POLSWISSART

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Rzeźba i obiekty przestrzenne
27 września 2022 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
9 – 27 września 2022 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

Zlecenia licytacji:
e-mail: galeria@polswissart.pl
tel.: +48 22 628 13 67

Katalog online:
www.polswissart.pl

INDEKS

A
Abakanowicz M., 19
Ambroziak S., 25
Autor Nieokreślony, 1, 3

B
Baranowski J., 42
Berdowska T., 41
Brach S., 28

C
Cybis B. i M., 9
Cytrynowicz J., 6
Czumaczenko J., 27

D
Dali S., 13
Dobrowolski I., 30
Drożyńska M., 31
Dunikowski X., 10

F
Frick F., 5

G
Gomulicki M., 33
Górnicki T., 44

H
Houdon J. A. (według), 4

K
Kawiak T., 14
Kędziora J., 36
Kobro K., 11
Koclęga T., 26
Kopeć E., 29

L
Lasak P., 35

Ł
Łodziana T., 20

M
Markul A., 34
Mitoraj I., 16, 17, 18
Munzer B., 22

O
Orłowski P., 43
Owidzka J., 21

P
Papa-Rostkowska M., 24
Paruzel A., 38
Pietrzyk A., 37
Pinińska-Bereś M., 23

R
Raszka J. F., 8

S
Sauvage Lemire Ch. G. (przypisywany), 2
Schreter Z., 7
Sętowski T., 15

T
Tomaszewski H. A., 12

V
Vasarely V., 40

W
Waśko R., 39

Z
Zięba S., 32
Zyga M., 45

JEDYNĄ RZECZĄ, KTÓREJ ŚWIAT NIGDY NIE BĘDZIE MIAŁ W NADMIARZE, JEST PRZESADA.

– Salvador Dali

Putto jest jednym z tych motywów, które przez swoją powszechność umykają często uwadze odbiorców i łatwo jest je potraktować na podstawie czystej naoczności jako element wyłącznie dekoracyjny.

Morawski K., Putto w sztuce nowożytnej, Silva Rerum, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2021.

1
AUTOR NIEOKREŚLONY

Putto, XIX w.

drewno polichromowane, złocone, wys. 40 cm

Estymacja: 4 000 – 5 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Oferowana rzeźba przedstawia małego, nagiego, uskrzydlonego chłopca, w terminologii historii sztuki określanego mianem putta. Jest to motyw niezwykle popularny w malarstwie i rzeźbie czasów nowożytnych. Prezentowane putto ma kędzierzawe włosy i złotą draperię, spływającą od prawego ramienia aż po biodra. Prawą, otwartą dłoń unosi do góry, podczas gdy lewą na coś wskazuje.

Praca została wykonana z polichromowanego i złoconego drewna. Jest ciekawym przykładem rzeźby sakralnej w typie barokowym, mogącej należeć do większej grupy rzeźbiarskiej dekorującej ołtarz, prospekt organowy czy epitafium. Podobne figury putt pojawiają się na rynku antykwarycznym dość często i stanowią zarówno niebanalny element dekoracyjny, jak i obiekt kolekcjonerski dla miłośników sztuki dawnej.

Urodzony w Lunéville, Charles-Gabriel Sauvage Lemire był paryskim rzeźbiarzem. Jako syn odlewnika, Lemire asystował ojcu w pracowni już w bardzo młodym wieku. W 1759 roku wziął udział w warsztatach modelarskich fabryki Niderviller, którą zarządzał przez około dwadzieścia następnych lat. W okresie od 1808 do 1819 roku uczestniczył w Wystawach Powszechnych w Paryżu, w 1808 roku otrzymując medal. Jego rzeźby były zamawiane głównie przez arystokrację francuską i dziś można je zobaczyć m.in. w Musée de Tours, Musée de Marseille i w Luwrze. Twórczość Lemire'a wpisuje się w nurt neoklasycyzmu, który dominował we Francji od około 1760 do 1830 roku. Powstał on jako reakcja na frywolność i nadmierny ornament stylu barokowego i rokokowego. W architekturze cechowała go trzeźwość, proste linie i formy, takie jak fronton i kolumnada, oparte na wzorach starożytnej Grecji i Rzymu. W malarstwie przedstawiał heroizm i poświęcenie w czasach starożytnych Rzymian i Greków. Rozpoczął się późno za panowania Ludwika XV, stał się dominujący za Ludwika XVI i trwał przez Rewolucję Francuską, Dyrektoriat Francuski i panowanie Napoleona Bonaparte oraz Restaurację Burbonów do 1830 roku, kiedy to został stopniowo wyparty jako dominujący styl przez romantyzm i eklektyzm. Charles Gabriel Sauvage Lemire tworzył przede wszystkim w brązie i alabastrze rzeźby alegoryczne i mitologiczne, które znajdywały wielkich miłośników wśród bogatych francuskich elit początku XIX wieku. W repertuarze artysty przeważają postaci rozkosznych małych kupidynów, pucołowatych dzieci (jak te z kolekcji paryskiego Luwru) oraz alegorycznych personifikacji (Niewinność, Musée de Tours). Nie brak też bardziej bezpośrednich odwołań do rzeźby klasycznej, jak w przypadku Amora napinającego cięciwę łuku, z kolekcji Musée historique Lorrain. W tym samym duchu utrzymana jest oferowana rzeźba Amor, stanowiąca kwintesencję estetyki wczesno dziewiętnastowiecznej rzeźby francuskiej, odznaczającej się z jednej strony lekkością podejmowanej tematyki, z drugiej zaś silnymi nawiązaniami do tradycji antycznych i bogatą warstwą symboliczno-alegoryczną. Widoczne są w niej podstawowe założenia rzeźby neoklasycznej – przede wszystkim dążenie do doskonałości objawiające się poprzez płynną i gładką fakturę, na której w żaden sposób nie odbija się ekspresja artysty.

2
CHARLES GABRIEL SAUVAGE LEMIRE
(1741 - 1827)
(PRZYPISYWANY)

Amor, XVIII/XIX w.

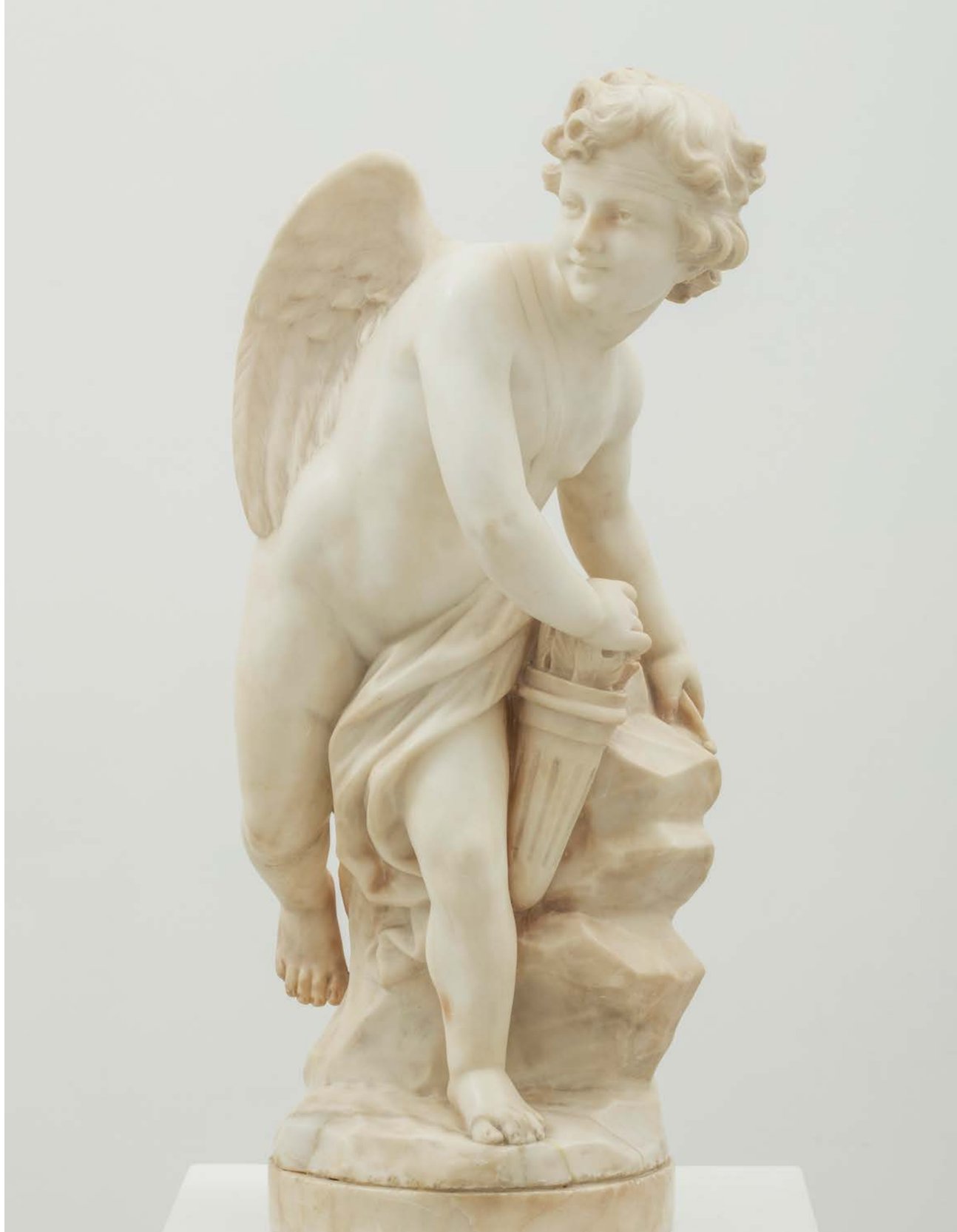
alabaster, wys. 63 cm

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

Piękno jest harmonią wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują, tak, że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości.
– Leon B. Alberti

Alberti L.B., Ksiąg dziesięć o sztuce budowania, przeł. I. Biegańska, Warszawa 1960, VI, II, s. 153.



Lucjusz Anneusz Seneka (Młodszy) był bardzo ważną postacią w Rzymie w I w. n. e. i mocno wielobarwną. Zrobił karierę polityczną na dworze cesarza Klaudiusza, którą kontynuował za czasów jego następcy Nerona. Był filozofem, wyznającym prawdy stoicyzmu. Spod jego ręki wyszło kilkanaście traktatów o sensie ludzkiej egzystencji, nieuchronności śmierci, a także o władzy i sprawiedliwości. Jednak jego działalność na dworze nie zawsze wiązała się z postawą moralną, którą głosił. Był zamieszany w różne spiski i polityczne intrygi, które wpłynęły na jego smutny koniec.

Jeszcze za czasów rządów Klaudiusza został oskarżony - być może niesłusznie - o utrzymywanie niestosownych kontaktów intymnych z siostrą poprzedniego cesarza, przez co wygnano go na Korsykę. Seneka nigdy nie wybaczył Klaudiuszowi tego zarzutu i w akcie zemsty, już co prawda po śmierci władcy, napisał o nim satyrę zatytułowaną „Udynienie boskiego Klaudiusza": „Jego ostatnie słowa słyszano na świecie, kiedy silniejszy huk wydał tą częścią ciała, którą najłatwiej się wypowiadał. Brzmiały one: »Biada mi! Myślę, że się zapaskudziłem!«" (Seneka, Satyra na śmierć Klaudiusza Cezara, w: Pisma Filozoficzne, tom 2, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa, 1965, s. 457). Za pośrednictwem cesarzowej Agrypiny, Seneka powrócił na dwór i został wychowawcą młodego Nerona. W pierwszych latach panowania nowego, nieletniego cesarza, był obok Agrypiny i Burrusa, jedną z faktycznych osób dzierżących władzę nad Imperium. Z czasem stał się niewygodny dla Nerona, który w 65 r. n.e. wydał na niego wyrok śmierci. Przymuszony – popełnił honorowe samobójstwo poprzez podcięcie sobie żył.

Oferowane popiersie jest powtórzeniem hellenistycznej rzeźby z ok. 200 r. p.n.e., znanej z wielu zachowanych rzymskich kopii, określanej mianem Pseudo-Seneki. Portret mężczyzny z brodą, o łagodnym obliczu, którego jedna z wersji należy do kolekcji Farnese, zidentyfikowany został po raz pierwszy jako Seneka Młodszy w XVI w. przez Fulvio Orsiniego. Zauważył on podobieństwo marmurowego popiersia do wizerunku filozofa z medalionu z kolekcji kardynała Bernardino Maffei. Identyfikacja rzeźby jako Seneki Młodszego była bezsporna aż do 1813 r., kiedy to odnaleziono inny portret tego filozofa, opatrzony inskrypcją. Co ciekawe, wykuta w kamieniu twarz była zupełnie odmienna od popiersia uznawanego dotychczas za Senekę – gładko ogolona, okrągła, a na dodatek z drugim podbródkiem. Od tamtej pory w rysach Pseudo-Seneki uczeni dopatrywali się także postaci Hezjoda, Arystofanesa, Lukrecjusza i innych – nigdy nie dochodząc do jednoznacznej konkluzji. Odkładając jednak na bok tajemniczą tożsamość mężczyzny, jest to niewątpliwie przykład wspaniałego hellenistycznego portretu w typie filozofa.

Oku nie potrzeba zachęty ani nawet rady do chwytania swoistości kolorów, a już biały od czarnego odróżni ono bez żadnej wskazówki. Natomiast dusza potrzebuje wielu pouczeń, aby wiedzieć, co robić w życiu.
– *Seneka*

Listy moralne do Lucyliusza, XV 94, 19, w: Myśli, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987, s. 515.

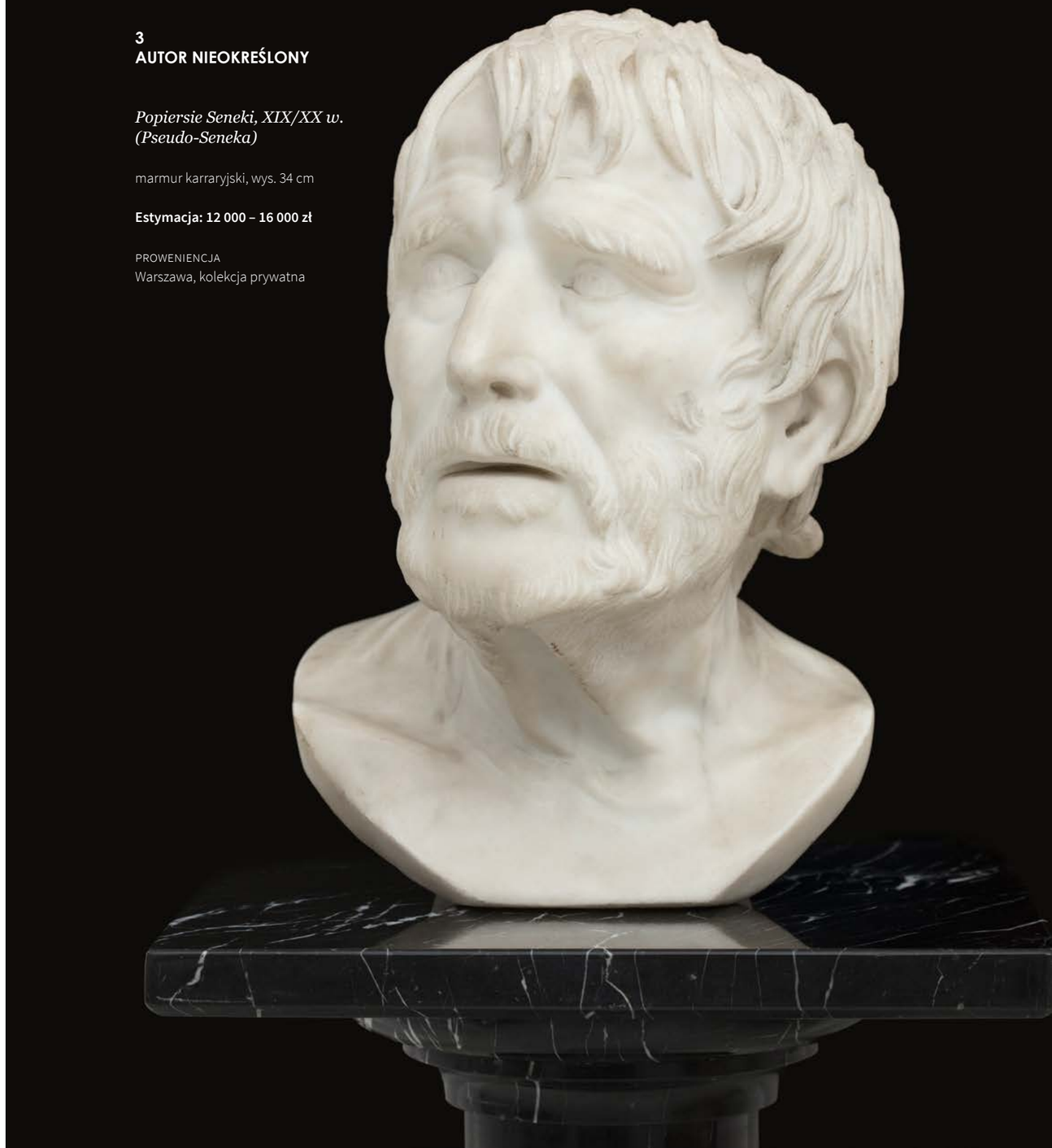
3
AUTOR NIEOKREŚLONY

Popiersie Seneki, XIX/XX w. (Pseudo-Seneka)

marmur karraryjski, wys. 34 cm

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Dzieła Houdon'a cieszyły się dużą popularnością, zwłaszcza w XIX wieku. Zamawiano ich kopie w marmurze, brązie i gipsie. Marmurowe wersje znajdowały się na dworach europejskich władców, miała je w swojej kolekcji m.in. caryca Katarzyna II oraz dwór francuski. Wraz z rozpowszechnieniem w XIX wieku technik odlewniczych, m.in. redukcji wprowadzonej przez Ferdynanda Barbedienne, stało się możliwe wykonywanie, w pomniejszonej odpowiednio skali, wysokojakościowych brązowych odlewów najbardziej popularnych rzeźb. Pierwowzorem dla oferowanego brązu Zima (La Frileuse) jest marmurowa rzeźba o tym samym tytule autorstwa Jean-Antoine Houdon'a, stworzona w 1783 roku, a znajdująca się dziś w Musee Fabre w Montpellier. Cztery lata po stworzeniu rzeźby w kamieniu Houdon wykonał jej odlew w brązie (1787). Pierwotnie znajdował się on w kolekcji księcia Orleanu, od 1962 roku zaś oglądać go można w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Zima (La Frileuse) wyprzedza powstałą w 1785 roku rzeźbę Lato (również kolekcja Musee Fabre w Montpellier). Obydwie marmurowe prace dłuta Houdona oglądać można było na wystawie monograficznej w Montpellier na przełomie 2009 i 2010 roku. W brązie wykonał Houdon tylko Zimę, pozbawiając odlew elementów zastosowanych w rzeźbie kamiennej dla podtrzymania równowagi kompozycji. Wersja w brązie, tak chętnie kopiowana, charakteryzuje się przez to niezwykłą lekkością.

Jean-Antoine Houdon to rzeźbiarz, którego nazwisko znane było również polskim kolekcjonerom i to już w XVIII wieku. Marmurowe popiersie Diany jego autorstwa znajdowało się bowiem w znakomitej kolekcji rzeźb należącej do króla Stanisława Augusta i eksponowane było w Sali Jadalnej Pałacu na Wyspie w warszawskich Łazienkach. Podczas nazistowskiej okupacji, w 1940 roku, rzeźba została zrabowana i trafiła do Krakowa, gdzie mieściła się kwatera główna Generalnego Gubernatora Hansa Franka. Po wojnie ślad po niej zaginął aż do 2015 roku, kiedy odnalazła się w jednym z domów aukcyjnych w Austrii. Dziś znów oglądać ją można w Łazienkach.

> (...) śmiała interpretacja tematu – nadanie naturalności bogini, która w ten sposób stała się pożądana przez człowieka – szokowała ale i zachwycała miłośników sztuki.
>
> Jean-Antoine Houdon. Sculptur of the Enlightenment [katalog wystawy], wyd. National Gallery of Art, Waszyngton 2003, s. 230.

4
JEAN ANTOINE HOUDON
(1741 - 1828)
(WEDŁUG)

Zima (La Frileuse), 1787
(odlew XIX w.)

brąz patynowany, wys. 69 cm
sygn. u podstawy: Houdon

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Jean-Antoine Houdon. Sculpture of the Enlightenment [katalog wystawy], wyd. National Gallery of Art, Waszyngton 2003, kat. 38, s. 226 (marmur), kat. 39, s. 227 (brąz, wersja z 1787 r.).

LITERATURA
Jean-Antoine Houdon. Sculpture of the Enlightenment [katalog wystawy], wyd. National Gallery of Art, Waszyngton 2003, ss. 225-235 (brąz, wersja z 1787 r.).

Postać siewcy to motyw często podejmowany przez artystów II poł. XIX wieku. Wpisuje się on w nurt realizmu – kierunku w literaturze i sztuce, wyrosłego z potrzeby obiektywnego, bezstronnego przedstawiania codzienności i krytycznego stosunku do panującej sytuacji politycznej. Nurt ten narodził się we Francji „w momencie rozpoczynającego się postępowego wrzenia roku 1848, a osiągający dojrzałość za II cesarstwa, w okresie wzrastającego społecznego cynizmu i politycznych rozczarowań (…)" (Nochlin L., Realizm, wyd. PWN, Warszawa, 1974, s. 56). Idee demokratyczne i kult pracy wiążący się na gruncie polskim z pozytywistycznym hasłem „pracy u podstaw", przyniosły nowe, gminne tematy w sztuce uznawane dotąd za niegodne. Sceny z życia najniższych warstw społecznych, przedstawienia kupców, chłopów i robotników – ludzi pracy – powstawały w kontrze do prawideł akademickich i wzniosłych arcydzieł, królujących dotąd na Salonach.

Dzieło szwedzkiego rzeźbiarza Ferdinanda Fricka to realistycznie oddana postać rolnika siejącego zboże. Krocząc w ciężkich butach przez orne pole, mężczyzna wypracowanym gestem prawej ręki rozrzuca ziarno, wybierane z worka. Nogi ma ugięte, koszulę rozpiętą. Głowę przed palącym słońcem chroni prosty kapelusz. Jest zmęczony, ale musi wykonać swoją robotę, gdyż jego życiem rządzą odwieczne prawa natury. Jest przywiązany do ziemi, która go karmi.

Postać chłopa to odniesienie do ewangelicznego Siewcy. Zasiane ziarno odda plon, pomnoży dobro. Praca, którą wykonuje ma ponadczasowy charakter, jest szlachetna i uświęcona. Uogólnione rysy mężczyzny i idąca za tym pewna idealizacja, tworzą z niego symbol ludu i jego najwyższych cnót. To alegoria siły i apoteoza ciężkiej pracy. Rzeźbiarska kompozycja Fricka przekazuje „wartości pewne i niezmienne wśród zbyt szybko przekształcającego się przemysłowego, miejskiego i handlowego świata" (Nochlin L., dz. cyt., s. 146). Wpisuje się ona także tematycznie w pozostałe przedstawienia artysty, takie jak Kowal czy Hutnik.

Chłopi stanowią nie tylko najliczniejszą część narodu, stanowią jego część najsilniejszą, najzdrowszą, i – ostrożnie i sprawiedliwie ważąc zarówno fizyczne jak i duchowe czynniki – część w sumie najlepszą.

Michelet J., Le Peuple, Comptoir des Imprimeurs-Unis, Hachette, Paulin, Paryż, 1846, s. 20.

5
FERDINAND FRICK
(1878 - 1939)

Siewca, ok. 1905

brąz patynowany, wys. 49 cm
sygn. u dołu: Ferd. Frick oraz znak odlewni: Aktien-Gesellschaft Gladenbeck

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

Malarz, rzeźbiarz i rysownik, urodził się w 1893 roku w Łodzi w skromnej rodzinie żydowskiego pochodzenia. W latach 1914-1916 uczył się w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych w Łodzi, prowadzonej przez malarza Piotra Szumańskiego. Z zapałem modelował i rysował. Podczas I wojny światowej pracował jako górnik w kopalni węgla w Niemczech. Był członkiem organizacji „Spartakusbund"; brał udział w rewolucji w Niemczech. W 1919 powrócił do Polski. Dzięki kontaktom z rzeźbiarzem Nachumem Aronsonem, młody Cytrynowicz wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę u E. A. Bourdelle'a. Praca u boku ucznia Rodin'a zaważyła na twórczości polskiego rzeźbiarza. Jego prace charakteryzują ciężkie, monumentalne, opływowe formy, wykazujące związki z klasycyzmem i rzeźbą francuską lat 30. XX w. Ale można w nich dostrzec inspiracje twórczością przede wszystkim Augusta Rodin'a, przekazane w pracowni Bourdelle'a. Szczególnie widoczny jest wpływ ten w wykuwanych przez Cytrynowicza w kamieniu, najczęściej w białym marmurze, kobiecych aktach. Aż do wybuchu II wojny światowej z powodzeniem pokazywał swoje prace na paryskich salonach – Jesiennym (1925-1933) oraz Tuilleryjskim (1931-1938). W czasie wojny Cytrynowicz mieszkał w Paryżu. Francja w tym czasie została podzielona na okupowaną strefę północną z Paryżem oraz „wolną" – z władzami francuskimi, które miało swoją siedzibę w Vichy. W lecie 1941 roku Jakub Cytrynowicz próbował przedostać się do wolnej strefy, jednak przekraczając granicę został złapany przez Niemców, którzy aresztowali go i wysłali do obozu przejściowego na terenie Francji. Osadzony najpierw w Bon-la-Roland, w lipcu 1942 został deportowany do obozu zagłady w Auschwitz, gdzie zginął. Po wojnie analizą twórczości Jakuba Cytrynowicza zajął się Józef Sandel, historyk sztuki Żydów polskich. Nie powstała jednak żadna monograficzna publikacja dotycząca artysty.

(...) żeby dzieło sztuki trwało wieki nawet wtenczas, kiedy bronz, kamień lub marmur się zniszczą, to umiłujmy je jako absolut naszego życia. Bo każde arcydzieło sztuki ma rysy wieczności. I dlatego niestety jest tak mało arcydzieł!
– *Emille Antoine Bourdelle*

"Museion", 1911, s. 93.

6
JAKUB (JACQUES) CYTRYNOWICZ
(1893 - 1942)

Akt, lata 30. XX w.

biały marmur, 36 x 25 x 15 cm
sygn. u dołu: Citrin […]

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

Zygmunt Szreter jest artystą trzeźwym i czułym, artystą prawdziwym. Szreter zatrzymuje się z zamiłowaniem nad wizją natury przepojonej muzyką, pełną ferworu i wdzięczności.
– *Nesto Giacometti*

„Głos Poranny" nr 3 z dn. 3 stycznia 1937, s. 11.

7
ZYGMUNT SCHRETER
(1896 - 1977)

Portret kobiety, lata 30. XX w.

brąz patynowany, wys. 38 cm, ed. 1/8
sygn. i opisany u dołu: Schreter 1/8 oraz znak odlewni Valsuani

Estymacja: 16 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Paryż, kolekcja prywatna
Leclere, aukcja 10.12.2018, poz. 131.
Francja, kolekcja prywatna

**KTO NIE SZANUJE
I NIE CENI
SWEJ PRZESZŁOŚCI
NIE JEST GODZIEN
SZACUNKU
TERAŹNIEJSZOŚCI
ANI PRAWA DO
PRZYSZŁOŚCI.**

– Józef Piłsudski

Raszka ma bogatą fantazję, która jednak musi w rzeźbie liczyć się z granicami formy, aby odnaleźć klasyczną miarą, zewnętrzny swój wyraz! Nigdy nie przecenia kompozycji w tej koncepcji, ale wnika w jej „możność plastyczną”.

Asanka-Japołł M., Rzeźby Jana Raszki, w: „Świat” 1920, nr 33, s. 10.

Jan Florian Raszka należy do grona artystów, których główna aktywność przypadła na okres międzywojenny i silnie uwarunkowana była przez mające wówczas miejsce zjawiska społeczno-polityczne. Absolwent wiedeńskiej Akademii, swoją edukację Raszka kontynuował w Monachium i Paryżu. Jego talent szybko dostrzeżono zarówno w Wiedniu jak i Krakowie, gdzie objął posadę wykładowcy w Państwowej Szkole Przemysłowej. Twórczość tego urodzonego na Śląsku Cieszyńskim rzeźbiarza i medaliera była obfita i różnorodna w typie i stylu. Raszka zasłynął jako mistrz małej formy, przede wszystkim reliefowej – jego domeną były medale i plakiety, które tworzył od początku swojej twórczej drogi. Wszelkiego typu medale, noszące na rewersie przedstawienie alegoryczne a na awersie portrety postaci historycznych jak i artyście współczesnych, wyróżniały się niezwykle wysokim poziomem wykonania. Początkowo twórczość Raszki utrzymana była w duchu secesji, w okresie międzywojennym artysta wykazywał silne tendencje modernistyczne. Dotyczyło to zarówno działalności medalierskiej jak i rzeźbiarskiej, zwłaszcza zaś wysoko cenionych małych rzeźb konnych.

Na twórczość Jana Raszki wpływ niewątpliwie miało przydzielenie go w 1916 roku do Głównej Komendy Legionów jako „rzeźbiarza wojennego”. Od tego momentu pozostał silnie związany ze środowiskiem skupionym wokół Józefa Piłsudskiego. Już w czasie wojny stworzył kilkaset dzieł o tematyce legionowej. Podobną działalność prowadził także w latach 1919-1920. W okresie międzywojennym zaś Raszka był autorem wielu pomników upamiętniających walki o niepodległość Polski m.in. w Dziedzicach, Skoczowie i Cieszynie.

