POLSWISSART

INDEKS

A
Abakanowicz M., 58, 59
Axentowicz T., 7

B
Beksiński Z., 64
Biegas B., 28, 29, 30
Brzozowski T., 54
Bujnowski R., 91, 93

C
Chwistek L., 15
Cybis J., 46

D
Dominik T., 66, 67
Dwurnik E., 84, 85

E
Epstein H., 36, 37
Erb E., 18

F
Fałat J., 12,13
Fangor W., 74, 75, 76
Fijałkowski S., 80

G
Gędłek L., 3
Gierowski S., 65

H
Hałas J., 77
Hasior W., 50
Hayden H., 33, 34
Hecht J., 83
Hirszenberg L., 24
Hofman W., 19

K
Kałucki J., 78
Kantor T., 51, 52, 53
Karpiński A., 39
Kisling M., 41
Kobzdej A., 57
Kossak J., 4
Kossak W., 22, 23
Kowalski P., 79
Kramsztyk R., 38

L
Lam W., 45
Lange A., 1

M
Makowski T., 35
Malczewski J., 16, 17
Mikulski K., 49
Mitoraj I., 86
Musiałowicz H., 56
Muter M., 42, 43, 44

N
Niesiołowski T., 47
Nowosielski J., 81, 82

P
Pamuła J., 90
Pankiewicz J., 26
Pągowska T., 60, 61
Peske J., 32
Podkowiński W., 8
Potworowski P., 48

R
Rosenstein E., 62, 63

S
Sasnal W., 92
Sichulski K., 21
Stażewski H., 71, 72, 73
Styka J., 2
Szczygliński H., 14

Ś
Ślewiński W., 25

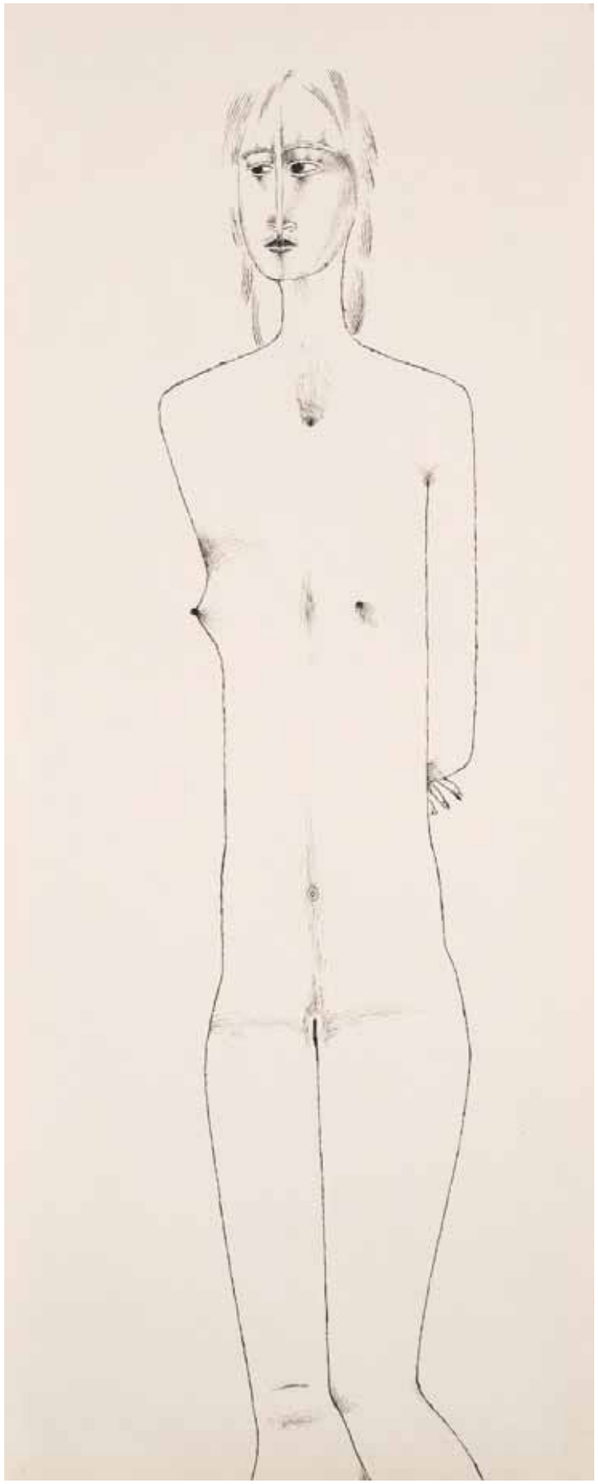
T
Tchórzewski J., 55
Terlikowski W., 40

U
Urbański Nieczuja F., 27

V
Vasarely V., 89

W
Wierusz Kowalski A., 5, 6
Winiarski R., 68, 69, 70
Witkiewicz S. I., 9, 10, 11
Wolski X., 87, 88

Ż
Żaroffe J., 20
Żuławski M., 31



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

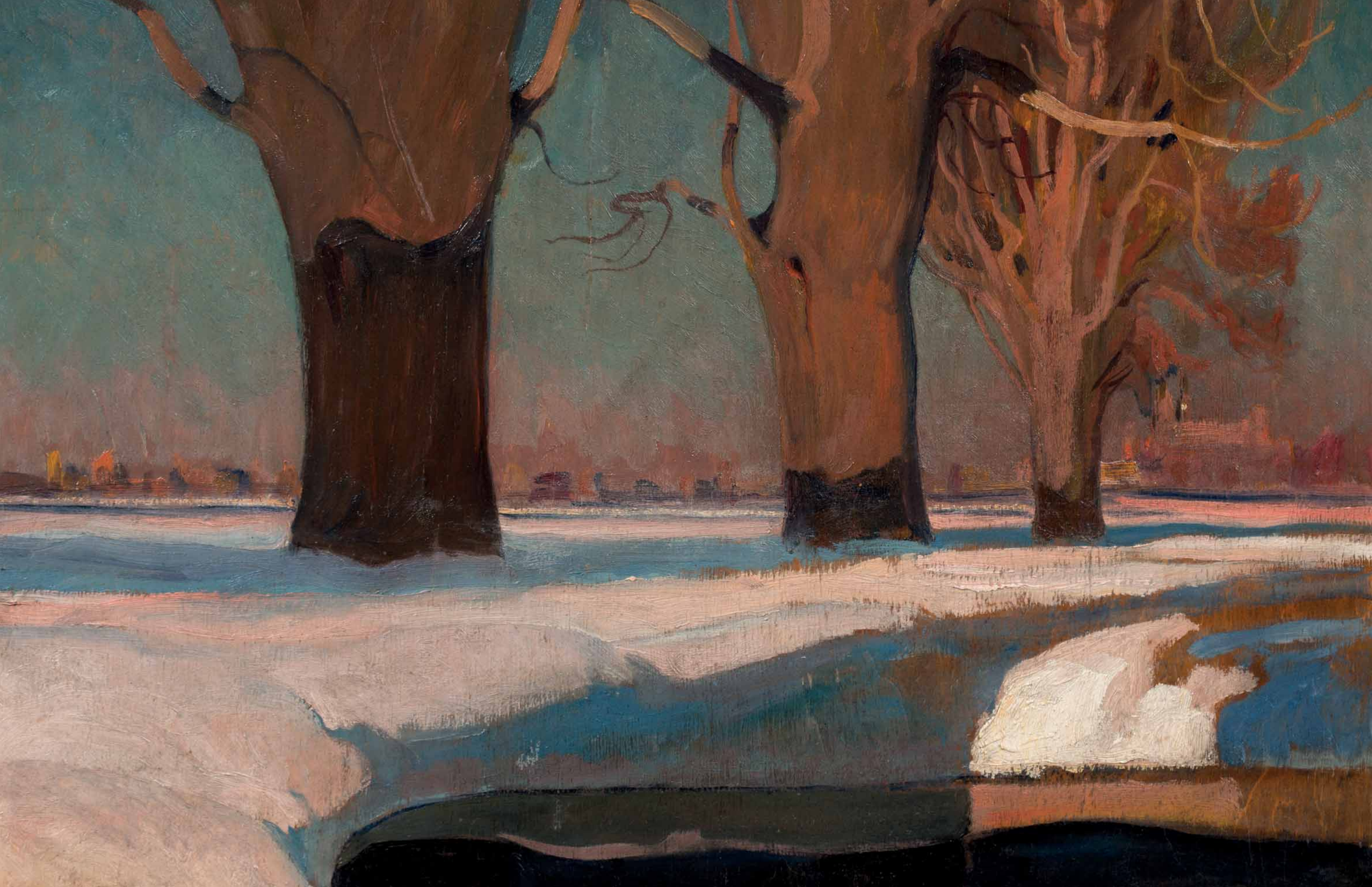
AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

Aukcja:
11 grudnia 2018 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
22 listopada – 11 grudnia 2018 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 19.00
sob.: 11.00 – 15.00

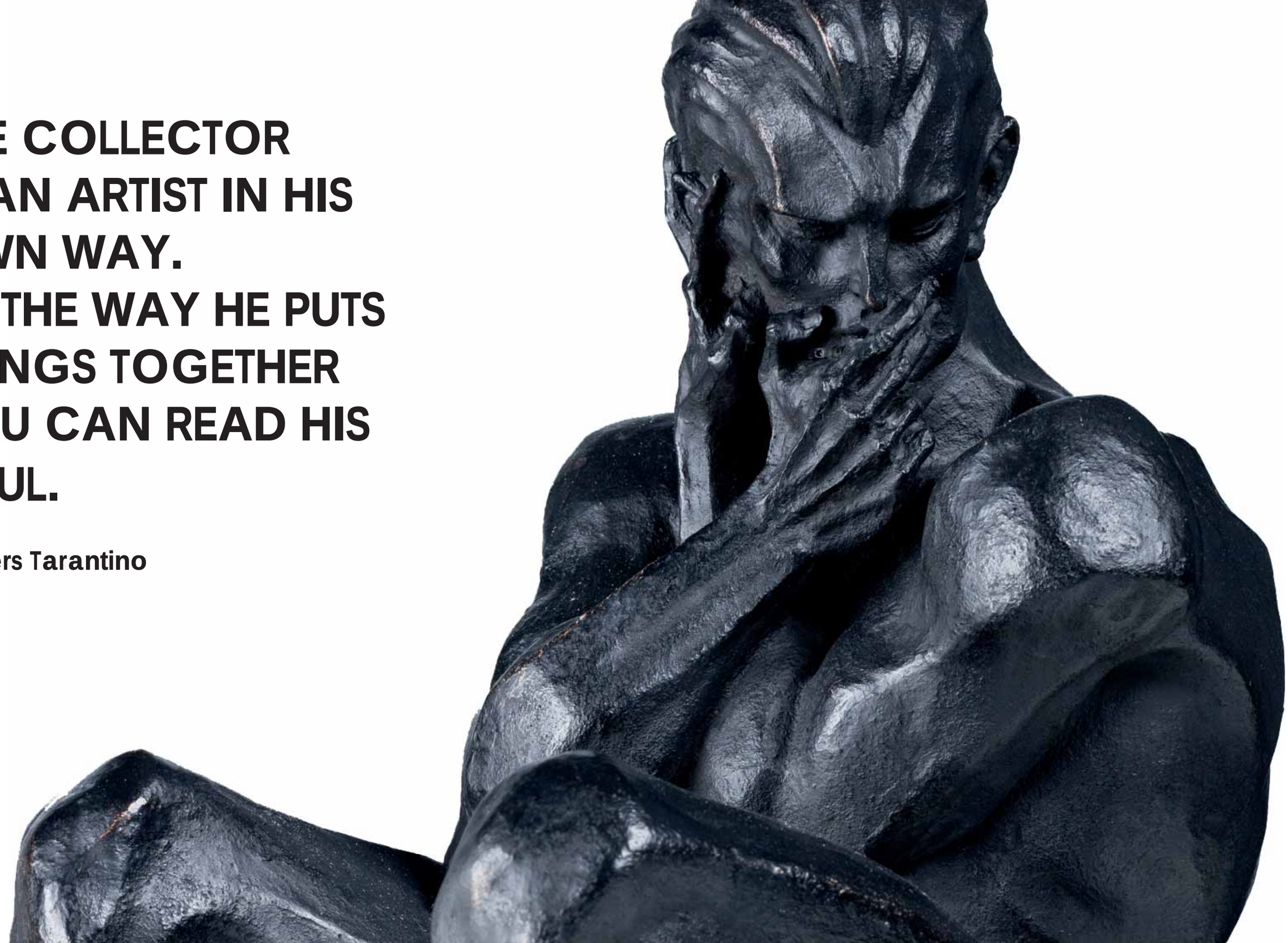
Zlecenia licytacji:
e-mail: galeria@polswissart.pl
tel.: +48 22 628 13 67

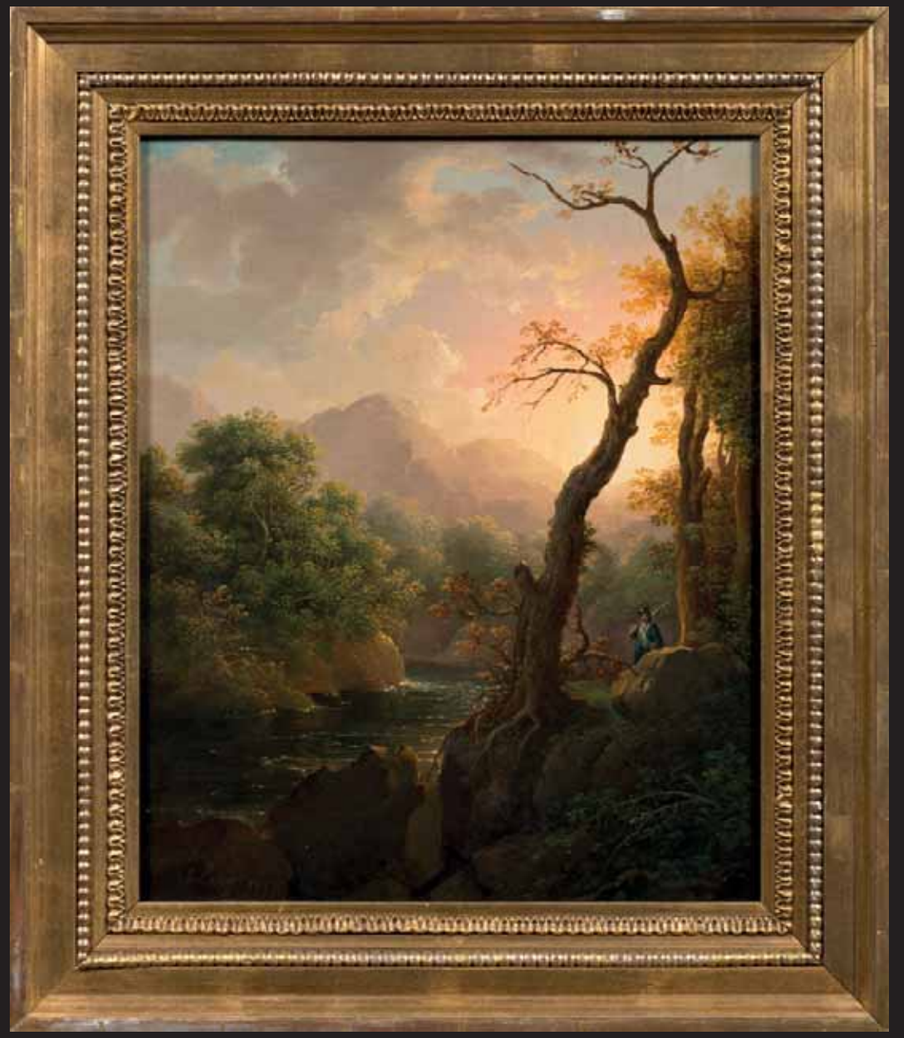
Katalog online:
www.polswissart.pl



THE COLLECTOR IS AN ARTIST IN HIS OWN WAY. BY THE WAY HE PUTS THINGS TOGETHER YOU CAN READ HIS SOUL.

– Ayers Tarantino





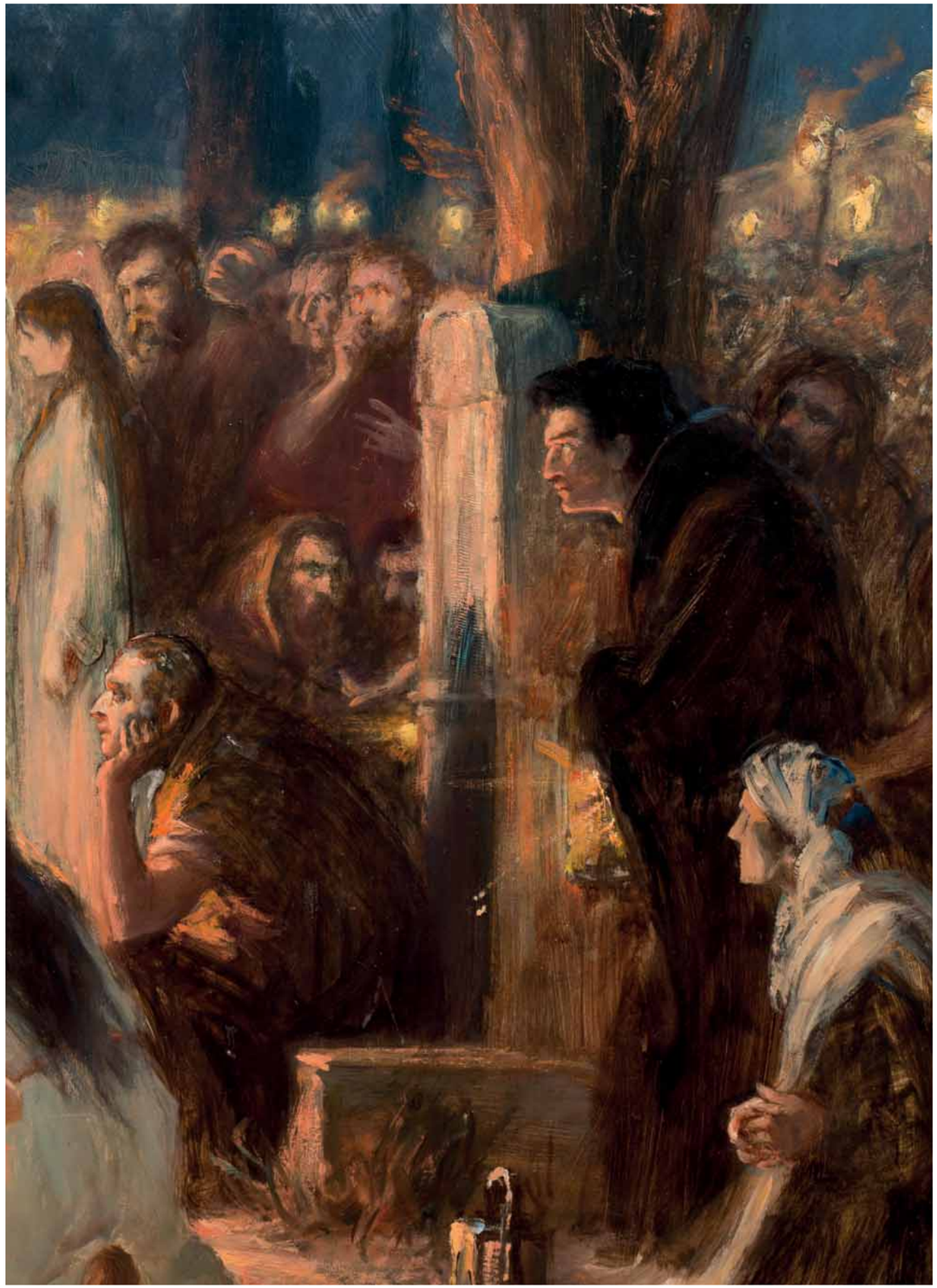
1

ANTONI LANGE
(1774 – 1842)

Świt i Zmierzch, 1837 (dyptyk)

olej, płótno, 51 x 42 cm (każdy)
sygn. p.d. (Świt): A. Lange
sygn. l.d. (Zmierzch): A. Lange 1837

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł



2

JAN STYKA
(1858 – 1925)

Święty Piotr nauczający u wejścia do Katakumb, ok. 1902

olej, tektura, 51,5 x 72,5 cm
sygn. p.d.: JStyka

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

3

LUDWIK GĘDŁEK
(1847 – 1904)

Koński targ na przedmieściach, 1881

olej, płótno, 60,5 x 121 cm
sygn. p.d.: L. Gędłek Wien 1881

Estymacja: 80 000 – 120 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

4

JULIUSZ KOSSAK
(1824 – 1899)

Wesele krakowskie, 1890

akwarela, jedwab, tusz, gwasz, papier
wachlarz: 35 x 68,5 cm, całość: 45 x 80 cm
sygn. na wachlarzu p.d.: Juliusz Kossak / 1890

por. m.in.:
Olszański K., Juliusz Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk -Łódź 1988, s. 88, s. 125, nr 585, il. 585.
Różalska J., Polski wachlarz malowany 1850-1914, Warszawa 2006, s. 73, 74, il. 39.

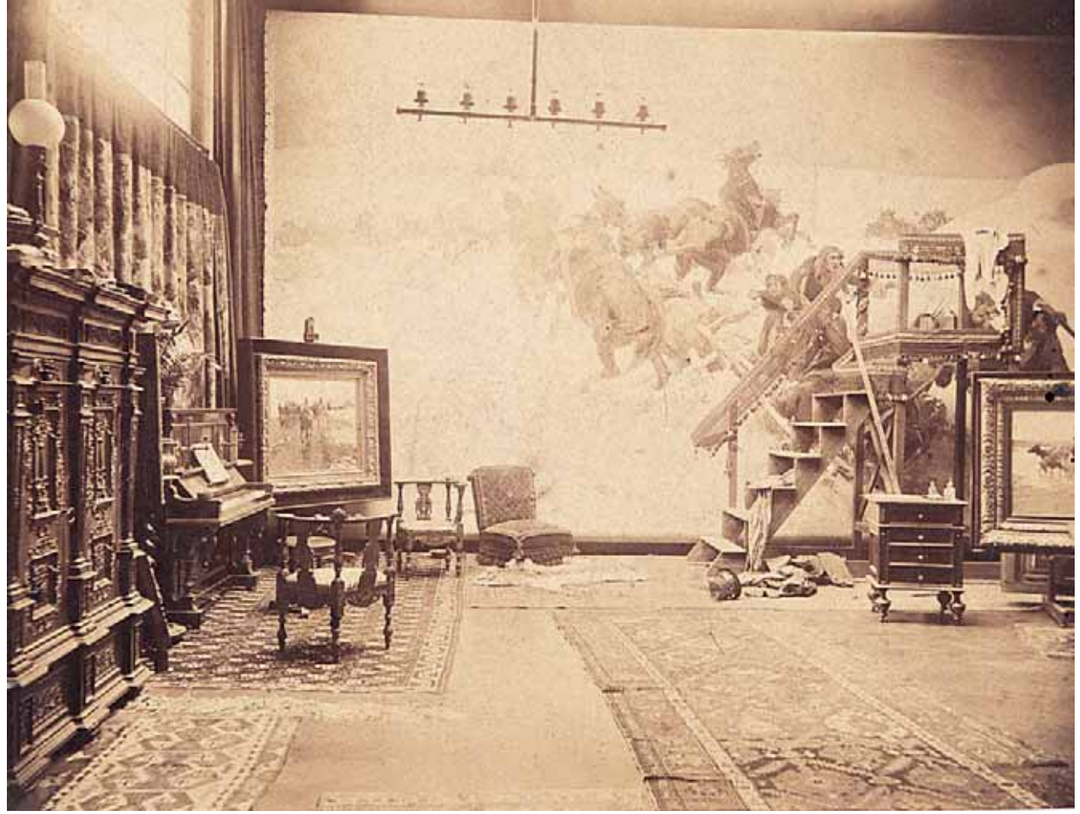
Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2014, poz. 37.

Jego cechy i zalety artystyczne są zadziwiające, jego twórczość zdumiewa ogromem prac dokonanych, siła i żywotność jego zdolności jest niespożyta, trwa do ostatniej chwili życia, do ostatniego tchnienia z tą samą niepohamowaną energią i blaskiem świeżości i młodości.

— STANISŁAW WITKIEWICZ

Alfred Wierusz Kowalski, ok. 1875



Pracownia Alfreda Wierusza Kowalskiego, fot. Muzeum Okręgowe w Suwałkach

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI

Alfred Wierusz Kowalski był jednym z najbardziej znanych przedstawicieli szkoły monachijskiej w malarstwie polskim. Jest jednocześnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców na rynku antykwarycznym, cieszący się ciągle niesłabnącym zainteresowaniem kolekcjonerów. Urodził się w Suwałkach, studiował w Warszawie, Dreźnie, Pradze i Monachium, by w tym ostatnim na stałe osiąść w roku 1873. Największą inspiracją artysty była niewątpliwie nauka w prywatnej pracowni pod kierunkiem Józefa Brandta, czego echa powracają w całej niemalże twórczości Kowalskiego. Nie bez znaczenia była również przyjaźń z Władysławem Czachórskim i Janem Chełmińskim a do jego nieoficjalnych uczniów należeli m.in.: Olga Boznańska, Czesław Tański, Henryk Weyssenhoff, Michał Wywiórski i Karol Wierusz-Kowalski (stryjeczny bratanek). Pomimo zagranicznej sławy nie zapominał o Polsce wysyłając wiele swoich obrazów na krajowe wystawy. Był laureatem licznych wyróżnień, w 1890 roku otrzymał m.in. honorową profesurę Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Płótna autorstwa Wierusza Kowalskiego zdobiły kolekcję Prinzregenta Luitpolda oraz znajdywały się w zbiorach monachijskiej Nowej Pinakoteki jak również w Dreźnie, Berlinie i Warszawie. Znaczną część stanowiły również zbiory kolekcji prywatnych zarówno europejskich jak i amerykańskich. Niewątpliwie jednym z najważniejszych miejsc związanych z Wieruszem Kowalskim w Polsce są Suwałki. Już w 1956 roku powstało tam Muzeum, dzięki którego działalności propagatorskiej przywrócona została pamięć o wielkim malarzu. W pomoc Muzeum włączyli się spadkobiercy Wierusza Kowalskiego. Ten symboliczny powrót artysty do rodzinnego miasta ukoronowała monograficzna wystawa otwarta z okazji jubileuszu pierwszego 10-lecia Muzeum (1966). W 1974 roku została zainaugurowana stała galeria poświęcona Alfredowi Wieruszowi Kowalskiemu gromadząca – wśród licznych pamiątek po malarzu – liczną spuściznę artystyczną w postaci obrazów olejnych, rysunków i szkiców.

Zwykle noc zimowa, szalony pęd sani, zapienione konie, oszalałe ze strachu, rwą co ducha w piersiach poprzez zarośla. W saniach ktoś z okiem obłąkanym zaciska krócicę w garści, tam dalej wali się jakaś bestia, farbując śnieg posoką. W całości – nie banalne zestawienie ludzi, koni i wilków, ale istotny, do dna wyczuty dramat, gdzie chodzi o śmierć i życie, oddany ze zdumiewającą swobodą, prawdą i rozmaitością wariantów jednego i tego samego pomysłu. Obrazy te miały szalone powodzenie, kupowali je bogaci Niemcy, a zwłaszcza Amerykanie i Anglicy.

(Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 182.)

