



# RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 29 października 2019 Warszawa

















## RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

**29 PAŹDZIERNIKA 2019 (WTOREK) GODZ. 19**

**WYSTAWA OBIEKTÓW**

19 – 29 PAŹDZIERNIKA 2019

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

**MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

---

**KOORDYNATORZY AUKCJI**

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

Agata Matusielańska, Redakcja katalogu, a.matusielanska@desa.pl, 22 163 66 50, 539 546 699

Małgorzata Nitner, Koordynator sprzedaży, m.nitner@desa.pl, 22 163 67 02, 514 446 892

**ZLECENIA LICYTACJI**

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



## INDEKS

---

- Abakanowicz Magdalena 7 - 9
- Ambroziak Sylwester 24 - 25
- Bakalarz Adam 66
- Bednarski Krzysztof M. 26
- Biegas Bolesław 33 - 34
- Bimer Marek 44
- Boss-Gostłowski Julian 22 - 23
- Broniatowski Karol 10 - 11
- Brzósiewicz Teresa 21
- Canova Antonio 2
- Chromy Bronisław 69 - 72
- Cukier Stanisław 38
- Drózd Stanisław 51
- Frycz Władysław 47
- Górnicki Tomasz 64
- Gross Magdalena 28
- Hasier Władysław 12 - 13
- Krupski Łukasz 65
- Kubicz Jan 19
- Kulon Stanisław 52
- Kuna Henryk 29
- Lambert-Rucki Jean 30 - 32
- Łaszczka Konstanty 56 - 57
- Łodziana Tadeusz 16
- Madeyski Antoni 61
- Mitoraj Igor 3 - 6
- Nitschowa Ludwika 60
- Papa-Rostkowska Maria 27
- Pastwa Antoni Janusz 54 - 55
- Popławski Stanisław 62
- Pratley Hywel 63
- Rodzińska Anna 41
- Sętowski Tomasz 67 - 68
- Solski Roman 17
- Stanek Zdzisław 53
- Szadkowski Mieczysław 43
- "Szkoła Zakopiańska" 18, 20
- Szumiński Tomasz 48
- Szwarc Marek 59
- Tomaszewski Henryk Albin 49 - 50
- Truszyński Olgierd 42
- White Michael 36 - 37
- Więcek Magdalena 15
- Winiarski Ryszard 14
- Wolska Zofia 35
- Wolski Xawery 39
- Zagajewski Stanisław 58
- Zbrożyna Barbara 1, 40
- Zemła Gustaw 45
- Żyga Marek 46





**OKŁADKA FRONT-TYL** poz. 8 Magdalena Abakanowicz, "Caminando" (zestaw 20 figur), 1998/1999 r., fot. Artur Starewicz, Archiwum Fundacji Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego • **II OKŁADKA – STRONA 1** poz. 51 Stanisław Dróżdż, "Alea icta est", 2003 r. • **STRONA 2-3** poz. 11 Karol Broniatowski, "Centaur nr 3", 2005 r. • **STRONA 4-5** poz. 3 Igor Mitoraj, Asklepios, **STRONA 6** poz. 28 Magdalena Gross, Czapla, 1931 r. • **STRONA 8** poz. 12 Władysław Hasior "Obraz pobożny", 1981 r. • **STRONA 10** poz. 8 Magdalena Abakanowicz, "Caminando" (zestaw 20 figur), 1998/1999 r. • **STRONA 236** poz. 53 Zdzisław Stanek "Światłofomy" Rzeźba i Formy Przestrzenne. Aukcja 29 października 2019 r. • ISBN 978-83-66377-28-8 • Kod aukcji 662ARZ013

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Łukasz Kowalski  
**PRENUMERATA KATALOGÓW** prenumerata@desa.pl

**DRUK** ArtDruk Kobyłka

## ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI  
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI  
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA  
Członek Zarządu, Główna Księgową



IZA RUSINIAK  
Członek Zarządu, Dyrektor  
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP  
Członek Zarządu, Dyrektor  
Departamentu Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak, Dyrektor Marketingu  
tel. 662 280 480, m.czartoryska-zak@desa.pl

Marta Wiśniewska, Marketing Manager  
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Maria Olszak, Specjalista ds. marketingu  
tel. 22 163 67 61, 795 122 723, m.olszak@desa.pl

### PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał, Business & Culture  
tel. 793 919 109, pr@desa.pl

### DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Digital Manager  
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

### DZIAŁ PRAWNY

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomińska, Dyrektor Działu  
tel. 795 122 714, m.lutomińska@desa.pl

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

### KONTA BANKOWE

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

### DESA UNICUM SA

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

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Bizuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



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



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



**KLARA CZERNIEWSKA-ANDRYSZCZYK**  
P.O. Kierownika Działu  
Sztuka Współczesna  
k.czerniewska@desa.pl  
22 163 66 41, 664 150 866



**JOANNA TARNAWSKA**  
Ekspert Komisji Wycen i Ocen  
Sztuka Polska XIX i XX w.  
j.tarnawska@desa.pl  
22 163 66 11, 698 666 189



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



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



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



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



**EVA-YOKO GAULT**  
Specjalista  
Sztuka Użytkowa, Memorabilia  
e.gault@desa.pl  
22 163 66 54, 664 150 862



**CEZARY LISOWSKI**  
Specjalista  
Sztuka Użytkowa, Design  
c.lisowski@desa.pl  
22 163 66 51, 788 269 908



**AGATA MATUSIELŃSKA**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.matusielnska@desa.pl  
22 163 66 50, 539 546 699



**JULIA MATERNA**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
j.materna@desa.pl  
22 163 66 52, 538 649 945



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



**STEFANIA AMBROZIAK**  
Asystent  
Sztuka Użytkowa i Komiks  
s.ambroziak@desa.pl  
22 163 66 12, 539 196 531



**MARCIN LEWICKI**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
m.lewicki@desa.pl  
22 163 66 15, 788 260 055



**KAROLINA MICHALAK**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
k.michalak@desa.pl  
22 163 66 53, 787 094 345



**ALICJA SZNAJDER**  
Asystent  
Sztuka Użytkowa  
a.sznajder@desa.pl  
22 163 66 45, 502 994 177



**PAULINA ADAMCZYK**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
p.adamczyk@desa.pl  
22 163 66 14, 532 759 980

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



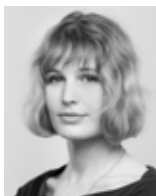
**JADWIGA BECK**  
Doradca Klienta  
j.beck@desa.pl  
795 122 720



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



**MAJA LIPIEC**  
Doradca Klienta  
m.lipiec@desa.pl  
22 163 67 07, 538 647 637



**MARTA LISIAĆ**  
Doradca Klienta  
m.lisiać@desa.pl  
22 163 67 04, 788 265 344



**ALEKSANDRA KASPRZYŚKA**  
Doradca Klienta  
506 252 031  
a.kasprzynska@desa.pl



**KINGA JAKUBOWSKA**  
Doradca Klienta  
698 668 221  
k.jakubowska@desa.pl

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



**URSZULA PRZEPÍORKA**  
Dyrektor Działu  
u.przepiorka@desa.pl  
22 163 66 01



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



**MAGDALENA OETARZEWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
m.oetarszewska@desa.pl  
22 163 66 03, 506 252 044



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



**MICHALINA KOMOROWSKA**  
Asystent, Biuro Obsługi Klienta  
m.komorowska@desa.pl  
22 163 66 20, 882 350 575



**KATARZYNA PACIOREK**  
Asystent, Biuro Obsługi Klienta  
k.paciorek@desa.pl  
22 163 66 03, 538 977 515

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



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



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



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



**MARCIN KONIAĆ**  
Fotograf  
m.koniać@desa.pl  
22 163 66 74, 664 981 456



**MARLENA TALLUNAS**  
Fotograf  
m.tallunas@desa.pl  
22 163 66 75, 795 122 717



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

## STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

## BARBARA ZBROŻYNA

(1923 - 1995)

**"Koncentrator", 1976 r.**

piaskowiec, 68 x 38 x 17 cm

**estymacja: 30 000 - 50 000 PLN †**

7 000 - 11 600 EUR

### POCHODZENIE:

- ze zbiorów rodziny artystki
- dom aukcyjny Desa Unicum
- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- „Barbara Zbrożyna”, Galeria Stefan Szydlowski, Warszawa 2001
- „Barbara Zbrożyna, wystawa rzeźb i rysunku”, Galeria DAP, Warszawa 1996
- „Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 - 1995”, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995
- „Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny”, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995
- „Barbara Zbrożyna. Rzeźba. Rysunek”, BWA, Zamość 1990
- „Jadwiga Janus, Barbara Zbrożyna”, La Petite Galerie, Galerie Zólnier, Brema 1978
- „Polsk skulptur”, Charlottenborg, Kopenhaga 1978

### LITERATURA:

- Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna rzeźba, katalog wystawy, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006, s. 87, poz. kat. 190 (il.)
- Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953-1995, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995, poz. kat. 30 (il.)
- Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, katalog wystaw, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995, poz. kat. 14
- Barbara Zbrożyna. Rzeźba. Rysunek, katalog wystawy, BWA, Zamość 1990, poz. kat. 3
- Jadwiga Janus, Barbara Zbrożyna, katalog wystaw, La Petite Galerie, Galerie Zólnier, Brema 1978, poz. kat. 4
- Polsk skulptur, katalog wystawy, Charlottenborg, Kopenhaga 1978, poz. kat. 77







„Koncentratory” autorstwa Barbary Zbrożyny to rzeźby-objekty służące kontemplacji, których celem było zaspokojenie potrzeby wyciszenia i refleksji nad życiem. W 1976 roku powstały trzy wersje „Koncentratora”, z których jedna nadal zdobi przestrzeń miejską stolicy – znajduje się przy ulicy Krasiańskiego. Wszystkie wersje zostały stworzone w szczególnym momencie życia rzeźbiarki. Odbiegając od wcześniejszych, bogatych fakturowo rzeźb, które artystka kształtowała wyłącznie swoimi dłońmi, „Koncentratory” to gładkie i symetryczne prace, które skupiają uwagę odbiorcy do swego wnętrza. Zainspirowana twórczością wybitnego rzeźbiarza brytyjskiego Henry’ego Moore’a, Barbara Zbrożyna stworzyła formy organiczne i obłe, pełne subtelności i bezpretensjonalnego piękna. Jak pisano: „(...) Świadoma swoich celów, jasno i konkretnie je precyzująca, niestrudzenie poszukująca własnych form i znaków dla zapisania czasu nam danego – artystka autonomiczna, niezależna, odrzucająca modne konwencje”.

Artystka, tuż po swojej wystawie w Zachęcie w 1973 roku, cieszyła się rosnącą sławą w środowisku artystycznym Warszawy. Swoją twórczością zaintrygowała intelektualistów i artystów, powodując lawinę komentarzy. Mówiono, że Barbara Zbrożyna porusza szerokie spektrum problemów twórczych, które wiążą podstawy i tendencje ówczesnej sztuki z tradycją wielkiej rzeźby. Z drugiej strony, za sens tej twórczości Wojciech Skrodzki chciał widzieć „przeżywanie czasu, który jest czasem umierania: przeżywanie świata, który jest światem nieludzkim oznaczanie śladów życia, które było walką i ofiarą”. Niezwykle ciekawym komentarzem podzielił się Mieczysław Jastrun, który w swoim dzienniku z 20 grudnia 1973 roku zapisał: W niedzielę byliśmy na wystawie rzeźb i grafiki Barbary Zbrożyny. Niektóre rzeźby wstrząsające brzydotą, odwagą w ukazywaniu grozy biologii skamieniałej. Inne ‘piękne’, ale w śmierci, jak owe ‘podwójne sarkofagi’, jak opłynięty w fale sarkofag Ofelii. Cała współczesna sztuka ukazuje, jak żadna dotąd, potworność bytu” (Mieczysław Jastrun, Dzienniki 1955-1981, Kraków 2002, s. 684).

Tym, co wynika z lat twórczości Barbary Zbrożyny to wrażliwość na los człowieka i inspiracje, które płyną z natury. Od samego początku artystka podkreślała, że jej twórczość ma stanowić „próbę humanizacji nieludzkiego świata”. Artystka poszukiwała znaku, który stałby się symbolem humanistycznych idei w biologizującej formie. Wykształcona w pracowni Dunikowskiego, wypracowała unikalną, indywidualną formułę rzeźbiarską, która daleko odbiegła od początkowo praktykowanej figuratywności. Mimo podążania w kierunku abstrakcji, Zbrożyna nie zrezygnowała z antropologicznych odniesień. U schyłku lat 50., największy wpływ na twórczość Zbrożyny wywarł wspomniany Henry Moore i inni przedstawiciele nurtu abstrakcji organicznej. Sylwetka ludzka, która była początkowym punktem odniesienia, stała się w rzeźbie tej artystki coraz silniej zsyntezowana i uproszczona. Abstrakcja szła w parze z walorem ekspresyjnym, co dawało efekt zbliżony wyglądem do organicznych skamielin. Kolejnym krokiem były „Sarkofagi”, które swoją formą przywoływały na myśl realne przedmioty, takie jak szpitalne łóżko. „Koncentratory” to moment uspokojenia po seriach rzeźb naładowanych silnymi emocjami, które wynikały z osobistych doświadczeń.

2

## ANTONIO CANOVA

(1757 - 1822)

**Tancerka z palcem na brodzie ("Danzatrice col dito al mento"), ok. 1806-15 r.**

marmur biały, wysokość: 178 cm, średnica podstawy: 65 cm

**estymacja: 5 000 000 - 8 000 000 PLN**

1 100 000 - 1 900 000 EUR

### POCHODZENIE:

- kolekcja Witolda Tadeusza Czartoryskiego (1908-1945)
- depozyt rodziny Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Warszawie (1938-2005)
- dom aukcyjny Rempex, kwiecień 2005
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova, jego krąg I Polacy, t. I-III, Warszawa 2001, poz. 1.5, s. 38-44 (il.)
- Katalog II Aukcja Rzeźby, Dom Aukcyjny Rempex, 6 kwietnia 2005, Warszawa 2005, poz. 106, s. 8-9 (il.)

### WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt oraz ekspozycja w holu głównym, 1997
- Figura, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 30 września 1998 – 4 marca 1999





John Jackson, Antonio Canova, źródło: Wikimedia Commons

# ANTONIO CANOVA

## GENIUSZ, PREKURSOR, ARBITER SMAKU

Historia rzeźbiarza Antonio Canovy wiedzie przez Possagno, Wenecję, Rzym, Wiedeń, Paryż i Londyn. Canova był nie tylko nieprzeciętnie utalentowanym artystą, słusznie porównywanym z Gian Lorenzo Berninim, ale również zwycięskim prekursorem nowych tendencji w rzeźbie przełomu XVIII i XIX wieku oraz arbitrem w sprawach sztuki. Warto przyjrzeć się na początku pozycji Canovy u szczytu kariery, który przypadł na okrągłą datę 1800. Przebywający wówczas w Rzymie artysta dostał intratne zlecenie wykonania rzeźby „Perseusza z głową Meduzy” od Mediolanńczyków. O jakości wykonania i wielkiej klasie dzieła świadczyć może fakt, że ukończony posąg nie opuścił Państwa Papieskiego, gdyż Papież Pius VII wpłynął na wywóz, zarządzając zakup rzeźby do kolekcji watykańskich. „Od około 1800 Antonio Canova był najślawniejszym artystą w Europie – zdobył renomę, jakiej nie miał żaden włoski rzeźbiarz od czasów Berniniego, a dzięki jego reputacji Rzym pozostał prestiżowym centrum współczesnej sztuki. (...) Jesienią tego roku [1802] Papież ogłosił zakaz wywozu z Rzymu obrazów oraz jakichkolwiek sztuk i fragmentów antycznych bez pozwolenia Canovy, ‘ispettore generale di tutte le Belle Arti per Roma e lo Stato Pontificio’ (Głównym Nadzorcą do spraw wszystkich Sztuk Pięknych dla Rzymu i Państwa Papieskiego){...}” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg i Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 21). Dwa lata później o obecność Canovy na francuskim dworze ubiegał się dyrektor starożytności w Luwrze Ennio Quirino Visconti, a następnie ambasador Francji w Rzymie, François Caumont.


Dzieciństwo artysty nie należało jednak do najłatwiejszych; trudy, z którymi się zmagał Antonio Canova i które szczęśliwie przezwyciężył, mogłyby służyć za inspirację dla niejednej powieści heroicznej. Artysta urodził się w 1757 na północy Włoch, w Possagno w Veneto. Mając zaledwie cztery lata stracił ojca i od tego czasu wychowywany był przez dziadka, Pasino Canovę, lokalnego kamieniarza i wytwórcę drobnych elementów dekoracyjnych. Pasino odegrał nieocenioną rolę w rozwoju artystycznej kariery wnuka – począwszy od nawiązania koneksji z protektorem przyszłego rzeźbiarza, senatorem weneckim Giovannim Falierim, po naukę u boku rzeźbiarza Giuseppe Bernardiego oraz pokrycie kosztów studiów artystycznych w weneckiej Akademii Sztuk Pięknych. Było to z pewnością duże wyrzeczenie finansowe dla lokalnego rzemieślnika. Prawdopodobnie wyzwania dzieciństwa, wielkie uczucie, którym darzył Antonia dziadek oraz przede wszystkim, talent, ambicja i ciężka praca, doprowadziły Canovę do rozpiętości wizji artystycznej i dużej sprawności w obróbce tak wymagającego materiału, jakim był marmur.

Kolejnym etapem dla młodego adepta sztuki była Wenecja. Studiując miał okazję zapoznać się z bogatą kolekcją odlewów antycznych posągów weneckiego mecenasa i opata Filippa Vincenza Farsettiego. Przełomowym momentem podczas studiów było zlecenie Canovie wykonania posągów Orfeusza i Eurydyki, które otrzymał od senatora Falierego. Dzięki ich realizacji uzyskał przychyłność weneckiej arystokracji i warstwy rządzącej, otrzymując dalsze zlecenia i wsparcie finansowe. Opiekunem, mecenasem i animatorem sukcesu artysty stał się wówczas ambasador Republiki Weneckiej w Rzymie, Girolamo Zulian. Canova podążając za mecenasem zamieszkał w posiadany przez niego Palazzo Venezia w Rzymie. Zulian, polityk i koneser instynktownie przeczuwał, że obcuje z człowiekiem, który ma w sobie potencjał wielkości. Podjął się w związku z tym opłacenia kosztów rzymskiego pobytu, wsparcia nauki przedmiotów humanistycznych, języków nowożytnych, łaciny i greki oraz mitologii. Drugim wielkim mecenasem dwudziesto-trzyletniego Antonia był również Weneccjanin, Giovanni Abbondio Rezzonico, blisko spokrewniony z ówczesnym papieżem, Klemensem XIII. Nie może zatem dziwić, że wpływowi mecenasi, zachęcali młodego Canovę, zgodnie z obowiązku-



Antonio Canova, Psyche i Kupidyn 1787 r., źródło: Wikimedia Wikicommons





jącymi wymogami dobrego smaku, mody i nowych odkryć z dziedziny archeologii, do studiowania rzeźby antycznej w Rzymie, mieście, które w sposób naturalny było i jest odwieczną kolebką sztuki, ale też miejscem narodzin ruchów zmierzających do odnowy zainteresowania myślą i sztuką antyczną. Osobistością, która zainicjowała ową fascynację był bez wątpienia Johann Joachim Winckelmann, niemiecki archeolog i krytyk sztuki, którego nauki nadal odbijały się szerokim echem w Rzymie w czasie pobytu Canovy. Co ciekawe, rzeźbiarz odbył przepisową podróż do Neapolu, Pompejów i Paestum i oczywiście uległ zachwytowi nad miastem u stóp Wezuwiusza, którego wyjątkowy stopień zachowania umożliwił wnikliwe poznanie sposobu życia, zwyczajów i charakteru sztuki antycznej, wpływając na wyobraźnię artystów. Canova przyjął interesującą postawę wobec własnej fascynacji antykiem i powszechnie deklarowanych oczekiwań wobec artystów.

Studiował zarówno sztukę jemu współczesną, jak i antyczną. Pragnął, aby wzorce antyczne były przede wszystkim wskazówką, inspiracją do osobistej, oryginalnej realizacji własnych koncepcji. W owych dążeniach wspierał go angielski malarz, a przede wszystkim zapalony antykwariusz, Gavin Hamilton. Było to przedsięwzięcie odważne w mieście, które czciło kulturę antyczną w najczystszej postaci. Owa postawa sprawiła, iż mimo wypracowanej pozycji, artysta spotykał się z głosami krytyki. Wygranej w dysputie o powinowactwo sztuki mógł sprościć jedynie geniusz.

Po trwającej ponad rok podróży nadszedł czas na powrót do Rzymu, gdzie artysta posiadał pracownię przy Via San Giacomo. Lata 90. XVIII wieku to czas sukcesów i artystycznych dokonań. Powstał wówczas pełen wyrazu posąg „Magdaleny Pokutującej”, dla którego inspiracją nie był antyczny prototyp, lecz postawa modlących się w kościele prostych kobiet ze wsi. Canova odrzucił również zaproszenie Carycy Katarzyny na dwór w Sankt Petersburgu realizując jedynie zamówienie na rzeźbę dla jej wysłannika, księcia Jusupowa. Rok 1797 przyniósł aneksję poszczególnych włoskich księstw: Wenecja została zajęta przez Austrię, a Państwo Papieskie zmuszone było wydać Francji najcenniejsze dzieła sztuki i manuskrypty. Tułaczka rozgoryczonego artysty prowadziła przez rodzinne Possagno, przez Wiedeń, gdzie pracował nad mauzoleum arcyksiężnej Marii Krystyny do kościoła Augustianów. Po 1800 roku zwiększyła się wśród europejskiej elity rządzącej oraz arystokratów liczba zleceń na canovańskie portrety. Canova, mimo trudnej sytuacji, w której znalazła się Italia, zdecydował się na wyjazd do Paryża (1802) podejmując się wyzwania stworzenia popiersia Napoleona Bonaparte do monumentalnego posągu „Napoleona jako Marsa Pacyfikatora”. W tym też okresie portretował członków rodziny Napoleona i osób z jego otoczenia. Ikoniczną realizacją jest z pewnością postać siostry Napoleona, Pauliny Borghese jako „Wenus Zwycięskiej”, która w owym czasie wzbudziła tyle samo zachwytu, co kontrowersji. Od początku XIX wieku Canova coraz częściej tworzył idealizujące dzieła o erotycznym charakterze, do której to grupy przynależy prezentowana na aukcji „Tancerka z palcem na brodzie”. W sposób mistrzowski oddaje ona piękno kobiecego ciała i delikatność poruszającej się w tańcu kobiety. Motyw tańca podejmowały również „Tancerka z rękami na biodrach” (w sankt-petersburskim Ermitażu) oraz „Tancerka z cymbałkami” (w berlińskim Staatliche Museen). Fascynująca intymność widoczna jest również w grupie „Mars i Wenus” (Royal Collection w Londynie) oraz w „Śpiącej nimfie” (Victoria and Albert Museum w Londynie). Skłonność do romantycznej zmysłowości zachował artysta też w schyłkowym okresie twórczości. Ostatnie dwie dekady życia to okres, w którym artysta poznaje bliską mu Minette Armendariz, z którą połączy go żywe uczucie. Początek lat 20. XIX wieku to również czas, w którym twórca poświęca budowie kościoła w rodzinnym mieście, który stał się później jego mauzoleum. Rzeźbiarz zmarł w 1822 roku. „Panowała opinia, że odszedł artysta będący ostatnim spadkobiercą wielkiej włoskiej tradycji, uważany przez współczesnych za ‘największego rzeźbiarza wszystkich czasów i ludów’ i czczony jako ‘nowy Fidiasz’” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg I Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 23).

# ZAGADKOWE DZIEJE TANCERKI CANOVY

Dzieje prezentowanej rzeźby od czasu jej powstania nie są do końca wyjaśnione przez historyków sztuki. Precyzyjne ustalenie jej kolekcjonerskich peregrinacji utrudnia fakt, że Canova wykonał trzy różne wersje Tancerek, przygotował ponadto dwa egzemplarze marmurowe „Danzatrice col dito al Mento”. Jeden z nich był zapewne własnością księcia Guriewa nim trafił do gmachu Banku Azowsko--Dońskiego w Sankt Petersburgu. Drugi mógł być własnością księcia Andrzeja Kiryłowicza Razumowskiego (1752-1836) lub hrabiego Domennica Manzoni z Forli.

Niewykluczone, że prezentowana Tancerka trafiła do zbiorów „dal conte Kossakowsky” przedstawiciela rodu Kossakowskich, gdzie nie brakowało kolekcjonerów sztuki, ale i w tym przypadku nie mamy pewności, czy nie chodzi o przekręcone nazwisko księcia Razumowskiego („Rosaumowsky”, „Kossaumoffsky”). „Tadeusz Dobrowolski przypuszcza, że egzemplarz warszawski mógłby pochodzić od rodziny Kossakowskich i można by go wiązać ewentualnie ze Stanisławem Szczęsnym Kossakowskim, sekretarzem poselstwa polskiego w Rzymie. Jednak w 1810 miał on piętnaście lat i transakcja musiałaby w takim wypadku dojść do skutku później. Stanisław Szczęsny Fortunat Kossakowski (1795-1872), dyplomata w służbie rosyjskiej, literat i kolekcjoner, w 1818 został kamerjunkerem dworu Królestwa Polskiego i w tym roku został przydzielony do poselstwa rosyjskiego w Rzymie. Mianowany w 1822 pierwszym sekretarzem poselstwa, pozostał w Rzymie do 1826, a podczas pobytu nawiązał żywe stosunki z rzymskim światem literackim i artystycznym, został członkiem Akademii Św. Łukasza (...).

Po powrocie do kraju został szambelanem dworu, później senatorem i tajnym radcą; w początku lat sześćdziesiątych osiadł na stałe w dobrach dziedzicznych na Litwie. W swoim pałacu w Warszawie (przy Nowym Świecie) zgromadził cenne zbiory sztuki, dawnej broni i bogatą bibliotekę. Inni Kossakowscy, którzy magliby ewentualnie być brani pod uwagę to: ojciec Stanisława Szczęsnego, Józef Dominik Kossakowski (1771-1840), poseł na Sejm Czteroletni, targowiczanie, łowczy litewski, pułkownik wojsk polskich, który od 1815 mieszkał w Warszawie lub Józef Antoni Kossakowski (1772-1842), generał brygady, adiutant Napoleona, który po wycofaniu się ze służby wojskowej w 1815 powrócił na Litwę. W swoich siedzibach w Łukoniach w powiecie wiłkomierskim i w Wilnie zgromadził duże zbiory dzieł sztuki i starej broni, wśród których były też podobno rzeźby Canovy. Inny Kossakowski, Józef Ignacy (1757-1829), działacz polityczny i oświatowy, literat, w 1776 wyjechał do Wiednia, po 1795 mieszkał w Wilnie, po 1812 emigrował do Lipska, a uzyskawszy możliwość powrotu do kraju i zwrot skonfiskowanego majątku, osiadł około 1815 na stałe w Warszawie” (Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Canova. Jego krąg I Polacy, t. I, Warszawa 2001, s. 43).

Wiadomo jest, że rzeźba już w 1870 była własnością „hrabiów B.” [Branickich], kiedy to rzeźbiarz Bolesław Syrewicz podjął się naprawy uszkodzonej stopy figury. Zachowane są oświadczenia właściciela rzeźby dotyczącego historii obiektu sięgającej hrabiego Władysława Branieckiego z Petersburga. Następnie Tancerka znalazła się w posiadaniu rodziny Czartoryskich. W 1938 Witold Tadeusz Czartoryski w obliczu wojny zdeponował rzeźbę Canovy w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie znajdowała się aż do 2005 roku.





Antonio Canova, Tancerki, Museo Canova, Gipsoteca, Possagno,  
źródło: Fondazione Federico Zeri



Antonio Canova Tancerka z palcem na brodzie, 1819-23 r.,  
National Gallery of Art, Waszyngton,  
źródło: researchgate.net

„(...) trzeba zdawać sobie sprawę z rozmiarów kultu Canovy w ówczesnej Europie, artysty, który był uważany przez swoich współczesnych za 'największego rzeźbiarza wszystkich czasów i ludów'. Oto co pisał w roku 1802 pisarz niemiecki Johann Gottfried Seume, po obejrzeniu w Wenecji jednej z rzeźb tego artysty: 'Obecnie całą duszą moją zawładnęła 'Hebe' Canovy... Niemal uwierzyłem teraz, iż współcześni dorównywali starożytnym... Ona [chodzi o Hebe] winna być jednym z ostatnich dzieł człowieczych – wieczna młodość. Znajduje się w domu Alberici i zdaje się, że właściciel wyczuwa pełną wartość tego skarbu... Muszę ucałować rękę Canovy, gdy przybędę do Rzymu'”.

– ADAM KOTULA, PIOTR KRAKOWSKI, RZEŹBA XIX WIEKU, KRAKÓW 1980, s. 17





# TANCERKA Z PALCEM NA BRODZIE

## I RZEŻBA NEOKLASYCZNA

„Szlachetna prostota i spokojna wielkość” („edle Einfalt und stille Größe”), która dla Johanna Joachima Winckelmanna, ojca historii sztuki i głównego teoretyka neoklasycyzmu, stała się główną twórczą regułą, podobnie dla sztuki II połowy XVIII stulecia stanowiła niejako naczelną zasadę. Myśliciele o sztuce tamtego czasu zwracali się ku klasycznym zasadom harmonii i kanonowi piękna wytworzonym jeszcze w Grecji klasycznej (a pielęgnowanemu od sztuce europejskiej od odrodzenia), chcąc przywrócić intelektualny ideał sztuki rzekomo zdeprawowanej przez barok i rokoko.

