

DESA
UNICUM



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 23 PAŹDZIERNIKA 2025 WARSZAWA

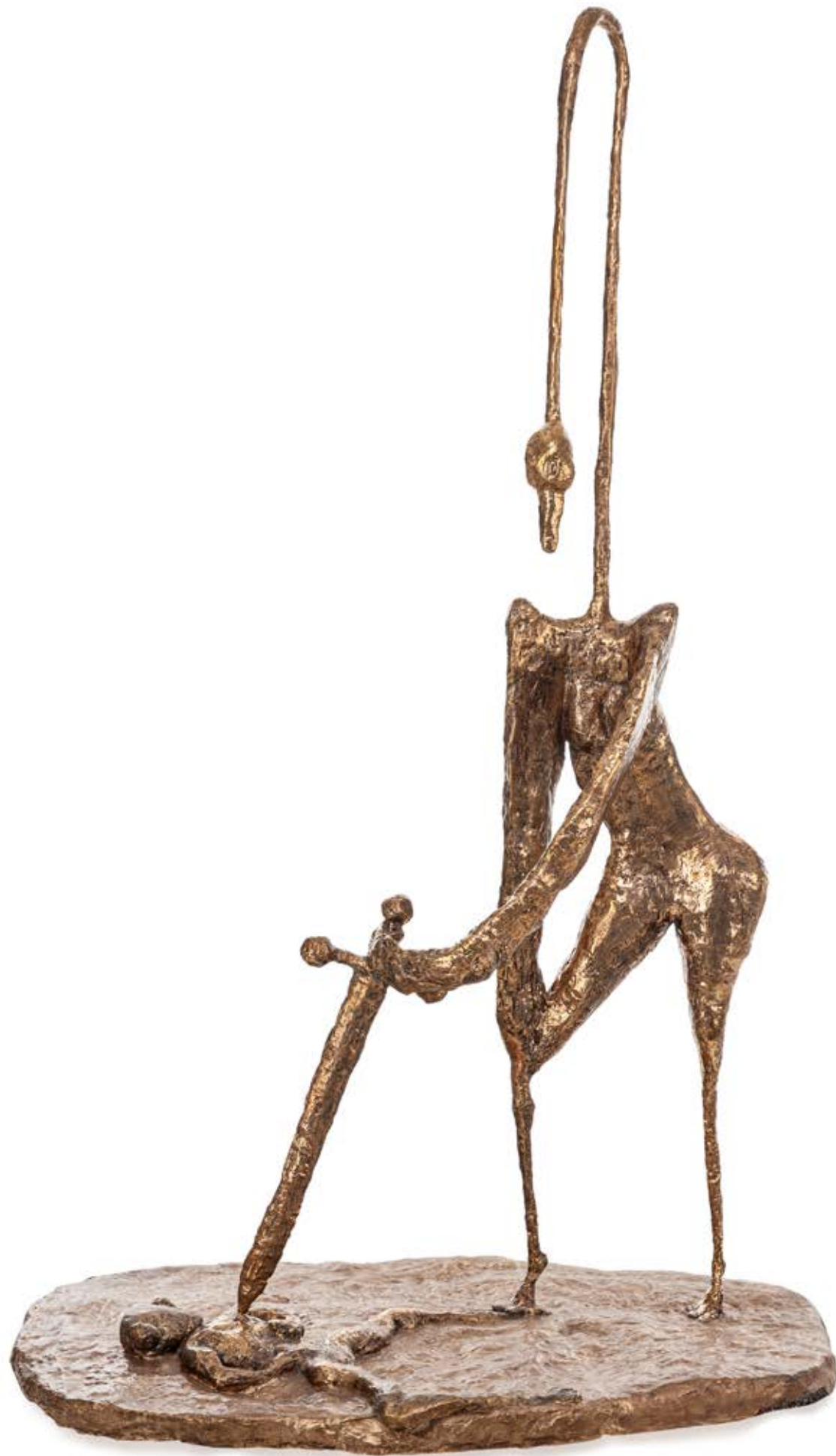












RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

23 PAŹDZIERNIKA 2025

CZAS AUKCJI

23 października 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

17 – 23 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Olszewska
tel. 532 759 980
j.olszewska@desa.pl

Valeryia Kaliaha
tel. 788 269 908
v.kaliaha@desa.pl

Magdalena Krajenta
tel. 795 122 712
m.krajenta@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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
506 251 833



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.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



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



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



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



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



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



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



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



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



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.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.parteka@desa.pl
502 994 177



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



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



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



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 17	Kawiak Tomasz 71
Adamau Alexander 39	Kruk Mariusz 70
Adamczyk Justyna 72	Krzysztof Bronisław 49
Agatowska Agata 73	Kujawska Aleksandra 76
Ambroziak Sylwester 15–16	Lambert-Rucki Jean 47–48
Bałka Mirosław 9	Laszczka Konstanty 36, 42, 60
Bednarski Krzysztof M. 18	Maleszewski Zbigniew 12
Berbeka Magdalena 22	Masiak Franciszek 5
Berdyszak Jan 74	Mickiewicz Gizela 56
Biegas Bolesław 38	Mitoraj Igor 1–4
Biskupska Bożenna 30	Musiałowicz Henryk 68
Bogusławski Wit 67	Oprządek Leszek 66
Boss-Gosławski Julian 28	Papa- Rostkowska Maria 32
Broniewska Janina 33	Pronaszko Zbigniew 6
Brzósiewicz Teresa 23	Sipowicz Kamil 69
Bujak Hubert 40–41	Stehnova Ludmiła 64
Burzec Henryk 25	„Szkoła Zakopiańska” 24
Chiparus Demétre 54	Szostak Karol 21
Chlanda Marek 57	Walendzik Wiktoria 19
Chromy Bronisław 75	Wejchert Aleksandra 11
Cybis Bolesław 37	Wiewiorowski Mateusz 55
Cykowski Jan 61–62	Więcek Magdalena 10
Degas Edgar 51–53	Wittig Edward 34
Delman Norbert 20	Wolska Zofia 46
Deskur Xavery 58	Wolski Xavery 13–14, 59
Dunikowski Xawery 35	Wysocki Stanisław 43–45
Frycz Władysław 26–27	Zelek Ignacy 63
Godebski Cyprian 50	Zieliński Kazimierz 65
Górnicki Tomasz 31	Zieliński Krystyn 29
Horno-Popławski Stanisław 7–8	

1 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Asklepios, 1988

brąz patynowany, trawertyn, 49 x 31 x 16 cm (całość)
sygnowany z przodu: 'MITORAJ' oraz opisany: 'B 620/1000 w HC'
ed. 620/1000

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

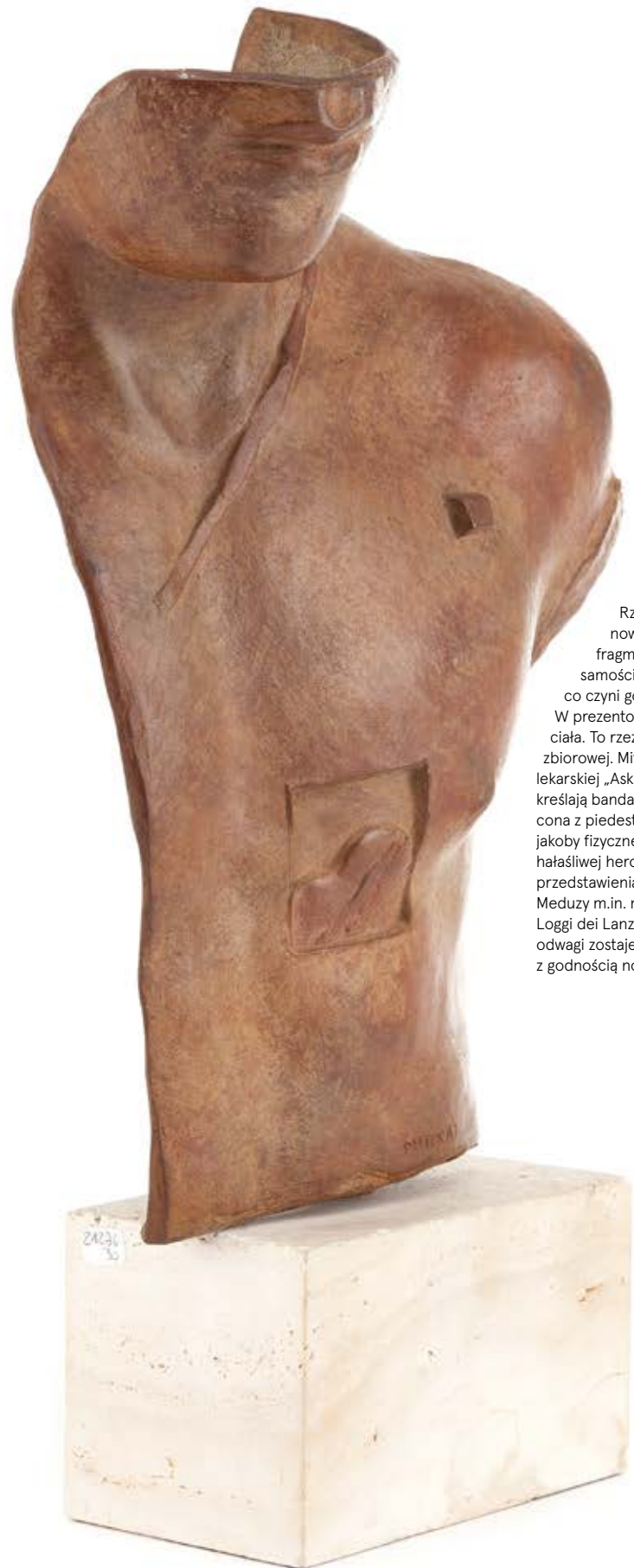
8 500 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:

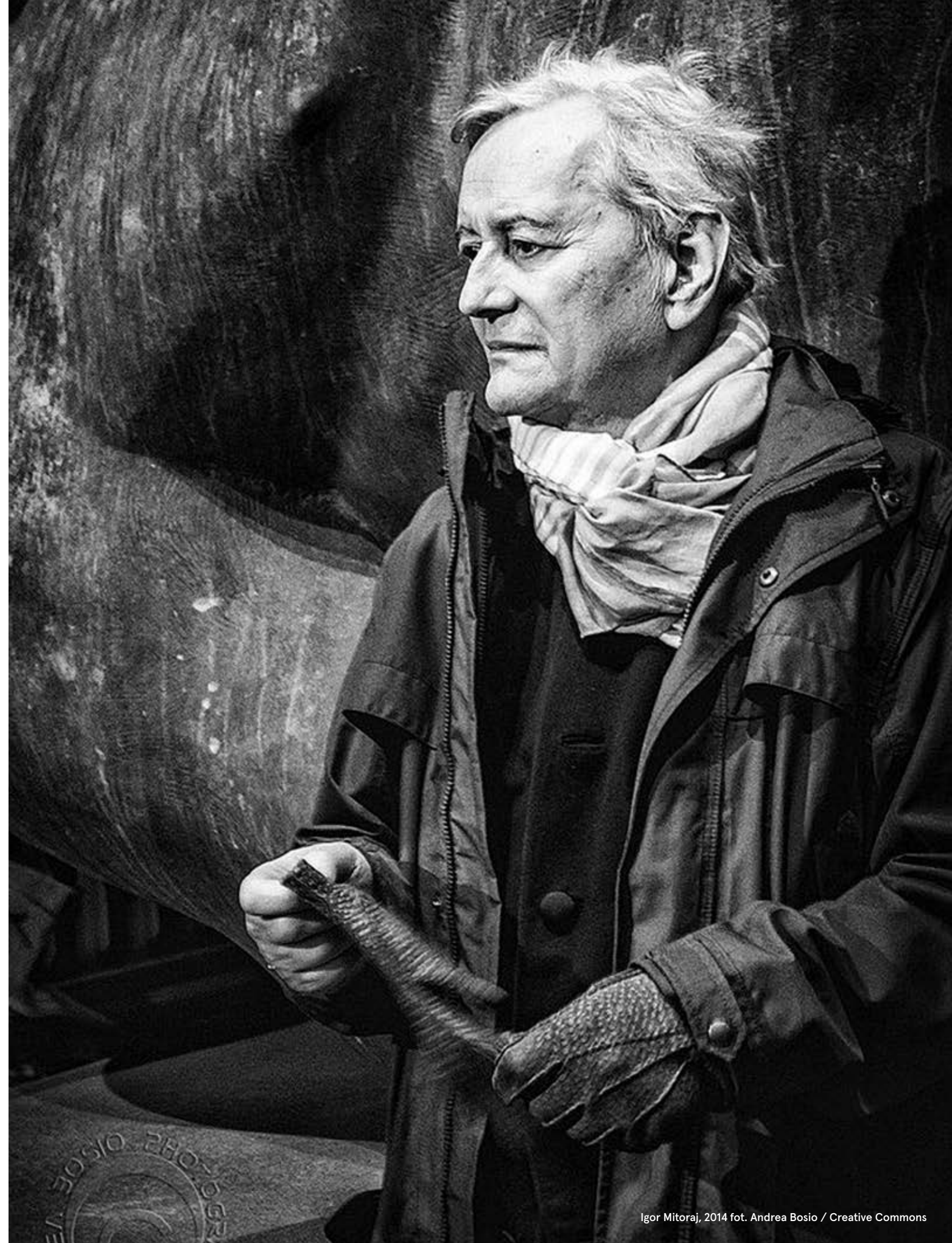
Delon, Paryż, 2022

kolekcja prywatna, Polska





Rzeźba starożytna za pośrednictwem twórczości Igora Mitoraja zyskała nową interpretację. Swoisty „zraniony antyk” Mitoraja operuje estetyką fragment, gdzie szew i patyna opowiadają o współczesnych mitach i tożsamości. Jednocześnie upamiętnia i rani klasyczny kanon sztuki europejskiej, co czyni go jednym z bardziej fascynujących polskich współczesnych rzeźbiarzy. W prezentowanym „Torsie” rezygnuje z głowy i kończyn, zostawiając czysty moduł ciała. To rzeźbiarskie pars pro toto, przywołanie całość, która istnieje w pamięci zbiorowej. Mitoraj chętnie operuje paradoksami. Mitologiczny heros, bóg sztuki lekarskiej „Asklepiosie” w interpretacji artysty jest bardzo ludzki i namacalny, co podkreślają bandaż i blizny. Uświęcona, gładka skóra symbol piękna zdaje się być zrzucona z piedestału, co stanowi metaforyczne zerwanie z greckim ideałem: kalokagatii, jakoby fizyczne piękno było sprzężone z tym, co moralnie dobre. W „Perseuszu” bez hałaśliwej heroizacji odzwierciedla piękno drzemiące w dyscyplinie. Najbardziej znane przedstawienia Perseusza przedstawiają herosa w momencie triumfu: poskromienia Meduzy m.in. manierystyczny „Perseusz” autorstwa Benvenuto Celliniego z florenckiej Loggi dei Lanzi. U Mitoraja tradycyjny porządek, w którym postać jest uosobieniem odwagi zostaje zawieszony. W tej interpretacji jest świadom własnych ograniczeń, ale z godnością nosi blizny.



2 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Tors, 1977

brąz, 30 x 24 x 9 cm

sygnowany i datowany: 'Mitoraj 77' oraz opisany: 'ARTCURIAL 98/100'

ed. 98/100

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR

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

Czesław Dźwigaj



3 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Tindaro con piede, 1988

brąz, 35 x 17 x 14 cm (całość)

sygnowany i opisany: 'MITORAJ 3/8' oraz znak odlewni: 'Fonderia M Italy'
edycja: 3/8

estymacja:

250 000 – 300 000 PLN

52 700 – 63 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Florencja

Galleria Contini, Wenecja

kolekcja prywatna, Polska





Forma rzeźb Mitoraja nieustannie ulega postmodernistycznej transformacji, gdzie niemal na naszych oczach jedna forma przeobraża się w kolejną. Możemy zaobserwować przeróżne kontaminacje, połączenia oraz przesunięcia najbardziej zaskakujących fragmentów rzeźb z innymi, co doskonale widać w pracy prezentowanej w katalogu. Artysta świadomie odejmuje części ciała i twarzy swoim postaciom, stylizując własne prace na muzealne dzieła, które przetrwały wieki, lecz nie bez uszczerbku. To właśnie kategoria „fragmentu”, charakterystyczna dla myśli neoklasycystycznej XVIII stulecia, zdaje się kluczowa w rozumieniu fenomenu Mitoraja. Wówczas zarówno w pisarstwie, jak i w sztuce odnotowano, że to właśnie skrawek, okrucieństwo przeszłości, potrafi ze szczególną siłą działać na wyobraźnię. Jakkolwiek głównym tematem prac Igora Mitoraja pozostaje człowiek, to bardzo niewiele rzeźb przedstawia postaci ludzkie w całej okazałości. Znacznie chętniej artysta „portretuje” same głowy, twarze, torsy, ręce czy stopy, które niczym cytaty powiela w swoich kolejnych realizacjach. Fragmentaryczność i destrukcja to charakterystyczne dla twórczości Mitoraja cechy, które zapewniają jego pracom należne im miejsce w sztuce współczesnej.



4 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 46,5 x 26 x 10,5 cm (rzeźba)

10 x 17 x 10 cm (podstawa)

sygnowany: 'I MITORAJ' i opisany z tyłu: 'A 961 I 1000 HC'

edycja: 961/1000

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

„Jak wcześniej w Meksyku, tak potem w Grecji i we Włoszech poczułem, tak bym to nazwał, oddech kamienia. Ktoś powiedział, że kamienie oddychają, i że ten ich oddech jest jak śpiew syren, bo wabi i uwodzi, żeby potem zgubić”.

Igor Mitoraj



5 α

FRANCISZEK MASIAK

1906-1993

"Pływak", 1936

gips malowany, 97 x 47 x 55 cm
sygnowany i datowany: 'Fr. Masiak I 1936'

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

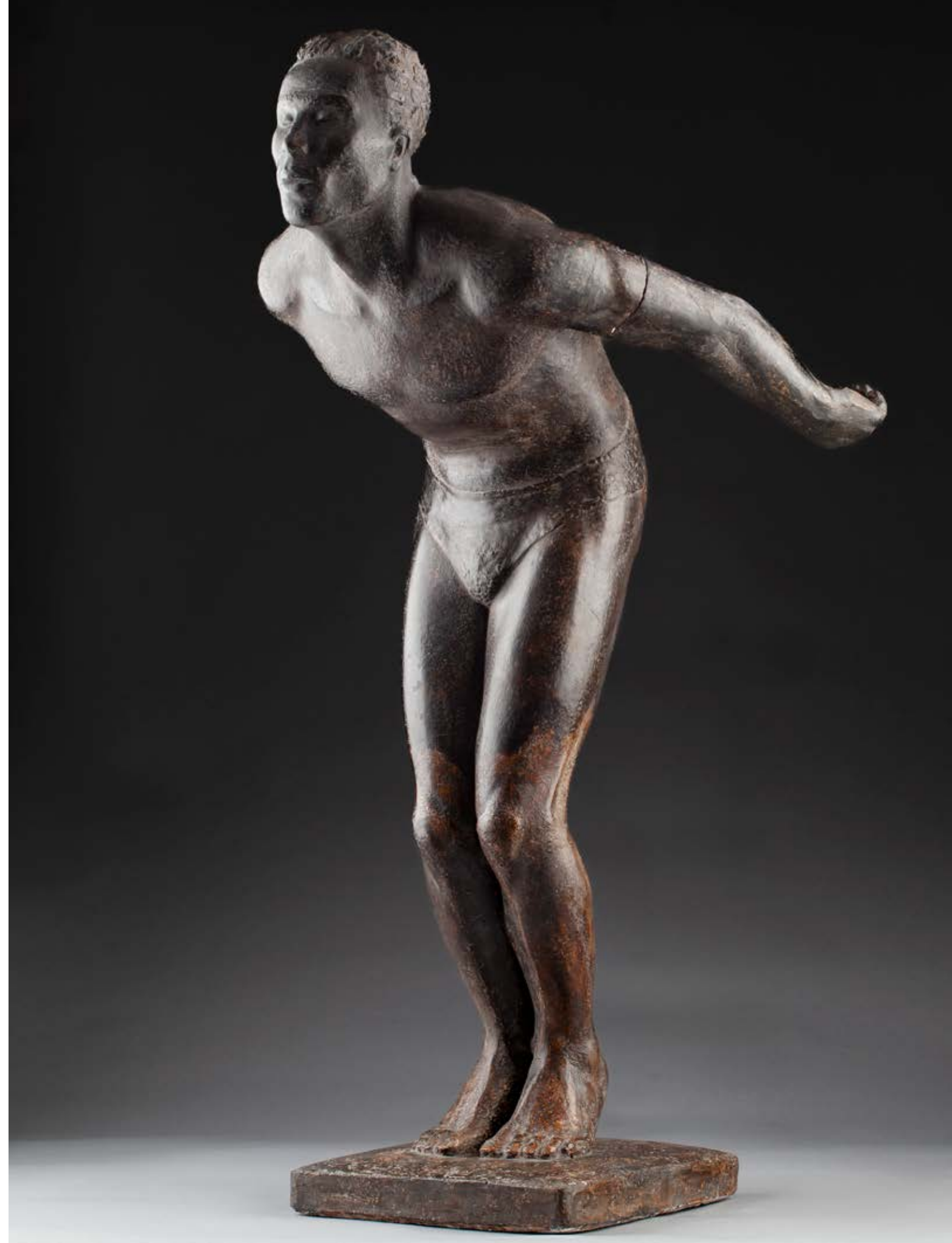
11 600 – 17 000 EUR

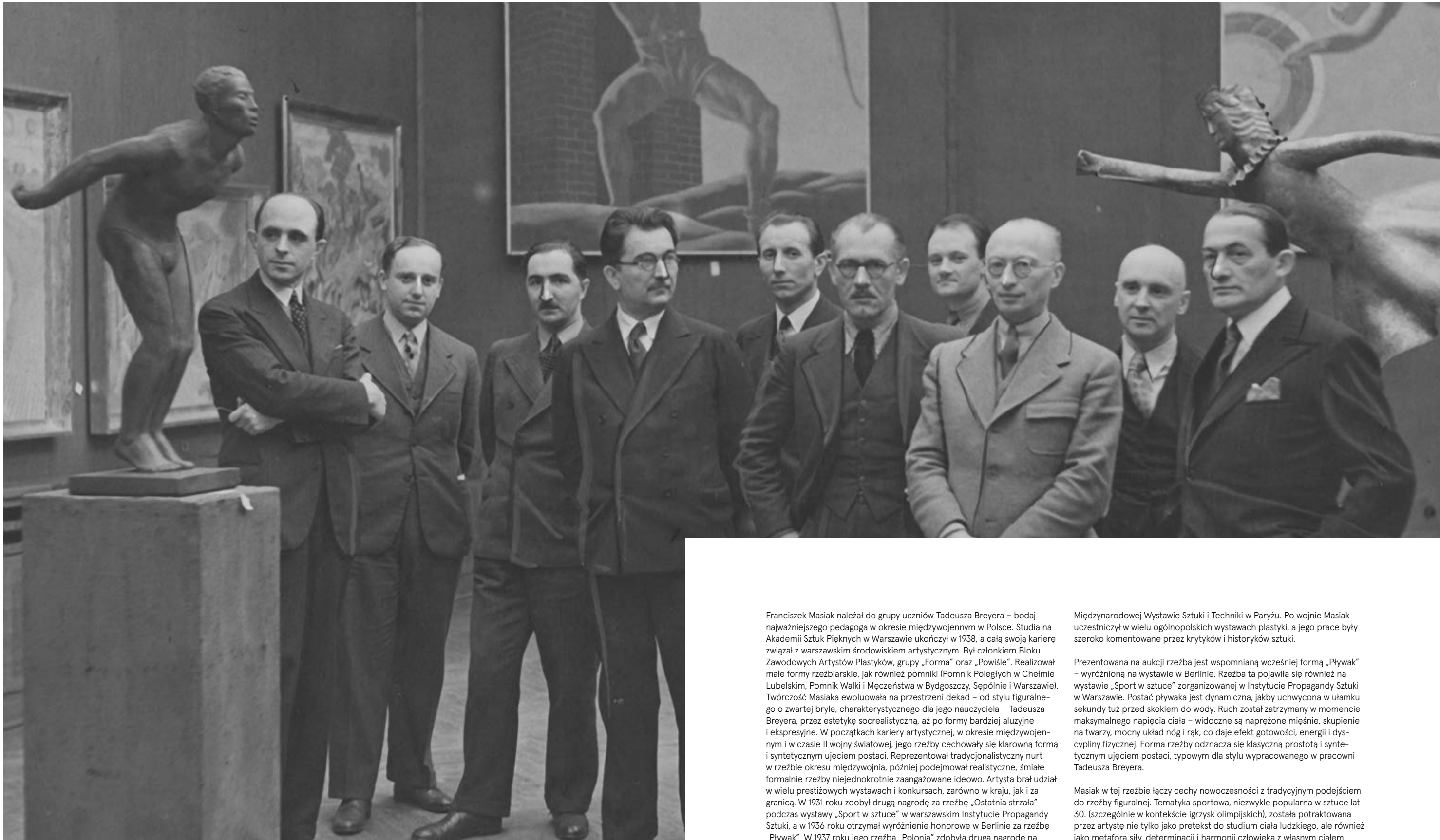
POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944", red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, katalog wystawy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, str. 424 (il.)





