

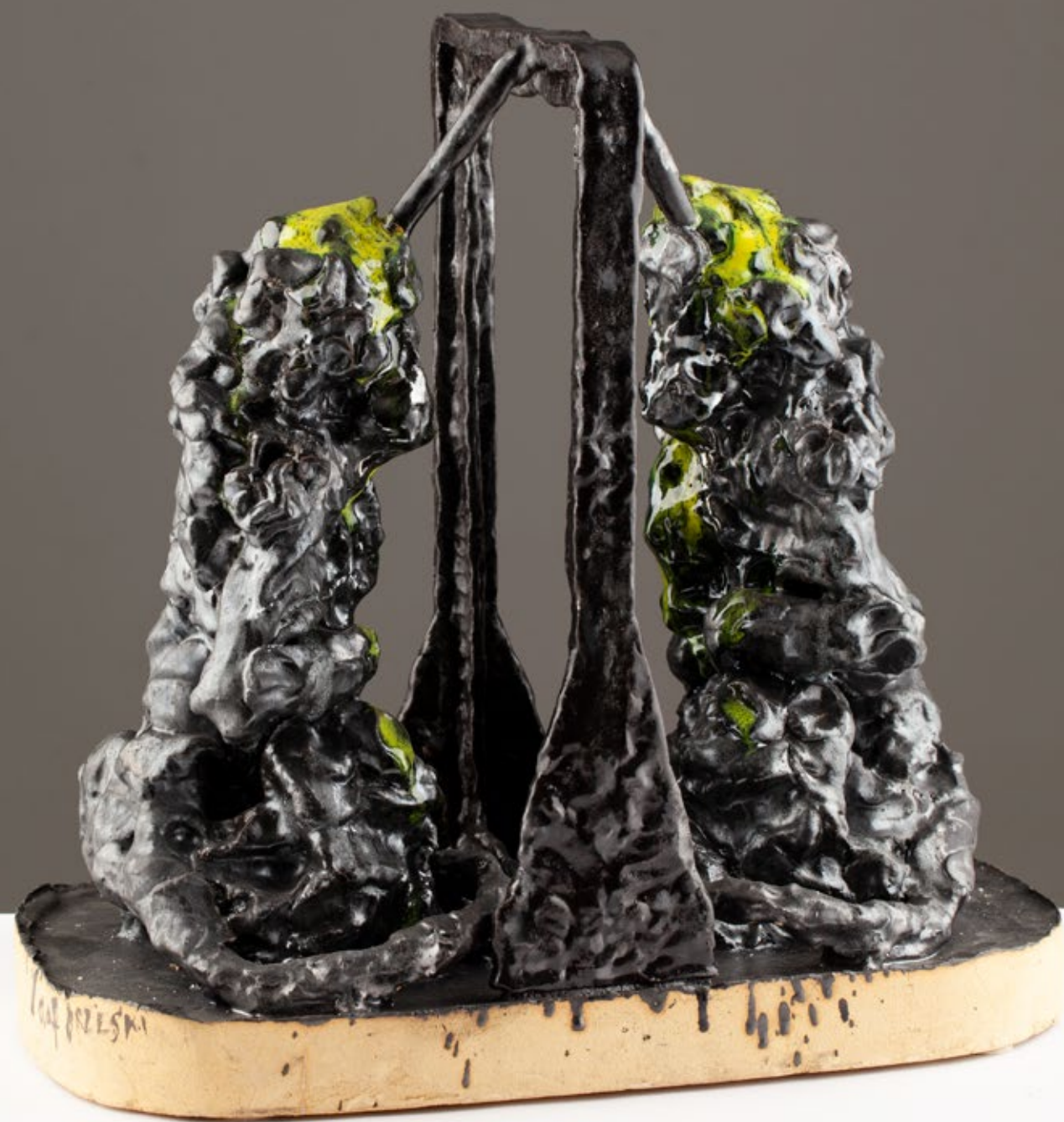
DESA
UNICUM



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 16 KWIETNIA 2026 WARSZAWA







RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

16 KWIETNIA 2026

CZAS AUKCJI

16 kwietnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

2 – 16 kwietnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Magdalena Krajenta

tel. 795 122 712

m.krajenta@desa.pl

Julia Olszewska

tel. 532 759 980

j.olszewska@desa.pl

Anna Rożniecka

tel. 795 121 574

a.rozniecka@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65, 795 122 719, biuro@desa.pl

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

Andrzej Tajchert
Dyrektor IT i Administracji
a.tajchert@desa.pl

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Weronika Markowska
Specjalista ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



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



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



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



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



NATALIA PLEWA
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
z.wielgo@desa.pl
538 647 637

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
664 150 864



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



VALERYIA KALIAHA
Specjalista
Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista
Komiks i Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 3–7	Laszczka Konstanty 18–19
Agatowska Agata 21	Lambert-Rucki Jean 40, 68
Ambroziak Sylwester 43–44	Lutyński Piotr 66
Biegas Bolesław 15	Łodziana Tadeusz 53
Bereś Jerzy 67	Masiak Franciszek 42
Blajerski Zbigniew 80	Mitoraj Igor 31–33
Boss-Gosławski Julian 89	Mikulski Kazimierz 99
Brach Stanisław 70	Musiałowicz Henryk 65
Broda Jan 98	Myjak Adam 30
Brzeski Olaf 20	Opata Jacek 88
Broniewska Janina 17	Ogorzelec Ludwika 64
Bujak Anna 61	Ołtarzewski Szymon 54
Cybis Bolesław 92–93	Pastwa Antoni Janusz 87
Cybis Porcelain Studio 85	Pietrzyk Andrzej 49
Chromy Bronisław 100–101	Pniewska Barbara 8
Degas Edgar 45–46	Puget Ludwik Puszet 90
Demko Iwona 24	Ryszka Adolf 57–58
Durek Wojciech 41	Simon Janek 22
Dunikowski Xawery 39	Skopiński Bogdan 95
Falender Barbara 2	Sierpiński Marek 91
Frycz Władysław 59–60	Szostak Karol 13
Gazy Józef 84	Stachowska Julia 81
Glicenstein Henryk 38	Starczewski Antoni 96
Godebski Cyprian 47–48	Truszyński Olgierd 14
Gomulicki Maurycy 23	Urubleuski Aliaksei 50
Górnicki Tomasz 27–28	Voca Wocial Paweł Paul 77
Gross Magdalena 16	Wejchert Aleksandra 26
Gwiazda Grzegorz 29	Wilkoń Józef 97
Hasior Władysław 9–10	Wysocki Stanisław 71–73
Jackowski Michał 78	Wolska Zofia 51–52
Jarzyńska Danka 62–63	Wołocznik Jolanta 55
Juchnowska Maria 94	Zieliński Kazimierz 74
Krzysztof Bronisław 37	Zemła Gustaw 82
Krajewska Łucja 86	Zięba Sławomir 76
Kujawska Aleksandra 25	

1

MAGDALENA BERBEKA

1995

"**Żona Potifara (Mut-em-enet)**", 2026

brąz patynowany, 42,5 x 120 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany na kompozycji: 'Berbeka 1/6 2026'

edycja: '1/6'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR



PRYWATNA NAMIĘTNOŚĆ, WIELKI LOS

Magdalena Berbek jest artystką, której twórczość rodzi się na styku klasyki i współczesności, a każda rzeźba staje się przestrzenią refleksji nad ludzkim doświadczeniem. Jej edukacja w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara w Zakopanem, gdzie zetknęła się z tradycją Szkoły Zakopiańskiej i rzemiosłem drewnianym, a następnie studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz studia magisterskie z fotografii i multimedii w Akademii im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, pozwoliły jej połączyć precyzję rzemiosła z wrażliwością artystyczną, tworząc język rzeźby w pełni współczesny. Dla Berbeki materiał — drewno, marmur, granit czy brąz — nie jest jedynie nośnikiem formy, lecz partnerem w symbolicznym dialogu, w którym kształt i gest stają się nośnikiem znaczeń i emocji.

Twórczość Magdaleny Berbeki jest podróżą przez literaturę. Inspiracje czerpane z tekstów literackich nie ograniczają się do pojedynczych postaci, lecz stają się punktem wyjścia do refleksji nad kondycją człowieka, nad mechanizmami losu i dramatem jednostki. W jej pracach literacki świat przechodzi w język formy: napięcie, emocje i symbolika przenikają kamień i brąz, czyniąc je nie tylko materialnym zapisem, lecz przestrzenią do dialogu z widzem. Twórczość Berbeki jest więc symboliczną podróżą, w której fikcja literacka i rzeczywistość rzeźby splatają się, a każdy gest, każdy detal staje się interpretacją uniwersalnych prawd o ludzkich pragnieniach, ograniczeniach i konsekwencjach działań.

Otwarcie tego cyklu jest rzeźba „Żona Potifara (Mut-em-enet)”, w której artystka podejmuje literacką narrację Thomasa Manna. Jak sama mówi:

„Prywatna namiętność potrafi wprawić w ruch wielki los.

‘Żona Potifara (Mut-em-enet)’ to rzeźba otwierająca mój nowy cykl poświęcony postaciom literackim. Pierwszą bohaterką, którą wybrałam, jest żona Potifara — nie ta z biblijnej przypowieści, lecz ta z powieści ‘Józef i jego bracia’ Thomasa Manna.

U Manna nie jest ona zwykłą kusicielką. Jej postać przypomina bohaterkę antycznej tragedii: trochę więźnia własnej roli, żonę potężnego męża-czynny, uwięzioną w świecie hierarchii i ceremonii. Ma władzę i luksus, a jednocześnie pozostaje ograniczona przez swoją pozycję.

Spotkanie z Józefem wyzwala siłę, której nie da się już zatrzymać. Wszystko zaczyna kręcić się wokół niego: fascynacja, pragnienie, gra, napięcie. To moment tragiczny — krok, którego bohater nie może cofnąć.

U Manna jej uwodzenie staje się coraz bardziej rozpaczliwe. Jest to bardzo ludzkie i bolesne: pragnienie bycia pożądaną zamiast triumfu prowadzi do upokorzenia. Być może właśnie dlatego odrzucone pragnienie bywa jedną z najpotężniejszych sił w historii ludzi. Nasuwa się myśl: czyż nie każdy z nas, odrzucony, czasem czuł pokusę ukarania tego, kto odrzuca?

A jednak jej czyn staje się częścią większego losu. Oskarżając Józefa, paradoksalnie toruje mu drogę: trafia on do więzienia, a stamtąd na dwór faraona. Jej emocjonalna katastrofa uruchamia historię o ogromnym znaczeniu — to właśnie mechanizm antycznej tragedii: prywatna namiętność wprawia w ruch wielki los.

Dlatego uważam, że ta postać zasługuje na rzeźbiarskie upamiętnienie. A Ty, widzu — odważysz się dać jej skusić, by zmierzyć się z własnym losem?”

W „Żonie Potifara (Mut-em-enet)” widać, jak Magdalena Berbek łączy literaturę, tradycję i współczesny język rzeźby, tworząc dzieło, które jest zarówno refleksją nad jednostkowym dramatem, jak i uniwersalnym mechanizmem losu. Materiał staje się przedłużeniem myśli artystki, a każdy kształt, każda linia i każdy gest są nośnikami napięcia, fascynacji i emocji, które prowadzą widza do wewnętrznej konfrontacji z pytaniem o własne pragnienia, ograniczenia i decyzje.

Twórczość Magdaleny Berbeki pokazuje, że rzeźba może być przestrzenią symbolicznej podróży, w której tradycja, literatura i osobista wrażliwość spotykają się, by ukazać uniwersalne doświadczenia człowieka. Jej prace nie tylko zachwycają estetyką i kunsztem wykonania, lecz stają się sposobem na zrozumienie emocji, losu i tragizmu jednostki, w którym prywatna namiętność może wprawić w ruch wielkie historie.



2 α

BARBARA FALENDER

1947

Z cyklu "Strefy", 1989/1995

biskwit, 17 x 38 x 23 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: '*STREFY* FALENDER 1989/95'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

„W rzeźbach Barbary Falender odnajduję coś, co jest dla mnie najbardziej interesujące w sztuce polskiej lat 60. i 70. Jest to artystyczne świadectwo rewolucji obyczajowej i seksualnej, która zmieniła i wyzwoliła kulturę nowoczesną. O ile jednak rewolucja ta przekształciła zupełnie kulturę zachodnią, to w Polsce socjalistycznej stanowiła margines, który kiedyś tłumiony i cenzurowany, dzisiaj wymaga trudnej rekonstrukcji. Sztuka rzeźbiarki jest jednym z unikalnych śladów tego przełomu, który tak naprawdę w Polsce nigdy się w pełni nie dokonał, a dziś ponownie jest negowany”.

Paweł Leszkowicz



Barbara Falender od lat 70. rozwija język formalny, w którym klasyczne medium rzeźby zostaje skonfrontowane z tematyką cielesności, erotyzmu i egzystencjalnego doświadczenia. Jej realizacje podejmują problem relacji międzyludzkich – od intymności po napięcie i konflikt – a także przemian obyczajowych, które znalazły wyraz w sztuce drugiej połowy XX wieku.

Falender operuje szerokim spektrum materiałów – marmurem, brązem, gliną, żywicą epoksydową, a także porcelaną i porcelitem – traktując ich właściwości jako istotny element budowania formy. W latach 70. była zaangażowana w próby nowatorskiego zastosowania tworzyw sztucznych w rzeźbie, czego wynikiem były epoksydowe odlewy kompozycji „On”, „Ona” i „Poduszek erotycznych”. Podczas pobytu w Carrarze w 1976 realizowała rzeźby w marmurze, m.in. ponownie cykl „Poduszek erotycznych”, w których ciężki, klasyczny materiał został przekształcony w miękkie, organiczne struktury.

Materiały ceramiczne – porcelit, porcelana i biskwit – pojawiły się w jej twórczości jako ważny etap poszukiwań. W 1988 roku Falender rozpoczęła współpracę z Fabryką Naczyní Stołowych w Pruszkowie, gdzie powstawały odlewy rzeźb „Ona” oraz cyklu „Strefy” w porcelicie. W 1990 roku kontynuowała te działania w Fabryce Porcelany „Krzysztof” w Wałbrzychu, realizując kolejne prace w porcelanie. Wprowadzenie tak delikatnych materiałów wiązało się z przejściem do bardziej kameralnej skali, umożliwiającej osiągnięcie większej szczegółowości formy. Jednocześnie sprzyjało to rozwijaniu bardziej złożonej narracyjności, opartej na subtelnych relacjach między fragmentami przedstawienia.

Biskwit – nieszkliwiona porcelana o matowej, lekko porowatej powierzchni – pozwalał na wydobycie światłocienia oraz akcentowanie śladów modelowania. Uwaga skierowana jest na rytm linii i relacje między bryłami, a widoczne rysy, nacięcia i przetarcia ujawniają proces powstawania rzeźby jako integralny element jej znaczenia. Sama faktura biskwitu, w przeciwieństwie do gładkiej, niemal bezcielesnej powierzchni szklawionej porcelany, ma charakter bardziej przyziemny i organiczny, przywodząc na myśl strukturę skóry lub materii biologicznej. Dzięki temu wzmacnia wrażenie cielesności i fizycznej obecności formy, nadając jej bardziej naturalistyczny i bezpośredni wymiar.

Cykl „Strefy”, rozwijany od 1989 do 1995 roku, stanowi jeden z ciekawszych etapów twórczości Barbary Falender. Rzeźby z tej serii, najczęściej dwu- lub trzypostaciowe, ukazują splecione ciała, które wzajemnie przenikają się i zatracają wyraźne granice. Powstałe kompozycje przybierają charakter reliefów. Sylwetki układane są na podłożu przywodzącym na myśl materac, a ich formy bywają częściowo przesłonięte dodatkową warstwą materiału sugerującą prześcieradło. W niektórych realizacjach artystka rezygnuje jednak z tego elementu, pozostawiając kompozycję bardziej surową i odkrytą – tak jak w prezentowanym w katalogu dziele.

Kompozycje te, często odczytywane w kontekście erotycznym, podejmują temat cielesności jako przestrzeni relacji, w której bliskość wiąże się zarówno z intensywnością doświadczenia, jak i z jego ambiwalencją. Nagość przedstawianych postaci jest zaznaczona bardzo subtelnie, niedostojnie. Taki sposób budowania przedstawienia wprowadza napięcie między ukryciem a ekspozycją, wzmacniając wrażenie intymności i jednocześnie dystansu wobec przedstawionej sceny.



3 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać tańcząca, 2004

tkanina jutowa, żywica, metal, 157 x 42 x 137 cm
sygnowany i datowany na autorskiej tabliczce na odwrociu: 'M. ABAKANOWICZ | 2004'

estymacja:
600 000 – 900 000 PLN
140 600 – 210 800 EUR

POCHODZENIE:
zakupiony z pracowni artystki
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
por. z cyklem „Postaci tańczące”:
Abakanowicz, Galeria przy Operze, Warszawa 2000, (il. na okładce)
Elżbieta Dzikowska, Polacy w sztuce świata, Warszawa 2001, s. 15 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obecność, Galeria u Jezuitów, Poznań 2002, s. 8–9 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Coexistence, Marlborough, Nowy Jork 2003, ss. 12–13, 16–17 (il.)
„Konteksty”, nr 3–4, 2006, ss. 138, 228–229 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Fate and Art. Monologue, Skira, Mediolan 2008, s. 201 (il.)
Magdalena Abakanowicz, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, ss. 76–77, 107 (il.)
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), Fundacja All That Art, Wrocław 2017, ss. 52–53, 146 (il.)
Magdalena Abakanowicz. Obecność. Istota. Tożsamość, Fundacja All That Art, Wrocław, Centrum Nauki i Sztuki Nowa Kopalnia w Wałbrzychu, 2019, ss. 124–125 (il.)

„Będę zapewne zawsze porzucała jedne techniki i materiały na rzecz drugih, nie porzucając jednak wątku wypowiedzi. Najciekawiej jest posługiwać się techniką, której się jeszcze nie zna, i budować formy, których się nie zna”.

Magdalena Abakanowicz





Rzeźby Magdalena Abakanowicz należą do najbardziej rozpoznawalnych i zarazem enigmatycznych zjawisk w sztuce drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Jej twórczość – rozwijająca się od monumentalnych form tekstylnych zwanych „Abakanami”, poprzez cykle bezgłowych figur ludzkich, aż po późne realizacje rzeźbiarskie – konsekwentnie koncentrowała się wokół pytania o naturę człowieka i jego miejsce w zbiorowości. „Postać tańcząca” z 2004 roku należy do późnego okresu działalności artystki, w którym powracający w jej pracach motyw ludzkiej figury zyskuje nowy, dynamiczny wymiar.

Rzeźba, wykonana z ciężkiej i pozornie „martwej” juty, zaskakuje niezwykłą dynamiką. Uchwycona w ruchu, jakby w momencie wirowania, surowa sylwetka o wyraźnie widocznych fałdach i łączeniach materiału sprawia wrażenie formy ożywionej. Materia, która w wielu pracach Abakanowicz przybierała charakter organicznej „skóry”, tutaj zdaje się podążać za ruchem ciała. Powierzchnia rzeźby pulsuje napięciami i załamaniem struktury, przywołując skojarzenia z ludzką tkanką, mięśniami czy powłoką ciała. Jak wielokrotnie podkreślała sama artystka, materia – włókno, tkanina czy juta – pozostawała dla niej jednym z podstawowych elementów świata organicznego, ponieważ wszystkie żywe organizmy zbudowane są z włóknistych struktur.

Twórczość Abakanowicz opiera się na logice cykli. Jej rzeźby rzadko funkcjonują jako pojedyncze, autonomiczne obiekty – najczęściej powstają w większych zespołach, które wchodzą ze sobą w relacje przestrzenne i znaczeniowe. „Postać tańcząca” należy do serii figur ustawianych w kręgu, co przywołuje skojarzenie ze słynnym obrazem „Taniec” autorstwa Henriego Matisse’a. W obu przypadkach ruch staje się formą wspólnotowego doświadczenia, a rytm ciał buduje napięcie pomiędzy jednostką a zbiorowością.

Pozbawiona głowy i indywidualnych cech postać nie jest portretem konkretnej osoby. Abakanowicz wielokrotnie podkreślała, że interesuje ją „człowiek w ogóle” – figura uniwersalna, uwolniona od cech indywidualnych, a zarazem głęboko osadzona w ludzkim doświadczeniu. Brak twarzy i identyfikujących szczegółów sprawia, że rzeźba staje się symbolem wspólnej, zbiorowej wspólnoty. Jednocześnie każda z figur powstaje w procesie ręcznego formowania, dzięki czemu układ fałd, napięć i przesunięć materiału zawsze jest niepowtarzalny. W ten sposób artystka prowadzi charakterystyczną dla swojej twórczości grę między jednostką a zbiorowością – napięcie to stanowi jeden z fundamentalnych tematów jej sztuki.

Motyw tańca można w tym kontekście interpretować jako gest egzystencjalny. Ciało w ruchu staje się nośnikiem pamięci – zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. W latach 70. i 80. w pracach Abakanowicz dominowały formy statyczne, często przywołujące obraz anonimowych tłumów lub zastygłych postaci. Był to czas, w którym artystka podejmowała refleksję nad doświadczeniem życia w systemie totalitarnym, nad mechanizmami uniformizacji i utraty indywidualności. W późniejszych dekadach, szczególnie od lat 90., w jej rzeźbach pojawia się jednak nowe napięcie – energia ruchu i zmiany.

Istotnym impulsem dla tego kierunku była współpraca z japońską choreografką Akiko Motofuji. Podczas improwizacji butoh wokół instalacji „Przestrzeń umilkłych istnień” w Hiroszimie artystka obserwowała, jak ciało tancerki reaguje na jej rzeźby i przestrzeń instalacji. Doświadczenie to skłoniło ją do wykonania serii rysunków ruchu, które stały się podstawą choreografii inspirowanej jej pracami. Spektakl prezentowano następnie w Hiroszimie, Tokio i Warszawie w latach 1994–1995.

W „Postaci tańczącej” Abakanowicz ujawnia formę zastygłej energii. Ruch zostaje zatrzymany w materii, jakby na moment przed kolejnym obrotem ciała. Figura wydaje się jednocześnie wyzwolona i podporządkowana pewnemu pierwotnemu rytmowi – biologicznemu, niemal instynktownemu. Dzięki temu rzeźba przekracza poziom indywidualnej ekspresji i odwołuje się do głębszego, organicznego wymiaru wspólnoty ludzkiego doświadczenia.

Spotkanie z tą formą ma charakter niemal cielesny. Widz nie tylko obserwuje rzeźbę, lecz także odczuwa jej napięcia, rytm i ciężar. „Postać tańcząca” staje się w ten sposób szczególnym zapisem energii – momentem, w którym materia, ciało i ruch łączą się w doświadczeniu o niemal rytualnym charakterze.



Magdalena Abakanowicz w ogrodzie przy swoim domu, Warszawa, 2000, fot. Wojtek Laszki / East News

4 α Ξ Ψ Ω

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Z serii "Ptaki wiadomości dobrego i złego" ("Birds of Knowledge of Good and Evil"), 2001

aluminium, 345 x 134 x 154 cm
sygnowany monogramem: 'AM' i datowany: '2001'
prototyp rzeźby (fragment kompozycji) do rzeźby publicznej (2001) znajdującej się w Milwaukee, Wisconsin, Stany Zjednoczone

estymacja:
800 000 – 1 200 000 PLN
187 400 – 281 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:
por.:
Magdalena Abakanowicz. Crowd and Individual. Catalogue of Exhibitions and Permanent Installations, red. Michael Beck, Ute Eggeling, Düsseldorf 2015, s. 194–197 (il.)

„Każdy wyjazd do tak zwanego świata kapitalistycznego mógł oznaczać załamanie nerwowe, katastrofę lub przygodę. Zezwolenie na podróż mogło zostać nagle odwołane. (...) Siedząc wreszcie w samolocie, znowu okazywałam się zwycięzcą w tej konkurencji. Cena, jaką zapłaciłam za zwycięstwo, była wysoka”.

Magdalena Abakanowicz





„Ptaki wiadomości dobrego i złego”, Milwaukee, Wisconsin, Stany Zjednoczone, 2008, fot. Jeramey Jannene / Creative Commons



Powstała w 2001 roku aluminiowa rzeźba stanowi unikatowy, dotąd niepublikowany element cyklu „Birds of Knowledge of Good and Evil” autorstwa Magdalena Abakanowicz. Praca ta nosi w sobie szczególną historię, bowiem była osobistym darem artystki dla bliskiego przyjaciela. Abakanowicz wielokrotnie obdarowywała swoich najbliższych pracami rzeźbiarskimi, traktując je jako znak trwałości relacji i wdzięczności. Kontekst dzieła jako symbolu więzi i gestu przyjaźni stanowi istotny klucz interpretacyjny dla prezentowanej realizacji, wpisując ją w mniej rozpoznany, intymny wymiar praktyki twórczej artystki.

Forma srebrzystego ptaka pozostaje przy tym silnie zakorzeniona w charakterystycznym języku artystycznym Abakanowicz. Monumentalna, dynamiczna, rozpiętą strukturę przypominającą skrzydła charakteryzuje napięcie między abstrakcyjną konstrukcją a organicznym kształtem. Choć wykonana z aluminium – materiału pozornie chłodnego i technicznego – powierzchnia obiektu zachowuje lekkość oraz wyraźnie rzeźbiarski, niemal tkankowy charakter. Widoczne są na niej ślady manualnej pracy, które w twórczości artystki zawsze stanowiły istotny element procesu twórczego. Dla Abakanowicz rzeźba była przede wszystkim zapisem fizycznej pracy i energii ciała. Materię rzeźbiarka traktowała niczym żywy organizm, który pod wpływem dotyku i gestu ulega transformacji i zostaje nasycony emocjonalną intensywnością.

Motywy flory i fauny pojawiły się w twórczości artystki w kontekście refleksji nad kondycją człowieka i jego miejscem w świecie natury w latach 70. XX wieku. Od tamtej pory Abakanowicz konsekwentnie badała relacje między jednostką a zbiorowością, często odnosząc struktury społeczne do form organicznych.

W 2001 roku artystka rozwinęła tę ideę w ramach monumentalnej realizacji publicznej – instalacji „Birds of Knowledge of Good and Evil” w Milwaukee w stanie Wisconsin, zrealizowanej dla Woman’s Club of Wisconsin z okazji 125-lecia działalności tej instytucji. Założony w 1876 roku klub należy do najstarszych organizacji kobiecych w Stanach Zjednoczonych i odegrał istotną rolę w rozwoju ruchu klubów kobiet, wspierając edukację, działalność społeczną, kulturalną i filantropijną oraz tworząc przestrzeń dla aktywności obywatelskiej kobiet. Od początku swojego istnienia organizacja angażowała się w działania na rzecz lokalnej społeczności, przyczyniając się do wzmocnienia roli kobiet w życiu publicznym.

Kompozycja składa się z sześciu aluminiowych ptaków umieszczonych na wysokich kolumnach, których rozpięte skrzydła i skierowane ku horyzontowi sylwetki przywołują ideę wolności, wspólnotowego działania oraz ludzkiej energii ukierunkowanej na przyszłość. W przestrzeni miasta rzeźby te tworzą wyrazisty, symboliczny znak społecznego zaangażowania, a zarazem – zgodnie z refleksją artystki – niosą ambiwalentne znaczenia, odnosząc się także do potencjalnej siły tkwiącej w zbiorowości.

Podobną realizację autorstwa Abakanowicz znajdziemy także na rodzimym gruncie, w historycznej części Wrocławia. Zespół ptasich form pierwotnie ustawiony był przy ulicy Świdnickiej, jednak zgodnie z wizją artystki w 2015 roku przeniesiono go na bulwar Duniowskiego nad Odrą, gdzie rzeźby znalazły bliższy związek z otwartą przestrzenią i horyzontem rzeki. Ich formy tworzą zbiorowy organizm – grupę istot jednocześnie podobnych i odrębnych, będący jednym z kluczowych tematów w dorobku artystki. W tej lokalizacji dynamiczne sylwetki jeszcze wyraźniej podkreślają ideę ruchu, migracji i nieustannego przepływu energii w relacjach społecznych.

Prezentowana w katalogu rzeźba, choć funkcjonuje w znacznie bardziej kameralnym kontekście, zachowuje tę samą ideową intensywność. Pojedynczy ptak zdaje się kondensować znaczenia rozproszone w monumentalnych instalacjach. Zamiast tłumy pojawia się jego znak – indywidualny, niemal heraldyczny symbol. Z jednej strony praca pozostaje częścią większego cyklu eksplorującego metaforę ptaka jako znaku ludzkiej kondycji, wolnościowych idei oraz nadziei; z drugiej – poprzez swój prywatny kontekst – ujawnia osobisty wymiar praktyki Abakanowicz. Darowany przyjacielowi ptak staje się symbolicznym posłańcem przyjaźni – materialnym śladem relacji, które artystka uważała za jedną z najważniejszych form ludzkiej wspólnoty.

W tej podwójnej perspektywie – między monumentalną ideą a osobistym gestem – rzeźba odświeża pełnię charakterystycznego dla twórczości Abakanowicz napięcia między jednostką a zbiorowością, żywotnością materii i skumulowaną w niej energią, a także bezpośrednią łącznością sztuki i życia.



5 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać stojąca, 2008

beton, 140 x 36,5 x 27 cm

sygnowany monogramem: 'AM' i datowany: '08'

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

35 200 – 58 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Pracuję ciągle nad tą samą dawną historią, dawną, jak sama egzystencja, opowiadam o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie”.

Magdalena Abakanowicz





6 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać krocząca, 1998

brąz, 160 x 46 x 70 cm
sygnowana monogramem: 'AM' i datowana: '98'

estymacja:
500 000 – 700 000 PLN
117 100 – 164 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Abakanowicz. Bez reguł”, Ogrody Zamku Królewskiego na Wawelu, Kraków, 25.04–5.10.2025

„Jestem przekonana, że sztuka pozostaje pod wpływem warunków, w których powstaje, jak również tych spraw uniwersalnych, które każdy człowiek sobie nosi. I tutaj bym dodała jako przykład to, że pop-art nie mógłby powstać w Polsce, ponieważ myśmy poszukiwali przedmiotów, myśmy mieli przedmiotów za mało, więc się z nich nie kpiło, bo ich nie było. Nie można było kpić z jedzenia, bo zdobywało się je tkwiąc w kolejkach. Również nasze doświadczenie tłumu było inne. Myśmy się przecież tutaj dowiadawali o tłumach patrząc na manifestacje hitlerowskie, stalinowskie czy potem afirmujące innych wodzów i inne filozofie. Myśmy się dowiadawali o reakcjach tłumu, o tym, jak się tym tłumem manipuluje, jak się go nagina do potrzeb chwili. W mojej sztuce to się odzywa. To nieuniknione. Te sprawy, więc, które rodziły się, czy to w mojej pracowni, czy gdziekolwiek indziej na świecie, miały jednak korzeń w rzeczywistości, w doświadczeniu – powiedziałabym w przeżyciu pewnych spraw, które były lokalne”.

Magdalena Abakanowicz



7 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Dłoń, 2009

juta, 6,5 x 28 x 8 cm

sygnowany i datowany na spodzie: 'M. ABAKANOWICZ 09'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 900 – 7 100 EUR

„Po wielu latach materiałem moim stało się to, co miękkie, o skomplikowanej tkance. Odczuwam w tym bliskość i pokrewieństwo z tym światem, którego nie chcę poznać inaczej, jak dotykając, odczuwając i łącząc z tą częścią mojego, noszoną najgłębiej. (...) Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieuświadomione”.

Magdalena Abakanowicz



8 α

BARBARA PNIEWSKA

1923-1988

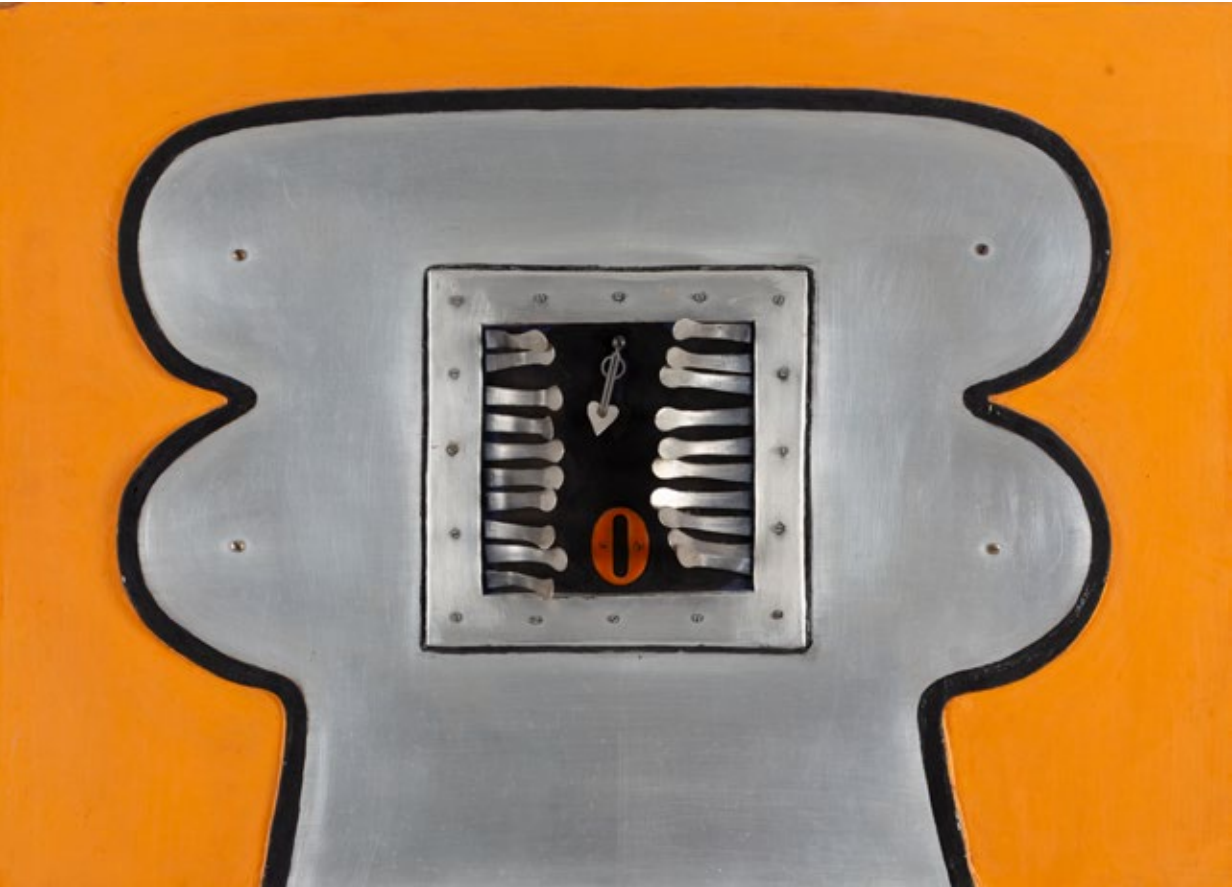
Kompozycja

asamblaż/blacha, deska, farba olejna, 58,5 x 81,5 cm
na odwrociu naklejona notatka z opisem: 'Barbara Pniewska |[adres] | kompozycja "do zera" | [Ostrożnie!!!]'

estymacja:
18 000 – 25 000 PLN
4 300 – 5 900 EUR

Barbara Pniewska była polską metaloplastyczką, znaną z tworzenia awangardowych reliefów z wykorzystaniem blachy metalowej, gwoździ i desek. Jako córka Bohdana Pniewskiego, wybitnego architekta modernistycznego, przejęła zamiłowanie do konstrukcyjnego i rzetelnego podejścia do sztuki. W 1955 roku wzięła udział w Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, gdzie prezentowała swoje prace obok najważniejszych twórców powojennej Polski. Początkowo zajmowała się malarstwem, jednak z czasem to właśnie w pracy z metalem odnalazła własny język artystyczny.

