



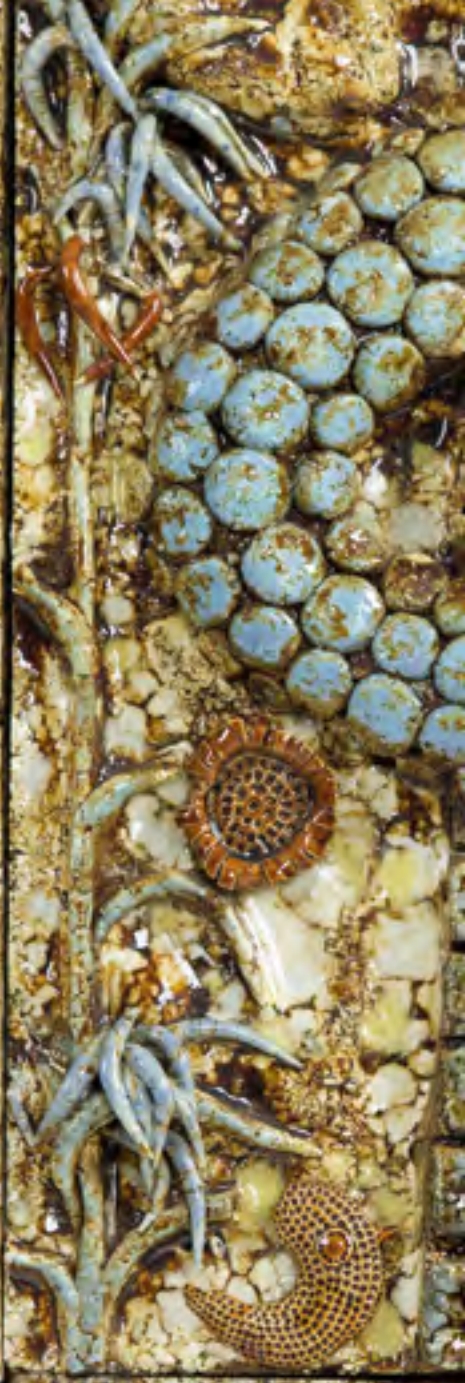
# AUKCJA RZEŹBY

WARSZAWA 6 KWIETNIA 2017





















# AUKCJA RZEŻBY

6 KWIETNIA (CZWARTEK) GODZ. 19

## **MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34 – 50

WARSZAWA

## **WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH**

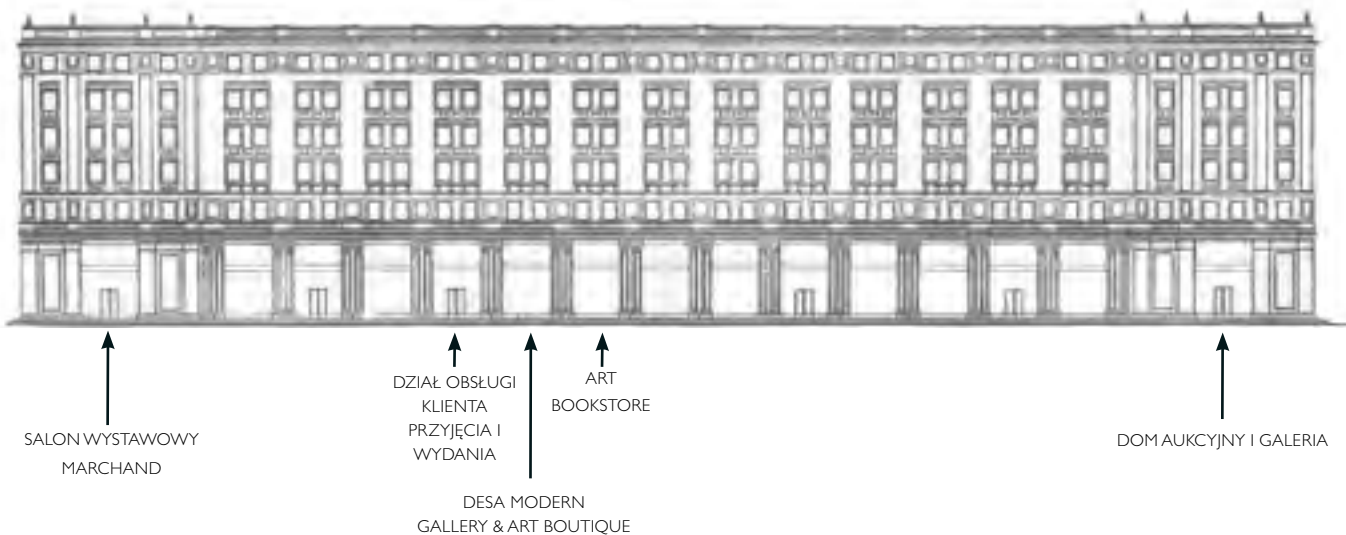
25 MARCA – 6 KWIETNIA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16



- Abakanowicz Magdalena **1-3**
- Barcicka Janina **7**
- Bednarski Krzysztof M. **29**
- Biegas Bolesław **11-13**
- Boss-Gosławski Julian **28**
- Brachmański Zygmunt **31**
- Chromy Bronisław **52-54**
- Cybis Bolesław **68**
- Cykowski Jan **66**
- Dębska Anna **55**
- Dobrodzicki(?) Adam **15**
- Dominik Tadeusz **35**
- Dunikowski Xawery **62**
- Falender Barbara **6**
- Firek Wojciech **43**
- Hasiór Władysław **9-40**
- Kawiak Tomasz **46**
- Konieczny Marian **20**
- Lambert-Rucki Jean **72**
- Laszcza Konstanty **61**
- Łodziana Tadeusz **25-26**
- Łopieńscy Bracia **21**
- Meissner Andrzej **41-42**
- Miecznik Władysław **70**
- Mitoraj Igor **8-10**
- Modrzewska-Nowsielska Hanna **48**
- Momot Stefan **14**
- Musiałowicz Henryk **32-33**
- Myjak Adam **63-64**
- Niewska Olga **19**
- Nowakowska Krystyna **57**
- Nowakowski Jerzy **56**
- Nowosielski Leszek **48**
- Oprządek Leszek **47**
- Owidzka Jolanta **36**
- Pastwa Antoni Janusz **44-45**
- Rajch Andrzej **34**
- Reichert-Toth Janina **16-17**
- Sarapata Jacek **67**
- Sętowski Tomasz **76**
- Sikora Mateusz Jakub **58**
- Sikora Stanisław **51**
- Szapocznikow Alina **4-5**
- Szpunar Tadeusz **23-24**
- Tomaszewski Henryk Albin **59-60**
- Toth Fryderyk **18**
- Trzcińska-Kamińska Zofia **69**
- Vasarely Victor **38**
- Wejchert Aleksandra **37**
- Welter Mieczysław **65**
- Wolska Zofia **73**
- Wysocki Stanisław **74-75**
- Zagajewski Stanisław **49-50**
- Zbrożyna Barbara **27**
- Zemła Gustaw **30**



#### 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

#### BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa  
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16  
wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15

#### DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

#### SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

#### GALERIA BIŻUTERII

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

OKŁADKA FRONT poz. 4 Alina Szapocznikow, "Pamiętka – Souvenir", lata 60. XX w. • II OKŁADKA – STRONA I poz. I Magdalena Abakanowicz, "Red Hair" 1970-1972 r. • STRONY 2-3 poz. 48 Hanna i Leszek Nowosielscy, "Adam i Ewa", 1968 r. • STRONY 4-5 poz. 13 Bolesław Biegas, "Ziemia" ("La Terre"), 1902 r. • STRONA 6 poz. 38 Victor Vasarely, "Torony II", 1970 r. • STRONY 8-9 poz. 5 Alina Szapocznikow, Usta, lata 60. XX w. • II OKŁADKA poz. 35 Tadeusz Dominik, "Pejzaż", 1976 r.

IV OKŁADKA poz. 6 Barbara Falender, z cyklu "Strefy", 1995 r.

ISBN 978-83-65519-42-9 • Kod aukcji 465ARZ008 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Paweł Olszczyński • Zdjęcia Marcin Koniak

Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 - 1951, Warszawa 1953, s. 70 • Druk Print Studio Kobyłka

**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

**MONIKA MATUSEWICZ**

*Asystentka Zarządu*  
tel. 22 584 95 25, 795 121 557  
m.matusiewicz@desa.pl

**KSIĘGOWOŚĆ**

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

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

**DZIAŁ HR**

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*  
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

**DZIAŁ IT**

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

**DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI**

Maciej Barnaba Borzym, *Digital Manager*  
tel. 502 994 177, m.borzym@desa.pl

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

**PUBLIC RELATIONS**

Business & Culture  
Maciej Marcisz  
tel. 515 234 600 pr@desa.pl

**DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomaszekiewicz, *Kierownik*  
tel. 795 122 708, k.tomaszekiewicz@desa.pl

**KONTA BANKOWE**

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW  
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449  
EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191  
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

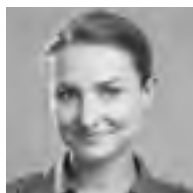
---

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o.  
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl,  
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy  
KRS 0000372817

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



**BARBARA RYBNIKOW**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
b.rybnikow@desa.pl  
22 584 95 39



**ANNA SZYNKARCZUK**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.szynkarczuk@desa.pl  
22 584 95 39



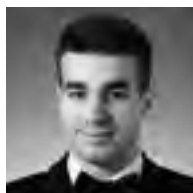
**MAREK WASILEWICZ**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.wasilewicz@desa.pl  
22 584 95 38



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



**MAGDALENA KUŚ**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.kus@desa.pl  
22 584 95 38



**ARTUR DUMANOWSKI**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
a.dumanowski@desa.pl  
22 584 95 39



**MARTYNA MERKIS**  
Asystent  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
m.merkis@desa.pl  
22 584 95 39

## DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



**JOANNA TARNAWSKA**  
Dyrektor Departamentu  
j.tarnawska@desa.pl  
22 584 95 30



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

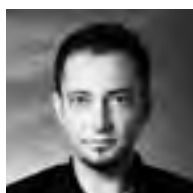


**KAROLINA ŚLIWIŃSKA**  
Specjalista  
k.sliwinska@desa.pl  
22 584 95 30



**KALINA JAROSZEK**  
Asystent  
k.jaroszek@desa.pl  
22 584 95 31

## STUDIO FOTOGRAFICZNE

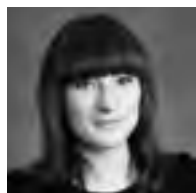


**MARCIN KONIAK**  
Fotograf  
m.koniak@desa.pl  
22 584 95 31



**ALEKSANDRA BRZOZOWSKA**  
Fotoredytor  
a.brzozowska@desa.pl  
22 584 95 39

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



**AGATA SZKUP**  
*Dyrektor Departamentu*  
a.szkup@desa.pl  
+48 692 138 853



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
*Kierownik Galerii Marszałkowska*  
a.lukaszewska@desa.pl  
22 584 95 34



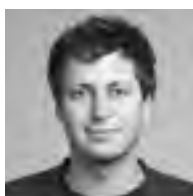
**MICHAŁ BOLKA**  
*Doradca Klienta*  
m.bolka@desa.pl  
22 584 95 36



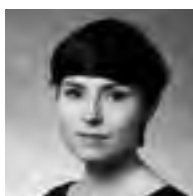
**ADRIANA ZAWADZKA**  
*Doradca Klienta*  
a.zawadzka@desa.pl  
22 584 95 35



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



**JAN GROCHOLA**  
*Doradca Klienta*  
j.grochola@desa.pl  
22 584 95 41



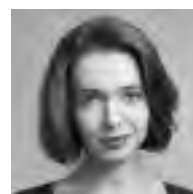
**MAJA WOLNIEWSKA**  
*Doradca Klienta*  
m.wolniewska@desa.pl  
22 621 66 69



**MARTYNA LISTKOWSKA**  
*Doradca Klienta*  
m.listkowska@desa.pl  
22 621 66 69



**MICHAŁ BARCIK**  
*Doradca Klienta*  
m.barcik@desa.pl  
22 584 95 41



**PAULINA WOJDAT**  
*Doradca Klienta*  
p.wojdat@desa.pl  
22 584 95 41

## KOORDYNATORZY AUKCJI



**ANNA SZYNKARCZUK**  
*Asystent*  
*Sztuka Współczesna*  
a.szynkarczuk@desa.pl  
22 584 95 39



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



I  
MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

"Red Hair", 1970-1972 r.

gobelin, technika własna, sizal, włosie, 86 x 64 cm  
na odwrociu autorska naszywka z odręcznym opisem pracy  
i sygnaturą: 'M.Abakanowicz | "RED HAIR" 1970-72 | 87x63 cm'

cena wywoławcza: 24 000 zł †  
estymacja: 50 000 - 70 000

„Nie można dzisiaj, pod koniec tego wieku, myśleć o sztuce i roli artysty tak, jak żeśmy się do tego przyzwyczaili, zapatrzeni w stare wzory. (...) Myślę, że rolą artysty jest śledzenie z wielką uwagą przemian, w których nie zmienia się jednak natura jednostki, skłonnej do kontemplacji, zadumy i żyjącej w gruncie rzeczy światłem swoich wyobrażeń i złudzeń”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ





„Abakany” to forma, która wyszła z malarstwa – z dużych obrazów wykonanych gwaszem i olejem, które artystka tworzyła w końcu lat 50. Powstające wtedy kompozycje kwiatowe miały cechy, które znamy z jej najoryginalniejszych koncepcji tworzenia – szalowych, wełnianych tkanin, nazwanych „Abakanami” od nazwiska artystki. Jednak zanim utkana została pierwsza tkanina, Magdalena Abakanowicz stworzyła serię reliefów, eksplorując trzeci wymiar przestrzeni, stanowiącej integralną część pieczołowicie skomponowanego układu. „Abakany” – jako cykl rzeźb wykonanych z tkaniny – to kontynuacja poszukiwań twórczych, które ostatecznie sprawią, że Magdalena Abakanowicz stanie się jedną z najważniejszych rzeźbiarek europejskich.

Trudno zaprzeczyć, że to właśnie „Abakanom” rzeźbiarka zawdzięcza swoją międzynarodową sławę. Złoty medal na Biennale w São Paulo w 1962 roku, wygrany właśnie za serię rzeźb z tkaniny, otworzył Abakanowicz drzwi do światowej kariery. Jak powiedział Mariusz Hermansdorfer: „wszystkie próby i realizacje, poszukiwanie sposobu wypowiedzi, poszukiwanie formy najlepszej, jedynej, spełniają się w połowie lat 60. – w 'Abakanach'. Te trójwymiarowe formy tworzą cykl obiektów o skomplikowanej tkance i dostępnym wnętrzu. (...) Formy te istnieją obok natury. 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”.

Choć Abakanowicz nigdy nie należała do ruchu sztuki feministycznej, jej twórczość doskonale wpisła się w światowy trend rewolucji kobiet. Tkactwo, jako typowo kobiece rzemiosło, w początkach XX wieku nie miało miana sztuki. Do lat 50. i 60. artystki, by utrzymać swój twórczy status wobec obowiązującego dyskursu, najczęściej posługiwały się twardymi, „męskimi” środkami wyrazu artystycznego. Dopiero później, zwiastując gruntowne zmiany społeczne, artystki zaczęły sięgać po materiały, które naruszały ten status quo. Sztuka włókna lat 60. i 70. nadała nowe znaczenie tkactwu – przeistaczając je z rzemiosła, które uprawiano w domowym zaciszu, do sztuki, która wyznaczała nowe, światowe trendy. Odważnie sięgano po tabu cielesności, intymności, przemijania. Surowość „Abakanów”, których wolumen sugeruje nawiązanie do ludzkiego ciała, umiejscowił tę twórczość pośród grona najważniejszych rzeźbiarek post-minimalizmu – Louise Bourgeois, Evy Hesse i Lyndy Benglis.

Prezentowana praca pochodzi z początku lat 70., kiedy „Abakany” uległy zmianom. Kompozycje coraz częściej zaczęły zawierać grube zwoje lin, węzły i pętle, tworzące labirynty sznurów i włókien. Cytowany powyżej Mariusz Hermansdorfer opisał to jako „początek procesu, w którym następuje konsekwentne drażnienie tkanki, ujawnienie struktury, szukanie i odkrywanie tego, co najbardziej istotne w organizmie. Te nitki, włókna są jak mięśnie wypreparowane z ciała, których siła działa w nowych, zmienionych kierunkach”. „Red Hair” to kolejny etap twórczości Magdaleny Abakanowicz – kolejne zaprzeczenie tradycji tkackiej, która zmienia gobelin w przestrzenną rzeźbę poprzez wprowadzenie nowego tworzywa.







2

## MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

"Biegnący", 2004 r.

tkanina jutowa, żywica, metal, 157 x 42 x 137 cm  
z tyłu tabliczka: 'M.ABAKANOWICZ | 2004'

cena wywoławcza: 190 000 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 250 000 - 350 000

### POCHODZENIE:

- zakup w pracowni artystki
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- por: Elżbieta Dzikowska, Polacy w sztuce świata, Warszawa 2001, s. 15

„Wydrążone postacie i torsy, pęknięte głowy, setki obłych kształtów są efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliżej prawdy o naturze ludzkiej. Bohater Abakanowicz jest nagi, otwarty. Zastygły w hieratycznej pozie trwa w tłumie podobnych postaci, podobnych powłok ludzkich, ich fragmentów. Jest negatywem człowieka – jego śladem”.





Pierwsze cykle prac figur wykonanych z workowego płótna, głowy bez torsów i torsy bez głów, Magdalena Abakanowicz wykonuje w latach 70. Stanowiły swoiste apogeum ascezy środków formalnych. Rzeźbiarka wyzbyła się w swojej sztuce tego, co dekoruje i kamufluje. Nie bez przyczyny łączy się tę serię z refleksją nad losem człowieka i nad tym, co niepokoi, acz towarzyszy ludzkości od najdawniejszych czasów, a czego artystka doświadczyła w ustroju totalitarnym. Jak sama napisała w jednym z tekstów: „Od końca wojny, tutaj wojna trwa nadal, każdego dnia budzę się z lękiem, nie znając przyszłości”.

Puste figury ludzkie pozbawione głowy, jak prezentowana praca „Biegnący”, to sztuka odnosząca się do codzienności, którą wypełniają masy ludzi poddanych indoktrynacji. Szary tłum Abakanowicz to ludzie jednolici i nijacy, żyjący w zamknięciu na świat, w totalitarnym zdyscyplinowaniu, pozbawieni informacji, absolutnie tragiczni. Choć w latach 80. odnosił się do realnego socjalizmu, cykl postaci nie stracił aktualności, zyskując nowy sens wraz z upadkiem modernizmu i nastaniem nowej, krytycznej świadomości nowoczesności. Podobnie jak w Zachodnim świecie nie-miejsca Marca Auge, u Abakanowicz człowiek to osamotniona jednostka, której rzeczywistość to „świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się, w wydaniu ekskluzywnym lub nieludzkim, punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu (...), w którym rozwija się zwarta sieć środków transportu, (...) świat, którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności” (Marc Auge, Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, przekł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53).

Na gigantycznych fotografiach czołowego postmodernisty Andreea Gursky'ego ludzie to replikowane byty, szczególnie wypełniające przestrzeń wrogiej architektury. U Abakanowicz metafora tragizmu bytu jest jeszcze głębsza – postaci z juty i żywicy, betonu lub brązu są dosłownie wydrążone – to odcisk prawdziwego człowieka (lub tego, czym powinien być człowiek?), pusta powłoka. „Biegnący” jednocześnie zakrywa i okrywa; jest nagi, ale przecież nie posiada nic do ukrycia. Rzeźbiarka, podobnie jak słynny fotograf, oddaje społeczeństwo tak, jak je widzi. Tak też oboje w swojej sztuce czynią ludzkość podobną i bezbarwną. Abakanowicz pisała: „Zatracam siebie wśród anonimowości spojrzeń, ruchów, odorów, we wspólnym pochłanianiu powietrza, pulsowaniu soków pod skórą. Staję się jakby komórką już pozbawionych wyrazu, już wtopionych w siebie nawzajem. Niszcząc się wzajemnie, odnawiamy się, nienawidząc, stymulujemy jedni drugich. Podobni układem kostnym, budową mózgu, wrażliwością skóry. Skłonni do rozczuleń i dobroci zmieniającej się w potrzebę mordu, zapełniamy planetę”.

Jest jednak pewna otucha w „Tłumach” Magdaleny Abakanowicz. „Biegnący” – zastygła w milczeniu część masy – jest obiektem i tematem sztuki. Sam w sobie – w swojej anonimowości i milczącej bezradności – staje się interesujący i wyjątkowy. Choć jest podobny do setek innych, różni się od nich i nie jest identyczny. I na przekór własnemu losowi, jako artystyczna metafora sensu i tragizmu życia, staje się ważny i nabiera sensu.



3

MAGDALENA ABAKANOWICZ (ur. 1930)

*Twarz, 1986 r.*

tkanina jutowa, żywica, drewno, 59 x 20 x 20 cm

wymiary bez podstawy: 17 x 16,5 x 15 cm

sygnowana i datowana na odwrociu podstawy: "[sygnatura] 86"

cena wywoławcza: 45 000 zł †

estymacja: 55 000 - 90 000

„...jeśli w tym wszystkim jest jakiś wspólny język, to jest to język struktury – właśnie tej tajemnicy świata organicznego, w którym żyjemy”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ





4

## ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 - 1973)

Z cyklu "Pamiętka - Souvenir", koniec lat 60. XX w.

żywica poliestrowa, papier gazetowy, fotografia w technice żelatynowo-srebrnej, gaza bawełniana, włókno szklane, stal, 17 x 20 cm, średnica 50 cm

cena wywoławcza: 220 000 zł †  
estymacja: 300 000 - 450 000

STAN:

- rzeźba po konserwacji w 2016

OPINIE:

- dokumentacja konserwatorska autorstwa mgr Aleksandry Koziol: Pamiętka - Souvenir Aliny Szapocznikow; o historii obiektu oraz problematyce konserwacji i restauracji poliestrowej rzeźby. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki - Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016

POCHODZENIE:

- kolekcja Władysława Sławnego – dar od artystki  
- kolekcja spadkobierców Władysława Sławnego

„Pole interpretacji dzieła Szapocznikow z upływem czasu poszerzyło się, w miarę jak ujawniały się jego sprzeczności oraz jak uznawaliśmy jego absurdalność i nieprzystawalność do dominujących narracji, a także jego nieustanną transformację. Długi i skomplikowany proces recepcji jest zrozumiałym (i częstym) w przypadku pracy pionierskiej, ufundowanej na imperatywie wyrażenia egzystencjalnych sprzeczności”.

JOANNA MYTKOWSKA









Warsztat Aliry Szapotnikow w Paryżu kolo «Père-Lachaise»/Fot.Władysław Sławny





Warsztat Aliny Szapocznikow w Paryżu koło «Père-Lachaise»/ Fot. Władysław Sławny



Alina Szapocznikow to jedna z najwybitniejszych i najsympatyczniejszych polskich rzeźbiarek. Urodziła się 16 maja 1926 roku w Kaliszu w spolonizowanej rodzinie żydowskiego pochodzenia. Tuż po jej narodzinach, cała rodzina przyszłej rzeźbiarki przeniósł się do Pabianic. Rodzice Aliny byli lekarzami. W Pabianicach ukończyła szkołę podstawową i państwowego, żeńskiego gimnazjum, w którym obowiązywał numerus clausus – każdego roku przyjmowano jedynie dwie uczennice pochodzenia żydowskiego. Tuż przed wybuchem wojny, jej ojciec zmarł na gruźlicę.

W czasie II wojny światowej, nastoletnia Alina Szapocznikow wraz z matką mieszkały w getcie w Pabianicach, a następnie w Łodzi. Transportem przez Oświęcim, zostały przewiezione do obozu w Bergen-Belsen. Matka pracowała jako lekarka w obozowym szpitalu. Następnie zostały rozdzielone – odnalazły się dopiero w 1945 roku, najprawdopodobniej dzięki pomocy Polskiego Czerwonego Krzyża.

Po wyzwoleniu obozu, Alina Szapocznikow trafiła do Pragi, gdzie w 1947 roku przyznano jej czeskie obywatelstwo – za miejsce swojego urodzenia podała Czeski Cieszyn. W Pradze podjęła pracę w zakładzie kamieniarskim Otokara Velimskiego a następnie studia w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej. W latach 1948-1950, Szapocznikow studiowała w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu jako wolna słuchaczka w pracowni Paula Niclaussa'a.

Do Polski wróciła w 1951 roku, zmuszona okolicznościami politycznymi. Szybko włączyła się w lokalne życie artystyczne, biorąc udział w licznych konkursach na pomniki: Chopina (z Oskarem Hansenem), Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Bohaterów Warszawy, upamiętniający ofiary Auschwitz, Juliusza Słowackiego. Do najważniejszych prac z tego okresu należą „Pomnik dla spalonego miasta” (1945), „Trudny wiek” (1956) i „Ekshumowany” (1955), który stał się częścią wszystkich najważniejszych wystaw sztuki poza granicami Polski.

Eksperymenty z nietradycyjnymi materiałami rzeźbiarskimi Alina Szapocznikow rozpoczęła od wtapienia opiłków żelaza w brąz, cement i ceramikę. U progu lat 60. w twórczości tej rzeźbiarki pojawiły się materiały syntetyczne. Już w 1961 roku, podczas wystawy w Galerii Krzywego Koła, obok rzeźb w gipsie, brązie i kamieniu, Szapocznikow pokazała rzeźby w cemencie plastycznym. Tym, co miało zainteresować rzeźbiarkę w nowych mediach sztuki była możliwość większej samodzielności tworzenia, bez udziału odlewnika.

W 1963 roku, korzystając z krótkiego okresu odwilży, Szapocznikow wraz z rodziną wróciła do Paryża. We Francji pozostała do końca życia, do rodzinnego kraju przyjeżdżając tylko na krótkie momenty. Mieszkanie na Zachodzie pozwoliło Szapocznikow na eksperymenty z rozległej gamy materiałów syntetycznych, takich jak winyl, polieturan i poliester. Dzięki możliwości uzyskania transparentnej lub barwionej masy, w którą można było dodatkowo wtapiać tkaniny szklane, gazę, gazety i fotografię, poliester stał się jednym z ulubionych materiałów Aliny Szapocznikow. Tą techniką wykonana została seria „Pamiętek” (1967-1970) – rzeźb o kulistym kształcie, do których należy prezentowana praca. Obiekt najprawdopodobniej pochodzi z wcześniejszego okresu, około roku 1967, kiedy artystka umieszczała w „souvenirach” popularne motywy, które nie były jeszcze powiązane z jej chorobą nowotworową.

Nieco później, około 1971 roku, Alina Szapocznikow zaczęła zatapiać w poliestrze swoje rodzinne fotografie, często połączone ze zdjęciami ofiar holokaustu. Żywica stała się nośnikiem wielu doświadczeń artystki. Powstały „Nowotwory uosobione” – seria kilkunastu autotypów – głów rzeźbiarki, które poddane zostały deformacji. O tym, że jest to proces artystyczny, który odzwierciedla zmagania z chorobą, świadczy już sam tytuł cyklu.

Poliester, przypominając zdeformowane ludzkie ciało i rozrastające się w nim komórki rakowe, staje się próbą oswojenia choroby. Jest to też upamiętnianie własnego ciała. Katarzyna Lewandowska pisze: „Pamiętka I wessała w siebie kilka historii, rozgrywających się w różnym czasie, ale które bezpośrednio dotyczą artystki w jej życiowych, granicznych momentach. Zostały pochłonięte przez żywicę, która swoją fakturą i kolorem przypomina ludzką skórę. Dotykając odczuwa się zimno, nierówności. Ta rzeźba – twór – Inny – rak – stała się dowodem końca życia ludzkiego, rozpadu, ale jednocześnie dowodem przeciw ostatecznemu „przemienieniu” i „zniknięciu” ciała” (Katarzyna Lewandowska, Czarne słońca, białe księżycy – śmierć w sztuce Aliny Szapocznikow i Angeliki Markul, Archiwum Emigracji, Studia – Szkice – Dokumenty, Toruń 2012, Z. 1-2).

Pierwsze „Pamiętki” nie miały jednak silnego powiązania z chorobą artystki – o nowotworze dowiedziała się w 1969 roku. Rzeźby te nie miały też eschatologicznej wymowy – Szapocznikow w płynnym poliestrze zatapiała zdjęcia przyjaciół – m.in. Christiana Boltańskiego i Fernanda Arrabala, oraz wizerunki takich gwiazd jak Sophia Loren i Monika Vitti. Do tej serii „Pamiętek” należy prezentowana praca, podarowana znajomemu – Władysławowi Sławnemu, fotografowi Polonii znanemu w Paryżu, który odwiedzał wernisaże Szapocznikow, gościł również w jej pracowni.