„Tancerka z palcem na brodzie” należy do nurtu rzeźby klasycystycznej, który dobrze określa pojęcie już XIX-wieczne „juste milieu”, a więc nurtu balansującego między skrajnym, klasycznie zorientowanym akademizmem a swoiście pojowanym romantyzmem czy sentymentalizmem. Dzieło Canovy w oczywisty sposób łączy się z kanonicznym przedstawieniami greckimi i rzymskimi Afrodyty/Wenus. Obrazy ujętych dynamicznie kobiet znane są już ze sztuki klasycznej Grecji (żeby wymienić tylko Afrodytę Knidyjską w wielokrotnie powtarzanej redakcji Praksytelesa). To jednak okres helleński, popularnie uważany za schyłkowy czy dekadentcki, druzgocący statyczność wielkiej sztuki greckiej, przynosi przedstawienia tancerek dynamicznych, rozerotyzowanych, niejednokrotnie w otoczeniu Pana albo Erosa.

Nuta frywolności obecna w prezentowanym dziele pozwala przyłączyć je do nurtu „greckiego” („aleksandryjskiego”, jak nazywają go polscy badacze rzeźby XIX stulecia, Adam Kotuła i Piotr Krakowski), a więc tendencji, gdy scena rzeźbiarska staje się „pretekstem do ukazywania pięknych młodzieńczych ciał efebów i dziewcząt oraz idyllicznych scen miłosnych”. Nurt ten porzuca taneczność rokoka, „ruch postaci jest spokojny, łagodny, powierzchnia rzeźby wygładzona, modelunek miękki i płynny” (Adam Kotuła, Piotr Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 14). Daleki od chłodnych redakcji ciała ludzkiego znanych z twórczości głównego rzymskiego konkurenta Canovy, Bertela Thorvaldsena, obraz ciała ludzkiego w „Tancerce z palcem na brodzie” uwodzi sensualnością. Naturalnej wielkości postać zdaje się nie zauważać wzroku widza, jest zatopiona w swoich myślach. Opiera ciężar ciała na jednej nodze, przybierając rodzaj tanecznej pozy.

Chiton „omywa” ciało kobiety, eksponując jej kształty – rzeźbiarz odwołał się tutaj do tzw. manieri mokrych szat, znanego ze sztuki klasycznej sposobu przedstawiania ciała, gdy strój bezpośrednio przylega do ciała.

Kwiatowa girlanda spływająca z przedramienia modelki oraz wystylizowana fryzura są zabiegami zdecydowanie nowoczesnym – Canova skłania się ku urokliwej, zmysłowej wizji tancerki, która uwiedzie współczesnemu mu widza. Odchodzi od antycznego ideału Wenus (najbardziej znanej, a na pewno znanej Canovie „Wenus Kapitolinńskiej”), chcąc nasycić stare posągi nowym smakiem. Gest przykładania palca do ust (zamiast zasłaniania ręką piersi, jak w tzw. venus pudica) jest tutaj „puszczeniem oka” w stronę widza. Artysta, wobec majestatu piękna dziewczyny, każe widzowi utrzymać tajemnicę, która zrodziła się przy intymnym spotkaniu jego oraz modelki. Jednym z toposów twórczości artystycznej jest mīt Pigmaliona – rzeźbiarza i władcy Cypru. Pigmalion tworzy posąg kobiety, w której się zakochuje, wierząc, że realnie istnieje. Pielęgnuje ją, aż w końcu Afrodyta ożywia statwę, dzięki czemu Pigmalion może ożenić się z Galateą. Ten ideał – ożywionego, doskonałego posągu – jest w „Tancerce z palcem na brodzie” przez Canovę doskonale pielęgnowany.

Canova, podobnie jak cała pokrewna mu generacja artystów, pielęgnował idealną wizję, zapożyczoną ze sztuki dawnej, choć swoiście odczutej, jak również wizję związaną z człowiekiem i jego emocjami. Elegancja linii, wykwinna krągłość, powab powierzchni marmuru licują z doskonałością anatomiczną postaci, jak również dyskretnymi gestami i zachowawczą, lecz zdradzającą intencje mimiką wyobrażonej modelki. Żaden z wielkich rzeźbiarzy przełomu XVIII i XIX stulecia – przede wszystkim Jean-Antoine Houdon i Bertel Thorvaldsen – nie zdobył takiego rozgłosu w oświeceniowej Europie jak Canova. Polski rzeźbiarz klasycystyczny, Jakub Tatarkiewicz, wyznawca „canovianizmu”, z perspektywy 1852-53 roku trafnie sumował dorobek wielkiego poprzednika: „Kanowa z Wenecyi, zamieszkały w Rzymie, pierwszy usiłował iść w zapasy ze Starożytenmi Dziełami i jakkolwiek im nie wyrównał, gdyż dla gracji poświęcał prawdę, jednak jemu Sztuka Rzeźbiarska winna swe podniesienie się gruzów – i on stanowi nową epokę tegoczesnej Sztuki” (Jakub Tatarkiewicz, *Przewodnik sztuki rzeźbiarskiej* napisany p.J.T. W R. 1852/3, rękopis zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej, cyt. za: Adam Kotuła, Piotr Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 18).







„Rzeźba nie mogła opuścić studia, dopóki Canova osobiście jej nie wykończył, a te finalne prace (...) były często bardzo pracołłonne. Owa bardzo istotna część procesu twórczego wykonywana była przy świetle świec i pochodni, przy użyciu specjalnych narzędzi. Po wypolerowaniu rzeźby przez 'lustratorów', nadających marmurowi przezroczystą świetlistość, artysta na powierzchnię odpowiadającą partiom skóry nakładał nieco koloryzującą substancję, aby stonować jaskrawą jasność świeżo odkutego marmuru carrara, co tworzyło patynę (...), powodującą powstanie różnic tonalnych między partiami skóry i tkanin, i nadawało odstępnym fragmentom biel żywego ciała”.

– KATARZYNA MICHOCKA-RACHUBOWA



Francis Frith, Pomnik Marii Krystyny autorstwa Canovy, Kościół Augustianów w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons

„Jest to piramida w pośrodku której ciemna głąb grobu się otwiera, do niej ciągną powoli postacie alegoryczne: 'Cnota', 'Dobroć', itp. Geniusz oparty na lwie i Starzec są prześliczne, ogół wyszukany nieco (..), ale piękny. Dodaje wrażenia czarna próżnia w pośrodku tajemnicza, pełna smutku, przerażająca...”.

– JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI



Giuseppe Filippo Liberati Marchi, Portret Izabeli Czartoryskiej, 1777 r.,  
źródło: Wikimedia Commons



Antonio Canova, Książę Henryk Lubomirski jako amor,  
Pałac w Łańcucie, źródło: Wikimedia Commons

## ANTONIO CANOVA I POLACY

Związki Canovy z Polską kształtowały się w sposób analogiczny do relacji z każdym innym europejskim księstwem spragnionym sztuki czołowego rzeźbiarza osiadłego w Rzymie, nazywanego 'nowym Fidiaszem'. Pierwszym polskim zleceniodawcą artysty był nie kto inny jak Izabela z Czartoryskich Lubomirska, która w 1785, podczas drugiego pobytu w Rzymie, zamówiła rzeźbę młodego i pięknego księcia Henryka Lubomirskiego jako Amora (kolekcja Pałacu w Łańcucie). „Amor” był pierwszą rzeźbą z większej serii dzieł, która połączyła Canovę z Polakami. Zaledwie trzy lata później, na polecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, wieczne miasto odwiedził nadworny malarz Marcello Bacciarelli. Bacciarelli, w imieniu księcia, poprosił o wykonanie grupy „Venus i Adonis w objęciach”. Rzeźba nie została ukończona, ze względu na różnicę zdań dotyczącą koncepcji artystycznej (Antonio Canova: wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum-Zamku w Łańcucie, red. nauk. Janusz A. Ostrowski, Kraków 2008, s. 71). Nieoczekiwany związek z Polską prowadzi również do Austrii.

Canova otrzymał wówczas zlecenie od syna zmarłego króla Polski, Stanisława Augusta III, na wykonanie „Pomnika grobowego Marii Krystyny Austriackiej”, który stał się jednym z jego ikonicznych dzieł. Wśród Polaków zafascynowanych legendarnym rzeźbiarzem wymienić warto postać Walerii ze Stroynowskich Tarnowską, która w latach 1803-1804 podróżowała po Italii. W swoim diariuszu Tarnowska szczegółowo opisała odwiedziny w pracowni Antonio Canovy. Owoce kolejnych pobytów w Rzymie był zakup canoviańskiego Perseusza, który obecnie znajduje się w Metropolitan Museum w Nowym Jorku. O tym, jak bardzo Polacy pragnęli, aby w ich kolekcjach znajdowała się rzeźba Canovy świadczyć może przykład „Orfeusza Griman”, który w 1812 zakupił książę Franciszek Sapieha podczas jednej ze swoich podróży po Europie. Trzydzieści lat później i w nieszczęśliwych okolicznościach dzieło zostało skonfiskowane w majątku w Dereczynie. Obecnie znajduje się w kolekcji Ermitażu (Tamże, s. 76).



Antoni Canova, Wenus, Paoletta Maria Buonaparte, źródło: Wikipedia Commons

„Artysta przyczynił się do rozwoju stylu neoklasycznego w rzeźbie (tak jak Jacques Louis David w malarstwie), a jego dominująca pozycja w sztuce przełomu XVIII i XIX wieku jest podkreślana w niezliczonych pamiątkach, wierszach, poematach czy artykułach gazetowych. ‘Wysublimowany’, ‘Subtelny’, ‘Wspaniały’, ‘Wzniosły’, ‘Cudowny’ – to jedynie kilka przymiotników określających jego dzieła”.

– CYT. ZA: „ANTONIO CANOVA”: WYSTAWA W MUZEUM NARODOWYM W KRAKOWIE I W MUZEUM- ZAMKU W ŁAŃCUCIE, RED. NAUK. JANUSZ A. OSTROWSKI, KRAKÓW 2008, s. 42



3

## IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

### Asklepios

brąz patynowany, trawertyn, 38 x 28 x 14 cm (wymiary rzeźby);  
10 x 17 x 10 cm (wymiary postumentu)  
sygnowany p.d.: 'MITORAJ',  
opisany na odwrociu: 'C | 149/1000'  
edycja 149/1000

**estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †**  
7 000 - 9 400 EUR

„Moje prace to taka pułapka intelektualna. Chcę,  
by były kluczem, którym otwieram drzwi do samego  
siebie. Tu chodzi o moje życie, a nie o wchodzenie  
w sprawy kulturowe, które mnie nie interesują”.

- IGOR MITORAJ



4

## IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

### Le Grepol

brąz patynowany, 31 x 17 x 11 cm  
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'  
opisany na odwrociu: '75/250'  
edycja 75/250

**estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †**

4 700 - 7 000 EUR

„Najważniejsze jest poszukiwanie siebie, a nawet swojego odbicia. Artysta jest przecież narcyzem od urodzenia. Moim zwierciadłem było poszukiwanie ojca. Mętnego odbicia własnej duszy. To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie, to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą”.

- IGOR MITORAJ





W sztuce Mitoraja wyraźne są inspiracje rzeźbą klasyczną – torsami, monumentalnymi popiersiami czy głowami. Odwołanie do rozpoznawalnych kanonów i używanie czytelnych języka symboli wywodzących się z greckiej i rzymskiej mitologii ułatwiają widzom dostrzeżenie trwałości i kontynuację tradycji i wartości. Jak opowiadał artysta w wywiadzie z Piotrem Sarzyńskim: „Odczuwam silną potrzebę odnalezienia trwałych punktów odniesienia, niezmiennych wartości, korzeni cywilizacji, w której wzrastałem. Sztuka klasyczna pozwala lepiej żyć w tym głupkowskim świecie. I podobne potrzeby dostrzegam u wielu widzów zmęczonych tzw. nowoczesną sztuką. Już w pierwszym kontakcie z dziełem powinny wyzwalać się emocje. Staram się używać prostego języka znaczeń i symboli oraz skojarzeń, tak by dotarły do każdego widza, bez potrzeby wyjaśniania na piśmie, o co też autorowi chodziło. W dzisiejszej sztuce strasznie mnie irytuje ta wszechobecność słowa” (Piotr Sarzyński, Igor Mitoraj, polski rzeźbiarz w Toskanii, „Polityka”, dostępny na: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1595015,1,igor-mitoraj-polski-rzezbierz-w-toskanii.read>).

W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek, kolejne rzeźby zaś stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, nie tylko pojmowanego w jego wymiarze materialnym, lecz także w symbolicznym i duchowym. Mitoraj jednak nie kopiuje antycznych dokonań, przeciwnie – wchodzi z nimi w dialog, interpretuje na swój sposób i współcześnie. Podobnie jak zachowane dokonania kultur śródziemnomorskich, prace Mitoraja są pozbawione kończyn czy głów, ale różnią je inne ważne elementy – nieraz pojawiają się fragmenty bandażów czy pęknięć. Artysta tłumaczył, że bandaże symbolizują ochronę przed rzeczywistością, której potrzebę często odczuwał, szczególnie w okresie dzieciństwa. Tytuł zaprezentowanej pracy został bezpośrednio zaczerpnięty ze sztuki starożytnej. Muskularne popiersie nosi znamiona pęknięć oraz niedoskonałości. Widoczny jest także przebiegający przez klatkę piersiową bandaż lub sznurek scalający formę.

Igor Mitoraj jest artystą o niezwykle burzliwej biografii. Ukończył Liceum Plastyczne w Bielsku-Białej, a następnie rozpoczął studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1963. To właśnie na akademii młody rzeźbiarz trafił pod skrzydła Tadeusza Kantora, u którego studiował malarstwo. Jako główne nauki zdobyte od mistrza Mitoraj wymieniał bezkompromisowe podejście do sztuki oraz bycia artystą, a także świeże przeżywanie emocji. To Kantor nauczył rzeźbiarza patrzenia na dzieło sztuki w odpowiedni sposób. Nauki zdobyte na akademii zdecydowały o jego dalszych losach. Młody artysta prócz wskazówek dotyczących warsztatu i sztuki per se usłyszał od Kantora także, że jedynie wyjazd z Polski może pozwolić mu na rozwinięcie skrzydeł oraz osiągnięcie sukcesu. Do decyzji przyczynił się także fakt, iż Mitoraj nigdy nie poznał swojego ojca – francuskiego legionisty, z którym jego matka miała romans w trakcie pobytu w Niemczech.

Artysta wyjechał do Francji w 1968. Pierwsze lata po przyjeździe nie były łatwe dla młodego i ambitnego artysty. Aby korzystać z uroków nowego życia oraz studiować na słynnej i prestiżowej École des Beaux-Arts, Mitoraj podejmował się wielu różnorodnych zadań. W tym okresie pracował m.in. jako asystent fotografa oraz tragarz. Za jedne z pierwszych zarobionych pieniędzy, które udało mu się odłożyć, podjął próby odlania niedużych rozmiarów rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi galerii La Hune. W paryskiej galerii odbyła się pierwsza wystawa Mitoraja. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem artysta został poproszony o przygotowanie oraz zorganizowanie wystawy dla galerii Artcurial w Paryżu. W celu przygotowania prac na wystawę autor wyjechał do artystycznych odlewni oraz kamieniarzy pracujących w marmurze w Pietrasanta we Włoszech. To właśnie tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tym urokliwym miejscu powstały pierwsze monumentalne rzeźby z białego marmuru.



5

## IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

### Tors

brąz patynowany, drewno, 60 x 78 x 50 cm  
sygnowany i opisany na odwrociu: '1/6 | MITORAJ'  
edycja 1/6

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN †  
70 000 - 94 000 EUR

„Tu w mojej pracowni stoi stara oryginalna grecka rzeźba. Mam ją od lat, codziennie się jej przyglądam i codziennie odkrywam w niej coś nowego. Wystarczy, że nieco zmieni się kąt padania światła. A jak jest z większością prac powstających dziś? Fascynują przez pięć minut, a później pojawia się pustka”.

- IGOR MITORAJ



ó

## IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

### Perseusz

brąz patynowany, trawertyn, 38 x 27 x 10 cm (wymiary rzeźby)  
sygnowany p.d.: 'MITORAJ'  
opisany na odwrociu: 'H.C. | B 70/1000'  
edycja 70/1000

**estymacja: 38 000 - 50 000 PLN †**

8 900 - 11 700 EUR

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

– PROF. CZESŁAW DŹWIGAJ



7

**MAGDALENA ABAKANOWICZ**  
(1930 - 2017)

**Postać, 2008 r.**

beton, 143 x 39 x 32 cm  
sygnowany monogramem wiązaniem i datowany: 'A M 08'

**estymacja: 250 000 - 300 000 PLN †**  
58 000 - 70 000 EUR

„W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych  
kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona  
coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień.  
Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego  
w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z  
obserwacji zbiorowego działania czy choćby z  
tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje  
skutków naszych wynalazków”.

– MAGDALENA ABAKANOWICZ





## MAGDALENA ABAKANOWICZ

(1930 - 2017)

**Caminando (zestaw 20 figur), 1998/1999 r.**

brąz, 174 x 70 x 50.5 (wymiary każdej figury)  
sygnowany oraz datowany: '1998/99' wewnątrz poszczególnych figur

**estymacja: 7 000 000 - 10 000 000 PLN ↑**  
1 600 000 - 2 300 000 EUR

### POCHODZENIE:

- Marlborough Gallery, Nowy Jork
- kolekcja Marshy oraz Robina Williamsów

### WYSTAWIANY:

- The Art Fair Basel, 16.07-21.07.1999 (Marlborough Gallery)
- Magdalena Abakanowicz, Kunst-Station Sankt Peter, Kolonia, Niemcy, sierpień-październik 2001
- Salamanca ciudad de la escultura, Salamanka, Hiszpania, czerwiec-sierpień 2005

### LITERATURA:

- Magdalena Abakanowicz. Kroczący / Walking Figures, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, wstęp. Danuta Wróblewska, Wojciech Krukowski, Galeria Zachęta, Warszawa 1999, okładka (il.)
- Abakanowicz'99, Galeria Zachęta Sztuki Współczesnej, Warszawa 1999
- Abakanowicz on the Roof, The Metropolitan Museum of Art, 1999
- Deux femmes dans les Jardins du Palais Royal: Magdalena Abakanowicz – Beverly Pepper, Paris 1999, s. 1-3 nlb (nota)
- Abakanowicz, wstęp Jasia Reichardt, s. 4-5 nlb.
- O wystawach Magdalena Abakanowicz w 1999 roku, s. 7, s. nlb. (il.)
- Abakanowicz. Recent Exhibitions and Instalations, katalog wystawy, Marlborough Gallery, New York 2000, wstęp Jasia Reichardt s. 3, s. 40-41 (nota), okładka (il), s. 38-39
- Proyecto. Parque de la memoria, Comision pro Monumento a las Victimas del Terrorismo de Estado, katalog wystawy, Buenos Aires 2003 (Julio), wstęp nie sygn., Un proyecto para no olvidar s. 6-8, MA, s. 26-27 (il.)





## CAMINANDO

W 1999 roku w odlewni w Bolonii (Fonderia Venturi Arte, Bologna) powstały pod okiem autorki dwie brązowe grupy kroczących postaci, które autorka nazwała „Caminando”. Pierwsza z nich (tzw. Group A) była wystawiana na Targach w Bazylei w 1999, a po wysłaniu do Marlborough Gallery w Nowym Jorku została sprzedana „od ręki”. Autorskim podtytułem pierwszej grupy jest także „Caminando con ombre” („Walking With Shadow”), bowiem jedna z postaci w grupie, ma podstawę tworzącą kształt jej cienia. Praca w 1999 roku trafiła do kolekcji Marshy i Robina Williamsów. Do 2018 stała w ich posiadłości. Bardzo szybko autorka przygotowuje drugą grupę (Group B), która w Nowym Jorku znalazła się już w marcu 1999 roku. To ona właśnie aż po 2006 rok, kiedy trafia do kolekcjonera w San Francisco, bierze udział w licznych wystawach. W przygotowanym katalogu raisonné, znajdziemy dodatkowo 5 pojedynczych figur związanych z grupami „Walking figures / Figur kroczących” z 1998-1999 roku. Od tej pory jej postacie bez głów w kolejnych seriach są kroczące, energiczne, rzadko wraca do stojącej bez ruchu postaci. Powstają kolejne serie odlewane w brązie, np. „Walking Figures”, 2000 (20 à 166,7cm; Marlborough Gallery, New York). A wkrótce dwie monumentalne żeliwne grupy kroczących postaci bez głów – jedna dla miasta Poznania zat. „Nierozpoznani / Unrecognized” (2001-2002, 112 à 210, Cytadela Poznań), druga „Agora” przeznaczona do Grant Park w Chicago (2005-2006, 106 à (285-295) cm).

## HISTORIA „TŁUMÓW”

Od 1986 Abakanowicz zaczęła wypełniać przestrzenie publiczne swymi Tłumami. Powstawały kolejne zespoły form przypominających odciski ciała człowieka – zawsze bez głowy, czasem bez rąk, w różny sposób deformowane. Rzeźby były wykonywane z utwardzonego żywicy płótna z juty, co wiąże tę serię prac z dziedziną tkaniny. Widziane z przodu zbiorowiska postaci były gotowe do konfrontacji, z tyłu – najczęściej puste, wydrążone, słabe. Pierwsza z grup liczyła 50 figur i została wystawiona w pałacu Mücsarnok w Budapeszcie (1988). Potem powstawały kolejne na przykład: „Ragazzi” (1990), „Infantes” (1992), „Puellae” (1992), „Odwróceni / Backwards Standing” (1993-1994), „Standing Figures” (1994-1999) i czy monumentalna „Hurma” – grupa ponad 200 figur pokazana po raz pierwszy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (18 września – 19 listopada 1995). Rzeźby, początkowo z juty, od początku lat dziewięćdziesiątych realizowane były także w brązie, potem w betonie.

## FIGURY KROCZĄCE

Idea figury kroczącej narodziła się wraz z projektem wystawy Sąd Ostateczny, nad scenariuszem którego w 1998 roku pracowały Elżbieta Dzikowska i Wiesława Wierchowśka, realizacja projektu miała nastąpić na przełomie lat 1999/2000, w czasie nadchodzącego końca XX wieku. Aby wyrazić nową epokę Abakanowicz zdecydowała, że najlepszym znakiem jest człowiek, który idzie i wykonała po raz pierwszy grupy kroczących postaci a nie jak dotychczas stojących w bezruchu. Pierwszą z nich była grupa wykonana z juty utwardzonej żywicy „Ugłowane / Headed” (1998), a w 1999 przygotowała 20 figur z juty utwardzanej żywicy „Postaci Kroczących / Walking Figures” (1999), i pokazała je na wystawie w warszawskiej Kordegardzie (2.12.1999-16.01.2000). Bowiem ostatecznie nie doszło do pokazu w zamierzonym kształcie „Sądu Ostatecznego”. W zamian, w końcu 1999 roku zorganizowano serię wystaw w kilku miejscach w Warszawie. Miedzy innymi wystawę indywidualną Magdaleny Abakanowicz „Kroczący”.



fot. Magdalena Abakanowicz z Marshą Williams oglądające pracę na terenie posiadłości



fot. Magdalena Abakanowicz z Marshą Williams stojące przed dziełem











Zaprezentowana praca pochodzi ze słynnej kolekcji Robina Williamsa, światowej sławy komika oraz aktora, oraz jego żony, Marshy Williams. Jak opowiadała córka, Zelda Williams, Robin podązał za instynktem w wyborze obiektów do swojej kolekcji. Uwagę Marshy Williams zwracały za to prace, które przemawiały do niej pod względem estetycznym. Pomimo, iż sama nigdy nie aspirowała do bycia artystką, otaczała się ludźmi kreatywnymi, a poprzez kolekcjonowanie starała się dodatkowo stwarzać artystom okazję do tworzenia. Przygoda z kolekcjonowaniem zaczęła się dla pary wraz z odwiedzeniem niedużej galerii w San Francisco „Primitivo”. Jedną z pierwszych prac, które pojawiły się w kolekcji była praca Howarda Finstera. Niektóre z dzieł były podarunkami, które Robin i Marsha sprawiali sobie na różne okazje.

Marsha Williams po raz pierwszy zetknęła się ze sztuką Abakanowicz w szkole artystycznej. W ramach zajęć tworzyła wielowymiarowe prace z tkaniny, a postać Abakanowicz i jej realizacje stały się dla niej inspiracją. Po zakupie grupy figur „Caminando”, Marsha sama zajęła się rozstawieniem prac. Dwa lata później, na zaproszenie małżeństwa, Magdalena Abakanowicz przyjechała obejrzeć swój bezgłowy tłum na terenie posesji Williamsów. Śladem pozostawionym po wizycie była kolekcja fotografii Abakanowicz z Marsha Williams na tle bezgłowego tłumu. Oprócz prac Abakanowicz, w kolekcji małżeństwa znajdowały się dzieła takich artystów jak Niki de Saint Phalle, Banksy, Max Ernst i wielu innych.





Caminando (grupa A), 1998/1999, odlewnia w Bolonii, fot. Artur Starewicz / Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego





Caminando (grupa B), 1999, Jardins du Palais Royal, Paris, fot. MA / Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz-Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego









„To pewnie wtedy w raju, jedząc zakazane jabłko, utracili – tak jak się traci węch czy wzrok – równowagę i logikę właściwą naturze.

I też pewnie wtedy po raz pierwszy poczuli instynkt zagłady – siebie i otoczenia. Czy wydarzył się błąd w nieomylnym działaniu natury, czy też był to świadomy akt woli nieznannej siły?

Dawno temu, chyba w Australii, spotkałam plemiona ludzi, którzy nie liczyli czasu, nie znali ilości swych lat. To nie było przypadkowe nieuctwo. Czas dla nich był trwaniem, chwila mogła być długa albo krótka. To samo w wymiarze życia, dla jednego dłuższe niż dla drugiego.

Stałam olśniona tą prawdą tak oczywistą: egzystencji nie można mierzyć wobec zmienności jej intensywności, która zużywa nasze ciało nierównomiernie. Podział czasu wymyślono zapewne dla celów administracyjnych, dla sprawnego funkcjonowania cywilizacji. Ale nie ma on nic wspólnego z rytmem myśli, z bólem czy rozkoszą napięć psychicznych, ze zmęczeniem czy wypoczynkiem regulowanym wewnętrznym obiegiem soków pod skórą.

Jestem w moim czasie jak wewnątrz szczelnie zamkniętego balonu, za mną perspektywa dawnego, malejąca, niezbyt czytelna, w obszarach zagęszczonych wydarzeniami. Są w niej różne odmiany mnie, fizycznie zewnętrzne i tego, co się dzieje wewnątrz w myśleniu, czuciu. Słowa, lęki, zapamiętane razem z okolicznością, która im towarzyszyła, złudzenia, które traciłam w bólu, zyskując inne, równie silne. Przezroczysta ściana balonu pozwala widzieć, słyszeć, umożliwia rezygnację z uczestniczenia wobec potrzeby obcowania ze sobą tylko.

Zanurzona we własnym czasie, nie czuję zewnętrznego pędu sekund, minut, kwadransów, godzin. Każdy dzień zaczyna się nowym odkrywaniem koloru, kształtu, światła, głosu bliskich, ciepła kociego futra.

Opowieść w mojej sztuce rozwija się powoli. Potrzebuje wielu zim, wielu nowych liści na drzewach. Ciągle nie gotowe zakończenie.

Czymże jest wiek, który mija, wobec pojedynczego zachwyty, prawdziwego jak paznokcie, które rosną, aby je obcinać”.

MAGDALENA ABAKANOWICZ, END OF THIS CENTURY (1990), [W:]  
MAGDALENA ABAKANOWICZ. KROCZĄCY / WALKING FIGURES,  
GALERIA KORDEGARDA, 12.1999-01.2000, WARSZAWA 1999, s. 10

# BEZGŁOWY TŁUM

MAGDALENY ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz tworzyła w różnych mediach postacie bez głów, a nieraz także bez rąk. Figura ludzka bezpośrednio pojawiła się w jej sztuce na początku lat 70. Jak tłumaczyła artystka, zmiana ta zaszła po eksperymentach z abakanami i spowodował ją fakt, że forma rzeźb w tkaninie nie pozwalała na łatwą multiplikację. Dodatkowo autorka zdecydowała się na zmianę rozmiarów swoich realizacji.

W okresie pierwszych prób z nowym tematem uderza widza skala zmiany w sztuce Abakanowicz. Artystka przecież z zachwycających przepychem oraz różnorodnością tkanin zwróciła się w stronę podobnych do siebie postaci ludzkich. Jak opowiadał Hermansdorfer, nowe rzeźby były „efektem procesu wiwisekcji, próbą dotarcia jak najdalej, jak najbliższej prawdy o naturze ludzkiej” (Mariusz Hermansdorfer, Magdalena Abakanowicz, „Konteksty” 2006, nr 3-4, s. 14-15, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 6).

To właśnie z tego czasu pochodzą tak bardzo charakterystyczne dla autorki ludzkie figury z workowego płótna czy torsy pozbawione głów. Nienależnie, czy powstały w tkaninie jutowej, brzozie czy betonie, łączy je wyczuwalne wrażenie niepełności, przejawiającej się w pozbawionych odnóży torsach lub w sposobie kształtowania tkaniny – widocznych rysach, brzdach, zatamaniach materiału. Jeśli iść za tropem interpretacyjnym Hermansdorfera, wspomniany zwrot w twórczości artystki można odczytać jako nieuniknioną zmianę, wynikającą z wcześniejszego etapu dzielenia człowieka na tkanki, mięśnie oraz włókna, które krytycy odnajdują w organicznych abakanach. W przypadku postaci ludzkich nastąpiło niejako ich scalenie; tym razem były wykonane z ciasno sformułowanego materiału. Mimo to także w opisie nowych rzeźb nadal szybko na myśl przychodzi określenia sugerujące rozczłonkowanie, wydrżenie czy fragmentaryczność.