Posąg konny Józefa Piłsudskiego wykonał Raszka po śmierci Marszałka. Model gipsowy powstawał w latach 1935-1937, najprawdopodobniej jako projekt konkursowy na monument w Katowicach. Oferowany odlew z brązu wykonany został przy użyciu oryginalnego modelu gipsowego, znajdującego się obecnie w posiadaniu Muzeum Śląska Cieszyńskiego. Na podstawie tego przedstawienia autorstwa Raszki z inicjatywy Związku Piłsudczyków w 2001 roku stanął w Lublinie, na placu Litewskim, pomnik Marszałka. Oferowany odlew to kameralna rzeźba, u której źródła znajduje się jeden z najwyżej cenionych projektów polskiego posągu konnego. O popularności a zarazem o potrzebie powstawania w przestrzeni publicznej tego typu monumentów świadczy fakt, że w różnych rejonach Polski odsłonięto trzy konne przedstawienia Marszałka. Wszystkie zaprojektowane w latach 30. przez cieszących się wówczas wielkim uznaniem twórców. Projekt autorstwa Jana Floriana Raszki uznaje się za najdoskonalszy z punktu widzenia artystycznego.

8
JAN FLORIAN RASZKA
(1871 - 1945)

Posąg konny Józefa Piłsudskiego, 1935

brąz patynowany, 43 x 14 x 42 cm
(do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez Muzeum Śląska Cieszyńskiego)

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

PROWENIENCJA
Cieszyn, kolekcja prywatna

Rzeźba Cybisów
dekorowana „al fresco”
(Cybis Art Productions)
narodziła się od… wybuchu
fantazji w papce. Artyści
malowali każdą z wyrzeźbionych
prac na mokro, w technice
„al fresco”, a były to ptaki,
kwiaty, anioły, syreny, konie,
świeczniki, a także wielkie
dekoracje ścienne w tonacjach
różowych, niebieskich,
fiołkowych i żółtych.

Cybis in Retrospect [katalog wystawy], New Jersey State Museum, Trenton 1970.

Maria Cybis w pracowni.

Maria i Bolesław Cybisowie, których życiowe losy splotły się w 1939 roku z Ameryką, pozostają twórcami nie do końca jeszcze poznanymi, a przez to fascynującymi. W ostatnich latach artystyczna działalność małżeństwa, zarówno z czasów przed jak i po ich wyjeździe do USA, powoli przenika do szerszej świadomości dzięki wystawom, m.in. w warszawskiej Królikarni w 2016 roku, jak i pojawiającym się częściej na rynku antykwarycznym rzeźbom ich autorstwa. Do najcenniejszych, a zarazem wzbudzających największe zainteresowanie obiektów należą tzw. papki, terakotowe rzeźby charakterystyczne dla amerykańskiej działalności Marii i Bolesława Cybisów.

Początki pobytu pary artystów w USA wiążą się z wybuchem II wojny światowej i niemożnością powrotu do warszawskiego domu na Palcówce. Pod koniec 1939 roku, w związku z zaistniałą sytuacją, zdecydowali się pozostać na stałe w Stanach Zjednoczonych i otworzyli pracownię rzeźbiarską w zakupionym domu Steinway Mansion, w Astorii nieopodal Nowego Jorku. Tam zaczęły powstawać pierwsze terakotowe obiekty, które dały początek rozwijanej z czasem i z ogromnym sukcesem wytwórni porcelany artystycznej. Choć zwykło się podkreślać rolę Bolesława jako założyciela Cybis Porcelain Art Studio, jego żona Maria (Marja) Cybis była utalentowaną artystką i bez wątpienia przyczyniła się do sukcesu przedsięwzięcia w takim samym stopniu jak jej mąż. W Steinway Mansion, Maria stworzyła wiele główek w technice papki w różnych rozmiarach i o różnym stopniu wykończenia. Technika ta, opracowana przez małżeństwo Cybisów, polegała na swoistym, całkowicie manualnym, modelowaniu gliny oraz naniesieniu koloru na wilgotną jeszcze formę w sposób odzwierciedlający tradycyjną technikę malarstwa ściennego „al fresco". Nie wszystkie prace, które wyszły z rąk żony Bolesława były przez nią osobiście sygnowane, co wielokrotnie nastręcza trudności w interpretacji ich autorstwa. Dwa rodzaje sygnatur Marji/Marii Cybis na wyrobach z lat 40. i 50. są proste i łatwe do zidentyfikowania. Oferowana papka, stworzona w pierwszym roku działalności amerykańskiego studio, sygnowana jest odręcznie datą '1940', nazwiskiem 'Cybis' oraz znakiem ©. Jednak sposób modelowania popiersia, finezja w wykończeniu detalu liściastej korony na głowie dziewczyny oraz ślady pierwotnie istniejącej polichromii wskazują ewidentnie na rękę Marii Cybis. „Wiosnę" porównać można z innymi papkami autorstwa żony Bolesława, widocznymi m.in. na archiwalnym zdjęciu Marii, wykonanym w 1940 roku w ich domu w Astorii.

„Wiosna" to jeden z niewielu zachowanych do dzisiejszego dnia przykładów rzeźby w oryginalnej dla Cybisów technice. Papka, wykonana w 1940 roku, na samym początku działalności amerykańskiej pracowni, charakteryzuje się wyszukanym detalem i nosi po dziś dzień ślady wyrafinowanej pastelowej polichromii. Jest świadectwem wielkiego warsztatu Cybisów oraz odwagi w eksperymentowaniu z nowymi technikami, które otworzyły im drzwi do amerykańskiej kariery.

9
BOLESŁAW CYBIS, MARIA CYBIS
(1895 - 1957) (1906 - 1958)

Wiosna, 1940

papka (terakota malowana w technice
al fresco), podstawa drewniana,
wys. 30 cm z podstawą
sygn. z tyłu: Cybis © 1940

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna

LITERATURA
Cybis in retrospect [katalog wystawy], wyd.
New Jersey State Museum, Trenton 1971

Nie znam dokładnie początków jego kariery.
Nie wiem, jaki przypadek czy też szczęśliwy zbieg
okoliczności sprawił, że malarz nie notowany
na giełdach światowych, na obcym zupełnie
gruncie, pozbawiony pomocy i życzliwości
bliskich ludzi – potrafił przełamać te trudności
i odkryć źródło złotodajne. (...) Modne rzeźby
i inne wyroby projektowane przez Cybisa znalazły
bogatych odbiorców i zaczęły cieszyć się wielkim
powodzeniem.
– *Antoni Michalak*

Prugar-Myślik A., Bolesław Cybis 1895-1957: malarstwo, rysunek, rzeźba : twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 33.

XAWERY DUNIKOWSKI

Xawery Dunikowski w swojej warszawskiej pracowni. Fotum.

Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną siłą ludzką.
– Stanisław Przybyszewski

Przybyszewski S., Confiteor, w: Programy i dyskusje literackie Młodej Polski, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 239.

Powyższe zdanie będące kwintesencją postrzegania roli artysty przez polskich modernistów mogłoby się stać mottem życia Xawerego Dunikowskiego. Z perspektywy lat droga twórcza artysty ukazuje go jako człowieka przekonanego o własnym geniuszu, idącego własną ścieżką i niepokornego. Wiara w posłannictwo, awanturniczy charakter i nieprzejednanie sprawiły, że Dunikowski stał się prekursorem walki o należne rzeźbie miejsce jako odrębnej dziedziny sztuki. Xawery Dunikowski pierwsze umiejętności w dziedzinie rzeźby zdobywał w pracowni Bolesława Syrewicza na warszawskim Zamku Królewskim. Jeszcze zanim rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1896) po raz pierwszy wystawił swoją rzeźbę w TZSP w Warszawie („Popiersie Mefisto"). Aktywny politycznie Dunikowski popadając raz po raz w konflikt z władzami carskimi opuścił Warszawę i przeniósł się na studia do Krakowa. Krakowska uczelnia doceniła talent młodego artysty czego wyrazem było przyznanie mu w 1898 roku złotego medalu za pracę dyplomową („Portret Henryka Szczyglińskiego"). Na rozwój twórczy Dunikowskiego wpływ miał Stanisław Przybyszewski, który był duchowym przywódcą ówczesnej bohemy artystycznej Krakowa. Dunikowski był wiernym jego słuchaczem, bliskie mu były hasła nawołujące do zerwania z poprawnością akademicką, subiektywizacji procesu twórczego oraz eksperymentowania nawet kosztem niezrozumienia. W takim duchu powstawały wczesne prace, wykonywane w gipsie i glinie – jedynych materiałach poddających się szybkiej obróbce. Pozbawione były one realizmu, Dunikowski rzeźbił wysmukłe figury ludzkie o ekspresyjnej gestykulacji rąk, sprawiające wrażenie ruchu. Obok kompozycji symbolicznych tworzył portrety. W 1903 roku Dunikowski został profesorem rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Dwa lata później pokazał swoje prace na indywidualnej wystawie w Salonie Krywulta. Joanna Torchała w publikacji „Niepokorny Xawery Dunikowski" (wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Oro ńsku, 2011, s. 12) opisuje jak wielkie oburzenie wywołała ta wystawa. Podsycone ono było dodatkowo konfliktami towarzyskimi w jakie wdał się artysta w tym samym czasie. W wyniku tych wydarzeń Dunikowski zyskał sobie równie dużo wrogów co obrońców. Nie przeszkodziło mu to zaszokować publiczność po raz kolejny prezentując w warszawskiej Zachęcie w 1907 roku cykl rzeźb pt. „Kobiety brzemienne". Artysta pozbawił je postumentów ustawiając figury kobiet bezpośrednio na ziemi, co zatarło granicę między widzem a dziełem. W 1910 roku przeniósł się do Krakowa skąd coraz częściej wysyłał swoje prace na zagraniczne pokazy (Antwerpia, Rzym, Berlin). W 1914 roku Dunikowski wyjechał do Paryża i stamtąd dalej do Londynu. W tym samym roku powrócił do Francji i otworzył pracownię nad Sekwaną przy ul. F. Gilbert. Pracował samodzielnie a inspirację czerpał zarówno z kubizmu jak i starożytnych dokonań rzeźby egipskiej i greckiej. Przyjaźń ze sławnym fryzjerem i projektantem mody Antoine Cierplikowskim otworzyła Dunikowskiemu kontakt z bogatą klientelą paryską, dla której tworzył liczne portrety. W 1921 wrócił do Krakowa by objąć katedrę rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych. Wykonał wówczas m.in. monumentalną kompozycję architektoniczną „Pomnik wdzięczności Ameryce" (1921). W 1923 roku rozpoczął wieloletnią pracę nad cyklem „Głów wawelskich", jednym z najwspanialszych swoich dzieł. Nowatorstwo objawiające się w subiektywnym potraktowaniu 70 portretów nie zyskało aprobaty środowiska artystycznego i ostatecznie głowy nie zostały uwzględnione w dekoracji Wawelu. Mimo osobistego rozżalenia, jakie Dunikowski odczuwał z powodu odrzucenia projektu, okres lat dwudziestych był czasem sukcesów twórcy, który już wówczas cieszył się mianem najwybitniejszego polskiego rzeźbiarza. Dobrą passę przerwał wybuch II wojny światowej. 15 maja 1940 roku Dunikowski został aresztowany przez gestapo i ostatecznie przewieziony do Auschwitz, z którego po wyzwoleniu powrócił do Krakowa w 1945 roku. Szybko odnalazł się w nowej socjalistycznej rzeczywistości. Wykonał kolejno dwa monumentalne zlecenia – „Pomnik czynu powstańczego" (1945) na górze św. Anny oraz „Pomnik wdzięczności armii radzieckiej" w Olsztynie (1949). W 1949 roku przyznano Dunikowskiemu Order Budowniczego Polski Ludowej. Artysta bardzo liczył na rolę państwa jako mecenasa sztuk, w tym rzeźby. Wkrótce jednak przyszło rozczarowanie. Twórczość Dunikowskiego nie mieściła się w pojęciu sztuki wyznawanej przez władzę socjalistyczną. Z drugiej strony rzeźbiarz będący spadkobiercą modernistycznej wizji artysty nie zamierzał ulec narzuconym wymogom. W tym czasie stworzył dwie kontrowersyjne rzeźby największych przywódców Rosji Radzieckiej – „Portret Lenina" (1949) i „Stalin" (1954). W okresie powojennym powrócił do malowania. Pozwalało ono realizować się twórczo gdy z przyczyn zdrowotnych coraz trudniej było mu rzeźbić.

Jestem
niewolnikiem
pomników, które
robię. Tak było
przez całe życie.
Te dzieci moje,
te rzeźby stale mi
siedziały na karku.
Tak przez Europę
włóczyłem się
z nimi wszystkimi.
Przez nie właśnie,
z troski o nie,
znalazłem
się wtedy
w Oświęcimiu.
– *Xawery*
Dunikowski

10
XAWERY DUNIKOWSKI
(1875 - 1964)

Trzy akty męskie, 1941

drewno, 92 x 65 x 29 cm
sygn. na spodzie: X. Dunikowski / A.D. 1941

(do obiektu dołączono opinię
dr Piotra Szuberta z marca 2008 roku)

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Prezentowana rzeźba to wyjątkowy przykład działalności artystycznej Dunikowskiego na tle codziennego horroru obozu koncentracyjnego w Auschwitz. Artysta trafił do niewoli w kwietniu 1940 r. i przebywał tam niemal pięć lat, aż do stycznia 1945 r. Z początku zaprzęgnięty do obierania kartofli, wkrótce dostał się do pracy w obozowej stolarni. Tam wyrabiał dla współwięźniów drewniane łyżki i obuwie. Po uzyskaniu specjalnego pozwolenia, mógł również tworzyć sztukę – na zlecenie strażników oraz na potrzeby utworzonego w 1942 r. w Auschwitz Lagermuseum. W tych ciężkich warunkach, zorganizował pracownię rzeźbiarską, będącą namiastką normalności. Niejednokrotnie też tworzył dzieła nielegalne, prywatne.

Relacja Antoniego Sicińskiego, byłego więźnia Auschwitz (nr 2215), przywiezionego do obozu 15 sierpnia 1940 r. z więzienia na Pawiaku w Warszawie: „Jak w takich warunkach ludzie skazani na śmierć mieli czas i chęć troszczyć się o życie kulturalne? Jako były oświęcimiak twierdzę z całą stanowczością, że gdyby takiego życia w ogóle nie było, to znacznie mniej więźniów przetrwałoby ten koszmar i doczekało wolności" (Jaworska J., Nie wszystek umrę, Warszawa 1975, s. 7).

„Trzy akty męskie" to poruszający, emocjonalny przykład rzadkiej sztuki obozowej. Rzeźba powstała w 1941 r., jest zapewne jedną z pierwszych prac artysty w Auschwitz. Wykonana w drewnie – materiale nietypowym dla twórczości Dunikowskiego – potwierdza wyjątkowe, ciężkie warunki tworzenia, przy pomocy materiałów i narzędzi, jakie były akurat dostępne. Przedstawienie ukazuje trzy wydłużone sylwetki męskie, wyłaniające się z płomieni. Postacie, poczynając od prawej usytuowanej pionowo, coraz bardziej odchylają się w lewo. Ich przepełnione smutkiem, szeroko otwarte oczy, a także rozwarte w bólu usta wyrażają kolejne etapy męki i ludzkiego nieszczęścia. Ten przejmujący widok nietrudno zestawić z realiami życia obozowego i codzienną walką o przetrwanie, jakich doświadczał Dunikowski i jego współwięźniowie.

KATARZYNA KOBRO

Katarzyna Kobro urodziła się 26 stycznia 1898 roku w Moskwie. Pochodziła z dobrze sytuowanej łotewsko-rosyjskiej rodziny zamieszkałej w Rydze. Była córką armatora Mikołaja Kobro i Eugenii z domu Rozanow. Ukończyła III Warszawskie Żeńskie Gimnazjum (ewakuowane z Warszawy ze względu na działania wojenne). W 1917 roku rozpoczęła studia z rzeźby w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Budownictwa, przeobrażonej w 1918 roku w Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne. W czasie studiów poznała głównych przedstawicieli awangardy rosyjskiej, utrzymywała kontakt z konstruktywistyczno – produktywistycznym ugrupowaniem OBMOCHU (Objedinienije Mołodych Chudoźnikow). W tym czasie poznała również Władysława Strzemińskiego, z którym w krótkim czasie zdecydowała się wyjechać do Smoleńska, gdzie uczyła form przestrzennych w szkole ceramiki i opracowywała scenografie dla miejscowych teatrów. W 1920 r. para postanowiła wziąć ślub cywilny, a następnie udać się w podróż do Paryża. W obliczu wojny i nastrojów antybolszewickich młode małżeństwo natrafiło na problemy na przejściu granicznym, po przekroczeniu którego pomimo oddania celnikom kosztowności Kobro, zostali złapani i zamknięci w areszcie pod zarzutem szpiegostwa sowieckiego. Po wyjaśnieniu sprawy w 1921 r. osiedlili się w Wilnie, gdzie mieszkali rodzice Strzemińskiego. Strzemiński w szybkim czasie zaczął nauczać rysunku, ale jego żona nie mogła sobie znaleźć miejsca ze względu na słabą znajomość języka polskiego, swoje rosyjskie korzenie i panujące po wojnie nastroje antybolszewickie. Aby umożliwić żonie zdobycie polskiego obywatelstwa, Władysław Strzemiński wziął z nią ślub w kościele katolickim w Rydze (pomimo prawosławnego wyznania żony). Kobro była członkiem utworzonej w 1924 roku grupy Blok, do której należeli m.in.: Witold Kajruszksztis, Karol Kryński, Edmund Miller, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński czy Teresa Żarnowerczówna. Wspólnie z grupą, Kobro wystawiała swoje rzeźby w 1924 roku w salonie firmy samochodowej Laurin-Clement (konstrukcje wiszące i rzeźby abstrakcyjne) oraz na międzynarodowej wystawie w Rydze w tym samym roku (dwie konstrukcje). Katarzyna Kobro fascynowała się współczesnymi osiągnięciami techniki, zasadą maksymalnego uproszczenia środków artystycznych, geometryzmem formy, kontrastem różnorodnych faktur. W 1929 roku działała w ramach nowej grupy a.r. („artyści rewolucyjni” lub „awangarda rzeczywista”) wraz ze Strzemińskim i Stażewskim oraz poetami Janem Brzękowskim i Julianem Przybosiem. Teoria i praktyka nowej sztuki – od malarstwa, rzeźby i architektury po funkcjonalną typografię, a nawet poezję wizualną. Jednocześnie Strzemińscy finalizowali pracę teoretyczną „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”. W 1932 roku Katarzyna Kobro brała udział w wystąpieniach międzynarodowego ugrupowania awangardy Abstraction – Creaction Art Non Figuratif, na łamach czasopisma ZZPAP w Łodzi p.n. Forma. Często wystawiała: 1930/31 na objazdowym Salonie Listopadowym w Warszawie, Łodzi, Krakowie i Lwowie pokazała rzeźbę przestrzenną (metal), w 1932 i 1932/33 na wystawach Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi rzeźby: akty i kompozycje, w 1933 jako członek Grupy Plastyków Nowoczesnych wzięła udział w wystawach w Warszawie i Łodzi, pokazując 6 kompozycji przestrzennych. Wystawiała z nowo powstałym we wrześniu w Łodzi ZZPAP: 1933/34 akty i kompozycję konstrukcyjną, 1934 - 4 akty, gips i 1 akt, cement; 1934/35 – 4 kompozycje, 1936 dwukrotnie – 5 kompozycji przestrzennych oraz 4 pejzaże morskie i płaskorzeźbę, gips. We wrześniu 1939 roku Strzemińscy w obawie przed niemieckimi represjami wyjechali do Wilejki. Jednak później zmuszeni zostali do powrotu do Łodzi, aby tam w bardzo ciężkich warunkach przeżyć całą okupację. Dzieła znajdujące się w pracowni artystki zostały rozmyślnie zniszczone przez nazistów, zaledwie kilka z nich ocalało. Po wojnie choroba uniemożliwiła Kobro powrót do normalnej pracy artystycznej, w tym czasie powstawały już tylko małe gipsowe akty.

Rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Niema kilku rozwiązań; – jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze.
– Katarzyna Kobro

Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, łotwa, 1924.
fot. Katarzyna Kobro 1898-1951, s. 12.

(...) należy stanowczo
i bezpowrotnie raz na zawsze
uświadomić sobie, że rzeźba
nie jest ani literaturą, ani
symboliką, ani indywidualną
psychologiczną emocją. Rzeźba
jest wyłącznie kształtowaniem
formy w przestrzeni.
– Katarzyna Kobro

Bomanowska M., 7 rozmów o Katarzynie Kobro,
wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, s. 143.

11
KATARZYNA KOBRO
(1898 - 1951)

Akt, ok. 1934
(odlew z lat 40. XX w.)

brąz, wys. 30 cm, ed. 4/10

Estymacja: 300 000 – 350 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Gorzów Wielkopolski, Miejski Ośrodek Sztuki, Magazyn Zbiorów. Część kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 6 września - 20 października 2019.

REPRODUKOWANY
Magazyn Zbiorów. Część kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku [broszura], wyd. Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 2019.

LITERATURA
Bomanowska M., 7 rozmów o Katarzynie Kobro, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.
Strzemińska N., Katarzyna Kobro, wyd. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1999.

Działalność rzeźbiarska Katarzyny Kobro, oparta na ścisłych, matematycznych wyliczeniach, była prekursorska. Doskonałą harmonię osiągała artystka przez stosunki liczbowe, realizując obiekty przestrzenne o prostych, zgeometryzowanych kształtach, w późniejszych latach zaś stosując formę organiczną, łagodnie owalną, jakby inspirowaną przyrodą. Rozwój tej nowej linii poszukiwań przerwał wybuch wojny, po której Kobro powróciła do rzeźbienia aktów, kontynuując znacznie wcześniejszą linię zainteresowań. Jak sama przyznawała, tę formę swojej twórczości traktowała wypoczynkowo. Bryły z tego czasu, syntetyczne i zwarte, doskonale chwytają ruch, są bezpośrednim dowodem talentu, umiejętności i warsztatu rzeźbiarskiego rozumianego w sposób tradycyjny.

Do takich form należy oferowany Akt uwieczniający postać najprawdopodobniej płci męskiej, ujętą w przyklęku, z głową opuszczoną i rękoma zaplecionymi na plecach. Statyczna z pozoru rzeźba zamyka w sobie potężną dawkę dynamizmu naprężonego ciała. Charakteryzują ją przy tym niezwykła harmonia, osiągnięta poprzez odpowiednio zachowane proporcje i równowagę. Lewa, zgięta w kolanie i wysunięta do przodu noga stanowi idealną przeciwwagę do ciężaru opuszczonego prawego ramienia. Tak, w sposób mistrzowski, Katarzyna Kobro ujęła wrażenie ruchu w tkwiącej w bezruchu muskularnej postaci. Nie bez wpływu na doskonałość Aktu są, wspomniane na początku, przedwojenne doświadczenia artystki w budowie kompozycji. Doszukiwać się można wręcz bezpośrednich nawiązań – oferowana rzeźba zdaje się znajdować swoje odniesienie w zaginionym akcie, datowanym na czas sprzed 1935 roku, który znany jest jedynie z reprodukcji („Forma", 1934, nr 2, s. 14). Względem oferowanego Aktu, miał on formę bardziej strzelistą, z ostrzej akcentowanymi krawędziami poszczególnych płaszczyzn. Nieznane są niestety losy tego obiektu, najprawdopodobniej zaginął lub uległ zniszczeniu podczas II wojny światowej, jak podaje córka artystki, Nika Strzemińska (Strzemińska K., Katarzyna Kobro, wyd. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1999, s. 120). Bez wątpienia jednak zaginiona forma posłużyła Kobro jako inspiracja przy stworzeniu powojennego Aktu.

Katarzyna Kobro, obok swojego męża Władysława Strzemińskiego, uznawana jest obecnie za kluczową postać środkowoeuropejskiej awangardy. Jej spuścizna artystyczna, wypracowana poprzez kontakt z rosyjskim konstruktywizmem, a następnie z zachodnioeuropejską awangardą, ma cechy uniwersalne i fascynuje całą Europę, czego dowodem są zagraniczne wystawy poświęcone artystce (jak chociażby retrospektywna w Madrycie w 2017 roku). Józef Robakowski, w poświęconej Katarzynie Kobro rozmowie (Sztuka desantowa, w: Bomanowska M., 7 rozmów o Katarzynie Kobro, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, ss. 143 – 154), określił ją jako „absolutną gwiazdę", najwybitniejszą artystkę międzywojenną w dziedzinie rzeźby. Dramatyczne losy tej wielkiej twórczyni, które na sam koniec spowodowały jej przedwczesne odejście w wieku zaledwie 53 lat, nadają dziś, z perspektywy czasu, szczególnego wymiaru pojawiającym się bardzo sporadycznie na rynku antykwarycznym rzeźbom jej autorstwa. Wyczekiwane przez kolekcjonerów, wzbudzają zawsze ogromne zainteresowanie.

HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI

Henryk Albin Tomaszewski, fot. archiwum prywatne Stanisława Firszta.

Henryk Albin Tomaszewski urodził się w 1906 roku w Siedlcach jako najmłodszy z piątki rodzeństwa. Jego matka pochodziła ze szlacheckiej rodziny, a ojciec był prawnikiem. Mimo dobrego domu w jakim wyrastał, zawsze czuł się inny, nierozumiany i samotny. Był wyrodkiem – jak sam powtarzał. Miał też w sobie wiele uporu. Podjął nieudaną próbę ukończenia studiów pianistycznych wbrew woli ojca, który widział go jako farmaceutę. Lekceważył szkolne obowiązki i kilkukrotnie uciekał z domu, w tym raz w 1918 roku by w patriotycznym duchu zasilić Legiony Piłsudskiego. Silny kompleks niższości, jaki towarzyszył Tomaszewskiemu od najmłodszych lat, zaważył na jego późniejszym podejściu do kreowania własnej kariery artystycznej.

Od dziecka przejawiał talent do rysunku. W latach 1926-1930 kształcił się w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, gdzie dostał się bez egzaminów, wyłącznie na podstawie teki swoich prac. Tam po raz pierwszy słysząc relację dyrektora Jana Szczepkowskiego o szlifowaniu kryształów, poczuł wielką chęć pracy w szkle. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni malarstwa prof. Witolda Pruszkowskiego oraz w pracowni rzeźby prof. Tadeusza Breyera. Kończąc studia w 1936 roku, Tomaszewski był wszechstronnie utalentowanym artystą. Jego twórczość z lat 30. niestety została całkowicie zniszczona w trakcie wojny.

Po wojnie Tomaszewski pracował jako nauczyciel rysunku w Siedlcach. Stamtąd w 1946 roku został skierowany na praktyki do zakładu przemysłowego w Szklarskiej Porębie. Tam w końcu miał możliwość zgłębienia technik rzeźbienia w szkle poprzez podglądanie pracy hutników. Okazało się jednak, że każdy z mistrzów szkła dokładnie strzegł swoich zawodowych tajemnic. Do wszystkiego musiał dochodzić sam, drogą prób i błędów - w dziedzinie szkła artystycznego był samoukiem, co zawsze podkreślał. Wymyślał śmiałe, niezwykle nowatorskie wzory. Fascynowała go przeźroczystość i płynność materiału, którą to starał się podkreślać w swoich dziełach. Szklanym bańkom nadawał organiczne kształty za pomocą specjalnych, własnoręcznie wykonanych narzędzi. Posiadał doskonały warsztat i zrozumienie materiału, który formował w tym krótkim czasie, kiedy szkło zachowuje swoją plastyczność. Miał ogromną wiedzę, mimo to nigdy nie zdecydował się na samodzielną pracę przy piecu, sięgając po pomoc hutników. Z resztą byłoby to wręcz niemożliwe ze względu na wielkość i ciężar realizowanych projektów, niekiedy ważących nawet 25 kg! Współpracował z hutą szkła „Józefina" w Szklarskiej Porębie, z warszawską hutą na Targówku oraz hutami w Wołominie, Falenicy i Ożarowie. W latach 1950-1952 prowadził pracownię projektowania szkła na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Nigdy na stałe nie związał się z żadną uczelnią czy hutą szkła, był samotnikiem i indywidualistą: „często popadał w konflikty z urzędnikami ministerstw, pracownikami muzeów i salonów wystawienniczych, za to szybko znajdował wspólny język z pracownikami hut; szlifierzami i hutnikami, których zawodowe uzdolnienia natychmiast trafnie potrafił ocenić. Dopiero w wieku już dobrze dojrzałym, dzięki między innymi kolejnym sukcesom utwierdził się w przekonaniu o własnej wartości" (Artyści w wołomińskiej hucie – Henryk Albin Tomaszewski, „Rocznik Wołomiński", tom XIV, 2018). Jego szklane dzieła znajdują się w wielu zbiorach w Polsce i za granicą, m.in. w Domu Carla i Gerharta Hauptmannów w Szklarskiej Porębie, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Robię tylko szkic pamięciowy i to mi wystarcza, a wszystko tworzę na gorąco, można powiedzieć w powietrzu i w przestrzeni, wykorzystując płynność masy, która narzuca mi szybką decyzję.
– *Henryk Albin Tomaszewski*

Banaś P., Michałowska H., Tomaszewski, wyd. Arkady, Warszawa 1992, s. 33.

Kompozycje H. A. Tomaszewskiego, jedyne w swoim rodzaju, urzekają nas pięknem tworzywa i harmonią kształtów. Niematerialną harmoniczną tonację i rytmikę muzyki Czajkowskiego oraz Chopina, skojarzenia i nastrój, jaki wywołują utwory tych kompozytorów, artysta stara się wypowiedzieć w szkle.

Celiński S., Portret ze szkła, „Tygodnik Kulturalny", 1980, nr 40.

