



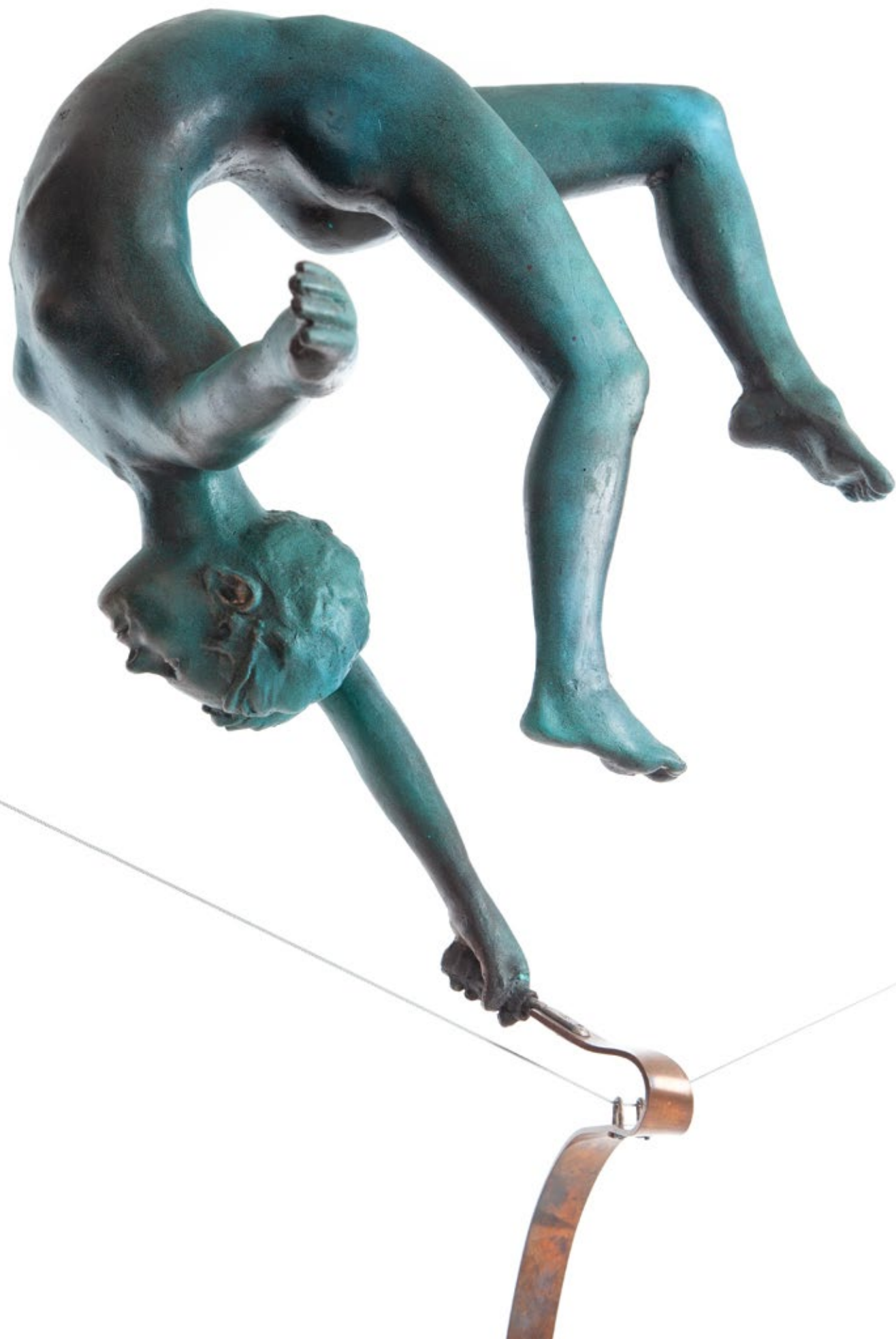
DESA
UNICUM

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

AUKCJA 28 PAŹDZIERNIKA 2026 WARSZAWA







RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

28 PAŹDZIERNIKA 2026

CZAS AUKCJI

28 października 2026 (środa), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

16 - 28 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

Katarzyna Szczęsna
tel. 538 522 885
k.szczesna@desa.pl

Anna Rożniecka
tel. 795 121 574
a.rozniecka@desa.pl

Aleksandra Trojanowska
tel. 787 094 345
a.trojanowska@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

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



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

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
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
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
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



ANNA SZYRKARCZUK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



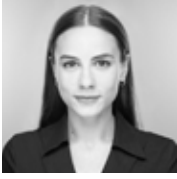
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



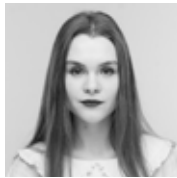
MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista, Sztuka Współ-
czesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



VALERIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



**WERONIKA
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

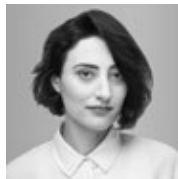
DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



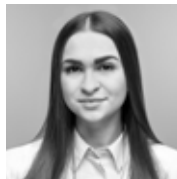
**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Biżuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziedzina Sztuki
Jubilskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Biżuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziedzina Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



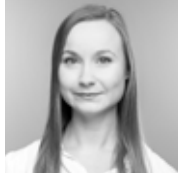
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



**MARTYNA
KOLANOWSKA-PISKORZ**
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania Kol-
ekcji, Lider Projektów Sztuka
Polska XIX i I poł. XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



**ALEKSANDRA
TROJANOWSKA**
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345



EWA PONIŃSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
e.poninska@desa.pl
880 334 402

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



INDEKS

Abakanowicz Magdalena 5–10	Lambert-Rucki Jean 61–62
Agatowska Agata 11	Laszczka Konstanty 51–52
Ambroziak Sylwester 71–72	Lewiński Sławomir 25
Bakalarz Adam 27–28	Lille Ludwik 31
Berdowska Tamara 67	Lutyński Piotr 77
Biegas Bolesław 18	Łodziana Tadeusz 34–35
Boss-Gostawski Julian 53–54	Makowski Zbigniew 75
Broniatowski Karol 40	Masiak Franciszek 45, 50
Brzeski Olaf 68	Mlecznik Władysław 63
Brzósiewicz Teresa 19	Mitoraj Igor 22–23
Chromy Bronisław 84–85	Musiłowicz Henryk 64–65
Cykowski Jan 21	Nannini Raphael 56
Degas Edgar 41–42	Ołtarzewski Szymon 20
Dunikowski Xawery 15	Orłowski Paweł 26
Falender Barbara 1	Ostrzeszewicz Krzysztof 79
Flis Miłosz 78	Pawlak Włodzimierz 76
Gąsienica-Szostak Michał 4	Reichert-Toth Janina 12–13
Glicenstein Henryk 46–47	Rusak Marcin 29
Godebski Cyprian 16–17	Rzepecki Adam 66
Górnicki Tomasz 69–70	Sętowski Tomasz 80
Jackowski Stanisław Stefan 43	Sikora Stanisław 57
Jania Władysław 49	Solski Roman 36
Jarzyńska Danka 73	Strynkiewicz Franciszek 55
Karny Alfons 58	Szymanowski Wacław 32
Kawiak Tomasz 82–83	Wojtowicz Bazyli 48
Kędziora Jerzy 24	Wolska Zofia 33
Kowarski Szczęśny Felicjan 59	Wysocki Stanisław 37–39
Kucz Jan 44	Zakrzewska-Cholewa Joanna 81
Kuna Henryk 14	Zbrożyna Barbara 30
Kuriata Marian 60	Zimnicka Karolina 74

1 α

BARBARA FALENDER

1947

Z cyklu "Strefy", 1989

biskwit, 23 x 26,5 x 34 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'BARBARA FALENDER 89'

estymacja:
40 000 – 50 000 PLN
9 200 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Barbara Falender od lat 70. podejmuje problem cielesności jako podstawowego doświadczenia i pełnoprawnego tematu rzeźby. Jej praktyka rozwija się na styku tradycji figuratywnej, zainteresowania erotyką oraz eksperymentu materiałowego. Ciało nie jest tu traktowane jako idealizowany akt, lecz jako forma podatna na nacisk, odkształcenie, fragmentaryzację i kontakt z drugim ciałem. Artystkę interesuje przede wszystkim relacja: bliskość, dotyk, napięcie, wzajemne przenikanie się form, ale także kruchość i niejednoznaczność intymnego doświadczenia.

Prezentowana rzeźba z 1989 należy do cyklu „Strefy”, rozwijanego przez Falender od 1988 do połowy lat 90. Seria ta stanowi ważny etap w jej badaniach nad ciałem i relacją między figuracją a materią. Kompozycje z tego zespołu ukazują najczęściej dwie lub trzy splecione postacie, częściowo stapiające się ze sobą i z podłożem. Ich układ zbliża rzeźbę do reliefu: ciała spoczywają na niskiej, horyzontalnej bazie, przypominającej łożko lub materac, a miejscami przesłania je dodatkowa warstwa przywodząca na myśl prześcieradło. W omawianym dziele szczególne znaczenie ma kontrast technologiczny i fakturalny. Partie ciał zostały pozostawione w surowym, nieszkliwionym biskwicie. Ich powierzchnia zachowuje widoczne ślady pracy ręki: nacięcia, rysy i bruzdy, które modelują anatomię, a zarazem rozbijają iluzję gładkiej, klasycznej doskonałości. Ciało jawi się dzięki temu jako materia żywa, podatna na nacisk i deformację. Odmienne potraktowana została warstwa osłaniająca postacie – idealnie gładka, szkliona i odbijająca światło. Zestawienie matowej „skóry” z lśniącą powierzchnią okrycia buduje wyraziste napięcie i kontrast. Falender wykorzystuje więc właściwości ceramiki nie dekoracyjnie, lecz jako zasadę konstrukcyjną całego przedstawienia.

„Strefy” kontynuują obecny od początku twórczości artystki namysł nad erotyzmem, ale odsuwają go od dosłowności. Splątane sylwetki tworzą zamknięty układ, w którym trudno jednoznacznie wyodrębnić granice poszczególnych postaci. Charakterystyczne dla Falender jest przy tym odejście od tradycyjnego sposobu obrazowania aktu męskiego. Męskie ciało nie występuje tu w formule heroicznej ani monumentalnej; zostaje pokazane jako podatne na dotyk, miękkie, uwikłane w relację. Można dostrzec w tym subtelny aspekt feministyczny: artystka przejmuje konwencję aktu i odwraca utrwalony kierunek spojrzenia, czyniąc męską cielesność przedmiotem własnej, kobiecej obserwacji.



2

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Madonna zbójnicka

drewno, 34 x 14 x 8 cm

estymacja:

28 000 – 40 000 PLN

6 600 – 9 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Por.:

Sztuka Skalnego Podhala. Przewodnik dla kolekcjonerów, red. Joanna Hübner-Wojciechowska, Warszawa 2019, s. 123 (il.)



„MADONNA ZBÓJNICKA” PODHALAŃSKIE ŹRÓDŁA NOWOCZESNEJ FORMY

Prezentowana „Madonna zbójnicka” należy do najbardziej charakterystycznych przykładów rzeźby wyrosłej z kręgu zakopiańskiej Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego – środowiska, które w latach 20. XX wieku dokonało niezwykłego połączenia tradycji podhalańskiego snycerstwa z językiem europejskiej nowoczesności. Frontalnie ukazana postać kobieca została podporządkowana niemal bezwzględnej symetrii. Anatomia uległa silnemu uproszczeniu, a sylwetkę budują zwarte, geometryczne człony. Fałdy uchwyconej za krawiec spódnicy układają się natomiast w rytmiczną kaskadę nakładających się na siebie form. Dzięki tej redukcji niewielka figura nabiera zaskakującej monumentalności i hieratycznego wyrazu. Nie jest to jednak bryła statyczna – ostre cięcia i zmieniające się płaszczyzny sprawiają, że rzeźba ożywa pod spojrzeniem widza.

Jej forma przywołuje tak zwane „Madonny Karola Stryjeńskiego”. Określenie pochodzi od tytułu notatki opublikowanej w 1924 w czasopiśmie „Pani” i odnosi się do zadania, które Stryjeński opracował dla uczniów szkoły zakopiańskiej. Polegało ono na stworzeniu rzeźbiarskiego wizerunku Matki Boskiej, ukazywanej samodzielnie, bez Dzieciątka. Powstające figury łączyła frontalność oraz wyraźna symetria, a ich formę poddawano geometrycznej syntezie. Szczególną rolę odgrywała także rytmiczność, najlepiej widoczna w partiach stroju. Religijny temat stawał się w ten sposób punktem wyjścia do eksperymentu formalnego. Sacrum wyrażano nie poprzez rozbudowaną ikonografię, lecz przez skupienie postaci, surowość bryły oraz nadanie jej niemal obrzędowej powagi.

W prezentowanej rzeźbie szczególnie interesujące jest napięcie między maryjnym archetypem a żywiołem Podhala. Krytycy piszący w latach 20. i 30. o zakopiańskich figurach dostrzegali w nich nawet pierwiastek „pogański”, wywodzący się ze sztuki ludowej regionu. Matka Boska mogła upodabniać się w nich do Matki Natury – figury bardziej pierwotnej, związanej z ziemią, płodnością i naturalnym porządkiem świata. Podobne przenikanie się chrześcijańskiej symboliki i folkloru można odnaleźć w sztuce Zofii Stryjeńskiej.

Tego rodzaju realizacje nie byłyby możliwe bez radykalnej reformy szkoły przeprowadzonej przez Karola Stryjeńskiego, jej dyrektora w latach 1922–1927. Zerwał on z akademickim modelem nauczania i ograniczył znaczenie studium anatomii oraz historycznych stylów. Większą wagę przywiązywał natomiast do samodzielnej kompozycji, wyobraźni i indywidualności ucznia. Symbolicznego znaczenia nabrało potłuczenie przez niego i wyrzucenie do potoku gipsowych modeli, które wcześniej służyły jako pomoce naukowe. Gest ten stanowił dosłowne zerwanie z dawnym systemem opartym na kopiowaniu wzorów. Stryjeński chciał, aby nauczyciel nie narzucał uczniowi gotowych rozwiązań, lecz wydobywał z niego „wartości twórcze” i prowadził ku wykształceniu „nowego, współczesnego i swoistego stylu szkoły”.

Nowoczesność ta nie oznaczała jednak odrzucenia tradycji – przeciwnie, miała się z niej narodzić. W rzeźbach zakopiańskich lapidarność sztuki ludowej połączyła się z doświadczeniami formizmu, kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu. Rodzimy folklor nie był kopiowany, lecz poddawany daleko idącej syntezie. Ostre cięcia i wielopłaszczyznowość, a także geometryzacja form sprawiły, że szkoła wykształciła język zarazem lokalny i europejski. Jego znaczenie potwierdził spektakularny sukces na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925, gdzie doceniono zarówno prace uczniów, jak i samą koncepcję nauczania. Zakopiańskie snycerstwo zaczęło funkcjonować jako jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk polskiego art déco.

„Madonna zbójnicka” skupia w jednej zwartej formie najważniejsze napięcia tego artystycznego eksperymentu. Łączy archaiczność z nowoczesnością, sakralny charakter z ludowym rodowodem, a hieratyczność z wyczuwalną wewnętrzną energią. Nie stanowi prostego powtórzenia tradycji Podhala. Jest jej świadomym przetworzeniem – świadectwem momentu, w którym właśnie to, co lokalne i pozornie archaiczne, stało się tworzywem jednej z najśmielszych polskich propozycji artystycznych dwudziestolecia międzywojennego.



Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Fragment wystawy. Widoczne meble i rzeźby, 1919 – 1939, źródło: NAC



Karol Stryjeński – architekt, artysta rzeźbiarz. Fotografia sytuacyjna. W płaszczu i kapeluszu., 1932, źródło: NAC



Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, rzeźby w drewnie wykonane przez uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: NAC

3

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Kobieta z kotem

drewno, 44 x 12 x 13 cm

estymacja:
22 000 – 30 000 PLN
5 100 – 7000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



4

MICHAŁ GĄSIENICA-SZOSTAK

1936–2026

"Faun", 1996

drewno, metal, 75 x 17,5 x 13 cm
sygnowany, datowany i opisany od spodu: '291 | [monogram artysty] | 1996'

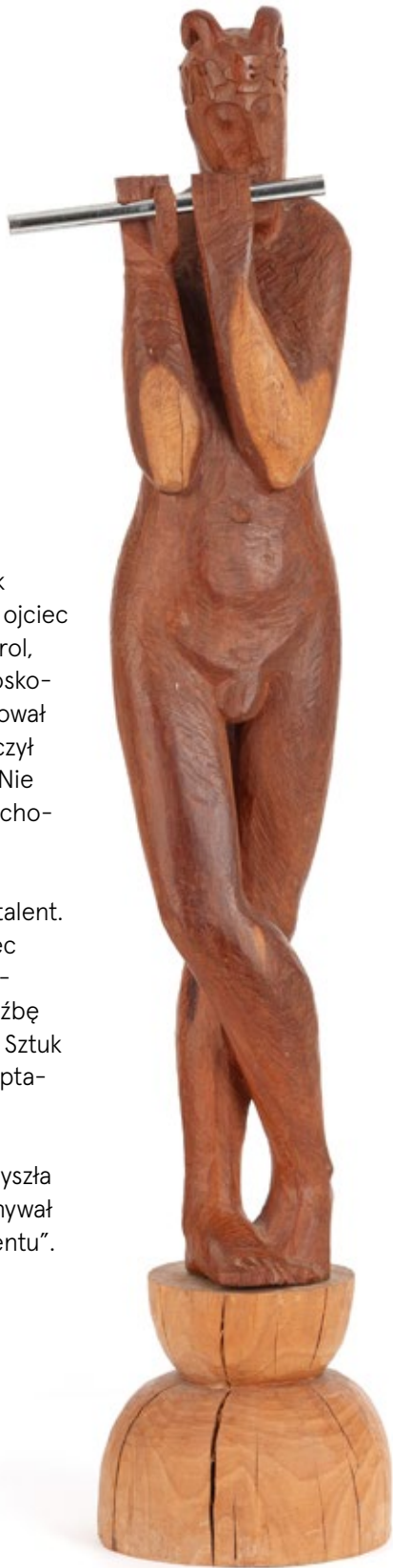
estymacja:
14 000 – 18 000 PLN
3 300 – 4 200 EUR

„Wszyscy kończyliśmy zakopiańską szkołę rzeźbiarską: dziadek Józef Szkołę Przemysłu Drzewnego w Kuźnicach w 1886 roku, ojciec Karol w 1927, ja Liceum Technik Plastycznych w 1955, a syn Karol, Liceum Sztuk Plastycznych w 1983 roku. Mój dziadek Józef doskonale znał drewno, snycerstwo było jego zawodem, współpracował ze starym ‘Witkiewiczem’, coś tam dla niego rzeźbił, uczestniczył w robieniu modelu ‘Domu pod Jedlami’, robił piękne meble. Nie znałem dziadka, urodziłem się po jego śmierci, wiem, że lubił chodzić po górach.

