DESIGN

POLSKA SZTUKA STOSOWANA 1918 – 2018

Aukcja 6 listopada 2018 Warszawa

DESIGN

POLSKA SZTUKA STOSOWANA 1918 – 2018

6 LISTOPADA 2018 (WTOREK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 PAŹDZIERNIKA – 6 LISTOPADA 2018 R.
PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19
SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
DOM AUKCYJNY DESA UNICUM
UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI
Cezary Lisowski, Redakcja katalogu, c.lisowski@desa.pl, 788 269 908
Agata Szkup, Koordynator sprzedaży, a.szkup@desa.pl, 22 163 67 01, 692 138 853

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

OKŁADKA FRONT poz. 117 Fotel, około 1970 r. proj. Roman Modzelewski • **STRONA 2** poz. 140 Komplet mebli typ 1329, proj. Rajmund Teofil Hałas, lata 60. XX w.
IV OKŁADKA Zdzisława Sośnicka przed wystawą salonu Desy przy ul. Nowogrodzkiej. fot. Jacek Sielski
DESIGN. Polska Sztuka Stosowana 1918-2018 6 listopada 2018 r • **ISBN** 978-83-66038-43-1 • **Kod aukcji** 570DES003
Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Zdjęcia** Marcin Koniak i Paweł Bobrowski
Autorzy tekstów: Stefania Ambroziak, Krzysztof Charewicz, Cezary Lisowski, Karolina Łuźniak-Marchlewska, Łukasz Rossienik, Anna Wiszniewska
Konserwacja obiektów: Adam Krawczyk
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Agata Scheffner, Dyrektor Marketingu
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

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

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

PUBLIC RELATIONS

Joanna Andruszko, Business & Culture
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, Specjalista ds. kadr i płac
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

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

BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862

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

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

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

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

CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 42

JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945

KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055

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

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

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW

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

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

ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227

STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574

ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712

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

MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031

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

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

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01

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

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

MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

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

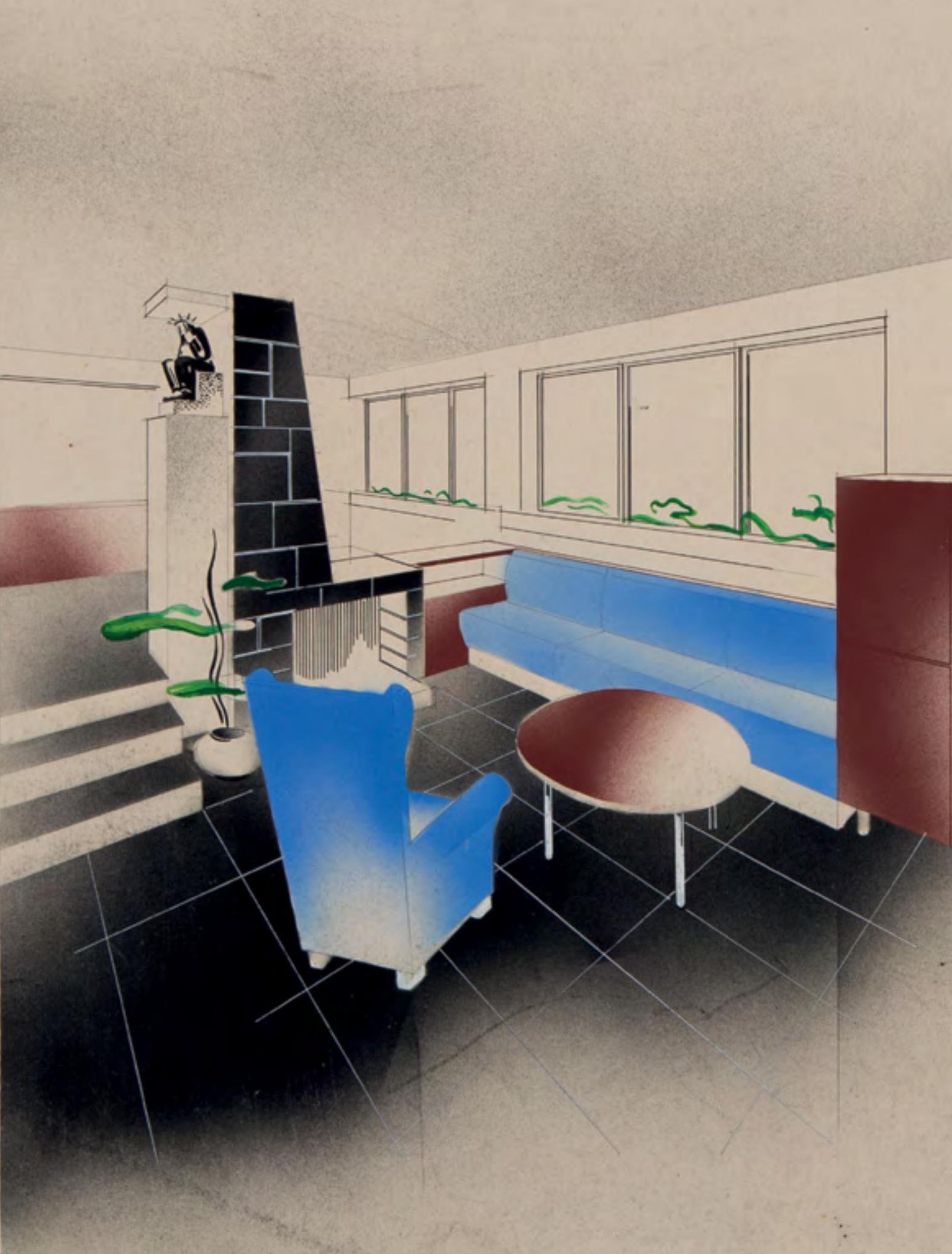
AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszewska@desa.pl
22 163 66 21

STUDIO FOTOGRAFICZNE

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

MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

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



„Trzeba, by rozwój sztuki sprzągł się z rozwojem techniki i – równolegle w czasie – narzucił formę, organizował i szeregował zdobycze ludzkości, kształtujące nowe życie mas".

JERZY SOSNKOWSKI, FILOZOFIA WNĘTRZ MIESZKALNYCH, „WNĘTRZE" 1931

101

TADEUSZ BRZOZA

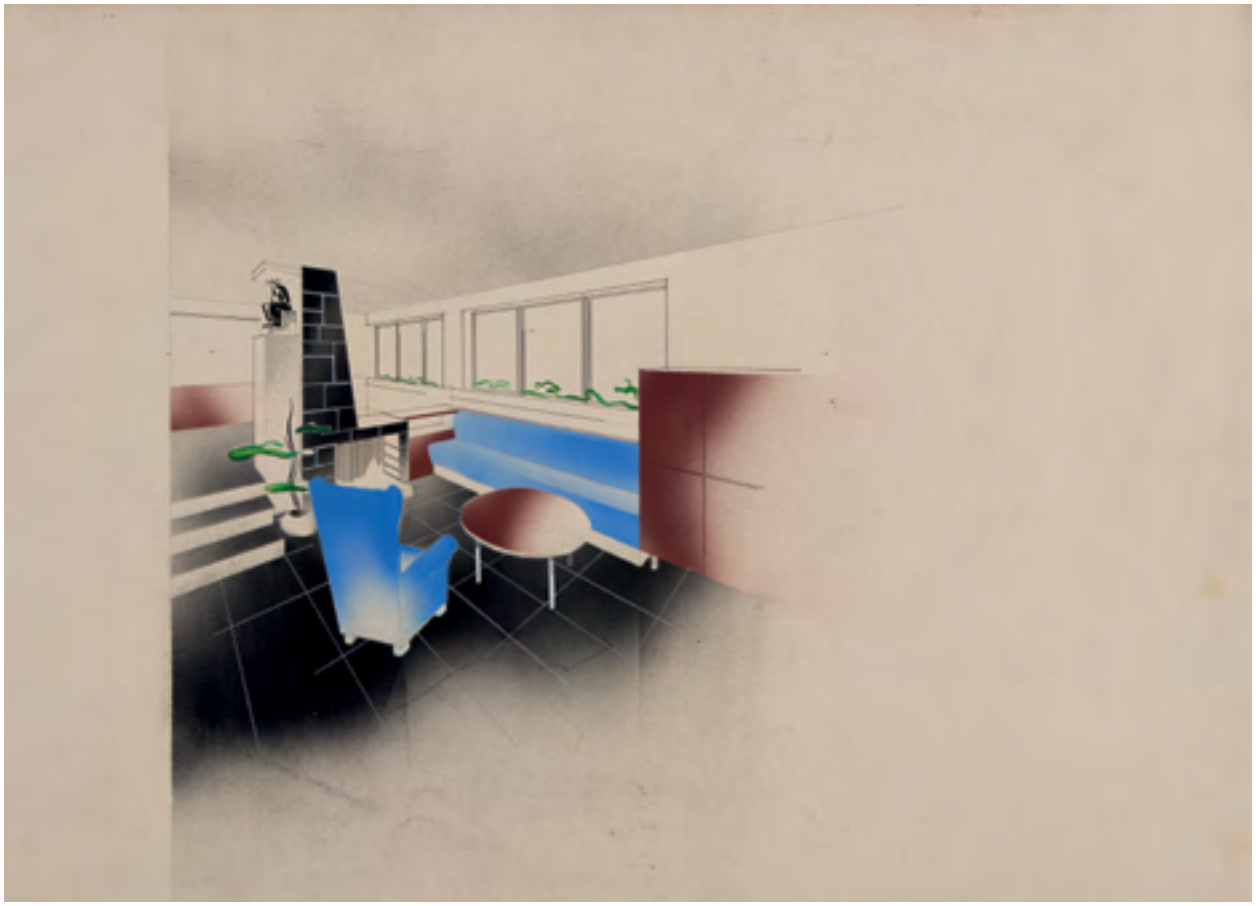
(1911 - 1978)

Projekt wnętrza, 1939 r.

gwasz/papier, 45 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tadeusz Brzoza 39.',
na odwrociu opisany ołówkiem: 'prof. Tadeusz Brzoza
(1911 - Zakopane | 1979 - Wrocław) | prof. dr inż Univ. i Polit.
Wrocławskiej - inż. architekt'

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

Tadeusz Brzoza studia na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej ukończył w 1939 roku. W trakcie wojny i po jej zakończeniu przebywał krótko w Krakowie, Nowym Targu i w Zakopanem. W 1947 roku przeprowadził się do Wrocławia gdzie związał się z Oddziałem Architektury przy Wydziale Budownictwa Uniwersytetu Wrocławskiego i Politechniki Wrocławskiej. Jego pierwsza wrocławska realizacja (wspólnie z Tadeuszem Herburtem) – pawilon Centrali Handlowej Przemysłu Chemicznego na Wystawie Ziem Odzyskanych (1948) ze względu na swą nowoczesną bryłę wzbudziła liczne kontrowersje i była jednym z najczęściej komentowanych pawilonów wystawowych.
W 1951 roku wspólnie ze Zbigniewem Kupcem zdobył I nagrodę w konkursie SARP na projekt Domu Turysty w Zakopanem. Wzniesiony według projektu wrocławskich architektów, budynek w stylu architektury lokalnej, z monumentalnym dachem krytym gontem szybko stał się jedną z wizytówek Zakopanego. Jego wnętrza współtworzyli artyści związani z Zakopanem Antoni Kenar i Władysław Hasior.
W zakopiańskim projekcie uwidocznił się styl Brzozy i jego zamiłowanie do architektury podhalańskiej. Na Podhalu stworzył wiele realizacji m.in. Kościół Parafialny w Zawadzie, kino, szkołę powszechną w Nowym Targu, Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem. Brzoza był doskonałym rysownikiem. Jego archiwum projektowe znajduje się w Muzeum Architektury we Wrocławiu.



102

LUCJAN KINTOPF
(1898 - 1979)

Rózgi, lata 20. - 30. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD", proj. ok. 1926 r.

tkanina żakardowa, len, 156 x 82 cm

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 500 EUR

LITERATURA:
- por. Monika Nowakowska, Lucjan Kintopf. Propaństwowy żakard [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków 2013, s. 112-120
- red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944. Katalog wystawy, Warszawa 2012, s. 211
- por. Hubert Bilewicz, Żakardy w „ŁADZIE" [w:] red. Anna Frąckiewicz, Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926-1996, Warszawa 1998, s. 184-186
- por. Irena Huml, Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. nlb., il. 39

WYSTAWIANY:
- Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2012
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)

Żakard „Rózgi" projektu Lucjana Kintopfa to jedna z najbardziej rozpoznawalnych polskich tkanin. W dwudziestoleciu międzywojennym osiągnęła wielką popularność handlową i jako makata, kotara czy serweta gościła w licznych wnętrzach mieszkalnych. Zdobiła również przestrzenie publiczne, obok cech dekoracyjnych nosiła bowiem również te ideowe.

Tytułowe rózgi – witki, gałązki wierzby, ornament z ludowych pisanek, poddane zostały uproszczeniu i zmultiplikowane rzędowo. Pasowa kompozycja przywodzić mogła na myśl pasy kontuszowe i tradycje szlacheckie. Jednocześnie odwoływała się do motywów ludowych.

„Treści tkaniny modelowano asocjacjami z kręgu narodowej tradycji. Czytano ją mając faktycznie przed oczami pas słucki. Wierzbowe gałązki ulegały nobilitacji. Stylizowany motyw zatracał swą pospolitość. Rózga przestała być suchą witką. Przekształcała się w warkocz komety" (Hubert Bilewicz, Żakardy w „ŁADZIE" [w:] red. Anna Frąckiewicz, Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926-1996, Warszawa 1998, s. 185-186).

Wdrożona do produkcji w 1926 roku w warsztatach nowopowstałej Spółdzielni Artystów ŁAD, żakardowa tkanina realizowana była w kilku wariantach kolorystycznych, kompozycyjnych i materiałowych. Kintopfowi udało się wydobyć w niej charakterystyczne dla techniki żakardu efekty przejść tonalnych, walorowych niuansów, blasku.

Lucjan Kintopf uchodzi dziś za mistrza polskiego żakardu, projektanta, który ten rodzaj tkaniny podniósł do rangi dzieła sztuki, nadając mu obok znaczenia dekoracyjnego również symboliczne i patriotyczne. Do najsławniejszych jego prac należą „Orły duże" z 1927 roku oraz „Orlęta olimpijskie" projektowane z myślą o XI Letnich Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie w 1936 roku. Kintopf był nie tylko projektantem tkanin, mebli, ceramiki, czy przedmiotów z drewna i metalu. Zajmowała się także grafiką, malarstwem i aranżacją wnętrz. Od 1931 roku pracował nad własnym modelem krosna tkackiego i metodą ułatwiającą komponowanie tkanin dekoracyjnych.

Tkaniny Kintopfa z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku często identyfikowane są jako ikoniczne dla polskiego wzornictwa art déco. Uchodzą też za najwybitniejsze osiągnięcia przedwojennej Spółdzielni „ład". Wielokrotnie wyróżniane i nagradzane na około 150 wystawach w kraju i na świecie. Znajdują się w wielu kolekcjach muzealnych m.in. w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi czy Muzeum Narodowego w Warszawie.

Widok wystawy „Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918"
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018 r., fot. Maciej Landsberg

103

KRZESŁO

lata 30. XX w.

Zakłady Wyrobów Metalowych „Konrad, Jarnuszkiewicz i S-ka"

rurka stalowa chromowana, sklejka, 81,5 x 53 x 56 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN
1 000 - 1 500 EUR

LITERATURA:
- por. Anna Kostrzyńska-Miłosz, Polskie Meble 1918-1939. Forma-Funkcja-Technika, Warszawa 2005, s. 302 (il.)

WYSTAWIANY:
- Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018 (inny egzemplarz)

Towarzystwo Akcyjne Zakładów Wyrobów Metalowych Konrad, Jarnuszkiewicz i S-ka powstało w Warszawie w 1871 roku. Początkowo, od nazwiska założyciela – Władysława Gostyńskiego firma nosiła nazwę Fabryka Wyrobów Metalowych „W. Gostyński i S-ka". W 1890 roku do spółki przystąpili nowi udziałowcy: Stanisław Stroński oraz Gustaw Konrad i Stanisław Jarnuszkiewicz. W okresie międzywojennym spółka specjalizowała się w produkcji mebli z rurek stalowych.

W Europie ten typ mebla spopularyzowany został przez niemiecki Bauhaus i działalność takich projektantów jak Marcel Breuer czy Mart Stam. W Polsce popularność zdobył dzięki słynnej realizacji Andrzeja Pronaszki i Włodzimierza Poklewskiego – wystrojowi wnętrz Zamku Prezydenckiego w Wiśle (1930).

Ze względu funkcjonalność, trwałość i higieniczność mebli stalowych, używano ich głównie do wyposażenia wnętrz użytku publicznego: biur, urzędów, szkół, szpitali, poczekalni czy restauracji. Rzadziej trafiały do mieszkań prywatnych. Choć na kolejnych wystawach wnętrz mieszkalnych chętnie lansowali je architekci i projektanci, meble te nigdy nie stały się dostępnymi dla szerokiej grupy nabywców, częściej w wersji z chromowanymi rurkami, tapicerką ze zwierzęcej skóry, jako towary luksusowe trafiały do salonów najzamożniejszej warstwy społeczeństwa.

Dla Spółki Konrada i Jarnuszkiewicza projekty mebli tworzyło wielu wybitnych polskich projektantów, m.in. Zbigniew Puget czy Nina Jankowska. Często jednak wzory kopiowane były z zagranicznych wytwórni, dzięki czemu w polskich wnętrzach gościły projekty najwybitniejszych europejskich designerów.

104

ZOFIA DZIEWULSKA
(1907 - 1999)

Fotel, 1937 r.

drewno, tkanina, 94 x 90 x 59 cm

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN
3 500 - 5 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- współczesne poszycie

LITERATURA:
- Anna Kostrzyńska-Miłosz, Polskie Meble 1918-1939. Forma-Funkcja-Technika, Warszawa, 2005, s. 115-116, 290 (il.)
- por. Irena Huml, Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa, 1978, s. 127 (il.)

WYSTAWIANY:
- Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018
- Architektura Wnętrza – Wnętrze Mieszkalne, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 1937 (inny egzemplarz)

Prezydent RP Ignacy Mościcki podczas otwarcia wystawy „Architektura Wnętrza – Wnętrze Mieszkalne"
Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, fot. dzięki uprzejmości Stefana Mieleszkiewicza

Fotel projektu Zofii Dziewulskiej zaprezentowany został publiczności po raz pierwszy jako część wyposażenia pokoju mieszkalnego na wystawie „Architektura Wnętrza – Wnętrze Mieszkalne" w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1937 roku. Zorganizowana przez Studium Wnętrz i Sprzętu (powstałe przy Zakładzie Architektury Polskiej i Historii Sztuki na Politechnice Warszawskiej) wystawa prezentować miała meble dostępne dla osób średnio majętnych. Jednym z podstawowych celów, jakie wyznaczyło sobie Studium, było właśnie tworzenie mebli tanich, przeznaczonych dla niezamożnych, m.in. robotników. Założeniem było również projektowanie mebli do produkcji w przemyśle i rzemiośle oraz badanie rozwiązań mebli historycznych „aby z przeszłości naszej czerpać jeśli nie wzory, to w każdym razie natchnienie i oparcie dla pracy chwili bieżącej i zapewnić jej związek z rodzimą tradycją" (Oskar Sosnowski, Meble Wnętrz Mieszkalnych, Warszawa 1937, s. 7-8). Postulaty te starano się zrealizować w projektach prezentowanych na wystawie.

Na ekspozycję złożyły się różne typy wnętrz mieszkalnych: jadalnia, pokój stołowy, „pokój pani" itp. urządzone meblami projektowanymi przez członków Studium, m.in. Jana Bogusławskiego, Stefana Sienickiego, Niny Jankowskiej, Marka Leykama i Zofii Dziewulskiej. Niestety, w ramach wystawy twórcom tym nie udało się zrealizować swojego programu stworzenia taniego polskiego mebla. Sienicki problem upatrywał w rozdźwięku pomiędzy projektami a niechętnym ich przyjęciem przez rzemiosło. W Studium bowiem wyraźnie rozgraniczano rolę projektanta od wykonawcy, uważając, że ten pierwszy może mieć śmielsze pomysły, kiedy nie jest ograniczany materiałami. Polski, rodzimy charakter mebli na wystawie został przez krytyków i odbiorców zauważony i doceniony.

Pokój mieszkalny Zofii Dziewulskiej wzbudzał różne opinie. Jedni komplementowali jego kolorystykę, inni przeciwnie – uznali ją za największy mankament tego projektu. W prasie pojawiły się także komentarze, że realizacja Dziewulskiej była „gwoździem wystawy" ponieważ odpowiadała na potrzeby społeczeństwa dysponującego coraz mniejszymi powierzchniami mieszkalnymi. Dziewulskiej udało się osiągnąć jedno z założeń wystawy – łączenie różnych funkcji w pomieszczeniu – a to za sprawą ustawionej na jego środku kanapy z przesuwanym oparciem. Rozdzielająca pokój na dwie części: salon z kominkiem, fotelem, sekretarzykiem oraz jadalnię ze stołem i krzesłami, w zależności od pozycji belki w oparciu przynależała albo do jednej, albo do drugiej jego części. Fotel ustawiony obok kominka stanowił komplet z kanapą. Jego wygodę docenił m.in. prezydent Ignacy Mościcki, który na otwarciu wystawy pozował do fotografii właśnie w tym fotelu (por. Anna Kostrzyńska Miłosz, Polskie Meble 1918-1939. Forma-Funkcja-Technika, Warszawa, 2005).

Zofia Dziewulska, architektka, jedna z najważniejszych postaci międzywojennej awangardy. Wraz z mężem Stanisławem zrealizowała wiele projektów z zakresu architektury i wnętrz. Była autorką m.in. projektu pokoju dziecięcego w Polskim Pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku. Dziś realizacje wnętrzarskie Dziewulskiej znane są jedynie z dokumentacyjnych fotografii. Na wystawie stałej w Galerii Wzornictwa Polskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie prezentowany jest barek jej projektu.

Pokój mieszkalny proj. Zofii Dziewulskiej w ramach wystawy „Architektura Wnętrza – Wnętrze Mieszkalne"
Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, fot. dzięki uprzejmości Stefana Mieleszkiewicza

105

FOTEL NA TRZECH NOGACH

lata 30. XX w., Polska

drewno fornirowane orzechem, siedzisko tapicerowane,
70 x 49 x 46 cm

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN
1 300 - 2 000 EUR

LITERATURA:
- Anna Kostrzyńska-Miłosz, Polskie Meble 1918-1939. Forma-Funkcja-Technika, Warszawa, 2005, s. 161-162 (il.)

WYSTAWIANY:
- Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2018

Kształt fotela jest niewątpliwie wynikiem wpływu stylu przedwojennego „Ładu" na ówczesną produkcję rzemieślniczą. W latach 30. XX wieku Jan Kurzątkowski zaprojektował fotel (inspirowany projektem Karola Tichego z 1908 roku), charakteryzujący się prostą konstrukcją, w której delikatnie profilowane, ażurowe oparcie, powstało z połączenia przedłużenia nóg. Proste siedzisko, podobnie jak w tym meblu, tylko nieznacznie zostało zaoblone w tylnych narożnikach. Fotel na trzech nogach w swojej formie bliższy jest nawet projektowi Tichego. Jego elementy są nieco masywniejsze, ale dzięki temu pozbawione dolnych listew stabilizujących mebel Tichego. Jego prosta, elegancja forma doskonale wpisuje się w panującą wówczas we wzornictwie stylistykę art déco.

106

JULIA KEILOWA
(1902 - 1943)

Popielniczka, lata 20. - 30. XX w.
Wytwórnia Wyrobów Srebrnych w Warszawie

srebro, 2 x 13,5 x 12,5 cm
na spodzie znaki złotnicze, wygrawerowana dedykacja:
'13 V 1946 - C.P.N. - 13 V 1954'

estymacja: 2 500 - 3 500 PLN
650 - 900 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

Artystyczne wykształcenie Julii Keilowej było oparte na bardzo solidnych podstawach nauk wyciągniętych z pracowni znakomitych nazwisk polskiej sztuki: Karola Tichego, Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Karola Stryjeńskiego, Tadeusza Breyera. Fundament stylistyczny, na którym Keilowa zaczęła budować swoje doświadczenie artystyczne, niewątpliwie zakorzeniony był w powszechnym wówczas stylu art déco. Oprócz studiów we Lwowskiej Państwowej Szkole Przemysłowej i w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, Keilowa pogłębiała wiedzę m.in. w Niemczech czy Francji, zapoznając się tam z najnowszymi prądami artystycznej awangardy. Od lat 30. XX wieku działała już samodzielnie jako uznana rzeźbiarka, ale większą sławę przyniosły jej przedmioty użytkowe z kategorii zastawy stołowej. Bardziej ekskluzywne wyroby były wykonywane przez artystkę własnoręcznie w jej własnym warsztacie, ale większa część była produkowana masowo w najsłynniejszych przedwojennych wytwórniach wyrobów platerowanych jak fabryka Norblina, Frageta, braci Buch czy braci Henneberg. W połowie lat 30. XX wieku Keilowa otrzymała prestiżowe zlecenie na wykonanie wyposażenia dla transatlantyku MS „Piłsudski". Jej twórczość była wielokrotnie doceniana nagrodami konkursowymi, a także szeroko omawiana w prasie.
Prace Julii Keilowej z dziedziny rzemiosła artystycznego emanują modernistyczną szlachetnością formy wykraczającą poza ramy czasowe nurtu, w którym powstały. Przedwojenne cukiernice, tace, popielnice czy pojemniki na papierosy, zestawione z pomysłami współczesnych projektantów, zachowują wciąż aktualny urok surowej prostoty. Zdają się wyprzedzać swój czas, a przy tym reprezentują oryginalny styl Keilowej, bardzo ceniony na rynku kolekcjonerskim.

„To, co w szczególny sposób wyróżnia projekty przemysłowe Keilowej spośród tysięcy powstałych w tym czasie, to ich niemal purystyczna prostota i głęboko przemyślany funkcjonalizm”.

AGNIESZKA KASPRZAK

107

BOGDAN WENDORF
(1904 - 1998)

Serwis do kawy Płaski, proj. z ok. 1930 r.
Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A.

porcelana różowa, srebrzenie,
dzbanek: 24 x 25 x 10,5 cm, mlecznik: 13 x 16 x 6,5 cm, cukiernica: 14,5 x 16 x 8,5 cm,
sześć filiżanek: 6 x 11,5 x 9,7 cm, sześć spodków: 2,3 x 15 x 15 cm
na spodzie znak wytwórni, stemple: '2249 | EE' wycisk: 'znak wytwórni | R'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN
2 000 - 3 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- znaczny ubytek uszka jednej z filiżanek

POCHODZENIE:
- kolekcja Aurelii Kuran-Puszkarskiej

LITERATURA:
- red. Magdalena Śniegulska-Gomuła, Tuzin talerzy porcelanowych białych... Porcelana ćmielowska z kolekcji Aurelii Kuran-Puszkarskiej, 2018, s. 28-29

Przełom lat 20. i 30. XX wieku był rewolucyjnym okresem dla ćmielowskiej fabryki porcelany. Gdy w 1927 roku (po chwilowym kryzysie) kontrolę nad zakładem przejęła spółka kierowana przez Stanisława Burtana znacząco poprawiła się jakość wyrobów zarówno pod względem technologicznym, jak i wzorniczym. W 1928 roku pracę w fabryce rozpoczął projektant Bogumił Marcinek, w latach 30. XX wieku dołączyli do niego jeszcze dwaj zdolni plastycy: Wincenty Potacki i Józef Szewczyk. Do oferty wprowadzono fasony o nowoczesnej, uproszczonej, zgeometryzowanej formie, takie jak „Bałtyk" (przeznaczony na wyposażenie polskich transatlantyków MS „Piłsudski" i MS „Batory") czy fason „Lwów". W latach 1932-33 ofertę Ćmielowa wzbogaciły trzy nowe wzory: „Kula", „Kaprys", „Płaski" zakupione z paryskiej pracowni Bogdana Wendorfa, utrzymane w modnej stylistyce art déco.

Lata 30. XX wieku, to dla ćmielowskiej wytwórni także okres licznych eksperymentów. Dzięki wielu z nich udało się znacząco wzbogacić ofertę fabryki. Najbardziej znanym dokonaniem tego okresu było opracowanie przez Bronisława Kryńskiego różowej masy porcelanowej. Ćmielów chcąc cały czas podnosić poziom oferowanych wyrobów, starał się także nawiązywać współpracę z artystami. Jako wzór dekoracji zakupiono np. cykl grafik „Tańce Polskie" Zofii Stryjeńskiej, które były ręcznie malowane na talerzach przez wybitnego dekoratora Józefa Kwietnia.

Wysoki poziom artystyczny i techniczny wyrobów pochodzących z ćmielowskich zakładów zaowocował prestiżowymi zleceniami serwisów: dla prezydenta Ignacego Mościckiego, tzw. „Konsularnego" przeznaczonego dla placówek dyplomatycznych oraz serwisu dla nuncjatury watykańskiej w Warszawie. Ćmielowska porcelana znalazła się na wyposażeniu wielu hoteli i restauracji w Polsce i za granicą.

Serwisy w fasonach „Kaprys" i „Płaski", to obok „Kuli", najbardziej rozpoznawalne przykłady polskiego wzornictwa art déco. W przypadku serwisu „Płaski" naczynia środka stołu mają spłaszczony, owalny kształt, w przeciwieństwie do filiżanek, które ukształtowane pozostały bardziej klasycznie. Elementami spajającymi stylistykę wszystkich części są zgeometryzowane ucho oraz podstawa z karbowaniem. Równie ciekawą formę ma „Kaprys", którego spłaszczone dzbanek, mlecznik i cukiernica mają ścianki w kształcie jednego lub dwóch złączonych trapezów, natomiast trójkątne uszka uformowane zostały z wałeczków. Oferowane na aukcji serwisy otrzymały klasyczne dekoracje: serwis „Płaski" z różowej porcelany ozdobiony został srebrzeniem akcentującym krawędzie naczyń, elementy „Kaprysu" pokryte zostały kalkomanią o gęstym kwiatowym wzorze.

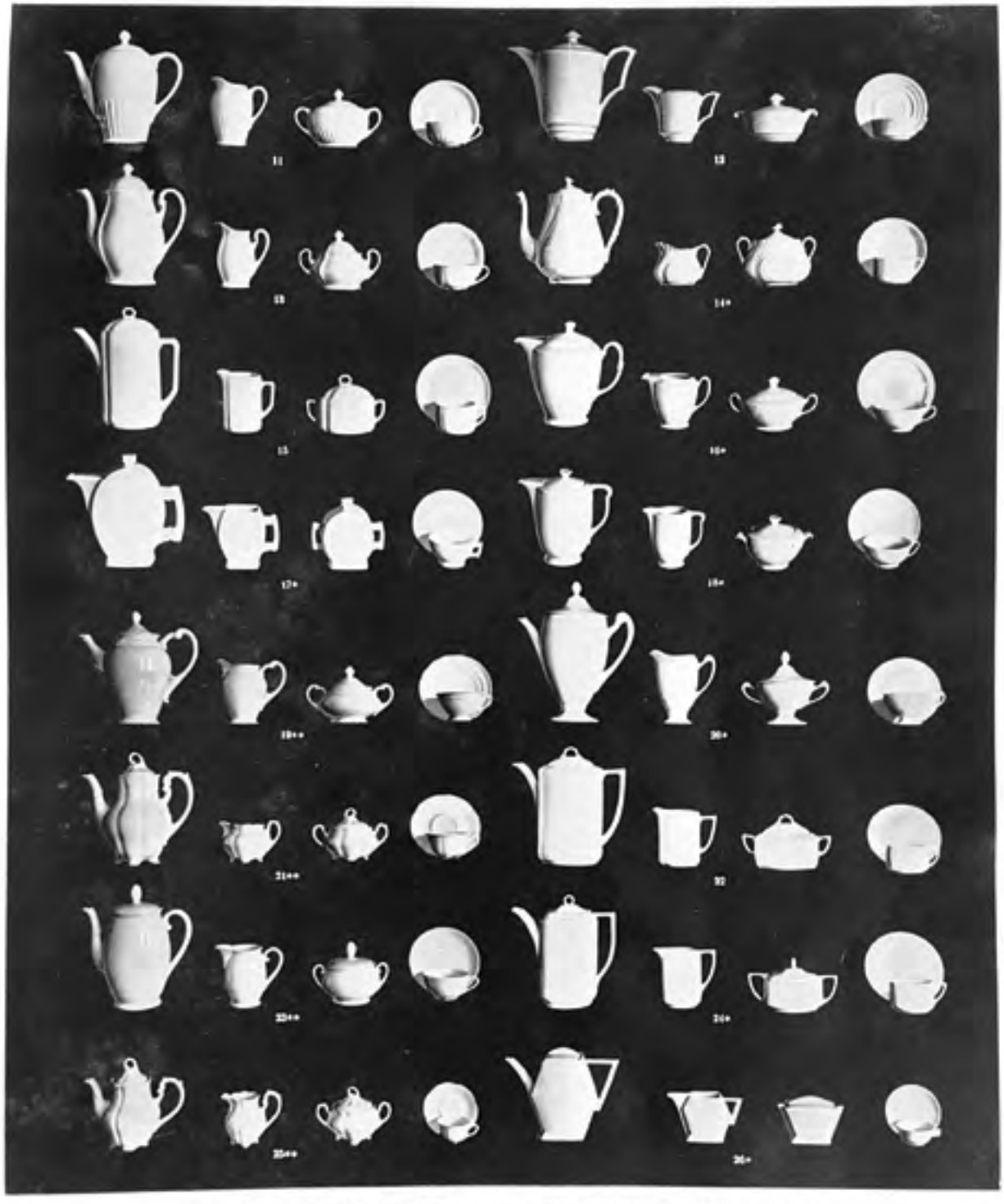
Serwisy te stały się już klasyką polskiego wzornictwa i znajdują się w najbardziej znaczących kolekcjach muzealnych.

il. Karta z katalogu „Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych Ćmielów S.A. Wzory dekoracji i fasonów", 1938

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych

ĆMIELÓW — S. A.