12
HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
(1906 - 1993)

Preludium, po 1980

szkło żaroodporne, wolnoformowane,
wys. 56 cm, podstawa o średnicy 12 cm
na podstawie nalepka z opisem: PRELUDIUM

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Rempex (zakup ok. 2005 r.)

Henryk Albin Tomaszewski dzielił swoje życie na dwie wielkie pasje - sztuki plastyczne oraz muzykę. Ta druga od lat 60. coraz wyraźniej zaznaczała się w jego szklanych dziełach. Wskazywały na to nie tylko tytuły prac, ale także okoliczności organizacji wielu wystaw indywidualnych. Artysta od młodzieńczych lat wrastał w duchu muzyki klasycznej. Pochłaniały go biografie wielkich kompozytorów, znał wagnerowską koncepcję Gesamkunstwerk (syntezy sztuk), inspirowali go Bach, Czajkowski, Debussy, Chopin czy Szymanowski. Co więcej, stosowana przez Tomaszewskiego technika formowania szkła na gorąco, na zasadzie „prima vista", miała wszelkie cechy muzycznej improwizacji. "Marzyłem, aby szkło komponować tak pięknie, jak piękną jest muzyka" - mówił artysta (Banaś P., Michałowska H., Tomaszewski, wyd. Arkady, Warszawa, s. 14-15). Jego realizacje prócz tytułów bezpośrednio sugerujących konkretne dzieło muzyczne, są pewnego rodzaju nośnikiem nastrojów, jakie wywołują dane utwory kompozytorów. Niekiedy prowokują również skojarzenia z zapisem nutowym.

Oferowana rzeźba nosi wszelkie znamiona charakterystycznego stylu Tomaszewskiego. Jest to nieregularna, bulwiasta forma, mocno rozszerzająca się ku górze, pusta w środku. Dynamiczne, płynne „żyjące szkło" z tańczącym wewnątrz pierścieniem, którego nitkowe wyrostki stykają się od wewnątrz z powierzchnią brzuśca. Tytuł „Preludium" odnosi się do instrumentalnej formy muzycznej, będącej wstępem do większego dzieła muzycznego. Jest śmiałą zapowiedzią nieokiełznanej wyobraźni wirtuoza szkła, jakim był Tomaszewski. Niezwykle nowatorska jak na swoje czasy kompozycja, zachwyca plastycznością masy, grą świateł i migotliwością uwięzionych w tworzywie pęcherzyków powietrza.

SALVADOR DALI

Każdego ranka, kiedy się budzę, doświadczam niesamowitej radości – radości bycia Salvadorem Dalí – i pytam siebie w zachwycie, jakie wspaniałe rzeczy ten Salvador Dalí dokona dzisiaj?
– *Salvador Dalí*

Descharnes R., Néret G., Salvador Dalí, wyd. Benedikt Taschen, 1989, s. 7.

Ekscentryczny hiszpański malarz i jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci w sztuce XX wieku. Był indywidualistą, który do tej pory wzbudza skrajne emocje. Jedni uważają go za geniusza, inni za człowieka ze zbyt dużym ego. Urodził się w 1904 roku w Figueres w Katalonii. Artysta wierzył, że jest kolejnym wcieleniem swojego starszego brata, który zmarł 9 miesięcy przed jego narodzinami. Już jako 10-cio latek wykazywał niezwykłe zdolności manualne, dlatego zaczął uczęszczać na zajęcia z rysunku. W wieku 14-stu lat zaczął sprzedawać z powodzeniem swoje pierwsze prace. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Królewskich jednak nie dokończył studiów, ponieważ przez swoją arogancję został wydalony ze szkoły. Wierzył w swój niezaprzeczalny geniusz i nie potrafił przyjmować krytyki od nauczycieli. Uważał, że ma większe od nich umiejętności i kompetencje. Po tym incydencie artysta wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera nabrała rozpędu. Dzięki Joanowi Miró dostał się do grupy surrealistów, z którą jest kojarzony do tej pory. Jednak przez popieranie faszyzmu został wykluczony przez resztę artystów. Do tego jego konflikt z André Bretonem spotęgował niechęć surrealistów do niego. Dalí jednak nie potrzebował wsparcia grupy, aby osiągnąć sukces oraz rozgłos. Jego ekscentryczność sprzyjała popularności i idącymi za nią pieniędzmi. Artysta nie ukrywał swojego zamiłowania do dobrobytu. Nie odmawiał komercyjnym zamówieniom jak np. logo popularnych do dziś lizaków Chupa-Chups. Był artystą wielu talentów i odnajdywał się w przeróżnych mediach sztuki. Przede wszystkim kojarzony jest ze swoim malarstwem, ale tworzył również filmy, rysunki, grafiki, rzeźby i bardzo lubił być fotografowanym. Ze sztuki wideo najbardziej rozpoznawalny jest „Pies Andaluzyjski", którego zrealizował wraz z Luisem Buñuelem. Jego obrazy są niezaprzeczalnie mistrzowskie pod względem warsztatowym. Jednak to jego wyobraźnia robi na widzach największe wrażenie. Każda osoba nawet nie zainteresowana sztuką zna jego obraz przedstawiający rozpływające się zegary (Uporczywość pamięci, 1931). Inne popularne dzieła to m.in.: Płonąca Żyrafa czy Kuszenie Świętego Antoniego. Postać Dalego może wywoływać kontrowersje, jednak nie można odmówić mu inteligencji oraz wiedzy. W swojej sztuce inspirował się psychoanalizą Freuda i innymi dziedzinami nauki. Artysta mógł cieszyć się z sukcesów w karierze za swojego życia. Oprócz kontrowersji i konfliktów z innymi artystami, które były wodą na młyn dla jego rosnącej popularności, nie miał powodów do niezadowolenia. Również w życiu prywatnym Dali miał wiele szczęścia. Związał się z 10 lat starszą Rosjanką o imieniu Gala, która była miłością jego życia. Kobieta była już w związku małżeńskim kiedy poznała artystę, jednak pod urokiem malarza rozwiodła się z francuskim poetą Paulem Éluardem. Dla Dalego była największą muzą, jej podobizny są uwiecznione w wielu jego obrazach, gdzie użyczał jej twarzy portretowanym Madonnom. Ich związek był ekscentryczny tak jak całe życie artysty. Pozwalał swojej żonie na liczne romanse i zdrady nawet z jej byłym mężem. W trakcie II wojny światowej artysta wraz z żoną wyjechali do Stanów Zjednoczonych, aby stamtąd wrócić po latach do Katalonii. Wydał swoją autobiografię, która do tej pory jest czytana przez miłośników jego ekscentrycznej postaci. Gala zmarła w 1982 roku. Był to olbrzymi cios dla artysty. Rok po śmierci żony namalował swój ostatni obraz i zaprzestał praktyki artystycznej już na zawsze. Podobno popadł w szaleństwo nie radząc sobie z ta wielką stratą. Uważał, że jest nieśmiertelny i chciał poddać się hibernacji. Zmarł w 1989 roku i został pochowany w mieście swojego narodzenia, gdzie znajdował się jego Muzeum-Teatr. Miejsce jego spoczynku jest otwarte dla zwiedzających.

Salvador Dali podczas nagrywania CBS Morning Show, 1956, USA, Forum.

JEDYNĄ RZECZĄ, KTÓREJ ŚWIAT NIGDY NIE BĘDZIE MIAŁ W NADMIARZE, JEST PRZESADA.

– Salvador Dali

13
SALVADOR DALI
(1904 - 1989)

Minotaur, 1981

brąz patynowany, wys. 45,5 cm
ed. 61/99 VF
sygn. u podstawy: Dali, z tyłu znak odlewni Valsuani oraz opisany: 61/99.VF.

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

Rzeźby Salvadora Dalego powstawały z silnej wewnętrznej potrzeby artysty, by przełożyć swoje ikoniczne obrazy i fantastyczne wizje w prawdziwe, trójwymiarowe projekty. Wybierając najbardziej charakterystyczny element kompozycji np. miękki zegar czy słonia o długich, pajęczych odnóżach, formował z niego pełnoplastyczną rzeźbę. Tworzył zarówno niewielkie dzieła gabinetowe, jak i monumentalne pomniki, funkcjonujące w ramach sztuki miejskiej.

Oferowany Minotaur został pierwotnie stworzony przez Dalego w 1936 r. jako projekt okładki ekstrawaganckiego, francuskiego magazynu „Minotaure", wydawanego w latach 1933-1939. Legendarny pół-byk, pół-człowiek to jedna z najbardziej sugestywnych postaci w mitologii greckiej. Dali zdecydował się przedstawić go jako kobietę o zwierzęcej głowie, pozującej niczym modelka. Jej ciało jest pełne szufladek i zakamarków, z których wyłaniają się różne złote przedmioty. Uwagę zwraca wypełzający z okolic podbrzusza homar, który przywodzi na myśl słynny surrealistyczny obiekt Dalego - „Telefon-homar" (1936).

Innym motywem pojawiającym się wielokrotnie w poetyce artysty są wspomniane szuflady. Dali wykorzystał je m.in. w dziełach „Antropomorficzna szafka" (1936) oraz „Płonąca żyrafa" (1937). Aby zrozumieć, co się w nich skrywa, należy sięgnąć do podświadomości. Artysta przyznawał: „Jedyna różnica pomiędzy antykiem a współczesnością to Zygmunt Freud, który odkrył, że ludzkie ciało składa się z wielu ukrytych szuflad, możliwych do otwarcia wyłącznie z pomocą psychoanalizy" (Néret G., Salvador Dali: 1904-1989, wyd. Taschen, Warszawa 2005). W tych uchylonych, a czasem i zamkniętych szufladach i szufladkach znajdują się nieuświadomione emocje i instynkty, a także wyparte przeżycia i myśli, które skrywamy głęboko przed światem. Dzieła Dalego, zarówno malarskie, jak i rzeźbiarskie stanowią alegorie, służące do zilustrowania i zrozumienia freudowskich teorii.

Siłą i wartością jego twórczości
jest interdyscyplinarność, świeżość
wypowiedzi, która nie ogranicza
się wyłącznie do dzieł plastycznych
chociaż z całą pewnością to one właśnie
decydują o miejscu i roli artysty...
– prof. Lechosław Lemański

Tomasz Kawiak, malarz i rzeźbiarz, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Paryżu, przez 14 lat był profesorem Instytutu Artystycznego w Orleanie. Pracował tam w latach 1976–1990, równolegle prowadząc światową akcję tzw. „cegłowania – BRICKWORK" . Jak wspomina sam artysta „(…) kiedy w 1976 roku we Francji wykonałem pierwszą Cegłę z gliny ceramicznej, opatrzoną moim nazwiskiem, wiedziałem, że jest to mój pierwszy „kamień" do znakowania mojej drogi artystycznej. Rozpocząłem z nią systematyczne podróże po całym świecie. Jej forma była stała, za to kolor gliny i emalii zmieniał się w zależności od miejsca jej realizacji i wypieku. Wyprodukowałem tysiące Cegieł ze śladami mojego imienia czy słów dodatkowych, określających cel i miejsce ich znakowania. Powstał z tego ciąg działań „Cegłowanie świata". Ponad 200 zapisów „Cegłowania" zrealizowanych w różnych zakątkach świata, zdeponowanych zostało w Archiwum Światowym „Brickwork". Kiedy po latach zacząłem wystawiać ich ślady, m.in. w Muzeum Lubelskim w Lublinie czy w Bunkrze Sztuki w Krakowie, ktoś kiedyś napisał: „Kawiak jak kukułka podrzuca swoje cegły do gniazd naszej cywilizacji na całym świecie!" Bardzo jest to prawdziwe i zaprawione poczuciem humoru (…)". Drzewo z cegły, nazywane przez artystę Drzewem życia, obiekt powstały w 1988 roku, niewątpliwie odwołuje się do opisanego wyżej wieloletniego performance'u Tomka Kawiaka. W obiekcie spotykają się drzewo czyli natura z elementem współczesnej cywilizacji – cegłą. Artysta nawołuje do symbiozy człowieka z otaczającym światem nadając jednak pierwszeństwo prawom natury dominującym nad ludzką działalnością. Unikatowa rzeźba odlana w brązie, w technice na wosk tracony, to jedno z pierwszych dzieł jakie Kawiak wykonał w odlewni Mariani, we włoskiej Pietrasanta. Stanowi ciekawy i rzadki przykład twórczości artysty, znanego przede wszystkim z cyklu rzeźb z motywem jeansu. Drzewo życia wystawiane było na wystawach w Paryżu (Grand Palais, 1990), w Grenoble (galerie Cupillard) i Saint-Tropez. Z Francji rzeźba trafiła do kolekcji sztuki Fundacji Veranneman w Belgii, a następnie do rąk prywatnych.

14
TOMEK KAWIAK
(UR. 1943)

Drzewo z cegły, 1988
(Drzewo życia)

brąz, wys. 175 cm
sygn. w trzech miejscach: TOMEK KAWIAK

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Bruksela, Fundacja Veranneman
kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Grenoble, Galerie Cupillard, 1997.
Paryż, Grand Palais, 1990.

15
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Pocałunek

brąz złocony, podstawa kamienna, wys. 29 cm
sygn. prawy bok: Sętowski

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Fabryką snów, którą uruchamiam podczas tworzenia, jest mój umysł. Uważam, że prawdą jest określenie, że artystą się bywa – ja też czasem bywam artystą.
– *Tomasz Sętowski*

16
IGOR MITORAJ
(1944 - 2014)

Saturnia, 1986

szkło (technika pâte de verre), 26 x 27 x 20 cm
ed. 141/200
sygn. l. d.: Mitoraj, z prawej strony oznaczenie wytwórni: Daum France

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

Dzieła Mitoraja to dialog antyku ze współczesnością, to historia o klasycznym pięknie i bólu przemijania. Mocne jak tarcza torsy, tchnięte duchem przeszłości głowy, atletyczne posągi – niepełne, spękane, rozpadające się, niekiedy zabandażowane rodzą się z wewnętrznej potrzeby artysty, „z przeżyć, ze stanów ducha, z uczuć, z napływu wspomnień, z rytmu onirycznego, z nastrojów (…)" (Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 39).

Materiał, w jakim tworzył artysta to przede wszystkim kamień i brąz. W ramach jego współpracy ze słynną wytwórnią kryształowego szkła Daum z Nancy we Francji, powstało jednakże kilka interesujących realizacji w szkle – wyjątkowym, jak dla artysty medium. Jedną z nich jest oferowana „Saturnia", fragment posągowej głowy z bardzo charakterystycznymi dla twórczości Mitoraja ustami – kształtem odzwierciedlającymi usta autora, stanowiącymi jego nieformalny „podpis". Pusta w środku głowa wygląda jakby była roztrzaskana, niezachowana w pełni przez bieg czasów, odnaleziona podczas archeologicznych wykopalisk. Kształtem przypomina delikatnie przechyloną misę. Forma jej nie jest przypadkowa. Unikatowa wersja „Saturni" z marmuru karraryjskiego, została zaaranżowana przez Mitoraja jako rodzaj fontanny. Posągowa głowa zamienia się w źródło, czaszę z wypływającą zeń wodą. Tym samym symbolicznie staje się ponownie pełna.

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

Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 21.

(…) sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem.
– Igor Mitoraj

Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 39.

ESTETYKA MNIE NIE INTERESUJE, POJAWIA SIĘ W MOICH RZEŹBACH NIEJAKO SAMA Z SIEBIE.

– Igor Mitoraj

Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 43.

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

17
IGOR MITORAJ
(1944 - 2014)

Torso, 1977

brąz patynowany, 30 x 23 cm, ed. 98/100
sygn. p. d.: MITORAJ 77 u dołu opisany: 98/100

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

18
IGOR MITORAJ
(1944 - 2014)

Helios, 1988

brąz patynowany, podstawa kamienna,
29 x 36,5 cm (wys. z podstawą 39 cm),
ed. 66/1000
sygn. p.d.: MITORAJ, na odwrociu opisany:
B 66/1000 HC

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł •

(…) Twarze odsłaniają
wewnętrzny chaos wnętrza
ukrywanego za żywą
twarzą. Uciekam od każdej,
sięgając po następną (…).
Na skórze, we włosach,
w ruchu powietrza zapach
gorącego wosku. Nosiłam go
w sobie jeszcze wiele dni po
zakończeniu kolejnego etapu
pracy. Wywołuje on obrazy,
przeistacza każdy inny zapach.
– Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz. Cysterna [katalog wystawy], Warszawa 2008, s. 102.

Portrety Anonimowe to cykl prac, który powstał w latach 1987/88. Wedle informacji podanych w katalogu wydanym przez Muzeum Sztuki w Łodzi, artystka wykonała w bawełnianym płótnie 20. odcisków własnej twarzy (Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991, s. nlb). Równolegle z tą serią powstało w tym samym czasie blisko 150 odlewów w brązie zatytułowanych Inkarnacje. Portrety anonimowe stanowiły istotne novum w twórczości Magdaleny Abakanowicz. Dotychczasowo bowiem artystka nie interesowała się bliżej wyglądem twarzy. Wprawdzie w roku 1976 wykonała w utwardzonej tkaninie dwa portrety, a od roku 1981 powstawał również cykl rysunków, w których interpretowała ten motyw, ale do momentu pojawienia się odcisków, w głównym nurcie jej twórczości, portret śmiało można powiedzieć, że nie istniał. „Teraz wizerunki ludzi i zwierząt stają się dla Abakanowicz jednym z ważniejszych zagadnień twórczych. Uproszczone i zdeformowane, naturalnej wielkości głowy stoją na prostych wysokich podpórkach z metalu lub drewna. Stoją w pozycji jakby przymusowej, chwilowej, niewygodnej, nawet zagrażającej. Jak we wszystkich pracach Abakanowicz, podstawa stwarza sytuacje, w której rzeźba egzystuje, tworzy jej kontekst i jest tak nieodłączną jej częścią jak nogi utrzymujące korpus" pisał Mariusz Hermansdorfer w 1995 roku (Hermansdorfer M., Magdalena Abakanowicz, Wrocław, 1995, s. 20). Zarówno Portrety Anonimowe jak i Inkarnacje to przedstawienia twarzy pozbawione rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatarte, zawieszone gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną formą powierzchni. Nie stanowią one pełnoplastycznego przedstawienia głów, typowych obiektów rzeźbiarskiego studium. Eksplorują wyłącznie powłokę samej twarzy, zwracając tym samym naszą uwagę na ludzką osobowość, na istnienie wyrażone przez taki właśnie, anonimowy a zarazem uniwersalny portret. U źródła Portretu Anonimowego znajduje się twarz samej artystki. Abakanowicz odciskała ją w plastycznej materii nasączonego woskiem bawełnianego płótna. O rezultatach tych działań mówiła: „ (…) odsłaniają [one] wewnętrzny chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną (…). Na skórze, we włosach, w ruchu powietrza zapach gorącego wosku. Nosiłam go w sobie jeszcze wiele dni po zakończeniu kolejnego etapu pracy. Wywołuje on obrazy, przeistacza każdy inny zapach" (Magdalena Abakanowicz. Cysterna [katalog wystawy], red. Milana Ślazińska, Warszawa 2008, s. 102). Doświadczenie pozostawiania własnego śladu w materii czyni z tych portretów akt twórczy o niezwykle osobistym rysie. Mają one, wobec szerszego kontekstu artystycznych działań Magdaleny Abakanowicz, wymiar głęboko symboliczny. Stanowią wcielenie się w ciało lub przyjęcie ciała. W Portretach Anonimowych Magdalena Abakanowicz za każdym razem od nowa stwarza siebie. Ukazuje jednostkę noszącą boski pierwiastek, owo „wcielenie" przy jednoczesnej świadomości niedoskonałości, która powoduje, że artystka ponownie sięga po materię, jakby w poszukiwaniu idealnego odbicia. Tej części ludzkiego ciała poświęciła Abakanowicz bodajże najwięcej uwagi. Analizując w ten sposób głowę mówiła: „Głowa patrzy, głowa je, głowa mówi. Zawsze na początku tułowia, pierwsza narażona na spotkanie z nieznanym. Jest odpowiedzialna za korpus jak za swe stado. Zawiadamia go o swych doznaniach. Oddzielona, staje się zamkniętą całością, niewymagającą uzupełnień. Wyzwolona z odpowiedzialności i funkcji, zachowuje swą mądrość i doświadczenie".

19
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

z cyklu Portrety Anonimowe, 1987

tkanina, żywica, drewno, 72 x 26 x 18 cm
sygn. u podstawy: MA 87

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

PROSTOTA NIE JEST W SZTUCE CELEM, ALE DO PROSTOTY DOCHODZI SIĘ MIMO WOLI, ZBLIŻAJĄC SIĘ DO RZECZYWISTEGO SENSU RZECZY.

– Constantin Brâncusi

Giedion-Welcker C., Constantin Brâncusi, Basel 1958, s. 220.

„Siedząca" Tadeusza Łodziany powstała w roku odwilży gomułkowskiej. Był to dla rzeźby polskiej czas przełomowy, kiedy to artyści wcześniej zduszeni ciasnymi ramami sztuki socrealistycznej, zaczęli coraz odważniej eksperymentować z formą i poszukiwać nowych rozwiązań. Zainspirowany naturą Łodziana wziął na warsztat figurę ludzką – temat niezwykle klasyczny, akademicki – i korzystając z dorobku zachodniej awangardy, zajął się samą jej istotą. „Łodziana jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brâncuşiego, 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" (Skrodzki W., Synteza formy, „Projekt", t. 26, nr 5, 1981, s. 60-61).

Dzięki zastosowanym uogólnieniom i schematyzacji, pozostawiając tylko to, co najbardziej istotne, „Siedząca" Łodziany staje się pewnego rodzaju abstrakcyjnym znakiem. Jest ideą pięknej kobiecej sylwetki, z jej doskonałymi proporcjami i dyskretnie zaznaczonymi w bryle krągłościami. Stanowi opowieść o kobiecości z perspektywy męskiego oka. Mimo swojej awangardowej formy bliskiej nurtowi abstrakcji organicznej, rzeźbiarski akt Łodziany jest pełen harmonii i walorów estetycznych. Wpisuje się on przez to w akademicką tradycję przedstawiania nagiego ludzkiego ciała.

20
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920 - 2011)

Siedząca, 1956
(odlew z 2017 r.)

brąz patynowany, 86 x 40 x 59 cm

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

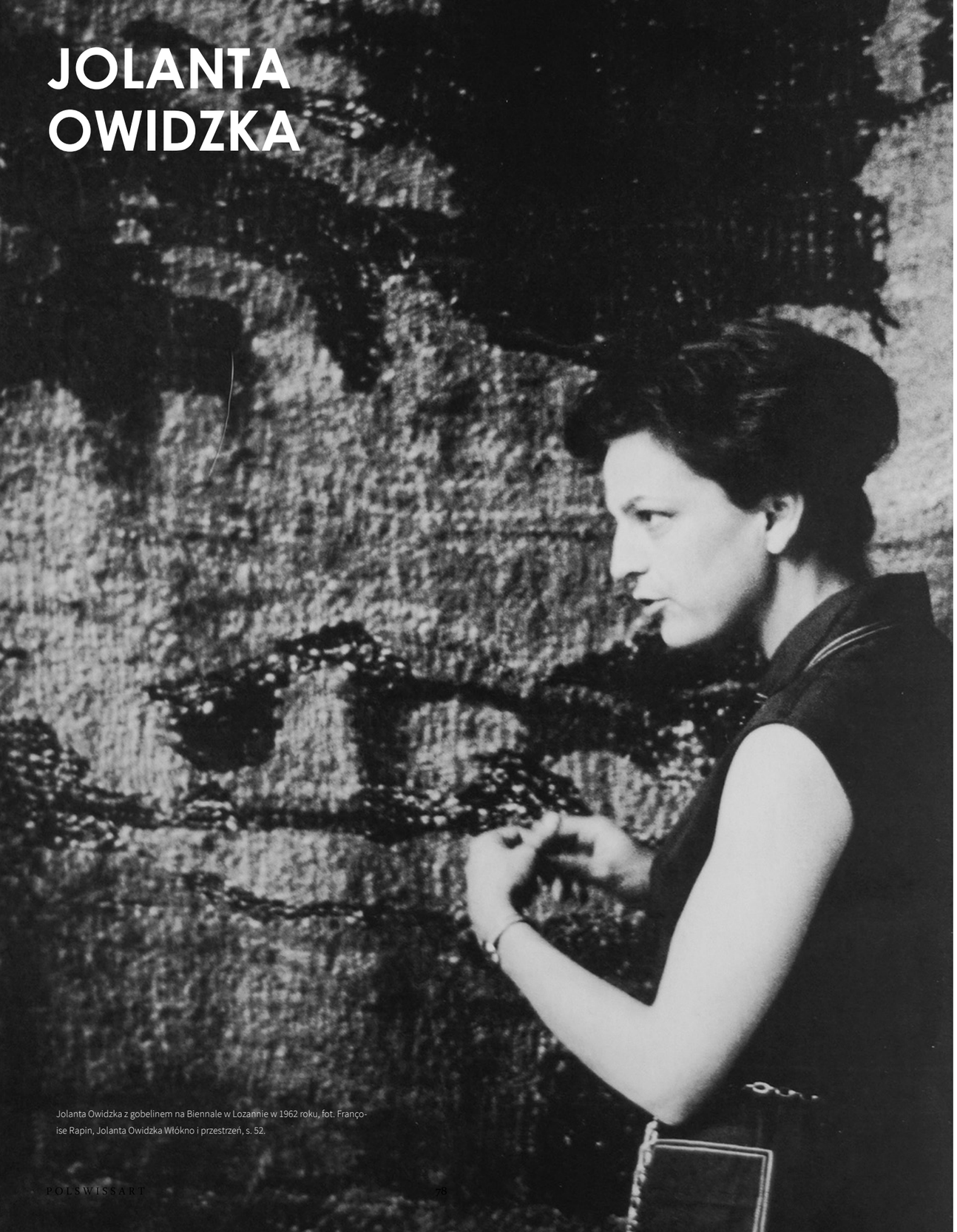
WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Moc natury: Henry Moore w Polsce, 22 lutego - 30 czerwca 2019 Wauthier-Braine, Racingold S.A., Tadeusz Lodziana: Searching for perfection, 15 - 23 marca 2018.

REPRODUKOWANY
Domanowska E. (red.), Moc Natury: Henry Moore w Polsce [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2018, s. 157.
Tadeusz Lodziana: Searching for perfection [katalog wystawy], wyd. Galeria Dyląg, 2018, s. 13.

Akty Łodziany sprawiają przyjemność oku. Są zmysłowe, intymne. Artysta świadomie wykorzystuje walory haptyczne medium rzeźbiarskiego. Rytm wklęsłości i wypukłości, zróżnicowane struktury materiałów i faktury powierzchni, płynność i kombinacja profili – wzmagają chęć fizycznego kontaktu, dotykania, głaskania, odczuwania.

Dyląg W. (red.), Tadeusz Łodziana 1920-2011. Rzeźba [katalog wystawy], wyd. Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2016, s. 7.

JOLANTA OWIDZKA



Jolanta Owidzka z gobelinem na Biennale w Lozannie w 1962 roku, fot. Françoise Rapin, Jolanta Owidzka Włókno i przestrzeń, s. 52.

(...) gros mojej twórczości dedykowana była nie na wystawy, a do określonych przestrzeni architektonicznych. Organizowanie przez skalę, proporcje, kolor, walor i rytm elementów jest przeznaczeniem najbardziej pasjonującym tej wspaniałej dziedziny sztuki. Magia zaklęta w tkaninie ma zasadniczy wpływ na akustykę, tworzy atmosferę, nadaje rangę wnętrzu.
– Jolanta Owidzka

(...) wydaje mi się, że rola tkaniny we wnętrzu zawsze będzie istotna i będzie stanowiła o jego randze.
– Jolanta Owidzka

Nie szydełkuję w długie zimowe wieczory, rozm. przepr. Klara Czerniewska, „Dwutygodnik", wyd. 104, kwiecień 2013.

21
JOLANTA OWIDZKA
(1927 - 2020)

The windy day sky (A,B), 2002

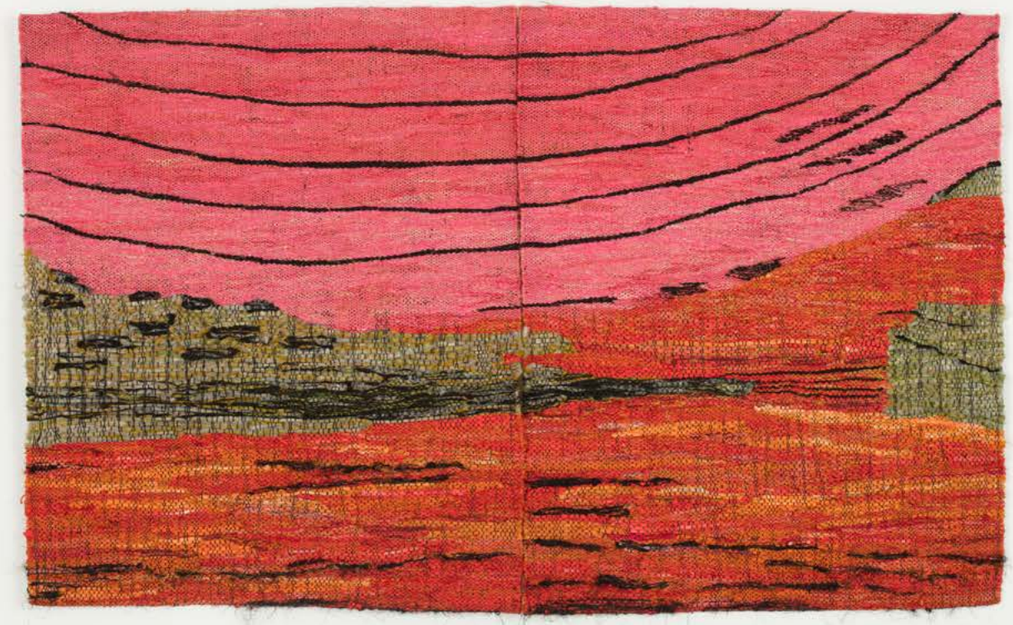
(dyptyk) sizal, wełna, bawełna, jedwab
75 x 125 cm (całość)
sygn. i opisany na odwrociu (autorska naszywka na każdym): JOLANTA OWIDZKA / WARSZAWA 2002 / 78 x 63 cm. „B" / „THE WINDY DAY SKY" / HIGH WARP.LINEN.SISAL. / NAT.SILK. PLASTIC / WOOL / J. Owidzka

Estymacja: 16 000 – 18 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
kolekcja artystki

[Tkaniny Owidzkiej] charakteryzuje (...) bardzo wyszukane, bardzo subtelne i bardzo kobiece wyczucie koloru, podporządkowane zawsze rytmowi organizującemu koncepcję.
– Ryszard Stanisławski

Wystawa tkaniny Jolanty Owidzkiej [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta", Warszawa 1960, s. nlb.

