POLSWISSART

POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Rzeźba i obiekty przestrzenne

19 września 2023 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:
7-19 września 2023 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
Althamer P., 33
Arman, 25
Autor Nieokreślony, 1, 2
B
Biegas B., 9
Biskupska B., 29
Bopirri L. N., 44
D
Dali S., 27
Dłużniewski A., 32
Dobrowolski I., 48
Dubois P., 5
Dyrzyński J., 37
F
Falender B., 21
Fangor W., 15, 38
Frydrych J., 42
G
Gautier J. L., 4
J
Jarocki W., 47
Jarocki Z., 46
K
Kasperski M., 39
Konieczny M., 24
Kopeć E., 40
Kwiatkowski G., 18
L
Landowski P., 8
Ł
Łodziana T., 23
M
Marawurr A., 45
Marczewski L., 7
Marek J., 13
Michałowski P., 6
Mitoraj I., 35
Munzer B., 28
O
Olbiński R., 36
P
Partyka T., 30
Picasso P., 26
Piwowarski E., 14
S
Sobczyk W., 34
Stażewski H., 16
Szapocznikow A., 20
Szczepkowski J., 10
Szkoła Zakopiańska, 11, 12
T
Tomaszewski H., 22
Tyszkiewicz T., 31
V
Vasarely V., 17
Verlet R., 3
W
Wolski X., 43
Wysocki S., 41

Potem wielki znak się ukazał na niebie:
Niewiasta obleczona w słońce
i księżyc pod jej stopami,
a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu.

(Apokalipsa św. Jana, 12:1)

1
AUTOR NIEOKREŚLONY

Matka Boska Niepokalanie Poczęta
(Immaculata), koniec XVII w.

drewno polichromowane, wys. 68 cm
(Hiszpania?)

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

O! jakaś ty piękna, o miła,
O jakaś piękna!
Twe oczy pomiędzy splotami,
Oczami gołąbki;
Twe oczy są trzodą kóz dzikich
Pasionych w Gilead.

Twe ząbki są trzodą owieczek
Po strzyży z kąpieli.
Z nich każda prowadzi bliźnięta,
Żadnego nie zbywa.

Szkarłatu tkaniną twe usta
I głos twój miodowy;
Twe lica jak jabłko czerwone
Pomiędzy włosami.

(Pieśń IX: Salomon, „Pieśń nad pieśniami”,
tłum. K. Brodziński, Kraków 1921)

2
AUTOR NIEOKREŚLONY

Kobieta w welonie i kwiatowym wieńcu, ok. 1870

marmur kararyjski, wys. 59 cm

Estymacja: 32 000 – 36 000 zł

Oglądnie się Orfeusz — a wtem żona znika.
Próżno ją objąć, próżno zatrzymać się stara:
Pierzcha Eurydyka, jak dech, jak czcza mara;
Lecz nie śmie się użalać nad tą srogą zmianą,
Chyba by się żaliła, że jest zbyt kochaną.
Słabym głosem ostatnie pożegnanie daje
I zapada się znowu w smutne śmierci kraje.
– *Owidiusz*

(Owidiusz, Przemiany [fragment], XL. Orfeusz i Eurydyka,
wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa 1933)

Uzbrojony w lirę Orfeusz był w mitologii greckiej słynnym poetą i śpiewakiem. Wykonana przez Raoula Verleta klasyczna rzeźba nawiązuje do dramatycznej historii, kiedy Orfeusz, próbując ocalić od śmierci swoją żonę Eurydykę, postanawia wkroczyć do krainy umarłych. Swoją urzekającą pieśnią udaje mu się przekonać piekielne bóstwa, by oddały mu ukochaną. Hades pozwala mężczyźnie oddalić się ze swoją Eurydyką pod warunkiem, że ten nie odwróci się w jej stronę zanim nie wyjdą na światło dzienne. Jednak w drodze powrotnej, kiedy już prawie są u wyjścia, Orfeusz nie mogąc się oprzeć, na chwilę się odwraca, w ten sposób definitywnie tracąc ukochaną. Zdesperowany, w bólach samotnie wraca na Ziemię.

3
RAOUL VERLET
(1857 - 1923)

La Douleur d'Orphée, koniec XIX w.

brąz,patynowany wys. 99 cm
sygn. na dole: Raoul Verlet na podstawie
inskrypcja odlewni: F.BARBEDIENNE, Fondeur

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Olsztyn, kolekcja prywatna

Jestem tym duchem, który zawsze przeczy!
I bardzo słusznie, bo wszelkie istnienie
Zasługuje wyłącznie na zniszczenie.
Najlepiej żyłoby się w pustym świecie.
Więc to, co grzechem zwiecie,
Rozkładem, złem po prostu, dnem i dołem,
Moim właśnie jest żywiołem.
(...)
Ja jestem cząstką części, co wszystkim wpierw była,
Cząstką ciemności, co światło zrodziła.
– *Johann Wolfgang von Goethe*

(Goethe J. W., Faust [fragment], 1808)

4
JACQUES LOUIS GAUTIER
(1831 - PO 1920)

Mefisto, IV ćw. XIX w.

brąz, wys. 89 cm
sygn. na dole: J. GAUTIER

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Olsztyn, kolekcja prywatna

Nauka jest jak napój, który obudza coraz większe pragnienie i rodzi niepokój nienasycony. Nie ma jej końca; więc kto raz wszedł do tego labiryntu, już po nim całe życie błądzić może, nie znajdując spoczynku.
– Józef Ignacy Kraszewski

(Kraszewski J. I., Infantka, Warszawa 1983, s. 173)

5
PAUL DUBOIS
(1829 - 1905)

Myśliciel (Nauka i Myśl), ok. 1885

brąz, wys. 80 cm
sygn. z tyłu: P. DUBOIS z boku na podstawie: F. Barbedienne, Fondeur. Paris z przodu dedykacja od Związku Pracowników i Pracodawców Fecamp dla Marcela Le Grande z okazji 25-lecia prezydentury

Estymacja: 40 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Tematyka napoleońska była jednym z głównym nurtów w twórczości Piotra Michałowskiego. Urodzony w 1800 roku artysta należał do pokolenia, które patrzyło na cesarza Francuzów i jego kampanię z wielką nadzieją niepodległości dla Polski. Zapalony malarz, z rzadka wchodził w inną dziedzinę, taką jak rzeźba. Znane są tylko dwie jego realizacje rzeźbiarskie: autoportret w popiersiu i Napoleon na koniu. Druga kompozycja powstała jako gipsowy posążek w latach 1832-35 w Paryżu, w kręgu bonapartowskich sympatii pracowni Nicolasa-Toussainta Charleta, u którego Michałowski szkolił swój warsztat malarski. W 1841 roku w wyniku starań teścia, Antoniego Ostrowskiego, rzeźbę odlano w brązie u gisernika Debraux d'Anglure. Rodzina dodatkowo dwukrotnie starała się uzyskać dla Michałowskiego zamówienie rządu francuskiego na wykonanie według tego projektu dużego pomnika Napoleona na koniu, jaki planowano ustawić na dziedzińcu Luwru. Artysta nie był z tego faktu do końca zadowolony, gdyż dosyć krytycznie oceniał swoją kompozycję. W 1846 roku pisał: „Czemu się nie poradzono, oddając pod sąd publiczności robotę, z której nigdy kontent nie byłem" (cyt. za: Zeńczuk A., Piotr Michałowski 1800-1855 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 402). Do realizacji projektu jednak nie doszło.

Co interesujące, w 1835 roku artysta przedstawił Napoleona w podobnym ujęciu w akwareli „Napoleon wydający rozkazy", a nieco później jeszcze w obrazie olejnym.

Przed drugą wojną światową znanych było sześć egzemplarzy statuetki Napoleona na koniu wykonanej przez Michałowskiego. Znajdowały się one w Muzeum Śląskim w Katowicach, Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, Muzeum Lubomirskich, Muzeum Miejskim we Lwowie i w Wiedniu oraz w kolekcji Dominika Łempickiego w Warszawie (Thieme-Becker, s. 509). Dzisiaj, prócz oferowanej wersji o wysokości 25 cm, istnieją jeszcze dwie większe w zbiorach muzealnych. Nie zachowały się w nich jednak części ruchome – cugle i szpada, pieczołowicie odtworzone w prezentowanej wersji miniaturowej. Pierwszy egzemplarz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie (brąz, wys. 45,5 cm) i jest darem Andrzeja Ciechanowskiego z Londynu, który zakupił ją w pewnym paryskim antykwariacie w 1965 roku. Drugi egzemplarz odlany w żeliwie powstał w fabryce Karola Mintera i należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Oferowana statuetka stanowi niezwykły rarytas kolekcjonerski. Jest unikatem nie tylko pod kątem twórczości Michałowskiego, lecz także w wyniku tak małego nakładu egzemplarzy, które w znacznej części zapewne nie przetrwały wojny.

6
PIOTR MICHAŁOWSKI
(1800 - 1855)

Napoleon na koniu, 1832-35

brąz, wys. 25 cm
sygn. na podstawie: Michałowski oraz z boku opisany: De BRAUX F. (odlew po 1841 roku)

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł

WYSTAWIANY
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, 19 października 2000 - 15 stycznia 2001(wersja o wys. 45,5 cm z Muzeum Narodowego w Krakowie)..

REPRODUKOWANY
Łuniński E., Napoleon (Legiony i Księstwo Warszawskie), Warszawa 1911, s. 75.
Ostrowski J. K., Piotr Michałowski, Warszawa 1985 s. 18-20, il. 6.
Ostrowski J. K., Pięć studiów o Piotrze Michałowskim, Kraków 1988 s. 101-105, il. 26.
Mikocka-Rachubowa K., Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu. Katalog zbiorów [Muzeum Narodowe w Warszawie], Warszawa 1993, poz. il. 433.
Zeńczuk A., Piotr Michałowski 1800-1855 [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 403 (wersja o wys. 45,5 cm z Muzeum Narodowego w Krakowie).

LITERATURA
Michałowska C., Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym, Kraków 1911, s. 58-60.
Sienkiewicz J., Piotr Michałowski, Warszawa 1959, s. 27-28.
Ostrowski J., Piotr Michałowski, Carlo Marochetti i projekty paryskiego pomnika Napoleona, Biuletyn Historii Sztuki XXXV, 1973, s. 265-272.

Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż, lata za jego końmi: artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie „Micalouskiego" jak go nazywają...

(Wypowiedź anonimowego świadka z 10 lipca 1833, cyt. za: Ostrowski J. K., Na francuskich sladach Piotra Michałowskiego, „Roczniki Humanistyczne", tom XXXV, zeszyt 4, 1987, s. 232)

(...) JEDNYM SŁOWEM JEST TO CZŁOWIEK NADZWYCZAJNY: MA STADO W GŁOWIE I WIĘCEJ JESZCZE, BO SPRZEDAJE SWOJE KONIE NA WAGĘ ZŁOTA, CZEGOBY Z ŻYWYMI KOŃMI NIE DOKAZAŁ.

(Wypowiedź anonimowego świadka z 10 lipca 1833, cyt. za: Ostrowski J. K., Na francuskich sladach Piotra Michałowskiego, „Roczniki Humanistyczne", tom XXXV, zeszyt 4, 1987, s. 232)

Stanisław Moniuszko to nie bez powodu ojciec polskiej opery narodowej. W jego twórczości odzwierciedla się duch epoki – wielkie marzenia o wolnej Polsce, niepodległościowe zrywy, kultywowanie narodowych tradycji, a także ludowość. Jego wielkie dzieła – w tym słynne opery „Halka" i „Straszny dwór" – stanowiły narzędzie walki i wyraz tego, w co wierzył jako człowiek. Był niezwykle wrażliwy na kwestie społeczne, w tym na uciemiężenie chłopów. Mimo uznania i pozycji dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie, w życiu spotkało go wiele przeciwności losu. Nigdy nie wyzbył się jednak determinacji do tworzenia, a z wiecznych problemów finansowych dowcipkował, określając je w listach mianem swojej „szaty świętości tureckiej".

Aleksander Walicki, przyjaciel i autor pierwszej biografii kompozytora, wydaje się w sposób najbardziej prawdziwy i szczery oddał powierzchowność Moniuszki: „Wzrostu był miernego, a nawet bardziej niskiego. Budowy dobrej, kości szerokich, lecz siły fizycznej niewielkiej. Najpewniej to z tego pochodziło, że się nigdy ćwiczeniom fizycznym nie oddawał i pod tym względem był bardzo we wszystkim niezręczny. Głowę miał w stosunku do wzrostu nadzwyczaj wielką, czoło szerokie, wysokie, jasne i czyste, z wypukłościami cechującymi zwykle umysły wyższe. Kości policzkowe wydatne. Nos kształtny, ostro zakończony. Włosy światłe, z wiekiem ściemniały. Bardzo wcześnie zaczął je tracić i łysinę miał wielką (…). Oczy błękitne, trochę zezowate, małe, lecz pełne wyrazu. One to głównie nadawały fizjognomii tę cechę wysokiej inteligencji i zapału, która go tak wyróżniała od innych (…). Wzrok miał bardzo krótki i z tego powodu zawsze w okularach chodził. Usta miał szczupłe i zaciśnione, co nadawało mu cechę ironii, dowcipu i figlarności. Lecz w chwilach rozczulenia usta te tchnęły tkliwością i łagodnością (…). W obejściu się ze wszystkimi był nadzwyczaj grzecznym i delikatnym, w towarzystwie miał maniery dystyngowane, znamionujące wielkie obycie się ze światem, lecz zarazem i wielką skromność" (Walicki A., Stanisław Moniuszko, Warszawa, 1873). Rzeźba Leonarda Marczewskiego urzeczywistnia wspomnienie Walickiego, zarazem idealizując postać kompozytora. W szlachetnych rysach odbija się przenikliwość umysłu i łagodność serca. Moniuszko przedstawiony został w charakterystycznym dla siebie ubiorze – eleganckiej koszuli z krawatem, kamizelce i fraku.

Popiersie kompozytora jest jednym z wielu rzeźbiarskich portretów w dorobku Marczewskiego. Inne uwiecznione przez niego postacie to m.in. Juliusz Słowacki, Józef Piłsudski, Stefan Batory czy Iwan Możżuchin. Marczewski jest też autorem dwóch niezachowanych pomników marszałka Piłsudskiego, znajdujących się do 1939 roku w Korpusie Kadetów w Rawiczu oraz przed dworcem kolejowym w Łunińcu. Swoje dzieła artysta wystawiał w warszawskiej Zachęcie i kijowskim Salon d'art. Tworzył pod wpływem Jana Szczepkowskiego i Stanisława Szukalskiego.

7
LEONARD MARCZEWSKI
(1868 - 1933)

Popiersie Stanisława Moniuszki,
I ćw. XX w.

terakota patynowana, wys. 46 cm
sygn. lewy bok: LMarczewski
oraz opisany z przodu:
STANISŁAW MONIUSZKO

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Desa Unicum, aukcja 25.04.2002, poz. 145

Ja nic nowego nie tworzę;
wędruję po polskich ziemiach,
jestem natchniony duchem
polskich pieśni ludowych
i z nich mimo woli przelewam
natchnienie do wszystkich
swych dzieł.
– Stanisław Moniuszko

(Rudziński W., Moniuszko i jego muzyka, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa, 1970)

Najsłynniejszą realizacją Paula Landowskiego jest symbol Rio de Janeiro – górująca nad miastem statua Chrystusa Zbawiciela. Artysta urodził się w 1875 roku w Paryżu, w rodzinie polsko-belgijskiej. Jego ojciec, Edward Landowski, z zawodu lekarz i antropolog, uczestniczył w powstaniu styczniowym, po którego upadku wyemigrował do Francji. Matka, Julie Vieuxtemps, była córką belgijskiego skrzypka i kompozytora. Mały Landowski w wieku siedmiu lat nieszczęśliwie stracił oboje rodziców, przez co jego wychowaniem zajął się wuj Paweł, również mieszkający w Paryżu.

Mimo że początkowo interesował się głównie literaturą i filozofią, w 1873 roku rozpoczął kursy portretu w Académie Julian, wiążąc tym samym swoją przyszłość ze sztuką. Dwa lata później dostał się do École des Beaux-Arts, gdzie kontynuował naukę pod okiem słynnego francuskiego rzeźbiarza Louisa-Ernesta Barriasa. Jego talent szybko zaczął być dostrzegany, owocując różnego rodzaju wyróżnieniami i nagrodami. W 1900 roku swoim dziełem „Dawid walczący z Goliatem" Landowski otrzymał „Prix de Rome".

W latach 20. i 30. artysta święcił największe triumfy. Będąc jednym z najbardziej wziętych rzeźbiarzy, realizował różne zamówienia publiczne. Stworzył m.in. pomnik św. Genowefy, patronki Paryża, stojący przy wejściu na most Pont de la Tournelle (1928), rzeźbę „Widma" upamiętniającą francuskie ofiary II bitwy nad Marną z lipca 1918 (1927-1935), zlokalizowany w północnej Francji czy pomnik francuskiego pisarza doby renesansu, Michela de Montaigne'a, stojący w Paryżu przy Rue des Écoles (1933). Przede wszystkim jednak Landowski był wraz z architektem Heitorem da Silva Costa współautorem statui Chrystusa Zbawiciela w Rio de Janeiro (1931).

Oferowana praca Landowskiego pt. „La becquée" przedstawia matkę karmiącą winogronami troje pociech. Tytuł symbolicznie odnosi się do czynności karmienia u piskląt, które otrzymują pokarm prosto z dziobków swoich rodziców. Matczyny instynkt i opieka są pięknym darem natury, tak samo silnym u ludzi, jak i zwierząt. Inna wersja rzeźby znajduje się w muzeum Paula Landowskiego w Boulogne-Billancourt, a także w Château de Voisins w Louveciennes. Ta druga zamówiona została przez hrabiego Edmonda de Fels w większym formacie by zdobić ogrodową fontannę. Odznaczająca się stosunkowo klasycznym ujęciem kompozycja jest wyjątkowo wdzięcznym przykładem twórczości Landowskiego.

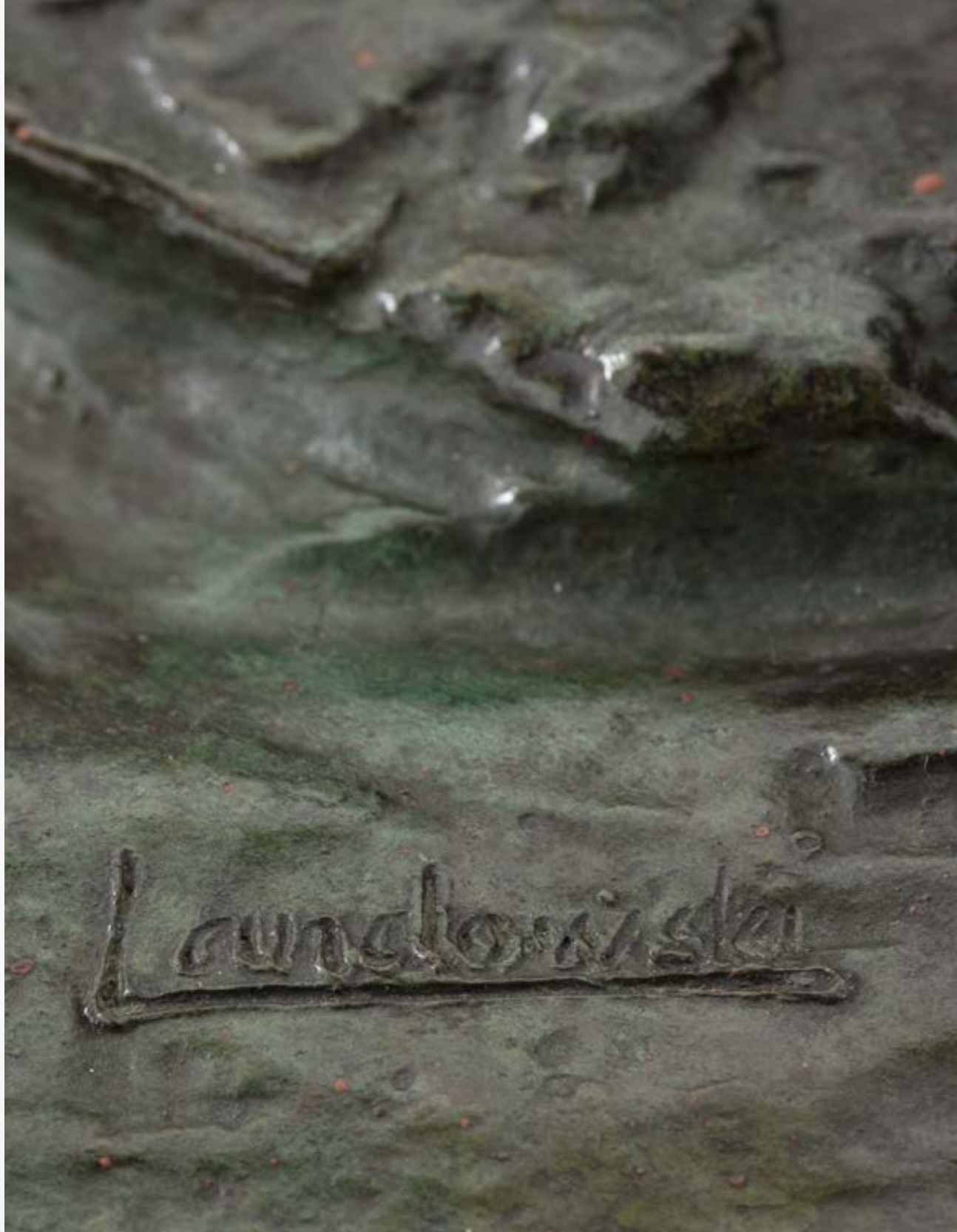
8
PAUL LANDOWSKI
(1875 - 1961)

La becquée, 1919

brąz, zielona patyna, 31 x 64,5 x 21 cm
sygn. po lewej: Landowski po prawej
pieczęć odlewni Barbedienne Paris

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

WYSTAWIANY
Louveciennes, Château de Voisins, rzeźba ogrodowa zamówiona przez hrabiego Edmonda de Fels (większa wersja).
Boulogne-Billancourt, Musée Paul-Landowski, ekspozycja stała (marmur).


Lawdowski

Bolesław Biegas uważany jest za czołowego przedstawiciela kierunku symboliczno-secesyjnego w rzeźbie europejskiej. Zdołał zachować indywidualną formę swej twórczości, która zadziwia wyjątkowym zróżnicowaniem i bogactwem tematyki. Sławę przyniosły mu popiersia portretowe oraz z powodzeniem podejmowane wątki muzyczne (Chopin, Berlioz, Wagner), jak i literackie (Mickiewicz, Krasiński, Słowacki). Do jego szczególnych rzeźb należy zaliczyć kompozycje symboliczne, których przedmiotem były treści wymuszające odejście od form realistycznych na rzecz secesyjnej niematerialności i płynności kształtów. Tworzył dzieła o walorach prekursorskich, odbiegających od panujących wówczas nurtów.

Obdarzony wielkim talentem studiował w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni rzeźby Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego jego twórczość, zarówno malarska jak i rzeźbiarska, obracała się wokół tematyki oddającej tajemniczość ludzkiej egzystencji. Szybko wyzwolił się spod wpływów stylistyki akademickiej realizując coraz bardziej nowoczesne i uproszczone w formie prace. W 1902 roku przy wsparciu Towarzystwa Sztuk Pięknych, otrzymał stypendium na dalsze kształcenie w École des Beaux Arts w Paryżu. Tam założył skromną pracownię, w której oddał się pracy twórczej.

W sferze poszukiwań można wyodrębnić w ówczesnej sztuce Biegasa nurt geometryzująco-linearny. Został on zainicjowany jeszcze przed wyjazdem do Francji w słynnej kompozycji „Księga Życia" z 1901 roku. Geometryczne rzeźby cechowało odejście od naturalizmu i wymaganej wówczas poprawności anatomii, a także szkicowość i synteza całej postaci. Równolegle artysta tworzył posągi znanych kompozytorów i poetów – prace bardziej ekspresjonistyczne, ilustrujące żywioł i potęgę artystycznego Geniuszu. Są wśród nich przedstawienia Richarda Wagnera, Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Adama Mickiewicza czy Charlesa Baudelaire'a. Charakteryzują się dynamiką i ruchem przeciwstawnych falistych linii, w splotach których uwięzione są postaci artystów, trwających w głębokim skupieniu. Prace te są mocno nastrojowe i liryczne.