ĆMIELÓW ZNAK FABRYCZNY



GARNITUR DO BIAŁEJ KAWY

11) Cieszyn
12) Bałtyk
13) 510
14) Rococo
15) Gniezno
16) Ćmielów
17) Ptaski
18) Aleksander
19) 936

GARNITUR DO BIAŁEJ KAWY

20) Empire na nóżce
21) 520
22) Lwów
23) Gładki
24) Empire

GARNITUR DO CZARNEJ KAWY

25) 520
26) Kapsys

* Produkuje wyłącznie Wytwórnia w Ćmielowie

** Produkuje wyłącznie Wytwórnia w Chodzieży

Artykuły bez gwiazdek produkują obie Wytwórnie

108

BOGDAN WENDORF
(1904 - 1998)

Serwis do kawy Kaprys, proj. z ok. 1930 r.
Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A.

porcelana, kalkomania,
dzbanek: 19,5 x 25 x 8 cm, mlecznik: 9,5 x 15,5 x 5,5 cm, cukiernica: 10 x 14 x 7,5 cm,
sześć filiżanek: 4 x 9 x 7, 5 cm, sześć spodków: 2 x 11,5 x 11,5 cm
na spodzie znak wytwórni oraz stempel: '904'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN
2 000 - 3 000 EUR

109

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
(1906 - 1993)

Wazon, lata 50. XX w.
Huta Szkła Kryształowego „Julia" w Szklarskiej Porębie

szkło ołowiowe, dmuchane w formie obrotowej, szlifowane,
21,5 x 14 x 14 cm

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- por. Paweł Banaś, Współczesne polskie szkło i ceramika, Warszawa 1990, s. 50 (il.)

Henryk Albin Tomaszewski, nestor polskiego szkła artystycznego, często określany jest jako najważniejszy polski twórca tej dziedziny sztuki. Studiował w Warszawie w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa (1926-30) oraz na Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Tadeusza Breyera i prof. Tadeusza Pruszkowskiego (1930-36). Lata 1946-50 to okres jego pracy w hucie w Szklarskiej Porębie, gdzie projektował formy i zdobiny szkła kryształowego. Charakteryzowały się one nowoczesnym szlifem, całkowicie różnym od dotychczas produkowanych wzorów. W latach 1950-52 był zatrudniony w Pracowni Projektowania Szkła Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Po powrocie do Warszawy tworzył w warszawskich i okolicznych huta szklane rzeźby, które ugruntowały jego pozycję jednego z najważniejszych polskich „szklarzy". Do mistrzostwa opanował warsztat, w ścisłej współpracy z hutnikami formując niepowtarzalne kompozycje.

110

PARA LAMP, TYP BD-14

lata 60. XX w., Polska

blacha aluminiowa, rurki stalowe chromowane, 82 x 57 x 57 cm

estymacja: 6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- po renowacji obejmującej chromowanie elementów metalowych

LITERATURA:
- por. red. Ryszard Cieślikowski, Oprawy oświetleniowe. Katalog 22-J, Warszawa 1964, s. 127-128

111

ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA
(1915 - 2011)

Projekt dywanu do Pałacu Kultury i Nauki, lata 50. XX w.

gwasz/papier, 45 x 30 cm

estymacja: 1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

„Tkaniny Matuszczyk-Cygańskiej w dużej większości przeznaczone są do ogólnie pojętych wnętrz reprezentacyjnych, utrzymane w tonacjach szlachetnych szarości, dyskretnych modulacji wzoru, kształtów lapidarnych wiązanych z tłem delikatnym poszukiwaniem harmonii barwy i pozostałym otoczeniem wnętrz, z równą swobodą i dojrzałością czerpiące wątki artystyczne ze wzorów sztuki ludowej, z renesansowych kobierców, wystawnych opon, misternych aplikacji, koronek i haftów, dają przecież wysoką próbę artystycznej dojrzałości".

ADAM NIEMCZYC

Jedną z najważniejszych realizacji z zakresu polskiej plastyki wnętrz okresu socrealizmu były wnętrza Pałacu Kultury i Nauki. Do ich realizacji zatrudnieni zostali najwybitniejsi polscy projektanci i artyści. Użyto tu najlepszych dostępnych materiałów, które poddane zostały obróbce przez najbardziej wykwalifikowanych rzemieślników. Dotyczyło to wszystkich elementów wystroju i wyposażenia wnętrz pałacu – od detalu kamieniarki do lampki na biurku w gabinecie.

Za projekty odpowiedzialny był m.in. wybitny architekt Jan Bogusławski, który specjalizował się w architekturze wnętrz publicznych. Do realizacji wnętrz PKiN Bogusławki miał do pomocy zespół młodych projektantów, którzy pod jego kierunkiem wykonywali projekty całych wnętrz i poszczególnych mebli.

Najwięcej projektów mebli dla PKiN wykonał Czesław Knothe. Znalazły się one na wyposażeniu m.in. czytelni dziecięcej i czytelni młodzieży. Odznaczały się prostotą i funkcjonalnością. Knothe chętnie odwoływał się do konstrukcji mebli ludowych, modernizował je. Jego projekty były przez to nieco odmienne od bardziej historyzujących mebli Bogusławskiego. Konstanty Danko projektował meble do Teatru Młodzieżowego, Władysław Księżyc do Teatru Dramatycznego.

Tkaniny żakardowe na obicia ścian, tapicerkę mebli oraz na kotary i zasłony dla pałacu powstawały w warsztatach Spółdzielni „Ład". Projekty wielu z nich należały do Zofii Matuszczyk-Cygańskiej. Ceramiczne żyrandole wykonywane były w Zakładach Fajansu we Włocławku według projektów Heleny i Lecha Grześkiewiczów. Elementy metaloplastyki pochodziły z warsztatów Braci Łopieńskich.

Wnętrza Pałacu Kultury i Nauki to swoiste muzeum polskiej sztuki użytkowej okresu socrealizmu.

112

CZESŁAW KNOTHE
(1900 - 1985)

Biurko z Pałacu Młodzieży, ok. 1950 r.

drewno fornirowane orzechem, szkło, 75 x 85 x 44 cm
na boku tabliczka znamionowa Pałacu Młodzieży

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN
1 300 - 2 000 EUR

Pałac Młodzieży otworzył swe podwoje 5 kwietnia 1955 roku jako wzorcowa placówka wychowania pozaszkolnego w stolicy. Siedziba jednostki znalazła się w ikonicznym budynku Pałacu Kultury i Nauki przy placu Defilad. Placówka miała rozbudzać ambicje młodzieży, pozwolić jej realizować marzenia i pasje. Ten program zbudowany został oczywiście na propagandowych hasłach „wychowania poprzez aktywność". Na podstawie tej zasady wprowadzone zostały w 1958 roku odznaki: brązowa, srebrna i złota, aby je zdobyć trzeba było wykazać się umiejętnościami z zakresu tańca, fotografii, pływania, prowadzenia pojazdu oraz znajomości języka obcego.

Jak wspominają dawni wychowankowie Pałacu Młodzieży „(...) wszyscy czuli się tu rodziną, pracownie współdziałały ze sobą, wszyscy, tak uczestnicy jak i pracownicy, widzieli w Pałacu swoje dzieło ...", a ponadto „(...) przynależność do Pałacu wyróżniała i dodawała splendoru na podwórku, w szkole, mobilizowała do pracy nad sobą, a tym samym ułatwiała późniejszy start w dorosłe życie".

113

JAN BOGUSŁAWSKI

(1910 - 1982)

Fotel z KMPiK, lata 50. XX w.

drewno, tkanina żakardowa, 80 x 45 x 60 cm

estymacja: 6 000 - 9 000 PLN
1 500 - 2 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- elementy drewniane po renowacji, oryginalna tkanina

Jan Andrzej Bogusławski był z wykształcenia architektem, który zajmował się również projektowaniem wnętrz i mebli. Swoją karierę zawodową rozpoczął w latach 30. XX w. Brał wówczas udział w licznych wystawach m.in. „Architektura Wnętrza – Wnętrze Mieszkalne" w Instytucie Propagandy Sztuki (1937), Wystawie Światowej w Paryżu (1937), gdzie z Konstantym Danko zaprezentował wnętrze letniskowe, czy Wystawie Światowej w Nowym Jorku (1939), na której w ramach polskiego pawilonu zrealizował tzw. „pokój pani" i „pokój posła". W latach trzydziestych zaprojektował również kilka willi mieszkalnych z kompletnym wyposażeniem. W okresie powojennym Bogusławski związał się początkowo z Biurem Odbudowy Stolicy, a następnie z Centralnym Biurem Projektów Architektonicznych i Budowlanych oraz Miastoprojektem. Poza działalnością w branży architektonicznej realizował liczne zlecenia projektów wnętrz oraz mebli do najważniejszych gmachów państwowych, urzędów, ministerstw na terenie Warszawy, a także innych obiektów użyteczności publicznej. Brał udział w projektowaniu m.in. wnętrz Pałacu Kultury i Nauki oraz gmachu Rady Ministrów. Prezentowany fotel zaprojektowany został zapewne do jednego z licznych gmachów publicznych powstających w odbudowywanej Warszawie, prawdopodobnie do Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki (późniejszy Empik) przy ulicy Nowy Świat.
W jego kształcie wyczuwalne są charakterystyczne dla stylistyki projektowanych przez Bogusławskiego mebli inspiracje meblarstwem historycznymi, np. okresu Empire, co widoczne jest w masywnych proporcjach fotela i zastosowaniu pełnego oparcia. Jednocześnie, w jego uproszczonych detalach widoczne są odwołania do wcześniejszych, przedwojennych projektów Bogusławskiego, przejawiające się w sposobie ukształtowania tylnych i przednich nóżek oraz podłokietników.
Fotel wydaje się wręcz kontynuacją projektu mebli z wystawy nowojorskiej („pokój pani").
Wyposażenie pawilonu polskiego z 1939 roku nie wróciło nigdy do Polski.
W ramach kilku aukcji wyprzedażowych zostało w 1940 roku zlicytowane.
W 2018 roku biurko z zestawu mebli Bogusławskiego wraz z innymi pamiątkami z wystawy zostało przekazane przez spadkobierczynię jednego z nabywców tego wyposażenia do Muzeum Historii Polski.

114

JANINA JĘDRACHOWICZ, KONRAD RACINOWSKI

Zestaw wypoczynkowy typ 345, lata 50. - 60. XX w., proj. z 1956 r.

drewno, tkanina, sofa: 78 x 148 x 46 cm, dwa fotele: 78 x 71 x 48 cm

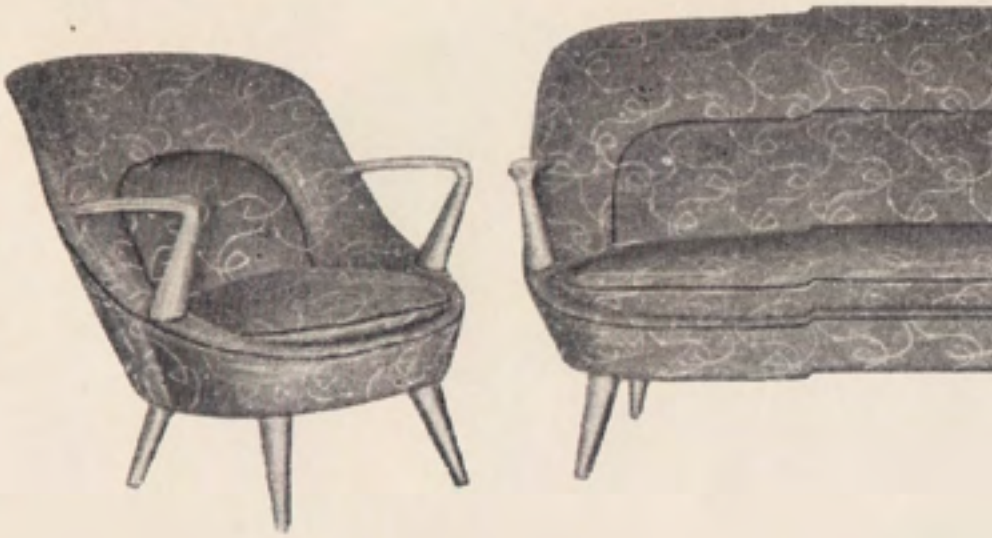
estymacja: 17 000 - 22 000 PLN
4 300 - 5 500 EUR

WYSTAWIANY:
- II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1957 r., (inny egzemplarz)

Zestaw mebli tapicerowanych typ 345 zaprojektowany przez Janinę Jędrachowicz i Konrada Racinowskiego jest jednym z niewielu przykładów w historii polskiego powojennego wzornictwa, kiedy studencki projekt zakupiony zostaje przez przemysł i wdrożony do produkcji. W przypadku pary studentów ostatniego roku Wydziału Architektury Wnętrz poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych tak się właśnie stało. Na mocy umowy o zakupach wzorów pomiędzy uczelnią a Zjednoczeniem Przemysłu Meblarskiego projekt trafił do realizacji w Poznańskich Fabrykach Mebli.

„Premiera" fotela miała miejsce na targach poznańskich 1956 roku – gdzie prezentowany był już jako wzór zatwierdzony do produkcji seryjnej. Znalazł się również na II Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku, wchodząc w skład ekspozycji stworzonej przez Centralne Laboratorium Przemysłu Drzewnego (źródło: Krystyna Łuczak-Surówka, www.designby.pl). Wielokrotnie reprodukowany w prasie i literaturze fachowej zdobył dużą popularność.

Dziś mebel ten wpisał się już na stałe do kanonu polskiego designu. Co ważne, wciąż poszukiwany nie tylko ze względu na atrakcyjny design, czy wartość kolekcjonerską, ale komfort i wygodę jakie daje użytkownikowi. Jeszcze do niedawna wchodząca w skład zestawu kanapa znana była tylko z czarno-białej ilustracji we wzorniku mebli. W ciągu ostatniej dekady na rynku pojawiły się pojedyncze sztuki potwierdzając, że mebel ten był produkowany. Oferowany na aukcji zestaw składający się z kanapy i dwóch foteli zachowanych w oryginalnym stanie stanowi unikalny egzemplarz.



FOTEL TAPICEROWANY

Kanapka o wym. 78/38 × 148 × 46 cm.

Fotel o wym. 78/38 × 71 × 48 cm.

Wykonanie: szkielet z drewna liściastego. Część tapicerowana na sprężynach lejowych z uformowaną warstwą wyścielającą, oparcie bezsprężynowe. Widoczne płaszczyzny elementów drewnianych wykończone w kolorze naturalnym na połysk.

Typ 345

Proj. PWSSP arch. Jędrychowicz

Karta z Wzornika mebli 1961 - 1962 - 1963 t. II, Meble pojedyncze, Zjednoczenie Przemysłu Meblarskiego, bdw

115

MARIA CHOMENTOWSKA
(1924 - 2013)

Krzesło Pająk (typ 288), lata 50. XX w.
Instytut Wzornictwa Przemysłowego, proj. z 1956 r.
Fabryka Mebli Giętych w Radomsku

drewno, sklejka, 75 x 40 x 37 cm

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN
5 000 - 7 500 EUR

LITERATURA:
- por. Anna Maga, Maria Chomentowska. Pod znakiem IWP [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków 2013, s. 239-340 (il.)
- por. Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, Warszawa, 2011, s. 75 (il.)

WYSTAWIANY:
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2011 (inny egzemplarz)
- Wiecznie młode. Polski vintage, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa, 2007

„Meble współczesne nie powinny stanowić lokaty kapitału: solidne, drogie, raz na całe życie. Powinny bezboleśnie dla kieszeni właściciela zmieniać się razem z potrzebami domowników. Jeżeli ktoś chce lokować pieniądze, niech raczej kupi samochód".

MARIA CHOMENTOWSKA

KRZESŁO GIĘTE, TZW. „PAJĄK"

Projekt M. Chomentowskiej

Założeniem tematu było szukanie nowej formy krzesła z wykorzystaniem krótkich elementów giętych ustawionych dośrodkowo. Projekt jest wynikiem długich studiów zarówno nad ustawieniem szkieletu, jak formą siedziska i oparcia. Kolorystyczne rozbicie formy uwydatnia konstrukcję.

Wymiary główne: wysokość siedziska 445 mm, szerokość 405 mm, głębokość 380 mm, wysokość oparcia 720 mm.

Materiał: tarcica bukowa, sklejka bukowa.

Nogi przednie, tylne i elementy pionowe oparcia mogą być gięte z łat, lub też klejone warstwowo z obłogów, albo z oklein. Nogi w części górnej oraz pionowe elementy oparcia w części dolnej połączone ze sobą łączyną na czopy.

Nogi przednie i tylne oraz pionowe elementy oparcia są płaszczyznami wynikłymi z połączeń i sklejone ze sobą. Na górną płaszczyznę nóg przednich naklejona listwa.

Do listwy i na górne płaszczyzny pionowych elementów oparcia naklejone siedzisko. Górą do pionowych części oparcia naklejona deska oparciowa. Deska oparciowa i siedzeniowa utrzymana w kolorze naturalnym. Nogi i elementy pionowe oparcia barwione na kolor ciemnego orzecha lub czarny. Całość wykończona nitrolakierem bezbarwnym lub polityrą.

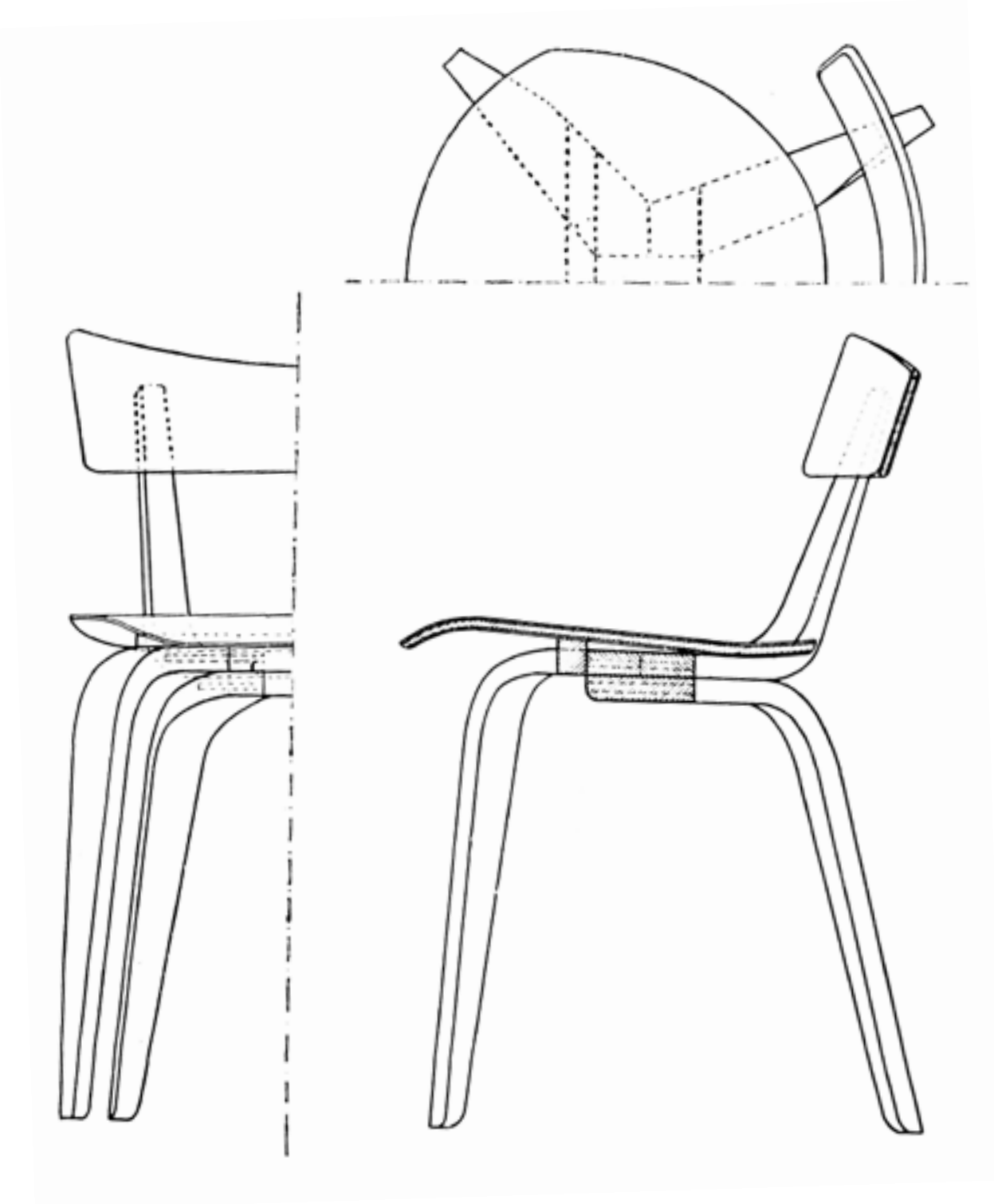
Fotografia i opis krzesła „Pająk" proj. Marii Chomentowskiej, *za:* „Architektura" nr 6, 1960

Maria Chomentowska zapisała się w historii designu jako czołowa reprezentantka polskiego funkcjonalizmu lat 50. i 60. XX wieku. Przez ponad 20 lat działała pod znakiem Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Jej dorobek osiągnął imponującą skalę głównie za sprawą typu realizacji zakrojonych na szeroką skalę społeczną. Artystka w latach działalności dla IWP (1951-77) wielokrotnie była odpowiedzialna za projekty wyposażenia szkół i przedszkoli. Wykazywała doskonałe zrozumienie potrzeb przyszłych użytkowników swoich projektów. W pracy opierała się wynikach badań na temat warunków rozwojowych psychologicznych i fizjologicznych u dzieci i młodzieży oraz pomiarów antropometrycznych. Owocem były meble funkcjonalne, o wyważonych proporcjach, „zaakceptowane jako fizjologicznie prawidłowe". Najdoskonalszym przykładem zrozumienia potrzeb najmłodszych był projekt mebli „rosnących" razem z dziećmi, czyli mebli modułowych, zmieniających swoje proporcje, wraz z dorastającym użytkownikiem.

Lata 50. i 60. XX wieku to najlepszy okres w twórczości Chomentowskiej powstałe wówczas projekty odznaczały się ciekawymi koncepcjami plastycznymi, wpisywały w „odwilżową" stylistykę nowoczesności, ale nie pozbawione były cech typowych dla projektantki. Siedziska jej projektu z tamtego czasu są estetyczne i funkcjonalne.

W innym stylu utrzymane są meble Chomentowskiej stworzone w latach 80. XX wieku we współpracy z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim. Powstały wówczas m.in. wyposażenie auli, meble na uniwersyteckie korytarze, wyposażenie stołówki, a nawet kościelne ławy i konfesjonały. Elementy wystroju sal i gabinetów uniwersyteckich zachowały się do dziś in situ. Trwałość realizacji Chomentowskiej jest projektanckim znakiem jakości i wynikała z perfekcjonizmu artystki, która przywiązywała ogromną wagę do funkcjonalności, ale także jakości materiału. Chomentowska samodzielnie wybierała drewno do wykonania mebli, tkaniny, czy kamień do wystroju wnętrz.

Krzesło „Pająk" z 1956 roku to jedna z najbardziej znanych realizacji w dorobku Marii Chomentowskiej. Niewielka seria tego modelu został wykonana w Fabryce Mebli Giętych w Radomsku. „Pająk", podobnie jak krzesło „Płucka" z tego samego roku, został doceniony za lekkość formy – uzyskaną dzięki zastosowaniu giętej sklejki – i za oryginalną linię, która wynikała z inspiracji kształtami organicznymi. Oba modele, wielokrotnie były prezentowane na wystawach jako jedne z najbardziej rozpoznawalnych projektów IWP. Dziś krzesło to uchodzi za prawdziwą ikonę polskiego designu. Poszukiwane przez kolekcjonerów. Znajduje się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.



Wykrój krzesła „Pająk" proj. Marii Chomentowskiej, za: „Architektura" nr 6, 1960

116

ROMAN MODZELEWSKI
(1912 - 1997)

Fotel, około 1970 r., proj. z 1958 r.

metal, włóko szklane, żywica epoksydowa, 71 x 65 x 69 cm

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN
20 000 - 30 000 EUR

LITERATURA:
- Krystyna Łuczak-Surówka, Nowoczesne formy z tworzyw sztucznych. Polskie siedziska z lat 50. i 60. [w:] Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia, Warszawa 2012, s. 75-83
- por. red. Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa, 2011, s. 40 (il.)

WYSTAWIANY
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2011 (inny egzemplarz)
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- Cold War Modern Design 1945-70, Victoria and Albert Museum, Londyn 2008-2009 (inny egzemplarz)

„Patrząc na niego, trudno uwierzyć, że powstał w pracowni artysty, bez wsparcia przemysłu. To bez wątpienia jeden z najwybitniejszych i najbardziej charakterystycznych przykładów wzornictwa organicznego w światowym wzornictwie mebli lat 50".

KRYSTYNA ŁUCZAK-SURÓWKA

Roman Modzelewski w fotelu własnego projektu, lata 60. XX w.
fot. za: https://culture.pl/pl/tworca/roman-modzelewski

Roman Modzelewski to dziś jedno z najbardziej rozpoznawalnych nazwisk polskiego designu. Popularność jego projektów nastąpiła jednak wiele lat po śmierci artysty. W wywiadzie na łamach „Ekspresu Ilustrowanego" w 1958 roku uskarżał się na brak zainteresowania swoimi pracami i ich społeczną bezużyteczność: „Moje projekty plastyczne i techniczne na nic się nikomu nie przydadzą". Stało się jednak zupełnie inaczej.

Roman Modzelewski był absolwentem Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po wojnie związał się z Akademią Sztuk Pięknych w Łodzi. Od 1952 do 1963 roku pełnił funkcję jej rektora.

Swoje artystyczne działania z pola malarstwa (głównie abstrakcyjnego), w połowie lat 50. XX wieku zaczął przenosić na projektowanie przemysłowe. Chętnie eksperymentował z nowymi materiałami. W 1957 roku zaprezentował na II Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz dwa meble swojego autorstwa: fotel i krzesło. Za rozwiązania formalne i użycie giętej sklejki w swoich projektach otrzymał II nagrodę. Po pracy nad wykorzystaniem giętej sklejki zaczął szukać miejsca dla wykorzystania we wzornictwie tworzyw sztucznych. Zafascynował się wówczas możliwościami, jakie dają żywice syntetyczne i zaczął stosować je w swoich pracach. W 1958 roku w pracowni nad mieszkaniem stworzył mebel, który pół wieku później stał się ikoną nie tylko polskiego, ale światowego designu.

Modzelewski zaprojektował fotel na metalowej konstrukcji, którego siedzisko wykonane zostało z ręcznie formowanego włókna szklanego i żywicy epoksydowej.

„Siedzisko to jest unikatowym – nie tylko w skali Polski – przykładem w pełni uformowanej rzeźbiarskiej formy organicznej z lat 50. Siedzisko płynnie połączone z podłokietnikami tworzy kształt niemal instynktownie przywodzący na myśl formę samorodną" – pisze popularyzatorka twórczości Romana Modzelewskiego, Krystyna Łuczak-Surówka. Badaczka podkreśla również, że fotel doskonale wpisywał się w stylistyczne tendencje wzornictwa drugiej połowy lat 50. XX w. widoczne m.in. w organicznych formach. „Linie proste pojawiają się jedynie w partii metalowych nóg. Całość tworzy nie tylko interesujący efekt plastyczny, ale i bardzo wygodny w użytkowaniu mebel" (Krystyna Łuczak-Surówka, Nowoczesne formy z tworzyw sztucznych. Polskie siedziska z lat 50. i 60. [w:] Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia, Warszawa 2012, s. 81).

Niestety, mimo że fotel posiadał wszelkie cechy pozwalające mu już wówczas zaistnieć zarówno na rynku, jak i na wejście do historii wzornictwa, projekt Modzelewskiego na ten moment zaczekać musiał jeszcze pół wieku. Czy okazał się zbyt nowoczesny na swoje czasy?

„Fotel Modzelewskiego wpisuje się w historię polskiego wzornictwa nie tylko swym nowatorstwem formalnym i technologicznym. Wiąże się z nim także historia niedoszłej współpracy na linii Polska-Francja. W 1961 roku Modzelewski opatentował fotel w nadziei na wdrożenie go do produkcji seryjnej. Co prawda polski przemysł w dalszym ciągu nie był zainteresowany produkcją mebli z żywic, ale propozycja pochodziła z zagranicy. W 1959 roku Modzelewski przebywał bowiem w Paryżu, gdzie wziął udział w konferencji projektantów i architektów wnętrz. Zaprojektował wówczas swoje projekty mebli w postaci zdjęć. Fotelem z żywicy zainteresował się jeden ze współpracowników Le Corbusiera. Po powrocie projektanta do Polski rozpoczęła się trwająca kilka lat wymiana listów i telefonów mająca na celu zakup licencji na produkcję seryjną fotela we Francji. Pomimo czynionych w tym kierunku starań nie udało się jednak sfinalizować tego przedsięwzięcia. Wymagało to zgody władz PRL-u, które przyjęły postawę przysłowiowego psa ogrodnika i niestety, mimo wielu prób zgody tej nie udało się uzyskać" (Krystyna Łuczak-Surówka, Nowoczesne formy z tworzyw sztucznych. Polskie siedziska z lat 50. i 60. [w:] Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia, Warszawa 2012, s. 81).

Roman Modzelewski w swojej pracowni tworzył tylko pojedyncze egzemplarze fotela na prywatne zamówienia lub dla znajomych. Pierwszy egzemplarz w kolorze kości słoniowej oraz pozostałe wykonane na przełomie lat 50. i 60. XX wieku wyróżniały krótsze nogi mocowane do metalowej ramy pod siedziskiem. W kolejnych nogi łączyły się bezpośrednio z siedziskiem, a mocowane to zostało ukryte od spodu. Fotel występował w kolorach kremowym, czerwonym i czarnym, z czasem również zielonym i żółtym.

Renesans projektu nastąpił wraz z wdrożeniem go do seryjnej produkcji jako model RM58 przez firmę VZÓR w 2012 roku. Od tego czasu zdobywa kolejne nagrody na międzynarodowych pokazach i targach. Choć jeszcze dziesięć lat temu próżno szukać o nim informacji w opracowaniach polskiego wzornictwa, dziś śmiało można powiedzieć, że to ikona numer I polskiego designu. Produkowane współcześnie fotele znalazły swoje miejsce we wnętrzach hoteli, restauracji, biur, także instytucji kultury. Egzemplarze vintage znajdują się w m.in. prestiżowej kolekcji Victoria&Albert Museum w Londynie oraz zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Wystawiony na sprzedaż czerwony fotel z lat 70. XX wieku to prawdziwy unikat na rynku aukcyjnym i kolekcjonerskim.