„Pamiętka” podarowana Władysławowi Sławnemu wykonana jest z żywicy poliestrowej wylanej na uformowaną wcześniej kulę z zagniecionego papieru gazetowego. Stelażem stała się gaza bawełniana i włókno szklane. Kolejnym elementem kompozycji stała się czarno-biała fotografia wykonana w technice żelatynowo-srebrnej oraz odlew ust, skierowanymi licem do powłok z żywicy. Odlane usta Aliny Szapocznikow, które zatopiła w żywicy tworzącej „Pamiętkę”, to nieodłączny dla tej twórczości aspekt upamiętniania własnego ciała. Choć z czasem nabrała metaforyki cierpienia, cielesność zawsze stała w centrum zainteresowań artystycznych Szapocznikow. Pierwszy autoportret wykorzystujący odlew swojej twarzy Szapocznikow wykonała już w 1965 roku. Eksperymenty z odlewami ciała szły w parze z nowymi materiałami, które umożliwiały tworzenie zupełnie nowych efektów. W ciągu kilku zaledwie lat, rzeźba Szapocznikow nabrała zupełnie innego charakteru – ciężki kamień i cement stopniowo wypierały małe „bibeloty” – niewielkie odlewy fragmentów ciała, przedmioty na poły użytkowe, niby-dekoracyjne, ujmujące w nawias i to, co popularne, i to, co indywidualne. Usta, palce, twarze i piersi, odlane w poliestrowej żywicy, stały się pełnym autoironii zapisem nie tylko przemijania, ale również piękna i młodości, a nade wszystko kobiecości nasyconej seksualnością i intymnością. Przykładem może być „Iluminowana” z 1966 roku – wydłużony akt kobiecy, w którym głowę zastępuje rozłożysta korona odlewów ust i piersi. Górna część rzeźby została podświetlona, podobnie jak w „Lampie” z 1966 roku.

„Pamiętka-Souvenir” łączy więc różne aspekty twórczości Szapocznikow, które centralizuje zainteresowanie ciałem i potrzebą uwiecznienia siebie. Z czasem artystka zaczęła też upamiętniać ciało swojego syna Piotra. W tamtym czasie – pierwszych latach dekady lat 70., Szapocznikow wiedziała, że jest chora na raka. Świadoma zbliżającej się śmierci, utrzymywała zdrowe ciało Piotra, zamiast własnego, niszczonego chorobą. Odlewy – tak jak usta zatopione w półprzejrzystej masie żywicy poliestrowej – stały się swego rodzaju śladem. To swoista, przejmująca projekcja przyszłości, wyrażająca nadzieję na dalszy ciąg istnienia.

„Pamiętka-Souvenir” została poddana konserwacji, podczas której scalone zostały poliestrowe powłoki i wypełniono ubytki w żywicy. Usunięto też zabrudzenia, co przywróciło oryginalny wyraz i ekspresję dzieła. Konserwacja została poprzedzona analizą mikroskopową i badaniami instrumentalnymi.

„Alina Szapocznikow w 1963 roku postanowiła opuścić Warszawę i osiedlić się w Paryżu. Podawała wszystkim ten sam powód wyjazdu – znacznie większe, dostępne tam, możliwości techniczne. Już od początku lat sześćdziesiątych intensywnie eksperymentowała z nowymi materiałami. Zaś potem 'faktu mieszkania od lat w Paryżu nie wyjaśniała tym – jak wspominał jej przyjaciel Andrzej Wajda – że potrzebuje atmosfery artystycznej miasta (...). To była wyprawa do miejsca, gdzie umieją odlewać dowolnie żadaną formę z kolorowego plastiku (...).

W Paryżu Szapocznikow nie radziła sobie zbyt dobrze. Myślała nawet o powrocie do Polski, co byłoby dość łatwe, ponieważ oficjalnie z niej nie wyemigrowała, zachowała też swoje warszawskie mieszkanie i pracownię. Pierwszy sukces, a także nawiązanie współpracy przez jej partnera Romana Cieslewicza z paryskim 'Elle' zatrzymały ją w Paryżu. Sukcesem tym było przyznanie jej pod koniec 1965 roku nagrody The Copley Foundation. Otrzymała ją między innymi za powstałego w tym roku Goldfingera, pierwszą pracę wyraźnie odwołującą się do kultury popularnej, a konkretnie do trzeciego filmu z serii o agencie Jamesie Bondzie pod tym właśnie tytułem (...).

Film ten został zrealizowany w 1964 roku i wtedy miał także swoją światową premierę, zaś we Francji trafił do kin w lutym roku następnego. Nie wiemy, czy Szapocznikow widziała tę produkcję. Widział ją z pewnością syn artystki, Piotr, który pisał o tym do swojego ojca, Ryszarda Stanisławskiego. Na pewno artystka zetknęła się z kampanią reklamową, która – jak zawsze przy filmach z tej serii – była bardzo rozbudowana. Na wszystkich plakatach, które przygotowano we Francji, pojawił się ten sam motyw – zdjęcie leżącej nagi kobiety pokrytej złotem (...).

Motyw pokrytego złotem ciała kobiety Szapocznikow wykorzystała nie tylko w Goldfingerze, lecz również przy opracowaniu odlewu swojej nogi. Wykonała go już w 1962 roku, jeszcze w Warszawie, ale wydaje się, że nie miała pomysłu na to, jak go wykorzystać. Dopiero po kilku latach odlała ją w brązie, częściowo pokryła patyną, a partię biodra i stopy wypolerowała. Powstał swego rodzaju, olbrzymi gadżet.

Obie prace zostały pokazane na pierwszej indywidualnej wystawie Szapocznikow zorganizowanej po jej wyjeździe z Polski, w 1967 roku w Galerie Florence Huston Brown w Paryżu, i zaraz potem w warszawskiej Zachęcie. Artystka zaprezentowała na niej też lampy, które wykonywała od 1966 roku. Wykorzystała w nich odlew ust, z którego powstał niewielki abażur. Na ekspozycji w Galerie Florence Huston Brown lampy bardzo się spodobały. Dostała na nie wiele zamówień, którym starała się sprostać, rozkręcając coś w rodzaju niewielkiej produkcji seryjnej.

Na ekspozycji w Warszawie nie wzbudziły one takiego entuzjazmu. Warto zwrócić uwagę na to, że inaczej zostały zatytułowane. We Francji: "Lampe-bouche", w Polsce: "Usta iluminowane". Wyraźnie widać, jak w wersji polskiej użyteczność obiektu została odsunięta na bok. Zaprzyjaźniony z artystką Andrzej Osęka wspominał tuż po jej śmierci: 'Byłem w stosunku do tych innowacji nieufny, uważałem je za zbędne'. To charakterystyczne dla recepcji twórczości Szapocznikow w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, ale i dla polskiej nowoczesności w ogóle, z jej niesłychanie wyraźną i niesłabnącą niechęcią do kultury masowej.

Jak łatwo się domyślić, Pierre Restany – kurator paryskiej wystawy i autor tekstu w katalogu – nie miał takich obiekcji. Chwalił on zmianę, jaką dostrzegaliśmy w twórczości Szapocznikow uwalniającej się od dramatycznego ekspresjonizmu. 'Artystka zdaje się powoli wyzwalać ze swej długiej udręki, z koszmaru wojny i obozów: zaczyna się budzić do życia, do obiektywnej i spokojnej świadomości świata. (...) W 1967 w Paryżu, w biegu jakiegoś cyklu swojego rozwoju – opóźnionego zapewne przez ciężar przeszkód psychologicznych, które trzeba było przezwyciężyć – Alina Szapocznikow staje w moich oczach w nazbyt rzadkim szeregu Césarów i Delahayé'ów, wśród

najwybitniejszych talentów plastycznych drugiego powojennego pokolenia'.

W kolejnych miesiącach działania Szapocznikow szły właśnie w tym kierunku, którego oczekiwał Restany. Wraz z tymi lampami pojawiło się w jej sztuce myślenie o konstruowaniu wytworów artystycznych będących przedmiotami użytkowymi. Artystka zaczęła tworzyć "Pamiętki", czyli zatopione w poliestrze zdjęcia znajomych, ale i gwiazd filmowych, między innymi Moniki Vitti. Zachowane w archiwum artystki zdjęcie pokazujące jedną z "Pamiętek" jako ozdobę stolika nie pozostawia wątpliwości co do tego, w jaki sposób chciała je traktować. Powstawały też wtedy poduszki z odlewu brzucha, których produkcję zakrojoną na szerszą skalę planowała uruchomić. Wydaje się, że Szapocznikow chciała wykorzystać to zainteresowanie dla swoich prac designerskich. Restany twierdził, że 'nic tego procesu nie powstrzyma', jednak, co zaraz pokażę, mylił się. Na wystawie zorganizowanej późną jesienią 1968 roku w Brukseli w Galerie Cogeime Szapocznikow pokazała prace zupełnie inne od tych, do których zaczęła przyzwyczajać odbiorców swojej twórczości. Wystawiono serię "Ekspansje". To odlewy fragmentów ciała – brzucha, nóg (całych lub kolan), torsu – wykonane w poliestrze zanurzone w poliuretanowej czarnej masie. Masie, której ważnymi właściwościami są szybkie rośnięcie i niemożność pełnego zapanowania nad jej kształtem.

Próbując opisać, co się stało z pracami Szapocznikow w tym okresie, Pierre Restany w katalogu wystawy stwierdził, że 'wizja Aliny Szapocznikow wzniosła się na wyższy poziom, pozwalając dekoracyjnemu aspektowi ustąpić na rzecz oddechu kosmicznych energii'. Opisując konkretną pracę – poliesterowy tors zanurzony w czarnej poliuretanowej masie – zauważał, że to 'noc, z której wylania się kobieta'. Pierre Descargues pisał zaś zaraz po śmierci Szapocznikow w odniesieniu do tych prac o błocie Hiroszimy i ta metafora do dziś pozostaje żywa. To zrozumiałe porównanie, jeśli weźmie się pod uwagę niezwykle znaczenie filmu Alaina Resnais "Hiroshima mon amour" (1959). Zarówno jego strony wizualnej, jak i zawartego w narracji połączenia opowieści współczesnej ze wspomnieniem tego, co się wydarzyło w czasie wojny (in Nevers). Jednak to nie Hiroshima była punktem odniesienia dla Szapocznikow w tym okresie.

Między jedną a drugą wystawą miały miejsce wydarzenia Maja '68, ale i polskiego Marca '68, praska wiosna i inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. W marcu 1968 roku Alina Szapocznikow – z pochodzenia Żydówka, przetrzymywana w gettach i obozach – była w Polsce. Przyjaciela wspominał, jak była przerażona nasilającą się kampanią antysemicką, podobno niekiedy prosiła, by ją ukryć. Bezpiecznie wróciła jednak do Paryża. Przyjechała ponownie do Polski w 1969 roku, ale właściwie tylko po to, żeby ostatecznie zamknąć tu swoje sprawy. Wystąpiła o francuskie obywatelstwo, które jej przyznano w 1972 roku. Reperkusje tego traumatycznego i dla niej doświadczenia można odnaleźć w jej pracach (...). Szapocznikow nadal prowadziła dialog z kulturą popularną, ale widać wyraźnie, jak nad jej twórczością unosi się już mroczny cień. Doskonałym przykładem może być idea zaproponowana w 1972 roku w ramach zrealizowanego w Neapolu projektu "Operazione Vesuvio". Szapocznikow chciała na dzień krateru wulkanu zorganizować tor ślizgawkowy, gdzie można by się bawić przy dźwiękach walca. Przypomnijmy, że to utwór skomponowany przez uczestników krwawej bitwy kończącej wojnę rosyjsko-japońską, by upamiętnić jej ofiary. I zacytujmy słowa artystki z opisu projektu: „Jeśli pewnego dnia podczas konkursu łyżwiarstwa figurowego jakaś Peggy Fleming danej chwili wykona swój program w zamrożonym kraterze i jeśli my, widzowie, oszołomieni jej wspaniałymi i płochymi piruetami, zostaniemy zaskoczeni nagłą erupcją lawy i zastygniemy na wieki, jak pompejanie, wtedy triumf chwili i przemijalności będzie kompletny'.



Warsztat Aliny Szapocznikow w Paryżu koło «Père-Lachaise»/ Fot. Władysław Sławny





Warsztat Aliny Szapocznikow w Paryżu koło «Père-Lachaise»/Fot. Władysław Sławny



5

## ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 - 1973)

*Usta, lata 60. XX w.*

polichromowana żywica poliestrowa, 2,5 x 5 x 2 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł †  
estymacja: 50 000 - 80 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja - dar artystki
- Artcurial, 2014
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Szapocznikow pozostawiła po sobie grupę kruchych, różnorodnych i niejednoznacznych prac, których nie można efektywnie kategoryzować poprzez związki formalne czy stylistyczne, które wymykają się wpisaniu ich w istniejące porządki lektury”.

ADAM SZYMCZYK





6

## BARBARA FALENDER (ur. 1947)

*Z cyklu "Strefy", 1995 r.*

porcelana, 46 x 31 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'STREFY FALENDER 1995'

cena wywoławcza: 16 000 zł †  
estymacja: 25 000 - 40 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska - dar od artystki

### WYSTAWIANY:

- Barbara Falender: Rzeźba, wystawa indywidualna w Galerii Kordegarda, Warszawa, 1995

### LITERATURA:

- Barbara Falender: Rzeźba, katalog wystawy w Galerii Kordegarda, Warszawa 1995, s. 15 (il.)

„Zacząłam rozumieć, po co się rzeźbi, studiując w pracowni Jarnuszkiewicza. Tematy tam podawane, sposób ich interpretacji przez innych i przeze mnie otwierały mi pewne furtki. Najważniejsze było stawianie pytań. I próby odpowiedzenia na nie. (...) Tam skończyła się sprawa powtarzania natury, a stanął problem interpretacji”.

BARBARA FALENDER





„Erotyzm był nie tylko jedynym ich tematem i treścią. One same miały stawać się fetyszami, prowokującymi do tego, by je dotykano, do tego, by nie tylko patrzono na nie, ale także je podglądano”.

ZBIGNIEW TARANIENKO

Barbara Falender to jedna z najwybitniejszych i najoryginalniejszych polskich rzeźbiarek. Dorobek artystyczny tej twórczyni oscyluje wokół ludzkiego ciała. Nietypowa tematyka znajdowała wyraz w tradycyjnym, wręcz akademickim warsztacie i materiale rzeźbiarskim. Sprawia to, że konsekwentnie realizowany, indywidualny program jej dzieł to równocześnie przykład wirtuozerii w operowaniu rozległym spektrum materiałów.

W latach 70. i 80. Falender tworzyła rzeźby w marmurze i brązie, oddając w tych materiałach sensualne fragmentaryczne akty męskie i kobiece. Te pełne miłosnej, erotycznej siły witalnej prace były wyrazem tego, jak Falender odbierała ludzkie ciało i jego energię. Jak napisał Paweł Leszkowicz: „W rzeźbach Barbary Falender odnajduję coś, co jest dla mnie najbardziej interesujące w sztuce polskiej lat 60. i 70. Jest to artystyczne świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną. O ile jednak rewolucja ta przekształciła zupełnie kulturę zachodnią, to w Polsce socjalistycznej stanowiła margines, który kiedyś tłumiony i cenzurowany, dzisiaj wymaga trudnej rekonstrukcji. Sztuka rzeźbiarki jest jednym z unikalnych śladów tego przełomu, który tak naprawdę w Polsce nigdy się w pełni nie dokonał, a dziś ponownie jest negowany”. Erotyzm Falender w kontekście sztuki polskiej był zjawiskiem niezwykłym, gdyż posiadał – jak to ujął Leszkowicz – dar seksualności otwartej, złożonej i liberalnej. Zdaniem historyka sztuki, była to unikalna w PRL filozofia seksu. Bardzo niewielu twórców tego czasu czerpało z zarówno kobiecego, jak i męskiego erotyzmu. Tymczasem w rzeźbie Falender obserwujemy różnorodne historie związków miłosnych

i erotycznych. Potencjał tej seksualności nie opiera się tylko na zmysłowości ciał, ale na wizji pluralizmu. Koniec lat 80. w twórczości Barbary Falender oznaczał zmianę. Po pracach w kamieniu, pojawiły się nowe, tym razem kruche materiały – porcelit oraz porcelana. To z nich powstają „Strefy”, cykl realizowany od 1989 do 1995 roku. Tematem tej rzeźbiarskiej serii są postaci ukazujące się spod porwanych zwojów cienkiego tworzywa w fascynującym, aczkolwiek unikającym dosłowności akcie miłosnym. Przepiękne, delikatne, niezwykle kruche kompozycje „Strefy” to przykład dążenia do doskonałości formy, która staje się medium ekspresji artystycznej Falender. Integralność idei i materii łączy się z jednością ciała, psychiki i kultury. Manualnemu mistrzostwu Falender w tradycyjnych materiałach rzeźbiarskich przypisuje się związek z historią wielkiej rzeźby. Artystka kontynuuje pewne tradycje artystyczne, które stają się silnym punktem odniesienia tej twórczości. Z jednej strony fragmentaryczne ukazywanie ciała wiąże Falender z Auguste Rodinem. To właśnie słynny Francuz wprowadził zastępowanie dosłownej całości aluzyjnym fragmentem ciała. Ukazywał on też seksualne relacje pomiędzy mężczyzną i kobietą – jak w splecionych ciałach sławnego Pocałunku z lat 1901-4. Podobnie czyni Falender w „Strefach”, gdzie to, co znajduje się pod powierzchnią, staje się dosłownie właśnie poprzez sugestywny akt zakrycia. Z kolejnej strony, obok Rodina, kolejnym artystycznym protoplastą wydaje się być – zdaniem Leszkowicza – Michał Anioł. Nieskazitelnie lśniąca, wypolerowana powierzchnia marmuru, która kojarzy się z mistrzem dojrzałego renesansu, u Falender jest sensualna, prowokuje do dotyku.





7

## JANINA BARCICKA (1933 - 2010)

*Kompozycja, lata 70. XX w.*

stal spawana, 46 x 44 x 18 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł †

estymacja: 8 000 - 10 000

Prezentowana „Kompozycja” należy do serii prac, które Janina Barcicka tworzyła w latach 80. Były to rzeźby z perfekcyjnie wypolerowanych stalowych blach, następnie łączonych przy pomocy spawu lub lutu. Dwie przesunięte wobec siebie części okręgu „Kompozycji” łączą owalne motywy umieszczone jeden nad drugim. Obserwujemy grę z przestrzenią, którą buduje ściśle geometryczna struktura i połyskujący, lustrzany wręcz materiał. Kolejnym aspektem jest światło, które staje się integralną częścią kompozycji, zarówno przedostając się przez

centralne otwory, jak i odbijając od polerowanej stali. „Kompozycja” nawiązuje do stylistyki abstrakcji geometrycznej klasyków awangardy, którzy w rzeźbie próbowali uporządkować, a nawet zredefiniować przestrzeń. Barcicka idzie jeszcze dalej, porzucając surowy konstruktywizm na rzecz eleganckiego high-tech. Jej rzeźby to nie tylko studium przestrzeni i materiału, lecz także niezwykle stylowe, niezaprzeczalnie pięknie i gustownie dekory, które budzą zachwyty kolekcjonerów sztuki.



8

## IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

*Le Grepal, około 1978 r.*

brąz, trawertyn, 42 x 20 x 8 cm (wymiary z podstawą)

sygnowany p.d.: 'Mitoraj'

na odwrociu oznaczenie: 'A E'

cena wywoławcza: 30 000 zł †

estymacja: 45 000 - 60 000

„Dzisiejszy ruch wokół jego pracowni, ubieganie się o przywilej organizowania jego wystaw, czy wyścigi wielkich miast i centrów sztuki, by pozyskiwać masywy jego ogromnych rzeźb na stałe, mówią nam rzecz – z punktu widzenia spraw sztuki i społeczeństwa – ciekawą: o ponownie ujawnionej potrzebie wizerunku-symbolu”.

DANUTA WRÓBLEWSKA, 2001





Igor Mitoraj to jeden z najsłynniejszych polskich artystów współczesnych, który odniósł niebywały sukces na miarę ogólnoświatową. Fascynowała go spuścizna kultury antycznej, która stanowi nieodłączny punkt odniesienia dla całej jego twórczości. Aczkolwiek, choć figuracja rzeźb Mitoraja zdaje się czytelna, rzeźbiarz nieco inaczej traktuje klasyczne wzorce. Jak stwierdziła Danuta Wróblewska, w swojej twórczości artysta skupiał się na roli wizerunku w historii. Niegdyś doskonale rzeźby starożytnych Greków przetrwały do teraźniejszości w postaci odłamków. Idealne proporcje, które były credo czasów klasycznych, stają się przez to literacką fikcją, pewnym śladem istnienia, upamiętnionym przy pomocy materialnych pozostałości, niewielkich fragmentów, skorup dawnej świetności. Do tego nawiązuje Mitoraj, szatkując swoich antycznych herosów, pozbawiając ich kończyn, i głów, lub czyniąc z nich jedynie niewielki fragment twarzy. Można stwierdzić, że Mitoraja interesuje antyczność nie Greków i Rzymian, ale antyczność czasów dzisiejszych, wraz ze swoim drugim, nieodłącznym przesłaniem – przemijaniem, rozpadem, a nawet śmiercią.

Rzeźby Mitoraja odkrywają tym samym swoje drugie, mniej oczywiste oblicze. Wyłania się ono spod pęknięć skorupy, z pustych oczodołów, z nierównych krawędzi.

Są współczesne, lecz ich korzenie są w przeszłości – opowiadają nam o czasie i przemijaniu. Bliskie niemożliwości jest stwierdzenie, czy są pomnikiem przeszłości i jej ideałów, czy raczej upamiętniają teraźniejszość, czyniąc ją jeszcze bardziej realną. Jak napisała Danuta Wróblewska:

„Piękno przytaczane przez formy rzeźbiarskie Mitoraja jest niejednoznaczne, bliższe raczej męki. Te zastępy torsów, opuszczające jego pracownię, przypominają zastępy wojowników, którzy wstępują w walkę, albo są już po niej, i skrzydła nie chronią tu przed klęską. (...) Twórczość Igora Mitoraja pozostanie w swym kształcie całościowym wieloznaczna. Różnie więc ma prawo być objaśniana i opisywana. Jednym przypomni świetność Olimpu, innym upadek człowieka. W jeszcze innym pozostawi tylko przyjemność dla oka i ręki sprawdzającej rzecz w dotyku. Wszyscy będą jednakowo przejęci swoim i jej odczytywaniem” (Danuta Wróblewska, Portret Heroiczny, [w:] Rocznik. Rzeźba Polska, T.X: 2000-2001, Metamorfoza figury 1945-2000, orońsko, 2001, s. 71).

Igor Mitoraj 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 roku 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.





9

## IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

*Asklepios, 1988 r.*

brąz patynowany, trawertyn, 47 x 28 x 10 cm (wymiary z podstawą)

sygnowany u dołu: 'MITORAJ'

na odwrociu oznaczenie: 'A. 189/1000 H.C.'

cena wywoławcza: 35 000 zł †

estymacja: 45 000 - 70 000

OPINIE:

- do rzeźby dołączony autorski certyfikat autentyczności

„Odczuwam silną potrzebę odnalezienia trwałych punktów odniesienia, niezmiennych wartości, korzeni cywilizacji, w której wzrastałem. Sztuka klasyczna pozwala lepiej żyć w tym głupkowskim świecie. I podobne potrzeby dostrzegam u wielu widzów zmęczonych tzw. nowoczesną sztuką”.

IGOR MITORAJ



10

## IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

*Twarz zawaolowana, 1977 r.*

stop srebra patynowany, marmur; 10 x 7 cm

sygnowany p.d.: 'IGOR MITORAJ'

z tyłu wycisk odlewni: ' Bonne Année | 1977 | Bouillet | CHRISTOFLE | FRANCE'

cena wywoławcza: 3 000 zł †

estymacja: 4 000 - 6 000

„Czasem mu się wyrzuca, że to greckie. A to nie greckie jednak, tylko mitorajowskie. Moim zdaniem on wypełnił potrzebę piękna. Zachwycamy się piękną architekturą, powinniśmy zachwycać się także rzeźbą w przestrzeni publicznej”.

ANTONI JANUSZ PASTWA



11

## BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

"Ziemia" ("La Terre"), 1902 r.

brąz, 138 x 90 x 30 cm

sygnowany, datowany i opiasany u dołu: 'Bolesław Biegas | Ziemia | Paris 1902'  
odlew z lat 90. XX w.

cena wywoławcza: 60 000 zł †  
estymacja: 100 000 - 140 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- Exposition Biegas, Salon de La Plume, Paryż, 1902, (gips)
- Exposition Biegas, Galerie des Artists Modernes, Paryż, 1908, (gips)
- Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 14.05.2011
- Bolesław Biegas w Warszawie. Rzeźba, Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny "Skwer", Warszawa 18.05-26.05.2012

### LITERATURA:

- Boleslas Biegas. Sculpteur, Paris 1902, s. 19 (gips)
- Bolesław Biegas, Wędrownka Ducha Myśli Kraków 1904, s. 134 (gips)
- J. Howley, Frozen Nightmares. Work of Boleslas Biegas, Sculptor and Mystic, w: „Cosmopolitan Magazine”, New York 1906, s. 14 (gips)
- Boleslas Biegas. Sculpteur et Peintre. Album, Paris 1906, s. 36 (gips)
- Henryk Biegeleisen, Biegas, Lwów 1911, s.nlb, poz. 11 (gips)
- X. Deryng, Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures, Paris 1992, s. 66, poz. 6 (il.)
- X. Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 156 (il.)
- Bolesław Biegas. Rzeźba, red. A. Czarnocka, Warszawa 2012, s. 46, (il.)

„Ziemia” jest jedną z pierwszych rzeźb, które artysta stworzył po przeniesieniu się do Paryża na początku 1902 roku. Znany polski rzeźbiarz, Wacław Szymanowski, widział jej gipsowy model w pracowni artysty już w marcu (por. X. Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 32). W tym samym mniej więcej czasie artysta pracował nad „Chopinem” i „Miłością śmierci”. Wszystkie trzy prace utrzymane są w podobnej, typowej dla secesji stylistyce i wykorzystują charakterystyczną dla młodopolskiej przybyszewszczyzny ikonografię; przedstawiają umęczone postaci i wirujące wśród fal i obłoków widma. Dzieła Biegasa krytyka osadzała często w kontekście jego życia i osobowości. Korespondent „Kraju”, Mieczysław Golberg, pisał o życiu tego artysty w roku 1902 w tonie katastroficznym, spodziewając się rychłej śmierci artysty

tworzącego tak dramatyczne dzieła: „Czy ma zabezpieczone utrzymanie? – pytał Golberg – Tak, na rok jeden, trzydzieści rubli miesięcznie. – A potem? – Potem będzie, co będzie. Zresztą nie długo mi żyć... Dlaczego? Czy chory jesteś? Nie, ale czuję to... I znowu smutek ściska mi serce. I patrzę niespokojnie w te dziwne oczy, pełne iskier i łez... i gorączki także! Geniusz i choroba. Dwadzieścia cztery lata i myśli o bliskim zgonie. Tysiące utworów w głowie i trzydzieści rubli miesięcznie na rok jeden”. (Nemo, „W pracowni Biegasa”, „Kraj”, 1902, nr 28, s. 312). Wbrew wróżbom Goldberga w 1902 roku Biegas nie tylko nie zęgnął się z życiem, ale dopiero zaczynał swoją międzynarodową karierę. W pierwszej dekadzie XX wieku z sukcesami wystawiał w Wiedniu, Paryżu, Kijowie, Petersburgu i w Warszawie.





Bolesław Biegas w swoim paryskim atelier, ok. 1905 r.

„Smutne to życie Biegasa, odarte z radości, jak szkielet drzewa, gdy zeń wichur jesienny ostatnie liście uniesie. Wyhodowała go niedola, piastowały bieda z poniewierką, te mistrzynie smutnej doli. Dzieciństwo pełne łez niewyplakanych i pozbawiona nadziei młodość zaciężyły, jak mgła jesienna, na duszy artysty. Nie zasnęła wesela pachole wiejskie. Przy pracy, na łące, koło chaty otoczonej moczarami i szafirem dalekich pól płynęły mu dni za dniami, płynęły mroczne, posępne, jednostajne. Chłostała je szaruga, gryzła bieda, nurtowały choroby. Na wiosnę padał śnieg. Kiedy inni artyści sięgają wspomnieniem do swej młodości, z cudownego jej źródła czerpią uzdrawiającą siłę – zaranie, rzucone na pastwę biedy i złych ludzi, utkwiono zastrzałem w duszy Biegasa. Życie mazało i kreśliło te pierwsze wrażenia, ale przeglądając one z tych poprawek, jak skrobane na starych, podrobionych dokumentach wyrazy.