Ojciec Karol kończył szkołę u Karola Stryjeńskiego. Miał duży talent. Stryjeński bardzo go lubił, byli nawet podobni do siebie. Ojciec rzeźbił elementy w mauzoleum Kasprowicza na Harendzie, zaprojektowanym przez Stryjeńskiego. W 1925 roku za swoją rzeźbę ‘Świętego Krzysztofa’ zdobył w Paryżu na Światowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych złoty medal. Stryjeński mówił do ojca: ‘ty, chłoptasiu, tylko rzeźb, jeździj na nartach i graj na skrzypcach’.

Ale po szkole wojsko, sukcesy narciarskie, założył rodzinę, przyszła wojna, bieda. Za komuny żył z pamiątkarstwa, w Cepelii wykonywał niewolniczą pracę. Czasy nie pozwoliły mu na rozwinięcie talentu”.

Michał Gąsienica-Szostak



5 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930-2017

Figura z otwartymi ramionami, 1984

drewno, juta, żywica, wymiary rzeźby: 168 x 88 x 34 cm
wymiary postumentu: 12 x 143 x 43,5 cm
sygnowany i datowany na odwrociu na plakietce autorskiej: 'ABAKANOWICZ | 1984'

estymacja:
380 000 – 600 000 PLN
88 600 – 139 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Magdalena Abakanowicz, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 22.09-31.12.1995
Magdalena Abakanowicz, Instytut Sztuki Współczesnej w Walencji, 22.07-7.09.2008
Magdalena Abakanowicz. Ślady Istnienia, Galeria Dworcowa, Wrocław, 23.06-25.08.2017
Magdalena Abakanowicz. Obecność, Istota, Tożsamość, Stara Kopalnia, Wałbrzych, 30.09-30.2018
Magdalena Abakanowicz. Obecność, Istota, Tożsamość, Muzeul de Arta Timisoara, Timisoara, 20.09-25.10.2019

LITERATURA:
Magdalena Abakanowicz. Ślady Istnienia, katalog wystawy, Galeria Dworcowa, Wrocław 2017, s. 31, 64, 147
Obecność, Istota, Tożsamość, katalog wystawy, Stara Kopalnia, Wałbrzych 2018
Obecność, Istota, Tożsamość, katalog wystawy, Muzeul de Arta Timisoara, Timisoara 2019



6 α ψ Σ

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Figura z kołem" z cyklu "Cyrk", 1992

stal, żywica, juta, 214,6 x 21,6 x 99,1 cm

estymacja:

560 000 – 750 000 PLN

128 500 – 172 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Piotra M. Starewicza, Somerville

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Sotheby's, Nowy Jork, 2023

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Magdalena Abakanowicz, BWA, Kraków, 19.01–14.02.1993

Magdalena Abakanowicz. Sculpture, Marlborough Gallery, Nowy Jork, 30.04–5.07.1993

LITERATURA:

Magdalena Abakanowicz. Prace z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu i ze zbiorów własnych artystki, katalog wystawy,

BWA, Kraków 1993, s. 9 (il.), 23 (spis)

Magdalena Abakanowicz. Sculpture, katalog wystawy, Marlborough Gallery, Nowy Jork 1993, poz. kat. 8, s. 2 (spis), 44 (il.)



„Figura z kołem”, powstała w 1992, należy do cyklu „Cyrk”, w którym Magdalena Abakanowicz połączyła jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów swojej twórczości – bezgłową, anonimową postać ludzką – z konstrukcjami przywołującymi świat widowiska, ruchu i balansowania. W tej pracy ciało nie jest portretem ani zapisem indywidualnej fizjonomii. Zostaje sprowadzone do syntetycznej, niemal archetypicznej obecności: kruchej, milczącej i wystawionej na działanie sił, nad którymi nie ma pełnej kontroli. Wprowadzenie koła nadaje tej obecności nowy wymiar. Figura staje się jednocześnie uczestnikiem spektaklu i elementem mechanizmu, którego funkcja pozostaje niejednoznaczna.

Od lat 70. Abakanowicz konsekwentnie badała relację między jednostką a zbiorowością, cielesnością a anonimowością, organiczną materią a porządkiem narzuconym z zewnątrz. Jej figury, wykonywane często z juty utwardzanej żywicą, zachowują ślady ręcznej pracy, nierówności i szorstkość powierzchni. Materiał nie imituje skóry, lecz przywołuje jej podatność na zranienie i starzenie. „Figura z kołem”, wykonana z żywicy, juty i stali, rozwija ten język poprzez zestawienie miękkiej w swojej genezie, włóknistej materii korpusu z chłodną, konstrukcyjną obecnością metalu. Kontrast ten wzmacnia napięcie między ciałem a urządzeniem, między tym, co organiczne, a tym, co podporządkowane rygorowi formy.

Tytuł cyklu otwiera pole skojarzeń z cyrkiem jako przestrzenią widowiska, dyscypliny i ryzyka. Cyrk zakłada demonstrację sprawności, lecz zarazem nieustanne przekraczanie granicy bezpieczeństwa; to miejsce, w którym ciało poddawane jest próbie i staje się obiektem spojrzenia. W „Figurze z kołem” motyw ten zostaje jednak pozbawiony anegdotyczności. Nie ma tu kostiumu, gestu popisu ani teatralnej ekspresji. Pozostaje napięcie wynikające z samej relacji między postacią a kołem. Krytyka amerykańska, omawiając prezentowane w 1993 w Marlborough Gallery figury z cyklu „Cyrk”, zwracała uwagę na ich chwiejny, akrobatyczny balans oraz obecny w twórczości Abakanowicz temat ludzkiej kruchości i ryzyka. W tym sensie cyrk nie jest dla artystki tematem rodzajowym, lecz metaforą kondycji człowieka.

Koło należy zarazem do najbardziej elementarnych znaków kultury: oznacza ruch, powtarzalność, cykl, możliwość przemieszczania się, ale także podporządkowanie rytmowi obrotu. U Abakanowicz nie daje ono jednak jednoznacznej obietnicy mobilności. Zestawione ze statyczną, pozbawioną twarzy figurą może sugerować zarówno potencjał ruchu, jak i jego niemożność. Powstaje paradoks: mechanizm stworzony do przemieszczania podkreśla bezruch postaci. Człowiek i urządzenie pozostają ze sobą związani, lecz ich relacja nie prowadzi do czytelnej narracji. Właśnie ta niejednoznaczność – charakterystyczna dla dojrzałej twórczości artystki – sprawia, że rzeźba wyymka się prostemu odczytaniu symbolicznemu.

„Figura z kołem” powstała w momencie szczególnie intensywnego rozwoju figuratywnego języka Abakanowicz. Na początku lat 90. artystka tworzyła równolegle m.in. „Infantes” i „Puellae”, kontynuowała „Gry wojenne”, a w cyklu „Cyrk” zestawiała postacie ludzkie z kołami i konstrukcjami sugerującymi niestabilność oraz ruch. W 1993 prace z tego zespołu zostały pokazane na ważnych wystawach indywidualnych: w Biurze Wystaw Artystycznych w Krakowie oraz w Marlborough Gallery w Nowym Jorku. Obecność cyklu „Cyrk” na wystawie nowojorskiej potwierdzała również źródła poświęcone twórczości artystki. „Figura z kołem” została reprodukowana i odnotowana w katalogach obu prezentacji, co dokumentuje jej miejsce w ówczesnym obrazie twórczości Abakanowicz.

Rzeźba ujawnia charakterystyczną dla Abakanowicz zdolność łączenia monumentalności z poczuciem bezbronności. Mimo znacznych rozmiarów postać nie emanuje heroizmem. Jej anonimowość, surowa powierzchnia i zależność od konstrukcji koła budują obraz egzystencji poddanej napięciu – pomiędzy ruchem a zatrzymaniem, siłą a kruchością, indywidualnością a rolą narzuconą przez spektakl. „Cyrk” staje się tu figurą świata, w którym trwanie wymaga nieustannego utrzymywania równowagi.

RUCH I BALANS W NOWYM WYMIARZE

„KAŻDA FORMA FIGURATYWNA, CZY NIEFIGURATYWNA POSIADA SWÓJ ODMIENNY WYRAZ, WŁASNĄ EKSPRESJĘ I WŁASNE ŻYCIE. JEST SILNIE OSADZONA W REALIACH I DZIAŁAJĄCA W PRZEKAZIE ARTYSTYCZNYM. TU NIE MA ZNA-CZENIA CZY JEST TO TKANINA, RYSUNEK CZY RZEŹBA, KAŻDA PRACA ODZWIERCIEDLA ŚLADY ZAKODOWANEJ PAMIĘCI BĘDĄCEJ RE-ZULTATEM WNIKLIWEJ OBSERWACJI - TAJEM-NICY OBSERWACJI, DOSTRZEGANIEM MAŁYCH I DUŻYCH ZJAWISK ZACHODZĄCYCH W BLISKIM I DALEKIM OTOCZENIU CZŁOWIEKA, KLĘSK ŻYWIOŁOWYCH I PRZEMIESZANIA SIĘ ISTOT ŻYWYCH, POWODOWANYCH RÓŻNEGO RODZAJU ZAGROŻENIAMI, CHAOSEM I NIEPOKOJEM”.

PROF. KAZIMIERA FRYMARK-BŁASZCZYK

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1930

Marta Magdalena Abakanowicz urodziła się 20 czerwca w Falentach pod Warszawą. Dzieciństwo spędziła w majątku rodzinnym w otoczeniu przyrody, która w przyszłości stanie się jednym z ważnych źródeł jej artystycznej wyobraźni.

1932–1939

Rodzina przeniosła się do majątku dziadka w pobliżu Wisły, około 140 km od Warszawy. Abakanowicz dorastała w świecie silnie związanym z naturą, lasem i rytmem życia poza miastem.

1939–1945

Lata okupacji i II wojny światowej stały się jednym z najważniejszych doświadczeń formacyjnych artystki. W 1943 niemieccy żołnierze ciężko ranili jej matkę. W 1944 rodzina uciekła do Warszawy; w latach 1944–45 Abakanowicz pracowała jako pomoc w szpitalu polowym. Doświadczenie wojny, przemocy, anonimowego tłumu i kruchości ludzkiego ciała powróci później w jej sztuce.

1948

Rozpoczęła naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni.

1949

Podjęła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie.

1950–1954

Kontynuowała studia w Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie. Kształciła się m.in. w zakresie malarstwa i tkaniny. W tym okresie zaczęła posługiwać się drugim imieniem – Magdalena.

1954

Ukończyła warszawską Akademię Sztuk Plastycznych. Podjęła pracę w Centralnym Zakładzie Jedwabiu Naturalnego w Milanówku.

1955–1959

Nawiązała bliską znajomość z Henrykiem Stażewskim, którego środowisko i intelektualna niezależność miały istotne znaczenie dla jej rozwoju arty-stycznego. W 1955 Jerzy Sołtan zaprosił ją do udziału w konkursie Cepelii na projekt mebla i tkaniny.

1956

Wzięła udział w pierwszej wystawie zbiorowej. W tym samym roku wyszła za mąż za Jana Kosmowskiego.

1960

W Galerii Ministerstwa Sztuki i Kultury Kordegarda w Warszawie odbyła się jej pierwsza wystawa indywidualna. Pokazała malarstwo na tkaninie, obrazy olejne oraz pierwsze eksperymenty z tkaniną.

1962

Zadebiutowała na arenie międzynarodowej podczas I Międzynarodowego Biennale Tkaniny w Lozannie. Otrzymała stypendium francuskiego Ministerstwa Kultury i wyjechała do Francji; w Paryżu odbyła się jej wystawa indywidualna.

1963

Pierwsza indywidualna wystawa tkanin w Polsce – „Magdalena Abakanowicz – Gobeliny” w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

1964–1965

Tworzyła monumentalne, przestrzenne formy z włókna, które zaczęto określać mianem „abakanów”. Nazwa, pochodząca od nazwiska artystki, weszła na trwałe do języka sztuki. W 1965 otrzymała Grand Prix w dziedzinie sztuki stosowanej na Biennale w São Paulo. Brała również udział w Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

1965

Została profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, z którą pozostawała związana przez wiele lat. Rozpoczął się okres intensywnej obecności jej sztuki na arenie międzynarodowej.

1966–1969

Jej prace prezentowano na wystawach w Europie i Stanach Zjednoczonych. W 1967 stworzyła pierwsze w pełni trójwymiarowe formy tkane. Abakany coraz wyraźniej wykraczały poza tradycyjne pojęcie tkaniny, stając się autonomicznymi obiektami rzeźbiarskimi i przestrzennymi.

1970–1973

Rozwijiała koncepcję instalacji i environment. Powstawały monumentalne realizacje, w których ważną rolę odgrywała relacja dzieła z przestrzenią oraz fizyczne doświadczenie widza. Wystawiała m.in. w Szwecji, Holandii, Stanach Zjednoczonych i Francji.

1974–1979

Zwróciła się ku figurze ludzkiej. Powstały cykle „Alteracje”, „Heads”, „Seated Figures” i „Backs”. Artystka wykorzystywała jute, żywicę i inne materiały o organicznej, surowej strukturze. Indywidualne postacie stopniowo przekształcały się w grupy i tłumy – jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów jej twórczości. W 1974 otrzymała doktorat honoris causa Royal College of Art w Londynie.

1978–1981

Powstał rozbudowany cykl „Embriologia”, złożony z setek miękkich, organicznych form. Artystka intensywnie badała relacje między materią, cielesnością i naturą.

MAGDALENY ABAKANOWICZ

1980

Reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji. Prezentowała m.in. „Embriologię” oraz projekty odnoszące się do przestrzeni i zbiorowości.

1982

W Chicago otwarto jej pierwszą dużą amerykańską wystawę retrospektywną, która następnie była prezentowana w kolejnych muzeach w Stanach Zjednoczonych.

1983–1985

Rozpoczęła realizację wielkoformatowych projektów w przestrzeni publicznej oraz intensywną pracę w metalu. W 1985 stworzyła monumentalną instalację „Katarsis” dla parku rzeźby w Celle koło Pistoï we Włoszech.

1985–1990

Powstawały m.in. cykle „Portrety anonimowe” oraz „Inkarnacje”. Artystka rozwijała zagadnienie jednostki pozbawionej indywidualnych cech, a zarazem niepowtarzalnej poprzez strukturę i gest materii.

1987–1995

Pracowała nad cyklem „Gry wojenne”, wykorzystując masywne pnie drzew poddawane cięciu, opalaniu i ingerencjom rzeźbiarskim. W 1987 zrealizowała „Negev” w Ogrodzie Rzeźb Billy’ego Rose’a w Jerozolimie.

1988

Na zamówienie Parku Olimpijskiego w Seulu stworzyła monumentalną „Przestrzeń smoka” złożoną z wielkich form z brązu.

1989

Zamieszkała w nowym domu z pracownią pod Warszawą. Nawiązała współpracę z Marlborough Gallery.

1991

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu odbyła się duża wystawa indywidualna artystki. Jej twórczość prezentowano również w Japonii.

1993

W Muzeum Sztuki Współczesnej w Hiroszimie odsłonięto „Space of Becalmed Beings”, monumentalny zespół siedzących figur z brązu. Otrzymała Award for Distinction in Sculpture przyznawaną przez Sculpture Center w Nowym Jorku.

1994

Ukazała się obszerna monografia Magdaleny Abakanowicz autorstwa Barbary Rose.

1995–1999

Jej prace prezentowano na licznych wystawach muzealnych w Europie, USA i Japonii. W 1997 „Winged Trunk” z cyklu „Gry wojenne” trafił do kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W 1999 Metropolitan Museum of Art zorganizowało wystawę „Abakanowicz on the Roof”.

2000

Otrzymała tytuł Wielkiego Oficera Orderu Zasługi Republiki Włoskiej oraz Światową Nagrodę Artystyczną Leonarda da Vinci.

2002

W parku Cytadela w Poznaniu powstała monumentalna realizacja „Nierozpoznani” – rozległa grupa anonimowych figur podejmująca problem relacji jednostki i tłumu.

2004–2005

Otrzymała francuski tytuł Commandeur de l’Ordre des Arts et des Lettres oraz Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

2006

Ukończyła „Agorę” w Grant Park w Chicago – jedną z największych realizacji w swojej karierze, złożoną ze 106 bezgłowych, odlanych z żeliwa postaci.

2007

Jej twórczość została włączona do wystawy „WACK! Art and the Feminist Revolution”. W Polsce zarejestrowano Fundację Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego.

2008–2009

Odbyły się ważne wystawy indywidualne w Hiszpanii i we Włoszech. W 2009 w Fondazione Arnaldo Pomodoro w Mediolanie otwarto ekspozycję „Space to Experience”, jedną z ostatnich dużych prezentacji przygotowanych z udziałem artystki.

20 kwietnia 2017

Magdalena Abakanowicz zmarła w Warszawie w wieku 86 lat. Została pochowana na Cmentarzu Powązkowskim.

2018

W Bydgoszczy zorganizowano wydarzenie upamiętniające artystkę.

2020

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, z którym Abakanowicz przez lata była związana jako pedagog, przyjął nazwę Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz.

7 α.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Gorgerette", 1976/1977

sizal, 165 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany na skórze przyszytej do podłoża na odwrociu: 'MAGDALENA ABAKANOWICZ | "GORGERETTE" | 165 x 200 1976/77 | M. Abakanowicz'

estymacja:

600 000 – 800 000 PLN

137 700 – 183 500 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, 09.2003

Agra Art, 10.2007

kolekcja prywatna, Poznań





MONUMENTALNOŚĆ POD WŁÓKNISTĄ POWŁOKĄ

„Okolo 1970 w świat abakanów wkroczyła gruba, żeglarska lina okrętowa, która pojawiła się w pracach w formie zwojów czy węzłów. Rzeźby z użyciem liny pozwoliły artystce na stopniowe i płynne przejście od abakanów do jutowych rzeźb przedstawiających zwielokrotnione figury, kadłuby ciała ludzkiego bez głów i często bez rąk. Liny, sznury, nici były fragmentem ogromnych abakanów, a równocześnie stawały się rzeźbą – instalacją”.
Julita Deluga

Sizalowa praca Magdaleny Abakanowicz zatytułowana „Gorgerette” powstała w okresie, gdy artystka miała już za sobą doświadczenie monumentalnych „Abakanów”, które przyniosły jej międzynarodową rozpoznawalność. W swojej twórczości Abakanowicz konsekwentnie przekraczała tradycyjne rozumienie tkaniny jako płaskiej dekoracji ściennej. Zaczęła traktować włókno jako pełnoprawne tworzywo rzeźbiarskie, zdolne do budowania ciężkich, przestrzennych i niemal cielesnych form. W kontekście tych działań „Gorgerette” stanowi niezwykle przejście pomiędzy tkaniną, reliefem a obiektem przestrzennym.

Szczególnego znaczenia dziełu nadaje również materiał, z którego zostało wykonane, czyli sizal – naturalne, szorstkie i grube włókno roślinne, wykorzystywane między innymi do produkcji lin. Abakanowicz chętnie sięgała po tego rodzaju tworzywa, doceniając ich fizyczność, nieregularność i podatność na ręczne kształtowanie. W „Gorgerette” powierzchnia jest chropowata, miejscami gęsta, a miejscami bardziej rozluźniona. Widoczne zgrubienia, spłoty oraz różnice w fakturze sprawiają, że całość wydaje się organiczna. Praca nie przypomina przedmiotu wykonanego przemysłowo; przeciwnie, zachowuje ślady procesu powstawania, ręcznej pracy oraz oporu stawianego przez sam materiał.