Wnętrze mieszkania Anny Dębskiej w Warszawie, fot. A. J. Pisarski za: „Ty i Ja", nr 4, 1970

117

STOLIK KAWOWY

lata 50. - 60. XX w. Polska

(insipowany proj. Isamu Noguchi z 1947 r.)
drewno, szkło, 50 x 68 x 68 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

WYSTAWIANY:
- Wreszcie we własnym domu. Dom polski w transformacji, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016

118

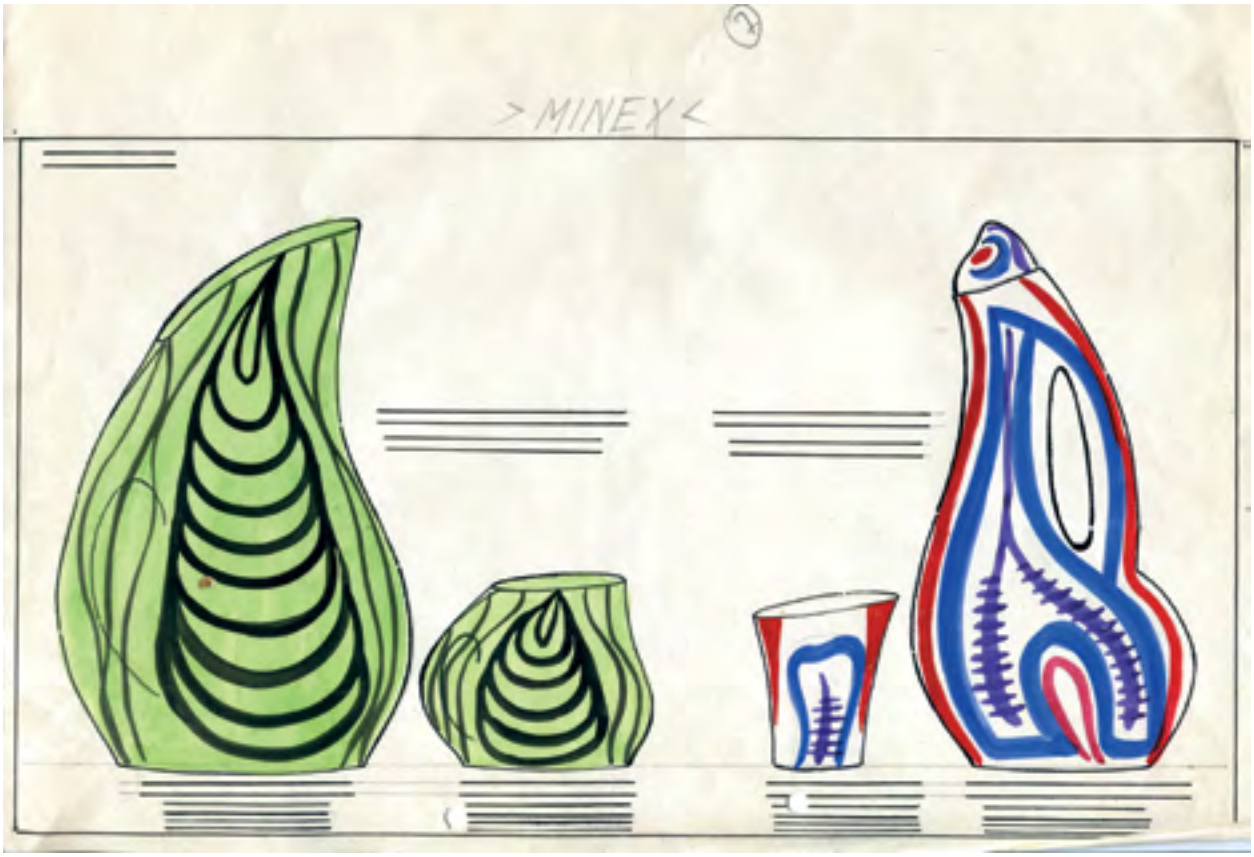
WIT PŁAŻEWSKI
(1932 - 2004)

Komplet do piwa, wzór nr 191, lata 50. - 60. XX w.
Zakłady Fajansu „Włocławek" we Włocławku, wzór z 1957 r.

fajans malowany podszkliwnie, dzbanek: 26 x 17 x 14,5 cm,
cztery kubki: 5 x 11 x 9 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem, stemple:
'mal. H. Musialik | 2661' oraz wycisk: '191'

estymacja: 6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

LITERATURA:
- por. Piotr Nowakowski, Fantastyczna ceramika użytkowa. Włocławskie fajanse z lat 1953-1965 w kolekcji Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Włocławek 2008, s. 41



Karta projektu dekoracji, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

Powstanie w 1952 roku Ośrodka Wzorcującego przy Zakładach Ceramiki Stołowej we Włocławku odmieniło oblicze polskiego fajansu. Zatrudnieni w Ośrodku projektanci: Jan Sowiński, Elżbieta Piwek-Białoborska oraz Wit Płażewski przyczynili się do zaistnienia jednego z najciekawszych zjawisk w historii polskiego wzornictwa.

Do lat 50. XX wieku w produkcji włocławskich zakładów dominowały formy oparte na przedwojennych wzorach o tradycyjnej kwiatowej dekoracji. Wraz z uruchomieniem Ośrodka, które zbiegło się w czasie z załamaniem doktryny socrealistycznej, ludowe dekoracje zaczęły ustępować miejsca bardziej malarskim, idącym w kierunku abstrakcji. Obok nowych dekoracji pojawiły się także nowe formy naczyń. Zgodne z duchem wzornictwa epoki „odwiży" – asymetryczne, organiczne, rzeźbiarskie formy. Szacuje się, że w ciągu pierwszych dziesięciu lat działalności Ośrodka do produkcji wprowadzono około 250 nowych form i dziesięciokrotnie więcej wzorów dekoracji.

„Co przesądza o wyjątkowości nowoczesnych 'włocławków'? Specyfika fajansu, tworzywa mniej szlachetnego od porcelany, wymagającego formowania naczyń o grubszych skorupach, okazała się doskonale współgrać z charakterem nowoczesnych form. Wynikająca z właściwości fajansu masywność naczyń podkreślała ich rzeźbiarski charakter, pewną surowość, czy ogólnikowość i syntetyczność form. To z kolei były cechy doskonale mieszczące się w nowym kanonie stylistycznym przełomu lat 50. i 60. W porównaniu z ceramiką projektowaną w tym samym czasie w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego czy wzorcowni ćmielowskiej i produkowanej seryjnie w krajowych zakładach porcelany lub porcelitu, naczynia z Włocławka charakteryzują się zdecydowanie śmielszymi formami, są nie tylko bardziej masywne, ale i na ogół większe. Paradoksalnie, to co mogłoby się wydawać ograniczeniem materiału, niemożność cydzelowania z fajansu bardzo precyzyjnych i szczegółowych form, stało się atutem w rękach włocławskich projektantów i przesądziło o wyjątkowości ich realizacji"(Łukasz Gorczyca, Nowoczesność w cieniu błękitnych kwiatów, „Art & Business" Numer 10, 1999).

Rzeźbiarskość i masywność, o której pisze Łukasz Gorczyca widoczna jest także w projekcie zestawu do piwa autorstwa Wita Płażewskiego. Rzeźbiarskie wykształcenie Płażewskiego zdecydowanie uwidoczniło się w projektowanych przez niego naczyniach. To do niego należały projekty najbardziej śmiałych form produkowanych przez włocławskie zakłady. Płażewski opracował ok. 1500 projektów form i dekoracji, z czego połowa została wdrożona do produkcji.

Karta z Katalogu form włocławskiego fajansu z lat 1953-1977, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

119

JAN SOWIŃSKI
(1911 - 1990)

Żyrandol, wzór 3431, lata 50. - 60. XX w.
Zakłady Fajansu „Włocławek" we Włocławku, wzór z 1960 r.

fajans malowany podszkliwnie, złocenia, 83 x 46 x 46 cm
na wewnętrznej części jednego z modułów znak wytwórni pod szkliwem

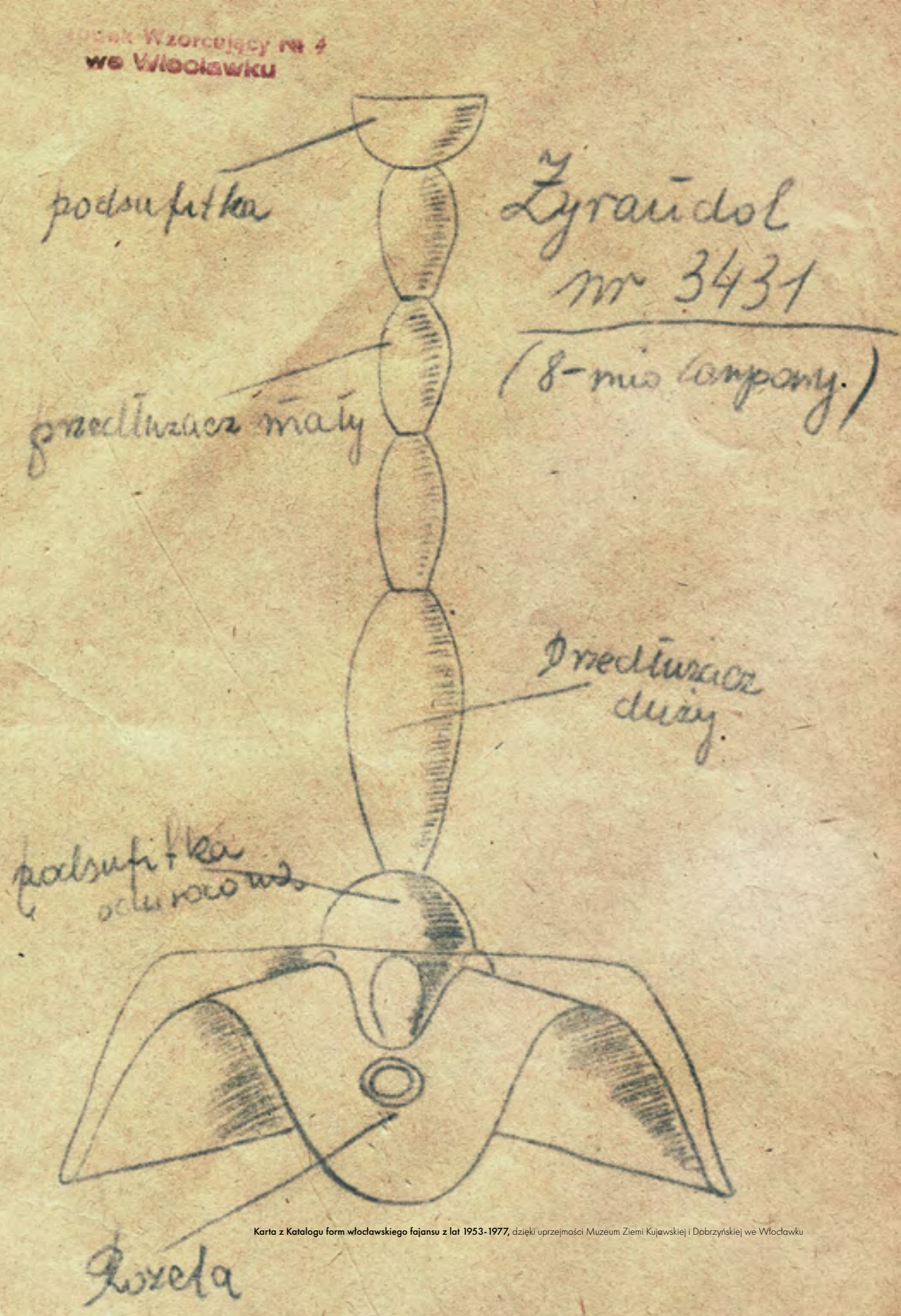
estymacja: 6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

„Projektując ceramikę użytkową Jan Sowiński dbał przede wszystkim o jej funkcjonalizm. W końcu lat 50-tych i na początku lat 60-tych nie stronił jednak od pewnej ekstrawagancji. To z tego czasu pochodzą wazony, w których łączył wklęsłości i wypukłości ścian, popielnice o pofalowanych brzegach, ażurowe kinkiety i lampy o udziwnionych kształtach".

KRYSTYNA KOTULA

Żyrandol typ 3431, zwany czasem „płaszczką" to jeden z najbardziej unikatowych wyrobów z włocławskiego fajansu. Uchodził jak dotąd za nierozpoznany pod względem autorstwa oraz czasu powstania projektu. Nic dziwnego – największą dostępną bazę informacji na temat produkcji Zakładów Fajansu we Włocławku stanowi katalog zbiorów fajansu z lat 1953-65 Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku. Ponieważ jednak w kolekcji muzeum nie znalazł się jak dotąd ten typ żyrandola, niedokonane zostało żadne opracowanie na jego temat. Muzeum we Włocławku posiada natomiast dokumentację, na podstawie której udało się ustalić podstawowe fakty na temat obiektu.

W 1960 roku w Zakładach Fajansu powstały projekty czterech opraw oświetleniowych, którym nadano wyższą niż wynikająca z kolejności zatwierdzania projektów numerację. Pierwszy z projektów autorstwa Jana Sowińskiego otrzymał numer 3431 (kolejne 3432 do 3434). Wzór został wdrożony do produkcji i w krótkiej serii wypuszczony na rynek w początku lat 60. XX wieku. Dekorowany zazwyczaj w czarne lub błękitne płynne linie, które podkreślały jego falujący kształt, oraz złocenia, potęgujące efekt rozbłysku. W 1975 roku wzór ponownie został wdrożony do produkcji, w katalogu form nadano mu nowy numer – 1365. Edycja z lat 70. XX w. dekorowana była typowymi dla tego okresu, kobaltowymi kwiatami. Niezależnie jednak od typu dekoracji, żyrandol działa przede wszystkim swoją skalą oraz ekstrawagancką formą.



Karta z Katalogu form włocławskiego fajansu z lat 1953-1977, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku

120

WALDEMAR KAŁUŻNY
(1929 - 2004)

Fotel Zebra, 1957 r.

metal, tkanina malowana, 72 x 81 x 67 cm

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN
3 500 - 5 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- po renowacji, zachowana oryginalna konstrukcja i tapicerka, tkanina malowana w poszyciu współczesna

WYSTAWIANY:
- Meble. Ceramika. Szkło, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1958

LITERATURA:
- Nowoczesne gniazdko, „Trybuna Wałbrzyska", nr 14, 3-9. 04. 1958, s. 1
- Meble, ale na wystawie..., „Wrocławski Tygodnik Katolików", nr 14-15, 1958, s. nlb.
- „Odra Tygodnik Społeczno-Kulturalny", nr 9, 16. 03. 1958, s. 5 (il.)
- Meble. Ceramika. Szkło. Katalog wystawy, Wrocław 1958, s. nlb. il. 19

Historia wzornictwa, zarówno ta przed, jak i powojenna, budowana jest często wokół wystaw architektury wnętrz, jakie z różną częstotliwością odbywały się na przestrzeni ostatniego stulecia. Wyznaczały one często punkty zwrotne w myśli projektowej, czasem stanowiąc podsumowanie jakiegoś etapu, częściej jednak otwierając nowe rozdziały, definiując style i wyznaczają kierunki.

Te najważniejsze prezentacje w dziejach polskiego designu zostały już dobrze opracowane, należą do nich Ogólnopolskie Wystawy Architektury Wnętrz w warszawskiej Zachęcie, czy krakowski Salon Architektury Wnętrz. Wciąż pozostaje jednak do zapewne odkrycia wiele mniejszych lokalnych prezentacji.

Takim przykładem może być wystawa „Meble – Szkło – Ceramika" zorganizowana wiosną 1958 roku we wrocławskim CBWA.

„Pokazano tam meble przeważnie z metalu i szkła, z zastosowaniem barwnej tkaniny i drzewa. Uderzającą rzeczą dla zwiedzającego jest prawie zupełny brak tradycyjnej formy i tradycyjnego materiału stosowanego przy fabrycznej produkcji typowych mebli. Drzewo zostało zastąpione metalową rurką i szkłem, pozostało jedynie tam, gdzie w naszych warunkach zastąpienie go przez masy plastyczne nie jest na razie możliwe. Podobnie załatwiono się z drogim i nieestetycznym rypsem, zastępując go tanim materiałem tapicerskim, jak np. malowany koc wełniany, flausz, a w jednym bardzo udanym przypadku futrem barana" – pisano o wrocławskim pokazie.

Najczęściej reprodukowanym w prasie był fotel nazwany „zebrą" ze względu na czarnobiałe pasy malowane na siedzisku. Jego autorem był wrocławski projektant Waldemar Kałużny. Fotel Kałużnego utrzymany był w estetyce typowej dla okresu „odwilży". Asymetryczna forma siedziska, z tak chętnie stosowanym wówczas ażurem, organiczny kształt i mocny wyraźny wzór są powodują, że jest niemal podręcznikowym przykładem stylu nowoczesnego. „Całość jest bardzo nowoczesna w formie, lekka w konstrukcji, barwna w kompozycji, wygodna w użyciu i co najważniejsze, może być tania w seryjnej produkcji". Mimo to, fotel Kałużnego po pokazie wrócił do pracowni artysty i pozostał tam przez sześćdziesiąt lat.

Obiekty przygotowane na wystawę „Meble. Ceramika. Szkło" autorstwa Joanny Giers-Żemojtel oraz Władysława Żemojtla
fot. za: Meble. Ceramika. Szkło Katalog wystawy, Wrocław 1958

Widok wystawy „Meble. Ceramika. Szkło”,
Wrocław 1958, fot. za: „Wrocławski Tygodnik Katolików”, nr 14-15, 1958

121

ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA
(1915 - 2011)

Tkanina malowana „Żółta", lata 60. XX w.

bawełna, gwasz, 284 x 105 cm
na odwrociu u dołu wszywka z płótna:
'Zofia Matuszczyk-Cygańska | Warszawa ul. Genewska 39 | ZPAP 541'

estymacja: 7 000 - 9 000 PLN
1 800 - 2 300 EUR

„To był czas triumfu barwnych tkanin – drukowanych i malowanych. Lniane lub bawełniane makaty stanowiły swoisty substytut obrazu abstrakcyjnego. A po okresie socrealizmu, kiedy sztuka figuratywna była obowiązkowym stylem wypowiedzi, malarstwo abstrakcyjne stało sie szczególnie pociągające zarówno dla artystów, jak i odbiorców".

ANNA FRĄCKIEWICZ

„Abstrakcja kojarzyła się z wolnością i nowoczesnością.
W mieszkaniach i kawiarniach pojawiały się charakterystyczna zasłony malowane metodą drippingu w nieregularne, przypadkowe plamy i zacieki. Najłatwiej było uczynić wnętrze nowoczesnym za pomocą wielkich płaszczyzn śmiałego koloru: plakatu lub barwnej tkaniny dekoracyjnej".

ANNA FRĄCKIEWICZ

122

LAMPA PODŁOGOWA

lata 50. - 60. XX w.

Spółdzielnia Produkcji Sprzętu Zootechnicznego Kraków

metal, sklejka lakierowana, tworzywo sztuczne, 215 x 35 x 42 cm

estymacja: 1 500 - 2 500 PLN
400 - 650 EUR

LITERATURA:
- por. Joanna Hübner-Wojciechowska, Lata 60. XX w. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2014, s. 222 (il.)

„Lampa z paletą" doskonale wpisywała się w stylistykę nowoczesnych wnętrz przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Osadzona na ukośnych metalowych nóżkach, z kulkami (zwanymi też wisienkami) w ich zakończeniach, asymetrycznym blacikiem w kształcie malarskiej palety – z tak pożądanym w ówczesnych projektach ażurem, nosiła niemal wszystkie cechy typowe dla wzornictwa czasu „odwilży". Dopełniały ją abażur z tworzywa sztucznego z abstrakcyjną dekoracją. Lampa występowała z wielu wariantach kolorystycznych (blacik i drewniane wykończenia): czerwonym, żółtym, zielonym, do których dobierano różne abażury.

123

LUCYNA KOWALSKA, ROMAN LISOWSKI

Zestaw mebli, lata 50. - 60. XX w., proj. z 1958 r.

drewno, tkanina, szkło, fotel: 76 x 79 x 53 cm,
stół: 65 x 65 x 65 cm

estymacja: 12 000 - 15 000 PLN
3 000 - 3 800 EUR

WYSTAWIANY:
- Ogólnopolski Salon Architektury Wnętrz, Kraków, 1958 (inny egzemplarz)

Zestaw mebli proj. Lucyny Kowalskiej i Romana Lisowskiego
ekspozycja w ramach Ogólnopolskiego Salonu Architektury Wnętrz, Kraków 1958, fot. za: „Architektura", nr 1, 1959

W 1958 roku w Pałacu Sztuki w Krakowie zorganizowany został Ogólnopolski Salon Architektury Wnętrz. W czasie przygotowań do wystawy przy krakowskim Związku Artystów Plastyków, Sekcji Architektury Wnętrz zawiązała się Meblarska Pracownia Doświadczalna kierowana przez Jerzego Jaworskiego. Ta początkowo niepozorna jednostka, ze skromną bazą lokalową w postaci warsztatu w baraku na tyłach ZPAP, odegrała niezwykle ważną rolę w historii nowoczesnego polskiego wzornictwa. Młodzi krakowscy projektanci eksperymentowali w niej głównie z zastosowaniem w meblarstwie konstrukcji stalowych oraz tworzyw sztucznych. Efekty ich pracy zaprezentowane zostały w Pałacu Sztuki. Swoje projekty pokazali tam m.in. Witold Popławski, Danuta Kowalska, Roman Lisowski, Krystyna Strachocka-Zgud, czy Jan Szczurek.

„Wśród mebli przygotowanych na OSAW znalazł się m.in. fotel Witolda Popławskiego wyglądający niczym misa-muszla z promienistego oplotu linek igielitowych w intensywnym czerwonopomarańczowym kolorze. Metalowa konstrukcja składała się z dwóch obręczy – mniejszej i większej – których jedynym łącznikiem były trzy nogi w kształcie litery V" – pisze Krystyna Łuczak-Surówka, badaczka tematu krakowskiego

Widok ekspozycji w ramach Ogólnopolskiego Salonu Architektury Wnętrz
Kraków 1958, fot. za: „Architektura", nr 1, 1959

salonu. „Nowy paradygmat konstrukcji łupinowych był intensywnie eksploatowany przez projektantów drugiej połowy lat 50. Organiczne, ażurowe, abstrakcyjne i odważne w kolorach nowoczesne rozwiązania formalne i technologiczne wzbudzały wśród odbiorców ogromne zainteresowanie. Z drugiej jednak strony wielu poddawało w wątpliwość ich walory użytkowe. Krzesła z metalu i igielitu stały się jednym z synonimów poodwilżowej nowoczesności. Siedziano na nich w kawiarniach, sklepach, kinach i domach prywatnych. Niektóre przetrwały do naszych czasów i są świadkami tej mody. Fotelik Popławskiego również przetrwał. I choć nie ma już tak intensywnego koloru jak kiedyś, a i tu i ówdzie widać, że jest wiekowy wciąż jest dowodem tego, że polscy projektanci pomimo deficytu materiałów dysponowali ogromnym potencjałem twórczym" (Krystyna Łukczak-Surówka, www.designby.pl).

Na wystawie uwagę zwracał także meble innych projektantów: fotel z winiduru Haliny Cieślickiej, zestawy mebli Jana Szczurka oraz duetu projektantów – Lucyny Kowalskiej i Romana Lisowskiego. Zaproponowali oni bardziej tradycyjne meble – tapicerowane, na drewnianej konstrukcji, ale w unowocześnionej formie.

124

WITOLD POPŁAWSKI
(1922 - 2017)

Fotel, lata 50. - 60. XX w., proj. z 1958 r.

metal, żyłka igelitowa, 56 x 53 x 53 cm

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN
2 000 - 3 000 EUR

WYSTAWIANY:
- Ogólnopolski Salon Architektury Wnętrz, Kraków, 1958 (inny egzemplarz)

Widok ekspozycji w ramach Ogólnopolskiego Salonu Architektury Wnętrz
Kraków 1958, fot. za: „Architektura", nr 1, 1959

Marian Sigmund (1902-93), architekt wnętrz, scenograf, nauczyciel akademicki. Jego ojciec Józef zginął w Katyniu w 1939 roku, a matka Izabela zmarła na zesłaniu w 1941 roku. Te fakty zapewne rzutowały na jego późniejsze relacje z władzami socjalistycznymi. Po zdaniu matury w 1920 roku rozpoczął studia architektoniczne na Politechnice Lwowskiej. Uczestniczył w wojnach obronnych 1919-20 i 1939 oraz w Powstaniu Warszawskim. W 1926 roku współtworzył Spółdzielnię Artystów „Ład", odbywając jednocześnie studia na Wydziale Architektury w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uczęszczał tam do pracowni Wojciecha Jastrzębowskiego. Karola Tichego, Edwarda Trojanowskiego i Józefa Czajkowskiego. Po uzyskaniu dyplomu w 1933 roku rozpoczął działalność zawodową, studiując jednocześnie scenografię u Leona Schillera.
W latach 1930-36 projektował wnętrza Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, ekspozycję Rady Portu Gdyni i Gdańska na Międzynarodowej Wystawie Morskiej w Amsterdamie, a także kilka pomieszczeń Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Wziął także udział w wystawie upamiętniającej dziesięciolecie „Ładu". W czasie wojny trafił do oflagu w Murnau. Do Polski powrócił w 1947 roku. Na wniosek Ministerstwa Kultury i Sztuki zajął się organizacją architektury wnętrz w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie. W tym samym roku podjął współpracę z Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP). Projektował m.in. meble do domków fińskich. W latach 1950-56 kierował Pracownią Architektury Wnętrz powstałą przy zespole projektującym Nową Hutę. Od 1957 roku współpracował z Fabryką Mebli Giętych w Jasienicy. W latach 1963-65 zaprojektował wnętrza szpitala w Prokocimiu dla Akademii Medycznej w Krakowie. Według jego projektów urządzono też wnętrza na Wawelu. Wielokrotnie odznaczany i nagradzany m.in. w 1960 i 1968 roku Nagrodą I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt pracy artystycznej.

„Ważną częścią dorobku twórczego Sigmunda są projekty świadczące o udanej współpracy z przemysłem. W swoim życiorysie z 1983 roku projektant napisał pod datą 1959: 'Z inicjatywy Ministerstwa Leśnictwa i Przemysłu Drzewnego zostałem zaangażowany przez Fabrykę Mebli Giętych w Jasienicy do opracowania nowych modeli krzeseł i foteli na eksport. Wykonałem około 40 modeli typu przemysłowego do masowej produkcji'. U rodziny artysty zachowało się pięć rodzajów krzeseł i foteli wykonanych w Jasienicy, kilka innych znamy tylko ze zdjęć archiwalnych. To właśnie te meble przyciągają naszą uwagę jako wyjątkowo dobrze zaprojektowane. Thonetowska tradycja (fabryka w Jasienicy produkowała meble Thoneta od XIX wieku) połączona z modną wówczas dynamiką ukośnie poprowadzonych nóg, a niekiedy także dwubarwne wykończenie, dały efekt zrównoważonej, nieprzerysowanej nowoczesności, która nie rezygnuje z dobrze opracowanego detalu."

RZECZY NIEPOSPOLITE, POLSCY PROJEKTANCI XX WIEKU, RED. CZESŁAW FREJLICH, KRAKÓW 2013, s. 194

125

MARIAN SIGMUND
(1902 - 1993)

Para krzeseł typ A587, lata 50. - 60. XX w.
Bielskie Zakłady Przemysłu Drzewnego w Jasienicy, proj. z 1958 r.
(od 1959 r.: Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy)

drewno, sklejka, lakierowane, 76 x 47,5 x 36 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN
1 000 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Łukasza i Małgorzaty Gorczyców

LITERATURA:
- por. Anna Maga, Marian Sigmund. Zgodnie z ideami ładu [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków 2013, s. 195

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2011 (inny egzemplarz)

126

MARIAN SIGMUND
(1902 - 1993)

Fotel, lata 50. - 60. XX w.
Bielskie Zakłady Przemysłu Drzewnego w Jasienicy, proj. z 1958 r.
(od 1959 r.: Fabryki Mebli Giętych w Jasienicy)

drewno, sklejka, lakierowane, 73 x 56,5 x 53 cm

estymacja: 5 000 - 8 000 PLN
1 300 - 2 000 EUR

LITERATURA:
- por. Anna Maga, Marian Sigmund. Zgodnie z ideami ładu [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków 2013, s. 196

127

LUBOMIR TOMASZEWSKI
(ur. 1923)

Toaleta poranna, (lub Zuzanna w kąpieli), lata 50. - 60. XX w.
Zakłady Porcelany Stołowej „Ćmielów" w Ćmielowie, wzór z 1959 r.

porcelana, natrysk wybierany, 18 x 5 x 5 cm

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- por. Joanna Hübner-Wojciechowska, Lata 60. XX w. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2014, s. 277 (il.)
- por. Bolesława Kołodziejowa, Zbigniew M. Stadnicki, Zakłady Porcelany Ćmielów, Kraków 1986, s. nlb., il. 175

128

LUBOMIR TOMASZEWSKI
(ur. 1923)

Dama z lustrem, lata 50. - 60. XX w.
Zakłady Porcelany Stołowej „Ćmielów" w Ćmielowie, wzór z 1958 r.

porcelana, natrysk wybierany, 18 x 5 x 5 cm

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

LITERATURA:
- Barbara Banaś, Polski New Look. Ceramika użytkowa z lat 50. i 60., Wrocław 2011, s. 139 (il.)
- por. Bolesława Kołodziejowa, Zbigniew M. Stadnicki, Zakłady Porcelany Ćmielów, Kraków 1986, s. nlb., il. 174

Lubomir Tomaszewski jest jedną z najważniejszych postaci związanych z projektowaniem przemysłowym w powojennej Polsce. Zajmował się rzeźbą, ceramiką, malarstwem, ale to wzornictwo przemysłowe, a dokładniej jego projekty wykonane dla IWP (produkowane w kilku fabrykach porcelany: Ćmielowie, Tułowicach, Bogucicach czy Wałbrzychu) są dziś ikonami powojennego dizajnu. Studiował w Warszawie od roku 1946, najpierw na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych, a następnie na Wydziale Architektury Politechniki. Uczestniczył w pracach rekonstrukcyjnych nad rzeźbami stołecznej starówki. Najistotniejszy dla historii polskiego wzornictwa okres jego działalności jako projektanta form przemysłowych rozpoczął się w roku 1955, kiedy w Zakładzie Szkła i Ceramiki Instytutu Wzornictwa Przemysłowego zatrudniono czwórkę rzeźbiarzy: Henryka Jędrasiaka, Hannę Orthwein, Mieczysława Naruszewicza oraz Henryka Tomaszewskiego. Ich zadaniem było projektowanie „rzeźby kameralnej", czyli tak dzisiaj cenionych i poszukiwanych figurek. W tamtym okresie jedynie czechosłowacka wytwórnia Royal Dux Bohemia tworzyła wyroby w zbliżonej stylistyce, ale to polscy projektanci osiągnęli mistrzostwo w tej dziedzinie. Przez niemal dekadę w IWP powstało około 120 wzorów figurek, z czego ponad 30 zaprojektował Tomaszewski.

Spośród zaprojektowanych przez Tomaszewskiego figurek za najciekawsze uznać można te przedstawiające postacie ludzkie: „Toaleta poranna", „Dama z lustrem", „Dama z dzbanem" („Meksykanka"), „Pocałunek", „Arabka" czy „Śpiewaczka" zachwycają przemyślaną formą, rzeźbiarskim, często minimalistycznym ujęciem tematu. Eliminowanie zbędnych elementów kompozycji i jej możliwe uproszczenie zaowocowało powstaniem wzorów nowoczesnych nie tylko jak na czasy, w których powstały, ale także w dzisiejszych. Spośród figurek przedstawiających zwierzęta w ten trend najlepiej wpisywały się Chart, Wielbłąd, Krówka, Mamut, Sarenka czy Kruk zbrojny,

W roku 1966 Lubormir Tomaszewski wyjechał do Stanów Zjednoczonych (gdzie mieszka i tworzy do dziś), rok później otrzymał posadę profesora projektowania i rysunku na Uniwersytecie w Bridgeport, gdzie wykładał do roku 1993. W 1998 roku założył międzynarodową grupę artystyczną „Emocjonaliści", skupiającą artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki. W USA w swojej pracy artystycznej skupił się głównie na rzeźbie unikatowej, łącząc elementy rzeźbiarskie wykonane z brązu z materiałami naturalnymi, jak drewno czy kamień, oraz oryginalnej, własnej technice malarskiej, polegającej na „malowaniu" obrazów na papierze ogniem. W roku 2005 nawiązał współpracę i zaprojektował kilka nowych wzorów figurek dla wytwórni AS Ćmielów.