We wczesnych latach 80. dziewiętnastego wieku na płótnach Alfreda Wierusza-Kowalskiego pojawiły się sceny z wilkami. Obrazy, przedstawiające wilki napadające na jadących saniami podróżnych, należały do najpopularniejszych i najbardziej poszukiwanych kompozycji Wierusza-Kowalskiego. Temat ten wysnuł z własnych wspomnień, kiedy, jako ośmioletni chłopiec, przeżył podobną przygodę i wraz z rodziną znalazł się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. Ucieczka, moment tuż przed atakiem watahy lub pierwsze chwile walki należały do powtarzających się w wielu wariantach motywów. Dramatyczne sceny nie epatują jednak krwią czy okrucieństwem lecz pozostawiają w domyśle widza swój finał. W ten sposób, w myśl kompensacyjnej funkcji XIX wiecznego malarstwa, patrzący na obraz mogli bezpiecznie przeżywać emocje i pragnienia w realnym życiu niedostępne.
Człowiek w napadach wilków Wierusza Kowalskiego nie jest ofiarą lecz zaciętym przeciwnikiem stada wygłodniałych wilków. Artysta, którego prace podziwiano za fotograficzny wręcz realizm w rzeczywistości był romantykiem – człowiek przeciwstawiający się groźnym bestiom to romantyczny topos walki ludzkiej jednostki z potężnymi i wrogimi siłami.
Szczególnego charakteru scenom napadów nadaje kontrast pomiędzy dramatyzmem przedstawienia a urodą otaczającego świata. Wierusz maluje je w blasku słonecznego dnia lub ostrych promieniach zachodzącego słońca powodując rozdźwięk między dynamiką i grozą sytuacji a malarskim pięknem krajobrazu.
W oferowanym obrazie pędzący zaprzęg jest o krok od bezpośredniego zagrożenia, wilki nadbiegają z oddali co czują gnające w szalonym pędzie konie. Dostrzegł je również woźnica i jadący saniami mężczyzna ze strzelbą w ręku, w napięciu spoglądający w tył, w kierunku nadciągającej watahy. Spod kopyt rozpędzonych koni ulatują grudy śniegu, którego biała powłoka poczyna szarzeć w zapadającym już zmierzchu. Szczególnie interesujące wydaje się specyficzne zawieszenie akcji na chwilę przed mającym nastąpić gwałtownym atakiem.
Obraz „Napad wilków" Alfreda Wierusza-Kowalskiego został prawdopodobnie krótko po powstaniu w monachijskiej pracowni artysty zreprodukowany w formie drzeworytu przez berliński zakład G. Heuer & Kirmse w 1885 roku. Drzeworyt wiernie powtarza anatomię koni, fizjonomię myśliwych, także szczegóły pejzażu. Drzeworytnik precyzyjnie wydobył wilki podążające za zaprzęgiem oraz śnieżną zadymkę. Owe elementy stanowią cechy dystynktywne owej kompozycji graficznej i pozwalają precyzyjnie łączyć ją z oferowanym obrazem. W zbiorach prywatnych znajduje się praca o niemal analogicznie potraktowanym temacie, lecz z ujętym przez malarza pościgiem bez wilków oraz dodaną różową łuną zachodzącego słońca. W prasie niemieckiej i francuskiej oferowany obraz był publikowany pod tytułem „Von Wölfen verfolgt" oraz „Traqués par les loups".

5

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI
(1849 – 1915)

Napad wilków, przed 1885

olej, płótno, 71 x 119 cm
sygn. l.d.: A.Wierusz Kowalski

Estymacja: 550 000 – 800 000 zł

PROWENIENCJA
Europa, kolekcja prywatna
1970 – zalup z Kurt Meissner Collection, Zurych, Szwajcaria

REPRODUKOWANY
Deutsche Ilustrierte Zeitung 1885, nr 28.
Le Globe Ilustre 1886, nr 24.
Tygodnik Ilustrowany 1886, I półrocze, nr 157, s. 8.
Ptaszyńska E., *Obrazy w drewnie żłobione. Twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego w drzeworytach*, Suwałki 2009, nr 73, s. 142, s. 109 (il.)

6

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI
(1849 – 1915)

Przy wozie, 1878

olej, deska, 30 x 63 cm
sygn. p.d.: Alfred Wierusz Kowalski 78

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Europa, kolekcja prywatna

(...) nurtem zainteresowań Teodora Axentowicza było malarstwo wynikłe z fascynacji folklorem huculskim, barwnością strojów, malowniczością obrzędów, surowością obyczajów. (...) Moda na folklor, która pod koniec XIX wieku pojawiła się w polskiej kulturze miała swoją genezę w ideach romantyzmu. Była konsekwencją dziewiętnastowiecznej idei solidaryzmu narodowego – braterstwa inteligencji i chłopstwa, oraz tendencji do tworzenia sztuki narodowej. Chłop stał się symbolem heroizmu, przywiązania do tradycji; w nim też dostrzegano siłę narodu. W końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku zawiązała się w Bronowicach kolonia malarstwa zafascynowana kolorytem wsi podkrakowskiej. W tym samym czasie badacze kultury odkryli folklor huculski, który został spopularyzowany przez literatów, historyków, etnografów.

(*Teodor Axentowicz 1859-1938* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie 1998, s. 18-19.)

7

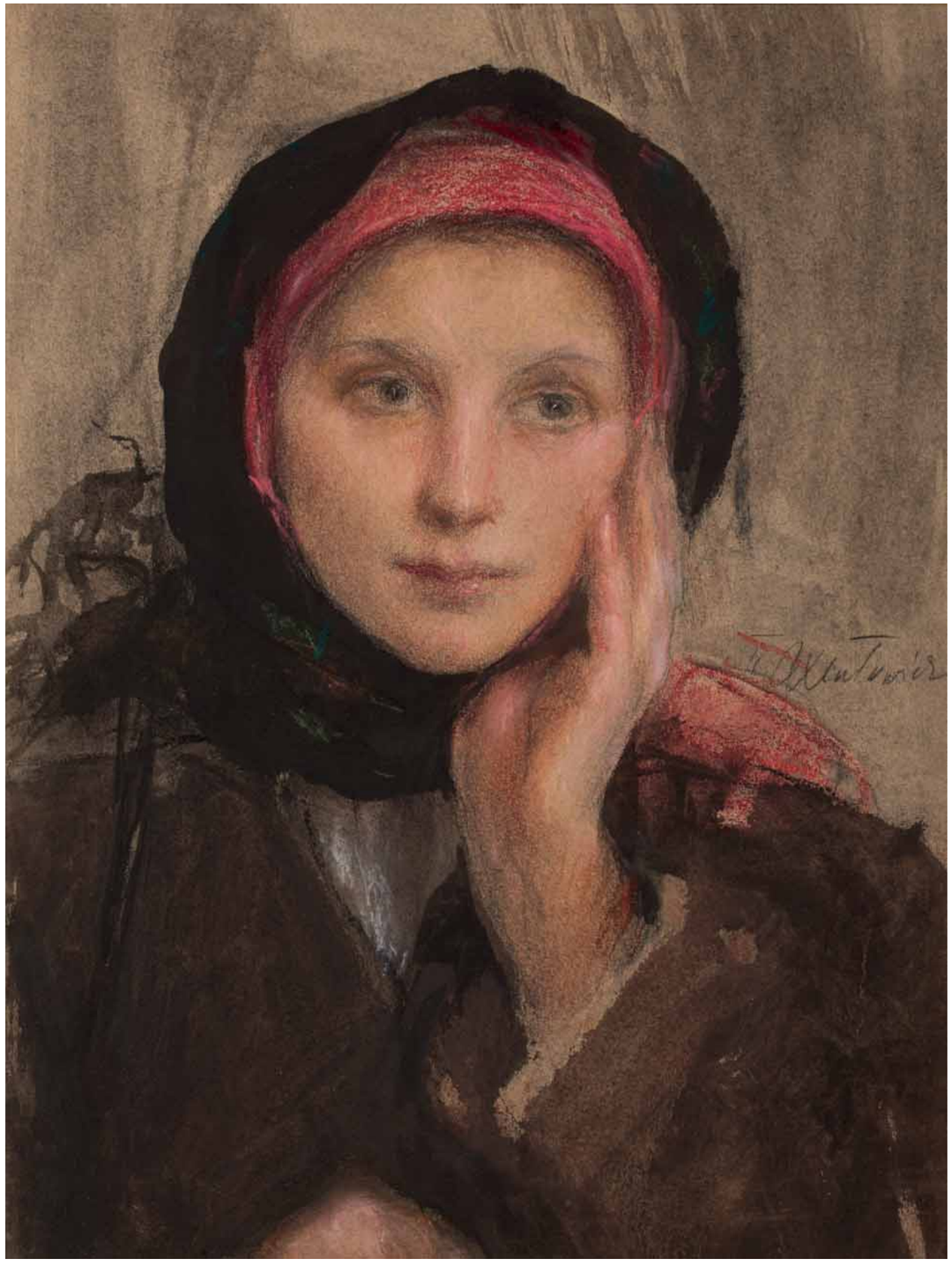
TEODOR AXENTOWICZ (1859-1938)

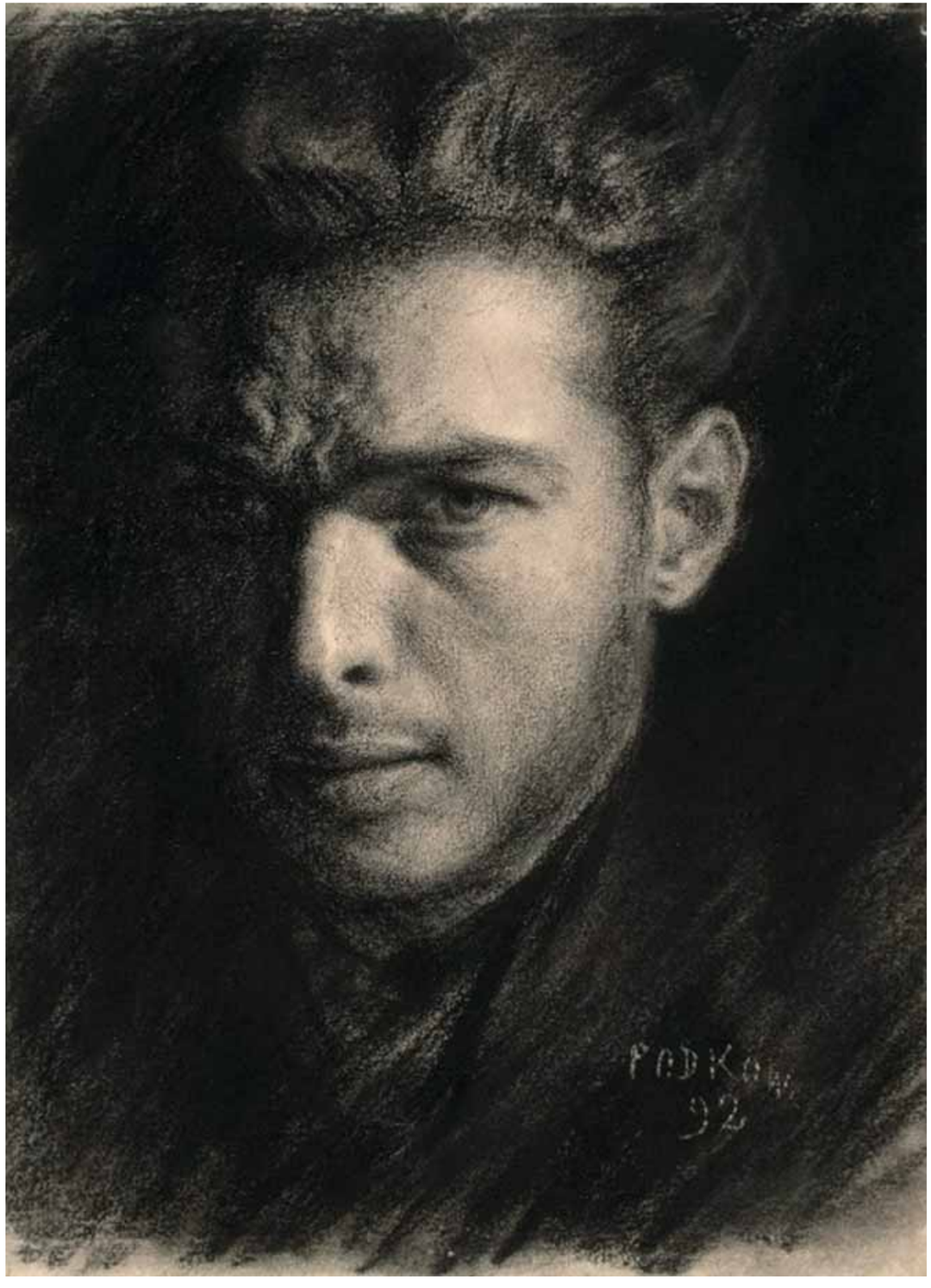
Huculka

akwarela, pastel, papier, 56 x 46 cm
sygn. p.śr.: T. Axentowicz

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna





Władysław Podkowiński „Autoportret", 1892

Podkowiński pozostawił dorobek artystyczny na tyle ważki, by zapewnić sobie trwałe miejsce w historii polskiego malarstwa. Pozostawił też legendę; trochę dwuznaczną, niepokojącą właściwie wszystkich. Kim był przede wszystkim: rzutkim reporterem zapełniającym warszawskie pisma ilustrowane świetnie rysowanymi aktualnościami? Młodym portrecistą wykwintnych dam? Prorokiem na gruncie nowego, jasnego malarstwa? Spóźnionym romantykiem piszącym obrazami dzieje swojej nieszczęśliwej miłości? Artystą „wyklętym"niszczącym w patetycznym geście swoje największe dzieło? Był tym wszystkim jednocześnie – w jego twórczości bowiem ujawniają się niemal wszystkie prądy, niepokoje i fascynacje jakie przeżywa sztuka początku lat dwudziestych XIX wieku.

(Wierzchowska W., *Władysław Podkowiński*, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981, s. 6.)

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

Podkowiński uczył się w Warszawskiej Szkole Rysunkowej (1880-1884) u Wojciecha Gersona, następnie w Akademii Petersburskiej(1886), a następnie spędził rok w Paryżu (1889-1890). Tworzył rysunki i ilustracje do „Tygodnika Ilustrowanego", „Kłosów", „Wędrowca". Nagłą ale konsekwentną zmianę w jego sztuce przyniósł pobyt w Paryżu, gdzie pod wpływem francuskich artystów przeszedł z konserwatywnego realizmu do impresjonizmu. Podkowiński wraz z Pankiewiczem, z którym łączyła go wieloletnia przyjaźń, przejął paryską pracownię po Józefie Chełmońskim. Podkowiński pracował szybko i spontanicznie, czego dowodem jest spora liczba obrazów powstałych na przestrzeni zaledwie dziewięciu miesięcy pobytu (m.in. „Latarnik", „Jesień", Pejzaż z uschniętym słonecznikiem", „Las w Fontaineblau", „Damy grające w bilard" - obraz o szokującym wówczas temacie), oprawione w czarne aksamitne ramy wystawił w Salonie Krywulta co wywołało swoistą sensację. W latach 1891-1892 spędzał po kilka miesięcy w Mokrej Wsi u Juliana Maszyńskiego oraz w sąsiednim Chrzesnem u Kotarbińskich. Malował wtedy „Łubin w słońcu", Studium blondynki", Dzieci w ogrodzie"(1891), „Mokrą Wieś", z tego czasu pochodzą też: przepiękny pejzaż „W ogrodzie" (Muzeum Bytom), i „Brzegi Świdra".
W 1892 malował także mieniący się od błękitów „Nowy Świat", oraz „Portret Ewy Kotarbińskiej" w ciemno karminowej sukni siedzącej w fotelu na tle żółtawej draperii. Wtedy też powstaje przepiękny portret kobiecy „Konwalia" oraz „Taniec szkieletów". W okresie między 1892 a 1893 nastąpił zwrot w twórczości Podkowińskiego. „Taniec szkieletów" - ogromne fioletowożółte płótno, pełne kościotrupów i nagich kobiet, stanowiące swoistą odmianę sabatu czarownic stanowiło jedno z głównych dzieł symbolicznego okresu artysty, nie powróciło z wystawy w Chicago. W 1893 roku pojawiła się „Bajka" z królewną przykutą do skały i wilkami, „Ironia" z postacią kobiecą trzymającą serce. Jednocześnie Podkowiński tworzył impresjonistyczne pejzaże i portrety jak „Portret Feliksa Jasińskiego" - wielkiego przyjaciela artysty, ale też „Pejzaż z koniczyną" czy Krajobraz wiosenny" z Sobótki. Wreszcie zimą między 1893 a 1984 poprzedzony kilkoma studiami powstaje „Szał uniesień", wystawiony wiosną 1894 roku w Zachęcie wzburzający sobą cały świat sztuki, będący najsilniejszym i najszczerszym aktem symbolizmu obraz, zostaje zniszczony przez artystę, ale naprawiony staraniem Feliks Jasińskiego.
W latem 1894 Podkowiński po raz ostatni malował pejzaże wiejskie, powstaje grupa obrazów sygnowana pseudonimem artysty, m.in. „Staw w parku", „Krajobraz z Rabachówki", „Ogrodnika z taczkami" czy właśnie „Olszynka". Ostatnim obrazem artysty był „Marsz żałobny" odnaleziony na sztaludze po jego przedwczesnej śmierci.
Dojrzała twórczość Podkowińskiego przypada na okres zaledwie 4 lat między dwudziestym piątym a dwudziestym dziewiątym rokiem życia. W tym krótkim okresie wypowiedział właściwie wszystko, jego pozycja w sztuce przedstawia się jasno, obok Pankiewicza był pierwszym zdeklarowanym impresjonistą polskim i jednym z największych symbolistów.
Jego wrażliwa i pobudliwa natura sprowadziła go pod wpływem osobistej tragedii na manowce sztuki, ale skojarzona z trafnym instynktem malarskim, jakiego dał dowody w okresie przedsymbolicznym, mogła była doprowadzić go z czasem do osiągnięć bardzo wysokiej próby.
(Na podstawie: Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław, 1960.)

Kiedy przyszły czasy najgorsze, kiedy smagały go nędza, choroba, a wreszcie fatalna miłość – zwrócił się malarz do swojej wiernej sztuki, aby wyśpiewała skargę biednego serca i wszelkie bóle ostatnich lat tego krótkiego żywota. Wtedy to powstają obrazy, w których (...) odnajduje własną drogę.

Henryk Grisebach, Edvard Munch, wydanie III, Kraków – Warszawa 1929, s. 8

(Jego krajobrazy) naśladują skrupulatnie naturę i materię jej elementów np. przeźroczystą toń wody pomarszczonej w drobne, koliste fale, lub wiotkość drgających liści, z tym, że ta przedmiotowa warstwa dzieł tłumaczy się przede wszystkim kolorem uzależnionym od słonecznego światła.

(Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wydawnictwo Ossolińskich, Wrocław, 1960, s. 320.)

8

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI
(1866 – 1895)

Olszynka, 1894

olej, płótno, 54 x 65 cm
sygn. p.d.: an.ansgary/94

Estymacja: 750 000 – 1 200 000 zł

PROWENIENCJA
od lat 70. XX w., kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa
w 1894 w TZSP wylosował Antoni Krzywicki

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty do Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, wrzesień 1894.

Wiosną 1894 roku światem sztuki wstrząsa jedna z najbardziej kontrowersyjnych ekspozycji w historii polskiego malarstwa. Władysław Podkowiński wystawia w Zachęcie „Szał uniesień", monumentalne arcydzieło symbolizmu, wzbudzające skrajne emocje i przyciągające tłumy. Tuż przed zamknięciem wystawy artysta własnoręcznie niszczy obraz tnąc go na kawałki. Motywy do końca nigdy nie będą wyjaśnione. W życiu młodego artysty przełamuje się cezura. Od tej pory obrazy sygnuje nowym imieniem. Będą to jedne z jego ostatnich obrazów.
Podkowiński należy do grona zaledwie kilku przedstawicieli impresjonizmu w sztuce polskiej. W 1889 będąc w Paryżu oglądał wystawę Moneta w Petit Palais. Odniósł się do niej sceptycznie, niemniej od tego czasu równolegle obok obrazów symbolicznych tworzył portrety i pejzaże impresjonistyczne na tle których wyraźnie akcentuje się grupę dzieł powstałych pod pseudonimem latem 1894 roku do której należy płótno „Olszynka":

Obraz przedstawia wycinek wiejskiego krajobrazu w porze dojrzałego lata z motywem rozległego stawu o nieregularnych brzegach, ocienionego po lewej stronie kępami dorodnych drzew liściastych, zapewne olch, z widoczną w głębi po prawej groblą obsadzoną z rzadka rosnącymi drzewami. Widok ujęty lekko z góry przez rozwibrowaną taflę stawu wypełniającego pierwszy plan, ukazuje po lewej fragment stodoły górujący na łagodnym skłonie łąki opadającym ku wodzie. Tę rozświetloną słońcem przestrzeń dzieli biegnący skosem krzywy płot z desek. Pod nim widać kształt drewnianego poidła, a w głębi nieznacznie przysłonięty drzewami wielki stóg. Tuż nad wodą rosną młode, niewielkie drzewka o rozżółconych światłem rzadkich gałęziach. Odcinają się wyraźnie na tle zwartego masywu wysokich, ciemnych drzew. (…) Rozległa tafla wody odbija sylwetki drzew, kładące się głębokim cieniem rzucanym przez słońce padające od lewej do głębi. W cieniach dominuje rozprowadzony poziomo fiolet z szarością i bielą. Ciemna szmaragdowa toń migoce ślizgającymi się na powierzchni efektami malarskimi. Powierzchnia stawu prowokuje artystę do zwodniczej deformującej odbicia gry świateł i cieni.
(Fragment z ekspertyzy Elżbiety Charazińskiej.)

Grupę sześciu impresjonistycznych pejzaży Podkowiński namalował latem 1894 roku. Ansgary to imię nadane mu na chrzcie w 1866 roku, sygnatura „Andrzej Ansgary" została rozpoznana przez krytykę już w chwili prezentacji tych prac na wystawie w Zachęcie we wrześniu 1894 roku. Jednym z nich była właśnie „Olszynka". Tamtego lata po apogeum wiosennych zdarzeń, Podkowiński maluje sześć wyjątkowych pejzaży, powstają w Sobótce majątku rodziny Ośniałowskich i Bidzinach majątku rodziny Feliksa Jasieńskiego oraz w Radachówce. Z tej grupy zachowały się znane trzy obrazy: „Ogrodnik"/„Ogrodnik z taczką" (kolekcja prywatna), „Zakątek (Bróg)" (Fundacja Raczyńskich w Rogalinie), „Staw przed zachodem"/"Jezioro w parku" (Muzeum Narodowe w Warszawie). Dzieło rozpoznane przez rzeczoznawców jako „Olszynka" jest czwartym odkrytym współcześnie z tych pejzaży, powstała najprawdopodobniej w Sobótce bądź Biedzinach na co wskazuje analiza formalna. Można powiedzieć, że tych sześć impresjonistycznych pejzaży nabiera symbolicznego znaczenia, poprzez sygnowanie. Gest ten ma być symbolicznym świadectwem zmiany jaka dokonała się w samym artyście i spaja te niezależne dzieła w jedną całość. Tym bardziej jest to odczuwalne, gdyż obecnie wiemy o zachowaniu się zaledwie czterech. Ujawniony obraz stanowi wydarzenie najwyższej klasy dla instytucji naukowych i muzealnych, stanowiąc odkrycie uzupełniające monografię Władysława Podkowińskiego o dzieło nigdy nie reprodukowane lecz wielokrotnie opisywane. Tym samym jeszcze większe emocje budzi na rynku kolekcjonerskim.

POLSKI IMPRESJONIZM

Promotorami impresjonizmu zostali u nas głównie Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński. Po powrocie z Paryża w r. 1900 zaczęli świadomie propagować w Warszawie nowy kierunek, który co prawda, miał za sobą w swojej ojczyźnie francuskiej blisko trzydzieści lat życia. (…) Niemniej przypomnieć warto, że już w roku 1876 Aleksander Gierymski zaczął malować przy użyciu techniki dywizjonistycznej swój znany obraz W" altanie", że w dwa lata później pojawiły się postimpresjonistyczne portrety Pruszkowskiego, że w r. 1888 wjechał do Paryża Władysław Ślewiński, żeby już w następnym roku nawiązać stosunki z Gauguinem. Również w r. 1888 przybył nad Sekwanę po raz drugi Jan Stanisławski, który zainteresował się żywo malarstwem Moneta, Sisleya i Pissaro. W rok później pojawił się na paryskim bruku Leon Wyczółkowski a także wspomniani Pankiewicz i Podkowiński. Otwarta zaś w tym czasie wystawa zbiorowa Moneta wywarła duże wrażenie nie tylko na dwóch młodych jeszcze adeptach sztuki, lecz i na starszym od nich Wyczółkowskim, gdyż i on po powrocie do kraju zaczął malować swoje najbardziej impresjonistyczne obrazy. Wiemy też że około 1890 zaczął stosować w swoich pejzażach osobliwy pointylizm uczeń Matejki, Hipolit Lipiński. W tym czasie przyjechał do Paryża samorodny i potencjalny impresjonista Aleksander Girerymski (…) owocem jego studiów stał się m.in. znzny obraz „Wieczór nad Sekwaną" (1893). W 1889 Pankiewicz wymalował w Paryżu swój pierwszy zdecydowanie impresjonistyczny obraz „Targ na kwiaty przed kościołem św. Magdaleny", a Podkowiński kilka paryskich krajobrazów i „Kobiety grające w bilard". Nie wszyscy z tych malarzy wywierali silniejszy wpływ na malarstwo krajowe, gdyż taki Ślewiński pozostał na stałe we Francji, a przedwcześnie zmarły Delaveaux, który po r. 1890 ulegał wpływom impresjonizmu, a nawet pointylizmu pozostał w Paryżu już do samej śmierci (1894). Na stałe zamieszkała też nad Sekwaną Olga Boznańska. W r. 1895 powrócił do kraju Stanisławki, żeby przez pewien czas stosować w swoich pejzażach swoisty bardzo zresztą umiarkowany i dyskretny pointylizm, który zarzucił około 1897.

Z drugiej strony nawet tak programowi impresjoniści jak Pankiewicz i Podkowiński ulegli w latach dziewięćdziesiątych fali symbolizmu, podobnie jak Wyczółkowski. Około 1900 roku Podkowiński już nie żył, Wyczółkowski po przeniesieniu się do Krakowa zarzucił dywizjonizm, a malarstwo Pankiewicza stało się rezonatorem różnych kierunków malarstwa francuskiego. Nawiązanie przez polskie malarstwo bliższej łączności z impresjonizmem nastąpiło w czasie, kiedy impresjonizm przekształcał się już na różne zjawiska pochodne a synonimem nowej sztuki stawał się postimpresjonizm Cezanne'a. Wreszcie uwagę malarzy polskich odrywały od impresjonizmu wartości innej kategorii, kierujące wzrok, w stronę jakości płaszczyznowo-linearnych, ogólnie mówiąc w stronę secesji. Może też na przeszkodzie szerszej czy głębszej percepcji impresjonizmu stały właściwe malarstwu polskiemu upodobania do sztuki tematowej i przedmiotowego realizmu.

(Na podstawie: Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie,* Wrocław, 1960.)