Prezentowana praca stanowi doskonałe świadectwo jej twórczości. Kompozycja została zbudowana z większych płaszczyzn blachy oraz mniejszych elementów metalowych, które razem tworzą wyrazistą, uporządkowaną strukturę. Dzieło jest jednocześnie surowe i statyczne, a zarazem pełne subtelnej finezji. Efekt ten artystka osiąga dzięki zestawieniu elementów o różnym stopniu wyszlifowania, wykorzystaniu śrub oraz ich ułożeniu pod nieznacznie zróżnicowanymi kątami. W ten sposób Pniewska wydobywa kolorystyczny potencjał metalu, podkreślając także jego relację ze światłem. To fascynujący, unikalny obiekt, w którym ciężar materiału łączy się z delikatną grą form i faktur.



9 α Ω β

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Czarownik", 1985

asamblaż/drewno, stal konstrukcyjna, bezpieczniki topikowe, łańcuchy, druty stalowe, 244 x 105 x 24 cm
sygnowany, datowany i opisany z tyłu: "Czarownik I 1985 r. I 244 x 105 x 24 I HasiorW"

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 500 - 35 200 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa indywidualna, Centralny Dom Artysty, Moskwa, 1.12.1988-3.01.1989

Wystawa indywidualna, Centrum Kultury, Tallin, styczeń-luty 1989

LITERATURA:

Hasior, katalog wystawy, Centralny Dom Artysty w Moskwie, Centrum Kultury w Tallinie, red. Marina Bessonowa,
Moskwa-Tallin 1988, nłb, poz. kat. 64

„Jeszcze w czasie studiów na Akademii w Warszawie uznałem, że klasyczne wypowiada-
nie się w formie rzeźby czystej, realizowanej w jednym materiale, niezależnie od tego czy
w sposób naturalistyczny, realistyczny czy czysto formalny, abstrakcyjny, jest zbyt słabym
sposobem przekazywania treści. Są problemy, tematy, które nie sposób wyrazić w ja-
kimkolwiek materiale, stąd konieczność poszukiwania innych środków formalnych, aby
przekazać intencje”.

Władysław Hasior





Władysław Hasiór, 1966, Jan Popłorński / Creative Commons

Twórczość Hasióra sytuowana jest w obrębie szerokiego nurtu powojennych eksperymentów artystycznych. Artysta wykorzystywał materiały zdegradowane, często pozbawione pierwotnej funkcji – zardzewiałe druty, fragmenty metalu, zużyte drewno czy elementy mechaniczne – budując z nich złożone układy znaczeń. Już we wczesnym okresie twórczości sięgał po proste, prymitywne materiały, które stawały się podstawą jego języka artystycznego. W późniejszych realizacjach strategia ta została rozwinięta w kierunku rozbudowanych kompozycji o charakterze symbolicznym i narracyjnym.

Istotnym aspektem praktyki Hasióra było traktowanie sztuki jako formy działania wykraczającej poza pojedynczy obiekt. Artysta mówił o swojej pracy jako o rodzaju własnego teatru, podkreślając performatywny i procesualny wymiar twórczości. W jego realizacjach ważną rolę odgrywały nie tylko materiały trwałe, lecz także żywioły – zwłaszcza ogień, który postrzegał jako pełnoprawne tworzywo rzeźbiarskie, nasycone znaczeniami i metaforami. Tego rodzaju myślenie o dziele jako zdarzeniu, a nie wyłącznie przedmiocie, zbliża jego praktykę do szerszych zjawisk sztuki XX wieku, w których granice między dyscyplinami ulegają rozmyciu.

W tym kontekście przywołanie praktyki Tadeusza Kantora pozwala uchwycić ważny punkt odniesienia dla zrozumienia sposobu myślenia o przedmiocie w sztuce powojennej. Kantor, operując w obszarze teatru i sztuk wizualnych, rozwijał koncepcję wykorzystania przedmiotów codziennych, zdegradowanych i pozbawionych wartości estetycznej, które – włączone w strukturę dzieła – stawały się nośnikami pamięci i doświadczenia. Jego praktyka artystyczna opierała się na przekonaniu, że przedmiot zachowuje ślad swojej historii, a jego obecność na scenie lub w przestrzeni artystycznej uruchamia znaczenia wykraczające poza jego funkcję użytkową. W tym sensie Kantor traktował rzeczywistość materialną jako archiwum pamięci, a działanie artystyczne jako proces jej aktywizowania.

Analogicznie Hasiór budował swoje realizacje z elementów życia codziennego, które – wyrwane z pierwotnego kontekstu – tworzą nowe, często niejednoznaczne układy sensów. Sam artysta podkreślał: „Używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Działalność artystyczną uważam za prowokację: intelektualną, twórczą”. W tym ujęciu dzieło sztuki funkcjonuje jako struktura otwarta, wymagająca od odbiorcy samodzielnego udziału w procesie interpretacji.

W „Czarowniku” szczególnie wyrazistym elementem formalnym pozostaje rozbudowana struktura druciana, rozchodząca się promieniście wokół centralnej formy. Jej znaczenie można interpretować w świetle analiz Marii Anny Potockiej zawartych w tekście „Mały słownik symboli wizualnych Hasióra” ([w:] Władysław Hasiór, Europejski Rauschenberg? The European Rauschenberg?, Kraków 2014, s. 86–95). Autorka wskazuje, że drut – materiał często obecny w pracach artysty – „opłata przedmioty, zamykając je w klatce”, a także „tworzy aureole wokół głów, sugerując promieniowanie cienkich, ciemnych myśli”. Jednocześnie pełni funkcję autonomicznego tworzywa rzeźbiarskiego, pozwalającego budować ekspresyjne, niemal organiczne formy.



10 α Ω β

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

Kompozycja (Ptak), lata 80. XX w.

asamblaż/tworzywo sztuczne, włókno syntetyczne, stal węglowa, metal emaliowany, 170 x 40 x 100 cm

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 500 – 35 200 EUR

LITERATURA:

Totemy kontra strachy. W Jazowsku, „Echo Krakowa”, nr 186, 1987

Władysław Hasior, katalog wystawy, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, BWA Gorzów Wielkopolski, Elbląg 1991, nrb. (il.)

„Sztuka”, nr 7–12, 1998, s. 3 (il.)

„Kontrastem dla wody jest ogień, ziemia i powietrze. Taką klasyfikację ustalono straszliwie dawno – wtedy, kiedy ludzie nie umieli się doliczyć wszystkich żywiołów, bo – o dziwo – jest ich o jeden więcej. Piątym żywiołem jest ludzka zdolność fantazjowania”.

Władysław Hasior





11

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziewczynka z kotem

brzost (wiąz górski), 38,5 x 13 x 13,3 cm
sygnowany na podstawie od spodu: 'GW 238/85'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 900 – 8 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Winter Associates, Stany Zjednoczone, wrzesień 2023
kolekcja prywatna, Paryż



12

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziewczynka z ptaszkiem

drewno dębowe, 37 x 13 x 10,5 cm

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, grudzień 2024
kolekcja prywatna, Francja

13

KAROL SZOSTAK

1963

"Pan (Fletnia Pana)", 2017

blacha stalowa, 302 x 205 x 100 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

WYSTAWIANY:

Karol Szostak, „Szostak prace wybrane 1988 – 2018”, BWA, Nowy Sącz, 28.04–10.06.2018

Ogólnopolska wystawa rzeźby ZRĄB, Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia, Wałbrzych, 8.06–10.09.2018

Twórczość Karola Szostaka sytuuje się na pograniczu rzeźby i malarstwa, gdzie materia metalu zostaje poddana wyrażnie ekspresyjnemu, niemal malarskiemu traktowaniu. Artysta, wykształcony w tradycji zakopiańskiej szkoły Kenara, a następnie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wypracował język formalny oparty na napięciu między konstrukcją a gestem. Jego prace powstają z arkuszy blachy, które poddaje cięciu, deformacji i warstwieniu, budując przestrzenne układy o dynamicznej, niemal pulsującej strukturze.

Charakterystyczna dla jego realizacji jest wieloplanowość – kolejne warstwy metalu układają się w ażurowe, nieregularne siatki, tworząc wrażenie głębi i ruchu. Powierzchnia rzeźb nie jest jednolita; przeciwnie, załamania, przecięcia i napięcia materiału stają się nośnikami ekspresji. Szostak traktuje metal nie tylko jako tworzywo konstrukcyjne, lecz także jako medium zdolne do oddawania emocji i stanów wewnętrznych.

W centrum jego zainteresowań znajduje się figura fantazyjna, balansująca między abstrakcją a aluzją do form organicznych. Nie jest to jednak figura dosłowna – raczej ślad obecności, który wyłania się i znika w gąszczu linii. Istotną rolę odgrywa również kolor, często intensywny i kontrastowy, wprowadzający do rzeźby element malarskiej ekspresji. Twórczość Szostaka, zakorzeniona zarówno w tradycji, jak i doświadczeniu współczesności, pozostaje otwartym polem interpretacji, w którym materia i wyobrażenia spotykają się w dynamicznym dialogu.



14

OLGIERD TRUSZYŃSKI

1931-2020

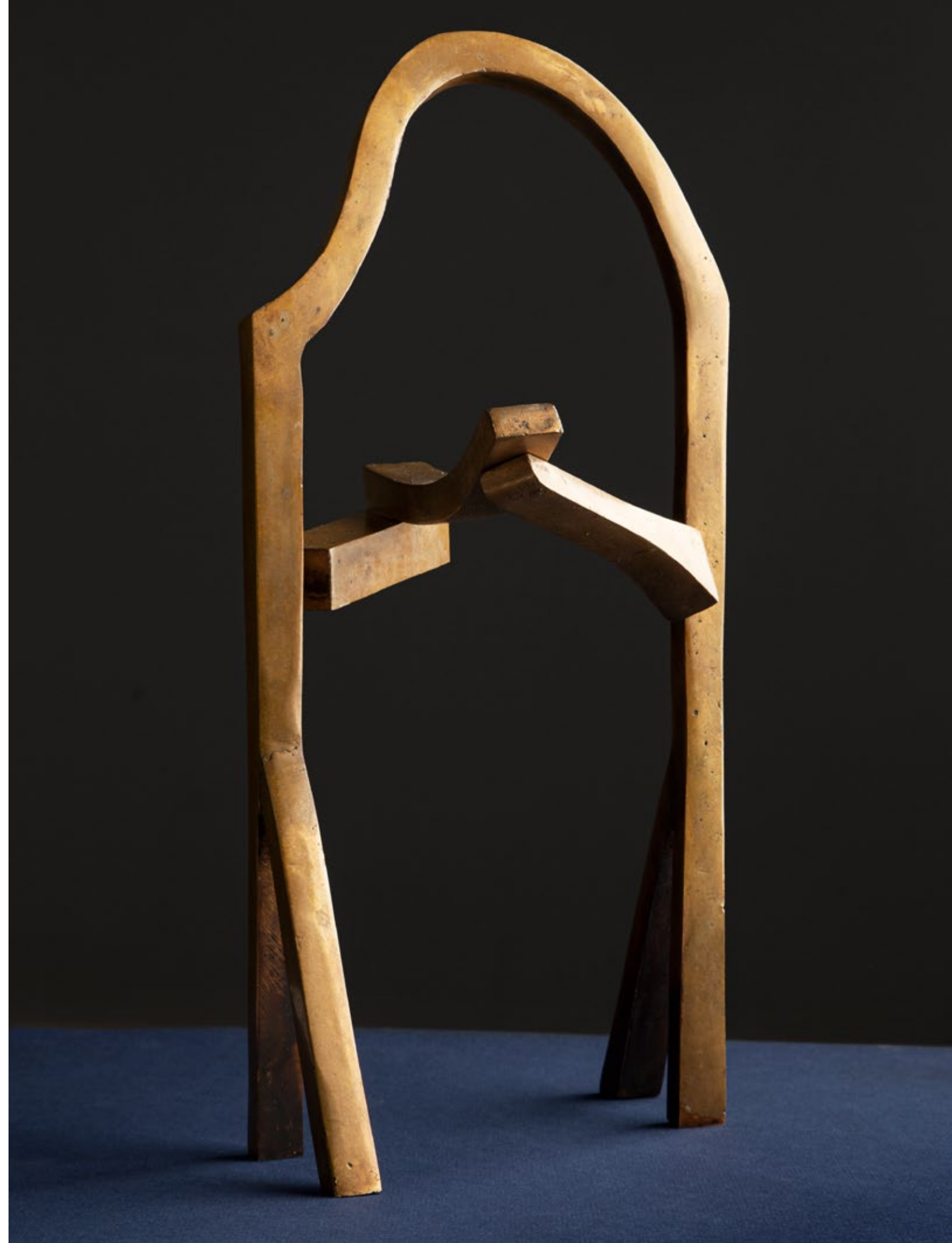
Brama, około 1992

brąz, 42,5 x 21 x 21 cm

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR



POZNAŃSKA SZKOŁA RZEŹBY OLGIERD TRUSZYŃSKI

Urodzony w 1931 roku w Poznaniu, Olgierd Truszyński był rzeźbiarzem, pedagogiem i przedstawicielem klasyków polskiej rzeźby współczesnej. W wieku dziesięciu lat wraz z mamą i młodszym bratem, Alfredem, Truszyński przeniósł się na Podkarpacie, gdzie zaprzyjaźnił się z miejscowymi ludowymi rzeźbiarzami i pomagał im w tworzeniu szopek czy koników, ale także wyłocił środkową scenę ołtarza Mariackiego jeszcze jako nastolatek. W 1950 roku rozpoczął naukę na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (PWSSP), gdzie studiował pod kierunkiem prof. Alfreda Wiśniewskiego oraz prof. Bazylego Wojtowicza. Po pięciu latach edukacji, Truszyński otrzymał absolutorium na Studium Rzeźby i przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie pod bacznym okiem prof. Mariana Wnuka wykonał swoją pracę dyplomową. W latach 50. i 60. podróżował po Europie i brał udział w wielu międzynarodowych wystawach, między innymi w Berlinie, Paryżu, Wiedniu czy Monte Carlo.

W 1964 roku poślubił Teresę Ponińską, scenografkę oraz kostiumografkę teatralną. Zainspirowany profesją żony, Truszyński powrócił także do młodzieżowej fascynacji scenografią, robiąc projekty do sztuk Teatru Dramatycznego w Białymstoku oraz Państwowego Teatru Ziemi Opolskiej. Rok później jednak przeprowadził się z małżonką do Gwinei, gdzie objął stanowisko profesora rzeźby w Institut des Beaux Arts w Konakri, które zaproponowane mu zostało przez polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki. Po powrocie do Polski w 1967 roku przyjął posadę wykładowcy na poznańskim PWSSP, jednak nie porzucił zupełnie Warszawy. Jesienią rok później zorganizowano mu indywidualną wystawę „Olgierd Truszyński” w cenionej warszawskiej Galerii Współczesnej. W latach 70. i 80. ponownie wiele podróżował – w 1974 roku z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki został komisarzem i realizatorem wystawy „Poland Today” w Baltimore (USA), która bardzo ciepło została przyjęta przez amerykańską publikę, a sam Truszyński otrzymał indygenat miasta.

W latach twórczości Truszyńskiego, zorganizowanych zostało kilkanaście wystaw monograficznych w całej Polsce, między innymi w Poznaniu, Zielonej Górze czy Sopocie. Artysta uczestniczył także w kilkudziesięciu wystawach grupowych w kraju i za granicą – między innymi w „Rzeźbie polskiej” w Budapeszcie oraz „Klasykach współczesności” zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1994 roku. Prace rzeźbiarza kupowane były przez polskie muzea oraz instytucje kulturowe, a także przez prywatnych kolekcjonerów z Francji, Stanów Zjednoczonych, czy Włoch.

Oferowana praca pochodzi z cyklu „Bramy”, autorstwa Olgierda Truszyńskiego. Artysta tworzył je przede wszystkim w burzliwych dla siebie latach 80. XX wieku. Spędzając wiele czasu w swoim domu na Mazurach, snuł rozważania na temat przestrzeni – zainspirowany filozofią Platona, postrzegał przestrzeń jako coś między światem idei a światem przedmiotów poznawalnych przez zmysły. Truszyński szukał w swoich pracach odpowiedzi na pytanie czym jest przestrzeń: swobodą przepływania? Czy można ją zamknąć drzwiami lub właśnie bramą? Jak sam mówił „[t]o są ramy dla przestrzeni, ale ramy szczególnego rodzaju. One przestrzeń zamykają. Zawsze jest w nich coś, co te bramy blokuje” (wypowieź Olgierda Truszyńskiego, katalog Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1989, s. 9). Prezentowana rzeźba zawiera w sobie właśnie te elementy, o których mówił artysta – z pozoru prosta brama zamyka przestrzeń, nadaje jej kształt oraz wejście, aby ta mogła przez nią przepływać. Jednak, przepływ ten swobodny nie jest – w samym środku umieszczone jest coś co go zakłóca: „Bramy” symbolizują właśnie osłoniętą przeszkodą wyjście, jednocześnie przepuszczając jak i zatrzymując przestrzeń. Artyście w ten sposób udało się osiągnąć specyficzną „metafizykę” przedmiotów, które działają na zasadzie wzajemnego przenikania się.

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Fryderyk Chopin, Harfa natchnienia" ("Frederic Chopin, La Harpe de l'Inspiration"), 1908/1994

brąz, 185 x 56 x 34 cm
sygnowany, datowany i numerowany na podstawie: 'Bolesław Biegas | EA 1/4 BLANCHET FONDEUR 94'

estymacja:
350 000 – 500 000 PLN
82 000 – 117 100 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Matignon Fine Art- Paris
dom aukcyjny Chaville Enchères, Francja, listopad 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
L'École de Paris. Marek Roefler Collection, Musée de Montmartre, Paryż, 16 października 2025 – 15 lutego 2026 (tożsamy odlew)
Exposition Frédéric Chopin, Trianon du parc de Bagatelle, Paryż, 30 marca – 12 maja 1983 (tożsamy odlew)
L'esprit romantique dans l'art polonais XIXe-XXe siècles, Grand Palais, Paryż, marzec- czerwiec 1977 (tożsamy odlew)
Exposition Biegas, Théâtre Fémina, 24 czerwca – 5 lipca 1912 (tożsamy odlew)
Wystawa projektów konkursowych na pomnik Chopina, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa, 1909 (tożsamy odlew)
Exposition Biegas, Galerie des Artes Modernes, Paryż, 23 marca – 4 kwietnia 1908 (tożsamy odlew)

LITERATURA:
porównaj:
Bolesław Biegas. Światy nierównoległe, katalog wystawy, red. Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk, Maria Muszkowska, Villa Le Fleur, Warszawa 2025, s. 136 (il.), nr kat. 43
Anna Maja Misiak, Bolesław Biegas (1877-1954): twórczość rzeźbiarska, [w:] Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku, t. 17, Płock 2001, s. 51 (il.)
Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, katalog wystawy, red. Xavier Deryng, Trianon de Bagatelle, Paryż 1992, s. 87 (il.), nr kat. 20
Carlo Waldemar-Colucci, Cronache d'Arte. Boleslas Biegas, [w:] Vita d' Arte, t. V, nr 29, Sienna 1910, s. 197 (il.)
Henryk Biegeleisen, Biegas, Wydawnictwo Kultura i Sztuka, Lwów 1911, s. nlb, il. nr 29, 31



**„BYŁEM U CIEBIE W TE DNI, FRYDERYKU!
KTÓREGO RĘKA - DLA SWOJEJ BIAŁOŚCI
ALABASTRÓWEJ... I WZIĘCIA, I SZYKU,
I CHWIEJNYCH DOTKNIĘĆ - JAK STRUSIOWE PIÓRO -
MIĘSZAŁA MI SIĘ W OCZACH Z KLAWIATURĄ
Z SŁONIOWEJ KOŚCI...
I BYŁEŚ JAKO OWA POSTAĆ - KTÓRĄ
Z MARMURÓW ŁONA,
NIŻLI JE KUTO,
ODEJMA DŁUTO -
GENIUSZU... WIECZNEGO PIGMALIONA!”**

CYPRIAN KAMIL NORWID, FORTEPIAN SZOPENA (FRAG.)





CHOPIN WEDŁUG BIEGASA

Bolesław Biegas w swoim życiu jak i twórczości silnie manifestował wiarę w artystyczny geniusz, pewnego rodzaju mistyczne natchnienie. Kult geniusza, artysty jako „Prometeusza” i „Stwórcy” funkcjonował w myśli artystycznej już od XVIII wieku. Biegas sam, poprzez swoje życie podtrzymywał legendę owego natchnionego geniuszu, czemu wyraz niejednokrotnie dawał w swoich dziełach malarskich i rzeźbiarskich. André Salomon, po spotkaniu Biegasa na jednym z paryskich salonów stwierdził: „obnosił się po mieście ze swoją legendą. Miał ich wiele, więc wahał się między legendą o synu księżęcym, a natchnionym pasterzu” (cyt. za: Bolesław Biegas (1877-1954), katalog wystawy, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 2014, s. 3). Tragizm młodościowych doświadczeń, skandale i „dziwaczne” poglądy Bolesława Biegalskiego, zdecydowanie wpisywały go w grono artystycznych legend.

Bardzo bliska artyście była filozofia Stanisława Przybyszewskiego. Koncepcja „nagiej duszy”, uwolnionej od wszelkich konwenansów, do której dotrzeć można poprzez intuicyjne i emocjonalne poznanie stała się swoistym credo Biegasa. Sztuka, mająca być odpowiedzią na potrzeby duszy miała przenikać wszystkie ludzkie zakamarki, docierać do najgłębiej skrywanych form jestestwa. Artyści stali się zatem ekspertami od ludzkiej duszy, a sztuka wolna od ideologii stała się celem samym w sobie. Biegas rozpoczął studiowanie zagadnień Absolutu, poznawał dzieła wielkich symbolistów jak Gustav Vigeland, Félicien Rops i Edvard Munch, aż w końcu i prace samego artysty przybrały silnie symbolistyczny wydźwięk.

Ta sama legenda geniuszu i metafizycznego natchnienia związana była z Fryderykiem Chopinem. Jego sugestywne, emocjonalne kompozycje fortepianowe oddziaływały na słuchaczy równie silnie, co rzeźby Biegasa. Sam artysta, podobnie jak wielki kompozytor wychowywał się na mazowieckiej wsi i uczył się gry na fortepianie, więc zdaje się, że Chopin w artystycznej świadomości Biegasa kształtował się już od dziecka. O szczególnym sentymencie artysty względem Chopina świadczy sam fakt, że rzeźbił on postać kompozytora aż pięciokrotnie, nie wspominając o kompozycjach malarskich.

Marsz żałobny Chopina był pierwszą kompozycją ku czci pianisty. Powstała w 1902 roku rzeźba, cechuje się mroczną ekspresją, dynamiką i pewnego rodzaju tragizmem. Chopin pochylony nad klawiaturą, oddaje się z pasją wirowi zniekształconych, zrozpaczonych twarzy. W kolejnej realizacji Popiersie Chopina z 1905 roku, Biegas zwraca uwagę na samą postać kompozytora. Staże się on tutaj pełnoprawnym bohaterem, którego twarz zdaje się wykrzywiać w silnych emocjach, w uniesieniu, a ręce gotowe są uderzyć w klawisze fortepianu. Chopin w rzeźbie Biegasa funkcjonuje przede wszystkim nie tyle jako historyczny kompozytor, ile jako symbol duchowości, narodowej tożsamości i artystycznego natchnienia. W tym kontekście Chopin jawi się jako idealny bohater – artysta romantyczny, którego twórczość odczytywana była jako wyraz „duszy narodu”. Biegas nie przedstawia go realistycznie – zamiast tego tworzy wizję o charakterze niemal mistycznym, w których postać kompozytora stapia się z ideą muzyki, natury czy ojczyzny.

Jedną z najciekawszych chopinowskich realizacji Biegasa jest kompozycja o mistycznym tytule Fryderyk Chopin, Harfa natchnienia z 1908 roku. W tej monumentalnej rzeźbie artysta odwołuje się do samego aktu tworzenia i artystycznego natchnienia. Chopin jawi się tutaj jako samo zwierczenie Harfy – symbolu muzyki, poezji i owego artystycznego tchnienia. Wyłania się jakby z samej melodii harfy, a jego postać tkwi w jakimś duchowym uniesieniu. Takie ujęcie wpisuje się w szeroki nurt symbolizmu, w którym sztuka miała odsłaniać rzeczywistość „ponadzmysłową”. Jednocześnie jednak w przypadku Biegasa zyskuje wyraźny wymiar narodowy – Chopin staje się głosem zniewolonego narodu. Charakterystyczną cechą rzeźb Biegasa jest odejście od klasycznego kanonu proporcji i harmonii. Postaci są często wydłużone, uproszczone, podporządkowane rytmowi linii i idei kompozycyjnej. W przedstawieniach Chopina deformacja służy podkreśleniu jego duchowego charakteru. Ciało traci ciężar, staje się niemal przezroczyste, podporządkowane energii wewnętrznej. Rzeźba przestaje być „materią”, a zaczyna funkcjonować jako znak – nośnik idei muzyki, natchnienia i transcendencji.

Prezentowana w katalogu rzeźba Fryderyk Chopin, Harfa natchnienia wyraża więc przekonania, że dzieło sztuki nie powinno jedynie odwzorowywać rzeczywistości, lecz ujawniać jej ukryty sens. Artysta przekłada nieuchwytną formę jak chociażby muzyka i dźwięk na język rzeźbiarski operując deformacją, syntezą i ekspresją bryły. W jego pracach widoczna jest tendencja do dynamizmu i ekspresji, a jednocześnie do niesamowitej liryczności i onirycznej delikatności.



Rzeźba „Chopin” Bolesława Biegasa, około 1905 roku / PAUArt.pl



Rzeźba Bolesława Biegasa „Chopin i Polonia w okowach” (Chopin et Polonia enchaînée), po 1910 roku / PAUArt.pl



Rzeźba Bolesława Biegasa „Fryderyk Chopin. Harfa Natchnienia” (Frédéric Chopin La Harpe de l’Inspiration), po 1908 roku / PAUArt.pl



16

MAGDALENA GROSS

1891–1948

Popiersie kobiety z medalionem, 1925

brąz patynowany, 59,5 x 23,5 x 27 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'M. GROSS 1925'
wymiar podstawy: 23,5 x 27 cm

estymacja:

130 000 – 180 000 PLN

30 500 – 42 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



LUDZIE I ZWIERZĘTA

Magdalena Gross przyszła na świat w Warszawie w 1891 roku w inteligentnej rodzinie mieszczańskiej. Dziadek ze strony matki wydawał „Gazetę Handlową”, natomiast brat matki, Leon Okręt, był sławnym adwokatem i dziennikarzem, słynącym ze swoich głośnień sprawozdań sądowych. Po zakończeniu szkoły średniej Zofii Kurmanowej, zachęcona przez jednego z najważniejszych rzeźbiarzy doby dwudziestolecia międzywojennego, Henryka Kunę, rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych. Następnie kontynuowała naukę we Florencji pod kierunkiem Filadelfa Simi, pod okiem którego szlifowała umiejętności z zakresu rzeźby i malarstwa. Ogromny talent Gross został dostrzeżony dość wcześnie. Już w wieku 22 lat zaczęła wystawiać swoje odlewy. W 1913 roku na Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostały zaprezentowane trzy studia portretowe z brązu, przy czym jedna z fotografii została zreprodukowana w katalogu, co było ogromnym wyróżnieniem dla młodej artystki. W kolejnych latach wielokrotnie wystawiała prace, a w styczniu 1926 roku miała swoją wystawę zbiorową obejmującą 18 rzeźb – głównie kompozycje portretowe, akty czy motywy rodzajowe. „Owa wczesna twórczość Magdaleny Gross jest wszakże dziś dla nas mało uchwytne. Bodaj żadne z jej dzieł ówczesnych nie trafiło do zbiorów publicznych. Pozostały w posiadaniu artystki lub jej rodziny i przepadły w zawierusze drugiej wojny światowej. Większość z nich nie była reprodukowana, a nawet fotografowana. Po pracach wystawionych pozostały ślady w postaci danych w katalogach wystaw. Dane te są jednak przeważnie tak ogólnikowe, że nieraz nie pozwalają nawet na ustalenie, czy mamy do czynienia z tym samym utworem, czy z dwoma utworami różnymi. Jedno, co możemy powiedzieć z całą pewnością, to to, że wśród tych wczesnych dzieł przeważały portrety” (cyt. za Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 11).

Prezentowane w katalogu „Popiersie kobiety z medalionem” należy do zaginionej grupy rzeźb, stanowiąc tym samym absolutną rzadkość na rynku aukcyjnym. Twórczość Magdaleny Gross obejmowała dwa główne nurty – portrety ludzi i rzeźbę animalistyczną. „Od portretów artystka rozpoczęła swą działalność rzeźbiarską. Pierwsza praca wystawiona przez nią w 1915 r. była portretem. Krag osób portretowanych obejmuje po części osobistości wybitne i znane (portrety konferansjera Fryderyka Jaroszy’ego, adwokata i literata Leona Okręta, filozofa kawiarnianego Franciszka Fiszer, śpiewaka operowego Ignacego Dygasa) po części przyjaciół i znajomych (portrety doktora T. Tonchu-Ru, Jadwigi Rendznerowej, Ryszarda Żabińskiego). Niektórych osób portretowanych przez artystkę nie udało się zidentyfikować. Pod względem formy cechuje portrety Magdaleny Gross duża różnorodność ujęcia. W głowie kobiecej z brązu ostra charakterystyka indywidualna – niskie czoło, wystające kości policzkowe, pełne wargi – łączy się ze śmiałymi uprosz-

ceniami, z syntetycznym, niemal geometryzującym ujęciem kształtu. Głowa jest tu niemal sprowadzona do jaja, szyja do walca itd. Natomiast głowa męska z gipsu z 1929 r. – subtelna głowa intelektualisty – jest ujęta realistycznie. Charakter i wyraz są tu wydobyte za pomocą starannego i delikatnego modelunku powierzchni” (op. cit. s. 20). Prezentowane „Popiersie kobiety” należy do bardziej realistycznego nurtu dzieł rzeźbiarki. Mimo pewnego syntetycznego ujęcia Gross posługuje się dość realistycznym modelunkiem rzeźbiarskiej bryły. Na powierzchni brązu pozostały odciski dłoni artystki, które ukierunkowują stylistykę portretu w stronę twórczości przełomowego rzeźbiarza Augusta Rodina. Portretowana kobieta trzyma w dłoni medalion z wizerunkiem greckiego bóstwa. Ów gest wywołuje pewną dozę tajemniczości i niepokoju. Przybliża to popiersie do twórczości wybitnego artysty Xawerego Dunikowskiego, który za pośrednictwem portretu psychologicznego próbował ukazać pojęcia metafizyczne nurtujące duszę człowieka.

JANINA BRONIEWSKA

1886–1947

"Rusałka (maskaron)", około 1920

gips patynowany, 43 x 30 x 16 cm

estymacja:

14 000 – 20 000 PLN

3 300 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla literata i malarza Stefana Świerzeńskiego

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

Lata 20. XX wieku to taki okres w twórczości Janiny Broniewskiej, której podstawową kategorią stylistyki była dekoracyjność. Artystka wówczas posługiwała się językiem secesji, której cechami charakterystycznymi były giętkie, płynne linie, bogata ornamentyka, zwłaszcza roślinno-zwierzęca. „Forma gubi się pod nadmiarem ornamentów, pokrywających ją gęstą siecią. Fakt wyróżnienia tej rzeźby dowodzi kulminacji tendencji dekoracyjnych, które zdominowały sztukę europejską. Broniewska znakomicie wpisała się w ten popularny nurt. W okresie międzywojennym artystka odchodzi od równowagi, która charakteryzowała jej twórczość w czasie, gdy pracowała pod kuratelą mistrza. Portret mistrza, wykonany w czasie, gdy uczęszczała do Académie de la Grande Chaumière, miał młodopolską aurę, ale również ścisłą, rygorystyczną konstrukcję. To hołd ucznia wobec nauczyciela – tak jak to uczynił sam Bourdelle, tworząc wiekopomny wizerunek Rodina” Małgorzata Dąbrowska, Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu, „Archiwum Emigracji”, z. 1–2, 16–17, 2012, s. 71).

Prezentowana w katalogu „Rusałka” doskonale wpisuje się w stylistykę przełomowego nurtu. Posągowa twarz kobiety jest okryta przez organiczny diadem złożony z przepłatających się wzajemnie motywów ryb i pątek wodnych. Forma pracy nawiązuje do maskaronu, który był w architekturze secesyjnej emblematycznym elementem dekoracji. Również pod względem tematu przedstawienie wpisuje się w oniryczne prądy popularne w pierwszych dekadach XX wieku.