129

ZOFIA MATUSZCZYK-CYGAŃSKA
(1915 - 2011)

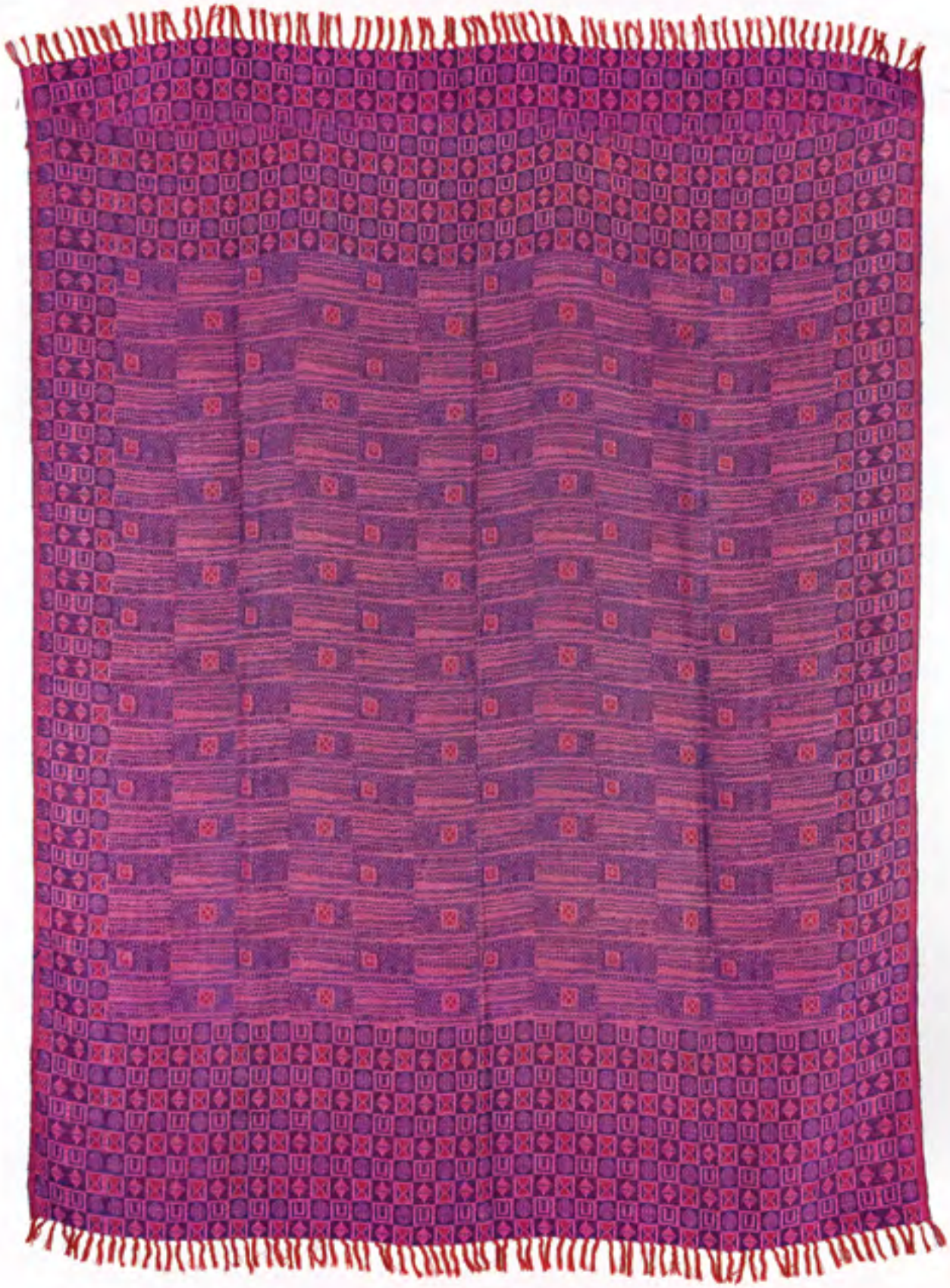
Kwadraciki, lata 60. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

tkanina żakardowa, len, 173 x 124 cm
na odwrociu u dołu wszywka z płótna:
'Zofia Matuszczyk-Cygańska | Warszawa ul. Genewska 39 |
Tkanina „Kwadraciki" 1400 zł'

estymacja: 8 000 - 10 000 PLN
2 000 - 2 500 EUR

Twórczość Zofii Matuszczyk-Cygańskiej od samego początku, jeszcze w przedwojennym okresie studiów, zapowiadała się dwutorowo. Artystka wykształcenie zdobyła w pracowniach malarskich Edwarda Kokoszki, Mieczysława Kotarbińskiego, oraz Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego. Akademię ukończyła w 1939 roku, jednak jeszcze przed uzyskaniem dyplomu zajęła się tkactwem. Oba wątki jej twórczości biegły niejako równolegle, często przeplatając się wzajemnie i doprowadzając do zespolenia tych dwóch dziedzin w jedno niepowtarzalne doświadczenie artystyczne i estetyczne. Cenne nauki wyniesione z pracowni malarskich, Matuszczyk-Cygańska stosowała w projektowaniu tkanin dekoracyjnych. Najważniejszą lekcją widoczną w jej twórczości z lat 50. i 60. wydaje się kolor, poddany reżimowi rytmu figur geometrycznych rozmieszczonych równomiernie na artystycznej tkaninie.

Matuszczyk-Cygańska, na studiach, jako jedna z najzdolniejszych uczennic, została zaproszona do pracy w Spółdzielni Artystów „ŁAD", z którą związała się na długo. W latach 1950-54 pełniła w niej funkcję kierownika Zakładu Tkaniny Żakardowej. Do 1972 roku do produkcji w warsztatach spółdzielni wdrożone zostały 52 projekty żakardów jej autorstwa. Wiele z nich przeznaczonych było do dekoracji wnętrz gmachów użyteczności publicznej. „Girlandy" (1952-55), projektowała do Sali Malinowej Hotelu Bristol „Wazony" (1957), dla Domu Kultury na Targówku, „Kolumny" (1956) dla Kina Stolica, „Kotwice" (1955) do kina Rzeszów. Jej tkaniny charakteryzowała mocna, nasycona kolorystyka. Chętnie sięgała po zdecydowane, barwy i kontrastowe zestawienia.



130

TERESA KRUSZEWSKA
(1927 - 2014)

Fotel, lata 50. - 60. XX w.
Spółdzielnia Kolor, Piaseczno, proj. z 1958 r.

rurka stalowa malowana, żyłka igelitowa, drewno, 65 x 70 x 65 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN
900-1400 EUR

LITERATURA:
- por. Krystyna Łyczak-Surówka, Teresa Kruszewska. Meble dla dzieci [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków 2013, s. 275 (il.)
- por. Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, Warszawa 2011, s. 65 (il.)
- por. Henryka Noskiewicz-Gałązka, Teresa Kruszewska. Architekt Wnętrz. Twórczość, Warszawa 2012, s. 28

WYSTAWIANY:
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2011 (inny egzemplarz)
- Teresa Kruszewska. Architekt Wnętrz. Twórczość, Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012 (inny egzemplarz)
- Spaghetti dla każdego albo aneks do Nowoczesności, Galeria Kordegarda, Warszawa 2016 (inny egzemplarz)
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)

Teresa Kruszewska siedząca w fotelu własnego projektu, ok. 1960
za: red. Henryka Noskiewicz-Gałązka, Teresa Kruszewska. Architekt Wnętrz. Twórczość, Warszawa 2012

„Pod koniec lat pięćdziesiątych na zlecenie CEPELII Teresa Kruszewska zaprojektowała kilka modeli krzeseł i foteli o konstrukcji metalowej – głównie z rurki stalowej o średnicy 16 mm, z siedziskiem wyplatanym rurką igielitową. Moda ta – wynikająca wówczas z powojennej biedy Polaków, a nie oczekiwan wzorniczych – trwała wiele lat i obfitowała w różnorodne 'domorosłe' produkcje, co skutkowało negatywną opinią 'znawców' o tego typu meblach. Dziś, po kilkudziesięciu latach, fotel Teresy Kruszewskiej stał się dziełem sztuki użytkowej lat pięćdziesiątych, a prostota jego formy oraz delikatnosć i lekkość wzbudzają szacunek”.

HENRYKA NOSKIEWICZ-GAŁĄZKA

131

HANNA LACHERT

(ur. 1927)

Zestaw krzeseł „Muszelka", lata 50. - 60. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, tkanina, cztery sztuki: 74 x 65 x 49,5 cm

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN
3 000 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:
- 90-lecie Spółdzielni ŁAD, Warszawa, 2016 (inny egzemplarz)

132

HANNA LACHERT

(ur. 1927)

Stół, lata 50. - 60. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, szkło, 66 x 63 x 63 cm

estymacja: 2 500 - 4 000 PLN
650 - 1 000 EUR

WYSTAWIANY:
- 90-lecie Spółdzielni ŁAD, Warszawa, 2016 (inny egzemplarz)

Fragment wnętrza mieszkalnego na Osiedlu Młodych w Warszawie, ok. 1960
fot. P. Krassowski, za: Jan Mass, Maria Referowska, Mieszkanie, Warszawa, 1961

Hanna Lachert, uczennica profesora Jana Kurzątkowskiego, należy do grona przedstawicieli nowego pokolenia projektantów „Ładu", które dyktowało nowoczesny styl wystroju wnętrz w latach 50. i 60. XX wieku. U progu swojej kariery w przemyśle wzorniczym, w 1957 roku, jako absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, znalazła się w elitarnym gronie młodych artystów zaproszonych do zaprezentowania swoich projektów na ekspozycji z okazji 30-lecia „Ładu". Biurko projektu debiutującej Lachert zostało nagrodzone na wystawie obok prac zasłużonych projektantów starszego pokolenia, m.in. Czesława Knothego i Władysława Winczego.

Projekt krzesła „Muszelka", datowany na rok 1956, jest reprezentatywnym zwiastunem odwilży we wzornictwie przemysłowym i nadchodzących przemian w kształtach mebli. Nowe postulaty odżegnujące się od ciężkich i przysadzistych brył mebli z poprzedniej dekady, zakładały odświeżenie estetyki użytkowej, przez wprowadzenie koloru do wnętrza, a przede wszystkim przez odciążenie form przedmiotów. Zaczęto stosować lekką konstrukcję i płynną linię konturu, co było możliwe dzięki opanowaniu technologii giętej sklejki, nadającej się doskonale do kształtowania fantazyjnych form przestrzennych dla przedmiotu tak prozaicznego jak krzesło.

Popularność, jaką zdobyło krzesło „Muszelka", opierała się w dużej mierze na technologii jej wykonania. Atutem projektu było wprowadzenie tapicerowanego siedziska zamiast pozostawienia odsłoniętej sklejki, co czyniło mebel mniej wymagającym w produkcji, ponieważ pozwalało na ukrycie umocnień łączeń i elementów konstrukcyjnych.

133

ZENON BĄCZYK

Fotel, lata 60. - 70. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, tkanina, 66 x 71 x 7 cm

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 300 EUR

134

WŁADYSŁAW KSIĘŻYC

lata 60. - 70. XX w.

Para krzeseł, lata 60. - 70. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, tkanina, 77 x 51,5 x 43 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

WYSTAWIANY:
- 90-lecie Spółdzielni ŁAD, Warszawa, 2016 (inny egzemplarz)

135

CZESŁAW KNOTHE
(1890 - 1985)

Stół, lata 60. - 70. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, 72 x 120 x 72 cm
na spodzie blatu zachowana metka

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN
1 000 - 1 500 EUR

Czesław Knothe to jeden z najwybitniejszych polskich projektantów wnętrz i mebli XX wieku. Studiował m.in. na Ukraińskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych na wydziale malarstwa i architektury wnętrz. Od 1926 roku był członkiem Spółdzielni Artystów „ŁAD", a następnie jej wieloletnim prezesem. Knothe specjalizował się głównie w projektowaniu mebli i kompletnego wyposażenia pomieszczeń. Jego pierwszym projektem było całościowe umeblowanie gabinetu, sypialni i jadalni przedstawione na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929. Do prac artysty należ m.in. projekt wyposażenia wnętrz Ministerstwa Spraw Zagranicznych, umeblowanie świetlic szkolnych, czy wyposażenia Hotelu Warszawa. Jednym z największych realizacji tego architekta było wyposażenie wnętrz Pałacu Kultury i Nauki. W późniejszych latach spod ręki projektanta wyszły liczne projekty mebli wdrożone do produkcji w Spółdzielniach „ŁAD" oraz „RZUT", przeznaczone do wnętrz biurowych i mieszkalnych.

136

IZABELA STERNIŃSKA

Biurko-półka, lata 60. - 70. XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, 156,5 x 107,5 x 43,5 cm

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN
1 150 - 1 500 EUR

Niewielkich rozmiarów mebel łączący w sobie funkcje biurka i regału na książki Izabela Sternińska zaprojektowała z myślą o swoim synu mającym wkrótce rozpocząć edukację szkolną. W mieszkaniach o powierzchni ograniczonej normatywami, małe, wielofunkcyjne meble sprawdzały się najlepiej. Biurko-półka było jednym z najbardziej popularnych projektów „Ładu". Za pomocą jednego mebla bowiem zorganizować można było kącik do pracy dla dzieci.

W ładowskiej ofercie znalazł się również inny mebel inspirowany dorastającym dzieckiem projektantki. Zestaw mebli „Grześ", który przynależy już do innego typu „kubizujących" mebli, ma zdecydowanie bardziej „młodzieżowy" charakter.

137

OLGIERD SZLEKYS (1908 - 1980)
WŁADYSŁAW WINCZE (1905 - 1992)

Stoliczek dziecięcy, 2. połowa XX w.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, 55 x 53 x 70 cm

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

138

proj. OLGIERD SZLEKYS (1908 - 1980)
WŁADYSŁAW WINCZE (1905 - 1992)

Zydelek Sarenka, 2. połowa XX w., ok. 1943 r.
Spółdzielnia Artystów „ŁAD"

drewno, 66 x 46 x 29,5 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

LITERATURA:
- por. Anna Maga, Meblarstwo „ŁADU" po 1934 roku [w:] red. Anna Frąckiewicz, Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926-1996, Warszawa, 1998, s. 109, 112 (il.)
- por. red. Teresa Wyderkowa, Olgierd Szlekys. Wnętrza, meble, malarstwo, Warszawa, 1982, s. 12, 60-61 (il.)
- Krzysztof Charewicz, Władysław Wincze, Harmonia i ład w przestrzeni [w:] red. Czesława Frejlich, Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX w., Kraków, 2013, s. 198-209

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- 90-lecie Spółdzielni ŁAD, Warszawa, 2016 (inny egzemplarz)

Kącik dla dziecka w mieszkaniu na Osiedlu Młodych w Warszawie, ok. 1960
fot. P. Krassowski, za: Jan Mass, Maria Referowska, Mieszkanie, Warszawa 1961

Po sukcesie polskiego pawilonu na światowej wystawie sztuki użytkowej w Paryżu, w 1926 roku założona została spółdzielnia „Ład". Skupieni w niej projektanci ceramiki, tkaniny i mebli początkowo poszukiwali inspiracji w rodzimej, ludowej kulturze, sięgali po stylistkę utrzymaną w duchu art déco, a z czasem zaczęli proponować wyroby odwołujące się do prostych, funkcjonalnych form, wykonywane zawsze z materiałów polskiego pochodzenia. W tym duchu kontynuowano produkcję również w okresie wojennym, a także po roku 1945, głównie za sprawą dwóch najważniejszych projektantów Olgierda Szlekisa i Władysława Wincze.

Prezentowany w katalogu dziecięcy zydelek „Sarenka" jest jednym z flagowych projektów spółdzielni „Ład". Przeznaczony dla mniejszych dzieci, produkowany był masowo do połowy lat 50. XX wieku. Wykonywano go głównie z tzw. sosny palonej, czyli opalanego i szczotkowanego drewna, które pozwalało na uzyskanie trwałego wykończenia i jednocześnie maskowało wady, a dodatkowo pozwalało na uzyskanie atrakcyjnego wyglądu mebli.

Sukces „Sarenka" zawdzięczała nie tylko interesującej formie, ale przede wszystkim idei – połączenie siedziska i zabawki w jednym. Zydelek został pomyślany w ten sposób, by jednocześnie służyć jako krzesło – wykorzystujące za oparcie 'grzbiet sarny' oraz jako zabawka - kiedy dziecko siada na nim okrakiem czuje się jak na „bujanym koniku". Pomysł ten Władysław Wincze rozwijał również w późniejszych swoich projektach siedzisk dla dzieci: „Pasikoniku" i „Biedronce", które powstały w 1954 roku. Myśl projektanta podchwycili i rozwijali z powodzeniem jego koledzy ze spółdzielni „Ład": Olgierd Szlekys i Halina Jastrzębowska.

139

JÓZEF KOZŁOWSKI
(1905 - 1991)

Zestaw mebli dziecięcych, 1960 r.
Spółdzielnia Artystów Plastyków RZUT, Toruń, proj. z 1959 r.

drewno, tkanina, stół: 68 x 69 x 69 cm, cztery krzesła: 85,5 x 40 x 32,5 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN
1 800 - 300 EUR

WYSTAWIANY:
- Plastyka Toruńska. Architektura wnętrz 1945 – 2000,
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu 2014

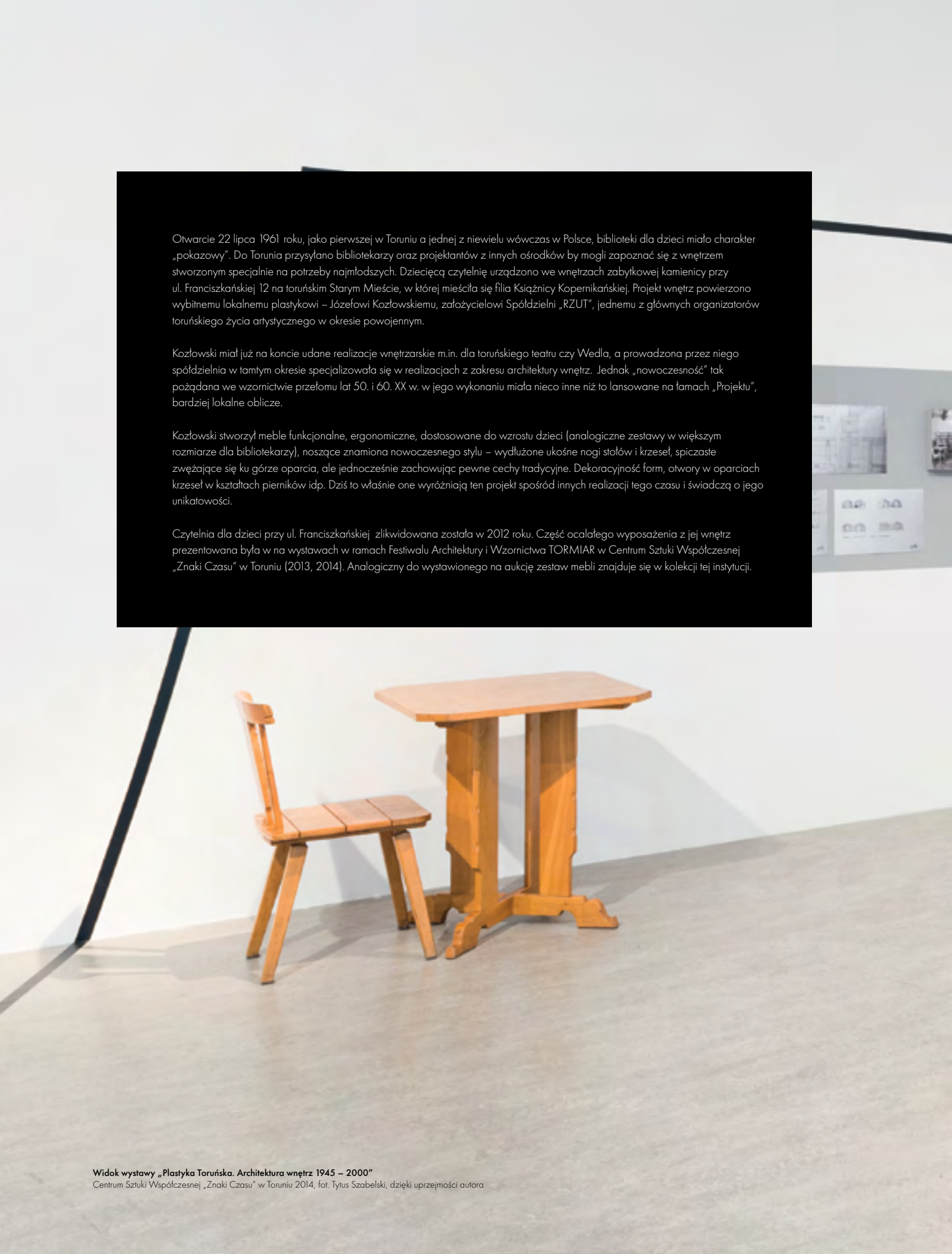
Wnętrze czytelni dla dzieci w Toruniu, lata 60. XX w., fot. Aleksander Jarmołowicz, dzięki uprzejmości Katarzyny Kluczwajd

Otwarcie 22 lipca 1961 roku, jako pierwszej w Toruniu a jednej z niewielu wówczas w Polsce, biblioteki dla dzieci miało charakter „pokazowy". Do Torunia przysyłano bibliotekarzy oraz projektantów z innych ośrodków by mogli zapoznać się z wnętrzem stworzonym specjalnie na potrzeby najmłodszych. Dziecięcą czytelnię urządzono we wnętrzach zabytkowej kamienicy przy ul. Franciszkańskiej 12 na toruńskim Starym Mieście, w której mieściła się filia Książnicy Kopernikańskiej. Projekt wnętrz powierzono wybitnemu lokalnemu plastykowi – Józefowi Kozłowskiemu, założycielowi Spółdzielni „RZUT", jednemu z głównych organizatorów toruńskiego życia artystycznego w okresie powojennym.

Kozłowski miał już na koncie udane realizacje wnętrzarskie m.in. dla toruńskiego teatru czy Wedla, a prowadzona przez niego spółdzielnia w tamtym okresie specjalizowała się w realizacjach z zakresu architektury wnętrz. Jednak „nowoczesność" tak pożądana we wzornictwie przełomu lat 50. i 60. XX w. w jego wykonaniu miała nieco inne niż to lansowane na łamach „Projektu", bardziej lokalne oblicze.

Kozłowski stworzył meble funkcjonalne, ergonomiczne, dostosowane do wzrostu dzieci (analogiczne zestawy w większym rozmiarze dla bibliotekarzy), noszące znamiona nowoczesnego stylu – wydłużone ukośne nogi stołów i krzeseł, spiczaste zwężające się ku górze oparcia, ale jednocześnie zachowując pewne cechy tradycyjne. Dekoracyjność form, otwory w oparciach krzeseł w kształtach pierników idp. Dziś to właśnie one wyróżniają ten projekt spośród innych realizacji tego czasu i świadczą o jego unikatowości.

Czytelnia dla dzieci przy ul. Franciszkańskiej zlikwidowana została w 2012 roku. Część ocalałego wyposażenia z jej wnętrz prezentowana była w na wystawach w ramach Festiwalu Architektury i Wzornictwa TORMIAR w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu (2013, 2014). Analogiczny do wystawionego na aukcję zestaw mebli znajduje się w kolekcji tej instytucji.



Widok wystawy „Plastyka Toruńska. Architektura wnętrz 1945 – 2000"
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu 2014, fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości autora

140

RAJMUND TEOFIL HAŁAS
(1925 - 2008)

Komplet mebli, typ 1329, lata 60. XX w.
Bydgoskie Fabryki Mebli

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN
11 300 - 15 000 EUR

Karta z wzornika mebli Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego w Poznaniu, 1960

Rajmund Teofil Hałas był wybitnym projektantem, architektem i pedagogiem, już od lat 50. XX wieku czynnie działał w środowiskach warszawskim i poznańskim. W połowie latach 60. XX wieku otrzymał stypendia naukowe w Instytucie Sztuk Przemysłowych w Helsinkach i w Wielkiej Brytanii. Wyjazdy zagraniczne pozwoliły mu na poznanie twórczości czołowych światowych projektantów takich jak Alvar Aalto czy Gordon Russell. W 1989 roku Hałas otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 2002 roku zaszczytne odznaczenie Orderu Odrodzenia Polski.

Prezentowany komplet mebli „Typ 1329" z początku lat 60. XX wieku jest ikoną polskiego meblarstwa i wystroju wnętrz tamtego czasu. Pełny garnitur tych mebli należy do rzadkości na rynku. Każdy element zestawu zdradza doskonały talent Hałasa, lecz dopiero zestawienie całości oddaje pełnię atrakcyjności projektu. Lekkie konstrukcje krzeseł i taboretów doskonale korespondują z żywą kolorystyką zrytmizowanej podziałami bryły meblościanki. Każdy element z kompletu daje wyraz stylistyki typowej dla modnego wnętrza lat 60. XX wieku.

Regał
drewno lakierowane, 180 x 237 x 35 cm

Stół
drewno lakierowane, 130 x 73 cm

Sześć krzeseł
drewno lakierowane, 85 x 46 x 58 cm

Gazetnik
drewno lakierowane, 55 x 60 x 27 cm

Ława
drewno lakierowane, 32 x 112 x 35,5 cm

Cztery taborety
drewno lakierowane, tkanina, 42 x 35 x 35 cm

Kanapa
drewno lakierowane, tkanina, 72 x 195 x 122 cm

141

BIURKO ŻALUZJOWE

lata 50. XX w., Polska

drewno, 91,5 x 84 x 60 cm

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN
2 500 - 3 800 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- po renowacji

LITERATURA:
- por. Joanna Hübner-Wojciechowska, Lata 60. XX w. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2014, s. 205 (il.)

Mimo swoistej ikoniczności, jaką zdobył już ten mebel nie udało się jak dotąd ustalić autorstwa jego projektu ani nawet producenta. Jedyna (niepotwierdzona?) informacja, jaka pojawia się na temat biurka głosi, że stanowiło ono część wyposażenia salonów Mody Polskiej. W latach 40. i 50. XX wieku meble żaluzjowe zdobyły dużą popularność. Decydowała o tym zapewne ich praktyczność. Jednym ruchem ręki, zaciągając żaluzję można było ukryć cały nieporządek na biurku, schować zawartość barku, szafki pozostawiając w przestrzeni jedynie „czysty" mebel. Co więcej, tego typu meble zajmowały mniej miejsca niż meble tradycyjne, nie potrzebowały bowiem przestrzeni na otwieranie drzwiczek. Z tego powodu często stanowiły wyposażenie biur, pracowni naukowych, bibliotek itp. (jako szafy na dokumenty). Projekty mebli z użyciem żaluzji mają w swoim dorobku związani z „Ładem" Olgierd Szlekys oraz Władysław Wincze. Występowały one również w ofercie Zjednoczenia Przemysłu Meblarskiego.

142

STEFANIA DRETLER-FLIN (1909 - 1994)
ZYGMUNT FLIN (1909 - 1993)

Patera dekoracyjna, 1960 r.

ceramika szkliwiona, 3,5 x 37,5 x 32 cm
sygnowana i datowana na spodzie: 'FLIN 60'

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

„Stefania i Zygmunt Flinowie to jeden z popularnych w minionych latach 'tandemów artystycznych'. Ich ceramika ujawnia bogactwo fantazji i znakomicie wpisuje się w stylistykę lat 60. XX w.".

BOŻENA KOSTUCH

Stefania Dretler-Flin w 1932 roku ukończyła studia na Wydziale Grafiki w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie oraz w Paryżu (1936-37). Od roku 1930 pracowała jako malarz i grafik, była autorką litografii (np. teka Gdańsk z 1930), linorytów i drzeworytów, a także obrazów olejnych, akwarel i rysunków. Wojna zastała ją we Lwowie. W 1941 znalazła się w Warszawie, brała udział w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie wróciła do Krakowa. Była członkiem grupy „9 grafików", w latach 1945-55 wykonała kilka tek grafik (m.in. Wrzesień, Legendy Krakowa, Kraków, Warszawa, Ghetto), brała udział w licznych wystawach, na których prezentowała swoje prace graficzne, przede wszystkim drzeworyty i linoryty, uzupełniane niekiedy ceramiką, którą zainteresowała się w latach 60. XX wieku, współpracując z mężem, Zygmuntem.

Zygmunt Flin studiował zaś architekturę na Politechnice we Lwowie. Działalność twórczą rozpoczął w 1934, zajmując się przede wszystkim grafiką użytkową. Jako były więzień Oświęcimia tematyce obozowej poświęcił cykl rzeźb z szamotu pt. „Oświęcim" (1966). Brał udział w wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą, pokazując rzeźby i płaskorzeźby ceramiczne, będące formami abstrakcyjnymi, często dużych rozmiarów, operującymi żywymi barwami i kontrastami faktury.

Małżeństwo Flinów wykonywało zarówno ceramikę dekoracyjną, jak i użytkową: wazony, talerze, patery, świeczniki oraz ceramiczne formy przestrzenne: rzeźby i płaskorzeźby, często o znacznych rozmiarach. Wykorzystywali do tych celów glinę, szamot, terakotę, które pokrywali feerią barwnych szkliw – zaciekowych i redukcyjnych, osiągając w ten techniczny sposób interesujące efekty plastyczne i kolorystyczne. W palecie ich wzorów znaleźć można przede wszystkim dekoracje abstrakcyjne, ale też przedstawieniowe. Ich prace charakteryzowały się bogactwem form i pięknem linii, zestawianiem form płaskich i przestrzennych, kontrastowaniem powierzchni matowych, chropowatych z gładkimi i lśniącymi, wykorzystaniem kolorystycznego i fakturalnego bogactwa szkliw zaciekowych znakomicie dobranych do form dekorowanych naczyń.

143

HELENA HUSSARSKA

(1922 - 2009)

Patera dekoracyjna, lata 50. - 60. XX w.

ceramika szkliwiona, 5 x 23,5 x 23,5 cm
na spodzie stempel: 'PRACOWNIA CERAMIKI ARTYSTYCZNEJ | (nieczytelne) | KRAKÓW POLSKA' oraz fragment metki: 'CPLiA'

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN †
800 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

Helena Burtan-Hussarska ukończyła w 1949 roku Wydział Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Rok wcześniej ten sam kierunek ukończył jej mąż – Roman Hussarski. Razem od 1948 roku prowadzili pracownię w Przegorzałach pod Krakowem. Stanisław Lem, przyjaciel artystycznego małżeństwa, wspominał: „W Krakowie wpadłem też – sam nie wiem jak – w towarzystwo plastyków. To był przede wszystkim Romek Hussarski i jego przyszła żona Hela Burtan ze znanego krakowskiego rodu, ojciec jej był właścicielem fabryki porcelany w Ćmielowie; także Zosia Puget. Romek mieszkał na Łobzowskiej, a Burtanowie mieli w Przegorzałach dom, którego większą część zabrało państwo. Romek z Helą urządzili tam pracownię i rzeźbili jak szaleni (...)". Uprawiali rzeźbę i ceramikę, projektowali witraże, mozaiki i elementy wyposażenia wnętrz: naczynia, świeczniki i inne. Podczas artystycznych poszukiwań form i efektów plastycznych opatentowali kilka wynalazków z zakresu dekorowania ceramiki. Największym ich osiągnięciem stała się technika piropiktury (nazwa pochodzi z greki i oznacza w przybliżeniu malowanie ogniem) polegająca na natryskiwaniu płynnego szkliwa ceramicznego na powierzchnię poddaną działaniu wysokiej temperatury za pomocą palników gazowych i elektrycznych, w efekcie czego dochodzi do wtopienia się szkliwa w podłoże i pokrycia go trwałą warstwą dekoracyjną. Piropiktura przeznaczona była przede wszystkim do tworzenia dużych dekoracji architektonicznych. Są autorami tak znanych wnętrz i mozaik, jak: kościół w Zielonkach, ceramiczne wyposażenie kawiarni „Krokodyl" na Starym Mieście w Warszawie (1953), płytki okładzinowe dla pałaców w Łazienkach, Jabłonnej i Nieborowie (1954-59), a także kompozycje dekoracyjne na fasadzie i we wnętrzu budynku krakowskiej „Korony" (1958 i 1962), kościele p.w. św. Józefa i Matki Bożej Fatimskiej w Tarnowie (1960), szkole lOOO-lecia im. Władysława Jagiełły w Kielcach (1961/1962), wyposażenia wnętrza i dekoracji kościoła p.w. Chrystusa Króla w Krakowie-Przegorzałach (1972-76).

