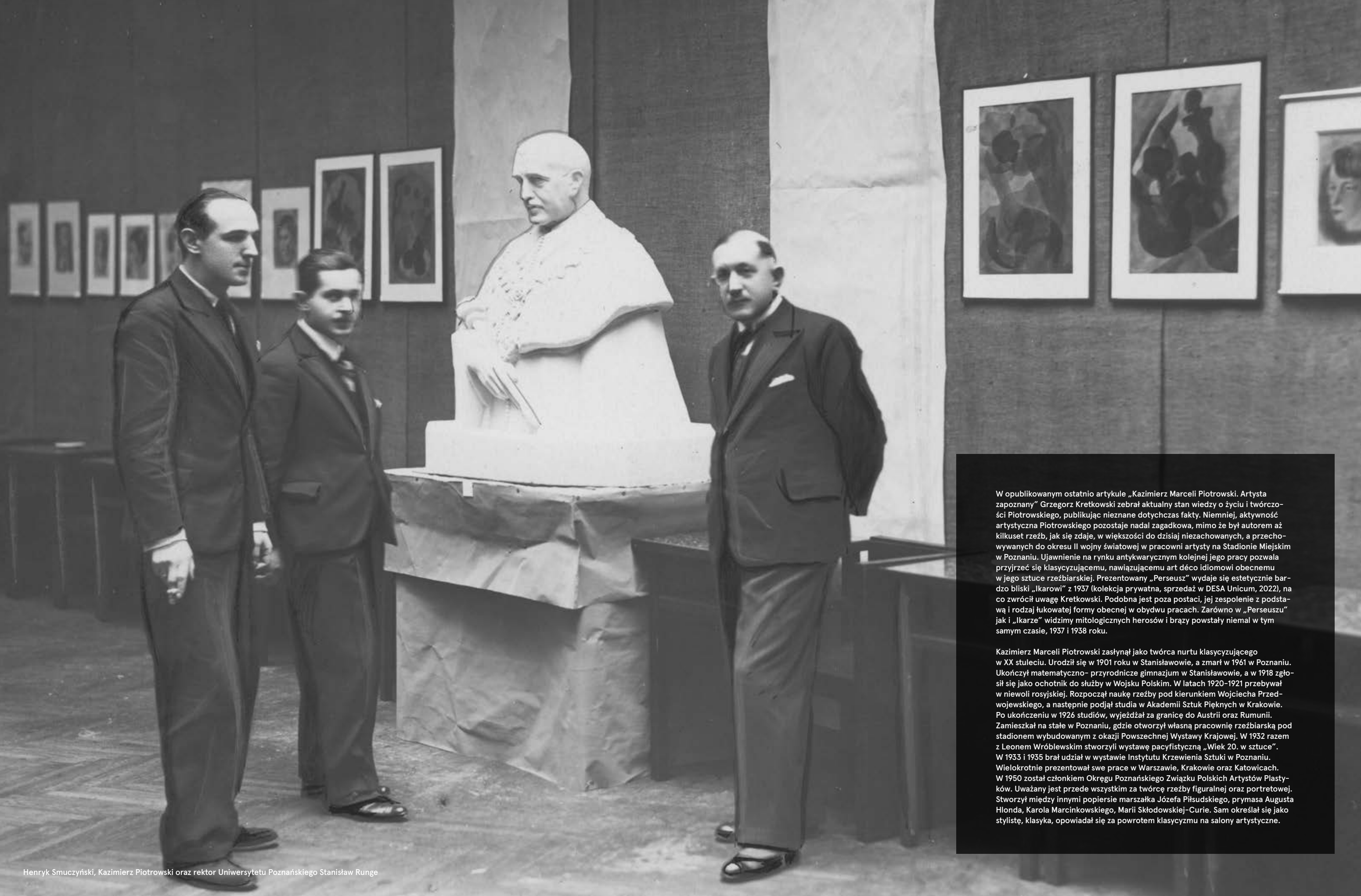
brąz patynowany, marmur, 40 x 15,5 x 20 cm
sygnowany monogramem i datowany na podstawie: 'KP 38'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań (w rękach jednej rodziny od okresu dwudziestolecia)

LITERATURA:
Grzegorz Kretkowski, Kazimierz Marceli Piotrowski. Artysta zapoznany, "Kronika Miasta Poznania", 2024/1, s. 299-300, il. 12 (Malarze i rzeźbiarze, red. prowadząca Magdalena Mrugalska-Banaszak)





W opublikowanym ostatnio artykule „Kazimierz Marcelli Piotrowski. Artysta zapoznany” Grzegorz Kretkowski zebrał aktualny stan wiedzy o życiu i twórczości Piotrowskiego, publikując nieznane dotychczas fakty. Niemniej, aktywność artystyczna Piotrowskiego pozostaje nadal zagadkowa, mimo że był autorem aż kilkuset rzeźb, jak się zdaje, w większości do dzisiaj niezachowanych, a przechowywanych do okresu II wojny światowej w pracowni artysty na Stadionie Miejskim w Poznaniu. Ujawnienie na rynku antykwarycznym kolejnej jego pracy pozwala przyjrzeć się klasycyzującemu, nawiązującemu art déco idiomowi obecnemu w jego sztuce rzeźbiarskiej. Prezentowany „Perseusz” wydaje się estetycznie bardzo bliski „Ikarowi” z 1937 (kolekcja prywatna, sprzedaż w DESA Unicum, 2022), na co zwrócił uwagę Kretkowski. Podobna jest poza postaci, jej zespolenie z podstawą i rodzaj łukowatej formy obecnej w obydwu pracach. Zarówno w „Perseuszu” jak i „Ikarze” widzimy mitologicznych herosów i brązy powstały niemal w tym samym czasie, 1937 i 1938 roku.

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

19 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Para z parasolką" ("Couple au parapluie"), 1923-1925

brąz patynowany, 32 x 13,5 x 9,5 cm

sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki' oraz monogramem wiązonym artysty: 'LR'

na podstawie opisany: '5/8 | 20-05-08' oraz znak odlewni: 'TEP'

odlew współczesny

edycja: '5/8'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

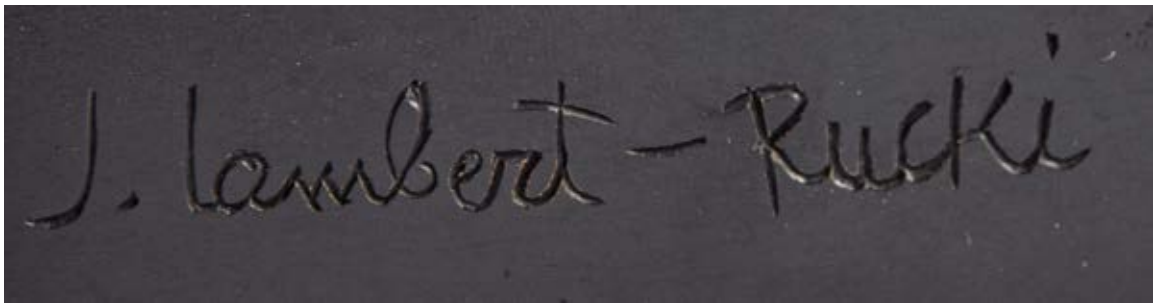
11 600 - 16 300 EUR

LITERATURA:

Por:

„Jean Lambert-Rucki”, Jacques De Vos, Marc-André Ruan, Jean-Pierre Tortil, Ed. Galerie De Vos, Paryż, 1988, poz.kat 23, s. 30 (il.)





SZALONE LATA LAMBERTA-RUCKIEGO

Jean Lambert Rucki urodził się w 1888 w Krakowie, mieście będącym wówczas częścią zaboru austro-węgierskiego. Początkowo mieszkał wraz ze swoją wielopokoleniową rodziną u stóp Zamku Wawelskiego przy ulicy Kanoniczej. Kiedy chłopiec miał 12 lat, zmarł jego ojciec, a sytuacja materialna rodziny znacznie się pogorszyła. Zmuszony do znalezienia własnego źródła utrzymania, zaczął malować portrety na zamówienie bogatych mieszczan krakowskich. Odnalazłszy pasję i niewątpliwy talent, Lambert Rucki rozpoczął naukę w Cesarsko-Królewskiej Państwowej Szkole Przemysłowej, gdzie zdobywał podstawowe wykształcenie techniczne w zakresie dekoratora artysty. W 1908 kontynuował naukę na Akademii Sztuk Pięknych, stając się wiernym uczniem Józefa Mehoffera. W warsztacie wielkiego mistrza Lambert Rucki rozwijał umiejętności dekoracyjne, doskonalić warsztat rysunkowy. Młody malarz przyjął teoretyczne założenia Mehoffera, które głosiły, że celem sztuki nie jest naśladowanie natury, a jej twórcze przetwarzanie. W procesie przetwarzania natury wedle autorskiej koncepcji dochodzi do wytworzenia się stylu, który jest odzwierciedleniem jego indywidualnych pobudek artystycznych. Lambert Rucki szybko zorientował się, że faktyczny rozwój kariery artystycznej czeka go w światowej stolicy sztuki, czyli w Paryżu. Po czterech semestrach studiowania w krakowskiej Akademii, w 1911, wyjeżdża do Francji. Początki życia za granicami ojczystego kraju nie były proste. Lambert Rucki zatrudnił się w zakładzie fotograficznym na Montmartrze i w miarę możliwości uczestniczył w artystycznym życiu Paryża. Zapisał się do Académie Colarossiego, szkoły dedykowanej ubogim, młodym malarzom. Życie towarzyskie skoncentrowa-

ne wokół artystów z całego świata szybko pochłonęło młodego i ambitnego malarza. Obracał się wśród znakomitych osobistości, artystów i literatów, zaprzyjaźnił się m.in. z Mojżeszem Kislingiem. Czas wolności artystycznej i rozkwitu kierunków awangardowych został wstrzymany na czas I wojny światowej, która zmieniła realia międzynarodowego środowiska przebywającego wtedy w stolicy Francji. W artystycznych dzielnicach Montmartre i Montparnasse ucichł gwar, zamknięto kawiarnie, zawieszono szkoły. Wielu artystów wstąpiło do armii, wśród nich znalazł się wspomniany już Mojżesz Kisling oraz kubista Louis Marcoussis. Rucki wstąpił do Legii Cudzoziemskiej i wraz z wojskiem przemierzył całą Europę, by dostać się do oddziałów stacjonujących w Salonikach. Stamtąd dołączył do ekspedycji archeologicznej, gdzie pracował przy zabytkach sztuki wczesnochrześcijańskiej, więc nie brał udziału w bezpośrednich walkach. W trakcie badań naukowych w Grecji miał możliwość spełniania się pod kątem artystycznym, wykonując kopie bizantyńskich mozaik i malowideł ściennych. Kiedy Rucki powrócił do Paryża, musiał na nowo zbudować swoją pozycję malarza. Zamieszkał na Montparnassie i swoje prace wystawił już na pierwszym powojennym Salonie Jesiennym pod koniec 1919. Tego samego roku Lambert Rucki poznał Léonce'a Rosenberga, wpływowego marszanda i propagatora kubizmu. To dzięki niemu Jean wstąpił do grupy Section d'Or, działającej pod przewodnictwem znakomitych kubitów: Aleksandra Archipenki, Alberta Gleizesa i Léopolda Survage'a. Działalność grupy koncentrowała się na organizacji zagranicznych wystaw, co dla Ruckiego było wielką szansą na rozprzeganie swojej twórczości.



Początek lat 20. to moment, w którym Rucki przeniósł swoje zainteresowania artystyczne na formę rzeźbiarską. Pod okiem Rosenberga tworzył rozmaite figury dekorowane mozaiką, inspirowane jego wyprawami badawczymi w czasie wojny. Śmiałe połączenie nowoczesnej, kubistycznej formy z elementami tradycyjnymi budziło zarówno podziw, jak i oburzenie bardziej konserwatywnych krytyków. Rosenberg zorganizował monograficzną wystawę rzeźb Ruckiego, na której pojawiły się prace czerpiące wzorce z plemienną rzeźbą afrykańską. Artysta odwoływał się do rzeźb totemicznych, których prymitywną, schematyczną formę łączył z abstrakcyjnym, kubistycznym sznytem. Gdy Lambert Rucki zakończył współpracę z Rosenbergiem, związał się z grupą skupioną wokół działalności z zakresu sztuk dekoracyjnych, na której czele stał wybitny dekorator, rzeźbiarz i rzemieślnik Jean Dunand. Rucki pracował w jego warsztacie, działając grupowo przy większych projektach, a także tworząc swoje własne prace. Rucki projektował przedmioty użytkowe, w których z łatwością można dostrzec jego błyskotliwość i kreatywność. Geometryczne, wymyślne formy łączył z dekoracyjnymi motywami zwierzęcymi i groteskowymi, których źródeł można doszukiwać się w krakowskiej pracowni Mehoffera. W 1925 odbyła się Międzynarodowa Wystawa Nowoczesnych Sztuk Dekoracyjnych i Wzornictwa Przemysłowego, na której prezentowane było nowoczesne wzornictwo. Wraz z całym warsztatem Dunanda na wystawie nie zabrakło prac Ruckiego. Dzieła artysty charakteryzowały się rytmiczną i linearną formą, lekkością oraz obecnością fantastycznych motywów animalistycznych, odpowiadając stylowi art-déco. Lambert Rucki wykonywał też rzeźby wolnostojące, w których najpełniej wyrażał się jego indywidualny styl. Nieraz zbliżał się do abstrakcji, poprzez plastyczną i dynamiczną formę, odnosząc się do prymitywnej rzeźby afrykańskiej, tworzył postacie o charakterystycznym, wydłużonym i eleganckim rysie. W wielopostaciowych kompozycjach spajał ze sobą sylwetki, budując między nimi osobliwe napięcie. Postacie przybierały specyficzne fizjonomie – poziome, wąskie oczy, spiczaste nosy i podługne twarze, miały długie tułowy i nieproporcjonalnie krótsze nogi. Gładkie wykończenie i krągłe, nieostre krawędzie nadają tym rzeźbom eleganckiego, finezyjnego wyrazu. Od lat 30. artysta tworzył rzeźbę sakralną, której pozostał wierny aż do śmierci w 1967. Pozostawił po sobie ogromny dorobek z zakresu dekoracji kościołów, który nie jest znany szerszej publiczności. Jego sztuka użytkowa – w szczególności wolnostojące rzeźby – ma coraz więcej miłośników, a dekoracyjny, osobliwy styl zyskał zasłużone uznanie.

Prezentowana w katalogu rzeźba jest dowodem na wykształcenie się w latach 20. indywidualnego stylu Lamberta Ruckiego. Stanowi on połączenie kubistycznego schematyzmu i finezji stylu art-déco. Postacie, mimo iż połączone ze sobą tylko w partii podstawy rzeźby, są w ścisłej i osobliwej relacji. Oddziałują na siebie, tworząc pewne napięcie i ożywienie. Rzeźba przedstawia parę damsko-męską, patrzącą sobie prosto w oczy. Kobieta dzierży w ręce złożoną parasolkę. Charakterystyczne dla stylu artysty fizjonomie, gładkie opracowanie powierzchni i prostota środków wzorowo obrazują swoistą stylistykę, którą można uznać za dojrzałą i w pełni rozwiniętą na tle długiej historii poszukiwań artystycznych Jean Lambert Ruckiego.



20 ↑

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Zwierzęta przy płocie" ("Animaux a la barriere"), 1937

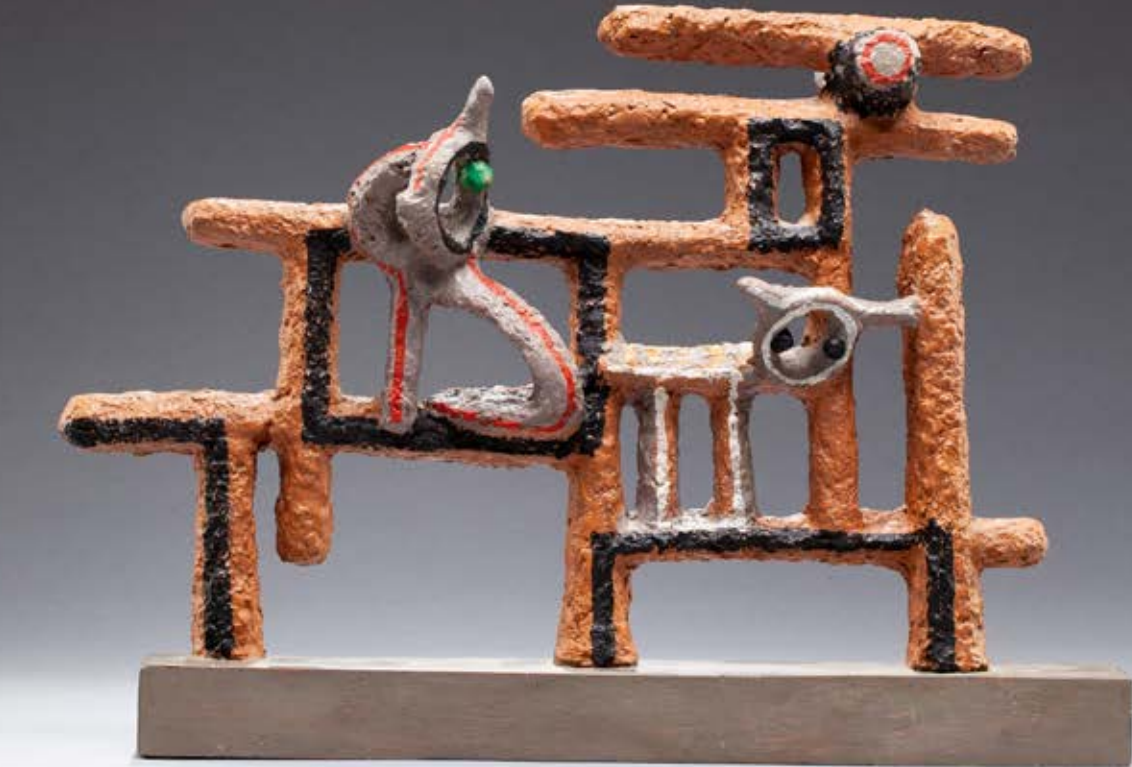
brąz polichromowany, 28 x 40 x 7,5 cm
sygnowany na podstawie: 'J.Lambert-Rucki'
na podstawie opisany: '1/8 | 11-01' oraz znak: 'JDV' oraz znak odlewni: 'TEP'
odlew współczesny
edycja: 1/8

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

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

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

Prezentowane „Zwierzęta przy płocie” są przykładem radosnej animalistycznej kompozycji, typowej dla okresu międzywojennego w twórczości artysty. Konstrukcja rzeźby opiera się na klarownym układzie geometryzujących figur oraz przenikających nich sylwetek zwierząt. Linearna polichromia, co również typowe dla Ruckiego, wykorzystuje charakterystyczne dla artysty beże, biele i czernie przełamane przez intensywną zieleni i akcenty czerwieni. Prezentowane „Zwierzęta przy płocie” mogą być dalekim echem emblematycznej dla paryskiego środowiska artystycznego fascynacji rzeźbą Afryki i pochodzącymi z tego kontynentu przedstawieniami zwierząt. Rzeźba Ruckiego nie ma jednak charakterystycznej dla tych przedmiotów formy totemicznej. Jej struktura, w myśl zasad formułowanych nieco wcześniej przez kubistów, dynamicznie rozbija przestrzeń.