Oferowana rzeźba „Przeczucie" należy do grupy prac z lat 1902-1903, powstających równolegle do najważniejszego tekstu artysty pt. „Wędrówka ducha myśli", wydanego w Krakowie w 1904 roku. To metafizyczna, poetycka wizja, podzielona na osiemnaście podrozdziałów, w której Biegas przedstawia swoje kosmogoniczne poglądy. Rzeźby z tego okresu, jak „Przeczucie", operują esowatą linią, a w swej stylistyce nawiązują do secesji. Abstrakcyjne wizje artysty oddawane były w postaciach o rozwianych szatach, których forma i przekaz odnoszą do metafizycznego dramatu egzystencji, na którym opierała się cała twórczość Bigasa.

9
BOLESŁAW BIEGAS
(1877 - 1954)

Przeczucie (Le Pressentiment), 1903

brąz patynowany, wys. 62
sygn. na podstawie: B. Biegas

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł ⬩

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 28.09.2021, poz. 5
Polska, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

Patrzyłem z okien naszego domu na te jarzące
światłem widoki i snułem w myślach tęsknotę
dziwną do słońca – światła wiecznych tajemnic.
Brałem do ręki glinę zwilżoną, zlepiałem
kształty owych to marzeń, lecących w dal
z szelestem wiosny kwiatów dzwoniących.
– *Bolesław Biegas*

(Fragment z pamiętników artysty, Bolesław Biegas. Artysta i literat,
[w:] „Ciechanowskie Zeszyty Literackie" nr 16, 2014, s. 21)

TWÓRCZOŚĆ BIAGASA PROWOKUJE, ZMUSZA DO REFLEKSJI. TO TWÓRCZOŚĆ KRĄŻĄCA WOKÓŁ ZAGADNIENIA BYTU, LOSU CZŁOWIEKA, ŚMIERCI, NIEUCHRONNOŚCI WYROKÓW LOSU, WIECZNOŚCI I PRZEZNACZENIA. TWÓRCZOŚĆ UKŁADAJĄCA SIĘ W SWOISTĄ (...) „WĘDRÓWKĘ DUCHA MYŚLI”.

(Wierzbicka A., Bolesław Biegas czyli Wędrówka ducha myśli, [w:] AA.VV., Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14)

JAN SZCZEPKOWSKI

Jan Szczepkowski w trakcie pracy, 1936, NAC.

Jan Szczepkowski był utalentowanym i wielce cenionym przedstawicielem nurtu art deco w rzeźbie polskiej. Jego realizacje w charakterystycznym geometryzującym stylu, natchnione ludowością i sztuką Podhala, podziwiać dziś można w różnych miejscach Warszawy i Krakowa. Jednak niezaprzeczalnie jego najznamienitsze dzieło stanowi „Kapliczka Bożego Narodzenia" – jedna z pereł pawilonu polskiego na paryskiej Międzynarodowej Wystawie w 1925 roku.

Szczepkowski urodził się w 1878 roku w Stanisławowie. Mając czternaście lat rozpoczął edukację w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Szkolił się z rzeźbiarstwa ornamentalnego, poznając wszelkie tajniki ciesielstwa i snycerstwa. Tam też po raz pierwszy zetknął się ze sztuką podhalańską, która okazała się w późniejszym etapie ważnym impulsem w wykrystalizowaniu się swoistego stylu artysty. Swoje kształcenie kontynuował następnie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Alfreda Dauna, Konstantego Laszczki i Jacka Malczewskiego. Wówczas też przystąpił do Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". W 1904 roku otrzymał stypendium z fundacji Czartoryskich i wyjechał na trzy lata do Paryża, gdzie szlifował jeszcze talent u Auguste'a Rodina i Émile'a Antoine'a Bourdelle'a. Po studiach osiadł w Krakowie, który zamienił po I wojnie światowej na Warszawę i Milanówek.

O sztuce Szczepkowskiego mówi się, iż sama „wyszła z drzewa". Bezsprzecznie drewno było dla artysty materiałem najważniejszym, który uważał za jeden z najpiękniejszych tworów natury. Świadczy o tym fakt, iż nawet przy pracy w kamieniu, obrabiał go w sposób snycerski, nie rezygnując z wypracowanego stylu. Jego płaskie, ostro cięte bryły stanowiły jakby zaprzeczenie płynnych, giętkich form organicznych. Pozwalały Szczepkowskiemu wyjść poza naturalizm i banalne naśladownictwo, a także nudną akademicką poprawność.

Szczytowy okres jego kariery przypada na lata 20. i 30., kiedy związał się z ugrupowaniem „Rytm". Wraz z innymi członkami grupy brał udział w słynnej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Jego dzieło – „Kapliczka Bożego Narodzenia" – była jednym z głównych eksponatów pawilonu polskiego i przyniosła mu Grand Prix oraz Legię Honorową. Do innych znaczących realizacji z tego okresu należy zaliczyć też m.in. drewniany fryz z sali teatralnej Domu Związku Zawodowego Pracowników Kolei (Teatr Ateneum) w Warszawie (spalony w czasie wojny, gipsowy model zachowany z zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), a także złożony z czternastu części kamienny fryz na fasadzie rotundy Sejmu RP i płaskorzeźby zdobiące gmach Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie. Artysta ponadto jest autorem pomników Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Moniuszki, jakie stoją przed Teatrem Wielkim w Warszawie.

(...) u nas, jak było od początku, tak i teraz, artyści przeważnie i uporczywie trzymają się szczerego drewna drzewa, pokazują go jak najwięcej, nie gonią za rzadkością gatunków, a wydobywają z prostego swojskiego materiału, jak sosna, modrzew, brzoza, jesion, dąb, grusza, śliwka, trześnia – surowe piękno i mocną formę bryły, radosny blask powierzchni, bogactwo rysunkowe słojów, kontrastową grę świateł i cieni w przecinających się śmiało płaszczyznach.

(Warchołowski J., Jan Szczepkowski. Snycerz i rzeźbiarz, Warszawa 1932)

10
JAN SZCZEPKOWSKI
(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)
(1878 - 1964)

Anioł Stróż, lata 20. XX w.

drewno politurowane, wys. 52 cm
sygn. na dole: Jan Szczepkowski

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł ♦

(...) rozwój idei zakopiańskiego stylu zagarnął tak szerokie kręgi życia, że wciska się on wszędzie tam, gdzie tylko jest coś do zdobienia (...), można też bez przesady powiedzieć, że góral wszedł do cywilizacji polskie cały – od kapelusza do kierpców. Od budowli do sprzętów, ubrań, naczyń, biżuterii – wszystko dziś nosi piętno Tatr, piętno zakopiańskiego pochodzenia.
– Stanisław Witkiewicz

(Witkiewicz S., Po latach, Lwów 1906, cyt. za: Witkiewicz S., W kręgu Tatr 2, Kraków 1970, s. 90)

Twój jest obraz jak zwierciadło,
Promieniste, choć w ukryciu;
Światło Boże, gdy nań padło,
Nam odsyłasz je w odbiciu;
By zaś trafić do bram nieba,
Światła, światła nam potrzeba...
– *Wiktor Gomulicki*

(Gomulicki W., fragment wiersza „Częstochowska", [w:] Gomulickiego Wiktora wiersze. Zbiór nowy, Drukarnia A. T. Jezierskiego, Warszawa 1901, s. 14)

Sztuka Podhalańska! Na sam dźwięk
tej obiecującej nazwy czujesz, wrażliwy
przechodniu, żywiczną woń smreków, (...)
a przez mózg suną ci gromadami bace, juhasy,
kozy, czerpaki, snycerskie świątki i zbójniki
ze szkoły Stryjeńskiego i kręci się w oczach
cały świat czarowny „Skalnego Podhala".
Spodziewasz się arcyswojskiego wyrazu na
wskroś oryginalnej krainy, rodzimego odczucia
rodzimej przyrody.
– *Karol Frycz*

(Frycz K., Sztuka Podhalańska i Prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie", „Świat", R. XXI, nr 26, s. 3)

11
(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)

Matka Boska Promienista,
lata 30. XX w.

drewno, wys. 62 cm

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

(...) wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby móc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości.
– Jerzy Dobrzycki

(Dobrzycki J., Na nowych drogach, „Świat" 1924, s. 6-7)

12
SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA

Czytający chłopczyk, 1938

drewno, wys. 30 cm
opisany na książce: ZAKOPANE / 1938

Estymacja: 18 000 – 20 000 zł

Ziemia bez granic jak gładkie niebo,
Lśniące skiby mkną pod horyzont.
Już dano upust radosnym śpiewom,
Pola przemierza spółdzielczy traktor. (...)
Kiedy rozwiany zachód słońca
za bór zielony zapada –
Na żniwa młode i syte
czekają niespokojne kombajny.

(Lubosz B., „Na wiosnę", [w:] „Życie Literackie", nr 3, 04.03.1951, s. 6)

13
JÓZEF MAREK
(1922 - 2020)

Żniwiarka, 1940

terakota, wys. 31 cm
sygn. u dołu: J. MAREK / 1940
na spodzie wycisk: B oraz 21

Estymacja: 3 000 – 3 500 zł •

Rzadkością w rzeźbie jest humor, igranie słonecznego podmiejskiego folkloru. Ale od zabawy jest krok do patosu, głębokiego wzruszenia, kiedy pokazuje pętaków, którzy w Powstaniu pocztę roznosili, tych którzy zaczynali od zabawy w wojnę, a padli na prawdziwej i pogrzebani zostali pod brzozowymi krzyżami, stojącymi gęsto.
– *Wojciech Żukrowski*

(Edward Piwowarski. Rzeźba [katalog wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1974, s. nlb)

14
EDWARD PIWOWARSKI
(1910 - 1974)

Mały łącznik, 1958

brąz, wys. 46 cm
sygn. po lewej: e.piwowarski / 1958

Estymacja: 8 000 – 11 000 zł ♦

REPRODUKOWANY
Edward Piwowarski. Rzeźba [katalog wystawy], CBWA Zachęta, 1974, nr kat. 52 Stolica, nr 7, wyd. z dnia 16.02.1975

LITERATURA
Wystawa rzeźby Edwarda Piwowarskiego [katalog wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1966, s. nlb.

Niewielu polskich twórców prezentuje dorobek artystyczny tak bogaty i zróżnicowany pod względem formy i treści jak Wojciech Fangor. Podróże po Europie oraz czas spędzony w Stanach Zjednoczonych sprawiły, że dzieła artysty oglądać dziś można w muzeach i galeriach na całym świecie. Mimo że Fangor w powszechnej świadomości kojarzony jest najbardziej z realizacjami przestrzennymi oraz dziełami z nurtu op-art, to nie ulega wątpliwości, że spektrum stworzonych przez niego prac jest o wiele szersze.

Wojciech Fangor swoje pierwsze obiekty przestrzenne pokazał w maju 1949 roku na wystawie w Klubie Młodych Artystów w Warszawie. Instytucja ta miała wyjątkową wagę dla działalności kulturalnej w powojennej Polsce, a jej sekcja plastyczna, dowodzona przez Mariana Bogusza, gromadziła najwybitniejsze wówczas jednostki. Należeli do niej m.in. tacy artyści jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Stanisław Fijałkowski. Młody artysta, jak sam wspominał, poczuł się zaszczycony, był to bowiem pierwszy publiczny pokaz jego twórczości i obejmował dwadzieścia trzy prace z lat 1948-49, w tym dwadzieścia jeden obrazów olejnych i dwie rzeźby gipsowe: „Głowa bolesna" oraz „Księżyc". Debiutanckie prace cechowały się deformacją, uproszczeniem oraz mocnymi zestawieniami barwnymi. Były one pokłosiem zainteresowań Fangora awangardą.

Choć we wspomnieniach artysty wystawa nie zapisała się jako sukces to w środowisku krytyków odbiła się pozytywnym echem. Kilka lat później Janusz Bogucki, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków i animatorów życia artystycznego pisał o pokazanych wówczas pracach Fangora: „Wyraził się w nich, nieco archaicznie, przekorny protest malarza wobec gładkiej, tradycyjnej ikonografii. Wielka, mocno konturowana głowa Lenina na plakatowo czerwonym tle, po picassowsku udramatyzowany Chopin ze starego dagerotypu – nie są jeszcze wolne od pewnej naiwności i prymitywizmu w pomysłach i realizacji plastycznej. Mimo to, a raczej właśnie dlatego odczuwa się w nich narodziny sztuki bardzo prawdziwej w swym dynamicznym wyrazie, walczącej bezkompromisowo z więzami przebrzmiałych konwencji i z urokami wszelkiego estetyzmu".

Wyrzeźbione w 1948 roku w gipsie, pokazane na wystawie rzeźby przedstawiały głowy kobiet. Pierwsza z nich – „Głowa bolesna" – to wizerunek Marii Magdaleny zaczerpnięty przez Fangora bezpośrednio z jego własnego obrazu „Pieta według El Greco" (1948). Zatroskany wyraz twarzy, jej starość zbudowana krótkimi kreskami wyraża ogrom cierpienia kobiety. W swej surowości i szkicowości rzeźba znajduje analogie w sztuce ludowej. Jej faktura, kanciastość linii i ostre krawędzie sprawiają, że wygląda jakby była ciosana w drewnie. Kompozycję traktować należy jako swego rodzaju rozliczenie z dręczącymi artystę wspomnieniami z czasów wojny. Utrzymana w nowoczesnej jak na tamte czasy stylistyce, dalekiej od realizmu, skrywa w sobie silny ładunek emocjonalny.

Unikatowa kompozycja pojawia się dopiero drugi raz na rynku aukcyjnym. Jej inna edycja wzbogaca dziś zbiory Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Fakt, że sam Fangor w 2014 roku, 65 lat po pamiętnej wystawie, zdecydował się na wykonanie odlewów „Głowy bolesnej" sprawia, iż jest to prawdziwy rarytas kolekcjonerski.

Pod koniec lat czterdziestych zbladły moje muzealne tęsknoty estetyczne. Poczułem, że w sztuce nie można starać się dorównywać nikomu, że trzeba się poddać swoim możliwościom, swojemu czasowi, swoim doświadczeniom i odczuciom.
– Wojciech Fangor

(Wojciech Fangor w rozmowie ze Stefanem Szydłowskim, Błędów – Warszawa 2009)

15
FANGOR WOJCIECH
(1922 - 2015)

Głowa bolesna, 1948

brąz, podstawa granitowa, wys. 47 cm
ed. 3/8
sygn. na odwrocie: FANGOR 48
(odlew z 2014 roku)

Estymacja: 130 000 – 160 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artysty

WYSTAWIANY
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej, Wojciech Fangor. 3 wymiary - retrospektywa, listopad 2015 - styczeń 2016 (inny odlew)
Warszawa, Klub Młodych Artystów i Naukowców, wystawa indywidualna Wojciecha Fangora, 1949 (gips)

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor. Trzy wymiary - retrospektywa [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 25

FANGOR 48

HENRYK STAŻEWSKI

Henryk Stażewski, 1979, fot. Krzysztof Gieraltowski, Forum.

Twórczość Stażewskiego od początku związana jest z awangardą – od wczesnych kubistycznych rysunków, poprzez fazę konstruktywistyczną i fascynację Strzemińskim, aż do kompozycji z pogranicza abstrakcji i figuracji, które zdominowały warsztat artysty na przełomie lat 40. i 50. Od lat 60. Stażewski opowiedział się całkowicie za abstrakcją geometryczną by znów w latach 70. poprzez tzw. „reliefy malowane" zanegować ich geometryczną strukturę i zasady regularnego rytmu kompozycyjnego.

W roku 1965 Henryk Stażewski obchodził 40-lecie pracy twórczej, otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w dziedzinie plastyki, uczestniczył w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Na przełomie kolejnego roku miał w warszawskiej Zachęcie wystawę swoich najnowszych prac, powstałych na przestrzeni lat 1964–1965. Artysta zaprezentował wówczas 27 reliefów, w większości których wprowadził nowy materiał – metal. Był on obecny w różnych wariacjach: od srebrnego lakieru, przez aluminium, miedź, aluminium czarno-białe, chromowanie, srebrzenie i złocenie. Metalowe i metaliczne reliefy Stażewskiego przyjmowane były zazwyczaj bardzo pozytywnie. W maju 1966 roku artysta został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, a na XXXIII Biennale w Wenecji wystawił około 30 metalowych kompozycji, za które otrzymał wyróżnienie honorowe.

Oferowany relief, należący do zespołu prac powstałych w latach 1964-65, jest swoistą kompozycją rzeźbiarską. Poszczególne geometryczne figury zdają się unosić ponad płaszczyzną kwadratu, w której są osadzone. Zaznaczona na nich niebieska kratka potęguje efekt odchylenia od porządku linii prostych. „Rzeczywistość zdominowana przez geometrię zredukowana zostaje do niewielkiej ilości linii lub płaszczyzn. Jest to wynikiem obserwacji ruchu linii biegnących równolegle, oddalających się od siebie lub przecinających się – wraz z zawartą między tymi liniami nicością" – mówił Stażewski (Henryk Stażewski. Dzieła z lat 1923-1980 [katalog wystawy], BWA, Toruń 1981). Monochromatyczne, metalowe reliefy wyewoluowały z pierwszych reliefów białych, które artysta wykonywał w drewnie. Poprzedzają one bezpośrednio pojawienie się reliefów, w których dominującą rolę będą odgrywały geometria i kolor.

W sztuce interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z powtarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzania i porządkowania przestrzeni w obrazie.
– Henryk Stażewski

(„Odra", nr 2, 1968)

16
HENRYK STAŻEWSKI
(1894 - 1988)

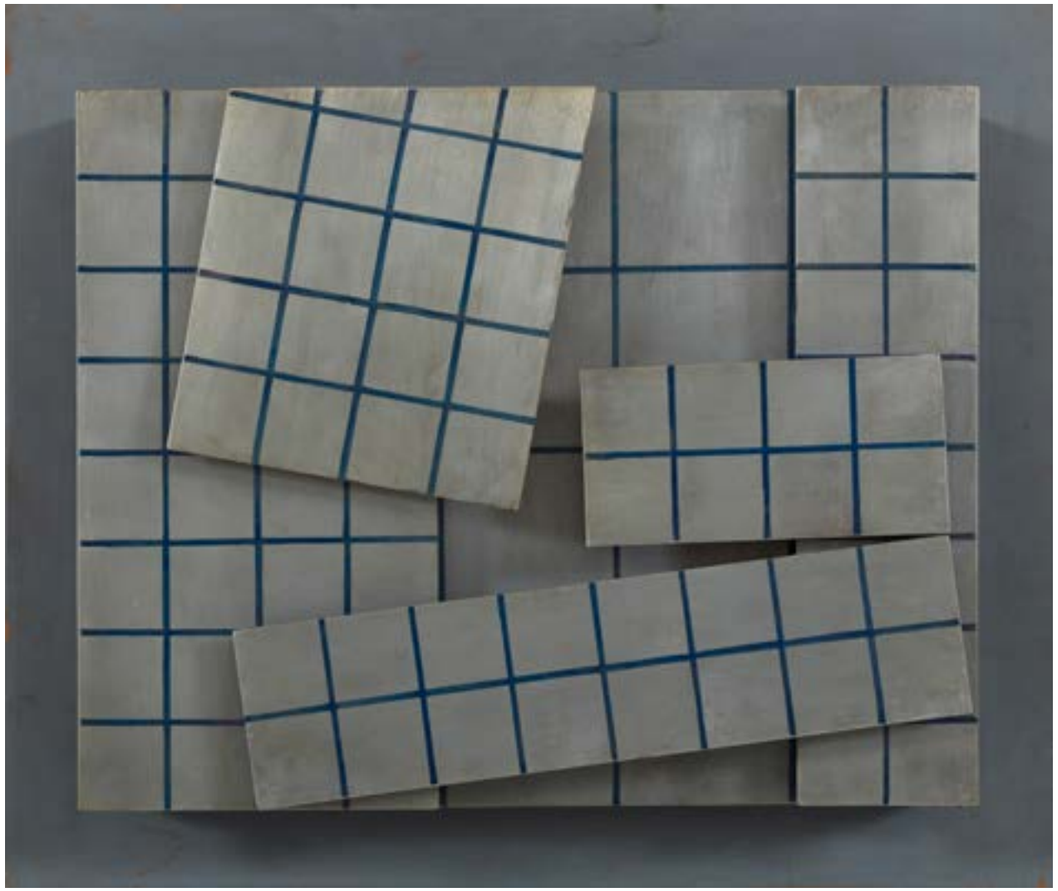
Relief, 1965

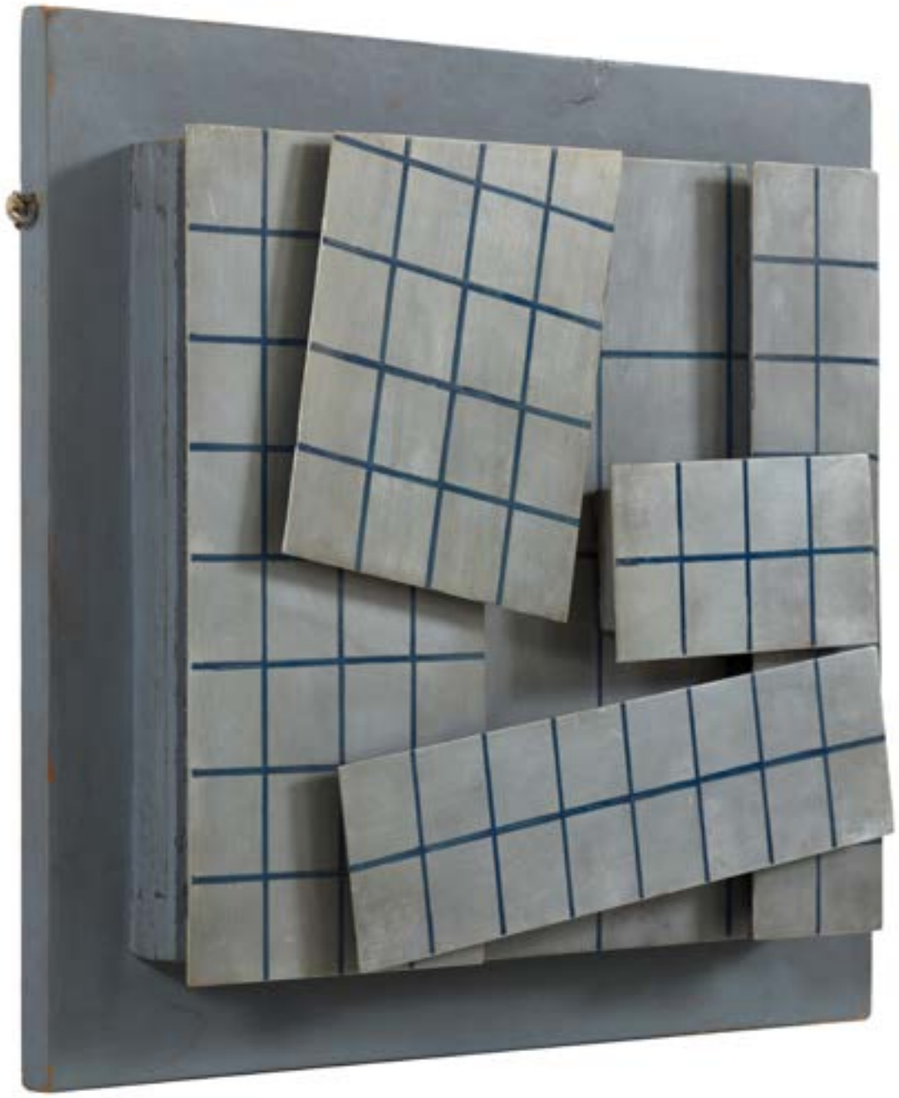
metal, olej, płyta, 35 x 42 cm
sygn. na odwrociu: 1965 / H. Stażewski

Estymacja: 380 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Łódź, Galeria Olimpus
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2 x kolekcja Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich, 27 marca - 24 kwietnia 2004.
Łódź, Galeria Atlas Sztuki, Kolekcja zdarzeń, 2009.