Kompozycja ma szeroki, niemal owalny zarys. W centralnej części znajduje się wyraźnie wyodrębniony, dość symetryczny układ przypominający rozchyłony kołnierz, osłonę szyi, fragment pancerza albo fałd skóry. Zewnętrzne partie są bardziej nieregularne i silnie fakturowane, podczas gdy centrum organizuje całą kompozycję i przyciąga wzrok odbiorcy. Dzieło pozostaje jednak dalekie od dosłownego przedstawienia. Abakanowicz często tworzyła formy znajdujące się na granicy rozpoznawalności: mogą one przywołać na myśl ciało, kokon, muszlę, roślinę, pancerz czy fragment anatomii, lecz trudno sprowadzić je do jednego znaczenia. Właśnie ta niejednoznaczność jest jedną z najważniejszych cech jej sztuki.

„Gorgerette” oddziałuje przede wszystkim poprzez skalę i materialność. Wymiary pracy są zbliżone do rozpiętości ludzkiego ciała, dlatego widz nie odbiera jej jako niewielkiego obiektu dekoracyjnego, lecz staje wobec niej niemal jak wobec drugiej istoty. Brązowe, ziemiste odcienie sizalu wzmacniają skojarzenia z naturą, skórą i materią organiczną. Jednocześnie forma wydaje się ciężka, zamknięta i ochronna. Można ją interpretować jako rodzaj osłony, ale równocześnie centralne rozchylenie sprawia wrażenie odsłonięcia wnętrza. Powstaje więc napięcie pomiędzy ochroną a otwarciem, miękkością włókna a monumentalnością całej konstrukcji.

Dzieło powstało w niezwykle ważnym okresie rozwoju języka artystycznego Abakanowicz. W latach 60. i 70. jej monumentalne realizacje włókienne radykalnie poszerzały granice tkaniny artystycznej. „Abakany” nie funkcjonowały już jako tradycyjne gobeliny, lecz jako autonomiczne struktury wypełniające przestrzeń i zmieniające sposób poruszania się widza. National Gallery of Australia opisuje te realizacje jako odejście od tradycyjnych konwencji tkackich w stronę przestrzennych „sytuacji tekstylnych”. „Gorgerette” kontynuuje te poszukiwania, choć jest bardziej zwarta i frontalna niż wiele wcześniejszych, swobodnie zwisających „Abakanów”.

Istotny jest również szerszy kontekst twórczości artystki. Od połowy lat 70. Abakanowicz coraz intensywniej interesowała się ludzką figurą, śladem ciała, powtarzalnością oraz anonimowością jednostki. W kolejnych latach tworzyła między innymi bezgłowe torsy, plecy i wieloelementowe grupy postaci. Muzeum Narodowe we Wrocławiu zwraca uwagę, że już od połowy lat 70. artystka wykonywała uproszczone figury z juty i innych włóknistych materiałów, badając relację między ciałem, jego odbiciem a pustą powłoką. „Gorgerette” nie przedstawia człowieka wprost, ale może być postrzegana jako interesujący etap pomiędzy abstrakcyjnymi strukturami włókiennymi a coraz bardziej cielesnym językiem późniejszych realizacji.

Największa siła „Gorgerette” polega więc na połączeniu prostego, surowego materiału z niezwykle sugestywną formą. Abakanowicz pokazuje, że sizal może stać się tworzywem pełnym ekspresji, napięcia i skojarzeń. Prezentowane dzieło uruchamia doświadczenie dotyku, ciężaru, ochrony, cielesności oraz organiczności. Dzięki temu „Gorgerette” jest charakterystycznym przykładem dojrzałej twórczości Abakanowicz: przekracza granicę pomiędzy tkaniną a rzeźbą, a jednocześnie zapowiada jej późniejsze zainteresowanie ludzkim ciałem jako formą kruchą, anonimową i podatną na przekształcenie.

8 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Postać krocząca, 2008

beton, 177 x 51 x 90 cm

sygnowana i datowana monogramem autorskim: 'MA 08'

estymacja:

750 000 - 900 000 PLN

172 100 - 206 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Abakanowicz. Rzeźba, red. Julita Deluga, Olszanica 2023, s. 62 (il.)





„Postać krocząca” z 2008 należy do charakterystycznego dla późnej twórczości Magdaleny Abakanowicz nurtu przedstawień postaci ludzkiej. Artystka przez wiele lat podejmowała temat człowieka zarówno jako jednostki, jak i części zbiorowości. Tworzyła anonimowe figury, pozbawione indywidualnych rysów, często ustawiane w grupach, tłumach lub szeregach. W prezentowanej rzeźbie motyw ten został sprowadzony do pojedynczej, monumentalnej sylwetki uchwycionej w ruchu.

Postać nie ma cech indywidualizujących, które pozwalałyby określić jej tożsamość. Uproszczona anatomia i brak portretowego charakteru sprawiają, że figura nie przedstawia konkretnej osoby, lecz staje się uniwersalnym obrazem człowieka. Szczególne znaczenie ma gest kroczenia. Rozstawienie nóg sugeruje moment wykonywania kroku, a więc przemieszczanie się, działanie i przekraczanie określonej przestrzeni. Jednocześnie ciężka, betonowa materia pozostaje nieruchoma. Powstaje w ten sposób napięcie między dynamiką przedstawionego ciała a statycznością rzeźby.

Istotną rolę odgrywa również materiał. Beton kojarzy się z ciężarem, trwałością, architekturą i przestrzenią miejską. Jego surowość wzmacnia wrażenie fizycznej obecności postaci. Powierzchnia rzeźby nie jest idealnie gładka – zachowuje nieregularności i ślady modelowania, dzięki czemu ciało wydaje się jednocześnie organiczne i poddane działaniu czasu. Charakterystyczne dla Abakanowicz zainteresowanie fakturą sprawia, że powierzchnia nie pełni jedynie funkcji dekoracyjnej, lecz staje się ważnym środkiem wyrazu.

„Postać krocząca” może być odczytywana w kontekście wielokrotnie podejmowanych przez artystkę zagadnień kondycji człowieka, jego anonimowości oraz relacji jednostki ze zbiorowością. Abakanowicz, która doświadczenie tłumu uczyniła jednym z najważniejszych tematów swojej sztuki, przedstawiała człowieka jako istotę zarazem wyjątkową i podatną na podporządkowanie większej grupie. Nawet samotna figura przywołuje więc skojarzenia z liczniejszymi zespołami jej rzeźb: szeregami podobnych, lecz nigdy całkowicie identycznych postaci.

Brak głowy lub wyraźnie zarysowanej twarzy, charakterystyczny dla wielu realizacji Abakanowicz, przenosi uwagę z psychologii konkretnej osoby na ciało jako nośnik doświadczenia. Postać pozostaje anonimowa, ale jej zdecydowana poza nadaje jej wyrazistą obecność. Krok może symbolizować drogę, przemianę lub przekraczanie granicy, ale także nieustanne dążenie człowieka naprzód. Artystka nie narzuca jednak jednej interpretacji. Otwarta forma pozwala widzowi odnosić figurę zarówno do doświadczenia jednostkowego, jak i do historii całych społeczności.

Monumentalność „Postaci kroczącej” nie wynika wyłącznie z jej wymiarów, zbliżonych do skali ludzkiego ciała. Decydują o niej również zwarta konstrukcja, ciężar betonu oraz oszczędność gestu. Abakanowicz rezygnuje ze zbędnych szczegółów, koncentrując się na najbardziej podstawowym obrazie człowieka – ciele znajdującym się w przestrzeni i wykonującym krok.

Rzeźba stanowi przykład dojrzałego języka artystycznego Magdaleny Abakanowicz. Łączy figurację z daleko idącym uproszczeniem, a materialność dzieła – z refleksją nad ludzką egzystencją. „Postać krocząca” nie jest portretem określonego człowieka, lecz raczej obrazem człowieka jako takiego – anonimowego, cielesnego, podatnego na wpływ otoczenia, a zarazem pozostającego w ciągłym ruchu.



Magdalena Abakanowicz, zestaw pięciu Figur, 2008, kolekcja prywatna



Magdalena Abakanowicz, Postać krocząca, 2008, kolekcja prywatna

Magdalena Abakanowicz, Postać, 2008, kolekcja prywatna



9 α

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Gniazdo

aluminium, 61 x 29 x 20,30 cm

sygnowany i datowany na podstawie: 'M.A. 2000'

estymacja:

140 000 – 200 000 PLN

32 700 – 46 700 EUR

„Patrzyłam kiedyś jak roiły się komary. Szarymi masami. Stado za stadem. Drobne w gęstwinie innych drobnych. W nieustannym ruchu. Każdy zajęty własnym śladem. Każdy inny, różni szczegółami kształtów. W tłumie wydającym wspólny dźwięk. To były komary czy ludzie. Czuję onieśmienie wobec ilości, gdzie liczenie już nie ma sensu, wobec powtarzalności w tej ilości; wobec tworów natury w stadach, gromadach, gatunkach, gdzie każdy osobnik podporządkowany masie zachowuje cechy różniące go od innych.

Gromada ludzi czy ptaków, owadów czy liści, to tajemniczy zbiór wariantów pewnego wzoru. Zagadka działania natury nie znoszącej dokładnych powtórzeń, czy nie mogącej ich dokonać. Tak, jak ręka człowieka nie potrafi powtórzyć własnego gestu. Zaklinam to niepokojące prawo włączając własne nieruchome stada w ten rytm”.

Magdalena Abakanowicz



10 α Ψ Σ

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Bez tytułu z cyklu "Głowy ssaków kopytnych", 1991

brąz, 26,6 x 110,5 x 72,3 cm

estymacja:

250 000 – 350 000 PLN

57 400 – 80 300 EUR

LITERATURA:

por.:

Magdalena Abakanowicz. Recent Work, katalog wystawy, Marlborough Gallery, Nowy Jork 1989, poz. kat. 24–25, s. 3 (spis), 52–53 (il.)

Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Sezon Museum of Art, Museum of Modern Art in Shiga, Art Tower Mito – Contemporary Art Gallery, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Tokio 1991, s. 162, 167 (il.)

Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, red. Wojciech Krukowski i in., Warszawa 1995, s. 126 (il.), 213 (spis)

Magdalena Abakanowicz. Skulpturer, katalog wystawy, Charlottenborg Udstillingsbygning, Kulturhuset, red. Christian Gether, K?benhavn–Sztokholm 1996, s. 45, okładka tylna (il.)

Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Grounds for Sculpture, New Jersey 1996, poz. kat. 9, 24, nlb. (il.)

Magdalena Abakanowicz. Unrepeatability. Abakan to Crowd, katalog wystawy, Marlborough Gallery, Nowy Jork 2015, poz. kat. 15, s. 16 (il.)



KU WSPÓLNOCIE ISTOT ŻYWYCH

Na przełomie lat 80. i 90. Magdalena Abakanowicz coraz wyraźniej rozszerzała swoją refleksję nad kondycją człowieka na świat pozaludzki. W jej twórczości pojawiły się wówczas metaforyczne figury zwierząt, które nie stanowiły studiów zoologicznych, lecz były nośnikami znaczeń związanych z naturą, instynktem, siłą i wspólnotą żywych organizmów. Do tego nurtu należy cykl „Głowy zwierząt kopytnych” („Hoofed Mammal Heads”), rozwijany w latach 1989–1990, w okresie intensywnych eksperymentów artystki z odlewem w brązie.

Prezentowana rzeźba wpisuje się bezpośrednio w tę grupę prac. Wydłużona czaszka i szeroko rozchodzące się rogi przypominają głowę dużego ssaka kopytnego. Abakanowicz nie dąży jednak do zoologicznej precyzji ani do jednoznacznego określenia gatunku. Upraszcza i deformuje anatomię, sprowadzając ją do syntetycznego, niemal archetypicznego znaku. Forma pozostaje na pograniczu rozpoznawalnego motywu organicznego i abstrakcyjnej bryły. Charakterystyczna surowość i deformacja nadają rzeźbie archaiczny charakter, przywołując na myśl relikty, znalezisko lub fragment organizmu zachowany niczym skamieniałość.

„Głowy zwierząt kopytnych” są silnie związane z wcześniejszym i równoległym zainteresowaniem artystki naturą. Abakanowicz traktowała ją nie jako przedmiot obserwacji, lecz jako wspólny porządek obejmujący ludzi, zwierzęta i rośliny. W tym okresie tworzyła monumentalne realizacje w brązie, m.in. „Przestrzeń smoka” („Space of Dragon”) – zespół dziesięciu metaforycznych głów zwierzęcych przeznaczonych dla Parku Olimpijskie-

go w Seulu – oraz zespoły rzeźb „Głowy rozumne” („Sagacious Heads”), znajdujące się głównie w Stanach Zjednoczonych. Niedługo później pojawiły się „Mutanty”, w których granice rozpoznawalności zostały jeszcze silniej zatarte.

Ważną rolę odgrywa materiał. Abakanowicz przez lata pracowała z jutą, włóknem, drewnem, kamieniem, betonem, żywicą i metalem. W latach 80. szczególnego znaczenia nabrał brąz, który umożliwiał realizację trwałych rzeźb przeznaczonych również do otwartej przestrzeni. W przypadku „Głów zwierząt kopytnych” artystka świadomie rezygnowała z tradycyjnej, jednolitej patyny. Pozostawiała naturalne efekty krystalizacji powierzchni powstałe podczas stygnięcia metalu oraz fragmenty ceramicznej masy odlewniczej przywierające do brązu. Dzięki temu tworzywo traciło gładki, reprezentacyjny charakter i zaczynało przypominać materię organiczną.

Widoczne w prezentowanej pracy nierówności, zagłębienia i nieregularne nawarstwienia wzmacniają wrażenie surowości oraz biologicznego pochodzenia formy. Brąz, choć trwały i ciężki, zostaje potraktowany w taki sposób, by zachować ślady modelowania i procesualny charakter powierzchni.

Cykl ten zajmuje istotne miejsce w dorobku Abakanowicz: wyrasta z jej wcześniejszych badań nad zbiorowością i organicznością, a zarazem zapowiada późniejsze hybrydyczne figury z cykli „Mutanty” i „Współistnienie”. To moment, w którym artystka przesuwą uwagę z ludzkiego tłumu ku szerszej wspólnocie istot żywych, zachowując przy tym charakterystyczny dla siebie język uproszczonej, archaizowanej i silnie materialnej formy.



Magdalena Abakanowicz, Artumaf z cyklu Hoofed Mammal Heads, 1990, kolekcja prywatna



Magdalena Abakanowicz, Nosorożec, 1993, kolekcja prywatna

„PRZYCZYN TAJEMNICY, JAKĄ JESTEŚMY SAMI DLA SIEBIE I BEZRADNOŚCI WOBEC SAMYCH SIEBIE UPATRUJĘ W KONSTRUKCJI I FUNKCJONOWANIU NASZEGO MÓZGU, W NASZYM KODZIE GENETYCZNYM. NOSIMY W NIM WIECZNOTRWAŁE ŚLADY DZIEDICTWA PO NASZYCH PRZODKACH SPRZED MILIONÓW LAT, PRYMITYWNYCH ORGANIZMACH I PIERWSZYCH SSAKACH. DZIAŁANIE ROZUMU ZAKŁÓCAJĄ INSTYNKTY I EMOCJE. OBSERWUJĘ JAK GŁĘBOKO ZAKORZENIONE SĄ ŹRÓDŁA TEJ WEWNĘTRZNEJ WALKI MIĘDZY ŚWIADOMOŚCIĄ, A TYM, CO ODZIEDZICZONE, MIĘDZY SZALEŃSTWEM A MĄDROŚCIĄ, MIĘDZY MARZENIEM A RZECZYWISTOŚCIĄ NA JAWIE”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

11

AGATA AGATOWSKA

1976

Bez tytułu, 2017

stal szlachetna, wymiary bez podstawy: 46 x 24 x 20 cm
wymiary z podstawą: 49 x 29 x 29 cm
sygnowany na podstawie p.d.: 'Agatowska' i numerowany l.d.: '2/6'
edycja: 2/6

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

Twórczość Agaty Agatowskiej rozwija się na styku klasycznej rzeźby figuralnej, popkultury, mody, designu i wyobrażeń o przyszłości. W centrum jej zainteresowania niezmiennie pozostaje postać ludzka, poddawana jednak daleko idącej stylizacji: uproszczona, syntetyczna, niekiedy hybrydyczna, balansująca pomiędzy człowiekiem, manekinem, bohaterem komiksu i futurystycznym awatarem. Artystka posługuje się rozpoznawalnym językiem optywowych form, gładkich powierzchni i wyrazistych sylwetek, w których echo tradycji rzeźbiarskiego portretu spotyka się z estetyką science fiction, mangi, haute couture i kultury popularnej. Jej prace określa się jako komentarz do współczesnych uwarunkowań kulturowych i społecznych połączony z elementami bajkowości i surrealizmu.

Prezentowana rzeźba ujawnia charakterystyczne dla Agatowskiej napięcie pomiędzy figuracją a odrealnieniem. Frontalnie ustawiona postać zachowuje czytelną strukturę ludzkiego ciała, lecz jej anatomia została podporządkowana rytmowi syntetycznych, niemal aerodynamicznych brył. Skrzyżowane ramiona wzmacniają wrażenie autonomii i pewności siebie, natomiast fryzura przesuwaa akcent w stronę fantastycznej, popkulturowej figury. Twarz jest zdystansowana, wygląda niemal jak maska – indywidualny portret ustępuje tu miejsca anonimowej bohaterce należącej do nieokreślonej przyszłości.



12

JANINA REICHERT-TOTH
1895-1986

Mała tancerka, 1960/2017

brąz patynowany, 78 x 17,5 x 18 cm
numerowany na spodzie: '5/8'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

LITERATURA:
Por:
Karolina Grodziska, Zapomniana rzeźbiarka. Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość, Kraków 2009, s. 194 (il.)

Janina Reichert-Toth należała do grona pierwszych kobiet przyjętych na studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kształciła się tam pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W okresie międzywojennym z powodzeniem realizowała portrety, kompozycje sakralne oraz monumentalne projekty rzeźbiarskie. Po zakończeniu nauki w Krakowie i powrocie do Lwowa szybko zajęła istotne miejsce w tamtejszym środowisku artystycznym. Jej twórczość była bardzo dobrze przyjmowana zarówno przez publiczność, jak i krytykę. W latach 20. i 30. artystka wykonywała liczne pomniki oraz portrety, wśród nich medaliony z wizerunkami Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Józefa Piłsudskiego, przygotowane z okazji obchodów dziesięciolecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Do jej ważniejszych realizacji należał także monumentalny „Pomnik Poległych w Brzeżanach”, który nie zachował się do dziś. Reichert tworzyła ponadto pojedyncze rzeźby sakralne, a także rozbudowane zespoły dekoracji do wnętrz kościelnych.

