

# POLSWISSART



# P O L S W I S S A R T



P O L S W I S S A R T





POLSWISSART  
DOM AUKCYJNY

## Rzeźba i obiekty przestrzenne

17 września 2024 r., godz. 19.00

Wystawa przedaukcyjna:  
30 sierpnia - 17 września 2024 r.  
ul. Wiejska 20, Warszawa  
pn. – pt.: 11.00 – 18.00  
sob.: 11.00 – 15.00

Zlecenia licytacji:  
e-mail: [galeria@polswissart.pl](mailto:galeria@polswissart.pl)  
tel.: +48 22 628 13 67

Katalog online:  
[www.polswissart.pl](http://www.polswissart.pl)

## INDEKS

### A

Abakanowicz Magdalena, 36  
Althamer Paweł, 30  
Aronson Naum Lvovich, 2

### B

Banaszak Marta, 46  
Berdowska Tamara, 28  
Biegas Bolesław, 6, 7  
Bimer Marek, 39

### C

Chiparus Demetre, 3

### D

Dobrzycki Zygmunt, 11  
Dyrzyński Jacek, 45

### F

Fangor Wojciech, 16, 17  
Fontana Lucio, 13

### G

Garnier Jean, 1  
Gomulicki Maurycy, 41

### K

Kasperski Maciej, 38  
Kawiak Tomasz, 31  
Kieff Antonio Grediaga, 33  
Kocłęga Tomasz, 37  
Kowalski Piotr, 14

### L

Lambert-Rucki Jean, 4

### Ł

Łodziana Tadeusz, 19, 20, 21,  
22

### M

Markul Angelika, 40  
Mitoraj Igor, 23, 24, 25, 26

### O

Osadzińska Olka, 43

### P

Parpan Ferdinand, 12

### R

Reichert-Toth Janina, 10  
Rostkowska Maria, 27  
Roszkowska Joanna, 44

### S

Siudmak Wojtek, 32  
Stażewski Henryk, 18  
Szkoła zakopiańska, 8, 9  
Szreniawa-Rzecki Stanisław, 5

### W

Wejchert Aleksandra, 34  
Winiarski Ryszard, 15  
Wolski Xawery, 35

### Z

Załęski Bohdan, 29  
Zięta Oskar, 42



Wszystko sprowadza się do słów: szukajcie środków wyrazu w naturze. Oczywiścieścią jest, że ekspresja nie sprowadza się jedynie do spokoju czy też grymasu rysów twarzy. (...) wpierw należy szukać ekspresji w charakterze samej postawy, później w grze fizjonomii, a na koniec wzmocnić wszystko poprzez harmonię lub też kontrast atrybutów, zgodnych z tematem pracy.

– *Jean Garnier*

(Garnier J., Nouveau Manuel Complet Du Ciseleur, Librairie encyclopédique de Roret [tłum. Łukasiak J.], Paris 1853, s. 194)

**1**  
**JEAN GARNIER**  
**(1853 - 1910)**

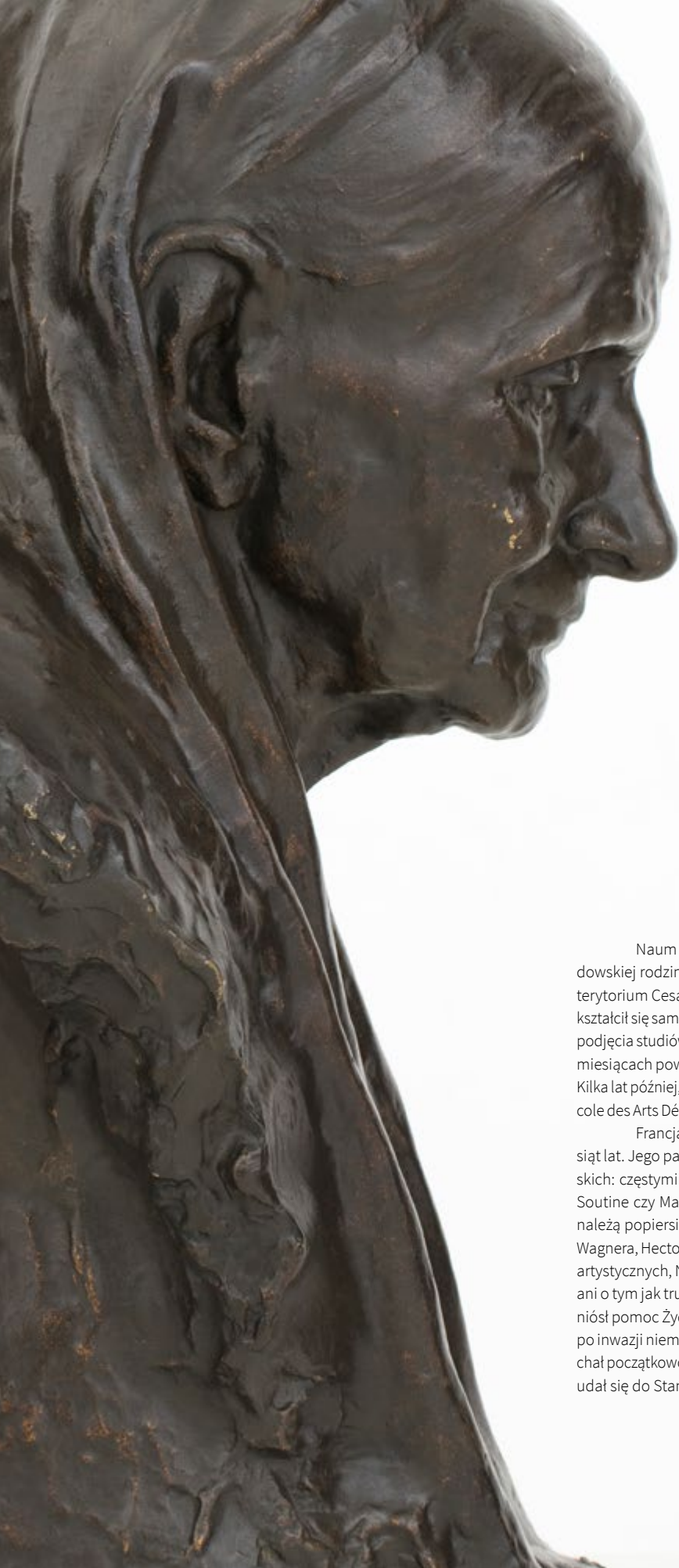
*Dziewczyna z motylem, 2 poł. XIX w.*

brąz patynowany, wys. 55,5 cm  
sygn. u podstawy: J. Garnier

**Estymacja: 7 000 – 9 000 zł**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna (od 2019)  
Francja, kolekcja prywatna





**2**  
**NAUM LVOVICH ARONSON**  
**(1872 - 1943)**

*Portret matki artysty, po 1900*

brąz patynowany, wys. 49 cm  
sygn. z tyłu: Aronson

**Estymacja: 40 000 – 50 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Milllon & Associates, Paryż, aukcja 21.11.2012,  
poz. 85

Naum Aronson Lvovich urodził się w 1872 roku w tradycyjnej żydowskiej rodzinie, w miejscowości Kleslavka, znajdującej się wówczas na terytorium Cesarstwa Rosyjskiego (obecnie – Łotwa). Artysta początkowo kształcił się samodzielnie, a wieku szesnastu lat opuścił dom rodzinny w celu podjęcia studiów artystycznych u Ivana Trutneva w Wilnie. Po zaledwie kilku miesiącach powrócił jednak do kraju ze względu na antysemityczne szykany. Kilka lat później, w 1891 roku wyemigrował do Paryża, gdzie kształcił się w l'École des Arts Décoratifs, w pracowniach profesora Lemaire'a i Colarossiego.

Francja stała się jego azylem, drugą ojczyzną na przeszło kilkadziesiąt lat. Jego paryskie atelier było miejscem ożywionych spotkań towarzyskich: częstymi gośćmi byli tu artyści tacy jak m.in. Marc Chagall, Chaim Soutine czy Mane Katz. Do najbardziej prestiżowych realizacji rzeźbiarza należą popiersia Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Richarda Wagnera, Hectora Perlioza czy Lwa Tolstoja. Mimo niewątpliwych sukcesów artystycznych, Naum Aronson nigdy nie zapomniał o swoim pochodzeniu, ani o tym jak trudne były jego pierwsze lata na emigracji – wspólnie z żoną niósł pomoc Żydom emigrującym z Polski i Niemiec. Niestety, w 1940 roku, po inwazji niemieckiej na Francję, sam został zmuszony do emigracji. Wyjechał początkowo do Portugalii (wspólnie z Marc'iem Chagallem), a następnie udał się do Stanów Zjednoczonych, gdzie spędził ostatnie lata życia .





## Jego olśniewające i teatralne rzeźby młodych kobiet uosabiają (...) pełen przepychu styl Art Deco.

(Shayo A., Chiparus: master of art deco, ACC Art Books, [tłum. P. Skrzypczak], [Nowy Jork] 2019, s. 10).

# DEMETRE CHIPARUS

Demetre Chiparus był mistrzem rzeźby chryzelefantynowej i jednym z najważniejszych paryskich twórców doby Art Deco. Urodził się w 1886 roku w małym miasteczku na północy Rumunii. Należał do arystokratycznej rodziny właścicieli ziemskich, ceniących wysoko dobre maniery. W domu panowały różne zasady, a podczas posiłków i w salonie rozmawiano po francusku. Chiparus otrzymał nienaganne wychowanie cechujące dżentelmena. W wieku dwudziestu dwóch lat zdecydował się opuścić rodzinne strony. Wyjechał do Florencji by rozpocząć studia z rzeźbiarstwa w warsztacie Rafaella Romanelli – oficjalnego rzeźbiarza rumuńskiej rodziny królewskiej. Pod okiem sławnego nauczyciela nauczył się nie tylko trzymać dłuto, lecz także rozwinął swój talent w zakresie rysunku i malarstwa.

W 1912 roku udał się do Paryża, gdzie wyczekiwała go już grupa zaprzyjaźnionych artystów, w tym jego rodak, Constantin Brâncuși. Chcąc kontynuować swoją artystyczną edukację, Chiparus zapisał się do prestiżowej École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, kształcąc się kolejno u Antonina Mercié i Jeana Bouchera. Początkowo tworzył w duchu realizmu, trzymając się akademickich zasad. W 1914 roku wystawił na Salonie swoje dwie prace: „Ranne dziecko” oraz „Trudne przejście”. Ta ostatnia, ukazująca naturalnej wielkości figurę kobietą niosącą na plecach dziecię, przyniosła artyście wyróżnienie.

Od 1918 roku Chiparus prowadził w Paryżu swoje własne atelier. Rozpoczął się wówczas w Europie moment dużych zmian ekonomiczno-społecznych, wynikających bezpośrednio ze skutków pierwszej wojny światowej. Stary porządek upadał, rodziły się nowe fortuny i nowy styl – Art Deco. Nastąpiła epoka spod znaku swingu, nowych technologii i nurtów w sztuce takich jak kubizm czy fowizm, mody na orientalizm i słynnych Ballets Russes Siergieja Diagilewa. Chiparus stał się baczny obserwatorem zachodzących zmian, zapożyczającym do swych projektów elementy zauważone na balecie, koncertach i kabaretach. Swoje figury bazował niekiedy na konkretnych pozach tancerek czy kostiumach, uwiecznionych na fotografiach z głośnych rewii w Moulin Rouge czy Folies Bergère. Przedstawiany przez rzeźbiarza ideał kobiecy odwoływał się do nowego typu nowoczesnej kobiety-chłopczycy, o wysmukłej sylwetce i krótkiej fryzurze. Jego najbardziej popularne realizacje powstawały do lat 30., odlewane głównie przez dwa paryskie warsztaty: „Edmond Etling and Cie” i „Les Neveux de J. Lehmann”. Później artysta zmienił stylistykę, odchodząc od figur kobiecych na rzecz przedstawiania zwierząt. Wywodzące się z najstarszej francuskiej tradycji wysokiej jakości sztuki zdobniczej, rzeźby Chiparusa łączą w sobie elegancję i luksus, ucieleśniając w najlepszy możliwy sposób ducha epoki Art Deco.





**3**  
**DEMETRE CHIPARUS**  
**(1886 - 1947)**

*Wieczni przyjaciele, ok. 1925*

brąz patynowany i malowany, kość,  
podstawa marmurowa, wys. 29 cm (z podstawą)  
sygn. na dole: Chiparus

**Estymacja: 130 000 – 160 000 zł**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Londyn, zbiory Victoria & Albert Museum  
(egzemplarz o wys. 62,8 cm).

REPRODUKOWANY  
Shayo A., Chiparus: master of art deco, ACC Art Books,  
[Nowy Jork] 2019, il. 16, s. 33, 111 (inny egzemplarz).  
Catley B., Art Deco and other figures, Antique Collector's  
Club, Woodbridge 2003, s. 58 (inny egzemplarz).  
Arwas V., Art Deco Sculpture, Academy Editions, Great  
Britain 1992, s. 66 (inny egzemplarz).

Dzieła rzeźbiarskie Chiparusa reprezentują klasyczną manifestację stylu Art Deco w niezwykle dekoracyjnej, znanej od starożytności technice chryzefantyny. Polegała ona na łączeniu ze sobą brązu i kości, a niekiedy również i innych drogocennych materiałów, np. kamieni szlachetnych. Technika ta wykorzystywana w antycznej Grecji, Egipcie i Mezopotamii, służyła do wykonywania kosztownych posągów przedstawiających bóstwa, jak posąg Zeusa w Olimpii, zaliczany do siedmiu cudów świata starożytnego.

Chiparus wyspecjalizował się w rzeźbie chryzefantynowej, która stała się szczególnie popularna we Francji w latach 20. i 30. XX wieku. Stworzona przez niego kompozycja „Wieczni

przyjaciele” ukazuje piękną kobietę trzymającą dłonie na głowach dwóch rosyjskich psów rasy borzoj, stojących po jej bokach. W szykownym stroju, nakryciu głowy i biżuterii elegantki dostrzec można orientalne wpływy, pojawiające się w wielu pracach artysty. Jak zauważa autorka monografii poświęconej rzeźbiarzowi: „(...) modne kobiety znane były z tego, że korzystały z pomocy smukłego psiego towarzysza o opływowej sylwetce, zwykle charta lub borzoja, aby dopełnić efekt swojej toalety. Upodobanie to przedstawił Chiparus w „Wiecznych przyjacielach”, przy realizacji których wynajął rosyjskiego borzoja w ramach modelu (...)” (Shayo A., Chiparus: master of art deco, ACC Art Books, [tłum. P. Skrzypczak], [Nowy Jork] 2019, s. 32). Na marginesie

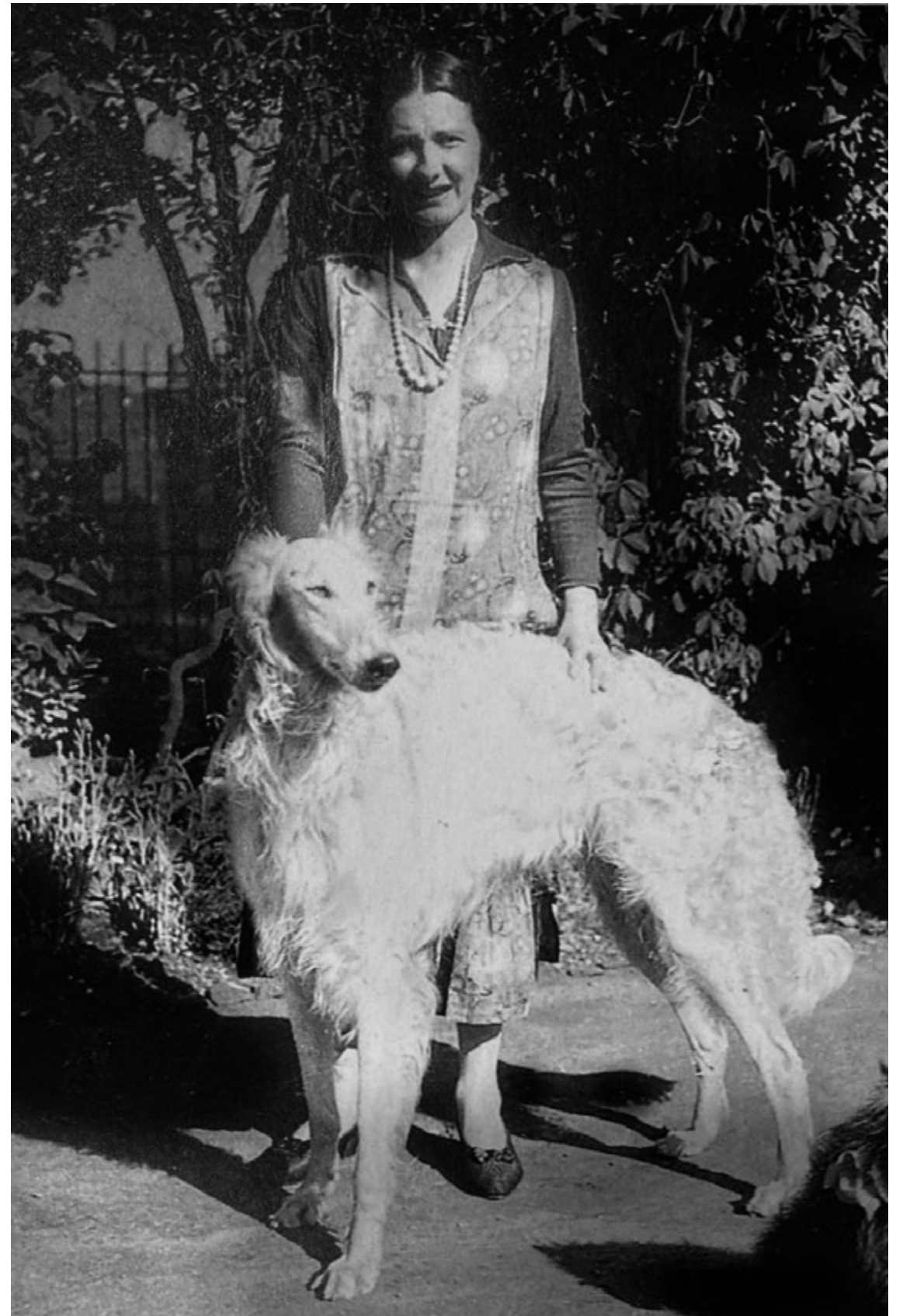
(...) modne kobiety znane były z tego, że korzystały z pomocy smukłego psiego towarzysza o opływowej sylwetce, zwykle charta lub borzoja, aby dopełnić efekt swojej toalety. Upodobanie to przedstawił Chiparus w „Wiecznych przyjacielach”, przy realizacji których wynajął rosyjskiego borzoja w ramach modelu (...).

(Shayo A., Chiparus: master of art deco, ACC Art Books, [tłum. P. Skrzypczak], [Nowy Jork] 2019, s. 32).

czak], [Nowy Jork] 2019, s. 32). Na marginesie warto wspomnieć, że Chiparus w obawie przed zbytym przywiązaniem do pięknego borzoja, po upływie dwudziestopięciodniowego okresu wynajmu niezwłocznie psa oddał.

Elegancka prezencja przedstawionej w „Wiecznych przyjacielach” młodej kobiety, a także jej wysmukła, zarysowująca się pod strojem figura, uosabiają naznaczający nową epokę kanon piękna – „la garçonne” – chłopczycę. Chiparus po mistrzowsku potrafił ubrać w formę jeden z najgenialniejszych i najbardziej szalonych okresów w historii. Jego dekoracyjna rzeźba w pełni odzwierciedla śmiałość, wyrafinowanie i jakoś szalonych lat 20.





Żona artysty, Julienne, w towarzystwie rosyjskiego borzoja jako modela do rzeźby „Wieczni przyjaciele”, ok. 1925.  
Źródło: Shayo A., Chiparus: master of art deco, ACC Art Books, [Nowy Jork] 2019, s. 32.



**4**  
**JEAN LAMBERT-RUCKI**  
**(1888 - 1967)**

*Siedząca para, ok. 1925*

brąz patynowany, wys. 20 cm, ed. II/IV E.A.  
sygn. na podstawie: J. Lambert-Rucki i opisany  
II/IV E.A.

**Estymacja: 38 000 – 45 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY  
Konstancin Jeziorna, Villa la Fleur, Jean  
Lambert-Rucki, 12 września – 31 grudnia 2017.



Urodzony w 1888 roku Stanisław Szreniawa-Rzecki swoje studia artystyczne podjął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Malarstwa uczył się u Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Stanisława Wyspiańskiego, dziedzinę rzeźby poznawał natomiast pod okiem Konstantego Laszczki. W roku 1904 współuczestniczył w wydaniu zbioru litografii „Teki Melpomeny” poświęconej aktorom teatrów krakowskich, tworzył też ilustracje do czasopisma Liberum Veto. Od roku 1905 współtworzył kabaret „Zielony Balonik”, a następnie działał w warszawskim kabarecie „Momus”. W 1909 wyjechał do Paryża, aby kontynuować naukę. Powrócił do kraju tuż przed wybuchem I wojny światowej. Został aresztowany jako dezerterski z armii carskiej i osadzony w jednym z fortów Kowna, gdzie skazano go na karę śmierci, następnie zamienioną na zesłanie. Uciekł z transportu i po wielu perypetiach wrócił do Warszawy, gdzie wstąpił do założonego przez Tadeusza Pruszkowskiego ugrupowania „Młoda Sztuka”. 5 sierpnia 1915 całe ugrupowanie zgłosiło akces do Legionów Polskich. Rzecki został szeregowiec przy Komendzie Legionów. Od stycznia do czerwca 1917 roku służył w 2 szwadronie 2 pułku ułanów, w październiku tego samego roku wstąpił jako chorąży do Polskich Sił Zbrojnych i służył tam do listopada 1918 roku. Podczas wojny polsko-bolszewickiej walczył w 2 pułku szwoleżerów.

Od 1919 roku był członkiem „Reduty” Juliusza Osterwy, współpracował też z Arnoldem Szyfmanem jako scenograf. W 1922 roku przeszedł do rezerwy. Zaczął aktywnie działać w środowisku artystycznym. Współzałożył Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm”, grupę „Ryt” i Instytut Sztuk Plastycznych, zajmował się też projektami okładek do czasopisma „Pani”. W 1925 roku został komisarzem wystawy we Florencji, wystawiał również w Helsinkach i Wiedniu. W 1928 roku uczestniczył w akcji tworzenia polichromii kamienic na Rynku Starego Miasta w Warszawie (kamienice Anszultowska i pod Bazyliszkiem), dwa lata później postanowił poświęcić się wyłącznie rzeźbiarstwu. W 1936 roku zainicjował organizację wystawy „Marszałek Piłsudski w rzeźbie”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym. Rok później na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki otrzymał Grand Prix, między innymi za pokazaną wówczas rzeźbę „Magdalena”.

Okres II wojny światowej artysta przeżył w Warszawie. Po powstaniu warszawskim znalazł się w Krakowie, gdzie w 1945 roku był w grupie reaktywującej Związek Polskich Artystów Plastyków. Przez krótki czas wykładał na wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie przeniósł się do Krakowa i nauczał na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W roku 1959 powrócił do Warszawy i kontynuował prace rzeźbiarskie.

## 5 STANISŁAW SZRENIAWA-RZECKI (1888 - 1972)

### *Magdalena, ok. 1930*

brąz, podstawa drewniana, wys. 32 cm (z podstawą 52,5 cm), ed. 7/8 (odlew współczesny) sygn. u dołu: RZECKI oraz 7/8

**Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •**

#### WYSTAWIANY

Nowy Jork, Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939 (inny egzemplarz). Paryż, Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Techniki, 1937 (inny egzemplarz).

#### REPRODUKOWANY

Stowarzyszenie Artystów Polskich RYTM (1922-1932), wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 222, il. 135 (inny egzemplarz).

Katalog oficjalny działu polskiego na Międzynarodowej wystawie w Nowym Jorku, Drukarnia Polska, Warszawa 1939, poz. 26, s. B 204 (inny egzemplarz).

**Stanisław Rzecki (...) laureat Grand Prix na międzynarodowej wystawie w Paryżu w r. 1937 i szeregu innych nagród i wyróżnień. Już we wczesnych pracach Rzeckiego, kiedy artysta wystawia z warszawskim „Rytmem” – ujawniły się pewne cechy jego twórczej indywidualności. (...) duże poczucie miary, wielka dbałość o formę i kompozycję dzieła, przy modelunku płynnym, podatnym na światło i subtelnej rytmice dekoracyjnych elementów rzeźby. W tym duchu stworzył artysta (...) swoją sławną „Magdalene”, kompozycję, która przyniosła mu wyżej sukces paryski (...).**

(Winkler K., W pracowniach krakowskich plastyków. Stanisław Rzecki, „Dziennik Polski”, nr 167, 15.07.1954)



**BOLESŁAW  
BIEGAS**



Twórczość Biegasa prowokuje, zmusza do refleksji. To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności i przeznaczenia. Twórczość układająca się w swoistą, by posłużyć się tytułem książki artysty, „Wędrowkę ducha myśli”. Sztuka apollinijska i dionizyjska zarazem – związana ze zdolnością tworzenia fikcji i kreacją artystyczną, ale też przepełniona żywiołem ekspresji, wywołująca silne uczucia i nastroje.