Franciszek Masiak należał do grupy uczniów Tadeusza Breyera – bodaj najważniejszego pedagoga w okresie międzywojennym w Polsce. Studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie ukończył w 1938, a całą swoją karierę związał z warszawskim środowiskiem artystycznym. Był członkiem Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, grupy „Forma” oraz „Powyśle”. Realizował małe formy rzeźbiarskie, jak również pomniki (Pomnik Poległych w Chełmie Lubelskim, Pomnik Walki i Męczeństwa w Bydgoszczy, Sępólnie i Warszawie). Twórczość Masiaka ewoluowała na przestrzeni dekad – od stylu figuralnego o zwartej bryle, charakterystycznego dla jego nauczyciela – Tadeusza Breyera, przez estetykę socrealistyczną, aż po formy bardziej aluzyjne i ekspresyjne. W początkach kariery artystycznej, w okresie międzywojennym i w czasie II wojny światowej, jego rzeźby cechowały się klarowną formą i syntetycznym ujęciem postaci. Reprezentował tradycyjalistyczny nurt w rzeźbie okresu międzywojnia, później podejmował realistyczne, śmiałe formalnie rzeźby niejednokrotnie zaangażowane ideowo. Artysta brał udział w wielu prestiżowych wystawach i konkursach, zarówno w kraju, jak i za granicą. W 1931 roku zdobył drugą nagrodę za rzeźbę „Ostatnia strzała” podczas wystawy „Sport w sztuce” w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki, a w 1936 roku otrzymał wyróżnienie honorowe w Berlinie za rzeźbę „Pływak”. W 1937 roku jego rzeźba „Polonia” zdobyła drugą nagrodę na

Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu. Po wojnie Masiak uczestniczył w wielu ogólnopolskich wystawach plastyki, a jego prace były szeroko komentowane przez krytyków i historyków sztuki.

Prezentowana na aukcji rzeźba jest wspomnianą wcześniej formą „Pływak” – wyróżnioną na wystawie w Berlinie. Rzeźba ta pojawiła się również na wystawie „Sport w sztuce” zorganizowanej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. Postać pływaka jest dynamiczna, jakby uchwycona w ułamku sekundy tuż przed skokiem do wody. Ruch został zatrzymany w momencie maksymalnego napięcia ciała – widoczne są naprężone mięśnie, skupienie na twarzy, mocny układ nóg i rąk, co daje efekt gotowości, energii i dyscypliny fizycznej. Forma rzeźby odznacza się klasyczną prostotą i syntetycznym ujęciem postaci, typowym dla stylu wypracowanego w pracowni Tadeusza Breyera.

Masiak w tej rzeźbie łączy cechy nowoczesności z tradycyjnym podejściem do rzeźby figuralnej. Tematyka sportowa, niezwykle popularna w sztuce lat 30. (szczególnie w kontekście igrzysk olimpijskich), została potraktowana przez artystę nie tylko jako pretekst do studium ciała ludzkiego, ale również jako metafora siły, determinacji i harmonii człowieka z własnym ciałem.

ó α

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885-1958

Projekt pomnika Bolesława Śmiałego, 1920-23

gips patynowany, 53 x 24,5 x 24,5 cm
sygnowany monogramem na podstawie: 'ZP'

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

29 500 - 38 000 EUR

LITERATURA:

Joanna Pollakówna, Formiści, Wrocław 1972, poz. 118 (il.)

Helena Blumówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, poz. 5 (il.)

Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 42 (il.)





Pierwsze artystyczne kroki, stawiane jeszcze jako dziecko, Zbigniew Pronaszko realizował w rzeźbie. Dom rodziny braci Pronaszków sprzyjał rozbudzeniu artystycznych impulsów, szczególnie za sprawą matki artystów, która oprócz gry na fortepianie zajmowała się wraz z synami lepieniem figurek z gliny. Mimo że artysta nigdy nie studiował tego kierunku, jego rzeźby, stworzone w okresie formistycznym przypadającym na lata 1917–22, bez wątpienia stawiają go w panteonie najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy XX wieku. Znakiem opisującym go współtwórca ugrupowania „Formistów” Stanisław Ignacy Witkiewicz: „Zbigniew Pronaszko. Klasyczny przykład malującego rzeźbiarza. Wspaniałe w swej konstrukcji, olbrzymie w uniezależnieniu jakby od ich rzeczywistej wielkości rzeźby Pronaszki są żywym zaprzeczeniem jego malarstwa (...)”. Zbigniew Pronaszko był czołowym przedstawicielem i teoretykiem przełomowego ugrupowania Ekspresjonistów Polskich. Założona w 1917 grupa jest postrzegana jako pierwsze polskie awangardowe ugrupowanie. Artyści tego kręgu, tacy jak bracia Pronaszkowie, Tytus Czyżewski, Leon Chwistek czy Stanisław Ignacy Witkiewicz podważali swoją twórczością dotychczasowy prymat naturalizmu obecny w sztuce modernizmu i promowali zagadnienia formy artystycznej, redukując znaczenie treści dla utworu artystycznego. „Taka teoria formizmu, na którą wszyscy bez wyjątku członkowie towarzystwa formistów bez zastrzeżeń zgodzić by się mogli – nie istnieje” – stwierdzał w 1921 Witkacy. Pokłosie tej myśli odnajdujemy w stanowiskach badaczy i muzealników, którzy, tworząc narrację o formizmie, akcentowali jego pluralizm estetyczny oraz programową niejednorodność. „W stosunku do kubizmu i ekspresjonizmu był formizm niewątpliwie kierunkiem umiarkowanym, który dążył do przejścia od deformacji do kształtowania. Oczywiście nie mogło być mowy o kształtowaniu w sensie naturalistycznym. (...) Nigdy nie było mowy o oderwaniu się od wielkiej sztuki przeszłości” – pisał Leon Chwistek w pracy „Twórcza siła formizmu” z perspektywy 1938.

Dla Pronaszki „Rzeźba, z racji swej trójwymiarowości, dawała artyście możliwość pełnego wyartykułowania dążeń artystycznych. Malarstwo stanowiło medium mniej podatne na eksperymenty dotyczące bryły. (...) Uproszczenie, masynowość i zamierzona naiwność przedstawień oraz charakterystycznie pofalowane szaty – element znany z dzieł malarskich formistów – nadają rzeźbom monumentalny wyraz. Oddziałują na widza zwartą bryłą. Ich szczegółów są elementami mało istotnymi, niedostrzegalnymi w pierwszym momencie zetknięcia z dziełem” (Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 43–44). Szczegółowym dziełem w tym medium oraz emblematem ugrupowania „Formistów” był bez wątpienia pomnik Adama Mickiewicza, który miał stać w Wilnie. „Ujęcie formalne tego nieprzeciętnego dzieła tkwi w zasadach kubizmu – w układzie płaszczyzn, spotykających się pod kątem prostym lub ostrym, tworzących formy tektoniczne, przestrzenne. Rzeźba nie posiada określonego, jednolitego konturu; rozbita na szereg zgeometryzowanych partii, powiązana jest pewną rytmiką elementów plastycznych, dających w każdym profilu inny wygląd. Przewagą linii ukośnych u podstawy postaci zrównoważona jest po lewej silnie podkreślonym, zdecydowanym pionem, kontynuowana następnie w partii prawego ramienia pionem, zmiennym na skutek rytmicznego jego rozczłonkowania. Natomiast środkowa partia postaci i lewe ramię ujęte są w szerokie, spokojne płaszczyzny, nad którymi wznosi się wspaniała, pełna ekspresji głowa Mickiewicza. Włosy dokoła głowy ujęte są w większe płaszczyzny, podczas gdy sama twarz – rozczłonkowana w twarde i ostre formy geometryczne, wyraziście się zaznaczające – posiada niezwykłą siłę wyrazu. Monumentalne dzieło nie posiada żadnej analogii do współczesnej rzeźby europejskiej” (Helena Blimówna, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1958, s. 30).

Kolejnym doskonałym przykładem rzeźby formistycznej jest prezentowany w katalogu projekt Pomnika Bolesława Śmiałego (podobny brązowy odlew znajduje się w zbiorach MNK). Pronaszko w równie nowatorski sposób traktuje bryłę królewskiej realizacji. Poprzez ostre cięcia bryły rzeźbiarskiej, artysta porzuca ukształtowaną w ciągu stuleci tradycję pomników reprezentacyjnych, jednocześnie wpisując się w postulaty formizmu, zgodnie z którymi rzeźba powinna być oglądana ze wszystkich stron. Sylwetka Bolesława Śmiałego została ukazana z uniesionym mieczem i dumnie poniesioną głową. Fizjonomia oraz ciało władcy są poddane mocnemu uogólnieniu i geometryzacji. Niesamowity jest zupełnie abstrakcyjny tył rzeźby, niebędący ilustracją dla werystycznej wizji portretowanego, a rytmiczną kompozycją przenikających się form. Pronaszko w pomnikowej realizacji przełamuje rytmiczujące się elementy w obrębie włosów i dolnej partii płaszcza, przełamując ją z obłymi formami ubioru i cokołu. Zgodnie z teoretykami formizmu, takimi jak Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Konrad Winkler, twórczość rzeźbiarską Pronaszki można uznać za najdoskonalszą realizację ugrupowania „Formistów”.





/ α

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI

1902-1997

Praczi

gips, 36,5 x 47 x 30 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 500 – 12 700 EUR

8 α

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI
1902-1997

Rzeźba kamienna

kamień, 61 x 47 x 23 cm

estymacja:
22 000 – 30 000 PLN
4 700 – 6 400 EUR





Prezentowana rzeźba Stanisława Horno-Popławskiego to dwuelementowa kamienna kompozycja, w której dochodzi do spotkania dwóch różnych barw i faktur tej samej materii. Na poły abstrakcyjna forma przywodzi na myśl popiersie – głowę osadzoną na torsie – choć nie jest to portret w klasycznym rozumieniu. Horno-Popławski kreuje subtelą sugestię obecności, której zarys wyłania się z surowego kamienia niczym echo idei non-finito znanej z twórczości Michała Anioła.

Stanisław Horno-Popławski (1902–1997) był jednym z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy XX wieku. Urodzony na Kaukazie, kształcił się w Moskwie i Warszawie, gdzie studiował pod kierunkiem Tadeusza Breyera. W swojej twórczości łączył klasyczne podejście do formy z nowoczesnym eksperymentem, dążąc do syntezy i monumentalności. Jego podejście do sztuki cechuje się szacunkiem dla materiału – szczególnie dla granitu, który zawsze obrabiał ręcznie, zachowując jego naturalne właściwości. Horno-Popławski nie dążył do powierzchownej efektowności – jego ambicją było dążenie do szczerej prawdy, ukrytej w strukturze kamienia, w jego ciężarze, historii i naturalnej ekspresji.

Prezentowana rzeźba stanowi esencję języka artystycznego Horno-Popławskiego – jego dążenia do syntezy, duchowej głębi i pełnego szacunku dla tworzywa. Dzieła artysty, porównywane niekiedy do haiku, przekazują maksimum treści przy minimalnym użyciu środków. To sztuka wymagająca kontemplacji – skupienia na formie i docenienia precyzyjnie wyważonych gestów. Rzeźba, którą oglądamy, nie przemawia głośno, lecz szepcze – do tych, którzy potrafią słuchać uważnie.

9 α

MIROSŁAW BAŁKA

1958

"Chłopiec i orzeł", 1988

tworzywo sztuczne, pompka wodna, sztuczny kamień, woda, blacha cynkowa, 160 x 256,3 x 91,5 cm (całość)

160 x 37 x 45 cm (chłopiec)

78 x 28 x 55 cm (orzeł)

256,3 x 91,5 x 13 cm (basen)

estymacja:

1 800 000 – 2 500 000 PLN

379 000 – 526 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Fundacji Egīt, Warszawa

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa (depozyt)





WYSTAWIANY:

„Rzeźba w ogrodzie”, SARP, Warszawa, 19–29.09.1988

„Fragment kolekcji 3. Ze zbiorów Galerii Zachęta”, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, 4.09–11.10.1998

„Poliptyk” (w ramach VII Biennale „Wobec wartości”), Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 14.12.1998–31.01.1999

„Potencjał. Kolekcje sztuki współczesnej dla muzeum...”, budynek Metropolitan, Warszawa, 14–29.05.2005

„Sztuka cenniejsza niż złoto. Pokaz pierwszych zakupów, darów i depozytów do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 6.12.2008–24.01.2009

„W sercu kraju. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 14.05.2013–6.01.2014

„W niedalekiej przyszłości. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 14.02–31.08.2014

„Wystawa niestała. Kolekcja MSN-u”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa, 21.02–5.10.2025

LITERATURA:

Rzeźba w ogrodzie, katalog wystawy, SARP, Warszawa 1988, nlb. (il.)

Fragment kolekcji 3, katalog wystawy w formie pocztówek, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, nlb. (il.)

Poliptyk. VII Biennale Wobec wartości, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1998 (il.)

W sercu kraju. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, red. Katarzyna Szotkowska-Beylin, Warszawa 2013, s. 42

Wszystko od razu. Pierwsze 18 lat MSN, red. Katarzyna Szotkowska-Beylin, Warszawa 2023, s. 122 (il. nr 15)

Zbiory MSN. Przewodnik, red. Jagna Lewandowska, Warszawa 2025, s. 17 (il. 1.1)

Nowe muzeum i niestały kanon. 4 x kolekcja MSN, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, red. Joanna Mytkowska,

Katarzyna Szotkowska-Beylin, Warszawa 2025, s. 27–28 (wzmiankowany), 31 (spis)

Anda Rottenberg, Mirosław Bałka, Kosmos. Rozmowy–Teksty–Przyjaźń. Anda Rottenberg, Mirosław Bałka, Warszawa 2025, s. 53, 55 (il.), 48–55, 94–95 (wzmiankowany)

Mirosław Bałka należy do najważniejszych twórców współczesnej sztuki polskiej i europejskiej. Jego działalność obejmuje rzeźbę, instalację i sztukę wideo, a centralnym punktem jest doświadczenie cielesne, pamięć i materialność. Artysta rozpoczął karierę w latach 80., łącząc figurację z eksperymentalnym podejściem do przestrzeni i materiału. Wczesne prace, takie jak „Pamiątka pierwszej komunii” (1985), ukazują zainteresowanie rytuałami przejścia, doświadczeniem dzieciństwa i napięciem między bezbronnością a duchowym uniesieniem.

W latach 80. Bałka współtworzył grupę Neue Bieriemniennost’, eksperymentując z figuracją, performansem i ironią. Prace z tego okresu, często wykonane z cementu lub w technice narzutu, cechuje surowa faktura i ekspresyjne użycie materiału, co potęguje kontakt widza z dziełem. W tym czasie artysta inspirował się literaturą Jamesa Joyce’a i Williama S. Burroughsa, co wprowadzało do jego rzeźb psychologiczne i emocjonalne napięcia dojrzewania oraz rozedrganej cielesności.

Od końca lat 80. Bałka stopniowo przeszedł od narracyjnej figuracji ku minimalistycznym instalacjom przestrzennym. Charakterystyczne stało się użycie drewna, stali, betonu, wosku i soli – materiałów niosących ślad obecności człowieka oraz jego egzystencjalne znaczenie. W monumentalnych instalacjach Bałka bada granice percepcji przestrzeni, światła i cienia, tworząc dzieła funkcjonujące jako medytacje nad pamięcią, przemijaniem i śmiercią.

Ważnym aspektem twórczości artysty są realizacje site-specific. Instalacje w przestrzeniach historycznych lub publicznych pozwalają mu odczytywać architekturę jako medium pamięci zbiorowej. Wśród najważniejszych

realizacji znajdują się „How It Is” (Tate Modern, Londyn 2009), monumentalna, immersyjna przestrzeń wykorzystująca drewno i ciemność, oraz „Allegory of a White Dust” (Centre Pompidou, Paryż 2011). W Polsce Bałka prezentował swoje prace w Galerii Foksal, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz na wielu wystawach czasowych, m.in. w ramach cyklu „Sztuka w przestrzeni publicznej”.

Artysta reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji (1999, 2005, 2011), a jego realizacje prezentowano także w prestiżowych instytucjach międzynarodowych: Hamburger Bahnhof w Berlinie, Moderna Museet w Sztokholmie, MoMA w Nowym Jorku, Fondazione Prada w Mediolanie czy Kunsthalle w Bazylei. Wystawy te pozwoliły szerokiej publiczności doświadczyć zarówno intymnych, kameralnych rzeźb, jak i monumentalnych instalacji immersyjnych, które stały się rozpoznawalnym znakiem jego twórczości.

Od 2008 prace Bałki, zarówno wczesne realizacje figuratywne, jak i monumentalne instalacje współczesne, znajdują się w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Ich obecność dokumentuje znaczenie artysty dla historii polskiej sztuki współczesnej i umożliwia wieloaspektową refleksję nad jego dorobkiem – od wczesnych rzeźb skoncentrowanych na cielesności, po minimalistyczne, conceptualne instalacje przestrzenne. Twórczość Mirosława Bałki konsekwentnie bada relacje między pamięcią indywidualną a zbiorową, cielesnością a przestrzenią, surowym materiałem a duchowym doświadczeniem. Zarówno w pracach wczesnych, jak i monumentalnych instalacjach z ostatnich dekad obecny jest motyw przemijania, historii i dialogu między człowiekiem a materią. Bałka stworzył wyjątkowy język współczesnej rzeźby i instalacji, który pozostaje punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń artystów.

DWUZNACZNOŚĆ NARODOWEJ IKONY W RZEŹBIE MIROŚŁAWA BAŁKI

Rzeźba „Chłopiec i orzeł” należy do najważniejszych realizacji wczesnego okresu twórczości Mirosława Bałki, jednego z czołowych polskich artystów współczesnych. Powstała w 1988 roku z myślą o wystawie „Rzeźba w ogrodzie”, kuratorowanej przez Andę Rottenberg przy pawilonie SARP w Warszawie. Sama ekspozycja miała wymiar symboliczny: stanowiła świadome nawiązanie do historycznej prezentacji z 1957 roku, uznawanej za moment przełomowy dla sztuki powojennej. Wystawa „Rzeźba w ogrodzie” okazała się także kluczowym punktem formacyjnym dla młodego pokolenia rzeźbiarzy, a szczególną uwagę zwróciły prace grupy Neue Bieriemienność (Mirosława Bałki, Marka Kijewskiego i Mirosława Filonika).

Kompozycja Mirosława Bałki była zarazem prosta i dramatyczna. W płytkim basenie z ocynkowanej blachy ustawione zostały dwie cementowe figury: nagiego chłopca i orła. Powierzchnia obu postaci, wykonanych w technice narzutu i odlewu, nosiła ślady surowości i zróżnicowania fakturalnego, co nadawało całości ekspresyjny charakter. Z oczu ptaka wypływały strumienie wody, spływające na stopy stojącego naprzeciw dziecka. Chłopiec, wyprostowany i lekko odchylony ku górze, sprawiał wrażenie zawieszono-ego między bezbronnością a stanem duchowego uniesienia. Metalowe igły przebijające jego ramiona i nogi potęgowały napięcie, wprowadzając element bólu i zagrożenia.

Odniesienia ikonograficzne pracy Mirosława Bałki są wielowarstwowe. Z jednej strony rzeźba przywołuje mit Ganimedesa – młodzieńca porwanego przez Zeusa w postaci orła – opowieść o pięknie, ale i erotycznym napięciu, o inicjacji splecionej z przemocą. Z drugiej – sięga do symboliki orła jako narodowego emblematu polskości, obecnego w edukacji patriotycznej od najmłodszych lat. Zacytowany fragment z Bełzy – „Kto ty jesteś? Polak mały. Jaki znak twój? Orzeł biały” – w przestrzeni tej pracy traci aurę dziecięcej niewinności. Wpisany w rzeźbiarską kompozycję, nabiera charakteru imperatywu, w którym patriotyczna edukacja ujawnia swoją przemocową siłę oraz ukryty, niejednoznaczny ładunek erotyczny.

Tym samym „Chłopiec i orzeł” staje się nie tylko odniesieniem do osobistego doświadczenia artysty, lecz także krytycznym komentarzem wobec zbiorowych rytuałów kształtowania tożsamości. Można w nim dostrzec echo wcześniejszej pracy Mirosława Bałki „Pamiętka pierwszej komunii”

(1985), w której artysta podejmował temat inicjacji religijnej. Oba dzieła łączą napięcie pomiędzy duchowym wymiarem rytuału a cielesnością, która ujawnia swą kruchość i podatność na zranienie.

Inspiracje literackie Mirosława Bałki – twórczość Jamesa Joyce’a i Williama S. Burroughsa – wskazują na jeszcze jeden kontekst interpretacyjny. Artyści ci opisywali dojrzewanie jako czas niepewności, nieustannego rozchwiania, erotycznej rozedrganości i duchowego napięcia. W tej perspektywie „Chłopiec i orzeł” jawi się jako praca, w której doświadczenie indywidualne i biograficzne zostaje splecione z doświadczeniem pokoleniowym i historycznym.

Los samej rzeźby dodatkowo wzmocnił jej znaczenie. Podczas wystawy „Rzeźba w ogrodzie” w 1988 roku dzieło zostało zniszczone przez nieznanych sprawców – akt wandalizmu interpretowano jako reakcję na dwuznaczność i prowokacyjny charakter pracy. Mirosław Bałka, rekonstruując rzeźbę, zdecydował się zachować ślady zniszczenia: chłopiec pozostał bez ucha i dłoni. Znamiona przemocy stały się więc integralnym elementem dzieła, wpisując się w jego ikonografię jako realny ślad agresji i świadectwo społecznego oporu wobec sztuki demaskującej narodowe tabu.

Z perspektywy rozwoju artystycznego „Chłopiec i orzeł” zamyka figuratywny etap twórczości Mirosława Bałki. Wkrótce artysta zwrócił się ku minimalistycznym instalacjom, operującym oszczędnością formy, przestrzenią i materia, co przyniosło mu międzynarodowe uznanie. Rzeźba z 1988 roku pozostaje jednak wyjątkowa: w niej po raz ostatni Mirosław Bałka mówi językiem figuracji, ale już w sposób, który antycypuje późniejsze zainteresowania pamięcią, cielesnością i traumą.

Od 2008 roku „Chłopiec i orzeł” był prezentowany w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie uznawany jest za jedno z fundamentalnych dzieł kształtujących tożsamość polskiej sztuki przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Łącząc antyczne odniesienia, osobistą ikonografię i krytyczną refleksję nad polskością, dzieło to do dziś pozostaje jednym z najważniejszych świadectw wczesnej twórczości Mirosława Bałki – i jednocześnie rzadką okazją do obcowania z jego figuratywnym językiem, obecnie niemal całkowicie zarzuconym.





10 α

MAGDALENA WIĘCEK

1924–2008

"Mosty", 1976

aluminium, 42 x 89 x 70 cm (całość)

estymacja:

180 000 – 250 000 PLN

38 000 – 52 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artystki

DESA Unicum, 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Magdalena Więcek – Działanie na oko, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 16.02–13.04.2016

LITERATURA:

Magdalena Więcek – Działanie na oko, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, [red.] Anna Maria Leśniewska, Warszawa 2016, poz. kat. 121a, s. 133 (il.)

„Rytmy przestrzennych struktur przywodzą na myśl modele gigantycznych kompozycji przestrzennych, gdzie człowiek – mały i niepozorny – byłby zarazem pełny, wzbogacony o metafizyczne niemal uczucie obcowania z wielkością, z wartościami nadrzędnymi, przerastającymi go, a jednocześnie uwznioślającymi i budzącymi podniosłe przeżycia duchowe”.

Magdalena Hniedziewicz w: „Magdalena Hniedziewicz, Plastyka. Przestrzeń, wrażliwość i racjonalizm”, „Kultura” 1977, s. 5–6, [w:] Magdalena Więcek, [red.] Anna Maria Leśniewska, Orońsko 2013, s. 114)





Magdalena Więcek przy realizacji formy przestrzennej podczas II Biennale w Elblągu, 1967 / Creative Commons

DOTYK

Magdalena Więcek była wybitną rzeźbiarką, uważaną za jedną z najbardziej znaczących polskich artystek. W 1983 Janusz Bogucki określił ją, razem z Aliną Szapocznikow i Aliną Ślesieńską mianem „gwiazd odradzającej się nowoczesnej rzeźby polskiej”. Jej twórczość wyróżniała się nieustannymi poszukiwaniami nowych kierunków i eksperymentowaniem z materiałami. W latach 1945-49 studiowała malarstwo i rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie, a w latach 1949-52 kontynuowała naukę na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Artystka była twórczynią poszukującą własnej drogi. Jej prace ewoluowały od realistycznych rzeźb w gipsie i betonie, przez struktury inspirowane naturą, aż po abstrakcyjne kompozycje związane z ideami. Oprócz rzeźb monumentalnych i kameralnych tworzyła także rysunki, gwasze oraz fotografie.

Dla Magdaleny Więcek sztuka była nierozzerwalnie związana z życiem, a jej prace miały nadawać egzystencji głębszy sens. Artystka unikała wyjaśnień swoich realizacji i autorskich komentarzy, pragnąc, aby same dzieła przekazywały to, co uważała za najważniejsze. Rzeźby Więcek miały stawać się naturalnym elementem otoczenia, wkomponowanym w przestrzeń, natomiast w mniejszych realizacjach artystka eksperymentowała z materiałami takimi jak brąz, aluminium czy stal.

Podobnie jak jej twórczość, Więcek cechowała silna osobowość artystyczna. Pasja, z jaką tworzyła, jest uchwycona na licznych fotografiach Marka Holzmana, który dokumentował proces powstawania rzeźb oraz codzienną pracę artystki. Zdjęcia pokazują ją w rozmowach z robotnikami, w przestrzeniach fabryk, w otoczeniu iskrzącego się metalu, często w ochronnych okularach. Dokumentacja ta stanowi wyjątkowe źródło wiedzy o sposobie pracy i myśleniu twórczym Więcek.

Rzeźby artystki wyróżnia monumentalność, osiągana nie tylko przez skalę dzieła, poprzez równowagę formy i akceptację statyczności. Praca „Mosty” jest doskonałym przykładem tych założeń. Abstrakcyjne bryły pozbawione ozdób, a ich syntetyczna forma, prostota materiału i geometryczny ład nadają realizacji surowy charakter. Dwa skrzyżowane elementy mogą być odczytane jako znak prosty i lapidarny, a jednocześnie wywołują bogactwo skojarzeń i emocji. Powierzchnia harmonizuje z formą, zachęcając do dotyku i prowadzenia dłoni wzdłuż kształtu obiektu, co sprawia, że rzeźbę można odbierać zarówno wizualnie, jak i sensorycznie. Ta równowaga między formą a fakturą nadaje „Mostom” oraz innym realizacjom Więcek dostojny charakter.