VICTOR VASARELY

Nie możemy na wieczność pozostawić przyjemności obcowania ze sztuką uprzywilejowanej elicie koneserów.
– *Victor Vasarely*

(Notes pour un manifeste, [w:] Vasarely, einführende worte von Marcel Joray, Éditions du Griffon Neuchatel, 1965, tom 1, s. 64-65)

Victor Vasarely urodził się w 1906 roku na Węgrzech. Choć pierwsze studia medyczne zarzucił na rzecz sztuki, w jego dojrzałych pracach widoczny jest swoisty pierwiastek naukowej metodologii. Kształcenie artystyczne rozpoczął w prywatnej Akademii Podolini-Volkmann w Budapeszcie, jednak dla jego przyszłej drogi twórczej najważniejsza była nauka w warsztatach Műhely – szkole wzorującej się na zasadach Bauhausu.

W 1930 roku artysta opuścił Węgry i osiadł w Paryżu. Pracował jako grafik, wykonując różne projekty tkanin i druków reklamowych. Już w tych wczesnych realizacjach, Vasarely starał się wywołać w widzu najprzeróżniejsze efekty wizualne, a przede wszystkim zmylić jego oko różnymi fortelami optycznymi. Obserwując przyrodę i otaczającą rzeczywistość powtarzał rytm form, wprowadzając je w geometryczny schemat kompozycji.

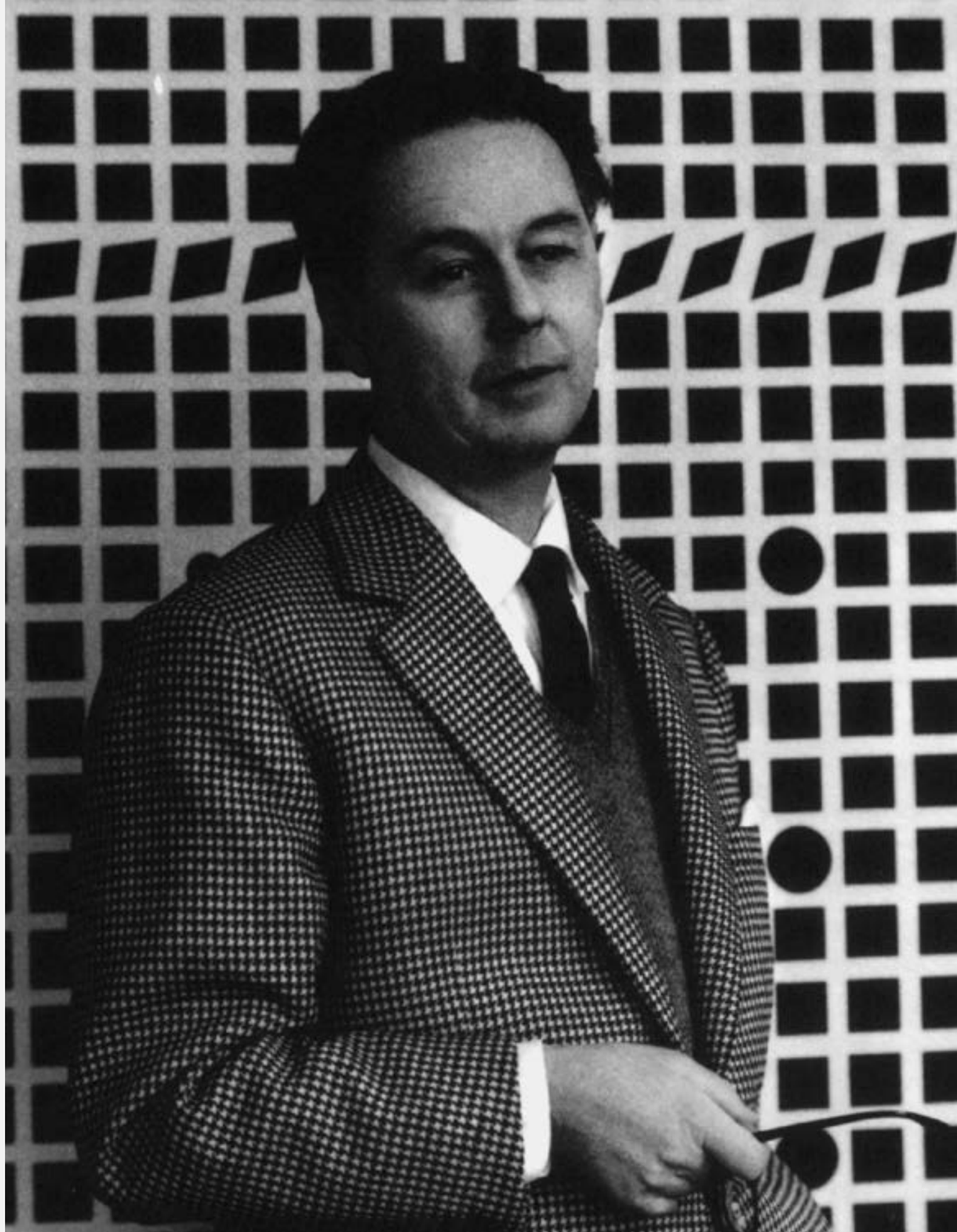
W 1944 roku swoją indywidualną wystawą zainaugurował otwarcie paryskiej Galerii Denise Rene. Wówczas styl Vasarely'ego stał się zdecydowanie konstruktywistyczno-abstrakcyjny. Jego liczne próby i doświadczenia z wizualnością owocowały kolejnymi etapami twórczymi, których celem zawsze było uzyskanie w obrazie efektu optycznego złudzenia.

Ostateczna wizja artystyczna Vasarely'ego ukształtowała się w latach 50. W 1955 roku artysta wziął udział w wystawie zbiorowej „Le Mouvement" w Galerii Denise René, obok innych pionierów sztuki kinetycznej, takich jak Marcel Duchamp i Alexander Calder. Wówczas też zaprezentował swój „Żółty Manifest", stanowiący refleksję 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.

Vasarely w czasie swojej długiej, cenionej przez krytyków kariery, nieustannie przekonywał do podejścia do tworzenia sztuki, które byłoby głęboko społeczne. Uważał za niezwykle istotne rozwijać przystępny język wizualny, który mógłby być powszechnie zrozumiały – a tym językiem dla Vasarely'ego była abstrakcja geometryczna. Poprzez precyzyjne kombinacje linii, geometrycznych kształtów, kolorów i cieniowania, artysta tworzył obrazy przyciągające wzrok, pełne iluzji głębi, ruchu i trójwymiarowości. Bardziej niż o miłe dla oka sztuczki, zależało mu na przekazie, że „czysta forma i czysty kolor mogą opisać świat".

W tym celu Vasarely w 1959 roku opatentował „Alfabet plastyczny", w którym znajdowało się piętnaście form. Wszystkie formy oparte były na wariacjach koła, trójkąta i kwadratu oraz występowały w gamie dwudziestu różnych odcieni. Alfabet można było układać w pozornie nieskończoną ilość kombinacji i wykorzystywać do tworzenia nieskończonej ilości obrazów. Dzięki zastosowanej koncepcji „Alfabetu plastycznego" artysta udowodnił, że akt twórczy mógł być przeprowadzany za pomocą czysto naukowego procesu.

Wkład Vasarely'ego w rozwój abstrakcji nie sposób przecenić. Jednym z jego mott było „sztuka dla wszystkich". Artysta cieszył się, gdy jego twórczość pojawiała się na ubraniach, pocztówkach, produktach komercyjnych i w reklamach. Uważał, że sztuka może pozostać aktualna tylko wtedy, gdy stanie się ogólnie dostępna.



Victor Vasarely, przed jedną ze swoich prac, Granger, Granger History Collection, Forum.

Powstała w latach 1966-70 seria olśniewających obiektów-kubików jest jednym najwspanialszych przedsięwzięć Victora Vasarely'ego w kierunku trójwymiarowości, stanowiąc zarazem prawdziwy etos op-artu. Artysta dając upust swojej wielkiej kreatywności i wyobraźni zaprojektował rzeźby, łączące w sobie kwestie formy, światła, optyki i lustrzanego odbicia. Ich tajemnicze tytuły – „Ablac", „Koeb", „Ur", „Sir-Ris" czy „Kroa" – są niczym nazwy optycznych gier, w które autor wciąga widza, poddając jego oko iluzji. Drewniane bądź aluminiowe kompozycje, zbudowane z różnorodnych układów sześciennych kostek, przyciągają wzrok błyszczącą, kolorową folią aluminiową z nadrukowanymi formami koła lub kwadratu.

Prezentowana „Kroa Bleu" to rzeźba o żywej, ciągle ewoluującej formie, ukazującej z każdej strony nowy układ płaszczyzn. Wolna od konwencji i innowacyjna, pozostawia obserwatorowi decyzję o orientacji dzieła, jednocześnie wciągając go w kolorystyczno-świetlną grę refleksów. Jej kontrastowa, srebrno-niebieska tonacja nadaje kompozycji rytm i harmonię, spajając w niepowtarzalną całość. Rzeźba działając na zmysły, zaprasza do percepcji i interakcji. Jest jakby maszyną iluzji, zrodzoną z fragmentarycznej i abstrakcyjnej wrażliwości Vasarely'ego, jaką wnosił do swoich idei geometrii.

(...) nowe technologie są po to, by niezwłocznie rozpowszechniać sztukę ludziom.
– *Victor Vasarely*

Unikatowy jest pierwotny pomysł, a nie sam obiekt.
– *Victori Vasarely*

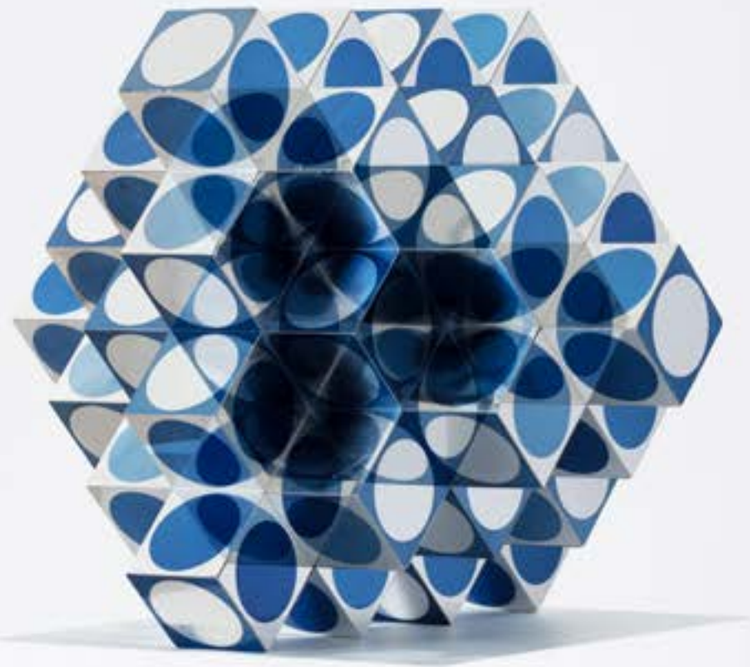
17
VICTOR VASARELY
(1906 - 1997)

Kroa Bleu, 1966-69

aluminium, drewno, 42 x 42 cm

Estymacja: 45 000 – 50 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Szwajcaria, kolekcja prywatna
zakup w Nagyahazi Gallery, Budapeszt (2007)
Szentendre, kolekcja prywatna
kolekcja Ambasadora Węgier we Francji
kolekcja artysty



GERHARD JÜRGEN BLUM-KWIATKOWSKI

Redukcja oznacza ograniczenie do minimum gadulstwa, tak, aby została czysta istota.
– Gerard Jürgen Blum-Kwiatkowski

(Z Gerardem Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim rozmawiają Krzysztof Cichoń i Andrzej Walczak, portal Atlas Sztuki)

Gerhard Jürgen Blum-Kwiatkowski, przy jednej ze swoich prac, materiały prasowe.

Sztuka reduktywna jest pozbawiona realnych i rozpoznawalnych przedmiotów, wyzwala indywidualizm i wymaga aktywności odbiorcy, który może prowadzić dalej własne rozważania.
– Gerard Jürgen Blum-Kwiatkowski

(Z Gerardem Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim rozmawiają Krzysztof Cichoń i Andrzej Walczak, portal Atlas Sztuki)

18
GERHARD JÜRGEN BLUM-KWIATKOWSKI
(1930 - 2015)

Forma przestrzenna, lata 60. XX w.

stal, 100 x 100 cm
sygn. na autorskiej plakietce: Jürgen Blum

Estymacja: 36 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artysty

Sztuka to jest wyższa świadomość ludzi, którzy tworzą byty, jakich nie tworzy natura. Natura nie jest w stanie tworzyć bytów pozakoniecznych. Pszczoły czy mrówki budują fantastyczne konstrukcje, ale nie tworzą bytów duchowych – to jest różnica pomiędzy naturą a sztuką.

– Gerard Jürgen Blum-Kwiatkowski

(Z Gerardem Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim rozmawiają Krzysztof Cichoń i Andrzej Walczak, portal Atlas Sztuki)

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Magdalena Abakanowicz w swojej pracowni, Warszawa, 1991, fot. Artur Starewicz, East News.

Dla Magdaleny Abakanowicz materia, z której tworzyła zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak juta, włosie, liny, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, głazy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, opowieść o naturze łączy się z opowieścią o człowieczeństwie, a kwestia biologii z ludzką egzystencją.

Ciało jako struktura stanowiło dla Abakanowicz główny nurt zainteresowań. W stworzonej w 2009 roku serii prac pt. „Anatomia" artystka po raz pierwszy przyjrzała się elementom ludzkiego ciała osobno, dotąd traktując postać człowieka jako całość. Wykonane z surowej juty stopy, dłonie, nogi i ramiona – niczym rozczłonkowane, pozbawione korpusu szczątki – wyeksponowała na kawałkach drewna, wynosząc je do rangi cennego przedmiotu, niemal relikwii. Każdorazowo indywidualnie formowana materia ich jutowej „skóry" nosi ślady palców i dłoni artystki. Pomarszczona tkanina została odkształcona, przypominając zarysowujące się na powierzchni ciała mięśnie, żyły i kości szkieletu. Odrealnione i budzące lęk obiekty Abakanowicz, przypominają o kruchości ludzkiego ciała, ulegającego rozpadowi. Jednocześnie jak skamieliny mówią o trwałości natury i zaznaczają naszą do niej przynależność.

Między mną a materiałem,
z którego tworzę, nie ma
pośrednictwa narzędzia. Wybieram
go rękami. Rękami kształtuję.
Ręce przekazują mu moją energię.
Tłumacząc zamysł na kształt,
zawsze przekażą one coś, co
wymyka się konceptualizacji.
Ujawnią nieuświadomione.
– Magdalena Abakanowicz

19
MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

z cyklu Anatomia, 2009

drewno, tkanina jutowa, żywica
10 x 22 x 13 cm
sygn. i opisany na autorskiej metalowej tabliczce: ANATOMY / M. ABAKANOWICZ / 2009 oraz monogram MA

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

ANATOMY

M. ABAKANOWICZ

2009

[Szapocznikow] całą sobą przeżywa swoje rzeźby, czuje w nich bicie własnego pulsu.
– Pierre Restany

(Restany P., Forma pomiędzy ciałem a grą, [tłum. Jerzy Lisowski], [w:] Alina Szapocznikow. Rzeźba [katalog wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 1967)

ALINA SZAPOCZNIKOW

Alina Szapocznikow to jedna z najoryginalniejszych współczesnych polskich artystek, która w oparciu o własne doświadczenie pobytu w getcie i obozie koncentracyjnym, a następnie wieloletniej nieuleczalnej choroby, stworzyła jedyny w swoim rodzaju język wypowiedzi skoncentrowany wokół ludzkiego ciała. Bez wątpienia należy też do plejady wybitnych europejskich pionierek sztuki kobiet. Pochodziła z małomiasteczkowej inteligenckiej rodziny. Jej rodzice byli lekarzami. Ojciec zmarł w 1938 roku, gdy Alina miała dwanaście lat. Matka była kobietą nadprzeciętnie zdolną, silną i pracowitą – ukończyła studia medyczne jeszcze przed 1914 rokiem, a po śmierci męża potrafiła zadbać o siebie i dwójkę dzieci. Do wspomnienia o nieco despotycznej i nadopiekuńczej matce Szapocznikow będzie wielokrotnie wracać. To dzięki niej w dużej mierze przetrwała czas okupacji, getta i obozów koncentracyjnych. Przez wojenną gehennę przeszły razem.

W okresie powojennym Szapocznikow studiowała w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze, a w latach 1948-1950 w École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. W 1951 roku wróciła do Polski z powodów zdrowotnych. Wyemigrowała ponownie po ponad dekadzie. Nawiązała wówczas w Paryżu kontakt z artystami związanymi z ruchem Nouveau Réalisme. Byli wśród nich Arman, César, Niki de Saint-Phalle i Pierre Restany.

Jej pierwsze kroki artystyczne to rzeźby doby socrealizmu, takie jak „Kobieta z dzieckiem", „Gimnastyczka" i „Portret sportowca". Ale już kolejną pracą pt. „Trudny wiek" (1956) Szapocznikow rozpoczęła zmagania z tematem cielesności. Rzeźba przedstawiała młodą kobietę, w której artystka uchwyciła z jednej strony młodzieńczą butność, a z drugiej kobiece dojrzewanie. Następne kompozycje rzeźbiarskie to swoisty pamiętnik kobiety świadomej, pełnej zmysłowości i erotyzmu. Stanowią próbę utrwalenia własnej biologiczności w obliczu destrukcyjnej siły choroby. Szczególnie widoczne jest to w cyklach „Brzuchy" i „Nowotwory". W powstających we Francji pracach, Szapocznikow wykorzystuje coraz to nowsze materiały, bardzo chętnie eksperymentując w swojej pracowni w Malakoff. Tworzy rzeźby-obiekty przy użyciu materiałów odpadowych takich jak chociażby elementy karoserii („Goldfinger" 1965). W drugiej połowie lat 60. odkrywa dla siebie żywice syntetyczne. Szybko wiążące materiały wymuszają na artystce równie szybką pracę, stawiając ją przed wyzwaniami, które tak bardzo lubiła. Z polistyrenu czy poliuretanu powstają odlewy jej własnego ciała – usta, twarz, ręce, ramiona, piersi. Odciśnięte w syntetycznej, często barwionej materii, nabierają zupełnie nowego wyrazu, nasuwając skojarzenie wot składanych w sanktuariach z prośbą o uzdrowienie. Ale Szapocznikow idzie o krok dalej – wykorzystuje ten sam poliuretan, dzięki któremu dokumentuje fragmenty swojego niszczonego chorobą ciała, by przywołać na myśl przedmioty codziennego użytku. W ten sposób pod koniec życia tworzy serię fascynujących przedmiotów – fetyszów, w których zamyka zarazem fascynację kobiecością i bolesną prawdę o ułomności własnego organizmu. To przedmioty „użytkowe" – niby dekoracyjne, biorące w nawias i to, co indywidualne, i to, co popularne, masowe. Są one swoistą pamiątką, jaką chciała po sobie zostawić artystka.

W ostatnim cyklu „Zielnik" (1971-1972) Szapocznikow wykonywała odlewy już nie swojego ciała, a ciała jej syna – wówczas około dwudziestoletniego Piotra. W przeciwieństwie do dotychczas powstałych serii, prace przynależne do „Zielnika" nie noszą znamion weryzmu. Sporządzone odlewy artystka cięła, gniotła i układała niby na kartach zielnika. Przeczuwając zbliżający się koniec Szapocznikow domknęła w ten sposób swoją biografię o najważniejszy jej rozdział kobiety-matki.

Artystka, która zaczęła pracować w okresie powojennym w klasycznym stylu figuratywnym, w sposób radykalny przeinterpretowała rzeźbę jako odcisk nie tylko pamięci, ale także własnego ciała. Mimo że jej kariera trwała niecałe dwie dekady (przerwała ją przedwczesna śmierć w 1973 roku, kiedy miała zaledwie 47 lat), pozostawiła po sobie spuściznę prowokujących obiektów, które przywołują surrealizm, nouveau réalisme i pop art. Jej barwione poliestrowe odlewy części ciała, często przekształcane w przedmioty codziennego użytku, takie jak lampy lub popielniczki, jej misternie skonstruowane rzeźby, które zawierały fotografie, ubrania lub części samochodowe – wszystkie pozostają równie cudownie idiosynkratyczne i kulturowo rezonujące dzisiaj, jak w momencie ich powstania.

Alina Szapocznikow w swojej pracowni koło Pere-Lachaise, Paryż, Francja, 1964, fot. Władysław Sławny, Forum.

JA PRODUKUJĘ TYLKO NIEZGRABNE PRZEDMIOTY.

– Alina Szapocznikow

(Alina Szapocznikow, kwiecień 1972 [tłum. Jerzy Lisowski], [w:] Alina Szapocznikow. Rysunki [katalog wystawy], Galeria Współczesna, Warszawa 1974)

Droga twórcza Aliny Szapocznikow zaczęła się od rzeźb monumentalnych, dużego formatu. Drobna, filigranowa artystka, z dłutem w ręku, zmagała się z ciężkimi masami, takimi jak kamień, beton czy metal. Dziennikarze chętnie przyrównywali jej szczupłą sylwetkę i drobne dłonie do solidnych, surowych materii, a ona oczywiście z tego typu porównań tylko się śmiała.

W końcu lat 50. Szapocznikow zmieniając środki wyrazu, zaczęła poszukiwać nowych, bardziej organicznych form. Rozpoczęła wówczas również tworzyć, obok dużych projektów – rzeźby małe, kameralne. Z początku były to prace stosunkowo jeszcze figuratywne, takie jak „Balet" (1958), „Postać-Anioł" (1959), „Don Kichot" (1959) czy „Woltyżerka" (1959). Szybko jednak wyewoluowały one w abstrakcyjne struktury biologiczne. Odlane w brązie i ołowiu, nosiły delikatne ślady dłoni artystki. Choć niekiedy ich tytuły sugerowały pewne konkretne figury np. martwego ptaka, kraba czy króla – w realizacjach tych coraz ciężej było dostrzec realistyczny kształt. Stanowiły raczej swobodny szkic kompozycyjny. Ich inspiracją były formy naturalne i różne procesy organiczne. Rzeźby eksplodowały witalnością, rozkwitały, mutowały, stawały się skamieliną, grudą lub obumierały – ukazując spektrum świata przyrody. Ich pełna ekspresji struktura organizowała się sama, zgodnie z naturalnymi prawami materiału.

Prezentowany „Mały brąz" należy do grupy kameralnych rzeźb, nad którymi Szapocznikow rozpoczęła pracę pod koniec lat 50. Powstał on jednak już po wyjeździe artystki do Paryża, a czas ten był dla niej przełomowy. Przebywając za granicą odkryła bowiem nowy materiał – tworzywo sztuczne – z którego powstały później jej najbardziej niesamowite realizacje. Oferowana praca, choć w małej skali, ukazuje kwintesencję sztuki artystki – jej absolutną biologiczność i potrzebę największej ekspresji dla wyrażenia różnych stanów – od zmysłowości do dramatyzmu.

Ale w co się bawi Alina?
W technologiczną, obiektywną
rzeczywistość, we współczesną przyrodę,
uprzemysłowioną i zurbanizowaną.
– *Pierre Restany*

(Restany P., Forma pomiędzy ciałem a grą, [tłum. Jerzy Lisowski], [w:] Alina Szapocznikow. Rzeźba [katalog wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 1967)

Alina wprowadza nas w świat
organiczny, w nawilgłe szczeliny
i groty, gdzie ruch bywa tylko
skurczem i rozkurczem, ślizgiem
i nabrzmiewaniem, nigdy gestem, nigdy
biegiem, nigdy skokiem.
– *Pierre Descargues*

(Descargues P., ***, [tłum. Jerzy Lisowski], [w:] Alina Szapocznikow. Rysunki [katalog wystawy], Galeria Współczesna, Warszawa 1974)

20
ALINA SZAPOCZNIKOW
(1926 - 1973)

Mały brąz, 1965-1966

brąz, marmur, wys. 18 cm

(do obiektu dołączono certyfikat podpisany przez Herve Loevenbruck'a oraz Piotra Stanisławskiego z Fundacji Aliny Szapocznikow)

Estymacja: 1 000 000 – 1 300 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja spadkobierców artystki
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Alina Szapocznikow. 1926 - 1973. Wystawa retrospektywna, Muzeum Sztuki Łódź
Muzeum Sztuki w Łodzi, wrzesień - październik 1975,
Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 listopada - 31 grudnia 1975,
Muzeum Narodowe w Gdańsku, 8 lipca - 16 października 1976,
Salon BWA w Bydgoszczy, 4 - 26 czerwca 1976,
Salon BWA w Ponznaniu, 17 stycznia - 5 lutego 1976,
Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL w Lublinie, 26 lutego - 30 kwietnia 1989,
Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 18 maja - 5 lipca 1998,
Muzeum Sztuki w Łodzi, 9 stycznia - 21 lutego 1999.
Warszawa, Galeria IRSA Fine Art, Alina Szapocznikow: zatrzymać życie, maj 2004.

