

P O L S W I S S A R T

Aukcja Rzeźba Formy Obiekty

28 września 2021 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
8-28 września 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

galeria@polswissart.pl
+48 22 628 13 67

DOM AUKCYJNY
POLSWISS ART

Iwona Büchner-Grzesiak
Prezes Domu Aukcyjnego

Jacek Piotrowski
Dyrektor Zarządzający

Marzena Karpińska
Dyrektor Sprzedaży

Marta Rydzińska
Dyrektor Marketingu

Agnieszka Murawska
Specjalista Działu Sprzedaży

Maria Jaxa-Chamiec
Koordynator Projektów Aukcyjnych

Agnieszka Rowińska
Koordynator Projektów Aukcyjnych

Michał Pająk
Kierownik Działu Logistyki

Agnieszka Dykty
Księgowość

Indeks

A	P
Abakanowicz Magdalena, 29	Papa-Rostkowska Maria, 16
	Paruzel Andrzej, 51
	Polańska Ziemska Iwona, 28
B	
Barlik Anna, 49	S
Biegas Bolesław, 5	Sętowski Tomasz, 19
Bracia Łopieńscy (odlewnia), 1	Sier Włodzisław, 27
	Siudmak Wojciech, 20
C	Smolana Adam, 13
Chromy Bronisław, 40	Sobociński Jerzy, 23
Cybis Maria, 6	Société Collas et
Cybis Maria i Bolesław, 7	Barbedienne (odlewnia), 2
	Szreniawa-Rzecki Stanisław, 10
D	Szwarc Marek, 9
Dali Salvador, 18	
Delman Norbert, 50	T
Dobrowolski Igor, 48	Tyszkiewicz Teresa, 30
Drózdź Stanisław, 42	
	V
F	Vasarely Victor, 35
Fangor Wojciech, 14, 15, 34	
Frączkiewicz Zbigniew, 44	W
	Waliszewska Aleksandra, 45
G	Waśko Ryszard, 52
Gomulicki Maurycy, 53	Winiarski Ryszard, 31
Górnicki Tomasz, 46	Wolski Xawery, 17
H	
Hasior Władysław, 32	
I	
Indenbaum Léon, 3	
J	
Jackson Philip, 24	
Jarnuszkiewicz Jerzy, 11	
Jastrzębski Adam, 54	
K	
Kawiak Tomasz, 41	
Konieczny Marian, 12	
Kuna Henryk, 4	
L	
Lasak Przemysław, 25, 26	
Libera Zbigniew, 43	
Ł	
Łodziana Tadeusz, 21, 22	
M	
Markul Angelika, 47	
Mitoraj Igor, 36, 37, 38, 39	
Modigliani Amedeo, 8	
Musiатовicz Henryk, 33	



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

Aukcja
Rzeźba i obiekty przestrzenne

Aukcja odbędzie się online:
28 września 2021 r., godz. 19.00
www.polswissart.pl

Wystawa przedaukcyjna:
8-28 września 2021 r.
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 18.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

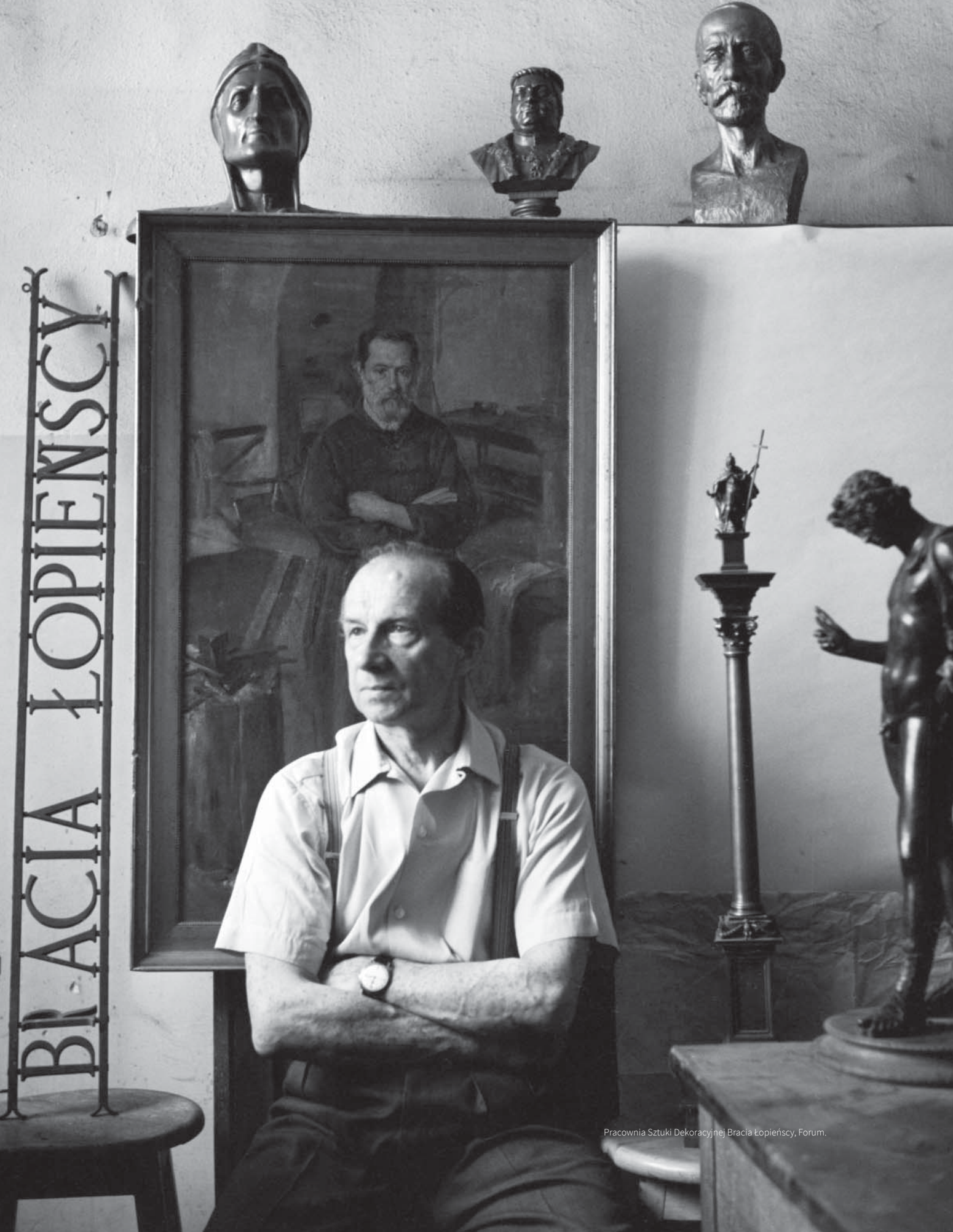
Katalog online:
www.polswissart.pl



Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898, Forum.



Henryk Kuna w swojej pracowni, fot. NAC.



Pracownia Sztuki Dekoracyjnej Bracia Łopieńscy, Forum.



Bronisław Chromy w swojej pracowni, 1975, Irena Jarościńska, Forum.



Magdalena Abakanowicz na dachu ogrodów The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, fot. Artur Starewicz East News.



Marian Konieczny w swojej krakowskiej pracowni, 2008, fot. Grzegorz Kozakiewicz, Forum



Jerzy Jarnuszkiewicz w pracowni, fot. Michał Mutor, Agencja Gazeta.

Myślę, że tak ciężko i wytrwale (...) mogli pracować tylko ludzie zatraceni bez reszty w swoim zawodzie, ludzie, którzy „zaprzedali” swą duszę „diabelskim” praktykom grafitowego tygła z płynnym, płonącym metalem, za garść brązowych okruchów pozostających po cyzelerce szlachetnego tworzywa.

– *Tadeusz Łopieński*

Okruchy brązu. Brązy z warszawskiej firmy „Bracia Łopieński” (1862-1994) [katalog wystawy], wyd. Muzeum Sztuki Galeria Księży Młyn, Łódź 1994, s. 7.

Odlewnia „Bracia Łopieński”, dziś „Pracownia Metalowa Sztuki Zdobniczej dawniej Bracia Łopieński” to jedna z najstarszych istniejących rodzinnych firm Warszawy założona w 1862 roku przez Jana Łopieńskiego, rzeźbiarza, cyzelerę, brązownika i odlewnika. Po śmierci Jana jego dzieło kontynuowali synowie – Grzegorz, Feliks i Ignacy a następnie wnukowie – Tadeusz, Władysław i Zdzisław. Obecnie pracownię prowadzi prawnuczka Jana – Anna.

„Działalność Łopieńskich przyczyniła się wielce do rozwoju polskiej sztuki zdobniczej, artystycznego brązownictwa, cyzelerstwa i odlewnictwa. W okresie swego szczytowego rozwoju ich zakład stawiany był na równi z najlepszymi pracowniami Paryża, Monachium, Florencji czy Rzymu” można przeczytać w katalogu pierwszej dużej wystawy jaką odlewni Braci Łopieńskich poświęciło Muzeum m. st. Warszawy w 1978 roku (Warszawska Firma Brązownicza Bracia Łopieński [katalog wystawy], Muzeum Woli – oddział Muzeum m.st. Warszawy, Warszawa 1978, s. nlb.).

W rzeczy samej, przez lata działalności odlewnia wykonała dziesiątki pomników, posągów i rzeźb kameralnych oraz tysiące dzieł sztuki ze złota, srebra i brązu. Konkurowali jakością swoich wyrobów z najsłynniejszymi brązownikami francuskimi i wiedeńskimi. Sprzedawali swoje wyroby do Rosji, Niemiec, USA, Kanady, Republiki Południowej Afryki, Wielkiej Brytanii. Firma nagradzana była wielokrotnie medalami na Międzynarodowych Wystawach Sztuki m.in. w Paryżu, Wiedniu, Monachium, Berlinie, Brukseli, Petersburgu, Nowym Yorku, Lwowie i Warszawie. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku pracownia „Bracia Łopieński” stworzyła dla najważniejszych urzędów państwowych reprezentacyjne didaskalia. Włączyła się czynnie do prac związanych z przywracaniem świetności budowlom zabytkowym i reprezentacyjnym. Na lata 20-te i 30-te przypadają również prace nad szeregiem rzeźb pomnikowych będących symbolem niezależności i wolności kraju względnie upamiętniających zasłużone dlań jednostki. Wielki

1 BRACIA ŁOPIEŃSCY (ODLEWNIA)

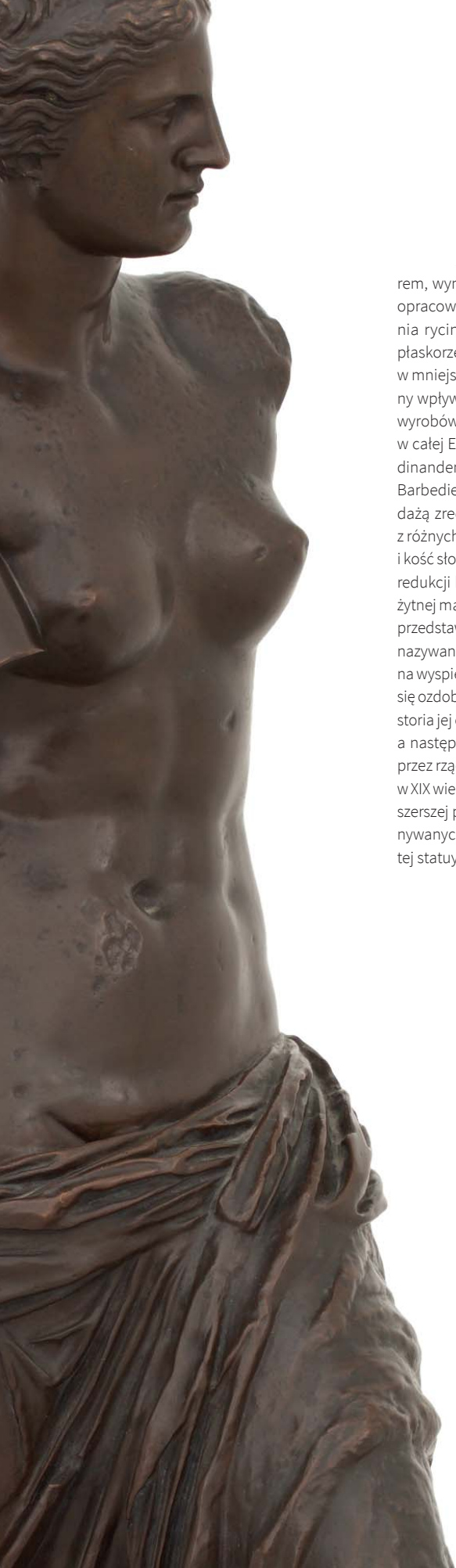
Głowa dziecka, po 1910

brąz patynowany, podstawa kamienna,
31,5 cm z podstawą
na odwrocie puncowanie: BR. ŁOPIEŃSCY
WARSZAWA

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

dowód patriotyzmu dali właściciele i pracownicy firmy podczas II wojny światowej a szczególnie w 1944 roku, kiedy w dniach powstania warszawskiego zakład Łopieńskich stał się fabryką broni. W suterenie, w sali maszyn dla przerobu piasku formierskiego, zorganizowano — przy czynnej współpracy Zdzisława Łopieńskiego — kokilową odlewnię granatów z cynku, na surowiec wykorzystując blachę z dachów okolicznych domów. Po II wojnie światowej odlewnia przywróciła stolicy jej najważniejsze pomniki utracone podczas wojny – statuetę króla Zygmunta III Wazy, pomnik Kopernika, Mickiewicza i Syreny. W 1950 firma została upaństwowiona. Rodzina Łopieńskich nie poddała się i mimo przeciwności w 1956 roku ostatni z braci – Tadeusz uzyskał zgodę na otwarcie małego zakładu, który funkcjonował pod nazwą „Pracowni Metalowej Sztuki Zdobniczej, dawniej „Bracia Łopieński”. Obecnie „Pracownię Sztuki Dekoracyjnej dawniej Bracia Łopieński” kieruje córka Tadeusza – Anna Łopieńska – Lipczyk wraz z mężem.





Achille Collas był francuskim inżynierem, wynalazcą, pisarzem i rytownikiem, który opracował sposób mechanicznego wykonywania rycin na podstawie medalionów i innych płaskorzeźb oraz maszynę do kopiowania rzeźb w mniejszej skali, tzw. redukcji, co miało ogromny wpływ na upowszechnienie wysokiej jakości wyrobów brązowniczych nie tylko we Francji ale w całej Europie. W 1838 roku założył wraz z Ferdinandem Barbedienne firmę „Société Collas et Barbedienne”, zajmującą się produkcją i sprzedażą zredukowanych kopii rzeźb wykonanych z różnych materiałów, od gipsu i drewna po brąz i kość słoniową. Pierwszym odlewem w technice redukcji była reprodukcja Wenus z Milo – starożytnej marmurowej rzeźby z końca II wieku p.n.e., przedstawiającej grecką boginię miłości. Rzeźbę, nazywaną również torsem Afrodyty, odnaleziono na wyspie Melos (Milo) w 1820 roku. Wkrótce stała się ozdobą zbiorów paryskiego muzeum Luwr. Historia jej odkrycia na śródziemnomorskiej wyspie a następnie perypetie związane z jej nabyciem przez rząd francuski spowodowała, że rzeźba już w XIX wieku wzbudzała zainteresowanie i zachwyty szerszej publiczności. Chętnych na zakup wykonywanych przez „Collas et Barbedienne” redukcji tej statuy było więc na pewno wielu.

Przez kolejne lata odlewnia dopracowywała wynalazek Collasa wykonując z powodzeniem kolejne redukcje najśłynniejszych posągów europejskiej sztuki, zwłaszcza zaś wysoko cenionych rzeźb klasycznych. Butik Barbedienne znajdował się na bulwarze Poissonniere, a zakład wraz z odlewnią przy rue de Lancry. W 1951 roku Ferdinand Barbedienne wystąpił kilka prac na Wielką Wystawę, gdzie firma otrzymała specjalny medal. Dalszy sukces przyszedł w 1855 roku, kiedy Achille Collas został odznaczony Grand Médaille d'Honneur na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Collas zmarł w 1859 roku pozostawiając Barbedienne szefem firmy i właścicielem opracowanego przez Collasa procesu redukcji. Bez wątplenia Ferdinand Barbedienne był wówczas największym odlewnikiem we Francji, cieszył się wielkim autorytetem w branży - w 1865 roku został wybrany na przewodniczącego Unii Fabrykantów Brązów i sprawował tę funkcję przez kolejne dwadzieścia lat. Do 1892 roku firma zatrudniała sześciuset pracowników prowadząc pracownie rzeźbiarskie gipsu, drewna i marmuru, a także zakład redukcji, wykańczania, galwanotypowania, ebonizacji i emaliowania. Ferdinand Barbedienne zmarł w 1892 roku zaś prowadzone przez niego przedsiębiorstwo funkcjonowało aż do 1954 roku.

Niebywały triumf święci postać Afrodyty, patronki miłości i opiekunki zakochanych. W ujęciu rzeźbiarzy hellenistycznych jest pełną ziemskiej zmysłowości młodą kobietą, zajęłą codziennymi czynnościami.

Sztetyłło Z., Sztuka grecka, w: Sztuka świata, t. 2, red. nauk. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1999, s. 169.



2 SOCIÉTÉ COLLAS ET BARBEDIERNE (ODLEWNIA)

Wenus z Milo, poł. XIX w.

brąz patynowany (redukcja), wys. 96 cm
na odwrocie okrągły stempel Achille Collasa
z napisem: REDUCTION MECANIQUE oraz znak
odlewni: F. BARBEDIERNE FONDEUR

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł

LÉON INDENBAUM

Leon Indenbaum, rosyjski rzeźbiarz pochodzenia żydowskiego, urodził się 10 grudnia 1890 r. w Czerykowie na Białorusi. W wieku około trzynastu lat rozpoczął naukę obróbki drewna w miejscowej szkole rzemieślniczej. Ponieważ jego prace wyróżniały się, otrzymał stypendium na naukę w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie. Następnie przez krótki czas pracował w Wilnie, w Ecole des Arts Appliqués Antonolski, by w marcu 1911 roku przenieść się do Paryża. Zamieszkał w pracowni w La Ruche, poznał Amedeo Modiglianiego, który stał się jego przyjacielem (Modigliani wykonał portret Indenbauma, znajdujący się obecnie w Princeton University Art Museum w New Jersey). Indenbaum obracał się też w środowisku skupionym wokół Soutine'a, Kremègne'a, Chagalla i kilku innych artystów należących do Ecole de Paris. W 1912 roku zaczął wystawiać swoje prace w Salon des Independants.

Do 1919 roku współpracował z Emile-Antoine Bourdelle, w którego pracowni tworzył swoje pierwsze rzeźby szukając inspiracji w tradycjach sztuki pozaeuropejskiej, jak wielu jego współczesnych. Fascynowała go przede wszystkim rzeźba i mitologia Afryki Subsaharyjskiej, Lewantu i Asyrii, a także tradycje starożytnej Grecji i Rzymu. Indenbaum zrehabilitował znaczenie fragmentarycznych, niekompletnych torsów jako kategorii rzeźbiarskiej. Jego prace, wyjątkowe pod względem formy i linii, wystawiane były w wielu znanych muzeach i galeriach na całym świecie. Twórczość Indenbauma podąża za tą samą logiką, którą wyznawał inny miłośnik klasycyzmu – Aristide Maillol. Obydwaj rzeźbiarze odrzucali dziewiętnastowieczne tendencje do tworzenia literackich, psychologicznych czy rodzajowych dzieł, skupiali się natomiast na tectonice, syntetyczności figur, którymi są zazwyczaj pojedyncze postacie, sprawiające wrażenie mo-

numentalności, elegancji i prostoty. Modelunek form Indenbauma wywodzi się ze starych praw proporcji zaczerpniętych z greckiego klasycyzmu, z którego artysta zaczerpnął również solidność kształtów i czystość bryły.

W 1968 roku Institute de France przyznał mu nagrodę Wildensteina za osiągnięcia w sztuce rzeźbiarskiej.

Oferowana rzeźba „Angielka” jest odlewem wykonanym jeszcze za życia Indenbauma. Po wojnie będąc w posiadaniu pierwowzoru w gipsie stworzonego przez artystę w 1913 roku, Musée du Petit Palais w Genewie zwróciło się do Indenbauma z prośbą o prawo do wykonania odlewów. Artysta przychylnie ustosunkował się do tej propozycji a Musée du Petit Palais (skrót P.P. widoczny w edycji oferowanej „Angielki”), sprawowało odtąd nadzór nad odlewami jego rzeźb.

(...) głównym obiektem zainteresowania rzeźbiarza był człowiek, piękno jego ciała i twarzy, szlachetność ducha. Artystyczne credo Indenbauma brzmiało: "Szukam tego, co ukryte jest poza formą, w wewnętrznym życiu". Używając różnych materiałów, tworzył wiele wariantów tych samych tematów rzeźbiarskich: ludzkie torsy, postacie młodzieńców i panien, portrety, nowoczesne parafrazy starych motywów. Tematy te symbolizowały dla niego przepływ wiecznego życia i piękno ludzkiego ciała.

Andrijauskas S., Litvak Art in the Context of L'école de Paris, Wileńska Biblioteka Aukcyjna, Wilno 2008, ss. 184-189.

3 LÉON INDENBAUM (1890-1980)

Angielka, 1913

brąz patynowany, wys. 27 cm

ed. P.P. 4/12

sygn. z tyłu: Indenbaum oraz opisany: P.P. 4/12

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •





Henryk Kuna to jeden z najpopularniejszych artystów dwudziestolecia międzywojennego, wybitny przedstawiciel nowego klasycyzmu i członek warszawskiej grupy Rytm. Początkowo kształcił się na rabiną i dopiero w wieku dwudziestu jeden lat podjął naukę rzeźby w Warszawie w pracowni Piusa Wielońskiego. Następnie kontynuował naukę już na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konstantego Laszczki. Kuna pomimo późnego startu był bardzo zdeterminowany aby uzyskać jak najlepsze wykształcenie. Podczas studiów wyjechał dwukrotnie do Paryża, żeby doskonalić swój warsztat i spotkać się z twórczością rzeźbiarzy mieszkających w artystycznej stolicy Europy. Wyjazdy odegrały kluczową rolę w życiu Henryka Kuny. Pomimo że swoją edukację artystyczną odbył w Polsce, to wyjazdy do stolicy Francji sprawiły, że Henryk Kuna został artystą takim, jakiego teraz znamy. Jego relacja z profesorem Laszczką zaowocowała zaszczeniem u Kuny zainteresowania sztuką Augustea Rodina. Laszczka był pod wielkim urokiem twórczości Francuskiego rzeźbiarza, którą przedstawiał z entuzjazmem swoim podopiecznym. W okresie 1903-1910 Henryk Kuna rozpoczął swój pierwszy okres poznawania

Paryża i sztuki, której bogate zbiory mógł tam odnaleźć. W tych latach odkrył bezpośrednio twórczość Rodina. Podzielał poglądy swojego profesora o genialności twórczości francuskiego rzeźbiarza. Pierwotnie Kuna jeździł do Paryża na kursy obróbki kamienia i marmuru, ale w przyszłości odnalazł tam o wiele więcej. W tym okresie jego dzieła zaczęła charakteryzować bogactwo niuansów światłocieniowych i wrażliwy modelunek – zawdzięczał to właśnie studiowaniu twórczości Rodina. W tamtym czasie wielu artystów korzystało z inspiracji, jaką czerpali z prac francuskiego rzeźbiarza, który był już dojrzałym artystą cieszącym się uznaniem prac. Jednak Henryk Kuna był wtedy poszukującym młodym artystą i jego fascynacje, też ulegały zmianom. Nie ma wątpliwości, że nauka u Konstantego Laszczki i zamiłowanie do twórczości Rodina odegrało wielką rolę w tym, jakim artystą został Henryk Kuna. Kiedy wrócił kolejny raz do Paryża, po przerwie, w której trakcie został założycielem oraz członkiem ugrupowania „Rytm”, artysta odkrył sztukę Aristidea Maillola oraz innych twórców nowego klasycyzmu. Byli oni odpowiedzią na pytanie: Co po Rodinie? Odpowiedzią była sztuka inspirowana

starożytnością i średniowieczem. Henryk Kuna, idąc za nową fascynacją, porzucił szkieletową formę na rzecz bogatej faktury, zaczął cenić porządek kompozycji i stosować szerokie płaszczyzny polerowanych form.

Prezentowana rzeźba jest unikatowa. Do jej wykończenia zostały wykorzystane dwie różne patyny, które rozróżniają kolorystycznie twarz dziewczyny od jej upięte włosy. Większość prac Kuny to odlewy powojenne, jednak „Portret młodej kobiety” ma pieczęć paryskiej odlewni, co wskazuje na jej przedwojenne pochodzenie. Meroni Radice to odlewnia artystyczna założona przez artystę Josepha Meroni i projektanta mody Angelo Radice w 1921 roku w Vanves. Na ich pieczęci widnieje napis: „Paris”, co wskazuje, że ich działalność miała miejsce we francuskiej stolicy. Jednak bardzo możliwe jest, że założyciele mogli wskazać Paryż jako miejsce bardziej prestiżowe, a tak naprawdę pracowali w Vanves, które jest podmiejską gminą graniczącą ze stolicą. Wśród artystów, którzy korzystali z usług Meroni Radice są Badece, Boudarel, Christophe, Despiou, Guyot, Pina, Vacossin, Villeneuve oraz Henryk Kuna.

4 HENRYK KUNA (1879-1945)

Głowa dziewczyny, lata 20. XX w.

brąz patynowany srebrzony, podstawa kamienna, wys. 38 cm
sygn. z tyłu: HKUNA oraz stempel odlewni: MERONI RADICE PARIS

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

Henryk Kuna (...) wypowiada się w formie krystalicznie czystej, w technice nieposzlakowanej wykończonej, w kompozycji o harmoniach, które nazwać by można muzycznymi. Istotą tej kompozycji jest bowiem przedziwnie czysta rytmika: rytmika linii i płaszczyzn, spływających nieuchwytnymi gradacjami w nieposzlakowany akord bryły.

cyt. za Husarski W. T., Rzeźba polska od wieku XVIII, w: Wiedza o Polsce, t. 2, Warszawa 1932, ss. 582-586



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

Fragment z pamiętników artysty, źródło: Bolesław Biegas. Artysta i literat, w: „Ciechanowskie Zeszyty Literackie” nr 16, 2014, s. 21.

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

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

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 apollińska i dionizyjska zarazem – związana ze zdolnością tworzenia fikcji i kreacją artystyczną, ale też przepelniona żywiołem ekspresji, wywołująca silne uczucia i nastroje.

Wierzbicka A., Bolesław Biegas czyli Wędrowka ducha myśli, w: AA.VV., Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, s. 14.

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

Oferowana rzeźba „Przecucie” należy do grupy prac z lat 1902-1903, powstających równolegle do najważniejszego tekstu artysty pt. „Wędrowka ducha myśli”, wydanego w Krakowie w 1904 roku. To metafizyczna, poetycka wizja, podzielona na osiemnaście podrozdziałów, w której Biegas przedstawia swoje kosmogoniczne poglądy. Rzeźby z tego okresu, jak „Przecucie”, operują esowatą linią a w swej stylistyce nawiązują do stylistyki secesyjnej. Swoje abstrakcyjne wizje przekazywał Biegas w postaci o rozwianych szatach, których forma i przekaz odnoszą do metafizycznego dramatu egzystencji, na którym opierała się cała twórczość artysty.