ALEKSANDRA WEJCHERT

1921-1995

Bez tytułu

metal, instalacja, 21 x 47 x 11 cm

estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

900 - 1 500 EUR



Aleksandra Wejchert (1921–1995) była polsko-irlandzką rzeźbiarką, której twórczość wyraźnie wpisuje się w nurt modernistycznej abstrakcji i konstrukttywizmu. Urodzona w Krakowie, studiowała architekturę na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w 1956. Doświadczenia wojny i życia w okupowanej Polsce odcisnęły piętno na jej wrażliwości artystycznej, prowadząc do zdecydowanego sprzeciwu wobec socrealistycznej estetyki architektury i skupienia się wyłącznie na sztuce od początku lat 60.

Pierwsze sukcesy Wejchert w Europie Zachodniej: w 1959 zaprezentowała swoją pierwszą solową wystawę w Rzymie, a w 1968 w paryskiej Galerie Lambert stała się regularną uczestniczką wystaw. Już wówczas jej prace wyróżniały się geometryczną precyzją, rytmicznością i innowacyjnym podejściem do materiału – od plexiglasu, przez stal nierdzewną, po aluminium i drewno. W jej wczesnych „sculpted paintings” wyraźnie widać próbę połączenia malarskiej ekspresji z przestrzenną formą rzeźbiarską, co stanowiło preludium do późniejszych monumentalnych realizacji.



Po przyjeździe do Irlandii w połowie lat 60. Aleksandra Wejchert szybko zdobyła uznanie w kraju i za granicą. Jej solowe wystawy w Dublinie, Galway i Limerick, a także w Paryżu i Bostonie pokazały wyjątkową umiejętność harmonijnego łączenia abstrakcyjnej formy z rytmem i dynamiką. Wystawiała również w ramach prestiżowych imprez zbiorowych, takich jak Cork, Toyamura International Sculpture Biennale w Japonii, czy „Irish Directions”, które Stanach Zjednoczonych i Irlandii, wprowadzając irlandzką sztukę współczesną do kontekstu międzynarodowego.

Charakterystyczne dla twórczości Aleksandry Wejchert były formy wznoszące się ku górze, płynne, o ekspresyjnej dynamice, co w monumentalnych realizacjach dla irlandzkich uniwersytetów i banków nabierało zarówno symbolicznego, jak i politycznego wymiaru – wyrażało wolność i aspirację. Prace takie jak „Freedom” dla AIB w Dublinie czy „Geometric Form” na Uniwersytecie Limerick stały się przykładami wybitnej integracji rzeźby w przestrzeni publicznej.

Jej dzieła znajdują się w kolekcjach irlandzkich i międzynarodowych, m.in. Arts Council of Ireland, University College Cork, University of Limerick, Shekina Sculpture Garden w Irlandii czy Bostonie. Aleksandra Wejchert była członkinią Aosdána i Royal Hibernian Academy, a jej twórczość pozostaje inspiracją dla kolejnych pokoleń rzeźbiarzy. W dziełach wyraźnie łączy się mitteleuropejska tradycja abstrakcji z modernistyczną wrażliwością Zachodu, tworząc język form ponadczasowy, monumentalny, a zarazem subtelnie poetycki.



12 β

ZBIGNIEW MALESZEWSKI

1924–2017

"Konstelacja Ryby", 1991

brąz, granit, 35 x 47 x 20 cm (figura)
15 x 18 x 14,5 cm (podstawa)

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 500 – 12 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Zbigniew Maleszewski. Rzeźba”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2009

LITERATURA:

„Zbigniew Malaszewski. Rzeźba”, katalog wystawy, Orońsko 2009.

„Usiłuję abstrakcyjne pojęcia, które są składową nauk astronomicznych, przedstawić realistycznie, nadać tym pojęciom materialne, realne kształty, jakie mi podsuwa wyobraźnia i mój talent”.

Zbigniew Maleszewski





Pracownia artysty, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Rzeźby im. Zbigniewa Maleszewskiego

DIALOG Z MATERIAŁEM SZTUKA ZBIGNIEWA MALESZEWSKIEGO

Twórczość Zbigniewa Maleszewskiego, żołnierza Armii Krajowej, architekta i rzeźbiarza, jest opowieścią o nieustannym poszukiwaniu relacji między formą a przestrzenią, ideą a materia. Niezależnie od tego, czy pracował w brązie, kamieniu czy innych materiałach, jego dzieła łączyła precyzja warsztatu i głęboka refleksja nad sensem sztuki. Artysta powtarzał, że nie jest mówcą – jego rzeźby mają mówić same za siebie, zapraszając widza do własnego dialogu.

W jego dorobku odnajdujemy zarówno monumentalne realizacje, jak pomnik generała Kazimierza Pułaskiego w Denver czy pomnik w tureckiej Datça, jak i rzeźby kameralne, pełne subtelnej ekspresji i symboliki. Maleszewski poszukiwał form organicznych, czasem niemal biologicznych, odwołujących się do ruchu, rytmu i wewnętrznej energii bryły. Ptaki, które tworzył, były metaforą wolności w czasach, gdy codzienność zniewalała ludzi. Spiralne formy, jak muszle, odwoływały się do idei nieskończoności i porządku wpisanego w naturę.

Był jednym z inspiratorów powstania Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – instytucji, która do dziś stanowi ważny punkt odniesienia dla polskiej rzeźby współczesnej. Jego własne prace, prezentowane od 1954, zdobywały uznanie na wystawach w kraju i za granicą, a nagrody w konkursach rzeźbiarsko-architektonicznych potwierdzały jego pozycję artysty o wyjątkowej wrażliwości i dyscyplinie formalnej.

Przez ponad pół wieku sercem jego życia artystycznego była pracownia przy ulicy Bugaj w Warszawie. Wtopiona w przestrzeń Starego Miasta, pełna zakamarków i niespodziewanych przejść, miała charakter niemal magiczny. Na elewacji budynku artysta umieścił szereg swoich realizacji,

tworząc kameralną galerię dostępną każdemu przechodniowi. Wnętrze pracowni przypominało skarbiec – obok rzeźb i projektów architektonicznych znajdowały się tam podróznice pamiątki, minerały, przedmioty codzienne i niezwykle, które razem budowały aurę miejsca, w którym sztuka przenikała się z życiem.

Pracownia na Bugaju miała także swoje tajemnice. W latach 80. w jej piwnicy działała konspiracyjna drukarnia „Solidarności”. W czasach gdy wolne słowo było zakazane, spod dłuta artysty wydobywał się dźwięk młota, a kilka metrów niżej powstawały podziemne wydawnictwa. Maleszewski, dawny żołnierz Armii Krajowej, doskonale rozumiał znaczenie tej działalności. Symbolicznie więc jego twórczość i życie ponownie spotkały się w przestrzeni, gdzie sztuka i wolność istniały obok siebie.

Choć artysta zmarł w 2017, duch jego pracowni nie zniknął. Dziś działa tam Fundacja na rzecz Rzeźby Polskiej imienia Zbigniewa Maleszewskiego. Jej zadaniem jest nie tylko zachowanie spuścizny twórcy, lecz także promocja sztuki rzeźbiarskiej w szerokim sensie. To miejsce wciąż emanuje atmosferą twórczego skupienia – jakby artysta tylko na chwilę odłożył dłuto i wyszedł zaczerpnąć powietrza.

Maleszewski mawiał, że nie wie, skąd wzięta się jego potrzeba „utrwalania myśli piórem i młotem”. W istocie jego sztuka była zapisem życia: doświadczeń wojennych, podróży, spotkań, zachwyty nad naturą i pytań o sens ludzkiego istnienia. Rzeźby Zbigniewa Maleszewskiego są wciąż aktualnym zaproszeniem do refleksji nad tym, jak kształtować swoją przestrzeń i jak odnajdywać wolność, także tę wewnętrzną.



Zbigniew Maleszewski, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Rzeźby im. Zbigniewa Maleszewskiego

13

XAWERY WOLSKI

1960

"Infinitum", 2017

brąz, 130 x 130 x 82 cm (rzeźba)
23 x 150 x 80 cm (podstawa)
ed. 1/5 + 2AP

estymacja:
300 000 – 380 000 PLN
63 200 – 80 000 EUR

„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





Język artystyczny Xawerego Wolskiego wyrasta z refleksji nad czasem, przestrzenią oraz rolą przedmiotów w ich obrębie. Artysta podejmuje temat trwałości materii i jej relacji z nieuchronnym upływem czasu. Podczas pobytów w Azji i Ameryce Południowej zgłębiał tradycyjne surowce i techniki ich obróbki, by następnie twórczo przekształcać je we współczesne dzieła sztuki. Jego rzeźby powstają z naturalnych materiałów – ziemi, brązu, kamienia czy jedwabiu. Wolski czerpie również inspiracje ze świata natury: motywami jego prac stają się m.in. fragmenty rafy koralowej i drzewa (serie „Metamorphosis” i „SAOS”). W jego oeuvre znajdziemy także instalacje złożone z nanizanych na sznury koralu z terakoty lub minerałów, układających się w formy przywodzące na myśl tkane suknie czy mandale (cykle „Knitted” i „Circles”).

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 inspiracje 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 zarówno monumentalne, jak i filigranowe formy; artysta eksperymentuje ze skalą, badając jej wpływ na odbiór jednego zagadnienia.

Częstym motywem jego twórczości jest łańcuch, który nawiązuje do historii oraz symboliki nieskończoności (cykl „Infinity Chains”). Powtarzalność ogniw sugeruje trwanie bez początku i końca, a zarazem odsyła do idei nieprzerwanej ciągłości istnienia. Łańcuch staje się metaforą cyklicznego czasu, relacji i więzi, które – mimo pozornej kruchości – okazują się trwałe i nierozzerwalne. Artysta przedstawia ten motyw zarówno jako pojedyncze ogniwa, jak i rozbudowane, wieloelementowe ciągi. Prezentowana w katalogu praca „Infinitum”, wykonana w brązie, stanowi wariację tego motywu – tworzy sugestywną wizję dwóch masywnych ogniw, które, przenikając się wzajemnie, budują nierozzerwalny i zamknięty układ.

Szczególnym zainteresowaniem i sentymentem artysta darzy terakotę, widząc w niej bogactwo antropologicznych znaczeń – od odwołań do pierwotnych praktyk rytualnych i rzeźbiarskich po symbolikę trwałości, pamięci i nierozzerwalnego związku człowieka z ziemią. W tym medium

tworzy zarówno w mikro-, jak i makroskali. Prezentowana w katalogu rzeźba „Labios nr 5” należy do rozpoczętego w latach 90. cyklu „Fragmented body”, w którym artysta podejmuje temat ciała poprzez jego fragmenty. W tej realizacji usta zostały przeskalowane do monumentalnych rozmiarów (70 cm długości), dzięki czemu zyskały charakter autonomicznej, wyizolowanej formy. Białe, gładko polerowane, wyabsorbowane powierzchnie wpisują się w postulaty artysty o syntezie i koncentracji. Efekt ten potęguje gra skali – dzięki niej fragment może być zauważony i uznany za równie istotny co całość. W ramach serii powstały również rzeźby przedstawiające m.in. dłonie i płuca.

Kontynuacją tego zagadnienia jest „Tors z jednym ramieniem” wykonany w brązie pokrytym błękitną emalią. Rzeźba ta, podobnie jak wcześniejsze realizacje z cyklu, odwołuje się do idei fragmentu jako nośnika pełnego znaczenia. Tym razem artysta redukuje formę ciała do syntetycznego, niemal monolitycznego kształtu, w którym obecność ludzkiej sylwetki zostaje jedynie zasygnalizowana. Gładka, jednolita powierzchnia wprowadza w wymiar zawieszenia pomiędzy cielesnością a geometryczną, minimalistyczną formą bliską abstrakcji.

Xawery Wolski związany jest 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 roku powrócił do Polski, aby stworzyć fundację sztuki w swojej rodzinnej posiadłości w Dańkowie.

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 Rufino Tamayo Museum. Obecnie na terenie posiadłości w Dańkowie można podziwiać największy zbiór prac artysty.



14

XAWERY WOLSKI

1960

"Tors z jednym ramieniem", 2024

brąz malowany, 112 x 40 x 23 cm (rzeźba)

12,5 x 55 x 38 cm (podstawa)

unikat

estymacja:

180 000 – 260 000 PLN

37 900 – 54 800 EUR

„Zmienne techniki rzeźby wprowadzają mnie w stan kontemplacji. Moim celem jest przekraczać limity, odnajdywać 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







15 α

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Ona", 2005

beton, 100 x 32 x 35 cm

sygnowany i datowany na dole rzeźby: 'AMBROZIAK 2005'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 500 - 12 700 EUR

„Sytuacja stworzona przez Ambroziaka opowiada o ciele, seksualności i jej dopełnieniu czyli śmierci. Patrzymy na krąg postaci połączonych skomplikowaną zmysłowo-seksualną relacją. Możemy jedynie snuć przypuszczenia na temat tego unieruchomionego w rzeźbiarskim bezruchu spektaklu”.

Magdalena Wicherkiewicz





Rzeźby tworzone przez Sylwestra Ambroziaka cechuje niezwykła konsekwencja. Obrany motyw przedstawiający ludzko-zwierzęcą sylwetkę realizował w szeregu różnych materiałów. Od odlewów w brązie i silikonie po betonowe i ceramiczne egzemplarze. Jego pierwszą formą stworzoną do przestrzeni publicznej były „Dwie kobiety” wykonane w patynowanym betonie pokryte włóknem szklanym stanęły w poznańskim Parku Sołackim. Realizacja wzbudziła społeczne poruszenie i zapisała się w pamięci artysty. Jak mówi Ambroziak: „Wiąże się z nią cała historia protestów i negacji, powstał nawet społeczny komitet w celu usunięcia jej z przestrzeni parku jako ‘szpetnej’ i nieobyczajnej, uwłaczającej kobiecie swoimi, cytuję: ‘małpimi pyskami’”.

Prezentowana praca „Ona” to odlew wykonany w betonie, który stanowi wariację na temat eksplorowanego motywu postaci opracowanej w autorskim stylu. Prace nad formą Ambroziak porównuje do teatru: „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”. Wiele figur wyłącznie przez pleć, o czym świadczą ich wtórne cechy płciowe. Nie brak również interpretacji postaci znanych z Biblii i hagiografii, pośród nich można odnaleźć praprzodków: „Adama i Ewę”, „Pietę” czy kłęzącego „Szczepana”.

W sztuce awangardowej XX wieku można odnaleźć inspiracji bliżej niezbadaną twórczością z oddalonych zakątków świata. O tej fascynacji może świadczyć monumentalna wystawa zorganizowana w nowojorskim Museum of Modern Art w latach 80. „Primitivism in 20th century art, która badała wpływ obiektów plemiennych na kształtowanie się sztuki nowoczesnej. To, co bliżej nieznanne jawiło się jako egzotyczne i skrywające tajemnice. Na swój sposób nowatorskie poszukiwania artystów takich jak Paul Gauguin czy Pablo Picasso były zakorzenione w otwarciu na formę sztuki reprezentowaną przez rdzenne społeczności żyjące na terenach Afryki i Oceanii. Twórczość Ambroziaka bywa interpretowana w tym nurcie refleksji, o czym świadczą słowa kuratora Krzysztofa Żwirblisa: „Rzeźby Sylwestra Ambroziaka przywodzą na myśl sztukę epoki archaicznej, afrykańską i polinezyjską, odzyskaną dla współczesnych przez wielkich artystów awangardowych. Można znaleźć wiele odniesień do jego ‘Minotaurów’, choć dwa źródła są najważniejsze: sztuka przedklasyczna cywilizacji śródziemnomorskiej – nasze wspólne korzenie, oraz sztuka egzotyczna” (ródło.; dostęp: 18.09.2025). Inny teoretyk jego twórczości, Władysław Kaźmierczak, wskazuje, że wpływ na praktykę artystyczną rzeźbiarza wywarły bardziej lokalne inspiracje m.in. postać Jerzego Beresia. Jego pogląd na sztukę głoszący wyższość „aktu twórczego” nad przedmiotem i otwarcie dzieła na interpretację odbiorcy odbijał się echem w postawie Sylwestra Ambroziaka.



16

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

Laleczka, 2022

akryl, masa akrylowa, 71,5 x 33 x 25 cm

sygnowany i datowany z tyłu podstawy: 'AMBROZIAK 2022'

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

7 400 – 10 600 EUR





Rzeźba „Dwie kobiety” Sylwestera Ambroziaka, Park Sołacki, Poznań / Creative Commons

Sylwester Ambroziak od lat konsekwentnie buduje własny język rzeźby, w którym centralne miejsce zajmuje figura ludzka. Uproszczona, pozbawiona indywidualnych rysów, zyskuje wymiar symboliczny i staje się nośnikiem emocji wspólnych każdemu człowiekowi. Taką rolę także „Laleczka” – jedna z jego charakterystycznych realizacji wykonana w akrylowej masie.

Postać dziecka została ukazana w pozycji stojącej, z lekko rozstawionymi nogami i ramionami opuszczonymi wzdłuż tułowia. Sylwetka jest zwarta, harmonijna, a jednocześnie emanuje energią, jakby była gotowa do ruchu. Najbardziej wyrazistym elementem kompozycji jest głowa – duża, okrągła, z charakterystycznym pionowym podziałem twarzy. Ten prosty zabieg nadaje obliczu maskowy, archaizujący charakter.

Twarz „Laleczki” nie indywidualnych cech, a jednak budzi wrażenie ambiwalentne: można dostrzec w niej cień uśmiechu, ale zadumę.

Dzięki temu figura staje się uniwersalnym znakiem, nie przedstawia konkretnego dziecka, lecz ideę dzieciństwa jako stanu kruchego, niewinnego, a zarazem pełnego potencjalnej siły.

Gładka powierzchnia rzeźby, pozbawiona śladów narzędzia, podkreśla syntetyczny charakter formy. Akrylowa masa w chłodnych tonach szarości i błękitu nadaje postaci aurę odrealnienia, jakby istniała poza czasem i kulturą, a jednocześnie pozostawała bliska każdemu odbiorcy. Prostota i oszczędność detalu nie oznaczają tu ubóstwa wyrazu – przeciwnie, potęgują intensywność odbioru.

„Laleczka” jest przykładem, jak Ambroziak potrafi za pomocą minimum środków stworzyć figurę silnie działającą emocjonalnie. Jej maskowata twarz, monumentalna głowa i spokojna, a zarazem napięta postawa otwierają przestrzeń do wielu interpretacji. To dzieło, które nie opowiada jednej historii, lecz pozwala widzowi odnaleźć w nim własne doświadczenia i emocje.



17 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać z cyklu "Bambini", 2008

beton, 133 x 31 x 27 cm
sygnowany z tyłu: 'MA 08'
unikat

estymacja:
200 000 – 400 000 PLN
42 200 – 84 300 EUR

OPINIE:
do pracy dołączony certyfikat autentyczności

„Wierzę twórcy, nie wierzę kierunkom. Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka. I jak twarz każdego z nas jest inna, tak nasze dzieła są różne i różne są ich filozofie i cele”.

Magdalena Abakanowicz [w:] Magdalena Abakanowicz. Cysterna, katalog wystawy, Centrum sztuki współczesnej Zamek Ujazdowski, 17.06–7.09.2008, s. 52).



**„BADAJĄC CZŁOWIEKA, BADAM WŁAŚCIWIE SIEBIE, ULEGAJĄC
CIEKAWOŚCI, NIE ŻĄDAM RACJONALNYCH WYTŁUMACZEŃ.
W GRUNCIE RZECZY NIE NARUSZAM OBRAZU, KTÓRY NOSZĘ
W SOBIE. TEN CZŁOWIEK, KTÓRYM ZAJMUJĘ SIĘ W SWOJEJ
TWÓRCZOŚCI, TO CZŁOWIEK W OGÓLE”.**

MAGDALENA ABAKANOWICZ

PORTRET CZŁOWIEKA W RZECZYWISTOŚCI BEZ IMION

Magdalena Abakanowicz to jedna z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek XX wieku. Jej twórczość, niezależnie od medium, wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom – to sztuka organiczna, emocjonalna, pełna egzystencjalnych pytań. Od lat 70. artystka koncentrowała się na zgłębianiu natury człowieka. W jej pracowni zaczęły wówczas powstawać pierwsze „skorupy ludzkie” – wydrążone od środka, o fakturze przypominającej skórę, pozbawione indywidualnych cech, a jednak pełne obecności.

Beton, który zaintrygował artystkę w latach 90., stał się dla niej medium równie elastycznym jak tkanina w słynnych abakanach. W wydaniu Abakanowicz materiał ten nie jest zimny i gładki – przeciwnie, jest miękki, pełen tekstur, zmarszczek i zgrubień, przywodzących na myśl ludzkie ciało. Każda figura, choć wykonana z formy, jest następnie indywidualnie, własnoręcznie opracowana przez artystkę. W ten sposób rzeźby powstające w ramach cykliów stają się złożoną opowieścią o jednostce w zbiorowości – o jej odrębności i historii zapisanej w teksturze materiału.

Postać z cyklu „Bambini”, wykonana w 2008 roku, stanowi wyrazisty przykład twórczego dialogu pomiędzy fizycznością materiału a egzystencjalną refleksją nad kondycją człowieka. Beton, medium pozornie surowe i nieprzystępne, zostaje tu potraktowane z niezwykłą czułością, co pozwala rzeźbiarce wydobyć z niego nie tylko organiczną formę, lecz także swoistą emocjonalną głębię. Figura, mimo że pozbawiona jest górnych kończyn, posiada głowę – element, który w kontekście wcześniejszych realizacji jawi

się jako znaczące przekroczenie dominującej konwencji bezimienności i deindywidualizacji.

W latach 1998–1999 Magdalena Abakanowicz stworzyła bowiem pierwszy cykl o analogicznym tytule, obejmujący 83 dziecięce sylwetki – pozbawione głów i rąk, sprowadzone do torsów i nóg, ustawione w zwartej grupie. Figury zdawały się reprezentować anonimową, zunifikowaną i pozbawioną głosu zbiorowość. Tymczasem rzeźba z 2008 roku, choć nadal osadzona w estetyce niedookreślenia i bezimienności, zyskuje nowy wymiar. Obecność głowy – nawet jeśli pozbawionej wyraźnych rysów – otwiera przestrzeń dla potencjalnej tożsamości, zaadresowanej myśli i emocji. Tytuł dzieła jednoznacznie wskazuje na dziecięcy wiek przedstawionej postaci, wprowadzając motyw niewinności i delikatności, podczas gdy brak rąk potęguje wrażenie bezradności, nadając kompozycji wymiar egzystencjalnego niepokoju.

W tym ujęciu figura staje się symbolicznym portretem jednostki – kruchej, nieukształtowanej i podatnej na wpływy. Obecność głowy, jako nośnika potencjału poznawczego, przywraca postaci możliwość indywidualizacji, choć jej ograniczona sprawczość powoduje, że pozostaje ona uwikłana w zewnętrzne uwarunkowania, zależna od sił, które ją kształtują i definiują. Rzeźba Abakanowicz nie jest dekoracją – jest konfrontacją. To ostrzeżenie przed utratą indywidualności, przed bezmyślnym podążaniem za tłumem, przed dehumanizacją.



18 α

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

1953

Laska, 2011/2014

instalacja/stal spawana, 94 x 24 x 23,5 cm
sygnowany, datowany i wtórnie dedykowany: 'dla Andy 23 IV 2014 | con Amore KM Bednarski'
praca na metalowej podkładce, 4 x 17, 5 cm (śr.)

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Andy Rottenberg



Instalacja „Laska” Krzysztofa M. Bednarskiego to minimalistyczna, lecz wieloznaczna kompozycja, która skłania do refleksji nad cyklem życia, relacją człowieka z naturą oraz przemijaniem. Przedmiotem naszej obserwacji jest tytułowa metalowa laska – prosta, zakończona zakrzywionym uchwytem – osadzona pionowo w doniczce tak, jakby była rośliną. Zamiast liści czy pędów, „wyrasta” z niej narzędzie podpierające ciało, symbol starości, słabości, ale też życiowego doświadczenia. Całość wykonana ze stali, pozbawiona jest koloru i organicznej miękkości typowej dla świata roślin. Obiekt emanuje surowością i chłodem, kontrastując z żywym wyobrażeniem, jakie niesie forma doniczki – miejsce początku, trwania i pielęgnacji wzrastającego życia.

Bednarski, jeden z najważniejszych polskich rzeźbiarzy współczesnych, od lat 70. XX wieku tworzy dzieła, które ściśle łączą w sobie filozoficzną refleksję z formalnym eksperymentem. Jego wszechstronna twórczość obejmuje rzeźby, instalacje, obiekty, plakaty i działania performatywne. Prace artysty często odnoszą się do problemów społecznych, politycznych i egzystencjalnych. Znany jest z wykorzystywania zdegradowanych materiałów, przedmiotów codziennych i przekształcania ich w struktury ideowe.

Prezentowana w katalogu „Laska” Krzysztofa M. Bednarskiego doskonale wpisuje się w charakterystyczny dla artysty język formalny – oszczędny, surowy lecz nasycony znaczeniami. To dzieło pozornie proste, a jednak wielowarstwowe, operujące subtelną metaforą. Zestawienie laski z doniczką prowokuje refleksję nad cyklem życia: od wzrostu ku podparciu, od siły ku kruchości. Roślina, która nie wzrasta, lecz „przemienia się” w laskę, staje się obrazem biologicznego i duchowego przejścia – znakiem starzenia się, zależności i przemijania.