21 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

"Leżąca"

brąz patynowany, drewno, 28 x 80 x 22 cm
edycja: 5/8

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
13 900 – 18 600 EUR

LITERATURA:
Por.:
Tadeusz Łodziana. Rzeźba, kat. wyst., red. Wiesława Bąblewska-Rolke, CBWA, Warszawa 1981, poz. kat. 4, nlb (il.)
Rzeźba warszawska 1945–1958, kat. wyst., CBWA Zachęta, Warszawa 1958, poz. kat. 102, nlb (il.), online: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5a0c4a2a208ed.pdf> [dostęp: 6.03.2024]
Tadeusz Łodziana. Spatial Names, kat. wyst., Galerie Ars Polona, Düsseldorf 1983, nlb. (ill.)
Tadeusz Łodziana. Rzeźba, kat. wyst., red. Wiesław Dyląg, Galeria Dyląg, Kraków 2016, s. 28 (il.), online: https://www.dylag.pl/images/Katalogi/lodziana_2016.pdf [dostęp: 6.03.2024]
Tadeusz Łodziana. Searching for Perfection, kat. wyst., Galeria Dyląg, Kraków 2018, s. 21 (il.), online: <https://www.dylag.pl/images/Katalogi/lodziana-2018.pdf> [dostęp: 6.03.2024]



22 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

"Otwarta II"

brąz patynowany, 67 x 40 x 40 cm

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 900 – 18 600 EUR

LITERATURA:

Por.:

Tadeusz Łodziana. Rzeźba, kat. wyst., red. Wiesława Bąblewska-Rolke, CBWA, Warszawa 1981, poz. kat. 19, nlb (il., okładka)

XVe Grand Prix International d' Art Contemporain de Monte-Carlo, kat. wyst., Société Davidson Publicité, Nicea 1981,

poz. kat. 186, nlb

Tadeusz Łodziana. Spatial Names, kat. wyst., Galerie Ars Polona, Düsseldorf 1983, nlb (okładka)

Forma człowieka, kat. wyst., Królikarnia, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2004, s. 36 (il.)

Tchnienie. Rzeźby z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, kat. wyst., red. Joanna Torchała, Muzeum Gazownictwa,

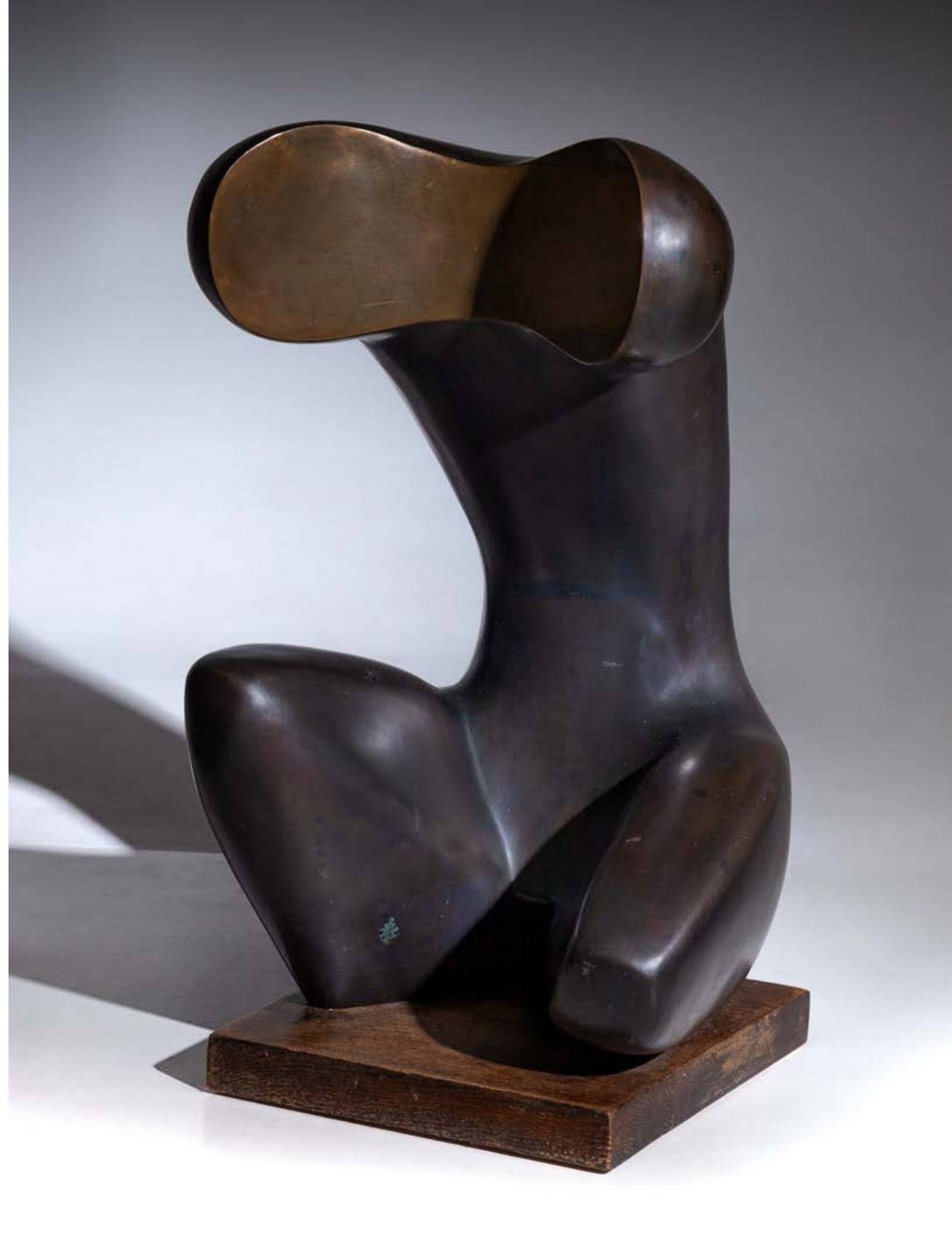
Warszawa 2004, nlb (il.)

Tadeusz Łodziana. Rzeźba, kat. wyst., red. Wiesław Dyląg, Galeria Dyląg, Kraków 2016, s. 20 (il.), online: https://www.dylag.pl/images/Katalogi/lodziana_2016.pdf [dostęp: 6.03.2024]

Tadeusz Łodziana. Searching for Perfection, kat. wyst., Galeria Dyląg, Kraków 2018, s. 10 (il.), online: <https://www.dylag.pl/images/Katalogi/lodziana-2018.pdf> [dostęp: 6.03.2024]

„Sztuka Tadeusza Łodziany opiera się najwyraźniej na tym pojmowaniu materii, które z każdego kształtu, choćby oddalonego od tych, jakie spotykamy w naturze, wydobywa jednak pierwiastek antropomorficzny – męski lub kobiecy. Nie jest to studium aktu, lecz stwarzanie postaci ludzkiej na nowo, z podstawowych elementów, jak się buduje maszynę lub dom”.

Jan Szostek



SYNTEZA KOBIECEGO AKTU

Tytuły realizacji rzeźbiarskich Tadeusza Łodziany wyrażają indywidualny stan ducha. Zalicza się do nich „Otwarta”, która obok innych form, takich jak: „Zwarta”, „Stojąca”, „Lotna”, „Leżąca”, „Horyzontalna” czy też spiralna „Spiralna” świadczy o świadomie przyjętej intencji i konwencji artystycznej. Nazwy te nie odnoszą się do imion kobiet czy też figur alegorycznych, lecz do rodzaju przestrzeni i charakteru bryły. Z kolei na oryginalny charakter ukształtowanych form składają się stosowane różnorodne środki wyrazu, na które zwraca uwagę Daria Kupka-Simon: „Oprócz konturów wytyczających kierunki i wyznaczających granice poszczególnych części ciała autor posługuje się przeciwstawnymi środkami ekspresji. Wypukłości i wklęsłości, patynowane wypolerowane i matowe płaszczyzny otwierają bądź zamykają formy torsów: wskazują front i tył, podkreślają elementy kluczowe dla kompozycji. W „Otwartej II” układ rozchylonych ud oraz kształt zarysu piersi decydują o otwartej kompozycji, tak jak w przypadku „Zwartej II” wklęsły przód, brzuch i zwrócone do siebie piersi powodują zamknięcie formy poprzez spójność bryły” (Daria Kupka-Simon [w:] Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziany, ARS CRACOVIA, Grupa TOMAMI, Kraków 2010, s. 7-8).

Prezentowana „Otwarta II” wpisuje się w najbardziej charakterystyczne brzozy Łodziany o niepowtarzalnym nastroju i majestatycznych formach. Świadczą one o doskonale opanowanej syntezie kobiecego aktu przy jednocześnie zachowanym indywidualnym stylu artysty. Można tu zauważyć szczególnie bliską mu płynność materii, która wpisuje się w koncepcję opartą na dążeniu do połączenia organicznego, biologicznego poczucia formy z poszukiwaniem abstrakcyjnego piękna zawartego w grze kształtów i płaszczyzn. Łodziana swoje formy rzeźbiarskie doprowadzał do maksymalnej zwięzłości, równoważąc w obrębie materii wypukłości i wklęsłości. Wpisują się one w akademicką tradycję przedstawiania figury jako harmonijnego, estetycznego aktu. Jednocześnie artysta pozostawał wierny naturze. Przestrzegał wymogu estetyki i atrakcyjności wizualnej, co przekłada się na precyzję modelunku szczególnie widoczną w gładkiej powierzchni. Na ową zmysłowość prac Łodziany zwraca uwagę Katarzyna Chrudzimska-Uhera: „Akty Łodziany sprawiają przyjemność oku. Są zmysłowe, intymne. Artysta świadomie wykorzystuje walory haptyczne medium rzeźbiarskiego. Rytm wklęsłości i wypukłości, zróżnicowanie struktury materiałów i faktury powierzchni, płynność i kombinacja profili – wzmagają chęć fizycznego kontaktu, dotykania, głaskania, odczuwania” (Katarzyna Chrudzimska-Uhera [w:] Tadeusz Łodziana. 1920–2011. Rzeźba, kat. wyst., Galeria Dyląg, Kraków, 28.10 – 26.11.2016, s. 7).

Siła wyrazu dzieł Łodziany tkwi w organicznym charakterze brył oraz perfekcyjnej obróbce technicznej. To właśnie te elementy połączone z dogłębnym studium kobiecego ciała nadają całości jego twórczości harmonijnego i uniwersalnego ład. Główne założenia zamysłu artystycznego Łodziany są szczególnie widoczne w formie rzeźby „Otwarta II”, za którą zdobył w 1981 Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Rzeźby w Monako.

23

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Nike

brąz patynowany, 25,5 x 15,8 x 10 cm
odlew współczesny

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

LITERATURA:

Por.:

grt., „Express” z wizytą w pracowni artystki rzeźbiarki Zofii Wolskiej-Łodziany, „Express Wieczorny (Warszawa)”, nr 80, 1972 (il.)

a., Galeria plastyczna w Barbakanie, „Życie Warszawy”, nr 117, 1976 (il.)

Zofia Wolska. Skulpturen, kat. wyst., Ponisches Informations- und Kulturzentrum, Berlin 1977, poz. kat. 23, nlb (il.)

Zofia Wolska. Rzeźba, kat. wyst., Łazienki Królewskie, Warszawa 1991, nlb (il.)

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

Ksawery Piwocki





24 †

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Gołąb

brąz, kamień, 18 x 10 x 14 cm [wymiary rzeźby], 130 cm [wysokość rzeźby z postumentem]
z tyłu na postumencie tabliczka z imieniem i nazwiskiem artystki

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 400 EUR

„Sztuka – (...) mimo całej swej różnorodności i bogactwa, mimo rozwoju i postępu, wspiera się na niezruszonych podstawach i zasadach, obowiązujących zarówno dziś jak i sto tysięcy lat temu. Rozwijając te myśli, rozróżni w dziele dwie 'kategorie bytu'. Do pierwszej, wyższej, bo nieziennej zaliczył wymiar, pion i poziom. Do zmiennej zaś – proporcje, ciężar, konstrukcję, kolor, walor i harmonię. Miarę wielkości artysty upatrywał w tym, jak dalece jego twórczość jest poszerzeniem jednej, czy też większej liczby kategorii zmiennych. (...) poszerzając bowiem jedną, zmienia się zestawienie proporcji wszystkich innych kategorii”.

Jerzy Maydeyski



25

MAREK BIMER

"Przybysz V"

brąz patynowany, 55 x 30 x 35 cm

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 800 – 7 000 EUR

„Mam to szczęście, że na jesień mojego życia mogę się zająć wyłącznie tym, co sprawia mi stuprocentową satysfakcję. Wynika ona z tego, że robię absolutnie to, co chcę. Nie oglądam się na nikogo. Jestem absolutnie wolny. Jestem sobie sterem, żeglarzem i okrętem”.

Marek Bimer



ODRZUCAJĄC WSZELKIE OGRANICZENIA MAREK BIMER

Marek Bimer to artysta wszechstronny – pracuje jako rzeźbiarz, rysownik i projektant. Tworzy we wspaniałej pracowni na warszawskiej Sadybie, gdzie w intrygującym, industrialnym wnętrzu w towarzystwie dwóch uroczych psów prezentuje różnorodne realizacje.

Pochodzi z rodziny o silnych tradycjach artystycznych. Jak sam wspomina, wychowywał się w pracowni rzeźbiarskiej, gdzie tworzyła oraz pracowała matka twórcy Zofia Wolska oraz jego ojczym Tadeusz Łodziana. Co ciekawe, pracownia została odziedziczona po innej wybitnej rzeźbiarce – Alinie Szapocznikow. Artysta był namawiany przez matkę, by tworzyć, ale ze względu na niezbyt dobre relacje z nią, młody Bimer nieraz działał jej na przekór. Jak opowiada o tym okresie twórcy: „Moja mama Zofia Wolska, z moim ojczymem Tadeuszem Łodzianą, wieloletnim profesorem na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przejęli słynną pracownię na Brzozowej po Alinie Szapocznikow i Romanie Cieśliewiczu, 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).

„Przez te wiele lat zapakowałem sobie taki plecak doznań, że dzisiaj mam miliony odniesień. Muszę dokonywać gigantycznego wysiłku, żeby to w jakiś sposób ograniczyć, bo mam tysiąc inspiracji i tysiąc różnych dróg, którymi mógłbym podążać i na pewno będę podążał. Nie zamykam się”.

Marek Bimer

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.

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. W sztuce najbardziej interesują go formy bardzo symboliczne, na granicy abstrakcji. Nawiązuje do nich zarówno w swoich pracach graficznych, jak i rzeźbie, a w jego pracowni można znaleźć liczne odniesienia do mistrzów XX wieku, takich jak Hans Arp czy Henry Moore. 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, zaszufładowanie stylistyczne. Nie myślę o tym, tylko pracuję. Nic innego teraz nie robię, tylko pracuję. Idę równolegle albo przemiennie kilkoma drogami”.

Opowiadając się przeciwko szufładowaniu, tworzy obiekty świecące (przez niektórych nazywane „lampami”, przez innych „świecącymi rzeźbami”) i rzeźby klasyczne w formie oraz kompozycji składające się ze znalezionych materiałów zatopione w żywicy niczym w formalinie. 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.

26 †

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

"Moby Dick (Piccolo)", 2016

aluminium, 13 x 29 x 9 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'KMBednarski Moby Dick (Piccolo) 2016 1/8'
edycja: 1/8

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

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

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



27 †

XAWERY WOLSKI

1960

"Ogniwa nieskończoności"

terakota, 10 x 20 x 30 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

„Wolski buduje serie prac czy struktury, traktując je jako przekazy swoich odczuć czy medytacji. Czas i problem sfery sacrum stają się motywem jego prac”.

Bożena Kowalska





KONCENTRYCZNA MOC OKRĘGÓW

**„ZMIENNE TECHNIKI RZEŻBY WPROWADZAJĄ MNIE
W STAN KONTEMPLACJI. MOIM CELEM JEST PRZEKRACZAĆ
LIMITY, ODNAJDYWAĆ PRZESTRZEŃ POMIĘDZY ZIEMIĄ
A WSZECHŚWIATEM. MAM NA MYŚLI WYMIAR, KTÓRY NAS
PRZEKRACZA, COŚ, CO SPRAWIA, ŻE NIE ULEGAMY, ŻE MIMO
PRZECIWNOSTI LOSU BEZUSTANNIE STARAMY SIĘ ULEPSZAĆ ŚWIAT”.**

XAWERY WOLSKI

Xawery Wolski jest określany mianem artysty polsko-meksykańskiego. Studia podjął na warszawskiej oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także w Academie des Beaux-Arts w Paryżu i w New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture. W 1996 przebywał w Meksyku, gdzie współpracował z wybitnym rzeźbiarzem Juanem Soriano. W efekcie współpracy oraz inspiracji powstały jedno z ważniejszych realizacji twórcy. W 2014 rzeźbiarz został finalistą I nagrody Ogólnopolskiego Konkursu Artystyczna Podróż Hestii – konkursu dla absolwentów kierunków artystycznych. Wygrana umożliwiła artyście wyjazd na stypendium do Nowego Jorku. Twórca obecnie mieszka w Meksyku oraz w Dańkowie.

Zaprezentowane dzieło należy do cyklu „Infinity chain” („Ogniwa nieskończoności”). Artysta rozpoczął pracę nad cyklem w 1988, tworząc wielkoformatowe prace przypominające w wyrazie łańcuchy. Realizacje z cyklu można podziwiać m.in. na Florydzie, w San Diego czy w Warszawie. Symbolizują one zainteresowanie artysty wspólnotą i połączeniem. Po licznych podróżach oraz nabytych w ich trakcie doświadczeniach Wolski stara się stworzyć artystyczne zderzenia odmiennych kultur. Według słów autora, pomimo iż kraje są oddalone od siebie w sensie geograficznym, mają one

w sobie dużo wspólnego w znaczeniu antropologicznym. Prace artysty, znajdujące się w różnych miejscach na świecie, zyskują nowe konteksty oraz interpretacje polityczno-socjalne w zależności od usytuowania.

W sztuce Xawerego Wolskiego widoczne jest zainteresowanie pierwotnymi formami. Sięga on z upodobaniem po kształt kół, okręgów, dysków czy tarcz słonecznych. To właśnie okręgi mają w sobie koncentryczną moc.

Jak wspomina artysta swoje pierwsze prace: „Gdy przyjechałem do Polski po ponad 30-letniej nieobecności, zastałem mój kraj odmieniony, wypełniony kolorami nadziei i optymizmu. Dzięki temu przeżyciu powstały dwie monumentalne rzeźby, które umieściłem w Dańkowie, domu moich przodków. Najpierw były to 2 połączone ze sobą ogniwa reprezentujące zjednoczenie przeszłości z teraźniejszością. Ulokowałem je na samym wejście do dworu jako znak kontynuacji” (Xawery Wolski w rozmowie z Katarzyną Wąs, Ogniwa nieskończoności, High Level Sales & Marketing, Xawery Wolski, rzeźbiarz, wizjoner i dobry duch dworu w Dańkowie. Hlsm.pl), dostęp: 18.03.2024.

28 †

ADOLF RYSZKA

1935-1995

Bez tytułu

gips, 15 x 15,5 x 15 cm

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

„Adolf Ryszka był twórcą wybitnych formalnie cykli, m.in.: Niewinni, Kroczący, portrety Pabla Casalsa, Hełmy, Sarkofagi, które weszły do obiegu myśli o sztuce. Udało mu się połączyć wrażliwość na przemiany społeczne z wypracowaniem nowatorskich rozwiązań w rzeźbie współczesnej. Do otwartej przestrzeni wprowadzał abstrakcję organiczną, sięgając po archetypy nieświadome, praobrazy, kompozycje horyzontalne, nacechowane łagodnością, nawiązujące dialog z ziemią i ciągle zmieniającym się spektaklem nieba”.

Dorota Grubba-Thiede



29

JERZY NOWAKOWSKI

1947

Tors, 2023

brąz, 51 x 25 cm
sygnowany: 'JN'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 000 EUR

„Twórczość czysto rzeźbiarska Jerzego Nowakowskiego obejmuje szeroki wachlarz realizacji o różnych formatach i różnorodnym przeznaczeniu. Otwartość artysty na świat i ludzi, wrodzona wrażliwość, uważne wsłuchiwanie się w puls współczesnego życia, baczna obserwacja rzeczywistości, pomysłowość i zawsze podkreślany entuzjazm, a także wielka sprawność manualna sprawiały, że twórczość tego artysty jest wielostronna, wielowątkowa i zróżnicowana”.

