



AUKCJA RZEŹBY

WARSZAWA 7 KWIETNIA 2016



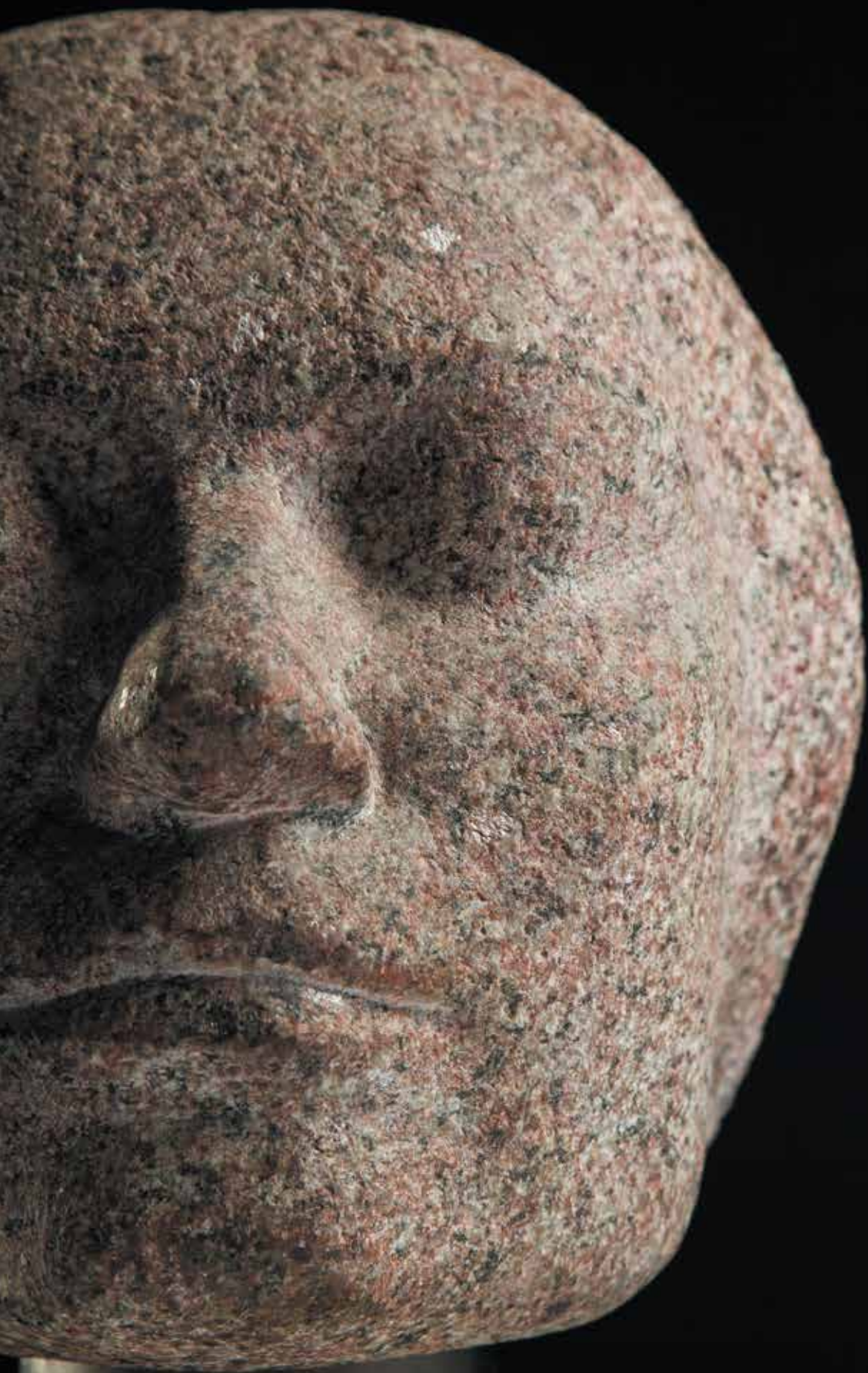


















AUKCJA RZEŹBY

7 KWIETNIA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

29 MARCA – 7 KWIETNIA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA





INDEKS

Abakanowicz Magdalena 1, 2, 3	Łodziana Tadeusz 46
Bałka Mirosław 15	Marek Józef 40
Barcicka Janina 9	Mieczkowski Ed (Edwin) 16
Bednarski Krzysztof M. 18	Mitoraj Igor 29, 30, 31, 32
Bereś Jerzy 13	Musiałowicz Henryk 21
Bębnowski Wacław 58	Nowakowska Krystyna 49
Bieszczad Seweryn 44	Rajch Andrzej 17
Biskupska Bożenna 48	Ryszka Adolf 54
Boss-Gosławski Julian 12	Rzasa Antoni 23
Chromy Bronisław 26	Sikora Mateusz 56
Godebski Cyprian 36	Sikora Stanisław 55
Hasior Władysław 50, 51	Sobociński Jerzy 45
Jarema Maria 11	Sobociński Robert 27
Karny Alfons 38	Szapocznikow Alina 4, 5
Kawiak Tomasz 19, 20	Szewczyk Andrzej 22
Klaman Grzegorz 14	Szkoła zakopiańska 34, 35
Kruczek Marian 52	Ślesińska Alina 6
Kucharzyk Franciszek Józef 42	Tomaszewski Henryk Albin 53
Kuna Henryk 39	Wejchert Aleksandra 10
Lambert-Rucki Jean 33	Więcek Magdalena 8
Laszcza Konstanty 37	Wolska Zofia 28
Lewandowski Stanisław Roman 41	Wysocki Stanisław 43
Lewiński Jakub 47	Zagajewski Stanisław 24, 25
Łazikowski Edward 57	Zbrożyna Barbara 7



SALON WYSTAWOWY
MARCHAND



DZIAŁ PRZYJĘĆ



DOM AUKCYJNY I GALERIA

DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ PRZYJĘĆ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
kasa: pon.-pt. 11-17

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny: wt. 11-15, czw. 15-19

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23, rozliczenia@desa.pl
kasa: pon.-pt. 11-17

PRZEDSTAWICIELSTWA:

NOWY JORK

125 Maiden Lane, Suite#509
Manhattan, New York NY 10038
tel. 00 1 630 432 0348
office@desaunicum.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgową*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Emilia Kuczewska, *Księgową*
tel. 22 584 95 21, e.kuczewska@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY I HR

Krzysztof Owczarek, *Radca Prawny*
tel. 22 584 95 29, k.owczarek@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU

Jacek Powalka, *Dyrektor Marketingu*
tel. 501 606 208, j.powalka@desa.pl.

Joanna Kotomska, *Zastępca Dyrektora Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

**PUBLIC RELATIONS
BUSINESS & CULTURE**

Joanna Jakubik,
tel. 793 919 129, jjakubik@businessandculture.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

KONTA BANKOWE

Bank PKO BP SA, SWIFT BPKOPLPW
PLN: PL 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405
EURO: PL 64 1020 1042 0000 8902 0271 6348
USD: PL 18 1020 1042 0000 8202 0271 6355

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



IZA RUSINIAK
Dyrektor Działu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



MAŁGORZATA SŁOMSKA
Specjalista
m.słomska@desa.pl
22 584 95 39



KAROLINA ŁUŻNIAK-MARCHLEWSKA
Specjalista
k.luzniak@desa.pl
22 584 95 39

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Działu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 38



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 30

BIURO PRZYJĘĆ



MAŁGORZATA LEMANEK
Dyrektor Biura
m.lemanek@desa.pl
22 584 95 31

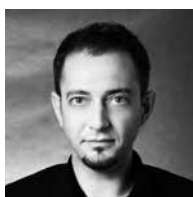


MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 31

DZIAŁ SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Działu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
P.O. Kierownika Galerii Marszałkowska
a.lukaszevska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
P.O. Kierownika Salonu Wystawowego Marchand
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 621 66 69



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Starszy sprzedawca
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



JAN GROCHOLA
Asystent
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MARTYNA LISTKOWSKA
Asystent
m.listkowska@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



MAŁGORZATA SŁOMSKA
Redakcja katalogu
m.słomska@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Redakcja katalogu
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



ADRIANA ZAWADZKA
Koordynator sprzedaży aukcji
a.zawadzka@desa.pl
22 621 66 69

I
MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

Tkanina "Dorota IV", 1965 r.

gobelin, technika własna, sizal, włosie, 140 × 200 cm
sygnowana p.d. wyszytym monogramem wiązonym 'MA'; na odwrociu autorska naszywka
z odręcznym opisem pracy i podpisem artystki: 'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "DOROTA" |
140 × 200 cm | 1965 r. | M. Abakanowicz'

cena wywoławcza: 48 000 zł [♦]

estymacja: 65 000 - 80 000

WYSTAWIANA:

- „Magdalena Abakanowicz”, galeria ŻAK | BRANICKA, Berlin, 30.04 - 4.05.2015

„Abakany drażniły ludzi. Były nie w porę. W tkactwie: gobelin francuski, w sztuce: pop-art i sztuka konceptualna, a tu magiczne, skomplikowane, ogromne... Obcy język. (...) Nie chciałam tłumaczyć Abakanów. Miały mówić za siebie. Nie mogłam werbalizować ich tajemnic. To było znów wbrew modzie. A jednak Abakany spowodowały rewolucję w tkactwie, stały się szkołą, kierunkiem na całym świecie”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ



„Nie-tkaniny i nie-rzeźby powstały w wyobraźni lub zostały wydobyte z podświadomości, z głębi marzeń, z mroków zabobonów. Biologiczne i abstrakcyjne, przypominają totemy i, tak jak one, zdolne są do dalszej ewolucji, do kreowania nowych bytów. Zestawione razem tworzą dżunglę, lawę krzepnącą na stokach wulkanu, stalaktyty lub stalagmity, które nadają sens życiu jaskini. Są pramaterią, praprzyczyną egzystencji. Spektakularne i odrębne Abakany prezentowane są na wielu wystawach. Stale obecne na kolejnych Biennale Tkaniny w Lozannie, na pokazach zbiorowych we Francji, w Niemczech, w Norwegii, w Holandii, stają się także sensacją Międzynarodowego Biennale Sztuki w São Paulo w roku 1965. Nagrodzona wówczas złotym medalem ekspozycja Magdaleny Abakanowicz sankcjonuje ostatecznie jej wybitną pozycję w sztuce światowej, jej oryginalność, odrębność. W czasie gdy inni ulegają masowemu prądowi, gdy odbywa się tryumfalny pochód pop-artu, konceptualizmu, minimal i post-minimal artu, ona konsekwentnie realizuje własną, wyłącznie własną wizję (...).”

MARIUSZ HERMANSDORFER, MAGDALENA ABAKANOWICZ, WROCŁAW 2011, s. 8-17



„Po studiach – wspominała po latach artystka – po tym paśmie upokorzeń, znienawidzonych presji na moją niezależność, chciałam być już tylko poza cudzą kontrolą. Tworzyć to, co w żadną kategorię się nie wpisuje, będzie nie nazwane, więc umknie krytyce i ocenie”. (cyt. za: M. Abakanowicz [w:] Magdalena Abakanowicz, Legnica 2002, Galeria Sztuki w Legnicy, s. nlb. 13). Tą próbą ucieczki i wymknięcia się zaszkladowaniu były tworzone przez artystkę abakany.

Magdalena Abakanowicz zaczęła eksperymentować z tkaniną artystyczną na początku lat 60. Począwszy od klasycznych, płaskich form, stopniowo odchodziła od gobelinu: tkaniny imitujące obraz. Prace artystki, choć dalej opierały się na płaszczyznowej kompozycji, coraz częściej operowały reliefem i elementami wychodzącymi poza lico. Tkaniny z tego okresu prezentowano na wystawach już nie jako „przyklejone” do ściany tapiserie, ale formy ujęte przestrzennie, sytuujące się na pograniczu płaskorzeźby i obrazu. „Dorota IV” na tle prac powstałych w połowie lat 60. jawi się jako praca szczególnie malarska.

Nieprzypadkowo historycy sztuki zajmujący się tkaninami Abakanowicz powstałymi w tym okresie, rozpatrują je niekiedy w kontekście malarstwa. Joanna Ingłot w swojej monumentalnej pracy „The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz” zwracała uwagę, że wczesne tkaniny (w tym pochodząca z tego samego cyklu co „Dorota IV”, „Dorota”) są w pewnym sensie kontynuacją form plastycznych wykorzystywanych przez Jeana Dubuffeta w jego abstrakcyjnych obrazach z końca lat 50., np. *Tabacco Goatee* z 1959 roku (Joanna Ingłot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz*, California 2004, s. 49). Zarówno Dubuffet jak i Abakanowicz wykorzystują duże, owalne i płaskie formy. Oboje opierają się na brunatno-beżowej, ciepłej kolorystyce i wprowadzają do swoich prac szorstkość faktury. Twórczość obojga artystów łączy też predylekcja do monumentalnej formy. Podczas gdy u Dubuffeta pochodziła ona ze znajomości tendencji sztuki amerykańskiej lat 40., u Abakanowicz wynikała z innych przesłanek. W jednym z wywiadów artystka mówiła: „Zacząłam robić abakany, ponieważ nie chciałam pasować do kategorii i być klasyfikowana, nie chciałam podlegać tym wszystkim znamcom sztuki, którzy wiedzą, jaka sztuka ma być. (...) Zaraz po studiach, malowałam olbrzymie płótna, o rozmiarach ok. 4 na 4 metry. Były luźne, nienapięte na blejtram, co wynikało z konieczności, bo mieszkaliśmy z mężem w malarzkiej kawalerce. Te prace nie mieściły się w ogładzie malarstwa uznawanego u nas, bo malarstwo musiało być olejne, na blejtranie i w ramie. Dzisiaj wiemy, że wówczas w Ameryce wystawiano takie płótna jako malarstwo – ale my byliśmy odcięci od sztuki Zachodu. Malowanie wielkich powierzchni sprawiało mi przyjemność, bo chodziłam we własnej dżungli!”. (Sztuka – mój świat wyobraźni, Z Magdaleną Abakanowicz rozmawia Ewa Likowska, „Przegląd”, styczeń 2002)

O nowatorskim aspekcie dzieła Abakanowicz decyduje m.in. jego feministyczny aspekt. Artystka do stworzenia swojej abstrakcyjnej kompozycji wykorzystała bowiem technikę kojarzoną raczej z rzemiosłem i pracą kobiet niż z „wielkim malarstwem białych mężczyzn”. Przed Abakanowicz tkactwo funkcjonowało w sztukach plastycznych XX wieku na nieco ambiwalentnych prawach. Z jednej strony widziano w nim stereotypową technikę kobiecą i próbowano rozumieć to jako ułomność. Z drugiej strony, awangardowe artystki już w okresie międzywojennym właśnie w tej kobiecej osobności tkactwa widziały jego symboliczną siłę. Figury „mitologicznych tkaczek”, Penelopy i Arachne, traktowano niekiedy jako patronki kobiecej sztuki w ogóle. W sztuce Louise Bourgeois, rozwijającej się równolegle z twórczością Abakanowicz, to właśnie tkaczka Arachne – ukazana jako wielki pająk snujący nić – stała się symbolem kobiety-artystki. W przypadku abakanów nie tylko technika tkacka odsyła widza do kobiecości. Feministyczną prowokację widziano również w zastosowanej przez artystkę chropowatości i włochatości. Klasyczne rzeźby operowały raczej gładkością, albo rodinowskim rozmyciem zdradzającym ślady palców, niż fakturami kojarzącymi się ze światem natury. Abakany osadzone są w innej tradycji: przypominają bardziej sierść zwierząt, niż gładkość dzianiny. Skojarzenia z prowokacyjnymi, „włochatymi” dziełami artystek (np. „Przedmiot Śniadanie w futrze” Meret Oppenheim z 1936 roku, Museum of Modern Art) wydają się być w pełni uprawnione.

Wkroczenie abstrakcyjnych tkanin Magdaleny Abakanowicz w obiegi światowej sztuki datuje się na rok 1962, kiedy na Biennale Tkaniny w Lozannie rzeźbiarka zaprezentowała „Kompozycję białych form”. Na tle płaskich i misternie tkanych prac Francuzów tkanina Abakanowicz odznaczała się niezwyklej brutalnością i siłą. Doceniono ją w 1965 roku, przyznając Abakanowicz grand prix na Biennale Sztuki w São Paulo. W krytyce artystycznej choć zaczęto mówić o nowej, „polskiej szkole tkaniny”, nie potrafiono zdefiniować jej specyfiki. Z pomocą przyszła sama artystka określając swoje dzieła jako „Abakany”. Tkaniny zostały przez to włączone w sieć porównań i zaczęto je rozumieć jako nowy, osobny i hybrydyczny twór. Patrząc na scenę artystyczną lat 60., widać wyraźnie, że abakany nie miały swojego odpowiednika w twórczości żadnego z artystów i nie wpisywały się w linearnie ujmowaną historię tkaniny artystycznej. Znamiennie mówiła o tym sama artystka, wspominając lata 60.: „Zacząłam tkąć (...), po to, żeby z tkactwa zrobić sztukę, nadać mu inny sens wbrew wszystkim przyzwyczajeniom i nawykom. Chciałam oderwać tkactwo od wszelkiej użyteczności, zrobić niezależny obiekt. Udało mi się: powstały kompletnie nieużyteczne, nieużytkitarne „Abakany”, już nie tkanina” (Zbigniew Taranienko, Rozmowa z Magdaleną Abakanowicz, „Literatura” 1987, nr 1, s. 43).





2

MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

Z cyklu "Portrety anonimowe", 2001 r.

masa papierowa, metal (stelaż), żywica, wys. 89 cm, wymiary podstawy: 21,5 x 19,5 cm
sygnowana i datowana na podstawie: 'ABAKANOWICZ 01' oraz monogram wiązany 'MA'

cena wywoławcza: 38 000 zł ↑

estymacja: 50 000 - 70 000

„Badając człowieka, badam właściwie siebie (...) Moje formy są jak kolejne skóry, które z siebie zdejmuję, znacząc etapy mojej drogi. Za każdym razem należą do mnie tak bardzo, i ja należę do nich, że nie możemy bez siebie istnieć. Czuwam nad ich egzystencją. Miękkie, zawierają w sobie nieskończoną ilość kształtów możliwych, z których tylko jeden jest przeze mnie wybrany jako właściwa forma znacząca. (...) Stwarzam im przestrzenie, w których promieniują energię przeze mnie im nadaną. Istnieją razem ze mną, zależne ode mnie, ja – zależna od nich (...) Beze mnie, jak porzucone części ciała oddzielone od korpusu, nie mają sensu”.





3

MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

Postać, 2001 r.

brąz, 110 x 34 x 20 cm

sygnowana z tyłu monogramem wiązonym oraz datowana: 'MA 01'

cena wywoławcza: 110 000 zł ↑

estymacja: 150 000 - 250 000

„Bohater Abakanowicz jest nagi, otwarty. Zastygły w hieratycznej pozie trwa w tłumie podobnych postaci, podobnych powłok ludzkich, ich fragmentów. Jest negatywem człowieka – jego śladem. Bez względu na niuanse interpretacyjne, wpisane integralnie we wszystkie dzieła Magdaleny Abakanowicz, to, co zaproponowała w 'Alteracjach', powstało jako efekt refleksji nad losem człowieka, jest odbiciem tych niepokojów i lęków, które towarzyszą ludzkości od zarania dziejów, i tych, których Abakanowicz doświadczyła, żyjąc pod presją totalitarnego ustroju. W jednym z tekstów pisze: 'Od końca wojny, tutaj wojna trwa nadal, każdego dnia budzę się z lękiem, nie znając przyszłości'. Prace te są wyrazem głębokich przemyśleń

artystki poświęconych otaczającej ją rzeczywistości. A rzeczywistość, codzienność to masy ludzkie poddane stałej indoktrynacji ideologicznej, stojące karnie w niekończących się kolejkach do sklepów, autobusów, pociągów...; to szary tłum o twarzach bezbarwnych, jednolitych, żadnych. Jak w soczewce skupiły się w tych postaciach doświadczenia i przeżycia artysty żyjącego w państwie realnego socjalizmu. Jest tu wszystko – i zamknięcie na świat, i totalitarna dyscyplina, i wymóżdżenie społeczeństwa, które odcięto od wszelkich informacji poza uznanymi za dozwolone. Jest tragizm tej egzystencji”.

MARIUSZ HERMANDSORFER, MAGDALENA ABAKANOWICZ, WROCLAW 2011, S. 17



„Małgorzata Terlecka-Resknis: Ile w zwyczajnym życiu Magdaleny Abakanowicz jest sztuki, a ile codziennej rutyny i krzątania się?

Magdalena Abakanowicz: Nie mam pojęcia, co to znaczy zwyczajne życie. Wiem, jakie jest moje. Wytworzyło się przez lata. W nocy przychodzą faksy z Japonii i Ameryki. Rano muszę na nie odpowiedzieć. Praca w tzw. biurze, korespondencja, omawianie: co, gdzie, kiedy, zajmuje mi parę godzin. To jest lawina najróżniejszych rzeczy, które dzieją się na świecie, w których biorę udział. Na przykład zwracają się do mnie, że chcą wystawę, zapewniają transport, ale to wszystko trzeba zaplanować: gdzie, skąd, na jak długo. Piszę dziennie pięć, sześć listów po angielsku. Jestem niskociśnieniowcem, rozkręcam się po południu. Idę do pracowni na kilka godzin, ale to nie jest najprzyjemniejsza pora, bo walczę z ograniczeniami, wątpliwościami i własną niepewnością. Wcześniej kładę się spać, o dziewiątej, o szóstej rano znowu dzwoni budzik i jestem na nogach. Nie wiem, jak nazwać pracę artysty: działaniem w nieustannym napięciu czy ciągłym przepływem energii między życiem a tworzeniem. Dążę do odkrywania nowych rzeczy i ryzykuję. Co wcale nie znaczy, że nie zajmuję się na przykład gotowaniem.

Gotuje Pani codziennie obiady?

Teraz już nie, bo mam kogoś, kto mi w tym pomaga. Ale przez wiele lat prowadziłam dom sama i jak wszyscy wtedy stałam w kolejkach, czyli wobec pleców tego, który czeka przede mną. Bliski, a wróg, bo może przecież wykupić ostatni bochenek albo ostatnią parę butów.

To właśnie wtedy zobaczyła Pani swoje słynne tłumy anonimowych postaci bez głów? Bierne, natarczywe i groźne?

Zaczęłam je tworzyć w latach 70. Dziś cała populacja figur stojących, siedzących i kroczących wystarczałaby na zapełnienie miejskiego placu. Ten mój lęk przed tłumem jest wcześniejszy, wziął się z samotnego dzieciństwa, które spędziłam na wsi, bez rówieśników. Wtedy w tych kolejkach nauczyłam się zapisywać krótkie zdania: o sztuce, o dzieciństwie, o kondycji człowieka. Zawsze miałam w kieszeni ołówek i kawałek papieru. Znajoma z Kanady narzekała: 'Jakżesz wy okropnie marnujecie czas w tych kolejkach'. Ja odpowiadałam: 'Wyobraź sobie, że uczę się w nich lapidarności'. Skrawki papieru narzucają dyscyplinę. W kolejce nie można się rozsiąść. Trzeba myśleć, precyzyjnie wybierać. Do dziś nie umiem pisać przy biurku na dużych czystych kartkach. Zawsze gryzmołę na skrawkach.

Nagrody, tytuły honoris causa siedmiu prestiżowych uczelni i prace w największych światowych muzeach. Mimo sławy jednej z najwybitniejszych artystek XX wieku jest Pani osobą tajemniczą. Więcej wiadomo o Pani rzeźbach niż o Pani życiu. Dlaczego?

Dawno temu napisałam o abakanach, że 'osłaniając moją twarz, są moją twarzą.' Po co dodawać jeszcze intymne szczegóły. Zawsze będę uciekała od mówienia o sobie. Moje formy istnieją razem ze mną, zależą ode mnie, a ja od nich. W dzieciństwie, kiedy w domu zjawiali się goście, chowałam się po kątach. Zostawiałam w zastępstwie przedmioty z patyków, kory, kamieni i gliny. Chciałam, żeby goście skupili uwagę na kompozycjach, a mnie zostawili w spokoju. Bałam się absurdalnych pytań, które zwykle zadaje się dzieciom. Oczywiście odpowiedzi sprawiały mi kłopot. To był mój dramat w szkole. (...) Do dziś boję się pytań, bo według mnie przecinają odczuwanie. Inaczej odkrywałam i budowałam swój świat. Bez kontroli, wskazówek i wzorców prowadziłam rozpaczliwą walkę. Moja starsza siostra Teresa czytała mnóstwo książek i świetnie się uczyła. Od razu włączyła się w towarzyskie życie szkoły. Ja tego zupełnie nie potrafiłam. Nie doceniamy dzieci, a przecież to są mali filozofowie. Wobec nieustannego konfliktu z otoczeniem wcześniej odkryłam, czego mi brak, żeby później dowiedzieć się, czego mi dano za dużo. Jestem pewna, że źródłem twórczości jest właśnie ta nierównowaga w nasyceniu wrażliwością i wyobraźnią. Z niej biorą się pytania, które nieustannie zadaje sobie artysta. (...) Wszyscy żyjemy z tym lękiem, niezależnie od komputerów, nowych technologii i wyzwania. Postęp naciska na człowieka, pcha do agresji. Jest w tym jakiś instykt samozagłady. Im bardziej akceptujemy każdy wynalazek jako postęp, tym bardziej pograżamy. To jest pesymistyczna obserwacja. Odczuwam lęk wobec cierpień wywołanych sztucznym środowiskiem i nieustannym napięciem nerwów. (...)

Jest Pani nowatorką. Od abakanów, czyli tkanych rzeźb, które wymyśliła Pani 30 lat temu, zaczynają się dziś podręczniki sztuki współczesnej. Jak dokonuje się takich odkryć?

Trzeba wyjść poza reguły i przepisy. Nauka sztuki była dla mnie strasznym rozczarowaniem. Jeżyłam się wobec uprawianej estetyki. Nie dostałam się na rzeźbę, studiowałam malarstwo. Rok w Sopocie, potem w Warszawie. Wydawało mi się, że rozpoczynając studia, rozpoczynam nowe życie. Dlatego Martę, którą byłam w domu, zamieniłam na Magdaleny. I tak już zostało. Akademia Sztuk Pięknych była katastrofą, jednak konieczność protestowania przeciwko tej katastrofie dała mi impuls do szukania własnej drogi. Nie mieszczę się w żadnych kategoriach. Przy abakanach słyszałam: Cóż to za rzeźba z gałganów? Kiedy wystawiłam pierwszy 'Tłum' wybrzydzało: dlaczego aż tyle elementów? Nikt tego przede mną nie robił. Przy całej swojej nieśmiałości jestem dokładnie zdeterminowana, aby robić dokładnie to, co chcę".



Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, Warszawa 2008 r.,
fot. Maciej Zienkiewicz/Agencja Gazeta

4

ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 - 1973)

„Ptak”, 1959 r.

cement z opilkami metalowymi/konstrukcja metalowa, 166 x 55 x 40 cm

cena wywoławcza: 400 000 zł †

estymacja: 900 000 - 1 400 000

WYSTAWIANA:

- „Polish Painting”, Gres Gallery, Waszyngton, 1961
- „Alina Szapocznikow”, Galeria Kordegarda, Warszawa, grudzień 1961
- „Rzeźba Aliny Szapocznikow”, XIII Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA Sopot, sierpień 1960
- „Alina Szapocznikow”, Konfrontacje 1960, Galeria Krzywe Koło, Warszawa, lipiec 1960
- „II wystawa rzeźby Aliny Szapocznikow”, BWA „Arsenał”, Poznań, kwiecień 1960

LITERATURA:

- Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Krakowie 2001, s. 94, poz. 162
- A. Kossakowski, Alina Szapocznikow, „Ty i Ja”, 1961, nr 6, s. 5 (il.)
- Alina Szapocznikow, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1961, poz. 11
- Rzeźba Aliny Szapocznikow. XIII Festiwal Sztuk Plastycznych, katalog wystawy w BWA Sopot 1960, s. nlb., poz. 21 (il.)
- Alina Szapocznikow, Konfrontacje 1960, katalog wystawy w Galerii Krzywe Koło, Warszawa 1960, spis bez nr
- II wystawa rzeźby Aliny Szapocznikow, katalog wystawy w BWA „Arsenał”, Poznań 1960, poz. 34 (il.)









Wystawa „Alina Szapocznikow”(prawdopodobnie), Galeria Krzywe Koło, Warszawa, lipiec 1960, na zdjęciu polityk Stanisław Staszewski i tancerka Krystyna Mazurówna, fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

„Ptak” powstał w pracowni artystki, w gmachu przedwojennej giełdy przy ulicy Królewskiej w Warszawie. Był to jedyny budynek przy tej ulicy ocalały z wojennej pożogi, wokół niego rozciągało się gruzowisko zburzonych domów. Zachowało się kilka fotografii przedstawiających artystkę na tle tego katastroficznego, księżycowego krajobrazu. Szapocznikow zajmowała pracownię do 1960 roku. Przeniosła się wówczas do dużo bardziej komfortowej, przede wszystkim doskonale oświetlonej pracowni przy swoim mieszkaniu na ulicy Brzozowej. Realia powstania prac były więc specyficzne i z pewnością nie pozostały bez wpływu na twórczość rzeźbiarki w tamtym czasie. Szapocznikow tworzyła pod koniec lat 50. niemal kompulsywnie, w każdej wolnej chwili wykonując rysunki koncepcyjne lub pracując z materiałem rzeźbiarskim. Ten ferwor pracy zaowocował istotnymi przewartościowaniami formalnymi, przede wszystkim skłonił artystkę do poszukiwania własnego języka artystycznego w obrębie form abstrakcji organicznej i skupienia się na wyrażaniu stanów emocjonalnych.

„Ptak” wpisuje się w serię prac powstałych w latach 1958-60. Cechują się one charakterystyczną ekspresyjną i organiczną formą i odwróconym środkiem ciężkości. Czerpią swoje formy z repertuaru kształtów świata przyrody. Obok „Ptaka” wymienić można takie kompozycje jak: „Kwiat” (1959-60), „Kwiat-ptak” (1959-60), „Duet” (1959-60) czy „Murzyńska śpiewaczka” (1959-60). Autorka catalogue raisonné rzeźb Aliny Szapocznikow – Jola Gola – dopatruje się początków tej tendencji w rzeźbie „Kobieta-róża” (1958-59). Charakterystyczne dla tego okresu są również eksperymenty artystki z materiałem rzeźbiarskim. Szapocznikow wykorzystywała w swoich kompozycjach cement plastyczny – pomysł pochodził od inż. Leopolda Lipowskiego z Politechniki Warszawskiej. Najpierw powstawała żelazna konstrukcja, na którą Szapocznikow nakładała odlane w formach betonowe fragmenty i dodawała spajające je elementy ze świeżej masy. Tworzyła w pośpiechu – na uformowanie ostatecznego kształtu ze stygnącej masy miała około godziny. Modelowała ją rękoma, dlatego na wielu rzeźbach widoczne są ślady jej dłoni. Zebrane z okolicznych warsztatów żelazne opiłki, które mieszała z betonem, nadawały jej rzeźbom twardości. Dzięki ich



Pracownia Aliny Szapocznikow przy ul. Królewskiej w Warszawie, koniec lat 50., od lewej kurator MoMA Peter Selz i Alina Szapocznikow, fot. Kazimierz Karpuszek

wykorzystaniu uzyskiwała również interesujące efekty kolorystyczne, takie jak charakterystyczne rude zabarwienie wywołane przez korodujące opilki, które ożywiały i dynamizowały fakturę, a czasem pogłębiały wrażenie martwoty i rozkładu (np. w rzeźbie „Ekshumowany” z 1955 roku). Ze względu na charakter materiału tworzenie kompozycji poprzedzały liczne szkice koncepcyjne, artystka nigdy nie przystępowała do pracy, nie mając wizji ostatecznego kształtu rzeźby. W przypadku „Ptaka” dysponujemy ich dużym zespołem (fotograficzne reprodukcje szkiców do rzeźby znajdują się w archiwum IS PAN w Warszawie). Pod koniec lat 50. Szapocznikow zaczęła prowadzić również eksperymenty z wykorzystaniem niespójnych, inkrustowanych tworzyw – jej prace miały charakter ambałazy, wtapiała w beton między innymi łuski karabinowe, łyżki, znalezione szkiełka czy kawałki sztucznej żywicy.

Pomimo swojego niemal obsesyjnego zaangażowania w pracę Szapocznikow nie była typem introwertycznej artystki zamykającej się w świecie swoich rzeźb. Ze wspomnień o rzeźbiarce wyłania się obraz osoby niezwykle towarzyskiej, ciepłej i pewnej siebie. W drugiej połowie

lat 50. Szapocznikow bardzo aktywnie uczestniczyła w artystycznym życiu Warszawy, przyjaźniła się z artystami – Wojciechem Fangorem, Tadeuszem Brzozowskim, Jerzym Tichórzewskim, związała się z Romanem Cieślęwiczem, obracała się w kręgu intelektualistów związanych z osobą byłego męża – Ryszarda Stanisławskiego, z którym do końca życia utrzymywała przyjazne stosunki. Śledziła najnowsze tendencje w polskiej rzeźbie, brała udział w konkursach na realizację w przestrzeni publicznej. Z drugiej strony towarzyszyło jej poczucie wyobcowania; jak pisze Marek Beylin, „(...) w Polsce odczucie obcości pokoleniowej i artystycznej było bardziej dojmujące, bo nie miała ani środowiska artystycznego, z którym mogłaby się konfrontować, ani też solidnego oparcia interpretacyjnego. Nie tylko z tego powodu, że gdy jeszcze żyła ze Stanisławskim, zawarła z nim pakt: nie będzie pisał o jej twórczości; nie chciała uchodzić za artystkę lansowaną przez męża krytyka, a później byłego męża, z którym pozostawała w ścisłych związkach”. Wkrótce ta potrzeba konfrontacji z pracami artystów europejskich i kontaktu z szerszym i bardziej otwartym francuskim środowiskiem artystycznym doprowadziła do wyjazdu artystki do Paryża w roku 1963.

„Niekiedy zdaje mi się to życie nierealne. I nierealne właśnie dlatego, że cielesne. Tak jakby w człowieku było tylko mięso i organy. Więc jak to możliwe, że jestem ja i Ty?”

ALINA SZAPOCZNIKOW, 1949



Alina Szapocznikow przed swoją pracownią przy ulicy Królewskiej w Warszawie, przed 1961,
fot. Tadeusz Rolke/Agencja Gazeta

Na tle polskiej rzeźby drugiej połowy lat 50. twórczość Aliny Szapocznikow stanowi z jednej strony zjawisko oryginalne i odosobnione, z drugiej zaś wpisuje się w rodzime nurty, jakie zaobserwować można w poodwilżowej rzeczywistości. W kontekście ówczesnych tendencji podstawowym wyróżnikiem twórczości Szapocznikow jest nawiązywanie do form abstrakcji organicznej współistniejących z aluzjami do figuratywności, bodaj najpełniej wyrażonych w rzeźbie Henry'ego Moore'a, którego twórczość stanowiła dla wielu artystów pokolenia Szapocznikow źródło inspiracji. Kontekst ów bardzo dobrze ilustruje w swoim artykule „Przemiany formy” Andrzej Oseka: „W szczególnej sytuacji, jaka wytworzyła się w naszej sztuce po roku '55, nie od razu znalazło się miejsce nie tylko na wynajdywanie, lecz nawet poszukiwanie form własnych. Samo nawiązanie do określonej tradycji, do określonego mistrza stanowiło już (na krótko, co prawda) poważny akt ideowo-artystycznego wyboru. W książce 'O nowej rzeźbie' Adam Kotula i Piotr Krakowski piszą, iż po programowej figuratywności okresu 1950-1955 najłatwiej było polskim rzeźbiarzom 'pójść w dwóch kierunkach: abstrakcji biologicznej i surrealistycznego ekspresjonizmu'. (...) Po 'programowej figuratywności' przyszła figuratywność nieprogramowa. Trzonem tematycznym dzieła pozostawała postać ludzka, wyrażona przynajmniej w aluzji. Można by w tej antropocentrycznej postawie widzieć ślad nawyków wyniesionych z okresu poprzedzającego, sprawa jest jednak, jak sądzę, dawniejsza i poważniejsza: dotyczy całej tradycji polskiej rzeźby, tej zwłaszcza, która wywodzi się z czasów młodości Dunikowskiego i której Dunikowski był przez kilka dziesięcioleci najpełniejszym wcieleniem. (...) Rzeźba Dunikowskiego ciążyła zawsze ku ekspresji form twardych, pomnikowo-architektonicznych, mocarnych. To, co stało się z polską rzeźbą drugiej połowy lat pięćdziesiątych (i co było Dunikowskiemu – wiem to z przeprowadzonej z nim w 1960 r. rozmowy – głęboko antypatyczne), odczytać można jako bunt wobec tego rodzaju postawy, tego rodzaju postaw. Nastąpiła inwazja form miękkich i treści lirycznych. Powstała 'Pierwsza miłość' Aliny Szapocznikow – delikatne i cielesne wyznanie wiary w siłę budującego się uczucia. Najwyraźniej zaczął dochodzić do głosu już nie patos zbiorowego przeżycia, lecz apel jednostki, przypominającej o swoich prawach, poruszonej siłą swych pragnień, swych marzeń'. W formacji rzeźbiarzy posługujących się biologicznymi formami abstrakcyjnymi poza Aliną Szapocznikow znalazły się między innymi Alina Ślesieńska i Barbara Zbrożyna. Emocjonalne podejście do materiału i poruszanie wątków autobiograficznych i autotematycznych stały w ewidentnej opozycji do kamiennego heroizmu głęboko osadzonego w treściach humanistycznych, wyrażającego uczucia zbiorowości, przybierającego formy architektoniczno-pomnikowe czy w bardziej nowoczesnym ujęciu – kubizujące.

Wpływ wspomnianego już Henry'ego Moore'a zaznacza się w rzeźbie Szapocznikow szczególnie wyraźnie około roku 1957. Z czasem jednak formy dynamizują się i nabierają cech ekspresyjnych. Co istotne, mimo tej wyraźnej eskalacji emocji Szapocznikow nie traci kontroli nad formą, której wyraźna aluzyjność do rzeczywistości, zaznaczana chociażby w tytułach rzeźb, stanowiła element rozpoznawalny właściwie dla całej późniejszej twórczości artystki. Inspiracji do tych prac bardziej aniżeli u Moore'a należałoby szukać w rzeźbie Auguste'a Rodina, który, choć wywodzący się z formacji realistycznej, łącząc w swojej pracy wątki surrealistyczne z formalnymi wpływami impresjonizmu, stworzył podwaliny pod nowoczesną rzeźbę. Bliska również była artystce nacechowana emocjonalnie, ekspresyjna twórczość uczennicy i partnerki Rodina – Camille Claudel. Najbardziej uwidacznia się to w projektach realizacji pomnikowych, które Szapocznikow wykonała w latach 50.: projekcie pomnika Bohaterów Warszawy w I konkursie w 1957 r. i pomnika dla Oświęcimia z 1958 roku – oba w formie otwartej, sięgającej nieba dłoni, odnoszące się do symbolistycznej rzeźby Rodina ukazującej dłoń jako Katedrę. Sztandarową realizację tego czasu stanowi jednak powstała w latach 1957-58 „Maria Magdalena”. Mimo że krytycy dopatrywali się wyraźnego wpływu ekspresyjnej kompozycji Donatella, Szapocznikow stworzyła w niej całkowicie indywidualną interpretację postaci świętej.

Tak w „Marii Magdalenie”, jak i w innych rzeźbach powstałych w tym okresie daje się dostrzec kilka podstawowych wyróżników charakteryzujących prace rzeźbiarki, które stworzyła przed wyjazdem do Paryża w roku 1963. Uwagę zwraca przede wszystkim wrażliwość, z jaką Szapocznikow kształtowała tkanekę rzeźb, które choć stworzone z surowego i trudnego w obróbkę materiału, jakim jest cement, urzekają swoimi biologicznymi formami. Do podstawowych wyróżników formalnych należą również silna dynamika i dramatyzm oraz komponowanie form wbrew grawitacji – zwiężające się ku dołowi rzeźby sprawiają wrażenie zawieszonych nad ziemią. Często powtarzanym przez artystkę zabiegiem było osadzenie ich na wysokim pręcie; jak pisała ówczesna krytyka, „Szapocznikow wypowiedziała wojnę sile ciężenia”. Szerzej pisze o tym także w swoim eseju Krystyna Czerni: „Rzadko się pamięta, że sztuka Szapocznikow, tak skora do różnych wykroczeń, na pierwszym miejscu próbowała naruszyć to właśnie: prawo grawitacji. Najbardziej oczywiste i niewzruszone prawo tego świata – stało się metaforą ludzkiej egzystencji. Posiadanie ciężaru, formy to najlepszy dowód wcielenia i realności. Tylko we śnie nic nie waży”. Oparta na organicznych aluzjach metaforyczność kompozycji otwiera przed widzem mnogość interpretacji. Szczególnie uwidacznia się to w serii prac z końca lat 50. analizujących kobiecość – „Belissima”, „Kobieta-róża”, „Pnąca” – przekształcających kobiecą sylwetkę w roślinne formy. Marek Beylin pisał: „Ale choć rozpoznajemy w nich kobiety, są to ciała niepełne, pozbawione nóg albo ramion. Ciała kwitnące, ale już w rozpadzie? Tak to widziała część krytyków, przywołując podobnie uformowaną czy też zdeformowaną postać z projektu 'Pomnika Bohaterów Warszawy I'. (...) W tych interpretacjach zdeformowane, rozpadające się ciała to ślad przeżyć z okupacji, widoku trupów w getcie i obozach. (...) Rację ma Jakubowska, widząc w tych rzeźbach coś więcej: kolejne zmagania z kobiecością, choć to kobiecość przepracowana przez pamięć wojennego losu. (...) 'Artystkę interesowało przede wszystkim to, co dzieje się z nią samą, jak doświadcza swego ciała' w męskim świecie, gdzie jest postrzegana jako kobieta. Chodzi więc o pulsującą, intymną relację kobiety z samą sobą. Relację, której tłem jest to, co widoczne, ba, narzucające się: kobieta zmuszona do podjęcia gry urodą, by z sukcesem uprawiać swój zawód; zarazem celebrycja swą urodę i czerpiąca z niej siłę” (Marek Beylin, Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, Kraków-Warszawa 2015, s. 136). Zainteresowanie ciałem, zgłębianie własnego „ja” jeszcze bardziej uwidacznia się na początku lat 60., kiedy artystka wykorzystywać zaczyna w swoich rzeźbach odlewy własnego ciała. „Pierwszy odlew własnej nogi wykonała w 1962 roku. Trzy lata później, już we Francji, umieściła go na czarnym granitowym postamencie, po czym gips zastąpiła odlewem brązowym. Jakby musiała dojrzeć do publicznych artystycznych przekroczeń, oswoić je myślą” (tamże, s. 141). W tym czasie Szapocznikow jest już twarzą polskiej sztuki, jej twórczość utrwała się w świadomości rodaków dzięki poświęconym jej kronikom filmowym, artykułom dla szerokiego grona odbiorców w czasopiśmie takich jak „Ty i Ja” czy „Ekran”. Towarzyszy temu uznanie ze strony krytyki artystycznej oraz coraz liczniejsze wystawy w kraju i za granicą. „W 1957 roku film o niej robi francuska telewizja, przy realizacji współpracuje Roman Polański. 'Wszystkie drogi mam otwarte!' – pisze Stanisławskiemu w 1958 roku” (tamże, s. 155). Wszystkie te okoliczności dają Szapocznikow nadzieję na zaistnienie na europejskiej arenie sztuki. W 1963 decyduje się na przeprowadzkę do Paryża i wraz z nowym partnerem – Romanem Cieślewiczem – i synem Piotrem wyjeżdża z kraju. Nie zamierza jednak zrywać związków z krajem – jej ambicją jest zakorzenienie się we francuskim życiu artystycznym (które miało wprowadzić ją na rynek europejski i amerykański) przy jednoczesnym pozostaniu artystką jednoznacznie identyfikowaną z ojczyzną. Cieślewicz i Szapocznikow pozostawiają w Warszawie mieszkanie i nową pracownię przy ulicy Brzostowia, we wszystkich dokumentach podają Polskę jako kraj zamieszkania, Paryż traktując jako tymczasowe miejsce pobytu. W życiu Szapocznikow rozpoczyna się wówczas dziesięciolecie niezwykle płodne twórczo okres, który zaowocował ogromną liczbą rzeźb, na stałe wpisując artystkę do kanonu sztuki europejskiej.

TANIEC Z PRZESTRZENIA

„Rzeźba jest sztuką przestrzeni, niełatwą, jednak oferującą widzom wielką przygodę. Wyczulenie rzeźbiarzy na zorientowanie, ogarnięcie świata jest wyjątkowe – odpowiada pierwotnej ludzkiej tęsknocie pokonania przestrzeni. Psychofizyczne 'ja' jest nierozdzielne. Człowiek jest więzieniem swego ciała, a chciałby być wszędzie – siebie zobaczyć z dystansu, świat z kilku stron równocześnie. U źródeł namiętności do szybkościowych sportów ekstremalnych, nawet – co trafnie zauważa Urszula Czartoryska – do tak niewinnych rozrywek jak huśtawka czy karuzela, drzemie właśnie marzenie o zawładnięciu przestrzenią, o doświadczeniu 'wszystkich perspektyw równocześnie'.