5 BOLESŁAW BIEGAS (1877-1954)

Przecucie (Le Pressentiment), 1903

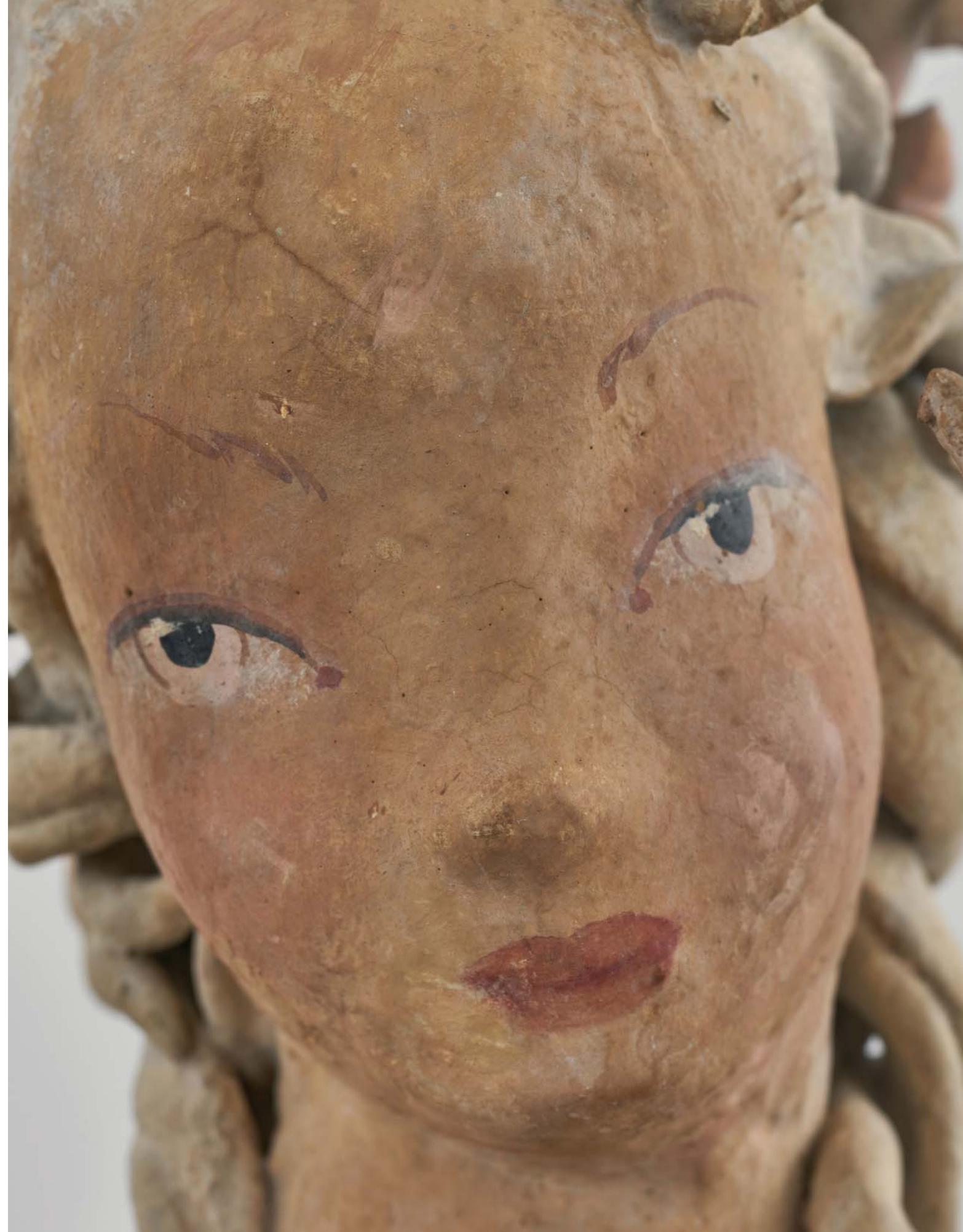
brąz patynowany, 62 x 29 x 17 cm
sygn. na podstawie: B. Biegas

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

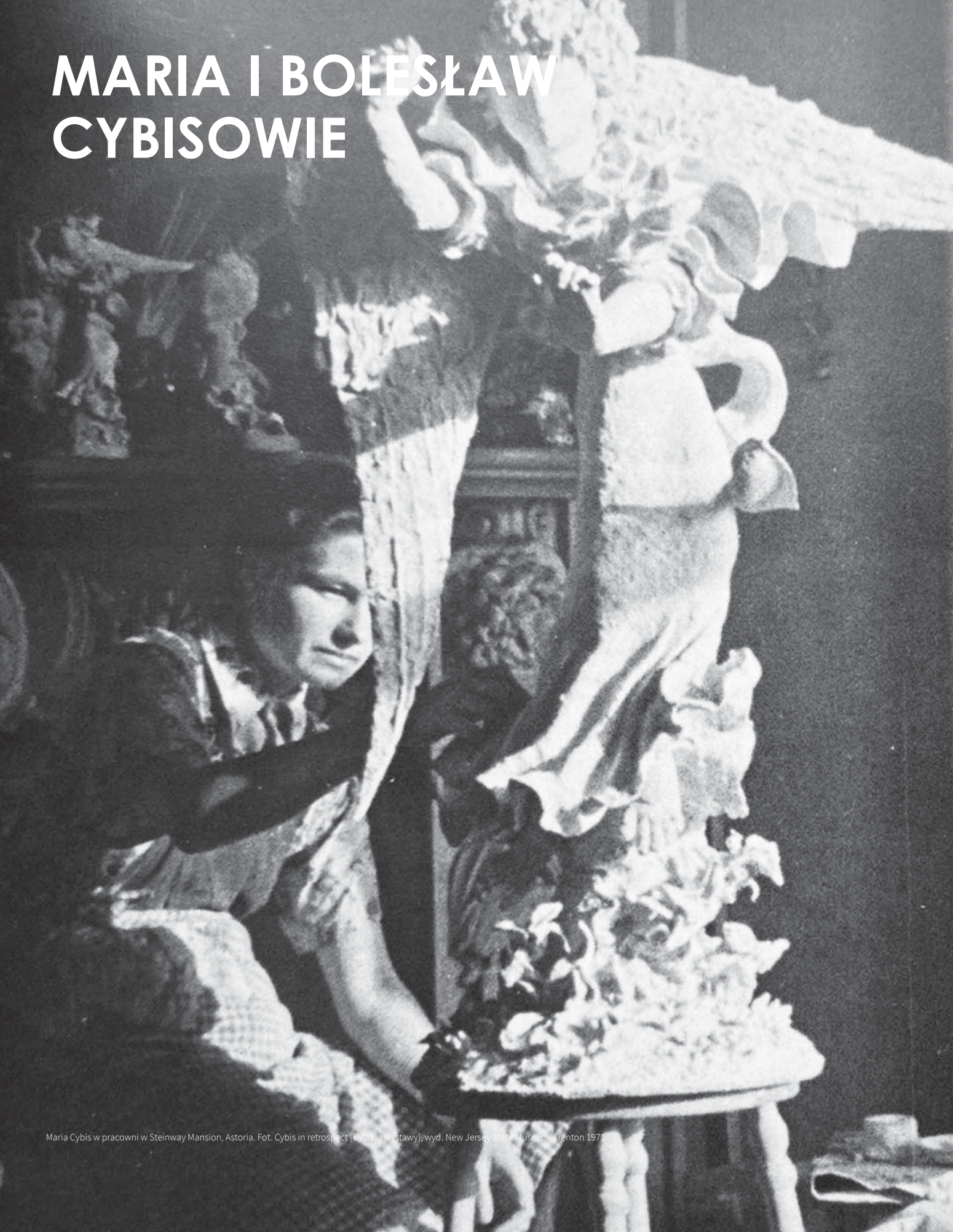
PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
USA, kolekcja Toma Podla

LITERATURA
Bolesław Biegas. Rzeźba, Warszawa 2012, nr kat. 11, s. 54 (gips).
Deryng X., Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 274 (gips)





MARIA I BOLESŁAW CYBISOWIE



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

– *Antoni Michalak*

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

6
MARIA CYBIS
(1906-1958)

Anioł, ok. 1940

papka (terakota malowana w technice al fresco), wys. 29 cm
sygn. na spodzie: MC. Cybis

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

LITERATURA

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

Choć zwykło się podkreślać rolę Bolesława jako założyciela Cybis Porcelain Art Studio, jego żona Maria (Marja) Cybis była utalentowaną artystką i bez wątpienia przyczyniła się do sukcesu firmy w takim samym stopniu jak jej mąż. Niestety, w literaturze poświęconej studiu Cybis nie poświęca się jej zbyt wiele uwagi, zazwyczaj ograniczając się do krótkiej wzmianki dotyczącej udziału Marii w procesie twórczym papiek i porcelany.

Pierwsza „oficjalna” notka poświęcona Marii znajduje się w publikacji „Cybis in Retrospect”. Wskazuje ona, że była ona studentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie we latach dwudziestych. Możemy to wywnioskować z opisu mówiącego, że w 1926 roku Bolesław „poślubił Marię Tym, utalentowaną koleżankę i studentkę Akademii”. Miała wtedy dwadzieścia lat, więc jeśli Akademia przyjmowała studentów w wieku około 18 lat, mogła zacząć tam naukę w 1924 roku. Bolesław Cybis był na Akademii w latach 1923-1925, co oznacza, że pobrali się po jego (i być może jej) ukończeniu studiów.

Maria towarzyszyła mężowi w podróżach do Włoch (Rzym i Florencja), a następnie do Afryki Północnej (Libia) w 1928 i 1929 roku.

Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie, które w 2016 roku zorganizowało wystawę kamiennych rzeźb Marii i Bolesława Cybisów, po powrocie do Warszawy w 1930 roku małżonkowie założyli dom i ogród w dzielnicy Placówka, sąsiadującej z dużym cmentarzem i położonej niedaleko Wisły. Artystki ozdobili swój ogród ponad dwudziestoma kamiennymi rzeźbami i dekoracjami różnego typu, z których trzy zostały przypisane bezpośred-

nio Marii na wystawie w 2016 roku. Wiosną 1939 roku Maria i Bolesław opuścili Placówkę i udali się do Nowego Jorku, aby pracować nad zleconymi im freskami w Pawilonie Polskim światowych targów. Wybuch II wojny światowej spowodował, że Cybisowie pozostali za oceanem.

Para wynajęła dom w Astorii, w hrabstwie Queens, niedaleko miejsca, w którym odbywały się Targi Światowe. To właśnie tam, w pierwszej pracowni z początku lat 40-tych, mieszczącej się w Steinway Mansion, Maria stworzyła wiele główek w technice papki w różnych rozmiarach i o różnym stopniu wykończenia. Technika ta, opracowana przez małżeństwo Cybisów, polegała na swoistym, całkowicie manualnym, modelowaniu gliny oraz naniesieniu koloru na wilgotną jeszcze formę w sposób odzwierciedlający tradycyjną technikę malarstwa ściennego „al fresco”. Nie wszystkie prace, które wyszły z rąk żony Bolesława były przez nią sygnowane, co wielokrotnie nastęrcza trudności w interpretacji ich autorstwa. Dwa rodzaje sygnatur Marji/Marii Cybis na wyrobach z lat 40. i 50. są proste i łatwe do zidentyfikowania. Jedna z nich widnieje na oferowanej papce „Anioł”. Jest to jeden z niewielu zachowanych do dzisiejszego dnia przykładów rzeźby w oryginalnej dla Cybisów technice, której autorstwo możemy przypisać Marii. Papka, wykonana ok. 1940 roku na samym początku działalności amerykańskiej pracowni, charakteryzuje się wyszukaniem detalem i wyrafinowaną pastelową barwą zastosowanej przez Marię Cybis polichromii. Jest świadectwem wielkiego warsztatu artystki oraz odwagi w eksperymentowaniu z nowymi technikami, które otworzyły Cybisom drzwi do amerykańskiej kariery.



Dziś, porcelanowa rzeźba Cybisa znana jest na całym świecie. Blisko 80 galerii i instytucji muzealnych w Stanach Zjednoczonych i Europie ma ją w swoim posiadaniu a twórczość Cybisa jest ozdobą wielu najznakomitszych kolekcji prywatnych.

Goodwin M., Cybis: The last word in porcelains, w: „The New York Times”, 9 lutego 1975, s. 64

W latach 40. w atelier Cybisów obok rzeźb w technice papki powstała seria stylizowanych popiersi wykonanych w porcelanie. Wielki sukces jaki odniosły papki spowodował, że Cybisowie zmuszeni byli opuścić manufakturę w Astorii w poszukiwaniu większego atelier. Drogi zaprowadziły ich do Trenton w stanie New Jersey, miasta zwanego amerykańską stolicą porcelany. Pobliskie złoża gliny oraz tradycja lokalnych manufaktur pozwoliła Cybisom na otwarcie większej pracowni i zatrudnienie wykwalifikowanych pracowników. Pierwsze powstające tam porcelanowe figurki wzorowane były bezpośrednio na słynnych papkach, których produkcję małżeństwo ograniczyło do bardzo limitowanych serii. Do rzeźb będących kontynuacją papek należy m.in. oferowana „Biała pora”. Utrzymana w minimalistycznej formie uwypuklającej dekoracyjnie potraktowane elementy

takie jak włosy i ornamenty florealne pozbawiona jest rysów twarzy. By uzyskać ten efekt wygładzano wewnętrzną część matrycy, która służyła do produkcji korpusu. Mniejsze elementy wykonano ręcznie. Smukłość popiersia, które nacechowane jest lekkim wydłużeniem szyi i dłoni oraz monochromatyzm czyni zeń obiekt o niespotykanej elegancji.

Ponieważ rzeźby Cybisów powstawały w środowisku rzemieślniczym i nigdy nie były produkowane masowo, poziom dopracowania szczegółów jest bardzo wysoki. Samo stworzenie rzeźby (i jej późniejszej matrycy) było tylko początkiem procesu. Następnie przychodziła pora eksperymentowania z doborem kolorów i dekoracji. Studio Cybisów opracowało na własny użytek specyficzną paletę barw, które były w stanie sprostać wielokrotnemu wypalaniu.

7
BOLESŁAW CYBIS (1895-1957)
MARIA CYBIS (1906-1958)

Biała pora, lata 40. XX w.

porcelana, wys. 24,5 cm

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

LITERATURA

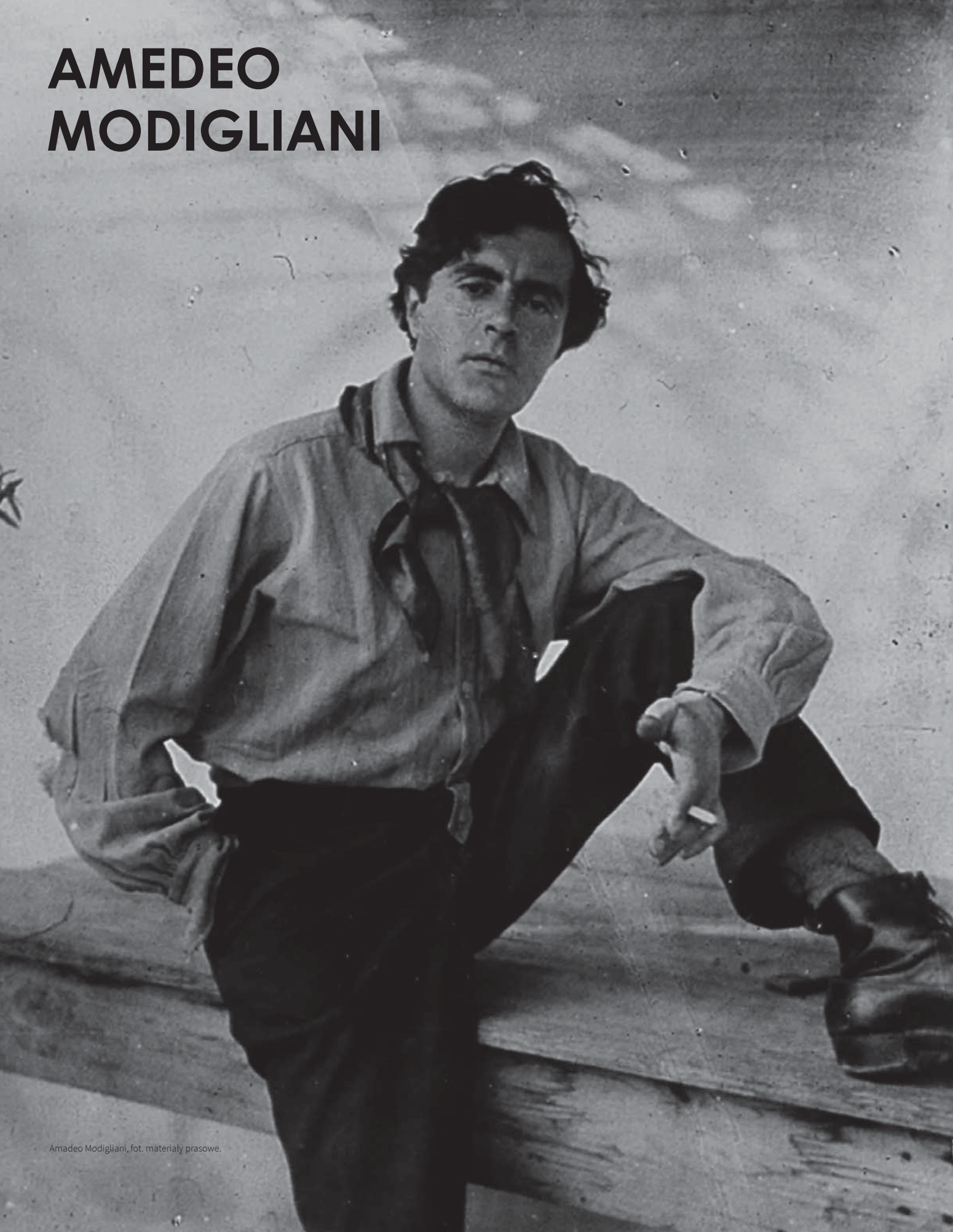
Cybis in retrospect [katalog wystawy],
wyd. New Jersey State Museum, Trenton 1971.

W latach 50. manufaktura Cybisów była już znana w całej Ameryce. Popyt na oferowane przez studio rzeźby był wysoki. Szczególną popularnością cieszyły się – obok najwcześniejszych popiersi - figurki zwierząt, ptaków, uroczę aniołki. Były to obiekty wykonywane w matrycach, szklione i ręcznie malowane. W tamtych latach do produkcji wszedł również inny materiał biskwit. Amerykanie pokochali dekoracyjne figurki a Cybisowie, których skomplikowane życiowe ścieżki zawiodły aż za ocean, odnieśli spektakularny sukces jakiego nie doświadczyli w Europie. Bolesław zmarł nagle w maju 1956 roku. Rok później odeszła Maria. Cybis Studio funkcjonowało dalej prowadzone przez protegowaną Cybisa, Marilyn Kozuch. Wraz z odejściem Marii i Bolesława zamknął bezpowrotnie najświetniejszy okres w historii założonej przez nich manufaktury.





AMEDEO MODIGLIANI



Amadeo Modigliani, fot. materiały prasowe.

Modigliani był osobą niezwykle barwną, która nie potrafiła odmówić sobie ziemskich przyjemności, za co w konsekwencji przypłacił zdrowiem, a następnie życiem. Jego śmierć pociągnęła za sobą jego ukochaną oraz ich nienarodzone dziecko. Jeanne Hébuterne nie wyobrażała sobie siebie bez artysty. Skoczyła z okna w dziewiątym miesiącu ciąży, parę dni po tym, jak straciła miłość swojego życia. Artysta musiał być niezwykle charyzmatyczną osobą, której raz doświadczając, nie sposób zapomnieć i żyć dalej bez niego.

Urodził się we Włoszech. Jako dziecko o słabym zdrowiu udał się z matką w podróż na południe Włoch w poszukiwaniu lepszego środowiska. Odwiedzili wtedy liczne muzea sztuki, które utwierdziły go w jego marzeniu o zostaniu artystą. Matka Eugenia Modigliani 10 kwietnia 1899 roku zapisała: „Dedo (tak nazywała swojego syna) całkiem opuścił się nauce [w liceum] i nic nie robi tylko maluje, ale robi to przez cały dzień i codziennie z niesłabnącym zapałem, że aż mnie to dziwi i zachwyca. Jeśli w ten sposób do czegoś nie dojdzie to już więcej nie można zrobić. Jego nauczyciel jest bardzo z tego zadowolony, a ja, choć się na tym nie znam, sądzę, że jak na kogoś, kto uczy się od trzech czy czterech miesięcy, to on maluje naprawdę całkiem nieźle i rysuje też bardzo dobrze” (Eugenia Modigliani [w] Modigliani, Werner A., wyd. Artes, Warszawa 1994, s. 14-15) Nauczyciel o, którym mowa to malarz Guelfelmo Micheliego (1866-1926) z Livorno. Był jednym z licznych osób, do których najpierw matka Modiglianiego prowadziła syna a później, gdy dorósł, już sam uczęszczał.

Dla młodych artystów początku XX wieku Paryż jawił się stolicą sztuki, życia artystycznego i kontaktów towarzyskich. Nic więc dziwnego, że i Modigliani, osiągnąwszy wiek dorosły, zapragnął przeprowadzić się do Francji. Tam po raz pierwszy miał kontakt z narkotykami, które zmieniły go z wychuchanego syna swojej matki w awanturczaka, ale charyzmatycznego mężczyznę, który nie stronił od kobiet ani używek. Jego zachowawcze malarstwo, wyuczone na studiach, przeobraziło się pod wpływem kontaktu z bohemą artystyczną Paryża w charakterystyczny i rozpoznawalny obecnie na całym świecie

styl Modiglianiego. Gdyby nie jego zamiłowanie do szaleńczej zabawy i skłonność do samouni-cestwienia może nie zostałby zapamiętanym artystą i jego twórczość przeminęłaby wraz z jego śmiercią. Legenda jego postaci i stylu życia dodaje jego pracom wartości. Artysta nic więcej nie chciał niż uznania i dorównania swoim wielkim autorytetom takimi jak Rousseau czy Picasso. Niestety za swojego życia nie został doceniony, tak jak o tym marzył. Dlatego pracował więcej, zachowywał się irracjonalnie czasem szalenie. Alkohol i haszysz nie hamowały jego gorączkowego pędu do pracy. Nawet gdy nie tworzył rzeczywistych prac, komponował je w myślach. „W mojej głowie powstają co najmniej trzy obrazy dziennie. Po co zużywać płótno, skoro nikt nie kupi?” (Amadeo Modigliani [w] Modigliani, Werner A., wyd. Artes, Warszawa 1994, s. 24). Zawsze jednak wracał do tworzenia. Był artystą z powołania, nawet gdy wątpił w powodzenie swojej kariery, to była jego jedyna możliwa droga w życiu. Sfrustrowany, opętany sztuką Modigliani był obiektem westchnień wielu kobiet. Nie miał problemu, aby namówić modelki do pozowania nawet za drobne sumy. Jego serce ostatecznie jednak zostało porwane przez czternaście lat młodszą Jeanne Hébuterne- artystkę o intrygującej urodzie i depresyjnym usposobieniu. Jest ona przedstawiana na wielu obrazach Modiglianiego. Była matką jego jedyne uznane przez artystę dziecka i to ona towarzyszyła mu do końca jego dni, znosząc jego słabość do używek i wielokrotnie niespełnianych obietnic o zamiężpójściu.

Modigliani chciał wiele od życia. Żył krótko, ale intensywnie. Zmarł pół roku przed swoimi trzydziestymi szóstymi urodzinami na gruźlicę, która towarzyszyła mu od lat dziecięcych. Wieloletnia choroba nie przeszkodziła mu w braniu życia garściami. Legenda jego hulaszczego życia, dzikiego usposobienia oraz łatwości w nawiązywaniu romantycznych kontaktów z kobietami żyje do dziś. Umierając przedwcześnie, nie był świadom późniejszego rozwoju zainteresowania jego pracami. Zmarł jako biedny artysta, co sprawia, że jego dzieła są jeszcze bardziej autentyczne, ponieważ były tworzone z potrzeby serca, a nie w odpowiedzi na gusta klientów.

Lata 1909 – 1914 artysta poświęcił wyłącznie rzeźbie. Na pięć lat odłożył pędzel by z dnia na dzień przeobrazić się w rzeźbiarza. Było to skutkiem między innymi znajomości z rumuńskim artystą Constantinem Brâncușim, którego prace były wystawione obok obrazów Modiglianiego w Salonie Jesiennym w marcu w 1908 roku. Prace w brązie, piaskowcu czy wapieniu konsekwentnie kontynuowały fascynację artysty ludzkim portretem. Przed pierwszą wojną światową, rzeźba afrykańska zwana „czarną rzeźbą” zaczęła zdobywać olbrzymią popularność. Zainspirowany jej surowością i pierwotnością Modigliani stworzył charakterystyczną sobie estetykę, którą kontynuował w późniejszych pracach malarskich. Wydłużona twarz, łabędzie szyja oraz intrygujące oczy w kształcie migdałów stały się znakiem rozpoznawczym Modiglianiego. Artysta pomimo braku doświadczenia w rzeźbie potrafił stworzyć serię jednolicie stylistycznie prac, którym nie można odmówić podobieństwa do jego późniejszej malarskiej twórczości.

Marzenie o rzeźbiarskiej karierze przyświecało Modiglianemu już we wcześniejszych latach jego artystycznej praktyki, jednak nie miał on warunków do jego spełnienia. Dzięki namowię Brâncusiego przeniósł on swoją pracownię do Cité Falguière na Montparnasse. Tam mógł spokojnie zacząć rozwijać swoją nową pasję. Odejście od malarstwa mogło mieć swoje źródło w okresie stagnacji, jaką przeżywała jego twórczość. Artysta wyszedł poza to, co było mu dotychczas znane w poszukiwaniu bodźca, który przywróciłby ponownie kierunek jego twórczości.

W latach 1909- 1914 Modigliani prezentował swoje rzeźby na wystawach, między innymi na X Salonie Jesiennym w 1912 roku. Stworzył wtedy słynny cykl „Głowy”. Wszystkie prace przedstawiają charakterystycznie podłużne portrety, z wydłużonym nosem oraz blisko osadzonymi oczami. Nawiązują one do surowości prac

Brâncusiego i masek afrykańskich. Od 1911 roku rzeźbione głowy przybierają niemalże totemiczną formę - owalną ze spiczastym podbródkiem, włosy są wystylizowane w kok i uporządkowane w bardziej abstrakcyjny sposób, z masywną, spłaszczoną na szczycie czaszką. W twórczości Modiglianiego przeplatają się motywy kariatydy i autonomicznej głowy w przestrzeni. Skrajna stylizacja rzeźb z okresu 1911-1912 daje w efekcie bryłę przypominającą rozciągnięty walec, w którym mostek nosowy i wydrążony krąg ust tworzą rodzaj wykrzyknika w reliefie. Rzeźba „Tête de jeune fille à la frange” (Dziewczynka z grzywką), której pierwotna wersja wykonana w kamieniu znajduje się w Minneapolis Institute of Art, o gładko zaczesanych do tyłu włosach i geometrycznej grzywce i migdałowo wykrojonych oczach jest jednym z najznakomitszych przykładów rzeźby Modiglianiego.

Nie jest znana przyczyna przerwania przez Modiglianiego swojej rzeźbiarskiej praktyki. Jedną z hipotez jest pogarszający się stan zdrowia artysty. W konsekwencji Modigliani zwrócił się z powrotem, po pięcioletniej przerwie, w kierunku malarstwa. Jednak jego doświadczenie rzeźbiarskie miało zasadniczy wpływ na dalszą twórczość, a okres rzeźbiarstwa w znacznym stopniu przyczynił się do ukształtowania jego osobistego stylu. Cechy rzeźbionych głów Modiglianiego – długie szyje i nosy, uproszczone rysy i smukłe, owalne twarze - wkrótce przeniknęły do jego malarstwa. Mimo przerwania rzeźbiarskiego powołania, Modigliani przedkładał malarstwo figuralne nad martwą naturę czy pejzaż, a jakoś portretów jest wyraźnym echem jego doświadczeń jako rzeźbiarza. Redukując i niemal eliminując światłocień, Modigliani osiągnął dzięki sile konturu, nieuchwytniej i eliptycznej linii oraz obfitości formy w płaskim obrazie ową solidność, tak podobną do plastyczności jego rzeźby.

8 AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)

Tête de jeune fille à la frange, 1911-1912

brąz patynowany (odlew 2 pot. XX w.)
48 x 15 x 24 cm ed. XII/XXV
sygn. na odwrocie: Modigliani
na lewym boku pieczęć odlewni Valsuani
oraz nr edycji XII/XXV

(Do obiektu dołączony certyfikat
autentyczności podpisany przez André
Coll-Rotgera ze stycznia 2021 roku)

Estymacja: 120 000 – 200 000 zł

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Dufrene T., Modigliani, wyd. Citadelles
& Mazenod, Paris 2020, s. 66 (kamień).

LITERATURA
Lantheimann J., Modigliani Catalogue
Raisonné, wyd. Graficas Condal, 1970, poz. 633
Werner A., Sculptures de Modigliani, 1962, s. 52
(wersja kamienna).
Ceroni A., Modigliani Catalogue Raisonné,
Mediolan, s. 72-75 (wersja kamienna).





**JEGO PRACOWNIA BYŁA
WÓWCZAS NĘDZNA,
DZIURĄ W PODWÓRZU,
TAM MIESZKAŁ
I PRACOWAŁ. W TYM
CZASIE POWSTAŁO
DZIEWIĘĆ CZY DZIESIĘĆ
TAKICH DŁUGICH GŁÓW
INSPIROWANYCH
MASKAMI AFRYKAŃSKIMI
I JEDNA FIGURA. BYŁY
ONE WYKONANE
W KAMIENIU (...)**

– Jacob Epstein

De Stefani A., Modigliani alla Cité Falguière: la prima fase della scultura nel suo contesto immediato, w: „Dossier. Italie rêvée, Italie fantasmée”, wyd. Academie de France a Rome – Villa Medici, Rzym 2015, s. 248

Marek Szwarc to jeden z najciekawszych a jednak najmniej znanych polskich artystów pochodzenia żydowskiego. Urodzony w 1892 roku w Zgierzu związany był z Łodzią, która pod koniec pierwszego dwudziestolecia XX wieku była ważnym ośrodkiem rodzącej się awangardy. W 1915 roku Szwarc miał swoją pierwszą indywidualną wystawę w Łódzkim Salonie Sztuki. Był już wtedy artystą zaznajomionym z europejską sztuką i rodzącymi się w niej nowymi nurtami. W latach 1911 – 1914 przebywał bowiem w Paryżu studiując na tamtejszej Ecole des Beaux Art. Mieszkał w „La Ruche” – skupisku artystycznym, gdzie poznał m.in. Chagalla, Soutine’a, Kislinga, Pascina i innych artystów. Rzeźbił wówczas głównie w glinie i w 1913 wystawił na Salonie Jesiennym swoją pierwszą dużą rzeźbę – Ewę. Po ukończonych studiach Szwarc powrócił do Łodzi. Ożenił się z Eugenią, nazywaną Giną, z domu Pinkus, również żydówką, z którą wspólnie zdecydowali się przejść na katolicyzm. Działanie na styku różnych kultur i religii było cechą charakterystyczną ośrodka jakim wówczas była Łódź. Owa różnorodność i wynikająca z niej otwartość sprzyjała rozwojowi nowych myśli w obszarze sztuk plastycznych. W 1919 roku Marek Szwarc wspólnie z Jankielem Adlerem, Mojżeszem Brodersonem i Wincentym Braunerem założyli jedno z prężniejszych ugrupowań artystycznych międzywojnia – Jung Jydisz, które zrzeszało żydowskich twórców związanych z ekspresjonizmem. Cechą nadrzędną artystów z Jung Jydisz było działanie na styku różnych kultur i religii, przy częstym wykraczaniu daleko poza tradycję żydowską i odwoływaniu

się niejednokrotnie do chrześcijaństwa i symboliki różnych kręgów kulturowych. Pierwszy człon nazwy grupy nawiązywał do silnych na początku ubiegłego stulecia tendencji do odnowienia sztuki i środków jej wyrazu. Drugie słowo wskazywało na charakter tożsamości członków grupy. Szwarc pozostał w związku z Jung Jydisz nawet po swoim ponownym wyjeździe do Paryża w 1920 roku.

Do II wojny światowej artysta wraz z żoną i córką mieszkał i pracował w stolicy Francji, a jego obrazy i rzeźby były kupowane przez kolekcjonerów w Niemczech, Polsce, Stanach Zjednoczonych oraz przez kilka muzeów. Twórczość Szwarca, utożsamiana w szerokim zakresie ze stylem Ecole de Paris, często, ale nie wyłącznie, podejmowała tematy biblijne ze Starego i Nowego Testamentu. Podczas II wojny światowej Szwarc wstąpił do polskiej armii na emigracji w Szkocji, podczas gdy jego żona i córka uciekły przez Lizbonę do Anglii. Po wojnie wrócił z rodziną do Paryża gdzie poświęcił się głównie rzeźbieniu w kamieniu i drewnie oraz formom odlewanych w brązie.

„Zakładniczka” wykonana w białym piaskowcu w 1943 roku nawiązuje w swej formie do tradycji rzeźby średniowiecznej, której korzenie tkwiły głęboko w chrześcijaństwie. Szwarc miał niewątpliwie okazję niejednokrotnie podziwiać najbardziej spektakularne przykłady rzeźb romańskich z jakich słynie Francja. W „Zakładnicze” daje o sobie znać złożona wrażliwość Szwarca, zasilana z jednej strony tradycją żydowską (zniewolenie, lęk zwłaszcza w obliczu okrucieństw jakich doznał naród żydowski w okre-

sie II wojny światowej) z drugiej zaś czerpiąca z chrześcijaństwa (motyw cierpienia, poświęcenia ale i nadziei na zmartwychwstanie). Rzeźba ukazuje dualizm tożsamości artysty, którego twórczość jest nierozdzielnie związana z jego osobistą drogą. Ukazana w kontekście wielkich zmian jakim podlegała sztuka w Europie i w Polsce zwłaszcza po 1918 roku, rozkwitu nowych ugrupowań artystycznych a wraz z nimi nowych nurtów i impulsów sztuka Marka Szwarca świadczy o wielkiej otwartości i głębokiej świadomości jaką charakteryzowało się łódzkie środowisko, z którego wyszedł artysta. Dziś prace Szwarca znajdują się w muzeach, galeriach, miejscach kultu religijnego i kolekcjach prywatnych we Francji, Polsce, Izraelu, Kanadzie, Wenezueli, Stanach Zjednoczonych i Anglii.