Oto jak sam artysta kreśli w pamiętniku dzieje swej młodości: 'Było to w roku 1878. Wtedy wśród wiosennych dni rozwinąłem się z brzaskiem dnia białego, jako listek z pączka, świeży, nieznanący bólu. W samotnym domku rośłem w marzeniach, a ciemna strzecha, jak skrzydła ptaka, tuliła ciepłem, broniła zawsze od chłodu, deszczu i wichrów świstu. A wkoło łąki polska równina, dalekie cienie fioletów lasu. A jeszcze dalej, na horyzoncie, dwie baszty zamku widniały dawną świetnością miasta Ciechanowa. Patrzyłem z okna naszej

chałupy na te jarzące światłem widoki i snulem w myślach dziwną tęsknotę do słońca świata wiecznych tajemnic. Brałem do ręki glinę zwilżoną, zlepiłem kształty onych to marzeń (...). A matka moja siedziała cicho wtulona w mroku, wzdychając ciągle, czekała ojca, bo już go w domu dawno nie było.

(...) Zabrał drużynę, kapelę swoją, grał gdzieś – daleko, pono we dworze tańcom weselnym. A dni leciały, jak ptaki ciche, a matka moja przędła z kądzieli nitkę nadziei – śpiewając szeptem, patrzyła w okno na rąbek siny tłących się dymów wioskowej ciszy. Samotna strzecha, podwórko i ogród drzewny, pagórki, łąki, bagniska w dalach – wszystko to razem – tajemne, ciche tuliło domek mojej rodziny. I w dzień wesoły, po długich, tęsknych wyczekiwaniach, ojciec powrócił z drużyną swoją, na powitanie zagrał rzewliwie na skrzypkach swoich, a trąbki, basy, bęben i klarnet piskliwie, z hukiem wtórzyły żałośnie, gonili łąkające skrzypiec natchnienia i tonęły w dźwiękach basowych mruczeń.

Przybiegła matka z uśmiechem szczęścia, złożyła ręce na ramię ojca, długo szeptali słowami witań, aż wreszcie weszli do wnętrza chaty. Gwary szumiące i śpiewne mazurki leciały w przestrzeń szparami okien. – W natchnionej chwili szeptały skrzypce, jakby duch poety do wyżyn świata. Ale nie długo trwała uciecha – ojciec zachorzał, leżał przez lato i całą zimę. W początkach wiosny, ciemnym wieczorem, skonał schorzały najmłodszy



braciszek. Ojciec się zerwał z ostatkiem sił, szeptał rozkazy łkającej matce i w tym napięciu, jęku i płaczu upadł na pościel i skonał strasznie z wyrazem bólu na licach swoich. Dwa martwe ciała, ojca i brata, wyrwały smutek w mojej pamięci. Już tyłem tylko wrażeniem wspomnień tych dni okropnych, które zmieniły spokój i szczęście w chaos kłopotów i nędzy straszliwej. – Wierzyście wszystko z domu zabrali, i skrzypce nawet, pamiątkę drogą, a głód i zimno wsiąkało w naszą gromadkę. Ja, siostra i brat mój starszy siedzieliśmy razem głodni, splakani, a wierzyciel zabierał resztę naczyń i sprzętów z sobą. Matka, jak wryta, stała bezsilna, w rozpacz smutku, nic nie broniła – zastygła we łzach – bólu, znanego tylko cierpiącym.

(...) Chciałem wypatrzeć tajemne światy, tę wyższość ciągną gnębiącą ciekawość moich zapytań... a odpowiedzią był węgiel, glina, z której to rosły z pod palców moich dziwne oblicza smutku mojego i marzeń moich. Miałem lat 12, gdy matka umarła, był to dla mnie cios ostatni... W płaczu, rozpacz wzięto mnie na służbę.

Po kilku miesiącach uciekłem do Koziczyna, do szwagra mego. – Siostra się zajęła moją odzieżą brudną i poszarpaną. Było mi lepiej przy rodzinie. Szwagier uczył mnie stolarstwa, przytem rzeźbiłem figurki świętych, a gdy pokazano Chrystusa, przeze mnie rzeźbionego, światłemu księdzu proboszczowi Rzewnickiemu, ten się mną zajął i oddał mnie do Warszawy, do snycerza, specjalisty kościelnych robót.

Snując w pamiętniku swym obrazy smutnej przeszłości, przypomina sobie Biegas rodziną Warszawę, odartą z blasku chwały, w koronie bólu, błyszczącą łzami. I tu, w żalostnej krainie smutku, spostrzega pracownię snycerską (...), a koło warsztatów swoje leżysko, w nieładzie, barłóg okrywany łachmanem w przenikliwie zimno, wśród ścian ociekających łzami wilgoci. Jako terminator spełniać musiał Biegas wszystkie posługi. Bywało nieraz w uśpieniu nocy budził się z marzeń i chwytając w ręce drzewo lipowe, wyrzynał dłutem figury świętych. W tych cielesnych pętach, i jeszcze dotkliwszej niewoli ducha, snuły się dnie smutkiem nizanym w różaniec długi... W końcu wątle pachole, skurczone bólem choroby, runęło z jękiem na barłóg tkamy.

'W dzień mroźny – zapisuje Biegas w swym pamiętniku, z którego po raz pierwszy ogłaszamy wyjątki – w dzień śnieżny zabrali mnie ludzie szpitalni, bo już prucie nic byłem zdatny do posług zadnych. Skrzywione reumatyzmem kolana, puchliną nabrzmiałe, doktor prostował: cierpiałem strasznie. Dobroć szpitalnej opieki dała mi ulgę pewną. Ze słońcem wiosny powstałem zdrowszy, ale sterany (...).

Po wyzdrowieniu moje próby rzeźbiarskie zostały wystawione w Warszawie. Prasa miejscowa narobiła wiele hałasu. Znany literat, wielki poeta, Świętochowski, zebrał dla mnie stypendium na wyjazd do Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ale tu nowa bieda. Najpierw brałem nagrody, medale, a później wymyślanie od profesora, który wydalil mnie z akademii tłumacząc się śmiesznym powodem, że ja buntuję swoich kolegów swobodnym zapatrywaniem się na świat i na szkołę. Po tej katastrofie posłałem swoje prace do wiedeńskiej secesji, a ta przyjmuje wszystkie moje rzeźby i zalicza mnie w poczet swoich członków'. Osoba, bliżej stojąca podówczas sfer artystycznych Krakowa: p. R. Baudouin de Courtenay uzupełnia te wyznania artysty w artykule, drukowanym w 'Kraju' petersburskim przed



Bolesław Biegas ok. 1910 r.

dziesięciu laty. Przytoczę charakterystyczny ustęp, odnoszący się do najrańszej młodości artysty i pobytu jego w szkole sztuk pięknych w Krakowie:

'Sześciolatek chłopię biegł tam, gdzie ludzie kopali glinę, siadało w cieniu i poczynano lepić słabymi rękami ogromne cielce, tj. różne postacie z bajek i ze świata. Przypominało też sobie owe wiejskie lęki – i wilgotna glina, w małych już bryłkach, przybierała kształt strasznych bab, prostujących całą siłą nieszczęśliwe członki rozciągniętych przed nimi dzieci, lub wytrząsających złe goście i choróbka z opętanych przez nich ciał ludzkich. Przeszło tak lat kilka. Tymczasem zainteresował się szczególnym chłopcem ks. proboszcz i zaczęła się nauka czytania i pisania. Zainteresował się nim potem sąsiedni lekarz – i gliniane praktyki znachorskie trafiły na wystawę higieniczną. Rzeźby te były tak brutalne, jak i same praktyki, ale w pierwotnym ich naturalizmie przebijają się wyraźnie indywidualna siła i całkiem samodzielna, niepospolicie już wyrobiona technika. Z takim dorobkiem przyjechał Biegas do Krakowa''.

HENRYK BIEGELEISEN, RZEŻBA I MALARSTWO. BOLESŁAW BIEGAS, WARSZAWA 1915, S. 2-4



12

## BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

"Fale" ("Les Vagues"), 1905 r.

brąz, 55 x 59 x 20 cm

sygnowany z przodu na podstawie: 'B. Biegas'

inskrypcje odlewni przy dolnej krawędzi: 'CAST | 2009 | T.ROSS | 1/8'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 32 000 †  
estymacja: 40 000 - 50 000

### OPINIE:

- dzieło posiada świadectwo zgodności numeracji odlewu, wystawione przez Polskie Towarzystwo Historyczno - Literackie w Paryżu

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 14.05.2011

### LITERATURA:

- Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Polskie Towarzystwo Historyczno - Literackie w Paryżu, 2011, s. 267 (gips)

- Bolesław Biegas, Między inspiracją a symbolem, Konstancin-Jeziorna 2011, s. 7 (il.)

- Bolesław Biegas. Rzeźba, red. A. Czarnocka, Warszawa 2012, s. 16, s. 61, poz. 25 (il.)

„Biegas idzie w pierwszym szeregu naszych symbolistów, przeciw realizmowi, który był zgubny dla miernot, dlatego też je rozgrzeszał i uwalniał od indywidualizmu, ciężył kamieniem na duchowej prężności geniuszów. Stała się konieczna chwila przełomowa, bunt przeciw okajdaniu twórczości przez ducha mieszczańskiego, przez akademje. (...) Sztuka Biegasa jest kwiatem smutku, ale pełnym grozy tajemnic – kwiatem

egzotycznym, wnoszącym barwy, tony i rytmy jakby z innego świata. Są artyści, których od rzeczywistości przedziela nieprzebyty mur – dusze ich drżące za łada powiewem wzruszeń nie słyszają huku piorunów. Dla ludzi tych, wpatrzonych zadumą w tajemnicze zaświaty, sprawia ból każde dotknięcie brutalnej ręki”.

HENRYK BIEGELEISEN, RZEŻBA I MALARSTWO. BOLESŁAW BIEGAS, WARSZAWA 1915, S. 45.



## BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

"Mickiewicz", 1905 r.

brąz, 86 x 48 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu, na dole: 'Bolesław Biegas | Mickiewicz | zrobiono | 1905'  
inskrypcje odlewni przy dolnej krawędzi: 'LANDOWSKI ODLEWNIK 1990 1/8'  
odlew z lat 90. XX w.

cena wywoławcza: 60 000 zł <sup>†</sup>

estymacja: 80 000 - 100 000

### LITERATURA:

- Boleslas Biegas. Sculpteur et Peintre. Album, Paris 1906, s. 37 (gips)
- X. Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 267 (il.)
- Bolesław Biegas. Rzeźba, red. A. Czarnocka, Warszawa 2012, s. 16, s. 19, s. 72, poz. 33 (il.)

Na przełomie XIX i XX wieku romantyczna koncepcja artystycznego geniusza święciła w Europie tryumfy. Na jej fali Biegas opracował kilka fantastycznych portretów artystów, których uważał za „wielkich”. Znaleźli się wśród nich przede wszystkim kompozytorzy, m.in. Wagner, Chopin i Bach, oraz poeci: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Baudelaire. Rzeźby te, choć tworzyły jeden cykl, artysta wystawiał zazwyczaj osobno. Razem pokazano je dopiero w 1930 roku w Londynie. Obecność Mickiewicza w gronie „geniuszy” wydaje się naturalna – poetę uznawano wtedy zgodnie za wieszczka i najwybitniejszego polskiego pisarza. Podczas gdy wybór wydaje się naturalny, więcej kontrowersji może budzić (i budziła na początku XX wieku) forma rzeźby. W sztuce

polskiej dominował nadal akademicki model „czczenia” wieszczki. W ikonosferze tego czasu dominowały realistyczne wizerunki Mickiewicza – fotografie, albo reprodukcje rzeźby wg modelu Cypriana Godebskiego, znajdującej się na Krakowskim Przedmieściu. Już za życia Biegasa skandal w Warszawie wywołała rzeźba Antoniego Kurzawy, „Mickiewicz budzący geniusza poezji”, która zrywała z tymi realistycznymi modelami. Rozwiczrzona, fantastyczna fala, w której Biegas zatopił wieszczka, bliższa była krakowskiemu modernizmowi, niż pocztówkowym portretom Mickiewicza. Ciekawym kontekstem dla prezentowanej rzeźby mogą być wczesne prace Wojciecha Weissa, który w podobnym, falującym obłoku widział „Chopina”.



„Patrzyłem z okien naszego domu na te jarzące światłem widoki i snułem w myślach tęsknotę dziwną do słońca – światła wiecznych tajemnic. Brałem do ręki glinę zwilżoną, zlepiłem kształty owych to marzeń, lecących w dal z szelestem wiosny kwiatów dzwoniących”.

BOLESŁAW BIEGAS, Z PAMIETNIKA, W ZBIORZE BRAMIR, WARSZAWA 1909







14

STEFAN MOMOT (1909 - 1998) - SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

*Juhas*

drewno, 27 x 7 x 7 cm

sygnowany z tyłu, na podstawie: 'S. Momot'

cena wywoławcza: 9 000 zł †

estymacja: 12 000 - 18 000







W 1927 roku pisarz i dziennikarz Adolf Nowaczyński pisał po zwiedzeniu Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego: „Nie żadne przeżuwanie motywów górskich i ornamentyki, ale swobodna gra wyobraźni twórczej, z cofnięciem się do zamierzonych czasów sztuki ludowej, nawiązanie do najstarszych jej elementów, powrót do... prymitywu, do naiwnej prostoty 'konikowej techniki' snycerzów wiejskich z bożej łaski”. Ten cytat dobrze oddaje charakter prezentowanej pracy. Wyczuwalne są tu zarówno szacunek do tradycji, jak i otwarcie na formalne poszukiwania i dokonania współczesności. Postać górala należała do jednego z typów ćwiczonych przez rzeźbiarzy (uczniów) zakopiańskiej szkoły. Znamy ją więc w wielu redakcjach, nieraz anonimowych twórców. Gdy w Paryżu odbywała się Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu, kierownictwo szkoły postanowiło uczynić właśnie z górala (Janosika / zbójnika) znak rozpoznawczy. Znanie jest zdjęcie, na którym dwaj ważni nauczyciele – Wojciech Brzega i Roman Olszowski pozują na tle tej monumentalnej rzeźby. Projektu nie udało się zgłosić na czas, jednak wskazuje on na to, że nadanie polskiemu pawilonowi charakteru podhalańskiego i egzotycznego miało się dokonać za sprawą (ikonicznej) postaci górala.

Stefan Momot edukację artystyczną odebrał w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, by potem kontynuować ją w Warszawie (Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa). Następnie do 1938 roku studiował rzeźbę u profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wybuch wojny spowodował, że dyplom uzyskał dopiero w roku 1947. Już przed wojną zdobył wyróżnienie w konkursie na rzeźbę sportową.

W czasie okupacji brał udział w działaniach partyzanckich. W 1947 uzyskał jedną z równorzędnych II nagród w konkursie na Pomnik Powstańców Śląskich na Górze św. Anny. Według projektu swojego przedwojennego profesora, Tadeusza Breyera, wykonał płaskorzeźbę „Tkaczka” (znaną też jako „Włókniarka”) na MDM-ie przy ul. Marszałkowskiej w Warszawie (w pobliżu pl. Konstytucji). Był też współautorem pomnika Braterstwa Broni na warszawskiej

Pradze (tzw. „Czterech Śpiących”). Zaprojektowany przez niego Pomnik Polskiego Partyzanta w Hrubieszowie czekał 43 lata na realizację, która miała miejsce w 2008 roku, już po śmierci artysty.

Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego przeszła w swoich dziejach przynajmniej jedną znaczącą reformę. W latach dwudziestych dokonał jej architekt, rzeźbiarz, ale może przede wszystkim pedagog i organizator – Karol Stryjeński. Zetknął się on z poważnym oporem, który wyraził się między innymi w takiej oto opinii poprzedniego dyrektora: „Stryjeński zaczął od tego, że wyrzucił anatomię, podstawę rzeźby figuralnej, z programu nauki, jako zbyt techniczną. Odrzucił również naukę stylów. (...) Wprowadził natomiast kompozycję dziwacznych figur, do których wątku dostarczała mu jego żona Zofia Stryjeńska” (Stanisław Barabaszyński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, mps, Arch. MT, sygn. AR/No/326, k. 498). Ta nieprzychylna przecież opinia może być już dzisiaj spokojnie przytaczana bez obawy o szwank dla reputacji Stryjeńskiego. Powiedzielibyśmy dzisiaj, że tchnął on do tej instytucji nowego ducha, a jego idee pedagogiczne brzmią dziwnie nowocześnie. U podstaw zmiany leżał pogląd, że indywidualne podejście do każdego ucznia może dać znakomite efekty. Stryjeński pisał: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, które drzemią w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27). Stryjeńskiemu nie chodziło zatem o akademickie wykształcenie uczniów, ale o wykształcenie stylu, który czerpiąc z lokalnej tradycji (traktowanej jako pars pro toto tradycji polskiej) będzie mógł służyć w odnowionym państwie polskim. Potwierdzeniem słuszności tych zamierzeń i sposobu ich realizacji miał być sukces uczniów placówki na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku. Wyróżniono nie tylko prace uczniów, lecz również doceniono pedagogiczną myśl stojącą za jej powstaniem.



15

## ADAM DOBRODZICKI (?) (1883 - 1944) - SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

*Dziewczynka z piłką ("Panna" z cyklu "Znaki Zodiaku"?)*

wiąz górski, 41,5 x 15 x 16,5 cm

cena wywoławcza: 15 000 zł †  
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Na pierwszy rzut oka prezentowana praca może uchodzić za typowy wytwór Szkoły Zakopiańskiej. Kubizujące, artdekokowskie formy, materiał, sposób opracowania – wszystkie te elementy są dobrze znane z rzeźb profesorów i wychowanków szkoły. Pozornie również temat można uznać za charakterystyczny dla artystów związanych ze Szkołą Zakopiańską: znane są inne przedstawienia bawiących się dziewcząt, ujętych w dynamicznych pozach i ubranych w charakterystyczne, rozwiane sukienki. Niewykluczone, że prezentowana rzeźba operuje jednak bardziej złożoną ikonografią. Wiadomo, że w połowie lat 30. XX wieku, Adam Dobrodzicki, ówczesny dyrektor Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, pracował razem z kilkoma swoimi uczniami nad cyklem „Znaków Zodiaku”. Zachowało się z niego jedynie kilka rzeźb. Znany jest „Byk” Janusza Millera (we wrześniu 2014 roku został sprzedany na aukcji w DESie) oraz „Wodnik” Adama Dobrodzickiego (w monografii Haliny Kenarowej, opisującej dzieje szkoły zakopiańskiej, znajduje się reprodukcja tej rzeźby, por. H. Kenarowa,

Od zakopiańskiej szkoły przemysłu drzewnego do szkoły Kenara, Kraków 1978, poz. 132). Prezentowana w naszym katalogu praca nie tylko zdradza stylistyczne pokrewieństwo z „Wodnikiem”, i innymi pracami Dobrodzickiego, ale wykonana jest w zbliżonej do innych „Znaków zodiaków” skali. Niewykluczone więc, że „Dziewczyna” jest w istocie „Panną”, a piłka, „Kulą”.

Adam Dobrodzicki był artystą wielu talentów. Zajmował się malarstwem, litografią, scenografią, rzeźbą, był publicystą i reżyserem teatralnym. Studiował historię na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a potem również na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i w prywatnych akademiach paryskich. W 1920 przeniósł się zawodowo do Warszawy, gdzie współpracował z Juliuszem Osterwą i Spółdzielnią Artystów ŁAD, dla której projektował kilimy. W latach 1929-36 pełnił funkcję dyrektora Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, znanej jako Szkoła Zakopiańska. Pod koniec lat 30. wrócił do stolicy, zginął w trakcie powstania warszawskiego.





16

## JANINA REICHERT-TOTH (1895 - 1986)

"Ewa", 1925 r.

brąz, 52,5 x 16,5 x 17 cm

sygnowany na podstawie: 'J.R.'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 16 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

### WYSTAWIANY:

- Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, wystawa zbiorowa w Muzeum Przemysłowym, Lwów, 1927 (gips)
- Janina Reichert-Toth (1895-1985). Rzeźba, Galeria Dyląg, Kraków 14.04.-14.05.2016

### LITERATURA:

- Janina Reichert-Toth (1895-1985). Rzeźba, katalog wystawy w Galerii Dyląg w Krakowie, Kraków 2016, s. 7, tylna okładka (il.)
- Karolina Grodziska, Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość, Kraków 2009, s. 35 (il.)









Janina Reichert w swojej pracowni przy ul. Kurkowej w Lwowie, ok. 1930

Janina Reichert-Toth to rzeźbiarka, która należała do pokolenia, które dorosłe życie rozpoczęło tuż po I wojnie światowej, 1918 roku. W przypadku tej artystki, było to podjęcie studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Był to pierwszy rok, w którym w poczet studentów zaczęto przyjmować kobiety. Dalszy rozwój artystyczny Janiny miał miejsce w rodzinnym Lwowie, w przededniu wybuchu II wojny światowej, gdzie rzeźbiarka odniosła spektakularny sukces w dziedzinie monumentalnej rzeźby pomnikowej. W wyniku zniszczeń wojennych, efekty tych dokonań przepadły, wraz z nadzieją na dalsze realizacje.

W 1918 roku młoda Janina Reichert miała już za sobą edukację w Państwowej Szkole Przemysłu we Lwowie na Oddziale rzeźbiarstwa dekoracyjnego. Dołączając do krakowskiej akademii, rzeźbiarka należała do nielicznego grona polskich pionierów rzeźby. Jej koleżanką z pracowni profesora Konstantego Laszczki była między innymi słynna Olga Niewska. W owym czasie, zdecydowana większość artystek miała już za sobą studia za granicą, jednak Janina i jej trzy siostry w 1918 finansowo zdane były już tylko na siebie – tego roku zmarł ich ojciec, 4 lata po śmierci matki. Skromny dochód z lwowskiej kamienicy nie pozwalał w żadnym razie na zagraniczną edukację zdolnej rzeźbiarki.

Lata studiów były niebywale trudne dla Janiny Reichert.

W swoim *circululum vitae* dla Alicji Okońskiej pisała: „Moje 'pożycie' z prof. Laszczką układało się nie najlepiej. Jak się później zorientowałam, nie uznawał on lwowskiej szkoły i nie cenił tamtejszych profesorów. A ja jednak po dziś dzień twierdzę, że ona nauczyła mnie dużo i dała w przyszłości więcej, niż wówczas bardzo jednostronne, tylko studium aktu, w krak[owskiej] ASP.

Prof. L[aszcza] do tego stopnia był mi niechętny, że kiedy zachorowałam i przez 3 tygodnie leżałam w szpitalu, nie chciał mi podpisać indeksu i w końcu z łaski dał mi dostatecznie. Po trzecim roku jednak – 'bardzo dobrze'.

Klimat krakowski bardzo mi nie służył, chorowałam na płuca, przebywałam 4 miesiące w Sanatorium Bratniej Pomocy w Zakopanem i po trzech latach, nie widząc innego wyjścia, wróciłam do Lwowa”.

Po powrocie do Lwowa, Janina Reichert stała się jedną z centralnych postaci lwowskiej rzeźby artystycznej. Jej prace spotykały się z entuzjastycznym przyjęciem. W latach 20. i 30. tworzyła pomniki i portrety – między innymi medalion z wizerunkiem Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Józefa Piłsudskiego na święto Dziesięciolecia Odrodzenia Polski. Nie przetrwał do dziś sporych rozmiarów Pomnik poległych w Brzeżanach. Reichert z powodzeniem realizowała też pojedyncze rzeźby i całe wystroje dla kościołów.

Lata trzydzieste przyniosły największe sukcesy Janinie Reichert. W 1935 roku, 40-letnia artystka poślubiła rzeźbiarza – Fryderyka Totha. W tym samym roku, jako czołowa rzeźbiarka lwowska, dołączyła do delegacji rzeźbiarzy na Exposition Universelle et Internationale w Brukseli. Do 8-osobowej grupy należeli również Xawery Dunikowski, Alfons Karny, Henryk Kuna, Ludwika Nitschowa, Ludomir Ślodziński i Edward Witting. Było to dowodem na sukces rzeźbiarki, realizującej monumentalne projekty. Świetną passę zakończył wybuch II wojny światowej i wprowadzony po wojnie socrealizm. Utrata domu i repatriacja spowodowała utratę pozycji społecznej i artystycznej, a przede wszystkim utratę nadziei, co zubożyło szansę na powtórzenie lwowskich sukcesów w powojennej Polsce.



17

## JANINA REICHERT-TOTH (1895 - 1986)

*Głowa kobiety, 1960 r.*

brąz patynowany, 34 × 14,5 × 20 cm

sygnowany na podstawie: 'J.R.T.'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 11 000 zł †

estymacja: 15 000 - 18 000

### WYSTAWIANY:

- Janina Reichert-Toth (1895-1985). Rzeźba, Galeria Dyląg, Kraków 14.04-14.05.2016

### LITERATURA:

- Janina Reichert-Toth (1895-1985). Rzeźba, katalog wystawy w Galerii Dyląg w Krakowie, Kraków 2016, s. 13 (il.)

- Karolina Grodziska, Janina Reichert-Toth (1985-1986) i jej twórczość, Kraków 2009, s. 200 (il.)





18

## FRYDERYK TOTH (1896 - 1982)

"Tosia"

brąz, 34 x 16 x 16 cm (wysokość z podstawą marmurową)

sygnowany z tyłu, u dołu: 'FTOTH'

powyżej inskrypcja odlewni: '1/8'

odlew współczesny

cena wywoławcza: 14 000 zł †

estymacja: 16 000 - 20 000

„W skrajnie nowym wymiarze plastycznym utrzymuje swe rzeźby Toth Fryderyk. Nieoklasyk o zakroju monumentalnym, przestylizowuje koncepcję rzeźbiarską, nie dając rzeczywistości realistycznej, lecz jej syntezę plastyczną”.

JANINA KILIAN-STANISŁAWSKA, 1935

Prezentowana praca to ciekawy przykład głowy portretowej dziecka. Wycucie jednolitości bryły i formy oraz gładki modelunek przypominają antyczną rzeźbę grecką. Jest to jednakowoż autorska, indywidualna interpretacja klasycyzmu w wykonaniu lwowskiego rzeźbiarza, wcześniej oficera Wojska Polskiego i sportowca – Fryderyka Totha. Mała dziewczynka, którą sportretował rzeźbiarz, uderza widza swoją powagą, która kontrastuje z dziecinnymi rysami twarzy i niewątpliwym urokiem. „Tosia” to rzeźba na wskroś art-deco. Syntetyczna, zgeometryzowana forma pozwala przypisać pracę nurtowi

klasycyzującego modernizmu lat 30. i 40. XX wieku. Fryderyk Toth był mężem Janiny Reichert-Toth i od 1936 roku współuczestnikiem jej wszystkich prac konkursowych i współautorem jej sukcesu. Zdaniem Karoliny Grodzkiej, biografki małżeństwa rzeźbiarza, Fryderyk był swoistym łącznikiem ze światem swojej egotycznej, skoncentrowanej na sobie i swojej twórczości żony. Po upływie 40 lat, w wywiadzie z okazji przyznania jej Nagrody im. Brata Alberta, artystka powiedziała do męża: „nie zrobiłabym ani części tego, co zrobiłam, gdybym nie zyskała oparcia w tobie”.





19

## OLGA NIEWSKA (1898 - 1943)

*Buldog francuski, 1923 r.*

brąz, wys.: 23,5 × 13,5 × 15,5 cm

sygnowany i datowany na podstawie: '1923 Olga Niewska'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

### LITERATURA:

- Wojciech Przybyszewski, *Olga Niewska. Biografia znakomitej rzeźbiarki i niezwyklej kobiety dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2001, s. 183.

Z 1923 roku pochodzą pierwsze, niewielkie rzeźby animalistyczne młodziutkiej wówczas Olgi Niewskiej. Znanych jest kilka redakcji psiego „portretu” – przedstawienia figury buldoga francuskiego, wykonanego przez artystkę w różnych materiałach. Warto zaznaczyć częstość występowania zwierzęcych tematów w twórczości artystki. Przegląd tytułów prac wystawowych wskazuje, że obok portretu i sportu świat zwierząt ciekawił ją najbardziej. Znać tu czułość i skłonność do silnego indywidualizowania zwierząt – na sposób ludzki. Na podstawie porcelanowej figurki pochodzącej z wytwórni w Skawinie w 1923 roku (kolekcja prywatna) widnieje napis „Melancholik”. Intencję wyrażoną przez podpis potwierdza sama sylwetka zwierzęcia – lekko przykulonego i z zamyśleniem patrzącego w dół. Prezentowana praca również demonstrowa umiejętność Niewskiej w indywidualizowaniu zwierzęcia. Ten buldog nie jest jednak typem zamyślonym – to raczej portret, chęć zatrzymania w brązie drogiej sylwetki.