Prezentowana „Mała tancerka” wpisuje się w temat podejmowany przez Reichert od 1926. Rzeźbę cechują harmonijne proporcje oraz spokojny, wyważony modelunek bryły. Charakterystyczna dla twórczości artystki pozostaje przy tym syntetyczność w opracowaniu twarzy i ciała. Analogiczna kompozycja została zaprezentowana na wystawie zorganizowanej z okazji XV-lecia PRL w Muzeum Narodowym w Warszawie. Następnie zakupiono ją ze środków Ministerstwa Kultury i Sztuki; obecnie znajduje się w zbiorach muzealnych w Toruniu.



13

JANINA REICHERT-TOTH
1895-1986

Głowa kobiety, 1930/2017

brąz patynowany, 37 x 12 x 22 cm
odlew sygnowany i numerowany: '6/8 | JANINA REICHERT'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 100 – 11 500 EUR



14

HENRYK KUNA

1879–1945

Głowa świętej, 1926

odlew/brąz, 33,5 x 22 x 15 cm
sygnowany, datowany i opisany: 'H. KUNA Paris I 1926 5/6'
edycja: 5/6
odlew współczesny

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 600 – 6 900 EUR

LITERATURA:

Por.: Stefania dhoska-Okoł, Polska rados i Polska zadumana

(na obrazach Stryeńskiej, w rzeźbach Kuny, na pastelach Wyspiańskiego), „Bluszcz”1930 nr 47, s. 7 (il.)

Por.: „Sztuki Piękne”, Rocznik siódmy, 1931, s. 152 (il.) (rzeźba prezentowana na wystawie zbiorowej w TZSP w Warszawie)

W latach 20. XX wieku w twórczości Henryka Kuny dokonała się wyraźna przemiana stylistyczna. Artysta odchodził wówczas od ekspresyjnego modelunku, na którego powierzchni pozostawały ślady palców, na rzecz bardziej zwartej formy i gładko opracowanej powierzchni. O nowym kierunku swoich poszukiwań mówił: „Wynalazłem coś nowszego, nową odkryłem nutę w plastyce, inne wartości z odblaskiem dawnego piękna, ale (...) bardziej silne w koncepcji a przesiąknięte dużą dozą serca. Na to wszyscy reagują, nawet małutcy, działa to również jak narkotyk na najsilniejsze umysły. Sądzę, że odnalazłem siebie”.

cyt. za Mieczysław Wallis, Henryk Kuna, Warszawa 1959, s. 15



XAWERY DUNIKOWSKI

1875–1964

"Chrystus", 1910–1912

brąz patynowany, 105 x 85 x 41 cm
numerowany na spodzie z lewej strony u dołu: 'III/ VI'
inne tytuły: Studium do głowy Chrystusa, Popiersie Chrystusa
opisany u dołu, po prawej numerem edycji: 'III/VI'
odlew współczesny

estymacja:
160 000 - 200 000 PLN
36 700 - 45 900 EUR

LITERATURA:
Mieczysław Treter, Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb, Lwów 1924, s. 17 (il.)
Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 128 (il.)
Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, oprac. Dariusz Kaczmarzyk, Warszawa 1973, nr kat. 230, s. 98 (il.)
Wojciech Skrodzki, Polska sztuka religijna 1900–1945, Kraków 1989, s. 68 (il.)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 23 (il.)Aleksandra Melbechowska-Luty, Kreator: rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2012, s. 114–115 (il.)



XAWERY DUNIKOWSKI

SACRUM W MŁODOPOLSKIEJ SZTUCE

Xawery Dunikowski uznawany jest za prekursora polskiego i europejskiego rzeźbiarstwa początku XX wieku. W każdej dekadzie swojego długiego życia szokował publiczność, wyprzedzając tym samym epokę, w której przyszło mu tworzyć. Na początku swej artystycznej drogi uczył się w Warszawie w pracowniach Bolesława Syrewicza i Leopolda Wasilkowskiego, gdzie pracował przy dekoracjach do „Golgoty” Jana Styki, modelując m.in. figury lwów i głowy bohaterów monumentalnej kompozycji. Następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie kontynuował naukę u Alfreda Dauna oraz w „majsterszuli” Konstantego Laszczki. Kolejne lata były pasmem sukcesów i czasem błyskawicznej kariery młodego rzeźbiarza. Zaledwie po 6 latach od rozpoczęcia studiów doczekał się indywidualnej wystawy w Krakowie i udziału w Jesiennej Wystawie Secesji Wiedeńskiej. Sukces wieńczy objęcie profesury w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych przed ukończeniem 30. roku życia oraz liczne wystawy i międzynarodowe wyróżnienia.

Równocześnie Dunikowski był szalenie porywczym i awanturnicznym człowiekiem. Jeszcze jako student trafił do austriackiego aresztu za nielegalny pojedynek. W 1905 Dunikowski wraz z Janem Krywultem, w którego salonie następnego dnia miał otworzyć swą monograficzną wystawę, jadł obiad w stołecznej restauracji. Do ich stolika podszedł malarz Wacław Pawliszak, któremu rzeźbiarz dzień wcześniej odmówił satysfakcji. Podobno malarz podniósł rękę, by uderzyć Dunikowskiego w twarz, lecz ten wyciągnął w obronie pistolet i po prostu zastrzelił adwersarza. Skandaliczne wydarzenie zniechęciło nie tylko opinię publiczną, lecz również artystyczne środowisko. W warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pracował do 1910, później przeniósł się do Krakowa. W 1914 wyjechał na stypendium artystyczne do Londynu. Kolejne lata spędził w Paryżu, w międzyczasie służąc w Legii Cudzoziemskiej. W 1922 powrócił do Polski, aby objąć katedrę rzeźby na krakowskiej ASP. Mimo że u podstawy twórczej koncepcji sztuki Dunikowskiego leżały metafizyczne założenia Młodej Polski, sam artysta przyznał w rozmowie z Heleną Blumówną, że po raz pierwszy doznał poczucia własnej osobowości i odrębności w artystycznej stolicy świata – Paryżu, gdzie wyjechał w 1915. Wynajmował wówczas pracownię na Montparnassie przy Francois Guibert 8, w której miał możliwość tworzenia wielkoformatowych rzeźb.

Gdy Dunikowski rozpoczynał swoją karierę, sztuka na przestrzeni wieków przechodziła laicyzację, która doprowadziła do osobiwego połączenia sfery sacrum i profanum. Zaczęły się one płynnie przenikać w sztukach plastycznych, szczególnie silnie około roku 1900. Tematyka religijna pociągała zarówno malarzy, jak i rzeźbiarzy okresu Młodej Polski. Motywy sakralne pojawiały się u wielu artystów: Włastimil Hofman kreował wówczas swoje wizerunki wiejskich Madonn, które przyodziane w stroje krakowskie zasiadały wśród pól, a Stanisław Wyspiański projektował 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. W tej jakże ambiwalentnej epoce zdarzały się jednak oczywiście także i projekty oraz przedsięwzięcia stricte o charakterze sakralnym, w których sfera sacrum odgrywała kluczową rolę i nie ulegała aż tak znacznym przemianom.

Frontalnie ustawiona figura Chrystusa projektu Dunikowskiego odkuta została w kamieniu przez Karola Hukana. Ponadto flankowana była ona przez ludzkie postaci odlane z ołowiu. Całość symbolizować miała utrudzoną ludzkość szukającą pocieszenia i ukojenia w wierze i miłości Chrystusa. Oczywiście finalne kompozycje poprzedziły liczne studia i modele. Jedną z takich form jest właśnie popiersie Jezusa, które pierwotnie wykonał Dunikowski w gipsie, podczas prac nad całym założeniem w latach 1910–1912.



Xawery Dunikowski, 1918–1939, źródło: NAC



Xawery Dunikowski podczas pracy, 1933, źródło: NAC



16

CYPRIAN GODEBSKI

1835-1909

Szarmancki pocałunek

brąz, 42 x 23 x 23 cm
sygnowany u dołu: 'Cyp. Godebski'

estymacja:
18 000 – 24 000 PLN
4 200 – 5 600 EUR



17

CYPRIAN GODEBSKI

1835-1909

"Dwaj żołnierze"

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

estymacja:
5 000 – 10 000 PLN
1 200 – 2 300 EUR

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



18

BOLESŁAW BIEGAS

1877–1954

"Zamyślony", lata 20. XX w.

brąz, 47 x 30 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'B. Biegas I EA II/IV' oraz znak odlewni:

'AVANGINI FONDEUR'

edycja: 2/4

odlew współczesny

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

12 700 – 18 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



BOLESŁAW BIEGAS

DIALOG MIĘDZY TRADYCJĄ A INNOWACJĄ

Uznawany za jednego z najwybitniejszych rzeźbiarzy doby modernizmu Bolesław Biegas był przez historyków sztuki tendencyjnie wiązany z symbolizmem i ekspresjonizmem. Swoimi pracami udawał jednak, że wybrał niezależną drogę artystyczną, otwartą na nowe możliwości treściowe. Szczególne znaczenie miała w niej ekspresja, przejawiająca się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej i wykraczaniu poza konwencje akademickie. Podstawowym środkiem wyrazu w sztuce Biegasa jest symbol, który pozwala oddać złożoność świata, a zarazem staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. Ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. W twórczości rzeźbiarskiej Biegasa można wyróżnić dwa nurty. Pierwszy zmierzał ku uproszczeniu i geometryzacji formy, drugi zaś nawiązywał do stylistyki secesji, eksponując płynność form i gładkość linii.

Jak pisał Xavier Deryng, monografista twórczości Biegasa: „Na długo przed fowistami, kubistami i futurystami Biegas był przedstawiany jako artysta awangardy. (...) Jest powszechnie wiadome, że to statuetka Alberta Marqueta wystawiona podczas Salonu Jesiennego w 1905 roku przyczyniła się do powstania żartobliwego komentarza: ‘Donatello wśród dzikich bestii!’ . Przedstawiając, trzy lata wcześniej, rzeźby Biegasa jako ‘wspaniałe ryki dzikich bestii’ Adolphe Basler wskazał drogę Louisowi Vauxcellesowi, który uważał Biegasa za ‘poetę w ciele rzeźbiarza’. I to właśnie poeci zwrócili szczególną uwagę na sztukę Biegasa. (...) Wśród entuzjastów twórczości Biegasa można wymienić (...) Gustava Kahna, teoretyka, jednego z twórców teorii ‘wolnego wiersza’, który

nie wahał się określić Biegasa jednym z największych polskich artystów: ‘To Polak, najważniejszy i najbardziej znany spośród polskich artystów. Istnieją pewne podobieństwa między nim a jego słynnym rodakiem Fryderykiem Chopinem, tj. nadmierna pobudliwość, wyjątkowa wrażliwość oraz osobowość artystyczna, którą stworzył’” (Dz. cyt.). Około 1920 Bolesław Biegas zwrócił się ku geometrycznej stylizacji, stając się niejako prekursorem art déco. Stałe jednak powracał do poetyki symbolizmu, z której wyrósł. Nadal posługiwał się płynną, ondulowaną linią i światłocieniowym modelowaniem powierzchni, a przedstawiane formy poddawał antynaturalistycznej deformacji.

Prezentowana praca „Zamyślony” wskazuje na dialog prowadzony przez Biegasa z tradycją. Postać siedząca na skale jednoznacznie przywołuje „Myśliciela” Auguste’a Rodina – rzeźbę powstałą jako część „Bramy piekielnej”, nad którą artysta pracował aż do śmierci w 1917, nigdy jej jednak nie ukończywszy. Twórczość Rodina należy do najważniejszych zjawisk w historii sztuki nowoczesnej. Rzeźbiarze początku XX wieku musieli ustosunkować się do dorobku artysty, który dla wielu młodych twórców stał się punktem odniesienia.

W swoim „Zamyślonym” Biegas ukazał skulonego mężczyznę siedzącego na skale. Postać krzyżuje ramiona, jedną dłoń podpira głowę, drugą zaś zasłania usta. Napięcie ciała, głowa zwrócona w bok i gesty dłoni sugerują rozgrywający się w jej wnętrzu dramat. Z ludzkiej postaci zespolonej ze skałą Biegas uczynił symbol egzystencji naznaczonej niepewnością, smutkiem i melancholią.



Bolesław Biegas w swojej pierwszej paryskiej pracowni przy Rue Falguière 38 (XV dzielnica) w lutym 1902 roku. Rzeźbiarz stoi przed „Pomnikiem Chopina”. Na pierwszym planie widoczne jest popiersie Henrika Trutschela, a nieco za nim – model tej rzeźby. Za popiersiem znajduje się dzieło „Le Monde”, 1902, źródło: Wikimedia Commons



19 α

TERESA BRZÓSKIEWICZ

1929-2020

Bez tytułu

gips, 76,5 x 24 x 23 cm

sygnowany z tyłu: 'TBrzóskiewicz'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 500 – 4 600 EUR



20

SZYMON OŁTARZEWSKI

1977

"Lo spinario", 2025

marmur, 54 x 36 x 39 cm

sygnowany i datowany u podstawy: 'Szymon Ołtarzewski 2025'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 800 - 18 400 EUR

WYSTAWIANY:

Szymon Ołtarzewski, „Discreto continuo”, Vicolo Valdina, Rzym, 18-27.11.2025



21 α

JAN CYKOWSKI

1915-2006

Atleta

gips, 146 x 46 x 30 cm

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 500 EUR





22 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Helios", 1988

brąz patynowany, wymiary z podstawą: 38 x 38 x 10 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
numerowany na odwrociu: 'A 386/1000 H.C.'

estymacja:

45 000 – 65 000 PLN

10 400 – 15 000 EUR



23 α

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Perseusz", 1976

brąz patynowany, wymiary z podstawą: 48 x 27 x 10 cm
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'
numerowany na odwrociu: 'A 912/2000'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

POCHODZENIE:

Maison-Good, Paryż, 06.2022

kolekcja prywatna, Polska



Igor Mitoraj, Perseusz, ed. 605/1000 HC, kolekcja prywatna

Rzeźba „Perseusz” Igora Mitoraja jest przykładem charakterystycznego dla artysty sposobu łączenia tradycji antycznej ze współczesnym spojrzeniem na człowieka, piękno i przemijanie. Mitoraj należał do najbardziej rozpoznawalnych polskich rzeźbiarzy drugiej połowy XX wieku. Choć początkowo studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, między innymi w pracowni Tadeusza Kantora, z czasem skoncentrował się przede wszystkim na rzeźbie. Szczególnie ważny był dla niego świat kultury greckiej i rzymskiej. Artysta nie kopiował jednak dzieł antycznych, lecz wykorzystywał ich język do opowiadania o problemach współczesnego człowieka. Już sam tytuł rzeźby odsyła odbiorcę do mitologii greckiej. Perseusz był jednym z najsłynniejszych herosów, synem Zeusa i Danae. Zasłynął przede wszystkim z pokonania Meduzy – potwora, którego spojrzenie zamieniało ludzi w kamień. W tradycji antycznej Perseusz symbolizował odwagę, siłę, zwycięstwo oraz heroizm. Mitoraj nie przedstawia go jednak w sposób typowy dla starożytnej sztuki. Nie widzimy kompletnej postaci wojownika w dynamicznej pozie, wyposażonego w miecz czy tarczę. Zamiast tego artysta pokazuje fragment ludzkiego ciała – tors pozbawiony głowy i kończyn. To właśnie fragmentaryczność staje się jednym z najważniejszych środków wyrazu.

Forma „Perseusza” na pierwszy rzut oka może przywołać na myśl uszkodzoną antyczną rzeźbę odnalezioną podczas wykopalisk archeologicznych. Przez stulecia wiele greckich i rzymskich posągów utraciło ręce, nogi, głowy lub inne części ciała. W przypadku Mitoraja niepełność nie jest jednak skutkiem działania czasu, lecz świadomym zabiegiem artystycznym. Rzeźbiarz celowo tworzy ciało wyglądające jak fragment większej, nieistniejącej już całości. Dzięki temu dzieło jednocześnie wydaje się dawne i współczesne. Artysta wykorzystuje pamięć o antyku, ale przekształca ją w metaforę kruchości człowieka.

Istotne znaczenie ma również materiał. „Perseusz” wykonany jest z brązu, tworzywa silnie zakorzenionego w tradycji europejskiej rzeźby. Brąz pozwala uzyskać zarówno wrażenie trwałości i monumentalności, jak i subtelne efekty na powierzchni dzieła. W znanych wersjach „Perseusza” Mitoraj stosował także patynowanie, które nadaje metalowi zróżnicowaną, pozornie postarzoną powierzchnię. Zachowane realizacje tego motywu przedstawia-

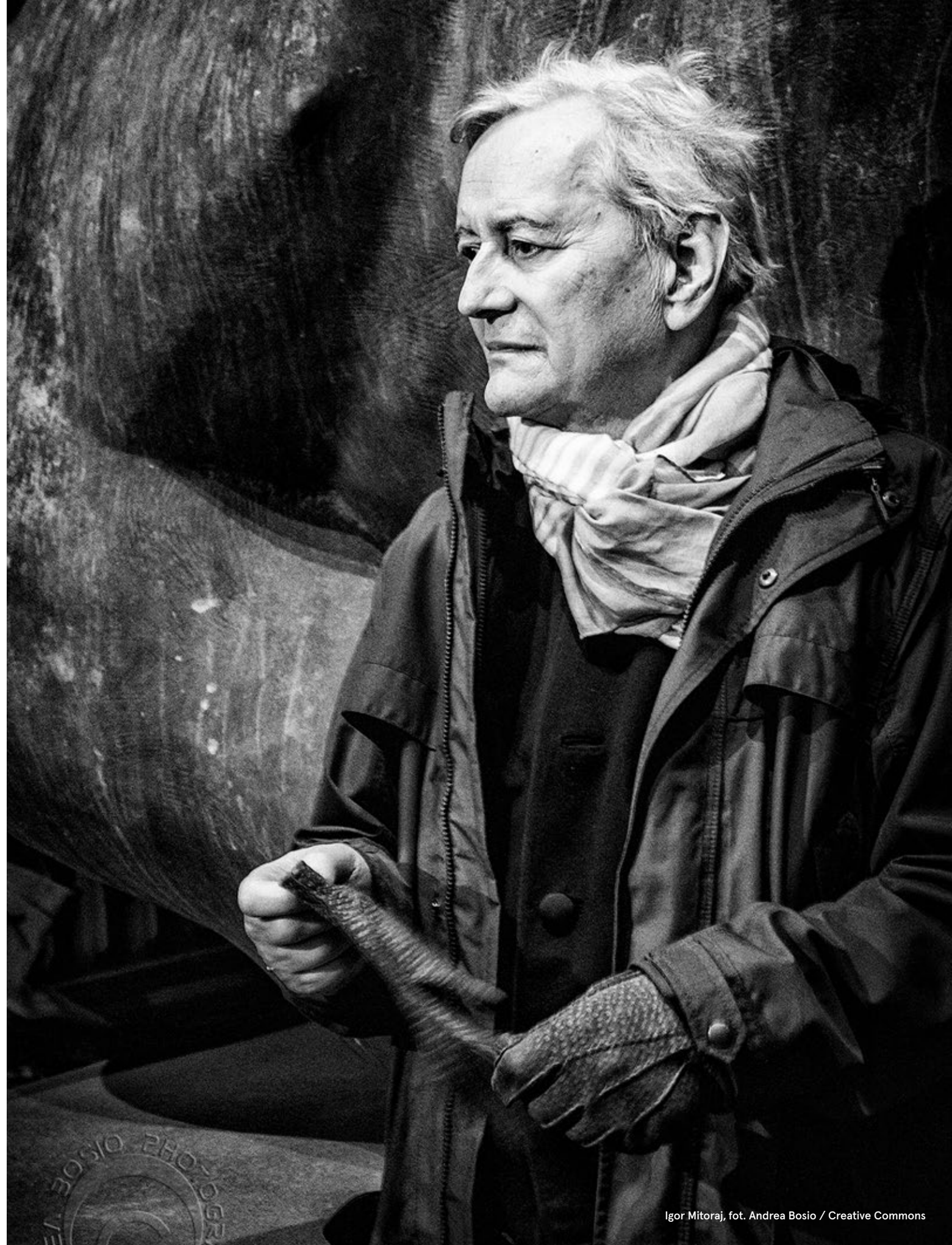


Igor Mitoraj, Perseusz, ed. C 68/1000 HC, 1988, kolekcja prywatna

ją nagi męski tors o harmonijnych, klasycyzujących proporcjach. W niektórych wersjach umieszczony jest on na podstawie z trawertynu, co jeszcze silniej przywołuje skojarzenia ze sztuką świata śródziemnomorskiego. Najciekawsze w rzeźbie jest jednak napięcie pomiędzy doskonałością a zniszczeniem. Ciało Perseusza jest piękne, silne i proporcjonalne, a jednocześnie niepełne. Mitoraj zestawia więc dwa przeciwstawne pojęcia: idealność i kalectwo, trwałość i przemijanie, siłę oraz bezbronność. Bohater, który w mitologii zwyciężał przeciwników, zostaje przedstawiony jako fragment. Paradoks ten sprawia, że rzeźba może być odczytywana nie tylko jako przedstawienie konkretnego herosa, ale również jako uniwersalny obraz ludzkiej kondycji.

