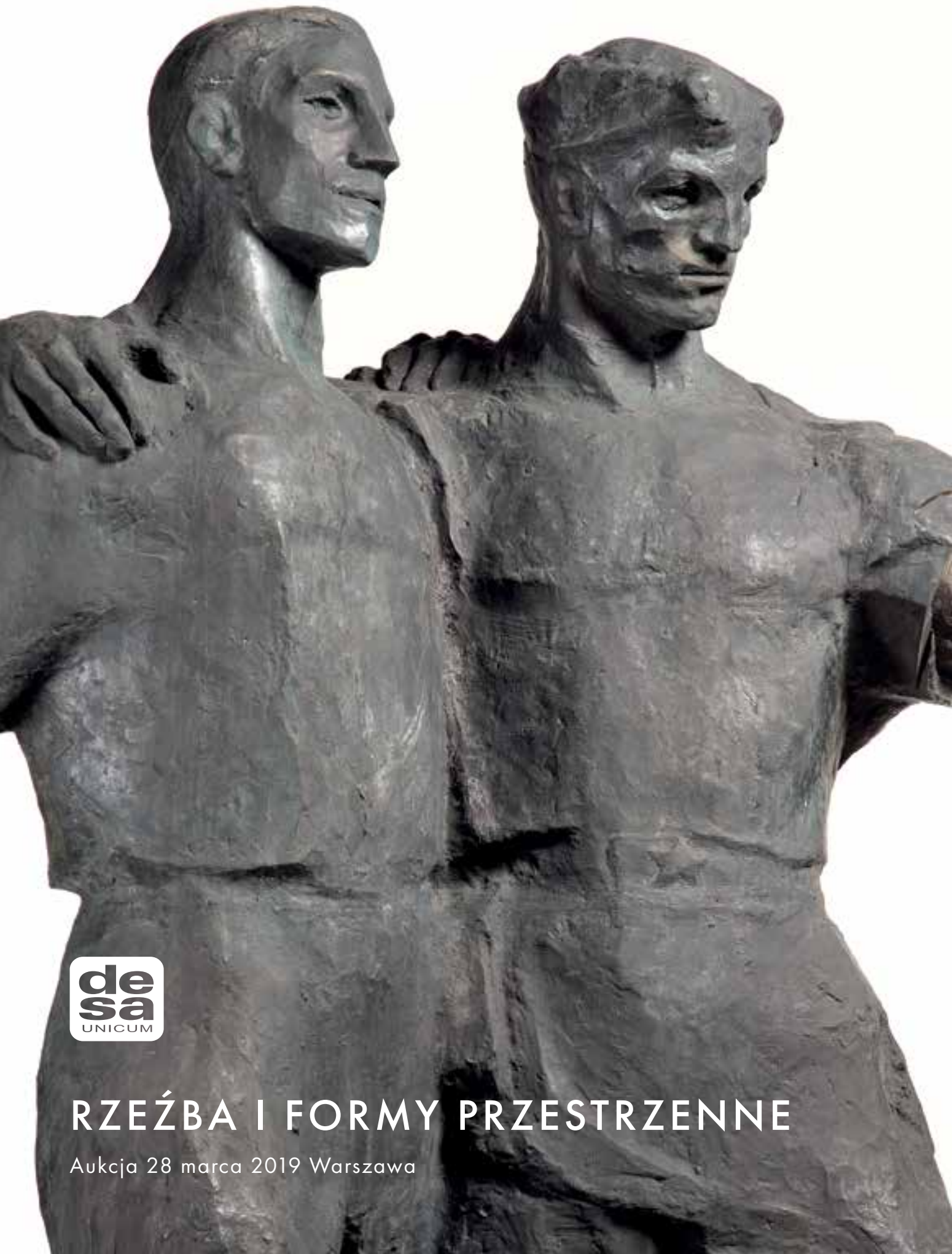




RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 28 marca 2019 Warszawa



















RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE



28 MARCA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

18 – 28 MARCA 2019

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Małgorzata Skwarek, Redakcja katalogu, m.skwarek@desa.pl, 22 163 66 50

Anna Szynkarczuk, Redakcja katalogu, a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866

Małgorzata Nitner, Koordynator sprzedaży, m.nitner@desa.pl, 514 446 892

Karolina Ciesielska, Koordynator sprzedaży, k.ciesielska@desa.pl, 668 135 447

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





INDEKS

- | | |
|--|---|
| Abakanowicz Magdalena 1-2 | Muszkiet Karol 47 |
| Ambroziak Sylwester 32-33 | Myjak Adam 56-57 |
| Berdowska Tamara 31 | Olszewski Jerzy Krystyn 29 |
| Bereś Jerzy 23 | Oprządek Leszek 36-37 |
| Bębnowski Wacław 46 | Piasecki Marek 25 |
| Biegas Bolesław 9 | Pszeniczna-Chataczkiewicz Walentyna 41 |
| Broniatowski Karol 17 | Puget (Puszet) Ludwik 15 |
| Chromy Bronisław 58-59 | Reichert-Toth Janina 10 |
| Cybis Bolesław 69 | Ryszka Adolf 66-67 |
| Cytrynowicz (Cytrinovitch) Jakub (Jacques) 16 | Rzqsa Antoni 11 |
| d'Épinay Prosper 45 | Sękowski Józef 54 |
| Frycz Władysław 61 | Sierpiński Marek 53 |
| Górnicki Tomasz 73-74 | Sikora Stanisław 39-40 |
| Gross Magdalena 8 | Slava Alexandra 72 |
| Habdas Franciszek 48 | Sobociński Jerzy 55 |
| Hasior Władysław 24 | Solski Roman 35 |
| Januszkiewicz-Węclawowicz Joanna 70 | Szapocznikow Alina 3 |
| Kamoji Koji 22 | „Szkola Zakopiańska” 5-7 |
| Kasperski Maciej 34 | Szczepkowski Jan 4 |
| Kruczek Marian 26 | Tomaszewski Henryk Albin 30 |
| Kucz Jan 63-64 | Trubieckoj Paweł 42 |
| Lambert-Rucki Jean 50 | Truszyński Olgierd 62 |
| Laszczka Konstanty 13-14 | Wittig Edward 12 |
| Lewandowski Stanisław Roman 51 | Wolf Wanda 71 |
| Łodziana Tadeusz 60 | Wolska Zofia 28 |
| Maciejko Robert 68 | Wysocki Stanisław 52 |
| Makowski Zbigniew 27 | Zemła Gustaw 43-44 |
| Masiak Franciszek 38 | Żurek Andrzej 65 |
| Mitoraj Igor 18-21 | |



OKŁADKA FRONT oraz IV OKŁADKA Alina Szapocznikow, „Przyjaźń”, poz. 3 • **II OKŁADKA** Konstanty Łaszczka, „Smutna”, poz. 13 • **STRONA 3** Jakub Cytrynowicz, Popiersie młodej kobiety, poz. 16 • **STRONY 4-5** Tomasz Górnicki, „Virgin Amy” z cyklu „27”, poz. 73 • **STRONY 6-7** Jan Szczepkowski, Popiersie Madonny, poz. 4 • **STRONA 8** „Szkoła Zakopiańska”, Muzykujący góral, poz. 6 • **STRONA 9** „Szkoła Zakopiańska”, Dziewczyna z piłką, poz. 5 • **STRONA 10** Adam Myjak, Głowa kobiety, poz. 57 • **INDEKS** Gustaw Zemła, Projekt dla Pomnika Czynu Polaków w Szczecinie, poz. 44 • **STRONA 13** Henryk Albin Tomaszewski, Bez tytułu, poz. 30

III OKŁADKA Edward Wittig, łucznik, poz. 12

Rzeźba i Formy Przestrzenne 28 marca 2019 r • ISBN 978-83-66038-84-4 • Kod aukcji 603ARZ012

Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Zdjęcia Marcin Koniak i Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Katarzyna Siporska
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska, Koordynator ds. marketingu
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Paulina Predygier, Digital Manager
tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

Maria Olszak, Asystent ds. marketingu
tel. 22 163 67 61, 795 122 723

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomirska@desa.pl

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szykarczuk@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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



KAROLINA ŁUŻNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



CZESZY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



AGATA MATUSIELŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



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



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
Sztuka Użytkowa
s.ambroziak@desa.pl
539 196 531

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

BIURO PRZYJĘĆ: TEL. 22 163 66 10, WYCENY@DESA.PL, PON.-PT. 11-19, SOB. 11-16
WYCENY BIŻUTERII: CZW. 11-19, PT 11-15, DESA BIŻUTERIA, NOWY ŚWIAT 48, WARSZAWA,
TEL. 22 826 44 66, BIŻUTERIA@DESA.PL



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopiec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



KAROLINA GRZEŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIŃSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



SYLWIA PUĐŁO
Doradca Klienta
s.pudlo@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

TEL. 22 163 66 00, BOK@DESA.PL PON.-PT. 11-19, SOB. 11-16



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiora@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366



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



KATARZYNA PACIOREK
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03, 787 091 132

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: TEL. 22 163 66 20, WYDANIA@DESA.PL PON.-PT. 11-19, SOB. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



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



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wozyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALLINAS
Fotodzytor
m.tallinas@desa.pl
22 163 66 75, 795 121 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

MAGDALENA ABAKANOWICZ

(1930 - 2017)

Bez tytułu, 1993 r.

brąz, 76 x 19 x 19 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany na krawędzi podstawy: 'AM 93'

estymacja: 100 000 - 160 000 PLN[†]

23 300 - 37 300 EUR

Magdalena Abakanowicz była artystką znaną jako twórczyni wielkoformatowych tkanin – od jej nazwiska zwanych 'Abakanami' – oraz jako autorka antropomorficznych figur. W rzeźbie to właśnie figura ludzka była podstawowym motywem jej twórczości. Prace Abakanowicz często powstawały w cyklach liczących wiele elementów, co w przypadku dzieł przedstawiających ludzkie postacie tworzyło złudzenie anonimowego tłumu. Figury rzeźbione przez artystkę często nie posiadały głów, sprawiały wrażenie wymagających dopełnienia. Niejako na przeciwnym wobec tych rzeźb biegunie znajdują się cykle przedstawień twarzy, wyabstrahowanych z ciał, umieszczonych na wertykalnych podporach. Tym samym twórczość Abakanowicz, choć niepozbawiona inwencji i oryginalności, która najwyraźniej zaznacza się w jej koncepcji przestrzennych tkanin, odwołuje się jednocześnie do wielowiekowej tradycji rzeźbiarskiej, dla której centralnym zagadnieniem jest odwzorowana w rzeźbiarskim materiale postać człowieka.

Czasami to własna twarz artystki stawała się punktem wyjścia dla serii rzeźb. Było tak w przypadku powstającego od lat 80. XX wieku cyklu „Inkarnacje”, który kontynuowany przez kolejne dwie dekady składał się z ponad dwustu twarzy. Artystka tak opisywała ten cykl w 1987: „Twarze powstały z mojej, odciskanej w miękkiej materii. Ciepły, ciekły wosk zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwała je, stygnąc nagle. (...) Patrzę ze zdziwieniem na to, co zdejmuję z Twarzy, co poddaje się palcom” (cyt. za: Magdalena Abakanowicz. Cysterna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 102). Z drugiej strony, w tym samym czasie artystka tworzyła serie przedstawień twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną powierzchnią („Anonimowe portrety”). Wizerunki twarzy i człowieka w sztuce Abakanowicz wahają się zatem między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, okazując

się odwzorowaniem wyglądu własnej twarzy artystki (choć przekształconym) lub prezentują się jako uogólniona twarz evrymana, stojąca się alegorią ludzkiego wizerunku.

Przedstawiona tutaj rzeźba autorstwa Abakanowicz z 1993 ukazująca wizerunek twarzy jest efektem utrzymującego się przez wiele lat zainteresowania artystki wskazaną powyżej tematyką. Wykonana z brązu w technice odlewniczej składa się z jednego elementu, w którym łączy się maska, wysoki cokół i podstawa. Jak wiele prac artystki, ta również przedstawia wyłącznie „powłokę” twarzy, nie jest pełnoplastycznym ujęciem głowy. Jej wygląd wskazuje na zainteresowanie artystki nie tyle studium głowy, co jest tradycyjnym zadaniem dla rzeźbiarki, ile samym wizerunkiem twarzy, jej wyglądu.

Odlewy twarzy wykonywane przez artystkę mogą prowokować pytania o ich tożsamość, o pochodzenie i źródło ich fizjonomii. Czy rzeźba przedstawia jeszcze twarz artystki, czy jest to już artystyczne przetworzenie, które utraciło pierwotny związek z modelem? Czy w danym przypadku artystka odtwarzała wygląd konkretnej osoby? Historyk sztuki Hans Belting badający historię reprezentacji twarzy zauważa, że w sztuce niezwykle trudno jest oddzielić twarz od maski. Choć maska kojarzy się z zakrywaniem prawdziwego oblicza i grą pozorów, każdy wizerunek twarzy w sztuce pozostaje artystyczną kreacją, która oddala od „prawdziwej osoby”. Belting zauważa, że to sama twarz człowieka produkuje maski, a ludzka mimika to rodzaj spektaklu. Twarz jest częścią ciała, której tradycyjnie przypisywano bogatą symbolikę, uważano ją za „obraz duszy”, lecz z drugiej strony może ona również zwodzić i zakrywać psychikę jej właścicieli (zob. Hans Belting, Faces. Historia twarzy, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015). W kontekście takich uwag twórczość Abakanowicz polegająca na wykonywaniu kolejnych wizerunków można postrzegać właśnie jako zacieranie wzorca, ukazywanie twarzy jako masek, które utrudniają dotarcie do „prawdziwego” wyglądu danej osoby.



2

MAGDALENA ABAKANOWICZ

(1930 - 2017)

Postać, 2008 r.

beton, 178 x 55 x 41 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany na odwrociu:
'AM 08'

estymacja: 240 000 - 300 000 PLN †

55 900 - 69 800 EUR

„Dotykam i dowiaduję się o temperaturze.
Dowiaduję się o chropowatości i gładkości.
Przedmiot jest suchy, czy wilgotny?
Wilgotny od ciepła, czy od zimna?
Pulsujący, czy cichy?
Ugina się po palcem, czy broni powierzchnią?
Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy nie wiem”.

– MAGDALENA ABAKANOWICZ, 1975





„Było kilka przyczyn pojawienia się bezgłowego tłumu. Wiara, że sztuka nie jest dekoracją, a wyznaniem, konfrontacją, ostrzeżeniem.

Przerażająca świadomość tłumu – który jak bezgłowy organizm niszczy lub wielbi na komendę, przywódca wielu krajów panujący nad swoją nacją i zyskujący jej posłuszeństwo wobec haseł niesprawiedliwych. W ciągu mego życia ludzkość potroiła swą liczbę. Ciąggle widzimy, jak instynkty i emocje kształtują zachowania bez udziału świadomości.

Postacie w mojej pracowni zaczęły powstawać w latach 70., to była konieczność wobec obserwacji, odczuć i lęków. Dziś liczba postaci przekroczyła półtora tysiąca. Nigdy nie były widziane razem. Są to negatywy objętości jak kora opadła z drzewa, jak całun, który zachował ład mumii.

Istnieją w grupach liczących 30, 80, 106 lub 250. Te tłumy stoją w przestrzeniach miejskich i publicznych kolekcjach wielu krajów. Z brązu, żeliwa, betonu. Są konfrontacją z ilością i ze sobą samym. Są zaklęciem istniejącego tłumu, w który wprowadzam swój nieruchomy”.

– MAGDALENA ABAKANOWICZ



ALINA SZAPOCZNIKOW

(1926 - 1973)

"Przyjaźń", 1954 r.

rzeźba niekompletna
brąz patynowany, 278 x 140 x 115 cm
unikat

estymacja: 600 000 - 900 000 PLN †

140 000 - 210 000 EUR

POCHODZENIE:

- Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Słońce i inne gwiazdy: Abakanowicz, Kantor, Kobro, Opałka, Stażewski, Strzebiński, Szapocznikow, Witkacy, Wojtkiewicz, Wróblewski, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000 (il.)
- Alina Szapocznikow. 1926-1973, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998 (il.)
- Przegląd rzeźby polskiej 1944-1974 w XXX-lecie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 1974
- Marek Beylin, Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kraków-Warszawa 2015, s. 108-110
- Waldemar Baraniewski, Obrazy pozytywnego człowieka. Rzeźba, architektura, socrealizm, [w:] Figury retoryczne. Warszawska rzeźba architektoniczna 1918-1970, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, s. 149
- Waldemar Baraniewski, Pałac w Warszawie, Fundacja Raster, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 63
- Agata Jakubowska, Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 52-72
- Jola Gola, Szapocznikow wobec władzy, [w:] Sztuka i władza, [red.] Dariusz Konstantynow et. al., Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011, s. 227-231
- Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 66.
- Katarzyna Bielak, Dorota Jarecka, Była tu jakaś Przyjaźń?, „Gazeta Wyborcza”, 31.01-1.02. 1998, s. 24-25.
- Jola Gola, W poszukiwaniu Aliny Szapocznikow, „Art & Business”, 1997 nr 11
- Henryk Urbanowicz, Rzeźba Aliny Szapocznikow, „Panorama” 1973
- Andrzej Kossakowski, Alina Szapocznikow, „Ty i ja” 1961 nr 6, s. 4
- „Przegląd Kulturalny”, 1955 nr 16, s. 1 (il.)
- „Przegląd Kulturalny”, 1955 nr 4, s. 7









„Z planów monumentalnej dekoracji Pałacu Kultury przez polskich twórców zrealizowane zostały trzy rzeźby. Zamyśl kamiennej opowieści o ‘postępowych tradycjach polskiej kultury i historii’ nigdy się nie ziścił. Niejasna i niekonkretna w swym alegorycznym wyrazie dekoracja pałacu wytrzymała właśnie dzięki temu wszystkie historyczne zakręty”.

WALDEMAR BARANIEWSKI, OBRAZY POZYTYWNEGO CZŁOWIEKA. RZEŻBA, ARCHITEKTURA, SOCREALIZM, [W:] FIGURY RETORYCZNE. WARSZAWSKA RZEŻBA ARCHITEKTONICZNA 1918-1970, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, WARSZAWA 2015, s. 149





Alina przy pierwszej wersji Pomnika z 1953 r. Tytuł ze strony MSN: „Pomnik Przyjaźni PolskoRadzieckiej”,
zdjęcie z 1954. Copyright: Piotr Stanisławski





Alina przy glinianym modelu drugiej, ostatecznej wersji pomnika z 1954 r.
Tytuł ze strony MSN: „Pomnik Przyjaźni Polska Radzieckiej”, zdjęcie z 1954. Copyright: Piotr Stanisławski



Zdjęcie modelu pierwszej wersji pomnika,
„Przegląd Kulturalny” 1955 nr 16, s. 1

„Po odzyskaniu niepodległości w 1989 roku z holu wejściowego pałacu usunięto rzeźbę Aliny Szapocznikow Przyjaźń polsko-radziecka – znakomite realistyczne studium dwóch postaci. Był to wyjątkowo bolesny przykład politycznego ikonoklazmu. Dzieło wybitnej rzeźbiarki padło ofiarą urzędniczej bezmyślności, przy obojętności instytucji powołanych do opieki nad sztuką”.

WALDEMAR BARANIEWSKI, OP. CIT.

Wybitna artystka Alina Szapocznikow kojarzona jest przede wszystkim z rzeźbami ciała – sensualnymi i erotycznymi. Jej dzieła były jednak znacznie bardziej różnorodne. Oryginalny „Portret wielokrotny” jej autorstwa dobrze symbolizuje tę sytuację: była twórczynią o wielu twarzach, która w swojej sztuce nie ograniczała się wyłącznie do zainteresowania nagim ciałem jako źródłem form. Wykonała ona również kilka rzeźb socrealistycznych, spośród których Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, zwany również pod tytułem „Przyjaźń”, wyróżnia się interesującą „biografią”.

Przez wiele lat po śmierci artystki jej twórczość socrealistyczna była marginalizowana jako niegodna wspomnienia. Dopiero na początku obecnego stulecia zaczęto poświęcać jej więcej uwagi wraz ze zmieniającym się stosunkiem wobec socrealizmu, który zaczęto postrzegać jako pełnoprawne zjawisko historyczne. Zauważono wówczas wkład wielu utalentowanych artystów i artystek w tworzenie owej „socjalistycznej” sztuki. Uważa się, że Szapocznikow jako młoda, ambitna rzeźbiarka czuła potrzebę stawiania do kolejnych konkursów artystycznych, by sprawdzić swoje umiejętności oraz zdobyć uznanie – niezależnie od tego, jakich tematów owe konkursy miały dotyczyć. Możliwość realizowania zleceń państwowych miała być jednym z czynników, które skłoniły ją w do przeprowadzki z Paryża do Warszawy, choć nie mniej istotne były również przyczyny polityczne – oficjalny nakaz powrotu. Ponadto komunistyczne ideały sprawiedliwości społecznej były artystce bliskie w owym czasie. Dlatego też w 1953 przygotowała model pomnika Józefa Stalina, który planowano ustawić w centrum Warszawy, przed Pałacem Kultury i Nauki. Ostatecznie jednak pomnika nie wykonano.

W tym samym roku Szapocznikow wzięła udział w konkursie na Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przeznaczony do spektakularnego wnętrza Pałacu Kultury i Nauki. Należy pamiętać, że pałac miał stać się centralną budowlą poświadczającą „przyjaźń narodów” polskiego i rosyjskiego. Jego budowę i dekorację wykonywał zespół radzieckich architektów i artystów pod kierunkiem Lwa Rudniewa. Udział strony polskiej w tych pracach był kontrolowany przez najwyższe władze Polski Ludowej. Decyzje o charakterze dekoracji rzeźbiarskiej, którą mieli wykonać polscy artyści i artystki zapadały w Komitecie Centralnym Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w obecności między innymi Bolesława Bieruta i Józefa Cyrankiewicza. Świadczy to o wadze, jaką przykładano do budowy pałacu oraz jego dekoracji. Gdy Szapocznikow przygotowywała rzeźbę na konkurs, pałac był jeszcze w budowie, a ukończony został w 1955. Ostateczna wersja rzeźby alegorycznie wyobrażającej przyjaźń polsko-radziecką powstała w roku 1954 i została ustawiona w reprezentacyjnym hallu pałacu, w centrum stolicy kraju – niejako w sercu największego polskiego pomnika socrealizmu.

„W wyniku konkursu zamkniętego zatwierdzono i przeznaczono do realizacji pracę Aliny Szapocznikow ‘Przyjaźń polsko-radziecka’. Blisko 2-metrowej wysokości rzeźba przedstawia żołnierza radzieckiego i robotnika polskiego: stanie ona w głównym hallu Pałacu. Przed gmachem Pałacu staną dwa granitowe posągi: Mickiewicza – dłuta St. Horna-Popławskiego i Kopernika – Ludwika Nitschowej. Konkurs na pomnik Stalina nie został na razie rozstrzygnięty”.

Rzeźba to alegoria przyjaźni przedstawiająca dwóch mężczyzn trzymających sztandar, złączonych braterskim uściskiem. Koncepcja pomnika zmieniała się w czasie. Pierwszy model, który znany jest z fotografii, przedstawiał dwóch mężczyzn ze sztandarem skierowanym niemal poziomo, prostopadle do linii ich ciał. Ostateczna wersja rzeźby ukazuje mężczyzn ze sztandarem opartym o podłoże i skierowanym ku górze. Wiadomo, że tworząc studia do swojej figury, artystka korzystała z pomocy żołnierzy radzieckich, którzy byli jej modelami, prawdopodobnie dla zwiększenia autentyczności ujęcia. W ostatecznej, zrealizowanej wersji pomnika mężczyzna po prawej stronie, trzymający drzewiec sztandaru reprezentuje stronę radziecką – wyróżnia go znak gwiazdy na pasie munduru. Stronę radziecką reprezentuje zatem żołnierz. Postać po lewej stronie – według jednej ze wzmianek prasowych z 1955 roku – ma przedstawiać polskiego robotnika.

Według niepotwierdzonej informacji to nie Szapocznikow wygrała konkurs na rzeźbę a Magdalena Więcek, lecz to właśnie model Szapocznikow miał zostać skierowany do realizacji dzięki sugestii strony radzieckiej (por. Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Kraków 2001, s. 66). Sam udział rzeźbiarki w konkursie na pomnik przeznaczony do tak ważnego dla polityki kulturalnej PRL gmachu oraz wybór jej modelu do realizacji świadczą o ówczesnym uznaniu dla niespełna trzydziestoletniej artystki. Ponadto rzeźbiarce przyznano, między innymi właśnie za tę pracę, oficjalną nagrodę. W 1955 „Przegląd Kulturalny” informował o przyznaniu „nagród państwowych za osiągnięcia w dziedzinie literatury i sztuki”. Jak podała gazeta, Szapocznikow otrzymała wyróżnienie za wykonanie trzech rzeźb, spośród których jedną był „Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej” („Przegląd Kulturalny” 1955, nr 30, s. 2).

Rzeźba prezentowana była w Pałacu Kultury i Nauki do 1992, kiedy na fali działań dekomunizacyjnych postanowiono o jej usunięciu z budynku. Została wówczas uznana za niepotrzebną i niegodną zachowania. Z powodu swojego znacznego rozmiaru, podczas demontażu pomnik autorstwa Szapocznikow został rozcłonkowany – figury pozbawiono rąk oraz sztandaru. W kolejnych latach elementy odłączone od korpusu bezpowrotnie zaginęły. Przeznaczona do likwidacji rzeźba została jednak zachowana w prywatnej kolekcji. Praca Szapocznikow pozostaje zatem zarówno zabytkiem socrealizmu, stworzonym przez uznaną artystkę, jak również znakiem charakterystycznego dla pierwszych lat po 1989 stosunku społeczeństwa polskiego wobec dziedzictwa artystycznego czasów stalinizmu.