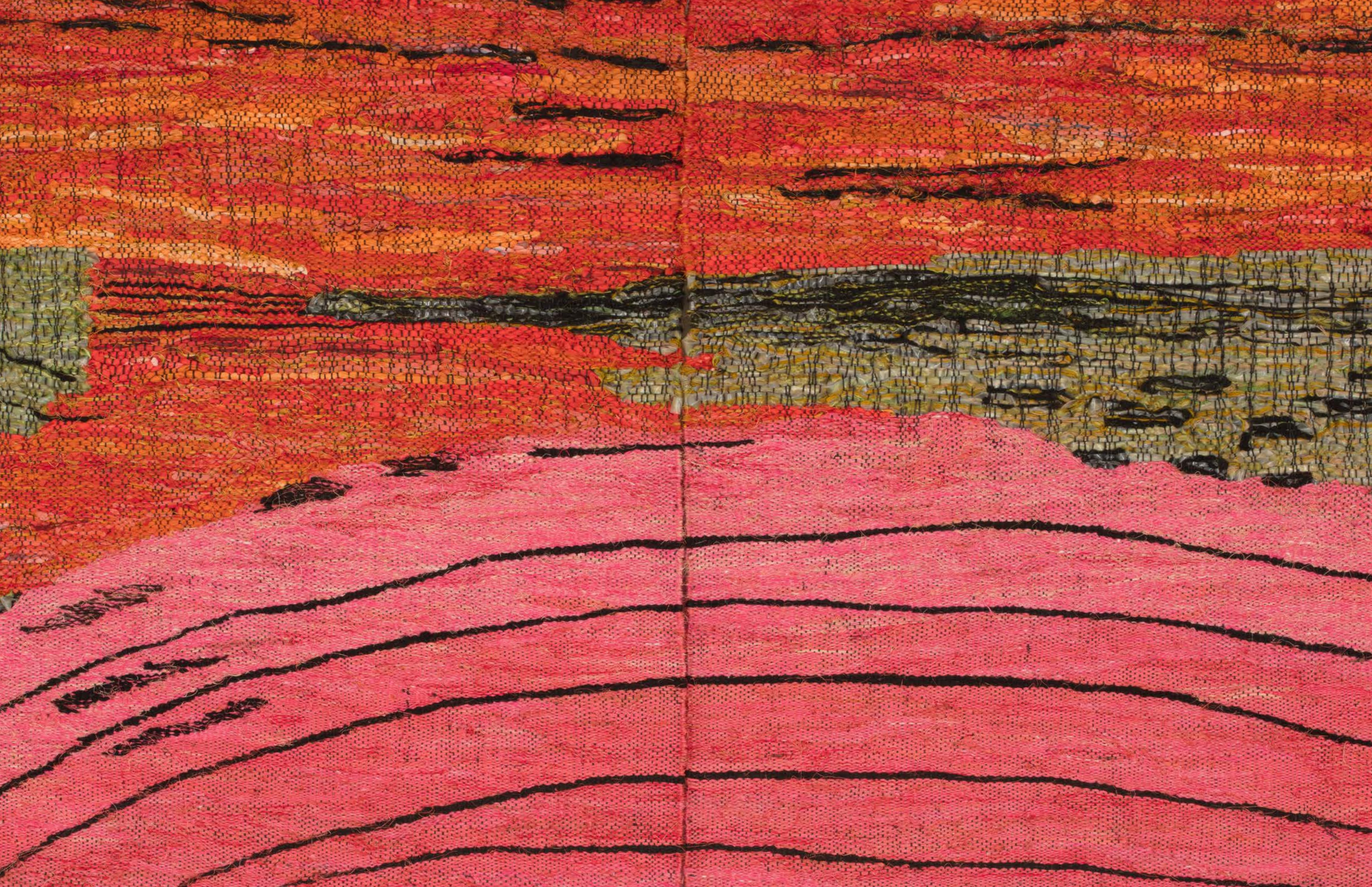


Jolanta Owidzka urodziła się w 1927 roku w Radomiu. Była obok Magdaleny Abakanowicz współtwórczynią awangardowych przemian w dziedzinie tkaniny unikatowej, która to w latach 60. z rzemiosła urosła do rangi sztuki. Artystka w latach 1945-1950 kształciła się na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1952 roku uzyskała dyplom na Wydziale Architektury Wnętrz u prof. Eleonory Plutyńskiej. Po studiach rozpoczęła pracę w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, gdzie początkowo projektowała, a później zajmowała się pracą naukowo-badawczą. Interesowała się rolą tkaniny we współczesnym wnętrzu mieszkalnym i w architekturze. Pisała również teksty do periodyków specjalistycznych.

W 1960 roku w Zachęcie miała miejsce pierwsza indywidualna wystawa Owidzkiej. Za jej aranżację odpowiedzialni byli Oskar i Zofia Hansenowie. „Chodziło nam o to, by unaocznić, że człowiek w różny sposób współżyje z tkaniną we wnętrzu" – wspominała artystka w późniejszym wywiadzie (Nie szydełkuję w długie zimowe wieczory, rozm. przepr. Klara Czerniewska, „Dwutygodnik", wyd. 104, kwiecień 2013). Wystawa była przełomowym wydarzeniem w historii tkactwa, zapowiedzią powstania „polskiej szkoły tkaniny" (Huml I., Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. 28).

Owidzka współpracowała z Oskarem Hansenem także m.in. podczas II Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Zachęcie (1957) oraz Triennale Sztuki Użytkowej w Mediolanie (1960, srebrny medal). Brała udział w bardzo wielu międzynarodowych wydarzeniach, takich jak Biennale Tkaniny w Lozannie, Międzynarodowe Triennale Tkaniny w Łodzi, Biennale w Sao Paulo, Quadriennale we Frankfurcie czy wystawa Wall Hangings w nowojorskiej MoMa. Oprócz tego artystka ma na swoim koncie kilkadziesiąt wystaw indywidualnych na całym świecie. Jej prace znajdują się w polskich i zagranicznych kolekcjach muzealnych i prywatnych.

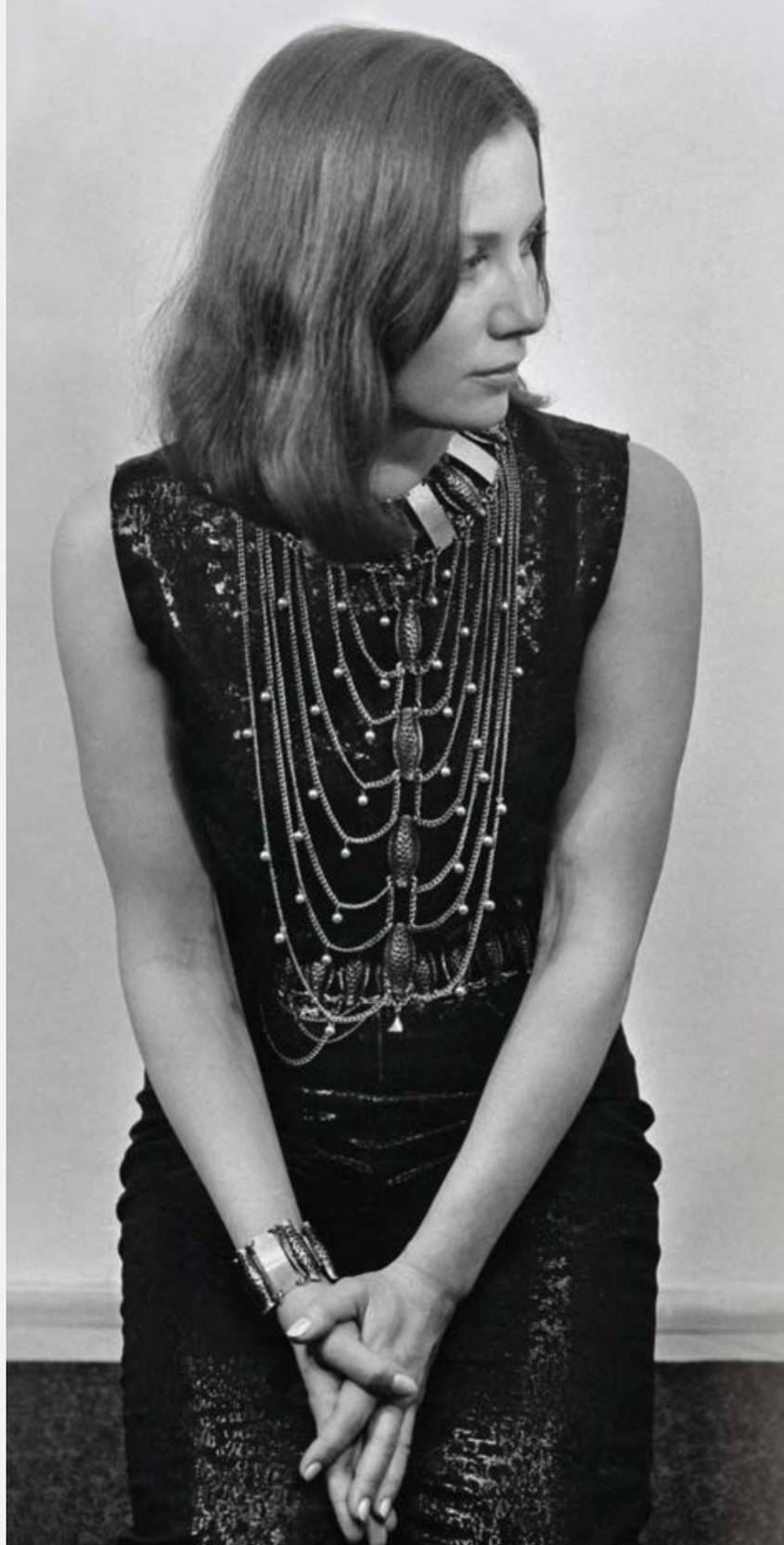
Zrealizowała ponad pięćdziesiąt monumentalnych tkanin do budynków użyteczności publicznej – teatrów, filharmonii, banków, hoteli, a także biur LOT-u. Wiele lat współpracowała również z Cepelią, tworząc projekty dywanów, kilimów i tkanin nicielnicowych.



BARBARA MUNZER

Uwielbiam klimat Fin de siècle, w którym narodziły się: Art Nouveau, figura Femme fatale, kobieta-ważka, kobieta-paw, kobieta-sfinks, atmosfera tajemniczości, arabeska linii, kolor witraży. Może stąd, personifikując szaty, przewaga imion kobiecych w moich pracach.
– Barbara Munzer

Barbara Munzer urodziła się w 1939 roku w Łodzi i tam ukończyła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Jej droga od uzyskania dyplomu w zakresie ubioru i biżuterii wiodła również przez inne dziedziny plastyki – malarstwo i grafikę. W 1966 została przyjęta w poczet członków rzeczywistych ZPAP. Prace jej były eksponowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych oraz na pokazach mody. Powstały wtedy całe zestawy ozdób do kolekcji „Mody Polskiej" (udział w pokazach w latach 1968, 1970-75) i „Telimeny" (udział w pokazach w latach 1969-73). Od wielu lat Barbara Munzer tworzy duże formy dekoracyjne z metalu, wizje owadów oraz szaty. Oryginalne srebrzyste i złote rzeźby pod wspólnym tytułem „Teatr Postaci" pokazywała w Warszawie, Amsterdamie, Łodzi, Płocku, Hadze, Bochum, Borken, Krakowie. Prace Munzer znajdują się w Muzeum Secesji w Płocku oraz u kolekcjonerów prywatnych w kraju i zagranicą. Artystka nie poddaje się modom, kierunkom, „izmom" – hołduje zasadzie, że w sztuce liczy się pomysł, indywidualność i niezależność. Barbara Munzer tym właśnie zasłynęła na tle środowiska polskich artystów plastyków odnajdując własną ścieżkę na granicy świata mody i biżuterii. Współtworzy jedną z najciekawszych pracowni artystycznych Warszawy. Przestrzeń mieszcząca się w zacisznej kamienicy Śródmieścia, to bez wątpienia jedno z najbardziej oryginalnych a zarazem ostatnich tego typu miejsc w stolicy. Jak niewiele innych opowiada historię twórczości, której rzemieślniczy rodowód doskonale współgra z wykształceniem artystycznym. Jego właścicielka na stałe współpracuje z miejskim zespołem do spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.



Barbara Munzer, fot. archiwum prywatne artystki.

22
BARBARA MUNZER
(UR. 1939)

Salome, 1994

mosiądz, szkło, 145 x 90 cm
sygn. na odwrociu: B. MUNZER '94

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Płock, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Barbara Munzer: Teatr postaci kwiecień - maj 1999.
Kraków, Dolny Pałac Sztuki w Krakowie, Barbara Muzer: Teatr postaci, 1999.

REPRODUKOWANY
Barbara Munzer. Unique spatial objects of art. The Theatre of Figures, wyd. własne artystki, s. 12.

(...) dzięki twórczości Barbary Munzer można zanurzyć się w atmosferę tajemniczych ogrodów pełnych ogromnych, fruwających ważek i motyli, jak również odbyć nieoczekiwane spotkanie z upostaciowanymi szatami wielkich znanych i nieznanych.
– Irena Huml

Po ukończeniu studiów Barbara Munzer zaczęła projektować biżuterię i rekwizyty do filmów, telewizji i dla domów mody, m.in. „Mody Polskiej" i „Telimeny". Z czasem, zafascynowana naturą, przeszła do większych form, utrwalając w metalu kruche owady – ważki, motyle i pająki – oraz świat kobiecej mody różnych epok i krajów. Jej kreacje nabrały cech autonomicznego obiektu przestrzennego, doskonale zdobiącego wnętrza. „Zamiast jedwabiu i złota używam mosiądzu, białego metalu, emalii, gorsu itp. Tak powstała szata będąca jednocześnie biżuterią" – mówi o swoich obiektach artystka podkreślając, że tego sformułowania użyła po raz pierwszy Lena Szatkowska w jednym z felietonów opublikowanych w Gazecie Wyborczej w kwietniu 1999 roku. Oferowana „Salome" z 1994 roku wchodzi w skład cyklu naturalnej wielkości szat, któremu Munzer nadała tytuł „Teatr Figur". „Metalowe szaty", jak lubi o nich mówić, przeznaczone są jako dzieła do ekspozycji zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej, „(…) charakteryzują się ogromem rozwiązań kompozycyjnych i unikalną ornamentyką jako środkiem wyrazu, poza tym oddają charakter postaci, którymi były inspirowane" - jak opisała te prace prof. Irena Huml z Polskiej Akademii Nauk. Oferowana „Salome" przywołuje więc biblijną bohaterkę, piękną kobietę, która swym tańcem zauroczyła króla Heroda Antypasa a następnie doprowadziła do dekapitacji Jana Chrzciciela. Postać uwodzicielki cieszyła się popularnością w sztuce, liczne jej wizerunki stworzono w okresie secesji, do najbardziej znanych należą te autorstwa Alfonsa Muchy i Gustava Klimta. Obiekt przestrzenny Barbary Munzer, mieniąca się złotem i kolorowym szkłem szata, nawiązuje do tej właśnie epoki bogactwem ornamentu połączonym z finezyjnością i elegancją.

To, co zdołałam ze swojej płci wyartykułować – emocjonalne doświadczenia związane z szeregiem tabu i łamaniem przykazań dotyczących kobiety – to wszystko nie zachwiało mojego przekonania o nadrzędności sztuki.
– Maria Pinińska-Bereś

Gajewska B., Maria Pinińska-Bereś 1931-1999 [katalog wystawy], Bunkier Sztuki, Kraków, 1999, s. 9.

23
MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
(1931 - 1999)

Piękna i Bestia, 1990

akryl, płótno, gąbka, sklejka, 140 x 40 x 30 cm

Estymacja: 150 000 – 180 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Kowalczyk I., Maria Pinińska-Bereś. Imaginarium cielesności, Sopot 2012, ss. 39, 117.

Maria Pinińska-Bereś jest uważana za prekursorkę feminizmu zza „żelaznej kurtyny", która w stosunku do sztuki Zachodu „(…) znacznie wyprzedziła ów nurt kobiecego krytycyzmu osiągając rezultaty artystyczne o nie mniejszym znaczeniu niż te, które przyniosły feministyczne enklawy alternatyw" (Kostołowski A., Maria Pinińska-Bereś [katalog wystawy], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków, 1983). Jej twórczość zadziwia i zastanawia. Jest fenomenem socjologicznym, stworzonym przez wrażliwą kobietę w okowach patriarchatu, przez buntowniczkę żyjącą w specyficznym i ciężkim czasie narodowego socjalizmu. „Szczególnie splot religii i fobii płciowych był mieszanką piorunującą. Chcąc ocalić swoje ja musiałam być zrewoltowaną. Sztuka jawiła mi się jako domena wolna, wyzbyta konwenansów, przymusów, jako sfera kreatywnej, niezafałszowanej projekcji osobowości" – wspominała artystka („Gorsety i wieże", rękopis, sierpień 1994, archiwum Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia). Była najzdolniejszą uczennicą Xawerego Dunikowskiego. Mimo to zaraz po studiach zdecydowała się odrzucić wszystko, czego nauczyła ją krakowska Akademia i tworzyć dzieła z papier mâché i tkanin: „U początku mojej pracy czułam konieczność poszukiwania nowej definicji rzeźby. Postulatem stała się forma rzeźbiarska niezależna od statuaryczności. Była to dramatyczna walka. Poprzez zerwanie z warsztatem rzeźbiarskim i narzucenie sobie systemu pracy niekonwencjonalnego, dokonałam w swojej pracy radykalnego przełomu. (…) Wyeliminowałam ze swojej rzeźby ciężar. Bo zawsze marzyłam o tym, abym bez niczyjej (męskiej) pomocy mogła swoje rzeźby nosić" („O M.", rękopis, 1996, archiwum Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia).

Sztuka Pinińskiej-Bereś jest niezwykle kobieca, delikatna, intymna. Dzięki indywidualnej technice wydaje się też miękka i otulająca, niczym puchowa kołderka. Niejednoznaczne formy bywają niekiedy subtelną aluzją waginalną czy falliczną. Charakterystycznym kolorem jest róż, który artystka obrała sobie jako znak rozpoznawczy już w dziele „Narodziny" (1956/57). Do różu w późniejszym okresie dołączyła także biel. Od drugiej połowy lat 80. w pracach Pinińskiej-Bereś kwestie społeczne schodzą na drugi plan. Artystka prowadzi teraz otwarty dialog ze sztuką Zachodu, jednocześnie skupiając się na swoich przeżyciach wewnętrznych. Powstają wówczas m.in. „Król i Królowa" (1986), „Księżniczka Y" (1987), „Płonąca żyrafa" (1989), „Dwie gracje komentują odejście trzeciej" (1990) czy „Mme Récamier" (1991). Do tego okresu twórczości należy również oferowana „Piękna i Bestia" (1990).

MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

Maria Papa Rostkowska urodziła się 4 lipca 1923 roku w Warszawie jako córka Bolesława Baranowskiego i Nadiei Baranowskiej. W 1943 r. wyszła za mąż za Ludwika Rostkowskiego juniora, działacza ruchu oporu i członka Żegoty. Wraz z dr. Ludwikiem Rostkowskim seniorem, jej teściem, młode małżeństwo uczestniczyło w ratowaniu Żydów z getta warszawskiego. Jej mąż został pośmiertnie odznaczony medalem Sprawiedliwego.

Maria brała także czynny udział w Powstaniu Warszawskim, za co została odznaczona Srebrnym Medalem Virtutii Militarii. Schwytana przez hitlerowców i wywieziona, uciekła z pociągu wiozącego ją do Oświęcimia.

W 1946 roku podjęła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Janusza Strzałeckiego. Była stypendystką Ministerstwa Kultury, a następnie UNESCO w Paryżu. Po powrocie Marii do Polski zmarł jej mąż Ludwik Rostkowski junior, który był ofiarą represji stalinowskich.

W 1950 roku została adiunktem w Akademii Sztuk Pięknych w Sopocie, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Brała udział w licznych wystawach organizowanych przez państwo polskie. W 1952 roku otrzymała nagrodę za Portret młodej Ślązaczki na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. W 1954 roku pracowała przy renowacji zabytkowej kamienicy przy Rynku Starego Miasta 10 w Lublinie.

Kilka z jej obrazów znajduje się obecnie w kolekcji w Kozłówce.

W 1955 roku na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Galerii Arsenał, poznała francuskiego malarza Edouarda Pignona, od którego dostała zaproszenie na wyjazd do Francji. Wyjechała z Polski w 1957 roku. Edouard Pignon wprowadził Marię w paryskie środowisko artystyczne. Poznała Gualtieri Papa di San Lazzaro, krytyka sztuki, dziennikarza, właściciela galerii i redaktora kultowego pisma artystycznego „XXe Siècle". Był on wówczas kluczową postacią na międzynarodowej scenie artystycznej. Pobrali się w 1958 roku. Maria weszła w krąg najbliższych przyjaciół nowopoślubionego męża, a przyjaciółmi domu były takie postaci jak Nina Kandinsky, Juan Miro, Mark Chagall, Serge Poliakoff, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Jean Arp, Alberto Magnelli.

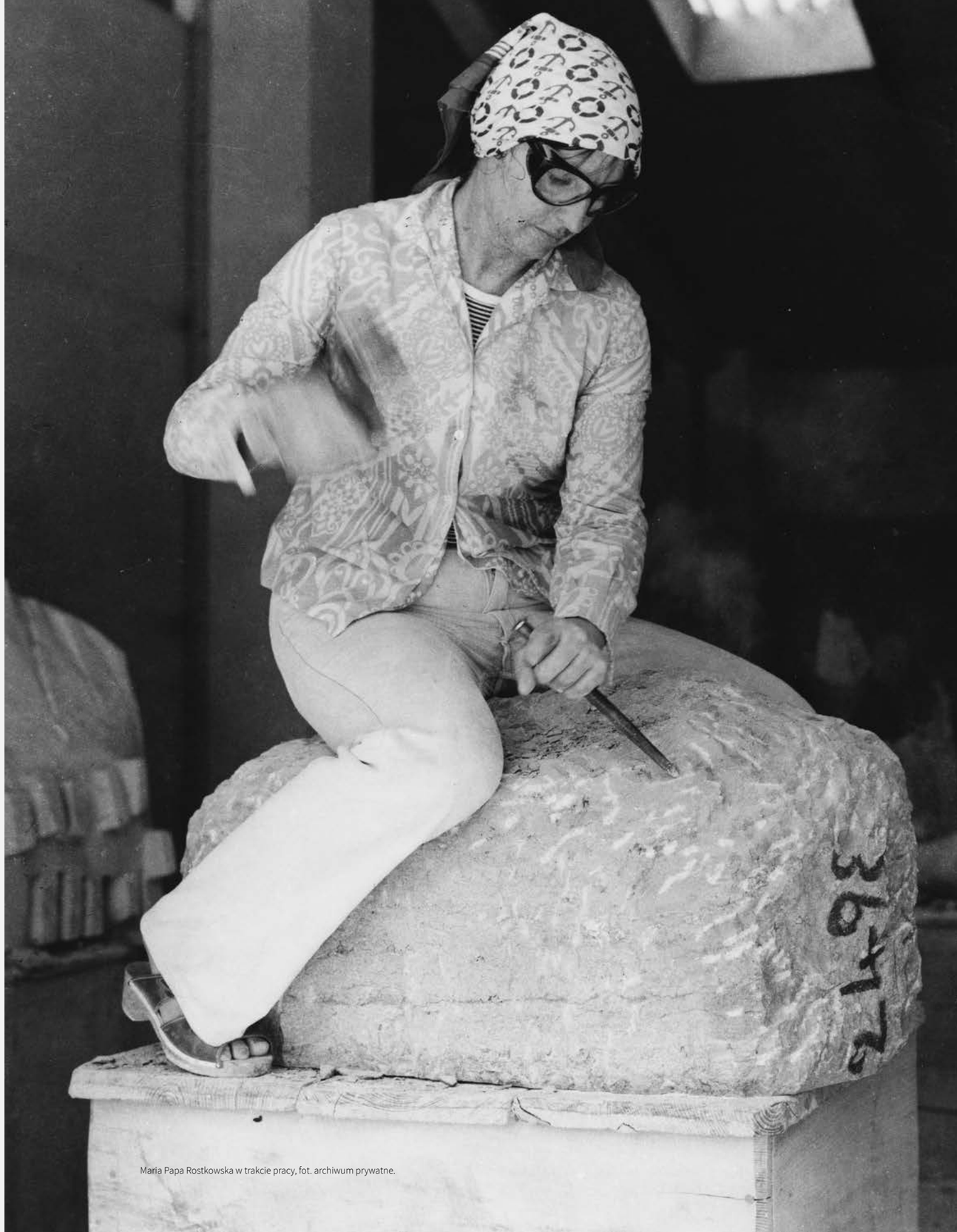
W latach 1958-1964 Maria Papa Rostkowska przebywała we Włoszech na zaproszenie słynnej pracowni ceramicznej Tullio Mazzotti'ego w Albisoli (Włochy). Pracowała tam u boku Lucio Fontany, który zachęcił Marię do realizacji jej marzenia o zostaniu rzeźbiarką. Zaczęła tworzyć płaskorzeźby i rzeźby z terakoty oraz rzeźby w brązie, a od 1964 roku pogłębiała swe zainteresowanie marmurem, który stał się jej ulubionym materiałem. Pracowała głównie w Pietrasanta, niedaleko Carrary.

W ciągu swojego życia Maria Papa Rostkowska stworzyła około 300 rzeźb. W 1966 roku, rekomendowana przez Jeana Arpa i Lucio Fontanę, otrzymała nagrodę William and Norma Copley Foundation Award. Zmarła w 2008 roku w Pietrasanta.

W Paryżu była reprezentowana przez Galerię XXe Siècle, a w Mediolanie przez Galleria del Naviglio. Jej prace były regularnie prezentowane w prestiżowych paryskich salonach (Salon de Mai, Salon d'Automne, Salon des Réalités Nouvelles) oraz w licznych galeriach prywatnych, głównie we Francji i Włoszech. W 1994 roku jej rzeźby były wystawiane w Polsce, w Galerii Ars Polonia w Warszawie. W ciągu całego życia uczestniczyła w ponad 100 wystawach. Do najważniejszych należą: w 2009 roku „Omaggio a Maria Papa" - Centro Culturale Luigi Russo (Pietrasanta); 2014 - „Kobieta z marmuru „ Pałac w Królikarni; 2015 - „La passion de la sculpture" Musée Chopin (Paryż); 2017 - „Maria Papa Rostkowska e gli amici" - Museo di Arte Contamporeana Cascina Roma, San Donato (Milano), 2020/21 - „Maria Papa Rostkowska - rzeźbiarka w sercu Nowej Szkoły Paryskiej" - Musée de l'Hospice Saint Roch (Francja). Kolejne projekty wystawiennicze realizowane będą w Polsce i we Francji.

Obecnie artystka jest reprezentowana w Paryżu przez Galerię ORENDA i w Mediolanie przez Galleria Cortina. Jej prace monumentalne znajdują się w kolekcjach publicznych w Polsce: w Królikarni, w Muzeum Narodowym w Warszawie, Pałacu Prezydenckim oraz w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; we Francji: w Parlamencie, Skansenie Paryskim, Pavillon de l'Arsenal, Bibliothèque Polonaise, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint Roch, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, Musée d'Art de Menton; we Włoszech: w Pietrasanta, Centro di Arti Visivi di Pietrasanta, Muzeum Rzeźby Henraux, na Universita degli Studi (Mediolan).

Około 100 prac kameralnych znajduje się w kolekcjach prywatnych we Francji, Włoszech, Szwajcarii, Belgii, USA, Japonii, Rosji i Polsce.



Maria Papa Rostkowska w trakcie pracy, fot. archiwum prywatne.

24
MARIA PAPA-ROSTKOWSKA
(1923 - 2008)

Matka i dziecko, 1990

brąz polerowany złocony, podstawa granitowa
wys. 100 cm, ed. 3/8
sygn. i opisany l. d.: M. PAPA 3/8

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja artystki

Jej rzeźba, opisywana jako „abstrakcja organiczna", afirmacyjnie nawiązuje do tematów kobiecych archetypów (...) – archaiczne aluzje współbrzmią z szukaniem symetrii w wypukłościach męskich i kobiecych ciał, ich wzajemnej relacji, a nie przeciwstawienia.
– *Agata Araszkiewicz*

Kobieta z marmuru, w: Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru [katalog], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2014, s. 71.