Fragmentacja była jednym z najważniejszych elementów twórczości Mitoraja. Artysta wielokrotnie wykonywał monumentalne głowy, twarze, torsy czy kończyny wyglądające jak pozostałości dawnych posągów. Uszkodzenie nie oznaczało jednak wyłącznie destrukcji. Paradoksalnie właśnie brak części ciała zwraca uwagę na to, co pozostało. Widz zaczyna wyobrażać sobie nieistniejącą całość. Rzeźba zmusza więc do aktywnego patrzenia i uzupełniania braków we własnej wyobraźni. W „Perseuszu” szczególnie znaczący jest kontrast między mitem o niezwyciężonym bohaterze a jego niepełnym ciałem. Można widzieć w nim refleksję nad przemijaniem wszelkiej potęgi. Nawet heros, który symbolizował zwycięstwo i nadludzką odwagę, zostaje poddany działaniu czasu. Mitoraj zdaje się przypominać, że zarówno fizyczna siła, jak i piękno nie są wieczne. Antyczny ideał zostaje zachowany jedynie we fragmencie.

„Perseusz” dobrze pokazuje istotę sztuki Igora Mitoraja: fascynację antykiem połączoną ze świadomością, że dawnego ideału nie można już po prostu odtworzyć. Można jedynie przywoływać jego fragmenty i konfrontować je z doświadczeniem współczesności. Piękne, a jednocześnie okaleczone ciało herosa staje się symbolem pamięci o utraconej harmonii. W rzeźbie spotykają się więc przeszłość i teraźniejszość, doskonałość i niedoskonałość, siła i kruchość. Dzięki temu „Perseusz” nie pozostaje wyłącznie ilustracją greckiego mitu, lecz staje się ponadczasową refleksją nad losem człowieka, przemijaniem oraz potrzebą poszukiwania piękna mimo świadomości jego nietrwałości.



Igor Mitoraj, fot. Andrea Bosio / Creative Commons

24 α

JERZY KĘDZIORA

1947

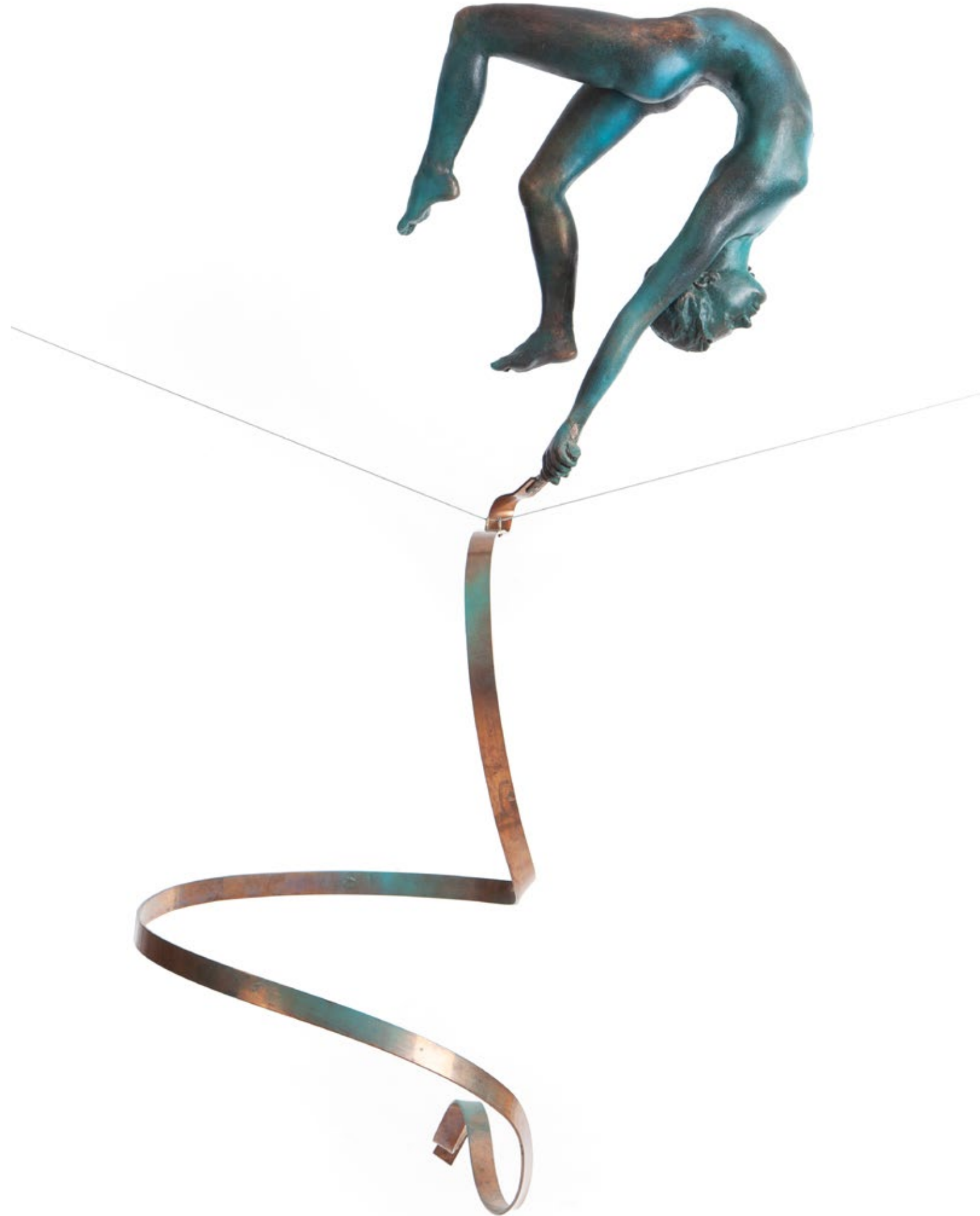
"Gimnastyczka"

technika własna/brąz, kompozyt polimerowy, 62 x 142 x 48 cm
sygnowany i opisany na prawej nodze: 'KĘDZIORA 3/15'
ed. 3/15

estymacja:

40 000 – 50 000 PLN

9 200 – 11 500 EUR





SZTIUKA BALANSU



Jerzy Kędziora na Kładce Ojca Bernatka w Krakowie, fot. Bartek Kędziora

„Gimnastyczka” Jerzego „Jotki” Kędziory należy do najbardziej rozpoznawalnych obszarów jego twórczości – rzeźb balansujących rozwijanych od lat 90. XX wieku. Artysta, urodzony w 1947 w Częstochowie, ukończył Wydział Rzeźby ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 1972. Od początku twórczości interesowała go sztuka kinetyczna, eksperyment materiałowy i możliwość przekroczenia tradycyjnego, statycznego pojmowania rzeźby. Z czasem centralnym punktem jego poszukiwań stała się ludzka figura poddana działaniu sił fizycznych: zawieszona, wychylona, pozostająca w nieustannym napięciu pomiędzy stabilnością a upadkiem.

Gimnastyczki z szarfami otwierają serię przedstawień sportsmenek. Po nich powstały kolejne figury balansujące z piłkami, skakankami, obręczami czy innymi przyrządami. Źródłem cyklu była bezpośrednia obserwacja treningów wnuczki artysty w krakowskim Towarzystwie Gimnastycznym „Sokół”. Kędziore zafascynowały precyzja, dyscyplina i lekkość zawodniczek – umiejętność przekształcania ogromnego wysiłku fizycznego w ruch odbierany przez widza jako swobodny i niemal bezcielesny.

W „Gimnastyczce” ciało zostało uchwycone w kulminacyjnym momencie ewolucji. Odwrócona sylwetka wykonuje efektowne salto, jak gdyby na chwilę uwolniła się od działania grawitacji. Istotnym elementem kompozycji jest szarfa: jej falująca linia nie pełni wyłącznie funkcji atrybutu sportowego, lecz staje się częścią konstrukcji i wizualnym przedłużeniem ruchu ciała. To właśnie dzięki niej figura zdaje się trwać ponad punktem podparcia. Kędziora świadomie konfrontuje naturalny ciężar rzeźby z pozorem nieważkości, tworząc sytuację, w której techniczna równowaga przeobraża się w obraz psychicznego skupienia i samokontroli.

Motyw sportu zajmuje ważne miejsce w twórczości artysty. Obok gimnastyczek pojawiają się akrobaci, lekkoatleci, wioślarze, golfiści czy tenisiści. Sport interesuje Kędziore jako szczególny model ludzkiego doświadczenia: wymaga przekraczania ograniczeń, opanowania ciała i ciągłego korygowania własnej pozycji. Balans nie jest więc jedynie rozwiązaniem konstrukcyjnym, lecz nośnikiem znaczeń. Figura zawieszona nad ziemią pozostaje w stanie chwilowej równowagi, podatnej na wiatr i ruch otoczenia, a przez to staje się metaforą zmienności, ryzyka, wyboru i konieczności nieustannego odzyskiwania stabilności.

Efekt ten wzmacnia materialność prac. Kędziora stosuje brąz, stal oraz opracowane przez siebie kompozyty syntetyczne i żywiczne pozwalające ograniczyć ciężar rozbudowanych figur i wprowadzić je w rzeczywisty ruch. W plenerowych realizacjach powierzchnie bywają opracowywane tak, by przypominały patynowany metal, co potęguje paradoks: monumentalna, pozornie ciężka postać zachowuje ruchliwość i reaguje na warunki atmosferyczne. W balansjerach mechanika nie zostaje ukryta całkowicie – lina, pręt czy punkt podparcia są integralnymi elementami języka formalnego dzieła.

Rzeźby Kędziory funkcjonują często w przestrzeni publicznej. Od 2016 cykl „Między wodą a niebem” jest prezentowany na Kładce Ojca Bernatka w Krakowie; inne stałe zespoły i realizacje znajdują się m.in. w Częstochowie, Olsztynie oraz w amerykańskich Columbus i Sandusky. Prace artysty prezentowano również w Dubaju, Abu Dhabi, Singapurze, Berlinie, Pradze, Miami i na Long Island, a także w ramach Biennale w Wenecji, Art Basel Miami, ArtTaipei oraz ARTZUID – Biennale Rzeźby w Amsterdamie. W Polsce kolejne realizacje układają się w Szlak Rzeźb Balansujących, wpisujący jego sztukę w tkanę wielu miast.

25 α

SŁAWOMIR LEWIŃSKI

1919–1999

Akt męski z wiosłem, 1970/2000

brąz, wymiary bez podstawy: 31 x 13 x 6 cm

wymiary z podstawą: 34,5 x 13 x 8 cm

sygnowany z tyłu u dołu: 'S. Lewiński'

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

Auktionshaus Weser, Bremen, 2024

kolekcja prywatna, Polska



26 α

PAWEŁ ORŁOWSKI

1975

"Transformacja"

brąz, wymiary bez podstawy: 64x23x19 cm
wymiary z podstawą: 91x23x19 cm

estymacja:

40 000 – 55 000 PLN

9 200 – 12 700 EUR





27 α

ADAM BAKALARZ

1989

"R.FSNK"

brąz patynowany, 32,5 x 12 x 15,5 cm
sygnowany i numerowany z tyłu: 'A. Bakalarz | 1/8'
edycja: 1/8

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



28 α

ADAM BAKALARZ

1989

"RTZT"

brąz patynowany, 230 x 60 x 34 cm
sygnowany i numerowany na podstawie: 'BAKALARZ | 3/8'
edycja: 3/8

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
18 400 – 23 000 EUR

TRANSFORMACJA CIAŁA W OBRĘBIE GEOMETRII

Adam Bakalarz należy do grona współczesnych artystów, których praktyka rozwija się na styku malarstwa, grafiki i rzeźby. Absolwent grafiki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, w 2016 uzyskał dyplom w pracowni wkleśłodruku prowadzonej przez dra Stanisława Cholewę. W centrum jego twórczości znajduje się figura ludzka poddawana deformacji, redukcji i geometryzacji. Artysta interesuje się przede wszystkim możliwością przekształcenia ciała w autonomiczną strukturę plastyczną przy jednoczesnym zachowaniu jego rozpoznawalności. Jego prace wpisują się tym samym w tradycję nowoczesnej rzeźby, która od początku XX wieku kwestionowała klasyczne pojęcie zwartej bryły i realistycznego odwzorowania anatomii. Szczególne znaczenie mają dla tej praktyki doświadczenia kubizmu i rzeźby konstruktywistycznej, a także twórczość takich artystów jak Aleksander Archipenko, Julio González, Henry Moore czy Ossip Zadkine.

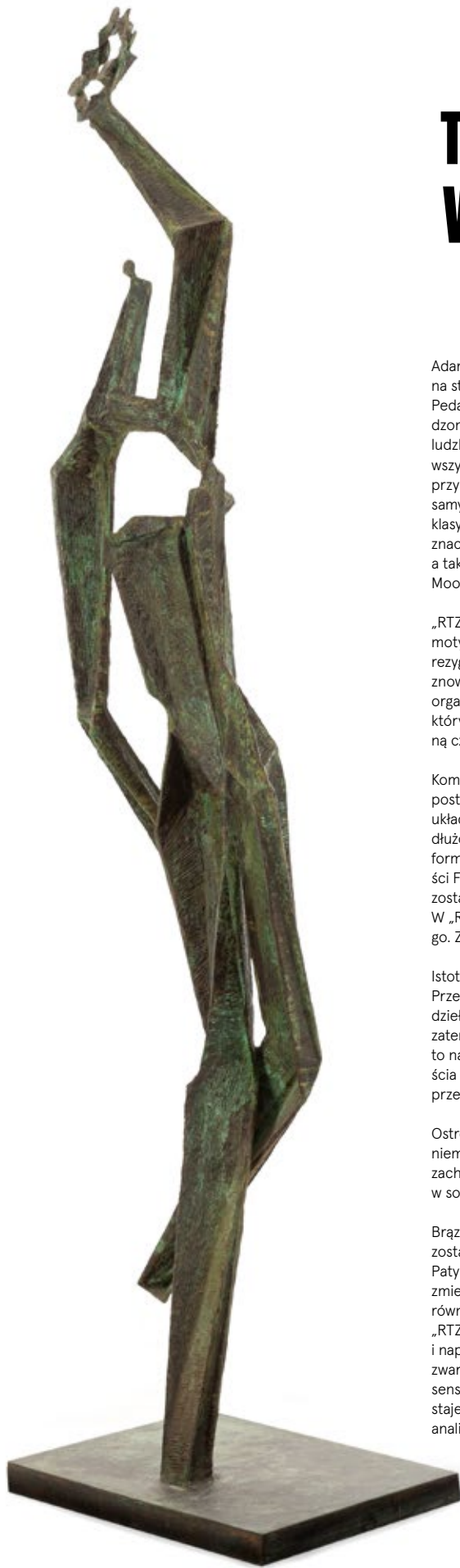
„RTZT” stanowi wyraz tej konsekwentnie rozwijanej problematyki. Rozpoznawalny motyw postaci ludzkiej zostaje tu poddany daleko idącej syntezie formalnej. Artysta rezygnuje z anatomicznej szczegółowości na rzecz wydłużonych proporcji, płaszczyznowości oraz wyraźnej geometryzacji bryły. Ciało nie jest przedstawione jako zwarte, organiczna masa, lecz jako układ połączonych elementów konstrukcyjnych, pomiędzy którymi pojawiają się otwarcia i prześwity. Dzięki temu sylwetka zachowuje figuratywną czytelność, a jednocześnie zbliża się do abstrakcyjnego znaku.

Kompozycję organizuje przede wszystkim wertykalizm. Smukła, ponadnaturalna postać została silnie wydłużona, a jej proporcje świadomie odbiegają od naturalnego układu ludzkiego ciała. Szczególne znaczenie ma uniesione ramię, które wraz z wydłużonym korpusem wyznacza dominującą oś dzieła. W tym aspekcie można dostrzec formalne – choć niekoniecznie intencjonalne – skojarzenie z ikonyczną Statuą Wolności Frédérica-Auguste’a Bartholdiego. W obu przypadkach monumentalność figury zostaje podkreślona przez pion, wydłużenie sylwetki i gest uniesionego ramienia. W „RTZT” gest ten nie posiada jednak tak ściśle określonego znaczenia alegorycznego. Zostaje on raczej podporządkowany przestrzennej organizacji tej kompozycji.

Istotnym środkiem kształtowania rzeźby Bakalarza jest negatywowa przestrzeń. Prześwity pomiędzy kończynami i partiami korpusu współtworzą właściwy kontur dzieła i pozwalają przestrzeni stać się jego integralnym elementem. Artysta konstruuje zatem figurę zarówno poprzez obecność materii, jak i poprzez jej brak. Rozwiązanie to nawiązuje do jednego z zasadniczych doświadczeń rzeźby modernistycznej: odejścia od zamkniętej bryły na rzecz formy otwartej, której znaczenie kształtuje również przestrzeń znajdująca się poza nią.

Ostre załamania, linearne przebiegi i płaskie powierzchnie nadają figurze charakter niemal architektoniczny, podczas gdy nieregularny obrys oraz zróżnicowana faktura zachowują skojarzenie z materią biologiczną. Geometria nie jest więc celem samym w sobie, lecz narzędziem transformacji ciała.