W szerszym kontekście współczesnych problemów ekologicznych, instalacja może być odczytywana również jako świadectwo wyczerpywania się zasobów samej natury – zanikania jej życiowej energii pod wpływem nieustannej eksploatacji przez człowieka. Tym samym, dzieło to staje się ironicznym komentarzem do ludzkiej potrzeby dominacji nad środowiskiem, ukazując paradoks samounicestwienia: człowiek, niszcząc naturę, degradowe samego siebie jako jej integralną część.

„Laska” wpisuje się refleksyjny, krytyczny stosunek artysty do rzeczywistości. To instalacja, która choć nie epatuje formą, skutecznie prowokuje myśl. W swojej prostocie kryje ona złożoność – zarówno symboliczną, jak i emocjonalną – pozostając otwartą na interpretacje, które rodzą się w dialogu z widzem.



19

WIKTORIA WALENDZIK

1994

"Łabędzica", 2024

brąz, 186 x 130 x 67 cm

estymacja:

55 000 – 70 000 PLN

11 600 – 14 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Wiktoria Walendzik: Żar Miłości”, Centrum Rzeźby Polskiej

w Orońsku, 21.09–10.11.2024

„NAGI OWOC | 10 lat Girls and Queers to the Front”, Galeria Promocyjna,

Warszawa, 13.06–31.07.2025





SUBWERSJA NARRACJI ROMANTYCZNYCH

Rzeźba Wiktorii Walendzik „Łabędzica” odsłania napięcie pomiędzy tym, co baśniowe i niewinne, a tym, co cielesne, groźne i erotyczne. Smukła figura, której wydłużona szyja kończy się ptasią głową, staje nad leżącą żabą. W ruchu przypominającym gest przebijania wpisuje się zarazem w ikonografię agresji, jak i w język pożądania. Łabędź – zwyczajowo symbol czystości, wdzięku i elegancji – zostaje przepisany na kobiece ciało, które w akcie dominacji przekracza granice kulturowego wyobrażenia o swojej naturze. Hybryda kobiety i ptaka – figura niemożliwa, a jednak odłana w brązie – staje się autoportretem artystki, nie w sensie dosłownym, lecz poprzez przetworzenie doświadczeń, obsesji i fascynacji.

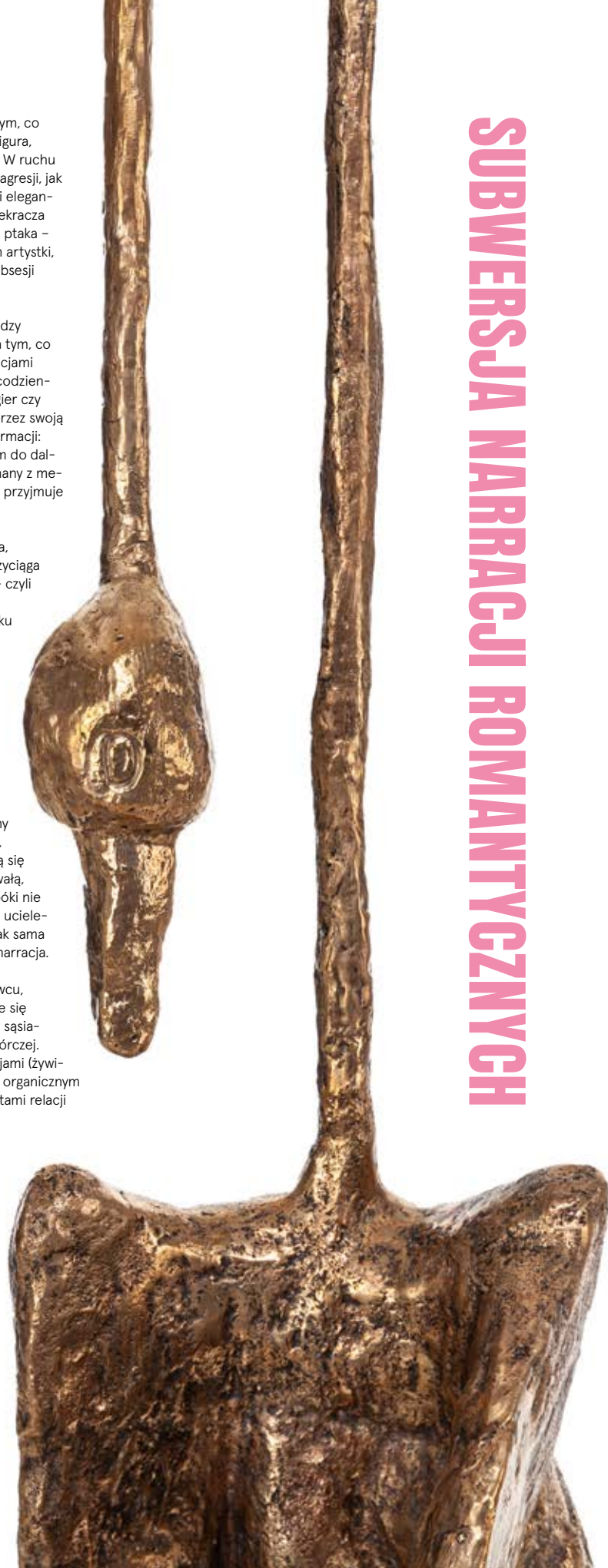
Wiktorii Walendzik od początku swojej praktyki bada napięcia pomiędzy obrazem a obiektem, cyfrowym a materialnym, tym co „znalezione” a tym, co wyrzeźbione. Jej prace rodzą się ze spotkań: z własnym ciałem, z relacjami romantycznymi, z przypadkowymi obrazami w sieci, z przedmiotami codzienności. Artystka kolekcjonuje fotografie z internetu, memy, screeny z gier czy własne ujęcia telefonem – cyfrowe odpady, które fascynują właśnie przez swoją autentyczność i nieporadność. W jej rękach te obrazy ulegają transformacji: drukowane, grupowane, wklejane do szkieletu, stają się materiałem do dalszego przeniesienia w rzeźbę. Proces konwertowania i kopiowania, znany z mechanizmów cyfrowych, zostaje przeniesiony w świat analogowy, gdzie przyjmuje formę obiektu przestrzennego.

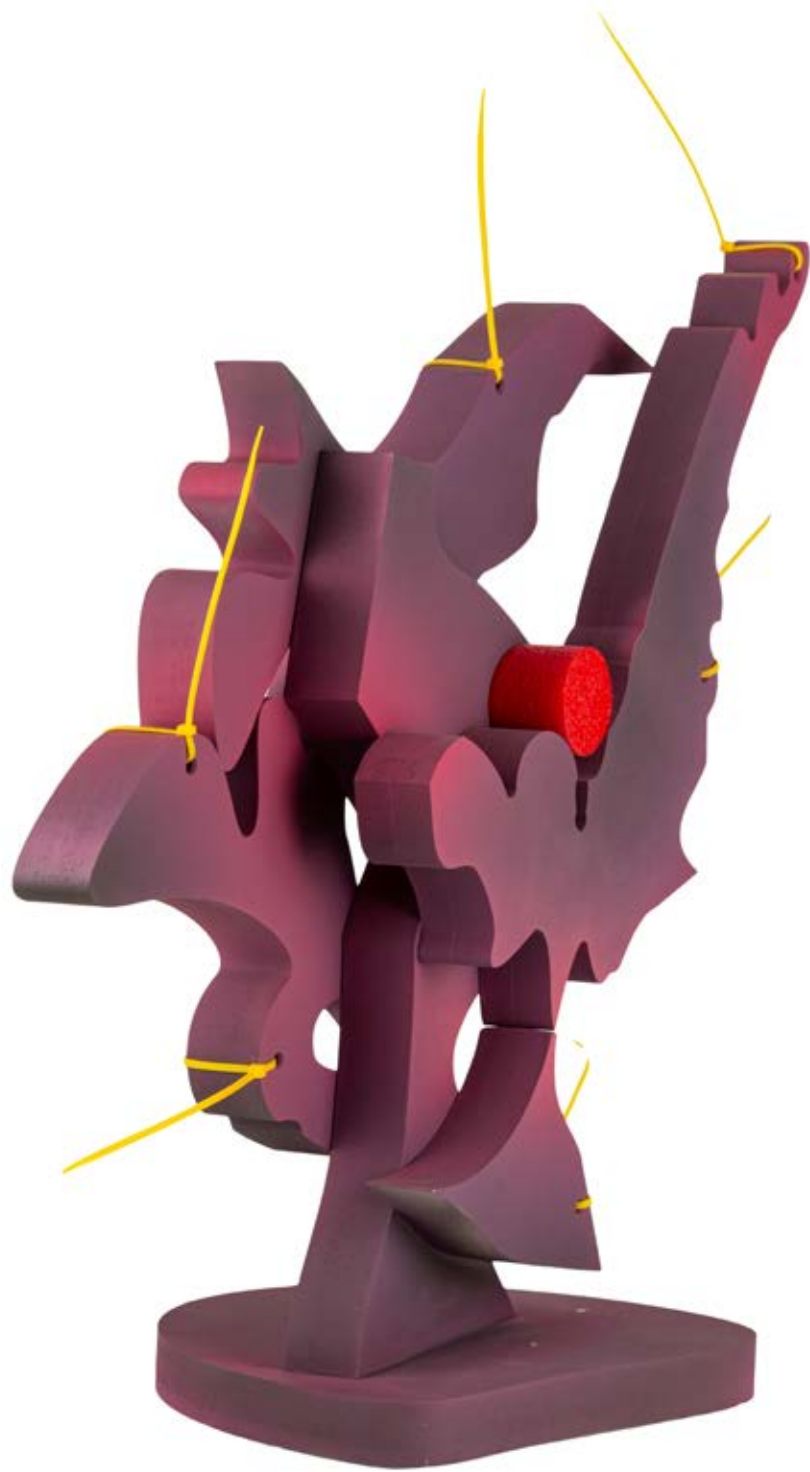
W „Łabędzicy” ta praktyka znajduje swoją kulminację: mit i popkultura, ciało i ptak, fantazja i biografia stapiają się w figurę, która zarazem przyciąga i odpycha. To gest subwersji – w sensie, o jakim pisała Judith Butler – czyli „cytowania języka wbrew jego pierwotnej wersji”. Baśniowy motyw pocałunku żaby zostaje odwrócony: zamiast romantycznego pocałunku mamy przemocowy gest przebicia. Narracja, która miała prowadzić ku zbawieniu i szczęśliwemu zakończeniu, zmienia się w opowieść o napięciu, ambiwalencji i cielesnej niejednoznaczności. To, co normatywne, zostaje zdekonstruowane, a w jego miejsce pojawia się nowa hybrydyczna tożsamość – jednocześnie kobieca i zwierzęca, erotyczna i drapieżna.

Rzeźbiarka mówi o swoich dziełach jako o autoportretach – nie poprzez realistyczne podobieństwo, ale przez proces przetwarzania własnych doświadczeń i relacji. Tworzy w skali ludzkiej, na podstawie pomiarów własnego ciała lub najbliższego otoczenia. Ważny jest dla niej fizyczny kontakt z materia, długa obecność przy obiekcie, czas włożony w jego powstawanie. W świecie, w którym obrazy mnożą się i rozpadają w cyfrowym przepływie, Wiktorii Walendzik nadaje im trwałą, materialną formę – odurza figury styropianem, żywicą, metalem, dopóki nie staną się autonomicznymi bytami. Jej prace nie tyle ilustrują idee, co ucieleśniają fascynacje. Nie poddają się jednoznacznym interpretacjom – jak sama podkreśla, bardziej interesuje ją „odurzenie figurą” niż aktywizm czy narracja.

Wiktorii Walendzik, urodzona w 1994 roku, mieszka i pracuje w Rogówcu, Warszawie, Przewodowicach i Rawie Mazowieckiej. Jej studio znajduje się w rodzinnej wsi w centralnej Polsce, gdzie inspirowa ją wiejskie ogrody sąsiadów, lokalne materiały i codzienna, nieheroiczna fizyczność pracy twórczej. Łączy naturalne tworzywa (szyszki, drewno) z industrialnymi substancjami (żywica poliestrowa, szpachla samochodowa), badając napięcie pomiędzy organicznym a sztucznym. Jej rzeźby, zawsze w ludzkiej skali, są zarazem dokumentami relacji z innymi istotami i figurami wewnętrznych przeobrażeń.

„Łabędzica” to figura, która nie daje się sprowadzić do jednej roli. Jest bohaterką baśni, która zamiast pocałunku przynosi śmierć; jest ptakiem, którego biel i czystość zmieniają się w falliczną, cielesną materialność; jest kobietą, której cielesność przeplata się z agresją i pożądaniem. To rzeźba, która nie tyle opowiada historię, ile uobecnia napięcie – pomiędzy życiem a śmiercią, erotyką a przemocą, ludzkim a zwierzęcym, tym co znajome a tym co obce. To w tym miejscu – w przestrzeni zawieszanej pomiędzy kategoriami – rodzi się subwersja.





20 α

NORBERT DELMAN

1989

"Shrudder", 2021

pianka, płyta MDF, akryl, 95 x 80 x 30 cm
sygnowan i datowany na spodzie: 'Delman | 2021'

estymacja:

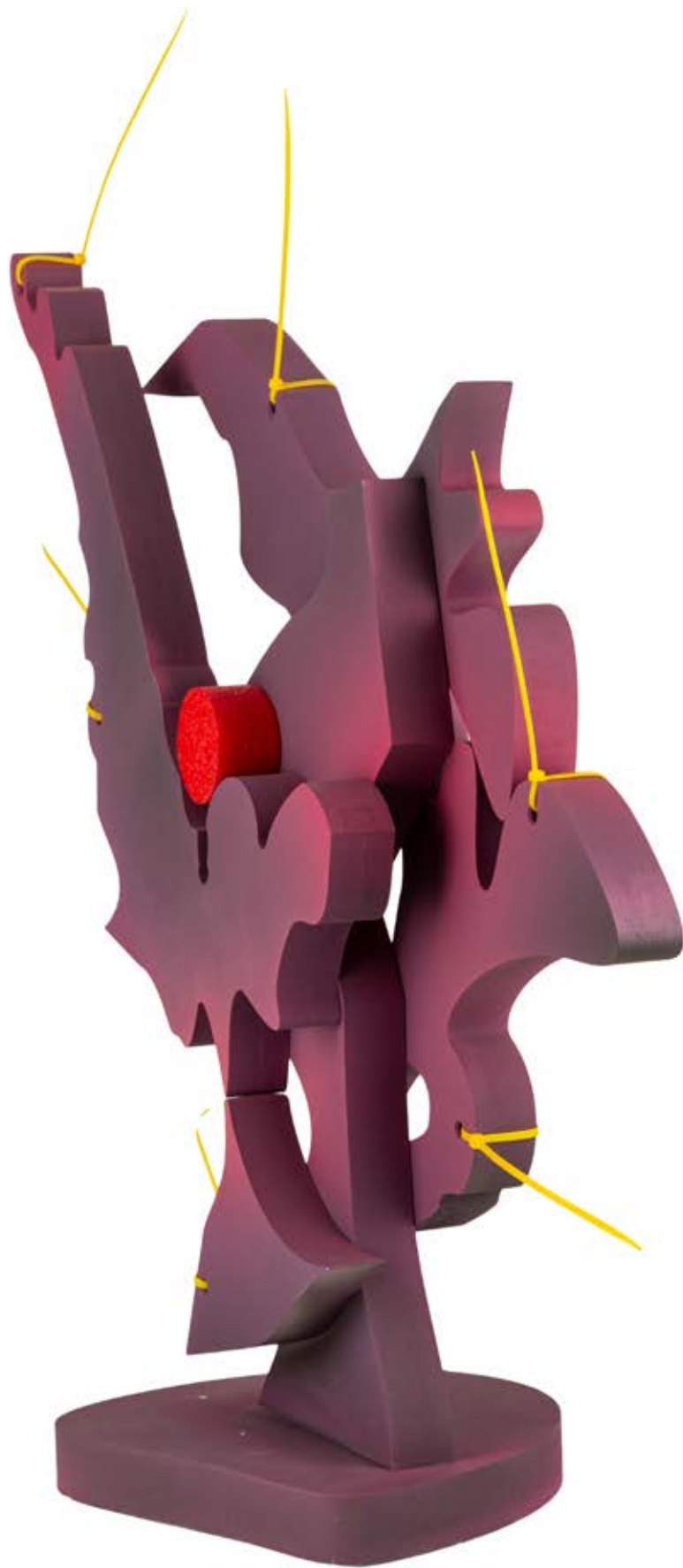
18 000 – 25 000 PLN

3 800 – 5 300 EUR

WYSTAWIANY:

Norbert Delman, „We went looking for what was not there
and found something that we were not looking for”,
HOŠgallery, Warszawa, 2021





Praca Shrudder wpisuje się w wieloletnie zainteresowania Norberta Delmana badaniem relacji między cielesnością a świadomością. Artysta od początku kariery eksploruje, jak ciało, poddane określonym regułom i napięciom, może opowiadać historie o naszym istnieniu oraz o tym, co wykracza poza jego granice. W tym dziele nie chodzi o tradycyjne, fizjologiczne przedstawienie ciała – Delman rekonstruuje je jako byt poddany przemianie, rozproszeniu i wyobrażonemu kształtowi.

Integralną częścią koncepcji jest materiał. Drewno, metal, pozostałości po wcześniejszych realizacjach, poliuretanowa pianka i plastikowe opaski – pozornie codzienne i niepozorne elementy – w rękach artysty stają się nośnikami narracji. Każdy fragment, nawet ten uznany wcześniej za „odpad”, otrzymuje nowe życie. Delman podkreśla, że resztki tworzywa nie różnią się istotowo od elementów formalnie uznanych za dzieło sztuki – wszystkie uczestniczą w procesie przemiany, tworząc organizm pełen napięć i sprzeczności.

Hybrydowa forma rzeźby balansuje między biologicznym a fantastycznym światem. Widz dostrzega w niej odwołania do flory i fauny: wypustki, czułki, odnóży czy struktury przypominające korzenie. Jednocześnie całość funkcjonuje w przestrzeni abstrakcji i artystycznej fikcji. Ten organizm nie jest ani rośliną, ani zwierzęciem – stanowi autonomiczny byt, w którym Delman bada, jak mogłaby wyglądać cielesność przyszłości w świecie, gdzie świadomość mogłaby istnieć niezależnie od tradycyjnego ciała.

Rzeźba staje się także refleksją nad ulotnością i możliwością drugiej szansy. Poprzez nadanie życia materiałom wcześniej pozostającym odpadami, artysta stawia pytania o odrodzenie i ponowną materializację. Nawet najmniejsze fragmenty drewna czy plastikowych opasek włączone w strukturę sugerują, że „drugie życie” jest możliwe – zarówno dla materii, jak i dla doświadczeń, które w naszym świecie przemijają.

Estetyczne napięcie pracy wynika z kontrastu między brutalnością a subtelnością, między chaosem a harmonią. Elementy organiczne zestawione są ze sztucznie przetworzonymi, a forma koegzystuje z przestrzenią, w której rzeźba funkcjonuje. Dzięki temu widz zostaje wciągnięty w refleksję nad tym, czym jest ciało, czym świadomość i jak mogłyby wyglądać nowe formy egzystencji w erze post-cielesnej.

W praktyce Delmana praca Shrudder wpisuje się w ciąg doświadczeń fizycznych i konceptualnych. Inspiracje czerpane z performansów, sportu i eksperymentów z własnym ciałem uczą cierpliwości, dyscypliny i uważności. Jednocześnie rzeźba pozostaje otwarta – każdy odbiorca może odczytać jej formy, dostrzec analogie biologiczne, społeczne czy futurystyczne i samodzielnie zbudować narrację, którą wywołuje dzieło.



„We went looking for what was not there and found something that we were not looking for”, HOS Gallery, Warsaw, 2021, fot. dzięki uprzejmości Galerii HOS

21

KAROL SZOSTAK

1963

"Powrót Ulissesa", 2024

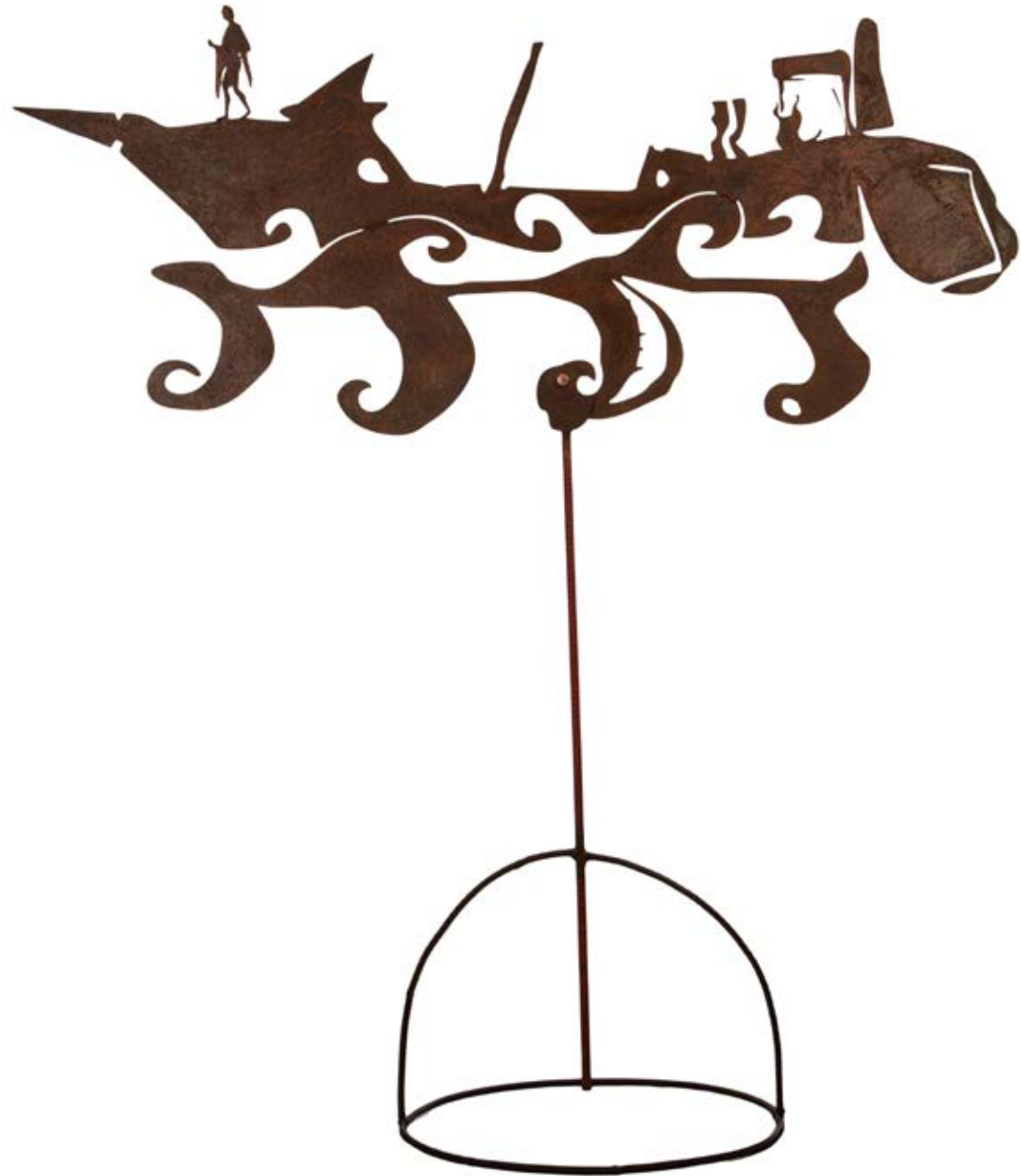
stal, 198 x 173 x 67 cm

sygnowany i datowany: 'SZOSTAK 2024 . 1'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 300 – 7 400 EUR



22

MAGDALENA BERBEKA

1995

"Penelopa II", 2024

brąz patynowany, 38 x 24 x 15 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: 'MB 24 2/6'

estymacja:

30 000 – 50 000 PLN

6 400 – 10 600 EUR



**„OBECNIE PRACUJĘ W DWÓCH TECHNIKACH:
W GLINIE, CZYLI POPRZECZ DODAWANIE MATERIAŁU,
ORAZ W KAMIENIU I DREWNI, CZYLI POPRZECZ
ODEJMOWANIE. TEN DRUGI SPOSÓB JEST CHYBA
MI BLIŻSZY. MOŻE TO DLATEGO, ŻE WYSSAŁAM TO
Z MLEKIEM MOJEJ ALMA MATER - SZKOŁY KENARA,
GDZIE OTRZYMUJE SIĘ SOLIDNY WARSZTAT PRACY
W DREWNI. FASCYNUJE MNIE, GDY MATERIAŁ WY-
MAGA ODDANIA POTU, KRWI I ŁEZ. JEST W TYM TEŻ
PEWNE RYZYKO - JEŚLI ODEJMIESZ ZA DUŻO, TRUD-
NO TO NAPRAWIĆ. TO POŁĄCZENIE SPRZECZNOŚCI
- PRACUJĄC Z CIĘŻKIM SPRZĘTEM, JAK SZLIFIERKA
CZY PIŁA, TRZEBA BYĆ NIEZWYKLE DELIKATNYM,
WYWAŻONYM, ALE JEDNOCZEŚNIE PEWNYM - CZYŻ
TO NIE PIĘKNA TECHNIKA PRACY? TA MYŚL, ŻE MA-
TERIAŁ PÓTRAFI SIĘ ODWDZIĘCZYĆ, JEST NIEZWY-
KŁA. JAKBY MATERIAŁ PRACOWAŁ NAD RZEŹBĄ
RAZEM ZE MNĄ, JAKBYŚMY PRZEZ CHWILĘ BYLI
PARTNERAMI W IDEALNIE ZAPLANOWANYM SPISKU”.**

MAGDALENA BARBEKA



23 α

TERESA BRZÓSKIEWICZ

1929-2020

"Kobieta" z cyklu "Róża i kobieta", 1983

alabaster, 20 x 20 x 31 cm

sygnowany i datowany: 'Brzósiewicz 83'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR



**„ZA ŻYCIA BYŁA DOCENIANA PRZEZ ŚRODOWISKO TWÓRCÓW
DZIŚ UWAŻANYCH ZA AWANGARDOWYCH, O CZYM ŚWIADCZY
UDZIAŁ W BIENNALE RZEŻBY W METALU, A TAKŻE W PROJEKCIE
DROGI ŁĄCZĄCEJ MNW I ZALEW ZEGRZYŃSKI. WSPÓŁPRACO-
WAŁA Z ARCHITEKTAMI UWAŻANYMI ZA WYBITNYCH PRZEDSTA-
WICIELI PÓŻNEJ AWANGARDY, JAKIMI BYŁA GRUPA TYGRYSÓW.
SPRAWDZIŁA SIĘ JAKO AUTORKA RZEŻB PLENEROWYCH NADAL
OBECNYCH W PRZESTRZENI STOLICY, ALE TAKŻE RADOMIA,
GDZIE WŚRÓD BLOKÓW Z CZASÓW PRL STOI KOLEJNA PÓŁLEŻĄ-
CA KOBIECA POSTAĆ. W CENTRUM RZEŻBY W OROŃSKU MOŻNA
ZOBACZYĆ JEJ SENZ 1979 ROKU ZAPOWIADAJĄCY PÓŹNIEJSZE
PRZEDSTAWIENIA KOBIECYCH CIAŁ ODDANYCH W WYRAŹNIE
ZMYŚŁOWY SPOSÓB W ALABASTROWYCH NIEWIELKICH RZEŻ-
BACH, NA KTÓRYMI PRACOWAŁA DO KOŃCA ŻYCIA”.**

JOANNA M. SOSNOWSKA



„Wiosna” autorstwa Teresy Brzósiewicz, ul. Międzynarodowa w Warszawie, fot. Tadeusz Rudzki / Creative Commons

Prezentowana praca pochodzi z czasu, gdy Brzósiewicz przebywała w Stanach Zjednoczonych ze względów praktycznych tworzyła głównie formy ceramiczne i gipsowe. W tym czasie po raz pierwszy sięga po alabaster. Na cykl „Róża i Kobieta” składa się 20 prac, które powstawały równoległe z rzeźbami inspirowanymi postacią francuskiego mistrza pantomimy Marcela Marceau.