Przestrzeń stała się głównym problemem rzeźby dopiero w XX wieku, wcześniej wcale tak być nie musiało. Przełomem była debata pod koniec XIX wieku między Rodinem a Hildebrandem – zderzenie dwóch koncepcji rzeźby, pełnoprzestrzennej i jednostronnej. Adolf von Hildebrand zalecał oglądanie rzeźby z dystansu, z jednego, frontalnie usytuowanego punktu. Rodin budował kompozycję z wszystkich stron, poszukując kształtu o nieskończonej ilości profitów. Ten sposób komponowania – poprzez ciągłe obchodzenie bryły czy ciągłe obracanie jej na kawalecie – był tym elementem, który Rodin przeniósł ze starej tradycji w XX wiek (...), przekazując następnemu stuleciu abstrakcyjną ideę rzeźby-jądra, rzeźby – osrodka sił promieniujących z jej centrum, wciągającej w przestrzeń wokół dzieła.

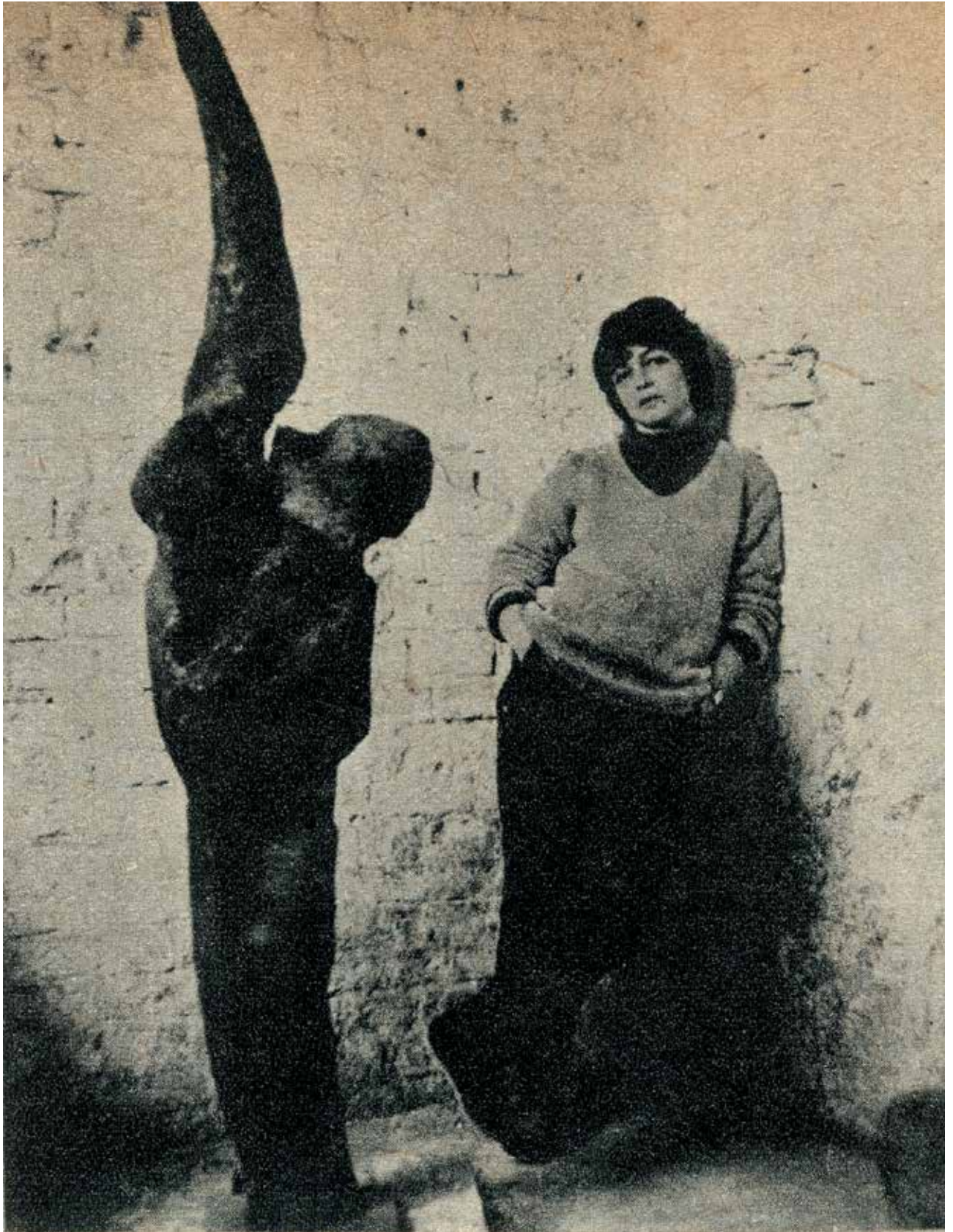
Zagarnięcie przestrzeni, symboliczne zdominowanie świata – to była przyszłość współczesnej rzeźby. Zresztą nie tylko rzeźby, jeśli przypomnieć kubistyczną formułę 'równoczesności oglądów': pragnienie zamrożenia czasu i ruchu na płaszczyźnie. Rzeźbiarze XX wieku podejmowali dramatyczne próby poruszenia, przesunięcia statycznej bryły, rozbicia formy i wchłonięcia otoczenia. Temu służyła rzeźba kinetyczna, wszystkie environnements rozszerzające strefę wpływów, 'dziurawe' figury Moore'a anektujące pustkę, Calderowskie mobile kreszące w powietrzu niewidzialne wzory. Wśród polskich rzeźbiarzy współczesnych na 'przestrzenność' rzeźby były wyczulone przede wszystkim kobiety, Jaremianka, której twórczość nazwał Kantor po latach 'tańcem z przestrzenią', projektująca pomnik 'Semperitū' jako zawieszoną w powietrzu 'schody do nieba'; Katarzyna Kobro, konstruująca 'rytmy czasoprzestrzenne', czy Maria Pinińska-Bereś, lubiąca powtarzać: 'Dobra rzeźba powinna być jak piękna dziewczyna – z każdej strony oferować ciekawy widok.' Ważne jest (...), ażeby rzeźba nie była przyklepiona do

muru, wlepiona w kolumnę, ale aby działała przestrzennie. (...) Zróbmy rzeźby tak ustawione w przestrzeni, aby można wokół nich tańczyć' – pisze Szapocznikow w odpowiedzi na ankietę 'Przeglądu Kulturalnego' w 1955 roku.

Powojenną rzeźbę polską początkowo zdominowała szkoła Dunikowskiego: figuracja pomnikowa, twarda i patetyczna. We wczesnych rzeźbach Szapocznikow dopatrywano się jego wyraźnych wpływów, choć sama artystka – studiująca w Pradze i Paryżu – ostro się od nich odcinała. 'Dunikowski. Jest zły' – relacjonuje wrażenia z wystawy w 1949. 'Krytyka pisze, że to polski Rodin, ale i Rodina można nie lubić. (...) Wbrew hymnom pochwalnym całej krytyki nie boję się powtórzyć. Dunikowski nie jest wielkim rzeźbiarzem (ach, jakże trudno nim być!)'. W ustach Szapocznikow sformułowanie 'to takie dunikowskie' już do końca oznaczało monumentalną, nieznośną manierę. Jej forma – jakby na przekór tej tradycji – rozpadała się, kruszyła albo rozrastała, pączkowała, pulsowała... Krytycy, tworząc analogie z malarstwem, mówili o 'rzeźbie materii', 'rzeźbie akcji'. A Szapocznikow po prostu za żadne skarby nie chciała być monumentalna.

SILA CIĄŻENIA

Warto przyjrzeć się ewolucji tej twórczości tak właśnie – jako konsekwentnemu procesowi 'wytracania masy'. Szapocznikow wypowiedziała prawdziwą wojnę sile ciężenia. W pierwszych dojrzałych dziełach rzeźbiarska forma rozwija się horyzontalnie, na płaszczyźnie. Rzeźby z lat pięćdziesiątych: 'Leżąca', 'Powalona', 'Kochankowie' – ciała splatają się na ziemi, patrzymy na nie z góry. Nawet te bardziej 'witalne', pełne energii, jak 'Pierwsza miłość' – są 'niskopienne', oparte pewnie i ciężko na podłożu. W 1957 roku Wiesław Borowski pisał o niezachowanej kompozycji: 'Ziemia' symbolizuje chyba ciężar życia i nieuchronne pochłonięcie go przez ziemię. Pod naporem jej ciężenia rozdziera się nie dość mocna bryła... Począwszy od cyklu 'Ludzie-drzewa', postaci podnoszą się do pionu, formy drapieżnie atakują przestrzeń, wyciągając okaleczone, klujące kikuty. W 'Dłoni' – projekcie do 'Pomnika Bohaterów Warszawy' – rozczapierzona ręka wpija się w powietrze; studia rąk w pomocniczych szkicach przypominają dramatyczny język migowy. W kolejnych rzeźbach uderza kontrast masywnych brył z iglicami, jakby z wyciągniętym na zewnątrz szkieletem kończyn. Materia podlega wewnętrznym rozdarciom, eksplozjom, jakby siła odśrodkowa zaczęła równoważyć siłę ciężenia. W tym samym czasie Szapocznikow odpowiada



Pracownia Aliny Szapocznikow przy ul. Królewskiej w Warszawie, 1959,
„Ty i ja”, nr 6, 1961, s. 6

na pytanie ankiety o związek sztuki ze światem współczesnym: 'Artysta współczesny... Jeśli nie może on wiedzieć JAK rozbija się atom, to musi wiedzieć, ŻE się go rozbija'. Walka z ciężarem postępuje, coraz więcej rzeźb zaczyna piąć się ku górze, niekształtne bryły cementu, brązu czy ołowiu – zaczynają fruwać. Postacie skrzydła się, wzlatają, podparte stelażem, niezgrabne i kalekie. 'Monstrum', 'Owoc', 'Balet', 'Pnąca' – to o nich pisał Mieczysław Porębski: 'Rzeźbiarzy nie od dziś pociągało paradoksalne pragnienie oderwania ciężkiej, nieuchronnej masy od jej naturalnej podstawy, od ziemi (...). Dźwignięcie bryły, oderwanie jej od podstawy nie powinno być niczym innym jak decyzją czysto fizyczną. Bryła rzeźbiarska zostaje tedy zawieszona w przestrzeni jawnie, za pośrednictwem brutalnego metalowego prętu, trójnoga, rusztowania. Nie przestając być blokiem gliny, cementu czy kamienia, postawiona zostaje w nowej, niezwykłej sytuacji'. Same tytuły mówią o obsesji artystki: 'Motyl', 'Skrzydła', 'Woltyżerka', 'Tancerka'. Cementowy 'Ptak' kluje spiczastym skrzydłem niebo, 'Kwiaty' i 'Kwiatoptaki' wytryskują w górę jak fontanna, czy może atomowy grzyb. 'Blażen' i 'Gwiazda' kroczą, balansując na cieniotkich, pazurzystych nóżkach, ledwo dotykając podłoża. 'Odcudzenie' rzeźb trwa dalej, następny etap to smukłe, wydłużone figury: 'Modelka', 'Filozof', 'Pielgrzym', 'Przechodnie'. Ich patronem jest Giacometti i jego cienkie, kroczące postaci o wielkich stopach. 'Idący ulicą człowiek nic nie waży, w każdym razie znacznie mniej niż ten sam człowiek martwy lub nieprzytomny. Utrzymuje równowagę na nogach. Nie jest świadomy swego ciężaru' – mówił szwajcarski rzeźbiarz, o którego śmierci i sztuce Szapocznikow pisała dla 'Współczesności'.

Kolejne rzeźby zdają się tracić grunt pod nogami, każą myśleć o ruchu, lekkości, kruchej równowadze. 'Murzyńska śpiewaczka', 'Wdźnięta', 'Panna', 'Jednonoga' – wertykalne sylwetki często przewyższają ludzkie proporcje, trzeba patrzeć na nie do góry. Niektóre chyboczą się dodatkowo na stelażach, sprzężniają absurdalnie. Zaginione 'Modules répetés' – odlew dziesięciu brzuchów osadzony na patyku – były mobilem, miały kręcić się z wiatrem. Szapocznikow eksperymentuje, wprowadza coraz lżejsze tworzywa: gąbki, folie, papier, przejrzyste poliestry. Kluczowe stają się rzeźby z 1967 roku: 'Podróż' i 'Stan nieważkości'. 'Jakby uosobione uniesienie, poza wszelką grawitacją' – pisała o 'Podróży' Czartoryska. 'Ucieka ona w znaczeniu przestrzennym poza najbardziej tolerancyjne konwencje ciężenia rzeźby. Niepokoi, bo nic nie wiemy o kierunku jej lotu, o naturze jej cielesności i przyciąganiu, któremu jest poddana. Sam tytuł (...) odnosi się do ryzyka i wznoszenia się w ogóle poza materialność, do wiecznego przemieszczania, przywołuje wizję niespełnionego dążenia, przekraczania granic egzystencjalnych'. Z kolei w lewitującej mumii 'Stanu nieważkości (Na śmierć Komarowa)' widziano unoszący się nad ziemią sarkofag, niespełnione marzenie o podboju kosmosu, pogrzebane wraz z tragiczną śmiercią radzieckiego kosmonauty. W późnej rzeźbie Szapocznikow problem ciężkości i równowagi ulega rozdzieleniu. Ponure 'Narośla' i 'Nowotwory' opadają na ziemię i wrastają w glebę. Zaś podświetlone, erotyczne bibeloty próbują uwolnić się, uciec. Kroczące usta na stopach cienkich i wysokich rozbiegają się na boki; smutne lampy; wargi i piersi drżące na gętkich todyżkach – jak baloniki na nitkach wyrwują się ku górze. W 'Pogrzebie Aliny' pośpepna chmura za-lanych tworzywem gazet, zdjęć i bandaży dzięki zastosowanej technice także staje się metaforą ucieczki. 'Poliester' – pisze Małgorzata Kitowska-Łysiak – jest raczej namiastką mgły, która wycisza rozpacz, synonimem ulotności, chmurą, która unosi w nieznanne ślady życia w radości i cierpieniu pospołu...'

ROŻA WIATRÓW

Pierwszym tematem twórczości Szapocznikow jest właśnie walka z ciężarem, z bezwładnością materii. Krytycy widzieli i doceniali tę fascynację, kładli jednak nacisk na eksperymenty formalne, nietypowe kształtowanie bryły. Pisano o zuchwałym 'przerzucaniu środka ciężkości' i 'świadomie zachwianej równowadze', o 'konstrukcyjnej ekwilibryście' i 'technieniu kosmicznych energii'. Jedna Urszula Czartoryska nie wahała się pisać o ryzyku wznoszenia się ponad materialność i 'przekraczaniu granic egzystencjalnych'. Mówiąc o metaforze grawitacji, myli się często

dwa pojęcia: działanie siły ciężenia i orientację przestrzeni. Orientacja przestrzeni ma wymiar jednoznacznie moralny. Pęd w górę, tęsknota za wysokością, wzrostem jest naturalnym, choć czysto symbolicznym odruchem człowieka. Modląc się, marząc, zwyczajowo wznosimy oczy ku niebu, w kierunku tego, co nieznanne, nieograniczone. Wnętrze Ziemi, pełne kipiącej lawy – też nieznanne, ale jakieś płaskie, zamknięte w skorupie – nie budzi takich emocji. Nawet gdy nie wierzymy w piekielne czeluście i otchłanie, mówimy: to jest przyziemne, niskie, to nas 'doluje', poniża. Przeciwieństwem jest wywyższenie, to, co 'podnosi na duchu', wzniosłość. Także Szapocznikow – choć nie była, jak się zdaje, osobą religijną – miała naturalne, wrodzone poczucie orientacji świata. 'Czytam tu dużo, leżąc brzuchem do góry na zielonym zboczu' – pisze z wakacji w Jurze do Ryszarda Stanisławskiego. 'W górach mieszka Bóg, a rano, za mgłą, po zielonych zboczach chodzi bosy Chrystus. Chciałoby się krzyknąć, kocham, ma się jednocześnie przewielką pokorę przed tym wszem wielkim w przyrodzie'. 'Maria Magdalena' wznosząca dramatycznie ręce ku niebu inspirowana była Marią Magdaleną Donatella. 'Zrozumiałem – pisze Wojciech Skrodzki po rozmowie z artystką – że w jej rzeźbie jest ten sam modlitewny gest, tyle że przetłumaczony na język innej religii'. To było już bardzo dużo. Symboliczna i etyczna orientacja przestrzeni towarzyszyła Szapocznikow do końca. W drugiej połowie XX wieku utraciło ją wielu. Czesław Miłosz pisał o religijnym kryzysie w Ameryce, widząc ludzi, którzy 'doznali rozpadu hierarchicznej przestrzeni, a kiedy składają ręce i podnoszą oczy ku górze, nie ma już góry...! Nawet religia stawała się coraz bardziej płaska – przestrzenną i moralną dezorientację najtrafniej nazwał Tadeusz Różewicz w wierszu 'Spadanie. Czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego': w świecie współczesnym dno zostało usunięte /... / słowo spadanie nie jest / słowem właściwym / nie objaśnia tego ruchu / ciała i duszy / w którym przemija / człowiek współczesny / zbuntowani ludzie / potępione anioły / spadały głową w dół / człowiek współczesny / spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki / na kształt róży wiatrów / dawniej spadano / i wznoszono się / pionowo / obecnie / spada się / poziomo.

CIEŻKOŚĆ NIEBA

Przyczyną takiego spadania, a raczej stanu nieważkości, jest brak grawitacji. To kluczowe pojęcie nauki okazuje się także pojemną metaforą. W austriackim Grazu w połowie 2003 roku zorganizowano wystawę 'Ciężkość nieba' i sympozjum, gdzie nad zjawiskiem grawitacji debatowali fizycy, astronomowie, teologowie i artyści. Ekspozycja zgromadziła przykłady sztuki dawnej i najnowszej – od obrazów wniebowstąpienia i upadku w dziełach starych mistrzów do współczesnych instalacji. Ekspozycje uporządkowano według haseł: lewitacja, balansowanie, latanie, rotacja. W oczach jednych pokaz stał się zapisem dialogu sztuki z religią, dla innych był demonstracją zuchwałości ludzkich marzeń. Wystawę zdominowała rzeźba – najbardziej materialna i przestrzenna z technik. W niej pragnienie przekroczenia bariery przyciągania brzmi najbardziej dosłownie. Odcięte, przestrzenne konstrukcje szturmują niebo, ich forma 'strzela w górę', zdobywca zachłanność rośnie. Niekończąca się kolumna Brancusiego ma jeszcze stabilność, jest tylko obietnicą dotarcia do nieba. Późniejsze rzeźby tracą kontakt z podłożem, drwią z praw ciężenia, jak 'niemożliwe' ciężkie formy Serry czy uczepione ściany 'Kominy' Daniela Judda. To wbrew naturze – wygląda na iluzjonistyczną sztuczkę. Dotąd takie wizje dostępne były co najwyżej malarzom, ich nieważkie anioły z barokowych kopuł bezkarnie nurkowały w powietrzu. Nieważkość rzeźby ma w sobie zaprzeczenie rzeczywistości. Jest przekroczeniem tabu. Rzadko się pamięta, że sztuka Szapocznikow, tak skora do różnych wyroków, na pierwszym miejscu próbowała naruszyć to właśnie: prawo grawitacji. Najbardziej oczywiste i niewzruszone prawo tego świata – stało się metaforą ludzkiej egzystencji. Posiadanie ciężaru, formy to najlepszy dowód wcielenia i rzeczywistości. Tylko we śnie nic nie ważymy. Opozycja opartych na grawitacji pojęć: 'ciężki – lekki' już nie jest tak moralnie jednoznaczna. Cierpimy 'z ciężkim sercem', dzięki radości 'lekko nam na duszy'. Ale to dzięki grawitacji mamy punkt oparcia, czujemy się bezpiecznie, sprawy mają swój 'należyty ciężar', wagę. Nie



lubimy lekceważenia, lekkoduchów, drażni nas 'nieznośna lekkość bytu'. Pocucie utraty gruntu pod nogami, stan zawieszenia – także było doświadczeniem tego pokolenia. Jerzy Tchorzewski widział ten brak korzeni: 'Człowiek obecnie znajduje się jak gdyby «w stanie nieważkości». Coraz mniejsza siła przytwierdza nasze stopy do tego kawałka ziemi, na którym w danej chwili się znajdujemy, coraz częściej nie ma nas tam, gdzie jesteśmy...'

Samozwarcze marzenie o wzlocie – jeśli gwałci prawa natury – bywa ukarane. Fizyczne prawo grawitacji stało się jednym z głównych przedmiotów badań nowożytnej nauki. Lewitujący mistycy obserwowani byli wnikliwie przez przyrodników i filozofów. Dokładnie w czasie, gdy Newton dopracowywał swoją teorię prawa ciężenia, Leibniz badał przypadek Józefa z Kupertynu, który miał unieść się nad ziemią w obecności samego filozofa. Takie zjawiska traktowano jednak podejrzliwie, jak magiczne sztuczki. To było doświadczenie niedostępne zwykłym śmiertelnikom, pamiętano przecież lekcję Ikarą. Opisany w Dziejach Apostolskich Szymon Mag – ojciec wszystkich herezji, twórca jednego z systemów gnozy – lewitował na oczach tłumu, postępując się czarami. Na średniowiecznych obrazach za szaty unosią go diabły. Samozwarcza próba wniebowstąpienia miała tragiczny finał: na skutek egzorcyzmów św. Piotra Szymon Mag upadł i skrzył kark na kamieniu. Pogwałcenie grawitacji było diabelską pokusą, podsuniętą nawet Chrystusowi. Szatan kuśił przecież Jezusa, by rzucił się ze szczytu świątyni i zaprzeczył wcieleniu. 'Bo co to znaczy: odkryć prawo ciężenia?' – pyta Czesław Miłosz. 'Nie ma nic bardziej obcego baśni niż to prawo. Powinniśmy umieć odrywać się od ziemi, na przykład lewitując albo wyskakując przez okno i lecąc jak Małgorzata u Bulhakowa, żeby wziąć udział w Nocy Walpurgi, albo siadając na miotle jak Harry Potter'. Dalej, komentując wiersz Szymborskiej o dziewczynce ściągającej obrus, pisze: 'Mała dziewczynka ma przed sobą liczne odkrycia, które sprowadzają się do tego samego, że istnieje czas i w nim odbywa się dorastanie, dojrzałość, starość i śmierć. Odkryje też niedającą się odwrócić stratę osób jej bliskich. Zrozumie również, że co się stało, już się nie odstanie, bo czas mocą niepojętych zrządeń działa w jednym tylko kierunku. Innymi słowy pozna, że prawo ciężenia inaczej można nazwać prawem rzeczy koniecznych, połączonych ze sobą w łańcuch przyczyn i skutków'. Najpiękniej o metaforze grawitacji pisała Simone Weil w zbiorze 'La pesanteur et la grâce' ('Siła ciężenia i łaska'). Dla Weil grawitacja to bezwładność ludzkiej natury ciężącej ku złu: 'Wszystkie naturalne odruchy duszy są poddane prawom analogicznym do praw materialnego ciężenia. Tylko łaska stanowi wyjątek. Trzeba zawsze oczekiwać, że rzeczy dokonają się według prawa ciężenia, chyba że interweniuje pierwiastek nadprzyrodzony. (...) Dlaczego tak jest, że kiedy jakaś istota ludzka wyraźnie potrzebuje, mniej czy bardziej, jakiejś innej istoty, ta natychmiast się oddala? Ciężenie'. Manichejska interpretacja ciężkości i wcielenia widzi w materii pułapkę, a w demonicznym ciełe – więzienie boskiej duszy. 'Starość oblepia nogi jak gęsta smoła' – skarży się w wierszu 'Texas' dziewięćdziesięcioletni Miłosz, 'wyśmiewając parametry głębokiej starości' i powolne zamykanie zmysłów. Szapocznikow nie doczekała sędziwego wieku, choć doświadczyła okrucieństwa natury. W najpiękniejszym tekście o własnej sztuce pisze o ciełe ludzkim jako 'najwrażliwszym, jedynym źródle wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej, jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia'. A jednak była jak najdalej od ascetycznej, gnostyckiej wzgardy dla materii. Przebojowa, zmysłowa, roześmiana – zbyt ceniła życie, zbyt kochała ciało; przecież chciała zachować nawet 'to wszystko, co chirurg w czasie operacji odrzuca od siebie. Zakrwawione tampony, nożyczki, lancet... no, to wszystko, co niepotrzebne'. 'Czuję potrzebę parania się z materiałem, chce mi się miętosić, dotykać palcami materii. Ten fizyczny kontakt daje mi uczucie przekazywania siebie rzeźbie' – mówiła w wywiadzie.

ODPOCZYNEK

Rok przed śmiercią w krótkim tekście 'Ślizgawka w kraterze Wezuwiusza', pisany dla Pierre'a Restany'ego, Szapocznikow opisywała

konceptualny pomysł radiofonizowanej ślizgawki w kraterze wulkanu: 'Jeśli pewnego dnia podczas konkursu łyżwiarstwa figurowego jakaś Peggy Fleming danej chwili wykona swój program w zmrożonym kraterze, i jeśli my, widzowie, oszłomieni jej wspaniałymi i płochymi piruetami, zostaniemy zauroczeni nagłą erupcją lawy i zastygniemy na wieki jak Pompejanie, wtedy triumf chwili i przemijalności będzie kompletny'. Piękna, poetycka metafora ma w sobie niezamierzony fałsz. Problem w tym, że mieszkańcy Pompei wcale nie zastygli. Oni wyparowali! Ich ciała, uwolnione raz na zawsze z ziemskich lęków, nie 'zastygły na wieki', ale znikły, zmieniły stan skupienia.

Wniebowstąpienie nie może nam być dane – zdawała się mówić Weil – sami nie mamy takiej władzy, uniesieni możemy zostać tylko wolą łaski. Wszystko, na co kiedyś możemy liczyć w swej zuchwałości i pysze, to wniebowzięcie. Marzenie o pokonaniu grawitacji nie może przekroczyć bariery wcielenia. Może pokonać ciężar, ale nie zdoła wyzbyć się materii. 'Ciężenie sprawia, że się zstępuje, skrzydło, że się unosi: jakie skrzydło do drugiej potęgi pozwoli zstępować bez ciężenia?' – pyta Simone Weil, a w jej pytaniu brzmi utopijna tęsknota za egzystencją bez grzechu, za wcieleniem bez bólu. Szapocznikow wpisała w swoją sztukę to samo marzenie: o ulotnym bycie, o materii wyzbytej ciężaru, cielesności soczystej, realnej – ale bez cierpienia. W 'Portrecie wielokrotnym' kolejne odlewy podbródka i ramion wznoszą się wachlarzem ku górze – coraz lżejsze, lecz wciąż tak samo cielesne i zmysłowe. 'Zielnik' – największe artystyczne spełnienie – to już cielesność niemal emblematyczna, wyzwolona. Pragnienie zwalczania grawitacji było źródłem niechęci rzeźbiarki do monumentalizmu, impulsem pchającym ją w kolejne techniczne eksperymenty. Zasyfrowana w całej twórczości tęsknota właśnie w rysunku doszła do głosu najwyraźniej. Wśród rzeźb są także 'nizinne' i ciężkie, przykute do ziemi, gdzie ciało pogrąża się i tonie wchłaniane przez smolistą masę. Rysunek – ze swej natury wyzwolony od ciężaru – 'zaprasza na wycieczki po Krajach Nieważkości', zapisuje fizyczność bryły, ale ją 'ulatnia', 'napowietrznia'. Także Giacometti mówił – parafrazując Nietzschego – o 'narodzinach nowej rzeźby z ducha rysunku', przyznając, że właśnie dzięki rysowaniu 'postawił materię pionowo na nogi' i pozbawił ją ciężaru. Mówi się, że rysunki rzeźbiarzy są specyficzne, 'brylaste', przestrzenne. 'To bardzo rzeźbiarskie rysunki – pisze o szkicach Szapocznikow Zbigniew Florczak – właśnie dlatego, że w nich nie ma żadnej światłocieniem ulepionej bryły, i dlatego, że polegają wyłącznie na zdecydowanej, pięknej, smutnej a melodyjnej kresce, wyraźnej i splecionej. Więc dlaczego rzeźbiarskie? Unia jest czystą abstrakcją, choć tak do niej jesteśmy przyzwyczajeni, jak i do bryły. Linii, czyli granicy kształtu, w rzeczywistości dotykanej nie ma. To jest rzeczywistość optyczna pogrubiona ręką artysty. Rzeźbiarze chcą w rysunkach odпочąć od masy. Za to wyciągają jej niewidoczną esencję w postaci samodzielnej linii. Coś na podobieństwo wykresu układu nerwowego masy, wewnętrznego jej ruchu, który nie ma nic wspólnego z tzw. ruchem w rzeźbie naturalistycznej. Machający szabłą generał na pomniku to tylko naśladowanie gestu, które nie może przezwyciężyć nieruchomości kamienia.'

W krótkim tekście o Szapocznikow, pisany po francusku do katalogu weneckiego Biennale w 1962 roku, Zdzisław Kępiński w aktach i portretach dziewcząt zobaczył 'des métaphores poétiques rappelant la sirene de Hans Christian Andersen qui a obtenu les jambes d'une belle jeune fille au prix de la douleur de chaque pas'. Kępiński mógł nie pamiętać zakończenia baśni. Syrena nie zdobyła miłości ukochanego księcia, tym samym nie spełniła warunku czarownicy i musiała zginąć. Jednak nie do końca: najpierw zmieniła się w morską pianę, a potem 'wniosła się do świata powietrznych duchów', gdzie odłąd nieśmiertelna szybowała wśród 'tysięcy pięknych, przezroczystych istot, (...) które bez skrzydeł, własną lekkością, unosiły się w powietrzu wśród różowych obłoków''.



do tej grupy młodych plastyków, która zajmuje poważne miejsce w naszej sztuce. Jej rzeźby świadczą o szczególnie rozwiniętym wyczuciu Driły, o świetnie opanowanej umiejętności komponowania w przestrzeni. Od dawna mieliśmy ochotę odwiedzić rzeźbiarkę w jej wielkiej pracowni przy ulicy Królewskiej. Niestety, drewniane podwoje zamknięte były na głęboko dla wszelkich natrętów — Alina Szapocznikow pracowała bowiem nad projektem na Pomnik Bohaterów Warszawy. Ostatnio udało nam się wsiargnąć do wnętrza, porozmawiać z artystką, zobaczyć to i owo, zrobić kilka zdjęć. Ciężko się, że zdjęcia te zobaczą nasi Czytelnicy właśnie w numerze świątecznym. Trudno jest w przepelnionej pracowni fotografować poszczególne prace — potrzebują one znacznie więcej przestrzeni i powietrza. Można natomiast pokazać cykl małych rzeźbek w metalu, owoc ostatniego okresu, przez mało kogo dotychczas oglądany. Pani Szapocznikow zademonstruje je na najbliższej swej wystawie indywidualnej. Życzymy rychłej wystawy!

(a)

Zdjęcia: Tadeusz Rolko



ALINA SZAPOCZNIKOW



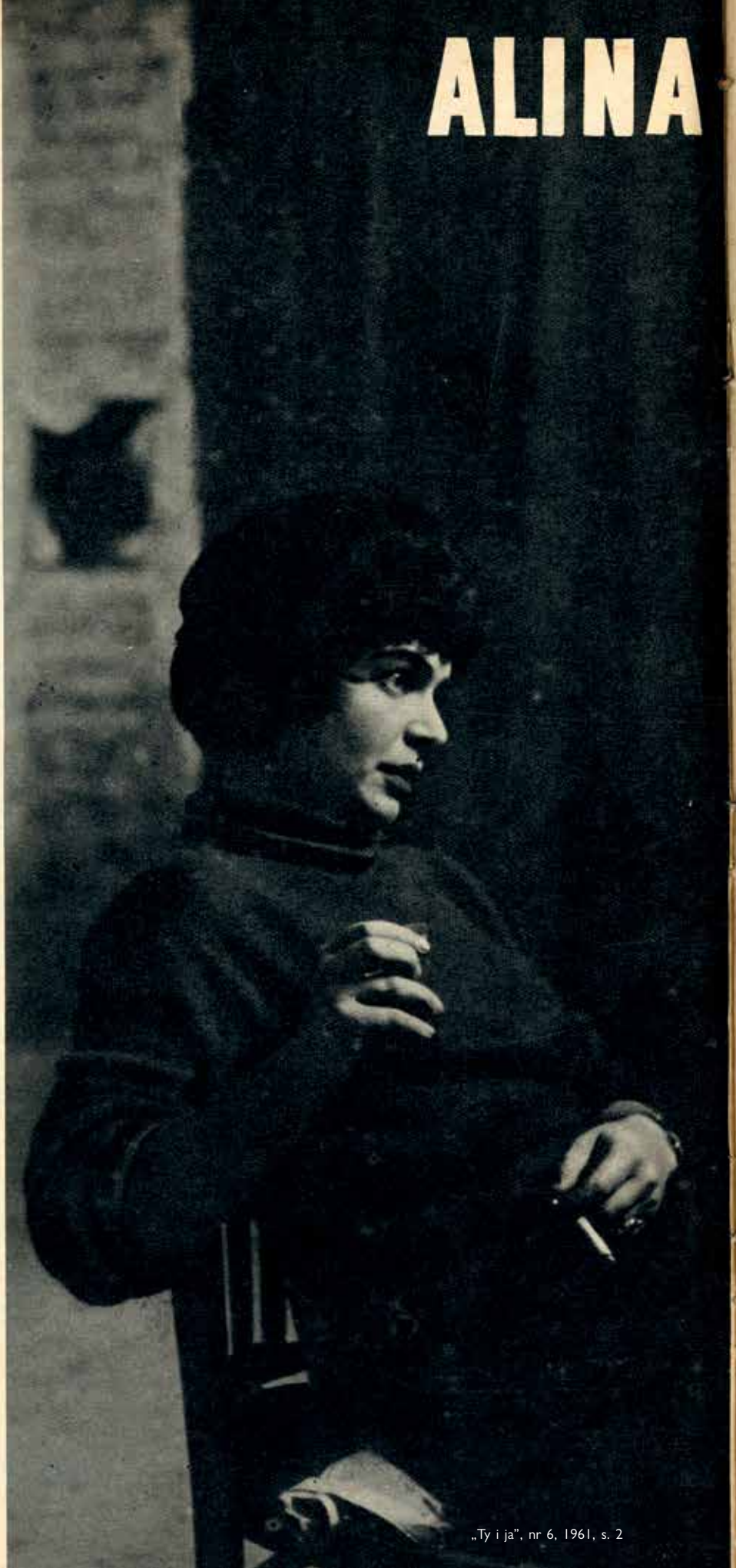
Są zawody, które tradycyjnie przyjęło się uważać za domenę męską. Szczególnie te, które wymagają bardziej intensywnej eksploatacji mięśni.

Podobnie w dziedzinach artystycznych. Pojęcie lekkości i subtelności idzie tu w parze z pojęciem pięć-nej. Dlatego istnienie skrzypaczek i pianistek jest rzeczą samą przez się zrozumiałą, perkusistkę natomiast traktuje się jako swego rodzaju kuriozum. Do „męskich” dyscyplin twórczych przyjęło się również zaliczać rzeźbę.

Alina Szapocznikow nie należy do bohemy artystycznej, nie zgrywa się na twórcę, któremu stałe rozterki i genialne pomysły uniemożliwiają troszczenie się o estetyczny wygląd zewnętrzny. Ktoś obcy spotykając ją przypadkowo nie domyśli się, że to osoba, która większość dnia spędza na ciężkiej pracy w swym atelier. Jakże trudno uzmysłwić sobie, że w tej drobnej, zgrabnej postaci, ubierającej się na czarno z subtelnym „sznytem”, drzemie ukryta olbrzymia siła, która wyzwala się w czterech ścianach pracowni; że duże, dziewczęce, zdziwiono oczy potrafią w tych czterech ścianach z niesłychaną surowością osądzać i krytykować to, co zrobiły małe dłonie o krótkim, męskim uścisku. Są więc niejako dwie Aliny Szapocznikow: ta, która rzeźbi i ta, która po wyjściu z pracowni jest zwyczajnie ładną kobietą. Ale jako że obie siedzą w tym samym ciele i posługują się jednym i tym samym duchem, nie będziemy ich rozgraniczali i będziemy traktowali je jako jedną — wprawdzie skomplikowaną — ale niezaprzeczalną całość. Można by tę całość nazwać po prostu: kobieta nowoczesna.

Zaczęło się zaraz po wojnie. Chyba przypadek zrzędził, że młoda dziewczyna — która po uwolnieniu z hitlerowskiego obozu zagłady znalazła się w Pradze czeskiej — nawiązała kontakt z kamieniarzem. Był to kontakt korzystny dla obu stron. Stary Otakar Vellnsky zyskał inteligentnego i pracowitego pomocnika do różnych prac związanych z przekuwaniem kamieni na rzeźby, dziewczyna — po raz pierwszy zetknęła się ze światem spraw, z którymi później związała swe życie. Można ją było wtedy spotkać na ulicach „Złotej Práhy”, małą, drobną sylwetkę w kwiecistej sukience i na modnym wysokim obcasie, jak ze swego rodzaju namaszczeniem dźwiga ciężki lewar do podnoszenia kamieni. Raz rozbudzone zainteresowania pchnęły ją w kierunku systematycznych studiów. Biografowie Szapocznikow zanotują, że po rocznym uczęszczaniu do Wyższej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej w Pradze znalazła się w Paryżu. Lata 1946—50 są okresem intensywnych studiów w Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts pod kierunkiem Paul Niclausse'a. Paryż, odwieczne centrum kultury, otoczył ją specyficznym klimatem, za którym później tęskni się całe życie.

Zaczęły się żmudne i pracowite lata budowanie własnej osobowości twórczej. Nie sprzyjała temu wieczna pulsacja nastrojów i mód w naszym życiu artystycznym. Alina Szapocznikow należy do pokolenia ludzi, którym dane było przeżyć trudną i nieraz zawiłą drogę, nim odnaleźli pełnię siebie. Cóż jednak można powiedzieć z absolutną pewnością? Chyba tylko jedno: że nie można przewidzieć ostatecznego rozwoju artysty, który stale wzbogaca się, stale eksperymentuje, poszukuje. Pozostawmy więc kategorię sądów wnikliwych krytyków i przyszłych biografów i przejdźmy się po prostu do pracowni pani Aliny.



SZAPOCZNIKOW

Praga, 1945 r. ▶

Otakar Vellinsky



◀ Paryż 1947 r.
Akademia
Sztuk
Pięknych



r. Z profesorem

„Wiek” — 1955 r.





Warszawa, 1954 r.



Moskwa, 1959 r.



Pierwsza miłość, 1954 r.

Przy ulicy Brzozowej na Starówce stoi przedziwny dom. Wchodzi się do niego z podwórka, położonego powyżej Kamiennych Schodków i Iratia 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 zasłużonej i nie kończącej się dumy artystki. Do niedawna bowiem musiała pracować w dużym wprawdzie, ale przyziemnym i nieprzytulnym pomieszczeniu w jedynym ocalałym z wojny budynku przy ulicy Królewskiej. Tutaj 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 łaka nowa, w której klimat artysty nie zdążył jeszcze w pełni przesiąknąć każdego centymetra podłogi i ścian. Kontakt z dziełem sztuki w jego rodzinnym miejscu jest intymny — z pewnością na wystawie jest ono bardziej efektowne, godne, nabiera jednak pewnej oficjalności, której wyzbyte jest 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 dłońmi po ich chropowatej powierzchni. Wyczuwać pod palcami każdą nierówność, każde zagłębienie. Zanika 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 kępuje obecność innego człowieka. Modelowanie bezkształtnej masy podatnego tworzywa, układanie go w kształt, który później zastępnie przelany w brąz czy w lastrico, w ołów czy w cement plastyczny, to rodzaj misterium. Rolą szafy liturgicznej gra gruby, szary sweter — pancierz, 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 witalność całej konstrukcji psycho-fizycznej nie pozwala jej ani sekundy spędzić beczynnie. Życie jest lakie krótkie, a tyle 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” przebyła już dwadzieścia kilka tysięcy kilometrów, prowadzona niezawodnie pewną ręką.

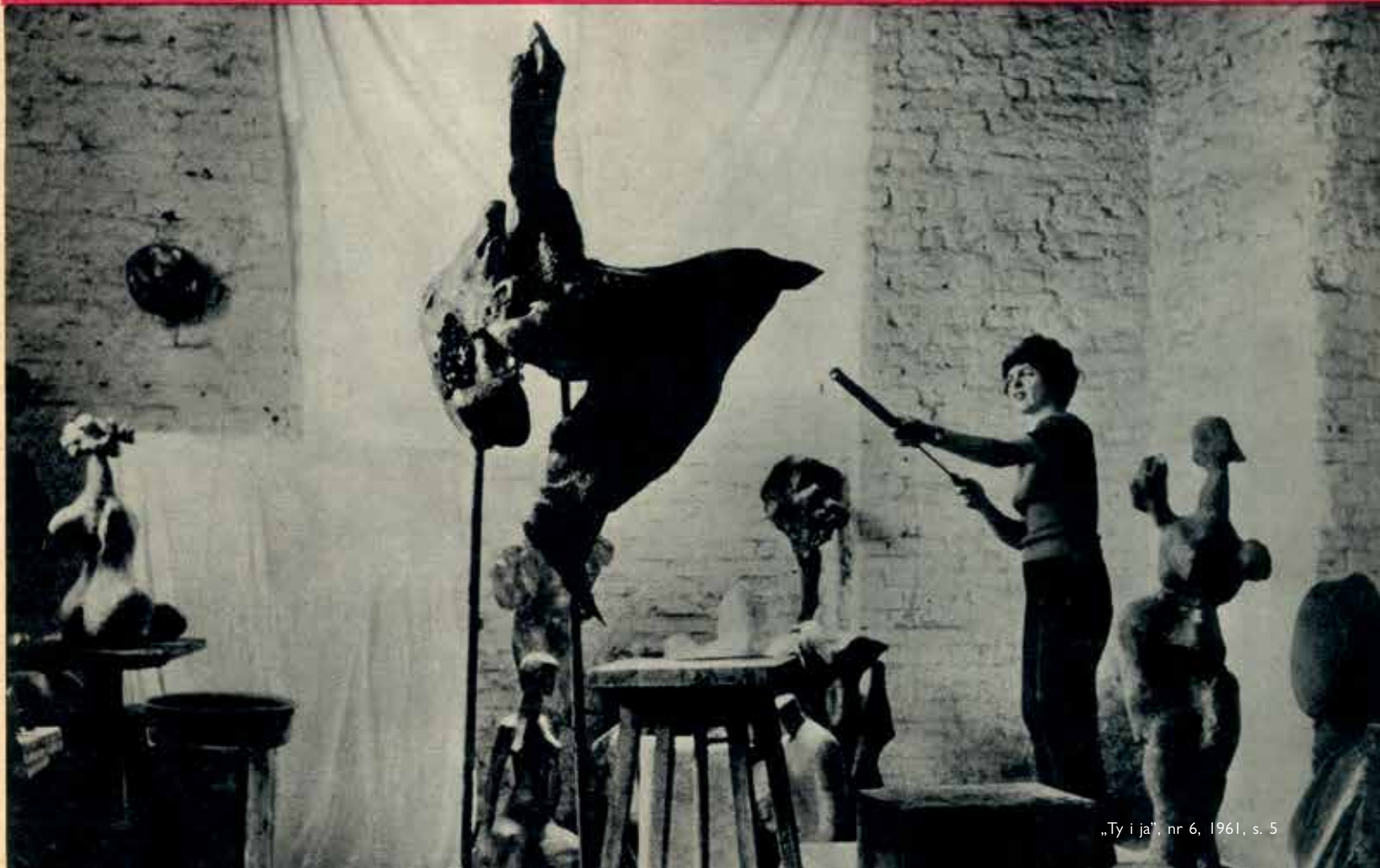
Ruch, dynamika, energia artystki znajdują silny wyraz w jej dziełach, powiedziałbym nawet, że są istotą jej dzieł. Poszarpane, dramatyczne formy zaskakują ekspresją, nasuwają nieskończone skojarzenia i refleksje. Nawet te rzeźby, w których ostrość kształtów ustępuje na rzecz niby łagodnych, płynnych zaokrągleń, nawet one nie mają ani trochę spokoju, strzelają w górę czy widać 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 trzeciorzędne 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. Wspaniały brąz „Duo” stanie się tylko ekscentrycznym kawałkiem martwego metalu, jeżeli zechce się doszukiwać w nim zapowiadanych przez tytuł postaci ludzkich — oglądany zaś przez pryzmat wyobraźni, eksploduje wprost od szalonego napięcia i mówi o zmaganiu się dwóch istot, dwóch indywidualności. Dalsza, bardziej osobista



„Duo“, 1960 r.



„Blazen“, 1959 r.



interpretacja pozostanie zawsze zależna od patrzącego, jego światła przeżyć, odczuć, nastrojów.

W świecie współczesnej rzeźby Alina Szapocznikow wyróżnia szczególnie Laurensa. Ceni go za istic francuską logikę, pociąga ją zmysłowość jego dzieł. Z młodszego pokolenia lubi Chillidę i innych Hiszpanów a także szkołę angielską, ukształtowaną pod wpływem osobowości Chawicka. Rzeźba włoska razi ją zbytnią galanteryjnością, doskonałością rzemiosła datującą się już od czasów Renesansu. Z dawnych epok najbardziej przemawia do niej prymityw starochrześcijański, ten związany z dekoracyjną wschodnią arabską.

Szapocznikow ma mało czasu na rozrywkę. Zresztą, ciężkie przeżycia związane z długotrwałą chorobą matki i utratę tego najbliższego człowieka najlepiej odplakać w zamkniętych ścianach atelier, pracując z pamięcią.