(Wierzbicka A., Bolesław Biegas, czyli „Wędrowka ducha myśli”, [w:] Czarnocka A. [red.], Bolesław Biegas, Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14)

**6**  
**BOLESŁAW BIEGAS**  
**(1877 - 1954)**

*Gadziny życia, 1917*

brąz patynowany, ed. 8/8 sygn. u podstawy: B. Biegas/ 16  
Novembre 1917/ ODLEW T. ROSS 8/8  
88 x 72 x 33 cm

**Estymacja: 450 000 – 550 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 08.12. 2015, poz. 38

WYSTAWIANY  
Konstancin-Jeziorna, Villa la Fleur, Bolesław Biegas. Między inspiracją a symbolem, 14 maja – 31 lipca 2011 (inny egzemplarz).  
Paryż, Trianon de Bagatelle, Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, 21 maja - 30 sierpnia 1992 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY  
Czarnocka A. [red.], Bolesław Biegas, Rzeźba, Warszawa 2012, s. 110, 141 (inny egzemplarz).  
Deryng X., Bolesław Biegas, Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie/Biblioteka Polska w Paryżu, Warszawa 2011, s. 277 (inny egzemplarz).  
Bolesław Biegas, Między inspiracją a symbolem [katalog wystawy], Villa la Fleur, Konstancin Jeziorna 2011, tylna okładka (inny egzemplarz).  
„Gazeta Wyborcza” – wydanie regionalne Trójmiasto, z dn. 30 kwietnia – 1 maja 2009, s. 12 (inny egzemplarz).  
Boleslas Biegas. Sculptures-peintures, [katalog wystawy] Trianon de Bagatelle, Paryż 1992, s. 103 (inny egzemplarz).  
„Le Quotidien du Médecin”, nr 4977, 29 maja 1992, s. 14 (inny egzemplarz).  
„Le Journal des Enchères”, 21 maja 1992, s. 10 (inny egzemplarz).  
„La Montagne Magazine”, 22 sierpnia 1992. „Harper’s Bazaar Italia”, nr 188, sierpień 1992 (inny egzemplarz).







Ty jesteś poetą, drogi mój Biegasie,  
rozmyślasz nad światem z prostotą  
i gruntownością jednocześnie, nie  
takie jest twoje wejrzenie, jak innych;  
przedmioty, żywioły, pory roku  
przedstawiają się tobie jako żądze, twoje  
sny zaludniają całą przyrodę (...). Twoje  
dzieła plastyczne to również poematy.  
– *Gustaw Gwozdecki*

(Bolesław Biegas, „Praca” nr 17 [1909], s. 522)



Seria aktów – „myślicieli” może być traktowana jako oddźwięk twórczości Rodina w sztuce Biegasa. Temat ten rzeźbiarz podjął o wiele wcześniej w brązie Myśliciel z 1910 roku. W swoich „myślicielach” z lat dwudziestych pod względem sposobu opracowania bryły i jej łączenia z przestrzenią, Biegas nawiązując dialog z wielkim poprzednikiem, wychodzi poza Rodinowską koncepcję rzeźby. Młody rzeźbiarz zetknął się ze sztuką Rodina za pośrednictwem Konstantego Laszczki.

(Misiak A. M., Bolesław Biegas 1877-1954: twórczość rzeźbiarska, Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 17, Płock 2001, s. 58)

**7**  
**BOLESŁAW BIEGAS**  
**(1877 - 1954)**

*Zamyślony, pocz. lat 20. XX w.*

brąz, wys. 47 cm, ed. 7/8  
sygn. u podstawy: B. Biegas, znak odlewni  
AVANCINI FONDEUR oraz 7/8

**Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
zakup w Polswiss Art



Czarowny mit Skalnego Podhala wciąż żywy jest w wyobraźni i emocjach współczesnych ludzi uwiecznionych we wrogim, racjonalnym, cywilizowanym świecie. A zarysowany przez Jana Gwałberta Pawlikowskiego dylemat konfrontacji kultury i natury, doprowadza na powrót do kwestii zasadniczej – do aktualnego wciąż pytania o status człowieka w świecie. I do niezmiennej człowiekowi tęsknoty za utraconym stanem naturalnym, w którym widzi nieosiągalną – utopijną – możliwość powrotu do harmonii i szczęścia. Te złudzenia człowieka nowoczesnego leżą u podstaw fenomenu Zakopanego, miejsca magicznego i fantazmatu wciąż funkcjonującego w zbiorowej wyobraźni Polaków. Te same złudzenia formują przez wieki środowisko entuzjastów, będących – jak chciał Witkacy – nieuleczalnie uzależnionymi od narkotyku zakopianiny...

(Chrudzimska-Uhera K., wstęp do Halnym Wyrzeźbione [katalog wystawy], 2016)



**8**  
**ARTYSTA NIEOKREŚLONY**  
**(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)**

*Dziewczyna z kaczuszką,*  
*lata 30. XX w.*

drewno jesionowe, wys. 33 cm

**Estymacja: 20 000 – 25 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

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)



9  
ARTYSTA NIEOKREŚLONY  
(SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA)

*Grajek, lata 30. XX w.*

drewno jesionowe, wys. 32 cm

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna

Janina Reichert-Toth była lwowską rzeźbiarką, jedną z pierwszych studentek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że podjęła studia w pracowni profesora Laszczki w 1918 roku – kiedy kobiety nie mogły jeszcze oficjalnie studiować na tej uczelni. W początkowym okresie twórczości wykonywała przede wszystkim portrety i mniejsze prace rzeźbiarskie. Czołowy krytyk lwowski, Artur Schröder, w recenzji jej wystawy podkreślał, że artystka doskonale: „rozumie właściwości bryły, prowadzi w niej linię logicznie, konsekwentnie, ze zrozumieniem proporcji, siły wyrazu i statyki” bez względu na zastosowaną technikę (Schröder A.,

Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Gazeta Poranna”, 25 V 1927, s. 8).

Po 1930 roku rzeźbiarka podejmuje większe projekty o tematyce religijnej (w tym realizacje do kościołów św. Marii Magdaleny i św. Elżbiety we Lwowie, w Polance koło Krosna oraz p. w. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Tarnopolu). Utalentowana artystka wygrywa także liczne konkursy na pomniki. Zrealizowała Pomnik poległych w Brzeżanach, miasto Lwów zamówiło u niej portrety Marii Konopnickiej i biskupa Władysława Bandurskiego, a Wilno – przedstawienie Józefa Piłsudskiego. W 1935 roku reprezentowała Polskę na międzynarodowej wystawie w Brukseli,

obok Alfonsa Karnego, Edwarda Wittiga i Augusta Zamoyskiego. Niestety, jej świetnie rozwijającą się karierę brutalnie przerwał wybuch II wojny światowej. Realizacje pomników zostały zarzucone, a większość dorobku artystki uległa zniszczeniu lub rozproszeniu. W roku 1946 rzeźbiarka zamieszkała w Krakowie, gdzie uczestniczyła w odbudowywaniu strat wojennych. Wraz z mężem, Fryderykiem Tothem, brała udział w konserwacji Ołtarza Wita Stwosza oraz rekonstrukcji pomnika Adama Mickiewicza. W tym okresie wykonała też liczne prace o tematyce socrealistycznej, przedstawiające ludzi przy pracy.

**Ze zdziwieniem i radością zobaczyłem w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych całą salę zapełnioną rzeźbami. A zdziwienie to było tem większe, skoro dowiedziałem się, że tym rzeźbiarzem jest kobieta, Janina Reichertówna. (...) Nie jest to misterne, wyuczone, bezbłędne, ale też bezindywidualne dłubanie w glinie czy kamieniu – lecz śmiało porywanie się na wypowiedzenie się w odpowiednim do rodzaju materiale, zrozumienie go i przystosowanie się do niego. Czy to będzie marmur, czy drzewo, ten prastary materiał rzeźbiarski tak bliski duchowi Słowiańszczyzny, zawsze artystka umie sobie z nim poradzić, rozumie właściwości bryły, prowadzi w niej linię logicznie, konsekwentnie, ze zrozumieniem proporcji, siły wyrazu i statyki. To jest rzeczywiście urodzony talent rzeźbiarski, który wiele już zapowiada.**

– *Artur Schröder*

(Schröder A., Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Gazeta Poranna”, 25 V 1927, s. 8)

## 10 JANINA REICHERT-TOTH (1895 - 1986)

*Alegoria pracy, po 1944*

gips, podstawa drewniana, 24 x 40 x 17,5 cm

**Estymacja: 9 000 – 12 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja spadkobierców artystki  
własność artystki

REPRODUKOWANY  
Grodziska K., Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość, Kraków 2009, s. 149.



# ZYGMUNT DOBRZYCKI

Z polskich korzeni wyniósł Dobrzycki  
poczucie konkretności, natury i zmysłowości.  
Paryż nauczył go, jak się doskonalić  
w subtelnym rysunku.

– *Yves Sjöberg*

(Sjöberg Y., Zygmunt Dobrzycki, Galerie Simone Badinier, 9-31 października 1959)

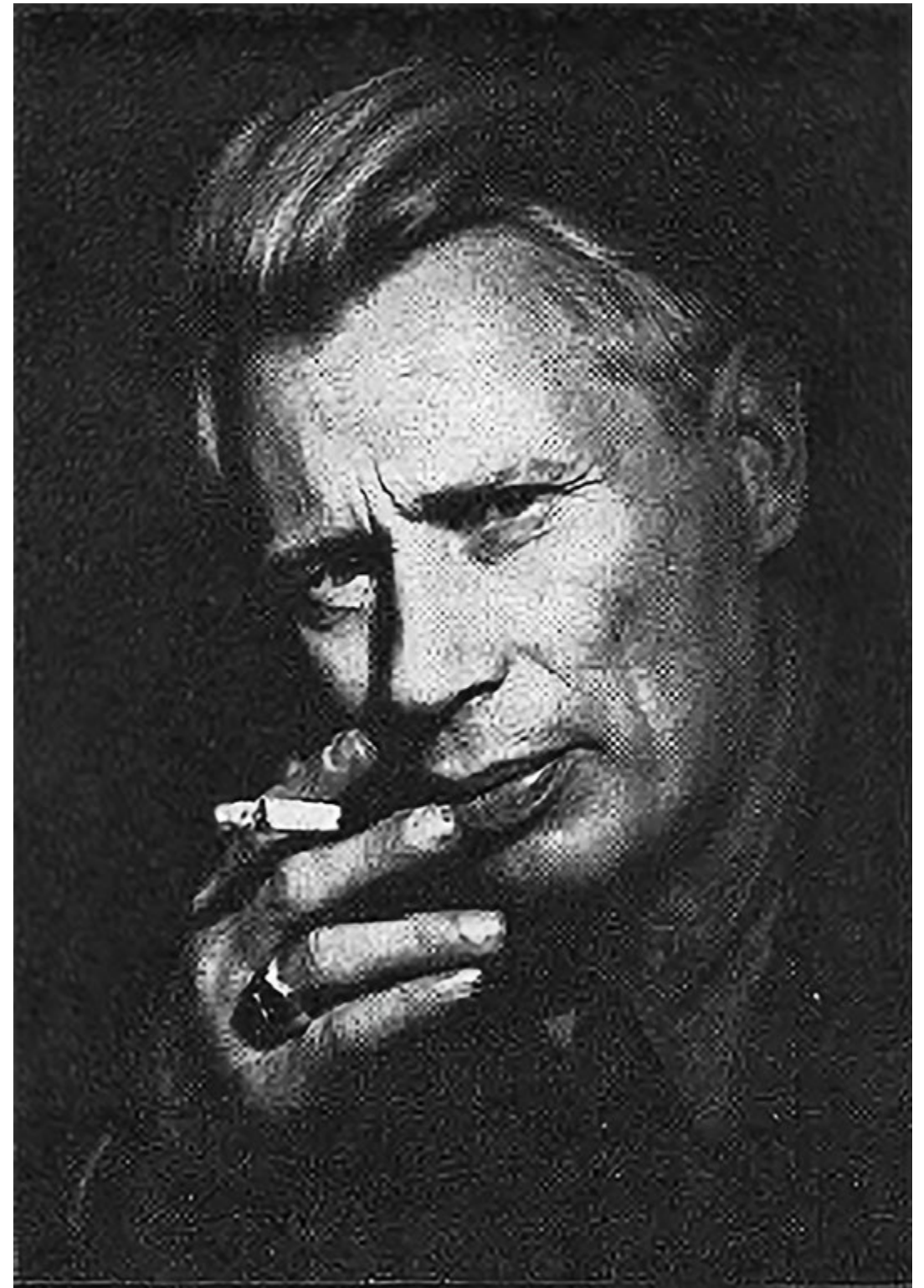
Zygmunt Dobrzycki urodził się 1896 roku w staropolskiej rodzinie ziemiańskiej. Edukację artystyczną rozpoczął w Kijowie, przenosząc się następnie do Petersburga i Moskwy. W wieku dwudziestu sześciu lat zawiązał do Warszawy, zapisując się na studia do Szkoły Sztuk Pięknych i jednocześnie na Wydział Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Naukę przerwał po roku i wyjechał do Paryża, chcąc czerpać inspirację z kipiącej ideami awangardy, a przede wszystkim z nowatorskich nurtów w sztuce, które odpowiadały jego otwartej na nowe doświadczenia wrażliwości. Przemieszczał się między Montparnasse, będącym wówczas centrum życia artystycznego a prowansalskim Saint-Paul-de-Vence, gdzie zetknął się ze sztuką Cézanne'a i Van Gogha. Wyjeżdżał

także wielokrotnie do Belgii, gdzie w 1929 roku miał indywidualną wystawę, która przyniosła mu rozgłos i sukces.

W poszukiwaniu natchnienia, Dobrzycki czerpał z dzieł pisarzy, poetów, malarzy, rzeźbiarzy i muzyków z każdego zakątka świata, których zgromadził pod jednym niebem Paryża, a którzy dali początek Szkole Paryskiej. Utrillo i Soutine, Kisling i Zadkine, Paul Valéry i Gide, Giono i Honnegger – mieli wielki wpływ na wczesny etap twórczy malarza. We Francji artysta odkrył dla siebie fowizm i kubizm, które ukierunkowały jego sztukę. „Z polskich korzeni wyniósł Dobrzycki poczucie konkretności, natury i zmysłowości. Paryż nauczył go, jak się doskonalić w subtelnym rysunku” – pisał Yves Sjöberg (Sjöberg Y., Zyg-

munt Dobrzycki, Galerie Simone Badinier, 9-31 października 1959).

W latach 30. uczestniczył w wystawach odbywających się w Brukseli, Antwerpii oraz w paryskiej Galerii l'Atelier Française. W 1937 roku otrzymał złoty medal na międzynarodowej wystawie „Sztuka i technika”, a w 1946 roku został zaproszony do udziału w pokazie polskiej sztuki nowoczesnej w Musée d'Art Moderne w Paryżu. Dołączając do grupy trzydziestu wybranych twórców, znalazł się obok takich słynnych nazwisk jak Olga Boznańska, Tytus Czyżewski czy Roman Kramsztyk, a także przedstawiciele młodszego pokolenia, jak Jan Cybis, Zbigniew Pronaszko czy Artur Nacht-Samborski.



Zygmunt Dobrzycki 1896-1970, fot. materiały prasowe.





**11**  
**ZYGMUNT DOBRZYCKI**  
**(1896 - 1970)**

*Kompozycja surrealistyczna,*  
1964

tempera, płótno, 132 x 190 cm  
sygn. p. d.: Z. Dobrzycki 1964

**Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •**

proweniencja  
Belgia, kolekcja prywatna

Oferowana „Kompozycja surrealistyczna” z 1964 roku należy do dojrzałej fazy twórczej Dobrzyckiego, kiedy był już malarzem znanym i cenionym w środowisku artystycznym. Obraz jak w soczewce skupia najaktualniejsze tendencje europejskiej sztuki, oscylujące wokół picassowskiego kubizmu i poetyki surrealistycznej. Scena o zabarwieniu mitologiczno-metaforycznym, ujęta została z czterech stron malowaną w roślinne motywy bordiurą – niczym w tradycyjnej tapiserii. Całość naznaczona artystycznym indywidualizmem, potwierdza otwartość intelektu Dobrzyckiego i jego odwagę w podejmowaniu coraz to nowych środków wyrazu.







**12**  
**FERDINAND PARPAN**  
**(1902 - 2004)**

*Balerina, XX w.*

brąz patynowany, wys. 27,5 cm  
sygn. na podstawie: F. Parpan  
i numerowany E.A. 0

**Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





# LUCIO FONTANA

Lucio Fontana w swoim studio, 1966. Źródło: Candela I. [ed.], *Lucio Fontana: on the threshold*, Yale University Press, New York – New Haven – London 2019.

Dziurawię płótno i stamtąd  
wchodzę w nieskończoność.  
– *Lucio Fontana*

Sztuka będzie czymś zupełnie innym...  
Nie przedmiotem, nie formą...  
Sztuka będzie nieskończona, będzie  
bezmiarem, niematerialnością,  
filozofią... Dość burżuazyjnej funkcji  
sztuki. Otwórzcie drzwi.  
– *Lucio Fontana*

(Lucio Fontana [w:] The Art Story, [tłum. P. Skrzypczak], The Art Story Foundation)

Lucio Fontana odpowiedzialny jest za jeden z najbardziej radykalnych aktów w historii sztuki XX wieku. Jego gest przecięcia gładkiej powierzchni płótna i stworzenie w nim pionowego rozdarcia stał się ikonicznym symbolem nowego porządku i drastycznego zerwania z tradycją, wyrazem absolutnej wolności artystycznej. Zanim jednak przemyślenia twórcze Fontany zmaterializowały się w postaci otwarcia obrazu na trzeci wymiar, przeszedł on przez wiele eksperymentów formalnych i co znamienne dla jego zainteresowania przestrzenią – rozpoczął karierę od rzeźbiarstwa.

Urodził się w 1899 roku w Argentynie, choć dzieciństwo spędził we Włoszech. Ciężki politycznie czas pod rządami Mussoliniego zmotywował go w wieku dwudziestu trzech lat do wyjazdu do rodzinnej Argentyny, gdzie najął się w firmie ojca wytwarzającej rzeźbę cmentarną. Wkrótce założył tam swój własny warsztat rzeźbiarski i zaczął brać udział w wystawach zbiorowych. W 1928 roku powrócił do Włoch i rozpoczął kształcenie na mediolańskiej Accademia di Belle Arti di Brera, w pracowni Adolfa Wildta. Mimo odebranej klasycznej edukacji, poszukując własnego języka ekspresji, zrealizował w latach 30. szereg dzieł w bardzo swobodnej, abstrakcyjnej stylistyce. Zapisał się również do międzynarodowej grupy abstrakcjonistów Abstraction-Création, a przebywając w Paryżu wszedł w środowisko Jeana Miro, Tristana Tzara oraz Constantina Brâncușiego.

Wyteżona praca twórcza, jak również inspirujący kontakt z młodymi artystami doprowadziły Fontanę do opublikowania w 1947 roku swojego pierwszego Manifestu Spacjalizmu. Zawarł w nim przemyślenia na temat przestrzeni w obrazie i potrzeby uwolnienia sztuki z dwuwymiarowości. Odrzucał narzucane przez medium zasady, widząc w nowych technologiach

i materiałach szansę by zerwać raz na zawsze z malowaną od Renesansu iluzją i dosłownie zacząć stwarzać przestrzeń. W ślad za rozważaniami teoretycznymi poszły eksperymenty formalne, owocujące serią pierwszych podziurawionych obrazów („Buchi”). Zamiast nakładać kolejne warstwy plam kolorów i linii na płaską powierzchnię, artysta zdecydował się ją przedziurawić przez co bezpośrednio połączył fizyczne właściwości płótna z istniejącą wokół przestrzenią. Niewidoczna dotąd przestrzeń stała się ważną i wyraźną częścią dzieła.

Temat trójwymiarowości obrazu był przez Fontanę eksplorowany także na inne sposoby, m.in. poprzez włączanie do prac dodatkowych elementów, takich jak małe kawałki kolorowego szkła. Umieszczając je w wykonanych otworach, artysta poszerzał przestrzeń kompozycji zarówno od tyłu, jak i przodu – kierując ją w stronę widza. Nowatorskie, zrywające z tradycyjnymi formami malarstwa i rzeźby prace zaczął określać mianem Concetti Spaziale – koncepcji przestrzennych.

Coraz mocniejsze i wyraźniejsze dziurkowanie powierzchni doprowadziło Fontanę w 1958 roku do nowej serii płócien charakteryzującej się głębokimi, pionowymi cięciami („Tagli”). Przechodzące wzdłuż centralnej części obrazu sznity, tworzyły na gładkiej, monochromatycznej powierzchni silne linie. Cięcia były nie tylko tworem, ale pomysłem i procesem jednocześnie. Kreowały nowy wizerunek dzieła sztuki, przełamywały bariery, otwierały nowe widzialne i niewidzialne przestrzenie. W ten sposób kompozycje Fontany stały się przedśmiankiem nowej estetyki i krokiem w kierunku sztuki konceptualnej.

Lucio Fontana tworzący wazon, Albissola, Włochy, ok. 1956. Źródło: Candela I. [ed.], Lucio Fontana: on the threshold, Yale University Press, New York – New Haven – London 2019, s. 139.



**13**  
**LUCIO FONTANA**  
**(1899 - 1968)**

*Concetto Spaziale, lata 60. XX w.*

terakota szklwiona, malowana,  
27,5 x 37,5 x 4,5 cm (w oprawie 52 x 61 x 7 cm)  
sygn. p.d.: L. Fontana; na odwrociu naklejka  
z firmy ramiarskiej Charles Van Thienen

**Estymacja: 800 000 – 1 000 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Belgia, kolekcja prywatna

Będąc jednym z pionierów sztuki współczesnej, Lucio Fontana nieustannie kwestionował granice sztuki poprzez wykorzystywanie różnorodnych materiałów, form i działań. Choć znany najbardziej ze swych obrazów ciętych, w centrum swoich zainteresowań od zawsze stawała terakota i ceramika. Preferując proces modelowania i lepienia od klasycznego kucia w kamieniu, już na początku swojej drogi twórczej zaczął wykorzystywać glinę jako medium rzeźbiarskie.

W latach 1936-39 rozwijał swoje umiejętności pracując w warsztacie ceramicznym w Albissoli na północy Włoch u swojego przy-

jaciela Tullio Mazzottiego, poety i rzeźbiarza futurysty. Zainspirowany ekspresjonistycznym podejściem do gliny Ernesto de Fiori i abstrakcją Costantina Brancusiego, tworzył coraz bardziej swobodnie i coraz mniej figuratywnie. Poszukiwał nowych możliwości ekspresji. Odwracając się od tradycyjnego postrzegania dzieła sztuki, pod koniec lat 40. zrealizował kilka zupełnie nowych kompozycji w glinie, stanowiących Concetti Spaziale (koncepty przestrzenne).

Fontanie nie wystarczyło medium płótna, którego powierzchnię dziurkował, ciął i przebijał, otwierając drzwi do nieskończoności, do kosmosu, tworząc nowy wymiar. Swoje radykalne

eksperymenty przeniósł również w dziedzinę ceramiki, którą traktował w podobny sposób. „Robię dziury, przechodzi przez nie nieskończoność, przechodzi przez nie światło, nie ma potrzeby malować...” – mówił artysta (cyt. za: Toll A., How Lucio Fontana Changed Art History with a Hole, [tłum. P. Skrzypczak], „Sleek”, 9 września 2016). W kilku prostych gestach dziurawił i szarpał miękką fakturę gliny. Manipulował nią, tworząc dynamiczne krater i wyrwy, tym samym uwalniając przepływ przestrzeni i doświadczenia czasu. Jego sztukę – rzeźbę, malarstwo i ceramikę – cechowała transgresja, wykraczanie poza wszelkie konwencje i hierarchie.

**Robię dziury, przechodzi  
przez nie nieskończoność,  
przechodzi przez nie światło,  
nie ma potrzeby malować...  
– *Lucio Fontana***

(cyt. za: Toll A., How Lucio Fontana Changed Art History with a Hole, [tłum. P. Skrzypczak], „Sleek”, 9 września 2016)





Moim odkryciem była  
dziura i tyle. Z radością  
po takim odkryciu mogę  
iść do grobu.