Joanna Warchoł



POSZERZANIE GRANIC

Motyw torsów jest jednym z najczęściej podejmowanych przez rzeźbiarza Jerzego Nowakowskiego. Pierwsze realizacje pojawiły się w latach 90. XX wieku – były to zgeometryzowane torsy, które artysta odlewał w brązie i osadzał na marmurowych, kamiennych lub drewnianych podstawach. Najczęściej dramatyczne w wyrazie formy, zazwyczaj rozdarte, niepełne, zostały przedstawione tak, jakby wyrażały zawód. Artysta w mistrzowski sposób operuje kontrastami, zestawiając wypolerowaną powierzchnię z porowatą. Jak opisuje twórczość rzeźbiarza Anna Król: „W artystycznym oeuvre Jerzego Nowakowskiego wyraźnie można dostrzec kilka istotnych wątków, które przewijają się w jego rzeźbach i instalacjach przestrzennych, niezależnie od użytego materiału i techniki. Kula, pomnik, ślad / ukryty wymiar, figura, pamięć, ekosystem. Rzeźbiarz używa rozmaitych materiałów, tych tradycyjnych: przede wszystkim brązu, gipsu, a także tych znalezionych, porzuconych, zdegradowanych, tworząc z nich niepokojące, pełne znaczeń struktury przestrzenne. Modeluje w glinie, sporządza odlewy w gipsie, następnie w brązie. Z jednej strony posługuje się technikami rzeźbiarskimi o wielowiekowej tradycji, z drugiej zaś wykorzystuje technikę montażu według recept dadaistów. Rzeźbi, a raczej wycina kształty w drewnie. Interesuje go – tak charakterystyczne dla sztuki XX i XXI wieku – poszerzanie granic uprawianej przez siebie dyscypliny. Niezależnie od przyjętej metody całą swoją twórczością zaświadcza o rzeźbie” (Anna Król, Rzeźba jest stanem umysłu (o Jerzym Nowakowskim), [w:] Introversus – Extraversus – Ukryty wymiar, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, [red.] Jerzy Lewiński, Kraków 2023, s. 28).



30

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Vintage IV", 2022

brąz, 90 x 24 x 16 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'UNIKAT 2022 K.NOWAKOWSKA'
unikat

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

LITERATURA:

Intro Versus Extra, wymiar, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, red. Jerzy Lewinski, Kraków 2023, s. 216 (il.)

„(...) Nowakowska używa formy oszczędniej, lapidarnej, konkretnej, celnej i stosownej. Figura staje się znakiem człowieka i człowieczeństwa, rzeźbiarskim dowodem zapamiętanych emocjonalnych relacji. To zapisy rejestrują ulotne chwile, emocje, wpływający czas, a sensy te wyrażone są uproszczoną formą zawieszoną pomiędzy figuracją a abstrakcyjnym znakiem. Zgeometryzowana forma, wypolerowana powierzchnia bliska jest nie tylko poszukiwaniom Maxa Billa, lecz także pierwotnym, totemicznym rzeźbom”.

Anna Król





Krystyna Nowakowska w studiu / fot. dzięki uprzejmości artystki

MITY I ARCHETYPY

Rzeźby Krystyny Nowakowskiej w swoje formie plasują się pomiędzy abstrakcją a figuracją. W centrum zainteresowań pozostają zagadnienia związane z ruchem – nieraz jest on gwałtowny, dynamiczny, a niekiedy jedynie zasugerowany.

Artystka tworzy w sposób tradycyjny. Nie jest zainteresowana nowoczesnymi technologiami, najważniejsza jest dla niej praca z materiałem i obcowanie z nim. Najpierw modeluje w wosku, następnie odlewa rzeźby w brązie lub realizuje je w chromoniklu. Ta metoda pracy pozwala jej na uzyskanie ciekawych efektów fakturalnych. Nieraz jej prace są umieszczane na kamiennych postumentach, które nadają im monumentalny wyraz.

Do repertuaru tematów podejmowanych w twórczości należą anioł, taniec, krzesła oraz kobiety. Jak zauważała Anna Król „I choć jej twórczość jest zakorzeniona w kulturze, mitach i archetypach, zarówno tych wywodzących się z tradycji chrześcijańskich, jak i antycznych, to istotnym elementem jej działań są także aktualne, dojmujące wydarzenia polityczne i społeczne” (Anna Król, Kinesis. Strefa ruchu, [w:] Introversus – Extraversus – Ukryty wymiar, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski, [red.] Jerzy Lewiński, Kraków 2023, s. 21).

GRZEGORZ GWIAZDA

1984

"Bad Fruit", 2016

brąz patynowany, 200 x 75 x 70 cm
sygnowany na odwrociu: 'Gw - i - l - a - zd - l - a'
edycja: 3/6

estymacja:
240 000 - 300 000 PLN
55 600 - 69 500 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa indywidualna, Benjamin Eck Gallery, Monachium, 2022
Grzegorz Gwiazda Rzeźba, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz, 17.05-16.06.2019
Wystawa towarzysząca przyznaniu nagrody miesięcznika „Arteon”, Budynek Uniwersytetu Ekonomicznego, Poznań, 2018
Wystawa Retrospektywna, Museo Europeo de Arte Moderno, Barcelona, 2017
„Behind”, Galerie Schloß Wiespach, Hallein (Austria), 2017
„ART UP!”, Galeria DarArt, Lille, Francja, 2017

LITERATURA:
Grzegorz Gwiazda. Rzeźba, red. Andrzej Szarek, Nowy Sącz, s. 19 (il.)

Grzegorz Gwiazda jest jednym z najbardziej utalentowanych rzeźbiarzy młodego pokolenia. Artysta studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz, w ramach stypendium, na Accademii di Belle Arte di Brera w Mediolanie. Dyplom uzyskał na warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych w pracowni rzeźby prof. Adama Myjaka w 2009. Pięć lat później obronił pracę doktorską w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 2019 uzyskał habilitację (przewód w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie). W latach 2010–23 pracował w Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, a od 2015 w Barcelona Academy of Art. Obecnie prowadzi pracownię rzeźby w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dwukrotny laureat międzynarodowego konkursu sztuki figuratywnej Fundació de les Arts i els Artistes. Artysta został nagrodzony w 2018 przez miesięcznik „Arteon” za dorobek artystyczny.

Swoje prace prezentuje m.in. w stałej kolekcji Museu Europeu d’Art Modern w Barcelonie, gdzie w 2017 odbyła się jego obszerna retrospektywna wystawa indywidualna. Ponadto indywidualne wystawy artysty odbyły się m.in. w Benjamin Eck Gallery w Monachium, w Galerie Schloß Wiespach w Hallein czy w Square Gallery w Positano.



„Do funkcji sztuki należy badanie jej granic i poszukiwanie nowych form wyrazu. Jak sądzę, służy to dostosowaniu jej form do wrażliwości osób zanurzonych w pewnej sytuacji kulturowej. To konieczne, gdyż ten kulturowy kontekst jest przecież plastyczny i nieustannie się przeobraża.

Zmierzenie się z problemem ciała ludzkiego pozwala zrozumieć znaczenie struktury kompozycyjnej z jednej strony i niemożność wykonywania kopii natury z drugiej. Ten fundamentalny 'niedostatek' rzeźby figuratywnej bardzo skutecznie uświadamiają zjawiska takie jak ready made czy body art. Z gliny, kamienia czy brązu nie da się bowiem zrobić człowieka. Nie znaczy to jednak, że jedynym sensownym rozwiązaniem jest porzucenie rzeźbienia odwołującego się do natury. Użyłem cudzysłowu, pisząc o niedostatku, bo tę rzekomą ułomność w gruncie rzeczy uważam za przestrzeń, w której może powstać coś nowego. Akceptacja tych ograniczeń wyzwala z więzów mimetyzmu oraz prowokuje do poszukiwania i kreowania nowych rozwiązań formalnych. Zrozumienie charakteru środków, jakimi dysponuje rzeźbiarz, pozwala budować bardzo sugestywne historie”.

Grzegorz Gwiazda





„Paradoks, który w moim przeświadczeniu dobrze opisuje człowieka jako całość, może doskonale sprawdzić się (prawdopodobnie właśnie dlatego) jako metoda twórcza. Dlatego w moich rzeźbach często zderzam sprzeczność: tragizm z komizmem, brzydotę z pięknem czy formy organiczne z geometrycznymi. Gdy wykorzystuję elementy geometryczne, zwykle służy to pokazaniu czegoś, co pochodzi z zewnątrz człowieka. Opowiadają one o negatywnych stronach naszej cywilizacji, takich jak ideologia, fanatyzm religijny, konformizm czy mechaniczność działania wynikająca z ignorancji. Zdarza się, że te przywary wrastają w naszą osobowość i czasem przykrywają naturalną wrażliwość, indywidualne piękno (prawdę?).

W 'Bad Fruit' wyraźnie widać tę grę między formami organicznymi a geometrycznymi. Bryły wyrastają ze środka figury niczym kryształy, przykrywając górną część postaci. Do wykonania tej rzeźby zainspirowały mnie doświadczenia z rodzinnego sadu, w którym pracowałem z ojcem. Aby jabłoni rodziła zdrowe i dorodne owoce, należy co wiosnę starannie przycinać gałęzie. Jeśli się tego zaniedba, drzewo dziczeje i rodzi coraz mniejsze, kwaśne owoce. 'Bad Fruit' jest refleksją nad naturą człowieka, który bez należytej higieny intelektualnej i duchowej zaczyna przypominać taką dziką jabłoni, a jego prawdziwe oblicze porasta zwyródniała 'tkanka' bezrefleksyjnych odruchów”.

Grzegorz Gwiazda



32 ↑

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"**Merci beaucoup**", 2021

brąz patynowany, 176 x 30 x 40 cm
sygnowany wzdłuż krawędzi: 'Orłowski 8/8'
edycja: 8/8

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 600 EUR

LITERATURA:

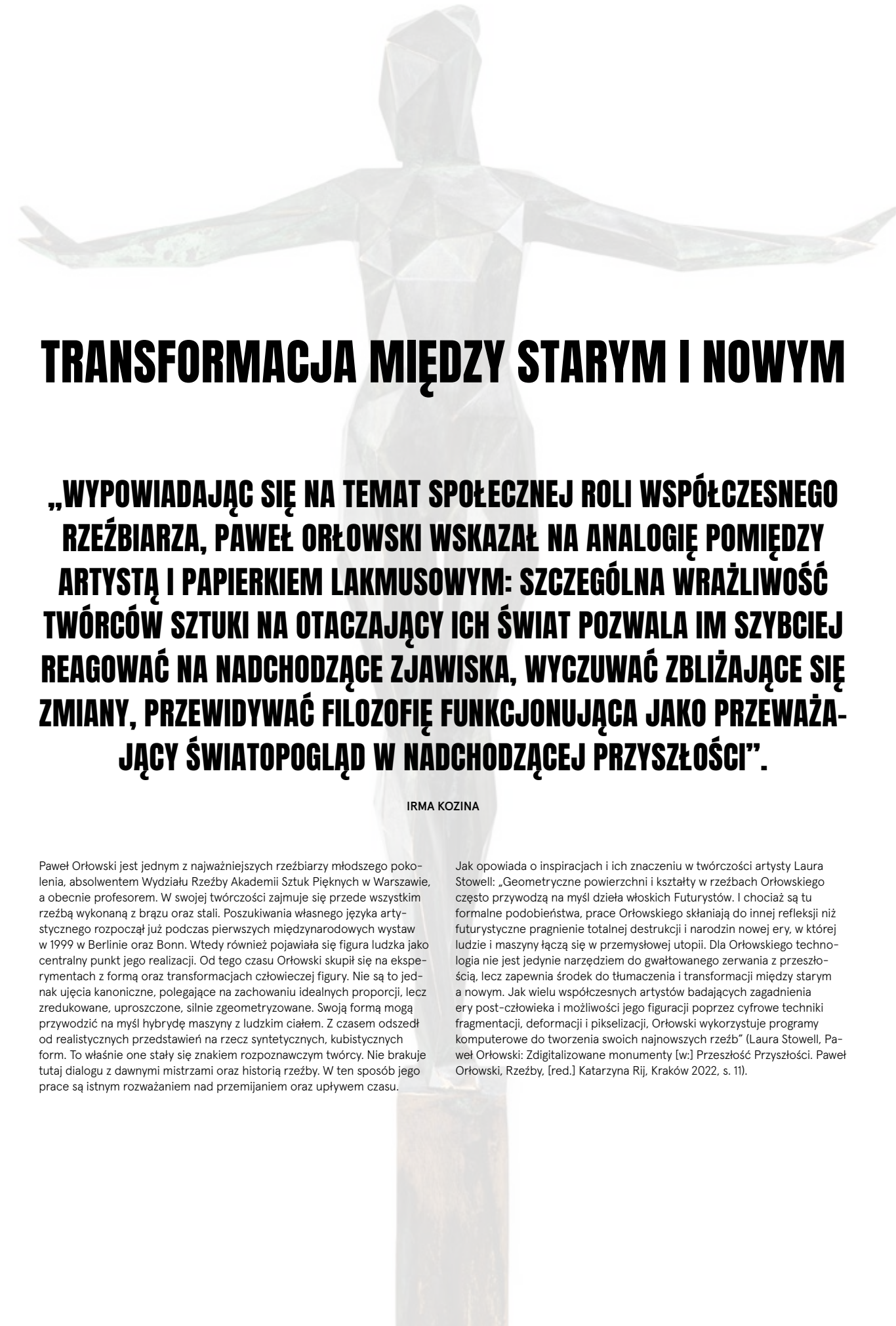
Por.:

Paweł Orłowski. Przeszłość Przyszłości, red. Katarzyna Rij, Kraków 2022, s. 94 (il.)

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

Leah Triplett Harrington





TRANSFORMACJA MIĘDZY STARYM I NOWYM

„WYPOWIADAJĄC SIĘ NA TEMAT SPOŁECZNEJ ROLI WSPÓŁCZESNEGO RZEŹBIARZA, PAWEŁ ORŁOWSKI WSKAZAŁ NA ANALOGIĘ POMIĘDZY ARTYSTĄ I PAPIERKIEM LAKMUSOWYM: SZCZEGÓLNA WRAŻLIWOŚĆ TWÓRCÓW SZTUKI NA OTACZAJĄCY ICH ŚWIAT POZWALA IM SZYBCIEJ REAGOWAĆ NA NADCHODZĄCE ZJAWISKA, WYCZUWAĆ ZBLIŻAJĄCE SIĘ ZMIANY, PRZEWIDYWAĆ FILOZOFIĘ FUNKCJONUJĄCĄ JAKO PRZEWAJĄCY ŚWIATOPOGLĄD W NADCHODZĄCEJ PRZYSZŁOŚCI”.

IRMA KOZINA

Paweł Orłowski jest jednym z najważniejszych rzeźbiarzy młodszego pokolenia, absolwentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a obecnie profesorem. W swojej twórczości zajmuje się przede wszystkim rzeźbą wykonaną z brązu oraz stali. Poszukiwania własnego języka artystycznego rozpoczął już podczas pierwszych międzynarodowych wystaw w 1999 w Berlinie oraz Bonn. Wtedy również pojawiała się figura ludzka jako centralny punkt jego realizacji. Od tego czasu Orłowski skupił się na eksperymentach z formą oraz transformacjach ludzkiej figury. Nie są to jednak ujęcia kanoniczne, polegające na zachowaniu idealnych proporcji, lecz zredukowane, uproszczone, silnie zgeometryzowane. Swoją formą mogą przywodzić na myśl hybrydę maszyny z ludzkim ciałem. Z czasem odszedł od realistycznych przedstawień na rzecz syntetycznych, kubistycznych form. To właśnie one stały się znakiem rozpoznawczym twórcy. Nie brakuje tutaj dialogu z dawnymi mistrzami oraz historią rzeźby. W ten sposób jego prace są istnym rozważaniem nad przemijaniem oraz upływem czasu.

Jak opowiada o inspiracjach i ich znaczeniu w twórczości artysty Laura Stowell: „Geometryczne powierzchnie i kształty w rzeźbach Orłowskiego często przywodzą na myśl dzieła włoskich Futurystów. I chociaż są tu formalne podobieństwa, prace Orłowskiego skłaniają do innej refleksji niż futurystyczne pragnienie totalnej destrukcji i narodzin nowej ery, w której ludzie i maszyny łączą się w przemysłowej utopii. Dla Orłowskiego technologia nie jest jedynie narzędziem do gwałtownego zerwania z przeszłością, lecz zapewne środek do tłumaczenia i transformacji między starym a nowym. Jak wielu współczesnych artystów badających zagadnienia ery post-człowieka i możliwości jego figuracji poprzez cyfrowe techniki fragmentacji, deformacji i pikselizacji, Orłowski wykorzystuje programy komputerowe do tworzenia swoich najnowszych rzeźb” (Laura Stowell, Paweł Orłowski: Zdigitalizowane monumenty [w:] Przeszłość Przyszłości. Paweł Orłowski, Rzeźby, [red.] Katarzyna Rij, Kraków 2022, s. 11).

33

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Laleczka, 2022

barwiona żywica epoksydowa, 70 x 30 x 25 cm
sygnowany i datowany z tyłu podstawy: 'AMBROZIAK 2022'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 600 EUR

„Ambroziak od początku był artystą osobnym i pewnie już takim pozostanie. Od początku też klarownie ustalił pewien kanon, typ bohatera swoich prac, a także zakres poruszanych tematów: uniwersalnych, nawiązujących silnie do tradycji europejskiej sztuki, ale i nieobojętnych na popkulturowe znamiona naszych czasów, oraz angażujących się w najważniejsze współczesne problemy – natury już nie tylko filozoficznej, religijnej czy politycznej, jak na początku, ale także etycznej i społecznej. Artysta, skupiony na własnych tematach, angażuje się także w sprawy pozornie dalekie od sztuki, jak problemy z rozprzestrzenianiem się AIDS, z wykluczeniem społecznym oraz tzw. eurosierotami. Warto o tym pamiętać, oglądając jego figury o charakterystycznych negroidalnych, zdeformowanych twarzach, o coraz większych rozmiarach, zdających się rozbijać mury galerii i muzeów, gdzie są prezentowane, coraz częściej wkraczających do przestrzeni publicznej (Laleczki) i sali kinowej (ostatnie filmy animowane)”.

Krzysztof Stanisławski



34 †

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"The Greatness of Islam", 1974/2004

brąz patynowany, 43 x 47 x 32 cm
sygnowany i opisany: "Dali 4/19 PE"
edycja: 4/19

estymacja:

140 000 – 200 000 PLN

32 500 – 46 300 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat Robert Descharnes, sekretarza i monografisty artysty

LITERATURA:

Por.:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form. Sculptures and Objects, Eccart, Azay-le-Rideau 2004, poz. kat. 409, s. 162 (il.)



Kultura arabska stanowiła ważne źródło inspiracji dla Salvadora Dalego. Artysta urodził się na północy Półwyspu Iberyjskiego i nie ukrywał swojej fascynacji historią podboju Al-Andalus. Tematyka arabska poruszała jego wyobraźnię do tego stopnia, że artysta wielokrotnie podkreślał swoje – najprawdopodobniej całkowicie wymaginowane – arabskie korzenie.

„Dali” nie jest nazwiskiem ani hiszpańskim, ani też katalońskim i prawie całkowicie zniknęło z rejestrów urodzin na Półwyspie Iberyjskim. Malarz wielokrotnie utrzymywał, że jego przodkowie, a co za tym idzie i jego nazwisko, mają korzenie arabskie. „W moim drzewie genealogicznym mój arabski ród, sięgający czasów Cervantesa, jest prawie na pewno zachowany” – przechwalał się w swojej autobiografii zatytułowanej „Moje sekretne życie”. Z innych jego uwag wynika, że jest spokrewniony z osławionym Dalim Mami, szesnastowiecznym piratem, który walczył po stronie Turków i był odpowiedzialny między innymi za schwytanie i uwięzienie Miguela de Cervantesa w Algierii. Nie ma jednak śladów sugerujących, że artystę łączyły więzy pokrewieństwa z tym poszukiwaczem przygód.

Salvador Dali urodził się na północy Hiszpanii w miejscowości Llers, która sąsiaduje z Gironą. Zapisy ksiąg metrykalnych z Llers pozwalają prześledzić krok po kroku dzieje życia przodków Dalego aż do końca XVII wieku, ale nie dalej. Natomiast w Archiwum Historycznym w Gironie zostały ujawnione również dokumenty datowane do 1947, które rzucają nieco światła na historię rodziny artysty. Żadne z tych dokumentów nie wspominają o Dalim zamieszkałym w Llers. Jedynie pojedynczy protokół notarialny z 12 kwietnia 1558 wymienia wśród mieszkańców miasteczka osobę, która nazywa się Pere Dali. Człowiek ten mógł być ojcem Joanny Dali, która według XVII-wiecznego dokumentu łacińskiego zachowanego w tym samym archiwum kupiła w 1591 wewnętrzny dziedziniec kamienicy w Llers. Dziedziniec ten z kolei odziedziczył Gregor Dali, a następnie jego wnuk o tym samym imieniu. Ten ostatni, który sprzedał dziedziniec w 1699, jest pierwszym Dalim, który pojawia się w zachowanych dokumentach miasteczka Llers. Czy jednak był to praprzodek Salvadora Dalego, tego nie wiemy do dziś. Przodkowie Salvadora Dalego ze strony ojca byli robotnikami rolnymi z Llers, choć malarz ani razu nie wspomina o tym w swojej autobiografii.

