

DESA
UNICUM



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 23 PAŹDZIERNIKA 2024 WARSZAWA









RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 23 PAŹDZIERNIKA 2024

CZAS AUKCJI
23 października 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
9 – 23 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

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

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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



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 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
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KUŚ
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



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



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



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.janiszewska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 16–20	Laszczka Konstanty 31–32
Bałka Mirosław 22	Lewiński Jakub 52
Boss-Gostawski Julian 60	Łodziana Tadeusz 41
Bourdelle Antoine 23	Łopuszański Jerzy 37
Broniewska Janina 28	Mitoraj Igor 69–73
Burzec Henryk 34	Musiałowicz Henryk 59
Chromy Bronisław 61–62	Myjak Adam 43
Cybińska Krystyna 63–64	Nowakowska Krystyna 45
Dalí Salvador 39–40	Nowakowski Jerzy 44
Dobkowski Jan 67	Pniewska Barbara 55
Dunikowski Xawery 26–27	Rząsa Antoni 7
Falender Barbara 13	Sekutowicz-Raynoch Anna 32
Galica Józef 51	Sierpiński Marek 57
Gąsienica-Szostak Marta 9	Strumiłło Andrzej 42
Górna Katarzyna Górna 15	Szapocznikow Alina 12
Guyski Marceli 33	„Szkoła Zakopiańska” 1–4
Hasior Władysław 8	Szostak Karol 10
Henneman Jeroen 54	Szwarc Marek 36
Jarnuszkiewicz Jerzy 50	Szymanowski Wacław 29
Kenar Antoni 6	Ślusarczyk Jan 35
Kobro Katarzyna 11	Tomaszewski Henryk Albin 66
Kozakiewicz Jarosław 56	Vasarely Victor 68
Kuczyńska Maria Teresa 14	Winiarski Ryszard 21
Kudlicka Marlena 53	Wysocki Stanisław 48–49
Kujawska Aleksandra 65	Zamoyski August 5
Lambert-Rucki Jean 24–25, 38	Zieliński Kazimierz 46–47

1

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Łasiczka, 1933

brzost (wiąz górski), 13 x 13 x 7 cm
opisany na podstawie: 'SW 19/33'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

Styl „szkoły zakopiańskiej” stanowi kluczowe miejsce w historii rzeźby i definicji polskiego art déco oraz „stylu narodowego” za sprawą sukcesu na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925. Realizacje uczniów ze Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem zostały odznaczone obok Szczepkowskiego i Stryeńskiej nagrodą Grand Prix paryskiej wystawy. Fakt ten w pełni podkreśla niezwykle zasługi, dzisiaj często anonimowych twórców, którzy przyczynili się do międzynarodowego sukcesu kubizującej, ale tkwiącej w podhalańskim prymitywizmie stylu dwudziestolecia międzywojennego w Polsce.

Drewno było materiałem, w którym najpełniej mógł się odcisnąć charakter tworzącego te prace ludu. W polskim XX-leciu międzywojennym przypisywano mu, w kontekście artystycznym, właściwości niemal magiczne. To drzewa, wyrastające z rodzimej ziemi, wydawały się predestynowane do „mówienia” o niej. Przy czym Podhale traktowano jako przyczółek polskości, miejsce nieskażone kosmopolitycznymi wpływami.

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



2

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Anioł

brzost (wiąz górski), 24,5 x 8 x 10,5 cm
opisany u dołu: 'DZIDONOWI - PASTOR'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 400 EUR

„Wszędzie czuć osobisty twórczy wysiłek. Wieje z tych prac życie i rozumna kontynuacja tradycji! (...) Pobieżny krytyk, zaszokowany nieoczekiwanym skarbem rzetelnych wartości tych utworów, gotów przypuścić, iż są one raczej wynikiem twórczej konstytucji artystycznej samego Stryjeńskiego, a tym samym wykonanymi ręką uczniów własnymi jego pomysłami., lub może posądzić uczniów o oparcie się na jakichś obcych wzorach. Otóż wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby móc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości. (...) kopiowanie zastąpiła twórczość. Równie niestuszny byłby zarzut czerpania z wzorów, reprodukcji itp. Żaden z uczniów nie miał w ręku niczego podobnego, w życiu swym o żadnych ,izmach' nie słyszał. Sam dla siebie musi być otwartą księgą i z niej musi czytać”.

Jerzy Dobrzycki, *Na Nowych Drogach*, „Świat” 1924, s. 6-7





3

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Tańcząca

brzost (wiąz górski), 51 x 17 x 12 cm

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 500 EUR





HALNYM WYRZEŹBIONE

Krąg twórców związanych ze Szkołą Zakopiańską stanowi w polskiej historii sztuki zupełnie osobny i wyjątkowy rozdział. Złożona struktura prac powstających w tym środowisku pozwala dzisiaj na wskazanie różnorodnych inspiracji, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się tego artystycznego fenomenu. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest wprawdzie 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. W kompozycjach rzeźbiarskich odnajdujemy bowiem dwie zasadnicze kwestie – silny związek z naturą, jak również mocno wyczuwalne pierwiastki rozwijających się prężnie nurtów awangardowych, co prowadzi do osobliwego mariażu stylistycznego.

Owo powiązanie z naturą wyraża się w rzeźbach Szkoły Zakopiańskiej głównie poprzez wykorzystany materiał – drewno. Twórcy ci kładli duży nacisk na pracę ludzkich rąk. Sama szkoła i system pracy w niej zorganizowany o wiele bardziej przypominał działalność cechu czy warsztatu, w którym artyści – rzemieślnicy napędzali się wzajemnie i inspirowali. Każda z rzeźb była absolutnym unikatem. Owszem poszczególne motywy i kompozycje powielane były przez różnych twórców, ale zawsze z niezwykle indywidualnym podejściem do samej formy. Wydaje się, że istota tych rozważań zawarta została w wypowiedzi Mariana Piechala, który w epoce tak mówił o formach artystów zakopiańskich: „Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem. Kamień, brąz i glina oddają ideę twórczą artysty w czystej jej postaci, w tym, co Baudelaire nazywał 'le rôle divin de la sculpture', nie dodając do niej nic od siebie, a tylko utrwalając ją sobą na wartość statyczną, na monument mniej lub bardziej trwały. Inaczej jest z drzewem. Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych” (Marian Piechal, Estetyka rzeźby drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany”, 1936, pólr. II, s. 713–714).

Należy jednocześnie pamiętać, że okres dwudziestolecia międzywojennego to czas wspaniałego rozwoju zakopiańskiej kolonii artystycznej. To miasteczko leżące u podnóża Tatr odkryte zostało już w XIX stuleciu, a dla artystów młodopolskich stanowiło nieprzebrane źródło inspiracji. Jednakże dopiero w latach 20. i 30. XX wieku stało się niezaprzeczalnym centrum polskiej kultury i sztuki. To tutaj rozkwiwały awangardowe nurty, które w specyficzny i pełny osobliwości sposób łączyły się z zakopiańską ludowością. Na Podhalę przyjeżdżała chociażby Zofia Stryjeńska, Rafał Małczewski czy Witkacy. To zapewne pod ich wpływem, jak również dzięki nowinkom płynącym z zachodu Europy, twórcy zakopiańscy przemycali w swoich pracach refleksy sztuki nowoczesnej. Owe inspiracje znakomicie widoczne są w prezentowanej w katalogu postaci tańczącej. Uderza w niej niezwykle zdynamizowana struktura zbudowana poprzez nakładające się na siebie formy, szczególnie widoczne w opracowaniu partii tylnej. Właśnie tam zauważyć można zagadkową płataninę kształtów przenikających się wzajemnie i przywodzących na myśl najwybitniejsze dokonania kubitów czy futurystów znanych być może w owych kręgach dzięki dokonaniom polskich formistów.





4

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Pasterka

drewno, 32 x 9,5 x 7,5 cm

opisany na papierowej etykiecie: 'Jan Szczepkowski'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 200 EUR

Krąg twórców związanych ze Szkołą Zakopiańską stanowi w polskiej historii sztuki zupełnie osobny i wyjątkowy rozdział. Złożona struktura prac powstających w tym środowisku pozwala dzisiaj na wskazanie różnorodnych inspiracji, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się tego artystycznego fenomenu. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest wprawdzie 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. W kompozycjach rzeźbiarskich odnajdujemy bowiem dwie zasadnicze kwestie – silny związek z naturą, jak również mocno wyczuwalne pierwiastki rozwijających się prężnie nurtów awangardowych, co prowadzi do osobliwego mariażu stylistycznego.



5 †

AUGUST ZAMOYSKI

1893-1970

Ich dwoje ("Zbójnicki"), 1921

gips patynowany, 27 x 24,5 x 14 cm

estymacja:

200 000 – 280 000 PLN

46 300 – 64 900 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, czerwiec 2009

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Por.:

August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, katalog wystawy, red. Anna Lipa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019, poz. 17, s. 473 (il.)

Zofia Kossakowska-Szanajca, Formizm Augusta Zamoyskiego. „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, nr 1, s. 76 (il. 9)

Zofia Kossakowska-Szanajca, August Zamoyski, Warszawa 1974, poz. kat. 45, s. 33-34

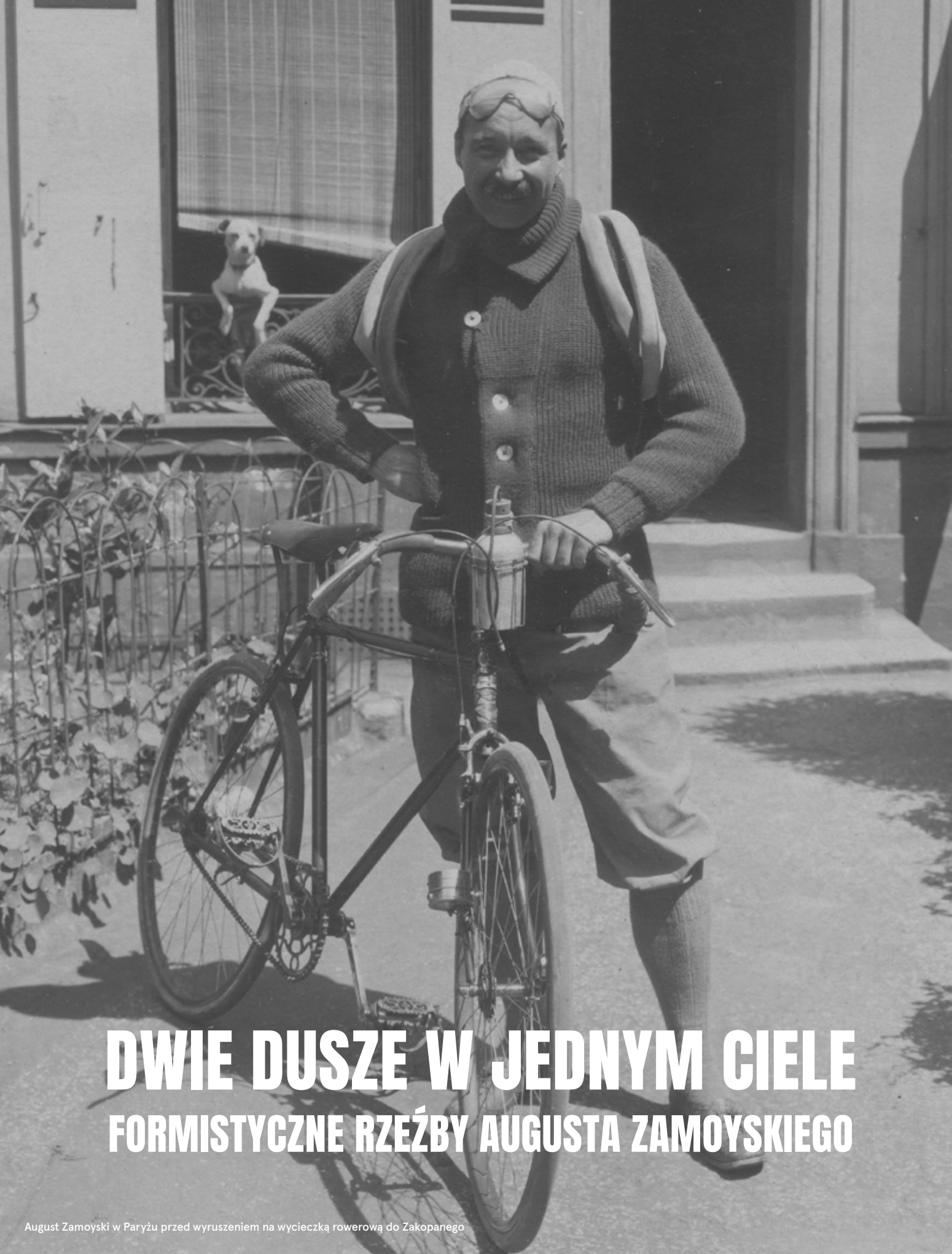
„Poezja” 1968, nr 1, s. 5

Bolesław Bielawski, Rzeźba formistyczna w: Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce, Wrocław 1966, s. 177 (il. 41)

L’Art polonais, Catalogue de l’exposition au Palais des Beaus-Arts, Bruksela 1928-1929, s. 127

„Ilustracja” 1925, nr 29, s. 8





August Zamoyski w swojej pracowni w Paryżu

„Z Witkacym od razu poczułem wspólnotę głęboką i radosną – ale i tragiczną. Postanowiłem natychmiast przeprowadzić się z Wiednia do Zakopanego i to li tylko dlatego, że obaj staliśmy się nieodłącznymi. Wnet zwinąłem dopiero co z trudem zdobytą pracownię we Wiedniu, przy pomocy matki Mickenbruna (szampiona narciarskiego) urządziłem sobie pracownię na Skibówkach w domu Jasia Walczaka – i zaczęliśmy z Witkacym filozofować dniami i nocami, budując formizm i oddychając ‘zakopianiną’ po uszy. Nie trwało to dłużej niż parę tygodni i cała nasza siódemka przyszłych formistów skreśliła się wkoło Zakopanego i jak opiłki stali obsiadła magnes pod Trzaską i Karpowiczem (...).”

August Zamoyski, Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu, „Poezja”, 1968, nr 1, s. 26–27

W biografii jednej z najważniejszych polskich rzeźbiarzy XX stulecia nieodłącznie obecny jest element skandalu, zarówno artystycznego, jak i towarzyskiego. August Zamoyski dorastał w majątku rodzinnym w Jabłoniu na Lubelszczyźnie, gdzie jako dziecko zainteresował się rzeźbą. Studiował prawo oraz ekonomię we Fryburgu i Heidelbergu. W trakcie I wojny światowej dostał się do niewoli, od 1916 roku przebywał w Berlinie, gdzie pracował jako kamieniarz. W tym czasie również studiował oraz nauczał w berlińskiej Kunstgewerbeschule. Podejmował pierwsze dojrzałe próby artystyczne w kontakcie z awangardowym środowiskiem ekspresjonizmu niemieckiego. Poznał Stanisława Przybyszewskiego, który wprowadził go w krąg Jerzego Hulewicz, redaktora poznańskiego czasopisma ekspresjonistycznego „Zdrój”. Podczas pobytu w Niemczech poznał słynną nowoczesną tancerkę Ritę Sacchetto. Mimo że ich znajomości towarzyszyła aura skandalu, para pobrała się w 1917 roku w Wiedniu. W sierpniu 1918 roku Zamoyscy kupili

dom w Zakopanem, gdzie osiedli na stałe. Stali się częścią awangardowego kręgu zgromadzonego wokół Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Szymanowskiego czy Jerzego Rytarda. Zamoyski zaangażował się działalność Ekspresjonistów Polskich (Formistów), którzy tworzyli między Krakowem a Zakopanem. Rzeźbiarz w 1920 wyjechał do Nowego Jorku, a od 1923 roku mieszkał głównie we Francji. W Zakopanem posiadał natomiast cały czas pracownię. Zamoyscy mieszkali w Zakopanem na Skibówkach. Ich willa stała się jednym z ważniejszych salonów zakopiańskiej bohemy oraz miejscem „orgii”, tak silnie związanych z biografią Witkacego oraz opisanych przez Rafała Malczewskiego we wspomnieniowej książce „Pepek świata”. Artysta, co było wyrazem ducha epoki, uprawiał sztukę, lecz również sport. Był zapalonym narciarzem (jako członek Sekcji Narciarskiej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego osiągał sukcesy na arenie polskiej i międzynarodowej), alpinistą, pływakiem i kolarzem. Do legendy przeszła jego wycieczka rowe-

DWIE DUSZE W JEDNYM CIELE

FORMISTYCZNE RZEŹBY AUGUSTA ZAMOYSKIEGO

August Zamoyski w Paryżu przed wyruszeniem na wycieczkę rowerową do Zakopanego



August Zamoyski wjeżdża do Zakopanego po zakończeniu wycieczki rowerowej Paryż – Zakopane

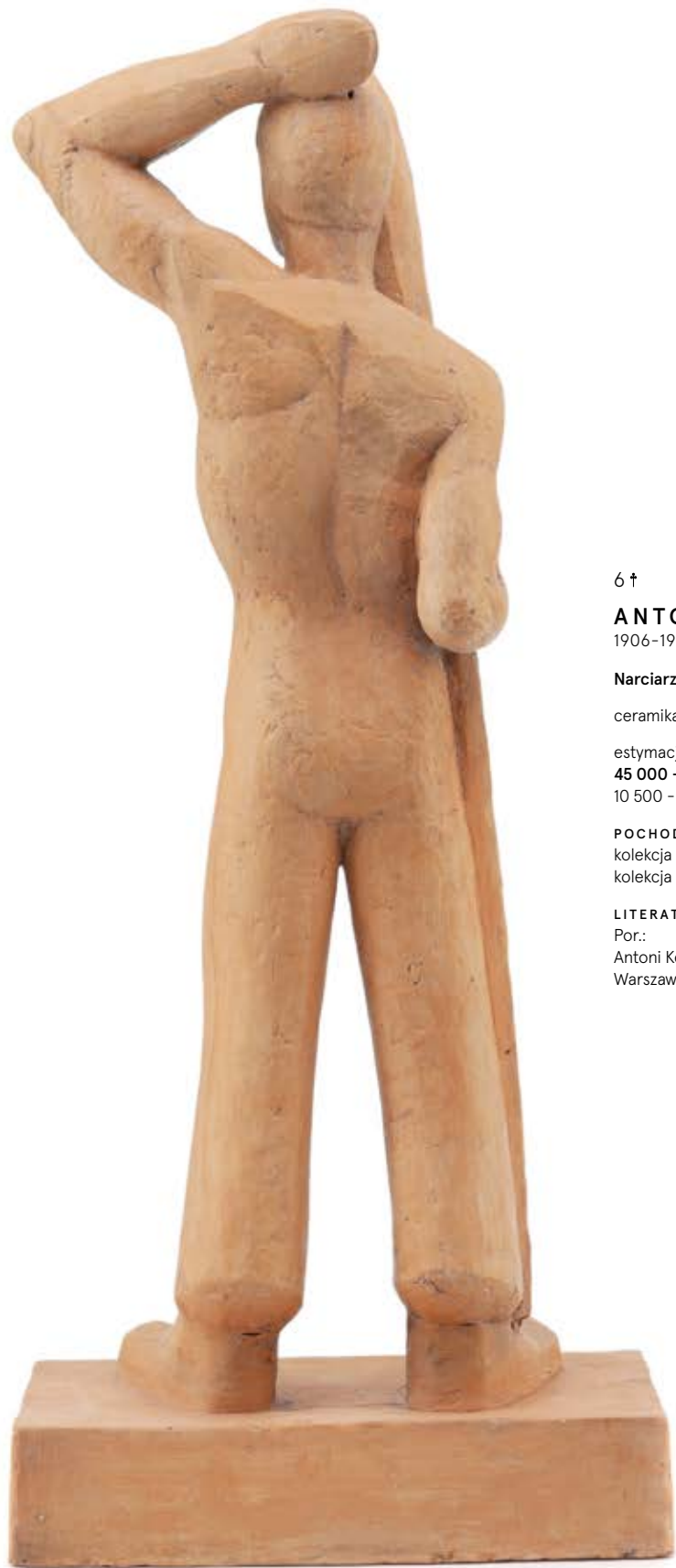
rowa. W 1925 roku założył się z argentyńskim milionerem, że w 21 dni dotrze jednośladem z Paryża do Zakopanego. Jego eskapada była szeroko komentowana w prasie, a w Zakopanem witął już rzeźbiarza rozentuzjasmowany tłum. Podobnie jak w biografii wielu współczesnych twórców, sport mieszał się z awangardą życiową i towarzyską.

Prezentowane dzieło „Ich dwoje” pochodzi z formistycznego, zakopiańskiego okresu twórczości Zamoyskiego. Praca należy do serii gipsowych i drewnianych rzeźb pod tym samym tytułem, w których artysta w wysoce syntetycznych formach przedstawiał splecione w uścisku czy tańcu postaci. Zarysy sylwetek są ledwo czytelne: artysta zbliża się tutaj do formy czystej, prawie abstrakcyjnej. Podtytuł prezentowanej rzeźby nawiązuje do ludowego tańca górali, który stał inspiracją dla wielu prac graficznych Władysława Skoczylasa. Inspirowana dynamizmem podhalańskiego tańca jawnie koresponduje z najnowszymi tendencjami sztuki awangardowej – na czele z włoskim futuryzmem – które Zamoyski poznał poprzez berlińską scenę artystyczną. Pociągłe formy rzeźb Zamoyskiego z serii „Ich dwoje” były porównywane przez Witkacego, najbliższego zakopiańskiego towarzysza artysty, do aktu seksualnego. Zamoyski pozostawał pod silnym wpływem filozofii Witkiewicza, a w jego formistycznych rzeźbach echem odbija się teoria „czystej formy” wyrażona przez Witkacego we „Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze i Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie” („Skamander” 1920–21). Witkacy postulował twórczość zupełnie autonomiczną, oderwaną od realizmu i kształtowaną jedynie przez kryteria artystyczne. W środowisku zakopiańskiej bohemy, zgodnie z postulatami awangardowymi, życie zostało wyniesione do rangi sztuki. Ten problem ironicznie naświetlał Witkacy w swoich pismach dotyczących „demonizmu” Zakopanego. W ustępach dotyczących życia uczuciowego pod wpływem specyficznie tatrzańskiego narkotyku, „zakopianiny” uchwytny jest refleks plastycznej metafory rzeźb Zamoyskiego: „Jak można mówić o czymś tak tajemniczym i potwornym, co łączy w Zakopanem dwie, dusze, a nawet ciała, w terminach tak wulgarnych jak miłość n. p.? Jak można profanować tak szalone misterium, jakim jest połączenie się dwojga istot w zakopiańskich wymiarach?” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego, „Echo Tatrzańskie” 1919, za: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Varia, oprac. Janusz Degler, Warszawa 2019, s. 29).

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

„Seria Ich dwoje to poszukiwanie owej „czystej formy” będącej wspólnym – może jedynym – celem dążeń wszystkich formistów. Na pozór i Zamoyski traktował temat jako pretekst do czysto formalnych rozwiązań. W serii tej jednak daje się odnaleźć problem, który bodaj po raz pierwszy zaprezentował Zamoyski w Sansarze (1916–17 Berlin). Temat ten, zaczerpnięty z filozofii hinduskiej, urokowi której ulegała już Młoda Polska, owo „przechodzenie”, niemożność wyzwolenia się, „zaplątanie przeciwnościami w najszlachetniejszych porywach”, owa męka niemożności i beznadziejna próba wyrwania się, „ulecenia” zafrapowała Zamoyskiego. Dał jej dynamiczny, pełen ekspresji wyraz w poplątanych, na wpół ludzkich, na wpół roślinnych kształtach, przechodzących jedno w drugie, wątlými ramionami jak gałęźmy pnące się uparcie ku górze, z przechyloną w męce głową, a wrośniętymi tak mocno, tak zespolonych z ziemią napiętymi wysiłkiem dźwigania atletycznymi nogami. Przenikanie się form ma sens głębszy, niż zewnętrzne ich ujęcie – to nie igraszka form, ale próby wyrażenia „dramatu ludzkości” w jej nieustannym beznadziejnym pragnieniu złączenia się, porozumienia wzajemnego, ucieczki w erotyzm w nadziei zatracenia się i odnalezienia. W większości tych kompozycji artysta problem ten starał się wyrazić poprzez formy poplątane – formes enlacees, przenikające się i jednocześnie walczące ze sobą, formy łączące w sobie wyrafinowanie i prymitywizm”.

Zofia Kossakowska-Szanajca, Formizm Augusta Zamoyskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, nr 1, ss. 77–76



6 †

ANTONI KENAR

1906–1959

Narciarz, około 1930

ceramika, 61 x 26 x 15 cm

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja fotografa Karola Pęcherskiego (1885 – 1951)

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Por.:

Antoni Kenar 1906–1959, koncepcja i oprac. Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 62 (il.), 155 (spis)





OLIMPIADA, WARSZAWA I ZAKOPANE ANTONI KENAR I RZEŻBA SPORTOWA

„Aktywność sportowa cieszyła się popularnością w odrodzonym po 1918 r. państwie, gdyż istniała w narodzie niezwykle intensywna potrzeba oddechu, odnowy, także fizycznej, po zaborach i wojnie. Sport postrzegano jako szansę odrodzenia biologicznego oraz gwaranta sprawnego żołnierza, potrzebnego wobec niepewnej sytuacji politycznej i zagrożenia ze strony byłych zaborców. Kultura fizyczna wraz z kulturą duchową stanowiły dla polskiego społeczeństwa źródło dumy i radości. W II Rzeczypospolitej sport uprawiali niemal wszyscy, bez względu na pochodzenie, wykształcenie czy wykonywany zawód”. (Michał Mazurkiewicz, Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonesans, [w:] Acta Universitatis Wratislaviensis, No 3772 Literatura i Kultura Popularna XXII, Wrocław 2016). Popularność tematu sportu wiązała się również z profilem działalności pracowni prof. Breyera, gdy tematyka sportowa stała się częścią nowej ikonografii. Fenomenem wśród artystów były również konkursy dla artystów organizowane równoległe do igrzysk sportowych. „Bodźcem skłaniającym młodych artystów do zajęcia się tą tematyką były wystawy sportowe w latach 1928, 1931 i 1936, związane z kwalifikacją prac na igrzyska olimpijskie. Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę, że to właśnie w rzeźbie znaleziono najlepsze rozwiązania plastyczne dla przedstawienia sportu. Recenzent wystawy poprzedzającej olimpiadę w Berlinie pisał: Złe wyniki malarstwa i nijakie grafiki wynagradza dobra rzeźba. Nie wszystkie wprawdzie dzieła wystawione odpowiadają celowi, jaki tkwi w idei olimpiad, ale poziom artystyczny tych prac jest nieporównanie wyższy od sąsiadującego z nimi malarstwa. To pewne, że polska rzeźba znacznie żywiej i doskonalej reaguje na sport niż malarstwo i grafika. Dzięki istocie swej sztuki rzeźbiarze zwrócili przede wszystkim uwagę na piękno kształtu i ruchu. Ich modele są nie tylko w dobrej formie sportowej, lecz także w dobrej formie artystycznej. Jest to niewątpliwie triumf pracowni rzeźbiarskiej profesora Breyera, który nadał ton współczesnej młodej rzeźbie warszawskiej. (...) Nie wiem, jak poradzą sobie sędziowie wybierający w iPs-ie dzieła przeznaczone na Olimpiadę. Możliwe, że zredukują pokazy malarskie do kilku obrazów, a reprezentację sztuki polskiej oddadzą niemal wyłącznie rzeźbie”. (Zadanie: forma Pracownia profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1923–1939, Warszawa 2023, s. 90). Być może znakomita jakość prac rzeźbiarskich poświęconych sportowi wynika z tego, że wielu studentów uprawiało zawodowo sport. Do najznamienitszych amatorów ćwiczeń z pracowni Breyera należał Antoni Kenar. Artysta przełomowy dla polskiej rzeźby urodził się w Iwoniczu-Zdroju w 1906. Jego ojciec Szymon pracował jako robotnik, matka Franciszka była pokojówką na dworze hrabiów Żałuskich. W 1921 znalazł się w Zakopanem, aby uczyć się w tamtejszej Szkole Przemysłu Drzewnego. Pierwszą klasę kończył za dyrektury Stanisława Barabasa, na drugą klasę przypadł przyjazd Karola Stryjeńskiego, który niebawem dokonał głośnej reformy instytucji. „Stosunek Kenara do Stryjeńskiego przerodził się niebawem w synowskie przywiązanie, a bliskie wzajemne kontakty trwały bez mała dziesięć lat, aż do śmierci Stryjeńskiego w 1932. Jak czeladnik u majstra, tak Kenar wychował się w aurze pięknej osobowości, domu i entuzjastycznej działalności Stryjeńskiego. Zaczynał od rąbania drewna i bawienia dzieci „majstra”, był chłopcem na posyłki, pomagał w organizowaniu imprez sportowych i artystycznych oraz w wykonywaniu

realizacji architektonicznych, znał rodzinę i przyjaciół. Wyróżnienie to zawdzięczał z pewnością podkreślanej przez wszystkie relacje odkrywcej intuicji „majstra”, który nieomylnie wyczuwał iskerki talentu i wartości osobowe młodych ludzi. Ponadto łączyła ich wspólna pasja i namiętność do Tatr i góralszczyzny, u Stryjeńskiego przefiltrowana przez witkiewiczowskie młodopolskie tradycje kulturowe, u Kenara jako bezpośrednia i czysta reakcja wiejskiego chłopca z Rzeszowszczyzny, który znalazł się nagle „we świecie”. A Zakopane było wówczas „pępkiem świata” – wedle określenia Rafała Malczewskiego. Kenar wskoczył weń lekką stopą, podobnie jak harnaś u Szymanowskiego – przez okno, bo z wysokości Tatr”. (Halina Kenarowa, Artysta i człowiek, [w:] Antoni Kenar 1906–1959, [oprac.] Urszula Kenar, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2006, s. 31). Podczas pobytu w Zakopanem zapalał miłością do gór i taternictwa. Z relacji przyjaciół wynika, iż był niezwykle sprawnym taternikiem, lecz bardziej niż brawurowe przejścia cenił podążanie własnym szlakiem. Już wówczas uwidaczniała się wielka niezależność jego charakteru.