18

KONSTANTY LASZCZKA

1865–1956

"Troje bawiących się dzieci", 1926

terakota, 30,5 x 19 x 20 cm
sygnowany na podstawie: 'K. Laszczka'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 600 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

LITERATURA:
porównaj:
Konstanty Laszczka. W 150-lecie urodzin. Zbiory Społecznego Muzeum Konstantego Laszczki w Dobrem,
red. Przemysław Piątkowski, Dobrze 2015, s. 69 (il.)



MODERNISTYCZNE REFLEKSY W RZEŹBIE POLSKIEJ

Sztuka polska przeżywała na przełomie XIX i XX stulecia gwałtowny rozkwit. Był to bez wątpienia okres, w którym polscy artyści stali na równi z innymi twórcami europejskimi. Ich dzieła zauważane były na międzynarodowych wystawach, a krytyka podkreślała ich ambiwalentny charakter. Polacy łączyli w swoich pracach współczesne zdobycze plastyki z właściwymi sobie pierwiastkami o silnym zabarwieniu narodowym. Na terenach dawnej Rzeczypospolitej, tak jak i w całej Europie, rodziła się i rozwijała sztuka modernistyczna przepojona ideą rewolucyjnych przemian. Owe zmiany tak bardzo widoczne w malarstwie, grafice, architekturze i rzemiośle artystycznym nie ominęły też oczywiście rzeźby.

Postacią, która wywarła zdecydowanie najsilniejszy wpływ na to trójwymiarowe medium był Francuz, Auguste Rodin. Skierował on myślenie o rzeźbie na nowe tory i wyznaczył drogę rozwoju dla kolejnych pokoleń twórców, którzy działali na przestrzeni dekad pod przemożnym wrażeniem jego bogatego oeuvre. Rodin kreował nowatorskie struktury pełne ekspresji. Jego figury, wielokrotnie pozbawione postumentów, wylaniały się z bezwładnej materii jeszcze bardziej podkreślając wkład pracy artysty. Ich płynne linie przybliżyły go do Art Nouveau, zawarta w nich sfera psychologiczna natomiast, do symbolizmu. Autor ikonicznego „Myśliciela” i połączonych ze sobą w miłosnym „Pocałunku” kochanków wpłynął pośrednio i bezpośrednio na całe rzesze rzeźbiarzy swojej epoki. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż Paryż na przełomie XIX i XX stulecia był prawdziwą mekką artystów, a ponadto polska kolonia w tym mieście liczyła wiele wybitnych osobistości.

Jedną z nich był chociażby Konstanty Laszczka. Przeszczepił on na grunt polski zdobycze francuskiej rzeźby, a stało się to m. in. dzięki posadzie jaką piastował po powrocie znad Sekwany. Jako profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wykształcił licznych twórców, którzy dzięki swojemu mistrzowi przejęli międzynarodowe innowacje z zakresu rzeźby. Laszczka przebywał w Paryżu do 1899 roku. Pobyt ten wywarł jednak wpływ na całą jego późniejszą działalność. Pierwiastki sztuki Rodina widoczne są chociażby w jego swobodnie ujętych aktach czy postaci „Wodnika” wprost korespondującej z figurą „Myśliciela”. Nie zabrakło ich również w prezentowanej w katalogu kompozycji „Troje bawiących się dzieci”. Pomimo że powstała ona już w 1926 roku, to swoją dynamiką i kształtem nawiązuje bezpośrednio do realizacji z około 1900. Najważniejszą kwestią są tutaj widoczne refleksy sztuki impresjonizmu. Laszczka wymodelował powierzchnię w taki sposób, iż światło ślizga się po niej, tworząc niesamowite efekty luministyczne.



19 α

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Minotaur – projekt fontanny

terakota, 32,5 x 42 x 15 cm

sygnowany na podstawie: 'K. Laszczka' oraz opisany na podstawie: 'Frag. wodotrysku'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



20

OLAF BRZESKI

1975

"Samolub" z cyklu "Przygoda", 2020

ceramika, 50 x 50 x 30 cm (z podstawą)
sygnowany na podstawie: 'OLAF BRZESKI'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 800 EUR

WYSTAWIANY:

Olaf Brzeski, „PRZYGODA”, Galeria RASTER, Warszawa, 12.12.2020–27.02.2021



Twórczość Olafa Brzeskiego od początku rozwija się jako szczególny dialog pomiędzy wyobraźnią a materią, w którym forma rzeźbiarska staje się nie tyle ilustracją myśli, ile jej równorzędnym nośnikiem. Artysta, wykształcony we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, konsekwentnie buduje własny język oparty na napięciu pomiędzy figuracją a deformacją, pomiędzy narracją a jej rozbiciem na fragmenty, które domagają się od widza nie tyle interpretacji, ile uważnego przeżycia. W jego wczesnych realizacjach pojawia się świat przesycony surrealistyczną wyobraźnią, zamieszany przez hybrydyczne istoty będące projekcjami lęków, instynktów i wspomnień, które nie tracą swojej intensywności mimo upływu czasu. Z czasem jednak ta ekspresyjna wizja ulega przekształceniu w bardziej introspektywną refleksję nad samym aktem tworzenia oraz nad relacją artysty z własnym doświadczeniem.

Istotnym momentem w tej drodze staje się cykl „Przygoda”, powstały w szczególnych okolicznościach życiowych, kiedy fizyczne ograniczenie oraz doświadczenie graniczne skierowały uwagę Olafa Brzeskiego ku temu, co najbardziej elementarne i zarazem najbardziej intymne. Rzeźby z tego okresu, tworzone głównie w ceramice, zachowują charakterystyczną dla artysty płynność formy, która zdaje się wymykać własnym granicom, jakby materia podlegała nieustannej transformacji. Jednocześnie pojawia się w nich wyraźniejsze skupienie na pojedynczym doświadczeniu, na uchwyceniu momentu, który nie jest już fragmentem rozbudowanej narracji, lecz raczej kondensacją przeżycia, zapisem napięcia pomiędzy życiem a jego kruchością.



Rzeźba „Samolub” z cyklu „Przygoda” wpisuje się w tę logikę w sposób szczególnie znaczący, ponieważ skupia w sobie jeden z najważniejszych motywów powracających w twórczości Olafa Brzeskiego, czyli figurę „samoluba”. Ta hybrydyczna postać, balansująca pomiędzy zwierzęciem a antropomorficznym idolem, staje się narzędziem autoanalizy, sposobem opowiadania o własnej podmiotowości poprzez formę, która jest jednocześnie obca i znajoma. W tej pracy motyw ten zostaje dodatkowo wzmocniony przez gest konfrontacji z własnym odbiciem, który można odczytać zarówno jako próbę samopoznania, jak i doświadczenie rozszczępienia. Lustro nie pełni funkcji neutralnego narzędzia reprezentacji, lecz staje się przestrzenią napięcia, w której podmiot spotyka się z własną projekcją, nie mając pewności, która z tych form jest bardziej rzeczywista.

Charakterystyczna dla Olafa Brzeskiego ambiwalencja pomiędzy abstrakcją a weryzmem ujawnia się w tej rzeźbie ze szczególną intensywnością. Z jednej strony forma ulega deformacji, rozlewając się i tracąc stabilność, z drugiej zaś właśnie w tej deformacji pojawia się niezwykle sugestywna obecność cielesności i doświadczenia. Artysta zdaje się podążać za paradoksem, według którego im dalej od dosłowności, tym bliżej prawdy o przeżyciu, które nie daje się zamknąć w jednoznacznej formie.

„Samoluba” można zatem rozumieć jako zapis momentu, w którym doświadczenie zostaje przekształcone w obraz, a obraz w materialny obiekt, który nie tyle opowiada historię, ile ją inicjuje w percepcji widza. W tym sensie rzeźba Olafa Brzeskiego nie narzuca interpretacji, lecz otwiera pole intensywnego kontaktu z formą, która jednocześnie przyciąga i wymyka się jednoznacznemu odczytaniu. To właśnie w tej niejednoznaczności ujawnia się siła jego praktyki artystycznej, która pozostaje głęboko zakorzeniona w indywidualnym doświadczeniu, a zarazem zdolna jest przekraczać je, dotykając uniwersalnych napięć pomiędzy ciałem, wyobraźnią i świadomością.



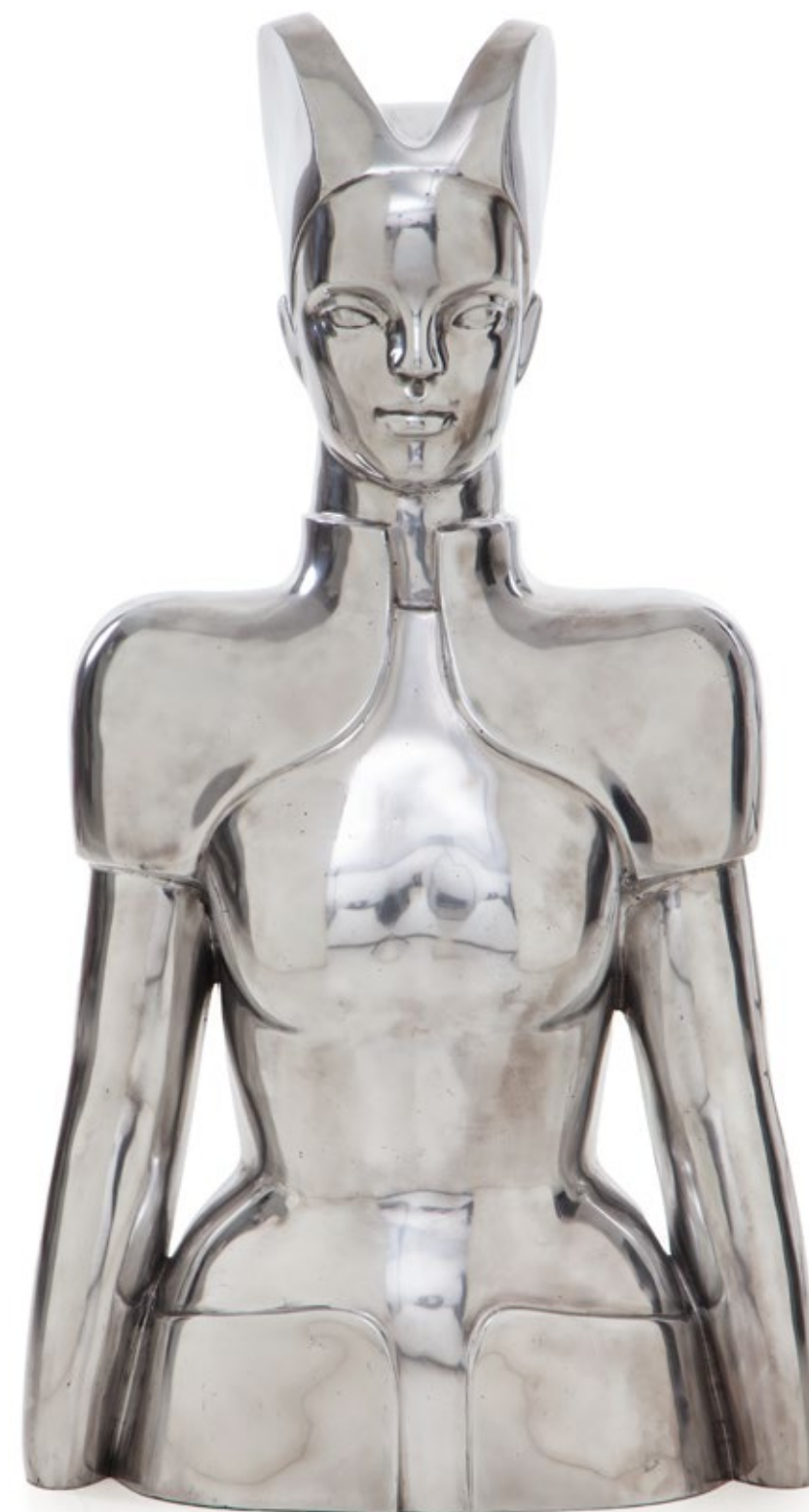
21

AGATA AGATOWSKA
1976

"Catwalk to a dream 2", 2010-2011

aluminium polerowane, 101 x 56 cm
sygnowany i opisany: 'Agatowska 2/6'
edycja: '2/6'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 800 - 23 500 EUR





„Catwalk to a dream” to cykl futurystycznych portretów Agaty Agatowskiej, inspirowany kolekcją prêt-à-porter wiosna-lato 2010 „Plato’s Atlantis” Alexandra McQueena. Pokaz, zaprezentowany w październiku 2009 roku podczas Paris Fashion Week, przeszedł do historii jako jedno z najgłośniejszych wydarzeń współczesnej mody: niepokojące, groteskowe, a jednocześnie piękne. Ten właśnie splot fascynacji i niepewności stał się dla Agatowskiej ważnym punktem wyjścia.

W jej ujęciu figura ludzka zachowuje realistyczny fundament, lecz zostaje przekształcona w formę hybrydyczną, zawieszoną między cielesnością, fantazją a futurystycznym kostiumem. Podobnie jak McQueen, artystka kreśli wizję przyszłości, w której człowiek wkracza w nieznanne scenariusze

ewolucji. Odwołując się do inspiracji zaginioną Atlantydą oraz teorią ewolucji Karola Darwina, tworzy rzeźbiarskie portrety o wyraźnie posthumanistycznym charakterze. Pokrewieństwo między światem mody a światem rzeźby ujawnia się tu szczególnie wyraźnie w sposobie stylizacji postaci. Charakterystyczne dla pokazu McQueena wysokie, spiętrzone fryzury, nadające modelkom obcy, niemal nieludzki wygląd, Agatowska przekłada na język rzeźby.

Źródła tych inspiracji są głęboko zakorzenione w biografii artystki. Agatowska ukończyła Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a następnie kontynuowała edukację w zakresie scenografii w Kunstakademie Düsseldorf. Jej zainteresowanie kostiumem, ciałem i teatralnością formy wiąże się również

z doświadczeniami zdobytymi podczas współpracy z Velvets Theater w Wiesbaden. Choć kreowane przez nią postacie sprawiają wrażenie statycznych i niemal monumentalnych, ich pozorna nieruchomość stanowi świadomy środek artystyczny, służący kondensacji napięcia i ekspresji.

Na cykl „Catwalk to a dream” składa się seria pokrewnych przedstawień, zróżnicowanych pod względem materiału. Prezentowany egzemplarz, powstały na przełomie 2010 i 2011 roku, został wykonany z aluminium. Wypolerowana na wysoki połysk powierzchnia wzmacnia skojarzenia z estetyką technologii, futurystycznego designu oraz wyobrażeniami o eksploracji kosmosu. Agatowska realizowała podobne torsy również w mastiku – przemysłowym materiale, który w jej praktyce zyskuje nowy, rzeźbiarski

potencjał – a także w brzoje. Znamienna pozostaje przy tym stosowana przez artystkę numeracja, wymykająca się prostemu porządkowi chronologicznemu i sytuująca poszczególne realizacje w obszarze metaforycznego bezczasu.

Twórczość Agatowskiej porusza się między precyzją formalną a refleksją nad kondycją współczesnego człowieka. Prezentowany tors przywołuje na myśl raczej ciało cyborga niż sylwetkę z modowego wybiegu. Metafora „catwalku” staje się tu nie tylko odniesieniem do świata haute couture, lecz także obrazem przejścia ku przyszłości – zarazem pociągającej i niepokojącej. Tytuł można więc odczytać jako zaproszenie do onirycznej wędrówki ku temu, co dopiero się wytania: ku marzeniom, lękom i fantazmatom związanym z przyszłością człowieka.

22 α

JANEK SIMON

1977

"Meta Folklore v0.2.5", 2022

3-d print/polymer PLA, 68 x 18 x 14 cm

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

8 200 – 12 900 EUR

WYSTAWIANY:

Warsaw Winter Art Fair, HOP, Warszawa 17-18.12.2022

Janek Simon należy do artystów, którzy traktują technologię nie jako neutralne narzędzie produkcji, lecz jako medium zdolne do ujawniania ukrytych napięć kulturowych, a jego praktyka, rozwijana na styku sztuki, antropologii i spekulatywnej fikcji, konsekwentnie podważa stabilność znaczeń przypisywanych obiektom. W działaniach wykorzystujących druk 3D szczególne miejsce zajmują formy o charakterze totemicznym, które artysta konstruuje jako hybrydyczne struktury wizualne, łączące motywy zaczerpnięte z różnych porządków symbolicznych, tradycji i geograficznych kontekstów, tworząc tym samym nowe, niejednoznaczne systemy odniesień.

Totemy Simona, choć powstają przy użyciu zaawansowanej technologii, odwołują się do pierwotnej potrzeby porządkowania świata poprzez znaki i figury o znaczeniu wspólnotowym, jednak w jego ujęciu zostają one pozbawione stabilnej funkcji, przekształcone w obiekty dryfujące pomiędzy estetyką a krytyką kulturową. Artysta zestawia elementy o różnym pochodzeniu, skali i statusie, tworząc struktury przypominające rytualne artefakty przyszłości, w których zapisane zostają ślady globalnych przepływów obrazów, idei i narracji. W rezultacie jego prace nie tyle rekonstruują dawne formy symboliczne, ile ujawniają ich współczesną kondycję – rozproszoną, podatną na przekształcenia i uwikłaną w technologie reprodukcji, które jednocześnie demokratyzują dostęp do wytwarzania form i podważają ich autentyczność.





23 α

MAURYCY GOMULICKI

1969

"Relax & Luxus", 2012

stal, żywica, farba poliuretanowa, włókno szklane, wys.: 154 cm, śr.:128 cm

estymacja:

120 000 - 150 000 PLN

28 200 - 35 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Leto, Warszawa

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Artloop Festival, przestrzeń miejska, Sopot, 6-9.09.2012

„Myślę, że Sopot ma kilka twarzy i – jak każdemu północnemu kurortowi po sezonie – towarzyszy mu specyficzna melancholia. Kurort to jednak przede wszystkim kultura plażowa i post-plażowa, a demonstracja seksualnej atrakcyjności jest ich integralnym elementem. Lato u nas kapryśne, urlopy krótkie, a w tym kontekście nadzieja na przeżycie romantyczno-erotycznej przygody, będąca wspólnym mianownikiem dla wszystkich kurortów na świecie, jeszcze się potęguje. Czy polskie plaże wibrują od seksu? Tu nie Brazylia, ani nawet nie Bułgaria, ale erotyki na turnusach na pewno nie brakuje, choć zdecydowanie łatwiej u nas trafić na zmysłową dziewczynę niż chłopaka – nasze rozumienie męskiej tożsamości nie pozostawia nam wiele miejsca na zabawę z własną urodą i atrakcyjnością”.

Maurycy Gomulicki



Ekspozycja instalacji podczas Artloop Festival, Sopot, 2012,
fot. Maurycy Gomulicki / dzięki uprzejmości galerii LETO



„Relax & Luxus” to realizacja Maurycego Gomulickiego, która na pierwszy rzut oka operuje językiem lekkości i wizualnego dowcipu, jednak przy bliższym oglądzie ujawnia wielowarstwową refleksję nad mechanizmami kulturowymi, społecznymi i estetycznymi. Instalacja site-specific z 2012 roku, zrealizowana w przestrzeni sopockiej mariny w ramach festiwalu Artloop, przybrała formę dwóch obiektów inspirowanych portowymi bojami, wykonanych z włókna szklanego i żywicy oraz pokrytych wodoodporną farbą poliuretanową. Ich obłą, miękka forma, przywodząca na myśl cielesność, a konkretnie kobiece biust, wprowadza jednak napięcie pomiędzy funkcjonalnością a zmysłowością, pomiędzy tym, co użytkowe, a tym, co symboliczne.

Ten formalny zabieg wpisuje się w charakterystyczną dla Gomulickiego strategię operowania obrazami balansującymi na granicy społecznej akceptowalności, gdzie to, co atrakcyjne wizualnie, jednocześnie wywołuje zakłopotanie i niejednoznaczność interpretacyjną. Marina, rozumiana jako przestrzeń luksusu, wypoczynku i ostentacyjnej ekspozycji stylu życia, zostaje przez artystę przekształcona w scenę, na której rozgrywa się subtelny performans społecznych kodów związanych z ciałem, pożądaniem i statusem. W tym kontekście instalacja przestaje być jedynie humorystyczną reinterpretacją elementu infrastruktury portowej, a zaczyna funkcjonować jako narzędzie analizy kultury wizualnej, w której ciało staje się nośnikiem znaczeń wykraczających poza jego fizyczność.

Istotnym elementem tej pracy jest również sposób, w jaki Gomulicki antycypuje i włącza w jej strukturę reakcje odbiorców, od rubasznych komentarzy po gesty oburzenia, traktując je jako integralną część funkcjonowania dzieła w przestrzeni publicznej. Wyowiedzi artysty wskazują na świadome operowanie napięciem pomiędzy wstydem a fascynacją, gdzie śmiech ujawnia się jako strategia maskująca dyskomfort wobec przyjemności, a oburzenie jako reakcja wpisana w kulturowe schematy regulujące to, co dopuszczalne i niedopuszczalne w sferze reprezentacji cielesności.

„Relax & Luxus” można także odczytywać w kontekście szerszego idiomu twórczości Gomulickiego, określanego przez krytyków mianem post-neoromantycznego, który charakteryzuje się świadomym operowaniem estetyką nadmiaru, fascynacją wizualnością kultury popularnej oraz skłonnością do eksponowania tego, co marginalizowane lub uznawane za banalne. Szczególną rolę odgrywa tu kolor różowy, będący jednym z najważniejszych znaków rozpoznawczych jego praktyki artystycznej. Nie jest to jednak barwa neutralna, lecz obciążona historycznie, przywołująca konteksty związane z krytyką ról płciowych, erotyzacją kobiecego ciała oraz społecznymi oczekiwaniami wobec jego reprezentacji.

W ujęciu Gomulickiego róż funkcjonuje jako pole napięcia pomiędzy kampową ironią a autentycznym doświadczeniem przyjemności, pomiędzy estetyką przesady a refleksją nad jej znaczeniem, dzięki czemu „Relax & Luxus” staje się realizacją jednocześnie uwodzicielską i niepokojącą, operującą językiem wizualnej atrakcyjności, lecz prowadzącą do głębszej konfrontacji z mechanizmami percepcji, które kształtują sposób, w jaki odbieramy ciało, seksualność i przestrzeń publiczną.

24

IWONA DEMKO

1974

"**Spécialité de la Maison**", 2016

ceramika, lycra, szkło, wypełnienie poliestrowe, 18 x 23 x 23 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: "Spécialité de la Maison" | 2016 | Iwona Demko'

estymacja:

3 500 – 5 500 PLN

900 – 1 300 EUR

„Myślę, że to jest coś, nad czym się ludzie nie zastanawiają. Jesteśmy przyzwyczajeni do męskich form, które są uważane za ogólne. Domyślnie człowiek to mężczyzna. To wynika też z tego, że cały nasz świat jest zbudowany z męskiej perspektywy. Ludzie nie znają również historii, dotyczącej języka. A może raczej – nie zastanawiają się nad tym. Jeśliby nad tym pomyśleli, to zdadzą sobie sprawę z tego, że język cały czas się zmienia. Nawet jak się czyta gazety sprzed 20 lat, czy jak się porozmawia z kimś, kto wyjechał za granicę 20 lat temu – on mówi już w innym języku, bo zatrzymał się w czasie. Wiadomo też, że każde pokolenie inaczej się komunikuje”.

Iwona Demko



25

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1975

"**Lustro**", 2024

szkło wapniowo potasowe – srebrzone, 20 x 46 x 42 cm
sygnowany: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

6 600 – 8 200 EUR

„W ‘Lustrze’ nie można się przejrzeć, ale można przejrzeć swoje myśli. Kontemplując kształt rzeźby, fakturę, multiplikację zmniejszonego obrazu – skupiamy się na swoich myślach, nie na swoim odbiciu”.

Aleksandra Kujawska



W świecie, w którym codzienność przytłacza nadprodukcją i jednolitością, Aleksandra Kujawska odnajduje w szkłe przestrzeń wolności i refleksji, w której możliwe staje się zarówno doświadczanie materii, jak i samopoznanie. Urodzona w Kole, mieście o długiej tradycji majoliki i ceramiki, od najmłodszych lat wyczuwała rytm materii – jej ciężar, giętkość i zdolność do zachowania śladu ludzkiej ręki – i to wycucie stało się podstawą dla całej późniejszej drogi artystycznej. Liceum plastyczne w Jeleniej Górze–Cieplicach, w pracowni Władysława Czyszczonia, było pierwszym miejscem, w którym nauczyła się wsłuchiwać w język szkła, rozumiejąc, że każdy oddech pieca, każdy półpłynny kształt może stać się manifestem emocji, pragnień i tęsknot człowieka za utraconym kontaktem z naturą.

Jej droga twórcza rozwijała się na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu – najpierw w Katedrze Szkła u prof. Kazimierza Pawlaka, następnie w specjalizacji witrażu u prof. Ryszarda Więckowskiego, a wreszcie w ramach Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich pod kierunkiem prof. Beaty Mak-Soboty, gdzie warsztat, eksperyment i myślenie konceptualne spletały się w nierozzerwalną całość. Każde kolejne doświadczenie stało się dla Aleksandry Kujawskiej kolejnym narzędziem w rękach alchemika: od precyzyjnych rysunków technicznych, przez papierowe „wycinanki”, które miały kierować hutników ku narodzinom szkła, nim jeszcze gorąca bańka przybrała ostateczny kształt, po wybór odpowiednich hut i technik, które umożliwiały realizację najbardziej skomplikowanych projektów.

Twórczość Aleksandry Kujawskiej nie jest próbą wypełniania rynku ani reprodukcji estetyki dla efektu wizualnego; jej dzieła powstają z potrzeby wyrażenia atawistycznych relacji człowieka z naturą, jego emocji, tęsknot, lęków i nadziei, które składają się na doświadczenie życia. „Wszyscy potrzebujemy nadziei i radości. Człowiek potrzebuje ich do życia jak powietrza, jak natury. To, dlatego tworzę rzeczy, których można się złapać, które dają nadzieję, zarówno mnie, jak i innym” – mówi Aleksandra Kujawska, a jej słowa są odbiciem filozofii, wedle której każdy przedmiot może stać się punktem wyłaniania się człowieka z chaosu codzienności, metaforycznym wybrzuszeniem świadomości na tle pustki świata.

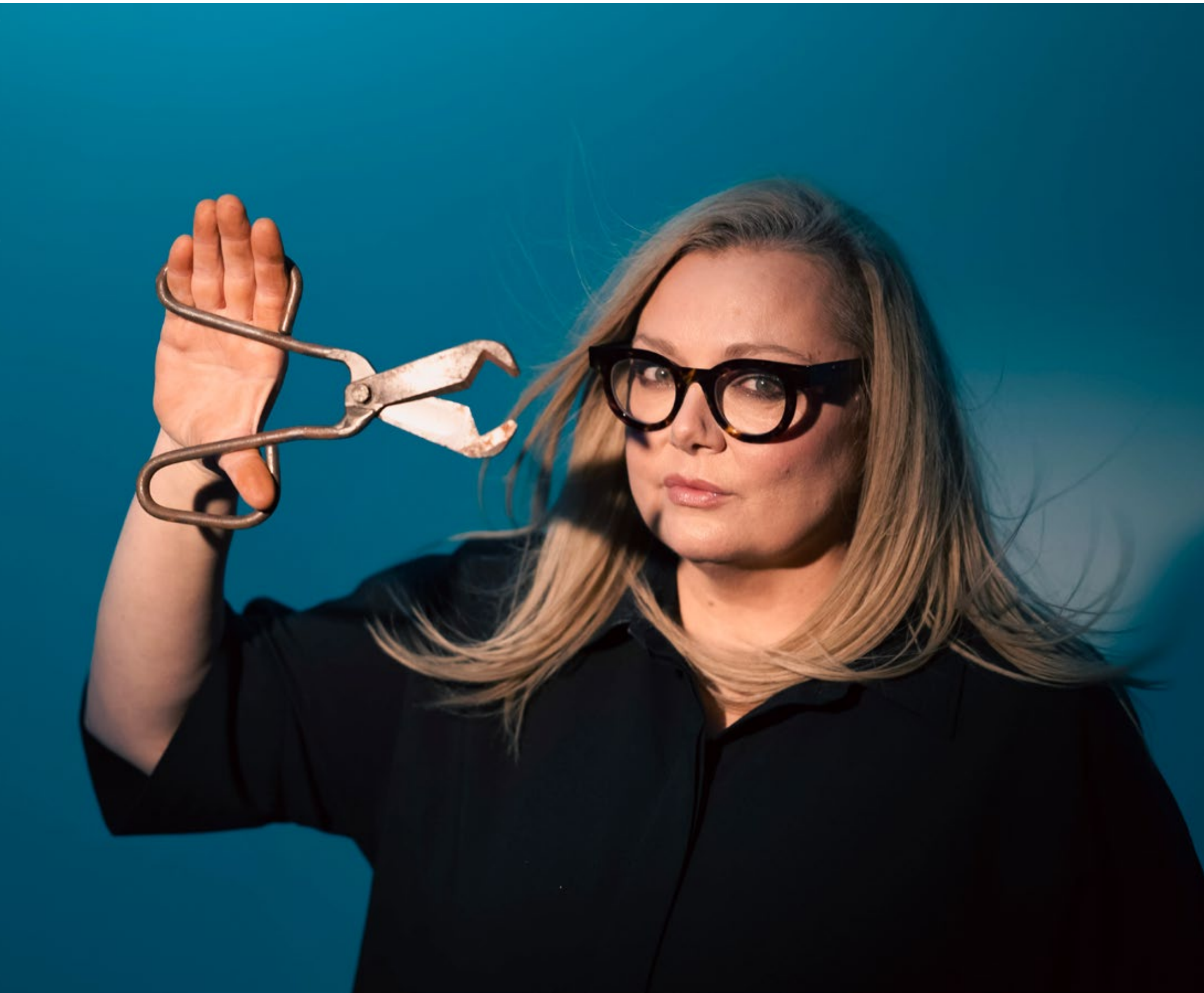
Proces twórczy Aleksandry Kujawskiej jest niemal rytualny i głęboko emocjonalny; artystka odwiedza huty, przywożąc nietypowe narzędzia – dynie, kapusty, opony, a nawet znalezione na śmietnikach skarby – które stają się formami dla szkła, pozwalając jej uzyskać pożądane wklęsnięcia, kulistość i gładkie brzegi. W tym rytuale, w ogniu i dymie hutniczym, Aleksandra Kujawska doświadcza swej roli jako magini materii, świadomie przekształcając odpadki i przypadkowe kształty w obiekty, które w rękach odbiorcy stają się źródłem zachwytu i nadziei. Każdy przedmiot, od kieliszka po rzeźbę czy miniaturowe kolekcjonerskie formy – Comet, Planets, Sun, Moon, Star – jest nie tylko manifestacją warsztatu, lecz także wyrazem emocjonalnej i filozoficznej refleksji nad kruchością i ulotnością życia, możliwością odnalezienia własnego miejsca w świecie, który często wydaje się chaotyczny i bezkształtny.

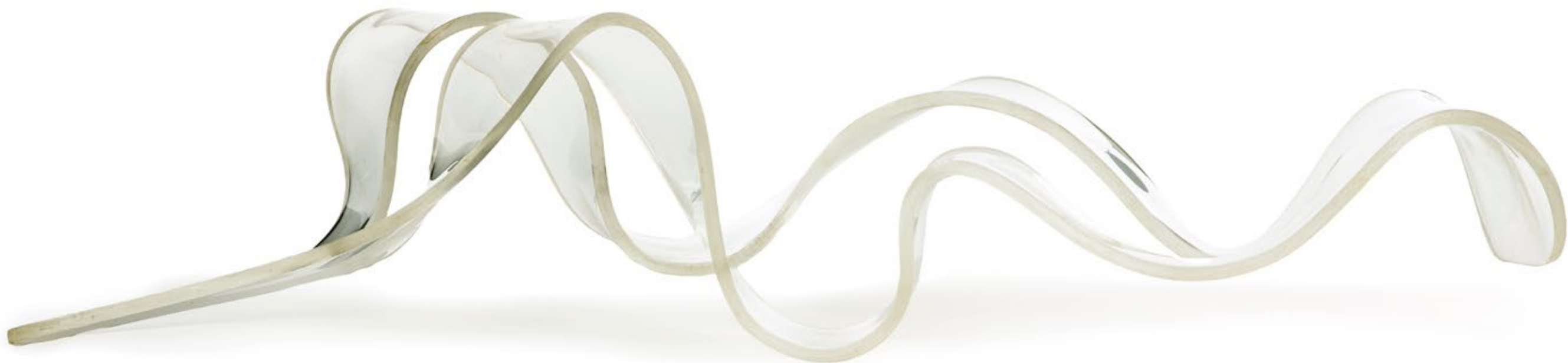
Przeprowadzka z Warszawy nad Bałtyk – najpierw do Gdyni, a później do Sopotu – nie była jedynie zmianą geograficzną, lecz aktem odrodzenia, który pozwolił Aleksandrze Kujawskiej zintensyfikować kontakt z naturą, znaleźć przestrzeń do refleksji i umocnić więź ze światem materialnym i niematerialnym. Morze, wiatr, przestrzeń horyzontu i spektakularne zjawiska przyrody stały się dla niej naturalnym przedłużeniem warsztatu, a codzienność nad brzegiem plaży umożliwiła doświadczenie harmonii, której tak brakowało w chaosie miejskiego życia.

Nagrody, wystawy i uznanie – Dobry Wzór, Must Have, obecność w DESA Home oraz na międzynarodowych scenach – są konsekwencją nie tylko mistrzowskiego opanowania techniki, ale przede wszystkim wewnętrznej potrzeby kreacji, która łączy człowieka, naturę i przedmiot w jednym, pełnym sensu geście. Każde dzieło Aleksandry Kujawskiej to świadectwo drogi od emocji do kształtu, od chaosu tła do wyrazistej indywidualności, od odczucia braku do afirmacji piękna.

W jej sztuce szkło przestaje być jedynie materiałem – staje się językiem, za pomocą którego człowiek uświadamia sobie własną biologiczność, ulotność i zdolność do kreowania sensu, w którym możliwa staje się nadzieja, radość i przynależność. Każdy wyłaniający się kształt, każda bańka szkła czy miniaturowy obiekt artystyczny jest aktem przypomnienia, że człowiek, choć częścią świata i jego nieokreślonego tła, może wyrwać się z chaosu i odnaleźć siebie w harmonii z naturą.