Co ciekawe, jego rzekome arabskie pochodzenie może być prawdopodobne, jeżeli weźmiemy pod uwagę lokalne zaszczości lingwistyczne. W miejscowym języku katalońskim rzeczownik „dali” – oznaczający rodzaj łaski – pochodzi od arabskiego słowa „przewodnik” lub „przewódca”. „Daliner” z kolei to zarządca ludzi zatrudnionych do holowania łodzi do brzegu rzeki. Z tego samego arabskiego rdzenia pochodzi kataloński „adalil” i hiszpański „adalid”, niezbyt powszechne określenie w obu językach na „przewódcę”. Czy jednak rzeczywiście Salvador Dali był po części Arabem, pozostaje nadal kwestią sporną.

Bezspornie natomiast wątki związane z obecnością Maurów na Półwyspie Iberyjskim działały na artystę niezwykle stymulująco. W 711 na Gibraltarze wylądowały muzułmańskie wojska pod wodzą Tarika ibn Zijada. Rozpoczął się błyskawiczny podbój Półwyspu Iberyjskiego. W ciągu siedmiu lat, czyli do 718, oddziały muzułmańskie opanowały prawie cały Półwysep Iberyjski. Ich łupem nie padły jedynie ziemie zajmowane przez Basków i kawałek Asturii. Rozpoczęła się nowa epoka: długowieczne rządy muzułmanów na zachodnim krańcu Europy. Sukces muzułmańskiej konkwisty nie ograniczał się jedynie do terenów dzisiejszej Hiszpanii. Tereny obecnej Francji również padły łupem muzułmanów, których zatrzymał dopiero Karol Młot w 732 w bitwie pod Poitiers. Podbój był tak błyskawiczny, że podobno zaskoczył władców świata muzułmańskiego, a Kalif w Damaszku sam nie wiedział, czy należy nagrodzić, czy też może ukarać zwycięskich dowódców. Zdobyte ziemie półwyspu zostały włączone do kalifatu damasceńskiego. Sytuacja uległa zmianie w 755, gdy dynastia Umajjadów została obalona, a jedyny ocalały jej członek przedostał się na teren Półwyspu Iberyjskiego. Abd-ar Rahman szybko przejął władzę i stworzył niezależny emirat ze stolicą w Kordobie. Rekunkwista, czyli proces odbijania ziem spod władzy muzułmańskiej, ruszyła z Asturii dopiero w II połowie IX wieku i została zakończona w 1492 w momencie upadku Grenady.

Do tej trwającej blisko osiem wieków tradycji muzułmańskiej na Półwyspie Iberyjskim odwoływał się Salvador Dali również w prezentowanej rzeźbie zatytułowanej „The Greatness of Islam”. Wielkość islamu uosabia lew trzymający w swoich szponach półksiężyc. Figura zasiada na zwoju, który może przywodzić na myśl zwoje Koranu. W ikonografii świata muzułmańskiego zachowało się niewiele przedstawień lwów, a najbardziej znanym przykładem są tygrysy z Samarkandy. Przedstawienie fantastycznego lwa jest prawdopodobnie wariacją artysty na temat lwów podtrzymujących fontannę we Dworze Lwów znajdującym się w sercu Alhambry – zabytkowej cytadeli w mieście Grenada. Dali czuł się w tym miejscu bardzo dobrze do tego stopnia, że umieścił kopię tej fontanny obok basenu w swojej willi w Port Lligat.

Jego zainteresowanie światem arabskim osiągnęło szczyt w 1962, kiedy to Dali namalował obraz „Bitwa pod Tetouan”, ilustrujący starcie pomiędzy hiszpańską armią afrykańską a armią marokańską, która była częścią wojny hiszpańsko-marokańskiej 1859–60. Inspiracją dla Dalego był wielkoformatowy obraz o tym samym tytule autorstwa katalońskiego artysty Marià Fortuny i Marsal (1838–74). Obraz Fortuny’ego – pierwotnie przeznaczony jako mural upamiętniający klęskę armii marokańskiej przez hiszpańskie siły ekspedycyjne w 1860 – ma około 15 metrów długości i pomimo dziesięciu lat pracy nigdy nie został ukończony. Dali wskazał, że pełna realizacja jego wersji „Bitwy pod Tetouan” zajęła więcej czasu niż jakiegokolwiek inne jego dzieło do tego czasu i obejmowała ponad dwa lata, około 600 szkiców, 50 studiów taszystowskich.





35

MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

1923-2008

Guerriero

brąz patynowany, 27,5 x 19 x 12 cm
sygnowany: 'PAPA'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

POCHODZENIE:

Galleria del Naviglio, Mediolan

Dorotheum, 27.06.2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Luca Pietro Nicoletti, Maria Papa. Un destino europeo, Cortina Arte Firenze, Oranda Art International, Mediolan-Paryż 2009, s. 64 (il.)

36 †

ADAM MYJAK

1947

Głowa, 2014

ceramika szklwiona, 40 x 35 x 40 cm
sygnowany i datowany: 'A. Myjak | 2014'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR

LITERATURA:

Por.:

Adam Myjak. Historie, kat. wyst., Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2018, s. 63 (il.)

„Impulsem tworzenia jest zawsze jakaś idea. Rodzi się ona z obserwacji rzeczywistości i niepokojów, jakie te obserwacje budzą oraz konstatacji, jakie się kształtują w wyniku przeżywania świata”.

Adam Myjak



RZEŹBIARSKIE EGZYSTENCJALNE PYTANIA

Adam Myjak po raz pierwszy próbował sił w ceramice już na studiach, gdy po zajęciach zostawał na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Razem z zaprzyjaźnionym kolegą Tomaszem Kawiakiem tworzył nieraz w pracowni prof. Wandy Gołkowskiej, która udostępniała młodym entuzjastom swoją uczelnianą przestrzeń oraz piec do wypalania ceramiki. To właśnie w tym okresie powstały pierwsze ceramiczne prace Myjaka.

Jak zauważa Bożena Kowalska, Adam Myjak w przeciwieństwie do innych rzeźbiarzy nigdy nie walczył z materiałem, ale raczej oswajał i podporządkowywał go swoim potrzebom. Pierwszym eksperymentem z tworzywem towarzyszyły także wczesne zabawy z formą. To właśnie w tym okresie autor wykonywał prace niefiguratywne. Tłumaczył jednak, że już na początku swojej edukacji artystycznej interesował się sztuką figuratywną, od dorobku Alberta Giacomettiego po Xawerego Dunikowskiego.

Z Włochem artystę łączyła fascynacja nie tylko figuracją, lecz także egzystencjalizmem. Polak szukał w procesie twórczym własnego sensu, ale również zastanawiał się nad problemami ludzkiego losu – cierpieniem czy dramatem starości i śmierci. Nadawanie swoim łekom i egzystencjalnym pytaniom odpowiedniej formy miało dla autora charakter terapeutyczny, przynosiło mu pewną ulgę. Co więcej, to sztuka i rzeźby dawały mu szansę na stworzenie obiektów trwałych, które pozostaną na lata.

Zaprezentowana praca należy do cyklu portretów, które stanowiły jeden z najchętniej podejmowanych wątków przez artystę. Jak pisała o tym cyklu prac Agnieszka Morawińska: „Wśród motywów przewijających się w twórczości Myjaka ważne miejsce zajmuje wizerunek twarzy ludzkiej; pojawiający się zarówno w rzeźbach pełnych (głowach), jak też w postaci masek wmontowanych niekiedy w wykonaną w innym materiale bryłę. Pierwsze ze wspomnianych wizerunków noszą często tytuł ‘Pejzaż ludzki’. Zdają się one odnosić do kruchości ludzkiej egzystencji i nieuchronnej przemijalności. W tych twarzach, wyłaniających się jakby z niebytu, w niektórych partiach pobrużdżonych, w innych – wypolerowanych, poprzecinanych szczelinami, czasem skonstatowanych obcym, złowrogim kształtem, który je otacza, zawarty jest jakby zapis – synteza wszystkich faz życia ludzkiego indywiduum. Wydaje się, że rzeźby te można odczytać dwojako – wyłaniania się ludzkiej istoty z chaosu nieukształtowanej materii, ale także zapadania się w głąb Tartaru. Bez względu na to, z którą interpretacją się zgodzimy, głowy te uchwycone są in statu nascendi, w momencie przeistaczania się, metamorfozy” (Agnieszka Morawińska, Rzeźba. Adam Myjak, Warszawa 2005, s. 6).



37

TADEUSZ SZPUNAR

1929–2019

Głowa mężczyzny, 1959

beton, 30 x 30 x 30 cm
unikat

estymacja:

7 000 – 12 000 PLN

1 700 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty, Kraków

Tadeusz Szpunar był uczniem Xawerego Dunikowskiego i to właśnie ten mistrz wywarł na niego największy wpływ, co widać szczególnie w rzeźbach z lat 50. W późniejszych latach kompozycje Szpunara stały się coraz odważniejsze i bardziej nowoczesne, przechodząc od figuracji ku abstrakcji. Artysta eksperymentował z różnymi formami i materiałami, przejawiając fascynację relacjami geometrycznymi. Jego kompozycje „obrazopodobne” z lat 60. i 70. to próba zatarcia granic między rzeźbą a malarstwem, a także badanie napięć między formą, materiałem a kolorem, często z wykorzystaniem różnych tworzyw, takich jak drewno polichromowane, płótno i blachy. Eksperymenty te przyniosły oryginalne i niezwykle subtelne efekty światłocieniowe oraz fakturalne. W tworzonym przez artystę w następnych latach cyklu „Głowy” nie chodzi o portretowanie konkretnych osób. Szpunar wyraża nastrój poprzez abstrakcyjne układy form, zbliżone do symbolicznych znaków.



38 †

BOLESŁAW CYBIS

1895–1957

Głowa – prototyp wazonu, około 1960

ceramika, 41 x 20 x 22 cm
sygnowana z tyłu na podstawie: 'Cybis ©'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 000 EUR

Swoją przygodę z rzeźbą i ceramiką Bolesław Cybis kontynuował po długiej przerwie, w Stanach Zjednoczonych od lat 40. Poświęcił się tej działalności praktycznie zupełnie zarzucając malarstwo sztalugowe. Pierwsze obiekty zaczęły powstawać w zajmowanym przez małżeństwo Cybisów Steinway Mansion w Astorii. Następnie artyści przenieśli się do Trenton w stanie New Jersey, gdzie otworzyli fabrykę ceramiki i działające przy niej studio eksperymentalne. Wówczas obok niewielkich figurek o zabawnym, czysto dekoracyjnym charakterze projektowali również formy o nieco bardziej wysublimowanej, artystycznej stylistyce. Prezentowana praca datowana około 1960 powstała już po śmierci Cybisa, według jego wcześniejszego projektu. Co ciekawe, łączy ona w sobie zarówno funkcje dekoracyjne, jak i użytkowe. Głowa mężczyzny, która miała stanowić prototyp dla wazonu, wydaje się obiektem wyjątkowym właśnie z racji na swój projektowy zamysł. Stosunkowo głęboki relief i podział powierzchni rzeźby na poszczególne pola – prostokąty potęguje ekspresję dzieła i jego dynamikę. Twarz postaci z odznaczającymi się oczami, nosem i ustami zdaje się wyłaniać z bezwładnej, surowej masy imitującej skały. Otwór w głowie, który stanowi czysto funkcjonalny aspekt wazonu, jeszcze bardziej podkreśla emocjonalny charakter pracy. Asymetryczna wyrwa o poszarpanych krawędziach przypomina krater wulkanu lub wejście do jaskini. W twórczości Cybisów forma głowy stanowi bardzo częsty motyw. Jednakże, jeśli idzie o wazony, to dominowały w nich nieco bardziej delikatne i klasyczne formy z subtelnymi zdobieniami. Prezentowana na aukcji praca wydaje się zatem bardzo ciekawym przykładem dzieła powstałego w fabryce prowadzonej od końca lat 50. już nie przez samego Cybisa, a przez Marilyn Charlton.



39 †

JAN CYKOWSKI

1915–2006

Mężczyzna stojący w wodzie

gips patynowany, 155 x 48 x 43 cm

estymacja:

25 000 – 50 000 PLN

5 800 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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

„W latach pięćdziesiątych tworzył rzeźbę utrzymaną w duchu realizmu socjalistycznego, po gomułkowskiej odwilży pozostał wierny stylistyce realistycznej. Najważniejszym motywem jego twórczości była figura ludzka. Podejmował temat pracy (Prządka), walki o wyzwolenie Polski (figury żołnierzy z bronią), interesował się portretem, aktem męskim i kobiecym. Wypowiadał się zarówno w rzeźbie kameralnej, jak i w rzeźbie monumentalnej”.

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





40 ↑

JANUSZ WILDEN

1906-1991

Kobieta i Mężczyzna trzymający koło zębate, 1948

brąz patynowany, marmur, 48 x 24 x 11 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'WILDEN | 1948'
oraz znak odlewni: 'ODLEW | C.CHOJNOWSKI'

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 400 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Janusz Wilden był wszechstronnym artystą związanym z Saską Kępą. To absolwent Szkoły Sztuk Pięknych pod kierunkiem Felicjana Kowarskiego oraz Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie. Oprócz rzeźby zajmował się również grafiką, fotografią i animacją wystawiennictwa w Warszawie. Był zaangażowany w działalność Związku Polskich Artystów Plastyków, gdzie piastował stanowisko sekretarza sekcji Rzeźby, a także był członkiem Zarządu Okręgu Warszawskiego ZPAP. W latach 50. XX wieku pracował jako starszy asystent na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Działając aktywnie w latach 40. XX wieku, realizował również projekty opierające się o doktrynę socrealizmu. W prezentowanej rzeźbie artysta w niezwykle sposób uchwycił ideę kolektywizmu, gdzie zarówno mężczyźni, jak i kobiety są zaangażowani w budowanie socjalistycznej Polski Ludowej. Sylwetki kobiety i mężczyzny stapiają się w jedność, trzymając jednocześnie ogromne koło zębate – symbol proletariatu. W przeciwieństwie do stylistyki socrealizmu artysta nie podkreślił fizycznych cech uwiecznionych sylwetek, skupiając się na hieratycznym ujęciu i formalnej stronie dzieła.



41 †

JANINA REICHERT-TOTH

1895–1986

Głowa kobiety, 1930

brąz, granit, 37 x 17 x 22 cm

sygnowany i numerowany na podstawie: '6/8 | JANINA REICHERT'

odlew współczesny

edycja: 6/8

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 600 – 16 300 EUR



PIONIERKA

JANINA REICHERT-TOTH

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

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

Prezentowana w katalogu „Głowa kobiety” należy do emblematycznego okresu twórczości pionierki rzeźby. Artystka, czy to w realizacjach sakralnych, czy też o tematyce świeckiej, wykorzystuje podobne ujęcie smukłej kobiecej twarzy, kobieta ma lekko przechyloną głowę. Rysy portretowanych poddane są eleganckiej syntezie, a akcent dekoracyjny artystka kładzie na wzór rytmicznie układających się włosów. Migdałowo zaznaczone oczy opatrzone są wyrafinowaną linią łuku brwi. Dzieła Reichert-Toth z okresu międzywojnia w doskonały sposób wpisują się w stylistykę będącą fuzją secesji oraz nowych, awangardowych prądów w sztuce.

42

MAGDALENA GROSS

1891-1948

Popiersie kobiety z medalionem, 1925

brąz patynowany, 59,5 x 23,5 x 27 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'M. GROSS 1925'
wymiar podstawy: 23,5 x 27 cm

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 100 - 41 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



LUDZIE I ZWIERZĘTA

Magdalena Gross przyszła na świat w Warszawie w 1891 roku w inteligentnej rodzinie mieszczańskiej. Dziadek ze strony matki wydawał „Gazetę Handlową”, natomiast brat matki, Leon Okręt, był sławnym adwokatem i dziennikarzem, słynącym ze swoich głośnych sprawozdań sądowych. Po zakończeniu szkoły średniej Zofii Kurmanowej, zachęcona przez jednego z najważniejszych rzeźbiarzy doby dwudziestolecia międzywojennego, Henryka Kunę, rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych. Następnie kontynuowała naukę we Florencji pod kierunkiem Filadelfa Simi, pod okiem którego szlifowała umiejętności z zakresu rzeźby i malarstwa. Ogromny talent Gross został dostrzeżony dość wcześnie. Już w wieku 22 lat zaczęła wystawiać swoje odlewy. W 1913 roku na Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostały zaprezentowane trzy studia portretowe z brązu, przy czym jedna z fotografii została zreprodukowana w katalogu, co było ogromnym wyróżnieniem dla młodej artystki. W kolejnych latach wielokrotnie wystawiała prace, a w styczniu 1926 roku miała swoją wystawę zbiorową obejmującą 18 rzeźb – głównie kompozycje portretowe, akty czy motywy rodzajowe. „Owa wczesna twórczość Magdaleny Gross jest wszakże dziś dla nas mało uchwytne. Bodaj żadne z jej dzieł ówczesnych nie trafiło do zbiorów publicznych. Pozostały w posiadaniu artystki lub jej rodziny i przepadły w zawierusze drugiej wojny światowej. Większość z nich nie była reprodukowana, a nawet fotografowana. Po pracach wystawionych pozostały ślady w postaci danych w katalogach wystaw. Dane te są jednak przeważnie tak ogólnikowe, że nieraz nie pozwalają nawet na ustalenie, czy mamy do czynienia z tym samym utworem, czy z dwoma utworami różnymi. Jedno, co możemy powiedzieć z całą pewnością, to to, że wśród tych wczesnych dzieł przeważały portrety” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 11). Prezentowane w katalogu „Popiersie kobiety z medalionem” należy do zaginionej grupy rzeźb, stanowiąc tym samym absolutną rzadkość na rynku aukcyjnym. Twórczość Magdaleny Gross obejmowała dwa główne nurty – portrety ludzi i rzeźbę animalistyczną. „Od portretów artystka rozpoczęła swą działalność rzeźbiarską. Pierwsza praca wystawiona przez nią w 1915 r. była portretem. Krąg osób portretowanych obejmuje po części osobistości wybitne i znane (portrety konferansjera Fryderyka Jaroszy’ego, adwokata i literata Leona Okręta, filozofa kawiarnianego Franciszka Fiszera, śpiewaka operowego Ignacego Dygasa) po części przyjaciół i znajomych (portrety doktora T. Tonchu-Ru, Jadwigi Rendznerowej, Ryszarda Żabińskiego). Niektórych osób portretowanych przez artystkę nie udało się zidentyfikować. Pod względem formy cechuje portrety Magdaleny Gross duża różnorodność ujęcia. W głowie kobiecej z brązu ostra charakterystyka indywidualna – niskie czoło, wystające kości policzkowe, pełne wargi – łączy się ze śmiałymi uproszczeniami, z syntetycznym, niemal geometryzującym ujęciem kształtu. Głowa jest tu niemal sprowadzona do jaja, szyja do walca itd. Natomiast głowa męska z gipsu z 1929 r. – subtelna głowa intelektualisty – jest ujęta realistycznie. Charakter i wyraz są tu wydobyte za pomocą starannego i delikatnego modelunku powierzchni” (op. cit. s. 20). Prezentowane „Popiersie kobiety” należy do bardziej realistycznego nurtu dzieł rzeźbiarki. Mimo pewnego syntetycznego ujęcia Gross posługuje się dość realistycznym modelunkiem rzeźbiarskiej bryły. Na powierzchni brązu pozostały odciski dłoni artystki, które ukierunkowują stylistykę portretu w stronę twórczości przełomowego rzeźbiarza Augusta Rodina. Portretowana kobieta trzyma w dłoni medalion z wizerunkiem greckiego bóstwa. Ów gest wywołuje pewną dozę tajemniczości i niepokoju. Przybliża to popiersie do twórczości wybitnego artysty Xawerego Dunikowskiego, który za pośrednictwem portretu psychologicznego próbował ukazać pojęcia metafizyczne nurtujące duszę człowieka.