– *Lucio Fontana*

(cyt. za: Toll A., How Lucio Fontana Changed Art History with  
a Hole, [tłum. P. Skrzypczak], „Sleek”, 9 września 2016)

Podobnie jak Leonardo da Vinci i Dürer w swoich epokach, artysta idzie z duchem czasu. Jego sztukę porównuje się często do ruchu lumino-kinetycznego, z którym podziela pewne koncepcje: w rzeczywistości jest bliższa Takisowi czy Jeanowi Dupuy, technologiczna i eksperymentalna, bardzo zdefiniowana i nieformalna, umiejscowiona pomiędzy materialnością a wirtualnością i zawsze szukająca nowości.  
– *Serge Lemoine*

(cyt. za: Piotr Kowalski. Light, a tool for thinking the world [katalog wystawy], [tłum. Skrzypczak P.], Espace Meyer Zafra, Paryż 2024, s. nlb)

# PIOTR KOWALSKI

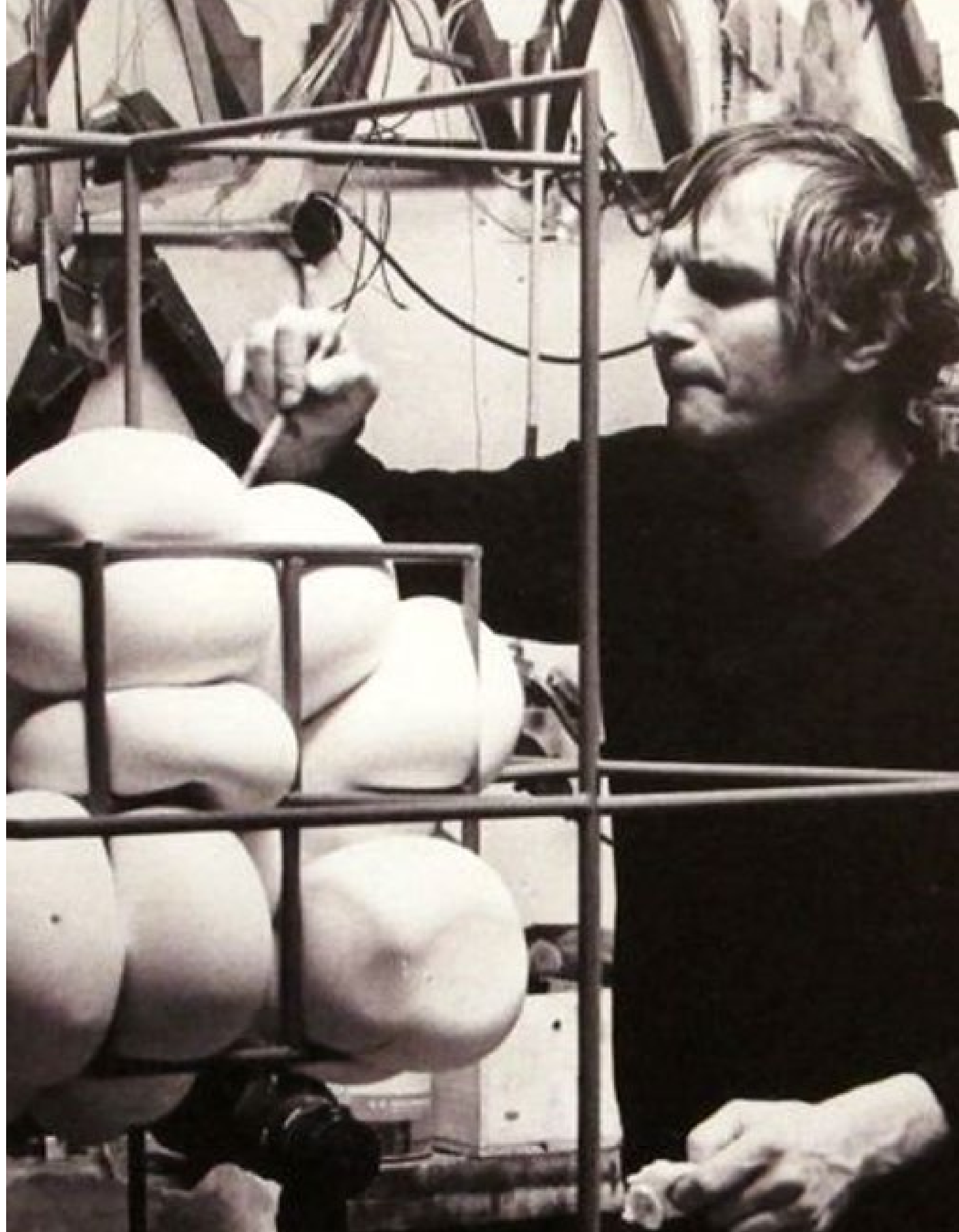
Urodzony w 1927 roku Piotr Kowalski niczym Leonardo da Vinci ucieleśniał postać artysty jako naukowca i wynalazcy. Był twórcą prostych minimalistycznych form i podstawowych struktur. W swych pracach starał się ukazywać prawa fizyki, posługując się zarówno poetyckimi środkami wyrazu, jak i współczesnymi technologiami. W wieku dziewiętnastu lat opuścił Polskę, mieszkając przejściowo w Szwecji, Francji, USA i Brazylii. Studiował architekturę i nauki ścisłe w prestiżowym Massachusetts Institute of Technology w Cambridge (USA). Po uzyskaniu dyplomu w 1952 roku, pracował jako architekt w Nowym Jorku i Paryżu. Równoległe z pasją do architektury, urbanistyki eksperymentalnej i sztuki w przestrzeni publicznej, pogłębiał swoje zainteresowanie rzeźbą. W 1955 roku założył swoją własną pracownię projektową.

W 1961 roku zdobył pierwszą nagrodę w konkursie na budynek dworca kolejowego w Tunisie. W tym samym czasie przygotował swoją pierwszą indywidualną wystawę w Maison des Beaux-Arts w Paryżu. Reprezentował Francję na 34. Biennale w Wenecji w 1968 roku, a cztery lata później

wystawił swoje rzeźby podczas Documenta 5 w Kassel. W latach 1978-1985 prowadził pracownię w Center for Advanced Visual Studies w Massachusetts Institute of Technology jako stypendysta Fundacji Rockefellera. Od lat 70. zajmował się tworzeniem kompozycji przestrzennych. Do jego najbardziej znanych realizacji tego typu zaliczyć można m.in. „Porte Sud” i „Plac Pascale” – kompleks urbanistyczno-rzeźbiarski w słynnej paryskiej dzielnicy La Défense, a także „Axe de la Terre” (Oś Ziemi) w Marne-la-Vallée – będąca rzeźbą „astronomiczną” oraz „Thermocouple” znajdujący się na brzegu Dunaju w Linzu – czyli „podwójny pomnik”, którego poszczególne elementy przemieszczają się pod wpływem zmian temperatury.

Obiekty artystyczne Kowalskiego charakteryzuje silne zakorzenie w architekturze. Jego myślenie przestrzenne i techniczne wyraża się głównie w podejściu do nauki i nowych technologii. Artysta wykorzystuje je dosłownie, jako materię – budując swoje prace ze stali nierdzewnej, plexi, drutów i elementów maszyn, elektryfikując je i umieszczając w przestrzeni.

Piotr Kowalski w trakcie pracy, fot. materiały prasowe.





**14**  
**PIOTR KOWALSKI**  
**(1927 - 2004)**

*Pyramid, 1967*

aluminium, pleksi termoformowane,  
57,5 x 70 x 70 cm, ed. 3/30  
sygn. i opisany na krawędzi: PK 1967  
oraz 3/30

**Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Belgia, kolekcja prywatna



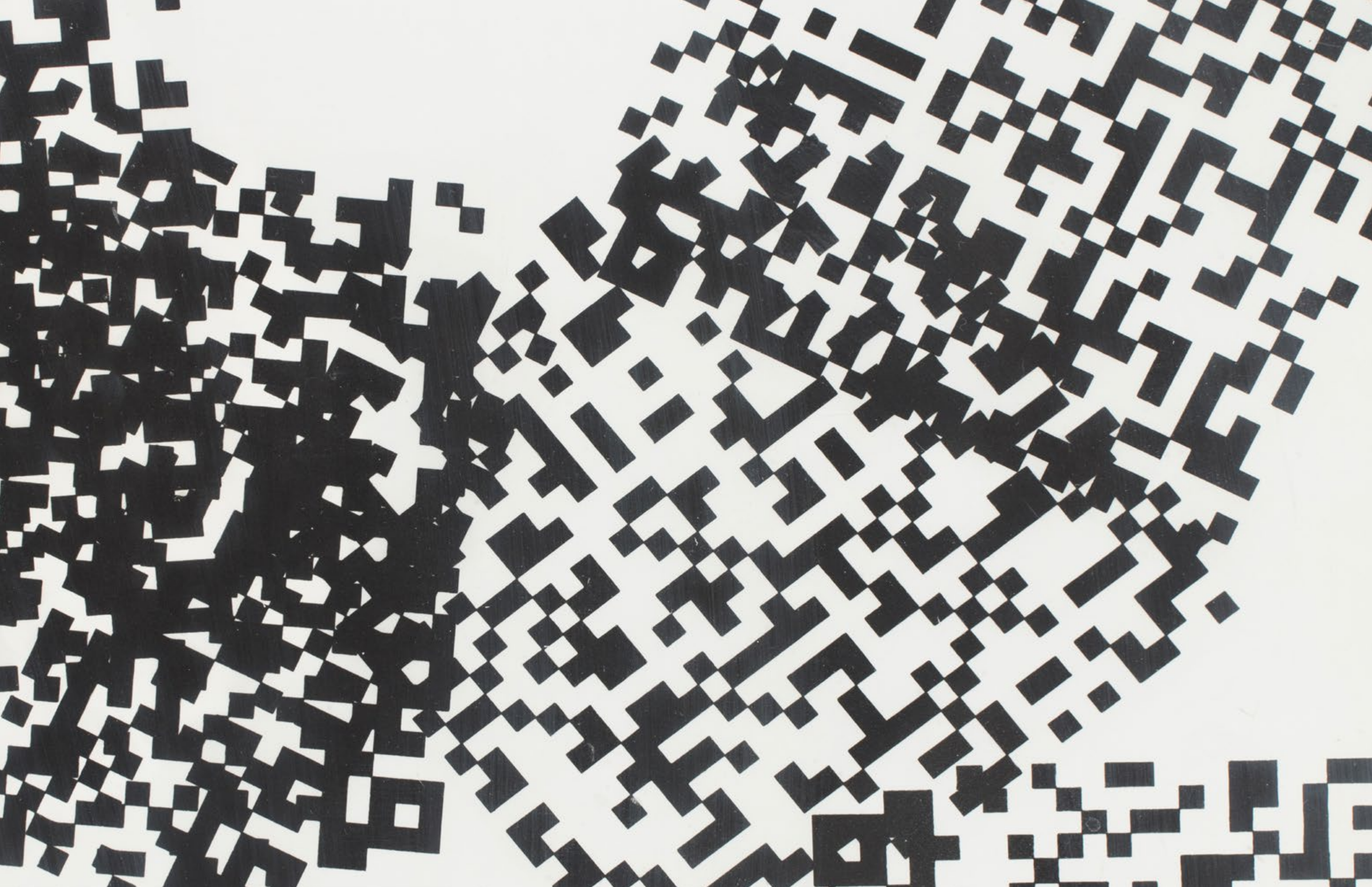
**ŁĄCZĄC ZE SOBĄ  
SZTUKĘ I NAUKĘ,  
POSTAWA  
TWÓRCZA PIOTRA  
KOWALSKIEGO  
JEST WYJĄTKOWA.**

– *Serge Lemoine*

(cyt. za: Piotr Kowalski. Light, a tool for thinking the world [katalog wystawy],  
[tłum. Skrzypczak P.], Espace Meyer Zafra, Paryż 2024, s. nlb)



Praca Piotra Kowalskiego, fot. materiały prasowe.





**15**  
**RYSZARD WINIARSKI**  
**(1936 - 2006)**

*Seria B, 1968*

druk, papier, sklejka, 39,5 x 30 cm (każdy),  
48,5 x 170 x 7 cm (w oprawie)  
sygn. i opisany na odwrociu: seria B/ winiarski  
1968 (każdy) oraz numerowany 1-5

**Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 26.01.2017, poz. 97



**WOJCIECH  
FANGOR**

Wojciech Fangor w swojej pracowni w Błędowie,  
2010, fot. Włodzimierz Wasyluk, Forum.

**LUBIŁ SIĘGAĆ PO  
DZIAŁANIA JESZCZE  
NIEWYPRÓBOWANE,  
ZNAJDOWAŁ ODWAGĘ  
PODEJMOWANIA  
NOWYCH, TRUDNYCH  
ZADAŃ, BY W ZMAGANIU  
Z NIMI SPRAWDZAĆ  
GRANICE SWOICH  
MOŻLIWOŚCI I TALENTU.**

(Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, WAIF Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001, s. 79)

W ramach swoich złożonych badań nad przestrzenią, Wojciech Fangor przygotowując wystawę w berlińskim Amerika Haus w 1965 roku stworzył serię nowych obiektów – malowanych struktur przestrzennych. Płyty pilśniowe o wklęsło-wypukłym kształcie, uzyskanym w efekcie sprężenia, przeznaczone były do ekspozycji na ścianach. Tym samym świadczyły o jeszcze większym zbliżeniu artysty między poszukiwaniami w dziedzinie environmentu i malarstwa. Prace te niestety uległy zniszczeniu, ale po latach Fangor zdecydował się je zrekonstruować. Część prac wykonał w 2010 roku i pokazał w Galerii Stefan Szydlowski w Warszawie.

Oferowane struktury przestrzenne również pierwotnie powstały w 1965 roku w Berlinie i być może brały udział w tej samej wystawie w Amerika Haus. Zostały one odtworzone przez artystę w 2008 roku. Ich linearno-pofalowaną strukturę pokrywa gradientowo rozchodzący się kolor, spotęgowany dodatkowo gęstą siecią kropek, wykonanych w charakterystycznej dla neoimpresjonistów technice pointylistycznej. Rozedrgana i rozproszona barwa daje ciekawy wizualnie efekt, drażniąc wokół przestrzeń. „To działanie barwami w przestrzeni było dla Fangora zarówno wciąż bogactwem doświad-

czeniu, jak przede wszystkim fascynującą grą (...), w której dostrzegał analogie muzyczne. Gdy stosował przejście walorowe przy jednym tylko kolorze, np. od ciemnoniebieskiego do jasnoniebieskiego, aż prawie po biel – następowało iluzyjne przeobrażenie formy i wraz z nią przestrzeni. Współdziałały tu dwa czynniki: iluzyjna przestrzeń koloru, nałożona na rzeczywistą przestrzeń struktury. Gra Fangora polegała na tym, że raz pozwalała, by te dwa czynniki potęgowały się wzajem wspomagając, a innym razem, by wchodziły ze sobą w konflikt, wzajemnie się niwelując. Porównywał to do gry na dwóch instrumentach, które mogą wyczarować harmonię dźwięków, mogą działać dysonansem, albo wybrać którykolwiek wariant z ich nieskończonej liczby, zawartej pomiędzy tymi dwoma ekstremami” (Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, WAIF Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001s. 92). Powstające w takim duchu struktury przestrzenne Fangora są na wskroś nowoczesne. Wpisują się w charakterystyczny dla XX i XXI wieku twórczy nurt, charakteryzujący się przekraczaniem gatunków i rodzajów, odślaniający nowe możliwości łączenia i wychodzenia poza to, co już znane w plastyce.

## 16 WOJCIECH FANGOR (1922 - 2015)

### *Berlin '65 z cyklu Struktury przestrzenne, 1965/2008*

akryl, płyta pilśniowa, 158 x 78 cm  
sygn. i opisany na odwrociu : FANGOR /  
BERLIN 1965 / - 2008

**Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •**

#### PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup w Polswiss Art  
kolekcja spadkobierców artysty

#### LITERATURA

Szydlowski S., Wojciech Fangor. 3 wymiary.  
Retrospektywa, Centrum Rzeźby Polskiej  
w Orońsku, Orońsko 2015, s. 84-85 [por.].  
Nestler P., Ohff H. [red.], 2 Maler + 2 Bildhauer  
als Gäste der Ford Foundation in Berlin  
[katalog wystawy], Amerika Haus, Berlin 1965.,  
il. 2-4 [por.].

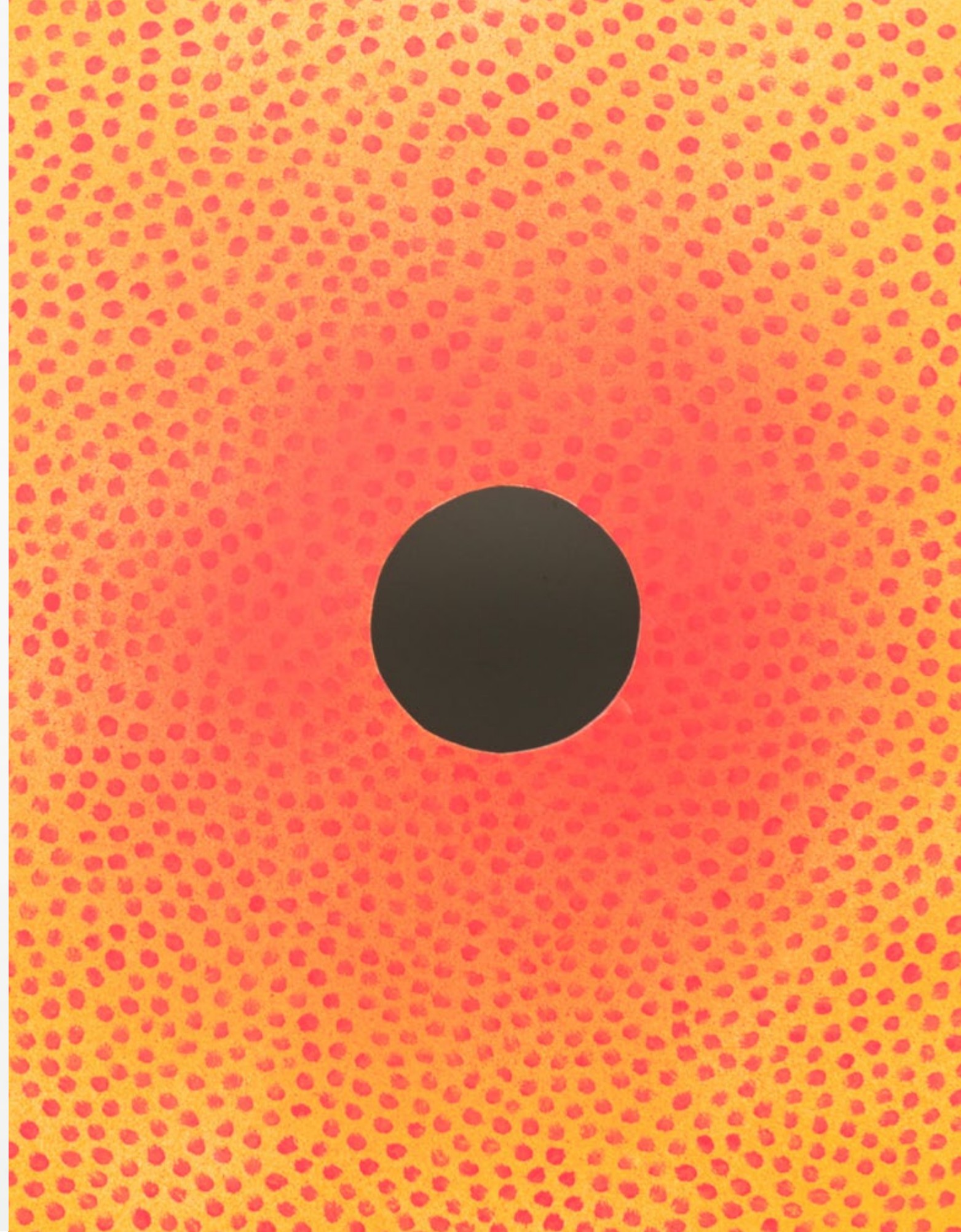




Krzywe powierzchnie są z innego świata geometrii, inaczej warunkują przestrzeń. Powierzchnia wklęsła, podobnie jak zwierciadło wklęsłe dla światła – skupia, zagęszcza i przyciąga przestrzeń. Jej maksymalne działanie jest pomiędzy powierzchnią, a jej ogniskiem. Odwrotnie – powierzchnia wypukła odpycha i rozprasza przestrzeń. Jej maksymalne działanie jest pomiędzy powierzchnią a jej ogniskiem.

– *Wojciech Fangor*

(Fangor W., Ogólnopolska Wystawa Sztuki Nowoczesnej, cyt. za: Kowalska B., Fangor. Malarz przestrzeni, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2001, s. 82)





17  
WOJCIECH FANGOR  
(1922 - 2015)

*Berlin '65 z cyklu Struktury  
przestrzenne, 1965/2008*

akryl, płyta pilśniowa, 158 x 78 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: FANGOR /  
BERLIN 1965 / - 2008

**Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •**

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup w Polswiss Art  
kolekcja spadkobierców artysty

LITERATURA

Szydłowski S., Wojciech Fangor. 3 wymiary.  
Retrospektywa, Centrum Rzeźby Polskiej  
w Orońsku, Orońsko 2015, s. 84-85 [por.].  
Nestler P., Ohff H. [red.], 2 Maler + 2 Bildhau-  
er als Gäste der Ford Foundation in Berlin  
[katalog wystawy], Amerika Haus, Berlin 1965.,  
il. 2-4 [por.].

## Fangor jako malarz jest ukryty pod Fangorem o wrażliwości rzeźbiarza. – *Paul Laffoley*

(Laffoley P., Przestrzeń pomiędzy. Sztuka Wojciecha Fangora, 1989, s. 5)



# HENRYK STAŻEWSKI

Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia.  
– *Henryk Stażewski*

(Henryk Stażewski [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.)



Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrzejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyeliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów. (...) Obliczanie stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonych długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną precyzję w wyborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych.

– *Henryk Stażewski*

(Henryk Stażewski [katalog wystawy], Galeria Foksal, Warszawa 1969, s. nlb.)



**18**  
**HENRYK STAŻEWSKI**  
**(1894 - 1988)**

*Relief nr 31, 1979*

olej, płyta pilśniowa, 44 x 44 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: nr. 31 / 1979 /  
H. Stażewski 44 x 44 cm

**Estymacja: 180 000 – 220 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Nowy Jork, kolekcja prywatna  
Kraków, Galeria Starmach (1991)

# TADEUSZ ŁODZIANA

Urodzony w 1920 roku Tadeusz Łodziana, należał do grona rzeźbiarzy, którzy w latach 50. i 60. radykalnie zmienili kierunek rzeźby i zainicjowali zupełnie nowe rozwiązania. Swoją edukację artystyczną rozpoczął w wieku siedemnastu lat w Instytucie Sztuk Pięknych we Lwowie w pracowni prof. Mariana Wnuka. Rozpoczęte w 1937 roku studia musiał po dwóch latach przerwać, w związku z wybuchem II wojny światowej. Powrócił na uczelnię w latach 1941-42. Następnie kontynuował naukę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopotcie, gdzie pracownię projektowania rzeźbiarsko-architektonicznego objął znany już mu prof. Wnuk. Okres ten w życiu studenta stał się niezwykle znaczący. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych charakteryzowała się pielęgnowaniem w swych uczniach śmiałości i odwagi do nowoczesnych rozwiązań. Na uczelni Łodziana studiował wraz z Magdaleną Więcek, Franciszkiem Duszenko i Elżbietą Szczodrowską. Studenci zostali wyposażeni w gruntowną znajomość i umiejętność realistycznego rzeźbiarstwa,

ale też dostali swobodę twórczą do działania, mając już solidny warsztat rzeźbiarski.

Gdy prof. Wnuk przeniósł się do Warszawy by objąć Katedrę Rzeźby na ASP, Łodziana za nim podążył. W 1954 roku uzyskał dyplom na warszawskiej uczelni i tam też rozpoczął swoją praktykę pedagogiczną. W trakcie pracy na akademii zdążył być dziekanem, prodziekanem i prorektorem, a w 1989 roku został profesorem zwyczajnym. Jako wieloletni wykładowca akademicki, miał niebagatelny wpływ na kształtowanie się postaw artystycznych kolejnych pokoleń młodych twórców.

Swoją praktykę pedagogiczną z powodzeniem łączył z twórczością rzeźbiarską. W 1957 i 1959 roku w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie wziął udział w znaczących w tamtym czasie wystawach Sztuki Nowoczesnej. Zaprezentował wówczas prace, które znacząco odbiegały od socrealistycznej narracji na rzecz nowoczesnych minimalistycznych form. „Formy powoli otwierały się, przyjmując

Skrajnie uproszczenie formy eksponuje duchowy i mistyczny, bardziej niż materialny i cielesny aspekt tematu. Wykorzystanie naturalnego piękna materiału, jego gładkich, polerowanych powierzchni, wzmacnia efekt estetyczny, jednocześnie upodabniając dzieło sztuki do obiektu o charakterze przemysłowym, standardowym. Ten aspekt Łodziana równoważy jednak organiczno-biologicznymi zasadami budowania formy, płynnej, rytmicznie zakomponowanej, chłonnej i otwartej na otaczającą ją przestrzeń.

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

abstrakcyjne, harmonijne kształty. Wiesław Borowski w oglądanych w Zachęcie kompozycjach Tadeusza Łodziana podkreślał oddziaływanie czystej formy, grę pięknych rytmów i proporcji. Jacek Woźniakowski i Aleksander Wojciechowski wskazywali na monumentalność i lekkość rzeźb Łodziana, ich prostotę a zarazem bogactw, wszechstronną artykulację” (Dyląg W. [red.], Tadeusz Łodziana 1920 -2011. Rzeźba [katalog wystawy], Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2016, s. 4).

Artysta tworzył monumentalne pomniki, rzeźbę plenerową i kameralną, a także portrety. Jego realizacje pomnikowe to m.in. Mauzoleum na Pawiaku w Warszawie (1964), pomnik Ofiar Faszyzmu w Radogoszczy (1961) czy pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie (1995). Był laureatem wielu konkursów rzeźbiarsko-urbanistycznych. W 1981 roku zdobył Grand Prix na Międzynarodowym Biennale Rzeźby w Monako za kompozycję „Otwarta II”.



Tadeusz Łodziana w swojej pracowni, 1990, fot. Erazm Ciołek, Forum.

Zainspirowany naturą Tadeusz Łodziana, już na samym początku swojej kariery artystycznej, wziął na warsztat figurę ludzką – temat niezwykle klasyczny, akademicki – i korzystając z dorobku zachodniej awangardy, zajął się samą jej istotą. Zaczął upraszczać formę i eliminować zbędne detale, sprowadzając ciało do pełnego prostoty i harmonii znaku. „Łodziana jako jedyny właściwie twórca we współczesnej rzeźbie polskiej sięgnął do doświadczeń przede wszystkim Brâncușiego, a także i Arpa. Najdoskonalsze realizacje rzeźbiarskie, tworzone w duchu maksymalnego dążenia do syntezy i prostoty kształtu zaczęły powstawać pod koniec lat 50. Poczynając od tego okresu, rzeźby Łodziana były biologiczne i organiczne, ale w sensie bardzo daleko ku abstrakcji posuniętej interpretacji kształtu ludzkiego ciała” (Skrodzki W., Synteza formy, „Projekt”, t. 26, nr 5, 1981, s. 60-61).