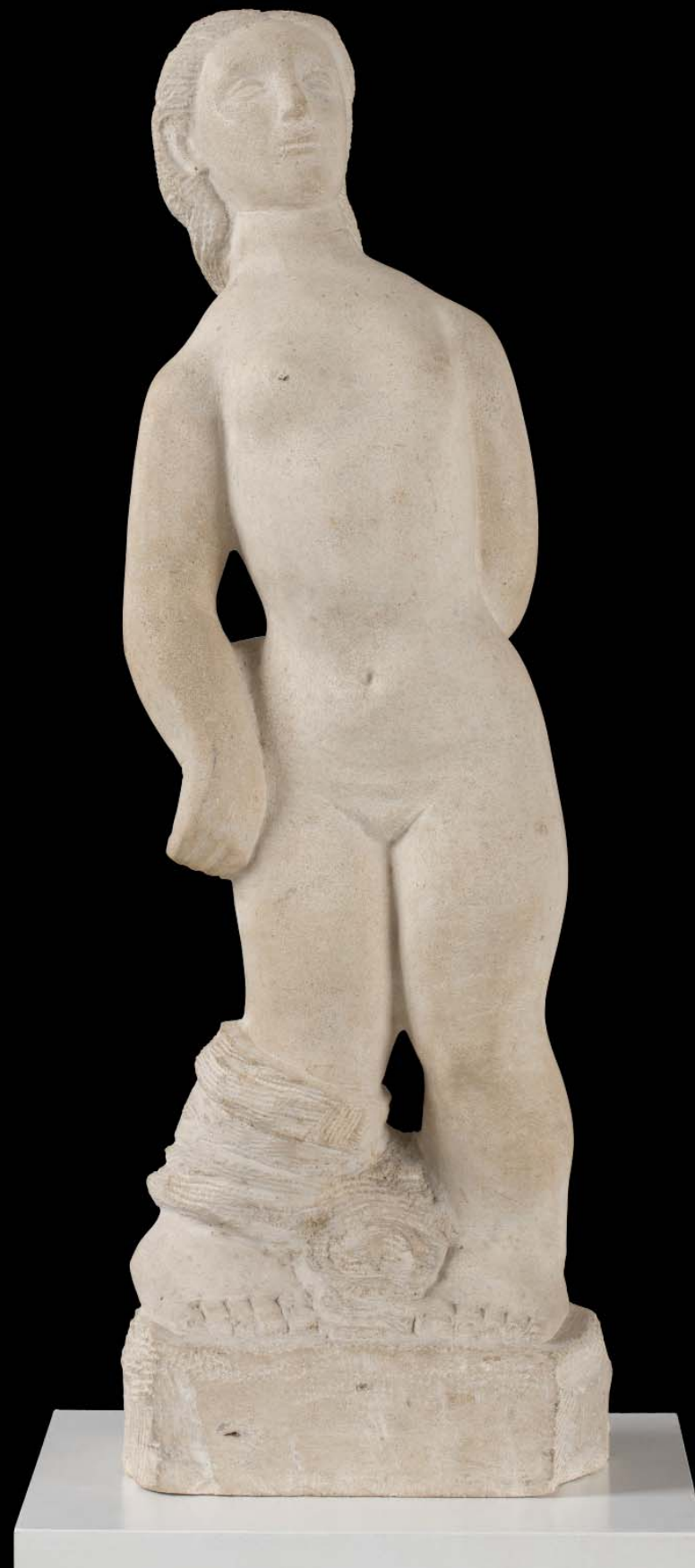
9
MAREK SZWARC
(1892-1958)

Zakładniczka (L'otage), 1943

kamień, 64,5 x 21 x 15 cm
sygn. na podstawie: MAREK SZWARC PARIS

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna
Tajan, aukcja 01.12.2005, poz. 53



10
STANISŁAW SZRENIAWA-RZECKI
(1888-1972)

Józef Piłsudski, ok. 1936

brąz patynowany, wys. 72 cm
sygn. u podstawy: Rzecki

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
(od lat 70. XX w.)
Warszawa, pracownia artysty

Wokół postaci Józefa Piłsudskiego i stworzonych przez niego Legionów zgromadziło się grono przedstawicieli polskiej inteligencji - artyści, malarze, graficy i rzeźbiarze. Szczególną rolę w kreowaniu legendy Marszałka mieli ci, którzy - jak to określił krytyk literacki i dziennikarz Krzysztof Masłoń - „służąc w Legionach, tworzyli ją na gorąco”. Wielu spośród artystów po 1918 roku pozostało wiernych swemu powołaniu, inni, jak Edward Rydz-Śmigły, nie zdjęli już munduru. Nie były to pojedyncze jednostki, twórców związanych z Legionami było ponad 70. Cytując wspomnianego wyżej Masłonia: „W tej najinteligentniejszej armii świata, jaką były Legiony Józefa Piłsudskiego - w których nie brakowało profesorów i doktorów, adwokatów i inżynierów, nauczycieli i literatów, roiło się od artystów”.

Stanisław Szreniawa-Rzecki był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli owego grona. Urodzony w 1888 roku z wykształcenia malarz i rzeźbiarz, studia ukończył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem takich profesorów jak Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Stanisław Wyspiański i Konstanty Laszczyński. Do 1930 roku zajmował się przede wszystkim malarstwem i rysunkiem. Był twórcą niezwykle aktywnym w środowisku artystycznym - był członkiem założycielem Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Rytm”. W 1926 roku wspólnie z Wacławem Borowskim i Stanisławem Czajkowskim założył Instytut Sztuk Plastycznych. Po 1930 roku poświęcił się wyłącznie rzeźbie. W 1935 roku zmarł Józef

My, współcześni Józefa Piłsudskiego, świadkowie jego wielkich czynów, a również jego podkomendni, żołnierze i uczniowie, którym dane było w jego epoce żyć i pracować - w przekonaniu, iż cały naród z poczynaniami naszymi się jednoczy - przystępujemy do stworzenia pomników, które byłyby godnym uczczeniem pamięci zmarłego wodza - i w tym celu powołani przez Prezydenta Rzeczypospolitej - konstytuujemy się pod jego przewodnictwem jako: **naczelny komitet uczczenia pamięci marszałka Józefa Piłsudskiego.**

„Kurier Warszawski” 1935, nr 155, s. 4.

Piłsudski. Żałoba po wielkim wodzu objęła całe społeczeństwo wówczas już silnie politycznie podzielone. W atmosferze dyskusji toczących się wokół „ideowego testamentu Wodza”, rozwinięto na szeroką skalę ogólnopolską akcję „trwałego upamiętniania czynów” Piłsudskiego. W sensie instytucjonalnym zainicjował ją i nadzorował na poziomie centralnym Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, w skład którego wszedł również Stanisław Rzecki. Do jego inicjatyw należała organizacja wystawy „Marszałek Piłsudski w rzeźbie”, która odbyła się w Muzeum Narodowym w 1936 roku. Równoległe Rzecki uczestniczył w tworzeniu Sanktuarium poświęconego wybitnemu dowódcy. Jak donosiła „Gazeta Kielecka”: „Prace nad upamiętnieniem dziejowej rocznicy wymarszu pierwszej kompanii kadrowej są już na ukończeniu. [...] Profesor Rzecki z Warszawy przy współudziale konserwatora sztuki dr. Olesia i prof. Skuczyńskiego kieruje robotami w zamku nad utworzeniem Sanktuarium Marszałka i muzeum Legionów w dawnej głównej kwaterze komendanta” (1938, nr 31, s. 3). Rzecki był odpowiedzialny za wystrój architektoniczno-rzeźbiarski przedsięwzięcia. Zaprojektował m.in. odrębne wejście, od strony południowego dziedzińca pałacu. Stworzył również rzeźbę w brązie obrazującą głowę Marszałka, która stanęła w marmurowej niszy właściwego pomieszczenia Sanktuarium, w tzw. Sali Marmurowej (dawnym osobistym pokoju Józefa Piłsud-

skiego). Popiersie poddane zostało ocenie prof. Wojciecha Jastrzębowski, członka NKUPMJP i rektora Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przytaczając słowa Roberta Kotowskiego i Lidii Michalskiej-Bracha w publikacji poświęconej historii kieleckiego Sanktuarium: „należało to zresztą do typowej dla NKUPMJP procedury działania. Realizowane przez Rzeckiego w Sanktuarium projekty rzeźbiarskie miały być ekspozowane na ‘Wystawie projektów pomnika ku czci Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie’ i prac pozakonkursowych w gmachu Muzeum Narodowego (22 lipca - 20 września 1937), o co prosił Wydział Wykonawczy jeszcze we wrześniu 1937 roku. Ostatecznie jednak, z uwagi na przeciągające się prace w Sanktuarium, zatwierdzenia popiersia Piłsudskiego (i to tylko rzeźby w glinie, a nie odlewu w brązie) dokonano dopiero 22 lipca 1938 roku w warszawskiej pracowni artysty, z udziałem Jastrzębowski, Brzęka-Osińskiego, Dziadosza, artysty rzeźbiarza Franciszka Strynkiewicza oraz artysty malarza Leonarda Pękałskiego, profesorów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Komisja, jak podkreślano w notatce z oględzin, „stwierdziła wysoką wartość artystyczną omawianej rzeźby” i uznała jej przydatność do umieszczenia w Sanktuarium” (Sanktuarium Józefa Piłsudskiego w Kielcach Między pamięcią a polityką historyczną II Rzeczypospolitej, wyd. MNKi, Kielce 2018, s. 111).



1 października 1983 roku przy murze obronnym ciągnącym się wzdłuż ulicy Podwale na warszawskim Starym Mieście stanął pomnik „Małego Powstańca”, najbardziej popularne dzieło w dorobku wybitnego polskiego artysty Jerzego Jarnuszkiewicza. Przejmujący w swej wymowie przedstawia blisko 1,5-metrową postać kilkuletniego chłopca w za dużym hełmie, zbyt obszernej panterce, za dużych butach i z przewieszonym przez ramię karabinem. „Mały Powstaniec” jest dziś jedną z najbardziej charakterystycznych wizytówek Warszawy.

W 1946 roku Ministerstwo Kultury ogłosiło konkurs na rzeźbę upamiętniającą sierpniowe wydarzenia. Jarnuszkiewicz, wówczas jeszcze student warszawskiej ASP, stworzył małą gipsową malowaną figurkę. „To była niewielka rzeźba, która nie była planowana jako pomnik. Gdy przyjrzeć się tej figurze, widać, że chłopiec ubrany jest w za dużą panterkę, za duże buty, za duży hełm. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem o charakterze vanitas - przemijalności, ilustrowanym w kulturze od wieków często postacią dziecka-putta bawiącego się czaszką.

Rzeźbiarz zderzając niewinność dziecka z atrybutami śmierci, podjął ten wątek w bardzo nowoczesny sposób” - wspomina prof. Waldemar Baraniewski, historyk sztuki z warszawskiej ASP i główny kurator wystawy Jarnuszkiewicza „Notatki z przestrzeni” w Zachęcie. Figurka „Małego Powstańca” zyskała wielką popularność wśród mieszkańców Warszawy. Przez lata była anonimowo powielana stając się swego rodzaju dobrem powszechnym. Wbrew władzy, która deprecjonowała uczestników Powstania Warszawskiego społeczna potrzeba upamiętnienia bohaterów sierpniowego zrywu była bardzo silna. Niewielkich rozmiarów, sentymentalna w poetyce rzeźba umożliwiła realizację owej potrzeby w warunkach domowych. Jarnuszkiewicz upomniał się o swoje prawa do „Małego Powstańca” dopiero w latach siedemdziesiątych, gdy jeden z warszawskich rzemieślników przypisał sobie autorstwo rzeźby. W wyniku długotrwałego procesu artysta odzyskał prawa autorskie i wówczas zrealizował w większej skali Pomnik stojący dziś przy murach Starego Miasta.

11
JERZY JARNUSZKIEWICZ
(1919-2005)

Mały Powstaniec, 1946

gips, wys. 30 cm
na odwrocie wycisk autorskiego stempla:
JARNUSZKIEWICZ oraz monogram artysty

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Tak więc jest to dzieło rozpięte między monumentalnością wyrazu a kameralnym, prywatnym dyskursem. Między powagą tematu i delikatnością formy. Czasem te skłonności, może skrajne, ale niesprzeczne, łączą się w jednej pracy.

Baraniewski W., Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni, w: „Zachęta. Luty, marzec, kwiecień 2017”, 1 lutego 2017, s. 8.



SĄ TACY TWÓRCY, KTÓRYCH INTERESUJE I BAWI SAMA FORMA, ALBO POWIEDZMY – GRA FORM PRZESTRZENNYCH. JA NALEŻĘ DO TYCH, KTÓRZY UŻYWAJĄ FORMY DO WYRAŻENIA CZEGOŚ O CZŁOWIEKU I O HISTORII.

– *Marian Konieczny*

Marian Konieczny był polskim rzeźbiarzem i profesorem Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od dzieciństwa wykazywał zainteresowanie sztuką, tworząc rysunki świata, w którym się wychowywał. Druga Wojna Światowa przerwała jego sielskie dzieciństwo i odcisnęła piętno, które można było dostrzec w późniejszych pracach rzeźbiarza. Jako piętnastolatek po raz pierwszy sięgnął po glinę. W następnych latach zaczął kształcić się w kierunku sztuki najpierw w Liceum Sztuk Pięknych w Krakowie, następnie na Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Xawerego Dunikowskiego i kontynuował edukację w Leningradzie w Instytucie im. I. Rzepina. Powrócił do Krakowa na macierzystą

uczelnię i objął stanowisko profesora, a następnie dziekana i rektora. Konieczny jest autorem wielu pomników zdobiących Polskie ulice. Są to m.in.: Pomnik Bohaterom Warszawy (Warszawska Nike), Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie, Pomnik Czynu Rewolucyjnego w Rzeszowie, Pomnik Grunwaldzki w Krakowie i wiele innych. Oprócz monumentalnych realizacji Konieczny tworzył drobniejsze cykle rzeźbiarskie takie jak: Dedal i Ikar, Macierzyństwo czy Taniec Życia. Wielokrotnie portretował m.in. Konrada Swinarskiego czy Krzysztofa Pendereckiego. Oprócz zamówień publicznych i komercyjnych twórczość Koniecznego to też wątki osobiste. Do takich rzeźb należy prezentowana praca „Ma-

cierzyństwo” z 1965 roku. Urzeka w niej prostota formy a zarazem pełen wrażliwości język. Dwie połączone na linii kciuków dłonie otwierają się w kierunku widza ukazując ukrytą w ich wnętrzu malarńką postać leżącego dziecka. Matczyne ręce chroniące powierzone jej życie, celowo przeskalowane w stosunku do wyrzeźbionego reliefowo dziecka ukazują istotę i powagę misji jaką przyjmuje kobieta. Czytelność przekazu zawartego w rzeźbie „Macierzyństwo” porusza i skłania do refleksji. Konieczny powiedział: „Ciągłe żyją we mnie te tematy, idee w dalszym ciągu budzą we mnie niepokój, i wydaje się, że niewiele jeszcze wypowiedziałem”.

12
MARIAN KONIECZNY
(1930-2017)

Macierzyństwo, 1965

brąz patynowany, 34 x 51 x 16 cm
sygn. u dołu: M Konieczny 65

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna



Jest coś w drzewie, rzeźbie, ze
zmysłowości w ogóle; nawet jeśli
powierzchnię ma chropowatą,
szorstką, to jednak kształty mają
takie napięcie, że odbiera się je
tak, jak przeżycia fizyczne.

– *Adam Smolana*

Kotlica J., W kręgu rzeźbiarskich metafor Adama Smolany, w: „Gdański Rocznik Kulturalny” nr 18, wyd. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1999, s. 118.

Adam Smolana był rzeźbiarzem, rysownikiem oraz pedagogiem. Studiował w latach 20. XX wieku we Lwowie, gdzie kształcił się w pracowni prof. Mariana Wnuka oraz prof. Józefa Starzyńskiego. Dyplom w 1950 roku uzyskał w Akademii Sztuk Plastycznych u prof. Franciszka Strynkiewicza. Pracował w Szkole Przemysłu Artystycznego we Lwowie, następnie w PWSSP w Gdańsku. W powojennej Polsce artysta związany był z Trójmiastem.

Smolana jest autorem licznych realizacji plenerowych, które wykonywał w stali nierdzewnej, kamieniu oraz brązie. W formach kameralnych wykorzystywał prawie wyłącznie drewno, które było jego ulubionym tworzywem i którego opracowanie doprowadził do perfekcji. Niezależnie od dobranego materiału dla Smolany nadrzędna pozostawała myśl, jaką ten miał wy-

razić: „Każdy materiał, który pozwala na wyrażenie określonej myśli i osiągnięcie zamierzonych celów, jest dobry – stąd nie jestem przeciwny używaniu różnych materiałów w twórczości plastycznej. Ważna jest tylko znajomość materiału i jego możliwości, zrozumienie jego struktury, zastosowanie właściwej jego formy dla wyrażenia określonej treści.” (Witz I., *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 171). Rzeźby Smolany obrazują szacunek jakim artysta darzył drewno, do którego miał stosunek wręcz mistyczny. Przypominał w tym twórców podhalańskich, co wspominała pierwsza żona Smolany, Anna: „On miał coś z górala. Nieustępliwy w sądach. Ale mylił się rzadko w sprawach artystycznych. Chyba w ogóle się nie mylił bo wiedział czego chce. Był znakomitym rysownikiem, więc potrafił te swoje chcenia zanotować”. Jak mało który twórca Smolana poznał

13
ADAM SMOLANA
(1921-1987)

Kwintesencja kobiecości, 1962

czarna sosna, wys. 50 cm z autorską podstawą sygn. monogramem wiązany: AS oraz opisany na metalowej etykiecie na podstawie: prof. ADAM SMOLANA „KWINTESENCJA KOBIECOŚCI”

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Ostoya, aukcja 16.04.2005, poz. 111

doskonale naturę materiału i z pełną świadomością możliwości jakie mu daje przystępował do pracy. „Podpatrując drzewo, jego charakter, budowę i konstrukcję, chcę tworzyć nowe kształty, budować i konstruować zgodnie z charakterem materiału, tworzyć własne kompozycje, realizować własne koncepcje tak, by drzewo pozostało drzewem lecz podporządkowane moim zamierzeniom. Staram się zachować charakter mocy, siły, prężności materiału. Nie niszcząc go przez dodanie lub odjęcie, stworzyć większe lecz zamierzone napięcia.” (Wstęp do katalogu wystawy, *Zachęta*, Warszawa 1965, s. nlb) . „Kwintesencja kobiecości”, rzeźba stworzona przez Smolanę we wczesnym etapie jego twórczości, dobrze ilustruje to, czego artysta szukał w swoim tworzywie a mianowicie owego połączenia mocy i delikatności, siły i sensualności.



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

Wojciech Fangor pierwsze obiekty przestrzenne pokazał w maju 1949 roku na wystawie w Klubie Młodych Artystów w Warszawie. Instytucja ta miała wyjątkową wagę dla działalności kulturalnej w powojennej Polsce a jej sekcja plastyczna, dowodzona przez Mariana Bogusza, gromadziła najwybitniejsze wówczas jednostki – należeli do niej bowiem tacy artyści jak Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński czy Stanisław Fijałkowski. Młody artysta, jak sam wspominał, poczuł się zaszczycony. Był to bowiem pierwszy publiczny pokaz jego twórczości. Pokaz obejmował 23 prace, w tym 21 obrazów olejnych i 2 rzeźby gipsowe „Głowa bolesna” i „Księżyc” – wszystkie prace z lat 1948 – 49. Na debiutanckiej wystawie artysta zdecydował się zaprezentować prace cechujące się deformacją i uproszczeniem, o mocnych zestawieniach barwnych. Były one pokłosiem jego zainteresowań awangardą. Choć we wspomnieniach artysty wystawa nie zapisała się jako sukces to w środowisku krytyków odbiła się pozytywnym echem. Tak w kilka lat po wystawie z 1949 roku pisał o pokazanych przez Fangora pracach Janusz Bogucki, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków i animatorów życia artystycznego: „(...) Wyraził się w nich, nieco archaicznie, przekorny protest malarza wobec

gładkiej, tradycyjnej ikonografii. Wielka, mocno konturowana głowa Lenina na plakatoowo czerwonym tle, po picassowsku udramatyzowany Chopin ze starego dagerotypu – nie są jeszcze wolne od pewnej naiwności i prymitywizmu w pomysłach i realizacji plastycznej. Mimo to, a raczej właśnie dlatego odczuwa się w nich nardziny sztuki bardzo prawdziwej w swym dynamicznym wyrazie, walczącej bezkompromisowo z więzami przebrzmiałych konwencji i z urokami wszelkiego estetyzmu”.

Wyrzeźbione w 1948 roku w gipsie pokazane na wystawie rzeźby przedstawiały głowy kobiet. Pierwsza z nich – „Głowa bolesna” – to wizerunek Marii Magdaleny zaczerpnięty przez Fangora bezpośrednio z jego własnego obrazu Pieta wg El Greco (1948). Zatraskany wyraz twarzy, jej starość zbudowana krótkimi kreskami wyraża ogrom cierpienia kobiety. Rzeźba w surowości i szkicowości znajduje swoje analogie w sztuce ludowej. Jej faktura, kanciastość linii i ostre krawędzie sprawiają, że wygląda jakby była ciosana w drewnie. Na Fangorze mocnym piętnem odcisnęły się przeżycia wojenne a „Głowa bolesna” stanowi swego rodzaju rozliczenie z dręczącymi artystę wspomnieniami. Utrzymana w nowoczesnej jak na tamte czasy stylistyce dalekiej od realizmu przedstawienia skrywa w sobie silny ładunek emocjonalny.

Oferowana rzeźba po raz pierwszy trafiła na rynek aukcyjny. To niezwykle z kolekcjonerskiego punktu widzenia wydarzenie, zważywszy na fakt, że to sam Fangor w 2014 roku, 65 lat po pamiętnej wystawie, zdecydował się na wykonanie odlewów „Głowy bolesnej”. Jeden z nich znajduje się dziś w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

14 WOJCIECH FANGOR (1922-2015)

Głowa bolesna, 1948

brąz, podstawa granitowa, wys. 47 cm
(odlew z 2014 roku)
ed. 1/8
sygn. na odwrocie: FANGOR 48 1/8

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
pracownia artysty

WYSTAWIANY
Orońsko, Centrum Rzeźby Polskiej, Wojciech Fangor. 3 wymiary - retrospektywa, 11.2015-01.2016 Warszawa, Klub Młodych Artystów i Naukowców, wystawa indywidualna Wojciecha Fangora, 1949 (gips)

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

LITERATURA
Wojciech Fangor. Trzy wymiary - retrospektywa [katalog wystawy], Orońsko 2015, s. 24.



**POD KONIEC LAT
CZTERDZIESTYCH
ZBLADŁY MOJE
MUZEALNE TĘSKNOTY
ESTETYCZNE. POCZUŁEM,
ŻE W SZTUCE NIE
MOŻNA STARAĆ
SIĘ DORÓWNYWAĆ
NIKOMU, ŻE TRZEBA
SIĘ PODDAĆ SWOIM
MOŻLIWOŚCIOM,
SWOJEMU CZASOWI,
SWOIM
DOŚWIADCZENIOM
I ODCZUCIOM.**

– Wojciech Fangor



15
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

Księżyc, 1948

aluminium, polichromia, wys. 45,5 cm
(odlew z 2014 roku) ed. 2/3
sygn. z tyłu: FANGOR 48 -2/3- 2014

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
pracownia artysty

WYSTAWIANY

Ryga, Muzeum Sztuki Bourse, Kunszt.
Sto lat polskiej rzeźby, 26.01-
15.04.2018 Orońsko, Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku, Wojciech Fangor.
3 wymiary retrospektywa, 01.2015-
01.2016 Warszawa, Klub Młodych
Artystów i Naukowców, wystawa
indywidualna Wojciecha Fangora,
1949 (gips)

REPRODUKOWANY

Wojciech Fangor. Trzy wymiary - retro-
spektywa [katalog wystawy], Orońsko
2015, s. 29.

LITERATURA

Wojciech Fangor. Trzy wymiary - retro-
spektywa [katalog wystawy], Orońsko
2015, s. 27.



MARIA PAPA-ROSTKOWSKA

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

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

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

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

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

W 1955 roku na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, w Galerii Arsenał, poznała francuskiego malarza Edouarda Pignona, od którego dostała zaproszenie na wyjazd do Francji. Wyje-

chała z Polski w 1957 roku. Edouard Pignon wprowadził Marię w paryskie środowisko artystyczne. Poznała Gualtieri Papa di San Lazzaro, krytyka sztuki, dziennikarza, właściciela galerii i redaktora kultowego pisma artystycznego „XXe Siècle”. Był on wówczas kluczową postacią na międzynarodowej scenie artystycznej. Pobrali się w 1958 roku. Maria weszła w krąg najbliższych przyjaciół nowopolskiego męża a przyjaciółmi domu były takie postaci jak Nina Kandinsky, Juan Miro, Mark Chagall, Serge Poliakoff, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Jean Arp, Alberto Magnelli.

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

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

W Paryżu była reprezentowana przez Galerię XXe Siècle, a w Mediolanie przez Galleria del Naviglio. Jej prace były regularnie prezentowane w prestiżowych paryskich salonach (Salon de Mai, Salon d'Automne, Salon des Réalités Nouvelles) oraz w licznych galeriach prywatnych, głównie we Francji i Włoszech. W 1994 roku jej rzeźby

były wystawiane w Polsce, w Galerii Ars Polonia w Warszawie. W ciągu całego życia uczestniczyła w ponad 100 wystawach. Do najważniejszych należą: w 2009 roku „Omaggio a Maria Papa” - Centro Culturale Luigi Russo (Pietrasanta); 2014 - „Kobieta z marmuru „ Pałac w Królikarni; 2015 - „La passion de la sculpture” Musée Chopin (Paryż); 2017 - „Maria Papa Rostkowska e gli amici” - Museo di Arte Contamporeana Cascina Roma, San Donato (Milano), 2020/21 - „Maria Papa Rostkowska - rzeźbiarka w sercu Nowej Szkoły Paryskiej” - Musée de l'Hospice Saint Roch (Francja). W najbliższym czasie w Musée d'Art et d'Histoire de Meudon otwarta zostanie wystawa „Maria Papa Rostkowska i jej przyjaciele Jean Arp i Alberto Magnelli „ (marzec - lipiec 2022). Kolejne projekty wystawiennicze realizowane będą w Polsce i we Francji.

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

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



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

16
MARIA PAPA-ROSTKOWSKA
(1923-2008)

Matka i dziecko
(La mère et l'enfant), 1990

brąz polerowany, podstawa kamienna
wys. 51 cm ed. H.C. 1/2
sygn. na odwrocie: MPAPA H.C. 1/2

Estymacja: 30 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
pracownia artystki

WYSTAWIANY
Paryż, Orenda Art International, Pureté de la
ligne. Dadamaino et Maria Papa Rostkowska,
styczeń - marzec 2015 (marmur).

REPRODUKOWANY
Pureté de la ligne. Dadamaino et Maria Papa
Rostkowska, wyd. Cortina Arte Edizioni,
Mediolan 2015, s. 50 (marmur).

W 1947 roku Maria Papa Rostkowska po raz pierwszy przyjechała do Paryża, który już wtedy urzekł ją możliwościami rozwoju artystycznego. Nie zdecydowała się wówczas na przeprowadzkę do stolicy Francji. Po powrocie do Polski szukała swojego miejsca, jednak dominujący w sztukach socrealizm był jej zupełnie obcy. Artystka nie mogła zapomnieć o międzynarodowym twórczym zgiełku, którym przesiąknięty był Paryż. W 1957 roku na zaproszenie francuskiego malarza Eduarda Pignona przeprowadziła się na stałe do ówczesnej stolicy sztuki. Tam weszła w międzynarodowe środowisko artystyczne, które stało się dla niej źródłem inspiracji i otwarciem na światową sztukę. Powoli Rostkowska odrzucała inne media na rzecz rzeźby. Rzeźbiarstwo pochłonęło ją zupełnie gdy nowopoślubiony mąż – słynny francuski krytyk sztuki Gualtieri di San Lazzaro (wł. Giuseppe Antonio Papa) - zabrał żonę do włoskiej Albissoli, stanowiącej wówczas międzynarodowe centrum ceramiki. W tamtejszych warsztatach poznała artystów takich jak Giacomo Manzù, Karel Appel czy Lucio Fontana. W swoim artykule poświęconym Marii Papa Rostkowskiej Zbigniew Libera pisał: „Grobowiec na paryskim cmentarzu Montparnasse, w którym spoczywają obok siebie Maria Papa Rostkowska i Gualtieri di San Lazzaro, zdobi rzeźba Marii zatytułowana Wojownik. To pierwsza

praca, którą wykonała z trawertynu przy użyciu młotka pneumatycznego. Zaraz zaniósł 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 zdeterminowana, kochającą swoją pracę artystka. Tworzyła monumentalne posągi w białym marmurze ale również formy mniejsze, kameralne. Dojrzały styl artystyczny Marii Papy łączy tradycje sztuki klasycznej z głęboką znajomością materii kamienia i rzeźbiarskiego rzemiosła oraz z doświadczeniami artystycznej awangardy I połowy XX wieku. W 1988 roku powstała mierząca ponad dwa metry rzeźba z marmuru karraryjskiego „Matka i dziecko”. Stała się ona bezpośrednią inspiracją do stworzenia jej mniejszej, 80 centymetrowej wersji, również

marmurowej a następnie, w 1990 roku, tej samej formy wykonanej w brązie. Tytułowa matka i dziecko zakłęte są w syntetycznej, niejednoznacznej formie. Rzeźba nawiązuje do okresu pierwszej awangardy i dzieł tworzonych w tamtym czasie. Artystka z właściwą sobie wrażliwością wyciąga z organicznej niemalże bryły czułość matczynej miłości. Prace jest niezwykle dekoracyjna, ale też symboliczna. „Jej rzeźba, opisywana jako „abstrakcja organiczna”, afirmacyjnie nawiązuje do tematów kobiecych archetypów (...) – archaiczne aluzje współbrzmia z szukaniem symetrii w wypukłościach męskich i kobiecych ciał, ich wzajemnej relacji, a nie przeciwstawienia” pisała Agata Araszkiewicz w katalogu wystawy monograficznej, która odbyła się w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie w 2014 roku (Kobieta z marmuru, w: Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru [katalog], Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa 2014, s. 71). „Matka i dziecko” to kwintesencja harmonii i zarazem elegancji wynikającej z prostoty formy, to radosna afirmacja życia.



Rzeźby podłogowe Wolskiego zestawione są z powtarzalnych segmentów lub multiplikowanych elementów. Każdy z nich jednak, podobnie jak twory przyrody, choć tego samego gatunku, ma swoją, choćby minimalną indywidualną odrębność. Elementy kręgów-obręczy, ogniwa łańcuchów, cegiełki greckich krzyży czy form wygiętych sferycznie albo ziarna pszenicy są jak segmenty budowy dżdżownicy albo jak liście drzew jednego gatunku: pozornie wszystkie takie same, ale każdy inny.

B. Kowalska. Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii. Tom II, Wydawnictwo Literackie Kraków Warszawa 2015, s. 369.

17
XAWERY WOLSKI
(UR. 1960)

Sfera I, 2002-2005

brąz, 100 cm

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

REPRODUKOWANY

Xawery Wolski. Atelier [katalog], wyd. Dom
Aukcyjny Polswiss Art, Warszawa 2018, s. 41.