Stanisław Ignacy Witkiewicz, fot. Artur Pawlowski, Reporter

WITKACY
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

Stanisław Ignacy Witkiewicz zwany Witkacym był pisarzem, dramaturgiem, grafikiem, karykaturzystą, malarzem i przede wszystkim portrecistą. To jeden z czołowych przedstawicieli polskiej sztuki początku XX wieku, syn malarza i twórcy stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza. Ojciec był zdania, że tradycyjne szkolnictwo jest ograniczające, dlatego małego Stasia uczyli w domu nauczyciele pozwalający mu na samodzielne rozwijanie zainteresowań. Z jednej strony otrzymał on wykształcenie rozległe, z drugiej zaś niesystematyczne. Stało się to w dorosłym życiu artysty przyczynkiem do kąśliwych uwag zarzucających mu brak dyscypliny w logicznym formułowaniu poglądów. W trybie przyśpieszonym skończył kurs oficerski i we wrześniu 1915 roku odkomenderowano go na front w stopniu podchorążego. Został dowódcą czwartej kompanii, a w uznaniu zasług w lipcu 1916 roku mianowano go podporucznikiem elitarnej Lejb-Gwardii Pułku Pawłowskiego. W tym samym miesiącu Witkacy został ciężko ranny podczas bitwy koło wsi Witoneż w zachodniej części Ukrainy (wśród przeciwników armii rosyjskiej były tam oddziały Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego). Na front już nie powrócił. Zwolniony z wojska pod koniec 1917 roku był świadkiem rewolucji październikowej. Zdaniem części badaczy brał w niej udział i nawet został przez żołnierzy wybrany komisarzem politycznym, choć brak na to dowodów. Sam Witkacy, powściągliwy w udzielaniu informacji o rosyjskich doświadczeniach w tamtych latach, napomykał, że wśród pułkowych oficerów był jedynym, który podkomendnych nie karał cielesnie. Swój kunszt artystyczny młody Witkiewicz rozwijał w krakowskiej ASP w pracowni samego Józefa Mehoffera. Podobnie jak ojciec Stanisław Ignacy był nie tylko artystą, ale i teoretykiem – autorem m.in. teorii Czystej Formy, wedle której sztuka nie powinna naśladować rzeczywistości, lecz budzić uczucia metafizyczne, a poszczególne elementy dzieła powinny być skomponowane w taki sposób, aby jego struktura umożliwiła jednostce zaznanie „metafizycznej dziwności". Witkacy dość szybko jednak zrezygnował z malarstwa by od 1925 roku poświęcić się całkowicie sztuce portretowej. Jego teorie nie zostały przyjęte ze zrozumieniem przez środowisko artystyczne, czuł się w związku z tym wypchnięty poza jego margines i rozgoryczony. Dał temu wyraz w powieści „Pożegnanie jesieni" (1925) pisząc: Minęły czasy metafizycznej absolutności sztuki. Sztuka była dawniej jeśli nie czymś świętym, to w każdym razie „świętawym" – zły duch wcielał się w ludzi czynu. Dziś nie ma w kogo – resztki indywidualizmu życiowego to czysta komedia – istnieje tylko zorganizowana masa i jej słudzy. Od biedy zły duch przeniósł się w sferę sztuki i wciela się dziś w zdegenerowanych, perwersyjnych artystów. Ale ci nikomu już nie zaszkodzą ani pomogą: istnieją dla zabawy ginących odpadków burżuazyjnej kultury. Publikował również artykuły, polemizował z poglądami współczesnych filozofów, pisał tzw. główniak „Zagadnienie psychofizyczne", ostrzegał, że zanik uczuć metafizycznych prowadzi do rozwydrzenia form artystycznych, które jest końcem sztuki w ogóle na naszej planecie. We wrześniu 1936 roku wygłosił referat na Kongresie Filozoficznym w Krakowie. Rok później gościł w Polsce zaprzyjaźnionego z nim niemieckiego filozofa Hansa Corneliusa. W tym samym roku zrezygnował zupełnie z malarstwa sztalugowego i założył Firmę Portretową „S.I.Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin. Portrety malowane pastelami i kredkami na papierze podlegały surowej typologii. Nierzadko powstawały pod wpływem silnie odurzających leków, alkoholu i narkotyków a sam artysta dokumentował swój stan firmując prace specjalnym autorskim kodem. Różnorodność portretów stworzonych przez Witkacego jest ogromna. Fantazja i poczucie humoru z jakimi operował artysta powodują iż każdy z nich jest wyjątkowy. Działalność portretowa ekscentrycznego artysty jakim niewątpliwie był Stanisław Ignacy Witkiewicz przyniosła mu sławę i uznanie i zaliczana jest do jednego z najdłużej trwających cyklów malarskich w historii polskiej sztuki nowoczesnej. W latach 30. stworzył Witkacy serię portretów w typach B i E (bądź mieszanych B+E) charakteryzujących się realizmem niemalże fotograficznym. Ze szczególną emfazą potraktowane są oczy modeli zarówno dorosłych jak i dzieci. Stanisław Ignacy Witkiewicz zmarł 18 września 1939 we wsi Jeziory na Polesiu, śmiercią samobójczą – na wieść o zbrojnej napaści Armii Czerwonej na Polskę.

On ma tyle radości patrząc na naturę. Tyle mu to czasu w dobry i zdrowy dla duszy sposób zabiera. Jest pejzażystą, nie cierpi miast i cieszy się każdą wierzbą, każdą chmurą, każdym załomem ziemi (...) Był tu Ruszczyc, a wczoraj był Stanisławski i obaj najznakomitsi polscy pejzażyści z wielkim zainteresowaniem i pochwałami oglądali roboty dziecka.

(Z listów Stanisława Witkiewicza do siostry, Marii Witkiewiczówny luty-grudzień 1901.)

Wczesny okres twórczości Witkacego, który można datować na lata 1902-1914, budzi wielkie zainteresowanie historyków sztuki i kolekcjonerów. Do najwcześniejszych zachowanych prac olejnych artysty należy „Pejzaż nocny" namalowany ok. 1902 roku. Przez pierwsze lata malarskiej biografii młodego Witkiewicza pejzaż pozostawał głównym tematem jego zainteresowań. W pierwszych starannie kadrowanych widokach czuć jest wpływ ojcowskich lekcji – dokładność, opanowanie techniki, zręczność kompozycyjna przy wąskiej gamie kolorystycznej. Nie stronił Witkacy od ostrzejszych kontrastów barwnych i walorowych, lubił bawić się fakturą dla podkreślenia form pejzażu. W 1904 roku podjął studia na krakowskiej Akademii jednak silny indywidualizm jego natury nie pozwalał mu na przywiązanie się do jednej pracowni wskutek czego studiowanie to było nieregularne. Witkacy nie chciał iść za namową ojca i być uczniem Stanisławskiego, z dużym dystansem podchodził do akademickiego środowiska. W końcu ograniczył swe studia do pracowni Mehoffera. Nadal jednak inspiracji szukał głównie poza krakowską akademią. Istotnym i szczególnie płodnym dla malarstwa olejnego okazał się być wpływ Ślewińskiego, którego twórczość pozostała na zawsze dla Witkacego ideałem Czystej Sztuki. Pierwsze zetknięcie ze Ślewińskim nastąpiło w 1906 roku wywołując zachwyt u Witkacego. W czasie jednej z licznych przerw od studiowania na ASP spędził Witkacy jeden rok ze Ślewińskim podczas pobytu tego ostatniego w Poroninie w 1910 roku.

Niewiele prac z pierwszego etapu twórczości tego wielkiego artysty zachowało się do dziś.

W latach 1904-1907 Witkacy malował bliskie mu pejzaże górskie, z tego samego czasu pochodzi seria obrazów, której tematem przewodnim jest przedwiośnie. Motyw odchodzącej zimy i topniejącego śniegu był niezwykle popularny w malarstwie tego okresu, zwłaszcza wśród artystów polskich, gdyż poza uniwersalną symboliką budzącej się do życia przyrody stanowił wyraz marzeń o odzyskaniu niepodległości. Do witkiewiczowskiego cyklu Przedwiośnie należy co najmniej pięć znanych obrazów olejnych. Jak podaje Anna Żakiewicz („Młodość chłopczyka", Gdańsk 2014, s. 33) do malowania pejzażu w przełomowych porach roku zachęcał syna Stanisław Witkiewicz: „Obrazy się komponują późną jesienią, na mroku – albo wczesną wiosną. Jest to czas rozterki w naturze i dziwnej roboty psychicznej w człowieku". W 1908 roku Witkacy pokazał swoje pejzaże w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie krytycy bardzo pochlebnie je ocenili mówiąc o ich osobistym charakterze przejawiającym się w dążeniu do własnej metody malarskiej. Witkacego ochrzczono jako kolorystę i nastrojowca a jako dużą zaletę oceniono indywidualny styl. Oferowany Pejzaż zalicza się niewątpliwie do cyklu Przedwiośnie. Jest prawdopodobne, że przedstawia on potok na Olczy, z perspektywicznym widokiem na jego częściowo ośnieżoną dolinę z kępami bezlistnych drzew i pejzażem górskim w tle. Temat, kolorystyka, akcentowanie linii ukośnych stawia kompozycję na równi z innymi reprezentującymi omawiany cykl. Dekoracyjność kreski widoczna zwłaszcza w umieszczonym na pierwszym planie rysunku wysokiego drzewa oraz motyw wiosennych roztopów umiejscawia oferowany obraz w duchu epoki, w którym powstał. Oferowana praca, odznaczająca się niepoślednimi walorami artystycznymi, rzuca światło na wczesny rozdział sztuki młodego Witkiewicza a pojawienie się po latach tego typu kompozycji jego pędzla niewątpliwie wzbudzi zainteresowanie historyków sztuki i kolekcjonerów malarstwa.

9

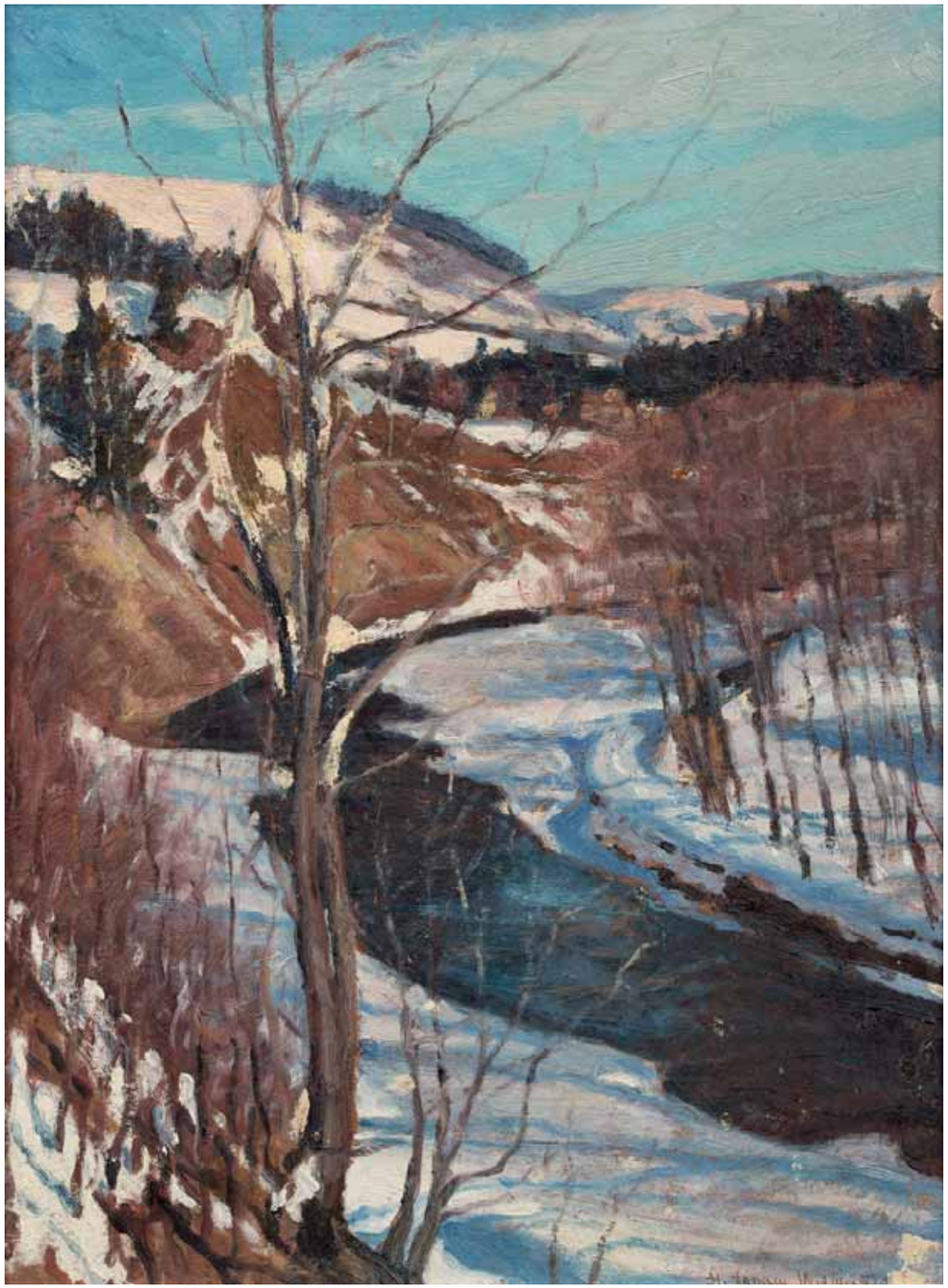
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885-1939)

Pejzaż zimowy z rzeką, 1906

olej, płyta, 40,5 x 29,5 cm
sygn. p.d.: St. Ignacy Witkiewicz
na odwrocie autorska dedykacja: Pani Felicji za wszystkie spełnione i niespełnione jeszcze winy ofiarowuje na przeproszenie St.I.W. 1906 luty

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Europa, kolekcja prywatna



REGULAMIN FIRMY Z 1928 ROKU WYMIENIAŁ KILKA TYPÓW PORTRETÓW, PRZY CZYM DWA PIERWSZE: A I B, STANOWIŁY GŁÓWNE ŹRÓDŁO UTRZYMANIA WITKACEGO. W PIERWSZYM PRZYPADKU BYŁY TO PORTRETY KONWENCJONALNE, UPIĘKSZAJĄCE, WRĘCZ IDEALIZUJĄCE – „WYLIZANE" I GŁADKIE, W DRUGIM ZAŚ BARDZIEJ CHARAKTERYSTYCZNE, DOPUSZCZAJĄCE W BOGATSZEJ WERSJI B+D – NIEWIELKĄ KARYKATURALNOŚĆ. TE ODMIANY PORTRETÓW INTERESOWAŁY POTENCJALNYCH KLIENTÓW FIRMY WYWODZĄCYCH SIĘ Z KÓŁ RZĄDOWYCH DRUGIEJ RZECZPOSPOLITEJ, WARSZAWSKIEJ FINANSJERY I INTELIGENCJI. NATOMIAST TYPY B+D ORAZ C, D, E (…) ZAREZERWOWANE BYŁY DLA OSÓB Z BARDZO SZEROKIEGO KRĘGU TOWARZYSKIEGO WITKACEGO ORAZ JEGO PRZYJACIÓŁ.

(Korzysztofowicz-Kozakowska S., F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego,* Kraków 2000, str. 348.)

10

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885 – 1939)

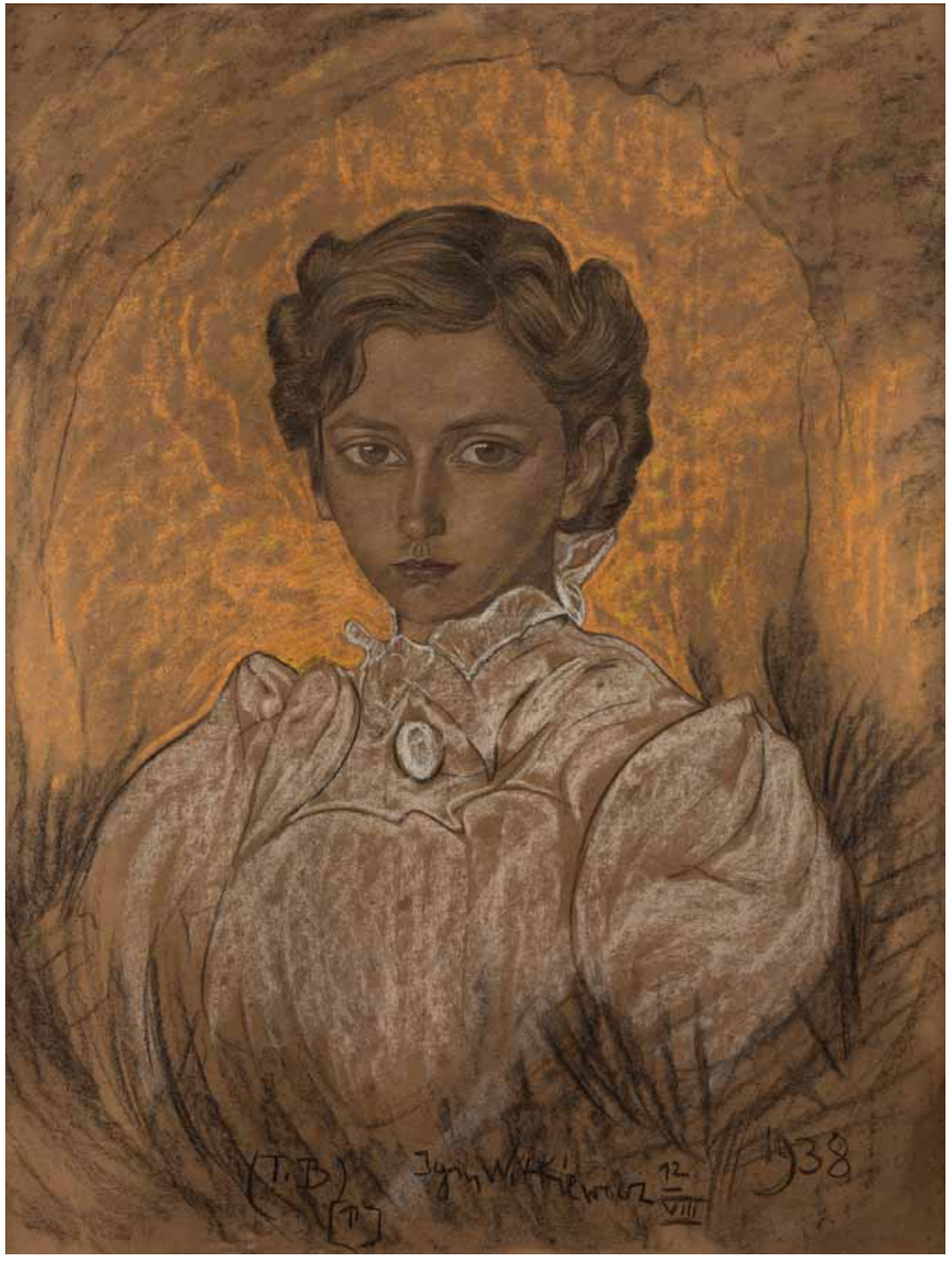
Portret kobiety, 12 VIII 1938

pastel, papier, 64 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygn. p.d.: (T.B. Ignacy Witkiewicz 12 VIII / 1938 [P]
w załączeniu ekspertyza Anny Żakiewicz z 2018 r.

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

„Portret kobiety wykonany w sierpniu 1938 r. bardzo dobrze spełnia te założenia, choć artysta nieco urozmaicił dość typowy wizerunek wprowadzając nietypowe oranżowe tło rozświetlające głowę i ramiona modelki. Ponadto jej popiersie wyrasta jakby z puszystych czarnych piór nadając całości lekkość oraz element fantazji. Staranne opracowanie głowy oraz włosów ułożonych w misterne pukle, podobnie jak powiększenie oczu o nieruchomym, jakby „szklanym" spojrzeniu to cechy charakterystyczne dla portretów wykonywanych przez Witkacego w 2. połowie lat trzydziestych, kiedy modę kształtował rodzący się wówczas kult gwiazd filmowych oraz ich fotosy. (…)
Sierpień 1938 r. Witkacy spędzał w Zakopanem realizując dość liczne zamówienia portretowe, walcząc z fiskusem dopominającym się o zapłatę zaległych podatków i próbując dojść do siebie po kolejnym zerwaniu z Czesławą Oknińską, z którą był związany od 1929 r. Jednak przeciwności życiowe najwyraźniej nie przeszkadzały mu w nadzwyczaj starannym wykonywaniu pracy. Portret kobiecy z 12 sierpnia jest kolejnym tego przykładem".
(z ekspertyzy Anny Żakiewicz)



11

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885 – 1939)

Portret Jerzego Mieczysława Rytarda, 1922

pastel, papier, 58 x 42 cm w świetle oprawy
sygn. prawy bok: T.B Witkacy 1922 Old way [nieczytelne]

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

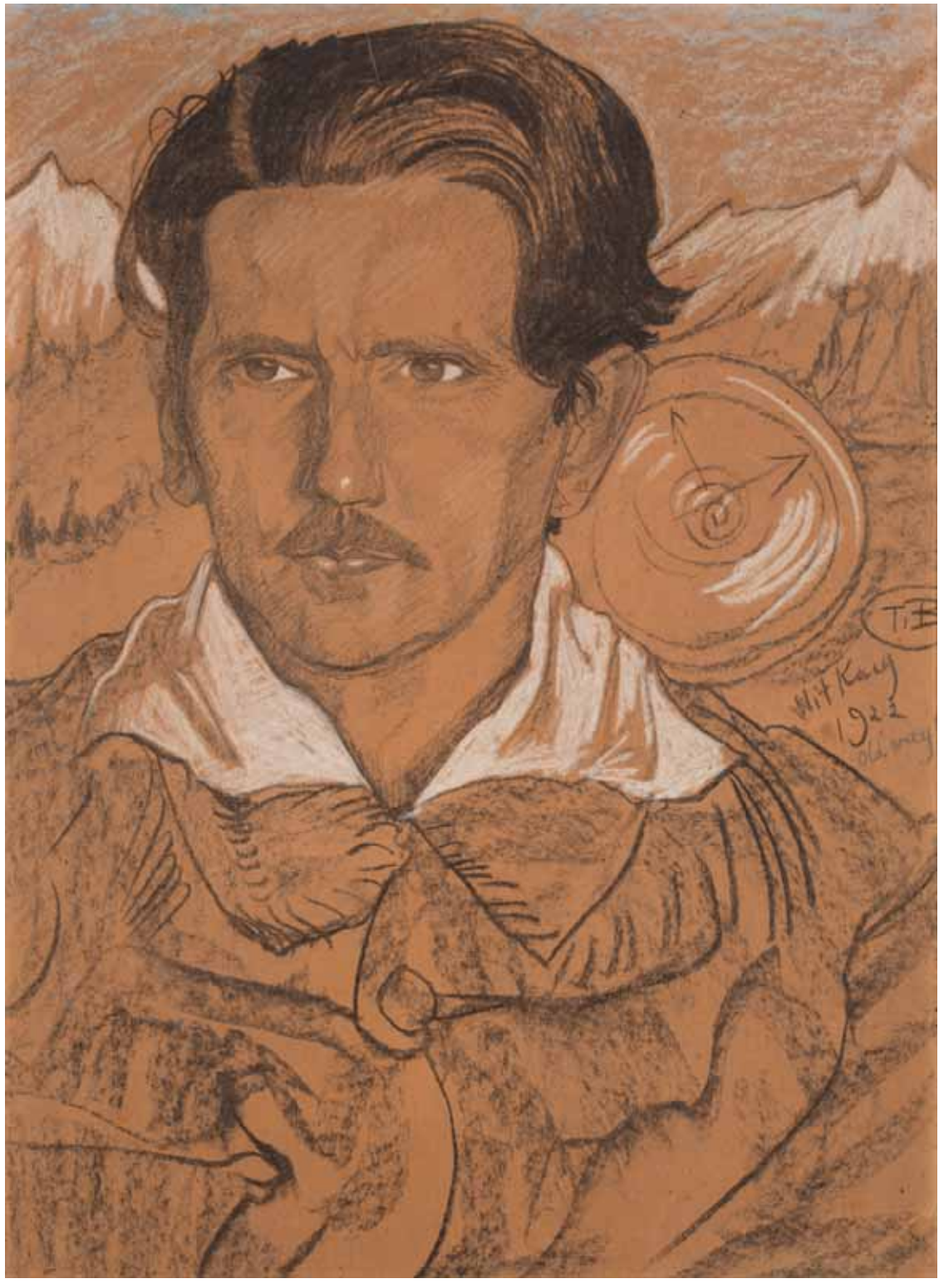
PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

Jerzy Mieczysław Rytard, właśc. Mieczysław Antoni Kozłowski (1899 – 1970) był prozaikiem, poetą i publicysta. Od 1918 przebywał głównie w Warszawie, ale także w Zakopanem gdzie w latach 1923-26 prowadził regionalny teatr podhalański. Był autorem licznych artykułów dotyczących Tatr i Podhala. Wątek ten obecny był również w prozie Rytarda, warto wymienić powieści Bal jesienny, Na białej grani, Dolina wiatrów czy W pięknych górach. Zajmował się taternictwem, sportem, podhalańskim folklorem. W czasopismach i dziełach zbiorowych ogłosił wspomnienia o Mieczysławie Świerzu, Stanisławie Ignacym Witkiewiczu i Auguście Zamoyskim.

W 1922 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz po raz pierwszy zetknął się z Jerzym Rytardem. Miedzy obydwoma zawiązała się od razu nić porozumienia – obaj byli uważani przez kolegów literatów za autorów „trudnych", niezrozumiałych. Zetknięcie z silną indywidualnością Rytarda musiało być dla Witkacego inspirującym przeżyciem. Był zresztą Witkacy niejednokrotnie recenzentem prozy młodego Kozłowskiego. Rytard oprócz zamiłowań literackich fascynował się górami. Był wytrawnym taternikiem wielokrotnie przemierzającym zakopiańskie szlaki. W końcu w 1923 roku osiadł w Zakopanem na stałe. Tam poznał swoją przyszłą żonę Helenę Rojównę. Szczególna więź łączyła Rytarda z poznanym ok. 1919 roku w Kijowie Jarosławem Iwaszkiewiczem, którego również ściągnął w Tatry i zapoznał z tamtejszym środowiskiem artystycznym.

Oferowany portret dwudziestotrzyletniego Jerzego Rytarda namalowany został w typie B co oznaczało mniej więcej tyle co: „rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa niż typu A z pewnym odcieniem cech charakterystycznych, co nie wyklucza „ładności" w portretach kobiecych. Stosunek do modela obiektywny." Portret ukazuje Rytarda na tle ukochanych przez niego gór. Mężczyzna ubrany jest w strój taternicki z białą koszulą widoczną spod grubej wełnianej kurtki. Z prawej strony modela Witkacy umieścił „atrybut" – busolę.

Portret Jerzego Mieczysława Rytarda z 1922 roku po raz pierwszy pokazywany jest publicznie. Jest to praca niezwykle ciekawa gdyż rzuca światło nie tylko na złożony życiorys młodego Witkacego jak również na towarzyski świat Zakopanego okresu międzywojennego.



12

JULIAN FAŁAT
(1853-1929)

Polesie

olej, płótno, 41,5 x 108 cm
sygn. l.d.: jFałat Polesie Dziakowicze

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

13

JULIAN FAŁAT
(1853-1929)

Łoś na bagnach. Świt nad rozlewiskami, przed 1893

olej, płótno, 65 x 135 cm
sygn. p.d.: Fałat
na odwrocie czarną farbą: 5678 Chicago of U.S.A

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Agra Art, aukcja 19.10.2008, poz. 13.

Młodopolski pejzaż przesycony był nastrojami melancholii i pesymizmu, emanującymi przede wszystkim z malarstwa, trafnie określonego przez wiedeńskiego krytyka sztuki, Ludwiga Hevesiego, jako „une grande poussée de tristesse„ – wielki podmuch smutku. Stwarzały je chętnie malowane nokturny, pejzaże oświetlone światłem księżyca, poranki tonące we mgle, krajobrazy „oświetlone" zapadającym zmrokiem, zaś ulubioną porą roku, „gwarantującą" nastrój smutku i przygnębienia była jesień. (...) Pejzaż traktowany przez twórców symbolicznie, jako obrazowy odpowiednik treści psychicznych, odpowiadał atmosferą nastrojowi duszy kreatora.

(Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Jan Stanisławski i jego uczniowie*, Wyd. Kluszczyński, 2004, s. 7.)