HAZARODZIEJKA MATERII





26

ALEKSANDRA WEJCHERT

1921-1995

Bez tytułu

tworzywo sztuczne, 25 x 99,5 x 22 cm

estymacja:

5 500 – 7 500 PLN

1 300 – 1 800 EUR



Aleksandra Wejchert, Nowy Jork, 1990 / dzięki uprzejmości rodziny artystki

Aleksandra Wejchert, urodzona w 1921 roku w Krakowie, należy do tych artystów, których twórczość łączy mitteleuropejską tradycję abstrakcji z modernistyczną wrażliwością Zachodu, tworząc język form ponadczasowy, monumentalny, a zarazem subtelnie poetycki. Studia architektoniczne na Uniwersytecie Warszawskim, przerwane dramatycznymi doświadczeniami wojny i okupacji, oraz dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1956 roku stanowiły fundament intelektualny jej późniejszej drogi artystycznej, w której zdecydowany sprzeciw wobec socrealistycznej estetyki łączył się z fascynacją przestrzenią, materiałem i rytmem formy. Już w pierwszych latach po wojnie Wejchert eksperymentowała z różnorodnymi mediami, od plexiglasu i aluminium po stal nierdzewną i drewno, co pozwoliło jej wypracować własny język „sculpted paintings”, łączący malarską ekspresję z trójwymiarową obecnością rzeźby.

Pierwsze znaczące sukcesy Aleksandra Wejchert odniosła w Europie Zachodniej, gdzie w 1959 roku odbyła się jej pierwsza solowa wystawa w Rzymie, a w 1968 roku stała się regularną uczestniczką paryskiej Galerii Lambert, gdzie jej prace zachwycaly geometryczną precyzją, rytmicznością i innowacyjnym podejściem do materiału, będąc jednocześnie wizualnym komentarzem do dynamicznych przemian współczesnej sztuki. Jej twórczość z tego okresu wprowadzała widza w świat abstrakcyjnych konstrukcji, w których dynamika formy zdaje się wyrażać pragnienie wolności i aspiracji, temat szczególnie silny wobec doświadczeń artystki w okupowanej Polsce.

Po przeprowadzce do Irlandii w połowie lat 60. Aleksandra Wejchert szybko zdobyła uznanie zarówno w kraju, jak i na arenie międzynarodowej, prezentując swoje prace na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w Dublinie, Galway, Limerick, Paryżu oraz Bostonie. Jej monumentalne realizacje, takie jak rzeźba „Freedom” dla AIB w Dublinie, stanowią doskonały przykład integracji rzeźby z przestrzenią publiczną i wyrazu politycznego, gdyż formy wznoszące się ku górze symbolizują aspirację, dynamikę i wolność, jednocześnie wpisując się harmonijnie w kontekst miejskiej architektury. W latach 70. i 80. Wejchert zrealizowała również liczne prace dla irlandzkich banków i uniwersytetów, w tym „Geometric Form” na Uniwersytecie Limerick, w których perfekcyjna proporcja i rytm formalny łączy monumentalność z poetyką subtelnością.

Działalność Aleksandra Wejchert w Irlandii miała również wymiar instytucjonalny i społeczny – w 1981 roku została członkinią Aosdána, a w 1995 roku Royal Hibernian Academy, co świadczy o uznaniu jej wkładu w rozwój sztuki współczesnej w kraju. Jej prace znajdują się w prestiżowych kolekcjach, m.in. Arts Council of Ireland, University College Cork, University of Limerick oraz Shekina Sculpture Garden, a ich obecność w przestrzeni publicznej i muzealnej pozwala nie tylko podziwiać formę, lecz także odczytywać subtelny dialog między modernistyczną dyscypliną a ekspresyjną poetyką. Pomimo międzynarodowego sukcesu, twórczość Aleksandra Wejchert pozostaje w Polsce wciąż stosunkowo mało znana, co sprawia, że odkrywanie jej dorobku staje się okazją do poznania niezwyklej artystycznej wrażliwości oraz historii rzeźby, która wykracza daleko poza narodowe granice.

Aleksandra Wejchert zmarła w 1995 roku, pozostawiając po sobie dziedzictwo, które nie tylko definiuje irlandzką sztukę współczesną, lecz także wpisuje się w międzynarodowy kontekst modernistycznej abstrakcji i konstruktywizmu, ukazując, że rzeźba może być zarówno monumentalnym wyrazem wolności, jak i subtelnym zapisem poetyckiej wrażliwości, a jednocześnie pozostaje wezwaniem do szerszego rozpoznania jej roli w historii sztuki w Polsce i na świecie.



27 α

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Demeter II", 2021

brąz patynowany, 83,5 x 46 x 35 cm

postument autorski o wymiarach: 100 x 33 x 33,5 cm

sygnowany i opisany na podstawie: 'DEMETER II / 5/8 / GÓR / NIC / KI'
edycja: '5/8'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 800 EUR

„Mam nadzieję, że emocje, bo to jest to, na czym ja pracuje, to jest to, co chcę przekazać. To są z reguły intymne dosyć tematy, którymi ja chcę się podzielić, ale też widzę, że często są na tyle uniwersalne, że też jak kropla drąży jakiś kanał w czyichś wspomnieniach”.

Tomasz Górnicki



28 α

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Virgin Amy" z cyklu "27", 2014

brąz, 58 x 40 x 40 cm (kompozycja)

wysokość podstawy: 116 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'AMY WINEHOUSE II' | 'GÓR | NIC | KI+ | AP 1/9'

edycja: '1/9'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

„Fascynują mnie formy natury i ich porządek wynikający z geometrii, mechaniki i napięcia fizycznego. Do logicznej struktury/kosmosu dodaję uczucie/chaos. Trwałe poczucie straty jest fundamentalną emocją, która mną kieruje, a piękno jest odpowiednikiem straty – zatrzymywanie chwil w rzeźbie to sposób na oszukanie czasu i odroczenie nieuniknionego. Kamień, brąz i stal są nośnikami stanów, które chcę zachować dla siebie i dla innych”.

Tomasz Górnicki



Twórczość Tomasza Górnickiego sytuuje się na styku akademickiej tradycji i krytycznej refleksji nad kulturą. W jego twórczości można odnaleźć realizm skrzyżowany z deformacją ciała. Artysta sięga po różne materiały i techniki, od tych najbardziej nobilitowanych jak brąz, po przemysłowy beton. Proponowana formuła nosi znamiona gorzko-słodkiej diagnozy strawionego przez doświadczenie samotności i wyobcowania społeczeństwa.

Prezentowana praca to jedno z pięciu popiersi autorstwa Górnickiego z przedstawieniami wybitnych artystów zmarłych w wieku 27 lat. Do ich grona zalicza się nie tylko gwiazdy sceny muzycznej Jimmy’ego Hendrixa, Kurta Cobaina czy Amy Winehouse, ale także malarzy takich jak Jean-Michel Basquiat. Tomasz Górnicki, podejmując temat biografii celebrytów, stawia pytanie o wartość sławy w kontekście ich dramatycznych życiorysów. W pracach z cyklu sięga do historii popkultury, czyniąc tematykę niezwykle uniwersalną dla współczesnego odbiorcy. Jednocześnie klasyczna formuła przedstawiona nawiązuje do monumentalnej rzeźby sakralnej. Droga realizmu, na którą zdecydował się Górnicki, ukształtowany w pracowni Janusza Pastwy warszawskiej ASP, w przejrzysty sposób pozwala lawirować w odniesieniach do tradycji rzeźby europejskiej. Odlew w brązie kształtowany z wyjątkową zręcznością spotyka się z nowoczesnym rozumieniem uniwersalnych problemów, takich jak przemijanie. Przedstawienie w aureoli autorki słynnego utworu „Rehab”, będącego krytyką kuracji odwykowych, jest jednocześnie prowokacyjne, jak i niezwykle aktualne.

Winehouse zapisała się w historii muzyki jako artystka o niepowtarzalnym i silnym głosie oraz rozpoznawalnej osobowości. Jej utwory, łączące soul, jazz i rhythm and blues, niosły zarazem siłę i bezbronność, a publiczny obraz artystki szybko stał się częścią współczesnej legendy o sławie, samotności i autodestrukcji. W rzeźbiarskim ujęciu Górnickiego jej wizerunek staje się symbolem gwałtownego blasku – jak supernowa, która istnieje krótko, lecz na trwałe pozostaje w pamięci.



29 α

GRZEGORZ GWIAZDA

1984

"Ekspozycja", 2010

brąz, 78 x 53 x 17 cm (całość)
sygnowany i opisany na podstawie: 'Gw - i - l - a - zd - l - a | 3/6'
edycja: '3/6'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 100 – 18 800 EUR

WYSTAWIANY:
13. Warszawskie Targi Sztuki, Arkady Kubickiego, Warszawa, 9–11.10.2015
16. Warszawskie Targi Sztuki, Arkady Kubickiego, Warszawa, 5–7.10.2018

LITERATURA:
Janusz Miliszkievicz, Sztuka współczesna lubiana nie tylko przez znawców, „Rzeczpospolita, nr 241, 2015 (il.)
Janusz Miliszkievicz, Arcydzieła i obrazy nad kanapę, „Rzeczpospolita”, nr 231, 2018 (il.)
por.:
Grzegorz Gwiazda, katalog wystawy, Galeria Promocyjna, Warszawa 2011, nlb. (il.; odlew gipsowy)
Grzegorz Gwiazda. Rzeźba, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, red. Kamil Wiktor, Nowy Sącz 2019, s. 57 (il.)
Grzegorz Gwiazda. Rzeźba, oprac. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2025, s. 13 (il.; odlew gipsowy w pracowni artysty)





Grzegorz Gwiazda, jeden z najbardziej wyrazistych przedstawicieli młodego pokolenia polskich rzeźbiarzy, konsekwentnie rozwija praktykę artystyczną osadzoną na napięciu między tradycją a jej krytycznym przetworzeniem. Prezentowana w katalogu rzeźba „Ekspozycja” z 2010 roku stanowi istotny punkt w jego dorobku, ujawniający zarówno biegłość warsztatową artysty, jak i jego zdolność do konceptualnego komplikowania figuratywności. Dzieło to można rozpatrywać jako wielowarstwową refleksję nad kondycją ludzką, sytuowaną pomiędzy porządkiem natury i kultury, a zarazem jako przykład charakterystycznej dla artysty strategii „herezji” wobec utrwalonych modeli reprezentacji.

Centralna figura, ukazana frontalnie, z rozpostartymi ramionami, przywołuje jednocześnie kilka silnie zakorzenionych w historii sztuki i kultury wzorców ikonograficznych. Z jednej strony odsyła do renesansowej idei harmonii i proporcji, przywodząc na myśl człowieka witaiańskiego, wpisanego w racjonalny porządek świata. Z drugiej nie sposób pominąć aluzji do motywu ukrzyżowania, jednak pozbawionego zarówno narracyjnej dosłowności, jak i dramatyzmu cierpienia. Gwiazda świadomie neutralizuje te odniesienia, pozbawiając je jednoznaczności i zawieszając figurę w stanie interpretacyjnej niepewności.

Kluczowym elementem kompozycji jest napięcie pomiędzy osią pionową i poziomą. Horyzontalne rozłożenie ramion implikuje wymiar cielesny, biologiczny, związany z doświadczeniem materialności i ciężaru istnienia. Pion natomiast prowadzi nie tyle ku transcendencji religijnej, co sferze kulturowych konstrukcji. W „Ekspozycji” osie te nie znajdują syntezy; przeciwnie, ich relacja pozostaje nierozstrzygalna, utrzymana w stanie kruchej, niemal paradoksalnej równowagi.

Istotną rolę odgrywa także kula, na której wspiera się postać. Może być ona interpretowana jako figura idei – formy doskonałej, zamkniętej i autonomicznej. Kula wskazuje na ludzkie dążenie do porządku i sensu. Usytuowanie figury ponad tą formą wprowadza dystans: człowiek nie jest częścią tej doskonałości, lecz pozostaje wobec niej w relacji aspiracji i niepewności. Lewitacyjny charakter całej kompozycji dodatkowo wzmacnia to wrażenie – mimo ciężaru materiału, ciało zdaje się unikać podporządkowania prawom grawitacji.

Formalnie rzeźba ujawnia charakterystyczną dla Gwiazdy ambiwalencję stylistyczną. Z jednej strony dostrzegalna jest doskonała znajomość tradycji akademickiej i realistycznego modelunku, z drugiej – powierzchnia figury, jej niejednorodność i subtelne deformacje podważające iluzję klasycznej harmonii. Artysta operuje językiem figuracji, lecz nieustannie go destabilizuje, wprowadzając elementy, które kwestionują domyślne założenia.

„Ekspozycja” może być również odczytywana jako zapowiedź późniejszych realizacji Gwiazdy, w których powraca problem relacji między ciałem a abstrakcyjnym porządkiem oraz granic poznania. Powtarzalność motywu w jego twórczości – obecnego także w innych mediach – wskazuje na konsekwentne zainteresowanie statusem ludzkiego ciała jako nośnika znaczeń, ale też jako formy podatnej na transformację.

Rzeźba ta z całą pewnością nie oferuje jednoznacznej diagnozy; przeciwnie – uwidacznia szereg napięć między ciężarem a lekkością, materią a ideą, tradycją a jej zaprzeczeniem. Gwiazda poddaje znane porządki wizualne krytycznej reinterpretacji, czyniąc z „Ekspozycji” przykład dzieła sztuki współczesnej, które czyni z figury przestrzeń negocjacji znaczeń, a nie ich stabilizacji.

30 α

ADAM MYJAK

1947–2025

Głowa

brąz patynowany, 33,5 x 23 x 32 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

„Sztuka absolutnie jest dla mnie sensem życia, tak jak dla kogoś innego wiara. Są ludzie, którzy otrzymali łaskę wiary i bezgranicznie, głęboko wierzą w Boga (czego zazdroszczę) i realizują swoje niepokoje w tamtej przestrzeni. Sztuka też jest rodzajem ocierania się o absolut. Zawsze powtarzam, że poprzez sztukę poszukuję Boga, wiary, poszukuję sensu. Po to jesteśmy, po to żyjemy. Poprzez sztukę można pewne rzeczy zarówno przekazywać, jak i ich poszukiwać”.

Adam Myjak



31 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Helios

brąz patynowany, 40,5 x 39,5 x 10 cm

wymiary podstawy: 10 x 17 x 10 cm

sygnowany i opisany: 'MITORAJ | A359/1000 HC'

edycja: 'A359 /1000 HC'

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

8 200 – 12 900 EUR

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

Igor Mitoraj



32 α

IGOR MITORAJ

1944-2014

Asklepios, 1977/2000

brąz patynowany, 36 x 27 x 8 cm
wymiary podstawy: 10 x 17 x 10 cm
sygnowany i opisany: 'MITORAJ | H.C. 424/1000'
edycja: '424/1000'

estymacja:

45 000 - 55 000 PLN

10 600 - 12 900 EUR

„Mitoraj budzi emocje. Szczególnie w naszym kraju, gdzie bywał często spychany na bok jako klasyk. Zarzucając mu, że jego praca nie wnosi do sztuki nic nowego. Jednak zrobił on niezwykle ważną rzecz: realizacje w przestrzeniach publicznych. Widziałem jego prace w bardzo prestiżowych miejscach, o których polski twórca może pomarzyć”.

Antoni Janusz Pastwa





33 α

IGOR MITORAJ

1944-2014

"Le Grepol"

brąz, 29 x 17 x 9 cm

sygnowany i opisany: 'MITORAJ | 199/250'

edycja: '199/250'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 EUR



34

ANTONIO CANOVA

1757-1822

"Bokser", "Zapaśnik" ("Creugante"), po 1802

brąz patynowany, 66 x 37 x 20,5 cm
sygnowany na podstawie: 'Canova.'
wymiary marmurowej podstawy: 2 x 40,5 x 23,5 cm

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:
wedle przekazu rodzinnego nabyty od Potockich w Łańcutcie
z kolekcji adwokata Feliksa Warchałowskiego (1875-1950), Jasło

LITERATURA:
porównaj:
Dariusz Kaczmarzyk, Rzeźba europejska od XV do XX wieku. Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 1978, nr kat. 38

„W rzeźbach Canovy w całej pełni uwidocznili się to tak charakterystyczne dla nurtu ‘aleksandryjskiego’ urzeczenie pięknem smukłego młodzieńczego ciała. Jego ulubionymi bohaterami są postacie wzięte z mitologii; jest to jednak ciągle jeszcze mitologia widziana nieco frywolnym okiem ludzi wieku XVIII. Canova w szczególny sposób upodobał sobie bowiem mitologicznych lub mitycznych kochanków. Wenus i Adonis, Mars i Wenus, Amor i Psyche, Endymion, Parys – oto postacie, które przewijają się przez całą jego twórczość”.

Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, Kraków 1980, s. 16





35

BRACIA ŁOPIEŃSCY

"Wenus z Milo", ok. 1906

brąz patynowany, marmur, 51 x 17 x 13 cm
sygnowany na podstawie: 'BR. ŁOPIEŃSCY | WARSZAWA'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
160 lat firmy Bracia Łopieńscy, oficyna Pałacu Branickich, Warszawa, 3 października – 19 listopada 2022

LITERATURA:
160 lat firmy Bracia Łopieńscy, katalog wystawy, red. Beata Madany, Agnieszka Kasprzak, Katarzyna Zawila, Miasto Stołeczne Warszawa, 2022, s. 45 (il.)



36

BRACIA ŁOPIEŃSCY

"Sportowiec", przed 1939

brąz patynowany, 48 x 18 x 12 cm
sygnowany na podstawie: 'BR. ŁOPIEŃSCY | WARSZAWA'
opisany na podstawie: 'NAGRODA | MINISTRA KOMUNIKACJI I DLA ZWYCIĘZCY | V WYŚCIGU KOLARSKIEGO | DOKOŁA POLSKI | 22-30. VII. 1939'

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 200 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
160 lat firmy Bracia Łopieńscy, oficyna Pałacu Branickich, Warszawa, 3 października – 19 listopada 2022

LITERATURA:
160 lat firmy Bracia Łopieńscy, katalog wystawy, red. Beata Madany, Agnieszka Kasprzak, Katarzyna Zawila, Miasto Stołeczne Warszawa, 2022, s. 43 (il.)

ARTYSTYCZNE BRĄZY ŁOPIEŃSKICH

Niewątpliwym liderem wśród warszawskich przedsiębiorstw, zajmujących się odlewnictwem brązów była firma Braci Łopieńskich. Początki jej istnienia związane są z osobą Jana Łopieńskiego. Już jako piętnastolatek rozpoczął naukę przyszłego zawodu. Po ukończeniu gimnazjum realnego kształcił się u brązownika-cyzelera Jana Widańskiego. Jednocześnie uczęszczał do Szkoły Rysunkowej, której założycielem był ks. Jan Tadeusz Lubomirski. Po tym jak został wyzwolony na czeladnika, w 1858 roku udał się na zgodną z nakazami prawa cechowego – wędrowkę. Początkowo trafił do krakowskiej pracowni rzeźbiarza Aleksandra Ziembowskiego, następnie wyjechał na praktykę do Austrii, Włoch i Francji. W 1862 roku Jan Łopieński wrócił do Warszawy i otworzył własną fabrykę. Od początku swej działalności dbał o to, żeby produkowane przez niego wyroby były na wysokim poziomie artystycznym. Produkowano wówczas, według projektu założyciela firmy, żyrandole, przyborniki na biurka, listowniki, kinkiety, okucia mebli. Wykonywano również odlewy rzeźb, tworzone według modeli dostarczanych przez artystów rzeźbiarzy. Byli to m.in. Andrzej Pruszyński i Wawrzyniec Bobiński. Projekty Jana Łopieńskiego były wielokrotnie nagradzane na wystawach krajowych i międzynarodowych. Synowie Jana, Grzegorz i Feliks, w arkana sztuki odlewniczej byli wprowadzani przez ojca. Otrzymali odpowiednie do zawodu wykształcenie. Uczyli się w Szkole Handlowej Zgromadzenia Kupców i jednocześnie pobierali nauki w Szkole Rysunkowej prowadzonej przez Wojciecha Gersona i Antoniego Krzemińskiego. Następnie wyruszyli na przepisaną statutem czeladniczą podróż. Ostatecznie Grzegorz uzyskał tytuł mistrzowski w Warszawie w roku 1891, a jego młodszy brat Feliks w 1914.

Po powrocie do Warszawy w 1884 roku obaj bracia Łopieńscy rozpoczęli samodzielną działalność w dawnym przedsiębiorstwie ojca. Od końca XIX wieku w zakresie asortymentu i stylistyki firma kontynuowała tradycje fabryki Jana. Korzystano głównie z modeli ze sztuki francuskiej, szczególnie chętnie sięgano do stylów Ludwików XIV, XV i XVI oraz wzorów empirycznych. W ofercie pojawiły się również wyroby o nowoczesnych na ówczesne czasy formach secesyjnych i później art. déco. Nadal kładziono bardzo duży nacisk na utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego produkowanych obiektów.

Kierownictwo artystyczne i techniczne należało do Grzegorza, Feliks odpowiadał za stronę koncepcyjną i handlową firmy. Projektami i ich realizacją w fabryce zajmowali się sami właściciele. Stałym współpracownikiem był malarz Jan Strzałecki. Łopieńscy pracowali z wybitnymi rzeźbiarzami, m.in. Janem Antonim Biernackim, Cyprianem Godebskim, Piusem Welońskim, Edwardem Wittigiem, Antonim Kurzawą, Czesławem Makowskim, Xawerym Dunikowskim, Wacławem Szymanowskim, Stanisławem Szukalskim, Henrykiem Glicensteinem czy Konstantym Laszczką. W asortymencie oferowanym przez firmę znalazły się żyrandole, kinkiety, kandelabry, lampy sufitowe i biurkowe, lichtarze, kałamarze, suszki, noże do papieru, przyciski, listowniki, ramki, popielniczki. Znaczną część produkcji stanowiły brązy stołowe i salonowe, m.in. żardiniery, patery, cukiernice, zestawy naczyń do serwowania kawy i herbaty, wazony, zegary, niewielkie brązy. Na zamówienie w firmie Braci Łopieńskich wykonywano monstrancje, kielichy, relikwiarze, cyboria, pastorały, chrzcielnice, nastawy ołtarzowe, figury świętych.

Trzeci z braci – Ignacy – był artystą grafikiem, zajmował się również medalierstwem. Tym samym miał znaczący udział w produkcji tej grupy wyrobów, którą stanowiły plakiety, medaliony i medale okolicznościowe. W fabryce podejmowano się również odlewów posągów pomnikowych, w tym celu została rozbudowana odlewnia. Firma specjalizowała się w produkcji obiektów z brązu i mosiądzu, na specjalne zamówienie powstawały przedmioty ze srebra, szczególnie Grzegorz Łopieński lubił pracować w tym materiale. Ważnym osiągnięciem technologicznym przedsiębiorstwa było udoskonalenie metody odlewów z natury (liście, kwiaty, owady itp.).

Przedsiębiorstwo rozwijało się w tym czasie niezwykle dynamicznie, na początku XX wieku było największym producentem brązów na wschód od Berlina. Sytuacja uległa całkowitej zmianie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości – zaczęto produkować wiele posągów pomnikowych, popiersi i tablic upamiętniających ważne dla Polaków wydarzenia. Bracia Łopieńscy wykonywali wówczas wiele prac związanych z odbudową reprezentacyjnych gmachów dla odradzających się polskich instytucji. W fabryce Łopieńskich odlewane były pomniki Kilińskiego, Chrobrego, Syreny i inne symbole odrodzonego państwa.

W 1936 roku zarządzanie firmą przejęli synowie Grzegorza – Władysław, Tadeusz i Zdzisław. Ostatni z wymienionych braci prawdopodobnie nigdy nie pracował w rodzinnym przedsiębiorstwie. W fabryce nadal wytwarzano doskonałej jakości przedmioty, utrzymane w stylach historycznych. Autorami wielu realizowanych projektów byli sami właściciele firmy. W latach 30. XX wieku nawiązano współpracę z Henrykiem Grunwaldem. Na Międzynarodową Wystawę Artystyczną w Nowym Jorku w 1939 roku firma Braci Łopieńskich wysłała aż 82 projekty tego artysty.

W czasie II wojny światowej w przedsiębiorstwie produkowano niewielkie przedmioty, jak lampki karbidowe czy patelnie. Podczas powstania warszawskiego odlewano granaty z cynku, który pozyskiwano z okolicznych dachów. Po zakończeniu działań wojennych bracia Tadeusz i Władysław wznowili działalność firmy, dzięki temu możliwe było naprawienie wielu warszawskich pomników. W odlewni Braci Łopieńskich powstały: Syrenka, pomnik Jana Kilińskiego, Adama Mickiewicza, Nieznanego Żołnierza, figura Sursum Corda sprzed kościoła Św. Krzyża. Wykonano także dużą ilość brązów przeznaczonych do restaurowanych budowli zabytkowych i reprezentacyjnych gmachów państwowych. W 1950 roku firmę znacionalizowano i przemianowano na spółdzielnię Brąz Dekoracyjny. Właściciele zostali pozbawieni majątku, obłożeni karami finansowymi i zakazem pracy w zawodzie brązownika. Władysław i Zdzisław wkrótce zmarli, Tadeusz wznowił działalność dopiero w 1956 roku. Założoną przez niego Pracownię Sztuki Dekoracyjnej d. Bracia Łopieńscy prowadzi córka, Anna Łopieńska-Lipczyk, z mężem Wojciechem Lipczykiem.



Fabryka Odlewów Figur i Posągów Braci Łopieńskich w Warszawie – robotnicy przy pracy / Narodowe Archiwum Cyfrowe

37 α

BRONISŁAW KRZYSZTOF

1956

"Portret Damy", 1999

brąz patynowany, wymiary każdego z elementów:

1. 17,5 x 18,5 x 13,5 cm

2. 63 x 28 x 23,5 cm

wymiary podstawy: 6 x 14 x 24,7 cm

sygnowany monogramem artysty

unikat

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat

Twórczość Bronisława Krzysztofa kształtuje się na przecięciu klasycznej rzeźby, medalierstwa i designu, łącząc precyzję warsztatową z wrażliwością na przestrzeń i kontekst społeczny. Artysta, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza, od początku lat osiemdziesiątych realizuje projekty, w których oszczędna, syntetyczna forma spotyka się z konsekwentnie przemyślaną kompozycją bryły. Jego rzeźby i medale wyróżniają się subtelnym napięciem między ciężarem a proporcją, między trwałością materiału a wizualną lekkością, co nadaje im zarówno autonomiczny charakter artystyczny, jak i wyrazisty dialog z otoczeniem.

Równolegle Bronisław Krzysztof rozwija działalność designerską, projektując wyposażenie wnętrz i obiekty użytkowe dla międzynarodowych odbiorców, w tym SISLEY Cosmetics Paris, gdzie łączy funkcjonalność z wysublimowaną estetyką. Ta interdyscyplinarność pozwala mu przenosić rzeźbiarskie zasady kompozycji i warsztatu do przedmiotów codziennego użytku, zachowując w nich konceptualną głębię. Realizacje artysty znajdują się w przestrzeni publicznej Polski i Europy – od pomnika Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie po monument generała Maczka w Edynburgu – oraz w kolekcjach muzealnych, m.in. Muzeum Śląskim w Katowicach, British Museum i Museum Contemporary Art Basil and Elise Goulandris.

Dorobek Krzysztofa obejmuje ponad 40 wystaw indywidualnych i 160 zbiorowych na całym świecie, a jego prace świadczą o mistrzowskim opanowaniu rzemiosła, wyczuciu formy i przestrzeni oraz o konsekwentnym rozwijaniu rzeźby jako medium zdolnego do dialogu zarówno z tradycją, jak i współczesnością.



38

HENRYK GLICENSTEIN
1870-1942

"Filozof" (Portret Alberta Schlossa), 1921

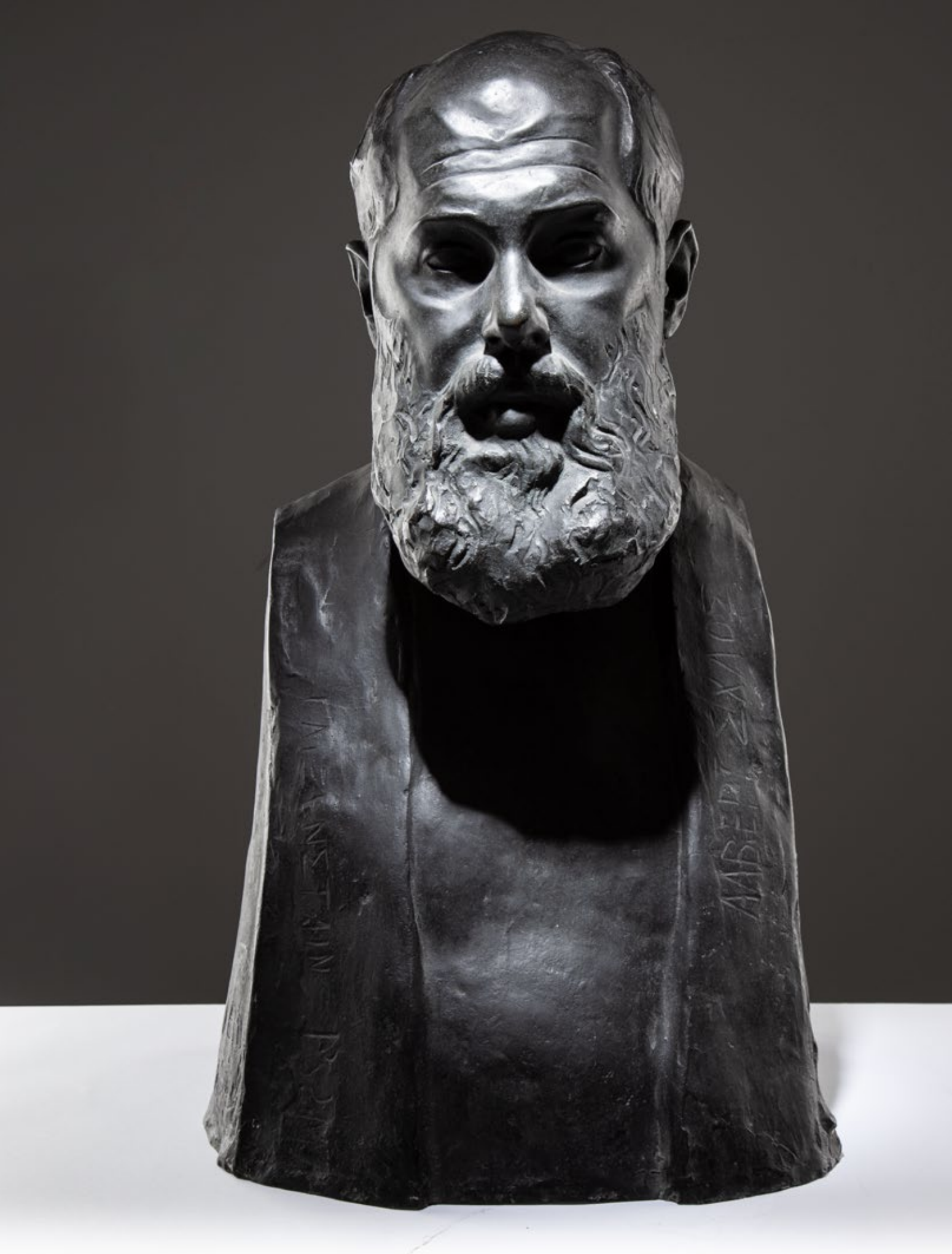
brąz patynowany, 64 x 34 x 29 cm
sygnowany, datowany i opisany po lewej stronie: 'H. GLICENSTEIN | 1921 ROMA'
po prawej stronie oznaczenie odlewni: 'FOND. CASANDRI ROMA'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla tłumacza i krytyka literackiego, Josepha Leftwicha (1892-1983) oraz jego żony Sali, Londyn (od lat 20. XX w.)
kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:
Sculpture & Drypoints by Glicenstein, Greatorex Galleries w Londynie, kwiecień 1922

LITERATURA:
Charlotte Scholod, Life & Work of Enrico Glicenstein, Nowy Jork 2015 (il.)
Sculpture & Drypoints by Glicenstein, katalog wystawy, Greatorex Galleries w Londynie, Londyn 1922, nr kat. 11



HENRYK GLICENSTEIN U ŹRÓDEŁ PORTRETU

„Niemal widzę go w jednym z jego pierwszych studio, w jasnym świetle południa, przy Piazza della Liberta, małym placyku w pobliżu Tybru, gdzie przyszedłem na świat i gdzie mieszkaliśmy skąpani w słońcu wolności i miłości, którymi tak obficie raczyły nas Włochy w tych ‘pradawnych’ czasach (...). Widzę go, jakim był w tamtym czasie – wyprostowany, energiczny, z czarnymi włosami i czarną brodą i profetycznym, gorejącym spojrzeniem. Choć wyglądał surowo i sztywno, był człowiekiem niesłychanie wrażliwym. Widzę go przy pracy, w bezpiecznym i cichym ogromnym studio, rzeźbiącego z modelu, otoczonego przez pracowników w białych ubraniach wykonujących odlewy, wyglądających jak gdyby odprawiali jakiś święty rytuał”.

Emanuel Romano Glicenstein, syn rzeźbiarza, cyt. za: Tamara Sztyma-Knasiecka, Syn swojego Ludu. Twórczość Henryka Glicensteina 1870–1942, Warszawa 2008, s. 45

Bez wahania można nazwać Henryka Glicensteina jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy żydowskich w historii. Jego kariera rozpięta między Polską, Monachium, Rzymem i Stanami Zjednoczonymi nadal czeka na właściwe rozpoznanie przez naukową historię sztuki i muzealnictwo. Stosunkowo niewielka ilość prac w polskich zbiorach powoduje, że pojawienie się jakiegokolwiek rzeźby artysty na rynku sztuki staje się dużym wydarzeniem.

Prezentowany portret pochodzi z krótkiego okresu spędzonego przez artystę w Londynie, gdzie przebywał w latach po zakończeniu I wojny światowej. Portretowany został tutaj ujęty w klasycznej dla wizerunku filozofa pozie. To portret w popiersiu, gdzie model został przedstawiony jedynie przepasany antykizowaną szatą. Łysina oraz długa broda dobrze ten wizerunek przmacniają. Rzeźba w oczywisty sposób nawiązuje do klasycznych konwencji obecny w dziele Glicensteina.