REPRODUKOWANY
Alina Szapocznikow 1926-1973 [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975, poz. 98.
Alina Szapocznikow 1926-1973. Rzeźba, rysunek [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1975, poz. 82.
Gola J., Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 137.
Grabski J. (red.), Alina Szapocznikow: zatrzymać życie. Rysunki i rzeźby [katalog wystawy], IRSA, Kraków - Warszawa 2004, nr kat. 20, s. 148.

21
BARBARA FALENDER
(UR. 1947)

Sarkofag (Romeo i Julia), 1984-1985

brąz, 35 x 76 x 32 cm
sygn.: FALENDER
(odlew z 2008 roku)

Estymacja: 180 000 – 200 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych, W kręgu Pracowni Jarnuszkiewicza, 1985 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Warszawa, Galeria Studio, 1987 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, Ars Erotica, 1994 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Gniezno, Portret. Figura wieloznaczna. Malarstwo i rzeźba z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, 1996(odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Kraków, Pałac Sztuki, Andrzej Wajda. To lubię, 6 listopada - 1 grudnia 1996 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Wrocław, Awangarda, 1997 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Olsztyn, Galeria w Reszlu, Oddział Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Barbara Falender, 12 lipca - 30 sierpnia 1997 (wersja w gipsie i marmurze).
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Barbara Falender. Rzeźba, 10 listopada 2007 - 31 stycznia 2008 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Warszawa, Galeria Opera, Teatr Wielki - Opera Narodowa, Barbara Falender, 4 czerwca - 6 grudnia 2020 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).

REPRODUKOWANIE
W kręgu Pracowni Jarnuszkiewicza [katalog wystawy], Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 1985, nr kat. 22, il. 23 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Galeria Studio, Warszawa 1987, nr kat. 20 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Artystki polskie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991, nr kat. 251 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Ładnowska J., Rzeźby - obiekty zorganizowane przestrzennie w zbiorach XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi, [w:] Rzeźba Polska, Rocznik 1987, wyd. CRP, Orońsko, il. 228 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Wierzchowska, Autoportrety, 1991, s. 189 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Ars Erotica [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Sztuki Pro Arte, Warszawa 1994, s. 73 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
BF, Miłość w kamieniu zaklęta, "Nasz Bank", 1995, nr 2, s. 22-27 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Barbara Falender. Rzeźba [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa 1995, s. 9, 11, 18 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Skoczylas A., Barbara Falender, "Sztuka", 1995, nr 1-6, s.5 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Falender, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, V-VI, s. nlb (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Portret. Figura wieloznaczna. Malarstwo i rzeźba z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi [katalog wystawy], Gniezno 1996, nr kat. 104 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Andrzej Wajda. To lubię [katalog wystawy], Pałac Sztuki, Kraków 1996, nr kat. 104(odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Bik K., Co lubi Andrzej Wajda, "Gazeta Wyborcza", nr 261 (z dn. 8.11.), s. 3 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Barbara Falender [katalog wystawy], Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Olsztyn 1997, nr. kat. 52 i 53, s. 92-93 (wersja w gipsie i marmurze).
Jurkiewicz M. [red.], Barbara Falender. Rzeźba [katalog wystawy], Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2007, s. 76-78 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Witkowska I., Barbara Falen Ile wymiarów ma miłość? [broszura do wystawy], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2020, s. 17 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).
Noszczyk-Kazana A., Barbara Falender [katalog wystawy], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2020, s. 46-47 (odlew z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi).

LITERATURA
Wojciechowski J.S., Przez nogę do głowy w cyklu: Z punktu widzenia rzeźbiarza, "Przegląd Powszechny", nr 9, s. 393.
Artystki polskie [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, nr kat. 251.

Jestem jedną z tych artystek w Polsce, które wcześnie pokazywały twórczość erotyczną. Pierwszą wystawę moich rzeźb, którą zorganizowałam na początku lat 70., zamknęła cenzura.
– Barbara Falender

(Falender B., Poduszką do ściany, „Ars Erotica", dodatek do „Rzeczypospolitej", nr 1, 15.01.1994, s. 9)

Sztuka Barbary Falender mówi o podstawowej potrzebie bliskości jednego człowieka z drugim. W swoich klasycznych formach, jest apoteozą życia w cielesnym wymiarze, a niekiedy i refleksją nad jego końcem, przemijaniem. Łącząc żar erotyzmu oraz chłód kamienia, stanowi również osobistą notatkę autorki o jej przekonaniach, uczuciach i doznaniach. Wywodząca się z humanizmu i ducha wolności miłosnej lat 60., w czasach komuny poddana była ostrej cenzurze. Dziś za to może swobodnie upajać zmysły.

Prezentowany „Sarkofag" to dzieło bezpośrednio zainspirowane dramatem szekspirowskich kochanków. Artystka wychodząc od rodinowskiej lekcji zawartej w „Pocałunku" i całej tradycji tego motywu w sztuce nowoczesnej, świadomie operuje jedynie fragmentami ciała by przekazać emocje. Odważną formą opowiada miłosną tragedię, tak jak niegdyś sam jej autor. „William Szekspir nie cofał się przed niczym! Nie dość, że bohaterami »Romea i Julii« uczynił dzieci i pozwolił wypowiedzieć ze sceny wszystkie zabronione, szalone słowa miłosne, to jeszcze jakby tego było mało – w zakończeniu tragedii uścielił tej nieśmiertelnej parze miłosne łoże w rodzinnym grobowcu. Cóż dziwnego, że tragedia ta poruszyła tak głęboko wyobraźnię Rzeźbiarki, że ona również nie cofnęła się przed niczym. Zarówno ujęcie tematu, jak i rozwiązanie techniczne tchną jakąś absolutną jednością" – komentował pracę Falender Andrzej Wajda (To lubię. Wystawa autorska Andrzeja Wajdy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1996, s. nlb). Kompozycja powstała wiosną 1984 roku w Orońsku, wykończona rok później w Warszawie. Modelami artystki byli Maryla Weiss i Marek Tomza.

Romeo i Julia otwierają w twórczości Falender nowy etap – cykl Sarkofagów – połączony z jej refleksją nad uciekającym czasem i kresem życia. Odtąd autorka powoli podąża w kierunku geometrii, bo tylko w tej abstrakcyjnej formie czuje, że może wyrazić metafizykę śmierci. Tak powstaje w czarnym i różowym marmurze „Sarkofag" (1993, Sarkofag dla Matki), a później też „Sarkofag dla Rodziców" (2011). Prace te naznaczone są bólem i utratą bliskich. Oferowane dzieło poświęcone najsłynniejszej parze kochanków to moment, w którym doczesne uniesienia i radość płynąca z młodości przestają być najważniejszą treścią dla artystki. Połączeni, spleceni w jedno ciało kobieta i mężczyzna odczuwają spełnienie, okupione śmiercią. Ich łoże miłosne staje się łożem snu wiecznego.

William Szekspir nie cofał się przed niczym! Nie dość, że bohaterami „Romea i Julii" uczynił dzieci i pozwolił wypowiedzieć ze sceny wszystkie zabronione, szalone słowa miłosne, to jeszcze jakby tego było mało – w zakończeniu tragedii uścielił tej nieśmiertelnej parze miłosne łoże w rodzinnym grobowcu.
– Andrzej Wajda

(To lubię. Wystawa autorska Andrzeja Wajdy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1996, s. nlb)

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 Gesamkunstwerku (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, rozszerzająca się ku górze bulwiasta forma, pusta w środku. Dynamiczne, płynne „żyjące szkło" z falującym, żebrowanym brzegiem stanowi kompozycję jak na swoje czasy niezwykle śmiałą i nowatorską. Praca zachwyca swą plastycznością, grą światłocieni i migotliwością szklanej, wypełnionej powietrzem masy. Jest to doskonale piękny przykład nieokiełznanej wyobraźni wirtuoza szkła, jakim był Tomaszewski.

Kompozycje 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)

22
HENRYK ALBIN TOMASZEWSKI
(1906 - 1993)

Muzyczna kompozycja,
lata 70-80. XX w.

szkło żaroodporne, wolnoformowane,
73 x 46 cm

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

Tadeusz Łodziana robi rzeczy z pozoru bardzo do siebie niepodobne. (...) Niejako w centrum twórczości ujrzymy rzeźby portretowe lub zbliżone do nich, o charakterze kommemoracyjnym, rzeźby tworzone z dbałością o podobieństwo do modela lub z zamierzeniem przedstawienia jakiejś sytuacji czy sprawy.

(Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziany [katalog wystawy], wyd. ARS CRACOVIA Galerie, grupa TOMAMI, Kraków 2010, s. 63)

23
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920 - 2011)

Głowa Chopina, lata 70 XX w.

brąz, podstawa drewniana, wys. 40 cm
(z podstawą) ed. 1/8
sygn. po prawej stronie u dołu gmerkiem TŁ
oraz punca odlewni po lewej u dołu ed. 1/8

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

WYSTAWIANY
Kolonia, Ars Cracovia, Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziany, 2010.

REPRODUKOWANY
Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziany [katalog wystawy], wyd. ARS CRACOVIA Galerie, grupa TOMAMI, Kraków 2010, s. 35.

MARIAN KONIECZNY

Marian Konieczny, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, był niezwykle utalentowanym rzeźbiarzem, który na zawsze wpisał się w tkankę miejską naszej stolicy słynną realizacją pomnika Bohaterów Warszawy, zwanego warszawską Nike (1964). Ze względu na powodzenie i zamówienia partyjne w okresie PRL-u, dziś jego nazwisko nieco wyblakło. Stanowił wielką indywidualność, u której niestety niesłusznie ziściło się porzekadło, mówiące: „tradycja nakazuje wyłupiać oczy artystom, z których prac zadowolony jest władca...".

Konieczny urodził się w 1930 roku we wsi koło Sanoka. Pochodził z rodziny chłopskiej. Jego ojciec był ostatnim wójtem galicyjskim w gminie Jasionów. Artysta od dzieciństwa wykazywał zainteresowanie sztuką, wcześnie zaczął rysować. We wspomnieniach stwierdzał, że gdyby nie ówczesny system, jego start w życie byłby ciężki: „Ustrój w Polsce, spowodowany przecież zwycięstwem Związku Radzieckiego w II wojnie światowej sprawił, że ja mogłem wejść trochę głębiej w świat. Urodziłem się na zapadłej wsi podkarpackiej. Ukończyłem szkoły, poszedłem na studia. W warunkach II Rzeczpospolitej byłoby to znacznie trudniejsze" (cyt. za: Wybitni twórcy warszawskich pomników, cz. 4, portal UM Warszawa, 25.02.2022). Mając piętnaście lat po raz pierwszy sięgnął po glinę. Ulepił wówczas kilka ludzkich postaci do bożonarodzeniowej szopki. Widząc talent syna, rodzice posłali go w 1946 roku do krakowskiego Liceum Sztuk Plastycznych. W niezburzonym, odradzającym się kulturalnie mieście, do którego wszyscy zjeżdżali, Konieczny wszedł w świat sztuki. Dwa lata później dostał się na Wydział Rzeźby krakowskiej Akademii, na jedno z czterech miejsc w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Dla rozwoju młodego artysty i jego twórczych przekonań, postać profesora była niezwykle znacząca. Dunikowski nauczył go, że w rzeźbie nie liczy się wartość stylu czy naturalistycznej prawdy, a siła wrażenia. Formy mogły być zdeformowane, jeśli tylko były zgodne z logiką naturalnych układów czy naturalnych ruchów. Po uzyskaniu dyplomu wyjechał na czteroletnią aspiranturę do Leningradu by kontynuować edukację w Instytucie Malarstwa, Rzeźby i Architektury im. I. Riepina. Tam zderzył się z odmiennym typem kształcenia, stosunkowo zamkniętym na nowe prądy i konserwatywnym, opartym przede wszystkim o wzorce klasyczne. „W Leningradzie spotkałem się z konkretną dyscypliną estetyczną. (…) Czerpałem (…) stamtąd te wartości, których nie dostałem w Krakowie, a jednocześnie filtrowałem wszystko przez zbiór zdobytego już doświadczenia i wiedzy o sztuce, o rzeźbie" – mówił Konieczny (Loranc W., Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 42). Wówczas powstały takie rzeźby jak „Stary atleta", „Zbuntowany" oraz popiersie żony.

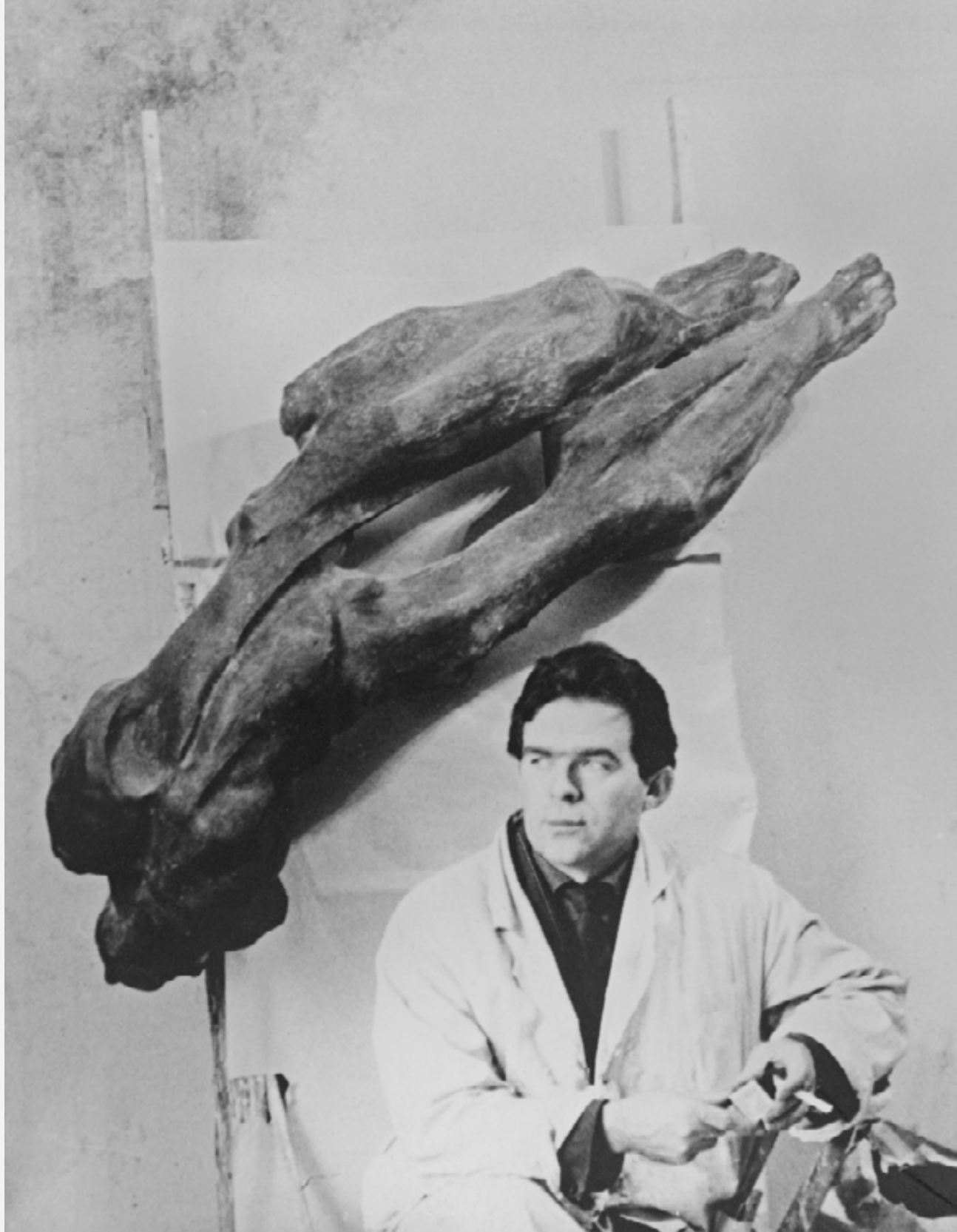
Powróciwszy do kraju, wziął udział w głośnym konkursie na pomnik Bohaterów Warszawy. Wymyślił projekt bazujący na postaci Syreny jako kobiety zrywającej się do walki, oraz na postaci greckiej bogini Nike, uosabiającej triumfalne zwycięstwo. „Moim marzeniem było stworzyć nowy symbol Warszawy, tej najnowszej Warszawy, nasiąkniętej wojną i barykadami powstańczymi, romantycznej i heroicznej, tragicznej i zwycięskiej…" – tłumaczył Konieczny (Loranc W., Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 54). Praca uzyskała pierwszą nagrodę, tym samym potwierdzając rzeźbiarski talent artysty i słuszności obranej postawy twórczej.

Prócz warszawskiej Nike, Konieczny jest autorem wielu wspaniałych pomników, jak Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie, Jana Pawła II w Licheniu i Leżajsku, Wincentego Witosa w Warszawie czy Bartosza Głowackiego w Racławicach. Artysta stworzył też monument Tadeusza Kościuszki w Filadelfii oraz Pomnik Chwały i Męczeństwa w Algierze. W 1976 roku zrekonstruował również zburzony podczas wojny Pomnik Grunwaldzki w Krakowie.

Prócz wielkich realizacji pomnikowych, drugim, równoległym nurtem jego twórczej wypowiedzi były prace bardziej osobiste, budzące w autorze wewnętrzny niepokój, ciągle potrzebujące zostać wypowiedzianymi. Do tej grupy dzieł należą cykle „Dedal i Ikar", „Macierzyństwo" i „Taniec życia". Trzeci nurt tymczasem stanowiły rzeźby portretowe – popiersia, całe postacie, nawet akty. Spod jego dłuta wyszło wiele portretów słynnych Polaków, takich jak Konrad Swinarski, Krzysztof Penderecki, Wojciech Siemion, Wiktor Zin czy Wiesław Ochman. Był artystą nie poddającym się modom, spadkobiercą tradycyjnych wartości rzeźbiarskich, przekazanych mu przez Dunikowskiego, wyćwiczonych następnie w okresie leningradzkim. W swych kompozycjach wyjątkowo umiejętnie oddawał emocje, łącząc klasyczne piękno z językiem nowoczesności.

Są tacy twórcy, których interesuje i bawi sama forma, albo powiedzmy – gra form przestrzennych. Ja należę do tych, którzy używają formy do wyrażenia czegoś o człowieku i o historii.
– Marian Konieczny

(cyt. za: Wybitni twórcy warszawskich pomników, cz. 4, portal UM Warszawa, 25.02.2022)



Marian Konieczny wraz z rzeźbą swojego autorstwa Ikar, archiwum prywatne.

24
MARIAN KONIECZNY
(1930 - 2017)

Ikar, 1965

brąz, 104 x 164,5 x 60 cm ed. 1/8
sygn.: M Konieczny / 65

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artysty

REPRODUKOWANY
Loranc W., Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 84-87, 89 (gips)
Marian Konieczny. Katalog rzeźb, wyd. Unidruk, Kraków 2003, s. 18 (wersja o wys. 60 cm)
Skrobota J., Kształty Pamięci. Rzecz o Marianie Koniecznym, Promotor, Kraków 2009, s. 17 (gips).

Prezentowany „Ikar" należy do jednego z najważniejszych cyklów Mariana Koniecznego. Wraz z drugą pracą zatytułowaną „Dedal" odnosi się do greckiego mitu o odwadze i przekraczaniu ludzkich granic. Kompozycja, w której artysta być może najbardziej zbliżył się do przekazanych mu przez Dunikowskiego tradycji rodinowskich, w niesamowicie sugestywny sposób wyraża dramat spadającego ciała. Gwałtownie, ekspresyjnie rzeźbiona postać poddana jest deformacji podkreślającej ruch i obronne napięcie mięśni. Lecący w dół, pozbawiony skrzydeł Ikar wygina się w łuk, jakby resztkami sił próbując przewalczyć prawa fizyki. Jednak oszczędnie opracowaną twarz zaskakująco nie opanowuje lęk, tylko raczej coś na wzór onirycznego spokoju… Czy bohater godzi się z nieuniknionym?

Praca niezaprzeczalnie niesie ze sobą przemyślenia egzystencjalne. Sam Konieczny podkreślał, iż cykl „Dedal i Ikar" należy do grupy dzieł najbardziej osobistych, nurtujących go wewnętrznie i wciąż na nowo przeżywanych: „Ciągle żyją we mnie te tematy, idee w dalszym ciągu budzą we mnie niepokój, i wydaje się, że niewiele jeszcze wypowiedziałem" – mówił artysta. Motyw odważnego, a zarazem jakże bezkrytycznego Ikara, który poniósł śmierć, bo za bardzo pragnął sięgnąć słońca otwiera pole do różnych refleksji i pytań. Jednym z nich może być zobowiązanie tych żyjących, wobec zmarłych, którzy rozwiązywali nieuniknione dylematy ludzkie. Wymiar ten podkreśla umieszczenie „Ikara" na nagrobku artysty, znajdującym się w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Wkomponowana w nagrobek rzeźba jest pierwszą, autorską edycją, oprócz której odlano dotychczas tylko dwie.

Wielka wrażliwość, wyczulenie na formę i niezaprzeczalny talent Koniecznego nie pozostawiają wątpliwości. Stworzył on dzieło przejmujące, obok którego nie da się przejść obojętnie. Poruszony przez artystę temat stanowi topos silnie zakorzeniony w europejskiej kulturze, odwołujący się do podświadomości. Tymczasem „Ikar" spod jego dłuta dodatkowo jeszcze głęboko zapada w duszę.

Dla niego [Koniecznego]
mit o Dedalu i Ikarze
jest przejawem nigdy
niewygasłych tęsknot
za przeczuwanym, a nie
sprawdzonym.

(Loranc W., Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 86)

PIERWSZĄ RZECZĄ RZEŹBY JEST WZRUSZAĆ.

– Marian Konieczny

(Fragment credo artysty, cyt. za: Loranc W., Marian Konieczny. Biografia rzeźbiarza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 72)

ARMAN

Zawsze byłem bardzo zaangażowany
w pseudobiologiczny cykl produkcji,
konsumpcji i zniszczenia. Od dawna niepokoi
mnie fakt, że jednym z jego najbardziej
rzucających się w oczy materialnych skutków
jest zalanie naszego świata śmieciami
i odrzuconymi dziwnymi przedmiotami.
– Arman

Arman był jednym z najgłośniejszych artystów sztuki amerykańskiej drugiej połowy XX wieku, członkiem grupy Nouveau Realisme i twórcą słynnych Akumulacji – kompozycji z różnych nagromadzonych przedmiotów. Urodził się w Nicei w 1928 roku jako Armand Pierre Fernandez. Jego ojciec zajmował się sprzedażą antyków i amatorską grą na wiolonczeli, co przełożyło się na zainteresowanie syna muzyką i przedmiotami kolekcjonerskimi. Arman od dziecka dużo rysował i malował. Po początkowych studiach z matematyki i filozofii, zdecydował się rozpocząć naukę w École Nationale des Arts Décoratifs w Nicei, gdzie poznał Yves'a Kleina i Claude'a Pascala. Następnie skończył jeszcze historię sztuki na paryskiej École du Louvre. W tamtym okresie pociągała go filozofia wschodu, dawna sztuka chińska oraz judo. Tworzył też pierwsze prace plastyczne w duchu abstrakcjonizmu.