Kobiece akty stały się w dorobku rzeźbiarskim Łodziana pracami niezwykle charakterystycznymi dla jego stylu. Łatwo rozpoznawalne, o innowacyjnej formie, pozostają zarazem eleganckie, klasyczne i wierne naturze. W łagodnych łukach i krzywiznach, nadal da się jednoznacznie rozszyfrować kobiecą sylwetkę. Skupiając się zazwyczaj na samym korpusie, artysta traktował go jako gotową rzeźbę. Rozczłonkował figurę, zabierał jej głowę, ręce i nogi – jak już to czynił niegdyś Rodin. Swoim aktem nadawał takie tytuły jak „Otwarta”, „Spiralna” czy „Zwarta”, nie tylko

chłodno opisujące czystą formę, lecz także wiele mówiące o podejściu rzeźbiarza do kobiecości. „Jaka jest kobieta stworzona spojrzeniem i dłonią Tadeusza Łodziana? Artysta opisał ją harmonią płynnych linii, wklęsłości i wypukłości, kontrastem nastrojów faktur, zmiennością profili. Jest zbieżnością przeciwieństw – otwarta i zwarta, pusta i brzemienista zarazem. Może być eterycznym bytem unoszącym się w przestrzeni, może być przydrożną figurą. Zawsze pozostaje dla mężczyzny niedopowiedzianym fragmentem, brakiem, romantyczną tęsknotą za pełnią” (Dyląg W. [red.], Tadeusz Łodziana 1920 -2011. Rzeźba [katalog wystawy], Towarzystwo Słowaków w Polsce, Kraków 2016, s. 8).

Dzięki zastosowanym uogólnieniom i schematyzacji, pozostawiając tylko to, co najbardziej istotne, akty Łodziana stają się pewnego rodzaju abstrakcyjnym znakiem. Są ideą pięknej kobiecej sylwetki, z jej doskonałymi proporcjami i dyskretnie zaznaczonymi w bryle krągłościami. Stanowią opowieść o kobiecości z perspektywy męskiego oka. Mimo swojej awangardowej formy bliskiej nurtowi abstrakcji organicznej, są pełne harmonii i walorów estetycznych, wyrażonych precyzyjnym modelunkiem, gładkością powierzchni oraz kontrastem patynowanych i polerowanych części. Wpisują się przez to do akademickiej tradycji przedstawiania nagiego ludzkiego ciała.

## 19 TADEUSZ ŁODZIANA (1920 - 2011)

### *Otwarta II, 1977*

brąz patynowany, złożony, wys. 58,5 cm  
sygn. z tyłu: TŁ

**Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •**

#### PROWENIENCJA

Polska, kolekcja prywatna  
zakup Galeria Dyląg w Krakowie

#### WYSTAWIANY

Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana – Searching for perfection, 15-28 marca 2018 (inny egzemplarz).  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana – Rzeźba, 28 października – 26 listopada 2016 (inny egzemplarz).  
Kolonja, Ars Cracovia, Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziana, 2010 (inny egzemplarz).

#### REPRODUKOWANY

Tadeusz Łodziana – Searching for perfection [katalog wystawy], Galeria, Dyląg, Kraków 2018, s. 10 (inny egzemplarz).  
Tadeusz Łodziana – Rzeźba [katalog wystawy], Galeria, Dyląg, Kraków 2016, s. 20 (inny egzemplarz).  
Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziana [katalog wystawy], wyd. ARS CRACOVIA Galerie, grupa TOMAMI, Kraków 2010, s. 17 (inny egzemplarz).

(...) artyści tacy jak Tadeusz Łodziana badają wielorakie możliwości mutacji form abstrakcyjnych, a także rozpracowują tereny pogranicza pomiędzy abstrakcją, a formami natury. Nie uczestnicząc w techniczno-materiałowym cudzie naszej epoki, próbują ocalić odwieczne wartości rzeźbiarskiego kształtowania.  
– Alicja Kępińska

(Kępińska A., Nowa sztuka polska w latach 1945–1947, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981)





Sztuka Tadeusza Łodziana opiera się najwyraźniej na tym pojmowaniu materii, które z każdego kształtu, choćby oddalonego od tych jakie spotykamy w naturze wydobywa jednak pierwiastek antropomorficzny – męski lub kobiecy. Nie jest to studium aktu, lecz stwarzanie postaci ludzkiej na nowo, z podstawowych elementów, jak się buduje maszynę lub dom.

(Szostek J., Imiona przestrzeni, „Polska”, Nr 7, Warszawa 1978)

**20**  
**TADEUSZ ŁODZIANA**  
**(1920 - 2011)**

*Spiralna, 2 poł. XX w.*

brąz patynowany, podstawa drewniana,  
wys. 20,5 cm (z podstawą 25 cm)  
sygn. przy podstawie: TŁ

**Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 09.06.2015, poz. 57

WYSTAWIANY  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana – Rzeźba, 28 października – 26 listopada 2016 (inny egzemplarz).  
Kolonja, Ars Cracovia, Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziana, 2010 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY  
Tadeusz Łodziana – Rzeźba [katalog wystawy], Galeria, Dyląg, Kraków 2016, s. 18 (inny egzemplarz).  
Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziana [katalog wystawy], wyd. ARS CRACOVIA Galerie, grupa TOMAMI, Kraków 2010, s. 36 (inny egzemplarz).





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

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

**21**  
**TADEUSZ ŁODZIANA**  
**(1920 - 2011)**

*Leżąca, 2 poł. XX w.*

brąz, podstawa drewniana, wys. 35 cm  
(z podstawą), szer. 80 cm, ed. 1/8  
sygn. u dołu: TŁ oraz 1/8

**Estymacja: 80 000 – 90 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Kraków, Galeria Dyląg

WYSTAWIANY  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana –  
Searching for perfection, 15-28 marca 2018  
(inny egzemplarz).  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana –  
Rzeźba, 28 października – 26 listopada 2016  
(inny egzemplarz).  
Kolonja, Ars Cracovia, Legenda polskiej rzeźby.  
90-lecie urodzin prof. Tadeusza Łodziana, 2010  
(inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY  
Tadeusz Łodziana – Searching for perfection  
[katalog wystawy], Galeria, Dyląg, Kraków  
2018, s. 21 (inny egzemplarz).  
Tadeusz Łodziana – Rzeźba [katalog wystawy],  
Galeria, Dyląg, Kraków 2016, s. 28 (inny  
egzemplarz).  
Legenda polskiej rzeźby. 90-lecie urodzin prof.  
Tadeusza Łodziana [katalog wystawy], wyd.  
ARS CRACOVIA Galerie, grupa TOMAMI, Kraków  
2010, s. 19 (inny egzemplarz).



**22**  
**TADEUSZ ŁODZIANA**  
**(1920 - 2011)**

*Ptak, 2 poł. XX w.*

brąz patynowany, złocony, podstawa drewniana,  
wys. 59 cm (z podstawą), szer. 94 cm  
sygn. u dołu: TŁ

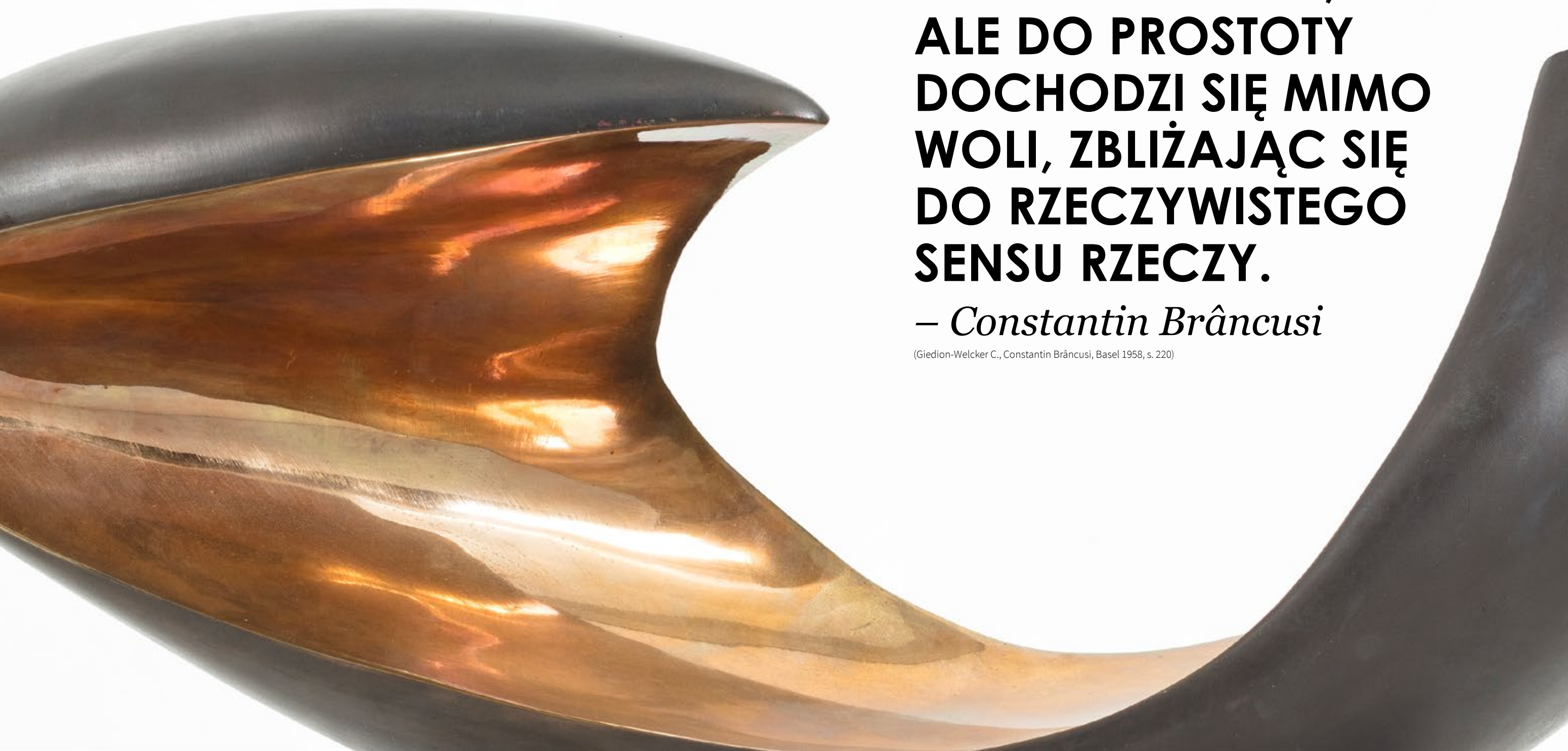
**Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Kraków, Galeria Dyląg

WYSTAWIANY  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana – Searching  
for perfection, 15-28 marca 2018 (inny egzemplarz).  
Kraków, Galeria Dyląg, Tadeusz Łodziana – Rzeźba,  
28 października – 26 listopada 2016 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY  
Tadeusz Łodziana – Searching for perfection [katalog  
wystawy], Galeria, Dyląg, Kraków 2018, s. 20 (inny  
egzemplarz).  
Tadeusz Łodziana – Rzeźba [katalog wystawy], Galeria,  
Dyląg, Kraków 2016, s. 34 (inny egzemplarz).

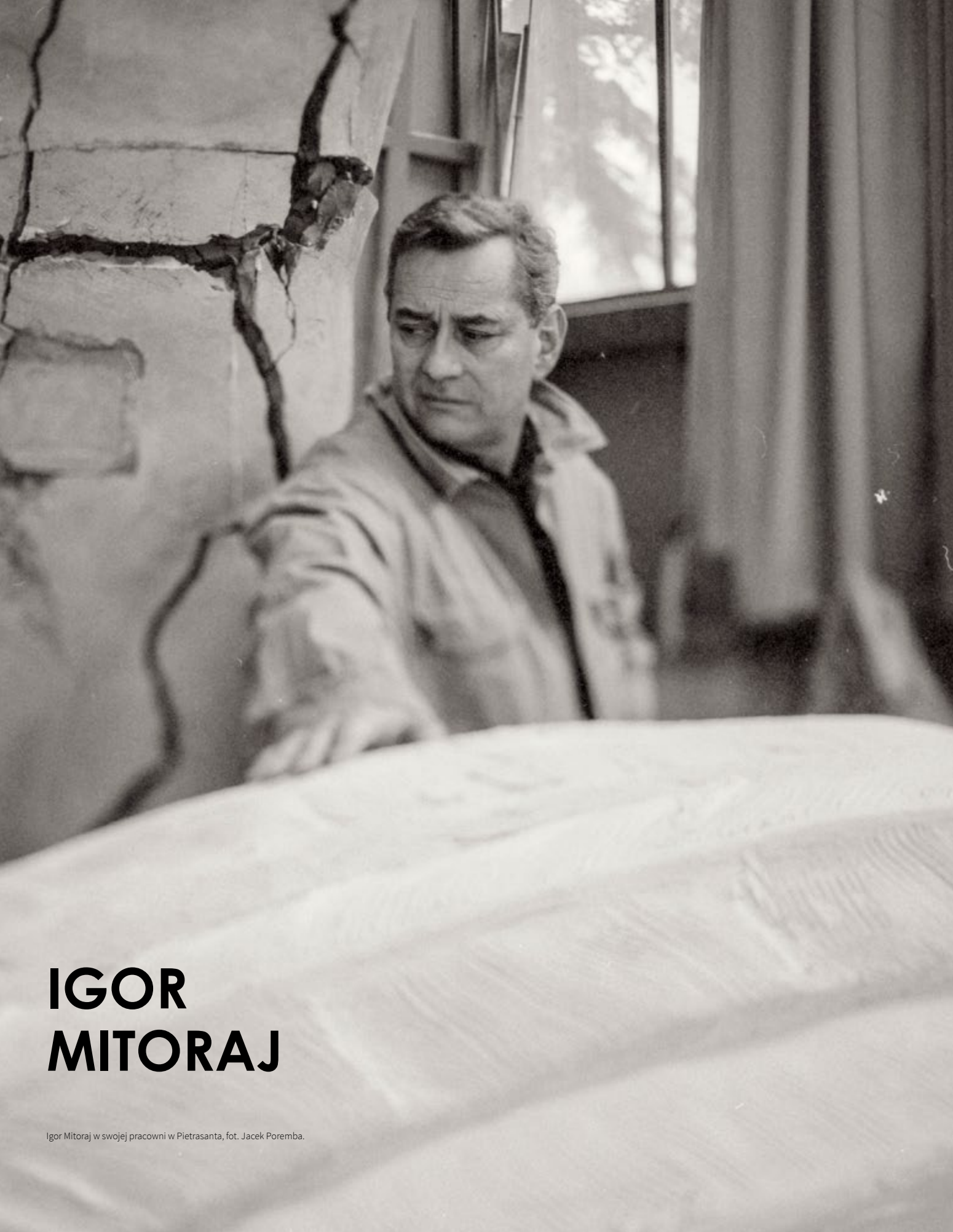




**PROSTOTA NIE JEST  
W SZTUCE CELEM,  
ALE DO PROSTOTY  
DOCHODZI SIĘ MIMO  
WOLI, ZBLIŻAJĄC SIĘ  
DO RZECZYWISTEGO  
SENSU RZECZY.**

*– Constantin Brâncuși*

(Giedion-Welcker C., Constantin Brâncuși, Basel 1958, s. 220)



# IGOR MITORAJ

Igor Mitoraj w swojej pracowni w Pietrasanta, fot. Jacek Poremba.

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

– *Igor Mitoraj*

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

Igor Mitoraj to jeden z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy współczesnych, któremu udało się zyskać międzynarodowy rozgłos. Początki jego wielkiej kariery wiążą się z przeprowadzką w 1979 roku do Włoch. W małym miasteczku Pietrasanta, położonym u stóp górskiego łańcucha Alp Apuańskich, artysta odnalazł wszystko co było mu niezbędne do pracy. Bliskość kamieniołomów w Carrarze i Monte Altissimo już wcześniej uczyniły z Pietrasanta, nazywanej „Małymi Atenami”, siedzibę takich rzeźbiarzy jak Marino Marini czy Henry Moore. Tam też w połowie lat 80. trafiła znana włoska krytyk sztuki i jedna z najbardziej wpływowych kobiet w Rzymie – Maria Angiolillo. Zafascynowana Mitorajem, pomogła zorganizować mu pierwszą wielką wystawę, która odbyła się w Zamku Świętego Anioła w Rzymie w 1985 roku. Zwieńczony sukcesem pokaz otworzył rzeźbiarzowi drzwi do międzynarodowej kariery i zaowocował kolejnymi ważnymi ekspozycjami we Francji, Włoszech, Hiszpanii, Niemczech, Szwajcarii i Stanach Zjednoczonych. Dodatkowo artysta

otrzymał zamówienia na szereg monumentalnych realizacji rzeźbiarskich takich jak m.in. kariatydy gmachu Prefektury Policji w Paryżu, fontanna w Mediolanie czy pomnik na Piazza Mignanelli w Rzymie.

Rzeźba Mitoraja wciela ideał klasycznego piękna ewokując zarazem, poprzez swą niekompletność, odczucie destrukcyjnego działania czasu. Nadwątłona gracia, naruszona elegancja, podupadła wielkość, fragment zamiast całości – stanowią estetyczne wartości sztuki doby postmodernizmu, której wyróżnikiem jest ciągły dialog między współczesnością i tradycją. „Mitoraj modeluje swoje rzeźby uszkodzone, podzielone, zniszczone, modeluje każdy fragment – rękę, nogę, oko, usta, genitalia, skrzydła, tułów – ale ta fragmentacja odzwierciedla stan człowieka i społeczeństwa: to »ja, podzielone«, rozszczępienie osobowości, przemoc człowieka nad drugim człowiekiem i nad samym sobą, głębokie konflikty świadomości z podświadomością, niepokojące autodestrukcyjne tendencje jakim jednostka pod-

daje się w dzisiejszym świecie. Mitoraj udowadnia, że piękno przetrwa każdą ranę, okaleczenie, wszelkie możliwe zniszczenia, tak jak przetrwa piękno płatków uciętego kwiatu” (Costantini C., Conversazioni con Igor Mitoraj, L'enigma della pietra, ed. Il Cigno, Roma 2004). Sam artysta nie lubił, gdy jego rzeźbom towarzyszyły przymiotniki takie jak „okaleczony”, „ułamny” czy „niepełnowartościowy”. „Nie lubię rzeźby, na którą patrząc wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze” – mawiał rzeźbiarz. Fragmentaryczność nie była dla niego tożsama z ułomnością. Stanowiła raczej symbol harmonii, która zniknęła wraz z końcem starożytnych cywilizacji. W ujęciu Mitoraja piękno rzeźby przyjęło wymiar ludzki, niedoskonały – w odróżnieniu od rzeźby klasycznej, która była odbiciem ideału, boskości i absolutu.

To, że zostałem rzeźbiarzem, zawdzięczam jednak przede wszystkim samemu sobie. Znaleźć siebie, to najtrudniejsza droga, a przynajmniej znaleźć te drzwi, które się przed tobą otworzą.

– *Igor Mitoraj*

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

**IGOR MITORAJ WIE, ŻE  
FRAGMENTARYCZNOŚĆ  
JEST SIŁĄ JEGO SZTUKI;  
UWAŻA, ŻE FRAGMENT  
DZIAŁA SILNIEJ  
NIŻ CAŁOŚĆ.**

*– Anna Zarzycka*

(Zarzycka A., Maestro Mitoraj, „La Rivista”, 2015, nr 16, s. 46)





Moje rzeźby (...) Jeśli mają  
w sobie piękno – jeśli coś  
takiego w nich istnieje –  
wyłania się ono z uczuć,  
ze wzruszeń, i marzeń.  
Mógłbym powiedzieć –  
wyłania się z duszy, gdyby  
to słowo nie brzmiało zbyt  
górnolotnie.

– *Igor Mitoraj*

(Costantini C., Igor Mitoraj. Blask kamienia, Kraków 2003, s. 67)

Dziela Igora Mitoraja są niczym elegia o ludzkim przemijaniu. Poprzez swą formę wskrzeszają klasyczne piękno, jak również odwołują się do odwiecznych, uniwersalnych prawd. Sam artysta mówi: „(...) sztuka antyczna była i jest dla mnie ideałem, a także wiąże się z nostalgią za utraconym rajem” (Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 39).

Rzeźba „Centurion” przedstawia potężną głowę z brązu. Niekompletna, jakby skorodowana, nie posiada prawego oka. Zachowany został jednak klasyczny, harmonijnie wycięty nos i pełne usta, zastygłe w charakterystycznym lekkim uśmiechu. Stanowią one nieformalny, a zarazem bardzo osobisty „podpis” Mitoraja, rodzaj autoportretu, który lubił wprowadzać do swojej twórczości.

Szlachetna twarz młodzieńca budzi wspomnienia o dawnych bohaterach, ich wielkich czynach i minionych cywilizacjach. Praca swym tytułem odnosi się do dowódcy centurii w armii rzymskiej, czyli najmniejszej jednostki taktycznej legionu. W przeważającej mierze centurionami byli żołnierze najbardziej doświadczeni i zasłużeni, gdyż to na nich spoczywała główna odpowiedzialność za przebieg bitwy. Jak wielu młodych, krzepkich mężczyzn zginęło walcząc w imię cesarstwa, ich imiona pochłonął bieg historii, a piękne ciała ciężka ziemia? Dzieło rzeźbiarza skłania do refleksji, swą symboliczną formą stając się pomostem między dwiema skrajnie różnymi epokami – współczesnością i antykiem.

U podstawy kompozycji artysta umieścił dodatkowo mały tors. Opleciony bandażem, rozczłonkowany – leży niczym porzucony, zapomniany fragment innego posągu i innej opowieści. Jednocześnie dosadnie ukazuje skalę majestycznej głowy centuriona. Tak monumentalna praca, wykonana zaledwie w dwóch edycjach, jest na rynku antykwarycznym niezwykle rzadkością. Podobne dzieła Mitoraja spotkać można dziś przede wszystkim w przestrzeniach publicznych. Jedną z wersji „Centuriona” zdobi plac starego miasta w Bambergu w Niemczech, inna stanowi niezwykle fontannę na Piazza Mignanelli w Rzymie.

**Człowiek w sztuce Mitoraja znalazł się cały poza wpływem czasu. Rzeźby artysty nie przedstawiają ludzi, lecz istoty, które powstając z ludzi, osiągają na naszych oczach wewnętrzny status herosów i bogów. Przemijanie już ich nie dotyczy.**

(Potoczek A., Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja, [w:] Dobrowolski W. [red.], Mitoraj. Urok Gorgony, Rosikon Press, Warszawa 2003, s. 67)

### 23 IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

#### *Centurion, 1988*

brąz patynowany, 210 x 165 x 144 cm, ed.1 /2  
sygn. i opisany na dole: MITORAJ oraz 1/2

**Estymacja: 4 000 000 – 5 000 000 zł •**

#### PROWENIENCJA

Poznań, kolekcja prywatna  
zakup w Polswiss Art  
Hiszpania, kolekcja prywatna  
własność artysty

#### WYSTAWIANY

Madryt, Arco 88, Galeria „La Francia”,  
Colombia, 1988.

#### REPRODUKOWANY

„Antiquaria”, Madryt, marzec 1988, nr 49,  
strona okładkowa, s. 17 (pod tytułem „Cabeza  
de Apolo”).







**PONIEWAŻ LUDZIE  
PATRZĄ KLISZAMI  
TAKŻE NA SZTUKĘ,  
CHCIAŁBYM  
POWIEDZIEĆ, ŻE  
MOJA SZTUKA  
NIE JEST KOPIĄ  
ANTYKU. STARAM  
SIĘ TYLKO TCHNAĆ  
DUCHA ANTYKU,  
RESZTA JEST JAK  
NAJBARDZIEJ  
WSPÓŁCZESNA.**

*– Igor Mitoraj*

(Radwan Ł., Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igiorem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost”, 2009, nr 29)



Powstałe w 1987 roku „Iniziazione” Igora Mitoraja przedstawia niezwykłą postać młodzieńca. Ranny, z przebitym bokiem, stoi jednak dzielnie wyprostowany, patrząc się pustymi, jakby jeszcze niewidzącymi oczami przed siebie. Towarzyszą mu dwie głowy – jedna na ramieniu, druga zabandażowana u stóp. Kompozycja odnosi się do aktu inicjacji jako momentu przejścia na wyższy poziom wtajemniczenia. Rytuał ten, mający swe korzenie w czasach antycznych, był obrzędem przyjęcia w dorosłość – rozpoczął nowy etap w procesie stawania się mężczyzną. Wywodzący się od słowa „misterium” (tajemnica), grecki termin „mystes” oznaczał „inicjowanego”. Ci, którzy byli inicjowani mieli oczy i usta zamknięte, inicjacja oznaczała wtajemniczenie. Przeciwwstawiani tym, którzy widzieli, tak zwanym „epoptai” – biorącym udział w misterium co najmniej drugi raz. „Mystes” to zatem także „niewidzący” oraz „nieświadczony”. Żeby widzieć musiał się poddać inicjacji. Moment ten został przez Mitoraja wybrany do swojej realizacji rzeźbiarskiej. Leżąca u stóp młodzieńca zabandażowana głowa symbolizuje brak doświadczenia i niewiedzę. Z kolei umieszczona na jego ramieniu odkryta twarz, zwrócona ku górze ma niewątpliwie znaczenie przeciwne – widzenie świata czyli mądrość i wiedzę

Oferowany posąg stanowi unikat, stworzony przez artystę specjalnie dla Giovanniego Testori – pisarza i krytyka sztuki, autora niejednej publikacji poświęconej twórczości Mitoraja. Interesującym może być fakt, iż rzeźbiarz w 1987

roku wykonał również drugą wersję „Iniziazione” w brązowej patynie, o nieco odmiennej kompozycji i wymiarach. Posąg ten charakteryzuje się większą fragmentarycznością, jego głowa jest pęknięta, nie ma też lewej ręki ani przebitego boku. W tym kontekście, prezentowane „Iniziazione” wydaje się bardziej przejmujące w wyrazie. Artysta zespolił w swej realizacji dla Giovanniego Testori moment tytułowej inicjacji z bólem – ciężką próbą, jaką należy przejść by móc pójść dalej.