Olga Niewska edukację artystyczną rozpoczęła w Kijowie gdzie uczyła się malarstwa. Następnie studiowała w pracowni Konstantego Laszczyki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1919-23). Istotnym doświadczeniem były dwa

lata spędzone w pracowni Antoine'a Bourdelle'a w Paryżu („Ten tytan współczesnej rzeźby zmienił drogi moich poszukiwań i pchnął moje dążenia w kierunku indywidualnym”, K. Alberti, *Rzeźby Olgi Niewskiej*, „Świat kobiecy” 1929, nr 8, s. 165). Niewska była wziętą rzeźbiarką okresu dwudziestolecia międzywojennego. Wykonywała portrety ważnych osobistości ówczesnego świata kultury i polityki. Pozował jej m.in. Marszałek Józef Piłsudski, prezydent Ignacy Mościcki, Stefan Jaracz czy Feliks Jasiński. Repertuar podejmowanych przez nią tematów obejmował również sport i świat zwierząt. Świetnie poruszała się w specyficznie trudnych zadaniach stawianych przez monumentalną rzeźbę dekoracyjną. Jej twórczość była niezwykle zróżnicowana pod względem używanych materiałów. Modelowała w glinie i gipsie, jej prace były odlewane w brązie, ale też innych metalach. Sięgała po różnorodne gatunki kamienia, drewno, beton i ceramikę. Artystka uczestniczyła w wystawach krajowych – głównie w Warszawie, m.in. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (w 1923 oraz w 1939 miała tu wystawę indywidualną) i w Instytucie Propagandy Sztuki, ale również w Poznaniu w 1929 na Powszechnej Wystawie Krajowej (dyplom uznania). Brała też udział w licznych wystawach za granicą.





20

## MARIAN KONIECZNY (ur. 1930)

"Ecce Homo" z cyklu "Macierzyństwo", 2016 r.

brąz patynowany, 27,5 x 50 x 14,5 cm

opisany ś.d.: 'ECCE HOMO'

sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'MKonieczny | 2016 |

Z CYKLU "MACIERZYŃSTWO" i z prawego boku: 'FORMA I'

odlew autorski

cena wywoławcza: 3 000 zł †

estymacja: 5 000 - 8 000

„Są tacy twórcy, których interesuje i bawi sama forma, albo powiedzmy – gra form przestrzennych. Ja należę do tych, którzy używają formy do wyrażenia czegoś o człowieku i o historii”.

MARIAN KONIECZNY, 2016

Marian Konieczny urodził się 13 stycznia 1930 roku w Jasionowie koło Brzozowa. Rysował od najmłodszych lat, przede wszystkim to, co go otaczało: swój dom, ludzi żyjących w sąsiedztwie lub przybyszów z góry – Łemków.

Po wojnie, jesienią rozpoczął naukę w krakowskim Liceum Sztuk Pięknych i to było jego pierwsze zderzenie z Krakowem. W latach 1948-54 studiował u Xawerego Dunikowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a w latach 1954-58 w Instytucie im. I. Repina w Leningradzie.

Konieczny wiele zawdzięcza Xaweremu Dunikowskiemu, swojemu mistrzowi. Jak sam mówi, przyjął jego zasadę, że najważniejszy w tworzeniu jest intelekt, nie zaś przelotne uczucia. Rzeźbiarz od 1958 roku pracował na Wydziale

Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, swojej alma mater. W latach 1972-81 był rektorem.

Duża część dorobku Koniecznego to rzeźba pomnikowa. Brał udział w licznych konkursach na projekty pomników, za które zdobywał nagrody i wyróżnienia, między innymi I nagrodę w konkursie na projekt pomnika Bohaterom Warszawy – „Nike Warszawska” 1959 roku. Oprócz zamówień publicznych i komercyjnych twórczość Koniecznego to też wątki osobiste. Do takich rzeźb należy prezentowana praca „Ecce Homo” z cyklu „Macierzyństwo”. Konieczny powiedział: „Ciągłe żyją we mnie te tematy, idee w dalszym ciągu budzą we mnie niepokój, i wydaje się, że niewiele jeszcze wypowiedziałem”.







21

## BRACIA ŁOPIEŃSCY

*Leżący wojownik*

brąz, 55 x 47,5 x 20 cm

u dołu pieczęć: 'BR. ŁOPIEŃSCY | WARSZAWA'

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

Prezentowana praca jest powtórzeniem rzeźby antycznej bądź pracą zaprojektowaną przez współczesnego artystę, pochodzącą najpewniej z początku XX wieku. Praca została nie tylko dobrze odlana, ale też – co typowe dla wyrobów zakładu Łopieńskich – bardzo dobrze wykończona.

Jest zapewne cechą charakterystyczną firm brązowniczych, że wiążą się silnie z losami miast, w których działają. Odlewanie monumentów zbliża ze sobą oglądających je mieszkańców z odlewnikami. Tak jest w przypadku „Łopieńskich” – firmy związanej z Warszawą od 1862 roku (od 1884 roku, po krótkiej przerwie, firma wznowiła działalność jako „Bracia Łopieńscy”). O silnym związku z Warszawą może świadczyć również niezwykle karta w dziejach zakładu jaką były wydarzenia czasów II wojny światowej. Podczas Powstania Warszawskiego w zakładzie odlewano granaty z cynku zbieranego z okolicznych dachów. To również członkowi rodu – Tadeuszowi Łopieńskiemu, stołeczne miasto zawdzięcza odzyskanie potrzaskanych w czasie wojny pomników.

Cechą firmy przez kolejne pokolenia była troska o łączenie wykształcenia rzemieślniczego z artystycznym. Łopieńscy nie tylko wykonywali, ale również projektowali. Współpracowali z najwybitniejszymi polskimi rzeźbiarzami. Na liście zamawiających u nich znaleźli się m.in.: Xavery Dunikowski, Cyprian Godebski, Antoni Kurzawa, Konstanty Laszczka, Antoni Madeyski, Stanisław Szuklaski, Edward Wittig i inni. Udaną i ciekawą była współpraca z wybitnym artystą Henrykiem Grunwaldem.

Łopieńscy to jednak nie tylko odlewanie pomników i rzeźb działających tu rzeźbiarzy. To również wygrane konkursy na realizacje zagranicą. I w końcu, a może przede wszystkim – szeroki asortyment przedmiotów z metalu. Wśród nich sprzęty oświetleniowe (żyrandole, kinkiety, kandelabry, lichtarze, lampy sufitowe i biurowe), kałamarze, suszki, noże do papieru, przyciski, listowniki, ramki na fotografie czy popielniczki. Łopieńscy wytwarzali również brązy stołowe i salonowe. W końcu plakiety, medale okolicznościowe i medaliony.





22

## POPIERSIE APOLLA BELWEDERSKIEGO, XIX w. (?)

marmur, 80 x 60 x 30 cm

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa, od około 1910 r.

Prezentowane popiersie to kopia jednej z najsłynniejszych rzeźb starożytności dochoowanych do naszych czasów. Oryginał, przedstawiający w całości postać boga, znajduje się w Rzymie. Nazwa pochodzi od Cortile del Belvedere – pałacowego dziedzińca, na który sprowadził go papież Juliusz II. Tworzenie kopii najwybitniejszych rzeźb wynikało z chęci uobecnienia uwielbianego ideału. Mogły one służyć na przykład za dekorację pałacowego wnętrza czy ogrodu.

Znajdujący się w Watykanie Apollo Belwederski to jedna z najważniejszych rzeźb w kulturze europejskiej. W jej historii dyskusji podlegały zarówno miejsce i czas wykonania, jak i ponownego odkrycia we Włoszech. „Odkrycia” ponieważ, jak wiele innych rzeźbiarskich prac starożytności, została odkopana już w czasach nowożytnych. Poza wskazaniem Pirro Ligorio, słynnego włoskiego antykwarysty na Anzio w Lacjum jako miejsca wydobycia Apolla z ziemi (na ogół działo się to z okazji budowy pałaców), były jeszcze inne typy. Za hipotezą Ligorio miał przemawiać fakt, że właśnie w tej miejscowości znajdował się pałac Nerona, którego uważano za niegdyś włościściciela Apolla Belwederskiego. Ten pogląd wyraził później najsławniejszy chwalcza tego „marmuru” – Johann Joachim Winckelmann. Nie udało się również osiągnąć jednomyślności jeśli chodzi o to, czym właściwie ta rzeźba jest. To, co szczególnie interesujące w historii recepcji Apolla, to konflikt, który wywoływało przeświadczenie o jego artystycznej doskonałości. Jeśli bowiem była tak doskonałą, nie sposób było niektórym jej miłośnikom myśleć, że może być kopią. Intuicyjne pojmowanie kopii wskazuje, że jest

to coś, co znajduje się w stosunku do oryginału jakby poziom niżej w hierarchii bytów. A prawie zawsze była uważana za najdoskonalsze dzieło sztuki, za arcydzieło – trudno było więc przyjąć, że jest kopią. Coś, co można by nazwać korozją tego poglądu, zaczęło się pod koniec XVIII wieku. Wtedy, niedługo przed śmiercią – słynny malarz i znawca starożytności Anton Raphael Mengs wyraził opinię, że Apollo to rzymska kopia doskonałego greckiego wzoru. Nieodpartym argumentem popierającym tę hipotezę był fakt wykonania go z włoskiego marmuru. Taki pogląd natychmiast spotkał się z kontrą, która jednak nie mogła obowiązywać długo. Przed 1789 rokiem słynny francuski geolog i mineralog Déodat de Dolomieu zawyrokował, że materiał jest rzeczywiście włoskiego pochodzenia. Jakby zawstydzony swoją opinią, czyniącą prawie niemożliwym powrót do wiary, że Apollo jest oryginałem, de Dolomieu zniuansował swój pogląd dotyczący rzeźby. Pisał, że jest ona „poprawioną”, wykonaną dla Rzymian wersją wcześniejszego, greckiego brązu. Jednak w świetle jego wyjaśnień nie była to zwyczajna kopia. To, o czym pisał, oddawało Apollowi honor jako arcydzieła. Była to kopia, ale kopiowanie w tym przypadku rozumiał de Dolomieu jako rodzaj udoskonalenia. W ten sposób udało się uratować honor boskiego strzelca (uważano, że bóg przedstawiony został w chwilę po wypuszczeniu strzały z łuku). Współcześnie – a taki stan datuje się od końca XIX wieku – uważa się, że Apollo Belwederski to pochodząca z czasów Hadriana kopia greckiego brązu. Jej autorem miał być Leochares. Jeśli taka identyfikacja jest prawdziwa, pisali o tej rzeźbie zarówno Pliniusz jak i Pausaniasz.



23

## TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

*"Tors IV/61", 1961 r.*

drewno, 92 x 19 x 16 cm

sygnowany i datowany na dole: 'ST61'

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'TADEUSZ | SZPUNAR | "TORS IV/61"'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 15 000

### WYSTAWIANY:

- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., Galeria Dyląg, Kraków, 02-03.2006

### LITERATURA:

- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., Kraków 2006, s.nlb. (il.)



W pewnym momencie swojej twórczości Tadeusz Szpunar odrzucił figurację i klasyczną formę rzeźbiarską na rzecz form abstrakcyjnych (lub na poły abstrakcyjnych) i geometrycznych. Wynikało to z inspiracji konceptualizmem, sztuką kinetyczną i geometrią. Fascynacja relacjami geometrycznymi brył i figur doprowadziła do eksperymentów z formą, materią i kolorem, a nade wszystko z przestrzenią. Tym, co najbardziej dojmujące w rzeźbie Tadeusza Szpunara, wydaje się jednak synteza formy i jego stosunek do figuracji.

Pod koniec lat 50. XX w. w twórczości Tadeusza Szpunara pojawiają się pierwsze syntetyczne „Głowy” i „Torsy”. Choć praca nie przypomina klasycznego portretu, swoją formą do takich nawiązuje. Można przypuszczać, że Szpunar odchodzi od figuracji, ale w świadomy sposób z nią koresponduje. Może jest to pewna ironiczna gra z klasyką, która opiera się na redefiniowaniu znaków umownych? Z całą pewnością można stwierdzić, że rzeźby tego artysty są zakorzenione w realizmie w tym samym stopniu, co w abstrakcji geometrycznej.

Tadeusz Szpunar studiował w pracowni prof. Xawerego Dunikowskiego na Wydziale Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950-56. W 1955 roku był współzałożycielem Grupy XIV. Debiutował na wystawie „Xawery Dunikowski i jego uczniowie” w Warszawie w 1955 roku. Oprócz u Dunikowskiego, Szpunar uczył się również u Franciszka Kalfasa i Stanisława Popławskiego. To właśnie ten ostatni miał zaszcześcić rzeźbiarza klasyczne podejście do sztuki – statyczność bryły i konstrukcji formy.

Jeszcze w czasie studiów, Szpunar był outsiderem. Przyjaźnił się z Jerzym Beresiem, Marią Pinińską i Bolesławem Chromym, z którymi przez pewien czas zajmował pracownię po Wacławie Szymanowskim. Pracownia była odseparowana od głównego nurtu Akademii, który nie stronił od upolitycznienia. Młodzi rzeźbiarze prowadzili żywiołowe dyskusje o sztuce i twórczości, odcinając się od sytuacji politycznej.

Zajmowana przestrzeń nie była jednak wynajmowana legalnie. Jak wspomina Jerzy Beres, Jace Puget, ówczesny dziekan Wydziału Rzeźby, postanowił ich wyrzucić stamtąd przy pomocy milicji. „Milicja jednak nie interweniowała, bo zachowywaliśmy się poprawnie. Byliśmy jednak odseparowani od tego, co działo się na akademii. Myśmy po prostu byli trochę inni niż krakowscy rzeźbiarze. Ani my, ani Szpunar, nie wstąpiliśmy do partii, a to środowisko rzeźbiarzy, którym przewodził Konieczny, było bardzo upartyjnione. I my, i Szpunar znaleźliśmy się więc na bocznym torze” – opowiada Jerzy Beres. W konsekwencji Beresowie związali się z Grupą Krakowską, a Szpunar zaczął robić prace dla kościołów. Od tego czasu Szpunar eksponował swoje prace na kilkudziesięciu wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce i za granicą. Realizuje rzeźby związane z architekturą, głównie sakralną – od 1960 roku prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i w Warszawie oraz w zbiorach prywatnych. Mieszka i pracuje w Krakowie.









24

## TADEUSZ SZPUNAR (ur. 1929)

*"Głowa kobiety", 1957 r.*

marmur, 29 x 18 x 18 cm

sygnowany i datowany na dole: 'TS 57'

na podstawie napis wtórny pisakiem: 'MHK1291/DEP'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

### WYSTAWIANY:

- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., Muzeum Śląskie, Katowice, 10-12.2006

### LITERATURA:

- Tadeusz Szpunar, prace z lat 60. i 70., katalog wystawy, Kraków 2006, s. 12 (il.)

„Ostatnio powyciągałem z różnych zakamarków pracowni prace z całego półwiecza i zestawilem je chronologicznie. Ze zdziwieniem zobaczyłem wtedy, że każda następną wynika z poprzedniej, że moja droga od sztuki figuratywnej do tej niefiguratywnej z lat siedemdziesiątych czy sześćdziesiątych, była płynna i logiczna. Wygląda na to, że szedłem własną drogą, chociaż nie mogę zaprzeczyć, żeby całe ówczesne życie artystyczne nie kształtowało mojej osobowości”.

TADEUSZ SZPUNAR



25

## TADEUSZ ŁODZIANA (1920 - 2011)

"Skupiona"

brąz oksydowany i patynowany, 55 x 35 x 35 cm  
wewnątrz dolnej części dwie cyfry 8

cena wywoławcza: 32 000 zł †  
estymacja: 35 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba, Galeria Dyląg, Kraków 28.10.-26.11.2016

„W rzeźbach Tadeusza Łodziana nie odnajdujemy krytyczno-egzystencjalnego rysu współczesnej sztuki ciała, który dojdzie do głosu dopiero w kolejnych dekadach. Dzieła artysty przynależą do akademickiej tradycji przedstawiania figury jako harmonijnego, estetycznego aktu. Stanowią kolejny, nowoczesny etap postrzegania”.

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA







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

Rzeźbiarz urodził się w 1920 roku w niewielkiej miejscowości we wschodniej Galicji. Jako siedemnastolatek rozpoczął edukację plastyczną w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie. Naukę przerwała II wojna światowa. Młody Łodziana mógł wrócić do szkoły w 1941 roku, po zajęciu Lwowa przez Armię Czerwoną. Jednym z najważniejszych nauczycieli rzeźbiarza był Marian Wnuk, wybitna postać polskiej sztuki, uczeń Karola Stryjeńskiego i dożgonny przyjaciel Antoniego Kenara. Po wojnie, autor prezentowanych rzeźb udał się wraz ze swoim mentorem na pomorze, gdzie Wnuk wraz z gronem bliskich mu artystów założył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Sopocie. Z czasem Łodziana obok takich artystów jak Adam Smolana, Magdalena Więcek i Franciszek Duszenko, stał się częścią bardzo wpływowego środowiska, nazywanego szkołą sopocką.

Mimo rygorystycznych wymogów sopockiej szkoły, w której natura i tradycja stanowiły mocną bazę warsztatową, wybitni pedagodzy pozwalali swoim studentom na swobodę twórczą. Poszukiwanie własnych środków ekspresji było najważniejszym wyzwaniem, które postawiono młodemu adeptom Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie. Kiedy Wnuk otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Łodziana był jego młodszym asystentem. Razem dołączyli do warszawskiego środowiska artystycznego. Tadeusz Łodziana przez wiele lat kształcił pokolenia artystów, pełnił funkcję dziekana i prorektora uczelni. W 1989 roku został profesorem zwyczajnym.

Działalność pedagogiczną autor prezentowanych prac łączył z własną działalnością twórczą. Był częścią nowoczesnych zmian w rzeźbie, manifestując wyraźne dążenie do redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijne. Legenda polskiej kultury – Wiesław Borowski – zachwycił się oddziaływaniem czystej formy rzeźb Łodziana, grą ich pięknych rytmów i proporcji. Monumentalność łączy się tu z lekkością i prostotą, przy jednocześnie bogatej i wszechstronnej artykulacji. Prezentowane prace Łodziana to syntetyczne, abstrakcyjne akty. Anatomia zostaje tu sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku. Mimo tej innowacyjności, rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze. Zaznaczał to czytelnym impulsem, pozwalającym nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała. Przestrzegał wymogów estetyki i atrakcyjności wizualnej – wskazuje na to precyzyjność modelunku, gładkość powierzchni, określoność granic formy. Jednocześnie Łodziana bronił statusu artysty, wpisując się w archetyp rzeźbiarza-demiurga, który wyzwala z bezformnej materii uwięziony w niej zarys figury.



26

## TADEUSZ ŁODZIANA (1920 - 2011)

"Kadr"

brąz patynowany, 27 x 27 x 14,5 cm

sygnowany u dołu monogramem związanym: "TL"

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000

### WYSTAWIANY:

- Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba, Galeria Dyląg, Kraków 28.10.-26.11.2016

### LITERATURA:

- Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba, Kraków 2016, s.nlb. (il.)

„Łodziana 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 50. Poczynając od tego okresu rzeźby Łodziana były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała”.

WOJCIECH SKRODZKI







27

## BARBARA ZBROŻYNA (1923 - 1995)

"Koncentrator", 1976 r.

piaskowiec, 68 x 38 x 17 cm

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

### POCHODZENIE:

- ze zbiorów rodziny artystki

### WYSTAWIANA:

- Barbara Zbrożyna, Galeria Stefan Szydlowski, 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 Zólnar, Brema 1978
- Polsk skulptur, Charlottenborg, Kopenhaga 1978

### LITERATURA:

- Anna Maria Leśniowska, 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 (il.)
- katalog wystawy: Barbara Zbrożyna. Rzeźba. Rysunek, BWA, Zamość 1990, poz. kat. 3 (il.)
- katalog wystawy: Jadwiga Janus, Barbara Zbrożyna, La Petite Galerie, Galerie Zólnar, Brema 1978, poz. kat. 4 (il.)
- katalog wystawy: Polsk skulptur, Charlottenborg, Kopenhaga 1978, poz. kat. 77 (il.)



„Koncentratory” autorstwa Barbary Zbrożyny to rzeźby-  
obiekty służące kontemplacji, których celem było  
zaspokojenie potrzeby wyciszenia i refleksji nad życiem.  
W 1976 roku powstały trzy wersje „Koncentratora”,  
z których jedna nadal zdobi przestrzeń miejską stolicy –  
znajduje się przy ulicy Krasińskiego. Wszystkie wersje zostały  
stworzone w szczególnym momencie życia rzeźbiarki.  
Odbiegając od wcześniejszych, bogatych fakturowo rzeźb,  
które artystka kształtowała wyłącznie swoimi dłońmi,  
„Koncentratory” to gładkie i symetryczne prace, które  
skupiają uwagę odbiorcy do swego wnętrza. Zainspirowana  
twórczością wybitnego rzeźbiarza brytyjskiego Henry’ego  
Moore’a, Barbara Zbrożyna stworzyła formy organiczne  
i obłe, pełne subtelności i bezpretensjonalnego piękna. Jak  
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”.  
Artystka, tuż po swojej wystawie w Zachęcie w 1973 roku,  
cieszyła się rosnącą sławą w środowisku artystycznym  
Warszawy. Swoją twórczością zaintrygowała intelektualistów  
i artystów, powodując lawinę komentarzy. Mówiono, że  
Barbara Zbrożyna porusza szerokie spektrum problemów  
twórczych, które wiążą podstawy i tendencje ówczesnej  
sztuki z tradycją wielkiej rzeźby. Z drugiej strony, za sens tej  
twórczości Wojciech Skrodzki chciał widzieć „przeżywanie  
czasu, który jest czasem umierania: przeżywanie świata, który  
jest światem nieludzkim oznaczanie śladów życia, które było  
walką i ofiarą”. Niezwykle ciekawym komentarzem podzielił  
się Mieczysław Jastrun, który w swoim dzienniku z 20 grudnia  
1973 roku zapisał: W niedzielę byliśmy na wystawie rzeźb  
i grafiki Barbary Zbrożyny. Niektóre rzeźby wstrząsające  
brzydota, 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).  
Tym, co wynika z lat twórczości Barbary Zbrożyny to  
wrażliwość na los człowieka i inspiracje, które płyną z natury.  
Od samego początku artystka podkreślała, że jej twórczość  
ma stanowić „próbę humanizacji nieludzkiego świata”.  
Artystka poszukiwała znaku, który stałby się symbolem  
humanistycznych idei w biologizującej formie. Wykształcona  
w pracowni Dunikowskiego, wypracowała unikalną,  
indywidualną formułę rzeźbiarską, która daleko odbiegła  
od początkowo praktykowanej figuratywności. Mimo  
podążania w kierunku abstrakcji, Zbrożyna nie zrezygnowała  
z antropologicznych odniesień.  
U schyłku lat 50., największy wpływ na twórczość Zbrożyny  
wywarł wspomniany Henry Moore i inni przedstawiciele  
nurtu abstrakcji organicznej. Sylwetka ludzka, która była  
początkowym punktem odniesienia, stawała się w rzeźbie tej  
artystki coraz silniej zsintezowana i uproszczona. Abstrakcja  
szła w parze z walorem ekspresyjnym, co dawało efekt  
zbliżony wyglądem do organicznych skamielin. Kolejnym  
krokiem były „Sarkofagi”, które swoją formą przywoływały  
na myśl realne przedmioty, takie jak szpitalne łóżko.  
„Koncentratory” to moment uspokojenia po seriach rzeźb  
naładowanych silnymi emocjami, które wynikały z osobistych  
doświadczeń.





Barbara Zbrożyna, Warszawa 1962, fot. Tadeusz Rolke/ Agencja Gazeta



28

## JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI (1926 - 2012)

*Skorpion*

metal, 8 x 74 x 57 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł †

estymacja: 7 000 - 10 000

Największa aktywność twórcza Juliana Bossa-Gosławskiego przypadła na dekadę pomiędzy 1955 i 1965 rokiem. Wtedy powstały jego najważniejsze realizacje w plenerze i rzeźby ze spawanego metalu, które obecnie należą do jego najbardziej rozpoznawalnych prac. Mimo obowiązującej wówczas doktryny socrealizmu, Boss-Gosławski tworzył w nurcie zupełnie odrębnym – jak twierdził, nudziły go klasyczne przedstawienia, figuracja, a przede wszystkim tematyka partyjna. Boss bardzo cenił sobie wolność wypowiedzi, więc klasyczne techniki – gips, brąz i kamień – wraz z dominującym koloryzmem, sprawiły, że rozpoczął poszukiwania innych środków wyrazu artystycznego. Zaczął tworzyć nadpalone rzeźby drewniane, otwarte formy metalowe, kompozycje

z drutów i blachy. W konstrukcji uwieczniona zostaje sylwetka ludzka, lub coś zgoła innego, jak prezentowany Skorpion. Licznych bywalców swojej pracowni Julian Boss-Gosławski zachwycał doskonałym opanowaniem sztuki spawalniczej. Jak napisała Monika Czerobaska-Witek o rzeźbie Bossa: „W jego dziełach sens metafotyczny był organicznie związany z techniką. To technika sugerowała mu pewien rodzaj wypowiedzi, wyraźnie technologia zaważyła na jakości jego wypowiedzi. Niewielu można było znaleźć artystów, którzy w owym czasie podejmowali próbę tworzenia rzeźb w metalu” (Monika Czerobaska-Witek, *Dekonstrukcja piękna, w: Samotnik z Rybitw. Rzecz o Julianie Bossie Gosławskim*, Poznań 2012, s. 89).





29

## KRZYSZTOF M. BEDNARSKI (ur. 1953)

"Portret zbiorowy I" 1980 r.

aluminium, żeliwo, 31 x 30 cm  
sygnatura wewnątrz: 'Bednarski a. p. I/IV 1980'

cena wywoławcza: 4 000 zł †  
estymacja: 10 000 - 20 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Włochy

### LITERATURA:

- Krzysztof M. Bednarski. *Ritratto totale di Karl Marx 1977-1989*, Roma 1991, s. nlb. (il.)  
- Waldemar Baraniewski, Krzysztof Bednarski Scultore Polacco, "Art & Business" 1997 nr 6 s. 38 (il.)

Prezentowana praca to pierwsza edycja słynnej pracy „Portret zbiorowy” Krzysztofa M. Bednarskiego. Seria powstawała od 1980 do 2000 roku. Pierwsze „Portrety zbiorowe” to metaforyczny komentarz atmosfery nadchodzącego stanu wojennego. Powiększona wersja pracy 25 lat później miała stać się pomnikiem „Solidarności” w Warszawie. Bednarski od czasów studiów był zaangażowany w sytuację polityczną i społeczną kraju. Po wprowadzeniu 13 grudnia 1981 stanu wojennego w Polsce artysta współpracował z prasą podziemną, tworząc winyety i rysunki dla „Tygodnika Wojennego” i wydając z grupą przyjaciół prywatne pismo „Hiny” (1982). W twórczości

Krzysztofa M. Bednarskiego często pojawiały się wątki milczących gestów, które zapowiadały bunt. Szczególną uwagę zwraca grupa „Portretów dłoni”, ułożonych w znaczące gesty – zwinętej pięści („Milczenie”, 1979, „Miejsce urodzenia”, 1982) i dłoni z wysuniętym palcem wskazującym („Gest” 1979). W 1983 roku powstała słynna już praca „Victoria”, demonstrująca przyjęty znak powszechnego porozumienia – gest V z uciętymi palcami. Niemy krzyk jednej z twarzy „Portretu zbiorowego” kontrastuje z obojętnością drugiej. Inne edycje prezentowanej pracy znajdują się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Narodowym w Warszawie.







30

## GUSTAW ZEMŁA (ur. 1931)

*Projekt pomnika Władysława Broniewskiego*

brąz, 28 x 22 x 11 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †  
estymacja: 6 000 - 8 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Jest jednak coś, co łączy wszystkie moje rzeźby: zawsze pragnąłem, by moja sztuka była ludziom potrzebna. Nie interesowała mnie nigdy twórczość dla samego tworzenia, sztuka dla sztuki. Według mnie sztuka musi mieć kontakt z człowiekiem, zwłaszcza sztuka pomnikowa. Chcemy czy nie, musimy przejść obok pomnika, zatrzymać się przy nim, umówić się. Kontakt jest więc konieczny”

GUSTAW ZEMŁA

Ekspresywnie ukształtowana faktura rzeźby i pełna dramaturgii mimika twarzy ukazanego na niej Władysława Broniewskiego sprawiają, że dzieło jest pełne wyrazu. Pomnik twórcy liryki rewolucyjnej i żołnierza Legionów Polskich wykonany przez Gustawa Zemłę postawiono w Płocku – miejscu urodzenia poety. Prezentowana tutaj rzeźba jest jego projektem. Już

w obiekcie stanowiącym przygotowanie do pomnika widać typowe dla artysty mistrzostwo w pokazywaniu intensywnych przeżyć i bohaterstwa. Zemła pragnął, by jego rzeźby były przede wszystkim dla ludzi. Nie chciał swoich prac zostawiać sobie, wierzył, że zawarte w nich idee powinny trafić do licznych odbiorców.