Twórczość Teresy Brzósiewicz to alchemia żywiołów. Z surowej materii wydobywa rytm przemian. Realizacje w drewnie, takie jak „Panna leśna” z 1967niosą pamięć ludowej tradycji. Kształty wielkoformatowych rzeźb m.in. „Wisła” z połowy lat 70. późniejsze „Dwie rzeki” płyną jak woda.

Podobnie jak rzeźby Henry Moore’a monumentalne, organiczne formy dialogująwpisując się w nurt modernistycznej tradycji. z rzeźb plenerowych, które można odnaleźć na ulicach Warszawy i Radomia, a także w Centrum Rzeźby w Orońsku tworzyła również rzeźby kameralne. Prezentowana praca „Kobieta” wpisuje się w nurt zmysłowych i pełnych czułości przedstawień kobiecych ciał. w miękkim alabastrze ukazuje zręczność w balansowaniu pomiędzy figuracją a abstrakcją. Alabaster to mlecznobiały kamień o półprzezroczystym odcieniu, który w tradycji europejskiej, w ślad za myślą teologiczną . Augustyna był wykorzystywany w sztuce sakralnej. Teolog łączył przepływ światła z boską opatrnością, co umocniło pozycję alabastru jako nobliwego materiału.



24

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Święty Franciszek

drewno jesionowe, 65 x 20 x 14 cm

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 500 - 12 700 EUR

Repertuar form rzeźbiarskich kreowanych przez artystów ze „Szkoły Zakopiańskiej” jest niezwykle szeroki i nierzadko iście zaskakujący. Twórcy wywodzący się z tego kręgu w okresie XX-lecia międzywojennego konkurowali ze sobą w murach zreformowanej wówczas Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Efektem tych zmagani były silnie zindywidualizowane i nowatorskie projekty rzeźb, w których najwybitniejsi snycerze z Podhala dawali popis swojego talentu i manualnych umiejętności. Artyści za pomocą dłuta odtwarzali świat, w którym sfera rzeczywistości przenikała się ze światem baśni. Źródłem inspiracji były dla nich ludowe podania i legendy, religia, a także życie codzienne. Dlatego właśnie pośród wielu powstałych w międzywojniu kompozycji odnajdujemy postaci góralek i górali, juhasów, gazdów i baców. Często pojawiają się figury Madonny z Dzieciątkiem. Artyści zakopiańscy sięgali jednak w swych przedstawieniach nie tylko do świata ludzi i choć jest to znacznie mniej reprezentatywna grupa, to odtwarzali również sylwetki zwierząt, eksplorując bacznie otaczający ich świat fauny.



25 α

HENRYK BURZEC

1919–2005

Macierzyństwo, 2 poł. XX w.

drewno, 77 x 28 x 18 cm
sygnowany z tyłu: 'H. BURZEC'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 700 EUR

„Henryk Burzec jest zwolennikiem budowania w pierwszym rzędzie formy, której treść winna emanować z twórczej intuicji. W swoim credo artystycznym doszukuje się tego pierwszeństwa formy u początków każdego procesu kreacyjnego, u początków wszechrzeczy”.

Radosław Piszczek w: „Henryk Burzec. Rzeźba. Malarstwo”, red. Zdzisława Tymanowa, Warszawa 1980





Henryk Burzec urodził się 21 lutego 1919 w Międzyrzecu Podlaskim. Już jako dziecko strugał drewno, a rodzice zapisali go do szkoły stolarskiej w Brześciu nad Bugiem. W 1936 przeniósł się do Zakopanego, by uczyć się w Szkole Przemysłu Drzewnego. Tam poznał mistrzów, którzy nauczili go rzemiosła i rozbudzili miłość do gór. Wybuch II wojny światowej przerwał jego plany studiów w Akademii Sztuk Plastycznych w Krakowie i skierował na kilka lat pracy w różnych miejscach w Polsce.

Po wojnie Henryk Burzec rozpoczął studia w krakowskiej w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Doskonalił tam warsztat i wspólnie pracował przy monumentalnych dziełach – m.in. przy głowach wawelskich i Pomniku Powstańców Śląskich. Po studiach pracował jako nauczyciel rzeźby w Rydułtowach, a 1954 zamieszkał w Zakopanem, autorską galerię i działalność rzeźbiarską.

Henryk Burzec tworzył w kościołach w Brzęczkowicach, Knurowie, Ruptawie, Mrzeżynie, Leszczynach, Międzybrodzu Żywieckim i Krynicy, wykonując zarówno całe wystroje wnętrz, jak i pojedyncze rzeźby. W jego pracach, zarówno sakralnych, jak i plenerowych, dominują elementy egzystencjalne. Rzeźby emanują intuicyjnie rodzącą się formą, wirują w przestrzeni, a jednocześnie zachowują masywność i konkretność materiału – drewna, kamienia czy żelbetonu. W kościele św. Cyryla i Metodego w Knurowie powstała m.in. Knurowska Niobe – kobieta z martwym dzieckiem, patrząca w niebo, milcząca, a jednak wyrażająca niewypowiedziany dramat.

W latach 60. i 70. Henryk Burzec tworzył rzeźby plenerowe w Mielcu, Łodzi i Zakopanem, eksperymentując z monumentalnymi formami. Wykonał również pomniki, m.in. w Ochotnicy Dolnej oraz nagrobny w Zakopanem dla Andrzeja i Olgi Małkowskich. Henryk Burzec tworzył do końca życia, prowadząc galerię przy ul. Piaseckiego 14 w Zakopanem, gdzie prezentował także drewniane rzeźby kameralne. Jego prace, choć masywne i namacalne, zachowują nieustanny ruch ducha artysty i pozostają świadectwem oryginalności, intuicji i humanistycznego spojrzenia na świat. Zmarł 31 października 2005 w Zakopanem, pozostawiając trwały ślad w polskiej sztuce sakralnej i plenerowej.



26 α

WŁADYSŁAW FRYCZ

1929

"Krzyk"

metal, miedź, plastik, 53,5 x 25,5 x 54 cm

estymacja:

7 000 – 12 000 PLN

1 500 – 2 600 EUR

LITERATURA:

„Władysław Dariusz Frycz – sculpture = rzeźba”, Związek Artystów Rzeźbiarzy, Warszawa 1995



27 α

WŁADYSŁAW FRYCZ

1929

"**Jesień**", 1970

relief/miedź, płyta, 124 x 87 x 7 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'WŁADYSŁAW | FRYCZ | "JESIEN" 1970 | technika: odbłaskowa - miedź'
z tyłu nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 800 EUR

WYSTAWIANY:

3 festiwal sztuk pięknych, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 22.10 - 22.11.1970

LITERATURA:

3 festiwal sztuk pięknych - katalog wystawy - Galeria Zachęta - Warszawa, 1970

„Władysław Dariusz Frycz - sculpture = rzeźba”, Związek Artystów Rzeźbiarzy, Warszawa 1995





Rzeźba Władysława Frycza „Żyrafa”, Skwer płk. Zdzisława Kuźmierskiego-Pacaka w Warszawie / Creative Commons



Pomnik poległych żołnierzy polskich, w czasie wojny obronnej Polski (kampania wrześniowa) w 1939., Granica niedaleko Kampinosu / Creative Commons

PULS PRZESTRZENI

Płaskorzeźba „Jesień” Władysława Dariusza Frycza, zaprezentowana w 1970 podczas III Festiwalu Sztuk Pięknych w Zachęcie, to dzieło, w którym metal staje się medium życia, rytmu i światła. Składające się z drobnych, geometrycznych fragmentów, pulsuje wewnętrznym rytmem, wciągając widza w subtelą grę między pełnią a pustką, ciężarem a lekkością. Każdy element jest tu świadomie ustawiony, tworząc harmonię, która jednocześnie nie traci napięcia i dynamiki. Forma wydaje się matematyczna, a jednak wrażenie mnogości kształtów i złożonego rytmu nadaje całości niemal organiczny charakter – jakby metal oddychał wraz z przestrzenią, w której się znajduje.

Frycz od zawsze traktował rzeźbę jako dialog z przestrzenią. Jego wykształcenie architektoniczne, zdobyte równolegle z rzeźbą na Politechnice Warszawskiej i Akademii Sztuk Pięknych, pozwalało mu budować kompozycje, w których każdy fragment metalu współdziała z otoczeniem, światłem i cieniem. To doświadczenie widać w „Jesieni” – metal przestaje być tylko fizycznym materiałem, staje się nośnikiem rytmu, światła i emocji, wciągając odbiorcę w grę obserwacji i skojarzeń. Artysta nie szuka efektu dekoracyjnego ani spektakularnego. Interesuje go prawda formy, konsekwencja kompozycji i subtelna harmonia między kontrolą a spontanicznością. Rytm powtarzalnych elementów

prowadzi oko widza po całej powierzchni, odsłaniając kolejne detale, zachęcając do wielokrotnego odkrywania struktury. W ten sposób Frycz przekształca twardy materiał w obraz, który żyje, oddycha i rezonuje z przestrzenią.

W twórczości Władysława Dariusza Frycza płaskorzeźby, rzeźby w metalu i realizacje w przestrzeni publicznej łączy intuicja, precyzja i wrażliwość przestrzenna. Jego dzieła, od dynamicznych kompozycji „Ptaków” i „Płonącego studenta” po rytmiczne układy „Szermierzy” i pomniki w Legionowie, pokazują mistrzostwo w operowaniu ciężarem, bryłą, rytmem i światłem. Frycz nie narzuca własnego stylu; jego rzeźby pozostają autentyczne i szczere, jednocześnie wymagają od widza uwagi i wrażliwości.

„Jesień” to przykład jego dojrzałej sztuki: metal staje się tu językiem wyrazu, przestrzeń – partnerem, a rytm – przewodnikiem po subtelnej, niemal poetyckiej kompozycji. Ponad pół wieku od jej powstania dzieło zachowuje świeżość i aktualność, przypominając o niezwykłej intuicji artysty, który umiał w twardym materiale odkryć życie, rytm i poetycką ekspresję.

28 α

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926–2012

"Stary świat", 1960

metal spawany, 275 x 125 x 36 cm

estymacja:

90 000 – 120 000 PLN

19 000 – 25 300 EUR

POCHODZENIE:

Kolekcja Darii i Marcina Rozmarynowiczów

WYSTAWIANY:

„Obiekt-przestrzeń. Wystawa z okazji stulecia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu”, Muzeum Narodowe, Poznań, 8.09.–27.10.2019





Juliusz Boss-Gosławski jako jeden z pierwszych artystów wywodzących się z Poznania odbywał studia nad materią, pracując głównie w drewnie i metalu. Twórca od początku związany był z rzeźbą – w latach 1946–50 odbył studia w tej dziedzinie w Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej w Sopocie oraz w Poznaniu (po ukończeniu studiów wykładowcą macierzystej uczelni). Od wczesnych lat twórczości Boss-Gosławski (by nie być mylonym z rzeźbiarzem o tym samym nazwisku, dodał do swojego przydomka „Boss”) rezygnował z tradycyjnych materiałów na rzecz eksperymentów w drewnie i żelazie. Szczególnie upodobał sobie sposób pracy w metalu, co wyraźnie widać w całej twórczości artysty. Oprócz aktywności czysto artystycznej, chętnie zajmował się też rzeźbiarstwem użytkowym – do dziś w przestrzeniach publicznych polskich miast można oglądać niektóre z jego realizacji – jak lampy przed warszawską Zachętą czy kraty urzędu miasta lub Arsenалу w Poznaniu. Największa aktywność twórcza Juliana Bossa-Gosławskiego przypadła na dekadę pomiędzy 1955 i 1965 rokiem. Wtedy powstały najważniejsze realizacje w plenerze i rzeźby ze spawanego metalu, obecnie należące do jego najbardziej rozpoznawalnych prac. Mimo obowiązującej wówczas doktryny socrealizmu, Boss-Gosławski tworzył w nurcie zupełnie odrębnym – jak twierdził, nudziły go klasyczne przedstawienia, figuracja, a przede wszystkim tematyka partyjna. Boss bardzo cenił sobie wolność wypowiedzi, więc klasyczne techniki – gips, brąz i kamień – wraz z dominującym koloryzmem, sprawiły, że rozpoczął poszukiwania innych środków wyrazu artystycznego. Zaczął tworzyć nadpalone rzeźby drewniane, otwarte formy metalowe, kompozycje z drutów i blachy. Licznych bywalców swojej pracowni Julian Boss-Gosławski zachwycał doskonałym opanowaniem sztuki spawalnictwa. Jak napisała Monika Czerobaska-Witek o rzeźbie Bossa: „W jego dziełach sens metaforyczny był organicznie związany z techniką. To technika sugerowała mu pewien rodzaj wypowiedzi, wyrażnie technologia zaważyła na jakości jego wypowiedzi. Niewiele można było znaleźć artystów, którzy w owym czasie podejmowali próbę tworzenia rzeźb w metalu” (Monika Czerobaska-Witek, Dekonstrukcja piękna, w: Samotnik z Rybitw. Rzecz o Julianie Bossie Gosławskim, Poznań 2012, s. 89).

Prezentowana praca, „Stary świat”, również wykonana została w technice, którą najbardziej upodobał sobie artysta. Ta monumentalnych rozmiarów rzeźba, niczym wykonana z kamienia, przywodzi na myśl bramy, nad realizacją których pracował Boss. Wybrany materiał zdaje się kluczowym pojęciem w jego twórczości – jest elementem naturalnym, dającym się poddawać częstej i wtórnej obróbce. „Andreas Billert w monograficznym esej o Wspomnienie o Mistrzu... pisał: ‘Kiedy Julian Boss-Gosławski (...) pojechał nad Jezioro Lednickie uznano to za wielką stratę dla artystycznej sceny Poznania, ale dla Niego samego było to wejście w ostatni i najważniejszy etap jego działalności artystycznej (...)’. Był przede wszystkim Artystą – Filozofem. (...) [Zatroskanym przyjaciołom] odpowiadał ze śmiechem parafrazując Diogenesa ‘Nie zaślaniaj mi mojego złomu’ (...) Kiedy w wielu moich rozmowach przeprowadzonych z Julianem w Kamiennej Wieży wysłuchiwałem Jego kolejnej wizji dzieła sztuki zapytałem Go: ‘Ale z czego chcesz to zrobić?’ (...) wykonywał szeroki ruch ręką co oznaczało, że robi z tego co tu wszędzie leży. (...) Stawiało to odpowiedź, kierowaną do świata ogarniętego szaleństwem postępu, opartego o produkcję coraz to nowych rzeczy z wciąż nowych materiałów, po to, aby rzeczy te przekształcać w coraz większe masy szrotu. Julian ze spawarką w ręku, pochylony nad odpadami żelaza, formułował z nich odpowiedź na ten szaleńczy świat, w którym przestał uczestniczyć” (cyt. za: Dorota Grubba-Thiede, Marcin Rozmarynowicz, Płomieniowanie Julian Boss-Gosławski (1926–2012), „Orońsko” 3–4/2013, s. 63).

29 α

KRYSTYN ZIELIŃSKI

1929-2007

"M.VIII.63", 1963

relief/metal, 60 x 60 x 6,3 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'KRYSTYN ZIELIŃSKI | ŁÓDŹ | "M.VII.63"'

na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





KRYSTYN ZIELIŃSKI

Krystyn Zieliński swymi obrazami malowanymi metalem wpisał się w różnorakie działania i poszukiwania, które określiśmy metaforą „doświadczenia materii”. Jego twórczość powstawała w duchu eksperymentu, lecz zawsze z precyzją i intelektualną konsekwencją. Metalowe reliefy Zielińskiego nie są ani typowymi obrazami, ani rzeźbami – powstają na styku form, materii i idei. Każdy element blachy, każdy zgrzany fragment, każda deformacja chemiczna lub mechaniczna były częścią świadomego procesu twórczego.

Już w latach Zieliński odrzucił spontaniczne gesty malarskie na rzecz uporządkowanego rytmu formy i struktury. Współpraca z Andrzejem Łobodzińskim przy utworach czasoprzestrzennych i eksperymenty konceptualne pokazały jego ciekawość nowych mediów i gotowość do przesuwania granic malarstwa. W późniejszych dekadach artysta kontynuował badania nad materią – od precyzyjnych dyptyków akrylowych po kamienne obrazy z metalem, w których kod zapisu słowa „SZTUKA” Braille’a.

Jako pedagog Zieliński był równie konsekwentny. Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, której poświęcił niemal całe życie zawodowe, była miejscem, w którym studenci uczyli się zarówno warsztatu, jak i samodzielnego myślenia o sztuce. Jego wykłady i zajęcia eksperymentu, w której teoria spletała się z praktyką, a indywidualne poszukiwania twórcze z szacunkiem dla materiału i formy. Studenci czerpali z jego wrażliwości i wymagającej dyscypliny, a jednocześnie się odwagi w eksperymentowaniu.

Twórczość i działalność pedagogiczna Krystyna Zielińskiego pokazują, że sztuka może być świadomym dialogiem z materią i przestrzenią. Metalowe obrazy, akrylowe dyptyki, konceptualne eksperymenty i kamienne reliefy pozostają dowodem na jego konsekwencję i kreatywność, a także na sposób, w jaki mistrz potrafił łączyć nauczanie z własnym, nieustającym doświadczeniem artystycznym.

MIĘDZY EKSPERYMENTEM A PRECYZJĄ

30 α

BOŻENNA BISKUPSKA

1952

"Wytyczenie obrazu 01", 2023

beton, brąz, 41 x 26 x 5,8 cm

sygnowany, datowany i opisany z tyłu: '[instrukcja zawieszania] | BOŻENA | BISKUPSKA | WYTYCZANIE | OBRAZU 01 | 2023'

estymacja:

28 000 – 35 000 PLN

5 900 – 7 400 EUR



Bożenna Biskupska, urodzona w rodzinie fotografów, swoją drogę artystyczną rozpoczęła od malarstwa, zdobywając w 1976 roku dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Od początku twórczości podejmowała uniwersalne tematy, koncentrując się na zagadnieniach przemijania, ulotności i destrukcji. Jej artystyczny język ewoluował od sztuki figuratywnej, poprzez abstrakcję, aż do wypracowania indywidualnego sposobu wypowiedzi, w którym łączy malarstwo, grafikę, rzeźbę oraz performance.

Centralnym motywem twórczości Biskupskiej jest linia – gest wyzwolony z figuratywnej konwencji, będący zapisem pierwotnego aktu dotknięcia. Artystka często używa białej farby, a następnie oleju lnianego, pozwalając, by czas naturalnie ingerował w obraz, powodując żółknięcie i rozlewanie się linii. Dzięki temu procesowi powstawania prac widz staje się świadkiem przemijania i samoistnej destrukcji materii, co nadaje jej dziełom niezwykłą intensywność i wymiar performatywny. Od 1999 roku do malarskich działań Biskupskiej dołączył performance – artystka kreśliła pionowe linie na oczach publiczności, przy akompaniamencie muzyki transmitowanej w czasie rzeczywistym, tworząc pełnoprawny spektakl artystyczny.

Cykl „Wytaczanie obrazu” powstał w 1995 roku i stał się najbardziej charakterystycznym osiągnięciem artystycznym Biskupskiej. Początkowo były to rysunki, w których istotą był pierwotny gest-dotknięcia i zapis najprostszej ingerencji farbą. W kolejnych latach cykl ewoluował – w latach 1998–2001 powstały grafiki z elementami rzeźbiarskimi, w tym zwielokrotnione płyty z figurami Jednonogiego. Od 1999 roku towarzyszyły im performance malarskie. W latach 2002–2013 „Wytaczanie obrazu” osiągnęło finalną formę poprzez zmultiplikowane płyty z odlanymi w brązie płaskorzeźbami, które tworzyły potencjalnie nieograniczoną całość, prezentowaną w 2002 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Prace Biskupskiej balansują między minimalizmem a ekspresją, łącząc malarską linię, znak i ślad z rzeźbiarską materią. Figurki Jednonogiego, odlewane pojedynczo w brązie, pełnią funkcję „przecinków” w kompozycji, tworząc rytmiczny, graficzny zapis, który można odczytywać w przestrzeni i czasie. Artystka wykorzystuje tu także inspirację kulturą Dalekiego Wschodu i tradycją łacińską, badając napięcie między wertykalnością, horyzontalnością i diagonalnością form.

„Wytaczanie obrazu” to proces artystyczny angażujący przestrzeń, czas i znak, którego istotą jest ingerencja w nieokreśloność przestrzeni i uświadomione współdziałanie z jej potencjałem. Dzieła Biskupskiej pozostają świadectwem przemijania, autentyzmu gestu i nieustannego poszukiwania formy, w której każdy detal staje się elementem uniwersalnej refleksji nad upływem czasu i możliwością artystycznego transcendowania materii.



Bożenna Biskupska, 2005, fot. Zbigniew Sejwa / Creative Commons

31 α

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Voo Doo III", 2010

brąz, metal, stal, tkanina, 153 x 33,5 x 33,5 cm
sygnowany na podstawie: 'GÓR | NIC | KI'
unikat

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR

WYSTAWIANY:

Tomasz Górnicki, „Kosmos”, SOHO Factory, Warszawa, 2–13.10.2013

„Głowa Voo Doo III” była jedną z pierwszych, które zrobiłem z byklu „Friends in my head”. Cały cykl w symboliczny sposób portretował przyjaciół, którzy byli, są i będą. Twarze ludzi, których zapamiętujemy łączą się z historiami i emocjami, które wspólnie przeżywamy. Tak jakby w pamiętniku mieć tylko portrety osób, które otwierają drogę do wspomnień”.

Tomasz Górnicki



32 α

MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

1923-2008

Guerriero, 1960

brąz patynowany, 27,5 x 19 x 12 cm
sygnowany: 'PAPA'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

POCHODZENIE:

Galleria del Naviglio, Mediolan

Dorotheum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Luca Pietro Nicoletti, Maria Papa. Un destino europeo, Cortina Arte Edizioni, Orenda Art International, Mediolan-Paryż 2009, s. 64 (il.)





Maria Papa Rostkowska, fot. Nicolas Rostkowski / Creative Commons

Maria Papa Rostkowska rozpoczęła swoją artystyczną podróż jako malarka, studiując w pracowniach Henryka Szczyglińskiego i Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, a później w Paryżu pod kierunkiem Janusza Strzałeckiego. Jednak to rzeźba, odkryta w dojrzałym wieku, stała się prawdziwą pasją, całkowicie zmieniając życie. Jej prace obejmowały szerokie spektrum technik – od rysunku i terakoty, przez sgraffito, po pełnoplastyczne rzeźby w marmurze i brązie. Bez względu na materiał Maria Papa Rostkowska zawsze dążyła do perfekcji, starając się wydobyć z każdej formy maksymalną ekspresję.

W jej twórczości wyraźnie widać połączenie siły i delikatności. Motyw głowy i ciała powraca w wielu, lecz nie jako literalne odwzorowanie – staje się narzędziem do badania tożsamości, relacji i zmysłowości. Rzeźbiarka eksperymentowała z fakturą, pęknięciami, rozszczepieniami, poszukując w materii sposobów na wyrażenie emocji i indywidualnej wolności. W jej dziełachchoć czasem abstrakcyjnychwciąż odnaleźć humanistyczny wymiar i subtelne napięcie między ekspresją a harmonią.

Maria Papa Rostkowska nie tylko tworzyła formy, kształtowała swój własny język rzeźbiarski – pełen wrażliwości, sensualności i radości tworzenia. Każde dzieło jest świadectwem jej fascynacji światem, ale także próbą uchwycenia wewnętrznego życia człowieka i kobiecości. W jej rzeźbach, zarówno tych w marmurze, jak i w terakocie czy brązie widać dbałość o rytm, światło, proporcje i wyraz emocji – to nie tylko rzeźby, to dialog z materią i odbiorcą.