W latach 60. nastąpił w jego karierze przełom. Razem z m.in. Yves'em Klein, François'em Dufrêne, Danielem Spoerri oraz krytykiem sztuki i filozofem Pierre'em Restany założył grupę Nouveau Realisme, do której wkrótce dołączyli również Cesar, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle i Christo. Stowarzyszenie według spisanego manifestu miało być „nowym sposobem postrzegania rzeczywistości" i tworzyć sztukę na nowo związaną z życiem codziennym. W tym czasie zaczął krystalizować się charakterystyczny styl Armana, zainicjowany głośną wystawą pt. „Wypełnienie" w paryskiej galerii Iris Clert. Jej bezpośrednim przyczynkiem była wcześniejsza wystawa w tym miejscu Yves'a Klein pt. „Pustka". W przeciwieństwie do gołej przestrzeni jaką zaprezentował jego przyjaciel, Arman wypełnił pomieszczenie galerii aż po sufit śmieciami. Było ich tak dużo, że nie dało się już wejść i zaproszeni na wernisaż goście mogli tylko oglądać wystawę przez szyby.

W 1961 roku artysta wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie zainspirowany ruchem dada i koncepcją ready-mades Marcela Duchampa, skupił się na tworzeniu obiektów i instalacji obnażających problem konsumpcjonizmu i masowej produkcji. Rozwinął pomysł Akumulacji. Zaczął realizować różne dynamiczne kompozycje z identycznych przedmiotów codziennego użytku, jak pędzle do malowania, czajniki, żarówki, buty, pistolety na wodę i nawet samochody! Część z nich stała się rzeźbami w przestrzeni publicznej, m.in. „Long Term Parking" (1982, wieża z sześćdziesięciu samochodów) czy odlane w brązie „Music Power II" (1986, akumulacja wiolonczeli) i „The Fourth of July" (1986, akumulacja flag amerykańskich). Ponadto wymyślił „Poubelles" czyli puszki śmieci oraz „Colères" (Furie) i „Coupes" (Cięcia). Te pierwsze były obiektami z pleksi, do których wrzucał różne odpady np. gazety, szmaty, potłuczoną ceramikę, niedopałki, zużyte opakowania itd. – by unaocznić palącą kwestię zanieczyszczenia środowiska śmieciami, jakie ciągle wytwarzamy. Druga i trzecia grupa jego prac przedstawiała rzeczy (najczęściej były to instrumenty muzyczne) pocięte lub rozwalone na kawałki i odnosiła się do bezmyślnej ludzkiej agresji, której ofiarą padają niewinne przedmioty, ulegając niepotrzebnej dewastacji.

Artystyczne osiągnięcia Armana stanowią ważny pomost między rozwijającą się w latach 60. i 70. sztuką europejską a amerykańskim pop-artem. Był twórcą społecznie zaangażowanym, który w żartobliwy, a zarazem inteligentny sposób komentował zastaną rzeczywistość. Swoimi realizacjami deklarował sprzeciw wobec kultury masowej i technologicznej nadprodukcji. Jego dzieła znajdują się w najważniejszych kolekcjach publicznych, takich jak Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie czy Centre Pompidou w Paryżu.

Arman wł. Armand Fernandez pozujący przed swoją rzeźbą Parking długoterminowy w parku Centrum Sztuki Współczesnej Montcel w Jouy-en-Josas we Francji, 1982. fot. Michel Lipchitz, AP Photo, East News.

Kwintesencją sztuki Armana jest wypaczona relacja człowieka z przedmiotem w świecie masowej produkcji i szalejącego konsumpcjonizmu. Artysta pochyla się nad zwykłymi przedmiotami z życia codziennego – czasem zepsutymi, zużytymi i niechcianymi – czyniąc je niekwestionowanymi bohaterami swoich kompozycji. Prezentowana złota „Mandolina" należy do jego koncepcji „Coupes" (Cięcia) – obiektów rozczłonkowanych, pociętych na kawałki. Cykl ten poświęcony jest przede wszystkim instrumentom, zwłaszcza strunowym – być może sentymentalnie łącząc się z pasją ojca Armana do gry na wiolonczeli.

Zaprojektowana przez artystę mandolina jest pęknięta, rozpoznawalna po kształcie, ale na skutek rozkładu form wewnętrznych naładowana wyobcowaniem. Poprzez umyślne działanie człowieka, instrument został zdegradowany do roli niepotrzebnego odpadu. Rzeźbiarz zdecydował się ukazać jego fragmentację, ponieważ – jak sam twierdził – w ludzkiej potrzebie niszczenia kryje się wola zatrzymania czasu: „Czas nie istnieje. Nie istnieje w żaden sposób. To bardziej subiektywne niż rzeczywiste. (…) Wierzę w pamięć. Pamięć jest prawdziwą inspiracją. Pamięć tworzy czas. Pamięć to czysta moc. Czysta moc i czysta siła oraz czyste wykorzystanie przestrzeni i czasu (jeśli czas jest czymś, co naprawdę możemy nazwać). Ale nie wierzę w czas sam w sobie" – tłumaczył artysta. Dekonstrukcja płaszczyzn i kształtów, będąca córką tradycji kubizmu, a także sugestywne nawiązanie do przedmiotu codziennego użytku – stanowią typowe elementy stylowe ruchu Nouveau Réalisme, którego Arman był jednym z najważniejszych przedstawicieli.

Twierdzę, że ekspresja śmieci i przedmiotów ma wartość samą w sobie i nie widzę potrzeby, aby poszukiwać w nich form estetycznych i wpasowywać je w paletę barw.
– Arman

25
ARMAN
(ARMAND PIERRE FERNANDEZ)
(1928 - 2005)

Mandolina, 2003

brąz złocony, wys. 59 cm ed. 84/99
sygn.: Arman oraz opisany z tyłu: 84/99

Estymacja: 38 000 – 45 000 zł ♦

REPRODUKOWANY
Durand-Ruel D., Moreau M., Arman: Multiples. Catalogue Raisonné, Vol. 1 - Musique, Fondation A.R.M.A.N., Genewa, nr kat. 8, s. 37. (inny egzemplarz)

PABLO PICASSO

Pablo Picasso w swojej willi La Californie koło Cannes, 1957, fot. Franz Hubmann, Forum.

W latach 1946-1973 Pablo Picasso stworzył zapierającą dech w piersiach kolekcję oryginalnych dzieł ceramicznych. Pomysł na nią zrodził się w trakcie wyjazdu artysty do miejscowości Vallauris na południowym wybrzeżu Francji, znanej ze swych tradycji garncarskich. Malarz oczarowany został tam ceramicznymi wyrobami z pracowni Madoura, prowadzonej przez małżeństwo Suzanne i Georges'a Ramié i zaproponował im współpracę. Wkrótce potem zaczęły powstawać jego pierwsze modele ceramiczne. Ucząc się nowej techniki, Picasso lepił dzbanki, garnki, talerze i misy, ozdabiając je następnie kolorowymi scenami z korridy, bachanaliami i motywem gołąbka pokoju.

Artysta zawsze miał w sobie niezachwianą chęć do eksperymentów. W ceramice pociągało go połączenie estetyki z funkcjonalnością przy stosunkowo szybkim tempie produkcji i niskim koszcie. W czasie, gdy jego dzieła malarskie i rzeźbiarskie osiągały już kwoty całkiem wysokie, projekty ceramiczne mogły stać się dostępne dla szerszego grona odbiorców. Malarz lubił wręczać je jako podarunki swoim przyjaciołom i członkom rodziny. Barwne naczynia Picassa, wykonane w pracowni Madoura, stanowią dziś ważną i wyjątkową część jego oeuvre, uświetniając różne prywatne i muzealne kolekcje na całym świecie.

Po drugiej wojnie światowej mój ojciec odkrył pełny potencjał pracy w ceramice, w tym różne techniki malowania za pomocą past i szkliwa. Przez około dwadzieścia lat modelował, kształtował, projektował, dekorował, grawerował i rzeźbił, tworząc ponad 3500 przedmiotów z wypalonej gliny. Wielka inwencja i oryginalność tego obszernego dzieła ugruntowały jego znaczenie w rozwoju ceramiki artystycznej XX wieku.

– Claude Picasso

(The History of Picasso Ceramics: How Picasso Changed Pottery Forever, In Art & Gallery News 3.10.2018)

26
PABLO PICASSO
(1881 - 1973)

Joueur de flûte, 1951

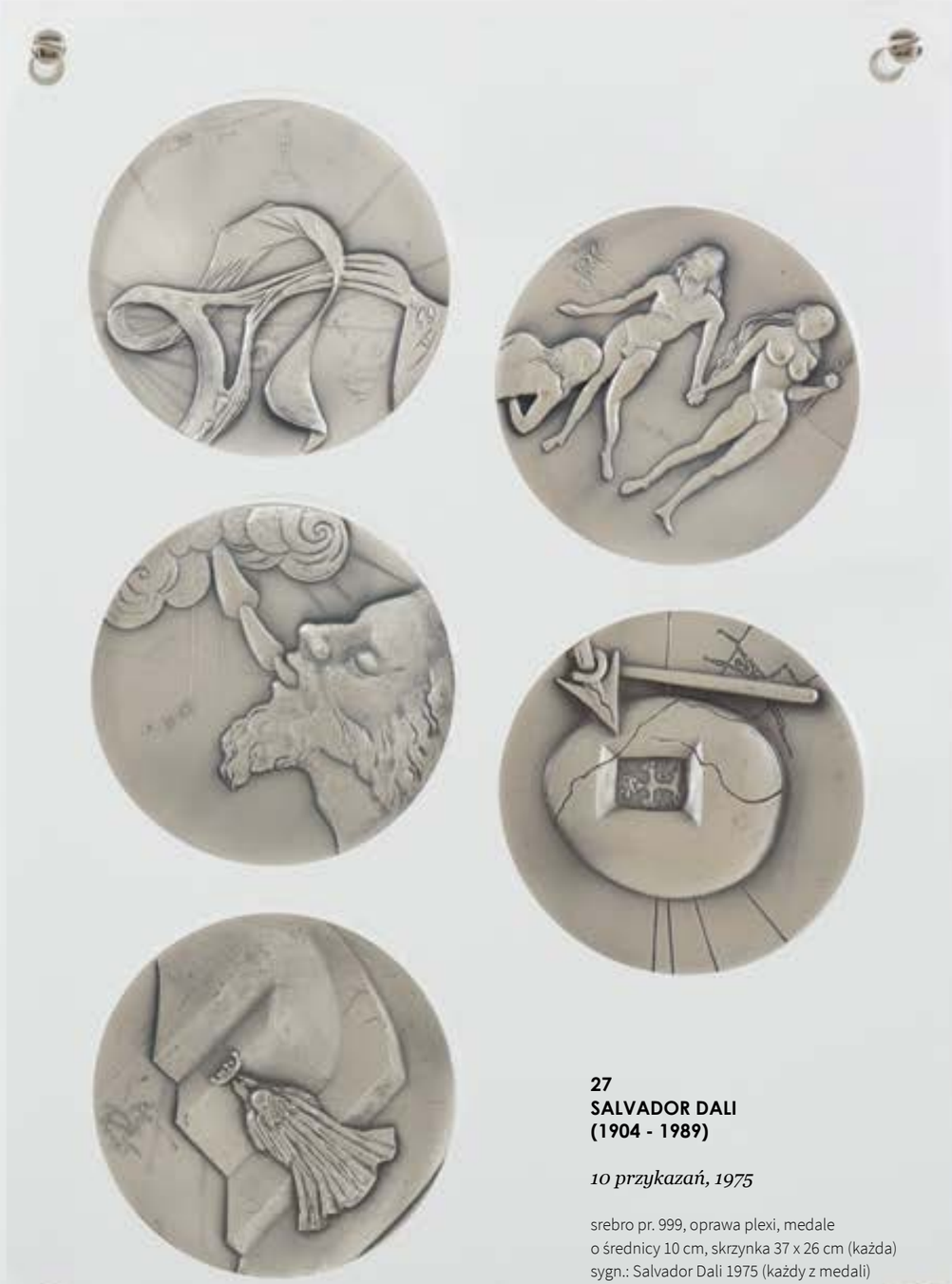
ceramika malowana podszkliwnie, śr. 24,5 cm
na spodzie wycisk: EMPREINTE ORIGINALE DE PICASSO oraz MADOURA PLEIN FEU, odręczny napis: EXEMPLAIRE EDITEUR oraz dwie nalepki aukcyjne z Domu Aukcyjnego Christie's

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Christie's Londyn, aukcja 22.06.2018, poz. 54
Christie's Londyn, aukcja 26.06.2012, poz. 328

SALVADOR DALI

Salvador Dali w swojej rezydencji w Cadaques w Katalonii, Hiszpania, 1966. LAMA, EFE, Forum.



27
SALVADOR DALI
(1904 - 1989)

10 przykazań, 1975

srebro pr. 999, oprawa plexi, medale
o średnicy 10 cm, skrzynka 37 x 26 cm (każda)
sygn.: Salvador Dali 1975 (każdy z medali)
oraz sygn.: Dali na każdej skrzynce

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

Pełne przepychu, biżuteryjne dzieła Barbary Munzer są niczym pomost między współczesnością a epoką fin de siècle'u. Nie tylko prowadzą oczywisty estetyczny dialog z takimi mistrzami secesji, jak Gustav Klimt czy Alfons Mucha, ale też poprzez swą przestrzenną formę oraz ozdobny charakter, przypominają jubilerską i złotniczą sztukę René Lalique'a i Petera Fabergé. Pozornie banalne materiały, takie jak metalowe blachy, druty i taśmy, a także szkło, ceramika czy emalia – w rękach artystki przemieniają się w cenne kruszce i szlachetne kamienie.

Prace Munzer to jednak coś więcej niż piękno i elegancja płynące z estetyki Art Nouveau. Za tą zewnętrzną szatą i fasadą przepychu kryją się bowiem historie wspaniałych, silnych, niezależnych kobiet. To aktorki, śpiewaczki i tancerki, muzy artystów, a także słynne kokoty – barwne postaci, tworzące świat Belle Époque. Mimo że były to tak nietuzinkowe osobowości, wręcz ikony tamtych czasów, pamięć o wielu z nich już dawno przeminęła. Munzer tymczasem wydobywa je z mroku zapomnienia, przywołując w tytułach swoich kompozycji. Tworzy osobliwy „Teatr postaci" – cykl obiektów przestrzennych, „sukni, które są biżuterią" (Szatkowska L., Suknia, która jest biżuterią, „Tygodnik Płocki", nr 17 / 1373, 27.04.1999). A bohaterkami owego magicznego teatrum, zaklętymi w złoto-srebrnych, mieniących się szatach są m.in.: Mistinguett czyli królowa paryskiej rewii, występująca w Folies Bergère i Moulin Rouge; wielka gwiazda Comédie-Française Sarah Bernhardt, spoglądająca na nas z plakatów Alfonsa Muchy; słynna kobieta-szpieg czyli Mata Hari; czy Alma Mahler – żona kompozytora Gustava Mahlera i architekta Waltera Gropiusa, a muza i kochanka m.in. malarza Oskara Kokoschki czy księdza Johannesa Hollnsteinera. Do nich Munzer dołącza cały wachlarz kobiet-wampów, zmysłowych femme fatale różnych epok, ale także sięga po postaci kobiet-bohaterek, swoistych symboli siły, takich jak Joanna d'Arc, biblijna Judyta czy grecka bogini Pallas Atena.

„Teatr postaci" to nadzwyczajny projekt zainspirowany kobietami, stworzony ręką kobiety-artystki. W trwałym, mocnym materiale, jakim jest metal, Munzer wykuwa delikatne jedwabie sukni i drogie klejnoty, łącząc tym samym paradoks kobiecej natury. Płeć piękną cechuje bowiem z jednej strony eteryczność, zmysłowość i romantyzm, z drugiej zaś wyemancypowanie, a także odwaga oraz niezwykła siła i determinacja do działania i walki o swoje. I o tym, w całej elegancji secesyjnych form, przypomina Barbara Munzer.

To były siermiężne, szare, socrealistyczne czasy, a ja jestem przekorna – szłam w kierunku zdobnictwa i tylko secesja się do tego nadawała!
– Barbara Munzer

(wywiad dla Polswiss Art, 19.04.2023)

28
BARBARA MUNZER
(UR. 1939)

Joanna d'Arc z cyklu Teatr postaci, 1994

nowe srebro, 118 x 120 cm
sygn. i opisany z tyłu: B. MUNZER '94 „JOANNA D'ARC"

Estymacja: 12 000 - 15 000

WYSTAWIANY
Płock, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Barbara Munzer: Teatr postaci, kwiecień - maj 1999.
Kraków, Pałac Sztuki, Teatr postaci - obiekty przestrzenne Barbary Munzer, lipiec 1999.

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

LITERATURA
Barbara Munzer [katalog wystawy], Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1999, s. nlb.

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

BOŻENNA BISKUPSKA

Notorycznie pracuję twórczo. Jestem uzależniona od pracy – malowania obrazów, projektów, robienia cykli rzeźb.
– Bożenna Biskupska

(Fantastyczny Dolny Śląsk, Sokołowsko. Bożenna Biskupska [wideo], YouTube, 4.11.2022)

Bożenna Biskupska w swoim domu, Sokołowsko, 2019, fot. Piotr Jaxa, Forum.

Bożenna Biskupska jest artystką interdyscyplinarną, zajmującą się rzeźbą, malarstwem, instalacjami i realizacjami przestrzennymi. Wszystkie dziedziny, jakimi się posługuje, często korelując ze sobą współtworząc jedno dzieło. Urodziła się w 1952 roku w Warszawie w rodzinie fotografów. Swoją edukację artystyczną rozpoczęła od liceum plastycznego, by w 1970 roku podjąć studia malarskie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dwa lata później przeniosła się do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1976 roku uzyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Tadeusza Dominika. Artystka od początku eksperymentowała z różnorodnym medium – od fotografii, poprzez kompozycje w metalu, malarstwo sztalugowe i prace na papierze, aż po tkaninę. W 1978 roku miała miejsce jej pierwsza indywidualna wystawa w Domu Artysty Plastyka w Warszawie.

Sztuka Biskupskiej oscyluje głównie wokół tematu człowieka. Interesują ją takie zagadnienia jak czas, przemijanie i nieskończoność. Z początkiem lat 80., wychodząc poza ciasne ramy malarstwa i tkaniny, zaczęła tworzyć monumentalne realizacje figuralne. Z trocin, pakuł, sizalu i żywicy formowała różne człekokształtne istotny, tworząc rozbudowane cykle takie jak „Twanie", „Misterium czasu", „Non omnis moriar" czy „Płytowce". Dobór nietrwałych, organicznych materiałów symbolizować miał zarówno destrukcję i cierpienie, jak również naturalny, biologiczny cykl życia i śmierci. „Odium dramatu drugiej wojny światowej był ciągle obecny. Moje pokolenie wychowało się w takiej atmosferze i trudno było się od tego poczucia jakiegoś zagrożenia, bezwzględnego niepokoju oderwać" – wspomina w wywiadzie Biskupska (Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

W późniejszym czasie, poprzez przekształcenie i uproszczenie formy, artystka doszła do abstrakcyjnego znaku i stworzyła wymowny, autorski symbol Jednonogiego, który posłużył jej na kolejnym etapie drogi twórczej. Z pomocą figury Jednonogiego Biskupska komponowała różnorodne, wielkoformatowe układy malarskie i przestrzenne – przedstawiała je w rzędach na płótnie niby hieroglify („Rysunek rzeźb"), odlewała w brązie jako miniaturowe rzeźby („Wytyczanie obrazu"), wreszcie budowała monumentalne instalacje („Jednonogi"). Inspirująca artystkę idea Jednonogiego tkwiła zarazem w jego ekspresyjności i wieloznaczności, rysującej się od postaci ludzkiej aż do abstrakcyjnego pojęcia-znaku.

Cały dorobek Biskupskiej potwierdza jej artystyczną dojrzałość, polegającą na konsekwentnym rozwijaniu i ponownym odkrywaniu raz obranej drogi twórczej. Wzajemnie dopełniające się malarsko-rzeźbiarskie działania artystki skutkują powstawaniem osobistych, bardzo oryginalnych prac. Jednak dla ich autorki liczy się przede wszystkim emocjonalne przeżycie: „Nie jest do końca istotne, że powstał jakiś kolejny obraz. Najistotniejsze jest to, czego doświadczyłam przy wykonywaniu tego działania, najistotniejszy jest proces – powód jest niewiadomy" – podkreśla Biskupska (Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

„Misterium czasu" to obok „Non omnis moriar" i „Płytowców" jeden z pierwszych ważniejszych cykli w twórczości Bożeny Biskupskiej. Składają się na niego trzy rodzaje obiektów – monumentalne figury stojące, formy zamykające w sobie figurę oraz figury-destrukty – w sumie trzydzieści dwie prace. Artystka wykonała je z naturalnych materiałów takich jak trociny, pakuły i sizal, wiązanych za pomocą żywicy epoksydowej. Tworzyła umowne, człekokształtne formy dużych rozmiarów, które następnie wspólnie komponowała kreując tym samym tytułowe „Misterium czasu": „(…) buduję jakby teatrum, czyli staram się zrobić taką ekspozycję, żeby kompozycją zmusić widza do przemieszczania się tak jak ja zamierzam" – tłumaczyła swoją wizję artystka (Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

Solidne, a jednocześnie kruche materie stanowią świadectwo upływającego czasu, przemijania, cyklu życia i śmierci. Temat ten jest dla Biskupskiej szczególnie ważny. Należąc do pokolenia urodzonego tuż po drugiej wojnie światowej, artystka wychowana została w atmosferze traumy i jeszcze niestopniałego strachu. Jej majestatyczne rzeźby niosąc ze sobą ciężar osobistej historii, mają skłaniać do zadumy i refleksji. Ich wyraz nie jest jednak przesądzony i jak podkreśla autorka, stanowi tylko punkt wyjścia do obserwacji. Przemijanie łączy się w naturze z odrodzeniem. Monolityczne, organiczne struktury Biskupskiej mogą być zatem jak pradawne, pogańskie posągi – postawione ku pamięci, a zarazem ku czci potężnych sił przyrody.

Zazwyczaj robię kolosy. (…) one wydają się mi właściwe i naturalne. Tylko potem jak stanę obok takiej rzeźby okazuje się, że jest ona jednak dosyć pokaźna.
– Bożenna Biskupska

(Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ Sokołowsko, Bożenna Biskupska – Od Materii Do Materii [wideo], YouTube, 27.07.2020).

29
BOŻENNA BISKUPSKA
(UR. 1952)

z cyklu Misterium czasu nr 1, 1982

konopia włóknista, len, żywica, konstrukcja metalowa, wys. 164 cm
sygn. monogramem na spodzie: B82

Estymacja: 130 000 – 150 000 zł •

WYSTAWIANY
Wenecja, XLI Biennale Sztuki w Wenecji, Pawilon Polski, 1984.
Olsztyn, Muzeum Warmii i Mazur, oddział Galeria Zamek w Reszlu, 1985.
Warszawa, Galeria Zachęta, 1986.
Berlin, Am Turm Gallery, 1989.

Urodzony w 1978 roku w Grudziądzu Tomasz Partyka, zajmuje się malarstwem i filmami wideo. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W 2005 roku uzyskał dyplom w pracowni malarstwa Jerzego Kałuckiego oraz w pracowni wideo Marka Wasilewskiego. Od 2004 roku aktywnie uczestniczy w wystawach w Polsce i za granicą, prezentując swoje prace malarskie i wideo m.in. w Warszawie, Sopocie, Berlinie, Hamburgu, Brukseli czy Chicago.

W swojej twórczości Partyka chętnie odnosi się do historii sztuki, pop-kultury i mass mediów, posługuje się niekiedy również cytatami z gazet, książek, filmów oraz internetu. Maluje techniką olejną na płótnie, komponuje kolaże, konstruuje obiekty przestrzenne. Jego prace odznaczają się dużą ekspresją, pomysłowością i niebanalnym humorem, mającym na celu obnażyć różne nieprzyjemne, a obecne w dzisiejszym świecie kwestie, takie jak rasizm, totalitaryzm czy ksenofobia.

Ostatni cykl Partyki pt. „Małe rzezie" bardzo silnie odnosi się do obecnej sytuacji społeczno-politycznej. Poprzez skomplikowaną, plastyczną formę, artysta stara się unaocznić tragizm i opresyjność upolitycznionej rzeczywistości, głosząc zarazem wobec niej swój silny opór. Biorąc na warsztat dziecięce zabawki – żołnierzyki – i posługując się kojarzoną z nimi symboliką naiwności, niewinnej zabawy, tworzy na kawałkach sklejki chaotyczne, brutalne sceny. Ich treściowy wydźwięk ma charakter ironiczny – bo tylko taki język wydaje się adekwatny do komentowania absurdów współczesności.