144

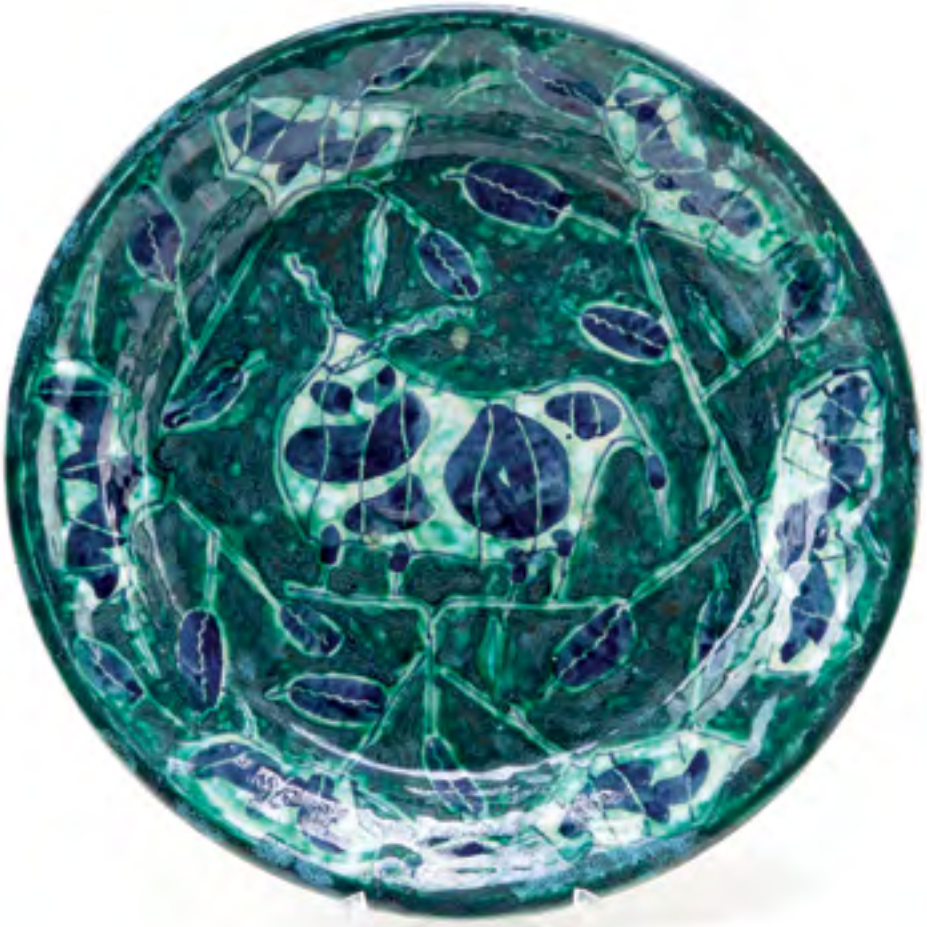
HELENA GRZEŚKIEWICZ (1909 - 1977)
LECH GRZEŚKIEWICZ (1913 - 2012)

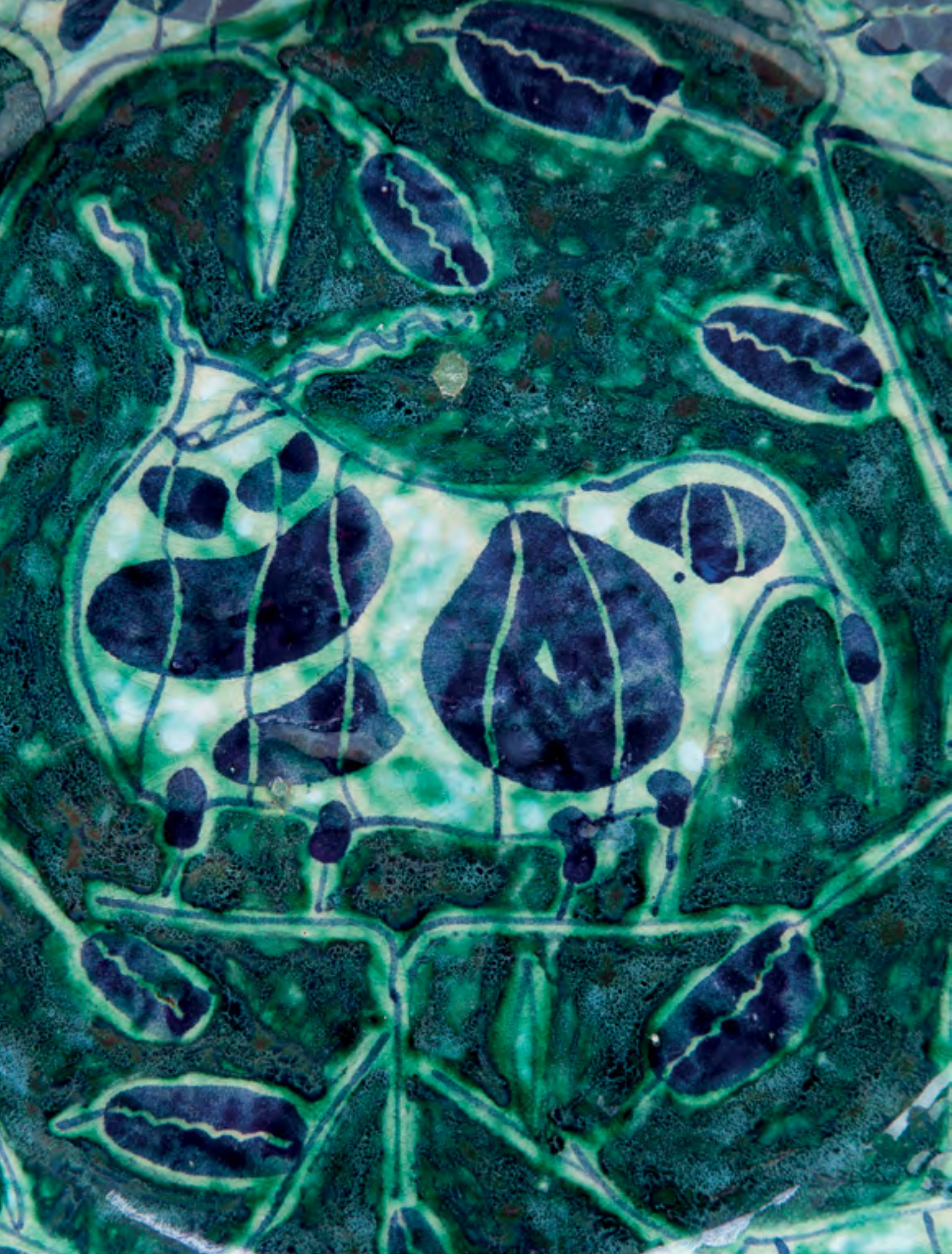
Patera dekoracyjna, lata 50. - 60. XX w.

ceramika szkliwiona, 3,5 x 29,5 x 29,5 cm

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

Lech Grześkiewicz (1913-2012) i Helena Grześkiewicz z domu Dowkontt (1908-1977) jako jedni z nielicznych polskich artystów zostali wykształceni w technikach malarskich w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie (Helena otrzymała dyplom w 1937 roku. Lech przerwane wojną studia ukończył w roku 1947). Artystka pierwsze sukcesy zawodowe odnotowała jeszcze przed wojną, najpierw kończąc słynną paryską Académie Julian (1935), a następnie wystawiając swoje prace malarskie w Salonie Stowarzyszenia Artystów Francuskich (nagroda), Salome de Tulhere i Salonie National w Paryżu. Zdobyta w trakcie studiów włoskich wiedza i doświadczenie, szczególnie w technikach malarstwa monumentalnego (fresk, mozaika, sgraffito), stały się w powojennej Polsce, w obliczu dramatycznego braku fachowych kadr artystycznych, szczególnie cenne.





Helena i Lech Grześkiewiczowie przy pracy, lata 60. XX w., fot. dzięki uprzejmości rodziny artystów

W latach 40. i 50. powierzano Grześkiewiczom szereg prac restauratorskich, wymagających najwyższych kwalifikacji zawodowych, w zniszczonych przez Niemców reprezentacyjnych budynkach nowej władzy, by wymienić tylko rekonstrukcję i restaurację fresków w Belwederze i pałacu w Natolinie. Jednocześnie, w miarę skromnych możliwości, podróżowali po Polsce, Włoszech, Francji, Bułgarii. Z jednej z takich podróży, jak wspominał Lech Grześkiewicz, przywieźli nowe fascynacje i na nowo odkryli ceramikę i sztukę użytkową: „Któregoś dnia wybraliśmy się z żoną do małego miasteczka pod Rzymem. Była tam fabryka ceramiczna. Zwiedzając ją, natknęliśmy się na stojącą na uboczu zwykłą szopę, w której wnętrzu stały mieniące się tęczowo misy i wazy. Zafascynował nas ten kontrast niepozornej szopy i mozaiki barw w środku. Ileż piękna może wnieść w szare, zwykłe mieszkanie taka ceramika! Wtedy właśnie zaświtała nam myśl: a może warto i u nas, w Polsce, pokusić się o tego rodzaju twórczość. I tak to się zaczęło. Po powrocie do kraju miejscem naszych prób stała się fabryka we Włocławku, gdzie użyczono nam kąta i pozwolono korzystać ze wszystkich urządzeń dla realizowania swoich projektów".

Helena i Lech Grześkiewiczowie reprezentują zapominane już dziś pokolenie twórców, których największe sukcesy artystyczne przypadły na lata 50. i 60. XX wieku. W historii polskiego designu zapisali się jako twórcy i propagatorzy technik ceramiki artystycznej, w której odnieśli spektakularne sukcesy w Polsce i za granicą. Kojarzeni są z nieistniejącą już peerelowską Fabryką Fajansu we Włocławku, gdzie zrealizowali swoje najbardziej znane dzieła, ale także przez kilka lat (1949-53) kształcili kadry fachowców, ucząc od podstaw technik malarskich na podłożu ceramicznym. Można zaryzykować twierdzenie, iż sukces i szeroka popularność włocławskiej ceramiki jest w dużej mierze zasługą tej właśnie pary artystów. Zaprojektowane przez nich żyrandole, misy, wazony, drobne bibeloty, setki form i dekoracji wskazują na rozmach i fantazję, z jaką tworzyli przedmioty użytkowe.

145

ANDRZEJ MIGDAL

(ur. 1930 - ?)

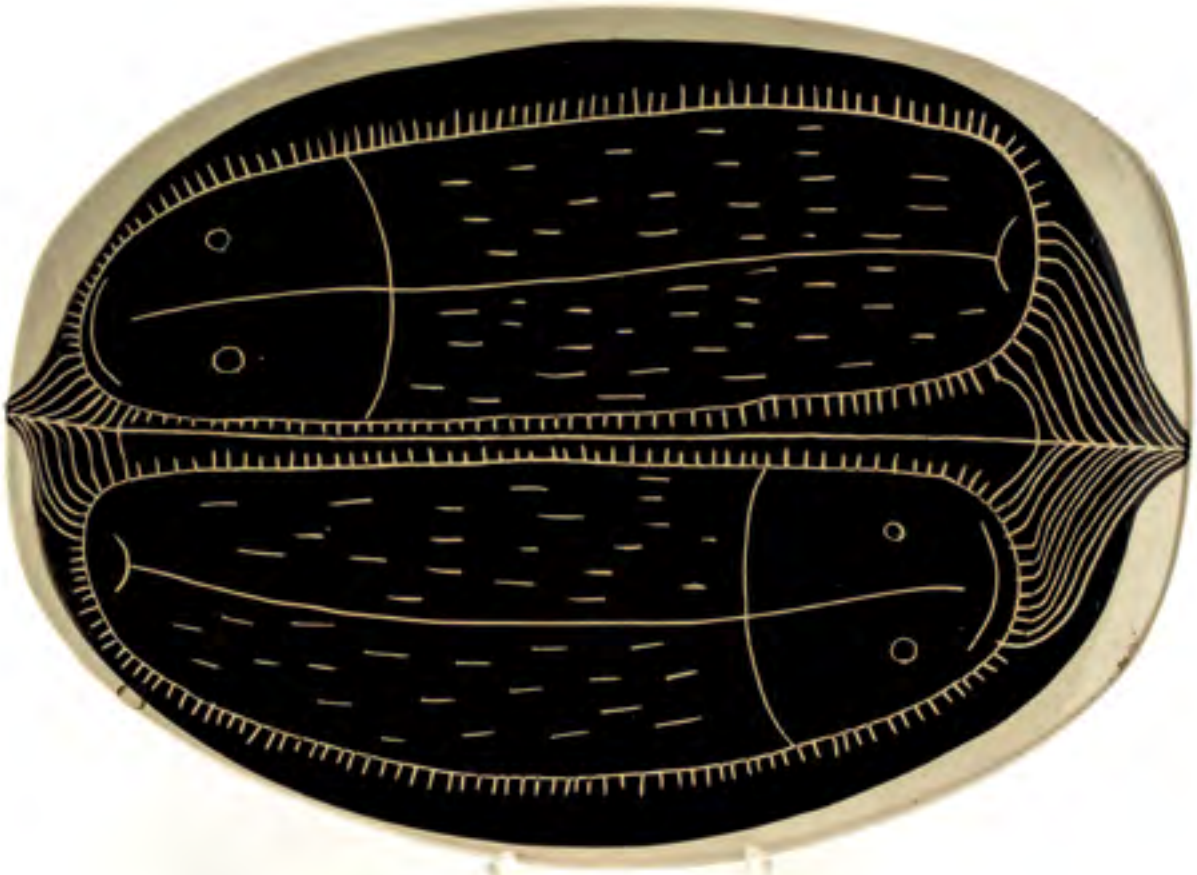
Patera, 1958 r.

fajans malowany, wybierany, 3,5 x 34 x 25 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem (Zakłady Fajansu 'Koło' w Kole),
oraz w masie: 'Midgal An. | 1958'

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

„Na warszawskim rynku wystawowym pojawiła się z początkiem roku 1959, nowa, interesująca indywidualność młodego ceramika Andrzeja Migdala" – donosił „Przegląd Kulturalny" (1959, nr 14). Jak dowiadujemy się z krótkiej gazetowej notatki, prace Migdala wzbudziły „żywe zainteresowanie". Irena Huml tego samego roku pisała na łamach „Projektu": „Tymczasem zaś młody artysta przedstawił się warszawskiej publiczności własną wystawą obejmującą kilkadziesiąt ostatnich prac (...) Plon jej – to bardzo pochlebne recenzje, wiele zakupionych talerzy, mis i dzbanków a przede wszystkim duże zainteresowanie twórczością nieznanego dotychczas artysty – Andrzeja Migdala, którego debiut na warszawskim gruncie wypadł naprawdę interesująco" (Irena Huml, Ceramika Andrzeja Migdala, „Projekt" 1959, nr 3, s. 23).
Mimo tak dobrze zapowiadającej się kariery, twórczość Andrzeja Migdala pozostaje dziś stosunkowo słabo rozpoznana. Absolwent wrocławskiej PWSSP (1957) po doświadczeniach zdobytych w ceramicznych wytwórniach we Włocławku i w Bolesławcu związał się Zakładami Fajansu w Kole, gdzie zajmował się opracowywaniem wzorów i dekoracji do produkcji. Równolegle na gotowych naczyniach tworzył odręcznie kompozycje wykonywane techniką wybieranego natrysku. Jego prace dają wrażenie grafiki na fajansie. To głównie czarno-białe abstrakcje organiczne lub tematy zaczerpnięte z natury.
„Ryba (...) zaprzęta wyobraźnię artysty od bardzo dawna i od pierwszych realizacji aż do ostatnich stanowi mocną pozycję w jego ceramice. Podłużny kształt patery pozwala na doskonałe wkomponowanie wspomnianego motywu złożonego z jednej lub dwóch ryb. Koncepcje pojedynczej ryby rozwiązuje artysta, pokazując ją zazwyczaj z boku, umieszczoną na środku, wzdłuż osi podłużnej. Czasem rozbudowuje ją na całą płaszczyznę, kiedy indziej łączy z geometrycznym ornamentem lub otacza kontrastującym pasem barwnym. Inaczej, choć równie ciekawie aranżuje kompozycję złożoną z dwóch ryb. Widziane z góry, z zaznaczeniem linii grzbietowych równoległych do głównej osi symetrii wypełniają one całą powierzchnię patery. Rysunek ryb jest tu wyraźnie uproszczony" (Irena Huml, Ceramika Andrzeja Migdala, „Projekt" 1959, nr 3, s. 23).



74

CERAMIKA ANDRZEJA MIGDALA

IRENA HUML

Przed każdym młodym plastykiem z chwilą opuszczenia uczelni staje problem samodzielnej pracy artystycznej. Andrzej Migdal ukończył w roku 1957 wrocławską P.W.S.S.P., gdzie studiował ceramikę u prof. prof. Krzywca i Pawełki. W chwili obecnej, po zdobyciu podstawowych wiadomości, wchodzi na drogę własnych poszukiwań indywidualnego stylu. Jego przygotowanie praktyczne to praca w fabrykach ceramicznych Bolesławca i Włocławka. Obecnie zaś przedmiotem jego eksperymentów stają się fajanse fabryki w Kole.

Porzuciwszy gościnny Włocławek, któremu zawdzięcza wiele cennych doświadczeń, zarówno artystycznych, jak i technicznych, udaje się Migdal do fabryki, w której dotychczas nie było miejsca dla nikogo z artystów. Jego ambicje są duże. Migdal pragnie, obok indywidualnej twórczości, zająć się również problemami związanymi z wzornictwem przemysłowym. Już obecne swe poczynania kieruje w tę właśnie stronę. Mają one być, według zamierzeń artysty, punktem wyjścia dla produkcji fabryki. Sprawa powstania przy zakładzie ośrodka wzorcującego zaczyna bowiem właśnie dojrzewać.

Migdala interesują głównie zagadnienia dekoracji. Im to zamierza poświęcić maksimum uwagi. Malarskie i graficzne uzdolnienia dają się zresztą łatwo zauważyć w dotychczasowych pracach ceramicznych młodego adepta tego rzemiosła. Problemy konstrukcji przestrzennej kształtu, zajmują artystę tylko tyle, o ile warunkują rodzaj zdobienia, chociaż i w tej dziedzinie nie zawodzi go wyczucie plastyczne. Obecne bowiem formy, nad którymi pracuje, powstają ze skrawanych półmisków, talerzy czy mis o tradycyjnych kształtach. Artysta sam wykonuje tę czynność. Wspomniana metoda daje dobre rezultaty. Umożliwia ona tworzenie szeregu wariantów na gruncie jednej formy przemysłowej. Można ją jednak stosować wyłącznie w pracy indywidualnej artysty. Opracowanie techniczne tak dużej ilości kształtów, nadających się do produkcji seryjnej, wymagałoby bowiem zbyt dużego nakładu pracy i kosztów, na które nie zawsze fabryka jest przygotowana. Łatwiej jest więc osiągnąć dużą rozmaitość produkowanych fajansów poprzez zróżnicowanie zdobienia na formach jednorodnych. Oczywiście do nowoczesnej dekoracji muszą być opracowane harmonizujące z nią kształty.

Problem dekoracji, jako naczelny w twórczości Migdala, absorbuje mnie najbardziej, tym samym wybije się on na czoło poruszanych tu zagadnień. Artysta pojmuje go dość szeroko. Pragnie dokładnie poznać jego tajniki zarówno od strony teorii, jak i warsztatu. Stąd różnorodność stosowanych przezeń technik; punkt wyjścia — tradycyjne malarstwo podszkliwne, które ustąpiło stopniowo miejsca glazurze barwnej. Rysunek cienką, wgłębną linią na świeżym czerepie był już próbą bardziej samodzielnego potraktowania komponowanego wzoru i ożywienia gładkiej płaszczyzny barwnej zróżnicowaniem faktury. Migdal, szukając własnego stylu wypowiedzi, idzie teraz w kierunku ograniczenia gamy barw.

Ostatni cykl talerzy-pater, wykonany już w Kole, obrazuje po części te dążenia. Jest on zresztą jednym z najciekawszych zespołów prac artysty. Utrzymany w tonach malachitowej zieleni, brązów oraz kontrastów czerni i bieli sprawia wrażenie

75

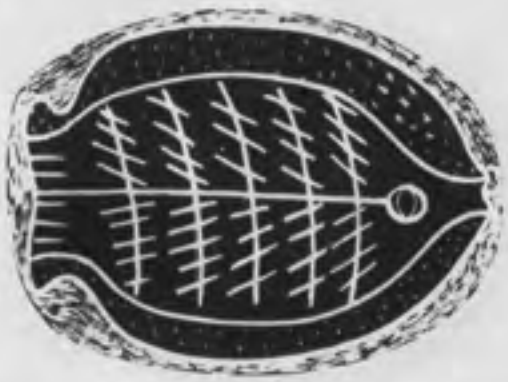
76

77

Irena Huml, Ceramika Andrzeja Migdala za: „Projekt" nr 1, 1957

78

79



80

Dziwaczne maski zbudowane z plam barwnych i linii stoją często na pograniczu abstrakcji i prymitywu. Nawet zastosowanie w nich konkretnego ornamentu roślinnego lub zwierzęcego nie zmienia tego charakteru ani nie zaciera czytelności. Działają one wymownie na wyobraźnię widza, budząc zamierzone przez artystę skojarzenia. Maski mają także swój wyraz psychiczny — jedne są smutne, zrezygnowane, inne złe, kiedy indziej znów tragicznie puste lub zadumane. Zamknięte w kształty nieregularnych czworoboków i trójkątów o zaokrąglonych rogach zadziwiają bogactwem ujęć formalnych. Znaleźć w nich można reminiscencje sztuki plemion afrykańskich, jak również bliskie echa ceramiki Picassa.

Niepostrzeżenie używając tych samych lub zbliżonych środków wypowiedzi, artysta potrafi przejść od owych masek do bezetematycznych kompozycji abstrakcyjnych. Widać jednak, że nie czuje się jeszcze w nich zbyt pewnie. Często brak im myśli przewodniej, co sprawia wrażenie przypadkowości. Zastosowanie zaś różnych technik często skłóconych ze sobą powoduje, że tego typu kompozycje należą do słabszych jego prac.

Ryba, jako drugi z głównych motywów, zaprzątała wyobraźnię artysty od bardzo dawna i od pierwszych realizacji aż do ostatnich stanowi mocną pozycję w jego ceramice. Podłużny kształt patery pozwala na doskonałe wkomponowanie wspomnianego motywu złożonego z jednej lub dwóch ryb. Koncepcję pojedynczej ryby rozwiązuje artysta pokazując ją zazwyczaj z boku, umieszczoną na środku wzdłuż osi podłużnej. Czasem rozbudowuje ją na całą płaszczyznę, kiedy indziej łączy z geometrycznym ornamentem lub otacza kontrastującym pasem barwnym. Inaczej, choć równie ciekawie, aranżuje kompozycję złożoną z dwóch ryb. Widziane z góry, z zaznaczeniem linii grzbietowych równoległych do głównej osi symetrii, wypełniają one całą powierzchnię patery. Rysunek ryb jest tu wyraźnie uproszczony. Ta stylizacja prowadzi artystę do analogicznych kompozycji, w których temat ryby zastąpiony zostaje motywami geometrycznymi, roślinnymi lub wzajemną ich kombinacją.

Wśród tych ostatnich najczęściej znaleźć można uproszczony liść czy owoc w geometrycznych układach. Są to kompozycje zwarte, z którymi artysta radzi sobie dobrze, i na tej drodze przypuszczalnie może osiągnąć najlepsze rezultaty.

Obecne warunki pracy Andrzeja Migdala nie należą do najłatwiejszych. Musi on sam opracowywać masy fajansowe i potrzebne mu farby oraz szkliwa. Nie pozostaje to bez wpływu na poziom techniczny obecnych jego prac. Jedyną jednak drogą podniesienia jakości wyrobów są ciągłe doświadczenia i eksperymenty. Pionierska praca Migdala na terenie fabryki fajansów w Kole zasługuje więc na uwagę. Może na najbliższych targach w Poznaniu zobaczymy już jej wyniki w skali przemysłowej. Tymczasem zaś młody artysta przedstawił się warszawskiej publiczności własną wystawą obejmującą kilkadziesiąt ostatnich prac, omówionych tu przeważnie pokrótce. Wystawa ta odbyła się w pierwszej połowie lutego br. zorganizowana w kawiarni Związku Literatów na Krakowskim Przedmieściu. Plon jej — to bardzo pochlebne recenzje, wiele zakupionych talerzy, mis i dzbanków, a przede wszystkim duże zainteresowanie twórczością nieznanego dotychczas artysty — Andrzeja Migdala, którego debiut na warszawskim gruncie wypadł naprawdę interesująco.

uporządkowanego kolorystycznie. Ten spokój i dążenie do wewnętrznego ładu każdej kompozycji widać również w sposobie rysunkowego aranżowania dekoracji. Ornamentację talerza komponuje artysta wyraźnie na zasadzie osi symetrii biegnących wzdłuż lub w poprzek zdobionego przedmiotu, czasem zaś krzyżujących się wzajemnie. Wrażenie to potęguje jeszcze system rozmieszczenia plam barwnych, ich kształt i wzajemny stosunek. Pokrewny ornament w różnych punktach zdobionej płaszczyzny zamyka ją także w określoną całość. Nie mniej ważny od środków formalnych jest dla dekoracji i jej koncepcji ogólnej wątek tematyczny. Interesujące więc będzie prześledzenie i tego zagadnienia w twórczości Migdala. Znaczne zmiany, jakie zaszły w samym sposobie traktowania przez artystę tematów jego w dotychczasowej działalności ceramicznej, polegają przede wszystkim na odejściu od ujęć bliskich realizmowi. Obecne koncepcje idą raczej w kierunku graficznej transpozycji przedstawień. Możemy zaobserwować, jak u artysty narasta wizja obranego tematu, przybierając coraz to inną formę plastyczną aż do ostatecznego jej sprecyzowania. Najbardziej absorbuje go motyw twarzy ludzkiej i ryby.

81

146

LESZEK NOWOSIELSKI
(1918 - 1999)

Patera, lata 50. - 60. XX w.

porcelana, natrysk wybierany, złocenia, 4 x 32 x 32 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem (Zakład Porcelany Stołowej "Wałbrzych" w Wałbrzychu) oraz podpis złotem na szkliwie:
'ART. PL. | LESZEK NOWOSIELSKI | (znak artysty)'

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †
900 - 1 300 EUR

„Operowanie kreską, bądź zdecydowanym konturem uzyskiwanym przez wydrapywanie rysunku w pokrytej jednolitą farba powierzchni ceramicznej powodowało osiąganie efektów zbliżonych do technik rytowniczych. Nowosielski był w tym względzie pionierem gdyż większość artystów uprawiających malarstwo naszkliwne posługuje się przede wszystkim pędzlem".

IRENA HUML

Leszek Nowosielski kształcił się na Politechnice Warszawskiej w dziedzinie chemii, po wojnie w Gliwicach prowadził przez kilka lat własną wytwórnię chemiczną. Zainteresowanie sztuką przyszło w okresie wojny, kiedy to pobierał prywatne lekcje rysunku i malarstwa u znakomitego kolorysty – malarza i grafika – Jana Rubczaka. Debiutował w 1949 roku wystawą indywidualną w BWA w Gliwicach, po której został przyjęty w poczet Związku Artystów Plastyków. W latach 50. XX wieku poznał Hannę Modrzewską, swoją przyszłą żonę, z którą połączyła go fascynacja ceramiką. Do końca zostali duetem w życiu i w pracy – stworzyli w Podkowie Leśnej atelier-studio, gdzie wspólnie zajmowali się ceramiką użytkową i artystyczną. Swoje dekoracje nawiązujące do historii, antyku oraz zupełnie abstrakcyjne wzory umieszczali często na naczyniach kupowanych w zakładach porcelany w Chodzieży czy Ćmielowie. Za pomocą aerografu własnej konstrukcji spryskiwali powierzchnię form szkliwem, czasami korzystając z gotowych szablonów, a następnie rozmaitej wielkości rylcami wydobywali rysunek. Swoje prace sprzedawali w kameralnej galerii przy warszawskim MDM-ie. Prof. Juliusz Chrościński, historyk sztuki i znawca porcelany, po latach tak wspominał zetknięcie się z twórczością Nowosielskiego:

„(...) wchodziłem w monumentalną bramę przebitą w zabudowie od ul. Waryńskiego. Był tam niewielki sklep z ceramiką. Wchodziłem tam, ilekroć był w nim wysoki i postawny mężczyzna. Pierwszy raz długo stałem przed witryną, oglądając przedmioty fascynujące formą i kolorem. (...) Po pierwszej mojej wizycie nastąpiły kolejne, które wspominam miło po latach. Niekiedy nasze rozmowy z właścicielem sklepu się przedłużały... (...) O czym były nasze rozmowy? Mężczyzna, z którym rozmawiałem nie był w tym sklepie subiektem, ale świadomym techniki ceramicznej artystą i eksperymentatorem chemikiem.

Widziałem jeszcze w dzieciństwie sam akt wypalania przedmiotów w piecu ceramicznym. W moim otoczeniu rodzinnym miałem przykłady 'niemodnej' wówczas porcelany i fajansu z okresu secesji i art déco. Obrzydzenie i niechęć budziły we mnie za to dzieło ceramiki socrealizmu z początku lat pięćdziesiątych.

Dlatego z takim zainteresowaniem oglądałem nowo powstające dzieło w nowoczesnej stylistyce. Co więcej, był to jedyny kontakt z twórcą, który wyjaśniał mi szczegółowo stosowane przez siebie metody techniczne przy nakładaniu różnych faktur, kilkakrotnym wypalaniu powierzchni malowanych, sposoby spiekania powierzchni. Jaka szkoda, że nie miałem wówczas możliwości utrwalania podręcznym magnetofonem tego, co mi powiedział. Umiał bowiem świetnie opowiadać o tym, co robił z wielką pasją w swojej pracowni w Podkowie Leśnej. Nie były to łatwe czasy, a wszystkie materiały ceramiczne, farby czy grzałki elektryczne trzeba było zdobywać z wielkim trudem. Pokazywał mi na swoich wypalonych przedmiotach stojących na półkach w sklepie znakomite efekty faktur".

Leszek Nowosielski przy pracy, lata 60. XX w.
fot. za: Atelier Nowosielski. L'arte della ceramica di Hanna e Leszek Nowosielski. Catalogo della mostra, 20[illegible]

147

LESZEK NOWOSIELSKI
(1918 - 1999)

Wazon, lata 50. - 60. XX w.

porcelana, natrysk wybierany, złocenia, 27 x 20,5 x 20,5 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem (Zakłady Porcelany Stołowej „Chodzież" w Chodzieży) oraz podpis złotem: 'L. NOWOSIELSKI | (znak artysty)'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN
1 800 - 2 500 EUR

„Artysta potrafi nadać swojej porcelanie charakter dekoracyjny prawie wyłącznie dzięki bogactwu kreski używanej w różnych wariantach. Jego graficzna formuła zastosowana w sposób nietradycyjny a zgodny z możliwościami techniki ożywia wyraz współczesnej porcelany wprowadzając doń nowe jakości".

IRENA HUML

148

KRYSTYNA CYBIŃSKA

(ur. 1931)

Zestaw naczyń ceramicznych, lata 70. XX w

kamionka, szkliwa redukcyjne
- 16,5 x 16,5 x 8 cm
- 8,5 x 10,5 x 10,5 cm
- 7,5 x 14,5 x 14, 5 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN †
1 000 - 1 500 EUR

Krystyna Cybińska karierę artystyczną rozpoczęła w 1949 roku w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Jej ścieżkę artystyczną wytyczała prof. Julia Kotarbińska, której, po otrzymaniu dyplomu w 1954 roku, została asystentką. Od tego roku Cybińska związana była z rodzimą uczelnią, najpierw zostając w latach 1983-90 kierownikiem katedry Ceramiki, a w latach 1981-83 prodziekanem Wydziału Ceramiki i Szkła.