Brąz wzmacnia tę dwoistość. Materiał o wielowiekowej tradycji w rzeźbie figuratywnej został potraktowany w sposób podkreślający jego powierzchniowość i fakturalność. Patynowana powierzchnia wydobywa załamania płaszczyzn i sprawia, że forma zmienia się wraz z oświetleniem oraz punktem obserwacji. Rzeźba zyskuje dzięki temu również wymiar malarski – istotny w kontekście interdyscyplinarnej praktyki Bakalarza. „RTZT” stanowi próbę przełożenia ludzkiej figury na język konstrukcji, przestrzeni i napięcia pomiędzy materią a pustką. Monumentalność dzieła nie wynika z ciężaru zwartej bryły, lecz z jej wertykalności, wydłużenia i otwarcia na otoczenie. W tym sensie rzeźba wpisuje się w nowoczesne rozumienie figury, w którym człowiek przestaje być przedmiotem realistycznego odwzorowania, a staje się punktem wyjścia do analizy samej natury formy rzeźbiarskiej.



29 α

MARCIN RUSAK

1987

Tephra Sculpture 04

drut stalowy, cynk, tkanina jutowa, przetworzone kwiaty, 33 x 45 x 27 cm

estymacja:

8 000 – 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

„Uważam, że wszystko to, co efemeryczne, jest interesujące. Rzadko doceniamy efemeryczność rzeczy, a to one budują nasze wspomnienia”.

Marcin Rusak





30

BARBARA ZBROŻYNA

1923-1995

"Świecznik", 1973

kamionka, 67 x 35 x 40 cm

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 700 - 4 600 EUR

WYSTAWIANY:

Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok, sierpień-wrzesień 1993

Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom, 10.03-23.04.1995

Barbara Zbrożyna, wystawa rzeźby i rysunku, Galeria DAP, Warszawa, marzec, 1996

Barbara Zbrożyna, Galeria Stefana Szydlowskiego, Warszawa, październik 2001

LITERATURA:

Barbara Zbrożyna. Rzeźba, red. Anna Maria Leśniewska, Olorisko, 2006, nr kat. 163, s. 82 (il.)



31 α

ŁUDWIK LILLE

1897-1957

Kogut

terakota, 15 x 13 x 12 cm

sygnowany na spodzie: 'Lille'

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR

POCHODZENIE:

SDA, 10.2023

WACŁAW SZYMANOWSKI

1859-1930

"Śmiejąca się fala", ok. 1900

ceramika szklwiona (gres), 48 x 55 x 23 cm
sygnowany i opisany z tyłu u dołu: 'Szymanowski' I Gres Emile MULLER'
na odwrociu wydrążony napis: 'Gres Emile MULLER'

estymacja:
90 000 – 150 000 PLN
20 700 – 34 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja publicystki i działaczki społecznej Marii Jodko-Narkiewicz (1866-1951), Bobownia (zakupiony po wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1903 roku)
kolekcja historyczki sztuki Marie-Christine David, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
XV. Wystawa Secesji Wiedeńskiej, Wiedeń, listopad-grudzień 1902
Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1903
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903

LITERATURA:
Stanisław Krzywoszewski, „Sztuka” w Wiedniu, „Kraj. Życie i Sztuka” 1902, nr 45, s. 471 (jako „Śmiech”)”Ver acrum” 1902, nr 23, s. 327 (il.) (jako „Die lachende Welle”)
XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, katalog wystawy, Wien 1902, nr kat. 144, s. 31 (jako „Die lachende Welle”)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1903, Warszawa 1904, s. 47
Kazimierz Broniewski, Ze sztuki. Wystawa Wacława Szymanowskiego, „Kurjer Warszawski” 1903, nr 157, s. 4
Eligiusz Niewiadomski, Z wystawy [Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych], „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 22, s. 423-424 (wzmiankowany), 433 (il.)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 371
Wacław Szymanowski 1859-1930, katalog wystawy, oprac. Hanna Kotkowska-Bareja, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. 58 (rzeźby zaginione), s. 125 (il.)



ŻYWIÓŁ I FORMA

„ŚMIEJĄCA SIĘ FALA” WACŁAWA SZYMANOWSKIEGO

Szymanowski należał do artystów, których kariera od początku rozwijała się pomyślnie. Wywodził się z inteligenckiej rodziny o szerokich kontaktach artystycznych. Dzięki znajomości ojca z Cyprianem Godebskim wyjechał do Francji, gdzie początkowo kształcił się pod kierunkiem tego artysty, a następnie zetknął się ze środowiskiem École des Beaux-Arts. Pobyt we francuskiej stolicy ukształtował wrażliwość Szymanowskiego. Paryż na przełomie XIX i XX wieku stanowił centrum nowoczesnej myśli artystycznej, w którym ścierały się rozmaite, nierzadko sprzeczne idee. Podczas nauki, a później także jako dojrzały twórca mieszkający w Paryżu, Szymanowski z zainteresowaniem chłoniął pojawiające się tam nowości.

Kolejnym etapem jego edukacji były studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Szymanowski równolegle zajmował się malarstwem i rzeźbą, a już w latach 80. XIX wieku jego prace prezentowano na wystawach w Berlinie, Monachium i Paryżu, a także w Warszawie i Krakowie.

Około 1900, gdy ostatecznie przesunął punkt ciężkości swojej twórczości z malarstwa ku rzeźbie, wykształcił własny, charakterystyczny język formalny, oparty na ekspresyjnym modelunku oraz niemal organicznym przenikaniu się postaci z otaczającą ją materią. „Śmiejąca się fala” jest jedną z najciekawszych realizacji tego krótkiego, lecz wyjątkowo intensywnego okresu jego twórczości.

Szymanowski nie przedstawia tutaj żywiołu w sposób opisowy. Czyni z fali świadomy byt, wyłaniając z nieregularnej, gwałtownie spiętrzonej masy ludzkie postaci, których szeroko otwarte usta wyrażają tytułowy „śmiech”. Granica pomiędzy ciałem a wodą staje się właściwie niedostrzegalna. Rysy twarzy zdają się jedynie na moment krystalizować z płynnej materii, aby za chwilę ponownie się w niej rozpuścić. Tematem, który Szymanowski postanowił uchwycić w rzeźbie, jest nie tyle sama postać, ile ruch całego przedstawienia – proces pojawiania się i zanikania formy. Rozwiązanie to było zakorzenione w estetyce fin de siècle’u, w której artyści chętnie przeciwstawiali stabilności akademickiej formę płynną i asymetryczną, podlegającą nieustannej przemianie. W twórczości Szymanowskiego kształt fali stał się jednym z najbardziej charakterystycznych środków dynamizowania kompozycji.

Motyw wody pojawiał się w dziełach artysty w tym okresie kilkakrotnie. Z podobnego imaginariu wyrastały monumentalne głowy „Trytonów”, a przede wszystkim powstała przed 1903 imponująca drewniana „Fala”, znajdująca się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Nie były to jednak wyłącznie wariacje na temat jednego efektownego motywu dekoracyjnego. Morze, fale i wiatr należały do szczególnie nośnego repertuaru symbolicznego sztuki przełomu wieków. Żywioł pozwalał opowiadać

o sile i niepokoju, a także o zmienności natury wymykającej się ludzkiej kontroli. U Szymanowskiego zainteresowanie ruchem w naturze spłotło się z secesyjnym umiłowaniem linii falistej, jednej z podstawowych form języka Art Nouveau.

Znane egzemplarze ceramiczne „Śmiejącej się fali” wykonano w szklwionym gresie w renomowanej francuskiej wytwórni Émile Muller w Ivry-sur-Seine. Pod koniec XIX wieku manufaktura ta należała do ważnych ośrodków eksperymentów z rzeźbą ceramiczną. Gres, wcześniej kojarzony głównie z produkcją użytkową i architektoniczną, zainteresował wówczas także rzeźbiarzy. Pozwalał bowiem na precyzyjne oddanie modelunku, a zastosowanie szklwi umożliwiało uzyskanie zróżnicowanych i nie w pełni przewidywalnych efektów barwnych oraz fakturalnych. Z zakładem Mullerów współpracowali między innymi Emmanuel Frémiet, Emmanuel Hannaux i Jeanne Itasse.

Znaczenie dzieła potwierdza jego obecność na jednej z najważniejszych europejskich manifestacji sztuki nowoczesnej początku XX wieku. W 1902 kompozycję pokazano w Wiedniu na XV wystawie Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, odbywającej się od 5 listopada do 28 grudnia. W ekspozycji uczestniczyła wówczas reprezentacja Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, a aranżację części polskiej współtworzył Karol Tichy. „Śmiejąca się fala” znalazła się tym samym w centrum dyskusji o nowoczesnym kształcie sztuki europejskiej.

Ludwig Hevesi, pisząc o XV wystawie Secesji Wiedeńskiej, na której zaprezentowana została m.in. „Śmiejąca się fala”, zwracał uwagę na wyjątkowy klimat sali z polskimi eksponatami (Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik, Wiedeń 1906, s. 402). Według niego Polacy „oddychać mieli innym powietrzem”, a aranżacja wystawy tworzyć miała melancholiijną „aleję westchnień”. W kontekście sztuki około 1900 trudno było o większy komplement. Wypowiedź Hevesiego można zatem odnieść również do wystawianych w Wiedniu rzeźb Szymanowskiego, wielokrotnie prezentowanych i docenianych podczas ekspozycji Wiener Secession.

„Śmiejąca się fala” zajmuje w dorobku Szymanowskiego miejsce szczególnie także dlatego, że zawiera w załączku rozwiązania, które powrócą w jego późniejszych, najbardziej znanych realizacjach. Przenikanie figury z elementami natury oraz muzyczne rozumienie ruchu staną się później kluczowe między innymi dla projektu pomnika Fryderyka Chopina w warszawskich Łazienkach Królewskich. Rozwiana wierzba, płaszcz kompozytora i jego pochylona sylwetka złożą się tam na falującą strukturę, opartą na rozwiązaniu bliskim temu, które artysta zastosował w prezentowanym dziele.



„Fala”, Wacław Szymanowski, przed 1903, źródło: Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział MNW



Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz przy pomniku Fryderyka Chopina w pracowni brązowniczej Barbedienne w Paryżu, 1926, źródło: NAC



Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz na tle pomnika Fryderyka Chopina, 1929–1930, NAC

33 α

ZOFIA WOLSKA

1934–2016

Figura, lata 60.–70. XX w.

drewno, 36 x 19 x 19 cm

opisany na tabliczce przy postumencie: 'ZOFIA WOLSKA'

estymacja:

14 000 – 18 000 PLN

3 300 – 4 200 EUR

„Uderzyło mnie, że ‘mistrz’ [Xawery Dunikowski], który rzadko kiedy znajdował dobre słowo o jakimkolwiek rzeźbiarzu (z jakiegokolwiek epoki) – bez wahania powiedział mi, że ‘spośród swoich uczniów liczy na rozwój samorodnego talentu dużej skali Zofii Wolskiej. Ma zacięcie i imaginację’”.

Władysława Jaworska





34 α

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

"Otwarta II"

brąz patynowany, 58 x 37 x 36 cm

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 400 – 23 000 EUR



35 α

TADEUSZ ŁODZIANA

1920-2011

Ptak, około 1945/1955

brąz patynowany, 94 x 34 x 34 cm

sygnowany monogramem i opisany: '4/8'

estymacja:

60 000 – 80 000 PLN

13 800 – 18 400 EUR

OPINIE:

Certyfikat autentyczności wydany przez Galerię Dyląg z dnia 12 marca 2018 roku

36

ROMAN SOLSKI

1957

"Anne"

brąz patynowany, 65 x 21 x 18 cm

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 900 – 2 300 EUR



37 *α*

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2017

brąz patynowany, 97 x 15 x 13 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Stan Wys I 5/8 | 2017"

edycja: 5/8

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 600 – 6 900 EUR

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

Stanisław Wysocki



38 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

Bez tytułu, 2017

brąz, 75 x 26 x 16 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Stan Wys I 4/8 | 2017'

edycja: 4/8

estymacja:

8 000 – 10 000 PLN

1 900 – 2 300 EUR



39 α

STANISŁAW WYSOCKI

1949

"Akt", 2014

brąz, 33 x 15 x 7 cm

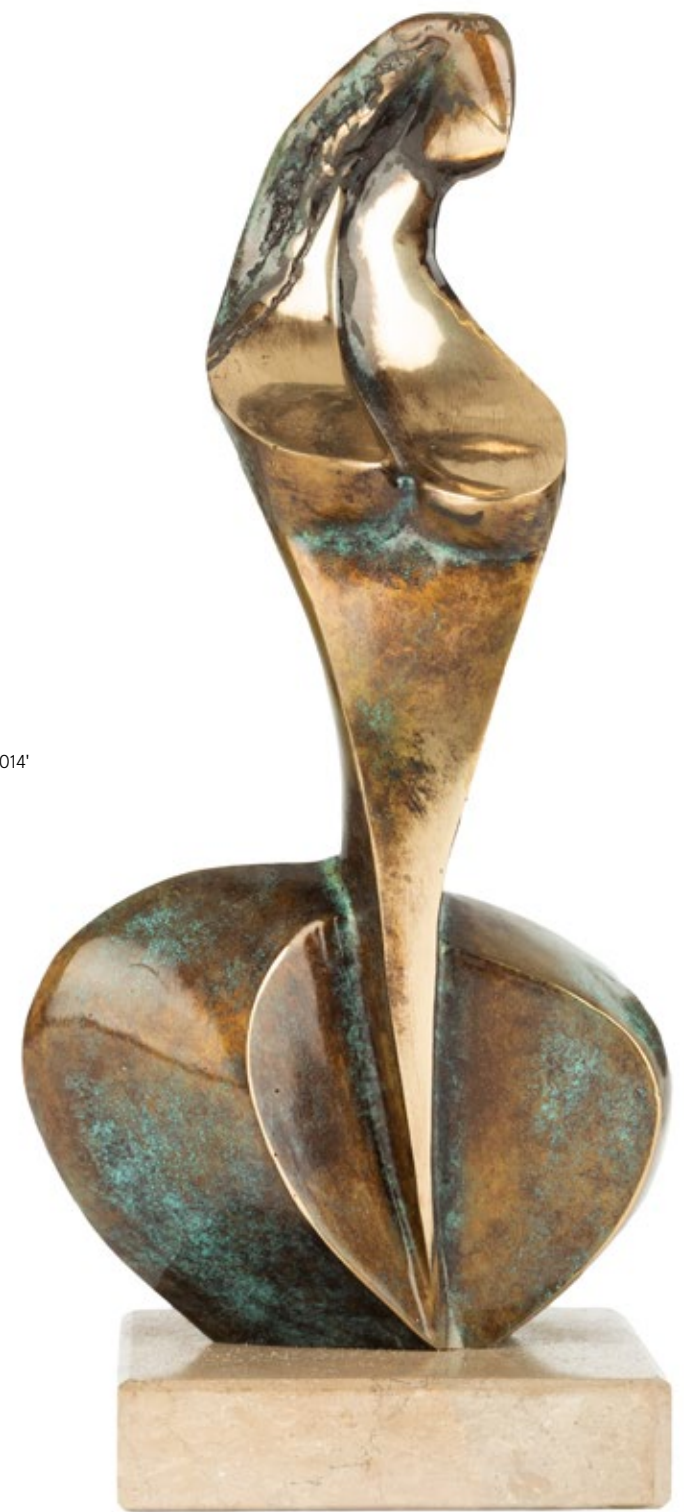
sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'Stan Wys I 3/8 | 2014'

edycja: 3/8

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR





40

KAROL BRONIATOWSKI

1945

"Kontrapost", 2015

brąz, 66 x 32 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu z boku: 'KaBro | 2015 | 1/6'

ed. 1/6

estymacja:

80 000 - 110 000 PLN

18 400 - 25 300 EUR





41

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Galopujący koń obracający głowę w prawo ze swoim dżokejem" ("Cheval au galop tournant la tête à droite avec son jockey")

brąz patynowany, wys.: 32,7 cm
sygnowany na podstawie: 'Degas'
kompozycja składa się z dwóch figur, na podstawie pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE',
datowany, opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '32/M', figura dżokeja numerowana z tyłu, u dołu: '36/M'

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 100 – 10 500 EUR

OPINIE:
certyfikat autentyczności odlewni Valsuani

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

LITERATURA:
Por.: Edgar Degas. Sculpture. The Collections of the National Gallery of Art in Washington. Systematic Catalogue,
red. Suzanne Glover Lindsay, Daphne Barbour, Shelly Sturman, Princeton 2011, s. 81 (il.), nr kat. 6a, 6b (forma woskowa)

42

EDGAR DEGAS

1834-1917

"Zaskoczona kobieta" ("Femme surprise")

brąz patynowany, wys.: 40,6 cm
sygnowany na podstawie: 'Degas'
pieczęć odlewni: 'CIRE | C. VALSUANI | PERDUE', datowany,
opisany i numerowany: '1998', 'Reproduction' oraz '42/M'

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 100 – 10 500 EUR

OPINIE:
certyfikat autentyczności odlewni Valsuani





43

STANISŁAW STEFAN JACKOWSKI

1887–1951

"Żniwiarka", 1937

brąz, 58,5 x 28 x 17 cm

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

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

estymacja:

35 000 – 50 000 PLN

8 100 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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



44

JAN KUCZ

1936–2011

"Łódzka Szwaczka", druga wersja projektu pomnika

brąz patynowany, 93 x 43 x 42 cm

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR



Jan Kucz, „Łódzka Szwaczka”, kolekcja prywatna

POMNIK, KTÓREGO NIE BYŁO

Konkurs na projekt Pomnika Kobiety w Łodzi ogłoszono w 1977 jako przedsięwzięcie poświęcone symbolicznemu uhonorowaniu kobiet związanych z historią i tożsamością miasta. Do udziału zaproszono wybranych rzeźbiarzy, wśród nich Jana Kucza. Artysta przygotował dwa projekty i oba zostały wysoko ocenione przez jury: każdy otrzymał drugą nagrodę.

„Łódzka Szwaczka” wyjątkowo dobrze odpowiadała założeniom konkursu. Kucz sięgnął po motyw bezpośrednio związany z przemysłową historią Łodzi i tradycją włókiennictwa. Bohaterką pomnika uczynił pracownicę przemysłu tekstylnego, a temat pracy został wpisany nie tylko w ikonografię, lecz także w samą formę rzeźby. Szczególną rolę odgrywa obficie modelowana tkanina: ciężka, układająca się w szerokie płaszczyzny i fałdy. Buduje ona monumentalność sylwetki, a zarazem staje się formalnym odniesieniem do włókienniczego charakteru miasta.

Mimo rozstrzygnięcia konkursu planowany pomnik nie został ostatecznie wykonany, dzieląc los wielu ambitnych przedsięwzięć architektoniczno-rzeźbiarskich epoki PRL-u. Na rezygnację z realizacji złożyły się przede wszystkim narastające pod koniec lat 70. problemy gospodarcze, które ograniczyły możliwości finansowania kosztownych inwestycji monumentalnych, a także zmiana priorytetów politycznych. Idea pomnika – powiązana z próbą symbolicznego uhonorowania łódzkich kobiet i pośrednio z pamięcią o strajkach włókiarek z 1971 – stopniowo traciła znaczenie. W rezultacie przedsięwzięcie utknęło na etapie organizacyjnym i inwestycyjnym, a plany jego budowy wygasły, zanim zapadły decyzje prowadzące do realizacji w przestrzeni miasta.