W posągu młodzieńca Mitoraj mógł uwiecznić tragiczną postać Antinousa, greckiego kochanka Hadriana. Artysta pasjonował się historią cesarza, jak i jego dramatyczną miłością do młodego wojownika poczawszy od pamiętnej wystawy w rzymskim Castel Sant’Angelo (Igor Mitoraj. Sculture, 1985). „Siedziałem tam i kontemlowałem piękna panoramę Rzymu. Rozmyślałem o biegu historii i jej nawrotach, przypominałem sobie niezwykłą postać Hadriana i jego fascynację greckością. Zadedykowałem mu nawet jeden z moich brązów, ale chciałbym poświęcić mu jeszcze wiele innych” – wspominał po latach rzeźbiarz (Constantini C., Blask kamienia, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003, s. 35). Niezależnie od źródeł inspiracji towarzyszących Mitorajowi przy tworzeniu unikatowego posągu, postać młodego mężczyzny przekraczającego granicę oddzielającą dwa światy i wstępującego na ścieżki poznania i doświadczenia staje się odniesieniem uniwersalnym, z którym utożsamiać się można niezależnie od czasu i miejsca.

**Igor Mitoraj poprzez klasyczne piękno bada ułomności współczesnego świata. Artysta nieskazitelne ciała greckich herosów zastępuje ciałami niekompletnymi. To symbol harmonii, która zniknęła wraz z rozpadem starożytnych cywilizacji, symbol straconej na zawsze kompletności.**

– *Anna Zarzycka*

(Zarzycka A., Maestro Mitoraj, „La Rivista”, 2015, nr 16, s. 46)

## 24 IGOR MITORAJ (1944 - 2014)

*Iniziazione, 1987*

brąz patynowany, wys. 185 cm  
sygn. na podstawie: MITORAJ 87;  
dedykacja na ramieniu: Per Giovanni Testori  
na cokole na dole pieczęć FONDERIA MARIANI Pietrasanta Italy;

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez Atelier Mitoraj w Pietrasanta w 2019 r.)

**Estymacja: 1 000 000 – 1 300 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Il Ponte Casa D’aste Srl, Mediolan, aukcja  
29.11.2022, poz. 44  
Mediolan, kolekcja prywatna  
Mediolan, kolekcja Alain Toubas  
Mediolan, kolekcja Giovanni Testori





Mitoraj nie boi się ukazywać piękna ludzkiego ciała, rzeźbiąc nagie torsy, postaci, twarze, ręce czy stopy. Artysta nie lubi, gdy o jego rzeźbach mówi się, że są okaleczone, ułamne, niepełnowartościowe. Fragmentaryczność nie jest tożsama z ułomnością. XX wiek przyznał rzeźbie prawo do realistycznej niekompletności, z czego Mitoraj chętnie korzysta. Pierwowzorem owej fragmentaryczności były okaleczone rzeźby antyczne, większość pozbawiona kończyn czy głów. Podobnie jak rzeźbiarze początku XX wieku, Mitoraj za każdym razem podejmuje świadomą decyzję co do charakteru i miejsca okaleczenia rzeźby. Współczesny odbiorca umie patrzeć na niekompletną rzeźbę i widzieć w niej kompletne dzieło.

– Anna Zarzycka

(Zarzycka A., Maestro Mitoraj, „La Rivista”, 2015, nr 16, s. 46)



**25**  
**IGOR MITORAJ**  
**(1944 - 2014)**

*Kea, 1979*

brąz patynowany, podstawa z trawertynu,  
wys. 21 cm (z podstawą 27,5 cm),  
ed. 180/250  
sygn. p. d.: Mitoraj; z tyłu znak odlewni:  
artcurial oraz 180 / 250

**Estymacja: 40 000 – 45 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Oslo, kolekcja prywatna  
Paryż, kolekcja prywatna

Perseusz wybierając się w drogę nie wiedział nawet, gdzie mieszka owa Meduza. Atena, opiekunka bohaterów, poradziła mu, aby wpierw poszedł do trzech sióstr, zwanych starkami (graje). Żyły one w jaskini, do której nigdy nie docierał promień słońca. Były siwe od urodzenia i miały tylko jedno oko i jeden ząb, które sobie wzajemnie pożyczały. Perseusz wykradł im to oko i ten ząb, a oddał nie prędeż, aż wskazały mu dokładnie miejsce, gdzie siedziały Gorgony. Dostał jeszcze hełm, który go czynił niewidzialnym, i buciki skrzydlate, aby mógł latać w powietrzu. Na ostatku Hermes przyniósł mu ostry sierp, aby miał czym uciąć głowę Meduzie.

– *Jan Parandowski*

(Parandowski J., Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian, Aleksandra Media, Katowice 2024, s. 187-188)

**26**  
**IGOR MITORAJ**  
**(1944 - 2014)**

*Perseusz, 1988*

brąz patynowany, podstawa z trawertynu,  
wys. 48 cm (z podstawą)  
ed. C 590/1000 HC  
sygn. p.d.: MITORAJ oraz C 590/1000 HC;

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez artystę z 1988 roku.)

**Estymacja: 35 000 – 40 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna





# MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

Maria Papa Rostkowska. Marbrerie Henraux. Querceta di Seravezza kolo Carrary. Okolo, 1966, copyright Nicolas Rostkowski.

***Matka i dziecko, ok. 1989***

marmur karraryjski, postument z marmuru belgijskiego, wys. 54 cm (z podstawą 66 cm)  
sygn. u dołu: M. PAPA

**Estymacja: 90 000 – 130 000 zł**

## PROWENIENCJA

Paryż, kolekcja prywatna  
Mediolan, kolekcja Stefano Cortina (od 1992 r.)  
własność artystki

## WYSTAWIANY

Paryż, Musée de la Fondation Coubertin, Maria Papa Rostkowska: sculptrice à la rencontre du marbre 13 kwietnia – 14 lipca 2024 (wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
Meudon, Musée d'art et d'histoire de Meudon, Maria Papa-Rostkowska. Affinités artistiques: Jean Arp, Émile Gilioli, Marino Marini, 26 marca – 10 lipca 2022 (wersja z brązu i inna wersja z białego marmuru karraryjskiego).  
Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Maria Papa Rostkowska. Une sculptrice au cœur de la Nouvelle École de Paris, 3 października 2020 – 2 maja 2021 (wersja z brązu i wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, Maria Papa Rostkowska: le opere, gli amici, i luoghi, 11 marca – 30 kwietnia 2017 (wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
Mediolan, Arte Cortina, Maria Papa Rostkowska. Le opere, gli amici, i luoghi, 12 września – 14 października 2017.  
Mediolan, Arte Cortina, Maria Papa Rostkowska: Retrospectiva, styczeń 2012.  
Mediolan, Galleria Spazio Tadini, Maria Papa-Rostkowska: le opere, 9 października – 5 listopada 2009.  
Paryż, Direction Affaires Scolaires, ekspozycja stała (wersja monumentalna z białego marmuru).  
Warszawa, Pałac Prezydencki, Sala Rokoko, ekspozycja stała (wersja kameralna z brązu).  
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, stała ekspozycja plenerowa (wersja z brązu).  
Sopot, Ratusz Miejski, stała ekspozycja plenerowa (wersja z brązu).  
Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Park Rzeźb, stała ekspozycja plenerowa (wersja z brązu).  
Paryż, Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, ekspozycja stała (wersja z brązu).

## REPRODUKOWANY

Maria Papa Rostkowska. Sculptrice à la rencontre du marbre [katalog wystawy], Musée de la Fondation de Coubertin, Saint Remy-les-Chevreuse 2024, s. 53 (wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
Smolińska M. [red.], Haptyczny rezonans materii. Maria Papa Rostkowska i goście w stulecie urodzin artystki [katalog wystawy], wyd. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2023, s. 90 (wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
Cortina S., Riva V., Maria Papa Rostkowska. Le opere, gli amici, i luoghi [katalog wystawy], Galleria d'Arte Contemporanea Virgilio Guidi, San Donato Milanese 2017, s. 54 (wersja z różowego marmuru portugalskiego).  
Pureté de la ligne. Dadamaino et Maria Papa Rostkowska [katalog wystawy], Cortina Arte Edizioni, Mediolan 2015, s. 50. (inna wersja z białego marmuru karraryjskiego).  
Cortina S., Riva V., Maria Papa. La materia nell'anima [katalog wystawy], Cortina Arte, A.C.R.C., Mediolan 2012, s. 37-38 (wersja z różowego marmuru portugalskiego i inna wersja z białego marmuru karraryjskiego).



W 1947 roku Maria Papa Rostkowska po raz pierwszy odwiedziła Paryż, który urzekł ją możliwościami rozwoju artystycznego. Po powrocie do kraju szukała swojego miejsca, ale dominujący w polskiej sztuce socrealizm był jej zupełnie obcy. Nie mogła zapomnieć o międzynarodowym twórczym zgiełku, przepętniającym francuską stolicę. Ostatecznie przeprowadziła się tam w 1957 roku, na zaproszenie francuskiego malarza Eduarda Pignona. Szybko weszła w międzynarodowe środowisko artystyczne, które stało się dla niej źródłem inspiracji i otwarciem na światowe nurty. Powoli zaczęła odrzucać inne media na rzecz rzeźby. Rzeźbiarstwo pochłonęło ją zupełnie, gdy jej nowo poślubiony mąż – słynny francuski krytyk sztuki Gualtieri di San Lazzaro (wł. Giuseppe Antonio Papa) – zabrał ją do włoskiej Albissoli, stanowiącej wówczas międzynarodowe centrum ceramiki. W tamtejszych warsztatach poznała artystów takich jak Giacomo Manzù, Karel Appel czy Lucio Fontana.

W swoim artykule poświęconym Marii Papie Rostkowskiej Zbigniew Libera pisał: „Grobowiec na paryskim cmentarzu Montparnasse, w którym spoczywają obok siebie Maria Papa Rostkowska i Gualtieri di San Laz-zaro, zdobi rzeźba Marii zatytułowana Wojownik. To pierwsza praca, którą wykonała z trawertynu przy użyciu młotka pneumatycznego. Zaraz zaniósła ją do galerii męża, gdzie akurat był również Joan Miró, który przyjrzał się rzeźbie z bliska i powiedział: »Bardzo dobra. To będzie dla ciebie wielka przyszłość«. Zachęcona zaczęła tworzyć swoje pierwsze terakotowe prace przestrzenne, do których inspiracją były ludzkie i zwierzęce głowy oraz torsy. Jej wielką miłością stał się marmur. Artystka wspominała, że któregoś razu rzeźbiarz Gigo Guadagnucci obejrzał jej prace i stwierdził: »Maria powinna ciąć kamień«”.

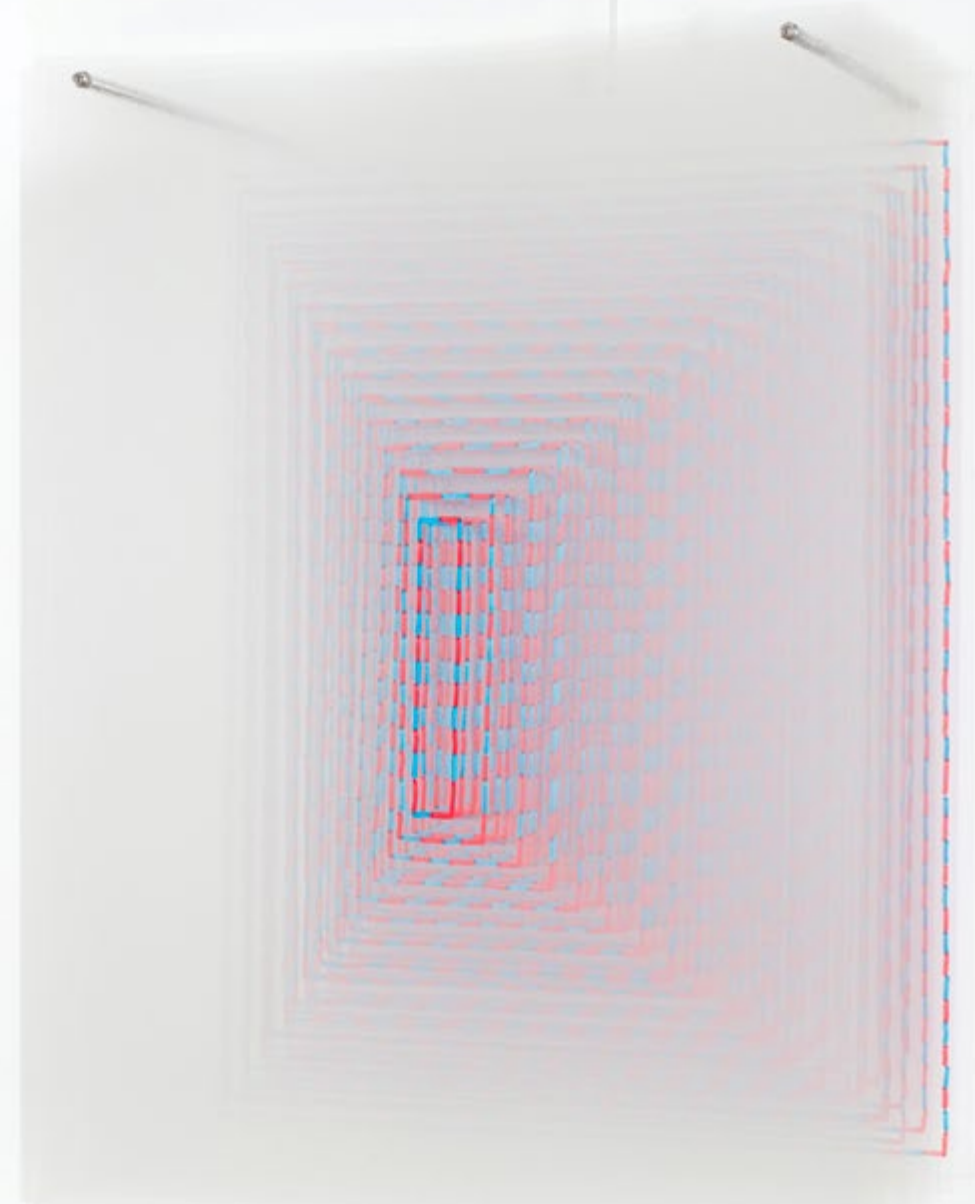
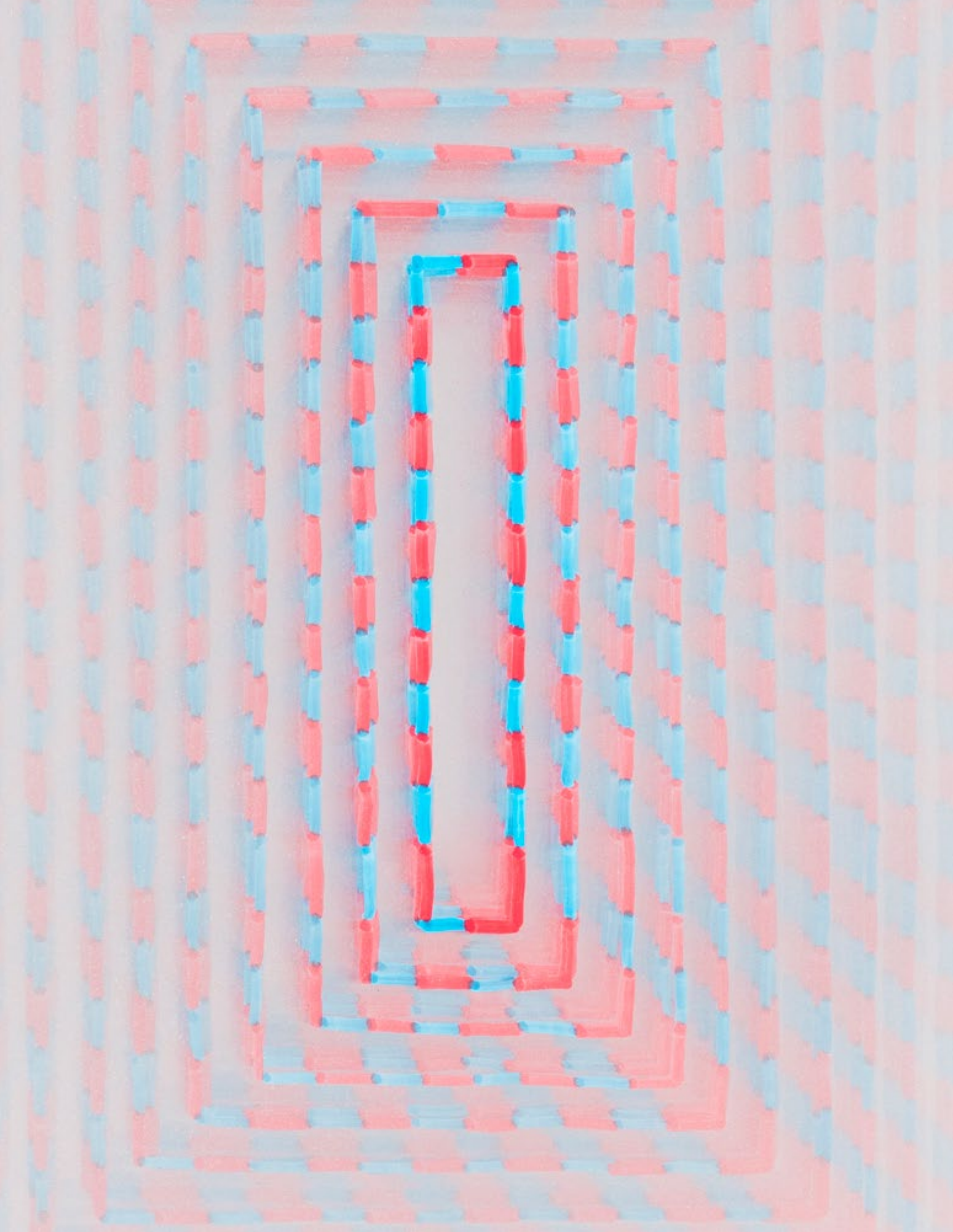
Papa Rostkowska pracowała przede wszystkim w kamieniołomach Henraux w Querceta nieopodal Pietrasanta, gdzie zamieszkała na stałe. Przez miejscowych zapamiętana została nie tylko jako jedyna kobieta, która w kamieniołomie spędzała całe dni, ale również jako niezwykle silna i zdecydowana, kochającą swoją pracę jako artystka. Tworzyła monumentalne posągi w białym marmurze oraz mniejsze, kameralne formy. Jej dojrzały styl łączył w sobie tradycje sztuki klasycznej z głęboką znajomością materii kamienia i rzeźbiarskiego rzemiosła oraz z doświadczeniami artystycznej awangardy I połowy XX wieku.

W 1988 roku powstała mierząca ponad dwa metry rzeźba z marmuru karraryjskiego „Matka i dziecko”. Stała się ona bezpośrednią inspiracją do stworzenia jej mniejszych wersji w różowym i białym marmurze. Tytułowa matka i dziecko zakłęci zostali przez rzeźbiarkę w syntetycznej, niejednoznacznej formie. Kompozycja nawiązuje do okresu pierwszej awangardy i dzieł tworzonych w tamtym czasie. Artystka z właściwą sobie wrażliwością wyciągnęła z organicznej niemalże bryły czułość matczynej miłości. Praca jest niezwykle dekoracyjna, ale też symboliczna. „Jej rzeźba, opisywana jako „abstrakcja organiczna”, afirmacyjnie nawiązuje do tematów kobiecych archetypów (...) – archaiczne aluzje współbrzmiały z szukaniem symetrii w wypukłościach męskich i kobiecych ciał, ich wzajemnej relacji, a nie przeciwstawienia” – pisała Agata Araszkiewicz (Araszkiewicz A., Kobieta z marmuru, [w:] Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru [katalog wystawy], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2014, s. 71). Prezentowane dzieło wykute w karraryjskim marmurze to kwintesencja harmonii i elegancji wynikającej z prostoty formy, to radosna afirmacja życia.

**W wielu rzeźbach Marii Papy Rostkowskiej ujawnia się aspekt suwerenności. Sprawiają, że uczestniczymy w życiu inteligentnej zmysłowości, gdzie instynkt i siła ciała łączą się z finezją umysłu w doskonałości dzieła, które wytrwało ze skromnością i szlachetnością i którego realizacja przybiera formę aktu miłości.**  
*– André Verdet*







**28**  
**TAMARA BERDOWSKA**  
**(UR. 1962)**

*Rysunek przestrzenny, 2021*

akryl, folia, płyta, 49 x 37 x 22 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: Tamara Berdowska / rysunek przestrzenny / P3, 2021 r.

**Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup od artystki



Bohdan Załęski, znany również jako Bo Zalesius, był artystą awangardowym, zgłębiającym w swych trójwymiarowych kompozycjach temat czasu i ruchu. Karierę artystyczną rozpoczął indywidualną wystawą w 1964 roku w warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, w tym samym roku został też członkiem ZPAP. Rok później wziął udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, z okazji którego stworzył z żeliwa formę „M”. W 1966 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w Galerii Foksal w Warszawie, na której pokazał szereg zaskakujących, żłobionych reliefów. Ich otwory, wypukłości i wgłębienia mimo swej fizycznej statyczności, sugerowały ruch. „(...) opowieść, którą przedstawiam (...) mówi o ruchu pojętym jako zjawisko fizyczne a nie o konkretnych, poruszających się przedmiotach” – pisał w katalogu wystawy artysta (Bohdan Załęski [katalog wystawy], P. P. Pracownia Sztuk Plastycznych, Warszawa 1966, s. nlb).

Zauważony problem plastyczny stanowiąc dla Załęskiego istne laboratorium do

artystycznych eksperymentów. Udało mu się wynaleźć autorski znak wizualny interpretujący pojęcie ruchu. Jego reliefy, choć nieruchome, otrzymały moc wywoływania zmiennych sytuacji wizualnych. Swą statyczną formą działały na niestatycznego odbiorcę. „(...) interesuje mnie możliwość ujęcia ruchu w znaku plastycznym. Próbuję porównać »ruchome« znaki, które powstają przez drastyczne atakowanie materii z tymi, które są ledwo uchwytnymi »muśnięciami«. Pokazuję zmiany, jakie zachodzą w czasie, kiedy wyzwolona energia stopniowo zamiera. Albo stopniowo zmniejszam znak reprezentujący ruch do takiej wielkości, kiedy przestaje on już spełniać rolę znaku a zmienia się w element budujący fakturę” – tłumaczył artysta (Bohdan Załęski [katalog wystawy], P. P. Pracownia Sztuk Plastycznych, Warszawa 1966, s. nlb). Twórczość Załęskiego istnieje w silnej relacji ze sztuką optyczną. Ważny jest w niej udział widza – kontakt energetyczny między nim a dziełem, które aktywizuje się w procesie percepcji.

**Żłobi on w grubych płytach otwory o nieostrych przejściach, tworzy wgłębienia i wypukłości, pozostawia ślady precyzyjnie usuniętego materiału. Te elementy uszeregowane są w myśl pewnych tendencji kierunkowych. (...) Powstają sugestie popychania, przyspieszania, narastania znaków i formowania się stref kierunkowych kulminacji.**

– *Wiesław Borowski*

(Bohdan Załęski [katalog wystawy], P. P. Pracownia Sztuk Plastycznych, Warszawa 1966, s. nlb)



**29**  
**BOHDAN ZAŁĘSKI**  
**(1930 - 2015)**

*Relief, 1983*

akryl, sklejka, płyta pilśniowa, 45 x 60 cm  
na odwrócicu sygn. BO ZALESKI / 1983 / DIRECTED SIGN / PR 21121 / 22 / 45 x 60 CM / RELIEF

**Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Francja, kolekcja prywatna

Bawię się lalkami. Robię je z różnych materiałów, ubieram je. Daję im krzeselka, stoliki, pokoje. A one siedzą sobie przy tych stolikach. Generalnie są ładne, ale niektórym się nie podobają. Mówią, że są smutne albo mają melancholijne rysy, albo, że mają zniszczone meble czy złamaną rękę... (...) Żyją własnym życiem, bo ustawiam je w oknie sklepowym albo daję komuś w prezencie, sprzedaję.

– *Paweł Althamer*

(Cichocki S., rozmowa z Pawłem Althamerem, „Magazyn Sztuki”, 2001, nr 27)

30  
**PAWEŁ ALTHAMER**  
(UR. 1967)

*Biznesmen, lata 90. XX w.*

technika własna, tkanina, skóra, wys. 33 cm  
przy płaszczu metka: Monika i Paweł Althamer  
/ Warszawa Polska / 674-01-45

Estymacja: 7 000 – 9 000 zł •

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
zakup od artysty





31  
TOMASZ KAWIAK  
(UR. 1943)

*Tennis la victoire, 1996*  
(prototyp nagrody w turnieju  
Roland Garros)

brąz patynowany i srebrzony, wys. 70 cm  
sygn. na podstawie: 19 T.K. 96; na spodzie  
nalepka autorska z opisem pracy;

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności  
wydany przez artystę.)