Ulubione marago, od którego zaczyna dzień pracy, jest bardziej lekarstwem niż przyjemnością. Do przyjemności należy: kino i nowoczesne tańce. Niewiele na nie pozostawiało czasu. Rzeźbiarka — jest człowiekiem jak każdy inny. Ma obowiązki rodzinne, męża, syna, dom. Lubi wino wytrawne, pali papierosy „Mazur”. Jej zainteresowania w dziedzinie literatury są bardzo szerokie, przy czym najbardziej odpowiadają jej formy krótkie, zwięzłe. Z klasyki szczególnie wyróżnia osiemnastowieczną powieść francuską. Wakacje lubi spędzać nad morzem, które bardzo ją pociąga. W tym roku nasz poczczywy Bałtyk zastąpiony zostaje przez ciepły Adriatyk. Szapocznikow otwiera właśnie swą wystawę w Jugosławii, skąd później wybiera się do Austrii.

Nazwisko Aliny Szapocznikow znane jest za granicą dzięki udziałowi artystki w szeregu wystaw sztuki polskiej. Od roku 1956 pokazywała swe prace w New Delhi i Dublinie, w Paryżu i Belgradzie, w Budapeszcie, Genewie, Padwie, Berlinie, Belfascie. W zeszłym roku „Galeria Falsetti” w Prato urządziła jej wystwę indywidualną. W kraju, poza udziałem w szeregu ekspozycji o charakterze ogólnopolskim, demonstrowała swoje prace na czterech pokazach indywidualnych w Warszawie (1957 i 1960), w Poznaniu (1960) i w Sopocie (1960). Artystka bierze też czynny udział w różnych konkursach. Już w 1953 roku uzyskała I nagrodę w Konkursie na Pomnik Obrońców Westerplatte, w sześć lat później wyróżnienie za projekt Pomnika Bohaterów Warszawy.

ANDRZEJ KOSSAKOWSKI

„Małta”, 1960 r.



„Ty i ja”, nr 6, 1961, s. 6



„Naga”, 1961 r.



„Ferdydurke”, 1961 r.



„Rozlupany”, 1961 r.



„Plaża”, 1958 r.





B

arwne, jaskrawo wymalowane, wymyślnie oświetlone ogromnych rozmiarów reklamy, a na nich na wpół ubrane kobiety, sceny mordy, mężczyźni o obląkańczym spojrzeniu...

PRZYJDŹ! ZOBACZ! TO BUDZI DRESZCZ! TEGO JESZCZE NIE POKAZYWANO! MIŁOŚĆ BEZ OSŁONEKI!

Nie są to jedynie „mocne” słowa czy chwytły stosowane przez reklamę dla zwabienia widza. Określenia te oddają treść reklamowanych filmów. Europejski odbiorca filmów amerykańskich nie ma o tych obrazach pojęcia. Strzegą go przed nim urzędy cenzurujące, oceniające, kwalifikujące filmy do wyświetlania.

Wszelchobecność seksualizmu budzi niepokój amerykańskiej opinii publicznej; działacze i psycholodzy, publicyści i socjologowie, przedstawiciele organizacji społecznych, politycznych, religijnych biją na alarm: seksualizm panoszy się w filmach.

Niepokój jest uzasadniony. Od pewnego czasu problematyka seksualna stała się tematem numer jeden standardowej produkcji filmowej. Skąd to się bierze? Różni ludzie różnie to sobie tłumaczą i na dokładne omówienie wszystkich diagnoz nie starczy jednego listu. Ale na ogół przeważa opinia, że u źródeł „nadmiłości” na ekranie leżą sprawy czysto komercyjne. W ciągu ostatnich 12 lat frekwencja w kinach spadła z 3,9 miliarda do 2,2 miliarda widzów rocznie. Wielu producentów i dystrybutorów postanowiło więc zaapelować do najniższych instynktów odbiorców — zwłaszcza młodzieży — aby tym sposobem ratować finanse. W myśl zasady — im dalej w las, tym więcej drzew, stopniowo wzrosła liczba tego rodzaju filmów, a w ślad za tym wzrosła również drastyczność poka-



ist z N. Yorku

zywanych scen. Producenci prześcigają się w praniu erotycznych brudów, dystrybutorzy zaś — w ich reklamowaniu. Masowość tego zjawiska sprawiła więc, że nawet ludzie najbardziej tolerancyjni poczuli się zaniepokojeni. Kłopotów z młodzieżą nie brak, a tu rozwydrzenie teenagers*) podsyca się regularnie i bezpośrednio z ekranów setek kin.

Jako jeden z pierwszych uderzył na alarm publicysta „New York Herald Tribune” — John Crosby. Któregoś wieczoru wybrał się on na spacer po Broadwayu, by obejrzeć sobie reklamy kinowe. Oto co pisał:

„**Miłość na zamówienie** — krzyczy napis nad kinem Rialto, gdzie seans złożony jest z dwóch filmów. Tytuł drugiego: **Niezamężne matki**. Pod zdjęciem roznieglizowanej dziewczyny podpis: »Nazwij mnie jak chcesz, ale wzywaj mnie często«. Tuż obok równie wielkie litery głoszą: »Najśmielsze sceny jakie kiedykolwiek pokazywano. Historia nieokiełzanej namiętności i rozpustnej miłości. Kulisy działalności call-girls. Dziewczeta, które nie mogą się zatrzymać, i te, które zatrzymać się nie chcą«. Nieco dalej reklama filmu **Expresso Bongo**: »Prawdziwie! Podniecające! Wstrząsające!« Ogromne litery ogłaszają: **Piekło do wieczności**. »Mówili, że Sheila jest zimna dla marynarzy, ale Guy wiedział, jak ją rozpałić! To co najważniejsze!« Nigdy — stwierdza Crosby — sprawy płci nie były tak bezwstydnie obnażane...”

Obserwacje dziennikarza z „Herald Tribune” nie były odosobnione, a reklamy, które wynotował, nie stanowiły wyjątku. Miesiąc później ten sam spacer podjął inny dziennikarz — socjolog Don Wharton. Oto jego wrażenia:

„Rialto reklamowało dwufilmowy seans: **Rackel**

*) teenagers — kilkunastoletni



5

ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 - 1973)

„Ludzie-drzewa III”, 1957 r.

ceramika, zielona glazura, 26,5 x 12 x 11 cm

cena wywoławcza: 40 000 zł †

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- bezpośredni dar artystki dla Jana Styczyńskiego, kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:

- „Wystawa prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchórzewskiego”, CBWA, Warszawa, 2-26.09.1957

LITERATURA:

- archiwalna fotografia w zbiorach IS PAN, “Widok Ekspozycji” sygn. 20892 PL
- Alina Jakubowska, Portret wielokrotny Aliny Szapocznikow, Poznań 2008, il. 13, s. 88
- Jola Gola, Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, Kraków 2001, s. 77, poz. 94.4
- Wystawa prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchórzewskiego, katalog wystawy w CBWA, Warszawa 1957, poz. 17





„Ludzie-drzewa I”, 1957 r., ceramika, fot. K. Zakrzewska, archiwum IS PAN

„Metaforyka biologiczna zwińczona zostaje cyklem małych form 'Ludzie drzewa', (...) dwoistość biologicznych przejawów kontynuowała w 'Kwiatopłatach', 'Kobietowoocach', 'Kobietoróżach' itp. Identyfikacja ciała i roślinności jest wyzwaniem wobec narracji wiążącej się z człowiekiem aktywnym, działającym w czasie, ukazuje formę quasi-ludzką na pograniczu między aktywnością i statycznością, witalnością jedynie florystyczną. Można by rzec, że ta seria 'dualizmów' w tytule i kształcie odwołuje się do Arpa, i to raczej do jego pięknej filozoficznej poezji, opiewającej biologię ślepią i instynktowną, niż wprost do jego twórczości plastycznej. Alina Szapocznikow przejawia, tak jak Arp, wrażliwość wobec pulsującego, uniwersalnego żywiołu życia, płynącego jednakowo pod skórą i pod korą, w płatkach kwiatu i w skrzydłach ptaka, w miękkości ameby. (...) Zanim powstały nowe serie dzieł 'organicznych' z okresu przed śmiercią artystki, ta właśnie grupa prac była triumfem jej koncepcji sensualności”.

URSZULA CZARTORYSKA, OKRUTNA JASNOŚĆ. [W:] ALINA SZAPOCZNIKOW 1926-1973. WARSZAWA 1998

Chociaż krytycy sztuki (m.in. Urszula Czartoryska i Wiesław Borowski) zgodnie przyznają, że cykl „Ludzie-drzewa” jest jednym z węzłowych punktów w twórczości Aliny Szapocznikow, nie doczekał się on dotychczas osobnego opracowania. Wynika to z bardzo prozaicznych przesłanek: cztery rzeźby tworzące cykl uległy rozproszeniu niedługo po zaprezentowaniu ich na monograficznej wystawie Szapocznikow w Zachęcie w 1957 r. Los trzech z nich pozostaje do dziś zagadką. Znane są jedynie z prasowych reprodukcji i fotografii przechowywanych w archiwum Instytutu Sztuki PAN. Jedną pracą, której historię da się prześledzić, jest prezentowana w naszym katalogu kompozycja nr III.

Dzięki zachowanej korespondencji artystki z jej mężem, Ryszardem Stanisławskim, możemy bardzo precyzyjnie określić czas, w którym pracowała ona nad cyklem „Ludzie-drzewa”. W liście z 8 lipca 1957 Szapocznikow pisała „Chcę 13 pojechać do Łodzi (urodziny mamy), a potem wziąć się do tej ceramiki” (Kroją mi się piękne sprawy. Listy



„Ludzie-drzewa II”, 1957 r., ceramika, „Życie literackie”, nr 297, 1957, s. 5

Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego, Warszawa 2012, s. 295). Pod koniec sierpnia rzeźby musiały już być gotowe. 2 września można je było oglądać w Zachęcie, na wystawie rzeźbiarki.

Należy podkreślić, że wystawa Szapocznikow w 1957 roku była wydarzeniem wysokiej rangi, nie tylko w kontekście kariery artystki, ale także szeroko rozumianego polskiego życia artystycznego. W 1957 roku Szapocznikow pokazała, że jest nie tylko autorką kilku znanych już publiczności i krytyce rzeźb (emblematiczny „Ekshumowany”), ale przede wszystkim prawdziwą i bardzo złożoną indywidualnością. Już w 1956 roku interesowali się młodą artystką najważniejsi polscy krytycy: Aleksander Wojciechowski, Andrzej Jakimowicz i Mieczysław Porębski. Mistrzowska, wybitna wystawa z 1957 musiała być jednak niejakim zaskoczeniem. Wiesław Borowski po wernisżu chwalił nie tylko Szapocznikow, ale również nowoczesny sposób ekspozycji jej prac: „Na pierwszą indywidualną wystawę Aliny Szapocznikow czekaliśmy może zbyt długo. Dobrze jednak, że wreszcie jest. Pochwalić trzeba doskonałą ekspozycję, której zawdzięczamy pełną wymowę plastyczną rzeźb (...). Jest to chyba – obok zeszlórocznego pokazu Strzebińskiego i Kobra – najlepiej zrobiona po wojnie wystawa w salach Zachęty” (Wiesław Borowski, Wystawa Aliny Szapocznikow, „Życie Literackie, nr 297, s. 5). W Zachęcie zestawiono ze sobą kilka typów prac Szapocznikow: wielkoformatowe („Trudny wiek” mierzył aż 189 cm) odlewy, gliniane i betonowe rzeźby abstrakcyjne i figuratywne, ceramiczne małe formy i rysunkowe szkice.

Tematyka rzeźb oscylowała między dwoma problemami: pięknem ludzkiego ciała i cierpieniem, przez krytyków rozpatrywanym w kontekście wojennej traumy. Należy tutaj podkreślić, że nie reprezentowały one odrębnych faz w twórczości artystki. Szapocznikow oba tematy poruszała właściwie równolegle, opierając swoją aktywność na specyficznym plodozmianie: przejściach od afirmatywnej sensualistycznej tematyki ku ekspresywnym rozdartym ciałom lub ich szczątkom. Oprócz „Ludzi-drzew” do grupy prac podejmujących ekspresywną tematykę należą m.in. wspomniany już



Gustave Dore, ilustracja do „Pieśń XIII” Dante Alighieri, pierwsza publikacja 1892

„Ekshumowany” oraz „Krzyk”, „Projekt pomnika Bohaterów Warszawy” (w dwóch wersjach), „Szkic do projektu pomnika w Oświęcimiu”, „Monstrum” czy „Derwisz”. Najmocniejsze analogie z „Człowiekiem-drzewem III” zdradzają szkice do projektów pomników Bohaterów Warszawy i ofiar Auschwitz. Wszystkie trzy prace, powstałe na przestrzeni lat 1957-58, operują tą samą formą wyciągniętej w powietrze rozwartej dłoni i tą samą dynamiką.

W przypadku większości polskich artystów, którzy w latach 40. i 50. tworzyli ekspresywne wizerunki cierpiących i ofiar, stosuje się zazwyczaj biograficzną kalkę interpretacyjną. Wojenna trauma służy zazwyczaj za wyjaśnienia prac Jonasza Sterna, Mariana Bogusza czy Jerzego Tchórzewskiego. Dzieła sztuki stają się w oczach interpretatorów „obozowymi majakami”, próbą opanowania traumatycznych retrospekcji. W przypadku rzeźb Aliny Szapocznikow podobna praktyka przez lata spełzała na niczym. Artystka unikała bowiem mówienia o swoich doświadczeniach wojennych. Dzięki niedawnym pracom Joli Goli o wojennych losach artystki wiemy jednak coraz więcej. Początkowo Szapocznikow przebywała w getcie w Pabianicach, potem w Łodzi, skąd po koniec 1942 roku przez Auschwitz trafiła do Bergen-Belsen. W 1943 roku została przeniesiona do Teresina i tam była więziona do 1945 roku. Ta lakoniczna faktografia nie oddaje oczywiście wojennego doświadczenia artystki. O niezabliźnionej ranie może świadczyć wypowiedź Aleksandra Wojciechowskiego, który podkreślał, że wielokrotnie próbował dowiedzieć się od Szapocznikow czegoś o jej wojennych losach, ale „wręcz obsesyjnie unikała o tym rozmowy” (A. Wojciechowski, ***, Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby, red. J. Grabski, Warszawa 2004, s. 61). Wojenne losy Szapocznikow pojawiają się jedynie kilka razy w jej korespondencji z Ryszardem Stanisławskim. W niedatowanym liście ze stycznia 1949 roku pisała: „Na niektóre rzeczy patrzysz jeszcze tak ładnie, kulturalnie, grzecznie, tak jak właśnie powinno być i może niekiedy zazdrościsz Ci tego. Ale różnica polega na tym, że w czasie ostatnich 10 lat nie przeszedłeś tego chrztu rozpacz, tego wszystkiego, że nie skończyło się bez reszty wszystko kilkakrotnie jak to miało miejsce u mnie w gettach i obozach. (...) wybac

wszystkę za to. Wiesz jak nie znoszę, jak brzydzę się tych ludzi, którzy wypominają sobie, czy chwalać się latami męki, które przeżyli”.

Wydaje się, że chociaż Szapocznikow nie chciała „wspominać” i „chwalić się latami męki”, doświadczenie obozowe jest obecne w jej sztuce. W „Ludziach-drzewach” przybiera ono formę osadzoną w nieoczywistej tradycji. Zarówno tytuł, jak i forma pracy odnoszą się do istoty hybrydycznej. Chociaż u Szapocznikow podobna dwoistość nie jest odosobniona (można wspomnieć tu kwiatoptaki, kobietoowoce czy kobietoróże), w przypadku człowieka-drzewa mamy do czynienia nie tyle z inwencją artystki, ile nawiązaniem do klasycznej figury kultury. Ludzie-drzewa występują zarówno w antycznych mitologiach, jak i nowożytnych tekstach kultury. Najsłynniejszym przykładem (który obracającą się w literackich kręgach Warszawy [Miron Białoszewski] artystka musiała znać) są oczywiście żywe drzewa z „Pieśń XIII” Dantego. W Pieśni XIII „Boskiej komedii” Dante i Wergiliusz znajdują się w piekielnym lesie:

I mistrz rzekł do mnie: «Ot złam gałąź krzywą,
A błąd swój poznasz». Jam wnet niecierpliwą
Wyciągnął rękę i gałąź uszczyknął.
«Po co mnie łamiesz?» nagle pień zakrzyknął;
Krwiały cały szerniał i znów mówił z krzykiem:
«Dlaczego szarpiesz mnie z sercem tak dzikiem?
Byliśmy ludźmi, jesteśmy drzewami,
Więcej liłości mógłbyś mieć nad nami,
Choćbyśmy byli robactwa duszami».
Jak jednym końcem gore zapalona,
A drugim syczy, skrzy głownia zielona.
Ziejąc powietrze, co się w niej zagrzewa,
Tak krew i słowa szły z pnia tego drzewa.
I upuściłem gałązkę pod nogi,
Stając jak człowiek potruchały z trwogi.

DANTE ALIGHIERI, PIEKŁO, PIEŚŃ XIII, TŁUM. JULIAN KORSKA

„Nowy moment w twórczości Aliny Szapocznikow pojawia się wraz z cyklem ceramicznym zatytułowanym 'Ludzie-drzewa'. Rodzą się próby rozsadzania bryły, próby włączenia do arsenału formalnych środków oddziaływania podpowierzchniowych warstw bryły czy też wręcz jej wnętrza. Bryły zaczynają pękać, formy są odrzucane w różnych kierunkach. Lecz nie ma tu nic z jakiegoś spontanicznego rozbitcia bryły. Jeżeli jest dynamizm, to dyskursywny, ustawicznie hamowany przez intelekt. W dalszym ciągu utrzymuje się zasada poszanowania bryły i uznawanie jej za istotę kompozycji. Pokryte czarną, żółtą, zieloną glazurą figurki wywierają jednak jakieś nowe, bardziej niepokojące wrażenie. Świetna jest kompozycja III z tego cyklu – o ekspresyjnych prześwitach czarnego wnętrza, o trzech wzniesionych ramionach-konarach mówiących o uświadomieniu sobie przez artystkę jakichś kształtów drzewiastych. Interesujące są też szkice do cyklu 'Ludzie-drzewa', z których kilka stanowi próby rozwiązań abstrakcyjnych”.

WIEŚLAW BOROWSKI, WYSTAWA ALINY SZAPOCZNIKOW, „ŻYCIE LITERACKIE”, NR 297, s. 5

Poza aspektami formalnymi warto niewątpliwie zwrócić również uwagę na historię prezentowanej rzeźby. Podarowana została ona przez artystkę wieloletniemu przyjacielowi – fotografowi Janowi Styczyńskiemu. Obie rodziny – Szapocznikow z mężem, Ryszardem Stanisławskim, i małżeństwo Styczyńskich – przyjaźniły się jeszcze wówczas, gdy mieszkały w Warszawie, podzieliły też emigracyjny los, wyjeżdżając do Paryża (Szapocznikow już wówczas z drugim mężem – Romanem Cieślęwiczem). Styczyński wielokrotnie fotografował rzeźby Szapocznikow. Od anegdoty związanej ze znajomością Szapocznikow z rodziną fotografa rozpoczyna się również wydana w 2015 roku biograficzna książka „Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow” autorstwa Marka Beylina: „Warszawa, 1956 rok. Alina Szapocznikow i jej mąż, Ryszard Stanisławski, idą na kolację do zaprzyjaźnionego małżeństwa, Jana i Danuty Styczyńskich.

On od 1956 roku fotografował pracownię Szapocznikow, wkrótce, w latach sześćdziesiątych, zdobędzie uznanie jako fotograf. Ona pracowała w wydawnictwie. Wieczór, jakich wiele, życie towarzyskie buzuje, ludzie spotykają się często, na ogół w domach. Ale tę kolację gospodyni zapamiętała. Gdy Alina weszła do mieszkania, sześciolatnia córka gospodyni złożyła ręce jak do modlitwy i wykrzyknęła: 'Jaka pani piękna, jak Madonna!' Odtąd Szapocznikow kojarzy się dziewczynce z Matką Boską. Goście przynieśli dobre francuskie wino, gospodyni przygotowała sutą kolację. Świetnie się bawili, Alina, jak zwykle błyskotliwa i dowcipna, rzuciła celnymi ripostami. Wygłosiła hymn do wina o radości życia zamkniętej w winogronach. Uwodziła. Była z tego znana. Wieczór przebiegał fantastycznie" (Marek Beylin, Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow, Kraków-Warszawa 2015, s. 6-7).



„Wystawa prac Aliny Szapocznikow i Jerzego Tchórzewskiego”, CBWA, Warszawa 1957, fot. K. Zakrzewska, archiwum IS PAN



6

ALINA ŚLESIEŃSKA (1922 - 1994)

Bez tytułu, ed. 1/8, 1978 r.

odlew, brąz, 89 x 34 x 16 cm

sygnowana i datowana na podstawie: 'ALINA ŚLESIEŃSKA | 1978'

oraz numer edycji wewnątrz: 'LIMITED EDITION 1/8'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

„Była słodką, piękną, seksowną kobietą. Uwodzicielką. Mężczyźni szaleli za nią. Wsadzenie jej na konia feminizmu dziś byłoby błędem. Stosowała metody kobiece, takie jak od zarania dziejów. Czy była wielką artystką? Na pewno wyjątkowym zjawiskiem. Amatorką, której amatorszczyzna dawała swobodę realizowania projektów, o których nikt by – szczególnie w tamtych czasach – nawet nie pomyślał”.





ALINA ŚLESIEŃSKA



1922 - 1994



Alina Ślesieńska, Alina Szapocznikow, Franciszek Starowieyski, Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1960, fot. archiwum rodziny artystki

Zmarła niewiele ponad dekadę temu Alina Ślesieńska to jedna z największych nieobecnych polskiej historii sztuki współczesnej. Od późnych lat 60. pozostawała w cieniu rodzimej sceny artystycznej, dopiero w ostatnich latach wątek jej twórczości na nowo podjęła krytyka artystyczna, a niewielki dorobek, jaki po niej pozostał, zaprezentowano m.in. na retrospektywnej wystawie w warszawskiej Zachęcie w 2007 roku. W katalogu wspomnianej wystawy kuratorka Ewa Toniak pisze: „Trudno dziś uwierzyć, że w latach swojej największej aktywności twórczej przypadającej na okres październikowej odwilży, często porównywana była z inną słynną Aliną, Szapocznikow. Podobnie jak ona, Ślesieńska debiutowała w ponurych latach pięćdziesiątych, w okresie socrealizmu, a późniejsze studia samotnych, wyizolowanych postaci ludzkich, w tym syntetycznie potraktowanych aktów kobiecych wskazują na podobne zainteresowanie rzeźbą figuratywną i wspólną inspirację twórczością Henry’ego Moore’a. Jednakże twórczość Szapocznikow należy dziś do najlepiej chyba znanych i przebadanych w polskiej sztuce współczesnej, a dorobek Aliny Ślesieńskiej zajmuje zaledwie akapit w monografiach rzeźby współczesnej i jej słownikach. To ślad w cudzych wspomnieniach. Fotografie, recenzje i plotki. Obraz niepełny i popękany, złożony ze wzajemnie wykluczających się wątków. Pelen pytań bez odpowiedzi”. (Ewa Toniak, *Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej*, [w:] Alina Ślesieńska 1922-1994, Warszawa 2007, s.7)

Pierwsza indywidualna wystawa w warszawskiej Kordegardzie, w 1957 roku, z miejsca stała się sukcesem i otworzyła Ślesieńskiej drogę do europejskich sal wystawowych, z samej artystki czyniąc symbol nowoczesnej rzeźby polskiej. W tym samym roku otrzymała nagrodę plastyczną „Kultury”, w styczniu 1958 roku zaprezentowała prace na indywidualnym pokazie w Paryżu, wstęp do katalogu napisał sam Ossip Zadkine. Poza prekursorską postawą artystyczną, kształtowaniu ikonicznego niemal wizerunku sprzyjała także sama postać charyzmatycznej artystki, wyróżniającej się na tle szarej, PRL-owskiej rzeczywistości. „Znała Europę, Afrykę i obie Ameryki. Z jej listów wylania się obraz świata bez granic. Łatwo zobaczyć w niej kolejne wcielenie femme fatale w sportowym Renault Floride pędzącym Marszałkowską. I przeoczyć, że w baubausowskim kombinezonie i z blond lokiem à la Brigitte Bardot (nieustannie miesza style i porządki), to ona zostaje ikoną nowoczesności w Polsce przełomu lat 50. i 60. Jeśli więc na początku odwilży w kręgu rzeźbiarzy stała się odpowiednikiem Kantora, Gierowskiego, Lebensteina, zastanawia do dziś jak szybko o niej zapomniano” (tamże, s. 8). Istotnie, okres, na który przypada ogromna popularność Ślesieńskiej to lata 1957-1967. Jest to więc raptem dziesięć lat – niewiele, jak na niezwykle płodną artystycznie rzeźbiarkę wypowiadającą się w wielu mediach.

Artystyczny dorobek Ślesieńskiej obejmuje rzeźbę portretową, pomnikową, małe formy rzeźbiarskie, projekty architektoniczne oraz urbanistyczne,

które pozostały centralnym motywem jej w pełni dojrzałej twórczości. „Tym, co najlepiej charakteryzuje jej twórczość, jest spontaniczny gest, jakby ślad dłoni, moc biologiczna” – pisał Ignacy Witz. Krytyka francuska zwracała natomiast uwagę na to, o czym często pisano w kontekście rzeźb Szapocznikow, mianowicie o ich walce z grawitacją: „Rzeźby Aliny Ślesieńskiej manifestują zdumiewającą wolność formy. Istotą ich jest jak gdyby pączkowanie, uciekający rytm, pochwała obrazów ulotnych i osobistych – często bardzo śmiałych, prawie nieokiełzanych. Z trudem mieszczą się w galerii te rzeźby gotowe do odlotu”. Podobnie, jak większość rzeźbiarzy podążających w latach 50. ku nowoczesności, wiele czerpała z Moore’a, Barbary Hepworth czy stylistyki rzeźby postkubistycznej, wpływ na jej sztukę miał również półtoraroczny pobyt w Afryce w połowie lat 60. Zainteresowanie architekturą modernistyczną przejawia się już w latach 60. – w 1961 roku pokazuje w Krzywym Kole swoje „propozycje dla architektury”, radykalny zwrot budzi wśród krytyków konsternację, ale i uznanie – organiczne wizje architektury prezentuje potem w Paryżu. Pochód przez zachodnie galerie zarzuca na rzecz wyjazdu do Ghany, gdzie realizuje zlecenia komunistycznego prezydenta kraju – Kwame Nkrumah’a. Jej bezkompromisowa postawa, ciągle przeobrażenia i programowe odrzucenie wszelkich prób zaklasyfikowania poskutkowało krytycznym nastawieniem rodzimego środowiska artystycznego. „Nieprzewidywalnością, niestabilnością czy niekoherencją projektu artystycznego, swoimi wypowiedziami dekonstruująca stabilne do końca lat pięćdziesiątych własne miejsce w głównym nurcie 'nowoczesności', abstrakcyjna i anty-abstrakcyjna, surrealistyczna i racjonalna, projektująca miasta przyszłości i wypowiadająca się krytycznie o literaturze science fiction, bliższa jest ekscesowi groteski, tautologicznej figurze kobiecości niż rekonstruowanym po socrealizmie projektom awangardy. Unieruchamiana przed dyskurs krytyczny w porządku obowiązujących strategii awangardowych, raz po raz sama podważa swoją pozycję. Brazylię i Niemeyera zamieniła na Ghanę. 'Wygłupiła się' – mówiono po jej powrocie. Przekroczyła granice zachowania respektowanego przez środowisko nowoczesnych. 'Robiła to chciała' – powie o Ślesieńskiej czterdzieści lat później Anka Ptaszkowska. 'Irracjonalna modernistka', dla coraz węższego kręgu swoich wyznawców stawała się figurą zagrożenia. Artystka radykalna, w 1967 roku, stawiając znak równości między sztuką a życiem, po prostu znika. (...) Wśród rozproszonych wątków twórczości tym najważniejszym pozostanie dla Ślesieńskiej architektura. Od lat siedemdziesiątych rysowała intymny dziennik, pelen miast-parasoli, miast-spirali i miast-sputników. Nie walczyła z coraz bardziej obeszwaną chorobą, choć po powrocie do Polski rozpoczęła walkę o pracownię. Nie wszystkie bajki kończą się dobrze. W 1971 roku ciężarówka wywiozła z pracowni wszystkie rzeźby i odjechała w nieznanym kierunku. Dorobek artystki, jak pod wpływem zaklęcia, przepadł bezpowrotnie”. (tamże, s. 12-14)



7

BARBARA ZBROŻYNA (1923 - 1995)

"Koncentrator", 1976 r.

piaskowiec, 68 x 38 x 17 cm

cena wywoławcza: 19 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- ze zbiorów rodziny artystki

WYSTAWIANA:

- „Barbara Zbrożyna”, Galeria Stefan Szydłowski, Warszawa 2001
- „Barbara Zbrożyna, wystawa rzeźb i rysunku”, Galeria DAP, Warszawa 1996
- „Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 – 1995”, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995
- „Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny”, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995
- „Barbara Zbrożyna. Rzeźba. Rysunek”, BWA, Zamość 1990
- „Jadwiga Janus, Barbara Zbrożyna”, La Petite Galerie, Galerie Zöllner, Brema 1978
- „Polsk skulptur”, Charlottenborg, Kopenhaga 1978

LITERATURA:

- Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna, Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006, s. 87, poz. kat. 190 (il.)
- katalog wystawy: Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 - 1995, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995, poz. kat. 30 (il.)
- katalog wystawy: Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995, poz. kat. 14
- katalog wystawy: Barbara Zbrożyna. Rzeźba. Rysunek, BWA, Zamość 1990, poz. kat. 3
- katalog wystawy: Jadwiga Janus, Barbara Zbrożyna, La Petite Galerie, Galerie Zöllner, Brema 1978, poz. kat. 4
- katalog wystawy: Polsk skulptur, Charlottenborg, Kopenhaga 1978, poz. kat. 77





„Mój zamysł nigdy nie jest sprecyzowany, zanim zacznę pracować. Prowadząc linię, szukając relacji pomiędzy formami, nieustannie stawiam sobie pytanie i staram się na nie odpowiadać. Balansuję między niepewnością i nadzieją. Czasem następuje moment, kiedy powstająca struktura ożywa, usamodzielnia się i dyktuje dalsze gesty jako konieczne i słuszne. Poddanie się ujawnionej logice i rytmowi, staje się poznaniem niedostępnym w inny sposób. Niestety są to krótkie chwile lub godziny, potem zaczyna się 'wykańczanie', w które włączają się umiejętność i nawyki. Przygoda, niepowtarzalne spotkanie z Prawdą zamienia się w przedmiot. Co pozostaje w nim z mojego przeżycia? Czym jest dla innych? Chyba mniej mnie to obchodzi, niż wzrastające przede mną nowe pytanie”.

BARBARA ZBROŻYNA, MÓJ ZAMYŚL NIGDY NIE JEST SPRECYZOWANY, [W:] BARBARA ZBROŻYNA. RZEŻBA, MALARSTWO, RYSUNEK, KATALOG MONOGRAFICZNEJ WYSTAWY W ZACHĘCIE, WARSZAWA 1973

Artystka w 1976 roku stworzyła trzy wersje „Koncentratora”. Jedną z nich, „Koncentrator II (niebieski)” stoi dziś w przestrzeni Warszawy, przy ulicy Krasińskiego 10. Jego replika znajduje się w kolekcji prywatnej. Trzecią pracę z cyklu prezentujemy w naszym katalogu.

Artystka pracowała nad „Koncentratorami” w szczególnym momencie swojej kariery. Od czasu głośnej wystawy w Zachęcie w 1973 roku, Zbrożyna cieszyła się coraz większą estymą w środowisku artystów i krytyków. Wystawa, należy podkreślić, nie była jednak tylko wydarzeniem środowiskowym. Obiła się szerokim echem również wśród intelektualistów. Mieczysław Jastrun zapisał w swoim dzienniku 20 grudnia 1973: „W niedzielę byliśmy na wystawie rzeźb i grafiki Barbary Zbrożyny. Niektóre rzeźby wstrząsające brzydotą, odwagą w ukazywaniu grozy biologii skamieniałej. Inne 'piękne', ale w śmierci, jak owe 'podwójne sarkofagi', jak opłynięty w fale sarkofag Ofelii. Cała współczesna sztuka ukazuje, jak żadna dotąd, potworność bytu”. (Mieczysław Jastrun, Dzienniki 1955-1981, Kraków 2002, s. 684)

Powstające od 2. połowy lat 70. „Koncentraty” to szczególnie w jej dorobku rzeźby-przedmioty służące kontemplacji. Pojawiły się z potrzeby wyciszenia i refleksji nad życiem. W swojej formie diametralnie odbiegają od bogatych fakturowo rzeźb z cyklu „komemoratywnych” (wspominane przez Jastruna sarkofagi). Artystka powraca do form symetrycznych, skupionych, zgodnie z nazwą cyklu koncentrujących uwagę odbiorcy wewnątrz kompozycji. Podobnie jak w rzeźbach z połowy lat 50., inspirowanych twórczością Moore’a, ich powierzchnia staje się gładka, a organiczne formy obłe i subtelne. O niejednorodnej formalnie i jednocześnie tworzącej spójną, powiązaną ideowo całość twórczości Barbary Zbrożyny pisano: „(...) Świadoma swoich celów, jasno i konkretnie je precyzująca, niestrudzenie poszukująca własnych form i znaków dla zapisania czasu nam danego – artystka autonomiczna, niezależna, odrzucająca modne konwencje”. I to, co najważniejsze: „Podejmowała szereg problemów twórczych, wiążących postawy i tendencje sztuki aktualnej z wielką tradycją twórczości realizującej środkami właściwymi rzeźbie pełną wizję dramatu człowieczeństwa”. Wojciech Skrodzki pisał z kolei: „Istotą twórczości [Zbrożyny] jest przeżywanie czasu, który jest czasem umierania: przeżywanie świata, który jest światem nieludzkim; oznaczanie śladów życia, które było walką i ofiarą. Ta sztuka jest wprawdzie zwierciadłem życia, ale odbija się w nim śmierć. Ta sztuka to jedna z niewielu tych, które mogą towarzyszyć człowiekowi wtedy, gdy wszystko staje się pozbawione znaczenia, gdy jesteśmy pozostawieni sami wobec naszej samotności, opuszczenia, zdrady, nienawiści, naszej ludzkiej słabości. wtedy nie mamy wątpliwości, że sztuka jest naprawdę i najgłębiej potrzebna; sztuka, która

pozostawiła daleko zmienne kategorie piękna i estetyki i przemawia do nas językiem symbolicznych znaków o tym, co najcenniejsze i co najtrudniej osiągnąć – o ludzkiej wspólnotce, o sile duchowej, którą każdy musi wywalczyć dla siebie”. (W. Skrodzki, Gdy stajemy wobec [w:] Barbara Zbrożyna. ZPAP, CBWA Zachęta, Warszawa, grudzień 1973)

Barbara Zbrożyna, artystka szczególnie uświadomiona na los człowieka i inspiracje płynące z natury, poszukiwała w swej działalności artystycznej znaku – uniwersalnego, wymownego symbolu zamykającego humanistyczne idee w biologicznej formie. Odebrała wykształcenie rzeźbiarskie w klasie Xawerego Dunikowskiego. Mimo że w początkach swojej twórczości wykonywała wiele portretów i rzeźb figuralnych, wkrótce wypracowała indywidualną formułę rzeźbiarską, dalece odbiegającą od realizmu. Zerwanie z figuratywnością i podążanie w kierunku abstrakcji nie oznaczało bynajmniej porzucenia tematyki oscylującej wokół humanistycznej problematyki i antropologicznych odniesień. Od samego początku artystka podkreślała, że jej twórczość ma stanowić „próbę humanizacji nieludzkiego świata”. Duży wpływ, szczególnie u schyłku lat 50., wywarł na jej rzeźbę nurt abstrakcji organicznej, zwłaszcza twórczość Henry’ego Moore’a. W drugiej połowie dekady zaczęła realizować rzeźby, w których sylwetka ludzka została silnie zsyntetyzowana i uproszczona. Z czasem w jej pracach zaczyna dominować walor ekspresyjny, formy przypominają skamieniałe kształty organiczne. Ich bogatą, biologiczną fakturę artystka kształtuje wyłącznie swoimi dłońmi, bez użycia narzędzi. Przełom w jej twórczości stanowiła niezwykle ekspresyjna w fakturze rzeźba „Słońce” z 1968 roku, od której rozpoczyna się także seria form przestrzennych niepoddanych prawom symetrii. Zastosowany kształt wzmacał wymowę dzieła – dramatyzm i ból jako część ludzkiej egzystencji, które z coraz większą siłą odzwierciedlały się w rzeźbie Zbrożyny. Swoją kumulację znalazły w serii „Sarkofagów” powstałych na początku lat 70. Były to rzeźby o formach przywodzących na myśl realne kształty, np. szpitalne łóżko. Z czasem, zatraciwszy walor realizmu, przekształciły się w „małe miejsca pamięci” – abstrakcyjne, organiczne obiekty mające stanowić symbol trwania na granicy istnienia i niebytu. Prace tego okresu to wynik głębokich filozoficznych przemyśleń i próby humanistycznego podejścia autorki do zagadnienia śmierci i cierpienia. „Sarkofagi” są nośnikiem pamięci o człowieku oraz całego ładunku skojarzeń związanych z życiem i przemijaniem, równoległe do nich powstała także seria „Narodziny”. Nie stanowią one jednak antytezy „Sarkofagów” – również zawierają w sobie dramat ludzkiej egzystencji. Po serii niezwykle ekspresyjnych, nacechowanych ogromnym ładunkiem emocjonalnym rzeźb, wynikających bezpośrednio z trudnych osobistych doświadczeń Zbrożyny, przychodzi w jej twórczości pora na „Koncentraty” – moment uspokojenia.

MAGDALENA WIĘCEK (1924 - 2008)

„*Nowe sacrum*”, 1993 r.

aluminium, 42 x 32 x 49 cm, podstawa drewniana, 4 x 33 x 39 cm

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

WYSTAWIANA:

- „Magdalena Więcek (1924–2008). Retrospektywa”, Centrum rzeźby polskiej w Orońsku, 16.11.2013-5.01.2014
- „Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek”, Galeria Kordegarda, Warszawa 30.10-24.11.1996 (rzeźba ilustrowana na okładce katalogu)
- Dary i depozyty, 1993
- „Rzeźba. Magdalena Więcek-Wnuk”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, wrzesień-październik 1993

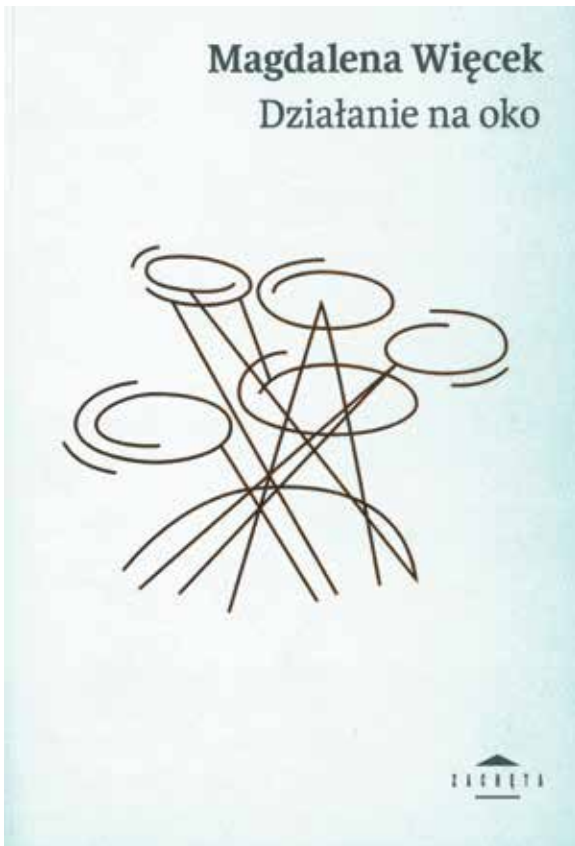
LITERATURA:

- Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog monograficznej wystawy w Zachęcie, Warszawa 2016, poz. 185, s. 165 (il.)
- Katalog rzeźby i obiektów, 2001, s. 126
- Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1996 (rzeźba ilustrowana na okładce katalogu)

„Na tle licznych prac Więcek związanych z żywiołami ziemi i powietrza tytuły bezpośrednio nawiązujące do architektury pojawiają się niezwykle rzadko. Wyjątkiem są 'Mosty' (1976), 'Tunele' (1976), 'Pomnik Granicy Miasta' (1978, czyli stojący na rogatkach Zielonej Góry tzw. witacz betonowy wykonany podczas Sympozjum Złotego Grona) czy seria 'Nowy Jork – Wieże' (1989). 'Katedrami' nazywała Magdalena Więcek kompozycje z cyklu 'Sacrum' (1972-1973). Nie zawsze jednak krytycy dopatrywali się w łukowatych kształtach bezpośrednich odniesień do gotyckich katedr; jeśli już posługiwano się językiem architektonicznym w analizie tych rzeźb, to bliższym architekturze nowoczesnej. Jak pisał o cyklu 'Sacrum' Andrzej Osęka, rzeźby wspinają się 'ku górze płynnymi, czytelnymi łukami. Wydaje się, że rozpoznajemy parabole, odcinki sinusoidy. Taniec form (...) przywodzi na myśl struktury samonośne w budownictwie współczesnym, rytm wielkich wijących się estakad na autostradach, mostów – gdzie imponuje nam skala, lecz także i idealna równoległość dwóch biegnących obok siebie gigantycznych wstęg betonu'. Tę ostatnią uwagę można odnieść bezpośrednio do 'Sacrum V' (1973), kompozycji złożonej z dwóch łukowato wygiętych blach. Niezależnie

od skojarzeń, bądź to z krzyżowymi sklepieniami gotyckich katedr, bądź z nowoczesnymi hiperbolami paraboloidalnymi, cykl 'Sacrum' stał się przyczynkiem do rozważań o powinowactwach między architekturą a rzeźbą w twórczości Magdaleny Więcek. W tekście do katalogu towarzyszącemu dużej wystawie artystkii w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1974) Jerzy Olkiewicz argumentował: 'Ta rzeźba nie ma nic wspólnego z kameralnością. Łatwo ją powiązać z przestrzenią, architekturą, zielenią. Z codziennym życiem i obcowaniem człowieka w środowisku miejskim. (...) Monumentalność niekoniecznie oznacza budowanie pomnika. Monumentalną staje się forma zwarta, stabilna, dobrze wyważona w skali. Magdalena miała i ma nadal tęsknoty do budowania takich form. Tęsknoty do konstrukcji form statycznych, które mimo swojej stabilności przekazują element ekspresji – poprzez napięcia bliższe architekturze niż rzeźbie. Najlepszym przykładem jest cykl kompozycji nazwanych 'SACRUM'. Nazwa bardziej robocza to 'moje katedry', modele form przeznaczonych do przestrzennego współuczestniczenia w życiu dużych skupisk miejskich''.





Okladka katalogu wystawy "Magdalena Więcek. Działanie na oko", Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016



Magdalena Więcek przy swojej rzeźbie w Elblągu, fot. archiwum Magdaleny Więcek

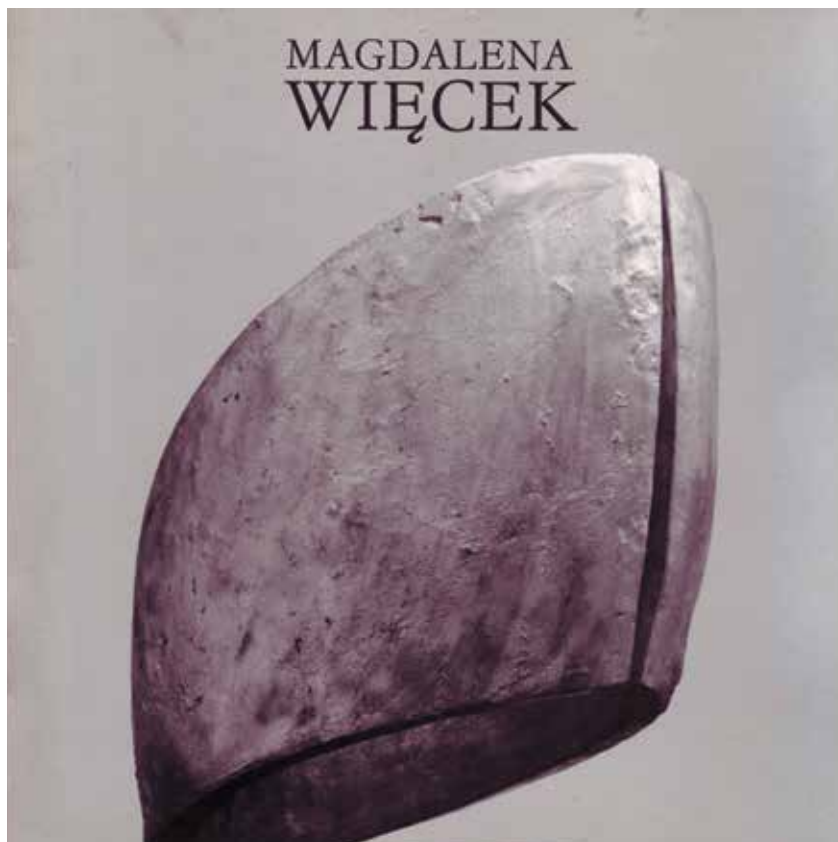
Magdalena Więcek jest wymieniana, obok Aliny Szapocznikow i Aliny Ślesieńskiej, jako jedna z trzech najważniejszych polskich rzeźbiarek powojennych – pionierek nowoczesności, stojących w otwartej opozycji do tradycji rzeźby reprezentowanej przez Xawerego Dunikowskiego i jego uczniów. Wszystkie artystki zaprezentowały swoje prace na istotnej wystawie „Konfrontacje 1960” w warszawskiej galerii Krzywe Koło, prezentującej najzdolniejszych twórców „pokolenia Arsenau”. Były to zresztą na wystawie jedne reprezentantki uprawianego przez siebie medium. „Konfrontacjom towarzyszyła konferencja Międzynarodowego Związku Krytyków Sztuki AICA. Dzięki konferencji wystawę obejrzał twórca nowo powstającego w Otterlo muzeum rzeźby, Kröller-Müller Museum, który po odwiedzeniu pracowni niektórych wystawiających artystów, zamówił u rzeźbiarki pracę 'Bliżej Ziemi' (1963 r.). To był początek serii dużych, plenerowych prac z lat 60. W 1963 r. artystka wyjechała na sympozjum rzeźbiarskie do St. Margarethen (Austria), gdzie powstała prawie trzymetrowa rzeźba zatytułowana po prostu 'Der Stein' – 'Kamień'.