Niemal mistyczne światło świtu i zmierzchu, owianych ludowymi opowieściami pór dnia, wydaje się być kwintesencją młodopolskiego symbolizmu i nastrojowości. Motyw tej osobliwej chwili przełamania się dnia z nocą, fascynował Szczyglińskiego najmocniej. Jeden z najwybitniejszych pejzażystów szkoły młodopolskiej zwany przez przyjaciół „Szczygłem", urodził się w Łodzi w 1881 roku. Był najmłodszym z uczniów tzw. szkoły Stanisławskiego i cieszył się jego wielkim uznaniem. Niezależny talent Szczyglińskiego widać przede wszystkim w modernistycznej kompozycji płócien i technice malarskiej oraz w zdarzającej mu się nieomal secesyjnej stylizacji. Podejmował tematykę miejską – głównie krakowską, a także ilustrował wiejskie pejzaże podkrakowskie, często bronowickie a także sceny z folkloru huculskiego i żydowskiego. Najbardziej jednak ceniono u niego operowanie światłem. Fascynował go moment przełamania dnia z nocą. Niezwykle nastrojowy ale też trudny malarsko moment słabnącego światła słońca i pojawiającego się księżyca uchwycił nie tylko w serii nokturnów miejskich ale także w widokach podkrakowskich wsi oraz okolicznych pejzaży. W tym, stare drzewa stojące nad wodą w zimowym pejzażu oświetlone są zimowym słońcem, ale ich pnie skrywa chłodny cień. Rozległe łąki kierują wzrok ku linii horyzontu pokrytej gęsto zbudowaniami Krakowa, spośród których wyłania się wzgórze Wawel z Zamkiem Królewskim i bazyliką. Ciemna toń wody na pierwszym planie, skuta jest częściowo krą lodu a pola pokryte są grubo śniegiem, niemniej całość sceny spowija ciepłe światło nadając kompozycji właśnie tego w czym Szczygliński uważany był za wirtuoza – wrażenia żywego światła i tchnienia powietrza.

Większość wczesnych obrazów Szczyglińskiego spłonęło w pożarze jego pracowni w 1937 roku. Pozostałe znajdują się głównie w zbiorach muzealnych. W rękach prywatnych pozostaje niewielka część jego spuścizny, tym bardziej, prezentowany podkrakowski pejzaż, tak reprezentatywny dla modernistycznego malarstwa młodopolskiego, stanowi wyjątkową propozycję. Szczygliński pozostawił jeden z najciekawszych dorobków swoich czasów, ogromnie przyczyniając się do powstania jednego z najważniejszych zjawisk w polskiej sztuce.

14

SZCZYGLIŃSKI HENRYK
(1881 – 1944)

Pejzaż zimowy

olej, sklejka, 54 x 65 cm
sygn. l.d.: H. Szczygliński

Estymacja: 15 000 – 30 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w domu aukcyjnym
Rempex w latach 90.

Leon Chwistek był wybitnym matematykiem i filozofem jak również malarzem i teoretykiem sztuki. Od 1922 pełnił funkcję wykładowcy matematyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, od 1930 był profesor logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Przez pewien czas, na przełomie 1903 i 1904, kształcił się pod kierunkiem Józefa Mehoffera w krakowskiej ASP, w 1910 w Wiedniu samodzielnie studiował malarstwo weneckie, a w latach 1913-1914, podczas pobytu w Paryżu uczył się rysunku, poznając równocześnie twórczość kubistów. Był jednym z założycieli ugrupowania Formistów (Ekspresjonistów Polskich) powstałego w 1917 w Krakowie i uczestniczył w jej wystawach. Opublikował szereg artykułów, wykładając w nich swoje teorie artystyczne (m.in. „Wielość rzeczywistości w sztuce", 1918; „Wielość rzeczywistości", 1921). W 1922 sformułował zasady tzw. strefizmu, własnej „matematycznej" teorii malarskiej, w myśl której kompozycja obrazu winna być budowana „według jakości kształtów, barw, tempa wydarzeń itp." tworząc wyodrębnione, ale przechodzące jedna w drugą, strefy pokrewnych form i barw. Wystawiał w Krakowie (wystawa indywidualna w 1927) oraz we Lwowie (wystawa indywidualna w 1934) W okresie formistycznym malował portrety, akty, kompozycje figuralne oraz widoki fantastycznych miast. Malował także portrety oraz kompozycje inspirowane założeniami futurystycznymi oraz pracami dzieci.

15

LEON CHWISTEK
(1884-1944)

Żniwa

olej, płótno, 97 x 150 cm
sygn. p.d.: Leon Chwistek
na odwrocie nalepka Towarzystwa Sztuk Pięknych
w Krakowie z opisem pracy

Estymacja: 200 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
Kraków, kolekcja mec. Antoniego Mazanka

Jacek Malczewski na tle obrazu, fot. pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

(...) był on [Malczewski] zafascynowany kobietą jako symbolem życia i śmierci, natchnienia i opieki. Wprowadzał ją w wielu różnych rolach, ukazywał jej wielorakie powołanie w świecie. Była więc kapłanką i uosobieniem kojącej śmierci, była muzą i chimerą, była może także Eurydyką, poszukiwaną przez Orfeusza, była Harpią i Parką przecinającą nić żywota, należała do świata aniołów, była natchnieniem Ezechiela i św. Franciszka, duszą muzyki, towarzyszką wprowadzającą w życie, czuwającą nad ludźmi, wyznaczającą im losy szczęśliwe i tragiczne.

(Suchodolski B., Suchodolska M., *Polska. Naród a sztuka. Dzieje polskiej świadomości narodowej i jej wyraz w sztuce*, Warszawa 1988, s. 352.)

16

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Autoportret alegoryczny, 1914

olej, tektura, 46 x 38 cm
sygn. l.d.: 1914 JMalczewski

Estymacja: 700 000 – 1 000 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 18.10.2015, poz. 10.

Jest to głęboki poeta i ogromny, do samego dna oryginalny talent malarski, złączeni w jednym człowieku. Niekiedy przychodzi żałować, że z tej głębokiej poezji, z tego bogactwa myśli i uczuć nie można znać nic więcej nad to, co z wielkim talentem, lecz zacieśnionymi środkami malarstwa, ukazują jego obrazy. – STANISŁAW WITKIEWICZ

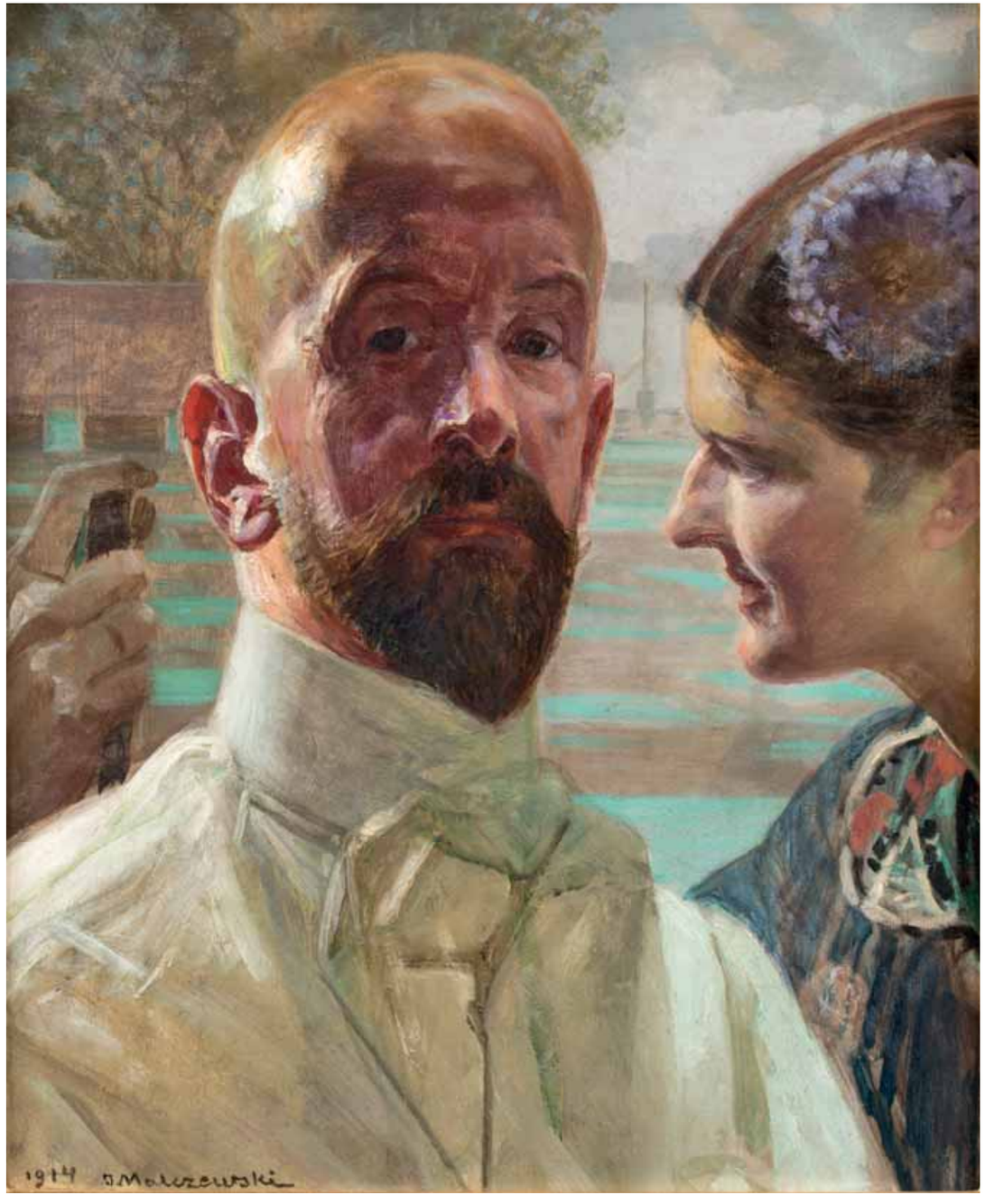
(Wyka K., *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 12.)

Bogata w wątki twórczość malarska Jacka Malczewskiego źródło inspiracji odnalazła w miłości do natury, rodzinnego domu, krewnych, przyjaciół, wiary i obyczajów. Ale zasadniczą miłością i a zarazem spiritus movens artysty było ogromne przywiązanie do rodzinnej ziemi będącej ostoją wartości stanowiących o istnieniu narodu, rodziny i tradycji. Malczewski był niestrudzonym wychowawcą, bez ustanku przypominającym o sytuacji politycznej ojczystego kraju. Kolejnymi cyklami „Zesłań", „Etapów", „Zatrutych studni" czy wreszcie „Polonii" artysta przypominał współbraciom o ranach, które były źródłem cierpienia całego narodu. Niewątpliwie na zbudowanie takiej świadomości artystycznej największy wpływ odegrały nauki Adolfa Dygasińskiego we dworze w Wielgiem jak również atmosfera patriotycznego domu rodzinnego, w którym dorastał Jacek Malczewski.

Pochodzący z roku 1914 Autoportret alegoryczny – z postacią kobiecą, trzymającą w ręce laskę wędrowca, postacią, którą można odczytywać jako personifikację Polonii – wpisuje się w większy cykl obrazów Malczewskiego z lat wojny 1914-1918 określanych wspólnym mianem Polonia (Polonia z 1914, Orfeusz i Eurydyka, 1914, Polonia, 1918, Polonia zaplatająca warkocz, 1918). Polonia była niewątpliwie jedną z najważniejszych muz Malczewskiego. Ucieleśnienie ukochanej Ojczyzny pojawia się na obrazach artysty znacznie przed 1914 rokiem. W tryptyku „Ojczyzna" (1903) Polonia jest matką, do której zmierza Malczewski. W „Hamlecie polskim" z kolei otacza bohatera postaciami matki i córki – mitycznymi Demeter i Persefony – powtarzając w ślad za eleuzyjskim mitem nadzieję wyjścia Polonii z ciemności i powrotu do jasności tego świata.

W 1914 roku na progu odzyskania niepodległości Polonia powraca jako młoda piękna kobieta. Powtarzająca się w tym cyklu postać kobieca ma rysy Marii z Woźniakowskich Sozańskiej, żony zaprzyjaźnionego z Malczewskim malarza Michała Sozańskiego, która w tym okresie była częstą modelką artysty. W Autoportrecie alegorycznym Polonia uśmiecha się delikatnie, z dumą i czułością. Zdaje się odradzać niczym ogród na wiosnę, jest młoda i silna, gotowa do nowego życia. Jest jeszcze w drodze ale cel już bliski, na wędrówkę wskazuje trzymany przez nią w dłoni kij. Jacek Malczewski patrzy wprost na widza, spokój na majestatycznej twarzy zdradza niezłomną nadzieję, że efektem rozpoczętej właśnie walki może być tylko wolna Ojczyzna. Artysta ubrany jest w białą odświętną koszulę – tę samą, w której widnieje w Autoportrecie w białym stroju namalowanym również w 1914 roku. Autoportret alegoryczny współgra z innymi znanymi kompozycjami portretów i autoportretów Malczewskiego, w których przedstawianej osobie towarzyszą różne postacie fantastyczne i symboliczne, współtworząc niejako wewnętrzny wizerunek modela i zdając się mówić o jego marzeniach i dążeniach – w wypadku cyklu Polonia – o tęsknotach za wolną, niepodległą Polską.

We wstępie do katalogu jubileuszowej wystawy Jacka Malczewskiego w 1925 roku w warszawskim TZSP Henryk Piątkowski napisał: „Wielki mistrz Polskiego malarstwa, łącząc w sobie dwie epoki — jedna, która przemawia już retrospektywnym głosem dziejów i druga — tętniąca życiem ,współczesnego ruchu — uosobią dwie Polski— Polskę pogrążoną w niewoli, we łzach skąpaną i tylko nadzieją żyjącą i tę, która teraz rozpostarła swe granice państwowe. W sztuce naszej szlachetna postać malarza symbolizuje te dwie chwile i wypełnia plastyczną ich wizję, skarbami swego natchnienia — dziełami, które już za życia mistrza weszły do skarbnicy ducha narodowego, zapewniając twórcy miejsce w szeregu najgodniejszych przedstawicieli sztuki zmartwychwstałej Polski."



Portrety dzieci stanowią niewielką część dorobku twórczego Jacka Malczewskiego. Do najbardziej znanych dziecinnych przedstawień zaliczyć można Portret dzieci artysty czy Portret chłopców – Edwarda i Rogera Raczyńskich z roku 1897. Znacznie częściej dzieci odgrywały role drugoplanowe w symbolicznych kompozycjach artysty pozostając w nich jedynie anonimowymi aktorami. Portrety dzieci zaliczyć więc można do bardzo wąskiego typu przedstawień o charakterze wręcz intymnym – małymi modelami były własne dzieci artysty bądź dzieci z kręgu zaprzyjaźnionych z Malczewskim osób (synowie hrabiego Raczyńskiego). Do takich właśnie portretów zaliczyć można oferowaną pracę. Jak dowiadujemy się z częściowo zachowanego listu znajdującego się na odwrocie obrazu sportretowana dziewczynka to córka zaprzyjaźnionej z siostrami Jacka Malczewskiego kobiety, której artysta w podzięce za troskę nad siostrami namalował „portreciki córeczek Waszych". Oferowana praca powstała najprawdopodobniej w Lusławicach w 1921 roku. Obraz o żywym wręcz radosnym kolorycie i ciepłym świetle łączy realizm w charakterystyce małego modela z delikatnym modelunkiem rysów twarzy malowanej z pewną dozą subtelnej czułości. Kameralny portret dziewczynki jest rzadkim przykładem intymnego w duchu malarstwa Jacka Malczewskiego

17

JACEK MALCZEWSKI
(1854 – 1929)

Portret dziewczynki, 1921

olej, sklejka, 66 x 56 cm
sygn. l.g.: J. Malczewski. 1921.
na odwrocie list pisany przez Jacka Malczewskiego do matki sportretowanej dziewczynki

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Jaśnie Wielmożna Pani Wiadomo [...] od moich sióstr jako JW Pani jest dla Nich dobra i łaskawa. Postanowiłem będąc starym przyjacielem ojca W Pani zostawić pamiątkę tej przyjaźni w domu Waszym i namalować portreciki córeczek Waszych. Proszę zatem W Pani by mnie ułatwiła dokonanie tego zamiaru. Co [...] być może w czasie gdy [...] złożę JW Pani [...] uszanowanie moje. Całuję jej ręce – JACEK MALCZEWSKI

(Fragment listu pisanego przez Jacka Malczewskiego do matki sportretowanej dziewczynki.)

18

ERNO ERB
(1878 – 1943)

Kwiaty w wazonie

olej, płyta, 43 x 52 cm
sygn. p.d.: Erb

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

19

WLASTIMIL HOFMAN
(1881 – 1970)

Melancholia

olej, sklejka, 25,5 x 34,5 cm
sygn. p.d.: Wlastimil Hofman

Estymacja: 20 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

Jan Żaroffe na uliczce w Krakowie

20

JAN ŻAROFFE
(1888 – 1952)

Madonna z wrzecionem,
lata 20-30 XX w.

drewno, 60 x 40 x 16 cm
sygn. od spodu: ZAROFFE

Estymacja: 5 000 – 10 000 zł •

Rzeźbiarz związany z Krynicą. Skończył szkołę „Kenara" w Zakopanem i Wyższą Szkołę Zdobniczą w Krakowie. Ksawery Dunikowski uważał go za jednego z najlepszych rzeźbiarzy w Polsce i do niego kierował na praktykę swoich studentów. Żaroffe rzeźbił w kamieniu, wykonywał nagrobki w marmurze (m.in. na cmentarzu w Nowym Sączu). Według jego projektu została urządzona krynicka „Patria" – luksusowy hotel Jana Kiepury wybudowany w 1933 roku, jego autorstwa była również drewniana panorama Krynicy, prezent dla ówczesnej księżnej holenderskiej – Julianny. W 1935 roku z okazji Mistrzostw Świata w hokeju na lodzie Jan Żaroffe przyozdobił Krynicę wymyślonymi i wykutymi przez siebie rzeźbami w lodzie. Zasłynął również jako twórca drewnianego rzemiosła.

UDALI SIĘ TEŻ POŚPIESZNIE
I ZNALEŹLI MARYJĘ, JÓZEFA ORAZ
LEŻĄCE W ŻŁOBIE NIEMOWLĘ. GDY
JE UJRZELI, OPOWIEDZIELI, CO
IM ZOSTAŁO OBJAWIONE O TYM
DZIECIĘCIU. A WSZYSCY, KTÓRZY
TO SŁYSZELI, ZDUMIELI SIĘ TYM,
CO IM PASTERZE OPOWIEDZIELI.
LECZ MARYJA ZACHOWYWAŁA
WSZYSTKIE TE SPRAWY
I ROZWAŻAŁA JE W SWOIM SERCU.
A PASTERZE WRÓCILI, WIELBIĄC
I WYSŁAWIAJĄC BOGA ZA
WSZYSTKO, CO SŁYSZELI I WIDZIELI,
JAK IM TO ZOSTAŁO PRZEDTEM
POWIEDZIANE.

ŁK 2,16-20

Boże Narodzenie stanowi fundament wiary chrześcijańskiej. Historycy wskazują narodziny Syna Bożego jako początek naszej ery (zgodnie z kalendarzem gregoriańskim). Przed wyznaczeniem początku ery chrześcijańskiej lata liczono od dnia założenia Rzymu. Dopiero po prawie 500 latach od śmierci Chrystusa papież Jan I postanowił wprowadzić sposób liczenia od daty narodzin Jezusa.

Boże Narodzenie było jednym z najpopularniejszych tematów sztuki chrześcijańskiej, któremu za źródło historyczne służy głównie narracja ewangeliczna w Piśmie Świętym. Narodziny Chrystusa i złożenie Dzieciątka do żłobu opisuje Św. Łukasz (2, 1-20): do grupy pasterzy trzymającej nocną straż przy swojej trzodzie zstąpił anioł i przekazał im radosną wiadomość o narodzinach Syna Bożego. To właśnie prostoduszni pasterze jako pierwsi mogli złożyć Dzieciątku hołd.

Ujęta przez Kazimierza Sichulskiego scena złożenia przez Marię do żłóbka Dzieciątka ukazana została w formie tryptyku. Całość kompozycji posiada jedno źródło światła bijące od Syna Bożego – jego blask oświetla twarze zgromadzonych wokół żłóbka z sianem postaci Marii i Józefa oraz grupy pasterzy. Cała scena przesycona została przejmującą atmosferą mistycznego napięcia. „Sichulski mocą swojego talentu i uczucia wpisuje się w pozazmysłowy świat ducha, udzielający się nam w tajemniczym wibrowaniu swego wiekuistego istnienia, subtelny świat przeczuć i odkryć wizji przyrody mnicha z Asyżu, św. Franciszka. Z tego podłoża uczuć wypływa stosunek Sichulskiego do malarstwa religijnego,w który nie zadowala się akademickimi efektami dekoracyjnymi i architektonicznymi, lecz szuka głębszej treści w kompozycji." (M. Dienstl, Władysław Jarocki i Kazimierz Sichulski [Teka „Lamusa"], „Wieś Ilustrowana", 1913, nr 6 s. 20)

Sichulski w swoich obrazach rodzajowo-religijnych (Pokłon Pasterzy, Hołd Trzech króli) uzyskuje na wielką skalę malowniczość obyczaju huculskiego. Jak podaje Mieczysław Wallis „Jako malarz huculszczyzny stanowi w malarstwie polskim niejako ogniwo pośrednie pomiędzy Axentowiczem, a Wąsowiczem. Axentowicz odkrył przed kilkudziesięciu laty egzotyczną malowniczość „karpackich górali" dla sztuki polskiej; Sichulski jest dzisiaj ich głównym piewcą."

M.Wallis, Sztuki plastyczne. Kazimierz Sichulski – Grupa artystów wielkopolskich Plastyka – Feliks Jabłczynski (Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, październik 1926 r.), „Robotnik", 1926, nr 300, s. 4.

SICHULSKI POSIADA ŻYWY ZMYSŁ KOLORYSTYCZNY, OGROMNĄ ŁATWOŚĆ KSZTAŁTOWANIA PLASTYCZNEGO, LOTNOŚĆ FANTAZJI, WYBORNE ODCZUCIE RUCHU, PĘDU, WIR, WRESZCIE, WŁAŚCIWY RASOWEMU KARYKATURZYŚCIE, DAR DOSADNEGO CHARAKTERYZOWANIA LUDZI I ZWIERZĄT.

Karol Frycz, Sichulski w Zachęcie, „Świat", 1926, nr 41, s. 4-5

21

KAZIMIERZ SICHULSKI
(1879 – 1942)

W szopce bożonarodzeniowej, 1938
(tryptyk)

olej, płótno, 102 x 74 cm (każdy)
sygn. U dołu: Sichulski 1938

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł

22

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Gwiazdka żołnierska, 1915

olej, płótno, 82 x 72 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1915

Estymacja: 90 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Altius, aukcja 4.05.2004, poz. 94.
Kraków, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Sztuka, aukcja 15.12.2001, poz. 3.
Polska, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja A. Gutnajera

REPRODUKOWANY
„Nowości Ilustrowane", 25 grudnia 1915, nr 52, 1915, s. 3.
pocztówka Wydawnictwa Krajowego Stowarzyszenia Czerwonego Krzyża
Milewska W., Zientara M., Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918, wyd. Biblioteka Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego, Księgarnia Akademicka, 1999, il. 70.

WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Wojciech Kossak, czerwiec-sierpień 1936.

OPISANY
Wojciech Kossak [katalog wystawy], Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936, s. 18, poz. 39.
Milewska W., Zientara M., Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918, wyd. Biblioteka Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego, Księgarnia Akademicka, 1999, s. 380.

W pierwszej fazie I wojny światowej Rosja zamierzała wyeliminować z wojny Austro-Węgry. Zadanie powstrzymania Rosjan zostało powierzone przez dowództwo austrowęgierskiej 4 Armii I Brygadzie Legionów Polskich. W dniach 22-25 grudnia 1914 na wzgórzach na południe od Tarnowa i rzeki Białej, pod miejscowością Łówczówek, doszło do krwawej bitwy pomiędzy I Brygadą a XXI Korpusem rosyjskim. Batalia ta często określana jest mianem „polskich Termopil". Stanowiła swego rodzaju chrzest bojowy dla żołnierzy I Brygady, utworzonej tydzień wcześniej w Nowym Sączu z oddziałów legionowych. Dowódcą został mianowany podpułkownik Kazimierz Sosnkowski.

Przebieg tej kilkudniowej bitwy był niezwykle dramatyczny. Polacy zaatakowali od razu po przybyciu na miejsce, o zmierzchu 22 grudnia. Pierwsze natarcia zakończyły się sukcesem polaków. W nocy z 23 na 24 grudnia wzmocnieni Rosjanie ponownie zaatakowali. Krwawe walki trwały przez cały wigilijny dzień. Dopiero przed zmierzchem 24 grudnia na polu bitwy nastała cisza. Decydująca bitwa rozegrała się w dzień Bożego Narodzenia. Rosjanie uderzyli ze wzmożoną siłą. Nie mogąc poradzić sobie z dzielnie stawiającymi opór polskimi żołnierzami wojsko rosyjskie zaatakowało oddziały austrowęgierskie, które wycofawszy się z pozycji pozostawiły drogę otwartą do oskrzydlenia I Brygady. 25 grudnia około godziny 13 przyszedł rozkaz odwrotu.

Brygada zdobyła wyznaczony region oraz wytrwała na pozycjach przez 4 dni i 3 noce. Przeprowadziła 5 wielkich szturmów, odparła 16 kontrataków, wzięła do niewoli ponad 600 jeńców. Siły rosyjskie zostały na pewien czas zatrzymane, co umożliwiło Austriakom rozbudowanie frontu na pozycjach, na których utrzymał się do ofensywy pod Gorlicami w maju 1915.

Bitwa pod Łowczówkiem – „polskie Termopile" – przeszła do legendy polskiego czynu zbrojnego. Grudniowe dni walki upamiętnione są na tablicy przy Grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie. Sam Piłsudski tak pisał o batalii do swych podkomendnych: U schyłku ubiegłego roku, podczas mojej nieobecności, stoczyliście z przeważającymi siłami nieprzyjaciela bój, naj krwawszy i naj cięższy z tych, jakieśmy dotąd mieli. Zyskaliście w nim nową sławę i nowy liść wawrzynu wpletliście do wieńca sławy polskiego żołnierza. W imieniu sprawy, której służymy, dziękuję Wam wszystkim za tę pracę (Waingertner P., Polskie Termopile. Bitwa pod Łowczówkiem (22-25 XII 1914 r.), w: Zeszyty Historyczne, nr 165, 2008, s. 33) .

Wojciech Kossak z równie wielką wprawą co zamiłowaniem dokumentował na swoich obrazach najistotniejsze epizody walk narodowowyzwoleńczych. Jest autorem licznych płócien upamiętniających rozmaite walki polskiego oręża, niejednokrotnie są to dynamiczne kompozycje pełne dramatyzmu. Gwiazdka żołnierska malowana rok po opisywanych wyżej wydarzeniach pod Łowczówkiem stanowi niezwykle rzadki – przez co bardzo cenny – przykład odmiennego potraktowania tematu. Jego wyjątkowość docenili już współcześni malarzowi – reprodukowany był w bożonarodzeniowym wydaniu Nowości Ilustrowanych z 1915 roku a także na okolicznościowych pocztówkach wydawanych przez Czerwony Krzyż. Jest to obraz w swoim duchu bardzo melancholijny a wręcz symboliczny. Kossak pragnie nim zwrócić uwagę nie tyle na samo wydarzenie rozgrywającej się zaciętej bitwy co na wymiar duchowy chwili poprzedzającej decydujące starcie. Wieczór wigilijny był w okopach obydwu obozów wieczorem ciszy. Ciszę tę udało się Kossakowi oddać w sposób absolutnie mistrzowski. Stojący przy wzruszająco zaaranżowanym naprędce drzewku świątecznym żołnierze z wytęsknieniem oczekują mającej się pojawić pierwszej gwiazdki. Bitwa trwa już dwa dni, jej losy odwracają się gwałtownie, w wieczór poprzedzający Boże Narodzenie żołnierze czują niemalże na karku oddech wrogich rosyjskich oddziałów. Tym wymowniejsza i bardziej przejmująca jest ta scena wigilijnego oczekiwania – oczekiwania na cud ocalenia, ponownego ujrzenia swych bliskich, na cud odzyskanej przez ukochaną Polskę niepodległości.