Fot. Jacek Kucharczyk

SALVADOR DALI

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

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

Ekscentryczny hiszpański malarz i jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci w sztuce XX wieku. Był indywidualistą, który do tej pory wzbudza skrajne emocje. Jedni uważają go za geniusza inni za człowieka ze zbyt dużym ego. Urodził się w 1904 roku w Figueres w Katalonii. Artysta wierzył, że jest kolejnym wcieleniem swojego starszego brata, który zmarł 9 miesięcy przed jego narodzinami. Już jako 10-cio latek wykazywał niezwykle zdolności manualne, dlatego zaczął uczyć się rysunku. W wieku 14-stu lat zaczął sprzedawać z powodzeniem swoje pierwsze prace. Naukę kontynuował Akademii Sztuk Królewskich jednak nie dokończył studiów ponieważ przez swoją arogancję został wydalony ze szkoły. Wierzył w swój niezaprzeczalny geniusz i nie potrafił przyjmować krytyki od nauczycieli. Uważał, że ma większe od nich umiejętności i kompetencje. Po tym incydencie artysta wyjechał do Paryża gdzie jego kariera nabrała rozpędu. Dzięki Joanowi Miró dostał się do grupy surrealistów z którą jest kojarzony do tej pory. Jednak przez popieranie faszyzmu został wykluczony przez resztę artystów. Do tego jego konflikt z André Bretonem spotęgował niechęć surrealistów do siebie. Dalí jednak nie potrzebował wsparcia grupy aby osiągnąć sukces oraz rozgłos. Jego ekscentryczność sprzyjała popu-

larności i idącymi za nią pieniędzmi. Artysta nie ukrywał swojego zamiłowania do dobrobytu. Nie odmawiał komercyjnym zamówieniom jak np. logo popularnych do dziś lizaków Chupa-Chups. Był artystą wielu talentów i odnajdywał się w przeróżnych mediach sztuki. Przede wszystkim kojarzony jest ze swoim malarstwem ale tworzył również filmy, rysunki, grafiki, rzeźby i bardzo lubił być fotografowanym. Ze sztuki wideo najbardziej rozpoznawalny jest „Pies Andaluzijski”, który zrealizował wraz z Luisem Buñuelem. Jego obrazy są niezaprzeczalnie mistrzowskie pod względem warsztatowym. Jednak to jego wyobraźnia robi na widzach największe wrażenie. Każda osoba nawet nie zainteresowana sztuką zna jego obraz przedstawiający rozplywające się zegary (Uporczywość pamięci, 1931). Inne popularne dzieła to m. in.: Trwałość Pamięci, Płonąca Żyrafa czy Kuszenie Świętego Antoniego. Postać Daliego może wywoływać kontrowersje, jednak nie można odmówić mu inteligencji oraz wiedzy. W swojej sztuce inspirował się psychoanalizą Freuda i innymi dziedzinami nauki. Artysta mógł cieszyć się z sukcesów w karierze za swojego życia. Oprócz kontrowersji i konfliktów z innymi artystami, które były wodą na młyn dla jego rosnącej popularności, nie miał powodów do niezadowoloności. Również w życiu prywatnym Dali

miął wiele szczęścia. Związał się z 10 lat starszą Rosjanką o imieniu Gala, która była miłością jego życia. Kobieta była już w związku małżeńskim kiedy poznała artystę, jednak pod urokiem malarza rozwiodła się z francuskim poetą Paulem Éluardem. Dla Daliego była największą muzą, jej podobizny są uwiecznione w wielu jego obrazach gdzie użyczał jej twarzy portretowanym Madonnom. Ich związek był ekscentryczny tak jak całe życie artysty. Pozwalał swojej żonie na liczne romanse i zdrady nawet z jej byłym mężem. W trakcie II wojny światowej artysta wraz z żoną wyjechali do stanów aby stamtąd wrócić po latach do Katalonii. Wydał swoją autobiografię, która do tej pory jest czytana przez miłośników jego ekscentrycznej postaci. Gala zmarła w 1982 roku. Był to olbrzymi cios dla artysty. Rok po śmierci żony namalował swój ostatni obraz i zaprzestał praktyki artystycznej już na zawsze. Podobno popadł w szaleństwo nie radząc sobie z tą wielką stratą. Uważał, że jest nieśmiertelny i chciał poddać się hibernacji. Zmarł w 1989 roku i został pochowany w mieście swojego narodzenia, gdzie znajdował się jego Muzeum-Teatr. Miejsce jego spoczynku jest otwarte dla zwiedzających.



Salvador Dalí, portret ok. 1953, Everett Collection, East news.

Wkład Dali'ego w surrealizm był niezmiernie ważny, miał ogromne znaczenie dla życia grupy i ewolucji jej ideologii. Ci, którzy utrzymywali, że jest inaczej, albo nie mówili prawdy, albo nic nie rozumieli. (...) w jego pracach widzimy doskonały warsztat, zdumiewający talent wynalazczy, poczucie humoru i teatralność. Surrealizm zawdzięcza jego dziełom bardzo wiele.

Thirion A., *Revolutionnaires sans revolution*, Editions Robert Laffont, Paryż 1972.

Salavador Dali w „Venus spatiale” oddaje hołd pięknu kobiecej figury uosobionej przez boginię Wenus, wzbogaconej o właściwe dla twórczości artysty surrealistyczne atrybuty. Punktem wyjścia jest tu klasyczna forma kobiecego torsu, do której zostały dodane cztery elementy: zegarek, jajo, dwie mrówki i podział ciała na dwie części. Zegarek jest przewieszony przez szyję, aby przekazać dwa przeciwstawne komunikaty o pięknie ciała jako wartości tymczasowej i nie-trwałej, oraz o pięknie sztuki, które jest ponadczasowe i wieczne. Mrówki to jeden z motywów, do których Dali wracał wielokrotnie w swojej twórczości. Już w dzieciństwie z uwagą obserwował te owady, odczuwając zarówno pociąg do nich, jak i wstręt. W jego pracach obecność mrówek symbolizuje tymczasowość, przemijanie i śmiertelność ludzkiego życia. „Venus spatiale” jest podzielona na dwie części, aby odstąpić jajko, które, podobnie jak mrówka, jest jednym z najbardziej ulubionych motywów Dalego ze względu na dwoistość swojej natury - twardej

powierzchni zewnętrznej i miękkiego wnętrza. Jajko jest pozytywnym symbolem i reprezentuje życie, odnowę, kontynuację i przyszłość. Rozdział kobiecego ciała na dwie części również skrywa ładunek symboliczny. Według Dalego „jedyną różnicą między nieśmiertelną Grecją a naszą epoką jest Zygmunta Freud”, który odkrył, że ludzkie ciało zawiera „nieskończone sekretne szuflady, które tylko psychoanaliza jest w stanie otworzyć”. Kataloński artysta doskonale zilustrował tę freudowską koncepcję w innej swojej rzeźbie zatytułowanej „Kobieta płonąca”: szuflady, które zawarte są w ciele kobiety skrywają tajemnice, marzenia i obsesje, które pochodzą z jej nieświadomości. Motyw „kobiety z szufladami” powraca w twórczości Dalego, pojawiając się w niezliczonych wariantach formalnych i symbolicznych. O ile w rzeźbie z brązu „Kobieta płonąca” sekretne szuflady są do połowy zamknięte i nie pozwalają obserwatorowi w pełni zobaczyć ich zawartości, o tyle w rzeźbie „Venus spatiale” to nie szuflada

lecz całe ciało odsłania wnętrze kobiety, w której zamknięte jest życie.

Symbolika obecna w prezentowanej rzeźbie potwierdza niezwykłą zdolność Salvadora Dalego do opracowywania emocji w celu przeniesienia ich na grunt sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej. Dali stwierdził kiedyś: „Moja praca jest odbiciem, jednym z niezliczonych odbić tego, co osiągam, piszę, myślę”.

„Venus spatiale” została stworzona w 1977 roku i odlana w 1984 roku w edycji 350 sztuk z 35 edycjami autorskimi. Monumentalna, blisko czterometrowa wersja rzeźby została po raz pierwszy pokazana w 1994 roku na Opernplatz, centralnym placu miasta Frankfurt w Niemczech. W 2018 roku Erarta Museum of Contemporary Art w Sankt Petersburgu wyeksponowało monumentalne dzieło wewnątrz muzeum, przy okazji wystawy „Salvador Dalí Sculptures”. W 2019 roku z kolei rzeźba została odsłonięta i zaprezentowana publiczności w Kanadzie, w mieście Vancouver.

18
SALVADOR DALI
(1904-1989)

Venus spatiale, 1984

brąz patynowany, 65 x 31 x 34 cm
ed. 67/350
sygn.: Dali na krawędzi podstawy
nr edycji: 67/350 oraz pieczęć
odlewni Jemelton

(Do obiektu dołączony certyfikat
autentyczności podpisany przez
André Coll-Rotgera z lutego 2021
roku)

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja prywatna

LITERATURA
Descharnes R. & N., Dalí - The
hard and the soft - Spells for the
magic of form - Sculptures and
objects, Azay-le-Rideau, 2004,
nr 616, s. 239.





Twórczość Tomasza Sętowskiego wpisuje się w nurt realizmu magicznego, w którym świat wykreowany przez artystę tworzy odrealnione, niezwykle, sennie wrażenie. Artysta posługuje się przede wszystkim techniką malarstwa olejnego na płótnie, grafiki oraz rzeźby. Tematyka prac Sętowskiego jest konsekwentnie prowadzona wokół fantastyki i miejsc wyobrażonych. W albumie „Sętowski fabryka snów” czytamy: „...twórcę obwołano jednym z najbardziej oryginalnych i najzdolniejszych artystów malarzy młodego pokolenia, któremu udało się stworzyć własny, niepowtarzalny i rozpoznawalny styl. Jego sztuka szybko wzbudziła zainteresowanie nie tylko najlepszych polskich galerii, lecz także galerii zagranicznych” (Sętowski fabryka snów, red. Czechowska B., wyd. Muza, Warszawa 2017, s. 5.) W 2000 roku Sętowski otworzył w Częstochowie „Muzeum Wyobraźni”. Artysta, przedstawiając to magiczne miejsce, mówi: „Stworzyłem wieżę z kości słoniowej, aby uciec od codzienności, państwo w państwie, centrum świata, w którym pozostanę aż do końca swoich dni”. Możemy

w tym miejscu zobaczyć olbrzymią kolekcję jego dzieł malarskich, graficznych i rzeźbiarskich. Na najwyższym piętrze znajduje się jego przestrzeń twórcza, gdzie Sętowski może dać upust swojej wyobraźni, tworząc kolejne baśniowe przestrzenie. Artysta dysponuje jeszcze jedną pracownią twórczą tym razem w nadmorskim Sopocie-mieście w którym sprzedawał swoje pierwsze prace. Sętowski brał udział w około 70-ciu wystawach indywidualnych i wielu zbiorowych, w kraju i za granicą. Jest jednym z pierwszych z zachodnich artystów wystawiających się w Emiratach Arabskich. Jego prace znajdują się w licznych znaczących kolekcjach prywatnych i muzealnych m.in. w Muzeum Sztuki Fantastycznej w Szwajcarii, Muzeum Morskie w Gdańsku. Nowojorska galeria CFM prezentuje jego płótna w towarzystwie obrazów Salvadora Dali, Leonora Fini i Michaela Parkesa. Jego prace są reprodukowane na okładkach książek i pism o podobnej tematyce do jego prac malarskich. Sętowski otrzymał prestiżową nagrodę Grand Prix dla najlepszego artysty Academie Europeene des Arts w Paryżu.

19
TOMASZ SĘTOWSKI
(UR. 1961)

Ulotna

brąz patynowany, podstawa kamienna, wys. 35 cm
sygn. na prawym boku: Sętowski

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Artysta od wielu lat jest wierny tradycyjnym technikom. Większość jego prac powstaje w klasyczny sposób – metodą olej na płótnie. Nie stroni jednak od rysunku, gwaszu, akwareli oraz grafiki. Od lat zachwyca również rzeźbami swojego autorstwa, stanowiącymi idealne uzupełnienie szerokiego wachlarza artystycznych dokonań twórcy.

Czechowska B., Sętowski fabryka snów, wyd. Muza, Warszawa 2017, s. 5.



Tragiczna historia miasta
nadaje szczególne znaczenie
kierowanemu do świata
przesłaniu pojednania
i pokojowego współistnienia.
Rzeźba „Wieczna miłość”
przedstawia zbliżone do siebie
dwie planety symbolizowane
przez twarze kobiety i mężczyzny.
Zawieszane w przestrzeni
kosmosu, łączą się orbitami,
tworząc znak nieskończoności.
– *Wojciech Siudmak*

(magazynterazpolska.pl)

20
WOJCIECH SIUDMAK
(UR. 1942)

Wieczna miłość, 2010

brąz pozłacany, 28 x 12 x 14 cm ed. 2/24
sygn. na odwrocie: W.SIUDMAK | FO FF 02 / 24,
28 OE 2/24, 28, 2010 ed.: 2/24 odcisk odlewni:
Kusicki

Estymacja: 16 000 – 20 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art., aukcja 29.05.2018, poz. 91



21
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920-2011)

Leżąca, 1957

brąz patynowany, 23 x 65 x 22 cm

ed. 5/8

sygn. monogramem: TŁ 5/8

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA

Sztuka Polski Dom Aukcyjny, aukcja 14.12.2002, poz. 92.

WYSTAWIANY

Warszawa, Galeria Zachęta, 21.11-03.12.2002

REPRODUKOWANY

Sztuka Polski Dom Aukcyjny [katalog],

Warszawa-Kraków 2002, ss. 140-141.

LITERATURA

Tadeusz Łodziana. Rzeźba, wyd. galeria Dyląg, Kraków

2016, s. 28.

Sztuka Polski Dom Aukcyjny [katalog], Warszawa-Kraków

2002, ss. 140-141.

Osęka A., Skrodzki W., Współczesna rzeźba polska, wyd.

Arkady, Warszawa 1977.



Tadeusz Łodziana w kompozycjach rzeźbiarskich dążył do maksymalnego czystego i prostego rozwiązania bryły o dwóch lub trzech ogniskach zagęszczania masy kompozycji, ze starannym wyważeniem przejść pomiędzy nimi. Dominującą cechą kompozycji Łodziana jest płynność formy. Jego koncepcja rzeźby to dążenie do syntezy organicznego, biologicznego poczucia formy z poszukiwaniem abstrakcyjnego piękna zawartego w grze kształtów i swoistych rytmach czystych, lśniących lekko wygiętych płaszczyzn określających bryłę.

Oseka A., Skrodzki W., Współczesna rzeźba polska, wyd. Arkady, Warszawa 1977.

Tadeusz Łodziana był jednym z pierwszych studentów sopockiego Wydziału Rzeźby, utworzonego po wojnie przez prof. Mariana Wnuka. Prestiżowe i prężnie rozwijające się trójmiejskie środowisko artystyczne znane było w tamtym czasie jako tzw. szkoła sopocka, wyróżniająca się w kraju śmiałością w dążeniu do nowoczesności i swobody twórczej. Marian Wnuk swoim studentom pozostawiał wolność poszukiwań twórczych kładąc nacisk na mocny warsztat i uwrażliwiając zarazem na tradycję i naturę jako punkt wyjścia. Tadeusz Łodziana, od 1949 roku pracujący jako asystent Wnuka, w ślad za profesorem przeniósł się do Warszawy gdzie od 1954 roku kształcił kolejne pokolenia artystów. Na jego twórczość wpływ miała nie tylko wspomniana szkoła sopocka ale również moment odwilży jaki przyniósł ze sobą 1956 rok. Dwie pierwsze wystawy w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych

Zachęta przyniosły długo oczekiwaną otwartość na nowoczesność. Rzeźbiarze uczestniczący w obydwu pokazach zmanifestowali wyraźne dążenie do redefiniowania pojęcia rzeźby jako obiektu, poszukiwania drogi wyjścia poza ciasną i zamkniętą bryłę oraz jej ekspansji w otaczającą przestrzeń. Zaprezentowane w Warszawie formy charakteryzowały się kształtami harmonijnymi i abstrakcyjnymi. Łodziana wraz z innymi twórcami tamtego okresu szukali odpowiedzi na pytanie o możliwość oddziaływania rzeźby na krajobraz a inspiracją w tym zakresie stał się dla nich Henry Moore, którego dzieła uważane były powszechnie za idealne ucieleśnienie rzeźby przestrzennej, plenerowej.

Rzeźba Łodziana z tego okresu charakteryzuje się syntetyczną, płynną formą o bardzo lapidarnym odniesieniu do anatomii ciała. Jest zarazem wyrazista i nacechowana bardzo in-

22
TADEUSZ ŁODZIANA
(1920-2011)

Zwarta, ok. 1960-1969

brąz patynowany, wys. 57 cm, ed. V
sygn. na odwrocie monogramem artysty: TŁ V.

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

dywidualną ekspresją. Jak zauważa Katarzyna Chrudzimska – Uhera „dzieła artysty przynależą do akademickiej tradycji przedstawiania figury jako harmonijnego, estetycznego aktu. Stanowią kolejny, nowoczesny etap jej postrzegania – w którym anatomia sprowadzona zostaje do syntetycznego, bliskiego abstrakcji, enigmatycznego znaku” (Tadeusz Łodziana. Rzeźba, wyd. Galeria Dyląg, Kraków 2016, s. 6). Syntetyczne uogólnienie mające odwrócić uwagę od cielesności i nakierować ją na wnętrze, odstąpienie od zbędnego detalu oraz elegancja rzeźb Łodziana są ukłonem w kierunku twórczości Brancusiego, który – obok Henry’ego Moore’ – był dla polskiego artysty źródłem inspiracji. Przez całą twórczą drogę Łodziana kobieta pozostała w centrum jego zainteresowania i tworzone przez artystę akty do dziś postrzegane są jako ponadczasowe.



23
JERZY SOBOCIŃSKI
(1932-2008)

Akt siedzący

brąz, podstawa kamienna
wys. 61 cm z podstawą

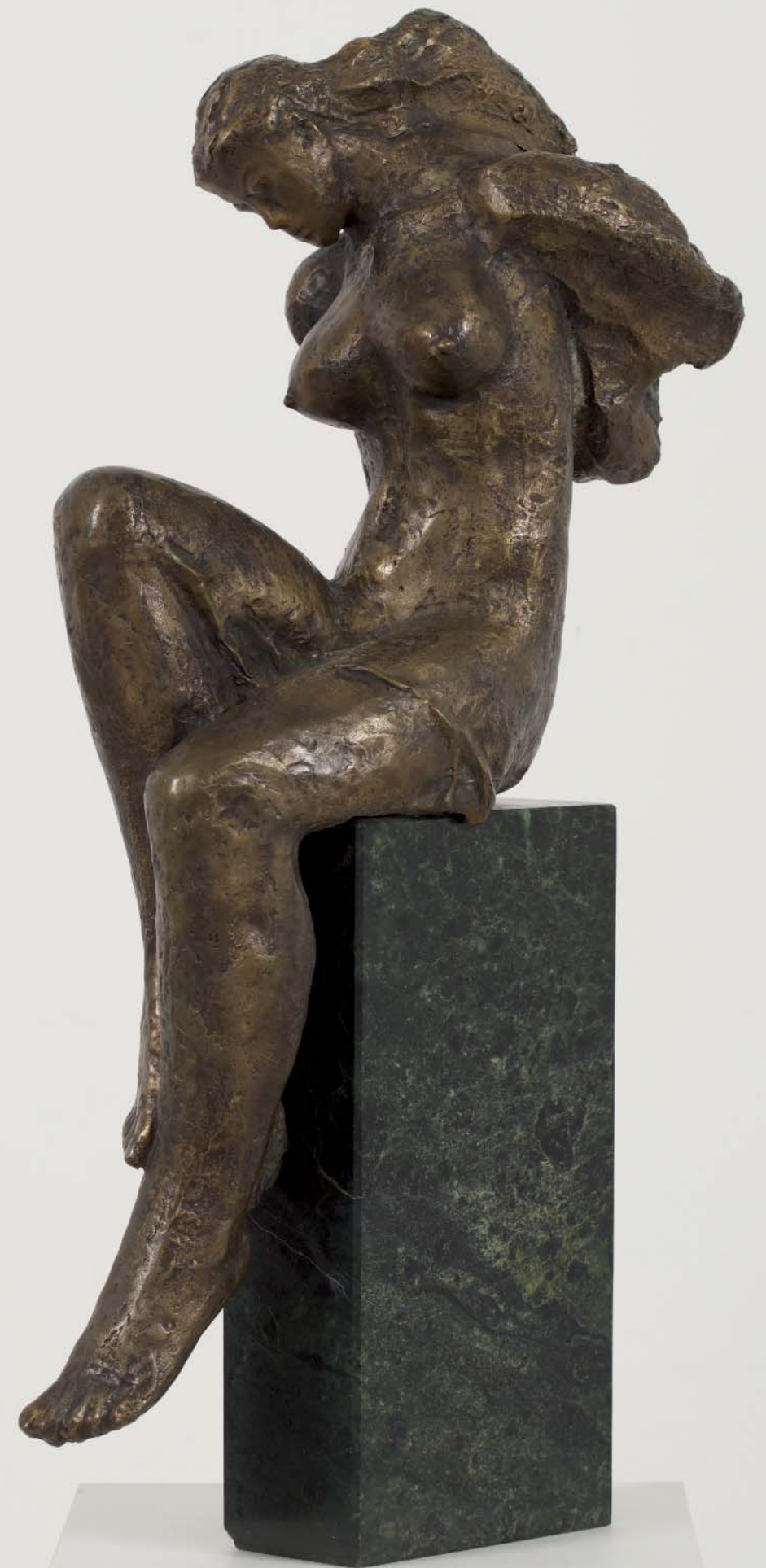
Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Rzeźba – jej forma, kształt jest odbiciem nieprzerwanego procesu zmian. Nie można zatrzymać ciągłego ruchu, stworzyć kanonów, konwencji. Te ostatnie mijają szybko jak moda, czasami hołdowana lub potępiana. Powstaje bryła rzeźby, lapidarna, o zdecydowanym rysunku, dyscyplinie kształtu, świetle materiału.

– *Jerzy Sobociński*

Gdańskie Zeszyty Numizmatyczne, nr 151 lipiec - wrzesień 2018, s. 18.



PHILIP JACKSON



Philip Jackson w trakcie pracy przy rzeźbie Sir Bobby'ego Moore'a, 2005, Forum.

24
PHILIP JACKSON
(UR. 1944)

Gimnastyczka, lata 90. XX w.

brąz, 50 x 113 x 73 cm

ed. 3/9

sygn. na krawędzi podstawy: P. Jackson 3/9

Estymacja: 250 000 – 300 000 zł •





To ciągłość i tradycja figuratywna zakorzenia Jacksona jako rzeźbiarza, niezależnie od tego, czy chodzi o rzeźby galeryjne, z których wiele inspirowanych jest Wenecją i Maschera Nobile czy też o liczne zamówienia publiczne, takie jak Bomber Command Memorial w londyńskim Green Park lub pomnik Bobby'ego Moore'a, który wita fanów piłki nożnej na stadionie Wembley.

– *Rt Hon Lord Heseltine*

Philip Henry Christopher Jackson jest szkockim rzeźbiarzem, znanym z nowoczesnego stylu i nacisku na formę. Z racji pełnienia przez niego funkcji Królewskiego Rzeźbiarza Królowej Elżbiety II, jego rzeźby oglądać można w wielu miastach Wielkiej Brytanii, a także w Argentynie i Szwajcarii.

Do najgłośniejszych realizacji Jacksona należą przede wszystkim monumentalne pomniki wykonywane bezpośrednio na zlecenie brytyjskiej korony - konny pomnik Królowej Elżbiety II (2003) w ogrodach Windsoru, kommemoratywny posąg Królowej Matki czy pomnik króla Jerzego VI. Najbardziej rozpoznawalną rzeźbą jest z kolei sześciometrowy posąg z brązu legendarnego piłkarza Bobby'ego Moore'a (2007) znajdujący się przed głównym wejściem stadionu Wembley. Jackson jest też autorem dużej rzeźby, będącej centralnym elementem pomnika upamiętniającego 55,500 ludzi z Bomber Command, którzy zginęli podczas II Wojny Światowej. Została ona odsłonięta przez Królową w Green Park, w Londynie, 28 czerwca 2012 roku przez Królową. Inne znane dzieła plenerowe Jacksona to „Młody Mozart w Chelsea” czy rzeźba „Wyzwolenie Jersey”. Źródłem jego inspiracji byli Jacob Epstein, Auguste Rodin, Henry Moore, Oscar Nemon i Kenneth Armitage.

Oferowana rzeźba „Gimnastyczka” swą stylistyką wpisuje się w typologię realizacji wykonywanych przez Jacksona na zamówienie charakteryzujących się przeskalowaniem względem naturalnych rozmiarów, weryzmem w oddaniu postaci ludzkiej i dopracowaniem szczegółów. Sposób ukazania młodej gimnastyczki wskazuje na niezwykłą umiejętność z jaką Jackson potrafi snuć opowieść o człowieku poprzez trafne oddanie postaci. Ubrana w strój gimnastyczny, składający się z jednoczęściowego kostiumu i legginsów, młoda dziewczyna leży na lewym biodrze ze zgiętymi w kolanach nogami. Skręcona w tułowiwiu cały ciężar jej ciała spoczywa na lewym przedramieniu a głowę podpira prawą dłońią. Włosy ma zebrane w wysoko upięty kucyk, grzywka opada na czoło. W uszach dziewczyny rysują się wyraźnie kolczyki w kształcie prostych kótek. Wzrok dziewczyny skierowany jest lekko ku dołowi zupełnie jakby leżała na brzegu stawu wpatrując się w odbicie w tafli wody. Całość ujęcia nasuwa skojarzenie z beztroską dziecięcą zadumania wynikającego z czynionej właśnie obserwacji. Jednakże ciało dziewczyny nie jest już ciałem dziecka – wyraźne zaokrąglenie bioder i kostium odsłaniający głęboki dekolt, jak również wspomniana biżuteria wskazują na to, że sportretowana jest młodą kobietą. Tak charak-

terystyczna dla twórczości Jacksona psychologizacja postaci jest w przypadku „Gimnastyczki” niezwykle wyraźna. Specjalizujący się w wykonywaniu na zamówienie rzeźb upamiętniających m.in. sportowców artysta z powodzeniem oddaje gibkość, smukłość ale i siłę fizyczną zakłęta w ciele dziewczyny. Nie ucieka jednak od tego, co leży poza cielesnością sportsmenki. Zawodowe gimnastyczki to najczęściej bardzo młode dziewczyny mające w sobie jeszcze pierwiastek dziecięctwa odebranego im w pewien sposób na skutek żmudnych treningów i ciężkiej pracy. Jackson we wrażliwy ale i zdecydowany sposób wskazuje na tę właśnie sferę niejednokrotnie w przypadku osób publicznych pomijaną. Nie jest istotne tu czy „Gimnastyczka” jest portretem konkretnej dziewczyny czy tylko pretekstem do opowiedzenia historii. Philip Jackson, jak mało który współczesny rzeźbiarz potrafi z taką mocą oddać człowieka w jego pełni i skłonić do refleksji nad ludzką kondycją we współczesnym świecie.

PRZEMYSŁAW LASAK

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

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

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



25
PRZEMYSŁAW LASAK
(UR. 1958)

Wojowniczka z chorągwią, 2009

beton, ceramika, szklivo, drewno, blacha
miedziana, 224 x 70 cm
sygn u podstawy: LASAK 2009

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



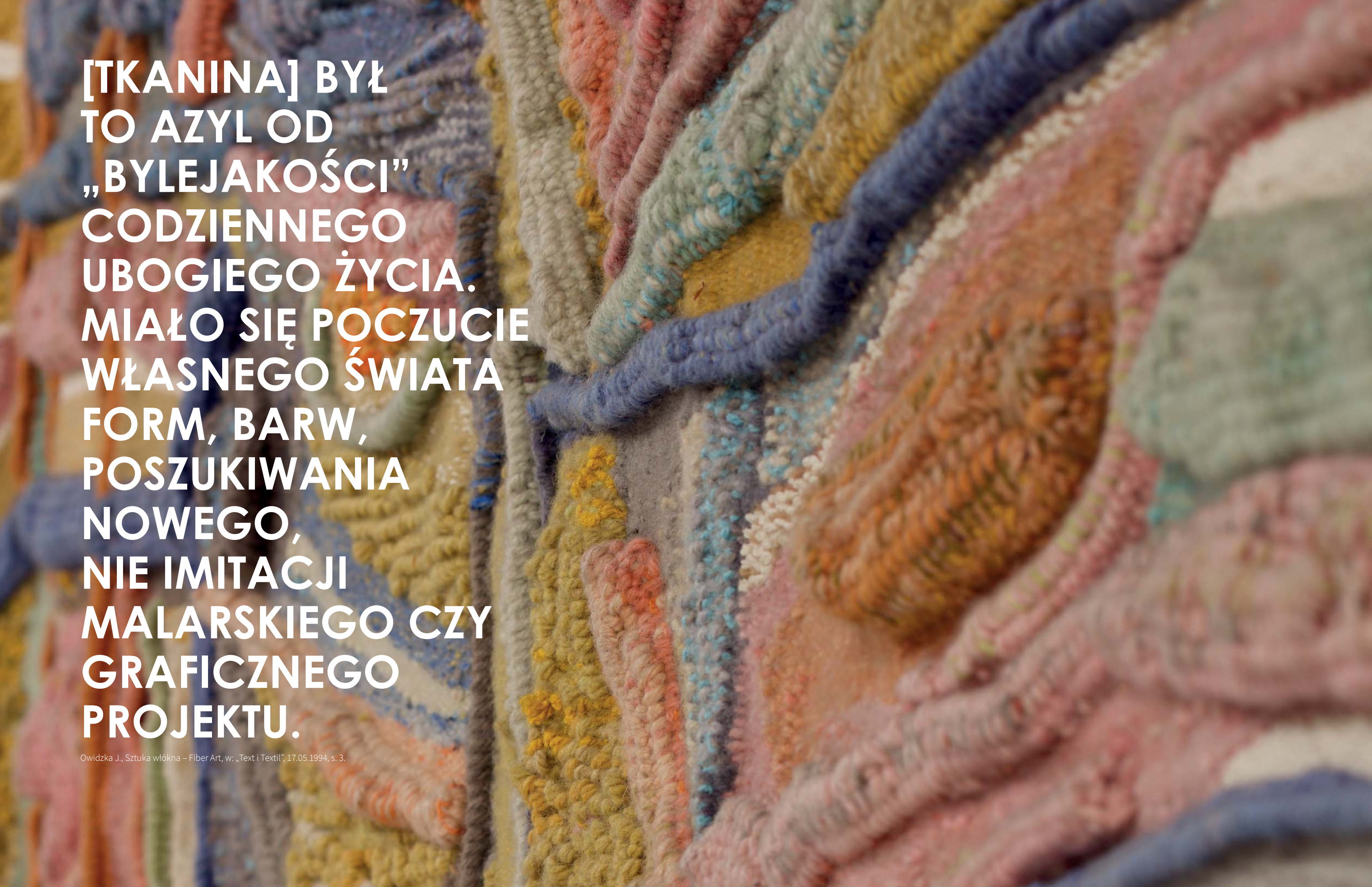
26
PRZEMYSŁAW LASAK
(UR. 1958)

Wojowniczka, 2011

beton, ceramika, szklivo, blacha, drewno,
elementy skórzane, 228 x 57 x 57 cm
sygn. na lewym ramieniu: LASAK 2011

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



**[TKANINA] BYŁ
TO AZYL OD
„BYLEJAKOŚCI”
CODZIENNEGO
UBOGIEGO ŻYCIA.
MIAŁO SIĘ POCZUCIE
WŁASNEGO ŚWIATA
FORM, BARW,
POSZUKIWANIA
NOWEGO,
NIE IMITACJI
MALARSKIEGO CZY
GRAFICZNEGO
PROJEKTU.**

Prace Włodzisława Siera wpisują się w bogatą tradycję, jaką charakteryzuje się polska tkanina artystyczna. Od wieków tkanina wzbudzała zainteresowanie malarzy, którzy szukali sposobności transponowania języka malarskiego na to medium. Pod tym względem w polskiej sztuce przełom nastąpił niewątpliwie w latach 60. ubiegłego wieku, wówczas to artyści malarze związani z ruchami awangardowymi stawiali coraz śmielsze kroki w dziedzinie tkaniny. Hanna Dąbkowska, Tadeusz Dominik, Krystyna Cierniak, Anna Śledziwska należeli do szerszego grona prekursorów nowych malarskich poszukiwań a ich prace można było oglądać na wystawie „Tkanina artystyczna” zorganizowanej w kwietniu 1961 roku w warszawskiej Zachęcie. Równoległe z eksperymentami natury technologicznej zachodziły zmiany w percepcji samego medium. Powoli tkanina przestawała spełniać funkcję stricte użytkową. Artyści tacy jak Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka czy Wojciech Sadley, którzy już na przełomie lat 50. i 60. prowadzili swoje pierwsze bardzo udane eksperymenty z tkaniną, sprawili, że stała się ona równorzędnym z malarstwem czy rzeźbą językiem wyrazu. W 1962 roku sukces polskich twórców na I Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie potwierdził istotę ich poszukiwań. Wywodzące się z głęboko zakorzenionej tradycji polskiego tkactwa a nowoczesne w wyrazie grubo tkane gobeliny i obiekty przestrzenne wprawiły krytykę w osłupienie. „Tkanina jutra narodziła się w Polsce” – głosił tytuł entuzjastycznego artykułu w „Gazette de Laussane” z kwietnia 1963 roku. O walorach artystycznych, wizualnych, zmysłowych i użytkowych prac zaprezentowanych przez Polaków zrobiło się głośno a Polska Szkoła Tkaniny stała się rozpoznawalna na całym świecie.