Jak opowiadała sama artystka: „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw – na tyle niepełna, że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień. Niektóre z nich udowadniają obecność tkwiącego w nas instynktu samozagłady. Wynika to także z obserwacji zbiorowego działania czy choćby z tego, że nasza bogata wyobraźnia nie obejmuje skutków naszych wynalazków” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Zbigniew Taranienko, Podróż do źródeł energii, „Exit” 1993, nr 2, s. 560, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2013, nr 2, s. 7). Anna Szary-Cioczek, krytyk sztuki, tłumaczy, że sztuka Abakanowicz wyrasta z refleksji nad ludzką naturą, ale nie brak jej odniesień do aktualnych wydarzeń zarówno z rzeczywistości politycznej, jak i społecznej. Jak zaznacza badaczka, wątki egzystencjalne przeplatają się ze wspomnieniami wojennymi autorki. Znamienne w tym kontekście są wspomnienia artystki z końca wojny oraz momentu opuszczenia domu rodzinnego: „1944. Było coraz straszniej. Szedł front. Rewolucja. Jednego dnia ojciec każe zaprząć konie. Wyjechaliśmy z Warszawy. Oddalając się od domu, okolicy, czułam, jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby ze mnie wyjęto środek, a wewnętrzna warstwa, nieoparta na niczym, kurcząc się, traciła wyraz” (Magdalena Abakanowicz, [w:] Eleonora Jedlińska, Sztuka po Holokauście, Łódź 2001, s. 151, [cyt. za:] „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, 2013, nr 2, s. 7). Zwrot ku formie ludzkiej pociągnął za sobą powstanie wielu cykli w latach 70., m.in. „Głów” (1973-75), „Postaci siedzących” (1974-79), „Pleców” (1976-82) czy „Embriologii” (1978-80). W centrum zainteresowań autorki pozostał jednak człowiek, a kolejnym seriom towarzyszyło wrażenie, że ich tematem jest jego niemoc wobec własnej struktury biologicznej.





„Było kilka przyczyn pojawienia się bezgłowego tłumu. Wiara, że sztuka nie jest dekoracją, a wyznaniem, konfrontacją, ostrzeżeniem.

Przerażająca świadomość tłumu – który jak bezgłowy organizm niszczy lub wielbi na komendę, przywódca wielu krajów panujący nad swoją nacją i zyskujący jej postuszeństwo wobec haseł niesprawiedliwych. W ciągu mego życia ludzkość potroiła swą liczbę. Ciągłe widzimy, jak instynkty i emocje kształtują zachowania bez udziału świadomości.

Postacie w mojej pracowni zaczęły powstawać w latach 70., to była konieczność wobec obserwacji, odczuć i lęków. Dziś liczba postaci przekroczyła półtora tysiąca. Nigdy nie były widziane razem. Są to negatywy objętości jak kora opadła z drzewa, jak całun, który zachował ład mumii.

Istnieją w grupach liczących 30, 80, 106 lub 250. Te tłupy stoją w przestrzeniach miejskich i publicznych kolekcjach wielu krajów. Z brązu, żeliwa, betonu. Są konfrontacją z ilością i ze sobą samym. Są zaklęciem istniejącego tłumu, w który wprowadzam swój nieruchomy”.

– MAGDALENA ABAKANOWICZ



LONNBERG  
VINNORRI AB 1988

# ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

## MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz jest zaliczana do jednych z najważniejszych osobistości sztuki polskiej XX wieku. Artystka pochodzi z polsko-rosyjskiej rodziny arystokratycznej, gdzie urodziła się jako Marta Abakanowicz. Studia podjęła na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1950-54. Już na studiach artystka zaczęła wypracowywać swój własny język artystyczny i eksperymentować ze środkami wyrazu. Ważnym wydarzeniem w życiu młodej rzeźbiarki był debiut na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962 roku, gdzie jej prace zawiśły wśród międzynarodowej reprezentacji. Monumentalne tkaniny zwróciły uwagę widzów i odbiły się echem wśród krytyków. Jedną z zaprezentowanych prac była „Kompozycja białych form” o łącznej powierzchni 12 m<sup>2</sup>. Praca składała się z fragmentów białej, szarej oraz brązowej tkaniny powstałych za pomocą tkanej wełny lub lnu, a także sizalu. Zaprezentowane przez autorkę prace zachwyliły innowacyjnym podejściem do tematu tkaniny artystycznej. Drugim ważnym sukcesem w życiu młodej Abakanowicz było nagrodzenie złotym medalem w 1965 roku podczas Biennale Sztuki w São Paulo, co przyniosło artystce międzynarodowe uznanie.

W latach 70. oraz 80. uległy zmianie środki wyrazu, jakimi posługiwała się rzeźbiarka. W latach 1974-75 rozpoczęła pracę na figuralnymi oraz niefiguralnymi dziełami, które określiła ogólnym tytułem „Alteracje”. Powstałe prace charakteryzowały się większą reprezentacyjnością w porównaniu z wcześniejszymi dziełami przy jednoczesnym zachowaniu pewnego stopnia abstrakcyjności. W skład serii weszły formy przypominające puste skorupy ciał ludzkich pozbawione kończyn oraz głów. Artystka wykonała je z kawałków zgrzebnego workowego płótna, które łączyła żywicą syntetyczną. W latach 1973-75 Abakanowicz wykonała serię dużych form przypominających ludzkie głowy, tym razem pozbawione twarzy, które otrzymały nazwę „Głowy”. W kolejnym okresie pomiędzy 1976-80 powstał cykl „Plecy”, składający się z osiemdziesięciu podobnych, acz lekko zróżnicowanych form ludzkiego korpusu. Niedługo później, w latach 1986-87, rzeźbiarka wykonała „Tłum”, w którego skład wchodziło pięćdziesiąt stojących postaci. W tej serii autorka nawiązała do politycznego, społecznego oraz kulturowego wyobcowania, a także jej postaci opowiadały o jarzmie opresyjnych reżimów komunistycznych. W podobnym czasie eksperymentowała ze strukturami organicznymi, a ich najśłynniejszą serią była „Embriologia”. Prace zostały zaprezentowane podczas Międzynarodowego Biennale w Wenecji w 1980 roku. Na przełomie lat 80. oraz 90. autorka zmieniła raz jeszcze materiał artystycznej ekspresji. W tym okresie rozpoczęła pracę nad swoimi realizacjami za pomocą brązów, kamieni czy gliny. W 1991 roku powstał „Tłum” wykonany z brązu.

Warto wspomnieć, że Abakanowicz przez całą swoją twórczość starała się łączyć elementy natury ze sztuką. Jedną z takich realizacji były „Gry Wojenne”, które powstały w 1989 roku. Seria przedstawiała pnie drzew „uzbrojone” w metalowe elementy, w efekcie przypominające pociski artyleryjskie lub strzałki łodzi podwodnych. Ostatni projekt artystki o tytule „Agora” składał się ze stu sześciu żelaznych figur o podobnych kształtach, które jednak po dokładnym przyjrzeniu się różniły się od siebie. Powierzchnie poszczególnych realizacji przypominały korę drzew lub pomarszczoną skórę ludzką. Praca została umieszczona w Grant Parku w Chicago.

Magdalena Abakanowicz zmarła 20 kwietnia 2017 roku. Artystka pozostawiła po sobie potężny dorobek artystyczny o uniwersalnym, ponadczasowym znaczeniu.





Magdalena Abakanowicz, fot. Czesław Czaplirski / Fotonova







## OBCOWANIE

„Dotykam i dowiaduję się o temperaturze.

Dowiaduję się o chropowatości i gładkości.

Przedmiot jest suchy, czy wilgotny?

Wilgotny od ciepła, czy od zimna?

Pulsujący, czy cichy?

Ugina się po palcem, czy broni powierzchnią?

Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy nie wiem”.

**MAGDALENA ABAKANOWICZ**

(1930 - 2017)

**„Biegący”, 2004 r.**

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

**estymacja: 350 000 - 450 000 PLN †**

81 400 - 105 000 EUR

## POCHODZENIE:

- zakup w pracowni artystki
- kolekcja prywatna, Polska

## LITERATURA:

- Elżbieta Dzikowska, Polacy w sztuce świata, Warszawa 2001, s. 15

Pierwsze cykle prac figur wykonanych z workowego płótna, głowy bez torsów i torsy bez głów, Magdalena Abakanowicz wykonała w latach 70. Stanowiły one swoiste apogeum ascezy środków formalnych, a rzeźbiarka, tworząc je, wyzbyła się tego, co dekoruje i kamufluje. Nie bez przyczyny łączy się tę serię z refleksją nad losem człowieka i nad tym, co niepokoi, acz towarzyszy ludzkości od najdawniejszych czasów, a czego artystka doświadczyła w ustroju totalitarnym.

Puste figury ludzkie pozbawione głowy, jak prezentowana praca „Biegący”, to sztuka odnosząca się do codzienności, którą wypełniają masy ludzi poddanych indoktrynacji. Szary tłum Abakanowicz to ludzie jednolici i nijacy, żyjący w zamknięciu na świat, w totalitarnym zdyscyplinowaniu, pozbawieni informacji, absolutnie tragiczni. Choć w latach 80. odnosił się do realnego socjalizmu, cykl postaci nie stracił aktualności, zyskując nowy sens wraz z upadkiem modernizmu i nastaniem nowej, krytycznej świadomości nowoczesności. Podobnie jak w Zachodnim świecie nie-miejsca Marca Auge, u Abakanowicz człowiek to osamotniona jednostka, której rzeczywistość to „świat, w którym rodzimy się w klinice i umieramy w szpitalu, w którym mnożą się, w wydaniu ekskluzywnym lub nieludzkim, punkty tranzytowe i tymczasowe miejsca pobytu (...), w którym rozwija się zwarta sieć środków transportu, (...) świat, którego przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości i efemeryczności” (Marc Auge, Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, przekł. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 53).



10

## KAROL BRONIATOWSKI

(ur. 1945)

**"1=2", 1986 r.**

brąz patynowany, 51 x 38 x 32 cm  
sygnowany i datowany: 'K.Broniatowski | 3/6 86'  
edycja 3/6

**estymacja: 50 000 - 70 000 PLN**

11 600 - 16 300 EUR

„Materiał ma wpływ na formę, na treść, która  
co prawda istnieje od początku, ale nie jest  
nieodwołalna. Prace, które ostatecznie powstają, są  
konsekwencją tej mojej współpracy z materiałem”.

– KAROL BRONIATOWSKI





Twórczość Karola Broniatowskiego oscyluje wokół tematu człowieka. Figura ludzka nie jest jednak tematem jego twórczości ani motywem – raczej jej przedmiotem. Zestawia ją z innymi figurami (praca dyplomowa w warszawskiej ASP), wymyśla ją w częściach („Big Man”), chwytta ich cienie (Pomnik deportowanych Żydów berlińskich na stacji Grunewald), rzeźbi-składa-w brązie (np. „Stojąca”) i odbija je w gwaszu na papierze.

W pracy dyplomowej Broniatowskiego, wykonanej w pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza w 1970 roku – „Figurach gazetowych”, młody rzeźbiarz stworzył większą liczbę postaci z gazet, usztywnionych żywicą poliestrową. Mężczyźni kroczyli, kobiety zaś miały założone za głowy ręce. Te mające odrębny charakter ludzkie twory skomponowane przez niego każda z osobna, później grupował. Zdjęcia ekspozycji „Figur gazetowych” mogą przywołać na myśl zdjęcia Eadwearda Muybridge’a, który rejestrował ruch. I choć Broniatowski też rejestruje swoimi postaciami ruch, trudno by go uznać za najważniejszy. Może jest reakcją na coś, co je w świecie spotyka, jednak nie istotą „Figur gazetowych”. Gazety, z których zbudowane są figury, przywołują na myśl to, z czego utkane jest życie współczesnego człowieka – z papieru nienajlepszej jakości, z którego dowiaduje się, co powinno się myśleć. Powodzenie pracy dyplomowej Broniatowskiego doprowadziło do zaproszenia go do reprezentowania Polski w XXXVI Biennale w Wenecji w 1972 roku. Dodatkowo prace zostały pokazane na Biennale w São Paulo, a także w Filadelfii, Paryżu, Mannheimie oraz w galeriach w Nowym Jorku, Antwerpii, Gandawie i Brukseli.

Dzięki udziałowi w Biennale Weneckim artysta został zauważony na świecie – wyjechał z Polski na zagraniczne stypendia i zaczął wystawiać w Europie i Stanach Zjednoczonych. Po uzyskaniu stypendium DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) autor zamieszkał w Berlinie w 1976 roku. To właśnie w tym okresie rozpoczął pracę nad cyklem „Big Man”, w ramach którego powstała postać kroczącego mężczyzny mierzącego prawie 19 metrów. Postać była podzielona na 93 części z papieru gazetowego i granitu. Poszczególne części realizacji zostały rozmieszczone w wielu miejscowościach oraz kolekcjach. Ten konceptualny zabieg, dający pole różnym interpretacjom, ogarnął sobą całą kulę ziemską.

W 1991 roku Senat Berlina oraz władze dzielnicy Charlottenburg-Wilmersdorf powierzyły Broniatowskiemu realizację Pomnika deportowanych Żydów berlińskich. Jest to bodajże najbardziej rozpoznawalna realizacja rzeźbiarza. Rzeźba znajduje się na dworcu Grunewald, na którym wsiadali do pociągów towarowych berlińscy Żydzi, przeznaczeni na śmierć. Rzeźbiarz zastosował prosty i genialny zabieg. Użył betonu, budulca schronów i autostrad (w III Rzeszy autostrady nazywano „zastygłą w beton wola Hitlera”). W tej „woli Hitlera” wydrążył dziury – cienie osób, które tamtędy przeszły na śmierć. Spójność tego, co robi artysta, powoduje, że można sobie z łatwością wyobrazić wcześniejszą kreację – gazetowe figury, przesuwające się do przodu podobnie jak te cienie z Grunewaldu.

W roku 1981 autor rozpoczął eksperymenty z brązem. Podobnie jak w przypadku innych realizacji wykonanych w brązie artysta utrwalił w jego fakturze ślady pracy w glinie. Zamyślona i melancholijna postać chłopca ze skrzyżowanymi rękoma jest zróżnicowana pod względem faktury i zdaje się być powstała z różnych kawałków materiału.



Karol Broniatowski z „Big Man”, 2011, fot. Werner Zellin, MichHerr/wikicommons

11

## KAROL BRONIATOWSKI

(ur. 1945)

**"Centaur nr 3", 2005 r.**

brąz złożony, 31 x 20 x 9,5 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'K.Broniatowski | 05'  
opisany na podstawie numerem seryjnym: '2/9'  
edycja 2/9

**estymacja: 20 000 - 30 000 PLN**

4 700 - 7 000 EUR

„(...) Karol Broniatowski znalazł własny sposób określenia się jako artysta. Punktem wyjścia swej sztuki uczynił postać ludzką w jej zmiennej relacji do przestrzeni. Do przestrzeni pojmowanej nie w kategoriach geometrycznych lecz interpersonalnych”.

– RYSZARD STANISŁAWSKI



12

## WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

**“Obraz pobożny”, 1981 r.**

asamblaż, 130 x 105 x 18 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

‘Obraz Pobożny - 1981 | 105 x 127 x 18 | Hasior’

**estymacja: 175 000 - 200 000 PLN †**

40 700 - 46 500 EUR

LITERATURA:

- Władysław Hasior. Europejski Rauschenberg?, [red.] Józef Chrobak, Kraków 2014, s. 310 (il.)

„Dla mnie podstawowymi i najżywotniejszymi siłami, które rodzą sztukę, są: intuicja, wyobraźnia i fantazja. Gdy dozna się chwili boskiej wolności od przyciągania ziemskiej logiki, znaczy to, że się dysponuje najbardziej twórczą energią, która łamie kanony, wyrywa z przeciętności i trywialności naszych przyzwyczajień”.

- WŁADYSŁAW HASIOR









Władysław Hasior, slajd z serii *Portret Imaginacyjny*, fot. arch. Muzeum Tatrzańskiego, Krochmal-commoonswiki / wikicommons

„Obraz pobożny” z 1981 jest jednym z typowych dla Władysława Hasiora niezwyklej asamblaży. Niesamowite kompozycje z pogranicza malarstwa, rzeźby, architektury oraz rzemiosła artystycznego to połączenia religijnych tematów oraz form z kiczem. Składnikami trójwymiarowych wyrobów były przedmioty odrzucone przez społeczeństwo – plastikowe laleczki, kawałki blachy, materiałów czy przedmiotów użytkowych. Artysta za pomocą swoich realizacji prowadził nieustający dialog z polską rzeczywistością oraz tradycją, który nie był pozbawiony ironii oraz nierzadko drwiny. Niezwykłym elementem kompozycji zaprezentowanej pracy jest zabawkowy samolot imitujący w swoim kształcie krzyż. Jego czubek, podobnie jak ramiona, „zdobią” główki laleczek. Dodatkowym intrygującym elementem jest kogut umieszczony na drabinie po lewej stronie kompozycji.

Zaprezentowana praca należy do cyklu „Obrazów pobożnych”, czyli tych poświęconych motywom religijnym oraz biblijnym, nad którym artysta rozpoczął pracę na początku lat 70. Prace te łączą charakterystyczne zabiegi kompozycyjne – wiódącym elementem tych realizacji był krzyż. Dodatkowe elementy artysta zestawiał w nowy, zaskakujący sposób, tworząc w efekcie niejako nowe rzeczywistości za pomocą swoich asamblaży.

Choć uznawane za obrazoburcze, dzieła Hasiora nigdy nie miały na celu prowokacji. Jak powiedział w 1997 roku: „Posądzanie mnie o świadome prowokacje artystyczne samo w sobie jest prowokacją pod moim adresem. Nigdy, powtarzam, nigdy nie wykonałem żadnego eksponatu z intencją prowokacji. Nie miałem w sobie nic z natury szturmowego wynalazcy, tworzącego ze świadomością, że jest w awangardzie. (...) Koncentrowałem się wyłącznie na dramacie ludzkim czy dramacie natury i przyrody. Liczyła się dla mnie i liczy nadal ekspresja, nie ta fryzjersko-kosmetyczna, sztucznie wymyślona, ale naturalna i autentyczna. Jeżeli natomiast tworzyłem prace, przy których się nie zasypia, to znaczy, że coś mi się udało, że nie pozostałem obojętny” (Władysław Hasior w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim, *Jestem powiatowym plastykiem*, „Polityka”, nr 21 [2090], 24.05.1997, s. 58-60).

Władysław Hasior był postacią nietuzinkową, niezwykle barwną i oryginalną, co widoczne jest także w jego twórczości. Został okrzyknięty „najzdolniejszym uczniem Rauschenberga i Warhola”, choć sam artysta nigdy nie chciał być zaliczany do nowoczesnych trendów w sztuce ani szufladkowany. Jego dzieła niezmiennie szokowały, wzbudzały skrajne emocje i często postrzegane były jako kontrowersyjne. Stawiały one przez to pytania dotyczące artystycznej ekspresji i o istotę sztuki.

13

## WŁADYSŁAW HASIOR

(1928 - 1999)

### Święty chleb, 1968 r.

asamblaż/deska, 58 x 29 x 14 cm

na odwrociu nalepka z napisem:

'WŁADYSŁAW HASIOR | SZTOKHOLM GRUDZIEŃ 1968'

**estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †**

5 800 - 8 200 EUR

#### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Europa

#### WYSTAWIANY:

- Władysław Hasior, wystawa indywidualna, Moderna Museet, Sztokholm, 1968 (prawdopodobnie)



14

## **RYSZARD WINIARSKI**

(1936 – 2006)

### **Obiekt przestrzenny, 1971 r.**

akryl, otówek/drewno, 120 x 20 x 20 cm [wymiary górnej części],  
40 x 40 x 20 cm [wymiary podstawy]  
sygnowany i datowany na górnej części postumentu: 'Winiarski | 1971'  
opisany na tabliczce na dole: 'KAZIMIERZOWI ROMANOWICZOWI/  
RYSZARD WINIARSKI / WARSZAWA 15.IV.1972'

**estymacja: 650 000 - 800 000 PLN †**

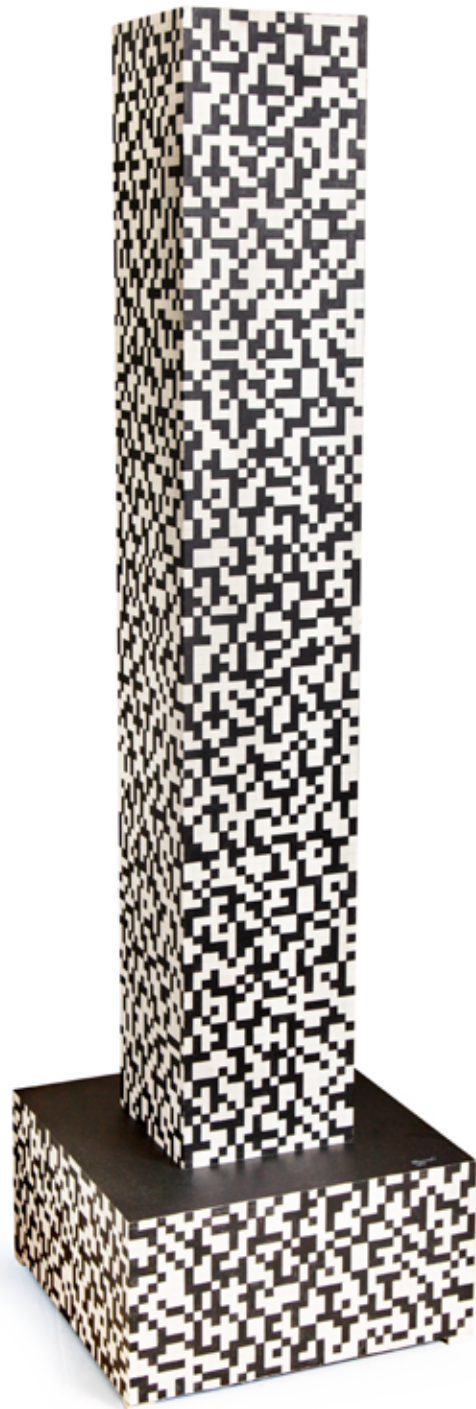
151 200 - 186 100 EUR

### **POCHODZENIE:**

- kolekcja Kazimierza Romanowicza – właściciela Galerii Lambert, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

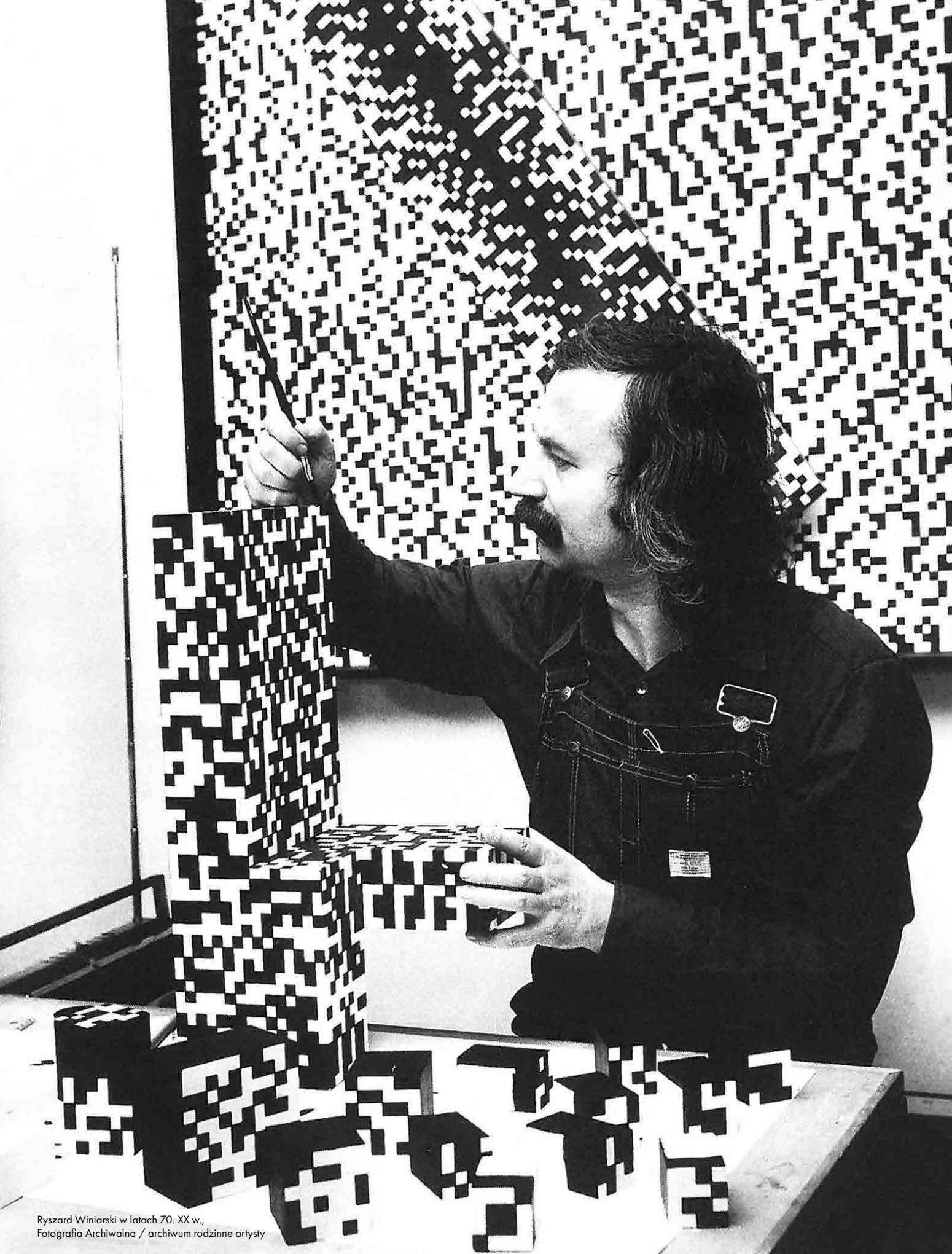
### **OPINIE:**

- potwierdzenie autentyczności przez Annę Winiarską-Wasilewską



„Przystępując do budowania obrazu czy obiektu (nazywam je zresztą częściej obszarami, gdyż nie jestem pewny czy nazwa 'obraz' odpowiada ich charakterowi) ustaliam przede wszystkim reguły postępowania, reguły gry, a potem zapraszam przypadek do udziału w realizacji. Źródłem losu może być moneta, kostka do gry, ruletka, tablica liczb przypadkowych czy wreszcie odpowiednio zaprogramowany komputer”.

– RYSZARD WINIARSKI

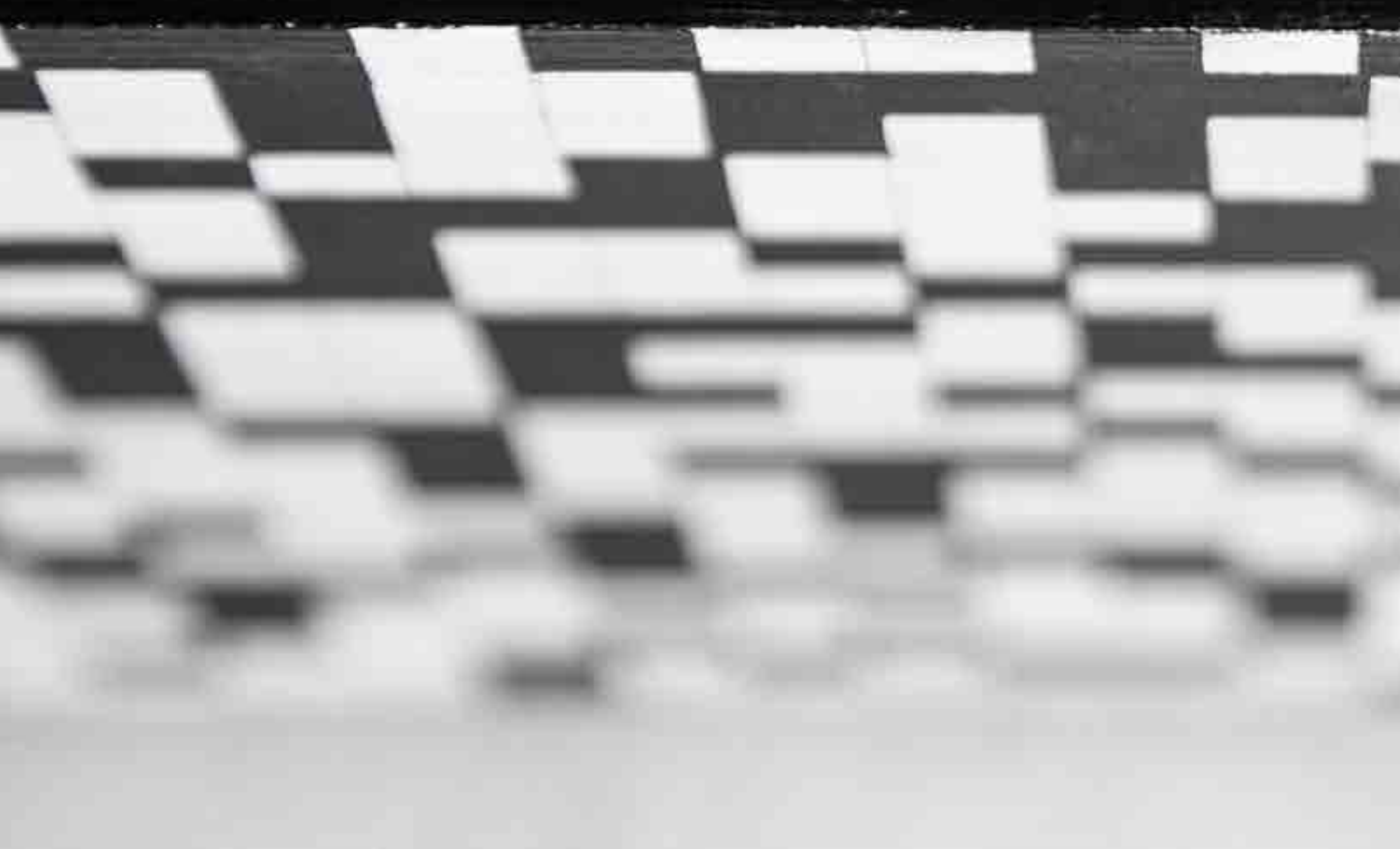


Ryszard Winiarski w latach 70. XX w.,  
Fotografia Archiwalna / archiwum rodzinne artysty

Zaprezentowany obiekt przestrzenny autorstwa Ryszarda Winiarskiego to prawdziwy ewenement na rynku aukcyjnym i niezwykle rzadka praca autora. Jak wskazuje dołączona tabliczka oraz historia pochodzenia była ona podarunkiem dla Kazimierza Romanowicza – właściciela paryskiej Galerii Lambert. Instytucja funkcjonowała w latach 1959-93. Założyciel galerii, Kazimierz Romanowicz, był księgarzem oraz wydawcą polskiego pochodzenia, który w 1958 roku wraz z żoną przejął niewielki lokal przylegający do Księgarni Libella. Połączenie księgarni z galerią było pomysłem niezwykle wyjątkowym jak na owe czasy. Galeria od początku istnienia starała się być otwarta dla wszystkich artystów bez względu na pochodzenia czy poglądy na współczesną sztukę. W galerii zostały zaprezentowane prace m.in. Tadeusz Dominika czy Jana Lebensteina.