Kenara od dawna interesował temat sportu, którego był również wielkim entuzjastą. Nie tylko nurty programowe II Rzeczypospolitej wyznaczały ulubione przez rzeźbiarza tematy, ale również osobiste namiętności. „Narciarstwem i miłością do gór zaraził się w Zakopanem, od swych nauczycieli, Stanisława Barabasa i Karola Stryjeńskiego. Już jako chłopak samodzielnie chodził po górach i uczestniczył w narciarskich wędrowniach. Właściwie nigdy nie traktował sportu wyczynowo, raczej bezinteresownie, z pasją. Sport w twórczości Kenara był sprawą głęboko osobistą, a jego indywidualne przeżycie, powiązane z klimatem i tendencjami lat 30., propagującymi tężyźnię fizyczną, znalazło odbicie także w innych realizacjach rzeźbiarskich. Łącznikiem między sportem a sztuką stały się też „obozy Stryjeńskiego”, organizowane od 1933 roku przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego (PUWFIPW) dla uczczenia pamięci profesora, który zapoczątkował tę ideę”. (Zofia Dubowska-Grynberg, [w:] Antoni Kenar 1906–1959, [oprac.] Urszula Kenar, Warszawa 2006, s. 429–430).

Najbardziej znaną i nagrodzoną kompozycją sportową była figura hokeisty przygotowana na wystawę „Sport w sztuce” w Instytucie Propagandy Sztuki. Kolejną znaną rzeźbą o tematyce sportowej jest prezentowany w katalogu ceramiczny „Narciarz”. W charakterystyczny dla Kenara sposób, posługując się repertuarem, obłych, syntetycznych form, stworzył hieratyczną figurę narciarza. Poza sportowca, trzymającego w dłoni narty wydaje się momentem triumfu mężczyzny, który odbiera gratulacje po zwycięskim zjeździe. Ceramiczna wersja prezentowana w katalogu jest tożsama z gipsem, który został zniszczony podczas wojny, a zachował się jedynie na archiwalnej fotografii. Pochodziła ona z czasu, kiedy Kenar stworzył nagrodzonego hokeistę na konkurs olimpijski. Oprócz prezentowanego „Narciarza” oraz wersji kompozycji z wyciskiem „Ładu”, datowanej na 1930 rok, z czasów studiów na Akademii Kenara nie zachowała się żadna realizacja. Prezentowany „Narciarz” został odnaleziony w kolekcji fotografa Karola Pęcherskiego, autora dokumentacji stanu zachowania warszawskich kamienic tuż po II wojnie.

7 ↑

ANTONI RZAŚA

1919–1980

"Pokora II" z cyklu "Krzyże", 1964–66

drewno, metal, 136 x 38 x 17 cm
opisany wtórnice na odwrociu: 'AR | IV 1965'

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

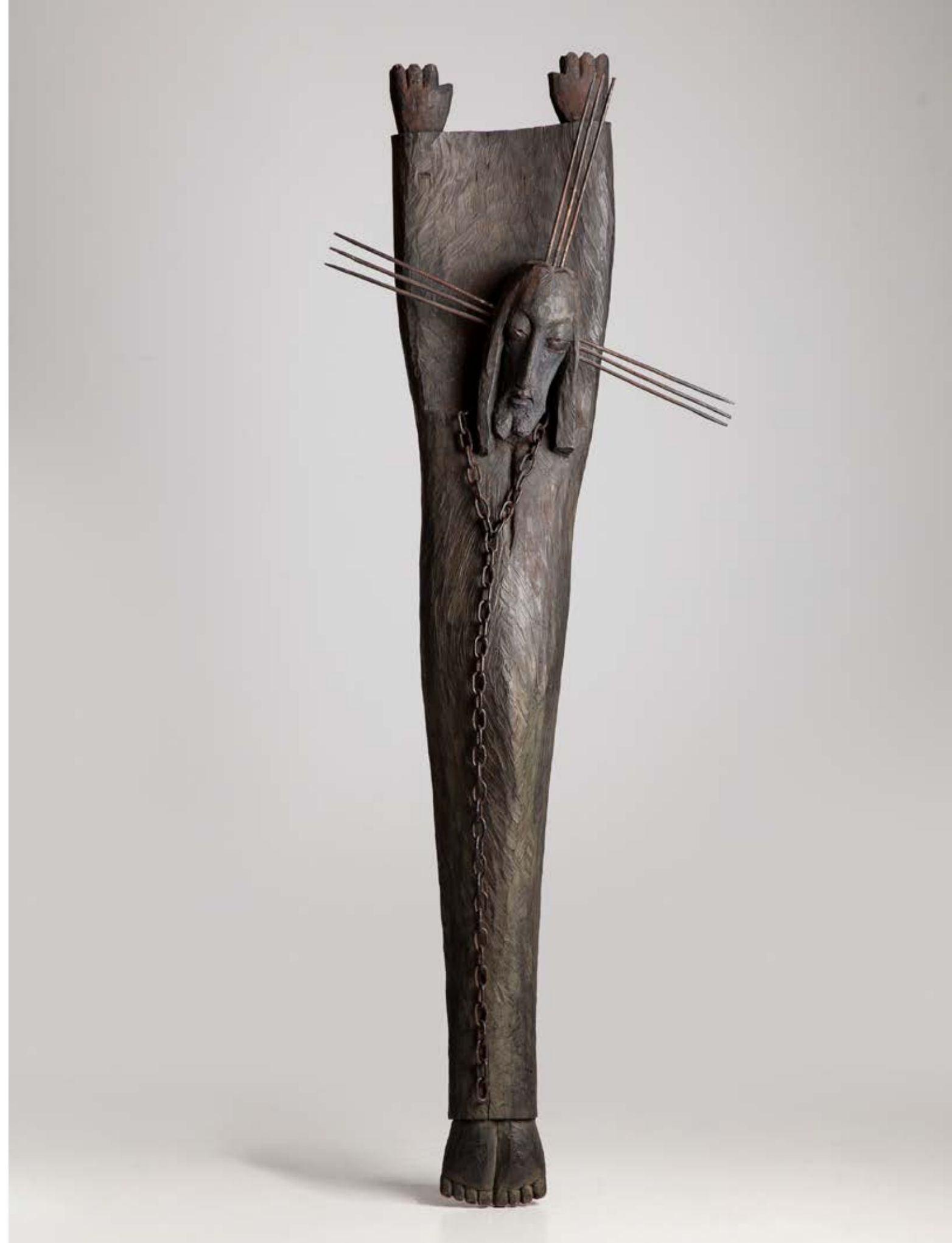
46 300 – 69 500 EUR

LITERATURA:

Marek Jaworski, W kręgu Kenara, Warszawa 1968, s. 131 (il.)

„Staram się zamknąć w rzeźbie różne stany psychiczne człowieka – pogodę, poświęcenie, miłość, dobroć, mądrość, cierpienie, rozpacz, przerażenie. Niekiedy moje postacie wyrażają milczące pytanie, kim jest człowiek i jaki jest cel jego przemijania. Staram się wołać (...) o zanikającą w dzisiejszych czasach godność ludzką”.

Antoni Rzaśa



DUCHOWA POTRZEBA TWORZENIA

Zaprezentowana praca została zatytułowana przez autora „Pokora II” i należy do II cyklu „Krzyże”. Przedstawia ona postać Jezusa na krzyżu z uniesionymi rękoma oraz metalowym łańcuchem na szyi. Artysta zastosował w jej przypadku zarówno pewne uproszczenia w sposobie przedstawienia ludzkiego ciała, jak i dużą ekspresję. Z realizacji bije cierpienie, ale również spokój.

Powstały trzy wersje zaprezentowanej pracy. Jedna z nich znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego. Druga natomiast – w zbiorach galerii Rzęsy. Obecność takiego dzieła w ofercie aukcyjnej jest niezwykle rzadkością.

Na znaczną część twórczości Antoniego Rzęsy składają się rzeźby o tematyce chrystologicznej, a przede wszystkim pasyjnej. Jak opisuje Wawrzyniec Brzozowski, pomimo iż artysta nie utożsamiał się z żadnym wyznaniem religijnym, przez całe swoje życie był głęboko wierzący: „Rzęsa z pewnością nie był katolikiem, był jednak człowiekiem głęboko wierzącym. Jego wiara zapewne mieściła się gdzieś w chrześcijaństwie, ale była to wiara osobna, prywatna. Po tragicomicznej aferze z nagrobkiem Antoniego Kenara, kiedy to oskarżono go o wszelką możliwą bezbożność, pisał w liście do swego kolegi: ‘Jeśli chodzi o tę profanację, to ja jestem wierzący, moja religia jest tylko moją duchową potrzebą. Nie nazwę się katolikiem, o nie. Do kościoła nie chodzę, nie praktykuję, ale wyczuwam, że jest potężny Świat ducha, który bez przerwy jest w konflikcie ze Światem materii. Nie boję się piekła – boję się jedynie chodzenia do kościoła, abym nie znienawidził swej wiary. Jeśli chodzi o obrazę Boga, to kiedy mi zmarła nagle matka, kiedy zmarł brat, zostawiając dwoje małych dzieciaków, a z nimi nieodpowiedzialną, bezwzględną żonę, kłóciłem się w rozpacz ze swym Bogiem, nazywając Go tyranem bezwzględnym, wyrzekałem, kłąłem i szydziłem z Niego. Gdy zmarł Kenar, podobnie przyzywałem, ale nigdy nie starałem się obrazić swego Boga dżutem” (Antoni Rzęsa, [w:] Antoni Rzęsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostęp: <http://antoni-rzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Jak zaznacza historyk sztuki, twórczość Rzęsy nie jest sztuką religijną w tradycyjnym rozumieniu. Jeden z pierwszych cykli „Św. Anny Samotrzeciej”, jak przyznaje sam autor, powstał nie z powodów religijnych, a przez zamówienie, którego przed śmiercią nie zdążył wykonać Kenar. Jak zaznacza rzeźbiarz, punktem wyjścia do każdej kolejnej rzeźby z cyklu nie była idea, a eksperymenty z rozwiązaniami formalnymi. Chociaż realizacje Rzęsy można umieścić w spójnym kręgu tematycznym, są one niezwykle oryginalne, jeśli weźmiemy pod uwagę inwencję zarówno w sferze ikonograficznej, jak i w formalnych rozwiązaniach. Rzęsa na wiele sposobów urozmaicał przedstawienia. W jego dorobku znajduje się m.in. Chrystus z obłamanymi ramionami w towarzystwie koguta umieszczonego na poprzecznym ramieniu krzyża czy przedstawienie Golgoty z trzema krzyżami, gdzie Chrystus został utożsamiony z pionowym ramieniem najwyższego z krzyży.

Rzęsa rzeźbił tylko i wyłącznie w drewnie. Jak opowiadał o materiale i jego charakterystyce: „Gdy na przykład widzisz drzewo, które wzrasta w złych warunkach, na wiatry, to ono jest tak pokręcone jak człowiek, który walczy z życiem, i ono jest tak twarde, tak zbudowane. Na przykład lipa. Jest twarda jak brzoza i tak miękka, że mogą paznokciami – gdy wzrasta w dobrych warunkach. To samo u ludzi i tu jest jakaś spójnia” (Antoni Rzęsa, [w:] Antoni Rzęsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostęp: <http://antoni-rzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>). Drewno, jako główny materiał rzeźbiarski, nie pojawiły się w życiu rzeźbiarza przypadkowo. Twórca urodził się w 1919 w Futomie na Podkarpaciu, w niezwykle malowniczej miejscowości słynącej z XVI-wiecznych rzymskokatolickich drewnianych kościołów. Miejsce urodzenia wpłynęło na młodego artystę – w rodzinnej miejscowości powszechna była sztuka tworzenia w drewnie zarówno przedmiotów użytkowych, jak i duchowych. Młody rzeźbiarz pobierał nauki w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, do której został wysłany decyzją i rekomendacją gminy. Ze względu na dzieciństwo artysty instytucja wydawała się naturalnym wyborem.



Rzęsa rozpoczął edukację w 1938, a jego nauczycielem został Antoni Kenar. W tym okresie szkoła odniosła już wiele sukcesów dydaktycznych, a także zorganizowała wystawy w Polsce oraz za granicą, m.in. w Bukareszcie, Strasburgu, Berlinie oraz Paryżu. Naukę Rzęsy przerwała II wojna światowa, autor w tym okresie wyjechał do rodzinnej miejscowości. Do Zakopanego powrócił dopiero w 1948, na specjalne zaproszenie swojego dawnego nauczyciela, Kenara. Jak wspomina powrót do szkoły sam artysta:

„Wyjeżdżałem z dużą nadzieją, ale i z mieszanymi uczuciami. Już miałem 29 lat, do nauki trochę dużo, całe szczęście, że byłem bardzo szczupły i nikt się nie domyślił. W szkole byliśmy zakwaterowani w bardzo trudnych warunkach. Mijały dni, a nasza sytuacja pogarszała się – w pokoju mieliśmy przejmujące zimno z braku opału; wiedzieliśmy, że nauczyciele pracują bez poborów. Coraz więcej chłopaków nie miało za co żyć. Profesor Kenar udzielał stale chłopakom bezzwrotnych pożyczek. Kilku nas pracowało po nocach, robiąc małe rzeźbki lub zabawki, które nam profesor w Warszawie sprzedawał. Wspomagaliśmy się wzajemnie, dzieląc się każdym kawałkiem chleba” (Antoni Rzęsa, [w:] Antoni Rzęsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostęp: <http://antoni-rzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Szkołę ukończył już jako dojrzały mężczyzna w wieku 33 lat w 1952. Zaraz potem rozpoczął karierę dydaktyczną. Dawny mistrz został serdecznym przyjacielem rzeźbiarza, połączyła ich przyjaźń, którą przerwała dopiero śmierć mentora. Rzęsa towarzyszył przyjacielowi w trakcie nieuleczalnej choroby, a po jego odejściu wykonał rzeźbę Chrystusa na cmentarzu, z opadającą ukoronowaną głową, która była przeznaczona na zakopiański grób Kenara. Rzeźba wzbudziła sporo kontrowersji wśród mieszkańców Zakopanego, a autor został oskarżony o obrazoburstwo oraz herezję. Rzęsa jednak nie stracił wiary w swoje umiejętności, a z czasem uznano jego realizację za jedno z wybitniejszych dzieł w dorobku artysty.

8 ↑

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"W starym piecu diabeł pali", około 1970

asamblaż, drewno, metal, szkło, 190 x 56 x 38 cm

estymacja:

200 000 – 300 000 PLN

46 300 – 69 500 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Hermansdorferów, Wrocław

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Kolekcja Hermansdorferów, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 26.11.2023-19.01.2024

Kolekcja Hermansdorferow, mia ART GALLERY, Wrocław, 15.11-20.12.2017

LITERATURA:

Kolekcja Hermansdorferów, red. Stanisław Rościcki, Hanna Wraceb, Wrocław 2013

Kolekcja Hermansdorferow, tekst: Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 2017, s. 17 (il.), 81 (il.)

„Posądzanie mnie o świadome prowokacje artystyczne samo w sobie jest prowokacją pod moim adresem. Nigdy, powtarzam, nigdy, nie wykonałem żadnego eksponatu z intencją prowokacji. Nie miałem w sobie nic z natury szturmowego wynalazcy, tworzącego ze świadomością, że jest w awangardzie”.

Władysław Hasior



„PIKANTNE” TREŚCI I POCZUCIE HUMORU

O niezwykłym artyście Władysławie Hasiorze w świecie sztuki zrobiło się szczególnie głośno w ostatnim czasie. A wszystko za sprawą wystawy „Hasior. Trwałość Przeżycia” na Zamku Królewskim w Warszawie, którą można było odwiedzić od czerwca do września 2024. Jego twórczość, pełna egzystencjalnych pytań oraz łącząca w sobie przeciwstawne żywioły pozostaje niezwykle aktualna i silnie rezonuje z obecnymi tendencjami kulturowymi. Jednymi z głównych wątków, które szczególnie wyraźnie wybrzmiały na wystawie, są szalenie aktualne zagadnienia związane z ekologią czy ludowymi korzeniami wspólnoty polskiej. Wystawa w Warszawie nikogo nie pozostawiła obojętnym – podobnie jak sztuka Władysława Hasiora.

Prace, które stały się głównym środkiem wyrazu artysty, pochodzą z pogranicza gatunków – malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego czy architektury. Artysta często uwzględniał w swojej sztuce odrzucone przez ludzi przedmioty, które straciły swoją użyteczność. Wykorzystywał znalezione kawałki drutów, szkła, połamane noże, fragmenty tkanin, włosy, a nawet elementy spożywcze. W nowych układach zamieniał je w znaki oraz nadawał im znaczenie metaforyczne, odwołujące się przede wszystkim do zagadnień związanych z ludzką egzystencją. Nieraz w jednym dziele nakłada się wiele intencji artystycznych oraz praktyk, tworząc wielowątkowe opowieści o człowieku i jego miejscu w świecie.

O czym opowiada praca zaprezentowana w katalogu? Warto zwrócić uwagę na jej tytuł. Internetowy „Wielki słownik języka polskiego” w następujący sposób wyjaśnia sens frazeologizmu „W starym piecu diabeł pali”: „ludzie w starszym wieku czasem zaskakują swoim temperamentem i aktywnością seksualną” (https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=9301).

Tytuł prezentowanego tutaj asamblażu reprezentuje stylistykę, którą Hasior posługiwał się wielokrotnie, jak można przypuszczać z zamiłowaniem. Z jednej strony mamy tutaj do czynienia z humorystycznym powiedzeniem. Z drugiej sfera życia, której to powiedzenie dotyczy, może uchodzić za wstydliwą – zwłaszcza w konserwatywnym, polskim społeczeństwie, które było publicznością artysty. Dlatego też mamy tutaj przykład „pikantnej” treści, którą artysta przywołuje za pomocą tytułu, co może powodować i śmiech, i wypieki na twarzach widzów. Nie wiadomo, co było punktem wyjścia dla artysty podczas pracy nad tym obiektem. Czy powiedzenie, które zostało zobrazowane, przetransformowane na materialny przedmiot, czy może to gotowy obiekt zyskał taki tytuł, a tym samym nowe znaczenia?

Jest to typowy przykład asamblażu Hasiora, który poprzez konfrontację z tytułem zostaje „wprowadzony w ruch” skojarzeń, asocjacji i domysłów. Sama praca przedstawia „rogacza”. Rogi, które zostały stworzone przez zatknięcie wideł na górze figury, zdają się sugerować, że jest to tytułowy diabeł. Poprzez zastosowanie zarówno autor uzyskał efekt płonącego wnętrza. Można je zobaczyć na przykład przez uchylone drzwiczki w dolnej części pracy, które przypominają otwarty piec. Praca składa się również z nóg mebla (ławy lub taboretu), zakończonych rzeźbionymi pazurami, które sugerują obecność jakiegoś dziwnego stworzenia, na przykład czarta, który w pewnych wyobrażeniach przybierał formę podobną do wyglądu mitologicznego fauna. Krzaczaste brwi i bujne wąsiska wpływają na komiczny wygląd postaci. Jest to zatem wyobrażenie nie tyle groźne, co śmieszne. W sposób właściwy temu artyście wizualna, zabawna forma, łączy się z rubasznym, ludowym humorem. Figura diabła przywołuje zarówno postać z ludowych opowieści, jak i konotuje seksualność oraz jej wymiary przekraczające pruderię i społeczne konwenanse.



9 †

MARTA GAŚIENICA-SZOSTAK

1938-2020

"Stogi", 1986

technika płótna modyfikowana, tkanina reliefowa, sizal, 120 x 150 cm
sygnowany, datowany i opisany na naszywce autorskiej na odwrociu: 'TKANINA UNIKATOWA |
STOGI 130 | 150 x 120 1986 | MARTA SZOSTAK GAŚIENNICA | [adres]'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

LITERATURA:

Marta Gaśienica-Szostak, Tkaniny, Zakopane 2015, poz. 130, s. 49 (il.)

„(...) jej podejście do tkaniny ma w sobie silniejszy pierwiastek myślowy niż intuicyjny, nie ma też rutyny. Marta wybrała włókno, bo widzi elementarną zgodność z treściami, jakie ją obchodzą. A obchodzi ją człowiek, prawa natury, życie biologiczne. Jest uważnym analitykiem struktur naturalnych i różnych stanów materii. Obserwacje te służą jej sztuce, która jest dyskretna i spójna z otoczeniem. Wyczuwa się w niej oko malarki i rękę architekta. W jednokowym stopniu widoczne są doświadczenia artysty, rzemieślnika i konstruktora”.

Ewa Karna



MIĘSISTA SZTUKA INSPIROWANA NATURĄ

Marta Gąsienica-Szostak była artystką niezwykle wszechstronna, jednak w centrum jej zainteresowań artystycznych znalazła się tkanina unikatowa. Jej prace wyróżniają się bogatą fakturą, często głębokim, wręcz rzeźbiarskim reliefem i oszczędną kolorystyką, wzbogaconą niekiedy mocniejszymi barwami w ciepłych odcieniach żółci, pomarańczy czy brązu. Gąsienica Szostak chętnie wykorzystywała naturalne barwy surowców, takich jak sizal, jedwab czy len. Prace, które wychodziły spod jej ręki, były mięsiste, wyraziste oraz bogate pod względem fakturalnym.

Główne źródło inspiracji stanowiły impresje natury, które przetwarzała na kompozycje pejzażowe. Niekiedy pojawiały się również prace antropomorficzne, czyli portrety czy akty, a także realizacje o tematyce sakralnej. Bardzo dobra znajomość technicznych rozwiązań jest widoczna zarówno w dynamicznych pracach o dużych rozmiarach, jak i niewielkich, ażurowych, spokojnych tkaninach. Wszystkie prace łączy spokojna, harmonijna kolorystyka.





Marta Gąsienica-Szostak, zdjęcie z wystawy w Gdańsku

Jej nauki i rozwój artystyczny można podzielić na trzy etapy. Pierwszym były studia na Wydziale Architektury Wnętrz Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz obecność wśród pokolenia znakomitych nauczycieli tej uczelni. Drugi ważny moment stanowił staż w zakresie tkaniny na École Nationale Supérieure des Arts Appliqués w Paryżu, który artystka zakończyła w 1973. Trzecim, równie ważnym momentem rozwoju artystycznego autorki był ten związany z Zakopanem. Twórczyni została związana na zawsze ze środowiskiem polskiej sztuki i tamtejszymi tradycjami poprzez małżeństwo z kolegą z gdańskiej uczelni, Michałem Gąsienicą Szostakiem, który następnie był wieloletnim dyrektorem Liceum Sztuk Plastycznych imienia Antoniego Kenara.

Jolanta Owidzka we wstępie do katalogu wystawy zorganizowanej w Miejskiej Galerii Sztuki w Zakopanem w 2015 pisała następująco: „Aby zrozumieć SZTUKĘ WŁÓKNA Marty Gąsienicy Szostak, trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że nie jest to jedyna dziedzina twórczości, jaką autorka uprawia. Marty oko i jej wrażliwość artysty przywykły do utrwalania w kadrze fotografii bacznych obserwacji świata natury, do notowania jej urody zapisem koloru w akwareli, gwaszu, pastel. Niekiedy w instalacji, reliefie lub konstrukcji tkaniny” (Jolanta Owidzka, [w:] Marta Gąsienica Szostak – Tkaniny, katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego, Nowy Sącz 2015, s. 13).

**„MARTA GĄSIENICA SZOSTAK TROPI
ŚLADAMI CZŁOWIEKA NA ZIEMI.
SZUKA ICH W POWIETRZU.
SZUKA NIE TYLKO ŚLADU CZŁOWIEKA.
SZUKA W ODLEGŁYCH POKŁADACH GEOLOGICZNYCH.
SWOJE ODKRYCIA WPLATA W KONSTRUKCJĘ KOLORU
ZIEMI, PIASKU, NIEBA, KAMIENI.
WYPLATA JE Z SIZALU, WEŁNY, KONOPI I LNU
NIEKIEDY SIĘGA PO STILON.
NAZYWA JE:
'DIUNY', 'NENUFAR', 'MARÉE', 'HUBA', 'GLEBA',
'MGŁY Z ZAMGLENIA'.
TO TYLKO FRAGMENT JEJ TWÓRCZOŚCI,
SKONSTRUOWANEJ PROSTO LECZ WYRAFINOWANIE
I MĄDRZE”.**

TADEUSZ BRZOZOWSKI 1979

10

KAROL SZOSTAK

1963

"Jonasz", 2024

blacha stalowa, 185 x 188 x 64 cm

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

7 000 – 11 600 EUR

„W podróży ulegamy przeświadczeniu, że dokądś zmierzamy, od czegoś uciekamy, że podejmujemy decyzje, dokonujemy wyborów. Ostatecznie i tak potężne i niezależne siły sprawcze przejmują nad tymi wysiłkami kontrolę. W sztuce rolę tę odgrywa przypadek, intuicja, trzewia i ograniczenia przydzielone przez naturę. Biblijny prorok Jonasz lewituje we wnętrzu stalowej ryby. Jak podróżny w statku morskim, lądowym, powietrznym, kosmicznym. Mobilna rzeźba kołysze się podtrzymując iluzję podążania. Ryba i tak wypłuje go po trzech dniach i trzech nocach złudnej podróży w miejscu, które jest mu przeznaczone. Pozostaje przyjemność samej podróży. Chwilo trwaj...”.

Karol Szostak



LUDOWOŚĆ I GLOBALNOŚĆ

Karol Szostak jest artystą, który w swojej twórczości czerpie inspirację z tradycji ludowych, jednakże nie ogranicza się wyłącznie do nich. Jego prace, choć zakorzenione w folklorze, poruszają współczesne tematy, które rezonują z szerokim gronem odbiorców. Artysta z powodzeniem łączy elementy ludowości z aktualnymi problemami społecznymi i kulturowymi, tworząc dzieła o uniwersalnym przekazie.

Aby lepiej zrozumieć, skąd pochodzą te wpływy i jak rozwijała się twórczość artysty, warto cofnąć się do jego początków. Urodzony w 1963 w Gdańsku Szostak już we wczesnych latach edukacji rozwijał się w kierunku artystycznym. Twórca ukończył Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem. Następnie na studia przeniósł się do Warszawy, gdzie podjął naukę w Akademii Sztuk Pięknych. Zwiercieniem było uzyskanie dyplomu w pracowni profesora Jana Kucza w 1988. Przez następny rok pełnił funkcję asystenta w macierzystej uczelni. W 1990 wraca do Zakopanego, gdzie rozwijając się zarówno w kierunku rzeźby, jak i rysunku, wiąże się nawet bliżej z artystycznym kanonem Zakopanego. Między 1995–97 artysta zaczyna prowadzić zajęcia z rzeźby w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem. Następnie parę lat później w 2009 obejmuje posadę wykładowcy w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Sączu.