Włodzisław Sier, rocznik 1944, należy do pokolenia, które kształtowało swoją drogę artystyczną pod okiem wspomnianych wyżej prekursorów wielkich zmian w dziedzinie tkaniny. W łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych studiował na Wydziale Tkaniny pod kierunkiem profesora Antoniego Starczewskiego. Wydział ten należy do jednego z najstarszych na uczelni, założony został na przełomie 1946 i 47

roku. Starczewski, który stał na jego czele od 1955 roku, był uczniem Władysława Strzemińskiego. Należał do artystów wszechstronnych, którego zainteresowania wybiegały daleko poza jedną dziedzinę sztuki. W tkaninie, którą zajmował się od 1964 roku, poszukiwał rytmu i regularności, językiem wyrazu był dla niego znak. To wyróżniało znacząco Starczewskiego pośród innych przedstawicieli Polskiej Szkoły Tkaniny, których prace nacechowane były emocjonalnością, poetyckością surowej formy i przestrzennością. W kształceniu przyszłych projektantów przemysłu lekkiego oraz artystów sztuki włókna kładł nacisk na różnorodność i swobodę wypowiedzi, nie narzucał swojego zdania. Wyznawał natomiast ideę wprowadzania dobrych wzorców estetycznych do produkcji masowej. W rozmowie z redakcją „Projektu” powiedział: „Nie odróżniam sztuki czystej od użytkowej” (Antoni Starczewski [katalog], wyd. ZPAP, CBWA Zachęta, Warszawa 1973, s. nlb). Włodzisław Sier, który ukończył studia w 1971 roku a dziesięć lat później na stałe wyemigrował do Niemiec, znany jest przede wszystkim za granicą. Jego formą wypowiedzi są malarstwo i tkanina przy czym niezwykle czytelny jest związek między jedną a drugą dziedziną w przypadku twórczości tego artysty. Obydwie są narzędziami przekazu idei, która zdaje się być nadrzędną wartością. Szczególnie interesujące z punktu widzenia oferowanej pracy są geometryzujące kompozycje, które buduje Sier w oparciu o plamę barwną tworzącą podział przestrzeni. Kolor jest czysty, raz intensywny, kiedy indziej delikatny, pastelowy. Zarówno portrety jak i pejzaże czy kompozycje bardziej abstrakcyjne cechuje harmonia formy i barwy, którą z malarskiego medium w sposób wyrafinowany przenosi artysta na tkaninę. Nie tylko kolor staje się tu językiem artysty ale i faktura. Przemawia mocnym głosem mięsistość tkaniny, różnorodność splotów, kontur, który wyraźną linią buduje i porządkuje całą kompozycję. Niewątpliwie obiekt autorstwa Włodzisława Siera wpisuje się w bogatą tradycję Polskiej Szkoły Tkaniny wzbogacając ją o rzadko w niej reprezentowaną harmonię i lekkość zestawień barwnych.

27 WŁODZISŁAW SIER (UR. 1944)

Paradies, 1989

wełna, bawełna, drewniana rama
188 x 244 cm (195 x 252 x 5,5 cm z ramą)
sygn. na odwrocie na autorskiej metce:
„PARADIES” WŁODZISŁAW SIER 1989 WOLLE,
BAUMWOLLE Gr.2,38 x 1,87

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna



Nowa tkanina miała towarzyszyć ludziom w przeszklonych, bez śladu intymnego nastroju, domach, gdzie rodzą się zarówno niezaspokojone potrzeby kontemplacji, ciszy, spokoju, jak i pogoni za ciągłym ruchem, agresywnym dźwiękiem i kolorem. Owo zderzenie industrialnej rzeczywistości z romantyzmem i sielankowym obrazem życia, nigdy nie wygasł w tęsknotach ludzkiej natury, sprzyjało rozwojowi sztuki włókna jako sztuki przedmiotu, która wnosić miała emocję do codziennego bytu człowieka.

Huml I., Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. 36

28
IWONA POLAŃSKA-ZIEMSKA

Niezwykła podróż, 1985

technika mieszana, surowa przędza
121 x 141 cm bez frędzli
sygn. na odwrocie na autorskiej
metce: Iwona Polańska Ziemska „Nie-
zwykła podróż” 121 x 141 cm technika
mieszana sur. przędza 1985 rok

Estymacja: 7 000 – 10 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



MAGDALENA ABAKANOWICZ

Te tłumy stoją w muzeach
i publicznych kolekcjach wielu krajów.
Z płótna, brązu, żeliwa, betonu.
Stanowią znak trwającej obawy.
Są konfrontacją z ilością i ze sobą
samym. Są zaklęciem istniejącego
tłumu, w który wprowadzam swój –
nieruchomy (...)
– *Magdalena Abakanowicz, 2002*

Abakanowicz M., Bezgłowy tłum, w: Magdalena Abakanowicz. Doktor Honoris Causa, Poznań 2002, ss. 9-10.

Magdalena Abakanowicz wśród rzeźb swojego autorstwa, Grand Park w Chicago, 2005, Artur Starewicz, East News.

W połowie lat 70. Magdalena Abakanowicz zaczęła tworzyć pierwsze cykle rzeźb figuratywnych: Postacie siedzące (1974-1984) i Plecy (1976-1980). Była już wówczas artystką rozpoznawalną i wysoko cenioną zarówno w Europie jak i za oceanem. Tajemnicze i organiczne tkane formy - Abakany przyniosły Abakanowicz prestiżowe nagrody i otworzyły dla niej świat.

Kluczowy moment na drodze ku realizacji wielopostaciowych figur przyszedł w 1983 roku wraz z zaproszeniem na indywidualną wystawę w De Cordova Museum w Lincoln w stanie Massachussets (USA). Organizatorzy ekspozycji wystosowali pomysł by przed budynkiem muzeum stanęła rzeźba wykonana specjalnie na tę okazję przez Abakanowicz. Padła sugestia by był to obiekt na miarę tych, które trzy lata wcześniej artystka ustawiła przed wejściem do polskiej pawilonu na Biennale w Wenecji. Były to Trzepaki - konstrukcje wykonane z drewnianych bali, na których artystka porozwieszała płachty tkanin zakończonych wypchanymi workami. Abakanowicz nie chciała jednak powtarzać tej realizacji, zaczęła więc szukać odpowiedniej techniki i materiałów, bo – jak sama mówiła: „Będę zapewne zawsze porzucała jedne techniki i materiały na rzecz drugich (...) Najciekawiej jest posługiwać się techniką, której się jeszcze nie zna, i budować formy, których się jeszcze nie zna”. Jej wybór padł na technikę odlewu, materiałem zaś miał stać się metal.

Pierwsze próby odlewnicze wykonywała artystka pod okiem profesora Greenmayera z Massachussets College of Art a następnie w pracowni Jimmiego Jenkinsa na Wydziale Rzeźby Stanowego Uniwersytetu Fullerton. Prototypy powstawały w styropianie, pierwsze odlewy w aluminium i brązie. Od początku były to obiekty wielkometryrowe. Te pionierskie dla siebie działania Abakanowicz wspominała następująco: „Moje realizacje były za każdym

razem wydarzeniem, doświadczeniem dla wszystkich, przez wpadki i potknięcia bardziej twórczym niż rutyna fachowego zakładu”. Badania nad właściwościami metalu, a zwłaszcza brązu, artystka prowadziła dalej w odlewniach we Włoszech przygotowując się w 1985 roku do wykonania pierwszej wielopostaciowej grupy odlanej w brązie – Katarsis. Do dziś 33 figury ponadnaturalnych rozmiarów znajdują się w kolekcji Giuliano Gori, we włoskiej miejscowości Fattoria di Celle. Kolejno powstawały m.in. zespół 40 figur Przestrzeń umilkłych istnień (1993) dla Hiroshima City Museum of Contemporary Art w Japonii czy Brązowy Tłum (1995) – grupa 36 figur odlanych z brązu dla The Nasher Collection w Dallas (USA).

Najczęściej używanym przez Abakanowicz materiałem pozostawał wówczas brąz – do najgłośniejszych realizacji wykonanych z użyciem tego tworzywa należą m.in. Caminando (1999) – 20 kroczących figur w Napa Valley w Kalifornii (USA), Puellae (1999) – grupa 30 figur z Ogrodu Rzeźb National Gallery of Art w Waszyngtonie (USA), Czarny Tłum (2000) – zespół 20 figur z Museum Wurth w Kunzelsau w Niemczech. Od lat 2000 Abakanowicz rozszerzyła spektrum użytych materiałów o żelazo. Powstały wówczas realizacje: Nierozpoznani (2002) – 112 figur w Parku Cytadela w Poznaniu oraz Agora (2006) – 106 figur w Grant Park w Chicago (USA). W tym samym roku artystka sięgnęła po żeliwo tworząc 20 kroczących figur z Vancouver w Kanadzie (2006).

„W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw, na tyle niepełna że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień” mówiła artystka. Figury należą do najbardziej reprezentatywnych motywów w twórczości Abakanowicz. Rozumiane w kontekście multiplikowanego zbioru jaki tworzą rozsiane po całym świecie, funkcjonują jednocześnie z równą mocą pojedynczo, zawiera-

jąc w sobie całą siłę przekazu, całą kwintesencję tłumu. Dla Abakanowicz materia, z której tworzy zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, linii, w łosie, tkaniny, 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, widzimy niemal zawsze ewolucję materii. Odbywa się to zawsze z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy dla ułatwienia czy przyspieszenia. Organiczne formy ulegające w naturze procesom przemijania, odlane w brązie czy żeliwie zastygają w ponadczasowości. Postacie ludzkie przyjmują formę posągową, wręcz monumentalną, napierającą pozą kroczenia, nieustannego dążenia do czegoś. Znamienne puste w środku, pozbawione cech indywidualnych, lecz zawsze unikatowe, wyrwane z tłumu, niczym człowiek wyjęty z kontekstu społeczeństwa. Postępowanie się efektem serii, należało do najmocniejszych w wyrazie zabiegów, które Magdalena Abakanowicz stosowała w swoich wielkich cyklach uzyskując silną emfazę wrażeniową. Grupy postaci, szpalery posągów, multiplikowane mutanty, części ciała, obiekty embriologii, powstawały w dziesiątkach zupełnie kompletnych, unikatowych elementów tworzących jednak w całościowym ujęciu masę, w której zatracają się ich jednostkowość. Ta parafraza indywidualności człowieka, jest jednym z najważniejszych motywów w opowieści o kondycji ludzkiej końca XX wieku. W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz wybierała jednak czasem z tłumu jednostkę, silnie akcentując jej indywidualność, pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i wyobcowania. Kontrastując ją z tłumem opowiada już nie historię wszystkich nas jako społeczeństw, ale każdego z nas osobno.



„Trzy figury kroczące” to grupa bezgłowych, żeliwnych postaci autorstwa Magdaleny Abakanowicz, należących do zespołu dwudziestu figur tzw. Vancouver Ancestors, stworzonych przez artystkę na zamówienie kanadyjskiego Biennale w Vancouver, dla edycji odbywającej się w latach 2005-2007.

Dwadzieścia ponadnaturalnej wielkości postaci zostało odlanych pojedynczo i pod bezpośrednim nadzorem Abakanowicz w przemysłowej odlewni w Śremie koło Poznania. Artystka zadbała o zróżnicowanie każdej z figur, indywidualnie nakładając i manipulując formą. Te unikalne ślady, które nosi każda z trzech oferowanych rzeźb sprawiają, że nie ma dwóch identycznych postaci, a każda z nich stanowi sama w sobie indywidualne dzieło sztuki.

Figury kroczące, nazywane Walking Figures, to motyw, który Abakanowicz podejmowała kilkakrotnie stosując do produkcji rzeźb zarówno technikę odlewu w brązie i żelazie jak i konopie utwardzane żywicą. Inspiracją dla kanadyjskich postaci stała się instalacja złożona ze 106 rzeźb zatytułowana „Agora”, którą Abakanowicz wykonała dla Grant Park w Chicago w latach 2004-2006.

Oferowane figury zostały początkowo zainstalowane w Parku Królowej Elżbiety w Vancouver w ramach odbywającego się tam Biennale. W latach 2009-2011 pokazano 9 z dwudziestu odlanych rzeźb – ulokowano je wówczas w rejonie stacji Broadway – City Hall przy Cambie Street. W latach 2014-2016 te same 9 postaci ustawiono wzdłuż Lonsdale Avenue w północnej części Vancouver.

W 2017 roku sześć rzeźb Walking Figures zostało wypożyczonych do Muzeum Sztuk Pięknych w Montrealu na wystawę La Balade pour la Paix. Wystawa ta promowała ideę otwartości, pokoju i poszanowania różnorodności między narodami i była częścią oficjalnego programu obchodów 375-lecia Montrealu oraz 50-lecia Expo 67 i 150-lecia Konfederacji Kanadyjskiej.

W 2020 roku trzy figury kroczące zostały wypożyczone Arts on the Avenue, organizacji charytatywnej non-profit w Edmonton w Albercie. Obecnie na wystawie Vancouver Biennale 2018-2021 z oryginalnej instalacji 20 figur pozostało pięć rzeźb.

29 MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930-2017)

Trzy figury kroczące (Vancouver ancestors), 2006

żeliwo, 281 x 98 x 132 cm / 284 x 94 x 134 cm /
280 x 97 x 132 cm

sygn. z tyłu monogramem artystki: AM (każda)

Estymacja: 3 500 000 – 5 000 000 zł •

PROWENIENCJA

Vancouver, Biennale
zakup od artystki w 2006 roku

WYSTAWIANY

Vancouver (Kanada), Broadway - City Hall
Station

Vancouver (Kanada), Lonsdale Avenue,
2014-2016.

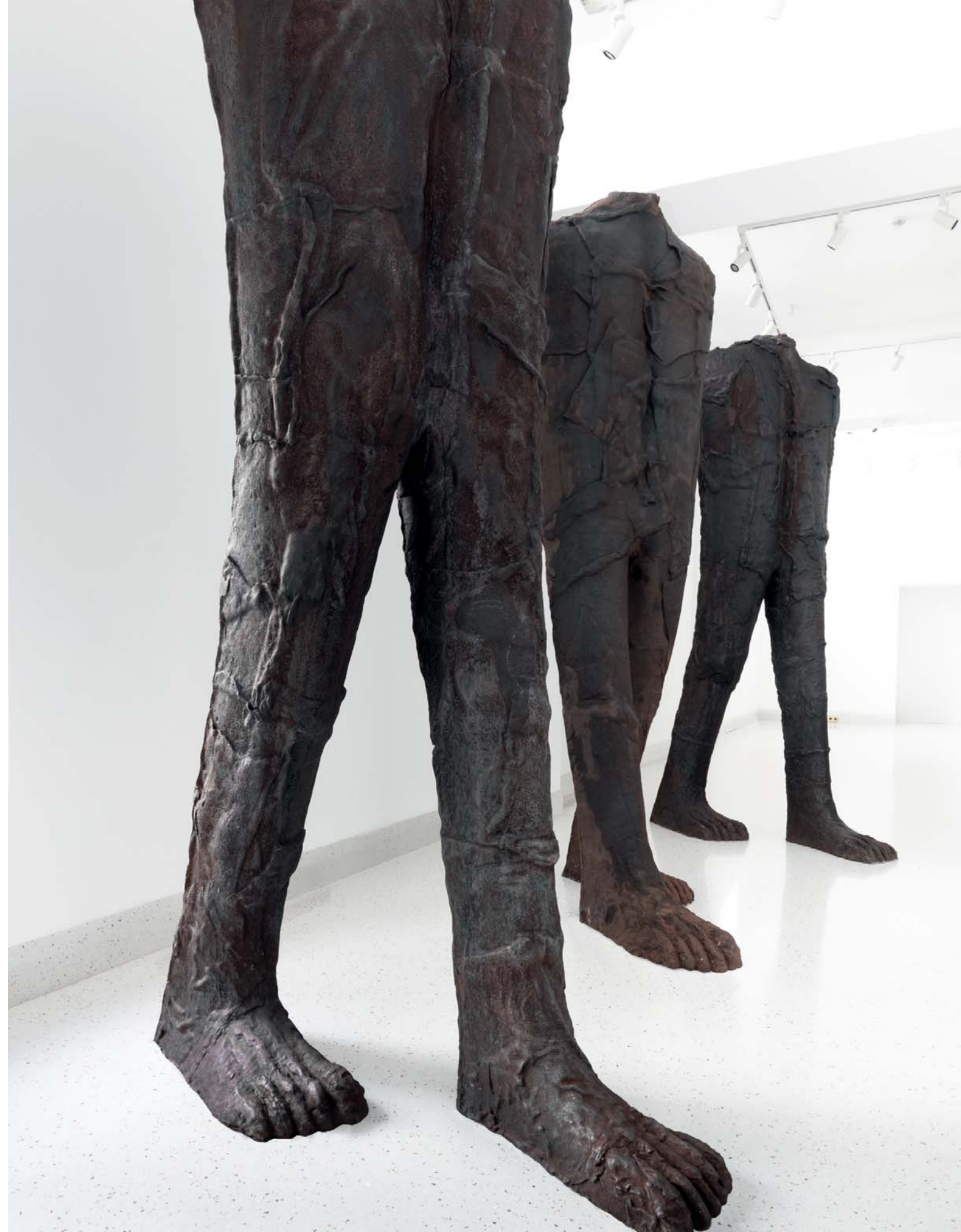
Vancouver (Kanada), Broadway - City Hall
Station, ekspozycja w ramach Biennale,
2009-2011

Vancouver (Kanada), Queen Elizabeth Park,
ekspozycja w ramach Biennale, 2005-2006.

LITERATURA

Magdalena Abakanowicz. Coexistence [katalog
wystawy], wyd. Marlborough Gallery, Nowy Jork
2003

Magdalena Abakanowicz [katalog wystawy],
wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek
Ujazdowski, Warszawa 1996







TERESA TYSZKIEWICZ

Na scenę artystycznej awangardy Teresa Tyszkiewicz wkroczyła na przełomie lat 70. i 80. jako autorka eksperymentalnych filmów. Kilka z nich zrealizowała wspólnie z mężem Zdzisławem Sosnowskim. Jej indywidualne, emanujące nieskrępowaną kobiecością seksualnością realizacje filmowe stały się kanonicznymi pozycjami krytyki feministycznej, chociaż sama artystka mimo śmiałości jej sztuki nie identyfikowała się z feministycznym aktywizmem.

W fotografiach i filmach najczęściej posługiwała się ekspresją własnego ciała. Nurzące się w ziarnie, otulane watą, tarzane w pierzu, przygniatane kamieniami, owijane folią, okrywane szpilkami, oblepione makaronem ukazywało niezwykle sensualny, cielesny sposób doświadczania świata. W performansach i filmowych inscenizacjach artystka emancypowała kobiecość seksualność sięgając po repertuar odniesień erotycznych i fetyszystycznych. Jednocześnie nawiązywała do archetypicznych znaczeń i subiektywnych, niekiedy bardzo intymnych, doświadczeń i przeżyć.

Pod koniec lat 70. zaczęła eksperymentować z różnymi materiałami w swoich obrazach, używając waty, ziarna, ryżu, sznurów. Szpilki, po które wówczas sięgnęła stały się podstawowym tworzywem jej prac. Nabijając nimi płótna, papiery, fotografie, blachy, różne obiekty, artystka wypracowała własny, bardzo indywidualny styl

i to, co jest udziałem niewielu twórców – wręcz natychmiastową rozpoznawalność jej prac. Autorka spektakularnych wizualnie obrazów i kompozycji przestrzennych mówiła, że w swojej twórczości zawsze dawała się prowadzić emocjom. Ich zapisem są wielkie płachty papierów i płócien z gęstwiną rytmicznie połyskujących szpilek. Monumentalne obrazy nabite tysiącami szpilek noszą w sobie ślady godzin, dni, tygodni a nawet miesięcy spędzanych przez artystkę na przekłuwaniu płótna. Ekspresyjne powierzchnie tych obrazów prowokują do metaforycznych porównań. Zagęszczenia, zatamujące się i wirujące rytmy tworzą pełne wewnętrznych napięć struktury. W sposób ich powstawania wpisana jest procesualność, czasochłonny wysiłek łączący metodyczną powtarzalność wbijania szpilek z ekspresją gestu przekłuwania różnych materii. Rodzaj rytuału odprawianego codziennie przez wiele lat, z kłującymi szpilkami w dłoniach, poniewierającymi się po całym domu; rytuału przerywanego domowymi zajęciami, pisaniami wierszy (o szpilkach), lekcjami śpiewu i wokalizami opartymi na jednym słowie: épingle [franc. szpilka].

W latach 80. obok obrazów, rysunków, fotografii artystka zaczęła realizować obiekty przestrzenne. Konstruowała je z drewna, różnych metali, owijała płótnem, nabijała szpilkami. Jej zaskakujące formy często powstawały z przedmiotów znalezionych, z tego co „pod ręką”, a co

przybierało nieoczekiwane kształty. Siegała po tworzywa, technologie i materie kojarzące się raczej z męskim podejściem do sztuki. Kamienie, bele drewna, śruby, żelazne kraty, jej pracownia i ogród były zastawione różnymi „znaleziskami”, w których dostrzegała potencjał przyszłych form. Tworzyła je posługując się piłą, dłutem, siekierą czy spawarką. W zagadkowych obiektach nawiązywała do własnej pamięci i archetypicznych znaczeń. Jej wielkie, totemiczne formy w 1990 roku nagrodzone zostały Grand Prix de Sculpture na MAC 2000 w paryskim Grand Palais.

Teresa Tyszkiewicz mieszkająca od 1982 roku w Paryżu, odnosząca sukcesy i prezentowana na wystawach znanych galerii i muzeów, przez wiele lat była nieobecna na polskiej scenie artystycznej m.in. ze względu na współpracę z emigracyjnymi wydawnictwami. Jej pierwsza, duża wystawa w Polsce miała miejsce w warszawskiej Zachęcie w 1998. Siłę jej sztuki przypomniała polskiej publiczności retrospektywna wystawa w łódzkim Muzeum Sztuki prezentowana w 2020, otwarta kilka miesięcy po jej śmierci w Paryżu.

Jej prace znajdują się w kolekcjach wielu prestiżowych muzeów, m.in. paryskim Centre Georges Pompidou i Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, w Polsce m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wypracowała
własny, bardzo
indywidualny
styl i to, co jest
udziałem niewielu
twórców – wręcz
natychmiastową
rozpoznawalność
jej prac.

– *Bożena Czubak*

30
TERESA TYSZKIEWICZ
(1906-1992)

Kraczaki, 1998

metal, wys. 66 cm
sygn.: Teresa TYSZKIEWICZ 98

Estymacja: 60 000 – 70 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Paryż, pracownia artystki



Na pierwszą połowę lat 70. przypada czas intensyfikacji artystycznych poszukiwań artysty. Pisane wówczas programy w swym założeniu miały komplikować reguły gry, co doprowadziło do budowania obszarów o coraz większej złożoności. Przejawiała się ona m.in. w pojawieniu się trzeciego wymiaru a wraz z nim penetrowaniu przestrzeni realnej, w próbie zwrócenia się w stronę przestrzeni iluzorycznej i stosowaniu perspektywy. Prezentowana praca jest przykładem w twórczości artysty, gdzie forma przestrzenna oderwała się od ściany i zaczęła stanowić autonomiczny obiekt. Jest on datowany na 1971 rok obok sygnatury, która znajduje się na widzialnej części podstawy. Metalowa tabliczka z dedykacją znajdującą się na odwrocie pracy zdradza nam, że obiekt został podarowany Kazimierzowi Romanowiczowi 15 kwietnia 1972 roku. Obdarowany był właścicielem Galerii Lambert, istniejącej od 1959 roku z siedzibą w Paryżu. Pierwotnie Kazimierz Romanowicz był księgarzem i właścicielem księgarni „Libella”. Kiedy pojawiła się wolna przestrzeń obok jego lokalu, postanowił wraz z żoną Zofią Romanowską, założyć miejsce, które łączyłoby jego pasję do książek ze sztuką. Było to bardzo innowacyjne posunięcie na tamte czasy. W przestrzeni były eksponowane nowoczesne prace malarskie artystów polskich oraz zagranicznych. Należeli do nich m.in. Tadeusz Dominik, Jan Lebenstein oraz wielu innych. Przestrzeń była używana na wieczory autorskie takich postaci jak: Józef Czapski, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling Grudziński czy Aleksander Wat.

Do prezentowanego obiektu dołączony jest również list w języku francuskim, który opowiada nam kolejne losy rzeźby: „Ja niżej podpisana Anette Berger informuję, iż rzeźba Ryszarda Winiarskiego Trójwymiarowy przedmiot z 1971 r. [...] została mi podarowana w prezencie przez moją przyjaciółkę Zofię Romanowską w 1976 roku; znajdowała się ona w moim posiadaniu do dnia 26 października 2017 roku”. Wskazuje to na to, że obiekt znajdował się w posiadaniu Kazimierza Romanowicza przez 4 lata i został on przekazany dalej przez jego żonę. Następnie rzeźba przez wiele lat pozostawała w jednej kolekcji, aby w końcu znów pojawić się na rynku aukcyjnym.

31 RYSZARD WINIARSKI (1936-2006)

Obiekt przestrzenny, 1971

akryl, otówek, drewno, wys. 141 cm
sygn. u dołu: Winiarski 1971 na odwrocie
metalowa tabliczka z opisem pracy: „KAZIMIE-
RZOWI ROMANOWICZOWI RYSZARD WINIARSKI
WARSZAWA 15.IV.1972” (Do obiektu dołączono
certyfikat autentyczności podpisany przez
Annę Winiarską z czerwca 2018 roku)

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna
Polski Dom Aukcyjny, aukcja 21.06.2018,
poz. 23
Polska, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja Anette Berger
Francja, kolekcja Kazimierza Romanowicza –
właściciela Galerii Lambert
(Do obiektu dołączono pismo podpisane przez
Anette Berger potwierdzające, że otrzymała
ona obiekt w 1976 roku od Zofii Romanowicz,
żony właściciela Galerii Lambert)

LITERATURA

Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, red.
Grabski J., wyd. IRSA, Kraków 2002





Cała moja twórczość, do dzisiaj, z grubsza biorąc, jest budowana na tych dwóch obiektywnych mechanizmach, na porządku i przypadku. Porządkiem nazywam te doświadczenia, które są przypisane ciągom liczbowym, przypadkiem zaś te, w których uruchomiony został taki czy inny mechanizm losowy. (...) Na początku to co robiłem miało służyć przede wszystkim pewnej demonstracji, demistyfikacji określonego obszaru sztuki po to, by zamienić go w obszar konkretnego, rzetelnego doświadczenia. Konsekwencją takiej postawy było odrzucenie wszelkiej myśli o ekspresji, wszelkiej myśli o wrażliwym odbiorze tego, co robię.

– *Ryszard Winiarski*

Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974,
Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, Kraków 2002, s. 20.





Moja plastyka jest propozycją alternatywną. Nie musi się widzowi podobać. Traktuję ją jako służbę społeczną, a satysfakcję czerpię z polemik, żarliwych dyskusji, jakie wywołują. (...) Bo tu chodzi o ruch wyobraźni, o ścieranie się poglądów – sam eksponat nie musi być arcydziełem – wystarczy, że jest skuteczną płaszczyzną do ćwiczenia naszej wspólnoty wyobraźni.

Władysław Hasiór, *Myśli o sztuce*, Nowy Sącz 1986, ss. 6-7

Jeszcze w połowie lat sześćdziesiątych Hasiór wymyślił nowy gatunek artystyczny - sztandary. Pomysł wziął się z kościelnego feretronu z jednej strony, z drugiej sztandaru wojennego. Artysta zwykł być też mawiać, że jego sztandary mają zawstydzać te uroczyste, z wyhaftowanymi hasłami i obietnicami, które zazwyczaj pozostawały w strefie pobożnych życzeń. Sztandary Hasióra mają formę pionowej tkaniny o długości od półtora do ponad czterech metrów i szerokości przeciętnie ok. jednego metra. Górna część, zazwyczaj w formie zbliżonego do kwadratu obrazu, przedstawia „temat” sztandaru, dolna – to luźno zwisająca, często w kilku warstwach, tkanina, ozdobiona pasmanterią – wstążkami, koralikami, frędzlami. Typowym tematem jest symboliczny portret postaci – Jasnej Pani, Anioła Stróża, Anioła Zbuntowanego, Strażnika, Świętego Łotra, Księgowej, Noblisty Laureata, Przewodnika, Błękitnego Anioła, Czarnego Anioła, Anioła Zagranicznego, Niobe, Poety, Nestora, Prelegenta Wiejskiego, Ptasznika... Czasem tematyka sztandarów jest bardziej abstrakcyjna – Sztandar Polski, Sztandar Pracy, Sztandar Ofiar, Sztandar Robaczywy, Sztandar Antykrzysowy, Błękitnej Nadziei, Czarnego Blasku, Ekstazy... Jak widać – wzniosłość

miesz się tu z prozaiczną codziennością, patos z kpina. Różne są techniki wykonywania tych prac. Najprostsze – to aplikacja, formy wycięte z różnych tkanin artysta naszywał na tkaninę stanowiącą podłoże, a następnie ozdabiał guzikami, fantazyjną pasmanterią, frędzelkami, pomponikami, koralikami. Ważne jest zróżnicowanie tkanin – aksamitu, połyskliwego pluszu, prążkowanego sztruksu, gładkiego atlasu, matowego adamaszku, miękkiej flaneli, śliskiego jedwabiu i powiewnego, przezroczystego szyfonu. Nierzadko Hasiór wklejał do sztandarów twarze z plakatów (malarza Tadeusza Brzozowskiego, piosenkarki Ewy Demarczyk) czy reprodukcji obrazów (Matki Boskiej Częstochowskiej, Madonny z Kruźlowej). Niekiedy używał masek z papier-maché cząstek zwierzęcych, drewnianych głów. Uzupełnieniem są drewniane malowane ptaszki i koniki, lusterka, plastikowe kwiaty. Często element centralny sztandaru ustawiony jest na drewnianej prostokątnej lub półkolistej półeczce, oklejonej ozdobną taśmą frędzelkami, pomponikami. Sztandary Hasióra miały przeznaczenie dwojakie – wisały spokojnie we wnętrzu muzeum lub galerii albo uczestniczyły w procesji – pochodzie. Artysta zorganizował kilka takich wydarzeń z udziałem swoich sztandarów

– w Zakopanem w 1973r. Oraz w naddunajskim Łącku wiosną 1973 r. z okazji dorocznego Święta Kwitnącej Jabłoni. Sztandary nieśli strażacy w odświętnych mundurach. Strażacki mundur przywdział też sam ich twórca. W 1979 r. Hasiór zorganizował w Drawsku Pomorskim efemeryczną akcję Płonące sztandary, z użyciem ognia. Specjalnym wykorzystaniem motywu sztandaru była kompozycja plenerowa Żarliwe Sztandary zaprojektowana przez Hasióra w 1992 r. na święto 700 – lecia Nowego Sącza. Znacznie uproszczone formy – pionowe, prostokątne tkaniny z naszytymi emblematami, przypominającymi znaki heraldyczne, zostały zawieszane na wysokich kijach i zaopatrzone u góry w rynienki wypełnione płynnym paliwem, które zapłonęło w kulminacyjnym momencie uroczystości. Poza tym szczególnym przypadkiem, forma sztandarów pozostała w zasadzie nie zmieniona przez cały okres życia artysty, inna była tylko ich tematyka i tworzywo. Sztandary Hasióra odzwierciedlały zmieniające się czasy, tkaniny naturalne coraz częściej artysta zastępował sztucznymi. (A. Żakiewicz, Władysław Hasiór 1928 -1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003).