Cybińska w pełni poświęciła się ceramice artystycznej i unikatowej, osiągając w swych pracach formy o zwartej bryle i doskonałych proporcjach noszących w sobie ślady kultury śródziemnomorskiej. Kształty dawnych naczyń: amfor, lekytów, wazonów artystka przetwarzała w oryginalne formy. W swoich naczyniach wykorzystywała też zapożyczenia ze świata natury, szczególnie widoczne jest to w kulistych misach, zaokrąglonych krawędziach prostopadłościennych wazonów. Jako jedna z pierwszych artystek sięgnęła po porcelanę, dotychczas zarezerwowaną dla naczyń stołowych, osiągając w tym materiale niezwykłe efekty zarówno w bryłach, jak i szkliwieniach. W latach 60. artystka prowadziła eksperymenty z gliną, szamotem oraz szkliwami, coraz bardziej rzeźbiarko traktując materię. Od 1963 roku powstają w warsztacie Cybińskiej „Kamienie" – formy spłaszczonego obelisku o delikatnych zaokrągleniach. Na pierwszy rzut oka, skryte, niemal niewidoczne otwory – zamarkowane wlewy, według artystki miały „sens w formie, bo przecież to miała być forma naczyniowa. Ale widziałam, że nadając sens użytkowy, jednocześnie ją psują. I odważyłam się zamknąć go". Artystka wypracowała kilka typów form naczyniowych: smukłe butle o cylindrycznych lub owalnych i spłaszczonych korpusach, krągłe baniaczki o elipsoidalnych brzuścach z wyniesionym ku górze „pępkiem" otworu, kuliste wazony o zamykających się do wewnątrz, miękkich krawędziach. Harmonijność proporcji oraz mistrzowskie wyczucie formy dopełniła artystka niezwykłymi barwami szkliw, od jednobarwnych po opalizujące.

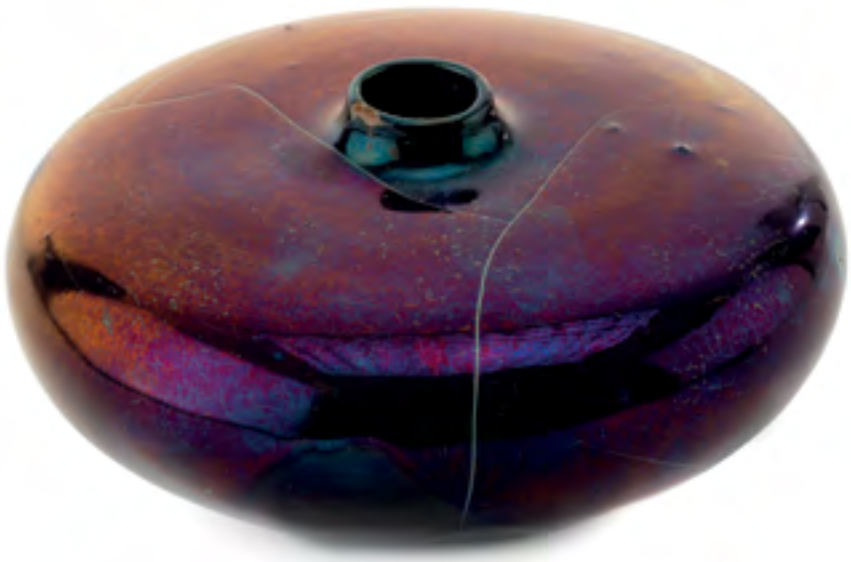
Zestaw naczyń ceramicznych proj. Rufina Kominka na Wystawie Projektowanie Szkła i Ceramiki, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1969
fot. Michał Diament, za: Irena Huml, Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978

Rufin Kominek to jeden z głównych przedstawicieli wrocławskiej szkoły ceramiki. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu ukończył w 1953 roku. Dojrzewał pod okiem wybitnego ceramika Rudolfa Krzywca, którego następnie został asystentem. Związał się z macierzystą uczelnią początkowo jako pracownik naukowy Katedry Ceramiki Artystycznej i Przemysłowej, w kolejnych latach jako dziekan Wydziału Ceramiki Artystycznej, Wydziału Ceramiki i Szkła, pełnił także funkcję rektora wrocławskiej uczelni. Prowadził Pracownię Projektowania Ceramiki Przemysłowej.

„W jego dorobku artystycznym są liczne zestawy wazonów o kształtach cylindrycznych, dekoracyjne płyty, kafle i inne formy wykonywane z różnych mas ceramicznych, w tym także z szamotu. Obiekty te pokrywał rozmaitymi rodzajami szkliwa, często matowymi lub pociekowymi" (Irena Huml, Ceramika wrocławska – wzornictwo [w:] Ceramika nieznana. Wzornictwo ceramiki w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946-1997, Wrocław 1998).

W latach 60. XX wieku obok ceramiki użytkowej uprawiał także rzeźbę i płaskorzeźbę. Jego prace miały głównie charakter abstrakcyjnych kompozycji. W kolejnej dekadzie zainteresowania Kominka koncentrują się na ceramice dla architektury. Wraz ze Stanisławem Szybą zrealizował monumentalne kompozycje m.in. na budynkach Zakładów Maszyn Ceramicznych i Kamionki w Ziębicach oraz na Gmachu Akademii Rolniczej we Wrocławiu.

Za swoje prace uzyskał szereg nagród i wyróżnień, m.in. Złoty Medal na Międzynarodowej Wystawie w Pradze (1962), Dyplomy Honorowe na Biennale Ceramiki Artystycznej w Vallarius (1970), Quadriennale Sztuki Użytkowej w Eufracie (1974). Jego prace znajdują w kolekcjach muzealnych w Polsce i za granicą.



149

RUFIN KOMINEK

(ur. 1931)

Wazon, 1969 r.

ceramika szkliwiona, 8 x 16 x 16 cm

estymacja: 1 500 - 2 500 PLN †
400 - 650 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- Irena Huml, Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978, s. 258 (il.)

WYSTAWIANY:
- Projektowanie Szkła i Ceramiki, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1969

„(...) wyraziste, ekspresyjne w swoim skupieniu i zawartości, emanujące esencją siebie. Formy o klasycznej proweniencji, dla której harmonia proporcji to podstawa, a szkliwo stanowi nie zdobinę, ale współmaterię – dopowiada jej, formy, sens i znaczenie".

ZOFIA GEBHARD

Zdzisław Szyszka w 1962 roku ukończył Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych we Wrocławiu, jego mentorkami były dwie charyzmatyczne kobiety: prof. Julia Kotarbińska oraz prof. Krystyna Cybińska, które miały ogromny wpływ na jego twórczość i postrzeganie ceramiki. W 1976 roku Szyszka wraz z grupą ośmiu innych młodych wrocławskich artystów współtworzył Grupę Twórczą „Nie Tylko My", następnie Międzynarodowe Sympozjum „Porcelana Inaczej", trzy edycje Biennale Ceramiki Polskiej w Zamku Książ, na które przez blisko 35 lat przyjeżdżali artyści z całego świata.

Szyszka tworzył obiekty monumentalne, jak i te niewielkich rozmiarów, z zakresu sztuki użytkowej. Wszystkie jego prace cechuje niezwykła precyzja wykonania, artysta przykładał uwagę do najdrobniejszych szczegółów. Fascynowała go natura zarówno w materiale twórczym, jak i w formie. Inspiracje do swych rzeźb czerpał ze świata przyrody: nawiązania do skał, kielichów kwiatów, liści, ptaków, także barwy szkliw czy masy zbliżone były do palety ziemi. Jak pisał sam artysta: „Twórczość moją inspiruje przyroda otaczającego świata. Bogata w formy biologiczne fauny i flory, okazy wiotkich i płynnie poruszających się ukwiałów, rytmicznie poruszane wiatrem drzewa. Widzę w tym i słyszę muzykę sfer niebieskich i próbuję oddać to wrażenie w swoich pracach".

Proponowana w katalogu praca „Formy płaskie" z 1965 roku wykonana została w ulubionym materiale artysty – szamocie, dodatkowo potraktowanym grubą warstwą szkliwa, które nadaje im szorstkość i chropowatość kamienia. Zestawione razem trzy płaskie, obłe formy kontrastują układem pionów i poziomów. Dla przełamania powściągliwości rzeźbiarskich brył artysta wprowadził wlewy, ale nie dlatego, że chciał uczynić z nich wazony, ale formy uniwersalne.

150

ZDZISŁAW SZYSZKA

(1935 - 2016)

Formy płaskie, 1965 r.

szamot szkliwiony
• 36 x 76 x 19,5 cm
• 62 x 57 x 19 cm
• 58 x 47,5 x 17 cm

estymacja: 8 000 - 10 000 PLN
2 000 - 2 500 EUR

LITERATURA:
- Michał Matuszczyk, Danuta Pałka-Szyszka, Zdzisław Szyszka. Ceramika. Katalog wystawy, Wrocław 2017, s. nlb.

WYSTAWIANY:
- Zdzisław Szyszka. Ceramika, Muzeum Sztuki Mieszczańskiej w Starym Ratuszu, Wrocław 2017

151

ANDRZEJ TRZASKA

(ur. 1935)

Patera, lata 60. XX w.

ceramika szkliwiona, 7,5 x 62,5 x 33 cm
na spodzie ryte w masie: 'TRZASKA'

estymacja: 3 000 - 5 000 PLN †
800 - 1 300 EUR

„Zdecydowane w kompozycji, duże w formacie, zamknięte w kształt łódkowatej formy ze ściętymi szpicami, powstały z dwóch przenikających się odcinków obwodu koła. Stanowią one cykl śmiałych rozwiązań zagadnień koloru i jego wzajemnych relacji z fakturą. Poszukiwania idące wyraźnie w kierunku ściszenia palety na rzecz rozbudowania faktury i przestrzennych sposobów ornamentowania oraz tuszowania połyskliwości powierzchni przez wykorzystanie matów – oto droga jaką przebył w tych latach Trzaska, droga do widzenia współczesnej ceramiki, do własnego stylu".

IRENA HUML

Andrzej Trzaska po ukończeniu malarstwa na PWSSP we Wrocławiu kontynuował studia na gdańskiej uczelni. Równolegle wraz z grupą studentów prof. Hanny Żuławskiej pracował w jej słynnej pracowni w Kadynach i to kadyńskie doświadczenia najbardziej wpłynęły na kształt przyszłej twórczości ceramicznej Trzaski.

Debiutował na zbiorowej wystawie „Kadyny" w warszawskiej Kordegardzie w 1957 roku. Sukces wystawy i wielki potencjał pracowni nie zostały jednak wykorzystane. W Kadynach rozpoczęto prace nad projektowaniem ceramiki do produkcji przemysłowej, niestety zakończyły się one niepowodzeniem. Trzaska indywidualnie współpracował z Cepelią. Na początku lat 60. XX wieku związał się z włocławską Spółdzielnia „Przyjaźń". Głównym profilem działalności zakładu przed objęciem kierownictwa artystycznego przez Trzaskę była produkcja doniczek. W ciągu kilku lat ceramik wprowadził do produkcji wiele wzorów ceramiki dekoracyjnej i użytkowej: pater, świeczników, wazonów itp. Mimo pewnej standaryzacji produkcji cepeliowskich spółdzielni, widoczne są w tych projektach z Włocławka wpływy doświadczeń z Kadyn np. w uzupełnianiu ceramiki wiklinowymi uszkami.

„Byłem tam pięć lat, czasami dłużej niż tylko tydzień w miesiącu, ale dość późno zorientowałem się, że oprócz projektowania przemysłowego mógłbym robić cos własnego, unikatowego, te rzeczy zacząłem robić właściwie na rok przed odejściem" (Barbara Banaś, Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60., Wrocław 2011, s. 222).

Jak pisze Irena Huml, swoboda i bujność inwencji charakteryzujące indywidualne prace Andrzeja Trzaski wynikać mogły z konieczności hamowania artystycznych ambicji we wzorach przeznaczonych do produkcji. Mimo narzucanych sobie ograniczeń działalność artysty w spółdzielni nie przypadła go gustu centralnym komisjom w Cepelii. Trzaska pracował w „Przyjaźni" do 1966 roku. Jego działalność we Włocławku podsumowana została wystawą spółdzielni prezentującą obok obiektów seryjnej produkcji dużą ilość indywidualnych prac artysty.

4

6

2—7. ANDRZEJ TRZASKA. Formy ceramiczne
Ceramics forms
Formes céramiques

7

5

Formy ceramiczne autorstwa Andrzeja Trzaski
za: „Projekt", nr 6, 1966

152

BOLESŁAW KSIĄŻEK
(1911 - 1994)

Fryz ceramiczny, około 1970 r.

ceramika szkliwiona, 57 x 288 x 7 cm, dziewięć płyt ok. 32 x 57 cm

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN
5 500 - 7 500 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- pozostała warstwa zaprawy cementowej na spodzie płyt, minimalne odpryski ceramiki i szkliwa

LITERATURA:
- Bożena Kostuch, Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku, Kraków 2015. s. 368-369

WYSTAWIANY:
- Eksperyment łysogórski. Ceramika dla architektury, Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie, 2015

EKSPERYMENT WE WSI WZORCOWEJ

W latach 1959-68 niewielka małopolska miejscowość Łysa Góra stała się świadkiem działań artystycznych i organizacyjnych prowadzonych na niespotykaną dotychczas w Polsce skalę. Działania te, prowadzone w cepeliowskiej Spółdzielni Pracy Przemysłu Ludowego i Artystycznego KAMIONKA do historii sztuki przeszły pod nazwą „Eksperymentu łysogórskiego".

Dzieje samej Spółdzielni rozpoczęły się niewiele wcześniej, bo w 1949 roku z inicjatywy Franciszka Mleczki (1905-1990) – nauczyciela i społecznika, pochodzącego z łysej Góry chłopskiego syna, przedwojennego działacza ludowego, a przy tym jednej z pierwszych osób, które zdobyły uniwersyteckie wykształcenie i zdecydowały się na powrót do rodzinnej wsi i „pracę u podstaw". Powołana z inicjatywy Mleczki Spółdzielnia początkowo specjalizowała się w produkcji cegieł, potem doniczek. Mimo znajdujących się w rejonie pokładów gliny, niestety w okolicy brak było fachowców w dziedzinie ceramiki naczyniowej i dlatego marzenie o produkcji ceramiki artystycznej mogło się ziścić dopiero 2 lata później – w październiku 1951 roku, po tym, jak w łysej Górze pojawił się krakowski artysta ceramik, a przy tym doświadczony technolog Bolesław Książek (od maja 1952 r. kierownik artystyczny Sp. KAMIONKA). Wówczas rozpoczęto produkcję ceramiki artystycznej – dzbanów, mis i talerzy dekorowanych wzorem inspirowanym sztuką ludową – zgodnie z ówczesnymi upodobaniami i polityką kulturalną. Niemal od razu po objęciu przez Książka kierownictwa artystycznego, w KAMIONCE zaczęto wytwarzać płytki okładzinowe wykorzystane m.in. do dekoracji ścian baru owocowego, mlecznego i kawowego na MDM. To prestiżowe zamówienie zostało złożone przez Cepelię, której powierzono projekt i wykonanie wyposażenia dla sklepów i punktów usługowych tej najsłynniejszej inwestycji planu 6-letniego. Zaprojektowane dla wnętrz kilku barów ceramiczne dekoracje okazały się jednak być zbyt dużym wyzwanie dla krajowych wytwórni. Wykonania mozaiki do wnętrza baru „Złota Kurka" podjęła się Hanna Żuławska z Sopotu, która odpowiadała też za projekt i wykonanie reprezentacyjnych mozaik umieszczonych w podcieniach kamienic na Placu Konstytucji. Niestety, ze względu na zastosowanie niezwykle czasochłonnej techniki jaką była tradycyjna mozaika ceramiczna, Żuławska z zespołem „szkoły sopockiej" nie mogła wykonać dekoracji kolejnych wnętrz. Gorączkowe poszukiwania wykonawców doprowadziły władze Cepelii do Spółdzielni KAMIONKA i Bolesława Książka, który podjął się dotrzymania nierealnego terminu wyprodukowania 13 tys. sztuk płytek w zaledwie 6 tygodni. Liczne próby wypału początkowo dawały niepomyślne wyniki – kafelki wychodziły z pieca powyginane, a dekoracja była rozmyta. W końcu udało się wyeliminować błędy techniczne i uzyskano zadowalający wynik wypału. Powstały płytki o rozmiarze 15x15 cm, brązowo-zielonej kolorystyce i dekoracji „ludowej" wykonanej rożkiem ceramicznym. Stylizowane kogutki, lajkoniki, rozety, kwiaty i inne dekoracje roślinne zdobiące płytki stworzyły na ścianie gęsty dywanowy wzór nazwany przez pracowników wytwórni „tączką". Powodzenie tego projektu sprawiło, że artysta zaczął myśleć o uruchomieniu produkcji płytek okładzinowych na szerszą skalę. Pomysł ten wspierały władze Cepelii z jej wiceprezesem Zofią Szydłowską na czele, która już w 1958 r. na łamach czasopisma „Stolica" deklarowała wsparcie dla poczynań Kamionki w dziedzinie produkcji ceramiki architektonicznej i entuzjastycznie wypowiadała się na temat wartości plastycznych ceramiki architektonicznej: „W tej dziedzinie także opracowujemy kilkaset nowych wzorów. Tutaj mamy do zasygnalizowania ciekawą wiadomość. Otóż nasz zakład ceramiczny w łysej Górze zamierza wprowadzić płytki ceramiczne do elewacji zewnętrznej domów. Płytki takie są stosunkowo tanie. A jakże zmienić się może wygląd naszych osiedli mieszkaniowych, gdy ich ściany zewnętrzne zaczną się mienić różnymi kolorami!".

Jednak dopiero na przełomie 1958 i 59 roku, wraz z uruchomieniem nowego pieca tunelowego oraz pojawieniem się w łysej Górze dwóch warszawskich artystów-malarzy: Krzysztofa Henisza (1914-1978) i Zygmunta Madejskiego (1910-1984), rozpoczęto w KAMIONCE wytwarzanie płyt ceramicznych dużych rozmiarów (ok. 30x60 cm) przeznaczonych do dekoracji architektury. W ten sposób łysogórska manufaktura stała się miejscem realizowania nowatorskich koncepcji malarskich w ceramice, które w istotny sposób wpłynęły na polską architekturę lat 60. i 70. wprowadzając na szeroką skalę kolor do przestrzeni miejskich. Powstałe w KAMIONCE okładziny odznaczały się nie tylko intensywną kolorystyką oraz abstrakcyjną dekoracją doskonale wpisującą się w estetykę lat 60. Posiadały też niewątpliwie dużą zaletę, jaką była odporność na warunki atmosferyczne, były przy tym prawie połowę tańsze niż okładzina kamienna i bardziej atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy niż tradycyjna mozaika kojarzona wówczas z architekturą socrealizmu.

Wkrótce ceramika zaczęła pokrywać ściany budynków wiejskich: prywatnych domów – w tym domu kierownika artystycznego Bolesława Książka oraz prezesa Spółdzielni Franciszka Mleczko. Ozdobiła fasady Ochotniczej Straży Pożarnej, Spółdzielni Lekarskiej, poczty oraz – oczywiście budynków manufaktury: administracji i zakładu produkcyjnego, tak, że cała wieś, wedle słów F. Mleczko, wyglądała „przytulnie i ceramicznie".

Krzysztof Henisz, w swoich wspomnieniach zaznaczał, że przyjeżdżając do łysej Góry pod koniec 1958 roku nie przypuszczał, że jego udziałem stanie się nie tylko eksperyment artystyczny, ale i społeczny. Opisując swoją „Przygodę w łysej Górze" z podziwem wymieniał nowe wiejskie inwestycje, wśród nich kino, amfiteatr i „bar z lekkimi alkoholami".

W istocie, dawną biedną, małopolską wieś, przed wojną przeludnioną, „tonącą w błocie i w długach", po wojnie spotkał niesamowity awans. Położona „daleko od szosy" była jedną z pierwszych, bo już w 1946 roku, całkowicie zelektryfikowanych miejscowości w regionie, jej mieszkańcy własnymi siłami zbudowali też żwirową drogę do najbliższej miejscowości przez co Łysa Góra przestała być odcięta od świata. Kolejno pojawiały się też inne inwestycje: telegraf i telefon, nowoczesny gmach zakładu ceramicznego, szkoły zawodowej i internatu dla młodzieży uczącej się. Ten dynamiczny rozwój wsi i prężnie działający spółdzielczy zakład sprawił, że łysa Góra stała się wzorcową wsią i pupilkiem miejscowych władz, dla których była przykładem pożytku płynącego z kolektywizacji i możliwości awansu, jakie zapewnia chłoporobotnikom nowy system społeczny.

Dla przybyłych z Warszawy artystów: Henisza i Madejskiego najbardziej istotne było jednak zaplecze techniczne oraz nieograniczony niemal dostęp do materiałów umożliwiających swobodne eksperymentowanie z nowym dla nich tworzywem jakim była ceramika. Zachwyt budziła ogromna, bo ok. 200-metrowa pracownia oddana im do dyspozycji w budynku zakładu oraz pomoc jakiej udzielał im kierownik artystyczny Spółdzielni – Bolesław Książek. To właśnie dzięki fachowości Książka – genialnego ceramika i technologa połączonej z nowatorskim spojrzeniem na ceramikę jakie wnieśli do tej współpracy Henisz i Madejski powstały „żywe ściany ceramiczne", które na wiele lat zmieniły obraz polskich miast wprowadzając do architektury żywe kolory i abstrakcyjną dekorację.

Owocem bardzo intensywnej pracy artystów w łysej Górze była zorganizowana już w 1960 roku na dziedzińcu Pałacu pod Blachą w Warszawie wystawa płyt ceramicznych przeznaczonych do dekoracji architektury. Ekspozycja okazała się wielkim sukcesem. Obecny na otwarciu wystawy Stanisław Jagmin – nestor polskiej ceramiki artystycznej, który sam w początkach XX wieku eksperymentował z ceramiką architektoniczną, a w latach 40. opatentował technologię wypalania

wielkoformatowych płyt ceramicznych, z uznaniem wypowiadał się o pracy młodszych kolegów. Widział w nich godnych kontynuatorów podjętej przez niego inicjatywy rozpropagowania użycia ceramiki artystycznej jako trwałej i efektownej ozdoby elewacji budynków.

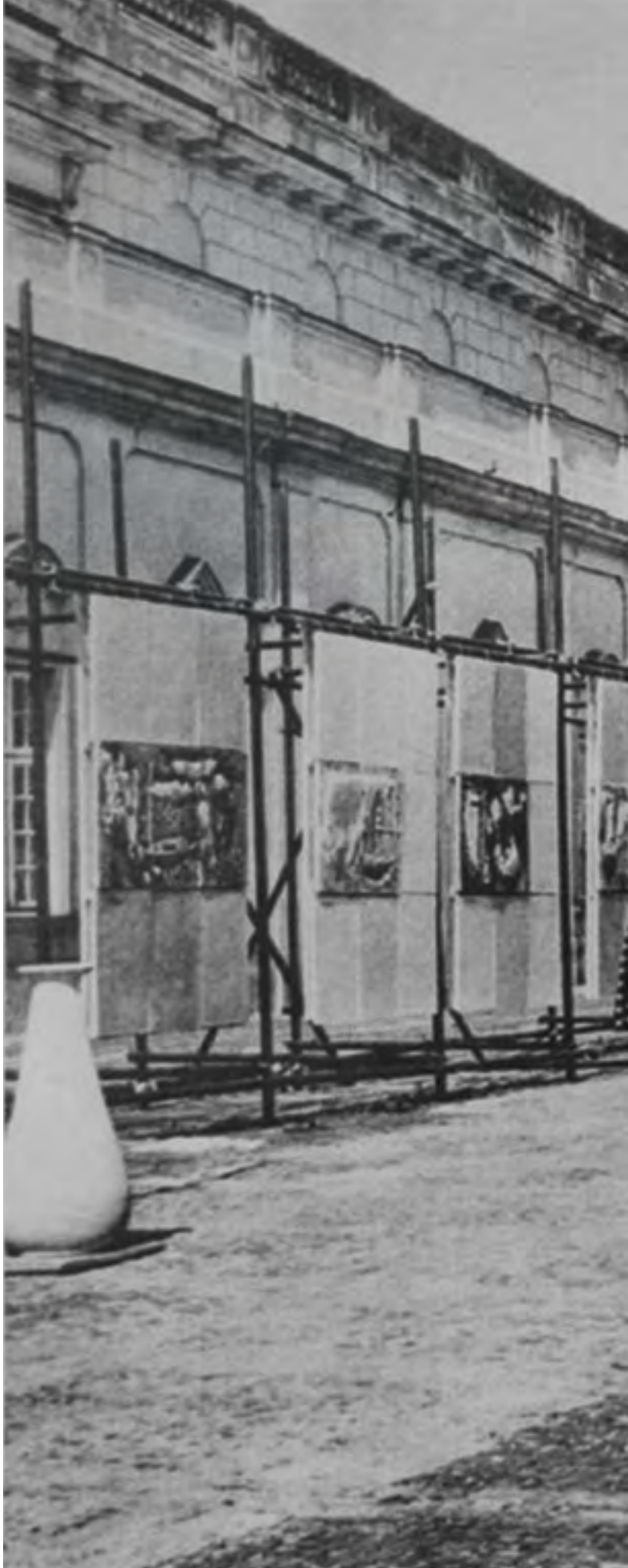
Harmonijnie układająca się współpraca ze Spółdzielnią KAMIONKA i Bolesławem Książkiem zakończyła się w 1968 roku Wtedy to, dyrekcja Spółdzielni postanowiła, że artyści będą odpowiadać jedynie za projekt płyt architektonicznych, wykonawstwo zostawią robotnikom. W praktyce oznaczało to obniżenie jakości artystycznej produkowanych w wytwórni okładzin ceramicznych, na które żaden z twórców nie mógł się zgodzić. Interwencje Henisza u władz Cepelii i w zarządzie Spółdzielni nie przyniosły niestety rezultatu. Książek przeszedł na emeryturę i zaszył się we własnej pracowni w Łysej Górze – tam dalej kontynuował prace nad tworzeniem płyt ceramicznych. Krzysztof Henisz wrócił do Warszawy i tam wraz z synem Julianem nadal projektował i wykonywał płyty ceramiczne. Pracowali jednak w dużo mniej komfortowych warunkach wypalając ceramikę w prywatnej pracowni Misiaka w podwarszawskim (wówczas) Wawrze. Tam m.in. powstała kompozycja „Pegaz" przeznaczona na elewację Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie (ul. Dąbrowskiego 71).

Po słynnym „Eksperymencie Łysogórskim" pozostały już tylko entuzjastyczne recenzje w ówczesnej prasie oraz świetne realizacje w całej Polsce. Niestety, mimo protestów środowiska historyków sztuki, wiele z tych prac niszczeje lub - jako niepasujące do nowej estetyki - ulega rozbiórce i dewastacji. Taks stało się m.in. z zachowaną w doskonałym stanie kompozycją z płyt ceramicznych autorstwa Krzysztofa i Juliana Heniszów w Domu Handlowym „Merkury" na warszawskim Żoliborzu. Wiosną 2016 roku zniknęły też wykonane w łysej Górze okładziny ceramiczne ogródka dawnej kawiarni (obecnie pubu) „Zielona Gęś" w Warszawie. Zdemontowane podczas remontu, nie wróciły już na swoje miejsce.

Spółdzielnia KAMIONKA w łysej Górze działała do 1992, kiedy to w związku ze zmianami ustrojowymi zaprzestano produkcji ceramiki artystycznej. Cepelia nie potrafiła już zapewnić zbytu swoim wytwórcom, krajowi odbiorcy zachłysnęli się towarem sprowadzanym z zagranicy i nie chcieli już kupować niczego co kojarzyło się z minionym systemem, czy PRL-owskim folklorem. Na wiele lat określenie „Cepelia" stało się synonimem pseudoludowej tandety. Spółdzielcy zdecydowali zmienić profil produkcji i na własną rękę poszukać inwestora. W 1992 roku powstała spółka z udziałem kapitału francuskiego, a w fabryce znowu uruchomiono produkcję doniczek. Niestety zakład nie przynosił oczekiwanych zysków i w 2010 został postawiony w stan likwidacji. Pozostały po nim milionowe długi i rozczarowanie dawnych pracowników i udziałowców Spółdzielni patrzących na degradację

Widocznym śladem dawnej świetności wsi jest wielki 3-kondygnacjowy budynek dawnej fabryki – kiedyś chluba wsi i jeden z lepszych pracodawców w okolicy, dziś opuszczony i niszczejący oraz inne ślady infrastruktury: wspomniane okładziny ceramiczne na budynkach użyteczności publicznej, wielki gmach technikum ceramicznego wraz z przyszkolnymi warsztatami. Najboleśniejszą pozostałością po zakończonym „Eksperymencie" i działalności KAMIONKI jest jednak rozgoryczenie mieszkańców łysej Góry i dawnych pracowników zakładu patrzących na postępującą degradację ich „Wzorcowej Wsi".

ANNA WISZNIEWSKA



Widok wystawy „Ceramiczny eksperyment", Pałac pod Blachą, Warszawa 1960, fot. za: „Polska", 1960, nr 9

153

STEFAN GAŁKOWSKI

(1911 - 1994)

Znaki zodiaku i Parki, lata 60. XX w.

gobelin wełniany, 250 x 120 cm
na odwrociu u dołu wszywka z płótna: 'PROJEKT I WYKONANIE | WŁASNORĘCZNE | ART. MAL. STEFANA GAŁKOWSKIEGO | TYTUŁ GOBELINU: | "ZNAKI ZODIAKU I PARKI" | FORMAT: 250 X 120 cm'

estymacja: 8 000 - 10 000 PLN
2 000 - 2 500 EUR

„Wełna w wyobraźni Gałkowskich to cienka smużka farby płynąca jakby z pędzla na płótno. Buduje ona obraz tkany z subtelnych tonów i półtonów barw harmonijnie zestawionych W dużą, dekoracyjną kompozycję. Wewnętrzny ład tych obrazów pełnych treści anegdotycznej, wytwarza nastrój pogody i uśmiechu.
Z pedanterią bowiem przestrzegają artyści zasad rytmu w rozłożeniu motywów ornamentalnych i koloru, nie rezygnując przy tym z pewnej żywiołowości, koniecznej przy tworzeniu tętniącego życiem obrazu".

WEŁNIANE OBRAZY, „PROJEKT" NR 1-2 (19) 1960, s. 40-42

„Tkanie tapiserii nazywanych w języku staropolskim oponami lub szpalerami należało w naszym tkactwie dekoracyjnym do rzadkości. Stanowiły one tylko nieznaczną część kunsztownych tkanin-obrazów zdobiących obficie siedziby królewskie, magnackie, dworskie. To one stały się natchnieniem odradzającego się w XX wieku polskiego gobelinu, który w latach trzydziestych pobudziła do życia grupa twórców 'Ładu'. Kontynuację tej pracy i dalszy wielki rozwój tkaniny unikatowej, zwanej współczesnym gobelinem, przyniosły lata sześćdziesiąte. Najwybitniejszą pozycję w powojennej karierze artystycznej tkaniny zajął gobelin w interpretacji Heleny i Stefana Gałkowskich. Zaproponowali oni polską odmianę tego typu tkaniny, która zarówno w kraju, jak wkrótce poza jego granicami wzbudziła powszechny podziw. Gałkowscy wystąpili z kolekcją własnoręcznie wykonanych piętnastu gobelinów, uzupełnioną kilkoma kilimami na wystawie w 1945 roku w krakowskim Pałacu Sztuki. Zwłaszcza gobeliny były jej prawdziwą rewelacją, zaskakiwały formą i treścią. Ich kształt plastyczny wywodził się z klimatu rodzimej sztuki ludowej i sięgał do dokonań współczesnej twórczości profesjonalnej. Uszlachetniona, przetworzona technika kilimu grzebyczkowego dała w nich artystyczno-techniczną syntezę polskości. Z ludowego rzemiosła czerpały one elementarne siły żywotne i szczerość wypowiedzi. Artyści, jak tkacze wiejscy, poszukiwali pozornie naiwnej formuły piękna. Tkaniny te sięgały po inspiracje również do klasycznej tradycji tapiserii, lecz nie dosłownie. Związki te dałyby się prześledzić raczej w warstwie treściowej, pogłębionych znaczeń, symboliki przedstawień traktowanych indywidualnie i jakby uproszczonych w języku plastycznym, lecz podbudowanych emocjonalnie.