Twórczość Marii Papy Rostkowskiej pozostaje afirmacją życia, wolności i kreatywności. Jest świadectwem odwagi artystki, która nie bała się eksperymentować, odkrywać i łączyć różne techniki, by każdą formą wyrazić emocje, zmysłowość i radość tworzenia. To sztuka, która w subtelny sposób łączy archetypiczne znaczenia postaci z intymnym osobistym doświadczeniem artystki, stając się uniwersalnym językiem formy i emocji.



33

JANINA BRONIEWSKA

1886-1947

Portret Louisa Frederica Clementa-Simona, 1914

brąz, marmur, 55 x 21 x 27 cm
sygnowany: 'J Broniewska'

estymacja:

13 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 400 EUR





Janina Broniewska w swojej pracowni w Paryżu, z modelem (Louis Frédéric Clément-Simon ?) pozującym do portretu rzeźbiarskiego, ok. 1914 /
Zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Warszawie

34 α

EDWARD WITTIG

1879-1941

Gabriel Narutowicz

brąz, 31,5 x 10 x 10,5 cm

sygnowany: 'E. Wittig' oraz opisany: 'GABRIEL NARUTOWICZ'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR



35 α

XAWERY DUNIKOWSKI

1875-1964

Madonna

brąz, 73 x 74 x 60 cm
nienumerowany
odlew współczesny

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

16 900 - 21 100 EUR





Przygotowania do otwarcia wystawy. Widoczni m.in. artysta rzeźbiarz Xawery Dunikowski (w fartuchu), artysta malarz Stefan Filipkiewicz (na pierwszym planie 2. z lewej), artysta malarz Władysław Jarocki (na pierwszym planie z lewej), 1932 / Narodowe Archiwum Cyfrowe

Postępująca na przestrzeni XIX stulecia laicyzacja sztuki doprowadziła do osobliwego połączenia sfery sacrum i profanum, które zaczęły się płynnie przenikać w sztukach plastycznych, szczególnie silnie około 1900. Wizerunek Madonny uświęcony w poprzednich stuleciach został odarty z towarzyszącej mu aureoli świętości. Tematyka sakralna czy religijne nazewnictwo dzieł były już jedynie pretekstem do ukazania przesycionych symbolizmem podobizn kobiet. Nie były to zatem przedstawienia Matki Boskiej, a portrety kobiet epoki, sensualnych i ambiwalentnych femme fatale fin de siècle'u. Artyści kreowali w swych wizjach złożony i pełny sprzeczności obraz kobiety – istoty z jednej strony pociągającej, a z drugiej budzącej lęk czy nawet przerażenie. Istoty uduchowionej i zwyczajnej zarazem. Anioła i demona w jednej osobie. Tematyka religijna pociągała zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy okresu Młodej Polski. Echa sztuki zachodniej docierały wówczas na nasze ziemie różnymi drogami. Znacząco wpływały na strukturę naszej sztuki i wzbogacały repertuar jej form. Zeświecczenie motywów sakralnych około 1900 osiągnęło swoje apogeum. Władimir Hofman kreował wówczas swoje wizerunki wiejskich Madonn, które przydane w stroje krakowskie zasiadały wśród pól. Stanisław Wyspiański zaprojektował witraże dla katedry we Lwowie, pośród których pojawiła się postać Madonny – wiejskiej dziewczyny tulącej do siebie dziecko. Prezentacje tych dzieł wywoływały nierzadko w swojej epoce liczne skandale, a ich forma budziła niemałe kontrowersje. Powstawały wówczas nawet wizerunki wręcz obrazoburcze, jak chociażby Madonna Edvarda Muncha, który ukazał na swoim płótnie zamiast świętej dziewicy erotyczny akt kobiety w ekstazie. Dla Dunikowskiego „(...) liczył się człowiek, zwłaszcza postać kobieca, zarówno jako symbol seksu, jak i macierzyństwa, a także ulotnego piękna, zmieniającego się w wyniku nieubłaganego upływu czasu”. (Lechosław Lameński, Wielki zapomniany? „Niepokorny. Xawery Dunikowski”. Wystawa w Muzeum Rzeźby Współczesnej, Quart 1 (23), 2012, s. 103). W twórczości Xawerego Dunikowskiego kobieta staje się pierwszoplanową bohaterką. U tego wybitnego artysty polskiego modernizmu wykształconego m.in. w pracowni Konstantego Laszczki, także zresztą wielbiącego postać kobiety, otrzymuje ona jednak zdecydowanie pozytywny wyraz. Kobiety Dunikowskiego to istoty efemeryczne, nie upiorne. Twórca wyraźnie przechodził w swoich formach od katastrofizmu końca XIX wieku do afirmacji życia. Nie oznacza to jednak, że postacie żeńskie zostają pozbawione u niego swojej tajemniczości, która w pewien sposób przybliża je do wizerunków ambiwalentnych femme fatale. Ich zdecydowany wyraz nadal sprawiał, że pozostali postaciami silnymi i pewnymi siebie. Niemniej jednak w swych pracach Dunikowski dotykał już nieco innych kwestii. Skłaniał się on ku ukazaniu nastrojowego, lirycznego portretu prezentującego samo sedno kobiecości, z wszystkimi jego aspektami emocjonalnymi. Oeuvre Dunikowskiego wypełniają kompozycje odwołujące się do motywu macierzyństwa i kobiet ciężarnych. Artysta obrazował w nich najpiękniejsze aspekty kobiecej duszy. Modernistyczna femme fatale stała się w jego redakcji łagodną rodzicielką, matką, boginią życia oraz utożsamieniem dobra i wewnętrznego ładu. Z postacią „Madonny” Xawerego Dunikowskiego wiążą się również niemałe kontrowersje. Poruszenie wywołał już jego cykl „Kobiet brzemiennych” z 1906, który oburzył krytykę i publiczność tematem, jak i sposobem jego ujęcia. Nawiązująca do niego pełna postać „Madonny” zaprezentowana w 1911 na salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zdobyła wprawdzie drugą nagrodę, lecz ponownie jak „brzemienne” stała się obiektem ataków. Tak naprawdę nic w jej formie nie wskazywało na odwzorowany temat Immaculaty. Brak atrybutów i zupełnie zwyczajne rysy upodabniały „Madonnę” do młodej dziewczyny, a nie do Matki Boskiej. Do naszych czasów nie przetrwała niestety konkursowa figura. Stworzone równolegle popiersie, odlewane później w brązie i gipsie pozwala uświadomić sobie natomiast siłę wyrazu i monumentalizm pierwotnej, całościowej struktury.

36

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Medalion "Fryderyk Chopin"

terakota, 22 x 22 x 3 cm

estymacja:

3 000 - 6 000 PLN

700 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

„Konstanty Laszczka”, red. Zofia Weiss, Katarzyna Łomnicka, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2017, str. 249 (il.)





37

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Głowa

ceramika, gips, wys.: 35,56 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:

Kamelot, USA, 2020

kolekcja prywatna, Polska



38

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

Félia Litvinne jako Brunhilda w "Pierścieniu Nibelunga", 1911

brąz patynowany, 50 x 60 x 20 cm
sygnowany na podstawie: 'Boleslaus Biegas'
opisany z tyłu podstawy: 'Felia Litvinne Brunnhilde'
odlew współczesny
ed. 8/8

estymacja:
65 000 – 80 000 PLN
13 700 – 17 000 EUR

WYSTAWIANY:
Théâtre Fémina, Paryż, 20 kwietnia – 10 maja 1912 (gips)
Wystawa w pracowni artysty, 3 bis rue de Bagneux, Paryż 7 maja 1911 (gips)

LITERATURA:
Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 114 (il.) (il. model gipsowy s. 275)
Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 322 (il., gips reprodukowany na zaproszeniu na wystawę artysty w 1911 roku)





Bolesław Biegas w swoim paryskim atelier, ok. 1905 / PAUart



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 latach 1895–96 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 wydalony 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 Ecole des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną, poza akademickimi konwencjami. Przez historyków sztuki był tendencyjnie wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udowadniał wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczającej poza konwencje akademickie. Jeszcze przed I wojną światową ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz który staje się ekwiwalentem wrażeń artysty.

Biegas w autorski sposób odniósł się do istotnego dla sztuki końca wieku zagadnienia korespondencji sztuki, a więc przenikania się i zacierania granic między dziedzinami twórczości ku silniejszej ekspresji utworu. Kompozycje Biegasa w charakterystyczny sposób łączyły w swojej strukturze anegdotyczne pierwiastki muzyki, poezji i literatury. Artysta od początku kariery tworzył liczne portrety i wizerunki kompozytorów, poetów, filozofów i literatów, od początku XX wieku nadając im linearną formę, która uzyskiwała quasi-muzyczny charakter. Dla malarstwa czy rzeźby przełomu wieków twórczość muzyczno-dramatyczna Ryszarda Wagnera z wyrażoną w niej ideą „dzieła totalnego” czyli Gesamt-kunstwerku stanowiła bogate źródło inspiracji. Biegas stworzył wizerunek Wagnera w 1904 roku jako geniusza grającego na symbolicznej fali-harfie. Od 1910 roku artysta związał się w Paryżu z kręgiem miłośników Wagnera, w którym wiodącą rolę odgrywali Polacy, przede wszystkim krytyk Teodor de Wyzewa, twórca czasopisma „La Revue wagnérienne”, ale też śpiewacy Jean i Edouard de Reszke. Jeden z braci żonaty był z siostrą słynnej „wagnerowskiej” śpiewaczki operowej Félii Litvinne (wł. Françoise-Jeanne Schütz, 1861–1936). Biegas poznał ją osobiście i rzeźbą przedstawiającą ją w roli Brunhildy z „Pierścienia Nibelunga” Wagnera „firmował” swoją wystawę w 1911 roku.

39

ALEXANDER ADAMAU

1996

"Lupa Capitolina", 2025

plastik, części do wózka dziecięcego, farba podkładowa, taśma, 85 x 128 x 61,5 cm

estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 600 – 3 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Szczurołap”, Galeria Turnus, Warszawa, 2025



Rzeźba „Lupa Capitolina”, osadzona w ramie z elementów wózka dziecięcego, reinterpretuje wizerunek Wilczycy – symbol dzikiej, nieokiełznanej siły macierzyńskiej. Alexander Adamau pokazuje, że dzikość i wrażliwość nie znikają pod presją cywilizacji, lecz są tworzone i kontrolowane w ramach kulturowego mitu. Praca odsłania subtelny relację między opieką a kontrolą: troska jest zawsze wbudowana w system władzy, stając się narzędziem regulacji i podporządkowania.

Rama z części wózka dziecięcego nie tyle podtrzymuje ciało wilczycy, ile czyni je obserwowalnym i kontrolowanym. Matczyność zostaje tu uwarunkowana przez dyscyplinarny porządek – nawet dzikość pełni funkcję podporządkowaną autorytetowi, stając się starannie kontrolowanym napięciem. Poprzez tę rzeźbę Adamau bada ciekawą granicę między intymnością a instytucjonalnością, prywatnością a nadzorem, pokazując, jak codzienne symbole opieki mogą równocześnie pełnić funkcję regulacyjną i psychologicznie ograniczającą.

Praktyka artystyczna Alexandra Adamau koncentruje się na przecięciu ciała, wrażliwości i mechanizmów kontroli w ramach współczesnych systemów ochrony. Tworzy w obszarze rzeźby, instalacji i obiektów użytkowych,

badając, jak materiały medyczne, ergonomiczne formy i standaryzowane urządzenia mogą stawać się narzędziami regulacji psychologicznej i społecznej. Jego obiekty balansują między intymnością a instytucją, między schronieniem a nadzorem, przekształcając codzienne symbole wsparcia w struktury zależności i wyobcowania.

Alexander Adamau wystawiał swoje prace w prestiżowych instytucjach, m.in. w Neue Museum w Norymberdze (DE), Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku (DE), Arsenal Gallery w Białymstoku (PL) oraz Galerii Szczur w Poznaniu (PL). Brał udział w licznych wystawach zbiorowych i indywidualnych, takich jak „HYPERREALISTIC MOTHER” (Galeria Szczur, Poznań 2025) i „When the sun is low – the shadows are long” (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Lipsk 2022). Jest członkiem grupy artystycznej Shklatar.

Poprzez prace takie jak „Wilczyca” Adamau prowokuje widza do refleksji nad granicami opieki i kontroli oraz nad tym, jak systemy władzy przenikają do najbardziej osobistych sfer życia. Rzeźba z jednej strony intymna, a z drugiej instytucjonalna, pokazuje, jak codzienne przedmioty mogą nabierać nowego znaczenia, stając się narzędziem analizy społecznej i psychologicznej.



40 α

HUBERT BUJAK

1980

"Solar Animal", 2008

stal oksydowana, żeliwo, 23,2 x 27 x 14,8 cm

estymacja:

9 000 – 15 000 PLN

1 900 – 3 200 EUR



41

HUBERT BUJAK

1980

"Przeptyw", 2023

żeliwo, wys.: 40 cm

estymacja:

35 000 – 45 000 PLN

7 400 – 9 500 EUR

„Dążę do tego, aby moja sztuka dawała wgląd w rzeczywistość na poziomie archetypowym i docierała do zbiorowej świadomości, ostatecznie kształtując rzeczywistość w pozytywny sposób. Wierzę, że sztuka ma moc przekształcania świadomości ludzi i rozszerzania ich wrażliwości. Mam nadzieję, że to, co tworzę, zaprasza widza do głębszego namysłu, prowadząc do szerszego widzenia świata”.

Hubert Bujak





Hubert Bujak w trakcie pracy rzeźbiarskiej fot. dzięki uprzejmości artysty



Hubert Bujak jest absolwentem Wydziału Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, gdzie w 2010 obronił dyplom magisterski, a w 2017 uzyskał tytuł doktora sztuki. Jego twórczość w rzeźbie jest przestrzenią eksploracji źródeł sztuki i pierwotnych form wyrazu. W pracach Bujaka człowiek pojawia się w formach wyrazistych, niemal geometrycznych, o mocnych konturach, które świadomie kontrastują z ulotnością codzienności. Jego postacie, często męskie, nie są ilustracją rzeczywistości, lecz wyrazem pierwotnych emocji, uniwersalnych doświadczeń i relacji ze światem. Poprzez te formy artysta eksploruje prymitywizm, siłę instynktu i wolność jednostki, pozostawiając odbiorcy przestrzeń do własnych interpretacji.

Źródła jego twórczości są widoczne w podejściu do materii i kompozycji: rzeźba Bujaka jest materialna, konkretna, a zarazem otwarta na interpretację. Artyście zależy, by obserwator mógł dostrzec proces kształtowania formy, ślady pracy ręki i napięcia między elementami. Surowość i prymitywizm formy służą nie efektowi dramatyzmu, lecz badaniu rdzenia aktu twórczego i relacji między człowiekiem a otoczeniem.

Bujak wykorzystuje zarówno monumentalne, jak i mniejsze formy, zestawiając je w przestrzeni w sposób, który uwidacznia zależności, kontrasty i rytm kompozycji. Jego rzeźby, choć osadzone w świecie rzeczywistym, badają pierwotną naturę sztuki i procesu tworzenia, podkreślając znaczenie intuicji, emocji i własnego doświadczenia artysty. W ten sposób jego twórczość pozostaje zarówno badaniem źródeł, jak i świadomym eksperymentem z formą, materia i przestrzenią.

42 α

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Syn artysty w mundurze

terakota, 66,5 x 50 cm

estymacja:

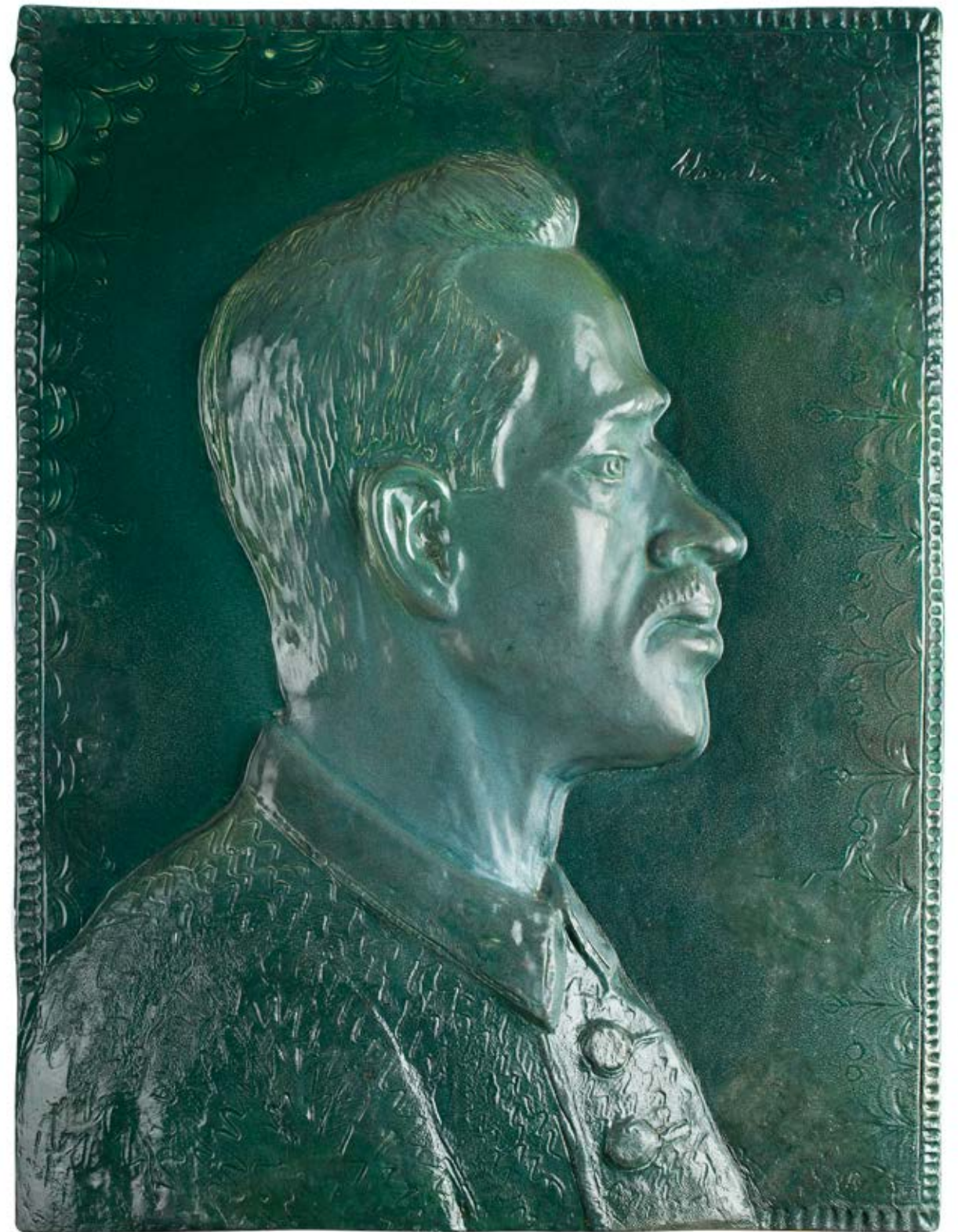
6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Kraków



43 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Akt, 1998

brąz patynowany, 27,3 x 12 x 10,1 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'Stan. Wys | 2/4 AP | 1998'
ed. 2/4 AP

estymacja:
7 000 – 12 000 PLN
1 500 – 2 600 EUR



44 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Dialog I", 2013

brąz patynowany, 32 x 21 x 14 cm

sygnowany, datowany i numerowany z tyłu na spodzie: 'StanWys | 1/8 | 2013'

ed. 1/8

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 700 – 2 600 EUR



45 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Skrzydła, 1990

brąz, kamień, 51,5 x 29 x 14,5 cm

sygnowany, datowany i numerowany: 'Stan Wys I 2/8 | 1990'

ed. 2/8

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 300 – 2 200 EUR



46 α

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Tors, 2004

brąz patynowany, 33 x 12 x 12 cm
sygnowany i datowany u dołu: "2004 / ZW"

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 200 – 4 300 EUR





47 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888–1967

"Zwierzenie" ("Confidence"), 1923–25

brąz, 36 x 16 x 9 cm

sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'

odlew współczesny

na boku podstawy wycisk odlewnika: 'fonderie TEP Grece' oraz numer edycji: '2/8'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

13 700 - 16 900 EUR

LITERATURA:

porównaj:

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, nr.kat. 83 (il.)

W latach 20. artysta stworzył charakterystyczny dla siebie styl będący wypadkową kubizmu i art déco. W prezentowanej grupie rzeźbiarskiej artysta przedstawił dwie postaci z charakterystycznymi dla powojennej mody melonikami. W postaciach Ruckiego z tego czasu wyczuwalne jest echo ekspresji Charliego Chaplina – z jego pozami, minami czy strojami. Dodać należy, że Chaplin był niekwestionowaną gwiazdą kultury popularnej doby XX-lecia międzywojennego, rozpoznawalną wszędzie tam, gdzie wyświetlane były jego filmy. Prace rzeźbiarza z tego czasu ogniskują się wokół życia tłumu, par, grup postaci, a Rucki próbuje obrazować w nich skrywane uczucia i nastroje. Odtwarza radosne chwile spotkań między ludźmi. Rzeźbiarskie sylwetki w „Confidence” związane są u nasady. Ich ciała w górnej partii są nieco od siebie oddalone, lecz zwrócone twarzami. Rucki obrazuje w pracy tajemnicę uwodzenia, dziwny pociąg człowieka do człowieka. Owo uczucie zamyka w lapidarnych, dekoracyjnych formach współgrających z nową, dekoracyjną estetyką années folles, szalonych lat zabawy po Wielkiej Wojnie.



JEAN LAMBERT-RUCKI
1888–1967

Para z parasolem, 1923–25

brąz patynowany, 32 x 13,5 x 9,5 cm
sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki' oraz monogramem wiązanym artysty: 'LR'
odlew współczesny, na boku podstawy wycisk odlewnika: 'Tep Grece' oraz numer edycji: '2/8'

estymacja:
65 000 – 80 000 PLN
13 700 – 16 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj:
Jacques de Vos, Jean Lambert-Rucki 1888–1967, Paryż 1988, poz. 23, s. 32

„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. Szttywne 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.



49

BRONISŁAW KRZYSZTOF

1956

Wojownicza

brąz, 127 x 41 x 30 cm

sygnowany: 'Pieczęć autorska' i datowany: '[nieczytelnie]'

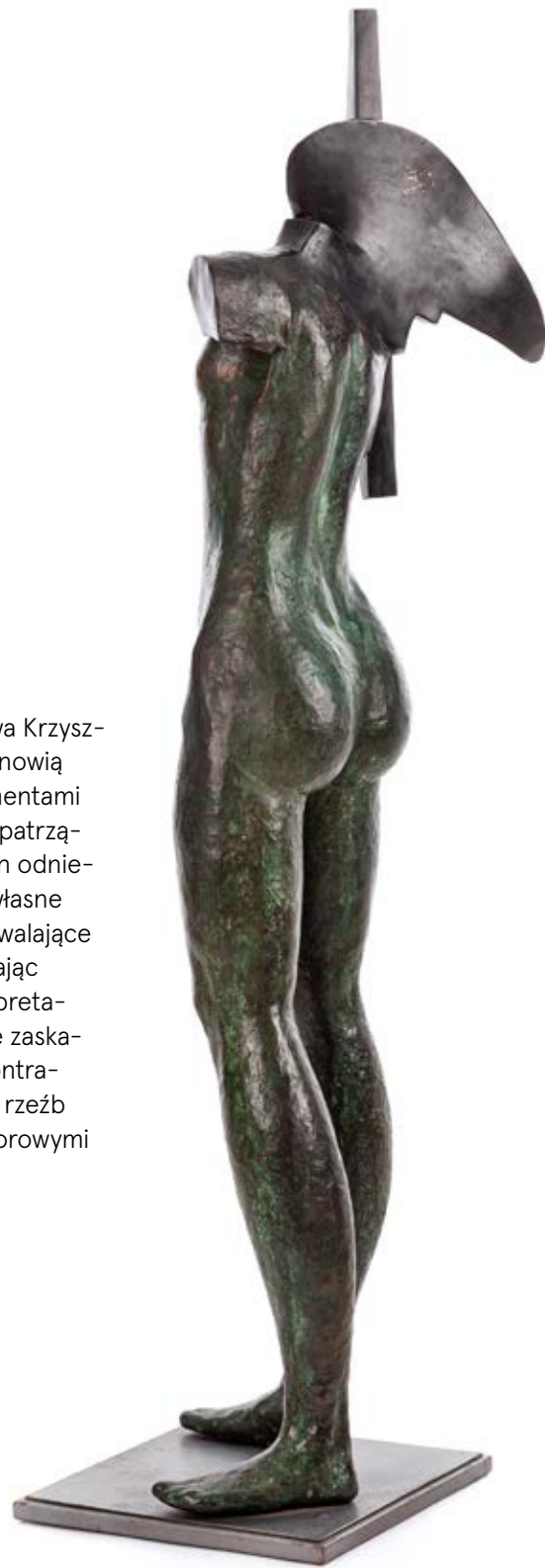
estymacja:

70 000 – 90 000 PLN

14 800 – 19 000 EUR

“Przedstawienia ciała ludzkiego w wykonaniu Bronisława Krzysztofa potrafią wyrazić i emocje i treści symboliczne. Stanowią przekaz wizualny, który potrafi przemówić niosąc momentami całkiem określone treści, lecz najczęściej pozwalające patrzącemu na nie unieść się we własnych myślach i własnych odniesieniach, wyzwając w widzach ich własne treści, ich własne dopowiedzenia, ich własne marzenia. Są to dzieła wyzwające w widzach ich własną poezję, prowokując czy wytwarzając w nich ich własne nastroje, zmuszając do wysiłku interpretacyjnego. A jednocześnie pozwalają na delectowanie się zaskakującymi zestawieniami kształtów, wykwinną formą, kontrastami faktury szorstkiej i wypolerowanej, powierzchnią rzeźb o różnych odcieniach szarości skontrastowanych z kolorowymi patynami”.