33
HENRYK MUSIAŁOWICZ
(1914-2015)

Lanca, 1990-2000

olej, drewno, płyta pilśniowa, metal
232 x 18 x 11 cm
sygn. u góry: MUSIAŁOWICZ

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



Od końca lat 80. Musiałowicz zajmował się przede wszystkim rzeźbą. Do grupy tej zaliczyć można obiekty nazywane przez artystę „Słupami” oraz tzw. „Lance”. Te strzeliste formy rzeźbiarskie, jak pisze Bożena Kowalska, są „realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, „pokaleczonej” płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, biało i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne, albo przydrożny słup totem, albo symbol żałoby, gdy poprzeczna belka przydaje im kształt krzyża. Czasami są smukłe jak pień drzewa, a niekiedy rozłożyste, lub skonstruowane z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Czasem pokaleczona faktura drewnianych partii słupa skonstrastowana bywa z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wieńczącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie. Toteż mówi: „Potrafię cieszyć się polnym kwiatem, który rośnie przy drodze, a który tak łatwo zdeptać lub minąć nieuważnie. Jestem zrozpaczony obojętnością, nienawiścią, zniszczeniem naszego otoczenia”, albo w potocznej rozmowie: „Dzika róża oszroniona - tego szukaj, bo to jest cud”. I na temat sztuki wypowiada słowa, które tak niezawodnie charakteryzują jego postawę: „Tylko ten ma prawo do malowania, dla którego twórczość stanowi treść myśli i życia”.

Musiałowicz dożył 101 lat. Podczas swojego długiego życia prezentował prace na ponad 100 wystawach indywidualnych i 250 wystawach zbiorowych. Obiekty Musiałowicza znajdują się w licznych kolekcjach prywatnych i publicznych w kraju i za granicą. Był członkiem m.in. Europejskiego Stowarzyszenia Kultury (SEC), Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych (AIAP), Accademia Tiberina w Rzymie, Accademia Italia della Arte e del Lavoro w Parmie, Accademia Bedriacense w Calvatone. Był laureatem wielu prestiżowych nagród i wyróżnień.

WOJCIECH FANGOR





34
WOJCIECH FANGOR
(1922-2015)

Symetria 2, 2015

akryl, aluminium, 146 x 100 cm
sygn.: Fangor 15

(Do obiektu dołączono certyfikat autorski)

Estymacja: 1 700 000 – 2 300 000 zł •

PROWENIENCJA

Warszawa, kolekcja prywatna

Sopocki Dom Aukcyjny, aukcja

6.04.2019, poz. 12

Polska, kolekcja prywatna

zakup od artysty (2015)

REPRODUKOWANY

Szydlowski S., Wojciech Fangor. 3

wymiary. Retrospektywa, Orońsko 2015,

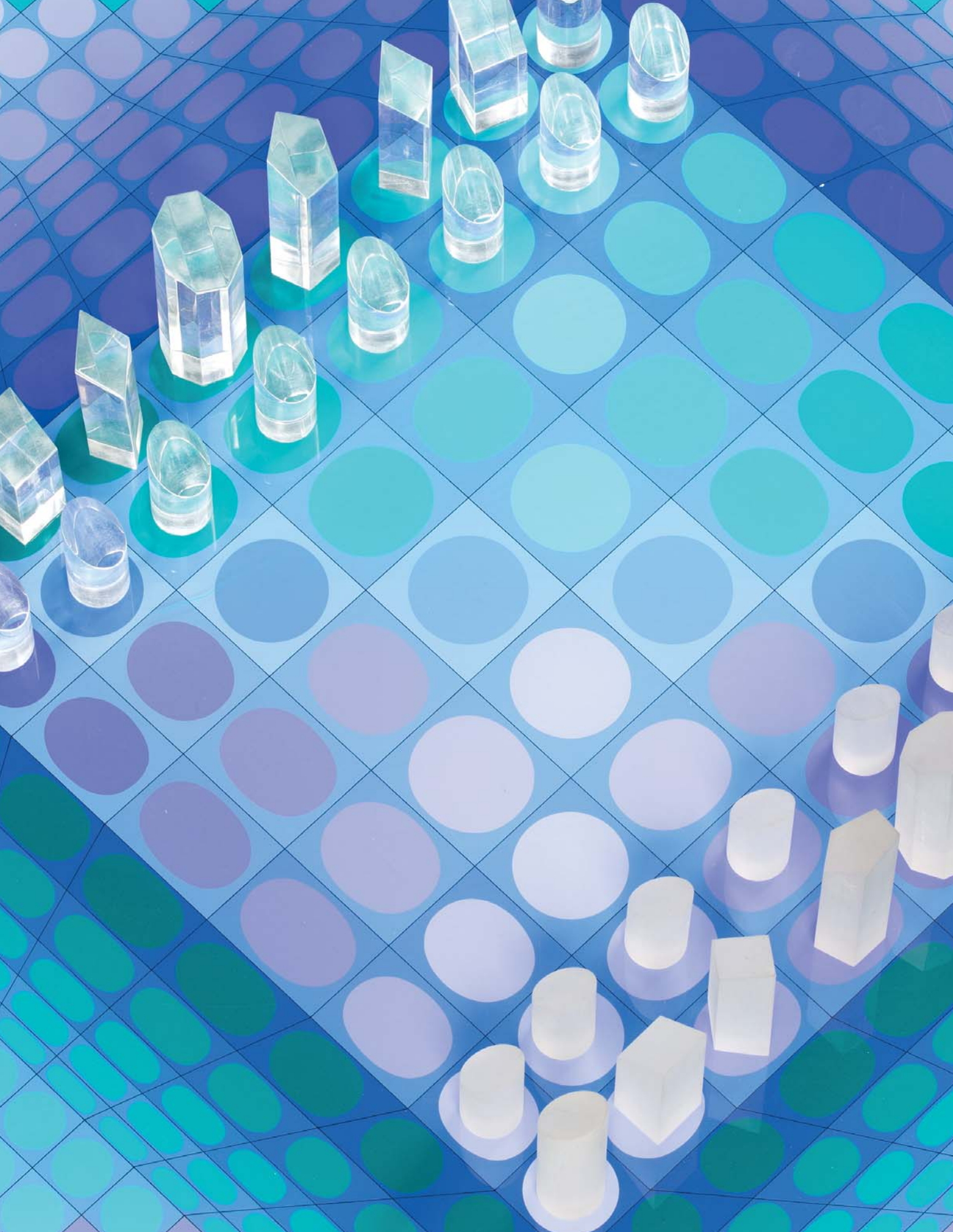
ss. 194–197.

Moje zainteresowania przestrzenne były intuicyjnie obecne we wszystkich moich obrazach, ale bardziej skoncentrowane i świadome od późnych lat 50. Od tego czasu nie tylko malowałem obrazy, które emanują przestrzenią na zewnątrz, tak jak te koła czy fale, ale również robiłem struktury przestrzenne i rzeźby.
– Wojciech Fangor

„Pod koniec lat 50. Fangor znalazł sposób na przejście od form environmentalnych do obrazów. Pod koniec lat 90. przeciwnie, znalazł sposób na przejście od obrazów do struktur przestrzennych” pisał Stefan Szydlowski w katalogu wystawy Wojciecha Fangora w Orońsku, w 2015 roku (Wojciech Fangor. 3 wymiary Retrospektywa, wyd. CRP, Orońsko 2015, s. 142. Obydwie przestrzenie jego działalności artystycznej przenikały się ze sobą w sposób nierozwalny tworząc ciąg twórczych poszukiwań. Struktury przestrzenne powstające od lat 90. czerpały bowiem zarówno z doświadczenia environment jak i z koncepcji Pozytywnej Przestrzeni Iluzyjnej, która zdominowała malarstwo Fangora od lat 50. Definiując wówczas cel swoich działań wspólnie ze Stanisławem Zamecznikiem pisali: „Do odbioru emocji przestrzennych każdy ma wrodzony wewnętrzny aparat. Tylko, jak słuch muzyczny, może on być z natury mocniej lub słabiej rozwinięty. Używamy go nieświadomie i raczej odświeżnie. Na co dzień myślimy i odczuwamy nawykowo, ale już nad morzem lub w górach, w czasie lotu lub nurkowania doznajemy wzruszeń pod warunkiem, że nie są to dla nas sprawy codzienne. Tak jak słuch muzyczny, istnieje powszechna dyspozycja dla odbioru przestrzeni, poczucie przestrzeni.” (Wojciech Fangor [katalog wystawy], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2003, s. 10)

Powstająca w takim duchu rzeźba artysty jest na wskroś nowoczesna wpisując się w charakterystyczny dla XX i XXI wieku twórczy nurt charakteryzujący się przekraczaniem gatunków i rodzajów, odsłaniający nowe możliwości łączenia i wychodzenia poza to, co już znane w plastyce. Pierwsze wielkoformatowe przestrzenne kompozycje stworzył Fangor w 1980 roku na zamówienie potentata z Ottawa Silica w stanie Illinois (USA). Były to trzy stalowe głowy, które – ustawione w otwartej przestrzeni parku otaczającego firmę – w sposób oczywisty, przez swoje ustawienie, samonośną konstrukcję, skalę i otwartość, realizowały założenia interakcji widz-obiekt wynikające z doświadczenia environmentu. Pierwsza realizacja, jaką byli amerykańscy „Giganci”, otworzyła nową perspektywę na formę przestrzenną w twórczości Fangora. Późniejsze realizacje świadczą o dalszych poszukiwaniach – „Malarstwo na powierzchniach krzywych” z 2002 roku, „Tuby życiośmierne (Słupy)” z 2003 roku czy powstający od 2008 roku cykl „Sygnatury”. Z kolei pierwsze struktury przestrzenne z blachy aluminiowej zaczął Fangor tworzyć w 2010 roku. Malowane lakierami samochodowymi zapewniały trwałość wykonania w konfrontacji z warunkami atmosferycznymi. „Ognisty Ptak” (2010), „Fala” (2012), „Gracja” i oferowana „Symetria 2” (obydwie stworzone w Błędowie w 2015 roku) w sposób szczególny przywołują istotne dla całego *ouvré* Wojciecha Fangora zagadnienie, jakim jest przestrzeń. Zwłaszcza oferowana „Symetria 2” pod względem strukturalnym zdaje się nawiązywać bezpośrednio do wspomnianych wyżej „Gigantów” z 1980 roku. Trzy spotykające się jednym bokiem płaszczyzny gwarantują stabilność. Obiekt angażuje całą przestrzeń otaczającą, czyniąc ją swoją strefą przestrzenną. Jednocześnie zredukowany względem innych kompozycji przestrzennych wymiar „Symetrii 2” pozwala na jej łatwe umiejscowienie zarówno w otwartej jak i zamkniętej przestrzeni.





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

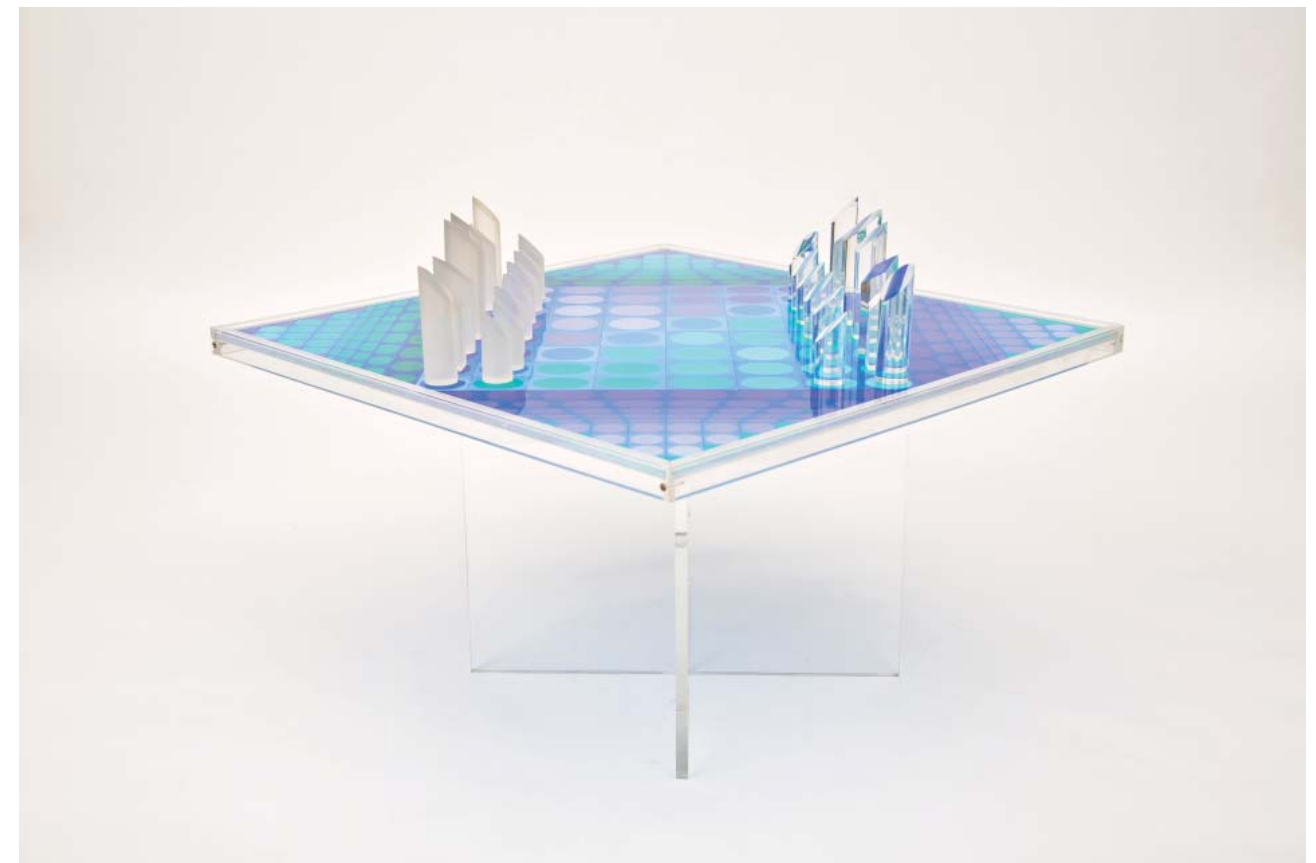
Notes pour un manifeste, w: Vasarely, einführende worte von Marcel
Joray, wyd. Éditions du Griffon Neuchatel, 1965, tom 1, ss. 64-65.

35
VICTOR VASARELY
(1906-1997)

Szachy, 1979

szachownica: sitodruk, plexi, figury szachowe:
przezroczysta oraz matowa plexi
71,3 x 71,5 x 3 cm, wys. najwyższej figury: 12,5 cm

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •



Różnorodna twórczość Victora Vasarely'ego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych na świecie twórców spod znaku op-artu, jest dziś bardziej aktualna niż kiedykolwiek. Żywe kolory geometrycznych wzorów Vasarely'ego stały się cenionymi elementami designu. Dzięki technikom pozwalającym na ich zastosowanie w produkcji sztuki użytkowej Vasarely na stałe zagościł w przestrzeni publicznej jak i prywatnej,

kształtując świadomość estetyczną i artystyczną szerokiego grona odbiorców. Na początek lat 70. XX wieku przypadł szczyt kariery Victora Vasarelego. Otrzymywał coraz więcej zleceń na projektowanie architektury jak również wnętrz. W 1979 roku zaprojektował zestaw szachowy. Na krzyżowo rozstawionej podstawie z pleksigłasu spoczywa kwadratowa szachownica z 32 figurami. Kolorowy nadruk pod przezroczystym blatem

tworzy strukturę pola szachowego i jego otoczenia z wzorem okrągłych form w kanciastych polach. Zielone, niebieskie i fioletowe kolory przyciągają wzrok. Piony to abstrakcyjne formy, przezroczyste dla jednego gracza i matowe dla przeciwnika. Przypominający szkło wygląd przezroczystego materiału dodaje pewnej lekkości projektowi, który skupia się na kolorowej planszy i geometrii poszczególnych figur.

IGOR MITORAJ

W przededniu pogrzebu Igora Mitoraja włoska prasa pisała o nim: „Współczesny klasyk»: tym mianem nagradza się zbyt wielu dzisiejszych artystów. Igor Mitoraj był nim naprawdę. Nowym odczytaniem klasycznej formy, gigantycznymi i ponadczasowymi wyobrażeniami ludzkiego ciała zdobył popularność i szczerą miłość.” („Il Sole 24 ore” z 12 października 2014).

Rzeźba Mitoraja wciela ideał klasycznego piękna, ewokując zarazem – poprzez swą niekompletność – odczucie destrukcyjnego działania czasu. Nadwątlona gracja, naruszona elegancja, podupadła wielkość, fragment zamiast całości – to wartości estetyczne same w sobie znajdujące uznanie w sztuce doby postmodernizmu, którego wyróżnikiem jest ciągły dialog między współczesnością i tradycją. Sam artysta nie lubił, gdy jego rzeźbom towarzyszyły przymiotniki okaleczone, ułomne, niepełnowartościowe. Mitoraj mawiał: „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”. Dla artysty fragmentaryczność nie jest tożsama z ułomnością. Ma być natomiast symbolem harmonii, która zniknęła wraz z końcem starożytnych cywilizacji, a piękno rzeźby przyjmuje wymiar ludzki, ziemski w odróżnieniu od rzeźby klasycznej, która była odbiciem ideału, boskości i absolutu.



Całe moje życie
podporządkowałem
jednemu – rzeźbie. Nie czuję
samotności, potrzebuję jej,
pozwala mi się skupić. (...)
Rzeźbienie to ani zawód ani
zajęcie – to jest po prostu
życie, nierozdzielne, własne,
normalne życie.
– *Igor Mitoraj*

Zarzycka A., Maestro Mitoraj, w: „La Rivista” nr 16, 2015, s. 47.

Mitoraj kojarzony jest powszechnie z przedstawieniami męskimi – półbogów, herosów o charakterystycznym mocnym rysie klasycznym. Kobieta w pracach Igora Mitoraja występuje rzadziej, dlatego prezentowana rzeźba jest szczególnie interesująca. „Maria” ukazana jest w podobnym geście jak inne kobiece przedstawienia autorstwa Mitoraja: „Całujący anioł” z 2004 roku i „Zwiastowanie” z 2006 roku (rzeźbę można podziwiać m.in. na drzwiach wejściowych kościoła Matki Bożej Łaskawej w Warszawie). Wszystkie wspomniane kompozycje przedstawiają kobiecą sylwetkę z delikatnie pochyloną głową oraz zadumą rysującą się na twarzy. Nie inaczej jest w przypadku „Marii”. Pełnoplastyczne przedstawienie Matki Boskiej pokazuje jeszcze lepiej maestrię rzeźbiarza. Szaty pięknej, skulptornej, jakby półsennej Madonny są finezyjne i delikatne, jak tzw. mokre szaty czasów Grecji klasycznej. W jednej z rozmów Mitoraj przyznał: „ponieważ ludzie patrzą kliszami także na sztukę, chciałbym powiedzieć, że moja sztuka nie jest kopią antyku. Staram się tylko tchnąć ducha antyku, reszta jest jak najbardziej współczesna” (fragment rozmowy z Łukaszem Radwanem, Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igo-rem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost” 2009, nr 29). Patrząc na „Marię” nie sposób nie dostrzec owej harmonii kształtów, która jest jednym z wyznaczników rzeźby klasycznej. Ale uderza w rzeźbie również inna warstwa znaczeniowa skonstruowana wokół fragmentaryczności przedstawienia. Podkreśla ona ludzki wymiar Matki Boskiej najpełniej objawiający się w momencie, w którym została przez Mitoraja ukazana – w chwili zwiastowania. Maria wybrana przez Boga na matkę Zbawiciela jest przede wszystkim kobietą. Ludzka kondycja Matki Boskiej zdaje się najbardziej interesować artystę. Jej przeżycia, emocje, świadomość własnej kruchości i niedoskonałości przy równoczesnej mocy wypluwającej z bezgranicznego zaufania. Boskość Marii wydaje się podkreślać tu jedynie wybrana przez artystę niebieskawa patyna. Kolor niebieski to kolor nieba, czyli także świata wiecznego. Kolor ten może wskazywać na Jej świętość, która jest odbiciem świętości Boga.

Piękno rzeźb Mitoraja czerpiące ze świata klasycznego nie jest idealne ani absolutne, ma wymiar ludzki, ziemski, choć — jak mówił artysta — „Idea duszy jest w mojej twórczości stale obecna. Przez duszę rozumiem najgłębszą część nas samych i wierzę, że to w niej trwa i rozwija się ten nieśmiertelny archetyp, jakim jest idea PIĘKNA” (Costanzo C., Igor Mitoraj. Blask kamienia, przeł. S. Kasprzysiak. Kraków 2003, s. 67)

36
IGOR MITORAJ
(1944-2014)

Maria, 2006

brąz patynowany, 78 x 42 x 39 cm
ed. EA I/IV

sygn. na podstawie: MITORAJ EA I/IV, znak odlewni: 'FONDERIA ARTISTICA DA PRATO PIETRASANTA ITALY' (Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności podpisany przez Jean-Paul Sabatié)

(Do obiektu dołączono certyfikat autentyczności podpisany przez Jean-Paul Sabatié)

Estymacja: 550 000 – 650 000 zł •

LITERATURA

Costanzo C., Igor Mitoraj. Blask kamienia, przeł.

S. Kasprzysiak, Kraków 2003

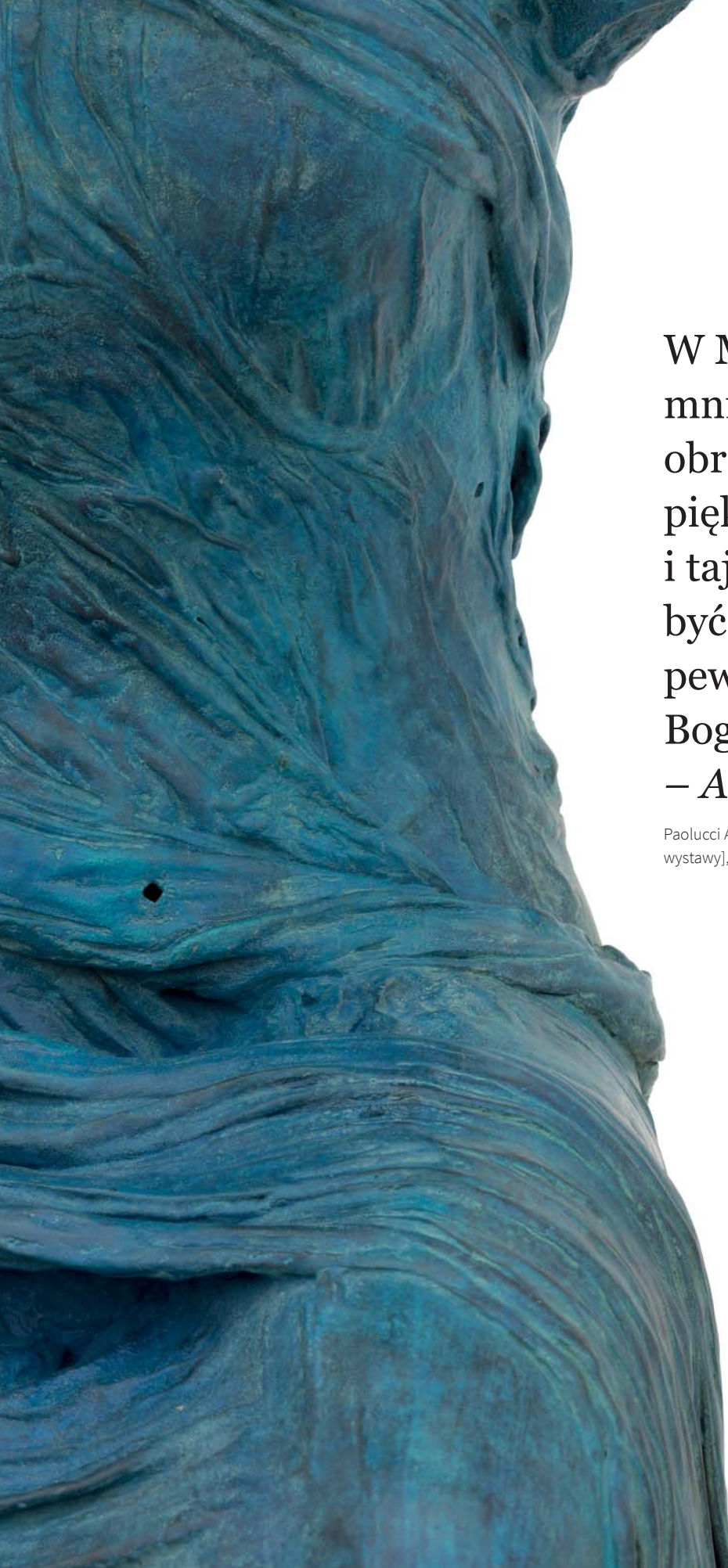
Paolucci A., I. MITORAJ w: I marmi [katalog wystawy], Florencja 1997

Mitoraj daje nam niepełną figurę i zachęca do jej intuicyjnego uzupełnienia na wzór boskiego ideału. Rzeźby Mitoraja poprzez swoją fragmentaryczność otwarcie potwierdzają współczesną intelektualną niewiarę w całość, która jest formą zwątpienia w siebie. Są jednocześnie całościami i fragmentami.

– Donald Kuspit

Zarzycka A., Maestro Mitoraj, w: „La Rivista” nr 16, 2015, s. 47

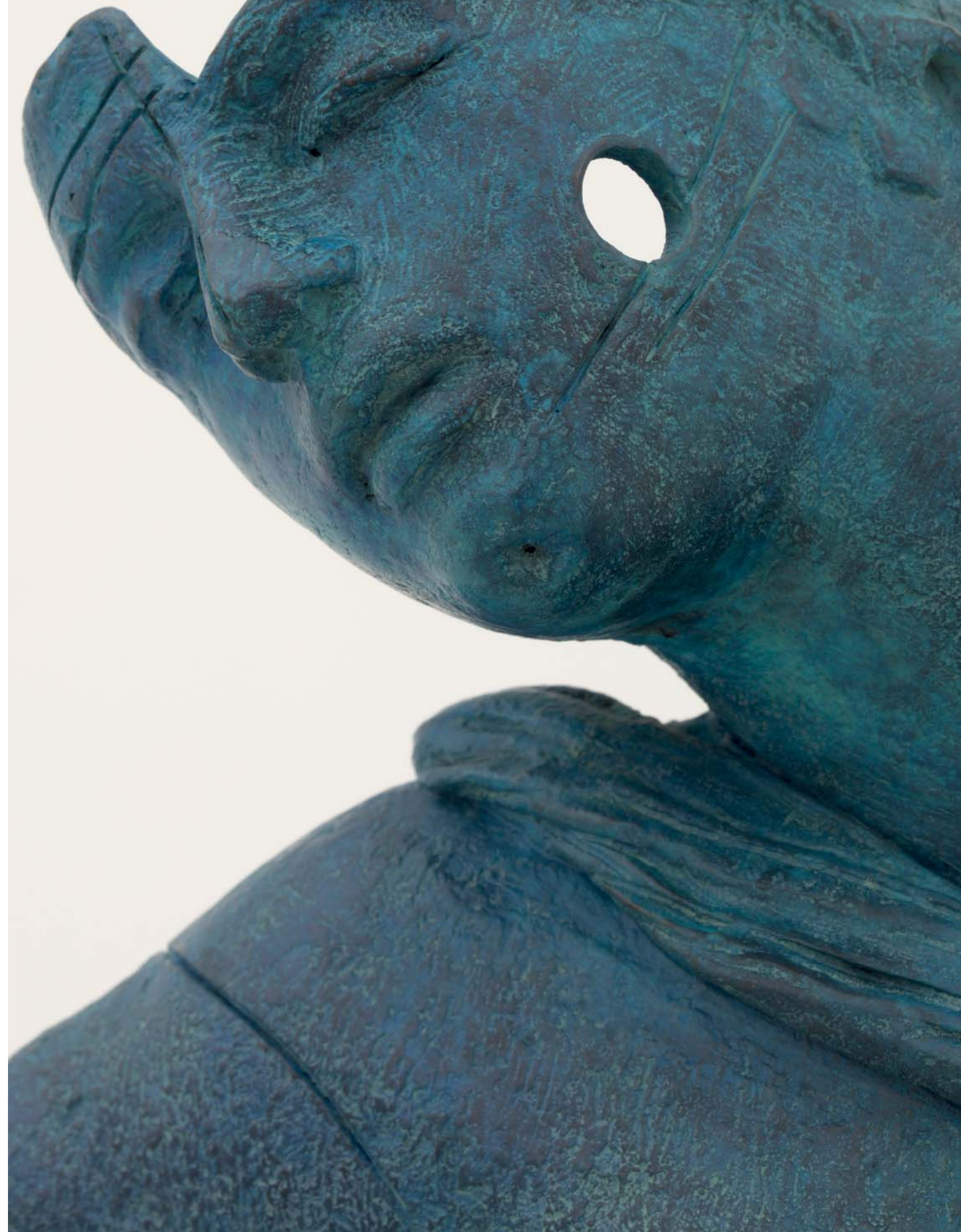




W Mitoraju uderza
mnie sakralność jego
obrazowania. Idea
piękna wiecznego
i tajemniczego, które
być może, a raczej na
pewno jest cieniem
Boga na ziemi.

– *Antonio Paolucci*

Paolucci A., I. MITORAJ w: I marmi [katalog
wystawy], Florencja 1997, s. 17.



MITORAJ
UDOWADNIA,
ŻE PIĘKNO
PRZETRWA
KAŻDĄ RANĘ,
OKALECZENIE,
WSZELKIE
MOŻLIWE
ZNISZCZENIA, TAK
JAK PRZETRWA
PIĘKNO PŁATKÓW
UCIĘTEGO
KWIATU.

Costantini C., Conversazioni con Igor Mitoraj, w: L'enigma della pietra, ed. Il Cigno, Roma 2004.

37
IGOR MITORAJ
(1944-2014)

Les Mains, 1978

brąz patynowany, trawertyn
wys. 69 cm z podstawą
ed. 52/250
sygn.: MITORAJ 52/250

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



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”, rozszczepienie osobowości, przemoc człowieka nad drugim człowiekiem i nad samym sobą, głębokie konflikty świadomości z podświadomością, niepokojące autodestrukcyjne tendencje jakim jednostka poddaje się w dzisiejszym świecie.

Costantini C., *Conversazioni con Igor Mitoraj*, w: *L'enigma della pietra*, ed. Il Cigno, Roma 2004.