W TĘ NOC WIGILIJNĄ CHŁOPCY NASI W OKOPACH ZACZĘLI ŚPIEWAĆ BÓG SIĘ RODZI … I OTO Z OKOPÓW ROSYJSKICH, POLACY, KTÓRYCH DUŻO JEST W DYWIZJACH SYBERYJSKICH, PODCHWYCILI SŁOWA PIEŚNI I POSZŁA W NIEBO Z DWÓCH WROGICH OKOPÓW!

Składkowski F. S., Z walk Pierwszej Brygady, Warszawa 1939, s. 64-65.

PRACUJĘ CO DZIEŃ – ZWIERZYŁ SIĘ PRZYJACIELOWI – ALE PRZECIĘTNIE 3 DO 4 GODZIN DZIENNIE. ZDAJE MI SIĘ, ŻE PISAŁEM PANU, ŻE MI TAK ŁATWO PRZYCHODZI, CZY TO DOBRE RZECZY Z PAMIĘCI, CZY TEŻ NATURALNEJ WIELKOŚCI PORTRETY. I TO JEDYNIE DAJE MI MIARĘ, ŻE NIE COFAM SIĘ NA TYM SAMYM MIEJSCU, TAK MI SIĘ SAMO MALUJE (...) – Wojciech Kossak

(K. Olszański, *Wojciech Kossak,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976, s. 53.)

Główny wpływ na kierunek zainteresowań artystycznych Wojciecha jako malarza – batalisty, miłośnika tematów wojskowych wywarła służba w wojsku. Środowisko wojskowych było pierwszym odbiorcą jego obrazów, których tematem były portrety dowódców, rewie wojskowe, ataki konnicy i artylerii. Znamienny dla sztuki Wojciecha pietyzm w oddawaniu historycznych i kostiumowych realiów jak i niezwykła sprawność warsztatowa ma źródło niewątpliwie w latach spędzonych w pracowni swego ojca – Juliusza. Jednak przez wzgląd na wielość zamówień wielokrotnie powracał do tych samych tematów, którym nadawał formy realistyczne. Z powodzeniem stosował trudne skróty i skomplikowane ujęcia perspektywiczne. W licznych kompozycjach utrwalał wizerunki anonimowych legionistów, żołnierzy, równie chętnie jak wojskowe patrole, dramatyczne epizody bitewne i heroiczne potyczki. Cechą charakterystyczną sztuki Kossaka była wyniesiona z domu rodzinnego miłość do koni, których sylwetki malował z wielką wprawą i swobodą. Na prezentowanym obrazie widzimy ułana 1 Pułku Szwoleżerów-Lansjerów Gwardii Cesarskiej przed bitwą pod Samosierrą w 1808 roku. Żołnierz ma na sobie mundur składający się z granatowej kurtki mającej amarantowy kołnierz, wyłóg oraz mankiety. Obcisłe rajtuzy w kolorze granatowym podszyte były skórą oraz ozdobione amarantowym lampasem. Żołnierskie czapy wysokie na ponad dwadzieścia centymetrów posiadały blachę naczelną wykonaną z mosiądzu ozdobioną wschodzącym słońcem oraz złotą literą „N" na srebrnym tle. W drugim planie na kamiennym mostku widzimy naradę dowódców przed bitwą. Możemy dostrzec tam postać Napoleona Bonaparte w charakterystycznym dla siebie bikornie. Bitwa pod Samosierrą uchodzi za jedną z ważniejszych polskich potyczek upamiętniona została na Grobie Nieznanego Żołnierza w Warszawie napisem na jednej z tablic, „SOMOSIERRA 30 XI 1808".

23

WOJCIECH KOSSAK
(1856 – 1942)

Ułan na koniu, 1924

olej, płótno, 84,5 x 66 cm
sygn. p.d.: Wojciech Kossak 1924

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

24

LEON HIRSZENBERG
(1870 – 1915)

Ferma bretońska, ok. 1912

olej, płótno, 60 x 81 cm
sygn. p.d.: L. Hirszenberg

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Katowice, Muzeum Śląskie, *Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich działających w Paryżu w latach 1900-1939 z kolekcji prywatnych*, 2017.

REPRODUKOWANY
Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich działających w Paryżu w latach 1900-1939 z kolekcji prywatnych, wyd. Muzeum Śląskie, Katowice, 2017, s. 205.

Na tle zielonawej tkaniny z delikatnym, nieregularnym ornamentem – profil klasycznie pięknej młodej kobiety o niezwykle bujnych falistych włosach w ciemnorudej, zróżnicowanej tonacji. Twarz bardzo blada, oczy zielonawe w wyraźnej oprawie, rysy twarzy ostro zarysowane. Wyraz twarzy skupiony. Kobieta ma na sobie zarzuconą sfałdowaną szatę-chustę w kolorze ciemno-szarym. Na tle chusty wyraźnie odcina się blada karnacja twarzy, współgrając z wyszukanym kolorytem ciepłych rudawo-brązowych włosów.
Modelka o rudych włosach powtarza się u Ślewińskiego od ok.1897 roku. (Czesząca się kobieta z Muzeum Narodowego w Krakowie, Kobieta z rudymi włosami, kol.prywatna, 1897). Mamy podstawy sądzić, że kobieta w omawianym obrazie jest tą samą modelką. Zarówno motyw bujnych włosów rudych jak i szczególny nacisk położony na ich falistość (atrybut femme fatale epoki) a przy tym sposób prowadzenia pędzla – pozwala na określenie daty powstania obrazu na ok. 1897 – 1900.

(z ekspertyzy prof. dr hab. Władysławy Jaworskiej, 1997.)

25

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1856 – 1918)

Portret kobiety z rudymi włosami, ok. 1897-1900

olej, płótno, 37,5 x 52 cm
sygn. p.g.: W Ślewiński
w załączeniu ekspertyza dr hab. Władysławy Jaworskiej z 1997 r.

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 16.12.2014, poz. 44.
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 13.12.1998, poz. 12.

WIELKA INTELIGENCJA, WIELKA WRAŻLIWOŚĆ, WIELKA KULTURA – OTO OKREŚLENIA, KTÓRE PRZYCHODZĄ NA MYŚL, KIEDY MOWA O PANKIEWICZU. CZŁOWIEK OGARNIĘTY PASJĄ CIĄGŁEGO DOSKONALENIA SIĘ; NIEZNUŻONY POSZUKIWACZ I EKSPERYMENTATOR, WIECZNIE GŁODNY NOWYCH METOD I TECHNIK, CIĄGLE, CZĘSTO ZUPEŁNIE NIESPODZIEWANIE PRZERZUCAJĄCY SIĘ OD JEDNEGO KIERUNKU, OD JEDNEGO STYLU MALARSKIEGO DO DRUGIEGO, A PRZY TYM, POD POZORAMI WIECZNEJ ZMIENNOŚCI, POSIADAJĄCY PEWNĄ WŁASNĄ LINIĘ ZASADNICZĄ. NATURA CHŁONNA, „BLUSZCZOWA", JAK SŁOWACKI, OPLATAJĄCA SIĘ RAZ PO RAZ DOKOŁA TALENTU INNYCH A PRZY TYM NIE ZATRACAJĄCA SWEJ SAMODZIELNOŚCI. ARTYSTA, WYCZUWAJĄCY WCZEŚNIEJ NIŻ INNI NOWE PRĄDY I ŚMIAŁO PODĄŻAJĄCY ZA NIMI.

(Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, Arkady, Warszawa 1959, s. 41.)

Oferowany obraz pochodzi z okresu, w którym Józef Pankiewicz przebywał na stałe we Francji. W 1908 roku za pośrednictwem Feneona, wybitnego krytyka sztuki i dyrektora działu współczesnego galerii Bernheima Pankiewicz poznał Pierra Bonnarda. Obydwu malarzy połączyła serdeczna przyjaźń. W 1908 roku Pankiewiczowie razem z Bonnardami wynajęli dom w St. Tropez i kolejne sezony artyści spędzili wspólnie malując. Przyjaźń nie pozostała bez wpływu na twórczość obydwu malarzy. Połączyła ich przede wszystkim fascynacja impresjonizmem a w okresie ich współpracy Pankiewicz odważnie eksperymentował kładąc coraz silniejszy nacisk na kolor, położenie farby, jej mocne kontrastowanie. Oferowany obraz utrzymany jest w barwach błękitno zielonych o szmaragdowych tonach. Przedstawia pejzaż z Normandii, z okolic Giverny w dolinie Sekwany i rzeki Epte. W latach 1912-1913 państwo Pankiewiczowie spędzali tam letnie wakacje, spotykając się z Bonnardem, który wraz z żoną zamieszkiwał w pobliskim Vernon. Znane są inne dwa ujęcia tego samego widoku, jedno wykonane w technice akwareli a drugie ołówkiem (Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, MNW, Warszawa 2006, s. 243, nr kat.258, 259). Obraz wystawiany był w antykwariacie Joanny Studzińskiej w Paryżu skąd następnie trafił do nowojorskiej Lipert Gallery Z. Michaela Legutko. Później znalazł się w zbiorach Barbary Piaseckiej-Johnson w USA. We wrześniu 2006 został wystawiony na charytatywnej aukcji „Art for Autism", zorganizowanej w Princetown przez The Barbara Piasecka-Johnson Foundation skąd trafił do kolekcji prywatnej.

26

JÓZEF PANKIEWICZ
(1866 – 1940)

Pejzaż z drogą wśród drzew, ok. 1912-1913

olej, płótno, 60,5 x 53,5 cm
sygn. p.d.: Pankiewicz
na odwrocie nalepka firmy przewozowej

por. m.in.:
Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin [katalog wystawy], MNW, Warszawa 2006, s. 243, nr kat. 258, 259

Estymacja: 120 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Princetown, aukcja charytatywna „Art for Autism" 30.09.2006, poz. 6.
USA, kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson
Nowy Jork, Lipert Gallery
Paryż, antykwariat Joanny Studzińskiej

27

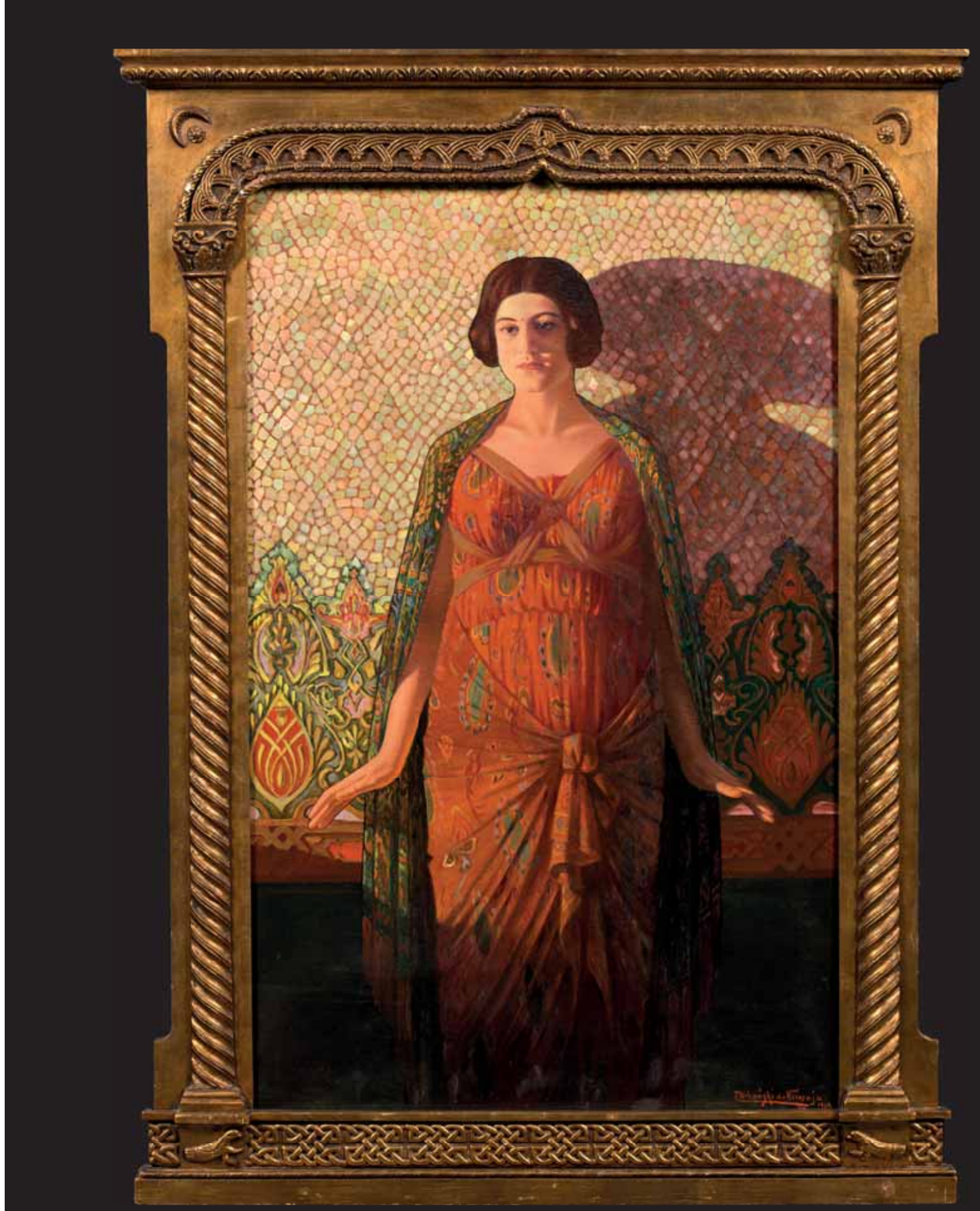
FRANCISZEK URBAŃSKI HERBU NIECZUJA
(1888 – ?)

Portret secesyjny, 1924

olej, płótno, 117 x 75 cm
sygn. p.d.: F. Urbański de Nieczuja 1924

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

PROWENIENCJA:
Genua, kolekcja prywatna
Christie's Rome, aukcja 28.11.2005, poz. 139.



28

BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Grota Świątyni Tajemnic, ok. 1924

olej, sklejka, 62 x 49 cm
sygn. p.d.: B. Biegas
na odwrocie nalepka z opisem pracy w jęz. francuskim, nalepka Galerie Jan Krugier w Genewie oraz nieczytelna nalepka inwentarzowa z numerem 415.

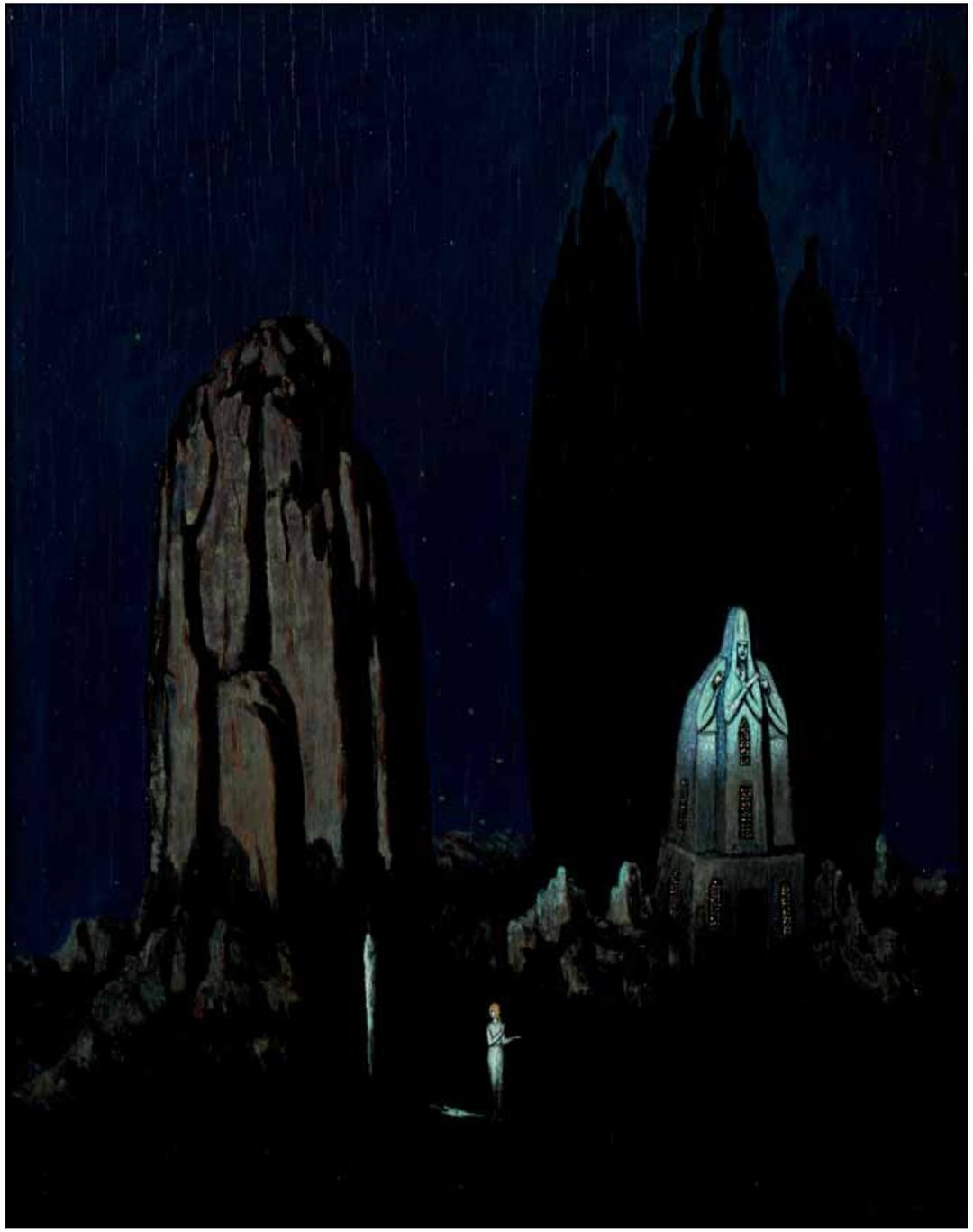
por. Deryng X., Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, Trianon de Bagatelle, Paryż, 1992, s. 285 (reprodukcja szkicu do obrazu)

Estymacja: 65 000 – 85 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Cornette de Saint Cyr, aukcja 17.12.2014, poz. 85.
Paryż, kolekcja prywatna:
Ader Picard Tajan, aukcja 26.10.1990, poz. 61.
Genewa, Galerie Jan Krugier & Cie.
Paryż, Towarzystwo Historyczno – Literackie (1954)
spuścizna artysty (inwentarz nr 415)

WYSTAWIANY
Genewa, Galerie Jan Krugier & Cie., *Boleslas Biegas*, 1975.

Jeden z najwybitniejszych modernistycznych malarzy i rzeźbiarzy polskich przyszedł na świat w 1877 roku w małej wiosce na Mazowszu. Po wczesnej stracie obojga rodziców znajdował się pod opieką warszawskiego rzeźbiarza Andrzeja Panasiuka, a następnie Aleksandra Świętochowskiego, który zorganizował wówczas bardzo młodemu Bolesławowi pierwszą wystawę indywidualną w księgarni Wendego w Warszawie. 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 1901 roku został usunięty z krakowskiej uczelni po tym jak zaprezentował rzeźbę Księga życia. Wkrótce potem młody Biegas wyjechał do Paryża. Pracował bardzo intensywnie, uczestniczył w licznych wystawach, m.in. w Société nationale des Beaux-Arts, Salonie Jesiennym oraz Salonie Niezależnym. Indywidualne pokazy twórczości artysty miały miejsce między innymi w paryskiej Galerie des Artistes Modernes, Galerie Andre Seligmann, Galerie Bernheim-Jeune, Galerie Arts et Artistes Polonais, oraz w Londynie, Petersburgu, czy Kijowie.



29

BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Portret sferyczny, lata 20. XX w.

olej, płyta, 44 x 34,5 cm
sygn. p.d.: B. Biegas

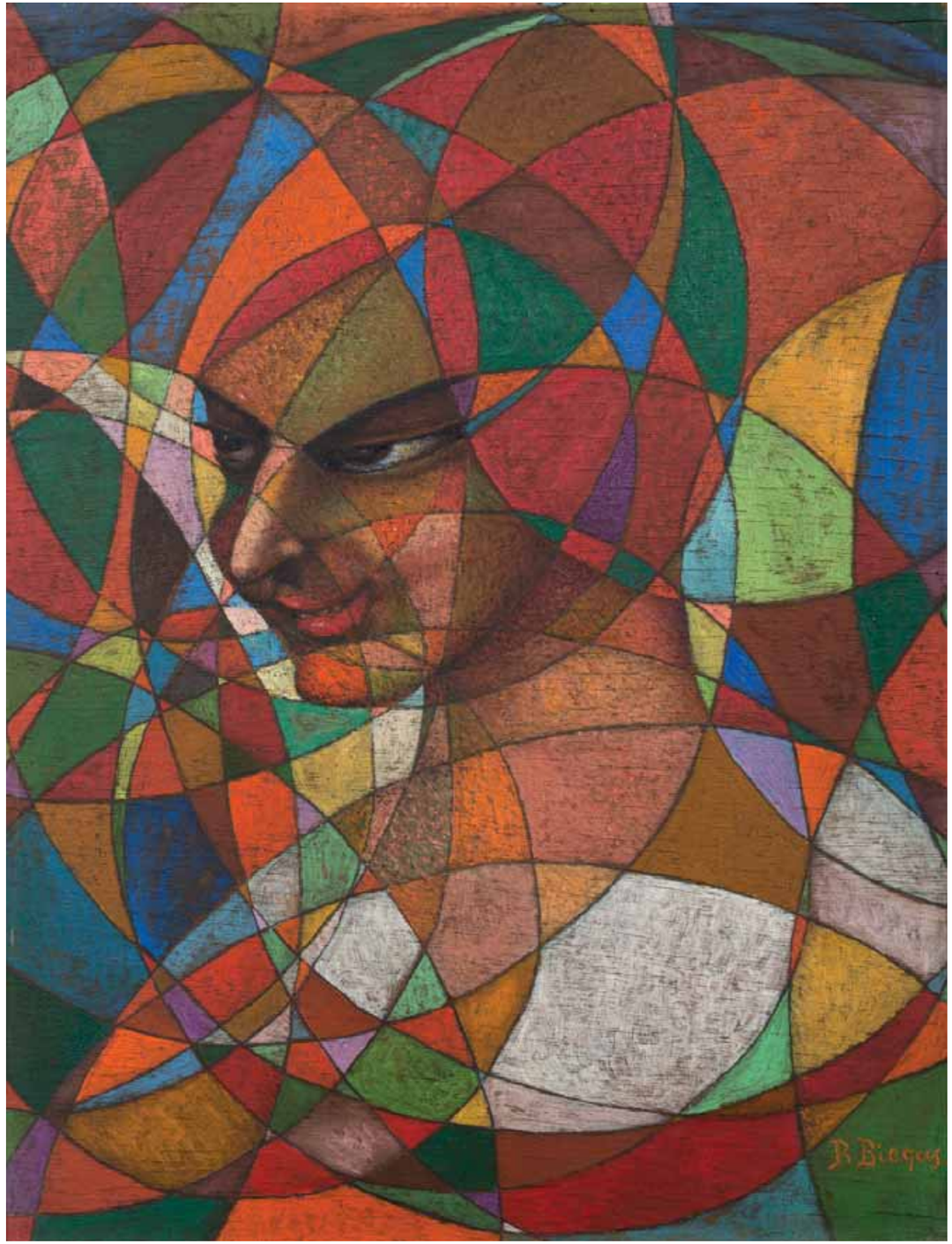
Estymacja: 130 000 – 150 000 zł •

W PAVILLON DE MAGNY BIEGAS PREZENTUJE OBRAZY SFERYCZNE. SĄ INTERESUJĄCE, GDYŻ POJAWIAJĄCE SIĘ W NICH KOLORY I LINIE STANOWIĄ UOGÓLNIENIE POSZUKIWAŃ POINTYLISTÓW FRANCUSKICH. KAŻDA LINIA, KAŻDY TON DAJE POCZĄTEK KULI LINII I BARW, ALE JAKO ŻE WSZYSTKIE TE OKRĘGI SIĘ PRZECINAJĄ, EFEKT POLEGA NA UTWORZENIU TŁA DLA FANTAZYJNEJ GEOMETRII, JEŚLI TE DWA SŁOWA MOGĄ IŚĆ W PARZE. TO COŚ NA KSZTAŁT LOGICZNEJ I POUKŁADANEJ MOZAIKI, NA KTÓREJ WZNOSI SIĘ FIGURA.

(Gustav Kahn, Wystawa Biegasa, *L'Heure*, 20.03.1919)

Obrazy sferyczne pojawiły się w twórczości Bolesława Biegasa tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Tworzył je początkowo równolegle z cyklem słynnych Wampirów. Oparte na figurze koła obrazy sferyczne były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką, wpisania ludzkiej postaci w gęstą siatkę biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjność tego malarstwa polega na linearyzmie i mozaikowej kompozycji. Kolor kładziony jest płasko albo przeciwnie, drobnymi uderzeniami pędzla, nawiązując tym samym do pointylizmu. Mistycyzm tkwi w uśmiechu portretowanych postaci, w ich spojrzeniu i tajemniczych gestach. Pierwsze sferyczne portrety o tytułach Przestrzeń, Uśmiech światła, Zmierzch, Na wolnym powietrzu, W chmurach i Radość pokazane zostały publiczności na Wystawie Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich na rzecz Inwalidów z Armii Polskiej we Francji (listopad 1918). Natomiast w 1919 roku miała miejsce pierwsza wystawa Biegasa w całości poświęcona sferyzmowi, która odbyła się w Pavillon de Magny w Paryżu. O tym jak wielkie poruszenie wywołała świadczy chociażby tytuł anonimowego artykułu, który ukazał się w „L'Eclair" 20 marca 1919 roku, a który brzmiał: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm"… który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika! Michel Georges-Michel, główny kronikarz Montparnasse'u, w „Paris-Midi" z dnia 18 maja 1919 roku tak pisał o sferycznych obrazach Biegasa: „(…) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż z kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski."

Cyklem obrazów sferycznych artysta ugruntował sobie opinię malarza awangardowego, który odciął się od panującej wówczas mody na kubizm. Równie gorąco wielbiony co krytykowany Bolesław Biegas był niewątpliwie jedną z najbardziej kluczowych postaci paryskiego świata artystycznego początku XX wieku.



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, „WĘDRÓWKĘ DUCHA MYŚLI". SZTUKA APOLLIŃSKA I DIONIZYJSKA ZARAZEM – ZWIĄZANA ZE ZDOLNOŚCIĄ TWORZENIA FIKCJI I KREACJĄ ARTYSTYCZNĄ, ALE TEŻ PRZEPEŁNIONA ŻYWIOŁEM EKSPRESJI, WYWOŁUJĄCA SILNE UCZUCIA I NASTROJE.

(Wierzbicka A., *Bolesław Biegas czyli Wędrówka ducha myśli*. cyt. za: AA.VV., *Bolesław Biegas. Rzeźba*, Warszawa 2012, s. 14.)