W 1947 roku Maria Papa Rostkowska po raz pierwszy przyjechała do Paryża, który już wtedy urzekł ją możliwościami rozwoju artystycznego. Nie zdecydowała się wówczas na przeprowadzkę do stolicy Francji. Po powrocie do Polski szukała swojego miejsca, jednak dominujący w sztukach socrealizm był jej zupełnie obcy. Artystka nie mogła zapomnieć o międzynarodowym twórczym zgiełku, którym przesiąknięty był Paryż. W 1957 roku na zaproszenie francuskiego malarza Eduarda Pignona przeprowadziła się na stałe do ówczesnej stolicy sztuki. Tam weszła w międzynarodowe środowisko artystyczne, które stało się dla niej źródłem inspiracji i otwarciem na światową sztukę. Powoli Rostkowska odrzucała inne media na rzecz rzeźby. Rzeźbiarstwo pochłonęło ją zupełnie, gdy nowopoślubiony mąż – słynny francuski krytyk sztuki Gualtieri di San Lazzaro (wł. Giuseppe Antonio Papa) - zabrał żonę do włoskiej Albissoli, stanowiącej wówczas międzynarodowe centrum ceramiki. W tamtejszych warsztatach poznała artystów takich jak Giacomo Manzù, Karel Appel czy Lucio Fontana. W swoim artykule poświęconym Marii Papa Rostkowskiej Zbigniew Libera pisał: „Grobowiec na paryskim cmentarzu Montparnasse, w którym spoczywają obok siebie Maria Papa Rostkowska i Gualtieri di San Lazzaro, zdobi rzeźba Marii zatytułowana Wojownik. To pierwsza praca, którą wykonała z trawertynu przy użyciu młotka pneumatycznego. Zaraz zaniosła ją do galerii męża, gdzie akurat był również Joan Miró, który przyjrzał się rzeźbie z bliska i powiedział: „Bardzo dobra. To będzie dla ciebie wielka przyszłość". Zachęcona zaczęła tworzyć swoje pierwsze terakotowe prace przestrzenne, do których inspiracją były ludzkie i zwierzęce głowy oraz torsy. Jej wielką miłością stał się marmur. Artystka wspominała, że któregoś razu rzeźbiarz Gigo Guadagnucci obejrzał jej prace i stwierdził: „Maria powinna ciąć kamień". Papa Rostkowska pracowała przede wszystkim w kamieniołomach Henraux w Querceta nieopodal Pietrasanta, gdzie zamieszkała na stałe. Przez miejscowych zapamiętana została nie tylko jako jedyna kobieta, która w kamieniołomie spędzała całe dnie, ale również jako niezwykle silna i zdeterminowana, kochającą swoją pracę artystka. Tworzyła monumentalne posągi w białym marmurze, ale również formy mniejsze, kameralne. Dojrzały styl artystyczny Marii Papy łączy tradycje sztuki klasycznej z głęboką znajomością materii kamienia i rzeźbiarskiego rzemiosła oraz z doświadczeniami artystycznej awangardy I połowy XX wieku. W 1988 roku powstała mierząca ponad dwa metry rzeźba z marmuru karraryjskiego „Matka i dziecko". Stała się ona bezpośrednią inspiracją do stworzenia jej mniejszej, 80 centymetrowej wersji, również marmurowej a następnie, w 1990 roku, tej samej formy wykonanej w brązie. Tytułowa matka i dziecko zaklęte są w syntetycznej, niejednoznacznej formie. Rzeźba nawiązuje do okresu pierwszej awangardy i dzieł tworzonych w tamtym czasie. Artystka z właściwą sobie wrażliwością wyciąga z organicznej niemalże bryły czułość matczynej miłości. Praca jest niezwykle dekoracyjna, ale też symboliczna. „Matka i dziecko" to kwintesencja harmonii i zarazem elegancji wynikającej z prostoty formy, to radosna afirmacja życia.

SYLWESTER AMBROZIAK

Jest jednym z najaktywniejszych rzeźbiarzy polskich średniego pokolenia, realizującym z podziwu godną konsekwencją i na przekór modnym trendom czy nagradzanym grantami tendencjom.

Stanisławski K., Sylwester Ambroziak – Humata Huchta Hwareszta - Appendix 2012 [w:] Kropiowski Ł. (red.), Pola znów się zazielenią [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej, Opole 2012.

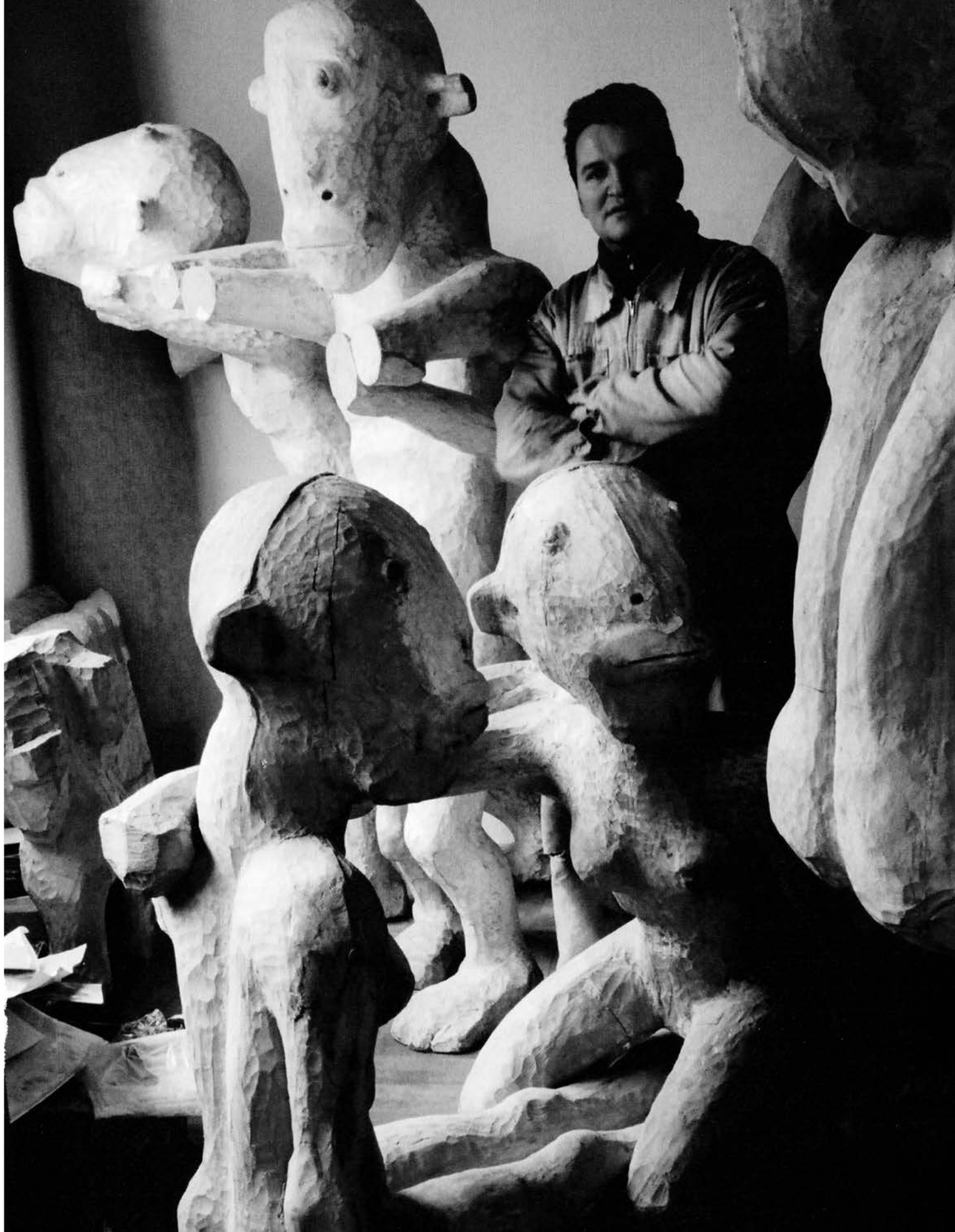
Sylwester Ambroziak urodził się w 1964 r. w Łowiczu. W latach 80. studiował na Wydziale Rzeźby w warszawskiej ASP, w pracowniach profesorów: Jerzego Jarnuszkiewicza, Stanisława Kulona i Grzegorza Kowalskiego. W polskiej sztuce panował wtedy czas Nowej ekspresji. Ambroziak swoją karierę artystyczną rozpoczął od skandalu w związku z pracą dyplomową. Jego rzeźba przedstawiająca biblijną scenę kuszenia św. Antoniego wywołała wśród kadry profesorskiej niemałą konsternację przez nieprzyzwoicie śmiałą interpretację tematu. Po zamkniętych naradach uznano jednak, że Ambroziak dyplom obroni. Miał tylko zabrać rzeźbę z widoku publicznego, bo „obrażała uczucia religijne".

Cechą charakterystyczną stylu Ambroziaka jest konsekwencja. Trzyma się obranego jeszcze w czasach studenckich kierunku figuratywnego, mimo zmieniających się trendów w sztuce współczesnej. Tworzy od początku przede wszystkim w rzeźbie i brązie. W centrum swojego zainteresowania stawia człowieka. Jego prace przywodzą na myśl sztukę archaiczną, afrykańską czy polinezyjską. To postacie o wyolbrzymionych głowach, nagie i nieokrzesane. Powiązanie z prymitywizmem jest jednak u Ambroziaka kwestią dość powierzchowną, gdyż: „Terenem jego działań jest przecież codzienność, której banał odziewa w nieco egzotyczny kostium" (Rayzacher A., Scenariusz dla zaklętych w drewnie, w: Sylwester Ambroziak [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko, Warszawa 2005, s. 11).

Często sięga po tematykę biblijną: Ofiara Izaaka, Adam i Ewa, Kain i Abel, Powrót syna marnotrawnego. Jest to jednak tylko punkt wyjścia do rozważań o charakterze bardziej uniwersalnym, do snucia opowieści o trudnym ludzkim losie na ziemskim padole. Ambroziaka interesuje mitologia współczesności. Skupia się na wzajemnych relacjach, prostych gestach, dowodach miłości, braterstwa czy solidarności. Jego postacie - proste, szorstkie i wręcz antyestetyczne - są jakby przeciwwagą dla niedoścignionego boskiego ideału i mimo że fizycznie ułomne, to jednak nadal pragną dobra i szczęścia.

Ambroziak wybiera anonimowych, niezgrabnych aktorów, by mówili w naszym imieniu. Albo raczej – by jedynie sugerowali, ledwie ocierając się o tajemnicę. (...) Możemy czuć ów bezpieczny dystans aluzji, niemówienia wprost. Swojska, pierwotna naturalność rzeźb (...) to jednak tylko powierzchowność, mająca nas zmylić, przysłonić sedno, wciągnąć do gry polegającej na zbliżaniu się do i oddalaniu się od tego, co jest ich (i naszą) istotą.

Wicherkiewicz M., To, czego pożądam nie jest poza mną, lecz we mnie [w:] Niewiniątka, Sylwester Ambroziak [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2007.



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

– Sylwester Ambroziak

Milanowski J., Obiekt miesiąca, w: „Bydgoski Informator Kulturalny", lipiec/sierpień 2022 r., s. 30.

Monumentalna praca „Mężczyzna niosący kobietę" odzwierciedla wszelkie cechy stylu Ambroziaka. Przedstawia kroczącego mężczyznę, niosącego na plecach partnerkę. Są to postacie „(…) duże, nieporadne, emanujące urokiem prymitywów, przejmujące nagością (tą dosłowną i przenośną), a niekiedy i bardzo współczesną w wyrazie groteskowością (…)" (Ciesielska J., Pytania o empatię, w: Sylwester Ambroziak: Rzeźba [katalog wystawy], Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz 1997). Krok mężczyzny jest ciężki, choć zdecydowany. Obiema rękami podtrzymuje kobietę za nogi, w obawie by nie ześlizgnęła się z jego pleców. Ona znużona, tuli się do mężczyzny. Jej głowa opada na bok ze zmęczenia, a ręce oplatają ukochanego za szyję. Kompozycja mimo prymitywnej formy tchnie czułością i intymnością.

Jak wskazuje Krzysztof Stanisławski, oferowana rzeźba Ambroziaka nawiązuje do tematyki Adama i Ewy, przez co łączy się z innymi pracami artysty w duchu sakralnym: „We wczesnochrześcijańskiej i alchemicznej tradycji »Adam swą Ewę zawsze nosi przy sobie«, więc nawet jeśli nie jest to świadoma analogia, usprawiedliwia zestawienie tej kompozycji z poprzednimi" (Stanisławski K., Sylwester Ambroziak, Orońsko 2011, s. 87-88). Ujęte w uścisku postacie, jak przystało na biblijną parę pierwszych rodziców, stają się jednym, zespolonym ciałem. Jak się wydaje, istotą przedstawienia jest czułe poświęcenie i bezgraniczna ufność.

25
SYLWESTER AMBROZIAK
(UR. 1964)

Mężczyzna niosący kobietę, 1991

drewno patynowane, 209 x 90 x 90 cm
sygn. u dołu: AMBROZJAK 92

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Katowice, kolekcja prywatna
kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Katowice, Galeria Sztuki Szyb Wilson, Nowa Figuracja, styczeń - maj 2020.
Katowice, Galeria Sztuki Szyb Wilson, Rzeźba - Sylwester Ambroziak, marzec - kwiecień 2007.
Orońsko, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP
Orońsko, Sylwester Ambroziak – Wewnętrznie Cię przypominam, maj – sierpień 2004.
Łódź, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Sylwester Ambroziak – Wewnętrznie Cię przypominam, styczeń – luty 2005.
Poznań, Galeria Stary Browar, Sylwester Ambroziak – Wewnętrznie Cię przypominam, wrzesień – październik 2005.

REPRODUKOWANY
Stanisławski K., Sylwester Ambroziak, Orońsko 2011, s. 81.
Sylwester Ambroziak [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko, Warszawa 2005, s. 58.

Na pierwszy rzut oka moje rzeźby są odpychające i trzeba do nich wracać, żeby rozpoznać ich istotę.
– Sylwester Ambroziak

Milanowski J., Obiekt miesiąca, w: „Bydgoski Informator Kulturalny", lipiec/sierpień 2022 r., s. 30.

W swoich pracach koncentruję się na człowieku. Interesuje mnie analizowanie ludzkich postaw, zachowań, emocji. (...) szukam obszarów ludzkiej wrażliwości, ludzkich pragnień, trosk czy energii, które na mnie oddziałują.
– *Tomasz Koclęga*

26
TOMASZ KOCLĘGA
(UR. 1968)

Instabilitas Entis, 2022

brąz, szkło, granit, 80 x 70 x 50 cm
ed. 1/4
sygn. i opisany: 1/4 Koclęga 2022

Estymacja: 10 000 – 13 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

Tomasz Koclęga, artysta rzeźbiarz, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na Wydziale Grafiki w Katowicach, w pracowni rysunku i malarstwa prof. Jacka Rykały oraz pracowni litografii prof. Adama Romaniuka. Dyplom otrzymał w 1993 roku. W latach 1994–1995 pracował jako asystent w Zespole Sztuk Plastycznych na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach. W latach 1996–2007 pracował w Liceum Sztuk Plastycznych w Zabrzu, później w Ogólnokształcącej Szkole Sztuk Pięknych oraz Liceum Plastycznym, gdzie prowadził zajęcia z rzeźby. Przez dziewięć lat pełnił również funkcję wicedyrektora, a przez ostatni rok pracy był dyrektorem szkoły. W latach 2007–2013 pracował Śląskiej Wyższej Szkole Informatyczno – Medycznej w Chorzowie, na kierunku grafika, prowadząc zajęcia z rzeźby i modelowania form przestrzennych. Od 2009 roku związany z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach. Zajmuje się głównie rzeźbą plenerową mając w swym dorobku liczne instalacje w przestrzeniach publicznych w USA, Republice Czeskiej , na Litwie i w Polsce. Do ostatnich prezentacji należą między innymi: „Inner dimensions" w Oxfordzie w Wielkiej Brytanii, „Bliskość" w Bratysławie, „Dotyk" w Nayoro w Japonii, „Gniazdo" w Zawierciu czy „Samotność" w Harbinie w Chinach. Artysta zrealizował ponad 30 wystaw indywidualnych oraz brał udział w ponad 60 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Wielokrotnie prezentował swoje rzeźby w miejskich przestrzeniach publicznych na całym świecie. Od kilku lat w obszarze twórczych poszukiwań Koclęgi znalazły się również mniejsze prace z brązu, eksponowane w wielu krajach. Jest twórcą i liderem zespołu Snow Art Poland, który od 2014 roku realizuje rzeźby w śniegu. Wraz z zespołem uczestniczył w największych i najbardziej prestiżowych międzynarodowych konkursach tego typu na świecie zdobywając liczne nagrody.

Janusz Czumaczenko urodził się w 1962 roku w Łodzi. Tam też w latach 1982-1987 studiował na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (późniejszej Akademii Sztuk Pięknych), na Wydziale Grafiki i Malarstwa. Uzyskał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Plakatu u prof. Bogusława Balickiego, w Pracowni Malarstwa u prof. Juliusza Narzyńskiego, a także w Pracowni Rzeźby u prof. Kazimierza Karpińskiego.

Od 1986 r. pracuje na macierzystej uczelni. Początkowo pełnił funkcję asystenta, a następnie adiunkta w Pracowni Rzeźby u prof. Aleksandra Hałata. W latach 2012-2016 był kierownikiem Katedry Malarstwa, Rysunku i Rzeźby na Wydziale Grafiki i Malarstwa. Z kolei w latach 2014-2016 został powołany pierwszym dziekanem nowo powstałego Wydziału Rzeźby i Działań Interaktywnych. Obecnie prowadzi pracownię dyplomującą w Instytucie Rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych.

Sztuka Janusza Czumaczenki obejmuje przede wszystkim rzeźbę, choć tworzy również rysunki oraz grafikę projektową i artystyczną. Inspiracje czerpie z osiągnięć takich artystów, jak Henry Moore, Jean Arp czy Constantin Brâncuși. Ma na swoim koncie kilkadziesiąt wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i zagranicą.

Sylwetowość i graficzność moich rzeźb jest bliska znaku, który najbardziej widoczny jest w cyklu „Rzeźby rodzinne". Odczytać można układy kompozycyjne zbliżonych do abstrakcji figuratywnych przedstawień.
– *Janusz Czumaczenko*

Czumaczenko J., Mirewicz-Czumaczenko M., Dwoje. Wystawa Rzeźby [katalog wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych „U Jaksy" w Miechowie, Miechów 2021, s. nlb.

27
JANUSZ CZUMACZENKO
(UR. 1962)

Razem z cyklu Rzeźby rodzinne, 2012

wapień, marmur, 38 x 35 x 14 cm bez podstawy
całość wys. 59 cm

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
pracownia artysty

WYSTAWIANY
Miechów, Biuro Wystaw Artystycznych „U Jaksy", Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko: Dwoje - Wystawa Rzeźby, wrzesień - październik 2021.

REPRODUKOWANY
Janusz Czumaczenko, Marzena Mirewicz-Czumaczenko. Dwoje - Wystawa Rzeźby [katalog wystawy], wyd. Biuro Wystaw Artystycznych „U Jaksy", Miechów 2021.

RZEŹBIĄC POSTAĆ LUDZKĄ, STARAM SIĘ BUDOWAĆ WŁASNE WYOBRAŻENIE NA TEMAT CZŁOWIEKA, PAMIĘTAJĄC O TYM, ŻE DUCH JEST WIĘKSZĄ WARTOŚCIĄ OD CIAŁA. W TAKI SPOSÓB PRÓBUJĘ DOTKNĄĆ ISTOTY BYTU LUDZKIEGO.

– Stanisław Brach

Uniwersalizm figury, w: Wokół Dunikowskiego, Wydawnictwo ASP, Kraków, 2016, s. 63.

Motyw uproszczonej, mocno stylizowanej postaci ludzkiej stanowi od samego początku myśl przewodnią w twórczości Stanisława Bracha. Sięgając do wątków biblijnych i tradycji kultury europejskiej, a także obserwując otaczającą rzeczywistość, artysta w swoim indywidualnym stylu stworzył archetyp bezimiennego człowieka. Monolityczna figura, oczyszczona z detali, z pochyloną do przodu głową jest wyjątkowo sugestywna. Intryguje, niepokoi i skłania widza do egzystencjalnych refleksji. Jest to człowiek „przygnieciony brzemieniem codzienności, poddany ciśnieniu rzeczywistości, borykający się z otaczającym światem, a niekiedy z niego wyobcowany, skupiony na swym wnętrzu" (Stanisław Brach: rzeź-ba, obraz ceramiczny [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2007, s. 5). Stworzony przez Bracha „bezimienny" to także nawiązanie do rzeźby Xawerego Dunikowskiego „Fatum" (1918). Formalne podobieństwo figury do tytułowego Fatum, ciążącego nad ludzką duszą, podkreśla istotę twórczości Bracha, którą jest skupienie na psychice i duchowości. Wyzbyty z indywidualności człowiek jest tu symbolicznym wyrazem wewnętrznych napięć.

Jako materiał twórczy służy artyście ceramika, która według niego ma wyjątkową „zdolność wpływania na kształt i sensy dzieła" (Brach S., Uniwersalizm figury, w: Wokół Dunikowskiego, Wydawnictwo ASP, Kraków 2016, s. 64). Zrozumienie szczególnych możliwości plastycznych obranego materiału, Brach wyniósł jeszcze z technikum ceramicznego w Łysej Górze. Delikatna i krucha porcelana, aż nazbyt do-brze kojarzy się z nieuchronnością losu. Jednocześnie to materiał niezwykle elegancki, szlachetny, pod-kreślający piękno wyrzeźbionych postaci, ale także haptyczny - twardy, zimny, o śliskiej powierzchni.

W rzeźbie „Oni" z 2021 r. Brach zestawia ze sobą w dialogu dwie zgeometryzowane figury - kobiecą i męską. Obie niemal identyczne, zunifikowane. Na gładkiej, srebrnej powierzchni porcelany w subtelny sposób zaznaczają się cechy płciowe. Pochylone do siebie głowami postaci łączą się jakby we spólnej niedoli, pocieszają. Sprowadzone do roli uniwersalnego symbolu, są niczym pierwsi ludzie, Adam i Ewa, niosący na swych barkach ciężar całej ludzkości. Ustawione na osobnych postumentach, tworzą między sobą szczelinę, którą penetruje światło lampy. Dodaje ono rzeźbie nie tylko walorów estetycznych, ale też niesie ze sobą nowe wartości treściowe. Całość jest niezwykle wyważona, perfekcyjna. Mimo for-malnego minimalizmu i rezygnacji z narracji, dzieło Bracha oddziaływuje potęgą znaczeń. Wymusza zadumę.

28
STANISŁAW BRACH
(UR. 1972)

Oni, 2017

porcelana, patyna platynowa, podstawa dwuczłonowa podświetlana z regulowanym natężeniem światła, wys. 164 cm, ed. 1/1
sygn. na jednej z figur: Brach 2017

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
własność artysty

Jako punkt wyjścia stosuję matematyczne zbiory liczbowe czy stosunki wartości, takie jak ciąg Fibonacciego, złoty podział czy liczby pierwsze. Te formuły liczbowe intrygują mnie, jest w nich pewien element estetyki. Niewidzialne piękno, które chcę pokazać.
– *Eliza Kopeć*

Krak J., Eliza Kopeć, seria Galerie NUMMER40, wyd. Studio Wezedonk, Doetinchem 2018, s. nlb.

ELIZA KOPEĆ

Eliza Kopeć urodziła się w 1960 roku w Warszawie, szybko jednak wyemigrowała. Studiowała malarstwo i rysunek na Academie voor Beeldende Kunsten w Rotterdamie, gdzie w 1987 roku obroniła dyplom. Ma na swoim koncie kilkadziesiąt wystaw grupowych i indywidualnych w Europie, m.in. w Holandii, Polsce, Wielkiej Brytanii czy Niemczech, jak również w Stanach Zjednoczonych. Od zakończenia studiów zajmowała się niemal wyłącznie grafiką artystyczną w nurcie figuratywnym, którą zdecydowała się porzucić około 2000 roku na rzecz abstrakcji i konceptualizmu. Tworzy dzieła malarskie, rysunki, papierowe reliefy oraz obiekty przestrzenne. Inspiracje czerpie z dzieł mistrzów awangardy, takich jak Kazimierz Malewicz czy Piet Mondrian. Jej atelier znajduje się w Hadze.

Charakterystyczną cechą sztuki Kopeć, zarówno tej wczesnej figuratywnej, jak i dojrzałej abstrakcyjnej, jest stosowanie wzorów i powielanie motywów. Jej prace cechuje porządek, pewien określony z góry system. Znaczącym jest również czynnik intelektualny. Natchnieniem bowiem są dla artystki niekiedy zasady matematyczne i ciągi liczb, w których widzi ona ukryte piękno. Aby przełożyć matematyczne źródło na język wizualny, Kopeć każdorazowo zaczyna pracę od sformułowania reguł determinujących nie tylko sam proces twórczy, ale również ostateczny wygląd dzieła: „Nazwijmy to zasadami gry czy planem: przyporządkowuję kolor do każdej liczby. Zapisuję go lub używam skrzyneczek z kolorowymi kulkami. Czasem rzucam kością. Istotną rolę odgrywa tutaj przypadek. Gdy używam losowych kolorów, staje się to rodzajem loterii" (Krak J., Eliza Kopeć, seria Galerie NUMMER40, wyd. Studio Wezedonk, Doetinchem 2018, s. nlb.). Ostatecznym celem artystki, co sama podkreśla, jest odnalezienie czystego piękna. Skupiając się na formie, odrzuca czynnik treści. Nie pragnie przekazać żadnej historii, pozostawiając kwestię interpretacji widzowi i jego wyobraźni.

Eliza Kopeć, fot. materiały prasowe.

Jedną ze znaczących gałęzi twórczości Kopeć są jej wielce efektowne, papierowe reliefy, wykonywane w duchu op-artu. Wpisują się one w abstrakcyjno-minimalistyczną poetykę artystki, stanowiąc jednocześnie piękny dla oka obiekt. Precyzyjnie wycięte kartonikowe okręgi, osadzone w nacięciach na białym tle, konstruują wielobarwne lub monochromatyczne rozety i elipsoidalne czy rozwijające się osiowo bogate kompozycje. Reliefy Kopeć są sztuką nieoczywistą, łączącą artyzm i elegancję z rzemieślniczą precyzją. „(…) Czasem jest w nich tylko element zaskoczenia czy prosta zdobność, a czasem coś jeszcze ważniejszego. (…) Każdy obiekt Elizy Kopeć to przedmiot o dużej urodzie, a mimo to niebanalny w wyrazie. Zabawny, inteligentny i pociągający" (Eliza Kopeć - Obrazy - Obiekty - Reliefy, relacja z wystawy, Artinfo, 2008).

Patrząc od frontu na oferowany złoto-czarny relief, widzimy przede wszystkim budujące kompozycję krawędzie kartonikowych okręgów. W przestrzeniach pomiędzy nimi grają cienie i odbijające się refleksy. Cały urok i efekt reliefu odsłania się jednak w momencie oglądania go z boku. Wówczas możemy skupić się na harmonii układu wypukłych elementów, ich rytmie i przestrzenności. Wzrok nasyca również kolorystyka kompozycji - przenikający się blask złota i głęboka czerń. Praca stanowi wyjątkowy przykład polskiej sztuki optycznej, przełożony na grunt obiektu przestrzennego.

29
ELIZA KOPEĆ
(UR. 1960)

Circle Rozetta Golden & Black, 2022

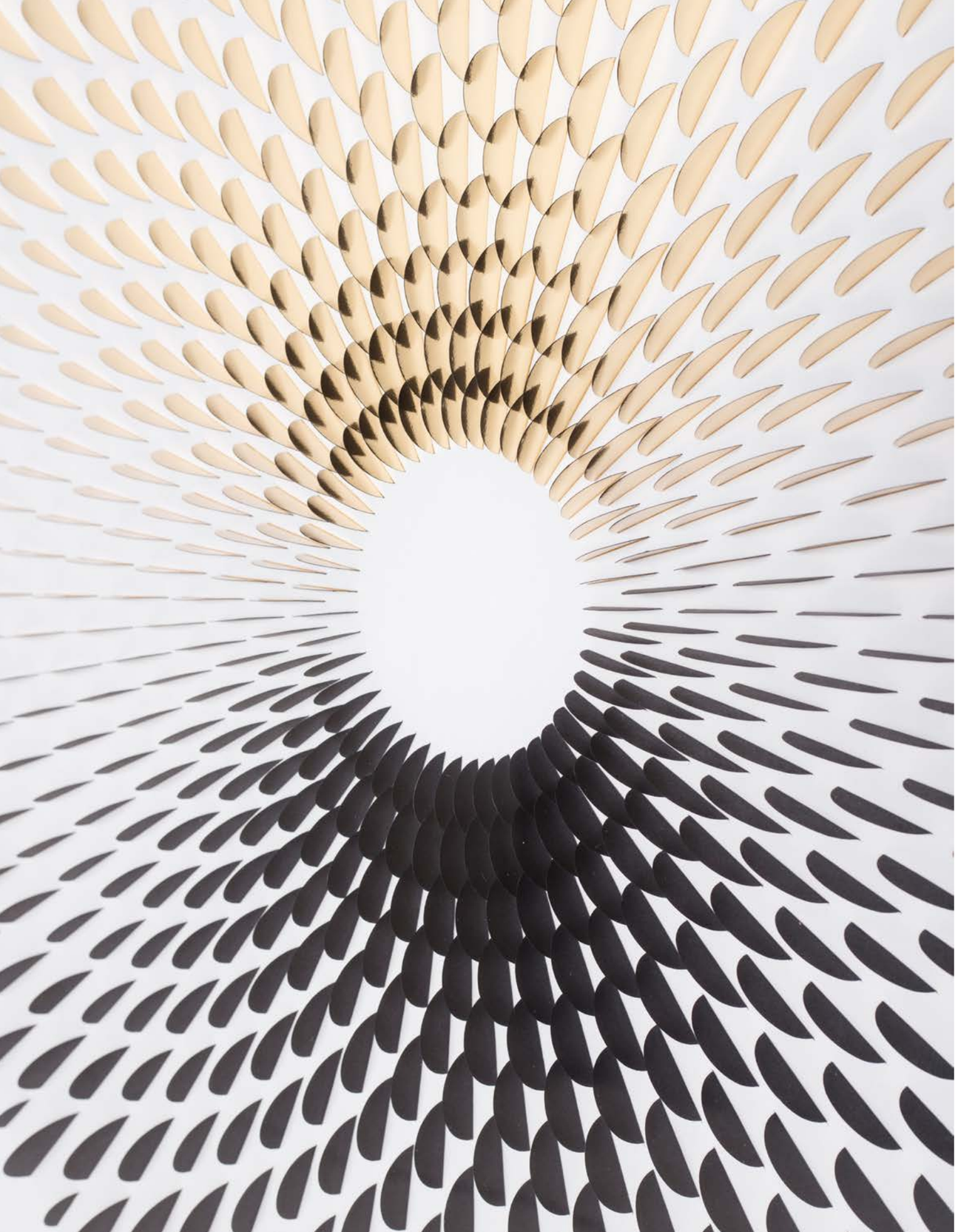
technika własna, papier, 90 x 90 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Circle Rozetta Golden & Black 2022 E. Kopec

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

(...) zawsze jestem zaskoczona, jak system który w zarysie sobie ułożyłam, ostatecznie przekłada się na widoczną formę. I czy podoba mi się efekt końcowy. Bo to przecież jest najważniejsze: znaleźć piękno.
– *Eliza Kopeć*

Krak J., Eliza Kopeć, seria Galerie NUMMER40, wyd. Studio Wezedonk, Doetinchem 2018, s. nlb.