Józef Grabski



50

CYPRIAN GODEBSKI

1835-1909

Francuscy piechurzy

brąz, 46 x 23 x 12,5 cm

sygnowany na podstawie: 'cyp. godebski'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR



51

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Tancerka spoglądająca na spód swojej prawej stopy" ("Danseuse regardant la plante de son pied droit")

brąz patynowany, wys.: 46,7 cm

sygnowany na podstawie: 'Degas'

pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE', datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '59/M'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR

OPINIE:

certyifikat autentyczności odlewni Valsuani





EDGAR DEGAS JAKO WRAŻLIWY OBSERWATOR

Passé! Passé! Głośnie okrzyki dobiegają z małej sali do ćwiczeń zlokalizowanej na tyłach budynku Opery Paryskiej. Poirytowana Madame usilnie próbuje instruować uczennice wykonujące właśnie przejście z jednej pozycji do drugiej. Wyczerpane ciężką pracą baletnice posłusznie wykonują polecenia, stojąc rzędem wzdłuż drążka. Trwa próba. Kto wie, ile takich właśnie prób oglądać mógł w swoim życiu Edgar Degas. Jako członek prestiżowego Jockey Club, oprócz częstych wizyt na torze wyścigowym, miał również zapewniony dostęp na zaplecze opery. Jak powszechnie wiadomo, dżentelmeni, którzy należeli do tej organizacji, mieli możliwość wizyt za kulisami spektakli, a także odwiedzin w garderobach samych tancerek. Dzieła Degasa i towarzysząca im wnikliwość bez wątpienia świadczą o niezliczonych godzinach spędzonych na podglądaniu ćwiczących i tańczących baletnic. Choć dziś zawód tancerki baletowej kojarzy się z prestiżem i elitarną grupą społeczną, to w XIX wieku zajęcie to wcale do takowych nie należało. Jak zaznaczył Jean-Paul Crespelle świat tancerek był światem plebejskim, w którym autor zrównał je z prasowaczkami czy praczkami. Oczywiście wielkie indywidualności baletu zyskiwały sławę a nawet pieniądze. Większość artystek pozostawała jednak utrzymankami bogatych mężczyzn zaliczających się do śmietanki towarzyskiej Paryża. Edgar Degas to poniekąd jeden z tych panów z wyższych sfer. On jednak, w odróżnieniu od innych, nie oczekując od kobiet ani miłości, ani cielesnych uciech, stał się jednym z najwybitniejszych ilustratorów sceny baletowej przełomu XIX i XX wieku. Degasa interesowały przede wszystkim baletnice, a nie jak chociażby Henriego Toulouse-Lautreca, tancerki modnego wówczas kankana. Miłość do świata opery i baletu artysta wyniósł z rodzinnego domu. Ojciec, meloman, już w młodym chłopcu wznicił zainteresowanie muzyką klasyczną, które ten następnie sam sukcesywnie rozwijał. Degas portretował anonimowe i uznane tancerki, jak chociażby Marie Sanlaville. Artysta uwieczniał na swych kompozycjach nawet samych nauczycieli tańca klasycznego. Na wielu jego płótnach pojawia się znany w środowisku Jules Perrot. Oprócz baletnic umieszcza on w swoim malarskim świecie opery również śpiewaczki z obliczami rozświetlonymi feerią barw. Gdzieś na początku lat 70. XIX stulecia Degas zachwyca się techniką pastelu. Przy

użyciu tych kredek na przestrzeni kolejnych dekad powstały całe serie efemerycznych wizerunków baletnic ukazanych na scenie podczas prób i ćwiczeń. Na lata 70. i 80. przypada też okres, w którym Degas kreuje horyzontalne, olejne kompozycje ukazujące tańczące kobiety. Rzeźby artysty stanowią w jego oeuvre odrębny i zupełnie autonomiczny rozdział. Co naturalne, Degas posługuje się tu zupełnie innymi środkami wyrazu niż w malarstwie sztalugowym iw pracach na papierze. Stałe pozostają tutaj jednak dwie kwestie – ruch i światło. To one niezmiennie fascynowały twórcę i popychały go do coraz to nowych eksperymentów. Analizując formę kompozycji artysty, odnaleźć w nich można liczne wpływy sztuki dawnych mistrzów, jak również i jemu współczesnych akademików. Degas oczywiście w żadnym wypadku nie kopiuje innych artystów. Czerpie z dotychczasowych dokonań rzeźby i wprowadza do niej własne, często kontrowersyjne innowacje. Mistrz ukazuje tancerki w przeróżnych pozycjach, a w zestawie tym wyróżnić możemy zasadniczo dwie grupy. Pierwsza z nich odpowiada fazie przygotowań. Rzeźbiarz ukazuje baletnice podczas ćwiczeń. Tancerki te powtarzają kroki i rozciągają się. Degas wielokrotnie studiuje motyw kobiety podtrzymującej swoją prawą dłoń piętę. Figura ta obsesyjnie wręcz powraca w jego twórczości, a obecnie znamy aż sześć różnych jej wersji. Studiując formy mistrza, widz musi posłużyć się daleko idącą wyobraźnią. Baleriny Degasa oprócz „Małej czternastoletniej tancerki” oraz „Ubranej tancerki w spoczynku”, są bowiem nagie. Tytuły prac i wykonywane przez modelki gesty pozwalają obserwatorom na identyfikację wykonywanych przez nie czynności. Jedna zapina poluzowane ramiączko kostiumu, druga poprawia swój gorset, a jeszcze inna uchwycona została w trakcie zakładania pończoch. Oddzielny dział rzeźby Degasa to tancerki na scenie podczas aktu twórczego. Wykonują one skomplikowane figury, wśród których silnie wybija się pozycja arabeski wprowadzona zresztą przez artystę do rzeźby. Baletnice podskakują, kręcą się na jednej nodze, wesoło płasają, a na koniec kłaniają się publiczności. Wśród nich pojawiają się również nieco odmienne postacie, takie jak żywiołowe tancerki hiszpańskie czy kobieta z tamburynem.



52

EDGAR DEGAS

1834–1917

"Kobieta myjąca sobie lewą nogę" ("Femme se lavant la jambe gauche")

brąz patynowany, wys.: 19,8 cm
sygnowany na podstawie: 'Degas'
pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE', datowany, opisany i numerowany: '1998',
'Reproduction' oraz '61/M'

estymacja:
18 000 – 24 000 PLN
3 800 – 5 100 EUR

OPINIE:
certyfikat autentyczności odlewni Valsuani





53

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Zbiór jabłek, płaskorzeźba" ("La Cueillette des pommes, bas relief")

brąz patynowany, 46,5 x 49,5 cm

sygnowany u dołu po lewej: 'Degas'

drewniana kaseta o wymiarach: 51,3 x 55,2 x 7,3 cm, pieczęć odlewni: 'CIRE I C. VALSUANI I PERDUE',
datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '37/M'

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

8 500 - 10 600 EUR

OPINIE:

certyfi kat autentyczności odlewni Valsuani



54 α

DEMÉTRE CHIPARUS

1886-1947

Trzy Gracje

brąz, granit, 26 x 35 x 7 cm
sygnowany: 'D.H. Chiparus'

estymacja:
10 000 – 15 000 PLN
2 200 – 3 200 EUR



MATEUSZ WIEWIOROWSKI

1988

"Re kalibracja człowieka" z cyklu "Kiełkowanie", 2025

miedź, spalone drewno olchowe, 130 x 14 x 15 cm

estymacja:

9 000 – 16 000 PLN

1 900 – 3 400 EUR

WYSTAWIANY:

„Mateusz Wiewiórowski – Kiełkowanie”, concept_11_warsaw, Warszawa, sierpień 2025





Wystawa „Kiełkowanie” w Concept 11, 2025 fot. dzięki uprzejmości artysty

Mateusz Wiewiórowski należy do grona artystów, których praktyka kształtuje się na styku wielu tradycji i kultur. Jego droga zawodowa rozwijała się równolegle w kilku wymiarach: akademickim, rzemieślniczym i międzynarodowym. Studiował w Design Academy Eindhoven oraz Chelsea College of Art & Design w Londynie, gdzie zetknął się z najnowszymi nurtami w projektowaniu i refleksją nad rolą sztuki w przestrzeni publicznej. Równocześnie świadomie poszukiwał kontaktu z rzemieślnikami starszych pokoleń w Norwegii, Polsce, Maroku, Meksyku czy Indonezji. To właśnie tam zdobywał wiedzę o pracy z drewnem, metalem i kamieniem, ucząc się od mistrzów praktyk przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Spotkania te wywarły istotny wpływ na jego podejście do materiału i ukształtowały podstawy indywidualnego języka rzeźbiarskiego.

Twórczość Wiewiórowskiego jest procesem nieustannego uczenia się i eksperymentowania. Artysta łączy precyzję rzemiosła z intuicją i wyobraźnią, traktując materiały zarówno jako nośniki pamięci, jak i narzędzia opowieści. W swojej praktyce nieustannie poszukuje równowagi między tradycją a innowacją. Kluczową rolę odegrały tu doświadczenia międzynarodowe: jako projektant koncepcyjny współpracował z Azulik w Tulum, gdzie badał relacje pomiędzy naturą a architekturą, a w Los Angeles, jako producent rzemieślniczy Franka Gehry’ego, miał okazję pracować z monumentalną skalą i złożonym językiem formy.

Rok 2022 stał się momentem przełomowym: artysta otrzymał pierwsze zlecenie rzeźbiarskie dla Petroleum Safety Authority w Stavanger. Dwa lata później założył własną pracownię i showroom w Lysebåten, położonym w głębi fiordów zachodniej Norwegii. To miejsce pełni dziś funkcję laboratorium i ośrodka badań nad nowymi formami rzeźbiarskimi oraz instalacyjnymi, umożliwiając rozwój zarówno pod względem technicznym, jak i koncepcyjnym.

Pierwsza indywidualna wystawa artysty Polar Breakdown w Stavanger wyznaczyła podstawowe ramy jego filozofii twórczej. Wiewiórowski podejmuje w niej refleksję nad dialektyką tworzenia i niszczenia, traktując rzeźbę jako narzędzie do badania napięcia pomiędzy ręką ludzką a światem naturalnym. Człowiek, uzbrojony w narzędzia i umiejętność, staje się siłą zdolną zarówno do budowania, jak i destrukcji. To podwójne oblicze ludzkiej działalności zestawia z naturalnymi procesami przemiany, w których rozpad i odrodzenie są nierozdzielne.

Jednym z najnowszych i najważniejszych cykli Wiewiórowskiego jest „Kiełkowanie” – kolekcja rzeźb, której nazwa odwołuje się do momentu, w którym nasiono przebija ziemię, by rozpocząć życie. To proces kruchy, cichy i niepewny, a zarazem pełen siły i nieskorczonego potencjału. W jego rzeźbach wzrost nie jest przedstawiany jako prosty ruch ku górze, ale cykl stawania się, pękania, odradzania i ponownego wzrastania. Tworzenie i rozpad ukazują się tu jako równorzędne siły, których dialog otwiera przestrzeń prawdziwej przemiany.

Kiełkowanie jest także alegorią ludzkiej kondycji. Artysta pokazuje, że rozwój człowieka wymaga zarówno światła, które karmi i inspiruje, jak i ciemności, która stawia opór i wystawia na próbę. Kruchość staje się warunkiem siły, a odwaga przebicia się przez nieznane początkiem nowej formy istnienia. Wiewiórowski zdaje się podzielać intuicję Junga, że „żadne drzewo nie może sięgnąć nieba, jeśli jego korzenie nie sięgają piekła”. W jego rzeźbach światło i mrok, nadzieja i trud, początek i koniec spletają się w jedną całość, tworząc sugestywną metaforę życia.

Język formalny Wiewiórowskiego charakteryzuje się równoczesnym wykorzystaniem geometrii i organiczności. Rzeźby często operują kontrastem: ciemne, surowe bryły zestawione z jasną przestrzenią galerii, monumentalność spotyka się z subtelnym detalem. Artysta traktuje przestrzeń jako pole gry, w którym widz musi na nowo negocjować swoje postrzeganie.

Twórczość Mateusza Wiewiórowskiego wyrasta z fascynacji zarówno ewolucją człowieka, jak i planety. Jego prace, zakorzenione w tradycji rzemiosła, otwierają perspektywę refleksji nad cyklami natury i sposobami, w jakie technologia i sztuka mogą pozostawać w dialogu z ekosystemami. To sztuka, która pokazuje, że każde kiełkowanie – czy to rośliny, czy idei, czy człowieka – jest zawsze aktem odwagi wobec nieznanego.



56 α

GIZELA MICKIEWICZ

1984

"Dopasowywanie wspomnień", 2018

gips, miedź, 54,5 x 36 x 5,5 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR



57 α

MAREK CHLANDA

1954

"Dobranoc Buenos Aires", 1996

instalacja, siatka, 175 x 105 x 130 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 400 – 8 500 EUR

WYSTAWIANY:

Marek Chlanda „Dobranoc”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 12.05– 21.08.1996

Marek Chlanda. Rysunki i rzeźby 1978–1999, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 28.05–20.06.1999

LITERATURA:

Marek Chlanda. Dobranoc, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, red. Ewa Gorządek, Warszawa 1996, s. 10, 28–31 (il.)

“Trudna sztuka kontemplacji w „ruchu i odpoczynieniu” pozwala niekiedy wkluć się w którąś z niezliczonych arterii niezmiennie pulsujących na drugim krańcu. Jedno z ćwiczeń dyscyplinujących ciało półfantastyczne zaleca oddalanie wizerunku, nad którym ślęczymy, tak aby stał się częścią układu obserwowanego a nie obserwatora”.

Marek Chlanda



RZEŻBA INTYMNOŚCI I PAMIĘCI

Marek Chlanda, urodzony 12 listopada 1954 roku w Krakowie, należy do grona tych artystów, którzy konsekwentnie wymykają się prostym klasyfikacjom. Rysownik, grafik, performer, autor instalacji, a nade wszystko rzeźbiarz – od ponad czterech dekad buduje własny, niepowtarzalny język sztuki. Jego twórczość, balansująca między dyscyplinami, jest nieustannym procesem badawczym, w którym forma życia stapia się z formą artystyczną.

Początki jego działalności wiązały się z rysunkiem – traktowanym nie tylko jako ślad na papierze, lecz jako zapis myśli, obserwacji, gestu. Już w latach 70. artysta łączył rysunek z performansem czy muzyką, rozszerzając go na przestrzeń i nadając mu wymiar działania. Z czasem wprowadzał do swych prac przedmioty – fragmenty drewna, futra, sznury – które stały się pomostem do rzeźby i instalacji. W latach 80. zrealizował przełomowe projekty, jak „Epifanie” czy „Miejsce rysunkowe”, gdzie rysunek rozlewał się na całe architektoniczne otoczenie.

Jego rzeźby nigdy nie były wyłącznie obiektami – to konstrukcje z surowych materiałów, takich jak drewno, wosk, żelazo, układane w zestawy, rozpięte między ziemią a ścianą, między ciężarem a ulotnością. W ich tytułach i formach Chlanda chętnie odwoływał się do tradycji literackiej, filozoficznej czy religijnej, nigdy jednak nie popadając w dosłowność. W cyklach takich jak „Beatyfikacje” czy „Pamiętniki Boga” podejmował refleksję nad metafizyką, pamięcią i przemijaniem, nie stroniąc od ironii i humoru.

Jednym z ważnych momentów w jego drodze była wystawa „Dobranoc”, zaprezentowana w 1996 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Chlanda pokazał wówczas sześć nowych rzeźb – rezultat pracy o charakterze niemal choreograficzno-dramatycznym. „Dobranoc” nie była prostą prezentacją obiektów, lecz rodzajem seansu, w którym rzeźba i rysunek wzajemnie się przenikały, tworząc zapis intymnych relacji, gestów i napięć. Wystawa ta wyznaczyła istotny kierunek jego dalszej twórczości: sztukę jako proces, w którym artysta jest jednocześnie badaczem i uczestnikiem doświadczenia.

W kontekście tej ekspozycji należy umieścić także dzieło „Dobranoc Buenos Aires” – pracę, w której powracają kluczowe dla Chlandy motywy: dialog rysunku i rzeźby, gra obecności i nieobecności, pamięci i zapomnienia. Tytułowe „Dobranoc” nie jest więc zamknięciem, lecz otwarciem przestrzeni dla refleksji, przejścia, tranzytu. Jak wiele realizacji artysty, także ta operuje na granicy materii i metafizyki, gdzie realność formy spotyka się z ulotnością myśli.

Marek Chlanda pozostaje twórcą osobnym, wymykającym się konwencjom i łatwym uogólnieniom. Jego prace – czy to rysunki, czy rzeźby – są zapisem procesów duchowych, intymnych i zarazem uniwersalnych. To sztuka, która bada relacje między światem wewnętrznym a zewnętrznym, między obecnością ciała a obecnością pamięci. „Dobranoc Buenos Aires” i wcześniejsze realizacje z cyklu „Dobranoc” są tego dobitnym przykładem: zamiast zamykać, otwierają – na nowe doświadczenia, refleksje i wrażliwość, które pozostają żywe w odbiorcy jeszcze długo po spotkaniu z dziełem.





58 α

XAVERY DESKUR

1988

"Upadek dwugłowego", 2020

akryl/glina, 38 x 17 x 12 cm
sygnowany i datowany: 'X. DESKUR 2020'

estymacja:

16 000 – 20 000 PLN

3 400 – 4 300 EUR



59 α

XAWERY WOLSKI

1960

"Labios nr 5", 1996

gips, 21,1 x 70,8 x 5,8 cm

sygnowane i datowane i opisane od wewnątrz: 'LABIOS No 5 | X. Wolski 1996'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 600 – 3 800 EUR



60 α

KONSTANTY LASZCZKA

1865–1956

Rozpacz, Skawina

fajans, 23,5 x 9 x 11,5 cm
sygnowany: 'K Laszczka'

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 700 – 2 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

„Konstanty Laszczka”, red. Zofia Weiss, Katarzyna Łomnicka, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2017, str. 221 (il.)



61 α

JAN CYKOWSKI

1915-2006

Pionierka

gips patynowany, 50,5 x 15,5 x 13,5 cm

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

900 – 1 300 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione – aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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



62 *α*

JAN CYKOWSKI

1915-2006

Kopernik

gips patynowany, 86 x 50,5 x 40 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 200 – 3 200 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Rzeźby znalezione – aukcja prac Jana Cykowskiego, lipiec 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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



63 α

IGNACY ZELEK

1894-1961

Piękna Madonna

drewno, 58,5 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygnowany na podstawie: 'ZELEK'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Piotra Hipolita Krasnodębskiego



64 α

LUDMIŁA STEHNOVA

1924–1991

"Klątwa", 1977

gips patynowany, 23 x 18 x 18 cm

sygnowany, datowany i opisany w masie na spodzie: 'LUDMIŁA STEHOVA | KŁĄTWA | 1977'

sygnowany, datowany i opisany na nalepce na spodzie

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 300 – 1 700 EUR

„Od lat 70. Ludmiła Stehnova tworzyła niewielkie formy figuratywne, o dużej sile oddziaływania, podejmujące tematykę przemijania, metaforyzujące stany choroby, odnoszące do surrealistycznych wyobrażeń Fridy Kahlo, także w niewielkim stopniu do vanitatywnych kompozycji Jeana Roberta Ipoustéguy, jak również do miękkich, kubizujących form Otto Gutfreunda. Niektóre figury poddawała fragmentaryzacji, czy podwieszała w przestrzeni”.

Dorota Grubba



65 α

KAZIMIERZ ZIELIŃSKI

1923–2010

"Świt II"

odlew/mosiądz, 32 x 15 x 11,5 cm

sygnowany z tyłu: 'KZ'

sygnowany na figurze: 'KZ'

sygnowany na spodzie podstawy: 'KAZIMIERZ ZIELIŃSKI | "ŚWIT II"'

estymacja:

6 000 – 10 000 PLN

1 300 – 2 200 EUR





66

LESZEK OPRZĄDEK

1964

"Ładunek", 2019

drewno, granit, 36 x 290 x 25 cm

estymacja:

22 000 – 30 000 PLN

4 700 – 6 400 EUR

67 α

WIT BOGUSŁAWSKI

1960

"Nafisa", 2025

lakier, stal, stal spawana, 197 x 37 x 35 cm

estymacja:

3 500 – 6 000 PLN

800 – 1 300 EUR





68 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Bez tytułu

drewno polichromowane, 222 x 35,7 x 33,4 cm
sygnowany w centrum kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'

estymacja:

32 000 – 45 000 PLN

6 800 – 9 500 EUR

„Chcę, aby moja sztuka miała jakąś wewnętrzną siłę i zmuszała do refleksji. By niosła nadzieję, będąc metaforą ludzkiego losu, w którym wpisane są zarówno cierpienie, odrodzenie i ukojenie. Zastanawiam się jak przez moją sztukę mówić. Jak dać odpowiedzi na tragiczne pytania człowieka, który może zagubił sens swego istnienia wobec przerażającej golgoty człowieczej” .

Henryk Musiałowicz



69 α

KAMIL SIPOWICZ

1953

"Baal", 2003

drewno, metal, 153 x 81 x 33 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 100 – 1 700 EUR

WYSTAWIANY:

Kamil Sipowicz : Medea, Messalina i Kybele, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa, jesień 2003

LITERATURA:

Kamil Sipowicz : Medea, Messalina i Kybele, katalog wystawy, Warszawa 2003





POSZUKIWANIE ARCHETYPÓW

Rzeźba „Baal” Kamila Sipowicza powstała jako część jego eksploracji archetypów i mitologicznych form, które od lat towarzyszyły jego twórczości. Monumentalna sylwetka, wykonana z drewna i stali, łączyła w sobie surowość materiału z precyzyjną, geometryczną konstrukcją. Ciosane formy tworzyły człekopodobną postać, której obecność była niemal namacalna – surowa, konsekwentna w wyrazie, a jednocześnie pełna nieoczywistej emocji. Inspiracją dla „Baala” były wierzenia hinduistyczne, lecz artysta świadomie wplótł w kompozycję motywy innych starożytnych kultur, tworząc syntezę uniwersalnych archetypów bóstw.

W 2003 „Baal” został zaprezentowany podczas wystawy „Media, Messalina i Kybele” w warszawskiej Królikarni. Ekspozycja pokazała, jak twórczość Sipowicza łączy osobiste doświadczenie z refleksją nad kondycją współczesnego człowieka, a monumentalne postacie, mimo odwołań do prądkawnych wierzeń, nie pełniły funkcji kultowej, lecz i . Surowość drewna i stal, z których powstał „Baal”, podkreślała napięcie między tym, co pierwotne, a tym, co ukształtowane przez współczesną wyobraźnię i świadomość. Kamil Sipowicz, urodzony w 1953 w Otwocku, był twórcą wszechstronnym. Poza rzeźbą zajmował się malarstwem, poezją, pisarstwem i publicystyką, przez dekady współpracując z grupą Maanam, w tym z wokalistką Korą, która odegrała kluczową rolę w jego życiu osobistym i twórczym. Wspólne lata podróży po Polsce i świecie wypełniały jego pracę obserwacją życia, natury i relacji międzyludzkich, co widać w refleksyjnej głębi jego rzeźb i obrazów.

„Baal” jest świadectwem tej wrażliwości – monumentalna postać, surowa i zgeometryzowana, pozostaje symbolem napięcia między sacrum a współczesnością, między archetypem a indywidualnym doświadczeniem. Rzeźba zachowuje w sobie równocześnie rytuał dawnej religijności i osobistą narrację artysty, ukazując jego umiejętność łączenia historii, symboliki i emocji w formę, która trwa i oddziałuje na odbiorcę.



70 α

MARIUSZ KRUK
1952

Bez tytułu, 1993

instalacja/drewno, tkanina, 192 x 120 x 50 cm

estymacja:
25 000 – 40 000 PLN
5 300 – 8 500 EUR

WYSTAWIANY:
Mariusz Kruk, wystawa z cyklu „Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego”, Muzeum Narodowe, ABC Gallery, Poznań, 17.06–11.07.2004
Mariusz Kruk, wystawa z cyklu „Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19.07–23.08.2004
Mariusz Kruk, wystawa z cyklu „Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego”, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2.09–30.09.2004
„G K Collection #1”, Stary Browar, Poznań, 18.03–17.06.2007
„Instalatorzy”, Galeria Art Stations, Poznań, 30.05–31.10.2014

LITERATURA:
Kruk x 250, „Wprost”, nr 28, 2004 (il.)
Mariusz Kruk, Kulomiotła, Poznań 2003, s. 2 (il.)
Mariusz Kruk, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, ABC Gallery, red. Katarzyna Jankowiak, Gumna, Zofia Starikiewicz, Poznań 2004, ill. nr 32, s. 2, 52 (il.), 145 (spis)
G K Collection #1. Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, Stary Browar, red. Halina Oszmiałńska, Poznań 2007, s. 172 (il.), 173–174 (wzmiankowany), 234 (spis)
Installators, katalog wystawy, Galeria Art Stations, red. Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak, Poznań 2014, nlb. (il.)

„Nurtuje mnie ciągle to samo – spotkanie ciepłego z zimnym, plusa z minusem, kobiety z mężczyzną, czyli spotkanie z uniwersum. Na szczęście każda sztuka to tylko próba spotkania z uniwersum. W przeciwnym razie spotkanie byłoby jednorazowe”.

Mariusz Kruk



MARIUSZ KRUK

POEZJA PRZEDMIOTÓW

W twórczości Mariusza Kruka przedmiot codzienny staje się początkiem opowieści. Szafa, krzesło, stół czy fragment garderoby, zestawione w nieoczywisty sposób, przestają pełnić swoją użytkową, a zaczynają funkcjonować jako nośniki pamięci i emocji. W prostych elementach artysta odnalazł przestrzeń dla refleksji, w której widz zostaje zaproszony do dopowiedzenia własnej historii. To właśnie charakterystyczna cecha instalacji Kruka – zdolność do przekształcania zwykłych obiektów w elementy „poezji przestrzeni”.