PRZEŻYĆ FORMĘ

Alina Szapocznikow

„Alina Szapocznikow nie lubi pracować, gdy ktoś stoi za jej plecami – kto by zresztą lubił! Akt twórczy wymaga pełnej koncentracji, wymaga swobody, którą zawsze w jakiś sposób krępuje obecność innego człowieka. Modelowanie bezkształtnej masy podatnego tworzywa, układanie go w kształt, który później zastygnie przelany w brąz czy w lastrico, w ołów czy w cement plastyczny, to rodzaj misterium. Rolę szaty liturgicznej gra gruby, szary sweter – pancerz, który postawiony na podłodze, zachowuje trójwymiarową formę postaci ludzkiej. Szapocznikow jest bardzo do niego przywiązana – sama zrobiła go na drutach przed dziesięcioma laty, skracając sobie czas pobytu w szpitalu. Bezproduktywne spędzanie czasu, ‘zbijanie bąków’ obce jest Szapocznikow. Jej czynna natura, niespożyta vitalność całej konstrukcji psychofizycznej nie pozwala jej ani sekundy spędzić beczynninie. Życie jest takie krótkie, a tyle rzeczy trzeba w nim zrobić! To wewnętrzne tempo, które człowiek sam sobie nadaje, wymaga bezustannego śpieszenia się, poruszania, pędzenia. Od półtora roku pani Alina ma sprzymierzeńca i pomocnika – niewielką ‘Skoda’ przebyła już dwadzieścia kilka tysięcy kilometrów, prowadzona niezawodnie pewną ręką. Ruch, dynamika, energia artystki znajdują silny wyraz w jej dziełach, powiedziałabym nawet, że są istotą jej dzieł. Poszarpane,

dramatyczne formy zaskakują ekspresją, nasuwają nieskończone skojarzenia i refleksje. Nawet te rzeźby, w których ostrość kształtów ustępuje na rzecz niby łagodnych, płynnych zaokrągleń, nawet one nie mają ani trochę spokoju, strzelają w górę czy wiją się dziwnymi, budzącymi grozę elementami. Obcowanie z rzeźbami Szapocznikow nie wymaga przygotowania teoretycznego, nie jest tu potrzebny jakiś zasób wiedzy o skomplikowanych sprawach sztuki współczesnej. Wystarczy, jeżeli patrzący obdarzony jest wrażliwą wyobraźnią, jeżeli potrafi wczuć się w oglądaną formę, przeżyć ją. Dlatego tytuły, którymi artystka obdarza swe dzieła, grają zupełnie trzeciorzędną rolę: mają znaczenie raczej katalogowe niż objaśniające. Najpełniejszy, najbardziej twórczy odbiór jest wtedy, gdy staniemy przed kompozycją, której nazwy nie znamy i sami staramy się odczytać jej treść, przeżyć te same nastroje i wzruszenia, które towarzyszyły autorce w momencie tworzenia. Nie wolno tylko szukać tu dosłowności — prace Szapocznikow przemawiają nie podobieństwem do realnych form zaczerpniętych z rzeczywistości, lecz dramatyzmem skojarzeń, nieraz bardzo odległych, nieraz opartych na bardzo ryzykownym podobieństwie”.

ANDRZEJ KOSSAKOWSKI, ALINA SZAPOCZNIKOW, „TY I JA” 1961 NR 6, s. 4



Warszawa, 1954 r.



Moskwa, 1959 r.



Pierwsza miłośnik, 1954 r.

Przy ulicy Brzozowej na Starejwce stoi przedziwny dom. Wchodzi się do niego z podwórka, położonego powyżej Kamiennych Schodków i Italia akurat na piętro. Na samym dole klatki schodowej, dużo, dużo niżej, otwierają się drzwi do wielkiego pomieszczenia. Jasna, przestronna pracownia, z oknami w stronę Wisły, przedmiot zastawiony i nie kończącej się dumy artystki. Do niedawna bowiem musiała pracować w dużym wprowadzie, ale przyziemnym i nieprzytulnym pomieszczeniu w jednym ocalałym z wojny budynku przy ulicy Królewskiej. Tuż ma nie tylko dużo miejsca i dużo światła, lecz także wiele udogodnień, które sobie sama zaprojektowała. A poza tym blisko domu: kilka pięter na tej samej klatce schodowej.

Każda pracownia jest z reguły swojego rodzaju muzeum, nawet taka nowa, w której klimat artysty nie zdążył jeszcze w pełni przesłaniać każdego centymetra podłogi i ścian. Kontakt z dziełem sztuki w jego rodzinnym miejscu jest intymny — z pewnością na wystawie jest ono bardziej elektryczne, godne, nabiera jednak pewnej odcialności, której wyzbył się w pracowni swego twórcy. Tu pozwala się nie tylko oglądać na wszystkie strony i z przeróżnej perspektywy, lecz można je też dotknąć bez obawy narażenia się na przykre uwagi w rodzaju: „Proszę nie dotykać eksponatów”. Można, jak powiada Aleksander Wojciechowski, „wodzić dłonią po ich chropowatej powierzchni. Wyczuwać pod palcami każdą nierówność, każde zagłębienie. Żenika wówczas dystans między widzem a rzeźbą. Istnieje bezpośrednie, spontaniczne przeżycie.” Można wreszcie — i to jest najbardziej wzruszające — podpatrywać dzieło sztuki w procesie jego powstawania.

Alina Szapocznikow nie lubi pracować, gdy ktoś stoi za jej plecami — kto by zresztą lubił! Akt twórczy wymaga pełnej koncentracji, wymaga swobody, którą zawsze w jakiś sposób krępuje obecność innego człowieka. Modelowanie beczkastej masy podatnego tworzywa, układanie go w kształt, który później zastąpi przełany w brąz czy w latryco, w ołów czy w cement plastyczny, to rodzaj misterium. Rolę sztychu liturgicznej gry grubo, szary sweter — pancerz, który postawiony na podłodze, zachowuje trójwymiarową formę postaci ludzkiej. Szapocznikow jest bardzo do niego przywiązana — sama zrobiła go na drutach przed dziesięcioma laty, skracając sobie czas pobytu w szpitalu.

Bezproduktywne spędzanie czasu, „zbijanie bąków” obce jest Szapocznikow. Jej czynna natura, niespożyte witalność całej konstrukcji psycho-fizycznej nie pozwala jej ani sekundy spędzić bezczynnie. Życie jest tak krótkie, a tylko rzeczy trzeba w nim zrobić! To wewnętrzne tempo, które człowiek sam sobie nadaje, wymaga bezustannego spieszenia się, poruszania, pędzenia. Od półtora roku pani Alina ma sprzymierzeńca i pomocnika — niewielką „Skoda” przebiegającą dwadzieścia kilka tysięcy kilometrów, prowadzona niezawodnie pewną ręką.

Ruch, dynamika, energia artystki znajdują silny wyraz w jej dziełach, powiedziałbym nawet, że są istotą jej dzieł. Poszarpane, dramatyczne formy szokują ekspresję, natuwają nieskończone skojarzenia i refleksje. Nawet te rzeźby, w których ostrość kształtów ustępuje na rzecz niby łagodnych, płynnych zaokrągleń, nawet one nie mają ani trochę spokoju, strzelają w górę czy w dół się dziwnymi, budzącymi grozę elementami. Obcowanie z rzeźbami Szapocznikow nie wymaga przygotowania teoretycznego, nie jest tu potrzebny jakoby zasób wiedzy o skomplikowanych sprawach sztuki współczesnej. Wystarczy, jeżeli patrzący obdarzony jest wrażliwą wyobraźnią, jeżeli potrafi wczuć się w oglądaną formę, przeżyć ją. Dlatego tytuły, którymi artystka obdarza swe dzieła, grają zupełnie trzeciorzędną rolę: mają znaczenie raczej katalogowe niż objaśniające. Najpełniejszy, najbardziej twórczy odbiór jest wtedy, gdy staniemy przed kompozycją, której nazwy nie znamy i sami staramy się odczytać jej treść, przeżyć te same nastroje i wzruszenia, które towarzyszyły autorowi w momencie tworzenia. Nie wolno tylko szukać tu dosłowności — prace Szapocznikow przemawiają nie podobieństwem do realnych form zaczerpniętych z rzeczywistości, lecz dramatyzmem skojarzeń, nieraz bardzo odległych, nieraz opartych na bardzo ryzykownym podobieństwie. Wspaniały brąz „Duo” stanął się tylko ekscentrycznym kawałkiem martwego metalu, jeżeli zechce się doszukiwać w nim zapowiedzianych przez tytuł postaci ludzkich — oglądany zaś przez pryzmat wyobraźni, eksploduje wprost od szalonego napięcia i mówi o zmaganie się dwóch istot, dwóch indywidualności. Dalej, bardziej osobista



Hol wejściowy Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w latach 80. XX w., W głębi stoi rzeźba pt. „Przyjaźń” autorstwa Aliny Szapocznikow, źródło: NAC online



WYKUTY W KAMIEŃ I WYKUTY W KAMIEŃ
WYKUTY W KAMIEŃ I WYKUTY W KAMIEŃ
WYKUTY W KAMIEŃ I WYKUTY W KAMIEŃ
WYKUTY W KAMIEŃ I WYKUTY W KAMIEŃ

WYSTAWA
WYSTAWA
WYSTAWA
WYSTAWA

WYSTAWA
WYSTAWA
WYSTAWA
WYSTAWA

4

JAN SZCZEPKOWSKI
(1878 - 1964)

Płaskorzeźba Madonny, około 1925 r.

drewno polichromowane, 59 x 41 x 2,5 cm

estymacja: 16 000 - 20 000 PLN [†]
3 800 - 4 700 EUR

POCHODZENIE
- Kolekcja Pakoska, Polska

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

LITERATURA:
- Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, katalog
wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, opr. Anna
Kroplewska-Gajewska, Toruń 2000, s. 143 (il.)





Jan Szczepkowski - artysta rzeźbiarz. Fotografia sytuacyjna, 1936, źródło: NAC online

Jan Szczepkowski to jedna z najjaśniejszych gwiazd rzeźby polskiej XX wieku, twórca wybitnych realizacji, które uformowały smak epoki. W jego dorobku emblematycznym dziełem jest kaplica zaprezentowana na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Płaskorzeźba przedstawiająca motyw Bożego Narodzenia otrzymała Grand Prix i została zakupiona przez Rząd Francuski, a jej autor zyskał odznaczenie Legii Honorowej. Praca Szczepkowskiego świetnie ilustrowała estetyczny kanon rodzącego się art déco i wyrażała zakorzenienie polskiej sztuki w tradycji.

„(...) u nas, jak było od początku, tak i teraz, artyści przeważnie i uporczywie trzymają się szczerego drewna drzewa, pokazują go jak najwięcej, nie gonią za rzadkością gatunków, a wydobywają z prostego swojskiego materiału, jak sosna, modrzew, brzoza, jesion, dąb, grusza, śliwka, trześnia – surowe

piękno i mocną formę bryły, radosny blask powierzchni, bogactwo rysunkowe słojów, kontrastową grę światła i cieni w przecinających się śmiało płaszczyznach”.

JERZY WARCHAŁOWSKI, JAN SZCZEPKOWSKI SNYCERZ I RZEŹBIARZ,
WARSZAWA 1932

Szczepkowski był absolwentem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1904 roku otrzymał stypendium Czartoryskich, dzięki któremu zetknął się z francuską nową sztuką i gigantami modernistycznej rzeźby – twórczością Auguste’a Rodina oraz Antoine’a Bourdella’a. Nad Sekwaną przebywał z przerwami do 1907 roku. Jednocześnie rzeźbiarz brał udział w polskim życiu artystycznym. Szczepkowski zasilił szeregi twórców kabaretu „Zielony Balonik”, Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana oraz Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Jego twórczość utrzymana była w młodo-polskiej poetyce, aż do I wojny światowej, kiedy to w jego dziełach pojawiły się geometryczne, kubizujące formy. Już w latach 20. uformował się



Międzynarodowa Wystawa w Paryżu R.P. MCMXXV. Sztuki Dekoracyjne. Dział Polski, fot. Manuel Henri, źródło: Cyfrowe MNW



Międzynarodowa Wystawa w Paryżu R.P. MCMXXV. Sztuki Dekoracyjne. Dział Polski, fot. Manuel Henri, źródło: Cyfrowe MNW

jego indywidualny język artystyczny, w którym echem odbijała się podhalańska sztuka ludowa i góralska snycerka. Od 1921 Szczepkowski mieszkał w Warszawie i rok później podjął pracę jako profesor w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych, w której w latach 1925-1939 pełnił funkcję dyrektora. Był członkiem grupy Rytm, która promowała sztukę dekoracyjną, opartą na klasycznych wartościach. Okres ten przyniósł mu duże uznanie. Wykonywane przezeń dekoracje, m.in. na fasadzie Banku Gospodarki Krajowej oraz elewacji Sejmu w Warszawie (1927-1928) niszczyły klasyczną harmonię konstrukcji, lecz w oparciu o nowe impulsy artystyczne promowały nową poetykę sztuki dekoracyjnej.

„Dla człowieka jest rytm odpowiednikiem, czy może treścią istotną tego ‘czasu wewnętrznego’, czasu indywidualnego, o którym mówił biolog Alexis Carrel. Co więcej (...) rytm tak pojęty staje się istotnie narzędziem opanowania, uczłowieczenia

rzeczywistości pozaludzkiej, wprowadzenia ludzkiego ładu do zjawisk, których istotnego przebiegu wola nasza zmienić nie ma władzy”.

ZYGMUNT LUBICZ-ZALESKI, W POSZUKIWANIU RYTMU I STYLU EPOKI, „ŻYCIE SZTUKI”, III, 1938, s. 6

Prezentowana płaskorzeźba Madonny stanowi charakterystyczny przykład dzieła artysty z lat 20. XX wieku. Szczepkowski rozrzeźbił deskę, układając z geometrycznych form barwną mozaikę. Hieratyczna figura została wpisana w pionową formę, luźno korespondując z kształtem krzyża oraz okrąg, przywodzący na myśl aureolę. Artysta, budując przedstawienie, odwołał się do form sztuki ludowej, naiwnych przedstawień Madonny w rzeźbie i malarstwie na szkło, ale też tradycji ikony, odkrywanej przez artystów awangardy od początku XX wieku. Ekspresyjna wymowa przedstawienia została tutaj zintensyfikowana przez rygorystyczne odejście od mimetyzmu oraz zburzenie klasycznego piękna przynależnego sakralnym tematom w dziełach dawnych mistrzów.

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Dziewczynka z piłką, lata 30. XX w.

drewno, 39 x 12 x 11 cm

opisany na podstawie: ‘- SPODOBAŁY - MI - SIĘ | - OCZKA -
U - JAGUSIE’, ‘- IRKA - I - TADZIK | ZAKOPANE - 13 - 11 - 1944’

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

Prezentowana „Dziewczynka z piłką” w pełni oddaje wszystkie charakterystyczne cechy narodzonego w dwudziestoleciu międzywojennym „stylu narodowego”. Zastosowanie kryształowych, złożonych struktur budowanych z geometrycznych form – głównie rombów oraz trójkątów, dawały efekt zbliżony do podhalańskich „kozikowych” zaciosów i motywów o ludowym charakterze jak jodelki czy świerkowe łuski. Góralska ornamentyka oraz tematy zaczerpnięte z podhalańskiego życia zostały w zupełności poddane syntezie i zgeometryzowaniu przy jednoczesnej rytmizacji poszczególnych elementów kompozycji. 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 Stryjeńskiej 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.



ó

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Muzykujący góral, 1935 r.

drewno, 48 x 19,2 x 13,5 cm
na podstawie opisany: 'Ew 241/35'

estymacja: 45 000 - 70 000 PLN

10 500 - 16 300 EUR

„Wszędzie czuć osobisty twórczy wysiłek. Wieje z tych prac życie i rozumna kontynuacja tradycji! (...) Pobieźny 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 niesłuszny byłby zarzut czerpania z wzorów, reprodukcji itp. Żaden z uczniów nie miał w ręku niczego podobnego, w życiu swym o żadnych 'izmach' nie słyszał. Sam dla siebie musi być otwartą księgą i z niej musi czytać”.

JERZY DOBRZYCKI, NA NOWYCH DROGACH, „ŚWIAT” 1924, s. 6-7





MUZYKUJĄCY GÓRAL

NOWOCZESNOŚĆ I PRYMITYW

Zakopane bodaj po raz pierwszy w dobie romantyzmu zaczęło kojarzyć z surową krainą, której rdzenni mieszkańcy żyją w zgodzie z naturą i dzięki temu pozostają wolni. W kolejnych dekadach XIX stulecia szeroko rozwijała się tatrzańska turystyka i krajoznawstwo. Wokół Zakopanego rodził się ferment związany z ruchem niepodległościowym – pod koniec wieku krainę górali zaczęto postrzegać jako namiastkę Rzeczypospolitej, zniewolonej od stu lat. W Tatrach powstawały warsztaty sztuki narodowej oraz nowe propozycje odnowy kultury polskiej na bazie rdzennych, prymitywnych wzorów podhalańskich. W obrębie modernizmu, ulegającego inspiracji zakopiańskiej, znaczenie autonomicznej sztuki wysokiej malało. Zyskiwały natomiast rzemiosło i twórczość użytkowa, które na podstawie tradycyjnych technik i naturalnych materiałów mogły stać się popularną sztuką dla człowieka nowego stulecia. Najważniejszym elementem tego nurtu był wprowadzony około 1900 roku styl zakopiański Stanisława Witkiewicza, którego sława promieniowała na ziemię polskie. Do analogicznych zjawisk należała Szkoła Przemysłu Drzewnego, założona w 1878 przez Towarzystwo Podhalańskie, zawodowa szkoła snycersko-rękodzielnicza, kształcąca talenty plastyczne młodych ludzi z miast i wsi. U progu dwudziestolecia międzywojennego ranga Zakopanego znacząco wzrosła. Rodziły się tam nowe awangardowe tendencje: ekspresjonizm polski i formizm, powstało stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska”. Artyści pielgrzymowali do stolicy Tatr, gdyż liczyli na odnalezienie sztuki „pierwszej”, której nie mają się klasyczne konwencje twórczości europejskiej. Pomiędzy 13 października a 16 listopada 1918 istniała w mieście Rzeczpospolita Zakopiańska – efemeryczny byt, powstały na fali upadku monarchii austro-węgierskiej. Dyktatorem państwa został Stefan Żeromski, ale kiedy okazało się, że cały kraj dąży do niepodległości, umarło marzenie o oddzielnej, wolnej polskiej krainie w Tatrach. Po 1918 w Zakopanem rozkwitła turystyka, sport, ale i życie towarzyskie. Rodziła się tam bohema, której przedstawiciele należeli do czołowych reprezentantów kultury dwudziestolecia międzywojennego – Stanisław Witkiewicz, Karol Szymanowski czy Rafał Malczewski.

Na tym tle następował rozwój szkoły założonej w 1878, od 1918 noszącej nazwę „Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego”. W tym okresie dzieła jej uczniów częstokroć prezentowały niski poziom i stawały się przykładami swoistej sztuki turystycznej. Istotny przełom nastąpił w 1922 wraz z objęciem stanowiska dyrektora przez Karola Stryjeńskiego – projektanta i architekta, który wprowadził nowy program nauczania. Pisał tymi słowami: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, drzemiące w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek, dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę, da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27). Propagowano szczerość materiału, naturalne sposoby obróbki drewna, lecz próbowano równocześnie pobudzić plastyczne umiejętności uczniów. W obrębie szkoły powstał wówczas nowy artystyczny język, odpowiadający nowoczesnym trendom europejskim – ekspresjonizmowi, kubizmowi, futuryzmowi – lecz pozostawał wobec nich niezależny. Wielkim sukcesem szkoły było wystawienie dzieł jej twórców podczas paryskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w 1925. Otrzymali bowiem nagrodę za drzeworyt, rzeźbę i metodę nauczania. Wyróżnienie dostał sam Stryjeński, a Grand Prix – Jan Szczepkowski za słynną „Kapliczkę Bożego Narodzenia”. Prezentowana rzeźba pochodzi z okresu świetności twórców szkoły i okrzepnięcia jej nowoczesnego stylu. Wykonana w jednej z jej pracowni w 1935, o czym świadczy wykonany ołówkiem napis zachowany na podstawie. Przedstawia kobiecą postać ujętą w ruchu – bohaterka składa ręce, jakby kroczyć po łuku do przodu. Autor dynamicznie przedstawił fragmenty jej ciała i stroju, klarownie wydzielił z figury geometryczne kształty, czym nadał bryle przestrzenność. „Muzykujący Góral” stanowi charakterystyczny przykład stylu wykształconego w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego po 1922. Dzieła tego okresu za sprawą antynaturalistycznej, geometrycznej stylizacji odpowiadały postępowym kierunkom awangardy pomiędzy wojnami. Z drugiej strony charakter ich wytwarzania – niejako rękodzielniczy, nastawiony na stworzenie nowoczesnej dekoracji – składa się na formułę polskiego art déco.

7

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Czytający chłopczyk, lata 30. XX w.

drewno, 28 x 13 x 15 cm

sygnowany i opisany na podstawie: (nieczytelnie)

estymacja: 18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 900 EUR

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

A. ŚWIDWIŃSKI, MUZEUM TATRZAŃSKIE I SZKOŁA ZAWODOWA,

„TYGODNIK ILLUSTROWANY”, NR 10, 08. III. 1924, s. 154



8

MAGDALENA GROSS

(1891 - 1948)

Wielbłądek, lata 30. XX w.

brąz patynowany, 21 x 21 x 9 cm
sygnowany na podstawie: 'MAGDALENA GROSS'

estymacja: 50 000 - 80 000 PLN

11 700 - 18 700 EUR

LITERATURA:

- porównaj: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross,
Warszawa 1957, poz. 14 (il.)

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

MIECZYŚLAW WALLIS





Artystka rzeźbiarka Magdalena Gross obok wykonanej przez siebie rzeźby ptaka, 1933,
źródło: NAC online

MISTRZYNI MAŁEJ FORMY

ZWIERZYNIEC MAGDALENY GROSS

Magdaleny Gross niewątpliwie można zaliczyć do najwybitniejszych rzeźbiarek dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Wizerunki stworzonych przez nią zwierząt zachwycają niezwykłym wyczuciem formy oraz elegancją i urokiem zwierzęcych modeli. To właśnie motywy zaczerpnięte ze świata zwierząt przyniosły jej ugruntowaną pozycję w historii sztuki i wyrwały artystkę z twórczego marazmu po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych.

W 1930 Magdalena Gross przeżyła wewnętrzny kryzys artystyczny. Według słów monografisty rzeźbiarki, Mieczysława Wallisa uważała, że się „skończyła, że nie ma już nic więcej do powiedzenia. Zwiedzanie otwartego na krótko przed tym Ogródu Zoologicznego – zetknięcie się z fascynującym, wielokształtnym światem zwierząt – stało się punktem zwrotnym w jej twórczości i życiu. Odtąd poświęca się głównie rzeźbieniu zwierząt. (...) Proces powstawania jej utworów, (...) był długi i skomplikowany. Zaczynała od szkiców ołówkowych zwierzęcia z różnych punktów widzenia. Rzadko przy tym rysowała jakieś zwierzę w całości. Przeważnie ograniczała się do zarysów jakichś części trudniejszych, np. nasady głowy lub skrzydła. Niekiedy obok rysunków robiła sobie notatki słowne. Później lepiła szkic rzeźbiarski ssaka lub ptaka z gliny, wciąż jeszcze w obliczu żywego zwierzęcia. Od szkicu glinianego przechodziła do odlewu gipsowego. Model gipsowy szedł do odlewni, gdzie robiono z niego odlew brązowy. Odlew ten następnie pod starannym nadzorem rzeźbiarki oskrobywano, cyzelowano, polerowano i wreszcie patynowano. W trakcie pracy nad modelem gipsowym artystka zwracała się niekiedy do dra Żabińskiego z prośbą o korektę jej dzieła z punktu widzenia anatomicznego. Nie posiadała ona specjalnego przygotowania w zakresie anatomii zwierząt, ale wyczuwała tak znakomicie budowę zwierzęcia, że nie popełniała pod tym względem poważniejszych błędów. Toteż poprawki dra Żabińskiego ograniczały się przeważnie do rzeczy drobnych. Każdą swoją posążkę Magdalena Gross opracowywała długo, obmyślając starannie każdy szczegół, później zaś obrabiając go z niezmierną precyzją. Praca nad żubrem, pierwszym wyrzeźbionym przez nią ssakiem, trwała dwa lata. Długo (prawie dwa lata) trwało też przygotowanie kozła. Prace nad lamką przebiegały szybciej: trwały

trzy – cztery miesiące. Przeciętnie rzeźbiarka wykonywała jeden posążek rocznie” (cyt. za: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

Ogród zoologiczny, nie tylko ze względu na różnorodność wdzięcznych modeli wpłynął na życie Magdaleny Gross. Również znajomość z dyrektorem prof. Janem Żabińskim – propagatorem animalistyki wśród artystów oraz jego żoną Antoniną z czasem przerodziła się w przyjaźń do końca życia. Zoolog zainteresował się Magdaleną, spotykając ją w ogrodzie, gdy z wielkim zaangażowaniem wykonywała szkic któregoś ze zwierząt. Wówczas przedstawił się i zachęcił rzeźbiarkę do traktowania zwierzyńca jako wyjątkowego atelier. W czasie wojny artystka ze względu na swoje pochodzenie ukrywała się w willi dyrektorstwa warszawskiego ZOO. Państwo Żabińscy nazwali wówczas rzeźbiarkę „Szpakiem”. Gdy ktoś zjawiał się w domu, Szpak, krył się na piętrze, a w niebezpiecznych sytuacjach – na strychu czy w szafie. Żona dyrektora warszawskiego ZOO we wspomnieniach przytaczała wieczną pogodę ducha Magdaleny, mimo trudnego położenia. „Gwizdała jak szpak na swoją ciężką sytuację” – pisała Antonina.