Przyszły artysta urodził się w Turku, gdzie dorastał w rodzinie Izajasza Glicensteina, kamieniarza i nauczyciela w tamtejszej chederze. Podpatrując ojca rozmaitowanego w snyderce. Młodzieńcze lata to okres nauki w jesziwie w Kaliszu, który został zaprzeczony, gdy Henryk zaczął poważnie rozważać realizację swoich pasji artystycznych. Już jako 17-latek przyczał się w paru zakładach rzemieślniczych w Łodzi, a w 1889 – dzięki pomocy przedstawicieli łódzkiej inteligencji, którzy dostrzegli w Henryku niebywały talent – wyjechał do Monachium. Kształcił się w tamtejszej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do 1895 roku studiował w Klasie Rzeźby u akademika Wilhelma von Rümanna. Już w pierwszych latach nauki otrzymywał nagrody za swoje prace – począwszy od srebrnego medalu za „Mnicha” (1891). Od 1892 roku przyznano zdolnemu, młodemu rzeźbiarzowi stałe stypendium. Glicenstein otrzymał prestiżową nagrodę Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych – Prix de Rome.

Glicenstein włączył się w żywy w Monachium ruch modernistyczny, przylaczając się do tamtejszej Secesji, w ramach wystawa której licznie eksponował swoje prace. Pomimo wyjazdu w 1896 roku do Rzymu (Glicenstein mieszkał we Włoszech do 1914 roku) należał do Secesji Berlińskiej, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i Stowarzyszenia „Rzeźba”, które to zrzeszenia pozwalały mu promować swoją twórczość. To właśnie podczas pobytu w Rzymie jego twórczość zyskała niemały rozgłos i realizował liczne zamówienia. Włączył się w krąg polskiej kolonii artystycznej, do którego należeli znani malarze Henryk Siemiradzki czy Aleksander Gierymski, ale też rzeźbiarze Teodor Rygier i Antoni Madeyski. Artysta przyjął włoskie obywatelstwo i przyjął imię Enrico. Około 1900 roku przyszyły pierwsze prestiżowe nagrody. Artysta m.in. otrzymał srebrny medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu (1900) za rzeźbę „Kain i Abel”. Spośród licznych mecenasów rzeźbiarza, Tamara Sztyma-Knasiecka, wymienia przemysłowca Ludwiga Monda

jako najważniejszego, który wypłacał artyście roczną pensją w wysokości 5 000 lirów. Glicenstein wracał w elity intelektualnoartystyczne, wykonując rzeźbiarskie portrety.

W 1903–04 roku wykonał portret głośnego wówczas poety włoskiego Gabriele d’Annunzia. Pozostawał jednak nadal silnie związany z niemiecką sceną artystyczną, a najważniejsze prezentacje retrospektywne jego twórczości odbyły się w 1912–1913 roku w Bremie, Hamburgu, Dreźnie, Berlinie i Monachium.

W 1897 roku wziął za żonę Helenę Hirszenberg (1874–1950), siostrę pochodzących z Łodzi malarzy Samuela (1865–1908) i Leona Hirszenbergów (1869–1945) oraz architekta Henryka Hirszenberga (1885–1950). Ze związku Glicensteinów urodziło się dwoje dzieci syn Emanuel i córka Beatrice. Syn znany później jako Emanuel Glicen Romano (1897–1984) został malarzem i założył w Safed w Izraelu poświęcone twórczości ojca. Glicenstein – jako „obywatel świata” – pozostawał jednak w ścisłym związku z polskim środowiskiem artystycznym. Prezentował swoje dzieła w Warszawie, Krakowie czy Lwowie, a w 1910 roku powierzono mu funkcję wykładowcy rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, z której jednak zrezygnował. Lata wojny spędził w Warszawie i Łodzi, a po niej pracował w Szwajcarii i Londynie. W latach 20. osiadł ponownie we Włoszech. W tym okresie Glicenstein zyskał międzynarodowy rozgłos i zyskał największe zaszczyty. W 1925 roku otrzymał Order Korony Włoch. W 1928 roku, na znak niezgody na politykę partii faszystowskiej, artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Początkowo mieszkał w Chicago, a od 1935 roku osiadł w Nowym Jorku i tam mieszkał do śmierci.

Prace Glicensteina są licznie reprezentowane w prestiżowych zbiorach publicznych w Stanach Zjednoczonych, Izraelu, Francji czy Włoszech. Do dzisiaj najbardziej znaną pracą ze zbiorów polskich jest „Młodość” (przed 1899) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Mniej znanym rozdziałem twórczości Glicensteina jest malarstwo. Uprawiał różnorodne stylistycznie malarstwo pastelowe, akwarelowe i olejne. Wychowany na styku kultury polskiej i żydowskiej artysta w swojej dojrzałej twórczości prezentował transkulturową postawę artystyczną. Podejmował tematy i posługiwał się formami klasycznymi dla sztuki europejskiej, wywiedzionymi z tradycji greckiej i rzymskiej. Próbował się jednocześnie włączyć w awangardę artystyczną przełomu wieków, tendencje symbolistyczne i neoklasycystyczne. Należał do pierwszych profesjonalnych rzeźbiarzy żydowskich, którzy rozpoczęli twórczość w ostatnich dekadach XX wieku, redefiniując głównie ornamentálną twórczość plastyczną ufundowaną na zakazie obrazowania istot żywych wyrażonym w Dekalogu.



39 α

XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

Irena Orlikowska

brąz patynowany, granit, 48 x 27 x 27 cm

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla portretowanej

kolekcja spadkobierców Ireny Orlikowskiej

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



40 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Para z parasolką" ("Couple au parapluie")

brąz patynowany, 32 x 13 x 9 cm

sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki' oraz monogramem wiązanym artysty: 'LR'
odlew współczesny, na boku podstawy wycisk odlewnika: 'Tep Grece' oraz numer edycji: '7/8'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

14 100 – 18 800 EUR

Prezentowana w katalogu rzeźba jest dowodem na wykształcenie się w latach 20. indywidualnego stylu Lamberta Ruckiego. Stanowi on połączenie kubistycznego schematyzmu i finezji stylu art-déco. Postacie, mimo iż połączone ze sobą tylko w partii podstawy rzeźby, są w ścisłej i osobiwej relacji. Oddziałują na siebie, tworząc pewne napięcie i ożywienie. Rzeźba przedstawia parę damsko-męską, patrzącą sobie prosto w oczy. Kobieta dzierży w ręce złożoną parasolkę. Charakterystyczne dla stylu artysty fizjonomie, gładkie opracowanie powierzchni i prostota środków wzorowo obrazują swoistą stylistykę, którą można uznać za dojrzałą i w pełni rozwiniętą na tle długiej historii poszukiwań artystycznych Jean Lamberta Ruckiego.



41

WOJCIECH DUREK

1888-1951

Salome z głową Jana Chrzciciela, 1929

brąz patynowany, 74,5 x 60 x 33 cm

sygnowany monogramem artysty i datowany na podstawie: "WAD | 1929"

estymacja:

50 000 – 70 000 PLN

11 800 – 16 400 EUR

LITERATURA:

Porównaj:

Katarzyna Rakowska, Wojciech Aleksander Durek. Życie i twórczość, Ropczyce 2007, il. 39



Wojciech Durek rozpoczął naukę w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Studia kontynuował w Laas, a od 1911 roku w mediolańskiej Akademii di Belle Arti. W 1915 notowany był już w Grazu, gdzie odbywał praktykę rzeźbiarską. Zdaje się, że na młodość twórczość artysty najsilniej wpłynęło środowisko Mediolanu. Kilkuletni pobyt w stolicy Lombardii dał mu możliwość do studiowania najwspanialszych dzieł sztuki rzeźbiarskiej i pozwolił uzupełnić plastyczny warsztat. W jego wczesnych formach uwidaczniają się wpływy wybitnej osobowości tamtejszego kręgu, jaką był Medardo Rosso. Durek, tak jak i inni rzeźbiarze działający na przełomie XIX i XX stulecia, konsolidował wówczas w swoich kompozycjach pierwiastki neoromantyzmu i symbolizmu, jak również pewne aspekty stylistyczne secesji i impresjonizmu. Recepcja owych kierunków następowała najpewniej pod wpływem obserwowanych poczynąń innych artystów, którzy zrywali w owym czasie radykalnie z akademickimi kanonami. Po powrocie do kraju Durek osiadł w Toruniu, gdzie zasilił szeregi Konfraterni Artystów. Jego debiut na ojczyźnie miał jednak miejsce w Krakowie, a dokładniej w tamtejszym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Podczas wystawy w 1920 roku prace twórcy zostały przyjęte na salonach z niebывałym entuzjazmem. Recenzenci nie szczędzili artyście pochwał i upatrywali w nim wielkiego reformatora polskiej rzeźby. Mimo tak pozytywnej wizji przyszłości Wojciech Durek, choć w pełni wykorzystał swój talent, pozostał w cieniu współczesnych mu gigantów polskiej rzeźby, takich jak chociażby Edward Wittig czy Xawery Dąbrowski. Niemniej jednak był on autorem wielu monumentalnych kompozycji pomnikowych o tematyce historycznej, które z powodzeniem gloryfikowały odrodzoną Rzeczpospolitą. Równolegle tworzył dzieła o tematyce religijnej, które stanowiły w jego oeuvre bardzo istotną część. W latach 30. i 40. XX wieku kreował Durek liczne rzeźby będące elementami wystroju wnętrz kościelnych, jak i potężne pomniki z żel-betonu tworzone w technice „narzutowej”. Pierwowzór prezentowanej w katalogu rzeźby powstał w 1929 roku, o czym precyzyjnie zaświadcza umieszczona na jej podstawie data. Prezentowana w katalogu praca stoi na pograniczu dwóch obszarów tematycznych jakie podejmował w swojej twórczości artysta – sacrum i profanum. Mimo biblijnego rodowodu sceny, Durek posługuje się zakorzenionym w modernistycznej sztuce symbolem Salome.

Dzieło ponad 40-letniego już wówczas autora podejmuje znany i szeroko rozpowszechniony w kulturze motyw Salome z głową Jana Chrzciciela. Księżniczka Salome jest bohaterką jednej z najtragiczniejszych i najbardziej przerażających historii starotestamentowych. Urzeczony jej uwodzicielskim i sensualnym tańcem Herod Antypas zobowiązać miał się do spełnienia jej jednego życzenia. Ta z kolei za namową matki, Herodiady, wymusić miała na nim ścięcie głowy samego Jana Chrzciciela. Artyści na przestrzeni epok podejmowali ów wątek, odmiennie go redagując. Przedstawiano różne momenty zatrważającej historii, a wśród nich najwięcej aprobaty zyskał moment szaleńczego, bachicznego tańca. Wiele kompozycji, jak chociażby rzeźba Durka, ukazuje Salome już z głową proroka. Naga kobieta w lubieżnym geście unosi lewą rękę, eksponując tym samym swoje cielesne wdzięki. Klęczy nad ściętą głową i patrzy na nią w geście pogardy. W kompozycji tej wysuwa się na pierwszy plan aspekt siły i dominacji. W strukturze i przesłaniu modernistycznych dzieł malarstwa i rzeźby wątek biblijny stał się jedynie pretekstem do ukazania erotycznego aktu. Postać Salome szczególnie silnie inspirowała artystów około roku 1900. Pociągała ich ambiwalencją swojego charakteru i niszczycielską naturą. Mianem femme fatale zwykle się określać wówczas kobietę wyrachowaną i podstępną, uwodzzącą i prowadzącą do zguby rozkochanych w niej mężczyzn. Salome, jak także i inna bohaterka biblijna, Judyta, stały się na przełomie wieków ucieleśnieniem takiej właśnie osobowości. Znakomitą analogią poetycką do prezentowanej rzeźby Durka staje się, wprawdzie znacznie wcześniejszy, aczkolwiek zupełnie adekwatny hymn Jana Kasprowicza – „Salome”. Opisał w nim autor jej dramatyczny lament nad głową proroka. Salome to kobieta – demon, jej rozpalone żądze mają dalece destrukcyjny wpływ na męską psychikę, jej uczucie niszczy i doprowadza do zagłady. W utworze Kasprowicza wygłasza ona monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „...twoją duszę piję, (...) twym się ciałem syć!” (Jan Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu światu”], Lwów 1902, s. 31). Temat ten, tak chętnie pochwycony przez modernistów był, jak widać, wciąż żywy i w okresie XX-lecia międzywojennego, pomimo upływu dekad. Być może wówczas odnosił się już do nieco innej wizji kobiety – istoty wyzwolonej, samodzielnej i stanowiącej o własnym życiu. Inna jest już również forma rzeźby. Pomimo że w jej strukturze wyczuwalna jest wyraźnie jeszcze atmosfera fin de siècle’u, to kształty zaczynają ulegać tu pewnego rodzaju geometryzacji. Dalekie są od swobodnych, płynnych ujęć secesji, pod których urokiem znajdował się wciąż Durek na początku lat 20. Takie syntetyzujące opracowanie struktury zaobserwować można zwłaszcza w partii włosów Salome, które układają się niczym kanciaste kaskady. Pewnego rodzaju blokowść i zwartość kompozycji bliska jest już dokonaniom twórców operujących stylistyką art deco czy chociażby artystów związanych z ugrupowaniem Rytm.



FRANCISZEK MASIAK

1906-1993

Dziecko, 1937

odlew/blacha, 83 x 42 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'F. Masiak | 1937'

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 900 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:
zakup od rodziny artysty
kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Masiak to jeden z czołowych rzeźbiarzy polskich XX wieku związanych ze środowiskiem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był uczniem Tadeusza Breyera, jednego z najważniejszych pedagogów rzeźby w międzywojennej Polsce, a dyplom uzyskał w 1938 roku. Już przed wojną dał się poznać jako artysta o dużej kulturze formy i szerokim zakresie zainteresowań: tworzył rzeźby monumentalne i kameralne, reliefy, kompozycje alegoryczne oraz prace o tematyce sportowej. Do jego najważniejszych sukcesów należały nagrody zdobywane na wystawach „Sport w sztuce”, a także uhonorowanie rzeźby „Polonia Restituta” na paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w 1937 roku.

Szczególne miejsce w jego dorobku zajmowały jednak również przedstawienia dzieci, które pod koniec lat 30. XX wieku stały się jednym z ważniejszych wątków jego twórczości. W 1938 roku, Masiak stworzył pracę dyplomową, której tematem było właśnie dziecko – przedstawił siedzące na stopniu malarstwo, patrzące z ciekawością i wdziękiem na świat przed nim (1938, w zbiorach Muzeum Polskiego w Chicago, USA). W tym samym roku rzeźbiarz zdobył także I miejsce w konkursie „Dziecko polskie” zorganizowane przez Ogólnopolski Kongres Dziecka. Co ciekawe, temat dziecięcy nie pojawiał się zbyt często pośród uczniów pracowni Breyera. Tym mocniej wybrzmiewa więc zafascynowanie Masiaka dziecięcym wizerunkiem, który swoimi pracami nadał niemowlętom odrębną rangę w dziedzinie sztuki, czyniąc ich temat pełnoprawnym w rzeźbie. Na tle sztuki dwudziestolecia międzywojennego temat dziecka miał znaczenie szczególne. W odrodzonej Polsce przedstawienia dzieci i młodzieży wiązano z ideą trwania wspólnoty, nadzieją na przyszłość, rozwojem społecznym i wychowaniem nowego obywatela. Dziecko mogło być zarazem symbolem odnowy państwa, jak i tematem bardziej prywatnym – związanym z codziennością, rodziną, czułością, obserwacją naturalnego ruchu i dziecięcej fizjonomii. W rzeźbie okresu międzywojennego motyw ten pojawiał się zarówno w ujęciach realistycznych, jak i stylizowanych. Masiak sytuuje się pośrodku tych tendencji: nie popada w sentymentalizm, ale też nie sprowadza figury do chłodnego schematu. Interesuje go raczej połączenie obserwacji z syntezą formy.

Oferowana na aukcji praca „Dziecko” z 1937 roku autorstwa Masiaka powstała w najlepszym, przedwojennym okresie działalności artysty. Jest to pionowy relief wykonany w metalu, o miękko modelowanej, syntetycznej formie. Ukazana frontalnie naga postać małego dziecka została wpisana w prostokątną płytę i jakby stopniowo wyłania się z materii. Sylwetka nie została oddana opisowo ani portretowo; Masiak buduje ją za pomocą miękkich przejść, uproszczonych wolumenów i świadomego zatarcia granicy między figurą a tłem. Duża głowa, drobne kończyny, zwarta budowa ciała oraz spokojny układ całości nadają przedstawieniu cechy uogólnienia. To nie tyle wizerunek konkretnego modelu, ile raczej syntetyczny obraz dzieciństwa – bezbronny, skupiony, cichy, a zarazem formalnie zwarty i niemal monumentalny.





43

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Kobieta", 1993

brąz patynowany, 42 x 10,5 x 10 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'A.93.2/6'
edycja: '2/6'

estymacja:
35 000 - 55 000 PLN
8 200 - 12 900 EUR





Sylwester Ambroziak, lata 80 XX wieku / dzięki uprzejmości artysty

Sylwester Ambroziak, urodzony 14 kwietnia 1964 roku w Łowiczu, należy do najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów współczesnych, których twórczość wyrasta z konsekwentnego poszukiwania własnego języka rzeźbiarskiego. Studia na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach Jerzego Jarnuszkiewicza, Stanisława Kulona i Grzegorza Kowalskiego, pozwoliły mu opanować klasyczny modelunek postaci, jednocześnie otwierając przestrzeń do eksperymentów formalnych i wypracowania charakterystycznej deformacji sylwetki ludzkiej, która stała się znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Dyplom z 1989 roku, stanowiący świadectwo jego wrażliwości i odwagi artystycznej, wyznaczył kierunek, w którym rozwija się język Ambroziaka, łączący monumentalność formy z dramatyzmem gestu i ekspresją ruchu.

Od początku lat 90. artysta rozwijał własny system formalny, konsekwentnie deformując sylwetki postaci, wydłużając tułów, skracając nogi i eksponując dłonie, co nadaje rzeźbom wyrazistą ekspresję i wewnętrzną dynamikę. Inspiracje czerpał zarówno ze sztuki pierwotnej i kultury ludowej, w tym afrykańskiej i amazońskiej, jak i z form masowych, takich jak komiks czy animacja, łącząc archaiczne wzorce z współczesnym sposobem wyrażania emocji i energii rzeźbiarskiej. Charakterystyczne było również użycie drewna jako podstawowego materiału, w którym surowość obróbki spotykała się z barwą cielesną, tworząc zarówno monumentalne, jak i żywe w wyrazie formy.

W kolejnych latach Ambroziak poszerzył swoje możliwości twórcze poprzez eksperymenty z nowoczesnymi materiałami, takimi jak silikon, żywica czy włókno szklane. Silikon, ze swoją miękkością i plastycznością, pozwolił artyście badać nowe relacje między deformacją a wrażeniem obecności, nadając rzeźbom subtelniejszą fakturę i bardziej współczesny charakter, przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznej groteskowej stylizacji i konsekwentnego uproszczenia formy. Różnorodność materiałów umożliwia mu także odmienne podejście do koloru i powierzchni, wzmacniając teatralny i ekspresyjny wymiar jego prac.

Ambroziak konsekwentnie rozwija także strategię kompozycyjną, tworząc układy figur, w których relacje przestrzenne i gesty postaci stają się integralną częścią wizualnego języka. W ten sposób każda rzeźba funkcjonuje zarówno jako autonomiczny byt formalny, jak i element większego kontinuum artystycznego, w którym spójność warsztatu i stylistyczna pozwala obserwować ewolucję i dojrzewanie języka artysty.

Od pierwszych prac drewnianych po późniejsze realizacje silikonowe Ambroziak pozostaje wierny zasadzie, że deformacja, uproszczenie i ekspresja tworzą spójny system wizualny, który pozwala mu wyrażać swoje zainteresowania formalne i emocjonalne bez konieczności odwoływania się do konwencjonalnych przedstawień. Ewolucja warsztatu i eksperymenty z materiałem pokazują jego nieustanną ciekawość formy oraz zdolność do adaptacji nowoczesnych technik, dzięki czemu jego twórczość zachowuje siłę wyrazu, niezależnie od wielkości czy rodzaju użytego medium.

Twórczość Sylwestra Ambroziaka jest więc przede wszystkim konsekwentnym i przemyślanym poszukiwaniem własnego języka rzeźbiarskiego, w którym deformacja, uproszczenie i ekspresja ruchu tworzą spójny system formalny. Artysta umiejętnie łączy tradycję z nowoczesnością, surowość drewna z miękkością silikonu, inspiracje pierwotne z kulturą masową, dzięki czemu jego prace pozostają rozpoznawalne i konsekwentnie rozwijają charakterystyczny styl, stanowiący znak jego artystycznej drogi.



44 α

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Para, 2002

brąz patynowany, 22 x 7,5 x 15,5 cm

sygnowany, datowany oraz opisany na podstawie: 'A2002 I 2/3'

edycja: '2/3'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

„Kształt moich rzeźb (...) to efekt kilkuletnich poszukiwań formy, która najlepiej odpowiadałaby mojemu temperamentowi. Poszukuję w człowieku elementów pierwszych, dlatego zwracam się ku religijnym kulturom ludowym i pierwotnym – afrykańskim czy amazońskim, ale równocześnie czerpię z kultury masowej: komiksu i filmu animowanego. Rzeźba dziś zatraciła ducha, ja próbuję go wskrzesić, odnaleźć w niej emocje. Moich postaci nie traktuję tylko jako rzeźbę, to mój język, rodzaj teatru, sposób komunikowania. To bliższe szamanizmowi”.

Sylwester Ambroziak



45

EDGAR DEGAS

1834–1917

"Tancerka, wielka arabeska, pierwszy raz" ("Danseuse, grande arabesque, premier temps")

brąz patynowany, wys.: 49,6 cm

sygnowany na podstawie: 'Degas'

pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE'; datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '18/M'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 200 – 10 600 EUR

OPINIE:

certyfikat autentyczności odlewni Valsuani

„Wszystkie rzeźby Degasa są nieruchomym zapisem ruchu, mistrzowskim oddaniem ruchu poprzez formę stabilną. Śmiały, szybki sposób lepienia wosku – pozostawiający odciski palców, widoczne ślady dotknięcia ręki – świadczy, że artyście nie chodziło o uzyskanie skończonej, pięknej formy, ale przede wszystkim o charakterystykę ruchu przy jednoczesnym odwzorowaniu manualnego gestu twórcy”.

Adam Kotula, Piotr Krakowski, Rzeźba XIX wieku, 1980 Kraków, s. 146



46

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Galopujący koń na prawej nodze ze swoim dżokejem" ("Cheval au galop sur le pied droit avec son jockey")

brąz patynowany, wys.: 28,3 cm

sygnowany na podstawie: 'Degas'

kompozycja składa się z dwóch figur, pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE', datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '25/M', figura dżokeja numerowana z tyłu, u dołu: '35/M'

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 200 – 10 600 EUR

OPINIE:

certyifikat autentyczności odlewni Valsuani



CYPRIAN GODEBSKI

1835-1909

Dwaj żołnierze

brąz, 46 x 23 x 12,5 cm
sygnowany na podstawie: 'cyp. godebski'
inne tytuły: Żołnierz francuski z rannym, Francuscy piechurzy, Pocałunek braterski

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1700 - 2 400 EUR

LITERATURA:
Andrzej Pieńkos, Rzeźbiarz, Polak, świata obywatel. Cyprian Godebski w XIX-wiecznej Francji, Instytut Polonika, Warszawa 2025, str. 131-133 (il.)

Cyprian Godebski, autor jednego z najbardziej znanych warszawskich pomników Adama Mickiewicza, prowadził bardzo aktywny tryb życia. Pod koniec XIX wieku był z pewnością najśłynniejszym polskim rzeźbiarzem. Urodzony i wykształcony we Francji potomek niepodległościowych badaczy swoje pierwsze dzieła tworzył już w latach 50. XIX wieku, kiedy przystąpił do pracowni rzeźbiarza François Jouffroya. Początkowo wykonywał głównie medaliony portretowe i popiersia, ale równolegle pracował jako kamieniarz w pracowniach rzeźbiarskich i rysownik w biurach budowlanych. W 1858 rodzina Godebskich przeniosiła się z Paryża do Lwowa, gdzie ojciec artysty objął posadę kustosa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Protekcję nad rzeźbiarzem objął wówczas austriacki namiestnik Galicji Agenor hr. Gołuchowski. We Lwowie Godebski pracował nad realizacją monumentalnych rzeźb dla nowego gmachu Inwalidów Wojennych. Już w 1861 artysta przenosi się do Wiednia, gdzie zrealizował zlecenia dla dworu cesarskiego. Od 1863 na przemian mieszka w Paryżu i Belgii, w międzyczasie wziął ślub z Sophie Servais, córką znakomitego wiolonczelisty Adriena-François Servaisa, którego pomnik artysta wykonał w 1868.

„Niewielkie figury i grupy, często o tematach rodzajowych, projektowane z myślą o edycjach w brązie i z przeznaczeniem na sprzedaż, stanowią najmniej znaną część dorobku Godebskiego. (...) Być może artysta, starannie planujący swoją karierę, postanowił wykorzystać wydarzenia historyczne dla wzmocnienia swojej pozycji we Francji i odlał omawianą scenkę o wyrażnie sentymentalnej wymowie. Po 1863 roku wykonał dwie rzeźby nawiązujące do powstania styczniowego i Iosu Polski, były to wszakże kompozycje alegoryczne. Nurt realistyczny jest jednak także obecny w twórczości Godebskiego, zwłaszcza w niewielkich dziełach. Należą do niego rodzajowe przedstawienia rosyjskich wieśniaków, żydowskich „Grajków”, typy ludowe. Nigdy nie miały one jednak tak konkretnego odniesienia historycznego, jak scena z żołnierzami w dość drobiazgowo oddanych współczesnych mundurach i z ekwipunkiem” (Andrzej Pieńsko, Rzeźbiarz, Polak, świata obywatel. Cyprian Godebski w XIX-wiecznej Francji, Warszawa 2025, s. 130).



CYPRIAN GODEBSKI
1835-1909

Pocałunek Judasza, 1883

odlew/brąz, 52 x 21 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'Cyp. Godebski | 1883'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 700 EUR

„Artysta wysoce utalentowany, który w zeszłym roku wystawił w naszym grodzie cały szereg prac i przez to umożliwił jasny pogląd na kierunek i dążność swojego artystyzmu. W pracach tych przeważa jak najwidoczniej pierwiastek dekoracyjny, malowniczy, zmysłowy, w ogóle żywość, lekkość i wyrazistość formy nad samodzielnością inwencji i potęgą myśli. Ale za to też wyznaczyć należy, że technika pana Godebskiego dosięga nader wysokiego wykończenia”.

Tak doskonale opisał styl rzeźbiarski Cypriana Godebskiego warszawski krytyk Henryk Struve. Mimo że rzeźbiarz znany był przede wszystkim z realizacji pomnikowych, kompozycji o tematyce mitologicznej czy modnych u schyłku XIX wieku biustów, prezentowana rzeźba należy do bardzo nielicznej grupy dzieł o tematyce religijnej. Również mały format odlewu był formą, po którą Godebski sięgał sporadycznie. Jednak idealnie wykończony odlew, z dbałością o dekoracyjność każdego elementu kompozycji – od pukli włosów Chrystusa po elegancję draperii szat – doskonale definiuje twórczą metodę artysty, który umiejętnie łączy dekoracyjność z dramatycznym momentem zdrady Jezusa przez Judasza.



49 α

ANDRZEJ PIETRZYK

Tadeusz Kantor na krześle, 2015

brąz patynowany, 28 x 14 x 24,5 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'Andje | 2015 | 1/8'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR



50 α

ALIAKSEI URUBLEUSKI
1983

Nawałnica, 2022

brąz, 22,5 x 11,5 x 32,5 cm (całość)
sygnowany i opisany: '3/8 I [podpis artysty]'

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN
800 – 1 000 EUR



51 α

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Z cyklu "Spętani", 2003

brąz, 41 x 38 x 23 cm (całość)

wymiary podstawy: 12 x 15,5 x 12 cm

sygnowany i datowany w kompozycji: '0/2003/ [monogram artystki]'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

LITERATURA:

por. Zofia Wolska. Sculpture, red. Jerzy Madeyski, Warszawa 2000, s. 134 (il).

„Nie wystarczy tworzyć (...), trzeba wiedzieć, jak zaistnieć. Trzeba mieć koncepcję, jak powstać, jak tworzyć i jak żyć. A moje życie jest kolejnym poszukiwaniem nowych form rzeźbiarskiej interpretacji, nowych form zaistnienia. W twoim tworzeniu i przez twoje tworzenie”.

Zofia Wolska



Twórczość Zofii Wolskiej rozwijała się jako proces głęboko zakorzeniony w doświadczeniu osobistym i szerokim kontekście kulturowym, który kształtował jej wrażliwość od najmłodszych lat. Już jako dziecko Zofia Wolska obcowała z ludźmi o różnorodnych typach fizycznych i zwyczajach, obserwując ich sylwetki, gesty i sposób poruszania się. To doświadczenie stało się fundamentem jej późniejszej pracy, w której zauważało się zarówno intuicyjne wycucie formy, jak i wrodzoną uważność na rytm i strukturę materii.

W okresie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Xawerego Dunikowskiego, Zofia Wolska ujawniła swoją niezależność i wyjątkową samodzielność. Choć pozostawała pod wpływem mistrza, nie podporządkowała się jego stylowi ani akademickim regułom. Dunikowski, znany z wysokich wymagań i surowego podejścia do studentów, dostrzegł w niej talent rzadki i wrodzony, który nie wymagał korekty w sensie formalnym, lecz raczej przewodnictwa w technicznych aspektach rzeźby. Zofia Wolska przyjmowała te wskazówki, lecz zawsze rozwijała własny język wyrazu i własną metodę pracy.

We wczesnych latach swojej twórczości Zofia Wolska tworzyła przede wszystkim formy organiczne, miękkie i płynne, poddające się naturalnym właściwościom materii. Jej rzeźby wydawały się wyrastać z gliny same, a ich kształty podlegały ciągłym przekształceniom, co nadawało im dynamikę i poczucie życia. Z czasem artystka odchodziła od tej miękkości, szukając większej syntezy i klarowności formy. Jej rzeźby stawały się bardziej uporządkowane, zrównoważone i skoncentrowane na strukturze przestrzennej, choć wciąż nie traciły kontaktu z materialnością i ciężarem. Ewolucja ta nie oznaczała zerwania z wcześniejszych doświadczeń, lecz ich pogłębienie i świadome przekształcenie.

Zofia Wolska pracowała w sposób niezwykle bezpośredni: nie szkicowała, nie tworzyła modeli pośrednich i nie kalkulowała proporcji na papierze. Każda rzeźba powstawała poprzez nakładanie kolejnych porcji gliny i ciągłe przekształcanie materiału, w procesie przypominającym dialog między ręką a materią. Artystka twierdziła, że nie myślała podczas pracy, a refleksja przychodziła dopiero po zakończeniu dzieła. Dzięki temu każda rzeźba Zofii Wolskiej była pełna spontanicznej energii, a jednocześnie konsekwentnie uporządkowana w przestrzeni.

Zofia Wolska korzystała również z doświadczeń zdobytych poza Polską. Przebywała na stypendiach twórczych w Stanach Zjednoczonych i Niemczech, co pozwoliło jej zetknąć się z innymi środowiskami artystycznymi i wzbogaciło jej warsztat. W latach 1982–1990 pełniła funkcję dyrektorki galerii Ars Polona w Düsseldorfie, promując polską sztukę za granicą i nawiązując kontakty z artystami z całego świata. Te doświadczenia poszerzały perspektywę jej twórczości, ale nie zmieniały podstawowej zasady, że rzeźba powinna istnieć jako materialna, obecna w przestrzeni forma.

Twórczość Zofii Wolskiej ukazuje, że prawdziwa siła sztuki nie zależała od efektywności ani od ślepego podążania za modą. Jej droga prowadziła od bardziej spontanicznych, organicznych form ku coraz większej syntezie, od intuicyjnego kształtowania materii ku świadomemu porządkowaniu struktury. W tym napięciu między intuicją a dyscypliną ujawniała się istota jej sztuki — trwała, konsekwentna i zawsze wierna własnej wrażliwości.