Moje prace powstały z niezgody na rzeczywistość, w jakiej żyję. Wkurwiam się, że jakaś grupa polityków pod pretekstem robienia dobrych rzeczy spycha ludzi inaczej myślących, czy też hołdujących innym wartościom w szczeliny życia.
– Tomasz Partyka

(Z Tomaszem Partyką rozmawia Konrad Schiller [nagranie w archiwum autora], 6.08.2018, cyt. za: Czubak B. [red.], Tomasz Partyka [katalog wystawy], Fundacja Profile, Warszawa 2018, s. 6)

30
TOMASZ PARTYKA
(UR. 1978)

Małe rzezie, 2016

deska, technika mieszana, 30 x 30 cm

Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •

REPRODUKOWANY
Czubak B. [red.], Tomasz Partyka [katalog wystawy], Fundacja Profile, Warszawa 2018, s. 49.

W sceneriach „małych rzezi” podstępna estetyka „toy art” jest sposobem na ogrywanie nieznośnej rzeczywistości, w której codzienne praktyki życia publicznego przekształcają się w ociekające farbą jatki.
– Bożena Czubak

(Czubak B. [red.], Tomasz Partyka [katalog wystawy], Fundacja Profile, Warszawa 2018, s. 4)

Poszczególne obiekty artysta zaludnia małymi figurkami plastikowych żołnierzyków, które „demilitaryzuje”, obcinając im miecze, karabiny, bagnety. Figurki są wypalane, deformowane, nadziewane drutami, pozbawiane głów, rąk, masakrowane na wszelkie sposoby (...).
– Bożena Czubak

(Czubak B. [red.], Tomasz Partyka [katalog wystawy], Fundacja Profile, Warszawa 2018, s. 4)

Teresa Tyszkiewicz swoje nietypowe wykształcenie odebrała na Wydziale Mechaniczno-Technicznym Politechniki Warszawskiej. Po uzyskaniu dyplomu w 1978 roku, zaczęła obracać się w kręgu artystów skupionych wokół Galerii Współczesnej w Warszawie. Wówczas skierowała swoje zainteresowania ku sztuce filmowej i pracy twórczej. Wspólnie ze swoim mężem stworzyła pierwsze projekty filmowe m.in. „Goalkeeper" (1975/77), „Stałe zajęcie" (1978/79) i „Druga strona" (1979/90). Zaangażowała się również w sztukę performance, malarstwo i rysunek. W 1980 roku współzałożyła Związek Twórców Filmowych „Remont".

W 1982 roku zamieszkała na stałe w Paryżu, gdzie nadal wspólnie z mężem kręciła filmy. Krótkometrażowe produkcje stymulowały wyobraźnię widza, były doświadczeniem i miały wywołać konkretne wrażenia u publiczności. Tyszkiewicz zmuszała do odejścia od analitycznego odbioru filmu i przeżycia go wrażeniowo zamiast intelektualnie. Filmy opowiadały o jej emocjach, podświadomych pragnieniach i relacjach między kobietą a mężczyzną, a także poruszały wątki feministyczne. Często powstawały pod wpływem impulsu. Artystka określała je jako „obrazy wyobraźni w ruchu". W jej produkcjach można zobaczyć silne nawiązanie do sztuki performance, ponieważ ciało artystki, najczęściej nagie, jest tam podstawowym narzędziem ekspresji. „Moje ciało jest medium, źródłem i kreacją problemu. Jest niezbędne. Jest bazą, 'domem', który chroni moją osobowość. Odgrywa funkcję ‚łącznika' miedzy rzeczywistością i wyobraźnią. W moich filmach nie bardzo mogę znaleźć inne narzędzie, jak moje fizyczne ja, ponieważ pomysł zawsze chce nakreślać sobą" – mówiła artystka.

Po wyjeździe z Polski, na parę lat zniknęła ze sceny artystycznej. Przypomniała o sobie dopiero podczas wystawy „Jesteśmy" w Zachęcie w 1991 roku. Zaprezentowała wówczas pracę „Szpilki i pismo". Obraz był bardzo nietypowy, ponieważ jako jedno z medium malarskich artystka użyła setek szpilek, które powbijała w płótno. Już w latach 70. ten sposób ekspresji został przez Tyszkiewicz poddany eksperymentom, jednak wykorzystała go w pełni dopiero po opuszczeniu Polski: „We Francji zaczęłam rozwijać pomysł, który przywiozłam z kraju, czyli komponowanie obrazów ze szpilek. One po prostu mnie ścigały. Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny. Ukłucie, opór i chęć, aby go zwalczyć. Szpilka prowokuje mnie i wywołuje nowe propozycje. Jest łagodna po ujarzmieniu, ale w trakcie pracy boję się, bo jest niebezpieczna, atakująca. Może symbolizuje zmaganie z przeszkodami" – tłumaczyła artystka. Pomimo działań na tak wielu polach sztuki, trudno nie odnaleźć analogii w jej artystycznych motywacjach i podejściu do tematu. Znów moment kreacji odgrywa główną rolę w dziele i efekt końcowy jest po prostu zdeterminowany wcześniejszym działaniem – nie jest celem samym w sobie.

Obrazy Tyszkiewicz z czasem „rosły". Zaczynała od płócien 100 x 80 cm, a momentami dochodziła do realizacji mierzących nawet 300 x 300 cm. Trzeba zaznaczyć, że wbicie szpilki nie jest czynnością należącą do przyjemnych. Po wbiciu którejś z kolei, palce artystki znacząco cierpiały. „Proces jest przeżyciem. Jest akcją. (...) W czasie pracy czuję się punktem, ukłuciem mojej szpilki" – wspominała artystka. Początkowo trzymała się dwóch wymiarów, z czasem zaczęła także tworzyć bryły i kompozycje przestrzenne. Posługiwała się surowym drewnem, szczapami i zużytymi odpadami. W jej rzeźbach widać trud i wysiłek fizyczny – tu również proces tworzenia był ważny. Konsekwentnie, mimo znaczących zmian w medium, Tyszkiewicz kontynuowała swoją myśl twórczą.

W czasie pracy czuję się punktem, ukłuciem mojej szpilki. (...) Ten biedny przedmiot stał się dla mnie magiczny.
– Teresa Tyszkiewicz

31
TERESA TYSZKIEWICZ
(1953 - 2020)

Kolumny, 1989

drewno, płótno, szpilki, farba przemysłowa,
wys. 111 cm, wys. 114 cm
sygn. u dołu: TYSZKIEWICZ 89 (oba)

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł •

SZPILKA PROWOKUJE MNIE (...) SYMBOLIZUJE ZMAGANIE Z PRZESZKODAMI.

– Teresa Tyszkiewicz

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI

Wszystkie walory zaangażowania, którego społeczeństwo może oczekiwać od artysty, tkwią w samej sztuce, w jej najbardziej czystej postaci; choćby była najbardziej abstrakcyjna i trudna w powszechnym zrozumieniu – jest wypowiedzią równie społecznie i politycznie i filozoficznie zaangażowaną.
– *Andrzej Dłużniewski*

Andrzej Dłużniewski to jedna z najciekawszych postaci polskiej sztuki powojennej. Był artystą totalnym, sięgającym po różnorakie dziedziny od malarstwa, poprzez rysunek, plakat i fotografię aż do rzeźby i instalacji przestrzennych. Zajmował się także pisaniem beletrystyki i poezji. Urodził się w 1939 roku w Poznaniu. O jego szerokich zainteresowaniach świadczą chociażby kierunki studiów, jakie podejmował. W latach 1959-60 zgłębiał architekturę na Politechnice Wrocławskiej, następnie przez dwa lata uczęszczał jako wolny słuchacz na Wydział Filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Wreszcie w 1962 roku zaczął kształcić się z rzeźby na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Mariana Wnuka i Oskara Hansena. Na swój dyplom przygotował jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac na wydziale. Była to duża „piaskownica" z suchym piaskiem, z której artysta uformował różne fantastyczne krajobrazy, już wówczas zdradzając swoje zainteresowania sztuką konceptualną.

Po ukończeniu studiów pracował jako wykładowca macierzystej uczelni. Wraz z żoną Emilią, z wykształcenia malarką, angażował się w życie artystyczne Warszawy organizując odczyty, seminaria, wystawy. W 1991 roku uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. Na skutek wypadku samochodowego w 1997 roku stracił wzrok. Mimo to nie zaprzestał swojej działalności artystycznej ani pedagogicznej. „To paradoksalna sytuacja, że właśnie po utracie wzroku przyszło mi do głowy, do głowy – to bardzo ważne – aby malować obrazy. Oczywiście nie samodzielnie, ale z pomocą żony, z pomocą przyjaciela Macieja Sawickiego. Przedtem bardzo rzadko malowałem. (...) Ta sytuacja niewidzenia spowodowała, że ja zacząłem widzieć «do środka». (...) Znikają realia, ale powstają jakieś inne wizje, bardziej z głowy niż z doświadczenia" – wspominał artysta (cyt. za: Jabłonowska-Turkiewicz A., Lista Mocy 1918-2018. Andrzej Dłużniewski, portal niepełnosprawni.pl, 21.01.2019). Za namową znajomych rzeźbiarzy sięgnął też po wosk i zaczął lepić nieduże figurki, które następnie odlewano w brązie. Koncept tych maleńkich istotek nazwanych „Geonautami" opisał szerzej w swojej książce „Odlot" (2000).

Dłużniewski był jednym z najbardziej konsekwentnych twórców awangardowych, którego prace na próżno by przypisywać konkretnym tendencjom czy nurtom. Stanowił artystę w pewnym sensie osobnego, posługującego się własną ideą sztuki rozumianej jako „użyteczność w sensie najbardziej szlachetnym, w sensie prowokacji intelektualnej, pewnego impulsu". Sięgając po rozmaite środki i korzystając z niekonwencjonalnych metod, kreował dzieła mówiące o pewnym problemie, skłaniające do refleksji. Za swoje zaangażowanie i działalność artystyczną był wielokrotnie wyróżniany m.in. Nagrodą im. Katarzyny Kobro (2003) oraz Nagrodą im. Jana Cybisa (2006).

Andrzej Dłużniewski, podczas swojej wystawy wraz z pracą, t.zw. Salomeę CSW w Zamku Ujazdowskim, 2005, fot. Krzysztof Wojciechowski Forum.

(...) nie jest zadaniem sztuki
reagować na rzeczywistość,
ale to rzeczywistość powinna
reagować na sztukę.
– *Andrzej Dłużniewski*

32
ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI
(1939 - 2012)

Geonauci, 1998-2004

20 obiektów, brąz, wys. ok. 5 cm (każdy)

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •

REPRODUKOWANIE
Bauer A. i in. [red.], Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005, s. 215.

WYSTAWIANIE
Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, Spacer z Andrzejem Dłużniewskim w stronę sztuki, 27 kwietnia - 10 czerwca 2005.

Wylądowali niedawno i wkrótce odlecą. Cel tej wizyty jest nadzwyczaj prosty. Nie przybyli tu ani dla podboju, ani dla eksploatacji bogactw, ani po naukę. Chcą sprawdzić jedynie, czy ich obecność i sposób bycia nie drażnią tubylców. Ponieważ stwierdzili już, że drażnią w najwyższym stopniu, przygotowują się do odlotu i wkrótce odlecą.
– Andrzej Dłużniewski

(Dłużniewski A., Odlot, Twój Styl, Warszawa 2000)

Seria Geonautów powstała w latach 1998-2004. Andrzej Dłużniewski rozpoczął nad nimi pracę rok po wypadku samochodowym, w wyniku którego utracił wzrok. Jego koledzy, profesorowie warszawskiej Akademii przynieśli mu wówczas wosk rzeźbiarski, żeby znalazł zajęcie dla rąk. Artysta formował małe figurki , które potem były odlewane w brązie. Na wielu z nich można dostrzec najbardziej wiarygodną sygnaturę w postaci odcisków jego palców. Były różne rodzaje figurek, jak na przykład „posiadacze" taszczący jakieś kufry, kule, pałki, z kolei „krawędziaki" to siedzący na krawędziach ze zwisającymi nogami. Dwa opowiadania o Geonautach można przeczytać w wydanym w 2000 roku zbiorze opowiadań Andrzeja Dłużniewskiego pt. Odlot. W jednym z nich w dialogu pomiędzy autorem a Panem Zbyniem (jednym z alter ego autora) czytamy m.in.: „Wylądowali niedawno i wkrótce odlecą. Cel tej wizyty jest nadzwyczaj prosty. Nie przybyli tu ani dla podboju, ani dla eksploatacji bogactw, ani po naukę. Chcą sprawdzić jedynie, czy ich obecność i sposób bycia nie drażnią tubylców. Ponieważ stwierdzili już, że drażnią w najwyższym stopniu, przygotowują się do odlotu i wkrótce odlecą. I tyle."

Wcześniej artysta nigdy nie zajmował się rzeźbą w tradycyjnym rozumieniu, chociaż w 1968 roku obronił pracę dyplomową na Wydziale Rzeźby, która wywołała spore kontrowersje wśród profesorów ASP w Warszawie.

Figurki Geonautów zgodnie z wolą artysty od 2007 roku przyznawani są jako nagrody - „Idole" działaczom zasłużonym we wspieraniu osób słabowidzących i niewidomych.

Andrzej Dłużniewski (1939–2012) znany jest jako twórca obrazów, rysunków, fotografii, kolaży, rzeźb, obiektów, instalacji przestrzennych, działań performatywnych i jednocześnie jako autor tekstów i książek. Ogrywał czołową rolę w neoawangardowych przewartościowaniach i konceptualizacji sztuki. Jego praktyka artystyczna realizowana była w obszarze sztuk wizualnych i sztuki słowa. Zarówno prace jak teksty dają wgląd w prowadzony przez niego ironiczny dialog z tradycją modernizmu, filozoficzno-estetyczne dociekania dotyczące pojęć niekoniecznie związanych ze sztuką, wizualno-tekstowy, prowokacyjny intelektualnie dyskurs zainicjowany w latach 60. i kontynuowany do śmierci artysty w 2012 roku.

Od dziecka bawiłem się lalkami, robiłem lalki albo przerabiałem. To spowodowało, że niespostrzeżenie zostałem artystą. Szyłem ubranka, nadawałem imiona, to mnie kręciło. Sławny, szczególnie wśród moich braci, stał się mój Tycio o włosach czerwonych jak Michał Wiśniewski. Miałem całą bandę „Tyciową". To był mój „Second Life", ja byłem tym Tyciem.
– Paweł Althamer

(Skafandryta, „Wyborcza", Duży Format, 12.09.2010)

33

33
PAWEŁ ALTHAMER
(UR. 1967)

Tycio, lata 90. XX w.

technika własna, tkanina, skóra, wys. 33 cm

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

34
WOJCIECH IRENEUSZ SOBCZYK
(UR. 1974)

Owoce drzewa poziomkowego z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki, 2020

porcelana, szkliwo kryjące błyszczące, zbrojenie metalowe, wys. 58 cm

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
kolekcja artysty

IGOR MITORAJ

Igor Mitoraj w swojej pracowni, fot. Jacek Poremba.

Dzieła Igora 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). Jednak nie powstałyby, gdyby nie podróże Mitoraja do Meksyku, Grecji i Włoch, bo to tam rzeźbiarz po raz pierwszy poczuł „oddech kamienia": „Ktoś powiedział, że kamienie oddychają, i że ten ich oddech jest jak śpiew syren, bo wabi i uwodzi, żeby potem zgubić" – wspominał artysta (Constantini C., dz. cyt., s. 43).

„Torso alato" – czyli skrzydlaty tors – przy pierwszym spojrzeniu wydaje się czystą antyczną parafrazą, uosobieniem jakiegoś wspaniałego rzymskiego bóstwa. Jego inna wersja stoi przy Piazza Matteotti w Greve in Chianti w Toskanii. Język artystyczny Mitoraja to jednak klasyka ujęta przez pryzmat współczesności, podana z surrealistyczną nutą. Świadczy o tym tajemnicze oko, wtopione w dole pleców, a także naznaczające posąg prostokątne wgłębienia: „(…) w moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie, prostokątne wybicia, okna. To (…) filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stop-klatki" – tłumaczył autor (Constantini C., dz. cyt., s. 32). Kino było dla Mitoraja zawsze wielką pasją. Zanim został rzeźbiarzem, myślał o karierze aktorskiej i dwa razy próbował dostać się na łódzką Filmówkę. Jego dawne, młodzieńcze marzenie niejako urzeczywistniło się, gdy w 2001 roku otrzymał włoską nagrodę im. Vittoria de Sica, przyznawaną głównie filmowcom. Poznając biografię artysty spostrzec możemy, iż zarówno „Torso alato", jak i inne jego rzeźby to tylko pozornie naśladownictwo antyku. W istocie dzieła te subtelnie wyrażają indywidualność Mitoraja – odbijają jego emocjonalną wrażliwość, pasje i intymności, zdradzając pierwiastki jego duszy.

Rzeźbiarz jest człowiekiem, jak wszyscy. A sztuka to życie, prawdziwe życie.
– *Igor Mitoraj*

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

35
IGOR MITORAJ
(1944 - 2014)

Torso Alato, 1985

brąz, 184 x 83 x 83 cm ed. E.A. II/III
sygn. i opisany u dołu: MITORAJ
znak odlewni Pietrasanta E.A. II/III

Estymacja: 1 100 000 – 1 400 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Il Ponte Casa D'aste Srl, aukcja 29.11.2022, poz. 26
Mediolan, kolekcja prywatna

Mitoraj udowadnia, że piękno przetrwa każdą ranę, okaleczenie, wszelkie możliwe zniszczenia, tak jak przetrwa piękno płatków uciętego kwiatu.

(Constantini C.,, Conversazioni con Igor Mitoraj, L'enigma della pietra, ed. Il Cigno, Roma 2004)

MINORAL
EA.

“La Donna del Lago” to niezwykle istotny obraz w moim życiu, który został stworzony do Opery Verdiego i doceniono go na jednej z ważniejszych wystaw w Nowym Jorku. Okazuje się, że był to bardzo wdzięczny temat do rzeźbiarskiej, trójwymiarowej interpretacji.
– Rafał Olbiński

(Premiera rzeźb Rafała Olbińskiego podczas finisażu wystawy „Laboratorium Rzeźby”, portal Business Woman Life, 24.08.2020)

36
RAFAŁ OLBIŃSKI
(UR. 1943)

La Donna del Lago, 2020

sztuczny alabaster, 53 x 54 x 21 cm ed. 7/8
sygn.: Olbiński

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł ♦

JACEK DYRZYŃSKI

Wybrałem kwadrat, który jest jakby formą magiczną o różnych potencjalnych możliwościach. Jest, jak sądzę, apoteozą działalności człowieka. Kocham przyrodę, człowiek jest jej wytworem, a kwadrat wytworem człowieka. W kategoriach filozoficznych kwadrat jest archetypem porządku, idealnych proporcji, jest jakby marzeniem każdego z nas, marzeniem o jasnej sytuacji, piktogramem identyfikacji, ładu i jego akceptacji.
– Jacek Dyrzyński

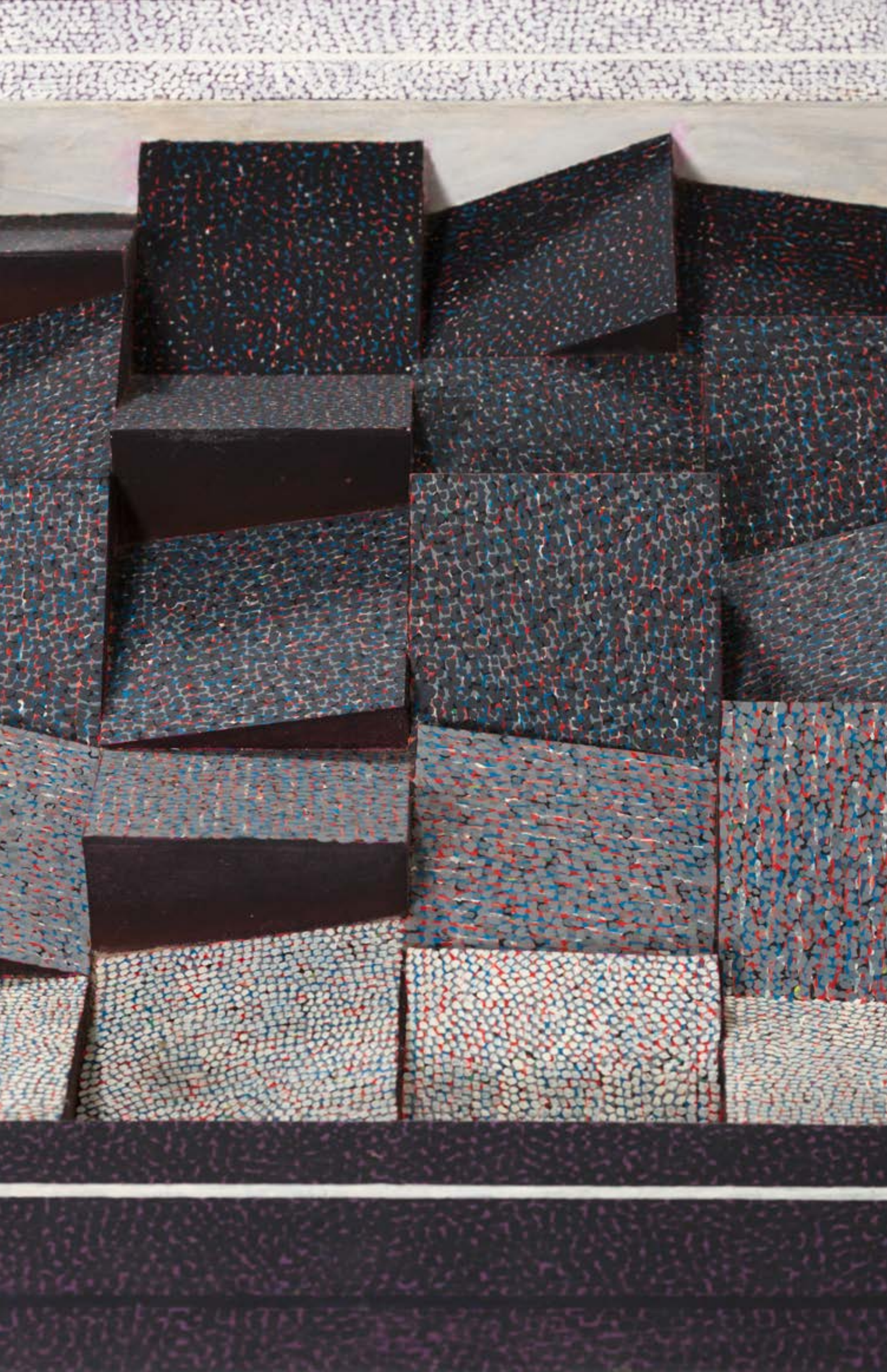
(Z Jackiem Dyrzyńskim rozmawiała Joanna Piwocka, [w:] Niech żyje sztuka na początku… [katalog wystawy], BWA, Szczecin 1991).

Jacek Dyrzyński to zadeklarowany abstrakcjonista i ceniony profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Związany po dziś dzień z macierzystą uczelnią, prowadzi Pracownię Wiedzy o Działaniach i Strukturach Wizualnych. Decyzję o karierze artysty podjął w trakcie nauki w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie, gdzie miał okazję poznać wielu wybitnych pedagogów, takich jak Irena Lorentowicz, Zbigniew Tymoszewski czy Kazimierz Żywuszko. Wtedy natomiast jeszcze myślał o scenografii. Dostał się na Wydział Malarstwa warszawskiej Akademii, mając w specjalizacji wymarzoną plastykę sceniczną. Tam jednak w jego drodze twórczej nastąpił zwrot: „Po dwóch latach studiów w pracowni prof. Tadeusza Dominika i wcześniejszych przygodach ze scenografią, a pod wpływem prof. Aleksandra Kobzdeja, u którego w pracowni w końcu wylądowałem, postanowiłem zająć się czymś innym. I tak od wielu lat jestem wierny abstrakcji" – wspomina artysta (Winiarski A. [red.], Jacek Dyrzyński. Malarstwo, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017, s. 15).