31

## ZYGMUNT BRACHMAŃSKI (ur. 1936)

"Syrius II"

tworzywo sztuczne, 38 x 33,5 x 8,5 cm

cena wywoławcza: 2 800 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

Polski rzeźbiarz i medalier. W 1959 roku ukończył studia na wydziale rzeźby w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest wykonawcą pomników, jak również wystroju wnętrza kościołów (np. kościół parafii Podwyższenia Krzyża Świętego i Matki Bożej Częstochowskiej w Pszczynie). Autor m.in. pomnika Wojciecha Korfańtego w Katowicach, pomnika Harcerzy Września w Katowicach, statuetki Śląskiego Wawrzynu Literackiego,

Laur Konrada – Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje”, statuetki Ambasadora Jazzu – Śląskiego Festiwalu Jazzowego, popiersia Krystyny Bochenek w Centrum Kultury Katowice oraz kilku pomników Jana Pawła II, np. pomnika papieża w Rybniku. 14 grudnia 2007 z rąk Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego odebrał Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.





32

## HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

"Księgi życia", 2006-2007 r.

drewno polichromowane, 169 x 25 cm  
sygnowany ś.g.: 'MUSIAŁOWICZ', w obrębie kompozycji: 'HI'

cena wywoławcza: 8 000 zł  
estymacja: 15 000 - 20 000

Musiałowicz zajmował się rzeźbą już od końca lat 80. Bożena Kowalska zauważyła, że to „szczególne rzeźby, które nazwał 'Stupami'. Są one realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, 'pokaleczonej' płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, białą i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne, albo przydrożny słupotem, 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 skontrastowana bywa z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt,

wieńczącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie. Toteż mówi: 'Potrafię cieszyć się polnym kwiatem, który rośnie przy drodze, a który tak łatwo zdeptać lub minąć nieuważnie. Jestem zropaczony 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).









„Rzadko zdarza się, by artysta o ustalonej renomie, wypracowanym przez lata warsztacie, z ponad półwiecznym stażem artystycznym, wypełnionym licznymi metamorfozami twórczymi, podejmował radykalną próbę zmiany prawie wszystkiego, co dla niego jako artysty jest charakterystyczne – formy i techniki. Nieustająca potrzeba 'szukania siebie' oraz temperament artystyczny zaowocowały powstaniem w pracowni prawie już osiemdziesięcioletniego artysty obiektów z pogranicza rzeźby i malarstwa. Musiałowicz coraz konsekwentniej ku formom przekraczających płaszczyznę obrazu – około 1990 roku zaczął montować pierwsze prace w pełni przestrzenne – Słupy z wkomponowanymi w nie obrazami z cykli Matka Ziemia, Narodziny Ziemi, Reminiscencje. Z czasem uzupełniane one były ramami, malowanymi czarną lub czerwoną farbą, miejscami złożonymi jak obrazy. Na niektórych wczesnych słupach z lat 1994-95 znalazły też swoje miejsce „przedmioty znalezione” – pomalowane czaszki zwierzęce lub ich fragmenty, kamienie, czasem części metalowych mechanizmów. Niejednokrotnie artysta wykorzystywał pnie drzew, rzeźbiąc i nacinając je rytmicznie, umieszczając na nich czasem ramiona z rzeźbiarsko opracowanych desek, nawierczanych tak gęsto, że aż miejscami ażurowych. W wielu tych obiektach rozpoznać można znaną już z późnych 'czarnych obrazów' mniej lub bardziej widoczną formę krzyża. Przypominają totemy, słupy, kapliczki przydrożne. Są różne: od wysokich, prostych pojedynczych, wertykalnych form, przez rozbudowane konstrukcje, na które składa się kilka lub kilkanaście elementów, zainstalowanych na jednym lub rzadziej dwóch pionowych słupach, po niskie, przypominające nieco średniowieczne Madonny szafkowe lub niewielkie ołtarze składające się z cokołu, za jaki służy bryła - pień drzewa. Artysta bez wahania wykorzystuje w Słupach obrazy z wcześniejszych cykli, nie cofając się przed ich przemalowywaniem, częściową destrukcją. Na zazwyczaj czarnych (rzadziej białych) trzonach, znaczonych czasem plamami czerwieni, błękitu lub zieleni, płatkami złota, odnaleźć można oprócz obrazów, z reguły abstrakcyjne i dekoracyjnie opracowane formy odwołujące się do tych znanych ze sztuki Musiałowicza z lat wcześniejszych, wąskie ramiona nawiązujące do kształtu ryby, częstego motywu prac

z cyklu Dno morskie, lub ramy z wmontowaną w centrum płytą o zarysach postaci jakby wyciętej z dawnych Portretów z wyobraźni lub z cyklu Anioły, z dodanymi elementami na kształt skrzydeł o prostych lub trójkątnych nacięciach na brzegach. Słupy wydają się być konsekwentnym rozwinięciem w przestrzeni malarstwa uprawianego przez niego do tej pory.

Sam artysta nazywa te formy różnie: Słupy, Słupy refleksji, Słupy z rozstajnych dróg [10], podkreślając ich nieuchwytność przesłania: Nie chcę nazywać, nie chcę określać do końca - chcę uniknąć niepotrzebnej 'iteratury'[11]. Żaden ze Słupów nie ma swojego tytułu, podobnie jak poszczególne obrazy składające się na cykle. Ich kształt nie wynika jedynie z potrzeby wpasowania się w tendencje panujące w świecie sztuki i rekuperacji form takich jak asamblaż czy instalacja. Są one obiektami powstałymi na drodze licznych przemian, wynikającymi wprost z wcześniejszych doświadczeń artystycznych ich twórcy. Słupy, podobnie jak prace malarskie Musiałowicza, działają nie przez aluzję do rzeczywistości, a raczej poprzez próbę kreacji formy odpowiedniej dla sfery sacrum, formy na tyle dostojnej i dekoracyjnej, by kierować ku kontemplacji prawd najważniejszych – nieraz tych, których nie uświadamiamy sobie racjonalnie. Dekoracyjność tych prac pełni rolę taką, jak ornament w sztuce ludów pierwotnych albo w sztuce bizantyńskiej – ma kierować ku temu co transcendentne, nadmysłowe. W ostatnich latach cykle totemicznych obiektów powstają pod kolejnymi nazwami Sacrum, Sarkofagi. Na początku tego roku w pracowni Musiałowicza pojawiły się kolejne formy, obrazy – chorągwie, zawieszane na znalezionych płótnach, skrawkach materii, dla których nazwy artysta wciąż jeszcze szuka, tak jak wciąż szuka form kierujących człowieka ku refleksji nad samym sobą i światem go otaczającym. Dzięki swoim twórczym poszukiwaniom, Musiałowicz osiągnął etap, na którym emocje twórcy przeniesione na język plastyczny, niepostrzeżenie, kierują odbiorcę ku coraz szerszemu – etycznemu, filozoficznemu i religijnemu namysłowi nad fenomenem istnienia człowieka w otaczającym go świecie”.



33

## HENRYK MUSIAŁOWICZ (1914 - 2015)

*"Księgi życia", 2006-2007 r.*

drewno polichromowane, 156 x 46 cm

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

„Chodzi o to, aby patrząc na obraz znaleźli prawdy wiary i niepokoju, aby znaleźli treść i myśli moje. Bo tylko ten ma prawo do malowania, dla którego twórczość stanowi treść myśli i życia. Bo malarstwo to człowiek! Sam człowiek, który maluje aby znaleźć siebie i to co w nim jest, co łączy indywidualne doznania z doznaniem ludzkości”.

HENRYK MUSIAŁOWICZ





34

## ANDRZEJ RAJCH (ur. 1948)

"Gracje A 36"

gobelin, wełna, len, 245 x 191 cm

sygnowany na odwrociu p.d.: 'ARajch' u dołu z prawej i lewej strony naklejki z danymi pracy: 'Autor: Andrzej Rajch | 92-110 Łódź, ul. H. Sawickiej 24, Polska | Tytuł pracy: "Gracje A 36" | Technika: Gobelin, surowiec: wełna i len, wymiary: 245 x 191 cm.'

cena wywoławcza: 8 000 zł †  
estymacja: 12 000 - 18 0000

Prezentowany gobelin pochodzi z jednej z najważniejszych serii Rajcha, zatytułowanej „Gracje”. Operując naprzemiennie wąskimi, czarnobiałymi 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 ożliwość 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.



35

## TADEUSZ DOMINIK (1928 - 2014)

"Pejzaż", 1976 r.

gobelin, len, wełna, 102 x 117 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu, na wszywce autorskiej: 'DOMINIK 1976 | GOBELIN 102 x 117 | WEŁNA - LEN | "PEJZAŻ"'

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑  
estymacja: 25 000 - 35 000

### OPINIE:

- w załączeniu potwierdzenie autentyczności podpisane przez synów artysty

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Gobelin to sposób wyrażania się za pomocą innej techniki. Pracę nad nim traktuję tak samo jak malarstwo. Malowanie jest zajęciem bardzo nerwowym, tkanie zaś uspokaja. Jaki będzie końcowy efekt obrazu – trudno powiedzieć. W gobelinie wiadomo wszystko od początku, choć nie robię projektu i kolor ustalam w trakcie pracy. Tkam sam. Może i dlatego gobelin to wytchnienie”.

TADEUSZ DOMINIK

Prezentowana praca ujmuje bogactwem kształtów i kolorów wyraźnie inspirowanych naturą. Idąc za swoim mistrzem – Janem Cybisem – Tadeusz Dominik nie chce by to, co tworzy, przypominało fotografię, nie kopiuje przyrody, ale swoje wrażenia i zachwyty nad światem przekształca w uogólnienia, syntetyczne formy i w abstrakcyjno-lirycznej postaci przenosi

do swej twórczości. Praca nad tkaniną artystyczną przynosiła spokój artyście i podobnie działa na odbiorcę – odpręża, wycisza, pozwala na swobodne błądzenie wzrokiem po żywych, jakby pulsujących elementach. Gobelin nie nuży – pozwala na ciągłą fascynację tak oryginalną wizją świata przyrody.





36

## JOLANTA OWIDZKA (ur. 1927)

"Niebieska pustynia" ("The Blue Desert"), 1992 r.

bawełna, stilon, 380 x 150 cm

na odwrociu autorska naszywka z sygnaturą: 'JOLANTA OWIDZKA | WARSZAWA 1992 | 380 x 150 cm. "BŁĘKITNA PUSTYNIA" | "THE BLUE DESERT" | INDUSTRIAL LOOM. COTTON. STILON. | INDIGO BATH. | TECHN. ASS. DANUTA ŻELAZKO-SZALA | J. Owidzka'

cena wywoławcza: 2 600 zł †  
estymacja: 4 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska

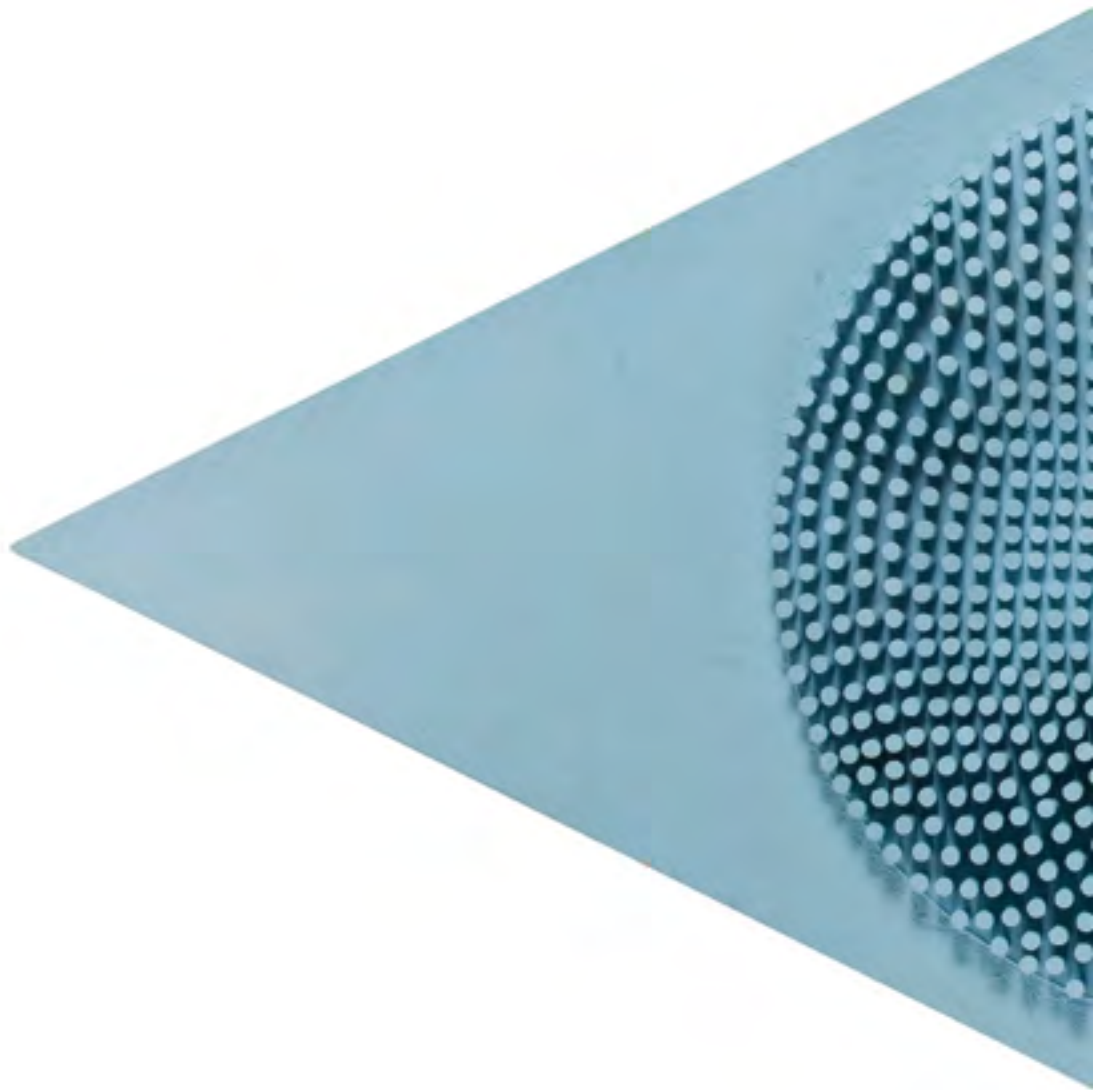
Prezentowana praca należy do kompozycji utkanych przez Jolantę Owidzką. Artystka w latach 1945-50 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie i na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskała w 1952 roku w pracowni tkaniny na Wydziale Architektury Wnętrz, pod kierunkiem prof. Eleonory Plutyńskiej.

W latach 1952-57 pracowała w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie, rozwijając zainteresowania przestrzenią architektoniczną. Zrealizowała ponad pięćdziesiąt

monumentalnych tkanin do budynków użyteczności publicznej – teatrów, filharmonii, banków, hoteli; projektowała również wzory do produkcji krótkoseryjnej. Zajmowała się badaniami i popularyzacją wiedzy o tkaninie na łamach periodyków specjalistycznych. Uczestniczyła w prestiżowych pokazach i wystawach, między innymi w Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie, Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi, Biennale w São Paulo, Quadriennale we Frankfurcie, Triennale Sztuki Użytkowej w Mediolanie oraz w nowojorskim MoMA.







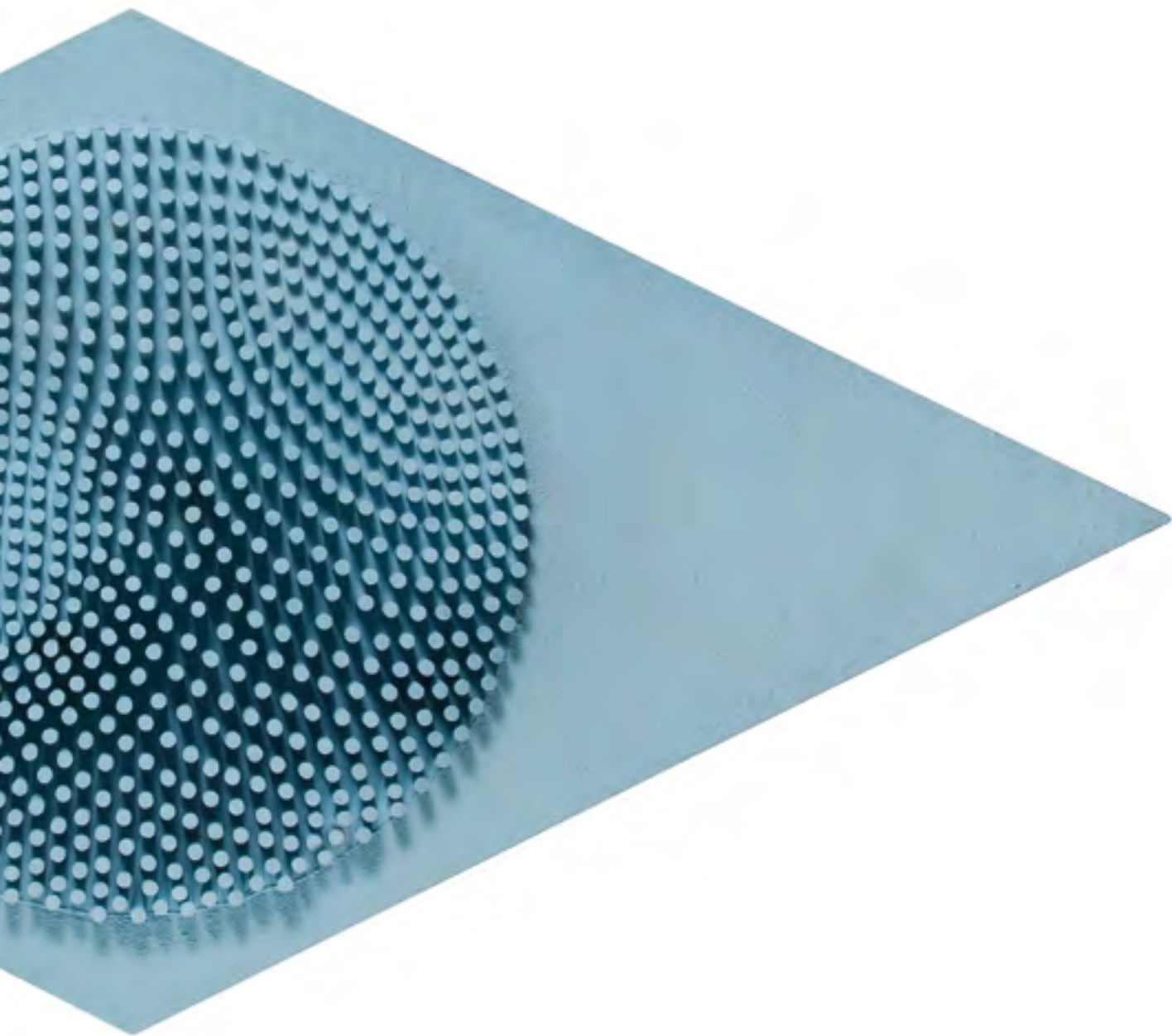
37

## ALEKSANDRA WEJCHERT (1921 - 1995)

*Bez tytułu*

technika własna/drewno, sklejka, 245 x 124 x 15 cm  
na odwrociu nalepka: 'AW127'

cena wywoławcza: 10 000 zł  
estymacja: 15 000 - 20 000



Prezentowana praca Aleksandry Wejchert to monochromatyczny relief przykuwający uwagę wyjątkowym, delikatnym rytmem. Równomiernie ułożone wypukłe elementy o różnych wysokościach pozwalają na subtelną grę światła i cieni, przez co dzieło nabiera głębi. Struktura wywołuje wrażenie ruchu poprzez różnego rodzaju drgania i tonacje dowodząc, że artystka jest prawdziwą mistrzynią sztuki kinetycznej i op-artu zahaczającej także o konstruktywizm. Eleganckie wykończenie pracy oraz perfekcyjna, wystudiowana forma determinowana jest rytmiką ekspresji – najbardziej charakterystyczną cechą reliefów artystki.

„Aleksandra Wejchert, która szkoliła się w Polsce, eksperymentowała z wieloma mediami, jak również kolorami. Czy to pracując na drewnianych kołkach by stworzyć wijący

się relief, czy na pleksiglasie by wykonać wyrazistą, rosnącą formę lub też na pleksiglasie połączonym z metalem by stworzyć tajemniczy przypominający labirynt obiekt, niezmiennie pokazuje wielkie umiejętności techniczne, wycucie balansu i barokową jakość ruchu i pobudzenia” pisała o twórczyni prof. Ann O Crookshank.

Artystka w swej sztuce inspirowała się przyrodą – tworząc organiczne kształty, a także muzyką. W miękko kształtujących się wypukłościach dostrzec można symfoniczne modulacje i rytmicznie sprzężone formy. Skomponowane z niezwykłą siłą i ekspresją, jej prace są najciekawsze w odbiorze przy włączeniu zmysłu słuchu. W 1966 roku na wystawie Aleksandry Wejchert w Dublinie odbył się koncert Desmond Leslie, co pozwoliło odbiorcom spojrzeć na dzieła przez dodatkowe odczucia wywołane muzyką elektroniczną.



38

## VICTOR VASARELY (1906 - 1997)

„Torony II”, 1970 r.

akryl/deska, 65 x 42 x 8,5 cm  
opisany l.d.: '167/175 [sygnatura]'

cena wywoławcza: 20 000 †  
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- Christie's London, 2007

Prezentowana praca należy do przestrzennych kompozycji Victora Vasarely'ego, powszechnie uznawanego za prekursora nurtu op-art. Łudzące oko, optyczne rzeźby stanowiły rozwinięcie jego graficznych kompozycji. Victor Vasarely był francusko-węgierskim malarzem i grafikiem. Dorastał w Budapeszcie, a od 1930 r. działał w Paryżu. O swojej twórczości mówił, że jest to plastyka kinetyczna – poprzez stosowane w niej efekty starał się oddawać złudzenie ruchu, dynamiki i ciągłego przemieszczania się motywów. W 1925 roku rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Eötvös Loránd w Budapeszcie. Porzucił je jednak bardzo szybko i w 1927 rozpoczął edukację malarzką w prywatnej szkole Podolini-Volkman. Po trzech latach wyjechał z Węgier i na stałe przeprowadził się do Francji. Jego twórczość podzielono na kilka okresów, w których dominowały określone tendencje i sposoby kształtowania form. Lata 30. to okres tzw. wczesnych

grafik Vasarely'ego, w których twórca eksperymentował z fakturą prac, światłocieniem i perspektywą. W latach 1944-47 artysta korzystał z doświadczeń kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu, symbolizmu i surrealizmu, redukując najważniejsze założenia tendencji do właściwych sobie, prostych, bardzo charakterystycznych form. Po 1947 roku Vasarely stworzył podwaliny op-artu, określanego jako jego indywidualna praktyka twórcza. Od lat 50. starał się określić ją, formułując szereg manifestów - w pierwszej połowie dekady rozpoczął swoistą redukcję motywów do dwóch kontrastowych kolorów: bieli i czerni. W 1955 roku rozpoczął wprowadzanie niezliczonej ilości kolorów na swoje płótna, a od 1960 roku w manifestach teoretycznych rozwijał koncepcję alfabetu plastycznego zatytułowanego "Folklor planetarny". Swoje pomysły chciał wykorzystać do dekoracji budynków. W 1965 rozpoczął realizację cyklu "Hommage à l'hexagone".





39

## WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

*Święty chleb, 1965 r.*

asamblaż/deska, 58 x 29 x 14 cm

na odwrociu nalepka z napisem: 'WŁADYSŁAW HASIOR | SZTOKHOLM GRUDZIEŃ 1968'

cena wywoławcza: 20 000 zł †

estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

- Władysław Hasiór; wystawa indywidualna, Moderna Museet, Sztokholm, 1968 (prawdopodobnie)

„[Twórczość Hasióra] jest to twórczość poetyczna, tajemnicza, czasem przerażająca, wyrosła z kultury, która jest nam obca i jednocześnie bliska. Twórczość o olbrzymim ładunku polskości i świeżego folkloru. Władysław Hasiór jest niewątpliwie jednym z najbardziej interesujących artystów Europy”.

FRAGMENT RECENZJI W „SVENSKA DAGBLADET” PO WYSTAWIE W MODERNA MUSEET W SZTOKHOLMIE W 1968 ROKU, ZA: SUKCES HASIORA W SZWECJI, „TRYBUNA LUDU” 23.11.1968, S. 6



"Dzieła Władysława Hasiora są uniwersalne. Są także bardzo polskie. Związane z Podhalem – z jego kulturą, wiarą, historią, przyrodą, z tym, co decyduje o pracy, określa rytm życia, co należy do tradycji i współczesności tego terenu – mają znaczenie powszechne. Nie jest ono elementem dodatkowym, występującym obok innych lokalnych wartości. Przeciwnie. Wszystko, co Hasiorek robi, zawiera cechy ogólne. Z fragmentów o jednoznacznym przeznaczeniu, z akcesoriów o sprecyzowanych treściach, których odbieranie wymaga znajomości realiów, buduje artysta parabolę odczytywalną w różnych kręgach kulturowych, na wszystkich kontynentach. Częściowo jest to konsekwencją stosowanej przez niego metody surrealistycznej, gdzie o sensie całości nie decyduje suma znaczeń poszczególnych rekwizytów, ale sytuacja, w której występują. Przede wszystkim wynika z funkcji, jaką w sztuce Hasiora pełnią – woda, ogień, powietrze. Z nich, a także z ziemi, drewna, kamienia, powstała jego twórczość. One decydują o jej rozwoju, przemianach, ich symbolizm jest bliski wszystkim ludom, rasom, cywilizacjom. Natura – a szczególnie jej żywioły – interesuje bowiem Hasiora tylko w tym kontekście. Ogień w kompozycjach artysty płonie tak, jak na ołtarzach wszystkich wyznań, grobach czy monumentach, płonie też na podobieństwo pożogi, stosu ofiarnego, krematorium; woda szumi łagodnie lub ogarnia i topi postacie żołnierzy; wiatr przenika w stalowe konstrukcje, wystukuje rytm żałobny, a innym razem przyśpiesza upadek lłkara, niszczy eskadrę samolotów, łamie maszty żaglowców. Żywioły nie istnieją więc tu same dla siebie. Mają znaczenie metaforyczne, mają punkt odniesienia. Jest nim człowiek – walczący, cierpiący, rzadko zwyciężki, przeważnie pokonany; czasem indywidualny, z reguły – symbolizujący ludzkość. Jego sytuację definiują siły natury. Od początku twórczości artysty czynią one to różnie – pośrednio i bezpośrednio. W obrazach, kompozycjach przestrzennych, sztandarach determinują strukturę oraz treść układu. Pokryte rdzą druty, rozpadające się blachy, zmurszałe, opalone kawałki drewna, stopiony wosk, poszarpane przez wiatr i łopoczące pod jego wpływem płótna, rozbite szkła

itp. są efektem wpływów natury i pochodnych im działań mechanicznych. Zestawione przez Hasiora w formy figuralne opowiadają o walce człowieka z siłami konkretnymi i metafizycznymi. Opowiadają w sposób literacki, ale także czysto plastyczny.

W drugim etapie dzieł sytuacja jest inna. Nie ma tu już symboli wody, ognia, ziemi, powietrza, nie występują skutki ich działania – jest sama przyczyna, sam żywioł. Formy powstają z materiałów istniejących w ziemi, tkwią w niej poddane wpływowi pozostałych czynników, zależne od nich, konkretne, a równocześnie maksymalnie wieloznaczne, symboliczne. Zdarza się czasem, że ważną częścią kompozycji kameralnej staje się element właściwy drugiemu rodzajowi sztuki. Rzeczywiste płomienie ognia na przykład występują w różnych realizacjach z różnych okresów twórczości artysty. (...) W obu przypadkach prawdziwy ogień jest istotnym środkiem wyrazu. Kiedy jednak dzieła plenerowe realizują się w nim, to kameralne włączają go w istniejącą strukturę. (...) Zawartość pierwszych pozwala istnieć im mimo niepełnej formy, drugie konkretyzują się dopiero w momencie podpalania. Bez ognia są ciałami ekshumowanych, są epitafium tych, którzy kiedyś cierpieli. Fakt ten klóci się z założeniami sztuki Hasiora. Jednym z najistotniejszych jej elementów jest bowiem czas. Czas, który był i który jest równocześnie. Zachowujące swoje funkcje, ale również zyskujące nowy aspekt, skorodowane struktury, wieczny ruch żywiołów zawsze tych samych i zawsze innych – wszystko to prowadzi do syntezy przeszłości z teraźniejszością. Konsekwencją tej syntezy jest między innymi współistnienie w pracach artysty religii i racjonalizmu, symbolów wiary i znaków herezji, chochołów, lalek i pogiętych karoserii samochodów. Jest związek kultury prymitywnej, baroku kapliczek prowincjonalnych i pop-artu, tego najbardziej wielkomiejskiego stylu cywilizacji współczesnej, czasem także i konstruktywizmu (...)."