52 α

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Figura, lata 60.–70. XX w.

drewno, 36 x 19 x 19 cm

estymacja:

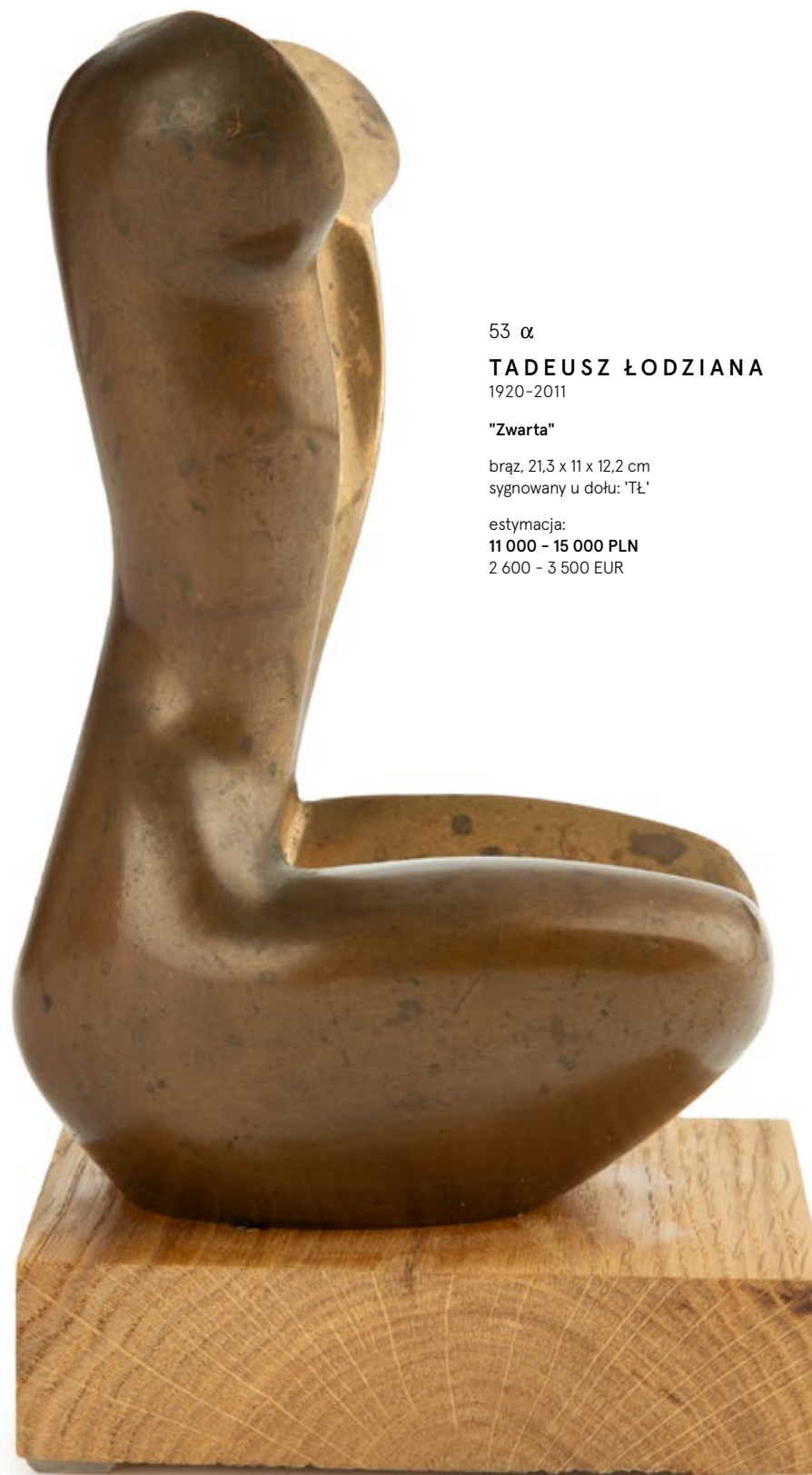
14 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR

„Zofia Wolska jest kobietą odnoszącą sukcesy, jednak nie lubi tego określenia, zwłaszcza w odniesieniu do siebie samej. Rzeźbiła formy w różnych skalach. Jej rzeźby można znaleźć na całym świecie, w najważniejszych i najbardziej prestiżowych miejscach, takich jak muzea, galerie, biura królów i prezydentów oraz ich rezydencje”.

Jerzy Madejski





53 α

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

"Zwarta"

brąz, 21,3 x 11 x 12,2 cm
sygnowany u dołu: 'TL'

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



54

SZYMON OŁTARZEWSKI
1977

"I lottatori", 2025

marmur, 45 x 55 x 35 cm
sygnowany i datowany: 'Szymon Ołtarzewski 2025'

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
14 100 – 18 800 EUR

WYSTAWIANY:
Szymon Ołtarzewski, „Discreto continuo”, Vicolo Valdina, Rzym, 18–27.11.2025

„Pewnego dnia poczułem coś w rodzaju pragnienia. Pragnienie, które popchnęło mnie do poszukiwania źródła. Z jednej strony był to zwierzęcy instynkt, z drugiej – poczucie niezaspokożenia i chęć wypełnienia pustki, która narastała od momentu, gdy sztuka wkroczyła w moje życie”.

Szymon Ołtarzewski



CICHE DRGANIA FORMY

Marmur, z którym pracuje Szymon Ołtarzewski, nie jest dla niego jedynie materiałem – jest podstawą jego rzeźbiarskiego warsztatu, wymagającą pełnej uwagi, cierpliwości i precyzji, ponieważ każdy gest dłuta może zmienić charakter formy, a każdy milimetr bloku niesie w sobie potencjał do odkrycia nowych proporcji i kształtów. W Marina di Pietrasanta, gdzie artysta tworzy od lat, bloki Carrary stają się miejscem, w którym doświadczenie, wycucie i technika splatają się w jedną całość, a ciężki, chłodny kamień przyjmuje formy, które zachowują zarówno fizyczną obecność, jak i monumentalność.

Po ukończeniu studiów z inżynierii środowiska na Uniwersytecie Opolskim w 2002 roku, Ołtarzewski przeniósł się do Pietrasanty, gdzie kontynuował naukę w Accademia di Belle Arti w Carrarze i współpracował z Antonio Luchinellim przy projekcie „Study on Form”, który umożliwił mu kontakt z innymi wybitnymi rzeźbiarzami. Od 2009 roku współpracuje z Aria Art Gallery, gdzie w tym samym roku odbyła się jego pierwsza solowa wystawa „Non Toccare” w Pietrasancie, a w 2010 roku został członkiem Royal British Society of Sculptors.

Przykładem jego mistrzostwa jest rzeźba „I lottatori”, w której artysta podejmuje klasyczny temat zmagających się ciał, nadając mu własną interpretację poprzez precyzyjnie wyważone proporcje i napięcie formy.

W tej kompozycji nie chodzi o odtworzenie antycznych wzorców, lecz o wydobywanie siły i dynamiki zaklętej w marmurze, tak aby każdy detal – od mięśni po kontury sylwetki – był zgodny z naturą materiału i jego właściwościami fizycznymi.

W całej twórczości Ołtarzewskiego marmur nie jest jedynie nośnikiem formy, lecz medium, które pozwala artyście rozwijać swoje projekty i interpretacje klasycznych tematów, w tym inspiracji neoklasycznymi dziełami Antonio Canovy oraz pracami Igora Mitoraja, z którym łączy go wspólne miejsce pracy w Pietrasancie. Jego dłonie podążają za naturalnymi żyłami i strukturą marmuru, tak aby forma rozwijała się zgodnie z potencjałem materiału, a każdy detal pozostał wierny jego właściwościom.

Obecność Ołtarzewskiego we Włoszech jest również widoczna poprzez liczne wystawy i projekty, które pozwalają odbiorcom docenić jego interpretacje klasycznych tematów w marmurze. Jego prace, zarówno monumentalne, jak i subtelne, pokazują umiejętność opanowania materiału i łączenia tradycji rzeźbiarskiej z własnym językiem formy, w którym marmur staje się nośnikiem historii, techniki i artystycznej precyzji.



55

JOLANTA WOŁOCZNIK

1954

"Kariatyda", 2021

marmur, 51 x 16,5 x 12 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

„Szukam dla nich miejsca we wnętrzach; chcę, by tworzyły relacje z pomieszczeniem, ze ścianą, podłogą, parapetem, półką. Nie rozstrzygają wielkich spraw, są rzeźbami domowymi; wydaje mi się, że wyrażają raczej nastroje i emocje niż idee”.

Jolanta Wołocznik





Jolanta Wołocznik chciała być rzeźbiarką od dziecięcych lat. Jej ukochaną książką z czasów szkolnych, przed studiami na Wydziale Rzeźby warszawskiej akademii, była francuska wersja monumentalnej monografii dwudziestowiecznej rzeźby autorstwa Abrahama Hammachera, zakupiona na początku lat siedemdziesiątych za duże pieniądze w księgarni Universus. W tej publikacji odkryła ona twórczość Marino Mariniego – włoskiego artysty połowy XX wieku, który swoją wersję figuracji wypracował, inspirując się rzeźbą etruską. Wydaje się, że echa tej fascynacji widoczne są w twórczości artystki do dziś. Profesorami Wołocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie byli Antoni Pastwa, Jerzy Januszkiewicz, po części Grzegorz Kowalski, ale dyplom zrobiła w 1979 roku u kobiety – profesor Zofii Demkowskiej – z rzeźby kameralnej. Po studiach artystka wróciła do rzeźby dopiero w 1996 roku, kiedy znalazła warunki do jej uprawiania w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Pomimo, że Wołocznik zajmuje się tradycyjną figuratywną rzeźbą w kamieniu, jej twórczość stanowi unikalną propozycję w ramach tej dosyć skonwencjonalizowanej dziedziny artystycznej. Jarosław Pajek pisał, że „historie utrwalone przez artystkę opowiadane są nieśmiało, jakby szeptem, a postacie z rzeźb wydają się chować przed widzem, tulić w kątach, odwracać twarze w obawie przed zewnętrznym światem. Dzisiaj niewielu artystów przemawia tym językiem”. Opis Jarosława Pajka dobrze przystaje do „Kariatydy”. Tematem tej rzeźby było zawsze przedstawienie mocarnej kobiety podtrzymującej sklepienie. U Wołocznik także występuje korpulentna żeńska postać, ale ona zamiast podtrzymywać dach, raczej naciąga go na siebie, jakby miała się nim zakryć.

Wołocznik lubi rzeźbić kwiaty, szczególnie kaktusy i sukulenty (w kamieniu i glinie) oraz niewielkie figurki ludzkie w zwierzęcych pozach – na czworakach lub pełzające, ale jej najbardziej oryginalnym działem twórczości są przede wszystkim rzeźby „pokątne” lub „półkowe” przeznaczone do wnętrza, które można ustawiać w narożnikach pokoi. Często wyglądają one jak małe domki – ze sceną figuralną umieszczoną w wydrążonym kamieniu – a przez to kojarzą się ze starożytnymi larariami – małymi, domowymi kapliczkami dla lar, bóstw opiekuńczych domu, ogniska i rodziny. Bezpretensjonalność obiektów Wołocznik, która równie dobrze może wyrzeźbić przedstawienia tak nieprzystające do surowej powagi rzeźby kamiennej, jak kobietę jadącą kanapkę czy makietę własnego pokoju z alabastru, łączy się z zagadkową wyobraźnią artystki, która w pięknym, ekspresyjnym fragmencie skały może zobaczyć coś nieoczekiwanego, do czego się dostosuje i obdarzy artystyczną formą.

56 *α*

JAN CYKOWSKI

1915-2006

Mężczyzna stojący w wodzie

gips patynowany, 155 x 48 x 43 cm

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione - aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione - aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015

„Dziś jego prace mają wartość historyczną – są znakiem swojego czasu. Świeże, pozbawione uprzedzeń spojrzenie pozwala docenić ich walory artystyczne: ciekawie zakomponowane bryły, umiejętnie uchwycony ruch portretowanych postaci, dyskretnie, lecz sugestywnie przekazane emocje”.

Agnieszka Tarasiuk, Rzeźby znalezione. Aukcja prac Jana Cykowskiego, Warszawa 2015



57 α

ADOLF RYSZKA

1935–1995

"Kulaty", 1964

gips, 41 x 34 x 32 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR

LITERATURA:

Adolf Ryszka, Rzeźba, [red.] Bogusław Mansfeld, Orońsko 2007, indeks prac, poz. kat.124, s. 211 (il.)



58 α

ADOLF RYSZKA

1935–1995

"Budda", 1992

brąz patynowany, 55 x 37 x 29 cm
redukcja rzeźby znajduje się w depozycie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
praca wykonana metodą wosku traconego

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Adolf Ryszka, „Rzeźba”, red. B. Mansfeld, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2007, s. 83.
Adolf Ryszka, „Rzeźby”, Galeria Studio, Warszawa 2006, s. 40

Adolf Ryszka (1935–1995) był jednym z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy XX wieku, artystą łączącym mistrzostwo warsztatowe z wrażliwością na świat i człowieka. Studio-
wał na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Jerzego
Jarnuszkiewicza, dyplom uzyskując w 1984 roku. Tworzył zarówno monumentalne
realizacje plenerowe w Japonii, Danii i Kanadzie, jak i kameralne rzeźby, portrety,
plakiety oraz mniej znane gwasze, akwarele i rysunki. Jego dzieła emanują poetycką
tajemniczością, subtelnym napięciem i szacunkiem dla materiału.

Ryszka eksperymentował z formą, wprowadzając abstrakcję organiczną i sięgając
po archetypy oraz nieświadome wzorce. Jego twórczość odwołuje się zarówno
do antyku, manieryzmu i surrealizmu, jak i do pytań egzystencjalnych, które stawia
współczesność. Wybrane cykle – „Niewinni”, „Kroczący”, „Sarkofagi” – tworzą subtel-
ny dialog z przestrzenią i czasem, a monumentalne realizacje w plenerze harmoni-
zują z krajobrazem. Jako pedagog i kierownik Zakładu Rzeźby Uniwersytetu Mikołaja
Kopernika w Toruniu kształtował kolejne pokolenia artystów.

Twórczość Ryszki pozostaje aktualna, odporna na upływ czasu, łącząc precyzję formy
z refleksją nad ludzką wrażliwością, przemijaniem i niuansami relacji człowieka ze
światem. Jego dzieła wciąż otwierają przestrzeń do kontemplacji, subtelnie ujawniając
zarówno dramatyzm istnienia, jak i pogodę ducha w obserwacji otoczenia.



59 α

WŁADYSŁAW FRYCZ

1929

"Nosorożec"

terakota, 59 x 28 x 106 cm

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

LITERATURA:

„RZEŻBA. Władysław Dariusz Frycz”, red. Maria Matusińska, Warszawa 1967, s.10

„Frycz zna granice oporu materii wprowadzającej twory fantazji do królestwa rzeczywistości przedmiotowej. Umie przystosować się do wymogów tworzywa. Lekką sprężystość metalu – pozwalającego obejmować przestrzeń kręgiem migotliwych zaciosów – zamienia na rozsadzającą ciężarem swej masy bryłę kamienia lub nieomal zwierzęcą ociężałość kształtów ceramiki obłych i matowych – jak w owym ‘Nosorożcu’ rodem z fantastycznej krainy ludowych opowieści, zaskakującym i metaforycznym”.

Lech Grabowski



RZEŻBA PLENEROWA, PRZESTRZEŃ WSPÓŁCZESNA

Władysław Dariusz Frycz tworzył rzeźbę współczesną, w której głównym obszarem eksperymentu była przestrzeń plenerowa, wpisana w naturalne tereny parkowe i miejskie, wtopiona w otoczenie, lecz świadomie kształtująca percepcję widza i porządek form, jakie każdy plener narzucał. Już na początku swojej drogi artystycznej Frycz odrzucił tradycyjne pracownie rzeźbiarskie, gdzie światło było rozproszone, a przestrzeń ograniczona. Zamiast tego umieszczał swoją pracownię pod ziemią, wynosząc rzeźby na powierzchnię w celu maksymalnego kontaktu z naturalnym światłem, powietrzem i przestrzenią. Taka praktyka pozwalała mu traktować materiał nie tylko jako tworzywo, lecz także jako element kształtujący odbicie światła, dynamikę bryły i napięcie przestrzeni, co w konsekwencji wymusiło na nim oraz na współpracujących rzeźbiarzach całkowitą zmianę warsztatu.

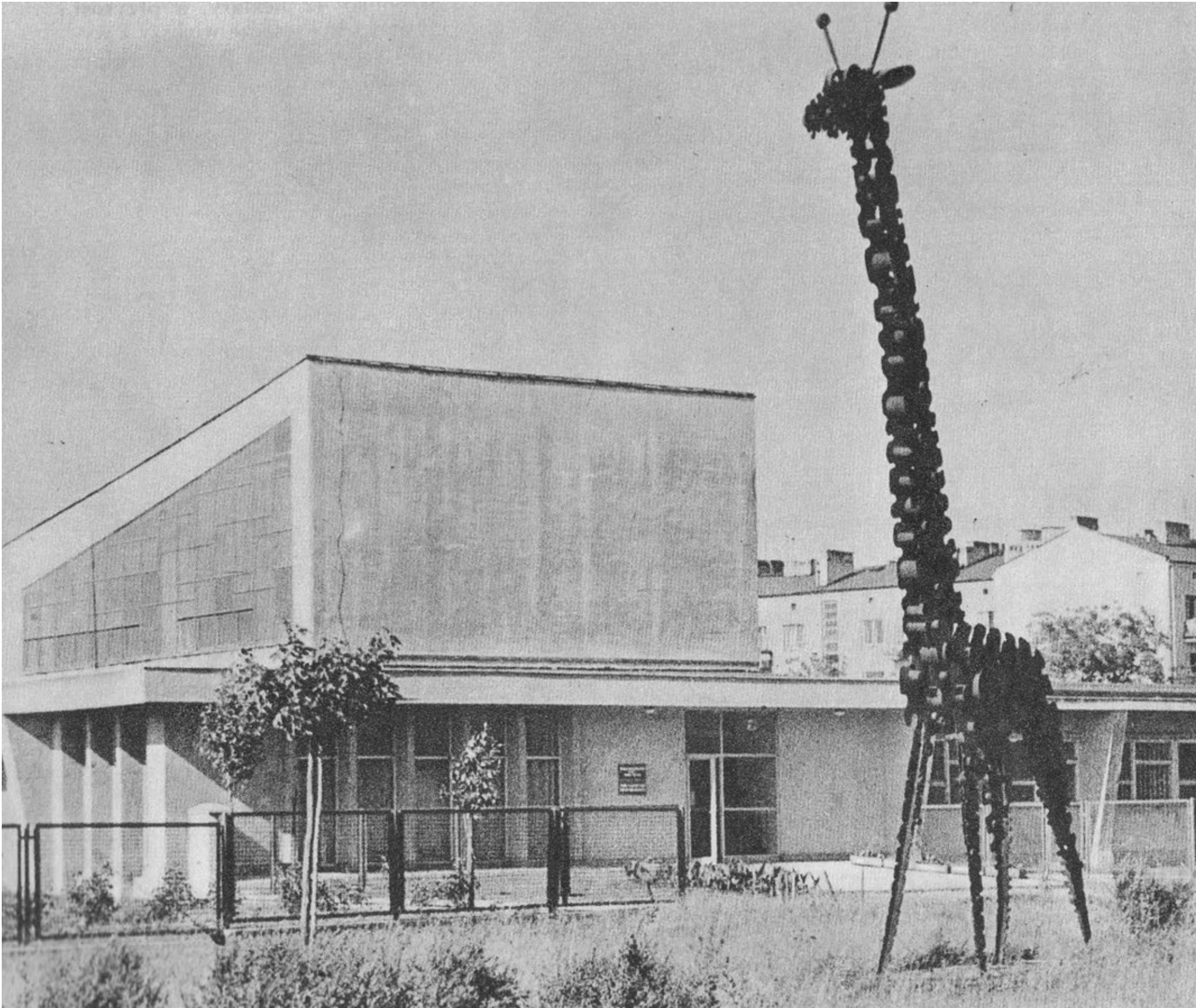
Jego działalność w plenerach od 1965 roku, obejmująca zarówno udział, jak i organizowanie sympozjów oraz ekspozycji terenowych, stała się istotnym elementem rozwoju polskiej rzeźby, a jednocześnie umożliwiła Fryczowi stworzenie własnej „Kuchni eksperymentów nad Łachą” w Józefowie pod Warszawą, gdzie stale poszerzał galerię autorską. W jego rzeźbach przestrzeń nie ograniczała się do krawędzi bryły – zarówno w metalu, jak i w innych materiałach, takich jak drewno, ceramika czy kamień, wprowadzał dynamikę planów, światło i rytm, które stapiały kompozycję z otoczeniem, jednocześnie nadając jej autonomiczny charakter. Podstawa rzeźby, choć fizycznie konieczna, traciła w tym układzie znaczenie, a kompozycje stawały się samodzielnymi organizacjami przestrzeni, oderwanymi od sąsiedztwa innych układów.

Frycz wykorzystywał doświadczenia zdobyte zarówno na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych, jak i na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, studiując oba kierunki równolegle, co pozwoliło mu łączyć znajomość zasad konstrukcji i funkcjonalności przestrzeni architektonicznej z intuicją rzeźbiarską. Efektem tych studiów było mistrzowskie operowanie różnorodnymi materiałami, w tym metalem, którego lekkość i plastyczność umożliwiały tworzenie ekwilibrystycznych form i złożonych układów przestrzennych, w których powietrze i światło stawały się równorzędnymi elementami kompozycji. Takie prace jak „Ptaki”, „Płonący student” czy „Sarny” pokazywały jego zdolność do wyrażania ruchu, rytmu i przestrzeni poprzez konstrukcję bryły i zależności między formami.

Tematyka rzeźb Frycza była niezwykle zróżnicowana, obejmując zarówno motywy zwierzęce, jak sportowe, muzyczne, jak i polityczne, a także odniesienia romantyczne i symboliczne. Artysta umiał w sposób syntetyczny łączyć te wątki, tworząc dzieła bogate w treść i pełne wielowymiarowych odniesień, które nie pozostawiały odbiorcy obojętnym. Każda praca była nowym problemem formalnym, nową próbą sięgnięcia do współczesnych zjawisk, w której intuicja i szczerze odgrywały zasadniczą rolę. Frycz nie tworzył w kierunku określonego stylu ani nie starał się narzucać schematycznych rozwiązań, lecz jego twórczość zyskała specyficzny charakter, wynikający z osobowości artysty oraz jego wiedzy teoretycznej i praktycznej.

Znaczącą cechą jego rzeźb była rytmika kompozycji, obecna zarówno w układach dynamicznych, jak „Organy” czy „Płonący student”, jak i w powtarzalnych strukturach, jak w „Rodziny”. Rytmu te obejmowały powtarzające się łuki, układy kątowe i kontrasty między formami wypukłymi i wklęsłymi, a w przypadku metalu dynamiczne, wichrowate kształty tworzyły dalszą przestrzeń wewnętrzną bryły, eliminując tradycyjne rozróżnienie między pozytywem i negatywem. Dzięki temu element ruchu w rzeźbach Frycza wyrażał się zarówno przez układ ciężarów i kierunków, jak przez samą konstrukcję przestrzenną, czyniąc jego dzieła nowoczesnym przykładem rozumienia metalu i innych materiałów jako medium rzeźbiarskiego.

Droga artystyczna Frycza, pełna eksperymentów i konfrontacji z przestrzenią, światłem i odbiorcą, świadczyła o niezależności i wolności artysty, który nie ulegał kompromisom ani schematom, a jego prace wymagały od widza uważności i wrażliwości, stając się jednocześnie nowatorskim wkładem w teorię rzeźby oraz język form, który wciąż wymaga rozszerzenia. W ten sposób Frycz pozostawił trwały ślad w polskiej rzeźbie współczesnej, udowadniając, że rzeźba plenerowa może łączyć doświadczenie przestrzeni, dynamikę formy i bogactwo tematyki, tworząc dzieła autonomiczne, a zarazem głęboko związane z otoczeniem i współczesnym człowiekiem.



Metalowa żyrafa autorstwa Władysława Frycza przy ul. Kasprzaka w Warszawie, 1971 / Creative Commons

60 α

WŁADYSŁAW FRYCZ

1929

"Projekt", 1975

drewno, metal, 28 x 30 x 10 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'W.Frycz 1975 r.'
na odwrociu stempel: 'art | KOMISJA ARTYSTYCZNA | OCEN | WYCEN'

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

LITERATURA:

„Władysław Dariusz Frycz. Rzeźba”, red. Helena Szustakowska, Warszawa 1976, s. 29.

„Władysław Dariusz Frycz jest artystą współczesnym. Każda z jego prac to gwałtowna, emocjonalna próba dotarcia do współczesnego człowieka. Uderza w jego rzeźbach intuicja i szczerość. Żadnego schematu, żadnej wygodnej recepty. Za każdym razem nowy problem, nowa energiczna próba sięgnięcia do żywych zjawisk. Ta uderzająca cecha wyróżnia go z pewnością w naszym środowisku. Frycz nie tworzy w żadnym kierunku ani nie usiłuje stworzyć własnego stylu. Ale mimo tego, twórczość jego to zjawisko specyficzne, powstające z jego osobowości i jako takie właśnie, jest czymś swoistym i odrębnym. Emocjonalność, nawet żywiołowość, tak dla niego charakterystyczna, tworzy dzieła szczerze i bezpośrednio, a jego wiedza i dorobek teoretyczny pozwalają mu być twórcą dzieł przeznaczonych dla odbiorcy inteligentnego i wykształconego, jakim ma być człowiek współczesny”.

Rajmund Gruszczyński



61

ANNA BUJAK

1979

"Sobowtór", 2014

stal, figura I: 121 x 177 x 47 cm
figura II: 115 x 164 x 51 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

WYSTAWIANY:

Anna Bujak, „Afekt”, BWA, Gorzów Wielkopolski, 26.01–23.02.2014

Anna Bujak, „Nie mów nikomu”, Galeria Sztuki Współczesnej Winda, Kielce, wrzesień–październik 2014

„Istotne dla mnie jest badanie archetypów, symboli i stereotypów związanych ze sferą skrywanych potrzeb, dążeń i emocji. Podstawowym wątkiem, którym się posługuję, jest motyw zwierzęcia. Może być on interpretowany dwojako – metaforycznie, jako odwołanie do podobieństw kondycji ludzkiej i zwierzęcej, lub w odniesieniu wyłącznie do zwierzęcia jako podmiotu”.

Anna Bujak



ZWIERZĘCE ECHO

Wrocławskie środowisko artystyczne, w którym Anna Bujak rozwija swoją praktykę, od lat kształtuje przestrzeń eksperymentu, w której forma nie ogranicza się do estetyki, lecz staje się narzędziem badania kondycji bytu i emocjonalnej wrażliwości. Twórczość Anny Bujak koncentruje się na figurze zwierzęcej, traktowanej nie tylko symbolicznie, lecz jako równorzędny wobec człowieka podmiot życia, w którym cierpienie i przemijanie stają się doświadczeniem uniwersalnym. Zwierzę pozbawione indywidualnych cech, wystawione na opresję, funkcjonuje w przestrzeni stalowych instalacji jako obraz bólu, strachu i destrukcji, a jednocześnie jako nośnik emocjonalnego i intelektualnego napięcia.

Droga artystyczna Anny Bujak rozwijała się od pracy z instalacjami spawanymi ze stali, w których ascetyczne sylwety saren i jeleni, pozbawione głów, zdają się zawieszone między rzeczywistością a symboliczną narracją. Wyrazista geometryzacja form i jednoczesna organiczna podatność materiału sprawiają, że ciało zwierzęce, choć uproszczone i abstrakcyjne, zachowuje emocjonalną siłę i obecność. Powracające motywy destrukcji i cierpienia nie są ilustracją dramatyzmu, lecz refleksją nad uniwersalnym doświadczeniem życia, w którym ból, śmierć i ulotność są nieodłączną częścią egzystencji.

Instalacje Anny Bujak są równocześnie materialne i afektywne. Stal tworzy solidną, namacalną strukturę, lecz proporcje i kompozycja wprowadzają napięcie emocjonalne, które zmusza odbiorcę do konfrontacji z tym, co nieuchwytne. Zwierzęce figury, pozbawione indywidualności, stają się lustrem kondycji ludzkiej, ukazując, że ciało i odczuwanie w każdej formie życia mają podobne granice wrażliwości. Każda instalacja funkcjonuje jak autonomiczna jednostka, a jednocześnie wchodzi w dialog z innymi, tworząc swoisty katalog obrazów natrętnych i archetypicznych, w którym powtarzalność form wzmacnia przekaz o nieuchronności cierpienia i przemijania.

W pracach Anny Bujak materia i emocja spotykają się w pełnej równowagi strukturze, a zwierzę i człowiek odnajdują wspólny język egzystencji, w którym życie, ból i śmierć współistnieją w nierozdzielnej całości. Jej stalowe instalacje pokazują, że przestrzeń może być medium poznania, refleksji i empatii, w którym każdy detal, od faktury stali po proporcje sylwetki, funkcjonuje jako element języka wizualnego opisującego fundamentalne doświadczenie bytu.



62

DANKA JARZYŃSKA

1960

"Ad caelum", 2023

brąz, dąb czarny, granit, 86 x 52 x 12 cm (całość)

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Danka Jarzyńska, „Absolucje”, NOMUS, Gdańsk, marzec 2024

„Jestem przywiązana do klasycznego rozumienia rzemiosła rzeźbiarskiego, jako zmagania z bryłą, poszukiwania piękna i harmonii, co stawia mnie w pozycji nieco oddalonej od współczesnych awangard, nie znaczy jednak, że nie uważam niektórych tego typu nurtów za inspirujące. Wykonuję rzemieślniczą pracę zgodnie ze słownikową definicją, mówiącą o kształtowaniu plastycznego materiału lub – przeciwnie ujmowania bezkształtnej materii w taki sposób, by uzyskać efekt trwały – dalej, definicja mówi – by uzyskać efekt pozostający w mimetycznym związku z rzeczywistością”.

Danka Jarzyńska





Danka Jarzyńska swoją twórczość rozwija na obrzeżach głównego nurtu – w sensie geograficznym, jak i symbolicznym. Artystka pracuje w zaciszu własnej pracowni, w domu na Wyspie Sobieszewskiej, na której się wychowała. Wyspa jest dla niej miejscem szczególnym, które w dużym stopniu uformowało jej sposób myślenia: to przestrzeń ujścia Wisły, przesuwających się piasków, ciszy i powolnych procesów natury. Jarzyńska podkreśla, że to właśnie tu nauczyła się cierpliwej obserwacji i życia w rytmie przyrody.

Paradoks tej twórczości polega na tym, że choć rodzi się ona w przestrzeni niejako peryferyjnej, pozostaje dobrze rozpoznawalna w środowisku artystycznym. Rzeźby Jarzyńskiej regularnie prezentowane są na licznych wystawach w Polsce i za granicą. Artystka jest laureatką międzynarodowych konkursów oraz autorką wielu publicznych i prywatnych realizacji rzeźbiarskich.

Biografia Jarzyńskiej stanowi istotny kontekst dla wypracowanej przez nią twórczej postawy. Córka pełnego pasji rybaka, wychowana w męskim środowisku braci, następnie funkcjonująca w zdominowanym przez mężczyzn świecie rzeźbiarzy, nigdy nie obawiała się pracy fizycznej. Już

jako dziewczynka wolała podglądać pomieszczenia szkolnej stolarski niż uczestniczyć w zajęciach z szydełkowania. Te doświadczenia pozostały trwałe ślad w jej wrażliwości. Z rodzinnego domu wyniosła przede wszystkim szacunek i pokorę – cechy, które widoczne są również w jej stosunku do rzeźby.

Decyzję o podjęciu działalności artystycznej Jarzyńska podjęła jako dojrzała już kobieta. Od tego momentu pozostaje twórczynią niezwykle aktywną, pełną energii, nieustannie poszukującą nowych rozwiązań formalnych. Jej rzeźby powstają w tradycyjnym warsztacie rzeźbiarskim, opartym na fizycznej pracy ze szlachetnym materiałem. Jarzyńska nie szuka technologicznej nowości – bliższa jest jej relacja z tworzywem, budowana powoli, z uważnością i wycuciem.

Kluczową rolę w tej twórczości odgrywa materia. Artystka pracuje z kamieniem, marmurem, granitem i drewnem, często zestawiając je ze sobą w kontrastowych konfiguracjach: kruchość zderza z twardością, biel z czernią, ciężar z delikatnością formy. Jak sama zwraca uwagę, każdy materiał posiada własną historię, własny charakter i wolę oporu. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w pracy z czarnym dębem – materiałem

powstającym w procesie powolnej mineralizacji drewna, które przez tysiące lat spoczywało w nadrzecznych aluwach. Wydobyte z ziemi, zachowuje w sobie zapis długotrwałych procesów geologicznych: zmian struktury, ciśnienia wody, powolnego osadzania minerałów.

Czarny dąb wymaga cierpliwości i pokory. Wydobyte z ziemi drewno musi być długo suszone, a jego obróbka bywa nieprzewidywalna. Jarzyńska podkreśla, że w kontakcie z nim często ma poczucie, iż to samo drewno niejako narzuca kierunek pracy: „Kiedy pracuję z czarnym dębem – nie jestem pewna, kto jest tu artystą. On ma tyle do powiedzenia... więc tylko słucham i staram się nie przeszkadzać” – mówi rzeźbiarka. Ten rodzaj niepewności – moment, w którym należy ustąpić miejsca właściwościom materii – wydaje się kluczowy dla zrozumienia jej rzeźb. W tym sensie praktyka Jarzyńskiej przypomina archaiczne rozumienie rzeźby jako dialogu z naturą.

Rzeźby Danki Jarzyńskiej ciężko jednoznacznie zdefiniować. Artystka nie buduje poprzez nie narracji autobiograficznej, choć osobiste doświadczenia pozostają dla niej ważnym punktem odniesienia. Prace te można odczytywać jako formę samoeksploracji – próbę poznania świata

poprzez kontakt z materią. Jednocześnie mają one wymiar uniwersalny. Dotykają doświadczeń pamięci, utraty i powrotu, które pomimo osadzenia w czasie powracają do nas niczym widma. W wielu realizacjach pojawia się także motyw domu. Nie jako konkretnej architektury, lecz jako złożonej przestrzeni uwikłanej w sieć relacji: miejsca więzi, czułości, ale również napięć i zranień.

Istotnym elementem jej działalności pozostaje także aktywność społeczna. Artystka angażuje się w życie lokalnej społeczności Wyspy Sobieszewskiej, działając na rzecz kultury i środowiska naturalnego. Jest inicjatorką cyklu Plenerów Rzeźby w Granicie Gdańsk – Wyspa Sobieszewska. Projekt ten stał się ważnym wydarzeniem integrującym środowisko artystyczne z lokalnym krajobrazem.

Dziś, gdy Danka Jarzyńska obchodzi 25-lecie swojej twórczości, jej dorobek odczytywać można jako konsekwentną próbę odbudowywania organicznej relacji między człowiekiem, miejscem i czasem. W świecie coraz bardziej oddzielnym od naturalnych procesów jej rzeźby przypominają, że materia nie jest jedynie zasobem do wykorzystania. Jest zapisem historii – często znacznie starszej niż nasza własna.

63

DANKA JARZYŃSKA

1960

"Impuls", 2021

granit, 66 x 48 x 38 cm (całość)
sygnowany: 'Jarzyńska'

estymacja:
25 000 – 30 000 PLN
5 900 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Danka Jarzyńska, „Impuls”, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 16.01.–14.03.2021

„Impuls to bodziec, sygnał, iskra – coś, co może nas wyrwać z rutyny, obudzić uważność, dzięki której nasze wybory będą bardziej świadome. Od takich wyborów zależy nasza kondycja. Jak możemy wpłynąć na otaczającą nas rzeczywistość? Impuls kieruje w stronę trudnych, świadomych wyborów. Czy nadmierny porządek może poprowadzić ku chaosowi? Jak na nasze życie wpływają procedury?”

Danka Jarzyńska



64

LUDWIKA OGORZELEC

1953

"Piramida" z cyklu "Przrządy równoważne", 2013

mosiądz, szkło optyczne, 27 x 43 x 16 cm

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 800 EUR

LITERATURA:

„Ludwika Ogorzelec. Krystalizacja przestrzeni”, red. Elżbieta Łubowicz, Ludwika Ogorzelec, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2019, s. 243 (il.)