Bohaterem fascynujących kompozycji, jakby na granicy groteski i dramatu, był 'człowiek w całej swojej tragedii i komedii ludzkiej' – jak to określili sami autorzy.

W strasznych czasach wojny i okupacji zaczęły powstawać ich pierwsze gobeliny. Były one symbolem chęci przetrwania i woli życia. Podkrakowska wieś Morawica, rodzinne miejsce Heleny, stworzyła Gałkowskim w czasie okupacji rzeczywisty i artystyczny azyl i ukazała dwa światy – zewnętrzny, pozornie łagodny, niemal sielski, nasycony wiejską ciszą i odwieczną codziennością gospodarskich zajęć, oraz drugi tragiczny, włączony w nurt wszechobecnej przemocy i rozpaczliwego przeciw niej oporu. Stąd zapewne pojawiły się różne warstwy w gobelinowej twórczości. Wrażliwe natury artystów szukały częściej tematów pogodnych, optymistycznych, nieraz ze świata fantazji lub baśni, zawsze dającego schronienie potrzebującym. Stanowiły one kontrast ze smutną rzeczywistością.

Koloryt gobelinów z tego okresu podyktowany po części koniecznością, po części nastrojem, był bardzo oszczędny. Autorzy sami przygotowywali wełniane tworzywo barwiąc je dostępnymi na wsi barwnikami roślinnymi, zdobywanymi z najbliższego otoczenia. Liście orzecha, ziele rezedy, łupiny cebuli i młode źdźbła jęczmienia oto ówczesna paleta wiejska, uzupełniona naturalnymi kolorami wełny z przysłowiowych czarnych i białych baranów.

Zainteresowania Gałkowskich, a głównie Stefana, poza techniką gobelinową, i kilimową rozwiązaną po mistrzowsku na krośnie poziomym, rozciągały się również na żakard. Jego jednoraportowe, figuralne kompozycje zbliżały się do projektów gobelinów lub nawet je powtarzały. W tym przypadku tworzywem była dla nich gruba wełna. Przeciwstawiały się one rozpowszechnionym i cenionym tkaninom żakardowym 'Ładu', preferującym wieloraportowy system, a co za tym idzie, drobny wzór powtarzalny, najczęściej stylizowanych kwiatów, liści, drzew, zwierząt lub motywów zaczerpniętych z różnych dziedzin twórczości ludowej. Produkcja tych gobelinów-żakardów jednoraportowych miała charakter eksperymentalny, świadczyła jednak o wielostronności myślenia technicznego twórców. W początkach lat sześćdziesiątych polska tkanina zaczęła przeżywać odmładzający ferment. Ulegała ona istotnym przekształceniom w kierunku odmienności wyrazu i środków formalnych, przebudowy postaw twórczych jej autorów. Gałkowscy należeli do pokolenia urodzonego przed pierwszą wojną światową. Wpojone im przez pedagogów zasady dekoracyjności, kompozycji i respektowania wymogów warsztatowych zostały przez nich indywidualnie przetworzone. Pozostały jednak w tym samym kręgu ideowym akcentującym najsilniej charakter narodowy.

Prace Gałkowskich można uważać za przedłużoną w czasie kulminację osiągnięć przedwojennej Akademii Warszawskiej i jej programu preferującego wymowę materiału jako tworzywa dzieła sztuki. (...) Twórczość oraz wszechstronna działalność Heleny i Stefana Gałkowskich odegrała więc zbliżoną rolę w historii polskiej tkaniny XX wieku, jak poczynania Jean Lurçata we francuskiej sztuce tkackiej jego czasu".

IRENA HUML, WSPÓŁCZESNA TKANINA POLSKA, ARKADY, WARSZAWA 1989, s. 17-18

154

ALOJZY BYSTROŃ

(1937 - 1996)

Zestaw mebli, lata 60. XX w.

drewno, regał: 244 x 168 x 56 cm, stół: 63 x 57 x 57 cm, stołki: 37 x 36 x 36 cm,
abażur: 37,7 x 33 x 34 cm, popielniczka: 3 x 16 x 12,5 cm

estymacja: 12 000 - 15 000 PLN †
3 000 - 3 800 EUR

„Drugim typem mebli, które w swoisty sposób przetwarzają tradycyjne wartości, są tzw. meble-rzeźby. Są to meble unikaty, w istocie indywidualne dzieła sztuki z zastosowaniem płaskorzeźby przedstawiającej sceny rodzajowe, charakterystyczne postacie z historii, legend itp. Nie powtarzając kształtów z przeszłości stanowią dzieła służące we współczesnym wnętrzu jako siedziska, stoły, skrzynie. Meble te projektują i wykonują artyści plastycy, zwłaszcza absolwenci szkoły im. Kenara, jak na przykład (...) Alojzy Bystroń".

TADEUSZ WIĘCKOWSKI, GINĄCE PIĘKNO, WARSZAWA 1987, s. 112

Stół: drewno, 63 x 57 x 57 cm
Stołki: drewno, 37 x 36 x 36 cm

Widok mieszkania urządzonego meblami autorstwa Alojzego Bystronia, lata 60. XX wieku
fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

155

STANISŁAW SKURA

(1909 - 1981)

Zestaw świeczników, lata 60. XX w.

metal, szkło
- 53,5 x 27,5 x 14 cm
- 52 x 21 x 12 cm
- 23 x 15 x 11,5 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN †
1 000 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

„Metal zaś jako tworzywo w postaci kutego żelaza i miedzi znalazł znakomitego twórcę w osobie Stanisława Skury, który wypowiada się w kowalskich, logicznie konstruowanych kratach, świecznikach, misach i tym podobnych przedmiotach, przypominających dzięki ręcznej obróbce, wytwory z epoki żelaza".

IRENA HUML

156

ZOFIA GALIŃSKA

lata 60. XX w.

Serwis do kawy Kajtek, lata 60. XX w.
Zakłady Porcelitu Stołowego „Pruszków" w Pruszkowie

porcelit szkliwiony, złocenia
dzbanek: 19 x 16,5 x 12,5 cm, mlecznik: 11 x 8,5 x 8,5 cm,
cukiernica: 7 x 8,5 x 8,5 cm, sześć filiżanek: 5,5 x 7,5 x 6,2 cm,
sześć spodków: 1,5 x 11,5 x 11,5 cm
na spodzie znak wytwórni na szkliwie

estymacja: 1 200 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR

LITERATURA:
- por. Joanna Hubner-Wojciechowska, Lata 60. XX w. Sztuka użytkowa. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2014, s. 237 (il.)
- por. Barbara Banaś, Polski New Look. Ceramika użytkowa z lat 50. i 60., Wrocław 2011, s. 45 (il.)
- red. Czesława Frejlich, Rzeczy pospolite, Polskie wyroby 1899-1999, Olszanica 2001, s. 154-155

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001 (inny egzemplarz)

Serwis „Kajtek" był jednym z trzech fasonów, których projekty opracowane w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, na początku lat 60. XX wieku wdrożone zostały do produkcji w Zakładach Porcelitu Stołowego „Pruszków" w Pruszkowie. „W ówczesnej ofercie był to chyba jeden z najmniejszych serwisów zapewne stąd też i jego nieco pieszczotliwa nazwa" (Barbara Banaś, Rzeczy pospolite, Olszanica 2001, s. 154). Dzięki pracy pruszkowskich technologów, z ZPS opracowane zostały kryjące szkliwa w różnych barwach n.in. kremowe, oliwkowe, kobaltowe i czarne. „Kajtki" z Pruszkowa najczęściej występowały w eleganckim czarnym kolorze z wykończeniem w postaci ręcznej dekoracji złotem.

157

ZESTAW DESEROWY

lata 60. XX w.

Zakłady Porcelitu Stołowego „Pruszków" w Pruszkowie

porcelit szkliwiony, złocenia
patera: 3 x 27 x 27 cm, patera: 2,8 x 24 x 24 cm,
sześć talerzyków: 2,5 x 17,5 x 17,5 cm

estymacja: 800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

Fabryka fajansu w Pruszkowie założona została w 1872 przez Jakuba Teichfelda i Ludwika Asterbluma, właścicieli wytwórni fajansu w Kole. Produkowano w niej naczynia fajansowe i wyroby majolikowe. Pruszkowski fajans dekorowany był techniką stempelkową, przeważały ornamenty w kształcie kwiatów, owoców i liści. W okresie dwudziestolecia międzywojennego asortyment wytwórni rozszerzono o tzw. ceramikę techniczną, uruchomiono produkcję kafli piecowych.

Po wojnie zakłady zostały znacjonalizowane. Nadano im nazwę: Zakłady Fajansu w Pruszkowie. W połowie lat 50. XX wieku przeprowadzono modernizację i rozbudowę fabryki. Zmiany dotyczyły przede wszystkim uruchomienia produkcji z nowego materiału: porcelitu. Zakład otrzymał nazwę: Zakłady Porcelitu Stołowego „Pruszków". Ośrodek Wzorcujący w Pruszkowie powstał w 1958 roku. Jego podstawowym zadaniem było przygotowanie wzorów nowych dekoracji. Pierwszą formą opracowaną w ośrodku, był serwis do kawy „Primo", zaprojektowany przez Gabrielę Śleżewską. Na początku lat 60. XX wieku w zakładach realizowano wzory z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Pruszków specjalizował się w wyrobach galanterii stołowej. Wytwarzano tam serwisy kawowe, komplety naczyń deserowych, popielnice, wazony, patery.

158

ZYGMUNT BUKSOWICZ
(1915 - 1993)

Serwis do kawy, lata 60. XX w.
Wytwórnia Wyrobów Ceramicznych „Steatyt" w Katowicach

porcelana malowana, złocenie, dzbanek: 27,5 x 30 x 18 cm, mlecznik: 18 x 15 x 11 cm,
cukiernica: 17,5 x 19 x 12,5, cm, sześć filiżanek: 12,5 x 12,5 x 9 cm,
sześć spodków: 2,5 x 15,5 x 15,5 cm, sześć talerzyków deserowych: 2,5 x 17,5 x 17,5 cm
na spodzie znak wytwórni

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 700 EUR

Wytwórnia Wyrobów Ceramicznych „Steatyt" w Katowicach powstała około 1947 roku z inicjatywy Zygmunta Buskowicza, młodego ceramika, modelarza, który po zdrobyciu zawodowego doświadczenia w innych fabrykach, po wojnie osiadł w Katowicach z zamiarem uruchomienia tam własnego zakładu. W początkowej produkcji warsztatu Buksowicza przeważały klasyczne formy: zdobne herbaciane serwisy, patery czy figurki. Jednak w okresie „odwilży" projekty „Steatytu" w swojej nowoczesnej formie prześcigały nawet wzory wychodzące z IWP.

Buksowicz stworzył kolekcję naczyń niemal zupełnie zrywającą z tradycyjnym projektowaniem przedmiotów użytkowych. Ich dynamiczne, fantazyjne kształty dominowały nad funkcjonalnością. Przesadna wręcz dekoracyjność nie znaczyła jednak całkowitej utraty użytkowości. Z katowickiej wytwórni wychodziły rzeźbiarskie serwisy, wazony, lampki czy popielnice, które cieszyły się dużą popularnością.

159

KAZIMIERZ KOWALSKI
(1931 - 1991)

Serwis do kawy Opole, lata 60. XX w.
Zakłady Porcelitu „Tułowice" w Tułowicach, wzór z 1963 r.

porcelit, natrysk, złocenie
dzbanek: 22,5 x 16,5 x 9,5 cm, mlecznik: 9,5 x 8,5 x 6 cm,
cukiernica: 10 x 6,5 x 6,5 cm, dwanaście filiżanek: 5,5 x 7,5 x 6 cm,
dwanaście spodków: 2 x 12 x 12 cm

estymacja: 2 500 - 3 500 PLN
650 - 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- drobne skazy na malaturze, przetarcia złocenia

LITERATURA:
- red. Czesława Frejlich, Rzeczy pospolite, Polskie wyroby 1899-1999, Olszanica 2001, s. 150-151

WYSTAWIANY:
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001 (inny egzemplarz)

Małżeństwo ceramików Lucyna i Kazimierz Kowalscy związani byli z Zakładami Porcelitu Stołowego w Tułowicach od końca lat 50. XX wieku. Ich pierwszym projektem dla tułowickiej wytwórni było opracowanie serwisu do kawy. Fason „Ewa", który nagrodzono Złotym medalem na Krajowych Targach Poznańskich w 1959 roku stanowił dostosowaną do potrzeb produkcji i realizacji w porcelicie wersję dyplomowego serwisu Lucyny Kowalskiej. Kolejnym fasonem, tym razem poszerzonym od garnituru do kawy do całej zastawy stołowej było „Opole". Wdrożony w 1963 roku serwis ten zyskał ogromną popularność i stał się niemal wizytówką zakładu. Produkowany był w ZPS Tułowice przez około dziesięć lat.

„'Opole' rzeczywiście cieszyło się popularnością. Dlaczego? Był to bardzo prosty fason, lekki, oszczędnie dekorowany i przypominał naczynia porcelanowe, choć wykonany był w znacznie tańszym tworzywie, w porcelicie. Był w opozycji do przeładowanej reliefowej 'Ludwiki' i to najbardziej podobało się wówczas klientom".

LUCYNA KOWALSKA

160

PATERA

lata 60. XX w.

Zakłady Porcelany Stołowej „Krzysztof" w Wałbrzychu

porcelana malowana, natrysk, 3 x 32 x 32 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem oraz stemple:
'ręcznie malowane | X | 1.348'

estymacja: 1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

Zakłady Porcelany Stołowej ,,Krzysztof'' (ob. Fabryka Porcelany ,,Krzysztof'' Sp. z o.o.) w Wałbrzychu powstały na bazie znanej od XIX w. Krister Prozelllan-Manufaktur. Do końca lat 50. XX w. produkcja zakładu oparta była głównie na wykorzystaniu sprawdzonych, tradycyjnych wzorów z czasów wytwórni Carla Kristera. Dopiero na fali politycznej odwilży i otwarcia Polski na kulturę Zachodu, do produkcji zaczęto wprowadzać również nowoczesne wzory. Podobnie jak w innych zakładach porcelany, również w ,,Krzysztofie'' powołany został tzw. ośrodek wzorcujący, który miał na celu dostarczanie nowych projektów. Jednocześnie wdrażane były do produkcji także wzory dostarczone przez warszawski Instytut Wzornictwa Przemysłowego.

161

PATERA

lata 60. XX w.

Zakłady Porcelany Stołowej „Krzysztof" w Wałbrzychu

porcelana malowana, natrysk, 3 x 32 x 32 cm
na spodzie znak wytwórni pod szkliwem

estymacja: 1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

Produkcja nowoczesnych wyrobów stanowiła niewielki procent całościowej produkcji fabryki i skupiona była w rękach niewielkiej grupy pracowników. Wśród nich wymienić należy Zbigniewę Śliwowską-Wawrzyniak, autorkę słynnego wazonu ,,Calyspo'', Walentynę Goroszenik, autorkę wielu kompozycji na patery i niezliczonej liczby dekoracji, czy posiadających podobne osiągnięcia Teresę Waligórską oraz Czesława Pszczółkowskiego. Prezentowane patery posiadają charakterystyczny dla sztuki użytkowej końca lat 50. I pierwszej połowy lat 60. XX w. rys nowocześnie dekorowanych przedmiotów, przywołujących na myśl powierzchnię obrazów zakomponowanych poprzez zestawienie śmiałych, abstrakcyjnych motywów geometrycznych w dynamicznych wielobarwnych układach. Zastosowano tu popularną technikę zdobienia: natrysk farby na szkliwioną powierzchnię, z którego została ona częściowo wybrana, a następnie podmalowana ręcznie farbami w innym kolorze.

162

MICHAŁ DIAMENT
(1935 - 1977)

Forma dekoracyjna, 1977 r.

Huta „Laura" w Tarnowie
szkło sodowe, barwione w masie, wolnoformowane, 59 x 20,5 x 9 cm

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN
2 300 - 3 00 EUR

„Realizowane jedynie sporadycznie, prace w szkle Michała Diamenta wyróżniają się pewną ekscentrycznoscią form".

PAWEŁ BANAŚ

Michał Diament należał do najbardziej interesujących i obiecujących artystów szkła. Wrocławską Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych ukończył z wyróżnieniem na wydziale szkła pod kierunkiem Prof. Stanisława Dawskiego w roku 1967. Od razu rozpoczął pracę dydaktyczną w Międzywydziałowym Zakładzie Fotografii macierzystej uczelni. W roku 1974 uzyskał stopień adiunkta, trzy lata później otworzył przewód habilitacyjny. Zmarł niespodziewanie i tragicznie w roku 1977. Chociaż głównym obszarem działań Diamenta była fotografia, to grafiką oraz szkłem artystycznym zajmował się równolegle i nieprzerwanie.

Jego wczesne realizacje w szkle były doskonałym przykładem tzw. „szkoły wrocławskiej". To przede wszystkim formy o charakterze „użytkowym": kielichy, wazony, butle. W późniejszym okresie swojej działalności traktował szklane tworzywo jako materiał rzeźbiarski, odchodząc od stylistyki środowiska wrocławskiego, z którego się wywodził. Jego ostatnimi realizacjami były wykonane w 1977 roku w hucie „Laura" w Tarnowie dwa cykle form dekoracyjnych (jeden z nich nazwany został „Duchy"). To obiekty ze szkła sodowego, barwionego w masie, wolnoformowane, walcowate, spłaszczone, o zróżnicowanej wysokości.

Fotografia i szkło łączyły się w działalności Michała Diamenta w jeszcze jeden, szczególny sposób: często fotografował prace swoje oraz innych artystów szkła z Wrocławia. W większości książek, katalogów wystaw czy materiałów archiwalnych z lat 60., 70. a także późniejszych, znajdziemy zdjęcia szkieł wykonane przez Michała Diamenta. Dokumentował także wystawy prac dyplomowych szkła na swojej uczelni

163

IRENEUSZ KIZIŃSKI

(1937 - 2008)

Puchar, 1996 r.

Huta Szkła „Wołomin" w Wołominie
szkło termisil i szkło termosowe, wolnoformowane, 45 x 41 x 20 cm

estymacja: 2 500 - 4 000 PLN
650 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- por. Małgorzata Kizińska, Ireneusz Kiziński. Katalog twórczości, Wrocław 2015, s. 92

„Interesuje mnie pokonywanie kolejnych stopni na „szklanej drodze" doświadczenia. Wyciąganie wniosków i znajdowanie ich twórczych konsekwencji. Chcę pokazać widzowi własny świat materii szklanej, własną przestrzeń, własne światło. Światło przepuszczone przez szklaną formę. To ono stanowi o jej wewnętrznym ruchu, o jej życiu".

IRENEUSZ KIZIŃSKI

164

LUDWIK KICZURA
(1934 - 2015)

Forma dekoracyjna, 1988 r.
Huta w Tarnowie

szkło sodowe, barwione w masie, ręcznie formowane, 29 x 17 x 14 cm
sygnowane i datowane u dołu: 'L. Kiczura 1988'

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †
900 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- por. Barbara Banaś, Ludwik Kiczura, Wrocław 2013, s. 79 (il.)

165

LUDWIK KICZURA
(1934 - 2015)

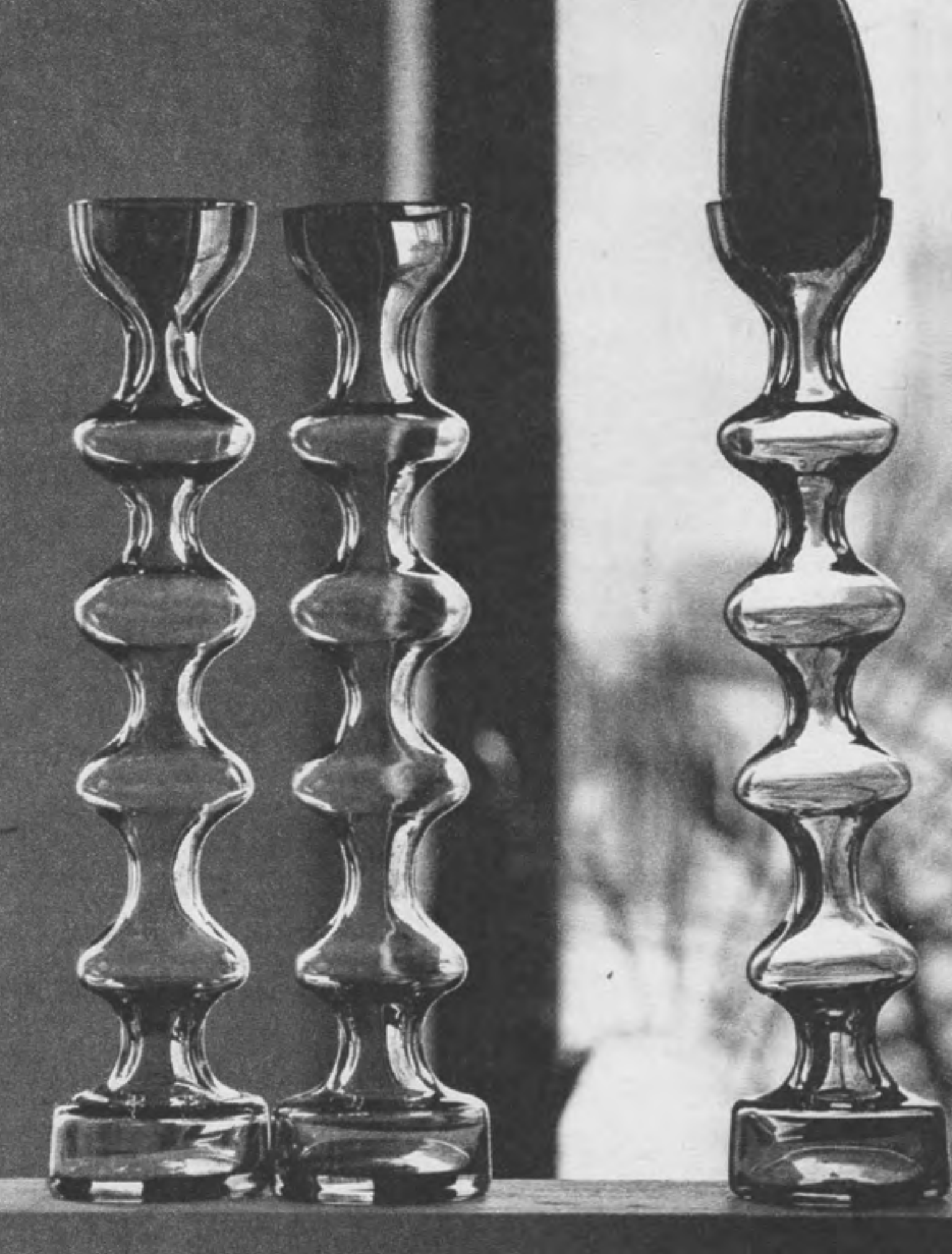
Świecznik Alladyn, 1964 r.
Huta Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej

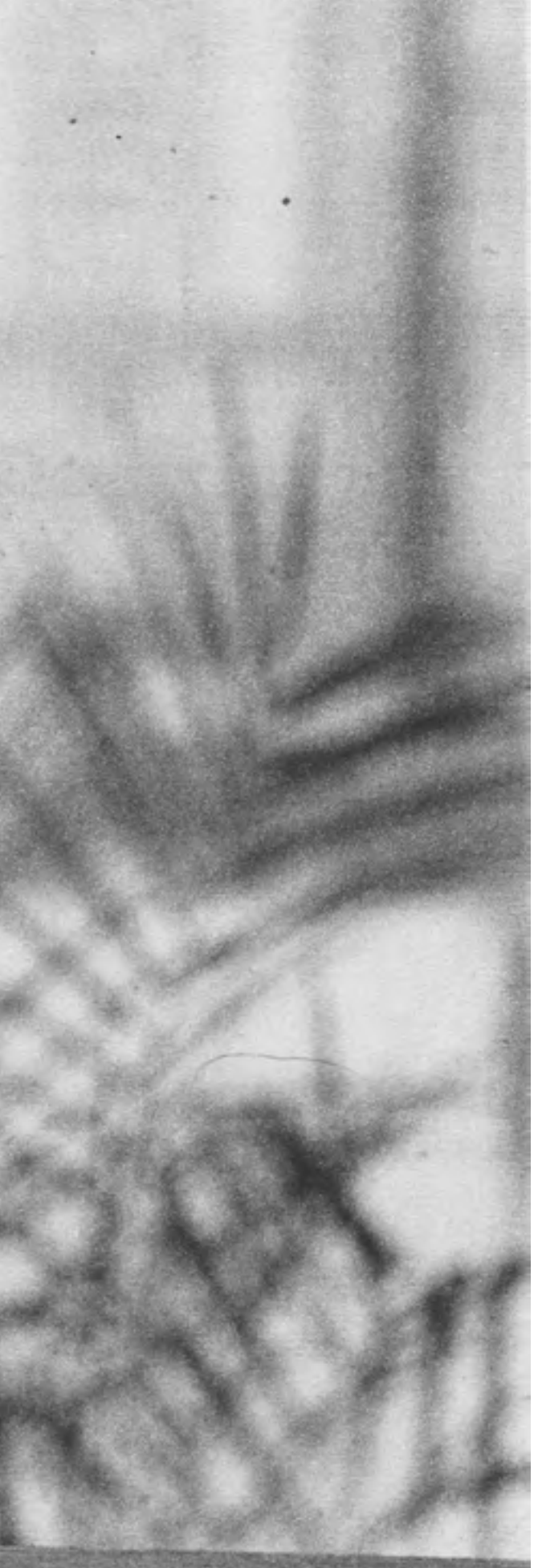
szkło sodowe, barwione w masie, 28 x 6,5 x 6,5 cm

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN †
500 - 800 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja Ireny Huml

LITERATURA:
- Irena Huml, Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978, s. 208 (il.)





Zestaw świeczników „Alladyn" proj. Ludwika Kiczury, ok. 1964
fot. Michał Diament, za: Irena Huml, Polska sztuka stosowana XX wieku, Warszawa 1978

„Artysta, pedagog, mistrz i przyjaciel –
pokochał szkło we wczesnych latach 60.,
a miłość ta została odwzajemniona.
Z pasją i uczuciem tworzył pierwsze hutnicze
obiekty ze szkła, by z biegiem lat opanować
do perfekcji technikę kształtowania z ręki
urzekających szklanych rzeźb, monolitycznych
czy ażurowych. Ludwik Kiczura spędził połowę
swojego dotychczasowego życia przy piecu
z gorącym szkłem, drugą we wrocławskiej ASP.
W czasie wykładów i ćwiczeń przekazywał
nam swoją wiedzę i doświadczenie zdobyte
w hucie dzięki licznym eksperymentom.
I nieustannie się uczył. Kiedy od artystów
młodszej generacji zaraził się technikami
piecowymi, szlifowaniem oraz klejeniem
szkła, z wielkim zapałem eksperymentował,
a nieudane próby komentował niezmiennie:
Szkło jest po to, żeby się tłukło".

PROF. KAZIMIERZ PAWLAK

166

proj. ZBIGNIEW HORBOWY
(ur. 1935)

Butla Alicja, lata 70. XX w., projekt z 1971 r.
Huta Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej

szkło sodowe, antico, barwione w masie, 41,5 x 22 x 22 cm

estymacja: 1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

LITERATURA:
- por. Barbara Banaś, Zbigniew Horbowy, Wrocław 2009, s. 50 (il.)
- por. Paweł Banaś, Współczesne polskie szkło i ceramika, Warszawa 1990, s. 80 (il.)

167

proj. ZBIGNIEW HORBOWY
(ur. 1935)

Butla, lata 70. XX w., projekt z 1969 r.
Huta Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej

szkło sodowe, antico, barwione w masie, 37 x 20 x 20 cm

estymacja: 1 200 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR

LITERATURA:
- por. Barbara Banaś, Zbigniew Horbowy, Wrocław 2009, s. 54-55 (il.)

Profesor Zbigniew Horbowy to jeden z najwybitniejszych polskich projektantów szkła użytkowego. Absolwent wrocławskiej PWSSP (dzisiejsza ASP), od ukończenia studiów w roku 1959 związany zawodowo i sentymentalnie z Hutą Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej. Tam rozpoczął swoją karierą, tam też stworzył najważniejsze projekty: od subtelnego szkła jednobarwnego, poprzez ascetyczne, proste formy wpisujące się w nurt tzw. szkoły wrocławskiej, po noszące cechy przedmiotów unikatowych szkła antico. Był inicjatorem i siłą sprawczą powstania Huty Szkła Artystycznego „Barbara" w Polanicy-Zdroju, gdzie wraz z powołanym przez siebie zespołem projektantów realizował krótkie serie szkieł użytkowych o charakterze bardziej artystycznym. Także w polanickiej hucie powstały projekty oraz realizacje jego największej „szklanej pasji" – kieliszków.

Niezliczone formy w całej palecie barw, realizowane przez mistrzów hutniczego rzemiosła, zaskakiwały formą i kolorem, a przy tym zawsze zachowywały pełną funkcjonalność. Na tym polegało mistrzostwo projektowania form przemysłowych, w którym Profesor Horbowy osiągnął najwyższy poziom. Był także projektantem we wrocławskiej hucie ZZG „INCO", w której powstawały rzadko dziś spotykane formy ze szkła w jednym tylko kolorze – „silver smoke".

Zbigniew Horbowy dzielił swój czas między wspomniane wyżej huty, a macierzystą uczelnię. Zatrudniony w niej od roku 1965, przeszedł wszystkie szczeble kariery naukowej. W roku 1976 otrzymuje stanowisko docenta, w 1981 zostaje dziekanem Wydziału Szkła i Ceramiki, wreszcie w roku 1989 otrzymuje tytuł profesorski. Ukoronowaniem jego pracy naukowej, a jednocześnie ogromnym ukłonem środowiska akademickiego w stronę dziedziny, jaką jest projektowanie przemysłowe, było wybranie go w roku 1999 na rektora wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Funkcję tę sprawował przez dwie kadencje. W 2006 roku został odznaczony srebrnym orderem Gloria Artis, trzy lata później – złotym.

168

STEFAN SADOWSKI

(ur. 1941)

Atol, 1978 r.
Huta Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej

szkło sodowe, barwione w masie, dmuchane w formie obrotowej, klejone, 33,5 x 9,5 x 9,5 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'S. Sadowski - 78'

estymacja: 3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

Stefan Sadowski ukończył wrocławską PWSSP na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby – Studium Projektowania Szkła pod skrzydłami Stanisława i Marii Dawskich w roku 1969. Był niezwykle obiecującym grafikiem, ale już w roku 1968, rok przed ukończeniem studiów, podjął pracę w Hucie Szkła Gospodarczego „Sudety" w Szczytnej Śląskiej, z którą związał całe swoje zawodowe życie. Projektował szkło kolorowe, następnie formy i zdobiny szkłą kryształowego. Jednocześnie realizował formy unikatowe, zdobywając szereg nagród na wystawach krajowych oraz międzynarodowych. Brał udział m. in. w konkursach w Coburgu, Liège, Kanazawie.

Od roku 1986 tworzy szklane rzeźby we własnej pracowni w Polanicy-Zdroju. Jego prace znajdują się we wszyskich polskich muzeach prezentujących współczesne szkło artystyczne: w Sosnowcu, Wrocławiu, Jeleniej Górze oraz Kłodzku.

169

PARA LAMP

lata 70. XX w.

Zakłady Sprzętu Oświetleniowego „Polam-Wieliczka"
typ J/4054/1, szkło nr 1999

szkło, instalacja elektryczna, 33 x 19 x 19 cm

estymacja: 1 200 - 1 600 PLN
300 - 400 EUR

„Kształt kuli – popularny we wzornictwie lat 60. i 70. – wiązał się ściśle z rozwojem technologii tworzyw sztucznych. Sferyczne formy foteli czy telewizorów sugerowały osiągnięcie technologicznego i estetycznego ideału. Były nie tylko atrakcyjne wizualnie, ale i w sposób znaczący podobne np. do hełmu kosmonauty. Stanowiły element futurologicznych fantazji, tak modnych w owym okresie w związku z postępującym podbojem kosmosu. W gierkowskiej Polsce tego typu emocje były również żywe, lecz materializować się mogły w znacznie skromniejszej skali, zasilanego na baterię, kolorowego zegara".