Moderna Muse  
Stockholm

15-12-1968  
12-21

WŁADYSLAW  
HASIOR

Wladyslaw  
Hasior

Władysław Hasior, Zakopane 1973, fot. M. Stankiewicz/PAP

40

## WŁADYSŁAW HASIOR (1928 - 1999)

"Grzesznicy", 1981 r.

asamblaż/sklejka, 67 x 88 cm

na odwrociu opisany 'W.Hasior 1981 | grzesznicy'

cena wywoławcza: 40 000 zł †

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Europa

„Tymczasem Hasior stworzył własny kosmos, gwarny i tłumny. W każdym niemal dziele można wyróżnić wiele intencji i praktyk artystycznych na raz. Mówił o sobie, że jest plastycznie gadatliwy. Nie tylko poprzez gęstwinę form i efektów artystycznych, także dzięki wielomówność skojarzeń, idei, emocji. Ekspresja Hasiora jest zwielokrotniona, w samym dziele i w teatralnej jego oprawie ze światła i muzyki”.

HANNA KIRCHNER





41

## ANDRZEJ MEISSNER (ur. 1929)

*Bez tytułu, 1961 r.*

drewno, stal, 42 × 17,5 × 12 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'MEISSNER | 1961'  
na odwrociu wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 4 000 zł †  
estymacja: 5 000 - 10 000

### WYSTAWIANY:

- Andre Meissner: Boîtes-objets, Centre d'Auction Culutrelle de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc 7.07-27.08.1989

### LITERATURA:

- Andre Meissner: Boîtes-objets, katalog wystawy w Centre d'Auction Culutrelle de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc 1989,  
strona przedwstępna (il.)

- Andrzej Meissner: Rzeźba. Lata 60. XX wieku, Kraków 2016, okładka, s. 11 (il.)





„Rok 1959 był dla Andrzeja Meissnera przełomowy. Wyjazd do upragnionego Paryża, który nadal przyciągał tak wielu, oznaczał nie tylko zmianę miejsca i środowiska. Co takiego się stało, że artysta odszedł od malarstwa i zajął się rzeźbą? (...) Wystarczających powodów do zdziwienia dostarcza sam Meissner, który będąc biegłym malarzem, radykalnie zmieniał emploi artystyczne. Tak, jak niespodziewanie szybko opowiedział się po stronie malarstwa informel w typie Pollocka, tak szybko od tego odszedł. Informelem 'zaraził się' bez opuszczania Krakowa. Wystarczyły mu krążące w powietrzu bakcyle 'odwilży'. Po wyjeździe do Paryża wyczuł nowe tendencje i opowiedział się po stronie sztuki przedmiotu – przedmiotu pojętego na sposób surrealistyczny. Jego droga artystyczna jest dobrym potwierdzeniem słów Michela Ragona, który we wstępie do książki *Naissance d'un art nouveau* – o tendencjach i technikach sztuki im współczesnej – pisał: "Sztuka aktualna na obraz naszej pośpiesznej epoki – znajduje się w ciągłym ruchu. Gdy myślimy, że właśnie ją pochwyciliśmy i zrozumieliśmy, ona jest już gdzie indziej. Porusza się przez cały czas w labiryncie. Gubimy ją i odnajdujemy w momencie, kiedy najmniej się tego spodziewamy. Ledwie publiczność przyzwyczaiła się do abstrakcji geometrycznej, pojawia się tasyzm, zaraz potem informel. (...) Ledwie sztuka abstrakcyjna weszła do słownika człowieka kulturalnego, a już nowa figuracja wydobywa się z miejsca, gdzie, jak się zdawało, została pogrzebana. Ze sztuką jest tak, jak z tymi szkockimi smokami, które – rycząc – nagle wychylają głowę na powierzchni jeziora, powszechnie uznane za spokojne".

W Paryżu, po pierwszym okresie adaptacji i szukania sobie miejsca, Meissner od roku 1960 związał się z Międzynarodowym Ruchem Phases, istniejącym od dziesięciu lat. Nie wiadomo, czy zdążył przed wyjazdem obejrzeć wystawę Phases w krakowskiej Galerii Krzysztofora, która została otwarta w lipcu 1959 roku i odbiła się szerokim echem. Ruch Phases był szybko rozrastającą się inicjatywą francuskiego krytyka, poety i rysownika Edouarda Jaguera, który miał na celu powiększenie postępu społecznego i artystycznego na drodze niczym nieograniczonej wyobraźni. W przeciwieństwie do guru surrealizmu, André Bretona, który pilnował przestrzegania doktryny, Jaguer działał w sposób otwarty. Zapraszał do udziału każdego, komu zależało na wolności poszukiwań twórczych. Nic dziwnego, że przyciągał również Polaków. Byli wśród nich artyści i krytycy działający za granicą i w kraju. Najbardziej intensywna współpraca przypadła na przełom lat 50. i 60. - czas owego słynnego 'cudu polskiego' (*le miracle polonais*), kiedy to zauważono za granicą obecność artystów nowoczesnych z Polski, dotąd izolowanych za 'żelazną kurtyną'. Trzydziestoletni Meissner wybrał zatem na swój wyjazd z Polski moment optymalny, co nie znaczy, że w Paryżu było mu łatwo. Jak napisał Jaguer we wstępie do wystawy indywidualnej Meissnera w Galerii Lambert: '(...) w Paryżu czuł się on jak >ptak na gałęzi<, z tym że ta gałąź mogła w każdej chwili się złamać pod ciężarem problemów, które

każdego dnia atakowały cudzoziemca, zagubionego w naszym Eldorado Sztuk Pięknych'.

Meissner i tak wolał niedogodności życia w Paryżu od tego, co zostawił w PRL. Tymczasem wśród uczestników ruchu Phases mógł liczyć na ochronę swojej indywidualności i sprzyjającą atmosferę do rozwoju artystycznego. Meissner odnalazł tu nie tylko pobratymców, wśród których byli Jerzy Kujawski, bracia Heniszowie, Zbigniew Makowski, Władysław Hasiór, Jerzy Tchórzewski, Tytus Dzieduszycki-Sas, ale został też zauważony przez szersze środowisko. Świadczą o tym wystawy zbiorowe, w których brał udział, takie jak *Jeux dangereux* w Galerii du Ranelagh, wystawa Phases w Musée d'Art Moderne w Buenos Aires (obie w 1963), wystawa *Mythologies quotidiennes* w Musée d'Art Moderne w Paryżu i wystawa Phases w São Paulo (obie w roku następnym) (...). Jak widzimy, Meissner miał łatwość konstruowania, którą wykorzystywał na użytek obiektów całkowicie odbiegających od codziennych przeznaczeń. Nie operował jednak metodą łączenia gotowych i heterogenicznych elementów, tak charakterystyczną dla wielu artystów (m. in. dla Hasióra), lecz tworzył całości materiałowo spójne, perfekcyjnie dopracowane. Jeśli szukać powinowactw dla boites Meissnera, najbliższymi im do obiektów Horsta Eгона Kalinowskiego, który konstruował między innymi skrzynie z drewna, często obciążone skórą (np. *Le pressoir de mes peines*, 1963, *Pour un rite d'initiation*, 1964). Kalinowski trafnie określił sens tych obiektów przeznaczonych do prywatnych rytuałów: 'Czynię namacalnym to, czego brakuje czasem, w których żyję. Chciałbym wytwarzać ten sam magiczny fluid, którym promienieją przedmioty rytualne'. Jaguer przywołuje też w kontekście Meissnera odniesienia do literatury polskiej – Schulza, Ferdynurka Gombrowicza – które wydają się jednak zbyt dowolne.

Rzeźby Meissnera wpisują się w poszukiwania przedmiotów magicznych, których domagał się od dawna André Breton. W artykule *Kryzys przedmiotu* z 1936 roku pisał: "Cały patos dzisiejszego życia intelektualnego zawiera się w tej woli uprzedmiotowienia, która nie cierpi zwłoki i która musiałaby się wyrzec siebie, gdyby miała tracić czas na obnoszenie się ze swoimi dawnymi zdobyczami". Breton od początku istnienia surrealizmu proponował 'fabrykację i puszczanie w obieg przedmiotów, które się przysniły, nadanie tym przedmiotom konkretnego bytu, mimo niezwyklego wyglądu, jaki mogłyby przybrać'. Głosząc, że sztuka będzie magiczna, albo nie będzie jej wcale, zachęcał do tworzenia 'przedmiotów pochodzenia onirycznego, które są zakrzepłymi pragnieniami'. Meissner idzie tym tropem, powołując do życia szkatuły, kapliczki, totemy, a także przedmioty tortur jak ze snów. Należą one do Bretonowskiej kategorii *objets interprétés*, pozostawiając duży margines czynnościom interpretacyjnym. Każdy może wypatrzeć w tych obiektach, które powstały pół wieku temu, coś dla siebie".



42

## ANDRZEJ MEISSNER (ur. 1929)

*Machina, lata 60. XX w.*

drewno, stal, 24 x 15,5 x 25 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †  
estymacja: 5 000 - 10 000

### WYSTAWIANY:

- Andre Meissner: Boîtes-objets, Centre d'Auction Culutrelle de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc 7.07-27.08.1989

### LITERATURA:

- Andre Meissner: Boîtes-objets, katalog wystawy w Centre d'Auction Culutrelle de Saint-Brieuc, Saint-Brieuc 1989, s.2 (il.)  
- Andrzej Meissner: Rzeźba. Lata 60. XX wieku, Kraków 2016, okładka, s. 10 (il.)

Krótki i intensywny rozkwit twórczości Andrzeja Meissnera przypada na lata 50. XX wieku i związany jest ze środowiskiem krakowskim. Studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybisowej, której zawdzięcza niewątpliwie wrażliwość na kolor i swobodę ekspresji. Miał opinię studenta bardzo zdolnego lecz niepokornego, co wynikało ze sprzeciwu artysty wobec socrealistycznej ideologii. Trudne doświadczenia wczesnego stalinizmu doprowadziły go do poszukiwań własnych środków wyrazu, zbieżnych z dążeniami młodego pokolenia krakowskich plastyków. Związał się z grupą, na której czele stanął Tadeusz Kantor, dołączając do artystów takich jak Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, Jonasz Stern, Jadwiga Maziarzka czy Erna Rosenstein. Początkowo tworzył prace figuratywne,

które znamy jedynie z kilku zachowanych reprodukcji. Jego styl cechowały wówczas linearyzm, synteza i formy określone grubym konturem. Na fali manifestu artystycznego Kantora, podobnie jak wielu twórców jego pokolenia, uwiodła go sztuka informel otwarta na przypadek, dopuszczająca chaos jako czynnik twórczy, dająca pełną swobodę gestowi i artystycznej wypowiedzi. Poza nurtem informel nieobca z pewnością była młodym krakowskim artystom technika malarstwa wypracowana za oceanem przez Jacksona Pollocka ponad dziesięć lat wcześniej. Zamieszkał we Francji, gdzie przez krótki okres twórczej aktywności związany był z działającą w Paryżu, międzynarodową grupą Phases. Wkrótce po tym epizodzie artysta rozstał się z malarstwem i tworzoną później rzeźbą i został buddystą zen. Pozostawił po sobie niewielką ilość prac.







43

## WOJCIECH FIREK (1944 - 2015)

„Cosmic – Jazzman”, 1990 r.

drewno, metal, 34 x 14 x 26 cm

opisany na tabliczce: "WOJCIECH FIREK | COSMIC - JAZZMAN | 1990"

na odwrociu papierowa nalepka z nieczytelnym stemplem oraz numerami inwentarzowymi

cena wywoławcza: 2 400 zł<sup>†</sup>

estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Wojciech Firek latach 1965-71 odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Rzeźby w pracowniach prof. Jacka Pugeta i prof. Mariana Koniecznego. Od roku 1972-74 był asystentem na Wydziale Rzeźby w Katedrze Projektowania Architektoniczno-Rzeźbiarskiego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W roku 2005 uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. Uprawiał rzeźbę pomnikową, portretową i kameralną. Jego głównym założeniem twórczym

było wyrażenie idei muzyki środkami plastycznymi. W swoich pracach najczęściej łączył drewno z mosiądzem, co stworzyło indywidualną stylistykę artysty. Wziął udział w ponad 150 wystawach, konkursach, projektach i realizacjach środowiskowych, ogólnopolskich i około 100 międzynarodowych. Jego prace były eksponowane lub znajdują się w większości krajów europejskich oraz w Kanadzie, USA, Watykanie.





44

## ANTONI JANUSZ PASTWA (ur. 1944)

*Kot I z cyklu "Cienie", 2008 r.*

brąz patynowany, 36 x 75 x 60 cm  
sygnowany na spodzie: 'PASTWA | 2008'

cena wywoławcza: 12 000 zł  
estymacja: 15 000 - 20 000

### WYSTAWIANY:

- od *Conditio Humana* do... /W 20 rocznicę śmierci Adolfa Ryszki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 15.05.-28.06.2015
- Antoni Janusz Pastwa. Wystawa indywidualna, Galeria Instytutu Kultury Polskiej w Rzymie, 2011

„Twórczość Antoniego Janusza Pasty fascynuje swą różnorodnością i wielością możliwych interpretacji. To, co jest dla mnie najistotniejsze, jak to zwykle ze sztuką bywa, wymyka się słowom. (...) Na wskroś oryginalna droga, którą podąża Pastwa, ma bowiem głębokie zakorzenienie w tradycji, można ją nawet po części traktować jako proces przepelniony autorefleksją na temat zadań stojących przed rzeźbiarzem i metod, jakimi się w trakcie realizacji posługuje”.

PIOTR SZUBERT



Antoni Janusz Pastwa to rzeźbiarz wszechstronny, który swój artystyczny potencjał realizuje w różnych technikach. Jego oryginalność wyrasta z twórczego dialogu z tradycją – z poszukiwania formy nie w modelu lub projekcie, lecz bezpośrednio w tworzywie rzeźbiarskim i jego fizycznych właściwościach. Dla efektu finalnego kluczowym staje się tym samym proces tworzenia, w czasie którego artysta podejmuje rozstrzygające decyzje dotyczące każdego z powstających w jego pracowni dzieł sztuki. Jak napisał Piotr Szubert, w pracach Pastwy można znaleźć „niemożliwy do oddania słowami poemat filozoficzny”. Rozmyślanie o czasie i przestrzeni i przemijaniu przeplata się tu z rozważaniem natury i właściwości materiału, sensie tradycji, granicach sztuki.

Cykl „Cienie”, z którego pochodzi prezentowana praca, to wyjątkowa pozycja we współczesnej rzeźbie polskiej. Odczytując rzeźby z tej serii, odbiorca bazuje na skojarzeniach wywodzących się z jego własnych doświadczeń. Poprzez redukcję środków artystycznego wyrazu artysta dociera do tego, co niezbędne, by móc poruszyć wyobraźnię i intelekt widza. Jak o cyklu „Cienie” powiedział Jan Kucz: „Autor buduje swoje obiekty stosując redukcję środków artystycznego wyrażania do niezbędnych. Pojawia się ruch niosący zamiar myśli wiodącej. Jest w tej pędzącej materii

odwaga i rosące marzenie wyrażania zamysłu w sposób nowatorski. Cała skala rzemiosła artystycznego, cała jego inżynieria techniczna układa się w zgodzie porozumienia celu całego przedsięwzięcia twórczego”.

Cień, do którego swoim cyklem bezpośrednio nawiązuje Pastwa, sam w sobie uznawany jest za jeden z najważniejszych aspektów i tematów sztuki. Według Victora Stoichity, teoretyka i historyka sztuki, cień w sztuce europejskiej to element uwiarygodnienia ciała, bryły i przestrzeni. Cień bywa też autonomiczną siłą, symbolem. Przypisywano mu demoniczny charakter – w mitologii i, czerpiącej z niej, sztuce europejskiej wiązany był z tym, co złe i nieczyste. Cień mógł też symbolizować walkę człowieka z jego drugą naturą; wynurzenie się demonicznego alter ego danej postaci. Jak zauważa Stoichita, cień w sztuce figuratywnej był wykorzystywany do podkreślania negatywnej strony postaci. W rzeźbie Pastwy tytułowy cień może być interpretowany zarówno jako refleksja nad formą, jak i sensem obserwowanych zjawisk. To, w jaki sposób odbieramy rzeźby tego twórcy, zależy od naszych percepcyjnych możliwości. Jest to sztuka, która szuka widza potrafiącego oderwać się od dosłownego odczytywania rzeczywistości, który posiada dar poetyckiego formowania znaczeń. Jest także przestrzenią filozoficznego pojmowania rzeźbiarskich sformułowań.







45

ANTONI JANUSZ PASTWA (ur. 1944)

*Korń IX z cyklu "Cienie", 2013 r.*

sztuczny kamień, 38 x 68,5 x 15 cm  
sygnowany na spodzie: 'PASTWA 2013'

cena wywoławcza: 7 500 zł  
estymacja: 10 000 - 15 000

„W rzeźbie Pastwy czas się ogląda i czas jest oglądany”.

KRZYSZTOF KARASEK







46

## TOMASZ KAWIAK (ur. 1943)

*Spodnie „Elvis Martin”*

jeans utwardzony gipsem i farbą, 107 x 50 x 40,3 cm

cena wywoławcza: 8 000 zł †

estymacja: 12 000 - 15 000

Prezentowana praca wykorzystuje najważniejszy motyw ikonograficzny Tomka Kawiaka – niebieskie dżinsy. Po raz pierwszy pojawił się on u Kawiaka w latach 70. Dżinsy, podobnie jak zawartość kieszeni, są przez artystę utrwalane w licznych odlewach rzeźbiarskich, multiplach, obrazach oraz rysunkach, przez co artysta jest jednym z najbardziej charakterystycznych twórców swego pokolenia. Ukończył malarstwo oraz architekturę wewnątrz na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom uzyskał w 1968. 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.





47

## LESZEK OPRZĄDEK (ur. 1964)

*Bez tytułu*

ceramika szkliwiona, 28,5 x 28,5 x 28,5 cm

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 7 000 - 10 000

„Leszek Oprządek jest artystą niestrudzonym w odnajdywaniu nowatorskich sposobów wypowiedzi. Sięga po nowe materiały i powołuje do życia nowe formy, dotychczas w sztuce nieznanne. Potrafi łączyć w swojej twórczości nowoczesność z tradycyjnością. I przy ekstremalnym zróżnicowaniu wizualnej formy swoich prac w kolejnych fazach ich powstawania zawsze zostaje sobą, tą samą indywidualnością artystyczną. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że to nie forma stworzonej pracy, ani użyte w niej tworzywo jest dla artysty najważniejsze, ale zawarty w niej przekaz. W sferze formalnej znajduje on wyraz poprzez problem wnętrza i zewnątrz dzieła. W sferze treści ujawnia się w niemożności dostrzeżenia i uświadomienia sobie tego, co ukryte, tajemnicy pojętej asocjacyjnie i symbolicznie. Taką tajemnicę ukrywały już prace dyplomowe Oprządka:

ceramiczne skrzynie z cyklu siedmiu sfer. Prostopadłościenne, z grubymi pokrywami, tylko niewielkimi otworami pozwalały zaglądać do ich wnętrza, gdzie majaczyły utajone, nieczytelne cienie. Potem, już po studiach ukończonych w 1991 r. tworzył artysta obiekty rzeźbiarskie, nadal ceramiczne, w kształcie płyt lub obelisków. Wypalane w naturalnych barwach gliny — ugru, ochry i czerwieni — były równie piękne kolorystycznie jak wspomniane skrzynie, a równocześnie pokryte oszczędnie lub gęsto znakami—zapisami rytowanymi w glinie. Z zamierzenia zgrzebnie i topornie wykonane, miały urok archaicznych znalezisk i pozostały utajnione, nie do rozszyfrowania”.

BOŻENA KOWALSKA, STRAŻNIK TAJEMNIC [FRAGMENT], WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY LESZEK OPRZĄDEK. CZARNE MYŚLI. ARTEMIS GALERIA SZTUKI, KRAKÓW 2016, S. NLB.



48

HANNA MODRZEWSKA-NOWOSIELSKA (1917-2008)  
LESZEK NOWOSIELSKI (1918 - 1999)

*"Adam i Ewa", 1968 r.*

ceramika szklwiona, 172,3 x 101,5 cm

cena wywoławcza: 20 000 zł

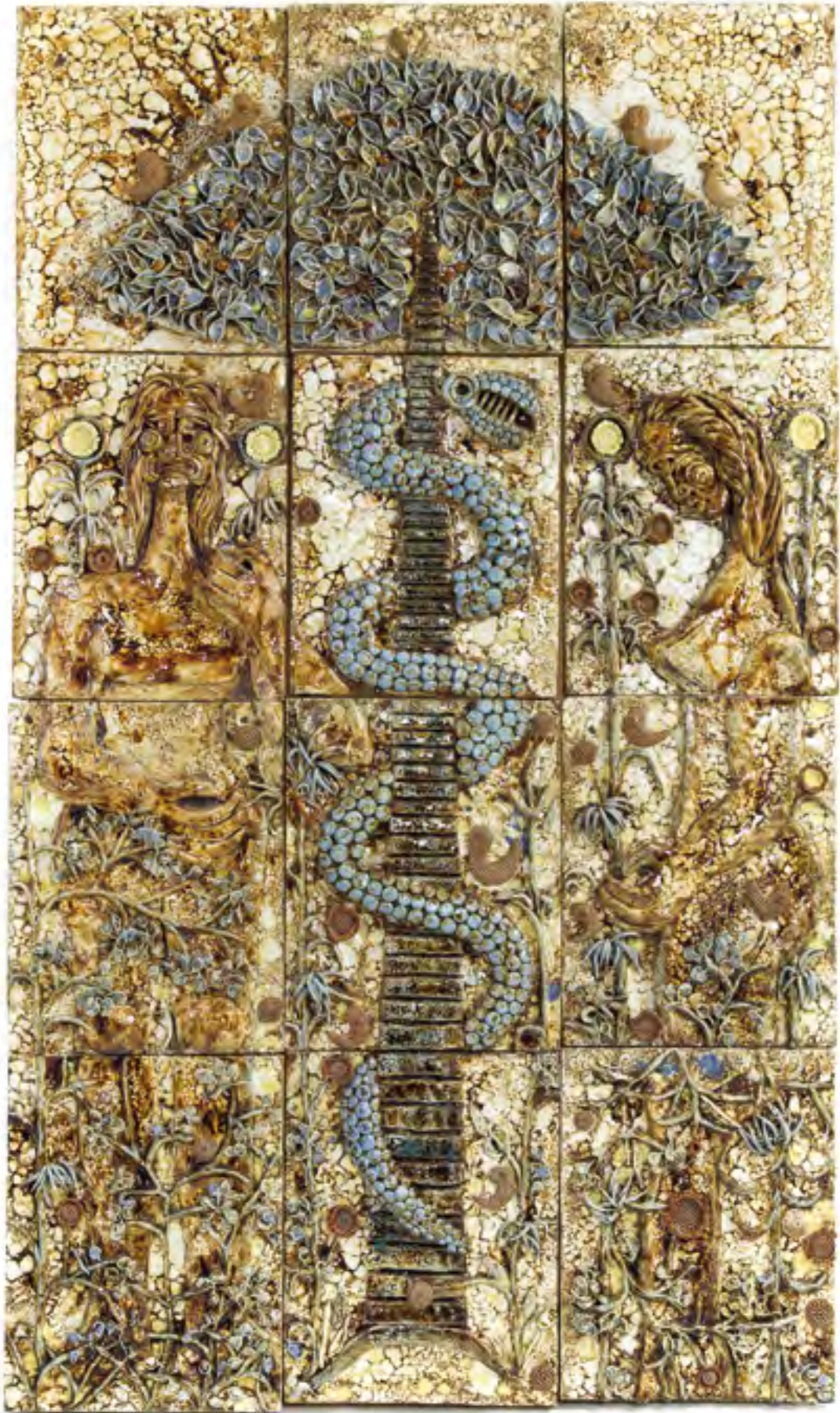
estymacja: 30 000 - 50 000

WYSTAWIANY:

- Un Vita Per La Ceramica. Hanna e Leszek Nowosielski (Życie dla Ceramiki. Hanna i Leszek Nowosielscy, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza i Auditorium – Parco della Musica, Rzym, 2010
- I Nowosielski – L'amore polacco per la ceramica, Museo d'Arte Ugo Cara, Muggia, 2011
- Atelier Nowosielski, wystawa stała, Palazzo delle Stelline, Mediolan, 2011
- Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich, Muzeum Narodowe w Gdańsku/Oddział Zielona Brama, 11.03.-15.05.2016

LITERATURA:

- Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku, red. Joanna Szymula-Grygiel, Gdańsk 2016, s. 14, 22, 64, 65 (il.)
- Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski, red. Alberto Agazzani, Elżbieta Modrzevska-Manno, Milano 2011, s. 78-79 (il.); materiały informacyjne i zaproszenia.
- Barbara Banaś, Nowosielscy, Warszawa 2010, s. 58-61 (il.)







Hanna Modrzewska-Nowosielska i Leszek Nowosielski byli jednymi z najbardziej cenionych twórców ceramiki artystycznej w powojennej Polsce. Małżeństwo przez lata prowadziło niewielkie atelier w warszawskim MDM-ie, gdzie wystawiali i oferowali swoje wyroby ceramiczne. Mieszkali zaś w domu z ogrodem przy ul. Helenowskiej w Podkowie Leśnej. Dom, w którym stworzyli zaawansowaną technologicznie pracownię i przestrzeń wystawienniczą był ich własnym, osobnym światem. Jednocześnie była to pionierska w powojennej Polsce prywatna galeria z plenerową ekspozycją dzieł.

Zanim się spotkali, Hanna i Leszek przeszli zupełnie odrębną drogę twórczą. Nowosielski był z wykształcenia chemikiem, który po wojnie przez kilka lat prowadził własną wytwórnię chemiczną. Malarstwa uczył się prywatnie, w pracowni kolorysty Jana Rubczaka. Jako malarz debiutował w BWA w Gliwicach w 1949 roku. Modrzewska zaś w 1950 ukończyła scenografię na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pracowała następnie w Teatrze Współczesnym i Operze Warszawskiej, asystując słynnemu artyście Otto Axerowi. Hannę i Leszka połączyła wspólna wizja życia i pracy. Razem rozpoczęli eksperymenty z ceramiką, tworząc własną technikę dekoracji.

Do repertuaru ulubionych form ikonograficznych Leszka należały sceny historyczne, batalistyczne i rycerskie. Hannę interesowały motywy ludowe. W ich pracowni powstawało szerokie spektrum kompozycji – od wedy po abstrakcje. Znamienne było traktowanie ceramiki podobnie do płócien – kompozycje ceramiczne Leszka były spójne formalnie z jego na poły abstrakcyjnym malarstwem.

Reliefowa powierzchnia dzieł Nowosielskich realizowana była w koncepcji umownej, fantazyjnej, przywołała na myśl groteski. Juliusz Chrościcki pisał: „Ponadto w panelach ceramicznych Leszka Nowosielskiego obserwujemy inne rozwiązania, które można kojarzyć z pewnymi konwencjami w sztuce dawnych kultur i średniowiecza, właściwych także sztuce naiwnej i ludowej, jak: uproszczenie kompozycji, pomijanie perspektywy na rzecz kompozycji pasowych czy kulisowych, jak też stosowanie narracji symultanicznej. Synteza kształtów, którą równie dobrze można wywieść z inspiracji kubizmem, archaizacja i sięganie do stylistyk epok minionych, jest wyrazem świadomego kształtowania przez artystę własnej konwencji w sztuce. Operowanie prostotą i jednoczesnym dopracowaniem detalu i ornamentu skutkuje przedstawieniami o charakterze baśniowym, epickim. Przykładem są Polowania czy różne warianty sceny grzechu pierworodnego (Adam i Ewa)” (Juliusz A. Chrościcki, *Fascynacje kolorem i kształtem*, w: *Atelier Nowosielskich. Ceramiczny świat Hanny i Leszka Nowosielskich*, Gdańsk 2016, s. 24).

Twórczość artystów Hanny i Leszka Nowosielskich jest przepełniona afirmacją życia, natury i historii. Oboje dążyli do biegłości technologicznej, działając konsekwentnie. Ich spuścizna to liczne dzieła o szerokim spektrum stosowanych technik i mediów. Ale to właśnie ceramika była dziedziną, w której byli pionierami. Prezentowana praca „Adam i Ewa” należy do najpiękniejszych w ich dorobku. Doskonale oddaje intelektualną stronę twórczości Nowosielskich – swobodne czerpanie z motywów historycznych, nawiązań do przeróżnych nurtów, przy niewątpliwej oryginalności i niezależności.