30

BOLESŁAW BIEGAS
(1877 – 1954)

Zamyślony, lata 20 XX w.

brąz, wys. 47 cm
ed. EA I/IV
sygn. u podstawy: B.BIEGAS EA I/IV oraz stempel odlewni AVANCINI FONDEUR

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

WIELKA SZTUKA ZAWSZE BYŁA FORMĄ REWOLTY PRZECIWKO OTOCZENIU I ŚRODOWISKU ARTYSTY, PRÓBĄ PRZEKROCZENIA LIMITACJI TZW. NORMALNOŚCI. WARTO PRZECZYTAĆ „L'HOMME RÉVOLTÉ" CAMUSA. DZIEŁO SZTUKI JEST CZYMŚ, CO W NATURZE NIE ISTNIEJE I ISTNIEĆ NIE MOŻE. OTÓŻ MOIM GŁÓWNYM ZARZUTEM PRZECIWKO TZW. SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ NASZEGO CZASU JEST TO WŁAŚNIE, ŻE JEST TAK BEZCZELNIE NATURALISTYCZNA I STAJE SIĘ STOPNIOWO NIE DO ODRÓŻNIENIA OD OTOCZENIA. (…) RÓWNOCZEŚNIE MÓWI SIĘ, ŻE DZIEŁO SZTUKI NIE POWINNO REPREZENTOWAĆ NICZEGO POZA SOBĄ SAMYM, TREŚĆ MA BYĆ FORMĄ, A FORMA TREŚCIĄ. BARDZO PIĘKNIE (CHOCIAŻ W PRAKTYCE JEST TO PRAWIE NIEMOŻLIWE, BO NIE DA SIĘ UNIKNĄĆ WYOBRAŻENIOWYCH ASOCJACJI). ALE NIKT NIE WSPOMINA O INNEJ, ZNACZNIE WAŻNIEJSZEJ JEDNOŚCI A MIANOWICIE TEJ, JAKA POWINNA ŁĄCZYĆ DZIEŁO Z JEGO TWÓRCĄ. NIKT NIE WSPOMINA O TE) INTEGRACJI, KTÓRA WYPŁYWA Z OSOBISTEJ UCZCIWOŚCI ARTYSTYCZNEJ I POCZUCIA ODPOWIEDZIALNOŚCI ZA TO, CO SIĘ ROBI.
– Marek Żuławski

(*Studium do autoportretu*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1980, s. 94..)

31

MAREK ŻUŁAWSKI
(1908 – 1995)

Odpoczynek rybaka

olej, płótno, 100 x 90 cm

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

32

JAN MIROSŁAW PESZKE (JEAN PESKE)
(1870 – 1949)

Park w ogrodach Rodina

olej, płótno, 65 x 81,5 cm
sygn. l.d.: Peske

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

33

HENRYK HAYDEN
(1883 – 1970)

Pejzaż z południa Francji

olej, płótno, 38 x 46 cm
sygn. l.d.: Hayden

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

[WŚRÓD TYCH, KTÓRZY] BRAKIEM WYKSZTAŁCENIA MUZEALNEGO NIE GRZESZĄ, SĄ TRADYCJONALISTAMI, ALE NIE HOŁDUJĄ TENDENCJI DO ARCHAIZOWANIA I IDĄ ALBO W ŚLAD ZA NAJMŁODSZYMI KIERUNKAMI W SZTUCE FRANCUSKIEJ, ALBO SAMODZIELNIE ROZWIĄZUJĄ PROBLEMY MALARSKIE I RZEŹBIARSKIE [JEST HAYDEN], KTÓRY NAJWYRAŹNIEJ I NAJINTELIGENTNIEJ KORZYSTA Z WPŁYWÓW SZTUKI CEZANNE'A I GAUGUINA, ALE [WYKAZUJE] ODRĘBNY TALENT KOMPOZYTORA I ZUPEŁNĄ ORYGINALNOŚĆ W DEKORACYJNYM HARMONIZOWANIU PLAM BARWNYCH.

(Adolf Basler o Henryku Haydenie)

34

HENRYK HAYDEN
(1883 – 1970)

Martwa natura z owocami, 1939

olej, płótno, 49,5 x 59,5 cm
sygn. l.d.: Hayden 39

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

(…) MNIEJ WIĘCEJ OD 1920 DZIECI MAKOWSKIEGO TO JUŻ NIE BIEDNE WIEJSKIE POPYCHADŁA: NA ICH TWARZACH POJAWIA SIĘ UŚMIECH, W OCZACH ZAMIAST APATII – BŁYSK DOWCIPU I CIEKAWOŚCI. TEMU PSYCHOLOGICZNEMU ZJAWISKU TOWARZYSZY PRZEOBRAŻENIE STYLISTYCZNE. OBSERWUJEMY PRZEDE WSZYSTKIM ZNACZNE UPROSZCZENIE DZIECIĘCEJ FIZJONOMII: RYSUNEK STAJE SIĘ DELIKATNIEJSZY, FAKTURA GŁADSZA, MODELUNEK MNIEJ KONTRASTOWY. TWARZE DZIECI TRACĄ NIEJAKO TRZECI WYMIAR, STAJĄ SIĘ BARDZIEJ PŁASKIE, MNIEJ REALNE. OKRĄGŁY OWAL TWARZY, OKRĄGŁE OCZY POWODUJĄ, ŻE MAŁE MODELE SĄ JESZCZE BARDZIEJ DZIECINNE, JAKBY „DZIECINNĄ" RYSOWANE RĘKĄ. W GRUNCIE RZECZY TA „DZIECINNA" LINIA, JEST BARDZO KUNSZTOWNA I WYRAFINOWANA W DELIKATNYM RYTMIE FORMY.

(Jaworska W., *Tadeusz Makowski*, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków, 1999, s.16.)

35

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882 – 1932)

Dziewczynka, lata 20. XX w.

olej, płótno 55 x 38 cm
sygn. p.d.: T. Makowski
opisany na odwrocie: Tadé Makowski Fill ette Paris

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
dom aukcyjny Artcurial (Paryż), aukcja 21.10.2014, poz. 83.
Paryż, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja Mario Tozzi

Portrety dziecięce Tadeusza Makowskiego, które powstawały od mniej więcej 1918 roku na stałe wpisały się w kanon polskiej sztuki, stanowiąc niemalże trzon dziecięcych przedstawień. Dziecięce twarzyczki Tadeusza Makowskiego modelowane są światłocieniem, ale uderza przede wszystkim ogromna troska o oddanie ich plastyczności, fizycznego podobieństwa. Charakterystyczną cechą tych przedstawień jest pewna powaga portretowanych, zamyślenie malujące się w podniesionym spojrzeniu, rozchylonych ustach, jakby jakaś wcale niedziecinna troska je trapiła. Wcale nie są to dzieci ładne, pielęgnowane w potocznym tego słowa znaczeniu. Może stąd tyle w tych wizerunkach głębi i pochylenia się nad tym co wewnętrzne, jak również odwrócenie sposobu widzenia. Nie obserwujemy bowiem dziecka oczami dorosłego, widzimy go raczej jego własnymi oczyma. To ta dziewczynka i ten chłopiec tak widzi świat. Spojrzenie to nie jest wyrobione, ma wypaczone proporcje i wyolbrzymia je lub zmniejsza wedle własnego wyobrażenia na temat tego co widzi. Dla współczesnego widza najważniejsza jednak jest ta ogromna tkliwość wyrazu, ta chwytająca za serce naiwność i bezbronność, która nie pozwala oderwać wzroku od pracy. Okrągłe twarze, okrągłe oczy sprawiają, że twarze małych modeli są jeszcze bardziej dziecinne, dokładnie jakby dziecinną ręką malowane.
Oferowany praca „Dziewczynka" wpisuje się w okres twórczości artysty nazywany realizmem lirycznym, który przypadał na lata 1923-27. W odróżnieniu od poprzedzającego go okresu realizmu naiwnego portrety liryczne charakteryzuje maksymalne wysubtelnienie formy i koloru. Ten ostatni rozgrywa się w tonacjach różu, błękitu i w odcieniach liliowych nadając obrazom niezwykłej intymności i poezji. Klasą malarską oferowany obraz nie ustępuje dziełom Makowskiego pochodzącym z tego samego okresu a znajdującym się obecnie w czołowych polskich muzeach. Przez lata obraz znajdował się w posiadaniu Mario Tozziego (1895-1979), włoskiego malarza, który od 1916 roku mieszkał w Paryżu. Wspólnie z artystami takimi jak Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Renato Paresce, Alberto Savinio i Gino Severini założył Groupe des Sept, znaną także jako Les Italiens de Paris. Tozzi wystawiał swoje prace na pokazach Salonu Artystów Niezależnych, Salonów Jesiennych oraz Salon des Tuileries. Jest zatem bardzo możliwe, że przy tej okazji poznał Tadeusza Makowskiego i w ten sposób wszedł w posiadanie oferowanego obrazu.

36

HENRYK EPSTEIN
(1891 – 1944)

Kwiaty w wazonie

olej, płótno, 65,5 x 46,5 cm
sygn. p.d.: H.Epstein

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

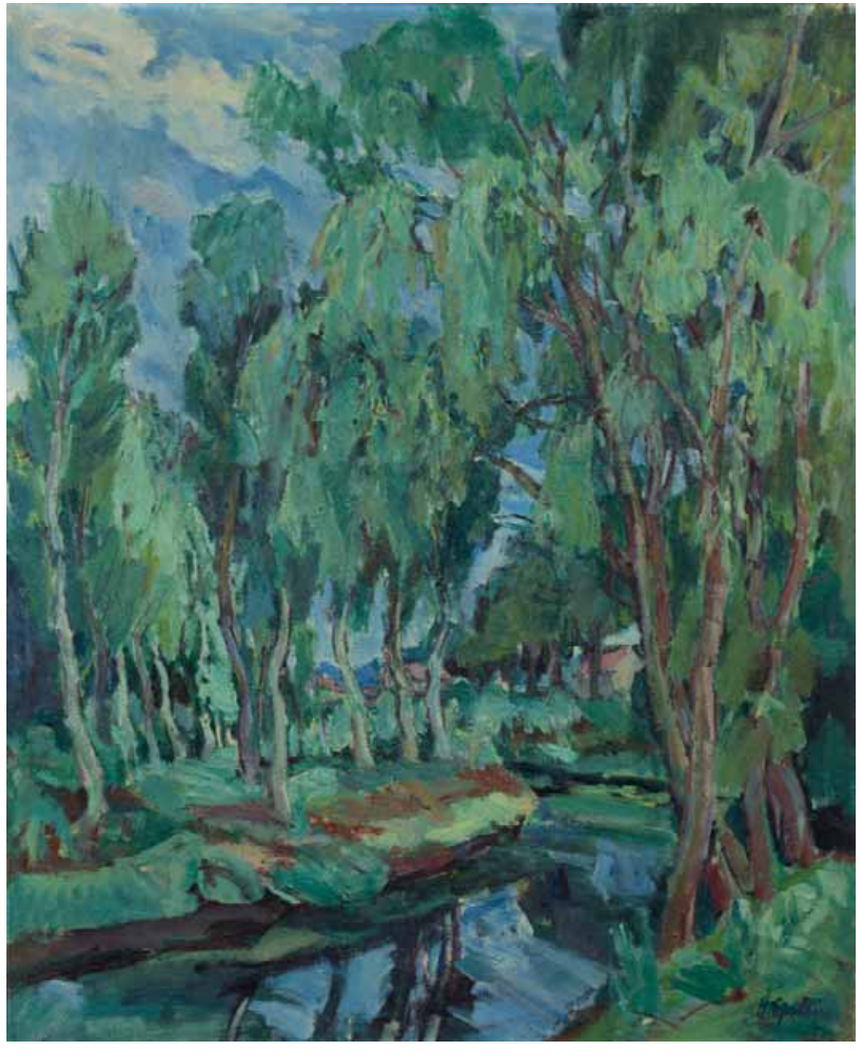
37

HENRYK EPSTEIN
(1891 – 1944)

Brzeg rzeki

olej, płótno, 73,5 x 60,5 cm
sygn. p.d.: H. Epstein

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł



DROGA JEGO ROZWOJU JEST GŁĘBOKO UKRYTA W PODZIEMIACH DUSZY, NA ZEWNĄTRZ UJAWNIA SIĘ TYLKO RZADKO W CHWILACH GWAŁTOWNYCH PRZESKOKÓW Z JEDNEJ, JUŻ ZDOBYTEJ, FORMY KU DRUGIEJ, OCZEKIWANEJ. NIE ZNACZY TO WCALE, AŻEBY JEDEN OKRES JEGO TWÓRCZOŚCI RÓŻNIŁ SIĘ ZUPEŁNIE OD DRUGIEGO. PRZECIWNIE. W MALARSTWIE KRAMSZTYKA ISTNIEJE – POZA TYMI GWAŁTOWNYMI PRZEWROTAMI – JEDNA LINIA ZUPEŁNIE PROSTA, WIĄŻĄCA JAK GDYBY NICIĄ NIEWIDZIALNĄ WSZYSTKIE OBRAZY TEGO TWÓRCY W SZLACHETNĄ CAŁOŚĆ. TĄ LINIĄ JEST KONSEKWENTNE, ZUPEŁNIE UŚWIADOMIONE DĄŻENIE DO CZYSTEGO MALARSTWA, DO TŁUMACZENIA WSZELKICH SENSACJI NA JĘZYK KOLORÓW, LINII, ŚWIATŁA – DĄŻENIE W KIERUNKU ODNALEZIENIA WIELKIEJ TAJEMNICY, KTÓREJ SZUKANIE OSTATNIM TESTAMENTEM PRZEKAZAŁ CEZANNE.

(Prędski A., *Wystawa Romana Kramsztyka w Paryżu*, Wiadomości Literackie 1925, nr 49, s. 2.)

38

ROMAN KRAMSZTYK
(1885 – 1942)

Pejzaż z la Rochelle, lata 30 XX w.

olej, płótno, 40 x 50 cm
sygn. l.d.: Kramstyk

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

39

ALFONS KARPIŃSKI
(1875 – 1961)

Portret młodej kobiety, 1923

olej, tektura, 67 x 49 cm
sygn. u dołu: a.karpiński 1923.V.

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

40

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 – 1951)

Róże, 1922

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. podwójnie p.d.: Terlikowski 1922
oraz l.g.: 1922 Terlikowski

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 18.06.2013, poz. 55.

KISLING BYŁ STAŁYM BYWALCEM W KAWIARNIACH, BYŁ WESOŁY, RUBASZNY, PRZYJACIELSKI I ŁATWY W OBEJŚCIU. WYSTAWIAŁ DUŻO, MIEWAŁ INDYWIDUALNE WYSTAWY, ROZGŁOS I POWODZENIE. MALARSTWO JEGO, ROBIONE Z DUŻYM TEMPERAMENTEM, SUGESTYWNE, CHOĆ MOŻE TROCHĘ BŁYSKOTLIWE, O SILNYCH ZESTAWIENIACH KOLORÓW, TKWIŁO WYRAŹNIE W ATMOSFERZE ÓWCZESNEGO PARYŻA I ZAŁOŻEŃ ÉCOLE DO PARIS.
– Eugeniusz Geppert

Pablo Picasso, Paquerette i Moise Kisling w Caffe La Rotonde w obiektywie Jeana Cocteau (1916)

MOJŻESZ KISLING

Mojżesz Kisling urodził się 21 stycznia 1891 roku w żydowskiej rodzinie mieszkającej na Kazimierzu przy ul. Krakowskiej 22. Jego ojcem był krawiec. Początkowym zamiarem młodego Mojżesza było odbycie studiów technicznych na politechnice krakowskiej, jednak w trakcie trwania szkoły realnej, przygotowującej do zdania egzaminów wstępnych, postanowił porzucić ten zamiar. Zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych. Jesienią 1907r. rozpoczął studia artystyczne jako tzw. student nadzwyczajny. Przez cztery kolejne lata doskonalił swoje umiejętności artystyczne ucząc się pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. To właśnie on wskazał Kislingowi dalszą drogę artystyczną: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu. Dla mnie jest już trochę za późno. Wiek, rodzina, przyzwyczajenia. Lecz ty – ty masz talent, młodość siłę i odwagę". Przybycie Kislinga do Paryża datowane jest latem 1911 roku, na co wskazują Dokumenty Akademii oraz sygnowanie olejnego pejzażu powstałego już w Paryżu i zatytułowanego Tyniec 1911. W podróży do Paryża Kislingowi towarzyszył Mondzain, który już od dwóch lat tworzył i mieszkał we Francji. Pierwszym paryskim lokum Kislinga była mansarda hotelu na rue des Beaux-Arts, a następnie Montmartre w słynnym „Beteaux-Lavoir" (kamienicy, w której pokoje wynajęto wielu ówczesnych artystów), gdzie objął pracownię po fowiście Keesie von Dongenie i Juanie Grisie. W 1912 roku uczył się pod kierunkiem Eugeniusza Zaka w Academie La Palette. W jego atelier spotykało się wielu artystów z kręgu École de Paris, m.in. Leopold Gottlieb, Szymon Mondzain, Henryk Epstein, Marc Chagall i Amadeo Modigliani. Do grona jego najbliższych przyjaciół należał Tadeusz Makowski. W kawiarniach, jak „La Rotonde", poznał wielu znanych światowych artystów – Pabla Picassa, Georges'a Braque'a czy Juana Grisa. Kisling był bardzo popularną postacią Montparnasse'u. „Był towarzyski i uczynny, ubrany zazwyczaj w granatowy kombinezon mechanika. Żywo uczestniczył w balach, maskaradach i artystycznych dyskusjach w kawiarniach. Określany mianem księcia Montparnasse'u stał się żywą legendą paryskiej bohemy". Przyjaźnił się z Gottliebem o czym świadczy dedykacja na jednym z pierwszych obrazów namalowanych w Paryżu: „Kochanemu Poldkowi M.Kisling". Po krótkim czasie ich relacja uległa zmianie. Dwudziestoletni wówczas Kisling posprzeczał się z trzydziestopięcioletnim Loepoldem Gottliebem. Ich spór miał rozstrzygnąć pojedynek przy użyciu szabel. Pierre Sichel (autor biografii o Modiglianim) opisuje pojedynek jako „najgłośniejsze wydarzenie wczesnego lata" 1914 roku. Potyczka odbyła się o świcie przed obiektywami kamer w Parc de Princes w głębi Lasku Bulońskiego. W roli sekundanta Kislinga wystąpił znany malarz Diego Rivera. „Szable były tępe, ciężkie, bezpieczniejsze niż pistolety. Honorowi stało się za dość, skrzyżowało się żelazo i polała się krew. Kisling został lekko draśnięty w nos. Podobno plaster nalepił celowo tak, żeby nie całkiem zaklejał skrzeptą krew." Po pojedynku Mojżesz wkroczył tryumfalnie do kawiarni „Rotonde", gdzie z przyjaciółmi ubawiony aferą był gwiazdą pośród „oblewających" pojedynek przyjaciół. „Nazajutrz wieczorem został wyświetlony film, który przydał uczestnikom rozgłosu, a jednocześnie świadczył, że panowie artyści bili się nie na żarty. (…) " Wybuch I wojny światowej zastał artystę w Holandii, skąd ten szybko wrócił do Paryża, by wstąpić do Legii Cudzoziemskiej. Ranny w 1915r. w bitwie pod Carency nad Sommą musiał odbyć rekonwalescencję. W zamian za udział w walce i oddanie, zostało mu przyznane obywatelstwo francuskie, dzięki któremu mógł później powrócić na Montparnasse.

Przez krytyków Kisling uznawany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Szkoły Paryskiej. Na jego twórczość wpływ miała sztuka Paula Cézanne'a, ale i kontakty z kubistami sprawiły, że jego pejzaże tworzone na południu Francji nabrały geometryzującej stylistyki znanej z obrazów Pabla Picassa i Georges'a Braque'a. Po 1917 tworzył eklektyczne krajobrazy stosując ostre, konkretne barwy zestawione na zasadzie kontrastów. Od wczesnych lat dwudziestych dał się poznać jako portrecista i malarz kobiecych aktów. Na lata 1917-1940 przypadają największe sukcesy artysty. Indywidualne prezentacje jego prac organizowały paryskie galerie: Druet (1919), Guillaume (1924), Bernheim (1924), Carmine (1927), Girard (1924, 1931), Stein (1937), Drouant-David (1951, 1953). Jego malarstwo było eksponowane także w Carnegie Institute w Pittsburghu (1934), Leicester Gallery (1937) i Redfern Gallery (1956) w Londynie, Marsylii (1940, 1950) i Los Angeles (1942). Swoje obrazy pokazywał ponadto w Sztokholmie i Oslo (1917), na Biennale w Wenecji (1921, 1928, 1932, 1935) oraz w monachijskich galeriach Goltza (1921) i Thannhausera (1927). Uczestniczył w I Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Düsseldorfie (1922), w Salonie Jesiennym Berlińskiej Secesji i Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Dreźnie (1926). Artysta brał udział w pokazach sztuki polskiej w Paryżu (1916, 1920, 1922, 1929) i Brukseli (1928/29). W Polsce wystawiał z Ekspresjonistami Polskimi (Kraków, 1917) oraz uczniami Pankiewicza (Warszawa, 1923; Kraków, 1924). Był członkiem Związku Zawodowego Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich w Paryżu założonego w 1922 roku. Przyjacielskie stosunki utrzymywał z prezesem ZZMRP – Józefem Pankiewiczem, któremu ofiarował w 1928r. album własnych dzieł opatrzony jego dedykacją: „Drogiemu Profesorowi mojemu, któremu wszystko zawdzięczam". Odbył liczne podróże do Holandii, Anglii i Włoch; często przebywał w Prowansji, której pejzaż stanowił dla niego nieustające wyzwanie artystyczne.

Kisling, choć wyszedł z kregu awangardy kubistycznej, przez całe swoje życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu. (...) Okazał się twórcą instynktownym, niechętnym teoretycznym rozważaniom, który zdołał samodzielnie wypowiedzieć się w sztuce.

(Malinowski J., *O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia*, [w:] Pamiętnik Sztuk Pięknych, nr 1 (4), Toruń 2003, s. 61-62.)

Nathan Milstein (1903-92) uważany był za jednego z czołowych skrzypków XX wieku i był znany z interpretacji repertuaru romantycznego. Urodził się w Odessie, był cudownym dzieckiem i został przyjęty do klasy wybitnego skrzypka Leopolda Auera w Konserwatorium w Sankt Petersburgu w wieku 12 lat. Wybitna kariera wykonawcza rozpoczęła w Rosji, zanim Milstein wyemigrował do Paryża w 1926 roku. Później osiadł w USA, przyjmując amerykańskie obywatelstwo w 1942 roku. Malowany w Nowym Jorku w 1945 roku obraz przedstawia Milsteina grającego na skrzypcach i ujawnia niezwykłe władztwo wirtuoza nad instrumentem. Kisling z wrodzoną sobie wrażliwością delikatnie wymalował echo smyczka w żywym zielonym tle, sugerując szybki ruch, z którego znany był Milstein zwłaszcza w okresie swojej młodości. W tym samym roku, w którym Mojżesz Kisling sportretował artystę, Milstein nabył słynne skrzypce „Goldman" Stradivari 1716, które nazwał „Maria-Teresa" po córce i wydaje się wysoce prawdopodobne, że to właśnie ten instrument został uwieczniony w oferowanej pracy. W czasie swojego pobytu w USA Kisling przebywał głównie w Nowym Jorku, gdzie w swojej pracowni przy Central Park South 222 gromadził artystów i intelektualistów, którzy podobnie jak on uciekli z ogarniętej wojną Europy. Był stałym gościem w nowojorskim domu polskiego pianisty Kazimierza Krance i jego żony a na zaproszenie swego przyjaciela Artura Rubinsteina udał się w 1942 roku również do Holywood. Wydaje się wielce prawdopodobnym, że to właśnie za pośrednictwem jednego z dwóch pianistów Kisling poznał Nathana Milsteina. Portret skrzypka to jedna z ostatnich kompozycji namalowanych przez artystę w trakcie jego pięcioletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych. W 1946 roku powrócił na stałe do ukochanej Francji.

41

MOJŻESZ KISLING
(1891 – 1953)

Portret skrzypka Nathana Milsteina, 1945

olej, płótno, 73 x 93
sygn. p.g.: Kisling/ New York/ 1945

Estymacja: 600 000 – 800 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Londyn, kolekcja prywatna
Londyn, kolekcja wdowy po Nathanie Milsteinie

REPRODUKOWANY
Kisling J., Kisling, Catalogue raisonné, Paris, 1995, vol. III, nr 221, s. 174.

WZMIANKOWANY
Malinowski J., *O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia*, [w:] Pamiętnik Sztuk Pięknych, nr 1 (4), Toruń 2003, s. 60.

Mojżesz Kisling Szwajcaria ok. 1932 roku. Genewa, Musee du Petit-Palais, fot. Gaston Paris Roger Viollet, Getty Images

Mela Muter, w pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, ok. 1930

[…] NAWET GDY MALUJE ZAKĄTEK ŚRÓDZIEMNOMORSKIEGO PORTU Z ŁODZIAMI, „PEJZAŻ IDYLLICZNY", JAKO GO SAMA NAZYWA, MARTWĄ NATURĘ Z CIĘŻKIMI NIEBIESKAWYMI WINOGRONAMI, MELA MUTER WYKAZUJE WIDOCZNĄ ŻARLIWOŚĆ I PRZEKŁADA SWE ARTYSTYCZNE EMOCJE NA RZETELNĄ MATERIĘ, NA FARBĘ GĘSTĄ I SZEROKO NAKŁADANĄ, NA TE JASNE, ZŁAGODZONE BARWY ZESTAWIONE ZAWSZE Z DELIKATNĄ HARMONIĄ, KTÓRE CHARAKTERYZUJĄ PALETĘ TEJ ARTYSTKI, ROZPOZNAWALNEJ SPOMIĘDZY TYSIĄCA INNYCH.

(P. Sentenac, *Les expositions par Paul-Sentenac*. Galerie de la Renassance. „La Renaissance" 1930/6.)

MELA MUTER

Mela Muter (Maria Melania z Klingslandów Mutermilchowa) urodziła się w Warszawie, w majętnej żydowskiej rodzinie (wiernej polskiej tradycji niepodległościowej). Swoją edukację malarską rozpoczęła uczęszczając na kurs w prywatnej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet w Warszawie, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 r. wyjechała do Paryża, w którym z niewielkimi przerwami została do końca życia. Będąc młodą matką kształciła się w paryskich szkołach: Académie Colarossi oraz Académie de la Grande Chaumičre, które umożliwiały edukację kobietom. Po burzliwym małżeństwie z krytykiem sztuki Michałem Mutermilchem, artystka wywołała duże zainteresowanie wśród paryskiej awangardy swoim związkiem z francuskim publicystą Raymondem Lefebvrem. Barwna osobowość Meli Muter pozwoliła jej na nawiązanie interesujących relacji z elitą inteligencką i artystyczną. W gronie bliskich jej przyjaciół znajdował się uwielbiany w Francji poeta Rainer Maria Rilke. Utrzymywała kontakt z Polakami mieszkającymi w Paryżu – Leopoldem Staffem, Władysławem Reymontem oraz Stefanem Żeromskim. Mela Muter znała się również z Olgą Boznańską, obok której wynajmowała sąsiadującą pracownię malarską. Należała do międzynarodowego artystycznego kręgu paryskich malarzy głównie pochodzenia żydowskiego – École de Paris, gdzie jej nazwisko pojawiało się wśród najbardziej cenionych artystów, takich jak: Marc Chagall, Amadeo Modigliani czy Pablo Picasso. Wśród sportretowanych przez nią osobistości świata sztuki, znaleźli się m.in. meksykański malarz, mąż Fridy Kahlo – Diego Rivera, znany marszand Ambrois Vollard, czy wreszcie jeden z najważniejszych architektów francuskich Auguste Perret, który zaprojektował dla niej luksusową willę i pracownię przy Rue Vaugirard 114. W 1917 r. atelier Meli Muter odwiedził sam Henri Matisse, którego zachwyciły jej obrazy. W swoim dorobku artystycznym posiada m.in. wystawy prezentowane na w paryskich galeriach Chéron (1918) oraz Druet (1926 i 1928), ekspozycję na pokazach w barcelońskiej Galerii José Dalmau, w Monachium, Pittsburgu oraz krajowych wystawach zbiorowych w Krakowie, Lwowie oraz Warszawie.