Po powrocie z Austrii współtworzy w 1965 r. wraz z Krzymym Kołem Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Dzięki współpracy z przemysłem, który dostarczał materiałów i zaplecza, artyści z całego kraju stworzyli wielkoformatowe konstrukcje przestrzenne, umieszczone następnie w przestrzeniach miasta. Biennale doczekało się w następnych latach kontynuacji, dzięki niemu powstała również istniejąca do dziś Galeria EL.

Podczas kolejnych biennale artystka stworzyła m.in. serię stalowych 'Oderwań', na którą składa się pięciometrowa konstrukcja plenerowa, oraz dwie uzupełniające się rzeźby, zestawione razem m.in. na wystawach w Galerii EL oraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Powstał też 'Plomier' (pojawia się także jako 'Oderwanie'), który zdobił pawilon Targów w Poznaniu. Zwieńczeniem tego okresu jest sześciometrowej wysokości 'Lotna', powstała w 1967 r. na inspirowanym Elblągiem biennale w duńskim mieście Aalborg. Pod koniec lat 60. uczestniczyła w wystawach w Tokio, w Musée Rodin, oraz w Museum Bochum; w roku 1969 zaczyna wykładać na ASP w Poznaniu.

Lata 70. to pierwsze prace w granicy, mosiężne 'Lotne', ale przede wszystkim seria sześciu 'Sacrów', z lat 1971-74. Nazywane były 'Moimi Katedrami', a powstały po groźnym wypadku samochodowym i rocznej rehabilitacji. W 1974 r. wszystkie 'Sacra' zostały pokazane na indywidualnej wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, która objęła również rysunki oraz 12 prac plenerowych wystawionych na Górze Przemysława.

W 1970 rozpoczyna się okres współpracy z warszawską Galerią Współczesną, w której zgromadzili się ludzie rozwiązanego Krzywego Koła. Serię wielu indywidualnych oraz zbiorowych wystaw, otworzyła pierwsza wspólna wystawa ze Stefanem Gierowskim, pt. 'Rzeźba, kolor, światło'. Rzeźby artystka po finażu zniszczyła.



Okładka katalogu wystawy „Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek”, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996

Później, od 1977 r., indywidualnie lub jako duet, oboje z Gierowskim wystawiali w Zapiecku (na którego 35-lecie w 2008 r. również wystąpili obok siebie). W tym czasie zawiązała się także współpraca międzynarodowa artystki – uczestniczyła w wielu biennale (Belgia, Włochy, Niemcy), na wystawach zbiorowych sztuki polskiej, a w 1976 r. w Teatrze Narodowym w Dortmundzie odbyła się jej indywidualna wystawa. W 1979 r. rzeźba 'Porta de la Inferno' otrzymała II nagrodę na Biennale Dantesco w Rawennie.

Po tych sukcesach, przyszła seria ciężkich doświadczeń, zapoczątkowana usunięciem z poznańskiej uczelni podczas stanu wojennego w 1982 r. Okres depresji, konfliktów i odsunięcia od rodziny przebywającej poza krajem, przyniósł z jednej strony pracę 'Niemoc', na którą składa się sześć pomiętych kartek z pamiętnika odlanych w aluminium, a z drugiej – jakby dla kontrastu – serię kilkunastu prac w kamieniu. W roku 1986 artystka otrzymuje zaproszenie na indywidualną wystawę od holenderskiego Singer Museum w Laren. Wywozi z kraju wszystkie prace i pozostaje na emigracji. Z początku mieszka w Hofheim koło Frankfurtu, później w Berlinie.

W tym okresie, oprócz wielu wystaw w Niemczech, a po roku 90. także w Polsce, dwukrotnie miała miejsce współpraca artystki z przemysłem przy dużych przedsięwzięciach. W 1990 r. było to otwarcie w Ehingen fabryki papieru spółki Hannover Papier, dla której stworzyła całą aranżację ponad dwustumetrowej hali, z motywem

przewodnym w postaci kilkumetrowych wież z papierowych belek. Rok później rozpoczęła współpracę z fabryką betonu, dla której miała stworzyć serię betonowych ław. Niestety, udało się zrealizować tylko dwa projekty.

W roku 1996, w reakcji na nagłe pogorszenie wzroku powstała seria 'Książek w brzoju'. Później artystka ograniczyła działalność, aż do roku 2001, kiedy rozpoczęła serię stalowych 'Wież'. Od tego czasu pracowała równoległe w Polsce i w Niemczech, co owocuje powstaniem ośmiu 'Wież' i oddzielnym projektem czterech 'Płaskorzeźb'. Obie serie wystawiono w 2008 r. w galerii Zapiecek'. (Filip Nawara) Artystka odeszła nagle, w Egipcie, 31 grudnia 2008 roku. Obecnie w stołecznej Zachęcie oglądać można wystawę artystki prezentującą zarówno jej rzeźby, projekty realizacji przestrzennych jak i obszerny wybór rysunków, szkiców i litografii. „Działanie na oko” Magdaleny Więcek to kolejna w Zachęcie monograficzna prezentacja twórczości polskiej rzeźbiarki XX wieku. Wystawy takich artystek jak Alina Szapocznikow, Alina Ślesieńska czy Barbara Zbrożyna ujawniały doniosłość ich poszukiwań i uniwersalność dzieł, a także proces budowania niezależności twórczej kobiet, w który wpisuje się również sztuka Magdaleny Więcek (1924-2008). Z jednej strony wynika ona z doświadczenia całej generacji tworzącej po socrealizmie, z drugiej – jest ważnym elementem artystycznych dokonań kobiet z tego pokolenia”. (ze wstępu do wystawy) Plakat do wystawy w hołdzie dla artystki zaprojektował Wojciech Fangor.



9

JANINA BARCICKA (1933 - 2010)

"Kosmos II", lata 80. XX w.

stal spawana, 51 x 45 cm

na spodzie podstawy papierowa nalepka z opisem pracy: 'JANINA BARCICKA | "KOSMOS" ' oraz pieczęć: 'Muzeum Narodowe w Warszawie | przedmiot nie podlega zakazowi wywozu za granicę'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000



„W jakim to prawidłowy i celowy szlak układają się pozornie kręte i przypadkowe ścieżki tworzenia tej rzeźbiarki. Afektywna żywiołowość rzutuje niewątpliwie na profil rzeźbienia w pierwszej, wczesnej fazie twórczości. Żywiołowy jest tu lęk, niepokój, żywiołowe jest także poczucie zagubienia, zatracenie się w wirze egzystencji (...). Momentem przełomowym wydaje się zrealizowanie monumentalnej, czterofiguralnej kompozycji pt. 'Requiem', która wcielając to, co najlepsze w poprzedzającym okresie, zapowiada już raptowny zwrot w stronę powściągliwych poszukiwań formalnych. Znajdujemy w niej największe chyba nasilenie dramatycznego patosu, niby uroczysty śpiew chóru żałobnego, ujęty w surowe rytmy formy. Na pozór nieoczekiwanie twórczość J. Barcickiej przechodzi gwałtowną metamorfozę. Bryły powężłone, zastępte w tragicznych gestach, ustępują miejsca kompozycjom kunsztownym, 'gładkim'; jest to jakby poszukiwanie piękna u jego źródeł czysto formalnych, w harmonijnych zestawieniach płaszczyzn niejako 'zobiektywizowanych', odartych z wewnętrznych dysonansów niepokoju. Estetyzująca powściągliwość w sposób widoczny przenika tu cały proces tworzenia (...); podnoszą się w tej drugiej fazie twórczości zarzuty, iż J. Barcicka 'zdradziła samą siebie', co okazuje się zwykłym nieporozumieniem, nie zdawaniem sobie sprawy z głębokiej wewnętrznej prawidłowości jej artystycznego rozwoju”.

JÓZEF MARZĘCKI, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY JANINY BARCICKIEJ 'REQUIEM', GALERIA RZEŻBY ZPAP WARSZAWA, GRUDZIEŃ 1972, s. n1b

Prezentowana praca powstała w latach 80., artystka wykonała ją z perfekcyjnie obrobionej i wygładzonej stali spawanej. Rzeźba ma formę połyskliwego, srebrnego okręgu, wewnątrz którego umieszczono owalne motywy, odbijające światło i budujące przestrzeń w obrębie spójnej, jednolitej kompozycji. Praca ma konstruktywistyczny rodowód – swoim kształtem nawiązuje do abstrakcyjnych, geometrycznych kompozycji przestrzennych, realizowanych m.in. przez Katarzynę Kobro i Nauma Gabo. Janina Barcicka studiowała na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom otrzymała w 1961

roku w pracowni prof. Franciszka Strynkiewicza. W 1962 roku wzięła udział w Warszawskiej Wystawie Okręgowej i od tego momentu wystawiała już regularnie, m.in. na Ogólnopolskiej Wystawie Rzeźby Plenerowej w Opolu (1967), gdzie zdobyła wyróżnienie za rzeźbę „Instynkty”, podczas Spotkań Rzeźbiarskich w Hajnówce (1967) i Orońsku (1968), II Festiwalu Sztuk Pięknych w Galerii Zachęta, 25-leciu Rzeźby Warszawskiej (1969), Ogólnopolskiej Wystawie Rzeźby Plenerowej w Orońsku (1969). W latach 60. i 70. brała udział w wielu plenerach artystycznych w kraju i za granicą.



Jadwiga Barcicka,
fot. dzięki uprzejmości rodziny artystki

10

ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

Bez tytułu

technika mieszana, brąz, metal, 21 x 45 cm

cena wywoławcza: 3 500 zł

estymacja: 6 000 - 12 000

„Artysta abstrakcyjny winien mieć pewność, co chce zakomunikować widzowi. Wykreowana przez niego czysta forma abstrakcyjna jest tworem niezależnym. Jednakże widz może łączyć widziane kształty z tymi modelami z otaczającej rzeczywistości, które już oswoił. Zadaniem artysty jest, aby poprowadzić te skojarzenia w kierunku pożądaných przez siebie asocjacji”.

ALEKSANDRA WEJCHERT, 1992

Prezentowana rzeźba jest interesującym przykładem biomorficznych form Aleksandry Wejchert, znajdujących się na pograniczu interpretacji przyrody i kreowania abstrakcji połączonych z wpływami rzeźby kinetycznej. Obie te tendencje ujawniały się w pracach artystki w formach osobnych – zarówno tych przynależnych do świata abstrakcji organicznej, jak i nieco bardziej surowych formach wywiedzionych z geometrii. Rzeźbiarka była artystką eksperymentującą, wiele z jej prac oscyluje na pograniczu malarstwa i rzeźby. Z powodzeniem uprawiała każdą z tych dziedzin. Znana jest zarówno z monumentalnych realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej, jak i kameralnych rzeźb z brązu lub chętnie wykorzystywanego przez siebie tworzywa polimerowego. Niezwykle indywidualna droga twórcza Wejchert łączy w sobie dokonania i tradycje wschodnioeuropejskiej abstrakcyjnej

sztuki awangardowej, od rosyjskiego konstruktywizmu lat 20., poprzez unizm Strzemińskiego, z nurtami obecnymi w sztuce Zachodu lat 60. i 70., ze sztuką kinetyczną i op-artem na czele. Aleksandra Wejchert w 1949 ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Następnie w latach 1952-56 studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP pod kierunkiem Leona Michalskiego. Poza grafiką warsztatową i użytkową zajmowała się także malarstwem sztalugowym oraz tworzyła mozaiki i malowane reliefy z drewna, betonu, stali. Wystawiała indywidualnie w Rzymie (1959), Dublinie (1966 i 1969) oraz Paryżu (1968). Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą (Londyn, Dublin). Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów w Paryżu, Rzymie i Dublinie oraz w kolekcjach prywatnych w Irlandii, Włoszech, Francji i USA.







11

MARIA JAREMA (1908 - 1958)

"Figura", ed. 9/12, 1956 r.

odlew, brąz, 35 x 11 x 9 cm

opisana na podstawie: '9/12 | JAREMA'

odlew współczesny, wykonany w 2008 roku, na spodzie znak odlewni 'ART-PRODUCT | POZNAŃ'

cena wywoławcza: 55 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 120 000

WYSTAWIANA:

- VI Biennale, São Paulo 1961 (gipsowy oryginał)
- jeden z odlewów rzeźby jest częścią ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie

LITERATURA:

- Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik, Kraków 2011, s. 231
- Artystki polskie. Katalog wystawy, red. Agnieszka Morawińska, Ryszard Bobrow, Muzeum Narodowe w Warszawie 1991, poz. 338, s. 186
- Agata Małodobry, Maria Jarema, Olszanica 2008, s. 71
- Helena Blum, Maria Jarema: życie i twórczość: 1908-1959

„Ostatnie dzieło rzeźbiarskie Marii Jaremy (czyli 'Figura') ma na pierwszy rzut oka całkowicie abstrakcyjny charakter, lecz – podobnie jak inne jej kompozycje przestrzenne – jest silnie przetworzoną formą cielesną. Artystka trafnie oddaje cechy sylwetki zgrabnej dziewczyny, z dużą dozą humoru akcentując krągłości i wcięcia. Wysoko uniesiona, kształtna głowa nasuwa skojarzenia z pełną wdzięku postawą Afrykanek. Na przemian obłe i wąskie formy przywodzą na myśl długą szyję, poniżej zarys ramion i sterzcący biust, szczupłą talię i rozkołysane biodra. Figura, choć z pozoru statyczna, dzięki drobnym nieregularnościom pulsuje wewnętrznym rytmem. Ascetyczna, a zarazem zmysłowa rzeźba nawiązuje do totemów znanych ze sztuki kultur egzotycznych. Podobnie zwięzłe interpretacje ludzkiej postaci obecne są w twórczości Constantina Brâncușiego”.



Chociaż Maria Jarema znana jest współcześnie przede wszystkim ze swoich abstrakcyjnych kompozycji malarskich, przez wiele lat to rzeźba była głównym polem jej zainteresowania. Nie powinno to dziwić, jeśli wziąć pod uwagę edukację, jaką odebrała słynna krakowska malarzka. Przedmiotem jej studiów na krakowskiej Akademii była bowiem rzeźba. Jaremianka studiowała w latach 1929-35 na Wydziale Rzeźby pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego. Przez cały okres międzywojenny wystawiała właśnie kompozycje przestrzenne. Rysunkiem i malarstwem zajęła się dopiero w czasie okupacji, z braku środków na zakup kosztownych materiałów.

Przy pierwszych rzeźbach Jarema wykorzystywała zwarte formy i nawiązywała do świata organicznego. Do ich gładkiej stylistyki artystka powróciła po odwilży. Dobrymi przykładami takich prac są „Kompozycja” i prezentowana „Figura” z 1956 roku.

Ta ostatnia powstała jako gipsowa forma. Po zaprezentowaniu jej w 1961 roku, już po śmierci artystki, na Biennale w São Paulo, w krakowskim środowisku artystycznym zapadła decyzja o utrwaleniu kruchej pierwowzoru w pojedynczym brzoju. Trafił on w 1964 roku do Muzeum Narodowego w Krakowie i wystawiany jest dziś na stałej ekspozycji. Prezentowany w naszym katalogu odlew powstał na podstawie gipsowego pierwowzoru, po reparacji wykonanej w 2008 roku przez konserwatorów warszawskiej Królikarni.

Maria Jarema pozostawiła po sobie nie tylko niezwykle interesującą koncepcję malarstwa abstrakcyjnego i rzeźby, ale także kilka zapisków świadczących o jej pogłębionej refleksji o sztuce. Ich duży zespół znajduje się w archiwum rodziny artystki. W „Zapiskach” mieszają się luźne uwagi dotyczące sztuki w ogóle i bardzo konkretne analizy złożonej sytuacji polskiej sceny artystycznej. Jarema na przełomie lat 40. i 50. pisała:

„[pag. 8] Sztuka jest tylko produktem zastępczym w epoce, w której życiu brak piękna. Sztuka będzie znikać w miarę jak życie będzie miało coraz więcej równowagi. Dzisiaj sztuka ma jeszcze bardzo duże znaczenie, ponieważ dzięki niej prawa równowagi mogą być wykonane w sposób prosty, niezależny od jakiegokolwiek koncepcji osobistej. [nd]

[pag. 9:] A sprawa sztuki jest sprawą naprawdę trudną, jak świadczą o tym pomyłki, które dopiero historia po latach i to przeważnie dzięki jakimś maniakom odkrywała. [1954]

[pag. 10] I żaden prawdziwie twórczy artysta z samej natury swojej działalności artystycznej nie może być ani burzyciel ani faszystą i służy sprawie postępu, chociażby jego świadomość polityczno-społeczna była różna od naszej. Czymże jest sztuka jeżeli nie nieustannym, płodnym i owocującym eksperymentem.

[pag. 11] Zmieniliśmy się, ale spodziewać się po nas wiele nie ma się prawa, ponieważ te dobre parę już lat żyjemy tylko sobą i ogłaszają nas w sztuce prowincją. Pewien kolega twierdzi, że przestałam być porządną marksistką, ponieważ zeszałam z pozycji jakiegoś racjonalnego abstrakcjonizmu. Ekspresja moich prac stała się bardziej dwuznaczna, surrealistyczna, może nawet egzystencjalistyczna. Filozofie są tylko pomocą do organizowania myślenia, do wyciągania wniosków, ale koncepcję świata każdy sobie tworzy sam. [1954]

[pag. 14] Możliwe, że istnieje jeszcze kwestia inna, że nasze państwo nie może sobie pozwolić na podtrzymywanie tego pozornie nieużytecznego źródła, jakim jest właściwie sztuka, że są ostre i tak wymagające poprawy sprawy, że na inne nie ma miejsca. Znakiem tego jest między innymi to, że wszyscy prawie artyści zaangażowani są w szkolnictwie i innych instytucjach, i że wobec tego wszyscy oni są

malarzami niedzielnymi. Niedzielne eksperymentowanie jest naprawdę trudne. Ale chodzi o to pozwolenie na wystawy pozaofticjalne, na których każdy by mógł pokazać swoje pracowniane próby, które od paru już lat wpycha do szafy, żeby była możliwa konfrontacja, dyskusja i jakaś w końcu czegoś eliminacja. Bo w tej chwili nie ma z czego wybierać, wszystko jest do przyjęcia i do odrzucenia. Wszystko jest coraz bardziej do siebie podobne, wnet nie będzie złego ani dobrego malarstwa. Sztuka stosowana, która jeżeli nawet jest w jakiś sposób pożyteczna, to nie otwiera żadnej drogi na przyszłość. [1954]

[pag. 15] Bez deformacji, metafory, transpozycji i abstrakcji nie byłibyśmy w stanie objąć narastających konfliktów uczuć i spraw. Kiedy ziemia przestała być płaska, musieliśmy się nauczyć widzieć ją dookoła i nie jesteśmy w stanie dzisiaj odkrywać świata przy pomocy światła ludowego, a do produkcji potrzebujemy coraz bardziej skomplikowanej maszyny. [1954]

[pag. 16:] Nowa gospodarka sztuką wygląda dla mnie tak, jakbyśmy nie mieli przed sobą przyszłości, jak gdyby świat miał potrwać jeszcze tylko dwa lata. Sztuka jest tylko jedna ta, która istnieje, która żyje, w jakiś dziwny sposób wywalcza sobie pierwszeństwo, jeżeli rozwija się swobodnie. Teraz sztuką rządzą malarze będący w mniejszości. Taka jest siła sugestywna twórczości, że każdy uświadomiony proletariusz ma swój odrębny sposób wyrażania marksizmu, w sposób zależny od indywidualnego temperamentu. Chcemy się dać przekonać, ale argumenty muszą być konkretne. Wszędzie tej swojej słuszności szukamy. Formalizm zaczyna się tam, gdzie kończy się inwencja artystyczna, tj. tam, gdzie nie ma poszukiwania idei. Paradoks: realizm socjalistyczny nie jest dogmatem, ale jest abstrakcją jak każda idea niezrealizowana. Planowanie idei jest co najmniej przedwczesne. Żeby planować, trzeba mieć materiał, który się planuje. Dlaczego socrealizm stał się sloganem. Powiedzą dlatego, że ten termin filozoficzny trwa już za długo bez realizacji w sztuce. Dlatego że miał pretensje być nie światopoglądem lecz kierunkiem; ponieważ chciał stworzyć styl, gdy tymczasem kierunku w sztuce nigdy się nie wyznaczało, bo nie da się go wyznaczyć a priori ponieważ musi stworzyć go artysta. Ze sztuki nie da się zrobić publicystyki, jej udział w walce jest bezpośrednio nieefektywny i nieuchwytny, ale oprócz walki wręcz jest zawsze długi proces stwarzania nowego człowieka, w którym ma udział nauka, filozofia, sztuka, wychowanie. Żadna sztuka ograniczona do działania politycznego nie nadąży za zmianami taktyki i aktualnych potrzeb. Tutaj może działać jedynie publicystyka. Dzisiaj się słyszy coraz częściej, że literatowi się powieść zdezaktualizowała.

[pag. 17:] Dlaczego nie ma pieniędzy na plastikę? Zdaje się, że przy analizie tego zjawiska, możemy dojść do pewnych wniosków ogólnych i w zakresie samych zagadnień artystycznych. Planowanie w sztuce jest w pierwszym rzędzie stworzeniem warunków dla jej rozwoju. Z chwilą kiedy państwo stało się jedynym mecenasem sztuki rząd przejął na siebie pewne obowiązki. Sztuka wymaga inwestycji i na to rząd musi się zdobyć, jeżeli chce żeby istniała i rozwijała się. I na to artyści liczyli zadowoleni, że pozbyli się nareszcie kapryśnego, mniej lub więcej snobizującego się odbiorcy jakim była przedwojenna, zamożniejsza inteligencja pracująca. Na tym nierównym terenie każda nowa inwencja artystyczna musiała sobie ogromnym wysiłkiem wywalczyć prawo bytu. Nędza bytu codziennym towarzyszem artysty, nędza ciężka, przeszkadzająca w pracy ale równocześnie jakaś żałośność triumfująca, ponieważ panowało utarte i niebezpieczne przekonanie, że prawdziwy artysta nigdy nie jest łatwo przyjmowany przez społeczeństwo, bo społeczeństwo jest konserwatywne a sztuka ciągle nowa [1949].”



JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI (1926 - 2012)

„Konfident”, 1955 r.

technika własna, metal spawany, malowany, 46 x 24 x 15,5 cm
na spodzie przyspawana autorska plakietka z gmerkiem i datą '1955'

cena wywoławcza: 17 000 zł ↑

estymacja: 25 000 - 40 000

„Sam siebie, może i nas, widział w iście komediowej teatralności. Figura żelaznego 'sługusa' czy 'konfidenta' zdaje się ów żywioł 'teatralny' najdobitniej manifestować. Tym dobitniej, że te bardzo subiektywne sytuacje i stany 'wykute' są w żelazie – materii, zdawałoby się, wrogiej takim subtelnosciom. A jednak! Bo owo dramatyczne natężenie jego żelaznego teatru, to znak firmowy artystycznej wrażliwości Bossa. W tytułach dzieł prawie bez wyjątku znajdują się: szyderstwo, ironia, kontrast, dramatyzm, konflikt – znaki scenicznego dziania. Te wszystkie 'hiroszimy', 'rośliny atlantyckie', 'pancerniki powiatowe', 'konfident z żelaza', 'ONZ' podziurawiony i błyszczący na blaszanej nóżce, liszajowaty ołtarzyk 'starego świata', sacrum z żelaza, profanum katastrofy. Otóż dochodzi w tych tytułach do konfliktu 'scenicznego', wprowadzającego w ruch akcję naszej wyobraźni. Dzieła zaczynają żyć dłużej i mocniej, stają się 'akcyjne', dzieją się, wciągając nas w 'tarapaty sceniczne' martwego drewna lub żelaza. To, co lśniące okazuje się martwe, co żelazne – to dziurawe, kikut okazuje się żywą nogą karabinu, a optymistyczne 'totalitaryzmy' niosą śmierć NATURY. Metaforyczne konstrukcje z metalu to pajęcza sieć świata 'przeinformowania', a 'antropologiczne' rzeźby z dębu czy żelaza przypominają napisy dantejskiego 'piekła' o porzuceniu wszelkiej nadziei. Juliana Bossa-Gosławskiego teatr świata o pół wieku wyprzedza rakietowy triumf Wieży Eiffla po duszący kurz rozpadających się 'kolumn' World Trade Center w 2001 roku, a śmietnikowe resztki lśniących aut Rauschenberga zdają się być estetyczną igraszką masowej kultury”.

ROMAN KORDZIŃSKI, BOSS, [w:] SAMOTNIK Z RYBITW. RZECZ O JULIANIE BOSSIE, GOSŁAWSKIM, POZNAŃ 2012, s. 31-31

Praca „Konfident” powstała w szczególnym momencie historycznym, stanowi też niezwykle interesujący przykład wpływu biografii na twórczość Bossa-Gosławskiego. Rok 1955 to moment narastających niepokojów społecznych, które w czerwcu następnego roku zakończyły się pierwszym otwartym sprzeciwem wobec komunistycznej władzy, znanym jako „Czerwiec '56” lub „Poznański czerwiec”. Boss-Gosławski reprezentował

otwarcie postawę antysystemową. 'Konfident', czyli donosiciel, osoba współpracująca z władzą, został przez artystę przedstawiony jako postać dwulicowa, zakładająca maskę obudy. Postać, która się za nią ukrywa, ukazana została schematycznie. Tego rodzaju syntetyzacja formy charakterystyczna jest dla form rzeźbiarskich Bossa-Gosławskiego. Hieratyczna, stylizowana figura ludzka pojawia się we wczesniej pracy „Obrazoburca” – „mocna, prosta, wyciosana w jednym kamieniu, schematyczna, z której wylania się twarz ludzka, brutalna w formie, ale doskonale wpisująca się w sztukę lat powojennych. Schematyzacja przypomina minojskie figurki, które z czasem w bardzo symboliczny sposób prezentowały ludzką postać. Jednocześnie można zauważyć, że dzieło to wykonane jest w estetyce art brut”. (Monika Czerobaska-Witek, Dekonstrukcja piękna, [w:] Samotnik z Rybitw. Rzecz o Julianie Bossie Gosławskim, Poznań 2012, s. 74-75). Maską przesłaniającą twarz tytułowego konfidenta, ma kształt dziurki od klucza i pomalowana została przez artystę na złoto, z pewnością dla podkreślenia tego, że konfidenci czerpali z donosicielstwa materialne zyski. Charakterystyczny jest również materiał, którym posłużył się artysta. Po ukończeniu studiów akademickich bardzo szybko porzucił tradycyjne materiały rzeźbiarskie na rzecz wykorzystywania spawanego metalu i kawałków nadpalonego drewna. Ojciec artysty prowadził firmę „Agrola” zajmującą się produkcją maszyn rolniczych, Boss-Gosławski, odbywając praktyki w zakładzie ojca, zdobywał umiejętność w obróbce metalu, spawaniu, obcowaniu. „W jego rękach palnik z płomieniem jest jak ostre dłuto, jak dokładny pędzel. Wszystkie swoje rzeźby opracowywał przy pomocy spawarki, dziurawił, przecinał i łączył blachy i rury żelazne, powierzchniom stalowych płyt nadawał zróżnicowaną, kroplistą fakturę, osmałał płomieniem drewniane pniaki, nadając im kolor brunatu lub czerni”. (Teresa i Krzysztof Kostrykowie, Artysta i tworzywo, [w:] Problemy sztuki współczesnej, Poznań 1972, s. 178). Boss-Gosławski chciał wystawić „Konfidenta”, praca z oczywistych względów nie została jednak dopuszczona do publicznej prezentacji. Rzeźba w interesujący sposób łączy się również z osobistymi doświadczeniami artysty, które w umieszczonym na kolejnych stronach tekście opisuje Monika Czerobaska-Witek.





Julian Boss-Gosławski z rzeźbą "Konfident", 2003 r.



W POSZUKIWANIU WOLNOŚCI

„Poza rzeźbiarstwem jego wielką pasją było żeglarstwo. W Jastarni w 1947 r. otrzymał patent żeglarski. Uwielbiał wodę, zbudował własną łódź, którą podróżował z Andrzejem Strumiłło po jeziorze Wdzydze. Chciał zamieszkać samodzielnie na wyspie. Obok łodzi zbudował również amfibię, która miała wielorakie zastosowania. Jego wyprawy żeglarskie wspomina Andrzej Kandziora (grafik), który razem z nim podróżował łodzią, mianowany wówczas przez Bossa sternikiem, chociaż nie miał żadnych papierów. Oczywiście, co już podkreślałam, teraz zaprzecza jego wcześniejszej pasji, już nie pływa, nie żegluje, uważa że to były niepotrzebne głupoty. Boss bardzo cenił sobie wolność nie tylko wypowiedzi, ale również polityczną, którą można jak najszerzej pojmować. Bardzo skrupulatnie kształtował przestrzeń swojej wolności. Stawiał ją na pierwszym planie, była dla niego istotna nie tylko w zakresie sztuki, ale przede wszystkim w życiu. Nie godził się na działania systemu, w jakim przyszło mu żyć. W 1951 roku wraz z Leszkiem Mężykiem oraz kapitanem łodzi Mikodą (który był z nich najstarszy, miał wówczas powyżej 30 lat) postanowili uciec do Szwecji. Z miejscowości Mielnio wyremontowaną przez siebie łodzią mieli zamiar wyruszyć w podróż. Niestety szybko zostali aresztowani, jeszcze przed wejściem na plażę. Nielegalną wyprawę okupił kilkumiesięcznym więzieniem (17.07.1951 - 10.02.1952). W areszcie, w Szczecinie, spał na betonie w trzynastoosobowej sali. Metody śledcze, które opisywał podczas rozmowy, polegały na wyrywaniu ze snu, oslepieniu lampą oraz wypytywaniu o te same fakty, w celu wykrycia kłamstwa. Postawiono mu zarzut wrogości wobec PRL oraz próby nielegalnego przekroczenia granicy. Nigdy nie dostał żadnego wyroku, bo nie można było mu niczego udowodnić. Pokazuje to zasady funkcjonowania PRL-u, w którym nie można było posiadać paszportu, nie można było dowolnie wyjeżdżać za granicę. Na taką sytuację większość społeczeństwa się zgadzała, nie Boss, który podjął radykalne kroki, w celu utrzymania swojej wolności, którą na wiele miesięcy utracił.

Wolność utracona, na skutek donosu do służb UB, miała swoje reperkusje w psychice i postrzeganiu świata. Prawdopodobnie pod wpływem poczucia inwigilacji ze strony władz Boss-Gosławski stworzył

w 1955 roku pracę 'Konfident', doskonale obrazującą działanie osób o podwójnej moralności. Schematycznie, nawet można uznać że brutalnie, potraktowany został rodzaj popiersia powstałego w blasze, zespawanej w jedną całość. Przed nim umieszczony został inny blaszany element z otworem w kształcie oczu, który stał się swego rodzaju maską, za którą się ukrywa postać. Oglądając rzeźbę z przodu nie zauważa się zduplikowania wizerunku, dopiero jest on zauważalny, kiedy spojrzymy z boku. Patrząc bezpośrednio w oczy, widzimy jeden wizerunek, nie zauważamy różnicy. Podobnie jak z konfidentami, są niezauważalni dopóty, dopóki nie zaczniemy przyglądać się im z różnych stron. Patrząc wprost, prosto, możemy nie zauważyć ich podwójnej natury. 1 lipca 1952 roku bierze ślub z Zofią Ulatowską, rzeźbiarką, pracującą w gipsie i tworzącą prace w ceramice, którą poznał w Szkole Plastycznej. Małżeństwem byli kilka lat, z tego związku urodziło się dwóch synów, Kajetan (ur. 1955 r.) mieszkający w Obornikach Wielkopolskich oraz Hubert zwany przez wszystkich Patrykiem (ur. 1960 r.) mieszkający w Kanadzie. Życie rodzinne nie ułożyło się pomyślnie. Boss żyje w poczuciu nieustannej inwigilacji, dużo mówi o tym po latach, snując podejrzenia wobec wielu swoich znajomych o przynależność do SB. Po pobycie w szczecińskim areszcie wraca do Poznania, gdzie dostaje zlecenia przy odbudowie kamienic na Starym Rynku w Poznaniu. Podczas rekonstrukcji, która odbywała się w latach 1950-1954 na frontonach kamienic wykonywał płaskorzeźby. Kamienica, pod adresem Stary Rynek 38, zwana dawniej Dilowską (od nazwiska właściciela słynnego w XVIII wieku złotnika poznańskiego Jana Dilla), na frontonie ozdobiona została wizerunkiem złotnika przy pracy jego autorstwa. Również jego są dwa fryzy z płaskorzeźbami biegnące pod oknami na piętrze w kamienicy nr 87 i 88 oraz fryz znajdujący pod dużym oknem drugiego piętra, gdzie umieścił wizerunki Izabeli Wisłockiej, która zaprojektowała odbudowę większości kamienicy. Dostyc intrygująco wspomina pracę przy odbudowie, gdzie w baraku zaczynało dzień od wody z cukrem z dolaną wódką, a dopiero później wchodziło na rusztowanie i zaczynało pracę”.



13

JERZY BEREŚ (1930 - 2012)

„Zielony”, 2010 r.

technika mieszana, drewno malowane, materiał, 152 x 25 x 48 cm
sygnowana, datowana i opisana z przodu: 'ZIELONY | 2010 | BEREŚ'

cena wywoławcza: 8 000 zł ↑

estymacja: 20 000 - 30 000

„Bereś wprowadził specjalną kategorię obiektów, tzw. dokumentów rzeczowych. Są to materialne ślady przeprowadzonej akcji. Uważał, że dokumenty rzeczowe są ważniejsze niż rejestracja fotograficzna lub filmowa. Nie chodziło jednak o fetyszyczącą wszelkich resztek pozostających po artystycznych działaniach. W swoich manifestacjach starał się, aby efektem akcji były obiekty materialne zdolne do przeniesienia – przynajmniej częściowo – przekazu powstającego w czasie akcji. Dokumentami rzeczowymi były często rzeźby powstałe w trakcie akcji lub przygotowane wcześniej, ale w istotny sposób użyte i przez to użycie materialnie zmodyfikowane i semantycznie dopełnione. Rozpoczęcie działalności akcyjnej nie było w przypadku Jerzego Beresia sięgnięciem po nowe medium, ale naturalnym rozszerzeniem działalności rzeźbiarskiej o nowe wymiary: wymiar biologiczny i wymiar czasu. (...) Twórczość Jerzego Beresia mimo bogactwa zawartych w niej wątków i różnorodnych możliwych do podjęcia płaszczyzn interpretacyjnych, jest twórczością niezwykle spójną. Jedną z jej bardziej charakterystycznych cech jest to, że mamy odczucie, iż autor poprzez swoje prace zwraca się wprost do nas i mówi o nas. To również zostało wcześniej dostrzeżone. Marek Rostworowski pisał w 1968 roku: 'jak wszystko, co robi Bereś, konstrukcje te są bezbłędne, natychmiast przekonujące, czyste w pomysłach i robocie. Rzeźby Beresia należą do najbardziej 'mówiących' dzieł na wystawie (...) Rzeźby i manifestacje Beresia 'mówiły' i 'mówią', chociaż nie zawierają w sobie prawie żadnych treści literackich. Nie są opowiadaniem ani reprezentacją. Beresiowi bardzo zależało na tym, żeby przekroczyć barierę hermetyzmu, która oddziela sztukę współczesną, zwłaszcza awangardową, od odbiorców, którzy nie należą do tzw. wernisażowego środowiska. Dbał, aby wśród wielowarstwowego przekazu jego prac, istniała również taka warstwa, która dotrze do odbiorcy, nawet jeżeli ten nie jest do

odbioru sztuki przygotowany, nawet w sytuacjach, gdy jego stosunek do obiektu sztuki jest naiwny w tym sensie, że nie jest uprzedzony żadną wiedzą na temat sztuki; w sytuacjach, gdy artysta i jego dzieło są dla niego elementami 'rzeczywistości egzotycznej', pojawiającymi się niespodziewanie w jego codziennym świecie.

Wydaje się, że Bereś cenił spotkania z przypadkowymi ludźmi, np. podczas akcji 'Pomnik artysty' na placu dworcowym w maleńkich Kępicach, nie mniej niż z wyrobioną publicznością w krakowskich Krzysztoforach. Być może nawet bardziej, gdyż były to spotkania poza ramami konwencji galeryjnej, poza 'rezerwatami sztuki', jak to określiła Krystyna Czerni, a więc bez ochronnego regulaminu. Inną charakterystyczną cechą twórczości Beresia, związaną jednak silnie z poprzednią, jest to, że jakkolwiek zestaw jego prac wybierzemy - nawet na zasadzie przypadku - ułoży się on w pewne skierowane do nas przesłanie. Całą twórczość Jerzego Beresia można zobaczyć jako swojego rodzaju przesłanie dotyczące egzystencjalnych problemów jednostki związanych z jej funkcjonowaniem w wymiarze społecznym, moralnym, religijnym, zawodowym (w tym artystycznym), narodowym. Przesłanie to jednak nie ma w żadnym aspekcie charakteru moralizatorskiego, czy publicystycznego. Artysta stawia raczej pytania, niż udziela odpowiedzi. Poprzez swoje prace materializuje, uobecnia, intensyfikuje problemy, które dotyczą każdego z nas, w każdym miejscu i w każdym czasie. Spotkanie z pracami Jerzego Beresia ewokuje często sytuację egzystencjalnego wyboru, którego musimy jednak dokonać sami. Artysta co najwyżej zwraca uwagę, że wybór winien zostać dokonany”.

JERZY HANUSEK, JERZEGO BERESIA MIĘDZY NAMI JUŻ NIE MA...
[W:] ABLUCJE JERZY BEREŚ, ZBIGNIEW WĄRPECHOWSKI KATALOG WYSTAWY,
PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI W SOPOCIE, 30.01-09.03 2014, SOPÓT 2014, S.15-17).





ZIELONY

2010 Zieloná



14

GRZEGORZ KLAMAN (ur. 1959)

Głowa, 1993 r.

drewno malowane, 40 x 27 x 31 cm
sygnowana i datowana na spodzie : 'k '93'

cena wywoławcza: 6 000 zł ↑

estymacja: 7 000 - 9 000

Grzegorz Klaman kojarzony jest przede wszystkim nurtem tzw. sztuki krytycznej – jego niezwykle odważne, wręcz turpistyczne realizacje z cyklu „Emblematy” ukształtowały nowy sposób przedstawiania ludzkiego ciała w latach 90. Prezentowana praca pochodzi z granicznego roku w jego twórczości, kiedy to na stałe odszedł od drewnianych, monumentalnych, grubo ciosanych rzeźb realizowanych w stylu twórczości Baselitza i Pencka, na rzecz dyskursywnych realizacji skupionych wokół zagadnień nowych tendencji w nauce oraz relacji ciało-władza.

W latach 1975-80 uczył się w zakopiańskim Liceum Sztuk Plastycznych im. A. Kenara. W latach 1980-1985 studiował rzeźbę w PWSSP w Gdańsku. W roku 1984 stworzył koncepcję Galerii

Rotacyjnej, co wiązało się z prowadzeniem działań artystycznych w różnych miejscach i buntem przeciwko rzeczywistości stanu wojennego – głównie w miejscach zdegradowanych i odzyskanych, istniejących poza światem sztuki. Jego początkowe zainteresowania dotyczące land artu bezpośrednio przekładały się na twórczość rzeźbiarską. W tamtym czasie często współpracował z rzeźbiarzem Kazimierzem Kowalczykiem, a o ich pracach Anda Rottenberg pisała, że „uzyskały (...) własne brzmienie”. W 1985 roku Klaman stworzył Galerię Wyspa, która mieściła się na gdańskiej Wyspie Spichrzów. Kontekst miejsca był szczególnie istotny – Klaman podkreślał go w tekście „Archeologia odwrotna”, gdzie pisał o wyjściu rzeźb z wnętrza muzealnych i połączeniu działań artystycznych z konkretną lokalizacją.





15

MIROŚLAW BAŁKA (ur. 1958)

Bez tytułu, 2010 r.

instalacja, tace metalowe i plastikowe, metalowy pręt, 120 x 61 x 47 cm

cena wywoławcza: 65 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 120 000

WYSTAWIANA:

- „Di Goldene Keyt”, Dvir Gallery, Tel Aviv 10.04-5.06.2010

W sztuce Mirosława Bałki, jednego z najważniejszych współczesnych polskich twórców, produkty ready made występują bardzo rzadko. Mimo to dla prezentowanej pracy stworzonej z połączonych ze sobą różnokolorowych tac możemy znaleźć analogię. Jest nią rzeźba „130x32x17, 46x32x2” (tytuły oparte na wymiarach pracy są dla Bałki typowe). Znajdująca się obecnie w kolekcji CSW Znaki Czasu w Toruniu praca jest złożona z czterech plastikowych tac: trzy połączone są w jedną formę zawieszoną na ścianie, ostatnia z nich pod lekkim kątem odstaje od płaszczyzny, „wychodząc” w przestrzeń. Czwarta taca jest odłączona od zespołu. Kuratorzy CSW piszą

o dziele: „datowana na 2009 rok praca formalnie odbiega od ekspresjonistycznych obiektów artysty z pierwszego okresu twórczości, niemniej jej źródła sięgają przelomu lat 80. i 90. Plastikowe tace zostały znalezione przez artystę w Ministerstwie Kultury i Sztuki zaraz po upadku systemu komunistycznego w 1990 roku. Pozbawiane swojej formy przedmioty codziennego użytku stają się w wyniku działania artysty ironicznym świadkiem smaku elit okresu zmian ustrojowych w Polsce. Pracę można również rozpatrywać w kategoriach przemian rynkowo-institutionalnych, jakie nastąpiły w sztuce wraz z narodzinami III Rzeczypospolitej”.



„Celem artysty nie jest jednak budowanie konkretnych konotacji, a raczej sprawdzenie, jakie reakcje budzą u odbiorców wyabstrahowane z rzeczywistości bodźce, na których działanie ich wystawia”.

KAROL SIENKIEWICZ W TATE MODERN, „DWUTYGODNIK”, 10/2009

„Mirosław Bałka: Wiele z moich prac powstawało trochę po omacku, to były próby lepienia pewnych znaków zapytania. Zresztą bardziej interesujące są pytania niż formułowanie odpowiedzi, szukanie kształtu, formy, które są pytaniami o doświadczenie. Możemy mówić, że pewne doświadczenia młodości są wspólne, ale one nigdy nie są takie same. Generalizujemy lęki młodych chłopców, tymczasem każdy chłopiec boi się inaczej. Moje osobiste doświadczenie wyrażone w tej rzeźbie pozwala innym odnaleźć ich własne doświadczenie. Przy pomocy sztuki, za pośrednictwem dzieła, można toczyć pewien dialog, nie rozmawiając ze sobą bezpośrednio. Znacznie trudniej byłoby rozmawiać z kimś nieznanym o jakichś bardzo intymnych przeżyciach. (...) Zaczęłam robić rzeźby, w których pojawia się aspekt oczekiwania na ciało, podobnie jak w przypadku trumny – pustego pudła, które czeka, by je nim wypełnić. W roku 1990 zacząłem również podawać wymiary jako tytuły rzeźb... (...)

Bożena Czubał: Od momentu, kiedy zacząłeś tytułować swojej rzeźby wymiarami, zawsze odnoszącymi się do wymiarów własnego ciała, jeszcze silniej eksponujesz wątek myślenia własnym ciałem. To jest również zabieg ułatwiający poruszanie się w tym, co robisz. W miarę przybywania rzeźb, coraz większym kłopotem jest nazywanie. Z drugiej strony numerowanie wprowadziło pewien niedosyt posługiwania się językiem. Stąd każdą z moich indywidualnych wystaw opatruję tytułem, np. 'Rampa', 'Ordnung', 'Section', 'Dawn', 'My Body Can Not Do Everything I Ask For', 'No Body'.

Czy rezygnacja z innych tytułów, zawsze podpowiadających jakiegoś tropu odczytań, czy nawet interpretacji, nie jest próbą umknienia nadmiarowi łatwych, czy wręcz mechanicznych skojarzeń? Przypomina mi się twój fragment wiersza o cmentarzu: '...i ani słowa o Erosie i Thanosie'.
W wierszu pt. 'Sand-pit', czyli piaskownica, opisywałem moje doświadczenia z dzieciństwa związane z częstymi wyprawami na cmentarz z dziadkiem, który zajmował się wykonywaniem nagrobków. Cmentarz był w istocie piaskownicą mojego dzieciństwa, miejscem bardzo naturalnych przeżyć, do których później nawiązywałem. Sformułowanie, które przytoczyłaś, być może niepozorne, dla mnie ma duże znaczenie. W moich pracach stale pojawia się motyw śmierci i miłości, ale nigdy nie nazywanych wprost. (...) Elementem przypominającym o śmierci jest np. łuszcząca się skóra. Zawsze było mi bliższe posługiwanie się okrucami codzienności, koncentrowanie się na śladach z pozorów mało ważnych, na drobnych, czy wręcz wstydliwych detalach. Przede wszystkim unikam wielkich słów. Miron Białoszewski bardzo dużo pisał na temat śmierci, niekoniecznie używając samego słowa – śmierć. Myślę, że podobnie jest w moich pracach; nieustannie powracam do tematu śmierci, właściwie do poczucia jej nieuchronności. Mam głęboką świadomość śmiertelności, ubywania życia i zbliżania się do końca. (...) Zresztą moje prace są dialogiem z moim życiem, a nie z historią sztuki.