Jedną z charakterystycznych cech twórczości Magdalena Gross była mała forma zwierzęcych rzeźb. Wyróżnikiem jej twórczości był również dobór zwierząt – raczej łagodnych i uroczych. Doskonałym przykładem definiującym styl rzeźbiarki jest prezentowany „Wielbłądek”. W mistrzowski sposób artystka ukazuje bezbronność i lekką nieporadność zwierzęcia poprzez jednocześnie syntetyzowanie bryły i zamknięcie jej miękkim konturem. Styl Magdaleny Gross doskonale podsumowuje Mieczysław Wallis, pisząc: „Realizm ów polega na wielkim, zwięzłym, syntetycznym ujęciu postaci i kształtu danego zwierzęcia; na doskonałym wyczuciu jego budowy i rozczłonkowania, na nienagannym z punktu widzenia zoologicznego wydobyciu cech swoistych gatunku i odmiany, płci i wieku. Dalej – na znakomitym uchwyceniu postawy i ruchu zwierzęcia – jego sposobu trzymania głowy, ustawienia uszu, wyciągnięcia szyi, postawienia nóg, podniesienia lub opuszczenia ogona” (cyt. za: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

BOLESŁAW BIEGAS

(1877 - 1954)

"Mars", 1910-11/2013 r.

brąz patynowany, 50 x 27 x 21 cm
sygnowany i opisany: 'B Biegas | 2/8 | 2013'
edycja: 2/8

estymacja: 40 000 - 50 000 PLN

9 300 - 11 700 EUR

Rzeźby kosmogoniczne w dorobku Bolesława Biegasa zaczynają powstawać w końcu 1910 roku. Powstają personifikacje planet: Jutrzenki, Słońca, Marsa, Urana, Júpitera, Saturna. Powtarza w nich znany wcześniej typ twarzy, nieco zgeometryzowany, o zaciśniętych ustach. Twarze tych rzeźb kontrastujące z fantazyjnymi ozdobami i nakryciami głowy złożonymi z motywów skrzydeł, węży, drugiej twarzy, oczu opatrznosci wskazują na zainteresowania Biegasa starożytną sztuką egipską. Oferowana praca to odlew w brązie „Słońca” z 1911 roku wykonany współcześnie. Planetę ukazał artysta w sposób hieratyczny, sztywny, zgeometryzowany jako prawdziwego Króla Słońce o poważnym, zatroskanym wyrazie twarzy.

Mity i legendy w szczególny sposób pobrzmiewają w twórczości Bolesława Biegasa. Nadał on symbolicznym tematom zupełnie jak na tamte czasy nowoczesną formę. Jak pisał Xavier Deryng: „Na długo przed fowistami, kubistami i futurystami Biegas był przedstawiany jako artysta awangardy. Biegas, nazywany 'bolidem' przez Virgile'a Jospa w 1902 roku jest zapowiedzią słynnego 'ryczącego samochodu' z pierwszego manifestu Marinettiego z 1909 roku, który odniesie się do niego z 'futurystyczną sympatią'”. Jest powszechnie wiadome, że to statuetka Alberta Marque'a wystawiona podczas Salonu Jesiennego w 1905 roku przyczyniła się do powstania żartobliwego komentarza: „Donatello wśród dzikich bestii!”. Przedstawiając, trzy lata wcześniej, rzeźby Biegasa jako „wspaniałe ryki dzikich bestii” Adolphe Basler wskazał drogę Louisowi Vauxcellesowi, który uważał Biegasa za „poetę w ciele rzeźbiarza”. I to właśnie poeci zwrócili szczególną uwagę na sztukę Biegasa. W 1906 roku Émile Verhaeren określił jego dzieła plastyczne jako poematy, a Guillaume Apollinaire stwierdził, że jego prace nadesłane na Salon Niezależnych stanowiły to, „co było najbardziej głębokie na całej wystawie”. Wśród entuzjastów twórczości Biegasa można wymienić Philippe'a Soupaulta, dla którego był on „odkryciem” porównywalnym z odkryciem świata Gustava Moreau, dokonany wspólnie z André Bretonem, jak również Michela Georges-Michela, twórcy „Montparnos”, oraz Gustava Kahna, teoretyka, jednego z twórców teorii „wolnego wiersza”, który nie wahał się określić Biegasa jednym z największych polskich artystów: „To Polak, najważniejszy i najbardziej znany spośród polskich artystów. Istnieją pewne podobieństwa między nim a jego słynnym rodakiem Fryderykiem Chopinem, tj. nadmierna pobudliwość, wyjątkowa wrażliwość oraz osobowość artystyczna, którą stworzył”.



10

JANINA REICHERT-TOTH
(1895 - 1986)

Głowa anioła, 1925 r.

gips, 22 x 27 x 11 cm

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN †
1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:
- spuścizna artystki

LITERATURA:
- porównaj: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka.
Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość, Kraków
2009, s. 46 (il.)





„Głowa anioła”, fot. archiwalne

„To są dzieła, przed którymi trzeba nisko zdjąć kapelusz: jest w nich ogromna, niesłychanie skromna prostota, a zarazem wielka monumentalność i majestat. (...) Jest w tych rzeźbach powaga stylu i tektoniki, osiągnięta nie za pomocą sztuczek i szantażów plastycznych, ale w drodze uczciwej intuicji rzetelnego talentu”.

WŁADYSŁAW KOZICKI



Rzeźba dłuta artystki rzeźbiarki Janiny Reichert „Głowa anioła”, 1920-1939, źródło: NAC online

SKROMNA PROSTOTA I WIELKA MONUMENTALNOŚĆ

ANIOŁOWIE JANINY REICHERT-TOTH

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

Momentem przełomowym w karierze artystycznej Janiny Reichert-Toth okazała się wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie z 1927. Krytyka, doceniając szczególnie sekcję rzeźbiarską, niezwykle przychylnie wypowiadała się o talencie młodej rzeźbiarki. Redaktor naczelny „Gazety Lwowskiej” nie krył słów uznania, pisząc o realizacjach rzeźbiarki: „Rzadkim gościem na naszych wystawach jest rzeźba (...). Toteż ze zdziwieniem i radością zobaczyłem w Towarzystwie Sztuk Pięknych całą salę zapełnioną rzeźbami. A zdziwienie to było tym większe, skoro dowiedziałam się, że tym rzeźbiarzem jest kobieta, Janina Reichertówna. Trudno jest wybić się młodemu rzeźbiarzowi, o wiele trudniej jest tego dokonać kobiecie. Dlatego też wbrew utartemu zwyczajowi rozpoczynamy nasze sprawozdanie od rzeźby. Wystawa zbiorowa Janiny Reichertówny (...). Nie jest to misterne, wyuczone, bezbłędne, ale też bezindywidualne dłubanie w glinie czy kamieniu – lecz śmiało porywanie się na wypowiedzenie się w odpowiednim do tego rodzaju materiale, zrozumienie go i przystosowanie się do niego (...). To jest rzeczywiście urodzony talent rzeźbiarski, który wiele już zapowiada” (cyt. za: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 45). W równie pochlebnym tonie utrzymana jest recenzja z „Dziennika

Ludowego”, w której autor również bardzo trafnie scharakteryzował styl artystki łączący w sobie zarówno elementy klasyczne, jak i modernistyczną syntezę formy: „Linia rozwoju jej talentu jest jasno zarysowana i biegnie od naturalizmu, wpierającego się na bystrej obserwacji przedmiotu, poprzez impresjonistyczne zatarcie szczegółów, ku stylizacji i uproszczeniu formy. W swej treści jest to sztuka na wskroś liryczna, postaci jej kompozycji pogrążone są w kontemplacji i melancholijnej zadumie. Stąd głowy ich najczęściej pochylone, oczy jakby za szronem melancholii przysłonięte, przymknięte, ku wnętrzu zwrócone. Ich ciała śmigłe, smukłe, zwinne, ruchy harmonijne, członki ciała delikatne, rysy subtelne” (cyt. za: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 47).

Artysta przedstawiła na ekspozycji dwadzieścia prac rzeźbiarskich i dwa szkice ołówkiem. Wśród nich znajdowały się projekty oraz model głowy figury kościelnej dla ołtarza kościoła św. Marii Magdaleny we Lwowie. Prezentowana „Głowa anioła” należy prawdopodobnie do grupy rzeźb pokazanych na lwowskiej wystawie. W monografii artystki „Zapomniana rzeźbiarka” autorstwa Karoliny Grodzkiej widnieje fotografia identycznej pracy, błędnie skatalogowana jako rzeźba drewniana. Motyw pochylonej głowy anioła o przymkniętych oczach wykorzystywany był przez artystkę wielokrotnie. Aniołowie oraz pierwszy projekt figury św. Elżbiety z 1930 obdarzeni zostali przez artystkę tymi samymi, zatopionymi w melancholii rysami twarzy. Prezentowana „Głowa anioła” stanowi stylistyczne credo Janiny Reichert-Toth. Zarówno najwcześniejsze realizacje sakralne dla kościoła św. Marii Magdaleny, do których należy prezentowana praca, jak i późniejsze rzeźby ołtarzowe w kościele św. Elżbiety we Lwowie, aniołowie z kościoła w Tarnopolu czy w Polance koło Krosna ukształtowane są wedle tej samej wizji artystycznej rzeźbiarki. Uproszczone jednak o klasycznej proveniencji twarze świętych zawsze z przechylonymi głowami spoglądają delikatnie za ramie. Uczesane do tyłu włosy, okalające wysokie czoło ułożone są w rytmiczne, ale najmocniejsze pod względem fakturalnym akcenty rzeźb.

11

ANTONI RZAŚA

(1919 - 1980)

Krzyż, 1968-70/2018 r.

brąz, 129 x 59,5 x 19,5 cm

opisany: 'MR 3/6'

edycja: 3/6

estymacja: 28 000 - 40 000 PLN

6 600 - 9 400 EUR

„Patrząc w oczy Rząsowych Rzeźb
słysząc skrzyp udręczonego drewna.
Może to pęka drewno,
a może, pęka serce udręczonych”

TADEUSZ BRZOZOWSKI



Antonii Rzęsa był artystą niezwykle religijnym, choć wyrażało się to bardziej w ramach wewnętrznego przeżycia niż gorliwego chodzenia do kościoła. Jako jeden z pierwszych powojennych artystów nie bał się złamać klasycznej ikonografii chrześcijańskiej, mimo że narażało go to na wiele nieprzyjemności i niesłusznych oskarżeń o obrazoburczy charakter jego sztuki. Artysta unikał umieszczania swoich rzeźb w kościołach, ponieważ postacie Chrystusa czy Maryi nie były dla Rzęsy przedstawieniem wyłącznie religijnym. Rzeźbiarz wykonywał swoje prace z myślą o konkretnych osobach ze swojego najbliższego otoczenia, których osobowość starał się przenieść na swoje drewniane kompozycje. Tematyka religijna była niezwykle subtelną metaforą, która tylko podkreślała niezwykłą wrażliwość rzeźbiarza z gór.

Pierwszym publicznym pojawieniem się rzeźby Rzęsy w przestrzeni sakralnej był nagrobek dla największego przyjaciela, mistrza i mentora artysty – Antoniego Kenara, który został pochowany na cmentarzu na Pęksowym Brzyzku w Zakopanem. Lokalna ludność była zbulwersowana formą, na którą zdecydował się Rzęsa. Nagrobek zwiędziała bowiem postać ukrzyżowanego Chrystusa z opuszczoną głową, a nie była to poza, do której przyzwyczaili się odbiorcy. Rzeźba była poważnie zagrożona, a w celu zapewnienia jej bezpieczeństwa musieli przy niej dyżurować uczniowie ze szkoły Antoniego Kenara. Dopiero gdy ksiądz w ramach ogłoszeń duszpasterskich powiedział, że takie przedstawienie nie jest obrazoburcze, rzeźba została zaakceptowana. Wiele osób chciało zniszczyć pracę i nie rozumiało zawartego w niej potencjału emocjonalnego. W wywiadzie z okazji 100. rocznicy urodzin rzeźbiarza wypowiadał się jego syn, Marcin Rzęsa, który rozwinął kwestię obecności religii w sztuce ojca: „Ojciec zawsze podkreślał, że jego rzeźby to nie są dzieła, do których należy się modlić. Jego tematyka biblijna nie jest ilustracją do Ewangelii, jest to historia ludzkiego losu, cierpienia i stąd właśnie często pojawia się w jego twórczości motyw Chrystusa ukrzyżowanego. Wcześniejsze rzeźby ojca były zupełnie inne, pogodne, bardziej dekoracyjne, a przełom w jego twórczości nastąpił w momencie choroby Antoniego Kenara i jego śmierci. Dla ojca było to bardzo trudne doświadczenie i chciał o tym opowiedzieć właśnie przez swoją twórczość. Ojciec uważał, że w naszej kulturze, w naszej tradycji wizerunek Chrystusa ukrzyżowanego jest najmocniejszym symbolem cierpienia i śmierci – bólu” („Chrystus ukrzyżowany był dla ojca najmocniejszym symbolem

cierpienia”, wywiad z Marcinem Rzęsą, dostęp online z dnia 26.02.2019: <http://idziemy.pl/kultura/chrystus-ukrzyzowany-byl-dla-ojca-najmocniejszym-symbolem-cierpienia-wywiad-z-marcinem-rzasa/58274/>).

Pomimo zamieszania związanego z nagrobkiem Kenara Rzęsa nie stracił wiary w swoje umiejętności. Z czasem jego realizację uznano za jedno z wybitniejszych dzieł w dorobku artysty, który dalej pracował nad własnym niepowtarzalnym stylem. Na znaczną część twórczości 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 tragikomicznej 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, klóciłem się w rozpacz ze swym Bogiem, nazywając Go tyranem bezwzględnym, wyrzekałem, kląłem i szydziłem z Niego. Gdy zmarł Kenar, podobnie przyzywałem, ale nigdy nie starałem się obrazić swego Boga dżentelmem’ (dostęp online z 26.02.2019: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Chociaż realizacje Rzęsy można umieścić w spójnym kręgu tematycznym, są one niezwykle oryginalne, zarówno w sferze ikonograficznej, jak i rozwiązaniach formalnych. Artysta 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.



12

EDWARD WITTIG

(1879 - 1941)

Łuczniczka, 1914 r.

brąz patynowany, 32 x 34 x 13 cm
sygnowany na podstawie: 'EWittig'

estymacja: 26 000 - 35 000 PLN

6 100 - 8 200 EUR

POCHODZENIE

- Kolekcja Pakoska, Polska

WYSTAWIANY:

- Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień-październik 2000

LITERATURA:

- Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, opr. Anna Kroplewska-Gajewska, Toruń 2000, s. 169 (il.)
- Edward Wittig. Rzeźbiarz Polski odrodzonej, „Ziemia”, nr 3, 1933, s. 47
- Szczepny Rutkowski, Edward Wittig, Warszawa 1925, s. 19, 53
- „Południe”, nr 2, 1925, s. 52-53 (il.)
- „Tygodnik ilustrowany”, nr 1, 1925, s. 5 (il.)





Edward Wittig - artysta rzeźbiarz. Fotografia portretowa, 1927, źródło: NAC online

„Najmniejsze rzeźby, o ile są uproszczone, o ile budowa ich nie jest przesłonięta zbytnimi ornamentami, będą monumentalne”.

EDWARD WITTIG, O RZEŹBIE. WYKŁAD WSTĘPNY, WARSZAWA 1915, s. 6

Edward Wittig to jeden z najważniejszych eksponentów modernistycznej rzeźby początku XX wieku w Polsce, podobnie jak Henryk Kuna czy Elias Nadelman. Artysta zdobył wykształcenie w Wiedniu i Paryżu. Aktywnie formował polskie środowisko artystyczne, będąc profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i Politechniki Warszawskiej. Był członkiem grupy „Rytm” – głównego stowarzyszenia artystycznego promującego nowy klasycyzm po I wojnie światowej. We wczesnej twórczości Wittig ulegał wpływom rzeźby spod znaku Auguste’a Rodina. Bliżej początku drugiej dekady XX wieku jego prace zaczęła cechować rzeczowość, solidna konstrukcja i syntetyczność form. Zwykle w 1905 roku upatruje się cezurę narodzin awangardy. Wtedy to powstaje w Dreźnie ekspresjonistyczna grupa Die Brücke, a na paryskim Salonie Jesiennym fowiści wystawiają swoje pierwsze awangardowe obrazy. Podczas tej samej wystawy, o czym wspomina się rzadziej, Aristide Maillol zaprezentował rzeźbę „Morze Śródziemne” – monumentalną figurę siedzącej kobiety. Pokaz ten można uznać za manifest nowego klasycyzmu, który rodzi się wraz z awangardą. „Łuczniczka” Wittiga bliski jest klasycyzmowi Maillola, ale również Antoine’a Bourdelle’a, w którego twórczości można szukać inspiracji dla dzieła polskiego rzeźbiarza („Herkules łuczniczka”, 1909 i inne odlewy). Niezależnie od bliższych czy dalszych analogii dla „Łuczniczki” warto wskazać na interesujące „zagadnienie” tej pracy – ruch i zachowanie ciała w czasie wysiłku. Ale specyficznego wysiłku. Można tu dostrzec próbę odpowiedzi na pytanie – jak zachowuje się ciało albo – jak przedstawić ciało tuż przed wypuszczeniem strzały, wyrzuceniem dysku bądź rzutem kamieniem. Napięte w wysiłku ciało wygląda w pewnym sensie nieatrakcyjnie i niektórzy rzeźbiarze wybierali odmienne momenty, które pozwalały uniknąć takiego widoku. Pochód rzucających czy ciskających czymś posągów otwiera Dyskobol, którego pierwowzór miał wyrzeźbić Myron. Jego ciało, choć ujęte dynamicznie, tworzy jednak harmonijne wrażenie. Dobrym przykładem historii, która stawiała przed rzeźbiarzem taki problem, jest biblijna opowieść o Dawidzie ciskającym kamieniem w czoło pewnego filistyńskiego harcownika (Goliata), zabijając go. Dwaj ważni rzeźbiarze XV i XVI wieku, Donatello i Michał Anioł, wybrali Dawidowi pozy, które nie zakłócają harmonii – zagrożonej przez gwałtowność biblijnej relacji. Nie ma więc skosów, sygnalizujących ruch. Bohater Donatella już rozprawił się z Goliatem, zaś u Michała Anioła stojąca w kontrapoście postać przypomina młodzieńca ze starożytnego, greckiego posągu. Inaczej do tej samej historii (Dawid) podszedł Gianlorenzo Bernini. Przechowywana w Galleria Borghese rzeźba jest pełna dramatycznego napięcia (jakiego można się spodziewać w człowieku, który jednym rzutem ma zdecydować o losach całego narodu). Jeśli chcieć uznać któregoś z wielkich rzeźbiarzy przeszłości za patrona dla Wittigowskiego łuczniczka, to mógłby nim być właśnie Bernini. „Łuczniczka” jest jednak ciekawym połączeniem energii z klasyczną harmonią.

Tak o kompozycji „Łuczniczki” pisał monografista artysty Władysław Kozicki: „Z chwilą wejścia mężczyzny na scenę sztuki Wittiga zaczyna się w jego twórczości epoka monumentalna, heroiczna epoka wielkich pomników. Jej zapowiedzią był 'Łuczniczka', mały brąz wykonany jeszcze w r. 1914. Przesławia siedzącego nagiego młodzieńca o pięknych kształtach, mocnego, lecz smukłego, wąskiego w biodrach ciała, który upatrzysz jakiś cel przed sobą, sprawnie i bez nadmiernego wysiłku, naciągając cięciwę łuku. Nagość męska traktowana z doskonałą znajomością anatomii plastycznej, lecz bez ostentacyjnego jej manifestowania. Przeciwnie, syntetyczne uproszczenia zastosowane w szerokiej mierze. W opracowaniu powierzchni uderza unikanie wszelkich wygładzeń, które zastępuje świadomie użyta delikatna chropowatość. Ta właściwość techniczna, powtarzająca się od czasu 'Ewy' we wszystkich marmurach i brązach Wittiga, ma na celu zapobieżenie niepożądanym błyskom i lśnieniom, które uniemożliwiają dyskretną wibrację powierzchni pod wpływem gry światła i cieni. W ten sposób rzeźba lepiej 'zatrzymuje powietrze' – określa to swym językiem artysta. 'Atmosfera' bowiem, to jest stosunek rzeźby do bryły powietrza, z której niejako została wycięta, jest obok tektoniki rytmicznej i 'koloru' trzecim naczelnym problemem formalnym jego plastyki. 'Łuczniczka' ze swymi rękami i nogami, daleko od torsu odsunięta, co z konieczności wytwarza wydatne ażury, zdaje się na pierwszy rzut oka – pomimo świetnie przeprowadzonego układu kontrapostowego – wypadać ze zwykłego repertuaru klasycznych form wittigowskich, z powodu braku zwartości, cechującej z reguły dzieła artysty. Po bliższym przyjrzeniu się jednak odkrywamy z łatwością, że i tu zasada ścisłej konstrukcji w budowie formy zawsze jest przestrzegana. Jej wyznacznikami są: owal wygiętego grzbietu, wielka linja skośna, idąca przez wyprostowaną prawą nogę i cofniętą w tył lewą przedramię, oraz para równoległych linii poziomych, utworzona przez wyciągniętą ku przodowi rękę prawą trzymającą łuk i przez lewe udo. To ciało całe upodabnia się do łuku. Klasycyzm i klasyczny spokój „Łuczniczki” ujawniają się dobitnie a contrario, jeśli porównamy go ze strzelającym również z łuku czy z katapulty „Herkulesem” Bourdelle’a, którego członki są dane w dziwnym, malarskim rozrzuconiu, przy jaskrawym pogwałceniu praw statyki i tektoniki, przygłuszonych dążeniem do naturalistyczno-romantycznej egzageracji i do wywołania iluzji rozpętanego ruchu. Wittig nie poszedł tą drogą, bo dla niego monumentalność jest nieodzownym warunkiem, który stawia każdej swej rzeźbie, chociażby była w zupełnie małych wymiarach wykonana. Do rozwinięcia monumentalności na jej właściwym terenie, to jest w olbrzymich postaciach pomnikowych, dała mu sposobność dopiero trzecia, wojenna i powojenna epoka jego twórczości” (Władysław Kozicki, Edward Wittig. Rozwój twórczości, s. 65-66).

13

KONSTANTY LASZCZKA

(1865 - 1956)

"Smutna", 1905 r.

brqz, 48 x 68 x 13 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'K.Laszczka | 1905'

estymacja: 25 000 - 38 000 PLN †

5 900 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

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





Konstanty Laszczka w pracowni, 1933, źródło: NAC online

„Smutna” Konstantego Laszczki to praca należąca do grupy znakomitych dzieł, niby-personifikacji, w których artysta nadaje konkretnej ludzkiej twarzy określony wyraz. Mistrzowski popis między tym, co konkretne, a tym, co abstrakcyjne. Artystyczną drogę Konstantego Laszczki można uznać za typową dla losów polskich artystów drugiej połowy XIX wieku. Urodzony na wsi chłopiec musiał zwrócić uwagę swoim talentem i znaleźć osobę, która zechce przyczynić się do jego rozwoju. Piszący o Laszczce krytycy i historycy, chcący podkreślić cudowność tego dziecka, tworzyli opisy, które artystyczna historiografia zna od swoich początków. Kazimierz Daniłowicz-Strzeblicki opisując ten najwcześniejszy okres na łamach „Wędrowca” snuje barwną opowieść, zaczynając od słów: „W zacisznej wiosce, dalekiej od zgiełku i wiru wielkiego świata, nad strumykiem, ocienionym brzoza płaczącymi i schylonemi nad wodą wierzbami, siadywał przed laty kilkunastu młody chłopiec, niepowszedniej pełen zadumy...” („Wędrowiec” nr 42, 9.10.1899, s. 823). Daniłowicz-Strzeblicki roztoczywszy tę bajeczną scenę, kreśli dalej portret wyjątkowego chłopca. Owa zaduma kazała mu stronić od towarzystwa rówieśników. Nadzwyczajne predyspozycje w tak sprzyjających okolicznościach musiały ujawnić się wcześniej. „I co dzień prawie wyjąwszy z przejrzystych fal strumienia nieco gliniastego ilu, nieudolnie zrazu, potem coraz więcej urzeczywistniając swe pragnienia, lepił postacie znanych sobie ludzi, to znowu zwierzęta lub fantastyczne postacie z baśni, słyszanych wieczorami w izbie” (op. cit., s. 825). Inny krytyk tego czasu – należy nadmienić, że Laszczka miał szczęście do piszących o nim krytyków – niejako kończy opowieść: „Te twory samouczka, przechodząc z rąk do rąk, dostały się w końcu do właściciela wsi, p. Ostrowskiego, który zwróciwszy na nie baczną uwagę, postanowił pchnąć widoczny talent na szersze horyzonty. Dzięki jego poparciu Laszczka opuszcza wieś swą rodzinną, przyjeżdża do Warszawy (...)” („Tygodnik Ilustrowany” nr 28, 1.07.1895, s. 22). Tak zaczyna się artystyczna kariera tego chłopca, który w 1899 został powołany na stanowisko profesora w reformowanej przez Fałata, krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W międzyczasie artysta przeszedł przez kolejne „kręgi wtajemniczenia”. Najpierw studia w Warszawie i ważny czas spędzony z nauczycielem Ludwikiem Pyrowiczem. Potem gdy osiągnął pierwszy sukces – nagrodę w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1891, za zdobyte w ten sposób pieniądze wyjechał kontynuować studia w Paryżu. Pierwszy okres spędził w Académie Julian, nie było go jednak stać na naukę tam, więc pracował nocami,

by móc uczyć się za dnia. Szybko dostał się do École nationale et spéciale des beaux-arts. Tutaj spotkał się z drugim z trzech ważnych w swojej karierze „patronów” – rzeźbiarzem Alexandrem Falguière. Był on autorem dobrych portretów o zacięciu naturalistycznym z ostrym, mocnym wydobyciem charakteru fizjonomii, wykonanych w glinie i terakocie. Jak wyglądało w tym czasie życie młodego (polskiego) rzeźbiarza w Paryżu, można dowiedzieć się między innymi z relacji Antoniego Austena. Przyrównuje on miejsce pracowni artysty do wozowni. Poza piecykiem, znanym z pięknego malarskiego portretu rzeźbiarza, malowanego przez Józefa Mehoffera, Austen wskazuje na pewną liczbę portretów. Już w tym czasie wskazywano, a robi to również on, na podobieństwo do modeli i pełnię życia zawartą w tych rzeźbach.