Czerpiąc inspirację z tradycji Zakopanego oraz szeroko pojmowanej sztuki ludowej, Karol Szostak w swoich pracach zgłębia kwestie ludzkiej kondycji oraz funkcjonowania człowieka w świecie. W dziełach odzwierciedla pewnego rodzaju dwoistość, z jednej strony rzeźby emanują dynamiką i ekspresją, z drugiej zaś artysta wykorzystuje uproszczone formy, można by zaryzykować stwierdzenie, iż są one nawet bliskie przedstawieniom z dziecięcych bajek. Przykładem tego jest jego praca „Jonasz”. Rzeźba ta łączy surowość materiałów – blachy i drutu zbrojeniowego – z przedstawieniem biblijnej postaci Jonasza w stalowej rybie. Choć scena wydaje się pogodna i dynamiczna, kryje w sobie mistyczny, niemal bajkowy nastrój, zachęcający widza do refleksji nad podróżą, której istota nie tkwi w celu, lecz w samym procesie wędrówki. Można powiedzieć, że znajdujący się we wnętrzu ryby Jonasz jest od niej zależny, to ona go kieruje, nadaje rodzaj iluzji destynacji. Podróż bohatera staje się metaforą życia człowieka – procesu, w którym zewnętrzne siły często kierują naszym losem, choć sami staramy się zachować poczucie sprawczości. Dodany ruchomy aspekt w rzeźbie „Jonasz” uwidacznia idee podążania za czymś, za kimś bądź może również ucieczki przed czymś. To, co jednak ciekawe, to sposób, w jaki Szostak porusza kwestie społeczne, podkreślając, że mimo ograniczeń człowiek ma zdolność czerpania przyjemności z samego doświadczenia podróży, której jest częścią.

Karol Szostak został doceniony na wielu przestrzeniach w świecie artystycznym zarówno w Polsce, jak i za granicą. W ramach rozwoju aż trzykrotnie otrzymał stypendium od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jego prace znajdują się w licznych zbiorach oraz kolekcjach prywatnych. W Polsce do takich miejsc można by zaliczyć: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Muzeum Okręgowe w Bielsku-Białej czy Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem. Z zagranicznych natomiast można by wymienić Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej w Luksemburgu oraz Fundacji Sutfene w Holandii. Szostak również zrealizował wystawy indywidualne we Francji, Niemczech, Finlandii, Czechach, Słowacji oraz USA.

11 ↑

KATARZYNA KOBRO

1898–1951

Akt (1), 1925–30

brąz patynowany, 21 x 14 x 11,5 cm
sygnowany: 'K. Kobro HC', znak odlewni: 'CLEMENTI FONDEUR'
odlew z 1990 na podstawie oryginału z MS w Łodzi

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

20 900 – 27 800 EUR

POCHODZENIE:

Kolekcja prywatna, Paryż

Kolekcja prywatna, Szczecin

LITERATURA:

Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Elżbieta Fuchs i in., Łódź 1998, poz. kat. I.8., s. 128

Nika Strzemińska, Katarzyna Kobro, Warszawa 1999, s. 124–126 (il.)



AKT I PRZESTRZEŃ

Katarzyna Kobro należy do najwybitniejszych artystek 1 połowy XX wieku. Zrewolucjonizowała stosunek do rzeźby, porzucając paradygmat myślenia o dziele rzeźbiarskim jako o zamkniętej bryle. Pod wpływem koncepcji konstruktywizmu, odrzuciła pierwiastki ekspresji czy subiektywizmu jako składowe dzieła sztuki na rzecz obiektywnego dzieła opartego o formułę abstrakcyjnego pojęcia nieskończonej przestrzeni. Jednocześnie artystka tworzyła równoległe do rzeźb o charakterze nieprzedstawiającym, serię aktów, które pod względem formy należą do tradycyjnego myślenia o rzeźbie jako kompozycji zamkniętej. Do tematu nagich kobiet nawiązywała zarówno w czasach przed, jak i powojennych, co wykluczało marginalną pozycję form zamkniętych w oeuvre artystki. „Za ich wysokim statusem w ramach jej twórczości przemawia chociażby to, że niejednokrotnie były wystawiane razem z Kompozycjami przestrzennymi (jak miało to miejsce chociażby w przypadku Salonu Modernistów w 1928 w warszawskiej Zachęcie lub na wystawie Zrzeszenia Łódzkich Artystów Plastyków w łódzkim IPS-ie zimą 1932), czy fakt, że w 1930 artystka ofiarowała je jako pierwsze swoje prace Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi. Ponadto, mimo wyraźnych odrębności formalnych, Akty oraz Kompozycje przestrzenne łączą wspólny punkt wyjścia – namysł nad przestrzennością ludzkiego ciała. Inaczej niż w Kompozycjach przestrzennych rzeźbiarskie Akty Kobro, zarówno te powstałe w latach 20. XX wieku, jak i te z lat 40., niemal całkowicie pozbawione są prześwitów, a operowanie płaszczyzną i pustką jako podstawowymi elementami kompozycyjnymi uzyskuje znaczenie drugorzędne. Prace przybrały postać układów utworzonych z wolumetrycznych form opartych na grze kształtów wypukłych i wklęsłych, sprawiających wrażenie drażnionych i modelowanych przez przestrzeń. Ta ostatnia była wprowadzona do rzeźb nie tyle przez otwory i przeprucia w masywie bryły rzeźbiarskiej, ile w drodze tworzenia kształtów nieodmkniętych, wyprofilowanych, których dookreśleniem stawiała się aktywnie uzupełniająca ją przestrzeń”. (Katarzyna Słoboda, Małgorzata Jędrzejczyk. Katarzyna Kobro, Ruch czasoprzestrzeni, Łódź 2021, s. 96–97). W prezentowanym w katalogu Akcie (I), poszczególne elementy kobiecej sylwetki nie pozwalają nam ustalić punkty odniesienia, podobnie jak w abstrakcyjnych kompozycjach artystki.

Z rzeźbiarskiego oeuvre artystki pozostało jedynie 20 dzieł – 14 kompozycji przestrzennych oraz 7 aktów. Zarówno Kobro, jak i Strzemiński nie sprzedawali swoich prac. Grupę trzech Aktów, wraz z prezentowaną w katalogu kompozycją numer 1, artystka przekazała siedzibie Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi, które w 1930 zostało przemianowane na Muzeum Sztuki. Następnie według relacji córki artystów – Niki Strzemińskiej – w 1990 została dokonana umowa na wykonanie odlewów z Galerii Franki Berndt i Anka Ptaszkowska w Paryżu. Do tej pory Akty nie były wystawiane na żadnej wystawie. Patynowane odlewy opatrzone zostały puncą „Clementi founder”. Zgodnie z umową miało powstać 12 odlewów z każdej z kompozycji. Niki Strzemińska dalej wspominała, że choć edytorzy zadeklarowali, że żadna z rzeźb nie została sprzedana, brząz oferowano na runku sztuki, natomiast Akt (I) był wymieniony jako rzeźba znajdująca się w kolekcji prywatnej.



ALINA SZAPOCZNIKOW

1926-1973

Szkic do Pomnika Bohaterów Warszawy "Nike", 1959

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

estymacja:
500 000 – 800 000 PLN
115 800 – 185 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Berlin

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

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

„Twórczość Aliny Szapocznikow uosabia przede wszystkim temperament rzeźbiarza w stanie czystym, wrodzony dar panowania nad bryłą i zmysłowe wycucie formy. Rzeźbiarza, który ‘pracuje wgłębieniem dłoni’, jak wyraził się Cesar o Germaine Richier. Powinowactwo ducha i charakterów tych dwóch kobiet jest oczywiste, i to ono właśnie tak mnie zafrapowało, gdy zobaczyłem Marię Magdalenę Aliny na I Biennale w Paryżu w 1959 roku: to przemożne narastanie wewnętrznego porywu, który doprowadza wibracje modelunku aż do rozczłonkowania formy”.

Pierre Restany, Paryż, marzec 1998, [tłum.] Andrzej Pieńkos.



PRZESTRZEŃ BOHATERÓW ALINY SZAPOCZNIKOW

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

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

OFICJALNIE PROJEKTANTOM POZOSTAWIONO PEŁNĄ SWOBODĘ W TWORZENIU KONCEPCJI PLASTYCZNEJ POMNIKA I JEGO OTOCZENIA. JEDNAK JESZCZE PRZED UPŁYWEM TERMINU PRZYJMOWANIA PRAC W RAMACH KONKURSU POJAWIŁY SIĘ GŁOSY, CO DO PREFEROWANEJ FORMY PRZYSZŁEJ REALIZACJI. „APEŁ SPOŁECZNEGO KOMITETU BUDOWY POMNIKA BOHATERÓW WARSZAWY” WYRAŹNIE SKIEROWANY BYŁ NIE TYLKO DO TWÓRCÓW, PLASTYKÓW, RZEźBIARZY, ARCHITEKTÓW, URBANISTÓW, ALE DO „POLAKÓW, RODAKÓW, OBYWATELI”. BLIŻEJ NIŻ DO WYDARZENIA ARTYSTYCZNO-URBANISTYCZNEGO, PRZYJĄŁ ON FORMĘ SWEGO RODZAJU PLEBISCYTU NARODOWEGO, NA KTÓRY KAŻDY MÓGŁ ZGŁOSIĆ WŁASNĄ PROPOZYCJĘ. ARTYSTA MIAŁ PRZEMAWIAĆ W IMIENIU OGÓŁU, A DECYDUJĄCA OKAZAŁA SIĘ DOSTĘPNOŚĆ I KONWENCJONALNOŚĆ PRZEKAZU.

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

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

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

Będąc członkinią dwóch zespołów biorących udział w konkursie, Alina Szapocznikow wraz z Jerzym Czyżem, Wiesławem Nowakiem, Jerzym Walentynowiczem i Jerzym Kuczyńskim równolegle zaproponowała projekt, w którego centrum znalazła się jej rzeźba „Krzyk”. Była to abstrakcyjna forma, swoim ogólnym zarysem przypominająca krzyż grecki. Rola wertykalnego dźwigającego przyjęła żelazna iglica, szeroka u dołu i drastycznie zwężająca się ku górze. Stanowiła ona oparcie dla trzech belek, które wspierały się na jej niższej, solidniejszej partii. Dramatyczna w swym wyrazie bryła miała oddać napięcie przeszywającego brzmienia. Rozrastająca się we wszystkich kierunkach forma, wbijające się w powietrze ramiona obrazowały rozchodzące się fale dźwiękowe. Projekt otrzymał wyróżnienie pierwszego stopnia, co było niebywałym sukcesem wobec braku wyróżnienia zwycięzcy.

„NAPISAĆ, ŻE ALINA SZAPOCZNIKOW BYŁA RZEźBIARKĄ O ŚWIATOWEJ RANDZE, BYŁOBY BANAŁEM. WIELKA BYŁA WŁAŚCIWIE ZAWSZE, NAWET WTEDY, GDY SIĘ DOPIERO ZAPOWIADAŁA”.

JERZY MADEYSKI



NARASTANIE WEWNĘTRZNEGO PORYWU

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

Młodą kobietę z rozłożonymi skrzydłami u ramion ujęto w momencie, kiedy szykuje się do odlotu. Całą postać lekko pochyloną do przodu pokazano w stanie silnego napięcia pomiędzy wzniesieniem a oderwaniem stóp od postumentu. Kompozycję rzeźby oparto na dwóch przeciwstawnych osiach: wyznaczonej przez wyprężoną do przodu górną partię ciała i wykreśloną przez linię nóg prostopadłą do podstawy. Uniesiony pionowo kikut wskazywał kierunek ruchu. Na pierwszy plan wysunięta została przez to sama przestrzenna orientacja gestu, gdzie zwrot ku niebu oznaczał triumf. Figurę wieńczyła silnie wydłużona szyja ze spłaszczoną, nieproporcjonalnie małą główką. Taki element u szczytu wolumenu akcentował napięcie, wysiłek wszystkich mięśni związanych ze wzbiciem się w przestworza.

Ciało szczelnie okrywały obfite, szerokie szaty. Suknia pod naporem powietrza łagodnie opinała się na korpusie oraz ugiętym prawym kolanie. Gładkość frontalnej powierzchni figury przerywała łukowata fałda o obłej krawędzi, ciągnąca się od wyciągniętej ku górze kończyny do przeciwległego uda. Układ drobnych zmarszczeń ustępował w tylnej partii, gdzie okrycie przybierało formę skłębionego trenu. Ukształtowanie w ten sposób stroju oddawało efekt lotu oraz gwałtowne smaganie tkaniny wiatrem. Ciężkość dolnej partii została zrównoważona przez dwa sterzące skrzydła: prawe, mające formę spiczastego, karbowanego stożka, lewe natomiast trójkątą o falistych krawędziach naśladujących kształt piór.

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

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

Działania podejmowane przez twórców socrealistycznych nie spowodowały jednak całkowitego zniknięcia postaci wojowniczek i wolność. Omawiana alegoria powracała w okresie PRL-u w momentach osłabienia władz. W takiej perspektywie można rozpatrywać projekty zgłoszone w ramach konkursu na Pomnik Bohaterów Warszawy zarówno autorstwa zespołu Szapocznikow, jak i ten zrealizowany przez Mariana Koniecznego.

W wyniku długich dyskusji i narad 8 grudnia 1959 jury ogłosiło wyniki i wytypowało pracę do realizacji. Pierwszą nagrodę przyznano makiecie noszącej godło „Nike Warszawska”, autorstwa zespołu Mariana Koniecznego. Odmiennność symbolicznej propozycji Szapocznikow jeszcze bardziej uwidacznia się w momencie zestawienia jej z wyróżnioną pracą, która idealnie wpisuje się w alegoryczny wzorzec. Znamienne było, że zwycięskie założenie zyskało jedynie aprobatę komisji oraz władz, a nie opinii publicznej. Oficjalny werdykt przewodniczącego sądu konkursowego Jana Szczepkowskiego brzmiał: „Projekt ten (...) przedstawia postać kobiety leżącej na cokole, przypominającej warszawską ‘Syrenę’ lub ‘Nike’, kobiety spętanej łańcuchami i trzymającej w ręku miecz... jest to symbol prawdziwego bohaterstwa Warszawy, który mimo znamionującej tragedii wyraża wolę walki i zwycięstwa. Jak się przewiduje, u stóp tej postaci stanie barykada zbudowana z bloków granitowych, wśród których umieszczone będą maski – twarze ludzkie”. („Rozstrzygnięcie II konkursu na Pomnik Bohaterów Warszawy”, „Żołnierz Wolności”, 1959, nr 291, s. 1). Orzeczenie to wywołało falę protestu i burzliwą dysputę toczącą się na łamach ówczesnej prasy.

Krytycy sztuki podkreślali konwencjonalną formę pomnika, która idealnie wpisywała się w ramy rzeźby socrealistycznej. Jej twórca, Marian Konieczny, był wówczas młodym artystą, który gruntowne wykształcenie odebrał w Instytucie im. Repina przy leningradzkiej Akademii Sztuk Pięknych. O zgodności z konwencją akceptowaną i propagowaną przez władze świadczy nie tylko odwołanie się do alegorii wolności. Za jeden z największych atutów, co wielokrotnie podkreślali zwolennicy realizacji, uważano prostą formę, która była czytelna nawet dla ludzi nieposiadających żadnej kultury estetycznej.



Alina Szapocznikow w pracowni

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

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

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

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



13 †

BARBARA FALENDER
1947

Bez tytułu z cyklu "Strefy", lata 80.-90. XX w.

porcelit szklwiony, 18 x 40 x 22 cm
sygnowany u dołu: 'FALENDER'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

„Mam trzech synów, wiem, co to młodość i starość – żaden tusz ani róż mnie nie odmłodzi. Ale to i dobrze: mam siedemdziesiąt lat i nikt mi niczego nie każe robić. Tylko sama mogę się zmuszać do koncentracji. Nie muszę podążać za tendencjami. I nikt nie musi oglądać moich rzeźb, one nie potrzebują poklasku!”.

Barbara Falender



UNIKAJĄC DOSŁOWNOŚCI

Nad pracami z cyklu „Strefy” Barbara Falender pracowała od końca lat 80. do 1995. Artystka wykonywała te realizacje z delikatnego, kruchego materiału – porcelitu oraz porcelany. W pracach z serii można dostrzec lekko zarysowane postacie, których kształty można odczytać spod porwanych zwojów cieniutkiego tworzywa. Przedstawione postacie ludzkie rzeźbiarka tworzyła w fascynującym, choć unikającym dosłowności, spletanym układzie orgii. Przyglądając się realizacjom z serii, nie jesteśmy w stanie jednoznacznie stwierdzić, jakiej płci są osoby przedstawione. Mogą to być zarówno kobiety z mężczyznami, jaki i mężczyźni z mężczyznami czy kobiety z kobietami.

Paweł Leszkowicz, w tekście poświęconym wątkom homoerotycznym w rzeźbie Barbary Falender pisał: „(...) Eksploracja męskości i erotyzmu w rzeźbie, aczkolwiek najbardziej przełomowa obyczajowo w Narcyzie i Ganimedesie, a brutalna w popiersiu On, nie zamyka tego wątku w twórczości Barbary Falender. Nagi mężczyzna, w objęciu kobiety występuje w Drzewie życia (1980/81), do którego również pozował Krzysztof Jung, podobnie jak do rzeźb z cyklu „Strefy” (1989–95), gdzie delikatna porcelanowa powierzchnia ukrywa i odsłania ciała trzech postaci splecionych w orgiastycznym akcie miłosnym. Również w takim wymiarze rewolucja seksualna może zostać odnaleziona w sztuce rzeźbiarki” (Paweł Leszkowicz, Akt męski. Inna historia erotyzmu Barbary Falender, „Obieg”, 2007).



Dorobek Barbary Falender, jednej z najwybitniejszych przedstawicielek współczesnej polskiej rzeźby, oscyluje wokół ludzkiego ciała. Jej twórczość zawiera w sobie zmysłowość i spontaniczną dynamikę wnętrza, która może wyrażać zarówno radość, jak i ból istnienia oraz przemijanie. Charakterystyczną cechą dzieł jest wykorzystywanie – nieraz w obrębie jednej pracy – różnorodnych materiałów, do których należą przede wszystkim marmur, stal, brąz i porcelana. Kompozycje, często przepełnione wątkami erotycznymi, były wyrazem rewolucji obyczajowej i seksualnej lat 60. i 70., która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną.

Rzeźby, rysunki, fotografie Barbary Falender inspirowały do stworzenia nowych kategorii analizy polskiej historii sztuki. Erotyczne dzieła w latach 70. cenzurowano, stanowiły bowiem awangardę obyczajową, choć w kontekście neoawangardy artystycznej ich język wydawał się wręcz akademicki. Sięganie po tradycyjne materiały w zderzeniu ze skandalizującą lub przewrotną tematyką było częścią konsekwentnie realizowanego, indywidualnego programu autorki.

14

MARIA TERESA KUCZYŃSKA
1948

"Kolumna"

porcelana szklwiona, 41,4 x 14,5 x 14,5 cm

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 700 EUR





NA GRANICY FIGURACJI I ABSTRAKCJI

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 tali. Kuczyńska sięga po różnorodne materiały – ceramikę, brąz czy porcelanę.

Zaprezentowana praca „Kolumna” intryguje swoją formą. Z jednej strony mamy do czynienia z zarysem antycznej kolumny, z drugiej natomiast z sylwetką kobiecą, która spowita jest lekkim, zwiewnym materiałem. W swoim wyrazie praca przypomina realizacje innej wielkiej artystki, która tworzyła rzeźby z porcelany – Barbary Falender. Obydwie artystki łączy miłość do porcelany jako materiału niejednoznacznego, który pozwala na zarysowywanie tematów przy jednoczesnym nadaniu swoim pracom enigmatycznego charakteru.

Artystka studiowała w latach 1965–71 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) pod kierunkiem prof. Stanisława Horno–Popławskiego. W 1978 uczestniczyła w Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenzie, gdzie początkowo zdobyła złoty medal, a rok później Grand Prix. Artystka od połowy lat 80. mieszkała w Australii, gdzie tworzyła głównie rzeźby plenerowe w Melbourne, Sydney i innych miejscach. Warto wspomnieć, że stworzona w latach 1993–94 monumentalnych rozmiarów realizacja zdobi portal australijskiego Sądu Rodzinnego. W połowie lat 90. powróciła do ojczyzny, a w 2001 wykładała w Instytucie Szkła i Ceramiki w Höhr–Grenzhausen w Niemczech.

15

KATARZYNA GÓRNA

1968

"Ja, Venus", 2024

akryl/gips polimerowy, 32 x 16 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Ja, Venus 2024 | [sygnatura artystki] 6/8 + 2AP'

estymacja:

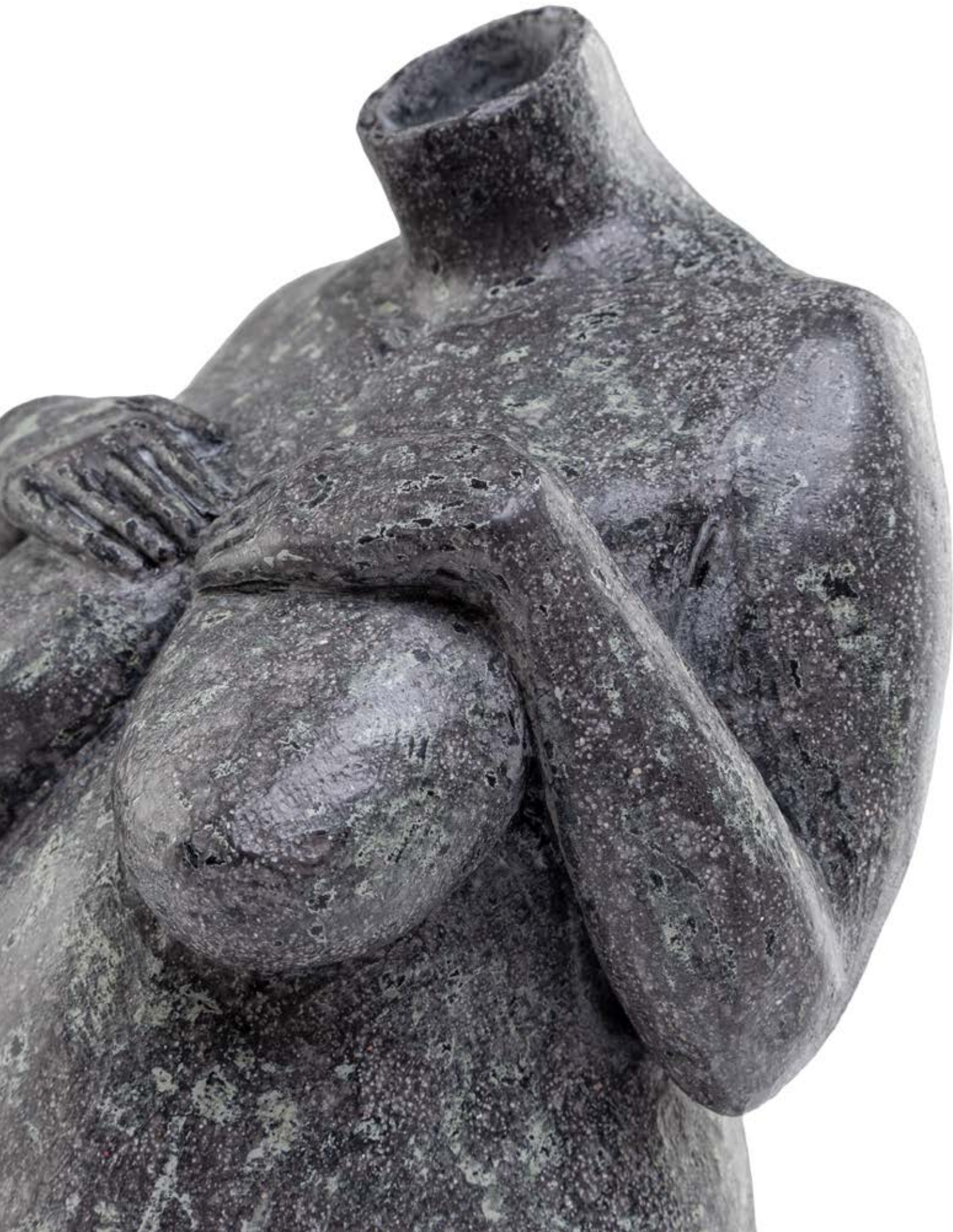
15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

„Interesuję się dziwactwem, bo ciekawi mnie, jak niektórzy są postrzegani jako niepasujący do społeczeństwa. Zaczęłam od kobiet, bo było to dla mnie oczywiste. Funkcjonowanie w patriarchalnym systemie to doświadczenie każdej kobiety. Potem doszły osoby nieheteronormatywne”.

Katarzyna Górna





PREHISTORYCZNA KOBIETA WE WSPÓŁCZESNOŚCI

Katarzyna Górna od wielu lat próbuje znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące ludzkiej cywilizacji, a w szczególności natury, równości, apokaliptycznych i antyspołecznych zachowań oraz postaw ludzi, antropocenu. Inspiracji szuka w prehistorii człowieka, najnowszych interpretacjach paleolitycznych artefaktów, a także wśród współczesnych koncepcji filozoficznych Bruno Latoura, Donny Haraway czy innych teorii związanych z kondycją społeczną w czasach antropocenu. Jej sztuka z lat 90. i późniejsza jest przykładem sztuki krytycznej. We wcześniejszych pracach artystka eksplorowała zagadnienia związane z ciałem, feminizmem, interesowała ją pozycja kobiety we współczesnym systemie społecznym.

Zaprezentowana Venus to rzeźba łącząca współczesny wizerunek kobiety z prehistorycznym. Jest to odlew ciała artystki w pozie inspirowanej „Venus z Willendorfu” z charakterystycznym układem rąk nad piersiami. W tej rzeźbie odlew jej własnego ciała, 55-letniej kobiety z nadwagą, z dużymi, obwisłymi piersiami, połączył dwie materię, ożywioną i nieożywioną.

Jednym z tematów, który podejmuje w swojej sztuce Katarzyna Górna jest kobiece ciało, które znacznie odbiega od współczesnego kanonu piękna. Inspiracją prehistoryczną Venus jest tu celowa nie tylko ze względu na podobieństwo kształtów. Współcześnie wizerunki kobiet wyglądają inaczej. Jesteśmy przyzwyczajeni do szczupłych i młodych ciał z wysoko postawionymi piersiami. Okazuje się, że różnica jest nie tylko w sylwetce kobiety, ale także w jej pozycji społecznej – prehistoryczne społeczeństwa okazują się dużo bardziej egalitarne. Wszędzie tam, gdzie znaleziono te prehistoryczne wizerunki kobiet, pozycja kobiety była równa mężczyźnie, a często nawet wyższa. Idea, że kobieta może mieć taką samą pozycję społeczną jak mężczyzna, dziś wydaje się mrzonką przyszłości, tymczasem była już realizowana w dawnych prehistorycznych kulturach. Prehistoryczne kobiety polowały i miały równy dostęp do uzyskiwanych zasobów, a także uczestniczyły, może nawet w większym zakresie niż mężczyźni, w podejmowaniu najważniejszych decyzji dotyczących plemienia. Artystka pyta, czy nierówność między płciami ma może związek z typową dla cywilizacji Zachodu, wyzyskowo-ekstrakcyjną mentalnością? Czy charakteryzująca współczesne cywilizacje nierówność nie tylko pći, ale także – a może szczególnie – ekonomiczna, nie doprowadzi nas do zagłady?



16 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Słonik, 2009

blacha, 9 x 20 cm

sygnowany i datowany: '[monogram artystki] I 09'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 800 EUR

„Miałam potrzebę tworzenia rzeczywistości, która byłaby tylko moja, która oddzielałaby mnie od istniejącej rzeczywistości i w którą mogłabym wprowadzać człowieka”.

Magdalena Abakanowicz



17 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Słonik, 2009

blacha, 9 x 20 cm

sygnowany i datowany: '[monogram artystki] | 09'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 500 – 5 800 EUR

„Kiedy kończyłam studia, zorientowałam się, że narzucane mi filozofie nie są moją, że nic mnie nie obchodzą istniejące kierunki i trendy. Zaczęłam więc szukać, bardzo intensywnie i jak najdalej od tego, czego mnie chciano nauczyć, realizacji swojej wizji”.

Magdalena Abakanowicz



18 ↑

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Ręka, 1996

drewno, juta, 19 x 25 cm

sygnowany i datowany: 'MA 1996'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

„Jestem w moim czasie jak wewnątrz szczelnie zamkniętego balonu, za mną perspektywa dawnego, malejąca, niezbyt czytelna, w obszarach zagęszczonych wydarzeniami. Są w niej różne odmiany mnie, fizycznie zewnętrzne i tego, co się działo wewnątrz w myśleniu, czuciu. Słowa lęki, zapamiętane razem z okolicznością, która im towarzyszyła, złudzenia, które traciłam w bólu, zyskując inne, równie silne. Przezroczysta ściana balonu pozwala widzieć, słyszeć, umożliwia rezygnację z uczestniczenia wobec potrzeby obcowania ze sobą tylko. Zanurzona we własnym czasie, nie czuję zewnętrznego pędu sekund, minut, kwadransów, godzin. Każdy dzień zaczyna się nowym odkrywaniem koloru, kształtu, światła, głosu bliskich, ciepła kociego futra”.

Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz specjalizowała się w przenoszeniu elementów warsztatu tkackiego do form i języka rzeźby. Wykorzystanie juty i żywicy jako materiałów rzeźbiarskich było dla niej naturalnym krokiem. W jej rękach juta stawała się niezwykle plastycznym tworzywem, dzięki czemu rzeźby zachowywały fakturę tkanin. Nic łączyła jej abakany oraz formy rzeźbiarskie i przez długi czas była głównym materiałem jej prac. Od lat 70. artystka zaczęła tworzyć serie rzeźb przedstawiających głowy, ciała, surowe figury: głowy bez torsów, torsy bez głów, rozczłonkowane sylwetki. Rzeźby dłoni, przypominające zdjętą skórę, były próbą zbliżenia się do prawdy o ludzkiej naturze. Przykładem takiej rzeźby jest prezentowana

„Ręka” wykonana przez Magdalенę Abakanowicz w 1996. Ciekawostką może być historia, że w 1992 Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie zaproponowało artystce przestrzeń wystawienniczą. Abakanowicz chciała stworzyć na miejscu pomnik przypominający właśnie dłoń, przy czym jego rozmiary w planach artystki miały sięgać 640 metrów, aby tym sposobem upamiętnić wybuch bomby atomowej właśnie na tej wysokości. Do realizacji projektu nie doszło, w związku z tym, że w toku dyskusji został uznany za zbyt agresywny. Motyw dłoni był jednak przez Abakanowicz poruszany w kolejnych mniejszych rzeźbach tworzonych w latach 90. XX wieku oraz na początku wieku XXI.



19 †Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Z cyklu "Portrety Anonimowe", 1987

żywica, tkanina jutowa, drewno, 65 x 22 x 22 cm
sygnowany monogramem autorskim oraz datowany: '1987 MA'

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
46 300 – 69 500 EUR

POCHODZENIE:
Marlborough Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Magdalena Abakanowicz Recent Work, New York, Marlborough Gallery, Inc., październik-listopad 1989, nr 16, s. 26-27 (il.)

„ [...] tak naprawdę praca była tym, co najbardziej kochała. Tu w pracowni przypięła kiedyś karteczki z takimi na przykład słowami: „Jak najmniej świata zewnętrznego”. Po prostu nie lubiła, kiedy jej się przerywało. Praca była jej życiem, jej światem”.

Magdalena Grabowska



20 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Tom III", 1996

żywica, tkanina jutowa, drewno, 186 x 92 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany autorskim monogramem na tabliczce: 'TOM III | M. ABAKANOWICZ | 1996 [monogram autorski]'

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
231 500 - 347 300 EUR

LITERATURA:
Por.:
Magdalena Abakanowicz. Rzeźba, red. Julita Deluga, Olszanica 2023, s. 42 (il., okładka)

„Abakanowicz nie podsuwała odpowiedzi. Raczej je komplikowała”.

Paweł Kowal



SYMBOLIZM POWALONEGO DRZEWA

Zaprezentowana praca „Tom III” to pełnowymiarowa rzeźba wykonana z tkaniny jutowej, utwardzanej żywicą, umieszczona na kawałku ciosanego drewna. O fascynacji artystki jutą jako materiałem pisało wielu badaczy jej sztuki. A jaki stosunek miała artystka do innych materiałów, które stosowała? Co sprawiało, że sięgała po poszczególne surowce i przemieniała je w dzieła sztuki, inkorporując do swojej twórczości?

To, co wyróżnia zaprezentowaną postać od wielu realizacji Abakanowicz, jest zastosowanie drewna. Ten naturalny materiał intrygował ją od zawsze, jednak w swojej sztuce zastosowała go dopiero w 1981.

Jak drewno znalazło swoje miejsce w sztuce Abakanowicz? W latach 80. XX wieku artystka, będąc na mazurskiej wsi, natknęła się na robotników ścinających potężne, stare przydrożne drzewo. To wydarzenie skierowało jej uwagę twórczą ku nowej, naturalnej, materii. Odkrywając na nowo naturę i szukając w niej odpowiedzi na sens naszej egzystencji, w 1987 zainaugurowała cykl „Gry wojenne”. Z Mazur zabrała powalone i pokonane pnie drzew, które obandażowała i uzbroiła w stalowe ostrza i tarcze. W tym samym roku powstała także inna instalacja o symbolicznym znaczeniu – „Black Balls”. Drewno, tym razem w formie pni i gałęzi brzozy, ponownie zwróciło uwagę artystki. Tym razem formowała je według własnej wizji za pomocą drutów oraz żelaza. Z brzoźowych witek wyplotła ogromne kule, które swoją ażurową strukturą nawiązywały do wcześniejszej instalacji „Pregnant” (1981–1982). Wówczas formy te miały kształt wrzeciona, również uplecione z gałęzi, a Abakanowicz umieściła je w luźnej konfiguracji na podłodze.

Od samego początku drewno była dla niej symbolem życia oraz trwania. Do jego symbolicznego znaczenia sięgnęła również, tworząc projekt „Architektury Arborealnej” o humanistycznym przesłaniu. Pomysł zakładał realizację monumentalnych budynków w kształcie drzew, gdzie wnętrza miały pełnić funkcje mieszkalne i usługowe, a na zewnątrz tworzyć żywą, zieloną strukturę. Rękodrzewa (1992–1993) są rozwinięciem lub echem Architektury Arborealnej. Artystka ustawiła w przestrzeniach miejskich odlane w brązie postacie drzew w proporcjach naturalnych. W tym samym czasie powstają również metaforyczne postacie zwierząt – kontynuacja serii „Głów” oraz odpowiedź na grupy ludzkie, które, wykonane z tej samej materii, wyraźnie i przyjaźnie korespondują z postaciami ludzi. Artystka podkreślała jedność i spójność wszystkich współżyjących organizmów na ziemi, łącząc je poprzez materiał, z jakiego zostały wykonane.

W przypadku omawianej pracy „Tom III” artystka sięgnęła również po inny ważny materiał – tkaninę jutową. Ten materiał „najniższej rangi” został przez twórczynię wzniesiony na poziom pełnoprawne materiału rzeźbiarskiego. Przyciągnął on uwagę artystki z wielu względów, ale jednym z najważniejszych były jego właściwości, które sprawiały, że wykonując z niego postacie, liczne fałdy, nierówności i faktury przypominały charakterem ludzką skórę.

Zaprezentowana praca, podobnie jak inne postacie, które wyszły z pracowni artystki, zostały stworzone dzięki autorskiej metodzie odlewu. Abakanowicz zamaczała fragmenty jutowych worków w kleju, następnie starannie układała je w odlewach, łącząc fragmenty w łaty. W ten sposób otrzymywała zwielokrotnione, przejmujące, humanoidalne dzieła. 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. Być może artystka postawiła swoją postać, wykonaną z delikatnej juty, na materiale symbolizującym w jej sztuce siłę oraz trwanie w celu ochrony i oderwania jej od przyziemnych zagrożeń? Magdalena Abakanowicz rzadko tłumaczyła swoje dzieła, ale analizując fragmenty jej dzienników, możemy zauważyć, że symbolizm oraz konotacje używanych materiałów były dla niej niezwykle ważne.



Magdalena Abakanowicz podczas obróbki, okorowywania pnia drzewa – przymiarki do pracy „Kamienne drzewa”, Mazury, sierpień 1992

21 †

RYSZARD WINIARSKI

1936–2006

Obiekt przestrzenny, 1972

akryl/drewno, 167 x 48 x 40 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'Winiarski 1972'

estymacja:
800 000 – 1 000 000 PLN
185 200 – 231 500 EUR

„Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybiera tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt”.

Antoinette de Stigter





NA STYKU SZTUKI I NAUKI

Zaprezentowana rzeźbiarska realizacja to duża rzadkość na rynku sztuki. Ryszard Winiarski łączył w swojej twórczości zarówno wykształcenie artystyczne, jak i inżynieryjne. Z konsekwencją i pasją znajdował połączenia pomiędzy sztuką i nauką. Z czasem, co również widoczne jest w przypadku zaprezentowanej rzeźby, sięgał po coraz bardziej uproszczone środki wyrazu.

Rzeźba to przestrzenna realizacja zamysłu Winiarskiego, z tymi artysta eksperymentował także na płótnie. To, które pole zostało pokryte czarną, a które białą farbą, było określane przez artystę na podstawie przypadkowego rzutu kostką lub monetą. Winiarski wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go zapis procesu aleatorycznego, ale samo działanie, prowadzące do powstania faktu materialnego, czyli dzieła. Dla artysty clou działalności twórczej było więc przesunięcie w stronę myśli artysty, konceptu i aktu twórczego, a same dzieła powstawały niejako „przy okazji”.

Winiarski, zachowując pierwotne założenia twórcze, stopniowo rozszerzał je o nowe możliwości, dodając między innymi trzeci wymiar. Doprowadziło to do realizacji szczególnie ciekawych i wyjątkowych w jego dorobku prac, czyli obiektów noszących cechy reliefu, a także rzeźb, czego przykładem jest dzieło prezentowane w katalogu.

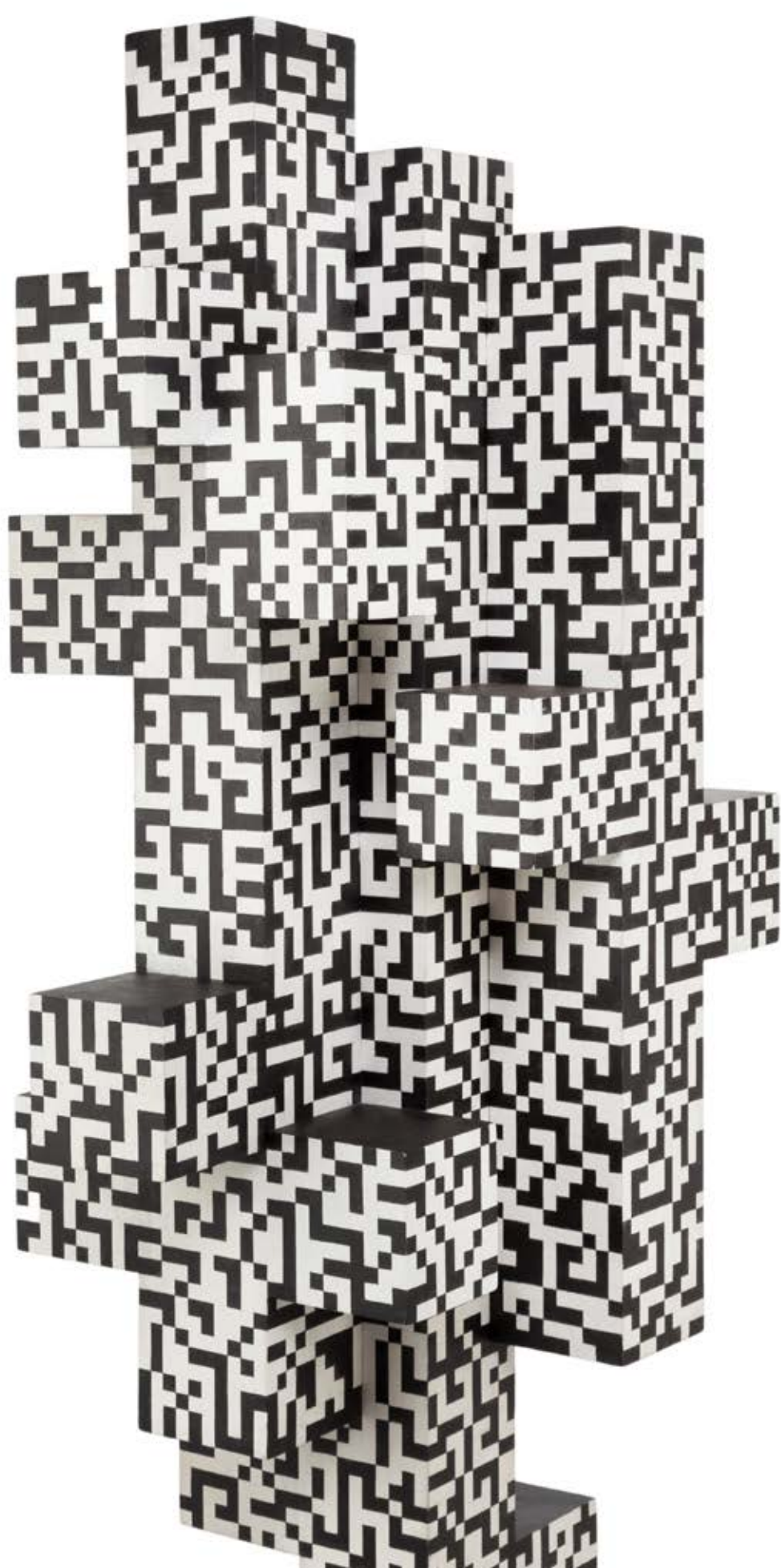
Twórczość Ryszarda Winiarskiego znakomicie wpisuje się w kontekst zainteresowania nowymi technologiami w latach 60. oraz 70. XX wieku. Był to okres nowych, niezwyklej osiągnięć ludzkości – wynalazków, które chociażby umożliwiły odbyte pierwsze lotu w kosmos, upowszechnienia gier wideo czy platform do grania. Wynalazków, bez których nie wyobrażamy sobie dziś naszej rzeczywistości, choć nie napawają one takim samym entuzjazmem i niewinnymi marzeniami o wiecznym postępie jak we wspomnianym okresie.

Niezwykle popularna stała się wówczas również cybernetyka, uważana za naukę o systemach oraz nadawaniu, przetwarzaniu i zarządzaniu informacjami. Cybernetyka miała stać się ogólną dziedziną wiedzy dla konstruktorów „maszyn myślących” oraz dla osób pracujących z różnorodnymi systemami wykorzystującymi dane. Choć wspomniane dwie dekady można uznać za czas końca modernizmu, to zainteresowanie artystów wskazanymi zagadnieniami w dalszym ciągu wydają się postępową kontynuacją „progresywnego” myślenia charakterystycznego dla awangardy I połowy XX wieku.

Młody Ryszard Winiarski wpadł w samo centrum miejsca, gdzie rozbudzano młode umysły marzeniami o technologii. To za sprawą historyka i krytyka sztuki, który był blisko związany z artystą, Mieczysławem Porębski, młody adept sztuki i nauki Ryszard Winiarski zafascynował się tymi zagadnieniami na długie lata. Wspomniany Porębski prowadził seminarium na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Sam artysta tak opisał to doświadczenie: „Decydujące znaczenie dla mojej twórczości miało uczestnictwo w seminariach poświęconych tematyce kultury indywidualnej, prowadzonych przez prof. Mieczysława Porębskiego, połączonych z moimi zainteresowaniami teorią informacji i pewnymi działami matematyki. Moją ambicją są próby wizualnego notowania zdarzeń i wizualnej prezentacji ich rozkładów statystycznych. Frapuje mnie wielość możliwości, jakie stwarza takie traktowanie obrazu” (Ryszard Winiarski, [red.] Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska, Warszawa 2017, s. 32).

Popularne ówczesnie zagadnienia silnie wpłynęły na młodego artystę, któremu świat liczb i rachunków nie był obcy. Studia wyższe rozpoczął na Wydziale Mechaniki Precyzyjnej na Politechnice Warszawskiej, które ukończył w 1959. Dopiero po obronie dyplomu w 1960 podjął się studiów artystycznych. Można stwierdzić zatem, że był on „predestynowany” do tego, by w swojej twórczości poruszać zagadnienia, które łączyłyby sztukę z nauką. Wspólne dla Winiarskiego oraz wspomnianego już Porębskiego było myślenie o sztuce jako o informacji, którą nadaje się za pomocą „kodu” poprzez odpowiedni „kanał komunikacyjny”, transmitujący „komunikat”. Podobne, strukturalistycznie nacechowane słownictwo stało się znakiem tamtej epoki, tak jak chęć ujęcia działalności artystycznej za pomocą ścisłej terminologii, bliższej naukom empirycznym niż humanistycznym rozważaniom o twórczości.

Początkowo w swojej twórczości Winiarski wykorzystywał wyłącznie motyw białoczarnych, małych kwadratów ułożonych w równych rzędach. W późniejszych pracach artysta zaczął wykorzystywać geometryczne, trójwymiarowe elementy, formy stawały się coraz bardziej skomplikowane i wypukłe. W pewnym momencie obok bieli i czerni zaczął też wprowadzać dodatkowy kolor. Modyfikacje podstawowych założeń nie zaburzały jednak matematycznej harmonii. Chłód i spokój bijący z obrazów budzą zainteresowanie i podziw, intrygują.



22 †Ω

MIROSŁAW BAŁKA

1958

"Adoración-Amapola", 1999

blacha, żelazo, drewno, воск, papieros., 70 x 90 x 203 cm

Trumna: 70 x 90 x 203 cm

Krzesło: 84 x 40 x 34 cm

Popielniczka: 11 x 13 x 5 cm

estymacja:

250 000 – 400 000 PLN

57 900 – 92 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Juana de Aizpuru, Madryt

Igal Ahouvi Art Collection, Tel-Aviv

WYSTAWIANY:

Mañana, Juana de Aizpuru Gallery, Madryt, luty – marzec 1999

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

Tel Aviv, 26.01–30.05.2014.

LITERATURA:

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



METAFORYCZNY CHARAKTER MATERIAŁÓW ARTYSTYCZNYCH

Prezentowana instalacja Mirosława Bałki „Adoracion-Amapola” z 1999, na którą składają się trumna, krzesło i popielniczka, podejmuje wątki charakterystyczne dla najwcześniejszych realizacji artysty. Dla Bałki ciało, pamięć i przemijanie są elementami prywatnej mitologii, a zawarte w nich znaki, kody oraz odniesienia mają źródła w jego osobistych doświadczeniach. Okres lat 90. wiąże się również z wejściem Bałki do mainstreamu międzynarodowego obiegu sztuki, a jego prace wówczas po raz pierwszy weszły w skład prestiżowych kolekcji. Niejednokrotnie dzieła te wywoływały wiele dyskusji z udziałem krytyków, kuratorów, historyków sztuki i filozofów. Od 1990 Bałka redukuje swój język artystyczny do najprostszych form i środków wyrazu. Swoją zróżnicowaną praktykę artystyczną opiera na minimalistycznej formalnie składni połączonej z szerokim słownikiem metaforycznych materiałów. Pojawia się wówczas w jego dziełach katalog atrybutów towarzyszących ciału na drodze życia (np. urna, trumna, łóżko) oraz pozostałości po nim (pot, mocz, sperma i łzy). Modułem o konkretnych wymiarach, służącym do konstrukcji ascetycznych czy instalacji, jest ciało samego artysty. Tym samym Bałka wyraża niesamowicie osobiste zaangażowanie do tworzonych swoich dzieł. Jak zauważa Jan Debbaud, pisząc o jego twórczości: „Banalne przedmioty pozostają wprawdzie banalne, naraz jednak są one naznaczone historią, zdradzają cechy użytkowe i wywołują nasze wspomnienia: gra z ludzką miarą i wiele innych możliwych skojarzeń. Rzuca się tu wyzwanie dzisiejszemu niecierpliwemu sposobowi widzenia i postrzegania i wystawia go na próbę. I wówczas, gdy już się otworzymy, powstaje nagle 'live in your head'. Rzeczy zaczynają opowiadać same o sobie. I naraz można wiele zobaczyć i zrozumieć. Siłą artysty stanowi fakt, że udaje mu się w nieoczekiwany sposób i niezwykłymi środkami dokonać tego cudu” (Jan Debbaud, Do Jaromira Jedlińskiego [w:] Mirosław Bałka, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi i Stedelijk van Abbemuseum w Eindhoven, 1994).

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

23 Ω

ANTOINE BOURDELLE

1861-1929

"Adam Mickiewicz - studium" ("Adam Mickiewicz - esquisse"), 1909-10

brąz, 30 x 8,5 x 12 cm

sygnowany na podstawie: 'A. BOURDELLE'

edycja: V, na podstawie znak odlewni Valsuani i opisany: '© By Bourdelle'

odlew pośmiertny wykonany pod nadzorem córki artysty

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

Rhodia Bourdelle-Dufet, Paryż

Harold Diamond, Nowy Jork

Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton, New Jersey

aukcja Art for Autism at Jasna Polana. Charitable auction to benefit children with autism, 21 września 2002

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

Art for Autism at Jasna Polana. Charitable auction to benefit children with autism, katalog aukcyjny, 21 września 2002, nr kat. 2 (il.)



Pomnik Adama Mickiewicza autorstwa Antoine'a Bourdelle'a na placu de l'Alma w Paryżu



Antoine Bourdelle jest uznawany za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy przełomu XX wieku. Oprócz fenomenalnej koncepcji dzieła neoklasycznego Bourdelle miał szczególny stosunek do naszej kultury. Rzeźbiarz żarliwie wspierał polską sprawę narodową i należał do najważniejszych orędowników nadwiślańskiego życia artystycznego w Paryżu. „Dla Polaków Bourdelle był postacią mającą szczególne znaczenie – jego fascynacja polską kulturą, przekazana mu przez słynnego historyka Micheleta, została pogłębiona przez lekturę dzieł największych polskich poetów romantycznych. Zaangażowanie mistrza w sprawy polskie obejmowało deklaracje na rzecz niepodległości naszego kraju, udział we wszelkich możliwych komitetach popierających nasze polityczne racje i dążenie do niezależności, także w sprawach sztuki (figuruje wśród członków założycieli Szkoły Malarstwa Gustawa Gwozdeckiego obok André Salmona, Władysława Mickiewicza, Teodora Axentowicza, Gustawa Gwozdeckiego, Xawerego Dunikowskiego). (...) Relacje z mieszkającym w Paryżu krytykiem Mieczysławem Goldbergiem (Golbergiem) miały niebagatelny wpływ na ewolucję jego poglądów na temat sztuki. To jeden z rzadkich artystów tego czasu, którego prace zostały wystawione w Polsce (w 1909 w Zachęcie w Warszawie, w 1910 w Zachęcie i Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie – ekspozycja zorganizowana z inicjatywy towarzystwa „Rzeźba”), co obok relacji młodych adeptów sztuki powracających z Paryża i prychylnych artykułów w prasie stanowiło niebagatelny czynnik jego popularności. Nic dziwnego, że między francuskim artystą a jego uczniami znad Wisły nawiązywała się szczególna więź, serdeczność, a nawet przyjaźń, która wykraczała daleko poza przyjęte klasyczne kontakty ucznia z pedagogiem” (Małgorzata Dąbrowska, Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu, „Archiwum Emigracji”, z. 1-2, 16-17, 2012, s. 65).

Ukoronowaniem fascynacji Polską Bourdelle'a był projekt pomnika największego romantyka – Adama Mickiewicza, który został ustawiony w sercu place de l'Alma. „Bourdelle pracował nad pomnikiem Mickiewicza przez lat dwadzieścia (1908-1928), lecz korzenie tego projektu sięgają połowy lat siedemdziesiątych, kiedy poznał wdowę po wielkim historyku J. Michelecie. (...) Zainteresowanie sprawami polskimi owocowało coraz liczejszymi kontaktami z przedstawicielami starej polskiej emigracji i z przybywającymi do Paryża artystami polskimi. Ważnym dla Bourdelle'a wydarzeniem stała się wkrótce po zawiązaniu się Komitetu polsko-francuskiego jego podróż do Warszawy w maju 1909 r., na zaproszenie jury konkursu na pomnik Chopina. Dla francuskiego artysty już zdecydowanego, by projektować pomnik Mickiewicza w Paryżu, parodniowy pobyt w Polsce był czymś więcej niż okazją do spotkań artystycznych, z których wynikała wieloletnia przyjaźń z Wacławem Szymanowskim, zwycięzcą konkursu (...). Komitet polsko-francuski, wybierając Bourdelle'a na twórcę pomnika, upatrywał, podobnie jak on, założeń tego dzieła w syntezie symboli historycznych. Rzeźbiarz oświadczył od razu Komitetowi: „Chciałbym, aby ten pomnik nie

był prezentacją jedynie Mickiewicza, ale by symbolizował wasz kraj, Polskę całą”. Idea pomnika, od pierwszego szkicu, pozostała taką właśnie syntezą kraju niepoddającego się przemocy i wielkiego poety-pielgrzyma, którego dzieła ten sens walki uosabiają. (...) Chociaż realizowany z funduszy i dzięki staraniom rządu polskiego, i zrealizowany na krótko przed śmiercią artysty, pomnik pozostał w jego oczach tą samą wizją wieży duchowej z kulturowym dziedzictwem kraju, które poznawał nie tylko za pośrednictwem Mickiewicza”. (Maria Teresa Diupero, Bourdelle w kręgu polskim, [w:] Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 29-31).

Oprócz niekwestionowanej roli Bourdelle'a na polskie życie artystyczne zamanifestowane w rzeźbie Mickiewicza, której redukcja jest prezentowana na aukcji, należy pamiętać o wpływie stylotwórczym artysty. „W swej pracowni kształcił spore grono polskich rzeźbiarzy (głównie rzeźbiarek), stąd wpływ wypracowanej przez niego formuły neoklasycyzmu był w polskiej sztuce lat 20. i 30. wyraźnie odczuwalny. Monumentalizm i hieratyzm formy, zintensyfikowana ekspresja, archaiczna, surowość połączona z inspiracjami rodzimym folklorem – to jakości morfologiczne, które charakteryzowały dojrzałą twórczość wielu spośród jego uczniów”. (Irena Kossakowska, Paradygmat stylu: rzeźba francuska w Warszawie 1935 roku, „Sztuka i kultura”, tom 1, 2013, s. 216). Równocześnie artysta niewątpliwie należał do najwybitniejszych uczniów Rodina. Praktyki u swojego mistrza rozpoczął już jako w pełni ukształtowany artysta po studiach u Falguièrta i Dalou. „Miał wtedy trzydzieści dwa lata i był autorem kilku bardzo dobrych prac. Jego piętnastoletnia współpraca z Rodinem wynikała z fascynacji twórczością autora Bramy Piekieł, pod którego urokiem i wpływem znajdował się zresztą jeszcze przed 1893. W rzeźbach Bourdelle'a wpływ Rodina zaznacza się przede wszystkim w sposobie opracowania powierzchni. Pod wpływem impresjonizmu operował porowatą i zbrudzoną epidermą między innymi w takich rzeźbach jak Tragiczna maska Beethovena z 1901 roku czy projekt pomnika Beethoven na skale z roku 1903. (...) Artysta w tej rzeźbie przy pomocy bardzo oszczędnych środków osiągnął efekt niebywałej kondensacji i siły wyrazu oraz monumentalności. Bourdelle starał się unikać wszelkich powierzchniowych efektów, wszelkich przypadkowości rzeźbiarskiego kształtowania, aby odkryć w tworzonych przez siebie formach to, co jest istotne i trwałe, osiągnąć zgodny rytm całości. (Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 174). W prezentowanej rzeźbie, uznawanej przez krytykę za kwintesencję romantyzmu, Bourdelle przedstawił polskiego wieszcza jako wędrowca z uniesioną dłonią. Jako uczeń Rodina nie zrezygnował z charakterystycznej, pobrużdżonej faktury, jednocześnie nie tracąc wrażenia ekspresji i dostojności. W hieratycznym ujęciu wieszcza wyraźne są również odniesienia do rzeźby starożytnej. Nie do hellerńskiego kanonu, lecz do rzeźby prymitywnej, z epoki przed Fidiaszem, gdzie szczerść ujęcia ważniejsza jest niż idealne proporcje.

Antoni Gorecki (z lewej) z krewnego poety Adama Mickiewicza Antoniego Goreckiego i kobiety w Paryżu w Paryżu Emile Bourdelle



„BYŁEM WYCHOWANY W KULCIE MICKIEWICZA”.
ANTOINE BOURDELLE I SPRAWA POLSKA

24 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

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

brąz patynowany, 37 x 12,5 x 12,5 cm

sygnowany i numerowany u dołu: '7/8 J. Lambert- Rucki [monogram wiązany artysty] 2022' oraz znak odlewni: 'TEP'
odlew współczesny

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

Centenaire de la naissance de Jean Lambert-Rucki, Galerie Jacques De Vos, Paryż, październik-listopad 1988

Lambert-Rucki, Les Parisiens et les autres , Galerie J. De Vos maj-czerwiec 1993

Lambert-Rucki , De Vos & Giraud Gallery, Nowy Jork, listopad-grudzień 2006

LITERATURA:

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



THEATRUM MUNDI LAMBERTA RUCKIEGO

„Dla Lamberta początek lat dwudziestych w Paryżu to nie tylko okres przynależności do awangardowej grupy kubistów wystawiających z Section d’Or czy też do grona artystów skupionych wokół Rosenberga. Niemalże w tym samym czasie związał się on z niezwykle prężnie rozwijającym się środowiskiem skupionym na działalności w zakresie sztuk dekoracyjnych” (Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50). Rucki, obracając się wówczas

w kręgach artystycznej bohemy Paryża, zajmował się malarstwem sztalugowym, rzeźbą i tworzeniem barwnych mozaik. Pośród różnorodnych wpływów, jakim podlegała jego sztuka, należy wyróżnić wzmiankowany wyżej kubizm, ale i sztukę plemienną Afryki. Wszystko to składało się na jego niezmiernie osobliwe oeuvre, w którym poddawał on otaczającą go rzeczywistość radykalnym metamorfozom.

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

W latach 20. artysta stworzył charakterystyczny dla siebie styl będący wypadkową kubizmu i art déco. W prezentowanej grupie rzeźbiarskiej artysta przedstawił dwie postaci z charakterystycznymi dla powojennej

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





25 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Uwodzenie" ("Séduction"), około 1924

brąz patynowany, 48,5 x 12,5 x 12,5 cm
sygnowany i numerowany na podstawie:
'J. LAMBERT-RUCKI I EA III/IV [monogram wiązany artysty]'
oraz znak odlewni: 'TEP'
odlew współczesny

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż

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





26 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

"Chrystus", 1910–12

brąz patynowany, 105 x 85 x 41 cm

numerowany na spodzie z lewej strony u dołu: 'III/ VI'

inne tytuły: Studium do głowy Chrystusa, Popiersie Chrystusa

opisany u dołu, po prawej numerem edycji: 'III/VI'

odlew współczesny

estymacja:

160 000 – 220 000 PLN

37 100 – 51 000 EUR

LITERATURA:

Por.:

Aleksandra Melbechowska-Luty, Kreator: rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 114–115 (il.)

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 23 (il.)

Wojciech Skrodzki, Polska sztuka religijna 1900–1945, Kraków 1989, s. 68 (il.)

Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. Dariusz Kaczmarzyk, Warszawa 1973, nr kat. 230, s. 98 (il.)

Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 128 (il.)

Mieczysław Treter, Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb, Lwów 1924, s. 17 (il.)



SACRUM XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO



Xawery Dunikowski podczas pracy

Postępująca na przestrzeni XIX stulecia laicyzacja sztuki doprowadziła do osobliwego połączenia sfery sacrum i profanum, które zaczęły się płynnie przenikać w sztukach plastycznych, szczególnie silnie około roku 1900. Tematyka religijna pociągała zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy okresu Młodej Polski. Echa sztuki zachodniej docierały wówczas na nasze ziemie różnymi drogami. Znacząco wpływały na strukturę naszej sztuki i wzbogacały repertuar jej form. Zeświecczenie motywów sakralnych około roku 1900 osiągnęło swoje apogeum. Władimir Hofman kreował wówczas swoje wizerunki wiejskich Madonn, które przyodziane w stroje krakowskie zasiadały wśród pól. Stanisław Wyspiański

zaprojektował witraże dla katedry we Lwowie, pośród których pojawiła się postać Madonny – wiejskiej dziewczyny tulącej do siebie dziecko. Prezentacje tych dzieł wywoływały nierzadko w swojej epoce liczne skandale, a ich forma budziła niemałe kontrowersje. Powstawały wówczas nawet wizerunki wręcz obrazoburcze, jak chociażby „Madonna” Edvarda Muncha, który ukazał na swoim płótnie zamiast świętej dziewicy erotyczny akt kobiety w ekstazie. W tej także ambiwalentnej epoce zdarzały się jednak oczywiście także i projekty oraz przedsięwzięcia stricte o charakterze sakralnym, w których sfera sacrum odgrywała kluczową rolę i nie ulegała aż tak znacznym przemianom.

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

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

Jedną z takich realizacji była budowa krakowskiego kościoła jezuitów pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa. Ten monumentalny gmach połączył z architekturą malarstwo i rzeźbę, tworząc silnie oddziałujący Gesamtkunstwerk – totalne, całościowe dzieło sztuki na miarę swojej epoki. Projektantem budowli był słynny architekt Franciszek Mączyński, autor Domu pod Globusem czy Pałacu Sztuki. Struktura ta łączyła w sobie przeszłość z modernizmem. Od strony ulicy Kopernika wzniesiono portal, którego dekoracja odnosiła się do wezwania kościoła i duchowej

misji zakonu jezuitów. Frontalnie ustawiona figura Chrystusa projektu Dunikowskiego odkuta została w kamieniu przez Karola Hukana. Ponadto flankowana była ona przez ludzkie postaci odlane z ołowiu. Całość symbolizować miała utrudzoną ludzkość szukającą pocieszenia i ukojenia w wierze i miłości Chrystusa. Oczywiście finalne kompozycje poprzedziły liczne studia i modele. Jedną z takich form jest właśnie popiersie Jezusa, które pierwotnie wykonał Dunikowski w gipsie, podczas prac nad całym założeniem w latach 1910–1912.

27 †

XAWERY DUNIKOWSKI

1875-1964

Irena Orlikowska, lata 50. XX w.

brąz patynowany, granit, 48 x 27 x 27 cm
odlew wykonany przez Braci Łopińskich w latach 70. XX w.

estymacja:
48 000 – 60 000 PLN
11 200 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla portretowanej
kolekcja spadkobierców Ireny Orlikowskiej

Panteon Kultury Polskiej był naturalną konsekwencją stworzonych w czasie międzywojnia cyklu Główn wawelskich. „Fascynowały go osobowość, charakter, psychika i przeżycia wypisane na twarzy człowieka, dlatego przez cały okres powojenny nadal rzeźbił portrety. Powrócił myślą do swoich wcześniejszych dzieł i w nowych okolicznościach podjął powtórkę z przeszłości – między 1953 a 1961 pracował nad nową serią Główn wawelskich, która łączy go ze wspomnieniem lat 20. Cykl ten, znany również pod nazwą Panteonu Kultury Polskiej, był silnie zróżnicowany typologicznie. Artysta wymodelował dziesiątki głów dawnych bohaterów, artystów i uczonych”. (Aleksandra Malbechowska-Luty. Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 265). Prezentowana w katalogu Irena Orlikowska należała do najbliższego otoczenia przyjaciół artysty. Dunikowski z portretowaną lekarką poznali się przy realizacji pomnika Wyzwolenia Ziemi Warmińskiej i Mazurskiej w Olsztynie. W ramach przyjaźni rzeźbiarz podarował Irenie podobiznę. Oprócz gipsowej podobizny zostały stworzone wyłącznie dwa brązowe odlewy kobiety, przy czym jeden z nich znajduje się w Muzeum Rzeźby Xawerego Dunikowskiego w Warszawie. W typowy dla Dunikowskiego sposób twarz kobiety została oddana z zachowaniem realistycznej fizjonomii modelki. W twórczości portretowej Dunikowskiego znamienne jest oddanie prawdy o temperamentie postaci, jej charakterze i życiu wewnętrznym.



JANINA BRONIEWSKA
1886-1947

"Rusałka (maskaron)", około 1920

gips patynowany, 43 x 30 x 16 cm

estymacja:
14 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:
dar artystki dla literata i malarza Stefana Świerzeńskiego

WYSTAWIANY:
Wystawa Jubileuszowa Janiny Broniewskiej (50-lecie pracy rzeźbiarskiej), Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, październik 1936

LITERATURA:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Przewodnik 116, Październik 1936 roku, poz. kat. 67

Lata 20. XX wieku to taki okres w twórczości Janiny Broniewskiej, której podstawową kategorią stylistyki była dekoracyjność. Artystka wówczas posługiwała się językiem secesji, której cechami charakterystycznymi były giętkie, płynne linie, bogata ornamentyka, zwłaszcza roślinno-zwierzęca. „Forma gubi się pod nadmiarem ornamentów, pokrywających ją gęstą siecią. Fakt wyróżnienia tej rzeźby dowodzi kulminacji tendencji dekoracyjnych, które zdominowały sztukę europejską. Broniewska znakomicie wpisała się w ten popularny nurt. W okresie międzywojennym artystka odchodzi od równowagi, która charakteryzowała jej twórczość w czasie, gdy pracowała pod kuratelą mistrza. Portret mistrza, wykonany w czasie gdy uczęszczała do Académie de la Grande Chaumière, miał młodopolską

aureę, ale również ścisłą, rygorystyczną konstrukcję. To hołd ucznia wobec nauczyciela – tak jak to uczynił sam Bourdelle, tworząc wiekopomny wizerunek Rodina” Małgorzata Dąbrowska, Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu, „Archiwum Emigracji”, z. 1-2, 16-17, 2012, s. 71). Prezentowana w katalogu „Rusałka” doskonale wpisuje się w stylistykę przełomowego nurtu. Posągowa twarz kobiety jest okryta przez organiczny diadem złożony z przeplatających się wzajemnie motywów ryb i pałek wodnych. Forma pracy nawiązuje do maskaronu, który był w architekturze secesyjnej emblematycznym elementem dekoracji. Również pod względem tematu przedstawienie wpisuje się w oniryczne prądy popularne w pierwszych dekadach XX wieku.



WACŁAW SZYMANOWSKI

1859-1930

"Śmiejąca się fala" ("Śmiech"), ok. 1900

ceramika szklwiona (gres), 48 x 55 x 23 cm
sygnowany i opisany z tyłu, przy podstawie: 'Szymanowski | GRES. Emile Muller'
na odwrociu wydrążony napis: 'Gres Emile MULLER'

estymacja:
100 000 - 180 000 PLN
23 200 - 41 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja publicystki i działaczki społecznej Marii Jodko-Narkiewicz (1866-1951), Bobownia (zakupiony po wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1903 roku)
kolekcja historyczki sztuki Marie-Christine David, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1903
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903
XV. wystawa Secesji Wiedeńskiej, Wiedeń, listopad-grudzień 1902

LITERATURA:
Wacław Szymanowski 1859-1930, katalog wystawy, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. 58 (rzeźby zaginione), s. 125 (il.)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 371
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1903, Warszawa 1904, s. 47
Kazimierz Broniewski, Ze sztuki. Wystawa Wacława Szymanowskiego, „Kurjer Warszawski” 1903, nr 157, s. 4
Eligiusz Niewiadomski, Z wystawy [Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych], „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 22, s. 423-424 (wzmiankowany), 433 (il.)
Stanisław Krzywoszewski, „Sztuka” w Wiedniu, „Kraj. Życie i Sztuka” 1902, nr 45, s. 471 (jako „Śmiech”)
„Ver Sacrum” 1902, nr 23, s. 327 (il.) (jako „Die lachende Welle”)
XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, katalog wystawy, Wien 1902, nr kat. 144, s. 31 (jako „Die lachende Welle”)





Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz na tle pomnika Fryderyka Chopina

MORSKIE KRÓLESTWO WACŁAWA SZYMANOWSKIEGO

Dziś w powszechnej świadomości Wacław Szymanowski funkcjonuje głównie jako wybitny rzeźbiarz, autor pomnika Fryderyka Chopina w warszawskich Łazienkach Królewskich czy ikonicznego, choć niezrealizowanego nigdy w przewidywanej formie „Pochodu na Wawel”. Otóż Szymanowski rozpoczynał swoją artystyczną działalność jako malarz. Niezwykle bogate i silnie oddziałujące już w jego epoce oeuvre rzeźbiarskie skutecznie przysłoniło jednak początki jego kariery, w które to o wiele chętniej sięgał po pędzel, aniżeli po dłuto czy inne narzędzia rzeźbiarskie.



Szymanowski należał do artystów, których działalność od samego początku naznaczona była piętnem sukcesu. Urodził się w inteligentnej rodzinie o rozległych koneksjach. Jego ojciec, który znał osobiście Cypriana Godebskiego, umożliwił synowi wyjazd wraz z owym twórcą do Francji. Pobyt w Paryżu wywarł na Szymanowskim ogromny wpływ. Uczył się początkowo u Godebskiego, ale przebywał też przez pewien okres w kręgu Ecole des Beaux-Arts. Z Paryża udał się w podróż do Monachium. Zweryfikował swoją dotychczasową edukację w tamtejszej Akademii. Równolegle malował i rzeźbił. Już w latach 80. XIX stulecia zaczął wystawiać swoje prace w ramach międzynarodowych wystaw. Dzieła Szymanowskiego eksponowano w Berlinie, Monachium, Paryżu i co oczywiste także w kraju, w Warszawie czy Krakowie.

Studia we francuskiej stolicy bezsprzecznie ukształtowały wrażliwość artysty. Paryż na przełomie XIX i XX wieku stanowił centrum nowoczesnej myśli. Ścierały się tutaj przeróżne idee, często odmienne od siebie i niezwykle kontrowersyjne. Szymanowski podczas nauki, jak również i później mieszkając w Paryżu już jako w pełni świadomy twórca chłonał łącznie wszystkie te nowości. Niczego nie kopiował, stworzył swój indywidualny styl przesycony symbolizmem i impresjonizmem, w którym początkowo istotną rolę odgrywała giętka, secesyjna linia w pełni utrzymana w klimacie francuskiej Art Nouveau.

Do około 1900 roku obok przedstawień symboliczno-mitologicznych ważną część prac Szymanowskiego stanowiły kompozycje o tematyce ludowej utrzymane w nurcie chłopomańskich inspiracji. Owe zainteresowanie ludem i wiejską przestrzenią najpełniej uwidoczniły się w malarstwie artysty. Znakomitymi przykładami mogą być tutaj chociażby obrazy „Huculi w rozmowie” z 1888 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Żniwiarz” znany również jako „Upał” namalowany w 1895 (kolekcja prywatna). Szymanowski dał poznać się w omawianych przedstawieniach jako wnikliwy obserwator wiejskiego życia i jego nie zawsze sielankowych realiów.

Przedstawienia o charakterze fantastycznym, nasycone silnym pierwiastkiem emocjonalnym odgrywały jednak wówczas w jego twórczości wiodącą rolę. Doskonałym przykładem jest tutaj ekspresyjna „Śmiejąca się fala” o niepokojącym, nostalgicznym nastroju i secesyjnej, płynnej linii. Motywy wodne pojawiały się w tym czasie w oeuvre Szymanowskiego niezwykle często. Wymienić należy chociażby głowy „Trytonów” stworzone jako element wodotrysku czy nieco późniejszą „Falę” (przed 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wszystkie te prace sygnalizują zainteresowanie artysty żywiołami – nieokiełznanymi i dzikimi siłami natury, które na przełomie wieków wyrażać mogły idee katastrofizmu i dekadencją atmosferę epoki. Ludwig Hevesi pisząc o XV wystawie Secesji Wiedeńskiej, na której zaprezentowana została m.in. „Śmiejąca się fala”, mówił o wyjątkowym klimacie Sali z polskimi eksponatami (Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik, Wiedeń 1906, s. 402). Według niego, Polacy „oddychać mieli innym powietrzem”, a aranżacja wystawy tworzyć miała melancholijną „aleję westchnień”. W kontekście sztuki około roku 1900 nie było wówczas większego komplementu. Wypowiedź Hevesi’ego odnieść należy zatem także i do wystawianych w Wiedniu rzeźb Szymanowskiego, wielokrotnie prezentowanych i docenianych podczas ekspozycji Wiener Sezession.

30 ↑

KONSTANTY LASZCZKA

1865–1956

Maska Jana Hoplińskiego, około 1925

brąz patynowany, 26 x 18 x 14 cm
sygnowany u dołu: 'K. Laszczka'
odlew z epoki po współczesnej konserwacji

estymacja:
14 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:
Zofia Weiss, Katarzyna Łomnicka, Konstanty Laszczka, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2017, s. 135 (il.)

Laszczka w artystycznych kręgach zastąpił również jako portrecista. W swojej karierze sportretował wiele wybitnych postaci intelektualno – artystycznej elity Krakowa i nie tylko: Fafat, Wyspiański, Wyczółkowski, Ruszczyc to tylko niektóre nazwiska spośród ponad stu sportretowanych osobistości w karierze Laszczki. Kolejnym artystą – przyjacielem, którego Laszczka wybrał do rzeźbiarskiego portretu został Jan Hopliński, malarz, autor podręczników dla malarzy i konserwatorów, a także kolekcjoner. Z Laszczką połączyły go koleżeńskie stosunki na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie obaj wykładali. Zdaje się, że Laszczka musiał cenić Hoplińskiego zarówno jako człowieka, jak i profesora skoro to jemu właśnie poświęcił zadedykował jeden z portretów.

Portrety autorstwa Konstantego Laszczki charakteryzują się niezwykłą dozą realizmu, a także dogłębnym zainteresowaniem psychologią i indywidualnością portretowanej postaci. Znów podobnie jak w innych kompozycjach Laszczki technika rozpląwa się gdzieś między secesją a impresjonizmem, realizmem i werystycznym ujęciem postaci. W okresie Młodej Polski często korzystał z możliwości światłocieniowych opracowując rzeźbiarskie formy, które łączył z ekspresją i płynnością secesyjnej linii.



31 ↑

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Waza z wodnikiem i nimfą, 1904

ceramika, 38 x 38 x 28 cm
sygnowany i datowany przy podstawie: 'K Laszczka | 1904 r'
na spodzie wycisk Fabryki Fajansów J. Niedzwiedzki i Spółka w Dębnikach (obecnie Kraków): 'J.N. i SKA | DĘBNIKI'

estymacja:
13 000 – 18 000 PLN
3 100 – 4 200 EUR

LITERATURA:

Por.:
Jadwiga Puciata Pawłowska, Konstanty Laszczka, Muzeum Okręgowe w Siedlcach 1980, poz. kat. 123 (il.)
Zofia Weiss, Katarzyna Łomnicka, Konstanty Laszczka, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2017, s. 211-212 (il.)

Dział ceramiki w dębnickiej Fabryce Fajansów Niedźwieckiego powstał z inicjatywy Adama Kirchmayera, którego łączyły koleżeńskie relacje z działaczami Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej, które to na wzór angielskiego ruchu Arts & Crafts, chciało przywrócić świetność rzemiosła artystycznego. Do artystycznych współpracowników działu ceramiki w fabryce należeli m.in. Konstanty Laszczka, jego późniejszy uczeń Jan Szczepkowski czy Stefan Matejko, bratanek Jana Matejki.

Konstanty Laszczka nawiązał współpracę z Fabryką Fajansów Niedźwieckiego około 1903. Wtedy też dzięki tej współpracy zaczęły powstawać pierwsze projekty kolistych waz Laszczki, zdobionych reliefami i rzeźbami. Do takich należy chociażby waza z postaciami dzieci i małych satyrów bawiących się z kozłami czy prezentowana na aukcji waza z Wodnikiem i nimfą. Tematycznie Wodnik i nimfa nawiązują do lubianych przez Laszczkę tematów symbolicznych czy mitologii słowiańskiej. Naga nimfa tuląca dziecko odwołuje się do kobiecych aktów, które artysta darzył w swojej twórczości szczególnym sentymentem. Wodnik zaś jest niezaprzeczalnym nawiązaniem, a właściwie odwzorowaniem wielkoformatowej rzeźby artysty „Wodnik-Demon”, która uwydatnia wpływ Rodina w twórczości polskiego artysty. Połączenie płynnej secesyjnej linii z rodinowskim non finito – swobodnym szkicem w opracowaniu postaci w połączeniu z impresyjną ulotnością – to cechy charakterystyczne dla projektów Laszczki.

Fabryka Fajansów Niedźwieckiego w Dębnikach używała do wyrobu ceramiki białej glinki sprowadzanej z Czech, co odpowiadało za charakterystyczne, lekko kremowe zabarwienie wyrobów.





32 †

ANNA SEKUTOWICZ-RAYNOCH

1914–1985

Popiersie kobiety, lata 30. XX w.

drewno, 43 x 35 x 28 cm

sygnowany na boku: 'ANNA SEKUTOWICZ-RAYNOCH'

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 100 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Profesor Konstanty Laszczyński ze studentami podczas zajęć z rzeźby

RZEŹBIARSKA EMANCYPACJA

W XIX wieku świat artystyczny zarezerwowany był wyłącznie dla mężczyzn. Kobiety nie miały wstępu na akademie artystyczne ani tym bardziej nie miały możliwości pokazywania swoich prac na Salonach. Szczególnie trudna sytuacja dotyczyła kobiet – rzeźbiarek. Rzeźba zawsze kojarzyła się z domeną mężczyzn, potrzeba było do niej siły, spełnienia określonych warunków fizycznych i sprawczego geniuszu, które wówczas przypisywano jedynie płci męskiej. O ile podstawy malarstwa i rysunek, często były podstawą edukacji panien z dobrych domów, tak rzeźba była po prostu „niekobieca” i pannom zalecano jej unikać. Kobiety, które pochodziły z zamożniejszych rodzin i mogły liczyć na wsparcie finansowe mogły podejmować rzeźbiarską edukację w prywatnych pracowniach artystycznych, oczywiście za uprzednią zgodą ojca czy męża.

Chociaż takie przekonanie panowało też w XX wieku, to w tym stuleciu zdarzały się jednak przełomowe momenty, jak na przykład rok akademicki 1919/1920 na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wtedy to po raz pierwszy przyjęto na studia aż 16 kobiet – wśród nich także Annę Sekutowicz-Raynoch, która trafiła do pracowni Konstantego Laszczyńskiego. Laszczyński był bowiem nie tylko cenionym artystą ale także od momentu powołania go na profesora krakowskiej ASP był bardzo cenionym mentorem i nauczycielem. Laszczyński kierował katedrą rzeźby w latach 1899 – 1935, w tym czasie zdołał zaskarbić sobie sympatię studentów i wypuścić w świat wielu młodych artystów wśród których znalazło się również miejsce dla kobiet.

Laszczyński słynął z wręcz koleżeńskiego podejścia do swoich uczniów, tradycją stały się spotkania z mentorem w dniu jego imienin, wymiana listów z absolwentami czy liczne odwiedziny studentów w prywatnej pracowni artysty. Rzeźbiarz często prosił też swoich uczniów o pozowanie do jego kompozycji – w takich okolicznościach wspomniana już Anna Sekutowicz została bohaterką pomnika „U źródeł Wisły”.

Popiersie kobiety wykonane przez Sekutowicz-Raynoch, uczennicę Laszczyńskiego, zdaje się nieść w sobie sformułowaną przez mentora sentencję: „Dzieła wasze tyle tylko będą mieć w sobie siły i uczucia, co wasze serca, tyle szerokości, co wasz mózg. Pamiętajcie, że artysta wtedy tylko coś wart, gdy w dziełach swoich zostawia cząstkę własnego mózgu, serca i duszy.” (Konstanty Laszczyński, „Gawędy z uczniami” 1927 rok). W wyrzeźbionym w drewnie popiersiu kobiety widać nie tylko wpływy formalne warsztatu Laszczyńskiego pojawiające się w podejściu do formy popiersia i duktu dłuta ale także kawałek duszy i serca samej artystki, Anny Setkowicz-Raynoch, która w tym kobiecym popiersiu zawarła pierwiastek kobiecości, pierwiastek swojej duszy, udowadniając tym samym, że rzeźba nie musi być dłużej domeną mężczyzn.

33

MARCEL GUYSKI

1830-1893

Popiersie kobiety, 1862

marmur, 39 x 27 x 12 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'M.Guyski fc. Roma 1862.'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań





SUBTELNOŚĆ WYRAZU

Marceli Guyski, wśród współczesnych rzeźbiarzy 2 połowy XIX wieku cieszył się sławą wybitnego portrecisty. Twórczością portretową tego czasu zajmowała się większość rzeźbiarzy. Czynniki realizmu, u różnych artystów występował z różną siłą. Marmurowe biusty były bardziej lub mniej w salonowym guście, bardziej lub mniej schlebiali smakowi zamawiającego. Jednak istniała wspólna tendencja dla rzeźbiarzy 2 połowy XIX wieku, polegająca na dążeniu do naturalności, do ukazania w popiersiu werystycznej prawdy o modelu. Marceli Guyski został osławiony jako najwybitniejszy polski portrecista swoich czasów – miano to podkreśla maestrię i wyjątkowość rzeźbiarza ze względu na dominującą stylizację i fakt, że to właśnie portret stanowił trzon twórczości każdego rzeźbiarza ostatnich dekad XIX wieku. Początkowo Guyski kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Później wyruszał przez Bolonię i Florencję do Rzymu, by pracować u boku uznanego Luigi Amici, autora pomnika Grzegorza XVI w Bazylice św. Piotra. Polski artysta porzucił rzeźbę wolnostojącą, specjalizując się w portretach, płaskorzeźbach, bardzo rzadko rzeźbił pełną postać. Następnie przez dziesięć lat tworzył w Paryżu, by pod koniec życia powrócić do Krakowa. „Zostawił bogatą spuściznę w portretach, rzeźbionych w marmurze. Prawie wszystkie rodziny magnackie w Polsce posiadają jego prześliczne popiersia”. (Antoni Madeyski, *Artyści polscy w Rzymie (Garść wspomnień)*, „Sztuki Polskie”, 1930, T. VI, s. 10). We Francji przez pewien czas pracował w Montrésor – posiadłości Braniczów, gdzie popiełnił kilka portretów członków tej rodziny: Konstantego i Ksawerego. W Paryżu powstało również marmurowe popiersie Mickiewicza, uznawane za najlepsze dzieło w twórczości artysty. Jednak Guyski, urażony krytyczną opinią na temat podobizny romantyka, potłukł doszczętnie biust wieszczki. Po śmierci ojca Guyski, zmuszony troską o swój byt, wrócił do kraju, gdzie dostał posadę zastępcy profesora w krakowskiej szkole Sztuk Pięknych. Spod dłuta Guyskiego jako najwybitniejszego portrecisty swoich czasów wyszło wiele znakomitych popiersi znanych osobistości swojej epoki: Mickiewicza, Teofila Lenartowicza, Adama Asnyka oraz uznawane za najlepsze kobiece popiersia Heleny Modrzejewskiej, Marii z Braniczów Tarnowskiej czy Zofii z Potockich Zamoyskiej.

„Wśród współczesnych Guyski cieszył się sławą wybitnego portrecisty. Do ugruntowania tej opinii w kraju z pewnością w dużej mierze przyczyniła się zagraniczna krytyka chwalać jego prace pokazywane na Salonie paryskim. Bo rzeczywiście, artysta obdarzony wyjątkową wrażliwością potrafił właściwie wyczuć i oddać cechy charakteru modela. W zależności od charakteru portretowanej osoby stosował różne sposoby ujęcia, a nawet i technikę. Prace jego odznaczają się szlachetnością formy i swoistym realizmem wzbogaconym niepowszednią subtelnością wyrazu, czego najlepszym dowodem są jego portrety kobiece”. (Maria Irena Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 116). Doskonałą ilustracją delikatnej kobiecej główki jest prezentowany w katalogu portret kobiety. Rzeźba pochodzi z rzymskiego epizodu artysty. Z niezwykłym pietyzmem artysta oddał delikatne rysy kobiety, w mistrzowski sposób opracowując świeżą fizjonomię modelki. Na spiętych do tyłu, doskonale wyrzeźbionych puklach włosów artysta umieścił wianek utkany z delikatnych kwiatów. Być może jest to portret jednej z rzymskich arystokratek bądź personifikacje antycznej boginki. Mimo ogromnej popularności Guyskiego za życia dzieła spod jego dłuta są absolutną rzadkością na rynku sztuki.



34 †

HENRYK BURZEC

1919–2005

Dziewczyna z koszem, 1942

drewno, 38 x 10 x 9 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'HB | 1942'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR

Uroczą „Dziewczyna z koszem” pochodzi z wczesnego okresu twórczości Henryka Burzcy, powstała jeszcze pod silnym wpływem niedawno ukończonej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Po wojnie podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni rzeźby Xawerego Dunikowskiego. Podczas studiów współpracował z Dunikowskim przy głowach wawelskich i przy Pomniku Powstańców Śląskich na Górze Św. Anny. Po ukończeniu studiów pracował jako nauczyciel w Rydułtowych koło Rybnika. W 1954 roku zamieszkał w Zakopanem. Przez rok pracował w liceum plastycznym. W latach 1987–2005 prowadził w swoim domu (dawna pracownia Teodora Axentowicza) autorską galerię, gdzie zgromadził kilkadziesiąt swoich prac.



35 †

JAN ŚLUSARCZYK

1903–1980

Dziewczynki na saneczkach, 1954

kamionka, 54 x 56 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'JANSLUSARCZYK 1954 W-WA'

estymacja:
16 000 – 24 000 PLN
3 800 – 5 600 EUR

POCHODZENIE:
zakup z zakopiańskiej pracowni artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Por.:
Danuta Wróblewska, Jan Ślusarczyk, Rzeźba, Białystok 1998, s. 20

„Ślusarczyk przez całe życie był wyraźnie zafascynowany ruchem, dynamiką i fizycznym przemieszczaniem mas w przestrzeni. Ten skądinąd niespieszny i oszczędny w ruchach człowiek miał w tym zakresie wyobraźnię prawdziwie wibrującą. Dla wydobycia z bryły wizji ruchu stosował różne systemy cięcia i geometryzacji. Gipsowi łyżwiarze, ceramiczni saneczkarze, hokeiści, motocykliści, łuczniczki i piłkarze, nie mówiąc o wyczuwalnie skocznych oberkach i krakowiakach, zaludniały wnętrze jego pracowni i zieleń ogródka. Co więcej, sport był ulubionym polem jego obserwacji i rozważań. Być może dlatego, że w pewien sposób najwięcej mówił o życiu w ogóle, był obrazem dziania się czegoś dramatycznego i komediowego równocześnie, apoteozował sprawność znakomitej maszyny ciała. Ciało w ruchu było i pozostanie na zawsze jednym z najpiękniejszych spektakli. Ślusarczyk dostrzegał to wszystko z rzadką wrażliwością”.

Danuta Wróblewska, Jan Ślusarczyk, Rzeźba, Białystok 1998, s. 20



36 †

MAREK SZWARC

1892–1958

Święty Józef, 1946–1950

gips, 60 x 25 x 21 cm
sygnowany u dołu: 'Marek'
opisany na podstawie: 'JOC 7 rue St Vincent Paris deposite'

estymacja:
8 000 – 15 000 PLN
1 900 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Millon & Associates, Paryż, maj 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

Sztuka europejska początku XX stulecia to prawdziwa parada awangardowych stylów i kierunków, które nieraz rodziły się równolegle do siebie i wzajemnie przenikały. W owym czasie Paryż stanowił niewątpliwie centrum nowoczesnej myśli artystycznej. Miasto światel położone nad Sekwaną jak magnes przyciągało twórców, którzy zwabieni jego atmosferą, zlatywali tam niczym ćmy odurzone jaskrawym płomieniem ognia. W Paryżu rodziły się spektakularne kariery i z wielkim hukiem upadały niedosze gwiazdy. Jedną z integralnych postaci tego międzynarodowego środowiska był młody rzeźbiarz żydowskiego pochodzenia, Marek Szwarc. Już w latach 1911-14 studiował w murach tamtejszej École des Beaux-Arts. Mieszkał na Montparnassie i obracał się wśród artystycznej bohemy dzielnicy. Bywał w kawiarni La Rotonde i odwiedzał pracownie twórców rezydujących w La Ruche. Znał Kislinga, Chagalla czy Soutine’a. Szwarc opuścił Paryż i wrócił do Polski w 1914 ze względu na wojenną zawieruchę. Punktem zwrotnym w jego życiorysie było przejście na katolicyzm w 1919. Dowodem konwersji artysty jest prezentowana w katalogu rzeźba przedstawiającego św. Józefa przy pracy. Twórca zwrócił się wówczas w kierunku obrazowania ekspresjonistycznego i dołączył do nowopowstałego ugrupowania Jung Idysz zawiązanego w Łodziu. W 1920 twórca powrócił do Paryża. Nad Sekwaną jego kariera nabrała tempa. To tam odbyły się jego największe wystawy i powstały najważniejsze prace. Pomimo że zajmował się również malarstwem, to bez wątpienia rzeźba była medium, w którym uwidocznił nadzwyczajny talent. W jego oeuvre obok reliefowych plaket występują także i pełnoplastyczne kompozycje, w których ciało ludzkie poddane zostaje daleko idącym deformacjom i stylizacji.



JERZY ŁOPUSZAŃSKI

1898-1934

"**Jelonek i wilk**", przed/lub 1928

dąb czerwony, 54 x 27 x 30 cm

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

POCHODZENIE:
kolekcja polityka, ministra skarbu i premiera II RP Władysława Grabskiego (1874-1938)
zbiory spadkobierców Władysława Grabskiego

WYSTAWIANY:
Salon, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1928

LITERATURA:
Kazimierz Parafianowicz, Jerzy Łopuszański, w: Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających, t. V, Warszawa 1993, s. 179 (wzmiankowany)
Przewodnik No 39. Salon 1928, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1928, nr kat. 403, il.

Jak pisał niegdyś Mieczysław Wallis „Zwierzę jest jednym z tematów odwiecznych sztuk plastycznych. Dzieje malarstwa i rzeźby zaczynają się od wizerunków zwierząt. W pieczarach południowej Francji i północnej Hiszpanii kilkadziesiąt tysięcy lat temu człowiek paleolitu przy skąłym świetle łuczywa kreślił na ścianach i sklepieniach świetnie uchwycone postacie bawołów, koni, reniferów (...)” (Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 5). Co ciekawe, grono polskich animalistów w okresie modernizmu i międzywojnia było całkiem spore. Wymienić można tutaj chociażby Ludwika Pugeta, Konstantego Laszczkę czy Magdalenę Gross. Na tym tle wspomnieć należy również postać zapomnianego dzisiaj Jerzego Łopuszańskiego, związanego m.in. z kolonią artystyczną w Kazimierzu Dolnym. Rzeźbiarz był autorem fantastycznych gargulców, które podczas renowacji Kamienicy Celejowskiej ozdobiły jej attykę. Prezentowana w katalogu walka jelonka z wilkiem w pewien sposób nawiązuje do takiej właśnie baśniowej stylistyki, gdzie zwierzęta ukazane zostały w ferworze walki.



JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Walka" ("Le Combat"), 1942

brąz polichromowany, 61 x 28,5 x 9,5 cm
sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'
opisany na podstawie: '1/8 fonderie | TEP | Grece | 11-01'
odlew współczesny

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 200 – 10 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:
Bestiaire, Jean Lambert-Rucki, Gal Deos, Paryż 2012

LITERATURA:
Jean Lambert-Rucki: Bestiaire, Jacques De Vos, Éd. Aux Sources du XXème siècle,
katalog wystawy, Galerie Jacques De Vos, Paryż 2012

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”.

Prezentowana „Walka” jest zupełnie odmiennej stylistyki Ruckiego, typowej dla okresu międzywojennego. Konstrukcja rzeźby opiera się na klarownym układzie geometryzujących figur oraz przenikających nich sylwetek zwierząt. Linearna polichromia, co również charakterystyczne dla artysty, wykorzystuje emblematyczne dla beże i biele, przełamane są przez intensywną czerń i czerwień walczących ze sobą zwierząt. Prezentowana kompozycja może 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.



39 †

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"Gala Gradiva", 1970/2005

brąz, 89,5 x 35 x 52,5 cm

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

34 800 – 46 300 EUR

LITERATURA:

Por.:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form. Sculptures and Objects, Azay-le-Rideau 2004, poz. kat. 430, s. 170 (il.)

„Moje imię wskazuje na to, że przyszedłem zbawić współczesne malarstwo przed rosnącą tępotą i chaosem”.

Salvador Dalí





BUDZĄCE SIĘ DÓ ŻYCIA NAMIĘTNOŚCI

Rzeźba słynnego hiszpańskiego surrealisty przedstawia smukłą kobietę w zwiewnej szacie. Niczym baletnica stoi ona na palcach jednej nogi, a drugą unosi za siebie. Mimo że jest odlana z twardego brązu, zdaje się delikatna. Wznosi się na ażurowej, lekko pochylej konstrukcji, która nie daje poczucia stabilności. Fakt, że podstawa nie zapada się pod ciężarem postaci, dodatkowo uwypukla jej lekkość. Kobieta stoi na krawędzi cokołu, jakby gotowa skoczyć albo wlecieć w górę. Powiewająca za jej plecami chusta układa się na kształt skrzydeł i upodabnia ją do anioła.

Jak podaje tytuł, pełna wdzięku figura przedstawia Galę, żonę Dalego, jako Gradivę, czyli bohaterkę noweli Wilhelma Jensena z 1902. Opowiadanie traktuje o młodym archeologu, Norbercie Haroldzie, którego ogarnia trudna do wyjaśnienia fascynacja kobietą z pewnej antycznej płaskorzeźby. Niewiasta nie wyróżnia się urodą, a sam obiekt nie przedstawia szczególnej wartości naukowej. Tym, co przykuwa uwagę młodzieńca, jest charakterystyczny chód postaci: „Lewą nogę wysuwała nieco do przodu, prawą zaś, którą właśnie miała dołączyć do lewej, jedynie lekko dotykała ziemi, podczas gdy podeszwa i pięta unosiły się prawie prostopadle do podłoża. Ruch ten budził dwójkie wrażenie nader lekkiego chodu i znamionującego się pewnością siebie spokoju. Cechy te, owo powiązanie lotnego szybowania i pewności, nadawały jej osobliwej pogody”. (Sigmund Freud, Wilhelm Jensen, „Gradiva”, Warszawa 2007, s. 10). Ze względu na specyficzny sposób poruszania się Harold nadaje kobiecie imię Gradiva, czyli z łaciny „krocząca naprzód”. W swojej wersji rzeźby Dalí nie trzymał się wierne tekstu Jensena, doskonale oddał natomiast zwiewność ruchu opisanej postaci. Studium Gradivy, które bez reszty pochłania Harolda, okazuje się dla niego życiowym przełomem. Dotychczas całkowicie poświęcał się on nauce, pozostając niewrażliwy na wdzięki płci pięknej. Płaskorzeźba sprawia, że pod pozorem weryfikacji, czy autor reliefu poprawnie oddał anatomię kroczącej postaci, zaczyna się przyglądać kobietom w swoim otoczeniu. Pewnego dnia natrafia na damę do złudzenia przypominającą jego Gradivę. Początkowo bierze ją za zjawę. Po kilku spotkaniach wychodzi na jaw, że jest to jego sąsiadka i przyjaciółka z dzieciństwa, której od lat nie dostrzegał, zatracając się w badaniach. Zoe, owa miłość z lat dziecięcych, pomaga mu powrócić do pełnego namiętności, rzeczywistego życia.

Opowiadanie Jensena zyskało popularność w kręgu surrealistów za sprawą Sigmunda Freuda. W eseju z 1907 austriacki psychoanalityk interpretował przypadek Harolda jako klasyczny przykład wyparcia popędu seksualnego. Archeolog uparcie odpycha od siebie wszelkie uczucia. Ukryte pragnienia zaczynają go prześladować, kiedy odnajduje rzeźbę podobną do przyjaciółki z dzieciństwa, choć początkowo nie wie, dlaczego antyczny wizerunek budzi jego fascynację. Zdrowieje, gdy spotyka Zoe i z jej pomocą pozwala dojść do głosu tłumionym emocjom. Po wpływie tej interpretacji Gradiva stała się muzą surrealistów, zafascynowanych pokładami nieświadomości. André Breton, lider ruchu, w 1937 otworzył nawet w Paryżu galerię, której nadał nazwę Gradiva, a Marcel Duchamp przedstawił na jej drzwiach zlewające się ze sobą sylwetki dwóch postaci.

Dalí w charakterystyczny dla siebie sposób utożsamia Gradivę z towarzyszką swojego życia, Galą. Jelenę Iwanownę Djakonową, jak właściwie się nazywała, poznał w 1929. Połączyła ich mająca trwać do końca życia więź, choć Jelena była wówczas żoną poety Paula Éluarda, z którym wychowywała córkę Cécile. Opisując moment poznania w swojej autobiografii, artysta pisał z przekonaniem: „[Gala] Będzie moją Gradivą (...), moją wiktoria, moją żoną”. Tłumaczył, że wyrwała go z jego samotności, w której pogrążył się w akcie twórczym. Później, w momentach sukcesu, inspirowała go, by nie osiąść na laurach i stale się rozwijać. (Salvador Dalí, „Moje sekretne życie”, Katowice 2003, s. 196, 292). W 1931 powstały trzy obrazy Dalego nawiązujące do opowiadania „Gradiva”, ale to w prezentowanej w katalogu rzeźbie połączył on literacką bohaterkę ze swoją prywatną miłością.

40 †

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"**Antropomorphique Cabinet**", 1973

brąz, 30,9 x 59,5 x 22,5 cm

sygnowany i opisany: 'Dali 270/330 FONERIA | MIBROSA | BARCELONA'

do pracy dołączone są dwa klucze

estymacja:

120 000 – 160 000 PLN

27 800 – 37 100 EUR



LITERATURA:

Por.:

Dalí's Fantastic Universe, Beijing United Publishing Co., Ltd., Pekin 2015, s. 26-29 (il.)

Dalí's Fantastic Universe, Palazzo Medici Riccardi, Florencja 2013, s. 36-37 (il.)

Dalí. Mind of Genius, National Chiang Kai-shek Memorial Hall, Tajpej, s. 14-15, 2012 (il.)

Dalí. Mind of a Genius, ArtScience Museum at Marina Bay Sands, Singapur 2011, s. 14-15 (il.)

Beniamino Levi i in., Dalí in the Third Dimension, The Stratton Foundation Collection, Umberto Alemandi & C., Turyn 2010, s. 44-45 (il.)

Salvador Dalí' in Shanghai, The Shanghai Art Museum, Szanghaj 2009, s. 118-119 (il.)

Robert and Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and the Soft, Sculptures & Objects, Paryż 2004 (il.)

Dalí, Seoul Arts Center, Seul 2004, s. 82-83 (il.)

L'Univers de Dalí, Chateau Lavardens, 2004, s. 82-83 (il.)

Dalí. A Journey into Fantasy, Shanghai Urban Planning Center, Szanghaj 2002, s. 46-47 (il.)

Dalí. A Journey into Fantasy, China Millennium Monument, Pekin 2002, s. 104-105 (il.)

Dalí. A Journey into Fantasy, Guangdong Museum of Art, Kanton 2002.

The Dalí Universe, County Hall Gallery, Londyn 2000, s. 90-91 (il.)

Salvador Dalí, Arken Museum of Modern Art, Kopenhaga 1999, s. 28 (il.)

Dalí Exhibition, Fukuoka Prefectural Museum of Art, Tokio 1991, s. 68 (il.)

Dalí Scultore, Dalí Illustratore, , Museo di Palazzo Reale, Neapol 1989, s. 43 (il.)

Dalí, Galerie Patrice Trigano, Paryż 1989, s. 37 (il.)

Dalí nella terza dimensione, Castello Svevo, Bari 1988, s. 43 (il.)

Franco Passoni, Dali nella terza dimensione, Master Fine Art Gallery, Mediolan 1987, s. 63 (il.)

„SKRZYNKI MYŚLI” SIGMUNDA FREUDA



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

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

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

41 †

TADEUSZ ŁODZIANA

1920–2011

Ptak, około 1945/1955

brąz patynowany, 94 x 34 x 34 cm
sygnowany monogramem i opisany: '4/8'

estymacja:
50 000 – 80 000 PLN
11 600 – 18 600 EUR

OPINIE:
Certyfikat autentyczności wydany przez Galerię Dyląg z dnia 12 marca 2018 roku

Obłe kształty. Wygładzona powierzchnia zachęcająca do dotknięcia. Harmonijne proporcje formy. Uproszczenia i nawiązania do natury. Widząc te elementy, nie sposób nie rozpoznać ręki mistrza Tadeusz Łodziany. Jego piękne formy od lat zachwycają zarówno historyków sztuki, jak i pasjonatów.

Tadeusz Łodziana był jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich rzeźbiarzy 2 połowy XX wieku oraz zasłużonym pedagogiem, który stał się częścią pokolenia inicjującego przemiany w rzeźbie na przełomie lat 50. i 60.

Jego oryginalna twórczość, łącząca doświadczenia takich artystów jak Brâncuși i Arp, skupiała się na maksymalnym dążeniu do syntezy i prostoty formy. Prace Łodziany, tworzone pod koniec lat 50., charakteryzowały się biologicznymi i organicznymi kształtami, które jednocześnie były posunięte w stronę abstrakcji. Anatomia ciała ludzkości została w jego rzeźbach sprowadzona do enigmatycznych znaków. Artysta pozwalał nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała, co podkreślało jego wierność naturze.

Jako asystent Mariana Wnuka, Łodziana kształcił pokolenia artystów i przez wiele lat pełnił funkcję dziekana oraz prorektora warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pomimo działalności pedagogicznej nigdy nie porzucił własnej twórczości, stając się częścią zmian i innowacji w polskiej rzeźbie.



42 †

ANDRZEJ STRUMIŁŁO

1927-2020

Bez tytułu ("Wojownik"), 1999

granit, bazalt, 57 x 60 x 33 cm

estymacja:

60 000 – 100 000 PLN

13 900 – 23 200 EUR

WYSTAWIANY:

„Integrart' 99. Międzynarodowy Plener Rzeźby w Granicie. Wystawy poplenerowe”, posiadłość Andrzeja Strumiłły, Maćkowa Ruda, sierpień-wrzesień 1999

Galeria Chłodna 20, Suwałki, styczeń-luty 2000

Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa, 22.02-19.03.2000

Pałac Sztuki, Mińsk, marzec 2000

Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok, maj 2000

Zamek, Lublin, sierpień 2000

LITERATURA:

Integrart' 99. Międzynarodowy Plener Rzeźby w Granicie, Suwałki 1999, s. 55 (il.)

Andrzej Strumiłło, Factum Est. Dzienniki 1978-2006, Łomża 2008, s. 370 (il.)

Andrzej Strumiłło, Summa, red. Edyta Wittchen, Suwałki 2011, s. 203 (il.)

„Granit to materiał oporny, sugerujący ascezę formy. Trudno w nim wykuć szczegół filigranowy. Narzuca on syntezę i oszczędność. Pozornie sprzyja tworzeniu form aprzestrzennych. Wiemy jednak, że nawet zamknięta pozornie bryła kamienia prowadzi milczący dialog z przestrzenią, a przestrzeń reaguje na jej obecność. Nasza wyobraźnia widzi ją zawsze w kontekście epoki, odczytując w niej wartości estetyczne i etyczne – echo losów ludzkich. Wszystko, co może się stać, znajduje się we wnętrzu kamienia. Proces rzeźbienia staje się ujawnianiem tego, co widzimy okiem wyobraźni, realizacją przecucia, poprzez odrzucenie materii zbędnej”.

Andrzej Strumiłło



ECHA DALEKIEGO WSCHODU

Andrzej Strumiłło był artystą niezwykle wszechstronnym: malarzem, grafikiem, rzeźbiarzem, fotografem, ilustratorem książek, scenografem, a także autorem książek o przyrodzie i kulturze, poetą i podróżnikiem.

Zaprezentowana rzeźba Bez tytułu („Wojownik”) powstała w trakcie jednego z międzynarodowych plenerów organizowanych przez artystę w 1999. Było to cykliczne wydarzenie na Suwalszczyźnie. O wspomnianym wydarzeniu pisał sam artysta w następujący sposób: „(...) od 1 VIII trwa trzeci plener 'Integ-rart'. Sam ściągnąłem Białorusinów. Usiłuję rzeźbić wojownika w bazalcie. Miotam się pomiędzy wolną formą a przedmiotową anegdotą. Brakuje czasu”. (Andrzej Strumiłło, Dzienniki, 22 VIII, s. 370).

Andrzej Strumiłło był twórcą o niezwykłym życiorysie, który w dużym stopniu wpłynął na jego sztukę. Na jego artystyczny rozwój wpływ miały zarówno doświadczenia obcowania ze sztuką Władysława Strzemińskiego, jak i pierwsza podróż na Daleki Wschód. Po studiach na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Łodzi odbył liczne podróże po świecie. Jako projektant pawilonów wystawienniczych pracował nie tylko w Europie, ale także w Wietnamie, Mongolii, Nepalu, Japonii czy Tajlandii. Każda z podróży odcisnęła piętno na jego sztuce. Jak opisuje artystę-obieżyświata Mieczysław Porębski: „Dla Strumiłły świat jest szerszy od obrazu. Zaczyna się na własnym kolanie, kończy na podróżach. Strumiłło podróżował i podróżuje wiele i nie są to zwykłe utarte szlaki turystyczne czy dojazdy profesjonalne, związane z podejmowanymi pracami wystawienniczymi. Jeżeli Meditteraneum, to także przemierzona na piechotę Sardinia, jeżeli Lewant, to również jakieś trudno dostępne szczątki hellenistyczno-greckich rzeźb i budowli. Nade wszystko jednak pociągała i pociąga Strumiłłę Azja. Jej wielkość, rozległość, przeszłość, skale, kontrasty. Doświadczony myśliwy tropił niedźwiedzia w tajdze syberyjskiej i tygrysa nad rzeką Ussuri. Z wyprawami alpinistycznymi przemierzył Mongolię i Nepal. Zna dobrze Indie, Chiny i Wietnam. Wszędzie tam gromadził dokumentację jedyną w swoim rodzaju: trofea, wytwory kultury i garście minerałów, dziesiątki tysięcy fotografii, setki rysunków, zapiski, wiersze. Wszystko to jest potrzebne, wszystko się wzajemnie dopełnia”. (Mieczysław Porębski, Andrzej Strumiłło, Katalóg, Zachęta, 1976, [w:] Andrzej Strumiłło. Malarstwo 1988-1998, Warszawa, s. 6).

W trakcie licznych podróży artysta skrzętnie fotografował oraz dokumentował tamtejsze kultury oraz ich twory. To właśnie azjatyckie kanony piękna przeniknęły do jego sztuki. Z czasem najważniejszy stał się symbol, znak, totem, wokół którego budował kompozycje. Prostota i lapidarność stały się głównym środkiem wyrazu.



Andrzej Strumiłło, 20.10.2007 Mackowa Ruda n/z Andrzej Strumiłło



43 †

ADAM MYJAK

1947

Głowa

brąz, 40 x 33 x 28 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

„Stwierdziłem, że nie będę siebie oszukiwał – w figuracji czuję się najlepiej i najpewniej. Lubię to i jak gdyby sama ręka do tego prowadzi. Najpierw rodzi się pomysł, idea, koncepcja. Nie mogę powiedzieć, że mam rzeźbę zaprojektowaną do końca. W trakcie pracy wszystko się przetwarza. Pierwszy sygnał powstaje w kontekście do innych rzeźb i jest ich następstwem. Cały czas podążam za instynktem niemal zwierzęcym. Oczywiście, gdy człowiek ma już kilka prac, może nawet sam budować swoją filozofię”.

Adam Myjak





Adam Myjak to czołowa postać polskiej sztuki, od lat 70. współtworząca fascynujący krajobraz polskiej rzeźby. Artysta urodzony w Starym Sączu w 1947 swoją pierwszą wystawę indywidualną miał w 1970 w Galerii Rzeźby w Warszawie. Podjął studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1971 uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Już rok później rozpoczął pracę pedagogiczną na macierzystym wydziale. W 1990 otrzymał tytuł profesora. Jest wieloletnim Rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Jak zauważa Bożena Kowalska, Adam Myjak inaczej niż inni rzeźbiarze, nie walczy z materiałem, a raczej oswaja i dopasowuje do swoich potrzeb. Pierwszym eksperymentom z materiałami towarzyszyły także jedne z początkowych zabaw z formą. To właśnie w tym okresie powstawały niefiguracywne prace. Jednak artysta tłumaczy, że już na początku swojej edukacji artystycznej był zafascynowany rzeźbą figuracywną, od Alberta Giacomettiego po prace Xawerego Dunikowskiego.

Z samym Giacomettim Myjaka łączyła nie tylko fascynacja figuracją, ale też inny aspekt twórczości – fascynacji egzystencjalizmem. Artysta szukał w procesie twórczym własnego sensu, ale także dawał wyraz nurtującym go pytaniom – o ludzkie cierpienie czy dramat starości i śmierci. Nadawanie swoim lękom i pytaniom odpowiedniej formy miało dla artysty charakter terapeutyczny, który przynosił mu lekkie uwolnienie. Dodatkowo to sztuka i rzeźby, które wychodziły z pracowni artysty, dawały mu szansę na stworzenie obiektów trwałych, które pozostaną na lata.

Wiele z realizacji Myjaka to portrety. Często przybierają formę popiersi czy głów, ale jednocześnie są pozbawione oczu. W ich miejsce artysta umieszczał wszelkiego rodzaju bruzdy czy fałdy, a oczodoły są pokryte cieniem. Oczy, jak zauważa Bożena Kowalska, nadają portretom indywidualność, a także są odzwierciedleniem cech charakterologicznych modelu. Adam Myjak jednak jest zainteresowany opowiadaniem w swoich pracach o kwestiach uniwersalnych, które dotyczą nie jednostek, a ogółu. Jak zauważa Bożena Kowalska: „przestania jego sztuki oscylują w rezultacie pomiędzy destrukcją rozpacz i śmierci a patosem cierpienia i życia, między zaledwie śladami prawdy jednostkowej a symbolami prawd powszechnych” (Bożena Kowalska, Adam Myjak. Rzeźbiarz mijającego czasu, Warszawa 2005, s. 67).

„GŁÓWNYM IMPULSEM TYCH PRZEMIAN BYŁO POSZUKIWANIE NOWYCH MOŻLIWOŚCI, JAKIE DAJE INNA MATERIA I INNA SKALA. WRACAM DO MATERIAŁÓW, KTÓRYCH MOŻLIWOŚCI WYRAZOWE ZDAWAŁOBY SIĘ ZOSTAŁY JUŻ WYEKSLOATOWANE. STARAM SIĘ BADAĆ, CZY KAMIEŃ, DREWNO UŻYWANE PRZEZ RZEŹBIARZY OD CZASÓW NAJDAWNIEJSZYCH, JEST DZIŚ W STANIE PRZEKAZAĆ WSPÓŁCZESNEMU ODBIORCY ZROZUMIAŁY DLA NIEGO KOMUNIKAT, ZAWRZEĆ W SOBIE GŁĘBOKIE SENSY. W DZISIEJSZEJ SYTUACJI SZTUKI ZDOMINOWANEJ PRZEZ MEDIA ELEKTRONICZNE WRODZONA PRZEKORAKAŻE MI WRÓCIĆ DO TRADYCYJNYCH MATERIAŁÓW. NIE SPODZIEWAM SIĘ ZNALEŹĆ JEDNOZNACZNEJ ODPOWIEDZI. INTRYGUJE MNIE ROLA SAMOTNEGO BADACZA”.

ADAM MYJAK

(FRAGMENT ROZMOWY TAMARY KSIĄŻEK Z ADAMEM MYJAKIEM, [W:] ADAM MYJAK, KATALOG WYSTAWY W MUZEUM RZEŹBY – CENTRUM RZEŹBY POLSKIEJ W OROŃSKU 30.06–26.08.2007, BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH GALERIA MIEJSKA W TARNOWIE, 19.10–7.11.2007, S. 16–18.).