Kucz nie zrezygnował jednak z własnych koncepcji. Choć „Łódzka Szwaczka” nie została wzniesiona jako miejski monument, artysta zdecydował się samodzielnie doprowadzić projekt do realizacji i odlać obie jego wersje w brązie. Dzięki temu prace funkcjonują dziś jako autonomiczne rzeźby, zachowując pamięć o idei niezrealizowanego przedsięwzięcia.



Jan Kucz w pracowni, fot. z archiwum rodziny

45 α

FRANCISZEK MASIAK

1906-1993

Łucznik ("Ostatnia strzała"), 1931

gips, 71 x 24 x 19 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'Masiak 1931'

estymacja:

16 000 – 24 000 PLN

3 700 – 5 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup od spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Sport w Sztuce, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Warszawa, 1931

„Trzy drugie nagrody to pełen życia chłopak Masiaka, wykwintna osoba na nartach, w dobrze uchwyconym ruchu, Strynkiewicza (...) i energiczna sylwetka tenisistki Horno-Popławskiego.”

Jan Kleczyński o nagrodach przyznanych podczas wystawy poświęconej tematyce sportowej, zorganizowanej przez Instytut Propagandy Sztuki w Kamienicy Barczyków w 1931



46

HENRYK GLICENSTEIN

1870-1942

Kochankowie, 1938-40

drewno, 67 x 23 x 16,5 cmstudium: 34x10x8
Do obiektu dołączone są dwie prace:
Kochankowie, studium gipsowe do pracy w drewnie: 34x10x8 cm
Martwa natura z figurką, akwarela na papierze: 56x39 cm

estymacja:
35 000 – 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Hugo Dreyfussa, zięcia artysty, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
Galeria Concept Art Stany Zjednoczone, kwiecień 2026
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Life and Work of Enrico Glicenstein, red. Charlotte Sholod
oraz Tamara Sztyma, katalog raisonné, HARD PRESS EDITIONS,
Stany Zjednoczone, 2014, nr kat. 203, s. 179 (il.)



47

HENRYK GLICENSTEIN

1870-1942

Prorok, 1919

brąz, 68 x 43 x 42 cm
sygnowany na podstawie: 'H. GLICENSTEIN'
opisany na podstawie: 'ROMA FOND. CASANDA'

estymacja:
38 000 – 50 000 PLN
8 800 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla tłumacza i krytyka literackiego, Josepha Leftwicha (1892-1983) oraz jego żony Sali, Londyn (od lat 20. XX w.)
kolekcja prywatna, Londyn
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2022
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Charlotte Scholod, Life & Work of Enrico Glicenstein, Nowy Jork 2015 (il.)
Sculpture & Drypoints by Glicenstein, katalog wystawy, Greatorex Galleries w Londynie, Londyn 1922, poz. kat. 14





Prace Glicensteina są licznie reprezentowane w prestiżowych zbiorach publicznych w Stanach Zjednoczonych, Francji i Włoszech. Mniej znanym rozdziałem jego twórczości jest malarstwo. Artysta posługiwał się pastelem, akwarelą i farbami olejnymi, tworząc prace zróżnicowane stylistycznie. Wychowany na styku kultury polskiej i żydowskiej, w swojej dojrzałej twórczości prezentował postawę transkulturową. Podejmował tematy i posługiwał się formami charakterystycznymi dla sztuki europejskiej, wywodzącymi się z tradycji greckiej i rzymskiej. Jednocześnie starał się włączyć w przemiany artystyczne przełomu wieków, czerpiąc z awangardy oraz tendencji symbolistycznych i neoklasycystycznych.

Już jako siedemnastolatek przyuczał się do zawodu w kilku łódzkich zakładach rzemieślniczych, a w 1889 – dzięki pomocy przedstawicieli miejscowej inteligencji, którzy dostrzegli jego niebywały talent – wyjechał do Monachium. Kształcił się w tamtejszej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do 1895 studiował w klasie rzeźby prowadzonej przez Wilhelma von Rümanna. Prezentował swoje dzieła między innymi w Warszawie, Krakowie i Lwowie. W 1910 powierzono mu funkcję wykładowcy rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, z której jednak zrezygnował. Lata wojny spędził w Warszawie i Łodzi, a po jej zakończeniu pracował w Szwajcarii i Londynie. W latach 20. ponownie osiadł we Włoszech. W 1925 otrzymał Order Korony Włoch. W 1928, na znak sprzeciwu wobec polityki partii faszystowskiej, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Początkowo mieszkał w Chicago, a od 1935 w Nowym Jorku, gdzie pozostał do śmierci.

Prezentowany w katalogu zestaw prac przedstawiający parę kochanków powstał w latach 1938–1940. Postacie ukazane są w czułym, romantycznym uścisku. Mężczyzna kłęczy przed ukochaną, tuląc głowę do jej piersi. Forma zaczęła powstawać w 1938, kiedy Glicenstein wraz z rodziną przebywał w domku Newfoundland w stanie New Jersey. Jego córka wspominała w archiwum rodzinnym, że kształt materiału zainspirował artystę do nadania rzeźbie kanciastych form, które stworzyły nieoczekiwaną, piramidalną kompozycję. Każda strona tej grupy rzeźbiarskiej ujawnia pomysłowe i zaskakujące rozwiązania (Beatrice Dreyfuss, „Glicenstein, 1870–1942”, Glicenstein Family Archives, YIVO Institute for Jewish Research).





48 α

BAZYLI WOJTOWICZ

1899

Portret mężczyzny (B. Szalewicz), 1942/1943

brąz patynowany, 47 x 32 x 30 cm

edycja: 2/2

odlew współczesny

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 100 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

Por.: Twórczość Bazylego Wojtowicza: katalog wystawy jubileuszowej z okazji 80-tej rocznicy urodzin artysty i w 50-lecie pracy twórczej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, s. 38, s. 13 (il.)



49 α

WŁADYSŁAW JANIA

1913-2008

Popiersie mężczyzny

drewno, 52 x 22 x 20,5 cm

sygnowany: "W JANIA"

estymacja:

3 000 – 4 500 PLN

700 – 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

50 α

FRANCISZEK MASIAK

1906-1993

Półów, 1937

blacha, 133 x 89 x 5 cm
sygnowany u dołu: 'FR.MASIAK | 1937'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 100 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup od spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa rzeźb Franciszka Masiaka, Podziemie Kamedulskie, Warszawa, grudzień 2011





51 α

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Portret Tadeusza Żuk-Skarszewskiego, 1928

brąz, 35,5 x 24,3 x 2,5 cm

sygnowny, opisany i datowany u dołu: 'K. Laszczka | T. Żuk-Skarszewskiemu | 1928 w maju'

estymacja:

3 500 – 5 000 PLN

900 – 1 200 EUR



52 α

KONSTANTY LASZCZKA

1865-1956

Syn artysty w mundurze

ceramika szkliona, 66,5 x 50 cm

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Kraków



Gosławski zadebiutował w zbiorowej wystawie w roku 1955, w doborowym towarzystwie artystów tworzących reaktywowane na fali odwilży poznańskie ugrupowanie plastyków zwane grupą 4F+R (forma, farba, faktura i fantastyka + realizm). Już wtedy zasłynął jako artysta, który uczucia zakuwa w metalu. Bo w tym całym złomie, jak zwykł mawiać sam artysta, jest jakaś uniwersalna prawda, niezmanierowana, czysta, mistyczna. Zdecydowanie bliższa prawdzie popiołów spływających Gangesem czy tym sypanym w Środę Popielcową niż tym, które pokrywają podłogę kuźni metaloplastyków.

Rzeczywiście, większość prac Gosławskiego powstawało z przypadkowych materiałów, skrawków metalu, pojedynczych śrub i sprężyn, w których Gosławski potrafił zawsze odnaleźć ukryte piękno. To ciągle, mozolne poszukiwane umożliwiałoby z czasem Gosławskiemu zapanować nad chaosem, entropią rzeczy martwych, co wynosi jego umiejętności artystyczne do poziomu prawdziwie mistrzowskiego. Niewielu jest przecież rzeźbiarzy, którzy z równym powodzeniem potrafią wydobyć piękno z marmuru karraryjskiego, co ze sterty pogiętego, zardzewiałego metalu. Tak też jest i w przypadku prezentowanej łodzi, która zdaje się miała swoje początki jako rura wydechowa ciągnika rolniczego. Tymczasem, Gosławski zobaczył w niej coś więcej niż tylko kawałek złomu. Zobaczył w niej historię ukrytego podwodnego świata, czy też legendarnego Nautilus dowodzonego przez kapitana Nemo z powieści Juliusza Verne’a „Dwanaście tysięcy mil podwodnej żeglugi”. Pośród artystów tworzących po wojnie, wyobraźni Bossa-Gosławskiego mogła jedynie dorównać wyobraźnia drugiego mistrza zmagającego się z obiektami przygodnymi, czyli Władysława Hasióra. Obaj posiadli niezwykłą umiejętność negocjacji, czy też rozmowy, dialogu człowieka z przedmiotem martwym. Bo zarówno w rękach Hasióra, jak i Bossa, przedmioty zaczynają mówić, opowiadać historię, dając widzowi wgląd w niezwykły świat wyobraźni artysty.

Prezentowana praca pochodzi z okresu, kiedy to artysta osiągnął już swój sukces i był postacią niezwykle rozpoznawalną. Kariera artystyczna Bossa-Gosławskiego rozpoczęła się w latach 1946–50, kiedy to studiował

na Wydziale Rzeźby PWSP w Sopocie i Poznaniu. Po ukończeniu studiów został wykładowcą w PWSP w Poznaniu. Był członkiem awangardowej grupy poznańskich artystów 4F+R. Wcześniej zrezygnował z tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich. Tworzył rzeźby z opalonego drewna i spawanego żelaza. Zwłaszcza spawana stal i inne metale stała się jego głównym środkiem wypowiedzi artystycznej. W tym czasie powstały takie rzeźby jak Ekshumowany, Hiroszima, Pancernik denny. W 1956 Boss ponownie dołącza do reaktywowanej grupy 4F+R, która czerpie garściami z po odwilżowego kulturalnego wzmożenia. 4F+R (forma, farba, faktura, fantastyka + realizm) była polską awangardową grupą artystyczną, która działała w Poznaniu od 1947 do 1949 i została reaktywowana na rok w 1956. 4F+R funkcjonowała w tradycji ekspresjonistycznej, stworzonej w kręgach międzywojennego czasopisma artystycznego „Zdrój”. Ekspresjonistyczne rzeźby Bossa z lat 60. XX wieku zrywały z akademicką estetyką i wprowadzały na „salony” takie materiały jak żelazo przemysłowe czy blacha. W tym okresie Boss realizował również liczne zamówienia o charakterze użytkowym. Wśród najbardziej monumentalnych warto z pewnością wymienić pomniki: Braterstwa Broni w Szprotawie czy też Pomordowanych Więźniów Politycznych w Słońsku. Dla mieszkańców stolicy najbliższe będą jednak kandelabry, które Boss przygotował dla Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie i zdobią monumentalne wejście gmachu przy placu Małachowskiego.

Prezentowana łódź podwodna powstała na początku lat 70., czyli w momencie, kiedy to Boss osiadł w Rybitwach nad Jeziorem Lednickim, przysposabiając sobie na potrzeby pracowni stary warsztat. To tam przez lata zwoził przeróżne fragmenty metalu, z których powstawały przedmioty użytkowe – artystyczne kute żyrandole, kraty, płoty, furtki i bramy, które do dzisiaj można podziwiać w znajdującej się po sąsiedzku Wielkopolskim Parku Etnograficznym, przy kościele w Dziekanowicach, czy też Koninie czy Kaliszu. Prace Bossa nigdy nie utraciły swojego charakteru, są świadectwem drogi przebytej przez artystę, ale także znakiem czasów, kiedy to w powszechnej szarzyźnie dnia codziennego, niewielu potrafiło dostrzec promień optymizmu.



53 α

JULIAN BOSS-GOŚŁAWSKI

1926–2012

"Łódź podwodna", lata 70. XX w.

stal spawana, 16 x 116 cm

estymacja:

35 000 – 55 000 PLN

8 100 – 12 700 EUR

54 α

JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI

1926-2012

Bazyliśzek, 2007

stal spawana, 97 x 90 x 40 cm

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

6 900 – 9 200 EUR





55 α κ

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

1893-1996

Józef Piłsudski, 1936

marmur, brąz patynowany, wymiary rzeźby: 70 x 30 x 42 cm
wymiary postumentu: 24 x 27 x 28 cm
sygnowany na krawędzi: 'F.STRYNKIEWICZ'

estymacja:
35 000 – 50 000 PLN
8 200 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, USA

LITERATURA:
Por.:
Stulecie urodzin rzeźbiarza, red. Maria Lewańska, Warszawa 1993, nr kat. 64



56

RAPHAEL NANNINI

1870-1895

"Chopin", przełom XIX/XX wieku

metal, 30,5 x 19 x 17 cm
sygnowana na boku: 'R. Nannini'
opisana na froncie: 'Chopin'

estymacja:
4 500 – 6 000 PLN
1 100 – 1 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

57 α

STANISŁAW SIKORA

1911–2000

"**Żrebak**", lata 40 XX w.

brąz patynowany, wymiary rzeźby: 23 x 24 x 7 cm

Podstawa: 15,5 x 31 x 13,5 cm

sygnowany i opisany karteczką autorską: "SIKORA STANISŁAW | "ŻREBAK" | BRĄZ"

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR



58 α

ALFONS KARNY

1901-1989

Portret Stanisława Noakowskiego, około lata 70. XX w.

ceramika szklwiona, 52 x 40 x 34 cm
sygnowany na spodzie: 'Karny'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 600 – 6 900 EUR

W twórczości Alfonsa Karnego na pierwszy plan wysuwa się portret. Sam artysta uzasadniał swoje zainteresowanie tym gatunkiem przekonaniem, że człowiek jest te-
matem nadzwyczajnym, najlepszym z możliwych dla sztuki rzeźbiarskiej. Zamiłowanie
Karnego do tej formy pojawiło się już podczas studiów w pracowni Tadeusza Breyera.
Pochodzący z Białegostoku rzeźbiarz należał do najbardziej cenionych portrecistów
spośród wychowanków profesora. Już jako młody artysta sam decydował, czyja
podobizna wyjdzie spod jego dłuta. Jego portrety cechowały klasyczny spokój oraz
harmonijna, miękka linia.

Istotną część twórczości portretowej Karnego stanowi cykl poświęcony słynnym
Polakom. Odrodzona ojczyzna potrzebowała bowiem odwołania do wielkiej tradycji
i wybitnych osobowości dwudziestolecia międzywojennego. „Pierwszym dziełem
artysty, którym Alfons Karny rozpoczął tworzenie cyklu portretów sławnych Polaków,
była rzeźba przedstawiająca Stanisława Noakowskiego. Wybór ten był podyktowa-
ny wrażeniem, jakie wywarł profesor w trakcie inauguracyjnego wykładu, w którym
uczestniczył Karny. W zachowanych notatkach szczegółowo przedstawił jego postać,
zrelacjonował przebieg wykładu z historii sztuki i opisał reakcje studentów, którzy
podziwiali erudycję profesora. Ten wybitny znawca architektury polskich Kresów,
autor rysunków i akwareli, od tej pory stał się jego wychowawcą, mistrzem i przyja-
cielem. Wśród zdjęć wykonanych w pracowni rzeźb Tadeusza Breyera, jedno z nich
przedstawia Karnego przy korekcie rzeźbiarskiego portretu Stanisława Noakowskiego.
Rzeźba ta, zrealizowana w 1929, w granicie, zdobyła nagrodę w konkursie na popiersie
Sławnych Polaków. Odlana w brązie, eksponowana na dorocznym Salonie Jesiennym
w warszawskiej Zachęcie, przyniosła mu drugą nagrodę miasta stołecznego Warszawy
i finansowe wsparcie w kwocie 500 złotych. Portret Stanisława Noakowskiego został
również nagrodzony złotym medalem na Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937
r.” (Ryszard Saciuk, Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków, Białystok 2020,
s. 34).





59 α
FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI
1890–1948

Głowa kobiety

brąz, 20 x 16 x 21 cm

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



60 α
MARIAN KURIATA
1913–1989

Popiersie Barbary Pniewskiej, 1949

piaskowiec, 53 x 32 x 19 cm
sygnowany, datowany i opisany z tyłu: 'MARIAN – KURIATA – 1949 |
M. KURIATA | 1942–50'

estymacja:
8 000 – 12 000 PLN
1 900 – 2 800 EUR



61 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Zwierzenie" ("Confidence"), 1923-1925

brąz patynowany, 37 x 12,5 x 12,5 cm

sygnowany i numerowany u dołu: '7/8 J. Lambert- Rucki [monogram wiązany artysty] 2022' oraz znak odlewni: 'TEP'

edycja: 7/8

odlew współczesny

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

WYSTAWIANY:

„Centenaire de la naissance de Jean Lambert-Rucki”, Galerie Jacques De Vos, Paryż, październik-listopad 1988

LITERATURA:

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



62 α

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Bez tytułu, z cyklu "Pasterze"

brąz, 35 x 16 x 10 cm

sygnowany, opisany oraz numerowany na podstawie: 'Lambert Rucki 2/8' i pieczęć odlewni Valsuani

odlew pośmiertny wykonany w I poł. lat 70. XX w. lub po 1981. We Francji wprowadzono wtedy prawo reprodukcji rzeźb oraz

numerację: 1-8/8 i EA/I-IV.

edycja: 2/8

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Jacques'a de Vos, Francja

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

63 α

AUTOR NIEZNANY

1903-1989

Totem z reliefami o tematyce olimpijskiej, przed 1962

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

na postumencie blaszka wytwórni: 'WYTWÓRNIĄ ARTYSTYCZNA I WŁADYSŁAW MIECZNIK I WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 108'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, kwiecień 2017

kolekcja prywatna, Polska



64 α

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914-2015

Z cyklu "Księgi życia", 2006-2007

drewno polichromowane, 156 x 46 x 31 cm

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR



65

HENRYK MUSIAŁOWICZ
1914-2015

Chorągiew, 2010

asamblaż/akryl, bawełna, drewno, tkanina, włóczka, 95 x 72 cm
sygnowany w kompozycji: 'MUSIAŁOWICZ'
opisany i datowany na odwrociu: 'Chorągiew | kolaż | 2010'

estymacja:
8 000 – 10 000 PLN
1 900 – 2 300 EUR

66 α

ADAM RZEPECKI

1950

"Kapliczka ku czci stanu wojennego (Sztuka na zamówienie społeczne)", 1982

asamblaż/papier, drewno, szkło, 94 x 67 x 23 cm

estymacja:

100 000 – 150 000 PLN

23 000 – 34 500 EUR

WYSTAWIANY:

Adam Rzepecki, „Stary Rzepecki patrzy na młodego Rzepeckiego”, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 19.05.–18.10.2020

„Pamięć i uczestnictwo. Wystawa plastyki na jubileusz Sierpnia ’80 i Solidarności”, wystawa zbiorowa, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk, 20.06–25.09.2005

„Prawdziwa historia grupy artystycznej Łódź Kaliska (1979–2004)”, Galeria Klimy Bocheńskiej, Fabryka Trzciny, Warszawa, 8–28.02.2005

LITERATURA:

Marcin Kościelniak, Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80., „Teksty Drugie”, nr 2, 2017, s. 232, online: https://rcin.org.pl/Content/64837/PDF/WA248_84100_P-I-2524_koscielniak-pochwala_o.pdf [dostęp: 22.01.2025]

Adam Rzepecki. Preferuję bardziej zrzutę niż kulturę, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, red. Dawid Radziszewski, Nowy Sącz 2013, s. 160 (il.)