W tym czasie w życiu Laszczki pojawił się ważny człowiek – Juliusz Czechowicz. Był on członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Roztoczył nad Laszczką troskliwą opiekę. Była ona cenna, gdyż łączyła w sobie oddanie dla młodego przyjaciela z umiejętnością zabiegania o jego interesy w środowisku warszawskim. Czechowicz widział w Laszczce „Grotgera polskiej rzeźby” (sformułowanie z listu z dn. 26.03.1894). Prosił go o dobre życie, o pamięć o ojczyźnie, ale też zachęcał do rzeźbienia prac, które mógłby sprzedać w kraju dla wspomnienia podopiecznego. On namówił znanego krytyka Henryka Piątkowskiego do napisania tekstu o Laszczce. W tekście opublikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” również podkreślił niezwykłą umiejętność w oddawaniu ludzkich rysów i „ożywianiu” ich. Laszczka zasłużył w oczach Piątkowskiego na najwyższy komplement – portretowani są w jego rzeźbach podobni nie do natury, lecz właśnie do ludzi.

Po powrocie do kraju rzeźbiarz zamieszkał w Warszawie. Spędził tam dwa lata, kiedy w 1899 otrzymał list od Juliana Fałata z zaproszeniem do objęcia posady profesora krakowskiej uczelni. Wkrótce opracował autorski program, który znalazł uznanie wśród prowadzonych zgodnie z nim uczniów. Praca pedagoga zapewne ograniczyła, ale nie zahamowała twórczości artysty. Jego „oeuvre” to około 600 dzieł. W tym pierwszym okresie krakowskiej profesury, z którego pochodzi „Smutna”, artysta skupił się na twórczości portretowej. Poza chęcią uwiecznienia podobizn wybitnych ludzi swojego czasu Laszczka skupia się na „maskach” – typach o charakterystycznej fizjonomii, ale też zdolnych do ukazywania konkretnych uczuć.

KONSTANTY LASZCZKA

(1865 - 1956)

Pamiątkowa plakietka dla Emeryka Hutten-Czapskiego, 1904 r.

brąz patynowany, 28,8 x 37,8 cm
sygnowany l.g.: 'K. Laszczka', datowany p.g.: '1904'

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †
2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE
- Kolekcja Pakoska, Polska

LITERATURA:
- „Monumentis patriae...”: Emerykowi Hutten-Czapskiemu
w 110. rocznicę śmierci Muzeum Narodowe w Krakowie,
red. Janina Skorupska, s. 34 (il.)

W 1904 roku Konstanty Laszczka zrealizował projekt okolicznościowej plakietki upamiętniającej Emeryka Hutten-Czapskiego. Wykonano wówczas dwadzieścia cztery plakietki w brązie i jedną srebrną, które przekazano rodzinie Czapskich. Dzieło powstało z okazji wyjątkowego daru, jaki otrzymało Miasto Kraków od rodziny swojego obywatela. Emeryk Hutten Czapski był wybitnym kolekcjonerem i numizmatykiem. Na jego unikalny zbiór składały się starodruki, ryciny, militaria czy porcelana. Oś kolekcji stanowiły jednak medale i monety. Czapski samodzielnie opracował i wydał katalog swojego zbioru – „Catalogue de la collection des medailles et monnaie Polonaise” – który do dzisiaj ma fundamentalne znaczenie dla badaczy numizmatów. W 1903 roku rodzina Czapskich udostępniła publicznie kolekcję w specjalnym pawilonie projektu Tadeusza Stryjeńskiego, wybudowanego obok rodzinnego pałacu przy ulicy Wolskiego (współcześnie Piłsudskiego) z 1896 roku.

Konstanty Laszczka stworzył plakietę na wzór średniowieczno-renesansowych płaskorzeźb z motywem fundacji. Na tle wzgórza wawelskiego klęczy rycerz, który podarowuje budynek (symboliczne wyobrażenie muzealnego pawilon) siedzącemu królowi, opierającego ręce na mieczu. Przedstawienie otacza bordiura, w której umieszczono inskrypcję po polsku i łacinie. Ta druga w tłumaczeniu brzmi: „Pamiętkom ojczystym ocalonym z burzy dziejowej”. Ten sam napis umieszczono na frontonie pawilonu mieszczącego kolekcję rodziny Czapskich.



LUDWIK PUSZET

(1877 - 1942)

Głowa kruka, 1904 r.

terakota, 31 x 26 x 36 cm

sygnowany i datowany z tyłu:

'L. Puszet / 22 / II 1904', opisany: '3:1'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE

- Kolekcja Pakoska, Polska

WYSTAWIANY:

- Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień-październik 2000

LITERATURA:

- Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, opr. Anna Kroplewska-Gajewska, Toruń 2000, s. 127 (il.)

„W rzeźbie nowoczesnej, jak i w malarstwie, odbywa się dziś nawrót do tradycji, do 'dyscypliny'. Przejście to widoczne jest w pracach Ludwika Pugeta z ostatnich dziesięciu lat. Przedtem w okresie panowania haseł impresjonistycznych, cała produkcja artystyczna tego rzeźbiarza miała charakter dorywczy, improwizacyjny, zarówno w interpretowaniu figury ludzkiej, jak zwierząt, które Puget studiował z zamiłowaniem urodzonego 'animalisty'. Zwierzęta Pugeta nie miały silnie akcentowanego charakteru dzikości czy siły, jak na przykład w rzeźbach francuskiego rzeźbiarza Barye, świadczyły jednak o talencie zgoła niepospolitym, o darze obserwacji i wrodzonej sprawności wykonania. Jego studia figury ludzkiej i portrety z tego czasu były zawsze pełne charakteru i oryginalne w wyrazie”.



16

JAKUB CYTRYNOWICZ

(1893 - 1942)

Popiersie młodej kobiety

brąz, marmur, 56 x 20 x 25 cm (wymiary z podstawą)
sygnowany z tyłu: 'Cytrynowicz'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

Jakub Cytrynowicz początkowo kształcił się w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi, prowadzonej w drugiej dekadzie XX wieku przez Piotra Szumańskiego. Jednak wybuch I wojny światowej zmusił go do podjęcia pracy jako górnik w kopalni węgla w Niemczech. Tam, jako członek organizacji „Spartakusbund” brał udział w rewolucji. Jednak w 1919 powrócił do Polski, gdzie dzięki pomocy rzeźbiarza Nachuma Aronsona wyjechał do Paryża kontynuować rzeźbiarskie wykształcenie. W artystycznej stolicy świata uczył się u Antoniego Bourdelle’a. Tamże brał udział m.in. w Salonach Jesiennych w latach 1925-33 oraz w Salonach Tuilleryjskich w latach 1931-38.

Cytrynowicz w swojej rzeźbiarskiej twórczości wykonywał przeważnie akty i portrety młodych kobiet. Prezentowane

„Popiersie” doskonale obrazuje styl łódzkiego reprezentanta École de Paris. Ciężka forma ujarzmiona przez optywowe kształty portretowanej twarzy wykazuje również inspiracje artysty klasycyzmem i rzeźbą francuską lat 30. XX wieku. Monumentalne oblicze młodej kobiety zyskuje na lekkości poprzez zrytmizowanie luźno opadających fal włosów i delikatnie potraktowanych rysów twarzy.

Artystyczną karierę Jakuba Cytrynowicza przekreśliła II wojna światowa. W 1941 został aresztowany podczas próby przekroczenia linii demarkacyjnej oddzielającej tzw. wolną strefę i osadzony w obozie w Bon-la-Roland. W następnym roku został deportowany do obozu zagłady KL Auschwitz II Birkenau w Oświęcimiu-Brzezince, gdzie zginął.



17

KAROL BRONIATOWSKI

(ur. 1945)

Stojąca, 1997 r.

brqz, 65 x 21 x 21 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie:

'K.Broniato | wski 97 2/5'

edycja: 2/5

estymacja: 38 000 - 60 000 PLN

8 900 - 14 000 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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



BIG MAN

KAROL BRONIATOWSKI

Karol Broniatowski od początku rzeźbiarskiej kariery krąży wokół ludzkiej postaci czy figury. Ta figura czy ludzka postać nie jest tematem jego twórczości ani motywem – raczej jej przedmiotem. Zestawia ją z innymi figurami (praca dyplomowa w warszawskiej ASP), wymyśla ją w częściach („Big Man”), chwytą ich cienie (Pomnik deportowanych Żydów berlińskich na stacji Grunewald), rzeźbi-sklada-w brzozie (np. Stojąca) i odbija je w gwaszu na papierze. Broniatowski konsekwentnie, na różne sposoby, mierzy się z głównym tematem swojej twórczości. Nie jest pewne jak nazywać ów przedmiot. Jeśli możliwe jest wyraźne rozgraniczenie tych rzeczy – nie jest pewne czy jego rzeźby przedstawiają ludzkie ciała (figury) czy ludzką postać.

W pracy dyplomowej Broniatowskiego (pracownia Jerzego Jarnuszkiewicza, 1970) – „Figurach gazetowych”, młody rzeźbiarz stworzył większą liczbę postaci z gazet, usztywnionych żywicą poliestrową. Mężczyźni kroczyli, kobiety zaś miały założone za głowy ręce. Te mające odrębny charakter ludzkie twory skomponowane przez niego każda z osobna, komponował później w grupy. Zdjęcia ekspozycji „Figur gazetowych” mogą przywołać na myśl zdjęcia Eadwearda Muybridge’a, który rejestrował ruch. I choć Broniatowski też rejestruje swoimi postaciami ruch, trudno by go uznać za najważniejszy. Może jest reakcją na coś, co je w świecie spotyka, jednak nie istotą „Figur gazetowych”. Gazety, z których zbudowane są figury przywodzą na myśl to, z czego utkane jest życie współczesnego człowieka – z papieru nienajlepszej jakości, z którego dowiaduje się co powinno się myśleć. To zgrupowanie gazetecianych manekinów, komponowanych w niepokojące *tableaux vivants* jest dwuznaczne jeśli chodzi o kwestię indywidualności. Zdaje się, że te zindywidualizowane figury tworzą bezosobową grupę poddaną działaniu czegoś (?).

Powodzenie pracy dyplomowej Broniatowskiego doprowadziło do zaproszenia go do reprezentowania Polski w XXXVI Biennale w Wenecji w 1972 roku. Dzięki tej wystawie został zauważony na świecie – wyjechał z Polski na zagraniczne stypendia i zaczął wystawiać w Europie i Stanach Zjednoczonych. W 1976 roku zamieszkał w Berlinie. W tym czasie zaczął realizację (choć to może dość kłopotliwe słowo) pracy „Big Man”. Tytułowy człowiek albo figura to kontur biegnącej albo



Karol Broniatowski, Willy-Brandt-Haus Berlin, 1998

kroczącej postaci. Artysta podzielił przedstawiający ją rysunek za pomocą kratownicy. Mogłoby się здаwać, że chce, jak dawni artyści, przenieść ten rysunek na przykład na ścianę i zrealizować jako mural. Jednak realizacja „Big Mana” była bardziej skomplikowana i wieloetapowa. Składał się on z 93 części (liczba przypadkowa, nie zaś – zamierzona). Częściowo „Big Man” przybrał realne formy. Poszczególne „kratki” całości artysta wyciął w gazetach, skręcanych za pomocą śrub w sterty. Te same kształty wycięte zostały w granicie. Można powiedzieć, że „Big Man” nigdy nie istniał czy nie został zrealizowany w całości. Ale to nie jego wada i nie można, jak się zdaje, powiedzieć, że został niedokończony. Ta figura istnieje, wiadomo, że ma 19 metrów i że poszczególne części tych 19 metrów znajdują się w różnych miastach na świecie. Ten konceptualny zabieg, dający pole wielu interpretacjom, ogarnął sobą całą kulę ziemską. Całkiem nieźle jak na zaledwie 19-metrową sylwetę.

Senat Berlina oraz władze dzielnicy Charlottenburg-Wilmersdorf powierzyły Broniatowskiemu w 1991 realizację Pomnika deportowanych Żydów berlińskich. Rzeźba znajduje się na dworcu Grunewald, na którym wsiadali do pociągów towarowych berlińscy Żydzi, przeznaczeni na śmierć. Rzeźbiarz użył prostego i genialnego zabiegu. Użył betonu, budulca schronów i autostrad (w III Rzeszy autostrady nazywano „zastygłą w beton wolą Hitlera”). W tej „woli Hitlera” wydrążył dziury – cienie osób, które tamtędy przeszły na śmierć. Spójność tego, co robi artysta powoduje, że można sobie z łatwością wyobrazić wcześniejszą kreację – gazetowe figury, przesuujące się do przodu podobnie jak te cienie z Grunewald.

Od roku 1981 Broniatowski zaczął używać brązu. Od tego czasu korzysta z usług słynnego zakładu Hermanna Noacka, który współpracował z takimi artystami jak Ernst Barlach, Henry Moore czy Georg Baselitz. W „Stojącej” ślady pracy w glinie zostały utrwalone w brązie. Broniatowski różnicuje fakturę rzeźby jakby została ona złożona z różnych części – gładkich i organicznie pofałdowanych. Poprzez podzielenie górnej części pionową kreską, biegnącą przez środek, nabiera ona podobieństwa do twarzy. Choć daleko „Stojącej” do anatomicznej dokładności jest to, co w wielu figurach Broniatowskiego – ogólne podobieństwo do ludzkiego ciała i do człowieka.



„Stojąca” na wystawie monograficznej w Willy-Brandt-Haus Berlin, 1998

18

IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

Asklepios

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

estymacja: 26 000 - 38 000 PLN †

6 100 - 8 900 EUR

„Wszyscy artyści chcą zrobić coś nowego.
Ale nie twórca powinien oceniać czy
mu się to udało. Starałem się i staram ze
wszystkich sił robić coś nowego, co do
tego nie ma wątpliwości. Ale nie gonię
za nowością dla samej nowości. Szukam
czegoś, co by było udane artystycznie”.

IGOR MITORAJ



19

IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

Le Grepol, około 1978 r.

brąz patynowany, 30 x 20 x 8 cm
sygnowany p.d.: 'Mitoraj'
na odwrociu oznaczenie: 'A E'

estymacja: 32 000 - 40 000 PLN †

7 500 - 9 400 EUR



20

IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 38 x 27 x 10 cm (wymiary z podstawą)
sygnowany l.d.: 'MITORAJ', opisany z tyłu numerem seryjnym:
'C 995/1000 HC
edycja: 995/1000

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN †

8 200 - 11 700 EUR

„Nie zapominajmy, że greckie pojęcie piękna mówiło też o czymś dobrym, co pozytywnie wpływa na duszę. Dzisiaj w sztuce piękno i dobro uważane są za niebezpieczne i subwersywne, a właściwie nieznane. Pytanie, dlaczego łatwiej jest szokować nieszczęściem i tragedią? Szokujemy pięknem, ale to bardzo trudne!”

IGOR MITORAJ







Wśród twórców rzeźby działających w drugiej połowie XX wieku oraz na początku wieku obecnego, Igor Mitoraj wyróżniał się wyraźnym zainteresowaniem tradycją dawnej rzeźby, mimo że kształcił się na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Tadeusza Kantora, bynajmniej nie kojarzonego z wielką estymą dla dawnych form sztuki. Mitoraj wybrał w swojej twórczości drogę zgłębiania tradycji klasycznej. Nie stało się tak jednak od razu, artysta zainteresował się rzeźbą w Paryżu, do którego wyjechał jeszcze jako malarz w 1968. Tam w kolejnej dekadzie zwrócił się ku rzeźbie. Podobnie jak wielu jego poprzedników zafascynowanych pięknem sztuki starożytnej on również podróżował do Italii oraz Grecji, by podziwiać ich dziedzictwo – choć jak zastrzegał, jego celem nie było kopiowanie konkretnych wzorów. W latach 80. XX wieku Mitoraj osiedlił się we włoskiej miejscowości Pietrasanta, położonej niedaleko kamieniołomów, które od wieków przyciągały rzeźbiarzy ze względu na wydobywany tam biały, szlachetny marmur. Równie ważnym dla Mitoraja materiałem był brąz, także posiadający liczącą kilka tysięcy lat tradycję artystyczną, właściwy zarówno współczesnym rzeźbom pomnikowym, jak i starożytnym posągom.

Perseusz to jeden z mitologicznych bohaterów obecnych w twórczości artysty obok Ikara, Erosa, Hermesa i innych. Antyczny bohater, pogromca groźnej Meduzy oraz wybawca uwięzionej przez Posejdona Andromedy widoczny jest w ujęciu Mitoraja tylko w postaci nagiego torsu. Jest to znak charakterystycznej dla artysty praktyki: rzeźbiarz często posługiwał się fragmentem figury, co przywodzi na myśl liczne antyczne rzeźby zachowane do naszych czasów wyłącznie częściowo w formie destruktywów. Perseusz jest też w sztuce Mitoraja niejako dopełnieniem postaci Gorgony, którą artysta również obrazował. Łączy ich mityczna historia, w której Perseusz okazuje się nieustraszoną zwycięzcą węzłowej bestii.

Estetyka fragmentu i nawiązywanie do tradycji, choć niekiedy przewrotne, nie mają w sztuce Mitoraja charakteru prześmiewczego czy rewizjonistycznego, jak bywa niekiedy w praktykach współczesnych twórców. Rzeźbiarz pełen uznania dla osiągnięć swoich starożytnych poprzedników starał się raczej, podobnie jak oni, dążyć do piękna wyrazu. Samo piękno uważał za wartość zmysłową, ale również etyczną, stwierdzał: „Nie zapominajmy, że greckie pojęcie piękna mówiło też o czymś dobrym, co pozytywnie wpływa na duszę. Dzisiaj w sztuce piękno i dobro uważane są za niebezpieczne i subwersywne, a właściwie nieznanne. Pytanie, dlaczego łatwiej jest szokować nieszczęściem i tragedią? Szokujemy pięknem, ale to bardzo trudne!” (cyt. za: Igor Mitoraj, Costanzo Costantini, *Blask kamienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 70). Zainteresowanie antykiem i tradycją rzeźby miało w sztuce Mitoraja różne oblicza. Przejawiało się również poprzez konfrontację własnych dzieł z zabytkami antyku w sposób dosłowny, fizyczny – przez bezpośrednie zestawienie. Miało to miejsce na przykład, gdy artysta prezentował swoje prace w Wiecznym Mieście: w 1985 w Zamku Świętego Anioła (Mauzoleum Hadriana) oraz w 2004 roku na Targach Trajana.

Niekiedy Mitoraj posługiwał się estetyką destruktu w sposób przewrotny, celowo pozbawiając figury fragmentów ich „ciał” dla osiągnięcia odpowiedniego, artystycznego efektu. Tworzył w ten sposób niby destrukty, których cięcie, pozbawianie elementów nie redukuje się wyłącznie do odwzorowania stanu zachowania antycznych rzeźb. Ważnym znakiem przetworzenia antycznego wzorca są geometryczne płaszczyzny widoczne na powierzchniach figur lub nawet wyrastające z metalowych czy marmurowych korpusów kolejne, miniaturowe postaci, wylaniające się z materii „ciał”. Te nieodpowiadające wyobrażeniom o klasycystycznych figurach elementy są znakiem, przepracowaniem motywu przez wyobraźnię współczesnego artysty, któremu mimo wszystko nieobce były nowoczesne zjawiska w sztuce XX wieku. Krytyk John Russel Taylor wiązał tę cechę jego twórczości z szeroko pojętym surrealizmem (zob. James J. T. Taylor, Igor Mitoraj: *Klasycyzm i surrealizm*, [w:] Mitoraj, Kraków, Paryż, Rzym, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2006, s. 74-79).

21

IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

Centurion II

brąz patynowany, 18 x 12 x 6 cm

sygnowany l.d.: 'MITORAJ'

numer edycji na krawędzi: 'HC 705/1500'

edycja: 705/1500

estymacja: 24 000 - 32 000 PLN [†]

5 600 - 7 500 EUR



22

KOJI KAMOJI

(ur. 1935)

Bez tytułu, 1967 r.

olej, kij, kule/sklejka, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Koji Kamoji | 1967'
na odwrociu nalepka galeryjna i pieczęć
Waldemar Andzelm Gallery

estymacja: 150 000 - 200 000 PLN [†]
34 900 - 46 600 EUR

WYSTAWIANY:

- Galeria Foksal, Warszawa, 1967
- Koji Kamoji. Cisza i wola życia, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2019

LITERATURA:

- Koji Kamoji. Cisza i wola życia, [red.] Maria Brewińska, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Warszawa-Kraków 2018, s. 113 (il.)
- Berdyszak, Gierowski, Kałucki, Kamoji, Andzelm Gallery, Lublin-Ząbki 2010, s. 152-153 (il.)







Koji Kamoji odbył studia artystyczne zarówno w Tokio, jak i w Warszawie. Te ostatnie ukończył w 1966. Jak wynika ze wspomnień artysty, jego wystawę dyplomową kończącą studia na stołecznej Akademii Sztuk Pięknych oglądał między innymi Zbigniew Gostomski. Był on jednym ze współzałożycieli powstałej w 1966 Galerii Foksal, która w kolejnych latach stała się symbolem nowych poszukiwań twórczych. Gostomski zaproponował Kamojiemu wystawę w nowej galerii. Odbyła się ona rok później. „W zasadzie na Foksal robiłem wystawy tak jak chciałem, bez żadnych uwag ze strony Galerii. Chciałem zrobić mały ogród zen. Nasypałem dosyć grubą warstwę żwiru i otoczyłem to białymi cegłami – wtedy używano białych cegieł do budowy domów. Podobnie jak na dyplomie, zrobiłem specjalnie stojaki do podpierania obrazów. (...) Korytarz był ciasny, było tam pełno ludzi. Nie można było wkroczyć na teren Galerii, bo było pełno żwiru, obrazów...” – tymi słowami artysta wspominał ową wystawę, na której jedną z wyeksponowanych prac był prezentowany w niniejszym katalogu drewniany relief bez tytułu z 1967 (Zmieniał się powoli. Rozmowa z Kojim Kamojim, rozmowę przeprowadził Adam Mazur, 04.11.2016, dostęp: <https://magazynszum.pl/zmienial-sie-powoli-rozmowa-z-kojim-kamojim/>).

Niezatytułowany relief z 1967 jest kompozycją drewnianych figur nałożonych na płaszczyznę płyty mającej kształt prostokąta z wycięciem w lewym, dolnym rogu. Powierzchnia cechuje się różnym stopniem wypukłości nałożonych na płytę elementów, zróżnicowanych również kształtami (kule, prostokąty, walec) oraz kolorami. Jest jedną z serii analogicznych, drewnianych płaskorzeźb, które artysta wystawił na wskazanej powyżej wystawie. Charakteryzują się one asymetrią układu elementów wewnątrz pola obrazowego oraz naprzemiennym stosowaniem powierzchni malowanego i niemalowanego drewna.