43

CYPRIAN GODEBSKI

1835-1909

"Popiersie księcia Aleksandra Gorczakowa", 1870

brąz patynowany, 38 x 33 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu cyrylicą: 'Książę I A. M. Gorczakow I dzieło Godewskiego I 1870'

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 600 – 16 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Por.:

Elena Karpowa, Cyprian Godebski w Petersburgu, „Biuletyn Historii Sztuki” 1998, nr 1–2, s. 94



KOSMOPOLITA WSRÓD RZEŹBIARZY

CYPRIAN GODEBSKI



Warszawa, pomnik Mickiewicza

Cyprian Godebski, autor jednego z najbardziej znanych warszawskich pomników Adama Mickiewicza, prowadził bardzo aktywny tryb życia. Pod koniec XIX wieku był z pewnością najsłynniejszym polskim rzeźbiarzem. Urodzony i wykształcony we Francji potomek niepodległościowych badaczy swoje pierwsze dzieła tworzył już w latach 50. XIX wieku, kiedy przystąpił do pracowni rzeźbiarza François Jouffroya. Początkowo wykonywał głównie medaliony portretowe i popiersia, ale równolegle pracował jako kamieniarz w pracowniach rzeźbiarskich i rysownik w biurach budowlanych. W 1858 rodzina Godebskich przeniosła się z Paryża do Lwowa, gdzie ojciec artysty objął posadę kustosa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Protekcję nad rzeźbiarzem objął wówczas austriacki namiestnik Galicji Agenor hr. Gołuchowski. We Lwowie Godebski pracował nad realizacją monumentalnych rzeźb dla nowego gmachu Inwalidów Wojennych. Już w 1861 artysta przenosi się do Wiednia, gdzie zrealizował zlecenia dla dworu cesarskiego. Od 1863 na przemian mieszka w Paryżu i Belgii, w międzyczasie wziął ślub z Sophie Servais, córką znakomitego wiolonczelisty Adriena-François Servaisa, którego pomnik artysta wykonał w 1868.

Okres petersburski, podczas którego powstała opisywana rzeźba, należy do wczesnego etapu twórczości Godebskiego. Nad Nową artysta pojawił się w 1868. Wykonał wówczas marmurowe popiersie swojego protektora Ernesta Giberta – przyszłego przewodniczącego Petersburskiego Towarzystwa Architektów. „Gibert był protektorem Godebskiego, o czym świadczy fakt, że to właśnie on rekomendował artystę Radzie stołecznej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Rekomendacja okazała się skuteczna i rzeźbiarz otrzymał tytuł jej Honorowego Wolnego Członka (wbrew powtarzanym informacjom nigdy nie był jej profesorem), dający możliwość uczestniczenia w kolejnych petersburskich wystawach akademickich (w katalogach występował zawsze jako Servais-Godebski). Najlichniesza reprezentacja jego twórczości znalazła się w salach Akademii w 1872: pokazał wówczas jednocześnie osiem dzieł, wypełniając znaczną część działu rzeźby. Zaprezentował m.in. popiersie zatytułowane „Skromność”, postać Bachantki, biusty byłego ministra dworu cesarskiego generała piechoty hr. Władimira F. Adlerberga (1791–1884) oraz aktorów Wasilija W. Samojłowa (1813–1887) z 1871 i Polaka z pochodzenia Iwana I. Sosnickiego (1794–1871/1872) z około 1871. Wykonywał też jakieś prace na zamówienie ks. Feliksa F. Jusupowa (1856–1928). Niewielkie „gabinetowe” popiersia były istotną częścią twórczości Godebskiego z czasu pobytu w stolicy Rosji, jak np. popiersie ówczesnego ministra spraw zagranicznych ks. Aleksandra M. Górczakowa (1798–1883) z 1870, które w 1998 posłużyło jako element jego pomnika, ustawionego w parku Aleksandryjskim [Александровский сад] w Petersburgu (źródło: <https://www.polskipetersburg.pl/hasla/godebski-cyprian>, dostęp: 21.03.2024). Prezentowany odlew księcia Górczakowa należy do najbardziej charakterystycznych dzieł z tego okresu, gdzie forma rzeźby wypływa z klasycystycznych założeń konstrukcji dzieła. Złota patyna, którą pokryte jest popiersie ministra, podkreśla dostojność i rangę portretowanego. Popularność i sławę prezentowanego popiersia potwierdza fakt, że w dwóch najważniejszych petersburskich muzeach – Ermitażu i Instytucie Literatury Rosyjskiej – eksponowane są gabinetowe przedstawienia ministra spraw zagranicznych i kanclerza, księcia Aleksandra Górczakowa.



Cyprian Godebski

44 ↑

MARIA TERESA KUCZYŃSKA

1948

Samuraj, 2000

ceramika szklwiona i zdobiona złotem, 23 x 21,5 x 13 cm
sygnowana i datowana u podstawy: 'MTK I 2000'
unikat

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

Maria Teresa Kuczyńska zajmuje się rzeźbą, ceramiką, rysunkiem oraz malarstwem. Rzeźby artystki oscylują na granicy abstrakcji oraz figuracji. Spod warstw swobodnie uformowanego materiału rzeźbiarskiego można dostrzec subtelne zarysy postaci ludzkich. Przybierają one kształty torsów, ud, rąk czy zarysów talii. Kuczyńska sięga po różnorodne materiały – ceramikę, brąz czy porcelanę.

Artystka studiowała w latach 1965–71 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) pod kierunkiem profesora Stanisława Horno-Popławskiego. W 1978 uczestniczyła w Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenzie, gdzie początkowo zdobyła złoty medal, a rok później Grand Prix. Artystka od połowy lat 80. mieszkała w Australii, gdzie tworzyła głównie rzeźby plenerowe w Melbourne, Sydney i innych miejscach.

Warto wspomnieć, że stworzona w latach 1993–94 monumentalnych rozmiarów realizacja zdobi portal australijskiego sądu rodzinnego. W połowie lat 90. powróciła do ojczyzny, a w 2001 wykładała w Instytucie Szkła i Ceramiki w Höhr-Grenzhausen w Niemczech.



45

WOJTEK PUSTOŁA

1980

"Bez tytułu 20a", 2018

marmur calacatta paonazzo, 140 x 40 x 40 cm
unikat

estymacja:
30 000 – 50 000 PLN
7 000 – 11 600 EUR

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

Wojtek Pustoła

Rzeźbiarz Wojtek Pustoła podjął się pracy z jednym z najbardziej szlachetnych, ale i wymagających materiałów – marmurem. W swojej twórczości eksploruje nie tylko możliwości formalne tego kamienia, ale również stawia pytania o jego rolę w kontekście współczesnej sztuki i społeczeństwa. Marmur, szczególnie biały marmur z Carrary, ma bogatą historię i jest traktowany przez rzeźbiarzy z niemal religijnym szacunkiem. Rzeźby Pustoły charakteryzują się ażurowymi, wertykalnymi kształtami, które artysta celowo doprowadza niekiedy do granicy rozpadu. W ten sposób świadomie transformuje marmurowy kamień w delikatną i kruchą formę. Prace Pustoły, wycięte z bloków marmuru, są wyrazem nie tylko mistrzowskiej techniki, ale również głębokiego zrozumienia i szacunku dla materiału. Odwołując się do wystawy Wojtka Pustoły „CUT”, która była prezentowana w 2019 w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Piotr Policht zauważa: „Krucho organiczne formy wycina szlifierką kątową, wydobywając przede wszystkim strukturę i plastyczność materiału. Zamiast kojarzonego z marmurem monumentalizmu, podkreśla jego delikatność. Grupa prostych rzeźb prezentowana w Zamku Ujazdowskim przypomina wręcz łagodnie kołysane przez morze wodorosty. Tutaj znika już naddatek refleksji nad naturą sztuki i kresem porządku, jaki znamy; pozostaje czysta, uwodzicielska siła marmuru” (Piotr Policht, Wojtek Pustoła, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/wojtek-pustola>, dostęp: 18.03.2024). Niewątpliwie Pustoła jest twórcą, który potrafi docenić i wydobyć w swoich pracach piękno i wyjątkowość marmuru. Widać to także w dziele prezentowanym na aukcji.





46

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

Z cyklu "Księgi życia"

drewno polichromowane, 222 x 35 x 29 cm

sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'

unikat

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 800 – 9 300 EUR

„W moim malarstwie wyrażam siebie, chcę mówić o dramatach człowieka niosącego krzyż miłości, nadziei, rozpacz i wiary. Przez kolor i niuanse formy starałem się znaleźć spokój i ciszę, niepewność gwałtowności, siłę oddziaływania elementarnej prawdy i nieuchwytnych emocji”.

Henryk Musiałowicz





„JESTEM SAMOTNIKIEM. TO PRZYNOSI MI SPOKÓJ I SKUPIENIE.
NIE GARDZĄC NATURĄ, Z KTÓREJ WYKORZYSTUJĘ WSZYSTKO,
CO ONA OFIAROWAĆ MI MOŻE

SZUKAM DROGI DO ŹRÓDEŁ, DO POCZĄTKÓW.
SZUKAM PRAWDY ŻYCIA
SZUKAM ODRODZENIA
POCZĄWSZY:
OD KAMIENIA POLNEGO –
/KTÓRY MÓWI MI O ZMAGANIACH –
POWSTAJĄCEGO ŚWIATA!/
DO BUDOWY PTASIEGO GNIAZDA –
/SYMBOL ŻYCIA MIŁOŚCI I TWORZENIA/
POPRZEZ PION DREW I POZIOM HORYZONTU
JAKO DROGOWSKAZÓW PRAWDY, NADZIEI I ODRODZENIA.

SZUKAM SIEBIE,
SZUKAM ŁADU CZŁOWIECZEGO,
SZUKAM ZŁOŻONOŚCI NATURY,
W KTÓREJ CZŁOWIEK JEST TYLKO CZĄSTKĄ,
SZUKAM PRA-ŚWIATA
POPRZEZ WŁASNE, ROZLEGŁE 'JA'
SZUKAM PORZĄDKU I ŁADU –
TAJEMNICY ŻYCIA,
ZROZUMIENIA MATERII, ABY W UCZUCIACH I SYMBOLACH –
ELEMENTARNYM JĘZYKIEM NAJPROSTSZEJ
MOWY ZNAKÓW ODSŁONIĆ RZECZYWISTOŚĆ!”

HENRYK MUSIAŁOWICZ



47

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Księgi życia"

drewno polichromowane, 172 x 78 x 36 cm
sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'
unikat

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 800 – 9 300 EUR

„Myślę, że tworzenie jest aktem tajemniczym, bowiem sztuka jest nieustannym poszukiwaniem. Trud tworzenia kształtuje nas i po tygodniach, miesiącach, a nawet latach – pewnego dnia niespodziewanie objawi się to, co poszukiwane i utęsknione. To coś, co buduje obraz. Stąd też szukanie tej ukrytej, a tak ważnej tajemnicy jest tak potrzebne. Samozadowolenie, zaprzestanie walki o własną prawdę prowadzi do stagnacji. Przekonany jestem, że wieczny niepokój jest prawdziwym i niezastąpionym celem artysty”.

Henryk Musiałowicz



48 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Kapliczka", 1971

asamblaż, metal, szkło, tworzywo sztuczne, tektura, butelka z alkoholem, 47,5 x 43 x 15 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'H.W. 71.'
unikat

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

WYSTAWIANY:

Hasior. Magiczny Świat, Miejski Dom Kultury, Mińsk Mazowiecki, 25.04-30.05.2015

Hasior. 30 lat galerii, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 2015

LITERATURA:

Hasior. Magiczny Świat, Miejski Dom Kultury, Mińsk Mazowiecki 2013, (il.), nlb.

Hasior. 30 lat galerii, red. Gustaw Nawrocki, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2015, s. 45 (il.)

„Jeszcze w czasie studiów na Akademii w Warszawie uznałem, że klasyczne wypowiada-
nie się w formie rzeźby czystej, realizowanej w jednym materiale, niezależnie od tego, czy
w sposób naturalistyczny, realistyczny czy czysto formalny, abstrakcyjny, jest zbyt słabym
sposobem przekazywania treści. Są problemy, tematy, które nie sposób wyrazić w jakimkol-
wiek materiale, stąd konieczność poszukiwania innych środków formalnych, aby przekazać
intencje”.

Władysław Hasior





KRYTYKA RELIGII?

„Przez cały okres szkoły Hasior wyraźnie wybijał się swoją indywidualnością i tym nam imponował. Był niesamowicie zdyscyplinowany, wysportowany, punktualny i odcytany. Był z niego taki trochę mól książkowy. Miał w sobie coś takiego, że zawsze chciał inaczej”.

Stanisław Kulon

Władysław Hasior był postacią nietuzinkową, niezwykle barwną i oryginalną, co jest widoczne także w jego twórczości. Zośtał okrzyknięty „najzdolniejszym uczniem Rauschenberga i Warhola”, choć sam artysta nigdy nie chciał być zaliczany do nowoczesnych trendów w sztuce ani szufladkowany. Jego dzieła niezmiennie szokowały, wzbudzały skrajne emocje i często były postrzegane jako kontrowersyjne. Stawiały one przez to pytania dotyczące artystycznej ekspresji i o istotę sztuki.

Artysta tworzył przede wszystkim asambláže z przedmiotów i ich różnorodnych części. Są to trójwymiarowe instalacje, które poprzez odpowiednie zestawienie stawały się bogatymi w znaczenie realizacjami. Często sięgał po obiekty znalezione w swoim bezpośrednim otoczeniu. W jego kompozycjach możemy dostrzec takie elementy jak żarówki, sznurki, druty, kawałki potłuczonego szkła, fragmenty materiałów czy sztucznych kwiatów. Ich selekcja oraz zestawienia wyrażały metaforyczne treści i często stanowiły komentarz do rzeczywistości.

„Kapliczka” to jedna z tych prac Władysława Hasiora, w której można doszukiwać się elementów krytyki zinstytucjonalizowanej religii. Artysta uważał, że religia stanowi rodzaj informacyjnego systemu, w którym zakodowane są jasno określone wartości ludzkie. Chociaż motywy sakralne pojawiały się w twórczości artysty bardzo często, rzadko, jeśli kiedykolwiek, można widzieć je jako swoisty sabotaż czy akt krytyki wobec instytucji, która je wytworzyła. Hasior bowiem nie miał z reguły na celu prowokowania opinii publicznej poprzez niestandardowe, zabawne i dziwaczne użycie dewocjonalistów. 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 zjawia 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”.



49 †

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

Relief, 1961

gips polichromowany, 9 x 13,5 x 3 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Zbigniew | Makowski | 1961'

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 400 EUR

WYSTAWIANY:

Makowski, Miami Museum of Modern Art, 1963





50 †

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Obiekt przestrzenny", 2018

akryl, plastik, 86 x 58 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'Tamara Berdowska 2018 |
obiekt przestrzenny | technika własna'
unikat

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

„Rysunek obrazuje świat idei, w którym nie ma przypadku, zmienności, emocji. Kolor burzy lub ukrywa pod swoją zmiennością i grą światła konstrukcję rysunkową. Rysunek w mojej twórczości jest ideą, kolor – materią ulegająca przeobrażeniom”.

Tamara Berdowska



ZAPROSZENIE DO NIEZNANEGO ŚWIATA

Sztuka Tamary Berdowskiej to niezwykle twórcze podejście do zagadnienia abstrakcji geometrycznej. Artystka jest autorką wielu innowacyjnych rozwiązań, które czynią z jej pracy niezwykle eksperymenty przestrzenne. Proces powstawania kompozycji przestrzennej Tamary Berdowskiej jest bardzo pracochłonny. Efekt przestrzenności osiąga poprzez rysowanie tej samej, lecz obróconej wokół swojego centrum oraz pomniejszonej figury na kilkudziesięciu foliach. Nierzadko posługuje się długoschnącymi farbami, a także wielokrotnie poprawia zarys figury dodatkowymi pociągnięciami pędzla. Kompozycję w pełnej okazałości można podziwiać jedynie po zawieszeniu na ścianie – kiedy wszystkie mozolnie i dokładnie przygotowane części nachodzą na siebie, prezentując pełną przestrzenność pracy. Sekwencje powtarzalnego motywu uchwycone na foliach i powieszone dają złudzenia ruchu, ruchu oraz

drgania, a także wciągają widza w swoje centrum. Zastosowane techniki powodują, że płaszczyzny sprawiają wrażenie, jakby były żywe.

Jak opisuje twórczość Jolanta Antecka, artystka wyróżnia się także na scenie międzynarodowej: „Tamara Berdowska od debiutu przekonuje nas, że abstrakcje geometryczne wciąż można uprawiać twórczo. Jako pierwsza w Europie pokazała wieloczęściowe rysunki przestrzenne. Bożena Kowalska (wymagający krytyk i wybitna znawczyni abstrakcji) zwracała uwagę, że do pewnego stopnia podobne działania podjęto równolegle tylko w USA. (...)” (Jolanta Antecka, „Dziennik Polski”, Kraków, 2 lipca 2017 [w:] Tamara Berdowska, Obiekty | Obrazy, [red.] Joanna Warchoń, Kraków 2015, s. 28).

„(...) Tamara, ustalając schemat geometryczny obrazu i jego tonację, jest przygotowana do długotrwałej realizacji, w czasie której, jak w medytacji lub transie, zagłębia się w nieznany świat, do którego wkracza jedynie poprzez obraz. Malarstwo staje się wtedy inicjacją, wiedzą o możliwości istnienia w innym niż nasz wymiar.

Odkrywczość tych wizyjnych obrazów jest w swym działaniu jednak subtelna – nie uderza w nas żadnymi efektami pozamalarskimi – pozwala na dobrowolne z naszej strony wnikanie w świat logicznie powstający wskutek zaprogramowania go przez autora. Abstrakcyjne myślenie prowadzi tu do rezultatu nadrealistycznego – konkretność i atmosfera realizacji sugerują nam, że można zaprogramować inny wymiar: chłodny, tajemniczy, wyłaniający się z umysłu uznającego jedynie prawo proporcji, liczby, matematycznych mutacji.

Obrazy są intrygujące, monumentalne, przeprowadzone malarsko bardzo delikatnie. Nie znajduję dla nich żadnych wzorów – są tak odkrywcze, jak obiekty przestrzenne, które niedawno zaczęła tworzyć Tamara. Wiele lat pracy, które konsekwentnie były poświęcone różnym możliwościom dzielenia obrazu na rytmiczne części oraz wyobrażenia zawsze interpretująca trójwymiarowość doprowadziły do efektów zupełnie indywidualnych i zaskakujących”.