Kruk urodził się w Poznaniu i tam ukształtował się jego artystyczny język. Studiował malarstwo, lecz od początku nie ograniczał się do tradycyjnej formy obrazu. W latach 1983-87 był współtwórcą grupy Koło Klipsa, jednego z najciekawszych zjawisk polskiej sztuki lat 80. Artyści tej formacji pracowali kolektywnie, tworząc wystawy jako spójne całości – environments, w których malarstwo, obiekty i elementy scenograficzne łączyły się w wielowarstwową strukturę. Ważne było doświadczenie odbiorcy, element zaskoczenia i otwarcie na metaforę. Koło Klipsa dystansowało się od ideologicznych podziałów i dominujących trendów, stawiając na intuicję i własny świat wyobraźni. To doświadczenie stało się fundamentem późniejszej twórczości Kruka.

Po odejściu z grupy artysta rozwijał indywidualny język instalacji. Budował kompozycje z mebli, ubrań, naczyń i przedmiotów, które każdy zna z codzienności, ale w jego aranżacjach zyskiwały nowe znaczenia. Traciły funkcję użytkową i nabierały symbolicznej mocy, stając się elementami narracji o kondycji ludzkiej, o relacjach i pamięci. Sam artysta określał je mianem „poematów w przestrzeni”, podkreślając ich literacki i refleksyjny charakter.

Ważnym momentem w jego karierze był udział w Documenta IX w Kassel w 1992 – jednym z najważniejszych wydarzeń światowej sztuki współczesnej. Pokazał tam instalacje, w których przedmiot codzienny stawał się osią kompozycji, a przestrzeń ekspozycyjna została zaaranżowana w sposób naruszający przyzwyczajenia percepcyjne odbiorcy. Obecność Kruka w Kassel potwierdziła uniwersalność jego języka i znaczenie jego twórczości na arenie międzynarodowej.

W Polsce twórczość artysty była prezentowana m.in. podczas wystawy „Mariusz Kruk. Obiekty i instalacje” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1996. Ekspozycja ta pokazała konsekwencję jego poszukiwań – od wczesnych obiektów konstruowanych z nietrwałych materiałów po rozbudowane aranżacje przestrzenne o silnym ładunku emocjonalnym. W instalacjach Kruka zwykły stawał się pełnoprawnym bohaterem, niosącym w sobie wielość znaczeń.

W połowie lat 90. artysta zwrócił się ku malarstwu i rysunkowi, tworząc pejzaże i kompozycje o fantastycznym charakterze. Jednak to właśnie instalacje – pełne napięcia, zbudowane z elementów codzienności, otwarte na interpretacje – pozostają kluczem do zrozumienia jego postawy twórczej. Pokazują konsekwentne poszukiwanie języka, który pozwalał mówić o kruchości doświadczenia i nieoczywistości świata.

Dziś patrząc na jego dorobek, widać, że jest to sztuka, która wyrasta z dialogu między rzeczywistością a wyobraźnią. Zwykłe przedmioty, w rękach Kruka przekształcone w symbole, tworzą przestrzeń spotkania z widzem. To właśnie tam – pomiędzy realnością codziennych obiektów a możliwością ich poetyckiej transformacji – rozgrywa się opowieść Mariusza Kruka.



71 α

TOMASZ KAWIAK

1943

Kurtka, 2013

aluminium, 63 x 50 x 35 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMEK | 2/8 2013' | Fonderia de Carli Torino'

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

8 500 – 10 600 EUR



72

JUSTYNA ADAMCZYK

1981

"Scar No.03", 2019

glina impregnowana, 30 x 20 x 20 cm
sygnowany od spodu: 'Justy'

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 700 – 2 600 EUR

WYSTAWIANY:

Justyna Adamczyk „Don't Forget to Remember Me”, Galeria Sztuki Bacalarte, Warszawa, 8.10-10.11.2020

„Dotkliwa cielesność”, Galeria Miejska, Wrocław, 3–30.03.2023

LITERATURA:

Dotkliwa cielesność, katalog wystawy, Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2023 (il.)





W swojej twórczości Justyna Adamczyk zajmuje się tematem pamięci. Interesują ją w szczególności wspomnienia bolesne, niechciane, traumatyczne. Bada możliwość przepracowania ich poprzez sztukę. W 2007 artystka ukończyła Wydział Malarstwa wrocławskiej ASP, ale wypowiada się za pomocą różnych mediów – poza obrazami tworzy rysunki, rzeźby i instalacje. Posługując się charakterystyczną cyzelerską linią i organicznymi formami, próbuje ośwoić cierpienie poprzez jego estetyzację. Jej sztukę można postrzegać jako rodzaj nienachalnego procesu terapeutycznego, opartego nie na rozmowie, lecz środkach wyrazu odwołujących się do zmysłu wzroku i dotyku.

Prezentowana w katalogu rzeźba nosi tytuł Scar, czyli „blizna”. Do motywu gojącej się rany artystka dochodziła stopniowo, konsekwentnie przez lata rozwijając interesujące ją wątki. W 2008 wykonała rysunek Red Face przedstawiający twarz całkowicie porośniętą czerwonymi włosami. Oblicze, jednocześnie skryte i przyciągające uwagę, uosabiało dla artystki poczucie wstydu odczuwane przez ofiarę przemocy. W 2016 opisany rysunek zainspirował Adamczyk do stworzenia wielkoformatowej instalacji site specific w ramach rezydencji Fundacji OP ENHEIM. O ile w obrazach i pracach na papierze artystka posługiwała się figuracją, wychodząc w trzeci wymiar sięgnęła po niemal abstrakcyjne formy. Instalację wykonała nakładając na białą ścianę blisko trzy tysiące niewielkich, poskręcanych elementów z gliny pomalowanych czerwoną patyną. Swoją formą i barwą przypominały piękną koralową rafę, a zarazem krwiste tkanki ciała. Porastając wnętrze galerii zamieniały ją w rozogniony, pulsujący życiem organ. Monumentalnej instalacji towarzyszyła seria dziesięciu mniejszych obiektów z serii Scars, w których artystka zobrazowała proces gojenia się ran. Pierwsze rzeźby z cyklu, jak prezentowana Scar no. 3, podobnie jak instalacja pokryte czerwoną powłoką, przez co sprawiają wrażenie rozognionych. Ostatnie miały już kolor biały, jak blizna po latach, niemal niewidoczna, ale przypominająca o doświadczeniu składającym się na tożsamość noszącej ją osoby.

73

AGATA AGATOWSKA

1976

"Double", 2016

aluminium, lakier, 30 x 16 x 16 cm
sygnowany na podstawie: 'Agatowska'
na podstawie pieczęć odlewni: 'Schmake Dusseldorf'

estymacja:
28 000 - 35 000 PLN
5 900 - 7 400 EUR



Wykonana z polerowanego i lakierowanego aluminium rzeźba „Double”, nawiązuje do japońskiej estetyki kawaii, której najbardziej znanymi przedstawicielami w sztukach wizualnych byli Takashi Murakami i Yoshimoto Nara. W ramach tego ruchu pojawił się charakterystyczny typ uroczej, dziecinnej figuracji: postaci o dużych głowach, krępych okrągłutkich ciałkach, wątych nóżkach, o dziecinnych twarzyczkach z nisko osadzonymi oczami. Najpełniejszy wyraz estetyka ta uzyskała w rysunkach komiksowych mangi i filmach anime. Agatowska szczególnie podziwiała prace Yoshitomo Nari, wywodzącego się podobnie jak artystka z duesseldorfskiej akademii. Drugim, nieoficjalnym tytułem Double, którym twórczyni nazywa tę rzeźbę jest „nieskończoność”. Mielibyśmy w tym wypadku do czynienia z ucieleśnionym i sfeminizowanym abstrakcyjnym greckim znakiem, oznaczającym brak początku i końca. Jest to strategia często podejmowana w sztuce kobiet. Z kolei w kulturze Wschodu wyobrażeniem nieskończoności jest wąż gryzący własny ogon. Nieskończoność rozumiana jest tu jako kolistą powtarzalność czasu. W rzeźbie Double dwie główki dziewczęce ustawione w pozycji przeciwstawnej na podobieństwo klepsydry - zegara piaskowego, zdają się zmierzać w kierunku takiego właśnie czasowego rozumienia nieskończoności.

Agata Agatowska, urodzona w 1976 r. w Oświęcimiu, studiowała rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu pod kierunkiem Alojzego Gryta (dyplom 2001), następnie kontynuowała studia w Kunstakademie w Düsseldorfie pod kierunkiem Toniego Cragga. Artystka jest autorką rzeźby figuralnej realizowanej w różnych mediach: aluminium, brązie, betonie i mastiku. W przypadku odlewów metalowych korzysta z usług renomowanej Odlewni Artystycznej Schmäke w Düsseldorfie, z którą współpracowali rzeźbiarze tej rangi, co Tony Cragg czy Marcus Lüpertz. Postacie Agatowskiej wywodzą się z rejonów współczesnej popkultury; inspirowane są mangą, komiksem, filmami fantasy oraz „kosmizmem” drugiej połowy XX wieku. Kobiety Agatowskiej w futurystycznych „zbrojach” przypominają sylwetki z pokazów mody Thierry’ego Muglera, Karla Lagerfelda, czy Moschino. Tytuł jednej z jej rzeźb „Catwalk to a Dream 1” (Pomost do snów, 2013) nawiązuje do takich właśnie modowych inscenizacji. Futurystyczny charakter twórczości artystki podkreślają także tytuły jej wystaw indywidualnych: Rzeźby z przyszłości (Oświęcim- różne miejsca, 2016), Dzień na Marsie (Galeria Bielska BWA w Bielsko-Białej, 2017), czy Cosmic Generation (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 2023). Agatowska jest autorką zarówno rzeźb usytuowanych w przestrzeniach publicznych, jak i przeznaczonych do ekspozycji we wnętrzach. Za swoją twórczość rzeźbiarską artystka otrzymała liczne nagrody, m.in. nagrodę Darmstädter Sezession, w Darmstadt w Niemczech (2008) oraz Grand Prix na V Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko w Słupsku (2008). W 2022 r. otrzymała Nagrodę Dyrektora Muzeum Historycznego w Bielsko-Białej podczas 5. Bielskiego Festiwalu Sztuk Wizualnych 2022.



JAN BERYDYZAK

1934–2014

"Szkicownik transparentny (Otwarty szkicownik przezroczystości)", 1977–2005

szkło, sznurek, 27 x 68 x 20 cm

estymacja:

28 000 – 50 000 PLN

5 900 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

„Jan Berydzak. Książki. Modele. Ciemność”, Galeria Piekary, Poznań, 24.11.2006–14.01.2007, wystawa w ramach

„Jan Berydzak – Prace 1960–2006”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 24.11–30.12.2006

„GK Collection #1”, Art Stations, Poznań, 18.03–17.06.2007

„Każdy jest dla kogoś nikim”, Fundación Banco Santander, Madryt, 15.02–15.06.2014

„Instalatorzy”, Art Stations, Poznań, 30.05–31.10.2014

„Nieczytelność. Konteksty pisma”, Art Stations, Poznań, 23.02– 17.05.2016

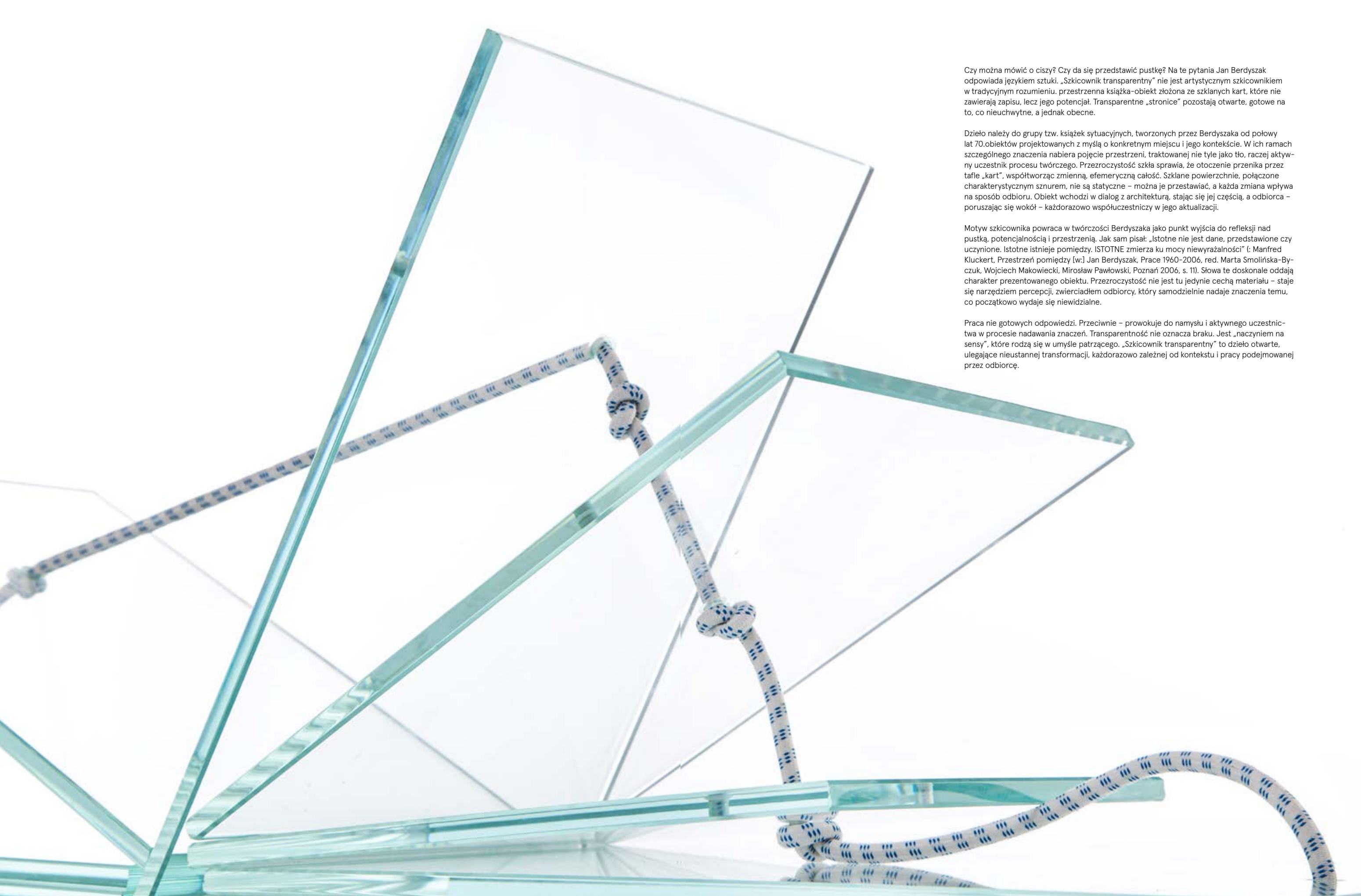
LITERATURA:

Jan Berydzak. Prace 1960–2006, katalog towarzyszący wystawie w Galerii Arsenał, [red.] Marta Smolińska-Byczuk,

Wojciech Makowiecki, Poznań 2003, poz. kat. 203, s. 229 (il.)

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, Poznań 2007, s. 41 (il.)





Czy można mówić o ciszy? Czy da się przedstawić pustkę? Na te pytania Jan Berdyszak odpowiada językiem sztuki. „Szkicownik transparentny” nie jest artystycznym szkicownikiem w tradycyjnym rozumieniu. przestrzenna książka-obiekt złożona ze szklanych kart, które nie zawierają zapisu, lecz jego potencjał. Transparentne „stronice” pozostają otwarte, gotowe na to, co nieuchwytnie, a jednak obecne.

Dzieło należy do grupy tzw. książek sytuacyjnych, tworzonych przez Berdyszaka od połowy lat 70. obiektów projektowanych z myślą o konkretnym miejscu i jego kontekście. W ich ramach szczególnego znaczenia nabiera pojęcie przestrzeni, traktowanej nie tyle jako tło, raczej aktywny uczestnik procesu twórczego. Przezroczystość szkła sprawia, że otoczenie przenika przez tafle „kart”, współtworząc zmienną, efemeryczną całość. Szklane powierzchnie, połączone charakterystycznym sznurem, nie są statyczne – można je przestawiać, a każda zmiana wpływa na sposób odbioru. Obiekt wchodzi w dialog z architekturą, stając się jej częścią, a odbiorca – poruszając się wokół – każdorazowo współuczestniczy w jego aktualizacji.

Motyw szkicownika powraca w twórczości Berdyszaka jako punkt wyjścia do refleksji nad pustką, potencjalnością i przestrzenią. Jak sam pisał: „Istotne nie jest dane, przedstawione czy uczynione. Istotne istnieje pomiędzy. ISTOTNE zmierza ku mocy niewyrażalności” (!: Manfred Kluckert, *Przestrzeń pomiędzy* [w:] Jan Berdyszak, *Prace 1960–2006*, red. Marta Smolińska-Byczuk, Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Poznań 2006, s. 11). Słowa te doskonale oddają charakter prezentowanego obiektu. Przezroczystość nie jest tu jedynie cechą materiału – staje się narzędziem percepcji, zwierciadłem odbiorcy, który samodzielnie nadaje znaczenia temu, co początkowo wydaje się niewidzialne.

Praca nie gotowych odpowiedzi. Przeciwnie – prowokuje do namysłu i aktywnego uczestnictwa w procesie nadawania znaczeń. Transparentność nie oznacza braku. Jest „naczyniem na sensy”, które rodzą się w umyśle patrzącego. „Szkicownik transparentny” to dzieło otwarte, ulegające nieustannej transformacji, każdorazowo zależnej od kontekstu i pracy podejmowanej przez odbiorcę.

75

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Owad

brąz, kamień, 25,5 x 13,5 x 24 cm
sygnowany na spodzie puncą rzeźbiarską: 'B.CHROMY'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



76

ALEKSANDRA KUJAWSKA
1975

"View" z cyklu "Widoki", 2023

szkło barwione w masie, 43 x 54 x 27 cm
sygnowany na spodzie: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 400 – 8 500 EUR





Prezentowana praca Aleksandry Kujawskiej to unikatowa szklana rzeźba wykonana techniką hutniczą, metodą „z ręki”, z użyciem narzędzi hutniczych oraz naturalnych materiałów – m.in. kory dębu. Barwione w masie szkło, wzbogacone tlenkami złota, przybiera organiczną formę, która odwołuje się do naturalnych struktur – fal, drzew, pejzaży. „View” to emocjonalny zapis relacji człowieka z naturą, utraconej więzi, tęsknoty i potrzeby kontaktu z pierwotnym światem.

Aleksandra Kujawska jest rzeźbiarką i projektantką szkła, której droga twórcza łączy edukację artystyczną i humanistyczną. Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Jeleniej Górze-Cieplicach, studiowała dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie szkło artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Jej sztuka sytuuje się na styku rzeźby i wzornictwa. Głównym medium wyrazu artystycznego Kujawskiej jest szkło, w którym dostrzega pełnię kontrastów – kruchość, a zarazem mocbezzruch, ale też zmienność.

Cykl „Widoki”, z którego pochodzi „View”, powstał z odpadów hutniczych – przepalonych form, porzuconych fragmentów, które artystka przekształca w kompozycje osadzone w tradycji „ready made”. Każda z nich stanowi swoistą kapsułę czasu i zapis miejsca. To hołd dla natury – lasów, drzew, pierwotnych materiałów – oraz próba odzyskania utraconego kontaktu z przyrodą. Praca Kujawskiej jest wyjątkowa nie tylko ze względu na mistrzostwo techniczne, przede wszystkim z uwagi na dogłębną refleksję nad kondycją współczesnego człowieka, jego potrzebą podtrzymywania wspólnoty i powrotu do korzeni.

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej

1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez

Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.

- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierającą podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od

równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

- Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

- μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzečna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;

- λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec.

- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łarcuszką, 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 „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub 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 AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierającą w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

- OPŁATY – oznaczają łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.

- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- 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).

3.

DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4.

DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5.

DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6.

Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji.
7.

W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8.

Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1.

Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2.

Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- 2.1.

imię i nazwisko,
- 2.2.

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 opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i

archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 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 opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie 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, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

cena	postąpienie
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1000
20 000 - 30 000	2000
30 000 - 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5000
100 000 - 300 000	10000
300 000 - 700 000	20000
700 000 - 1 500 000	50000
1 500 000 - 3 000 000	100000
3 000 000 - 8 000 000	200000
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 uderze-

nia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą 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. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantując 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 Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.

7.

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

8.

W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

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 Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2.

W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

- 3.1.

gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2.

gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3.

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.

- 3.4.

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

4.

Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat 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%. Przeliczenie

waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

5.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

6.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

7.

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

8.

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

9.

Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.

10.

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.

11.

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.

12.

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

13.

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, Opłat 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.

Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

Sprzedawca 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 Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7.

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

8.

Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:
- 8.1.

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

- 8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 8.2.1.

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

- 8.2.2.

Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brut

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

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

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

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto,

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 obowiązujące prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

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

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

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciężące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciężące 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 może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

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

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

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

menta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

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

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

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

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 1764ARZ026 • 23 października 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

Miastokod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacić na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

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

DESA
UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie





AUTORZY TEKSTÓW

Julia Gorlewska 30
Valeryia Kaliaha 3, 16, 20, 28, 39, 56
Magdalena Krajenta 9–12, 19, 25, 26, 28, 32, 41, 57, 69–70
Dorota Monkiewicz 73
Julia Olszewska 5–6, 24, 35, 47–48, 51
Marta Przasnek 72
Anna Roźniecka 14
Kornelia Starczewska 1, 15, 23
Weronika Wojciechowska 8, 17–18, 75–76

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE. 23 PAŹDZIERNIKA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Igor Mitoraj, 2014 fot. Andrea Bosio / Creative Commons
Wystawa “Sport w sztuce” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1936 / Narodowe Archwium Cyfrowe
Pracownia artysty, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Rzeźby im. Zbigniewa Maleszewskiego
Zbigniew Maleszewski, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Rzeźby im. Zbigniewa Maleszewskiego
Rzeźba „Dwie kobiety” Sylwestera Ambroziaka, Park Sołacki, Poznań / Creative Commons
Magdalena Abakanowicz, 2010 / Creative Commons
Krzysztof M. Bednarski, 1999 / Creative Commons
Wiktoria Walendzik podczas wystawy „Żar Miłości”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2024, fot. dzięki uprzejmości artystki
“We went looking for what was not there and found something that we were not looking for”, HOS Gallery, Warsaw, 2021, fot. dzięki uprzejności Galerii HOS
“Wiosna” autorstwa Teresy Brzósiewicz, ul. Międzynarodowa w Warszawie, fot. Tadeusz Rudzki / Creative Commons
Henryk Burzec pod drzwiami swojej pracowni w Zakopanem, 1998, fot. Tomasz Skowroński / Creative Commons
Rzeźba Władysława Frycza „Żyrafa”, Skwer płk. Zdzisława Kuźmirskiego–Pacaka w Warszawie / Creative Commons
Pomnik poległych żołnierzy polskich, w czasie wojny obronej Polski

(kampania wrześniowa) w 1939., Granica niedaleko Kampinosu / Creative Commons
Bożenna Biskupska, 2005, fot. Zbigniew Sejwa / Creative Commons
Maria Papa Rostkowska, fot. Nicolas Rostkowski / Creative Commons
Janina Broniewska w swojej pracowni w Paryżu, z modelem (Louis Frédéric Clément–Simon ?) pozującym do portretu rzeźbiarskiego, ok. 1914 / Zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Warszawie
Przygotowania do otwarcia wystawy. Widoczni m.in. artysta rzeźbiarz Xawery Dunikowski (w fartuchu), artysta malarz Stefan Filipkiewicz (na pierwszym planie 2. z lewej), artysta malarz Władysław Jarocki (na pierwszym planie z lewej), 1932 / Narodowe Archiwum Cyfrowe
Wystawa „Szczurołap”, Turnus Gallery, Warsaw, 2025, fot. dzięki uprzejmości artysty
Hubert Bujak w trakcie pracy rzeźbiarskiej fot. dzięki uprzejmości artysty
Bolesław Biegas w swoim paryskim atelier, ok. 1905/PAUart
Wystawa „Kielkowanie” w Concept 11, 2025 fot. dzięki uprzejmości artysty
Galeria rzeźby Xawerego Wolskiego przy dworze w Dańkowie, fot. dzięki uprzejmości artysty
Agata Agatowska, Odlewnia Artystyczna Schmäke, Düsseldorf, fot. Sebastian Freitag
Jan Berdyszak et Robert Janz, 1988, fot. Jean de Breyne / Creative Commons

okładka front poz. 9 Mirosław Bałka, „Chłopiec i orzeł”, 1988
okładka II–strona 1 poz. 10 Magdalena Więcek „Mosty”, 1976
strony 2–3 poz. 27 Władysław Frycz, „Jesień”, 1970
strony 4–5 poz. 53 Edgar Degas, „Zbiór jabłek, płaskorzeźba” („La Cueillette des pommes, bas relief”)
strona 6–7 poz. 38 Bolesław Biegas, Félia Litvinne jako Brunhilda w „Pierścieniu Nibelunga”, 1911
strona 8 poz. 40 Hubert Bujak, „Solar Animal”, 2008
strona 9 poz. 37 Bolesław Cybis, Głowa
strona 10 poz. 19 Wiktoria Walendzik, „Łabędzica”, 2024
strony 16–17 poz. 24 „Szkoła Zakopiańska”, Święty Franciszek
strona 162 poz. 5 Franciszek Masiak, „Pływak”, 1936
strona 163 poz. 29 Krystyn Zieliński, „M.VIII.63”, 1963
strona 165 poz. 77 Aleksandra Kujawska, „View” z cyklu „Widoki”, 2023
III okładka poz. 30 Bożenna Biskupska, „Wytaczanie obrazu 01”, 2023
okładka IV poz. 73 Agata Agatowska, „Double”, 2016
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya, Marianna Koszutska
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka





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

DESA.PL