49

## STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927 - 2008)

*Paw*

ceramika szklwiona, 15 x 16 x 8,5 cm

cena wywoławcza: 2 600 zł †

estymacja: 4 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Początek jego drogi życiowej Stanisława Zagajewskiego nie jest znany, a pierwszy pewny fakt, który miał miejsce w 1929 roku, był tragiczny, bo związany z odrzuceniem go przez matkę czy rodzinę. W lutym, a może w październiku tego roku pozostawiono go pod kościołem pod wezwaniem św. Barbary w Warszawie. Miał wówczas około dwóch lat i prawdopodobnie już widoczne kalectwo. Odnaleziony w koszyku wyłożonym gazetami, został przygarnięty przez siostry zakonne. One postarały się o metrykę z fikcyjną datą urodzin i wymyślonymi danymi – imieniem, nazwiskiem, imionami rodziców. Po niedługim czasie oddały malca do zakładu prowadzonego przez Zgromadzenie Zakonne Sióstr Rodziny Maryi w Ciechocinku.

Całe życie lepił w glinie. 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”. Jednak 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.

Wypalania gliny nauczył się w Cepelii, dla której robił najbardziej znane gliniane ptaszki. Po staraniach profesora Aleksandra Jackowskiego – antropologa kultury i etnologa, otrzymał we Włocławku miejsce na pracownię, gdzie do końca tworzył. Jego prace wystawiano między innymi w Musée L'Art Brut w Lozannie, w Zachęcie na wystawie Od Nikifora do Głowackiej czy na ekspozycji L'art et dechirure w Rouen. W Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej znajduje się jedyna w kraju stała ekspozycja prac artysty. Prace Zagajewskiego mają także w swojej kolekcji m.in. muzea etnograficzne w Warszawie i w Toruniu oraz Collection de L'art Brut w Lozannie.





50

## STANISŁAW ZAGAJEWSKI (1927 - 2008)

*Ptak*

ceramika, 14,5 × 14,5 × 11 cm  
na spodzie znak autorski

cena wywoławcza: 2 000 zł †  
estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Nie wiem czy w naszych czasach jest możliwy ktoś taki jak on, jak Nikifor. Jeżeli się zobaczy jakie są jego wzory, co go inspirowało, to to są tandetne maskotki, gumowe figurki, takie z disneyowskich bajek (...). I z tych koszmarków malutkich on robi te smoki, te wielkie postacie pełne bólu, pełne dramatu. To jest coś, co (...) ożywia tylko jego wyobraźnię, co daje impuls. (...) I na tym polega ta podstawowa różnica pomiędzy taką twórczością, a twórczością ludową. Ludowa to jest tradycja. Zagajewski nie ma żadnej tradycji”.

PROF. ALEKSANDER JACKOWSKI





51

## STANISŁAW SIKORA (1911 - 2000)

"Milion"

drewno, metal, 17,1 x 6,2 x 4,5 cm  
sygnowany na spodzie: 'ST.SIKORA'

cena wywoławcza: 2 000 zł †  
estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Sikora podstawy artystycznego wykształcenia odebrał w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Tutaj zapoznał się z ważnym materiałem jakim było dla niego drewno. W Warszawie, z którą związał się na resztę życia studiował w Akademii Sztuk Pięknych.

Ważnym obszarem działalności Sikory było medalierstwo. Do ulubionych materiałów należały poza drewnem – marmur, brąz, granit i ceramika.

Stanisław Sikora to artysta, którego dzieła były wielokrotnie wystawiane i nagradzane w kraju i zagranicą. Artysta zdobył m.in. Pierwszą nagrodę i złoty medal w prestiżowym 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 Mautthausen, Światowida w Kopenhadze i kompozycji „Polska” w Londynie, a także rzeźb posągowych: Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Mikołaja Kopernika, Fryderyka Chopina i Marii Skłodowskiej-Curie. Do niezwykle udanych należą pomniki nagrobne artysty, które stanowiły dopełnienie monumentalnej rzeźby pomnikowej. Wśród nich warto wymienić te stworzone dla Tadeusza Kulisiewicza, Stanisława Dygata czy Stefana Jaracza. Zaprojektował też liczne tablice pamiątkowe, upamiętniające m.in. Pabla Picassa, Cypriana Kamila Norwida czy prezydentów – Stanisława Wojciechowskiego i Ignacego Mościckiego.





52

## BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

"Wiewiórka"

brąz patynowany, 33 × 27 × 8 cm

cena wywoławcza: 2 000 zł †  
estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Barbara Skalbania w jednym z poświęconych Chromemu tekstów zwracała uwagę, że w pracach artysty często pojawiają się formy uskrzydłone: głównie anioły i ptaki. Skrzydła u Chromego ma też jednak Chopin, ze skrzydłami przedstawiony jest Ikar, niekiedy kostium ludzkich pozornie postaci przekształca się u artysty w monumentalną membranę, innym razem, jak w prezentowanej „Wiewiórce”, ciało lądowego zwierzęcia poddane jest fantastycznym modyfikacjom. Ogon „Wiewiórki” jest odrealnioną, abstrakcyjną niemal formą. Przywołać może na myśl liczne „powietrzne” i skrzydlate formy sztuki Chromego. Z podobnym rozwiązaniem spotkamy się w kilku innych zwierzęcych rzeźbach artysty: w „Koniku morskim”, czy „Rybie”. Za każdym razem, w typowy dla siebie sposób wprowadza on do swoich prac wrażenie ruchu, lotu, zmiany, przecząc tym samym podstawowym prawom rządzącym statyczną przecież formą rzeźby. W tych poszukiwaniach Chromy bliski jest

kilku rzeźbiarzom związanym, tak jak on, z warszawskim środowiskiem artystycznym: Gustawowi Zemle, czy Alinie Szapocznikow (w jej wczesnym okresie).

Ciekawym kontekstem dla prac Chromego są jego rysunki, stanowiące niekiedy studia przygotowawcze i komentarze do rzeźb, albo niezależne prace malarskie podejmujące te same motywy. W przypadku wiewiórki znane jest płótno Chromego „ukazujące” omawianą rzeźbę (kilka lat temu można malowana olejem „Wiewiórkę” było oglądać na monograficznej wystawie artysty w Salonie wystawowym Marszand). Ukazana w zimnych błękitach „Wiewiórka” jest odrealniona w ten sam sposób jak odrealniona jest rzeźba: w zielonkawym, patynowanym brązie. Obie prace operują tym samym kontrastem między gigantycznym, surrealistycznie wijącym się ogonem, a małym zwierzęciem, jakby nieświadomym dziejącego się za jego plecami spektaklu.







53

BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

"Ptak mazurski"

brąz patynowany, 57 x 13 x 12 cm

cena wywoławcza: 2 400 zł †  
estymacja: 4 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Nigdy nie słyszałem Chromego mówiącego o istocie piękna. Być może Chromy, będący paradoksalny, ale nader spójnym połączeniem racjonalizmu z idealizmem wcale się tym zagadnieniem nie zajmuje. Przynajmniej w sferze teorii, gdyż w życiu i rzeźbiarskiej praktyce tworzą one nierozdzielną jedność; niczym innym się nie pracuje i nic w jego hierarchii ponad piękno się nie wysuwa”.





54

## BRONISŁAW CHROMY (ur. 1925)

*Pomnik psa Dzoka - projekt*

brąz patynowany, 43 x 21 x 24 cm

cena wywoławcza: 2 400 zł †  
estymacja: 4 000 - 5 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Historia Dzoka jest uważana za jedną z legend Krakowa. Opowiada o psie, którego właściciel w tragicznych okolicznościach zmarł na atak serca w pobliżu Ronda Grunwaldzkiego. Pies czekał tam na swojego pana. Dokarmiany przez mieszkańców Krakowa, budził zdziwienie i sympatię. Po około roku oczekiwania, pozwolił się przygarnąć nowej właścicielce, Marii Müller, żonie Władysława Müllera. Kobieta zmarła w 1998, zaś zwierzę uciekło i wałęsając się po terenach kolejowych zginęło pod kołami jadącego pociągu.

Mimo początkowego braku przychylności władz miasta, do powstania pomnika przyczyniło się wiele organizacji, znane osoby, a także wielu mieszkańców Krakowa. Odświeżenie w 2001 r. pomnika projektu Bronisława Chromego go dokonał pies – owczarek niemiecki o imieniu Kety. Wówczas był to trzeci pomnik psa na świecie. Niewielki pomnik przedstawia psa, wyciągającego w kierunku widza lewą łapę. Pies znajduje się wewnątrz rozłożonych ludzkich dłoni. W założeniu symbolizuje psią wierność i ogólniej – więź zwierzęcia z człowiekiem.





55

## ANNA DĘBSKA (1929 - 2014)

*Jagnię*

brąz patynowany, 25 x 32 x 8 cm  
sygnowany na lewej, tylnej nodze: 'Anna Dębska'

cena wywoławcza: 8 000 zł  
estymacja: 10 000 - 15 000

### LITERATURA:

- Anna Dębska. Rzeźba, Warszawa 2009, s. nlb. (il.)

„Prace i szkice Anny Dębskiej oszałamiają swoją bezpośredniością. Jej styl i technika nie mają żadnego odpowiednika w rzeźbie. Poszukując jakiejś analogii do prac tej artystki, poszedłem wstecz, cofając się do różnych epok. Zatrzymałem się dopiero w epoce paleolitycznej. Tam dostrzec można pewne reminiscencje. Ale różni się od artysty paleolitycznego, gdyż daje nam zjawisko + ideę. Ze świętą pasją daje własną wizję zwykłego życia cielaków, wilczków, lisków. . . Wzrusza nas emocją swojego widzenia uroków i urody życia”.

XAWERY DUNIKOWSKI, 1962

Prezentowana praca to *Jagnię* autorstwa Anny Dębskiej. Rzeźbiarka studiowała 1949-1953 na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowniach profesorów Tadeusza Breyera i Mariana Wnuka. Dyplom uzyskała w roku 1954. Po ukończeniu studiów zajęła się rzeźbą postaci zwierząt, szczególnie koni. Od roku 1955 uczestniczyła w wystawach w kraju i za granicą. Od 1979 do 1995 roku mieszkała w USA, kontynuując karierę artystyczną. Po powrocie do Polski mieszkała w Łazach, gdzie stworzyła stadninę koni wyścigowych.

Rzeźby Anny Dębskiej, tworzone jeszcze w czasie studiów i tuż po ich ukończeniu, zachwyciły warszawską publiczność. W czasach narzuconego socrealizmu, zamiast tworzyć monumentalną rzeźbę kamienną, Dębska znalazła swój zupełnie odrębny język ekspresji. Choć jej rzeźby są zakorzenione w figuratywności, nie mają charakteru naśladownictwa natury. Ich forma jest wynikiem myśli konstruktywnej organizującej przestrzeń, świadomej wymogów i specyfiki materiału.





56

## JERZY NOWAKOWSKI (ur. 1947)

"Kompozycja III" 1992 r.

brąz oksydowany, marmur, 124 x 20 x 20 cm  
sygnowany pieczęcią autorską na obu połowach: 'J. NOWAKOWSKI 1992'

cena wywoławcza: 8 000 zł  
estymacja: 12 000 - 16 000

Kuliste, rozbudowane przestrzennie rzeźby z cyklu „Introwersje” mają w sobie coś z kosmicznych zdarzeń. Zdają się wciągać widza do swojego wnętrza. Dla Jerzego Nowakowskiego, twórcy prezentowanej rzeźby, kompozycje z tego cyklu to powrót do przeszłości, w której zaprojektował wielką rzeźbę plenerową w Legnicy. Dwie hemisfery nieznanego globu łączą się, bądź wręcz przeciwnie – są rozrywane w ostrych promieniach kosmicznego wybuchu. Dzieje się to nad ziemią, w jakiejś nieokreślonej przestrzeni, gdyż cokolwiek zostało zredukowane do niewidocznych podpór. Katastroficzna wizja rozpadu planety w prezentowanych „Introwersjach” jest raczej próbą zafascynowania widza tym, co znajduje się w środku. Stanowi to ciekawą całość wraz z pracą „Ukryty wymiar”, gdzie Nowakowski przedstawił prostą skrzynkę zbitą z desek. Zwyczajny z pozoru obiekt przestaje być skrzynką, kiedy zaglądamy do jej wnętrza, gdzie znajduje się wyrzeźbiona postać. Prezentowana praca z cyklu „Introwersje” zdaje się być logiczną konsekwencją twórczych zainteresowań Nowakowskiego – dynamiczna akcja wydarza się we wnętrzu, ale nie jest to już rozrywana planeta w przestrzeni, ani prosta acz zmyślna kompozycja wewnątrz pudełka, lecz obiekt sztuki o formie zdradzającej dbałość o decorum.









57

## KRYSTYNA NOWAKOWSKA (ur. 1953)

"Na wietrze", 2003 r.

brąz, trawertyn, 86,5 × 15,5 × 15 cm (wymiary z podstawą)  
sygnowany wzdłuż krawędzi: 'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW 2003 – 142 UNIKAT'

cena wywoławcza: 7 000 zł  
estymacja: 10 000 - 15 000

### WYSTAWIANY:

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

### LITERATURA:

- Krystyna Nowakowska, Jerzy Nowakowski. Rzeźba, medale, Kraków 2004, s. 163 (il.)

Twórczość Krystyny Nowakowskiej jest wielowątkowa, aczkolwiek koncentruje się wokół codziennej ludzkiej egzystencji oraz duchowych i emocjonalnych potrzeb człowieka. Język ekspresji jej rzeźb wyraża się poprzez dematerializację zwartej formy, którą artystka osiąga między innymi poprzez strzępienie powierzchni swoich prac. Rozbicie bryły następuje również wskutek zwielokrotnienia planów i warstw. Prezentowana rzeźba stanowi doskonały przykład lotnej, dynamicznej kompozycji Nowakowskiej, celem której jest wprowadzenie otwartej przestrzeni. Maria Zientara napisała: „Mobilność stylistyczna Krystyny

Nowakowskiej jest typowa dla czasów, w których żyjemy, dla epoki postmodernizmu. Artyści, hołdując naturalnej niechęci do zamkniętych systemów i zasad, z dużą dowolnością wykorzystują stylistyki powstałe w obrębie sztuki ubiegłego wieku. Podobnie Krystyna Nowakowska. Artystka korzysta z doświadczeń impresjonizmu dużą wagę przywiązując do faktury i światłocieniowości powierzchni oraz neoekspresjonizmu – dynamizując i aktywizując bryły kosztem ich tektoniki, dramatycznie rozbijając i mieszając plany” (Maria Zientara, Krystyna Nowakowska. Rzeźba, Jerzy Nowakowski. Rzeźba, medale, Kraków 2004, s. 35).





58

## MATEUSZ JAKUB SIKORA (ur. 1971)

*096. Bez tytułu, 2009 r.*

stal spawana, 112 x 56 x 39 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'M. SIKORA | 2009 | 1/1'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

„Ponieważ zawsze działałem impulsywnie, najlepszym materiałem jest dla mnie stal. Najszybciej i najtrwalej mogę uchwycić w stali kilkoma spawami to, co w danej chwili ze mnie 'wychodzi', zanim bezpowrotnie się ulotni. Jedynie ona pozwala mi na niekończące się przeróbki, na odcinanie, na łączenie, dokładanie” (wywiad z artystą, źródło: [www.ladnydom.pl](http://www.ladnydom.pl)). W ten sposób o swojej pracy mówił Mateusz Sikora. Prezentowana praca, składająca się z wielu płaszczyzn, zestawionych ze sobą za pomocą spawania

jest dobrą ilustracją tych słów. Formy rzeźbiarskie artysty koncentrują się wokół problemu figury. Często jest to człowiek, ale niejednokrotnie z postumentu wyrasta trudna do sklasyfikowania postać – zwierzęca czy przetworzona ludzka. Rzeźbiarz świetnie wyzyskuje barwę stali i różnorodnie opracowuje ją fakturalnie. Mateusz Sikora pochodzi z rodziny o bogatych artystycznych tradycjach. Studia artystyczne odbył w Victorian College of the Arts przy Melbourne University. Ma już na swoim koncie liczne wystawy indywidualne.





59

## HENRYK ALBINTOMASZEWSKI (1906 - 1993)

Łabędź

szkło, 54,5 x 24,5 x 15 cm

szkło żaroodporne, wolnoksztaltowane na gorąco z użyciem narzędzi własnej konstrukcji, Huta "Wolomin"

cena wywoławcza: 2 000 zł †

estymacja: 3 000 - 4 000

„Przed Akademią studiowałem w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa na ulicy Wierzbowej. Nasz dyrektor, wielki rzeźbiarz Jan Szczepkowski, który zwiedzał huty szkła w Piotrkowie, opowiadał nam, jakie cuda tam widział, jak się szlifuje piękne kryształy. Ale my wówczas nie mieliśmy żadnego dostępu do hut szkła, były to bowiem prywatne huty. Mnie to tak utkwilo w głowie, że marzyłem i czekałem odpowiedniego momentu. Dopiero w Polsce Ludowej, gdy uruchomiono huty na Dolnym Śląsku, zostaliśmy wydelegowani jako plastycy przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Siadłem do warsztatu jak robotnik, żeby lepiej poznać szklane tworzywo od strony warsztatowej. Najpierw specjalizowałem się w szlifowaniu kryształów, wykonując zupełnie nowe szlify na kryształach, nie te tak zwane brylantowe, pokutujące jeszcze w przemyśle szklarskim, a pochodzące sprzed pięćdziesięciu lat. Wyszedłem z innego założenia, że szlif musi być tak związany z formą, aby razem tworzyły jedną całość kompozycyjną. (...) Przy temperaturze 1400 stopni szkło ma konsystencję gęstej śmietany i to mnie zafascynowało. Cechą charakterystyczną masy szklanej jest półpłynność w trakcie formowania. Żywa, ruchliwa masa,

którą można dowolnie formować, rozdmuchiwać, wyginać i wyciągać. (...) Można by powiedzieć, że szkło jest bardzo łatwym materiałem. Z drugiej strony jest bardzo trudnym. Na przestrzeni dziejów niewielu twórcom udało się nadać swoim kompozycjom własny i narodowy charakter. Chociaż na Akademii w Warszawie studiowałem malarstwo i rzeźbę, mogę powiedzieć, oczywiście w cudzysłowie, że nie zhańbiłem się jeszcze rysunkiem w szkłe. Robię tylko szkic pamięciowy i to mi wystarcza, a wszystko tworzę na gorąco, można powiedzieć w powietrzu i w przestrzeni, wykorzystując płynność masy, która narzuca mi szybką decyzję. (...) Gdy zaczynam współpracować z nowo poznanym hutnikiem, momentalnie muszę się zorientować w jego możliwościach. Hutnik tak samo musi pokochać ten materiał jak ja. Uważam, że unikalne, niepowtarzalne kompozycje można zrealizować także w produkcji masowej, na skalę przemysłową, ale tylko wówczas, gdy z hutnikami będą współpracować artyści plastycy i projektować będą nie przy biurku, lecz w hucie”.

Z. CZECZOT-GAWLIK SZKŁA ARTYSTYCZNE TOMASZEWSKIEGO,  
W: FILMOWE SPOTKANIA ZE SZTUKĄ, WARSZAWA 1974, S. 168







Prace Henryka Albina Tomaszewskiego wprawiają w zdumienie. Nawet osoba nieobeznana z procesem tworzenia szklanych naczyń wyczuwa, obcując z jego wyrobami, że ma do czynienia z arcydziełami. Artysta osiągnął ten pułap, gdzie rzemieślnik przestaje być jedynie człowiekiem znającym swój fach. Choć unikalność tej sztuki jest oparta na zręczności i znajomości prawideł, to łamie ona wszelkie podziały na sztukę wysoką i (będące niżej) użytkową czy dekoracyjną. Te szkła to rzeźby, zapisy ruchu szklanej masy, którą Tomaszewski kształtował w czasie zastygania.

W prezentowanej pracy istotną rolę odgrywa nie tylko kształt przedmiotu, lecz także jego kolor oraz rytm kanałów, uzyskanych przez wpuszczanie smug powietrza w trakcie wydmuchiwania.

Warto przytoczyć fragmenty recenzji ze szwedzkiej wystawy szkła artysty: „Dzięki bliskiej współpracy z dmuchaczami szkła stara się on zapewnić szkłu możliwość utrzymania własnego charakteru. Jego przedmioty szklane są formowane bezpośrednio i kształtowane w czasie zastygania masy. Ta metoda nacechowana jest świeżością podejścia, ale stwarza możliwości przypadkowych i zbiegu nieplanowanych połączeń. Tomaszewski zna zasady starej sztuki szklarskiej, ale czasem łamie je świadomie. On sam stworzył techniki wcześniej nieznaną z żadnej europejskiej produkcji szkła. Na przykład do szklanej kuli w czasie wydmuchiwania wpuszcza smugi powietrza, otrzymuje w ten sposób kanały przestrzenne wewnątrz, dające ciekawe efekty. Najbardziej jednak imponuje obfitość form, która jest cechą charakterystyczną jego prac, a także ta zuchwałość i wyrazistość, z którymi konsekwentnie realizuje swoje koncepcje. Jako tworzywa używa on przeważnie zwykłego szkła sodowego. Zamiast grawerowanej ozdoby (grawerki) każe on szklanym sznurom okręcać się wokół szklanego naczynia, aby w ten sposób

wzbogacić przezroczystość i wewnętrzną strukturę.

Koloru używa on niezwykle oszczędnie, ale gdy to robi, to w sposób świadomy, aby przez kontrast z bezbarwnym szkłem wzmocnić efekt kompozycji. Szkło Tomaszewskiego zwróciło na siebie uwagę międzynarodową” (N. Lindgren, En polsk glaskonstnär – Henryk Tomaszewski, „Norrköpings Tidningen”, 3.10.1969).

Henryk Albin Tomaszewski uczył się swojego zawodu w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie, a następnie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po drugiej wojnie światowej pracował w Szklarskiej Porębie, gdzie zaprojektował ponad 250 wzorów szlifów na kryształ. Pobyty na Śląsku trwał do roku 1950, kiedy to przeniósł się do Łodzi, a później – w 1963 roku – powrócił do Warszawy. Po wyjeździe ze Śląska kontynuował twórczość w zakresie szkła artystycznego. Wiele lat pracy poświęcił szkłom unikatowym, formowanym na gorąco. Odrzucił technikę wdmuchiwania szkła do form na rzecz tzw. wolnego formowania z bańki szklanej wyłącznie za pomocą puszczela i skonstruowanych przez siebie narzędzi. Odszedł od wykorzystywania szkła jedynie do wyrobu przedmiotów codziennego użytku. Realizował szklane kompozycje rzeźbiarskie inspirowane naturą, jak cykl „Zima”, bądź światem fauny i flory, jak cykle „Łabędzie” czy „Wazon – kwiaty”. Wiele prac nawiązuje do muzyki, której był wielbicielem. Szkła artysty prezentowane były na wielu indywidualnych wystawach w kraju, m.in. w Jeleniej Górze, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Siedlcach, Szczecinie, Toruniu, Warszawie czy Wrocławiu. Jego twórczość była wielokrotnie pokazywana na indywidualnych wystawach zagranicznych – w Berlinie, Bratysławie, Lipsku, Londynie, Moskwie i Pradze. Zespoły szkła Henryka Albina Tomaszewskiego znajdują się w licznych muzeach w kraju i za granicą.



60

HENRYK ALBINTOMASZEWSKI (1906 - 1993)

*Forma*

szkło, 54 x 35 x 35 cm

szkło żaroodporne, wolnokształtowane na gorąco z użyciem narzędzi własnej konstrukcji, Huta "Wołomin"

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 8 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja instytucjonalna, Polska





61

## KONSTANTY LASZCZKA (1865 - 1956) - WEDŁUG

*Głowa portretowa Marii Falańskiej*

gips barwiony, 59 × 22 × 25 cm

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 8 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny Rempex, Warszawa 2012
- kolekcja prywatna, Polska



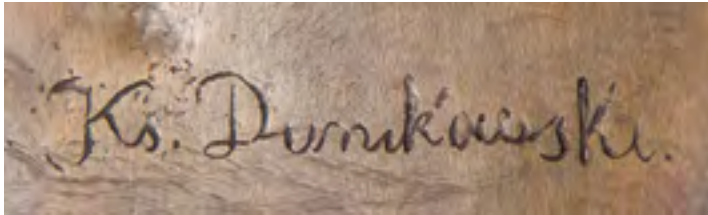




Maria Luiza Comello de Stuckenfeld, żona Juliana Fałata od 1900 roku

W 1896 roku, po sześciu latach spędzonych na stypendium w Paryżu, artysta wrócił do Polski. Zamieszkał początkowo w Warszawie. W 1899 roku przeniósł się do Krakowa. Inicjatorem tej przeprowadzki był profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych – Julian Fałata. W 1895 roku malarz objął stanowisko dyrektora tej uczelni i był właśnie w trakcie przeprowadzania gruntownej reformy programu nauczania, która zaowocowała przedzierzgnięciem się SSP w Akademię Sztuk Pięknych. Fałata zaproponował posady profesorskie gronu najwybitniejszych modernistów. Wśród nich znalazł się Laszczka, któremu przypadło kierownictwo katedry rzeźby. Z pierwszych lat krakowskiego okresu twórczości rzeźbiarza zachowało się kilka stworzonych przez niego popiersi. Rzeźbiarz portretował przede wszystkim krąg swoich najbliższych przyjaciół. Byli wśród nich najwybitniejsi twórcy ówczesnej kultury, m.in. Feliks Jasiński, Zenon Przesmycki-Miriam, Ferdynand Ruszczyk, Leon Wyczółkowski czy Stanisław Wyspiański. W 1902 roku Laszczka opracował również wizerunek żony Juliana Fałata – Marii. Maria Fałata była w tym okresie jedną z najciekawszych, obok Dagny Przybyszewskiej, postaci krakowskiej bohemy. Maria Luiza Comello Stuckenfeld – bo tak się nazywała – była włoską hrabianką, którą Fałata poznał w ostatnich latach XIX wieku i poślubił we wrześniu roku 1900. Dwudziestoletnia wówczas dziewczyna przenieśli się wraz z mężem do Krakowa. Fałatowie spędzili tam dziewięć lat, a następnie przenieśli się do Bystrej, gdzie artysta kupił modernistyczno-secesyjną willę. Małżonkowie doczekali się trojga dzieci. Maria Fałatowa zmarła w niewyjaśnionych okolicznościach w 1916 roku, w czasie pobytu w Karłowych Warach. Wymodelowany przez rzeźbiarza portret kobiety posiada cechy, które odnaleźć można w kilku innych jego

pracach, powstałych w pierwszych latach XX wieku. Artysta twórczo rozwijał w tym okresie wzorce, które znał przede wszystkim ze sztuki Auguste'a Rodina. Popiersie Marii Fałata jest opracowane szkicowo. Laszczka posłużył się efektem non finito – zabiegiem polegającym na pozostawieniu fragmentów rzeźby niewykończonymi. Zwiększa to ekspresję rzeźby, tworząc równocześnie poczucie bezpośredniości. Rzeźba uderza także niesymetryczną, płynną formą, charakterystyczną dla plastyki secesyjnej. Miękkość bryły uzupełnia bogate światłocieniowe zróżnicowanie poszczególnych partii i wprowadzone przez Laszczkę kontrastowanie faktur. Artysta wykonał jeszcze przynajmniej dwa, podobne formalnie, portrety Marii Fałata (zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy). W obu odwołał się do formuły renesansowego, XV-wiecznego portretu w terakocie, do którego chętnie wracano w rzeźbie europejskiej 2. połowy XIX wieku. Konstancy Laszczka edukację artystyczną rozpoczął w 1885 roku w Warszawie, pod kierunkiem Jana Kryńskiego i Ludwika Pyrowicza. Dzięki zdobyciu pierwszej nagrody w konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał na stypendium do Paryża (1891-96), studiując pod kierunkiem Antoine'a Mercié, Alexandre'a Falguiere'a oraz Jeana Léona Gérôme'a. Po powrocie do kraju powierzona mu przez Juliana Fałata katedrę rzeźby w Krakowie prowadził aż do 1935 roku. Artystę w latach 1900-10 sprawował patronat artystyczny nad fabryką wyrobów kaflarskich i garncarskich Józefa Niedźwieckiego w Dębnikach pod Krakowem. Był jednym z założycieli prestiżowego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i członkiem szeregu innych stowarzyszeń artystycznych.