Pracę Kamojiego można odbierać jako abstrakcyjny relief, w którym artysta przedstawia kompozycję opartą na kontrastach kształtów i barw, gdzie czarna kula wyróżnia się na jasnym tle, a skośny, drewniany walec dynamizuje układ. W tym sensie obiekt jawi się jako wytwór europejskiego modernizmu, jako efekt zainteresowania autoteliczną formą, której znaczenia krążą wokół zagadnienia organizacji przestrzeni w dziele. Z kolei sposób wyeksponowania pracy w 1967 w galerii Foksal nadał jej wówczas także odmienne znaczenia. Przestrzeń ekspozycyjna stworzona przez Kamojiego nawiązywała swoim wyglądem do pewnego typu japońskiego ogrodu, w którym głównym elementem kompozycji są kamienie tworzące podłoże. Oszczędność środków takiego ogrodu akcentuje jego przestrzeń, pustkę i swoim charakterem zachęca do wyciszenia. Umieszczając pracę na wyłożonej kamieniami podłodze Kamoji – jak sam to opisał – usytuował swoje obrazy w czymś na kształt ogrodu zen, zachęcając tym samym do kontemplacji i medytacyjnego wyciszenia. Tym samym relief Kamojiego, który można by uznać za przykład modernistycznego dzieła podporządkowanego zasadzie samowystarczalności formy, dzięki umieszczeniu go w przestrzeni służącej do medytacji otwierał się niejako na osobę widza i jego odczucia. Istniał pomiędzy dwudziestowiecznym formalizmem a dalekowschodnią duchowością.

Kamoji przyznaje, że podstawowym zagadnieniem artystycznym zawsze była dla niego przestrzeń. Rozumie ją zarówno jako przestrzeń w kompozycji konkretnej pracy, jak i dążenie do akcentowania przestrzeni wokół wystawianych obiektów czy też łączenie zewnętrznej przestrzeni z wytworzonym obiektem na zasadzie przenikania się – wtedy gdy artysta przebija, dziurawi swoje wytwory, by można było patrzeć przez nie na otoczenie. W ten sposób ostatnie prace artysty w pewien sposób łączą się z tym, co stworzył przed kilkoma dekadami: „Wcale nie czuję, że zrobiłem te obrazy dawno temu, że nic nie łączy ich ze mną teraz [...] nadal tkwię w tym samym momencie” (cyt. za: Wiesław Borowski, Dziura i ogród, [w:] Koji Kamoji. Cisza i wola życia, [red.:] Maria Brewińska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 63).



23

JERZY BEREŚ

(1930 - 2012)

„Zielony”, 2010 r.

technika mieszana, drewno malowane, materiał,
152 x 25 x 48 cm
sygnowany, datowany i opisany z przodu:
‘ZIELONY | 2010 JBereś’

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN †

4 200 - 7 000 EUR

„To, że dystansowałem się od tzw. nowej rzeźby, czy nawet kiedyś publicznie oświadczyłem, że nie jestem rzeźbiarzem, wcale nie oznacza, iż utraciłem kontakt z tym, co według mnie jest istotą rzeźby. Wręcz przeciwnie – odrzuciłem tylko to, co zewnętrzne i anachroniczne, tj. statuaryczność, całe majsterstwo rzeźbiarskie, wszystko to, co wiązało się z koniecznością pełnienia przez tę dziedzinę wszelkich serwitutów wobec rzeczywistości” – tak Jerzy Beres opisywał własny stosunek do twórczości (cyt. za: Jerzy Hanusek, Krótka biografia Jerzego Beresia, [w:] Sztuka zgina życie, Bunkier Sztuki, Kraków 2007, s. 11). Beres był twórcą osobnym, świadomym zabiegów krytyki artystycznej oraz historii sztuki, dlatego też oponował przeciwko łatwemu wpisywaniu jego twórczości w znane tendencje i kierunki sztuki współczesnej. Swoich artystycznych wystąpień nie uważał ani za happeningi, ani za performance. Sam nazywał je „manifestacjami” i to właśnie podczas nich wykorzystywał tworzone przez siebie drewniane przedmioty lub poddawał artystycznym zabiegom własne ciało. Dlatego też większość wykonanych przez Beresia rzeźb wiąże się z konkretnymi wystąpieniami i publicznymi działaniami artysty, przez co zyskują pewne znaczenia właśnie w kontekście tych manifestacji. W swoich wystąpieniach Beres chętnie wykorzystywał czytelną w polskim kontekście narodowo-romantyczną symbolikę, której chętnie używał do krytyki systemu – co dotyczy zwłaszcza jego twórczości z czasów PRL-u. Podczas swoich akcji występował zatem w roli kapłana, proroka, nieobce było mu akcentowanie duchowej roli twórczości, co z jednej strony lokuje go wśród artystów o tradycjonalistycznym (niemalże XIX-wiecznym) podejściu do sztuki; z drugiej strony jako krytyk społeczeństwa i polityki, wywołujący emocje swoimi nagimi wystąpieniami pozostawał twórcą zdecydowanie nieanachronicznym dla swoich czasów.



24

WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

Sztandar 8-Lewy, 1970 r.

asamblaż, tkanina, technika własna, 287 x 128 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Hasior | Wrocław 70 | ZUG XV 8 LEWY'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 400 - 14 000 EUR

„Sztandary, niezwykle wynalazek Hasiora, absolutnie własny, obrazoasambláže na tkaninie, swoją proveniencję odkrywają od razu: kościelną, rycerską, herbową. Wszechstronnie rodzimą, ostentacyjnie polską. Wzniosłe i groteskowe, najczystszy destylat tradycji. Hołd i spór, pietyzm i drwin, cudowność i przewrotny żart. Adoracja hieratycznego piękna, zgrzytliwie współzującego z tandetą współczesnej cywilizacji”.

HANNA KIRCHNER





MIĘDZY SACRUM I PROFANUM

SZTANDARY WŁADYSŁAWA HASIORA

Władysław Hasior był artystą zaskakującym. Jako jeden z niewielu umiejętnie łączył motywy ludowe, kicz czy sacrum, kreując niezwykle prywatny język wypowiedzi artystycznej. Unikatową formę swoich prac kształtował latami, tworząc treść niebędącą dziełem przypadku czy wyrazem artystycznego eksperymentu. Artysta mozolnie wypracował system pojęć, symboli i skojarzeń, które zestawiał w nieoczywisty sposób. Nie był jednak prowokatorem, a outsiderem. Szokował, choć nie to było jego celem. W swoich pracach często odnosił się do kwestii wiary oraz świętości, wyrażając je w sposób na pierwszy rzut oka nieczytelny, co dla wielu pozwalało niesłusznie nazywać go „obrazoburcą”.

Hasior zajmował się tworzeniem sztandarów od 1965. Były to konstruowane w pionie, wielkoformatowe kompozycje odwołujące się do kościelnych feretronów, czyli przenośnych i obustronnie malowanych obrazów religijnych w ozdobnych ramach. Krążyły między asamblażem, rzeźbą i obrazem, pozostając opornymi na próby klasyfikacji. Były magicznymi obrazami pełnymi ukrytych znaczeń. Hasior wykorzystywał swoje sztandary na happeningach – organizowanych na wzór kościelnych procesji i wojskowych pochodów, chcąc zadziwić z ich pompatością. Sam często siedział na czele korowodu w błyszczącym strażackim kasku. Artysta mówił: „Najpierw było takie optyczne oczarowanie samą urodą sztandaru. (...) Na początku, kiedy jeszcze nie miałem pojęcia, jakie to trudne, miałem w intencjach niejaką zgryźliwość wobec odświętności sztandarów. Ale one się drwinie opierają. Po jakiejś liczbie sztandarów zauważyłem, że mi się nie udaje zrealizować początkowej intencji zadzwienia ze sztandaru. Dziś dochodzę do przekonania, że sztandary są cudowne, natomiast ewentualna nieobecność ideałów i haseł wypisanych na sztandarach nie jest winą samych sztandarów, które nawet zawinięte pozostają cenną wartością” (Władysław Hasior, *Myśli o sztuce*, wyb. i oprac. Zdzisława Zegadłówna, Nowy Sącz 1986, s. 31-32).

Prezentowany w ofercie „Sztandar 8-Lewy” jest wyrazem pewnej zmiany formalnej w sztuce Hasiora. U progu lat 70. artysta zdecydował się bowiem na wzbogacenie i ożywienie kolorystyki. Początkowo jego prace były ciemniejsze, mroczne i dramatyczne. Dominowała tematyka wojenna oraz głębokie czernie i brązy. Stopniowo do prac artysty zaczął się jednak wkradać kolor.

W „Sztandarze 8-Lewym” najmocniejszym akcentem jest płachta czerwonego materiału przypominającego w dotyku aksamit uzupełniona o pasy żółci i zieleni. Feerię barw dopełniają jeszcze purpurowe kwiaty róży i widoczne przy wykończeniach złocenia. Hasior wypowiadał się w tym czasie, iż: „jego marzeniem jest stworzenie dużego kolorowego obrazu w szerokiej złotej ramie”. Choć tej wizji nigdy nie zrealizował, uparcie do tego dążył, czego wyrazem były liczne prace, których istotnym elementem jest wyrazista barwa.

Rok 1970 to moment dużego zainteresowania twórczością Hasiora i to nie tylko w polskim środowisku artystycznym. Jeszcze w listopadzie 1969 uczestniczył w I Międzynarodowym Biennale Rzeźby w Montevideo, od stycznia do marca 1970 trwała już wystawa „1000 Years of Art In Poland” w prestiżowej Royal Academy of Arts w Londynie, w której brał udział. Ponadto był zaangażowany w słynne sympozjum „Wrocław '70” i reprezentował Polskę na XXXV Biennale Sztuki w Wenecji. W 1975 w ankiecie krytyków sztuki, zrzeszonych w sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) został uznany (wspólnie z Tadeuszem Brzozowskim) za najwybitniejszego polskiego twórcę trzydziestolecia PRL.

Co czyni sztandary Hasiora wyjątkowymi?

„Hasior umie zakpić z zakamuflowanego mieszczańskiego świata i świata dewocji, równocześnie umie pokazać urok jego naiwności. Tak zwane rzeczy popularne zostają włączone w dzieła o zaskakującej metaforze. Sztuka artysty narzuca impresję, które mówią o sentymentalizmie, cierpieniu, bohaterstwie, wspomnieniach wojennych. (...) Czym wyraża się indywidualizm Hasiora? Twórczość jego jest wyrazem skłonności do zacierania granic między klasycznymi określeniami, jakie przyjmujemy, mówiąc o obrazie czy rzeźbie, czy wreszcie ogólnie o przedmiocie. W sztuce Hasiora występuje swego rodzaju teatralizacja. Zamiast wysublimowanego działania kolorowej płaszczyzny obrazu, czy trójwymiarowej rzeźby występuje skłonność do urozmaicania układów oraz działo różnymi zjawiskami złożonymi. Uwzględnia światło, buduje ‘w głębi’, ma skłonność do tego, co się nazywa ‘la sculpture flottante’ – a więc ruch – zjawisk znanych nam z twórczości Marty Pan, fantazji Caldera czy Tinguely’ego” (Danuta Józefik, *Niepokojący świat Władysława Hasiora*, [w:] Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, s. 58).

25

MAREK PIASECKI

(1935 - 2011)

Bez tytułu, 1968 r.

drewno, plastik, asamblaż, 14 x 6 x 6 cm
sygnowany i datowany na postumencie: 'Marek Piasecki 1968'

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

Już w latach 40. Marek Piasecki zaczął kolekcjonować różne przedmioty i przechowywać je w swoich kolejnych pracowniach. Z czasem stały się intrygującym elementem tworzonych przez niego obiektów i kompozycji. Jednym z najbardziej charakterystycznych motywów jego sztuki stała się lalka. Lalka ma dla Piaseckiego znaczenie szczególne. Artysta poddaje ją różnego rodzaju deformacjom – brutalnie rozczłonkowie, urywa kończyny i dokleja obce przedmioty. Na zmianę zamyka i otwiera im oczy, dodaje bujne czupryny lub zostawia łysie. Dodatkowo umieszcza je wewnątrz lub bezpośrednio na konstruowanych przez siebie czarnych gablotach przypominających urny. Ta makabryczna wizja ma jednak swoje uzasadnienie, którego można szukać w osobistych przeżyciach artysty. Życie Piaseckiego nie należało do najłatwiejszych. Dzieciństwo przypadło na lata II wojny światowej, podczas której był świadkiem aresztowania rodziców. Sam ze względów politycznych został skazany w latach 50. na 6 lat więzienia. Choć ostatecznie

w więzieniu spędził niecałe 2 lata, to pobyt tam zniszczył mu zdrowie: „Może to okoliczności, w których miał żyć artysta, czyli polska powojenna i komunistyczna rzeczywistość lat 50. i 60. XX wieku były tak przeraźliwie obce, że trzeba było na stałe nadać owym lalkom duszę i fantazję, stawiając je powyżej rzeczy, by przetrwać i dać świadectwo złożoności ludzkiej kondycji?” (Marta Smolińska, Czy warto marnować swoje najczystsze zapaty dla ciał przeraźliwie obcych? Uwagi o motywie lalki w twórczości Marka Piaseckiego, [w:] Marek Piasecki. With Care, [red.] Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, Poznań 2017, s. 93). Piasecki wierzył w ukryty potencjał emocjonalny lalki, którą traktował jak drogę do odkrycia głęboko skrytych wspomnień i sekretów ludzkiej psychiki. Pozbawił ją kulturowego znaczenia, według którego była przedmiotem dziecięcej radości, często wprawianym w ruch podczas zabawy. Piasecki unieruchamia lalkę, tworząc z niej sztywny eksponat. Obdarza lalki niepokojącą fantazją, w której obecne są duchy przeszłości.



26

MARIAN KRUCZEK

(1927 - 1983)

Kompozycja, 1973 r.

technika własna, beton, metal, 60,5 x 36 cm
sygnowany na odwroci: 'MARIAN RUCZEK'

estymacja: 2 800 - 4 000 PLN [†]
700 - 1 000 EUR

Marian Kruczek był wybitnym sanockim rzeźbiarzem, który stworzył własny, spójny i przemyślany świat, twórczo wykorzystując to, co dla wielu było bezużyteczne. Podczas studiów malował obrazy w duchu socrealistycznym, potem na krótko skupił się na grafice. W międzyczasie zajmował się także scenografią teatralną, w której spełniał się, współtworząc teatryk „Widzimisię w Nowej Hucie”. U progu lat 60. zaczął tworzyć pierwsze prace z wykorzystaniem dodatkowych przedmiotów, które można wkomponować w dzieło sztuki. Używał metalowych obiektów znalezionych na złomowiskach – gwoździ, łańcuchów, podków czy starych okuć mebli. Przykładem takiego obiektu jest prezentowana „Kompozycja” z 1973, powstała, gdy Marian Kruczek był już znanym i docenianym artystą na gruncie polskiej i międzynarodowej sztuki.

Praca z przedmiotami fascynowała Kruczka od najmłodszych lat. Młodość spędził na nowohuckim blokowisku, gdzie otoczony był mnóstwem przedmiotów pozornie bez wartości. Dla niego jednak stopy

prętów, śrubek, linek czy narzędzi stanowiły nieskończone źródło inspiracji. Jak sam wspominał swoje artystyczne początki: „Nie byłem wtedy człowiekiem zamożnym, nie stać mnie było na drogi materiał rzeźbiarski, a to, co znalazłem, okazało się artystycznie użyteczne”. Dzięki wybitnej wyobraźni i konsekwentnie realizowanej wizji artystycznej potrafił wykorzystać zwykłe przedmioty, nadając magiczny charakter obiektom przeznaczonym na zniszczenie.

Artysta pragnął, aby przedmiot rzeczywiście zaistniał w kompozycji. Umieszczanie go tylko na dwuwymiarowej powierzchni płótna nie było dla niego wystarczające. W wyniku poszukiwań odkrył własną technikę. Budował kompozycje głównie poprzez zatapianie przedmiotów w betonie lub gipsie pokrytym kolorem. Twórczość Mariana Kruczka to konsekwentny, dwutorowy proces dbania zarówno o formę, jak i treść przedstawionego dzieła, które powinno inspirować wyobraźnię oglądającego, tak jak przemawiało do wrażliwości artysty.



ZBIGNIEW MAKOWSKI

(ur. 1930)

Relief, 1961 r.

gips polichromowany, 9 x 13,5 x 3 cm

sygnowany i datowany na spodzie:

'Zbigniew | MAKOWSKI | 1961'

estymacja: 6 000 - 10 000 PLN †

1 400 - 2 400 EUR

Prezentowana praca powstała w 1961, gdy Zbigniew Makowski był na początku swojej drogi artystycznej. W 1956 skończył studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i od razu aktywnie działał w polskim środowisku sztuki. Brał udział w wielu wystawach oraz pokazach i zaskakująco szybko stał się znany także poza granicami kraju. W 1963 w Miami Museum of Modern Art została zorganizowana indywidualna wystawa prac artysty, na której znalazł się dostępny w ofercie „Relief”.

Zbigniew Makowski był pełną indywidualnością artystyczną. Nie utożsamiał się z żadnym ruchem awangardowym, dbając o zachowanie odrębności swojej sztuki. Realizował się głównie w malarstwie, grafice oraz ilustracji książkowej. Prace rzeźbiarskie są niezwykle rzadkością w jego twórczości. Zainteresowania artysty krążyły wokół kabalistyki, kultury wschodu, świata symboli i mistyki. Bardzo silny wpływ na Makowskiego miał także pobyt w Paryżu, gdzie poznał André Bretona i nawiązał kontakty

z artystami z międzynarodowego ruchu PHASES. Od tego momentu surrealizm stał się nieodłącznym elementem jego prac.

W „Reliefie” Makowski odwołał się do swobody skojarzeń.

Wykorzystane zostały proste, metalowe elementy umieszczone w geometrycznych wnękach. Praca pokazuje ewolucję sztuki artysty, który stopniowo rozbudowywał swój materiał formalno-znaczeniowy. W swoich późniejszych kompozycjach artysta łączył liczne cyfry, rozmaitego kroju litery, różnorakie, niejednokrotnie skomplikowane formy geometryczne, uproszczone znaki przedmiotów, akcenty figuratywne (m.in. postacie zwierząt, wizerunki kobiet), czy znane tylko sobie symbole. O swoich początkowych realizacjach sam artysta mówił: „Życie człowieka składa się z tak różnych elementów, które trzeba nanizować na jedną nitkę, jak paciorki różańca. Tą nitką jest, czy ja wiem, przeświadczenie, że jestem tą samą osobą. Kiedy jednak jak widzę swoje bardzo stare prace, to patrzę na nie z pewnym chichotem. Młody człowiek, nawet interesujące, ale ja? Ja?”.



28

ZOFIA WOLSKA

(ur. 1934)

Boczniaki II, 2006 r.

brąz patynowany, granit, 37 x 52 x 6 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany: '2006/WZ'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN [†]

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- Kolekcja Pakoska, Polska

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

JERZY MADEYSKI



JERZY KRYSTYN OLSZEWSKI

(ur. 1956)

Bez tytułu, 1990 r.

szkło, 48 x 30 x 30 cm

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN [†]

900 - 1 200 EUR

Jerzy Krystyn Olszewski to artysta, którego można nazwać prawdziwym pasjonatem światła. W swoich pracach podkreśla jego właściwości i wydobywa ukryty potencjał. Akcentuje naturalny dla światła blask i jak nikt inny wydobywa to, co pozornie niewidoczne – przeźroczystość i transparentność szkła. Sztuka Olszewskiego to głównie szklane kompozycje przestrzenne oraz projekty nowoczesnego oświetlenia wnętrz. Artysta nie boi się eksperymentować z materiałami, znane są mu nie tylko tradycyjne metody obróbki tworzywa. Wykonuje niewielkie przedmioty użytkowe i małe formy ze szkła optycznego, które rozszczepiając światło, dają dodatkowe efekty wizualne. Co ciekawe, w pierwszych latach swojej aktywności twórczej podejmował się także realizacji rzeźbiarskich. Po usunięciu z uczelni w czasie stanu wojennego tworzył kompozycje, w których łączył drewno z ręcznie czerpanym japońskim papierem ryżowym.

Doświadczenie ze sztuką wschodu zdobywał u źródła, podczas nauki w United World College of South East Asia w Singapurze. W 1982 poznał profesora Henryka Albina Tomaszewskiego i pod wpływem mistrza postanowił skupić się już wyłącznie na realizacjach w szkłe. Przez kilka lat Olszewski był jedynym uczniem i współpracownikiem profesora, który wtajemniczył go w technikę formowania szkła na gorąco oraz jego obróbkę mechaniczną. Obecnie artysta prowadzi własną pracownię „ARTIVITY” – Wzornictwo Inspirowane Pasją, gdzie tworzy autorskie projekty i kompozycje oświetleniowe, współpracuje także z architektami wnętrz.



30

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

(1906 - 1993)

Bez tytułu

szkło, 50 x 43 x 55 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN [†]

1 700 - 2 400 EUR

Henryk Albin Tomaszewski był wirtuozem w wykorzystywaniu szkła artystycznego. Do perfekcji opanował tradycyjne metody pracy z tym kruchym materiałem, a z czasem zaczął eksperymentować: „On posługuje się takimi rozwiązaniami technicznymi, które graniczą z magią – tworzenie wewnątrz szklanej formy kanałów przestrzennych, budowanie w niej struktur szklanych rurek, osadzanie na wewnętrznych ściankach nakładek i przypróch szklanego proszku, tworzenie koncentrycznych, przestrzennych form” (Zofia Gebhard, [w:] Henryk Albin Tomaszewski, Warszawa 1992).

Kariera Tomaszewskiego zaczęła się od wakacyjnej praktyki w słynnej hucie „Józefina” w Szklarskiej Porębie. Życie poświęcił na doskonalenie swoich umiejętności, stając się artystą wytwarzającym kierunek przemian w dziedzinie szkła. Jego twórczość jest niezwykle wszechstronna i dysponuje wyjątkową mnogością kształtów i technik.

Przez wiele lat pracował nad szkłem unikatowym, modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiwaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy puszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi. Z czasem skierował się ku bardziej nieokreślonym formom przestrzennym, zbliżając się do abstrakcji.

„Siadłem do warsztatu jak robotnik, żeby lepiej poznać szklane tworzywo od strony warsztatowej. Najpierw specjalizowałem się w szlifowaniu kryształów, wykonując zupełnie nowe szlify (...), nie te tak zwane brylantowe, pokutujące jeszcze w przemyśle szklarskim, a pochodzące sprzed pięćdziesięciu lat. Wyszedłem z innego założenia, że szlif musi być tak związany z formą, aby razem tworzyły jedną całość kompozycyjną” (Zbigniew Czeczot-Gawrak, Szkła artystyczne Tomaszewskiego, [w:] Filmowe spotkania ze sztuką, Warszawa 1974, s. 168).





31

TAMARA BERDOWSKA

(ur. 1962)

Relief

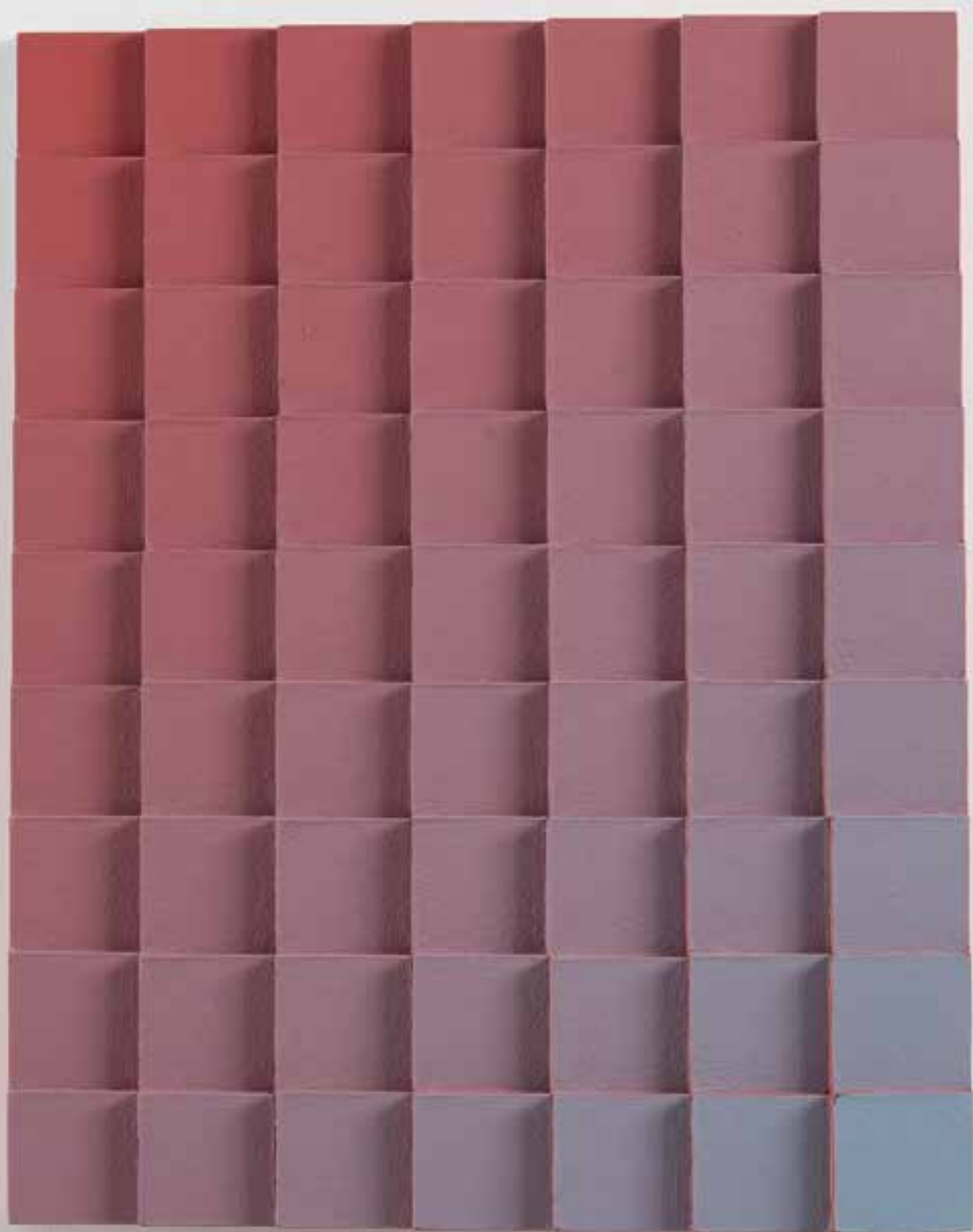
relief, sklejka, 50 x 42 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem, a nie celem”.

TAMARA BERDOWSKA



SYLWESTER AMBROZIAK

(ur. 1964)

„Janus”, 1987 r.

drewno polichromowane, 111,5 x 38 x 35 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †

1 700 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Sylwester Ambroziak, Krzysztof Stanisławski,
Orońsko 2011, s. 48, 56-57 (il.)

Charakter wczesnych prac Sylwestra Ambroziaka zdradza ich związek z ważnym dla polskiej sztuki lat 80. XX wieku nurtem określanym jako „nowa ekspresja”. Jego rzeźby z tego okresu cechuje turpizm i definiowana jako „dzika” estetyka, konfrontujące widza ze swoim wyglądem, mogące wzbudzać gwałtowne, afektywne reakcje.

„Janus” pochodzący z 1987 powstał podczas studiów artysty, kiedy Ambroziak tworzył prace wzbudzające silne reakcje widzów. Wydarzyło się to na przykład podczas skandalu towarzyszącego prezentacji jego pracy dyplomowej, niekonwencjonalnie ukazującej temat kuszenia św. Antoniego. Materiałem, który rzeźbiarz często wykorzystywał w tych latach, było drewno poddane widocznej obróbce, noszące ślady dłuta. Powstały w ten sposób wyraźne ślady ręki artysty, uwidaczniające jego pracę z twardą materią. Nadają one rzeźbie wygląd budzący skojarzenia z twórczością nieprofesjonalną lub rzeźbą kultową cywilizacji pozaeuropejskich. „Janus” to wczesny

przykład męskiej figury, do której artysta powracał wielokrotnie w kolejnych latach swojej twórczości, powtarzając układ postaci oraz sposób opracowania detali. Prezentowana tutaj rzeźba ma zatem cechy wzorca, któremu artysta pozostał wierny przez wiele lat. „Janusa” charakteryzuje solidność, masywność kończyn, surowość powierzchni niestarannie pokrytej polichromią, co uwidacznia nieakademickie podejście do tematu. Jego twarz cechuje silna ekspresja okrągłych, jakby wytrzeszczonych oczu, szeroko otwartych ust z wyeksponowanym uzębieniem oraz widocznych nozdrzy wskazujących na brak nosa. Podobnie jak w wielu innych rzeźbach Ambroziak nie skrywa cech płciowych postaci, ale je eksponuje. Takie podejście do rzeźby wskazuje na charakterystyczne dla prac artysty z czasu studiów przeciwstawienie: znanego z dawnej tradycji europejskiej tematu (Janus) z nieprzystającym do tej tradycji formalnym ujęciem zagadnienia, odzwierciedlającym tendencje panujące w dekadzie powstania rzeźby.



33

SYLWESTER AMBROZIAK

(ur. 1964)

"Szczepan", 1990 r.

brąz patynowany, 46,5 x 41 x 25 cm

sygnowany monogramem wiązonym, datowany i opisany:

'A 90 1/3'

edycja: 1/3

estymacja: 4 500 - 7 000 PLN [†]

1 100 - 1 700 EUR

LITERATURA:

- Krzysztof Stanisławski, Sylwester Ambroziak,
Orońsko 2011, s. 104-108 (il.)

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

SYLWESTER AMBROZIAK



MACIEJ KASPERSKI

(ur. 1969)

"SVC 02", 2005 r.

glina szamotowa, 96 x 34 x 26 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

LITERATURA:

- Maciej Kasperski, Fetysz fitnessu, Wrocław 2017, s. 81 (il.)
- Maciej Kasperski, Patrzeć czy używać?, Żary 2010, s. 30-33

W ceramicznej twórczości Kasperskiego można zaobserwować charakterystyczne dla tej dyscypliny zagadnienia i problemy warsztatowe. Autor zainteresowany jest wykorzystaniem różnorodnych technik i faktur wynikających ze stosowania polew oraz szkliwienia. Ponadto niejednokrotnie wykonuje swoje prace w seriach, w obrębie których stosuje różnorodną kolorystykę i wykończenie, co pozwala na urozmaicenie artystycznych efektów i wprowadzenie czynnika różnicującego do zespołu analogicznych przedmiotów. Kasperski tworzy zarówno ceramiczne rzeźby, jak i przedmioty użytkowe. Bardzo ważnym dla artysty zagadnieniem jest status obiektów w życiu społecznym, pełnione przez nie funkcje oraz relacje nawiązujące się między nimi i ich użytkownikami. Interesuje go zjawisko fetyszizacji, które powstaje w kontakcie człowieka z materią. Wynika to również z samej praktyki twórczej, która opiera się na ręcznym formowaniu materii. Dlatego też artysta – postulujący bliski kontakt ze sztuką – miał okazję tworzyć różnorodne przedmioty użytkowe, które obliczone były właśnie na dotyk. W pracach, które nie są obiektami użytkowymi, artysta stara się rekompensować wrażenia dotykowe wizualnie. Stosuje wówczas bogate efekty fakturowe, zachęcające do dotyku i zbliżenia z obiektem.

Prezentowana w katalogu rzeźba należy do serii Simplex Vertical Coil, która wykonana została przez łączenie lepionych wałeczków. Powielenie obiektów w serii sprawia, że posiadają one status zarówno przedmiotów rzemieślniczych, jak i powodują skojarzenie z masową produkcją. Bogata faktura powoduje powstanie haptycznych wrażeń. Tytuł serii sam artysta opisuje następująco: „Tytuły SVC/SHC są nawiązaniem do zindustrializowanego i z informatyzowanego świata, zdominowanego przez symbole, numery, parametry, w którym nawet praca ręczna poddaje się takim kategoryzacjom. (...) Atrakcyjność produktu wzrasta proporcjonalnie wraz ze zwiększającą się ilością tych oznakowań” (cyt. za: Maciej Kasperski. Patrzeć czy Używać?, Żary 2010, s. 32).



35

ROMAN SOLSKI

(ur. 1957)

Akt

brąz, granit, 60 x 30 x 30 cm

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 EUR

Roman Solski tematem przewodnim w swojej sztuce uczynił kobiecy akt, który realizuje poprzez syntetyczne formy. Artysta studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo zbierał doświadczenie w pracowni profesora Stanisława Kulona, a w latach 1980-82 profesora Tadeusza Łodzian, u którego obronił dyplom w 1983. W latach 80. Łodziana był już jednym z najbardziej znanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej, a jego sztuka wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość Solskiego. Łodziana dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijne.

Prezentowana w ofercie rzeźba to ascetyczna realizacja, w której artysta operuje prostymi formami geometrycznymi. Głównym medium, które wybiera do swoich prac, jest brąz. Błyszcząca powierzchnia metalu pozwala uzyskać dodatkowe walory światłocieniowe. Siłą rzeźb Solskiego jest oszczędność form i przemyślana kompozycja. Choć artysta specjalizuje się w kobiecych aktach, to jego wielką pasją są konie, a realizacje wykorzystujące ten temat przewijają się w całej jego twórczości.



LESZEK OPRZĄDEK

(ur. 1964)

Ucho igielne

drewno, 128,5 x 20 x 40 cm (wymiary z podstawą)

estymacja: 10 000 - 14 000 PLN

2 400 - 3 300 EUR

Leszek Oprządek to artysta, którego język wypowiedzi podlega nieustannym przemianom. Konsekwentnie poszerza spektrum środków ekspresji i materiałów, tworząc niespotykane, nieznanne wcześniej formy. Tym, co charakterystyczne dla jego twórczości, jest łączenie nowoczesności z tradycją. Niewątpliwie wpłynęło na to wszechstronne wykształcenie, które odebrał zarówno z dziedziny rzeźby, jak i malarstwa – obronił dyplom kolejno w 1988 oraz 1991 (oba z wyróżnieniem). Pozwoliło mu to umiejętnie korzystać z potencjału płaskiego płótna oraz możliwości przestrzennych rzeźby.

Problem, jakiemu artysta poświęca się już od czasów studenckich, to kwestia współgrania wnętrza i tego, co na zewnątrz. Oprządek traktuje przestrzeń wewnętrzną swoich obiektów jako niedostępną tajemnicę. Dobrze obrazują to wczesne, ceramiczne prace artysty, które przypominały ażurowe struktury nałożone na siebie w taki sposób, aby forma wewnętrzna widoczna była przez otwory formy zewnętrznej. Mówiąc słowami samego artysty: „Tworzenie jest cechą natury i nie wyróżnia człowieka spośród innych istot. Śpiew, taniec, wrażliwość na kolor, budowanie skomplikowanych struktur przestrzennych – tym zajmują się nawet owady. Czy cząsteczkami, która stworzyły we wnętrzu ziemi diament, kierował jakiś imperatyw? Człowiek znalazł wiele naukowych odpowiedzi na podobne pytania kosztem ogromnych zniszczeń na swojej drodze. Usprawiedliwieniem tych działań może być tworzenie piękna i praca, która z tych diamentów wydobywa ich naturalny blask”.



37

LESZEK OPRZĄDEK

(ur. 1964)

Bez tytułu, 2018 r.

ceramika, 29 x 33 x 33 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'LESZEK OPRZĄDEK | 2018'

estymacja: 6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 100 EUR



38

FRANCISZEK MASIAK

(1906 - 1993)

Głowa Madonny, 1943 r.

drewno, 27,5 x 21 x 10 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'MASIAK | 43'

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN [†]

500 - 700 EUR

Franciszek Masiak należał do grupy uczniów Tadeusza Breyera – bodaj najważniejszego pedagoga w okresie międzywojennym w Polsce. Studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie ukończył w 1938, a całą swoją karierę związał z warszawskim środowiskiem artystycznym. Był członkiem Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, grupy „Forma” oraz „Powiśle”. Realizował małe formy rzeźbiarskie, jak również pomniki (Pomnik Poległych w Chełmie Lubelskim, Pomnik Walki i Męczeństwa w Bydgoszczy, Sępólnie i Warszawie). Reprezentował tradycyjalistyczny nurt w rzeźbie okresu międzywojnia, później podejmował realistyczne, śmiało formalnie rzeźby niejednokrotnie zaangażowane ideowo. Prezentowana praca „Głowa dziewczynki” stanowi przykład nurtu związanego z twórczością artysty przed 1939. Artysta zwizualizował pucyfowaną twarz dziecka, której rytm form akcentuje usłojenie drewna. Oblicze dziewczynki spowijają fale włosów, co bliskie jest stylistyce modernistycznej Auguste’a Rodina przefiltrowanej na polskim gruncie przez wrażliwość Konstantego Laszczki.



STANISŁAW SIKORA

(1911 - 2000)

Tors kobiety, 1937 r.

brąz, 38 x 8,7 x 9 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'ST. SIKORA 1937'

estymacja: 18 000 - 22 000 PLN †

4 200 - 5 000 EUR

W dziele Stanisława Sikory krzyżują się trendy polskiej rzeźby XX wieku: szkoły zakopiańskiej, klasycyzującej rzeźby kręgu Tadeusza Breyera oraz nowoczesnej rzeźby pomnikowej okresu powojennego. Artysta kształcił się w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego w latach 1925-30. W latach 1932-38 studiował w pracowni Breyera na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1946 swoją karierę związał ze środowiskiem artystycznym Warszawy. Stworzył w tym okresie dekorację Kina „Praž” (1948-50), „Pomnik Braterstwa Broni” (1945) i „Pomnik Czynu Chłopskiego” (1968), popiersia Bolesława Prusa (1983), Ignacego Jana Paderewskiego (1989), Stefana Żeromskiego (1987) oraz Fryderyka Chopina dla Żelazowej Woli (1968).

Prezentowane „Torso kobiece” powstałe jeszcze w okresie studiów, nosi znamiona oddziaływania klasycznego stylu kręgu Tadeusza Breyera. Dzieło luźno koresponduje z wielkimi dziełami przeszłości, tj. różnymi przedstawieniami torsów antycznych, choćby rozstawionym przez opis Johanna Joachima Winckelmanna „Torsem Belwederskim”, jak również dziełami Auguste’a Rodina.



40

STANISŁAW SIKORA

(1911 - 2000)

Niedźwiedź, 1955 r.

ceramika, 27 x 13 x 12 cm

sygnowany monogramem i datowany na podstawie: 'SI 55'

estymacja: 3 000 - 5 000 PLN †

700 - 1 200 EUR

Poszukiwanie najprostszej formy, która dotyka istoty natury, była twórczym credo Stanisława Sikory. Rzeźbiarz na wzór artystów ludowych, którzy posługiwali się szczerością ujęcia przy warsztatowych brakach, próbował wydobyć istotę rzeczy z rzeźbiarskiej materii. Na styl Sikory duży wpływ miało również jego wykształcenie, był on bowiem absolwentem zarówno Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, jak i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prowadzonej przez Tadeusza Breyera. Wspólnym elementem programu obydwóch szkół była animalistyka. W przypadku prezentowanej pracy trudno określić, które artystyczne środowisko miało większy wpływ na podjęty temat niedźwiedzia. Zarówno bliskość dzikiej podhalańskiej natury, jak i wycieczki do warszawskiego ZOO mogły pobudzić twórczą wyobraźnię rzeźbiarza. Stanisław Sikora w tym dziele połączył syntetyczną formę o opływowym konturze z realistycznym ujęciem umaszczenia niedźwiedzia. Artysta wręcz w naturalistyczny sposób oddał sierść zwierzęcia w partiach szyi i brzucha, kontrastując je z miękkim opracowaniem sylwety. Natomiast tym, co najbardziej urzeka w prezentowanej pracy, jest nastrój lekkości i humoru charakterystyczny dla kameralnych prac Stanisława Sikory.



WALENTYNA PSZENICZNA-CHAŁACZKIEWICZ

(1923 - 2017)

Nimfa, 1984 r.

ceramika, 65 x 60 x 12 cm

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN [†]

1 900 - 2 800 EUR

Zakres zainteresowań rzeźbiarskich Walentyny Pszenicznej-Chałaczkiej jest bardzo rozległy. Rzeźbiarka sprawnie posługiwała się formami monumentalnymi, jak również kameralnymi realizacjami w mniejszym formacie, w tym reliefami czy medalierstwem. Szczególnie miejsce w jej działalności zajmował portret, który przenika niemal wszystkie obszary działalności rzeźbiarskiej. Nieraz, jak w przypadku plakiet, był jedynie motywem kompozycyjnym, a czasem – tak jak w przypadku „Nimfy” – stanowił temat przewodni rzeźby pełnoplastycznej.

Dla Pszenicznej-Chałaczkiej istotne było doskonalenie warsztatu, a swoje realizacje portretowe poprzedzała wielokrotnie powtarzanymi szkicami: „Poprzez niezliczoną ilość studiów głów, różnych wariantów

postaci, półpostaci, biustów i torsów ludzkich tak poszerzona formuła portretu stała się podstawą sukcesów (...) – wszędzie tam, gdzie ważne było perfekcyjne odtworzenie wizerunku człowieka, niezależnie od sposobu, w jaki został zaprezentowany” (Lech Grabowski, Rzeźba. Walentyna Pszeniczna-Chałaczkiej, Warszawa 2003). Artystka z subtelnym wyczuciem formy manewrowała między twardym obrysem a delikatnym modelunkiem. Z niezwykłą sprawnością operowała grą cieni, tworząc płaszczyznę gdzieś przykrytą półcieniem, a niekiedy rozświetloną delikatnym muśnięciem światła. Umiejętnie wydobywała ledwie wyczuwalną pod opuszkami przestrzenność. Tak podsumował sztukę artystki Lech Grabowski: „Sprawność warsztatowa, umiejętność różnicowania użytych środków, dojrzałość i kultura artystyczna stają się podstawą sukcesów artystki”.



PAWEŁ TRUBIECKOJ

(1866 - 1938)

Kobieta na koniu

brąz, 46 x 45 x 13 cm

sygnowany na podstawie: 'Paolo Trubieckoy'

opisany na podstawie: 'C.A.'

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 700 EUR

Znane w epoce nazwisko - Trubieckoj, współcześnie uchodzi za uosobienie rzeźby impresjonistycznej. Syn rosyjskiego dyplomaty pracował głównie w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Paweł Trubieckoj był artystycznym samoukiem, który inspirował się rzeźbą Giuseppe Gardiego, lecz również innych, wybitnych rzeźbiarzy swojej epoki: Auguste'a Rodina oraz Medardo Rosso. Tworzył rzeźby monumentalne (znany pomnik cara Aleksandra III z 1909, obecnie przed Pałacem Marmurowym w Petersburgu), lecz przede wszystkim niewielkie salonowe rzeźby portretowe oraz rodzajowe przedstawiające tancerki czy jeźdźczynię. Artysta cieszył się popularnością wśród

europejskiej socjety początku XX wieku. Przyjaźnił się z Lwem Tołstojem oraz George'em Bernardem Shawem. Prezentowana „Kobieta na koniu” przedstawia nieznaną damę, która odbywa przejażdżkę konną. Artysta delikatnie modelował powierzchnię bryły, nadając jej subtelne wartości światłocieniowe. Trubieckoją wiąże się z rzeźbą impresjonistyczną, której twórcy w centrum swoich zainteresowań umieścili zagadnienie zmysłowości, wynikającej zarówno z tematu, jak i wartości formalnych. Nowy sposób modelowania powierzchni, poruszanej, delikatnie falującej, łączył się w dziele artystów generacji Rodina i Trubieckoj z niekiedy intymną, często rodzajową, a klasyczną tematyką.



GUSTAW ZEMŁA

(ur. 1931)

Rzeźba dwustronna - Maryja i Jezus

technika własna, gips barwiony, metal, 164 x 64 x 19 cm

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN [†]

2 100 - 2 800 EUR

Twórczość Gustawa Zemły rozwija się dwutorowo. Z jednej strony artysta kojarzony jest jako autor najbardziej znanych polskich pomników, z warszawskim monumentem bitwy pod Monte Cassino czy Powstańców Śląskich w Katowicach na czele. Z drugiej strony, ważną część jego artystycznego dorobku zajmuje rzeźba sakralna. Niezależnie od wybranej tematyki oraz wymiaru, realizacje Zemły są pełne dramatyzmu, ekspresji i symbolicznego charakteru. Jednym z ich istotnych wyróżników jest skierowany na zewnątrz kompozycji dynamizm, a nie napięcia przeciwstawnych sił wewnątrz formy.

Tematyka sakralna pojawiła się pierwszy raz u Zemły w 1980, gdy artystę poproszono o zaprojektowanie figury Chrystusa do krakowskiego kościoła św. Maksymiliana Kolbego. Jak sam przyznaje, zamówienie przyjął, ale z drżącym sercem. Religia od zawsze odgrywała ważną rolę w życiu rzeźbiarza, a jedną ze swoich pierwszych artystycznych inspiracji uczynił płaskorzeźbę z kościoła w swojej rodzinnej wsi. Już jako dojrzały artysta wykonywał także pomniki Jana Pawła II, które stanęły w wielu polskich miastach. Poprzez sakralne realizacje Zemła pokazuje swoje twórcze oblicze z innej perspektywy: „I oto znany i ceniony twórca pomników, przez wielu ludzi z pomnikową, monumentalną rzeźbą utożsamiany, okazuje swe odmienne oblicze – człowieka owianego tchnieniem wieczności, człowieka zanurzonego w metafizyce, człowieka obcującego ze śmiercią jako etapem, przejściem, końcem jednego i początkiem innego życia” (Magdalena Hniedzewicz, Rzeźbienie metafizyki, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” nr 39/2003).







44

GUSTAW ZEMŁA

(ur. 1931)

Projekt dla Pomnika Czynu Polaków w Szczecinie, 1978 r.

gips, 55 x 29 x 18 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'G. Zemła 1978'

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †

900 - 1 200 EUR

„W tamtym czasie ogarnęła mnie natomiast obsesja skrzydeł, moja pracownia była wręcz zastawiona ich odlewami. Zdawało mi się, że skrzydła potrafią wyrazić wszystko, bo są rzeczywiste i symboliczne jednocześnie”.

GUSTAW ZEMŁA



45

PROSPER D'ÉPINAY

(1836 - 1914)

Postać kobieca

alabaster, 45 x 16 x 16 cm

opisany na odwrociu: 'J.Bazranti | Florence'

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN

4 200 - 7 000 EUR

Prosper d'Épinay był francuskim rzeźbiarzem urodzonym na Mauritiusie, synem znanego prawnika i polityka – Adriena d'Épinay'a. W 1851 wyjechał na studia do Paryża, gdzie rozpoczął swoją karierę artystyczną i to w sposób niekonwencjonalny – w pracowni paryskiego karykaturzysty Jeana-Pierre'a Dantana. Zabawne karykatury d'Épinay'a odniosły spektakularny sukces, lecz jego głównym zajęciem była rzeźba. Pierwszym osiągnięciem artysty był rzeźbiarski pomnik ojca odsłonięty w 1866 w Port Louis. Jego dalsze studia rzeźbiarskie oraz poszukiwania artystyczne związane były z Rzymem, wiecznym miastem, centrum sztuki i handlu antykami, gdzie pracował w studiu rzeźbiarza Luigiego Amiciego i gdzie przyjaźnił się z malarzami Marià Fortunym i Henrim Regnaultem. Trzy lata później wyjechał do Londynu. W tym czasie tworzył przede wszystkim portrety znanych osobistości, zwłaszcza królowych i księżniczek (w tym portret króla Edwarda VII wykonany w brązie, który znajduje się w brytyjskiej państwowej kolekcji dzieł sztuki). Sukces artystyczny odniesiony wśród angielskiej arystokracji oraz częste wystawy rzeźby w Royal Academy of Arts sprawiły, że jego prace były szczególnie popularnie i cenione na londyńskim rynku sztuki.

Rzeźby d'Épinay'a nadal stanowią prawdziwy rarytas dla kolekcjonerów i wystawiane są regularnie w prestiżowych angielskich domach aukcyjnych. Jego prace znajdują się między innymi w Ermitażu, Musée d'Orsay i Courtauld Institute of Art. Poza zamówieniami portretowymi d'Épinay tworzył rzeźby inspirowane antykiem i mitologią. Prezentowana przez nas praca wykonana jest w marmurze, który był najczęściej wykorzystywanym medium rzeźbiarskim i który to materiał odzwierciedlał szczególnie upodobanie artysty do rzeźby antycznej. Czerpanie z dorobku antyku i renesansu wyznaczało ścieżkę artystyczną każdego szanującego się rzeźbiarza przełomu XVIII i XIX wieku, a sprawne technicznie ujęcie „wysokiego” tematu często decydowało o sukcesie artystycznym. Inspiracją „Torsu” dla D'Épinay'a mogła być zatem rzeźba hellenistyczna powstała w II wieku p.n.e zwana Torso Gaddi, która obecnie znajduje się we florenckiej Gallerii Uffizi. To fragment większej kompozycji przedstawiający tors centaura rozrywającego więzy, którą charakteryzuje dynamiczne ujęcie i spotęgowana ekspresja. Praca Prospera d'Épinay'a może stanowić jej subtelny wersję ze względu na brak napięć w obrębie kompozycji, niezmiennie jednak zachwyca charakterystyczna dla rzeźbiarza doskonałość modelunku bryły i akademickie fini.



46

WACŁAW BĘBNOWSKI

(1865 - 1945)

Akt leżący, 1923 r.

terakota patynowana, 12 x 19,5 x 9,5 cm
sygnowany i datowany z tyłu: 'W. Bębnowski | 1923'

estymacja: 1 700 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR

Prezentowany „Akt” nawiązuje do osiągnięć europejskiej secesji. Artysta podejmuje temat naznaczony symboliczną wymową, ewokuje erotyczny wyraz pozy modelki, energię i pragnienia zamknięte w ciele kobiety. Rzeźba odpowiada wizerunkowi Danaid w twórczości Auguste’a Rodina, bodaj najważniejszego rzeźbiarza epoki nowoczesnej. Rodin wykonał projekt „Danaidy” w 1885 roku dla nigdy niezrealizowanej „Bramy Piekła” – drzwi do Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Figurka, powielana w brązowych kopiach, stanowiła inspirację dla wielu nowoczesnych rzeźbiarzy, m.in. dla Bębnowskiego.

Wacław Bębnowski należał do generacji artystów, którzy tworzyli oblicze młodopolskiej rzeźby. Artysta w latach 1888-97 studiował

w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studia odbywał z przerwami, przebywając w 1895 roku w Paryżu, a w kolejnych latach w Monachium. W ostatnich latach XIX wieku wystawiał swoje rzeźby w warszawskim Salonie Krywulta i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Artysta specjalizował się w rzeźbie w glinie, co odpowiadało modernistycznym tendencjom swobodnej, niejako impresjonistycznej obróbki materiału. Bębnowski od 1903 roku prowadził wytwórnię rzeźb i wazonów artystycznych w Służewie na Kujawach. W 1905 roku osiadł w Aleksandrowie Kujawskim, gdzie kontynuował swoją działalność artystyczną. Jego figurki i wazony cieszyły się dużą popularnością, początkowo w pobliskim Ciechocinku i Warszawie, także Krakowie, a potem w Berlinie i Londynie, gdzie Bębnowski wysyłał swoje rzeźby.