ŁUKASZ GORCZYCA

170

ZEGAR KOMINKOWY, TYP Z 312-11

lata 70. - 80. XX w.

Zakłady Maszyn Biurowych Predom-Metron w Toruniu, wzór z 1974 r.

plastik, mechanizm kwarcowy, 21 x 19 x 19 cm

estymacja: 500 - 1 000 PLN
150 - 300 EUR

LITERATURA:
- red. Czesława Frejlich, Rzeczy pospolite, Polskie wyroby 1899-1999, Olszanica 2001, s. 202-203

WYSTAWIANY:
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001 (inny egzemplarz)

Zegar Z 312-1 produkowany był przez toruńskie Zakłady Maszyn Biurowych „Predom-Metron" od lat 70. XX wieku. Model był dostępny był mocnych kolorach typowych dla estetyki tamtego czasu: pomarańczowym, zielonym, czerwonym, czy niebieskim. Zarówno kolorystyka, jak i futurystyczna kolista forma, czyniły go wyrazistym akcentem na półce popularnej meblościanki, kuchennym parapecie, telewizorze czy lodówce. Jak zauważa Łukasz Gorczyca nazwa „zegar kominkowy" była paradoksalna i anachroniczna, bo w Gierkowskich realiach mieszkaniowych, w blokach z wielkiej płyty, kominek pozostawał wizją całkowicie fantastyczną. Nowoczesna stylistyka zegara dawała poczucie dostępności zachodniego, futurystycznego luksusu w rozpędzającej się polskiej gospodarce lat 70. XX wieku, kiedy w Pewexach można już było dostać dżinsy i coca-colę.

PREDOM
METRON

171

APOLINARY GAŁECKI

lata 60-70. XX w.

Lampka typ 1318, lata 60-70. XX w., ok. 1963 r.
Stołeczne Zakłady Metalowe Nr 2 Przemysłu Terenowego w Warszawie

metal, 17 x 12 x 10,5 cm

estymacja: 1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

LITERATURA:
- red. Czesława Frejlich, Rzeczy pospolite, Polskie wyroby 1899-1999, Olszanica 2001, s. 164-165

WYSTAWIANY:
- Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001 (inny egzemplarz)

„Oprawa oświetleniowa powinna być tak zaprojektowana, aby swoim rozwiązaniem plastyczno-konstrukcyjnym przede wszystkim najlepiej 'organizowała' światło dla określonej funkcji".

APOLINARY GAŁECKI

Jak pisze Łukasz Gorczyca, funkcją lampki na równi ze świeceniem, było rzucanie efektownego cienia. Raczej wytwarzała ona nastrój, niż była w stanie cokolwiek oświetlić. Mimo tej specyficznej funkcji jak na oprawę oświetleniową jest ona jednym z najbardziej popularnych i rozpoznawalnych modeli designu lat 60. XX wieku. Pytanie, czy polskiego? Produkowana w Stołecznych Zakładach Metalowych w Warszawie lampka ma swojego odpowiednika w projekcie czeskiego designera Ernsta Igla (1920-2001), który na początku lat sześćdziesiątych stworzył cały zestaw lamp metalowych z perforowanymi osłonami. Jeden z jego projektów „bliźniaczo" przypomina lampkę Gałeckiego. Niezależnie od miejsca powstania projektu i jego autorstwa, w Polsce lat 60. XX wieku, lampka ta była jednym z najbardziej pożądanych akcesoriów dopełniających wystrój nowoczesnych wnętrz. Podobnie jest dziś. Model ten znajduje się w kolekcjach muzealnych i poszukiwany jest przez miłośników powojennego designu.

172

BARTŁOMIEJ PNIEWSKI (ur. 1943)
TOMASZ RUDKIEWICZ (ur. 1948)

Lampa z systemu ART, lata 60. - 70. XX w., 1981 r.
Zakład Sprzętu Oświetleniowego „Polam-Wilkasy"

metal, lakier, tworzywo sztuczne, wys. max. 265 cm, reflektor 17,5 x 19 cm

estymacja: 2 000 - 2 500 PLN
500 - 650 EUR

LITERATURA:
- red. Czesława Frejlich, Rzeczy pospolite, Polskie wyroby 1899-1999, Olszanica 2001, s. 224-225

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001 (inny egzemplarz)

„Podstawowym założeniem projektantów było stworzenie swoistej 'maszyny do świecenia w domu'. (...) Idea stworzenia z lampy wielofunkcyjnej 'maszyny' czytelna jest w jej formie – prosty, techniczny kształt zarówno całości, jak i poszczególnych elementów, wyeksponowanie struktury konstrukcyjnej oraz kolorystyka: lampy malowano tylko na czarny lub biały kolor. (...) Prototyp zaprezentowano na targach w Poznaniu, gdzie uznano go za wzorcowy dla dalszego kierunku działań całego Zjednoczenia 'Polam'".

ŁUKASZ GORCZYCA, RZECZY POSPOLITE, POLSKIE WYROBY 1899-1999
OLSZANICA 2001, s. 224

173

NEON SPOŁEM

lata 70. XX w.

blacha malowana, szkło, instalacja elektryczna, 18 x 250 x 60 cm

estymacja: 10 000 - 14 000 PLN
2 500 - 3 500 EUR

STAN ZACHOWANIA:
- konstrukcja metalowa zachowana w orginalnym stanie, współczesne rurki neonowe, wymieniona instalacja elektryczna

174

GRZEGORZ STRZELEWICZ

(ur. 1941)

Plansza z koncepcją plastyczną radioodbiornika JULIA, 1976

farby plakatowe/karton, 49 x 69 cm
u dołu z prawej: 'ODBOIRNIK „JULIA" – KONCEPCJA | GRZEGORZ STRZELEWICZ SKALA 1:1', pieczęć: 'art |KOMISJA ARTYSTYCZNA | OCEN I WYCEN', ręcznie: Zatwierdzono do dalszej | realizacji z uwagami jak w notatce służbowej | spisanej w ZRKa w dniu 9.04.76 | 09/04/76 (podpis)', pieczątka: 'Kierownik Działu | Konstrukcji O.R. | mgr inż. J. Pazderski', na odwrociu: 'OR „Julia" | Rozwiązania funkcjonalne | odbiornika poprawne i celowe. | Proponuje zrezygnować z korby pokrętła | strojenia, a przewidzieć wgłębienie jak | w MK-2500 (podpis) | 5.09.76'

estymacja: 3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 300 EUR

WYSTAWIANY:
- Unitra. Zakres częstotliwości, Dom Kultury KADR, Warszawa 2017

Utworzone w 1961 roku Zjednoczenie Przemysłu Elektronicznego i Teletechnicznego UNITRA zrzeszało kilkadziesiąt zakładów z terenu całej Polski zajmujących się (głównie) produkcją sprzętu RTV. W skład Zjednoczenia weszły m.in. Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka w Warszawie, Łódzkie Zakłady Radiowe Fonica, Warszawskie Zakłady Telewizyjne, Tonsil we Wrześni, bydgoska ELTRA czy dzierżoniowska Diora. Pod wspólną marką powstawały zarówno radioodbiorniki, gramofony, telewizory, ale także sprzęt typu: aparaty telefoniczne, domofony czy kalkulatory. To w UNITRZE powstał pierwszy polski zegarek elektroniczny, a z jej warsztatów na ulice Warszawy wyjechał pierwszy wóz transmisyjny dla Telewizji Polskiej. Zakres produkcji Zjednoczenia był jednak jeszcze szerszy. W zrzeszonych zakładach powstawał sprzęt specjalistyczny, w tym m.in. wojskowe radiostacje czy aparaty podsłuchowe dla Służb Bezpieczeństwa.
Z Ośrodka Wzornictwa COBRESPU – Centralnego Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Elektronicznego Sprzętu Powszechnego Użytku, a także wzorcowni poszczególnych zakładów wychodziły każdego roku setki projektów wzorniczych dla produkowanego w UNITRZE sprzętu. Mimo zmieniających się w kolejnych dekadach mód i estetyk, produkty oznaczone charakterystycznym

znakiem w formie stylizowanej na płytkę obwodu drukowanego litery U, odznaczały się zawsze prostym, powściągliwym designem, zachowując nowoczesny charakter. W jednostkach wzorniczych UNITRY zatrudnieni byli często wybitni projektanci, lecz wiedza na temat autorstwa projektów poszczególnych sprzętów pozostaje dziś szczątkowa. W okresie transformacji, kiedy większość wchodzących w skład Zjednoczenia zakładów prywatyzowano lub likwidowano, zniszczeniu uległy niemal wszystkie przyzakładowe wzorcownie. Nie zachowała się dokumentacja projektowa. Nie zabezpieczono prototypów, makiet, projektów wzorniczych. Plansza z koncepcją plastyczną radioodbiornika Julia autorstwa Grzegorza Strzelewicza jest jednym z nielicznych zachowanych tego typu dokumentów. Odzyskana z zakładów przed likwidacją przez samego autora stanowi dziś unikatowy materiał plastyczny dotyczący wzornictwa przemysłowego lat 70. XX w. Grzegorz Strzelewicz, projektantem, ze Zjednoczeniem Przemysłu Elektronicznego i Teletechnicznego UNITRA związany był od końca lat 60. XX w. W ciągu kilkunastu lat pracy dla UNITRY także w roli kierownika Ośrodka Wzornictwa COBRESPU, stworzył projekty około stu obiektów elektronicznych, z których część, np. radioodbiorniki „Maria", Julia", „Radmor" czy „Amator" weszła do produkcji i w latach 70. XX w. zagościły w tysiącach polskich mieszkań.

175

KRZYSZTOF MEISNER, OLGIERD RUTKOWSKI

Aparat fotograficzny Alfa, lata 50. - 60. XX w., proj. z ok. 1958 r.
Warszawskie Zakłady Fotooptyczne

stop metalu, aluminium, plastik, 13 x 6 x 4,5 cm, skórzane etui

estymacja: 1 500 - 2 500 PLN
400 - 650 EUR

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2011 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2000-2001 (inny egzemplarz)
Rzeczy pospolite – polskie produkty 1988-1999, Centrum Kultury „Zamek" w Poznaniu, 2001

LITERATURA:
- Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, red. Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga, Warszawa 2011, s. 43 (il.)

Śmiały i nietuzinkowy projekt aparatu Alfa w momencie wprowadzenia go na rynek na początku lat 60. XX wieku był całkowitym odwróceniem konwencji estetycznych obowiązujących dla sprzętu fotograficznego. Zamiast poważnej czerni – paleta pastelowych kolorów, zamiast metalu – lekki plastik i aluminium, a przede wszystkim zamiast klasycznej orientacji poziomej – układ pionowy. Projektanci modelu Alfa pokazali, że aparat fotograficzny nie musi być ciężkim, ekskluzywnym narzędziem tylko dla profesjonalisty, przeciwnie, może być atrakcyjnym wizualnie, poręcznym sprzętem dla każdego miłośnika fotografii.
Jego forma doskonale ilustruje zmiany estetyczne w stylistyce polskiego projektowania form użytkowych w latach 60. XX wieku, a przy okazji odzwierciedla postępujący proces popularyzacji fotografii. Jasny i lekki aparat o oryginalnym kształcie wyglądał jak „część ubioru", modny gadżet, czy wręcz zabawka. Dostępność całej palety kolorów „Alfy" była imponująca: od szarości, brązu, granatu i błękitu, po nietuzinkowe odcienie zieleni, żółci, seledynu, czerwieni i beżu. Mimo tej niefrasobliwej estetyki, parametry techniczne modelu były na wysokim poziomie, dorównującym sprzętowi z wyższej półki. Nowością było zorientowanie obiektywu i wizjera w budowie aparatu tak, aby zachęcić młodych fotografów do robienia pionowych zdjęć. Model „Alfa" zaprojektowany przez Olgierda Rutkowskiego i Krzysztofa Meisnera, realizowany był w seryjnej produkcji przez Warszawskie Zakłady Fotooptyczne przez prawie dekadę.
W polskiej kulturze popularnej przyjął się znakomicie, ale wyjątkowo jak na polski produkt czasów PRL, wyszedł także poza żelazną kurtynę i został doceniony przez Zachód. Dziś doczekał się statusu nie tylko kolekcjonerskiej atrakcji, ale także obiektu klasy muzealnej. „Alfa" znajduje się już w zbiorach muzeów fotografii w Bydgoszczy i w Krakowie, a także w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie.

Alfa

176

ZEGAR DWORCOWY

lata 70. XX w.

Kolejowe Zakłady Łączności w Bydgoszczy

drewno, szkło, mechanizm, 40 x 40 x 10 cm

estymacja: 800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

177

PAWEŁ GRUNERT

(ur. 1965)

Fotel SIE23, 1998 r.

wiklina, stal kwasoodporna, 88 x 300 x 68 cm

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN
1 150 - 1 500 EUR

178

MAREK CECUŁA
(ur. 1944)

Zestaw do kawy Zig Zag, 2002 r.

drewno, porcelana malowana,
dzbanek: 6 x 36 x 6 cm, dwa kubki: 4,3 x 3,2 x 3,2 cm,
taca: 2 x 55 x 15 cm
na spodzie dzbanka wypis: 'Marek Cecuła'

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN
1 150 - 1 500 EUR

„To ekstremalny czajnik, w którym dziubek i rączka w pełni wykorzystują formę, a liniowy wystrój rozciąga granice tradycyjnego herbacianego zestawu. Mocno dekoracyjny i niefunkcjonalny design inspirowany stylem art déco i modernistyczną architekturą staje się mini rzeźbą z porcelany".

MAREK CECUŁA

179

ZESTAW DO HERBATY Z SERII „ŚLAD CZŁOWIEKA”

2018 r.

koncepcja: Ewa Klekot, Arkadiusz Szwed
Polskie Fabryki Porcelany Ćmielów i Chodzież S.A.

porcelana, kobalt, złocenia
dzbanek: 25 x 20 x 13 cm, mlecznik: 12,5 x 10,5 x 8 cm, cukiernica: 13 x 15 x 10 cm,
sześć filiżanek: 5,5 x 12,5 x 10,5 cm, sześć spodków: 2 x 16 x 16 cm

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN
1 000 - 1 500 EUR

„Ten projekt to hołd złożony ludziom, którzy robią tę porcelanę. Serwis porcelanowy jest doskonały, kiedy nie ma śladów produkcji. Robotnicy w fabryce są nauczeni, żeby usuwać swoją obecność. Pomysł Arkadiusza Szweda polegał na tym, żeby robotnikom dać możliwość zostawienia śladu za pomocą barwnika. Pracownicy dostali rękawice i wykonywali wszystko to, co normalnie robią, zostawiając ślady, które po wypaleniu zostawały na naczyniach".

EWA KLEKOT

Naczynia z serii 'Ślad człowieka' to naczynia należące do zestawu Rococo, wytwarzanego w Ćmielowie od co najmniej 1852 roku a zreinterpretowanego w latach 70. XX wieku i świetnie znanego odbiorcom ćmielowskiej porcelany. Powstają na fabrycznej linii produkcyjnej. Różni je od innych to, że zatrudnieni przy produkcji ludzie pracują w rękawiczkach, których palce zanurzono w solach kobaltu. Chwyt jest zawsze pewny i celowy, lecz za każdym razem ślady układają się nieco inaczej. Ślad dotyku pozostaje prawie niewidoczny aż do czasu wypału, gdy kobalt staje się ciemnoniebieski. W ten sposób porcelana ujawnia swego wytwórcę, którego zwykle w przemysłowych wyrobach nie widać. Na dnie umieszczono dwie cyfry: pierwsza z nich oznacza liczbę osób, które podczas produkcji dotykały to konkretne naczynie; druga to liczba pracowników fabryki.

Po raz pierwszy naczynia wyprodukowano w ten sposób podczas badań antropologicznych nad wartościowaniem pracy, prowadzonych w ćmielowskiej fabryce w ramach projektu 'Ludzie z fabryki porcelany', finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Pomysłodawcą metody produkcji jest ceramik Arkadiusz Szwed, pod którego kierunkiem powstały też naczynia z zestawu prezentowanego na aukcji.

Prace nad produkcją naczyń z serii „Ślad człowieka”, Ćmielów 2017, fot. Arkadiusz Szwed

Prace nad produkcją naczyń z serii „Ślad człowieka”, Ćmielów 2017, fot. Ewa Klekot

180

TOMASZ AUGUSTYNIAK

(ur. 1967)

Szezlong MONO, 2018 r., proj. z 2003 r., Comforty

stal, tkanina, tworzywa sztuczne, 210 x 74 x 90 cm

estymacja: 11 000 - 14 000 PLN
2 800 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- Z drugiej strony rzeczy. Polski design po roku 1989, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018

Oryginalna i wyrazista forma szezlonga Mono na długo pozostaje w pamięci i nadaje mu rangę bohatera wnętrza. Po prezentacji w 2003 kolekcji Mono, w której znajduje się także sofa, szezlong dosyć szybko okrzyknięty został przez dziennikarzy i krytyków designu „ikoną wzornictwa Europy Środkowo-Wschodniej". Doceniono śmiałość projektu rozpoznawalnego poprzez charakterystyczne otwory i lekko przeskalowaną geometrię sylwetki. Aspekt wizerunkowy szezlonga Mono Tomasz Augustyniak połączył z rozwiązaniami funkcjonalnymi. W otworach oparcia znalazło się miejsce na dodatkową poduszkę w kształcie walca, a nóżki z jednej strony szezlonga mają kółka ułatwiające przesuwanie. Szezlong Mono prezentowany był na wystawach wzornictwa w Berlinie, Mediolanie i Frankfurcie nad Menem. Kolekcja wyróżniona została prestiżową nagrodą Prodeco. W 2017 roku szezlong Mono trafił do kolekcji wzornictwa Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie prezentowany jest na stałe w Galerii Wzornictwa Polskiego.

181

TOMASZ RYGALIK

(ur. 1967)

Zestaw lamp Genotyp, 2018 r., proj. z 2010 r.

corian, instalacja elektryczna
- 32 x 19 x 19 cm
- 50 x 21 x 21 cm
- 65 x 25 x 25 cm

estymacja: 12 000 - 15 000 PLN
2 700 - 3 400 EUR

WYSTAWIANY:
- Galeria Wzornictwa Polskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja stała (inny egzemplarz)
- Z drugiej strony rzeczy. Polski design po roku 1989, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018 (inny egzemplarz)

Lampa z Corianu to produkt zaskakujący tworzywem i subtelnym pięknem, emanującym z perfekcyjnej w proporcjach bryły. Doskonały do nowoczesnych wnętrz, świetnie sprawdza się zarówno w roli delikatnego źródła światła, jak i głównego akcentu wzorniczego. Jego sensoryczna faktura i dodająca lekkości przepuszczalność światła, kontrastują z solidnością, stabilnością i masą. Genotyp zyskał status projektu innowacyjnego, gdyż stanowi idealny przykład funkcjonalnego i nowoczesnego myślenia o wzornictwie.

Lampa Genotyp, pierwotnie stworzona w całości z innowacyjnego materiału Corian firmy Dupont, dziś produkowana jest z materiału Himax o podobnych właściwościach. Do pracy nad projektem wykorzystującym materiał o stosunkowo wąskim zastosowaniu, firma Dupont zaprosiła w 2008 roku jednego z wiodących wówczas polskich projektantów młodego pokolenia – Tomka Rygalika. Celem było innowacyjne wykorzystanie materiału – znanego głównie z blatów kuchennych – w nowym, przepuszczającym światło wariancie.

W 2010 roku lampa Genotyp została włączona do kolekcji Comforty i po wielu tygodniach prac rozwojowych trafiła do produkcji. Od tamtego momentu nie zmienił się proces jej powstawania. Wycinane z płyt pasma materiału kształtowane są w specjalnych formach, łączone, poddawane obróbce termicznej i polerowane. Dzięki temu procesowi uzyskiwane są charakterystyczne, wyoblone krawędzie monolitycznej bryły lampy.

W ten sposób narodził się innowacyjny produkt, który stał się jednym ze znaków rozpoznawczych polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Znalazł się w zaprojektowanych na tę okazję wnętrzach reprezentacyjnych obiektów konferencyjnych oraz w instalacji świetlnej, która otwarta została 1 lipca 2011 roku w gmachu Sekretariatu Generalnego Rady Unii Europejskiej w Brukseli. Od 2017 roku znajduje się w kolekcji stałej Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie prezentowana jest w stałej Galerii Wzornictwa Polskiego. Jako produkt lampa Genotyp trafia zarówno do domów prywatnych, jak i przestrzeni biurowych czy publicznych.

Genotyp już jako prototyp wywołał zainteresowanie wśród kuratorów i miłośników designu. Charakterystyczna sylwetka lampy oraz zaskakujące wykorzystanie podstawowych właściwości materiału sprawiły, że Genotyp zyskał natychmiast status projektu innowacyjnego. Uświetnił wystawy w Polsce, a także w Londynie, Berlinie i Mediolanie. Jeszcze jako prototyp Genotyp stał się sztandarowym obiektem na wystawie Young Creative Poland w muzeum La Triennale w Mediolanie. Była to pierwsza, po 50 latach, prezentacja polskiego wzornictwa przemysłowego i grafiki. Genotyp prezentowany był także podczas Łódź Design Festiwal oraz London Design Week. Natomiast we wrocławskim BWA Design Katarzyna Roj zorganizowała wystawę pt. „Genotype", na której Tomek Rygalik zaprezentował instalację świetlną. Głównymi elementami wystawy były zgrupowane różnobarwne lampy. W kwietniu 2011 roku lampa miała swój debiut rynkowy podczas jubileuszowej, 50-tej edycji Salone Internationale del Mobile w Mediolanie, w ramach zorganizowanej przez Comforty międzynarodowej premiery kolekcji marki. Wystawa Comforty zatytułowana „Real Industry Future Classics" znalazła się wówczas w programie „Temporary Museum For New Design", w kuratorowanej przez Giulio Cappelliniego przestrzeni SUPERSTUDIO Più w ramach Fuori Salone.

Elegancka sylwetka, szeroka gama rozmiarów i proporcji czyni z lampy Genotyp idealny obiekt zarówno do wnętrz domowych, jak i przestrzeni publicznych. Może ona pełnić rolę dyskretnego źródła światła oraz stanowić dominantę w przestrzeni. Genotyp charakteryzuje sensualna faktura i dodająca lekkości przepuszczalność światła, kontrastująca z solidnością, stabilnością i masą.

182

MALWINA KONOPACKA

(ur. 1982)

Wazon Teresa, 2018 r.

ceramika szlachetna, szkliwo przezroczyste,
malowany naszkliwnie złotem, 78 x 35 x 35 cm
sygnowany na spodzie: 'Malwina Konopacka 2018'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN
1 800 - 2 500 EUR

Malwina Konopacka jest ilustratorką, graficzką, projektantką.
Na rzeczywistość patrzy przezpryzmat ilustracji, ale nie zatrzymuje się na dwóch wymiarach – wkracza z rysunkiem w trójwymiarowy świat przedmiotów codziennego użytku i obiektów dekoracyjnych. Jej prace – niezależnie od materiału, w jakim są wykonane (szkło, drewno, papier, ceramika) łączy wyrazista i rozpoznawalna kreska. Powstają tradycyjnymi metodami – na papierze, szkicowane piórkiem i tuszem następnie dzięki cyfrowym technologiom obrabiane i aplikowane na trójwymiarowe obiekty.
Obecnie skupia się głównie na ceramice i idei wazonu OKO; który ewoluuje, zmienia się w abstrakcyjną, rzeźbiarską formę.

Cezary Lisowski: Na początku było OKO...
Malwina Konopacka: Wzór OKO powstał w 2014 roku. Przygotowałam go specjalnie na Tokio Design Week. Początkowo zdobiony miał być kobaltowymi obwódkami i czarnymi źrenicami. Gdy odebrałam wazon z pracowni – była to mała, rodzinna pracownia na Żoliborzu – zobaczyłam, że wazon jest cały w plamy. Za dwie godziny miał już lecieć do Japonii. Namalowałam więc jeszcze czarne elementy: rzęsy, brwi, czasami kropki, żeby zakryć niedoskonałości. Wzór wyszedł dużo ciekawszy niż ten, który planowałam na początku. I teraz OKO w takiej formie jest moim głównym, tytułowym wazonem w stałej sprzedaży. Produkowany jest w profesjonalnej pracowni w Pruszkowie.

Jaka jest jego idea?
Jest to wazon ceramiczny, o wysokości 42 cm, z ceramiki szlachetnej, szkliwiony szkliwem transparentnym. Zawsze myślałam o nim, jako o dużym obiekcie... aż do czasu pojawienia się Teresy. Raz do roku tworzę serię, która obejmuje 15 do 20 wzorów, łączy je jakiś motyw przewodni np. kolor, temat czy technika. Często są to także ilustracje, chociaż upraszcza się to znacznie do symbolu, prostych form wyrazu. Jest kilka stałych wzorów, ale gdy tworzę kolekcje na wystawy, np. wystawę „La Cite / 2017" w Unite de Habitation le Corbusiera w Marsylii, czy kolekcję dla Citroen DS / 2016 są to wtedy unikaty, których nie reprodukuje.

W ubiegłym roku do OKA dołączyła Teresa. Jak powstał pomysł na ten wazon?
Pod koniec 2017 roku zostałam zaproszona przez Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie do udziału w aukcji na rzecz Muzeum. Propozycja obejmowała stworzenie wspólnie z dziesięcioma wybitnymi artystami interpretacji wazonu OKO. OKO jest moją wizytówką, nie umiałam sobie wyobrazić, że ktoś inny mógłby go opracowywać. Wydał też mi się za mały dla zaproszonych malarzy i artystów. Idea wazonu, w którym odchodzę od funkcjonalności, bardzo mnie interesowała i chodziła za mną od jakiegoś czasu. Chciałam też stworzyć rodzinę obiektów ceramicznych OKO. Stąd pomysł, żeby zmienić skale.

Jak przebiegała praca nad przygotowaniem wazonów do Muzeum Narodowego?
Było to bardzo ciekawe doświadczenie. Interpretacje różniły się od siebie diametralnie, były także odmienne od mojego sposobu myślenia. Powstało 10 zupełnie różnych obiektów. Przez pół roku pracowałam z artystami – część z nich wprowadzałam w świat ceramiki, uczyłam możliwości technicznych itd. Bardzo inspirujący był dla mnie kontakt z Pawłem Althamerem oraz rozmowy z Włodzimierzem Pawlakiem, moim profesorem od malarstwa z czasów studiów.

Ostatnio Teresa znalazła się w prestiżowym zestawieniu tysiąca wazonów w Paryżu
Zostałam zaproszona do wzięcia udziału w wystawie „1000 Vases / 1000 Wazonów" w Paryżu, w ramach Paris Design Week. Idea wazonu Teresa to tworzenie obiektów, ceramicznych form, którym bliżej do rzeźby niż wazonu per se. Pojawiają sie precle, które powtarzają lub uzupełniają motywy, forma nabiera większej przestrzenności. Wazon Teresa jest w założeniu obiektem kolekcjonerskim, unikatowym, wystawowym. Motywy sa bardziej malarskie niż dekoracyjne. Jest to połączenie formy przemysłowej – powtarzalnej, odlewanej – z artystyczną, malarską interpretacją.

Czym od innych wyróżnia się Teresa wystawiona na aukcję?
Wazon, który trafił na aukcję, to Teresa GOLD. Jest malowany złotem. Dodane precle – także są złocone. Poza jednym – żółtym, który dodaje mu nieco dowcipu, przełamuje powagę zestawienia złota i ecru. Wzór jest graficzny, prosty w formie. Złoto natomiast daje wrażenie lustra, odbija to, co dookoła. Gdy łapie dodatkowo światło – pojawia się kolejna warstwa – refleksy i odbijane światło, migoczące elementy na podłożu.

Malwina Konopacka
fot. Aga Bilska

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza
Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

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

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w 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 nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

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

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

5. Tabela postąpień
Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości 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	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjonera

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 do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera 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, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto
mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu

pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
e) odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
h) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNIKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNIKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

DESIGN. Polska Sztuka Stosowana 1918-2018 • 570DES003 • 6 listopada 2018 r.

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

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

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

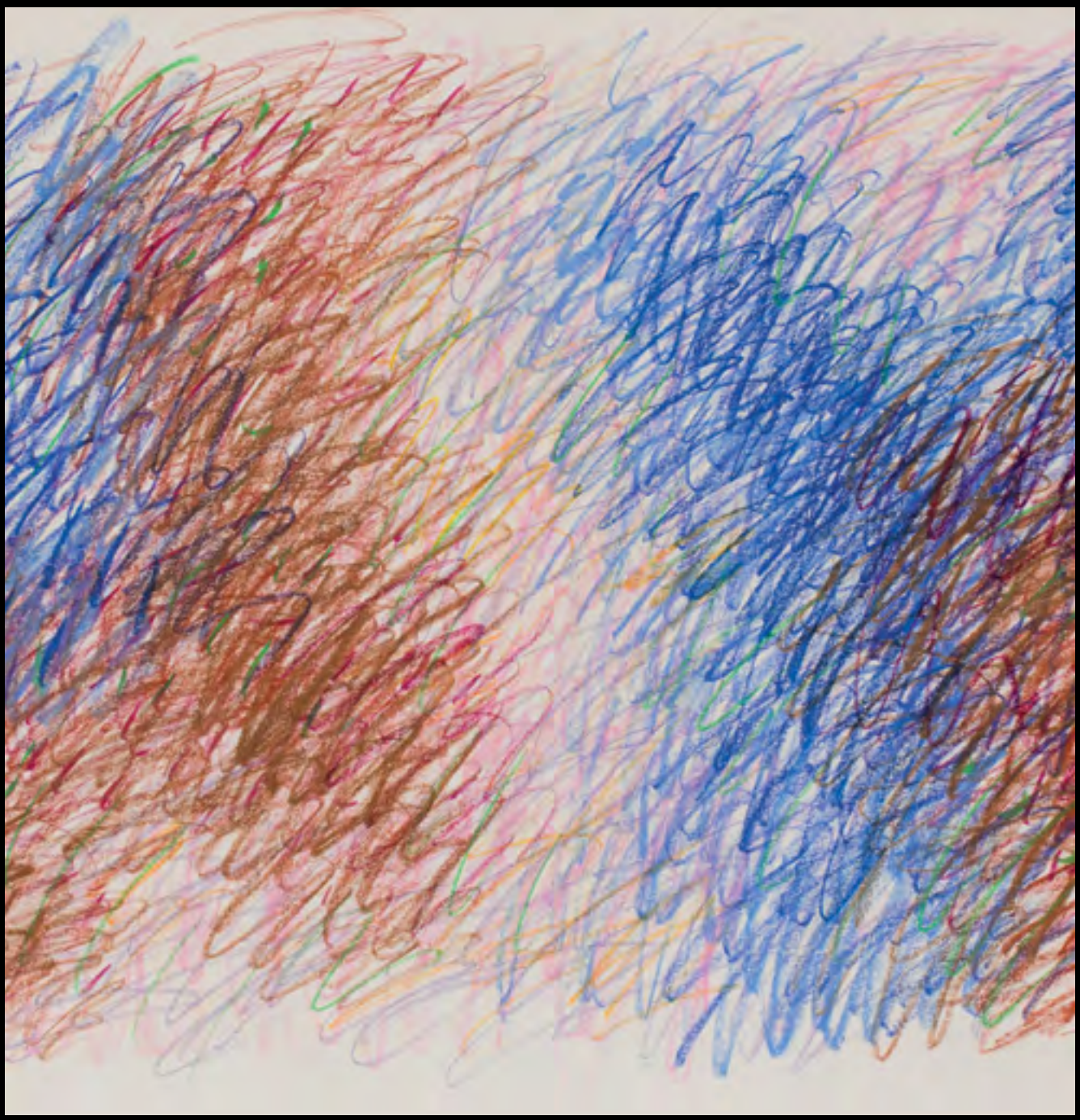
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



Wojciech Fangor, Kompozycja, 1971 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA
PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 27 listopada 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 19 – 27 listopada 2018

desa UNICUM

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

DESA.PL

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

CENA 29 ZŁ (Z 5% VAT)