44

JERZY NOWAKOWSKI

1947

Z cyklu "Introwersje XI", 2024

brąz, granit, 140 x 25 x 18 cm
sygnowany: 'JN'

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

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

Stefan Borzęcki





PARTNERZY W ŻYCIU I SZTUCE - NOWAKOWSCY

Krystyna oraz Jerzy Nowakowscy to niezwykła para rzeźbiarzy, którzy dzielą ze sobą życie oraz twórczość. Ich sztuka uzupełnia się w piękny oraz harmonijny sposób. Jak opisuje ich wspólne życie oraz wspólną krakowską pracownię Zbigniew Kazimierz Witek:

„Podczas wizyt wielokrotnie zadawałem sobie pytanie, jak to możliwe, by małżonkowie, artyści-indywidualiści (nie widziałem ich wspólnych realizacji rzeźbiarskich) mogli pracować synchronicznie, pod jednym dachem, a jednocześnie iść różnymi drogami artystycznymi, obserwując się wzajemnie i zapewne być dla siebie inspirującymi krytykami! Nie jest łatwo inspirować, nie narzucając swoich wizji artystycznych drugiej połowie. Tę umiejętność znakomicie opanowali Krystyna i Jerzy Nowakowscy. W pracowni sąsiadowały w artystycznym nieładzie ich rzeźby, przenikały się nawzajem, tworząc, zwłaszcza w okresach, gdy któreś z nich przygotowywało wystawę indywidualną, rozmaite konstelacje, spiżowe stada w różnych miejscach pracowni”. (Zbigniew Kazimierz Witek, Wstęp, Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski. Rzeźba, medale, Kraków 2004, s. 7).

Jakie są prace Krystyny Nowakowskiej? Rzeźbiarka zajmuje się przede wszystkim formami kobiecymi. Z upodobaniem posługuje się postrzępioną formą, uzyskując intrygujące efekty dematerializacji oraz defiguracji. Ostatecznie osiąga efekt lekkości, tajemniczości oraz subtelności. Postacie, które wychodzą z pracowni artystki, są pozbawione szczegółów, przez co stają się uniwersalnymi symbolami. Jak zauważyła Maria Zientara, twórczość Nowakowskiej oscyluje wokół tego jednego tematu, który przedstawia na wiele sposobów. Jej sztuka jest opowieścią o ludzkiej kondycji, obliczach egzystencji, o codzienności oraz przemijaniu.

Jerzy Nowakowski skupia się na innych formach. W jego artystycznym oeuvre można rozpoznać wątki, które pojawiają się w realizacjach przestrzennych i instalacjach. Są to kompozycje oparte na formie kuli oraz wszelkie wariacje i modyfikacje na jej temat. Pierwsze prace z serii „Introwersje” powstały w latach 70. XX wieku. Są to formy przypominające w wyrazie „rozdarte” kule, ułatujące, eksplodujące. Z czasem owe formy, rozsadzane wewnętrzną siłą, zdają się szukać na nowo utraconego kontaktu fizycznego. Zbliżają się one do siebie, a ich faktury się zazębiają. Artysta eksploruje tematy związane z siłą drzemiącą w materii.



45

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Vintage III", 2024

brąz patynowany, granit, 88 x 20 x 15 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW 2024 UNIKAT 496'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

„...Krystyna Nowakowska tworzy malarskie rzeźby i rzeźbiarskie obrazy. Przekłada kolory na język form, trójwymiarowe kształty na język barw i robi to w sposób znakomity, bo zupełnie naturalny, bowiem w istocie materia obu rodzajów jej twórczości jest światło modelujące rzeźbę i emanujące w reliefowej powierzchni obrazów, zaś światło jest w naszej kulturze synonimem myśli, o czym zaś myśli artystka? O nas, o naszych ludzkich losach, o naszej przeszłości, teraźniejszości, przyszłości, o przemijaniu, o urodzie istnienia i jego subtelnej kruchości zarazem”.

Jerzy Madejski



46

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923-2010

"Macierzyństwo", 2024

brąz patynowany, 47 x 22 x 26 cm
sugnowany p.d.: 'KZ'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 800 - 4 700 EUR



NAPIĘTE & I KRAĞŁE & BIODRA

W centrum artystycznych zainteresowań Kazimierza Zielińskiego była kobieta. Z jego pracowni wychodziły rzeźby przedstawiające młode, zawstyżone kobiety, matki trzymające dzieci na rękach, dumne damy. Pomimo różnic łączy je pasja i czułość, z jaką artysta oddawał w swojej twórczości sensualne kobiece ciało, w różnych stadiach życia.

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 wnętrze, całkowite zajęcie się sobą, które nadaje rzeźbie spokój” (Przemysław Trzeciak, Kazimierz Zieliński – Rzeźba, Suwałki BWA, marzec 1980, s. nIb.).

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

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

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

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



47

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923-2010

"Zaskoczenie", 2024

brąz patynowany, 47,5 x 29 x 25,5 cm
sygnowany l.d.: 'K. ZIELIŃSKI'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 800 - 4 700 EUR



48 †

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu

brąz, 49 x 14 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'STan Wys | 6/8 | 2009'

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR

„W rzeźbach Stanisława Wysockiego odnaleźć można dziedzictwo 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



49 ↑

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2017

brąz patynowany, 97 x 15 x 13 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 5/8 | 2017'

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

Wysocki tworzy swoje rzeźby z uproszczonych, mocno zgeometryzowanych form, które przywodzą na myśl skojarzenia z płynnością oraz lekkością. Podejmuje on najczęściej tematy związane z kobiecym ciałem w pozycji stojącej (rzadziej leżącej czy klęczącej), które są ukazane w delikatnym ruchu, jakby były poruszane wiatrem. W jego pracach punkt ciężkości zazwyczaj znajduje się w dolnej części bryły, co sprawia, że górna część wydaje się lekka. Rzeźby z brązu, mimo że mają wyczuwalną ciężkość, emanują ruchem i często opisuje się je jako „pięcie się ku górze” czy „rozkołysanie”. Interesującym zabiegiem formalnym jest zróżnicowanie faktur poszczególnych części rzeźb, które kontrastują za pomocą ostrych cięć i gry kolorów. Wysocki płynnie przechodzi od ciemnozielonej patyny do starannie wyszlifowanych złotych powierzchni.

Chociaż obecność Stanisława Wysockiego w polskiej rzeźbie współczesnej jest dziś oczywista, on sam przez długi czas nie był pewny wyboru swojej drogi życiowej. Początkowo studiował na Akademii Wychowania Fizycznego, ale tętniący życiem kulturalnym Wrocław skłonił go do zwrócenia się ku sztuce. Kluczowym momentem w jego twórczości był kilkuletni pobyt w Niemczech w latach 80., gdzie spotkał mistrza Henry’ego Moore’a, który stał się dla niego wielką inspiracją.



50 †

JERZY JARNUSZKIEWICZ

1919–2005

Bez tytułu

żelazo, 31 x 23 x 17,5 cm
sygnowany: 'JJ'

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

„W tym czasie będąc kiedyś w pracowni mojego Ojca, z którym pracował mój młodszy brat, zastałem go przy spawaniu. Mimo lęku przed wszystkimi maszynieriami zapragnąłem przesłonić twarz maskownicą i wziąć w rękę uchwyt z elektrodą. Tak zaczęło się moje wielkie przeżycie metalu. W ciągu półtora roku wykonałem przeszło 40 prac i dziesiątki, dziesiątki rysunkowych szkiców koncepcyjnych. Zachwyty nad geometrią znalazły swój kształt i materię. To były piękne lata mojego życia. To były te ptaki wylatujące z moich dłoni”.

Jerzy Jarnuszkiewicz



51 †

JÓZEF GALICA

1924-1985

Projekt pomnika, lata 60. XX w.

gips, 19 x 33 x 12 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR



52 †

JAKUB LEWIŃSKI

1947

Tenisista, 1970/2000

aluminium polerowane, marmur, 45 x 23 x 13 cm
sygnowany monogramem autorskim: 'JL'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

Zaprezentowana praca przedstawia wykonanego z aluminium polerowanego tenisistę. Postać została uchwycona w dynamicznej pozie w momencie wykonywania backhandu. Bije z niej skupienie oraz ekspresyjność gestu.

Jakub Lewiński jest jednym z najbardziej cenionych artystów plastyków Szczecina. Zajmuje się zarówno rzeźbą kameralną, jak i rzeźbą parkową oraz pomnikami. Artysta ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych w 1971, gdzie studiował rzeźbę u Jerzego Jarnuszkiewicza oraz Emilii Cieślak. W latach 1965-95 współpracował z ojcem – artystą rzeźbiarzem Sławomirem Lewińskim. Twórcy przez wiele lat dzielili uroczą pracownię w Szczecinie, stanowiącą ważny punkt na kulturalnej mapie miasta.

Jakub Lewiński jest artystą, który bierze czynny udział w wystawach i plenerach rzeźbiarskich na terenie kraju oraz za granicą. Pierwsza wystawa indywidualna twórcy odbyła się w Warszawie (1977), a następnie w Berlinie (1985). Ponadto jego prace zostały zaprezentowane na licznych wystawach zbiorowych, m.in. w Zachęcie (1975, 1979), Kilonii w Niemczech (1982), w Ystad w Szwecji (1997) czy na Expo w Hanower w Niemczech (2000).



53 ↑

MARLENA KUDLICKA

1973

"Option 0, 2%", 2023

stal malowana proszkowo, 81 x 27,4 x 23 cm
edycja: 1+AP

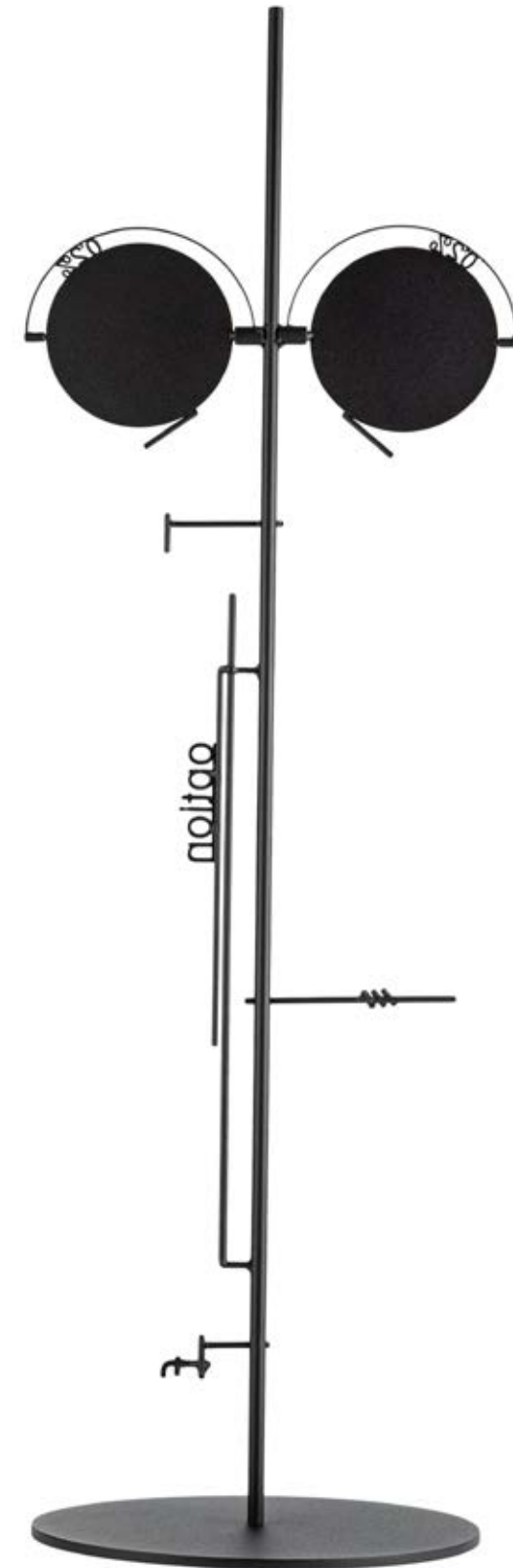
estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

„Interesuje mnie pytanie: Jaka tolerancja precyzji jest dopuszczalna przy transformowaniu
myśli w fizyczny kształt?”

Marlena Kudlicka

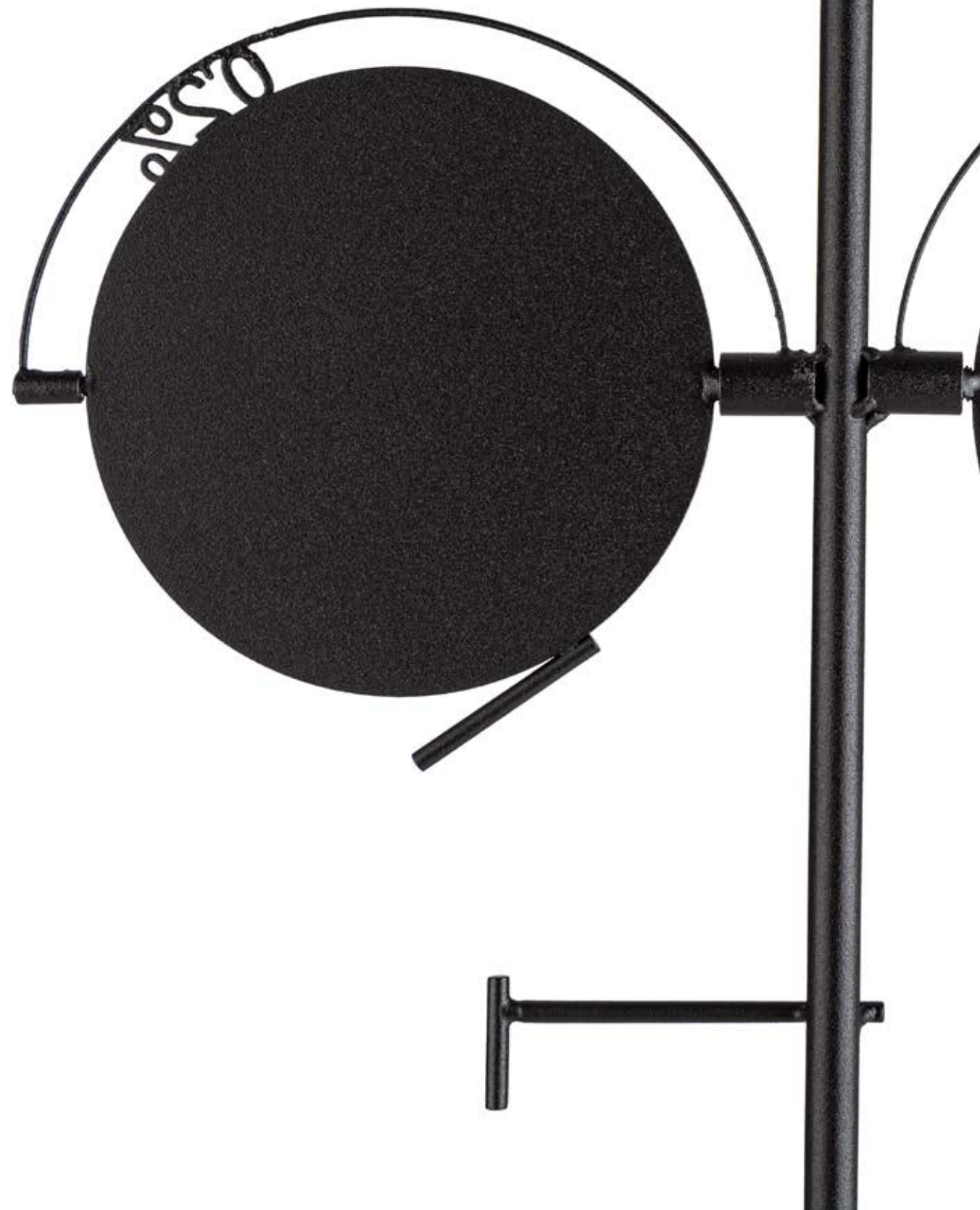


ZAMIERZONY BŁĄD I ODSTĘPSTWO

W prestiżowej galerii instytucji sztuki współczesnej Kestner Gessellschaft w Hanowerze wciąż można podziwiać zainstalowany na centralnej ścianie galerii monumentalny relief Marleny Kudlickiej „One more than 1o”, zamówiony z okazji wystawy poświęconej obecności w tym mieście jednego z koryfeuszów europejskiego konstrukttywizmu – El Lissitzky’ego. Działania Marleny Kudlickiej w tym projekcie nie były przypadkowe, gdyż jej twórczość mieści się w szeroko rozumianej estetyce konstrukttywizmu. Jednocześnie komponent językowy jej prac jest bliski praktykom awangardowych artystów z kręgu poezji wizualnej, takich jak Stanisław Dróżdż czy Wanda Gołkowska. Już same tytuły dzieł artystka traktuje jako „językową rzeźbę”, a zarazem generatywną matrycę dla materialnych obiektów.

Kudlicka jest autorką precyzyjnych rzeźb, wykonywanych według jej projektów w warsztatach ślusarskich i lakierniczych. Jak utrzymuje, w akcie twórczym bierze udział nie tylko autorski zamysł, ale także nieprzewidywalny błąd – odstępstwo od pierwotnego zamiaru, które wynika ze stopnia precyzji narzędzi pomiarowych czy wykonawczych, ustalonego w ramach ich kalibracji i standaryzacji. Stąd często pojawiające się w jej pracach elementy cyfrowe i znak procentu, odnoszące się właśnie do dopuszczalnego odstępstwa od zaprojektowanych wymiarów. Refleksja o błędzie jest źródłem wielu prac artystki. Przy tym Kudlicka przenosi w semantycznie niesprecyzowany świat sztuki również inne znaki z terytorium ściśle uregulowanych dziedzin, takich jak typografia, rysunek techniczny, systemy obliczeniowe i pomiarowe czy ergonomika pracy. Z zastosowania tych elementów w ramach poetyckiej formuły sztuki wynika oryginalny, rzeźbiarski kształt jej dzieł – eleganckich, precyzyjnych i konstruktywistycznych, a zarazem rysunkowych i przestrzennych.

Marlena Kudlicka studiowała malarstwo, grafikę i rzeźbę na Akademii Sztuki Pięknych w Poznaniu w latach 1993-98. Po serii pobyków stypendialnych i rezydencyjnych przede wszystkim w Nowym Jorku zamieszkała na stałe w Berlinie, skąd dojeżdża do swojego studia produkcyjnego pod Poznaniem. W 2019 zdobyła I nagrodę w konkursie KUNST AM BAU BTU Cottbus za realizację rzeźby w przestrzeni publicznej. Od 2020 jej instalacja jest również w stałej ekspozycji Parku Rzeźby w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Artystka wystawiała indywidualnie oraz na wystawach zbiorowych w muzeach i galeriach w Europie, Ameryce Północnej i Południowej, m.in. w MACBA Buenos Aires w Argentynie, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl w Niemczech, CGAC Santiago de Compostela w Hiszpanii, Muzeum Współczesnym Wrocław, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, Ludwig Muzeum w Budapeszcie, Galerii Studio w Warszawie i innych. W 2016 wydawnictwo Distanz opublikowało monografię twórczości artystki.





54 ↑

JEROEN HENNEMAN

1942

Postać

blacha stalowa, 86 x 46 x 17 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR



55 †Ω

BARBARA PNIEWSKA
1923–1988

Bez tytułu, około lata 60. XX w.

aluminium polerowane, drewno, 61 x 45,7 cm

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

Barbara Pniewska była niezwykłą polską metaloplastyczką. Tworzyła przede wszystkim awangardowe reliefy z wykorzystaniem blachy metalowej, gwoździ i desek. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, a także studiowała na akademii w Krakowie. Artystka była powiązana z Galerią Krzywe Koło w Warszawie – pierwszej w postalinowskiej Polsce galerii o niezależnym od socrealizmu programie artystycznym. W 1961 galeria poświęciła jej wystawę indywidualną, gdzie artystka przedstawiła swoje malarstwo.

Prace Barbary Pniewskiej stanowiły korpus „I Kolekcji Galerii Krzywe Koło”. Galeria Krzywego Koła była silnym głosem na polskiej scenie artystycznej, od kiedy została otwarta w 1959 z inicjatywy Mariana Bogusza i Stefana Gierowskiego. Pierwsza kolekcja galerii trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie w 1963, wiążąc nazwisko Barbary Pniewskiej z początkiem zbioru sztuki nowoczesnej w warszawskim muzeum. W 1967 artystka wystawiła trzynaście prac pod wspólnym tytułem, „Zamknięta forma w kosmosie”, w Hamilton Galleries w Londynie. Wszystkie reliefy przedstawiają abstrakcyjne kompozycje ulokowane w aluminiowym panelu. Jedna z prac znajduje się obecnie w kolekcjach National Trust w Londynie. Prace artystki znajdują się w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi czy Oppenheim Collection of Modern Polish Art w Los Angeles. Znaczna część prac artystki znajduje się w zagranicznych kolekcjach, dlatego obecność jej rzeźby na polskim rynku to niezwykła okazja do zapoznania się z jej twórczością.



56

JAROSŁAW KOZAKIEWICZ

1961

"Kolor jest tytułem III" z cyklu "Anatomia przestrzeni"

stal, 23 x 17 x 14,5 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

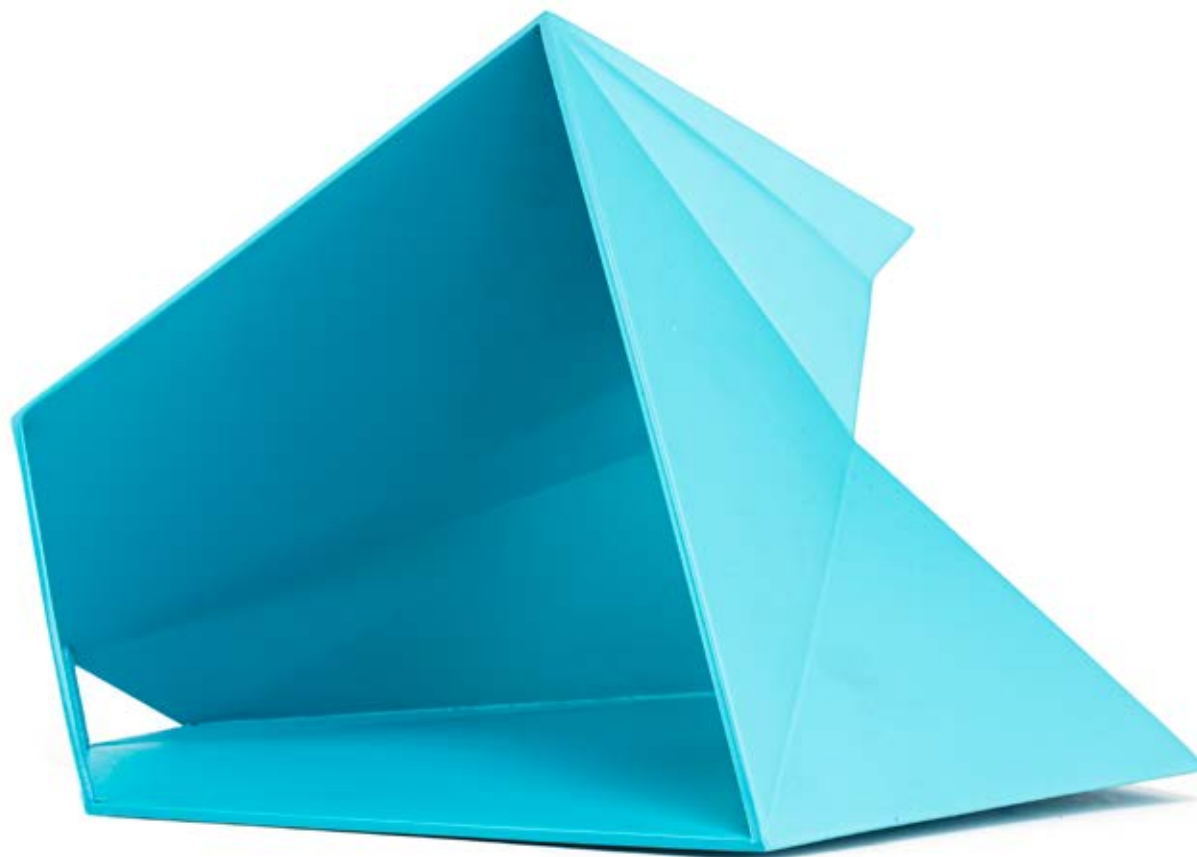
LITERATURA:

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

Jarosław Kozakiewicz jest artystą znanym z konceptualnych rzeźb i instalacji, które łączą sztukę z architekturą. Wykorzystuje swoją wiedzę i doświadczenie z obu tych dziedzin, tworząc unikalny język artystyczny. To przenikanie się rzeźby i architektury umożliwia mu tworzenie projektów o głębokim przekazie, często zakorzenionych w sztuce environmental art, która dotyka problemów społeczno-politycznych i ekologicznych. Kluczowe źródła inspiracji dla Kozakiewicza to ekologia oraz nauki ścisłe, takie jak fizyka i astronomia.

Jego prace stanowią także teoretyczne studium, badając zależności między mikro- i makrokosmosem oraz interakcje między człowiekiem a naturą. Artysta odszedł od tradycyjnej koncepcji figury witruckiej, wprowadzając własną teorię „geometrii wnętrza”. Zgodnie z tą ideą, człowiek jest integralną częścią otaczającej go przestrzeni, a linie konstrukcyjne wynikają z kluczowych punktów ciała – takich jak otwory odpowiedzialne za podstawowe funkcje życiowe. W ten sposób Kozakiewicz ukazuje, jak struktura ludzkiego ciała łączy nas z otoczeniem w sposób geometryczny, co odzwierciedla się w jego rzeźbach i projektach urbanistycznych. Prace artysty nie tylko oferują estetyczne doznania, ale również badają relacje międzyludzkie oraz sposób, w jaki żywe istoty mogą współistnieć w przestrzeni.

Kozakiewicz za swoje innowacyjne, często utopijne projekty został nagrodzony w prestiżowych konkursach architektonicznych w Polsce i za granicą. W 2003 zdobył I nagrodę w konkursie na zagospodarowanie terenów przemysłowych w Boxbergu na Pojezierzu Łużyckim. Na co dzień mieszka w Warszawie, gdzie w Akademii Sztuk Pięknych prowadzi Interdyscyplinarną Pracownię Projektową na Wydziale Wzornictwa.



MAREK SIERPIŃSKI

1954–2014

"Futerał", 2006

drewno, 180 x 40 x 29,5 cm
sygnowany i datowany: 'Sierpiński I 2006'

estymacja:
14 000 – 20 000 PLN
3 300 – 4 700 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. Lata 80. XX wieku były okresem stanu wojennego, który znajdował wyraz w jego sztuce. Do połowy dekady wykonywał cykl prac tzw. smutnych postaci, których sylwetki, pomimo statyczności form, implikowały silne emocje, takie jak rozdarcie, zniechęcenie i rozpacz. Ze sztuki artysty wybrzmiewało w tym czasie zamknięcie oraz ubezwłasnowolnienie.

W latach 90. artysta skupił się na temacie, który często powracał w jego sztuce – kobiecie i kobiecego ciała. W swoich pracach nie tylko próbował dać wyraz pięknu jej ciała, lecz także ucieleśnić jej emocje i przeżycia. Poprzez swoje rzeźby, wykonywane w drewnie, kamieniu i metalu opowiada o ważnych dla człowieka kwestiach, takich jak miłość, macierzyństwo czy witalność.

Sierpiński jako artysta rozumiejący materiał zrezygnował z polichromii, delikatnie wypolerowana powierzchnia rzeźby pozwala dojrzeć rysunek drewna. Obłość, rytmika formy przywodzą na myśl rzeźbę ludową, cechującą się autentycznością przeżyć i religijną żarliwością.



58 †

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Księgi życia", 2006-2007

drewno polichromowane, 156 x 46 x 31 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

„Wielką sztukę identyfikuję ze sztuką prymitywną, jaką przeczuwali instynktownie twórcy pierwszych artystycznych wyobrażeń – symbolu i znaku. Były one źródłem mądrości i siły magicznej”.

Henryk Musiałowicz



MAGICZNO-FANTASTYCZNE TOTEMY

Rzeźby – totemy, nazywane również słupami, Henryk Musiałowicz zaczął tworzyć na początku lat 90. w hołdzie dla bliskich, którzy zginęli podczas wojny. Cykl tych charakterystycznych „pokaleczonych” dzieł, zatytułowany „Księgi życia”, tworzył w swoim wiejskim domu i pracowni w Cierńszu pod Pułtuskim, gdzie przez wiele lat oddawał się kontemplacyjnej aktywności artystycznej. Za materiał do totemów Musiałowiczowi posłużyły nienadające się na deski drzewa „okaleczone” wojennym ołowiem, oraz fragmenty rozpadającego się płotu. Prace z cyklu są uznawane za kontynuację i rozbudowanie jego reliefów z cyklów „Rozmyślenia” czy „Sacrum”.