62

## XAWERY DUNIKOWSKI (1875 - 1964)

*Plakietka z popiersiem mężczyzny*

brąz, 28,5 x 24 cm

sygnowany l.d.: 'Ks. Dunikowski'

cena wywoławcza: 5 000 zł †  
estymacja: 8 000 - 10 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny DESA, Kraków 2008
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

-por: A. Melbechowska-Luty, Kreator: Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 19, s. 107-108

Pod koniec 1911 roku i w pierwszych miesiącach 1912 Dunikowski opracował szereg szkiców i kilka modeli rzeźbiarskich portretów Ignacego Daszyńskiego, jednego z najważniejszych polityków polskiej lewicy i bliskiego współpracownika Józefa Piłsudskiego. Na niektórych z nich widzimy Daszyńskiego przedstawionego podczas przemowy (znany był jako wybitny retor), na innych ukazany jest milczący i poważny, w pełnej postaci, na innych: od kolan, czy – jak na prezentowanej pracy, z profilu, w ujęciu popiersiowym. Jeden z portretów Daszyńskiego Dunikowski pokazał w 1912 roku na Salonie Zachęty i był to gest tyle artystyczny, co polityczny, artysta, pokazując kogo portretuje, informował również publiczność, po której ze stron barykady stoi. Nie wiadomo, co było bezpośrednim impulsem do podjęcia pracy nad portretem. Nie było to z całą pewnością

prywatne zamówienie Daszyńskiego. Polityka związanego z socjalistami nie stać było na opłacenie gaży głośnemu już wtedy rzeźbiarzowi. Być może portret powstał z inicjatywy samego artysty – wiadomo skąd inąd, że Dunikowski jako młody człowiek był bardzo zaangażowany w krajową politykę i sympatyzował z PPSem, w którym działa również Daszyński. Młody artysta sportretował zresztą kilku innych socjalistów: m.in. Witolda Jotko-Narkiewicza i Jana Stróżeckiego. Z Daszyńskim mógł się zetknąć jeszcze jako młody człowiek. W 1892 roku osiemnastoletni Dunikowski, podówczas jeszcze student szkoły Technicznej, został osadzony przez carską policję w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej. Powodem mogło być zaangażowanie w ruch socjalistyczny. O zatrzymaniu Dunikowskiego informował wtedy redagowany przez Daszyńskiego prasowy organ PPS, „Przedświt”.







63

## ADAM MYJAK (ur. 1947)

*Statuetka tenisisty*

brąz, 49 x 10,5 x 16 cm

cena wywoławcza: 4 000 zł †  
estymacja: 6 000 - 8 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Adam Myjak to rzeźbiarz, który posiadał niekwestionowany autorytet zarówno jako dojrzały twórca, który z zadziwiającą konsekwencją, mimo nieuchronności czasu, pozostaje wierny swojemu językowi ekspresji, jak i wieloletni pedagog, który wykształcił wielu nowych artystów. Rzeźby Myjaka działają formą monumentalną niezależnie od faktycznej skali, emanując zwartością, dostojnością, kipiąc wewnętrzną energią.

Nieraz szalenie ekspresyjne, niemal drapieżne i niepokojące, dzieła tego twórcy mogą też być melancholijnie. Tym, co zdaje się stanowić jego artystyczne credo, jest szczególna dbałość o powierzchnię swoich rzeźb. Bywa, że Myjak stosuje

deformacje, napięcia – rysy, wyraziste spękania, biologiczne niemal blizny, szczelinowe nacięcia, rozwarstwienia, rozedrgane chropowatości. Innym razem działa płynną, wypolerowaną, niemal lustrzaną powierzchnią z delikatnym laserunkiem. Światło, które odbija powierzchnia, staje się częścią kompozycji, wydobywając jej wolumen. Można stwierdzić, że to właśnie w materiale odnajduje Myjak cały potencjał możliwości estetycznych i wyrazowych. Swoje prace realizuje w wielu różnych materiałach, począwszy od stiuku polichromowanego i sztucznego kamienia, poprzez terakotę, granit, beton, po blachę cynkową, brąz, czy coraz częściej obecne w ostatnich latach drewno, także polichromowane.





64

## ADAM MYJAK (ur. 1947)

*Głowa portretowa Artura Rubisteina*

terakota, 37 x 24 x 38 cm  
sygnowany na środku, z tyłu: 'A. Myjak'

cena wywoławcza: 12 000 zł †  
estymacja: 15 000 - 20 000

Adam Myjak studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (lata 1965-71), gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem. W latach 1979-82 przebywał na stypendium rządu niemieckiego im. Wilhelma Lehbrucka w Duisburgu. Jest laureatem wielu krajowych konkursów rzeźbiarskich, takich jak Ogólnopolskiej Wystawy Rzeźby Młodych w Krakowie (1971),

na pomnik Powstania Warszawskiego w Warszawie (1983), jak i zagranicznych, m.in.: nagroda Hiszpańskiej Federacji Żeglarskiej za rzeźbę Żagiel na Międzynarodowym Biennale Sport w Sztukach Pięknych w Barcelonie (1979). Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1971 i 1974 roku. Jest profesorem, a także rektorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.





65

## MIECZYŚLAW WELTER (ur. 1928)

*Głowa Jerzego Waldorffa*

głina wypalana, 33 x 20 x 22 cm  
sygnowany na boku: 'WELTER | [sygnatura]'

cena wywoławcza: 2 600 zł †  
estymacja: 4 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Drobiazgowe studia modela – prowadzone niekiedy przez wiele miesięcy – wsparte mistrzostwem warsztatu, opanowaną do perfekcji techniką i całą ową nabywaną latami wiedzą z zakresu rzeźbiarskiego rzemiosła – pozwalają Welterowi na uzyskanie takiego uogólnienia, które, nie tracąc niepowtarzalnych cech jednostkowych ów model charakteryzujących, daje mu wymiar ponadindywidualny”.

LECH GRABOWSKI, MIECZYŚLAW WELTER, RZEŻBA, OPINOGÓRA 2009, S. NLB.

Twórczość Mieczysława Weltera to przede wszystkim rzeźba monumentalna. Jest autorem bliskim wielu ludziom, choć być może nie wszyscy zdają sobie sprawę z tożsamości autora (jest to los wspólny rzeźbiarzom – autorom pomników). Wyrzeźbił między innymi – popularny w Szczecinie, świetny formalnie, a zarazem uroczy i niewielki skalą – posąg Króla Macjusia I. Stworzył również liczne rzeźby postaci historycznych, takich jak Jan Kochanowski, Fryderyk Chopin czy Maria Konopnicka. W swojej rzeźbiarskiej twórczości upamiętniał również ofiary II wojny światowej (m.in. Pomnik Męczeństwa w obozie koncentracyjnym w Sobiborze). Znakiem rozpoznawczym figuralnej rzeźby Mieczysława Weltera jest zwarta i oszczędna bryła. Artysta jest również autorem licznych portretów w terakocie, materiale używanym przez starożytnych rzeźbiarzy etruskich (będących artystycznymi patronami Weltera). Wśród tych głów znajduje się prezentowany portret Jerzego Waldorffa. Uderza w nim mistrzowskie wycucie formy, które pozwoliło uchwycić indywidualne

cechy tego wybitnego człowieka kultury. Nie ma tu ani słodyczy, ani przesadnego weryzmu. Mieczysław Welter odbył studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (1948-53) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uczył się u profesora Mariana Wnuka (1953-56). Dużo podróżował w celu pogłębienia studiów artystycznych. Odwiedził zarówno kraje europejskie, jak i bardziej egzotyczne: Meksyk, Koreę, Mongolię i Chiny. Jest laureatem licznych nagród i zdobywcą wielu wyróżnień za swoją działalność artystyczną na konkursach w kraju i zagranicą. Wśród nich znalazły się: Nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki za rzeźbę „Stefan Batory” (1965), Srebrny Medal i Nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki (1967), I i II Nagroda w Ogólnopolskim Konkursie na Pomnik Mikołaja Kopernika (Frombork, 1972), Grand Prix International d'Art Contemporain (Monte Carlo, 1979), Grand Prix na I Międzynarodowym Triennale Rzeźby Portretowej (Sopot, 1987). W 2009 roku został odznaczony medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.





66

## JAN CYKOWSKI (1915 - 2006)

*Chłopiec z królikiem, 1948 r.*

brąz patynowany, 21 x 7 x 11,9 cm

sygnowany i datowany z tyłu, na podstawie: J. Cykowski | 1948

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 8 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana rzeźba to niewielka, kameralna kompozycja, przedstawiająca małego chłopca z królikiem. Urocza, ale bezpretensjonalna praca to typowy przykład twórczości Jana Cykowskiego, dla którego centralnym motywem twórczości od zawsze był człowiek. Edukację artystyczną rozpoczął w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Po wojnie studiował rzeźbę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w 1953 roku uzyskał dyplom. Był realistą –

nie tylko w latach 50., kiedy tworzył rzeźbę utrzymaną w duchu realizmu socjalistycznego, lecz także po gomułkowskiej odwilży. Realizował się zarówno w rzeźbie kameralnej, jak i monumentalnej. Cykowski projektował pomniki zasłużonych dla kultury, takich jak Fryderyk Chopin, Stanisław Moniuszko czy Mikołaj Kopernik. Do najświetniejszych dzieł tego rzeźbiarza należy pomnik Stanisława Moniuszki w Raciborzu, odsłonięty w 1961 roku.





67

## JACEK SARAPATA (ur. 1948)

"Zakręcen", 2012 r.

polimał, kamień, 96 x 15,5 x 13,5 cm (wymiary z podstawą)

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 - 9 000

LITERATURA:

- Praca roku 2012, ZPAP Katowice 2012

Jacek Sarapata uzyskał dyplom w 1974 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w Pracowni Rzeźby prof. Jerzego Bandury. Zajmuje się głównie małą formą w brązie, ale również realizuje rzeźby monumentalne w kamieniu oraz w tworzywach sztucznych. Do tych ostatnich należy prezentowana kompozycja wykonana z żywicy poliestrowej. Jego prace znajdują się w zbiorach muzealnych w Polsce oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Jego realizacje pomnikowe, plenerowe i sakralne można zobaczyć na Śląsku. Artysta wziął udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych, na których był niejednokrotnie wyróżniany i nagradzany. Obecnie mieszka w Katowicach, gdzie pracuje jako nauczyciel akademicki w katowickiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Rzeźby na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Wziął udział w pracach nad projektami profesora Stanisława Kluski dotyczącymi wystroju wnętrz kościołów parafialnych w Rusinowicach (1986 r.) i Rojcy (1988 r.). Pierwszą samodzielną realizacją sakralną Sarapaty był wystrój kościoła w Boryni z 1994 roku. Trzy lata później zaprojektował stację drogi krzyżowej dla tegoż kościoła. W 2001 roku wykonał figurę Zmartwychwstałego Chrystusa umieszczoną na ścianie frontowej kościoła Świętej Rodziny w Tychach.







68

## BOLESŁAW CYBIS (1895 - 1957)

Prototyp

ceramika, 28 x 16 cm

na spodzie nieczytelny napis: 'Side No [nieczytelne]

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Dom Aukcyjny DESA Unicum, 2014
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Początek drogi twórczej Bolesława Jarosława Cybisa wyznaczały zainteresowania rzeźbiarskie, do których artysta powrócił – zmieniając stosowane medium – po osiedleniu się w Ameryce. Artysta studia artystyczne rozpoczął w Szkole Sztuk Pięknych w Charkowie, do której uczęszczał do 1918 roku. Należał tam do awangardowego Związku Siedmiu i Grupy 7+3. W okresie 1920-23 przebywał w Stambule, gdzie uciekł przed rewolucją w Rosji. Został członkiem Związku Rosyjskich Malarzy; zarobkowo trudnił się wówczas wykonywaniem dekoracji teatralnych. Następnie wrócił do Warszawy, gdzie kontynuował studia w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Pracował także w zakładzie ceramicznym Andrzeja Wojnacki-Kazimierz Czechowski. W 1939 wyjechał do Nowego Jorku, by przygotować pawilon polski na Wystawę

Światową. Wybuch wojny spowodował, iż pozostał w Stanach Zjednoczonych.

Ameryka stała się nowym domem Cybisa. To właśnie tutaj powrócił do ceramiki. Wraz z żoną założyli Cybis Studio – pracownię wytwarzającą wyroby ceramiczne w Stainway Mansion w Astorii w stanie Nowy Jork. Po przeniesieniu do Trenton w stanie New Jersey, Bolesław Cybis skupił się wyłącznie na rzeźbie w porcelanie. W ciągu zaledwie dwóch lat, stał się znanym w środowisku liderem sztuki porcelany. Do dnia dzisiejszego funkcjonuje studio założone przez Cybisa i jego żonę. Wyroby, które tam powstają, stały się tradycyjnym podarunkiem od prezydentów USA. Prace takie jak prezentowany Prototyp znajdują się przeto w rozlicznych muzeach, zdobiją ambasady, najwyższe państwowe urzędy i ważne kolekcje na całym świecie.





69

## ZOFIA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA (1890 - 1977)

*Kafel - Madonna z Dzieciątkiem*

ceramika szklwiwiona, 26 x 22,5 cm  
na odwrociu wycisk autorski

cena wywoławcza: 2 000 zł †  
estymacja: 3 000 - 4 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Zofia Trzcńska-Kamińska urodziła się w 1890 roku. Pierwsze lekcje rysunków Zofia Trzcńska-Kamińska pobierała w Lublinie. Stamtąd wyjechała za granicę. Najpierw studiowała w Berlinie, gdzie uczyła się rzeźby pod kierunkiem prof. Levina-Funcke i malarstwa – u Lovisa Corinthy. W Paryżu, który był kolejnym przystankiem na jej artystycznej drodze życia, przez rok uczyła się rysunku. W 1909 przybyła do Warszawy, gdzie uczył ją w prywatnej pracowni profesor Władysław Ślewiński. We wrześniu 1915, w wieku 25 lat, dołączyła do

II Brygady Legionów Polskich. Jako Zygmunt Tarło przez półtora miesiąca służyła w kawalerii. Po I wojnie światowej zapisała się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych na kurs rzeźby u prof. Edwarda Wittiga. W 1918 wyjechała do Wiednia, gdzie rozpoczęła studia w Kunstgewerbeschule. Od 1919 prowadziła własną pracownię na Rynku Starego Miasta w Warszawie. Tu w 1921 powstała jedna z najsłynniejszych realizacji rzeźbiarskich Trzcńskiej-Kamińskiej – Jutrzenka, która w latach 30. została ustawiona w Łazienkach.





70

## WYTWÓRNIĄ ARTYSTYCZNA WŁADYSŁAWA MIECZNIKA

*Sportowy totem, lata 20.-30. XX w.*

brąz patynowany, 58,5 x 20,2 x 20,2 cm

na postumencie blaszka z napisem: 'WYTWÓRNIĄ ARTYSTYCZNA | WŁADYSŁAW MIECZNIK |  
WARSZAWA MARSZAŁKOWSKA 108'

cena wywoławcza: 2 400 zł

estymacja: 3 000 - 6 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca jest najpewniej projektem pomnika i powstała w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Została wykonana w dobrym warszawskim zakładzie odlewniczym, którego długa tradycja jest wciąż podtrzymywana. Założycielem firmy był Władysław Miecznik, który zawodu uczył się u Stanisława Lipczyńskiego. W 1934 roku założył przy

ul. Świętokrzyskiej 20 Wytwórnę Artystyczną Grawersko-Zdobniczą, w której wykonywał brązy artystyczne, m.in. miniatury pomników, statuetki i puchary nagrodowe dla wojska i klubów sportowych, tablice pamiątkowe, przybory na biurka, a także wyroby grawerskie, jak monogramy, herby, ordery, odznaki, medale, żetony, ozdoby na papierośnice i albumy.







71

## ROBINSONADA

drewno, 70 x 24 x 10 cm  
napis na spodzie: 'Mir'

cena wywoławcza: 1 000 zł  
estymacja: 1 500 - 2 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca nierozpoznanego artysty (sygnowana „Mir”) stanowi ciekawe studium ludzkiego ciała w ruchu. Sport, przynajmniej do połowy XX wieku był tematem chętnie podejmowanym przez rzeźbiarzy. Wielu artystów, pomnych zapewne również na miejsce jakie sport zajmował w rzeźbie klasycznej, projektowało nagrody w postaci statuetek, ale też tworzyło reliefy czy pełnopostaciowe rzeźby. Nie był to temat usuwany na margines. Dziś trudniej sobie wyobrazić żeby współcześni artyści równie chętnie sięgali po ten temat.

„Robinsonada”, słowo funkcjonujące nie tylko w piłkarskim żargonie, ale odnotowane również w Słowniku Języka Polskiego – oznacza: „obronę bramki przed nisko lecącą

piłką przeciwnika, polegającą na rzuceniu się bramkarza wyprostowanym ciałem poziomo w bok w celu zatrzymania piłki” (Słownik Języka Polskiego, Warszawa 1981, t. 3, s. 64). Jako ciekawostkę można przytoczyć fakt, że nazwa pochodzi od nazwiska angielskiego bramkarza, który „wymyślił” tę „figurę”. Jak wspominał Hugo Meisl, trener austriackiego „Wuderteam” lat 30.: „Tego roku (1899) przyjechali pierwsi zawodowi angielscy piłkarze, reprezentujący Southampton F.C. Pokonali reprezentację miasta Wiednia 6-0, a ich bramkarz – Robinson, pokazał jak chwytac niskie strzały, latając w powietrzu z największą łatwością. Aż do dzisiaj (1930) ten typ obrony nazywany jest w Austrii i Środkowej Europie 'Robinsonadą'” (Francis Hodgson, *Only the Goalkeeper To Beat*, Londyn 1998, s. 155).



## JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

*Krucyfiks*

brąz, drewno, wymiary figury: 49,5 x 50 x 10 cm, wymiary krucyfiks: 77,5 x 60 cm  
 figura sygnowana z boku: 'Lambert Rucki'

cena wywoławcza: 10 000 zł †

estymacja: 20 000 - 30 000



Prezentowany „Krucyfiks” pokazuje w sugestywny sposób język wizualny wypracowany przez Jeana Lamberta-Ruckiego na przełomie lat 20. i 30. XX wieku. 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 déco. To zresztą z tym nurtem artysta bywa najczęściej kojarzony. Źródeł 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 dużej wystawie Gauguina 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-Ruckim, 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, lecz także rzeźbą Afryki czy sztuką chrześcijańską, w jego twórczości inspiracje te stały się wyraźne dopiero w latach 30. Lambert-Rucki poświęcił się wtedy niemal całkowicie tematyce sakralnej. Do lat 30. pozostawał w kręgu paryskiej awangardy, przyjaźnił się m.in. z Kislingiem i Soutinem, dzielił pracownię z Modiglianem. Przez

niemalże całe lata dwudzieste wyrabiał sobie opinię kubisty i współkształtował styl art déco – tak przynajmniej zapamiętała go francuska krytyka z tego okresu. Do przesilenia w twórczości artysty doszło około roku 1925. Sztuka Lamberta-Ruckiego ochładza się wtedy i upraszcza. Pojawiają się w niej tematy religijne. Krystalizują się zainteresowania artysty, które wcześniej dawały o sobie znać jedynie punktowo. Mistycyzm Gauguina, rzeźba czarnej Afryki, tradycja sztuki chrześcijańskiej – z którymi artysta miał kontakt przez całe swoje artystyczne życie – nagle objawiają się w jego pracach z niespodziewaną bujnością form. Lambert-Rucki zaczyna wystawiać swoje prace w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, zdobywa kilka zamówień na dekoracje budynków sakralnych. Dużo wystawia w Paryżu. Nie daje się równocześnie zaszufadkować jako artysta religijny i cały czas tworzy kompozycje w duchu kubizmu i Art Déco (wystawia je m.in. z młodym Le Corbusierem). 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 nowoczesną sztuką sakralną i był jednym z jej pionierów we Francji. Jednym z jego najważniejszych dzieł tego typu jest „Droga krzyżowa” wykonana dla kościoła św. Teresy w Boulogne w północnej Francji.





73

## ZOFIA WOLSKA (ur. 1934)

*Ptaki*

brąz, kamień, 25 x 14,1 x 14,1 cm

cena wywoławcza: 2 400 zł<sup>†</sup>  
estymacja: 3 500 - 6 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Zofia Wolska to rzeźbiarka znana z twórczości zarówno w dziedzinie rzeźby monumentalnej, jak i niewielkich kompozycji ceramicznych. Prezentowana praca to kameralna kompozycja rzeźbiarska, która ukazuje niezwykłą sprawność Wolskiej w budowaniu zwartej formy i subtelności w różnicowaniu faktury odlewu. Rzeźbiarka łączy materiały, tworząc romantyczny, niepretensjonalny obiekt sztuki. Zofia Wolska uczyła się rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Xawerego Dunikowskiego. Brała udział w wielu konkursach na pomniki, między innymi: Bohaterów Ziemi

Kieleckiej, Zwycięstwa i Wolności w Warszawie z 1967, międzynarodowym konkursie na pomnik Żołnierza Polskiego i Niemieckiego Antyfaszysty w 1968 roku, w którym uzyskała pierwszą nagrodę. Ważniejsze realizacje to pomnik Rozstrzelanych w Kielcach z 1961, pomnik Partyzantów w Świętej Katarzynie z 1962, głowa Mikołaja Kopernika w kubańskiej Hawanie z 1973. Wolska znana jest z tworzenia portretów zarówno współczesnych, jak i historycznych osobistości, takich jak Jimmi Carter, Ronald Reagan, Vaclav Havel czy papież Jan Paweł II.





74

## STANISŁAW WYSOCKI (ur. 1949)

"Gracja", 2000 r.

brąz patynowany marmur, 36 x 8,5 x 8,5 cm  
sygnowany na boku postaci: 'Stan Wys | XII/XII | 2000'

cena wywoławcza: 3 200 zł †  
estymacja: 5 000 - 7 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Wysocki to jeden z najbardziej znanych współczesnych rzeźbiarzy. Jego sukces w Polsce poprzedzony był światową karierą. Jego pracami pierwotnie zainteresowały się dwie prestiżowe skandynawskie galerie, a w ich ślady poszły kolejne i rozmaite instytucje europejskie z Anglii, Belgii, Francji i Niemiec. Na ich zamówienia Stanisław Wysocki realizował kolejne prace. Do jednych z najbardziej znanych realizacji tego

rzeźbiarza należy „Powodzianka” – przeszło dwumetrowa rzeźbiona na moście Uniwersyteckim w centrum Wrocławia. Pomnik wyznacza jeden z charakterystycznych punktów na mapie miasta, stając się znakiem-symbolem tej przestrzeni. Obecnie Wysocki prowadzi pracownię we Wrocławiu, tworząc rzeźby, które cieszą się nieustannym zainteresowaniem kolekcjonerów.







75

## STANISŁAW WYSOCKI (ur. 1949)

"Leżąca", 2004 r.

brąz, marmur, 17 x 46 x 14,5 cm, (wymiary z podstawą)  
sygnowany: 'Stan Wys | 1/8 | 2004'

cena wywoławcza: 4 800 zł †  
estymacja: 8 000 - 10 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Stanisław Wysocki rzadko mówi o swojej sztuce, ukrywa się w swojej twórczości, pielęgnuje w sobie artystyczne napięcie. W milczeniu niejako dojrzewa, by zmierzyć się z tematem i materiałem”.

MACIEJ ŁAGIEWSKI

Rzeźbiarz urodził się w 1949 roku w Ełku. Początkowo sportowiec i absolwent Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, w pewnym momencie swojego życia zainteresował się sztuką. W latach 60. i 70. zaczął tworzyć – malować i rzeźbić. Po pewnym czasie zdecydował się na odważny krok – porzucił rodzinę na AWF-ie i wyjechał na studia do Berlina. Dzięki nauce w Hochschule der Künste u profesora J.H. Lonasa

i pracy w Berlinie poznał różnorodność europejskiej rzeźby XX wieku i miał okazję osobiście zetknąć się z najwybitniejszymi jej przedstawicielami. W latach 80. odbywał praktykę w znanej berlińskiej odlewni Hermann Noack Bildgiesserei, gdzie poznał jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy świata Henry'ego Moore'a. Twórczość Anglika wywarła niewątpliwy wpływ na rzeźbę Wysockiego.





76

## TOMASZ SĘTOWSKI (ur. 1961)

*Postać fantastyczna*

brąz, 41,5 x 18 x 17 cm  
sygnowany po prawej stronie: 'Sętowski'

cena wywoławcza: 3 800 zł †  
estymacja: 6 000 - 9 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Tomasz Sętowski jest jednym z najpopularniejszych twórców nurtu współczesnego realizmu magicznego. Ten częstochowski artysta stworzył w swoim rodzinnym mieście autorską galerię „Muzeum Wyobraźni”, gdzie prezentuje swój rozległy dorobek, do którego należą obrazy olejne, gwasze, grafiki, rzeźby, rysunki i wiele innych. Dzieła Sętowskiego to kraina baśni i świat marzeń sennych; pełne erotyki, symboli kulturowych, a także mitologii stworzonej przez samego artystę. W jego twórczości powtarzają się charakterystyczne motywy: bramy, anioły, fantastyczne – renesansowe lub barokowe – budowle, ryby-ludzie, psy, ptaki, perwersyjne błazny kusiele i – oczywiście kobiety. Prezentowana rzeźba to pełna gracji figura młodej kobiety ubranej w zwiewne szaty. Charakterystyczna dla tego artysty, znana z obrazów olejnych forma ekspresji, znalazła ujście w technice odlewu brązowego wykonanego z wielką starannością.





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 aukcjoneera.

## 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. Zawarta 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 aukcjoneera po uderzeniu młotkiem.

#### 6. Transakcja warunkowa

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

#### 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](mailto:prenumerata@desa.pl). Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://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 aukcjoneer, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoneera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoneer 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. Aukcjoneer ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Henryk Stażewski, Buty Andy Rottenberg, 1981 r.

## Aukcja Sztuki Współczesnej Kolekcja Andy Rottenberg

4 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 27 marca – 4 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonerę 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. Opiszana 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 postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.

#### 5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. 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 wylicytowane 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 Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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 Pekao S.A.

#### 3. Odstąpienie od umowy

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

#### 4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. 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. Nabywcą 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.





Komplet biżuterii dekorowany muchami, ok. 1880 r.

## Aukcja Biżuterii

11 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 23 marca – 11 kwietnia 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://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

### I. 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, szczególnieści w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości 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 zleczeniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleczeniu, 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 akceptowalnej przez DESA Unicum.

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

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzą 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 degressywnie 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 uiszczane 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 Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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.



Jaguar E-Type 1968, fot. Konrad Skura

# Aukcja Samochodów i Motocykli

22 kwietnia (sobota) 2017 r., godz. 16

Wystawa obiektów: 22 kwietnia 2017 r., w godz. 11 – 16

Miejsce aukcji i wystawy: Automobilkлуб Polski, ul. Powstańców Śląskich 127, Warszawa



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:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- 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;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrafić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzitelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w szerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

# 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:

- Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obektu, 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/ela”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
  - obektu 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

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 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- 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

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

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 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,
- 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,
- 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 2000r. 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”;

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, 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 nadmierne kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



Katarzyna Słowińska-Kucz, Spotkanie, 2017 r.

# Aukcja Młodej Sztuki

25 kwietnia (wtorek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 25 kwietnia 2017 r..

Salon Wystawowy MARCHAND



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

# HARMONOGRAM AUKCJI 2017

---

## **AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ**

25.05 termin przyjmowania obiektów do 14.04.2017

Prace na papierze – 6.06 termin przyjmowania obiektów do 4.05.2017

---

## **AUKCJA SZTUKI DAWNEJ**

8.06 termin przyjmowania obiektów do 4.05.2017

Prace na papierze – 22.06 termin przyjmowania obiektów do 17.05.2017

---

## **AUKCJA MŁODEJ SZTUKI**

23.05 termin przyjmowania obiektów do 5.04.2017

20.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2017

---

## **AUKCJA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO**

9.05 termin przyjmowania obiektów do 6.04.2017

---

## **AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU**

18.05 termin przyjmowania obiektów do 14.04.2017

---

## **AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI**

1.06 termin przyjmowania obiektów do 28.04.2017

---



Stefan Gierowski, „DCXLIX”, 1992 r.

# Aukcja Sztuki Współczesnej

25 maja (czwartek) 2017 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 16 – 25 maja 2017 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)

# ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Rzeźby • 465ARZ008 • 06 kwietnia 2017 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko \_\_\_\_\_

Dowód osobisty (seria i numer) \_\_\_\_\_

NIP (dla firm) \_\_\_\_\_

Adres: ulica \_\_\_\_\_

nr domu \_\_\_\_\_

nr mieszkania \_\_\_\_\_

Miasto \_\_\_\_\_

Kod pocztowy \_\_\_\_\_

Adres e-mail \_\_\_\_\_

Telefon / faks \_\_\_\_\_

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

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

Należność za zakupiony obiekt

Wpłacę na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inną drogą \_\_\_\_\_

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26

e-mail: zlecenia@desa.pl



## Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

Tak  Nie

## Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez Desa Unicum. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

Tak  Nie

## Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5)  wyrażam zgodę  nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

\_\_\_\_\_  
Data i podpis Klienta składającego zlecenie





## Wznies 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.

★★★★★

**Forbes**

RATING PRIVATE BANKING  
MAGAZYNU FORBES

Deutsche Bank w elitarnej czołówce instytucji dla Klientów Bankowości Prywatnej według ratingu magazynu Forbes









CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL