

DESA
UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 10 KWIETNIA 2025 WARSZAWA









RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 10 KWIETNIA 2025

CZAS AUKCJI

10 kwietnia 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

28 marca – 10 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

Agata Matusielńska
tel. 22 163 66 50, 539 546 699
a.matusielanska@desa.pl

Małgorzata Skwarek
tel. 22 163 66 48, 795 121 576
m.skwarek@desa.pl

Magdalena Krajenta
tel. 795 122 712
m.krajenta@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

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK 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

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
Asystent 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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



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



ALEKSANDRA JASKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



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



MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



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



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 13–15	Lewiński Sławomir 41
Agatowska Agata 62	Łodziana Tadeusz 36
Althamer Paweł 46	Makowski Konrad 67
Ambroziak Sylwester 61	Mitoraj Igor 68–72
Bałka Mirosław 49	Musiałowicz Henryk 60
Berbeka Magdalena 5	Niewska Olga 19–21
Berdowska Tamara 53	Nowakowska Krystyna 39
Biegas Bolesław 24	Nowakowski Jerzy 38
Bimer Marek 59	Orłowski Paweł 44–45
Boss-Gostawski Julian 12	Picault Emil Louis 30
Brzósiewicz Teresa 4	Pniewska Barbara 1
Chromy Bronisław 74–75	Podsiadły Leon 55
Dalí Salvador 28–29	Reichert-Toth Janina 18
Demanet Victor 34	Rząsa Antoni 10
Falender Barbara 2–3	Sierpiński Marek 40
Flis Miłosz 48	Szapocznikow Alina 16
Glicenstein Henryk 31	„Szkoła Zakopiańska” 6–8
Hasior Władysław 11	Szostak Karol 47
Henelt Józef 35	Szpakowska-Kujawska Anna 56
Jackowski Stanisław Stefan 32	Szukalski Stanisław 9
Jagmin Stanisław 23	Ślesieńska Alina 17
Józefów Aleksandra 54	TauArt 66
Kapusta Janusz 64	Tomaszewski Henryk Albin 57
Kawiak Tomasz 63	Tracz Stanisław 22
Kruger Barbara 65	Wolska Zofia 37
Kucz Jan 33	Wolski Xawery 50
Kudlicka Marlana 52	Wysocki Stanisław 43
Kujawska Aleksandra 58	Zagajewski Stanisław 73
Kukla Kamil 51	Zyga Marek 42
Lambert-Rucki Jean 25–27	Żmijewski Artur 46

1 α

BARBARA PNIEWSKA

1923-1988

Bez tytułu, 1969

aluminium, blacha, deska, 42 x 56 x 3 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Barbara Pniewska | London 69'

estymacja:
8 000 – 15 000 PLN
1 900 – 3 500 EUR

Barbara Pniewska była polską metaloplastyczką, twórczynią awangardowych reliefów powstałych z wykorzystaniem blachy metalowej, gwoździ i desek. Jako córka Bohdana Pniewskiego, wybitnego architekta modernistycznego, zaczerpnęła zamiłowanie do konstrukcyjnego i rzetelnego podejścia do tworzenia dzieł sztuki. Brała udział w Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w 1955, prezentując swoje prace obok najważniejszych plastyków powojennej Polski. Najpierw w malarstwie, a później w metalurgii odnalazła swój własny język artystyczny. Prezentowana praca jest doskonałym świadectwem jej sztuki. Kompozycja łączy mniejsze fragmenty metalowe z większymi blachami, tworząc wyrazistą strukturę. Praca jest jednocześnie surowa i statyczna, a przy tym pełna finezji – efekt ten artystka osiąga poprzez zastosowanie różnie wyszlifowanych elementów metalu, zestawienie ich ze śrubkami oraz ułożenie pod lekko różnymi kątami. Pniewska w ten sposób ukazuje kolorystyczny potencjał metalu, eksponując także jego relację ze światłem. To fascynujący i unikalny obiekt, łączący ciężar metalu z subtelną grą form i faktur.



2 α

BARBARA FALENDER

1947

Bez tytułu z cyklu "Sfery", 1989

porcelit szklwiony, 20 x 36 x 29 cm
sygnowany i datowany u podstawy: 'BARBARA FALENDER 89'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 800 – 7 000 EUR

LITERATURA:

Jola Gola, Barbara Falender, Olsztyn 1997, poz. kat. 68.21 (porcelit), s. 102–103 (spis), 48, 53, 58, 62 (wzmiankowany)





„(...) EKSPŁORACJA MĘSKOŚCI I EROTYZMU W RZEźBIE, ACZKOLWIEK NAJBARDZIEJ PRZEłOMOWA OBYCZAJOWO W NARCYZIE I GANIMEDESIE, A BRUTALNA W POPIERSIU ON, NIE ZAMYKA TEGO WĄTKU W TWóRCZOŚCI BARBARY FALENDER. NAGI MĘŻCZYŻNA W óBJĘCIU KOBIETY WYSTĘPUJE W DRZEWIE ŻYCIA (1980/81), DO KTóREGO RóWNIEŻ POŻÓWAł KRZYSZTOF JUNG, PODOBNIIE JAK DO RZEźB Z CYKLU STREFY (1989-95), GDZIE DELIKATNA PORCELANOWA POWIERZCHNIA UKRYWA I ODSłANIA CIAłA TRZECH POSTACI SPLECIONYCH W ORGIASTYCZNYM AKCIE MIłOSNYM. RóWNIEŻ W TAKIM WYMIARZE REWOLUCJA SEKSUALNA MOŻE ZOSTAć ODNALEZIONA W SZTUCE RZEźBIARKI”.

PAWEŁ LESZKOWICZ

Prace Barbary Falender wielokrotnie są interpretowane jako wyraz rewolucji obyczajowej i seksualnej lat 60. oraz 70. Jej rzeźby, rysunki i fotografie skłaniają do tworzenia nowych kategorii analizy polskiej historii sztuki. Erotyczne dzieła z lat 70. były poddawane cenzurze, ponieważ stanowiły awangardę obyczajową. Wykorzystanie tradycyjnych materiałów, zestawionych z kontrowersyjną lub przewrotną tematyką, było integralną częścią konsekwentnie realizowanego indywidualnego programu artystki. Twórczość Barbary Falender od zawsze oscyluje wokół zagadnień związanych z ludzkim ciałem. Jest ona zmysłowa i delikatna, a zarazem pełna radości. Charakterystyczną cechą jej prac jest stosowanie różnorodnych materiałów w ramach jednej kompozycji.

W latach 80. XX wieku artystka rozpoczęła prace nad cyklem „Sfery”, w którym sięgnęła po kruche materiały, takie jak porcelit i porcelana. Ich plastyczność i delikatność pozwoliły jej uchwycić zarysy postaci wylaniające się spod fałd materiału. W efekcie miękkość i lekkość rzeźby kontrastuje z erotyczną, tajemniczą sceną, do której kuluarów widz nie otrzymał dostępu.

3 α

BARBARA FALENDER

1947

Szkic do "Ewy", lata 70. XX w.

brąz, granit, 11 x 22 x 16,5 cm [wymiary brązu], 2 x 25 x 19,5 cm [wymiary granitowej podstawy]

sygnowany u podstawy: 'FALENDER'

sygnowany: 'FALENDER'

estymacja:

25 000 – 30 000 PLN

5 800 – 7 000 EUR

LITERATURA:

Jola Gola, Barbara Falender, Olsztyn 1997, poz. kat. 33, s. 81 (spis), 30, 32 (wzmiankowany)

Por.:

Nienasycenie (film dokumentalny), reż. Anna Brzozowska, TVP 2, 1995

Barbara Falender. Rzeźba, katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej, red. Małgorzata Jurkiewicz, Orońsko 2007, s. 45 (il.)





Początek lat 70. XX wieku to kluczowy moment dla rozwoju sztuki feministycznej w Polsce. Wówczas artystki zaczęły wykraczać poza tradycyjne schematy przedstawiania kobiecego ciała, eksplorując przestrzeń własnej seksualności i jej rolę w dyskursie publicznym. To także czas artystycznego debiutu Barbary Falender, która wpisała się w dzieje powojennej historii sztuki w Europie. Jej twórczość opiera się na odważnych eksperymentach z figurą ludzką, inspirowanych tradycyjnymi, starożytnymi metodami rzeźbiarskimi. Natomiast połączenie tych klasycystycznych form z nowoczesnymi rozwiązaniami technicznymi oraz psychocieleśną introspekcją stało się wyznacznikiem jej artystycznego oeuvre.

Prezentowana na aukcji praca jest szkicem do rzeźby, która ostatecznie zyskała nazwę „Między jawą a snem”, własność Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Choć domeną Falender są przede wszystkim rzeźby w kamieniu i brązie, artystka chętnie łączy ze sobą różnorodne materiały i gatunki marmuru. W swojej twórczości sięga także po tworzywa takie jak: bazalt, epoksyd czy porcelanę, które wymagają odpowiednich umiejętności i wirtuozerii technicznej. Użycie wielu surowców nigdy nie jest przypadkowe. Artystka umiejętnie wykorzystywała różnice fakturowe i właściwości materiału. „Ewa” jest zatem klasycznym przykładem nowatorskiego opracowania rzeźby, w ramach której artystka połączyła brąz z granitem. Jest to charakterystyczny zabieg w jej twórczości, gdzie wydobywające się z powierzchni ciało stanowi najistotniejszy element przedstawienia. Artystka nie odnosi się do przestrzeni czy geometrii, całkowicie koncentruje uwagę na poszukiwaniach istoty bytu, namiętności i tożsamości zogniskowanych w obrębie ludzkiej sylwetki. Jednocześnie twórczość Falender jest polem do introspekcji, próbą zmierzenia się z własnymi emocjami i doświadczeniem życiowym. W tym kontekście ciało staje się „prajęzykiem” – medium, za pomocą którego artystka komunikuje się ze światem.

Zainteresowanie ciałem z jednej strony jest pokłosiem fascynacji sylwetkami antycznych rzeźb, których idealne proporcje wydają się niemożliwe do osiągnięcia przez współczesnych twórców. Z drugiej wiąże się zachwytem nad żywotnością i miękkością ludzkich ciał, których kształt i postawa są determinowane przez zindywidualizowane emocje i doświadczenia jednostki. Zafascynowana pięknem ludzkiego ciała Falender wkrótce stała się świadkiem jego zniszczenia w obliczu śmierci. Wstrząśnięta utratą bliskich rozpoczęła eksperymenty ze sztuką abstrakcyjną, uznając, że „to, co się kończy, nie może być wyrażone przez ciało”.

„Ostatnio jestem jak gdyby w negacji do wszystkiego, co zrobiłam. Wydaje mi się, że sprawy, do których się zbliżam, ale których nie mogę pojąć, przez ciało wyrazić się nie dają. Bez ciała nie da się wprowadzić w ogóle tego pokazać – ale jakaś inna, abstrakcyjna forma musi wprowadzać tajemnicę, która mnie teraz powstrzymuje przed wykorzystaniem niegdysiejszej witalności, zmysłowości, radości dotykania. Niezgłębiona tajemnica życia, czegoś, co jest ponad własną biologią, co jest czymś duchowym, każe mi poszukiwać formy, której nie znam, ani geometrycznej, ani organicznej, nie wiem jakiej – jeszcze nie jestem gotowa. Dręczy mnie tajemnica śmierci. Nie jestem z tym zjawiskiem pogodzona przez wiarę, fakt śmierci za każdym razem mnie przeraża, ale równocześnie chciałabym umieć to wyrazić w sposób, którego jeszcze nie znam. Być może kiedyś do tego dojdę. A może nie. Może to jest już koniec mojego odnajdywania siebie?” (O figurze, Barbara Falender, zanotowała Wiesława Wierchowska, 24.II.1992, Rocznik Rzeźba Polska, t. VIII: 1996–1997, Orońsko 1999, s. 168).



4 α

TERESA BRZÓSKIEWICZ

1929-2020

"Kobieta" z cyklu "Róża i Kobieta", lata 80. XX w.

alabaster, 21 x 32 x 31 cm
sygnowany u dołu: 'Brzósiewicz'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

„Od z górą pół wieku trwają usiłowania takiego przeformułowania historii, by znalazło się w niej miejsce dla twórczych kobiet. Wśród nich jest wiele artystek, które mimo sukcesów odnoszonych za życia zostało pominiętych przez historię sztuki. (...) Spektakularnym takim przykładem może tu być rzeźbiarka Teresa Brzósiewicz, której nazwisko nie pada w opracowaniach dotyczących historii rzeźby polskiej drugiej połowy XX wieku, mimo że aż pięć jej prac, nie licząc nagrobków na Powązkach, znajduje się do dziś w przestrzeni Warszawy i jest publicznie dostępnych”.

Joanna M. Sosnowska





Rzeźba „Róża i Kobieta” z lat 80. to przykład dzieła pełnego zmysłowości i subtelności, które stały się wyróżnikiem późniejszej twórczości Teresy Brzósiewicz. Praca ta, stworzona w alabastrze, łączy formy ludzkiego ciała z delikatnością przyrody. Kobieta przedstawiona w tej pracy jest z jednej strony pełna siły, a z drugiej – krucha jak róża, która stanowi motyw przewodni. Rzeźba w swoim charakterze staje się symbolem kobiecej tożsamości, jednocześnie subtelnej i niezłomnej, ukazuje emocjonalną głębię, którą Brzósiewicz często odnajdywała w symbolice natury.

Z perspektywy wyrazu artystycznego ta praca wyróżnia się prostotą, a jednocześnie głęboką ekspresją. Artystka, łącząc miękkość alabastru z liniami kobiecego ciała, wprowadza widza w przestrzeń intymności. Kobieta w tej rzeźbie jest jednocześnie częścią natury i jej oddzielnym bytem, co ukazuje mistrzostwo Brzósiewicz w łączeniu elementów figuratywnych z symboliką.

Droga artystyczna Teresy Brzósiewicz była pełna poszukiwań i zmian. Urodziła się w 1929, a studia rozpoczęła w latach 40. w PWSSP w Sopocie, gdzie kształciła się pod okiem takich artystów jak Marian Wnuk i Stanisław Horno-Popławski. Po przeniesieniu się do Warszawy, jej nauczycielami byli

m.in. Franciszek Strynkiewicz i Tadeusz Breyer. W latach 50. Brzósiewicz zaczęła zdobywać międzynarodowe doświadczenie – otrzymała stypendium w Paryżu, gdzie studiowała na Académie de la Grande Chaumière i Ecole du Louvre, jednocześnie eksperymentując z różnymi formami artystycznymi, takimi jak teatr kukielkowy.

W latach 60. skupiła się na dużych rzeźbach plenerowych, tworząc monumentalne prace, takie jak „Motyl” czy „Jutrzenka”, które miały swoje miejsce na warszawskim Biennale Rzeźby w Metalu. Z czasem, po pobycie w Danii, Brzósiewicz zaczęła realizować jeszcze większe formy, eksperymentując z metalem i innymi materiałami. W latach 70. powstały jej znane rzeźby w przestrzeni publicznej, m.in. „Hymn Warszawianka”.

W twórczości lat 80. Brzósiewicz skupiła się na subtelniejszych formach, takich jak „Róża i Kobieta”. W tej pracy, zrealizowanej w alabastrze, doskonale oddała swój rozwój jako artystki, który przeszedł od monumentalnych form do intymnych, pełnych emocji rzeźb, w których kobieta staje się symbolem delikatności, ale też wewnętrznej siły.





5

MAGDALENA BERBEKA

1995

"Wenus wstydliva", 2025

marmur, 87 x 28 x 22 cm

sygnowany: 'MB'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

10 500 – 13 900 EUR





Magdalena Berbek w swojej rzeźbie inspirowanej klasycznym motywem Venus pudica tworzy dzieło, które wykracza poza konwencjonalne przedstawienie bóstwa. Jej „Wenus wstydliva” to nie tylko obraz boskiej istoty, lecz także przejmująca wizja istoty ludzkiej – kruchej, wrażliwej, pełnej emocji. W delikatnym „geście zasłonięcia”, który jest centralnym elementem tego motywu, artystka ukazuje zarówno nieosiągalną boskość, jak i ludzką, ziemską kruchość. Ten gest jest nie tylko symbolem wstydu, lecz także zaproszeniem do wglądu w najgłębsze pokłady ludzkich uczuć.

W kontekście tej rzeźby warto przywołać myśli Jolanty Brach-Czajny, która wskazuje na złożoność naszego stosunku do „wnętrza” – tego, co ukryte i niewidoczne, lecz fundamentalne w kształtowaniu naszej tożsamości. Brach-Czajna przestrzega przed unikaniem wobec własnych wnętrzy, które wolimy ignorować lub traktować jako coś niechcianego, brudnego. W jej filozofii „to życie wewnętrzne zasługuje na podziw” – zatem przyjrzenie się wrażliwości i subtelny gestom wyrażającym nasze emocje, jak gest zasłonięcia ciała w Venus pudica, może prowadzić do głębszego zrozumienia nas samych i naszej relacji ze światem. W dziele Berbeki nie chodzi tylko o estetyczny obraz, lecz także o odkrywanie sekretów ludzkiej egzystencji, tych „szpar”, w które Brach-Czajna prowadzi nas, by szukać sensu i pełni życia.

Berbeka, tworząc tę rzeźbę, nie pozostaje w obrębie klasycznych, utartych schematów. Przeciwnie, z rzeźby wyłania się nowa, współczesna interpretacja. Artystka nie tylko odtwarza starożytny kanon, lecz także przywraca mu żywą, osobistą narrację. Venus pudica w jej wykonaniu staje się postacią, która nie jest już odległą i niedostępną – bóstwo zyskuje wymiar ludzki, obdarzone uczuciami, gestami i subtelnością intymnością. Zamiast stawiać na idealizowaną estetykę, Berbeki wplata w nią nieoczywiste, osobiste cechy, czyniąc swoją Wenus bardziej bliską widzowi.

Wykonana z marmuru rzeźba Berbeki łączy w sobie szlachetność materiału z estetyką syntetycznych, uproszczonych form. Mimo swej prostoty jest pełna wyrafinowanej elegancji, której źródłem jest właśnie zharmonizowanie klasycznej formy z nowoczesnym podejściem do rzeźby. Tak jak w tradycji Szkoły Przemysłu Drzewnego, z której artystka czerpie, marmur staje się materiałem, który nie tylko odzwierciedla formę, ale i nadaje jej nowe znaczenie. Dla Berbeki kamień to nie tylko surowiec, lecz także partner w twórczym procesie – to wspólna praca materiału i artystki, która owocuje formą pełną nieoczywistej wrażliwości.

Magdalena Berbek, artystka pochodząca z Zakopanego, od wczesnych lat kształtowała swoje umiejętności w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara w Zakopanem, zdobywając solidne podstawy pracy z drewnem. Głównym materiałem w jej twórczości było najpierw drewno, później stał się nim kamień. Berbek, która ukończyła Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a także studia magisterskie z zakresu fotografii i multimedialności na Akademii im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, jest artystką, która nie boi się łączyć tradycji z nowoczesnością. Jej rzeźby z wyraźnie widoczną inspiracją zakopiańską szkołą rzemiosła oraz klasycznymi formami pokazują jej unikalną umiejętność interpretacji przeszłości w kontekście współczesnym.



"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Dziecko z ptakiem, lata 20.-30. XX wieku

drewno, 20 x 9 x 8 cm
opisany na podstawie długopisem: 'Skoczylas Zakopane'
na spodzie podstawy nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 800 – 4 200 EUR

OPINIE:
Certyfikat Adama Konopackiego z 2009 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 X 2023 – 31 III 2024

LITERATURA:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 123 (il.), poz. 89

„W roku 1927, u schyłku wspaniałej epoki, gdy Zakopane, nabrzmiące fantastycznymi postaciami, żyło w okresie duchowej i gospodarczej prosperity, gdy małomiasteczkowe guloństwo kryło się po kątach zgnębione i poskromione niesamowitością i świetnością poczynai grupy artystów, szaleńców i opętanych przez nich skądinąd statecznych ludzi. Jeszcze istniał wówczas teatr Witkiewicza, jeszcze niepohamowana twórcza inicjatywa Karola Stryjeńskiego utrzymywała miasteczko w gorączce, w stanie radosnego wrzenia, jeszcze dzień jeden nie był podobny do następnego.(...) Rodzące się wciąż pomysły nie zdychały, lecz nabierały kształtu i wkraczały w życie, rozkwitał sport, w Tatrach padały najtrudniejsze problemy”.

Rafał Malczewski, „Od cepra do wariata. Felietony zakopiańskie”, Warszawa 2000, s. 44





7

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Święty Franciszek, lata 20.-30. XX wieku

drewno, 67 x 18 x 12 cm

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Silnie zgeometryzowane, o kubizującej stylistyce i lapidarne w formie międzywojenne rzeźby wychowanków Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem rozślawiły stolicę Tatr jako ośrodek rzeźbiarski, przyczyniając się do ukucia terminu „Szkoły Zakopiańskiej”. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest w prawdzie aż tak szerokie jak chociażby cała plejada twórców anonimowych. Niemniej jednak mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem stosunkowo jednorodnym, aczkolwiek bogatym pod względem plastycznych poszukiwań i eksperymentów.

Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego zyskała renomę dzięki radykalnej reformie Karola Stryjeńskiego, który w 1923 objął w niej stanowisko dyrektora. Wymienił wówczas kadrę pedagogiczną, zwracając uwagę na kompetencje artystyczne nowego zespołu. Sama osoba Stryjeńskiego, pełnego pasji, pomysłów i zapału do zmian, który dopiero co przyjechał z Krakowa do stolicy Tatr, inspirowała i przyciągała ambitnych uczniów i grono nauczycieli. Stryjeński zachęcał młodych adeptów do odrzucania utartych wzorów i szablonów oraz nietwórczego naśladownictwa w miejsce artystycznej samodzielności. Owa samodzielność była jednak ograniczona mocnym wpływem formizmu, z którym nowy dyrektor był silnie związany. Był to pierwszy awangardowy ruch artystyczno-literacki w Polsce, który dążył do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego, czerpiącego z rodzimych tradycji, a jednocześnie z zachodnich nurtów, takich jak kubizm, futurizm czy ekspresjonizm. Nieskażona dotychczas kosmopolitycznymi wpływami sztuka Podhala zachowała jako jedyna na ziemiach polskich pierwiastki rodzime i była doskonałym materiałem do eksperymentów z nowoczesnym stylem narodowym. Rzeźby szkoły zakopiańskiej stały się natomiast jednymi z ciekawszych jego przykładów w sztukach plastycznych. Realizacje artystyczne wychowanków Szkoły Przemysłu Drzewnego odniosły spektakularny sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, gdzie uczniowie zdobyli dwa złote medale (za drzeworyt i rzeźbę), zaś Jan Szczepkowski został nagrodzony grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia”. Zwieńczeniem trudu Karola Stryjeńskiego było uhonorowanie szkoły specjalnym odznaczeniem za całokształt nauczania.

Międzywojenne prace uczniów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego cechowały się silnie rytmizowaną formą oraz specyficzną techniką obróbki drewna, mianowicie wgłębnyimi zaciosami. Wykonywano je głównie w jesionie, wiązcie górskim, rzadziej w lipie. Drewno jako materiał, w porównaniu z gliną, umożliwiał artystom większą swobodę w sposobie traktowania modelu, choć wymagał od nich także większego opanowania ręki i celności. Jednak nie tylko zręczność warsztatowa była istotna, ale również znajomość naturalnych cech drewna, takich jak np. układ słoików, i umiejętne ich wykorzystanie do pomysłu artystycznego. Jak pisał Marian Piechał: „Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić” (Marian Piechał, Estetyka Rzeźby Drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713–714).

Rzeźby te wykazywały silny związek z naturą nie tylko poprzez użyty materiał, lecz także tematykę. Obok postaci tańczących górali i góralskich, zbójników, Madonn i świętych, liczną grupę stanowią przedstawienia ze świata flory i fauny. Często są to prace małego formatu, przedstawiające pojedyncze zwierzątka: barany, owce, lisy, rysie czy wiewiórki. Jednak zdarzają się i bardziej rozbudowane kompozycje. Fuzją motywów związanych ze światem zwierząt oraz kręgiem świętych jest prezentowany w ofercie aukcji „Święty Franciszek”. Hieratycznej sylwetce zakonnika, wyrzeźbionej charakterystycznymi kubizującymi zaciosami, towarzyszą ptaki, będące atrybutem średniowiecznego mistyka. Doskonały rytm rzeźby wpisuje się w emblematyczną stylistykę „Szkoły Zakopiańskiej” – poświadczając sukces uczniów Stryjeńskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925.



AWANGARDOWE WIZYTÓWKI I RZECZYPOSPOLITEJ



8

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Skrzypek, lata 20.-30. XX wieku

brzost (wiąz górski), 43 x 13 x 12 cm

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

„Szkoła Zakopiańska” to zjawisko artystyczne związane z dziedziną drewnianej rzeźby tworzonej w II połowie lat 20. oraz w latach 30. XX wieku przez uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem pod okiem znakomitych nauczycieli, m.in. Karola Stryjeńskiego, Romana Olszowskiego czy Władysława Skoczylasa. Naczelnym celem szkoły było praktyczne wykształcenie indywidualnych twórców z lokalnego środowiska. Artyści ci mieli za zadanie kultywować podhalańską tradycję sztuki ludowej, łącząc ją z najnowszymi prądami w sztuce, przede wszystkim formizmem i ekspresjonizmem. Przedstawiciele „Szkoły Zakopiańskiej” zazwyczaj nie sygnowali swoich prac. Nie dziwi zatem fakt, że prezentowana na aukcji rzeźba przedstawiająca skrzypka nie posiada sygnatury. Inną cechą charakterystyczną było to, że artyści związani ze „Szkołą Zakopiańską” zazwyczaj podejmowali w swej twórczości szeroko rozumianą tematykę ludową. Chętnie przedstawiali sceny rodzajowe, np. tańce w karczmie czy portrety górali. Tak też jest w przypadku rzeźby, która prezentuje skrzypka. Został on uchwycony w trakcie grania, na jego głowie widnieje tradycyjna czapka góralska, a na twarzy można dostrzec skupienie.

Patrząc na tę rzeźbę, doceniamy rytmiczność przedstawienia, kontrast kierunków gładkich płaszczyzn, głębokie opracowanie bryły i operowanie silnym światłocieniem. Wzrok widza skupia się na smyczku, który tworzy skośną linię. Prezentowany obiekt stanowi kwintesencję stylu „Szkoły Zakopiańskiej”.



STANISŁAW SZUKALSKI
1893-1987

"Echo", 1920

brąz patynowany, 44 x 36 x 9,5 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'SZUKALSKI | 1920 -II-'
na krawędzi podstawy znak odlewni: 'ROMAN BRONZE WORKS N-Y-'

estymacja:
450 000 - 600 000 PLN
104 200 - 138 900 EUR

OPINIE:

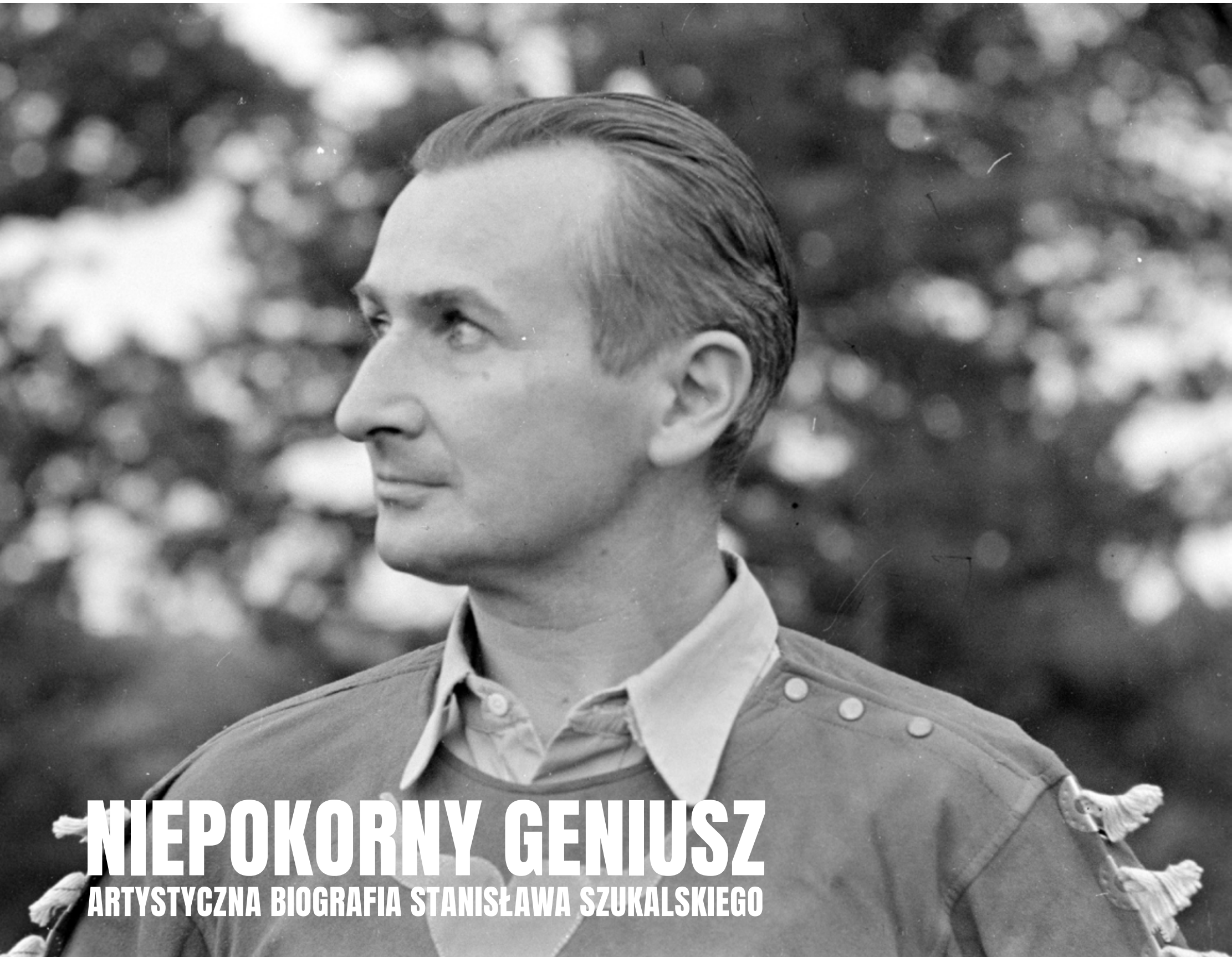
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Paintings by Stuart Davis, J. Torres Garcia, Sculpture by Stanisław Szukalski, Whitney Studio Club, Nowy Jork, 25 IV – 26 V 1921 (tożsamy odlew)
Pawilon Polski, Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), Paryż, 28 IV – X 1925 (tożsamy odlew)
Ósma Wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, V 1929 (tożsamy odlew)
Wystawa Prac Stanisława Szukalskiego, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, VI 1929 (tożsamy odlew)
Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i szczepu „Rogate Serce”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków VI 1936 (tożsamy odlew)
Szukalski i Rogate Serce, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, VI 1936 (tożsamy odlew)

LITERATURA:

Por.:
Stanisław Szukalski, The Works of Szukalski, Chicago 1923, s. nlb (il.)
Ósma Wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1929, poz. 195, s. 40
Szukalski i Rogate Serce, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, poz. 478, s. 34
archiwalne fotografie: 1. z Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu, Cyfrowe MNW, sygnatura DI 127865 MNW (tożsamy odlew)
2. archiwalne fotografie wystawy prac Stanisława Szukalskiego i „Szczepu Rogate Serce” w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (Pałac Sztuki) w Krakowie 1936, sygnatura 3/1/0/11/5410/5 (tożsamy odlew)





NIEPOKORNY GENIUSZ

ARTYSTYCZNA BIOGRAFIA STANISŁAWA SZUKALSKIEGO

Stanisław Szukalski – portret w stroju Szczepu Rogate Serce / NAC online

Stanisław Szukalski to enfant terrible polskiej historii sztuki. Artysta przyszedł na świat w Warcie koło Sieradza w 1893 jako drugie dziecko Dionizego Szukalskiego i Konstancji z Sadowskich. Ojciec artysty (zawodowo kowal), obieżyświat, heretyk i uczestnik wojny burskiej w Ameryce Południowej, wywarł wielki wpływ na całe późniejsze życie Stanisława. Od najwcześniejszych lat artysta przejawiał ogromny talent rzeźbiarski, początkowo tworząc animalistyczne figurki w drzewie, aby zaimponować rówieśnikom. W 1907 wraz z siostrą i matką po raz pierwszy wyjeżdża do Chicago, aby dołączyć do ojca, który pracuje jako kowal. Widząc ogromny talent nastoletniego chłopca, rodzice posyłają go na zajęcia do Art Institute of Chicago, gdzie Szukalski od początku zwrócił uwagę swoją łatwością tworzenia i niezwykle precyzyjnym warsztatem. Istnieje legenda, która mówi, że przebywający wówczas w Stanach Zjednoczonych Antoni Popiel zachwycił się umiejętnościami chłopca i polecił jego rodzicom wysłać go na studia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. „Niespełna szesnastoletni Szukalski pojawił się w monumentalnym budynku Akademii Sztuk Pięknych przy placu Jana Matejki prawdopodobnie wczesną jesienią 1909 roku. Zgłosił się do klasy rzeźby Konstantego Laszczki, który, aby sprawdzić talent chłopca, polecił mu wyrzeźbić postać pozującej modelki. Kandydat na rzeźbiarza od razu zademonstrował swoją niezależność, a zarazem niechęć do wykonywania czyichkolwiek poleceń. Wyrzeźbił tylko kolano modelki, ale zrobił to tak dobrze, że Laszczka, nauczający na ASP od 1900 roku, świadom wielkiego talentu chłopaka z Warty, postanowił przyjąć go na studia, nie bacząc na jego młody wiek i konieczność zdania pozostałych egzaminów. W ten sposób Stanisław Szukalski został studentem krakowskiej ASP, początkowo na prawach studenta nadzwyczajnego, spędzając w niej cztery pracowite lata, do sierpnia 1913 roku”. (Lechosław Lemański [w:] Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 6). Ukończenie ostatniego semestru studiów wiązało się również z awanturą Szukalskiego z Laszczką, który próbował wprowadzić korekty do jednej z prac młodego studenta. W rezultacie profesor zabronił krnąbrnemu rzeźbiarzowi uczestnictwa w zajęciach, co mogło skutkować usunięciem Szukalskiego z akademii. Pomogło dopiero wstawienie Jacka Malczewskiego, który przyjął młodego artystę do swojej pracowni. Pod koniec semestru Szukalski przeprosił Laszczkę, dzięki czemu ukończył krakowską ASP.

W tym samym roku artysta powraca do Chicago z silną potrzebą wykonania popiersia swojego ojca, przeczuwając jego nagłą śmierć. Dionizy Szukalski wkrótce zginął w wypadku samochodowym, czego świadkiem był artysta. Kolejne lata spędzone w Chicago były przełomowym momentem zarówno dla kariery artystycznej, jak i stylistycznej dojrzałości jego stylu i poglądów wobec swojej twórczości. Mimo problemów finansowych wynajmowana przez niego pracownia w centrum Chicago stała się czołowym ośrodkiem bohemy Wietrznego Miasta. Przyjaźnił się między innymi z architektem Frankiem Lloydem Wrightem, Benem Hechtem czy Wallace’em Smithem. W jego dziele rzeźbiarskim obecne były wpływy różnych modernistycznych tendencji. Krytyka artystyczna w Stanach Zjednoczonych, a także w Polsce zwracała uwagę na podobieństwo jego prac do plastyki egipskiej, indyjskiej, meksykańskiej i innych kultur uznawanych w tamtym czasie za prymitywne. O rzeźbach Szukalskiego mówiło się, że wyszły spod ręki współczesnego Michała Anioła czy Rodina. W latach 20. XX wieku artysta stał się ważnym nazwiskiem na lokalnej scenie artystycznej. Jednak nie tylko ze względu na wyjątkową twórczość, ale przede wszystkim z uwagi na bulwersujące sytuacje związane z jego osobą. Szukalski bowiem zrzucił ze schodów wpływowego krytyka sztuki Albrechta Montgelasa. Doprowadził też do skandalu na wystawach w Art Institute, gdzie zniszczył swoje prace w związku z wycofaniem jednej z kompozycji. Związał się z malarką Heleną Walker, co zapewniło mu odpowiedni status finansowy. Był niezwykle osobowością. Niejednokrotnie określano go mianem geniusza z uwagi na wszechstronne zainteresowania i umiejętności – oprócz wielkiego talentu malarskiego i rzeźbiarskiego był świetnym pianistą, współpracował z Alfredem Hitchcockiem przy filmowych efektach specjalnych, a jego spisane wspomnienia brytyjska Akademia Nauk umieściła w podręczniku dla początkujących pisarzy.



Stanisław Szukalski, Uczestnicy otwarcia wystawy / NAC online

**„NAROŚCIE WIELKOŚĆ! SZTUKA W POLSCE
UGOROWAŁA TAK DŁUGO, OD ŚMIERCI MATEJ-
KI BYŁO PUSTO, WYSPIAŃSKI I MALCZEWSKI
TO WOLNE MIEJSCE NA KRÓTKO ZAJĘLI, AŻ
ZJAWIA SIĘ TYTAN TWÓRCZOŚCI: SZUKALSKI”.**

MARIAN RUZAMSKI

W 1923 Stach z Warty powrócił wraz z całym dorobkiem twórczym do Warszawy. Artysta zaczyna zyskiwać popularność w ojczyźnie z uwagi na udział w przełomowej dla polskiej sztuki Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie w pawilonie polskim zaprezentowano cztery jego rzeźby. W tym samym roku ogłoszono konkurs na pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie. Zwycięski projekt Szukalskiego, ukazujący heroizowaną sylwetę nagiego wieszca siedzącego na schodkowej piramidzie, karmiącego orła wypływającą krwią z piersi poety, sprawił, że nazwisko artysty z Warty znalazło się na ustach absolutnie wszystkich. Fala krytyki kontrowersyjnego projektu nie doprowadziła do jego realizacji. Dopiero w 1929, po powrocie z Francji, o Szukalskim znowu zrobiło się głośno za sprawą wystąpienia, gdzie w krakowskim TPSP, uderzając laską o jedną ze swoich rzeźb, wygłosił wielce napastliwe przemówienie obrażające elity artystyczne Krakowa, a przede wszystkim twórców związanych z ASP. Skandal w Pałacu Sztuki sprawił, że nazwisko Szukalskiego znów trafiło na pierwsze strony gazet, a wystawa biła rekordy frekwencji. Wówczas Szukalski założył w Krakowie stowarzyszenie artystów Szczep Rogate Serce i jako mistrz Stach z Warty skupiał malarzy i rzeźbiarzy przyjmujących odmiejscowe przydomki. Do Szczepu należeli m.in. Marian Konarski – Marzyn z Krzeszowic, Antoni Bryndza – Ziemitrud z Kalwarii, Michał Stańko – Michał z Sosnowca, Stefan Zechowski – Ziemini z Książa. Wyznaczali idee mistrza o tworzeniu stylu narodowego na podstawie prasłowiańskich korzeni i potęgi płynącej z prądziejowej świetności Polski. Równocześnie Szukalski zaczął publikować filozofię artystyczną na łamach założonego przez siebie czasopisma „Krak” i podkreślał rolę polskości sztuki w życiu narodu. Krytykował Akademię Sztuk Pięknych jako ostoję sztuki francuskiej, podważał pozycję profesorów i wartość akademickiego systemu kształcenia. Proponował stworzenie „Tworowi”, w której sposób kształcenia młodych talentów miał sprawić, że Kraków stanie się centrum sztuki twórczej, otwartym dla uczniów całego świata. Działalność Szukalskiego budziła liczne kontrowersje z uwagi na obrazoburcze tezy i gesty czynione przezeń w trakcie działalności artystycznej w latach 30., nacechowane nacjonalistycznie. Podczas II wojny światowej prawie cały dorobek artysty, który powstał w Polsce, został zniszczony.

Lata spędzone w Polsce to przede wszystkim realizacje dedykowane wielkim osobistościom zasłużonym dla polskiej kultury. Kult i liczne projekty poświęcone wybitnym jednostkom łączyły się z zaprojektowaną przez artystę ideą Polski Drugiej, dla której trzeba było stworzyć nowe, narodowe miejsce kultu. Szukalski zaprojektował więc Duchtynię, która miała się znaleźć pod Wawelem – na dnie Smoczey Jamy. Do jej wejścia prowadziłby wielki posąg Piłsudskiego, natomiast w centrum umieszczono by mauzoleum Komendanta-Oswobodziciela w kształcie leżącej kłody dębu. Wokół niej znajdowałyby się groby innych wielkich Polaków. Ideowym centrum Duchtyni byłby jednak Światowid łączący w całość posągi Piłsudskiego, Kazimierza Wielkiego, Kopernika i Mickiewicza.

W 1939 Szukalski wyjechał z Polski i osiadł na stałe w Kalifornii, gdzie najwięcej czasu poświęcał rozwiązywaniu prehistorycznych zagadek i tajemnic dawnych dziejów ludzkości, powstawaniu i kształtowaniu się języków, wier, zwyczajów, migracjom ludów.



Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu Paryż 1925. Główna sala na antresoli Grand Palais, widoczne rzeźby Stanisława Szukalskiego „Krak” z 1924 roku i „Echo” z 1923 roku oraz trzy kilimy proj. Wojciecha Jastrzębowskiego (od lewej „Piły” i „Kostkowy”) / Cyfrowe MNW



Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu Paryż 1925, Polski Pawilon

SZUKALSKI NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUK DEKORACYJNYCH, PARYŻ 1925

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w 1925 była absolutnie przełomowa dla odradzającej się polskiej sztuki. Stanowiła również miejsce krystalizowania się „stylu narodowego”. W historii sztuki udział Stacha z Warty w tej wybitniej realizacji nieco się zatębiał i zapomniano o nim. „Stanisław Szukalski został zaproszony do udziału w wystawie przez głównego organizatora, a zarazem komisarza działu polskiego, mecenasa Jerzego Warchałowskiego, znakomitego znawcę rzemiosła artystycznego. Panowie poznali się zapewne jeszcze w trakcie studiów Szukalskiego na krakowskiej ASP. Już wówczas osobowość kontrowersyjnego, a zarazem konfliktowego artysty musiała zrobić na Warchałowskim duże wrażenie. Nic więc dziwnego, że gdy ogłoszony w 1923 konkurs na projekt pawilonu polskiego nie przyniósł spodziewanego rozstrzygnięcia (nie przyznano pierwszej nagrody, lecz jedynie cztery równorzędne dla projektów, których autorami byli: Józef Czajkowski, Franciszek Mączyński, Wilhelm Henneberg i Witold Czeczott oraz Bogdan Treter i Zygmunt Trojanowski), Warchałowski z własnej inicjatywy zwrócił się do Szukalskiego, aby ten opracował nową wersję pawilonu. Artysta przyjął zlecenie. Poszczególne rzuty, przekroje i detale architektoniczne prawdopodobnie były gotowe już we wrześniu 1923 i wraz ze stosownym komentarzem słownym przekazane Warchałowskiemu. Niestety, na posiedzeniu połączonych Komisji Kwalifikacyjnych Polskiego Komitetu Organizacyjnego Wystawy odrzucono projekt Szukalskiego, kwestionując stylistykę i charakter pawilonu. Członków komisji raziła przede wszystkim nadmierna egzotyka form, tak charakterystyczna dla ówczesnych pomysłów i koncepcji architektonicznych artysty. Ostatecznie projekt pawilonu polskiego opracował Józef Czajkowski, który – jak się wydaje – bez zgody i wiedzy Szukalskiego zapożyczył z jego koncepcji pawilonu pewne motywy dekoracyjne elewacji. I chociaż artysta poczuł się oszukany, to jednak – na wyraźną prośbę i zaproszenie Jerzego Warchałowskiego – pokazał ostatecznie na wystawie co najmniej cztery rzeźby (na pewno projekty po-

mników: „Krak” i „Zamarły lot”, a także „Narodziny myśli” i zapewne „Echo”) oraz liczne projekty architektoniczne”. (Lechosław Lameński, Szukalski – Album, Warszawa 2018, s. 9-10). W bryle pawilonu widoczne są motywy związane z charakterystycznym stylem Szukalskiego. Oprócz kryształowo załamanych form na całej elewacji zewnętrznej pojawiają się również egzotyczny rząd sterczyn inspirowanych sztuką prekolumbijską i skomplikowane pod względem formy bazy kolumn we wnętrzu pawilonu, nawiązujące do sztuki Azteków bądź Majów.

Program artystyczny Polskiego Pawilonu w Paryżu miał być spotkaniem dwóch fundamentów sztuki polskiej: ludowości o folklorystycznym zabarwieniu oraz nurtu klasycyzującego o zachodnioeuropejskiej proweniencji. „Wysublimowany klasycyzm ‘Rytmu’ Henryka Kuny równoważył nieco egzotyczną, żywiołową dzikość prac Zofii Stryjeńskiej i surowość ławek Stryjeńskiego, które wspólnie stwarzały na wpół pogański, na wpół baśniowy nastrój centralnego wnętrza budowli – Sali Honorowej. Stanowił też kontrapunkt dla nieokiełzanych rzeźb Stanisława Szukalskiego prezentowanych w innej części polskiego pokazu, w Grand Palais”. (Iwona Luba, Pawilon Polski w Paryżu 1925, [w:] Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Paryżu, Warszawa 2012, s. 168). Jak tak odległe formalnie i ideologicznie rzeźby Szukalskiego znalazły się w ludowym anturazhu otoczone kilimami? Dzięki Warchałowskiemu, który uznawszy Szukalskiego za jednego z najlepszych rzeźbiarzy, na wystawie pojawiły się aż cztery rzeźby o różnej, nie tylko narodowej symbolice – „Krak”, „Zamarły lot”, „Narodziny myśli” oraz oferowane w katalogu „Echo”. Obok brązów zaprezentowano również liczne projekty architektoniczne Stacha z Warty. Wszystkie wystawione realizacje zostały nagrodzone. Ponadto międzynarodowe jury przyznało Grand Prix za brązy, Złoty Medal za Kamień oraz dyplom honorowy za projekty architektoniczne.



**„[...] W PORÓWNANIU Z SZUKALSKIM, TACY
RZEŹBIARZE JAK MAILLOL, BRANCUSI, EPSTEIN,
MESTROVIC I BOURDELLE, ZDOLNI I UTALENTOWANI,
SĄ BANALNI, UBODZY W TWÓRCZĄ WITALNOŚĆ,
O CIAŚNEJ WYOBRAŹNI I NIEZRĘCZNI W ZWYCZAJNYM
RZEMIOŚLE. [...] NIGDY NIE WIDZIAŁEM NIKOGO,
KTO WYWARŁBY NA MNIE TAK DOGŁĘBNE WRAŻENIE
POSIADANIA TEJ SZCZĘŚLIWEJ KOMBINACJI
GENIUSZU I TALENTU. KIEDY BYŁEM Z NIM,
ZAWSZE PRZYPOMINAŁ MI SIĘ LEONARDO DA VINCI,
PONIEWAŻ LEONARDO W MŁODOŚCI RÓWNIEŻ BYŁ
ZAABSORBOWANY GROTESKĄ; TAK JAK SZUKALSKI
EKSPERYMENTOWAŁ Z MECHANIKĄ I STUDIOWAŁ
PSYCHOLOGIĘ, ANATOMIĘ I FIZYKĘ
Z ZAINTERESOWANIEM NAUKOWCA, ON TAKŻE,
PODOBNI DO SZUKALSKIEGO, SUROWO SIĘ
DYSCYPLINOWAŁ I POŚWIĘCIŁ SIĘ SVOJEJ SZTUCE,
WYTŁACZAJĄC WIĘKSZOŚĆ
INNYCH LUDZKICH ZAINTERESOWAŃ”.**

BURTON RASCOE

CZYM JEST ECHO?

Rzeźbiarskie oeuvre Stanisława Szukalskiego można podzielić na trzy etapy. „Okres pierwszy – nazwijmy go przygotowawczym – obejmuje lata 1903–1913, a więc dzieciństwo spędzone w Gidlach koło Radomska, pobyt w Chicago (łącznie z początkową nauką w Art Institute) oraz czteroletnie studia na krakowskiej ASP. Okres drugi – rozkwit możliwości wyrazowych artysty – przypada na lata 1914–1923, kiedy Szukalski współtworzy chicagowską bohemę, jest jednym z najaktywniejszych uczestników życia artystycznego miasta, i najdłuższy okres, trzeci – dojrzały schyłkowy – to lata 1924–1987, z czytelnym podziałem na dwie podgrupy: lata 1924–39 (pełnia sił twórczych) i 1940–1997 (stopniowe wygasanie inwencji artystycznych)”. (Lechosław Lameński, Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce, Lublin 2007, s. 250). Prezentowane w katalogu „Echo” pochodzi z najznakomitszego etapu twórczości Szukalskiego, przypadający na pobyt w Chicago. Początkowo awanturiczny artysta tworzył przede wszystkim popiersia o doskonale mięsistych fizjonomiach. Następnie akcent swojej twórczości rzeźbiarskiej przenosi na charakterystyczną próbę uchwycenia ruchu, konstruuując takie sylwetki jak „Jednoreki na wietrze” z 1914. Cenzura, pod względem treści rzeźb Szukalskiego jest pierwsza symboliczna kompozycja „Narodziny myśli” z 1916, o trudnej do rozszyfrowania treści. Od tej pory dzieła Szukalskiego, zanurzone w skomplikowanej metaforze, bez odautorskiego komentarza będą trudne do odczytania. „Coraz silniejsze nasycenie treścią, w połączeniu z daleko idącą deformacją ciała ludzkiego, zmiana jego naturalnych proporcji, głównie pomiędzy nogami – z reguły – torsami a nienaturalnie powiększonymi kończynami, rzadko spotykana precyzja w odtwarzaniu ich szczegółów (zwłaszcza mięśni i żył, świadcząca o bardzo dobrym przygotowaniu anatomicznym Szukalskiego) powodują, że rzeźby te, mimo dużego ładunku oczekiwanej ekspresji, przede wszystkim niepokoją ucieczką od sprawdzonych, modelowanych po rzeźbiarsku kształtów w nierealny świat skomplikowanych rebusów i szarad, w którym trzeba coraz częściej tłumaczyć i wyjaśniać niemal każdy element czy detale kompozycji. Takim rebusem jest rzeźba „Echo” (1923, brąz, zaginiony), namacalny dowód zainteresowania Szukalskiego włoskim futuryzmem, a zwłaszcza twórczością rzeźbiarską Umberta Boccioniego („Jedyne formy ciągłości w przestrzeni”, 1913, brąz). Tak w jednym, jak i drugim przypadku artyści ukazali kwintesencję człowieka – kroczące mięśnie ludzkie. O ile jednak Boccioni poszedł zdecydowanie w kierunku odrealnienia, a zarazem uniwersalizowania tematu, skupiając się na problemie ruchu na poły abstrakcyjnych brył w przestrzeni oraz relacji pomiędzy nimi, o tyle Szukalski pozostał wierny naturalizmowi, tworząc wspaniałe umięśnione stwora człekokształtne, bez określonej płci i pozbawione głowy”. (Lechosław Lameński, op. cit., s. 265). W wydanej w 1980 publikacji „Troughful of pearls” artysta sam dodaje również enigmatyczny komentarz do „Echa” – opisując bezgłową figurę, bez płci, która poprzez złożone ręce, oszukuje słuchaczy, zniekształcając dźwięk niesiony przez echo. Szukalski pisze również o płonącej stopie, którą istota opiera o drzewo zmęczone na bieganiem po wzgórzu. Zarówno znaczenie treści rzeźby, jak i autorski komentarz, obrazują charakterystyczne dla całej twórczości Szukalskiego zatopienie w niejasnych metaforach kompozycji o bryle doskonałej pod względem technicznym.





Stanisław Szukalski z psem Bacą / NAC online



10 α

ANTONI RZĄSA

1919–1980

Z cyklu "Krzyże", lata 70. XX w.

drewno, 74 x 37,5 x 9 cm

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 300 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty, lata 70. XX w.

„Antoni Rząsa nie nazywał swoich rzeźb. Bo niby po co miałyby to robić? Każda nazwa, każde imię, kłamie, próbując zamknąć w sobie nieskończoność. Nasz język, jak wszystko inne, przecież dopiero raczkuje”.

Wacław Oszejca





Twórczość Antoniego Rząsy to przede wszystkim ekspresja uczuć – smutku, bólu, modlitwy, zadumy. Jego rzeźby są surowe, naznaczone ludową prostotą i głębokim ładunkiem emocjonalnym. Widać w nich wpływ Antoniego Kenara, ale też wyraźnie osobistą drogę artysty. Rząsa pozostawał wierny drewnu – materiałowi, który miał dla niego szczególne znaczenie. Widział w nim zapis historii, cechy kształtowane przez czas, warunki wzrostu, jak w losach człowieka. W jego podejściu do rzeźby dało się zauważyć pokorę wobec natury – drewno nie było surowcem, lecz partnerem w procesie twórczym.

Krucyfiks Rząsy ukazuje Chrystusa z podniesionymi ramionami, ale bez krzyża. Jest zawieszony w przestrzeni, pozbawiony podpory, jakby pozostawiony sam sobie. Jego twarz jest wydłużona, wyrazista, przepełniona bólem. Ekspresja nie wynika z dramatycznego układu ciała, lecz z subtelnych gestów: przychylenia głowy, napięcia dłoni, uniesionych ramion. To nie krzyż jest źródłem cierpienia, ale samo istnienie. Forma rzeźby odwołuje się do tradycji romańskiej i wczesnogotyckiej, ale zarazem czerpie z ekspresjonizmu, dramatyzmu i nadmiaru emocji, które jednak nigdy nie stają się teatralne.

Rząsa rzeźbił w jednym kawałku drewna, starając się nie naruszać jego naturalnego kształtu. Unikał sztukowania, niechętnie ingerował w strukturę materii. Każdy element rzeźby jest wynikiem dialogu z drewnem, a nie narzucenia mu formy. W jego pracach widać głęboki szacunek dla natury i jej porządku – drzewo i człowiek wydają się częścią tego samego procesu, podlegają podobnym prawom.

Krucyfiks Rząsy nie jest tylko przedstawieniem ukrzyżowania. To rzeźba o człowieku – o jego cierpieniu, walce, samotności. Nie ma w niej triumfu, jest za to prawda ludzkiego losu. Chrystus Rząsy jest pełen pokory, nie walczy, nie sprzeciwia się, ale też nie poddaje. Jego uniesione ramiona mogą być gestem zarówno bólu, jak i modlitwy. Artysta nie szukał w tej pracy dosłowności, nie umieszczał postaci w określonym kontekście, bo chciał, by była uniwersalna.

Sztuka Rząsy nie podlega modom ani łatwej klasyfikacji. Nie jest próbą naśladowania jakiegokolwiek tradycji, choć widać w niej wpływy ludowej rzeźby sakralnej i sztuki romańskiej. Nie jest też eksperymentem formalnym – to wypowiedź osobista, wewnętrzna, skupiona na treści, a nie na estetyce. Artysta mówił, że rzeźbi dla siebie, że jego prace są jego pamiętnikiem – ale w rzeczywistości są czymś więcej. Są świadectwem wiary, refleksji nad kondycją ludzką, próbą uchwycenia emocji, które są niezmiennie, ponadczasowe.

Rzeźby Rząsy przetrwają, bo nie są związane z konkretnym czasem ani miejscem. Wypełnia je autentyczność, którą trudno poddać ocenie czy wpisać w schematy. Jego Chrystus, wyciosany w drewnie, to wciąż drzewo – ale jednocześnie człowiek. Jego uniesione ręce, choć bez krzyża, nadal niosą ciężar. W jego twarzy można dostrzec i ból, i ukojenie. To rzeźba, która nie wymaga interpretacji – wystarczy ją poczuć.

11 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928–1999

Portret Tadeusza Łomnickiego, lata 60. XX w.

asamblaż/metal, szkło, 40 x 35 cm

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

8 200 – 10 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Bojarskich

LITERATURA:

Por.:

Andrzej Banach, Hasiory, Kraków 1964, poz. kat. 58, s. 233

Monika Szczygieł-Gajewska, Władysław Hasiory, Warszawa 2011, poz. kat. 205, s. 275

Hasiory. Europejski Rauschenberg?, katalog wystawy, MOC AK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. Józef Chrobak, Kraków 2014, poz. 36, s. 279 (il.), 316 (spis)

„Nie umiem kopiować zastanych rzeczy – zresztą już są doskonałe w swym kształcie – dlatego w swoich kompozycjach opowiadam o ludzkich sprawach, a chciałbym zrobić choć jedno zjawisko. Może się to komuś uda, jeżeli obłąskawi i spoufali się z żywiołami ognia, wody, ziemi i powietrza”.

Władysław Hasiory





Władysław Hasior był polskim artystą, który studiował na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1957–68 pełnił funkcję nauczyciela w Szkole Kenara w Zakopanem, a w latach 1970–71 pracował jako scenograf w Teatrze Polskim we Wrocławiu, jednocześnie będąc pedagogiem na tamtejszej PWSSP.

Największą popularność zyskał jako twórca monumentalnych rzeźb, którym towarzyszyły efemeryczne akcje artystyczne, takie jak „Słoneczny rydwan”, „Płomienne ptaki”, „Ogniste ptaki” czy „Płonące sztandary”. Równolegle do

tych wielkich realizacji artysta tworzył także kameralne rzeźby, a w latach 80. i 90. zaczął eksperymentować z techniką assemblage’u i collage’u, tworząc „Portrety”. Asambláže twórcy wykonywał już od 1957.

Formalny chaos, elementy zniszczonego świata, z których Hasior tworzył nowe artystyczne formy, oraz jego niezależność w pracach stają się czymś więcej niż tylko zbiorem przypadkowych, zbędnych przedmiotów codziennego użytku – od zepsutych lalek, widelców i gwoździ, po kosy, grabie, a nawet chleb.

„SKŁADNIKI Z PRZEDMIOTÓW ZDEGRADOWANYCH, KALEKICH I BRZYDKICH BYŁY GESTEM REWITALIZACJI, WYZWANIEM WOBEC NAWYKÓW ESTETYCZNYCH WIDZA. TEN SIĘ BURZYŁ, BO KAZANO MU PODZIWIĄĆ OBRAZY WŁASNEJ BIEDY, ODPADKI CODZIENNOŚCI, ŚWIADECTWA ZNISZCZENIA I PRZEMIJANIA. MATERIAŁY PRZEMYSŁOWE - BLACHA, DRUT, SZKŁO - Z ROZMYSŁEM ODKSZTAŁCONE, ‘ZGWAŁCONE’, CZĘSTO UKSZTAŁTOWANE NA PODOBIENSTWO CZŁOWIEKA LUB FIGUR Z KOSZMARNEGO SNU, STRASZNEJ BAŚNI”.

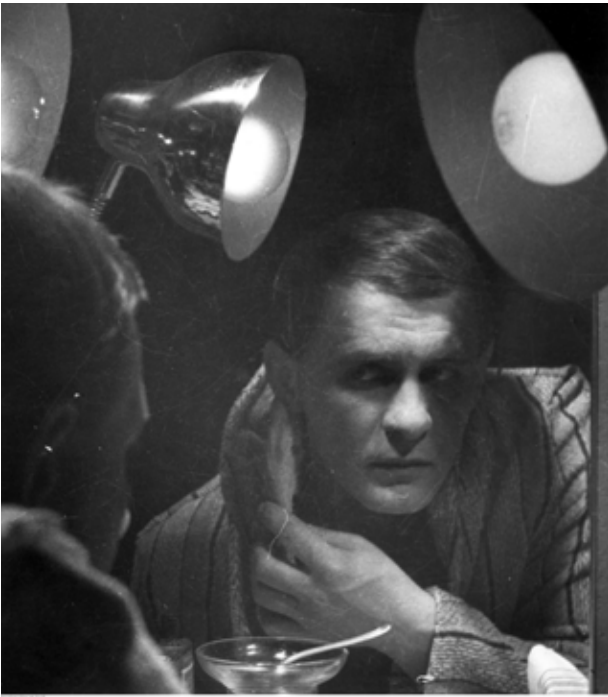
WŁADYSŁAW HASIOR. EUROPEJSKI RAUSCHENBERG?, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE MOCAK, [RED.] JÓZEF CHROBAK, KRAKÓW 2014, S. 28



Władysław Hasiór wraz z synem Anny Bojarskiej



Maria Bojarska na tle rzeźby autorstwa Władysława Hasióra



Tadeusz Łomnicki w garderobie Teatru Współczesnego fot. Edward Hartwig



Tadeusz Łomnicki wraz żoną z Marią Bonarską

Jeśli Hasiór uczyni swoje dzieło pięknym, od razu poczuć brak, ponieważ piękno, które tworzy, jest odbiciem jego osobowości w każdym detalu twórczości, a także w odbiciu osobowości Tadeusza Łomnickiego w zaprezentowanej pracy. Artysta tworzy piękno w portrecie Łomnickiego, wykorzystując przedmioty, które razem naruszają równowagę, naśladując to, co odpychające. Szkło, symbolizujące duchowość polskiego aktora, reżysera i scenarzysty, wprowadza element kruchości i wzniosłości. Metalowe elementy o zimnej teksturze i surowej formie wyrażają tajemniczość i zamieszanie bohatera, jednocześnie wskazując na sprzeczną naturę ludzkiej duszy. Druty, gęsto splecione i łączące części kompozycji, symbolizują rozważania różnych charakterów oraz złożoność wewnętrznego świata Łomnickiego. Rękawica natomiast może być nawiązaniem do historycznego charakteru tej postaci, zwracając uwagę na jego rolę w polskiej kulturze i teatrze w okresie przemian. Wszystkie te materiały stają się częścią wizerunku szyi lub twarzy, podkreślając związek między osobowością a formą wizualną. Podobne prace w formie masek Hasiór tworzył w latach 1961 i 1962: „Srebrna maska” i „Szklana maska”.

Możliwe, że ci dwaj artyści spotykali się na wydarzeniach kulturalnych, wystawach i innych imprezach, gdzie ich prace i twórczość wzajemnie się uzupełniały. Jednym z punktów styku mogło być wykorzystanie obrazów wizualnych i instalacji w teatrze lub filmie, w których Hasiór mógł być zaangażowany jako twórca scenografii lub ilustracji. Tadeusz Łomnicki nie ograniczał się do pracy aktorskiej, lecz wносił także istotny wkład jako reżyser i realizator. Mógł współpracować z artystami, aby odtworzyć odpowiednią atmosferę dla swoich projektów teatralnych lub filmowych. Warto przypomnieć, że Łomnicki był znany ze swojej wszechstronnej osobowości i silnego wpływu na sztukę w Polsce. Do jego najbardziej znanych ról należały występy w takich filmach jak „Niewinni czarodzieje”, „Człowiek z marmuru” i „Ogniem i mieczem”. Prace Hasióra i Łomnickiego często spotykały się podczas tworzenia wizualnie nasyconych i symbolicznych obrazów teatralnych.

Władysław Hasiór reprezentował Polskę na prestiżowych międzynarodowych wystawach, w tym na Biennale w São Paulo w 1965 i 1971, Biennale w Wenecji w 1970 oraz na wielu innych ważnych wydarzeniach artystycznych.



Plakat autorstwa Wojciecha Fangora do filmu „Niewinni Czarodzieje” w reż. Andrzeja Wajdy (1960) fot. Marcin Koniak

12 α

JULIAN BOSS-GOŚŁAWSKI

1926-2012

"Święci idą do nieba" ("Per Aspera ad Astra"), 1966

żelazo, 125 x 70 x 45 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

LITERATURA:

Samotnik z Rybitw. Rzecz o Julianie Bossie Gośławskim, red. Wojciech Makowiecki, Poznań 2012, s. 167

„Dziś, gdy pytam młodych rzeźbiarzy o Juliana Bossa-Gośławskiego, mało który rozpoznaje jego nazwisko. Zapomniany artysta, który w swoim czasie zmienił oblicze polskiej rzeźby oraz wywarł wpływ na sztukę polską i odbiór sztuki. Wprowadził nowy materiał, nowe wykonawstwo, nowe spojrzenie na rzeźbę. Twórca czerpiący inspiracje z chaosu, z nieporządku, ze śmietnika, nieznoszący antyku ani piękna. Poruszający się własnymi drogami, który palnikiem i młotem kowalskim wprowadził metal na salony wystawowe. Bezkompromisowy, prowokujący, szydzący z ładu i porządku, twórca, który w swoich dziełach dekonstruuje piękno”.

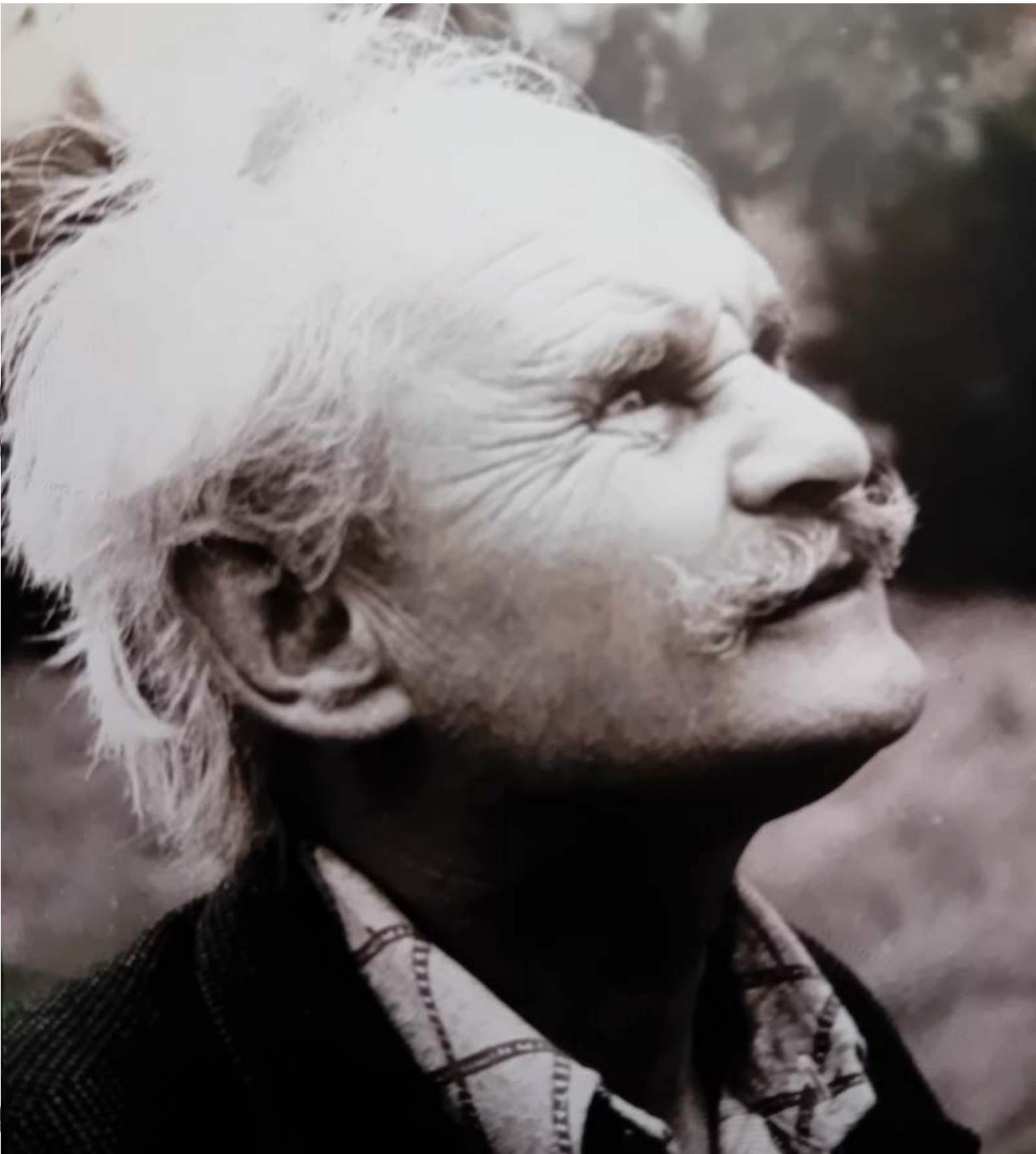
Monika Czerobka-Witek



„Gdy wszyscy święci idą do nieba” to zwyczajowy tytuł jednego z najważniejszych standardów jazzowych. Utwór ten, który powszechnie jest znany pod swoim angielskojęzycznym tytułem „When the Saints Go Marching In” lub też po prostu jako „The Saints” na stałe wpisał się w świadomość wielu pokoleń Polaków zafascynowanych jazzem, w tym również w świadomość Juliana Bossa-Gosławskiego. Pochodzenie tego standardu jest niejasne, choć powszechnie uważa się, że utwór powstał na początku XX wieku jako wariacja na temat jednej z dwóch pieśni gospel: „When the Saints Are Marching In” (1896) i „When the Saints March in for Crowning” (1908). Po raz pierwszy „The Saints” trafił na trwałe nośniki w 1923 dzięki wytwórni Paramount Jubilee Singers na Paramount 12073 w Los Angeles. W latach 20. XX wieku nagrano kilka kolejnych wersji. Chociaż „The Saints” miał korzenie ludowe, w późniejszych latach wielu kompozytorów rościło sobie do niej prawa autorskie, w tym Luther G. Presley, Virgil Oliver Stamps, R. E. Winsett. Melodia jest szczególnie kojarzona z miastem Nowy Orlean i postacią Louisa Armstronga, który w 1938 stworzył jedną z najważniejszych interpretacji tego utworu.

„The Saints” to hymn, który w bardzo rytmiczny sposób opisuje proces wstąpienia do nieba. Doskonałą ilustracją dla tego utworu jest rzeźba Bossa-Gosławskiego, która skomponowana w analogicznie rytmiczny sposób opiewa marsz świętych do bram nieba. Podobnie jak „The Saints” rzeźba Gosławskiego ma też swój ludowy, nieco „nieokrzesany” i „krnąbrny” rodowód. Boss jest znany jako twórca rzeźb funkcjonujących „na przekór” konwencjom. Prętom żelaznym, czernionym grafitem, daleko jest do bieli marmurów Carrary. A może właśnie – przekornie – wyjątkowo blisko. Bo w tym całym złomie, jak zwykł mawiać sam artysta, jest jakaś uniwersalna prawda, niezmanierowana, czysta, mistyczna. Zdecydowanie bliższa prawdzie popiołów spływających Gangesem czy tym sypanym w Środę Popielcową, niż tym, które pokrywają podłogę kuźni metaloplastyków.

Prezentowana praca pochodzi z okresu największej aktywności artystycznej Juliana Bossa-Gosławskiego, czyli z okresu przypadającego na lata 1955–65. W 1956 Boss ponownie dołącza do reaktywowanej grupy 4F+R, która czerpie garściami z poodwilżowego kulturalnego wzmoczenia. 4F+R (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm) była polską awangardową grupą artystyczną, która działała w Poznaniu od 1947 do 1949 i została reaktywowana na rok w 1956. 4F+R funkcjonowała w tradycji ekspresjonistycznej, stworzonej w kręgach międzywojennego czasopisma artystycznego „Zdrój”. Ekspresjonistyczne rzeźby Bossa z lat 60. XX wieku zrywały z akademicką estetyką i wprowadzały na „salony” takie materiały jak żelazo przemysłowe czy blacha. W tym okresie Boss realizował również liczne zamówienia o charakterze użytkowym. Wśród najbardziej monumentalnych warto z pewnością wymienić pomniki: Braterstwa Broni w Szprotawie czy też Pomordowanych Więźniów Politycznych w Słorisku. Dla mieszkańców stolicy najbliższe będą jednak kandelabry, które Boss przygotował dla Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie i zdobią monumentalne wejście gmachu przy placu Małachowskiego.



Julian Boss Gosławski fot. Janusz Ratajczak / archiwum artysty

13 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ
1930–2017

Stonik, 2009

blacha, 8 x 18,5 cm
sygnowany i datowany: '[monogram artystki] | 09'

estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR



14 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Figura z otwartymi ramionami, 1984–1996

juta, żywica, 190 x 177 x 20 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: '1984–96 M. Abakanowicz'

estymacja:

1 200 000 – 2 000 000 PLN

277 800 – 463 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

Leslie Hindman Inc., 2021, poz. 47

Sotheby's, 2012, poz. 565

Marlborough Gallery, Nowy Jork

LITERATURA:

Por.:

Magdalena Abakanowicz. Obra reciente, katalog wystawy, Marlborough Gallery, Madrid 1994, poz. kat. I, s. 14 (il), 25 (spis)





Zaprezentowana praca to niezwykle rzadka realizacja na tle twórczości Magdaleny Abakanowicz. Imponujących rozmiarów rzeźba przedstawia postać z rozłożonymi rękami niczym postać na krzyżu. Co ciekawe, po bliższym oglądzie możemy zauważyć, że praca składa się z dwóch elementów: typowej dla artystki figury i rozłożonych ramion. W efekcie artystka uzyskała formę bardzo ekspresyjną w wyrazie.

Postacie ludzkie były stale powracającym motywem w twórczości Magdaleny Abakanowicz. Artystka w swoje sztuce interpretowała kondycję i pozycję człowieka we współczesnym świecie. Tworzyła grupy anonimowych postaci, czasem stojących, kroczących, siedzących. Najchętniej wykonywała je z worków jutowych, które zespalała żywicą. Od lat 80. używała także trwalszych surowców takich jak brąz, drewno czy kamień, które wykorzystywała do rzeźbienia postaci ludzkich.

Prace Abakanowicz bywają interpretowane jako jej walka o indywidualizm, hołd dla pojedynczego życia i są rozpatrywane w kontekście ciężkich doświadczeń artystki. Te postacie, zastygłe w bezruchu, pozbawione ekspresji, wieku czy płci zostały wykonane w konkretnym momencie historycznym. Nie sposób nie analizować ich w kontekście czasów, w których powstały. Okres reżimu socjalistycznego, stanu wojennego, jest wyczuwalny w twórczości artystki. Dosłowne skorupy ludzkie, ponieważ od tyłu postacie są wydrążone, stały się niejako symbolem opresji dowolnego rodzaju, w zależności, gdzie akurat wystawiane są jej bezgłowe figury. Artystkę zajmowało pojęcie gromady – zbioru

wariantów pewnego wzoru, który jednak pod wpływem działania natury nigdy się nie powtarza, co może wynikać z niemożności.

„Są uniwersalne, wpisują się w każdy kontekst” – ocenia poznański artysta Maciej Kurak. „Populistyczne, ale w takim pozytywnym sensie, że przemawiają do każdego. Rzeczywiście, powtarzalność rzeźb Abakanowicz, słynne prawo serii, które uczyniła zasadą swojej twórczości, sprawiło, że stworzyła własną markę. Jest nią właśnie szary tłum. Wydrążeni ludzie. Polska terakotowa armia. Rodzeństwo umarłej klasy”. (Adrianna Prodeus, Twórczość Magdaleny Abakanowicz: Czyngis-chan i terakotowa armia, <http://www.newsweek.pl/kultura/wiadomosci-kulturalne/magdalena-abakanowicz-newsweek-pl,105397,1,1.html>, dostęp: 24.03.2025).

Postać została wykonana z typowego dla Abakanowicz materiału – tkaniny jutowej. Kontakt z rzeźbami artystki jest niewątpliwie przeżyciem nie tylko pod względem estetycznym, lecz także sensualnym oraz głęboko emocjonalnym. Poprzez charakterystyczną jej haptyczność oraz materialność wyrażoną w rysach, brzdach i załamaniach pobudza do uruchomienia wszelkich receptorów w celu odczuwania i doświadczania ciała. Ten wyrazisty, mocny styl artystki każe myśleć o różnych kategoriach pojmowania piękna, a także zmianach w jego postrzeganiu i rozumieniu, a te stymulować i definiować może jedynie sztuka artystów tego formatu co Abakanowicz.

15 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Figura, 2001

brąz patynowany, 160 x 54 x 40 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "[monogram artysty] MA 01"

estymacja:
750 000 - 1 200 000 PLN
173 700 - 277 800 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Starmach, Kraków
kolekcja prywatna, Polska





**„JAKO DZIECKO, CHRONIĄC NIEŚMIAŁOŚĆ
I SAMOTNOŚĆ, BUDOWAŁAM PRZEDMIOTY.
WIDZIAŁAM JE JAKO POMOST
MIĘDZY MNĄ, A RZECZYWISTOŚCIĄ,
KTÓRA WYDAWAŁA SIĘ NIEZMIERNIE
SKOMPLIKOWANA. GDY NADCHODZILI
GOŚCIE - UCIEKAŁAM.
POZOSTAWIONE PRZEDMIOTY MIAŁY
MNIĘ ZASTĄPIĆ. TO ONE ZAMIAST
MNIĘ MIAŁY ODPOWIADAĆ NA ABSURDALNE
PYTANIA ZADAWANE ZWYKLE DZIECIOM”.**

MAGDALENA ABAKANOWICZ

16 α

ALINA SZAPOCZNIKOW

1926-1973

"Garnek I (Głowa)", 1956

ceramika szklwiona, 18,5 x 12 x 9 cm
sygnowany na podstawie: 'AS'
unikat

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

51 000 - 69 500 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki, 1970, Dania

WYSTAWIANY:

„Alina Szapocznikow. Rzeźba, rysunek”, CBWA Zachęta, Warszawa, 6-26.09.1957

LITERATURA:

Alina Szapocznikow. Rzeźba, rysunek, kat. wyst., CBWA Zachęta, Warszawa 1957, poz. kat. 10, nlb, online: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5915b49eb7b0a.pdf> [dostęp: 8.03.2024]

Jola Gola, Katalog Rzeźb Aliny Szapocznikow, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2001, poz. kat. 82, s. 73 (il.)

„Działania rzeźbiarskie następują w przestrzeni, a obrazem ich jest bryła. Czytając bryłę, odczytujemy to wszystko, co ją uformowało. W rzeźbach Aliny Szapocznikow trudno by mi było odróżnić zamiar od realizacji, koncepcję od wykonawstwa, myśl od materii. Są jednorodne i przez to jakoś ostateczne. Artystka dopowiada do końca to wszystko, co ma do powiedzenia, niczego nie ukrywa, ale też niczego z zewnątrz nie dodaje. Nie kierując się żadnym z góry przyjętym schematem, nie poddając się żadnej wyspekulowanej recepturze, działa w pełnej wolności, posłuszna tym jedynie koniecznościom, które sama uznała i sama zapragnęła ocalić”.

Mieczysław Porębski





Zaprezentowana praca „Garnek I (Głowa)” autorstwa Aliny Szapocznikow powstała w 1956. Jest to wykonana w ceramice twarz w formie garnka. U góry widzimy otwory, a z przodu zostały zarysowane łagodnie oczy, usta oraz nos.

Dzieło pochodzi z ceramicznego cyklu, nad którym artystka pracowała w latach 1956–57. Była to jedna z pierwszych prac, które zostały wykonane w wyniku eksperymentów z nowymi materiałami, z czego słynęła w późniejszym okresie twórczyni. To właśnie wtedy narodziła się jej pewności siebie, by sięgać wciąż po nowe środki wyrazu, które oddadzą to, co dla niej najważniejsze. W całym okresie swojej twórczości była w tych poszukiwaniach niezłomna.

W 1956–57 Szapocznikow wykonała jedynie kilka serii rzeźb ceramicznych. W tym celu wynajmowała pracownię w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przy Krakowskim Przedmieściu 5. Oprócz cyklu „Garnków-głów” powstała w tym czasie seria „Czerepów” oraz „Ludzi-drzew”, a także dosłownie pojedyncze studia ceramiczne.

„Cykl głów”, do którego należy prezentowana praca, nosi znamiona portretowe. Krytycy i monografiści nie są jednak w stanie rozpoznać wszystkich. Obecność tak rzadkiego dzieła z wczesnego okresu twórczości Aliny Szapocznikow to prawdziwy ewenement na rynku sztuki! Co warto podkreślić, większość prac ze wspomnianego okresu oraz cyklów znajduje się w depozycie Muzeum Sztuki w Łodzi.

Lata 50. XX były okresem dojrzewania artystki, zarówno w kontekście życia osobistego, jak i zawodowego. W 1950 Szapocznikow wykonała swoją dyplomową pracę „Nu”. W lipcu 1950 wybrała się do Paryża, a po drodze odwiedziła Pragę. Od połowy sierpnia do połowy października podróżowała po Francji z Ryszardem Stanisławskim. Parze udało się kupić stary samochód i odwiedzić wiele najważniejszych pomników i zabytków Francji.

Co ciekawe, w trakcie tej podróży podjął ich sam Pablo Picasso w swojej willi „La Gaudioise” w Vallois. W 1952 para wzięła ślub, a ich świadkami byli Wojciech Fangor i Karol Ferster. Ponieważ artystka nie mogła mieć dzieci, niedługo potem małżeństwo adoptowało syna, Piotra. Rok powstania zaprezentowanej rzeźby był okresem niezwykle ważnym nie tylko ze względu na zmiany osobiste, lecz także zawodowe. W tym okresie jej prace zostały dostrzeżone przez jednych z najważniejszych krytyków tego okresu – Andrzeja Jakimowicza oraz Aleksandra Wojciechowskiego, którzy zaprosili artystkę do wzięcia udziału w wystawie młodych polskich artystów prezentowanej w Berlinie, Wiedniu oraz Indiach. W tym czasie została także zaproszona, wraz ze Stanisławem Horno-Popławskim, Antonim Kenarem, Franciszkiem Strynkiewiczem i Alfredem Wiśniewskim, aby wziąć udział w Exposition Internationale de la Sculpture Contemporaine w Musee Rodina w Paryżu. To w tym okresie powstała praca „Trudny wiek”, którą krytycy interpretowali w kontekście młodzieńczej witalności. Dzieło zostało entuzjastycznie przyjęte przez krytykę „odwilży” i było interpretowane jako bunt artystki wobec socrealizmu. W tym okresie właśnie Szapocznikow zaczęła eksperymenty z nowymi materiałami i rozpoczęła pracę jako gość w studiu ceramiki Akademii Sztuk Pięknych. Wśród osób portretowanych w tym czasie należy wymienić Krzysztofa Teodora Toeplitza, Zofię Butrymowicz i Michela Lustre’a.

Te wspomniane poszukiwania, utrwalania ludzkich form w rzeźbie, wyznaczyły kierunek jej twórczości. Materiał rzeźbiarski stał się dla niej narzędziem do odzwierciedlania przemian zachodzących w ludzkim ciele. Przyświecało jej marzenie oraz ambicja do utrwalenia – kształtu, gestu, wyglądu. Co warto podkreślić, używane materiały także były nośnikiem treści. Wczesne prace, te opowiadające o młodzieńczej witalności oraz wigorze, artystka często realizowała w materiałach „łatwo zniszczalnych”, co sugerowałoby chęć oddania idei, że młodość oraz piękno są naznaczone piętnem przemijania.



17

ALINA ŚLESIŃSKA

1922-1994

Postać, 1982

brąz, 63 x 40 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'ALINA ŚLESIŃSKA I 1982 I 1/8'
odlew współczesny
oryginał powstał w 1982
ed. 1/8

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

20 900 – 27 800 EUR

„Rzeźby Aliny Ślesińskiej – warto dodać, iż spotkały się z gorącym uznaniem jej mistrza Ossipa Zadkine’a – realizowały wizję przenikających się form o płynnych kształtach, zakrzywiających się jak gdyby zgodnie z biologicznym rytmem żywego organizmu. Znalazł w nich wyraz nie rygoryzm racjonalnych rozwiązań chłodnych brył, lecz intuicyjnie odczuły naturalny rozwój organicznej formy rozrastającej się w przestrzeni, zgodnej z głęboko zakorzenioną w człowieku elementarną potrzebą nadawania kształtu otaczającym rzeczom, wyrażania w nich poczucia więzi ze światem przyrody, odczucia harmonii z twórczymi siłami natury”.

Andrzej Osęka





Kim była Alina Ślesińska? Jej imię i nazwisko rzadko pojawia się w podręcznikach historii sztuki, a w encyklopediach brakuje precyzyjnej daty jej urodzenia – 1922 czy 1926? Pewne jest tylko, że zmarła w 1994. A jednak jej rzeźby istnieją, mówią do nas językiem form i materiałów, szepczą o historii kobiety, która wybrała abstrakcję, choć świat oczekiwał figuracji.

Należąca do kręgu uczniów Xawerego Dunikowskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie Mariana Wnuka w akademii warszawskiej, Ślesińska reprezentuje nurt poszukiwań wywodzących się z tendencji do konstruowania rzeźbiarskiej formy w integracji z przestrzenią. Jednakże do tych najogólniejszych przesłanek artystka wprowadziła własną, śmiałą i imponującą rozmachem twórczej wyobraźni koncepcję rzeźby kształtującej architekturę i możliwej do realizowania w gigantycznej skali urbanistyki. Jej wizja znalazła uznanie u samego Ossipa Zadkine’a, który dostrzegł w jej pracach przenikające się formy o płynnych kształtach, zakrzywiających się niczym żywy organizm, pulsujących własnym rytmem. Nie był to rygorystyczny racjonalizm konstrukcji chłodnych brył, lecz intuicyjnie odczuwany rozwój organicznej formy, rozrastającej się w przestrzeni w zgodzie z harmonią natury i twórczymi siłami świata.

Zacząła zdobywać uznanie w 1957 podczas wystawy w Warszawie, a rok później jej prace zawędrowały do Paryża, do galerii Simone Badinier. Nie towarzyszyło jej wsparcie państwa polskiego – bo jakże mogłoby, skoro rzeźbiarka sięgała po język awangardy, wyrывая się z oczekiwań socrealistycznej doktryny? Jej twórczość nie pasowała do oficjalnego kanonu, ale dostrzegła ją „Kultura” – wpływowe polskie czasopismo literackie i polityczne, które marzyło o innym porządku świata, o Polsce wolnej od komunistycznej cenzury.

Była artystką, ale też osobowością – kreowała się na Brigitte Bardot o słowiańskiej urodzie, świadomie eksponowała swoją kobiecość, uwodziła. Prasa rozpisywała się o jej urodzie, o złotych włosach i urokliwych wernisażach, wspominała, że nawet trzymiesięczny pobyt w Brazylii nie pozostawił śladu na jej twarzy. Próby seksualizowania jej wizerunku zamieniła w swój atut, świadomie wykorzystując zainteresowanie mediów i uwagi krytyków, aby zwrócić je ku swojej sztuce.

Co stało się z Aliną Ślesińską? Czy jej rzeźby, ukryte gdzieś w muzealnych magazynach, wciąż czekają na odkrycie? Czy Musée National d’Art Moderne nie ma obowiązku przywrócić jej miejsca w historii sztuki? Bo jeśli sztuka jest żywa, to czy nie powinna żyć także pamięć o tych, którzy ją tworzyli?



18 α

JANINA REICHERT-TOTH

1895-1986

Głowa anioła, 1925

gips, 22 x 27 x 11 cm

estymacja:

13 000 – 18 000 PLN

3 100 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna artystki

DESA Unicum, marzec 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Por.:

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



SKROMNA PROSTOTA I WIELKA MONUMENTALNOŚĆ ANIOŁOWIE JANINY REICHERT-TOTH



Janina Reichert-Toth, Głowa anioła / Wikimedia Commons

Ogromny talent rzeźbiarski Janiny Reichert-Toth pozwolił artystce jako drugiej kobiecie w historii Polski, obok Zofii Baltarowiczównie, studiować na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby prowadzonej przez prof. Konstantego Laszczkę. Wówczas kobiety nie mogły kształcić się wraz z mężczyznami, ponieważ według uchwały podjętej w Szkole Sztuk Pięknych z 1896: „Przyjęcie do Szkoły Sztuk Pięknych byłoby tylko dostępne dla nadzwyczajnych talentów, a nauki i wykłady dla nich odbywałyby się w odosobnieniu, w Sali przeznaczonej dla nich osobno” (cyt. za: Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939, opr. Józef Edward Dutkiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, s. 207–208). Jednak artystka, kończąc jedynie dwa lata studiów, ze względu na pogarszający się stan zdrowia powróciła do rodzinnego Lwowa. Momentem przełomowym w karierze artystycznej Janiny Reichert-Toth okazała się wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie z 1927. Krytyka, doceniając szczególnie sekcję rzeźbiarską, niezwykle przychylnie wypowiadała się o talencie młodej rzeźbiarki. Redaktor naczelny „Gazety Lwowskiej” nie krył słów uznania, pisząc o realizacjach rzeźbiarki: „Rzadkim gościem na naszych wystawach jest rzeźba (...). Toteż ze zdziwieniem i radością zobaczyłem w Towarzystwie Sztuk Pięknych całą salę zapelnioną rzeźbami. A zdziwienie to było tym większe, skoro dowiedziałam się, że tym rzeźbiarzem jest kobieta, Janina Reichertówna. Trudno jest wybić się młodemu rzeźbiarzowi, o wiele trudniej jest tego dokonać kobiecie. Dlatego też wbrew utartemu zwyczajowi rozpoczynamy nasze sprawozdanie od rzeźby. Wystawa zbiorowa Janiny Reichertówny (...). Nie jest to misterne, wyuczone, bezbłędne, ale też bezindywidualne dłubanie w glinie czy kamieniu – lecz śmiałe porывanie się na wypowiedzenie się w odpowiednim do tego rodzaju materiale, zrozumienie go i przystosowanie się do niego (...). To jest rzeczywiście urodzony talent rzeźbiarski, który wiele już zapowiada” (cyt. za: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 45). W równie pochlebnym tonie utrzymana jest recenzja z „Dziennika

Ludowego”, w której autor również bardzo trafnie scharakteryzował styl artystki łączący w sobie zarówno elementy klasyczne, jak i modernistyczną syntezę formy: „Linia rozwoju jej talentu jest jasno zarysowana i biegnie od naturalizmu, wpierającego się na bystrej obserwacji przedmiotu, poprzez impresjonistyczne zatarcie szczegółów, ku stylizacji i uproszczeniu formy. W swej treści jest to sztuka na wskroś liryczna, postaci jej kompozycji pogrążone są w kontemplacji i melancholijnej zadumie. Stąd głowy ich najczęściej pochylone, oczy jakby za szronem melancholii przysunięte, przymknięte, ku wnętrzu zwrócone. Ich ciała śmigłe, smukłe, zwinne, ruchy harmonijne, członki ciała delikatne, rysy subtelne” (cyt. za: Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka, Kraków 2009, s. 47). Artysta przedstawiła na ekspozycji dwadzieścia prac rzeźbiarskich i dwa szkice ołówkiem. Wśród nich znajdowały się projekty oraz model głowy figury kościelnej dla ołtarza kościoła św. Marii Magdaleny we Lwowie. Prezentowana „Głowa anioła” należy prawdopodobnie do grupy rzeźb pokazanych na lwowskiej wystawie. W monografii artystki „Zapomniana rzeźbiarka” autorstwa Karoliny Grodzkiej widnieje fotografia identycznej pracy, błędnie skatalogowana jako rzeźba drewniana. Motyw pochylonej głowy anioła o przymkniętych oczach wykorzystywany był przez artystkę wielokrotnie. Aniołowie oraz pierwszy projekt figury św. Elżbiety z 1930 obdarzeni zostali przez artystkę tymi samymi, zatopionymi w melancholii rysami twarzy. Prezentowana „Głowa anioła” stanowi stylistyczne credo Janiny Reichert-Toth. Zarówno najwcześniejsze realizacje sakralne dla kościoła św. Marii Magdaleny, do których należy prezentowana praca, jak i późniejsze rzeźby ołtarzowe w kościele św. Elżbiety we Lwowie, aniołowie z kościoła w Tarnopolu czy w Polance koło Krosna ukształtowane są wedle tej samej wizji artystycznej rzeźbiarki. Uproszczone jednak o klasycznej proweniencji twarze świętych zawsze z przechylnymi głowami spoglądają delikatnie za ramię. Uczesane do tyłu włosy, okalające wysokie czoło ułożone są w rytmiczne, ale najmocniejsze pod względem fakturalnym akcenty rzeźb.



Odpoczynek po pracy: Janina Reichert w swojej pracowni / dzięki uprzejmości Galerii Dyląg

19

OLGA NIEWSKA

1898–1943

"Japończyk (Uśmiech)", 1921

fajans, 25 x 23 x 20 cm

model z 1921 roku, wyprodukowano w latach 50. XX wieku w Fabryce Fajansu we Włocławku

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR

Olga Niewska to wyjątkowa postać na tle polskiej rzeźby okresu XX-lecia międzywojennego. Ukończyła pracownię Konstantego Laszczki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie kontynuowała studia w Paryżu pod opieką Antoine'a Bourdelle'a. Artystka regularnie wystawiała swoje prace w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, w warszawskiej Zachęcie, a także na licznych wystawach za granicą. Twórczość Niewskiej trudno poddać jednoznacznej klasyfikacji stylu czy gatunku. Artystka podejmowała różnorakie tematy, eksperymentowała z używanymi materiałami. Tworzyła w glinie, gipsie, metalu. Sięgała po kamień, drewno, beton oraz ceramikę. Prezentowana praca to studium portretowe oddającego się medytacji mnicha o tajemniczym uśmiechu. Praca powstała na początku lat 20., kiedy artystka pozostawała pod wyraźnym wpływem swoich mistrzów – Laszczki oraz Dunikowskiego. Figurka stała się emblematycznym dziełem pionierki rzeźby w Polsce.



20

OLGA NIEWSKA

1898–1943

Narciarz, 1926

brąz patynowany, marmur, 29 x 55 x 15 cm

sygnowany i datowany: 'Olga Niewska | 1926' oraz znak odlewni na nartcie: 'BR.ŁOPIEŃSCY| WARSZAWA'
Nagroda Ministra Robót Publicznych za bieg turystyczny na Międzynarodowych Zawodach Narciarskich w Zakopanem w 1927 roku.

Rzeźba stworzona przez firmę Braci Łopińskich w 1926 na zamówienie rządowe.

estymacja:

95 000 – 120 000 PLN

22 000 – 27 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków



DECYDUJĄCY MOMENT OLGI NIEWSKIEJ



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Olgi Niewskiej / Wikimedia Commons

Olga Niewska urodziła się w 1898 w Charkowie. Po latach sama opowiadała anegdoty o zamierzczłych początkach swojej działalności plastycznej: „Już od dzieciństwa miałam tendencję do lepienia. Ofiarą padało ciasto w domu rodzicielskim. A często był świeży chleb. Ojciec powtarzał, oczywiście w żartach: ‘Oby tylko nie została rzeźbiarką’”. (Kazimiera Alberti, Rzeźby Olgi Niewskiej, „Świat Kobiety” 1929, nr 8, s. 165). Wbrew woli ojca Olga rzeźbiarką jednak została. W 1919 jako jedna z pierwszych kobiet podjęła studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dostała się do pracowni wybitnego polskiego twórcy modernistycznego Konstantego Laszczki. To pod okiem profesora ukształtował się indywidualny i bardzo interesujący styl Niewskiej. Artystka uzupełniła swoją edukację jeszcze w latach 1926–28 w Paryżu, a dokładniej w Académie de la Grande Chaumière. Tam zetknęła się z wielką indywidualnością, jaką był Antoine Bourdelle. To on wyznaczył ścieżkę, którą artystka podążyla dalej. Stworzona przez nią w tym czasie postać „Łuczniczki” (1927) jest bodaj najlepszym wyrazem inspiracji dokonania Francuza. Na oeuvre polskiej rzeźbiarki oprócz klasycyzujących kompozycji składają się również prace o zupełnie odmiennym charakterze. Są to chociażby „Portret Ali ibn Abduh al Fanii” (1934–36, Muzeum Narodowe w Warszawie) przedstawiający czarnoskórego mężczyznę czy chociażby wyrażająca inspiracje Dalekim Wschodem ceramiczna figura „Japończyka”. Szczególne miejsce w oeuvre artystki zajmuje rzeźba sportowa, dzięki której zyskała ogromną popularność oraz wyprowadziła tę dziedzinę sztuki na prawdziwie jakościowy poziom. Również tematyka sportowa była ważnym elementem sztuki XX-lecia międzywojennego. „Aktywność sportowa cieszyła się popularnością w państwie odrodzonym po 1918, gdyż istniała w narodzie niezwykle intensywna potrzeba oddechu, odnowy, także fizycznej, po zaborach i wojnie. Sport postrzegano jako szansę odrodzenia biologicznego oraz gwaranta sprawnego żołnierza, potrzebnego wobec niepewnej sytuacji politycznej i zagrożenia ze strony byłych zaborców. Kultura fizyczna wraz z kulturą duchową stanowiły dla polskiego społeczeństwa źródło dumy i radości. W II Rzeczypospolitej sport uprawiali niemal wszyscy, bez względu na pochodzenie, wykształcenie czy wykonywany zawód”. (Michał Mazurkiewicz, Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonasans, [w:] Acta Universitatis Wratislaviensis, No 3772 Literatura i Kultura Popularna XXII, Wrocław 2016). Również Olga Niewska, jako doskonała

przedstawicielka wyemancypowanego pokolenia artystek, uprawiała różne dziedziny sportowe: od narciarstwa aż po loty balonem. W aktywności sportowej widziała rozwiązanie problemów czysto formalnych, mówiąc „Staram się w swoich rzeźbach oddać duszę ludzką. Zrozumienie i odtworzenie psyche sportowca daje artyście pole do interesującej pracy. Biorę się do swojej pracy bardzo uczciwie. Gdy miałam rzeźbić postać lotnika, odbyłam podróż aeroplanem, by zapoznać się z żywiołem, w którym przebywa człowiek-ptak, i zrozumieć jego psyche. Rzeźbiąc narciarzy – uczyłam się tego sportu, którego umiejętności nie doprowadziłam zresztą nigdy do pożądanego poziomu”. (Adolf Szyszko-Bohusz, Olga Niewska – rzeźbiarka sportu, „Stadjon” nr 8, 1927, s. 4. Cyt. za: Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 101). W rzeźbach sportowych krystalizuje się dojrzały styl artystki. Pionierka porzuca impresjonistyczne wzorce na rzecz syntetycznego realizmu: „To także niemal całkowita rezygnacja z doświadczeń wyniesionych z klasy mistrza Konstantego: rezygnacja z pracochłonnej, indywidualnej charakterystyki modelu, szkicowej faktury i nade wszystko anegdoty, która w sposób oczywisty jest pozbawiona sensu tam, gdzie istotą wypowiedzi ma być (choć różnie rozumiane) samo piękno. Jest to więc piękno dekoracyjne, piękno nagiego ciała, piękno nie zawsze dostrzegane, czasem gdzieś zagubione, które z perspektywy czasu moglibyśmy nazwać pięknem za kurtyną zapomnienia. Mówiąc krótko: nie jest to już zwykłe zainteresowanie tematyką sportową, ale pasja, fascynacja sportem i sportowcami, fascynacja ciałem człowieka, zachwycająca artystkę jednością tego ciała – turgor vitalis”. (Wojciech Przybyszewski, op. cit., s. 101). Charakterystyczną cechą rzeźbiarki jest idealne zatrzymanie sylwetki sportowca w decydującym momencie ruchu. Doskonałym przykładem dzieła o tematyce sportowej Niewskiej jest prezentowany w katalogu „Narciarz”, będący nagrodą Ministra Robót Publicznych za bieg turystyczny na Międzynarodowych Zawodach Narciarskich w Zakopanem w 1927. W imponujący sposób artystka, upraszczając sylwetkę narciarza, idealnie synchronizując charakterystyczną relację „ręka – noga” przy ślizgu narciarskiego biegacza. Imponujące jest również doskonałe połączenie materiałów – narciarza odlanego z brązu z bielą marmuru imitującego śnieżny stok.



Olga Niewska w swojej pracowni / Wikimedia Commons

21

OLGA NIEWSKA

1898–1943

Medalion z Marszałkiem Józefem Piłsudskim

brąz, śr.: 31 cm

opisany i sygnowany: 'JÓZEF PIŁSUDSKI I Olga Niewska'

estymacja:

22 000 – 28 000 PLN

5 100 – 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Olga Niewska, Łazienki Królewskie, Warszawa, 2001 (ten odlew)

Piękno za kurtyną zapomnienia. Olga Niewska – rzeźba, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku, 2018 (ten odlew)

LITERATURA:

Por.:

Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 143 (il.)

Małgorzata Dubrowska, Medaliony i plakiety. Katalog Zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy, Warszawa 2005, nr kat. 82, s. 56 (il.)

„Nie zapomniała też o pracach drobnych, wydawałoby się – niewiele znaczących, a jednak ważnych i przynoszących artystce sporo satysfakcji. Medale, plakiety, metalowe odznaki – gdyż o nie tu właśnie chodzi – to kolejna jej pasja, kolejne wyzwanie”.

Wojciech Przybyszewski, Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia, Poznań 2001, s. 143





22

STANISŁAW TRACZ

1897-1940

Zamyślona, 1920

gips patynowany, 105 x 65 x 45 cm
sygnowany i datowany z tyłu: 'St. Tracz | 1920'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska



„Zasięg oddziaływania Laszczki był jednak znacznie większy i szerszy, był on przez długie lata nauczycielem wielu młodych rzeźbiarzy, uczył ich umiejętności warsztatowych, obznajmiał i wprowadzał w arkana sztuki rzeźbiarskiej. W swych wypowiedziach przekazywał im szlachetne idee o zadaniach artysty, któremu ‘przyświecać powinna miłość rodzinnego kraju, wytrwałość w pracy i unikanie pochlebstw’. Wpajał młodym artystom zasady, że dla osiągnięcia ‘choćaby średnich rezultatów w sztuce potrzeba silnej wiary we własne siły potrzeba talentu, wytrwałej pracy i nieliczenia na materialne korzyści’. Był Laszczka pogodny, uprzejmy, przyjazny, ale i wymagający: od siebie najwięcej, ale od innych także – mówił: ‘Sztuka to nie otomana, na której można zażyć wypoczynku – sztuka to wieczna praca myśli i uczucia’.

Jadwiga Puciata-Pawłowska, Konstanty Laszczka. Życie i twórczość, Siedlce 1980, s. 61

STANISŁAW TRACZ ZAPOMNIANY RZEŹBIARZ Z KRĘGU KONSTANTEGO LASZCZKI

Stanisław Tracz podjął w 1916 studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił wówczas do pracowni wybitnego artysty i pedagoga – Konstantego Laszczki. Już od samego początku swojej artystycznej działalności był doceniany i zdobywał liczne nagrody na wystawach studenckich. W 1921 żądny nowych wrażeń Tracz opuścił Kraków, po to, by zaznajomić się z nowymi trendami w sztuce i uzupełnić swój warsztat rzeźbiarski. Nie znamy niestety szczegółów tego europejskiego Grand Tour. Wiadomo, że twórca najpierw udał się do Francji, a dokładnie do jednej z największych metropolii i centrum światowej sztuki – do Paryża. Następnie podążył na południe, do Italii, odwiecznej mekki dla artystów pragnących zaznajomić się z wielowiekową i przebogatą tradycją sięgającą czasów antycznych. Dla rzeźbiarza taki kierunek podróży był właściwie zupełnie oczywisty, a jego zetknięcie się z arcydziełami rzeźby starożytnej, nowożytnej i neoklasycznej stanowiło bardzo cenne doświadczenie, które zaważyło na jego dalszej pracy. Tracz według przekazów odwiedził najważniejsze ośrodki Półwyspu Apenińskiego, wśród których znalazły się Rzym, Florencja i Neapol. W 1924 wrócił do Krakowa, a na początku kolejnego roku ukończył studia. Jego wyprawa trwała zatem około czterech lat. Był to czas wystarczający, by dojrzeć, przemyśleć swoją artystyczną wizję świata i obrać właściwy dla siebie kurs. Tracz zapewne wiele zobaczył na zachodzie Europy, cały czas kontynuował także studia rzeźbiarskie.

Akt „Zamyślonej” powstał w 1920, czyli w okresie nauki, tuż przed wyjazdem twórcy za granicę. W zbiorach archiwalnych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zachowała się fotografia datowana na ten właśnie okres. Przedstawia ona wnętrze pracowni, w której wokół profesora Konstantego Laszczki zgrupowali się jego uczniowie. Jest wśród nich także i Stanisław Tracz stojący w ostatnim rzędzie, w białym fartuchu. Sprawia wrażenie oderwanego od pracy, nieco zamyślonego i nieobecnego. Wpływ Laszczki jest bardzo widoczny w twórczości Tracza, a szczególnie w jego młodzieńczych poczynaniach. W dziełach pochodzących z tego okresu pojawiają się też, co oczywiste, inspiracje rzeźbą Auguste’a Rodina. Pierwiastki zaczerpnięte z jego sztuki przechwycił Tracz w sposób pośredni, poprzez Laszczkę, również silnie zainteresowanego jego działalnością, ale także za sprawą bezpośredniego kontaktu z formami mistrza, do którego okazję miał chociażby podczas pobytu w Paryżu. Postać „Zamyślonej” spoczywa na masywnym głazie, przechylając swoje ciało na prawą stronę. Omdlewa-

jąca kobieta zanurzona we własnym świecie myśli i pragnień zdaje się nie dostrzegać otaczającej ją rzeczywistości. Figura ta, choć nie aż tak silnie zindywidualizowana, stanowi osobliwy przykład portretu psychologicznego. Artysta odtworzył tu nie tylko anatomiczne detale, ale skupił się również na ukrytej pod powierzchnią sferze duchowej. Kompozycja przywodzi na myśl chociażby słynny „Pocałunek” Rodina, w którym to dwie postacie siedzące na skale ukazane zostały w miłosnym uścisku. Kobieta Tracza i jej poza wydają się jawnym nawiązaniem do tej właśnie rzeźby, a dokładniej do ujęcia żeńskiego ciała. Wspomnieć należy tu również ikonyczną figurę „Myśliciela”, która swym monumentalnym wyrazem mogła w pewien sposób pociągać Tracza. Nie sposób nie wymienić także wielu rzeźb samego Laszczki poczynawszy od „Konika polnego” („La Cigale”), „Zasmuconej” aż do „Rozczesującej włosy”, które to mogły stanowić dla młodzieńca pewien wzór.

Pomimo że kompozycje Tracza ewoluowały wraz z nim w późniejszym okresie jego kariery, ulegając geometryzacji i różnego rodzaju stylizacjom, wyniesiona ze szkoły Laszczki przekonania pozostały niezmiennie. Mistrz posiadał bowiem sprecyzowane poglądy na sztukę i pracę rzeźbiarza. „Form minionych nie należy według niego naśladować, bo sztuka jest odbiciem swej epoki. Oświadczał Laszczka, że nie występuje przeciw nowym kierunkom sztuki, bo właśnie wszystkie one razem tworzą ‘jakby mozaikę podobną do najpiękniejszej z łąk, która właśnie jest piękna dlatego, że jest w niej tyle najróżniejszych kwiatów’” (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Konstanty Laszczka. Życie i twórczość, Siedlce 1980, s. 60). W rzeźbie Tracza odnaleźć można pewnego rodzaju analogie do dzieł Rodina,

Laszczki, a także innych artystów jemu współczesnych. Jego forma posiada jednak również innowacyjne, autorskie pierwiastki, choć jest to młodzieńcze dzieło początkującego artysty. Widać ewidentnie, że twórca mierzy się tutaj z dorobkiem swoich poprzedników, a w roli autorytetów obsadza najwybitniejsze jednostki świata sztuki. Ponadto śmiało przemycą w swej pracy własne spostrzeżenia, co świadczy tylko o bezkompromisowym podejściu do swojej działalności i o zapale, które są właściwe wszystkim młodym, rozpalonym umysłom. Wiele lat później na łamach „Głosu plastyków” Tracz wypowiadał swoje śmiałe przekonania dotyczące rzeźby i pracy rzeźbiarza, której istotę upatrywał w obserwacji otaczającej go rzeczywistości.



23 α

STANISŁAW JAGMIN

1875-1961

Salome

ceramika, 42,5 x 49 x 26 cm
sygnowany na podstawie: 'St. Jagmin'

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 800 – 3 800 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, wrzesień 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

Stanisław Jagmin pochodził z ziemiańskiej rodziny Kaliksta i Fanny z Aulo-k-Mielęckich. Rzeźbą zainteresował się podczas pracy jako kontroler w fabryce platerów Frageta. W 1898 rozpoczął naukę w Akademii Krakowskiej. Studiował rzeźbę i ceramikę w pracowni profesora Konstantego Laszczki. Następnie w latach 1904-1905 uczył się w Paryżu w Académie Julian. Odbił również praktyki w Sèvres u braci Mougin i w znaczących manufakturach ceramiki w Miśni oraz w Wiedniu. Po powrocie do Polski prowadził kolejno trzy pracownie ceramiczne w Warszawie. „Zafascynowany dawną ceramiką doprowadził do ponownego uruchomienia manufaktury w Nieborowie. Kilka lat później w Warszawie utworzył mechaniczną fabrykę kafli. W swoich pracach eksperymentował zarówno z formą, jak i z technologią, sięgał po formy secesyjne. Był wierny idei tworzenia użytecznych dzieł sztuki. W jego dorobku można odnaleźć rzeźby, popiersia, płaskorzeźby oraz przedmioty użytku codziennego”. (Adrian Sobieszczański, Varsavianista.pl, <https://varsavianista.pl/index.php/2022/02/14/stanislaw-jagmin/>, dostęp: 19.03.2025).

Stanisław Jagmin na kartach historii sztuki zapisał się jako genialny eksperymentator w zakresie technologii ceramicznych. Stylistycznie nowatorski ceramik tworzył w duchu secesji. Doskonałym przykładem jego twórczości jest prezentowana w katalogu „Salome”, w której artysta operuje organicznymi liniami, podkreślając dekoracyjność formy poprzez miękkość konturów przy jednoczesnym sensualnie ukazaniem ciele zabójczyni Jana Chrzciciela.



24

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Zamyślony", lat 20. XX w.

brąz, 47 x 30 x 20 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'B. Biegas | EA II/IV' oraz znak odlewni: 'AVANGINI FONDEUR'
(odlew późniejszy)
edycja: 2/4

estymacja:
55 000 - 80 000 PLN
12 800 - 18 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Dziwną ma Biegas łatwość w obejmowaniu różnorodnych tematów i oddania właściwego ich znaczenia. Duch artysty śmiały, płomienny, walczy za pomocą swych rzeźb o zwycięstwo idei, wychodzących daleko poza szarżyznę tego życia. – Mistrz odczuwa subtelne drgnienia i przejawy życia duszy. W dziełach swych porywa, wzrusza, zaciekawia swą siłą twórczą, głębią ducha”.

Henryk Biegeleisen, Rzeźba i malarstwo: Bolesław Biegas, Warszawa 1915, s. 13



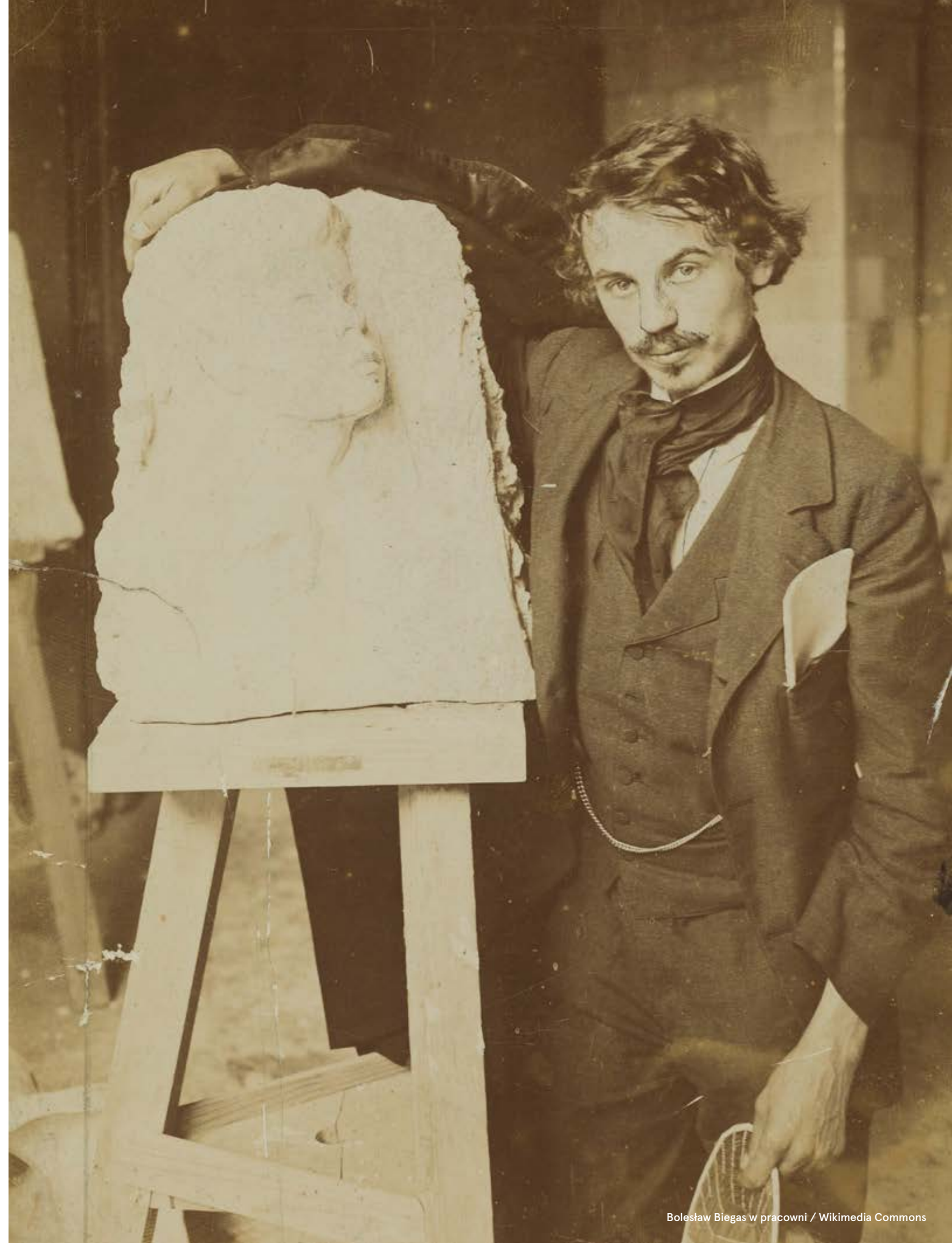
DIALOG Z TRADYCJĄ

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem należał, oprócz Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca wieku. Edukację rozpoczął w roku 1895 w zakładzie kościelnej snycerki w Warszawie. W latach 1897–1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydany z uczelni za skandalizującą rzeźbę „Księga życia”. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną: wziął udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w École des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną poza akademickimi konwencjami.

W twórczości rzeźbiarskiej Bolesława Biegasa ścierały się dwa główne nurty: geometryzująco-linearny oraz organiczno-naturalistyczny. W pierwszym realizacje rzeźbiarskie opierały się na dużym uproszczeniu i pewnej prymitywizacji bryły, w drugim, tworzonym pod wpływem floralnej secesji, artysta podkreślał płynność formy i giętkość linii. W jego dorobku artystycznym znalazły się więc formy charakteryzujące się z jednej strony dystygowanym spokojem, klarownością i prostotą, z drugiej zmysłowym wyrafinowaniem, ruchem i ekspresją.

Obok powyższych nurtów w swojej dojrzałej fazie Bolesław Biegas pracował nad rzeźbami o estetyce bardziej tradycyjnej, nawiązującej do sztuki końca wieku, a mianowicie rodinowskiego impresjonizmu realistycznego. Około 1910 jego twórczość ewoluje w stronę pełnej rzeźby, a jednym z tematów chętniej podejmowanych przez artystę staje się akt. W latach 1920–22 wykonał krótką serię rzeźb „Satyry z Lasku Bulońskiego”, w której zaprezentował swoją biegłość w posługiwaniu się językiem form rzeźbiarskich. Składają się na nią masywne, haptycznie i tektonicznie zbudowane akty męskie, w których kryje się potężna, skondensowana siła. W skurczonych i powyginanych sylwetkach mężczyzn, niekiedy o nienaturalnym układzie ciała, ujawnia się techniczna sprawność artysty.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym rzeźba „Zamyślony” należy do powyższego cyklu i wskazuje na prowadzony przez Biegasa dialog z tradycją. Postać siedząca na skale jednoznacznie odwołuje się do najsłynniejszej pracy francuskiego rzeźbiarza Auguste’a Rodina, „Myśliciela” – rzeźby powstałej jako część „Bramy piekieł” na zamówienie Musée des Arts Décoratifs w Paryżu z 1880. Rodin pracował nad projektem do śmierci w 1917 i nigdy go nie ukończył. Pojedyncze kompozycje „Bramy” były powtarzane w formie autoryzowanych odlewów, dzięki czemu należą do najpopularniejszych dzieł w historii nowoczesnej rzeźby. Biegas w swoim „myślicielu” ukazał skulonego mężczyznę siedzącego na skale, który krzyżuje ramiona i jedną dłonią podpira głowę, drugą zaś zastania usta. Ekspresja jego ciała, zwrócenie głowy w bok oraz gesty dłoni świadczą o rozgrywanym się w jego duszy dramacie. Z ludzkiej postaci zespolonej ze skałą Biegas uczynił żywotny symbol ludzkiej egzystencji, dręczonej przez niepewność, smutek i melancholię.



25 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Para z parasolką" ("Couple au parapluie"), 1923-25

brąz patynowany, 32,5 x 13,7 x 9,5 cm

sygnowany i numerowany na podstawie: 'J. Lambert- Rucki I EA I/IV I [monogram wiązany artysty]' oraz znak odlewni: 'TEP'

odlew współczesny

numer edycji: 1/4

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

LITERATURA:

Por.:

Jean Lambert-Rucki, katalog wystawy, red. Jacques De Vos, Galerie J. de Vos, Paris 1988, nr kat. 23, s. 30 (il.)



LES ANNÉES FOLLES I LAMBERT-RUCKI



„Dla Lamberta początek lat dwudziestych w Paryżu to nie tylko okres przynależności do awangardowej grupy kubistów wystawiających z Section d'Or czy też do grona artystów skupionych wokół Rosenberga. Niemalże w tym samym czasie związał się on z niezwykle prężnie rozwijającym się środowiskiem skupionym na działalności w zakresie sztuk dekoracyjnych” (Jean Lambert Rucki, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, s. 50). Rucki, obracając się wówczas w kręgach artystycznej bohemy Paryża, zajmował się malarstwem sztalugowym, rzeźbą i tworzeniem barwnych mozaik. Pośród różnorodnych wpływów, jakim podlegała jego sztuka, wyróżnić należy wzmiankowany wyżej kubizm, ale i sztukę plemienną Afryki. Wszystko to składało się na jego niezmiernie osobliwe oeuvre, w którym poddawał on otaczającą go rzeczywistość radykalnym metamorfozom. Postać ludzka w redakcji twórcy ulegała silnej geometryzacji. Ludzie ukazywani niczym teatralne marionetki zdają się, szczególnie w jego kameralnych formach, brać udział w kukiełkowym teatrzyku. Uwidacznia się tu potraktowany wręcz dosłownie topos theatrum mundi, w którym realne struktury wydają się stawać pełnymi groteskowości zjawami. Sztynne postacie w czapkach i melonikach tworzone przez Ruckiego implikują w sobie też pewne aspekty spektaklu komediowego, choć jak pisała Ferny Besson, autor „nie posługiwał się jednak karykaturą. Nigdy się nie naigrywał, lecz uwielbiał się śmiać”. Sztuka rzeźbiarza i jego formy zdają się zatem stanowić wyraz afirmacji życia i jego różnorodnych odcieni.

26 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Mistrz" ("Le Chef"), około 1927

brąz patynowany, 33,5 x 8 x 5,5 cm

sygnowany oraz numerowany na podstawie: 'J. Lambert- Rucki' | [monogram wiązany artysty] 995 1/8'

oraz znak odlewni 'Candide'

odlew współczesny

numer edycji: 1/8

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Union des artistes moderne, Galerie Georges Petit, Paryż 1931 (analogiczny odlew)

Jean Lambert-Rucki, Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna, 12 IX – 31 XII 2017 (ten odlew)

LITERATURA:

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Warszawa 2017, s. nlb, nr. kat.22 (il.)

„W swojej sztuce Lambert dawał wyraz zainteresowaniom sztuką prymitywną Afryki.

Do rozbudzenia tego typu fascynacji pośród artystów przyczynił się w dużej mierze paryski marszand Paul Guillaume. Dzieła Lamberta z rzeźbą afrykańską łączyła wyrafinowana abstrakcja i prymitywizacja formy budująca figurę – fetysz. Fascynacje Lamberta sztuką afrykańską znalazły w jego rzeźbach kubisycznych punkt wyjścia. Artysta będzie je rozwijał i kontynuował zarówno w latach dwudziestych, jak i później, w rzeźbie sakralnej”.

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. 47



27 *α*

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Bez tytułu, z cyklu "Pasterze"

brąz, 35 x 16 x 10 cm

sygnowany: 'Lambert Rucki' oraz opisany na podstawie: '2/8' i pieczęć odlewni Valsuani
odlew pośmiertny wykonany w I poł. lat 70. XX w. lub po 1981. We Francji wprowadzono wtedy
prawo reprodukcji rzeźb oraz numerację: 1-8/8 i EA/I-IV.

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

5 100 – 7 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Jacques'a de Vos, Francja

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

kolekcja prywatna, Polska



AWANGARDA I PRYMITYW

WPŁYW SZTUKI AFRYKAŃSKIEJ NA TWÓRCZOŚĆ JEANA LAMBERTA-RUCKIEGO

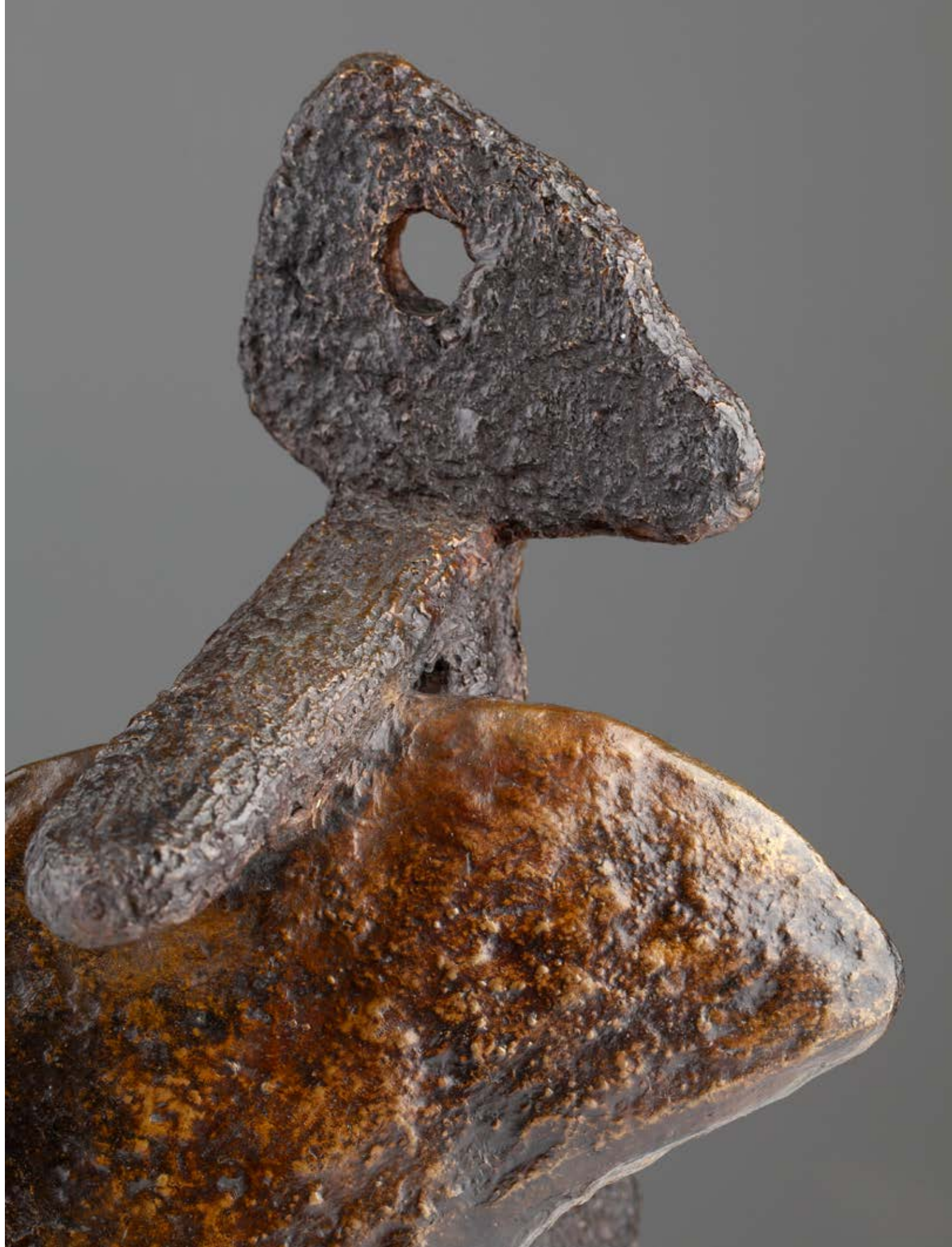


Trocadéro Palace w Paryżu / Wikimedia Commons

W początku XX wieku sztuką prymitywną nazywano wszystkie rodzaje twórczości, które nie mieściły się w systemie symbolicznym sztuki Europy, więc dzieła ludów pozaeuropejskich, sztukę archaiczną, naiwną, nieprofesjonalną i ludową. Dla wielu twórców początku wieku spotkania z tego rodzaju obiektami w muzeach etnograficznych, na wystawach, niejednokrotnie też w sklepach kolonialnych i ze starzyzną, były przełomowe. Głównym miejscem inspiracji było paryskie muzeum etnograficzne Musée d’Ethnographie du Trocadéro. Prymitywna estetyka i antyakademickie sposoby tworzenie zachęcały do porzucenia klasycznych konwencji sztuki Zachodu. Jednym z koronnych wpływów inspiracji na twórczość kubistów była geometryczna forma rzeźb afrykańskich. „Zauroczenie afrykańską sztuką ‘plemienną’ spowodowało powstanie wielu prymitywizujących dzieł. Niewątpliwie najbardziej znanym przykładem stały się Panny z Avignon Picassa, w mitologii awangardy uchodzące za zapowiedź rewolucji kubistycznej. Obraz, jak zauważyła Patricia Leigtheen, był przedstawieniem groteskowych form malarskich, którymi Picasso zaatakował europejską tradycję obrazowania i europejski smak – prowokując ‘afrykańską’ geometryzacją formy, i spłaszczeniem przestrzeni, nienaturalnością koloru i surowością malarskiej faktury. Według Williama Rubina Panny stały się przykładem odejścia od

narracyjnego sposobu obrazowania i przejścia do obrazowania ‘ikonicznego’, czego konsekwencje odnajdziemy później w całej sztuce XX wieku. W Pannach, według Roberta Rosenbluma, inspiracje rzeźbą prymitywną umożliwiły przełamanie akademickiego schematyzmu w przedstawieniu anatomii aktu, jak również pozwoliły na stworzenie rytmicznej struktury (...)” (Andrzej Kisielewski, Prymitywizm a sztuka awangardy, [w:] Wiek Awangardy, Kraków 2006, s. 105).

Podobnym inspiracjom ulegał Lambert Rucki, w którego twórczości tego rodzaju impulsy obecne są w wyraźny sposób. W jego rzeźbach z lat 20. XX stulecia widoczny jest wpływ rytualnych rzeźb i masek afrykańskich. W prezentowanej pracy z cyklu „Pasterze” elementy, z których została zbudowana przestrzenna kompozycja, nawiązują do wrzecionowatych kształtów rytualnych masek. Geometryzacja oraz pewna symetryczność układu została przeciwstawiona chropowatej powierzchni odlewu. Dynamizm ujęcia powstał za pomocą wzajemnego przeceniania się horyzontalnych i wertykalnych struktur kompozycji. Artysta zrezygnował w tym przypadku z polichromii rzeźby, którą stosował w pracach inspirowanych sztuką afrykańską, aby uwypuklić wartości fakturalne brązu.



28 α

SALVADOR DALÍ

1904–1989

"The Anthropomorphic Cabinet"

srebro, 23 x 12 cm

sygnowany, datowany i opisany: '330-A/184 Dalí | STERLING | FONERIA MIBROSA BARCELONA'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 900 – 18 600 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności

LITERATURA:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form.

Sculptures and Objects, Azay-le-Rideau 2004, poz. kat. 683, s. 266 (il.)

„Mnie w każdym razie tak zwane malarstwo artystyczne nic nie mówi; nie porusza ono także ludzi prostych i niezepsutych, ludzi nieskażonych sztuką. Potrafią je zrozumieć tylko osoby inteligentne i wykształcone, które dzięki własnej wnikliwości i doświadczeniu są zdolne objąć zmysłowe bogactwo, pełnię materiału, skrzący się liryzm, niezmierzone subtelności, nadające temu rodzajowi sztuki tak skomplikowany charakter, że jej bogactwo staje się dla ogółu niezrozumiałe. Moje własne prace są natomiast antyartystyczne i bezpośrednie; wzruszają ludzi i są dla nich zrozumiałe bez żadnego przygotowania warsztatowego (przygotowanie warsztatowe akurat przeszkadza w ich zrozumieniu). Nie wymagają – jak inne rodzaje malarstwa – obszernych wyjaśnień, znajomości dawnych idei, założeń myślowych. Wystarczy na nie po prostu patrzeć”.

Georg A. Weth





Salvador Dalí, Portraits, 1962 fot. Roger Pic



Salvador Dalí siedzący w wannie / Wikimedia Commons

29 α

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"**Dulcinea**", około 1972/2005

brąz, 69 x 20,5 x 19 cm

sygnowany i opisany u dołu: 'Dali | 2/199'

ed. 2/199

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

34 800 - 46 300 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat autentyczności

LITERATURA:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form. Sculptures and Objects, Azay-le-Rideau 2004, poz. kat. 442, s. 174 (il.)





Postać Dulcinei z Toboso stworzył Miguel de Cervantes na potrzeby Don Kichota. Dulcynea była damą serca błędnego rycerza z Manczy, obiektem jego platonicznych westchnień. Aldonza Lorenzo, bo tak w rzeczywistości miała nazywać się ta fikcyjna postać, była piękną wieśniaczką z kastylijskiego miasteczka Toboso, a imię Dulcynea nadał jej sam Don Kichot. Co ciekawe, Don Kichot przy wyborze swojej sympatii nie kierował się sercem, a jedynie koniecznością posiadania ukochanej. Każdy rycerz, a już w szczególności ten błędny, powinien mieć osobę, do której mogłyby kierować swoje westchnienia. Sam Don Kichot twierdził, że kochał Dulcyneę przez dwanaście lat, choć spotkał ją zaledwie kilka razy. W innym miejscu powieści stwierdza jednak, że nigdy nie spotkał Dulcinei, a jej postać wymyślił, gdyż tak czynią wielcy poeci.

Do dzisiaj nie wiadomo jak wyglądała Aldonza-Dulcynea, co nadaje prezentowanej rzeźbie wyjątkowego charakteru. Salvador Dalí widział ją jako stojącą w oddali, miłą, wyidealizowaną kochankę o urodzie i wdzięku niedostępnych dla miłosnego marzenia dżentelmena z La Manche. Stąd też wyjątkowa lekkość przedstawienia, jej niemal zwiewny, eteryczny charakter. Jak opisywał tę pracę Salvadora Dalego Robert Descharnes, Dulcynea Dalego ożywa i wydaje się poruszać w powietrzu. Lekkość przedstawienia kontrastuje z materiałem, z którego rzeźba została wykonana, co tworzy wyjątkowo interesujący oksymoron. Don Kichot, opisując Dulcyneę, korzysta z popularnych poetyckich frazeologizmów, takich jak „zęby jak perły” czy „lica jak róże”. Natomiast Sancho Pansa nie postrzega Dulcinei w sposób wyidealizowany i przedstawia ją jako kobietę silną, głośną i, przede wszystkim, łasą na zaloty. Co ciekawe, imię Aldonza występuje w kilku przysłowiach hiszpańskich, które zazwyczaj podkreślają jej ordynarny charakter. Powiedzenie „skoro nie ma dziewczyny, dobra i Aldonza”, przeczy wyraźnie wyidealizowanemu obrazowi, który w swojej głowie przechowywał Don Kichot. Dulcynea była interpretowana na bardzo różne sposoby. Dla niektórych krytyków ukryta miłość Don Kichota do Dulcinei była źródłem jego rycerskiej manii. Dla innych Dulcynea stanowiła tylko próbę urzeczywistnienia marzeń Don Kichota o kobiecie idealnej. Kobiecie, której błędny rycerz nigdy nie będzie mógł zdobyć.

EMIL LOUIS PICAULT

1833-1915

"Trubadur"

brąz patynowany, 76 x 32 x 31 cm
sygnowany na podstawie: 'E. PICAULT' oraz wytłoczona pieczęć
opisany na tabliczce z przodu podstawy: 'TROUBADOUR I Par E. Picault'

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

Wiek XIX dla francuskiej rzeźby stanowił okres dynamicznych przemian artystycznych i ideowych. Był to czas, w którym twórcy czerpali inspiracje z antyku, gotyku oraz baroku, ale też poszukiwali nowych form wyrazu, dopasowanych do modernizującego się społeczeństwa. Szczególnie istotnym nurtem był historyzm, który przejawiał się w powrocie do dawnych epok, zwłaszcza średniowiecza. W tym kontekście popularność zyskał tzw. styl trubadur, nawiązujący do romantycznej wizji średniowiecznych rycerzy i poetów. Styl ten rozwijał się przede wszystkim w malarstwie i rzeźbie i odwoływał się do dworskiej kultury trubadurów, rycerskiego etosu oraz bogatej ornamentyki gotyckiej. Był również elementem szerszego prądu romantyzmu, który w sztuce francuskiej XIX wieku odgrywał kluczową rolę.

Jednym z wybitnych francuskich rzeźbiarzy XIX wieku był Émile Louis Picault, znany przede wszystkim ze swoich alegorycznych i historycznych rzeźb w brązie. Jego dzieła były inspirowane klasycznymi oraz romantycznymi motywami, a także mitologią i historią Francji. Jako artysta aktywnie uczestniczył w Salonie Paryskim, gdzie regularnie wystawiał swoje prace, zdobywając uznanie współczesnych. Styl Picaulta charakteryzował się dbałością o detale, dynamiczną kompozycją oraz symboliką odwołującą się do ideałów moralnych i patriotycznych. Jego twórczość obejmowała szeroki zakres tematów, od scen batalistycznych po alegorie cnót takich jak męstwo, sprawiedliwość czy nauka.

Jednym z dzieł Émile’a Picaulta jest rzeźba „Trubadur”, doskonale wpisująca się w stylistykę trubadur. Przedstawia ona postać średniowiecznego poety i muzyka odzianego w bogato zdobione szaty i trzymającego lutnię. Postawa rzeźby podkreśla zarówno dostojność, jak i dynamikę, a detale stroju i instrumentu ukazują mistrzowskie opanowanie techniki rzeźbiarskiej. „Trubadur” nawiązuje do romantycznej fascynacji średniowieczem, a jednocześnie stanowi wyraz hołdu dla tradycji poetyckiej, która odegrała kluczową rolę w kształtowaniu francuskiej kultury. Rzeźba odzwierciedla zarówno ideał artysty jako duchowego przewodnika, jak i wartości estetyczne typowe dla XIX-wiecznego akademizmu.



31

HENRYK GLICENSTEIN

1870-1942

Prorok, 1919

brąz, 68 x 43 x 42 cm

sygnowany na podstawie: 'H. GLICENSTEIN'

opisany na podstawie: 'ROMA FOND. CASANDA'

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

8 800 - 11 600 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

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2022

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Sculpture & Drypoints by Glicenstein, Greatorex Galleries, Londyn, IV 1922

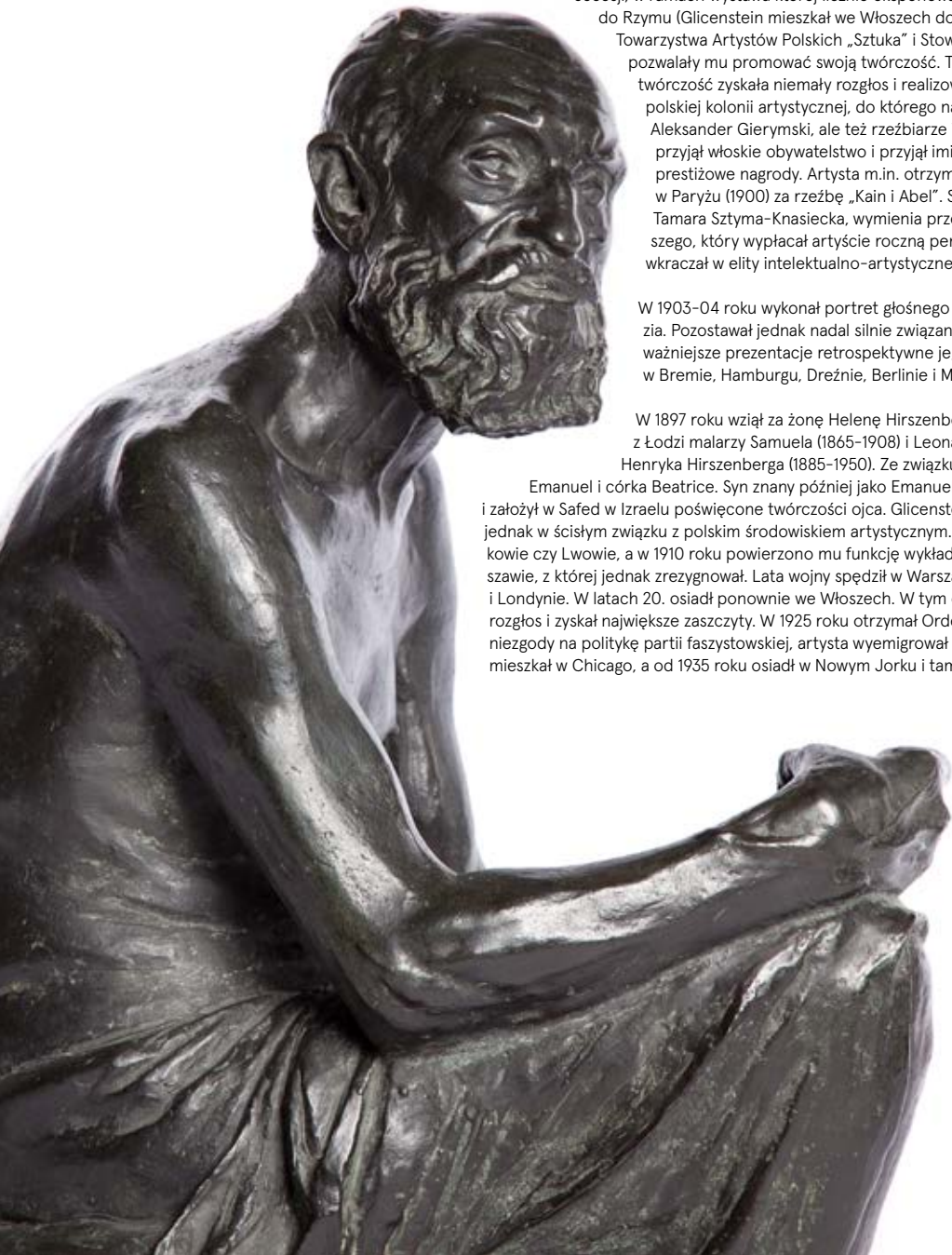
LITERATURA:

Charlotte Scholod, Life & Work of Enrico Glicenstein, Nowy Jork 2015 (il.)

Sculpture & Drypoints by Glicenstein, katalog wystawy, Greatorex Galleries w Londynie, Londyn 1922, poz. kat. 14



MATERIA I DUCH HENRYK GLICENSTEIN



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 ornamentalną twórczość plastyczną ufundowaną na zakazie obrazowania istot żywych wyrażonym w Dekalogu.

Przyszły artysta urodził się w Turku, gdzie dorastał w rodzinie Izajasza Glicensteina, kamieniarza i nauczyciela w tamtejszej chederze. Podpatrując ojca rozmówianego 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 przyuczał się w paru zakładach rzemieślniczych w Łodzi, a w 1889 – dzięki pomocy przedstawicieli łódzkiej inteligencji, którzy dostrzegli w Henryku niebывały 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, przyłączając 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 przyszły 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 pensję w wysokości 5 000 lirów. Glicenstein wkraczał w elity intelektualno-artystyczne, 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.



Henryk Glicenstein na wystawie / Wikimedia Commons



Henryk Glicenstein na wystawie / Wikimedia Commons

32

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887-1951

"Żniwiarka", 1937

brąz, 58,5 x 28 x 17 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'Stanisław Jackowski | 1937.'

Redukcja pomnika "Żniwiarki" wykonanego około 1920 roku, znajdującego się obecnie w parku przypałacowym w Śmiełowie.

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

LITERATURA:

Por.:

Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, tabl. XXIII (il.)

„Przeciwstawieniem tancerki jest ‘Żniwiarka’: młoda kobieta, krocząca z naręczem ściętych kłosów, uosabia żywiołową siłę zespoloną z naturą wsi. Symbol pracy i obfitego plonu”.

Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst: Stanisław Turczyński, Warszawa 1939





Na przełomie XIX i XX stulecia współistniało obok siebie wiele różnorodnych nurtów. Twórczość akademików przeplatała się z modernizmem. Stylistyka klasycyzmu łączyła się z ożywionymi tendencjami romantycznymi, a secesyjna, falista linia współgrała z rozedrganymi powierzchniami impresjonistów. Owa mnogość kierunków i stylów skłaniała artystów do kreatywnych poszukiwań i formalnych eksperymentów. Jedni z nich pozostawali wierni raz obranej drodze, inni wciąż ewoluowali na polu swojej działalności plastycznej. Ta różnorodność zapewne przyczyniła się do rozwoju idei Gesamtkunstwerku – totalnego dzieła sztuki. Dzieło stworzone w myśl tejże koncepcji miało jednocześnie oddziaływać na wiele zmysłów widza, toteż prace malarskie czy rzeźbiarskie często podejmowały wątki muzyczne lub literackie. Idea Correspondance des arts pozwalała na przemycenie do dzieła plastycznego ukrytych treści i symbolicznych przekazów. Była ona tworem, rzecz jasna, o wiele starszym. Jej genezy upatrywać należałoby już w twórczości romantyków, przede wszystkim Richarda Wagnera. Podchodząc do tematu skrupulatnie trzeba by natomiast cofnąć się w czasie jeszcze dalej, aż do pełnej mistycyzmu epoki baroku.

Twórczość Stanisława Jackowskiego, która z pełny impetem zaczęła rozwijać się w latach 20. XX stulecia, wciąż silnie nawiązywała do okresu fin de siècle’u, co z punktu widzenia historii sztuki było zjawiskiem już nieco anachronicznym. Zwrócił na to uwagę Tadeusz Dobrowolski, sytuując Jackowskiego jeszcze w gronie twórców młodopolskich – „(...) chociaż większa część jego dzieł powstała już po pierwszej wojnie światowej, dowodzą one, że artysta bardzo długo hołdował ideałom przyswojonym sobie w dobie secesji. wahając się między realizmem (akademizmem), impresjonizmem i rytmiczną dekoratywnością” (Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 163). Stanisław Turczyński pisał wcześniej, bo w 1939 roku, czyli w momencie szczytowego rozkwitu kariery rzeźbiarza w następujący sposób– „Umiłowanie piękna, radości i życia pełnej renesansowego spokoju i umiaru, klasyczna prostota w kompozycji, realizm pozbawiony brutalności – oto charakterystyczne cechy wszechstronnej rzeźbiarskiej twórczości Stanisława Jackowskiego” (Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939, s. 3).

Pomimo pewnego tradycjonalizmu rzeźby Jackowskiego cieszyły się w jego epoce niezwykłą popularnością. Formy o dekoracyjnym, pełnym finezji charakterze znajdowały licznych odbiorców, szczególnie pośród bogatego mieszczaństwa i fabrykantów wykorzystujących je jako elementy wystroju mieszkań i willi. O powodzeniu jakim mógł poszczycić się twórca w środowisku kulturalnym II Rzeczypospolitej zaświadcza także i jego ożywiona działalność na polu rzeźby pomnikowej. Jackowski jest bowiem autorem figury Jana Kilińskiego znajdującego się obecnie na warszawskim Starym Mieście, jak także postaci chłopca z krokodylem usytuowanej na Placu Jana Henryka Dąbrowskiego. Zdaje się jednak, że najbardziej popularnymi jego formami były postaci roztąńczonych, młodych dziewcząt ujętych w różnorodnych pozach. Niewątpliwie jedna z prac artysty zażyła już dzisiaj na miano ikony. Mowa tutaj o „Tancerce” z Parku Skaryszewskiego w Warszawie. To właśnie ją zestawiał Stanisław Turczyński z oferowaną podczas aukcji formą, pisząc: „Przeciwstawieniem tancerki jest ‘Żniwiarka’: młoda kobieta, krocząca z naręczem ściętych kłosów, uosabia żywiołową siłę zespoloną z naturą wsi. Symbol pracy i obfitego plonu” (Stanisław Jackowski. Rzeźby, tekst Stanisław Turczyński, Warszawa 1939). Wykonany około 1920 roku pomnik znajduje się obecnie w parku przypałacowym w Śmiełowie. Pomimo że nie mamy tu do czynienia ze zwiewną postacią jednej z tancerek artysty, to figura żniwiarki zachowuje lekkość i finezję towarzyszące pracom Jackowskiego.



Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, po 1927 / Wikimedia Commons



Stanisław Jackowski, Model pomnika Niepodległości w Grudziądzu, Salon Jesienny Zachęty w Warszawie, 1929 / NAC online

33 α

JAN KUCZ

1936

"Łódzka Szwaczka"

brąz, 76 x 25 x 30 cm

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sztuka jest marzeniem człowieka o jego doskonałości, jest nieustającym szukaniem.

W postępującym zgiełku i chaosie współczesności, w dobie szalonych kontrastów, sztuka powinna pełnić rolę porządkującą, równoważącą, uświadamiającą. Taką rolę wyznaczam mojej sztuce, interesuje mnie nie tylko wygląd ludzi, anatomia, ale cechy zespołu ludzi, pojęcie człowieka. Tworzę z pamięci, na podstawie sumy wrażeń i przemyśleń – każda rzeźba to zarazem mój autoportret. Interesuje mnie zawsze jutro, rzeczy, które popełniłem wczoraj, wydają mi się niedoskonałe”.

Jan Kucz



VICTOR DEMANET

1895–1964

Popiersie Fryderyka Chopina

terakota, 40 x 17 x 16 cm
sygnowany: 'Victor Demanet'

estymacja:
9 000 – 15 000 PLN
2 100 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Fryderyk Chopin (1810–1849), jako jedna z najwybitniejszych postaci romantyzmu muzycznego, stał się inspiracją dla wielu artystów wizualnych, zwłaszcza rzeźbiarzy i malarzy XIX i XX wieku. Jego postać, symbolizująca geniusz muzyczny oraz melancholijną wrażliwość, była przedstawiana w różnych konwencjach ikonograficznych, często łącząc realizm portretowy z elementami alegorycznymi. Wśród najważniejszych artystów, którzy uwiecznili Chopina w rzeźbie, należy wymienić Antoine’a Bourdelle’a, autora ekspresyjnego popiersia kompozytora, oraz Wacława Szymanowskiego, twórcę monumentalnego pomnika Chopina w Warszawie (1926). Istotną rolę odegrał również Auguste Clésinger, zięć kompozytora, który wykonał pośmiertną maskę Chopina i jego nagrobek na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu. W XX wieku zainteresowanie Chopinem nie słabo – jego wizerunki pojawiały się w dziełach takich artystów jak Marcel Gromaire czy Henryk Kuna. W kontekście tej tradycji należy umiejscowić również terakotowe „Popiersie Fryderyka Chopina” autorstwa Victora Demaneta.

Victor Demanet był belgijskim rzeźbiarzem specjalizującym się w realistycznych i ekspresyjnych portretach, zarówno postaci historycznych, jak i współczesnych mu osobistości. Jego dorobek obejmował rzeźby monumentalne oraz małe formy rzeźbiarskie, często odznaczające się silnym modelunkiem i wyrazistością przedstawianych postaci. Demanet był również znany z rzeźb o charakterze patriotycznym i alegorycznym, zwłaszcza w okresie międzywojennym.

Jego fascynacja Chopinem wynikała z podziwu dla postaci kompozytora jako symbolu artystycznej niezależności oraz romantycznego ducha. W „Popiersiu Fryderyka Chopina” artysta uchwycił charakterystyczne rysy kompozytora, podkreślając zarówno jego delikatność, jak i wewnętrzną siłę. Terakotowe popiersie Chopina autorstwa Demaneta jest przykładem realistycznego podejścia do ikonografii muzyka. Rzeźba przedstawia Chopina z pofalowanymi włosami i zamyśloną twarzą, co koresponduje z romantycznym wizerunkiem artysty jako twórcy natchnionego, pochłoniętego światem dźwięków. Demanet zastosował subtelny modelunek, wypuklając cienie i światłocienie na twarzy, co nadaje rzeźbie wrażenie ruchu i ekspresji. Zastosowanie terakoty, materiału wymagającego precyzyjnego kształtowania, pozwoliło artyście oddać detale anatomiczne i fakturę powierzchni, co nadaje dziełu lekkość i autentyczność. Popiersie nie posiada zbędnych ozdób, koncentruje uwagę odbiorcy wyłącznie na psychologicznej głębi przedstawienia Chopina.



35 α

JÓZEF HENELT

1904-2007

Portret aktora Leona Wyrwicza, lata 30. XX w.

brąz, marmur, 38 x 26,5 x 32 cm
sygnowany z tyłu: 'HENELT'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja aktora i monologisty Leona Wyrwicza (1885-1951), Kraków (dar od artysty)

kolekcja spadkobierców Leona Wyrwicza, Kraków

LITERATURA:

archiwalne fotografie odlewów brązowych, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygnatura 1-K-3150 (prezentowany odlew)
oraz sygnatura 1-K-3149 (analogiczny odlew)





Pocztówka z wizerunkiem Leona Wyrwicza autorstwa Wincentego Wodzinowskiego / Wikimedia Commons

STAŃCZYK POLSKIEJ SCENY KABARETOWEJ

„Dyrekcji Teatru Polskiego udało się pozyskać znakomitego humorystę Leona Wyrwicza na jeden występ, który odbędzie się w poniedziałek 15 bm. w muszli na Kamiennej Górze przy hotelu ‘Oaza’. Prócz świetnego tego artysty udział biorą znakomici Polscy Reyellersi. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wieczór ten będzie się cieszył dużym powodzeniem, gdyż nazwisko Wyrwicza jest magnesem”.

Z Gdyni i Wybrzeża. Repertuar widowisk, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 183, s. 4

Zamiast fraku – garnitur, charakterystyczne pozy, mina – raz śmiertelnie poważna, innym razem z szerokim uśmiechem, do tego silnie zdynamizowane ruchy, dziwaczne gesty... Tak został zapamiętany przez historię Leon Wyrwicz – wybitny monologista oraz aktor kabaretowy i teatralny. Charyzma i indywidualizm czyniły z Wyrwicza wielkie indywiduum. Sposób bycia i niezwykła autokreacja sprawiały, że używając dzisiejszego języka określilibyśmy artystę mianem pełnoprawnego celebryty. Wyrwicz związany był głównie ze sceną kabaretową. Występował na deskach krakowskiego Teatru Nowości oraz warszawskiego Teatru Bagatela. Sam stworzył w Krakowie Kabaret Rozmaitości oraz nieco później Kabaret Literacki. Zarówno współorganizowane przez niego instytucje, jak i odtwarzane role przechodziły do historii, a w epoce ściągały tłumy żądnych śmiechu widzów. Afisze zapowiadające widowiska Wyrwicza głosiły hasła takie jak: „Występ króla humor” czy chociażby „Karuzela humoru”.

Leon Wyrwicz jako enfant terrible polskiej sceny kabaretowej zyskał sobie grono licznych wielbicieli, a jego popularność sprawiła, że wielu artystów chętnie portretowało jego oblicze. W tej grupie mamy chociażby Alfonsa Karpińskiego, Władysława Hofmana czy Wincentego Wodzinowskiego, który sportretował Wyrwicza dwukrotnie – z szeregiem kukiełkowych figurek oraz

w portrecie podwójnym, jako pełnego humoru Stańczyka. Pośród twórców, którzy utrwalili podobiznę aktora znajduje się również wybitny, acz dziś zapomniany zapewne za sprawą swojej emigracji do Stanów Zjednoczonych rzeźbiarz, Józef Henelt. Artysta związany był głównie ze środowiskiem krakowskim. Tam odebrał należytą edukację, a podczas studiów zwiedził zachód Europy. Brał udział zarówno w walkach I, jak i II wojny światowej, a po tej ostatniej na stałe osiadł za oceanem. W Krakowie okresu międzywojnia bezsprzecznie musiał zetknąć się z aktorem, mógł także bywać na jego występach.

Rzeźbiarski portret Leona Wyrwicza powstał zapewne w latach 30. XX stulecia. W archiwach prywatnych zachowała się chociażby fotografia, na której gipsowa głowa aktora ukazana została w pracowni Henelta, jeszcze bez charakterystycznego kołnierza z motywem trójkątów. Ten jakże ważny element kostiumu dodany w finalnej formie wizerunku odwołuje się bezpośrednio do profesji portretowanego. Analogiczny ubiór pojawia się na wzmiankowanym już obrazie Wodzinowskiego, który, podobnie jak Henelt, wprowadził tu humorystyczną paralelę pomiędzy komikiem – Wyrwiczem, a Stańczykiem – nadwornym błaznem ostatnich Jagiellonów.



Rzeźba dłuta artysty rzeźbiarza Józefa Henelta - głowa aktora Leona Wyrwicza, lata 30. XX w. / NAC online



36

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

Kazimierz Górski

brąz, 44 x 24 x 27 cm

sygnowany z tyłu monogramem wiązonym 'TŁ'

oraz znak odlewni

praca odlana za życia artysty

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR





Tadeusz Łodziana w pracowni / archiwum artysty



„....TWORZĘ MIMO ALBO OBOK SWOICH CODZIENNYCH ZAJĘĆ, INSPIROWANY OTACZAJĄCĄ MNIE NATURĄ – ŚWIATEM WSPÓŁCZESNYM, CZŁOWIEKIEM Z JEGO ZŁOŻONYMI PROBLEMAMI. PODEJMUJĄC TEMAT, HASŁO, INTUICYJNIE KREUJĘ FORMĘ RZEŹBIARSKĄ TAK, BY W KOŃCOWYM WYRAZIE BYŁA LAPIDARNA ZROZUMIAŁA, HUMANISTYCZNA”.

TADEUSZ ŁODZIANA

Twórczość Tadeusza Łodziana wyrasta z fascynacji rzeczywistością, która stanowi punkt wyjścia i cel artystycznej refleksji. W jego rzeźbach widać doskonale wycucie formy, umiejętność uchwycenia charakteru przedstawianej postaci oraz subtelne operowanie strukturą materiału. Artysta w mistrzowski sposób łączy realistyczne odwzorowanie z głęboką analizą psychologiczną, co sprawia, że jego dzieła przemawiają do widza nie tylko doskonałością warsztatową, lecz także siłą wyrazu.

Rzeźba przedstawiająca głowę Kazimierza Górskiego to nie tylko hołd złożony legendarnemu trenerowi, lecz także próba uchwycenia jego wewnętrznej siły, determinacji i charyzmy. Łodziana z wielką precyzją

modeluje każdy detal – od rysów twarzy po ekspresję spojrzenia, oddając zarówno fizyczne podobieństwo, jak i nieuchwytną esencję osobowości sportowego stratega.

Dzieło to, zakorzenione w klasycznych kanonach rzeźby portretowej, odznacza się jednocześnie świeżością spojrzenia. Artysta nie ogranicza się do dosłownego odwzorowania cech modelu – nadaje im nowe znaczenie, sprawiając, że jego praca nabiera ponadczasowego charakteru. Widać tu wyraźnie skłonność do syntezy, wyważone proporcje oraz doskonałe wycucie materii, co świadczy o dojrzałości i świadomości twórczej. Tadeusz Łodziana konsekwentnie poszukiwał nowych możliwości wyrazu, czerpiąc inspirację zarówno z tradycji, jak i współczesnych prądów artystycznych.



Tadeusz Łodziana w pracowni / archiwum artysty



37 α

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Orzeł

brąz patynowany, granit, 14,5 x 12 x 9 cm [wymiary rzeźby], 23 cm [wysokość z postumentem]
sygnowany i opisany: '5/99/ZW'
opisany na plakietce: 'ZOFIA WOLSKA | WARSZAWA'

estymacja:

8 000 – 15 000 PLN

2 000 – 3 500 EUR

„Patrząc na te rzeźby, łatwo wyobrazić sobie ich działanie w słońcu i plenerze w przeciwstawieniu z blokami zabudowy, z martwym światem geometrii tworzącej współczesne otoczenie człowieka XX wieku. Byłby to ślad ruchliwości duchowego życia ludzkiego, które nie da się zadusić nawet własnymi tworam, własnej cywilizacji. (...) Propozycje te wskazują, że Wolska należy do tych artystów, którzy wciąż pozostają w kontakcie z realnym bytowaniem człowieka, z myślą o służeniu mu swą sztuką...”.

Ksawery Piwocki





38

JERZY NOWAKOWSKI

1947

"Homage a Igor Mitoraj", 2025

brąz, granit, wys.: 150 cm

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 700 EUR

Jerzy Nowakowski, rzeźbiarz i profesor na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, od lat aktywnie uczestniczy w kształtowaniu współczesnej rzeźby krakowskiej. Jego twórczość, zakorzeniona w tradycji, pozostaje jednocześnie otwarta na nowe interpretacje formy. W rzeźbie „Homage à Igor Mitoraj” oddaje hołd artyście, którego dzieła na stałe wpisały się w kanon europejskiej sztuki współczesnej.

Nowakowski, podobnie jak Mitoraj, operuje formą przedmiotową, w której dosłowność i metafora współistnieją, tworząc przestrzeń dla refleksji nad materią i ulotnością czasu. Jego rzeźba nawiązuje do charakterystycznej estetyki Mitoraja – monumentalnych, fragmentarycznych przedstawień ciała, sugerujących kruchość pamięci i przemijania. Jednocześnie pozostaje wyrazem osobistego dialogu między twórcami, próbą uchwycenia istoty rzeźby jako medium „wydarzającego się” w przestrzeni i czasie.

W „Homage à Igor Mitoraj” widać wyważone napięcie między tradycją a nowoczesnością – klasyczna inspiracja spotyka się tu z charakterystyczną dla Nowakowskiego swobodą operowania materią. To dzieło, które nie tylko upamiętnia jednego z najważniejszych polskich rzeźbiarzy, ale także wpisuje się w ciągłość poszukiwań artystycznych, w których forma, pamięć i materia splatają się w jedną opowieść.





39

KRYSTYNA NOWAKOWSKA

1953

"Granica - ONE", 2022

brąz, granit, 70 x 20 cm

estymacja:

12 000 - 15 000 PLN

2 800 - 3 500 EUR

„Myliłby się jednak ten, kto uznałby, że w twórczości Krystyny Nowakowskiej są tylko negacja i pesymizm. Pod powłoką wizji świata smutnego i pogrążonego w aurze przemijania kryje się wiara w postęp, w naturalne dążenie człowieka do życia w godności i poszanowaniu jego praw”.

Maria Zientara

Twórczość Krystyny Nowakowskiej opowiada o ludzkiej egzystencji – codzienności, przemijaniu i funkcjonowaniu w nie zawsze przyjaznym świecie. Rzeźba „Granica” wpisuje się w ten nurt. Przedstawia grupę postaci o różnej wielkości, ujętych w dynamicznym układzie. Ich sylwetki są jakby w ruchu, a jednocześnie zamknięte w określonej przestrzeni. Nie wiadomo, czy dążą do przekroczenia niewidzialnej granicy, czy też są w niej zatrzymani. Bohaterowie rzeźb Nowakowskiej to zwykli ludzie, a sytuacje, w które są uwikłani, często przydarzały się i nam. A jeśli nie, to byliśmy ich bezpośrednimi lub pośrednimi uczestnikami albo świadkami.

Nowakowska operuje formą w sposób charakterystyczny dla współczesnych artystów, swobodnie czerpiąc z różnych tradycji rzeźbiarskich. Faktura powierzchni i gra światła na brązie nawiązują do impresjonistycznej wrażliwości, podczas gdy dynamika brył, ich celowe rozbicie i nieregularność odwołują się do neoekspresjonizmu. Postacie nie są wyidealizowane – ich kształty są nieregularne, zdeformowane, podkreślające emocjonalny i narracyjny charakter kompozycji. „Granica” to przykład rzeźby, w której forma i treść pozostają w równowadze, budując opowieść o człowieku i jego miejscu w świecie.





40

MAREK SIERPIŃSKI

1954-2014

Akt

drewno, 100,5 x 17 x 12 cm
sygnowany u dołu: 'MS'

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

„W rzeźbie najpełniej ujawnia się indywidualność twórców. To właśnie ich dzieła zachwycają formą, sposobem ujęcia tematu, śmiałością rozwiązań, ekspresją. Mówią o Bogu, świętych, patronach, świecie trudnym do zrozumienia i opisania. Mówią w sposób szczerzy, nierzadko przejmujący, czasem naiwny”.

Aleksander Jackowski





Marek Sierpiński podczas pracy / dzięki uprzejmości rodziny



Marek Sierpiński rzeźbił od lat 70., w początkach swojej twórczości najchętniej sięgał po drewno, którego plastyczność dawała artyście duże możliwości ekspresyjne. Lata 80. XX wieku były okresem stanu wojennego, który znajdował wyraz w jego sztuce. Do połowy dekady wykonywał cykl prac tzw. smutnych postaci, których sylwetki, pomimo statyczności form, implikowały silne emocje, takie jak rozdarcie, zniechęcenie i rozpacz. Ze sztuki artysty wybrzmiewało w tym czasie zamknięcie oraz ubezwłasnowolnienie.

W latach 90. artysta skupił się na temacie, który często powracał w jego sztuce – kobiecie i kobiecego ciała. W swoich pracach nie tylko próbował dać wyraz pięknu jej ciała, lecz także ucieleśnić jej emocje i przeżycia. Poprzez swoje rzeźby, wykonywane w drewnie, kamieniu i metalu opowiada o ważnych dla człowieka kwestiach, takich jak miłość, macierzyństwo czy vitalność.

Sierpiński jako artysta rozumiejący materiał zrezygnował z polichromii, delikatnie wypolerowana powierzchnia rzeźby pozwala dojrzeć rysunek drewna. Obłość, rytmika formy przywodzą na myśl rzeźbę ludową, cechującą się autentycznością przeżyć i religijną żarliwością.

41 α

SŁAWOMIR LEWIŃSKI

1919-1999

"Idziecie skacząc po górach", lata 70. XX w.

brąz, kamień, 61 x 11,5 x 11,5 cm
sygnowany: 'SL LEWINSKI'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR



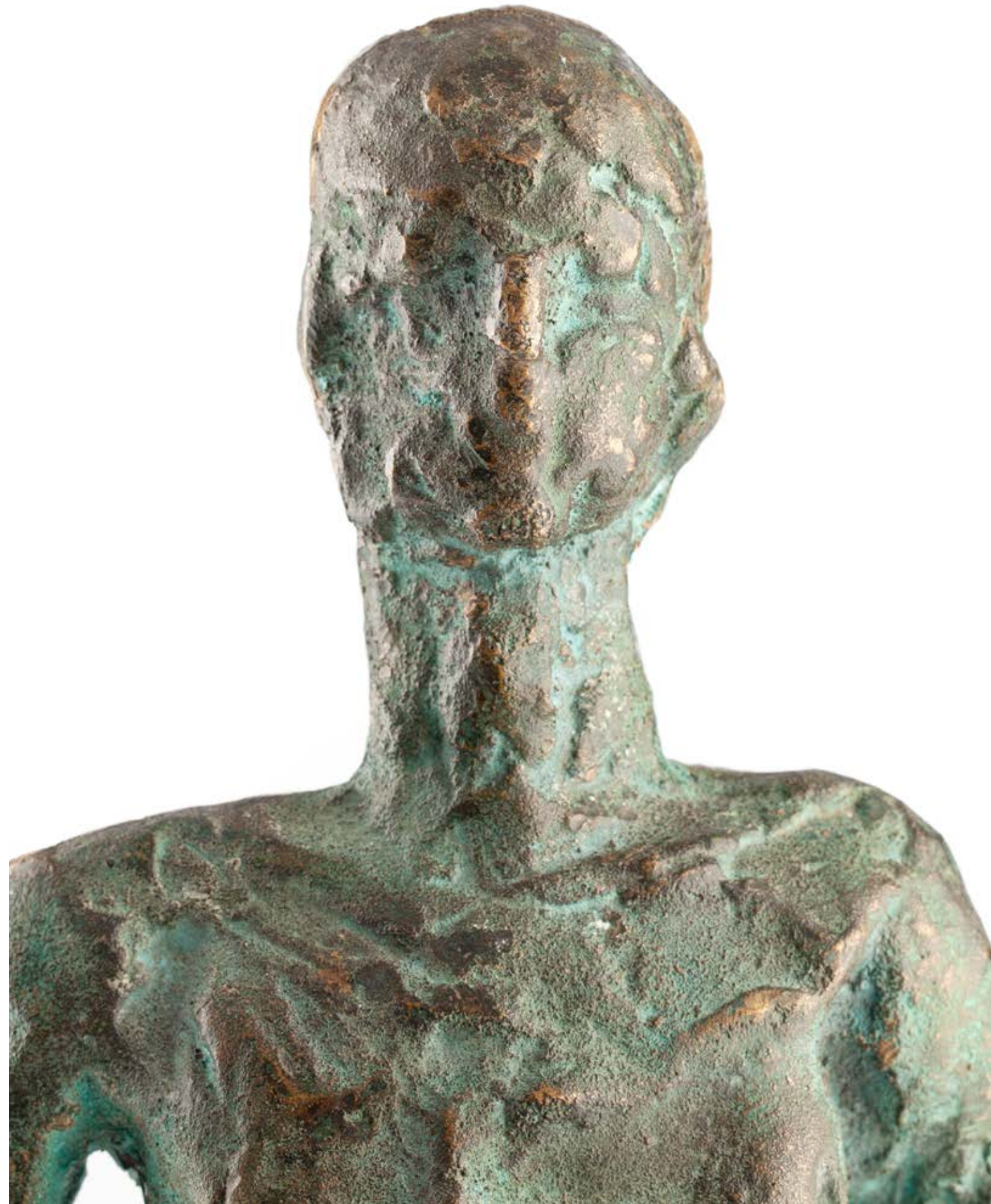


Sławomir Lewiński, urodzony 23 kwietnia 1919 w Kijowie, to rzeźbiarz, którego życie i twórczość były ściśle związane z dramatycznymi wydarzeniami XX wieku. Jego ojciec, Stanisław Lewiński, był kolejářem i działaczem PPS, a matka, Jadwiga z Dąbrowskich, artystką, co stworzyło dla niego sprzyjające warunki do obcowania ze sztuką. Po tragicznych wydarzeniach rewolucji 1917 rodzina osiedliła się w Polsce, początkowo w Radomiu, gdzie Lewiński ukończył Gimnazjum im. Tytusa Chałubińskiego. W 1939 ochotniczo wziął udział w obronie Warszawy, a po wojnie podjął studia artystyczne, najpierw na tajnych kursach malarstwa, a potem na Akademii Sztuk Pięknych.

Po zakończeniu wojny osiedlił się w Szczecinie, gdzie zaczął aktywnie działać w lokalnym środowisku artystycznym. Współorganizował oddział Związku Polskich Artystów Plastyków i regularnie prezentował swoje prace publiczności. Jego wczesna twórczość skupiała się na pejzażach i tematach patriotycznych, jednak z biegiem lat zaczął eksperymentować z formą, łącząc realizm z nowoczesnymi tendencjami. W latach 50. i 60. wykonał liczne pomniki i dekoracje architektoniczne, z których wiele stało się integralną częścią przestrzeni publicznej Szczecina i innych miast.

Lewiński, choć tworzył w duchu socrealizmu, z biegiem czasu poszukiwał nowych dróg wyrazu. Jego późniejsze rzeźby, w tym liczne figury z brązu, łączyły klasyczne elementy z nowoczesną abstrakcją. Przykładem tego są rzeźby męskie, w których postać ludzka została ukazana w sposób pełen dynamiki i wyrazistej formy. Jego prace były prezentowane na wielu krajowych i zagranicznych wystawach, a twórczość Lewińskiego była ceniona zarówno w Polsce, jak i za granicą.

W swoich pracach artysta koncentrował się na uchwyceniu ludzkiej postaci i emocji poprzez zwięzłą, ale pełną ekspresji formę. Rzeźba z brązu, materiału dającego możliwość tworzenia trwałych, silnych kompozycji, stała się jednym z głównych środków wyrazu Lewińskiego w późniejszych latach jego twórczości. W ten sposób, zarówno w mniejszych formach, jak i w monumentalnych pomnikach rzeźbiarz oddał swoją artystyczną wrażliwość i związek z otaczającym go światem.





42 α

MAREK ZYGA

1968

"All the midnights in the world", 2020

brąz, metal, 130 x 75 cm
sygnowany i opisany: '6/8 ZYGA'
ed. 6/8

estymacja:
30 000 – 50 000 PLN
7 000 – 11 600 EUR

Marek Zyga to artysta, który od lat fascynuje się ceramiką, co niewątpliwie wynika z jego wieloletniego związku z Bolesławcem – miastem o światowej renomie w dziedzinie ceramiki artystycznej. Urodzony w 1968, od 2003 poświęca się rzeźbie ceramicznej. Debiutuje w 2007 w Muzeum Ceramiki w Bolesławcu. Od tego czasu współpracuje z galeriami w Polsce, Niemczech, Holandii, Belgii oraz Danii.

Głównym tematem twórczości artysty jest człowiek – jego gesty, postawa, emocje, a także dążenia i relacje z otoczeniem. Zyga eksploruje kondycję ludzką, tworząc rzeźby, które zmuszają do refleksji, pozwalają na chwilę zatrzymania się w codziennym biegu i podjęcia dialogu z formą artystyczną. Jego prace cechuje unikalna faktura, którą wydobywa poprzez techniki odciskania, odlewania i formowania, podkreślając chropowatość materiału i jego organiczny charakter.

„All the Midnights in the World” to rzeźba wykonana z brązu i aluminium, dostępna w edycji ośmiu egzemplarzy. Dzieło to wpisuje się w ulubioną przez artystę stylistykę surrealizmu. Przedstawia anatomicznie dopracowaną postać człowieka, który w niemal modlitewnej pozie unosi nad głową okrągłą formę. Symbolika tego gestu pozostaje otwarta na interpretację – czy trzyma w dłoniach wszechświat, swoje myśli, aspiracje czy może ciężar ludzkiej egzystencji?

Rzeźba ta w subtelny sposób łączy doskonałość rzemiosła z poetycką narracją, skłaniając widza do zadumy nad sensem istnienia i miejscem człowieka w rzeczywistości. To przykład dzieła, które nie tylko zachwyca formą, lecz także pobudza wyobraźnię i skłania do głębszej refleksji.



43 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Dzień i Noc", 2020

brąz patynowany, kamień, 23,5 x 12 x 12 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan Wys | 1/8 | 2020'
ed. 1/8

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR

„Chcę pokazać w sztuce formę idealną. Nie chcę ludzi straszyć, pouczać, radzić jak mają żyć. W codziennym życiu dość mają zła i smutku. Chcę pokazywać im piękno, miłość, ciepło. A kobiece ciało, fascynujące przez swój idealny kształt, jest apoteozą życia”.

Stanisław Wysocki



**„RADOŚĆ PŁYNĄCA Z MOŻLIWOŚCIĄ DOTKNIĘCIA TWARDEJ
POWIERZCHNI RZEŹBY, KTÓRA RODZI SIĘ FIZYCZNIE W OGNIU
I POWSTAJE Z OGNIA WEWNĘTRZNEGO, DUCHOWEGO, BĘDĄC JEGO
UCIELEŚNIENIEM - JEST DLA WYSOCKIEGO WYSTARCZAJĄCYM
SPEŁNIENIEM LUDZKIEJ EGZYSTENCJI”.**

ELŻBIETA LUBOWICZ

Stanisław Wysocki to artysta, dla którego rzeźba jest nie tylko materia, lecz także przestrzeń dialogu – z historią sztuki, z odbiorcą, z własnymi poszukiwaniami twórczymi. Jego dzieła pulsują energią, są zapisem emocji i refleksji, wyrazem głębokiej świadomości artystycznej. Wśród inspiracji, które naznaczyły jego twórczość, szczególne miejsce zajmuje Henry Moore – mistrz formy, którego dzieła Wysocki miał okazję poznawać z bliska podczas pobytu w berlińskiej odlewni Hermanna Noacka w latach 80. Bezpośrednia styczność z warsztatem angielskiego rzeźbiarza i uczestnictwo w procesie powstawania jego prac pozostawiły w Wysockim trwały ślad i stały się impulsem do własnych poszukiwań.

Jednak Wysocki nie podąża ślepo śladami Moore’a – nie powiela jego miękkich, organicznych kształtów ani statycznych, monumentalnych postaci. Jego rzeźby są inne – dynamiczne, pełne napięcia i ruchu, budowane na zasadzie wertykalnych skrętów formy, które niosą w sobie

echa futuryzmu i kubizmu. Artysta nie eksperymentuje z wielością materiałów – choć miał doświadczenia z drewnem i kamieniem, to jego głównym tworzywem stał się brąz. Ten szlachetny metal doskonale odpowiada jego intencjom – pozwala na swobodę kształtowania, na wydobycie dramatyzmu i ekspresji, a zarazem daje możliwość subtelnej obróbki powierzchni, która potęguje grę światła i cienia.

Rzeźby Wysockiego są czymś więcej niż formą – to znaki, symbole, narracje zamknięte w bryle. Przekazują emocje, prowokują do odczuwania, budują wrażeniową relację z odbiorcą. W ich strukturze można dostrzec dialog między statyką a ruchem, między równowagą a napięciem. Są przemyślane, skomponowane w taki sposób, by widz czuł ich wewnętrzną dynamikę, pulsującą energię zaklętą w brązie. To sztuka, która nie poddaje się jednoznacznym interpretacjom – otwarta, pełna życia, zapraszająca do odkrywania kolejnych warstw znaczeń.



44 α

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"Women's Power"

brąz patynowany, 34,5 x 14,5 x 14,5 cm
sygnowany i opisany: 'ORŁOWSKI EA 3/4'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 600 EUR





Paweł Orłowski / fot. Katarzyna Rij. Dzięki uprzejmości Katarzyny Rij

Rzeźba Pawła Orłowskiego to głęboka podróż w świat formy, emocji i techniki, gdzie każdy detal jest wynikiem intensywnej pracy, poszukiwań oraz pasji, która nie zna granic. Od dzieciństwa Orłowski czuł nieodpartą więź z trzema wymiarami, a rzeźba stała się naturalnym, wręcz nieuchronnym wyborem. Artysta nigdy nie traktował swojego zajęcia jako zawodu – to była droga, którą podążał z pełnym zaangażowaniem, traktując sztukę jako powołanie, a nie jedynie profesję. Dla niego tworzenie rzeźb to nieustanna ewolucja, a sam proces twórczy jest ciągłą podróżą, w której formy i idee nabierają kształtów, zmieniając się w trakcie ich realizacji.

Jednym z kluczowych elementów w życiu Orłowskiego była inspiracja płynąca z bliskich relacji rodzinnych, a w szczególności z jego starszym bratem architektem. To właśnie on otworzył przed nim drzwi do świata rysunku i sztuki, a album Rodina stał się dla młodego twórcy momentem przełomowym, który ukierunkował jego przyszłość artystyczną. Pasją do rzeźby, która zrodziła się z tej inspiracji, nieprzerwanie się rozwija, pozwalając Orłowskiemu na eksplorowanie nowych materiałów i technologii, od brązu przez porcelanę po różne metale, drewno czy szkło.

Brąz, materiał ponadczasowy, uważany przez artystę za podstawowy środek wyrazu, stanowi fundament jego twórczości. Jego piękno, głębia koloru oraz patyna, która z czasem wnika w strukturę rzeźby, nadają pracom Orłowskiego niepowtarzalny charakter. Artysta nie ogranicza się jednak tylko do tradycyjnych mediów – podjął również współpracę z renomowaną Fabryką Porcelany AS Ćmielów, tworząc unikalne rzeźby ze szmaragdowej porcelany. To przełomowy projekt, który łączy klasyczne podejście z nowoczesną technologią produkcji, tworząc dzieła o niepowtarzalnym, wyrafinowanym charakterze.

Kiedy patrzymy na rzeźby Orłowskiego, dostrzegamy coś więcej niż tylko formę. Jego prace to prawdziwa „łamigłówka” dla zmysłów, zapraszająca widza do interakcji. Artysta wprowadza go w świat, w którym codzienność zostaje zatrzymana, a czas, przestrzeń i kształt nabierają nowych znaczeń. Rzeźby te nie tylko zachwycają formą, lecz także wywołują emocje, zmuszając do głębszej refleksji. W każdym jego dziele można odnaleźć zaproszenie do dialogu z odbiorcą, który próbuje rozwikłać zagadkę, a przy tym zanurza się w filozoficzną i estetyczną głębię sztuki.

Podstawą jego twórczości jest nieustanne poszukiwanie – nie tylko nowych technik, ale również nowych sposobów myślenia o sztuce. Z jednej strony Orłowski czerpie z klasycznych mistrzów, takich jak Caravaggio, Goya, Rembrandt czy Picasso, z drugiej zaś strony sięga po nowoczesne technologie, które dają mu możliwość tworzenia rzeźb o unikalnej formie. W jego pracach przenikają się więc przeszłość i przyszłość, klasyczna estetyka z nowoczesnymi rozwiązaniami technologicznymi.

Twórczość Pawła Orłowskiego to opowieść o wciąż ewoluującym procesie twórczym, który ma na celu nie tylko zachwycenie, lecz także skłonienie odbiorcy do głębszej refleksji. Jego rzeźby to nie tylko figury z brązu, porcelany czy metalu – to świadectwa nieustannych poszukiwań artysty, który łączy w swojej pracy przeszłość z przyszłością, klasykę z nowoczesnością, formę z emocją. Każde z jego dzieł jest zaproszeniem do odkrywania, analizowania i zastanawiania się nad tym, co sztuka może przekazać, jakie pytania może postawić i jakie odpowiedzi może zaoferować. To sztuka, która trwa, ewoluuje i, jak sama rzeźba, nieustannie kształtuje się na nowo.



45 α

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"Świt Poranek"

brąz patynowany, 67 x 36 x 25 cm
sygnowany: 'ORŁOWSKI'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

WYSTAWIANY:

Por. Kontrasty. Rzeźby Pawła Orłowskiego w ogrodach królewskich, Zamek Królewski na Wawelu, 26.04-29.09.2024 [inny odlew]

LITERATURA:

Por. Kontrasty. Rzeźby Pawła Orłowskiego w ogrodach królewskich, red. Marta Kołpanowicz, Kraków 2024, s.nlb. [il. inny odlew]



46

ARTUR ŻMIJEWSKI / PAWEŁ ALTHAMER

"Studium cielesności", 2021

metal, 197 x 58 x 70 cm

estymacja:

180 000 – 220 000 PLN

41 700 – 51 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Polska szkoła kolażu”. Paweł Althamer/Artur Żmijewski, Galeria Szokart, Poznań, 26.10–24.11.2024

21. Warszawskie Targi Sztuki, EXPO XXI, Warszawa, 23–24.11.2024

LITERATURA:

Polska szkoła kolażu. Paweł Althamer, Artur Żmijewski, katalog wystawy, Galeria Szokart, Poznań 2024, s. 52 (il.)

„Jak można nie widzieć, że tylko to, co najpierw zostało rozdzielone, rozcięte, będzie się sklejać z siłą? Że tylko to, co najpierw było w kontakcie, oddzieli się i ‘przecnie’ intensywnie?”

Georges Didi-Huberman



Ciało, które było, a teraz jest tylko zapisem – szkicem w przestrzeni, rzeźbiarskim dopiskiem do przeszłości. „Studium Cieleśności”, dzieło Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego, wpisuje się w kontekst Polskiej Szkoły Kolażu, lecz zamiast papieru i kleju operuje ciężarem metalu, twardością surowych spawów. To kolaż anatomiczny – złożony z pustki i struktury, z nieobecności i materii, z pamięci i rozpadu.

W tradycyjnym kolażu łączymy fragmenty, wycinamy i zestawiamy odrębne rzeczywistości, tworząc nową narrację. Podobny proces widać w „Studium Cieleśności” – kościotrup nie jest anatomiczną rekonstrukcją, lecz symbolicznym zlepkiem elementów, świadectwem istnienia, które przekształca się w artystyczny znak. Althamer i Żmijewski od lat eksperymentują z cieleśnością w sztuce – rozkładają ją na części, badają granice pomiędzy tym, co materialne, a tym, co symboliczne.

W ich kolażach wycinane fragmenty stają się nowymi obrazami, w „Studium Cieleśności” metalowe elementy tworzą figurę, która nie odtwarza rzeczywistości, lecz ją rekonstruuje na własnych zasadach. Jakby rzeźba była echem ciała, odbiciem, nie pełnym bytem, ale jego reinterpretacją.

Althamer i Żmijewski to artyści, którzy nie wierzą w jedną narrację. Ich wcześniejszy projekt „Kongres Rysowników” stworzył otwartą przestrzeń do wizualnej debaty, gdzie każdy uczestnik mógł wnieść swój głos poprzez obraz – malując, rysując, zakrywając to, co już było. Ściany kościoła pod wezwaniem św. Elżbiety w Berlinie stały się polem bitwy, miejscem dialogu, przestrzenią, w której kategorii autorstwa i „eksperckości” uległy zatarciu.

Podobnie w „Studium Cieleśności” granice są rozmyte – czy to jeszcze człowiek, czy już jego symbol? Czy ten metalowy szkielet mówi o biologii, czy o społeczeństwie, o polityce, o historii? Tak jak na kongresie każdy mógł zamalować czyjąś wypowiedź, dodać swój komentarz, tak i ta rzeźba jest otwarta na interpretację, niedokończona, domagająca się spojrzeń, pytań, sporów.

Czy to akt protestu? Czy to wizualny manifest? W „Kongresie Rysowników” można było rysować miłość i nienawiść, reagować na polityczne i społeczne napięcia. „Studium Cieleśności” nie używa farb, ale mówi podobnym językiem – to ciało, które zdaje się pytaniami o przemijanie, o stratę, o to, co pozostaje po człowieku w świecie, gdzie jego obecność jest kwestionowana przez wojnę, katastrofy, przemoc.

Nieprzypadkowo „Kongres Rysowników” odbył się w świątyni. Kościół jako przestrzeń dla sztuki i debaty otworzył nowe konteksty – w miejscu przeznaczonym do kontemplacji powstała demokratyczna, żywa, chaotyczna dyskusja. „Studium Cieleśności” też zdaje się zawieszane między sacrum a profanum. Metal, kojarzący się z industrializacją, masową produkcją, zimnym, mechanicznym światem, w rękach Althamera i Żmijewskiego staje się nośnikiem głębszego znaczenia.

Czy to ciało to święty relikwiarz czy złom? Czy oglądamy ikonę przemijania czy może komentarz do współczesnej dehumanizacji? Czy to, co zostało, to jeszcze człowiek, czy już tylko materiał do przetworzenia w kolejnej narracji?

W „Kongresie Rysowników” uczestnicy mogli niszczyć i tworzyć jednocześnie. „Studium Cieleśności” jest jak rzeźbiarski odpowiednik tego procesu – to forma, która nie daje jednej odpowiedzi, lecz zaprasza do dyskusji. To ciało, które każdy może na nowo „odczytać”, tak jak na białych ścianach Berlina każdy mógł dopisać swoją wersję rzeczywistości.

To studium nie tylko cieleśności, lecz także znikania. To dyskusja prowadzona nie słowami, a fakturą metalu, jak ślady węgla na białej ścianie. Tu nie ma jednej wersji rzeczywistości – są tylko kolejne warstwy, kolejne możliwości.



KAROL SZOSTAK

1963

"Głowa rozwinięta w przestrzeni" II, 2024

stal, 51 x 34 x 24 cm
sygnowany i datowany: 'SZOSTAK 2023'

estymacja:
5 000 – 8 000 PLN
1 200 – 1 900 EUR

Karol Szostak swoje prace wykonuje głównie w arkuszach blachy, wycinając z nich nieregularne siatki form, które następnie łączy w przestrzenne kompozycje. W ten sposób uzyskuje obrazy trójwymiarowe, pełne napięcia i ruchu. Blaszane warstwy nakładają się na siebie w określonej odległości, tworząc wrażenie głębi, a ekspresyjnie załamane linie wyrażają dynamikę i żywiołowość. Każda z tych rzeźb staje się zapisem ruchu, jakby sama materia oddychała, poruszała się, komunikowała z widzem.

Motywnym przewodnim prac Szostaka jest postać ludzka, a dokładniej – twarz człowieka. Choć najczęściej nie jest ona przedstawiona dosłownie, to w jego rzeźbach wyczuwa się jej obecność. Często skryta w gąszczu kresek lub zasugerowana jedynie jakimś drobnym szczegółem anatomicznym, staje się elementem do odkrycia przez widza, który sam musi zinterpretować to, co nie zawsze jest jednoznacznie pokazane. W tej subtelności i niejednoznaczności Szostak zdaje się poszukiwać głębszego sensu, dając przestrzeń do refleksji.

Rzeźby Karola Szostaka często są pokryte farbą, której intensywne zestawienia barwne nadają im jeszcze większej ekspresji. Wykorzystanie koloru w rzeźbie, zbliżające te prace do malarstwa, przywodzi na myśl twórczość Nowych Dzikich z lat 80. XX wieku, a zwłaszcza prace grupy Neue Bierieminnost. W ten sposób Szostak łączy w swojej twórczości różne języki artystyczne, czyniąc kolor integralnym elementem rzeźby, który dodaje jej nową warstwę znaczeniową.

Jednocześnie w jego podejściu do formy można dostrzec wpływ sztuki ludowej, jej refleksyjność oraz charakterystyczny humor. Jego rzeźby przypominają również twórczość Władysława Hasiora, który w swoich obiektach wykorzystał materiały odpadowe, nadając im nowe życie. Podobnie Szostak, sięgając po blachę, tworzy obiekty, które w swojej strukturze i formie nawiązują do codzienności, przekształcając ją w coś głębszego, pełnego refleksji i nieoczywistego humoru.





48

MIŁOSZ FLIS

1986

"The most primitive organism 2", 2022

żywica, 88 x 37 x 25 cm
sygnowany i datowany na spodzie: '[monogram artysty] | 2022'

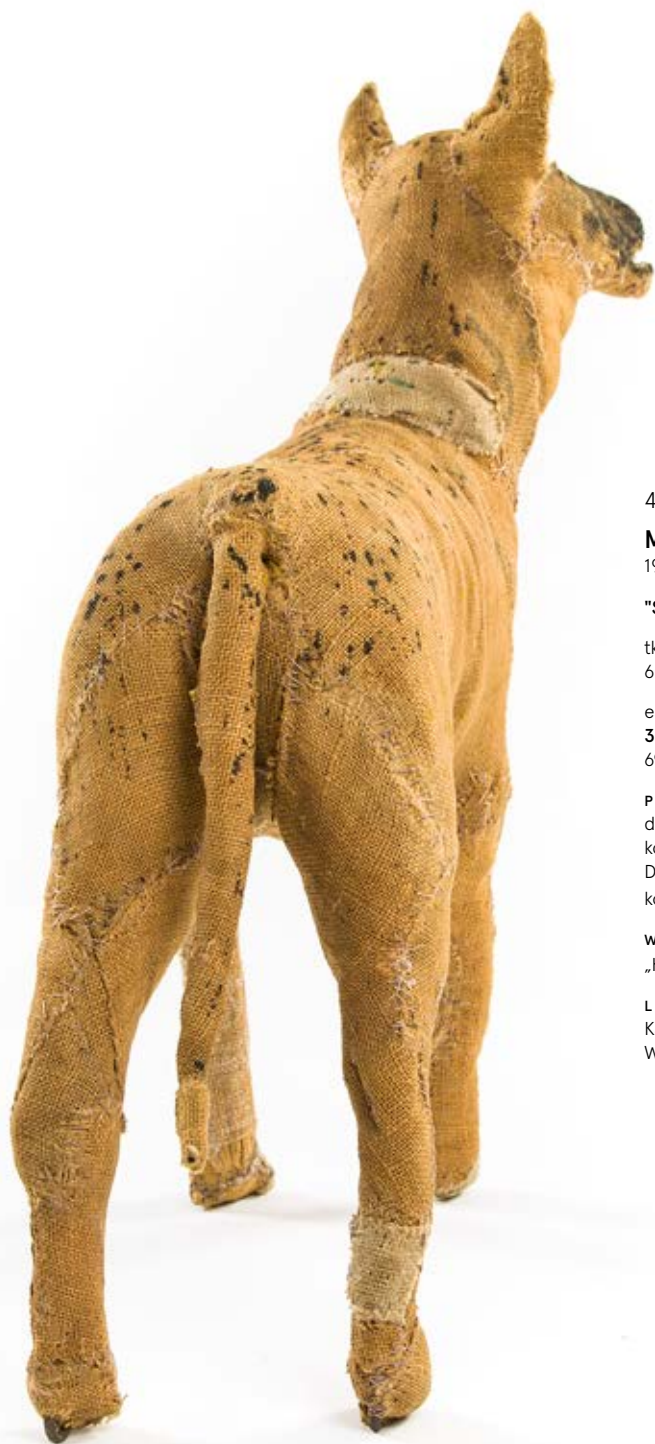
estymacja:
15 000 – 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:
„Myślałem, że ziemia mnie pamiętała, tak czule zabrała mnie z powrotem”. Miłosz Flis, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 14.05–12.06.2022
Miłosz Flis, Iza Opiełka. „SE99ZY”, Krupa Gallery, Wrocław, 6.10–25.11.2023



Minimalistyczna, elegancka forma rzeźby Miłosza Flisa ma właściwie abstrakcyjny charakter, ale zarówno jej tytuł, jak i kształt skłaniają do tego, by widzieć w niej tajemniczy żywy organizm. Proste stworzenie o małej głowie i mięsistym, lśniącem ciele zdaje się gotowe spełnić z postumentu, by zasiedlić ludzki świat. Artysta tylko luźno nawiązuje do rzeczywistych istot, rzeźby odzwierciedlają raczej jego fantazję na temat prostych bytów zdolnych przetrwać w najbardziej surowych warunkach. Formy inspirowane są też asymetrycznymi, opływowymi kształtami kropeł różnych cieczy.

We wstępie do indywidualnej wystawy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, na której pokazywana była praca, Miłosz Flis tłumaczył, że wobec alarmujących prognoz naukowych i ludzkiej bierności stale towarzyszy mu przekonanie o nieuchronnej zagładzie naszego gatunku. Doniesienia o katastrofie klimatycznej czy groźbie wojny nuklearnej przerażają go i wywołują marazm. Wyobrażanie sobie świata po katastrofie i zamieszkujących go form życia pozwala mu przezwyciężyć negatywne emocje. „Sta- rałem się spojrzeć na to wydarzenie z perspektywy kosmicznej. Przytłoczony własną niemocą wyzbyłem się smutku. Przyjąłem postawę akceptacji w duchu optymistycz- nego nihilizmu” (Miłosz Flis, wstęp do wystawy „Myślałem, że ziemia mnie pamiętała, tak czule zabrała mnie z powrotem”, źródło: <https://rzezba-orongko.pl/wystawy/myslalem-ze-ziemia-mnie-pamietala-tak-czule-zabrala-mnie-z-powrotem/>, dostęp: 16.03.2025).



49 α

MIROSŁAW BAŁKA

1958

"Suczka", fragment instalacji "Sprzedawca soli", 1988

tkanina jutowa, słoma, metal, kości zwierzęce, 74 x 78 x 29 cm [wymiary],
6 x 55 x 95 cm [cokół]

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

69 500 - 92 600 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty, 1990

kolekcja Andy Rottenberg

Desa Unicum, 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Keine Neue Bieriemiennost”, Galeria Rzeźby, Warszawa, 13–24.04.1988

LITERATURA:

Kasia Redzisz, Karol Sienkiewicz, Świadomość. Neue Bieriemiennost,
Warszawa 2012, s. 167 (il.)



Twórczość Mirosława Bałki jest określana jako materialny zapis doświadczenia artysty. To, co subiektywne staje się w jego procesie uogólnione i podniesione do rangi uniwersalności. Bałka poprzez twórczość mitologizuje swoje przeżycia i stawia swoje „self” w centrum artystycznego procesu. Swojego ciała i jego wymiarów używa natomiast jako punktu odniesienia do interakcji z materią. W podejmowanych zagadnieniach artysta w szczególności skupia się na pamięci, przemijaniu oraz na śladach pozostawianych przez ciało. Stąd w jego instalacjach i rzeźbach znajdziemy sól – składnik łez i potu, włosy, mydło. Dotyka dylematów egzystencjalnych, zadaje witalne pytania o sens istnienia. W jego pracach powraca temat Holocaustu i zadumy nad zagładą, którą zgotowali sobie ludzie.

W 1985 obronił dyplom z rzeźby w pracowni Jana Kucza w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a jego obrona, w ramach której zaprosił profesorów do opuszczonego domu w miejscowości Żuków, przeszła do historii. Pracę dyplomową zatytułowaną „Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej” dołączono do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi i można ją oglądać w stałej kolekcji instytucji. W 1993 reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji, a w 1995 został laureatem Paszportów Polityki. Jest dziesiątym artystą w historii, który dostał zaproszenie do wystawienia swoich prac w sali głównej Tate Modern w Londynie. Od 1986 do 1989 razem z Mirosławem Filonikiem i Markiem Kijewskim współtworzył grupę artystyczną Neue Bieriemienność, z którą wziął udział w pięciu wystawach stanowiących reakcje na święta czerwonego (komunistycznego)

kalendarza. Podczas przedostatniej wystawy grupy, w Muzeum Rzeźby w Warszawie Bałka zaprezentował publiczności instalację „Sprzedawca soli”, której częścią była prezentowana w katalogu „Suczka”.

Instalacja powstała w 1988 i należy jeszcze do tego okresu twórczości, w którym rzeźby Bałki przedstawiały postaci ludzkie i zwierzęce. W latach 90. artysta odszedł bowiem od figuratywnych przedstawień na rzecz minimalistycznych, bardziej abstrakcyjnych form noszących jedynie pewne cechy – wspomniane wcześniej ślady – żywych organizmów lub mających na celu wywołanie u odbiorców określonych doświadczeń.

Rzeźba „Suczka” w połączeniu z figurą kucającego mężczyzny ukrywającego twarz w dłoniach tworzyła instalację stanowiącą złożoną narrację o biedzie, samotności i cierpieniu, interpretowaną również jako komentarz do sytuacji artysty w środowisku polskiej sztuki pod koniec lat 80. Mirosław Bałka wykonał „Suczkę” z tkaniny jutowej wypchanej słomą. Jej głowa jest oparta na prawdziwej czaszce psa z widocznym uzębieniem. Rzeźba łączy w sobie naturalizm z twórczą stylizacją, charakterystycznymi cechami wczesnej twórczości artysty. „Sprzedawca soli” został zakupiony przez The Art Institute of Chicago, gdzie do dziś znajduje się w stałej kolekcji. Natomiast „Suczka” trafiła w ręce Andy Rottenberg w 1990 i przez siedemnaście lat znajdowała się w prywatnej kolekcji krytyczki. W 2007 podczas organizowanej przez Desa Unicum aukcji kolekcji Andy Rottenberg „Suczka” po raz pierwszy zmieniła właściciela. Kwietniowa aukcja Rzeźby i Form Przestrzennych to niezwykła okazja do włączenia do kolekcji pracy rangi muzealnej.





50 α

XAWERY WOLSKI

1960

Ręka

terakota, 99 x 10 x 6 cm

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 800 – 3 800 EUR

LITERATURA:

Por.:

Xawery Wolski. Genetyka pamięci, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Lublinie, red. Aleksandra Blonka-Drzażdżewska i in.,
Lublin 2024, s. 186, 189, 253 (il.)

„Zmienne techniki rzeźby wprowadzają mnie w stan kontemplacji. Moim celem jest przekraczać limity, od-
najdywać przestrzeń pomiędzy ziemią a wszechświatem. Mam na myśli wymiar, który nas przekracza, coś, co
sprawia, że nie ulegamy, że mimo przeciwności losu bezustannie staramy się ulepszać świat”.

Xawery Wolski

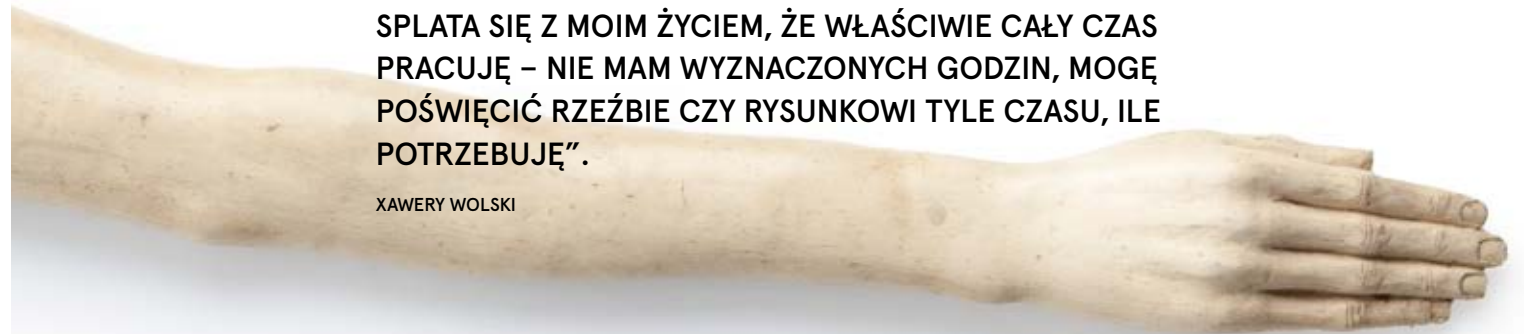


Xawery Wolski jest związany z rzeźbą, rysunkiem i instalacją. Edukację rozpoczął w Polsce, studiując na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, następnie kontynuował naukę w Paryżu i Nowym Jorku. Brał udział w wielu rezydencjach artystycznych, m.in. w Tajlandii, Peru i Indiach. Poszukiwania artystyczne i ciekawość świata przełożyły się również na liczne podróże. W 1996 Wolski trafił do Meksyku, który okazał się dla niego idealnym miejscem do życia i pracy. W 2021 powrócił do Polski, aby stworzyć fundację sztuki w rodzinnej posiadłości w Dańkowie.

Język artystyczny Xawerego Wolskiego opiera się na refleksji nad czasem i przestrzenią oraz rolą funkcjonujących w nich przedmiotów. Artysta koncentruje się na zagadnieniu trwałości materii w relacji do upływu czasu. Jego rzeźby powstają w naturalnych materiałach, takich jak ziemia, brąz, kamień, jedwab. Podczas pobytów w Azji i Ameryce Południowej Wolski badał tradycyjne surowce oraz sposoby ich przetwarzania, by wiedzę tę przełożyć na tworzenie współczesnych dzieł sztuki.

„ZAWSZE CHCIAŁEM ROBIĆ DUŻE RZEźBY, CHCIAŁEM ODLEWAĆ Z BRĄZU, A JAKO MŁODY ARTYSTA NIE MOGŁEM SOBIE NA TO POZWOLIĆ. ROBIŁEM RZEźBY Z TERAKOTY, ALE Z NADZIEJĄ, ŻE KIEDYŚ UDA MI SIĘ ZROBIĆ WIELKIE ODLEWY. DLATEGO TAK WAŻNE JEST DĄŻENIE DO CELU, PRAGNIENIE I WIZJA. PRACA NA TYLE MOCNO SPLATA SIĘ Z MOIM ŻYCIEM, ŻE WŁAŚCIWIE CAŁY CZAS PRACUJĘ – NIE MAM WYZNACZONYCH GODZIN, MOGĘ POŚWIĘCIĆ RZEźBIE CZY RYSUNKOWI TYLE CZASU, ILE POTRZEBUJĘ”.

XAWERY WOLSKI



Twórczość Wolskiego cechuje dążenie do syntezy i zwartości formy. Jego prace odzwierciedlają medytacyjny charakter procesu twórczego, w którym powtarzalność i ciągłość odgrywają kluczową rolę. Artysta czerpie inspirację z różnych kultur i tradycji, co pozwala mu na tworzenie dzieł uniwersalnych w wyrazie, a jednocześnie głęboko osobistych. Wolski podkreśla, że doświadczenia z dzieciństwa, takie jak obserwacja pracy ojca w laboratorium, wpłynęły na jego percepcję rzeczywistości oraz podejście do procesu tworzenia. Jego prace przybierają monumentalne lub filigranowe formy, artysta eksperymentuje ze skalą w obrębie jednego zagadnienia. Częstym motywem twórczości artysty jest łańcuch, który nawiązuje do historii oraz symboliki nieskończoności. Przedstawia go zarówno jako pojedyncze ogniwo, jak i wieloelementowe ciągi (cykl „Infinity Chains”).

Szczególnym zainteresowaniem i sentymentem artysta darzy terakotę wraz z jej wielorakimi antropologicznymi znaczeniami. Prace w tym medium wykonuje również w mikro- oraz makroskali. Prezentowana w katalogu rzeźba pochodzi z rozpoczętego w latach 90. cyklu przedstawiającego fragmenty ciał („Fragmented body”). Białe, gładko polerowane i wyabstrahowane formy są zgodne z postulatami artysty o syntezie, skupieniu i kontemplacji. Wrażenie to potęguje przeskalowanie rozmiaru – metrowa, nienaturalnie wydłużona ręka intryguje, koncentruje na sobie uwagę. Artysta podkreśla tym samym równoważność znaczenia całości oraz elementów, które tworzą daną całość. W obrębie tej serii powstały również rzeźby przedstawiające m.in. usta, dłonie i płuca.

Innymi motywami zaczerpniętymi przez Wolskiego ze świata natury są elementy rafy koralowej i drzewa (serie „Metamorphosis” i „SAOS”). W jego oeuvre odnajdziemy również instalacje składające się z nanizanych na sznury koralu z terakoty lub minerałów, które układają się w kształty przypominające tkane suknie czy mandale (cykle „Knitted” i „Circles”).

Xawery Wolski jest artystą o międzynarodowej renomie. Zrealizował ponad 70 wystaw indywidualnych na całym świecie, m.in. w Liu Haisu Museum w Szanghaju, Warszawskiej Zachęcie, Museo Carillo Gil, Museo Rufino Tamayo i Museo de Arte Moderno w Meksyku. Spośród jego prac zdobiących przestrzenie publiczne warto wyróżnić serię obiektów stworzonych dla hotelu Four Seasons w Punta Mita czy rzeźbę „Łańcuch Nieskończoności”, stojącą na stałe przy wejściu do Museo Rufino Tamayo. Obecnie największy zbiór prac artysty można podziwiać na terenie jego posiadłości w Dańkowie.

51

KAMIL KUKLA

1989

"Ścisk", 2022

pianka poliestrowa pokryta żywicą, 140 x 100 x 35 cm

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

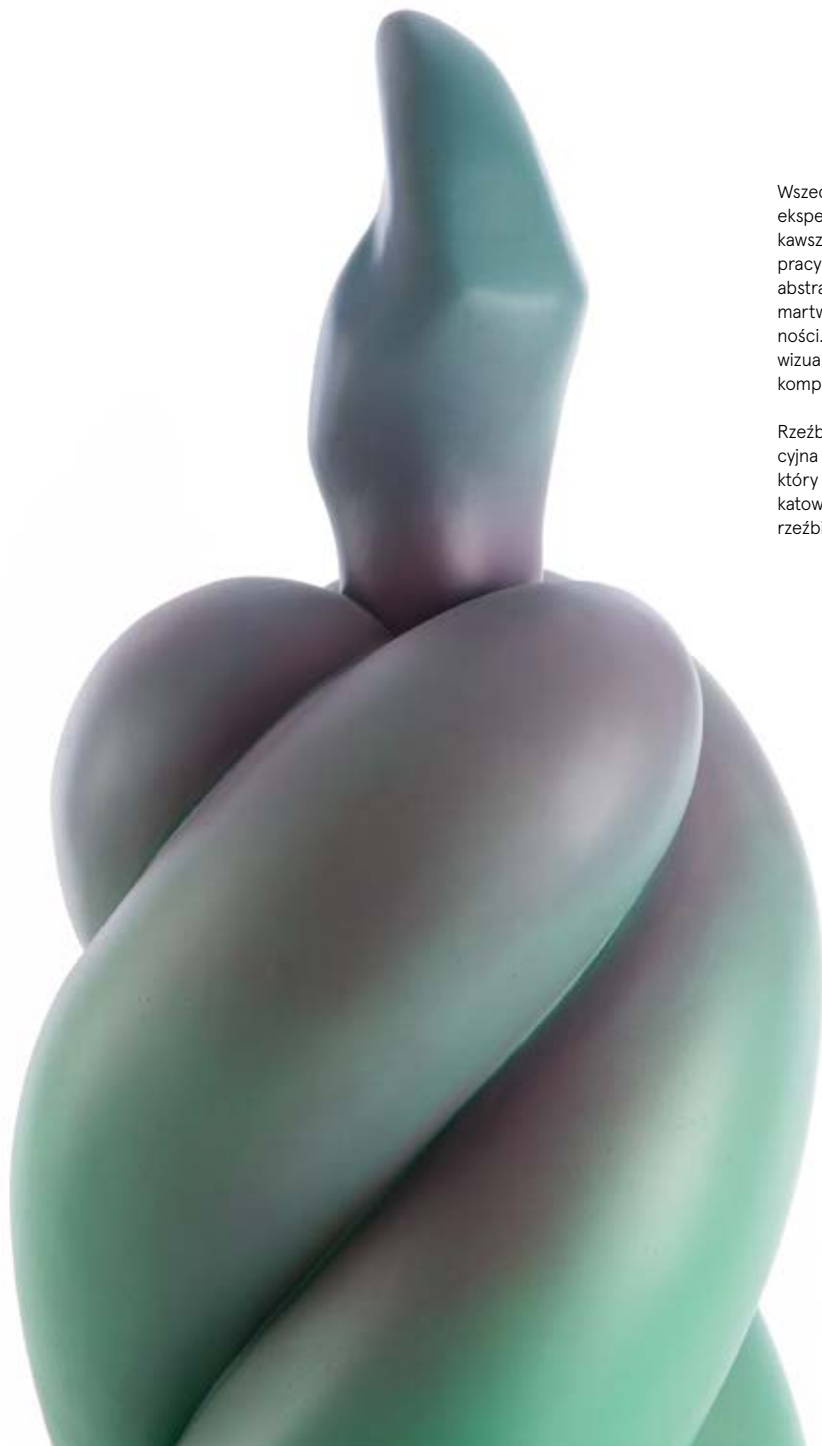
„Vore”, Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 02.12.2022-29.01.2023

Shell Tear. Szymon Kobylarz, Kamil Kukla, Michał Zawada, Galeria Piana, Warsaw Gallery Weekend, 28.09.-15.10.2023



„JAKO ARTYSTA NIE SPEŁNIAM ŻADNEGO OBYWATELSKIEGO OBOWIĄZKU ANI NIE WYRAŻAM SZCZYTNYCH RACJI. TO, CO MALUJĘ, LEPIĘ, FORMUJĘ I UGNIATAM, NIE JEST WYNIKIEM KALKULACJI I RACHUBY, NIE STOI ZA TYM RÓWNIEŻ INTELEKTUALNY CZY INTELIGENCKI WYSIŁEK. TO WSZYSTKO STANOWI ‘JEDYNIE’ WYRAZ WEWNĘTRZNEGO DRŻENIA...”.

KAMILA KUKLA



Wszechstronny artysta – malarz, rzeźbiarz, grafik i twórca muzyki eksperymentalnej. Żyje i pracuje w Krakowie. Jest jednym z najciekawszych twórców młodego pokolenia, najbardziej znanym ze swojej pracy malarskiej, w której tworzy wielkoformatowe obrazy olejne. Mimo abstrakcyjnej formy jego kompozycje często bazują na założeniach martwej natury i pejzażu, co nadaje im specyficzny wymiar przestrzenności. Jego sztuka czerpie inspirację z szeroko pojętej współczesnej wizualności, jak sam artysta określa: z „odpadków internetu” i grafiki komputerowej.

Rzeźba „Ścisk” stanowi rozwinięcie malarskiego stylu Kukli. Jej abstrakcyjna forma przywodzi na myśl element organiczny, fragment natury, który jednak nie poddaje się jednoznacznej interpretacji. Jest to unikatowe dzieło w dorobku artysty, które – mimo zastosowania techniki rzeźbiarskiej – w pełni oddaje jego myśl artystyczną.



Kamil Kukla w pracowni / archiwum artysty



52 α

MARLENA KUDLICKA

1973

"Apostrof Katastrof and Participle" / "%", 2020

szkło, stal malowana proszkowo, 12,5 x 20 cm

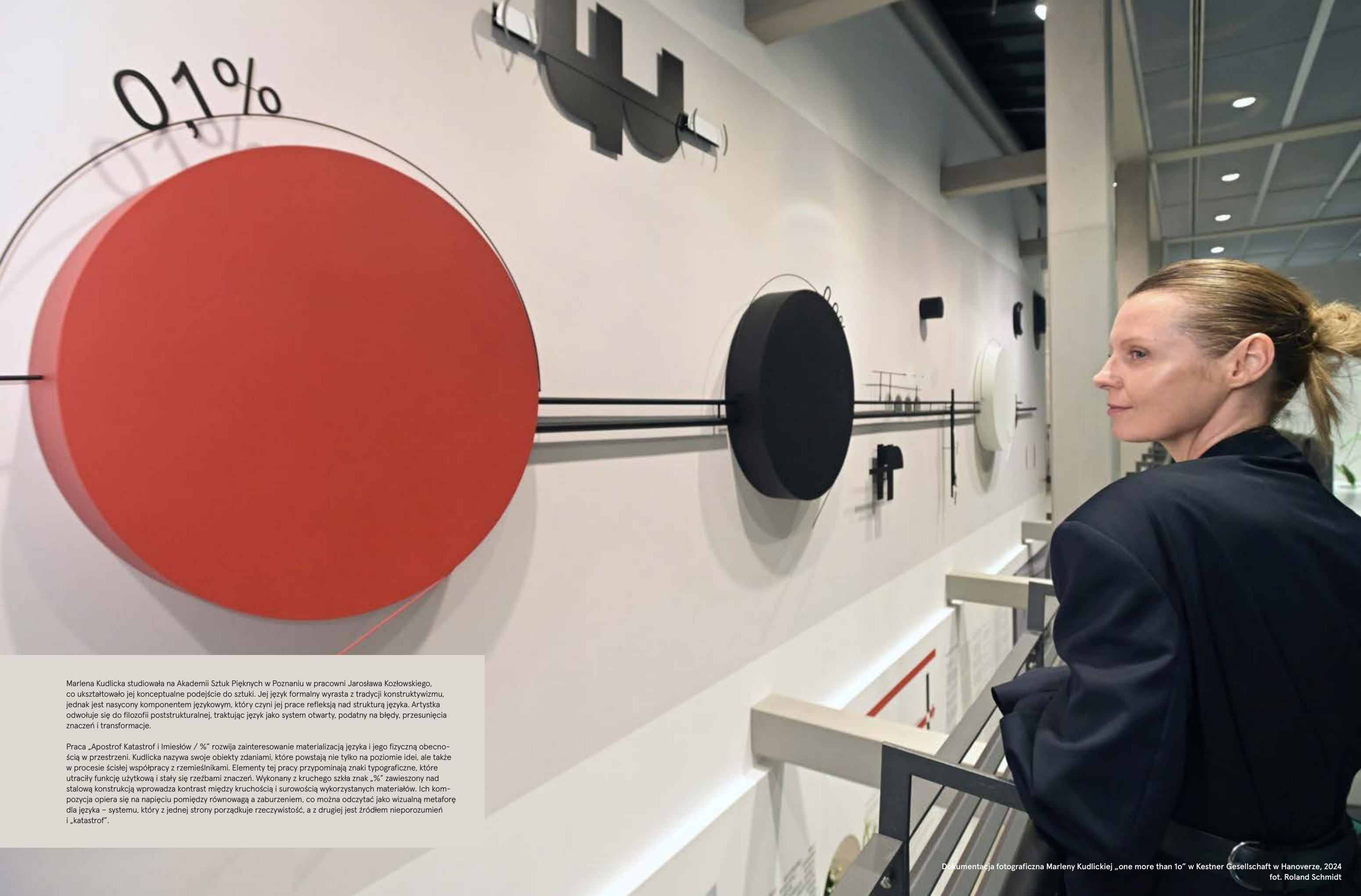
ed. 4/4

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 200 EUR





Marlena Kudlicka studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w pracowni Jarosława Kozłowskiego, co ukształtowało jej conceptualne podejście do sztuki. Jej język formalny wyrasta z tradycji konstrukttywizmu, jednak jest nasycony komponentem językowym, który czyni jej prace refleksją nad strukturą języka. Artystka odwołuje się do filozofii poststrukturalnej, traktując język jako system otwarty, podatny na błędy, przesunięcia znaczeń i transformacje.

Praca „Apostrof Katastrof i Imiesłów / %” rozwija zainteresowanie materializacją języka i jego fizyczną obecnością w przestrzeni. Kudlicka nazywa swoje obiekty zdaniem, które powstają nie tylko na poziomie idei, ale także w procesie ścisłej współpracy z rzemieślnikami. Elementy tej pracy przypominają znaki typograficzne, które utraciły funkcję użytkową i stały się rzeźbami znaczeń. Wykonany z kruchej szkła znak „%” zawieszony nad stalową konstrukcją wprowadza kontrast między kruchością i surowością wykorzystanych materiałów. Ich kompozycja opiera się na napięciu pomiędzy równowagą a zaburzeniem, co można odczytać jako wizualną metaforę dla języka – systemu, który z jednej strony porządkuje rzeczywistość, a z drugiej jest źródłem nieporozumień i „katastrof”.

53 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

"Rysunek przestrzenny", 2017

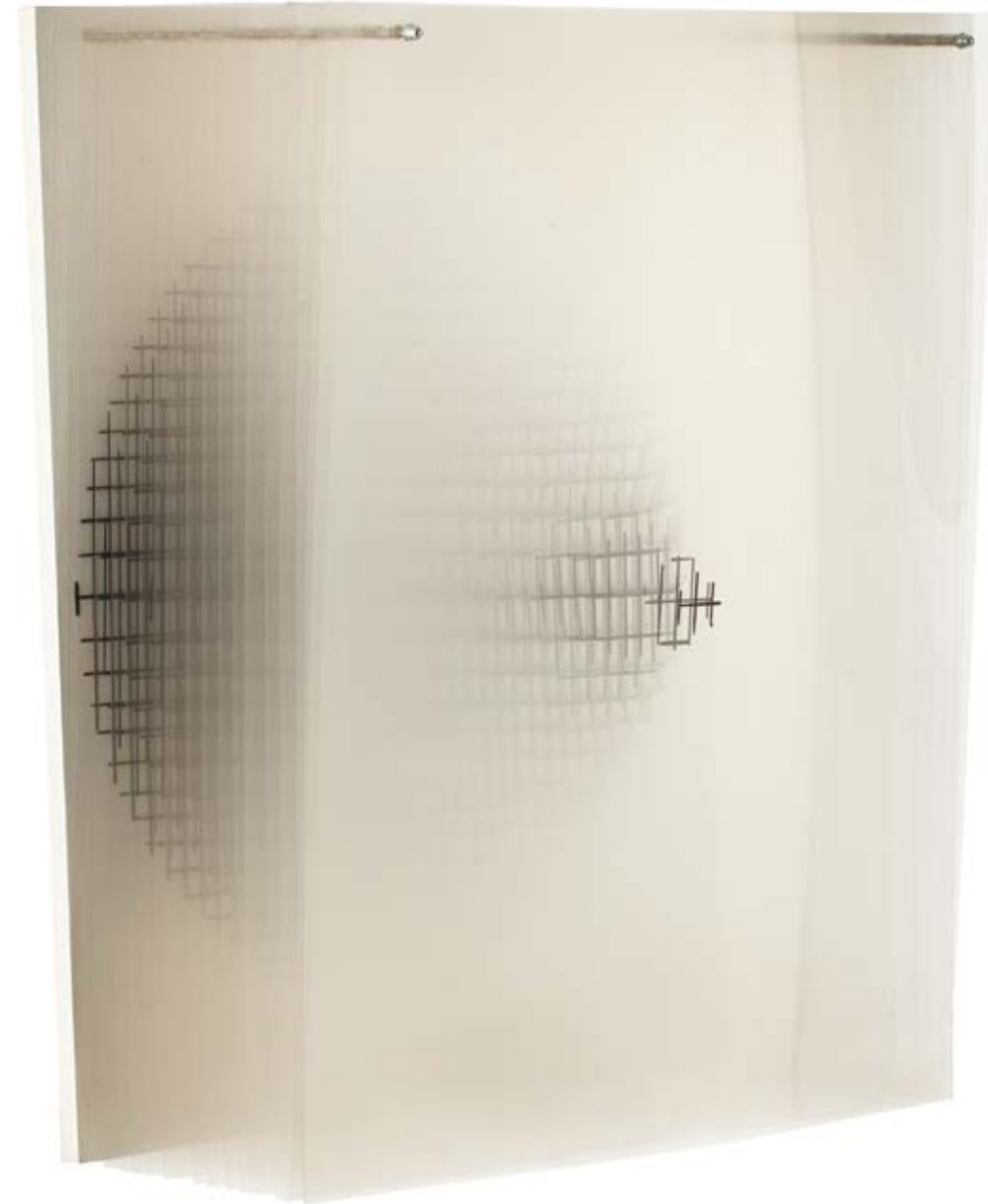
folia, metal, akryl, deska, 52 x 42 x 22 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: "Tamara Berdowska | 2017"

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 800 EUR



Tamara Berdowska to wybitna artystka, której twórczość od lat 90. ma istotne znaczenie dla rozwoju polskiej sztuki przełomu wieków. Jako pierwsza w Europie zaprezentowała wieloczęściowe „rysunki przestrzenne” – koncepcję, która wcześniej pojawiała się jedynie w Stanach Zjednoczonych, jak zauważyła krytyczka sztuki i badaczka Bożena Kowalska. Do swoich prac, zarówno malarskich, jak i przestrzennych, podchodzi w sposób skrupulatny, niemal medytacyjny. To właśnie ta precyzja i angażujący proces twórczy sprawiają, że jej dzieła charakteryzują się niezwykłą detalicznością i wyjątkowym charakterem, który można docenić w pełni przy ich bezpośrednim kontakcie z dziełem.

„Obiekt” zamieszczony w katalogu aukcji jest jednym z „rysunków przestrzennych” Berdowskiej – formy wyrazu, który stał się jej znakiem rozpoznawczym. Tego rodzaju dzieła stanowią połączenie klasycznego rysunku liniowego z układem przestrzennym charakterystycznym dla rzeźby i instalacji. Z tego powodu nie można ich określić zwykłymi rysunkami – są to obiekty przestrzenne, których walory artystyczne i wizualne odbiera się zupełnie inaczej niż w przypadku płaskich dzieł.

Artystka tworzy swoje „rysunki przestrzenne”, zestawiając kolejne partie folii zdobionych geometrycznymi kształtami i łącząc je za pomocą stalowych prętów. W procesie twórczym często stosuje długo schnące farby i wielokrotnie poprawia zarys dodatkowym nakładaniem warstw, co stanowi o jej perfekcjonistycznym podejściu do detalu. Ze względu na swoją strukturę dzieła te można w pełni docenić po zawieszeniu ich na ścianie

– dopiero wtedy starannie kreślone przez artystkę elementy zaczynają na siebie nachodzić, tworząc wrażenie wielowymiarowości i głębi.

W przypadku „Obiektu” zwielokrotnione i nakładające się na siebie rysunki wywołują u widza efekt drżenia i rozmycia, tworząc niemal mgłę barw. Ten charakterystyczny zabieg artystyczny nawiązuje do klasycznej formy abstrakcji geometrycznej, jednak urozmaicony zostaje multidyscyplinarnym podejściem Berdowskiej, co nadaje mu dodatkowej jakości artystycznej. Kształty, choć zazwyczaj proste i geometryczne, dzięki nawarstwieniu tworzą iluzję optyczną, potęgowaną przez transparentność podłoża. Nakładanie się kolejnych warstw rysunku powoduje wrażenie ruchu, momentami nawet wirowania, co dodatkowo zbliża jej sztukę do estetyki op-artu – nurtu sztuki, który bazuje na złudzeniach optycznych i grze percepcją, wywołując u odbiorcy wrażenie dynamiki i przestrzenności.

Artystka w swoich pracach konsekwentnie eksperymentuje z percepcją i przestrzenią, tworząc dzieła o unikatowym charakterze. „Obiekt” jest doskonałym przykładem jej artystycznego języka – precyzyjnie skonstruowanej gry linii, światła i barw. To sztuka, która nie tylko istnieje w przestrzeni, ale wchodzi z nią w dialog, zmieniając swoje oblicze w zależności od kąta widzenia i interakcji z odbiorcą. Dzięki wyjątkowej precyzji i umiejętności operowania formą Berdowska stworzyła nowatorskie formy. Jej rysunki przestrzenne to nie tylko eksperyment z iluzją i geometrią, lecz także głęboka refleksja nad sposobem, w jaki postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość.



Tamara Berdowska/ fot. dzięki uprzejmości artystki

54

ALEKSANDRA JÓZEFÓW
1991

"0184 Echo IV", 2023

gips barwiony, 110 x 39,5 x 12,5 cm

estymacja:
16 000 – 20 000 PLN
3 800 – 4 700 EUR



„PEWNEGO DNIA COŚ SIĘ WYDARZYŁO, POWODUJĄC ZAMKNIĘCIE PĘTLI COFANIA SIĘ W CZASIE. FLASHBACK POWRACAJĄCY BEZ MOJEGO UDZIAŁU.

PEWNEGO DNIA COŚ SIĘ WYDARZYŁO.

ZAMYKAJĄC PROCES TWÓRCZY NAD FIZYCZNYM OBIEKTEM, NIE DEFINIUJE TO ZAMKNIĘCIA WEWNĘTRZNEGO PROCESU TWÓRCZEGO I JEJ GŁĘBOKIEJ POTRZEBY DALSZEJ REALIZACJI.

ODLEGŁE WYOBRAŻENIA, DOMYSŁY, EMOCJE I ALTERNATYWNA RZECZYWISTOŚĆ OBRAZUJĄCA DYSOCJACJE. POSZUKIWANIE ŚLADÓW, KTÓRE UPRAWOMOCNIŁYBY WSPOMNIENIA”.

ALEKSANDRA JÓZEFÓW

Aleksandra Józefów to artystka młodego pokolenia, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie obecnie mieszka i tworzy. W swojej sztuce w nowoczesny, a zarazem przenikliwy sposób interpretuje przestrzeń, poszukując balansu między surowością formy a subtelnością detali. Sięga po materiały o brutalnej, odpornej naturze – beton, metal, szkło, klasyczny marmur czy granit – jednocześnie eksplorując innowacyjne technologie rzeźbiarskie. Tworzy zarówno rzeźby przeznaczone do galerii, jak i monumentalne realizacje site-specific, w których bawi się fakturą i przestrzenią, podkreślając interakcję obiektu z otoczeniem.

„Echo” to rzeźba należąca do cyklu o tej samej nazwie, w którym Józefów bada relację między bryłą a negatywną przestrzenią. Praca ta istnieje w trzech wersjach, jednak każda z nich różni się tonacją oraz wykończeniem, mimo że powstały z tego samego odlewu. Jest to przykład rzeźby

nowoczesnej, bazującej na kontrastach materiałowych i formalnych. Obiekt, wykonany z gipsu ceramicznego na pierwszy rzut oka przypomina betonową konstrukcję o surowym, masywnym charakterze. Jednak ubytek w jej górnej części – subtelnie modelowany, niemal rozwiany – stanowi zaskakujące przeciwieństwo tej solidnej struktury. Ta relacja między ciężarem a lekkością, surowością a finezją, tworzy kompozycję o dużej sile wyrazu.

W rzeźbie zatytułowanej „Echo” kluczową rolę odgrywa eksperymentowanie z fakturą. Różnorodne wykończenia powierzchni sprawiają, że wydaje się ona zmieniać pod wpływem światła i otaczającej przestrzeni. To właśnie badanie powierzchni, zmienności materiału i jego oddziaływania na odbiorcę stanowią sedno artystycznych poszukiwań Józefów. Jej prace są nie tylko eksploracją formy, lecz także próbą uchwycenia ulotności, jaką niesie interakcja z otoczeniem i percepcja widza.





55

LEON PODSIADŁY

1932-2020

"Plante noire", 2006-2009

dąb czarny, metal, mosiądz, 162 x 60 x 12 cm

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 600 EUR

WYSTAWIANY:

Posiadać możliwości adaptacyjne. Jak kamień Leon. Kame Leon. Podsiadły!,
Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, Wałbrzych, 26.10.2022-08.12.2022

LITERATURA:

Bel Air. Leon Podsiadły, red. Michał Bieniek, Wrocław 2020, s. 117 (il.)







Leon Podsiadły urodził się w Drocourt we Francji w 1932. Był rzeźbiarzem, rysownikiem, pedagogiem, podróżnikiem oraz profesorem wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1956 ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, gdzie zdobył dyplom z rzeźby, a jeszcze tego samego roku rozpoczął pracę na uczelni. W latach 1965–70 mieszkał i pracował jako nauczyciel w Konakry, stolicy Gwinei (Afryka Zachodnia). Był członkiem Grupy Wrocławskiej i aktywnie uczestniczył w organizowanych przez nią wystawach. Laureat wielu nagród związanych z rzeźbą, wychowawca kilku pokoleń artystów rzeźbiarzy, którzy działają zarówno w Polsce, jak i za granicą. Jego twórczość obejmuje liczne pomniki w przestrzeni publicznej, w tym pomnik Mikołaja Kopernika we Wrocławiu.

Swoją edukację w zakresie sztuk plastycznych rozpoczął na początku lat 50. we Wrocławiu, gdzie uczęszczał do szkoły artystycznej, którą współtworzyli profesorowie przybyli z różnych regionów Polski, niosący ze sobą różnorodne tradycje estetyczne. Był studentem takich mistrzów jak Michałowski, Dunikowski i Czepelewski. Wielka zdolność nauczycieli do ciągłych poszukiwań i otwartości na nowe inspiracje – w tym szczególnie Dunikowskiego i Michałowskiego, uznawanych za wybitnych artystów – miała duży wpływ na kształtowanie się różnorodnych postaw twórczych w kolejnych pokoleniach wrocławskich rzeźbiarzy. Podsiadły poszukiwał własnej drogi twórczej, nowych form wyrazu, dlatego też, aby poszerzyć swoje horyzonty, zaczął nieoficjalnie uczestniczyć w zajęciach prowadzonych przez Jerzego Jarnuszkiewicza w warszawskiej ASP. Źródła twórczych inspiracji wzbogacały wpływy światowej rzeźby z lat 40. i 50. XX wieku. Prace Podsiadłego z końca lat 50. i początków 60. ukazują złożoność tradycji, z którymi miał on do czynienia po ukończeniu studiów.

Sukces, który artysta odniósł w latach 60., stał się impulsem do zmian w jego życiu oraz podejściu do sztuki. Podjął decyzję o wyjeździe do Afryki oraz o objęciu stanowiska wykładowcy rzeźby i rysunku w Ecole Nationale des Arts et Métiers w Konakry. Podczas pięcioletniego pobytu w Gwinei, zachęcał swoich uczniów do pracy w duchu tradycji rodzimych i sam uległ fascynacji sztuką afrykańską. Wpływy afrykańskie przejawiają się w jego pracach na wiele sposobów. Po powrocie do Polski w 1970 Podsiadły podjął pracę jako asystent we wrocławskiej PWSSP, a także na nowo nawiązał kontakty z Grupą Wrocławską.

W swojej twórczości świadomie zestawiał ze sobą struktury sztuczne i naturalne, tworząc wyraziste kontrasty. Jego rzeźby niekiedy stają się zapisem ulotnych wrażeń, w których zacierają się granice między porządkami abstrakcyjnymi a realistycznymi. Po powrocie do Polski w jego pracach zaczęły się pojawiać elementy awangardowe, które początkowo współistniały z tradycyjnymi formami, tworząc w ten sposób wyjątkową, dynamiczną harmonię. W sztuce modernizmu artysta poszukiwał korzeni w wartościach podstawowych. Z jednej strony mogła to być geometria czy arytmetyka, z drugiej zaś chętnie odwoływał się do sztuki pierwotnej.

56

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA

1931

"The trip to the South", 1981

kalabasz (afrykańska tykwa), 36 x 36 x 36 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'The trip to the South | Anna Kujawska 1981'

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

„Zaczęłam rysować, tuszami na razie w kalabaszach (tykwy). Dla mnie to materiał, a właściwie kształty idealne. Są lekkie. Twarde. Nieregularne. I – są”.

Anna Szpakowska-Kujawska





Anna Szpakowska-Kujawska w pracowni, 1980 rok / archiwum rodzinne artystki

Afryka lat 80. stała się dla Anny Szpakowskiej-Kujawskiej przestrzenią z jednej strony wyobcowania, z drugiej – twórczego objawienia. Krajobraz surowy, oszczędny w kolorach, monotonia dni wypełnionych zmaganiem się z żarem powietrza i wszechobecnym kurzem, tęsknota za synami i domem – wszystko to kładło się cieniem na jej codzienności, lecz nie gasiło iskry artystycznej. Właśnie w tej afrykańskiej rzeczywistości narodziła się nowa forma jej sztuki: organiczna, przestrzenna, pulsująca życiem i symboliką. Artystka znalazła swój nowy środek wyrazu w tykwach – kalabaszach. Ich kształt nie był narzucony ręką człowieka, lecz kształtowany przez naturę – unikatowy, niepowtarzalny, doskonały w swej organicznej niedoskonałości. Były to formy, które, podobnie jak ludzkie losy, kształtowały się pod wpływem otoczenia, sił przyrody i czasu. W tych naturalnych obiektach Szpakowska-Kujawska dostrzegła nośniki znaczeń – podobnie jak w poprzednich latach inspirowała się kulą, teraz odnalazła w tykwach swoiste medium dla refleksji o życiu, człowieku i jego losie.

Rysując antropomorficzne stwory, wplątane w gęstwinę wijących się lian, studiując kształty egzotycznych roślin, dostrzegała w nich odbicie ludzkiej natury – pragnienie przetrwania, zaborczość, instynkt dominacji, ale i fascynację, piękno, wzajemne przenikanie się. W Afryce jej sztuka nabrała nowego wymiaru – stała się bardziej rzeźbiarska, bardziej namacalna, zrosła się z przestrzenią, w której powstawała. Kalabasz – wyjęte z rzeczywistości tamtego świata, a jednak przetworzone przez jej artystyczną wizję – stały się symbolem tej niezwykle podróży.

Była to twórczość rodząca się z tęsknoty, z rozdarcia, z wewnętrznego napięcia. Była jednocześnie zapisem zachwyty i zmęczenia, poszukiwania sensu w otaczającym świecie, który wydawał się surowy, czasem wręcz nieprzyjazny, a zarazem pełen tajemnic i ukrytego piękna. Szpakowska-Kujawska znalazła w Afryce nie tylko temat, ale i formę – przestrzenną, organiczną, żywą. Kalabasz, jak echo tamtej rzeczywistości, wciąż niosą w sobie oddech afrykańskiego buszu i wspomnienie dni, które były próbą, ale i objawieniem.

„MOJE INFORMACJE O AFRYCE, O TROPIKACH W OGÓLE NIE NIOSŁY W SOBIE PRAWDY O DNIACH MONOTONNYCH, JEDNAKOWYCH, W PRZEGRZANEJ ATMOSFERZE BETONOWYCH ŚCIAN. NIE BYŁO GÓRSKICH, ZE ŚWIEŻYM POWIETRZEM, KENIJSKICH KRAJOBRAZÓW KAREN BLIXEN ANI JEJ ŻYCIA NIEZALEŻNEGO, JEJ PRZYGÓD I POŁOWAŃ. BYŁA PŁASKA, POKRYTA KRZAKAMI SAWANNA, KILOMETRY GŁODNEGO BUSZU LUB POLETKA YAMU ALBO KUKURYDZY. CODZIENNOŚĆ BYŁA RUTYNĄ WALKI Z KURZEM HARMATANU Z PARZĄCYM GORĄCEM POWIETRZA, Z JEDZENIEM JAŁOWYCH POSIŁKÓW, KTÓRYCH NIE BARDZO UDAWAŁO MI SIĘ ROBIĆ. (...) JA BYŁAM TĄ STRONĄ IRRACJONALNĄ - ROZPACZAŁAM, A TRWAŁAM. TĘSKNIŁAM ZA SYNAMI, RODZINĄ, PRZYJAŹNIAMI - A STAŁE WRAÇAŁAM DO NIGERII, BO WCIAŻ CZEKAŁAM NA TO, CO MUSI SIĘ WRESZCIE OBJAWIĆ. CO - NIE WIEDZIAŁAM”.

ANNA SZPAKOWSKA-KUJAWSKA



Anna Szpakowska-Kujawska w 1977 roku / archiwum rodzinne artystki

57 α

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

1906–1993

Forma

szkło żaroodporne, wolnoformowane, 32 x 27 x 28 cm

estymacja:

7 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 400 EUR

Henryk Albin Tomaszewski to jedna z najważniejszych postaci polskiej sztuki szkła, twórca, który zrewolucjonizował sposób myślenia o tym niezwykłym materiale. Jego prace to nie tylko przedmioty użytkowe, ale przede wszystkim dzieła sztuki, w których surowa masa szklana ożywa, pulsując światłem i ruchem.

Swoją artystyczną drogę związał z Hutą Szkła Kryształowego „Józefina” w Szklarskiej Porębie, gdzie po wojnie jako dojrzały twórca odkrył szkło jako medium swojej ekspresji. Odrzucił klasyczne metody wdmuchiwania go do form, wybierając wolne formowanie za pomocą puszczela i specjalnie zaprojektowanych narzędzi. W jego pracach pojawiały się smugi, pęcherze powietrza, zacieki i bruzdy, które nadawały szkłu organiczny, niemal żywy charakter.

Jego innowacyjność objawiała się również w technice przycinania i wywijania krawędzi, co zaowocowało serią kulistych wazonów o szerokich kołnierzach, zwanych kape-luszami. W miarę rozwoju twórczości Tomaszewski coraz śmielej przekraczał granice rzemiosła, tworząc monumentalne, przestrzenne formy – rzeźby ze szkła. Kulminacją jego eksperymentów stały się strzeliste obeliski zwieńczone misternymi, ażurowymi pętlami, które dowodzą mistrzowskiego panowania nad nieokiełznaną naturą szkła. Twórczość Tomaszewskiego to połączenie intuicji, odwagi i rzemieślniczej perfekcji. Jego dzieła, choć zakorzenione w tradycji, stanowią przykład awangardowego po-dejścia do szkła jako tworzywa artystycznego. Jego prace, pełne ekspresji i zaskaku-jących form, pozostają świadectwem niezwyklej wrażliwości i innowacyjnego ducha, który uczynił go jednym z najwybitniejszych polskich artystów szkła.



58

ALEKSANDRA KUJAWSKA

1975

"Scepter" z cyklu "Insignia"

szkło sodowe, barwione w masie, 55 x 37 x 37 cm

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Alchemia”, wirtualna wystawa rzeźby Aleksandry Kujawskiej, Galeria Sztuki Współczesnej Limited Edition, Warsaw Marriott Hotel, Warszawa, 2023



Aleksandra Kujawska jest rzeźbiarką tworzącą w materii szklanej. Projektuje także formy użytkowe. W swoich pracach opowiada o skomplikowanych, wielowątkowych relacjach człowieka z naturą, kosmosem. Z czułością i uwagą opowiada o otaczającej nas rzeczywistości dzisiejszego świata, dotykając takich tematów jak obrona praw zwierząt, ekologia czy pokój. O swojej twórczości mówi: „Interesują mnie relacje człowieka z naturą. W swoich pracach koncentruję się na atawistycznych potrzebach kontaktu współczesnego człowieka z naturą i wspólnotą. Szukam obszarów ludzkich pragnień, emocji związanych z utratą tych relacji i tęsknotą za nimi. Interesuje mnie uświadomienie sobie przez współczesnego człowieka, że jest biologiczny, że jest częścią przyrody, z którą stracił kontakt i o której istnieniu zapomniał. Daleka jestem od konstruowania instrukcji lub codzienności. Interesuje mnie proces samouświadamiania i związanych z tym emocji, potrzeb, tęsknot, lęków”.

Artystka ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych na kierunku szkołę artystyczne w Jeleniej Górze–Cieplicach w klasie rzeźbiarza szkła Władysława Czystoczonia. Dyplom magisterski obroniła w Katedrze Szkła Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w pracowni prof. Kazimierza Pawlaka. Następnie ukończyła studia podyplomowe Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na kierunku szkołę w architekturze (specjalizacja witraż w pracowni prof. Ryszarda Więckowskiego). Później odbyła Międzywydziałowe Studia Doktoranckie na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Jest również absolwentką Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz magisterskich studiów dziennikarskich na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Jednym z jej twórczych autorytetów jest inny znakomity reprezentant polskiego szkła artystycznego – Wszewłod Sarnecki.

Aleksandra Kujawska realizuje prace rzeźbiarskie oraz z zakresu wzornictwa, a także pisze teksty dotyczące historycznego i współczesnego wzornictwa i sztuki szkła. Artystka w swoim dorobku może się poszczycić udziałem w licznych wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce oraz na arenie międzynarodowej. Jej prace były prezentowane w renomowanych galeriach i na wystawach w Paryżu, Londynie, Mediolanie, Luksemburgu, Wenecji, Sofii, Dreźnie, Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Łodzi, Gdyni i Poznaniu. Spotkały się one z dużym uznaniem jurorów i wyróżnione zostały licznymi nagrodami, takimi jak pierwsze miejsce w Międzynarodowym Konkursie Sztuki Szkła „Szlana Improwizacja”, pierwsze miejsce w kategorii „wizje” konkursu „Diamant Meblarstwa” oraz wyróżnienia „Must Have” na Łódź Design Festival w latach: 2020, 2021, 2023, 2024. Artystka jest także dwukrotną laureatką plebiscytu Dobry Wzór Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w latach 2021 i 2024 oraz zdobywczynią pierwszego miejsca w kategorii rzemiosło i wyróżnienia specjalnego w konkursie Design Educated 2021 w Niemczech. Prace Aleksandry Kujawskiej znajdują się w zbiorach renomowanych instytucji, takich jak Muzeum Narodowe we Wrocławiu oraz Galeria Wzornictwa Polskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Karkonoskie, Galeria Narodowa w Sofii.

Jej talent i zaangażowanie w sztukę szkła zostały docenione przez przyznanie jej stypendiów i dotacji, m.in. Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie, Urban Glass w Nowym Jorku oraz Pilchuck Glass School w USA.

Aleksandra Kujawska nie tylko tworzy unikalne dzieła sztuki, lecz także angażuje się w działalność charytatywną oraz kuratorską, organizując wystawy. Jest też autorką publikacji poświęconych sztuce i wzornictwu szkła.

W katalogu aukcyjnym przedstawiamy rzeźbę „Scepter” z cyklu „Insygnia”, prezentowaną na indywidualnej wystawie artystki „Alchemia”, odbywającej się w 2023 na 40 piętrze Warsaw Marriott Hotel, w apartamencie, w którym zatrzymał się m.in. amerykański prezydent. Wspomniany cykl, podobnie jak wiele innych rzeźb prezentowanych na wystawie, był zainspirowany wielkością tego wspaniałego apartamentu.



59

MAREK BIMER
1962

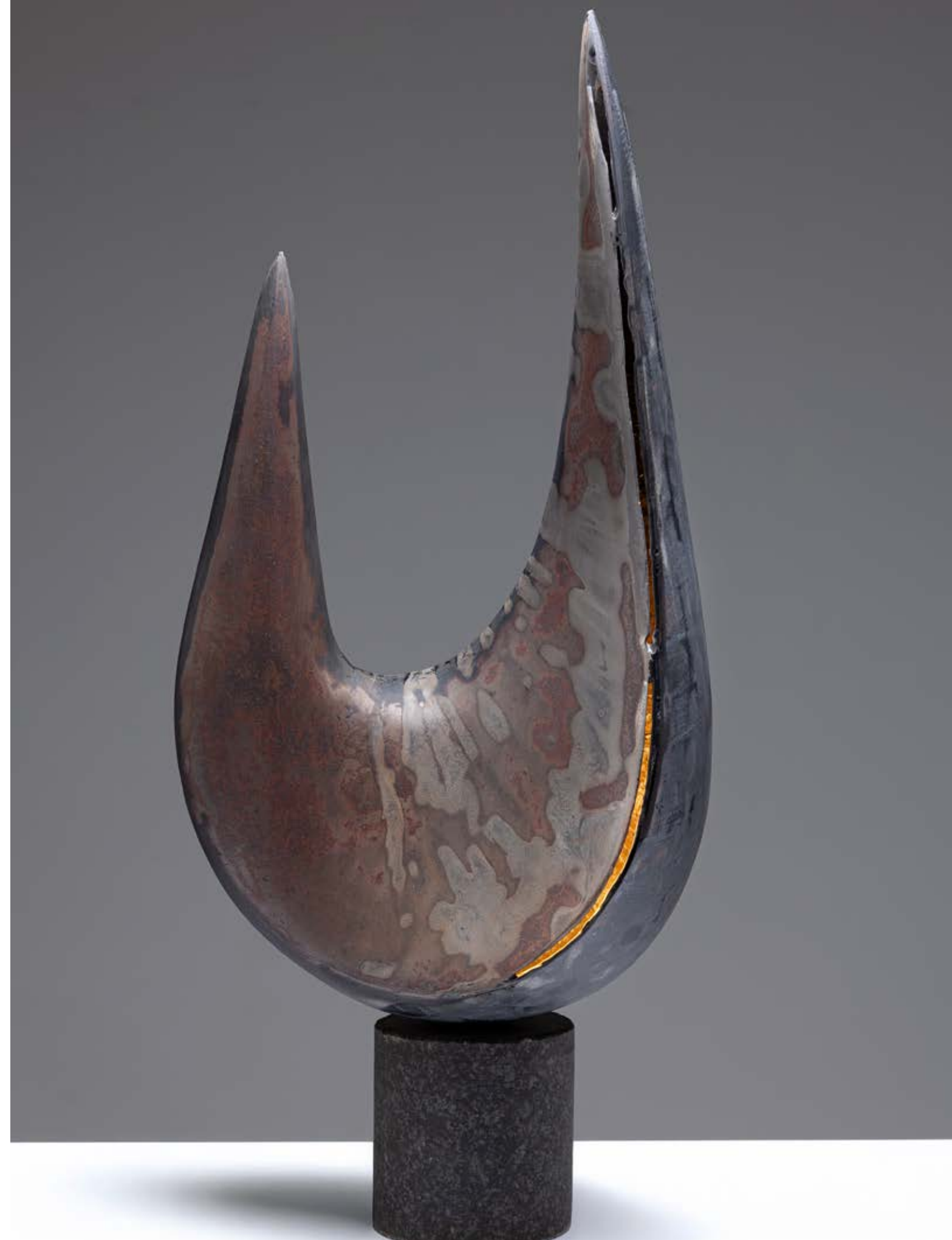
"Mefisto", 2024

żywica, żarówka, 74 x 31 x 22 cm

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

„Muszę czasem zmierzyć się z prawdziwą formą. To jest niezwykle przeżycie. Nie potrafię nie zajmować się tym, co stanowi sens rzeźbienia od zawsze. Poszukiwaniem formy. Odkrywaniem jej, wydobywaniem z materii. Nadawaniem własnych kształtów, pieszczaniem każdego detalu, krzywizny, załamania, płaszczyzny. To oprócz działania formalnego jest dla mnie koniecznością fizyczną. Kontakt z kamieniem, gliną, gipsem, drewnem, metalem”.

Marek Bimer





Marek Bimer to artysta wszechstronny, którego twórczość przenika granice tradycyjnych dziedzin sztuki. Rzeźbiarz, projektant, grafik – jego dzieła są efektem pasji do eksperymentu, poszukiwania nowych form i technik. Bimer to twórca, który łączy minimalizm z organicznymi kształtami, świadomie odnosząc się do współczesnych mistrzów, takich jak Constantin Brâncuși, Barbara Hepworth, Hans Arp czy Henry Moore. Jego rzeźby, choć pozornie abstrakcyjne, niosą głębokie znaczenie, a każda z nich jest pełna symboliki i emocji.

W twórczości Bimera wyraźnie widać fascynację naturą, procesami, które zachodzą w materiale. Artysta od lat eksperymentuje z technikami, w tym z żywicą, w której zatapia przedmioty codziennego użytku – niepotrzebne, porzucone, często zapomniane. Przekształcone w ten sposób, stają się czymś więcej niż tylko rzeczą – przypominają zamrożone, tajemnicze formacje, które w swojej zamrożonej postaci wywołują refleksję nad przemijaniem i cyklicznością natury. Jego zainteresowanie materiałem nie kończy się na rzeźbie – w jego pracach graficznych i projektach widać wyraźne odniesienie do formy syntetycznej, minimalistycznej, w której kładzie nacisk na przestrzeń i czystość kompozycji.

Zarówno w swoich rzeźbach, jak i we wnętrzach Bimer tworzy świat, w którym żyje sztuka. Jego warszawskie mieszkanie-pracownia, będące połączeniem funkcjonalności z artystycznym przestrzennością, jest pełne przedmiotów, które noszą ślady upływającego czasu. Każdy mebel, każda rzeźba, przedmiot czy detale wnętrza – od zniszczonych kanap po pęknięcia w betonie – opowiadają historię nie tylko twórcy, lecz także natury, która przez lata kształtuje ich wygląd. To przestrzeń, która, niczym żywy organizm, pozwala sztuce oddychać, zmieniać się, starzeć.

Bimer nie boi się nowatorskich rozwiązań. Jego dzieła są świadomym poszukiwaniem formy, a sama twórczość jest dla niego źródłem pełnej wolności. Artysta, który nie ogranicza się do jednej konwencji, lecz swobodnie porusza się między estetykami, tworzy prace, które są zarówno kontemplacją, jak i manifestem artystycznej wolności. W jego twórczości przenikają się różne światy – od subtelnych odniesień do klasyki po współczesne eksperymenty z materiałem i przestrzenią. Każdy jego projekt, każdy element przestrzeni to świadectwo nieustannego procesu twórczego, który jest dla niego równie ważny co gotowy efekt.





60

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914–2015

"Reminisencje"/z cyklu "Księgi życia", 80./90./'00 XX w.

drewno polichromowane, 223 x 73 x 32 cm
trzykrotnie sygnowany: 'MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

„Niemal wszystko jest u niego forma bogatą i różnorodną, niezwykle wysublimowaną. Zawiesiste impasty, ziarna materii skalnej, piasku, ziemi, chropowatość tynku. Źródeł bogatego nastroju i niuansów światła i czerni malarstwa Musiałowicza należy doszukiwać się grotach Lascaux, starych ikonach, w pobłyску złota u Rembrandta wreszcie”.

Włodzimierz Nowaczyk



Twórczość Henryka Musiałowicza trudno przypisać do konkretnego nurtu – był artystą niezależnym, outsiderem, którego zarówno malarstwo, jak i rzeźba cechują się głęboką wartością metaforyczną.

Studiował na poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się w zakresie ceramiki i grafiki, a następnie kontynuował naukę w warszawskiej ASP pod kierunkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Jego twórczość ukształtowały doświadczenia wojenne – choć sam nie brał czynnego udziału w walkach, przeżycia związane z okupacją i zniszczeniem Warszawy odcisnęły na nim trwałe piętno. Po zakończeniu wojny skupił się na przekuwaniu tych doświadczeń w sztukę, tworząc cykle malarskie i rzeźbiarskie poświęcone tematowi pamięci i traumy.

Jego prace oscylują również wokół tematów samotności, kruchości życia oraz duchowości. Musiałowicz konsekwentnie budował w swojej sztuce własny język symboli i zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie dążył do syntetycznego ujęcia postaci ludzkiej, często przedstawianej w sposób uproszczony, pozbawiony indywidualnych cech. Charakterystycznym elementem jego twórczości były pionowe, podłużne formy, w których można odnaleźć wpływy sztuki sakralnej, ikon, a także totemicznych przedstawień. Jak zauważa Irena Klisowska-Filipczuk, artysta w swoich pracach poszukiwał „symboli, ukrytych znaków, wieloznaczności skojarzeń, prawd elementarnych, a jednocześnie wzruszeń i lęków, bólu przemijania”.

Od końca lat 80. Musiałowicz skupił się na rzeźbie, tworząc charakterystyczne „stupy” i „lance”, które stanowiły rozwinięcie jego wcześniejszych poszukiwań malarskich. Bożena Kowalska pisała o tych formach jako o rzeźbach realizowanych „w duchu obrazów”, często o reliefowej, „pokaleczonej” powierzchni, polichromowanych w czerni, czerwieni, bieli i złocie. W jego twórczości pojawiały się odniesienia do wiejskich kapliczek, totemów oraz znaków żałoby – niektóre z nich przyjmowały formę krzyża, inne przypominały smukłe pnie drzew lub konstrukcje z nadbudowanych modułów. Często zestawiał drewno z metalowymi elementami, czasem dodawał zwierzęce czaszki, tworząc kompozycje pełne symbolicznych odniesień do natury i jej dewastacji przez człowieka.

Prezentowana rzeźba jest doskonałym przykładem założeń artystycznych Musiałowicza i jednym z typowych dla niego rzeźbiarskich totemów. W centrum kompozycji znajduje się uproszczona figura ludzka, pełniąca funkcję szkieletu-znaku, na którą artysta nanosi kolejne warstwy farby, tworząc dodatkowe obszary znaczeń. Surowa forma, silna wertykalność i dynamiczna, chropowata faktura podkreślają ekspresyjny charakter dzieła. To rzeźba, która – jak całe jego oeuvre – oddziałuje na odbiorcę zarówno wizualnie, jak i emocjonalnie, stając się refleksją nad ludzką kondycją i duchowym wymiarem egzystencji.



Henryk Musiałowicz w Cieńszy, for. Jacek Kucharczyk /
dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

61 α

SYLWESTER AMBROZIAK
1964

Bez tytułu, 1995

brąz patynowany, 21 x 10,5 x 9,5 cm
sygnowany i datowany: 'A 95'

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 700 – 2 400 EUR

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

Sylwester Ambroziak



„RZEŹBA DZIŚ ZATRACIŁA DUCHA, JA PRÓBUJĘ GO WSKRZEŚCIĆ, ODNALEŹĆ W NIEJ EMOCJE. MOICH POSTACI NIE TRAKTUJĘ TYLKO JAKO RZEŹBĘ, TO MÓJ JĘZYK, RODZAJ TEATRU, SPOSÓB KOMUNIKOWANIA. TO BLIŻSZE SZAMANIZMOWI”.

SYLWESTER AMBROZIAK

Sylwester Ambroziak to jeden z najważniejszych polskich rzeźbiarzy przełomu ostatnich wieków. Znany jest przede wszystkim jako twórca okazałych rozmiarów rzeźb w drewnie, jednak w tej pracy prezentuje formę mniejszą, lecz wciąż zgodną z jego stylem i artystycznymi tendencjami. Sam artysta mówi o swoich dziełach jako o „Minotaurach” – humanoidalnych postaciach o anonimowych twarzach. Korzenie jego twórczości sięgają fali Nowej Ekspresji, która była w schyłkowej fazie, gdy kończył akademię. Widoczne jest to w jego dziełach, które mimo że nie są abstrakcyjne, cechują się ekspresyjnością, często odrobiną ironii i odejściem od klasycznie wyuczonej formy rzeźbiarskiej.

W przedstawionej rzeźbie możemy dostrzec jedną z większych inspiracji Ambroziaka – przypowieści biblijne. Niezatytułowana praca przedstawia postać, która wygląda jak wyjęta z jednej z takich przypowieści. Ulepiona niczym z gliny, formalnie nawiązuje do sztuki pierwotnej, sprawiając wrażenie artefaktu z zamierzonych czasów. Ambroziak przez lata konsekwentnie wypracowywał swój charakterystyczny styl i tematykę rzeźbiarską. Jest to doskonały przykład jego twórczości – obiekt, który jednoznacznie wskazuje na autora i jego unikalny język artystyczny.



Sylwester Ambroziak, „Mama I'm Coming Home”, Poznań / Wikimedia Commons



Sylwester Ambroziak, „Blow Up”, Poznań / Wikimedia Commons

62

AGATA AGATOWSKA

1976

"Catwalk to a Dream 1", 2013

brąz polerowany, 101 x 56 cm
sygnowany i opisany: "Agatowska 5/6 Schmake Dusseldorf"
ed. 5/6

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 600 – 23 200 EUR

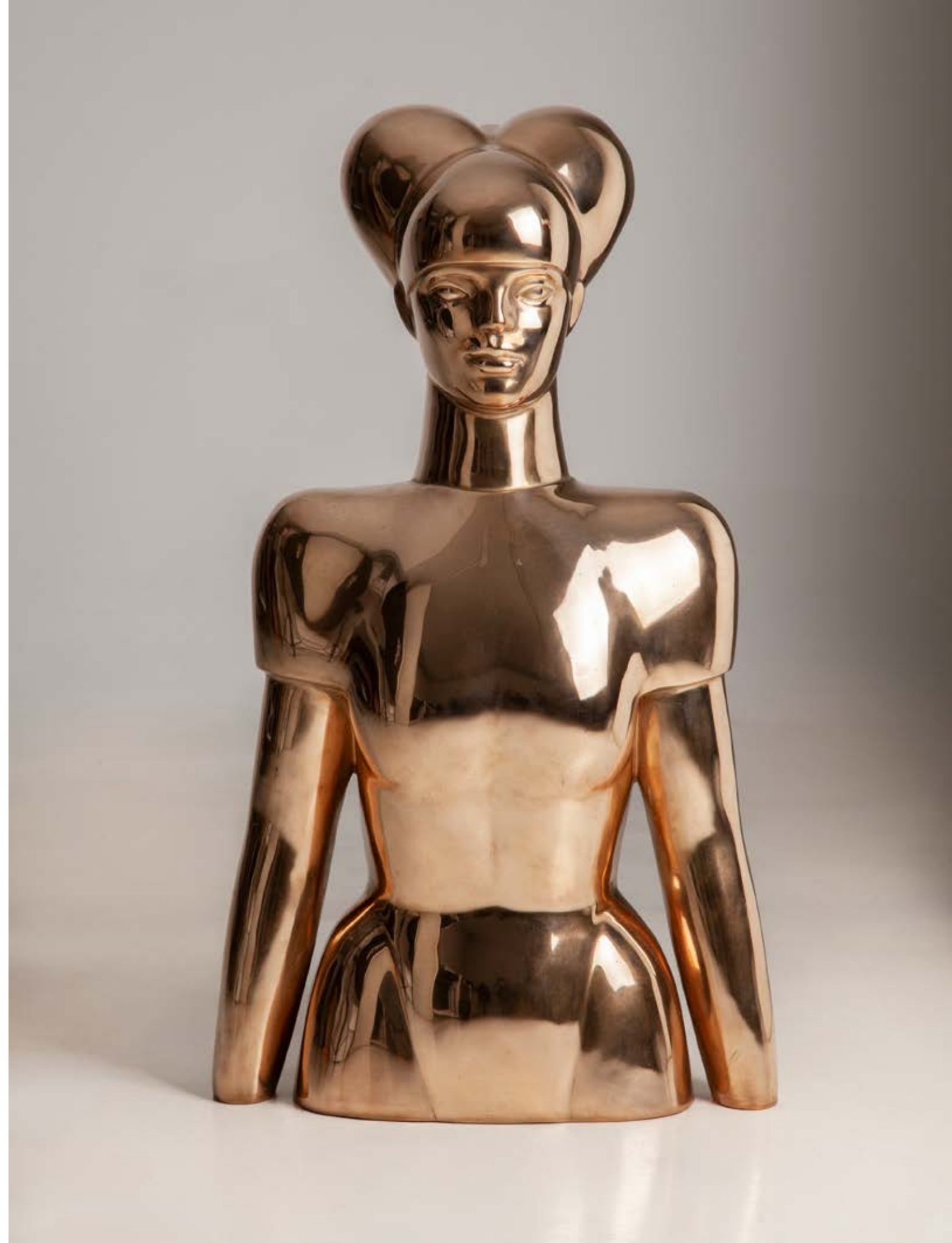
LITERATURA:

Por.:

Agata Agatowska. Rzeźby z przyszłości, katalog wystawy, rynek starego miasta, Muzeum Żydowskie, Muzeum Zamek, Miejska Biblioteka Publiczna – Galeria Książki, Oświęcimskie Centrum Kultury, Międzynarodowe Centrum Spotkań Młodzieży, Oświęcim 2016, s. 29, 31, 38, 55 (il.)

Agata Agatowska. Exo-Material, katalog wystawy, Stara Fabryka, Oddział Muzeum Historycznego w Bielsku-Białej, red. Marek Matlak, Bielsko-Biała 2023, s. 10-12, 32 (il.), 31 (spis)

Agata Agatowska. Cosmic Generation, katalog wystawy, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, red. Barbara Trojanowska, Kraków 2023, poz. kat. 2, s. 42, 50 (il.), 71 (spis)





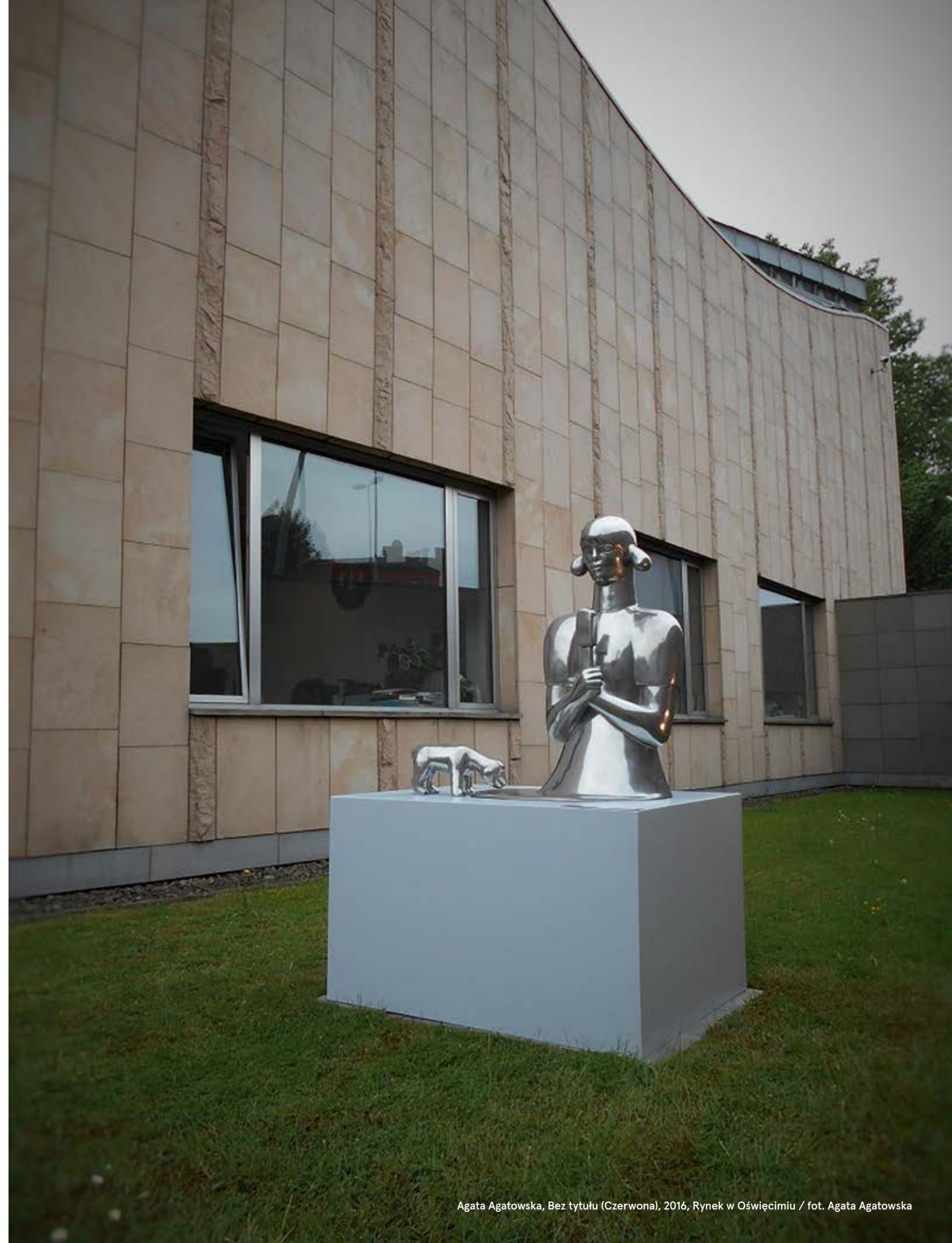
Twórczość Agaty Agatowskiej wyróżnia się unikalnym połączeniem klasycznej rzeźby figuralnej z elementami futurystycznymi i popkulturowymi. Jej dzieła są pełne kontrastów – łączą delikatność i surowość, dynamikę i statykę, realizm i abstrakcję. Artystka bawi się formą, przekształcając tradycyjne kanony piękna i nawiązując do współczesnych trendów w modzie, filmie oraz technologii.

Rzeźby Agatowskiej często przybierają formę postaci, których powierzchnie są wypolerowane do perfekcji lub pokryte intensywnymi barwami, co nadaje im niemal syntetyczny, futurystyczny wygląd. Cechuje je także silna ekspresja – sylwetki są dynamiczne, czasem zdeformowane, ale zawsze wyraziste. Inspiracje modą to istotny element twórczości Agatowskiej. Jej postacie często przypominają modelki na wybiegu – ich stroje wydają się inspirowane projektami takich kreatorów jak Alexander McQueen czy Thierry Mugler. Efekt ten podkreśla forma rzeźb: wyraźne linie, geometryczne kształty i gra z proporcjami sprawiają, że dzieła artystki wyglądają niczym wizje z odległej przyszłości.

Symbolika w jej pracach bywa subtelna, ale mocno oddziałująca na widza. Dzieła Agatowskiej to połączenie nowoczesnego designu, filozoficznej refleksji i zabawy formą. Jej twórczość wciąż ewoluuje, poszukując nowych środków wyrazu i badając granice między sztuką a rzeczywistością. Właśnie ta zdolność do łączenia różnych inspiracji sprawia, że jej rzeźby są tak intrygujące i ponadczasowe.



Agata Agatowska, Bez tytułu (Czerwona), 2016, Rynek w Oświęcimiu / fot. Agata Agatowska



Agata Agatowska, Bez tytułu (Czerwona), 2016, Rynek w Oświęcimiu / fot. Agata Agatowska

63 α

TOMASZ KAWIAK

1943

"Bad Boy", 2009

aluminium, 39 x 30,5 x 19,5 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'BAD BOY | TOMEK | 2009 | 2009 | 2/8 Ex.'

ed. 2/8

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 800 – 4 700 EUR

Tomasz Kawiak ukończył na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych malarstwo i architekturę wnętrz, lecz zasłynął jako rzeźbiarz. Jego najbardziej znanymi dziełami są ceramiczne rzeźby przedstawiające dżinsowe ubrania. Zaczęły się one pojawiać od początku lat 70., zaraz po emigracji Kawiaka do Paryża. W swych rzeźbach i odlewach artysta naśladuje dzianinę, wykroje kieszeni, kołnierzyków – jak w przypadku prezentowanej pracy – imituje ubrania. Francuski krytyk Pierre Restany dostrzegał w dżinsowych dziełach nieco żartobliwą, ale też krytyczną formułę pop-artu. Należy pamiętać, że Kawiak wyrastał w kulcie błękitnych amerykańskich dżinsów. W PRL-u dżinsowe ubrania symbolizowały lepszy świat, nieskrępowaną wolność i szyk. Ich posiadanie zależało nie tylko od zasobności portfela, lecz także szczęścia. Trzeba było posiadać dolary i znaleźć się w odpowiednim czasie w Pewexie, towar był ściśle reglamentowany a chętnych do zakupu całe tabuny.

Wykorzystanie imitacji dżinsów w rzeźbie wtedy, kiedy artysta znalazł się we Francji i skonfrontował wyobrażenie o Zachodzie z rzeczywistością, wydaje się intrygujące. Można śmiało pokusić się o stwierdzenie, że w zależności od kraju tworzenia artyści przemycali inne treści w swych pracach. Twórcy pop-artu w Stanach Zjednoczonych w prześmiewczy sposób komentowali nadprodukcję i konsumpcjonizm społeczeństwa. W tym samym czasie, twórcy pochodzący z bloku wschodniego, tacy jak Kawiak, zwracali uwagę na niedostępność wielu towarów oraz fakt, że były one obiektami marzeń czy wręcz kultu. W kontekście tym przedmioty Kawiaka nabierają politycznego wydźwięku, mówią o kształtującej się tożsamości młodych ludzi, którzy w czasach PRL-u marzyli o Zachodzie, jego kulturą, produktami i obietnicą wolności. Dla osób urodzonych po obaleniu komunizmu i otwarciu granic to wszystko jest trudne do zrozumienia, a jednak tak było.



64

JANUSZ KAPUSTA

1951

K-dron – instalacja 8 K-dronów, 1999

instalacja/plexy, metal, 220 x 220 x 220 cm

estymacja:

110 000 – 150 000 PLN

25 500 – 34 800 EUR

WYSTAWIANY:

Centrum Spotkań Kultur, Lublin, przestrzeń publiczna

Janusz Kapusta/k-dron, Galeria Sztuk Pięknych, Ostrawa, Czechy, 14.10–27.11.2011

„Wprowadzanie więc w życie nowego kształtu jest swoistym fenomenem i wiąże się ze skomplikowanym zespołem problemów. Jednym ze sposobów jest badanie możliwych zastosowań i poszukiwanie obszarów, gdzie mógłby on najpełniej zaistnieć”.

Janusz Kapusta



W 1970 Janusz Kapusta ukończył Liceum Plastyczne im. Piotra Potwo-rowskiego w Poznaniu. Następnie kontynuował studia na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Dodatkowo podjął naukę filozofii na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. W 2004 zaprezentował swoje przełomowe odkrycie, które nazwał: K-dron.

K-dron powstał w wyniku nieoczekiwanego ciągu wydarzeń, które miały miejsce podczas przygotowań do jednej z wystaw artysty w Nowym Jorku. Podczas pracy nad katalogiem wystawy dwukrotnie wystąpił problem z drukiem – fotografie dzieł zostały niewłaściwie rozmieszczone. Zamiast się zniechęcać, Janusz Kapusta postanowił potraktować ten błąd jako in-spirację i zaczął obracać, przekształcać oraz przetwarzać formy, które wy-nikały z tej przypadkowej dekompozycji. W ten sposób powstały pierwsze szkice i idee nowej, niezwyklej konstrukcji geometrycznej. W tym samym czasie pojawiła się okazja, by wziąć udział w konkursie, który wymagał stwo-

żenia trójwymiarowej figury. To było doskonałe połączenie artystycznej intuicji z technicznymi wyzwaniami. Kapusta postanowił wykorzystać tę możliwość, by połączyć swoje odkrycie z potrzebą stworzenia nowej formy geometrycznej, co ostatecznie doprowadziło do powstania K-dronu – jed-nej z najbardziej innowacyjnych figur geometrycznych, jakie kiedykolwiek zaprezentowano w świecie sztuki i matematyki.

K-dron to unikalna figura geometryczna, którą stworzył Janusz Kapusta. Jest to jedenastościenna figura geometryczna, stanowiąca złożoną struk-turę, w której po raz pierwszy udało się połączyć złoty i srebrny podział. Istota odkrycia polega na tym, że K-dron jest konstrukcją, w której te dwa matematyczne podziały (złoty i srebrny) harmonijnie łączą się w obrębie jednej figury geometrycznej. Badanie to zostało opublikowane w 2004 i stało się ważnym wkładem w naukę o geometrii. Figura otrzymała nazwę „K-dron” na cześć twórcy — Janusza Kapusty i znajduje zastosowanie w różnych dziedzinach, takich jak sztuka, architektura oraz matematyka.

„PRZEKRĘCAJĄC K-DRONY <...> CZTERY BIAŁE I CZTERY CZARNE DAJĄ 38 416 KOMBINACJI”.

JANUSZ KAPUSTA, K-DRON. OPATENTOWANA NIESKOŃCZONOŚĆ, WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE, WARSZAWA 1995, S. 88

Jednak przedstawiona praca to nie tylko pojedyncza figura, lecz także przestrzenna aranżacja ośmiu K-dronów, które w swojej kompozycji tworzą niezwykłą strukturę. W jej centrum, w wyniku precyzyjnego rozmieszczenia tych brył, powstaje dwunastościan rombowy. K-drony ustawione w odpo-wiedni sposób współtworzą ten geometryczny układ, który łączy klasyczną formę z nowoczesnym, trójwymiarowym podejściem. Ta instalacja to nie

tylko eksperyment z przestrzenią i geometrią, lecz także zaproszenie do głębszego rozważenia wzorców i relacji między różnymi formami. Z jednej strony mamy do czynienia z precyzyjnym matematycznym układem, z dru-giej zaś z dziełem, które stawia pytania o percepcję, o to, jak postrzegamy przestrzeń i kształt w kontekście sztuki współczesnej.

„JUŻ DWA K-DRONY TWORZĄ ZBIÓR BRYŁ PRZESTRZENNYCH O ZDUMIEWAJĄCO RÓŻNYCH, ORYGINALNYCH I SPÓJNYCH KONFIGURA-CJACH. LICZBA ICH KOMBINACJI WZRASTA WRAZ ZE ZWIĘKSZANIEM LICZBY UŻYTYCH ELEMENTÓW”.

JANUSZ KAPUSTA, K-DRON. OPATENTOWANA NIESKOŃCZONOŚĆ, WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE, WARSZAWA 1995, S. 95

W 2011 Janusz Kapusta został laureatem konkursu „Wybitny Polak” w Nowym Jorku w kategorii kultura. Jego prace znajdują się w zbiorach wielu muzeów i galerii na całym świecie, m.in. w Museum of Modern Art

w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w San Francisco, IBM Collection oraz w Muzeum Sztuki w Łodzi.



K-Dron na ekspozycji Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie

65 α

BARBARA KRUGER

1945

"Kiss stool 60", 2019

drewno, metal, 44 × 33 × 33 cm [wymiary krzesła]
edycja: 600

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 400 – 2 400 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat





Villa Tammekann w Tartu w Estonii, projekt Alvar Aalto / Wikimedia Commons

Untitled (Kiss) stanowi ciekawe połączenie dwóch, wydawać by się mogło, dalekich od siebie artystów. Alvar Aalto był fińskim modernistą, architektem i projektantem form przemysłowych, prekursorem funkcjonalizmu, który wslawił się takimi realizacjami jak budynki campusu uniwersyteckiego w Espoo, czy też projekt słynnego wazonu zaprojektowanego na wystawę światową w 1936 roku. Barbara Kruger to amerykańska artystka konceptualna, która dała się poznać jako jedna z najostrożniejszych krytyczek współczesnego kapitalizmu. Prace Kruger wykorzystują slogany związane z bieżącymi wydarzeniami i problemami społecznymi, którymi artystka krytykuje stereotypy funkcjonujące w społecznej świadomości.

Praca zatytułowana Untitled (Kiss) powstała w 2019 na zamówienie Institute of Contemporary Arts w Londynie (ICA), a jej premiera miała miejsce podczas targów sztuki Fireze. Untitled (Kiss) stanowi połączenie ikony współczesnego dizajnu autorstwa Alvara Aalto, znaną szerzej jako Stool no. 60, z bardzo charakterystycznym projektem typograficznym autorstwa Barbary Kruger. Co łączy tę dwójkę twórców, to wyrazisty i rozpoznawalny styl, który nie pozwala pomylić Kruger, ani Aalto z żadnym innym artystą. Drugim punktem stycznym jest oczywiście motyw serializacji. Aalto podczas swojej kariery dążył do stworzenia obiektów łatwych w produkcji, powtarzalnych i jednocześnie zachowujących wysokie standardy wykończenia i ergonomii. Kruger, z kolei za pomocą zwielokrotnienia podejmowała krytykę przemian społecznych we współczesnym świecie. Prezentowany stołek łączy te elementy i stanowi bardzo ironiczny komentarz do współczesnej rzeczywistości, pełnej sprzeczności i ścierających się idei. Wykończony w charakterystycznej dla Kruger czerni, bieli i czerwieni, stołek został wyprodukowany w edycji 300 sztuk. Każdy z nich jest numerowany i oznaczony od spodu

pieczęcią artysty. Stołki trafiły do sprzedaży w formie rozłożonej, a każdy właściciel może pokusić się o własnoręczne skrócenie stołka, co ma na celu nadać charakter performatywny i partycypacyjny temu dziełu. Sama Kruger tak wspominała tę realizację: „Ten projekt był wspaniałą okazją do pracy z klasycznym meblem modernistycznym Aalto, a jednocześnie wspierania ICA, pierwszej instytucji, która zaoferowała mi indywidualną wystawę moich prac w 1983 roku. Byłam zaszczycona, trochę onieśmielona, ale ogromnie podekscytowana zarówno ICA, jak i Londynem – niezwykle skomplikowanym i pełnym życia miastem. Wspomnienie tej wystawy, wspaniałej przestrzeni, emocji i szumu programu wizualnego ICA oraz intelektualnie rygorystycznego programu publicznego, księgarni i szalenie fajnej kawiarni nigdy nie znikną z mojej pamięci.” (cyt za: <https://shop.ica.art/products/barbara-kruger-untitled-kiss-2019>)

Stool no. 60 trwale wpisał się w historię dizajnu, głównie dzięki nowatorskiemu sposobowi produkcji nóg, który opiera się na innowacyjnej metodzie gięcia litego drewna. Na jednym z końców wykroju nogi stołka wykonuje się nacięcia w kształcie litery L, a cienkie kawałki drewna zanurza się w kleju. Następnie drewno jest wyginane pod kątem 90 stopni za pomocą ciepła i pary. Ta metoda zastąpiła skomplikowane i kosztowne połączenia, często metalowe, których instalacja wymagała znacznego nakładu pracy ręcznej. Ten wynalazek oznaczał duży krok naprzód w kierunku prawdziwej seryjnej produkcji mebli, do czego Aalto dążył od początku lat 30. XX wieku. Dodatkowym atutem pomysłowej konstrukcji jest możliwość układania trójnożnych stołków w wieże, co pomaga zaoszczędzić miejsce. Stołki te wykorzystywano jako dodatkowe siedzenia w sali wykładowej Biblioteki w Wybörgu, którą zaprojektował Alvar Aalto między 1933, a 1935.

66 α

TAUART

1980

Amaretus I, 2021

drewno, 120 x 70 x 10 cm

sygnowany p.d.: 'TAUART'

na odwrociu opis: 'PRACA WYKONANA NA WYSTAWIE "POCZĘCIE" W GALERII PRZEŚWIT 10.12.2021 I PŁASKORZEŻBA
SYMBOLIZUJE AKT MIŁOSNY POCZĘCIE TO POCZĄTEK, I TO NARODZINY ISTNIENIA, UCZUĆ, DZIAŁAŃ I TAUART'

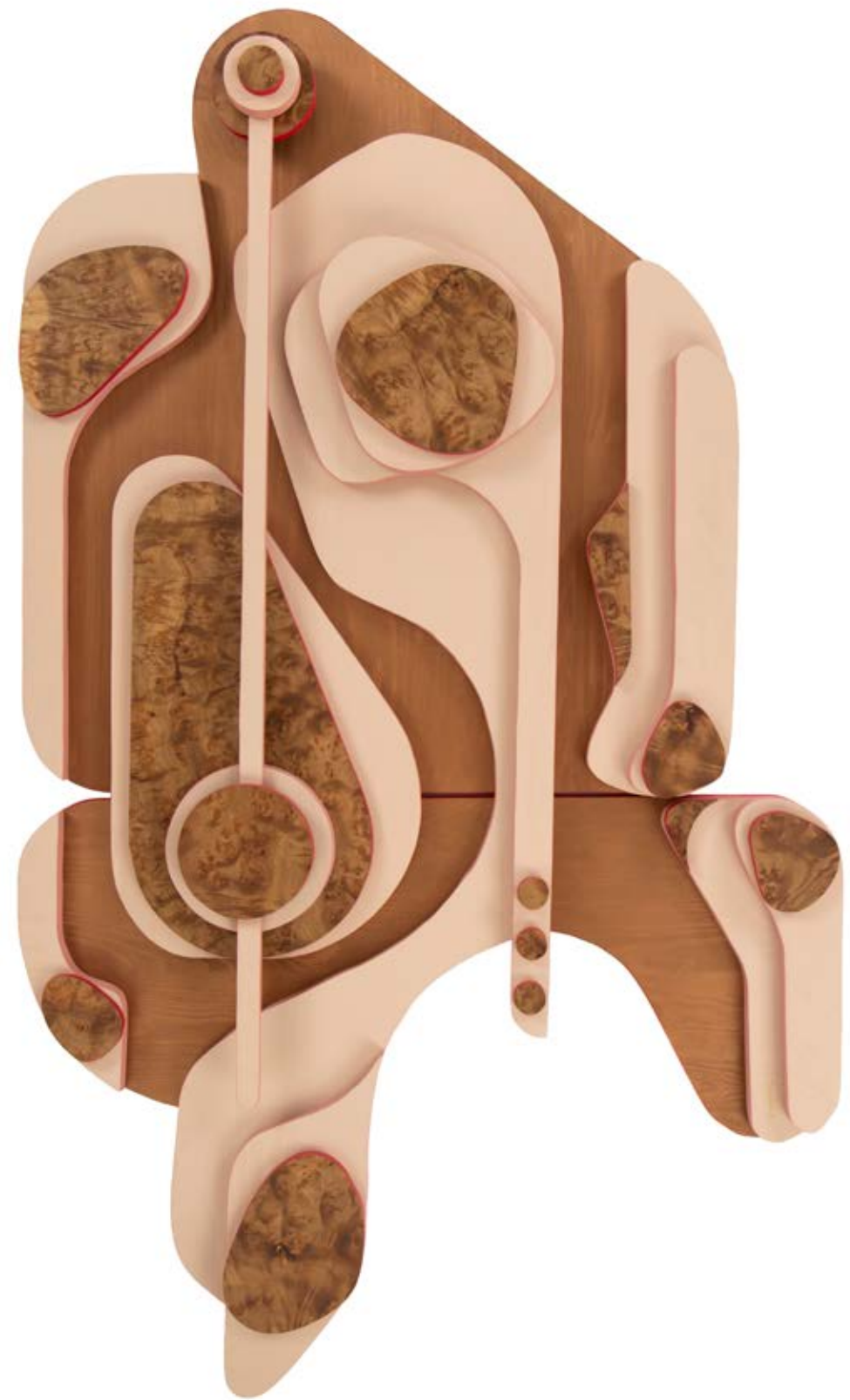
estymacja:

3 500 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Poczęcie // Celebracja narodzin”, Galeria Prześwit, Warszawa, 2022



67 *α*

KONRAD MAKOWSKI

1994

Bez tytułu, 2021

drewno, 92 x 10 x 10 cm

sygnowana: 'KM'

estymacja:

3 500 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR





68 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Splecione dłonie

brąz patynowany, piaskowiec, 50 x 17,5 x 15 [wymiary brązu]

12 x 10 x 9 cm [wymiary podstawy]

sygnowany i opisany: 'IGOR MITORAJ I 229/250'

ed. 220/250

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR



69 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 48 x 20 x 11 cm
sygnowany i opisany: "C 68/1000 HC I Mitoraj"
ed. 68/1000

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR



70 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Asklepios

brąz patynowany, trawertyn, 46 x 17 x 14 cm
sygnowany i opisany: 'MITORAJ | B 64/1000 HC'
ed. 64/1000

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 200 – 11 600 EUR

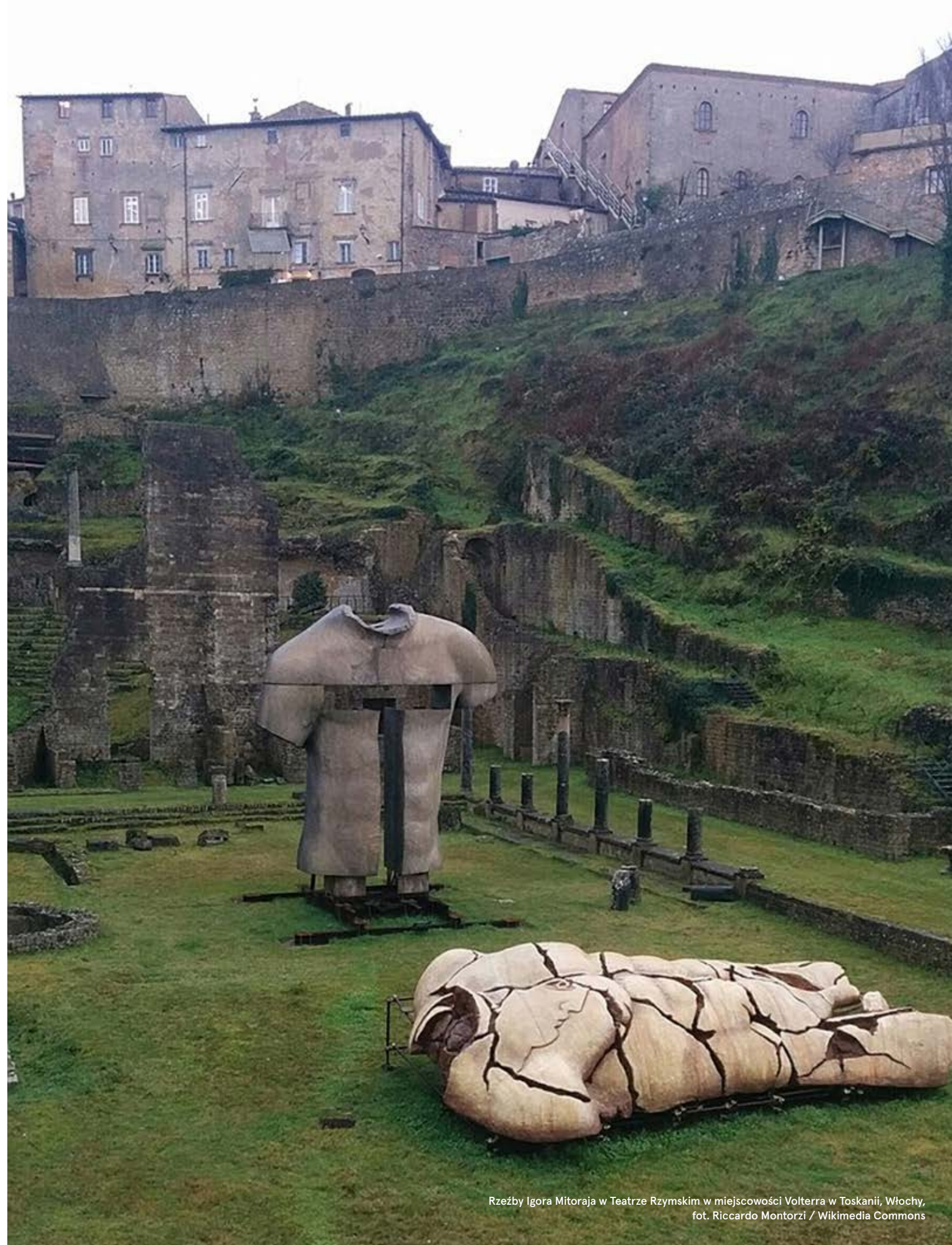
„Mitoraj jest jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy XX wieku. Przywrócił współczesności rzeźbę antyczną, jednocześnie autorsko oraz zupełnie nowatorsko ją przetwarzając, nadając sztuce starożytnej Grecji nowe znaczenia i sensy”.

Agnieszka Stabro



Igor Mitoraj to jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy, którego twórczość zdobyła międzynarodowe uznanie. Jego rzeźby znajdują się w wielu najbardziej znaczących miejscach w Europie; od włoskich wykopalisk w Pompejach po wejście do Muzeum Brytyjskiego w Londynie. Kształcił się w Polsce, lecz zaraz po ukończeniu edukacji formalnej rozpoczął artystyczne poszukiwania, które zaprowadziły go aż do Pietrasanty – włoskiej stolicy marmuru, gdzie niegdyś tworzył sam Michał Anioł. To właśnie tam, chłonąc tradycję i historię rzeźby, ukształtował swój wyjątkowy styl, głęboko zakorzeniony w europejskiej sztuce starożytnej, zwłaszcza w sztuce starogreckiej – jednym z najstarszych i najbardziej rozpoznawalnych okresów w historii europejskiej rzeźby. Podkreśla to także wybór materiału – brązu, który dominował w starożytnej Grecji, zanim stopniowo został wyparty przez marmur.

Fascynacja antykiem jest widoczna jest zarówno w formie, jak i w tematyce jego rzeźb. Tak jest i w tym przypadku – Asklepios, grecki bóg sztuki lekarskiej, typowo przedstawiany z laską oplecioną węzami, u Mitoraja przybiera uproszczoną formę ściętego popiersia z wycięciem w miejscu serca. Symbol węży, od wieków kojarzony z uzdrawianiem, przetrwał do dziś jako znak współczesnej medycyny. Te charakterystyczne zabiegi artystyczne sprawiają, że dzieło stanowi klasyczny przykład twórczości wybitnego rzeźbiarza.



Rzeźby Igora Mitoraja w Teatrze Rzymskim w miejscowości Volterra w Toskanii, Włochy, fot. Riccardo Montorzi / Wikimedia Commons

71 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Le Grepol, około 1978

brąz, 42 x 20 x 8 cm [wymiary całości]
sygnowany i opisany: 'MITORAJ | 86/250'
ed. 86/250

estymacja:

38 000 – 50 000 PLN

8 800 – 11 600 EUR





72 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Stella

brąz patynowany, 23 x 26 cm
sygnowany i opisany: 'MITORAJ | 162/250 | ARTCURIAL'
ed. 162/250

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR



73 α

STANISŁAW ZAGAJEWSKI

1927-2008

Kogut

głina, 31 x 24 x 19 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR

„Nie lubię w rzeźbach płaskich powierzchni. Podoba mi się, jak wszystkiego jest dużo.
U mnie musi być przeładowanie jak w baroku. Wtedy dopiero jest ładnie i ciekawie.
To jest mój styl”.

Stanisław Zagajewski



74 α

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Stół autorski z konikami morskimi

brąz, szkło, 69 x 90 cm

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 800 EUR

STAN ZACHOWANIA:

widoczne zarysowania szkła

„Kamień to ulubiony materiał mistrza, bo często, jak twierdzi – owo święte dzieło natury już samo w sobie, bez niczyjej ingerencji, pełne jest treści. Czasem bardzo długo szuka tego właściwego, do konkretnej rzeźby”.

Katarzyna Siwiec



75 α

BRONISŁAW CHROMY

1925–2017

Para żab

brąz patynowany, kamień, 27 x 34 x 29 cm [wymiały jednej żaby], 21 x 34 x 29 [wymiały drugiej żaby]

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

„Ciekawym motywem w działalności twórczej artysty są rzeźby zwierząt. Według krytyków sztuki bliżej im do antropomorfizacji, którą rzeźbiarz osiąga po części przez oddanie urody stworzenia niż do realnego przedstawienia. Podobno żywy bażant może pozazdrościć splendoru ogona temu, który wyszedł spod ręki Chromego. Bo w rękach Chromego – rzeźbiarza kamień ożywa”.

Anna Latocha



Bronisław Chromy to wybitny rzeźbiarz, medalier, malarz i rysownik, a także profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był uczniem Xawerego Dunikowskiego, a jego twórczość obejmuje dziesiątki monumentalnych realizacji rzeźbiarskich, które od lat 70. do 90. XX wieku pojawiały się w przestrzeni publicznej wielu polskich miast. Chromy zasłynął przede wszystkim z plenerowych rzeźb, które w naturalny sposób współgrają z otoczeniem. Do najbardziej znanych należą „Pieta Oświęcimska”, rzeźba Smoka Wawelskiego czy pomnik Piwnicy pod Baranami. Artysta zdobył liczne nagrody, a jego prace znajdują się w prestiżowych muzeach zarówno w Polsce, jak i za granicą, m.in. w Paryżu i Nowym Jorku. Był laureatem Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” oraz współzałożycielem legendarnej Piwnicy pod Baranami w 1956.

Mimo że Chromy jest kojarzony przede wszystkim z monumentalnymi realizacjami, „Para żab” stanowi przykład jego prac o mniejszej skali, ukierunkowanych na rzeźbę dekoracyjną. Jest to jednocześnie dowód jego zainteresowania naturą oraz umiejętności łączenia różnych materiałów w spójną, harmonijną całość. Rzeźba należy do cyklu prac, w których artysta łączył rzeczne i polne otoczenia z patynowanym brązem. W późniejszych latach jego twórczość wzbogaciła się o inne materiały, takie jak muszle kopalnych ślimaków czy półszlachetne kamienie. W „Parze żab” technika ta została

wykorzystana w pełni – brązowa forma osadzona na kamieniu tworzy niezwykle ciekawy efekt wizualny i dowodzi wrażliwości artysty na fakturę i strukturę surowca. Praca ta jest subtelnym dialogiem z naturą, a zarazem przykładem wyjątkowej precyzji i wrażliwości rzeźbiarskiej Chromego.

Kolejną prezentowaną pracą jest „Stolik” – obiekt niezwykle dekoracyjny, ale także pełnoprawna rzeźba sama w sobie. Chromy, wykorzystując swoją biegłość w metalurgii, stworzył dzieło o wyjątkowej precyzji i artystycznym kunszcie. „Stolik” jest inspirowany legendarnym środowiskiem Piwnicy pod Baranami, z której krakowskiego towarzystwa artystycznego wywodził się sam Chromy. Przedmiot ten nie tylko nawiązuje do użytkowych funkcji mebla, lecz także stanowi unikalną formę rzeźbiarską, w której techniczne mistrzostwo łączy się z dekoracyjną estetyką.

Twórczość Chromego jest syntezą tradycji i nowoczesności, umiejętnie łączącą inspiracje naturą z eksperymentami formalnymi. Jego prace, zarówno monumentalne, jak i te o mniejszej skali pozostają wyrazem jego nieustannej fascynacji formą i materiałem, a także niezwykłej zdolności do nadawania im wyjątkowego charakteru. „Para żab” i „Stolik” to przykłady jego wszechstronności – od subtelnej rzeźby zainspirowanej światem przyrody po dekoracyjny, a zarazem artystyczny obiekt użytkowy.

REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

Niniejszy Regulamin Aukcyjny DESA Unicum 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 (dalej „DESA”); 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 Wycytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – 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 WYLICYTOWANA – 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 Wycytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, 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 Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwaran-

cji, 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 przez DESA 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. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

- 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 2019 r. poz. 1145 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 DESA.

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjonera 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 wyko-

nany, 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 skrót „At-trib.”; 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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił 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. Uzupełnieniem 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. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie DESA z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wycytowanej, 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 DESA – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wycytowanej. 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 przez DESA 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

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy 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 przez DESA.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA Obiektu za zapłatą Ceny Wycytowanej 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.

- 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.).

- 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 Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 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 formularza rejestracji udostępnionego przez DESA, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – 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 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,

- 2.3.

adres poczty elektronicznej,

2.4.

numer telefonu kontaktowego,

2.5.

w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,

2.6.

numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,

2.7.

kraj rezydencji podatkowej.

3.

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:

4.1.

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.

4.2.

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 Oplaty 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.

4.3.

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 Oplaty Aukcyjnej i Oplat 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.

4.4.

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.

5.

Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Oplaty 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
1.

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.

2.

Postąpienia są wskazane przez Aukcjонера 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	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 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 aukcjонера

3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między DESA a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4.

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 Aukcjонера zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5.

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. DESA 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.

6.

W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej DESA 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 DESA może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.

7.

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.

8.

Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

9.

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 dotyczy.

10.

Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.
- #### § 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY
1.

Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Oplat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, DESA zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2.

Płatność Ceny i Oplat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

2.1.

gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.2.

gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.3.

przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

2.4.

kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

3.

Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Oplat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1% Ceny oraz Oplat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

4.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Oplat.

5.

DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Oplat.

6.

W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Oplat, DESA może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA z prawa odstąpienia, DESA może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia DESA z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

7.

W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Oplat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia DESA do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem DESA np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością DESA, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

8.

DESA 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.

9.

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.

10.

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.

11.

DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

12.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1.

Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Oplat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2.

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.

3.

DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

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 Obiekty.

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 Oplat, 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, przekaże 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.

DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Ślowskiego 81b (Budynek H3). 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.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1.

Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,

2.

DESA 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 – Obiekty dostępne w DESA są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3.

DESA 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 DESA, 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 przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. 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 udostępnienie DESA, 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 DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostać 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 – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA 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 DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA 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 DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA 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_konsumentckie.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 DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, 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. DESA 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.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 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, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego 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. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
- 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub
- 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
- 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
- 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
- 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
- 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
- 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
- 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
- 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
- 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA stosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
- 7.1. prawo dostępu do danych;
- 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
- 7.3. prawo do usunięcia danych;
- 7.4. prawo do sprostowania danych;
- 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
- 7.6. prawo do przenoszenia danych;
- 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
- 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
- 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
- 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. DESA nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleńiach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. DESA 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. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno 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 DESA 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. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA 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. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.
8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
9. 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.
10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
11. 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.
12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
13. 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.
14. 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.
15. 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.



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 30, 34
Julia Gorlewska poz. 2, 3
Paula Janiszewska poz. 49
Karolina Jankowska poz. 63
Valeryia Kaliaha poz. 11, 64
Martyna Kolanowska poz. 24
Wiktor Komorowski poz. 12, 65
Magdalena Krajenta poz. 4, 5, 10, 17, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 46, 47, 56, 57, 59, 62
Nicole Lewandowska poz. 55
Marta Lisiak poz. 52
Agata Matusiełańska poz. 14, 15, 16
Mariusz Pendraszewski poz. 58
Marta Przasnek poz. 48
Anna Rożniecka poz. 50
Małgorzata Skwarek poz. 7, 9, 18, 20, 23, 25, 27
Michał Szarek 22, 31, 32, 35
Lidia Wiśniewska poz. 1, 42, 51, 53, 54, 60, 61, 70, 75

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 10 KWIETNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 5 Magdalena Berbeka w pracowni / dzięki uprzejmości artystki
poz. 9 Stanisław Szukalski – portret w stroju Szczepu Rogate Serce, 1938 / NAC online
Stanisław Szukalski, Uczestnicy otwarcia wystawy, 1936 / NAC online
Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu Paryż 1925. Główna sala na antresoli Grand Palais, widoczne rzeźby Stanisława Szukalskiego “Krak” z 1924 roku i “Echo” z 1923 roku oraz trzy kilimy proj. Wojciecha Jastrzębowskiego (od lewej „Piły” i „Kostkowy”) / Cyfrowe MNW
Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu Paryż 1925, Polski Pawilon/ Cyfrowe MNW
Stanisław Szukalski z psem Bacą, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny, 1929 - 1936 / NAC online
poz. 11 Maria Bojarska na tle rzeźby autorstwa Władysława Hasiora / archiwum rodziny Bojarskich
Tadeusz Łomnicki w garderobie Teatru Współczesnego fot. Edward Hartwig / NAC online
Tadeusz Łomnicki wraz żoną z Marią Bonarską / archiwum rodziny Bojarskich
Plakat autorstwa Wojciecha Fangora do filmu „Niewinni Czarodzieje” w reż. Andrzeja Wajdy (1960) fot. Marcin Koniak / DESA Unicum
Władysław Hasior wraz z synem Anny Bojarskiej / archiwum rodziny Bojarskich
Władysław Hasior, slajd z serii Portret imaginacyjny / archiwum Muzeum Tatrzańskiego
poz. 12 Julian Boss Goślawski fot. Janusz Ratajczak / archiwum artysty
poz. 16 Alina Szapocznikow w pracowni, lata 60 fot. Marek Karewicz / East News
poz. 17 Alina Ślesieńska na wystawie swoich prac, Warszawa, 1962,

fot. Andrzej Wiernicki / East News
poz. 18 Janina Reichert-Toth, Głowa anioła, Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji / Wikimedia Commons
Odpoczynek po pracy: Janina Reichert w swojej pracowni, ok. 1930 / dzięki uprzejmości Galerii Dyląg
poz. 20 Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Olgi Niewskiej, 1933, Zbiór Ikonograficzny i Fotograficzny Muzeum Narodowego w Warszawie / Wikimedia Commons
Olga Niewska w swojej pracowni, Zbiór Ikonograficzny i Fotograficzny Muzeum Narodowego w Warszawie / Wikimedia Commons
poz. 24 Bolesław Biegas / Wikimedia Commons
poz. 27 Palais du Trocadero / Wikimedia Commons
poz. 28 Salvador Dali, Portraits, 1962 fot. Roger Pic / Wikimedia Commons
Salvador Dalí siedzący w wannie / Wikimedia Commons
poz. 31 Henryk Glicenstein, Archives of American Art / Wikimedia Commons
Henryk Glicenstein, Archives of American Art / Wikimedia Commons
Poz. 32 Stanisław Jackowski, fotografia portretowa / NAC Online
Brązowa rzeźba Tancerki Stanisława Jackowskiego w Parku Skaryszewskim w Warszawie, po 1927 / Wikimedia Commons
Stanisław Jackowski, Model pomnika Niepodległości w Grudziądzu, Salon Jesienny Zachęty w Warszawie, 1929 / NAC Online
poz. 35 Pocztówka z wizerunkiem Leona Wyrwicza autorstwa Wincentego Wodzinowskiego / Wikimedia Commons
Rzeźba dłuta artysty rzeźbiarza Józefa Henelta – głowa aktora Leona Wyrwicza, lata 30. XX w. / NAC online
poz. 36 Tadeusz Łodziana w pracowni / archiwum artysty
poz. 40 Marek Sierpiński podczas pracy / dzięki uprzejmości rodziny
poz.43 Stanisław Wysocki w odlewni / archiwum artysty
poz. 44 fot. Paweł Orłowski / fot. Katarzyna Rij. Dzięki uprzejmości Katarzyny Rij
poz. 46 Paweł Althamer i Artur Żmijewski / archiwum artystów
poz. 51 Kamil Kukla w pracowni / archiwum artysty
poz. 52 Dokumentacja fotograficzna Marleny Kudlickiej „one more than 1o” w Kestner Gesellschaft w Hanoverze, 2024 fot. Roland Schmidt /

archiwum artystki
poz. 53 Tamara Berdowska/ fot. dzięki uprzejmości artystki
poz. 54 Aleksandra Józefów / archiwum artystki
poz. 55 Uczniowie i ich profesor Leon Podsiadły / archiwum Magdy Podsiadły
Dokumentacja fotograficzna z wystawy Leona Podsiadły „Posiadać możliwości adaptacyjne. Jak kamień Leon. Kame Leon. Podsiadły!”, BWA Wałbrzych, 2022 / archiwum Magdy Podsiadły
poz. 56 Anna Szpakowska-Kujawska w pracowni, 1980 rok / archiwum rodzinne artystki
Anna Szpakowska-Kujawska w 1977 roku / archiwum rodzinne artystki
poz. 58 Aleksandra Kujawska fot. Michał Lichtański
poz. 59 Marek Bimer, „Mefisto”, for. Natalia Bimer / dzięki uprzejmości artysty
poz. 60 Henryk Musiałowicz w Cieńszy, for. Jacek Kucharczyk / dzięki uprzejmości spadkobierców artysty
poz. 61 Sylwester Ambroziak, Mama I’m Coming Home, Poznań / Wikimedia Commons
Sylwester Ambroziak – Blow Up, Poznań / Wikimedia Commons
poz. 62 Agata Agatowska, Bez tytułu (Czerwona), 2016, Rynek w Oświęcimiu foto. Agata Agatowska / Wikimedia Commons
Agata Agatowska, Bez tytułu (Czerwona), 2016, Rynek w Oświęcimiu foto. Agata Agatowska / Wikimedia Commons
poz. 64 K-Dron na ekspozycji Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie / www.gvuo.cz
poz. 65 Taborët, projekt Alvar Aalto / Wikimedia Commons
Villa Tammekann w Tartu w Estonii, projekt Alvar Aalto / Wikimedia Commons
poz. 70 Rzeźby Igora Mitoraja w Teatrze Rzymskim w miejscowości Volterra w Toskanii, Włochy, fot. Riccardo Montorzi / Wikimedia Commons
poz. 71 Wystawa Igora Mitoraja w Barcelonie, 2007, foto: Alberto Otero García / Wikimedia Commons
poz. 74 Bronisław Chromy, Park Dębnicki, Rzeźba „Skalne Nuty”–Dębniki, Kraków / Wikimedia Commons

okładka front poz. 9 Stanisław Szukalski, „Ech”, 1920
okładka II–strona 1 poz. 7 „Szkola Zakopiańska”, Święty Franciszek, lata 20–30. XX wieku, poz. 26 Jean Lambert-Rycki, „Mistrz”
strona 2 poz. 15 Magdalena Abakanowicz, Figura, 2001
strona 3 poz. 11 Władysław Hasior, Portret Tadeusz Łomnickiego, lata 60. XX w.
strona 4 poz. 18 Janina Richer-Toth, Głowa anioła, 1925
strona 5 poz. 20 Olga Niewska Narciarz 1926
strona 6 poz. 56 Anna Szpakowska-Kujawska „The trip to the South”, 1981
stron 12–13 poz. 62 Agata Agatowska, „Catwalk to a Dream 1”, 2013
strona 285 poz. 29 Salvador Dalí, „Dulcinea”, około 1972/2005
strona 286 poz. 5 Magdalena Berbeka, „Wenus wstydliva”, 2025
strona 288 poz. 24 Bolesław Biegas, „Zamyślony”, lata 20. XX w.
okładka III poz. 46, Artur Żmijewski/Paweł Althamer, „Studium cielesności”, 2021
okładka IV poz. 16 Alina Szapocznikow „Garnek I (Głowa)”, 1956
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka





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

DESA.PL