Czkawka. 40 lat Grupy Łódź Kaliska, katalog wystawy, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, red. Dobrochna Badora, Radom 2020, s. 97 (il.)



67 α

TAMARA BERDOWSKA

1962

Rysunek przestrzenny, 2021

akryl/folia aluminiowa, 52 x 42 x 22 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tamara Berdowska | KKO3, 2021 | rysunek przestrzenny'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 600 – 6 900 EUR

„Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania (...). Zawsze jest jednak środkiem, a nie celem”.

Tamara Berdowska



68 α

OLAF BRZESKI

1975

"Kot" z cyklu "Czarne charaktery - czyli długo oczekiwana zmiana ról", 2008

ceramika, 30 x 25 x 27 cm

sygnowany, datowany i opisany u spodu: 'Olaf | Brzeski | 1/3 2008'

ed. 1/3

estymacja:

18 000 – 25 000 PLN

4 200 – 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





69 α

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"Fleshblood Right/Fleshblood Left", dyptyk, 2016

brąz, wymiary pierwszej stopy: 10 x 25 x 30 cm
wymiary drugiej stopy: 10 x 35 x 33 cm

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 900 – 9 200 EUR

70 α

TOMASZ GÓRNICKI

1986

"A Hint of Decay (On)", 2017

brąz, stal, rzeźba: 41,5 x 33,5 x 33,5 cm
postument stalowy: 125 x 33,5 x 33,5 cm
unikat

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

WYSTAWIANY:
„Thou Art Darkest”, Underdog Gallery, Londyn, 5-25.10.2018
„Tarot & Archetypes”, Underdog Gallery, Londyn, 25.01-2.03.2019





71

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Para", 2010

brąz patynowany, 38 x 22,5 x 9,4 cm
sygnowany, datowany i opisany u podstawy: 'A 2010 | E.A.'
E.A.

estymacja:
40 000 – 50 000 PLN
9 200 – 11 500 EUR

72

SYLWESTER AMBROZIAK

1964

"Kobieta", 1992

brąz patynowany, 48 x 15 x 11 cm
sygnowany, datowany i opisany u podstawy: 'A. 92. E.A.'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR





Sylwester Ambroziak, fot. Agnieszka Pliszka (z archiwum rodziny)

„POSZUKUJĘ W CZŁOWIEKU ELEMENTÓW PIERWSZYCH, DLATEGO ZWRACAM SIĘ KU RELIGIJNYM KULTUROM LUDOWYM I PIERWOTNYM - AFRYKAŃSKIM CZY AMAZOŃSKIM, ALE RÓWNOCZEŚNIE CZERPIĘ Z KULTURY MASOWEJ: KOMIKSU I FILMU ANIMOWANEGO. RZEŹBĄ DZIŚ ZATRACIŁA DUCHA, JA PRÓBUJĘ GO WSKRZESIĆ, ODNALEŹĆ W NIEJ EMOCJE. MOICH POSTACI NIE TRAKTUJĘ TYLKO JAKO RZEŹBĘ, TO MÓJ JĘZYK, RODZAJ TEATRU, SPOSÓB KOMUNIKOWANIA. TO BLIŻSZE SZAMANIZMOWI”.

SYLWESTER AMBROZIAK

Twórczość Sylwestra Ambroziaka od końca lat 80. rozwija się wokół figury ludzkiej, traktowanej jako nośnik podstawowych doświadczeń egzystencjalnych: samotności, bliskości, cierpienia, lęku, przemocy czy potrzeby wspólnoty. Artysta wypracował wyjątkowo rozpoznawalny język formalny, oparty na daleko idącej deformacji anatomii. Jego postacie mają masywne głowy, wydłużone tułowia i ręce, uproszczone rysy oraz wyraźnie zaznaczone cechy płciowe. Nie są jednak studiami konkretnych modeli. Ambroziak dąży raczej do stworzenia uniwersalnego typu człowieka — istoty zarazem archaicznej i współczesnej, bezbronnej, czasem groteskowej, a przy tym obdarzonej silną obecnością.

Źródła tego języka są zróżnicowane. Artysta wskazuje na inspirację sztuką ludową i prehistoryczną oraz tradycjami kultur pozaeuropejskich, równocześnie czerpiąc z komiksu i filmu animowanego. Ważną rolę odgrywa również europejska ikonografia religijna. W pierwszym okresie twórczości Ambroziak wielokrotnie sięgał do Starego i Nowego Testamentu, reinterpretując sceny takie jak ofiara Izaaka czy kuszenie św. Antoniego. Klasyczne motywy pozbawia idealizacji i patosu, koncentrując się na fizyczności bohaterów i emocjonalnym napięciu przedstawienia.

Istotnymi elementami praktyki Sylwestra Ambroziaka są materiał oraz związana z nim skala. Szczególne miejsce zajmuje drewno, z którego powstawały monumentalne, niekiedy znacznie przekalowane figury, noszące wyraźne ślady ręcznej obróbki. Obok nich Ambroziak wykonuje rzeźby w brązie, aluminium i wosku, a w późniejszych realizacjach wykorzystuje także silikon, żywice oraz włókno szklane. Kameralne i średnioformatowe odlewy nie są prostym pomniejszeniem monumentalnych kompozycji. Zmiana skali wpływa na charakter kontaktu z przedstawioną postacią, pozwalając oglądać ją z bliska i zwracać uwagę na sposób modelowania powierzchni.

Prezentowane prace, wykonane w brązie, dobrze ukazują zasadnicze cechy tego idiomu. W „Parze” dwie nagie postacie stoją bezpośrednio obok siebie, tworząc zwartą, niemal symetryczną grupę. Ich podobieństwo jest uderzające: analogiczna budowa, frontalna poza i zbliżone rysy sprawiają, że można postrzegać je jako warianty tego samego typu. Jednocześnie drobne różnice w ustawieniu głów i modelunku przełamują wrażenie pełnej identyczności. Fizyczna bliskość nie przyjmuje formy demonstracyjnego gestu — relacja wynika przede wszystkim ze wspólnej przestrzeni, styku sylwetek i niemal nierozdzielnej kompozycji. Charakterystyczna, nieregularna powierzchnia brązu zachowuje ślady pierwotnego modelunku, dzięki czemu ciężar metalu nie niweluje ekspresyjności gestu rzeźbiarskiego.

Frontalna, naga sylwetka „Kobiety” została skonstruowana według tej samej zasady celowej deformacji: niewielki dystans między rękami a torsem, mocne nogi, wydłużona szyja i powiększona głowa nadają jej charakter niemal totemiczny. Szczególną uwagę zwracają krótkie, ostro zakończone formy rozmieszczone na głowie. Mogą one przywoływać niektóre realizacje Ambroziaka odnoszące się do Statuy Wolności, w których pojawia się charakterystyczna korona z promieniami oraz uniesiona ręka z pochodnią. W tamtych pracach odniesienie do nowojorskiego monumentu jest czytelne i celowo przekształcone przez artystę. Tutaj należy raczej odczytać te formy jako element stylizacji przywodzący na myśl fryzury i ornamentykę znane z przedstawień kultur rdzennych, wpisujące się w szerszy repertuar inspiracji Ambroziaka.

Obie realizacje łączy charakterystyczne dla artysty napięcie między prostotą formy a intensywnością psychologiczną. Zredukowany gest, frontalność i świadome odejście od klasycznych proporcji sprawiają, że figury nie opowiadają konkretnej historii, lecz koncentrują uwagę na samej kondycji człowieka oraz jego relacji z drugim człowiekiem. „Para” i „Kobieta” dobrze obrazują rozwijany przez Ambroziaka projekt rzeźby figuratywnej, w której archaizacja, ekspresja i współczesna wrażliwość tworzą jeden, rozpoznawalny język.



73

DANKA JARZYŃSKA

1960

"Eros", 2026

dąb czarny, granit, metal, 41 x 36 x 50 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 600 – 6 900 EUR



74

KAROLINA ZIMNICKA

1982

"Morfogeneza", 2025

ceramika, 50 x 40 x 40 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

Forma w pracach Karoliny Zimnickiej pozostaje częściowo nieujarzmiona. Jej źródłem jest doświadczenie cielesności rozumianej nie jako przedstawienie, lecz jako zapis nacisku, napięcia, oporu i granicy. Organiczne, obłe struktury splatają się ze sobą, tworząc układy sytuujące się pomiędzy anatomią a abstrakcją. Trzy nogi pełnią funkcję podstawy, ale zarazem stają się znakiem zależności. To, co mogłoby stanowić jedną całość, zostaje rozszczipione na kilka elementów pozostających ze sobą w stałej relacji. Podparcie oznacza tu jednocześnie więź i ograniczenie, a stabilność wymaga ciągłego równoważenia sił.





75 α

ZBIGNIEW MAKOWSKI

1930–2019

Bez tytułu, 1961

relief/gips malowany, 28,5 x 12 x 3 cm

sygnowany i datowany na spodzie: 'Zbigniew | Makowski | 1961 r.'

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

1 400 – 2 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



76 α

WŁODZIMIERZ PAWLAK

1957

"Gwoździe znad Wisły | Kwadrat Malewicza", 2006

gwoździe, drewno, 21,5 x 21,5 x 6 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | GWOŹDZIE ZNAD WISŁY | /W KWADRAT MALEWICZA/ | KAZIMIERZ DOLNY NAD WISŁĄ 02-08-2006 | KORYTÓW A. 11 VIII 2006'

estymacja:

15 000 – 18 000 PLN

3 500 – 4 200 EUR



77 α

PIOTR LUTYŃSKI

1962

"Pisuar", 2004

pisuar, siano, wyduszka strusiego jaja, 62 x 29 x 30 cm
opisany u góry: 'Duchamp'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Paweł Leszkowicz, GK Collection #1, katalog wystawy, Art Stations, Poznań 2007, s. 146 (il.)



78

MIŁOSZ FLIS

1986

Diving, 2015

żywica, 32,5 x 179 x 100 cm

sygnowany i datowany pod spodem: '[sygnatura artysty] | 2015'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 800 EUR

79 α

KRZYSZTOF OSTRZESZEWICZ

1985

"Judyta", 2018

żywica, beton, wymiary bez podstawy: 40 x 10 x 9 cm

Wymiary z podstawą: 60 x 10 x 9,5 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu po prawej stronie: 'K.O. '18 r. | JUDYTA'

sygnowany, datowany i opisany od spodu: 'KRZYSZ | TOF | OSTRZESZE | WICZ | 2018 r. | "JUDYTA" | [sygnatura artysty]'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR



80 α

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

"Lewitacja",

brąz, wymiary bez podstawy: 34 x 17 x 12 cm

wymiary z podstawą: 40 x 17 x 12 cm

sygnowany z prawej strony: 'Sętowski'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR



81 α

JOANNA ZAKRZEWSKA-CHOLEWA

1976

"Anioł", 2026

brąz patynowany, wymiary bez podstawy: 82 x 58 cm
wymiary z podstawą: 122 x 28 x 28 cm
sygnowany i numerowany na odwrociu lewego skrzydła: "ZAK III/VIII"

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

Motyw anioła, obecny w kulturze europejskiej od stuleci, odnosi się do idei opieki, bezpieczeństwa i duchowego wsparcia. Jest figurą pośrednika i strażnika, znakiem obecności, która przynosi ukojenie, wzmacnia poczucie nadziei i przypomina o istnieniu porządku przekraczającego codzienne doświadczenie.

Zakrzewska-Cholewa, absolwentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, specjalizuje się przede wszystkim w rzeźbie w brązie. Tworzy zarówno kameralne obiekty, jak i realizacje o większej skali, zachowując przy tym rozpoznawalną oszczędność środków i skupienie na figurze. Prezentowany w katalogu „Anioł” jest największym do tej pory formatem wykonanym przez artystkę, a zarazem rozwinięciem jej poszukiwań w obrębie figury ludzkiej i znaku.

Pomimo ciężaru materiału rzeźba zachowuje wrażenie lekkości i delikatności. Smukła sylwetka, wydłużone proporcje oraz szeroko rozpostarte skrzydła budują subtelne napięcie pomiędzy statycznością brązu a sugestią ruchu i unoszenia. Chropowata, modelowana powierzchnia punktowo odbija światło, podkreślając materialność dzieła, a jednocześnie nie odbiera mu poetyckiego charakteru. Monumentalna skala nie przytłacza jednak kameralnego wymiaru przedstawienia: przeciwnie, wzmacnia jego obecność i symboliczny rezonans.





82 α

TOMASZ KAWIAK
1943

Kurtka, 2013

aluminium, 63 x 50 x 35 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMEK I 2/8 2013' | Fonderia de Carli Torino'

estymacja:
40 000 – 50 000 PLN
9 200 – 11 500 EUR



83

TOMASZ KAWIAK
1943

"Lot powyżej gniazda dżinsów", 1988

brąz patynowany, kamień, marmur, 135 x 40 x 20 cm
sygnowany z tyłu: 'TOMEK KAWIAK' oraz datowany i opisany: 'FONDERIA I MARIANI | pietrasanta Italy | 1988'
unikat

estymacja:
80 000 – 100 000 PLN
18 400 – 23 000 EUR



84 α

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Perkoz

kamień, brąz patynowany, 42 x 13 x 19 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR



85 α

BRONISŁAW CHROMY

1925-2017

Smok

brąz patynowany, kryształ górski, 42 x 17 x 12 cm

estymacja:

5 000 – 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od 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 bezpłatnie 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. Rzeczna 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 – Schmaragdorff, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- κ** – Kappa Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub 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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

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

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

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

- internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

32.

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

33.

WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępu 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

1.

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.

2.

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 aukcjonera 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 łączący 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 zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA doloży 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 Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	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	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera
3.	Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, 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 Aukcjonera 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 gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6.	W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej 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 Aukcjonera 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 aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
9.	Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równoległe prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
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 łącznie 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 strona-

mi 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 rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.; 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 Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.

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.

§ 8 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 Obiektu.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

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

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

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

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami 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 w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec 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 pozwoleń lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 1974ARZ028 • 28 października 2026

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: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

DESAAunicum SA, ul. Piękna1A, 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.

DESAAunicum

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 ZGODE 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



REDAKCJA TEKSTÓW

Katarzyna Szczęsna 5-8, 10, 20, 22, 23, 29, 37, 67
Anna Rożniecka 1, 4, 9, 11, 24, 33, 44, 71, 74, 81
Aleksandra Trojanowska 2, 12, 14, 15, 17, 18, 32, 41, 45, 46, 48, 55, 58
Wiktor Komorowski 53
Weronika Wojciechowska-Żak 28, 73

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE 28 PAŹDZIERNIKA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 2 Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, rzeźby w drewnie wykonane przez uczniów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: NAC
Poz. 2 Karol Stryjeński – architekt, artysta rzeźbiarz. Fotografia sytuacyjna. W płaszczu i kapeluszu., 1932, źródło: NAC
Poz. 2 Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Fragment wystawy. Widoczne meble i rzeźby., 1919 – 1939, źródło: NAC
Poz. 7 Magdalena Abakanowicz, fot. dzięki uprzejmości Fundacji Magdaleny Abakanowicz
Poz. 8 Magdalena Abakanowicz, zestaw pięciu Figur, 2008, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 8 Magdalena Abakanowicz, Postać krocząca, 2008, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 8 Magdalena Abakanowicz, Postać, 2008, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 10 Magdalena Abakanowicz, Artumaf z cyklu Hoofed Mammal Heads, 1990, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 10 Magdalena Abakanowicz, Nosorożec, 1993, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 15 Xawery Dunikowski, 1918-1939, źródło: NAC
Poz. 15 Xawery Dunikowski podczas pracy, 1933, źródło: NAC
Poz. 18 Bolesław Biegas w swojej pierwszej paryskiej pracowni przy Rue

Falguière 38 (XV dzielnica) w lutym 1902 roku. Rzeźbiarz stoi przed „Pomnikiem Chopina”. Na pierwszym planie widoczne jest popiersie Henrika Trutschela, a nieco za nim – model tej rzeźby. Za popiersiem znajduje się dzieło „Le Monde”, 1902, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 23 Igor Mitoraj, fot. Andrea Bosio / Creative Commons
Poz. 23 Igor Mitoraj, Perseusz, ed. C 68/1000 HC, 1988, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 23 Igor Mitoraj, Perseusz, ed. B 605 / 1000HC, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 24 Jerzy Kędziora na Kładce Ojca Bernatka w Krakowie, fot. Bartek Kędziora
Poz. 32 „Fala”, Wacław Szymanowski, przed 1903, źródło: Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział MNW
Poz. 32 Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz przy pomniku Fryderyka Chopina w pracowni brązowniczej Barbedienne w Paryżu, 1926, źródło: NAC
Poz. 32 Wacław Szymanowski, artysta rzeźbiarz na tle pomnika Fryderyka Chopina, 1929-1930, NAC
Poz. 44 Jan Kucz w pracowni, fot. z archiwum rodziny
Poz. 44 Jan Kucz, „Łódzka Szwaczka”, kolekcja prywatna, fot. Marek Krzyżanek
Poz. 71 Sylwester Ambroziak, fot. Agnieszka Pliszka (z archiwum rodziny)

okładka front poz. 7 Magdalena Abakanowicz, „Gorgerette”, 1976/1977
okładka II – strona 1 poz. 1 Barbara Falender, z cyklu „Strefy”, 1989
strona 2 poz. 21 Jan Cykowski, Atleta, XX w.
strona 3 poz. 4 Michał Gąsienica-Szostak, „Faun”, 1996
strona 4 poz. 24 Jerzy Kędziora, „Gimnastyczka”
strona 6 poz. 9 Magdalena Abakanowicz, Gniazdo, 2000
strona 10 poz. 32 Wacław Szymanowski, Śmiejąca się fala, 1900
strona 171 poz. 25 Sławomir Lewiński, Akt męski z wiosłem, 1970/2000
strony 173 poz. 73 Danka Jarzyńska, „Eros”, 2026
strona 174-175 poz. 29 Marcin Rusak, Tephra Sculpture 04, 1987
strona 176 poz. 8 Magdalena Abakanowicz, Postać krocząca, 2008
okładka III poz. 41 Edgar Degas, „Galopujący koń obracający głowę w prawo ze swoim dżokejem” („Cheval au galop tournant la tête à droite avec son jockey”), lata 90. XX w.
okładka tył poz. 11 Agata Agatowska, Bez tytułu, stal szlachetna, 2017
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
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