Od początku lat 70. Dyrzyński zajął się konstruowaniem pełnych dynamiki reliefów. Haptyczne, sensualne – zaznaczają swoje istnienie w przestrzeni kontrastowym układem form, fizyczną głębią i żywym kolorem. „Dlaczego relief? Ponieważ jest konkretny, ma grubość, format, ma tajemnicę, swoją przestrzeń, a przestrzeń kryje w sobie czas. Jeśli ma czas, to ma i akcję. Jest zawsze pewna możliwość niespodzianki, wybrania sobie widzenia z jednej czy drugiej strony" – tłumaczy artysta (Z Jackiem Dyrzyńskim rozmawiała Joanna Piwocka, [w:] Niech żyje sztuka na początku… [katalog wystawy], BWA, Szczecin 1991). Na poziomie wizualnym prace Dyrzyńskigo zdają się zbieżne z działaniami konstruktywistów. Artyście nie chodzi jednak tylko o czystą logikę konstrukcji – forma to nie wszystko. Jego przestrzenne układy stanowią drogę do powiedzenia czegoś więcej, wpłynięcia na emocje widza doświadczającego w czasie harmonijnych geometryczno-kolorystycznych kompozycji. Co więcej, w widocznych na płaszczyźnie obrazów śladach ołówka i pędzla, zaznacza się subiektywny gest malarski, przełamujący surową, „ortodoksyjną" geometrię.

Punktem wyjścia dla sztuki Dyrzyńskiego jest kwadrat. Jak sam zauważa – figura idealna, magiczna, metafizyczna. W przeciwieństwie do koła czy trójkąta, nie występuje w naturze, stąd pozbawiona jest dodatkowych treści i skojarzeń, uwolniona od przedstawiania rzeczywistości. Kwadrat skupia uwagę sam na sobie. Artysta podporządkowuje go szeregowi reguł i zasad, energetyzuje kolorem, komplikuje przestrzennym układem form. Ale paradoksalnie, swoje natchnienie czerpie z podróży i doświadczania przyrody – różnorodnych struktur odległych miejsc. W ten sposób tworzy swoje awangardowe konstrukcje – z jednej strony czyste, logiczne i surowe, z drugiej zawierające pierwiastek ludzki i wymiar filozoficzny.

Jacek Dyrzyński, Warszawa, 2012, fot. Marek Szymański, Forum.



Oto kwadrat. I nic prócz
prostego kwadratu.
W uwięzi czterech linii
zamknięta sprawa jedyna.
(...)
Kwadrat w chaos się wcina,
I piękniejszego nie ma
poematu!

(Julian Tuwim, fragment wiersza „Matematyka")

37
JACEK DYRZYŃSKI
(UR. 1946)

Gra, 1986

akryl, listwy, płyta pilśniowa, 80 x 80 cm
sygn. i opisany na odwrocie: GÓRA / 80 x 80 x 6,5 cm GRA / AKRYL LISTWY PŁYTA 1986 JACEK DYRZYŃSKI

Estymacja: 28 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, własność artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Centrum Sztuki Studio, Pracownia VII. Marek Dzienkiewicz, Jacek Dyrzyński, luty 1985.

REPRODUKOWANY
Taranienko Z. [oprac.], Pracownia VII. Marek Dzienkiewicz, Jacek Dyrzyński [katalog wystawy], wyd. Centrum Sztuki Studio Teatr Galeria, Warszawa 1985, s. nlb.

WOJCIECH FANGOR

Wojciech Fangor, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 2003, fot. Michał Sadowski, Forum.

Przez wprowadzenie
elementów plastycznych
w układ przestrzenny
i przez umożliwienie
odbiorcy wzięcia udziału
w tym układzie, powstaje
powiązanie, którego
odbiorca jest częścią.
– Wojciech Fangor

(Kowalska B., Wojciech Fangor. Malarz przestrzeni, WAIF
Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001, s. 25)

„Pod koniec lat 50. Fangor znalazł sposób na przejście od form environmentalnych do obrazów. Pod koniec lat 90. przeciwnie, znalazł sposób na przejście od obrazów do struktur przestrzennych" – pisał Stefan Szydłowski w katalogu wystawy Wojciecha Fangora w Orońsku (Wojciech Fangor. 3 wymiary. Retrospektywa, wyd. CRP, Orońsko 2015, s. 142). Obydwie przestrzenie jego działalności artystycznej przenikały się ze sobą w sposób nierozerwalny, tworząc ciąg twórczych poszukiwań. Struktury przestrzenne powstające od lat 90. czerpały bowiem zarówno z doświadczenia environmentu, jak i z koncepcji Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej, która zdominowała malarstwo Fangora od lat 50. Definiując wówczas cel swoich działań, wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem pisali: „Do odbioru emocji przestrzennych każdy ma wrodzony wewnętrzny aparat. Tylko, jak słuch muzyczny, może on być z natury mocniej lub słabiej rozwinięty. Używamy go nieświadomie i raczej odświętnie. Na co dzień myślimy i odczuwamy nawykowo, ale już nad morzem lub w górach, w czasie lotu lub nurkowania doznajemy wzruszeń pod warunkiem, że nie są to dla nas sprawy codzienne. Tak jak słuch muzyczny, istnieje powszechna dyspozycja dla odbioru przestrzeni, poczucie przestrzeni" (Wojciech Fangor [katalog wystawy], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 10). Powstająca w takim duchu rzeźba artysty jest na wskroś nowoczesna wpisując się w charakterystyczny dla XX i XXI wieku twórczy nurt, charakteryzujący się przekraczaniem gatunków i rodzajów, odsłaniający nowe możliwości łączenia i wychodzenia poza to, co już znane w plastyce.

Pierwsze wielkoformatowe przestrzenne kompozycje stworzył Fangor w 1980 roku na zamówienie potentata z Ottawa Silica w stanie Illinois (USA). Były to trzy stalowe głowy, które – ustawione w otwartej przestrzeni parku otaczającego firmę – w sposób oczywisty, przez swoje ustawienie, samonośną konstrukcję, skalę i otwartość, realizowały założenia interakcji widz--obiekt wynikające z doświadczenia environmentu. Pierwsza realizacja, jaką byli amerykańscy „Giganci", otworzyła nową perspektywę na formę przestrzenną w twórczości artysty.

Pochodzący z 2003 roku cykl „Tuby życiośmiertne" to kolejny etap przestrzennych poszukiwań Fangora. Malarz mając osiemdziesiąt lat stworzył serię ośmiu szkiców, przedstawiających obiekty będące rzeźbami i obrazami jednocześnie. Określił je z początku prostym mianem „Słupów". Później z inicjatywy Aleksandra Wojciechowskiego kompozycje otrzymały bardziej dosadną nazwę „Tub życiośmiertnych" albo inaczej „Tub śmiercionośnych". W rzeczywistości są to wysokie na 250 cm kartonowogipsowe rury, otwierające się z jednej strony. W ich okrągłej podstawie wmontowano lustro, tworzące poprzez multiplikację obrazu iluzję przestrzeni. Słupy zostały pomalowane przez artystę w charakterystyczny, dwojaki sposób – na zewnątrz ukazują barwne, syntetyczne w formie przedstawienia kobiecych ciał, z nałożonymi na nie siatkami kresek i kropek, w środku tymczasem widnieją mroczne kompozycje ze szkieletami w roli głównej. Projekt stanowiąc wyjątkową instalację przestrzenną, odwołuje się do pociągającej artystę dychotomii wnętrze-zewnętrze, życie-śmierć, światło-mrok. Wpisując się wizualnie i treściowo w całą twórczość Fangora, w swej istocie podkreśla napięcia i sprzeczności, występujące zarówno w świecie, jak i w nas samych.

Fangor należy do tych nielicznych artystów na świecie, dla których tradycyjne granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem nie są już obowiązujące. Jego dzieło jest ważnym (...) wkładem do podstawowej, nowej dyskusji o związkach przestrzenno-artystycznych.

(Kultermann U., dyrektor Muzeum Schloss Morsbroich w Leverskusen we wstępie do katalogu wystawy, [w:] Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, Warszawa 2001, s. 176)

38
FANGOR WOJCIECH
(1922 - 2015)

z cyklu Tuby życiośmiertne, 2003
(Słupy)

akryl, gips, karton, lustro, 250 x 60 cm
sygn.: Fangor

Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł

WYSTAWIANY
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Wojciech Fangor. 3 wymiary. Retrospektywa., 2015.

REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor. Trzy wymiary - retrospektywa [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 111.

MACIEJ KASPERSKI

Według mnie interesujące jest pogranicze sztuki i techniki, związane z tym niuanse, zależności oraz wzajemne relacje. Momenty, w których następuje swoista wymiana energii między nimi. Czy i w jakim stopniu związane to będzie ze sztuką?
– Maciej Kasperski

(Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 24)

Twórczość Macieja Kasperskiego osadza się na pograniczu rzeźby i designu, wykraczając daleko poza ramy szeroko pojętej ceramiki artystycznej. Był absolwentem Wydziału Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, broniąc dyplomu u prof. Ireny Lipskiej-Zworskiej. W 1999 roku związał się zawodowo z macierzystą uczelnią, pracując początkowo jako asystent w Pracowni Podstaw Projektowania Ceramiki. W 2007 roku obronił pracę doktorską, zatytułowaną „Między przedmiotem a obiektem", a w 2015 roku uzyskał stanowisko profesora uczelni.

Artysta podejmował różnorodne zagadnienia dotyczące przedmiotu i jego sfery użytkowej, badając obszary z pogranicza sztuki i rzemiosła. „Poszukiwał harmonii i logiki brył, badał możliwości komponowania i fakturowania płaszczyzn, a przy tym stale pogłębiał wiedzę technologiczną i rozwijał umiejętności warsztatowe" (Rozpondek K., Warstwy znaczeń – znaczenie warstw, [w:] Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 22). Tworzył przede wszystkim prace ceramiczne, obiekty przestrzenne i instalacje. W swych realizacjach rzeźbiarskich korzystał z osiągnięć współczesnego designu. Interesowały go zarówno dawne, tradycyjne techniki warsztatowe, jak i wyjątkowe możliwości nowoczesnych technologii. Analizując zależności między formą a funkcją przedmiotu, pragnął by jego sztuka nie koncertowała się tylko na przyjemności estetycznej, ale także przekazywała treści głębsze – odnoszące się do człowieka i tego, co się z nim wiąże.

W swoim ostatnim projekcie zatytułowanym „Warstwy" skupił się na relacji tradycji z nowoczesnością. Zestawił ze sobą rzeźby wykonane w archaicznej technice ceramicznej, z projektami wyprodukowanymi metodą druku 3D. Pierwsze formował ręcznie za pomocą warstwowo układanych, glinianych wałeczków, drugie powstały mechanicznie z tworzywa sztucznego. „Glina to niezwykły materiał wykorzystywany przez ludzi od tysiącleci, związana jest z rozmaitością i zmiennością kształtów. Plastik jest tworzywem naszych czasów, w równym stopniu uwielbiany, jak i znienawidzony. I właśnie te skrajne emocje tym bardziej przyciągają moją uwagę. Połączenie tych dwóch materiałów daje mi szansę na zrealizowanie interesujących rzeźb związanych z Zeitgeistem, duchem naszej epoki" – pisał we wniosku o stypendium artystyczne Prezydenta Wrocławia, przyznane mu w 2019 roku (cyt. za: Banaś B. [red.], dz. cyt., s. 10). Cykl „Warstwy" mówi o czasie – o latach wydarzeń, doświadczeń i historii, jaka nawarstwiła się od prehistorii aż po dziś dzień. Symbolicznie jest on też ostatnią „warstwą" twórczej drogi Kasperskiego, bowiem artysta zmarł nagle, w wieku pięćdziesięciu jeden lat, nie doczekawszy finału projektu.

Maciej Kasperski, materiały prasowe.

W PROJEKCIE „WARSTWY” CHCIAŁBYM POŁĄCZYĆ MOJE WIELOLETNIE DOŚWIADCZENIA CERAMICZNE ORAZ NAJNOWSZE FASCYNACJE I BADANIA. CHCIAŁBYM, ABY W POWSTAŁYCH OBIEKTACH ISTOTNĄ ROLĘ, POZA POWTARZALNYM ŚLADEM TECHNIKI/TECHNOLOGII, ODGRYWAŁ KOLOR.

– Maciej Kasperski

(Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 40)

Piękna, kobaltowa „Świadomość” jest jednym z ostatnich projektów Macieja Kasperskiego. Pochodzi z cyklu „Warstwy” i należy do prac zrealizowanych metodą druku 3D. Grupie tej artysta przeciwstawił dzieła wykonane w tradycyjnej technice ceramicznej. Jego zamierzeniem było ukazać kontrast między przeszłością a teraźniejszością, a co za tym idzie – wzbudzić w widzu refleksje nad pradawnymi sposobami tworzenia, dzisiejszą seryjnością i upływającym czasem.

Prezentowane dzieło to mechaniczny odpowiednik ceramicznej rzeźby „Coils”, ulepionej z tysięcy glinianych wałeczków. Rozczłonkowanie i biomorficzna strukturalność „Coils” stały się punktem odniesienia dla Kasperskiego do jego projektu 3D. Cyfrowe przeformułowanie kształtów poskutkowało modelem równie złożonym, lecz bardziej uporządkowanym i symetrycznie harmonijnym. Prace nad nim trwały kilka miesięcy. Wpierw, dniami i nocami, odbywał się proces drukowania. „Rzeźba powstawała w częściach – maszyna pracowała niemal non stop. Nawet w nocy trzeba było wymieniać wkłady z filamentem (…)” – wspominała żona artysty (Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 12). Następnie Kasperski musiał skleić powstałe elementy i całość zeszlifować do gładkiej powierzchni: „(…) dodał szpachlę żywiczną z włóknem szklanym, aby ta rzeźba miała swoją odporność i mogła być prezentowana w różnych warunkach, także na zewnątrz” – tłumaczyła dalej Agnieszka Kasperska (Tamże). Wykończeniem rzeźby, już po śmierci Kasperskiego, zajął się jego kolega, Jacek Śliwiński z Wydziału Wzornictwa na ASP we Wrocławiu.

Tak narodziła się „Świadomość” – wyjątkowa, potężna i autonomiczna. Uwodząca kolorem i haptycznością gładkiej, idealnej bryły. Wyraża ona ideę nowoczesności i wyjątkową relację między artystą, maszyną i technologią. Zarazem zawiera się w niej pewna sprzeczność. Już na samym początku bowiem Kasperski zauważył, że produkcja rzeźby 3D tylko pozornie jest „nowoczesna” – nie obejdzie się bez fizycznego wkładu pracy ludzkich rąk. Co więcej, proces drukowania jest poniekąd podobny do dawnego sposobu lepienia z wałków gliny. W obu wypadkach bryła powstaje warstwowo, pasmami, co pozwala na dowolne modelowanie czy wcześniejsze zaprogramowanie.

Wszystkie doświadczone przez Kasperskiego procesy i wynikające z charakteru surowców ograniczenia układają się w fascynującą dychotomię: tradycyjna technika-nowoczesna, naturalny materiał-sztuczny, ręczne formowanie-wytwarzanie mechaniczne. „Świadomość” – największa realizacja z cyklu – jest tego sztandarowym przykładem. Jako idea XXI wieku – epoki szybkiego życia, rozwiniętych technologii, masowości produkcji i wszechobecnego plastiku, może paradoksalnie skłonić widza do zatrzymania i chwili kontemplacji, a w jej wyniku być może powrotu do dawnego balansu.

Maciek spędził nad tym obiektem niezliczoną ilość godzin. Mimo, że była to męcząca fizycznie praca, mówił mi, że powinien nazywać go „świadomością”, bo w trakcie tego procesu szlifowania, takiego mozolnego, jednostajnego wpada w pewien trans, w stan medytacji, która pozwala mu dotrzeć w głąb siebie, że ma to poczucie „tu i teraz”, swoistego uwolnienia.
– Agnieszka Kasperska

(Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 14)

Kokon – jak go nazywam – powstawał kilka miesięcy (…) – Maciek nadzorował cały proces drukowania. Rzeźba powstawała w częściach – maszyna pracowała niemal non stop. Nawet w nocy trzeba było wymieniać wkłady z filamentem (…).
– Agnieszka Kasperska

(Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 12)

39
MACIEJ KASPERSKI
(1969 - 2020)

Świadomość z cyklu Warstwy, 2021

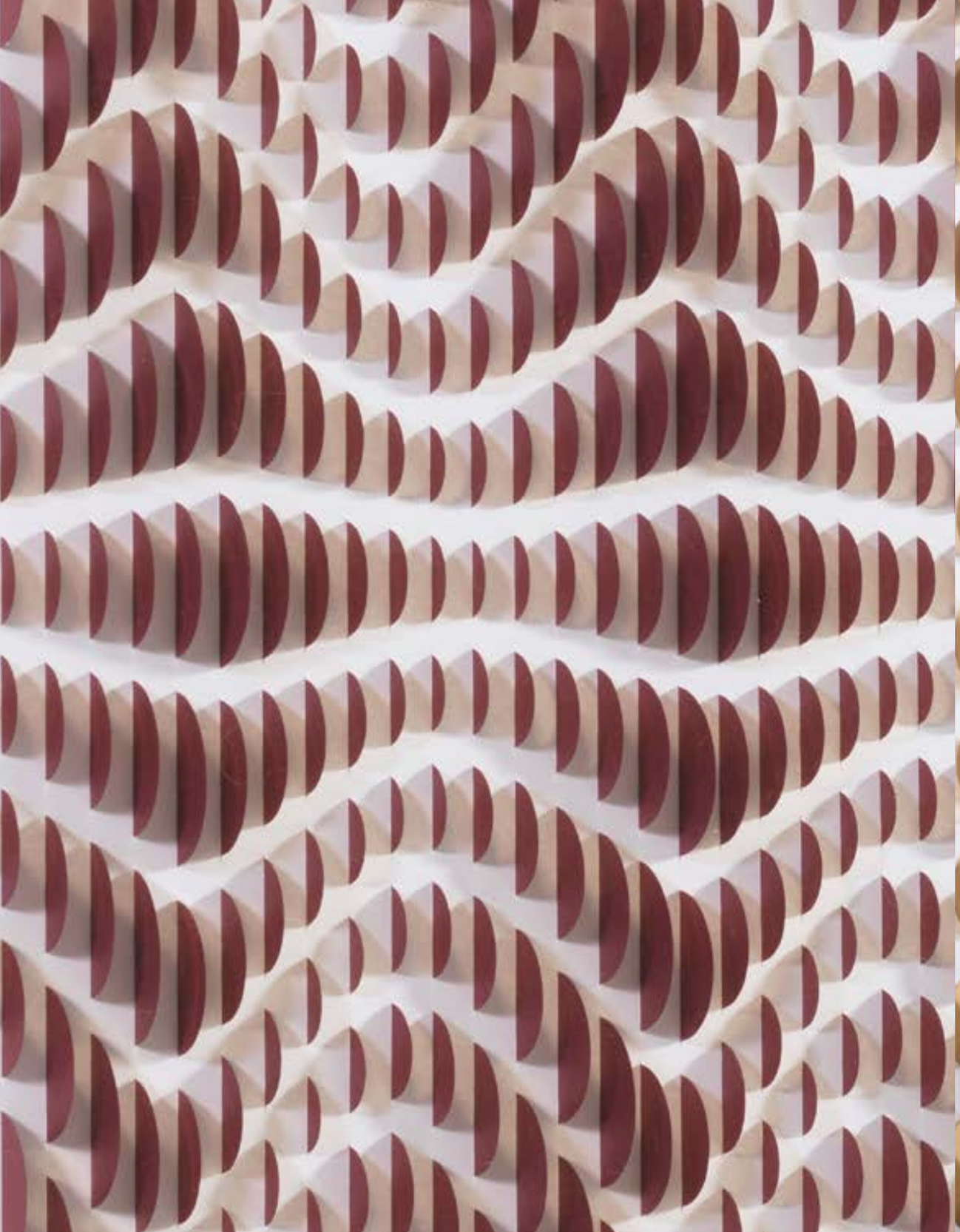
kompozyt polichromowany, 200 x 90 x 90 cm

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja spadkobierców artysty
Depozyt Muzeum Narodowego we Wrocławiu (2022-2023)
Wrocław, własność artysty

WYSTAWIANY
Wrocław, Pawilon Czterech Kopuł, Muzeum Sztuki Współczesnej, Maciej Kasperski. Warstwy, 4 września - 2 października 2022.

REPRODUKOWANY
Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 29, 45, 50.



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 przestrzenny obiekt. Precyzyjnie wycięte z kartoników okręgi, osadzone w nacięciach na białym tle, konstruują wielobarwne i monochromatyczne rozety oraz inne, elipsoidalne czy rozwijające się osiowo 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).

Oferowany „Goldburg System" przy użyciu nader minimalistycznych środków, wywołuje bogactwo wizualnych efektów. Patrząc od frontu na złoto-czerwony relief, widzimy przede wszystkim budujące elipsoidalną kompozycję krawędzie kartonikowych okręgów. W przestrzeniach pomiędzy nimi rozgrywa się spektakl cieni i świetlnych refleksów. Cały urok i efekt pracy odsłania się jednak w momencie oglądania jej z boku. Wówczas możemy skupić się na harmonii układu wypukłych elementów, ich rytmie i przestrzenności. Horyzontalnie rozwijająca się kompozycja płynie i faluje niczym miraż. Wzrok nasyca również kolorystyka pracy – przenikający się blask złota i czerwieni. Praca stanowi wyjątkowy przykład polskiej sztuki optycznej, przełożony na grunt obiektu przestrzennego, łącząc w sobie oszczędność i czyste piękno.

(…) 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*

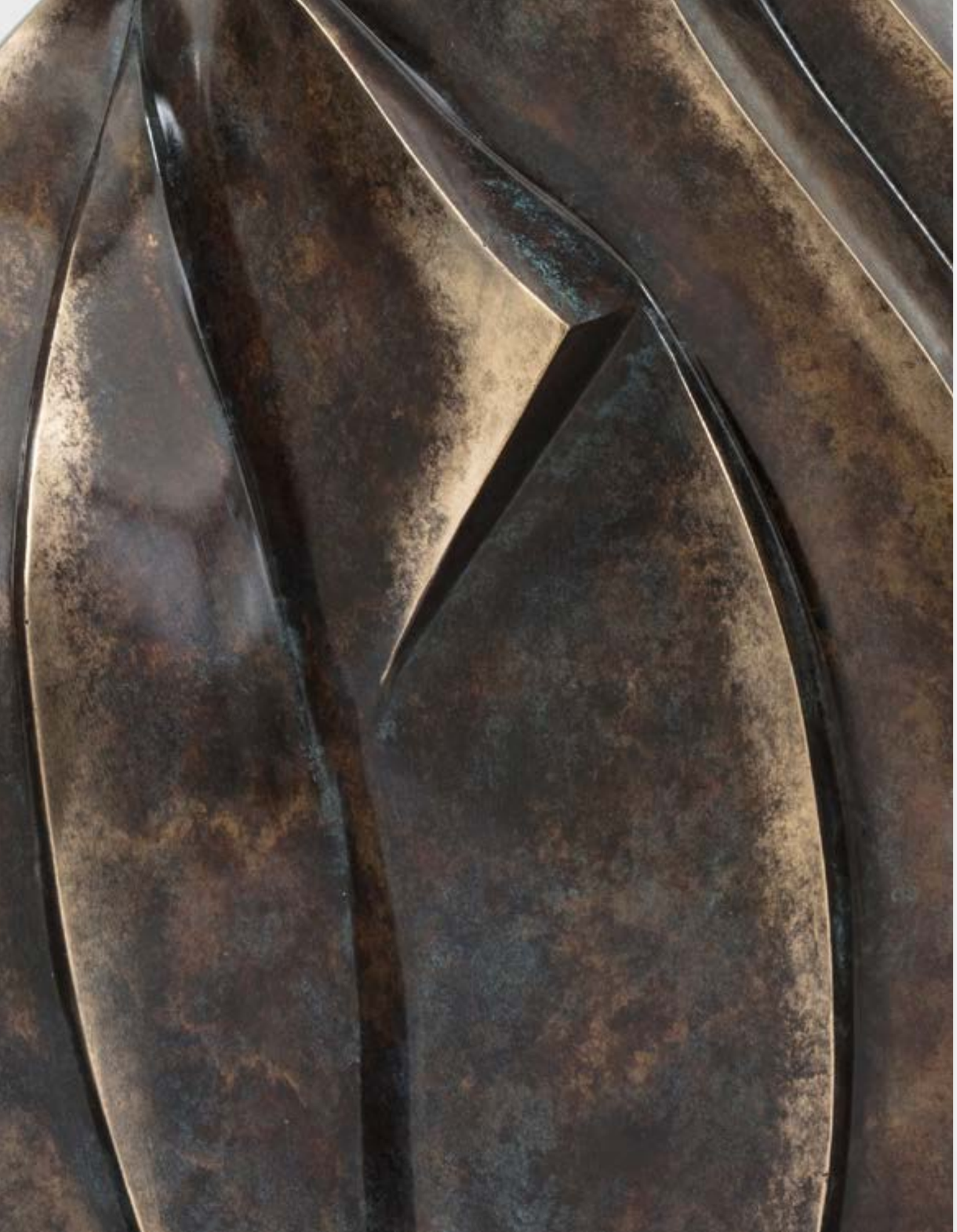
(Eliza Kopeć, Galerie NUMMER40, Doetinchem 2018, s. nlb.)