Renata Rogozińska w tekście „Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej. Wybrane zagadnienia (lata 1960–2007)” wzmiankuje o twórczości Musiałowicza: „Niechęć do narracji i formuły realistycznej, wiązanych tradycyjnie z przygodnością istnienia, skłoniła również Witolda Damasiewicza i Henryka Musiałowicza, reprezentantów starszej generacji artystów, do poszukiwania inspiracji w ikonie. Jednak gdy pierwszy z nich, zmierzając do ujawnienia sakralnych korzeni bytu i nadprzyrodzonego statusu człowieka, podążał drogą radykalnej redukcji i syntezy kształtów obserwowanych w naturze to drugi – przeciwnie, związał je z iście bizantyjskim splendorem ‘drogocennej’ materii malarskiej o zróżnicowanych efektach barwnych, świetlnych i fakturalnych, tworzących magiczno-fantastyczny klimat, tak charakterystyczny dla obrazowych cykli i rzeźbiarskich ‘ikonostasów’ (Renata Rogozińska, Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej (lata 1960–2007). Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej, 2009(2), s. 49–81).



Henryk Musiałowicz w pracowni w cierńszu

59

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Księgi życia"

brąz polichromowany, 182 x 39 cm
sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 800 – 7 000 EUR

„Szukam ludzkiego oblicza o wieloznacznej obecności, szukam matki-ziemi, pra-matki, kobiety – tej od modlitwy, miłości i marzenia, kobiety z więziennej celi, odwiecznej kobiety nasyconej dogłębnym poznaniem bólu, śmierci i krzyku, dźwigającej nadzieje i życie”.

Henryk Musiałowicz



60 †

JULIAN BOSS-GOŚŁAWSKI

1926-2012

Bazyliszek, 2007

stal, stal spawana, 97 x 90 x 40 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

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

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



61 ↑

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Sowa

brąz patynowany, 39,5 x 20 x 12 cm
sygnowany: 'BCHROMY'

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

Bronisław Chromy był artystą o niezwykle wszechstronnej twórczości. W jego dorobku można znaleźć niewielkie statuetki, monumentalne pomniki oraz duże rzeźby plenerowe. Najczęściej podejmował tematy animalistyczne, kosmologiczne, historyczne i muzyczne. W swoim autorskim, ekspresyjnym stylu lubił portretować zwierzęta oraz wymagininowane stwory. Jak sam mówił, dążył do tego, by rzeźba emanowała witalnością, emocjami oraz optymizmem, wprowadzając radość do życia. I cel ten osiągnął. Przeglądając dorobek rzeźbiarza, natkniemy się na sympatyczne sowy, pokaźne pawie, pasące się owce. Wszystkie one niezwykle malowniczo prezentują się w naturalnym krajobrazie.

Artysta już w młodości interesował się formami przestrzennymi, początkowo rzeźbiąc w brukwi, a później w drewnie. Wyróżniała go odporność na artystyczne mody, bogata wyobraźnia i kreatywne podejście do sztuki. Chromy był uczniem Xawerego Dunikowskiego, jednak zanim trafił pod jego skrzydła, po II wojnie światowej, dzięki starszemu bratu Janowi, znalazł pracę w artystycznej odlewni metalu Franciszka Tieslera w Krakowie. To tam jego prace zwróciły uwagę znanego rzeźbiarza Karola Hukana, który namówił go do szybkiego ukończenia krakowskiego Liceum Sztuk Plastycznych w trybie internatowym. W 1956 zdobył dyplom na Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Dunikowskiego. Po kilku latach rozpoczął karierę pedagogiczną, najpierw w Katowicach, a potem w Krakowie. Od 1994 był członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem jest Smok Wawelski, który powstał w 1969.



62 †

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Don Kichot

brąz patynowany, 22 x 33 x 12 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 rozprzęgnięcia się pieczołowicie zestawionej konstrukcji”.

Jerzy Madeyski



63 †

KRYSTYNA CYBIŃSKA

1931

Forma ceramiczna

szamot, 109 x 34 x 21 cm
sygnowany monogramem wiązany: 'KC'

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

Krystyna Cybińska skupia się w swojej twórczości przede wszystkim na ceramice, technice wymagającej dużej wiedzy i precyzji. Doświadczeni artyści, którzy sięgają po tę technikę, podkreślają, że efekty, które osiągają, nie zostają osiągnięte przypadkowo, a są konsekwencją świadomego zamysłu, za którym idzie wysoki poziom kompetencji. Autorka sięga po naturalne, dostępne materiały, takie jak piasek kwarcowy, skały wapieniowe i bazaltowe oraz glinę. Jej realizacje cechuje prostota, która posiada dużą siłę ekspresji. Inspiracji szuka w działaniach siły natury i stara się osiągnąć podobne efekty w swojej sztuce. Podobnie jak natura, jej prace powstają cyklicznie, jednak różnią się od siebie szczegółami, takimi jak faktura czy kolor. Artystka nie tylko tworzy własne rzeźby, ale także szklwi je samodzielnie wykonanymi substancjami. Jak opowiada o tym procesie: „Gotowe szklwi są na ogół dobre technicznie, ale moim zdaniem nadają się tylko do łazienki. Są jak praktyczny mundurek, jednakowy dla wszystkich. Tymczasem szklwiwo ma podkreślać charakter formy, tworzyć z nią całość. Często się zdarza, że to wykreowane w drodze żmudnych eksperymentów laboratoryjnych odznacza się tak wielką urodą, że właśnie pod nie powstaje cały projekt. Zawsze starałam się, by moje szklwiwa były wizytówką, rozpoznawalnym znakiem autorskim”. (Krystyna Cybińska w rozmowie z Agnieszką Wójcińską, Pięknie szklwiona ceramika Krystyny Cybińskiej, Weranda.pl, <https://www.weranda.pl/sztuka-zycia/artysci/ceramika-krystyny-cybinskiej>, dostęp: 30.09.2024).



64 †

KRYSTYNA CYBIŃSKA

1931

Forma ceramiczna

szamot szklwiony, 68 x 17,5 x 17,5 cm
sygnowany monogramem autorskim: 'KC'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

„Uważam, że fascynujący jest ten bezmiar możliwości. Gлина jako tworzywo została odkryta na długo przedtem, zanim człowiek rozpałił pierwsze ognisko. Jej dostępność, łatwość kształtowania zawsze sprzyjały twórczości i wyzwalały inwencję artystów. A kiedy zdolność do modelowania człowiek połączył z umiejętnością wzniesienia ognia, ceramika trwale wpięsała się w rozwój cywilizacji i kultury”.

Krystyna Cybińska



65

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1975

"View in blue", 2023

szkło, 29 x 51 x 28 cm

sygnowany u podstawy: 'Aleksandra Kujawska'

rzeźba zrealizowana techniką hutniczą, metodą tzw. "z ręki", kształtowana na gorąco technikami własnymi, szkło natrium – calcium, barwione masie – biały opal, barwione dodatkowo powierzchniowo, lastrowane, szlifowane

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR

WYSTAWIANY:

Aleksandra Kujawska, Alchemia, Limited Edition, Warsaw Marriott Hotel, Apartament Prezydencki, Warszawa 2023

LITERATURA:

Aleksandra Kujawska, Alchemia, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 62





A close-up portrait of Aleksandra Kujawska, a woman with long, wavy, light blonde hair. She is looking directly at the camera with a slight smile. She is wearing a dark, possibly black, top. The background is blurred, showing what appears to be an outdoor setting with some architectural elements.

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 doktoranckich. Otrzymała stypendia i dotacje m.in. Instytutu Adama Mickiewicza, dwukrotnie Stypendium Ministra Kultury i Sztuki, stypendia w USA w Pilchuck Glass School oraz Urban Glass w Nowym Jorku.

Artystka uważa, że w obecnych czasach współczesnemu człowiekowi najbardziej brakuje kontaktu z naturą – przynależności do świata natury. Poczucia wspólnoty z otaczającym światem przyrody oraz świadomości własnej biologiczności. W swoich działaniach szuka obszarów ludzkich pragnień i emocji związanych z utratą tych naturalnych relacji. Dużym źródłem inspiracji jest dla niej Pomorze, gdzie w tej chwili mieszka. Tamtejsze widoki, okolice plaży w Orłowie, są pełne spektakularnych widoków, które stanowią źródło zachwyty, ale także uczą pokory i pokazują, gdzie jest miejsca człowieka w siatce naturalnych powiązań.

Perfomance, 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. Jak opowiadała w wywiadzie: „Wszyscy potrzebujemy nadziei i radości. Człowiek potrzebuje ich do życia jak powietrza, jak natury. To dlatego tworzę rzeczy, których można się emocjonalnie złapać, które dają nadzieję, zarówno mnie, jak i innym”. (Aleksandra Kujawska, Jak się wyprowadzić ze starego życia. W rozmowie z Martyną Bednarską-Ćwiek, DesignAlive, 1 października 2023, <https://www.designalive.pl/aleksandra-kujawska-moje-szklo-daje-nadzieje/>, dostęp: 2.10.2024).

Dla Aleksandry Kujawskiej szkło, podobnie jak ceramika czy porcelana, jest materiałem wiecznym. Dlatego przed wykonaniem dzieła zawsze poświęca dużo czasu na pytania, dlaczego dana praca ma powstać.

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”, czterokrotnie „Must Have” Łódź Design Festival oraz wyróżnienie honorowe w międzynarodowym konkursie „Design Educated”.

66 †

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906–1993

Kompozycja, lata 70.– 80. XX w.

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 48 x 41 x 45 cm

estymacja:

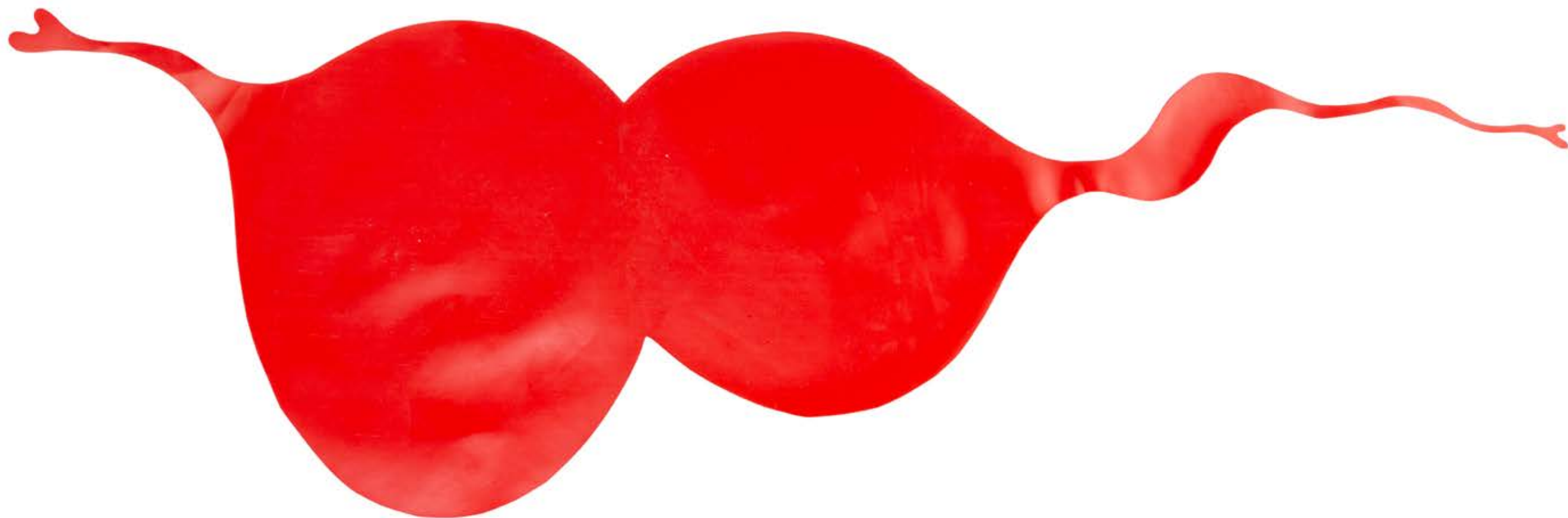
12 000 – 20 000 PLN

2 800 – 4 700 EUR

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

Mieczysław Buczyński





67 †

JAN DOBKOWSKI

1942

Z cyklu "Wszystko", 1969

plastik, folia, 60 x 19 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

„Tworzę nastrój. Jest on elementem intymności, tak jak intymność – nastroju. Erotyka to nie tylko bliskie kontakty między ludźmi. Płodność to erotyka, która dotyczy całego świata, także zwierząt, roślinności. Nie zajmuję się kontekstem kulturowym i socjologicznym erotyki, widzę człowieka jako część natury. W moich obrazach staram się wymieszać elementy roślinne, zwierzęce i ludzkie, pokazać bogactwo linii tych światów, które tworzą jedną całość. Chce pokazać kipiące życie”.

Jan Dobkowski



Jan Dobkowski

NIESKRĘPOWANA KOBIECOŚĆ

Zaprezentowane dzieło należy do cyklu „Wszechbędących”. Jan Dobkowski tworzył prace z cyklu, wycinając z folii motywy znane ze swoich najbardziej rozpoznawalnych czerwono-zielonych dzieł. Prace te twórca prezentował w trakcie swoich wystaw w różnych, mniej konwencjonalnych miejscach. Te byty, które cechowały nieskrępowany charakter, zdają się być konsekwencją artystycznych eksperymentów Jana Dobkowskiego. Jak powstały „Wszechbędące”?

W 1968 namalował pierwszy czerwono-zielony obraz zatytułowany „Podwójna dziewczyna”, który znajduje się w zbiorach Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Od tego czasu znanym dla ówczesnej twórczości Dobkowskiego stał się cykl obrazów czerwono-zielonych, który w 1971 sięgnął ponad stu dzieł. Jak zauważa Janusz Zagrodzki: „Sztuka Dobkowskiego wyłania się z magicznej przestrzeni świadomości, z niemożliwej do jednoznacznego określenia mistycznej wyobraźni. Jest opisem takiej rzeczywistości, jaką wytwarza umysł, posługuje się akcesoriami życia, tym, co dla każdego jest w pełni zrozumiałe, ale także tym, czego jeszcze nikt nie widział, odrzucając powszechnie przywoływane, obiegowe treści”. (Janusz Zagrodzki, Kreacja istnienia w sztuce Jana Dobkowskiego, [w:] Jan Dobkowski, Galeria Opera, Warszawa 2016, nlb.).

Czerwono-zielone figury w kolejnych dziełach Dobkowskiego wycinano m.in. z płyty październikowej i umieszczano w zaśniętym pejzażu – działania te można było zaobserwować między innymi w akcji „Przedłużenie lata” czy też w hali fabrycznej „Polfy”, gdzie tłem dla zawieszonych, płaskich postaci artysty były maszyny. Kolejny eksperyment z budowania form w przestrzeni stanowiły figury wycięte z kolorowych płyt pleksiglasu, wystawione w Bodley Gallery podczas pobytu artysty w 1972 w USA w ramach stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Powstała w 1969 „Wszechbędąca” jest jedną z pierwszych takich realizacji, gdzie leżąca naga kobieca postać o potężnych piersiach została rozciągnięta do formy rozwijającego się czerwonego fryzu. Wraz z jej wzrastającą długością ludzka sylwetka traci na anatomicznej jednoznaczności, rozdzielając się na cielesne detale. Tym samym postać „Wszechbędącej” ukazuje się również przed odbiorcą jako wszechobecna zjawia pełna kobiecości i cielesnego nieskrępowania. Jest ona także wyrazem najważniejszych dla Dobkowskiego wartości: wolności tworzenia oraz współistnienia z naturą i przestrzenią. Prezentowany obraz zapoczątkował cykl dzieł, które artysta realizował przez kolejne lata w malarstwie, w akcjach w przestrzeni publicznej oraz wystawienniczej. Figurami „Wszechbędącej” Dobkowski pokrył m.in. ściany restauracji w Muzeum Narodowym w Warszawie czy też klatkę schodową Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

68 †

VICTOR VASARELY

1906-1997

"Tridim HH", 1972

drewno, akryl, 30 x 24 x 6,5 cm
sygnowany i opisany wewnątrz kompozycji: 'Vasarely I 33/100'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska

„Przyszłość rysuje się jako nowe geometryczne miasto, barwne i słoneczne. Sztuki plastyczne będą w nim kinetyczne, wielowymiarowe, społeczne, bezsprzecznie abstrakcyjne i zbliżone do nauk”.

Victor Vasarely



69 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Kea

brąz patynowany, trawertyn, 21 x 11 x 7 cm
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany: '54/250'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

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

prof. Czesław Dźwigaj



CIAŁO I POŻĄDANIE

Zaprezentowana praca „Kea” to przykład rzadko podejmowanego tematu przez Igora Mitoraja. Rzeźba ma formę kobiecego ciała, któremu artysta poświęcał o wiele mniej uwagi niż męskiemu, biorąc pod uwagę cały dorobek artystyczny. Ciekawy zabieg został również dokonany za pomocą dwóch dłoni. Ich układ wskazywałby na to, że nie należą one do bohaterki, a raczej do osób trzecich, które „oplatają” postać, sięgając w stronę jej nagiego biustu. Długie, smukłe palce oraz delikatność wskazują dodatkowo na fakt, iż zapewne są to dłonie kobiece. W efekcie cała forma sprawia wrażenie opowieści o pożądaniu pięknego, kobiecego ciała.

Chociaż Igor Mitoraj nie porzucił całkowicie kanonu, dokonywał metamorfozy rozpoznawalnych, klasycznych form w postmodernistyczne dzieła. W swojej twórczości artysta proponował alternatywne rozumienie neoklasycyzmu – zamiast powielać klasyczne modele tak, jak wychodziły z pracowni artystów, Igor Mitoraj prezentował antyk znany nam obecnie, czyli w formie fizycznego rozpadu. Oprócz zainteresowania materiałami typowymi dla produkcji artystycznej Grecji i Rzymu, takimi jak brąz i marmur, artysta kontynuował fascynację humanizmem. Ten objawia się w zainteresowaniu ludzkim ciałem oraz wewnętrznym światem człowieka.

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

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

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



70 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz

brąz patynowany, marmur, 49 x 30 x 17 cm

sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany na odwrociu: 'D 112/1000 HC'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

„Patrząc na moje prace, nabieram przekonania, że sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem. (...) Rzeźby są trójwymiarowe i potrzebują przestrzeni, żeby mogły żyć, oddychać, podobnie jak żywe organizmy”.

Igor Mitoraj



71 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Helios

brąz patynowany, 40,5 x 39,5 x 10 cm
sygnowany i opisany: 'MITORAJ | A359 /1000 HC'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

„Bandaże w moim poczuciu symbolizują jak gdyby osłonę przed rzeczywistością, która od najmłodszych lat wydawała mi się głęboko wroga. Są one dla mnie symbolem przeświadczenia, że jednak trzeba żyć dalej. A prócz tego, jest to jeszcze składnik mojej polskiej świadomości udręczonej, zranionej, zamkniętej”.

Igor Mitoraj



72 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Asklepios

brąz patynowany, marmur, 47 x 17 x 10,5 cm
sygnowany: 'MITORAJ' oraz opisany na odwrociu: 'B 618/1000 HC'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

„Ktoś powiedział, że kamienie oddychają i że ten ich oddech jest jak śpiew syren, bo wabi i uwodzi, żeby potem zgubić. Ale ja nie dałem się zgubić, a przynajmniej nie wydaje mi się, żeby tak było”.

Igor Mitoraj



73 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

Centurion

brąz, 17,6 x 13 x 11 cm
sygnowany: 'Mitoraj'

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 800 – 9 300 EUR

„Patrząc teraz na moje prace, nabieram przekonania, że sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem. Coraz bardziej narzuca się mojej wyobraźni, mam wrażenie, że na mnie czeka [...] Moje rzeźby nie rodzą się w pracowni. Powstają raczej z przeżyć, ze stanów ducha, z uczuć, z napływu wspomnień, z rytmu onirycznego, z nastrojów, które pojawiają się we mnie przypadkiem. Rodzą się w chwilach melancholii, w napadach lęku, biorą początek ze smutnych wspomnień o minionych zdarzeniach zagubionych w podświadomości.”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

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

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub 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, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

6) PRZEBIEG AUKCJI

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 1590ARZ024 • 23 października 2024

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

MiastoKod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

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

DESA
UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

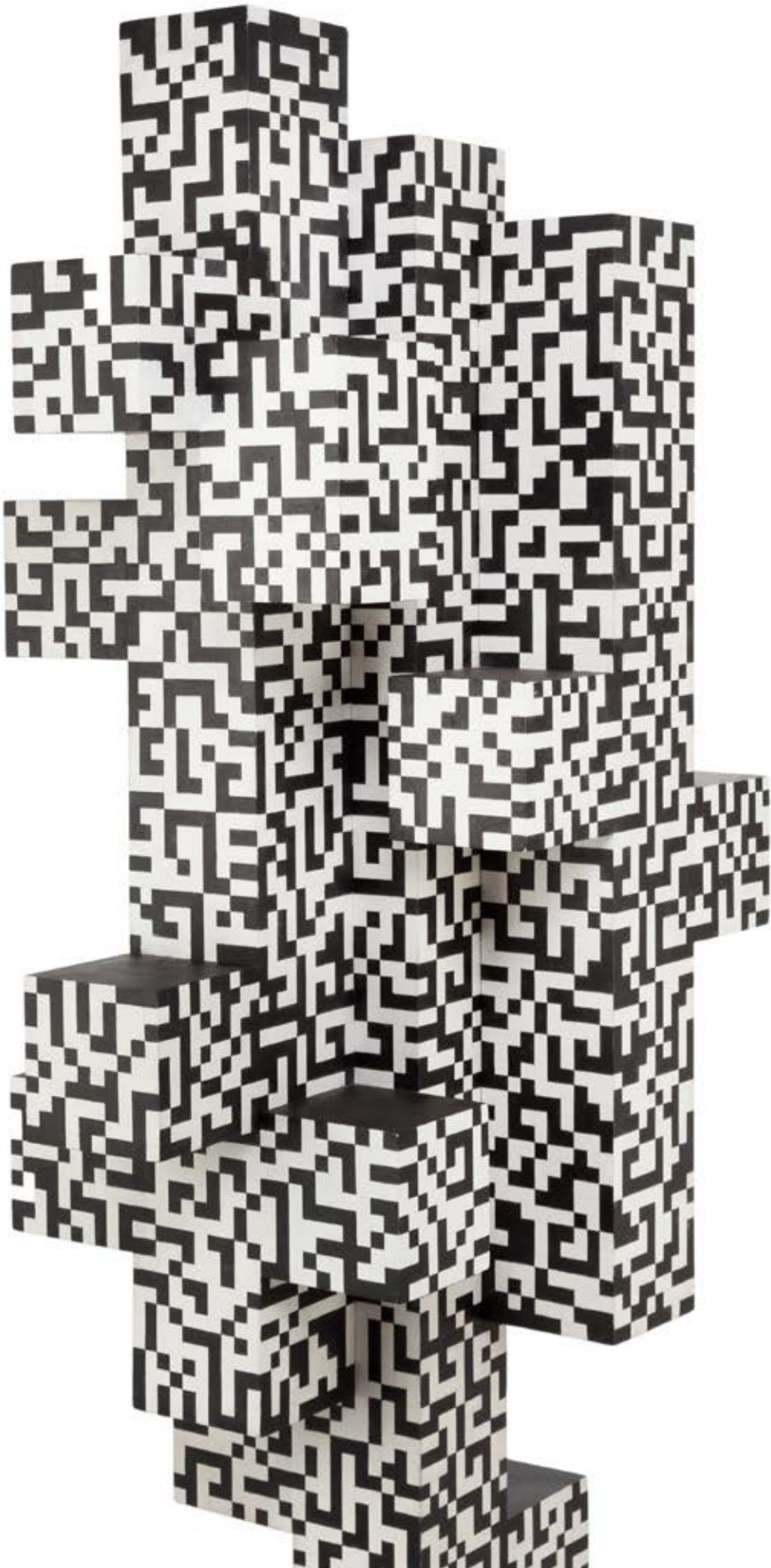
Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



AUTORZY TEKSTÓW

Małgorzata Skwarek 1 (red.), 4 (red.), 6, 11, 24, 27 (red.), 28, 33, 34, 36 (red.), 38
Michał Szarek 3, 26, 29, 37
Julia Olszewska 30, 31, 32
Agata Matusielańska 7, 8 (red.), 13, 14, 20, 21 (red.), 40, 41, 42, 43 (red.), 44, 45, 47, 52, 53, 56, 57, 60, 61, 63, 65, 67, 69
Nicole Lewandowska 9
Anna Szynekarczuka 12
Jagienka Parteka 10, 56
Paulina Janiszewska 18, 58
Katarzyna Żebrowska 15
Katarzyna Szczęsna 22
Marta Przasnek 39

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 23 PAŹDZIERNIKA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 5 August Zamoyski w Paryżu przed wyruszeniem na wycieczką rowe-
rową do Zakopanego / NAC online,
August Zamoyski w swojej pracowni w Paryżu / NAC online,
August Zamoyski wjeżdża do Zakopanego po zakończeniu wycieczki rowe-
rowej Paryż – Zakopane / NAC online
poz. 9 Marta Gąsienica-Szostak / dzięki uprzejmości spadkobierców
artystki
Marta Gąsienica-Szostak, zdjęcie z wystawy w Gdańsku / dzięki uprze-
jmości spadkobierców artystki
Poz. 10. Karol Szostak / dzięki uprzejmości artysty
poz. 12 Alina Szapocznikow w pracowni, lata 90, fot. Marek Karewicz / East
News
poz. 14 Maria Teresa Kuczyńska / dzięki uprzejmości artystki
poz. 20 Magdalena Abakanowicz podczas obróbki, okorowywania pnia
drzewa – przymiarki do pracy “Kamienne drzewa”, Mazury, sierpień 1992
fot. Artur STAREWICZ/East News
poz. 23 Pomnik Adama Mickiewicza autorstwa Antoine’a Bourdelle’a na
placu de l’Alma w Paryżu / NAC online,

Antoni Gorecki (z lewej) z krewnego poety Adama Mickiewicza Antoniego
Goreckiego i kobiety w Paryżu Emile Bourdelle / NAC online,
Antoine Bourdelle / Wikimedia Commons
poz. 26 Xawery Dunikowski podczas pracy / NAC online
poz. 29 Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz na tle pomnika Fryderyka
Chopina / NAC online
poz. 32 Profesor Konstanty Laszczka ze studentami podczas zajęć z rzeźby
/ NAC online
poz. 42 Andrzej Strumiłło, 20.10.2007 Mackowa Ruda n/z Andrzej Strumiłło
fot. Czesław Czapliński/FOTONOVA
poz. 45 Jerzy Nowakowski w pracowni, Krystyna Nowakowska w pracowni /
dzięki uprzejmości artystów
poz. 46 Kazimierz Zieliński / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
poz. 58 Henryk Musiałowicz w pracowni w cieńszy / dzięki uprzejmości
spadkobierców artysty
poz. 65 Aleksandra Kujawska, fot. Katarzyna Gapska/ dzięki uprzejmości
artystki
poz. 67 Jan Dobkowski fot. Marcin Koniak / DESA Unicum

okładka front poz. 12 Alina Szapocznikow, Szkic do Pomnika Bohaterów Warszawy “Nike”, 1959
okładka II–strona 1 poz. 7 Antoni Rząsa, „Pokora II” z cyklu „Krzyże” 1964–1966
strona 3 poz. 8 Władysław Hasiór, „W starym piecu diabeł pali”, 1970
strona 4 poz. 13 Barbara Falender, Bez tytuł z cyklu „Strefy”
strona 5 poz. 20 Magdalena Abakanowicz, „Tom III” 1996
strona 6 poz. 26 Xawery Dunikowski „Chrystys”
strona 7 poz. 23 Antoine Bourdelle, “Adam Mickiewicz – studium”
strona 8 poz. 33 Marceli Guyski, Popiersie kobiety
strony 14–15 poz. 9 Marta Gąsienica-Szostak, „Stogi” 1986
strona 241 poz. 21 Ryszard Winiarski, Bez tytułu, 1972
okładka III poz. 35 Jan Ślusarczyk, Dziewczynki na saneczkach
okładka IV poz. 5 August Zamoyski, Ich dwoje („Zbójnicki”)
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