KAROL MUSZKIET

(1904 - 1993)

"Macierzyństwo"

drewno częściowo oklejone płótnem, polichromowane,
59,5 x 17 x 17 cm
sygnowany monogramem na podstawie: 'KM'

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

„Naprzód młodzi! Jesteśmy takimi, jakimi się każdemu z nas być podoba... Nie hołdujemy wspólnie jakiejś konwencji. Przez wspólne obcowanie w zrzeszeniu dążymy do doskonałości, zgłębiając i uzyskując własny, coraz szerszy stylowy wyraz. (...) Nad nami rośnie sklepienie, jako sklepienie niebios, a w jego kulminacyjnym punkcie: Zwornik – Słońce – Sztuka na niebie – sklepieniu kultury”.

KASPER POCHWAŁSKI

Karol Muszkiet był nie tylko rzeźbiarzem, ale także uznanym konserwatorem zabytków działającym głównie na terenie Krakowa. Do jego realizacji restauracyjnych należą m.in. konserwacja rozety stropu Sali Senatorskiej na Wawelu, projekty „głów wawelskich” czy liczne działania związane z ratowaniem małopolskiej architektury i zabytków sakralnych. W czasie II wojny światowej na skutek wysiedlenia przez Niemców z Wawelu, gdzie mieszkał od 1936, stracił prawie cały przedwojenny dorobek artystyczny. W 1940 roku wraz z prof. Jareckim interweniował w niemieckim zarządzie Wawelu w sprawie ratowania i przewiezienia z Wawelu rzeźb Xawerego Dunikowskiego.

Karol Muszkiet rozpoczął studia pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego i Konstantego Laszczki. Edukację artystyczną kontynuował w rzymskiej Accademia di Belle Arti. W międzywojennym okresie międzywojennym należał do Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”. W swojej twórczości rzeźbiarskiej krakowski artysta wypracował niepowtarzalny styl, łącząc barwną polichromię drzewa, w którym pracował, z elementami materiału wklejanymi w poszczególne części kompozycji. Również pod względem formy Muszkiet charakteryzował się unikatowym stylem, będącym fuzją kubistycznej rytmizacji oraz monumentalnego opracowania rzeźbiarskiej materii.



FRANCISZEK HABDAS

(1904 - 1977)

Twarz kobiety, 1934 r.

miedź, 30 x 16 x 8,5 cm

sygnowany monogramem wewnątrz: 'H'

estymacja: 3 000 - 5 000 PLN [†]

700 - 1 200 EUR

Prezentowana praca autorstwa Franciszka Habdasa stanowi nietuzinkowy przykład inspiracji artysty klasycyzującym stylem reprezentowanym między innymi przez Wacława Borowskiego i Eugeniusza Zaka. Rzeźbiarz bowiem w latach 50. stale współpracował z architektem Zygmuntem Stępińskim, współautorem najważniejszych realizacji socrealizmu jak Pałac Kultury i Nauki, MDM, Mariensztat i Osiedle Nowy Świat. Najbardziej znaną realizacją Franciszka Habdasa jest płaskorzeźba upamiętniająca otwarcie osiedla MDM – będącego najważniejszą inwestycją mieszkaniową powojennej Polski. Kompozycja utrzymana w duchu czystego socrealizmu przedstawia monumentalną grupę dorosłych oraz dzieci trzymających sztandary i kwiaty. W socrealistycznej manierze artysta tworzył dość długo, ponieważ jego „Dziewczynka z gołębiem” w Parku im. Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego, była uważana przez krytykę jako mocno anachroniczną wobec swobody twórczej drugiej połowy lat 50. Paweł Giergoń wspominał o tej realizacji, że: „Postać dziewczyny stanowi kwintesencję stylu, choć powstała w czasie, gdy socrealizm okazał się już doktryną przebrzmiałą i mocną krytykowaną”.

Jednak prezentowana „Twarz Kobiety” pochodzi z okresu studiów Franciszka Habdasa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1934-35 artysta kształcił się w pracowni Tadeusza Breyera. Utrzymane w duchu modernizmu miedziane oblicze modelki stanowiło realizację zadań z programu w pracowni technik metalowych. Obok tematów sportowych i animalistycznych były to właśnie głowy. Artysta zestawiał ciężką fakturę repusowanej blachy miedzianej z syntetycznie uproszczoną i wydłużoną twarzą modelki.



AUTOR NIEZNANY

(XIX/XX w.)

Zwycięzca, lata 30. XX w.

brz., drewno, 37 x 11,5 x 8,5 cm (podstawa wtórna)

estymacja: 8 500 - 12 000 PLN

2 000 - 2 800 EUR

Prezentowana rzeźba, nosząca wymowny tytuł „Zwycięzca”, stanowi prawdziwy kolekcjonerski rarytas i ciekawostkę dla wielbicieli automobili. Przedstawia atletycznie zbudowanego, młodego mężczyznę z rękoma skrzyżowanymi na piersiach. Mężczyzna ukazany został w postawie stojącej. Oparty jest na podstawie przypominającej koło samochodowe. Warto wspomnieć, że podobną statuetkę wręczono niemieckiemu kierowcy Paulowi Guillaume z okazji wygranej w Międzynarodowym Rajdzie Samochodowym Automobilklubu Polski w roku 1937. Nagrodę przekazał zwycięzcy Julian Piasecki, wiceminister komunikacji i prezes Automobilklubu.

Automobilklub Polski powstał w 1908. Celem działania owego stowarzyszenia było upowszechnianie kultury motoryzacyjnej, popularyzowanie sportów motorowych oraz zasad bezpieczeństwa ruchu drogowego. Od 1927 Międzynarodowy Rajd Automobilklubu uległ umiędzynarodowieniu, przestając być wydarzeniem dla kierowców amatorów, a stając się rywalizacją pomiędzy profesjonalnymi firmami samochodowymi i zawodowymi kierowcami.



50

JEAN LAMBERT-RUCKI

(1888 - 1967)

Święty Paweł Apostoł

brąz patynowany, drewno, 28 x 4 x 6,5 cm

(wymiary z podstawą)

sygnowany z tyłu: 'Lambert-RUCKI'

na spodzie podstawy wycisk francuskiej odlewni: "CHERET | PARIS"

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]

2 800 - 4 200 EUR

„Georges Rouault i Rucki są dwoma wielkimi artystami, którzy zrewolucjonizowali sztukę sakralną pierwszej połowy XX w. Wraz z Peguim, Maitainem i Claudelem Jean Lambert-Rucki usiłował wyrazić brak duchowości, chorobę swoich czasów. Tak jak jemu współcześni, apelował o powrót do autentycznej wiary, wiary z czasów średniowiecza, z czasów, kiedy Bóg i człowiek byli jednym. (...) Sfera sakralna i sfera świecka łączą się w twórczości artysty. Rucki jest skupiony na świetle, jest kamieniarzem, snycerzem, twórcą katedr. Wszystko jawi mu się jako pełne symboliki; jego sztuka opiera się na prostocie przekazu: łuk i okrąg” (Joseph Pichard, Jean Lambert-Rucki. 1888-1967, Galerie Jacques DE VOS, Paryż 1988, s. 99, 102).

Powyższe słowa trafnie ujmują charakter prezentowanej rzeźby. Postać św. Pawła z Tarsu, zwanego Apostołem Narodów, została ujęta w sposób sumaryczny. Przedstawienie świętego trzymającego przy boku miecz przywodzi na myśl smukłość i prostotę rzeźby romańskiej pierwszych francuskich katedr, co sprawia niezwykle wrażenie.

Jean Lambert-Rucki był światowej sławy projektantem, malarzem i rzeźbiarzem polskiego pochodzenia. W 1911 ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Na stałe osiadł w Paryżu.

W pierwszych latach pobytu we Francji dzielił pracownię z Modiglianem, przyjaźnił się z Majęszem Kislingiem i Chaimem Soutinem. W latach 30. był członkiem Związku Artystów Nowoczesnych (UAM) obok m.in. Le Corbusiera. W drugiej połowie lat 30. zrealizował kilkadziesiąt masek i serię rzeźb zainspirowanych wiejskim folklorem („Księżycowa postać”, „Bociany”, „Strach na wróble”). Zajmował się także sztuką sakralną, wykonał m.in. „Drogę krzyżową do kościoła św. Teresy w Boulogne”.



STANISŁAW ROMAN LEWANDOWSKI
(1859 - 1940)**Profil Fryderyka Chopina, 1919 r.**brąz, marmur, 40 x 33 x 15 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'LEWANDOWSKI 1919'**estymacja: 9 000 - 12 000 PLN**

2 100 - 2 800 EUR

„Nadejdzie dzień, kiedy zorkiestruje się jego muzykę, nie zmieniając nic w partyturze fortepianu, i wtedy cały świat dowie się, że ów geniusz, tak rozległy, tak pełny i tak mądry jak geniusz największych mistrzów, których sobie przyswoił, zachował indywidualność jeszcze bardziej finezyjną niż Sebastian Bach, jeszcze potężniejszą niż Beethoven, jeszcze dramatyczniejszą niż Weber”.

GEORGE SAND

Projektowaniem rzeźb oraz medalionów z motywem Fryderyka Chopina zajmowało się bardzo wielu twórców na początku pierwszej połowy XX wieku. Pojedyncze plakiety, modele oraz autonomiczne rzeźby o tematyce chopinowskiej pojawiają się w twórczości niemal wszystkich polskich rzeźbiarzy okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Motyw najwybitniejszego kompozytora pojawił się między innymi u: Konstantego Laszczki, Józefa Aumillera, Józefa Gosławskiego, Franciszka Habdasza czy Stanisława Sikory. Również przedstawiciel wiedeńskiej „Secesji” Stanisław Roman Lewandowski kilkakrotnie upamiętnił rysy Chopina w swojej twórczości. Jedną plakietę i dwa medale wykonał w 1913. Na plakacie znajduje się popiersie geniusza romantyzmu z lewego profilu, nawiązujące do rysunku sporządzonego w mieszkaniu muzyka przez Franza Xavera Winterhaltera. W 1919 Lewandowski wraca do portretu Chopina, wykonując go w formie znacznie większej płaskorzeźby.



52

STANISŁAW WYSOCKI

(ur. 1949)

Akt, 2009 r.

brąz patynowany, 86,5 x 20 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 5/8 | 2009'

edycja: 5/8

estymacja: 13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 200 EUR

Stanisław Wysocki jak nikt inny potrafi wydobyć piękno kobiecego ciała, z którego uczynił główny motyw własnej twórczości. Kobiety Wysockiego są zmysłowe i kuszące. Trochę odrealnione, a jednak czytelne w swojej formie. Sprawiają wrażenie pnących się ku górze, co podkreśla ich skrętna pozycja. Subtelny erotyzm nagich ciał uwodzi widza i prowadzi wzrok po łagodnych załamaniach kobiecej sylwetki. Postacie mają w sobie lekkość i smukłość, jakby rzeźbione były nie ręką artysty, a strumieniem wody. Lekkość materii uzupełnia dyskretna geometryzacja przemycona nieraz w kubizujących załamaniach klatki piersiowej, a czasem – jak chociażby w przypadku prezentowanej rzeźby – w owalnym złotym kołnierzu. Kobieta jest dla Wysockiego najwyższym ideałem piękna, jak sam pisał: „Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyć, pouczać, radzić jak mają żyć. W codziennym życiu dość mają zła i smutku. Chcę pokazywać im piękno, miłość, ciepło. A kobiecie ciało, fascynujące przez swój idealny kształt, jest apoteozą życia” (Mariusz Urbanek, Wyrzeźbić piękno, [w:] StanWys – Stanisław Wysocki – rzeźby, Wrocław 2008, s. 5-6).

Choć dzisiaj obecność Stanisława Wysockiego wydaje się oczywista w przestrzeni polskiej rzeźby współczesnej, to on sam długo nie był pewny wyboru własnej drogi życiowej. Początkowo studiował na Akademii Wychowania Fizycznego, jednak tętniący życiem kulturalnym Wrocław skierował go w stronę sztuki. Momentem natchnienia, który utwierdził Wysockiego w słuszności poświęcenia się rzeźbie, był kilkuletni pobyt w Niemczech w latach 80. oraz spotkanie z mistrzem Henrym Moorem, który stał się dla polskiego twórcy wielką inspiracją.



53

MAREK SIERPIŃSKI

(1954 - 2014)

Kobieta

brąz, 58 x 15 x 15 cm

sygnowany i opisany wybitym monogramem:

'3 MS | MAREK SIERPIŃSKI'

estymacja: 3 500 - 4 500 PLN

900 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

- spuścizna artysty

Głównym tematem twórczości Marka Sierpińskiego jest kobieta oraz piękno jej ciała. W swoich realizacjach autor oddaje hołd kobiecym kształtom, ale także stara się ucieleśnić emocje oraz przeżycia. Rzeźbiarz, sięgając po drewno, kamień oraz metal snuje opowieści o niezwykle ważnych kwestiach takich jak vitalność, miłość czy macierzyństwo. Pomimo syntetyczności oraz minimalizmu w opracowywanych przez twórcę form, uderzają one ekspresyjnością.

Marek Sierpiński rzeźbą zajmuje się od 1975. Jednymi z jego pierwszych prac były obiekty wykonane w ramach cyklu „smutnych postaci”, których forma wyrażała uczucia rozdarcia, beznadziejności oraz ekspresji. Oprócz rzeźby twórca zajmuje się także malarstwem oraz grafiką. Studia ukończył na Wydziale Malarstwa Europejskiej Akademii Sztuk. Od 1980 bierze udział w wystawach oraz wydarzeniach artystycznych. Jest autorem wielu indywidualnych wystaw m.in. w Warszawie, Berlinie czy Rochester w Stanach Zjednoczonych. Ponadto uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych m.in. Ogólnopolskiej wystawie malarstwa i rzeźby w Galerii „Kontakt” (Warszawa 1982), czy wystawie malarstwa, grafiki oraz rzeźby w Chalk Farm Gallery (Londyn 1989). Warto wspomnieć, że Sierpiński jest twórcą statuetek m.in. „Złotego Clowna” przyznawanego na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Cyrkowej czy „Bączka” – nagrody dla wykonawców Festiwalu w Woodstock.



JÓZEF SĘKOWSKI

(ur. 1939)

„Artysta malarz”, 2010 r.

brąz, marmur, 39,5 x 17 x 12 cm
sygnowany i datowany z boku: 'J. SĘKOWSKI | 2010'

estymacja: 5 500 - 8 000 PLN

1 300 - 1 900 EUR

LITERATURA:

- porównywal: Józef Sękowski, Rzeźba, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, s. 99 (il.)

Twórczości Józefa Sękowskiego, Józef Murzyn opisywał w następujący sposób: „Bogata wyobraźnia i sprawność w tworzeniu syntez, skrótów i metafor formalnych wybitnie służyła artyście w budowaniu oryginalnej gramatyki jego sformułowań rzeźbiarskich. Pozwoliła bez skrępowania penetrować swoje kulturowe afiliacje i zakorzenienia, ambicje i kompleksy, przywiązania i nawyki wyniesione z macierzystego środowiska, w którym się urodził i wzrastał, które określiły zręby jego dynamicznie konstytuującego się światobrazu” (Józef Murzyn, Józef Sękowski, Rzeźba, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, s.9).

Warte uwagi jest miejsce urodzenia oraz środowisko, w którym wychował się artysta oraz kształtował przez pierwsze lata swojego życia. Sękowski urodził się w 1939 i już od początku przejawiał artystyczny talent. Artysta uczęszczał do Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu, które ukończył w 1959 – było to miejsce związane z krakowską Akademią Sztuk Pięknych. W efekcie Wydział Rzeźby krakowskiej akademii stał się miejscem życia, artystycznego rozwoju oraz inspiracji dla młodego rzeźbiarza na wiele lat. Sękowski wspinał się po szczeblach kariery zawodowej, obejmując posady oferowane przez instytucje, od stanowiska asystenta po otrzymanie tytułu profesora zwyczajnego.

Wypracowanie własnej formy oraz stylu nie było łatwym zadaniem, biorąc pod uwagę dodatkowo fakt, iż artysta wszedł na samodzielną drogę twórczą w okresie szczególnie ciężkim dla Polski oraz polskiej sztuki około roku 1966. Jak opisywał obraną przez młodego twórcę ścieżkę Józef Murzyn: „Józef Sękowski, podejmując strategiczne dla swojej drogi twórczej decyzje, nie wybiera jednak opcji skrajnych, radykalnie kontestujących zastane tło kulturowe i artystyczne. Kieruje się zasadą komplementarności, uzupełnienia, dopisania brakujących sekwencji, pogłębienia i konstruktywnego rozwinięcia ważnych z jego punktu widzenia a dostatecznie wątków ideowych i formalnych obecnych w sztuce polskiej” (Józef Murzyn, Józef Sękowski, Rzeźba, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, s.9).



JERZY SOBOCIŃSKI

(1932 - 2008)

"Obłok"

brąz, 35 x 24 x 19 cm

plakietka z opisem autorskim wewnątrz podstawy

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN [†]

900 - 1 200 EUR

„Rzeźba – jej forma, kształt jest odbiciem nieprzerwanego procesu zmian. Nie można zatrzymać ciągłego ruchu, stworzyć kanonów, konwencji. Te ostatnie mijają szybko jak moda, czasami hołdowana lub potępiana. Powstaje bryła rzeźby, lapidarna, o zdecydowanym rysunku, dyscyplinie kształtu, świetle materiału”.

JERZY SOBOCIŃSKI

Jerzy Sobociński jest rzeźbiarzem, na którego dorobek składają się zarówno rzeźby o dużych gabarytach, jak i te kameralne. Dzięki doświadczeniu oraz wirtuozerzemu wyczuciu bryły artysta znany jest przede wszystkim jako twórca pomników. Spod jego dłuta wyszedł m.in. pomnik Jana Pawła II w Licheniu (1986), Pomnik Bolesława Chrobrego w Gnieźnie (1985) czy Pomnik Stanisława Mikołajczyka w Poznaniu (1997). Kameralne rzeźby autorstwa Sobocińskiego to romantyczno-liryczne afirmacja życia, w których uderza fascynacja brązem oraz formą.

Zaprezentowana rzeźba w swojej formie oraz tematyce nawiązuje do dwóch dzieł artysty znajdujących się w kolekcji warszawskiej Zachęty, pt. „Na wietrze” oraz „wirująca”. Warto zaznaczyć, że rzeźba kameralna zajmuje niezwykle ważne miejsce w twórczości artysty. Sobociński przyczynił się do popularyzacji tego gatunku oraz rozpropagowania wśród artystów rzeźbiarzy pracy nad kameralną rzeźbą oraz techniki na wosk tracony. Metoda ta jest techniką odlewniczą, która polega na wykonaniu woskowego prototypu zamierzonej pracy. Wykonany w ten sposób prototyp okleja się odpowiednio przygotowanym gipsem lub masą ogniotrwałą. Kolejnym krokiem jest usunięcie wosku. Odzyskany wosk może służyć artyście wielorazowo. Oprócz wymienionych zasług, Sobociński był także organizatorem dziesięciu Biennale Małych Form Rzeźbiarskich w latach 1977-95.



56

ADAM MYJAK

(ur. 1947)

Głowa

brąz patynowany, 35 x 24 x 27 cm
sygnowany: 'Myjak'

estymacja: 11 000 - 15 000 PLN [†]
2 600 - 3 500 EUR

Adam Myjak to artysta o niezwyklej wrażliwości. Już na początku swojej drogi artystycznej, u progu lat 70. mówił: „Chciałbym wydobyć dramat tych brył (...). Szukam znaku, który pobudzałby wyobraźnię, zmuszał do refleksji nad sobą i światem, znaku, który wdarłby się w duszę i zostawił ślad w ludzkiej pamięci” (cyt. za: Lechosław Lameński, Człowiek w twórczości Adama Myjaka, [w:] Adam Myjak, Centrum Rzeźby w Orońsku, 2007). Myjak z unikatową wrażliwością pochyla się nad człowiekiem doświadczonym przez los, o trudnej przeszłości. W swoich głowach i popiersiach stosuje deformację i niedopowiedzenia. Z wyczuciem operuje kontrastem lśniącej, opracowanej już powierzchni z pozostawioną surową bryłą. Często rzeźbi same oczodoły lub rezygnuje z nich niemal całkowicie, pozostawiając jedynie ledwie wyczuwalne zagłębienie. Pasjonuje go forma nieujarzmiona, bo tylko dzikość i napięcie są w stanie wyrazić ogromny ładunek emocjonalny, który niosą za sobą rzeźby artysty.

Kompozycja rzeźb Myjaka jest spójna i przemyślana, choć potrafi zaskoczyć płynnym przechodzeniem pomiędzy obłymi kształtami, a wszelkiego rodzaju spękaniem, załamaniem i ostrym modelunkiem. Artysta podkreśla również, że fascynuje go materiał, w którym tworzy i tylko przy bezpośrednim kontakcie z tworzywem, może go naprawdę poczuć: „Rzadko używam w pracy narzędzi, staram się pracować gołymi rękami, najpewniej kształtuję materiał, gdy czuję go pod palcami. (...) Tworzywo jest wtedy najbardziej posłuszne, rzeźba staje się zapisem nie tylko mojej idei, ale również mojej pracy” (cyt. za: Lechosław Lameński, Człowiek w twórczości Adama Myjaka, [w:] Adam Myjak, Centrum Rzeźby w Orońsku, 2007).



57

ADAM MYJAK

(ur. 1947)

Głowa kobiety

terakota szkliona, drewno, 35 x 20 x 25 cm
sygnowany: 'A. Myjak'

estymacja: 13 000 - 16 000 PLN[†]

3 100 - 3 800 EUR

„Adam Myjak jest rzeźbiarzem wybitnym. W dzisiejszym zawirowaniu stylów, krzykliwych manifestów medialnych Idoli współczesnej sztuki – jego Rzeźby po prostu są, istnieją, są tak samo ważne i tak samo współczesne. Jego torsy, postaci, głowy, stanowią metaforę naszego losu, są odbiciem naszych kompleksów, dramatów, poczucia przemijania, ale także dumy i godności. Ich materia, pełna napięcia i wewnętrznej siły przybiera kształty już znane z tradycji lecz autor nadaje im cechy własne, charakterystyczne wyłącznie dla jego sztuki”.

SŁAWOJ OSTROWSKI



58

BRONISŁAW CHROMY
(1925 - 2017)

"Królowa"

brąz patynowany, amonit, 58 x 37 x 10 cm

estymacja: 6 000 - 8 000 PLN [†]
1 400 - 1 900 EUR

„Chyba najbardziej jednak zarówno przez artystę, jak odbiorców lubianym motywem jego twórczości są zwierzęta, choć najchętniej użyłbym w stosunku do nich terminu zwierzaki dla ich wręcz domowej swojskości”.

JERZY MADEYSKI



59

BRONISŁAW CHROMY

(1925 - 2017)

Ptāk

brąz patynowany, 55 x 9 x 9,5 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN [†]

1 000 - 1 400 EUR

Bolesław Chromy w swej długiej aktywności artystycznej dążył do wypracowania autorskiego stylu, który przemawia do widza witalną siłą wyrazu, ale także wnosi w ludzkie życie optymizm. Predykcję do podejmowania tematów historycznych, religijnych i wynikających z wojennych doświadczeń artysta starał się przełamywać odniesieniami do bogatego świata marzeń i sennych fantazji. Zasłynął jako twórca bestiariuszy odlanych w metalu, a motywy zwierząt czy baśniowych stworzeń przewijały się przez cały jego dorobek, poczynwszy od dzieciństwa, gdy strugał figurki w drewnie.

Piękno i poczucie zagrożenia, monumentalność i subtelność cechujące dzieła Chromego przemawiają do widza jednym głosem oraz osadzają artystę w długiej tradycji historii sztuki, a jednocześnie zachwycają szczerym zaangażowaniem w problemy, jakie niesie współczesność. Dzięki temu Chromy jest twórcą niezwykle uniwersalnym. W jego dorobku znajdują się zarówno monumentalne pomniki i duże rzeźby plenerowe, jak i niewielkie statuetki i medale. Najczęściej i najchętniej podejmuje tematykę animalistyczną, kosmologiczną, historyczną oraz muzyczną.



60

TADEUSZ ŁODZIANA

(1920 - 2011)

Bez tytułu

brąz patynowany, drewno, 16,5 x 20 x 5,5 cm (wymiary z podstawą)
sygnowany monogramem przy podstawie: 'TŁ'

estymacja: 4 500 - 6 500 PLN †

1 100 - 1 600 EUR

Tadeusz Łodziana był jednym z najbardziej rozpoznawalnych rzeźbiarzy polskich drugiej połowy XX wieku. Ten zasłużony pedagog i oryginalny twórca był częścią pokolenia inicjującego przemiany na polu uprawianej przez siebie dziedziny sztuki, które miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. To wtedy radykalnie zmieniła się forma i kierunek rozwoju rzeźby w Polsce.

Jak opowiadał o twórczości artysty Wojciech Skrodzki: „Łodziana jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brancuśiego, a także i Arpa. Najdoskonalsze realizacje rzeźbiarskie, tworzone w duchu maksymalnego dążenia do syntezy i prostoty kształtu zaczęły powstawać pod koniec lat 50. Poczynając od tego okresu, rzeźby Łodziana były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała” (Wojciech Skrodzki, Synteza formy, „Projekt” 5, 1981). Anatomia zostaje tu sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku. Mimo tej innowacyjności rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze. Zaznaczał to czytelnym impulsem, pozwalającym nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała.