Dla Meli Muter istotne okazały się podróże. Podczas pobytu w Bretanii, artystkę zaintrygowała twórczość malarzy z tzw. szkoły z Pont-Aven. Uproszczony, miękki modelunek portretowanych postaci czasami kontrastowany z abstrakcyjnie położoną barwną plamą farby spowodował przekonanie o jej fascynacji twórczością Gauguina. Jednak na jej dojrzały styl wpływ miała inspiracja obrazami Paula Cézanne'a, Vincenta van Gogha oraz Edouarda Vuillarda. Będąc pod wrażeniem ich obrazów, zaczęła rozbijać dotychczasowe plamy na wibrujące drobne cząsteczki. Zmieniła się również jej paleta barw oraz klimat i nastrój obrazów, który od tej pory stał się bardziej intymny.

42

MELA MUTER
(1876 – 1967)

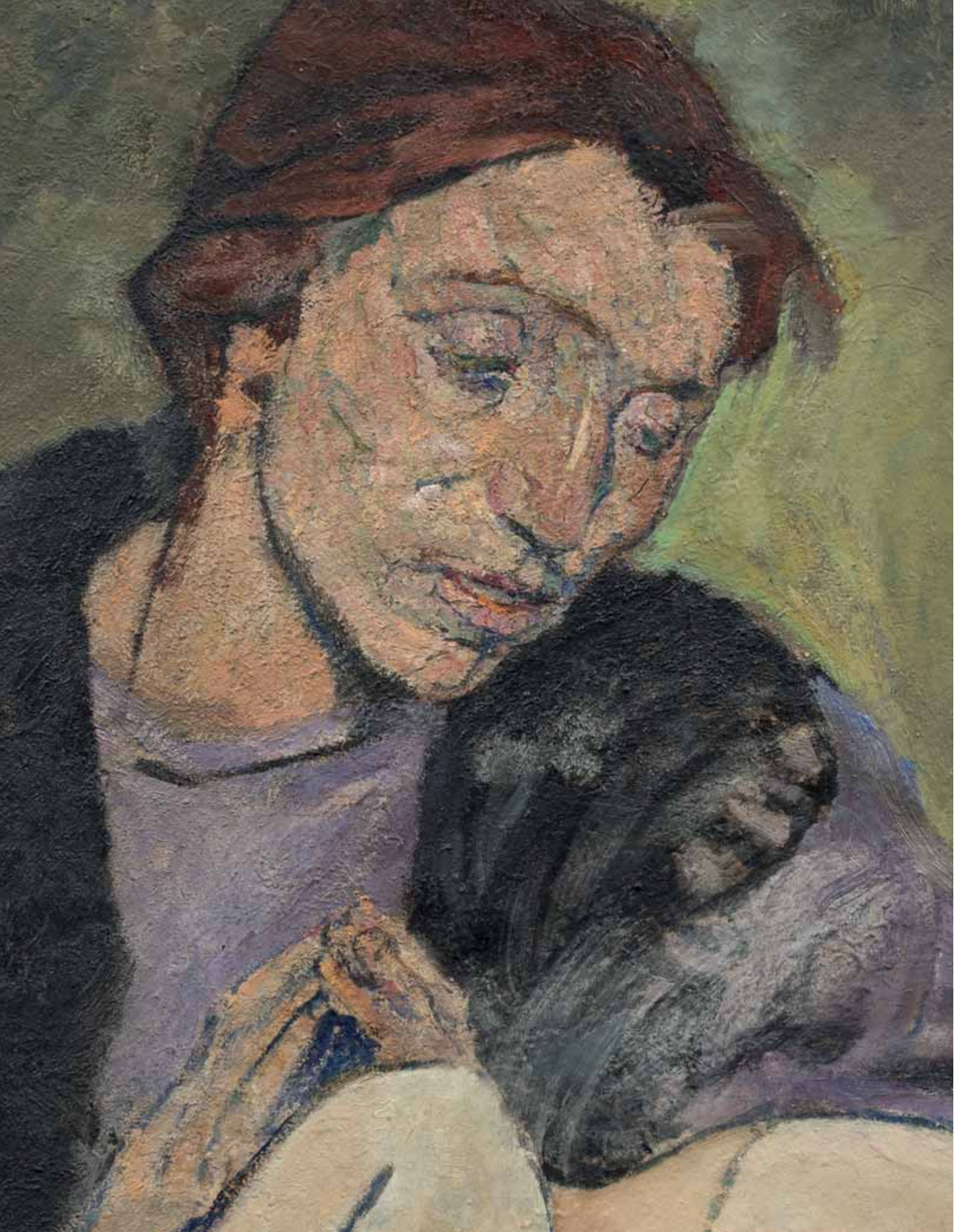
Macierzyństwo, 1918

olej, płyta, 74 x 74 cm
na odwrocie nalepka Galerie Gmurzynska- Galerie Bargera w Kolonii z numerem 11, nalepka Muzeum Narodowego w Poznaniu z numerem depozytowym oraz nalepka domu aukcyjnego Lempertz

Estymacja: 200 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Poznań, Muzeum Narodowe (depozyt 2012-2018)
Poznań, kolekcja prywatna
Lempertz, aukcja 22.05.2012, poz. 209.
Kolonia, Galerie Gmurzynska-Galerie Bargera (1965)

WYSTAWIANY
Kolonia, Galerie Gmurzynska-Galerie Bargera, *Mela Muter. Paintings, watercolors and drawings*, 20.11.1965-10.01.1966.



O, MACIERZYŃSKA TY, SZCZODRA BEZ MIARY,
TY, CO W OBJĘCIACH SWYCH DAJESZ PRZYTUŁEK
SMUTKOM JAK ROJOM ZNUŻONYCH JASKÓŁEK;
TY, CO JAK PSZCZOŁA W ULU MIÓD I WOSKI
ZBIERASZ W SWYM WNĘTRZU WSZYSTKIE NASZE TROSKI;
W OGARNIAJĄCYM WSZYSTKO CIEMNYM ŁONIE,
JAKO W MIŁOSNEJ, GŁĘBOKIEJ SKARBONIE,
GROMADZISZ W CZULEJ, NAJSKRZĘTNIEJSZEJ PIECZY
KAŻDE STRAPIENIE, KAŻDY BÓL CZŁOWIECZY:
O, CÓŻEŚ WINNA, ŻE W SWEJ TAJEMNICZEJ
TONI NIE MOŻESZ KRYĆ ŻADNYCH SŁODYCZY,
GDY ICH NIE DAJE DZIEŃ, A DUSZA ŻYWA
WNOSI JEDYNIE W TWÓJ SPICHRZ CIERPIEŃ ŻNIWA

(fragment wiersza Leopolda Staffa *Oczy otchłani*)

Spośród wszystkich tematów, jakie przez wieki stawały sie tematem płócien, temat macierzyństwa jest niewątpliwie jednym z najbardziej uniwersalnych i ponadczasowych, bo przewijających sie w każdej epoce. Niezależnie od czasów czy prądów filozoficznych motyw ten realizowany był zawsze, będąc odzwierciedleniem sposobu postrzegania kobiety w ogóle oraz jej roli jako matki. Spośród wszystkich przedstawicieli szkoły Ecole de Paris wydaje się, że to właśnie Mela Muter najtrafniej, najbardziej obrazowo, realistycznie i z największą uwagą zajeła się tamatem macierzyństwa. Młoda kobieta, starsza, kobieta pracująca, kobieta zmęczona, kobieta z bólem w oczach, kobieta radosna… Długo by wymieniać wszystkie matki z portretów artystki. Nie ma dwóch takich samych, więcej – nie ma dwóch takich samych przedstawień relacji matczynych. Matka karmiąca, matka bezradnie trzymająca chore dziecko, matka zamyślona i nieobecna, matka w trakcie rytunowych zajęć przy dziecku. Mela Muter nie boi się stawiać pytań, przedstawia sytuację taką jaką widzi i jak ją ocenia. Nie idealizuje, nie upiększa i nie dodaje od siebie, a jednak jej macierzyństwa należą do najpiękniejszych i najbardziej sugestywnych w historii sztuki polskiej. Być może dlatego, że są na wskroś prawdziwe, nie zostały wymyślone, zostały przedstawione z całym dobrodziejstwem inwentarza, dobrym, a czasami mrocznym.

Motyw macierzyństwa pojawiał się w całej twórczości Meli Muter. Od wczesnych przedstawień, jeszcze z czasów bretońskich, bardziej surowych, poważnych, do późniejszych, z lat 40-tych o innej, jaśniejszej kolorystyce i odmiennej narracji. Do najbardziej poszukiwanych, cenionych i rzadkich należą jednak prace wcześniejsze. Prezentowana praca została namalowana przez artystkę w 1918 roku. Przełom lat dwudziestych XX wieku był dla artystki najszczęśliwszym czasem zarówno prywatnie jak i artystycznie. Widać to we wszystkich pracach namalowanych wówczas. Feria pełnych, nasyconych barw, zróżnicowanie tekstur, widoczna dążność do poszukiwań i niezliczona ilość inspiracji największymi twórcami ówczesnego świata malarskiego.

Pokazywany obraz jest szczególnym przedstawieniem tematu. Matka dziecka ujęta w zamyśleniu, z lekko pochyloną głową przygląda się dziecku. Niemowlę nie jet trzymane przez kobietę, leży na posłaniu swobodnie z zasłoniętą reką twarzyczką. Całość kompozycji postaci przywodzi na myśl renesansowe przedstawienia Madonny z dzieciątkiem. Skojarzenie jest tym bardziej silne, jeśli zważy się na fakt złożonych jak do modlitwy rąk matki. Ukazana scena jest szczególnym przedstawieniem macierzyństwa. Zdaje się bowiem skierowywać uwagę bardziej na inny niż większość przedstawień aspekt. Jest swego rodzaju adoracją dziecka. Matka nie trzyma ani też nie wchodzi w bliższy kontakt z dzieckiem, ale zdaje się być nabożnie wręcz w niego wpatrzona i urzeczona. Złożone ręce oprócz gestu dziękczynnego oznaczać mogą pewne wysublimowanie, wyciszenie a także podniesienie do rangi nabożeństwa i modlitwy tej chwili matki z dzieckiem uchwyconej przez artystkę.

Niewątpliwym atutem obrazu, stanowiącym o jego niebywałej klasie jest gama barwna. Kolory bardziej przypominają paletę barw z wszesnego okresu twórczości, tymbardziej, że posiadają charakterstyczny ciemny kontur. Przywodzą na myśl portrety bretonek o mniej lub bardziej zniszczonych, ale pięknych i naturalnych twarzach w zgaszonych zieleniach, fioletach, ugrach i żółcieniach. Decydującym elementem jest burgundowa tkanina na dole, stanowiąca mocny element kompozycyjny i niewątpliwy element dekoracyjny.

Ciasny kadr kompozycji ogniskuje uwagę widza na postaciach ale też nadaje scenie rangę monumentalności. To macierzyństwo jest wielkie, zdaje się mówić artystka, jest podniosłe, jest adoracją, ale jednocześnie to macierzyństwo jest niezmiernie czułe, subtelne i przez to nam niezmiernie bliskie.

Paryż, Rue Mouffetard, na rogu z Rue de l'Arbalète, około 1955 r.

TO TUTAJ NAJLEPIEJ SMAKUJĄ PRZYSMAKI GRECKIEJ KUCHNI. TO TUTAJ, NAWET JESIENIĄ, W OGRÓDKACH POD GAZOWYMI GRZEJNIKAMI, NA NÓŻCE LAMPY ULICZNEJ MOŻNA SIEDZIEĆ DO BIAŁEGO RANA. TO TUTAJ TARG W OKOLICACH KOŚCIOŁA TĘTNI ŻYCIEM I PULSUJE KOLORAMI CAŁEJ PALETY CÉZANNE'A.

(Marek Brzeziński Notatnik Paryski, 2007- cykl audycji Radio France Internationale)

Rue Mouffetard, ale la Mouffe – jak familiarnie mówią na swoją ulicę Paryżanie, jest jedną z najstarszych ulic Paryża, położoną w 5 dzielnicy i mierzącą ok. 650 metrów. Ta malownicza, ale mała i wąska uliczka stworzona została w czasach Imperium Rzymskiego. Mieści się u stóp Wzgórza Sainte Geneviève, między dzielnicą Łacińską a Saint Marcel. Pierwotnie ulica wytyczała kierunek starożytnej rzymskiej drogi wiodącej przez Lyon do Włoch. Istnieje wiele teorii co do pochodzenia nazwy tej ulicy. Może ona pochodzić od zniekształcenia nazwy miejscowości przez którą przechodziła ulica – Mount Cétard. Inna teoria mówi, że może pochodzić od brzydkich zapachów z garbarnii oraz masarni które znajdowały się pod tą ulicą („mofettes ou moufettes"). Na przestrzeni wieków bardzo się zmieniła. Kilka wieków wcześniej miała raczej niechlubną reputację. Wcześniej była dzielnicą, którą raczej moglibyśmy określić mianem „ spod ciemnej gwiazdy", pełną podejrzanych typów, złodziei oraz maniaków. Niezmienna od wieków jest jednak wspaniała architektura, która tworzy to przedziwne miejsce i jego niespotykany styl. Najstarsze domy na tej ulicy pochodzą bowiem z końca XVI wieku a ostatnie z początków XIX. Niepodważalne i najciekawsze zarazem są postaci artystów, których życia i dzieła nierozerwalnie są z nią powiązane. Tu Victor Hugo szukał inspiracji dla Nędzników, Balzac dla Ojca Goriot, a Joyce kończył Ulissesa. Tu mieszkali Verlaine i Hemingway. Przy rue de l'Arbalète urodził się August Rodin, a Blaise Pascal zmarł w kamienicy przy rue Rollin. Na rue Mouffetard śpiewała Edith Piaf, a Krzysztof Kieślowski kręcił film Niebieski. Dzisiaj Rue Mouffetard to przede wszystkim raj dla miłośników dobrego jedzenia, miejsce szczególne na gastronomicznej mapie Paryża, ale też mimo upływu czasu jedna z najważniejszych arterii targowych miasta. Francuzi mówią, że zmienił się Paryż i Paryżanie, ale la Mouffe pozostała sobą.

Prezentowana praca jest kwintesencją twórczości malarskiej Meli Muter okresu międzywojennego. Stworzona w charakterystycznym i rozpoznawalnym dla niej stylu nawiązuje jednak do wyraźnej w latach 20-tych inspiracji impresjonizmem. Zastosowanie wyraźnego konturu, przy jednoczesnym użyciu drobnych plamek barwnych tworzących wibrujące płaszczyzny przywodzi na myśl najlepszych twórców światowych tego kierunku. Oczom widza jawi sie targowisko z rozmieszczonymi na pierwszym planie straganami, ujętymi w jakimś cudownym tańcu, wkomponowane w wąską uliczkę, skąpane w ferii barw i kolorów. Tesktura pracy mniej tym razem impastowa, zachwyca w tym przypadku formą i kadrem, które powodują wciągnięcie widza i zaproszenie do udziału w obserwowanej scenie. Mamy tutaj przykład prawdziwej wirtuozerii malarskiej Meli Muter w połączeniu z niekłamanym mistrzostwem formy. Rzadka perła kolekcjonerska dla wszystkich miłośników twórczości tej wielkiej artystki Ecole de Paris.

43

MELA MUTER
(1876 – 1967)

Rue Mouffetard, 1920

olej, płyta, 59,4 x 72,5 cm
na blejtramie: naklejka z opisem pracy oraz numerem inwentarzowym 13055, napis flamastrem 13055 MUTER Mela oraz CN 9/12/76, naklejka z napisem 13055 MUTER, naklejka z opisem pracy w jęz. francuskim i numerem 1086, naklejka depozytowa Muzeum Miasta Łodzi
na odwrocie naklejka francuskiej firmy przewozowej z opisem pracy

Estymacja: 150 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
dom aukcyjny Christie's London, aukcja 12.10.2000, poz. 61.
kolekcja Wojciecha Fibaka
Paryż, galeria Didier Imbert Fine Art

WYSTAWIANY
Lublin, Muzeum KUL, *Kolekcja Mistrzów Krzysztofa Musiała*, październik 2017.
Łódź, Muzeum Miasta Łodzi, 2010-2017.
Kielce, Muzeum Narodowe, 2009.
Gdańsk, Muzeum Narodowe, 2008.
Poznań, Muzeum Narodowe, 2008.
Kraków, Muzeum Narodowe, 2008.
Warszawa, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2007-2008.
Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich, 2007
Wrocław, Muzeum Narodowe, 2007
Kraków, TPSP, *Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka*, 1998.
Paryż, galeria Didier Imbert Fine Art

REPRODUKOWANY
Kolekcja Mistrzów, Muzeum KUL, Lublin, 2017.
Galeria Mistrzów Polskich, Muzeum Miasta Łodzi, 2010.
Zapisy Przemian, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2007-2008.
Ecole de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka [katalog wystawy], wyd. IRSA, Kraków 1998, s. 160, poz. 69.

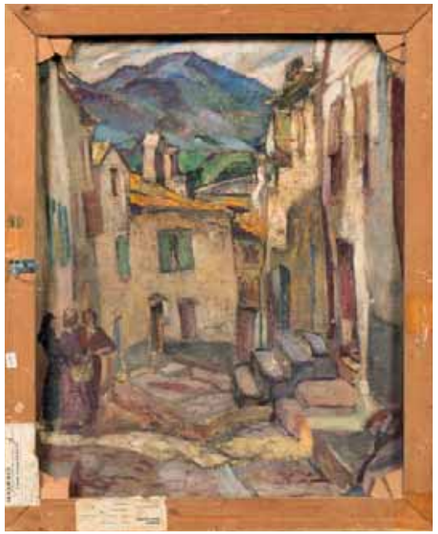
Mela Muter przy pracy w Collioure w Pirenejach Wschodnich, ok. 1925, UMK

PIĘKNE PEJZAŻE (JAK W COLLIOURE) TAK BARDZO URZEKAJĄ, ŻE MA SIĘ OCHOTĘ ODTWORZYĆ JE DOKŁADNIE, BEZ SWEGO WŁASNEGO ICH PRZETWARZANIA. W PRZYPADKU „NIEWDZIĘCZNEJ NATURY" PRÓBUJE SIĘ JE NATOMIAST INTERPRETOWAĆ, KSZTAŁTOWAĆ WEDŁUG SWEJ WOLI. NIE MA SIĘ WTEDY ZAWROTÓW GŁOWY I ZACHOWUJE SIĘ ZIMNĄ KREW, ABY BRYŁY, ODPOWIEDNIE WALORY, KOLORY UMIESZCZAĆ NA WŁAŚCIWYCH MIEJSCACH, WYZNACZANYCH PRZEZ SZTUKĘ.

(Mela Muter Wspomnienia, 1965-67)

Polski van Gogh – Mela Muter przyjechała do Paryża w 1901r. Podjęła taką decyzję jako jedna z pierwszych artystów polskiego pochodzenia, by być bliżej światowego ówczesnego malarstwa i by spełniać swoje wizje malarskie, tak często odbiegające od tego co wówczas działo sie w kraju. Wakacje 1905r artystka spędziła w Bretanii. Poznała wtedy malarzy: Władysława Ślewińskiego, Józefa Pankiewicza, Jeana Peske, Leona Hirszenberga, Eugeniusza Zaka, Mojżesza Kislinga, a przede wszystkim zapoznała sie z całym środowiskiem malarzy paryskich, stanowiących czołówkę ówczesnego malarstwa światowego. Twórczość artystki z tamtego wczesnego okresu jest stąd przesycona wpływami wielu, z którymi stykała się w tamtym okresie. Obserwujemy wpływy szkoły Pont-Aven czyli Władysława Ślewińskiego i Paula Gauguina, we wczesnym okresie również Olgi Boznańskiej, by właśnie po r.1905 powoli przejść w krąg Vincenta Van Gogha. Płótna rozkwitły wtedy ferią barw, wielobarwnymi deseniami, ekspresyjnymi, dekoracyjnymi, łamiącymi się formami. Charakterystyczne długie linie, jakimi posługiwała się artystka dawały pracom wymiar lekko monumentalny. Malowanie na niezagruntowanym i grubym płótnie powodowało, że często po przyjęciu farby przebijało się ono przez nią i razem z powstałą w ten sposób chropowatą fakturą sprawiało wrażenie malowideł ściennych. Wrażenie surowości, które dzięki temu możemy odnosić niwelowane jest użyciem niezwykle ciepłych barw: żółcieni, czerwieni, brązu, beżu. Nie mamy w pracach z ok.1905 roku jeszcze charakterystycznego warstwowego, grubego nakładania farby, ale mamy za to formę, która jest kompilacją szkoły Pont-Aven i właśnie van Goghowskiego sposobu widzenia pejzażu. W obrazie „Aleja z trzema kobietami" jak w soczewce skupiają się dwaj geniusze. Prezentowany obraz jest rzadkim przykładem widoku miejskiego opracowanego przez nią w Bretanii. Mieszają się w nim lekko zaokrąglone formy Gauguina z kolorami van Gogha, tworząc niezwykle sugestywną mieszankę, a przede wszystkim płótno osadzone w najnowszych ówczesnych trendach. Mamy też umiejscowione trzy postaci kobiet bretońskich, zatrzymane niejakoby w swej codzienności, ale zdające się nie dostrzegać tego, co w zatrzymanym kadrze widzi artystka. Zabieg ten był często stosowany przez artystkę we wczesnym okresie twórczości, był swego rodzaju hołdem składanym tamtejszej ludności i wyrazem zafascynowania typami ludzkimi, które tam zastała. Druga strona obrazu – „Port w Coulliure" jest najwyraźniej pracą późniejszą. Zabieg ponownego wykorzystania płótna był przez artystkę stosowany niejednokrotnie. Dostrzegamy w tym przedstawieniu wspomniane wcześniej odniesienia do van Gogha, inny rodzaj barw – przedstawienie jest bardziej słoneczne i energetyczne. Coulliure został odkryty przez artystkę w latach 20 -tych. To mityczne miejsce malarstwa XX wieku, „wioska malarzy", które wcześniej urzekło takich artystów jak Henri Matisse, Albert Marquet czy Raoul Dufy nie pozostało obojętnym również dla Meli Muter. Derain stworzył w Coulliure 30 płócien, Matisse – 15 obrazów olejnych – to niemal osobista, malarska kartografia Collioure. Mela Muter nie pozostała w tym zakresie w tyle. Była niewątpliwie pod urokiem tego miejsca, wspaniałych katalońskich łodzi rybackich, nieprawdopodobnego nieba o różnych zmianach koloru, w zależności od pory dnia, od chmur, od pozycji i natężenia słońca i morza o niezliczonej ilości barw, od ołowianego po seledynowe i granatowe.

Prace z pierwszej dekady XX wieku należą do najbardziej poszukiwanych dzieł Meli Muter. Odznaczają się nie tylko wysokimi walorami dekoracyjnymi, ale tworzone w najszczęśliwszym okresie życia tchną przedziwną, pozytywną energią uzupełnioną wpływami największych światowych twórców tamtego okresu.



MELA MUTER
(1876 – 1967)

Pejzaż portowy z Collioure, lata 20. XX w. /
Aleja z trzema kobietami, 1905

olej, płótno, 65 x 53 cm
sygn. l.d.: Muter (Pejzaż portowy z Collioure)
na odwrocie na blejtramie dwie nalepki z opisem obiektu – Maxwell Galleries w San Francisco oraz Galerie Gmurzynska w Kolonii

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
zakup w londyńskim domu aukcyjnym (lata 90. XX w.)
Londyn, kolekcja prywatna
Kolonia, Galerie Gmurzynska
San Francisco, Maxwell Galleries

WYSTAWIANY
Kolonia, Galerie Gmurzynska, *Mela Muter*, 1967.
San Francisco, Maxwell Galleries, *Mela Muter*, 1966.

45

WŁADYSŁAW LAM
(1893 – 1984)

Martwa natura

olej, płótno, 60 x 72 cm
sygn. l.g.: W. Lam
na blejtramie nalepki: Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy, Instytutu Propagandy Sztuki (z opisem pracy i tytułem Wołyńskie dzbanki) oraz dwie częściowo uszkodzone

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, *Władysław Lam. Wystawa monograficzna,* 1938.
Warszawa, Instytut Propagandy Sztuki, 1938.

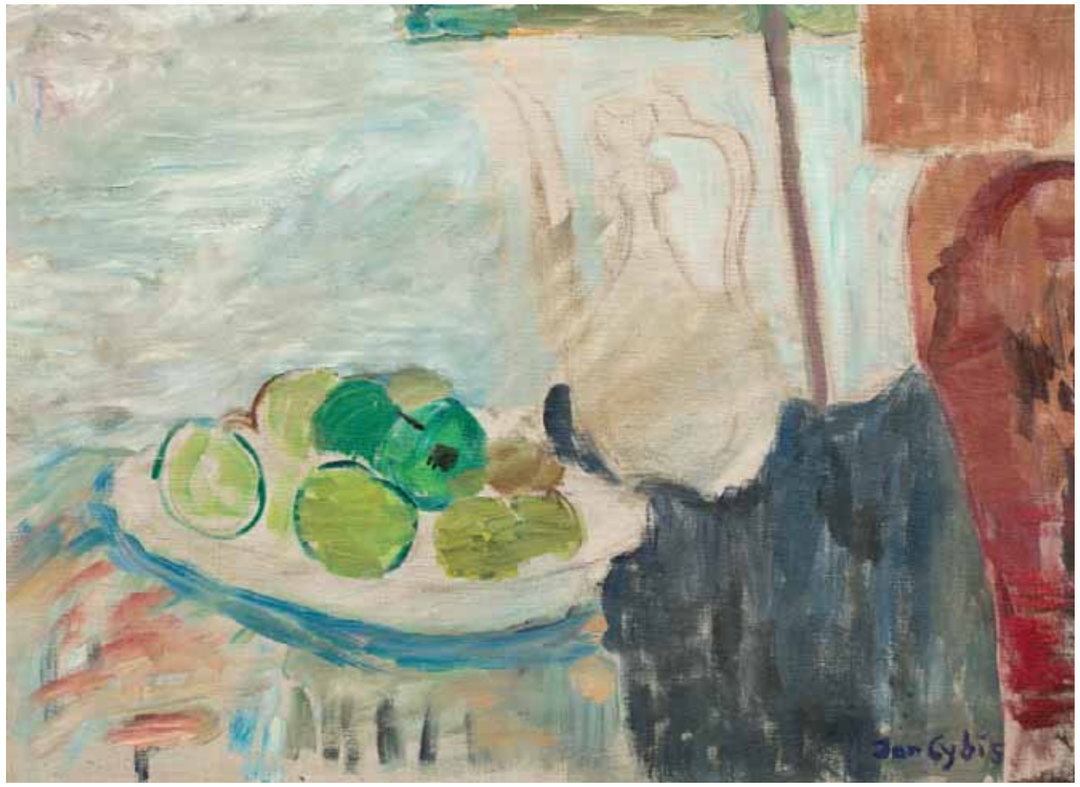
46

JAN CYBIS
(1897 – 1972)

Martwa natura z zielonymi owocami, 1949

olej, płótno, 54 x 73 cm
sygn. p.d.: Jan Cybis
sygn. na blejtramie: Jan Cybis – Martwa natura natura z zielonymi owocami 1949 54 x 73

Estymacja: 35 000 – 55 000 zł •



IMPULSY CZERPIĘ Z ŻYCIA, ONO INTONUJE PIEŚŃ, KTÓRĄ POTEM DOŚPIEWUJĘ W OPARCIU O NARASTAJĄCE WIZJE. NIEKTÓRE Z TYCH IMPULSÓW SĄ NIESŁYCHANIE ŻYWOTNE. ZWRÓCIŁ PAN UWAGĘ NA MOICH CYRKOWCÓW. NAMALOWAŁEM ICH PRZED KILKU MIESIĄCAMI, A SPOTKAŁEM SIĘ Z NIMI JESZCZE JAKO CHŁOPIEC W DOMU RODZICÓW. SĄSIADUJĄC Z NAMI ZABIERALI MNIE NIERAZ DO CYRKU, NAUCZYLI JEŹDZIĆ KONNO I BA! GIMNASTYKOWAĆ NA TRAPEZIE. I PO SZEŚĆDZIESIĘCIU LATACH POJAWILI SIĘ ZNÓW, TYM RAZEM NA MOIM PŁÓTNIE…
– Tytus Czyżewski

(Marian Turwid we wstępie do katalogu wystawy, w: *Wystawa jubileuszowa Tymona Niesiołowskiego w 50-lecie twórczości artysty*, kat. wyst. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Bydgoszcz – Pomorski Dom Sztuki, Bydgoszcz 1955.)