**Estymacja: 18 000 – 22 000 zł**

PROWENIENCJA  
Francja, kolekcja artysty

W swoich rzeźbach Tomek Kawiak nadaje wymiar metaforyczny ikonografii, która w doskonały sposób łączy współczesność i tradycję. Jego własne wybory koncepcyjne i symboliczne skłoniły go z początku do używania cegły, następnie marmuru i brązu.

(Faroux R., Paryż, marzec 2012)



**32**  
**WOJTEK SIUDMAK**  
**(UR. 1942)**

*Genesis, 2000*

kamień syntetyczny, marmur, wys. 30 cm  
(z podstawą 39,5 cm), ed. 6/6 E. A.  
sygn. na dole: W. SIUDMAK oraz 6/6 E. A.

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez artystę.)

**Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
dar od artysty

WYSTAWIANY  
Warszawa, Muzeum Sztuki Fantastycznej,  
Siudmak Universum, 15 października – 30  
grudnia 2022 (inny egzemplarz).  
Gliwice, Willa Caro – Muzeum w Gliwicach,  
Wojciech Siudmak – Universum, 8 lipca – 8  
października 2022 (inny egzemplarz).

REPRODUKOWANY  
Siudmak Universum [katalog wystawy],  
Muzeum Sztuki Fantastycznej, Warszawa 2022,  
s. 78 (inny egzemplarz).






Jak sam tytuł wskazuje, „Genesis” jest rzeźbą przedstawiającą proces stworzenia. Artysta wykonując ją, odwołał się do popularnego od wieków w sztuce motywu kreacji świata. Na czarnej podstawie znajduje się ociekająca płynną substancją kula, którą formują dwie unoszące się nad nią dłonie. Mimo użytego surowca, dzieło zaskakuje wrażeniem niesamowitej miękkości – delikatne dłonie o długich białych palcach wtapiają się w ciecz, która strużkami łagodnie spływa w dół. Ta wyjątkowa praca zwraca na siebie uwagę elegancją, klasycznym pięknem, ale przede wszystkim doskonałym wykonaniem.

(tekst z oficjalnej strony artysty: [Art of Siudmak](http://ArtofSiudmak.com), [siudmak-official.com](http://siudmak-official.com))





Inspirowana w dużej mierze muzyką, teatrem i literaturą, twórczości Kieffa zawsze przyświecała idea poszukiwania siebie poprzez badanie przestrzeni i czasu oraz nieustanne pragnienie doświadczenia, manifestowania i dzielenia się tym, co można uznać za stan wolności.

(oficjalna strona artysty, [cargocollective.com/KAG](http://cargocollective.com/KAG))

**33**  
**ANTONIO GREDIAGA KIEFF**  
**(UR. 1936)**

*Taniec*

brąz polerowany, drewno, wys. 76,5 cm  
(wys. z podstawą 191 cm)

**Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Monako, kolekcja prywatna





**34**  
**ALEXANDRA WEJCHERT**  
**(1921 - 1995)**

*Płomień, lata 90. XX w.*

perspex, podstawa ze stali nierdzewnej, wys. 84  
cm (wys. z podstawą 104 cm)  
nalepka na podstawie: Solomon Gallery, Dublin,  
Ireland / Alexandra Wejchert / Perspex flamat  
stainless steel base

**Estymacja: 15 000 – 18 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 26.03.2015, poz. 26

WYSTAWIANY  
Dublin, Solomon Gallery, Alexandra Wejchert,  
1992.

# 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)



Poprzez przyjętą postawę i praktykę artystyczną Xawery Wolski nawiązuje do pradawnych sposobów przemieniania materii, do świętych praktyk garncarzy i kowali. W jego twórczości jest coś z alchemii. Operując naturalnymi materiałami – gliną, wodą, brązem i ogniem – zgodnie z prawami przyrody nadaje rzeźbie nową, osadzoną nie tylko w naturze, jakość. Terakota – medium, w którym realizuje większość swoich rzeźb – sytuuje go blisko wytwórstwa w jego pierwotnej, znacznie zmitologizowanej postaci. – *Stefan Szydlowski*

(Szydlowski S., Czas. Tu i tam [katalog wystawy], Zachęta, Warszawa 2006)

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 pracom rysunkowym, 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 purystycz-

nej 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, niekiedy malowanej jaskrawymi kolorami, niczym meksykańska sztuka. Niemniej to właśnie w białych pracach widać najwięcej odniesień do twórczości Wolskiego w całej jej syntezie. Ekspozowane pojedynczo, jak i w całych konstelacjach, stanowią o harmonijnym pięknie świata natury.

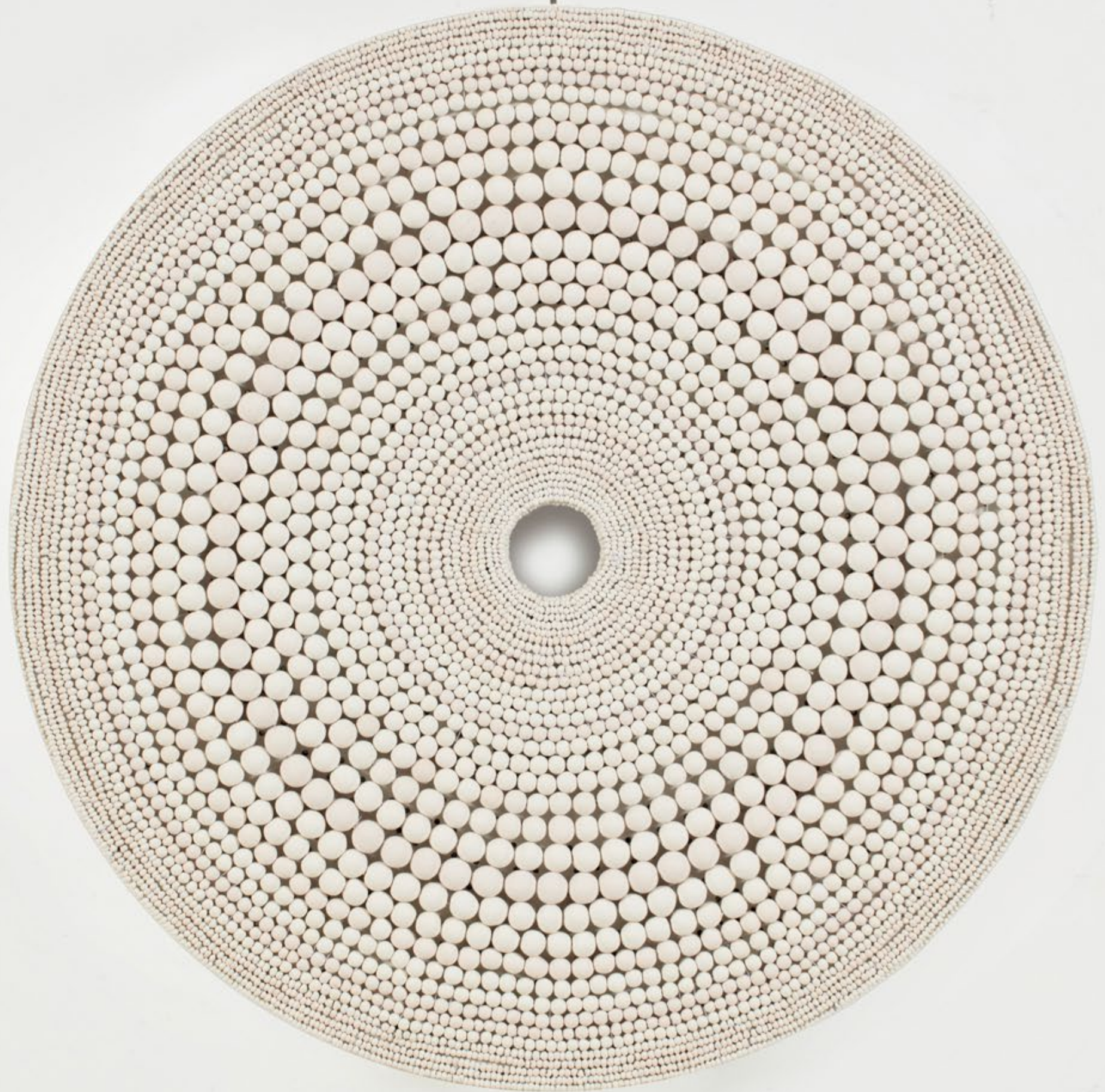
**35**  
**XAWERY WOLSKI**  
**(UR. 1960)**

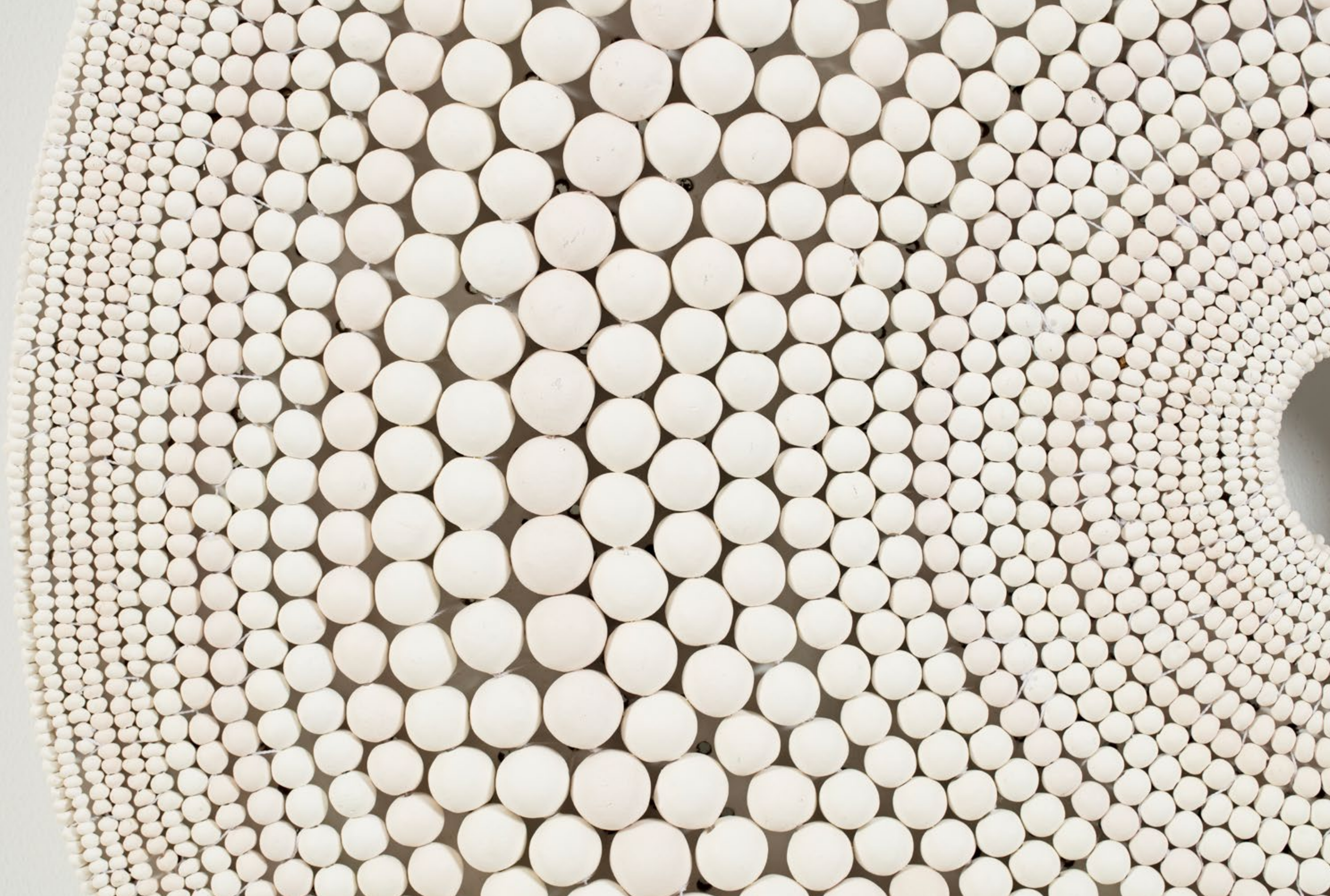
*Circulo Blanco, 2018*

terakota, śr. 71 cm  
sygn. na odwrociu: X. Wolski 2018

**Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
zakup w Polswiss Art





**MAGDALENA  
ABAKANOWICZ**



**MIĘDZY MNA  
A MATERIAŁEM,  
Z KTÓREGO TWORZĘ,  
NIE MA POŚREDNICTWA  
NARZĘDZIA. WYBIERAM  
GO RĘKAMI. RĘKAMI  
KSZTAŁTUJĘ. RĘCE  
PRZEKAZUJĄ MU MOJĄ  
ENERGIĘ. TŁUMACZĄC  
ZAMYŚŁ NA KSZTAŁT,  
ZAWSZE PRZEKAŻĄ ONE  
COŚ, CO WYMYKA SIĘ  
KONCEPTUALIZACJI.  
UJAWNIA  
NIEUŚWIADOMIONE.**

*– Magdalena Abakanowicz*







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, głązy 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, ramiona i popiersia – 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 od-

kształcona, 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.

Pośród różnego rodzaju elementów tworzących cykl „Anatomia”, popiersie zdaje się w twórczości rzeźbiarki najbardziej symboliczne. Bowiem głowa stanowiła dla niej organ nadrzędny. „Głowa patrzy, głowa je, głowa mówi. Zawsze na początku tułowia, pierwsza narażona na spotkanie z nieznanym. Jest odpowiedzialna za korpus jak ze swe stado. Zawiadamia go o swych doznaniach. Oddzielona, staje się zamkniętą całością, niewymagającą uzupełnień. Wyzwolona z odpowiedzialności i funkcji, zachowuje swą mądrość i doświadczenie” – pisała Abakanowicz. Prezentowana realizacja w oczywisty sposób nawiązuje również do słynnej serii „Portretów anonimowych”, w których artystka eksplorowała temat ludzkiej osobowości, indywidualności i multiplikacji.

## (...) to nitka buduje wszystkie żywe organizmy i rośliny, nasze nerwy, nasz kod genetyczny (...) jesteśmy strukturami włóknistymi – Magdalena Abakanowicz

(Krukowski W., Pomniki źródeł, „Konteksty” 2006, nr 3–4, s. 25)

### 36 MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 - 2017)

*z cyklu Anatomia, 2009*

drewno, włókno jutowe, żywica,  
42,5 x 49 x 21 cm (wys. z postumentem 145 cm)  
sygn. i opisany na autorskiej metalowej  
tabliczce: ANATOMY / M. ABAKANOWICZ / 2009  
oraz monogram MA

**Estymacja: 200 000 – 250 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
kolekcja artystki





# TOMASZ KOCŁĘGA

Kojarzony paradoksalnie w kraju głównie z mniejszych form z brązu, Tomasz Kocłęga podbija serca zagranicznych odbiorców niesamowitymi realizacjami w monumentalnej skali. Jego niestrudzone olbrzymy zmagają się z otaczającym je światem. Podtrzymują złote głazy, próbując zachować równowagę i pozostać w harmonii. Frapują przechodniów swą dynamiczną formą w różnego rodzaju przestrzeniach publicznych, nie tylko w Europie, ale też w Stanach Zjednoczonych i Azji. Dla rzeźbiarza liczy się bowiem wyjście poza obszar przewidywalności. Chce tworzyć dzieła nieoczywiste, wywołujące w odbiorcy różnorakie reakcje, konfrontujące go z jego własnymi emocjami.

Urodzony w 1968 roku, Kocłęga wykształcenie artystyczne otrzymał na ASP w Krakowie. Będąc zaraz po studiach, pierwsze projekty rzeźbiarskie zaczął tworzyć z papieru. Nie mógł sobie wówczas pozwolić na nic lepszego. Swoje realizacje umieszczał w przestrzeni miejskich parków. Wielkie papierowe rzeźby, oklejone taśmą i wzmocnione wewnątrz drewnianą konstrukcją były efektowne, ale przez działanie przyrody – z góry skazane na zniszczenie. Później przyszedł czas na żywicę poliestrową, plastik i szlachet-

ny brąz, które to materiały łączył z kamieniem, szkłem i złotem. Niekiedy pokrywał też brąz intensywnym, kolorowym lakierem, co podkreślało jeszcze dynamizm stworzonej kompozycji. Co szczególne, pierwsze rzeźby Kocłęgi w małej skali powstały dopiero przy okazji wystawy w Korei Południowej w 2018 roku. Artysta ograniczony możliwościami transportowymi, zdecydował się wówczas przenieść niektóre swoje pomysły do małego formatu.

Największą i jak do tej pory najważniejszą realizacją rzeźbiarza jest dziewięciometrowa kompozycja z brązu o tytule „Hope” (2024), która stała przed biblioteką główną Uniwersytetu KAIST w Deajon w Korei Południowej. Ukazane w akrobatycznym układzie dwie postaci starają się utrzymać balans, jednocześnie nie wypuszczając z objęć złotej chmury. „Chmura ta symbol czegoś niemożliwego i niewiarygodnego, co możemy osiągnąć we dwoje – jak sięgnięcie nieba i gwiazd” – tłumaczy w wywiadzie artysta (KAIST Art Museum, Artist talk: Tomasz Kocłęga [YouTube], [tłum. Skrzypczak P.] 15.06.2024). Dzieło odwołuje się do ludzkiej współpracy w dążeniu do kreowania lepszego świata, poprzez dynamiczne przekształcanie tytułowej nadziei

**Mam może bardzo zły nawyk gapienia się na ludzi. (...) Ludzie mnie wciągają. (...) Nie chodzi o to, czy ktoś jest piękny czy brzydki. On ma w sobie coś – pewną tajemnicę, misterium, pewną energię.**  
– *Tomasz Kocłęga*

(Moczulska K., O monumentalnych rzeźbach Tomasza Kocłęgi w przestrzeniach publicznych [podcast], odcinek 61, Konik Kreatywny, październik 2022)

w rzeczywistość. Inne zagraniczne realizacje artysty to m.in.: „Pieta” (2017) stojąca na terenie Saint Louis Community College Meramec w Stanach Zjednoczonych i „Chciwość” (2013) na terenie Uniwersytetu Tomáša Baty w Zlinie w Czechach, a także „Refleksje” (2018) znajdujące się w przestrzeni Inkubator Sztuki Uzupis w Wilnie na Litwie oraz „Inner Balance” (2020) zainstalowana w budynku KP Tower w New Delhi w Indiach, gdzie swoje główne siedziby mają firmy Microsoft i LG Group. W Polsce prace Kocłęgi znaleźć można m.in. Katowicach („Nieuchwytność” 2014 i „Wieloznaczność” 2014), Gdańsku („Kamień” 2023), Bytomiu („Wieczność” 2010) czy Rybniku („Ulotność” 2013).

Artysta może pochwalić się indywidualnymi wystawami krajowymi m.in. w Warszawie, Katowicach, Wrocławiu, Gdańsku czy na Zamku w Mosznie, a za granicą m.in. w Wielkiej Brytanii, na Słowacji, w Czechach, Korei Południowej czy Indiach. Regularnie bierze udział w międzynarodowych targach sztuki, prezentując swoje dzieła głównie na rynkach azjatyckich. Aktywnie działa, współpracując z biurami projektowymi w Indiach oraz licznymi galeriami sztuki w Europie i Azji.

Zaczynał od papieru, przechodząc następnie do żywicy poliestrowej, plastiku i brązu. Jednak odwiecznym marzeniem Tomasza Kocłęgi była realizacja projektu w najszlachetniejszym materiale rzeźbiarskim jaki istnieje – marmurze. Marzenie to spełnił w prezentowanej „Imperfectum cum Idealis”, będącej pierwszą pracą artysty wykonaną w białym, indyjskim marmurze Makrana. Charakterystyczna dla stylistyki Kocłęgi umięśniona, zdeformowana postać wije się niczym w akrobatycznym tańcu, chwytając w górze błyszczącą, złotą kulę. Anonimowa, bez płci czy cech fizjonomicznych, stanowi ponadczasową ideę człowieka, który balansuje próbując odnaleźć w życiu równowagę. Temat ten – wyrażanie poszukiwania równowagi – frapuje artystę praktycznie od samego początku drogi twórczej. „Balans, równowaga wewnątrz jest niezbędna dla każdego człowieka do prawidłowego funkcjonowania. Poczynając od równowagi między aktywnością dzienną a snem, poprzez różnego rodzaju potrzeby, równowagę mentalną...” – mówi Kocłęga (TVP3 Katowice, Pokój na poddaszu: wywiad z Tomaszem Kocłęgą, 5.10.2020)

Tymczasem oferowana „Imperfectum cum Idealis” dotyka problemu równowagi jeszcze w innym aspekcie. Wyniesiona w górę złota kula – bryła idealna – to symbol doskonałości. Każdy z nas jej pragnie i do niej dąży, zapominając,

że natura ustanowiła człowieka istotą pięknie niedoskonałą. Harmonia świata objawia się w naszych niedoskonałościach i marzeniach o ideale. Artysta dotyka tego problemu, wykuwając w marmurze moment chwytania perfekcji przez nasze nieidealne jestestwo. Pełnia doskonałości i jej brak koegzystują razem, choć pierwsze stara się umknąć drugiemu. Czy można jednak odmówić choć iskry boskości idei ludzkiej duszy wyrażonej w szlachetnym, białym kamieniu?

Kocłęga swoją kompozycję dynamicznie wygina i skręca, nawiązując do klasycznego układu figury serpentynaty i rzeźbiarskiej tradycji rodowodem z włoskiego manieryzmu. Nowoczesne w formie dzieło, stanowi uniwersalną opowieść o człowieczeństwie. „Daleki jestem od komentowania codziennej rzeczywistości. W wypowiedziach swych posługuję się rzeźbą figuratywną, tworząc najczęściej bezgłowe, zdeformowane białe postaci. To właśnie za ich pomocą buduję własny »katalog ludzkich zachowań«. Postać ludzka bez głowy jest dla mnie po prostu człowiekiem. – tłumaczy Kocłęga (Niezwykłe rzeźby Tomasza Kocłęgi „Kronika Chrzanowska”, Nr 192, kwiecień – czerwiec 2015, s. 7). Wysłany przez artystę wieczny mit o pożądaniu doskonałości rodzi różnego rodzaju refleksje dotyczące ludzkiego istnienia i porządku świata.

### 37 TOMASZ KOCŁĘGA (UR. 1968)

#### *Imperfectum cum Idealis, 2024*

indyjski marmur Makrana, złoto 24k,  
wys. 186 cm  
sygn. na podstawie: Kocłęga 2024

**Estymacja: 120 000 – 150 000 zł**

PROWENIENCJA  
własność artysty







Obserwuję ludzi. Szukam punktów, gdzie pojawiają się emocje – emocje, które próbuję przedstawić w swoich rzeźbach. Stąd są one dynamiczne, gestykulujące, przedstawiają ludzkie pragnienia i troski. Staram się by były one żywe.

– *Tomasz Kocłęga*

(Fundacja Film Inkubator, Wewnętrzna równowaga – Tomasz Kocłęga, 21.10.2020)

# 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 przyjem-

ności 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 waleczków, drugie powstały mechanicznie z tworzywa sztucznego. „Gлина to niezwykle materiał wykorzystywany przez ludzi od tysiącleci, związana jest z różnorodnością i zmiennością kształtów. Plastik jest tworzywem naszych czasów, w równym stopniu uwielbiany, jak i nienawidzony. 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.



# Glina to niezwykły materiał wykorzystywany przez ludzi od tysiącleci, związana jest z różnorodnością i zmiennością kształtów.

## – *Maciej Kasperski*

(cyt. za: Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. *Warstwy* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 10)

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

Ceramiczna „Coils” została ręcznie ulepiona z barwionej masy szamotowej, a jej tytuł odnosi się do tysięcy drobnych waleczków tworzących skomplikowaną, organiczną bryłę. Swą formą kojarzyć się może z nawarstwionymi gniazdami pszczół, koralową rafą czy też mięsistymi, skalnymi tworami ukrytymi w czeluściach wilgotnych jaskiń. Chropowata faktura „Coils” wzbogacona została kolorystycznym melażem poszczególnych zwojów, dającym ciekawy efekt ciągłego drgania, ruchu, wzrostu bimorficznej struktury. Następujące po sobie pomarańczowe, beżowe i rdzawe „nitki” przedstawiają proces, jak warstwa po warstwie, Kasperski „tkał” swoje dzieło. „Rzeźby wykonane z waleczków, szczególnie wiążą się z upływem czasu, każdy kolejny opłot następuje po poprzednim w stałym odstępie czasu, tworząc uporządkowaną sekwencję poszczególnych warstw zrealizowanych w określonym porządku chronologicznym niczym w indywidualnej, niepowtarzalnej sekwencji DNA” (Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. *Warstwy* [kata-

log wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 34).

Na podstawie „Coils” Kasperski przygotował projekt kobaltowej „Świadomości” – jej siostrzanej rzeźby, lecz stworzonej metodą druku 3D. Cyfrowo przeformułował kształty ceramicznej rzeźby, tworząc model równie złożony, lecz bardziej techniczny, uporządkowany, odwołujący się do nowoczesności. Tymczasem jego biomorficzny wzór stanowił wyraz prądowego porządku i tysięcy lat tradycji. W trakcie realizacji obu prac, artysta paradoksalnie odkrył w nich zaskakujące analogie. Zauważył, że produkcja rzeźby 3D tylko pozornie jest „nowoczesna” – nie obejduje 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. „Coils” – największa ceramiczna realizacja z cyklu – jest tego sztandarowym przykładem. Jako idea rękodzieła, odwołuje się do wiecznego porządku, swoistej ponadczasowości i harmonii z naturą – o której w obecnej epoce szybkiego życia bardzo często zapominamy.