Obiekt przestrzenny wpisuje się w charakterystyczne dla autora eksperymenty na granicy sztuki oraz nauki. Ryszard Winiarski był artystą, który konsekwentnie trzymał się założenia przyjętego na początku swojej drogi twórczej, opartej na powiązaniu sztuki z nauką. Z wykształcenia zarówno malarz, jak i inżynier, za cel obrał maksymalne uproszczenie środków wyrazu. W typowy dla siebie sposób opisywał idee swojej sztuki za pomocą liczb, miar oraz kolorów. Przyczyną unaukowania i obiektywizacji były nie tylko tytuły, ale również umieszczane na obrazach notatki, w których często określał szerokości pasów kolorystycznych i ich rozkład oraz uwzględniał skrupulatne obliczenia. Adnotacjami tego typu opisywał algorytmy, według których powstały dane prace, a także wprowadzał dodatkową zmienną, wprawiającą algorytm w ruch.

Autor prezentowanej pracy słynął z procesów malarskich, które zaczynał od szczegółowego określenia zasad warunkujących wygląd jego kompozycji jeszcze przed ich namalowaniem. To właśnie założenia wyznaczające proces powstawania dzieła były dla artysty kluczowe. Niejednokrotnie swoje realizacje określał mianem efektów ubocznych i unikał nazywania ich obrazami. Formuły, którymi artysta determinował swoją sztukę w pierwszej połowie swojej działalności były wyjątkowo jednolite. Kompozycje Winiarskiego przekazywały koncepcję o znaczeniu bardziej uniwersalnym – o roli siły sprawczej w dziejach świata i ludzi. Wyrażał reguły, prawa oraz zasady, które, jak wierzył, zawsze współdziałają ze wszechobecnym przypadkiem. Jak opisał prace Winiarskiego Stach Szablowski przy okazji jego retrospektywnej wystawy na Biennale Sztuki w Wenecji w 2017: „Winiarski, który nie tyle malował, ile programował swoje obrazy, pojawia się tu jako twórca, który był artystą cyfrowym, zanim cały świat uległ totalnej digitalizacji. Komputery nie były mu obce, ale nie używał ich do tworzenia. Interesowały go nie same maszyny, lecz ich język, kody programowania, zwłaszcza zero-jedynkowy kod binarny, ten sam, który stał się mową współczesnej rewolucji informatycznej. Podobnie jak kody QR, jego prace są widzialnymi formami czystej informacji. O czym jednak 'informują'?" Cóż, wielkim tematem artysty jest sama struktura istnienia i jej dwoista natura. Wszystko, co się dzieje – funkcjonowanie ludzkiego organizmu, procesy fizyczne, koleje czyjeś życia – przebiega w ramach pewnych stałych reguł, zgodnie z rodzajem programu, algorytmu i na określonym obszarze. Z drugiej strony w te programy nieustannie wprowadzone e są losowe zmienne – przypadkowe spotkania, wpływ innych ludzi, wypadki, choroby, szanse

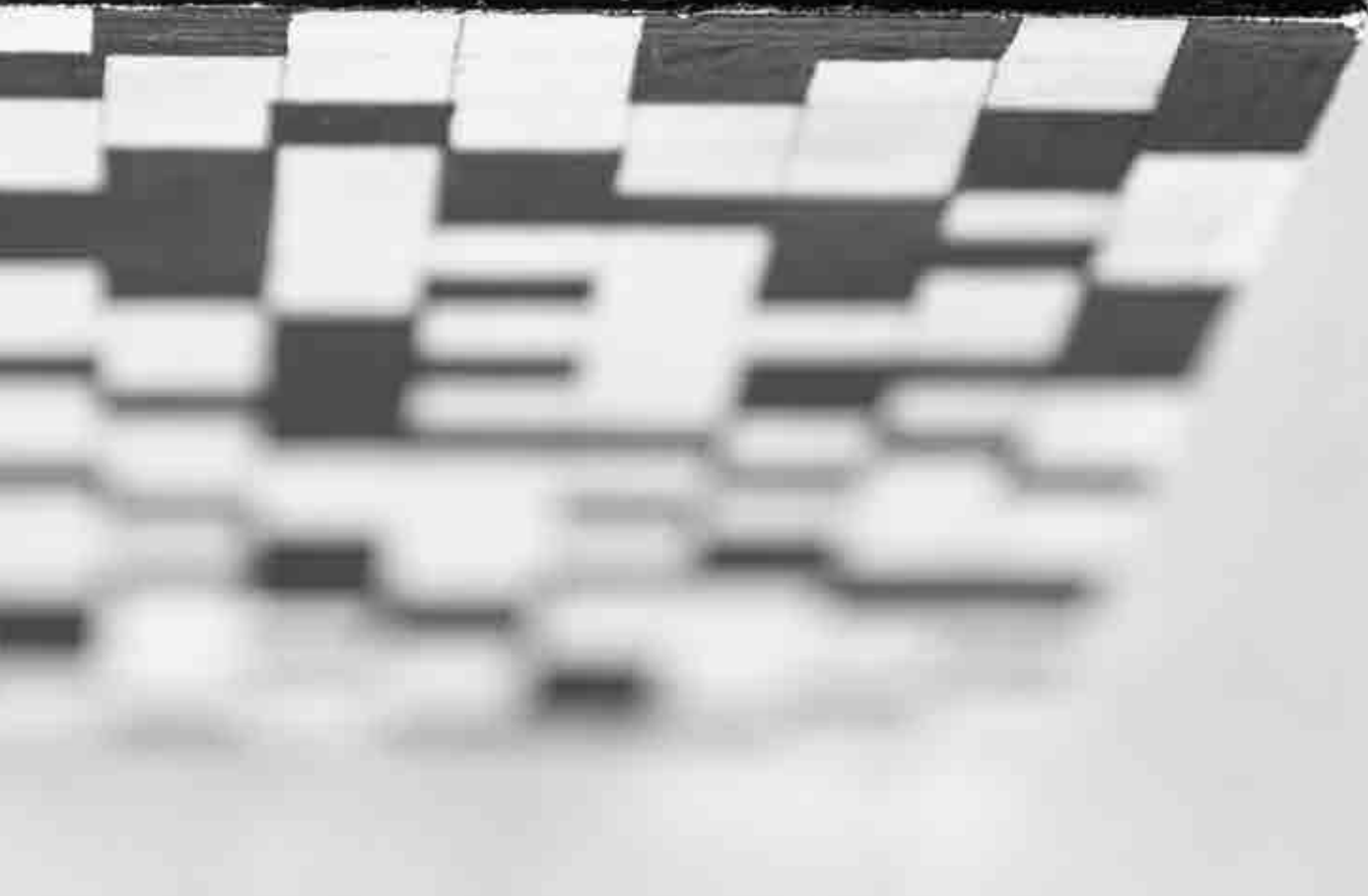




i przeszkody – to wszystko, co sprawia, że życie jest z jednej strony ściśle zaprogramowane od narodzin aż do śmierci, a jednocześnie absolutnie nieprzewidywalne” (Stach Szablowski, Artysta systemu, czyli Winiarski w Wenecji, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/artysta-systemu-czyli-winiarski-wwenecji-stach-szablowski>, dostęp: 2.02.2019).

Ryszard Winiarski nie chciał się identyfikować z żadnym nurtem, sam twierdził, że nie czuje przynależności do konstruktywizmu, z którym jego sztuka była niekiedy utożsamiana. Podkreślał, że ani w historii sztuki, ani w sztuce aktualnej trudno było mu znaleźć analogie do swoich poszukiwań. Odnajdywał je raczej w postępie nauki – przede wszystkim w nowoczesnych technologiach informacyjnych. Jednakże sztuka Winiarskiego nie czerpie jedynie z nauki: równie ważnym aspektem jest jej przypadkowość, którą artysta zazwyczaj wprowadza w najprostszej, obyczajowej się bez technologii formie. Rzut monetą czy kostką to przecież gry losowe znane od wieków.

Winiarski  
1971



15

## MAGDALENA WIĘCEK

(1924 - 2008)

„Nowe Sacrum”, 1993 r.

aluminium, drewniana podstawa, 42 x 32 x 40 cm

estymacja: 85 000 - 120 000 PLN †

19 800 - 28 000 EUR

### WYSTAWIANY:

- „Magdalena Więcek (1924-2008). Retrospektywa”, Centrum rzeźby polskiej w Orońsku, 16.11.2013-5.01.2014
- „Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek”, Galeria Kordegarda, Warszawa 30.10-24.11.1996 (rzeźba ilustrowana na okładce katalogu)
- Dary i depozyty, 1993
- „Rzeźba. Magdalena Więcek-Wnuk”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, wrzesień-październik 1993

### LITERATURA:

- Magdalena Więcek. Działanie na oko, katalog monograficznej wystawy w Zachęcie, Warszawa 2016, poz. 185, s. 165 (il.)
- Katalog rzeźby i obiektów, 2001, s. 126
- Magdalena Więcek. Rzeźba i rysunek, katalog



Fangor

# WIEĆEK

**MAGDALENA  
WIEĆEK**

rzeźby · rysunki · projekty

ZACHĘTA — NARODOWA  
GALERIA SZTUKI  
WYSTAWA CZYNNĄ DO 13.04.2016



**DZIAŁANIE**

PL. MALACHOWSKIEGO 3

SPONSOR WYSTAWY  
ESSE



SPONSOR MEDIÓW  
SOKICA artinfo.pl

Magdalena Więcek w jednej ze swoich wypowiedzi na temat własnej rzeźby przyznała, że ma predylekcję do „myślenia architektonicznego”, co wydaje się dobrze opisywać formy pewnej części jej twórczości rzeźbiarskiej (cyt. za: Dla rzeźby zdradziła... malarstwo, „Sztandar Młodych”, 1960, nr 151). Abstrakcyjna, geometryczna forma zaczęła cechować rzeźbę Więcek od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku. Prawdopodobnie wpływ na ten fakt miał jej udział w Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Była to jedna z ważniejszych imprez poświęconych sztuce rzeźby i formom trójwymiarowym w czasach PRL. Jej główną ideą było połączenie sił artystów i robotników, by uzyskać sztukę ogólnie dostępną, obecną w przestrzeni miasta, sztukę będącą przedmiotem codziennego doświadczenia lokalnej społeczności, w opozycji do dzieł zamkniętych w muzeach i otoczonych aurą historycznych arcydzieł. Niewątpliwie widać w głównej idei tamtej imprezy ślady komunistycznej ideologii z jej predylekcją do sugerowania ponadklasowych sojuszy (artyści mieli działać z robotnikami), widoczne jest w niej również awangardowe traktowanie twórczości poprzez chęć zmiany jej statusu – przeniesienie jej ze sfery artystycznej do obszaru „praktyki społecznej” i życia codziennego. Propozycje artystów i artystek biorących udział w Elbląskim Biennale stały się ważną częścią historii rzeźby z czasów PRL. Rozmieszczenie rzeźb lub ogólniej – trójwymiarowych konstrukcji w przestrzeni miasta wymagało właśnie „myślenia architektonicznego” – odpowiedniego umieszczenia rzeźby w przestrzeni tak, by nie została zdominowana przez otoczenie oraz aby uzyskała w nim wyrazistość. To również umiejętność tworzenia abstrakcyjnej formy o odpowiednich proporcjach, które nawet rzeźbom niewielkich nadają swoistej „monumentalności”.

Taką formą odznacza się również prezentowana tutaj rzeźba „Nowe sacrum”, powstała w 1993 w późnym okresie twórczości artystki. Jest to – co charakterystyczne dla Więcek – forma z metalu, w tym przypadku z aluminium (materiału obecnie uważanego za dość banalny, jednak w czasach PRL, gdy artystka tworzyła swoje pierwsze aluminiowe rzeźby, uchodzący za drogi i luksusowy). Składa się ona z dwóch wygiętych płaszczyzn, które układają się w elipsoidalny kształt. Rzeźba ta może sprawiać wrażenie, że – imaginatywnie – wydaje się być projektem jakiegoś monumentalnego założenia, pomnika czy innej realizacji architektonicznej. Takie wrażenie w jej przypadku potęguje fotografia.

Formy rzeźb artystki zmieniały się w czasie. Debiutem nie dosłownym, ale symbolicznym dla Więcek było jej wystąpienie na wystawie w warszawskim Arsenale w 1955, gdzie zaprezentowała rzeźbę „Matka”, za którą otrzymała wyróżnienie. Temat macierzyństwa powracał w jej pracach kilkakrotnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Wtedy też w sztuce artystki pojawiają się formy abstrakcyjne, jednak wówczas jeszcze dość ciężkie, będące strukturami otwartymi, jednak z wyraźnie obecną w nich mocną bryłą. To charakterystyczny dla drugiej połowy lat pięćdziesiątych zwrot ku abstrakcji po zakończeniu okresu obowiązywania socrealizmu i obowiązkowej dla niego formy figuratywnej w rzeźbie. Lata sześćdziesiąte, poza wspomnianymi geometrycznymi motywami, przyniosły artystce zainteresowanie tematyką lotów – wzbijania się w przestrzeń. Wiązało się to zapewne z szeroko dyskutowanymi wówczas pierwszymi lotami w kosmos oraz z sensacyjnym, pierwszym lotem na księżyc. Symboliczną dla tej tematyki realizacją w twórczości artystki wydaje się być praca „Wzlot – dla Gagarina” z 1967.

Prezentowana tutaj praca jest zatem wytworem artystki w dojrzałym wieku, gdy ukształtowały się już ostatecznie jej zainteresowania – koncentrujące się wówczas na poszukiwaniu abstrakcyjnej formy, kształtowaniu jej proporcji i zainteresowaniu odpowiednim połączeniem jej z otaczającą przestrzenią. W tym właśnie wyraża się architektoniczność sztuki Więcek – w nieprzedstawiającej formie i poszukiwaniu dla niej szczególnego, monumentalizującego ją kształtu.

16

## TADEUSZ ŁODZIANA

(1936 - 2006)

### Otwarta

brąz patynowany, drewno, 64 x 38 x 30,5 cm

**estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †**

11 600 - 16 300 EUR

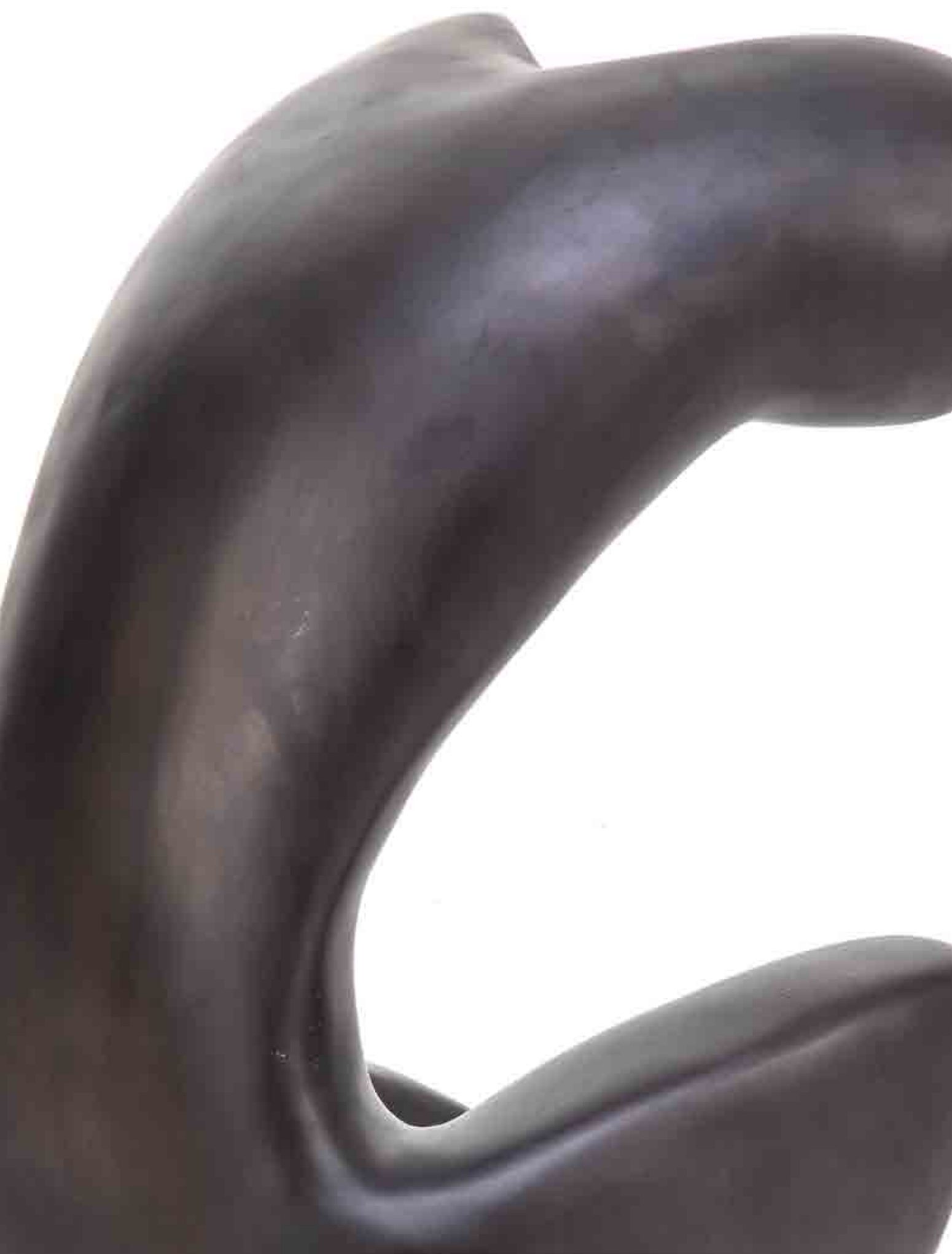
### LITERATURA:

- porównaj - Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 126-127 (il.)


„Łodziana jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brâncușiego, a także i Arpa. Najdoskonalsze realizacje rzeźbiarskie, tworzone w duchu maksymalnego dążenia do syntezy i prostoty kształtu, zaczęły powstawać pod koniec lat 50. Poczynając od tego okresu rzeźby łodziany były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała”.

- WOJCIECH SKRODZKI









Tadeusz Łodziana był jednym z najbardziej rozpoznawalnych rzeźbiarzy polskich II połowy XX wieku. Zaliczany jest do pokolenia inicjującego przemianę w polu uprawianej przez siebie dziedziny sztuki, które miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. To wtedy radykalnie zmieniła się forma i kierunek rozwoju rzeźby w Polsce.

W zaprezentowanej rzeźbie anatomia zostaje sprowadzona do bliskiego abstrakcji enigmatycznego znaku. Mimo tej innowacyjności, rzeźbiarz odwoływał się do tradycyjnych reguł obrazowania, pozostając wierny naturze. Zaznaczał to czytelnym impulsem, pozwalającym nierzadko odszyfrować formę kobiecego ciała.

Artysta urodził się w 1920 roku w niewielkiej miejscowości we wschodniej Galicji. Edukację plastyczną rozpoczął w Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych we Lwowie, którą przerwał wybuch II wojny światowej. Młody autor mógł wrócić do szkoły w 1941 roku, po zajęciu Lwowa przez Armię Czerwoną. Jednym z najważniejszych nauczycieli rzeźbiarza był Marian Wnuk – wybitna postać polskiej sztuki, uczeń Karola Stryjeńskiego i dożgonny przyjaciel Antoniego Kenara. Po wojnie autor prezentowanych rzeźb udał się wraz ze swoim mentorem na pomorze. To właśnie tam Wnuk, wraz z gronem bliskich mu artystów, założył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Sopocie. Z czasem Łodziana, obok takich artystów jak Adam Smolana, Magdalena Więcek i Franciszek Duszenko, stał się częścią bardzo wpływowego środowiska, nazywanego szkołą sopocką.

Mimo rygorystycznych wymogów sopockiej szkoły, w której natura i tradycja stanowiły mocną bazę warsztatową, wybitni pedagodzy pozwalali swoim studentom na swobodę twórczą. Poszukiwanie własnych środków ekspresji było najważniejszym wyzwaniem, które postawiono młodemu autorowi, znajdującym się na początku swojej artystycznej drogi. Kiedy Wnuk otrzymał propozycję objęcia katedry rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Łodziana był jego młodszym asystentem. Razem dołączyli do warszawskiego środowiska artystycznego. Artysta przez wiele lat kształcił pokolenia artystów, pełnił funkcję dziekana i prorektora uczelni. W 1989 roku został profesorem zwyczajnym.

Poza działalnością pedagogiczną, Łodziana nigdy nie porzucił własnej twórczości. Był częścią nowoczesnych zmian w rzeźbie, manifestował wyraźne dążenie do redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijne. Legenda polskiej kultury – Wiesław Borowski – zachwycał się oddziaływaniem czystej formy rzeźb Łodziana, grą ich pięknych rytmów i proporcji. Monumentalność łączy się tu z lekkością i prostotą, przy jednocześnie bogatej i wszechstronnej artykulacji.

17

## ROMAN SOLSKI

(ur. 1957)

### "Anne"

brąz patynowany, 65 x 21 x 18 cm

**estymacja: 13 000 - 18 000 PLN**

3 100 - 4 200 EUR

Prezentowana rzeźba to ascetyczna forma przyciągająca uwagę prostym, intrygującym kształtem oraz błyszczącą powierzchnią metalu, za pomocą której artyście udało się uzyskać dodatkowe walory światłocieniowe. Praca, podobnie jak charakterystyczne dla twórczości Solskiego realizacje, cechuje się oszczędnością formy oraz przemyślaną, wyważoną kompozycją. W centrum artystycznych zainteresowań rzeźbiarza jest akt kobiecy. Zarysów żeńskiej figury można doszukiwać się w zaprezentowanej formie: zwężonej na końcach i szerszej w centrum.

Roman Solski ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi. Studia odbył na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Początkowo zbierał doświadczenie w pracowni profesora Stanisława Kulona, a w latach 1980-82 profesora Tadeusza Łodzianę, u którego obronił dyplom w 1983. W latach 80. Łodzianę był już jednym z najbardziej znanych polskich rzeźbiarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej, a jego sztuka wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość Solskiego. Łodzianę dążył do unowocześnienia myślenia o rzeźbie i wyraźnie manifestował potrzebę redefinicji pojęcia obiektu artystycznego. Formy, które tworzył, nabierały coraz bardziej abstrakcyjnych cech, jednocześnie będąc niezwykle harmonijne. Choć Roman Solski specjalizuje się w kobiecych aktach, to jego wielką pasją są konie, a realizacje wykorzystujące ten temat przewijają się w całej jego twórczości.



18

## “SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

**Madonna, 1934 r.**

drewno, 50 x 25 x 11,5 cm

sygnowany na podstawie: 'Z.H'

na podstawie papierowa nalepka: 'PAŃSTWO SZKOŁA PRZEMYSŁU  
DRZEWNIEGO | W ZAKOPANEM | AUTOR ZYGMUNT HORYTON CIUPKA'

**estymacja: 20 000 - 28 000 PLN**

4 700 - 6 600 EUR

Prezentowaną na aukcji rzeźbę, choć nie jest ona pracą o charakterze religijnym, można kojarzyć z tym, co niekiedy nazywa się „Madonnami Karola Stryjeńskiego”. Nazwa pochodzi od tytułu notatki w czasopiśmie „Pani” (R 3: 1924, nr 8/9, s. 42). Było to ćwiczenie wymyślone i zadane przez Stryjeńskiego uczniom (ale realizowane we wszystkich pracowniach), polegające na wykonaniu rzeźbiarskiego wizerunku Matki Boskiej. Prace te łączy frontalność przedstawienia, symetria, wynikająca z nich hieratyczność, ale również geometryczne syntetyzowanie formy i użycie rytmicznie powtarzającego się kształtu (na ogół w partii spódnicy). Maria przedstawiana była bez Dzieciątka. Prezentowana praca, choć żaden atrybut nie wskazuje na boskość postaci, jest w wyrazie bardzo podobna do owych „Madonn”.

W „Madonnie” tkwi również coś, co wyczuwane było przez krytyków piszących w latach 20. i 30. o rzeźbach z kręgu szkoły zakopiańskiej, zwłaszcza zaś o owych maryjnych figurkach. Dochodzić miał w nich do głosu żywioł pogański, mający swoje źródło w sztuce ludowej Podhala. Ten, który Matkę Boską upodabniał do Matki Natury i który silnie dał o sobie znać również w sztuce żony Karola – Zofii Stryjeńskiej.



19

**JAN KUBICZ**

(1914 - ?)

**"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"**

**Modlący się, 1934 r.**

drewno, 39 x 12 x 12,5 cm

opisany i datowany na spodzie atramentem: 'Ew 314/33'

oraz ołówkiem dwukrotnie: 'pozaszkolna | Kubicz | 12/6 34'

**estymacja: 30 000 - 40 000 PLN**

7 000 - 9 300 EUR



Prezentowana rzeźba, autorstwa zakopiańskiego artysty Jana Kubicza, według opisu na podstawie została stworzona poza realizacjami uczniowskimi w Szkole Przemysłu Drzewnego, co świadczy o pełnej twórczej autonomii autora. Rzeźbiarz wykorzystuje poacie ostro ciętego drewna w zdynamizowanym układzie wzajemnie przenikających się sferycznych form. Kubicz osiągnął w niej trudną do zrealizowania współzależność ciętych geometrycznych płaszczyzn, co sprawia imitację ruchu. Rzeźbiarz w mistrzowski sposób uchwycił moment klękania na prawe kolano, podkreślając wrażenie ruchu poprzez gest złożonych dłoni. Prezentowana praca stanowi przykład emblematycznego dzieła stylu „Szkoły Zakopiańskiej”. Rzeźby z lat 30. XX wieku, dzięki antynaturalistycznej, geometrycznej stylizacji, odpowiadały postępowym kierunkom awangardy pomiędzy wojnami. Z drugiej strony charakter ich wytwarzania – niejako rękodzielniczy, nastawiony na stworzenie nowoczesnej dekoracji – składa się na formułę polskiego art déco i stylu narodowego.

U progu dwudziestolecia międzywojennego ranga Zakopanego znacząco wzrosła. Rodziły się tam nowe awangardowe tendencje: ekspresjonizm polski i formizm, powstało Stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska”. Artyści pielgrzymowali do stolicy Tatr, gdyż liczyli na odnalezienie sztuki „pierwszej”, której nie mają się klasyczne konwencje twórczości europejskiej. Pomiędzy 13 października a 16 listopada 1918 istniała w mieście Rzeczpospolita Zakopiańska – efemeryczny byt, powstały na fali upadku monarchii austro-węgierskiej. Dyktatorem państwa został Stefan Żeromski, ale kiedy okazało się, że cały kraj dąży do niepodległości, umarło marzenie o oddzielnej wolnej polskiej krainie w Tatrach.

„Wyjątkowo istotnym zjawiskiem kulturowym było założenie w Zakopanem szkoły, której celem była nie tylko edukacja elementarna, lecz wyzwolenie artystycznego ducha góralszczyzny przez podanie profesjonalnej wiedzy i technologii obróbki naturalnych surowców. Wielu artystów przybywało w te strony w poszukiwaniu motywów do wzbogacenia swej akademickiej wiedzy, często nie przewidując pozostania w silnym związku ze światem podhalańskiego uroku” (cyt. za Tomasz Kędziora, *Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w latach 1876-1913*, „Studia historyczne” 1993, z. 3, s. 477). Istotny przełom nastąpił w 1922 wraz z nastaniem dyrektorstwa Karola Stryjeńskiego, projektanta i architekta, który wprowadził nowy program nauczania. Pisał tymi słowami: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyścia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, drzemące w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek, dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę, da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, *Szkoła Przemysłu Drzewnego*, „Giewont” 1924, s. 27). Propagowano szczeroci materiału, naturalne sposoby obróbki drewna, lecz równocześnie próbowano kształtować plastyczne umiejętności uczniów. W kręgu szkoły powstał wówczas nowy język artystyczny, który odpowiadał nowoczesnym trendom europejskim: ekspresjonizmowi, kubizmowi i futuryzmowi.





20

## „SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA”

Młody juhas, 1937 r.

drewno, 25,5 x 3 x 6 cm

na spodzie opisany i datowany: 'MŁODY JUHAS | ZAKOPANE 37'

**estymacja: 6 000 - 8 000 PLN**

1 400 - 1 900 EUR

„Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy, swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić”.

– M. PIECHAŁ, ESTETYKA RZEŻBY DRZEWNEJ, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1936, POŁR. II, s. 714



21

## TERESA BRZÓSKIEWICZ

(ur. 1929)

**„Panna leśna”, 1967 r.**

drewno, 300 x 80 x 70 cm

**estymacja: 16 000 - 20 000 PLN**

3 700 - 4 700 EUR

### WYSTAWIANY:

- „25 lat rzeźby warszawskiej”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1969 – styczeń 1970.