Janina Kraupe [w:] Tamara Berdowska, Obiekty | Obrazy, [red.] Joanna Warchoń, Kraków 2015, s. 25

51

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ

1961

"Tytuł jest jak kolor II" z cyklu "Anatomia przestrzeni", 2012-2014

stal malowana, 27,5 x 17 x 12 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

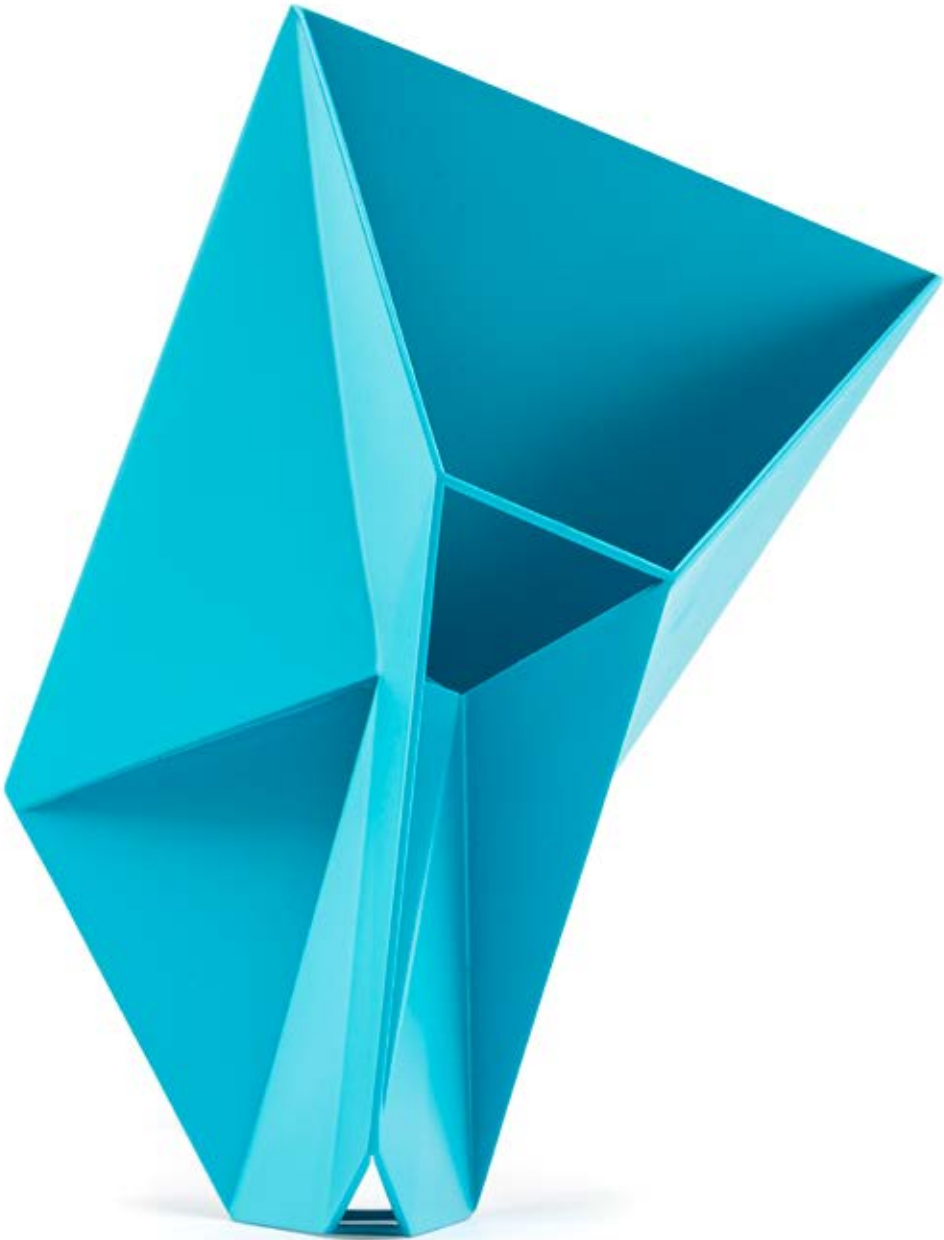
2 400 – 3 500 EUR

LITERATURA:

Jarosław Kozakiewicz, Subiektywne mikrokosmologie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017 (il.)

Od 2012 Kozakiewicz tworzy cykl „Anatomia przestrzeni”. Modelem wyjściowym jest siatka wykreślona przez linie łączące siedem otworów w ludzkiej głowie, które odpowiadają siedmiu zmysłom. W związku z tym, że punktem wyjścia jest głowa w ruchu, powstaje model przestrzenny ruchomych głów, w którym konstrukcja została wypełniona stalowymi ściankami w miejscu styku głów. Wielościenne, skomplikowane utwory geometryczne postrzegamy jako autonomiczne rzeźby, wytworzone w wyniku operacji logicznych. Wykazują też pokrewieństwo z architekturą, którą artysta interesował się jako autor Polskiego Pawilonu na Biennale Architektury w Wenecji (2006) oraz jako twórca wielu zrealizowanych projektów w przestrzeni publicznej.

Jarosław Kozakiewicz urodził się w 1961 w Białymstoku. W latach 1981-85 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie od 1985 do 1988 w The Cooper Union for the Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Jest profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadzi Interdyscyplinarną Pracownię Projektową na Wydziale Wzornictwa. Mieszka i pracuje w Warszawie. Jego wizjonerska działalność artystyczna sytuuje się na pograniczu rzeźby, architektury, wzornictwa i projektowania krajobrazu, a punktem wyjścia są szczególne aspekty ludzkiego ciała.





52 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

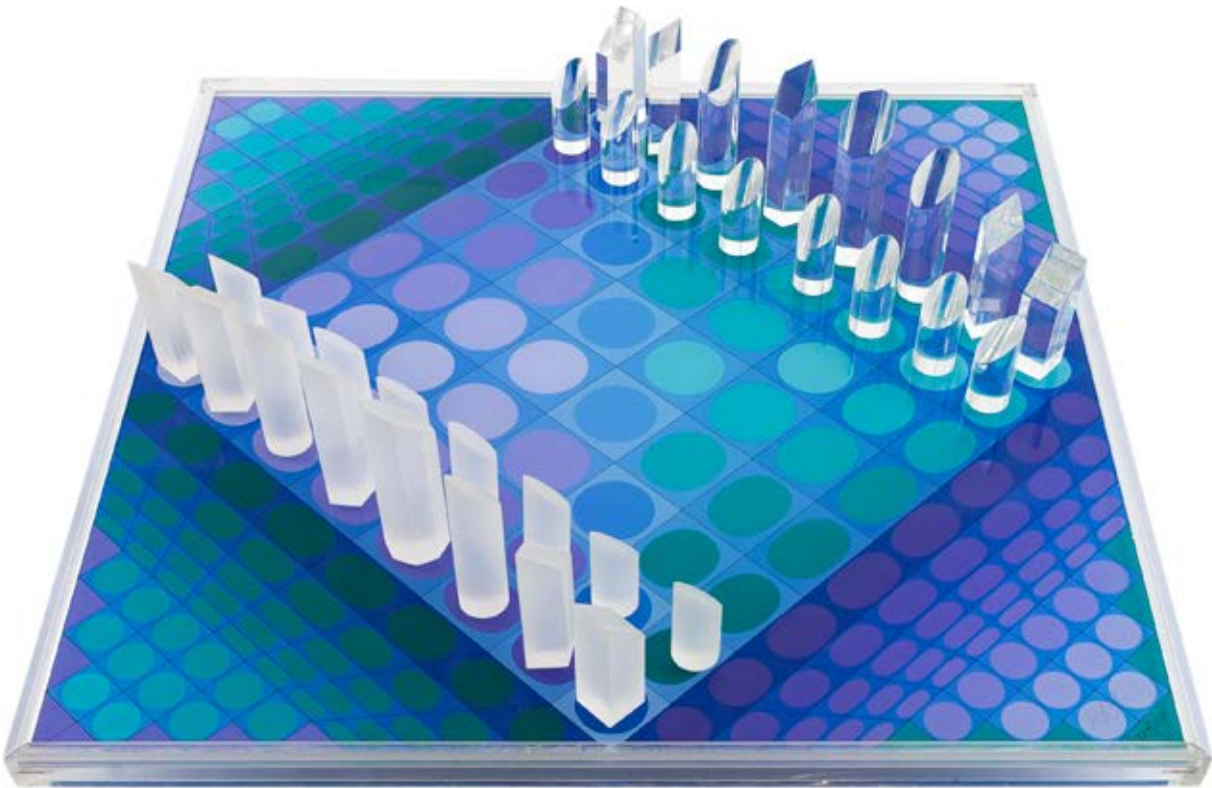
Szachy, 1979

szachownica: sitodruk, plexi
figury szachowe: przezroczysta oraz matowa plexi, 3 x 71 x 71 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Vasarely I 212/1500'
edycja: 212/1500

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

Victor Vasarely nierzadko jest nazywany ojcem op-artu. Jego geometryczne, pulsujące kolorem obrazy w różnorodny sposób oszukują ludzkie oko, wydają się wypukłe lub wklęsłe czy też ruszają się i mieniają w oczach przy dłuższym patrzeniu. Geometryczne układy linii, siatek i prostokątnych struktur oraz estetyka i dokładność wykonania sprawiają wrażenie, że są owocem grafiki komputerowej. Zachwycający jest fakt, że w rzeczywistości o kilka dekad wyprzedziły własny czas powstania, a za ich kształt odpowiada jedynie, a może aż matematyka i talent twórczy. W latach 70. Vasarely osiągnął szczytowy punkt swojej twórczości, w pracach z tego czasu poza analizą linii i formy kluczową rolę zaczął odgrywać również kolor. Powstała wówczas ikoniczna już seria prac „Vega”, odnosząca się do deformacji linii i rozkładania jej na krystaliczne, zakrawające o abstrakcję struktury geometryczne.

Z tego czasu pochodzi również prezentowany na aukcji, rzadki i jakże futurystyczny obiekt użytkowy – zestaw szachów. Czysta, minimalistyczna forma kompletu oddaje charakter rozwoju naukowego i technologicznego ówczesnych czasów. Graficzna plansza, pozbawiona typowej czerni i bieli, za sprawą iluzji niejako wylania się ku górze, pulsując czystymi barwami. Istoty pionków wyłuskane z dekoracyjnej i dosłownej skorupy ograniczają się do minimalistycznych form krystalicznych, odróżniając się od siebie nawzajem jedynie strukturą powierzchni. W mistrzowski sposób oddany jest charakter każdego z pionków. Ich różnice wyrażone jedynie za sprawą liczby kątów, łamań i niuansów wielkości genialnie oddają funkcje i rangę poszczególnych postaci. Szachy, będące jedną z czołowych gier obecnej cywilizacji, wymagają od grających znacznej inteligencji, logiki myślenia i wykorzystywania schematów oraz ciągów przy-czynowo-skutkowych. Ich natura zdaje się więc użytkowym zmaterializowaniem idei zapisanych w obrazach czołowego abstrakcjonisty.



53

MIŁOSZ FLIS

1986

"Cutside Whale (Humpback)", 2023

żywica, 50 x 10 x 15 cm
unikat

estymacja:
12 000 – 20 000 PLN
2 800 – 4 700 EUR

„Miłosz Flis jest autorem realizacji rzeźbiarskich, malarskich oraz instalacji, wykonywanych najczęściej przy wykorzystaniu autorskich eksperymentalnych technik. Charakterystyczne dla jego stylu cechy to skalowanie, deformacja, intensywny kolor, organiczność form czy łączenie ze sobą przypadkowych przedmiotów. Pojawiają się elementy figuratywizmu, przeplatające się z realizacjami o abstrakcyjnej proweniencji, przeskalowane, plastikowe obiekty, miniaturowe rzeźby czy rozbudowane, powstałe z elementów znalezionych, instalacje”.

Alicja Dobrzaniecka







54

KATE LIPECKY

1984

"Roślina"

ceramika, stal, 122 x 52 x 43 cm

wymiary postumentu: 87,5 x 37,5 x 55 cm

Rzeźba powstała w ramach Sympozjum Rzeźby odbywającym się

w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

unikat

estymacja:

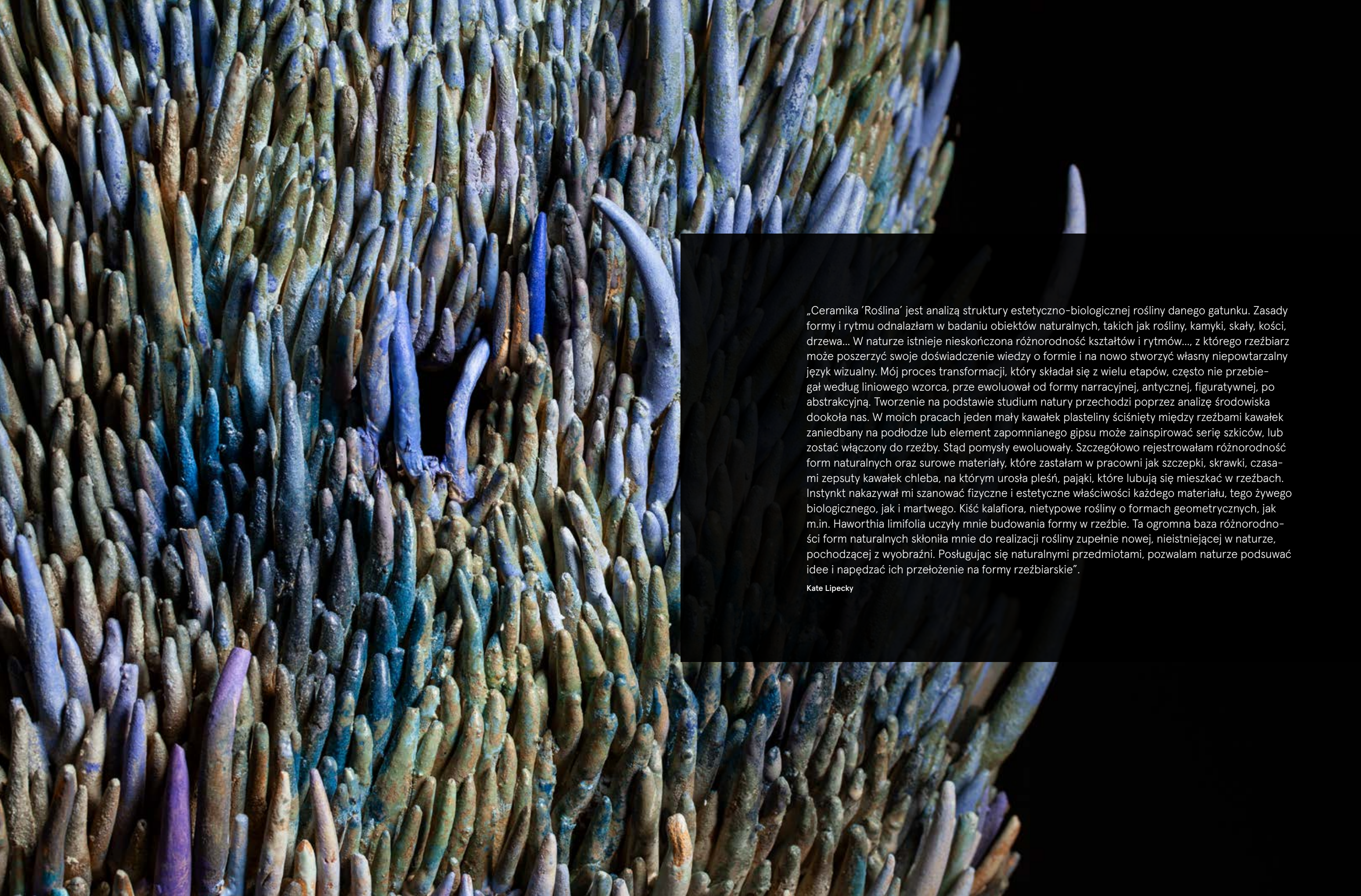
45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 13 900 EUR

WYSTAWIANY:

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2021-2024





„Ceramica 'Roślina' jest analizą struktury estetyczno-biologicznej rośliny danego gatunku. Zasady formy i rytmu odnalazłam w badaniu obiektów naturalnych, takich jak rośliny, kamyki, skały, kości, drzewa... W naturze istnieje nieskończona różnorodność kształtów i rytmów..., z którego rzeźbiarz może poszerzyć swoje doświadczenie wiedzy o formie i na nowo stworzyć własny niepowtarzalny język wizualny. Mój proces transformacji, który składał się z wielu etapów, często nie przebiegał według liniowego wzorca, prze ewoluował od formy narracyjnej, antycznej, figuratywnej, po abstrakcyjną. Tworzenie na podstawie studium natury przechodzi poprzez analizę środowiska dookoła nas. W moich pracach jeden mały kawałek plasteliny ściśnięty między rzeźbami kawałek zaniedbany na podłodze lub element zapomnianego gipsu może zainspirować serię szkiców, lub zostać włączony do rzeźby. Stąd pomysły ewoluowały. Szczegółowo rejestrowałam różnorodność form naturalnych oraz surowe materiały, które zastałam w pracowni jak szczepki, skrawki, czasami zepsuty kawałek chleba, na którym urosła pleśń, pająki, które lubują się mieszkać w rzeźbach. Instynkt nakazywał mi szanować fizyczne i estetyczne właściwości każdego materiału, tego żywego biologicznego, jak i martwego. Kiść kalafiora, nietypowe rośliny o formach geometrycznych, jak m.in. Haworthia limifolia uczyły mnie budowania formy w rzeźbie. Ta ogromna baza różnorodności form naturalnych skłoniła mnie do realizacji rośliny zupełnie nowej, nieistniejącej w naturze, pochodzącej z wyobraźni. Posługując się naturalnymi przedmiotami, pozwalam naturze podsuwać idee i napędzać ich przełożenie na formy rzeźbiarskie”.

Kate Lipecky

55

ALEKSANDRA KUJAWSKA
1976

"Kiedy śnię", 2023

szkło spienione, warstwowe, barwione łaskami Reichenbacha z lat 80., 37,5 x 24 x 18,5 cm
sygnowany u podstawy: 'Aleksandra Kujawska'
unikat

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR





PRAGNIENIE KONTAKTU Z NATURĄ

ALEKSANDRA KUJAWSKA

Aleksandra Kujawska artystycznie przez wiele lat dzieliła życie między Warszawę i Wrocław, dziś mieszka i tworzy w Trójmieście. Pasję do sztuki i wzornictwa szkła rozwijała w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jeleniej Górze – Cieplicach Zdrój na kierunku Szkło Artystyczne. Następnie w Katedrze Szkła, wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Zgłębiała wiedzę na kolejnych szczeblach uczelnianej edukacji; studiach magisterskich, podyplomowych i doktorskich. Otrzymała stypendia i dotacje min. Instytut Adama Mickiewicza, dwukrotnie Stypendium Ministra Kultury i Sztuki, stypendia w USA w Pilchuck Glass School oraz Urban Glass w Nowym Jorku.

Swoje prace prezentowała na kilkudziesięciu wystawach zbiorowych i indywidualnych, m.in. w Paryżu, Londynie, Mediolanie, Luksemburgu, Wenecji, Nowym Borze, Sofii, Dreźnie, Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Łodzi, Gdyni oraz Jeleniej Górze. Artystka może poszczycić się obecnością swoich dzieł w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Galerii Wzornictwa Polskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Karkonoskim, Narodowej Galerii Sztuki w Sofii. Zdobyła wiele nagród min: pierwsze miejsca w konkursach jak: „Kryształowy weekend”, „Dobry Wzór” Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, „Diament meblarstwa”, „Dobry projekt – 4 Design Days”, trzykrotnie „Must Have” Łódź Design Festival oraz wyróżnienie honorowe w międzynarodowym konkursie „Design Educated”.

W swojej twórczości stara się skłonić obserwatora do poszerzenia własnej samoświadomości i odnalezienia ukrytych tęsknot i pragnień. Sama artystka uważa, że w obecnych czasach najbardziej brakuje: kontaktu z naturą, poczucia wspólnoty z otaczającym światem oraz świadomości własnej biologiczności. W swoich działaniach szuka obszarów ludzkich pragnień i emocji związanych z utratą tych naturalnych relacji. Performan- ce, wzornictwo i rzeźby realizuje w wielu technikach szklarskich w tym własnych. Wykorzystuje w twórczości przedmioty uznane za odpady, bezwartościowe, zużyte, wyrzucone stają się inspiracją, formą, częścią nowego rzeźbiarskiego dzieła.

56 ↑

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
1906–1993

Forma (do muzyki Beethovena), lata 80. XX w.

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 52 x 38 x 38 cm
unikat

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

„Siadłem do warsztatu jak robotnik, żeby lepiej poznać szklane tworzywo od strony warsztatowej. Najpierw specjalizowałem się w szlifowaniu kryształów, wykonując zupełnie nowe szlify (...), nie te tak zwane brylantowe, pokutujące jeszcze w przemyśle szklarskim, a pochodzące sprzed pięćdziesięciu lat. Wyszedłem z innego założenia, że szlif musi być tak związany z formą, aby razem tworzyły jedną całość kompozycyjną”.

Henryk Albin Tomaszewski

Henryka Albina Tomaszewskiego określa się nestorem polskiego szkła. Swoją indywidualny styl ukształtował po wielu latach mozolnych prób. Początkowo pracował w hucie szkła w Szklarskiej Porębie. Po pewnym czasie nawiązał kontakt z hutami podwarszawskimi: Targówka, Falenicy oraz Wołomina. Artysta w początkowej fazie swojej aktywności sporo eksperymentował – stopniowo zapoznawał się z właściwościami szkła i radził sobie coraz lepiej z jego kontrolą oraz formowaniem. Przez wiele lat tworzył w szkłe unikatowym, modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiowaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy puszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi. Szybko twórczość Tomaszewskiego zaczęła się wyróżniać nie tylko na w Polsce, lecz także za granicą. Jak opisuje dzieła artysty Paweł Banaś, „Ustala własną – oczywiście nie bez związku z tradycją – estetykę tworzywa. W zestawieniu z budzącym powszechny podziw szkłem włoskim czy skandynawskim jego dzieła mogły wydawać się szokujące, wręcz barbarzyńskie” (Paweł Banaś, Henryk Albin Tomaszewski – artysta szkła, [w:] Paweł Banaś, Helena Michałowska, Henryk Albin Tomaszewski, Warszawa 1992, s. 14).