38
MITORAJ IGOR
(1944-2014)

Le Grepol, 1978

brąz patynowany, podstawa
kamienna, wys. 30 cm
ed. 75/250

sygn. na dole: MITORAJ obok pun-
ca odlewni: FONDERIA TESCONI
PIETRASANTA z tyłu edycja: 75/250

Estymacja: 45 000 – 55 000 zł •





Rzeźba Igora Mitoraja w Pietrasanta, Włochy, fot. materiały prasowe



Rzeźba Tindaro autorstwa Igora Mitoraja, Paryż, Francja, fot. Serge Attal, Visum

Nie ma innego źródła piękna niż rana
– indywidualna, niepowtarzalna, ukryta
lub widoczna – którą każdy człowiek
zachowuje w sobie.

– *Jean Genet*

Genet J., L'atelier d'Alberto Giacometti, wyd. Collection L'arbalète/Gallimard, 2007.

Mitoraj czerpał pełnymi garściami z klasycznego świata a zwłaszcza z greckich mitów, tworząc repertuar postaci stanowiący jego własną, niepowtarzalną mitologię. Głowy, twarze, oczy i usta są przez Mitoraję przetwarzane i ukazywane jako fragmentaryczne, okaleczone symbole piękna, jak to widać w oferowanej rzeźbie Tyndaruesa. Fragmenty te służą jako silne przypomnienie upływu czasu i naszej ludzkiej kruchości, ale są także symbolem nieprzemijającej natury klasycznego piękna oraz reprezentowanych przez nie wartości moralnych i estetycznych; przede wszystkim zaś są wyrazem tęsknoty rzeźbiarza za światem, który pozostaje tajemniczy i odległy w swej wykwintnej i wspaniałej doskonałości.

Tyndareus był królem starożytnego miasta Sparty, mężem Ledy, ojcem Klitajmestry i, według niektórych wersji, pięknej Heleny. Mitoraj ukazał w monumentalnej rzeźbie twarz potężnego władcy jako młodego mężczyzny, z którego wizerunku bije duma, siła i piękno. Pozbawiona fragmentu głowy nad linią czoła bryła została przez artystę opisana dodatkowymi elementami, które w zamysłu artysty uzupełniają tajemnicę przedstawianych postaci. Prawy policzek Tyndareusa przecięty jest poziomo biegnącą od tyłu głowy wstęgą. W lewej stronie szyi zaś, u podstawy, znajduje się obramowane okno. Ową symbolikę tłumaczył Mitoraj następująco: „Film mnie pociąga i fascynuje od bardzo dawna. Gdy mieszkałem jeszcze w Polsce, dwukrotnie próbowałem zdawać na wydział aktorski łódzkiej filmówki [...] w moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie, prostokątne wybicia, okna. To także filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stopklatki” (Costantini C., Igor Mitoraj. Blask kamienia, Wyd. Literackie, Kraków 2003, s. 32). Młoda twarz Tyndareusa spoglądająca ku górze, choć okaleczona, symbolizuje zwycięstwo. Może być ono odczytywane jako zwycięstwo nad własnymi słabościami,

nad zniewalającymi dusze lękami, ale również nad przeciwnościami jakie niesie współczesna rzeczywistość. Spokój jakim emanuje oblicze władcy wynika nie tylko z prostego skojarzenia z obecnym tu pierwiastkiem piękna i harmonii w rozumieniu klasycznym. Gwarantem owego spokoju zdaje się być odwołanie do rozpoznawalnych kanonów oraz używanie przez Mitoraję wrosłej w europejską kulturę symboliki wywodzącej się z greckiej i rzymskiej mitologii. Wszystko to ułatwia odnalezienie stałych i bezwzględnych punktów odniesienia jak również zapewnia trwałość i kontynuację tradycji i wartości. Nade wszystko Mitoraj jest poszukiwaczem i piewą relatywizowanego we współczesnych czasach piękna. Piękna, które, jak mówił, „pozwala marzyć, ale wiem, że ma w sobie znacznie więcej siły niż marzenie. (...) Moje rzeźby (...), jeśli mają w sobie piękno — jeśli coś takiego w nich istnieje — [to] wylania się ono z uczuć, ze wzruszeń i marzeń. Mógłbym powiedzieć: wytania się z duszy, gdyby to słowo nie brzmiało zbyt górnołotnie” (Costantini C., 2003, s. 67).

Oferowana rzeźba jest kameralną wersją monumentalnych przedstawień Tyndareusa, które znajdują się dziś w miastach związanych z życiorysem Mitoraję. Tyndareus stoi w najnowocześniejszej dzielnicy Paryża - La Défense, która od początku swego istnienia miała być miejscem, gdzie nowoczesna architektura koresponduje z najciekawszymi przykładami współczesnej rzeźby europejskiej. W rok po śmierci artysty Tyndareus stanął w sercu jego ukochanej Pietrasanta. W latach 2016-2017 inny z monumentalnych odlewów tej rzeźby prezentowany był na plenerowej wystawie Mitoraję w Pompejach. W znamienitych ogrodach Boboli we Florencji podziwiać można z kolei wersję „spekaną” Tyndareusa – „Tindaro screpolato”.

39 IGOR MITORAJ (1944-2014)

Tyndareus (Tindaro), 1991

brąz, wys. 59 cm ed. EA
sygn.: na boku: EA MITORAJ oraz okrągła pieczęć odlewni FONDERIA M ITALY

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł •

WYSTAWIANY

Bolonia, Galeria Forni, Ma è calda l'erba sui miei prati. Trent'anni di libere scelte, 9.05-10.07.1992 (inny odlew)





**IDEA DUSZY
JEST W MOJEJ
TWÓRCZOŚCI
STALE OBECNA.
PRZEZ DUSZĘ
ROZUMIEM
NAJGŁĘBSZĄ
CZĘŚĆ NAS
SAMYCH I WIERZĘ,
ŻE TO W NIEJ TRWA
I ROZWIJA SIĘ TEN
NIEŚMIERTELNY
ARCHETYP, JAKIM
JEST IDEA PIĘKNA.**

– Igor Mitoraj

40
BRONISŁAW CHROMY
(1925-2017)

Paw

brąz, agat wielokolorowy, wys. 12 cm
sygn. na spodzie: B.CHROMY

Estymacja: 5 000 – 8 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

Chyba najbardziej jednak zarówno przez artystę jak odbiorców lubianym motywem jego twórczości są zwierzęta, choć najchętniej użyłbym w stosunku do nich terminu „zwierzaki” dla ich wręcz domowej swojskości.
– *Jerzy Madeyski*



41
TOMASZ KAWIAK
(UR. 1943)

Blouson de Tomek, 2013

aluminium chromowane i patynowane,
62 x 46 x 30 cm
ed. 3/8

sygn. na odwrocie: KAWIAK TOMEK 2013
BLOUSON DE TOMEK aluminium chromé
et patiné No 3/8
na odwrocie pieczęć odlewni: Fonderia De
Carli Torino
(do obiektu dołączony autorski certyfikat)

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Francja, kolekcja artysty



1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

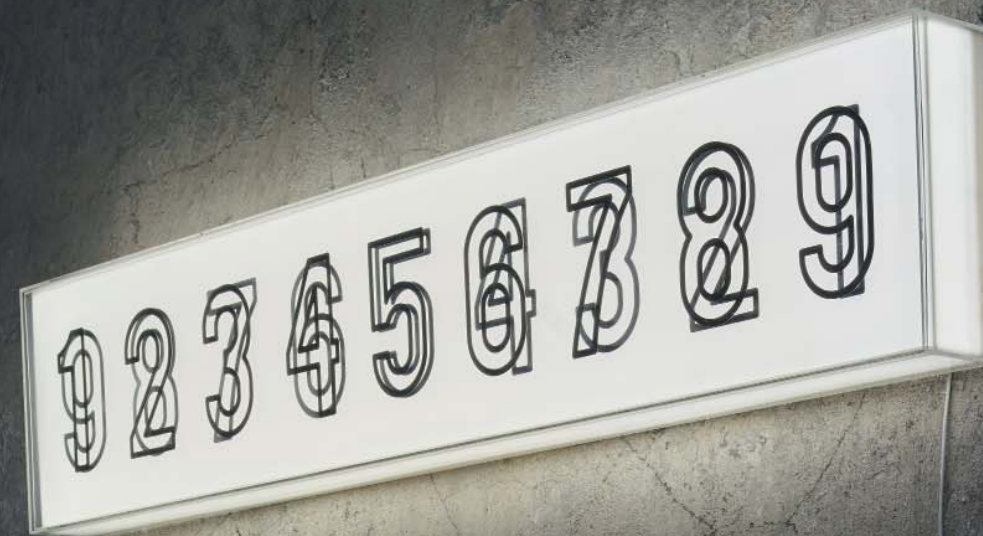
Stanisław Dróżdz, konceptualista i twórca poezji konkretnej, to jeden z najbardziej znaczących artystów polskiej awangardy lat 60. i 70. XX w. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie studiował w latach 1959-1964, od 1967 roku tworzył prace z pogranicza literatury i sztuk wizualnych, określane przez niego jako „pojęciokształty” – czyli „metaforyczno-formalne samoanalizujące kodyfikatory rzeczywistości, integrującymi naukę i sztukę, poezję i plastykę”. Oznacza to, że są zarazem tekstem i obrazem – kategorie te są zmienne i równoczesne. Nieraz były to pojedyncze litery, teksty słowne, teksty cyfrowe, teksty znakowe lub obiektowe. Badał słowa, poszukiwał najczystszych form, skupiał się na plastycznym przedstawieniu wyrazu tak, by jak najsilniej oddziaływał na wyobraźnię. W owych poszukiwaniach łączył symbole językowe z systemami matematycznymi. Tworzył zarówno prace dwuwymiarowe (czarne litery i znaki na białym płótnie, później na pleksi), jak i duże instalacje. Wśród tych ostatnich najbardziej znaną jest praca Między, pokazana po

raz pierwszy w Galerii Foksal w 1977 roku. Inne jego realizacje, zaliczane do światowej klasyki nurtu, to Zapominanie, było-jest-będzie, Samotność (1967). Artysta reprezentował Polskę na najważniejszych wystawach sztuki konceptualnej i poezji konkretnej na świecie, m.in. sound text – concrete poetry – visual texts w Stedelijk Museum w Amsterdamie (1970-1972), 50. Biennale Sztuki w Wenecji (2003), oraz Beyond Geometry, Experiments in Form, 1940s-1970s w Los Angeles County Museum of Art w Los Angeles (2004). Z jednej strony dzieła artysty są bardzo chłodne, matematyczne i minimalistyczne, z drugiej towarzyszy im głęboka refleksja natury egzystencjalnej. „(...) poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem” mówił Stanisław Dróżdz.

Prezentowany obiekt to podświetlony box, na którym artysta powtórzył powstałą w 1972 roku kompozycję „Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania”. Nałożone na siebie dwa ciągi konturowo potraktowanych cyfr od 1 do 9 oraz w odwrotnej kolejności tworzą dwuznaczny zapis. Jedyńka jest jednocześnie dziewiątką, dwójka – ósemką, trójka – siódmką itd. Początek staje się końcem a koniec – początkiem. Jedyne śródek, w postaci cyfry 5, pozostaje niezmienny. „Powstała tu sytuacja rodzi zapotrzebowanie na nową estetykę, opartą głównie na matematyce i logice jako kryteriach bardziej zobiektywizowanych i uniwersalnych niż historyczno-kulturowe (...). Tradycyjne kryteria estetyki wydają się coraz bardziej niewystarczające i niefunkcjonalne; dążenie do poznania prawdy sprawia bowiem, że bardziej chcemy wiedzieć i rozumieć niż irracjonalnie – bez obiektywniejszego sprawdzianu – czuć” – pisał w 1968 roku Stanisław Dróżdz (Pojęciokształty, w: „Odra” 1968, nr 12).

**Moja podświadomość gdzieś tam ciągle pracuje na określonych pasmach i to są te same pasma, z których korzystam przy robieniu tekstów konkretystycznych. Jeśli coś z podświadomości przecisnę się do świadomości, nawet zupełnie niewinny przedmiot, jakaś cyferka, komórka, cokolwiek, luka lub słowo, to wtedy zaczynam już pracować nad tekstem. Nad pojęciokształtem.
– Stanisław Dróżdz**

Dawidek Gryglicka M., Odprysk poezji. Stanisław Dróżdz mówi / The piece of poetry. Conversation with Stanisław Dróżdz, Korporacja Halart, Kraków-Warszawa 2013, s. 201.



WYSTAWIANY

Berlin, Galerie Guardini, Stanisław Dróżdz. anfangenden. Begriffs gestalten. Konkrete poesie. Arbeiten 1967 – 2007, 2011.
Rzym, Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande, Stanisław Dróżdz. Antologica, 2010.
Warszawa, CSW Zamek Ujazdowski, Początekkoniec. Pojęciokształty, poezja konkretna, prace z lat 1967-2008, 2009-2010. Warszawa, Galeria Appendix 2, Przestrzenie poezji konkretnej, 2008.

42

**STANISŁAW DRÓZDZ
(1939-2009)**

Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania, 1972/2008

kaseton podświetlany, pleksi
26,5 x 126,5 x 9 cm
sygn. na odwrocie na autorskiej metce z opisem pracy

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

ZBIGNIEW LIBERA



Zbigniew Libera jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców polskiej sceny artystycznej. Fotograf, autor wideo i obiektów Libera należy do głównych reprezentantów sztuki krytycznej.

„Rzeczywistość jest płaska”, nad którym artysta zaczął pracować w 2010 roku, a którego kolejny etap zaprezentowano na wystawie w Atlasie Sztuki w Łodzi organizowanej wspólnie z Fundacją Profile w 2013 roku, to projekt badający relacje między dwuwymiarowością a trójwymiarowością. Przedsięwzięcie artystyczne kontynuuje doświadczenia Libery na polu fotografii jako przedmiotu manipulacji, zarówno znaczeniowej, jak i czysto wizualnej prowadzone od początku lat 2000. Realizacja projektu polegała na stworzeniu obiektów – samochodu i roweru, które są wizualno-przestrzennymi hybrydami, przenoszącymi w trzeci wymiar perspektywiczne deformacje i skręty widzenia, którymi operują fotografia i film. Jak pisze historyk i krytyk sztuki Bożena Czubak „elipsoidalne kształty kół roweru czy wybrzuszące się obłócki samochodu, jego wykoślawione proporcje pokazują nam coś, czego nie ma. Zniekształcenia wzięte z fotografii przeczą jej domniemanemu

obiektywizmowi” („Atlas Sztuki nr 62”, Łódź 2013, s. 3). Z kolei w tekście kuratorskim do łódzkiej wystawy prof. Marta Leśniakowska pisze, że Zbigniew Libera „chce wykazać prawdziwość teorii płaskiej rzeczywistości. Posługuje się w tym celu nie tyle samochodem jako kanonicznym produktem kultury modernistycznej, ile jego obrazem. Rzeczywistość jest płaska, powiada Libera, bo widzimy ją za pośrednictwem obrazu, który dokonuje stereotypizacji widzenia. A skoro tak to co się stanie, gdy podejmie się próbę restytucji tego obrazu w rzeczywistość trójwymiarową, która jest u źródła obrazu? I jak ta zrestytuowana rzeczywistość będzie się prezentować? Inaczej mówiąc: jaki będzie wynik takiej hiperkonstruktivistycznej konwersji?” („Atlas Sztuki nr 62”, Łódź 2013, s. 4).

Zaczerpnięty ze zdjęć znany wszystkim kształt roweru okazuje się być daleki od jego rzeczywistych form i proporcji. Wydobywając obiekt spod władzy spojrzenia Libera pokazuje wpływ obrazów kultury konsumpcyjnej na percepcje rzeczywistości i kreowanie jej mitów. Z właściwą sobie ironią i dystansem obnaża procesy jakim chcąc nie chcąc podlegamy wszyscy we współczesnym świecie.

„Płaska rzeczywistość” Libery z jej zniekształceniami wymyka się spod nadzoru spojrzenia, odsłaniając zafałszowania fotografii nigdy nie pokazującej świata takim, jakim jest w rzeczywistości.

Czubak B., Płaska rzeczywistość, w: Zbigniew Libera. Płaska rzeczywistość, „Atlas Sztuki nr 62”, Łódź 2013, s. 3.

43
ZBIGNIEW LIBERA
(UR. 1959)

*Hiperreal bicycle z cyklu
Rzeczywistość jest płaska, 2010*

akryl, tektura gruntowana farbą emulsyjną
69 x 98 cm

Estymacja: 28 000 – 35 000 zł

WYSTAWIANY
Łódź, Galeria Atlas Sztuki, Płaska rzeczywistość, marzec 2013

REPRODUKOWANY
Zbigniew Libera. Płaska rzeczywistość, [w:]
„Atlas Sztuki nr 62”, Łódź 2013, s. 3.

LITERATURA
Zbigniew Libera. Płaska rzeczywistość, [w:]
„Atlas Sztuki nr 62”, Łódź 2013.



ZBIGNIEW FRĄCZKIEWICZ

Rzeźby z cyklu „Ludzie z żelaza” są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych prac Zbigniewa Frączkiewicza. Obiekty z tej serii znajdują się m.in. w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w Mainz, Hanowerze, Fellbach, Worpswede i Karlsruhe w Niemczech oraz w Górach Izerskich. „Ludzie z żelaza” mają bardzo charakterystyczną surową formę. Powstają z odlewanych w Chocianowie pojedynczych części, które są potem łączone ze sobą grubymi śrubami. Osobno powstaje seria rąk, torsów, nóg oraz głów. Wszystkie formy są chropowate i wzbudzające uczucie nieukończenia. Z surowych elementów powstaje armia żelaznych ludzi stojących na szeroko rozstawionych nogach i z rękami ułożonymi wzdłuż ciała. Rzeźby opowiadają o kondycji współczesnego człowieka, który jest niewolnikiem cywilizacji i przemysłu. Są komentarzem do doświadczeń artysty w zakładach przemysłowych Polski południowej. W zależności od kontekstu, w którym są pokazywane mogą być różnorodnie interpretowane. Ludzie stojący w Górach Izerskich podkreślają dewastację natury przez współczesnego człowieka, który goni za pomnażaniem pieniędzy, nie patrząc na środowisko i katastrofę ekologiczną. Wzdłuż deptaka w Toruniu, Łodzi czy Sopotcie stają się one z kolei przestroga, aby nie zgubić swojego człowieczeństwa w pogoni za kolejnym dniem. Artysta chce nas ostrzec przed uniformizacją. Realizacje miejskie oddziałują swoją skalą, surowością i dosłownością. Wzbudzają w przechodniach uczucie dyskomfortu, ponieważ milcząca armia angażuje publiczność i nie pozwala nikomu pozostać obojętnym na jej nieme wołanie. Niekiedy dyskomfort

przeradza się w sprzeciw – tak też się stało w przypadku jednego z żelaznych ludzi a mianowicie Człowieka z żelaza ustawionego w Gorzowie Wielkopolskim. Cieszył się on dużą popularnością, szybko stał się też symbolem miasta, zyskując znamienne nazwę Sfinstera, powstała z połączenia pejoratywnej oceny rzeźby przez jej przeciwników (sfinństwo) i nazwiska jej fundatora (Józefa T. Finstera, radnego miejskiego).

Gdy obok rzeźby przechodziły procesje z pobliskiego kościoła, zastaniano ją workiem, zaś zmieniające się władze samorządowe podejmowały wciąż nowe uchwały pro- lub antysfinsterowskie.

Po kolejnej zmianie władzy, na jakiś czas umieszczono rzeźbę w miejskim magazynie, rzekomo, by poddać ją konserwacji. Udało się uchwalić powrót na stałe miejsce. Jednak na dzień przed powrotem na rynek została zniszczona silnymi uderzeniami siekiery.

Przejętny odbiorca zderzony z Ludźmi, czy to w centralnym pasażu miasta, czy w galerii, jest przede wszystkim zaskoczony ale nigdy obojętny. Żelazo przeraża swoją topornością, brzydotą i rdzą, skala rzeźb często onieśmiela, dosłowność przedstawienia - obraża. Multiplikując swojego Człowieka z żelaza Frączkiewicz zostawia nam przesłanie, które nie traci na aktualności. Niezmiennie przestrzega nas przed ciągle postępującą uniformizacją i degradacją człowieka naszych czasów.



44
ZBIGNIEW FRĄCZKIEWICZ
(UR. 1946)

Mały żelazny 1, 1996

żeliwo, 62 x 26 x 26 cm
sygn. na dolnej krawędzi: ZBIG. Frączkiewicz'96
(do obiektu dołączony certyfikat autorski
z 2021 roku z odręcznym podpisem artysty)

Estymacja: 18 000 – 22 000 zł •



Ludzie z żelaza
Zbigniewa
Frączkiewicza to jeden
z najważniejszych
cykli rzeźbiarskich,
zrealizowanych
w Polsce w ostatnich
dwóch dekadach.
Jeden z najbardziej
oryginalnych
i monumentalnych.

Stanisławski K., Ironmen Zbigniewa
Frączkiewicza, Warszawa, kwie-
cień 1999, www.zbignief.pl





Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pracowni prof. Szamborskiego. Autorka obrazów olejnych, gwaszy i rysunków. Twórczość Waliszewskiej charakteryzuje się doskonałym warsztatem oraz niezwykłym doborem tematów. We wczesnym etapie swojej twórczości artystka fascynowała się malarstwem włoskich klasyków XV wieku. Zawdzięcza temu doskonałość swojej techniki malarskiej oraz unikalną atmosferę swoich prac. Bardzo często głównym bohaterem jej prac na płótnie jest ona sama albo anonimowa androgeniczna postać. Artystka tłumaczy to brakiem chęci pracy z żywym modelem. Waliszewska po okresie malarstwa sztalugowego porzuciła płótno na rzecz prac na papierze. Zazwyczaj wybiera ona popularny format A4 i tworzy codziennie jedną pracę. Skutkiem tego systematycznego działania jest zbiór ponad 2000 prac. Waliszewska wspomina, że prace na płótnie traktowała jako sposób udowodnienia sobie, że potrafi malować „prawdziwe obrazy”, ale zawsze chciała powrócić do techniki, którą stosowała jako dziecko – gwaszu na papierze. Powoli inspiracje starymi mistrzami ustąpiły miejsca charakterystycznym dla Waliszewskiej tematom niepokojącym, wyjętym prosto z koszmarów sennych. Połączenie dziecinnej prostoty prac malowanych gwaszem na papierze wraz z często makabrycznymi wizjami są znakiem rozpoznawczym artystki. Bohaterami prac są najczęściej małe dziewczynki, które z pozoru zdają się niewinne i poddawane opresyjnym sytuacjom jednak niejednokrotnie są ich inicjatorkami. Na pracach przewijają się motywy apokaliptyczne,

fantastyczne oraz ilustracje bieżących tragedii jak np. masakry na norweskiej wyspie Utoya. Niepowtarzalny styl artystki został doceniony w 2012 roku nagrodą EXIT – da najbardziej intrygującego artysty. Twórczość Waliszewskiej zaintrygowała reżyserkę Athina Rachel Tsangari, która nakręciła filmu inspirowany pracami polskiej artystki. Podczas szóstej edycji gdańskiego festiwalu Narracje zostało zaprezentowane aż pięć prac artystki, co zdecydowanie zdominowało całe wydarzenie. Popularność Waliszewskiej wciąż rośnie czego skutkiem były kolejne współprace z artystami z całego świata. W 2014 roku została wydana książka „Złote rączki drżą”, w której znajdują się teksty takich autorów jak: Szczpan Twardoch, Joan Cornella, Warren Ellis, Allison Schulnik, Wiktor Skok, David Tibet i Athina Rachel Tsangari, Maurizio Cattelan oraz 150 reprodukcji prac Waliszewskiej. Ilustracje artystki oraz opowiadanie Twardocha zostały wykorzystane również w animacji stworzonej przez tajemniczego Wacława Cheng Pieseła.

Prezentowana praca jest jednym z bardzo nielicznych reliefów autorstwa Aleksandry Waliszewskiej. Jest to praca unikatowa wykonana w technice alabastru, żywicy i akrylu. Bliźniaczy relief przedstawiający prawie identyczną kompozycję, prezentowany był na targach sztuki w Miami w 2017 roku. Praca, która pojawi się na najbliższej aukcji niesie charakterystyczny dla Waliszewskiej ładunek emocjonalny a to, co w niej oryginalne i przykuwające uwagę, skryte jest w dekoracyjności i monochromatyczności reliefowej formy.

Fascynacje artystki kierują się ku ciemnej stronie, tam gdzie łatwo się poddać chwilowemu szaleństwu. Gdzie makabra spotyka się z groteską, a pięknu towarzyszy groza. Widz wkracza do wewnątrz świata wykreowanego przez Waliszewską i napotyka misterną plątaninę znaczeń, do których klucz jest przed nim zrecznie ukryty.
– *Ewa Gorzdek*

Materiały prasowe towarzyszące wystawie Aleksandra Waliszewska Przykre dziecko w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2012 roku.

45
ALEKSANDRA WALISZEWSKA
(UR. 1976)

Bez tytułu, 2017

alabaster, żywica, akryl, 35,5 x 66,5 cm
sygn. na odwrocie: WALISZEWSKA

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł





Tomasz Górnicki to autor monumentalnych, miejskich realizacji artystycznych, jak i form mniejszych aranżowanych w porywających ekspozycjach w przestrzeniach galerijnych dzięki czemu jego prace prezentowane były m.in. w Nowym Jorku, Los Angeles, Berlinie, Cannes czy w Londynie. Twórczość Tomasza Górnickiego to również przejmujące interwencje w przestrzeniach miast, wykonywane spontanicznie i niezapowiedziane akcje z pogranicza street-artu, które artysta porzuca trochę „na pastwę” ludzkich reakcji. Obiekty wpisuje w architekturę miejsc, pozostawiając je w opuszczonych budynkach, pod mostami lub przymocowane do punktów, które na co dzień mijają się niezauważone. Jak

sam mówi - Pomyślałem, że w poszukiwaniu odbiorcy, sam do niego wyjdę – wyjdę ze sztuką do ludzi. Jego prace rzeźbiarskie choć tworzone w żmudnym procesie to jednak spektakularne, za każdym razem wzbudzają silne emocje w obserwatorach, zarówno poprzez formę jak i nieoczywistość miejsc, w których są prezentowane.

Górnickiego absorbuje ludzka niedola, samotność, wyobcowanie. Codziennosc wypełniona pędem odbiera humanistyczne spojrzenie na bliźniego, pomija cierpienie, samotność, niewygodę, strach. W jego rzeźbie często pojawiają się fragmentaryczne ludzkiej formy, kobiety bez głów albo dzieci z zastoniętą twarzą, mężczyźni o skulonej, bojaźliwej posturze, piękno kobiece-

go, ale dotkniętego już przemijaniem ciała, bezradna forma rodzącego się w krzyku noworodka. Powoduje to wzruszenie, przerażenie, często bulwersuje. Szczególną uwagę poświęca anatomii ludzkiego ciała wydobywając jego piękno ale zawsze w szerszym kontekście zwracającym uwagę na to co w ciele ukryte. Nic bardziej wymownego od samego tytułu nadanego oferowanej rzeźbie „Sadness hidden behind the beauty” - piękno skrywające smutek czy może, kładąc silniejszą emfazę na emocje, - smutek ukryty za pięknem. Górnicki łąpie i zatrzymuje w rzeźbiarskim materiale to co ulotne, czyni widocznym, materialnym to, co ukryte.

46
TOMASZ GÓRNICKI
(UR. 1986)

Sadness hidden behind the beauty,
2017

czarny beton, stal, wys. 152 cm z podstawą

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
pracownia artysty

WYSTAWIANY
Gent (Belgia), VLASK Gallery, Archetypes, 2017

Pragnę wyjść poza sferę
ludzkiego komfortu
i dotknąć świeżej struny
człowieka. Zamrozić
konkretną chwilę w tym
pięknie, które zaraz znika.
– *Tomasz Górnicki*





47
ANGELIKA MARKUL
(UR. 1977)

Bez tytułu
z cyklu Tierra del Fuego, 2020

wosk, filc, wys. 62 cm
sygn. u podstawy: A.M. 2020

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Leto, grudzień 2020

Angelika Markul bardzo konsekwentnie rozwija poetykę marzenia sennego, by badać te wymiary czasu, które wymykają się zarówno potocznemu doświadczeniu, jak i naukowym konceptom.
– *Jarosław Lubiak*

Praktyka artystyczna Angeliki Markul jest zakorzeniona w fascynacji miejscami i fenomenami do końca nieznanymi a czasem wręcz niebezpiecznymi. Łącząc fakty z fikcją, a nawet z fantastyką naukową, jej projekty zabrą ją do najbardziej odległych miejsc na świecie (podwodne monumenty u wybrzeży Yonaguni, topniejące lodowce Ziemi Ognistej, odludna pustynia Atacama, skażony Czarnobyl, spustoszona tsunami Fukushima). Pracując najczęściej z naturalnymi materiałami (wosk, skóra, filc, światło) Markul obrazuje niszczycielskie siły, które nas przerażają i równocześnie fascynują, sytuując je poza kulturowymi kategoriami dobra i zła. Usidlona pomiędzy tymi dwoma siłami, twórczość Markul motywowana jest pragnieniem uchwycenia i utrwalenia obrazów, uczynienia widzialnym tego, co niejasne i ukryte.

Archipelag Tierra del Fuego, czyli Ziemia Ognista to najbardziej na południe wysunięty skrawek Ameryk. Ekstremalne warunki klimatyczne, izolacja wysp i wywoływane przez nie poczucie geologicznego nadmiaru sprawiły, że pierwsi przybysze z Europy myśleli o lokalnych mieszkańcach jak o mitycznych olbrzymach. Przyczyniły się do tego nie tyle niezaprzeczalne różnorodność i odmienność ich zwyczajów, ile „nie-ludzkie” przystosowanie się do warunków, swoją niegościnnością wykraczających poza eu-

ropejskie wyobrażenie natury. Nie przypadkiem Ziemia Ognista stała się synonimem biblijnych „czasów przedpotopowych”. Po owych „olbrzymach”, żyjących w ścisłej relacji z otaczającym ich środowiskiem, pozostało już obecnie niewiele albo prawie nic. Kultura ludów Selk’nam, Jamana czy Kawesquar, niosących w sobie obraz świata sprzed tysięcy lat, gwałtownie zniknęła w ciągu kilku ostatnich dekad XIX wieku.

Projekt zatytułowany „Tierra del Fuego” pokazała artystka w 2020 roku we francuskim Centre international d’art et du paysage de Vassivière. Na ekspozycji pojawiło się m.in. 31 filcowo-woskowych i 3 brązowe głowy. Formy te w zupełności 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 czułości 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 Angeliki Markul zanurzonych w fascynacji archeologicznym odkryciem i niestrudżonym archiwizowaniu śladów życia, zarówno ludzkiego, zwierzęcego, jak i roślinnego.



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

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

Oferowana praca powstała w technice rozwiniętej w pełni przez artystę. Po zakończeniu procesu formowania powierzchni obiektu, jest on pokrywany srebrem (pr. 925) w procesie chemicznym, czego efektem jest lustrzany połysk. Następnie dzieło lakierowane jest na złoty kolor. Płaskorzeźby o dużych formatach z tego cyklu posiadają umieszczone w sobie kryształy górskie. Ten przewrotny sposób przyciągnięcia uwagi odbiorcy nasuwa oczywiste skojarzenia z bogactwem, przepychem i luksusem. „Kapiący złotem” obiekt jest jednak nośnikiem przeciwstawnej treści – wyryte na nim bowiem napisy i łączące się z nimi rysunki opowiadają historie nieuregulowanej sytuacji pracowników fizycznych narażających codziennie swoje zdrowie i życie. Dobrowolski przewrotnym hasłem „Every 3 weeks” zwraca naszą uwagę na problem narkotykowy – co trzy tygodnie bowiem w Ameryce z powodu przedawkowania substancji nielegalnych umiera tyle samo osób, co w atakach terrorystycznych 11 września.