40
ELIZA KOPEĆ
(UR. 1960)

Goldburg System, 2022

technika własna, papier, 94 x 94 cm
sygn. i opisany na odwrociu: GOLDBURG SYSTEM / E. KOPEĆ / 2022

Estymacja: 11 000 – 15 000 zł



Kiedy kobieta staje się rzeźbą, to nie tracąc swojej wizualnej tożsamości, zmienia się w przemyślny układ form poddany dyktatowi piękna lub wyzwalający ekspresję. Rzeźby kobiet Stanisława Wysockiego (...) sprowadzają zasadnicze cechy kobiecej anatomii do pewnego systemu modułowego, pozwalającego na swobodną wariantowość. Obrys piersi wytyczają szeroko poprowadzone łuki, kontur tułowia spływa sfalowaną linią, nadając mu kształt klepsydry (...).
– *Maria Tyws*

(Tyws M., Kiedy kobieta staje się rzeźbą, [w:] Stan Wys [katalog wystawy], Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2020, s. 15)

41
STANISŁAW WYSOCKI
(UR. 1949)

Złoty Szal II, 2017

brąz, 99 cm x 45 x 35 cm ed. 4/8
sygn. z tyłu: stan wys / 4/8 / 2017

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł ♦

Stan Wys. Kiedy kobieta staje się rzeźbą, wyd. Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2020, nr kat. 340.

42
JAN FRYDRYCH
(UR. 1953)

Bowl with two

szkło optyczne, śr. 33 cm

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna (od 2013)
Londyn, kolekcja prywatna

Każdy mój projekt zaczyna się od rysunku, łączącego podstawowe formy geometryczne, takie jak kule, cylindry, sześciany, stożki i tak dalej.
– Jan Frydrych

(Perfection is a lifelong task, „Superyacht" nr 27, s. 25)

Jan Frydrych łączy ze sobą szkło przezroczyste, czerwone oraz indygo, tworząc wyrafinowane dzieła sztuki ze szkła optycznego. Nasycone życiem, gdy przechodzi przez nie światło, prace te nadają nowy wymiar światu, który odbijają.

(Jan Frydrych's Opticality. Glass is Tomorrow, „TLmag", 8.07.2019)

XAWERY WOLSKI

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

(Ogniwa nieskończoności, z Xawerym Wolskim rozmawia Katarzyna Wąs, Magazyn High Level)

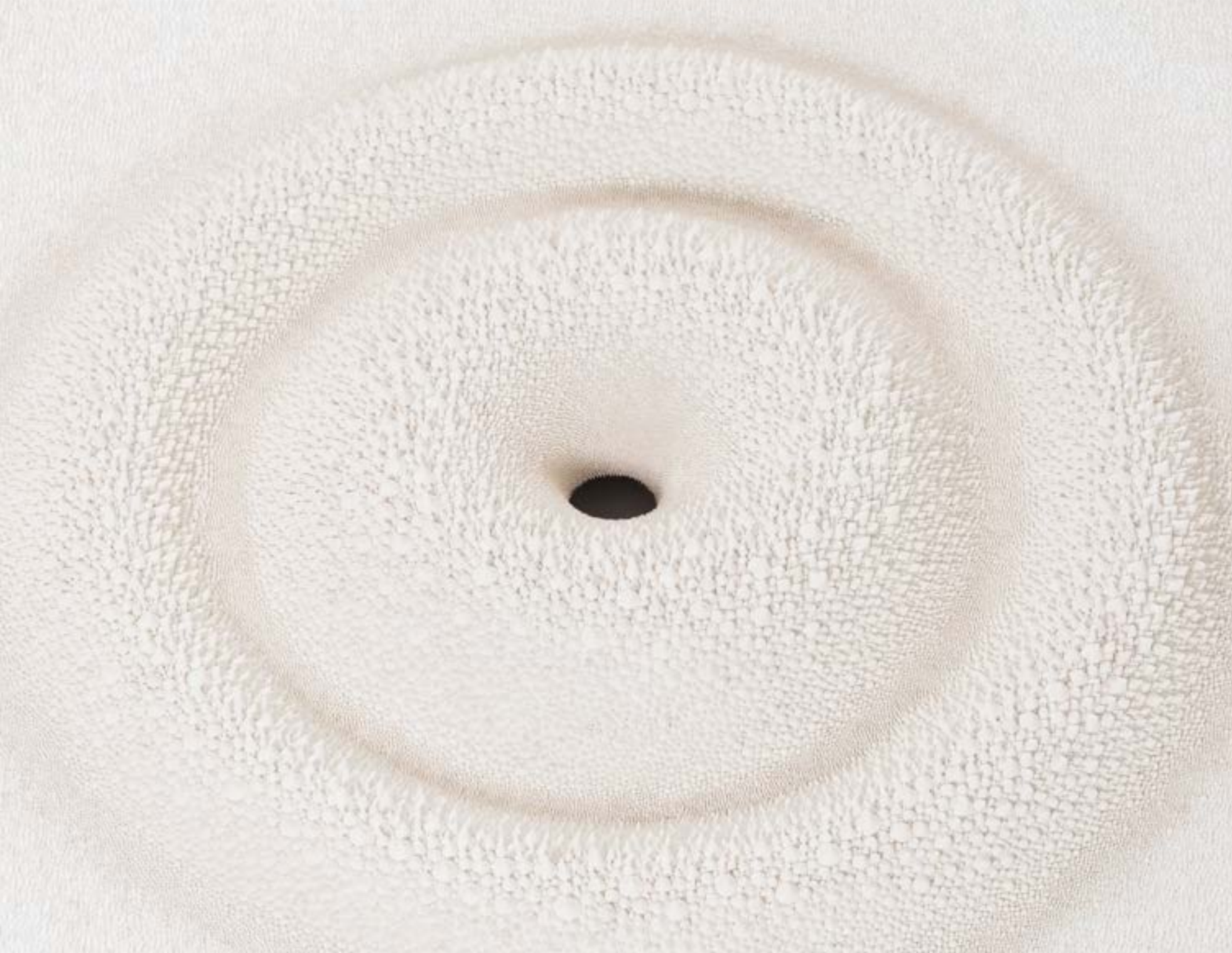
Xawery Wolski urodził się w 1960 roku w Warszawie. Określany jest jako polsko-meksykański artysta i rzeźbiarz. Studiował na warszawskiej i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także w Academie des Beaux-Arts w Paryżu i w New York Studio School of Drawing, Paiting and Sculpture. Od 1996 roku przebywał w Meksyku, gdzie działał w nieformalnym kręgu artystycznym, współpracując z poznanym tam wybitnym meksykańskim rzeźbiarzem Juanem Soriano. Stworzył wówczas wiele projektów, z których do najważniejszych należą: rzeźba „Łańcuch Nieskończoności", znajdująca się na stałe przy wejściu do Rufino Tamayo Museum, seria obiektów stworzonych dla hotelu Four Season w Punta Mita oraz stele ułożone w Álvaro Obregón (przy wyjściu z Metro Zapata), które Wolski wykonał z pomocą dzieci, we współpracy z francuskim Ministerstwem Stosunków Zewnętrznych.

W latach 2008-2009 artysta pracował w Bangkoku, dzięki zaproszeniu Fundacji Jim Thompson. Brał udział w wielu programach rezydencyjnych. Kilka lat spędził w Azji i Indiach, tworząc obiekty, w których starał się oddać istotę zagadnień metafizycznych i problematyki kulturowej. Zrealizował ponad siedemdziesiąt wystaw indywidualnych na całym świecie, wśród których wyróżnić należy wystawę w Liu Haisu Museum w Szanghaju, Zachęcie w Warszawie, The Lux Art Institute, Museo Carillo Gil, Museo Rufino Tamayo i Museo de Arte Moderno w Meksyku.

Twórczość Wolskiego charakteryzuje się prostotą formy, która odgrywa rolę łącznika pomiędzy odległą przeszłością, a teraźniejszością. W swojej sztuce artysta stara się przybliżyć tradycję rzeźbiarską, w którą syntetyzuje do geometrycznych kształtów, aby przedstawić konkretne idee i koncepcje. W oparciu o czyste struktury i dawne techniki rzeźbiarskie, ukazuje swoją współczesną wizję formy przestrzennej. Jego rzeźby z terakoty przywołują skojarzenia z czymś naturalnym i organicznym. Artysta stara się wyrazić w nich złożoność świata przyrody i wewnętrznego ducha, skłaniając do zadumy nad materią i energią.

W swoich najnowszych pracach Wolski pozostaje przy abstrakcyjnej formie, w której jednak dopatrzeć można się subtelnej obecności kształtów ludzkich. Z pomocą nawiązań do ciała i twarzy, artysta zaprasza widza do wewnętrznych refleksji. Gładkie i białe powierzchnie rzeźb, odwołują się do twórczych idei Wolskiego – spokoju i odpoczynku, sugerując jednak pewne niezadane pytania. Jego ostatni projekt „Infinity Chains" (2017) obejmuje serię obiektów w przestrzeni publicznej, w tym w San Diego w Kalifornii (USA), Parku Grotowskiego w Warszawie oraz w hotelu Kimpton Epic w Miami na Florydzie (USA). Bazując na swoich licznych podróżach i doświadczeniach, Wolski stara się stworzyć artystyczne zderzenie odmiennych kultur, które w jego sztuce po połączeniu tworzą wspólny dialog. Jak sam twierdzi: „Kraje oddalone są w sensie geograficznym, mają wiele wspólnego w sensie antropologicznym".

Xawery Wolski wraz z jedną ze swoich prac, Dańków, 2022, fot. Marek Szymański, Forum.



W sztuce Xawerego Wolskiego konsekwentnie obecny jest pierwiastek metafizyczny, tkwiący w pierwotnych formach natury. Ponadczasowa, duchowa zaduma nad strukturą świata towarzyszy cyklom Galaktyk, wielkich Kół czy Konstelacji, a zwłaszcza prac rysunkowych, gdzie mikroskopijne wręcz formy tworzą rozbudowane barwne struktury i kompozycje.

Kręgi Wolskiego przywodzą na myśl mandale. Wpisują się w pierwotny symbolizm dysku, okręgu, koła czy słonecznej tarczy. Jednocześnie skupiają wzrok na swojej koncentryczności i promieniują na zewnątrz. Bez zwątpienia nie są obojętne. Mają w sobie skupiającą, koncentryczną moc. Ich ekspresja tkwi w skrupulatnie uformowanej, nowoczesnej a zarazem purystycznej formie, która uwalnia je od dosłownych cytatów i wynosi do rangi współczesnej wypowiedzi artystycznej, plasując między rzeźbą a obiektem.

Na przestrzeni czasu dyski Wolskiego powstawały z różnych materiałów – od tych najbardziej organicznych i prostych jak drewniane koraliki modlitewne z Birmy i nasiona, aż do wynoszącego je do sfery obiektów sacrum 24-karatowego złota czy srebra. Spotykane są też w wersji z terakoty, malowanej jaskrawymi kolorami, niczym meksykańska sztuka. Artysta eksponuje je pojedynczo, ale też w całych konstelacjach. Niemniej to właśnie w białych pracach widać najwięcej odniesień do twórczości Wolskiego w całej jej syntezie.

43
XAWERY WOLSKI

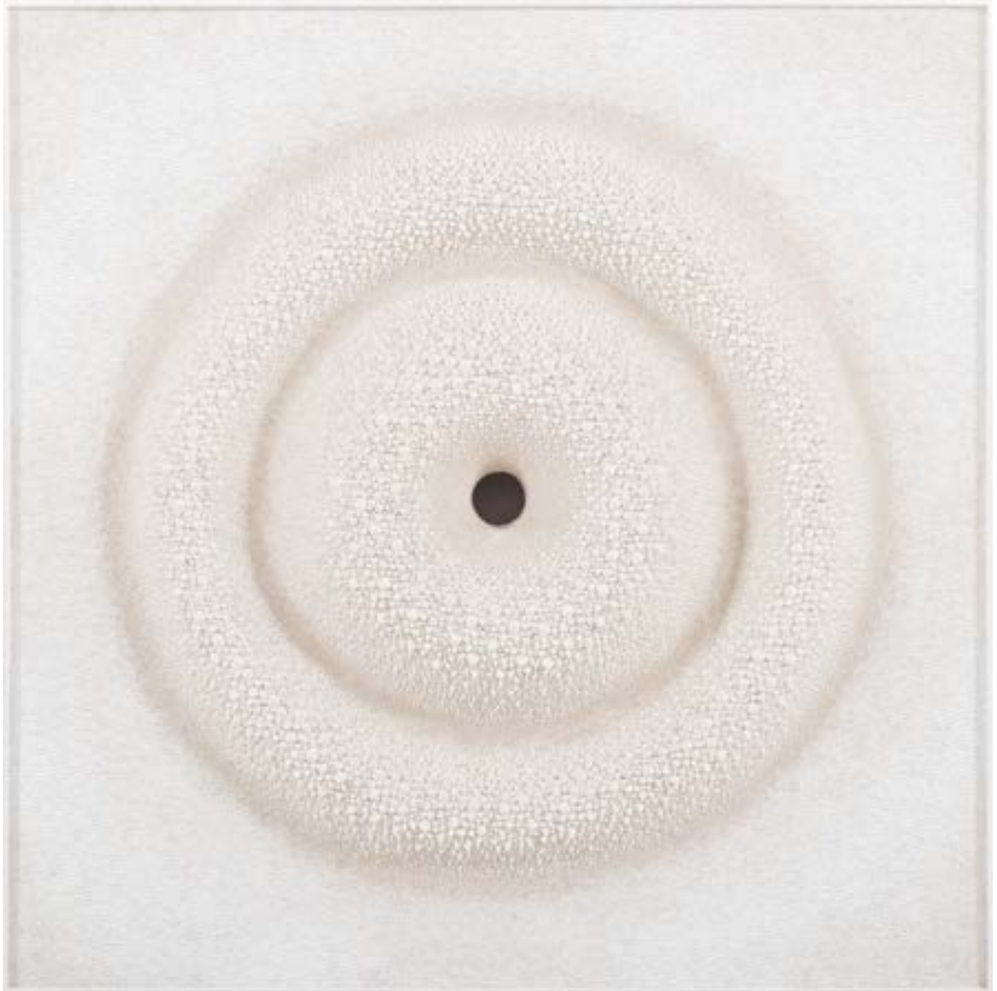
Undulate, 2022

terakota, 150 x 150 cm
sygn. i opisany na odworciu:
XAWERY WOLSKI / UNDULATE 2 / 2022

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł

Wolski buduje serie prac czy struktury, traktując je jako przekazy swoich odczuć czy medytacji. Czas i problem sfery sacrum stają się motywem jego prac.

(Kowalska B., Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii, tom II, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Warszawa 2015, s. 368)



44
LINDA NAMIYAL BOPIRI
(UR. 1927)

Blue tongues at waterhole and yams, 1994

kora z drzewa eukaliptusowego, naturalne pigmenty, 119 x 51 cm
sygn. i opisany na odwrociu: BPI565 / NAMIVAL BOPIRRI / AUG 94 / BLUE TONGUES AT WATERHOLE + YAMS

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Berlin, kolekcja prywatna
Ramingining, Bula'bula Arts

45
AGNES MARAWURR

Baltji - yoms, Galun - bush potatoes

kora z drzewa eukaliptusowego, naturalne pigmenty, 135,5 x 51,5 cm
sygn. i opisany na odwrociu: BP1246 / Agnes Marowurr of the Ganalbingu people / Baltji - yoms / Galun - bush potatoes

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Berlin, kolekcja prywatna
Ramingining, Bula'bula Arts

46
ZBIGNIEW JAROCKI
(UR. 1962)

Siedząca

brąz, wys. 52 cm
sygn. z tyłu: ZJ

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •

Urodziłem się na wsi, więc od dziecka miałem styczność z końmi. Nie jest trudno wyrzeźbić konia. Trzeba czuć... i wiedzieć jak jest on zbudowany.
– *Wojciech Jarocki*

(Januszkiewicz J., Najważniejsze to być człowiekiem, „Kurier Poranny", 14 stycznia 2008)

47
WOJCIECH JAROCKI
(UR. 1954)

Pegaz, 2015

drewno, 76 x 72 x 36 cm
sygn. na podstawie monogramem wiązanym: WJ

Estymacja: 28 000 – 32 000 zł •

Wojciech Jarocki urodził się w 1954 roku w niewielkiej miejscowości Bokiny, na Podlasiu. Jest najstarszym z trzech braci artystów – obok Krzysztofa, zajmującego się malarstwem oraz Zbigniewa, tworzącego rzeźby z brązu. Ich ojciec był stolarzem. Wojciech obserwując go przy pracy od najmłodszych lat, zaczął sam bardzo szybko bawić się obróbką drewna. Mając zaledwie trzy lata, rzeźbił dla siebie drewniane zabawki. Czasy szkolne utwierdziły go, że chciałby związać swoje życie zawodowe z pracą rzeźbiarza-artysty. W 1973 roku dostał się na Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pięć lat później obronił dyplom u prof. Tadeusza Łodziany, tworząc w stali spektakularną „Trójkę" – kompozycję złożoną z trzech wielkich, zespolonych ze sobą łbów koni, ujętych jakby w szalonej gonitwie.

Artystę od zawsze inspiruje otaczająca go natura: „Najwięksi twórcy mówili, że rzeźbiąc należy być człowiekiem, a dopiero później twórcą. Nie można się odizolować od otoczenia, tylko dlatego, że się coś tworzy. Są takie osoby, które nie dostrzegają świata. Nie interesują się niczym, bo twierdzą, że są artystami. Nie można mówić, że nic nie jest ważne, oprócz tego, co ja robię" (Januszkiewicz J., Najważniejsze to być człowiekiem, „Kurier Poranny", 14 stycznia 2008). Tam, gdzie dorastał nie było mu dane doświadczać najnowszych trendów w sztuce, chłonął zatem wrażenia z otaczającego świata. Najczęstszą tematyką, jaka porusza są przedstawienia kobiece oraz rzeźba animalistyczna. Tworzy przede wszystkim w drewnie, choć czasem sięga również po kamień, beton i metal. Wykonał m.in. portret Aleksandra Węgierki dla Teatru Dramatycznego w Białymstoku, a także pomnik Jana Pawła II w Śniadowie. Mieszka i pracuje w rodzinnych stronach, w miejscowości Łapy. Ma na swoim koncie wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych, a jego prace eksponowano w galeriach w całej Polsce.

Jak możesz to sobie robić? Jak możesz wstrzykiwać do swojego ciała tę straszną substancję która może cię zabić? Ale zobacz, co robimy z naszą planetą, pompując wszelkiego rodzaju rzeczy do oceanu, atmosfery i środowiska. Które z uzależnień jest gorsze: od ropy naftowej, konsumpcjonizmu, który powoduje większą szkodę? A mimo to oceniamy narkomana, ponieważ widzimy, że jest taki jak my i to lustrzane odbicie nam się nie podoba. I mówimy: „jesteś inny od nas, gorszy niż my”.
– dr Gabor Maté

48
IGOR DOBROWOLSKI
(UR. 1987)

Mali bohaterowie, 2022

żywica, srebro, kryształy kwarcu, aluminium, drewno, 180 x 130 cm
sygn. i opisany na odwrociu: Igor Dobrowolski / Mali Bohaterowie / 2022

Estymacja: 130 000 – 150 000 zł

Igor Dobrowolski urodził się w 1987 roku w Jeleniej Górze. Swoją przygodę ze światem sztuki rozpoczął w 2014 roku. W krótkim czasie został doceniony i uzyskał rozgłos na całym świecie. Obecnie reprezentowany jest m.in. przez słynną Maddox Gallery w Londynie, która pisze: „Kierując się pasją uchwycenia głębokiej i często tragicznej natury ludzkiego doświadczenia, artysta interdyscyplinarny Igor Dobrowolski tworzy wielowarstwowe prace wizualne, które kontrastują zachodni konsumpcjonizm z jego niszczącym wpływem na środowisko i społeczności w innych częściach świata. Jego często monochromatyczne kolaże tworzone z fragmentów znanych obrazów i ikonografii z zachodniej historii kultury, fotografii, symboliki i graffiti wciągają. Konfrontują widza z jaskrawo przeciwstawnymi, równoległymi rzeczywistościami współczesnego społeczeństwa, jak również zmuszają nas do negocjowania naszego osobistego w nich usytuowania".

Dobrowolski znany jest z bardzo świadomego, niemalże metodycznego, podejścia do tworzenia sztuki, pracując w obrębie kilku cyklów, za które odpowiadają różne osobowości psychologiczne autora. Odkrywając w sobie emocje utożsamiane z kobiecością – wrażliwość, wdzięk czy dojrzałość w rozwoju emocjonalnym, implementuje je w procesie twórczym. Natomiast za stronę opozycyjną, odpowiedzialną za złote płaskorzeźby, które pełne są kanciastych elementów czy ostrych kształtów, odpowiada osobowość „tyraniczna". Pokazuje ona tytaniczne przykładanie się do pracy, konsekwentne zmierzanie do wyznaczonego celu, a także bezkompromisową dążność do perfekcji. Kolejną postacią determinującą inny cykl prac, jest wewnętrzne dziecko, które kieruje autora do tworzenia tzw. dziecięcych abstrakcji, malowanych lewą ręką. Są to obrazy na pograniczu transu i jawy, w które artysta oddaje całe swoje serce i nieograniczoną, dziecięcą wyobraźnię. Ostatnim, rozpoznawalnym tematem prac Dobrowolskiego jest jego tzw. strona współczesna, w której łączy wszystkie poprzednie odsłony, poruszając tematy psychologiczne, emocjonalne, społeczne oraz polityczne.

Artysta rozwinął indywidualną technikę tworzenia. 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. Płasko-rzeźby o dużych formatach niekiedy posiadają umieszczone w sobie kryształy górskie. Ten przewrotny sposób przyciągnięcia uwagi odbiorcy nasuwa oczywiste skojarzenia z bogactwem, przepychem i luksusem. „Kapiący złotem" obiekt jest jednak nośnikiem przeciwstawnej treści – wyryte na nim bowiem napisy i łączące się z nimi rysunki opowiadają wielokrotnie zupełnie inne, trudne historie. To niemy krzyk w kierunku opływającego luksusem zachodniego świata, zwracający uwagę na biedę, samotność i cierpienie drugiego człowieka.

Pionierska praktyka artystyczna i aktywizm Dobrowolskiego przesuwają granice świata sztuki i łączą wrażliwość materialną i wizualną z bezkompromisowym zaangażowaniem w sprawy społeczne. Do tej pory artysta stworzył kilkanaście złotych prac w dużym formacie, większość z nich sprzedała londyńska Maddox Gallery. Jego dzieła znajdują się w kolekcjach prywatnych takich gwiazd jak Nicole Scherzinger, Channing Tatum i Gigi Hadid.

Bardzo ważne jest dla mnie, aby we wszystkich moich pracach znalazła się cząstka nadziei, bo wierzę, że będzie „lepiej". Nawet po największych tragediach.
– *Igor Dobrowolski*

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

DOM AUKCYJNY

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzyńska
Dyrektor Marketingu

Biuro przyjęć
biuroprzyjec@polswissart.pl

Pamela Skrzypczak
(teksty)

Magdalena Chodysz
(opisy obiektów)

Michał Pająk
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

POLSWISSART