57 †

CLAES OLDENBURG

1929

"Geometric Mouse Scale D", 1971

karton, 50 x 42 cm
sygnowany w druku: 'CO 71'

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty, lata 90. XX w.

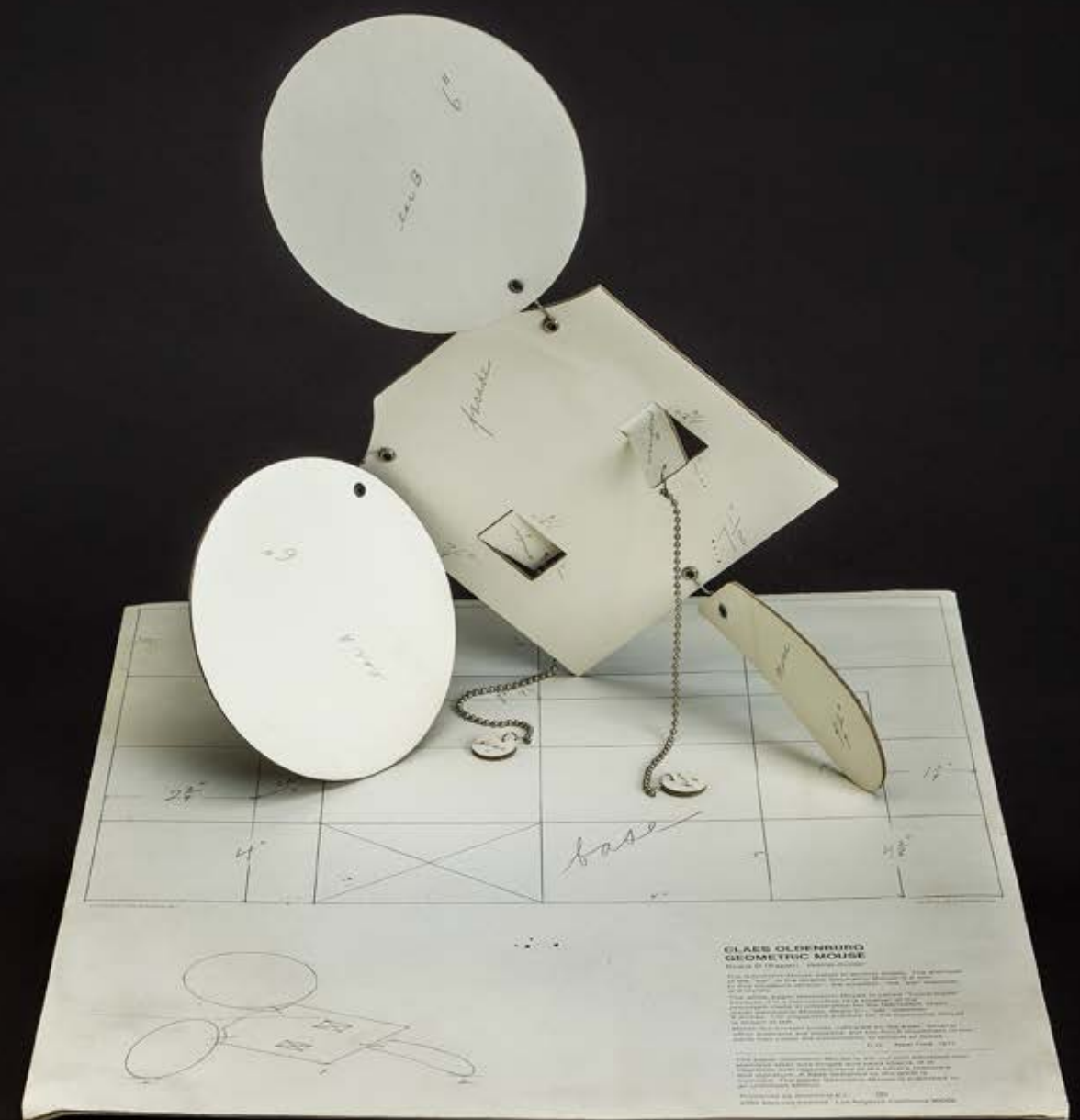
kolekcja Andy Rotterberg

DESA Unicum, 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

„Optuję za sztuką, która jest ciężka i ordynarna, bezpośrednia, słodka i głupia,
tak samo jak życie”.

Claes Oldenburg



58 †

ANDRZEJ PARTUM

1938–2002

Waga kuchenna

metal malowany, 23 x 33 x 27 cm
unikat

estymacja:
26 000 – 40 000 PLN
6 100 – 9 300 EUR

„Jako artysta istnieję wyłącznie w wirze wiecznych przemian, nie pozostawiając żadnych śladów dla tych, którzy nie idą tropem sztuki”.

Andrzej Partum



59 †

JAROSŁAW BOREK

1983

"Cisza" z cyklu "4 smutki"

stal, 78,5 x 70 x 11 cm
sygnowany: 'JAROSŁAW BOREK'
unikat

estymacja:
6 000 – 10 000 PLN
1 400 – 2 400 EUR

Zaprezentowana praca „Cisza” z cyklu „4 smutki”, jak inne prace z tej serii, bazuje na figurze koła. 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. Inne realizacje z cyklu rzeźbiarz oparł na podobnym pomysłe konstrukcyjnym poprzez zestawianie elementów w różnorodne kombinacje.

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. W 2018 w chińskim mieście Chengdu stanęła prawie 8-metrowa rzeźba artysty zatytułowana „The ring”. Stało się tak w efekcie zwycięstwa w międzynarodowym konkursie Chengdu International Sister Cities Sculptures Creation and Exhibition.

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 obszaru budowy dzieła.



60 ↑

ANTONI JANUSZ PASTWA

1944

"Macierzyństwo", 1977

drewno, 147 x 37 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'PASTWA 77'
unikat

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
Antoni Janusz Pastwa, Sculpture e disegni, 3.06 – 30.09. 1991, Galleria Spicchi dell'Est, Rzym

LITERATURA:
Vito Apuleo, Krzysztof Mętrak, Antoni Janusz Pastwa, Sculpture e disegni, katalog wystawy, Rzym 1991, s. 34 (il.)

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

Krzysztof Mętrak

Analizując twórczość Antoniego Janusza Pastwy, łatwo zauważyć jak wszechstronnym jest rzeźbiarzem. Zrealizował zarówno monumentalne prace w przestrzeni publicznej, jak i kameralne, intymne kompozycje. Pracuje głównie w kamieniu i w brązie, ale także gipsie i drewnie. Realizuje cykle rzeźb, takie jak: „Cienie”, „Torsy” czy „Twarze”. W obszarze jego zainteresowań jest zarówno figura ludzka, jak i postacie zwierząt. Oba tematy artysta przetwarza, przepuszczając przez swój autorski filtr oglądu rzeczywistości. Zwierzęta sprowadza do cieni, natomiast człowiek jest przez niego rozmaicie deformowany. Przykładem takiego działania jest omawiana praca. Na pierwszy rzut oka przypomina rzeźbę abstrakcyjną, dopiero tytuł naprowadza na ludzką postać, a nawet parę. Została ona jednak przez artystę mocno uproszczona i sprowadzona do obłego, pociąglego kształtu z licznymi wypustkami, szczelinami i wyżłobieniami. Rysów twarzy nie da się rozpoznać, są one zaznaczone jedynie wypukłościami na powierzchni pracy. Sama powierzchnia rzeźby jest zróżnicowana fakturowo: momentami lśniąca i gładka przechodzi w bardziej chropowate partie. Widoczna jest duża świadomość i lekkość w kształtowaniu materii. Pastwa wie, jaki efekt chce uzyskać, jego praca jest jednocześnie szlachetna i nowoczesna.





61 †

JÓZEK NOWAK

1962

Dziewczynka z cyklu "Młodość", 2014

drewno, 163 x 27 x 27 cm
sygnowany i opisany: 'N I X V'
unikat

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 600 - 16 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Rzeźba Józek Nowak”, Galeria (-1), Centrum Olimpijskie, Warszawa, 6-25.09.2016

Józek Nowak, „Bezdomni”, Konduktorownia, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
w Częstochowie, 26.02-06.03.2016

LITERATURA:

Rzeźba Józek Nowak, katalog wystawy, Galeria (-1), Centrum Olimpijskie, Warszawa, nlb (il.)

„Za główny temat swojej twórczości wybrał człowieka, z całym bagażem doświadczeń i indywidualnością istnienia. Nie wartościuje bytów ludzkich, tak samo pochylając się nad bezdomnymi, jak i artystami. Ogranicza się do pracy w drewnie, tworzy w bardzo indywidualnej formule stylowej. Jego praca to ‘wyzwalanie formy’, odsłanianie tkwiącego w bryle dzieła poprzez odrzucanie jej zbędnych fragmentów. Nie tylko to nawiązanie do renesansowych mistrzów wskazuje na głęboką znajomość historii rzeźby, którą artysta opowiada na nowo, dodając jej współczesny rys. Tym samym łączy w swojej sztuce tradycyjny warsztat rzeźbiarski ze swoim indywidualnym stylem”.

Monika Marciniak



MAREK SIERPIŃSKI

1954–2014

"Futerał", 2006

drewno, 154 x 30 x 30 cm
sygnowany i datowany: 'Sierpiński I 2006'
unikat

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

„W rzeźbie najpełniej ujawnia się indywidualność twórców. To właśnie ich dzieła zachwycają formą, sposobem ujęcia tematu, śmiałością rozwiązań, ekspresją. Mówią o Bogu, świętych, patronach, świecie trudnym do zrozumienia i opisania. Mówią w sposób szczery, nierzadko przejmujący, czasem naiwny”.

Aleksander Jackowski

Marek Sierpiński rzeźbił od lat 70., w początkach swojej twórczości najchętniej sięgał po drewno, którego plastyczność dawała artyście duże możliwości ekspresyjne. Do połowy lat 80. wykonywał cykl prac tzw. smutnych postaci, których sylwetki, pomimo statyczności form, implikowały silne emocje, takie jak rozdarcie, zniechęcenie i rozpacz.

Tematem, do którego artysta regularnie powraca, jest kobieta. W swoich pracach autor nie tylko próbuje dać wyraz pięknu jej ciała, lecz także ucieleśnić jej emocje i przeżycia. Poprzez swoje rzeźby, wykonywane w drewnie, kamieniu i metalu opowiada o ważkich dla człowieka kwestiach, takich jak miłość, macierzyństwo czy witalność. Sierpiński jako artysta rozumiejący materiał zrezygnował z polichromii, delikatnie wypolerowaną powierzchnia rzeźby pozwala dojrzeć rysunek drewna. Obłość, rytmika formy przywodzą na myśl rzeźbę ludową, cechującą się autentycznością przeżyć i religijną żarliwością.



63 †

LEOPOLD TRYBOWSKI

1924

Głowa

marmur, 67 x 20 x 27 cm

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

Twórcą oferowanej rzeźby jest Leopold Trybowski, jeden z autorów okazałego zespołu rzeźb w Parku Śląskim w Chorzowie. Wśród jego realizacji znajduje się „Karolinka”, symbol chorzowskiego parku, monumentalna rzeźba pomnikowa, zlokalizowana przy jednym z wejść. Prototyp „Karolinki” Trybowski wykonał w 1963 podczas I Pleneru Galerii Rzeźby Śląskiej. W prezentowanej rzeźbie z łatwością można dostrzec zróżnicowaną strukturę materiału, jakim jest marmur. Gładko opracowana faktura górnej części rzeźby łączy się płynnie z surową, kamienną podstawą. Właściwości marmuru, takie jak spękania czy żyłkowanie, dodatkowo odsłaniają bogate walory estetyczne tego szalenie trudnego w obróbce materiału. Motyw głowy jest częstym motywem podejmowanym przez rzeźbiarzy. W tym przypadku ten fragment ciała przybiera wertykalną, wysublimowaną formę. Wysmukłą, pociągłą twarz została przedstawiona za pomocą skromnych środków artystycznych w syntetyczny sposób. Proste rozwiązania (symetryczna twarz, migdałowate oczy, długi nos) zostały tu zestawione z precyzyjnym opracowaniem takich fragmentów jak kości policzkowe. Materia kamienia doskonale współgra z elegancką, wysmakowaną linią, oddając prawdziwie wyrafinowany styl rzeźbiarski.



TERESA BRZÓSKIEWICZ

1929

"Panna leśna", 1967

drewno, 300 x 80 x 70 cm
unikat

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:
„25 lat rzeźby warszawskiej”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1969 – styczeń 1970.

LITERATURA:
25 lat rzeźby warszawskiej, katalog wystawy Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1969 – styczeń 1970 (il.).

Artystka jest autorką wystaw indywidualnych m.in. w: Warszawie (1962), Sopocie (1964), Cannes (1960), Galerii Notre-Dame w Paryżu (1961; 1990), Ikast w Danii (1966), Milwau-kee w USA) 1987, Limie (Peru) 1997. Dodatkowo jej rzeźby można było podziwiać na wystawach zbiorowych krajowych oraz zagranicznych, m.in. w: Berlinie, Paryżu, Nancy, Monte Carlo, Oslo, Skopje, Cannes, Milwaukee.

Brzósiewicz studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie, gdzie nauki podjęła w pracowniach Mariana Wnuka oraz Stanisława Horno-Popławskiego. Następnie studiowała na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dyplom uzyskała w 1953 pod kierunkiem profesora Starynkiewicza. Do najważniejszych realizacji rzeźbiarskich należą dzieła: „Prometeusz z Getta”, „Hymn Warszawianka” czy „Konkurs Chopinowski”. Dodatkowo Brzósiewicz jest autorką jednej z rzeźb przy ulicy Marszałkowskiej pt. „Wisła i Wołga” (1981), w której lekko zasugerowane postacie kobiece symbolizując dwie rzeki. Kolejną z realizacji rzeźbiarki można podziwiać wśród bloków mieszkalnych na ul. Międzynarodowej pt. „Wiosna”.

Zaprezentowana drewniana rzeźba powstała w 1967. Artystka wplotła w kompozycję elementy ludzkiego ciała – lekko zarysowaną twarz, dłonie – które zdają się wyrastać z trzonu realizacji i sugerują pień drzewa. Niezwykle delikatna realizacja pt „Panna leśna” wydaje się opowiadać o symbiozie natury oraz świata ludzkiego.



65 †

TERESA BRZÓSKIEWICZ

1929

Don Kichot

głina szamotowa, 40 x 30 cm
sygnowany: 'Teresa Brzósiewicz'
unikat

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 900 EUR

„Droga wybrana przez Teresę Brzósiewicz prowadzi na te wyżyny, dokąd pójść można jedynie poprzez dzieła trwałe i oryginalne”.

Raymond Herman





66 ↑

BRONISŁAW KRZYSZTOF
1956

"Modelka"

brąz, 93 x 26 x 22 cm [wymiary całości]
sygnowany i opisany na stopie: 'BK No. 1/1'
unikat

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 600 - 16 300 EUR

„Większą wagę artysta przykładą do dzieł samoistnych, niezależnych, będących efektem jego własnych inspiracji i przemyśleń artystycznych. A krążą one głównie wokół ludzkiego ciała, jego wspaniałości, jego ułomności, jego wzniosłości i jego kruchości. Rzeźby z lat ostatnich z cyklu 'Jaki piękny', 'Katedra' czy 'Modelka' przedstawiają pojedyncze, samotne postacie ludzkie, naturalnej lub prawie naturalnej wielkości, czasem kobiece, czasem męskie, a czasem o nieokreślonych do końca, po prostu ludzkim kształcie cechują się zaklętą w nich energią, dynamiką i wewnętrznym napięciem”.

Józef Grabski





67

HANS HUBERT DIETZSCH-SACHSENHAUSEN
1880-1926

Tańcząca

brąz patynowany, drewno, 115 x 70 x 26 cm
sygnowany na podstawie: 'DIETZSCH SACHSENHAUSEN'
wysokość postumentu: 73 cm

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

STAN ZACHOWANIA:
wtórnie osadzone ręce

POCHODZENIE:
kolekcja Emila Kozłowskiego, wrocławskiego ludwisarza
zakup w latach 40. XX w., kolekcja prywatna, Wrocław

Hubert Dietzsch-Sachsenhausen urodził się w Sachsenhausen jako syn lekarza. Był nie tylko rzeźbiarzem, lecz także przedwojennym aktorem. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Kassel oraz pobierał nauki u słynnego rzeźbiarza Karla Begasa. W 1906 Dietzsch-Sachsenhausen osiadł w Berlinie, gdzie otworzył pracownię przy Neuen Winterfeldstraße 23, a później przy Königin-Augusta-Straße 1. U progu XX wieku Dietzsch pracował także jako aktor w prywatnym teatrze Lustspielhaus w Berlinie. Grywał również w produkcjach filmowych, wraz z duńską aktorką Astą Nielsen – w realizacjach takich jak: „Der wankende Glaube” (1913), „Ameryka do Europy sterowcem” (1914) i „Sexton Blake” (1915). Dietzsch-Sachsenhausen był doskonałym jeźdźcem konnym i służył podczas I wojny światowej jako zapalony rezerwista w der Garde Kürassiere. Był również bliskim przyjacielem księcia koronnego Wilhelma (1882–1951), ostatniego księcia koronnego Cesarstwa Niemieckiego i Królestwa Prus. Oprócz monumentalnych pomników wojennych Dietzsch-Sachsenhausen specjalizował się w lekkich, rytmicznych kompozycjach rzeźbiarskich przedstawiających tancerki w wyrafinowanych pozach. Prezentowana w katalogu „Tancerka” w doskonały sposób wpisuje się w stylistykę pierwszych dekad XX wieku. Lekka sylwetka nagiej tancerki w znakomity sposób łączy klasyczną prostotę kompozycji z dekoracyjnym wdziękiem miękkiej linii.



68 ↑

MARIA CYBIS

1905–1958

"Skrzypek" z cyklu "Anielska orkiestra", 1940

ceramika (papka), 35,56 x 17,78 cm
sygnowany i datowany na spodzie podstawy: 'MC. I M.B.CYBIS. I 1940.'

estymacja:
4 500 – 6 000 PLN
1 100 – 1 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory Marii i Bolesława Cybisów, Stany Zjednoczone

wyposażenie Cybis Porcelain Art Studio, Trenton (do 2019)

dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

Rok 1939 stanowi w życiorysie Marii i Bolesława Cybisów prawdziwy przełom i datę, która zaważy na dalszym rozwoju ich karier. Wiosną małżeństwo podróżuje na pokładzie dekorowanego przez Bolesława kilka lat wcześniej statku MS Batory. Towarzyszy im m.in. Eliaz Kanarek, jeden z członków bractwa i twórca z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Artyści sprawowali pieczę nad eksponatami wiezionymi na Wystawę Światową do Nowego Jorku. Na miejscu zajęli się zaś przygotowaniem pawilonu polskiego. Przebywające w Stanach Zjednoczonych małżeństwo zaskoczył wybuch II wojny światowej. Mimo że podjęli oni próbę powrotu do kraju, w którym pozostała matka artysty, to ostatecznie już na zawsze pozostali 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. Rok później para mieszkała już przy 41. ulicy. Cybis na krótko powrócił do malarstwa, szkicując portret Ignacego Paderewskiego. Równolegle powstawał wówczas cały szereg ceramicznych figurek wytwarzanych ręcznie z autorsko opracowanego materiału określanego w literaturze jako „papka”. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na postać Marii, która żyjąc poniekąd w cieniu swojego męża, jak się okazuje, była równie uzdolnioną artystką. Jeden z nielicznych śladów jej plastycznej kariery w międzywojennej Polsce odnajdujemy w sprawozdaniu Zachęty, w której to wystawiła ona kilka swoich rysunków, będących wynikiem włosko-afrykańskiej podróży z 1930 roku. Dekoracje pawilonów wystawowych na wystawach światowych w 1937 (Paryż) i 1939 (Nowy Jork) są kolejnymi notowaniami jej prac. Okres amerykański to z kolei już zupełnie inna historia. To wówczas ujawnia się w pełni i rozkwita talent Marii, która w założonym studiu mogła oddać się w pełni pracy i swojej pasji, jaką była rzeźba. „Skrzypek”, jeden z muzyków „Anielskiej orkiestry”, datowany precyzyjnie na 1940 rok, jest jedną z najwcześniejszych jej prac. O popularności owej serii figur świadczyć może chociażby wzmianka, jaka pojawiła się w amerykańskim magazynie „Interiors” już w 1941.