Ten dialog jest dużo bardziej bezpośredni w późniejszych pracach, w których unikasz symboli, przedstawień, minimalizujesz język i zakres łatwo narzucających się skojarzeń.
Nadinterpretacja jednej z moich prac uświadomiła mi, jak dalece trzeba być ostrożnym, sięgając po pewne symbole. W roku 1988, w Glasgow na wystawie 'Polish realities' czerwona siekiera w 'św. Wojciechu' była odczytywana jako symbol komunistycznej opresji, co zupełnie nie leżało w moich intencjach. Trzeba pamiętać, że pewne symbole, czy wyobrażenia wprowadzają wątki, nad którymi nie można potem zapanować. To rzeczywiście jest także kwestia kontekstu kulturowego, np. w Polsce użycie czerwieni było gestem bardzo jednostronnie odczytywanym. Postrzeganie

czerwieni jest spłaszczone perspektywą flagi radzieckiej. U nas czerwień straciła swoją otwartość na inne znaczenia, a przecież jest też kolorem krwi i równie dobrze może być kolorem coca-coli.

W związku z odbiorem innej twojej pracy – 'Korytarz mydlanego' – wspomniałeś o presji skojarzeń wynikających z doświadczeń historycznych, o presji wiązania pewnych wątków z doświadczeniami wojny, obozów koncentracyjnych.

Kiedy pokazałem 'Korytarz mydlany' w Polsce, w Zachęcie, od razu podniosły się głosy oburzenia, ponieważ skojarzono tę pracę jednoznacznie z Holocaustem. Idąc tym tropem, należałoby w codziennym użytkowaniu mydła również dopatrywać się jakichś odniesień do Holocaustu. Ile osób podczas porannej, czy wieczornej toalety, sięgając po mydło, myśli o Holocaustu? Cała sytuacja graniczyła z absurdem.

Myślę, że tego rodzaju głosy są symptomatyczne dla pewnej bezradności wobec naszego doświadczenia historycznego. Pewne wątki naszej historii nadal są swoistym tabu, ich naruszenie jest traktowane jak wejście na teren zakazany. Fakt, że nie potrafimy uporać się z własną przeszłością, podjęć dyskusji na ten temat, stwarza dość niebezpieczną sytuację. Każde nawiązanie do przeszłości, wymykające się jednoznacznym schematom wywołuje protesty, oburzenie. Tyleż absurdalne, że nie godzące się z niejednoznacznością historii, tyleż groźne, że zaprzeczające ambiwalencji świata, w którym żyjemy.

Pochodzę z konkretnego, historycznie określonego miejsca. Dlatego, chociaż urodziłem się 13 lat po zakończeniu wojny, która była doświadczeniem moich rodziców, w dzieciństwie rysowałem sceny wojenne, Polaków walczących z Niemcami. Po nocach śniłem, że gonią mnie esesmani, że nie mogę uciec. To było wynikiem atmosfery tamtych lat, atmosfery zagrożenia neofaszyzmem. Większość filmów, które wówczas oglądaliśmy, to były filmy wojenne, filmy, w których dobrzy Polacy byli ofiarami, nad którymi znęcali się okrutni Niemcy. Klimat mojego dzieciństwa. (...)

Na ogół w komentarzach krytyki (tej rzetelnej) podkreśla się twoje zakorzenienie w lokalności. Bywasz też postrzegany jako artysta o bardzo polskiej proveniencji, na co dość polemicznie odpowiadasz, że obszarem twoich identyfikacji byłby raczej Otwock.

Doświadczeniem pierwszych piętnastu lat mojego życia był Otwock, potem Warszawa, później inne miejsca. Ale tym najważniejszym, kluczowym dla mojej tożsamości pozostał Otwock. Bo cóż to znaczy – polska tożsamość? Istnieje tylko tożsamość lokalna. Nie chcę przez to powiedzieć, że utożsamiam się z Otwockiem, ale że utożsamiam się ze sobą w Otwocku. (...)

W tym, co robisz, jesteś bardzo zaabsorbowany sobą, z reguły postrzegasz wszystko z perspektywy własnej biografii, własnych doświadczeń. Mitologizujesz swoją prywatność i chyba również siebie samego.

To jest może życie i moja historia, kogóż innego miałbym mitologizować.

Kreślisz historię jednostki wyobcowanej, mówisz zresztą o przegranej pozycji jednostki.

Jednostka zawsze będzie przegrana w relacji ze społeczeństwem. Przegrany będzie też artysta”.





16

ED (EDWIN) MIECZKOWSKI (ur. 1929)

"Anvil", 1987 r.

drewno malowane, 110 × 187 × 15 cm
sygnowana i datowana p.d.: 'Ed Mieczkowski 1987'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 40 000 - 90 000



„Zawsze czułem się dobrze z formami geometrycznymi. Uważałem, że są ciekawym obiektem, który można przedstawiać w niezliczonej ilości wariacji, ponadto zawsze w jakiś sposób wchodzi w dialog z historią sztuki. Jednak, generalnie rzecz ujmując, nigdy nie myślałem o obrazach dogmatycznie – czułem, że nie chcę kuleć w żadnym ze stylów. Za moją twórczością od zawsze stoi niesłabnąca miłość do malarstwa i wytwarzania sztuki”.

ED MIECZKOWSKI

Tytuł „Anvil” to angielskie słowo oznaczające kowadło – Mieczkowski wykorzystał je do określenia zrealizowanej przez siebie rozległej, blisko dwumetrowej reliefowej kompozycji. Prezentowana praca powstała w 1987 roku, kilkanaście lat po rozpadzie Grupy Anonima, którą współtworzył Mieczkowski i z którą do dziś jest kojarzony. Po rozwiązaniu grupy artysta zainteresował się kształtem i formą symetrycznej siatki, którą zaczął wykorzystywać w swojej twórczości. Na samym początku lat 70. zrealizował cykl „Rack”, na który składały się zgeometryzowane, minimalistyczne kompozycje z symetrycznie ułożonych prostokątów. Mieczkowski stopniowo wypełniał je kontrastowo zestawianymi kolorami, początkowo utrzymanymi w spójnej, jednolitej tonacji. Z czasem kolory powtarzalnych motywów stawały się coraz bardziej zróżnicowane. Artysta mówił w jednym z wywiadów: „Zawsze zwracałem się w stronę nieskrępowanego wykorzystania całego spectrum danego koloru oraz urozmaicenia użycia poszczególnej struktury lub motywu. Jednocześnie robiłem prace na papierze, gdzie struktura i głębia były niejako ukryte w rysunku. Na przykład w pracy ‘Square Rack #21’ kwadraty pojawiały się dzięki przecinaniu się horyzontalnych linii. Właśnie wtedy stwierdziłem, że to, co rysuję, właściwie może być budowane, zacząłem więc robić reliefy z drewna i płyty pilśniowej” (źródło: geoforn.net).

Pierwsze, pochodzące z drugiej połowy lat 70., reliefy Mieczkowskiego łączyły w sobie regularną formę siatki z diagonalnie przecinającymi się liniami prostych belek. W 1978 roku artysta zrealizował pracę utrzymaną w podobnej stylistyce w przestrzeni Biblioteki Publicznej w Cleveland. Realizacja „Sommer’s sun” zakładała formę monumentalnego tonda o średnicy ponad 6 metrów i miała charakter site-specific: odnosiła się bezpośrednio do muralu autorstwa Williama Sommera z 1933 roku, który znajdował się po przeciwległej stronie sali. Mieczkowski twórczo zreinterpretował motyw stylizowanych, silnie zgeometryzowanych promieni słonecznych umieszczonych w kompozycji znanego poprzednika. Praca utrzymana była w wyrazistych, jaskrawych barwach i zapoczątkowała nowy etap w działalności artystycznej Mieczkowskiego.

Artysta zaczął tworzyć reliefy z nakładających się na siebie belek, umiejscowionych pod różnymi kątami. „Zbudowałem

dużą konstrukcję z płyty pilśniowej, pt. ‘Kocia kołyska’, w której użyłem taśmy do zaznaczenia linii. Uznałem, że taśma jest bardzo szybkim i poręcznym narzędziem, żeby zawrzeć moje myśli (...). Wykorzystywałem nakładanie się na siebie poszczególnych elementów również w pracach na papierze” (tamże). Od tego momentu reliefy stanowiły najważniejszy aspekt twórczości artysty – były realizowane zarówno w kolorze, jak i czerni i bieli, w przeróżnych formatach.

Poszczególne belki Mieczkowski pokrywał farbą akrylową, tworząc autonomiczną kompozycję geometryczną, a dzięki nakładającym się na siebie płaszczyznom drewna całość nabierała trójwymiarowego, przestrzennego charakteru, wzmocnionego przez naturalnie powstające efekty światłocieniowe. Reliefy Mieczkowskiego z lat 80. stanowią unikalną pozycję na arenie amerykańskiej sztuki współczesnej. Łączą tradycję abstrakcji geometrycznej, konstruktywizmu, op-artu z abstrakcją po-malarską, znaną głównie z twórczości Franka Stelli. Mieczkowski wypracował swój własny, indywidualny język artystyczny, który przez lata zmieniał się i ewoluował, jednak jego esencja pozostała taka sama.

Ed Mieczkowski to amerykański malarz o polskich korzeniach mieszkający w Cleveland w Stanach Zjednoczonych. Artysta zaliczany jest do twórców op-artu, chociaż sam nigdy nie lubił tego terminu. W swoich pracach badał wizualne i psychologiczne oddziaływania kolorów, kształtów i wzorów. W 1957 roku ukończył Cleveland Institute of Art, BFA oraz w 1959 roku Carnegie Tech. MFA. Od 1959 roku wykładał na Faculty Cleveland Institute of Art, a od 1963 roku na Western Reserve University. W 1960 roku Mieczkowski wraz z Ernstem Benkertem oraz Francisem Hewitem założył grupę artystyczną Anonima Group (1960-71). Sprzeciwiali się oni skrajnemu konsumeryzmowi oraz dostosowywaniu się artystów i ich sztuki do potrzeb widza. Celem ich twórczości było precyzyjne śledzenie naukowych fenomenów oraz psychologii percepcji optycznej. Działalności malarskiej towarzyszyła także aktywność literacka, w postaci propozycji, projektów i manifestów.



17

ANDRZEJ RAJCH (1948 - 2009)

"Gracje A 35"

gobelin, wełna, len, 230 x 170 cm

sygnatura wyszyta p.d.: 'ARajch'; na odwrociu naszywka z opisem pracy:

'Tytuł pracy: "Gracje A 35" | Technika: Gobelin, surowiec: wełna i len, wymiary: 230 x 170 cm'

cena wywoławcza: 8 000 zł ↑

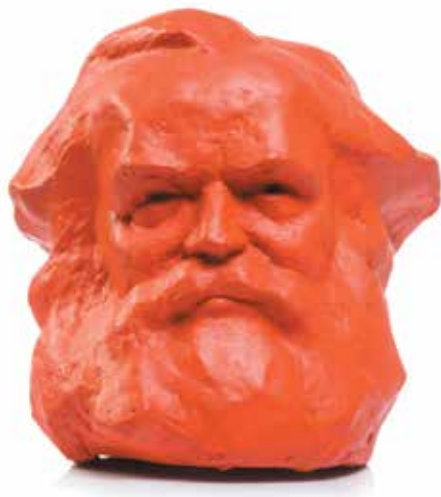
estymacja: 18 000 - 30 000

Prezentowany gobelin pochodzi z flagowego cyklu artysty, zatytułowanego „Gracje”. Operując naprzemiennie wąskimi, czarno-białymi pasmami, artysta wykorzystał doświadczenia związane z analizą właściwości światła i barw, a także podatności oka na złudzenia optyczne. Liczne załamania oraz zmiany kierunku biegnących pasm wywołują wrażenie trójwymiarowości, reliefu, wręcz namacalnych pofałdowań, zgnieceń, czy okrywania kształtów. Prace te nie są pozbawione emocji, percepcja wzrokowa pobudza możliwość skojarzeń

prowadzonych, np. tytułem cyklu. Prace Andrzeja Rajcha balansują na granicy op-artu i abstrakcji geometrycznej, wykorzystując do realizacji sporadycznie stosowaną technikę gobelinu.

Artysta był absolwentem PWSSP w Łodzi, od 1973 pracownikiem w macierzystej uczelni. Przez lata pełnił funkcję kierownika Katedry Projektowania Tkaniny. Zajmował się głównie tkaniną artystyczną i grafiką.





18

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

"Marks kolorowy", 1997 r.

żywica syntetyczna, wata szklana, akryl, 33 x 32 x 33 cm
sygnowana z tyłu: 'Bednarski', sygnowana i datowana wewnątrz: 'KMB '97'

cena wywoławcza: 38 000 zł

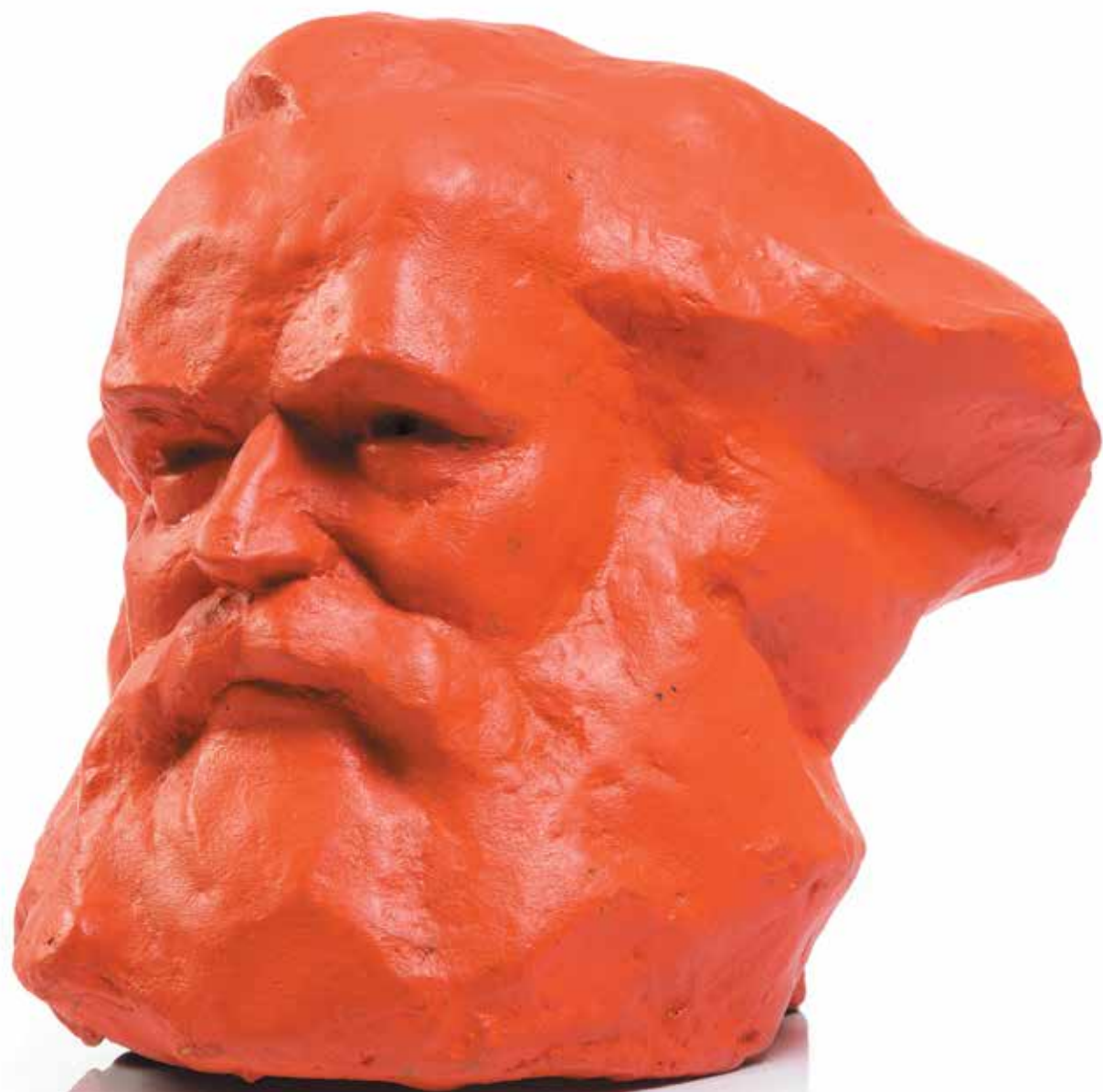
estymacja: 50 000 - 70 000

WYSTAWIANA:

- Art Poznań 2005. Targi sztuki, Stary Browar-Stodownia (wystawa Galerii Stefana Szydlowskiego), Poznań 6-9.05.2005, wystawiono 4 szt. (kat.)
- „Krzysztof M. Bednarski. D'apres Daumier”, Galeria Stefan Szydlowski, Warszawa 11.12.2004-11.01.2005 (kat.)
- „Karl-Marx-Pulcinella”, Teatro Greco, Rzym 29.04-13.05.2003 (bez kat.)
- „Topos Polonicus” (wystawa w ramach: Stockholm Art Fair, Sollentunamässan, Sztokholm 6-9.03.2003], wystawiono 9 szt.
- „Artistinetrina. Krzysztof M. Bednarski. Luglio”, Fendissime, Rzym, kwiecień 1999 (kat.)

WYBRANA LITERATURA:

- Krzysztof M. Bednarski, Portret totalny Karola Marksa 1977-2009, red. Maryla Sitkowska, Bytom 2009, s. 134 (il.)
- Pięć dni dotykania sztuki, „Gazeta Wyborcza - Poznań”, 5.05 2005, s.1 (il.)
- Jarosław Kossakowski, Płótna, rzeźby, instalacje. Metamorfozy i przejścia, „Spotkania z Warszawą - Kalejdoskop kulturalny”, nr 3 (28), 1999 s. 71, 74 (tłum. ang.), (il.)
- Krzysztof Bednarski, Passaggio scuro IV (omaggio a Mario Schifano), katalog wystawy indywidualnej, Fondazione Orestiadi, Baglio Di Stefano, Gibellina 1999, (il. na okładce i wewnątrz folderu)
- Krzysztof M. Bednarski. Pasaż Buty włoskie, Prace z lat 1976-1999, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999, s. 4 (il.)







Krzysztof M. Bednarski i "Marsy kolorowe", 1999 r., fot. Anna Konik

„Portret Marksa pełni w sztuce Krzysztofa M. Bednarskiego rolę 'założycielską'. Jako temat dyplomu przyniósł mu formalną przepustkę do świata sztuki uprawianej zawodowo. W przypadku rzeźbiarza oznacza to również prawo do wznoszenia pomników, a więc zadania dotyczącego przestrzeni publicznej, z całą związaną z tym odpowiedzialnością. Dyplom Bednarskiego z założenia miał być właśnie zmierzeniem się z tym zadaniem, potencjalnie czekającym absolwenta Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych. Co więcej, był odpowiedzią na postulat tworzenia 'sztuki zaangażowanej', wysunięty przez władze polityczne wobec artystów, zapewne rutynowo czy rytualnie (dodajmy – bez nadziei na większy odzew). W odpowiedzi – jak motywowanej, to postaramy się prześledzić – student Bednarski zgłosił temat swej pracy dyplomowej, którą wykonał pod kierunkiem prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i obronił 5 VI 1978. Zanim jednak doszło do obrony, nastąpiła istotna modyfikacja pierwotnego zamysłu, wymuszona przez niezależne od autora okoliczności. Otóż jego portret Marksa miał być wykuty w białym marmurze, a gdy zdobycie tak kosztownego i szlachetnego materiału okazało się niemożliwe, został on zastąpiony granitem. I tu jednak na przeszkodzie stanął przypadek – już na wstępnym etapie pracy ujawnił się 'zastrzał', defekt kamienia grozący jego pęknięciem. Dyplomowa wielka głowa Marksa została więc wykonana techniką odlewu w białym cemencie. Częściowo wykuta głowa z granitu – i pamięć o pierwotnym planie – była obecna w pracowni podczas obrony dyplomu, stając się niezamierzenie – jak wspomina świadek wydarzenia, Wojciech Włodarczyk – punktem odniesienia dla obradującego gremium profesorów. Tak czy inaczej, dyplom będący pewnym kandydatem do wyróżnienia, jednak go nie uzyskał, i z pewnością nie tylko z powodu obniżenia technicznych parametrów pracy. Praca dyplomowa w swej ostatecznej wersji została zmodyfikowana w kierunku instalacji i zarazem zdarzenia artystycznego czy rodzaju akcji. Składała się z wielu elementów. Część zasadniczą tworzyło kilkanaście gipsowych odlewów głowy Marksa life-size, otaczających głowę trzy razy większą i odlaną w białym cemencie. Tak skomponowana 'grupa' usytuowana była na podwyższonym podeście. W tle rzeźb wyeksponowanych było kilkadziesiąt czarno-białych fotografii rozmaitych pomników Karola Marksa stojących na miejskich placach, głównie w ZSRR i Niemieckiej Republice Demokratycznej, na cmentarzu w Londynie, a także przechowywanych w muzeach i wnętrzach publicznych. Tę kolekcję artysta zebrał w wyniku kwerendy w archiwach radzieckich, niemieckich i polskich oraz w ówczesnej Centralnej Składnicy Muzealnej w Kozłówce. Trzecim wreszcie elementem dyplomu była praca teoretyczna, będąca komentarzem do realizacji rzeźbiarskiej, wyeksponowana przy zdjęciach w formie oprawionej

broszury zawieszanej na sznurku – do czytania przez zwiedzających. Niedługo po dyplomie i prezentacji w Repassage'u wielka, cementowa głowa Marksa została zakupiona do zbiorów Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie. Dziś stanowi własność Muzeum Niepodległości w Warszawie, które przejęło te zbiory po 1989. I można stwierdzić bez ironii, że ten nowy 'adres' potwierdza status Marksa Bednarskiego jako pracy niezależnej, wyrazu niepodległej postawy autora, zademonstrowanej w czasie i warunkach, kiedy nie było to jeszcze często spotykane, słowem – prekursorskiej wobec nurtu 'sztuki niezależnej', który miał szeroko zaistnieć w następnej dekadzie. Po obronie dyplomu, mimo jego dekompozycji, temat Marksa nie został zrzucony. A nie byłoby to dziwne, zważywszy zarówno na czasy (schyłek PRL, karnawał 'Solidarności' i stan wojenny domagały się raczej jednoznaczności – 'by mowa była tak-tak, nie-nie'), jak też naturalną u młodego artysty chęć oderwania się od akademickich korzeni. Jednak u Bednarskiego ten dziwny, irytujący bądź śmieszący jednych, budzący niewczesne sentymenty u drugich temat nieustannie powracał. Jakby artysta odczuwał potrzebę 'wytlumaczenia się' z Marksa. Z czasem, kiedy o Marksie zaczęli się coraz częściej wypowiadać krytycy zagraniczni, głównie włoscy, w motywacjach Bednarskiego zdaje się brać górę chęć drażnienia euro-komuszka. (...) Początki 'epoki plastiku' sięgają roku 1997, kiedy to Bednarski zastępował na stanowisku profesora Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP Grzegorza Kowalskiego podczas jego rocznego urlopu naukowego. Wtedy to powstały pierwsze odlewy 'kolorowego Marksa' z żywicy syntetycznej, będące repliką ciągle tej samej, małej gipsowej głowy z dyplomu. Kolorowe multiple powstały od razu w większej ilości jako budulec planowanych prac. Jedną z pierwszych były (...) 'Złote myśli' Karola Marksa, oryginalnie planowane jako kolorowy 'bukiet' głów. Latem 1999 Marks zaistniał w czysto komercyjnym kontekście – w witrynach luksusowego magazynu Fendi w Rzymie. Była to jedna z odsłon projektu 'Artistinvetrina', w ramach którego sklep prezentował w swych trzech półkolistych zwieńczonych witrynach prace zaproszonych artystów. Dzieje Marksa w twórczości Bednarskiego z pewnością nie są rozdziałem zamkniętym. Ostatnia z wymienionych prac – Marks na taczkach – miał swoją wersję 'gadżetowo-zabawową' już około 1997 roku, kiedy artysta sfotografował czerwoną plastikową głowę na dzieciennych taczkach swego synka Federico, wówczas 3-letniego. Na pierwszym planie zdjęcia, pod kołem zabawki widnieje skrót znakujący urządzenie miejskie Rzymu od antyku do dziś: S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus)''.



19

TOMASZ KAWIAK (ur. 1953)

"Kurtka dżinsowa Tomka", ed. 2/8, 2013 r.

aluminium polerowane pokryte patyną, 63 x 50 x 38 cm
sygnowana, datowana i opisana u dołu na plecach: 'TOMEK | 2/8 2013' oraz znak odlewni

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

„W swoich rzeźbach Tomek Kawiak nadaje wymiar metaforyczny ikonografii, która w doskonały sposób łączy współczesność i tradycję. Jego własne wybory koncepcyjne i symboliczne skłoniły go z początku do używania cegły, następnie marmuru i brązu. Dziś przedstawia on dżins jako nową metalową skórę, aby dać życie zupełnie nieznanym elementom zewnętrznym, proponując symboliczną mieszaninę pop artu, minimalizmu i pewnego klasycyzmu. 'Dżinsy idą w zieleń' a Tomek nadal jest 'W drodze' śladami Kerouaca, który według Williama Burroughs'a skłonił miliony ludzi do kupna dżinsów. Poprzez 'Kieszenie i kurtki dżinsowe', wśród przyrody, rzeźbiarz po raz kolejny ożywia materiał denim, czczony przez ikony Beat Generation, jak i przez robotników i anonimowych ludzi wszelkiego rodzaju. Tułowie, kurtki, nogi – niebieskie, zielone lub srebrne – dają wyraz spojrzeniu i fantazji rzeźbiarza na łonie natury. Preteksty jego sztuki są zwierciadłem naszych czasów, niekiedy powiększającym.





Tomasz Kawiak

W sztuce Tomka Kawiaka wyroby dżinsowe pojawiają się od początku lat 70., zaraz po emigracji artysty do Paryża. W ceramicznych rzeźbach i odlewach Kawiak imituje dzianinę spodni, wykroje kieszeni, czasem, jak w przypadku prezentowanej pracy, tworzy imitację ubrań. Francuska krytyka artystyczna, z Pierrem Restanem na czele, widziała w dżinsowych rzeźbach Kawiaka osobną, nieco żartobliwą, ale też krytyczną formułę pop-artu. W jednym z tekstów Restany pisał: „Pamięć zbiorowa zupełnie naturalnie łączy się z obiektem pożądania mas. Rzeźba Tomka całe swoje semantyczne bogactwo wywodzi z relacji między pożądaniem przedmiotu, a pamięcią. Estetyka splota się z moralnością, rozumianą jako filozofia ludzkiego działania”. W przypadku sztuki Kawiaka przywołana przez Francuza kategoria konsumpcyjnego obiektu pożądania mas, wydaje się kluczowa. Należy pamiętać, że artysta podobnie jak kilka pokoleń Polaków wyrastał w kulcie błękitnych dżinsów. Za PRL-u dżinsowe spodnie i kurtki były symbolem lepszego świata, nieskrępowanej wolności i amerykańskiego

sztyku. Ich posiadanie zależało nie tylko od zasobności portfela, ale także szczęścia: pojawienia się w Pewexie w odpowiednim czasie. Wykorzystanie imitacji dżinsów w rzeźbie w momencie, kiedy artysta znalazł się we Francji i skonfrontował wyobrażenie o Zachodzie z rzeczywistością, wydaje się być symptomatyczne. Prezentowana praca jest interesująca również z innego powodu. „Kurtka dżinsowa Tomka” jest bowiem przykładem gry Kawiaka z mitem wielkiego artysty. Łupina zostaje opatrzona nie tylko ironicznym tytułem, ale również wypisanym na plecach logo: „TOMEK”. Wystawiając na widok imitację należącego do siebie przedmiotu, Kawiak w przewrotny sposób serwuje widzowi „relikwie”. Paradoksalnie, przedmiot uświęcony przez artystyczny gest, utrzymuje nadal swój profaniczny status – jest imitacją produktu masowego. Indywidualność „TOMKA”, ściera się z powszechnością wzoru. Siła „Kurtki” wydaje się leżeć właśnie we wspomnianym paradoksie: zawieszeniu między unikatowością i powszechnością, powagą i żartem, sacrum i profanum.

Tomek Kawiak jest jednym z najbardziej charakterystycznych twórców swego pokolenia. Ukończył malarstwo oraz architekturę wewnątrz na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom uzyskał w 1968 roku. Związany z macierzystą uczelnią, w latach 1968-70 pracował jako asystent w pracowni ceramiki na Wydziale Malarstwa. W 1970 roku zaprezentował akcję „Ból Tomka Kawiaka”, podczas której zabandażował okaleczone przez służby miejskie drzewa przy jednej z lubelskich ulic. Tego samego roku wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował artystyczną edukację w École des Beaux-Arts. Znany z oryginalnych działań artystycznych, m.in. akcji „cegłowania” (briquetage), polegającej na pozostawianiu przez artystę w miejscach, które odwiedzał podczas swych licznych podróży, jednakowych cegieł wypalanych w czerwonej glinie, o wymiarach 20 x 10 x 3 cm.

Renaud Faroux tak pisał o sztuce Kawiaka: „W swoich rzeźbach Tomek Kawiak nadaje wymiar metaforyczny ikonografii, która w doskonały sposób łączy współczesność i tradycję. Jego własne wybory koncepcyjne i symboliczne skłoniły go z początku do używania cegły, następnie marmuru i brązu. Dziś przedstawia on dżins jako nową metalową skórę, aby dać życie zupełnie nieznanym elementom zewnętrznym, proponując symboliczną mieszaninę pop art, minimalizmu i pewnego klasycyzmu. '...lisy idą w zieleń' a Tomek

nadal jest 'W drodze' śladami Kerouaca, który według Williama Burroughs'a skłonił miliony ludzi do kupna dżinsów. Poprzez 'Kieszenie i kurtki dżinsowe', wśród przyrody, rzeźbiarz po raz kolejny ożywia materiał denim, czczony przez ikony Beat Generation, jak i przez robotników i anonimowych ludzi wszelkiego rodzaju.

Tułowie, kurtki, nogi – niebieskie, zielone lub srebrne – dają wyraz spojrzeniu i fantazji rzeźbiarza na łonie natury. Preteksty jego sztuki są zwierciadłem naszych czasów, niekiedy powiększając, artysta oddala się od podstawowego sensu i tworzy dystans poprzez powiększenie modeli i skupienie na danym szczególe, które odciągają od rzeczywistości. Aspekt objętościowy maskuje zmysłowe mięśnie, obrazy ciała, które łączą dżinsy z rzeczywistością lub wyobrażoną zawartością ich kieszeni. Swoimi rzeźbami Tomek kreuje nowe treści, nowe historie, nakładając na siebie różne elementy, dokumenty, które współdziałają, tworzą nową rzeczywistość. Zabawny obraz pozostawia miejsce ekspresji plastycznej, a delikatny połysk po tarcu modelowania łagodzi nierówności i szorstkość kształtów wklęsłych i wypukłych. Dynamiczna siła wyraża się wymownym śmiechem. Niezwykle utożsamienie i wrażliwa twórczość sprzegają się, jedna z drugą i jedna przez drugą, gdyż jego praca umieszczona w kontekście narracji przedstawia przedmioty zapożyczone z rzeczywistości, które służą tylko za pretekst”.





20

TOMASZ KAWIAK (ur. 1953)

"Maszerujące jeansy", 1995 r.

brąz patynowany, 28 × 9 × 18 cm

sygnowany i datowany na podstawie monogramem: 'TK | 1995', znak odlewni i 'H.C.'

cena wywoławcza: 900 zł ↑

estymacja: 2 000 - 4 000



21

HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

Z cyklu: "Księgi życia"

technika własna, drewno malowane, 215 x 21 x 16 cm
sygnowana z przodu: 'MUSIAŁOWICZ' (trudno czytelne)
na podstawie cyfra 9

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 30 000

„Szukam drogi do źródeł, do początków,
szukam prawdy życia
szukam odrodzenia
począwszy:
od kamienia polnego -
/który mówi mi o zmaganiach -
powstającego świata/
do budowy ptasiego gniazda -
/symbolu życia miłości i tworzenia/
Poprzez pion drzewa i poziom horyzontu
jako drogowskazów prawdy, nadziei i odrodzenia.
Szukam siebie,

szukam ładu człowieczego,
szukam złożoności natury,
w której człowiek jest tylko częścią,
szukam pra-świata
poprzez własne, rozległe „ja”
szukam porządku i ładu –
tajemnicy życia,
zrozumienia materii,
aby w uczuciach i symbolach –
elementarnym językiem najprostszej
mowy znaków odsłonić rzeczywistość!”





Henryk Musiałowicz w swojej pracowni w Cieřszy, fot. Mateusz Jankowski

„Słupy przynoszą wszystkie myśli z głębi serca, by iść zgodnie do uniwersalnej całości świata – problemów człowieka, ludzkości. To w pewnym sensie spłacenie długu wobec tych, którzy zginęli. Szukając tej wielkiej tajemnicy natury, szukam zaufania do życia, zaufania do wszechświata, mocy Boga – natury, jedności i mocy wszystkiego. (...) To próba wypowiedzi o świecie, mej refleksji, mych odczuć (...). Słupy to: zadawanie pytań, pobudzanie wyobraźni, zadumy i refleksji, aby czynić nas doskonalszymi”.

HENRYK MUSIAŁOWICZ, NOTATKI Z LAT 2002-2003

Prezentowana praca należy do realizowanego w latach 2008-2009 cyklu „Księgi życia”, stanowiącego osobisty hołd artysty dla jego rówieśników, doświadczonych przez dramatyczne wydarzenia Powstania Warszawskiego i II wojny światowej. Składa się nań około 240 rzeźb – wszystkie mają formę totemów, są wykonane autorską techniką Musiałowicza. Faktura drewnianych kompozycji kształtowana jest przez równomierne nacięcia powierzchni, a powstałe w ten sposób etniczne formy pokrywane są farbą w wyrazistych odcieniach czerwieni, błękitu, zieleni i czerni. Musiałowicz zajmował się rzeźbą już od końca lat 80. Bożena Kowalska zauważyła, że to „szczególne rzeźby, które nazwał 'Słupami'. Są one realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, 'pokaleczonej' płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, biało i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne, albo przydrożny słup-totem, albo symbol żałoby, gdy poprzeczna belka przydaje im kształt

krzyża. Czasami są smukłe jak pień drzewa, a niekiedy rozłożyste, lub skonstruowane z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Czasem pokaleczona faktura drewnianych partii słupa skonstruowana bywa z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wierzącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie. Toteż mówi: 'Potrafię cieszyć się polnym kwiatem, który rośnie przy drodze, a który tak łatwo zdeptać lub minąć nieuważnie. Jestem zrozpaczony obojętnością, nienawiścią, zniszczeniem naszego otoczenia', albo w potocznej rozmowie: 'Dzika róża oszroniona – tego szukaj, bo to jest cud'. I na temat sztuki wypowiada słowa, które tak niezawodnie charakteryzują jego postawę: 'Tylko ten ma prawo do malowania, dla którego twórczość stanowi treść myśli i życia'". (Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza, źródło: musialowicz.com)





22

ANDRZEJ SZEWCZYK (1950 - 2001)

Bez tytułu

technika własna/deska, 31 x 24 cm

cena wywoławcza: 6 500 zł †

estymacja: 12 000 - 20 000

Genezy prezentowanej kompozycji należy szukać w twórczości artysty z początku lat 80. Szewczyk miał wtedy za sobą kilka radykalnych i prowokacyjnych akcji, m.in. „Malarstwo obrazu ujednoczone z malarstwem ściany” (wykorzystujące wzory z wałków do malowania ścian) oraz kontrowersyjny projekt polegający na wystawieniu w jednej z warszawskich galerii kolorowanek dla dzieci zamalowanych własnoręcznie przez artystę. Od 1977 roku Szewczyk wystawiał swoje prace w Galerii Foksal. To z nią właśnie wiąże się początek jego „ołówkowych” kompozycji.

Szewczyk ze ścinków i pozostałości po temperowaniu kredek i ołówków czyni ostateczny kształt swojej pracy. W jego dziele efekt uboczny staje się bezpośrednim twórczym. Konceptualna gra, jaką artysta podejmuje z widzem, dotyczy wyboru między tym, co jest gotowym efektem pracy artysty, a tym, co jest tylko środkiem służącym jego osiągnięciu. Mimo istnienia konceptualnego zaplecza sztuka Szewczyka nie ogranicza się wyłącznie do gry z widzem.

Wiesław Borowski pisał, że Andrzej Szewczyk szukał swojej sztuki gdzie indziej, niż większość artystów swojego pokolenia: „Szukał

u malarzy pokojowych. Szukał go u konserwatorów i dekoratorów ludowych, zabezpieczających ściany chałup rybackich. Szukał i szukał go nadal w księgach, w literach, skoro wszystkie księgi świata składają się z kart i zwojów wypełnionych rzędami liter. Szukał swojego malarstwa w okaleczonych i odrzuconych skrawkach kredek, które 'bezprawnie' wtargnęły na kartę, aby dopełnić rytuału pisma i obrazu. Szukał tego malarstwa w złowrogim i przyziemnym ołwiu, który – bezpostaciowy – zawiera siłę ognia i metodycznie i monotonnie wlewa się i pieczętuje otwory wywiercone w dębowym pniu. Z pełnym urzeczeniem i z całą premedytacją szukał go w bibliotece, jaką opisał Jorge Luis Borges, w tej bibliotece, której woluminy naznaczone z czułością 'chmurkami' z ołwiu odpowiadają wymarłym językom, stanowiącym źródło całej naszej kultury. Andrzej Szewczyk, respektujący trwałość zasad tej kultury, poszukuje, bez uciekania się do 'przemocy', miejsca dla swojego malarstwa; tego miejsca, które może być rozpoznane w dzisiejszym świecie i które zdoła utrwalić pokorną twórczość i egzystencja malarza”. (Wiesław Borowski, katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1988, s. nlb.)





23

ANTONI RZAŚA (1919 - 1980)

Chrystus Król, z IV cyklu "Krzyży", ed. 1/6

brąz patynowany, 73 x 57 x 21 cm

Pierwszy z cyklu sześciu odlewów rzeźby "Chrystus Król", opisany od spodu palców nr 1/6.

Oryginalna, drewniana rzeźba Antoniego Rząsy znajduje się w zbiorach Galerii Antoniego Rząsy i stanowi własność Marcina Rząsy.

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 18 000 - 30 000

OPINIE:

- Do pracy dołączona jest ekspertyza wydana przez Fundację Antoniego Rząsy w Zakopanem.

„(...) ja jestem wierzącym, moja religia jest tylko moją duchową potrzebą. Nie nazwę się katolikiem (...), ale wyczuwam, że jest potężny świat ducha, który bez przerwy jest w konflikcie ze światem materii”.







Antoni Rząsa przy pracy, fot. Halina Rząsa, © Marcin Rząsa

„'Krzyże' powstałe w okresie choroby Antoniego Kenara też właściwie nie przedstawiają Chrystusa: są figurą cierpienia bardzo bliskiego człowieka, wobec których Rząsa był bezradny – to zapis jego bezsilności. Ukrzyżowanie jest zresztą chyba najbardziej trwałym motywem, który wciąż powraca w twórczości Rząsy. Umęczone, okaleczone, cierpiące, a czasem zbuntowane i groźne postaci na krzyżu to po prostu my i nasi bliźni. Bez względu na to, w co wierzymy lub w co nie wierzymy, łączy nas ów symbol: 'Między wierzącymi i niewierzącymi Chrystus jest jednak jakimś symbolem dobra, mądrości i to tkwi w ludziach'. I jeszcze: 'Ten człowiek na krzyżu poznał już wszystko, dobro i zło, w jego twarzy jest cała o tym wiedza, którą zdobył... Nie wiem, czy podział na dobro i zło jest prawdziwy. Są one nierozdzielne – we wszystkim znajduje się pierwiastek zła...' Ukrzyżowany Chrystus – nie religijny symbol, a uniwersalny, egzystencjalny symbol cierpienia. W całej twórczości Rząsy chyba nigdy nie pojawiło się przedstawienie Chrystusa triumfującego, triumfującego Boga – ani też człowieka...”

WAWRZYNIEC BRZOSOWSKI, ANTONI RZAŚA (1919-1980) [W:] ANTONI RZAŚA (1919-1980). PRACE, [RED.] MAGDA CISZEWSKA-RZAŚA, JULIUSZ SOKOŁOWSKI, WARSZAWA 2004, s. 327

Tematyka religijna stanowiła główny wątek twórczości Antoniego Rząsy. Paradoksalnie sam artysta wzbierał się przed określeniem swojej wyznaniowej przynależności, a treść swoich prac uważał za wyrażenie uniwersalizmu ludzkiego cierpienia. Dlatego najczęściej podejmował tematykę pasyjną – wykonał siedem cykli pasyjnych, oraz wiele pojedynczych rzeźb. Na pierwszy cykl „Krzyży” złożyło się raptem trzynaście rzeźb. Artysta pracował nad nim już po ukończeniu prowadzonej przez Antoniego Kenara szkoły. Powstał u schyłku lat 50., w czasie ciężkiej choroby pierwszego nauczyciela i przyjaciela artysty. Doświadczenie cierpienia i śmierci bliskiej osoby wywarło niewątpliwie wpływ na formę i tematykę powstałych wówczas rzeźb, w których ukrzyżowany Chrystus stanowi archetypiczną alegorię ludzkiego cierpienia. Sam Rząsa tak opisywał pracę nad cyklem: “Będąc bezsilny, aby profesora

ratować, wpadłem na pomysł, aby jego stany psychiczne utrwałać na Chrystusach. Zaczęłem szkicować starając się utrwałać wszystko to, co zanotowała moja pamięć. (...) Ta myśl przenoszenia ludzkiego bólu i wszelkich stanów psychicznych, które wyciska z nas los, źli ludzie i nieme pytanie: "W imię czego przez życie towarzyszy nam tyle nieszczęść i bólu?" – będzie się przewijać przez całą moją późniejszą twórczość". Podstawowym materiałem, w którym artysta tworzył, było drewno, do którego miał szczególne, emocjonalne podejście. Najczęściej ciosał postaci z jednego kawałka pnia, utożsamiając anatomię pnia z anatomią postaci. Nawiązania do sztuki ludowej widoczne są nie tylko w sposobie kształtowania postaci, ale również w opracowaniu materiału – artysta posługiwał się wyłącznie niewielkich rozmiarów siekierą. Taka technika pozwalała mu na nadanie hieratycznym figurom walorów ekspresyjnych.



24

STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927 - 2008)

Twarz

głina malowana, 40 × 32 × 20 cm

cena wywoławcza: 3 500 zł

estymacja: 5 000 - 7 000

„Talent to jest rzecz wielka, to jest tajemnica, to jest wielka siła w człowieku. Talent jest jak dzikie zwierzę. Artysta prawdziwy równa się z dzikim zwierzęciem”.

STANISŁAW ZAGAJEWSKI



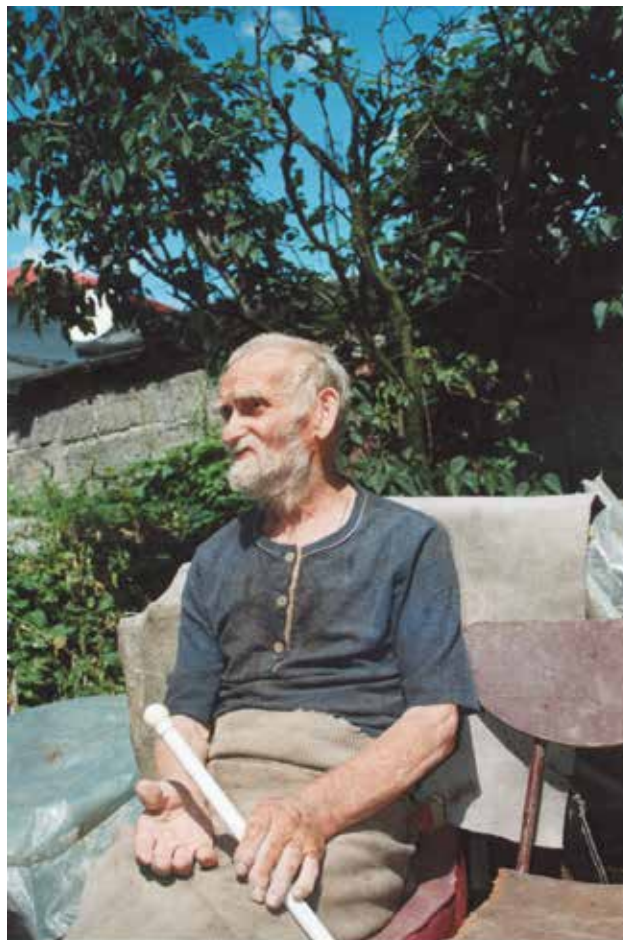


„Jestem szczęśliwy, jestem zadowolony, jestem artystą”.