**38**  
**MACIEJ KASPERSKI**  
**(1969 - 2020)**

*Coils z cyklu Warstwy, 2020*

barwiona masa szamotowa, wys. 154 cm

**Estymacja: 90 000 – 120 000 zł**

PROWENIENCJA

Wrocław, kolekcja spadkobierców artysty  
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. 27, 42-43, 50-53.





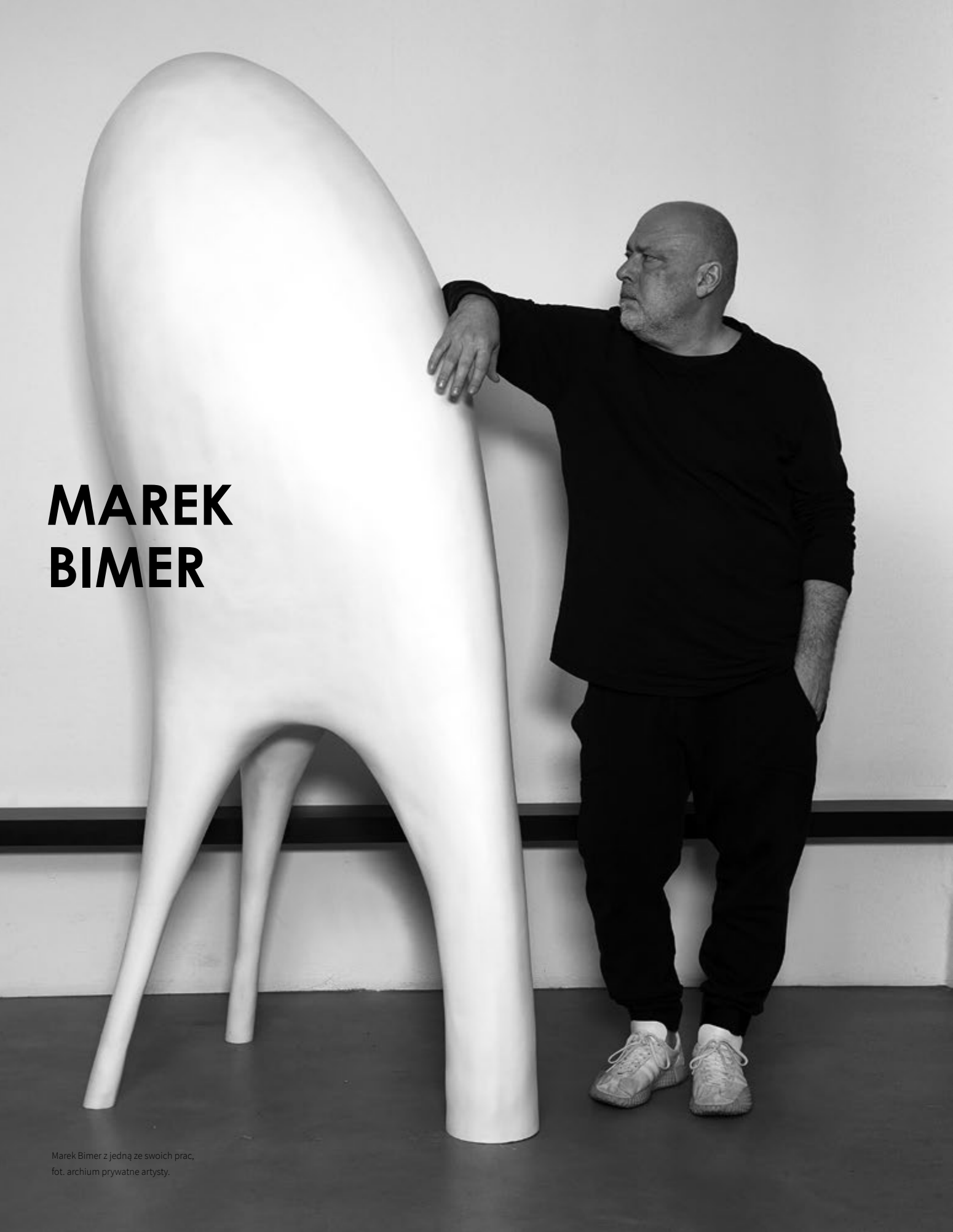
**CZAS WIAŻE SIĘ  
Z NARASTANIEM.  
UPŁYWAJĄCE GODZINY,  
DNI, MIESIĄCE,  
LATA TWORZĄ  
KOLEJNE WARSTWY  
HISTORII – NASZYCH  
CODZIENNYCH  
DROBNYCH  
SPRAW, ISTOTNYCH  
I NIEISTOTNYCH  
WYDARZEŃ.**

*– Piotr Oszczanowski*

(Oszczanowski P., Słowo wstępne, [w:] Banaś B. [red.], Maciej Kasperski. Warstwy [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2022, s. 7)



# MAREK BIMER



Marek Bimer z jedną ze swoich prac,  
fot. archiwum prywatne artysty.

Mam to szczęście, że na jesień mojego życia mogę się zająć wyłącznie tym, co sprawia mi stuprocentową satysfakcję. Wynika ona z tego, że robię absolutnie to, co chcę. Nie oglądam się na nikogo. Jestem absolutnie wolny. Jestem sobie sterem, żeglarzem i okrętem.

– *Marek Bimer*

(Bimer M., Omnires Switch)

Urodzony w 1962 roku Marek Bimer jest rzeźbiarzem, designerem i wszechstronnym projektantem. Dorastał w rodzinie artystów, więc potrzeba kreacji od dziecka pulsowała mu pod skórą. „Moja mama Zofia Wolska, z moim ojczymem Tadeuszem Łodzianą, wieloletnim profesorem na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, przejęli słynną pracownię na Brzozowej po Alinie Szapocznikow i Romanie Cieślęwicz, jej mężu. Wychowałem się tam, uczestniczyłem we wszystkich realizacjach, które tam przez wiele lat powstawały” – wspomina rzeźbiarz (Bimer M., Zanurzeni w sztuce, rozm. przepr. W. Kwiatkowska, „NAP”, 05.02.2022). Na przedmiot swoich studiów wybrał grafikę warsztatową u prof. Haliny Chrostowskiej na warszawskiej ASP. Dyplom obronił w 1898 roku. Ze względu na przemiany ustrojowe, zdecydował się jednak pracę w reklamie, gdzie spełniał się przez kolejne dwadzieścia pięć lat. Rzeźbić zaczął stosunkowo niedawno, bo w 2015 roku, po śmierci matki. „(...) to, że zacząłem rzeźbić dopiero w tym wieku, nie może odciąć całego magazynu, który we mnie już był. Bo twórczość to kreowanie, myślenie itd. A to się u mnie działa od dzieciństwa, odkąd

przyglądałem się temu, co się dzieje w pracowni” – tłumaczy artysta (Bimer M., Zanurzeni w sztuce, dz. cyt.).

Realizacje rzeźbiarskie Bimera są statym poszukiwaniem doskonałej formy. Jako swoje medium artysta wybiera brąz, beton, żywicę i włókno szklane, a niekiedy też odpady – zapomniane i niechciane przedmioty. Tworzy prace o symbolicznej wymowie, balansujące na granicy abstrakcji. Jego inspiracje płyną z twórczości Hansa Arpa oraz Henry’ego Moore’a. W swoim cyklu pt. „Newcomer” artysta maksymalnie wygładza i upraszcza bryłę, pozostając jednak w obrębie bimorfizmu. Rzeźby te są „(...) syntezą formy, która w swojej genezie ma przypominać człowieka, ale sprowadzona jest do minimum. I przez to trochę odszedłem od form przedstawiających. W tej serii rzeźb szukam »nieznanego«, dlatego obiekty nazywam przybyszami – nie wiemy skąd przychodzą, jak wyglądają, a te prace to moje o nich wyobrażenie” – tłumaczy artysta (Bimer M., LABEL. Art of Living: Z wizytą u rzeźbiarza Marka Bimera, rozm. przepr. M. Biurkiewicz, „Label Magazine”, 06.02.2024).

Zawsze fascynowało mnie w rzeźbie to, że żyje ona inaczej niż na przykład obraz olejny. Kiedy stoi na zewnątrz rdzewieje, patynuje się. Pada na nią deszcz, bywa przykryta śniegiem.

– *Marek Bimer*

(Burkiewicz M., Światłoczułość, „Label”, 2024, s. 27)



W tej serii rzeźb szukam „nieznanego”,  
dlatego obiekty nazywam przybyszami  
– nie wiemy skąd przychodzą, jak  
wyglądają, a te prace to moje o nich  
wyobrażenie.

– *Marek Bimer*

(Bimer M., LABEL. Art of Living: Z wizytą u rzeźbiarza Marka Bimera, rozm.  
przepr. M. Biurkiewicz, „Label Magazine”, 06.02.2024)

**39**  
**MAREK BIMER**  
**(UR. 1962)**

*Newcomer XI, 2023*

włókno szklane, żywica epoksydowa, wys. 122 cm, ed. 1/8  
sygn. na nodze: MB 23 oraz 1/8

**Estymacja: 35 000 – 40 000 zł**

PROWENIENCJA  
własność artysty



A black and white photograph of a woman with short blonde hair, wearing a dark jacket, working on a large, textured sculpture. She is reaching up with both hands to adjust a section of the sculpture. The sculpture is composed of numerous small, rounded, white forms that create a dense, organic texture. The background is a plain, light-colored wall.

# ANGELIKA MARKUL

Angelika Markul w trakcie przygotowań do wystawy pt. Smakotyki, Poznań, 2010, fot. Andrzej Mończak, Agencja Wyborcza.

Oferowany obiekt Angeliki Markul jest bezpośrednim nawiązaniem do jej projektu pt. „Tierra del Fuego”, który pokazała w 2020 roku we francuskim Centre International d’Art et du Paysage de Vassivière. Tytuł projektu odnosi się do archipelagu Ziemi Ognistej, najbardziej na południe wysuniętego skrawka kontynentu amerykańskiego. Praktyka artystyczna Markul jest zakorzeniona w fascynacji miejscami i fenomenami do końca nieznanych, a czasem wręcz niebezpiecznymi. Łącząc fakty z fikcją, a nawet z fantastyką naukową, artystyczne działania Markul zabierają ją do najbardziej odległych miejsc na świecie. Ekstremalne warunki klimatyczne panujące na archipelagu, izolacja wysp i wywołane przez nie poczucie geologicznego nadmiaru sprawiły, że pierwsi przybysze z Europy myśleli o lokalnych mieszkańcach jak o mitycznych olbrzymach. Przyczyniły się do tego nie tyle niezaprzeczalne różnorodność i odmiennosc ich zwyczajów, ile „nie-ludzkie” przystosowanie się do warunków, swoją niegościnnoscia wykraczających poza europejskie wyobrazenie natury. Nie przypadkiem Ziemia Ognista stała się synonimem biblijnych

„czasów przedpotopowych”. Nie przypadkiem też stała się dla Markul polem do artystycznej eksploracji.

Na wspomnianej ekspozycji w Centre International d’Art et du Paysage de Vassivière pojawiło się m.in. trzydzieści jeden filcowo-woskowych głów i trzy brązowe. Formy te zupełnie odbiegają od tradycyjnego przedstawienia głów nie tylko schematycznie potraktowaną bryłą, ale i zastosowaniem kombinacji lekkich i rzadko spotykanych w rzeźbiarstwie materiałów – filcu pokrytego woskiem. Puchate głowy wzbudzają sprzeczne ze sobą uczucia – od czulości i fascynacji, po obawę, a nawet niepokój. Są one obrazem obsesji artystki, od lat stojących w centrum jej zainteresowań, takich jak upływ czasu, ulatnianie się materiału i ślady pamięci. Głowy z cyklu „Tierra del Fuego” wywodzą się z działań Markul zanurzonych w fascynacji archeologicznym odkryciem i niestrudzonym archiwizowaniu śladów życia, zarówno ludzkiego, zwierzęcego, jak i roślinnego. Tematy te pod zmieniającymi się postaciami, nieustannie odbijają się echem w jej twórczości.

**40**  
**ANGELIKA MARKUL**  
**(UR. 1977)**

*Bez tytułu, 2023*

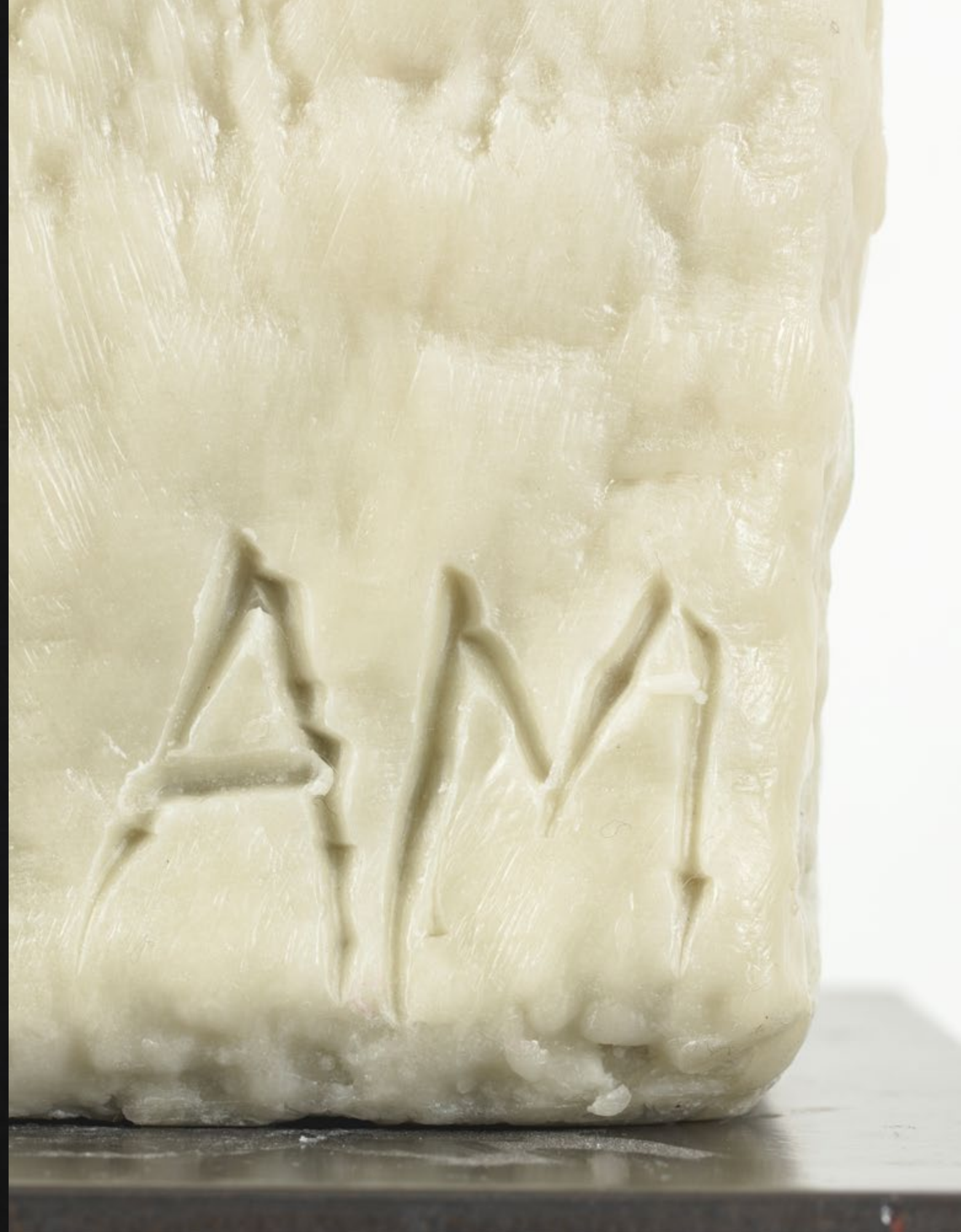
wosk, filc, wys. 65 cm  
sygn. monogramem: AM

**Estymacja: 80 000 – 100 000 zł**

**Angelika Markul, uczennica Christiana Boltkańskiego, jednego z najważniejszych współczesnych, intermedialnych artystów, wytrwale i konsekwentnie opowiada o granicach pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, stawaniem i zanikaniem, wyobraźnią i rzeczywistością.**

(Lewandowska K., Czarne słońca, białe księżycy – śmierć w sztuce Aliny Szapocznikow i Angeliki Markul, [w:] Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty, Toruń 2012, zeszyt 1-2 [16-17], s. 189)







# MAURYCY GOMULICKI

Maurycy Gomulicki konsekwentnie propaguje tzw. Kulturę Rozkoszy. Jest artystą i projektantem, antropologiem kultury popularnej, a ponadto piewcą przyjemności i osobowością ze wszech miar nietuzinkową. Działa w obrębie szeroko pojętej pop-kultury, zacierając granicę między sztuką niską i wysoką. Zajmuje się grafiką artystyczną, fotografią i malarstwem, tworzy również rzeźby, instalacje przestrzenne oraz sztukę wideo. W 1992 roku ukończył warszawską ASP, broniąc dyplomu z grafiki u prof. Rafała Strenta, a z malarstwa u prof. Jerzego Tchórzewskiego. Naukę kontynuował na Facultat de Beaux Arts Universitat de Barcelona, następnie na mediolańskiej Nuova Accademia di Belle Arti i w Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes w Meksyku.

Gomulicki poprzez swoją sztukę stara się dodać nieco brokatu do szarej, polskiej rzeczywistości. Jednym z jego głośniejszych projektów był „Pink not dead!” (2006), zwieńczony wystawą w Zachęcie, który składał się z szeregu artystycznych działań, również takich wychodzących poza przestrzeń muzeum. Były to różowe konferencje, projekcje różowych filmów, różowe lekcje tańca, a także otwarcie różowego bloga, który przez dwanaście lat cieszył się sporą popularnością. „Nasza historia to w dużej mierze historia opresji, cierpienia i walki. Ocieka jak najbardziej uzasadnioną martyrologią, która jednak rozplenila się tak dalece, że nie zostawia praktycznie miejsca na „wiosnę”. Chylę czoła, ale nie chcę żyć na „cmentarzu”. Próbuję przywrócić należne miejsce radości, zabawie czy wręcz igraszce. Ulotnej chwili niepoważnego, lecz zachwycającego piękna” – tłumaczy swoją postawę Gomulicki (Gomulicki M., Naturalnie grawituję w kierunku afirmacji, rozm. przepr. M. Grabowska, „Sztuka Publiczna”, Warszawa 2016). Jego misją jest dawanie przyjemności. Koncentrując się na rzeczach, które odbiorcom zdawać by się mogły blahe, nieistotne czy powierzchowne, zwraca uwagę na krótkie chwile szczęścia, drobne ekscytacje i namiętności. Dopiero one nadają życiu smak. „(...) brak nam lekkości, łatynoskiego umiłowania koloru, przyjemności (...). Stawiamy znak równości między tym, co ważne, a tym co poważne. To prawda, wszystko, co poważne jest ważne, ale jest cała masa innych spraw, które wcale nie są poważne: smak lodów malinowych, oranżada pieniająca się na języku, furkoczka zielona sukienka (...) – to rzeczy, bez których życie byłoby niepełne, bez których byłoby nieznośne” – zauważa artysta (Gomulicki M., Maurycy Gomulicki: ironia to silny punkt Polaka, rozm. przepr. M. Juszczak, Polskie Radio Dwójka, 17.09.2012).

Jestem naturalnym hedonistą, delektuję się życiem i destyluję z otaczającego mnie świata to, co najprzyjemniejsze czy najbardziej pasjonujące.

– *Maurycy Gomulicki*

(Gomulicki M., Naturalnie grawituję w kierunku afirmacji, rozm. przepr. M. Grabowska, „Sztuka Publiczna”, Warszawa 2016)

W swoich projektach chętnie romansuje z erotyką i pornografią. Szokowanie nie jest jednak jego intencją. Gomulicki zgłębia pojęcie fetyszu, lubi ukazywać ciało, zwłaszcza to piękne, kobiece. Zrealizował m.in. cykl fotografii „Vaginettes” (2000), serię kolaży „Pussy Mandala” (2008-9) oraz pracę „Relax & Luxus” (2012) – będącą dwiema dużymi różowymi bojami w kształcie piersi ze sterczącymi sutkami, dryfującymi obok mola w Sopocie. „Punktem odniesienia był dla mnie Tom Wesselmann i jego wielkie amerykańskie akty – klasyk pop-artu, którego bardzo wysoko cenię i lubię” – mówi artysta (Gomulicki M., Maurycy Gomulicki: ironia to silny punkt Polaka, rozm. przepr. M. Juszczak, Polskie Radio Dwójka, 17.09.2012). Z kolei w 2023 roku wraz z UAU Project stworzył limitowaną kolekcję erotycznych wazonów „Vagivases”.

Jednym z istotnych wyznaczników sztuki Gomulickiego jest kolor. Stanowi on nośnik ekspresji i symbolicznego oraz vitalnego potencjału. Artysta zastanawia się nad miejscem koloru w kulturze oraz bada jego społeczną dynamikę. Kwestionuje także przyporządkowywanie określonego koloru do sfery dobrego czy złego gustu. W swoich pracach stosuje hiperkolory, tzw. „dayglo” – jaskrawe, żarowiaste, fluorescencyjne, które w dzisiejszym świecie kojarzą się z reguły z czymś prząsnym, jarmarcznym i generalnie niegustownym. Tymczasem w filozofii Gomulickiego są one zdwojoną intensywnością bycia, manifestacją i ostentacją. Artysta widzi w kolorystycznym nasyceniu spełnienie i drogę do szczęścia.

Gomulicki jest też autorem szeregu rzeźb i instalacji w przestrzeni publicznej. W warszawskim parku Kępa Potocka stoi jego „Światłotrysk” (2009), czyli siedemnastometrowa szklanka z różowymi migającymi neonem bąbelkami, zwana również „oranżadą” i „pomnikiem radości”. We Wrocławiu z kolei podziwiać można jego szklaną konstrukcję wejścia do domu handlowego, nazwaną „Color Cube” (2010), zainspirowaną twórczością Piera Mondriana. Tymczasem w Krakowie artysta zrealizował „Muchomor” (2014) przed Nowohuckim Centrum Kultury i monumentalną czerwono-białą „Piramidę” (2015) na terenie parku kulturowego przy Muzeum Lotnictwa Polskiego w Krakowie. Jego obiekty przestrzenne to detonatury wyobraźni i emocji, kontrapunkty w przeciętnej miejskiej architekturze. „Zawsze też mam cichą nadzieję, że ludzie będą się umawiać przy moich pracach po to, żeby się całować” – wyznaje szczerze Gomulicki (cyt. za: Maurycy Gomulicki. Melancholia, portal „Kultura.Tarnów”, Tarnów 2013). Na co dzień mieszka i tworzy na zmianę w Warszawie i Meksyku.

# JEŻELI JESTEŚMY TYLKO OKRUCHEM W KOSMOSIE, CÓŻ WYZNACZA HORYZONT NIESKOŃCZONOŚCI BARDZIEJ NIŻ GWIAZDY?

– *Maurycy Gomulicki*

(Gomulicki M., Statement artysty, [w:] Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2018 r., s. nlb)

Tonąca Gwiazda („Sinking star”) została stworzona przez Maurycego Gomulickiego w ramach konkursu na kuratorski projekt ekspozycji w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodową Wystawę Architektury w Wenecji w 2018 roku. Jest ona efektem poszukiwania formy-ikony esencjonalnie romantycznej. Inspiracją dla jej powstania było szczególne doświadczenie przejmującego, wręcz dojmującego piękna, jakiego zaznajemy patrząc na tonące okręty. Jest to jedyny w swoim rodzaju przypadek rozciągniętej w czasie chwili ulotnej. Gwiazda – przedstawiona jako symbol transfigurowany w bryłę, uchwycona jest w momencie, gdy na podobieństwo statku zaczyna się przechylać by pogrążyć się w odmętach. „Klarowna i na swój sposób doskonała formalnie trójwymiarowa gwiazda, na przekór zasadom rządzącym architekturą i jej immanentnej predyspozycji do sugerowania trwałości, odchyła się od osi i zapada na podłoże. Nie świeci wysoko na firmamencie, lecz tonie zamrożona w tej szczególnej, budzącej tyle emocji ulotnej chwili” – pisał o swojej pracy artysta (Gomulicki M., Statement artysty, [w:] Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie

Architektury w Wenecji w 2018 r., s. nlb). Spektakl śmierci ukazuje nam się tu w szczególnie majestatycznej odsłonie – chyba tylko pękające lodowce mają w sobie podobną dozę zmysłowego patosu.

Oferowana gwiazda jest siostrą bliźniaczką Tonącej Gwiazdy. Pokryta identycznymi pasami gradientowo postępujących pasów w odcieniu niebieskim, pulsuje podkreślając swój witalny aspekt. Stanowi ona bezpośrednie powtórzenie projektu, zrealizowanego na wspomniane wyżej Biennale w Wenecji. W prezentowanej gwieździe mamy do czynienia z identycznym gestem formalno-symbolicznym, opierającym się na opozycji cech: przypisywanej tradycyjnie architekturze trwałości oraz kruchości i przemijalności, jako integralnej części ludzkiego doświadczenia. Według koncepcji artysty, „Sinking Star” jest nie tyle konstatacją o rozpadzie wszystkiego, ile melancholijnym namysłem nad nietrwałością porządków i struktur. Wszystko co materialne, nawet wytwory najtrwalszej ze sztuk – architektury – przemijają. Trwałe okazują się być jedynie realne wartości kultury, przekładające się na proste, czytelne symbole.