### LITERATURA:

- 25 lat rzeźby warszawskiej, katalog wystawy Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1969 – styczeń 1970 (il.).

Zaprezentowana drewniana rzeźba powstała w 1967. Artystka wplotła w kompozycję elementy ludzkiego ciała – lekko zarysowaną twarz, dłonie – które zdając się wyrażać z trzonu realizacji, sugerują pień drzewa. Niezwykle delikatne dzieło pt. „Panna leśna” zdaje się opowiadać o symbiozie natury oraz świata ludzkiego.

Brzósiewicz studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Sopocie, gdzie nauki podjęła w pracowniach Mariana Wnuka oraz Stanisława Horno-Popławskiego. Następnie artystka kontynuowała naukę na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie dyplom uzyskała w 1953 pod kierunkiem prof. Starynkiewicza. Do najważniejszych realizacji rzeźbiarki należą dzieła „Prometeusz z Getta”, „Hymn Warszawianka” czy „Konkurs Chopinowski”. Dodatkowo Brzósiewicz jest autorką jednej z rzeźb przy ulicy Marszałkowskiej pt. „Wisła i Wołga” (1981), w której lekko zasugerowane postacie kobiece symbolizują dwie rzeki. Kolejną z realizacji rzeźbiarki można podziwiać wśród bloków mieszkalnych na ul. Międzynarodowej, a jest to dzieło zatytułowane „Wiosna”.

Artystka jest autorką wystaw indywidualnych m.in. w: Warszawie (1962), Sopocie (1964), Cannes (1960), Galerii Notre-Dame w Paryżu (1961, 1990), Ikast w Danii (1966), Milwaukee w USA (1987), Limie w Peru (1997). Dodatkowo jej rzeźby można było podziwiać na wystawach zbiorowych krajowych oraz zagranicznych m.in. w: Berlinie, Paryżu, Nancy, Monte Carlo, Oslo, Skopje, Cannes, Milwaukee.



22

**JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI**

(1926 - 2012)

**"Ekshumowany", 1964 r.**

blacha metalowa, kamień, 160 x 80 cm

**estymacja: 40 000 - 70 000 PLN †**

9 400 - 16 300 EUR

LITERATURA:

- Samotnik z Rybitw. Rzecz o Juliani Bossie Gosławskim, (red.) Wojciecha Makowieckiego, Poznań 2012, s. 70 (il.)



Postać ubrana w całun z metalu, który stanowi alegoryczny pancerz bezpieczeństwa, tak prezentuje się spawany kawałek po kawałku „Ekshumowany”. Rzeźba przedstawia ludzką sylwetkę potraktowaną schematycznie, bez oddania szczegółów anatomicznych. Na emocje widza silnie oddziałuje skala dzieła, które jest naturalnej wielkości i może przywołać na myśl obrazy złożonego do grobu człowieka. W rzeźbie odczytać możemy osobistą katastrofę, smutek i lęk artysty, zapewne naznaczone wydarzeniami z okresu II wojny światowej, kiedy Gosławski był świadkiem bestialstwa i śmierci, jakie zadawał ludności okupant. Przyspawane do siebie fragmenty żelaza, blachy, użycie kamienia są gruntownie przemyślaną kompozycją. Złom zastąpił tutaj Gosławskiemu klasyczne materiały, które można by wykorzystać przy tumbach grobowych, płomień palnika natomiast rzeźbiarskie dłuto. Wirtuozerię i niemal klasyczną formę pomnika nagrobnego Gosławski osiągnął w metalu, łącząc blachy, rury, stalowe płyty, którym nadawał fakturę i kolor spawarką.

Andreas Billert tak wypowiadał się o twórczości artysty: „Koncepcja sztuki Juliana wypływała z Jego przekonania, że sztuka – w odróżnieniu od produkcji – realizowana być musi drogą przekształcenia wciąż tej samej materii. W ten sposób obszar sztuki odwzorowuje nowoczesny model wszechświata, który jest skończony, ale nieograniczony, a materiał, z którego Julian Boss-Gosławski tworzył swe dzieła, powiązany był w nich systemem ‘pokrewieństwa’. Sztuka to uwikłanie wciąż tej samej materii w nieustanny proces jej odnawiania”.

Julian Boss-Gosławski w latach 1946-50 studiował na Wydziale Rzeźby PWSP w Sopocie i w Poznaniu. Po ukończeniu studiów został wykładowcą w poznańskiej PWSP. Należał do awangardowej grupy poznańskich artystów 4F+R. Artysta wcześniej zrezygnował z tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich. Tworzył rzeźby z opalonego drewna i spawanego żelaza. To właśnie spawana stal i inne metale stały się głównym środkiem jego wypowiedzi artystycznej. Na początku lat 70. XX wieku Gosławski zamieszkał w Rybitwach nad Jeziorem Lednickim, gdzie miał swoją pracownię. Andreas Billert w monograficznym esej „Wspomnienie o Mistrzu...” pisał: „Kiedy Julian Boss-Gosławski (...) pojechał nad Jezioro Lednickie uznano to za wielką stratę dla artystycznej sceny Poznania, ale dla Niego samego było to wejście w ostatni i najważniejszy etap jego działalności artystycznej. (...) Był przede wszystkim Artystą-Filozofem. (...) [Zatroskanym przyjaciółom] odpowiadał ze śmiechem, parafrazując Diogenesa ‘Nie zastanawiaj mi mojego złomu’. (...) Kiedy w wielu moich rozmowach przeprowadzonych z Julianem w Kamiennej Wieży wysłuchiwałem Jego kolejnej wizji dzieła sztuki zapytałem Go: ‘Ale z czego chcesz to zrobić?’ (...) wykonywał szeroki ruch ręką, co oznaczało, że zrobi z tego, co tu wszędzie leży. (...) Stanowiło to odpowiedź, kierowaną do świata ogarniętego szaleństwem postępu, opartego o produkcję coraz to nowych rzeczy z wciąż nowych materiałów, po to, aby rzeczy te przekształcać w coraz większe masy szrotu. Julian ze spawarką w ręku, pochylony nad odpadami żelaza, formułował z nich odpowiedź na ten szaleńczy świat, w którym przestał uczestniczyć” ([za:] Dorota Grubba-Thiede, Marcin Rozmarynowicz, *Płomieniowanie Julian Boss-Gosławski (1926-2012)*, Orońsko 3-4/2013, s. 63).

Gosławski zajmował się również rzeźbiarstwem użytkowym. Przed warszawską Zachętą stoją monumentalne lampy jego autorstwa. W Poznaniu wykonał ozdobne kraty dla szkoły baletowej, Urzędu Miasta i arsenału, w Pobiedziskach pomnik Powstańców Wielkopolskich.

W latach 70. powstały takie rzeźby jak proponowany „Ekshumowany”, „Hiroszima” czy cykl pancerników. Boss-Gosławski, nazywany żelaznym twórcą, mistrzem spawania, stworzył swój własny świat, świat z metalu. Złom, korozja, nieporządek, śmietnik stanowiły dla niego inspirację, dzięki ich wykorzystaniu udało mu się wypracować niepowtarzalny styl, a wraz z nim piękno, które ciągle poddawał dekonstrukcji.







23

**JULIAN BOSS-GOSŁAWSKI**

(1926 - 2012)

*"Łódź podwodna"*

metal, szkło, 16 x 116 cm

estymacja: 30 000 - 50 000 PLN †

7 000 - 11 600 EUR



„W jego dziełach sens metafotyczny był organicznie związany z techniką. To technika sugerowała mu pewien rodzaj wypowiedzi, wyraźnie technologia zaważyła na jakości jego wypowiedzi. Niewielu można było znaleźć artystów, którzy w owym czasie podejmowali próbę tworzenia rzeźb w metalu”.

- MONIKA CZEROBSKA-WITEK

**SYLWESTER AMBROZIAK**

(ur. 1964)

**Bez tytułu, 2015 r.**ceramika patynowana, 31 x 15 x 20 cm  
sygnowany i datowany: 'A 15'**estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †**  
900 - 1 200 EUR

Od lat 80. poprzedniego wieku Sylwester Ambroziak tworzy charakterystyczne figury o rozpoznawalnych, właściwych im cechach szczególnych. Są to nieproporcjonalnie duże głowy, osadzone na ciałach, zazwyczaj przedstawianych w stanie nagości. Ukształtowana przed trzema dekadami stylistyka powtarza się w jego twórczości i adaptowana jest do kolejnych tematów oraz zagadnień, które tym samym przedstawione zostają w sposób antropocentryczny – w ich centrum pozostaje człowiek. Początkowo stylistyka i tematyka prac Ambroziaka uważana była za wywrotową. Działo się tak ze względu na niestandardowy sposób traktowania przez artystę przykładowo scen religijnych. Dyplomową pracą rzeźbiarza było „Kuszenie Świętego Antoniego”. Ambroziak przedstawił wówczas postać świętego podczas znanej sceny z historii hagiograficznej, ale tytułowe kuszenie ukazane zostało jako akt seksualny, co wywołało oburzenie publiczności. Stylistyka rzeźb artysty ukształtowana została wówczas głównie poprzez jego doświadczenia w rzeźbieniu drewna, na którego powierzchni widoczne były ekspresyjne ślady po użyciu dłuta. Prowokacyjne ujęcie tematu oraz „brutalna” w wyrazie forma sprawiają, że początki twórczości Ambroziaka łączy się z nurtem „nowej ekspresji” – ważnego zjawiska w sztuce polskiej lat 80. XX wieku. Kanon figury ludzkiej wypracowany przez Ambroziaka powtarzany był przez niego w kolejnych przedstawieniach. Podobnie stało się w przypadku prezentowanej tu rzeźby – „Dziecko” z 2015 roku. Jest to figura ceramiczna – ceramika to drugi obok drewna materiał używany przez autora. Praca przedstawia dziecko w klęczącej pozycji, z błagalnie czy rozpaczliwie zwróconą do góry głową. Zarówno ukształtowanie postaci, jak i jej ekspresja pozostają charakterystyczne dla estetyki rzeźb tego artysty, zarysowanej powyżej.



25

## SYLWESTER AMBROZIAK

(ur. 1964)

**Postać, 2010 r.**

porcelit szklwiony, 39 x 13 x 9 cm  
sygnowany i datowany na podstawie: 'A.2010'

**estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †**  
900 - 1 200 EUR

„Ambroziak przyjmuje zupełnie inną strategię twórczą – prymitywizm jego prac jest świadomą stylizacją, on celowo deformuje, celowo pozostawia formę rzeźbiarską niedokończoną, kanciastą i chropawą, nie dąży do doskonale wyczelowanego dzieła przedstawiającego”.

– KRZYSZTOF STANISŁAWSKI



26

## KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

(ur. 1953)

### Złoty Marks, 2018 r.

aluminium, 33 x 35 x 32 cm

sygnowany i datowany z boku: 'KM Bednarski | 2018'

**estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †**

7 000 - 9 400 EUR

#### LITERATURA:

- Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, MOCAK

#### WYSTAWIANY:

- Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, MOCAK, 26 października 2018 – 24 marca 2019







Moment nanoszenia sygnatury przez artystę / fotografia archiwalna

„W rzeźbieniu jest coś z poezji, więc pewnie jest i na odwrót. Ja przecież literalnie mierzę się z materia, z miejscem, przestrzenią, żeby w niej niejako zakleszczyć ideę. W procesie rzeźbienia mam wyraźne poczucie, że zbliżam się ku czemuś, co nie jest do końca jasne. Ale to poczucie to nie jest irracjonalny impuls, ani żadne ‘natchnienie’ – to coś, co w sobie wypracowałem i nad czym ciągle pracuję”.

– KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

Temat głowy Karola Marksa pojawia się w twórczości Krzysztofa Bednarskiego od czasu jego studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. To tam w 1978 artysta przygotował pracę dyplomową zatytułowaną „Portret Karola Marksa”. Bednarski stworzył wówczas zsyntetyzowany wizerunek filozofa, który przygotował na podstawie zebranych reprodukcji wizerunków Marksa z terenów krajów komunistycznych. Poprzez połączenie ich artysta uzyskał efekt „esencji” wizerunku, który tym samym uzyskał „totalny” wymiar. W teoretycznym komentarzu napisanym do dyplomu Bednarski stwierdzał: „Portret K. Marksa wydał się autorowi początkowo zadaniem tak dalece nie nowym dla odbiorcy, że już niemal wyczerpanym w kolejnych realizacjach z indywidualnej idei, dającym zatem możliwość wykonania takiej pracy, która mogłaby się szczególnie skupić wokół problemów formalnych. Jednak od chwili faktycznego zaistnienia temat ten okazał się tematem żywym, tzn. prowokującym rozmowy, które nie zamykały się w sferze sztuki, sięgające głębiej, ale przez to właśnie dla sztuki nieobojętne” (cyt. za: Krzysztof M. Bednarski, Portret Karola Marksa, 1978, [w:] Portret totalny Karola Marksa 1977-2009, red. Maryla Sitkowska, katalog wystawy, Muzeum Górnośląskie, Bytom 2009, s. 98). Ostateczną realizacją był odlew głowy filozofa o wysokości około 80 centymetrów oraz jego powielenie w gipsie – zmultiplikowane głowy, przedstawione wspólnie jako jedno dzieło. Powielenie wizerunku, które zwracało uwagę na jego wszechobecność i tym samym zbanalizowanie w przestrzeni krajów socjalistycznych. W kontekście wysokiej pozycji tego filozofa w oficjalnej propagandzie komunistycznej takie potraktowanie jego wizerunku, pozbawienie go patosu nosiło znamiona czytelnej kpiny lub przynajmniej ironii i dystansu wobec oficjalnie obowiązujących w ówczesnej kulturze narracji.

Zmultiplikowany wizerunek Marksa to temat w twórczości Bednarskiego, który pojawiał się następnie w kolejnych latach i bynajmniej nie skończył się w momencie upadku komunistycznych systemów politycznych w Europie Wschodniej, wręcz przeciwnie, to po 1989 roku zyskał „nowe życie” – stał się częścią wielu realizacji artysty, tym razem otwarcie humorystycznych czy kpiących. W 1991 artysta stworzył kolumnę z ustawionych na sobie głów, z których najwyższa została „postawiona na głowie”, komicznie odwrócona. W drugiej połowie lat 90. poprzedniego wieku głowy niemieckiego filozofa zaczęły występować w wielobarwnych wersjach („Kolorowy Marks” z 1997). „Przygody” filozofa trwały w najlepsze, jego głowa przyozdobiona w karnawałową maskę zamieniła się w postać z włoskiej commedia dell’arte – „Marks Pulcinella” z 2003. Portrety pojawiały się też na witrynach sklepowych („Marks na wyprzedazy” 1999) czy występowały w reklamie spodni, trzymane na ramionach przez modeli prezentujących najnowszy krój jeansów. Prezentowany tutaj „Złoty Marks” to kolejny „epizod” z serii wizualnych przygód Marksa. Tym razem nie wyłącznie metaforycznie, ale dosłownie jego portret został postawiony na głowie i odarty z pomnikowej godności. Zyskał też wartość użytkową, praktyczną – stał się wazonem. W 2009 artysta wykonał pracę „Róże dla Marksa”, w której odwrócona głowa z otworem posłużyła za wazę dla tytułowych, sztucznych róż. Tym samym artysta jednocześnie „złożył hołd” tak istotnej dla jego twórczości postaci, ale też we właściwy sobie sposób nie stronił od komizmu i dezynwoltury wobec ukazywanej raz za razem postaci. Prezentowana tutaj głowa jest wariantem wskazanej pracy.

Posługiwanie się serią i tworzenie kolejnych wariantów to ważna cecha całej twórczości Bednarskiego. Powracają w niej regularnie wątki: wskazany już Marks oraz Moby Dick – opisany w powieści Hermana Melville’a wieloryb. Korpusy morskiego ssaka pojawiają się w twórczości Bednarskiego zapewne nie rzadziej niż głowy filozofa. Rzeźbiarz powtarza je w wielu wariantach, testując ich rzeźbiarski potencjał, zmienność kształtu tworzonego z analogicznej formy, poddawanego następnie przekształceniom.

**MARIA PAPA-ROSTKOWSKA**

(1932 - 2008)

**Bez tytułu, 1970 r.**

kamień, 41 x 18 x 18 cm (wymiary rzeźby); 11,5 x 9,5 x 11,5 cm (wymiary postumentu)  
sygnowany i datowany u podstawy: 'PAPA 1970'  
na postumencie naklejka z Galerie Mony Calatchi w Paryżu

**estymacja: 55 000 - 75 000 PLN †**  
12 800 - 17 500 EUR

Książkę towarzyszącą monograficznej wystawie Marii Papy-Rostkowskiej, która odbyła się w Królikarni, zatytułowano „Kobieta z marmuru”. Tytuł ten zwraca uwagę na szczególnie predylekcję rzeźbiarki do pracy w tym trudnym materiale. Nie odstręczały jej bowiem dłuta, pilniki i szlifierki w czasach, gdy materialność dzieła sztuki poddawano kolejnym rewizjom, by zarzucić ją całkowicie.

Rostkowska zaczęła jako malarka, w pierwszej połowie lat 50. tworzyła prace socrealistyczne. Gdy nastąpiła „polityczna” odwilż, artystka wyjechała do Paryża, gdzie zwróciła się ku rzeźbie, która stała się od tej pory jej podstawowym medium twórczości. Ważnym tematem dla jej rzeźby była figura ludzka. Często jednak antropomorfizm był w jej rzeźbie wyłącznie sugerowany, figury przeobrażały się, pozostając de facto abstrakcyjnymi formami wyłącznie przywodzącymi na myśl postaci ludzkie. Abstrakcyjne formy w twórczości artystki pozwalają wybrzmieć fizycznym właściwościom materiału, z którego są stworzone – w tym przypadku z czarnego, jednolitego w kolorze kamienia. Kolejne „narośle” i kształty wystające z rdzenia jej figur pozostają charakterystycznymi cechami tych form, przydającymi im oryginalnego charakteru, będącego znakiem rozpoznawczym tej twórczości.

Papa-Rostkowska, funkcjonująca od drugiej połowy lat 50. w Paryżu, wciąż pozostaje stosunkowo mało znana w jej rodzinnym kraju, z którego wyjechała ze względu na atmosferę polityczną oraz represje, dotyczące również jej rodzinę. W ostatnich latach jej twórczość staje się nad Wisłą bardziej rozpoznawalna i budzi coraz większe zainteresowanie.



28

## MAGDALENA GROSS

(1891 - 1948)

### Czapla, 1931 r.

brąz patynowany, 34,5 x 20 x 16 cm  
sygnowany na podstawie monogramem wiązany: 'MG'

**estymacja: 65 000 - 90 000 PLN**

15 200 - 21 000 EUR

### WYSTAWIANY:

- (porównaj) Instytut Propagandy Sztuki, Salon Zimowy Warszawa grudzień 1931 – luty 1932
- (porównaj) Instytut Propagandy Sztuki, Salon Wiosenny Warszawa marzec-kwiecień 1934
- (porównaj) Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Wystawa Zwierzęta w Sztuce, Warszawa 1936

### LITERATURA:

- Jan Kleczyński, Salon Zimowy IPS, „Kurier Warszawski” 1932, nr 3, s. 14
- Magdalena Gross, Jak rzeźbię zwierzęta, „Sygnały” 1936, nr 23, s. 7-8
- Mieczysław Wallis, Zwierzęta w sztuce (wystawa w TZSP w Warszawie, 1936), „Wiadomości Literackie” 1936, nr 22, s. 54
- Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Wydawnictwo Sztuka Warszawa 1957, s. 24-25, tab. 12 (il.)
- Tadeusz Dobrowolski, Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 638
- Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i Ludzie, Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939), Warszawa 2005, s. 243, tab. nr 152 (il.)
- Joanna Huebner-Wojciechowska, Art Déco Przewodnik dla kolekcjonerów, Arkady 2007, s. 111 (il.)
- Izabela Mościcka, Trzy gracje polskiej rzeźby Art Déco Gross, Mickun, Niewska, Materiały piątej sesji naukowej Polskie Art Deco Rzeźba i płaskorzeźba, Muzeum Mazowieckie w Płocku 2013, s. 130





Fragment wystawy Magdaleny Gross w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, źródło: NAC online

„Na czoło wystawców wysuwa się Grossówna – kolekcją brązowych posążków ssaków i ptaków. Urnie ona znaleźć szczęśliwą formułę rzeźbiarską dla kształtu i ruchu każdego zwierzęcia, czy będzie to krępa, przysadzista gęś japońska, czy skulona czapla na cienkich nóżkach, czy naprężona, czujnie nadśłuchująca lama lub zgrabny łos na wysokich, smukłych nogach. Ma zmysł dla charakterystycznej i malowniczej sylwety i potrafi wydobyć swoiste efekty z gładkich, lustrzanych powierzchni brązu”.

– MIECZYSLAW WALLIS, „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1936, NR 22, s. 5



# KWINTESENCJA ART DÉCO

## RZEŻBA ANIMALISTYCZNA MAGDALENY GROSS

Magdalena Gross należy do grona wybitnych reprezentantów nurtu w rzeźbie animalistycznej I połowy XX wieku w Europie. „Artystka z niezrównaną biegłością i empatią potrafiła uchwycić ich cechy charakterystyczne — różnorodność postaw, zatrzymanie w ruchu, zachowania, ‘mowę ciała’, wyraz psychiczny, wreszcie niepowtarzalną urodę i wdzięk. Te posążki, mimo niewielkich rozmiarów i przynależności do rodzaju drobnej, kameralnej rzeźby, zachowały cechy pewnej monumentalności, wrażenie ‘wielkiej formy’ poprzez działanie dużymi, gładkimi powierzchniami lśniącego brązu, sugestywną sylwetką i zamkniętym konturem bryły. Gross wystawiała swe prace od 1912 roku w Zachęcie i Instytucie Propagandy Sztuki oraz w Krakowie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu, Londynie i Paryżu, gdzie w 1937 roku nagrodzono ją złotym medalem za Żubra i Bąka” (cyt. za Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i ludzie, Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2005, s. 243).

W 1930 Magdalena Gross przeżyła wewnętrzny kryzys artystyczny. Według słów monografisty rzeźbiarki, Mieczysława Wallisa, uważała, że się „skończyła, że nie ma już nic więcej do powiedzenia. Zwiedzenie otwartego na krótko przed tym Ogrodu Zoologicznego — zetknięcie się z fascynującym, wielokształtnym światem zwierząt — staje się punktem zwrotnym w jej twórczości i życiu. Odtąd poświęca się głównie rzeźbieniu zwierząt. (...) Proces powstawania jej utworów, (...) był długi i skomplikowany. Zaczynała od szkiców ołówkowych zwierzęcia z różnych punktów widzenia. Rzadko przy tym rysowała jakies zwierzę w całości. Przeważnie ograniczała się do zarysów jakichś części trudniejszych, np. nasady głowy lub skrzydła. Niekiedy obok rysunków robiła sobie notatki słowne. Później lepiła szkic rzeźbiarski ssaka lub ptaka z gliny, wciągając jeszcze w obliczu żywego zwierzęcia. Od szkicu glinianego przechodziła do odlewu gipsowego. Model gipsowy szedł do odlewni, gdzie robiono z niego odlew brązowy. Odlew ten następnie pod starannym nadzorem rzeźbiarki oskrobywano, cyzelowano, polerowano i wreszcie patynowano. W trakcie pracy nad modelem gipsowym artystka zwracała się niekiedy do dra Żabińskiego z prośbą o korektę jej dzieła z punktu widzenia anatomicznego. Nie posiadała ona specjalnego przygotowania w zakresie anatomii zwierząt, ale wyczuwała tak znakomicie budowę zwierzęcia, że nie popełniała pod tym względem poważniejszych błędów. Toteż poprawki dra Żabińskiego ograniczały się przeważnie do

rzeczy drobnych. Każdy swój posążek Magdalena Gross opracowywała długo, obmyślając starannie każdy szczegół, później zaś obrabiając go z niezmierną precyzją. Praca nad żubrem, pierwszym wyrzeźbionym przez nią ssakiem, trwała dwa lata. Długo (prawie dwa lata) trwało też przygotowanie kozła. Prace nad lamką przebiegały szybciej: trwały trzy — cztery miesiące. Przeciętnie rzeźbiarka wykonywała jeden posążek rocznie” (cyt. za: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

Ogród zoologiczny, nie tylko ze względu na różnorodność wdzięcznych modeli wpłynął na życie Magdaleny Gross. Również znajomość z dyrektorem prof. Janem Żabińskim — propagatorem animalistyki wśród artystów — oraz jego żoną Antoniną z czasem przerodziła się w przyjaźń do końca życia. Zoolog zainteresował się Magdaleną, spotykając ją w ogrodzie, gdy z wielkim zaangażowaniem wykonywała szkic któregoś ze zwierząt. Wówczas przedstawił się i zachęcił rzeźbiarkę do traktowania zwierzyńca jako wyjątkowego atelier. W czasie wojny artystka ze względu na swoje pochodzenie ukrywała się w willi dyrektorstwa warszawskiego ZOO. Państwo Żabińscy nazwali wówczas rzeźbiarkę „Szpakiem”. Gdy ktoś zjawiał się w domu, Szpak krył się na piętrze, a w niebezpiecznych sytuacjach — na strychu czy w szafie. Żona dyrektora warszawskiego ZOO we wspomnieniach przytaczała wieczną pogodę ducha Magdaleny, mimo trudnego położenia. „Gwizdała jak szpak na swoją ciężką sytuację” — pisała Antonina.

Początkowo artystka, w pełni poświęcając się tematyce animalistycznej, rzeźbiła wyłącznie ptaki. Opisywana praca jest emblematycznym przykładem twórczości rzeźbiarki. Monumentalna sylwetka czapli o lśniącej powierzchni brązu zyskuje lekkość przez skonstrastowanie wolumenu ciała z lekkimi, smukłymi nogami ptaka. Styl Magdaleny Gross doskonale podsumowuje Mieczysław Wallis, pisząc: „Realizm ów polega na wielkim, związłym, syntetycznym ujęciu postaci i kształtu danego zwierzęcia; na doskonałym wyczuciu jego budowy i rozczłonkowania, na nienagannym z punktu widzenia zoologicznego wydobyciu cech swoistych gatunku i odmiany, płci i wieku. Dalej — na znakomitym uchwyceniu postawy i ruchu zwierzęcia — jego sposobu trzymania głowy, ustawienia uszu, wyciągnięcia szyi, postawienia nóg, podniesienia lub opuszczenia ogona” (cyt. za: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

29

## HENRYK KUNA

(1891 - 1948)

### Głowa świętej, 1926 r.

brąz, 33,5 x 22 x 15 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'H. KUNA Paris | 1926 10/10'  
edycja 10/10

**estymacja: 25 000 - 35 000 PLN**

5 900 - 8 200 EUR

#### LITERATURA:

- porównaj: „Sztuki Piękne”, Rocznik siódmy, 1931, s. 152 (il.) (rzeźba prezentowana na wystawie zbiorowej w TZSP w Warszawie)
- porównaj: Stefania Podhorska-Okołów, Polska radosna i Polska zadumana (na obrazach Stryjeńskiej, w rzeźbach Kuny, na pastelach Wyspiańskiego), „Bluszcz” 1930 nr 47, s. 7 (il.)





Artysta rzeźbiarz Henryk Kuna w swojej pracowni, źródło: INAC online

# MUZYKA ZAKŁĘTA W RZEźBIE

Najbardziej rozpoznawalne dzieło Henryka Kuna to niewątpliwie „Rytm” eksponowany na przełomowej dla sztuki polskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Zawarte w tytule kompozycji odniesienie do muzyki wiąże się z łagodną stylistyką rzeźby. Asocjacje łączące wartości wpływające zarówno ze świata muzyki, jak i sztuki, zauważyli już ówcześni krytycy, pisząc już w 1924, że: „W jego ‘Atalancie’ rytmika ta osiągnięta jest głównie przez pewien rodzaj tzw. ‘contraposto’, mianowicie przez nadanie całemu ciału spiralnego ruchu, w którym pochYLENIA linii i płaszczyzn odpowiadają sobie nawzajem w sposób przypominający kontrapunkt w muzyce” (cyt. za J. Żywnowski, Rytm, Wystawa obrazów i rzeźb przeniesiona z TZSP do salonu Cz. Garlińskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 22, s. 366). Prezentowana rzeźba nawiązuje do całopostaciowej kompozycji. Oba oblicza kobiet zostały ukazane z przechyloną na bok głową, która pokryta jest gładkim welonem. Podobny jest również sposób ukazania włosów modelek o łagodnej, miękkiej linii fal skonstrastowanych z gładką powierzchnią brązu. Wszystkie składniki kompozycji są ze sobą doskonale zestrojone. Również historyk sztuki, Waław Teofil Husarski, wskazał na muzyczność rzeźb Kuna jako nadrzędnej wartości jego twórczości, pisząc: „Henryk Kuna (...) wypowiada się w formie krystalicznie czystej, w technice nieposzlakowanej wykończonej, w kompozycji o harmoniach, które nazwać by można muzycznymi. Istotą tej kompozycji jest bowiem przedziwnie czysta rytmika: rytmika linii i płaszczyzn, spływających nieuchwytnymi gradacjami w nieposzlakowany akord bryły” (cyt. za Waław Teofil Husarski, Rzeźba polska od wieku XVIII, w: Wiedza o Polsce, t. 2, Warszawa 1932, s. 582-586).

„Te stylizowane w hieratycznych pozach postacie kobiece, te głowy, pełne zaświatowej zadumy, rozjaśnione mistycznym uśmiechem, zdają się odżegnwać od rzeczywistości ruchem błogosławiącym, pełnym przebaczenia, wstydu i podświadomej ascezy. Obnażone kapłanki Kuna niczego nie zdobywają. Za to wyrzekają się wszystkiego. Kształt ludzki nie jest w nich dla artysty celem, ale pretekstem do wypowiedzenia się w kompozycji plastycznej, ujętej w surowy schemat stylowy. Styl Kuna polega na doskonale zharmonizowanej, płynnej linii rytmicznej. Rzadko kiedy spotykać można rzeźby ‘muzykalne’, nastrojone na jeden ton”.