„Sekwencja zdarzeń, która jest przedmiotem działania Ogorzelec, wykorzystuje przestrzeń jako medium materialne. Myśli ona o przestrzeni jako o mającej materialność. W istocie bezpośrednio ją orkiestruje, działa jako dyrygent. Jej sztuka poddaje się fizycznym zjawiskom atmosferycznym, rytmowi pór roku, zmienności wiatrów i światła”.

John K. Grande





Ludwika Ogorzelec podczas trwania wystawy „Szukam momentu równowagi”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2020, fot. Wanda Hansen / dzięki uprzejmości Ludwika Ogorzelec

PRZESTRZEŃ PRZECIW CIĘŻAROWI ISTNIENIA

Ludwika Ogorzelec należy do grona artystów, którzy nie tyle redefiniują rzeźbę, ile przekraczają jej tradycyjne granice, wprowadzając ją w obszar doświadczenia przestrzeni jako zjawiska dynamicznego, zmiennego i niematerialnego. Jej twórczość, rozwijana od początku lat osiemdziesiątych, sytuuje się na styku rzeźby, instalacji i działań site-specific, a zarazem wpisuje się w nurt environmental art, którego istotą jest traktowanie przestrzeni nie jako neutralnego tła, lecz jako integralnego komponentu dzieła.

W centrum jej praktyki znajduje się linia, rozumiana nie jako element rysunkowy, lecz jako nośnik napięcia, energii i relacji. To właśnie poprzez nią artystka ingeruje w zastane środowisko, zarówno architektoniczne, jak i naturalne, wydobywając z niego ukryte struktury oraz niewidzialne zależności. Cykl „Krystalizacja przestrzeni”, realizowany od ponad trzech dekad w różnych częściach świata, stanowi rozwinięcie tej idei i jedno z najbardziej spójnych przedsięwzięć w obrębie współczesnej sztuki przestrzennej. Działania te nie polegają na wprowadzaniu autonomicznego obiektu, lecz na subtelnym, choć zdecydowanym przekształcaniu percepcji miejsca, w którym widz zostaje wciągnięty w proces doświadczania napięć pomiędzy widzialnym i niewidzialnym.

Geneza tej postawy sięga wczesnych realizacji z cyklu „Przyrządy równoważne”, w których Ogorzelec badała problem balansu, zarówno w sensie fizycznym, jak i egzystencjalnym. Rzeźby te, choć jeszcze osadzone w tradycyjnej formule obiektu, ujawniały już zainteresowanie artystki linią jako strukturą organizującą przestrzeń oraz relacją między ciałem a otoczeniem. Z czasem poszukiwania te doprowadziły do radykalnego przesunięcia akcentów, w wyniku którego dziełem stała się sama przestrzeń, a materialna ingerencja ograniczona została do minimum, pełniąc funkcję narzędzia percepcyjnego.

Twórczość Ogorzelec wyrasta z głębokiej refleksji nad naturą rzeczywistości, w której porządek i chaos, materialność i niematerialność, trwałość i efemeryczność pozostają w nieustannym napięciu. Artystka

odwołuje się zarówno do zjawisk biologicznych, jak i mechanicznych, budując analogie pomiędzy strukturami natury a systemami wytwarzanymi przez człowieka. W jej pracach obecna jest świadomość procesów fizycznych i energetycznych, które determinują sposób, w jaki postrzegamy przestrzeń, co sprawia, że doświadczenie dzieła ma charakter nie tyle wizualny, ile fenomenologiczny.

Istotnym aspektem jej praktyki jest również kontekst miejsca, który każdorazowo podlega wnikliwej analizie. Realizacje powstające w Europie, obu Amerykach czy Azji nie są powtórzeniami jednej formuły, lecz odpowiedziami na konkretne warunki kulturowe, architektoniczne i społeczne. Dzięki temu twórczość Ogorzelec zachowuje uniwersalny charakter, jednocześnie pozostając głęboko zakorzoną w lokalności. Jej prace funkcjonują zarówno w przestrzeniach publicznych, jak i instytucjonalnych, jednak to właśnie poza galerią ujawniają pełnię swojego oddziaływania, konfrontując przypadkowego odbiorcę z doświadczeniem wytrącenia z codziennych schematów percepcji.

Obecność artystki na międzynarodowej scenie sztuki potwierdzają liczne realizacje i wystawy w krajach Europy, Ameryki Północnej i Południowej oraz Azji, gdzie jej działania spotykają się z uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyków. Ogorzelec rozwija własny język artystyczny w sposób spójny i rozpoznawalny, pozostając jednocześnie w dialogu z najważniejszymi tendencjami współczesnej sztuki, w których przestrzeń staje się polem doświadczenia, a nie jedynie miejscem ekspozycji.

Jej twórczość stanowi istotny wkład w rozwój myślenia o rzeźbie jako procesie, relacji i zdarzeniu, a nie zamkniętym obiekcie, co czyni ją jedną z kluczowych postaci współczesnego environmental art. Potwierdzeniem znaczenia jej dorobku była monograficzna wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, która podsumowała wieloletnie poszukiwania artystki i ukazała skalę oraz konsekwencję jej działań.



65 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Księgi życia", 2006

drewno, 169 x 25 cm
sygnowany: 'Musiałowicz'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 200 EUR



66 α

PIOTR LUTYŃSKI

1962

"Żywa latarnia", 2013

technika mieszana, 250 x 45 x 45 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Marzenie artystyczne polega na tym, że trzeba najpierw mieć wyraźną wizję. Ona się krystalizuje przez trzy lub cztery lata – szczególnie taka, która jest związana z dużym wysiłkiem. Potem przychodzi moment, kiedy rozsiewa się idee wśród znajomych, wśród galerników, którzy zaczynają z czasem wierzyć, że jest to możliwe. I nagle to się zdarza! Wielkim szczęściem jest móc zobaczyć taki proces od początku do końca, realizować to, ale oczywiście trzeba mieć też wizję jak zakończyć taki projekt i kiedy. Zrealizowane marzenie z czasem zaczyna nas zaskakiwać”.

Piotr Lutyński





Instalacja „Żywa latarnia” autorstwa Piotra Lutyńskiego / dzięki uprzejmości Starmach Gallery

INTERAKTYWNE PRZESTRZENIE

Piotr Lutyński urodził się w Tychach. Od początku swojej drogi artystycznej poszukuje punktu styku między kulturą a naturą, a jego twórczość wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom, łącząc malarstwo, rysunek, rzeźbę, obiekty, instalacje, akcje i performance z muzyką oraz udziałem żywych zwierząt. Lutyński traktuje sztukę jako proces, w którym sam staje się przekaznikiem mocy uwalniającej się w akcie twórczym, a jego dzieła powstają w ścisłej interakcji z publicznością.

Ukończył Liceum Plastyczne im. Antoniego Kenara w Zakopanem, co dało mu solidne podstawy w klasycznych technikach artystycznych, które od lat 90. ewoluują w kierunku eksperymentów z obiektami, wideo i koncertami. Jego prace łączą abstrakcyjne kompozycje geometryczne z elementami naturalnymi – ptasimi jajami, piórami, woskiem, drewnem, kamieniami, ziarnami zbóż czy martwymi owadami. Tworzy miniaturowe relikwiarze i przestrzenie przypominające zielniki, pozwalające widzowi obserwować naturę z bliska, a jednocześnie podkreślające, że sztuka jest procesem, a nie tylko gotowym obiektem.

Lutyński wprowadza do swoich instalacji żywe zwierzęta, które stają się współtwórcami wydarzeń artystycznych. Wystawy takie jak „Historia Animallium” w Galerii Krzysztofor, gdzie telewizory zamknięto w klatkach z ptakami, małpami i węzami, czy „Świetlani przewodnicy” w Galerii Potocka z udziałem kur, pokazują, że obecność zwierząt przesuwą środek ciężkości dzieła z samego obiektu na proces, w którym uczestnik odkrywa interakcję. Podobnie projekt „Muzyka dla ryb” w Galerii Foksal i „Tryptyk: Muzyka dla ryb” w Muzeum Narodowym w Krakowie umożliwiał karpiołatym „słuchanie” utworów skomponowanych specjalnie dla nich, a obrazy pełniły funkcję partytur muzycznych.

Artysta eksperymentuje z czasem i przestrzenią, tworząc instalacje rozwijające się w procesie trwania. „Ptasia Kolumna” w Bunkrze Sztuki była wypełniona obrazami i obiektami z ostatnich lat, a wewnątrz umieszczono wolierę z ptakami, których śpiew transmitowano na salę. W projekcie „Narodziny” w Galerii Starmacha inkubatory z jajkami przepiórek i kurek miniatuerek pozwalały obserwować rozwój życia, a towarzyszący koncert grupy Świetliki i śpiew afrykańskich świerszczy podkreślał intermedialny charakter instalacji.

Piotr Lutyński konsekwentnie przekracza granice tradycyjnej galerii, tworząc przestrzenie, w których widzowie stają się współtwórcami doświadczenia artystycznego. Jego działania charakteryzują się afirmacją świata, ciekawością i zaangażowaniem. Nie narzuca interpretacji ani porządku, lecz pozwala naturze zachować naturalność, a sztuce – sztuczność. Ruchoma Galeria, czyli autobus pełen muzykujących przyjaciół artysty i zmieniających się wystaw, jest przykładem artystycznego wagaundy, łączącego mobilność z tworzeniem wspólnoty.

Twórczość Lutyńskiego sprawia wrażenie flaneura, który nie stoi z boku, lecz wchodzi w sam środek życia i wydarzenia, pozwalając chwili wypełnić się do końca, zachowując radość tworzenia i pełną akceptację dla otaczającej rzeczywistości. Jego instalacje, obiekty i koncerty angażują wszystkie zmysły, otwierając widza na refleksję nad naturą, sztuką i samym procesem tworzenia.

67 α

JERZY BEREŚ

1930-2012

"Zielony", 2010

instalacja/akryl, płótno, drewno, 152 x 25 x 48 cm
sygnowany, datowany i opisany z przodu: 'ZIELONY | 2010 JBereś'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 900 – 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Moim największym dylematem jest nazywanie moich manifestacji happeningami. (...) Zawsze upierałem się przy określeniu akcja, zdarzenie. Różnica między manifestacją a happeningiem jest ogromna. Moje manifestacje mają program, cel i nośność znaczeniową. A tymczasem happeningiem rządzi przypadek. (...) W przeciwieństwie do manifestacji brak w happeningu celu i nośności znaczeniowej. Drogą akcji następuje ostateczne wykończenie lub odkształcenie obiektu wcześniej zaczętego. Równocześnie jednak dany obiekt zostaje użyty w trakcie trwania akcji. I tu mamy do czynienia z momentem złączenia. Obiektu i akcji. Osiągamy pełnię”.

Jerzy Bereś



MANIFESTACJE

Jerzy Bereś należy do tych artystów polskiej sztuki powojennej, których twórczość konsekwentnie opiera się jednoznaczny klasyfikacjom, a zarazem zachowuje wyraźną wewnętrzną spójność. Ukształtowany w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Xawery Dunikowski, stosunkowo wcześniej odrzucił zarówno statuaryczność, jak i warsztatowy rygor tradycyjnej rzeźby, uznając je za formy anachroniczne. Dystans wobec „nowej rzeźby” nie oznaczał jednak zerwania z tą dziedziną, lecz próbę dotarcia do jej istoty, rozumianej jako relacja między materią, ciałem i działaniem w czasie.

Fundamentem tej praktyki stało się drewno, a właściwie – jak podkreślał – drzewo, które nie było dla niego neutralnym tworzywem, lecz nośnikiem własnej historii i struktury. Artysta nie podporządkowywał materii formie, lecz pozwalał, by forma wylaniała się z jej właściwości, zachowując ślady naturalnego wzrostu, nieregularność i opór. Drewniane konstrukcje, łączone bez użycia metalu, wiązane i obciążane, sprawiają wrażenie struktur funkcjonujących poza porządkiem nowoczesnej techniki; ich kształt nie wynika z projektu narzuconego z góry, lecz rodzi się w toku pracy, w napięciu między zamiarem a ograniczeniami materiału.

To myślenie o materii znajduje rozwinięcie w działaniach, które Bereś nazywał „manifestacjami”. Odrzucając określenia takie jak happening czy performance, podkreślał ich intencjonalny i znaczeniowy charakter. W tych realizacjach drzewo przestaje być elementem statycznym i zostaje włączone w przebieg zdarzenia: pień, kłody czy gałęzie wyznaczają jego rytm, ciężar i czas trwania. W akcji „Pomnik artysty” ciężki pień ciągnięty

przez artystę nie tylko materializuje ideę pomnika, lecz także wprowadza doświadczenie wysiłku i oporu, które staje się integralną częścią znaczenia.

Równocześnie kluczową rolę odgrywa ciało artysty, często obecne w stanie nagości, pozbawionej wymiaru prowokacyjnego. Ciało funkcjonuje tu na tych samych zasadach co materia: podlega ciężarowi, ograniczeniom i fizycznemu doświadczeniu przestrzeni. Dzięki temu działanie nie przybiera formy przedstawienia, lecz staje się sytuacją, w której znaczenie konstituuje się poprzez bezpośrednią obecność.

Manifestacje Beresia, realizowane w przestrzeni społecznej, niosły wyraźny wymiar krytyczny, szczególnie w kontekście rzeczywistości PRL. Artysta posługiwał się czytelną symboliką narodowo-romantyczną, konstruując działania o charakterze rytualnym, które można odczytywać jako formy świeckiego obrzędu. Nie były one jednak rekonstrukcją tradycji, lecz jej przekształceniem w narzędzie refleksji nad wspólnotą, wolnością i odpowiedzialnością.

Obecność drzewa w tych działaniach wzmacnia ich znaczenie, wprowadzając napięcie między tym, co organiczne, a światem podporządkowanym logice użyteczności i kontroli. Bereś nie formułuje tego napięcia wprost, lecz ujawnia je poprzez sytuacje, w których materia i ciało współistnieją w jednej przestrzeni doświadczenia. W ten sposób jego twórczość redefiniuje zarówno pojęcie rzeźby, jak i rolę artysty, sytuując ją nie w obszarze reprezentacji, lecz działania – rozumianego jako realna, choć symbolicznie naznaczona ingerencja w rzeczywistość społeczną.

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Kot" ("Chat"), około 1935

brąz polichromowany, 35 x 18 x 7,5 cm
sygnowany na podstawie: 'Lambert-Rucki'
odlew współczesny
na boku podstawy wycisk odlewnika: 'TEP & JVD' oraz numer edycji: '6/8'

estymacja:
45 000 – 55 000 PLN
10 600 – 12 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Belgia
DESA Unicum, wrzesień 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
porównaj:
Jean Lambert-Rucki. Bestiaire, katalog wystawy, Galerie Jacques De Vos w Paryżu, Paryż 2012, s. 55 (il.)

Po powrocie z okopów I wojny światowej Jean Lambert-Rucki zamieszkał na obrzeżach Paryża, przy nieistniejącej już dziś ulicy Moulin du Beurre. Mara Rucki wspominała, że w tej cichej dzielnicy „krowy i osły spacerowały po spokojnych ulicach wyłożonych dużymi blokowymi kamieniami. Mój ojciec karmił często wygłodzone koty. Kot i małpa stały się zresztą częstym tematem jego prac”.

Rzeczywiście przez całe lata 20., a szczególnie w latach 30., w kubistycznych rzeźbach Lamberta-Ruckiego pojawiają się zwierzęta. W tym czasie artysta porzucił też wcześniej wypracowaną charakterystyczną stylistykę będącą wypadkową kubizmu i art déco. Zaczął modelować w terakocie figury osiołków, bocianów, byków, wróbli, żyraf. W 1937 roku przygotował nawet fantastyczną choinkę, na której gałęziach – zrobionych z drewnianych płyt – czały się zastępy zwierząt. Być może duży wpływ na podjęcie takiej nieco żartobliwej tematyki miała sytuacja rodzinna artysty, któremu w 1920 roku urodziła się córka.

Prezentowany „Kot” jest przykładem radosnej animalistycznej pracy, typowej dla okresu międzywojennego w twórczości artysty. Kompozycja rzeźby opiera się na równym układzie geometryzujących figur. Linearna polichromia, co również typowe dla Ruckiego, wykorzystuje neutralną biel i czerń przełamane intensywną zielenią. „Kot” może być dalekim echem typowej dla paryskiego środowiska artystycznego fascynacji rzeźbą Afryki i pochodzącymi z tego kontynentu przedstawieniami zwierząt. Rzeźba Ruckiego nie ma jednak charakterystycznej dla tych przedmiotów formy totemicznej. Jej struktura, w myśl zasad formułowanych nieco wcześniej przez kubistów, dynamicznie rozbija przestrzeń.



69 α

BOHDAN ZAŁĘSKI

1930–2015

Relief, 1983

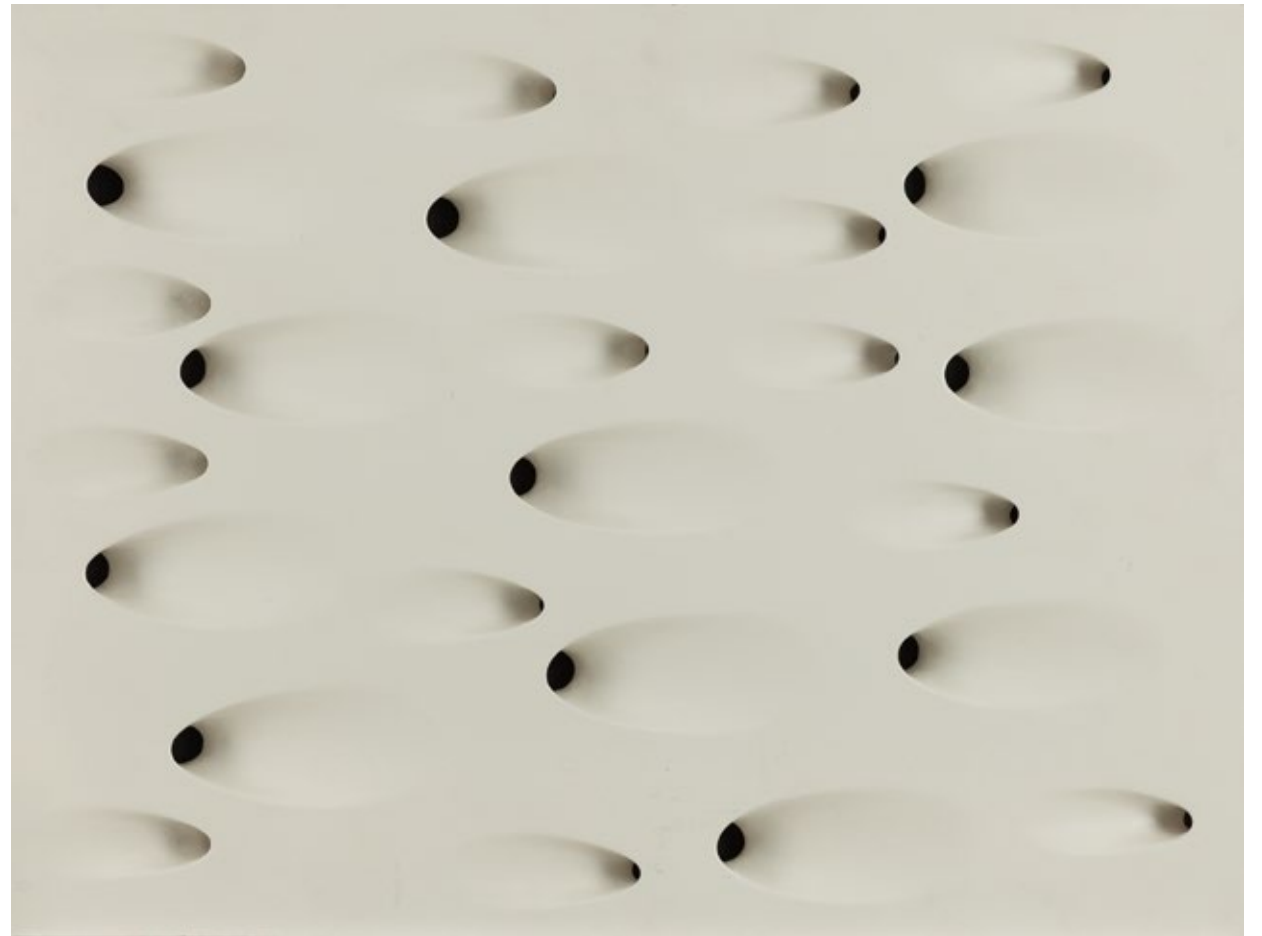
akryl/płyta MDF, 45 x 60 cm

opisany na odwrociu: 'BO ZALESKI | 1983 | DIRECTED SIGN | PR 21121 | 22| 45X60CM | RELIEF'

estymacja:

10 000 – 12 000 PLN

2 300 – 2 900 EUR



70 α

STANISŁAW BRACH

1972

"Bezimienni", 2016

ceramika, 39 x 16 x 4 cm

sygnowany i datowany: 'Brach 2016'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR

„W swojej twórczości poruszam się intuicyjnie. Jeśli poczuję ten impuls wejścia na nową ścieżkę, to po prostu idę nią. I przyznam, że chyba mnie to nie zawodzi. Od tych rzeźb zwartych, zamkniętych przeszedłem do ażurów, ale tamtej drogi nie porzuciłem, nie zamknąłem. To moje myślenie o rzeźbie płaszczyzną jest nadal przeze mnie kontynuowane. Widzę jak dziś te dwie drogi się splatają”.

Stanisław Brach





71 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu

brąz patynowany, 83 x 30 x 20 cm

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 900 – 7 100 EUR





72 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2022

brąz patynowany, 33,5 x 13 x 8 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'StanWys | 8/8 | 2022'

edycja: '8/8'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 500 - 1 900 EUR



73 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2018

brąz patynowany, 33 x 9 x 7 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 7/8 | 2018'
edycja: '7/8'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 EUR



KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923-2010

"Smutek II" ("Akt")

brąz patynowany, granit, 26 x 12,5 x 21 cm (całość)
wymiary podstawy: 3 x 17 x 15 cm

na spodzie nalepka z opisem pracy

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

„Smutek II” Kazimierza Zielińskiego można zaliczyć do nurtu abstrakcji organicznej, który w połowie XX wieku stał się jednym z najważniejszych języków nowoczesnej rzeźby. Artysta poddaje postać daleko idącej syntezie. Ciało zostało ujęte jako zwarta, miękko modelowana bryła, zbudowana z łagodnych, opływowych linii. Mimo ograniczenia detalu rzeźba nie traci ekspresji, dzięki redukcji środków wyrazu przemawia do sfery kulturowo utrwalonych archetypów. Pograżona w zadumie sylwetka, zamknięta kompozycja oraz gest skupienia budują nastrój wyciszenia, introspekcji i stają się ilustracją tytułowego smutku.

W prezentowanej pracy można dostrzec echo przemian, jakie w rzeźbie XX wieku zapoczątkował Henry Moore. Brytyjski artysta odrzucił statyczne rozumienie figury, otwierając ją na rytm, organiczność i relację z przestrzenią. Zieliński działa w sposób zbliżony. Ujmuje figurę ludzką w sposób zwarty, miękki i płynny, akcentując nie detale anatomiczne, lecz ogólny rytm formy oraz jej wyraz emocjonalny. Podobnie jak u Moore’a, rzeźba to wynik rozłożenia formy na części pierwszej i ponownego zespolenia najważniejszych elementów w całość. U Kazimierza Zielińskiego działając przez napięcia linii i proporcje definiowany jest temat przedstawienia. Jego rzeźba jest kameralna, zawieszona w intymnym momencie, a organiczna forma nie służy tu jedynie eksperymentowi formalnemu, ale staje się nośnikiem nastroju i psychologicznego napięcia.

„Smutek II” pokazuje, jak nowoczesna rzeźba mogła łączyć syntetyczną formę z głębokim przeżyciem emocjonalnym. To przykład pracy, w której modernistyczne uproszczenie nie oddala widza od przedstawienia, lecz przeciwnie – pozwala mocniej odczuć jego sens i nastrój.





75 α

KLAUDIA SZOT

1992

"Femme", 2022

gips, szlagmetal, żywica, 71 x 17,5 x 15 cm (całość)
wymiary podstawy gipsowej: 5,5 x 17 x 14,1 cm
na spodzie nalepka z opisem pracy

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR



76 α

SŁAWOMIR ZIĘBA

1990

"Adagio", 2022

drewno lipowe, polichromowane, złożone, 135 x 44x 25 cm (całość)
wymiary podstawy: 18,5 x 15 x 15
sygnowany: 'S.Zięba'

estymacja:
25 000 – 30 000 PLN
5 900 – 7 100 EUR

Sławomir Zięba lubuje się w rzeźbiarskim studium ruchu. W jego pracach ludzkie ciało stanowi przede wszystkim pole napięć, energii i dynamicznych układów form. Rzeźba „Adagio” stanowi wyrazisty przykład tej fascynacji. Choć tytuł – zaczerpnięty z języka muzyki – oznacza tempo wolne i spokojne, wyrzeźbiona w drewnie figura zdaje się pogrywać z widzem wyraźnie przecząc temu znaczeniu. Jej ciało jest napięte, dynamiczne, uchwycone w momencie intensywnego ruchu.

Wyrzeźbiony w drewnie fragment kobiecego ciała został uchwycony w zdecydowanym pochyleniu. Otwarta klatka piersiowa, wysunięte w wykroku udo oraz ramię mocno wyciągnięte ku górze budują kompozycję pełną napięcia i kierunkowej energii. Pozbawiona głowy figura przypomina fragment antycznego posągu, jak gdyby zastygła forma klasycznej rzeźby została poruszona.

Centralnym tematem twórczości Zięby pozostaje ciało ludzkie – jego anatomia, światłocień i potencjał ekspresji. Artysta często podkreśla, że proces rzeźbienia poprzedza licznymi szkicami, które pozwalają mu analizować układy mięśni, kierunki ruchu oraz równowagę kompozycji. Dzięki temu finalna forma zachowuje w sobie energię gestu.

Istotną rolę odgrywa także światło, które modeluje powierzchnię rzeźby i wydobywa napięcia anatomiczne. W „Adagio” miękko opracowane drewno podkreśla organiczny charakter postaci, a ślady fragmenty ujawniające pracy narzędzia nadają jej żywą, pulsującą fakturę.



77 α

PAWEŁ (PAUL) VOCA (WOCIAL)
1977

"Rozwarty Algorytm Wirtualnej Lamentacji", 2024

akryl, olej/aluminium, drewno, metal, włosy, żywica, 147,5 x 47 x 50,5 cm

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

„Rozwarty Algorytm Wirtualnej Lamentacji” autorstwa Paula Voca stanowi przykład charakterystycznej dla artysty strategii łączenia pozornie odległych porządków estetycznych i znaczeniowych. Tytuł pracy, brzmiący jak fragment teoretycznego manifestu, zestawia język technologii z afektywną tradycją ikonografii lamentacji. „Algorytm” przywołuje logikę systemu – proces, który według określonych reguł generuje kolejne warianty doświadczenia. „Lamentacja” z kolei odsyła do długiej historii przedstawień żałoby w sztuce europejskiej, od średniowiecznych scen Opłakiwania Chrystusa po współczesne obrazy utraty i kruchości ludzkiej egzystencji. Określenie „rozwarty” sugeruje proces otwarty, niedomknięty – emocję pozostającą w stanie nieustannego trwania.

Formalnie rzeźba przywołuje fragment antycznego torsu. Zredukowane ciało, pozbawione głowy i ramion, przywodzi na myśl archeologiczny relikwiarz klasycznej figury. Jednocześnie jego powierzchnia została brutalnie „przebita” przez elementy z tworzywa sztucznego, co przywołuje skojarzenia z ikonografią męczeństwa – choćby z wizerunkami św. Sebastiana. Ten dramatyczny gest ingerencji w ciało zostaje jednak zestawiony z elementami o niemal zabawkowym charakterze: kolorowe, plastikowe kulki umieszczone na prętach wprowadzają do kompozycji estetykę popkultury i masowej produkcji.

Właśnie to napięcie między patosem a ironią, tradycją a współczesnością stanowi jeden z kluczowych elementów języka artystycznego Vocy. Artysta chętnie dekonstruuje wizualne stereotypy, zestawiając klasyczną formę rzeźbiarską z motywami zaczerpniętymi z kultury popularnej. W rezultacie powstaje obiekt niejednoznaczny – jednocześnie przyciągający i niepokojący, balansujący pomiędzy monumentalnym gestem a postmodernistyczną grą znaczeń.



78 α

MICHAŁ JACKOWSKI

Bez tytułu

brąz, kamień, 34 x 15,5 x 7 cm (całość)
sygnowany i opisany w kompozycji: 'Jackowski 8/30'
edycja: '8/30'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR



79 α

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Anioł", 2002

brąz, 45 x 30 x 27 cm (całość)

wysokość granitowej podstawy: 2 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KRYSTYNA NOWAKOWSKA KRAKÓW 2002 UNIKAT 70'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 600 EUR





80 α

ZBIGNIEW BLAJERSKI

1983

Akt, 2021

ceramika, 48 x 23 x 18 cm

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

800 – 1 000 EUR



81 α

JULIA STACHOWSKA

1997

Ogień, 2022

ceramika szklwiona, wymiary każdej z części (od największego elementu):

- 1. 20,5 x 8 x 7 cm
- 2. 15,5 x 7,5 x 6,5 cm
- 3. 12,5 x 5,8 x 5 cm
- 4. 11 x 4,7 x 5,2 cm
- 5. 10,2 x 4 x 4,1 cm

sygnowany na spodzie trzech z pięciu elementów: 1. 'J. | Stachowl ska' 2. 'J.Stachol wska' 3. 'JS'

estymacja:

3 000 – 4 000 PLN

800 – 1 000 EUR

Rzeźba Julii Stachowskiej to seria ceramicznych form, w których artystka bada napięcie pomiędzy trwałością materiału a ulotnością ruchu. Znana przede wszystkim z pracy w kamieniu, Stachowska sięga tu po szklwioną ceramikę – medium odmienne, lecz pozwalające rozwijać podobne zainteresowanie materia i jej organiczną dynamiką. Powstałe formy przypominają płomienie: smukłe, wydłużone bryły zdają się falować i wznosić ku górze, jakby uchwycone w momencie nieustannej przemiany.

Paradoks tej realizacji polega na zderzeniu twardości materiału z wrażeniem lekkości i ruchu. Ceramika, zostaje tu ukształtowana w sposób przywodzący na myśl żywioł ognia – element niestabilny i dynamiczny. Wysokie, nieregularne formy układają się w rytmiczny ciąg, w którym każda bryła zachowuje własny charakter, a jednocześnie pozostaje częścią większej kompozycji.

Istotną rolę odgrywa również intensywne, czerwone szkliwo. Jego połysk i głębia koloru wzmacniają wrażenie pulsującej energii, przywodząc skojarzenia z żarem, rozżarzoną materią lub wnętrzem ognia. Powierzchnia rzeźb nie jest jednorodna – drobne spękania, zagłębienia i zróżnicowana faktura nadają jej organiczny charakter.

Cykl ma charakter modułowy. Poszczególne elementy można zestawiać w różnych konfiguracjach, budując własne układy przestrzenne. Dzięki temu kompozycja pozostaje otwarta – zmienia się w zależności od sposobu aranżacji i relacji pomiędzy obiektami.



82 α

GUSTAW ZEMŁA

1931

Chrystus Zmartwychwstały

brąz, miedź, 77 x 32 x 24 cm
sygnowany: 'G.ZEMŁA'

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 900 – 2 900 EUR

Twórczość Gustawa Zemły od dziesięcioleci rozwija się na styku monumentalności i syntetycznego skrótu formy. Artysta, zaliczany do najwybitniejszych twórców polskiej rzeźby pomnikowej XX wieku, wypracował taki język plastyczny, który pozwolił mu połączyć antyczne poczucie harmonii z nowoczesną ekonomią środków wyrazu.

Rzeźba przedstawiająca Chrystusa to doskonały przykład tej charakterystycznej strategii formalnej. Bryła została tu lekko zsintetyzowana, a kompozycja podporządkowana klarownemu rytmowi mas. Szczególną uwagę przyciągają dłonie – wyraźnie powiększone, niemal monumentalne w proporcjach wobec reszty postaci. Ten świadomy zabieg nadaje figurze silny ładunek ekspresji: gest staje się nośnikiem znaczenia, a zarazem centralnym punktem kompozycji.

Zemła często operował podobnym skrótem myślowym. Zamiast narracyjnego przedstawienia wybierał kondensację formy, w której znaczenie budowane jest poprzez symbol i metaforę. Dzięki temu jego rzeźby, nawet w niewielkiej skali, zachowują charakter właściwy sztuce pomnikowej – poczucie ciężaru, trwałości i skupionej energii. W Chryście monumentalność nie wynika z rozmiaru, lecz z konstrukcji bryły oraz z wyraźnego, niemal archetypicznego gestu.

Jednocześnie w pracy tej widoczne pozostaje głębokie zakorzenienie artysty w tradycji sztuki antycznej. Synteza formy, klarowna struktura i dążenie do ponadczasowej ekspresji przywołują klasyczne rozumienie rzeźby jako medium zdolnego utrwalać doświadczenia duchowe. W interpretacji Zemły figura Chrystusa staje się więc nie tyle realistycznym wizerunkiem, ile symboliczną obecnością – znakiem cierpienia, ale także siły i transcendencji zapisanej w zwartej, wyrazistej formie.



83

ARTUR ŻMIJEWSKI

1966

"Złożony", 2025

drewno, metal, stop cynkowy, 29 x 28 x 14 cm
sygnowany na podstawie: 'ARTUR ŻMIJEWSKI'
unikat

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

8 200 – 12 900 EUR

OPINIE:

obiekt posiada certyfikat autentyczności

„Ja za dobrze nie wiem, dlaczego taka rzeźba – jak na to patrzę, to mam takie myśli, że być może 2000 lat temu coś się wydarzyło. Ale gdyby dziś Jezus się pojawił, to jeden by nie wystarczył, żeby posprzątać to, co żeśmy na Ziemi narozrabiali. Poza tym, to mi się wydawało formalnie ciekawe i wciągające takie np. pomnożenie Jezusa – tak, ja on mnożył chleby, tak ja pomnożyłem jego samego [tzn. jego figurkę]. Ja generalnie nie za bardzo rozumiem, rzeczy niematerialne, jak np. wiara – np. nie wystarczy mi wiara w duchy – potrzebuję ducha zobaczyć. To samo z wiarą w Boga, żeby ją jakkolwiek rozważać, potrzebuję materii: figury, obrazu. I pewnie dlatego to ‘mieszanie’ figur Jezusa”.