STANISŁAW ZAGAJEWSKI

Wykonywane przez Stanisława Zagajewskiego rzeźby stanowią ewenement na polu polskiej sztuki. Trudne do przypisania do jakiegokolwiek tradycji czy nurtu, urzekają swoją specyficzną, tajemniczą aurą i niezwykłą drobiazgowością. Rzeźbienie w glinie było od najmłodszych lat wielką pasją tego artysty samouka. Jego zdolności zostały odkryte dość wcześnie. Po wojnie poszedł do szkoły budowlanej w Warszawie, ale jej nie ukończył. Podobno w wyjaśnieniu dyrektor szkoły napisał: „Zagajewski ujawnia zdolności w modelowaniu w glinie i powinien być skierowany do Szkoły Sztuk Plastycznych lub szkoły przemysłu ceramicznego”. Jednakże żadnej szkoły ostatecznie nie ukończył. Pracował w różnych zawodach, od kucharza po ogrodnika, przez introligatora i krawca. Zatrudnił się też przy odbudowie Warszawy jako sztukator (został jednak zwolniony, bo rzeźbom nadawał własny styl i dolepił różne elementy, takie jak ptaszki czy kwiatki). Nigdy jednak nie podjął artystycznej edukacji – sztuki wypalania glinianych form nauczono go w „Cepelii”, dla której wykonywał gliniane ptaszki. Trudno jednak było mu się pogodzić z tym, że zmuszony był powielać wzory. Każdą przerwę w pracy poświęcał na rzeźbienie i wypalanie własnych, fantastycznych kompozycji. W latach 60. oryginalnego artystę ściągnął do Włocławka prezes lokalnej rękodzielniczej spółdzielni pracy. Dzięki osobistym staraniom prof. Aleksandra Jackowskiego z Instytutu Sztuki PAN (największego propagatora sztuki naiwnej w Polsce), otrzymał we Włocławku niewielki domek, gdzie żył i pracował do końca życia.

Podobnie jak w przypadku innych artystów reprezentujących nurt sztuki naiwnej także i u Zagajewskiego trudno dopatrywać się jakichkolwiek wpływów innych artystów i stylów. Jego sztuka stanowi własną, całkowicie indywidualną interpretację świata. Budzi skojarzenia z romańskimi płaskorzeźbionymi elementami architektonicznymi – zaludnionymi przez fantastyczne stworzenia z kapiteli kolumn dźwigających romańskie stropy czy niezwykle bogatymi treściowo tympanonami. Rzeźby Zagajewskiego cechuje kompozycyjne horror vacui, szczególnie widoczne w wielkoformatowych realizacjach. Płaszczyzny wypełnione są przez antropomorficzne maski, niezwykle dekoracyjne, kształtowane przez artystę z pietyzmem. Spomiędzy nich wyzierają fantastyczne stwory, czasem czaszki przypominające o nieuchronnie zbliżającym się zakończeniu tego karnawału życia. Aleksander Jackowski uważał, że „fantastyka, którą on stworzył, to jest świat gorzki, bolesny, potworny”. Nie wszystkie jednak prace artysty cechuje ten katastrofizm. Zagajewski często poruszał się w tematyce religijnej, jak sam mawiał: „można widzieć Boga wszędzie”. Dekoracyjne kwiaty i fantastyczne kreatury stanowiły więc rodzaj afirmacji Stwórcy. Wierzył, że na artyście zajmującym się sztuką sakralną ciąży większa odpowiedzialność – staje nie tylko przed widzem, jest odpowiedzialny również przed Bogiem. Dzieła artysty przesycone są mistyczną aurą, do ulubionych tematów artysty należał ogród oliwny, zwiastowanie czy epizody z życia Chrystusa. Jackowski podkreślał, że pomimo, że rzeźby mają często bolesny wydźwięk, ilustrują cierpienie, którego Zagajewski w życiu doświadczył, sam artysta był człowiekiem niezwykle pogodnym,



Stanisław Zagajewski, fot. Krystyna Kotula, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

dobrym, nigdy nie narzekał na swój trudny los. O matce, która porzuciła go jako dwuletnie dziecko opowiadał z niezwykłą czułością, często powtarzał, że gdyby wiedziała, że drzemie w nim talent nigdy nie zdecydowałaby się na porzucenie. W krótkometrażowym filmie dokumentalnym poświęconym artyście Jackowski wspomina również pierwsze spotkanie z Zagajewskim, odwiedził go wówczas w domu pełniącym także funkcję pracowni, tak niewielkich rozmiarów, że miał problem z przekroczeniem progu. W pełnej rzeźb izbie stało posłanie, a nad nim półka z jedynie trzema książkami opisującymi życiorysy Michała Anioła, Leonarda da Vinci i Wita Stwosza. Zagajewski nie cenil Stwosza szczególnie, podziwiał natomiast warsztat Michała Anioła i wierzył, że istniało duchowe pokrewieństwo pomiędzy nim a wielkim renesansowym twórcą.

Data i miejsce urodzin Stanisława Zagajewskiego są nieznane. Został porzucony przez matkę i odnaleziony zimą 1929 roku na stopniach kościoła św. Barbary w Warszawie. Dziecku przypisano imię i nazwisko, wpisano fikcyjną datę i miejsce urodzenia. Dzieciństwo spędził w zakonnych zakładach opiekuńczych w Ciechocinku i Grabiu pod Toruniem. Najpełniejszy zbiór (ponad 120 rzeźb) jest własnością Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Rzeźby Zagajewskiego mają także w swojej kolekcji m.in. Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Etnograficzne w Toruniu i Collection de l'Art Brut w Lozannie. Jego prace są pokazywane na wszystkich ważnych wystawach twórców z kręgu tzw. Art Brut.



25

STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927 - 2008)

Kogut

glina wypalana, 31 x 24 x 19 cm

cena wywoławcza: 2 000 zł

estymacja: 3 000 - 6 000

„Z Zagajewskim zawsze był problem – człowiek, który z czułością opowiadał o szczurach grasujących w domu (zamienionym zresztą w wielkie śmietnisko) nie pasował do żadnej cywilizowanej instytucji. Więc przed wernisażami Zagajewskiego pucowano, zdzierając z niego stare łachmany. Człowiek, któremu wręcza się dyplom i medal, musi ładnie pachnieć. Znacznie elastycznej niż urzędnicy do sprawy podeszli różnej maści oszuści i złodzieje, którzy przez lata wynieśli z pracowni mistrza setki rzeźb. Drobnymi pijaczkowie, gdy zabrakło pieniędzy, łupili pana Stasia bezlitośnie. (...) Gdy larum podnieśli pielgrzymi ściągający do pracowni przy ul. Dziewińskiej i sprawę opisały media, urząd potraktował rzecz

honorowo: chałupę Zagajewskiego wyremontowano, śmietnisko usunięto, ściany wybielono. Zagajewski, człowiek który z otrzymanego w nagrodę telewizora zrobił sobie stolik do rzeźbienia, musiał się w tej bieli czuć jak w kościele. Nie był artystą, którym łatwo się pochwalić w kolorowym katalogu. Jan Sierackiewicz, fotografik, który latami dokumentował na kliszy żywot rzeźbiarza, prorokował przed kilku laty: – Gdy umrze, będzie ulica, a może i szkoła jego imienia. Będzie uroczysty pogrzeb i drogi nagrobek. Dopiero po śmierci będzie czas, kiedy pana Stanisława właściwie docenią.”

ADAM WILLMA, WŁOCŁAWEK ZAPOMINIAŁ O WSPANIAŁYM RZEZBIARZU, ŹRÓDŁO: POMORSKA.PL





26

BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

Ptak

brąz patynowany, brąz złocony, 55 x 12 x 10 cm (figura ptaka)
sygnowana dwukrotnie na spodzie: 'B. CHROMY'

cena wywoławcza: 5 000 zł †

estymacja: 7 000 - 9 000

„Chcę przemawiać językiem plastycznym, ogólnoludzkim, rzeźbą działającą witalną siłą wyrazu i emocji w celu określenia swoich doznań w momencie tworzenia, swoich refleksji, nad konfliktami w zetknięciu ze światem. Refleksje – dynamizowane proporcjami dotykającymi i nieskończonością – winny być rozumieniem powiązań pyłu ziemi w kosmiczną wspólność, przy czym pokora i cześć wobec natury nie może przekreślać chęci jej przeistaczania”.

BRONISŁAW CHROMY

Bronisław Chromy jest rzeźbiarzem, medalierem, rysownikiem, i malarzem, profesorem ASP w Krakowie. Po ukończeniu Liceum Sztuk Pięknych rozpoczął studia na krakowskiej ASP. Dyplom uzyskał w 1956 roku, uczył się m.in. u Xawerego Dunikowskiego. Tworzy urzekające, kameralne rzeźby, łącząc w jedną, fantastyczną formę brąz i kamień. Jego inspiracją jest zawsze natura ze swoją niezwykłą pomysłowością kształtów i kolorów. Jest również autorem licznych realizacji monumentalnych, pomników: „Piety Oświęcimskiej” (1963), rzeźby „Smoka Wawelskiego” (1969), „Pivnicy pod Baranami” (2000). Jerzy Madeyski pisał o nim następująco: „Bronisław Chromy działa zawsze w idealnej zgodzie z materiałem. Zgodzie tak wielkiej i symbiozie tak ścisłej, iż niekiedy trudno jest odgadnąć, czy to on

nagina tworzywo do swoich celów wyrazowych, czy też przeciwnie, to ono nagina jego fantazję do starych jak ziemia treści. Czy zatem natura jest częścią jego sztuki, czy też artysta jest nieodrodną częścią natury i działa w zgodzie z jej prawami? Obie tezy są równie pociągające i obie równie łatwe do udowodnienia, skąd wniosek, że nie ma tu gatunkowej sprzeczności: sztuka Chromego powstaje na zasadzie sprzężenia zwrotnego, w którym skutek oddziałuje na przyczynę. (...) Chromy znalazł swój styl. Stał się rozpoznawalny nawet pośród setek prac innych rzeźbiarzy. Był zdecydowanie odmienny, wychodził z tł. Wstępnym bojem zdobył już u początków drogi to, co staje się udziałem nielicznych, a do czego dążą wszyscy twórcy” (Jerzy Madeyski, Bronisław Chromy, Kraków 2008, s. 9-30).



ROBERT SOBOCIŃSKI (ur. 1960)

"Demon", 2006 r.

brąz, 115 x 73 x 70 cm

sygnowana i datowana na podstawie: 'Robert | Sobociński | 2006'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

WYSTAWIANA:

- Southend on Sea, Wielka Brytania, 30.06-03.09 2012

- Galerie Koralewski, Paryż, 2008-2009

„Robert Sobociński zatrzymuje tysiąclecia. Przybywa z daleka i z wysoka. W swej sztuce ciemnej magii i mocnego opętania, wychodzi od podstawowych wątków, następnie rzuca klucz wielu kodów. Czasem pelzające i kręte, czasem wysmukłe i pionowe, formy mieszają się i przenikają nawzajem. Zapominają o wyznaczonej drodze, unoszą widza ku przeszkadzającym i zdumiewającym drogom niepewności. Sobociński ma duszę czarowników i szamanów. Przywołuje on twórców sztuki w brązie z Luristanu i poddaje się ich wyobraźni, pełnej urojeń i opętania. Wydobywa z otchłani wielkie wynurzające się twory. Katastroficzna aura wydaje się unosić wokół rzeźb, podczas gdy jakaś straszna siła, przyczajona w materii brązu i brutalnie uwolniona, zdaje się wznosić na podbój nieba. I ukazują się – niepojęci – jako gwałtowny gejzer: (...) Rzeźbiarz ten pozbawia masę rzeźby jej ciężaru. Pozostaje tylko osłona, nagie szczątki, otoczka wypróżniona od wewnątrz i delikatna skóra brązu... W ten to sposób imponuje cudowna obecność jego dużych rzeźb. (...) Sobociński poddaje próbie demoniczną moc zakazów życiowych, które zawładnęły naszym życiem i naszymi pustkami. Porządek świętości chwieje się i życiowy terror trzyma duszę za gardło. Fascynujące okrucieństwo demonów poskramia najwyższą pieszczołę zjaw i wyrывая się z ciemności, budzi się chaos wychodzący z otchłani. W ten sposób Sobociński bierze świat w swoje posiadanie... Codziennosc nie ma już swej podstawy; splątane okropieństwa i wzniosłości rozprzestrzeniają się. Można zobaczyć kawałki skał, kołców, paznokci i niepewnych narządów o dziwnym wyglądzie owadów, a sztuka chwieje się. (...) Nadzwyczajny synkretizm Sobocińskiego,

w znacznym stopniu rozproszony, zależy od niebywałego rozpadu bytu, od braku zróżnicowania napięć twórczych. Jest to rzeźba wysokiego ryzyka, bardziej bliska temu, co nieznanne i nienazwane niż temu, co powszechne i natychmiastowe. Każde przeobrażenie niszczy zamknięcie początkowe i otwiera się na ożywczą odmienność. Byt zmieniający się nie ma ani pamięci, ani wieku. Nie ma on obsesji spełnienia ani tęsknoty za utraconym rajem. Przeobrażenia plastyczne są figurami efemerycznymi i niezwykłymi, z innego miejsca zawsze obecnego i z rzeczywistości w niebezpieczeństwie". (Christian Noorbergen, Sobociński, albo wypalenia w chaosie, źródło: robert.sobocinski.artproduct.com.pl)

Robert Sobociński ukończył studia na Wydziale Rzeźby na Akademii Sztuki Pięknych w Poznaniu, studiował także architekturę na Politechnice Poznańskiej. Wystawia od początku lat 80., zarówno w kraju jak i za granicą, m.in. w Niemczech, Belgii i Francji. Od 1991 roku jego prace były regularnie prezentowane na większości istotnych salonów rzeźby w Paryżu, takich jak DECOUVERT, SAGA, FIAC, Triennale Rzeźby, a także na kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Jest autorem wielu pomników, zarówno w Poznaniu (Pomnik Starego Marycha przy ul. Półwiejskiej, pomnik Ofiar Katynia i Sybiru w parku przy ul. Fredry, koziółki przy pl. Kolegiackim, pomnik Zygi Latarnika na Grobli), jak i w innych miastach Polski, m. in. Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego w Kutnie, Pomnika Stanisława Wokulskiego na dworcu kolejowym w Skierniewicach,





28

ZOFIA WOLSKA (ur. 1934)

"Madame", lata 80. XX w.

brąz, podstawa marmurowa, 26 × 11 × 8 cm

na spodzie podstawy papierowa nalepka z odręcznym opisem pracy: "Madame | ZOFIA WOLSKA | brąz 198" oraz papierowa nalepka z cyfrą 7 i nalepka z opisem pracy: 'Z. Wolska | Madame'

cena wywoławcza: : 2 800 zł ↑

estymacja: 3 500 - 6 000

POCHODZENIE:

- ze zbiorów Związku Artystów Rzeźbiarzy

Prezentowana figurka zatytułowana „Madame” stanowi przykład kameralnej kompozycji rzeźbiarskiej autorstwa Zofii Wolskiej. Rzeźbiarka wykazuje niezwykłą sprawność w budowaniu zwartej, aluzyjnej formy i subtelność w różnicowaniu faktury odlewu. Artystka mistrzowsko zasugerowała dynamiczną, niemal tańczącą postać kobiecą, w której uogólnienie formy zbliża prezentowaną figurę do abstrakcji.

Zofia Wolska znana jest zarówno z twórczości w dziedzinie rzeźby monumentalnej, jak i niewielkich kompozycji ceramicznych. Studiowała na warszawskiej ASP, była uczennicą Xawerego Dunikowskiego.

Brała udział w wielu konkursach na pomniki, m.in.: Bohaterów Ziemi Kieleckiej (1966 – wyróżnienie), Zwycięstwa i Wolności, Warszawa 1967 (z T. Łodzianą i J. Nachtmanem – III nagroda), międzynarodowym konkursie na Pomnik Żołnierza Polskiego i Niemieckiego Antyfaszysty, 1968 (z T. Łodzianą i J. Nachtmanem – I nagroda). Ważniejsze realizacje: Pomnik Rozstrzelanych, Kielce 1961; Pomnik Partyzantów, Święta Katarzyna 1962; Głowa Mikołaja Kopernika, Hawana 1973. Znana z tworzenia portretów znanych współczesnych, jak i historycznych, osobistości, m.in.: Jimmiego Cartera, Ronalda Reagana, Vaclava Havla czy papieża Jana Pawła II.





29

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

"Perseusz", ed. C 21/1000 HC, 1988 r.

brąz patynowany, 37 x 27 x 8 cm, podstawa kamienna, wymiary: 7 x 17 x 10 cm
sygnowana u dołu po prawej stronie: 'MITORAJ'
z tyłu numer edycji: 'C 21/1000 HC'

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

„Rzeźby te zostały wybrane przez ich niedokończoność. Rodzaj niedokończoności dla wyrażenia ich tożsamości, poniekąd nonszalancji, która jest równie niepokojąca co uwodząca. Myślę o tych wyraźnych ranach zadanych ciału, możemy je wyczuć, możemy je usłyszeć, dojrzeć i domyślić się sączącej z nich krwi. Ciało jest uformowane poprzez skaleczenia i pęknięcia wyobrażone przez Mitoraja. On ich nie wymyśla, on je sobie przypomina. W nich jest jego własne wątplenie, spalona energia i milczenie, które umykają. To nie ucieczka, to tylko obecność, która zadaje nam pytanie. Czym są te wyobrażenia? Są one zdewastowaną rzeczywistością, jego okrutną przeszłością i utraconym dzieciństwem. Mitoraj nie musi wymyślać ani wyolbrzymiać burzliwych wydarzeń naznaczonych brutalnością historii. One spoczywają w nim samym”.





Rzeźba Igora Mitoraja w Parc du Musée Olympique w Lozannie, Szwajcaria © Wikimedia Commons

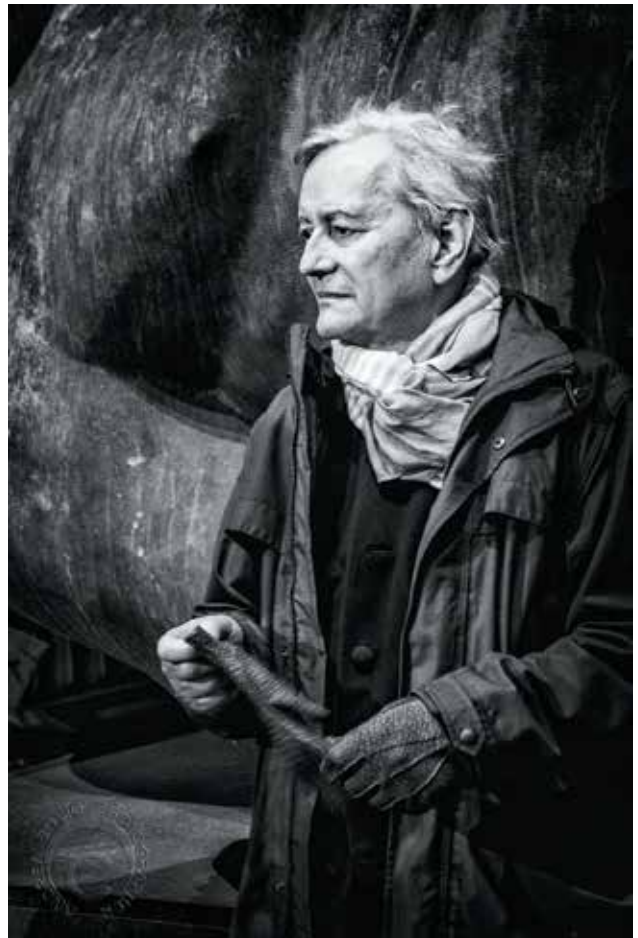
„Lubił deszcz. Uważał, że rzeźby w deszczu wyglądają najpiękniej. Pytany, gdzie najchętniej wystawiłby swoje prace, odpowiadał, że pod wodą. W czasach, gdy wszyscy się spieszą, pozwalał sobie na luksus życia wolno. Powoli chodził, mówiąc zatrzymywał się, żeby zastanawiać się nad słowami (...). Igor Mitoraj potrafił robić przyjemność ludziom, sprawiać, że czuli się szczęśliwi. Kiedy na kilka dni przyjechała do niego grupa dziennikarzy, gościł ich w swoim domu częstując (...) limoncello i mocną kawą, pokazał wszystkie pracownie, w których powstawały jego rzeźby (...).

Miałam zlecenie, żeby przywieźć materiał o jego prywatnym życiu. Wykręcał się od rozmowy. Był miły, ale ciągle mówił, że porozmawia ze mną po obiedzie, kolacji, jutro po śniadaniu. Tak dotarliśmy do końca wizyty dziennikarzy. Wszyscy się spakowali i szykowali na zwiedzanie kamieniołomów i Pizy. Powiedziała mi, że nie wyjadę dopóki ze mną nie porozmawia, że najwyżej polecę do Warszawy innym samolotem, jutro, za tydzień albo za rok. I co gorsza zamieszkam u niego, bo nie mam pieniędzy na hotel w pałacu, w którym się zatrzymałam z dziennikarzami. Zaczął się śmiać i w końcu zgodził się na wywiad. Dziennikarze pojechali. Miałam do nich dołączyć za kilka godzin. Usiadłam z panem Igiorem Mitorajem przy stoliku na dziedzińcu hotelu. Padał deszcz. Zapytał mnie, o czym ja właściwie chcę z nim rozmawiać. A ja zapytałam, o czym chciałby powiedzieć. Zaproponował, żebyśmy po prostu popatrzyli na deszcz. Patrzyliśmy na ten deszcz, piiliśmy kawę i milczeliśmy, od czasu do czasu uśmiechając się do siebie. To mój ulubiony wywiad. Niestety nie mógł się ukazać w gazecie. Był za bardzo prywatny.

(...) Igor Mitoraj miał tu kilka pracowni. W jednej powstawały jego rzeźby z marmuru, w innej z brązu, w jeszcze innej z gipsu. Najładniejsza była ta ostatnia, bo rzeźby i ludzie, w niej pracujący byli posypani gipsowym pyłem jak mąką. Zglądając tam, w pierwszej chwili nie można było odróżnić, kto tu jest człowiekiem, a kto rzeźbą. Mitoraj najchętniej prezentował swoje rzeźby w plenerze. Mówił: 'Rzeźby są trójwymiarowe i potrzebują przestrzeni, żeby mogły żyć, oddychać, podobnie jak żywe organizmy'. (...) [Mitoraj:] 'Kiedy ktoś mówi, że mi się w życiu udało, to pukam się w czoło. Zanim stałem się wolny, musiałem przejść swoje. Kiedy zaczynałem karierę artystyczną, zarabiałem na życie wnosząc fortepiany i meble na szóste piętra paryskich kamienic'. Przyjechał do Paryża, żeby spotkać się ze swoim tatą. Znalazł dom ojca, ale nie zdecydował się zapukać do drzwi. Spojrzał tylko na nie i odszedł.

Mitoraj był nieślubnym dzieckiem. Urodził się w 26 marca 1944 w niemieckiej miejscowości, Oederan, położonej niedaleko Drezna. Jego mama została tam deportowana na roboty przymusowe. Pracowała u rolnika. Jego tata był francuskim jeńcem wojennym, oficerem Legii Cudzoziemskiej (...). W 1945 roku mama wróciła z nim do Polski, do swoich rodziców. Dzieciństwo spędził w miejscowości Grojec, z piętnem dziecka, który nie zna swojego ojca. Wszyscy myślą, że nazwisko rzeźbiarza to artystyczny pseudonim – bo są w nim zamknięte słowa mit i raj, pasujące do jego twórczości inspirowanej antyką. Nazwisko dostał jednak od ojczyzny, który go zaadoptował. Igor Mitoraj niechętnie wyjeżdżał z Pietrasanta, ale był kilka razy w Polsce. Zatrzymywał się wtedy w Warszawie, gdzie najbardziej podobał mu się Grób Nieznanego Żołnierza, przypominający mu jego rzeźby. Skorupa, fragment pałacu, zniszczonego podczas wojny. A jego rzeźby wyglądały jakby były popękane, przypominają fragmenty antycznych posągów, odkrytych przez archeologów w czasie wykopalisk. Najbardziej go bawiło, jak do tych dużych wchodziły dzieci, żeby sobie w nich posiedzieć.

Zatrzymywał się też w Krakowie, gdzie kiedyś studiował malarstwo pod opieką Tadeusza Kantora. Robił wtedy kolaże z przypadkowych przedmiotów i utrwał na płótnie odciski ludzkich ciał. (...) Kantor pewnego dnia powiedział do niego: 'Tutaj nie ma dla ciebie miejsca. Musisz wyjechać, musisz zacześć się w którejś ze stolic sztuki, jeśli chcesz sobie zapewnić przyszłość. Masz szansę, przecież nie chcesz pozostać kimś anonimowym. Chyba się nie mylę?' Mitoraj z Polski wyjechał w 1968 roku. W Paryżu chciał nie tylko porozmawiać z tatą. Postanowił tutaj rozwijać się artystycznie. Żyjąc się głównie



Igor Mitoraj, fot. Andrea Bosio © Wikimedia Commons

bagietkami, studiował w École Nationale Supérieure des Beaux Arts. W 1976 r. wystawił swoje obrazy i grafiki w galerii La Hune w Dzielnicy Łacińskiej. Szczęście zaczęło mu dopisywać, kiedy zajął się rzeźbą. Dostał propozycję przygotowania wystawy dla galerii ArtCurial, prowadzonej przez bratanka ówczesnego prezydenta Francji, Mitteranda. Przygotowując wystawę, na rok wyjechał do Pietrasanta, żeby w białym marmurze z pobliskiej Carrary.

Dziś rzeźby Mitoraja stoją na rzymskim Piazza Monte, w Parku Olimpijskim w Lozannie, w paryskiej dzielnicy Defence, mediolańskiej La Scali i florenckich ogrodach Boboli, przed londyńskim British Museum oraz w Muzeum Prado w Madrycie. Głowę z brązu zatytułowaną 'Eros bendato' można oglądać na krakowskim rynku. Jego skrzydlata postać 'Icaro Alto' stoi przed Centrum Olimpijskim przy Wybrzeżu Gdyńskiego na Żoliborzu. W 2009 r. Mitoraj wykonał Anielskie drzwi do kościoła Matki Bożej Łaskawej, patronki Warszawy, na warszawskim Starym Mieście. (...) Podobne drzwi stworzył dla kościoła Santa Maria degli Angeli w Rzymie. Mitoraj lubił szukać w życiu piękna i przyjemności. Uwielbiał czytać książki, zwiedzać wystawy, słuchał muzyki, smakował włoskie wina, zachwycał się tamtejszą kuchnią. (...) Po jego śmierci burmistrz Pietrasanta, Domenico Lombardi, mówił, że polski artysta był przyjazny wobec ludzi, i że ci chętnie zatrzymywali go na ulicy i nazywali 'mistrzem'. – Był człowiekiem niezwykle wrażliwości i wartości. Był poetą życia. Rozmawialiśmy wiele o sztuce i kulturze, od marca planowaliśmy wielką wystawę jego rzeźb – burmistrz wspominał dziennikowi 'La Repubblica':

KATARZYNA SZCZERBOWSKA, IGOR MITORAJ SPRAWIAŁ, ŻE LUDZIE CZULI SIĘ SZCZĘŚLIWI



30

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

Tors męski, ed. 70/99 M

brąz patynowany, 21 × 8,5 × 4 cm
sygnowana na froncie: 'MITORAJ'
na podstawie numer edycji: '70/99 M' i gmerk autorski

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 17 000 - 25 000

Igor Mitoraj w swej sztuce odwoływał się do tradycji antyku, traktując jego spuściznę jako relikty złotego wieku kultury i wiecznotrwale wzory. Artystyczną edukację rozpoczął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na kierunku malarstwa, kształcił się m.in. u Tadeusza Kantora (1967-1968). Przez kolejne dwa lata kontynuował studia w École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. W połowie lat 70. poświęcił się rzeźbie, tworząc kameralne głowy, torsy w charakterystycznych zawojach czy bandażach. Pokazał je na pierwszej wystawie indywidualnej w 1976 r. w Paryżu, która przyniosła mu uznanie zarówno ze strony publiczności jak i marszandów. Uważany był za jedną z najwybitniejszych współczesnych osobowości artystycznych. Jego rzeźby, często gigantycznej wielkości, spotyka się w reprezentacyjnych punktach wielu miast Europy, USA i Japonii. Od 1976 roku rzeźby i rysunki Igora Mitoraja pokazano na ponad 120 wystawach indywidualnych.







31

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

"Orizzonte", ed. 92/125 M, 1995 r.

brąz patynowany, 18 x 7 x 5 cm
sygnowana na froncie: 'MITORAJ'
na podstawie numer edycji: 'M 92/125' i gmerk autorski

cena wywoławcza: 8 000 zł ↑

estymacja: 17 000 - 25 000

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

CZESŁAW DŹWIGAJ







32

IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

Tondo z postacią mężczyzny, projekt klamki drzwi kościoła Matki Bożej Łaskawej w Warszawie, 2009 r.

brąz patynowany, 9,5 × 11 cm

sygnowany, datowany na odwrociu: 'MITORAJ | 1996' oraz numer edycji '15/100' i punca autorska

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 12 000 - 20 000

„Drzwi. Igor Mitoraj otworzył i zamknął ich wiele. Utrzymuje się, że od dzieciństwa w Krakowie zamieszkiwał u drzwi. Przekraczając je, jechał do Paryża, Meksyku, Nowego Jorku, Grecji, by od roku 1983 zamieszkać we włoskiej Pietrasanta. Podejrzewam, że on wie najlepiej, co znaczy być przejazdem. Jeśli zaś jest artystą, zawsze stawia cię przed czymś niepamiętnym a istotnym; przed przeczuwaną ideą tego, co jeszcze mogą wyrażać Grecja i Zachód (cokolwiek wyrażenia te mogą jeszcze znaczyć w obliczu permanentnej i obligatoryjnej szmyry); przed czymś co, jeśli istnieje, uniesie cię lekko, jakbyśmy nigdy tego nie zaniedbywali, ku progom świątyni, ku spletanemu bóstwu, ku jakiejś enigmatycznej współbrzmiającej z ogromem i tajemnią. Jeśli zatem istnieje ktoś, dzięki komu poruszanie się jest równoznaczne z zanurzeniem się w przeróżne głębie, z doświadczaniem, że teraz, tu i wszędzie trafiasz na antycyzność i klasycyzność, które wciąż nas zapładniają, zawsze i od nowa, gdyż my je tworzymy; jeśli zatem istnieje taki rodzaj geniuszu, trwałego i z natury niezmiennego, tak osaczonego i wcale zniewolonego konicznością stylu – takim geniuszem jest Mitoraj. Nigdy nie przestaniemy podziwiać jego ogromnego talentu – tak nieproporcjonalnego do tego, co wielu innych zwie 'moim poszukiwaniem'; nigdy dość kontemplacji poetyckich kształtów jego brzemiennej i ogromnej tęsknoty, czystości jego niezgłębionej melancholii, w końcu trwogi świętego miasta. Naszym i jego oczom

ukazą się ciała święcie i nieużytecznie heroiczne, albo znowu dostrzeżemy uśmiech niczym konsekwencję oświecenia, przebudzenia, uspokojonej obojętności, pogodnego przewyciężenia nietrwałości, mimo że nie ma ani jednego dzieła tego rzeźbiarza, które byłoby wolne od kaleczenia, darcia; które nie pokonywałoby w walce ducha destrukcji, siły unicestwiania”.

MARCO DI CAPUA, U DRZWI MITORAJA, [W:] IGOR MITORAJ, LUX IN TENEBRIS, WARSZAWA 2009, s. 39

Drzwi wejściowe kościoła Matki Bożej Łaskawej wykonane zostały w 2009 roku. Wcześniej Mitoraj wykonał podobne drzwi dla kościoła Santa Maria degli Angeli w Rzymie. Wrota te zostały ufundowane z okazji 400-lecia świątyni. Wykonane są z brązu i przedstawiają płaskorzeźbioną scenę Zwiastowania. W górnej partii drzwi umieszczona została Maryja, a na otwieranych skrzydłach dwa anioły. Według niektórych publicystów wizerunek kobiety inspirowany jest antyczną rzeźbą Wenus z Milo. Według tradycji chrześcijańskiej w scenie Zwiastowania występuje jeden anioł - Archanioł Gabriel. Dzieło Mitoraja wydaje się być zatem sprzeczne z artykułem 124. Sacrosanctum concilium. Sam artysta o swoim dziele mówił: „Niektórych może szokować zupełnie inny niż tradycyjny wizerunek Madonny, która spogląda z góry na dwa uchwycone w ruchu anioły”.





33

JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

Krucyfiks

brąz, krucyfiks drewniany, wymiary figury: 13 x 11,3 x 3 cm, wymiary krucyfiksu z podstawą: 20,5 x 11,5 x 11,5 cm
figura sygnowana z boku: 'Lambert Rucki'

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 9 000 - 15 000

Źródłem zainteresowania Jeana Lamberta-Ruckiego tematyką sakralną i mistycyzmem można szukać już w latach jego młodości. Wiadomo, że dorastający w Krakowie artysta był zafascynowany malarstwem Paula Gauguina. Na jego dużej wystawie w Wiedniu w 1907 roku zaprezentowano kilka prac odnoszących się do religii i ikonografii chrześcijańskiej. Kilka innych płócien posiadał mieszkający w Poroninie Władysław Ślewiński. W Krakowie (jak pokazuje choćby przykład Witkacego) zainteresowanie francuskim artystą było niemal powszechne. Nie powinno dlatego dziwić, że zdaniem niektórych historyków sztuki, Lambertem-Rudzkiem udającym się do Paryża w 1911 roku, kierowała właśnie fascynacja sztuką wielkiego Francuza.

Choć Lambert już od drugiej dekady XX wieku interesował się nie tylko syntetyzmem Gauguina, ale także rzeźbą czarnej Afryki czy tradycjami sztuki chrześcijańskiej, dały one o sobie znać w jego twórczości dopiero w latach 30. Lambert-Rucki poświęcił się wtedy niemal całkowicie tematyce sakralnej. Prezentowany „Krucyfiks” pokazuje w sugestywny sposób wypracowany wtedy przez artystę wizualny język.

Rzeźba oscyluje między formami wywiedzionymi z plastyki romańskiej i modernistycznymi uproszczeniami, wyprowadzonymi z kubizmu. Gładkie płaszczyzny są kontrastowane z partiami pokrytymi rytmicznymi żłobieniami, szczególnie dobrze widocznymi w partii żeber i perizonium. Rzeźba może budzić skojarzenia ze specyficzną formułą art deco. To zresztą z tym nurtem artysta bywa najczęściej kojarzony.

Lambert-Rucki odebrał edukację artystyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na stałe osiadł w Paryżu. W pierwszych latach pobytu we Francji dzielił pracownię z Modiglianem, przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem i Chaimem Soutinem. W latach 30. był członkiem Związku Artystów Nowoczesnych (UAM) obok m.in. Le Corbusiera, z którym potem wielokrotnie wspólnie wystawiał. W drugiej połowie lat 30. zrealizował kilkadziesiąt masek i serię rzeźb zainspirowanych wiejskim folklorem. Zajmował się także sztuką sakralną i był jednym z jej nowoczesnych pionierów we Francji. Jednym z jego najważniejszych dzieł tego typu jest „Droga krzyżowa” wykonana dla kościoła św. Teresy w Boulogne w Północnej Francji.





34

“SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA” - uczeń Wojciecha Brzegi

Siedzący z misą, ok. 1922-1936 r.

drewno jesionowe, 24 x 12 x 18 cm

na spodzie widoczne w podcierwieni oznaczenie: 'W5'

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 25 000 - 40

Prezentowana figurka to doskonały przykład polskiego stylu Art déco, mającego swoje źródła w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, gdzie od czasu dyrektury Karola Stryjeńskiego (1887-1932), w fenomenalny sposób rozwinęła się polska sztuka rzeźbiarska i dekoracyjna. Stryjeński objął stanowisko dyrektora szkoły w 1923 roku i przeprowadził jej gruntowną reformę. „Odrzucił akademickie kopiowanie klasycznych wzorów, kładąc nacisk na rozwój indywidualnych zdolności wychowanków. W drewnianych rzeźbach jego uczniów – m.in. Antoniego Kenara i Marina Wnuka – doszukać się można wpływu kubizmu i formizmu, a zarazem inspiracji sztuką ludową Podhala. Te zwarte, poddane kubizująco-geometrycznej syntezie rzeźby są charakterystycznymi przykładami stylu polskiej sztuki dekoracyjnej lat dwudziestych, który triumfował na wystawie paryskiej w 1925 roku. Prowadzona przez Stryjeńskiego 'szkoła drzewna' otrzymała tam dwie główne nagrody – za metody nauczania i za drzeworyty – oraz złoty medal w dziedzinie rzeźby”. (Janusz

Antos, [Karol Stryjeński] Narodowe art deco, [w:] Rzeczy niepospolite, red. Czesław Frejlich, Kraków 2013, s. 69

Na spodzie „Siedzącego” widoczny jest w podcierwieni monogram „W5”, dowodzący, że praca powstała w pracowni Wojciecha Brzegi. Brzegi uczył w Zakopanem w latach 1922-1936. Na Podhalu znany był nie tylko jako artysta światowy (bywał i mieszkał wcześniej w Monachium, Paryżu, Krakowie i Lwowie), nauczyciel, ale także organizator. W swoim domu na Skibówkach, Brzegi otworzył w międzywojniu pracownię, gdzie odbywały się wystawy innych artystów zakopiańskich. Artysta współpracował ponadto ze Stanisławem Witkiewiczem. Poza rzeźbą zajmował się meblarstwem, rzeźbą ornamentacyjną i sztuką stosowaną. Jest uważany za współtwórcę stylu zakopiańskiego. W latach 1926-1929 był dyrektorem zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. To po nim stanowisko objął Karol Stryjeński.





35

„SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Dobry Pasterz, lata 20.-30. XX w.

drewno jesionowe, 47 x 12 x 10 cm

sygnatura ryta na spodzie: 'PIS | PID' (trudno czytelne)

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

Mimo silnej geometryzacji i „kubistycznego” uproszczenia form, można stwierdzić, że wykonana z jesionowego drewna rzeźba przedstawia mężczyznę trzymającego na ramionach owcę lub baranka. Ikonograficznie kompozycja bliska jest więc typowi Chrystusa wyobrażonego jako Dobry Pasterz. Warto wiedzieć jednak, że podobny schemat kompozycyjny jest starszy niż chrześcijaństwo i istniał już w sztuce grecko-rzymskiej. W podobnym układzie przedstawiano niekiedy Hermesa (Hermesa Krioforosą) lub po prostu anonimowych pasterzy (Mochoforos). W III/IV wieku, w kręgu sztuki wczesnochrześcijańskiej zaczęto jednak przejmować ten motyw i nadawać mu nowe sensy. Asymilację figury pasterza umożliwiał fragment pochodzący z Ewangelii według św. Jana: Chrystus mówi w nim: „Ja jestem dobrym pasterzem i znam owce moje, a moje Mnie znają, podobnie jak Mnie zna Ojciec, a Ja znam Ojca. Życie moje oddaję za owce”. (J 10, 11-12)

W redakcji anonimowego rzeźbiarza związanego ze Szkołą Zakopiańską „Chrystus Dobry Pasterz” powraca do swojego pierwotnego kontekstu. Krótka tunika mężczyzny, odsłonięte łydki odróżniają go od akademickich XIX-sto wiecznych wyobrażeń Chrystusa odzianego w dostojną tunikę do kostek. To właśnie ten detal sugeruje, że autor musiał znać jakąś reprodukcję wczesnochrześcijańskiej rzeźby – być może często reprodukowanego „Dobrego Pasterza” ze zbiorów Muzeów Watykańskich z ok. 300 roku? Stylistycznie praca zdradza wszystkie najważniejsze cechy rzeźby zakopiańskiej. Są to: syntetyczne kształtowanie bryły, geometryzacja form, osiowość, gładkie kształtowanie płaszczyzny, wprowadzenie załamań powierzchni umożliwiających uzyskanie silnych kontrastów światłocieniowych. Kompozycje o podobnych formach, również stworzone w kręgu Szkoły Zakopiańskiej prezentowały Polskę na słynnej Światowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku.





36

CYPRIAN GODEBSKI (1835 - 1909)

„Marzenie o sławie”, po 1894 r.

brąz, 49 x 38 x 20 cm

sygnowana na podstawie: 'CYP Godebski'

stan zachowania: brak podstawy tytułowej, widoczne pęknięcia w strukturze odlewu

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 - 18 000

LITERATURA:

- G. Peigné, Dictionnaire des sculpteurs néo-baroques français 1870-1914, Paryż 2012, s. 265-267
- Maria Kwiatkowska, Rzeźbiarze Warszawscy XIX wieku, Warszawa 1995, s. 222
- Słownik Artystów Polskich, t. II, Warszawa 1975, s. 381, 383
- Armand Silvestre, Le nu au Salon de 1894 (Champs-Élysées), Paryż 1894, s. 104-108

„Bogata twórczość Cypriana Godebskiego jest doskonałym przykładem rzeźby akademickiej drugiej połowy XIX wieku, w której wyrosłe z ducha renesansu (z jego ideałem piękna) kompozycje oddane są w szczegółach, z silnym pierwiastkiem naturalizmu. Wybitnie uzdolniony, szybko opanował i doprowadził do perfekcji warsztat techniczny; osiągnął także doskonałość w zakresie kompozycji i umiejętność oddania sugestywnego wyrazu”.





Reprodukcja „Marzenia o sławie” w książce Armanda Silvestre’a, Les nus au Salon de 1894



Marmurowy oryginał rzeźby w Ambasadzie Tureckiej przy ul. Chopina 2, ok. 1933, źródło: NAC



Cyprjan Godebski, 1896, fot. J. Mieczkowski

„Marzenie o sławie” pochodzi z dojrzałego, najważniejszego okresu twórczości Cyprjana Godebskiego. Od ikonicznych realizacji tego wybitnego rzeźbiarza, „Pomnika Adama Mickiewicza” w Warszawie, czy „Pomnika Mikołaja Kopernika w Krakowie”, „Marzenie” dzieli zaledwie kilka lat. Równocześnie stylistyka prezentowanej pracy, podobnie jak alegoryczny temat, każe widzieć w niej pracę osobną i funkcjonującą na innych niż wspomniane, emblematyczne prace, prawach.

Godebski pracował nad „Marzeniem o sławie” prawdopodobnie na przełomie 1893 i 1894 roku. Monumentalna, marmurowa wersja rzeźby została zaprezentowana na Salonie, wywołując duże zainteresowanie krytyki. Obszerny esej poświęcił jej m.in. Armand Silvestre. W broszurze „Les nus au Salon de 1894” zamieścił on nie tylko rozbudowaną ekfrazę dzieła, ale potraktował je również jako punkt wyjścia do kilku refleksji dotyczących współczesnej sztuki. Zdaniem Silvestre’a w „Marzeniu o sławie” obecna jest cała „dusza rzeźbiarza, poety i malarza”. Praca pokazuje, że artysta „nie dał się uwieść w kapryśnych gustu mu współczesnych, w regułach oficjalnych zamówień”. Zdaniem Francuza, autor „Marzenia o sławie” to „poeta, który nie szuka niczego poza pięknem i miłością, wiecznych tematów dla liry”. Nie powinna dziwić dlatego ostateczna konstatacja Silvestre’a, który w rzeźbie Godebskiego widzi próbę odnowienia Antyku. „Ciało kobiece, w całej swojej harmonijnej czystości, zawsze pociągało jego [Godebskiego] dłuto. Należy on dlatego do wielkiego rodu wnuków Fidiasza”.

Marmurowa wersja „Marzenia o sławie” po paryskim Salonie była prezentowana w 1894 roku we Lwowie na Powszechnej Wystawie Krajowej. Przyznano jej tam złoty medal. Lwowska wystawa była ważnym i głośnym wydarzeniem. Tworzyło ją 129 pawilonów podzielonych na 34 główne działy. Ekspozycja była na obszarze 50 ha w sąsiedztwie Parku Stryjskiego. W ciągu czterech miesięcy zwiedzało ją 1 mln 150 tys. osób, w tym również cesarz Franciszek Józef I. Zapewne na wystawie we Lwowie „Marzenie” zobaczył Władysław Kisiel-Kisłański, jeden z bogatszych i bardziej świątliwych mieszkańców Warszawy (Bolesław Prus wymieniał go w rzędzie działaczy gospodarczych, którzy nie skąpili na filantropię). Kisiel-Kisłański był administratorem warszawskich tramwajów konnych, założycielem Muzeum Sztuki i Rzemiosł Stosowanych. Studiował w Petersburskim Instytucie Drog i Mostów i w młodości pracował jako inżynier przy budowie kolei z Odessy do Kiszyniowa. „Marzenie o sławie” stało się ozdoba jego pałacu przy ulicy Chopina 2a. Po śmierci Kisiela budynek wraz z wyposażeniem spadkobiercy wynajęli poselstwu turekiemu. W 1930 roku przekształcono je w ambasadę. Budynek został spalony i zburzony w 1939 roku, w tym czasie najprawdopodobniej zniszczeniu uległa również marmurowa rzeźba Godebskiego. Marmurowa wersja znana jest z fotografii w Archiwum Ilustracji Koncernu Ilustrowanego Kuriera Codziennego (młynie opisana jako „Porwanie Europy”). „Marzenie o sławie” przetrwało w kilku brązowych odlewach, wykonanych zapewne niedługo po paryskim Salonie 1894 roku.

Rzeźba uchodzi, bez potwierdzenia, za pendant do innej kompozycji Godebskiego, „Siły brutalnej duszającej geniusza” z 1888 roku. Jej

marmurowy oryginał znajduje się w Tulonie w Musée d’art, replika w Poitiers w Musée Sainte-Croix. Biblioteka Polska w Paryżu posiada pochodzącą z kolekcji Wrotnowskich mniejszą wersję „Siły”, wykonaną w patynowanym gipsie. Obie prace, „Marzenie” i „Siła”, łączą podobne rozwiązania formalne i kompozycyjne (neobarokowa dynamika, akademickie wykończenie) oraz tematyka alegoryczna.