– STEFANIA PODHORSKA-OKOŁÓW, POLSKA RADOSNA I POLSKA ZADUMANA, „BLUSZCZ” 1930 NR 47, s. 7.

Rok 1920 można potraktować jako cezurę stylistyczną w rzeźbiarskim dorobku Henryka Kuna. Odżegnując się od ekspresyjnej stylistyki Rodina i Konstantego Laszczki, u którego studiował na Akademii Sztuk Pięknych, artysta wytworzył w pełni autonomiczny kształt swojej sztuki. Od tego czasu rezygnuje z zamasztywanej formy z widocznymi śladami palców na rzeźbiarskiej materii na rzecz gładkiej powierzchni i stonowanej formy. Nowe oblicze jego sztuki poświadcza słowa samego autora z 1920 roku: „Wynalazłem coś nowego, 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 maluchy, działa to również jak narkotyki na najsilniejsze umysły. Sądzę, że odnalazłem siebie” (cyt. za Mieczysław Wallis, Henryk Kuna, Warszawa 1959, s. 15). Od tego czasu w twórczości artysty pojawiają się kobiece postacie, pogrążone w zadumie lecz z subtelnym uśmiechem na twarzy. Cechą charakterystyczną „główek” Kuna były falowane włosy, o łagodnym, miękkim rytmie skonstrastowanym z gładką powierzchnią rzeźbiarskiej powierzchni. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem stylistyki Kuna spod znaku „Rytmu”.

30

## JEAN LAMBERT-RUCKI

(1865 - 1956)

### “Séduction (Uwodzenie)”

brąz patynowany, 23,5 x 7 x 6 cm  
sygnowany i opisany na podstawie z tyłu:  
‘Lambert-Rucki’ | (pieczęć odlewni) | 1/8’  
edycja 1/8

estymacja: 28 000 - 38 000 PLN †  
6 600 - 8 900 EUR

#### LITERATURA:

- porównaj: Jean Lambert-Rucki 1888-1967, kat. wyst., Villa la Fleur,  
Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2017, nr kat. 22, s. 64 (il.)

W dojrzałej fazie twórczości przypadającej na I połowę lat 20. XX wieku Jean Lambert-Rucki zwrócił się ku rzemiosłu oraz rzeźbie wolnostojącej i współpracował na tym polu ze szwajcarskim dekoratorem Jeanem Dunandem. Jego sztuka wpisywała się w nurt rodzącego się art déco, a za sprawą kontaktów Dunanda pracami Ruckiego otaczała się bogata klientela paryska. Z tego okresu pochodzi rzeźba „Séduction – Uwodzenie”. Artysta przedstawił w niej dwie postaci z charakterystycznymi dla powojennej mody melonikami. W postaciach Ruckiego z tego czasu wyczuwalne jest echo ekspresji Charliego Chaplina – z jego pozami, minami i strojami. Dodać należy, że Chaplin był niekwestionowaną gwiazdą kultury popularnej doby XX-lecia międzywojennego, rozpoznawalną wszędzie tam, gdzie wyświetlane były jego filmy. Prace rzeźbiarza z tego czasu ogniskują się wokół życia tłumy, par, grup postaci, a Rucki próbuje obrazować w nich skrywane uczucia i nastroje. Odtwarza radosne chwile spotkań między ludźmi. Rzeźbiarskie sylwetki w „Séduction – Uwodzenie” złączone są u nasady. Ich ciała w górnej partii są nieco od siebie oddalone, lecz zwrócone do siebie twarzami. Rucki obrazuje w pracy tajemnicę uwodzenia, dziwny pociąg człowieka do człowieka. Owo uczucie zamyka w lapidarnych, dekoracyjnych formach współgrających z nową, dekoracyjną estetyką années folles, szalonych lat zabawy po Wielkiej Wojnie.



31

## JEAN LAMBERT-RUCKI

(1865 - 1956)

**Bez tytułu z cyklu "Pasterze", ok. 1925-27 r.**

brqz, 34 x 20 x 16 cm

sygnowany u podstawy: 'Lambert Rucki'

z boku na podstawie pieczęć odlewni Valsuani i nr edycji: '2/8'

edycja 2/6

**estymacja: 28 000 - 38 000 PLN †**

6 600 - 8 900 EUR

OPINIE:

- autentyczność potwierdzona przez Jacques'a de Vos, Francja

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż

- kolekcja prywatna, Polska







Musée d'Ethnographie du Trocadéro, źródło: wikicommons

# AWANGARDA I PRYMITYW

## WPŁYW SZTUKI AFRYKAŃSKIEJ NA TWÓRCZOŚĆ JEANA LAMBERTA-RUCKIEGO

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



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

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

32

## JEAN LAMBERT-RUCKI

(1865 - 1956)

**Para z parasolką, 1923-1925 r.**

brąz, 16 x 7,5 x 4,5 cm  
sygnowany na podstawie: 'J.Lambert Rucki'  
na podstawie monogramem wiązonym artysty: 'LR',  
(pieczęć odlewni) 6/8'  
edycja 6/8

**estymacja: 20 000 - 28 000 PLN †**

4 700 - 6 600 EUR

OPINIE:

- załączony certyfikat spadkobierców artysty

„Zachwycony chwilą obecną, szkicował i tworzył barokowe w charakterze maski, karuzele, bohaterów komicznych należących duchem do współczesnej mu epoki. Nie posługiwał się jednak karykaturą. Nigdy się nie naigrywał, lecz uwielbiał się śmiać”.

- FERNY BESSON



33

## BOLESŁAW BIEGAS

(1888 - 1967)

„Tęsknota”, 1907 r.

brąz patynowany, 50,5 x 44 x 18 cm  
sygnowany, datowany i opisany na podstawie:  
‘Bolesław | Biegas | Paris 1907 | „Tęsknota”’  
na odwrociu pieczęć odlewni: ‘FC’ oraz numer edycji: ‘1/8’  
edycja: 1/8

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †  
9 800 - 14 000 EUR

Bolesław Biegas jest jednym z najbardziej oryginalnych polskich artystów osiadłych w Paryżu. Ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles. W jego twórczości rzeźbiarskiej można wyróżnić dwa nurty: jeden zmierzający do uproszczenia i zgeometryzowania formy oraz drugi – który reprezentuje prezentowane dzieło – nawiązujący do stylistyki secesji, podkreślający płynność formy i giętkość linii. „Tęsknota” jest alegoryczno-symbolicznym dziełem obrazującym dramat ludzkiej egzystencji. Tytułowa emocja uczłowieczona została jako naga, młoda postać kobiety. W pociągłej twarzy dostrzegamy wyraz bezbrzeżnego smutku, oczy skierowane ku górze są nieobecne. Rozkrzyżowane ramiona i całą postać spowija obfita draperia, formowana i układająca się pod wpływem podmuchu powietrza. Abstrakcyjne pojęcie tęsknoty, nostalgii doskonale oddał Biegas formą zastygłą w oczekiwaniu, kiedy nadzieja miesza się z rezygnacją. Zastosowanie ekspresjonistycznej poetyki, o płomienistym zarysie, mieszanie figur ludzkich i żywiołów ujętych w formie fal czy płomieni, to cechy rzeźb Biegasa, które wyróżnia wizyjny charakter i odniesienia do literackich tekstów stanowiących fundament sztuki Młodej Polski. Ideologicznym patronem rzeźbiarza był Stanisław Przybyszewski, który często w swoich utworach odwoływał się do metafory bezbronno człowieka poddanego działaniu żywiołów i fatum.



34

**BOLESŁAW BIEGAS**  
(1888 - 1967)

**"Charles Baudeulaire", 1904 r.**

brąz patynowany, 58 x 40 x 16 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'B.Biegas | Paris 3/4 | 1904'  
edycja 3/4

**estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †**  
14 000 - 18 700 EUR

„Biegas ma wizje nie z tego świata, fascynuje go tajemnica”.

– CHARLES DOURY







# ARTYSTYCZNY PANTEON

## BOLESŁAWA BIEGASA

Ważną częścią rzeźbiarskiego dorobku twórczości Bolesława Biegasa były portrety poświęcone geniuszom, którzy inspirowali nieprzeciętnego artystę. Wśród panteonu twórców, których wizerunki upamiętnił twórca, obok postaci Jana Sebastiana Bacha, Mickiewicza czy Słowackiego znalazł się autor „Kwiatów zła” – Charles Baudelaire. Rzeźbiarz ukazuje wręcz realistycznie ukształtowane oblicze zasępionego Baudelaire’a wpisanego w kompozycję o miękkiej linii, ponad głową którego w falistych zakolach wpisane są sylwetki tajemniczych postaci. W 1904 roku w podobnym ujęciu zostały stworzone dwie podobizny Beethovena i Wagnera, wystawiane na dwudziestej wystawie Secesji Wiedeńskiej. Na te prace zwrócił uwagę paryski korespondent „Kraju”, pisząc z entuzjazmem, że zaproponowane rzeźby „bardzo fantastycznego i osobistego pomysłu. Beethoven pokazuje się zanurzony w fali własnego natchnienia, uplastycznionego przez kilkanaście głów kobiecych, z których każda obrazuje odrębny motyw jego twórczości. Wagnera przedstawił rzeźbiarz opartego o harfę, z której znowu kobiece postacie tryskają, falistym wylewem”. W opisywanej pracy Biegas, mimo zastosowanej dominandy kompozycyjnej o falistym wykroju, poddał kompozycję ścisłej geometryzacji, kontrastując wyraźnie ostry, wertykalny układ zaznaczony przez regularną sylwetkę mężczyzny, którego oblicze ukazane zostało z profilu, z esowatym meandrem zamykającym grupę. Od tego momentu następuje zmiana stylistyki rzeźb Biegasa, który odchodząc od geometryzacji i prymitywizmu przechodzi ku stylistyce bliższej secesji.

O uznaniu Charlesa Baudelaire’a przez Bolesława Biegasa świadczy powołanie przez artystę w 1922 roku „zakonu” Mitra, którego główną rolą miało być podtrzymanie pamięci genialnych twórców różnych dziedzin sztuki. Na potrzeby zakonu Biegas: „rzeźbi model pierścienia w formie herbu, który musieli nosić wszyscy członkowie przyjęci do zakonu” (cyt. za Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 135-136). Na zachowanym projekcie rzeźby widoczna jest również podobizna Baudelaire’a, co świadczy o wyrazie wielkiego podziwy Biegasa dla paryskiego poety. „Następnie czytamy listę „Wielkich Ludzi” uhonorowanych w ten sposób: zaczynając od Dantego, który wieńczy zbiór, i idąc zgodnie z kierunkiem ruchu wskazówek zegara obserwujemy Szekspira, Valazqueza, Berlioza, Byrona, Racine’a, Baudelaire’a, Mickiewicza, Chopina, Beethovena i Michała Anioła” (cyt. za op. cit. s. 136).

35

## ZOFIA WOLSKA

(ur. 1934)

### Serce, 2004 r.

brąz, 25 x 14 x 10 cm (wymiary wraz z podstawą)  
sygnowany i datowany u podstawy: '2004 / Z W'  
sygnowany i opisany na plakiecie na postumencie:  
'ZOFIA WOLSKA | Warszawa'

**estymacja: 3 500 - 5 000 PLN †**  
900 - 1 200 EUR

Zofia Wolska to rzeźbiarka, która tworzyła zarówno rzeźby monumentalne, jak i niewielkie kompozycje ceramiczne. Prezentowana praca to kameralna kompozycja rzeźbiarska, która ukazuje niezwykłą sprawność Wolskiej w budowaniu zwartej formy. Minimalistyczna w wyrazie kompozycja przedstawia zasugerowany kształt serca. Rzeźbiarka z wielki wyczuciem formy stworzyła romantyczny, subtelny oraz niepreten-sjonalny obiekt sztuki, który zachwyca delikatnością.

Zofia Wolska uczyła się rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Xawerego Dunikowskiego. Brała udział w wielu konkursach na pomniki, między innymi: Bohaterów Ziemi Kieleckiej, Zwycięstwa i Wolności w Warszawie z 1967, międzynarodowym konkursie na Pomnik Żołnierza Polskiego i Niemieckiego Antyfaszysty w 1968, w którym uzyskała pierwszą nagrodę. Ważniejsze realizacje to Pomnik Rozstrzelanych w Kielcach z 1961, Pomnik Partyzantów w Świętej Katarzynie z 1962, Głowa Mikołaja Kopernika w kubańskiej Hawanie z 1973. Wolska znana jest z tworzenia portretów zarówno współczesnych, jak i historycznych osobistości, takich jak Jimmy Carter, Ronald Reagan, Václav Havel czy papież Jan Paweł II.



36

## MICHAEL WHITE

(ur. 1996)

**Pansy (no. 6), 2019 r.**

brąz patynowany, 26 x 15 x 19 cm

**estymacja: 7 000 - 9 000 PLN**

1 700 - 2 100 EUR

Mike White jest amerykańskim artystą działającym w Providence (Rhode Island) oraz w Nowym Jorku. W swojej twórczości zajmuje się tematyką ciała, dynamiką relacji władzy oraz sposobami percepcji osobowości w sferze publicznej i prywatnej. Opierając się na zasadzie interdyscyplinarności artysta wykorzystuje szereg tradycyjnych i eksperymentalnych mediów i materiałów, między innymi brąz, szklane odlewy, ale także film. W 2018 ukończył Rhode Island School of Design, gdzie studiował rzeźbę w szkłe i optykę.

Jego prace wystawiano do tej pory w Zwerewskim Centrum Sztuki Współczesnej w Moskwie, Palazzo Cenci w Rzymie, w Cosmopolitan w Warszawie oraz w wielu galeriach w Stanach Zjednoczonych.



37

## MICHAEL WHITE

(ur. 1996)

### What I Found

brąz patynowany, 9 x 20 x 10 cm

**estymacja: 4 000 - 7 000 PLN**

1 000 - 1 700 EUR

„Skupiając się na sposobie, w jaki zajmujemy i zamieszkujemy przestrzeń, koncentruję się na sferze domowej i dynamice władzy, która powstaje między ludźmi. Jak dzielimy przestrzeń, a jak nie? Przestrzenie te są dokładnie wypełnione działaniami płciowymi i ich 'występami'. Bliskie związki nabierają szczególnej, ale podobnej dynamiki władzy, a często moim zadaniem jest próba znalezienia miejsca, w którym powielam w te wzorce”.

– MICHAEL WHITE





**STANISŁAW CUKIER**

(ur. 1954)

**Akt**

brąz, drewno, 48 x 12 x 11 cm (wymiary wraz z podstawą)

**estymacja: 2 600 - 4 000 PLN †**  
700 - 1 000 EUR

„... Miałem predyspozycje do rzeźby (...). W rzeźbie uruchamiam wszystkie palce dłoni, czuję napięcie całego ciała, modeluję, lepię, z kilku wersji, wybieram najbardziej bliskie mojej wizji i utrwalam w brązie. Uzyskuję jakąś prawdę o sobie”.

– STANISŁAW CUKIER

Zaprezentowana rzeźba to kobiecy akt wykonany z patynowanego brązu. Przedstawiona postać kobieca sprawia wrażenie zamyślanej, lekko melancholijnej. Zwarta forma została wykonana z wyczuciem propozycji kobiecego ciała. Artysta nieraz w niebezpośredni sposób nawiązuje w swojej twórczości do otaczającej go rzeczywistości oraz najbliższych osób. Wiele inspiracji czerpał z religii oraz własnej wiary. Jak opowiadał w wywiadzie ze Zbigniewem Baranem: „Tak, rodzina dla mnie jest święta i stanowi bezpośrednią inspirację. Odnajduję tutaj bezpieczeństwo i naturalne relacje. Udokumentowałem macierzyństwo żony, rozwój intelektualny starszych dzieci, zabawy na podwórku Stasia. Cudownie jest wychwytywać w rodzinie stany spontaniczne, niewymuszone, i coś z tym potem artystycznie zrobić” (Stanisław Cukier, Zbigniew Baran, Z tenisistką w tle, „Tygodnik Powszechny”, 24.07.2012, dostępny na: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/z-tenisistka-w-tle-16704/>).

Stanisław Cukier urodził się w Zakopanem. W rodzinnym mieście ukończył Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara. Na przestrzeni lat 1976-82 studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby, gdzie w pracowni profesor Zofii Demkowskiej uzyskał dyplom w 1981. Po ukończeniu studiów do 1986 pracował jako wykładowca na macierzystej uczelni na Wydziale Rzeźby w Katedrze Medalierstwa oraz Małej Formy Rzeźbiarskiej. Od 1987 artysta mieszkał i tworzył w Zakopanem, gdzie został dyrektorem Zespołu Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara.



39

## XAWERY WOLSKI

(ur. 1960)

**Brzuch, 1994 r.**

gips, 19 x 14 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'X. Wolski | 1994'

**estymacja: 8 000 - 10 000 PLN †**

1 900 - 2 400 EUR

Xawery Wolski nawiązuje w swojej twórczości do formy ludzkiego ciała poprzez organiczne, abstrakcyjne, biologiczne kształty. Artysta posługuje się różnorodnymi materiałami brązami, terakotą, drutami czy rybimi ości. Jego realizacje skomponowane są z prostych, geometrycznych form, przez co utrzymane są w duchu minimalizmu. W swoich nowszych pracach artysta nawiązuje do elementów ludzkiego ciała oraz twarzy. Lekko zasugerowane kształty dopiero po dokładnym przyjrzeniu się stają się rozpoznawalne. Zdają się one być subtelnym zaproszeniem do wewnętrznej refleksji. Charakterystyczna dla twórczości rzeźbiarza gładka powierzchnia i zastosowanie białego koloru mają na celu wywołanie poczucia spokoju oraz odpoczynku, jednocześnie intrygując swoim niedopowiedzeniem.

Wolski określany jest mianem artysty polsko-meksykańskiego. Studia podjął na warszawskiej oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także w Academie des Beaux-Arts w Paryżu i w New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture. W 1996 przebywał w Meksyku, gdzie współpracował z wybitnym rzeźbiarzem Juanem Soriano. W efekcie współpracy oraz inspiracji powstały jedne z ważniejszych realizacji twórcy. W 2014 rzeźbiarz został finalistą I nagrody ogólnopolskiego konkursu Artystyczna Podróż Hestii – konkursu dla absolwentów kierunków artystycznych. Wygrana umożliwiła artyście wyjazd na stypendium do Nowego Jorku. Twórca obecnie mieszka w Meksyku oraz w Dańkowie.



40

## BARBARA ZBROŻYNA

(1923 - 1995)

**"Koncentrator I", 1978 r.**

marmur, 22 x 18,5 x 11,5 cm

**estymacja: 28 000 - 38 000 PLN**

6 600 - 8 900 EUR

### POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny artystki

### WYSTAWIANY:

- Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980
- Barbara Zbrożyna. Rzeźba, Rysunek, BWA, Zamość 1990
- Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993
- Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953-1995, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995
- Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995

### LITERATURA:

- Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980, s. nlb. (il.)
- Barbara Zbrożyna. Rzeźba, Rysunek, katalog wystawy, BWA, Zamość 1990, poz. 1
- Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993, s. nlb.
- Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953-1995, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995, poz. kat. 37
- Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, katalog wystawy Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995, poz. kat. 16
- Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006, s. 92 (il.)









41

## ANNA RODZIŃSKA

(ur. 1933)

### Bez tytułu ("Głodny")

mosiądz, 76,5 x 60 x 40 cm  
sygnowana monogramem: 'A.R.'  
oraz sygnowana na postumencie: 'A. RODZIŃSKA'

**estymacja: 9 000 - 12 000 PLN †**  
2 100 - 2 800 EUR

#### LITERATURA:

- porównaj: Anna Rodzińska-Iwiańska, Rzeźba, katalog wystawy indywidualnej, Poznań 2000, s. nlb. (inna wersja)

„Najliczniejsze w całym oeuvre rzeźbiarki są prace o tematyce zwierzęcej. (...) Jej podejście do tego tematu jest odwrotne niż było u tradycyjnych animalistów, dla których punktem wyjścia były obserwacje i rzeźbienie zwierząt z natury. Tu działania Anny Rodzińskiej można porównać do kształtowania formy przez Constantina Brancusiego. (...) Artystka też stylizuje, odrzuca, tnie i redukuje formę tak, że staje się niemal architekturą. Sama mówi, że 'Zwierzę' wykonane w większej skali może być łukiem tryumfalnym”.

- LIGIA WILKOWA



42

## OLGIERD TRUSZYŃSKI

(ur. 1931)

### „Melpomene”

gips barwiony, brąz, 48 x 22 x 8 cm  
opisany u podstawy: 'MELPOMENE'

**estymacja: 3 000 - 4 000 PLN †**  
700 - 950 EUR

W swojej twórczości Olgierd Truszyński podejmuje charakterystyczne dla medium rzeźby formalne zagadnienia formowania bryły, łączenia jej z przestrzenią oraz poszukiwania statyki. Motywem przewijającym się w twórczości rzeźbiarza jest postać kobiety. Artysta podejmował ten temat już w okresie pierwszych profesjonalnych doświadczeń, które przypadły na czasy socrealizmu. W tym okresie rzeźbiarz stworzył kobiecą figurę w trakcie pracy nad Pomnikiem Wdzięczności dla miasta Hanoi. W kolejnych latach skupił się na kobiecych formach, nie ograniczając się jednak jedynie do raz obranego tematu. Skupiając się na zagadnieniach statyki i ruchu, formował figury przedstawiające cyrkowców i akrobatów, a także tancerki. Ważnym artystycznym doświadczeniem dla Truszyńskiego był wyjazd do Afryki w 1965, gdzie w Gwinei nauczał rzeźby w szkole artystycznej w Konakry. Tam, wykorzystując lokalne gatunki drewna, wykonywał prace inspirowane miejscową kulturą. Widocznych inspiracji tamtejszymi regionami można doszukiwać się także w kolorystyce zaprezentowanej rzeźby. Ciepłe odcienie ochry oraz brązów zdają się przywoływać kolorystykę tamtejszego krajobrazu. Po powrocie Truszyński rozpoczął pracę nad cyklem „Kobietonów”, a określenie na rzeźby zapożyczył od Stanisława Ignacego Witkiewicza. Prace powstałe w ramach serii miały łączyć w sobie elementy żeńskie oraz męskie, w efekcie tworząc kompozycje, w ramach których przeciwieństwa uzupełniały się nawzajem.

Zaprezentowana praca pt. „Melpomene” składa się z elementów wykonanych z gipsu barwionego połączonych za pomocą części wykonanych z brązu. Autorska nazwa dzieła, zapisana także na podstawie kompozycji, może stanowić ważny trop interpretacyjny – na przykład jako nawiązanie do postaci muzy tragedii z mitologii greckiej o tym samym imieniu. Była to jedna z dziewięciu muz olimpijskich, które należą do orszaku boga Apollina. Muzę często przedstawiano opartą o skatę lub maczugę. Do jej atrybutów należała maska tragiczna trzymana w ręce oraz zdobiący jej głowę wieniec z winorośli.



43

**MIECZYŚŁAW SZADKOWSKI**  
(1920 - 1990)

**Kompozycja**

gips barwiony, 20 x 19 x 14 cm

**estymacja: 2 800 - 4 000 PLN †**  
700 - 950 EUR

„Zasadniczy (jednak) wpływ na postawę, ukształtowanie artystyczne i świadomość twórczą wywarł na artystę Władysław Strzemiński. Fascynacji jego osobowością, sztuką, poglądami zawdzięczał Szadkowski nowoczesne rozumienie formy, konstruktywistyczne myślenie, świadome kształtowanie bryły, dążenie do syntezy kształtów, a także rozumienie rzeźby jako kompozycji przestrzeni”.

- MARIA WALASZCZYK, MARZENA KOWALSKA



44

## MAREK BIMER

(ur. 1962)

„Docent”, 2018 r.

technika mieszana, drewno, metal, linijka, 48 x 15 x 15 cm

**estymacja: 5 000 - 7 000 PLN**

1 200 - 1 700 EUR

Marek Bimer jest artystą rzeźbiarzem, który w swoich realizacjach łączy wiele różnorodnych elementów – od drewna, elementów zastanych po metal czy beton. Zaprezentowana rzeźba „Docent”, pomimo abstrakcyjności formy, zdaje się sugerować postać poprzez zastosowane elementy – metalowe korbki sugerujące oczy, metal łączący dwie części przypominający szyję. Warto podkreślić, że w zależności od prezentacji rzeźby, jawi się ona jako bardziej lub mniej abstrakcyjna, a zatopione w niej elementy łatwiejsze do odczytu. Niektóre z prac artysta zaprezentował na wystawie „Gold Rush” w Warszawie, na której można było podziwiać je wśród dzieł Ani Bimer.





45

## GUSTAW ZEMŁA

(ur. 1931)

**Umierający, 2007 r.**

brąz, 36 x 23 x 13,5 cm  
sygnowany i datowany na podstawie: 'Zemła | 2007'

**estymacja: 4 800 - 6 500 PLN †**  
1 200 - 1 600 EUR

Tematyka sakralna stanowiła ważną część twórczości Zemły. Po raz pierwszy pojawiła się w 1980, gdy artystę poproszono o zaprojektowanie figury Chrystusa do krakowskiego kościoła św. Maksymiliana Kolbego. Jak sam przyznaje, zamówienie przyjął, ale z drżącym sercem. Religia od zawsze odgrywała ważną rolę w życiu rzeźbiarza, a jedną ze swoich pierwszych artystycznych inspiracji uczynił płaskorzeźbę z kościoła w swojej rodzinnej wsi. Już jako dojrzały artysta wykonywał także pomniki Jana Pawła II, które stanęły w wielu polskich miastach. Poprzez sakralne realizacje Zemła pokazuje swoje twórcze oblicze z innej perspektywy: „I oto znany i ceniony twórca pomników, przez wielu ludzi z pomnikową, monumentalną rzeźbą utożsamiany, okazuje swe odmienne oblicze – człowieka owianego tchnieniem wieczności, człowieka zanurzonego w metafizyce, człowieka obcującego ze śmiercią jako etapem, przejściem, końcem jednego i początkiem innego życia” (Magdalena Hniedziewicz, Rzeźbienie metafizyki, „Podkowieński Magazyn Kulturalny” nr 39/2003). Rzeźba sakralna, obok realizacji pomników, stanowi najważniejszy motyw twórczości rzeźbiarza. Realizacje artysty pełne są dramatyzmu, ekspresji oraz symbolicznego charakteru.

Twórca w latach 1952-58 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od ukończenia studiów podjął pracę dydaktyczną na uczelni, w 1976 został prorektorem, a w latach 1983-86 pełnił funkcję dziekana. Zemła zrealizował około dwudziestu wystaw indywidualnych w Polsce oraz za granicą.



46

## MAREK ZYGA

(ur. 1968)

### „The Temperature Is Rising”

brąz patynowany, 68 x 47 x 26 cm  
opisany u dołu: '2/8'  
edycja 2/8

**estymacja: 9 500 - 12 000 PLN**

2 300 - 2 800 EUR

„Tematem moich zainteresowań rzeźbiarskich  
jest człowiek, a zwłaszcza jego ciało oraz gesty.  
Ciekawią mnie osoby, ich zachowania, reakcje”.

– MAREK ZYGA



47

## WŁADYSŁAW FRYCZ

(ur. 1968)

### Projekt pomnika Wolności i Wyzwolenia w Chełmie Lubelskim

blacha, 60 x 63 x 17 cm

**estymacja: 6 000 - 8 000 PLN †**

1 400 - 1 900 EUR

#### LITERATURA:

- porównaj: Władysław Dariusz Frycz, Rzeźba, Warszawa 1967, s. nlb. (il)

„Tak więc moje rzeźby są realizacją wyobraźni. Jeden z krytyków nazwał to ‘igraszkami wyobraźni’, ale w istocie jest to droga – jak każdego twórcy – poszukiwawcza i w zamierzeniu odkrywczą, aczkolwiek nie zawsze w pełni efektywna. Nie eksperymentuję, dokonując zmian modelowych, lecz zmierzam w kierunku zmaterializowania w kształt – myśli koncepcyjnej”.

– WŁADYSŁAW FRYCZ

Na twórczość Władysława Frycza składają się przede wszystkim rzeźby plenerowe, które przeznaczone są do oglądania w przestrzeniach zielonych. Poprzez swoje realizacje zdaje się szukać związków z architekturą. Zaprezentowana praca stanowi projekt pomnika Wolności i Wyzwolenia w Chełmie Lubelskim. Jak pisał o realizacji Frycza Lech Grabowski: „Ciężkiej z pancernych płyt sylwetowej kompozycji na cokole ‘Pomnika Wolności’ w Chełmie Lubelskim umie dać także wymowę przejrzystej i celnej metafory – niezbędnej, bo ostatecznie sens tego rodzaju dzieła określającej, zaś w niekonwencjonalnej kompozycji ‘Sarny’ zmieścić w rygorach układy już właściwie bezprzedmiotowego, wywodzącego swe wartości plastyczne całkowicie z immanentnego uporządkowania formy. Ale jak się rzekło, Frycz zna granice oporu materii wprowadzającej twory fantazji do królestwa rzeczywistości przedmiotowej. Umie przystosować się do wymogów tworzywa” (Lech Grabowski, Rzeźba. Władysław Dariusz Frycz, Warszawa 1967, s. nlb., dostępny na: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5a1558b984d68.pdf>).



48

## TOMASZ SZUMIŃSKI

(ur. 1956)

### **Macierzyństwo, 1985 r.**

brąz, drewno, 45 x 20 x 23 cm  
sygnowany i datowany: 'Szum 1985'

**estymacja: 6 000 - 8 500 PLN**

1 400 - 2 000 EUR

Tomasz Szumiński jest absolwentem Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Artysta studiował sztukę rzeźbiarską pod okiem Stanisława Kulona oraz Gustawa Zemły. Oprócz rzeźby autor zajmuje się także gobelinami oraz malarstwem. Drugą pasją autora, obok sztuki, jest muzyka. Szumiński studiował dodatkowo na Wydziale Wokalnym warszawskiej Akademii Muzycznej. Warto wspomnieć, że na początku lat 90. był solistą Teatru Bolszoi. Artysta najczęściej sięga po utwory Mozarta, Verdiego, Bizeta, Schuberta czy Rachmaninowa.