**41**  
**MAURZY GOMULICKI**  
**(UR. 1969)**

*Sinking star, 2018*

stal, wielowarstwowy lakier samochodowy,  
255 x 350 cm

**Estymacja: 300 000 – 350 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Nicea, kolekcja prywatna

LITERATURA  
Szewczyk A., Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2018 r., La Biennale di Venezia, Wenecja 2018 [por.]







**OSKAR  
ZIĘTA**

Oskar Zięta podczas prezentacji swojej wystawy Deformacja odbić - odbicia deformacji. Wrocław, 2020, fot. Maciej Kulczyński, PAP.

Oskar Zięta jest bacznym obserwatorem natury. Czerpie inspiracje z mikroskali świata owadów, zaplecionych form konarów drzew i kształtów kamieni. (...) Obserwuje kolory kosmosu, odbicia światła i schematy funkcjonowania **organizmów.**

(Udala M., Oskar Zięta. Autentyzm rzeźbiarza 4.0, „Biuletyn rzeźby”, nr 4, Bydgoskie Centrum Sztuki, Bydgoszcz 2023, s. 44)



Rozwijanie nowej technologii, która znajduje materializację w postaci rozpoznawalnych produktów i rzeźb w przestrzeni publicznej, daje ogromne poczucie satysfakcji (...).

– Oskar Zięta

(Oskar Zięta. Jesteśmy inżynierzy nie uzdolnionymi rzeźbiarzami, z Oskarem Ziętą rozmawia Dorota Łaski, „Design Alive”, 18.10.2022)

Projekty Zięty wyróżnia awangardowe podejście do formy i właściwości materiału. Prezentowana unikatowa rzeźba „Cave” staje się trójwymiarowym zjawiskiem. Skonstruowana z dziewięciu nałożonych na siebie grzebieniowo prostokątnych elementów, prezentuje w swoim centrum nieregularne wycięcie. Niemal identyczne warstwy odsłaniają wewnętrzne krzywizny. Pomalowane gradientowo lakierem, w odcieniach od zieleni do niebieskiego, błyszczą niczym lustrzane tafle. Wyjątkowość rzeźbiarskiej konstrukcji wyznacza specjalna technologia FiDU (Freie Innendruck Umformung) polegająca na nadmuchiowaniu metalowej blachy powietrzem pod wewnętrznym ciśnieniem. Na wskroś futurystyczna rzeźba wciąga w swą przestrzeń, stanowiąc jakby przedstawienie kolejnych wymiarów rzeczywistości.

**42**  
**OSKAR ZIĘTA**  
**(UR. 1975)**

*The Cave (prototyp), 2017*

stal nierdzewna polerowana i lakierowana,  
technika FiDU, 64 x 40 x 29 cm  
postument ze stali nierdzewnej (wys. z postumentem 100 cm)

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności wydany przez artystę.)

**Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Polska, kolekcja prywatna  
Desa Unicum, aukcja 19.10.2020, poz. 52

WYSTAWIANY  
Warszawa, Galeria ToTuart, Laboratorium rzeźby,  
11 lipca – 11 sierpnia 2020.  
Szczecin, Filharmonia w Szczecinie, Oskar Zięta  
CRYSTALS, 13-22 września 2019.  
Warszawa, Warsaw Home, Expansion by Oskar  
Zięta, 4-7 października 2018.  
Gdynia, Muzeum Miasta Gdyni, Polscy projektanci,  
polskie projekty, 2 lipca – 12 listopada 2017.  
Mediolan, Milan Design Week, Salone del Mobile,  
4-9 kwietnia 2017.







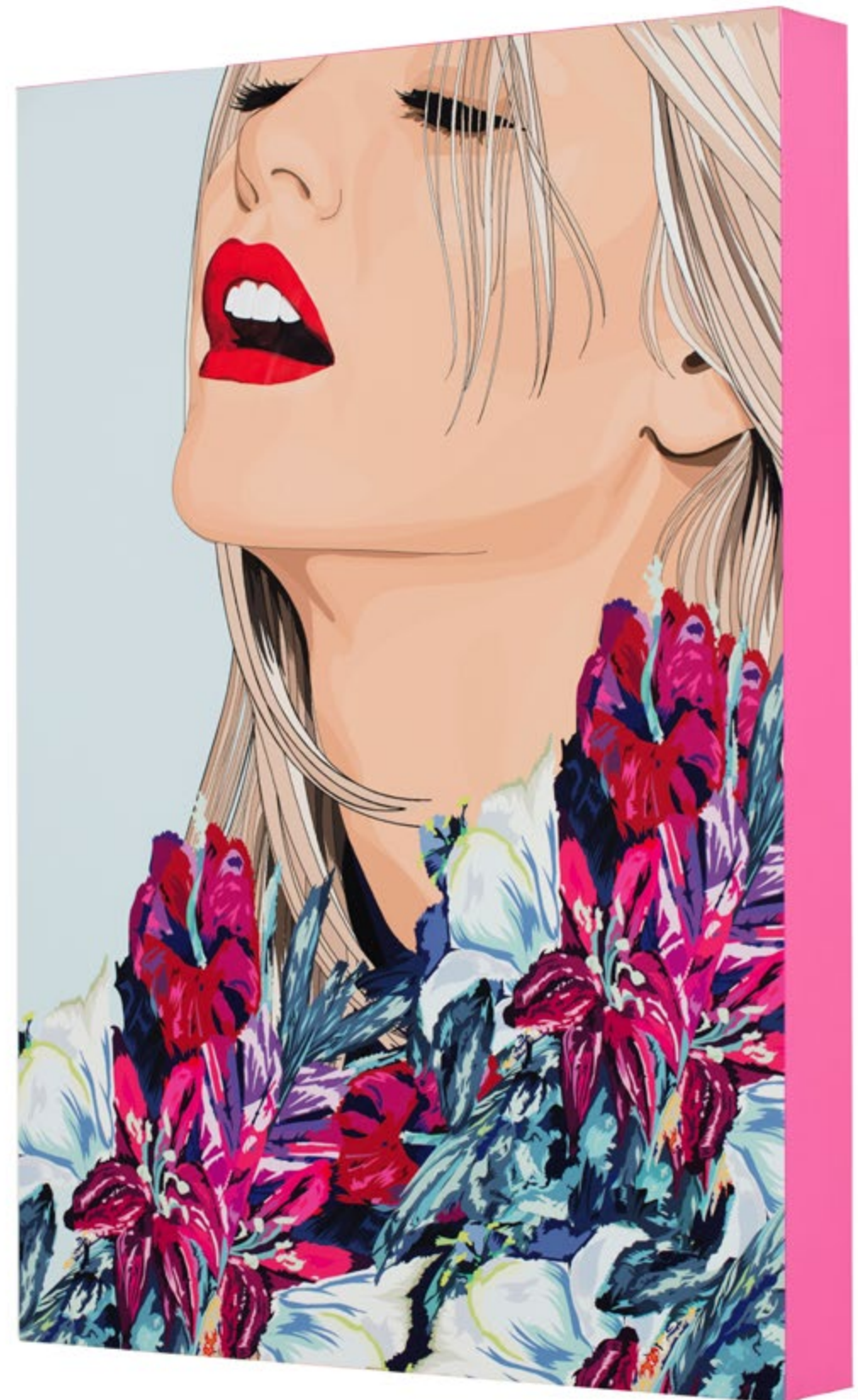
**43**  
**OLKA OSADZIŃSKA**  
**(UR. 1984)**

*Passion garden, 2015*

druk cyfrowy, dibond, 130 x 100 cm, ed. 1/1  
sygn. i opisany na odwrociu: EDYCJA AUTOR-  
SKA / 1/ 1/ PASSION GARDEN / 2015 / Olka  
Osadzińska

**Estymacja: 18 000 – 20 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja prywatna  
Polswiss Art, aukcja 21.11.2015, poz. 8









**44**  
**JOANNA ROSZKOWSKA**  
**(UR. 1968)**

*Duet Fasciato, 2021*

obraz: akryl, płótno, 100 x 100 cm  
rzeźba: technika własna, metal, ceramika, wys. 40 cm  
sygn. na dole: JR

**Estymacja: 10 000 – 12 000 zł •**

PROWENIENCJA  
Poznań, kolekcja prywatna



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 Żywuszek. 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 Dyrzyńskiego 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.

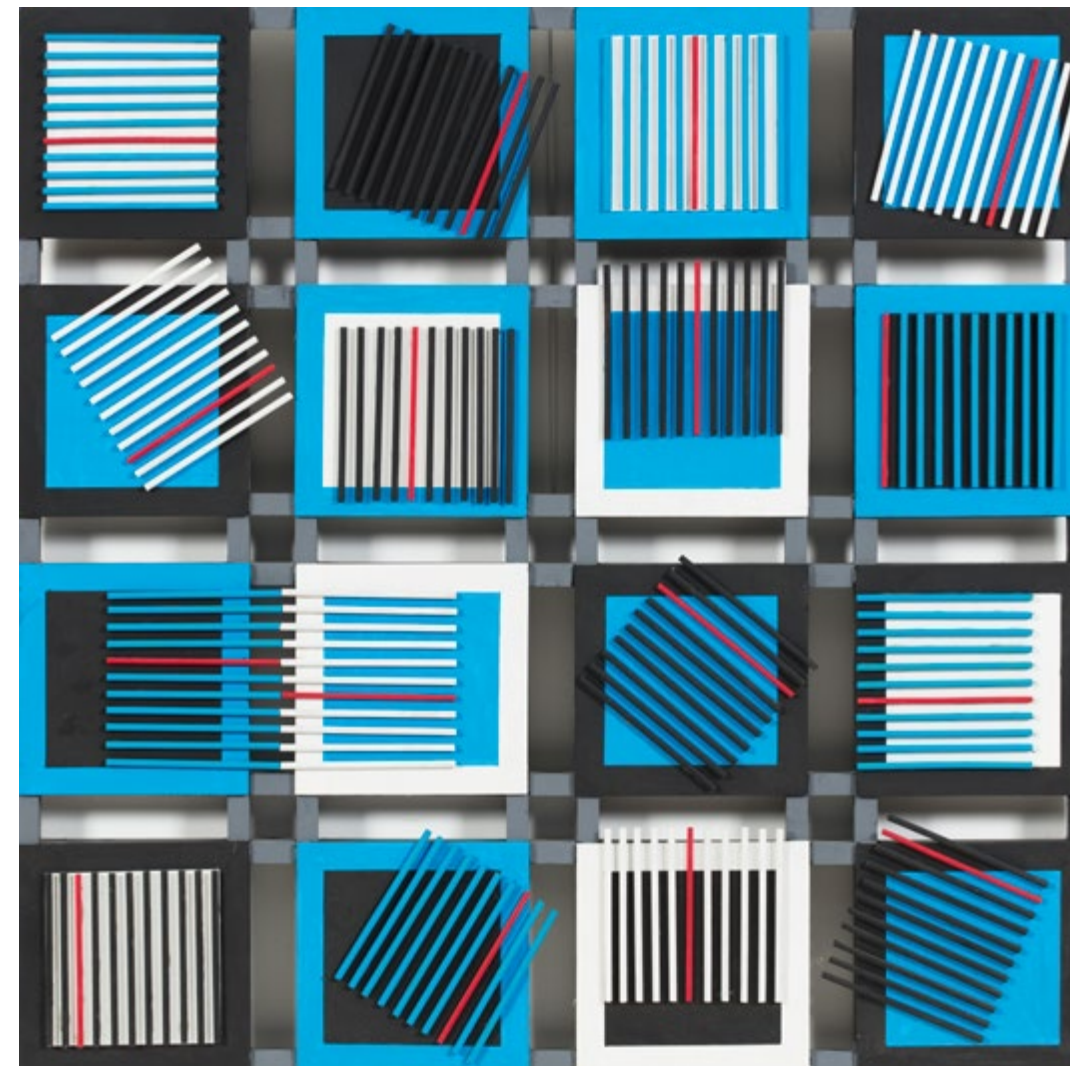
#### 45 JACEK DYRZYŃSKI (UR. 1946)

##### *Kolekcja, 2015*

akryl, płyta, listwy, 92 x 92 cm  
sygn. i opisany na odwrociu: „Kolekcja” / 92 x 92 cm / 2015 / LISTWY / PŁYTA / AKRYL / JACEK / DYRZYŃSKI

**Estymacja: 38 000 – 42 000 zł**

PROWENIENCJA  
Warszawa, kolekcja artysty



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”)

# MARTA BANASZAK

Nie chcę gonić za rzeczywistością. Kiedy pracuję, wyciszam się, prawie medytuję. Cała moja twórczość jest poszukiwaniem równowagi i ponadczasowości.

– *Marta Banaszak*

(Fijołek A., Czyszczenie umysłu, „Architectural Digest”, nr 5, maj – czerwiec 2024, s. 105)

Marta Banaszak jest współczesną mistrzynią w kreowaniu pełnej wyrazu, eleganckiej geometrii. Sztuka, którą tworzy nie ma jednak wcale związku z tradycją europejskiej awangardy – jej zaskakujące korzenie sięgają odległych, starożytnych krain – antycznej Grecji i Bliskiego Wschodu. Artystka zajmuje się rzeźbą, malarstwem i grafiką warsztatową, łącząc wszystkie dziedziny spójną, przewodnią myślą. Urodzona w 1975 roku, część swojego dzieciństwa spędziła w Algierii. Tak wczesne zetknięcie z kulturą arabską silnie wpłynęło na obraną przez nią później drogę twórczą i kolejne inspiracje. Mając już dyplom z dziennikarstwa, rozpoczęła studia artystyczne na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Osiągnięcie perfekcji warsztatowej otworzyło jej pole do eksperymentów w celu odnalezienia sobie właściwego języka ekspresji. Stopniowo upraszczając kompozycję i rezygnując ze zbędnych detali, zaczęła koncentrować się na pięknie czystej formy. „W pewnym momencie zdałam sobie sprawę, że nie ma co się popisywać przedstawianiem rzeczywistości. W geometrii dostrzegłam wspólny mianownik wszystkich kultur” – wspomina Banaszak (Fijołek A., Czyszczenie umysłu, „Architectural Digest”, nr 5, maj – czerwiec 2024, s. 104). W międzyczasie spędziła też cztery lata na stażu i pracy artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Damaszku. W 2016 roku obroniła doktorat na warszawskiej ASP, zainspirowany architekturą czasów osmańskich, a przede wszystkim fantastyczną bryłą budynku karawanseraju Khan Asad Pasha. „Architekturę islamską cechuje równowaga, konsekwencja, doskonałości proporcji oraz szczególna dbałość o światło na zewnątrz oraz we wnętrzu budynku. Architektura i ornamentyka islamska czerpią z wielowiekowej wiedzy w dziedzinie matematyki i geometrii, najdoskonalsze matematycznie bryły i formy tworzyły jej podstawowe

elementy – sześciiany, półkula, walce. Decyzje dotyczące proporcji budynku oraz ornamentyki poddawane były rygorowi matematycznego obliczenia” – tłumaczy Banaszak (Banaszak M., Khan Asad Pasha – monografia formy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 49). W tym samym roku odbyła się też indywidualna wystawa artystki w Musée National des Beaux-Arts d’Alger. Jej dzieła znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Muzeum Narodowego w Damaszku, a także w kolekcjach prywatnych w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Głównym punktem odniesienia dla artystki stała się starożytna matematyka, w ujęciu nie tylko naukowym, ale również w wymiarze mistycznym, duchowym. „Bóg jest sześcianem” – powtarza Banaszak. Wychodząc od matematycznych obliczeń sztuki islamu oraz greckiej geometrii w wydaniu platońskim, artystka w swej sztuce eksploruje temat pojmowania przestrzeni, kompozycji lustrzanych, figur niemożliwych i złudzeń optycznych. W pozornie surowych, analitycznych układach i prostych kształtach dostrzega głęboką symbolikę, poezję i filozoficzną pełnię znaczeń. Geometria jest dla niej metaforą duchowości człowieka, miłości, aktu twórczego i jego boskiego pierwiastka. „To, co niewidzialne pochodzi od Boga i ma źródło w odwiecznych prawach matematyki” – zauważa Banaszak (Banaszak M., Khan Asad Pasha – monografia formy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 31). Tworząc swoje wciągające, niemal op-artowe płótna i wyrafinowane formy rzeźbiarskie artystka uwypukla rytmy i harmonię kompozycji, snując opowieść o powielaniu nieskończoności i kosmicznym porządku.



Marta Banaszak (fot. Marek Szymański, cykl „Artysta i dzieło” 2012-2024)

**46**  
**MARTA BANASZAK**  
**(UR. 1975)**

*Ablaq, 2023*

marmur Nero Sahara, szlagmetal, 18 x 36 x 36 cm  
(wys. z postumentem 103 cm)  
sygn. na podstawie: BANASZAK

**Estymacja: 35 000 – 40 000 zł**

PROWENIENCJA  
własność artystki

WYSTAWIANY  
Chełm, Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej im.  
Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, Dzieło złożo-  
ne. Artyści Galerii 72, 16 lutego - 19 maja 2024.

REPRODUKOWANY  
Dzieło złożone. Artyści Galerii 72 [broszura],  
Galeria 72, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora  
Ambroziewicza w Chełmie, Chełm 2024, s. nlb.



Zgłębiając architektoniczne bryły i kamienniarские dekoracje Bliskiego Wschodu, Marta Banaszak początkowo ograniczała swą twórczość jedynie do dwóch wymiarów. Precyzyjnie wybierając kadry, spłaszczala widok i przelewała go w medium malarskie lub graficzne. Stale przyświecająca jej idea poszukiwania geometrycznej perfekcji kusila ją jednak by realizować również projekty przestrzenne. Chcąc rozwinąć swoje rzemiosło i pójść technologicznie o krok dalej, od 2018 roku zaczęła rzeźbić. Swoje dzieła tnie, poleruje i szlifuje własnoręcznie, sam na sam mierząc się z wymagającym medium. „Kocham to, że zanim zrobię kolejny ruch młotkiem, dłutem, pędzlem, muszę go dokładnie przemyśleć, przewidzieć efekt. Ani w linorycie, ani w rzeźbie nie ma opcji „przywróć”. To świat bez korekt” – mówi Banaszak (Rachoń J., Marta Banaszak. U mnie nie ma CTRL+Z, Art Salon [wyd. specjalne], „Polityka”, nr 4, 2023, s. 19). Wybiera najszlachetniejsze materiały, takie jak różnokolorowy marmur, granit

czy onyks. Zestawia je ze sobą na zasadzie kontrastów, niekiedy dekoruje złotem czy wzbogaca elementami ze stali.

W swojej rzeźbie „Ablaq” artystka spełnia zachwyty nad odwieczną geometrią i dekoracyjnością osmańskich budowli. Na kamiennym postumencie ustawia dwie bryły – sześciian i walec, całość kompozycji pokrywając złotymi pasami. Choć praca wydaje się podążać ku stylistyce art-deco, w rzeczywistości źródło natchnienia zdradza sam tytuł. Ablaq to tradycyjna dekoracja islamskiej architektury wnętrz, wykonywana na przemian z ciemnego i jasnego kamienia lub w kontrastujących barwach. Stosowano ją zwłaszcza w muzułmańskiej Hiszpanii, mameluckim Egipcie i osmańskiej Turcji. „Logika stylu »ablaq« wymagała umiejętności zabudowania geometrycznym ornamentem z kolorowych kamiennych elementów mozaikowych każdej powierzchni płaskiej, zakrzywionej, wypukłej i wklęsłej” – tłumaczy rzeźbiarka (Banaszak M., Khan Asad Pasha

– monografia formy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 17).

Myśląc o idealnym układzie kompozycyjnym i bawiąc się iluzją optyczną, Banaszak stosuje w swojej rzeźbie widzenie graficznymi stopklatkami. Pozornie statycznym bryłom pozwala na ruch, przemieszczanie się w obrębie układu – by tworzyły co i rusz nowe, idealne „obrazy”. Dynamizując szlachetnie ustabilizowane formy, puszcza tym samym oko do odwiecznych zasad matematyki. Konstruuując swoją rzeźbę z gładkich, doskonałych, geometrycznych kształtów, wyniesionych niczym na piedestał, Banaszak jednocześnie zwraca uwagę na ich tajemniczy, mistyczny wręcz charakter. Związane z energią wszechświata i kosmicznym porządkiem walec i sześciian, odstawiają w „Ablaq” swoje różnorodne piękno.

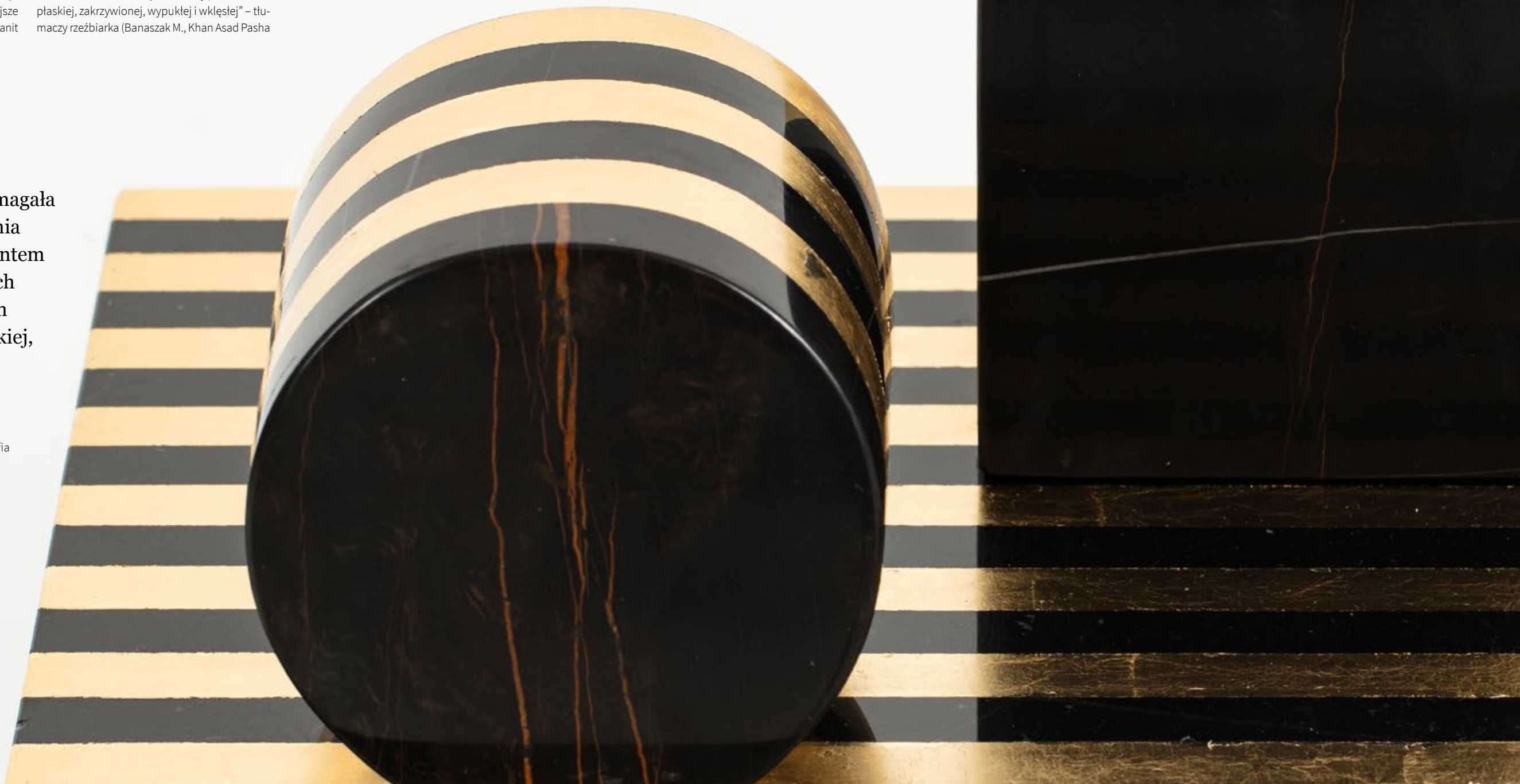
## W cywilizacji arabskiej artysta i matematyk stali się jednym. Dosłownie. – *Jacob Bronowski*

(Bronowski J., Potęga wyobraźni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988)

Logika stylu „ablaq” wymagała umiejętności zabudowania geometrycznym ornamentem z kolorowych kamiennych elementów mozaikowych każdej powierzchni płaskiej, zakrzywionej, wypukłej i wklęsłej.

– *Marta Banaszak*

(Banaszak M., Khan Asad Pasha – monografia formy, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2015, s. 17)







**POLSWISSART**  
DOM AUKCYJNY

**DOM AUKCYJNY POLSWISS ART**

**Prezes Zarządu:**  
Jacek Piotrowski

**Wiceprezes Zarządu, Dyrektor Sprzedaży:**  
Marzena Karpińska

**Dyrektor Marketingu:**  
Marta Rydzyńska

**Kierownik działu obsługi klienta:**  
Maria Jaxa-Chamiec

**Starszy specjalista działu obsługi klienta:**  
Michał Pająk

**Kontakt w sprawie propozycji obiektów do sprzedaży:**  
[biuroprzyjec@polswissart.pl](mailto:biuroprzyjec@polswissart.pl)

**Dział przyjęć i opracowania obiektów:**

Pamela Skrzypczak  
Julia Łukasiak

**Teksty:**  
Pamela Skrzypczak

**Logistyka:**  
Grzegorz Wawrzyńczak

**Księgowość i rozliczenia:**

**Główna księgowa:**  
Agnieszka Dykty

Edyta Tokarska  
Jolanta Piłat

**POLSWISSART**