Oferowana praca to coś więcej niż komentarz artysty, to krzyk w kierunku optywującego luksusem zachodniego świata zwracający uwagę na biedę, samotność, cierpienie drugiego człowieka.

Pionierska praktyka artystyczna i aktywizm Dobrowolskiego przesuwają granice świata sztuki i łączą wrażliwość materialną i wizualną z bezkompromisowym zaangażowaniem w sprawy społeczne.

Do tej pory artysta stworzył 17 złotych prac w dużym formacie, większość z nich sprzedana londyńska Maddox Gallery. Dobrowolski wystawiał swoje dzieła m.in. w Miami, Tajwanie, Londynie, Los Angeles czy Berlinie. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych takich gwiazd jak Nicole Scherzinger, Channing Tatum i Gigi Hadid.

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

– Igor Dobrowolski

48
IGOR DOBROWOLSKI
(UR. 1987)

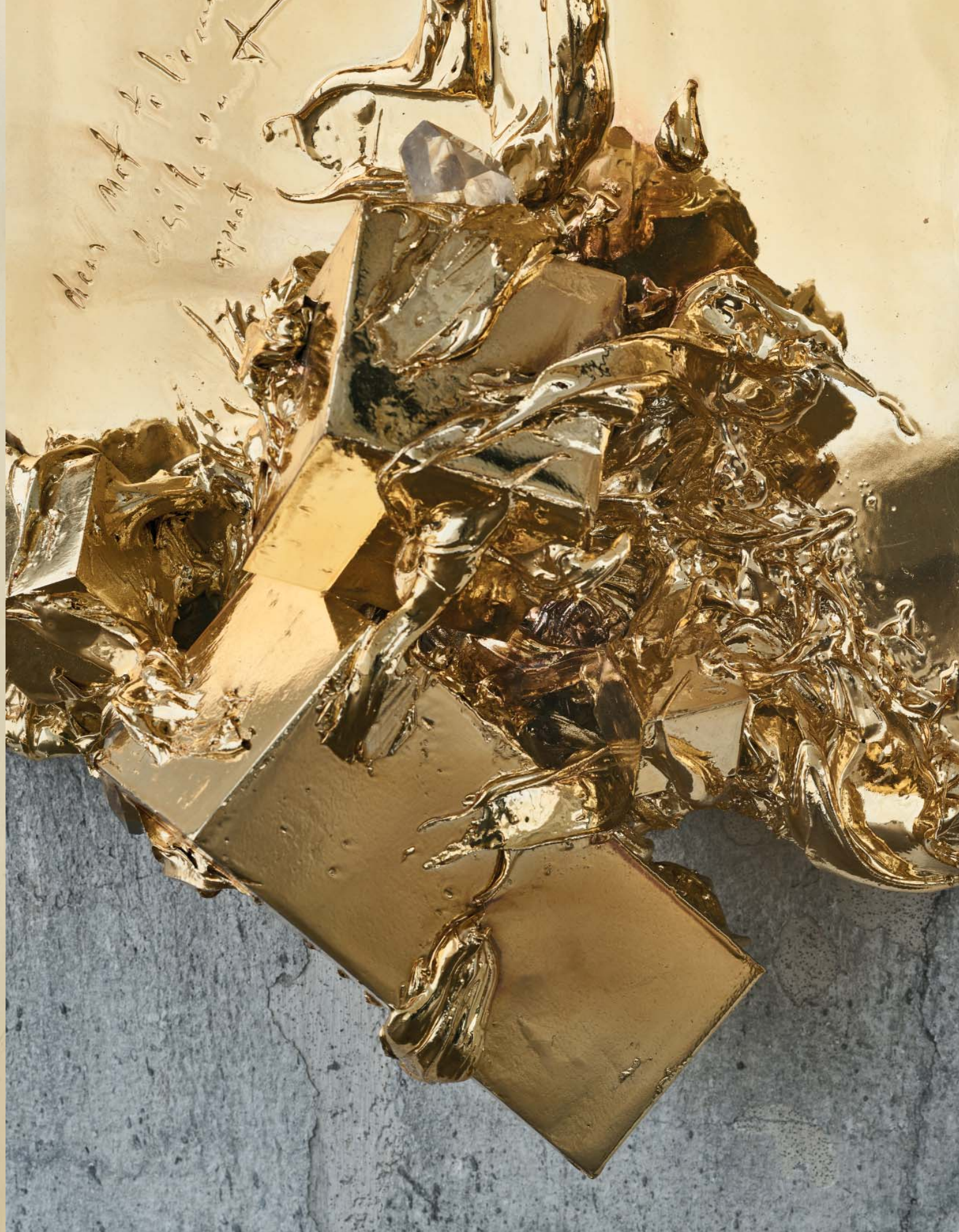
Kill the solidarity
(Every 3 weeks), 2019

technika własna, płyta, drewno,
metalowe krosno, 176 x 123 x 7 cm
sygn. na odwrocie: Igor Dobrowolski
„Kill the solidarity” 2019

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja artysty





49
ANNA BARLIK
(UR. 1985)

On point, 2017

stal malowana proszkowo
60 x 60 cm (każdy)

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł

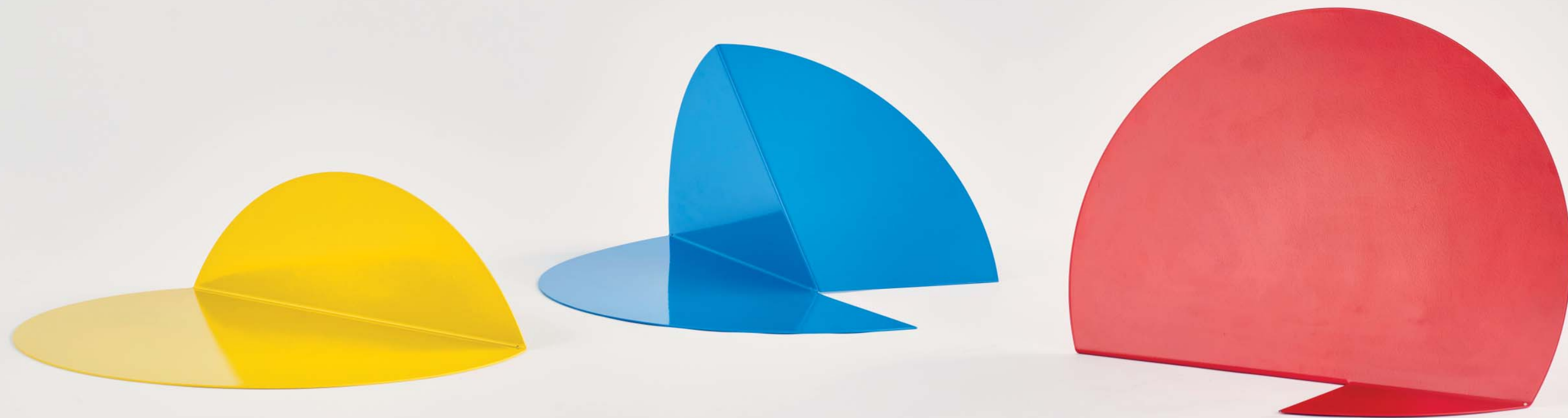
WYSTAWIANY
Sokołowsko, Festiwal Sztuki Efemerycznej,
2017.

Anna Barlik zajmuje się rzeźbą, rysunkiem oraz fotografią. Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Wydziału Rzeźby gdzie obroniła pracę doktorską. Podczas okresu studiów była stypendystką Universität der Künste w Berlinie. Jest związana ze Skandynawią gdzie odbyła rezydencje artystyczne (Finaldia, Islandia). Żyje i tworzy w Warszawie. Jej realizacje przestrzenne często mają charakter dzieła site specific- czyli takiego, które jest zintegrowane z miejscem, w którym się znajduje. Artystka interpretuje przestrzeń wystawienniczą, traktując ją jako jedno z mediów swojej twórczości. Na stronie artystki możemy przeczytać: „Relację między człowiekiem a rzeczywistością można opisać na trzy sposoby: odkrywanie, przekraczanie i tworzenie przestrzeni. [...] Odkrywanie - artystka zwraca szczególną uwagę na interakcję pomiędzy człowiekiem a rzeczywistością, w której żyje. Udowadnia, że jeden byt nie może istnieć bez drugiego. Rzeczywistość jest naturalnym środowiskiem, w którym istnieje

człowiek, a zasada ta działa w obie strony. Przekraczanie - Barlik rozumie przekraczanie przestrzeni jako współpracę z już istniejącą rzeczywistością. Jako artystka jest w stanie wpływać i zmieniać już istniejącą przestrzeń. Jej działania nigdy nie mają charakteru destrukcyjnego. Tworzenie - Trzeci ze sposobów to budowanie tej przestrzeni od początku.” Barlik reinterpretuje zastaną przestrzeń, dodaje do niej element od siebie, który wzbudza refleksję w publiczności nad zastaną sytuacją, którą mogliby bez ingerencji artystki zignorować. Prezentowane obiekty pochodzą z cyklu „Points”. Artystka za ich pomocą mapuje przestrzeń, dostosowując ich kształt do miejsca. Barlik zachęca, aby obiekty traktować jak pinezki na mapie i przestawiać je, zamiast pozostawiać w jednym miejscu. W ten sposób widz może wpływać na przestrzeń, w której się znajduje i stać się współautorem pracy. Cykl składa się z czternastu elementów. 5 z nich było prezentowanych na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Efemerycznej CONTEXTS.

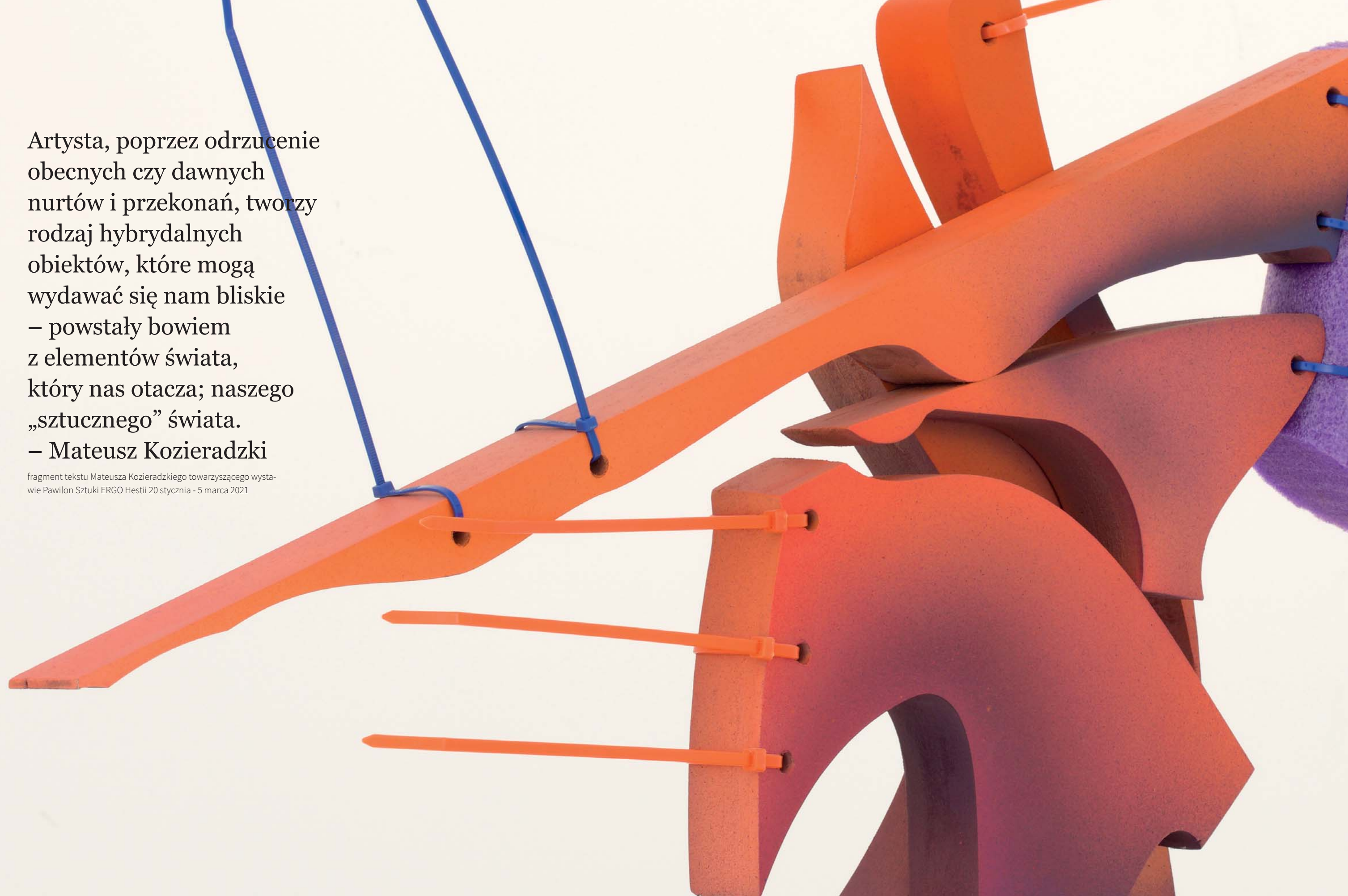
Wielobarwne punkty w swobodny sposób dopasowują się do różnych miejsc galerii. Oznaczają określone lokalizacje, zawłaszczając je, ale jednocześnie z nimi współegzystując, zachowują się niczym stalowe barwne narośla. Umieszczone w jednej, ciasnej przestrzeni zaczynają wchodzić z nią oraz z samym sobą w interakcję, tworząc za każdym razem inny kontekst.

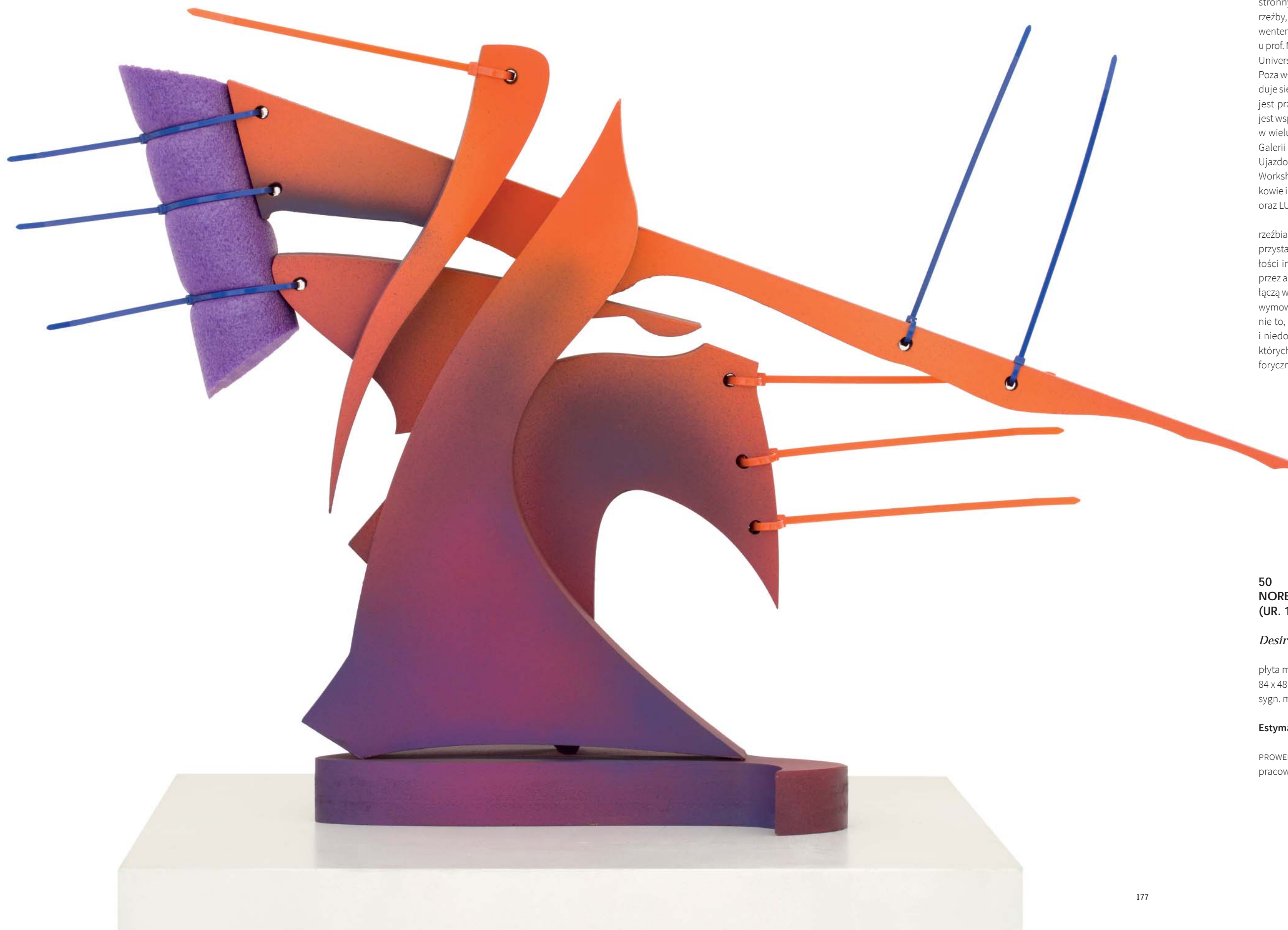
Fragment tekstu towarzyszącego wystawie „Anna Barlik. W punkt”,
Galeria Punkt Odbioru Sztuki, Łódź, październik 2018



Artysta, poprzez odrzucenie
obecnych czy dawnych
nurtów i przekonań, tworzy
rodzaj hybrydalnych
obiektów, które mogą
wydawać się nam bliskie
– powstały bowiem
z elementów świata,
który nas otacza; naszego
„sztucznego” świata.
– Mateusz Kozieradzki

fragment tekstu Mateusza Kozieradzkiego towarzyszącego wystawie Pawilon Sztuki ERGO Hestii 20 stycznia - 5 marca 2021





Norbert Delman jest artystą wszechstronnym. Swobodnie porusza się w technice rzeźby, performance'u, grafiki i wideo. Jest Absolwentem Warszawskiej Akademii, gdzie studiował u prof. Mirosława Bałki. W 2012 roku uczęszczał na University College Falmouth w Wielkiej Brytanii. Poza własną praktyką artystyczną Delman odnajduje się również w roli kuratora, czego wynikiem jest przestrzeń artystyczna Stroboskop, której jest współtwórcą. Jego prace były prezentowane w wielu galeriach w Polsce i za granicą m.in. w: Galerii Foksal, Gustav Seitz Muzeum, CSW Zamku Ujazdowskim, MODEM CCA, Edinburgh Sculpture Workshop, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie i w Warszawie, Muzeum Historii Jugostawii oraz LUDWIG MÚZEUM w Budapeszcie.

Prezentowana praca należy do cyklu rzeźbiarskiego Delamana. Prace składają się z nieprzystających elementów. Często są to pozostałości innych rzeźb komponowane i dociskane przez artystę konstrukcyjnymi trytytkami. Rzeźby łączą w rzadki sposób walory plastyczne i mocną wymowę społeczną. Unikatowe i silne obrazowanie to, zdaniem artysty, opowieść o napięciach i niedopasowaniu w relacjach międzyludzkich, których doszukuje się w rzeźbach. Jest to metaforyczna opowieść o drugim życiu materii.

50
NORBERT DELMAN
(UR. 1989)

Desire, 2021

plyta mdf, plastik, pianka techniczna
84 x 48 x 28 cm
sygn. monogramem na podstawie: Del 2021

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł

PROWENIENCJA
pracownia artysty

Kilka lat temu kupiłem na rynku przy Müllerstraße 138C w Berlinie dwa naczynia. Fajansową wazę w stylu Art deco i porcelanową filiżankę. Sygnatury umieszczone na spodach naczyń wyjaśniały, że waza została wykonana w latach dwudziestych lub trzydziestych XX wieku w okolicach Berlina, zaś filiżanka pochodziła z Bohemii – powstała w podobnym czasie. Oba przedmioty przebyły dość znaczącą drogę aby spotkać się w miejscu, gdzie je kupiłem. Urzeczony ich wzorem w pomarańczowe kropki, postanowiłem domalować na spodzie filiżanki 7 kropek. W ten sposób oba naczynia stanowią „komplet” z deseniem w 56 pomarańczowych kropek każde. Różne kształtem, zapewne o różnej historii, ale połączone tą samą ilością pomarańczowych kropek.

– *Andrzej Paruzel*

(autorski opis pracy)

51
ANDRZEJ PARUZEL
(UR. 1951)

Waza i filiżanka w pomarańczowe kropki, 2017

porcelana, akryl, pleksiglas, 22 x 38 x 26 cm
sygn. od spodu: A. PARUZEL

Estymacja: 12 000 – 15 000 zł



Praca ta, przy zachowaniu intertekstualnego odniesienia do filmu, wydaje się zarazem ostatecznym jego porzuceniem. Jest odejściem ku wizualizacji plastycznej, ku materii, fakturze, farbie, aktywności fizycznej, realnej przestrzeni. Ku nowym możliwościom twórczym.

Ryszard Waśko. Łódź – Berlin. Prace z lat 1971-1996 [katalog wystawy], red. Knapik K., wyd. Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2008, s. 19

Sztuka dla Ryszarda Waśko jest olbrzymim placem zabaw, z którego można wyciągać po trochu z każdej dziedziny. Artysta nie ograniczał się nigdy do jednego medium, które definiowałoby go jako malarza, rzeźbiarza, fotografa czy filmowca. Jest artystą absolutnym. Wpierw pojawia się temat, który chciałby zgłębić a dopiero następnie pomysł na sposób jego realizacji. Twórczość Waśko jest niezwykle inteligentna. Artysta dryfuje pomiędzy samą istotą ludzkiej percepcji przez eksperymenty z granicami sztuki aż do bardzo osobistej próby rozwiązania traum z przeszłości. W latach 70. i 80. Waśko zdecydowanie zintensyfikował swoje działania malarskie i rzeźbiarskie. W 1980 roku odbyła się słynna wystawa Pier + Ocean show w Hayward Gallery w Londynie, w której brał udział. Na fali sukcesu zainicjował festiwal w Łodzi „Konstrukcja w procesie”, który w późniejszych latach miał wiele kolejnych edycji w różnych miastach Polski. Waśko w następnych latach wyemigrował najpierw do Anglii, a następnie do Berlina. W Niemczech od-

nalazł wolność tworzenia i zaczął wracać w swojej twórczości do wcześniejszych źródeł inspiracji, jakimi był film eksperymentalny i awangarda lat 20. Prezentowana praca „Run Up And Cross” z 1985 roku nawiązuje do klatek 35-milimetrowej taśmy filmowej. Waśko przerywa ich linearną ciągłość, zmieniając tym ich rytm i napięcie. Proces tworzenia reliefowych kompozycji był bardzo czasochłonny. Artysta metodycznie nakładał kolejne warstwy farby na płytę pilśniową, tworząc trójwymiarowy wzór. W ten sposób chciał połączyć trójwymiarowość rzeźby i czasowość filmu. W katalogu „Ryszard Waśko” wydanym przez Muzeum Historii Miasta w Łodzi w 2008 roku, możemy przeczytać o analogicznej pracy: „Swym kształtem i wyglądem przywołuje skojarzenia z fragmentem taśmy filmowej. Brakujący ruch filmu jest tu zastąpiony ruchem odbiorcy, który przemierzając się w przestrzeni galerii, buduje odwróconą, ale ciągle dynamiczną relację z imaginowanym filmem. [...] Uzupelnieniem tej dynamiki jest percepcyjna zmienność dzieła

uzależniona od zmieniającego się oświetlenia (naturalne światło wpadające przez okna galerii). Praca ta, przy zachowaniu intertekstualnego odniesienia do filmu, wydaje się zarazem ostatecznym jego porzuceniem. Jest odejściem ku wizualizacji plastycznej, ku materii, fakturze, farbie, aktywności fizycznej, realnej przestrzeni. Ku nowym możliwościom twórczym”. (Ryszard Waśko. Łódź – Berlin. Prace z lat 1971-1996 [katalog wystawy], red. Knapik K., wyd. Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 2008, s. 19). Twórczość Waśki jest bardzo różnorodna ale równocześnie koncepcyjnie spójna. Jego prace znajdują w wielu prestiżowych zbiorach muzealnych i kolekcjach, m.in. w: Lenbachhaus Museum w Monachium, Muzeum Sztuki w Łodzi, Berlinische Galerie w Berlinie, Neuer Berliner Kunstverein w Berlinie, Centre Pompidou w Paryżu, Arts Council w Londynie, Muzeum Sztuki w Haifie, Wilhelm-Hack Museum w Ludwigshafen, Art Collection of the World Bank w Waszyngtonie i Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy.

52
RYSZARD WAŚKO
(UR. 1947)

Raise up & cross, 1985

akryl, płyta pilśniowa, 221 x 40 cm
sygn. na odwrocie: R. Waśko 1985 Raise
up & cross

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

WYSTAWIANY

Berlin, Galerie ŻAK / BRANICKA, Ryszard
Wasko: Time Sculptures, 17.09.-7.11.2015
Turyn, International Fair of Contemporary
Art. „Artissima”, 2015.

REPRODUKOWANY

Ryszard Wasko: Time Sculptures, wyd. Żak
/ Branicka Galerie, Berlin 2015, okładka.



W proponowanej przeze mnie realizacji płaski znak zmutował w bryłę. 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 w podłoże. Nie świeci wysoko na firmamencie, lecz tonie zamrożona w tej szczególnej, budzącej tyle emocji ulotnej chwili.

– *Maurycy Gomulicki*

Fragment wypowiedzi artysty zawartej w dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2018 r., źródło: www.labiennale.art.pl

Tonąca Gwiazda („Sinking star”) została stworzona przez Maurycego Gomulickiego w ramach konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 16 Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2018 roku. Jest ona efektem poszukiwania formy-ikony esencjonalnie romantycznej. Inspiracją dla jej powstania było szczególne doświadczenie przejmującego, wręcz dojmującego, piękna, jakiego zaznajemy patrząc na tonące okręty. Jest to jedyny w swoim rodzaju przypadek rozciągniętej w czasie chwili ulotnej. Gwiazda - przedstawiona

jako symbol transfigurowany w bryłę, uchwycona jest w momencie gdy, na podobieństwo statku, zaczyna się przechylać by pogrążyć się w odmętach. Spektakl śmierci ukazuje nam się tu w szczególnie majestatycznej odsonie - chyba tylko pękające lodowce mają w sobie podobną dozę zmysłowego patosu.

Oferowana purpurowa gwiazda jest trzecim z kolei wariantem kolorystycznym Tonącej Gwiazdy. Tym razem rzeźba prezentowana jest w wirydyscyjnej szacie. Zastosowany lakier jest identyczny z tym jakim pokryta jest

53
MAURYCY GOMULICKI
(UR. 1969)

Purple star, 2020

stal, wielowarstwowy lakier samochodowy
61 x 85 x 26 cm
ed. 1/3

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Leto, grudzień 2020.

Melancholia (2013), rzeźba plenerowa znajdująca się w Królikarni – de facto mamy tu do czynienia z identycznym gestem formalno-symbolicznym. Dramatyczny kształt skrzy się i mieni na podobieństwo skrzydła tropikalnego motyla, tragedia uwodzi swoim pięknem. Ten szczególny melanz smutku i zachwyty wydaje się esencjonalnym elementem przeżywania łączącym wszystkich ludzi północy, zapatrzonych w ostanie refleksy gasnącego za horyzontem słońca.



Adam Jastrzębski - malarz, performer, twórca instalacji – jest absolwentem historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Początkowo tworzył murale i vlepki pod pseudonimem Adam-X. Od 2008 roku występuje jako Ixi Color, realizując efemeryczne projekty w przestrzeni miasta, często połączone z performansem. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Od 2007 roku Jastrzębski realizuje cykl z pogranicza malarstwa zatytułowany „Vinyłowiec”, którego idea opiera się na „temacie ewoluującej formy”. W skład cyklu wchodzi instalacje powstałe z folii samoprzylepnej wycinanej i łączonej zgodnie z zasadami kodu opracowanego i rozwijanego przez artystę. W 2009 roku artysta opracował język nazwany vinylogosem, który jest graficznym zapisem rozwoju i budowy vinyłowca. Określa on kolor, kierunek wzrostu i moment jego zakończenia. Vinyłowce zrodziły się z streetartowej vlepki rozbudowanej początkowo w tzw. implant a następnie w styl ośmiornicowy, by ostatecznie przybrać formę organiczną nowego tworzywa. Twór ten niczym żywy organizm składa się z komórek – kolorowych kropek – a ich przyrost jest równoznaczny ze wzrostem vinyłowca. Rozwój podyktowany jest ustalonymi przez Jastrzębskiego regułami, które dopuszczają również rolę przypadku, np. rzut kostką. Każdy vinyłowiec to odrębny świat, budowany w autonomicznym procesie sterowa-

nym za pomocą vinylogosu. Jastrzębski sięga do metodologii nauk biologicznych i matematycznych, dzięki czemu w jego twórczości można się doszukać analogii z dociekaniem filozoficznymi na temat powstania świata oraz form, jakie przybiera. Interdyscyplinarne założenia projektu, jego silny intelektualny potencjał sprawiają, że twórczość Jastrzębskiego można przybliżyć do sztuki konceptualnej osadzonej w realiach naukowych faktów. Artysta, niczym naukowiec, stara się dotknąć i opisać misterium stworzenia, bo – jak mówi: „(...) tajemnica wcielenia słowa w ciało pozostaje najważniejszą zagadką nauk przyrodniczych, a wszystkie inne problemy naukowe dają się interpretować jako jej zagadnienia cząstkowe. Genetyka, cybernetyka, czy fizyka kwantowa to dziedziny, które w XX w. na nowo odkryły dla siebie zagadkę wcielenia.”

Pierwsza indywidualna wystawa zatytułowana Implant odbyła się w 2004 roku w CSW w Warszawie, od tej pory artysta systematycznie wystawia swoje prace w galeriach i instytucjach kulturalnych w kraju i za granicą. Jego dzieła znajdują się w kolekcjach m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Fundacji Sztuki Polskiej ING. Artysta realizuje także prace wideo, zajmuje się fotografią, interesuje go netart oraz performance, od 2004 roku chętnie uczestniczy w działaniach na polu warszawskiego street artu.

54
ADAM JASTRZĘBSKI
(UR. 1980)

Vinyłowiec 2015/1, 2015

folia winylowa, pleksiglass, 78 x 115 cm
sygn. na odwrocie: Adam Jastrzębski „2015/1”
na odwrocie nalepka z opisem pracy z Galerii Propaganda

Estymacja: 15 000 – 18 000 zł

WYSTAWIANY

Warszawa, Galeria Propaganda, Adam Jastrzębski. Trucizna, wystawa w ramach Warsaw Gallery Weekend 2016

Vinyłowiec to niekończący się projekt polegający na budowaniu malarskich obiektów w oparciu o dwie techniczne zasady: przyrost i łączenie osobnych fragmentów. Jego ciało powstaje z nawarstwiającej się folii samoprzylepnej. Jest wolny od arbitralnych treści i autonomiczny. Opowiada dialektyczną historię formy.
– *Adam Jastrzębski*