Częstym motywem wychodzących z jego pracowni prac są kobiety. Podobny temat Szumiński podjął w prezentowanej niewielkiej formie – przedstawiona kobieta zdaje się leżeć, pochylając się nad trzymanym w ramionach dzieckiem. Autor przedstawił przepełnioną czułością scenę karmienia dziecka. Zwarta kompozycja została wykonana z dużym wyczuciem proporcji, ale przede wszystkim autorowi udało się oddać intymny charakter relacji matki z dzieckiem.





49

## HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

(1906 - 1993)

### Bez tytułu

szkło, 45,5 x 20 x 4 cm

estymacja: 4 800 - 6 500 PLN †

1 200 - 1 600 EUR

„Ustała własną – oczywiście nie bez związku z tradycją – estetykę tworzywa. W zestawieniu z budzącym powszechny podziw szkłem włoskim czy skandynawskim jego dzieła mogły wydawać się szokujące, wręcz barbarzyńskie”.

– PAWEŁ BANAS

Henryka Albina Tomaszewskiego krytycy określają mianem nestora polskiego szkła artystycznego. Twórca był wybitnym przedstawicielem tej gałęzi sztuki, a przede wszystkim inicjatorem trendów w projektowaniu szkła przemysłowego w Polsce po wojnie. Dorobek twórcy wyróżnia się niesamowitą mnogością kształtów oraz form. Do indywidualnego stylu, który stał się jego znakiem rozpoznawczym, doszedł po wielu mozolnych i długotrwałych próbach. Przez wiele lat pracował nad szkłem unikatowym modelowanym na gorąco. Odrzucił technikę polegającą na wdmuchiwaniu masy do form, aby zwrócić się w stronę tzw. wolnego formowania z bańki mydlanej wyłącznie przy pomocy puszczela i własnoręcznie wykonanych narzędzi. Początkowo eksperymentował głównie z przedmiotami, które miały służyć codziennemu użytkowi. Z czasem jednak jego realizacje zaczęły przybierać kształty bardziej abstrakcyjne, a coraz mniej naczyniowe. Szybko autorowi udało się opanować do perfekcji technikę wywijania krawędzi – co widoczne jest także na przykładzie zaprezentowanej szklanej formy. Początkowo Tomaszewski pracował w hucie szkła w Szklarskiej Porębie. Po pewnym czasie rozpoczął współpracę z hutami podwarszawskimi – Targówka, Falenicy oraz Wołomina.



50

**HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI**  
(1906 - 1993)

**Forma**

szkło, 32 x 27 x 28 cm

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †  
1 700 - 2 400 EUR

„Zafascynowany i olśniony tworzywem – ciekłą, przezroczystą i świetlistą masą szkła ołowiowego, zdecydowanie odrzucił wszystko, co tworzone przed nim w szkłe, odważnie wkraczając na własną artystyczną drogę”.

– MIECZYŚLAW BUCZYŃSKI



51

## STANISŁAW DRÓŹDŹ

(1939 - 2009)

**"Alea icta est", 2003 r.**

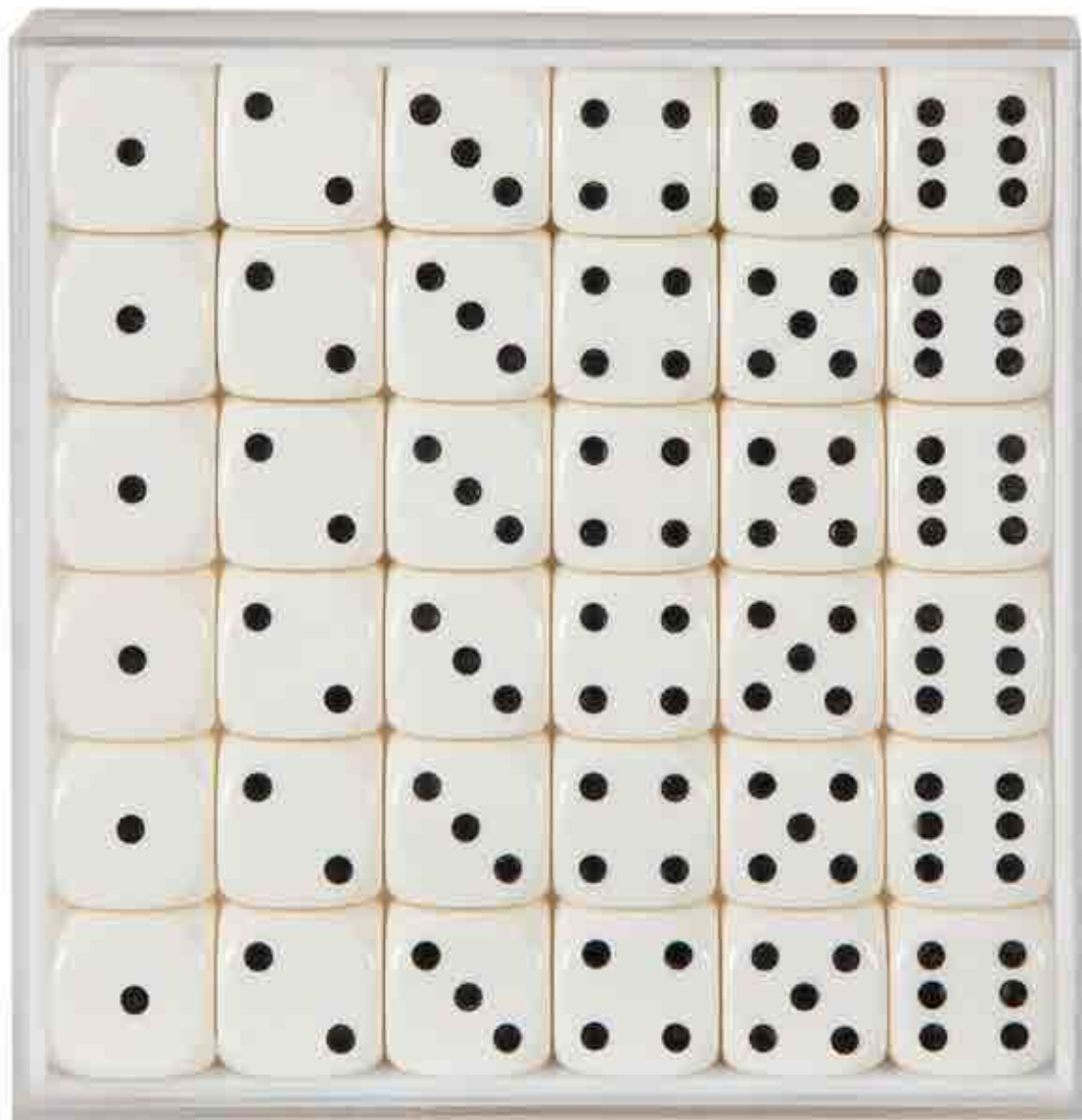
technika mieszana, kostki do gry, drewno, pleksi, 19 x 19 x 4,5 cm  
na odwrociu naklejka z opisem pracy z la Biennale di Venezia:  
'Stanisław Dróżdz | ALE IACTA EST | edycja: 11/20 2003 |  
S. Dróżdz'  
edycja 11/20

**estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †**  
1 600 - 2 400 EUR

Stanisław Dróżdz znany jest przede wszystkim jako twórca poezji konkretnej oraz mających w niej swoje źródło przestrzennych instalacji. Słowo w jego twórczości istnieje nie tylko jako znak odsyłający do znaczenia, ale przede wszystkim eksponuje swoją wizualność i dzięki grze ze strukturą znaczącego kieruje uwagę widzów i czytelników ku znaczeniom innym niż tylko te wynikające z konwencjonalnie przypisanej słowu semantyki.

W twórczości Dróżdza pojawiały się jednak również materialne obiekty. Były nimi kostki do gry. Znaczenie tych prac pozostawało tym niemniej konceptualne. Głównym punktem ciężkości była wówczas potencjalność rzutu kostką i wynikające z niej wartości liczbowe, drugorzędny pozostawał „rzeźbiarski kształt” i estetyka przedmiotu. Największą stworzoną przez artystę pracą, wykonaną przy użyciu kości, była instalacja zaprezentowana przez niego podczas Biennale w Wenecji. Wówczas ściany pawilonu wystawowego pokryto kośćmi, ukazującymi wszystkie możliwe kombinacje, które można wyrzucić za pomocą zestawu sześciu kości. Zadaniem widzów było wówczas odnaleźć na ścianie wyrzuconą przez siebie wartość.

Prezentowana tu praca „Alea lacta Est” czyli „Kości zostały rzucone” posiada taki sam tytuł, jak wspomniana powyżej instalacja. Składa się z 36 kości, zgrupowanych w rzędach po 6, z których każda pokazuje inną wartość (od 1 do 6). W pracy Dróżdza niepewność i przypadkowość potencjalnego rzutu (tutaj imaginatywnego) zderza się z porządkiem zaprezentowanego układu, w którym za każdym razem mamy do czynienia z regularnie rosnącymi czy malejącymi wartościami.



52

## STANISŁAW KULON

(ur. 1930)

### Opiekunka I

drewno polichromowane, 20 x 46 x 13 cm  
na podstawie sygnowany, datowany i opisany:  
'ST. KULON, MINIATURKA „OPIEKUNKI I” ZŁOTY MEDAL |  
I FESTIWAL SZTUK PIĘKNYCH – WARSZAWA 1996'

estymacja: 2 000 - 3 000 PLN †  
500 - 700 EUR

„Stanisław Kulon – to już dzisiaj coraz rzadziej spotykany talent naturalny – prawdziwy. Talent odporny na wszelkie obróbki, szkolenia, trendy, mody. Posiada naturalny kompas wskazujący mu jego kierunek artystycznej wędrówki. Wiedzie go intuicja, instynkt twórczy, który chroni go także przed obcymi jego naturze pokusami współczesności. Sztuka ta jest całkowicie wiarygodna. Jest jego modlitwą o miłość, dobro, uczciwość i piękno. Jest ucieczką przed krzywdą, złem, kompleksami. Drewno – najbardziej żywy z materiałów rzeźbiarskich – jest przypisane całkowicie osobowości Kulona. Istnieje między nimi jakieś tajemnicze porozumienie wzajemnego stwarzania się, pełnego taktu, zrozumienia i troski o dzieło. Drewno to instrument w rękach artysty z absolutnym słuchem. Sztuka Stanisława Kulona jest jego egzystencją materialną i duchową. Jest zakochaniem w szarym pracowitym dniu, jest samotnością w jego ogrodzie marzeń, rosnących nadziei, jest jego cierpieniem, ludzką godnością. Współczesność nieustannie oferuje wydarzenia. Prezentacja prac Kulona nie jest wydarzeniem, jest po prostu pokazem znakomitej rzeźby. Jest w tych pracach zgłębiona refleksja o ludzkim dramacie istnienia. Ale jest też uśmiech, łagodne ciepło, pogoda ducha. Sztuka Kulona test ludzką potrzebą dawania – dawania piękna. Cała jego twórczość zrodzona jest z wiary w szczerłość, autentyzm, jest wyrazista etycznie i estetycznie, jest pięknem zrodzonym z talentu. Dorobek artystyczny Stanisława Kulona jest niekwestionowaną wartością w polskiej kulturze”.

– JAN KUCZ





53

## ZDZISŁAW STANEK

(1925 - 1996)

### „Światłofomy”

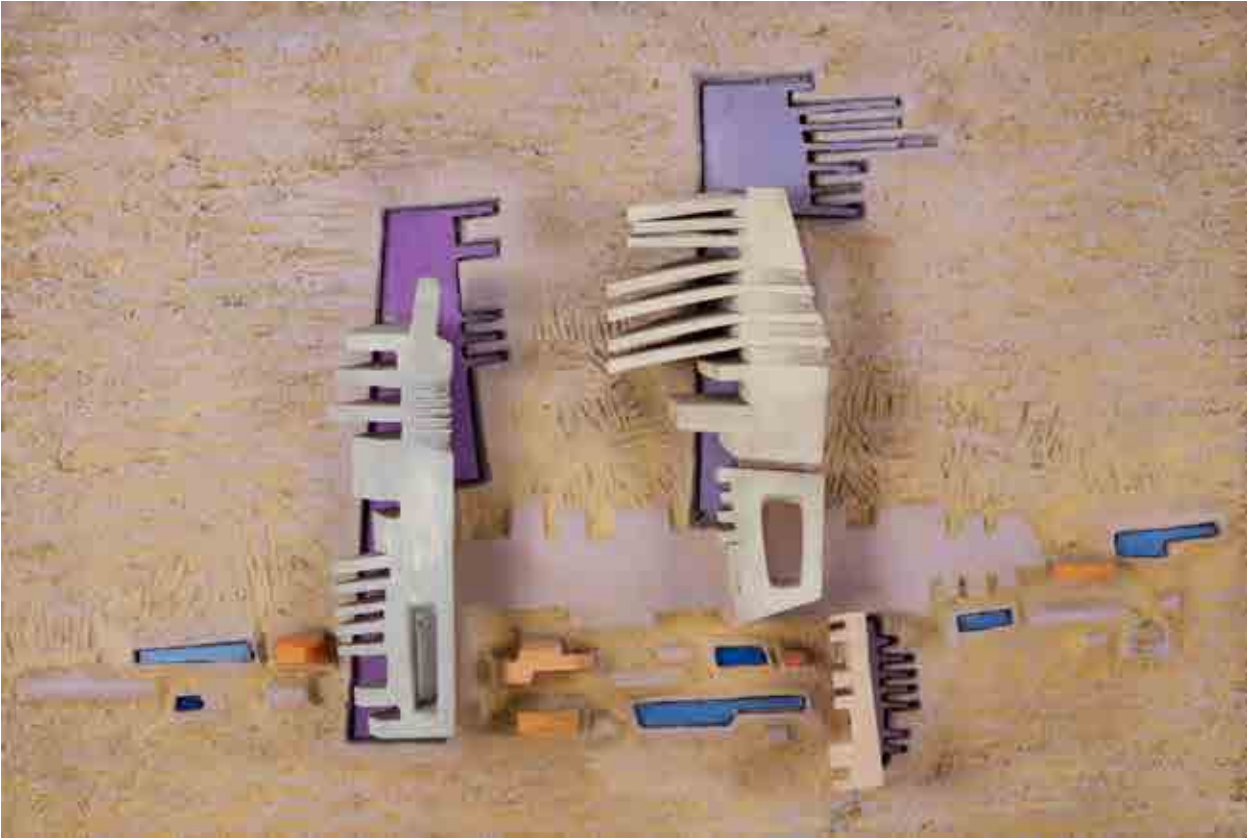
drewno polichromowane, 71 x 50 cm  
na odwrociu naklejka z opisem pracy z Biura Wystaw Artystycznych

**estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †**  
1 600 - 2 400 EUR

Zdzisław Stanek rozpoczął swoją drogę twórczą w katowickiej „Grupie ST-53”. Składała się ona z młodych artystów i artystek zafascynowanych osobowością oraz teorią sztuki Władysława Strzemińskiego. Litery „ST” oznaczały zarówno „Stalinogród” – jak wówczas nazywały się Katowice, czyli wskazywały na miejsce działania grupy, a także na osobę będącą dla jej członków i członkiń głównym źródłem inspiracji, czyli na Strzemińskiego. Grupa podążała za teorią Strzemińskiego, prowadziła własne studia oparte na napisanej przez niego „Teorii widzenia”. Zwrot ku Strzemińskiemu był ich sposobem na poszukiwanie nowoczesności w obliczu panującego wówczas w sztuce polskiej socrealizmu.

Stanek od początku swojej aktywności artystycznej był uważany (m.in. w recenzjach Juliana Przybosia) za najciekawszego i jednego z najbardziej dojrzałych artystycznie członków katowickiej grupy ST-53. Przyjechał na Śląsk z Krakowa, skąd pochodził i gdzie rozpoczął studia. Prace z początkowego, studyjnego okresu charakteryzują się najczęściej kubizującą deformacją kształtów wyciągniętych z natury. Dalsze lata przyniosły ewolucję w kierunku abstrakcji i skupienie na problemach światła. Stanek konsekwentnie rozwijał ideę „Powidoków” Władysława Strzemińskiego. Światło rozbija kształty przedmiotów, wnika w nie, prześwieśla. Najbardziej inspirujący pod tym względem jest świat roślinny, co zbliża twórczość Stanka z lat 60. do nurtu abstrakcji biologicznej i malarstwa materii.

Kolejnym etapem w historii twórczości tego autora był relief. Stanek tworzył drewniane obrazy-przedmioty wykorzystując w nich zarówno organiczne, jak i geometryczne kształty. Jeden z nich, pod tytułem „Światłofomy” prezentujemy w niniejszym katalogu.



54

## ANTONI JANUSZ PASTWA

(ur. 1953)

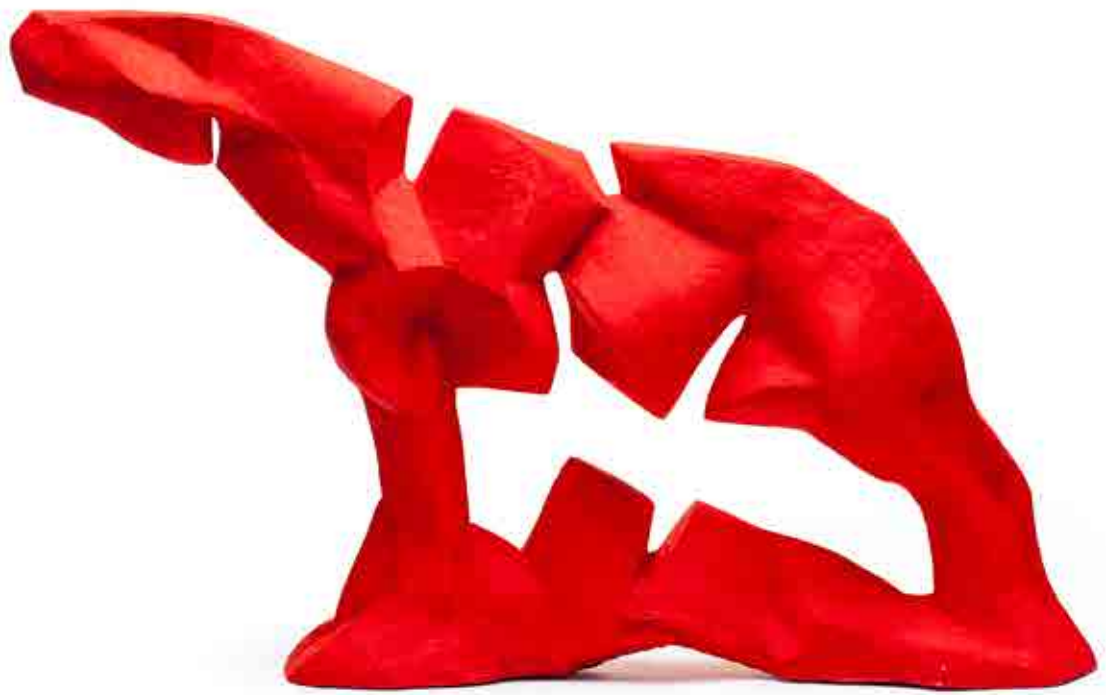
**"Kości czerwony", 2014 r.**

sztuczny kamień, 44 x 75 x 14 cm  
sygnowany i opisany na podstawie: 'Pastwa 014 nr 2'

**estymacja: 8 000 - 12 000 PLN**

1 900 - 2 800 EUR

Antoni Janusz Pastwa to jeden z najbardziej rozpoznawalnych współcześnie polskich rzeźbiarzy. O jego cyklu „Cienie” pisał prof. Jan Kucz: „W pomysłach tych rzeźb drzemie potencjał i siła zdolna wyzwolić u odbiorcy skojarzenia powstałe z naszych ludzkich doświadczeń i porwać je z całym naszym poczuciem ludzkiego bytu. Cała ich rozpędzona anatomia porywa naszą wyobraźnię jak morska fala. Autor buduje swoje obiekty, stosując redukcję środków artystycznego wyrażania do niezbędnych. Pojawia się ruch niosący zamiar myśli wiodącej. Jest w tej pędzącej materii odwaga i rosnące marzenie wyrażania zamysłu w sposób nowatorski. (...) Ta sztuka szuka odbiorcy wolnego od dosłownego czytania rzeczywistości, posiadającego dar poetyckiego formowania znaczeń powstałej nowej autorskiej wizji rzeczywistości” (Jan Kucz, [w:] Antoni Janusz Pastwa. Cienie / Torsy / Twarze, katalog wystawy indywidualnej, Kielce 2017, s. 4). Te pełne patosu słowa odnoszą się do form dynamicznych, „rwących ku górze”, o silnie zarysowanych, ukośnych wektorach nawiązujących do natury tytułowych „Cieni”. Taka jest też prezentowana tu „Klacz” o rozpaczliwie wygiętej sylwecie. Wygięta dramatycznie głowa i wyciągnięte kopyto zdradzają pozycję zwierzęcia umęczonego czy wręcz konającego. Gładko, skrótowo opracowana forma i powierzchnia rzeźby nadaje rzeźbie dodatkowo abstrakcyjnego, uniwersalnego wyrazu.



55

## ANTONI JANUSZ PASTWA

(ur. 1944)

„Klacz” z cyklu „Cienie”, 2016 r.

brąz patynowany, 28 x 35 x 45 cm  
sygnowany i datowany pod podstawą: 'Pastwa 2016'

**estymacja: 12 000 - 17 000 PLN**

2 800 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

- Antoni Janusz Pastwa, Cienie / Torsy / Twarze, BWA w Kielcach,  
3-31 marca 2017

„Pastwa odnajduje własne zasady kompozycji i ekspresji; równowagi i rytmu, harmonii i kontrastu. W materialnym kształcie zamknąć pragnie skondensowaną energię wewnętrzną, a przez to wywołać określoną temperaturę emocjonalną u odbiorcy. Każda rzeźba, każdy kształt jest strukturą otwartą. Te rzeźby posiadają własne życie, niejako niezależnie od przedmiotu”.

- KRZYSZTOF MĘTRAK



56

**KONSTANTY LASZCZKA**  
(1865 - 1956)

**Chopin**

brąz patynowany, 29 x 21 x 14 cm  
sygnowany na podstawie: 'Laszczka'

**estymacja: 20 000 - 30 000 PLN †**  
4 700 - 7 000 EUR







Artysta rzeźbiarz Konstanty Laszczka przy pracy nad rzeźbą przedstawiającą Fryderyka Chopina, źródło: NAC online

Pomysł upamiętnienia Fryderyka Chopina pojawił się wśród członków Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w 1876, ale w ówczesnych warunkach politycznych nie mógł zostać urzeczywistniony. Sytuacja uległa zmianie, gdy na początku wieku polska primadonna Adelajda Bolska uzyskała ustną zgodę cara Mikołaja II na wzniesienie monumentu, a generał gubernator warszawski wydał zgodę na utworzenie z dniem 1 stycznia 1902 Komitetu Budowy Pomnika Chopina w Warszawie. Dopiero w 1908 rozpisano konkurs na projekt rzeźby plenerowej, rozstrzygnięty w maju 1909. Wśród zgłoszonych 66 propozycji wybrano projekt Wacława Szymanowskiego, jednak jedna z prac nadesłana została przez Konstantego Laszczkę. „Na wysokim cokole rozszerzającym się ku dołowi, przyozdobionym w górze festonami z liści, Chopin siedzi z prawą ręką wspartą o instrument, lewa na kolanach, zapatrzony w dal, zasłuchany. Na odcinkach balustrady otaczającej postument muzykujące pary dzieci grające na trąbkach lub swawolnie igrające czy też nadsluchujące muzyki, niżej na podstawie pomnika dwie postacie: mężczyzna i kobieta widziane od pleców” (cyt. za: Jadwiga Puciata-Pawłowska, Konstanty Laszczka, Siedlce 1980, s. 46). Opisowana praca nawiązuje do projektu Pomnika Chopina. W przeciwieństwie do gipsowego projektu sylwetka genialnego muzyka z prezentowanego na aukcji brązu wsparta jest na głębokim fotelu. Obydwie postacie mają głowę wysoko uniesioną do góry i zwróconą w prawą stronę. Podobne są również elementy ubioru z postawionymi kłapami surdutów. Powyższe analogie pozwalają przypuszczać, że prezentowany odlew w brązie jest powtórzeniem kompozycji z pracy przesłanej na konkurs pomnika zorganizowany w stulecie narodzin Chopina.

Postać Fryderyka Chopina musiała być dla Konstantego Laszczki bardzo szczególna. Na przestrzeni całego dorobku twórczego parokrotnie powracał do upamiętnienia postaci geniusza romantyzmu. „Wykonał w drzewie bukszpanowym medalion z wizerunkiem Chopina (1932), ale nie tylko. Z roku 1933, poprzedzona wersją w gipsie w 1931 roku (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy), pochodzi wykuta w granicie półpostać Chopina z dłońmi na klawiaturze, uniesioną ku górze ręką, z orkami zapatrzonymi w dal (...). Pragnąc jak najlepiej oddać rysy Chopina opierał się podobno na masce pośmiertnej, odlewie ręki, a także na akwareli Teofila Kwiatkowskiego i rycinach znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. O pracy swej mówił artysta: „Odarłem go z salonowości – oto wstał rano i w ledwie narzuconym ubraniu komponuje. Ta rzeźba to kawał roboty. Wykonanie jej poprzedziły dokładne studia. Uważam bowiem, że wszystko w sztuce, co odbiega od natury i nie ma w sobie piętna prawdy, jest martwe. Leonardo da Vinci mawiał: „Kto zna i kocha przyrodę, ten nigdy nie zejdzie na manowce”. W wizerunku tym osiągnął Laszczka dużą sumę ekspresji, interesująco skonstruował chropowatą powierzchnię odzienia z gładką fakturą twarzy, szyi i dłoni. Odbiegł od podobizn Chopina swych poprzedników, rówieśników i uczniów” (op. cit. s. 46). Na szczególnie stosunek Laszczki do postaci Chopina może również wskazywać wykonany pod koniec życia w jednym egzemplarzu medalion z profilem kompozytora.

57

## KONSTANTY LASZCZKA

(1865 - 1956)

### Putta

glina, 22 x 29 x 23 cm  
sygnowany na podstawie: 'K.Laszczka'

estymacja: 12 000 - 17 000 PLN †  
2 800 - 4 000 EUR

„Musimy zrozumieć, że artysta zdoła się rozwijać w każdej dziedzinie odpowiadającej jego charakterowi i może dojść do najwyższych szczytów artystycznych czy jako ceramik, brązownik, czy introligator czy stolarz”.

- KONSTANTY LASZCZKA



58

## STANISŁAW ZAGAJEWSKI

(1927 - 2008)

### Kogut

glina szklwiona, 23,5 x 30 x 24 cm

**estymacja: 6 000 - 8 000 PLN †**

1 400 - 1 900 EUR

Stanisław Zagajewski był wyjątkowym artystą, samoukiem, którego twórczość zalicza się do nurtu sztuki naiwnej. Zanim poświęcił się twórczości artystycznej, pracował jako kucharz, ogrodnik, a także krawiec. W centrum jego artystycznych zainteresowań pozostawała jednak sztuka, a przede wszystkim glina oraz możliwości, jakie stwarza jako materiał artystyczny. Artysta lepił przede wszystkim sceny biblijne, a bohaterami jego realizacji czynił fantastyczne zwierzęta i unikalne rośliny o niespotykanych kształtach. Twórczość Zagajewskiego, w tym między innymi zaprezentowana rzeźba, to świadectwo niezwyklej wyobraźni artysty, a także zapis religijnych wizji. Jego świat jest jednak światem potwornym, nieraz gorzkim i bolesnym. Jak mówi sam artysta: „Boga widzieć można wszędzie, w każdej naturze, u zwierząt, u ludzi i w skałach i w wodzie i na morzu, wszędzie (...). Nieraz w nieszczęściach” (Ninateka, Roman Wikieł odwiedza Stanisława Zagajewskiego, 2006).

Twórczość Zagajewskiego to efekt ciągłej, nieukierunkowanej pracy, która wynikała z zewnętrznej potrzeby tworzenia i która powstawała z osobliwych inspiracji. Jak zauważył profesor Jackowski w dokumencie o artyście: „Nie wiem, czy w naszych czasach jest możliwy ktoś taki jak on, jak Nikifor. Jeżeli się zobaczy, jakie są jego wzory, co go inspirowało, to to są tandetne maskotki, gumowe figurki, takie z disneyowskich bajek (...). I z tych koszmarek malutkich on robi te smoki, te wielkie postacie pełne bólu, pełne dramatu. To jest coś, co (...) ożywia tylko jego wyobraźnię, co daje impuls. (...) I na tym polega ta podstawowa różnica pomiędzy taką twórczością a twórczością ludową. Ludowa to jest tradycja. Zagajewski nie ma żadnej tradycji” (Ninateka, Roman Wikieł odwiedza Stanisława Zagajewskiego, dostępny na: <http://ninateka.pl/film/sztuka-ludowa-i-naiwna-stanislaw-zagajewski>).