Twórczość Dobrowolskiego zasadza się na czterech różnych, odkrytych w sobie figurach psychologicznych, z których każda odzwierciedlona jest w innej formie plastycznej. Cykl „Feminine side" odwołuje się do kobiecej strony osobowości artysty i tworzą go pełnoplastyczne rzeźby. Miękko wymodelowane, wężowate formy oplatają betonowy słupek, wznoszą się i płynąc w przestrzeni, jakby w podmuchu wiatru. Sprawiają wrażenie lekkich, miękkich i delikatnych. Błyszczącą, złotą powierzchnię pokrywają różne zagadkowe litery, znaki i symbole, których interpretację artysta pozostawia odbiorcy. Częściową inspiracją dla cyklu były dla Dobrowolskiego słowa psychoterapeutki Esther Perel: „Pożądanie wymaga pewnego stopnia agresji – nie przemocy, ale asertywnej energii. To właśnie pozwala tobie chcieć, brać, a nawet seksualizować partnera".

Praca powstała w technice rozwiniętej w pełni przez artystę. Po zakończeniu procesu formowania powierzchni obiektu, jest on pokrywany srebrem (pr. 925) w procesie chemicznym, czego efektem jest lustrzany połysk. Następnie dzieło lakierowane jest na złoty kolor. Ten przewrotny sposób przyciągnięcia uwagi odbiorcy nasuwa oczywiste skojarzenia z bogactwem, przepychem i luksusem. „Kapiący złotem" obiekt jest jednak często nośnikiem przeciwstawnej treści – wyryte na nim bowiem napisy i łączące się z nimi rysunki opowiadają wielokrotnie zupełnie inne historie.

Wydaje mi się, że w moich rzeźbach czuć dużo emocji, ekspresji, wdzięku, świadomości emocjonalnej.
– Igor Dobrowolski

30
IGOR DOBROWOLSKI
(UR. 1987)

Akt/Act z cyklu Feminine Side, 2022

brąz, beton architektoniczny, 91 x 55 x 35 cm
ed. 1/1
sygn.

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

~~WITAJCIE~~

~~KOCHANI!~~

THIS IS MODOWY ~~SZAMPION~~ CHAMPIONSHIP

I'M SO EXITED
TO JEST TEN WOW FACTOR
NO BODY SAID IT GONNA BE LETO
BUT ~~FEJM~~ FAME ~~FAME~~ IZ THE NAME
OF THE GAME
EXTREM WARUNIKI
STAWKA IS EXTREMLY HIGH
~~STAWKA~~ JEST HOT AND

NAGRODA IS

KEMLY HIGH
THOT AN

DA IS

AMAZING
AMAZING
AMAZING

31
MONIKA DROŻYŃSKA
(UR. 1979)

Tribute to Joanna Krupa, 2022

bawełna, kordonek Ariadna, 40 x 63 cm
sygn. l. d. odręcznie haftem: MONIKA DROŻYŃSKA 2022 oraz opisany ś. d.: TRIBIU TO JOANA KRUPA

Estymacja: 6 000 – 7 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

Monika Drożyńska jest absolwentką i doktorantką Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, aktywistką i artystką sztuk wizualnych, której główną dziedziną jest ręczny haft na tkaninie. Przy jego pomocy zgłębia język, jego strukturę i funkcję, eksploruje możliwości i właściwości jakie daje.

Haft pojawił się w sztuce Drożyńskiej przy okazji projektu uszycia domu kultury. Gigantyczna spódnica miała być symbolicznym schronieniem dla likwidowanego przez władze Krakowa domu kultury. W czasie happeningu artystka czytając liczne napisy na okolicznych murach wpadła na pomysł przetransponowania ich na tkaninę przy pomocy haftu. Do dziś uliczne hasła stanowią dla niej źródło inspiracji: „Chcę ułożyć sobie życie", „Przestańcie przeżywać!" czy rozpaczliwe „Zimo, wypierdalaj!". „Napisy na murach są szczere. Bywają mądre, naiwne, banalne, ale to jedna z niewielu aktywności w przestrzeni miejskiej, która niczemu konkretnemu nie służy - nie chce niczego sprzedać" mówi Drożyńska. Prace znane jako „Aktywności zimowe" stały się następnie podstawą projektu „Haft miejski". Polegał on na ponownym wpisaniu haseł w uliczny kontekst przez wyświetlenie haftów na ekranach reklamowych w pięciu polskich miastach.

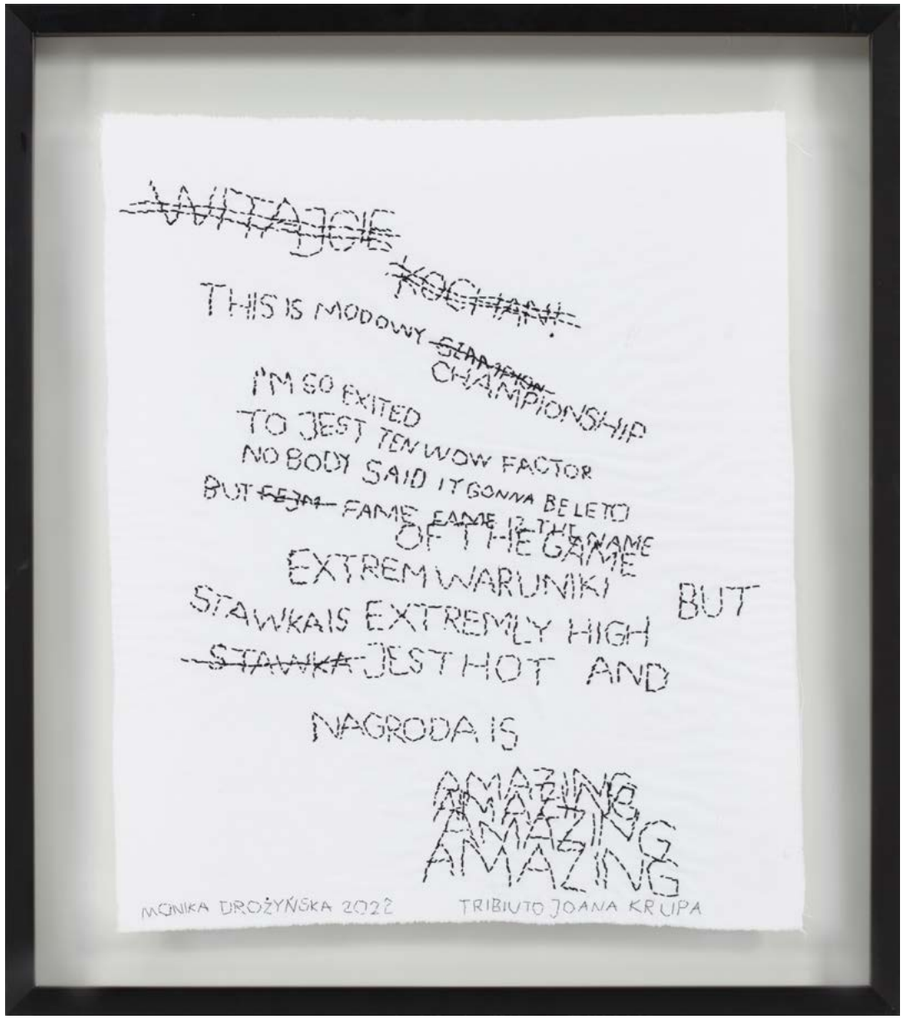
Drożyńska jest prekursorką w swojej dziedzinie wprowadzając tkaninę do przestrzeni publicznej. Prowadzi „haft edukacyjny" w środkach lokomocji, mający na celu upowszechnienie czytelnictwa. Jest inicjatorką powstania Kolektywu Złote Rączki, który prowadził „haft okupacyjny" – haftowanie transparentów podczas manifestacji. Prace artystki mają bardzo często wymowę polityczno-społeczną. Haftowanie łączy się dla niej z polityką, z którą wchodzi w dyskusje i otwarcie polemizuje ściągając na siebie niejednokrotnie krytykę czy wręcz cenzurę. Technikę haftu wprowadziła Drożyńska również do teatru, realizując wydarzenie „Flaga nr 5". Spektakl stał się warsztatem hafciarskim. Realizacja ta była zwycięskim projektem (jednym z dwóch, wybranych spośród 156) II edycji programu „Placówka", zorganizowanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Na ostatniej wystawie zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, zatytułowanej „Uwaga! Zły pies" (kwiecień – czerwiec 2022), artystka pokazała prace z serii „Obrusy", którą rozwija od 2019 r. Jak sama mówi: „Obrus służy do celebracji życia we wspólnocie i w relacjach. Nakrywam obrusem stół, gdy chcę uczcić dzień. Nakrywam obrusem stół, gdy będę kogoś gościć. Siadamy do stołu. Obrus nas łączy. Trzymamy na nim dłonie, ręce, jedzenie, napoje".

Prace zostały wykonane w technice haftu ręcznego na tkaninie. Każda jest „esejem" napisanym z użyciem słów, znaków i obrazków. Drożyńska używa w tym celu alfabetów: gruzińskiego, hebrajskiego czy cyrylicy, alfabetu Morse'a i alfabetu Braille'a, miesza ze sobą zapisy w różnych językach: polskim, ukraińskim, niemieckim, angielskim czy afrikaans, stosuje ikonografię zaczerpniętą z języka migowego, znaków drogowych i ewakuacyjnych, ikonografię ustrojów politycznych, logotypów korporacji i ruchów społecznych, odnosi się do symboliki tatuażu więziennego czy graficznych interpretacji konstelacji gwiezdnych. Hafty te podejmują odwieczny temat migracji, ich przyczyn, stanowiąc zarazem osobisty komentarz Drożyńskiej do najbardziej aktualnych problemów społecznych.

Drożyńska brała udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą. Współpracuje z Galerią Biuro Wystaw/Fundacją Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Współpracowała z Zachętą Narodową Galerią Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu, Mumok w Wiedniu, Ludwig Muzeum w Budapeszcie, Bozar w Brukseli, Sotheby's Tel Aviv. Jej prace znajdują się w kolekcji Bunkra Sztuki, Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Sztuki Współczesnej Mocak w Krakowie, Muzeum Narodowym w Kijowie, a także w Lentos w Austrii.

(...) to nie jest komfortowa sytuacja, haftować na firance. Opracowałam sobie kamuflaż „na damę": elegancki płaszcz, apaszka, szpilki. Czekam na moment, jak osoby pójdą do toalety, do Warsu czy gdzieś, szybko haftuję na zagłówku i udaję, że to nie ja.
– *Monika Drożyńska*



Urodzony w 1990 r. Sławomir Zięba swoje zainteresowania artystyczne zaczął rozwijać bardzo wcześnie. Już jako dziecko z ciekawością podglądał przy pracy swojego sąsiada, artystę-rzeźbiarza Stanisława Trybałę. Dzięki tej inspiracji powstała jego pierwsza w życiu realizacja rzeźbiarska – Ukrzyżowanie – którą Zięba z sentymentem trzyma do dziś. W 2016 r. artysta ukończył z wyróżnieniem krakowskie ASP, a jego pracę dyplomową pt. „Energia – źródło ekspresji" zaprezentowano na wystawie w Pałacu Sztuki. Ma na swoim koncie wiele wystaw zbiorowych i indywidualnych, m.in. w Galerii (-1) Polskiego Komitetu Olimpijskiego w Warszawie.

Twórczość Zięby opiera się zarówno na realizacjach rzeźbiarskich, jak i malarstwie, choć to z tą pierwszą dziedziną plastyczną jest przede wszystkim kojarzony. Rzeźbi w kamieniu, drewnie i glinie (z której powstają gipsowe odlewy). W centrum jego sztuki stoi kobieta. Jest ona naga i piękna niczym nieśmiertelna nimfa. Artysta mówi o źródle swojego natchnienia: „(…) ulegając fascynacji naturą kobiecą, stwarzam intymny świat relacji między naturą piękna a indywidualnym widzeniem". Interesuje go ciało i bogactwo jego układów, a także drzemiąca w środku człowieka energia. Kompozycje Zięby charakteryzują się dużym realizmem oraz żywą dynamiką osiąganą niekiedy przez wręcz akrobatyczne układy ciała. Artysta czerpie z manierystycznej koncepcji „figury serpentinaty", tj. rzeźby komponowanej na zasadzie spirali tak, by była ona wizualnie atrakcyjna z każdej strony.

Ujęta w półpostaci „Dziewczyna z warkoczem" to jedna ze wcześniejszych realizacji Zięby. Przedstawia piękną, roznegliżowaną kobietę, otuloną spływającym wzdłuż pleców szalem. Patrząc w górę, wspiera lewą rękę na czole, jakby w geście zadumy czy westchnienia. Tymczasem prawą dłonią niczym Wenus wstydliwa, skromnie osłania swój biust. Oferowana kompozycja zainspirowała artystę do stworzenia późniejszego cyklu „Kąpiące się" oraz „Obnażone".

32
SŁAWOMIR ZIĘBA
(UR. 1990)

Dziewczyna z warkoczem, 2018

gips patynowany, wys. 73 cm
sygn. lewy bok: Zięba

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Kiedy rzeźbię, śledzę formę rozwijającego się ciała, staram się tchnąć życie w każdy układ.
– *Sławomir Zięba*

33
MAURYCY GOMULICKI
(UR. 1969)

Pink Star, 2019

stal, wielowartwowy lakier samochodowy
100 x 70 x 40 cm
ed. 1/3

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Leto, grudzień 2019.

Klarowna i na swój sposób doskonała formalnie trójwymiarowa gwiazda, na przekór zasadom rządzącym architekturą i jej immanentnej predyspozycji do sugerowania trwałości, odchyla się od osi i zapada w podłoże. Nie świeci wysoko na firmamencie, lecz tonie zamrożona w tej szczególnej, budzącej tyle emocji ulotnej chwili.
– Maurycy Gomulicki

Tonąca Gwiazda („Sinking star") została stworzona przez Maurycego Gomulickiego w ramach konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2018 roku. Jest ona efektem poszukiwania formy-ikony esencjonalnie romantycznej. Inspiracją dla jej powstania było szczególne doświadczenie przejmującego, wręcz dojmującego piękna, jakiego zaznajemy patrząc na tonące okręty. Jest to jedyny w swoim rodzaju przypadek rozciągniętej w czasie chwili ulotnej. Gwiazda - przedstawiona jako symbol transfigurowany w bryłę, uchwycona jest w momencie, gdy na podobieństwo statku zaczyna się przechylać by pogrążyć się w odmętach. Spektakl śmierci ukazuje nam się tu w szczególnie majestatycznej odsłonie - chyba tylko pękające lodowce mają w sobie podobną dozę zmysłowego patosu.

Oferowana gwiazda jest kolejnym wariantem kolorystycznym Tonącej Gwiazdy. Oferowana forma nie jest pokryta jednolitym lakierem lecz pasami postępujących odcieni różowej barwy. Pink Star jest bezpośrednim odwołaniem do błękitnej w tonacjach gwiazdy, stanowiącej projekt na wspomniane wyżej Biennale w Wenecji. W Pink Star mamy do czynienia z identycznym gestem formalno-symbolicznym, opiera się on na opozycji cech: przypisywanej tradycyjnie architekturze trwałości oraz kruchości i przemijalności, jako integralnej części ludzkiego doświadczenia. Według koncepcji artysty, Sinking Star jest nie tyle konstatacją o rozpadzie wszystkiego, ile melancholijnym namysłem nad nietrwałością porządków i struktur. Wszystko co materialne, nawet wytwory najtrwalszej ze sztuk – architektury – przemijają. Trwałe okazują się być jedynie realne wartości kultury, przekładające się na proste, czytelne symbole.

34
ANGELIKA MARKUL
(UR. 1977)

Paproć z cyklu Tierra del Fuego, 2018

brąz, patyna, 44 x 40 x 27 cm
sygn. na spodzie: A.MARKUL 2018

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł

WYSTAWIANY
Paryż, Musée de la Chasse et de la Nature, Angelika Markul: Tierra del Fuego, wrzesień - grudzień 2018.

Jednym z projektów najlepiej obrazujących fascynację Angeliki Markul miejscami i fenomenami do końca nieznanymi, a czasem wręcz niebezpiecznymi jest przedsięwzięcie zatytułowane „Tierra del Fuego". Archipelag Tierra del Fuego, czyli Ziemia Ognista to najbardziej na południe wysunięty skrawek Ameryk. Ekstremalne warunki klimatyczne, izolacja wysp i wywoływane przez nie poczucie geologicznego nadmiaru sprawiły, że pierwsi przybysze z Europy myśleli o lokalnych mieszkańcach jak o mitycznych olbrzymach. Przyczyniły się do tego nie tyle niezaprzeczalne różnorodność i odmienność ich zwyczajów, ile „nie-ludzkie" przystosowanie się do warunków, swoją niegościnnością wykraczających poza europejskie wyobrażenie natury. Nie przypadkiem Ziemia Ognista stała się synonimem biblijnych „czasów przedpotopowych". Po owych „olbrzymach", żyjących w ścisłej relacji z otaczającym ich środowiskiem, pozostało już obecnie niewiele albo prawie nic. Kultura ludów Selk'nam, Jamana czy Kawesquar, niosących w sobie obraz świata sprzed tysięcy lat, gwałtownie zniknęła w ciągu kilku ostatnich dekad XIX wieku.

Pracując najczęściej z naturalnymi materiałami (brąz, wosk, skóra, filc, światło), Markul obrazuje niszczycielskie siły, które nas przerażają i równocześnie fascynują, sytuując je poza kulturowymi kategoriami dobra i zła. Usidlona pomiędzy tymi dwoma siłami, twórczość Markul motywowana jest pragnieniem uchwycenia i utrwalenia obrazów, uczynienia widzialnym tego, co niejasne i ukryte.

W projekcie „Tierra del Fuego", będącym swego rodzaju osobiście pojmowaną archeologią naszych dziejów, Angelika Markul ujawnia wspomnienia zastygłe w lodzie i przywołuje serię wydarzeń i wpływów, które razem tworzą symfonię końca świata: obiekty z brązu odtwarzają dziką roślinność Ognistej Ziemi, ciała prehistorycznych zwierząt czy reliefy kartograficzne zapomnianych ścieżek. Po raz pierwszy obiekty z cyklu „Tierra del Fuego", m.in. oferowaną Paproć (2018) artystka pokazała na indywidualnej wystawie w 2018 roku w Musée de la Chasse et de la Nature w Paryżu. Cykl ten kontynuowany był przez nią z sukcesem w kolejnych latach.

Angelika Markul kontynuuje fascynacje, które są centralne w jej twórczości, takie jak upływ czasu i ucieczka śladów pamięci i materiału. Jej praktyka wyrosła z utopii totalnej archeologii, chęci archiwizacji śladów życia, zarówno ludzkiego, zwierzęcego jak i roślinnego.
– *Claude Anthenaise i Lauranne Germond*

Fragment tekstu kuratorskiego wystawy w Musée de la Chasse et de la Nature, Paryż 2018.

PRZEMYSŁAW LASAK

Lasak jest twórcą szalenie oryginalnym, który z odwagą przekracza granice pojęć warsztatowych, jakie narzuca ceramika. Stworzył niepowtarzalny klimat ze swoich zmultiplikowanych figur, które mimo że są odlewami z własnego ciała czy też modela, nabierają jednak nowego życia. Imponujący jest warsztat autora, pełen zaskakujących wyzwań i rozwiązań.
– prof. Adam Myjak

Przemysław Lasak za dyplom z ceramiki w PWSSP (obecnie ASP) we Wrocławiu, który przygotował w pracowni prof. Krystyny Cybińskiej w 1986 roku, otrzymał nagrodę Rektora PWSSP oraz nagrodę Ministra Kultury i Sztuki jako najlepszy dyplom roku. Jest pedagogiem w macierzystej uczelni, od 1999 roku profesorem tytularnym. Prowadzi dyplomującą I Pracownię Ceramiki Artystycznej w Katedrze Ceramiki oraz Pracownię Ceramiczną w Katedrze Rekonstrukcji i Konserwacji Ceramiki i Szkła. W roku 1991 otrzymał nagrodę Rektora PWSSP we Wrocławiu za dorobek twórczy i dydaktyczny, a 2011 roku nagrodę Rektora ASP we Wrocławiu indywidualną za całokształt dorobku.

Jest twórcą ceramicznych cykli „Sztandary" (1986-1996), „Najemnicy" (1996-1998), „Ona" (1998-1999), „Nadzieja" (2000-2003), „Cienie" (2012-2013), „Renegaci" (2010-2014), „Mup I /Mir/" (2014- 2015), „Pokój II" (2012-2016), „Europa"(2015), „Emigrantki" (2015-2016), które prezentowano na wystawach w Polsce, Belgii, Danii, Francji, Holandii, Włoszech, USA, Niemczech i Malezji. Pierwsza prezentacja z cyklu „Pokój II" miała miejsce w Muzeum Śląskim w Katowicach w ramach wystawy, „Artyści z głębi Muzeum Śląskiemu" (2015-2016). Do udziału zaproszono 30-tu artystów, którzy obrazowali przemiany w sztuce polskiej w latach 1984-2014.

Zrealizował rzeźby do spektakli: w 2001 roku, „Abelard i Heloiza", w 2010 roku „Ojciec" , w reżyserii Agaty Dudy-Gracz w Tetrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. W 1991 roku zdobył złoty medal na 47. Międzynarodowym Konkursie Ceramiki Artystycznej w Faenzie. W 2005 otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za szczególne zasługi dla kultury polskiej. Uczestniczył wielokrotnie w warsztatach malarskich i ceramicznych w Wałbrzychu, Tułowicach, Bolesławcu, Kamionie, Szczyrku, Mikołowie, Nałęczowie, Smólsku i w Malezji. Jego prace znajdują się w krajowych i międzynarodowych kolekcjach. Brał udział w ok. 350 wystawach, w Polsce i za granicą.

35
PRZEMYSŁAW LASAK
(UR. 1958)

z cyklu Emigrantki, 2016

ceramika, elementy skórzane, stal
165 x 42 x 26 cm
sygn.: LASAK 2.16

ceramika, elementy skórzane, stal
drewno, 168 x 42 x 26 cm
sygn.: LASAK 2.16

ceramika, 165 x 42 x 26 cm
sygn.: LASAK 2.16

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

Ceramika to medium, które łączy w sobie bryłę i fakturę rzeźby oraz kolor malarstwa. Dla mnie jest to materiał najwdzięczniejszy do wypowiedzi.
– Przemysław Lasak

Gość Radia ZW Kultura, rozm. przepr. Alina Frejucz, Radio ZW, Radio Ziemi Wieluńskiej, 18.09.2020.

Ma na koncie dziesiątki wystaw i wiele nagród, a jego twórczość jest nie tylko rozpoznawalna, ale i ceniona – Przemysław Lasak to artysta, którego prace są popisami artystycznej wizji i sprawności warsztatowej. Ukończył wrocławską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni Krystyny Cybińskiej w 1986 roku. Techniki wykorzystywane przez Przemysława Lasaka to ceramika, rzeźba oraz malarstwo olejne. Cechuje je przede wszystkim duży stopień autentyczności autorskiej, rozpoznawalnej nieomylnie w każdym jego dziele. Bez względu na to, czy są to dzieła kolekcjonerskie, czy wchodzące w skład kolekcji muzealnych, czy abstrakcyjne kompozycje w płaszczyźnie tworzone w latach 80., czy też kontynuowany od ćwierćwiecza swoisty teatr postaci – ta oswojona sztuka z najwyższej półki przemawia do admiratorów tak wśród znawców, jak i osób, które dopiero zaczynają swoją przygodę z kolekcjonowaniem.

Podstawą twórczej działalności profesora są ceramiczne postaci, pojedyncze albo pogrupowane w określone cykle. Stanowią one komentarz do rzeczywistości, często tak aktualnej, jak chociażby sytuacja uchodźców w Europie. Efekt jaki wywołują postaci trzech modelek z cyklu „Emigrantki" to nie tylko uroda zastosowanych tworzyw ceramicznych i suma cech fizycznych. To przede wszystkim wartość „myśli sprawczej" artysty, tak szczególnej i jedynej, którą daje nam autonomiczne dzieło. Mroczne, egzystencjalne niepokoje zostały wyrażone w zasłoniętej nikabem twarzy, a także częściach ubioru, przypominających rybackie sieci. Elementy te jako część wizualnej gry z odbiorcą, mogą stanowić o sile, która ma chronić kobietę.

36
JERZY KĘDZIORA
(UR. 1947)

Lalkarz

żywica, brąz patynowany, stal, 146 x 56 cm
sygn. na postaci u dołu: JK

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Rzeźba autorstwa Jerzego Kędziory potwierdza nowy kierunek w rzeźbie. Posługując się sprytnym wykorzystaniem praw fizyki i eksperymentu artysta sprawił, że niemożliwe stało się możliwe, a na pozór ciężkie i stateczne formy – ulotnymi. Z jednej strony mamy posągowy charakter pracy, a z drugiej jej arealną konfigurację. Przedstawiona przez Kędziorę postać trenuje i animuje ruch kukiełki. Główny nacisk kompozycji został skierowany na rodzaj manipulacji, sterowania lalką. W tej ekstremalnej sytuacji trudno jest dociec, kto kim manipuluje, animator pociągający za linki czy trzymająca się ich końcówek kukła. Zawieszona lalka nadaje rzeźbie ekspresji, wprawiając w permanentny ruch. Tworzy swoiste teatrum, które tym samym kreuje mimiczną mini scenkę.

Kinetyczne rzeźby Kędziory są jak aktorzy, którzy zarówno w pięknym wnętrzu czy przestrzeni, dzięki zakomponowanym postaciom potrafią zagrać zadane im role. Dokładne odtwarzanie otaczającego świata stanowi w jego rzeźbie potwierdzenie przebiegającego imperatywu w sztuce, tak znamiennego hiperrealistom. Wśród wielu jego rozpoznawalnych prac można wyróżnić chociażby umieszczoną w centrum Bydgoszczy realizację „Przechodząc przez rzekę" (2004), na Floriańskiej w Krakowie „Wysoko postawioną poprzeczkę" (2019) czy znajdującą się na rynku w Olsztynie „W nieskończoność"(2016).

„Lalkarz" przez wiele miesięcy był jednym z bohaterów nowojorskiej wystawy „Balans w naturze" w Old Westbury Gardens na Long Island 2019 r. O tamtejszej wystawie tak mówił artysta: „Staram się swoje rzeźby prezentować w różnych okolicznościach i przestrzeniach. Konteksty otoczenia są dla mnie bardzo istotne. Szczególnie wyczulony jestem na zbitkę kultury z naturą, rzeźby z żywą przyrodą. Ponadto, to jakbym dopełniał zastaną florę swoistą, podniebną fauną i bawił nią dodatkowo miłośników przyrody. Old Westbury Gardens, ze swą bogatą i zróżnicowaną strukturą, wodnymi akwenami, naturalnymi szlakami i imponującymi alejami, ciekawymi polanami i założeniami ogrodowymi szczególnie sprzyja takiemu podejściu do tych zagadnień, a wyczuwalny oddech historii tego miejsca ubogaca przesłania tak realizowanej współczesnej rzeźby".

Jego prace stanowią ewenement w przedziale sztuk przedstawiających. Można je spotkać w wielu miastach Polski, m.in.: w Warszawie, Sopocie, Bydgoszczy, a poza naszym krajem w Ameryce i Europie oraz na Bliskim i Dalekim Wschodzie.

Mając dość przekorną i pokrętną
naturę zastanawiałem się,
czy idee serwowane mi przez
moich mentorów i profesorów
o stabilności i ciężarze
gatunkowym oraz materialnym
tego medium, to jedyne, słuszne
środki wyrazu. Czy mocne
związanie jej ze stabilnym
podłożem to najsłuszniejszy
wariant rozstrzygania
i rozwiązywania problemu?
– *Jerzy Kędziora*

Kamiński S., Artystyczna lewitacja. Balansujące rzeźby Jerzego Kędziory, „Prestiż", wyd. 130, październik 2021.