Cyprjan Godebski urodził się i wychował w rodzinie polskich emigrantów polistopadowych. W rodzinie kultywowano tradycje patriotyczne. Dziadek artysty, Cyprjan, był poetą, pisarzem i generałem w armii napoleońskiej (zmarł w bitwie pod Raszynem). Ojciec artysty, Franciszek Ksawery, brał udział w powstaniu listopadowym. Był historykiem i kustoszem Ossolineum. Cyprjan Godebski kształcił się w pracowni francuskiego rzeźbiarza, François Jouffroy, znanego m.in. z dekoracji dla paryskiej Opery. W 1858 przeniósł się do Lwowa, następnie – od 1861 zamieszkał w Wiedniu. Do Paryża wrócił po klęsce powstania styczniowego. Choć w 1870 został mianowany profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, związany był przede wszystkim z Paryżem. Prowadził tam salon artystyczny, przyjaźnił się m.in. ze Stéphanem Mallarmé, Franzem Lisztem, Alphonsem Daudetem, brałmi de Goncourt. Brał udział w życiu polskiej diaspory. Znany był nie tylko jako rzeźbiarz (zrealizował szereg prestiżowych publicznych zamówień), ale również jako ojciec pianistki Misi Godebskiej (Misi Sert; jej matką była pół-Rosjanka, pół-Belgijka, Zofia Servais), wybitnej postaci paryskiej bohemy, przyjaciółki artystów i muzyków (Vuillard, Toulouse-Lautrec, Renoir).

Piotr Szubert pisał o sztuce Godebskiego: „W swej twórczości Godebski konsekwentnie przestrzegał zasad sztuki akademickiej opartej z jednej strony na rzetelnym studium natury, z drugiej zaś na nawiązywaniu do tradycji dawnych stylów historycznych. Do zrealizowanych według jego projektów dzieł monumentalnych należą m.in. 'Pomnik Wyzwolenia' w stolicy Peru, Limie (1866-1859) oraz 'Pomnik Adama Mickiewicza' w Warszawie (1898). (...) Do bardziej kameralnych prac monumentalnych Godebskiego należy pomnik wiolonczelisty A. F. Servaisa (którego córka, Zofia, była pierwszą żoną artysty) w Hal w Belgii (1868). Godebski zasłynął również jako autor kompozycji alegorycznych (m.in. 'Geniusz i siła brutalna', 1888; 'Marzenie o sławie', 1894) i rzeźb salonowych o tematyce mitologicznej (np. grupa 'Lubieżność i niewinność' zwana też 'Satyr i Nimfa' lub 'Kuszenie' z 1881 oraz 'Amor żebrający', 1882). Zajmował się ponadto rzeźbą portretową i sepulkralną (m.in. nagrobki Teofila Gauthier na cmentarzu Montmartre i Hektora Berlioz na Père-Lachaise w Paryżu). Dla polskiego życia artystycznego ważny był pobyt Godebskiego w Warszawie w 1875 roku, kiedy to, wraz z drugą żoną, rzeźbiarką Matyldą z domu Rosen, prowadził salon skupiający tutejszą elitę intelektualno-artystyczną. Do ożywienia życia kulturalnego stolicy przyczynił się ponadto cykl felietonów pt. 'Listy o sztuce' publikowanych przez artystę na łamach 'Gazety Polskiej'. Godebski deklarował się tam jako rzecznik nowatorskich prądów w sztuce, co w sposób niepokojący kontrastowało z jego opartą na akademickich zasadach twórczością”.





37

KONSTANTY LASZCZKA (1865 - 1956)

"Satyr i nimfa"

gips, 37 x 25 x 19 cm

sygnowana na podstawie: 'K. Laszczyński'

cena wywoławcza: 9 000 zł ↑

estymacja: 10 000 - 18 000

„Sztuka dla wszystkich narodów, ras i plemion była i jest dostępna, nie potrzebuje specjalnych cieplarni, rodzi się wszędzie, gdzie się znajdują ludzie. Wszyscy, bez różnicy klas i przywilejów są równi na polu sztuki... Duch twórczy nie zna granic, cały świat obejmuje w swe posiadanie, rozporządza wszystkimi duszami bez różnicy narodów i warstw społecznych”.

KONSTANTY LASZCZKA





Rozneglizowane nimfy i ściągający je satyrowie stali się popularnym tematem sztuki już w starożytności. Wyobrażenia tego typu (wazy i rzeźby) znany zarówno z kręgu cywilizacji greckiej, hellenistycznej, jak i rzymskiej. Skodyfikowaną wtedy ikonografię rozwijali twórcy renesansu i baroku. Za wzór służyły przede wszystkim rzeźby zachowane w Rzymie – m.in. restaurowana przez Berniniego kompozycja „Satyr i nimfa”. Omawiana tematyka wróciła do sztuki z całą mocą w XIX wieku na fali akademizmu. Prezentowana rzeźba Konstantego Laszczki jest tego dobrym przykładem.

Polski rzeźbiarz, pracując nad rzeźbą, mógł wzorować się nie tylko na grecko-rzymskich kompozycjach, ale również dziełach sobie współczesnych, np. „Satyrze i nimfie” Jamesa Pradiera z 1834 roku czy mitologicznym rzeźbom z pracowni swojego paryskiego nauczyciela Alexandre’a Falguière’a. Warto wiedzieć, że Laszcza nie zaczynał jednak swojej edukacji od podobnych tematów. W esejju poświęconym rzeźbiarzowi Cezary Szymaniuk pisał: „Konstanty Laszcza to bez wątpienia jeden z najwybitniejszych polskich artystów żyjących na przełomie XIX i XX w. Choć jego nazwisko kojarzy się przede wszystkim z rzeźbą, nie można zapomnieć, że zajmował się także malarstwem, rysunkiem, grafiką a nawet... poezją. Przyszły artysta urodził się w Makówcu Dużym 3 IX 1865 r. Antoni Laszcza, ubogi chłop z mazowieckiej wsi, nigdy by nie przypuszczał, że jedno z jego dzieci (miał ich jedenaścioro) stanie się sławne i powszechnie szanowane.

Mały Kostek chodził do 4-klasowej szkoły elementarnej w miejscowości Dobre, ponieważ w rodzinnej wsi nie było szkoły. Lata nauki minęły szybko i trzeba było zacząć pomagać ojcu w gospodarstwie. W wolnych chwilach lubił znikać na całe dni, by kozikiem w drewnie i w glinianym ile z przydrożnego rowu tworzył podobizny znanych sobie ludzi, zwierząt czy też fantastycznych postaci z baśni, które opowiadano wieczorami w izbie. W wyobraźni małego chłopca pojawiały się zakłète księżniczki, karty, olbrzymy, rusałki, diabły i strzygi. Swoje prace przynosił do szkoły. Ciekaw był oceny kolegów, którzy reagowali śmiechem, widząc figurki swoich belfrów w karykaturalnym ujęciu. Gorzej bywało dla Kostka, kiedy rozpoznawali samych siebie. Zapewne do końca życia pracowałby na roli, nie opuszczając rodzinnej wsi, gdyby nie przypadek... Pewnego dnia jak zwykle pracował w polu. Zmęczony orką, postanowił odpocząć. Usiadł przy rowie i zaczął rzeźbić w glinie figurki. Zauważyła to idąca z dziećmi na spacer miejscowa dziewczka, Ostrowska. W figurkach rozpoznała swego męża, miejscowego sołtysa i wielu innych ludzi znanych w okolicy. Poleciała Laszczce następnego dnia przyjść do dworu. Przyniósł ze sobą swoje figurki z drewna i gliny. Właściciel wsi – Jan Ostrowski, zainteresował się zdolnościami liczącego wówczas 20 lat młodzieńca. Zabrał go do Warszawy i przedstawił tamtejszemu znanemu rzeźbiarzowi – Janowi Kryńskiemu. Ten szybko dostrzegł wybitne zdolności wiejskiego samouka i postanowił wziąć go pod swoją opiekę. Jednak Laszcza niewiele skorzystał z nauki u Kryńskiego. Edukację wypełniał głównie kopiowanie odlewów z antycznych rzeźb. Po śmierci Kryńskiego, los skierował Laszczkę na studia w SSP, do pracowni Ludwika Pyrowicza. Prace z tego okresu przedstawiały realistycznie ujęte typy ludzkie spotykane przez Laszczkę w jego codziennym życiu. Można tu wymienić 'Chłopca grającego na fletni' czy 'Dziewczyny wiejskie'. Idąc za przykładem swego nauczyciela, tworzył też w płaskorzeźbach portrety narodowych bohaterów. Rok 1891 przyniósł młodemu artyście pierwszy znaczący sukces i zdecydował o jego dalszej drodze. W konkursie ogłoszonym przez warszawską Zachętę Laszcza zdobył I nagrodę, dzięki której uzyskał stypendium umożliwiająca mu wyjazd za granicę, konkretnie do Paryża. Po przyjeździe do stolicy Francji trafił do prywatnej Akademii Julian, do prof. Antoniego Mercie. Tu zetknął się z nowością, mianowicie z żywymi modelami, które obok odlewów gipsowych stanowiły przedmiot studiów; na europejskich uczelniach było to jeszcze rzadkością. Niestety, opłata za naukę w tej szkole była dość wysoka. By zdobyć potrzebne fundusze, Laszcza pracował w paryskich kanałach. Kiedy te okazały się niewystarczające, przeniósł się do państwowej École Nationale et Spéciale des Beaux Arts, do pracowni prof. Alexandra Falguière’a. Mimo ciągłego niedostatku materialnego, doskonalił warsztat. (...) W 1896 roku powrócił do Polski już jako uznany i dojrzały twórca. (...)



Józef Mehoffer, „Portret Laszczki”, 1894 r.

Jakim człowiekiem był Laszcza? Skromnym, cichym, spokojnym. Kochał szachy (grał w nie z samym J. Piłsudskim) i muzykę. Do końca życia codziennie przez godzinę słuchał Beethovena. Posiadał imponującą kolekcję płyt firmy 'His Master's Voice'. Nigdy nie zabiegał o rozgłos, sławę i środki materialne. Nie umiał zabiegać o zamówienia, stąd wybierano projekty innych rzeźbiarzy, często gorsze. Bardzo wcześnie owdowiał. Żona Marianna Strońska, którą poślubił po powrocie z Paryża w 1896 r., zmarła w 1911. Samotnie wychowywał czwórkę dzieci: 2 synów i 2 córki. Niechętnie udzielał wywiadów. Jednemu z dziennikarzy sędziwy już Laszcza powiedział: 'Cóż można o mnie pisać? Żyłem, rzeźbiłem, no i jeszcze żyję. To wszystko'. Otoczony powszechnym szacunkiem, nagradzany najwyższymi odznaczeniami państwowymi żył w warunkach więcej niż skromnych. Jakże tragiczna wydaje się być treść listu napisanego do zaprzyjaźnionej rzeźbiarki na rok przed śmiercią: 'Ja ruszam się co prawda niemrawo, ale pcham moją taczkę naprzód do wyznaczonego mi przez Boga kresu. Zima się zbliża, trosk przybywa, a źródła materialne z dnia na dzień się kurczą coraz bardziej, tak, że chwilami tracę nadzieję przetrwania. Emerytura moja nie wystarcza mi na najskromniejsze przeżycie. Z miesiąca na miesiąc coraz głodniej i coraz chłodniej. (...) Jeśli tak dłużej potrwa, to trzeba będzie pomyśleć o odwozie z tego świata'. Zmarł w swoim ukochanym Krakowie 23 marca 1956 r. Pochowany został na cmentarzu Rakowickim w rodzinnym grobowcu, nad którym czuwa wykonana z brązu Matka Boska Bolesna – jego własne dzieło'. (Cezary Szymaniuk, Ma Francja swego Rodina, Polska swego Laszczkę [w:] Konstanty Laszcza, katalog wystawy w Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego październik-grudzień 2003, s. 5-11)



38

ALFONS KARNY (1901 - 1989)

Zuzanna, 1941 r.

piaskowiec, 51 × 21 × 21 cm

stan zachowania: niewielki ubytek i spękania w partii nosa

cena wywoławcza: 14 000 zł ↑

estymacja: 18 000 - 25 000

LITERATURA:

- Katalog wystawy Alfonsa Karnego, CBWA Warszawa, 1972, nr 290 (jako praca zaginiona)





Prezentowana praca pochodzi z wojennego okresu twórczości Alfonsa Karnego. Rzeźba, przywodząca na myśl na wpół wykończone, czy opracowane tylko w detalach rzeźby Michała Anioła, zdradza szereg analogii z innymi pracami Karnego z lat 40. XX wieku, np. „Portretu Ili”, czy „Spotkania z muzą”. Te analogie to zarówno rysy twarzy modelki, szeroka fala jej włosów, czy charakterystyczna szorstka, sześcienna kostka podstawy. To właśnie te elementy decydują o odmienności pracy od przedwojennych dzieł rzeźbiarza: gładkich i klasycyzujących. Zdaniem monografisty rzeźbiarza, Andrzeja Kisielewskiego, to właśnie początek lat 40. i prace powstałe podczas nazistowskiej okupacji wyznaczają najważniejszą cezurę w twórczości artysty. Kisielewski tak pisał o wojennej twórczości Karnego: „Rzeźbiarz pozostał w Warszawie. Rozpoczął urzędowanie nowej pracowni w jednym z budynków przy ulicy Wspólnej, również na strychu. Bardzo szybko przystąpił do realizacji nowych rzeźb. W tym okresie twórczość Alfonsa Karnego zdaje się osiągać swoją pełnię, jakby na przekór okupacyjnej codzienności. Jego rzeźby charakteryzują się swoistym klimatem, stają się rozpoznawalnymi poprzez określony charakter pisma (...). Portrety te, ściśle podporządkowane strukturze materiału, nie są jednak monotonne i nużące w swojej masie, pomimo jakże podobnych często rozwiązań formalnych. Wcześniejsze, na pozór rozbiegane i chaotyczne poszukiwania artysty łączą się teraz w jedną całość. W rzeźbie Karnego kumuluje się dekoracyjny linearyzm wyniesiony jeszcze z okresu zainteresowań grafiką i rysunkiem. Ujawnia się rytmika form będąca echem 'zaciosów' z kręgu ugrupowania Rytm. Pojawia się również i to, co jeden z krytyków (w odniesieniu do prac Stanisława Ostrowskiego) wcześniej określił 'porodinowskim psychologizmem Ostrowskiego'. Nadal silne jest ciągnięcie rzeźby Karnego ku klasycyzmowi wyniesionemu z pracowni Tadeusza Breyera – jednak coraz mniej znajdziemy tutaj poprzedniej stylizacji.

Wcześniejsza suchość akademickiego badania anatomii głowy ludzkiej ustąpiła uroczyściej powadze wyrafinowanych kształtów, w których w pierwszym rzędzie ujawnia się 'wnętrze' portretowanej osoby. Portrety Alfonsa Karnego nabrały dzięki temu znacznie większej wyrazistości, stały się bardziej zindywidualizowane. W tym okresie powstało również kilka portretów kobiecych, które są zjawiskiem wyjątkowym w twórczości rzeźbiarza. Znacznie się one różnią od typowych dla oeuvre Karnego surowych portretów 'zasłużonych mężów'. Charakteryzują się miękkością form, specyficznie lirycznym nastrojem, chociaż z drugiej strony nadal widoczne jest w nich oparcie się na poetyce nowoczesnego klasycyzmu warszawskiego (...).

Artysta, będąc już chyba zużonym ścisłą i 'obiektywną' obserwacją rzeczywistości, w znacznie większym stopniu zaczął interesować się samym procesem budowania rzeźbiarskiej formy – coraz bardziej wyrafinowanej, ale równocześnie ożywionej charakterystycznym 'wewnętrznym światłem'. Rzeźby Karnego, poddane prawom harmonii

i kontrastu, naturalnej rytmice biologicznych form, jednocześnie nie mają w sobie nic z mechanicznego kopiowania. Są to kreacje w swej istocie nowe, chociaż będące wynikiem wnikliwej obserwacji modelu. Owo 'wewnętrzne światło' jego rzeźb pozornie zdaje się być konsekwencją operowania formami organicznymi. Organiczność rzeźb Karnego wykracza jednak poza czysto portretową konieczność, osiągając znacznie szerszy wymiar. Jest to już wnikanie w rzeczywistość poddaną działaniu metafizycznych sił, przesycających każdy jej element – poszarpane twory skalne, emanujące energią formy biologiczne, wreszcie... człowiek. Siła i niewzruszony spokój rzeźb Karnego wynikają również z przyswojenia dziedzictwa tradycji starożytnej, z którą rzeźbiarz prowadzi nieustający i coraz bardziej osobisty dialog. Pośrednictwo epoki klasycyzmu lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy formowała się świadomość Karnego jako artysty, odgrywa już coraz mniejszą rolę. Ówczesny model klasycyzmu, przez artystę najpierw 'rozpoznany', przez cały czas ulegał w jego twórczości ustawicznym przekształceniom, aby w końcu objawić się osobiście własną formułą – swoistym filohellenizmem, refleksyjnym, uważnym, o nieco romantycznym zabarwieniu, niejako ponad powszechnym wcześniej stereotypem klasycyzmu środowiska warszawskiego i 'szkoły' Breyera". (A. Kisielewski, Karny. Białystok 1995, s. 49-53)

Początki kariery artystycznej Karnego były trudne. W 1923 roku, kiedy przeniósł się z Białegostoku do Warszawy, utrzymywał się z wykonywania drobnych prac w księżnicy Atlas. Później został gońcem pisma „Iskry”. Kiedy redaktorzy zorientowali się, że Karny posiada zdolności artystyczne, zaproponowano mu współpracę przy tworzeniu ilustracji. Karny zdecydował się wtedy na podjęcie studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Tam bardzo szybko zaczął odnosić sukcesy. W 1925 roku jego prace wystawiane były w Paryżu w ramach Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, tej samej, która rozpoczęła międzynarodową karierę Zofii Stryjeńskiej. Po studiach Karny wyjechał na roczne stypendium do Paryża. Tam zainteresował się twórczością Bourdelle'a. W latach 30. wystawiał w Warszawie, Krakowie, Brukseli i Paryżu. Duża część prac artysty z tego okresu uległa zniszczeniu w czasie wojny i znana jest dziś tylko z reprodukcji. Po wojnie pozostał wierny ukształtowanemu wcześniej klasycyzującemu językowi swoich rzeźb. W Białymstoku działa dzisiaj Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, w którego kolekcji znajduje się duża część dorobku artysty oraz archiwum rodziny. O swojej sztuce artysta mówił: „W sztuce nie uznaję ani walorów, ani mody nowoczesności, ani sensacji – uznaję wartości wieczne, tkwiące w istocie bytu duchowego. Rzeźba dla mnie ma być symbolem nieznanego, ukrytego w nas wartości psychicznych i ma być zagadką samą w sobie, bez tematu. (...) Szukam odwiecznego spokoju i odwiecznej radości estetycznej w ładnej, miękkiej linii, harmonijnej, cichej, a jednocześnie tytanicznej, bez odrobiny dramatu, rozterki, bólu, niewiary”.



39

HENRYK KUNA (1879 - 1945)

Portret Wincentego Wodzinowskiego

gips brązowiony, 71 × 23 × 35 cm
sygnowany u dołu: 'H.Kuna'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 20 000

WYSTAWIANA:

- Monograficzna wystawa prac Henryka Kuna, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, 19.02-18.04.2010

„Portret Wincentego Wodzinowskiego” na tle oeuvre Henryka Kuna wydaje się być dziełem osobnym i przez to szczególnie interesującym. Po pierwsze – portrety i popiersia stanowią w twórczości Kuna nieliczną grupę. Po drugie – prezentowana rzeźba odznacza się rzadkim u artysty realizmem, szczegółowością i bogatą fakturą. Większość rzeźb artysty modelowana jest gładko – portret Wodzinowskiego nosi ślady pracy, odciski palców, a jego płaszczyznę pokrywa charakterystyczna gliniasta struktura.

Trudno precyzyjnie stwierdzić, kiedy dokładnie Henryk Kuna nawiązał znajomość z Wodzinowskim. Być może miało to miejsce w pierwszych latach XX wieku, kiedy Kuna przeniósł się na studia do Krakowa. Po dwóch latach spędzonych w Warszawie pod opieką Piusa Welońskiego artysta (za namową Bolesława Biegasa) w 1902 roku zamieszkał w Krakowie. Podjął na tamtejszej Akademii studia w pracowni Konstantego Laszczki. Być może to właśnie on przedstawił Kunę Wodzinowskiemu, wówczas już uznanemu artyście. Wodzinowski, absolwent krakowskiej Akademii, mieszkał w tym okresie w Swoszowicach koło Krakowa. Z miastem związany był przede wszystkim ze względu na działalność pedagogiczną. Żywo uczestniczył również w krakowskim życiu artystycznym.

Stylistyka rzeźby sugeruje, że mogła ona powstać jeszcze w krakowskim okresie twórczości Kuna. Kuna tworzył wówczas

prace w duchu Młodej Polski, nawiązujące stylistycznie do rzeźb Auguste'a Rodina i impresjonizmu, a później Aristide'a Maillola. Kuna debiutował w 1904 roku w warszawskiej Zachęcie. W Warszawie wystawiał także w salonie Garlińskiego, w Instytucie Propagandy Sztuki. W 1912 roku na stałe osiadł w Warszawie. Od 1921 roku należał do stowarzyszenia Rytm i był jednym z głównych reprezentantów tego ugrupowania. Wraz z Rytmem wystawiał w kraju w latach 1922-32 oraz na zagranicznych pokazach sztuki polskiej. W 1931 roku wygrał głośny konkurs na pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna. Dwa lata później artysta przedstawił drewniany model rzeźby ukazującej wieszczka na postumencie w formie słupa – Światowida. Niestety, ze względu na rozpętaną przez wileński tygodnik „Słowo” nagonkę odstępiono od realizacji tego niewątpliwie jednego z najciekawszych w okresie międzywojnia pomnika. W 1936 roku Kuna objął katedrę rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Jednocześnie pracował w Warszawie – jego pracownia mieściła się przy ul. Czackiego. Artysta bardzo szybko, jeszcze przed sukcesem polskiego pawilonu na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, został uznany za jednego z najważniejszych polskich rzeźbiarzy. O Kunie rozpisywała się entuzjastycznie ówczesna krytyka artystyczna, niekiedy zestawiając go z Xawerym Dunikowskim.





40

JÓZEF MAREK (ur. 1922)

Portret żony, lata 70. XX w.

granit, stal nierdzewna, 30 x 24 x 37 cm
sygnowana z tyłu: 'JÓZEF MAREK'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 22 000 - 30 000

„Ważne jest również pytanie o formalne przedstawienie 'bycia' w sztuce Józefa Marka. Najistotniejszym elementem staje się ruch, często wyrażany z pomocą rytmu, niemal muzycznego. W rzeźbie dynamizm osiągany jest dwojako (...) bądź przez zwartą, spiralnie skreconą, brązową bryłę, bądź polichromowane drewno z ażurową strukturą wydrążeń. A 'mieć'? Artysta ma talent, ma czas (...), ma wizję rzeczywistości, zdolność do obserwowania otaczającego go świata i przedstawiania go w subiektywnym wydaniu. Ma myśli, przeżycia, które amaterialnie drzemią i uzewnętrzniają się przez lata w kolejnych realizacjach, kontynuując myśl, zagadnienie, temat. Obrazy wyobraźni artysta przenosi na rzeczywistość, stosując różnorodność w różnowartości materiałów – przedmiotów z życia codziennego, drewna, cennych marmurów czy brązów. Człowiek Józefa Marka – marmurowy, drewniany, sumaryczny, stanowi totemiczny pomnik cenniejszy od złota i trwalszy nierezadko od samego spiżu, z którego go wykonano. Dzieło sztuki staje się częścią życia (...), a sztuka pozostaje nieustannym procesem poszukiwania dalszej drogi!” (Aleksandra Madej, [w:] Józef Marek. Malarstwo, grafika, rzeźba, katalog wystawy, Galeria Nautilus, Kraków 2010, s. nlb.).

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uzyskując w 1952 dyplom w pracowni prof. Xawerego Dunikowskiego. Od debiutu na wystawie plastyki krakowskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków we wrześniu 1952 aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, wziął udział w kilkuset wystawach sztuki polskiej w kraju i za granicą, w większości krajów Europy, w Azji i Ameryce. Uczestniczył także w wielu konkursach na projekty rzeźb i pomników. Należy do grup artystycznych: MARG (skrót od: malarze, architekci, rzeźbiarze, graficy), Art International. W latach 1952-83 był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, między 1970 a 1980 rokiem grupy Nowa Improvizacja (uczestnikami byli muzycy, aktorzy, plastycy), a od 1983 należy do Związku Artystów Rzeźbiarzy. W latach 1952-89 pełnił funkcję rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury i Sztuki do spraw rzeźby. W latach 1961-71 był asystentem, potem adiunktem na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej; w latach 1965-69 wykładowcą na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; w latach 1971-86 docentem na Wydziale Architektury Wnętrz, a od 1986 jest profesorem macierzystej uczelni.





41

STANISŁAW ROMAN LEWANDOWSKI (1859 - 1940)

Portret żony, 1932 r.

brąz, 31 × 16 × 24 cm

sygnowana i datowana z boku: 'LEWANDOWSKI 1932' oraz opisana z tyłu: 'KOCHANIEJ - ŻONIE'

Na podstawie fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa z TPSP w Krakowie

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

WYSTAWIANA:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

„Portret żony” pochodzi z dojrzałej fazy twórczości Lewandowskiego i powstał w szczególnie istotnym dla kariery rzeźbiarza momencie. Do 1932 roku Lewandowski mieszkał głównie w Wiedniu, gdzie nie tylko pracował nad kompozycjami rzeźbiarskimi i publikował teksty z zakresu krytyki artystycznej, ale również wykładał na Technisches Museum für Industrie und Gewerbe. W 1932 artysta przeniósł się na stałe do Warszawy (gdzie już od 1924 roku współpracował

z mennicą jako medalier). W stolicy otrzymał funkcję konserwatora Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim i w jego gmachu dostał obszerną pracownię. W Archiwum Ilustracji Kuriera Codziennego zachowało się kilka zdjęć ilustrujących to wnętrze i pracującego w nim artystę. Prawdopodobnie właśnie w pracowni na Zamku Królewskim powstała prezentowana w naszym katalogu praca.





42

FRANCISZEK JÓZEF KUCHARZYK (1880 - 1930)

Akt

brąz (odlew wiedeński), podstawa alabastrowa, 35 x 9,5 x 9,5 cm
sygnowana u dołu gmerkiem autorskim oraz: 'Kucharzyk'

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 4 000 - 7 000

Chociaż nie zachowało się wiele prac Kucharzyka i artysta znany jest raczej ze swojej dobrej reputacji niż konkretnych realizacji, prezentowany w naszym katalogu „Akt” możemy osadzić w kontekście jego twórczości. Kilka prac Kucharzyka jest bowiem znanych z reprodukcji w prasie. Wiadomo, że Kucharzyk co najmniej kilkakrotnie powracał do tematyki nagiego, ludzkiego ciała. W „Tygodniku Ilustrowanym” w 1913 roku zamieszczono fotograficzne reprodukcje trzech rzeźb tego typu: „Duma o mieczu”, „Źródło” oraz „Nędzą”.

Kucharzyk rozpoczął edukację artystyczną bardzo wcześnie. Pochodzący z chłopskiej rodziny chłopiec, w wieku 14 lat na

Wystawie Krajowej we Lwowie (tej samej, na której pokazano „Marzenie o Stawie” Cypriana Godebskiego) zaprezentował model chaty, za który został nagrodzony stypendium umożliwiającym dalsze kształcenie. Rzeźby uczył się początkowo w Zakopanem, ale w 1899 przeniósł się do Wiednia, gdzie studiował u Artura Stassera. Dzięki uzyskanemu w 1903 roku stypendium Rotschilda odbył podróż po Europie. W 1904 wziął udział w wystawie światowej w St. Louis. W 1908 przez kilka miesięcy mieszkał w Rzymie, a następnie osiadł w Wiedniu, gdzie otrzymał profesurę w Kunstgewerbeschule. Od cesarza Franciszka Józefa otrzymał pracownię w gmachu parlamentu. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wrócił do kraju. Osiadł w Rawiczu i tam pracował jako nauczyciel rysunku.





43

STANISŁAW WYSOCKI (ur. 1949)

Akt, 1995 r.

brąz patynowany, 22,5 × 6 × 5 cm, podstawa marmurowa: 2 × 10 × 10 cm
sygnowana, datowana i opisana z tyłu: 'Stan Wys | I/VIII | 1995'

cena wywoławcza: 1 400 zł ↑

estymacja: 2 000 - 4 000

„Rzeźby powstają najpierw w glinie. To wyjątkowy moment, gdy w rękach twórcy rodzi się nowy kształt. Następnie robi formę, by wreszcie wlać w nią gorący niczym lawa brąz. Gdy powstaje dzieło, pracownia artysty zmienia się nie do poznania – temperatura, ciężka fizyczna praca i uwalnianie twórczego napięcia tworzą niepowtarzalną atmosferę. Stanisław Wysocki prezentując swoje prace w publicznych galeriach, ustawiając je w przestrzeni miejskiej czy na pokładach luksusowych transatlantyków pobudza w nas ukrytą pod rutyną codziennego życia pierwotną potrzebę obcowania z przedmiotem pięknym. Artysta, który nie unika prezentowania rzeźb w miejscach ogólnie dostępnych, daje odbiorcy szanse na – często zaskakujące – estetyczne przeżycia, tak potrzebne w coraz bardziej chaotycznej rzeczywistości”.

MACIEJ ŁAGIEWSKI

Stanisław Wysocki w 1980 roku rozpoczął praktykę w Hermann Noack Bildgiesserei w Berlinie Zachodnim – renomowanej odlewni rzeźb. Przez trzy lata doskonalił tam technikę odlewów na wosk tracony. W tym czasie realizowane tam były rzeźby takich artystów jak Kenneth Armitage czy Henry Moore, którego artysta miał okazję poznać osobiście – pracował przy odlewaniu jego dzieł i odwiedzał artystę w pracowni. W rzeźbach Wysockiego odnaleźć można dziedzictwo i twórczą kontynuację myśli Moore'a – harmonię rzeźby z otoczeniem i subtelną syntezę formy. Moore mawiał, że „rzeźba musi mieć w sobie życie, siłę witalną, musi dawać uczucie organicznej formy, określonego patosu i ciepła”.

Wydaje się, że podobnym wartościom hołduje także Stanisław Wysocki.

W trakcie praktyki w odlewni artysta rozpoczął studia w Hochschule der Künste, akademii sztuki w Berlinie. W 1986 powrócił do Wrocławia. W 1990 wraz z grupą wrocławskich artystów wystawił swoje prace w Cannden Art Center w Londynie. Pierwszą samodzielną wystawę zrobił w 1991 we wrocławskiej „Desie” przy pl. Kościuszki. Jego pracami zainteresowały się wówczas prestiżowe, skandynawskie galerie. Od tego czasu jego rzeźby znane są w Anglii, Danii, Szwecji, Belgii, Francji i w Niemczech.





44

ANTONI BIESZCZAD (1915 - 1980)

Postać, 1959 r.

brąz, 48 x 12,5 x 12,5 cm

sygnowana z tyłu monogramem wiązonym oraz datowana: '1959'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 2 000 zł ↑

estymacja: 2 500 - 4 000

Jego talent rzeźbiarski ujawnił się w rodzinnej wsi, gdzie jako samouk rzeźbił w drewnie miniatury. Zauważył go wówczas profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego – Jerzy Fierich. W roku 1936, dzięki pomocy Fiericha, Antoni Bieszczad został przyjęty do Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (późniejszy Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara), gdzie rozpoczął naukę rzeźby pod kierunkiem Romana Olszowskiego. Lata, w których Bieszczad uczył się w zakopiańskiej szkole, to okres ścierania się ze sobą dwóch tradycji artystycznych, z jednej strony tradycyjnej, uosobionej przez Wojciecha Brzegę, a z drugiej postformistycznej, obecnej w działaniach Romana Olszowskiego. Bez względu na wszelkie oceny, dostrzegalny był wówczas wytrwały proces zdobywania przez rzeźbę coraz większej autonomii. Stałym rysem tych czasów było sięganie do sztuki ludowej

Podhala, lecz różnie transponowanej przez sztukę uczoną. Redukcja i geometryzacja form bez wątpienia zdradzają wpływ dynamicznych, formistycznych rzeźb jego nauczyciela. Po wojnie, od roku 1945 studiował rzeźbę w krakowskiej Akademii Sztuk Plastycznych pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego i Stanisława Popławskiego. Studia ukończył w 1950 r., pozostając na stałe w Krakowie. W 1951 r. podjął pracę w Muzeum Narodowym w Krakowie. Był członkiem muzealnej komisji do spraw oceny i wyceny artystycznej, a po utworzeniu Pracowni Renowacji Rzemiosła Artystycznego został jej kierownikiem. Od roku 1954 był aktywnym członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, pełniąc wiele razy funkcję komisarza wystaw okręgowych, a zwłaszcza wystaw „Rzeźba Roku”. Był zapraszany na wiele krajowych i międzynarodowych plenerów i wystaw.





45

JERZY SOBOCIŃSKI (1932 - 2008)

"Płomienna"

brąz, 28 x 9 x 7,5 cm

na spodzie podstawy papierowa nalepka z opisem pracy: 'J. SOBOCIŃSKI | "PŁOMIENNA"'

cena wywoławcza: 2 000 zł †

estymacja: 3 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- Rzeźba pochodzi ze zbiorów Związku Artystów Rzeźbiarzy

„Czuję się potrzebny społecznościom ludzkim, które przyjęły i zaakceptowały moje dzieła za swoje własne. Czuję się także potrzebny kolegom rzeźbiarzom, dla których stworzyłem imprezy dające okazję zaprezentowania własnych osiągnięć i dorobku artystycznego. Są to przede wszystkim biennale małych form rzeźbiarskich, organizowane nieprzerwanie od 16 lat. W trakcie plenerów powstały setki rzeźb o wysokości do 50 cm, które następnie trafiły do galerii krajowych i zagranicznych. Rzeźby te powstały z trwałych materiałów takich jak metal, kamień i drewno. Osiągnięcia i dorobek współczesnego rzeźbiarstwa polskiego ma duże znaczenie dla tworzenia kultury europejskiej, a polska szkoła rzeźbiarska cieszy się dużym uznaniem i powodzeniem na całym świecie”.

JERZY SOBOCIŃSKI, „DZIENNIK POLSKI”, LONDYN, 22 GRUDNIA 1992

Jerzy Sobociński przez wiele lat pełnił funkcję prezesa Sekcji Rzeźby poznańskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, a później Związku Rzeźbiarzy. Był organizatorem licznych plenerów rzeźbiarskich i wystaw, a szczególne zasługi przypisuje się mu za odtworzenie i rozpropagowanie małych form rzeźbiarskich odlewanych w brązie na

wosk tracony. Był inicjatorem i twórcą Ogólnopolskich Biennale Małych Form Rzeźbiarskich, organizowanych w Poznaniu od 1974 roku. Poprzez swoje działania popularyzatorskie zapoczątkował odradzanie się polskiej rzeźby kameralnej, czego najlepszym przykładem jest prezentowana praca.





46

TADEUSZ ŁODZIŃSKA (1920 - 2011)

„Otwarta II”, 1977 r.

brąz, podstawa drewniana, 11,5 x 7,5 x 6 cm, wymiary podstawy: 5 x 7 x 7 cm
 sygnowana z tyłu monogramem wiązonym 'TŁ'; na spodzie papierowa nalepka z opisem pracy
 oraz pieczętką 'Przedmiot nie podlega zakazowi wywozu za granicę'

cena wywoławcza: 3 500 zł †

estymacja: 5 000 - 6 000

„Łodziński jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brâncușiego, a także i Arpa. Najdoskonalsze realizacje rzeźbiarskie, tworzone w duchu maksymalnego dążenia do syntezy i prostoty kształtu zaczęły powstawać pod koniec lat pięćdziesiąt. Poczynając od tego okresu rzeźby Łodzińskie były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała”.

WOJCIECH SKRODZKI, SYNTeza FORMY, „PROJEKT”, NR 5, 1981

Podnoszące ludzkie ciało do poziomu abstrakcji „Akty” Tadeusza Łodzińskiego emanują spokojem. W katalogu wystawy zorganizowanej w 90. rocznicę urodzin artysty, Daria Kupka-Simon tak opisywała kameralne rzeźby z brązu: „(...) Swoim rzeźbom artysta nadaje zmysłową intymność i wdzięk własnej interpretacji kobiecego ciała. (...) Ostre linie konturów, kształtują formy nadając im charakter i decydując o ich wertykalnym lub horyzontalnym układzie. Czy zamiarem autora jest ukazanie fizycznej formy ludzkiego ciała, czy też może podkreślenie cech jego charakteru? Czy istnieje korpus z natury otwarty, lub zamknięty, bądź znajdujący się w stanie zawieszenia? U Tadeusza Łodzińskiego wszystko jest możliwe. Zbyteczne są próby odpowiedzi na te pytania. Liczy się bowiem idea i jej realizacja. Oprócz konturów wytyczających kierunki i wyznaczających granice poszczególnych części ciała, autor posługuje się przeciwstawnymi środkami ekspresji. Wypukłości i wklęsłości, patynowane wypolerowane i matowe płaszczyzny otwierają bądź

zamykają formy torsów; wskazują front i tył, podkreślają elementy kluczowe dla kompozycji. (...) W 'Słonecznej' lekki skręt talii zwraca uwagę na zarys piersi-ramion skierowanych w stronę słońca. Prząd torsu jest wyrafinowane, lustrzanie wypolerowane, tak aby rzeźba zwrócona ku słońcu mogła odbijać jego promienny blask. 'Drażona', zwraca uwagę odmienną formą. Wypchnięcie bioder w prawo, wysunięte lewe udo oraz lekki skręt tułowia w lewo, nadaje rzeźbie nie tylko dynamiki i ekspresji, ale określa również zdominowany erotyzmem charakter. Brązy Tadeusza Łodzińskiego kreują niepowtarzalny nastrój, w swoich majestatycznych pozach ozdabiają przestrzenie w absolutnej harmonii. Profesor Tadeusz Łodziński jest mistrzem syntezy form kobiecego aktu, zachowujących swoją spirytualną indywidualność. I to właśnie stanowi wyjątkowe osiągnięcie artysty” (Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodzińskiego, katalog wystawy, Ars Cracovia, Kraków 2018, s. 6-8).





47

JAKUB LEWIŃSKI (ur. 1947)

"Na plaży"

brąz, drewno, 10 x 20 x 5 cm

na boku podstawy papierowa nalepka z numerem '92' oraz 'ZAR-26', na podstawie papierowa nalepka z opisem pracy: 'Jakub | LEWIŃSKI | "NA PLAŻY"' oraz nalepka z numerem '241'

cena wywoławcza: 1 800 zł †

estymacja: 3 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- Rzeźba pochodzi ze zbiorów Związku Artystów Rzeźbiarzy

Artysta związany przez całe życie ze Szczecinem. Jego ojciec, Sławomir Lewiński, również rzeźbiarz, był jednym z pierwszych artystów, którzy w 1946 roku pojawili się w tym mieście. Jakub Lewiński ukończył warszawską ASP w 1971 roku na Wydziale Rzeźby. Jest autorem wielu rzeźb w przestrzeni miejskiej Szczecina oraz ciekawych realizacji kameralnych. Prezentowana kompozycja twórczo rozwija wątki zaczerpnięte ze sztuki Henry'ego Moore'a. Twórczość angielskiego rzeźbiarza prezentowana była w Polsce po raz pierwszy w latach 1959 i 1960 na podróżującej po kraju wystawie indywidualnej, pokazywanej m.in. w Poznaniu, Wrocławiu, Krakowie i Warszawie. Artysta odwiedził też Polskę osobiście,

pełniąc funkcję przewodniczącego Komitetu Budowy Pomnika Ofiar Oświęcimia.

Motyw leżącej postaci pojawia się w sztuce Moore'a niemal obsesyjnie. Podobnie jak dzieje się to w rzeźbie Lewińskiego, Moore syntetyzował ludzką sylwetkę, nadając ujęciu waloru abstrakcyjnego. Rozwijając głównie nurt abstrakcji organicznej, charakteryzującej się opływowymi formami, znacząco wpłynął na wielu rzeźbiarzy polskich tworzących od drugiej połowy lat 50. Inspirację do kameralnej rzeźby Lewińskiego stanowili niewątpliwie turyści odwiedzający rodzinne miasto artysty i plażowicze odpoczywający nad Zalewem Szczecińskim.





48

BOŻENNA BISKUPSKA (ur. 1952)

Z cyklu „Jednonodzy”, 2005 r.

brąz, podstawa z mączki marmurowej i cementu, wysokość każdej z 10 figur wraz z postumentem: ok. 14 cm
każda figura sygnowana na postumencie gmerkiem autorskim i datowana: '2005'

cena wywoławcza: 2 400 zł ↑

estymacja: 3 000 - 5 000

Niewielkich rozmiarów postacie zaczęły pojawiać się w twórczości Biskupskiej pod koniec lat 90. Na głośnej wystawie w Centrum Rzeźby Polskiej w 1998 zaprezentowano siedem obiektów tego typu, nazywanych „Jednonogimi”. Rzeźby wchodziły w skład cyklu „Wytyczanie obrazu”. W kolejnych latach artystka rozwijała ten koncept, eksperymentując z procesem multiplikacji i różni. Od 2002 roku artystka odlewa z brązu małe figurki „Jednonogich” i mocuje je na płytach z mączki marmurowej i cementu. „Jednonodzy” grupowani są na pionowych płytach i postumentach.

Rzeźbiarka studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu w latach 1970-72 i w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1972-76. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w pracowni prof. Tadeusza Dominika w 1976 roku. Na IV Międzynarodowym Biennale Miniatury Tkackiej w Savaria Museum w Szhombathely na Węgrzech w 1982 zdobyła I nagrodę. W 1984

roku otrzymała dwuletnie stypendium Ministra Kultury i Sztuki, a w 1986 roku Nagrodę I stopnia im. Stanisława Wyspiańskiego – za malarstwo i rzeźbę. Reprezentowała Polskę na XLI Biennale Sztuki w Wenecji w 1984 oraz na XIV Międzynarodowym Biennale Małych Rzeźb w Brązie w Padwie. W 2004 wraz z Zygmuntem Rytką założyła Fundację Sztuki Współczesnej „In Situ”, działającą głównie na terenie Warszawy oraz w Sokołowsku. Dorobek artystyczny Biskupskiej odzwierciedla drogę jej formalnych poszukiwań, od sztuki figuratywnej, abstrakcję po stworzenie indywidualnego języka artystycznej wypowiedzi. Wiodące aspekty twórczości Bożenny Biskupskiej to problematyka upływającego czasu, śladowanie, anektowanie, organizowanie i wytyczanie przestrzeni. Początkowo jej działalność artystyczna przyjmowała formę statycznych spektakli rzeźbiarskich, w których udział brały wielkoformatowe figury w zderzeniu z aktywną publicznością. Zainteresowania twórcze artystki oscylują zawsze wokół człowieka.





49

KRYSTYNA NOWAKOWSKA (ur. 1953)

Taniec, 2009 r.

brąz patynowany, odlew unikatowy na wosk tracony, wys. całości: 204, rzeźba: 81 × 39 × 24 cm
podstawa marmurowa (marmur ze Sławniowic), wymiary podstawy: 123 × 10 × 10 cm
sygnowana i datowana na zewnątrz i wewnątrz: 'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW 2009 265 UNIKAT'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

WYSTAWIANA:

- „Krystyna Nowakowska, TRANS-FORMACJE”, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków,
9.04.-14.05.2014

„Stopniowo przemiany sztuki Krystyny Nowakowskiej sięgają samych podwalin sztuki trójwymiarowej. Odrzuca hegemonię właściwej rzeźbie klasycznej równowagi pionów i poziomów z zaznaczeniem łączącego je kąta prostego oraz ich spokojną statykę tym samym. W ich miejsce wprowadza dynamiczne skosy i lotność kształtu tak właśnie, jakby również jej wyobraźnia przekroczyła granice dzielące rzeźbę helleńską od hellenistycznej”.

JERZY MADEYSKI, [W:] KRYSTYNA NOWAKOWSKA, JERZY NOWAKOWSKI, KRAKÓW 2004, s. 16

Artystka zajmuje się rzeźbą, ze szczególnym upodobaniem do unikatowych kompozycji, tworzonych w wosku i odlewanych w brązie, techniką wosku traconego. W latach 1973-79 studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom pod kierunkiem prof. Jerzego Bandury uzyskała w 1979 roku. Rezultaty tej pracy prezentowane były na wielu wystawach w kraju i za granicą, na wystawach indywidualnych i zbiorowych. Prace autorstwa Krystyny Nowakowskiej znajdują się w zbiorach galerii oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in. w Krakowie, Szeged, Boliwii, Francji, Holandii, Japonii, Niemczech, Norwegii, Szwajcarii, Szwecji, USA,

Włoszech. Za pracę twórczą otrzymała w 1987 roku stypendium artystyczne Ministra Kultury i Sztuki, a w 1988 stypendium twórcze Miasta Krakowa. Od 1989 roku przez wiele lat uczestniczyła w międzynarodowych plenerach artystycznych w Mirabel (Francja), organizowanych przez Stowarzyszenie „Nowa Darmstadtka Secesja” oraz przez Künstlerhaus Ziegelhütte e.V. w Darmstadt, brała również udział w sympozjum rzeźbiarskim w Iserlohn w Niemczech oraz w Csongrad na Węgrzech. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, należy też do Stowarzyszenia Twórczego „Polart” i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.