Artur Żmijewski



84 α

JÓZEF GAZY

1910-1998

Krocząca kobieta z dzbanem

drewno polichromowane, 61 x 19,5 x 21,5 cm
na podstawie naklejka z Biura Wystaw Artystycznych

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 500 EUR



85

CYBIS PORCELAIN STUDIO

"Exodus", 1960-1966

biskwit, drewno, 47,9 x 40 x 13 cm
opisany i numerowany po lewej stronie: 'Cybis II 43'

estymacja:
3 500 – 5 000 PLN
900 – 1 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



86

ŁUCJA KRAJEWSKA

1921–1997

Kobieta z kwiatem magnolii, 1979

głina, 33 x 20 x 20 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'Ł. Krajewska 1979'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

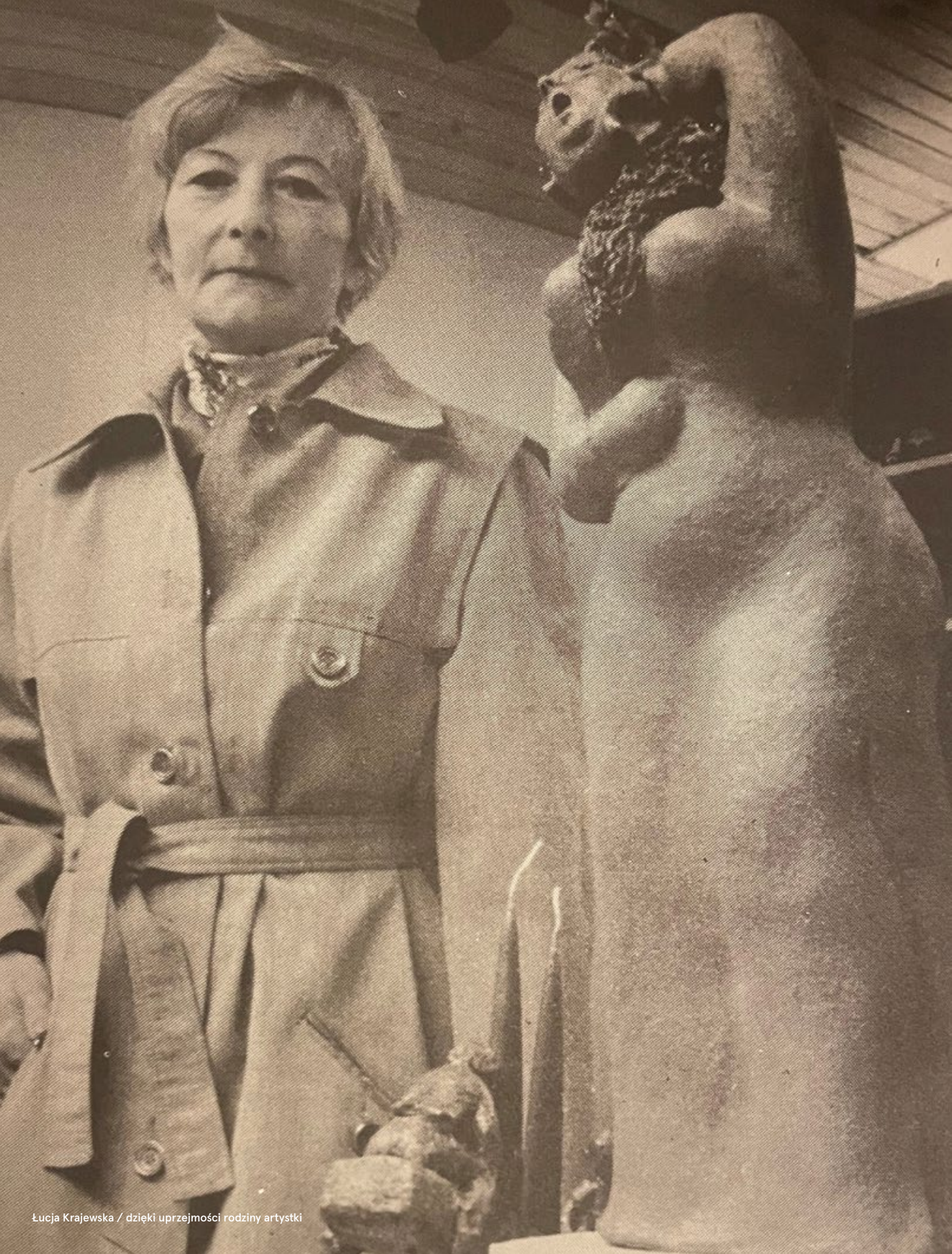
1 500 – 1 900 EUR

„Od dłuższego czasu śledzę twórczość kol. Łucji Krajewskiej, która pokazuje człowieka w rozmaitych sytuacjach życiowych od pogodnych do poważnych, przyciągających wzrok i zainteresowanie obszernej publiczności na wystawach, które Łucja Krajewska miała już niejednokrotnie w rozmaitych środowiskach.

Tematyka brana jest z obserwacji życia w szerokim zakresie od humoru do tragizmu. Tematyka, która jest bliska wrażliwemu człowiekowi na rzeczy powszechne otaczające nas, gdzie nie ma sztuczności, a jest wnikliwe podpatrywanie życia. Biorąc pod uwagę, że społeczeństwu brak jest w sztuce twórczości dotyczącej spraw codziennych, bliskich twórczości Łucji Krajewskiej jest nowym przejawem wypełniającym tę lukę”.

Alfons Karny





Łucja Krajewska / dzięki uprzejmości rodziny artystki

TO, CO PRZYSZŁO PÓŹNIEJ

Droga artystyczna Łucji Krajewskiej zaczęła się w szpitalu, w czasie rekonwalescencji, kiedy dni upływały w bezruchu, a czas tracił swoją zwyczajną miarę. Leżąc w łóżku, zapytała o pracownię plastyczną i zaczęła lepić w glinie, początkowo bez zamiaru zmiany życia, raczej z potrzeby zajęcia rąk i skupienia myśli. Ten moment, niemal niepozorny, okazał się jednak początkiem drogi, która w krótkim czasie przybrała formę dojrzałej i konsekwentnej twórczości.

Wcześniej Łucja Krajewska nie była związana ze sztuką, pracowała jako kosmetyczka, pozostając w świecie codziennych czynności i powtarzalnych gestów. Rzeźba nie była więc dla niej naturalną kontynuacją, lecz radykalnym przesunięciem, które trudno wytłumaczyć wyłącznie decyzją czy ambicją. A jednak w jej biografii obecny jest fakt, który nadaje tej zmianie szczególny wymiar, ponieważ matka Łucji Krajewskiej była rzeźbiarką, choć zmarła wkrótce po jej urodzeniu. Nie doszło do przekazania wiedzy ani doświadczenia, pozostał jedynie ślad, który po latach znalazł swoją formę.

Po wyjściu ze szpitala Łucja Krajewska nie porzuciła rzeźby, lecz uczyniła z niej centrum swojej działalności. W krótkim czasie powstała pracownia, która stała się miejscem pracy, ale także przestrzenią spotkań i stopniowo wprowadziła ją w środowisko artystyczne. Tam nawiązała relacje z twórcami takimi jak Eryk Lipiński i Alfons Karny, jednak jej droga od początku zachowała niezależny charakter, rozwijając się poza akademickimi schematami i bez potrzeby podporządkowania się określonym nurtom.

Twórczość Łucji Krajewskiej koncentruje się na człowieku, ukazywanym w sytuacjach codziennych, pozornie zwyczajnych, a jednak niosących w sobie napięcie i znaczenie. Jej rzeźby często przybierają formy zbliżone do karykatury, lecz nie są wyrazem ośmieszenia, lecz sposobem wydobywania sensu, który ujawnia się dopiero poprzez skrót i deformację. W tych przedstawieniach obecny jest humor, ale nie ma on charakteru czysto rozrywkowego, lecz współlistnieje z refleksją nad ludzką kondycją.

Szczególne miejsce zajmują w jej dorobku formy satyryczne, wyrastające z obserwacji życia i jego sprzeczności. Jej rzeźba obejmuje szeroki zakres tematów, od scen pogodnych po poważne, a ich wspólnym mianownikiem pozostaje uważne podpatrywanie rzeczywistości i brak sztuczności. Dzięki temu jej prace nie tylko przedstawiają, lecz także interpretują świat, zachowując bliskość wobec doświadczenia codzienności.

Z czasem twórczość Łucji Krajewskiej zaczęła funkcjonować w przestrzeni wystawniczej, zarówno w kraju, jak i za granicą, a jej obecność w zbiorach Muzeum Karykatury w Warszawie oraz Biblioteki Narodowej potwierdzała jej znaczenie. Równolegle prowadziła pracownię dla dzieci i młodzieży, w której nie narzucała tematów, lecz pozwalała na swobodę tworzenia, budując środowisko oparte na zaufaniu i doświadczeniu wspólnej pracy.

Po śmierci Łucji Krajewskiej jej twórczość szybko zniknęła z pola widzenia, jakby była zbyt silnie związana z miejscem i ludźmi, wśród których powstawała. Dzisiejszy powrót do jej sylwetki jest więc próbą przywrócenia pamięci o artystce, której droga rozwijała się poza głównym nurtem historii sztuki, a zarazem pokazuje, że twórczość może rozpocząć się w każdym momencie życia i od razu przybrać formę pełną i znaczącą.

Pamięć o niej pozostaje związana z miejscem, w którym tworzyła, a tablica pamiątkowa na budynku przy ulicy Cieszkowskiego 1/3 przypomina o obecności Łucji Krajewskiej i o środowisku, które współtworzyła.

87 α

ANTONI JANUSZ PASTWA

1944

"Trawy", 1989

brąz patynowany, 29 x 44 x 41 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'PASTWA 89'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

Antoni Janusz Pastwa, Sculture e disegni, 3.06–30.09. 1991, Galleria Spicchi dell'Est, Rzym

LITERATURA:

Vito Apuleo, Krzysztof Mętrak, Antoni Janusz Pastwa, Sculture e disegni, katalog wystawy, Rzym 1991, s. 31 (il.)

„W rzeźbie Pastwy czas się ogląda i jest oglądany. Należy do tych artystów dla których każdy stopień, który osiągnęli, jest wyzwaniem, punktem wyjścia do nowego, niespodziewanego, nieobliczalnego dzieła, przekraczaniem siebie jeszcze raz, na nowo”.

Krzysztof Karasek



88

JACEK OPAŁA

1970

"Dea Minerva"

brąz, 46 x 46 x 32 cm

sygnowany i opisany: '2/8 | JO'

edycja: '2/8'

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 300 EUR

„Generalnie jestem entuzjastą klasyki. Dzisiejsze technologie umożliwiają mi z jednej strony skupić się na formie idealistycznej, a z drugiej – odlecieć w świat surrealizmu i fantasy. Poruszam się w granicach pomiędzy dążeniem do najbardziej perfekcyjnego warsztatu formy a zamknięciem w pracy tajemniczości, piękna i emocji. Dążę do tego, aby praca miała widoczne te cechy i jednocześnie pozostawiała przestrzeń do ostatecznej interpretacji widzowi”.

Jacek Opała



Jacek Opała, urodzony w 1970 roku w Bolesławcu na Dolnym Śląsku, jest artystą samoukiem, który z zawodu jest inżynierem, a działalność rzeźbiarska stanowi jego sposób życia. Pierwsze doświadczenia twórcze zdobywał, tworząc ceramiczne formy przy wsparciu braci Błotnych w zakładzie w Parowej, a następnie otworzył własny warsztat, w którym samodzielnie wypalał swoje prace w piecu elektrycznym. Od początku fascynowała go sztuka klasyczna – od antycznych rzeźb Pompejów, poprzez Michała Anioła, aż po współczesnego Igora Mitoraja – jednak inspiracje te zawsze przetwarzał w sposób indywidualny, łącząc harmonijną formę z własnymi narracjami i eksperymentami technicznymi.

Rzeźba „Dea Minerva”, w pracowni znana pod roboczym tytułem „Mitorajka”, jest przykładem tego dialogu między tradycją a osobistym językiem artysty. Fragmentaryczna głowa spoczywająca w przestrzeni nawiązuje do charakterystycznych kompozycji Mitoraja, ale Opała interpretuje je w sposób własny, nadając pracy indywidualny wyraz i otwierając pole do refleksji nad przemianami oraz ulotnością formy. Jednocześnie jest to ilustracja tego, że rzeźba dla niego nie jest tylko profesją, lecz sposobem rozumienia świata i codziennym kontaktem z materią i emocjami.

Proces twórczy artysty rozpoczyna się od wyrzeźbienia modelu w glinie, z którego powstaje forma umożliwiająca wykonanie zarówno ceramicznych, jak i metalowych odlewów. Każda praca Opały jest unikalna, a niektóre tworzone są w limitowanych seriach kolekcjonerskich. „Dea Minerva” łączy w sobie monumentalność z wyciszeniem, szorstkość powierzchni z subtelnością detalu i różnorodność technik wykończenia – od surowych powierzchni kamionki po delikatne elementy malarskie w glazurze.

Hold dla Mitoraja, zawarty w postawie i fragmentarycznym przedstawieniu głowy, jest jednocześnie częścią szerszej narracji o twórczości Opały, w której klasyka spotyka się z osobistym doświadczeniem, a monumentalność – z subtelną wrażliwością. Jego prace, obecne w Polsce i za granicą, w galeriach, muzeach i zbiorach prywatnych, pokazują konsekwencję w poszukiwaniu równowagi między formą a treścią, między inspiracją a indywidualnym wyrazem.

W „Dea Minerva” widz doświadcza nie tylko fizycznej obecności rzeźby, lecz także sugestii narracyjnych i emocjonalnych, które Opała wplata w każdy fragment dzieła. Monumentalna głowa bogini, symbolizująca mądrość i sztukę, staje się przestrzenią spotkania, w której odbiorca może odnaleźć własną historię, interpretując zarówno odniesienia do klasyki, jak i subtelne elementy współczesnej wrażliwości. Rzeźba ta wpisuje się w całość twórczości artysty, łącząc jego codzienną praktykę, fascynację i sposób pracy w spójną opowieść o formie, emocjach i relacji między twórcą a widzem.



Jacek Opała w pracowni / dzięki uprzejmości artysty

89 α

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Langusta

blacha stalowa, 86 x 55 x 6 cm

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

1 500 – 2 200 EUR



90

LUDWIK PUGET (PUSZET)

1877-1942

Głowa kruką, 1904

terakota, 31 x 24 x 36 cm

sygnowany i datowany z tyłu: 'L. Puszet / 22/II 1904', opisany: '3:1'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Pakoska, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

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

WILHELM MITARSKI, LUDWIK PUGET, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1921, PÓŁROCZE II, s. 791





91

MAREK SIERPIŃSKI

1954-2014

"Patrzęca w górę", 2007

orzech, 150 x 36 x 33 cm

sygnowany monogramem artysty: 'MS' i datowany: "07"

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

5 900 - 7 100 EUR



BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Ptaka siedzącego na wierzchołku drzewa, około 1940

ręczna/ceramika, 16,5 x 11,5 cm

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory artysty

wyposażenie Cybis Porcelain Art Studio, Trenton (do 2019)

dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. 26-29 (być może rzeźba tożsama z jednym z obiektów wzmiankowanych w III części katalogu - Fresco sculpture)

Rok 1939 stanowi w życiorysie Cybisa prawdziwy przełom i datę, która zaważy na jego dalszym rozwoju artystycznym. Wiosną wraz z żoną Marią podróżuje na pokładzie dekorowanego przez siebie kilka lat wcześniej statku MS Batory. Towarzyszy im m.in. Eliaz Kanarek, jeden z członków bractwa i twórca z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Artyści sprawowali pieczę nad eksponatami wiezionymi na Wystawę Światową do Nowego Jorku. Na miejscu zajęli się zaś przygotowaniem pawilonu polskiego. Przebywające w Stanach Zjednoczonych małżeństwo zaskoczył wybuch II wojny światowej. Mimo że podjęli oni próbę powrotu do kraju, w którym pozostała matka artysty, to ostatecznie już na zawsze zostali za oceanem, z dala od Polski.

Cybisowie zamieszkali w jednej z największych metropolii świata – w Nowym Jorku. Dla Bolesława życie w nowym miejscu stało się pewnego rodzaju powrotem do korzeni. Jako młody artysta, członek „Związku Siedmiu” zajmował się już w Charkowie rzeźbą. W Warszawie z kolei związany był przez pewien czas z pracownią ceramiczną Andrzeja Wojnickiego i Kazimierza Czechowskiego. W Nowym Jorku odżyły dawne wspomnienia. Miasto wyzwoliło w twórcy chęć zmiany i eksperymentowania. W 1940 w the Steinway Mansion w Astorii na Long Island zostało otwarte pierwsze studio, w którym zaczęto wytwarzać porcelanowe figurki o dekoracyjnym charakterze. Nowy rozdział otworzył się przed Cybisami w 1942, gdy przeprowadzili się oni do Trenton w stanie New Jersey. Otworzyli wówczas fabrykę Cordey China Inc. oraz działające przy niej eksperymentalne studio Cybis Porcelain Art. To właśnie w nim twórcy mogli realizować bardziej ambitne projekty odbiegające znacznie od porcelanowych figurek wytwarzanych w formie dekoracyjnych bibelotów wpisujących się w stylistykę powojennego konsumpcjonizmu i kultury pop artu. Z tego czasu pochodzą liczne projekty ceramiczne wykonane w innowacyjnej, autorskiej technice określanej przez samych artystów terminem „papka”. Pośród fantazyjnych portretów i figur aniołów liczną grupę stanowiły zwierzęta. Efemeryczne figurki ptaków, jak ta prezentowana w katalogu aukcyjnym, stały się z czasem znakiem rozpoznawczym studia Cybisów.



93 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Aniołek z kwiatami, 1912

ręczna/ceramika, 35,56 x 17,78 cm
sygnowany i datowany: '© Cybis I 1912'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:

zbiory artysty

wyposażenie Cybis Porcelain Art Studio, Trenton (do 2019)

dom aukcyjny Kamelot, Filadelfia, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. 26-29 (być może rzeźba tożsama z jednym z obiektów wzmiankowanych w III części katalogu - Fresco sculpture)



94

MARIA JUCHNOWSKA

1985

"Obvara Egg Vessel"

ceramika, 27 x 20,5 x 20,5 cm

estymacja:

12 000 – 15 000 PLN

2 900 – 3 600 EUR



95

BOGDAN SKOPIŃSKI

Formy przestrzenne, 1985–1993

ceramika szkliona, wymiary każdej z trzech form:

1: wys. 34 cm

2: wys. 38 cm

3: wys. 22 cm

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

LITERATURA:

„ULAN. Polska Sztuka Dekoracyjna”, red. Alicja Trusiewicz, Warszawa 1995, s. 87.



ANTONI STARCZEWSKI

1924–2000

Talerz, 1956

ceramika, śr.:36,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'AStarczewski | I 56'
unikat

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

WYSTAWIANY:
Wystawa prac ceramicznych Antoniego Starczewskiego, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa, 27.04–15.05.1956

LITERATURA:
Wystawa prac ceramicznych Antoniego Starczewskiego, katalog wystawy, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa 1956, poz. kat. 14, nlb.
Mieczysław Wallis, Ceramika Starczewskiego, „Zwierciadło”, nr 6, 1956, s. 4 (il.)

Prezentowany w katalogu talerz powstał w przełomowym dla Starczewskiego momencie usamodzielnienia się jako artysty. Pokazany został na jego pierwsze indywidualnej wystawie, zorganizowanej w 1956 w Klubie Związku Literatów Polskich na placu Zamkowym w Warszawie (obecny Dom Literatury). Młody twórca zaprezentował na niej trzydzieści prac ceramicznych z przełomu 1955 i 1956, zdradzających jego doświadczenie projektanckie, ale powstałych już jako swobodna inwencja twórcza. Ekspozycja spotkała się z przychylnym przyjęciem – osobny artykuł w poświęcił jej Mieczysław Wallis, jeden z najbardziej liczących się krytyków tego czasu. Przybliżając sylwetkę debiutanta i łącząc go z kręgiem Władysława Strzemińskiego, pisał: „Jeśli wszakże pragnę poświęcić Starczewskiemu kilka słów w ‘Kronice’, to nie dlatego, że jest on absolwentem łódzkiej uczelni i nie dlatego, że mieszka i tworzy w Łodzi, lecz dlatego, że jak się zdaje, jego ceramika jest zjawiskiem godnym uwagi w skali krajowej”. Swój tekst Wallis ilustrował właśnie talerzem prezentowanym w niniejszej ofercie, ze słońcem i gwiazdami ujętymi między górami i morzem, oraz drugim, z motywami solarnymi wpłatanymi w gęstą sieć linii. Prace te uwidaczniały wymieniane przez krytyka walory ceramiki młodego twórcy: „Malowidła Starczewskiego wyróżniają się różnaitością i świeżością swych motywów. Obok kompozycji czysto abstrakcyjnych z linii równoległych, krat, kół itp. I kompozycji półabstrakcyjnych, w których elementy geometryczne łączą się w sposób niespodziany z kształtami sprzętów lub narzędzi, mamy tutaj potraktowane linearnie i szkicowo postacie ludzkie, półfantastyczne zwierzęta i kwiaty, stylizowane fale morskie, obłoki, gwiazdy wielopromienne i słońca. (...) Malowidła Starczewskiego radują dalej oczy zarówno czystością i żywotnością poszczególnych plam barwnych, jak i pełnią i soczystością akordów kolorystycznych. Szczególnie piękne są dla mnie utwory, w których białe lub żółtawe rysunek wyłania się z aksamitnej czerni albo malachitowej zieleni” (Mieczysław Wallis, Ceramika Starczewskiego, „Kronika”, nr 12, 1956, s. 4). Doświadczenie zdobyte we wrocławskiej fabryce zapewniło artyście narzędzia do swobodnych eksperymentów z kompozycją i gry świetlistymi barwami szkliwa.

Na pojmowanie sztuki jako elementu funkcjonalnego ukierunkowała Starczewskiego edukacja w łódzkiej PWSSP pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego. Nestor polskiej awangardy twórczość abstrakcyjną postrzegał jako laboratorium form dla sztuki stosowanej. Uważał, że twórczość najwyższej jakości powinna wkraczać w życie codzienne, by podnosić poziom kultury plastycznej społeczeństwa. Sam Starczewski pytany o swą współpracę z przemysłem odpowiadał: „Nie odróżniam sztuki czystej od użytkowej” (Antoni Starczewski rozmawia z redakcją „Projektu”, „Projekt”, nr 6, 1973; cyt. za: Antoni Starczewski, katalog wystawy, Galeria Zachęta, red. Ada Potocka, Warszawa 1973, nlb.).



97 α

JÓZEF WILKOŃ

1930

Ryba

drewno polichromowane, 95 x 78 x 23 cm

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat

„Malowałem tuszem i akwarelą, z gestu. Moją ambicją było uchwycić ruch i charakter zwierzęcia jednym pociągnięciem dużego pędzla. Teraz rolę pędzla spełniają uderzenia siekiery czy pociągnięcia elektrycznej piły – moje zwierzaki są zrobione kilkunastoma ciosami”.

Józef Wilkoń



ZWIERZYNIEC WYOBRAŹNI

Wyobraźnia Józefa Wilkonia od najmłodszych lat wędrowała po lasach i wąwozach pod Wieliczką, gdzie każde zwierzę i każdy krajobraz stawały się bohaterami jego wyobrażeń, a później dzieł sztuki. Już w dzieciństwie otaczała go przyroda pełna zwierząt i malowniczych krajobrazów, a w pamięci pozostały żubry w Puszczy Niepołomickiej, koty i krowy na gospodarstwie babci oraz borsuki, zające i lisy w pobliskim lesie. Te wczesne obserwacje kształtowały wrażliwość artystyczną, a wojenne doświadczenia, gdy rodzina Wilkoniów nosła pomoc Żydom, uczyły odwagi, empatii i dyscypliny w patrzeniu na świat. Talent plastyczny ujawnił się w szkole podstawowej, a nauczyciel Roman Kozioł, zwracając uwagę na naturalność kreski i odwagę w rysowaniu, zaszczerpił w młodym artyście przekonanie, że każdy błąd może stać się początkiem odkrycia formy.

Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Adama Marczyńskiego oraz równoległe studia historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim pozwoliły Wilkoniowi połączyć erudycję teoretyczną z mistrzowską praktyką malarską. Już w pierwszych ilustracjach do książek dziecięcych ujawniała się jego zdolność syntetycznego odwzorowania formy i dynamiki życia zwierząt, przy zachowaniu plastycznej ekspresji. Ilustracje Wilkonia cechuje precyzyjna linia, malarska wrażliwość na plamę barwną oraz wycucie rytmu i ruchu, a zwierzęta nigdy nie są alegoriami, lecz portretami istot pełnych charakteru, które subtelnie odzwierciedlają ludzką psychikę.

Rzeźba, którą Wilkoń zaczął tworzyć w latach dziewięćdziesiątych, stała się dla niego równie naturalnym środkiem wyrazu co ilustracja. Pierwsze formy powstały przypadkiem, podczas zabawy z drewnem i piłą w towarzystwie dzieci przyjaciół, i szybko ewoluowały w autonomiczne dzieła sztuki. Drewniane i metalowe zwierzęta – od ryb, ptaków, turów, słoni po nietoperze – z czasem uformowały monumentalną „Arkę Wilkonia”, która pozwala artystowi wydobyć charakter, ruch i dynamikę każdej postaci. W jego rzeźbach, choć prostych w materiale, ujawnia się pełnia życia dzięki detalom takim jak lśniące oczy z kulek łożyskowych, a każdy gest siekiery lub piły elektrycznej staje się odpowiednikiem pociągnięcia pędzla, umożliwiając uchwycenie energii i indywidualności stworzenia.

Rzeźby Wilkonia nie są jedynie ilustracjami przestrzennymi, lecz niezależnym językiem artystycznym, który łączy obserwację natury z plastyczną wrażliwością, umożliwiając odbiorcy spotkanie z zwierzęciem w jego pełnej, fizycznej obecności. Dzięki temu monumentalne formy w „Arce Wilkonia” czy drobne, precyzyjne zwierzęta stają się metaforycznymi przestrzeniami refleksji nad światem, w którym człowiek i zwierzę współistnieją.

Twórczość Wilkonia, obejmująca ilustracje książkowe, rzeźbę, scenografię, plakaty i drobne formy graficzne, jest świadectwem życia poświęconego obserwacji przyrody, subtelnej poetyckości świata i mistrzostwa warsztatu. Jego rzeźby emanują siłą, ruchliwością i charakterem, a jednocześnie pozostają świadectwem miłości do życia i wrażliwości, którą artysta przekazuje widzowi w każdym detalu, każdej fakturze i każdej postaci, którą ożywia swoją wyobraźnią.



98 α

JAN BRODA
2000

Foksterier szorstkowłosy, 2015

drewno polichromowane, 32 x 43 x 14 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'Jan Broda | 2025 r'

estymacja:

2 000 – 3 000 PLN
500 – 800 EUR



99 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Głowa gęsi – element kostiumu do teatryku "Zielona Gęś"

papier-mâché, farba olejna, 65 x 29 x 57 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR





100 α

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Kot

brąz patynowany, kamień, 10,5 x 7 x 13,5 cm
sygnowany z tyłu głowy: 'CHROMY'

estymacja:

2 500 – 3 500 PLN

600 – 900 EUR



101 α

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Sowa

brąz patynowany, 39 x 20 x 10 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 500 EUR

REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie 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 Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1–2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzečna 6, 03–794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10–15);
- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31–539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na

podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmarendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu 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 skróty „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielał kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną

(t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
- Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

- Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
- Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
 - imię i nazwisko,
 - adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
 - adres poczty elektronicznej,
 - numer telefonu kontaktowego,
 - w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
 - numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
 - kraj rezydencji podatkowej.
- DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). 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 Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, 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. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy Klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
- Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

- Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
- Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postapienie
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3200, 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/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

- Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
- Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
- W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
- W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
- Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia
- W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
- Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
- Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

- Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
- W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbo-

lem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH, z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

- Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
 - gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
 - gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
 - przelewem bankowym na na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu;. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
 - kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
- Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
- Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
- Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
- W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
- W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
- Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
- W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
- Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
- Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysyła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
- Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

- Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
- Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
- Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
- Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
- Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekazuje zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego 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 lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współzycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązujące prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

REDAKCJA TEKSTÓW

Magdalena Krajenta 1, 8, 13, 20, 22, 25-26, 37, 43, 51, 54, 58-59, 61, 64, 66-67, 86, 88, 97
Magdalena Kuś 35
Dorota Monkiewicz 55
Julia Olszewska 15-16, 18, 38- 41, 45, 68, 92
Ewa Ponińska 14
Marta Przasnek 96
Anna Roźniecka 2, 9
Małgorzata Skwarek 47
Kornelia Starczewska 21, 23, 28, 74
Aleksandra Trojanowska 42
Weronika Wojciechowska-Żak 3-4, 29, 62, 76-77, 81-82

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
16 KWIETNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

Magdalena Abakanowicz w ogrodzie przy swoim domu, Warszawa, 2000, fot. Wojtek Laski / East News
“Ptaki wiadomości dobrego i złego”, Milwaukee, Wisconsin, Stany Zjednoczone, 2008, fot. Jeramey Jannene / Creative Commons
Władysław Hasior, 1966, Jan Popłoński / Creative Commons
Wystawa monograficzna Olgierda Truszyńskiego w Galerii Współczesnej w Warszawie, 1994 / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
Olgierd Truszyński w ogrodach Wersalu, lata 50/ / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
Rzeźba Bolesława Biegasa “Chopin i Polonia w okowach” (Chopin et Polonia enchaînée) / PAUArt.pl
Rzeźba „Chopin” Bolesława Biegasa, około 1905 roku / PAUArt.pl
Rzeźba Bolesława Biegasa “Chopin i Polonia w okowach” (Chopin et Polonia enchaînée), po 1910 roku / PAUArt.pl
Rzeźba Bolesława Biegasa “Fryderyk Chopin. Harfa Natchnienia” (Frédéric Chopin La Harpe de l’Inspiration), po 1908 roku / PAUArt.pl
Wystawa rzeźb Magdaleny Gross w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie / Narodowe Archiwum Cyfrowe
Agata Agatowska, Odlewnia Artystyczna Schmäke, Düsseldorf, fot. Sebastian Freitag / dzięki uprzejmości artystki
Ekspozycja instalacji podczas Artloop Festival, Sopot, 2012, fot. Maurycy Gomulicki / dzięki uprzejmości galerii LETO
Maurycy Gomulicki podczas wernisazu wystawy „Dziary” w Zachęcie, 2018, fot. Leszek Szymański / PAP
Aleksandra Kujawska, fot. Katarzyna Denaj / dzięki uprzejmości artystki
Aleksandra Wejchert, Nowy Jork, 1990 / dzięki uprzejmości rodziny artystki

Tomasz Górnicki podczas prezentacji rzeźby Wojciecha Korfantego w Muzeum Śląskim w Katowicach, 2023, fot. Zbigniew Meissner / PAP
Grzegorz Gwiazda, fot. Ewa Sawicka / dzięki uprzejmości artysty
Fabryka Odlewów Figur i Posągów Braci Łopieńskich w Warszawie – robotnicy przy pracy / Narodowe Archiwum Cyfrowe
Sylwester Ambroziak, lata 80 XX wieku / dzięki uprzejmości artysty
Pracownia Sylwestra Ambroziaka / dzięki uprzejmości artysty
Pracownia Szymona Ołtarzewskiego, Marina di Pietrasanta, Włochy / dzięki uprzejmości artysty
Szymon Ołtarzewski / dzięki uprzejmości artysty
Jolanta Wołoczniak, Orońsko, 1997 / dzięki uprzejmości artystki
Metalowa żyrafa autorstwa Władysława Frycza przy ul. Kasprzaka w Warszawie, 1971 / Creative Commons
Danka Jarzyńska przy pracy nad rzeźbą / dzięki uprzejmości artystki
Danka Jarzyńska / dzięki uprzejmości artystki
Ludwika Ogorzelec podczas trwania wystawy „Szukam momentu równowagi”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2020, fot. Wanda Hansen / dzięki uprzejmości Ludwika Ogorzelec
Instalacja “Żywa latarnia” autorstwa Piotra Lutyńskiego / dzięki uprzejmości Starmach Gallery
Rzeźba plenerowa “Żywy Pomnik pt. ARENA” autorstwa Jerzego Beresia, Wrocław, 2019 fot. Oskar Hanusek / Creative Commons
Łucja Krajewska / dzięki uprzejmości rodziny artystki
Jacek Opała w pracowni / dzięki uprzejmości artysty
Józef Wilkoń podczas otwarcia wystawy „Opierki, napieriki, hydropierki”, Okej, Brwinów, 2023, fot. Mariusz Kubik / Creative Commons

okładka front poz. 4 Magdalena Abakanowicz, Z serii „Ptaki wiadomości dobrego i złego”, 2001
okładka II poz. 5 Magdalena Abakanowicz, Postać stojąca, 2008
strona 1 poz. 6 Magdalena Abakanowicz, Postać krocząca, 1998
strona 2 poz. 19 Konstanty Laszczka, Minotaur – projekt fontanny
strona 3 poz. 20 Olaf Brzeski, „Samolub” z cyklu „Przygoda”, 2020
strona 4 poz. 15 Bolesław Biegas, „Fryderyk Chopin, Harfa natchnienia” („Frederic Chopin, La Harpe de l’Inspiration”), 1994
strona 10 poz. 21 Agata Agatowska, „Catwalk to a dream 2”, 2010-2011
strona 283 poz.22 Janek Simon, „Meta Folklore v0.2.5”, 2022
strona 285 poz. 97 Józef Wilkoń, Ryba
strona 286-287 poz. 26 Bohdan Załęski, Relief, 1983
strona 288-okładka III poz. 69 Aleksandra Wejchert, Bez tytułu
okładka tył poz. 10 Władysław Hasior, Kompozycja (Ptak), lata 80 XX w.
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