37
ANDRZEJ PIETRZYK
(UR. 1959)

Tadeusz Kantor na krześle, 2015

brąz, 28 x 24 x 12 cm
ed. 3/8
sygn. i opisany na podstawie: Andje 2015 3/8

Estymacja: 12 000 – 14 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

Urodzony w 1959 roku pod Krakowem Andrzej (Andje) Pietrzyk jest austriackim rzeźbiarzem i malarzem polskiego pochodzenia. Studiował rzeźbę monumentalną na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu u prof. Michaila Konstantinowitscha Anikuschina. Otrzymawszy stypendium rządu francuskiego dla wybitnie uzdolnionych, kontynuował naukę w paryskiej École des Beaux-Arts. W latach 1999-2002 mieszkał i pracował w Berlinie. Stamtąd przeniósł się do Linzu (Austria), gdzie obecnie mieści się jego atelier. Posiada również pracownie w Miami i Nowym Jorku.

Artysta może pochwalić się wieloma wystawami w Polsce, Austrii, Francji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. Jego prace są częścią stałej ekspozycji m.in. w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Riedersbach, w Parku Rzeźb w ogrodzie botanicznym w Linzu oraz w Parku Narodowym Wysokich Taurów. Monumentalne dzieło Pietrzyka stoi również na Michaelerplatz, w prestiżowej dzielnicy Wiednia. Jest to „Złoty Bucephalus" – odlany z brązu legendarny koń Aleksandra Wielkiego, symbol tolerancji, wolności, piękna, odwagi i siły.

Pietrzyk to artysta sensualny, chcący poprzez swoje realizacje oddziaływać na wszystkie zmysły widza, tak jak czynili to wielcy mistrzowie renesansu czy baroku. Jego sztukę można zamknąć w trzech słowach: monumentalna, szybka, uniwersalna.

[Kantor] To był człowiek, który oprócz reżyserowania w teatrze – reżyserował życie. To było piękne: zasiadał przy stoliku i wszystko musiał przestawić, coś wyrzucić coś zmienić. Przedmioty w jego otoczeniu musiały, zostać przez niego przetworzone, nosiły znamiona jego działań...
– Jerzy Bereś

Miklaszewski K., Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością, wyd. PIW, Warszawa 2007, s. 11.

Uważam Kantora za geniusza, który nie może być zaszufladkowany jako autor dramatów, człowiek teatru, człowiek sztuk wizualnych. Jest wszystkim!
– Richard Demarco

Legierska A., Kantor tu był!, Culture.pl, 26.01.2015.

Uważam, że zagłębianie się w ludzką duszę i portretowanie jej to czysty i pasjonujący proces. Często bywa, że sama dusza czy wizerunek wewnętrzy danej osoby znacznie różnią się od jej zewnętrznej aparycji.
– Andrzej Pietrzyk

Andje et l'amour de l'art, dokument przygotowany przez Axela Stasny, Stasny Film Produktion.

„Kurze Biura” to cykl prac realizowany przez Andrzeja Paruzela od 1988 roku. Pierwsze realizacje powstawały w ramach aktywności Biura Przewodników Po/Sztuce i Kulturze – indywidualnego projektu artysty z lat 1988-1995. Paruzel tłumaczy koncepcję stworzonego cyklu: „Zamknięte w drewnianych skrzynkach Kurze Biura są rodzajem mojego dziennika... W pierwszych skrzynkach umieszczałem obiekty, a raczej ich strzępy-kurze, przywołując artystów istotnych dla mojej edukacji i twórczości. Czasem wśród Kurzy pojawiał się obiekt reprezentujący rzeczywistość PRL-u, na przykład różowa landrynka – symbol słodyczy z minionej epoki. Początkowo Kurze zbierałem w pracowniach artystów konstruktywistów i przedstawicieli analitycznej sztuki konceptualnej. Z czasem poszukiwaniami objąłem artystów fluxusu, nowego realizmu czy sytuacjonizmu. Kurze odnajdywałem nie tylko w pracowniach, w których powstawały obiekty plastyczne, ale również na planach filmowych, w tekstach, utworach literackich i muzycznych, aż w końcu dotarłem do pasaży egzystencjalnych. Każda wypełniona kilkunastoma obiektami skrzynka stanowi jeden rozdział dziennika zebranego, jak pisał Stanisław Ruksza, przez kolekcjonera wrażeń. Ja trochę uściślam i dopowiadam – kolekcjonera zdarzeń.
– Andrzej Paruzel, Warszawa 2022

38
ANDRZEJ PARUZEL
(UR. 1951)

Kurze Biura XIII, 1988-2022

drewno, pleksi, szkło, lak, technika własna, 35 x 40 x 8 cm
sygn. i opisany na spodzie: A. PARUZEL KURZE B.

Estymacja: 9 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

RYSZARD WAŚKO

Ryszard Waśko urodził się w 1947 roku w Nysie. Swoją działalność artystyczną rozpoczął w latach 70. jako członek awangardowej grupy artystycznej Warsztat Formy Filmowej, powołanej w ramach koła naukowego łódzkiej Szkoły Filmowej. Jest artystą konceptualnym, którego twórczość poprzez swoje relacje międzyrodzajowe i intermedialne wymyka się jednoznacznym ramom. Sztuka dla Waśki jest olbrzymim placem zabaw, z którego można wyciągać po trochu z każdej dziedziny. Artysta nie ograniczał się nigdy do jednego medium, które definiowałoby go jako malarza, rzeźbiarza, fotografa czy filmowca. Jest artystą absolutnym. Wpierw pojawia się temat, który chciałby zgłębić, a dopiero następnie pomysł na sposób jego realizacji. Twórczość Waśki jest niezwykle inteligentna. Artysta dryfuje pomiędzy samą istotą ludzkiej percepcji, przez eksperymenty z granicami sztuki aż do bardzo osobistej próby rozwiązania traum z przeszłości. Jego prace znajdują w wielu prestiżowych zbiorach muzealnych i kolekcjach, m.in. w: Lenbachhaus Museum w Monachium, Muzeum Sztuki w Łodzi, Berlinische Galerie w Berlinie, Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie, Centre Pompidou w Paryżu, Arts Council w Londynie, Muzeum Sztuki w Haifie, Wilhelm-Hack Museum w Ludwigshafen, Art Collection of the World Bank w Waszyngtonie i Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.

Waśko odnajdywał się również jako inicjator wydarzeń artystycznych. W 1979 roku założył w Łodzi Archiwum Myśli Współczesnej, które zrzeszało artystów i miłośników sztuki na sympozjach i wydarzeniach kulturalnych. To dzięki jego inicjacji została zrealizowana międzynarodowa, niezależna wystawa „Konstrukcja w Procesie" (1981) oraz powstało Międzynarodowe Muzeum Artystów w Łodzi (1989). W późniejszych latach był dyrektorem programowym P.S.1 Museum oraz Institute of Contemporary Art w Nowym Jorku (1990-1992), a w latach 1997-1999 przewodził Międzynarodowemu Stowarzyszeniu Artystów (IKG) z siedzibą w Kolonii. W 2004 roku zainaugurował łódzkie Międzynarodowe Biennale Sztuki.

Ryszard Waśko w swojej pracowni w Berlinie.

W pracach Waśki widoczne jest niezwykle konsekwentne zainteresowanie tym, jak doświadczamy świata, analizowanie specyfiki mediów, poprzez które jest on nam dostępny, śladów, jakie to doświadczenie pozostawia.

Krajewski M., Piękno sztuki [w:] Ryszard Waśko. Piękno idei, Mazowieckie Cenrum Sztuki Współczesnej Elektrowni w Radomiu, Radom 2021, s. 15.

39
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Time sculpture, 1986

drewno, akryl, 470 x 250 x 6 cm
sygn. i opisany na elementach składowych: R. Waśko / Time sculpture

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł

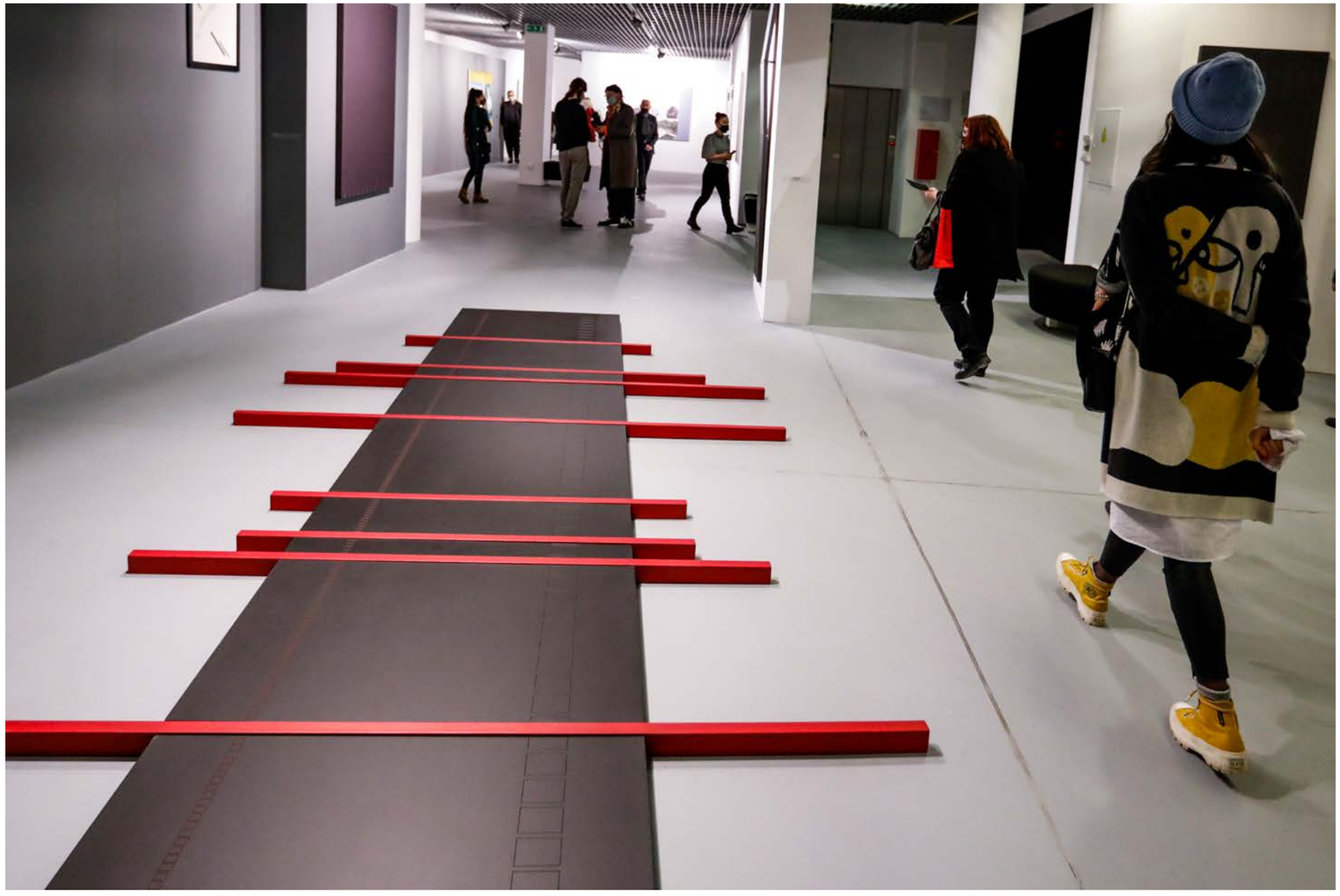
WYSTAWIANY
Radom, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu, Ryszard Waśko: Piękno idei, 5 marca 2021 - 25 maja 2021.
Berlin, Żak|Branicka, Time Sculptures - Conceptual Work from the 1980s, 2015.

REPRODUKOWANY
Apanowicz M., Jurkiewicz M. (red.), Ryszard Waśko: Piękno idei [katalog wystawy], wyd. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2021, s. 158-161.

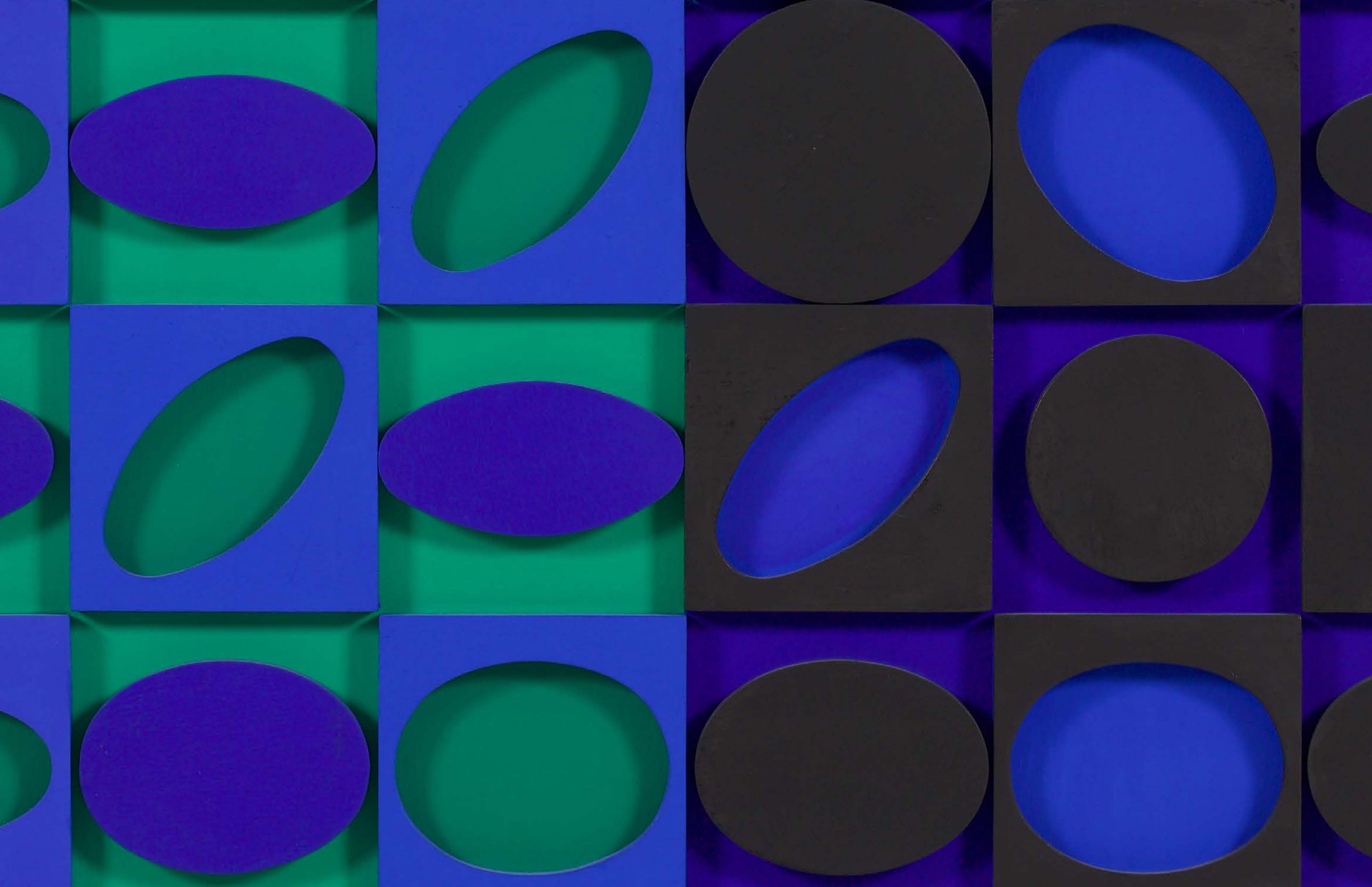
Prezentowana instalacja Ryszarda Waśki powstała w okresie berlińskim (lata 1983-1986). Jest to monumentalna, czarna ulica, rozwijająca się w przestrzeni na prawie pięć metrów. Różnej długości czerwone pasy przecinają ją prostopadle, dzieląc na moduły. Praca porusza problem ciągłości percepcji podczas odbioru rzeźby i zmian, jakie mogą nastąpić podczas oglądania jej w ruchu. Stanowi nawiązanie do dzieł amerykańskiego rzeźbiarza, Carla Andre. Forma czarnej ulicy narzuca również skojarzenia z taśmą filmową. Twórczość Waśki jest silnie oparta na nowych mediach i jak zauważa Ryszard Kluszczyński: „(…) jeśli dzieło autorstwa Ryszarda Waśki należy do rodzaju innego niż film, to zwykle on właśnie wypełnia względem tego dzieła rolę rodzaju-intertekstu" (Kluszczyński R., Transmedializm. O twórczości Ryszarda Waśki [w:] Ryszard Waśko. Łódź-Berlin. Prace z lat 1971-1996, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2008, s. 16).

Praca „Time sculpture" z 1986 r. na ekspozycji wystawy „Ryszard Waśko: Piękno Idei" w MCSW Elektrownia w Radomiu w 2001 r. Fot. Marcin Kucewicz, MCSW Elektrownia.

W latach 60.-70. rozwinął się, głównie w Stanach Zjednoczonych, bardzo znaczący ruch w sztuce – minimal art. Trzeba tu zaznaczyć, że prekursorem tego ruchu był Władysław Strzemiński. Jednym z głównych przedstawicieli minimal artu był wybitny amerykański rzeźbiarz – Carl Andre. Jego rzeźby cechują się tym, że są skonstruowane z bardzo cienkich płyt metalowych (np. miedź) i często są wkomponowane w przyrodę tak, iż są prawie niewidoczne. Carl Andre mówił, że koncepcja jego rzeźb pochodzi z idei amerykańskiej „road" – bezkresnej drogi, która jest płaska i nie ma ani początku ani końca. Jest przede wszystkim ciszą, niejako jest to rzeźba „medytacyjna". Nie trzeba jej przemierzać, aby ją zobaczyć, wystarczy być w jednym punkcie.
Koncepcja moich płaskich „podłogowych" rzeźb wyrasta z opozycji do koncepcji Carla Andre. Jest jakby dialogiem z tym artystą, bowiem w moich rzeźbach interesowała mnie opozycyjna do amerykańskiej „drogi" idea „ulicy", która jest miejscem wielu zdarzeń zachodzących podczas ruchu człowieka. Zawsze coś na nowo odkrywamy, gdy tylko przemieszczamy się wokół rzeźby, np. zmiana koloru, formy, kształtu, itp. Inaczej mówiąc, aby moje rzeźby zrozumieć to trzeba z nimi być, odkrywać je.
– Ryszard Waśko (Berlin, czerwiec 2022)



Praca „Time sculpture" z 1986 r. na ekspozycji wystawy „Ryszard Waśko: Piękno Idei" w MCSW Elektrownia w Radomiu w 2001 r. Fot. Marcin Kucewicz, MCSW Elektrownia.



40
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Noir-Vert-Bleu, 1964-1967

tempera, relief, deska, 75 x 75 cm
sygn. i opisany na odwrociu: BB-NOIR-VERT-
-BLEU 75 x 75 - 1964-67 Vasarely

Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 19.10.2021, poz. 74.
Monaco, kolekcja prywatna
Sothebys, aukcja 21.04.2020, poz. 43
Genewa, kolekcja prywatna
Germann Auktionshaus, aukcja 23.11.2015, poz. 76
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Zurych, Thomas Amman Fine Art

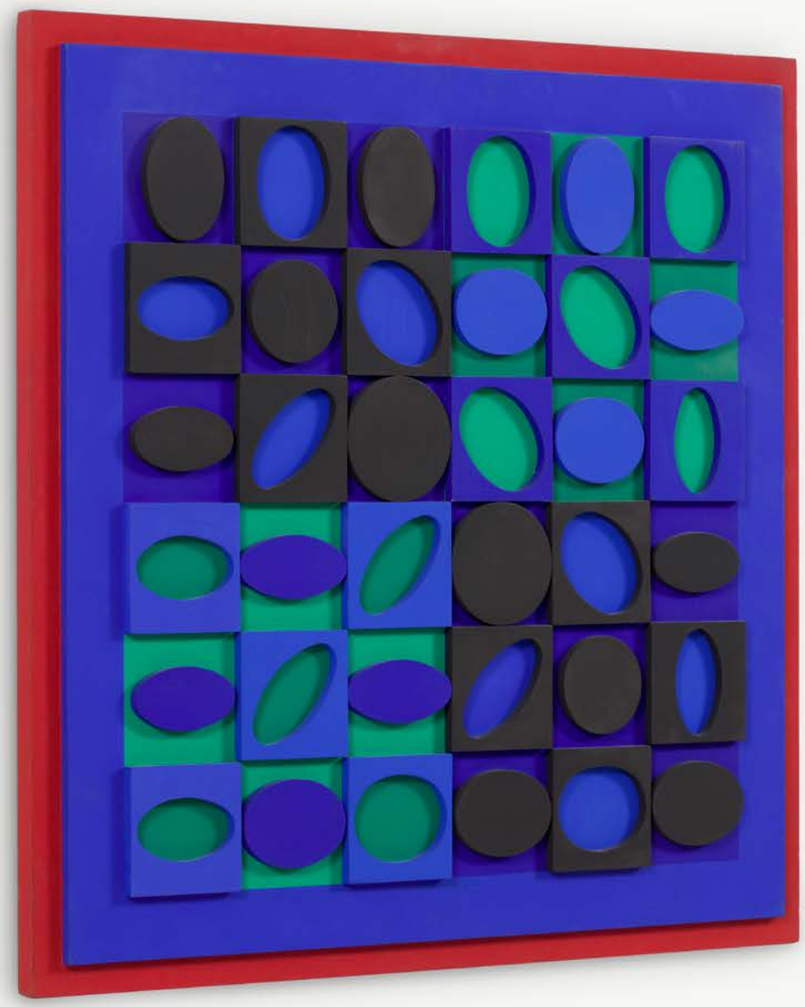
REPRODUKOWANY
Bonavides P., Vasarely M., Victor Vasarely. Catalogue raisonne 2. Multiples - Spatials and Remarkable works, 2017, poz. 1926, s. 98.

LITERATURA
Bonavides P., Vasarely M., Victor Vasarely. Catalogue raisonne 2. Multiples - Spatials and Remarkable works, 2017, s. 93.

Domyślam się głębokich plastycznych dążeń człowieka, jak tęsknota za melodią, rytmem czy poezją. Myślę, że istnieją obecnie możliwości zaspokojenia naturalnej ludzkiej potrzeby zmysłowej radości.
– *Victor Vasarely*

Bonavides P., Vasarely M., Victor Vasarely. Catalogue raisonne 2. Multiples - Spatials and Remarkable works, 2017, s. 14.

Za symboliczny początek ery Op-art'u w sztukach plastycznych uważa się otwarcie w 1965 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej wielkiej wystawy zatytułowanej The Responsive Eye. Światła reflektorów padły wówczas na dwóch artystów: Josefa Albersa, spadkobiercy Bauhausu, oraz Victora Vasarely'ego. Ale podczas gdy Albers, często lekceważony przez krytyków, stał się szybko czarną owcą nowoczesnej abstrakcji, dla Vasarely'ego, który właśnie osiągał szczyt swojej artystycznej kariery pokaz ten stał się platformą startową do sławy. Ostateczne uształtowanie się wizji artystycznej Vasarely'ego miało miejsce dekadę wcześniej. Świadectwem tego było otwarcie wystawy zbiorowej Movement (Le Mouvement) w Galerii Denise René w kwietniu 1955 roku. W pokazie wzięli udział pionierzy sztuki kinetycznej Marcel Duchamp i Alexander Calder, a także Vasarely oraz inni młodzi artyści. Na wystawie zaprezentowano również tzw. Żółty Manifest Vasarely'ego. Manifest ten był wyrazem jego refleksji nad kinetyzmem i jednością plastyczną, a także podstawowym językiem malarskim, w którym elementy geometryczne są mnożone w permutacyjne serie. Manifest wyrażał również pogląd artysty o potrzebie seryjnego zwielokrotniania i popularyzacji dzieł sztuki. Victor Vasarely w czasie swojej długiej, cenionej przez krytyków kariery nieustannie przekonywał do podejścia do tworzenia sztuki, które byłoby głęboko społeczne. Pierwszorzędną wagę przywiązywał do rozwoju wciągającego, przystępnego języka wizualnego, który mógłby być powszechnie zrozumiały - tym językiem dla Vasarely'ego była abstrakcja geometryczna. Poprzez precyzyjne kombinacje linii, geometrycznych kształtów, kolorów i cieniowania, tworzył obrazy przyciągające wzrok, pełne iluzji głębi, ruchu i trójwymiarowości. Bardziej niż o miłe dla oka sztuczki, Vasarely'emu zależało by przekazać, że „czysta forma i czysty kolor mogą opisać świat". W tym celu w 1959 roku opatentował „Alfabet plastyczny". W alfabecie znajdowało się 15 form, wszystkie oparte na wariacjach koła, trójkąta i kwadratu, a każda z form występowała w gamie 20 różnych odcieni. Każda forma była przedstawiona w kwadratowej ramie, a kształt i otaczająca go rama były prezentowane w różnych odcieniach. Alfabet można było układać w pozornie nieskończoną ilość kombinacji i wykorzystywać do tworzenia nieskończonej ilości obrazów. Koncepcja, którą Vasarely przedstawił za pomocą swojego Alfabetu, polegała na tym, że dzięki jego zastosowaniu akt twórczy mógł być przeprowadzony za pomocą czysto naukowego procesu. Wkład Vasarele'go w rozwój abstrakcji był przełomowy. Przyjaciele, współpracownicy i zwolennicy artysty z entuzjazmem wspominają, że jednym z jego mott było „sztuka dla wszystkich". Cieszył się, gdy jego twórczość pojawiała się na ubraniach, pocztówkach, produktach komercyjnych i w reklamach. Przewidywał, że w przyszłości sztuka może pozostać aktualna tylko wtedy, gdy stanie się dostępna dla wszystkich.



41
TAMARA BERDOWSKA
(UR. 1962)

Relief, 2022

olej, drewno, 50 x 50 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Tamara Berdowska 2022 olej na drewnie XX? 21 IV 2022

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artystki

Żyję w niesamowitym chaosie.
Moje życie porządkuje sztuka.
– *Tamara Berdowska*

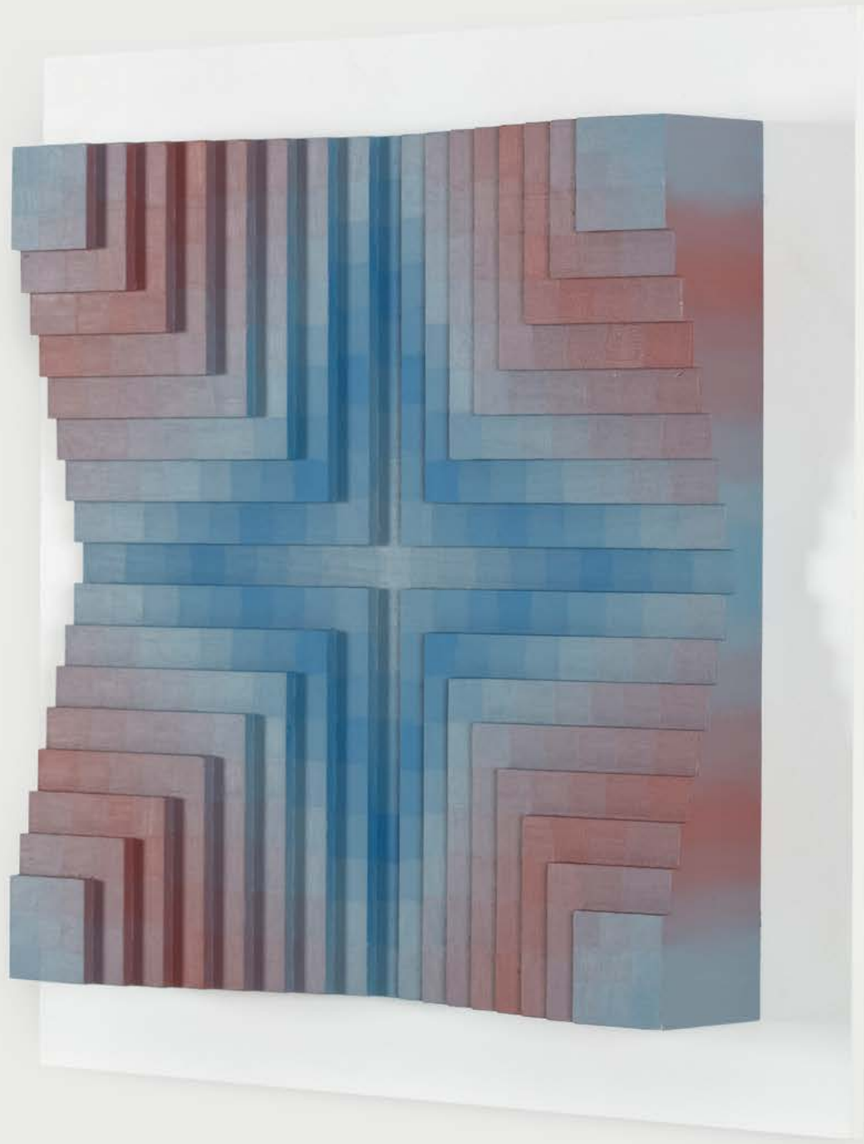
Śniadanie Mistrzów: Tamara Berdowska, Copernicus Festival 2021 - Wyobraźnia, 25.06.2021.

Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania. W następnym etapie powstawania obrazu geometria staje się ukrytym rytmem. Zawsze jednak jest środkiem a nie celem.
– *Tamara Berdowska*

Dzieła przestrzenne Tamary Berdowskiej, podobnie jak jej prace na płótnie, opierają się na estetyce zawartej w geometrii. Charakteryzują się jednak silniejszym działaniem na wyobraźnię widza. Są to reliefy, instalacje, a także zbudowane z folii celuloidowej przestrzenne rysunki. Artystka skupia się w nich na wydobyciu niuansów kolorystycznych, na rytmie i grze światła: „Geometria jest u mnie pierwszym impulsem, ideą. Czymś, co jest niezmienne, stałe, co jest zupełnie oderwane od rzeczywistości. Sztuka jest dla mnie takim oderwaniem od rzeczywistości, ucieczką (…)" (Niebieskie geometrie Tamary Berdowskiej, wywiad z okazji wystawy w galerii Bielskiej BWA, Regionalna TV, 20.02.2014).