61

WŁADYSŁAW FRYCZ

(ur. 1929)

Biegacze, 1967 r.

miedź, 51 x 18 x 66 cm

estymacja: 4 000 - 7 000 PLN [†]

1 000 - 1 700 EUR

LITERATURA:

- Władysław Dariusz Frycz. Rzeźba - Sculpture, [red.] Władysław Frycz, Warszawa 1995, s. nlb., poz. kat. 58 (il.)

„Nie eksperymentuję, dokonując prac,
dokonując zmian modelowych, lecz
zmierzam w kierunku zmaterializowania
w kształt – myśli koncepcyjnej”.

WŁADYSŁAW FRYCZ

Obok realizacji animalistycznych Władysław Frycz sięga przede wszystkim po tematy związane z ruchem. W dorobku rzeźbiarza bardzo wyraźnie zaznaczają się motywy obrazujące zawodników różnych dyscyplin sportu – biegaczy, szermierzy, oszczepników, bokserów czy tenisistów. Tematykę ruchu Frycz podejmował zarówno w realizacjach monumentalnych, jak i rzeźbach w mniejszej skali. W prezentowanych „Biegaczach” artysta w doskonały sposób połączył monumentalną formę z wrażeniem lekkości i ruchu. Uproszczone sylwetki biegaczy, wyabstrahowane ze wszystkich fizjonomicznych szczegółów, zdają się przecinać sprintem otaczającą ich przestrzeń. Mimo użycia kutej blachy miedzianej o obłych, lecz mocnych konturach, artysta nie stracił na dynamice ujęcia. Frycz w doskonały sposób potrafił uchwycić moment ruchu i napięcia w swoich kompozycjach poświęconych różnym dyscyplinom sportu. W obszarze tej tematyki stosuje przeróżne rzeźbiarskie techniki – lekkie, ażurowe konstrukcje skontrastowane z masywną bryłą drewna („Bokserzy”), ostro wykrojone, blaszane konstrukcje („Tenisista”), czy połączenie odlanej w brązie sylwetki atlety z koronkową postacią rywala.



OLGIERD TRUSZYŃSKI

(ur. 1931)

Popiersie kobiety

drewno, metal, 80 x 25,5 x 32 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN [†]

700 - 1 000 EUR

W swojej twórczości Olgierd Truszyński podejmuje charakterystyczne dla medium rzeźby formalne zagadnienia formowania bryły, łączenia jej z przestrzenią, poszukiwania statyki itp. Często powracającym tematem w sztuce artysty jest postać kobiety. Już pierwsze profesjonalne doświadczenia artysty przypadające na czasy socrealizmu zaowocowały powstaniem żeńskiej figury (Pomnik Wdzięczności dla miasta Hanoi). W czasach odwilży artysta tworzył kolejne przedstawienia kobiet, choć nie ograniczał się wyłącznie do nich. Skupiając się na zagadnieniach statyki i ruchu, formował figury przedstawiające cyrkowców i akrobatów, a także tancerki. Ważnym, artystycznym doświadczeniem dla Truszyńskiego był wyjazd do Afryki w 1965, gdzie w Gwinei artysta nauczał rzeźby w szkole artystycznej w Konakry. Tam, wykorzystując lokalne gatunki drewna, wykonywał prace inspirowane miejscową kulturą. Po powrocie do Polski, od 1969 Truszyński tworzył cykl „Kobietonów”, który nazwał określeniem Stanisława Ignacego Witkiewicza. „Kobietony” miały łączyć w sobie pierwiastek męski i żeński, by być zespoleniem, wzajemnym uzupełnieniem przeciwieństw.

Podobną poetykę realizuje zaprezentowana w niniejszym katalogu kompozycja. Przedstawia ona figurę na pierwszy rzut oka trudną do zidentyfikowania, przy bliższym oglądzie okazującą się antropomorficzną, odwzorowującą uproszczony zarys kobiecej figury – bazujący na potocznym skojarzeniu kobiecości z bujną fryzurą. Rzeźba zwraca uwagę kontrastem poddanego widocznej obróbce drewna połączonego z elementami metalowymi. Łączenie partii drewnianych, kojarzących się z tym, co naturalne oraz metalowych wytworów przemysłu zaowocowało powstaniem figury o widocznej konstrukcji, niejako odślaniającej swoją „anatomię”.



JAN KUCZ

(ur. 1936)

Głowa, 1976 r.asamblaż, kamień, ceramika, 30 x 27 x 17 cm
sygnowany i datowany: '76 KUCZ'**estymacja: 4 500 - 6 500 PLN [†]**

1 100 - 1 600 EUR

Jan Kucz jest zaliczany od czołowych przedstawicieli nurtu w rzeźbie określonego mianem „nowy realizm”. Artysta niejednokrotnie sięga po różnorodne techniki oraz materiały takie jak kamień, tkanina, asfalt czy ceramika. Twórca łączy te materiały oraz zestawia je w interesujące i intrygujące kompozycje. Niektóre z realizacji wykraczają znacznie poza definicję rzeźby w kierunku obiektów oraz instalacji.

Artysta-rzeźbiarz ukończył w 1955 Liceum Technik Plastycznych w Bielsku-Białej, a w 1961 studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Franciszka Strynkiewicza. Po zakończonych studiach twórca prowadził pracownię rzeźby na macierzystej uczelni, gdzie pełnił funkcję profesora od 1989, a w latach 1984-86 sprawował funkcję prorektora. Artysta od początku swojej samodzielnej kariery artystycznej brał udział w licznych konkursach na projekty pomników. Jego realizacje można podziwiać m.in. w Białymstoku, gdzie stoi pomnik Ludwika Zamenhofs – słynnego żydowskiego lekarza okulisty, który urodził się w Białymstoku, ośmiokrotnie nominowanego do Pokojowej Nagrody Nobla. Był to pierwszy projekt zrealizowany według pomysłu Jana Kucza. Jego późniejsze dzieła można podziwiać m.in. w Hamburgu (portret von Karajana), w Teatrze Polskim w Warszawie (portret Gustawa Holoubka) czy w Radomiu (pomnik Jana Kochanowskiego). Dużym echem w prasie odbił się jeden z nielicznych „ludzkich” oraz ciepłych w wydźwięku pomników Jana Pawła II w Kaliszu przedstawiający duchownego pochylającego się nad matłą dziewczynką.



ó4

JAN KUCZ

(ur. 1936)

Ptak

asamblaż, ceramika, skóra, 33 x 43 x 18 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN[†]

700 - 1 000 EUR



65

ANDRZEJ ŻUREK

(ur. 1960)

„Zykus” z cyklu „Zwierzaki”, 2006 r.

ceramika, 26 x 20 x 12 cm

sygnowany i opisany: 'Andrzej Żurek | 25'

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Z CYKLU ZWIERZAKI | DIE TIERE | ZYKUS', 'ARTES', 'ANDRZEJ ŻUREK 2006 | POZNAŃ'

estymacja: 1 800 - 3 000 PLN †

500 - 700 EUR

Andrzej Żurek studiował pod kierunkiem Andrzeja Kurzawskiego, Jacka Waltosia oraz Zbigniewa Bednarowicza. W 1991 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce PWSSP w Poznaniu. Swoją karierę dydaktyczną oraz naukową rozpoczął jako student, pełniąc funkcję asystenta. Na macierzystej uczelni prowadził zajęcia w Pracowni Malarstwa w Architekturze i Urbanistyce oraz samodzielnie prowadził Pracownię – Warsztat Technik Klasycznych Malarstwa, Rysunku i Grafiki.

Artysta był autorem wielu wystaw indywidualnych, m.in. w Warszawie, Wrocławiu, Brandenburgii czy Poznaniu. Dodatkowo jest założycielem Poznańskiej Grupy Artystycznej „4 ARP + 1”. Stowarzyszenie prowadziło liczne działania artystyczne o charakterze parateatralnym, różnego rodzaju happeningi oraz performance w latach 1991-99. Innymi założycielami była Ewa Burchardt, Ewa Szydłowska, Dariusz Wojciechowski oraz Leszek Bolewski. Grupa często do swoich działań artystycznych angażowała publiczność. Grupa 4 ARP + 1 zakończyła swoją działalność w 2001, obecnie Andrzej Żurek prowadzi autorską Galerię A2.

Zaprezentowana praca „Zykus” z cyklu „Zwierzaki” to wykonana z ceramiki niewielkich rozmiarów rzeźba, która swoim kształtem nawiązuje do zwierzęcia o nierzeczywistych częściach ciała, takich jak poziomo zakończony ogon, na którym artysta umieścił trzy owalne elementy.





66

ADOLF RYSZKA

(1935 - 1995)

Bez tytułu

ceramika, 19 x 17 x 19 cm
sygnowany monogramem na podstawie: 'AR'

estymacja: 2 400 - 3 500 PLN †

600 - 900 EUR

„Intencją jest ekspresja, ale sposób traktowania materiału – impresjonistyczny. Tematyka jest egzystencjalna, ale jej odbiór – estetyczny, 'powierzchniowy'. Twarze mają zamazane rysy, kontury ciał są miękkie”.

DOROTA JARECKA



67

ADOLF RYSZKA
(1935 - 1995)

"Mały sarkofag I", 1968 r.

ceramika czerwona, 28 x 20 x 40 cm

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †
900 - 1 200 EUR

LITERATURA:

- Adolf Ryszka, Rzeźba, [red.] Bogusław Mansfeld,
Orońsko 2007, indeks prac, poz. kat. 79, s. 205



„Ryszka buduje swoisty krajobraz przemijania i destrukcji, umierania i rodzenia się na nowo, bez krzyków i protestów, ale z pełną świadomością nieskończoności i trwania”.

PAWEŁ MISZEWSKI



68

ROBERT MACIEJKO

Bez tytułu

piaskowiec, 18 x 14 x 5,5 cm
sygnowany na podstawie: 'R. Maciejko'

estymacja: 1 400 - 2 000 PLN [†]
400 - 500 EUR



BOLESŁAW CYBIS

(1895 - 1957)

Cybis Porcelain Art Studio

proj. Helen Marshall McCook (?)

“Tranquility Base Apollo 11 Moon Mission”

ceramika, drewno, 42,5 x 14,5 x 14,5 cm

sygnowany: ‘Cybis©#.’

na podstawie plakietki: ‘APOLLO 11 | “TRANQUILITY BASE HERE | THE EAGLE HAS LANDED.” | 4:18 P.M. E.S.T. JULY 20 1969’

estymacja: 6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 100 EUR

Wytwórnia Cybisa nosi nazwisko wybitnego polskiego artysty i emigranta do Stanów Zjednoczonych Ameryki – Bolesława Cybisa. Polski artysta założył studio, które wytwarzało cenione na rynku, produkowane w niskich nakładach rzeźby. Artysta zmarł w 1957 roku, a o jakość wyrobów i wysoki artystyczny poziom dbała jego współpracowniczka, Marilyn Kozuch.

Niezwykle interesująca kompozycja „Tranquility Base Apollo 11 Moon Mission” powstała dla uczczenia pierwszego lądowania człowieka na Księżycu (lipiec 1969 roku). Edycja wynosiła 111 egzemplarzy przeznaczonych do sprzedaży, zaś resztą obdarowano członków ekspedycji Apollo 11. „Matryca” tej kompozycji została złożona w Smithsonian Institution. Zgodnie z informacjami, które można znaleźć na stronie poświęconej wytwórni „Cybis” (cybisarchive.com) za autorkę tej kompozycji uważana jest Helen Marshall McCook choć nie jest to informacja pewna. Prezentowana praca należy do rzadkości ze względu na niewielki nakład rzeźby upamiętniającej przełomowy moment w historii ludzkości.

Orzeł stojący na satelicie Ziemi nasuwa skojarzenia z Wielką Pieczęcią Stanów Zjednoczonych, chodzi jednak przede wszystkim o nazwę własną pojazdu, który wylądował na Księżycu. Kiedy osiadł on na Srebrnym Globie, Neil Armstrong przekazał na Ziemię prosty komunikat: „Orzeł wylądował” (dost. „Tranquility base here, the Eagle has landed”). Prezentowaną rzeźbę można uznać za prostą ilustrację tych słów, która jednak odnosi się również do wspomnianej Wielkiej Pieczęci Stanów Zjednoczonych oraz emblematu misji Apollo 11, ukazującej orła trzymającego w szponach gałązkę oliwną (symbolizującą pokój) i lądującego na Księżycu. Wspomniane przez Armstronga „Tranquility” czyli „Spokój” odnosi się do miejsca, w którym wylądował ów orzeł – Mare Tranquillitatis.



70

JOANNA JANUSZKIEWICZ-WĘCŁAWOWICZ

(ur. 1986)

„Wnętrze”, 2013 r.

ceramika, drewno, 81 x 61 x 19 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

Joanna Januszkiewicz – Węclawowicz studiowała rzeźbę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Swoje dzieła wykonuje w różnych technikach: ceramice, drewnie oraz tworzywach sztucznych. W pracy „Wnętrze”, będącej reliefem, autorka użyła dwóch materiałów: drewna i ceramiki. Znajdujący się w centrum kompozycji drewniany element jest otoczony masą ceramiczną. Spękania na jej powierzchni sugerują jednak ruch od wewnątrz – pracę drewna, które nie poddaje się ceramice. Materiały kontrastują ze sobą barwą (ciemne drewno oraz jasna ceramika) oraz fakturą – chropowatej, suchej strukturze drewna odpowiada gładka powierzchnia masy z oleistym połyskiem. Można uważać owe materiały za metonimie dwóch sfer rzeczywistości – świata natury i kultury. Praca wydaje się posiadać znaczenie symboliczne, odnoszące się do ścierania się dwóch pierwiastków: naturalnego i kulturowego. Choć wypalona masa ceramiczna nie tworzy zwartej, ciągłej powłoki, w pewnych miejscach sprawia wrażenie, że wytrzymuje opór i nadal pochłania drewno. Pojedynek wydaje się zatem nierozstrzygnięty. Artystka sama opisuje tę pracę jako symboliczną dla własnych przemyśleń i wątpliwości dotyczących wyboru drogi artystycznej, które pojawiły się w jej pracy wraz z końcem studiów na akademii.



71

WANDA WOLF

(ur. 1959)

Wieża

glina szamotowa, metal, 96 x 26,5 x 30 cm
sygnowany na podstawie: 'W. WOLF'

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

WYSTAWIANY:

- Ceramika Nowa, Galeria przy Fabryczce, Wołomin,
17 stycznia – 10 lutego 2019

Wanda Wolf używając medium ceramiki tworzy zarówno przedmioty użytkowe, jak również autonomiczne, artystyczne kompozycje. W tych ostatnich podejmuje często motywy abstrakcyjne o prostych, harmonijnych, geometrycznych kształtach. Jej ceramiczne rzeźby charakteryzują się zatem spokojem i prostotą wyrazu, nawiązując swoim wyglądem do tradycji rzeźby abstrakcyjnej.

„Wieża” jest rzeźbą, w której artystka połączyła ceramikę z metalem. Wertykalna, zwężająca się ku górze konstrukcja o zbliżonym do trójkąta kształcie składa się z dwóch elementów: awersu i rewersu, które zestawiono ze sobą na zasadzie odwrócenia, umieszczając pomiędzy nimi metalowe okręgi. Kompozycja opiera się na kontraście linii prostych i okręgów, tworząc prosty, lecz wyrazisty efekt estetyczny. Wertykalizm u podstawy przełamują horyzontalne, reliefowe linie.





TOMASZ GÓRNICKI

(ur. 1986)

„Virgin Amy” z cyklu „27”, 2014 r.

brąz, stal, 60 x 40 x 44 cm

sygnowany i opisany na podstawie: 'VIRGIN AMY' | GÓR | NIC | KI'

edycja: 1/6

estymacja: 16 000 - 20 000 PLN

3 800 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

- „27”, wystawa indywidualna, Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, 2014 (inny egzemplarz)
- Tomasz Górnicki i Alexander Zaklinsky, Gallery Bakari, Reykjavik, 5-19.07.2015 (inny egzemplarz)
- Thou Art Darkest, Gdańsk 28.11.2018, Berlin 02.10.2018, Londyn, 05.10.2018, Warszawa, 08-09.10.2018, Nowy Jork 02-03.11.2018 Los Angeles 25.11.2018

„Virgin Amy” to jedno z pięciu popiersi składających się na cykl „27”, w którym znalazły się portrety wybitnych artystów zmarłych w wieku 27 lat. Oprócz Amy Winehouse Górnicki upamiętnił również takie legendy jak Curt Cobain, Jimi Hendrix, Jim Morrison oraz Jean-Michel Basquiat. Cykl porusza problem sławy, jej ceny oraz wartości. Odnosi się do towarzyszącego jej często poczucia braku oraz straty. Górnicki przyznaje, że podczas tworzenia prac chciał wyrazić równocześnie piękno oraz smutek, a subtelna i delikatna forma miała przeplatać się z brutalnością treści i przekazu.

Górnicki podejmuje odważny dialog ze sztuką sakralną oraz malarstwem wielkich mistrzów. Korzysta z tradycji sztuki barokowej, czerpiąc z motywów klasycznej ikonografii. Tytuł prezentowanej pracy narzuca automatyczne skojarzenia z Matką Boską, natomiast kompozycja rzeźby ma swoje analogie w twórczości Caravaggia. Górnicki kontrowersyjnie łączy chrześcijańską tradycję ze światem pop kultury. Odnosi się jednak do fundamentalnych wartości i dramatycznych historii ludzi, którzy nie wytrzymali presji sławy. Prace artysty powinny skłonić do refleksji nad kruchością życia, o czym można łatwo zapomnieć, żyjąc dynamicznie i w pośpiechu. Jednym z głównych pojęć, którymi artysta posługuje się w swojej twórczości, jest utrata, którą łączy z pięknem zawartym w tragicznym losie wielkich postaci.

Artysta przyznaje, że wykonywane przez niego rzeźby są próbą konfrontacji z własnymi demonami. Ilustrują wewnętrzny konflikt oraz stan nieprzerwanej walki, która jednak prowadzi do straty. Pierwsza prezentacja cyklu odbyła się w październiku 2014, w przeddzień 28. urodzin autora.







74

TOMASZ GÓRNICKI

(ur. 1986)

"Mood #10" i "Mood #3" z cyklu "Moods"

brąz, metal, kość zwierzęca, 12 x 16,3 cm (wymiary dotyczą jednej części)
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tomasz Górnicki | Mood 10' oraz
'Tomasz Górnicki | Mood #3'

estymacja: 3 500 - 6 000 PLN [†]

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań





Natalia Lach-Lachowicz, Sztuka konsumpcyjna, 1972 r.

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 4 kwietnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 22 marca – 4 kwietnia 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Zygmunt Majchrzak, Fotel, lata 50. XX w.

DESIGN
SZTUKA WNEŹRZA

Aukcja 11 kwietnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 29 marca – 11 kwietnia 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Henryk Hayden, Bukiet kwiatów w wazonie, 1914 r.

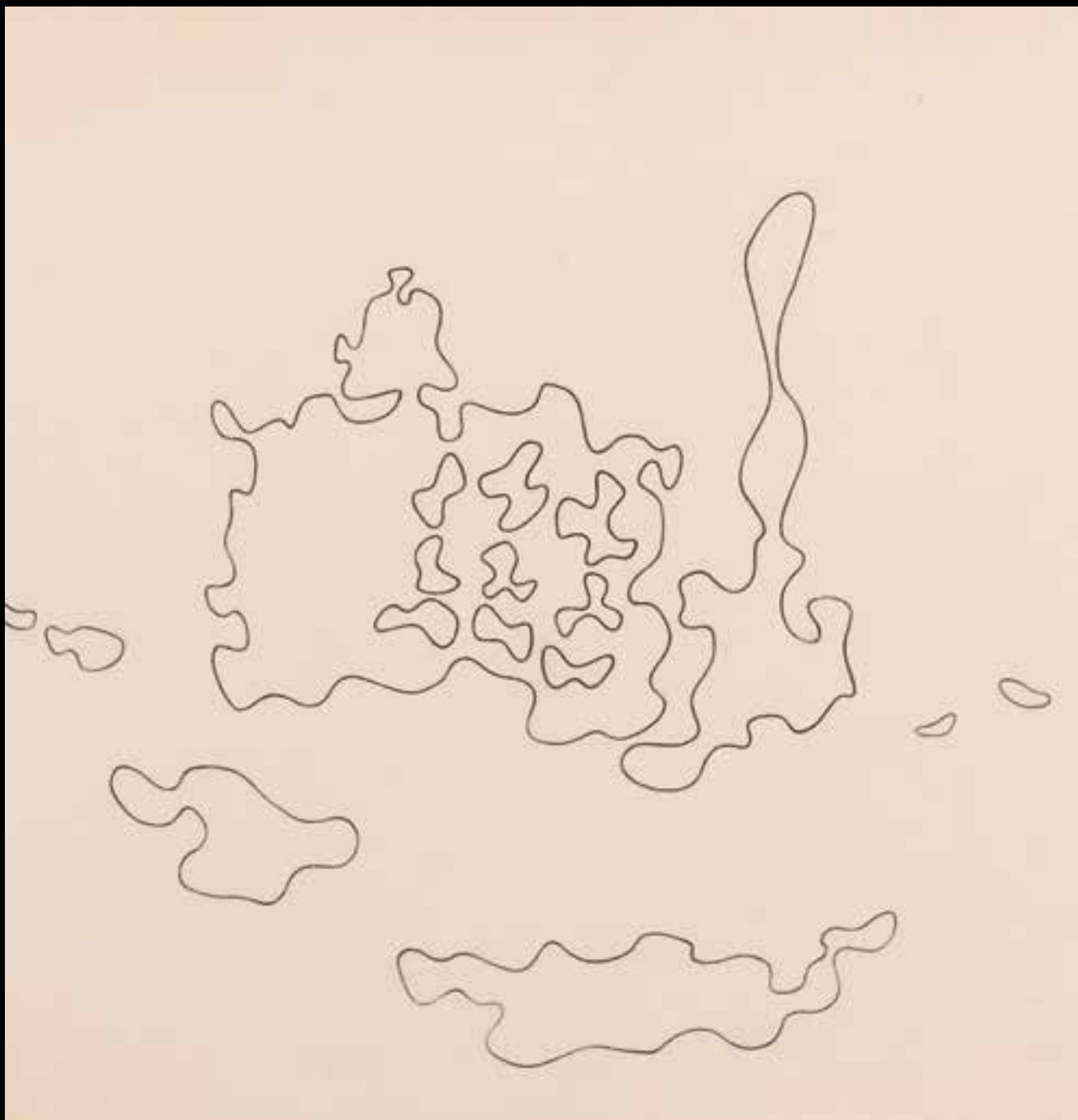
ÉCOLE DE PARIS

Aukcja 9 maja 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 29 kwietnia – 9 maja 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Władysław Strzemiński, Fabryka

SZTUKA WSPÓŁCZESNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 24 kwietnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 14 – 24 kwietnia 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Joanna Pilkowska, Bounty, 2019 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 16 kwietnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 5 – 16 kwietnia 2019





Bruno Schulz, „EX LIBRIS EROTICIS” Maksymiliana Goldsteina, 1920 r.

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

Aukcja 9 maja 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 26 kwietnia – 9 maja 2019



Leon Wyczółkowski, Widok na most Dębnicki w Krakowie, 1914 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 23 maja 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 13 – 23 maja 2019





Erna Rosenstein, „Kwiaty piekła”, ok. 1965 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 30 maja 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 17 – 30 maja 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: **25 KWIETNIA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 15 MARCA 2019

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: **30 MAJA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 19 KWIETNIA 2019

kontakt: Anna Szynkarczuk a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989: **13 CZERWCA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 6 MAJA 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: **17 PAŹDZIERNIKA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 3 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: **9 MAJA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 29 MARCA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



PRACE NA PAPIERZE: **23 MAJA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 12 KWIETNIA 2019

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: **6 CZERWCA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 25 KWIETNIA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dziewicki@desa.pl, 735 208 999



AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: **10 GRUDNIA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 945



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

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 aukcyjnego.

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. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

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 aukcjонера 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 aukcjонера 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 aukcjонера 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 zdecydował 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 powierzonych 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 poświęconej 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 nieuwzględnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekazą 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. 19-195 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

○ - 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.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listka 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 przesyłać 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. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpień.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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 aukcjoner 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 komitentów uprawnionych 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 zgodnie z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobiście, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest pełną 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 zaofiarować 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 komitentów bez wskazania, że czynią to w imieniu komitentów, 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 zaakceptował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner 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 część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych poleceń. 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: BREXPLPWWA3W 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, w tym opłaty aukcyjnej. 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 zewnętrznego, 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

odbioru 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 w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności

wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. 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 z 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 przysyłane 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 obowiązku wykonywania 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,
- 3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000 r. Nr 116, poz. 1216, z późn. zm.) – dom aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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



PHOTO CAROLLE COURTES



PROMEMORIA®

The Atelier of Beauty

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH MIAMI HONG KONG WARSAW



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 2a
00-484 Warsaw

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com



ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 603ARZ012 • 28 marca 2019 r.

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)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedział 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 _____

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 łączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dąbrowskiej, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira
Cena: 169 zł







CENA 39 Zł (Z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL.: 22 163 66 00

EMAIL: BIURO@DESA.PL