59

## MAREK SZWARC

(1892 - 1958)

**Wędrowiec, 1934 r.**

blacha, 71 x 55 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany: 'MAREK SZWARC 1934/ PARIS'

na odwrociu papierowa nalepka: 'MAREK SZWARC | SCULPTEUR | 63

Boulevard Arago/ PARIS XIII'

**estymacja: 17 000 - 22 000 PLN †**

4 000 - 5 200 EUR

Marek Szwarz był jednym z najwybitniejszych twórców polsko-żydowskich I połowy XX wieku zamieszkałych w Paryżu. Współtworzył grupę Jung Jidysz, inspirującą się ekspresjonizmem niemieckim oraz twórczością Marca Chagalla. Związany był także ze środowiskiem École de Paris. Studiował malarstwo i rzeźbę w paryskiej École des Beaux Arts w latach 1910-14. Wrócił do Polski w 1914 roku, aby pozostać tu przez pierwszą wojnę światową i krótki czas po niej. W tym czasie mieszkał i tworzył w Łodzi, od zawiązania się grupy Jung Jidysz w 1919 roku był jej aktywnym członkiem, ponownie wyjechał do Francji w 1920 roku i pozostał tam na stałe.

W okresie międzywojnia zajmował się malarstwem i drobną rzeźbą figuratywną. Istotną i nietuzinkową gałęzią jego twórczości były reliefy z metalu tworzone z mosiądzu bądź miedzi. W negatywnych kompozycjach często nawiązywał do tematyki biblijnej lub nowotestamentowej. Również prezentowana praca przedstawiająca wędrującego mężczyznę być może odnosi się do wydarzeń inspirowanych postaciami biblijnymi. Na szczególną uwagę zasługuje sposób opracowania reliefu, gdzie mocny kontur obrysowujący sylwetkę postaci skonstrastowany jest z delikatnym modelunkiem punc.





**LUDWIKA NITSCHOWA**

(1889 - 1989)

**Portret Marii Curie-Skłodowskiej**

brąz, 22 x 35 x 28

**estymacja: 9 000 - 12 000 PLN †**

2 100 - 2 800 EUR

Bezapelacyjnym tematem dominującym w twórczości Ludwika Nitschowej był portret. Artystka podejmowała ten temat zarówno w realizacjach kameralnych, jak i monumentalnych.

„W pracach młodzieńczych i dojrzałych temat ten był konsekwentnie rozwijany i wielokrotnie podejmowany w różnych materiałach. Nitschowa rzeźbiła osobistości wybitne i powszechnie znane oraz osoby bliskie sobie. Jej portrety odznaczają się prostotą, monumentalizmem, realizmem i dużym ładunkiem psychologicznym” (cyt. za: Agnieszka Dąbrowska, Ludwika Nitschowa. Warszawska rzeźbiarka, Warszawa 2005, s. 20).

Debiutem artystki był pomnik Marii Curie-Skłodowskiej. Po śmierci odkrywczyni polonu i radu w 1934 roku władze miejskie Warszawy ogłosiły konkurs na realizację monumentalną uczzonej. Ludwika Nitschowa już wcześniej portretowała Curie-Skłodowską. Sama rzeźbiarka wspomina: „O Marii Skłodowskiej-Curie dużo słyszałam gdy jeszcze nie była tak sławna, od mojej siostry stryjecznej, która studiowała z nią w Paryżu. Pierwszy portret Marii Skłodowskiej-Curie wystawiałam w Warszawie, potem w Amsterdamie i Brukseli. Głowa ta w brązie, rzeźbiona szeroko i jakby najprawdziwsza, zaginęła podczas powstania warszawskiego. Wracałam później do tego tematu. Jedną z tych rzeźb – postać siedząca, trochę archaizowana, została zakupiona przez rząd Republiki Francuskiej z wystawy w Paryżu, druga, stojąca, przez Zarząd Miasta Warszawy” (cyt. za Ludwika Nitschowa, Wystawa prac rzeźbiarskich Ludwika z Kraskowskich Nitschowej, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, 1958).

Pierwsza wersja monumentalnej realizacji ukazywała sylwetkę Marii Curie-Skłodowskiej w pozycji siedzącej z otwartą książką trzymaną na kolanach. Zrealizowana wersja, znajdująca się na warszawskiej Ochocie, przedstawia całopostaciową sylwetkę kroczącej noblistki, z pochyloną głową i podbródkiem opartym na zgiętej dłoni. Prezentowany w katalogu portret nawiązuje do pierwotnej wersji pomnika.



61

**ANTONI MADEYSKI**

(1862 - 1939)

**Popiersie kobiety**

gips, 41 x 43 x 24 cm

**estymacja: 6 000 - 9 000 PLN**

1 400 - 2 100 EUR

„Rozmiłowany w niedoścignionych wzorach rzeźby klasycznej, których Rzym jest przecież istną kopalnią, Madejski uległ od razu czarownemu ich wpływowi, opanowawszy zaś szybko jego tajemnice, stał się z czasem jednym z najszlachetniejszych rozsadników nieśmiertelnego ich piękna”.

– ALEKSANDER KOŁOŃSKI



62

## STANISŁAW HILARY POPŁAWSKI

(1886 - 1959)

### Alegoria sztuk pięknych, 1930 r.

gips, śr. 48,8 cm

sygnowany p.d.: 'Popławski' opisany i datowany l.d.: 'KRAKÓW 1930'

**estymacja: 5 500 - 7 000 PLN †**

1 300 - 1 700 EUR

„Sztukę Stanisława Popławskiego – realistyczną, perfekcyjną warsztatowo, klasyczną w wyrazie – definiują pojęcia: uczyć (łac. docere), poruszać (movere) i sprawiać przyjemność (delectare). W twórczości krakowskiego rzeźbiarza widoczne są wątki inspirowane zarówno bogatą tradycją artystyczną, jak i nowoczesnym podejściem do materii rzeźbiarskiej. Znaczenie tradycji artystycznej, kreowane wówczas przez instytucje Akademii Sztuk Pięknych i mecenat państwa, wpłynęło też na ukształtowanie pojęcia sztuki narodowej. Jednocześnie stowarzyszenia zraszające twórców i promujące działania artystyczne, takie jak 'Sztuka' czy TPSP w Krakowie, stanowiły miejsce, gdzie tradycja spotykała się z awangardą. Zderzenie tych dwu wydałoby się przeciwnych nurtów odnajdujemy właśnie w kreacjach rzeźbiarskich Popławskiego” (cyt. za: Piękno monumentalne: Stanisław Popławski, red. Urszula Bańcerek, Urszula Spadzińska-Żak, Muzeum Śląskie, Katowice 2016, s. 10).





63

## HYWEL PRATLEY

(1923 - 1995)

**Mauro, 2007 r.**

brąz, drewno, 61 x 35 x 35 cm

opisany na odwrociu: '6/9'

edycja 6/9

**estymacja: 14 000 - 19 000 PLN**

3 300 - 4 500 EUR

### WYSTAWIANY:

- Gormley's Summer Exhibition, Dublin 21.07-1.09.2008
- Elevated Art Fair, Leadenhall Market, Londyn 21.07-1.09.2008
- Sculpt at Kew, Kew Gardens, Londyn 21.07-1.09.2008
- Form & Line, 54 The Gallery, Londyn 2018
- Faces & Figures, 54 The Gallery, Londyn 2019
- Fragments of Form, 54 The Gallery, Londyn 2019

Hywel Partly to brytyjski rzeźbiarz wykształcony we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych. W swojej twórczości odwołuje się do tradycji dawnej rzeźby europejskiej. Interesują go zagadnienia takie jak studium ludzkiego ciała, ukazywanie fizjonomii – dlatego też często podejmuje tematykę portretu oraz mocno osadzoną w historii rzeźby tematykę studium torsu. W prezentowanej tutaj pracy „Mauro” artysta nawiązuje do akademickiej rzeźby XIX wieku. Jest to studium torsu mężczyzny, odlane w brązie. Artysta ujął modela w pozycji z pochyloną głową, zaznaczając jego jednostkowe cechy takiej jak fizjonomia oraz widoczna na torsie muskulatura. Dlatego też praca odznacza się historyzującym charakterem, budzi skojarzenia z salonową rzeźbą wczesnej nowoczesności.





64

## TOMASZ GÓRNICKI

(ur. 1996)

"Active/Passive # 1"

beton, 90 x 67 x 46 (wymiary jednej części), 146 x 46 x 53 (wymiary drugiej części)

estymacja: 18 000 - 30 000 PLN †  
4 200 - 7 000 EUR







Tomasz Górnicki, fot. Norbert Piwowarczyk / dzięki uprzejmości artysty

Tomasz Górnicki jest zaliczany do twórców młodego pokolenia, który za pomocą swojej sztuki przygląda się krytycznie rzeczywistości. Na dorobek rzeźbiarza składają się zarówno monumentalne rzeźby oraz instalacje, jak i małe formy. Autor tworzy przede wszystkim w nurcie realistycznym, ale nie boi się eksperymentów z materiałami, które z upodobaniem zestawia w jednym dziele. Pracuje w kamieniu, brązie, aluminium, ale także szyje czy fotografuje. Dodatkowo słynie z „partyzanckiego” podejścia do sztuki i rzeźb pojawiających się bez ostrzeżenia w przestrzeni miejskiej. Jak niespodziewanie ukazują się na ulicach, tak również znikają po pewnym czasie. Artysta w swoich realizacjach łączy warsztatowe wykształcenie, które zdobył na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby, z niezwykle oryginalnością oraz odwagą w realizacji zaangażowanych społecznie projektów.



65

**ŁUKASZ KRUPSKI**

(ur. 1989)

„Szepty”, 2019 r.

ceramika, akryl, 36 x 21 x 21 cm

estymacja: 6 500 - 9 000 PLN

1 600 - 2 100 EUR

„Szukałbym więc w Platońskim zestawieniu dobra, prawdy, i piękna. Jest bowiem jakaś prawda w połączeniu dobra i piękna. Jak to się ma do mojej rzeźby, tego nie wiem – po omacku szukam odpowiedzi na te odwieczne pytania, widząc siebie za ledwie u podnóża syzyfowej góry, mając świadomość, że te pytania, ilekroć znajdę odpowiedź podobną do szczytu góry, niczym kamienie staczać się będą, czekając znów u jej zbocza, czekając na nowy trud”.

– ŁUKASZ KRUPSKI



66

## ADAM BAKALARZ

(ur. 1989)

**"R3G", 2019 r.**

brąz patynowany, 45 x 30 x 18 cm  
sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'A. Bakalarz  
| "R3G" | 2019 | 6/8' oraz sygnowany na podstawie  
markerem: 'A. Bakalarz'  
edycja 6/8

**estymacja: 8 000 - 10 000 PLN**

1 900 - 2 400 EUR

Jeden z najciekawszych i najlepiej zapowiadających się artystów młodego pokolenia. Zajmuje się malarstwem, grafiką warsztatową i rzeźbą. Absolwent Grafiki na Wydziale Sztuki UP w Krakowie.

Dyplom uzyskał w 2016 pod kierunkiem dr. Stanisława Cholewy w pracowni wkleśdruku. Jego prace znajdują się w kolekcjach w Polsce i za granicą. W swojej twórczości posługuje się głównie malarstwem, ale z wykształcenia jest rzeźbiarzem. Prezentowana praca jest jedną z propozycji przestrzennych młodego Artysty, o którego twórczości tak pisał Bogusław Deptuła: „Sztuka nowoczesna, z jej początków, z czasu odkryć kubistów, futurystów, surrealistów, wciąż pociągą i inspiruje kolejne pokolenia artystów. Piszę – odkryć, bo to były wielkie odkrycia w sztuce i nigdy dość o tym przypominać: idea kubistów, by na płaskiej powierzchni próbować uchwycić trójwymiarowość postaci, były nowatorskie, zaskakujące, niespodziewane; futurystów fascynacja ruchem, szybkością, światłem, jako synonimami nowoczesności; surrealistów wyprawy w głąb nas samych i naszej podświadomości, otworzyły na zawsze nieznaną dotąd sztuce obszary. Wątki te odnajdziemy w sztuce młodego krakowskiego artysty – Adama Bakalarza, który najwyraźniej bardzo lubi sztukę z początków nowoczesności, ale nie tylko oczywiście” (Bogusław Deptuła, Malując rzeźbi, rzeźbiąc maluje, katalog wystawy Adama Bakalarza, Między farbą a Strukturą, SDA Sopot, 2018, s. 6).





67

## TOMASZ SĘTOWSKI

(ur. 1961)

### Pierrot

brąz patynowany, trawertyn, 46 x 15 x 13 cm

**estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †**

1 600 - 2 400 EUR

Twórczość Tomasza Sętowskiego wyraźnie odznacza się niewątpliwą fantazją jej autora, której przejawy odnajdujemy w kolejnych jego wytworach. Sętowski tworzy w różnych mediach: zajmuje się malarstwem, rysunkiem i grafiką, ale też rzeźbą. Jego narracyjną twórczość wypełniają postaci fantastycznych bohaterów i bohaterek. Autor regularnie podejmuje tematykę literacką oraz mitologiczną. To właśnie obecne od wieków w kulturze historii i motywy stają się często tematami jego płócien, rysunków czy rzeźb.

Nieposkromiony świat wyobraźni Sętowskiego sprawił, że jego twórczość zaczęto wiązać z „realizmem magicznym”, jej tematyka nie mieści się bowiem w ramach racjonalnie pojmowanego świata. Niecodzienne, zaskakujące połączenia przedstawia on z właściwym sobie rozmachem, tworząc rozbudowane, fantastyczne światy, w których wszystko może się wydarzyć.

Zaprezentowana tutaj rzeźba przedstawia postać Pierrota, znaną z francuskiej komedii ludowej, ale także z jej włoskiego odpowiednika: commedia dell'arte. Pierrot tradycyjnie był postacią służącego, który okazywał się jednocześnie tkliwym kochankiem. Pierrot tradycyjnie występował w kostiumie, którego częścią była szeroka kryza. Rzeźba Sętowskiego, podobnie jak jego malarstwo, charakteryzuje się szczegółowością i zainteresowaniem detalem.



68

## TOMASZ SĘTOWSKI

(ur. 1961)

### Kobieta z lustrem

brąz patynowany, trawertyn, 40 x 15 x 15 cm  
sygnowany na podstawie: 'Sętowski'  
opisany na krawędzi: 'EV'

**estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †**

1 600 - 2 400 EUR

„Stworzyłem wieżę z kości słoniowej, aby uciec od codzienności, państwo w państwie, centrum świata, w którym pozostanę aż do końca swoich dni”.

- TOMASZ SĘTOWSKI



69

## BRONISŁAW CHROMY

(1925 - 2017)

### Gołąb

brąz patynowany, granit, 50 x 17 x 21 cm

**estymacja: 5 500 - 7 000 PLN †**

1 300 - 1 700 EUR

Bronisław Chromy był twórcą niezwykle uniwersalnym. W jego dorobku znajdują się niewielkie statuetki, a także monumentalne pomniki i duże rzeźby plenerowe. Najczęściej i najchętniej podejmował tematykę animalistyczną, kosmologiczną, historyczną oraz muzyczną. Chromy lubił – w swoim bardzo autorskim, ekspresyjnym stylu – portretować zwierzęta, wymagowane stwory, jak często powtarzał, chciał przemawiać poprzez rzeźbę działającą witalną siłą wyrazu i emocji, wносить optymizm i radość ducha. Już od najmłodszych lat interesował się formami przestrzennymi. Początkowo strugał w bruku, a następnie w drewnie. W późniejszej twórczości wyróżniła go odporność na mody artystyczne oraz niezwykle bogata wyobraźnia i kreatywny sposób podejścia do sztuki.

Rzeźbiarz był uczniem Xawerego Dunikowskiego, ale zanim trafił pod opiekę mistrza po II wojnie światowej, za sprawą starszego brata Jana znalazł zatrudnienie w artystycznej odlewni metalu Franciszka Tieslera przy ul. Rymarskiej w Krakowie. Tutaj na jego prace zwrócił uwagę popularny w owym czasie rzeźbiarz – Karol Hukan. To za jego namową i poleceniem rozpoczął w błyskawicznym tempie, w trybie internistycznym krakowskie Liceum Sztuk Plastycznych. Następnie w 1956 uzyskał dyplom na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Dunikowskiego. Po paru latach sam rozpoczął karierę pedagogiczną, najpierw na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, a następnie w Krakowie. Od 1994 był członkiem Polskiej Akademii Umiejętności. Jego najbardziej rozpoznawalną realizacją jest Smok Wawelski, który powstał w 1969.



70

## BRONISŁAW CHROMY

(1925 - 2017)

### „Chart afgański”

brąz patynowany, 37 x 27 x 9 cm  
sygnowany na podstawie dwukrotnie wyciekim: 'B.CHROMY'

**estymacja: 3 800 - 5 000 PLN †**

900 - 1 200 EUR

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

– ANNA LATOCHA





71

## BRONISŁAW CHROMY

(1925 - 2017)

### Ptak mazurski

brąz patynowany, 56 x 6 x 8 cm

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN †  
1 100 - 1 400 EUR

„Chromy wiedział [już], jak niewielkimi zgrubieniami, drobnymi załamaniem faktury stworzyć rytmiczny układ współzależnych proporcji, jak zasugerować istnienie działających w niematerialnej kompozycji sił, uchwycić je i nie dopuścić do zachwiania, do rozprzęgnięcia się pieczołowicie zestawionej konstrukcji”.

– JERZY MADEYSKI



72

**BRONISŁAW CHROMY**  
(1925 - 2017)

**Sowa**

brąz patynowany, szkło, 37 x 20 x 13 cm

estymacja: 4 500 - 6 000 PLN †  
1 100 - 1 400 EUR

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

– KATARZYNA SIWIEC





## PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

---

### SZTUKA WSPÓŁCZESNA



#### KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 5 GRUDNIA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019**

**kontakt:** Klara Czerniewska-Andryszczyk, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866



#### NOWE POKOLENIE PO 1989: 14 LISTOPADA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 10 PAŹDZIERNIKA 2019**

**kontakt:** Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



#### PRACE NA PAPIERZE: 21 LISTOPADA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 21 PAŹDZIERNIKA 2019**

**kontakt:** Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



#### FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 2 KWIETNIA 2020

**Termin przyjmowania obiektów: do 28 LUTEGO 2020**

**kontakt:** Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



Terminy nadchodzących aukcji: [www.desa.pl](http://www.desa.pl)



## PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

---

### SZTUKA DAWNA



#### GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 30 PAŹDZIERNIKA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 30 WRZEŚNIA 2019**

**kontakt:** Marek Wasilewicz [m.wasilewicz@desa.pl](mailto:m.wasilewicz@desa.pl), 795 122 702



#### PRACE NA PAPIERZE: 3 GRUDNIA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019**

**kontakt:** Małgorzata Skwarek [m.skwarek@desa.pl](mailto:m.skwarek@desa.pl), 795 121 576



#### XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 12 GRUDNIA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 5 LISTOPADA 2019**

**kontakt:** Tomasz Dziewicki [t.dziewicki@desa.pl](mailto:t.dziewicki@desa.pl), 735 208 999



#### AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: 10 GRUDNIA 2019

**Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019**

**kontakt:** Julia Materna [j.materna@desa.pl](mailto:j.materna@desa.pl), 538 649 9458





Terminy nadchodzących aukcji: [www.desa.pl](http://www.desa.pl)



Janina Giedroyc-Wawrzynowicz, Salome, lata 20. XX w.

## GRAFIKA ARTYSTYCZNA SZTUKA DAWNA

**Aukcja 30 października 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 21 – 30 października 2019





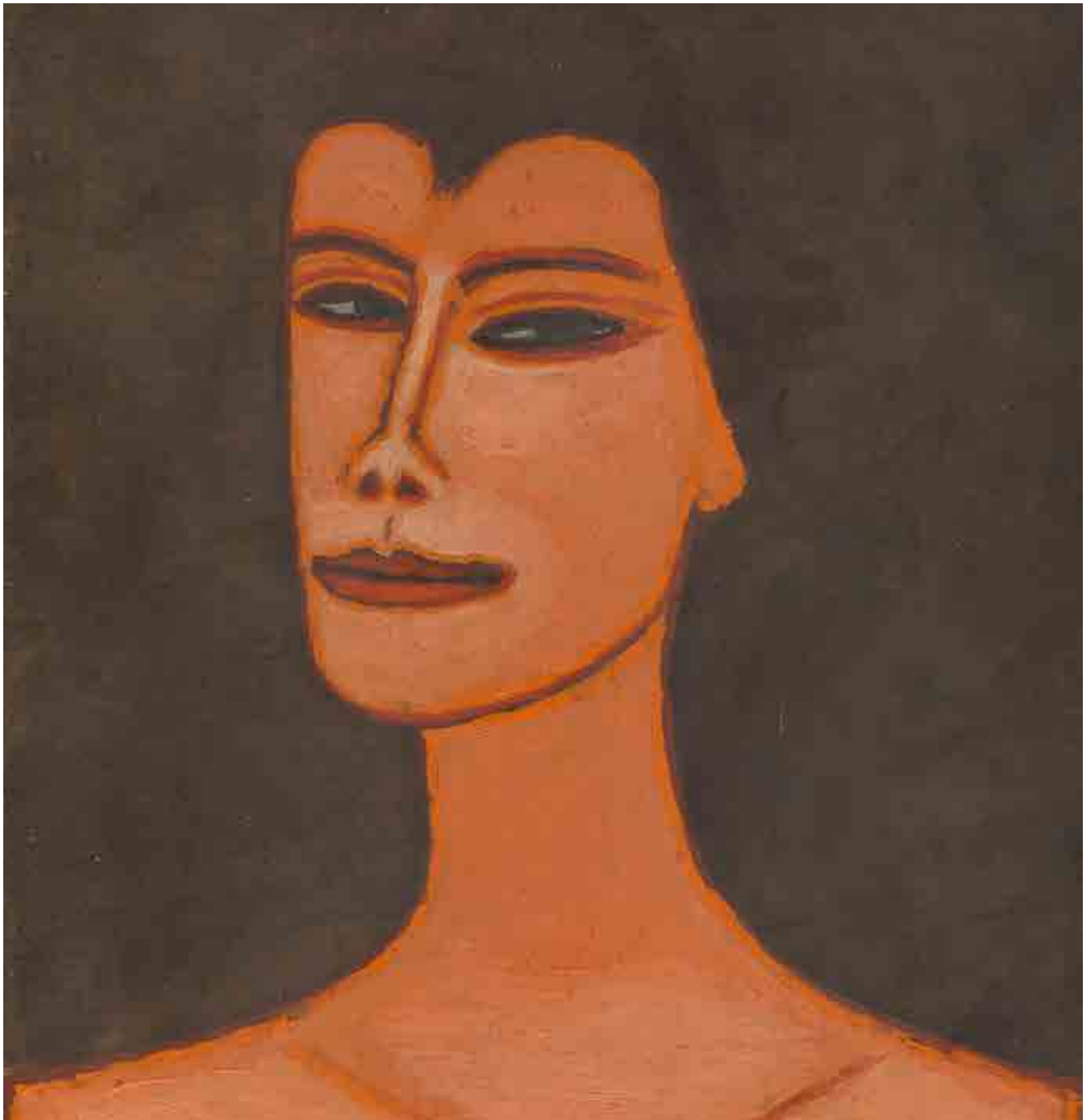
Jerzego Skarżyński, „Janosik”, 1973 r.

## PLANSZE KOMIKSOWE I ILUSTRACJA

Aukcja 19 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 8 – 19 listopada 2019





Jerzy Nowosielski, Portret kobiety, lata 50. XX w.

## SZTUKA WSPÓŁCZESNA ART OUTLET

**Aukcja 12 listopada 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 4 – 12 listopada 2019





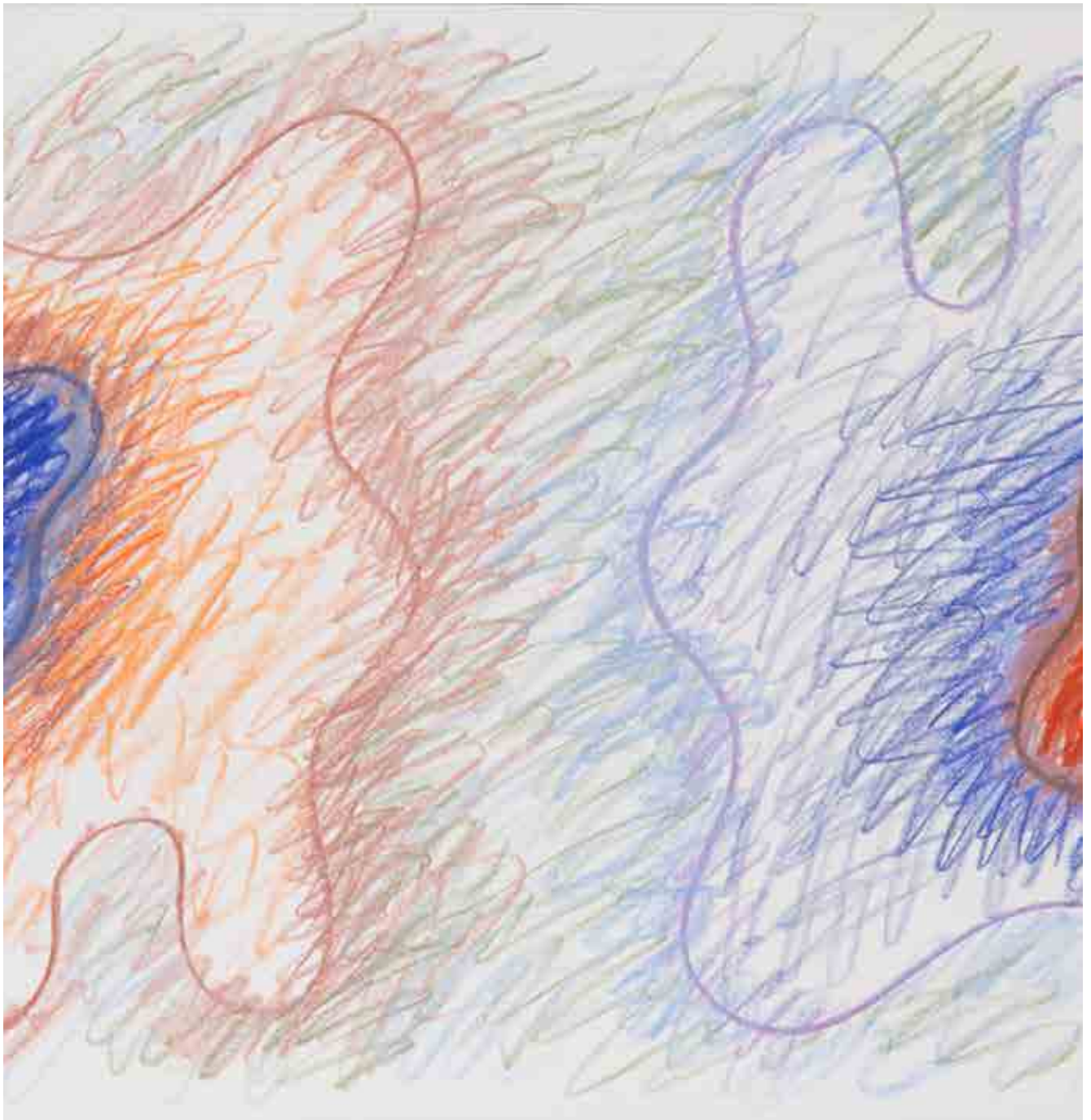
Jakub Ciężki, Galeria, dyptyk, 2012 r.

## SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

**Aukcja 14 listopada 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 4 – 14 listopada 2019





Wojciech Fangor, Kompozycja abstrakcyjna, 1970 r.

## SZTUKA WSPÓŁCZESNA PRACE NA PAPIERZE

**Aukcja 21 listopada 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 11 – 21 listopada 2019





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Śmierć kochanka”, 1920 r.

## SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

**Aukcja 26 listopada 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 18 – 26 listopada 2019





Wojciech Weiss, „Poronin”, 1910 r.

## „ZAKOPANE”

**Aukcja 10 grudnia 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 29 listopada – 10 grudnia 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)





Włodzimierz Terlikowski, Pejzaż z zabudowaniami

## SZTUKA DAWNA ART OUTLET

**Aukcja 19 grudnia 2019, godz. 19**

Wystawa obiektów: 9 – 19 grudnia 2019





## PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.





## PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:

Imię i Nazwisko

Ulica

Nr domu  Nr mieszkania  Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon

### DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy

Ulica

Nr domu  Nr mieszkania  Kod pocztowy

NIP

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD  (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis).....  Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA .....  Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł  
PRACE NA PAPIERZE .....  Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł  
NOWE POKOLENIE PO 1989 .....  Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł  
ARTOUTLET .....  Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł  
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł  
GRAFIKA ARTYSTYCZNA .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis).....  Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE .....  Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł  
PRACE NA PAPIERZE .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł  
ARTOUTLET .....  Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł  
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł  
GRAFIKA ARTYSTYCZNA .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA .....  Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł  
BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA .....  Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł  
SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE .....  Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł  
RYSUNEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł  
FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA .....  Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) .....  60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

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

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania.

Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKcją

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

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

#### 3. Estymacja

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

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Pass

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

#### 7. Transakcja warunkowa

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

#### 8. Obiekty katalogowe

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

#### 9. Stan obiektu

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

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑ -

obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

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

## II. AUKcja

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

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie

wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczy. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

## 2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnyymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

## 3. Licytacja telefoniczna

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

## 4. Licytacja w imieniu klienta

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

## 5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

<b>cena</b>	<b>postąpienie</b>
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

### 3. Odstąpienie od umowy

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

W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie Desy Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

### 4. Reklamacje

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

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

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

### 6. Transport i przesyłka

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

### 7. Pozwolenie na eksport

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

### 8. Zagrożone gatunki

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

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitentów uprawnionych do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższym cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest pełną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czynią to w imieniu komitentów, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem „pass”.
- Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
  - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
  - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
- Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta. DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

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

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat z 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.”;
  - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

# ZLECENIE LICYTACJI

Rzeźba i Formy Przestrzenne • 662ARZ013 • 29 października 2019 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

## Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

## Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inną drogą \_\_\_\_\_

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



## Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak  Nie

## Zlecenie telefoniczne

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

Tak  Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

## WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



BILCOU BILCOU - CHAIR PHOTO © GILLES DALLIERE - RICHARD ALCOCK



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW  
Ul. Górnośląska 24  
00-484 Warsaw

info.warsaw@promemoria.com

www.promemoria.com



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

HAMBURG

MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)