69 †

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Anioł – lalka teatralna do sztuki "Przyszliśmy tu po koledzie..."

papier mâché, tkanina, 50 x 20 x 20 cm
unikat

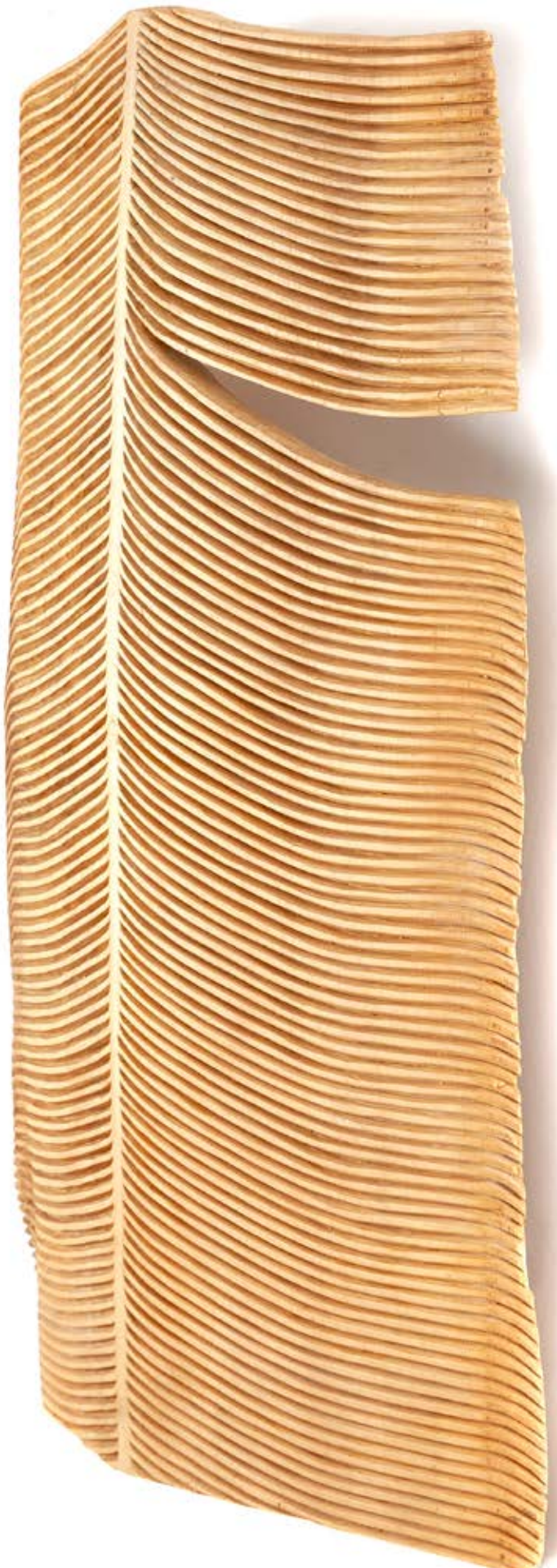
estymacja:
4 000 – 6 000 PLN
1 000 – 1 400 EUR

Kazimierz Mikulski znany jest przede wszystkim jako malarz zafascynowany surre-
alizmem, malujący sceny osadzone w duchu groteski. Warto jednak podkreślić, że
oprócz malarstwa Mikulski zajmował się kolażem, ilustracją oraz czasopismami dla
dzieci, a także realizował filmy animowane oraz sztuki teatralne. Przez ponad trzy
dekady pracował także w Państwowym Teatrze Lalki i Maski „Groteska”, instytucji
założonej przez Zofię i Władysława Jareków. Na potrzeby przedstawień tworzył
scenografie, lalki, kostiumy oraz maski do utworów Brechta, Jerszowa, Różewicza czy
Mrożka.

Kunszt i fantazja artysty szczególnie objawiają się w lalkach i maskach przygotowy-
wanych przez niego przez ponad 30 lat dla przedstawień teatralnych (zrealizowano
ich około 50). Przykładem takich realizacji jest zaprezentowana w katalogu lalka
teatralna anioła do sztuki „Przyszliśmy tu po koledzie”. Łączą one w sobie wszystkie
cechy charakterystyczne dla estetyki Mikulskiego, jak delikatne rysy twarzy, linearne
potraktowanie figury czy duże, bajkowe oczy, które można zaobserwować również
w fizjonomiach bohaterek jego przedstawień na płótnach.

Mikulski od 1938 studiował malarstwo pod kierunkiem Pawła Dąbki i Kazimierza
Sichulskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W czasie okupacji kontynuował
naucę u Fryderyka Pautscha w Kunstgewerbeschule. Po zakończeniu wojny uczył się
w latach 1945-46 aktorstwa i reżyserii w Studiu Dramatycznym przy Teatrze Starym
w Krakowie, jednocześnie w 1945 ukończył Warsztat Filmowy Młodych. Był członkiem
Grupy Krakowskiej, uczestniczył w Wystawach Sztuki Nowoczesnej w Krakowie
i w Warszawie.





70 †

WŁODZIMIERZ CIESIELSKI

1934

Piórko, 2006

drewno, 78 x 41 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: CW | 2006'

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

„W przypadku Włodzimierza Ciesielskiego [ten] ‘długi rozpęd’ zaowocował dojrzałym, indywidualnym stylem i bezkompromisowym doborem form i tematu, ograniczonych tylko świadomie wybranym, podstawowym medium, jakim jest jedno z najszlachetniejszych i najstarszych w historii sztuki tworzyw rzeźbiarskich – drewno. Właśnie ten materiał, pochodzący bezpośrednio ze świata natury ożywionej, jest stałą w twórczości Włodzimierza Ciesielskiego, przy czym artysta korzysta z szerokiego spektrum gatunków rodzimych drzew, których różnorodne naturalne kształty i morfologia nie są obojętne przy wyborze form artystycznych”.

Tanią Ciesielska



71

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu

brąz patynowany, 83 x 30 x 20 cm

estymacja:

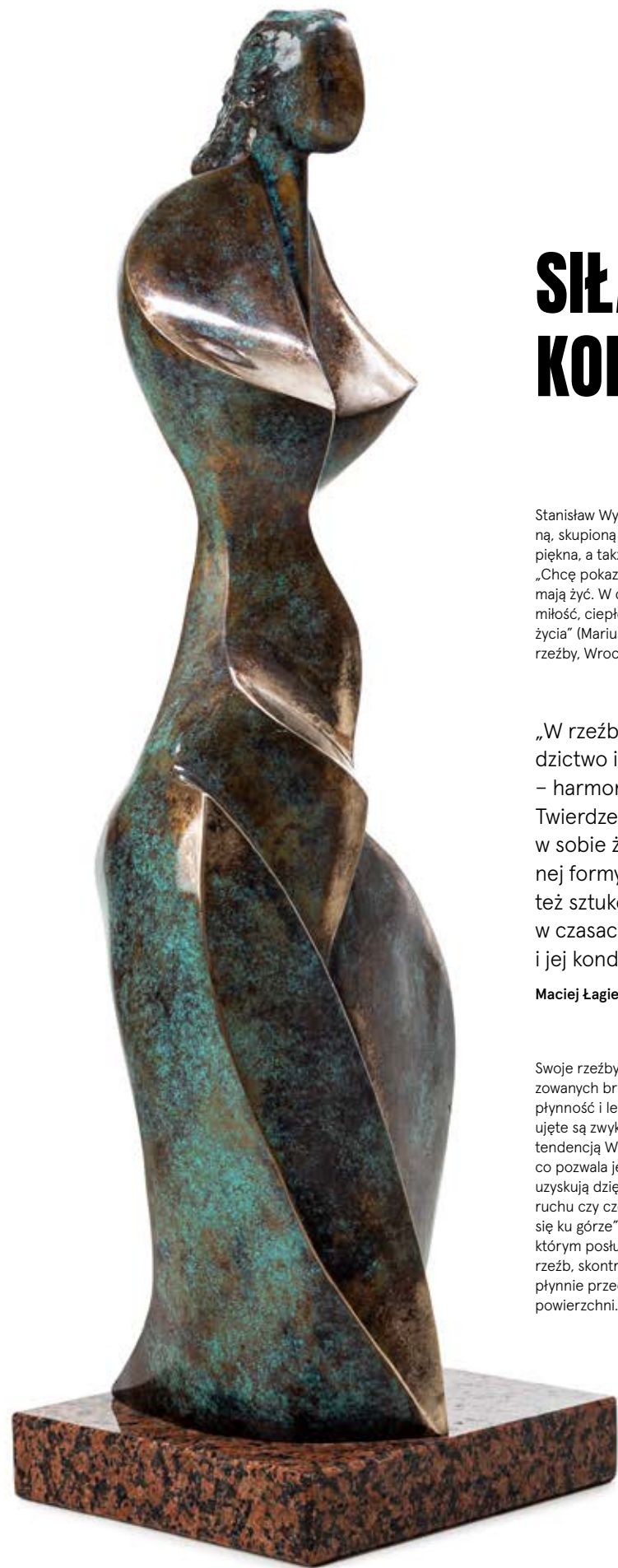
24 000 – 30 000 PLN

5 600 – 7 000 EUR

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

Stanisław Wysocki





SIŁA WITALNA KOBIECEGO CIAŁA

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

„W rzeźbach Stanisława Wysockiego odnaleźć można dzieciństwo i twórczą kontynuację myśli genialnego rzeźbiarza – harmonię rzeźby z otoczeniem, subtelną syntezę formy. Twierdzenie Henry’ego Moore’a, że ‘rzeźba musi mieć w sobie życie, siłę witalną, musi dawać uczucie organicznej formy, określonego patosu i ciepła’ świetnie opisuje też sztukę Stanisława Wysockiego. To szczególnie ważne w czasach, gdy dyskusja nad sensem sztuki współczesnej i jej kondycji rozpala umysły krytyków na całym świecie”.

Maciej Łagiewski

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



72

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2020

brąz patynowany, 51 x 23 x 8 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 8/8 | 2020'
edycja: 8/8

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 400 – 3 500 EUR

„Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyć, pouczać, radzić jak mają żyć. W codziennym życiu dość mają zła i smutku. Chcę pokazać im piękno, miłość, ciepło. A kobiece ciało, fascynujące przez swój idealny kształt, jest apoteozą życia”.

Stanisław Wysocki



73

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923-2010

Akt siedzący, lata 80. XX w.

brąz patynowany, 40 x 43 x 24 cm
sygnowany: 'K. Zieliński'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR





ZAOKRĄGLONE PLECY I NAPIĘTE BIODRA

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

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

Kazimierz Zieliński był rzeźbiarzem o fascynującej biografii. Związany z Gdańskiem rozpoczął studia rzeźbiarskie w 1946 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Równocześnie odbył służbę wojskową w Marynarce Wojennej. Od 1949 był studentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie od 1950 pełnił funkcję asystenta. W tym okresie działał oraz tworzył z dwoma osobistościami świata rzeźbiarskiego – profesorem Tadeuszem Breyerem oraz profesorem Marianem Wnukiem.

Na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych założył Zakład Metalu, gdzie pracował przeszło 30 lat. Artysta zajmował się przede wszystkim rzeźbą, ale współpracował przy projektowaniu architektury, tworzył formy wystawiennicze oraz scenograficzne, projektował medale oraz tablice pamiątkowe.

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



74

IWONA ŁYŚ-DOBRADIN

1958

"Erotyka", 2017

aluminium, stal, 91 x 87 x 35 cm [wymiary z postumentem]

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

Iwona Łyś-Dobradin, „Trzeci wymiar”, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków, 4-18.01.2019

„W jej pracach szybko można zauważyć jak indywidualny, nowoczesny sposób widzenia materii pozwala na unikalne przedstawienia trójwymiarowego świata. Jest to zauważalne szczególnie w rzeźbach torsów, zarówno w tych kameralnych, jak i też tych zaliczanych do ‘małej formy rzeźbiarskiej’. Ponad 35 lat od ukończenia studiów i rozpoczęcia własnej drogi twórczej kontemplowanie i smakowanie świata, następnie przetwarzanie tych doświadczeń na język sztuki rzeźbiarskiej, to swoisty, świetny sposób budowania własnej kreacji twórczej”.

Czesław Dźwigaj



75 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Logo giełdy

brąz patynowany, granit, 43 x 31 x 30 cm

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 400 EUR

„Kamień to ulubiony materiał mistrza, bo często – jak twierdzi – owo święte dzieło natury już samo w sobie, bez niczyjej ingerencji, pełne jest treści. Czasem bardzo długo szuka tego właściwego, do konkretnej rzeźby”.

Katarzyna Siwiec



76 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Pegaz

brąz patynowany, 55 x 22 x 28 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

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

Jerzy Madeyski

Chromy był niezwykle rzeźbiarzem, na którego dorobek składają się monumentalne pomniki, rzeźby plenerowe i niewielkie statuetki czy medale. Pomniki oraz ich projekty stanowią dużą część spuścizny artysty. Wśród najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych realizacji znajduje się m.in. Smok Wawelski usytuowany u stóp Wawelu.

Bronisław Chromy poruszał w swojej twórczości różnorodne zagadnienia. Oprócz tematyki animalistycznej zwracają uwagę realizacje historyczne oraz martyrologiczne. Źródła fascynacji światem natury można doszukiwać się w biografii artysty. Urodził się on w 1925 we wsi Leńcze, co wpłynęło na jego edukację artystyczną, ale jednocześnie uwarściwiło na otaczający go świat roślin i zwierząt. Chromy już od najmłodszych lat interesował się formami przestrzennymi, początkowo strugał w brukwi, a następnie w drewnie. W późniejszej twórczości będą wyróżniać go odporność na mody artystyczne oraz niezwykle bogata wyobraźnia i kreatywny sposób podejścia do sztuki. Chromy jednak nie odtwarza znanej mu tak dobrze z młodości lat natury i jej elementów. Animalistyczne realizacje rzeźbiarza pełne są surrealistycznych i fantastycznych modyfikacji.

Dopiero po zakończeniu wojny twórca miał możliwość podjęcia edukacji artystycznej i rozwinięcie warsztatu. Rzeźbiarz trafił m.in. do Artystycznej Odlewni Metali Franciszka Tieslera. Niedługo potem został uczniem Xawerego Dunikowskiego, pod którego czujnym okiem szlifował warsztat.



77 †

IGOR MITORAJ

1944-2014

"Cuirasse II"

kamień, brąz patynowany, 13 x 8 x 5 cm
sygnowany: 'MITORAJ'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony autorski certyfikat

„Nie jestem filozofem, jestem rzeźbiarzem. Dla mnie piękno jest czymś, co pozwala marzyć, ale wiem, że ma w sobie znacznie więcej siły niż marzenie. To ideał, mrzonka-zagadka, jak mówił Fiodor Dostojewski”.

Igor Mitoraj



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 dodat-kowe 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 wy-stawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja
Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wska-zówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji od-nośnie 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 sprze-dającego. 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 zosta-ję 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 ra-mach 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 nego-cjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wyl-icytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży docho-dzi do skutku. Jeżeli negocjacja nie przyniosła 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 gwaran-cyjnej 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 gwaran-cyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprze-dany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypad-kach 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 infor-macji 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 trwa-nia 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 za-wodowo 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 przekracza-jącym 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 pokrew-nych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Eu-ropejskiej 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 wyl-icytowanej przekroczy 100 EUR.

☒ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
☐ – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
☒ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazu-ję 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 li-cytującym, 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 urzą-dzeń 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 licy-tacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczest-nika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe 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 przebicia) 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 uchybieniaw 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, t.j. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA, c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez 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 dokozy starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował 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 zaofferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny. 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass". 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny. 5) Licytujący, który zaofferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą 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 ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

AUTORZY TEKSTÓW

Paulina Broll poz. 10, 52, 55
Dziewicki Tomasz poz. 18
Kolanowska Martyna poz. 14
Wiktor Komorowski poz. 8
Agata Matusielańska poz. 1, 6, 7, 9, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 36, 44, 48 (red.), 50, 56 (red.), 59, 60 (red.), 62, 64, 69 (red.), 71, 73, 76 (red.)
Maria Markowska poz. 19, 63
Dorota Monkiewicz poz. 51
Kamila Pogorzelska poz. 13
Skwarek Małgorzata poz. 15, 16, 17 (red.), 20, 40, 41, 67
Szarek Michał poz. 12, 38, 42, 43, 68
Katarzyna Szczęsna poz. 22
Katarzyna Żebrowska 34, 37, 45

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 11 KWIETNIA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Poz. 6 18.05.1998 Warszawa Zacheta – Alina Szapocznikow – Wystawa / fot. Wojciech Duszenko, Agencja Wyborcza.pl

Poz. 7 Alina Szapocznikow w pracowni, lata 60. / fot. Marek Karewicz East News

Poz. 8 Magdalena Abakanowicz przy pracy, Włochy ok. 1986 / fot. Artur Starewicz East News

Poz. 12 Franz von Stuck, Walcząca Amazonka, 1897, Lenbachhaus w Monachium / Wikimedia Commons

Franz von Stuck, Ranny centaur, ok. 1890, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku Monachium / Wikimedia Commons

Poz. 16 Franciszek Strynkeiwicz w pracowni / Franciszek Strynkiewicz, Wystawa rzeźby, Warszawa 1956, s. 1

Poz. 17 Franz von Stuck, Salome / Wikimedia Commons

Aubrey Beardsley, Salome / Wikimedia Commons

Poz. 18 Henryk Smuczyński, Kazimierz Piotrowski oraz rektor Uniwersytetu Poznańskiego Stanisław Runge / NAC online

Poz. 22 Tadeusz Łodziana w pracowni / fot. dzięki uprzejmości

Galerii Dyląg

Poz. 26 Marek Bimer, Przybysz V / fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 30 Jerzy Nowakowski w studiu / fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 31 Krystyna Nowakowska w studiu / fot. dzięki uprzejmości artystki

Poz. 32 Grzegorz Gwiazda / fot. Marcin Koniak

„Bad Fruit” na wystawie w Museum Europeo de Art Moderno, 20217 / fot. Dani Roviera, dzięki uprzejmości artysty

Poz. 41 Janina Reichert-Toth w pracowni / fot. dzięki uprzejmości

Galerii Dyląg

Poz. 43 Warszawa, pomnik Mickiewicza / Polona

Cyprian Godebski / Wikimedia Commons

Poz. 47 Henryk Musiałowicz w pracowni w Cierńszy / fot. Jacek Kucharczyk, dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

Poz. 51 Tamara Berdowska/ fot. dzięki uprzejmości artystki

Poz. 54 Miłosz Flis w pracowni / fot. dzięki uprzejmości artysty

Poz. 74 Kazimierz Zieliński / fot. dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 6 Alina Szapocznikow, “Lampe–bouche (Usta iluminowane I)”, 1968

okładka II–strona 1 poz. 17 Magdalena Abakanowicz, Trzy figury z serii “Figury stojące tyłem” 1986

strony 2–3 poz. 23 Zofia Wolska, Nike

strony 4–5 poz. 13, Xawery Dunikowski „Madonna”

strony 6–7 poz. 54, Kate Lipecky, „Roślina”

strona 8 poz. 12 Franz von Stuck, „Amazonka na koniu”, po 1897

strona 14 poz. 14 „Szkoła Zakopiańska”, Alegoria wiosny

strona 253 poz. 17 Wojciech Durek, Salome z głową Jana Chrzciiciela 1929

strony 254–255 poz. 21 Tadeusz Łodziana, „Leżąca”

strona 256 poz. 45 Wojtek Pustoła, „Bez tytułu 20a”

okładka III poz. 7 Alina Szapocznikow, “Garnek I (Głowa)” 1956

okładka IV poz. 9 Magdalena Abakanowicz, “Duży” 2010

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka







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

DESA.PL