50

WŁADYSŁAW HASIÓR (1928 - 1999)

"Strażnik złudzeń pobożnych", z cyklu "Portrety i rzeczy", 1990 r.

technika własna, asamblaż, 70 × 48 cm

sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'Strażnik | Złudzeń Pobożnych 1990 Hasiór W (z cyklu Portrety i rzeczy)'

cena wywoławcza: 45 000 zł †

estymacja: 70 000 - 150 000

„Liczyła się dla mnie i liczy nadal ekspresja, nie ta fryzjersko-kosmetyczna, sztucznie wymyślona, ale naturalna i autentyczna. Jeżeli natomiast tworzyłem prace, przy których się nie zasypia, to znaczy, że coś mi się udało, że nie pozostałem obojętny”.





W listopadzie 2012 roku otwarto w krakowskim Pałacu Pod Baranami monograficzną wystawę Władysława Hasiora zatytułowaną „Strażnik snów”. Tytuł ekspozycji, symbolicznie odnoszący się zarówno do surrealistycznego aspektu twórczości Hasiora, jak i pozycji samego artysty, ma swoje źródło w pracach powstałych na przełomie lat 80. i 90., tytułowanych właśnie „Strażnikami”. Przykładem takiego dzieła jest prezentowany w naszym katalogu „Strażnik złudzeń pobożnych”.

Artysta pracował nad „Strażnikami” (obok „Strażnika Złudzeń” do cyklu należą m.in. „Strażnik błękitnej nadziei”, czy „Strażnik ostatniej perły”) w szczególnym momencie swojej kariery. Hasiorek pod koniec lat 80. był klasykiem nie tylko w kraju. Uchodził w świecie, obok Magdaleny Abakanowicz, za jednego z najważniejszych żyjących twórców Europy Środkowej. Jego pozycję potwierdziła wielka wystawa z 1988 roku, odbywająca się w Centralnym Domu Artysty w Moskwie. Na ekspozycji zaprezentowano ponad 120 prac, w większości pochodzących z lat 80. „Dziennik Zachodni” donosił, że: „Na wystawę niełatwo się dostać. Przed kasą kolejka ludzi reprezentujących wszystkie pokolenia moskwiaków. Najwięcej jednak młodzieży. Wielu studentów uczelni artystycznych (J. Głuski, Hasiorek w Moskwie, „Dziennik Zachodni”, nr 293, 17-18.12.1988, s. 5). Po sukcesie w Moskwie wystawa objechała Europę: Tallin, Sodertälje, Espoo i Viitasaari w Finlandii, Budapeszt, Brukselę, wreszcie Niemcy. Razem z wystawą, od jesieni 1988 roku podróżował sam artysta. „Życie literackie” w styczniu 1990 donosiło: „Nadal nie wiadomo, kiedy [Hasiorek] powróci do kraju, bo po Belgii ma pojechać do Darmstadt, gdzie będzie oczywiście również ekspozycja. Wiadomo tylko, że – jak zwykle – pracuje wiele. Dostatek powiedzieć, że w ciągu owych ostatnich 12 miesięcy wykonał ok. 30 prac, co jest liczbą imponującą, oraz, że ma się ukazać katalog zawierający artystyczny dorobek jego życia” (Plastyka, „Życie Literackie” 14.01.1990, nr 2, s. 10). Czy „Strażnik złudzeń pobożnych” powstał w trakcie tournée Hasiora po Europie, w warunkach szybko zaimprovizowanego atelier, czy w zakopiańskiej pracowni już po jego powrocie, trudno spekulować.

Problemy, jakie polska krytyka artystyczna miała z Hasiorem w pierwszym okresie jego twórczości, w momencie kiedy stał się już klasykiem, wcale nie osłabły. Nonkonformistyczna postawa, wykorzystywanie motywów kojarzonych z polską religijnością i folklorem, mieszanie elementów kultury popularnej i wysokiej, zestawianie sacrum z profanum wielokrotnie prowokowały skandale i nieporozumienia. Już w 1974 roku Hasiorek w telewizyjnym programie „Sam na sam” skonfrontowany został z publicznością żywo reagującą na jego assemblaże, instalacje i sztandary. W latach 90. jednym z bardziej wyważonych krytyków wypowiadających się o sztuce Hasiora był Marek Rostworowski. Pisał on: „Hasiorek to krewny późnośredniowiecznych artystów-poetów ewokujących piękno i potworny świat łączący rzeczywistość z metaforą i zaświatem, mający oczarować człowieka nękanego rzeczywistością i tęskniącego za jej przekroczeniem – epoka Hieronima Boscha, Bruegla, czarownic czy hiszpańskich lubowników męczeństwa (...) Żadna rzecz nie jest u niego tym, czym jest, ale tym, czym może ją widzieć niekontrolowana wyobraźnia. To jest bajka jeszcze i dlatego, że w zdaniach Hasiora wyrazy znaczą coś innego niż każdy z osobna. Te sprawy skrajnie subiektywne, igranie najbardziej uwodzącej zwiewną warstwą sztuki i wypowiedzianą za pomocą starannie stylizowanej formy (...) to jest głos neoromantyków, beatników, głos podświadomości i magii, która rodzi się w społeczeństwach prymitywnych, a odradza w społeczeństwach przeorganizowanych. To odkręcanie się sprężyny psychicznej, przekręconej i osłabionej cywilizacji to zjawisko współczesne i nie do zlekceważenia”. (Marek Rostworowski [cyt. za] Stanisław Kałamacki, Portret wielkiego artysty zadziwiającego świat, „Echo Krakowa”, nr 14, 16.05.1993).

Ciekawą analizę twórczości Hasiora przedstawiła również, przy okazji niedawnej wystawy w krakowskim MOCAK-u, Danuta Józefik: „Sztuka Hasiora odzwierciedla świat trudnej egzystencji,



Władysław Hasiorek, slajd z serii „Portret imaginacyjny”,
fot. arch. Muzeum Tatrzańskie © Wikimedia Commons

nabrzmiałe bólem i cierpieniem. Zdumiewające przy tym jest to, że odnajdujemy w tej twórczości żart i kpinę, niejednokrotnie dużo groteskowego humoru (na przykład w 'Adoracji świętego Hasiora') i dużo poezji. Złożoność sztuki Hasiora polega między innymi na fascynacji przedmiotami niejednokrotnie naiwnymi, na odkrywaniu uroku starych zabawek, zegarów, jarmarcznych sztucznych kwiatów, koronkowych serwetek, tak zwanych sreberek od czekolady. Hasiorek 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 impresje, które mówią o sentymentalizmie, cierpieniu, bohaterstwie, wspomnieniach wojennych. Andrzej Banach w swej książce o Hasiorem głównie akcentuje magię (...). Zachowując te określenia, należałoby w większym stopniu akcentować niezwykłą wyobraźnię twórcy, symboliczność jego metafory, i to nie zawsze magicznej. Czym wyraża się ten 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 działania różnymi zjawiskami złożonymi. Uwzględnić światło, buduje 'w głąb' (...). Omawiając dzieła Hasiora, posługiwać się można takimi określeniami jak: kolaż, assemblaż, konstrukcje magiczne i fantastyczne, maszyny-zabawki, zjawiska czasoprzestrzenne, świetlne, ciepłe, żaro-parowe itp., a równocześnie mówić należy o emocjonalności, kreatywności i psychologizmie jego dzieł. U Hasiora widać w wysokim stopniu zrozumienie dla idei przenikania się wszystkiego: związków, wpływów, zmienności zjawisk, przemijania jednego, by mogło przerodzić się w drugie. (...) Artysta dużo tworzy, jednakże przy całej swej znakomitej liczebności dzieła jego nie wydają się odznaczać trwałością. Są kruche i wrażliwe, skazane na ograniczoną w pewnym sensie egzystencję. Czy i w tym kryje się wyraz naszych czasów pospiesznych i żądnych zmian?” (Danuta Józefik, Niepokojący świat Władysława Hasiora, [w:] Władysław Hasiorek. Europejski Rauschenberg?, katalog wystawy, MOCAK Kraków, [red.] Józef Chrobak, Kraków 2014, s. 58)



51

WŁADYSŁAW HASIÓR (1928 - 1999)

"Sztandar Gwiazdy Filmowej", 1976 r.

technika własna, asamblaż, 179 x 79 x 18 cm

sygnowana, datowana i opisana na odwrociu:

'Sztandar | Gwiazdy | Filmowej | 25.IV.1976 | Zakopane | HasiórW'

cena wywoławcza: 26 000 zł ↑

estymacja: 35 000 - 50 000

„Ani to rzeźby ani obrazy. Fachowo mówi się 'assemblage', co zgodnie ze źródłosłowem francuskim oznacza spajanie, łączenie. W wyniku tych zabiegów powstaje specyficzna mieszanka-zbieranina, czyli skonstruowane z gotowych elementów dzieło sztuki. Z przeróżnych przedmiotów znalezionych byle gdzie. Ale assemblage Władysława Hasióra, a o nim tu piszę, w odróżnieniu od prac innych artystów uprawiających ten kierunek sztuki, nie pozostawiają widza chłodnym, ani obojętnym. Ten zakopiański plastyk nie używa śmietnikowych odpadów cywilizacji XX wieku, jak puszki czy inne zużyte opakowania. Fascynuje go zgrzebny, kiczowaty świat odpustowej scenarii, świat fantów ubożuchnej podmiejskiej loterii, świat 'łupów' objazdowej strzelnicy, świat zagraconych, biednych podwórek i przeładowanych tandetą mieszkań. Dzieła Hasióra krzyczą, przykuwają uwagę, szokują, oskarżają i torturują mniej wyrobionego odbiorcę. Są w najwyższym stopniu ekspresyjne. Artysta stworzył pierwsze tego rodzaju prace już w roku 1957. I do dziś jego dzieła zmuszają do rozlicznych refleksji, skojarzeń, przemyśleń. Nadal niewiarygodnie pomysłowo i okrutnie, niekiedy poetycko, a zawsze brawurowo wykorzystuje, jak sam kiedyś powiedział, 'energję materii'.

Pochyla się nad barankami wielkanocnymi, nad kiczowatymi, przerażająco smutnymi lalkami, nad stłuczonymi lusterkami, nad aluminiowym połamanym widelcem, nad zepsutą 'archaiczną' maszyną do szycia, nad zdezelowanymi wiadomymi. Zbiera dewocjonalia jarmarczno-odpustowe, przeróżne figurki i obrazki, a także wszelkie 'interesujące' rupiecie. Składa to wszystko, montuje i komponuje. Ale nie wyśmiewa się z wyobraźni i gustu maluczkich. Wręcz odwrotnie. Nobilituje te przedmioty, nadając im nowe znaczenie. Z reguły torturuje swoje dzieła. Wbija szkło w źrenicę oka, aż boli, jak się

patrzy. Przyszpilona igłą maszyny do szycia latka nosi tytuł 'Wszywanie charakteru'. Jego 'utwory' żyją, płoną, ruszają się. Ogień jest czysty, tajemniczy i wspaniały widowiskowo. Stąd klimat 'zaduszny'. Ogień to symbol zniszczenia, ale i kultu (płonące świece na ofiarnym ołtarzu lub na grobie). Hasiór adoruje też ziemię, którą często wprowadza do swych dzieł. Od dawna komponuje również wielkie, kilkumetrowe, ekspresyjne 'Sztandary', które nie nadają się na procesję z okazji Bożego Ciała, choć dla mnie są jakies święte i z reguły zastanawiające w swej nowej, wieloznacznej odmianie. Jest w tym wszystkim trwoga, przerażenie, lęk przed światem wymiecionym z uczuć, z poezji, z przyjaznych ludzkich gestów. Lęk przed wojną, przed zagładą. Strach przed niemożnością porozumienia się z drugim człowiekiem. Udręka jakiejś zawiedzionej, straszliwej miłości. Utrata kogoś bliskiego? Tak to widzę, tak to czuję, tak to rozumiem. (...)

No, dosyć. Nie opiszę wszystkiego, bo nie o to chodzi. Interesuje mnie, jak inni odbierają Hasióra? Istnieje bezcenny dokument, czyli książka pamiątkowa [wystawy], pełna wpisów. Notuję charakterystyczne uwagi:

'Do jego prac można się modlić'.

'Kapitalne'.

'Albo jest pan mistykiem, albo wspaniałym kpiarzem. Nie wiem'. (...)

'Bardzo pouczająca, poruszająca, a zarazem dowcipna i wstrząsająca wystawa'.

'Fascynujące. Dowcip i filozofia – to jest przeżycie'.

'...Tylko szkoda, że jesteśmy laikami, że tak mało rozumiemy Pana wielkości'.





52

MARIAN KRUCZEK (1927 - 1983)

„Wesołek”, 1967 r.

technika własna, beton, metal, 74 × 36,5 cm

sygnowana, datowana i opisana na odwrociu: 'WESOŁEK | MK | KRUCZEK MARIAN 67'

cena wywoławcza: 4 000 zł †

estymacja: 5 000 - 8 000

„Zawsze mieliśmy pewną predylekcję do artystów, którzy, nie wypierając się bynajmniej swojego pochodzenia, swojej przynależności 'plemiennej', pielęgnują ów skrawek ziemi dla każdego jedyny i niepowtarzalny, w sobie szukają natchnienia i potwierdzenia samych siebie, jedyny sposób na to, by ten skrawek ziemi rozszerzyć na cały świat, nadać mu nowe rozmiary, szersze i łatwiejsze do pojęcia. Właśnie owo głębokie wycucie fizjologiczne, tego co w mikrokosmosie stanowi makrokosmos, pozwala artyście wyjść poza wszelkie ciasne prowincjonalizmy i regionalizmy. Owa autentyczność w stosunku do samego siebie i swej sztuki jest cechą Polaka Mariana Kruczka, którego pierwszą wystawę w Paryżu, po Szwecji, Stanach Zjednoczonych, można właśnie oglądać w Galerie Lambert (...). Kruczek czerpie swe natchnienie przede wszystkim z polskiej tradycji ludowej, tworząc owe jakby ikony, fantastyczne, tajemnicze, o niesłychanym bogactwie inwencji, mistyczne. (...) powstają dziwne postacie, prymitywne i dziwaczne, wszystkie skomponowane na osi, metrycznie z wyrafinowaniem i precyzją (...) i w których kolory naturalne przedmiotów wygrywane są subtelnie i tworzą świat równocześnie barbarzyński i delikatny, świat na połowie drogi między prymitywizmem ludowym a Kafką. W połowie drogi pomiędzy ikoną i rzeźbą usytuować trzeba ową nadzwyczajną 'Matkę ludzi', wyciągającą swe opiekuńcze ramiona zakończone żelaznymi łopatkami, piastującą

swe dziecko stojące w centrum jej brzucha, tak jakby wciąż jeszcze je karmiła, symboliczny obraz człowieka, który dla matki – gentryx – pozostanie na zawsze dzieckiem (...)”.

HENRY GALY-CARLES, MARIAN KRUCZEK: DZIWIWY ŚWIAT, „LES LETTRES FRANÇAISES”, 1970

Artysta urodził się w Płowcach koło Sanoka. W 1954 r. po ukończeniu ASP w Krakowie na Wydziale Malarstwa rozpoczął pracę pedagogiczną początkowo na macierzystym wydziale, w późniejszym okresie na Wydziale Grafiki. W 1956 r. przeniósł się na stałe do w Nowej Huty. Współorganizował wiele akcji artystycznych. Założył pierwszą w Polsce Galerię „Pod Chmurką”, wspomagał teatr lalkowy „Widzimisie”. Od 1975 r. prowadził autorską galerię i pracownię w Kramach Dominikańskich w Krakowie. Od 1962 r. nieprzerwanie wystawiał w kraju i za granicą, głównie w Szwecji, Belgii, Francji. Najwięcej jednak indywidualnych wystaw Mariana Kruczka odbyło się w Krakowie, Nowej Hucie i w Sanoku. Od 1977 r. współpracował z Muzeum Sztuki Lubuskiej w Zielonej Górze, gdzie do dziś znajduje się jego galeria autorska. Najważniejsze realizacje znajdują się w Krakowie, Lonvain, Uppsali, Rzeszowie, Szczecinie, Lutczy. W Nowej Hucie, w Mistrzejowicach, stoi do dziś jego piękna rzeźba „Zdobyta przestrzeń”, ruchoma przestrzenna kompozycja z 1973 r.





53

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI (1906 - 1993)

Kompozycja szklana

szkło, 60 x 36 x 37 cm

cena wywoławcza: 5 500 zł †

estymacja: 7 000 - 15 000

„Henryk Tomaszewski osiąga w swoich pracach niepokojący dynamizm istot prawie żywych, wibracje napięcia przenikające egzystencję człowieka w bezmiernym kosmosie jego rzeczywistości. Żaden opis tych dzieł nie odda nawet w setnej części ich rzeczywistości, co najwyżej stoczy się w kiepskie poetyzowanie, które zazwyczaj jest wyrazem bezsilności opisującego”.

MAREK RATAJCZAK, SZKLANA DUSZA, „TYGODNIK KULTURALNY” 1980 NR 40

Tomaszewski to najbardziej znany polski twórca szkła unikatowego, traktowanego jak samoistna rzeźba. Artysta uczył się swojego zawodu w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie, a następnie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po II wojnie światowej pracował w Szklarskiej Porębie, gdzie zaprojektował ponad 250 wzorów szlifów na kryształ. Pobyt na Śląsku trwał do roku 1950, kiedy to przeniósł się do Łodzi, a później, w 1963, powrócił do Warszawy. Po wyjeździe ze Śląska kontynuował twórczość w zakresie szkła. Wiele lat pracy artysta poświęcił szkłom unikatowym, formowanym na gorąco. Odrzucił technikę wdmuchiwania szkła do form na rzecz tzw. wolnego formowania z bańki szklanej wyłącznie przy pomocy piszczela i skonstruowanych

przez siebie narzędzi. Odszedł od wykorzystywania szkła jedynie do wyrobu przedmiotów codziennego użytku. Realizował szklane kompozycje rzeźbiarskie inspirowane naturą – cykl „Zima”, bądź światem fauny i flory, jak cykle „Łabędzie” czy „Wazony – Kwiaty”. Wiele prac nawiązuje do muzyki, której był wielbicielem. Szklane kompozycje artysty prezentowane były na wielu indywidualnych wystawach w kraju, m.in. w Jeleniej Górze, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Siedlcach, Szczecinie, Toruniu, Warszawie i Wrocławiu. Twórczość ta wielokrotnie była pokazywana również na indywidualnych wystawach zagranicznych, m.in. w Berlinie, Bratysławie, Lipsku, Londynie, Moskwie i Pradze. Zespoły szkół Henryka Albina Tomaszewskiego znajdują się w wielu muzeach w Polsce i za granicą.





54

ADOLF RYSZKA (1935 - 1995)

"Zamyślona", 1982 r.

ceramika, 42 x 30 x 28 cm

wewnątrz dwukrotnie sygnowana monogramem autorskim 'AR' i datowana '82'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 8 000 - 15 000

LITERATURA:

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

Adolf Ryszka był rzeźbiarzem wszechstronnym, realizował swoje kompozycje w wielu materiałach, m.in. w brązie, ceramice czy gipsie. Uwagę zwraca podejście artysty do materiału. Ryszka wykorzystał specyfikę modelowania w ceramice, budując aluzyjne postaci. W centrum zainteresowania rzeźbiarza najczęściej znajdował się człowiek. Umieszczony w różnych kontekstach, zatopiony w organicznych formach przywoływał obraz człowieka zniewolonego, którego sytuacja wydaje się być dramatyczna. Podstawową tematykę jego rzeźb stanowiła refleksja nad ludzkim losem, przemijaniem i uwikłaniem jednostki w rzeczywistość.

Artysta urodził się 5 lutego 1935 roku w Popielowie (dzisiaj dzielnica Rybnika) w rodzinie górniczej. Pierwsze próby artystyczne podjął w szkole podstawowej, a doskonalił je, wbrew woli rodziny, w zakopiańskim Liceum Technik Plastycznych w latach 1953-1957 pod kierunkiem Antoniego Kenara. W 1957 roku podjął

studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które ukończył w 1962 roku dyplomem w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza. Ryszka tworzył monumentalne dzieła plastyczne, rzeźby plenerowe, medale, plakety. Tworzył rzeźbę w kamieniu i gipsie, medalierstwo, grafikę warsztatową o formach abstrakcyjnych i surrealistycznych. Poszukiwania artystyczne w połączeniu z podróżami doprowadziły go do wyboru postaci ludzkiej jako osi twórczości i wizji świata. W poszukiwaniu ideału pomocny okazał się perfekcyjny warsztat, operowanie technikami – jak mawiał sam artysta – intymnymi: rysunkiem, medalierstwem, ale też dobór materiału oraz odnajdywanie relacji między tematem, techniką, materiałem (kamień, metal, ceramika), a człowiekiem, naturą. Wszystkie te elementy możemy odnaleźć w pełnych narracji formach kameralnych czy plenerowych. Artysta tworzył w nich wizje continuum czasowego i przestrzennego świata, miejsca i osoby, łącząc w jedno przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.





55

STANISŁAW SIKORA (1911 - 2000)

Śpiące dziecko

ceramika, 14 x 9 x 8 cm
sygnowana z boku: 'ST. SIKORA'

cena wywoławcza: 1 000 zł ↑

estymacja: 1 500 - 3 000

Prezentowana praca stanowi na tle znanego szerszej publiczności dorobku Stanisława Sikory realizację odmienną. Jego rzeźby tworzone z przeznaczeniem dla przestrzeni miejskiej, jak choćby słynna „Na morzu”, powstała podczas I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 1965 roku, cechuje bowiem większa doza dynamiki. Natomiast tym, co urzeka najbardziej w prezentowanej pracy, jest nastrojowy klimat kameralnej formy doskonale oddający spokój śpiącego dziecka. Efekt ten uzyskał artysta syntetyzując formę i posługując się wyłącznie miękkimi, opływowymi liniami, charakterystycznymi zwłaszcza dla jego rzeźb w drewnie zmierzających w kierunku form abstrakcji organicznej.

Stanisław Sikora to artysta, którego dzieła były wielokrotnie wystawiane i nagradzane w galeriach zagranicznych. Artysta zdobył

m.in. Pierwszą Nagrodę i Złoty Medal na międzynarodowym konkursie w Arezzo w 1965 roku za medal z przedstawieniem Dantego Alighieri. Został również nagrodzony Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Malarstwa i Rzeźby o wielką nagrodę księcia Rainera III w Monte Carlo. W 1979 roku stworzył pierwszy w Polsce medal poświęcony Janowi Pawłowi II. Jest również autorem pomników, m.in. Pomordowanych w Mauthausen, Światowida w Kopenhadze i kompozycji „Polska” w Londynie, a także rzeźb posągowych: Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Mikołaja Kopernika, Fryderyka Chopina i Marii Skłodowskiej-Curie. Autor również licznych tablic pamiątkowych, form przestrzennych, rzeźb, medali-wizerunków wielkich Polaków. Pracował w różnych materiałach – obok ulubionego drewna używał granitu, marmuru, brązu, ceramiki, gipsu i metalu.





56

MATEUSZ SIKORA (ur. 1971)

Bez tytułu, 2015 r.

stal spawana, 92 x 49 x 46 cm

sygnowana, datowana i opisana u dołu: 'M.SIKORA | 2015 1A/1C'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

WYSTAWIANA:

- „Poruszenie. Mateusz Sikora, wystawa rzeźby i rysunku”, PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa styczeń-luty 2016

- „Mateusz Sikora. Poruszenie, rzeźba i rysunek”, Galeria (-1) Polskiego Komitetu Olimpijskiego, Warszawa 7.10-25.10.2015

- „Cztery pory roku” Tomek Sikora / „Poruszenie” Mateusz Sikora, Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza, Szczecin 16.12.2015-11.01.2016

Prezentowana praca powstała jako część serii „Poruszenie”. W przypadku zarówno wymienionego cyklu, jak i poprzedzającej go serii prac z cyklu „Odwilż”, w centrum zainteresowania Mateusza Sikory jest człowiek. Prezentowana praca buduje formę popiersia poprzez eksponowanie i akcentowanie procesu tworzenia struktury ze spawanych blach stali nierdzewnej. Kojarząca się z mitycznym Golem postać zdaje się sugerować ponadludzką siłę. Artysta podejmuje próbę okiełznania i zwizualizowania tej siły budzącej go do życia. Jak opisuje sam artysta: „Poruszenie” jest próbą uchwycenia tego pierwszego momentu, kiedy rodzi się impuls do ruchu. To głowa staje się tu punktem odniesienia. Głowa jako przestrzeń umysłu, w której powstaje aktywność ciała. Rozważaniem jest tu wpływ stanu psychicznego na jakość ruchu, jego siłę i wyraz. Umysł, poddający działanie kontroli, ocenia i sprawdza. Przyjmując negatywne bodźce zewnętrzne, odzwierciedla to grymasem, zaciśnięciem, a następnie zeszywnieniem całego ciała. Kiedy jednak przestrzeń oddziałuje pozytywnie, ciało w ruchu staje się naturalne i elastyczne, poszukujące nowej ścieżki. Te poruszone, otwarte, prawdziwe i wrażliwe głowy są tutaj najważniejsze. Są one w stanie ponieść wyobraźnię dalej, tak aby odbiorca mógł sam stworzyć swoją własną wersję ruchu całego ciała, którego nie widzi. Poruszenie w przestrzeni umysłu jest niejednokrotnie bardziej intensywne niż to fizyczne. To w głowie powstaje myśl wywołująca emocje w ciele. Tutaj rzeźby głów są pod

wpływem wyobrazonego ożywienia umysłu, który powoduje swobodny, niczym nieskrępowany ruch ciała – prawdziwy, jakkolwiek by nie był. Proces powstawania rzeźb zaczynał się od trójwymiarowych szkiców w skompresowanej wersji styropianu, tzw. 'piance'. Lekkość tego materiału pozwalała na szybki zapis ruchu w docelowej formie i wielkości. Przełożenie piankowych prototypów na stal nadało im ciężar, co można odnieść do ruchu nabierającego odczuwalności w wyniku emocji. Etapem końcowym było ręczne 'drapanie' spawanych rzeźb papierem ściernym. To pozbawia stal naturalnego jej chłodu i nadaje materiałowi miękkość. Wszystkie te części procesu tworzenia rzeźb w 'Poruszeniu' są symbolem procesów umysłowych i fizycznych człowieka, dążącego do harmonii”.

Mateusz Sikora jest absolwentem wydziału rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Melbourne w Australii. Jego prace były pokazywane na wystawach indywidualnych, m.in. w: Berlinie, Sztokholmie, Melbourne oraz kilkakrotnie w Warszawie. Uczestniczył w kilkudziesięciu prezentacjach zbiorowych m.in. w: Australii, Niemczech, Belgii, Holandii, we Francji i Polsce. Laureat Złotego Medalu „Wczoraj i dziś” (Galeria ZAR, 2003) oraz nagród The VCA Encouragement Award (Melbourne, 1993) i The Friends of the VCA Encouragement Award (Melbourne, 1992). Pracuje w Krakowie i Warszawie. Syn fotografa Tomasza Sikory, wnuk malarki Joanny Koreckiej-Sikory i Stanisława Sikory, rzeźbiarza.





57

EDWARD ŁAZIKOWSKI (ur. 1939)

Bez tytułu, 1986 r.

drewno, sklejka, 37 x 27 x 21 cm

na spodzie naklejka z numerem '69 A' oraz znakiem kotwicy

cena wywoławcza: 3 800 zł ↑

estymacja: 6 000 - 15 000

„Łazikowski jest znany z charakterystycznych, łatwo rozpoznawalnych drewnianych 'objektów', którym zazwyczaj towarzyszy projekt rysunkowy o autonomicznym charakterze. Rysunki poprzez precyzyjny i drobiazgowy charakter niosą ze sobą inne wartości medialne niż rzeźby. (...) 'Obiekty' najczęściej kojarzą się z kilkoma formami: łodzią, bramą, twarzą, postacią. Uzupełniane są charakterystycznymi motywami o symbolicznych znaczeniach, świadomie inspirowanymi detalami obrazu Hieronimusa Boscha 'Wędrowiec' (forma sakwy) jak też sztuką archaiczną. Niekiedy poprzez swój monumentalizm połączony z utopijnością przypominają doświadczenia konstruktywizmu rosyjskiego”.

KRZYSZTOF JURECKI

Artysta jest twórcą intermedialnym związanym od około 1964 roku z łódzkim środowiskiem neoawangardowym. Studiował w latach 1970-75 w PWSSP w Łodzi. Tworzy performance, rysunek, rzeźbę, malarstwo i fotografię. W latach 80. związany był z Galerią Ślad Janusza Zagrodzkiego, potem z Galerią Wschodnią, w latach 90. z Galerią 86 i Muzeum Artystów, a od drugiej połowy lat 90. z Galerią FF. Od 2002 roku jest wykładowcą w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi ze stopniem doktora sztuki. Po studiach na PWSSP Łazikowski związał się z łódzką formacją neoawangardową mieszczącą się między kontekstualizmem Jana Świdzińskiego, intelektualnym wpływem metodycznego Zbigniewa Dłubaka (który nauczał w PWSSP), a interdyscyplinarnymi działaniami

galerii „Art-Forum” (do 1981). Od końca lat 70. poszukiwał istotnych, jego zdaniem, problemów przewartościujących znaczenie poszczególnych dyscyplin i gatunków. Na kartkach artystycznego dziennika z 23 kwietnia 1979 roku napisał: „Zwrot do elementarności dziwnych, przypadkowych. Tęsknota za przedmiotami z otoczenia człowieka pierwotnego”. Częściowo może wyjaśniać to niespotykaną formę jego realizacji. Był przeświadczony, że nie można rozwijać twórczości w oparciu o ustalone i panujące wzorce. Należało, zdaniem artysty, penetrować niezbadane jeszcze rejony oraz próbować uprawiać taki rodzaj aktywności, którego się jeszcze nie zna. Pociągała go totalność i intermedialność własnych przedsięwzięć.





58

WACŁAW BĘBNOWSKI (1865 - 1945)

Waza z żabą i jaszczurką, ok. 1910 r.

ceramika szklwiona, 22 x 25 x 24,5 cm
opisana na spodzie: '861 | B'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 7 000 - 15 000

Prezentowana waza, podobnie jak inne ceramiczne prace Bębnowskiego z początku XX wieku, utrzymana jest w duchu berlińskiej i paryskiej secesji. Świadczy o tym nie tylko specyficzna forma, łącząca użytkowy przedmiot i rzeźbę, ale również dobór motywów. Około roku 1900, zarówno we Francji jak i w Niemczech, popularne stały się bowiem dekoracje zaczerpnięte ze świata natury – rośliny i figury zoomorficzne. Bębnowski mógł inspirować się jednak nie tylko współczesną mu sztuką w typie Art Nouveau, ale również tradycją plastyki europejskiej. Wiemy skądinąd, że w jego pracowni w Aleksandrowie Kujawskim znajdowały się książki dotyczące zarówno ceramiki greckiej, jak i sztuki gotyckiej, często operującej zwierzęcymi i roślinnymi motywami.

Wacław Bębnowski przez całe swoje artystyczne życie był wielkim orędownikiem secesji i koncepcji wiążących sztukę z przedmiotami użytkowymi. Artysta kształcił się w Moskwie, Krakowie, Paryżu i Monachium i już wtedy zdradzał zainteresowanie kształtującym się modernizmem. W latach 90. XIX wieku założył razem z Leonem

Kowalskim i Stanisławem Będzińskim pionierską w Polsce Spółkę Krakowską Artystyczną. W 1898 roku ożenił się z Zofią Gołęcką, córką krakowskiego majstra garncarskiego. W tym czasie otrzymał od poznanego jeszcze w Paryżu Antoniego Wodzinowskiego propozycję założenia wytwórni rzeźb i wazonów artystycznych w jego majątku Służewo na Kujawach, gdzie znajdowała się jedna z największych w kraju cegielni. W roku 1900 uniezależnił się i w Służewie założył własną pracownię. W 1905 roku przeniósł się do majątku w Aleksandrowie Kujawskim. Swoje prace sprzedawał nie tylko w Polsce, ale także w Berlinie i Londynie. Ograniczył kontakty z krakowskim i warszawskim światem artystycznym skupiając się na pracy twórczej. Zyskał reputację samotnika. Tworzył ceramikę, terakotę i odlewy. W swoich pracach często stosował, wywiedzione ze sztuki Auguste'a Rodina, motywy postaci półzatonionych w płaszczyźnie naczynia. Jego prace niekiedy przedstawiały motywy symboliczne. Bębnowski bywa często zestawiany z innym młodopolskim rzeźbiarzem – Konstantym Laszczką.





59

Figura św. Jadwigi Śląskiej, XV w.

drewno polichromowane, wys. 41 cm

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

Świętą, odzianą w charakterystyczną dworską suknię, złoty płaszcz i chustę z zakrywającą szyję białą podwijką, można identyfikować ze świętą Jadwigą Śląską. Decyduje o tym trzymany przez nią w lewej dłoni model kościoła. Świętą Jadwigę zwykle się bowiem przedstawiać z tym właśnie atrybutem, odnoszącym się do jej działalności fundacyjnej. Tradycja przypisuje księżnej Jadwidze ponad dwadzieścia fundacji kościelnych, m.in. Klasztor Cysterek w Trzebnicy, szpital św. Ducha we Wrocławiu, klasztor Augustianów w Nowogrodzie Bobrzańskim, szpital dla trędowatych w Środzie Śląskiej oraz kilkanaście kościołów parafialnych. W najwcześniejszych przedstawieniach świętej funkcjonuje ona jednak przede wszystkim jako szlachetnie urodzona białogłowa (np. miniatury z „Legendy o św. Jadwidze”, tzw. „Kodeks ostrowski” lub „Kodeks lubiński” z 1353 roku, Muzeum J. Paula Getty, Malibu, Kalifornia, USA). Jej ikonografia ewoluuje stopniowo od XV wieku. Na malowanych tablicach z Trzebuni z ok. 1420 roku (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) widzimy ją już w podobnej formie, jak na prezentowanej rzeźbie: z chustą na głowie i z modelem świątyni w dłoni. Razem

z rozprzestrzenieniem się kultu świętej, początkowo obejmującym głównie Śląsk, potem Ziemię Lubuską, Mazowsze i wreszcie całą Europę aż po Antwerpię, a na południu do Trydentu i Węgier, rozwijała się ikonografia. Świętą przedstawiano również w koronie, z figurką Matki Bożej, z butami w ręce (jako że chodziła boso), a także przed krucyfiksem, z którego Chrystus wyciąga do niej rękę.

Prezentowana rzeźba pochodzi z terenów Polski (Małopolski, Lubelszczyzny) lub Śląska. Być może była częścią niewielkiej nastawy ołtarzowej. Znane są polipytki, których dzielone na dwa pola skrzydła zdobią podobne płaskorzeźby świętych niewiast. Uwagę zwraca forma dzieła, charakterystyczna dla XV-wiecznej rzeźby. Ujęcie postaci w kontrapoście może przywołać na myśl popularne w Czechach i na Śląsku figury pięknych madonn. Podobną proveniencję ma fizjonomia postaci i dekoracyjne, wertykalne marszczenia jej szat. Prezentowana rzeźba przedstawiająca św. Jadwigę Śląską jest niewątpliwie interesującym i rzadkim na rynku antykwarycznym przykładem sztuki późnośredniowiecznej.



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 aukcjонера.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. 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. Zarówno jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

my 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.

9. 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 prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

10. 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

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 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 zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Michał Frydrych, „Thich Quang Duc”, 2007 r.

Aukcja Nowej Sztuki

14 kwietnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 4 - 14 kwietnia 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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 zgodne z tabelą postąpienia przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postąpienia

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

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	2000/5000/8000 (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 wycytowane 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:

Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW

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 Banku PKO BP.

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



Bartłomiej Koter, Warszawski. #3, 2016 r.

Aukcja Młodej Sztuki

19 kwietnia (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 5 – 19 kwietnia 2016 r.



Salon wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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, szczególnie 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 aksamit bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcyjnego 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 uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemnie zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcyjner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży 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, faxem 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, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 akceptowanej przez DESA Unicum.

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcyjner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcyjner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcyjner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcyjner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni 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, aukcyjner może oznaczyć przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcyjnera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcyjnera 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 naliczana jest regresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. 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 pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto
Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, 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 działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, 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.



Gwiazda
sztuki
amerykańskiej
nareszcie
w Polsce

Frank Stella

i synagogi dawnej Polski
wystawa 19.02.–20.06.2016

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN ul. Anielewicza 6, Warszawa

Mecenas



Wspólna instytucja kultury



Sponsorzy



The David Berg
Foundation

Patroni



Partner



Współorganizatorzy



Patroni medialni



- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 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 uiszczy 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 wykorzystywać 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 22 584 95 32.

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.

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

- 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 przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 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.

z następujących określeń: „krag”, „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.

HARMONOGRAM

AUKCJI 2016

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

- 15.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
 - 19.04 termin przyjmowania obiektów do 1.03.2016
 - 17.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

- 17.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
 - 12.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU

- 22.03 termin przyjmowania obiektów do 15.02.2016
 - 19.05 termin przyjmowania obiektów do 9.04.2016
-

AUKCJA RZEŹBY

- 7.04 termin przyjmowania obiektów do 20.02.2016
-

AUKCJA NOWEJ SZTUKI

- 14.04 termin przyjmowania obiektów do 5.03.2016
-

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

28.04 termin przyjmowania obiektów do 12.03.2016

AUKCJA BIŻUTERII

24.05 termin przyjmowania obiektów do 7.04.2016

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

2.06 termin przyjmowania obiektów do: 23.04.2016

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

część współczesna – 14.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

część dawna – 16.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

Biuro przyjęć obiektów DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. + 48 22 584 95 30
e-mail: wyceny@desa.pl
Godziny otwarcia: poniedziałek - piątek 11-19, sobota 11-16

Wyceny biżuterii odbywają się w Galerii Biżuterii
ul. Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa, +48 22 826 44 66,
e-mail: bizuteria@desa.pl
Wyceny: wtorek 11-15, czwartek 15 -19

JAK KUPIĆ

W DESIE UNICUM? _____

OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

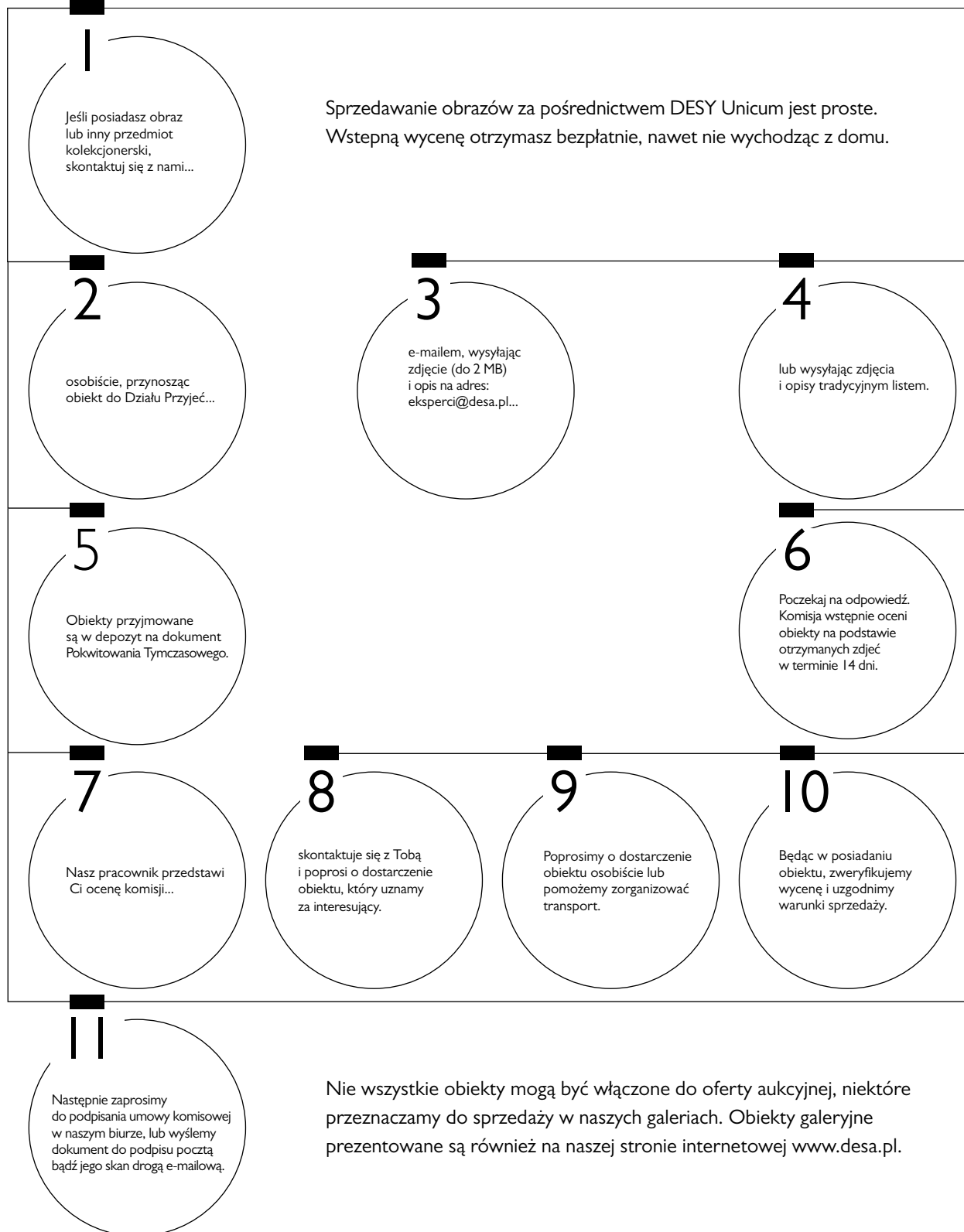
Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKCJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?



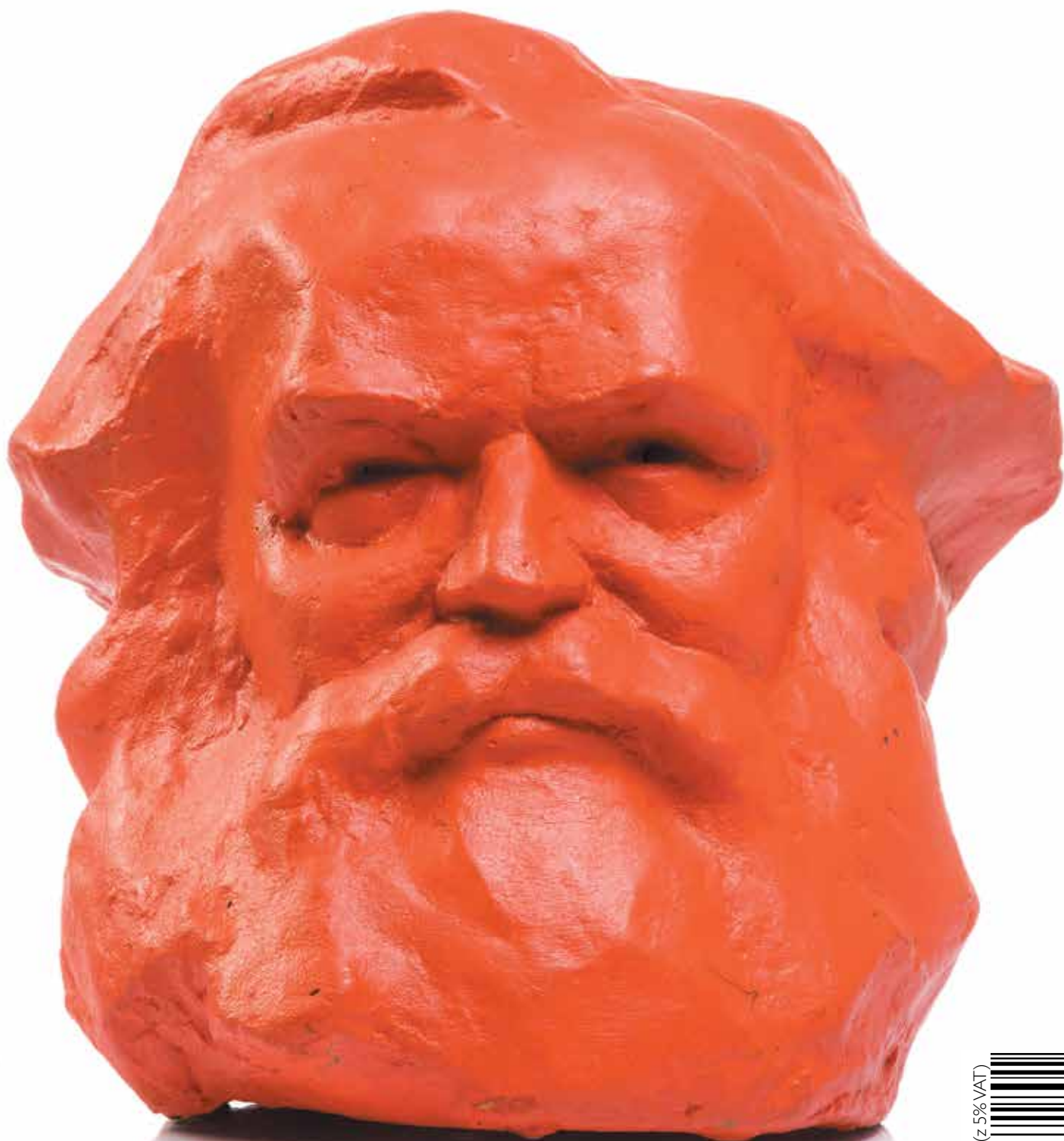


Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

Kiedy jesteś wysoko, wiesz, ile zależy od wsparcia zaufanych ludzi. Osobista, dwuosobowa Rada Doradców to ukoronowanie sukcesu każdego Klienta Private Banking. To siła, która wznosi finanse na wyższy poziom.

Passion to Perform





DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL: 22 584 95 25

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