Swój stan tworzenia Berdowska określa mianem ciągłego transu, absolutnym oderwaniem od rzeczywistości. Choć natchnienie wywodzi z geometrii, jej prace są bardziej w charakterze psychodelicznym niż typową abstrakcją geometryczną. Geometria pozostaje jedynie nośnikiem wewnętrznego rytmu i doskonałego porządku.

Berdowską nie interesuje świat otaczający. Jej sztuka to zamknięta, metafizyczna sfera, w której dominuje to, co ulotne i efemeryczne. Artystka poprzez przekroczenie granic materii i wyjście poza czysto estetyczny przedmiot, pragnie „tworzyć zjawiska". Pulsujące kolorem i przepełnione światłem kompozycje, stanowią swoisty trzeci wymiar. Mają w sobie coś z tajemnicy i właściwości magicznych, a poprzez zawartą w sobie harmonię – działają na odbiorcę walorem medytacyjnym.



Urodzony w 1980 roku Jerzy Baranowski jest absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom z malarstwa uzyskał w pracowni prof. Wojciecha Zubali. Studiował również u prof. Stanisława Baja oraz prof. Wojciecha Cieśniewskiego. We wczesnej fazie twórczości malował obrazy figuratywne, bliskie realizmowi magicznemu. Od około 2018 roku jego sztuka stała się minimalistyczna i abstrakcyjna, w której dominuje czerń.

Ogromną rolę w twórczości Baranowskiego odgrywa faktura, jego znakomity warsztat i precyzja, z jaką posługuje się farbą - dzięki mistrzowskiemu operowaniu pędzlem zdaje się „rzeźbić" w swoich obrazach. Swoją działalność artystyczną definiuje jako nieustanne poszukiwanie, w którym obserwuje i bada rolę materii i światła, dzięki czemu jego obrazy to wizualna gra z percepcją ludzkiego oka i kątem padania światła. Przeobrażają się i wytężają zmysły odbiorcy, dostarczając każdemu indywidualne doznania. Nie posiadają tytułów, za to każdorazowo opatrzone są unikalnym ciągiem zaszyfrowanych cyfr i liter.

Ostatnie eksperymenty artysty rozgrywają się na polu podłoża malarskiego. Baranowski wychodzi poza płaskość medium, jakim jest płótno, tworząc zupełnie nowe dla niego obiekty przestrzenne o intrygujących, zawiłych kształtach.

Poza uznaniem kolekcjonerów i rosnącą pozycją na rynku sztuki Baranowski był wielokrotnie nagradzany za swoją nowatorską twórczość w ogólnopolskich konkursach: w 2017 roku został Finalistą konkursu Artystyczna Podróż Hestii, natomiast w 2018 roku zwyciężył w Ogólnopolskim Konkursie Malarskim im. Wojciecha Fangora i zdobył Nagrodę Artystyczną Siemensa.

(...) celem jest wyrażenie złożoności ludzkiej natury, za pomocą (...) uproszczonych środków. Surowa, prosta, minimalistyczna forma przy całej złożoności świata – stała się wyzwaniem godnym podjęcia próby realizacji.
– Jerzy Baranowski

42
JERZY BARANOWSKI
(UR. 1980)

Bez tytułu, 2022

olej, płyta, 206 x 86 cm
sygn. i opisany na odwrociu:
SN001014920022022LW85X210B702
/ Baranowski / 2022 oraz stempel
wystawowy Galerii Spot

Estymacja: 12 000 – 16 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Spot, Taki numer!
Jerzy Baranowski, 22 kwietnia 2022 -
21 maja 2022.

Nie zastanawiałem się, czy moją inspiracją byli klasycy czy artyści współcześni, czerpałem z tego źródła, które jest ponadczasowe. Na przełomie wieków style, trendy były różne, ale ludzie którzy tworzyli i tworzą sztukę, chcą się wypowiadać, są bardzo do siebie podobni.
– *Paweł Orłowski*

Urodzony w 1975 roku Paweł Orłowski jest absolwentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (dyplom u prof. Józefa Sękowskiego) oraz Universität der Künste w Berlinie (dyplom u prof. Karlheinza Biederbicka). Poprzez niekonwencjonalne myślenie o rzeźbie, udało mu się wypracować bardzo charakterystyczny styl, oparty na minimalistycznej, kubizującej formie. Głównym tematem prac Orłowskiego jest człowiek i jego rola we wszechświecie. Eksperymentując z formą postaci ludzkiej, artysta łączy nowoczesność z tradycją. Interpretuje na nowo klasyczne tematy z historii sztuki, takie jak pomnik czy posąg konny, geometryzuje ich bryłę i redukuje do minimum. Odlewa prace w brązie i betonie, a także tworzy wielkoformatowe kompozycje ze stalowej blachy, które pokrywa monochromatycznym kolorem.

Bohaterem twórczości Orłowskiego jest tzw. „BOT", za którym stoi koncepcja hybrydy człowieka z maszyną. Wysoki czasem na kilka metrów, o surowym, kubistycznym designie, stanowi odzwierciedlenie naszych coraz bardziej wirtualnych czasów: „Wirtualizacja, robotyzacja i cyfryzacja praktycznie wszystkich dziedzin ludzkiej aktywności jest nieunikniona. Sztuka nie jest wyjątkiem. Z jednej strony realna obecność sztuki jest i będzie niezastąpiona, z drugiej – twórczość artystyczna znajduje śmiało swoje miejsce również w wymiarze cyfrowym" (Szabłowski S., Na ramionach olbrzymów. Rozmowa z rzeźbiarzem Pawłem Orłowskim, „Zwierciadło", 3.03.2022).

Istotą sztuki Orłowskiego jest jego dialog z dawnymi mistrzami, mimo wyzbycia się naturalistycznej formy. U podłoża jego rzeźbiarskich prac stoją osiągnięcia Michała Anioła, Rodina, Zadkine'a i Giacomettiego. Z tym pierwszym wszedł nawet w bezpośrednią interakcję, tworząc na wystawę w krakowskiej ASP w 2019 roku własną interpretację „Wawrzyńca Medyceusza" z kaplicy Medyceuszów w kościele San Lorenzo we Florencji. Rzeźba do dziś stoi przy wejściu do gmachu uczelni, a towarzyszy jej XVII-wieczna kopia „Wawrzyńca Medyceusza" Michała Anioła, dar od Luwru dla krakowskiej ASP.

Orłowski jest laureatem wielu polskich i międzynarodowych nagród, wyróżnień i stypendiów. Wystawia regularnie, nie tylko w Europie, ale również w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Jego projekt „Interwencja", pokazany w 2006 roku na Triennale Rzeźby w Poznaniu został bardzo ciepło przyjęty przez m.in. Magdalenę Abakanowicz. Artysta od 2000 roku pracuje na macierzystej uczelni. Obecnie pełni funkcję kierownika Katedry Sztuk Wizualnych oraz prowadzi Pracownię Rzeźby a Wydziale Form Przemysłowych.

43
PAWEŁ ORŁOWSKI
(UR. 1975)

BOTY - Faun, 2017

brąz patynowany, wys. 64 cm
ed. 6/8
sygn. i opisany na boku: ORLOWSKI 6/8

Estymacja: 16 000 – 19 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Układ i relacja między abstrakcyjnymi formami tworzy realistyczną, przedstawiającą całość. Wszystko wywodzi się z abstrakcji lub też wszystko pochodzi od realizmu, to się wzajemnie uzupełnia. Kwestią jest tylko, w którą stronę przesuniemy suwak, bardziej ku realizmowi czy bardziej w stronę abstrakcji.
– *Paweł Orłowski*

ORLOWSKI
6/8

Permanentne poczucie straty
jest podstawową emocją, która
mnie pobudza... a piękno
jest ekwiwalentem straty –
zatrzymanie chwil w rzeźbie
jest sposobem oszukania czasu
i odłożenia na później tego, co
nieuchronne. Kamień, brąz i stal
są nośnikami stanów, które chcę
zatrzymać dla siebie i innych.
– *Tomasz Górnicki*

Tomasz Górnicki to autor monumentalnych, miejskich realizacji artystycznych, jak i form mniejszych aranżowanych w porywających ekspozycjach w przestrzeniach galeryjnych dzięki czemu jego prace prezentowane były m.in. w Nowym Jorku, Los Angeles, Berlinie, Cannes czy w Londynie. Twórczość Tomasza Górnickiego to również przejmujące interwencje w przestrzeniach miast, wykonywane spontanicznie i niezapowiedzianie akcje z pogranicza street-artu, które artysta porzuca trochę „na pastwę" ludzkich reakcji. Obiekty wpisuje w architekturę miejsc, pozostawiając je w opuszczonych budynkach, pod mostami lub przymocowane do punktów, które na co dzień mija się niezauważone. Jak sam mówi - „Pomyślałem, że w poszukiwaniu odbiorcy, sam do niego wyjdę – wyjdę ze sztuką do ludzi". Jego prace rzeźbiarskie choć tworzone w żmudnym procesie to jednak spektakularne, za każdym razem wzbudzają silne emocje w obserwatorach, zarówno poprzez formę jak i nieoczywistość miejsc, w których są prezentowane.

Górnickiego absorbuje ludzka niedola, samotność, wyobcowanie. Codzienność wypełniona pędem odbiera humanistyczne spojrzenie na bliźniego, pomija cierpienie, samotność, niewygodę, strach. W jego rzeźbie często pojawiają się fragmentaryczne ludzkiej formy, kobiety bez głów albo dzieci z zasłoniętą twarzą, mężczyźni o skulonej, bojaźliwej posturze, piękno kobiecego, ale dotkniętego już przemijaniem ciała, bezradna forma rodzącego się w krzyku noworodka. Powoduje to wzruszenie, przerażenie, często bulwersuje. Szczególną uwagę poświęca anatomii ludzkiego ciała wydobywając jego piękno ale zawsze w szerszym kontekście zwracającym uwagę na to, co w ciele ukryte. Górnicki łapie i zatrzymuje w rzeźbiarskim materiale to co ulotne, czyni widocznym, materialnym to, co niewidoczne dla oczu.

44
TOMASZ GÓRNICKI
(UR. 1986)

You lose/you gain, 2022

brąz, stal, 37 x 20 x 31 cm
(z postumentem 163 x 33 x 33 cm)
ed. 1/1
sygn. i opisany na podstawie:
GÓR|NIC|KI+ 1/1

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja artysty

FASCYNUJĄ MNIE NATURALNE FORMY I ICH ŁAD WYWODZĄCY SIĘ Z GEOMETRII, MECHANIKI I FIZYCZNYCH NAPIĘĆ. DO STRUKTUR LOGICZNYCH/ KOSMOSU DODAJĘ EMOCJE/CHAOS.

– Tomasz Górnicki

45
MAREK ZYGA
(UR. 1968)

The Bright Side of the Moon, 2021

brąz, mosiądz, 112 x 73 cm, ed. 2/8
sygn. i opisany z tyłu: ZYGA 2/8

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Urodzony w 1968 roku Marek Zyga, zajmuje się rzeźbą ceramiczną od prawie dwóch dekad. To, co początkowo było pasją, przerodziło się w jego zawód. Jako artysta-samouk zadebiutował w 2007 roku na wystawie w Muzeum Ceramiki w Bolesławcu. Tworzy prace w brązie oraz glinie szamotowej, które później zdobi angobami, pigmentami i pokrywa szkliwem. Jego pełne fantazji rzeźby nawiązują do form klasycznych, choć nieobca jest im również pewna domieszka surrealizmu. Fascynuje go postać ludzka. Ruchy i gesty postaci składają się na pewną opowieść, którą artysta rozbija na czynniki pierwsze – pojedyncze zdania, wyrazy, finalnie litery. Te ostatnie Zyga umieszcza na swoich ceramicznych kompozycjach, niczym znaki zdekonstruowanej, przetworzonej rzeczywistości.

Proces twórczy artysta rozpoczyna od pewnej idei, którą od razu, bez wcześniejszych szkiców przygotowawczych, przenosi na materię rzeźbiarską, tworząc model w glinie. Zyga przykłada ogromną wartość do kwestii warsztatowych. Zajmuje go materia gliny i jej chropowata struktura. Stara się wydobyć jej charakter przy pomocy odciskania, odlewania i formowania.

Artysta ma na swoim koncie wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych nie tylko w Polsce, ale przede wszystkim za granicą. Jego prace pokazywane były m.in. na indywidualnej wystawie w Pałacu w Würzburgu w Niemczech (2008), na międzynarodowym Biennale Vught (2011) i Biënnale Brabant (2020) w Holandii czy na Arte Padova we Włoszech (2019). Zyga współpracuje z galeriami w Polsce, Niemczech, Belgii, Danii, Holandii i Stanach Zjednoczonych. Mieszka i tworzy w Bolesławcu.

W gestach szukam zdań,
w zdaniach wyrazów,
a w wyrazach liter, które
umieszczam na swoich
pracach. Moje rzeźby to
jakby przetworzone obrazy
z rzeczywistości, niejako
opowieści.
– Marek Zyga

MOIM SPRZYMIERZEŃCEM JEST DOŚWIADCZENIE I OBSERWACJA. INSPIRACJĄ CZŁOWIEK, A WŁAŚCIWIE RELACJE MIĘDZY LUDŹMI, RÓŻNICE I PODOBIEŃSTWA.

– Marek Zyga

REGULAMIN SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ W DOMU AUKCYJNYM POLSWISS ART SP. Z O.O. Z SIEDZIBĄ W WARSZAWIE

Niniejszy Regulamin określa zasady i warunki sprzedaży dzieł sztuki lub innych obiektów kolekcjonerskich na aukcjach lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnych organizowanych przez spółkę pod firmą DOM AUKCYJNY POLSWISS ART Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością z siedzibą w Warszawie, wpisaną do rejestru przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem **KRS 0000187973,** posiadającą NIP 526-246-17-79, REGON: 016246823, zwaną dalej Domem Aukcyjnym.
Regulamin obowiązuje wszystkich Licytujących, którzy biorą udział w Aukcji oraz Nabywców, którzy zawarli z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży lub warunkową umowę sprzedaży w ramach aukcji lub w ramach tzw. sprzedaży poaukcyjnej.
Regulamin może być przez Dom Aukcyjny w każdym czasie odwołany lub zmieniony przez aneksy dostępne w trakcie Aukcji lub poprzez obwieszczenie Aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji danego Obiektu. Powyższe zmiany nie dotyczą jednak umów sprzedaży Obiektów zawartych przed ogłoszeniem zmiany Regulaminu.

1. Definicje

Aukcja – zorganizowany sposób zawarcia umowy polegający na składaniu Domowi Aukcyjnemu na zasadach i warunkach określonych w niniejszym Regulaminie konkurencyjnych ofert nabycia poszczególnych Obiektów przez Licytujących, którzy w niej fizycznie uczestniczą lub mogą uczestniczyć, i w której zwycięski Nabywca jest zobowiązany do zawarcia umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży.
Aukcjoner – osoba fizyczna wyznaczona przez Dom Aukcyjny do prowadzenia Aukcji.
Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równą tej kwocie. Informację o cenie obiektów oznaczonych w katalogu gwiazdką można uzyskać w Domu Aukcyjnym.
Cena gwarancyjna – dla każdego obiektu Dom Aukcyjny ustala cenę gwarancyjną. Jej wysokość jest informacją poufną. Kwota ta mieści się w przedziale pomiędzy ceną wywoławczą a dolną Estymacją. Jeżeli w trakcie Aukcji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie Aukcji skutkuje zawarciem warunkowej umowy sprzedaży, co zostaje ogłoszone przez Aukcjonera.
Estymacja: – podana w katalogu Estymacja: jest szacunkową wartością Obiektu określoną przez Dom Aukcyjny na podstawie cen sprzedaży podobnych obiektów, porównywalnych pod względem stanu, rzadkości, jakości i pochodzenia. Licytujący nie powinni traktować estymacji jako zapewnienia, ani prognozy co do faktycznej ceny sprzedaży. Estymacja: nie zawiera Opłaty aukcyjnej ani Opłaty z tytułu "droit de suite". Zakończenie Aukcji w przedziale estymacji lub powyżej górnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem prawnie wiążącej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera. Zakończenie Aukcji poniżej dolnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera.
Formularz rejestracji – dokument sporządzony według wzoru przygotowanego przez Dom Aukcyjny, którego wypełnienie przez Licytującego jest warunkiem dopuszczenia do udziału w Aukcji
Katalog – dokument przygotowany przez Dom Aukcyjny zawierający opis Obiektów, które zostaną wystawione na sprzedaż w trakcie Aukcji.
Licytujący – osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna nie posiadająca osobowości prawnej, utworzona i działająca zgodnie z przepisami właściwego prawa, biorąca udział w Aukcji.
Nabywca – Licytujący, który w trakcie trwania Aukcji złożył najwyższą Ofertę przyjętą przez Aukcjonera, w wyniku czego pomiędzy nim a Domem Aukcyjnym zostaje zawarta umowa sprzedaży lub warunkowa umowa sprzedaży.
Obiekt – dzieło sztuki lub inny obiekt kolekcjonerski wystawiony na sprzedaż w ramach Aukcji.
Oferta – złożona przez Licytującego w trakcie trwania Aukcji oferta nabycia Obiektu za cenę wyrażoną w polskich złotych
Opłata aukcyjna i podatek VAT – do Oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonera Dom Aukcyjny dolicza Opłatę aukcyjną w wysokości 20%. Wylicytowana cena wraz z Opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku, gdy Obiekt nie został sprzedany na Aukcji. Dom Aukcyjny wystawia faktury VAT marża.
Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. "droit de suite" – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz 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 twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:
1. 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
2. 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
3. 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
4. 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
4. 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

Warunkowe Umowy sprzedaży – Dom Aukcyjny dopuszcza zawarcie warunkowej umowy sprzedaży. Umowa taka dochodzi do skutku pod warunkiem akceptacji najwyżej oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonera przez właściciela obiektu. Dom aukcyjny zobowiązuje się negocjować z właścicielem Obiektu możliwość obniżenia ceny do kwoty zaoferowanej przez Licytującego i przejętej przez Aukcjonera. Jeśli negocjacje nie przyniosą pozytywnego rezultatu w ciągu 7 dni roboczych od daty Aukcji Obiekt uznaje się za niesprzedany. Dom aukcyjny zastrzega sobie wówczas prawo do przyjmowania po Aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na Obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego Licytującego Dom Aukcyjny informuje o tym fakcie Nabywcę, który zawarł warunkową umowę sprzedaży. Nabywca ma w takim wypadku prawo do podwyższenia swojej oferty do ceny gwarantowanej i przysługuje mu wtedy pierwszeństwo w zakupie Obiektu. Jeśli Nabywca, który zawarł warunkową umowę sprzedaży, nie podwyższy swojej oferty do ceny gwarancyjnej warunkowa umowa sprzedaży zostaje rozwiązana, a Obiekt może zostać sprzedany innemu Licytującemu po cenie gwarancyjnej.

2. Postanowienia ogólne

Przedmiotem Aukcji są Obiekty oddane do sprzedaży komisowej przez sprzedających lub stanowiące własność Domu Aukcyjnego. Zgodnie z oświadczeniami sprzedających wystawione na Aukcję Obiekty stanowią ich własność, bądź też sprzedający mają prawo do rozporządzania nimi, a ponadto Obiekty te nie są one objęte jakimkolwiek postępowaniem sądowym i skarbowym, są wolne od zajęcia i zastawu oraz innych ograniczonych praw rzeczowych, a także jakichkolwiek roszczeń osób trzecich. Dom Aukcyjny zapewnia fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy Obiektów wystawionych na sprzedaż w ramach Aukcji, a także pokrywa koszty ich ubezpieczenia. Aukcja jest prowadzona w języku polskim i zgodnie z polskim prawem przez Aukcjonera wskazanego przez Dom Aukcyjny. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia Obiektów oraz do ich wycofania z Aukcji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w Katalogu Aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez Aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed ich wystawieniem na Aukcję. Dom Aukcyjny zapewnia, że opisy katalogowe Obiektów wystawionych na Aukcji wykonane zostały w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i wiedzy fachowej pracowników Domu Aukcyjnego oraz współpracujących z Domem Aukcyjnym ekspertów.

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

Warunkiem udziału w Aukcji jest zaakceptowanie przez Licytującego zasad i warunków Aukcji zawartych w niniejszym Regulaminie w całości i bez jakichkolwiek zastrzeżeń.
Dom Aukcyjny ma prawo według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych Licytujących do udziału w Aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej.
Wszyscy Licytujący muszą zarejestrować się przed Aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w Formularzu rejestracji oraz okazać dokument potwierdzający tożsamość (dowód osobisty lub paszport).
W przypadku powzięcia uzasadnionych wątpliwości Dom Aukcyjny ma prawo poprosić Licytującego (np. w celu sprawdzenia jego wypłacalności, poświadczenia jego tożsamości lub w celu uniknięcia fałszerstwa) o przedstawienie dodatkowych dokumentów lub pozyskać dane o Licytującym od osób trzecich.
Dane osobowe Licytującego są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości Domu Aukcyjnego.
O ile Licytujący nie zażyczy sobie inaczej, rachunek za zawarte umowy zostanie przesłany na adres podany przez Licytującego w Formularzu rejestracji

4. Osobisty udział w Aukcji

Licytujący może wziąć osobisty udział w Aukcji. W tym celu Licytujący powinien przybyć do siedziby Domu Aukcyjnego w dacie Aukcji określonej w Katalogu i pobrać tabliczkę z numerem aukcyjnym, którą można otrzymać przy stanowisku rejestracyjnym po wypełnieniu Formularza rejestracyjnego. Pracownik Domu Aukcyjnego dokonujący rejestracji ma prawo poprosić o dokument potwierdzający tożsamość Licytującego. Bezpośrednio po zakończeniu Aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym, a w przypadku złożenia najkorzystniejszej oferty przyjętej przez Aukcjonera odebrać potwierdzenie zawartych umów.

5. Licytacja w imieniu Licytującego

Dom Aukcyjny może reprezentować Licytującego na podstawie zlecenia licytacji. Formularz rejestracji należy przesłać e-mailem na adres: galeria@polswissart.pl lub zostawić osobiście w siedzibie Domu Aukcyjnego najpóźniej na godzinę przed rozpoczęciem Aukcji. W przypadku złożenia zlecenia licytacji z limitem Dom Aukcyjny dokłada starań, by Licytujący zakupił Obiekt w możliwie najniższej cenie.

6. Licytacja telefoniczna

Licytujący, którzy chcą brać udział w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość, powinni przesłać Formularz rejestracji e-mailem na adres: galeria@polswissart.pl lub zostawić osobiście w siedzibie Domu Aukcyjnego najpóźniej na jeden dzień przed dniem Aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Licytującym przed rozpoczęciem Aukcji wybranych obiektów. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za bark możliwości wzięcia udziału w Aukcji za pośrednictwem środków bezpośredniego porozumiewania się na odległość w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu. Dom Aukcyjny zastrzega, że może rejestrować i archiwizować rozmowy telefoniczne z klientem, o których mowa powyżej.

7. Przebieg aukcji

Aukcja rozpoczyna się od prezentacji Obiektu i podania przez Aukcjonera ceny wywoławczej. Licytujący mają prawo składać swoje Oferty. O wysokości postąpienia decyduje Aukcjoner. Zakończenie Aukcji Obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez Aukcjonera i jest równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjęta przez Aukcjonera.
Ceny na Aukcji są podawane w złotych polskich.
Aukcjoner może w każdym momencie Aukcji wycofać dany Obiekt ze sprzedaży.
W przypadku powstania błędu bądź zaistnienia sporu co do wyniku Aukcji, Aukcjoner może ponownie zaoferować Obiekt do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem). W takiej sytuacji Aukcjoner może także podjąć wszelkie inne działania, które uzna za racjonalne i stosowne.

8. Płatności

Licytujący, który w wyniku przyjęcia jego Oferty przez Aukcjonera zawarł z Domem Aukcyjnym umowę sprzedaży jest zobowiązany do zapłaty ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie Opłatę z tytułu "droit de suite" za zakupione Obiekty w terminie 7 dni od dnia Aukcji. W przypadku zawarcia warunkowych umów sprzedaży termin na dokonanie płatności biegnie od chwili poinformowania Nabywcy przez Dom Aukcyjny o zaakceptowaniu jego oferty przez właściciela Obiektu. Dom Aukcyjny jest uprawniony do naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie w płatności. Dom Aukcyjny przyjmuje następujące formy płatności: gotówka, karta płatnicza oraz przelew na rachunek bankowy:

Dom Aukcyjny Polswiss Art Sp. z o.o.
z siedzibą w Warszawie
ul. Wiejska 20, 00-490 Warszawa
ING Bank Śląski:
57 1050 1038 1000 0023 0543 9743
SWIFT: INGBPLPW

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie płatności są przyjmowane w polskich złotych. Na specjalne życzenie Licytującego i po wcześniejszym uzgodnieniu Dom Aukcyjny dopuszcza możliwość dokonania płatności w Euro, Dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przewalutowanie zostanie dokonane po dziennym kursie kupna waluty obowiązującym w ING Banku Śląskiem w dacie zaksięgowania przelewu na rachunku Domu Aukcyjnego.

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

Własność Obiektu przechodzi na Nabywcę z chwilą zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite".

11. Odbiór obiektów

Odbiór zakupionego na Aukcji Obiektu jest możliwy po dokonaniu przez Nabywcę zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" oraz uregulowaniu innych wymagalnych zobowiązań wobec Domu Aukcyjnego.
Odbiór Obiektu powinien nastąpić w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji. Po tym terminie Dom Aukcyjny przesyła wszystkie sprzedane Obiekty do magazynu zewnętrznego, a Nabywca 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 7 dni roboczych od daty Aukcji na Nabywcę przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego Obiektu, a także ciężary związane z takim Obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia.

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

W przypadku gdy Nabywca w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji nie uiści całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" Dom Aukcyjny bez uszczerbku dla innych swoich praw może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować Obiekt w swojej siedzibie lub w innym miejscu na ryzyko i koszt Nabywcy;
b) odstąpić od umowy sprzedaży bez konieczności wyznaczania dodatkowego terminu i zatrzymać dotychczas otrzymane od Nabywcy środki finansowe na poczet pokrycia poniesionych szkód i utraconych korzyści;
c) odrzucić zlecenia Nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać odsetki ustawowe za opóźnienie od dnia wymagalności do dnia zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite";
e) sprzedać Obiekt na Aukcji lub prywatnie z Estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez Dom Aukcyjny. Jeżeli w wyniku podjęcia powyższych działań Obiekt zostanie sprzedany za cenę niższą niż ta która została zaoferowana przez Nabywcę i przyjęta przez Aukcjonera na aukcji, wówczas będzie on zobowiązany do pokrycia Domowi Aukcyjnemu wynikającej stąd różnicy
f) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko Nabywcy w celu odzyskania wierzytelności;
g) potrącić wierzytelności Nabywcy względem Domu Aukcyjnego z wierzytelnością Domu Aukcyjnego wobec tego Nabywcy,
h) zastosować prawo zastawu na innych Obiektach wstawionych przez takiego Nabywcę w komis.

13. Reklamacje

Wszelkie reklamacje będą rozpatrywane zgodnie z przepisami prawa polskiego. Nabywca będący osobą fizyczną ma prawo zgłosić reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową w terminie 1 roku od daty wydania Obiektu. Wobec Nabywców nie będących konsumentami Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych Obiektów.

14. Pozwolenie na export

Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą 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; 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 umowy sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite".

15. Dane osobowe Licytujących

Licytujący wyraża zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celu udziału w Aukcji i w celach marketingowych zgodnie z ustawą o ochronie danych osobowych z dnia 29 sierpnia 1997 roku (t.j. z 2014 r. poz 1182 ze zm.).
Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny.
Licytujący ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych, ich poprawiania oraz złożenia sprzeciwu wobec ich przetwarzania, na zasadach określonych w ustawie o ochronie danych osobowych.
Dom Aukcyjny oświadcza, że podanie danych osobowych przez Licytujących jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji.

16. Rozstrzyganie sporów.

Wszelkie spory wynikłe na tle postanowień niniejszego Regulaminu oraz wszelkie spory wynikające z umów sprzedaży i warunkowych umów sprzedaży zawartych na jego podstawie będą rozpatrywane przez Sąd powszechny właściwy dla siedziby Domu Aukcyjnego.
Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

17. Obowiązujące przepisy prawa

Niniejszy Regulamin podlega prawu polskiemu i zgodnie z nim będzie interpretowany.
Niniejszy Regulamin stanowi całość uzgodnień pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi oraz zastępuje jakąkolwiek wcześniejszą umowę czy porozumienie (czy to ustną, czy pisemną) pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującymi dotyczącą materii objętych przedmiotem niniejszego Regulaminie.
Jeżeli jakakolwiek część niniejszego Regulaminu zostanie uznana przez sąd właściwy lub inny upoważniony podmiot za nieważną, podlegającą unieważnieniu, pozbawioną mocy prawnej, nieobowiązującą lub niewykonalną, pozostałe części niniejszego Regulaminu będą nadal uważane za w pełni obowiązujące i wiążące, a Dom Aukcyjny i Licytujący działając w dobrej wierze zastąpią takie postanowienie postanowieniem ważnym i wykonalnym, które będzie najpełniej oddawać ekonomiczny sens pierwotnego zapisu.
Dom Aukcyjny w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
– ustawy z dnia 23 lipca 2003r o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. Nr 162 poz. 1568) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
– ustawy z dnia 21 listopada 1996r, o muzeach (Dz.U. z 1997r Nr5, poz.24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite"
– ustawy z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury (Dz. U. z 2017 r. poz. 1086) – Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego występuje o zwrot wyprowadzonego z naruszeniem prawa z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej narodowego dobra kultury RP
– ustawy z dnia 16 listopada 2000 r o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz.U z 2000r Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 tysięcy euro.

POLSWISSART

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art