Powojenna twórczość malarska Tymona Niesiołowskiego zwłaszcza począwszy od lat 50. charakteryzowała się wprowadzeniem konturu. Tendencja ta zwracała uwagę intensywną kolorystyką, wypełniającą płasko potraktowane postaci i przedmioty, które artysta obwodził czarną kreską. Matisse'owski kontur zwiastował odejście Niesiołowskiego od realizmu w kierunku stylizacji. Dodatkowo swoistą dekoracyjność podkreślał brak perspektywy i łączenie często sprzecznych ze sobą ujęć postaci i przedmiotów. Ten sposób malowania stosowany był przez artystę w większości prac z drugiej połowy lat 50. Pewnych wpływów można się doszukiwać w twórczości Modiglianiego – zwłaszcza sposób odwzorowania rysów nadmiernie pociągłych twarzy i wydłużonych szyj. W końcówce lat 50. zwraca też uwagę odstąpienie od płaskiej plamy barwnej na rzecz malarstwa bardziej fakturowego, budowanego widocznymi pociągnięciami pędzla, zamkniętego czarnym konturem. Sporo miejsca w twórczości Niesiołowskiego zajmuje portret. Również on podlegał z biegiem czasu coraz silniejszej stylizacji. Modelki mają wydłużone twarze o migdałowych oczach i małych ustach, cyrkowcy o zagubionych spojrzeniach są jakby zaklęci we własnym świecie. Motyw cyrkowców powtórzył Niesiołowski dwukrotnie w swojej twórczości – pierwsze kompozycje pochodzą bowiem z lat 20. Do tematu powrócił następnie pod koniec lat 50. między innymi cyklem Muzykujący cyrkowcy (1955-57). Obrazy te są szczelnie wypełnione przez postaci, rekwizyty i bogate tło i mają charakter dekoracyjno-anegdotyczny.

47

TYMON NIESIOŁOWSKI
(1882 – 1965)

Cyrkowcy I, 1959

olej, płótno, 81 x 65 cm
na odwrocie: dwie nalepki ekspozycyjne z XXX Biennale Sztuki w Wenecji 1960 z opisem i numerem pracy, nalepka autorska z tytułem i opisem pracy oraz włoski papierowy znaczek celny

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Wenecja, XXX Biennale Sztuki, 1960
własność artysty

WYSTAWIANY
Wenecja, *XXX Biennale Sztuki*, 1960

MÓJ OBRAZ NIE DZIAŁA TYLKO NA OCZY. (…) MUSZĘ NAMALOWAĆ MÓJ WODOSPAD ZA POMOCĄ FARBY, AŻEBY BYŁO GO SŁYCHAĆ I CZUĆ NOSEM, NIE UŻYWAJĄC ŻADNYCH ŚRODKÓW IMITACYJNYCH. OBRAZ ZACZYNA DZIAŁAĆ NIE PRZEZ PRZYPOMNIENIE FORM WIDZIANYCH, ALE PRZEZ NAGŁE ODKRYCIE TYCH FORM NIEZNANYCH TAJEMNIC (…). MOJE MALARSTWO JEST CAŁE PRZEJĘTE PRZEDMIOTEM, CAŁE POCHODZI Z OBSERWACJI, ALE NA POWIERZCHNI OBRAZU SĄ TYLKO TE ZAPISANE JAKBY WIADOMOŚCI NIEZNANE O TYM, CO ZOBACZYŁEM I ODCZUŁEM
– Piotr Potworowski

(Kępiński Z., Piotr Potworowski, wyd. Arkady, Warszawa, 1978)

Piotr Potworowski należy do grona najwybitniejszych malarzy powojennej sztuki polskiej. Jego twórczość, która w znacznej mierze rozwijała się poza krajem odgrywa ważną rolę w rozumieniu nowoczesnego malarstwa. W tym roku mija 120 rocznica narodzin artysty, który był nie tylko wybitnym malarzem ale również scenografem. Dziś prace Potworowskiego oglądać można w najlepszych kolekcjach prywatnych i publicznych, m.in. w Tate Gallery St Ives, Bristol City Art Gallery, Royal West of England Academy oraz w wielu muzeach, m.in. Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu i Krakowie. Autor nastrojowych pejzaży, przedstawień wnętrz i aktów Potworowski w swojej dojrzałej twórczości malował unikalne kompozycje będące przetworzeniem obserwowanej natury w syntezę niemalże abstrakcyjną. Do głównych cech jego malarstwa zalicza się wyrafinowanie w budowie kompozycji oraz wybitne wartości kolorystyczne a w późniejszym okresie dodatkowo wprowadzenie elementów malarstwa materii. Natomiast warunkiem koniecznym wszystkich działań Potworowskiego był autentyzm przeżycia i przekonanie, że „pełny" obraz nie może powstać w oderwaniu od emocji.

Po definitywnym powrocie do Polski w 1958 roku Potworowski wielokrotnie odwiedzał swojego brata w Kazimierz nad Wisłą. Zafascynowany świetlistymi przestrzeniami – nieba, rozlewisk Wisły i piaszczystych łach – nie szukał ciekawostek lecz zjawisk natury a żywiołem, który pochłonął go bez reszty stała się woda. Pokonywał kilometry wzdłuż brzegów Wisły aby rozpoznać bogactwo jej barw i form, badał relacje przestrzenne, wzajemne przenikanie się brzegu i rzeki. Sam Potworowski tak pisał o tym okresie: „Powoli i z trudem maluję ten leżący pejzaż. (…) Jest on w pewnym sensie charakterystyczny, ale trzeba diabelskiego wysiłku, żeby go chcieć. Dlatego muszę chodzić po kilkanaście kilometrów, żeby choć kawałek tego kraju zobaczyć jako całość, z głową i ogonem (…). Nie udało mi się zobaczyć głowy Wisły, tylko jej niekończący się brzuch" (z listu do Zdzisława Kępińskiego, 15 sierpnia 1961 rok, w: Kępiński Z., Piotr Potworowski, wyd. Arkady, Warszawa, 1978, s. 41.). Kompozycje z nadwiślańskiego cyklu Potworowski często zamykał w owalu – Wisła w Kazimierzu (1959) czy Powódź na Wiśle (1961) należą najpewniej do najbardziej znanych tego typu przykładów. Zalicza się do nich również oferowana praca Zakole Wisły z 1960 roku, w której artysta syntetyzuje w przetworzone formy obserwacje poczynione w trakcie swoich rozlicznych wędrówek. Nadwiślańskie pejzaże, do których należy oferowana praca to ostatni, nigdy nie ukończony przez Potworowskiego cykl. Zakole Wisły – obraz, który po raz pierwszy trafia na rynek antykwaryczny – to nie tylko bardzo ciekawa propozycja dla kolekcjonerów polskiego malarstwa powojennego ale przede wszystkim kolejna cegiełka pozwalająca zrekonstruować polski etap w twórczości Piotra Potworowskiego.

48

PIOTR POTWOROWSKI
(1898 – 1962)

Zakole Wisły, 1960

olej, płótno, 65,5 x 53 cm
sygn. U dołu: P. POTWOROWSKI 60
opisany na odwrocie: P.POT. ZAKOLE WISŁY 1960

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

TWÓRCZOŚĆ KAZIMIERZA MIKULSKIEGO KOJARZONO NIEJEDNOKROTNIE Z SURREALIZMEM I ZAPEWNE SŁUSZNIE, BO NIE MA W POLSCE ARTYSTY, KTÓRY BY RÓWNIE JAK ON WNIKNĄŁ W SAMĄ ISTOTĘ SURREALISTYCZNEJ DYSCYPLINY, SURREALISTYCZNEJ INSPIRACJI. BLISKIE MU SĄ – ŚCISŁOŚĆ I PRECYZJA POETYCKIEGO ZAPISU, ODRZUCENIE LOGIKI BEZPRZEDMIOTOWEJ ZARÓWNO JAKO LOGIKI FORMALNEJ […] AŻ PO ABSURD, NAIWNOŚĆ I STEREOTYPOWOŚĆ WŁĄCZNIE […] MIKULSKI BYNAJMNIEJ NIE UKRYWA, ŻE POWOŁANE PRZEZ NIEGO UKŁADY SĄ UKŁADAMI KONSTRUOWANYMI, I ŻE ICH AUTOMATYZM NIE JEST CAŁKOWICIE DZIEWICZY, A RODZĄCA SIĘ Z NIEGO POEZJA ZNACZEŃ – CAŁKOWICIE NIEZAMIERZONA.
– Mieczysław Porębski

49

KAZIMIERZ MIKULSKI
(1918 – 1998)

Zaczajony kot, 1967

olej, płótno, 92,5 x 72,5 cm
sygn. na odwrocie:
l.g.: Zaczajony kot
p.d.: K. Mikulski 1967
na blejtramie dwie karteczki z opisem pracy, nalepka krakowskiego zakładu Artystycznych Farb i Przyborów oraz nalepka Galerii Współczesnej w Warszawie z opisem pracy

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach
zakup od spadkobierców w l. 90. XX w.
Warszawa, Galeria Współczesna
własność artysty

WYSTAWIANY
Chorzów, Galeria MM, *Kazimierz Mikulski – malarstwo, rysunek*, czerwiec 2009.
Warszawa, Galeria Współczesna w Warszawie, luty – marzec 1969.

Wiele jest podobieństw między lalkami, maskami i kostiumami teatralnymi autorstwa artysty a postaciami i przedmiotami przezeń malowanymi. Dominują w twórczości Mikulskiego dziewczyny o dużych i okrągłych piersiach, postaci kotów, ptaków, bajkowy, surrealistyczny świat. Artysta nie odrzucił nigdy bliskiej jego epoce geometryzacji – jest to zatem świat nie tylko fantastyczny ale też uporządkowany. Obrazy często dzieli linia, pionowa bądź pozioma, budująca przestrzeń. Postaci, niczym teatralni aktorzy, oddane są z profilu lub frontalnie, wynurzając się z planowo budowanej przestrzeni. Przedmioty, zwierzęta malowane zgodnie z naturą są jednak odrealnione, ich sens jest tajemniczy. Rzeczywistość traktowana jest przez Mikulskiego umownie a to co najbardziej urzeka w jego malarstwie to intymność budowanych niczym ze snu, dekoracyjnych scen. Nie inaczej postępuje w prezentowanej pracy. Obraz należy do obrazów Kazimierza Mikulskiego będącymi najbardziej wyznacznikowymi i cennymi w dorobku artysty. Stanowi również na rynku prawdziwą rzadkość, ponieważ prac tego artysty z lat 60-tych, jest niezwykle mało. Obraz wyróżnia się niezwykle nasyconą barwą i wysublimowanymi niuansami kolorystycznymi, charakterystycznymi dla wczesnego, ale i najbardziej dojrzałego i cenionego okresu twórczego artysty.

UŻYWAM MATERIAŁÓW, KTÓRE COŚ ZNACZĄ. KAŻDY PRZEDMIOT MA SWÓJ SENS, A ZŁOŻONE DAJĄ AFORYZM. AFORYZM JEST BARDZO PODOBNY DO PRAWDY, ALE NIE JEST SAMĄ PRAWDĄ. DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNĄ UWAŻAM ZA PROWOKACJĘ: INTELEKTUALNĄ I TWÓRCZĄ.

– Władysław Hasior

(*Magiczny Świat Władysława Hasiora,*
katalog wystawy w MDK, Mińsk Mazowiecki, 2013.)

Władysław Hasior był autorem kilku zrealizowanych pomników, m. in.: Ratownikom górskim (Zakopane, 1959), Partyzantom (Kuźnice, 1964), Poległym w walce o utrwalenie władzy ludowej na Podhalu (Czorsztyn, 1966) i innych. Te, które doczekały się realizacji stanowią jedynie małą część ogółu projektów, które stworzył Hasior a które zachowały się w postaci rysunków, makiet lub ich fotografii. Nierzadko makiety z czasem stawały się samodzielnymi pracami. Przykładem tego mogą być rzeźby Tym, co czwórkami do nieba szli (1965) oraz Tym, co w morzu (1965).
Artysta, dla którego nie miała znaczenia ostateczna forma jego dzieła, często powracał do gotowych już obiektów chętnie je przetwarzając. Dodawał nowe elementy, przerabiał już istniejące. Wdzięcznym materiałem do takich przeróbek były makiety niezrealizowanych pomników.
„Kompozycja przestrzenna pt. Artysta z 1959 roku jest dobrym tego przykładem, przy czym jej forma najbliższa jest zrealizowanemu w 1964 roku pomnikowi partyzantów w Kuźnicach koło Zakopanego [Pomnik Ofiar Faszyzmu „Prometeusz Rozstrzelany"]. Połączenie pionowego trzonu z nieregularną konstrukcją z blachy oraz charakterystyczne schodki wyraźnie wskazują na to pokrewieństwo. Jednak w istniejącym pomniku blaszany kształt uległ uproszczeniu, przede wszystkim – został znacznie pomniejszony w stosunku do całości, czego powodem mogły być też względy techniczne. Artyście najwyraźniej żal było udanej makiety, jednak w małej skali jej dramatyzm stawał się groteskowy, więc z właściwym sobie poczuciem humoru zmienił tytuł pracy i przerobił ją tak, by zaczęła funkcjonować w innym obszarze semantycznym. Prosty zabieg dodania pędzelka do ekspresyjnej formy zmienił wymowę pracy i znacznie złagodził jej pierwotny dramatyzm. Nieregularna blaszana forma przestała symbolizować dramat wydarzeń wojennych i walki partyzanckiej; w nowej wersji wizualizuje wyobraźnię twórczą.
Z całej twórczości Hasiora wynika zresztą, że był on absolutnym mistrzem w takim dobieraniu i zestawianiu ze sobą różnych przedmiotów, by wydobywać z nich maksimum znaczeń, niekiedy całkowicie przeciwstawnych. Ponadto – artysta przez całe życie tworzył symboliczne wizerunki prezentujące m.in. różne zawody starając się w nich w sposób najprostszy uchwycić najbardziej charakterystyczne cechy każdego z nich. W tym wypadku – mały pędzelek jako atrybut malarski w oczywisty sposób określa, że chodzi o artystę.
Reasumując – kompozycja Artysta z 1959 r. jest niezwykle cennym przykładem twórczości jej autora pokazując zarówno jego niezwykłą wyobraźnię, mistrzostwo w wykorzystaniu gotowych form oraz charakterystyczne, przewrotne poczucie humoru." (fragment ekspertyzy Anny Żakiewicz)

50

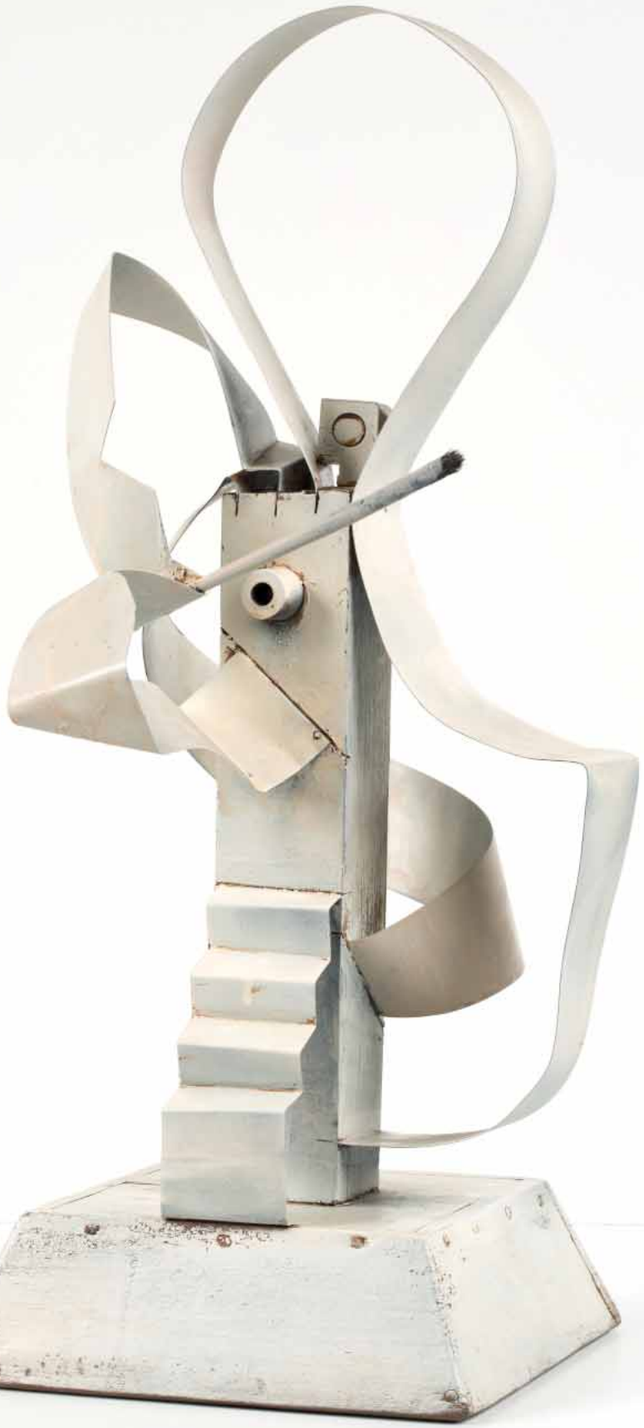
WŁADYSŁAW HASIOR
(1928 – 1999)

Artysta, 1959

drewno, blacha, farba, pędzelek,
62,5 x 24 x 24 cm
opisany u podstawy: HASIOR. Wł
"ARTYSTA" 21.III. 1959

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Zakopane, kolekcja prywatna
dar od artysty



TADEUSZ KANTOR

Reżyser, twórca happeningów, malarz, scenograf, pisarz, teoretyk sztuki. Studia na Wydziale Malarstwa Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął w 1934 roku w pracowni prof. Władysława Jarockiego. Równocześnie studiował malarstwo dekoracyjne i teatralne u prof. Karola Frycza, dyrektora teatrów krakowskich. W tym czasie fascynowała go twórczość związanego z Krakowem Stanisława Wyspiańskiego. W latach powojennych Kantor współtworzył Grupę Młodych Plastyków. Z jego inicjatywy powstała również Galeria Krzysztofory, jedna z pierwszych powojennych galerii prezentujących sztukę aktualną. Aktywny w środowisku artystycznym w roku 1948 żywo zaangażował się w organizację I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W 1955 roku jako jeden z dziesiątki polskich artystów zaprotestował przeciwko realizmowi socjalistycznemu wystawą 9 Malarzy w Domu Plastyków. Wystawa ta była zapowiedzią powstania Grupy Krakowskiej II, a Kantor stał się jednym z pomysłodawców jej reaktywacji w 1957 roku. Dla Tadeusza Kantora wizja sztuki opierała się w znacznej mierze na poszukiwaniu takich sposobów artystycznej wypowiedzi, które mogłyby sprostać wyzwaniom współczesności. Był gorliwym wyznawcą pełnej swobody twórczej, zwolennikiem eksperymentu. Sam chłonął wszelkie nowinki, wykorzystując z nich to, co okazywało się przydatne jemu samemu, chętnie przetwarzał i modyfikował. W pierwszym okresie twórczości, tuż po wojnie, malował figuratywne obrazy, wypełnione groteskowo uproszczonymi postaciami. Następnie przyszedł czas dynamicznych kompozycji metaforycznych o oszczędnej, chłodnej kolorystyce. W drugiej połowie lat 50. w wyniku podróży na Zachód a zwłaszcza zaś do Paryża zaczęły powstawać płótna taszystowskie charakteryzujące się wibracjami plam, linii, barw. Objawił się w nich stosunek Kantora do materii malarskiej, którą traktował na wskroś użytkowo. Pod koniec lat 50. tę nową ścieżkę Kantora doceniła krytyka zagraniczna a w ślad za nią europejscy i amerykańscy kolekcjonerzy sztuki. Końcówka lat 50. oraz lata 60. stały się pasmem wystawienniczych sukcesów i rozwoju kariery artystycznej Tadeusza Kantora. W latach 70. artysta powrócił do eksperymentów z płótnem tworząc liczne asamblaże i ambalaże – kompozycje półprzestrzenne, w których aplikowane na płótnie używane, nierzadko zniszczone przedmioty przeistaczały obraz w relief. Czerpał inspiracje z konstruktywizmu i dadaizmu, malarstwa informel i surrealizmu. W latach 80. przebywał wielokrotnie w Niemczech, Hiszpanii oraz we Włoszech. Pomiędzy rokiem 1981 a 1989 pokazał w tych krajach swoje najsłynniejsze spektakle: „Umarłą klasę", „Wielopole, Wielopole", „Niech sczezną artyści" i „Nigdy tu już nie powrócę".

Tadeusz Kantor w swojej pracowni, fot. Aleksander Jalosinski, 1973, Forum

51

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Informel, 1959

tech. mieszana, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.d.: Kantor
opisany na odwrocie: T. KANTOR I 1959 CRACOVIE
na odwrocie na blejtramie napis: „25 p." oraz nalepki – Saidenberg Gallery w Nowym Jorku, papierowa nalepka z napisem 25 points oraz papierowa nalepka Miejskiego Konserwatora Zabytków w Krakowie z odręcznie wypisanym numerem 45/59

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
USA, kolekcja prywatna
Nowy Jork, Saidenberg Gallery
Kraków, własność artysty

WYSTAWIANY
Nowy Jork, Saidenberg Gallery, *Tadeusz Kantor* (wystawa indywidualna), październik 1960.

MALARSTWO INFORMEL BYŁO „WIELKĄ PRZYGODĄ" W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA KANTORA – TAK WŁAŚNIE OKREŚLAŁ ARTYSTA TEN ETAP DROGI ARTYSTYCZNEJ (…) MALOWANIE STAWAŁO SIĘ RODZAJEM GRY HAZARDOWEJ STWARZAJĄCEJ MOŻLIWOŚĆ ZREALIZOWANIA DZIEŁA W OPARCIU O SPONTANICZNY, WRĘCZ SPAZMATYCZNY GEST (NOWA TECHNIKA ROZLEWANIA FARBY NA PŁÓTNO ZASTAWIAŁA TU WIELE PUŁAPEK) (…) DECYZJA ZROBIENIA PIERWSZEGO (I JEDYNEGO) KROKU W STRONĘ SZTUKI ABSTRAKCYJNEJ, KTÓRĄ W ISTOCIE, CHOĆ W ZUPEŁNIE NOWYM WYDANIU, BYŁO MALARSTWO INFORMEL – MUSIAŁA BYĆ DLA KANTORA DECYZJĄ TRUDNĄ (…) – Wiesław Borowski

(Borowski W., *Wielka przygoda*, w: *Tadeusz Kantor informel* [katalog wystawy], Starmach Gallery, Kraków 1999)

Tadeusz Kantor był poszukiwaczem nowinek artystycznych a w Polsce jednym z najbaczniejszych obserwatorów nowych trendów pojawiających się w sztuce europejskiej i amerykańskiej. Jego zamiłowanie do eksperymentu i niechęć do podążania utartymi ścieżkami powodowały, że każdy wyjazd poza granice kraju inspirował Kantora do nowych działań, które z zapałem podejmował. Pierwszy wyjazd do Paryża w 1947 i kolejny w 1955 roku stały się przełomowymi w karierze artysty. Zetknął się wówczas z twórczością Wolsa, Foutriera, Mathieu i Pollocka i po powrocie do kraju rozpoczyna własną przygodę z malarstwem gestu. Własną sztukę obejmującą lata 1956-63 sam nazywał okresem Informel (bezforemność) preferując to francuskie zapożyczenie ponad termin taszyzm (la tache – plama). Pierwsza polska wystawa informelowego malarstwa Kantora odbyła się w Warszawie w 1956 roku w salonie „Po prostu". Wkrótce potem przyszedł czas na wystawy międzynarodowe – Monachium, Paryż, Dusseldorf, Kassel, Nowy Jork, Wenecja, Goeteborg. Kantorowskimi informelami zafascynowało się wielu kolekcjonerów sztuki.

(…) ODPOWIADAŁ MU W INFORMELU NEGATYWNY STOSUNEK DO WSZELKIEJ KALKULACJI I SKRĘPOWANIA INTELEKTUALNEGO. POCHWYCIŁ TEŻ ENTUZJAZM A NAWET PRZEJASKRAWIŁ ROLĘ PRZYPADKU W PROCESIE TWORZENIA OBRAZU (…) „PRZYPADEK NALEŻY DO ZJAWISK IGNOROWANYCH, POGARDZANYCH, ZEPCHNIĘTYCH W NAJNIŻSZE REJONY DZIAŁALNOŚCI LUDZKIEJ. W SZTUCE ODNAJDUJE RACJE ISTNIENIA I SWOJĄ RANGĘ" (…) ORYGINALNYM WKŁADEM KANTORA W HISTORIĘ SZTUKI INFORMEL JEST (…) UŚWIADOMIENIE, NIEZWYKŁEJ, TYPOWO KANTOROWSKIEJ METAMORFOZY: „MATERIAŁY I PRZEDMIOTY U PROGU PRZEJŚCIA W STAN MATERII". MALARSTWO INFORMEL STAŁO SIĘ DLA ARTYSTY „MANIFESTACJĄ ŻYCIA", AKCENTOWANĄ Z CAŁYM NACISKIEM „KONTYNUACJĄ NIE SZTUKI, ALE ŻYCIA"

– Wiesław Borowski

(Borowski W., *Wielka przygoda*, w: *Tadeusz Kantor informel* [katalog wystawy], Starmach Gallery, Kraków 1999.)

52

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Informel, 1960

tech. mieszana, płótno, 91 x 73 cm
sygn. l.d.: Kantor
opisany na odwrocie: T. KANTOR / 10.X.1960

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

AUTORA NIE INTERESUJE W MULTIPLACH ASPEKT POPULARYZACJI I SZEROKIEGO PRZEKAZU INFORMACYJNEGO. WIDZI W NICH RACZEJ MOŻLIWOŚĆ OSOBISTEGO WYJŚCIA POZA GRANICE ESTETYCZNEGO FAKTU. AUTOR JEST W GRUNCIE RZECZY PRZECIWKO MULTIPLOM, ALE NIE NEGUJE ICH EGZYSTENCJI, CHCE SPROWADZIĆ JE Z POWROTEM DO PUNKTU WYJŚCIA, NIC NIE TRACĄC Z ICH TYPOWEGO DZIAŁANIA CHCE WYCISNĄĆ NA NICH SZCZEGÓLNE I NIEPOWTARZALNE PIĘTNO, PRZEZ PARTYCYPACJĘ. – Tadeusz Kantor

(Tadeusz Kantor, *Multipart* (1969), w: Kantor. *Z Archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 210-211.)

53

TADEUSZ KANTOR
(1915 – 1990)

Multipart, 1970

assamblage, płótno, 120 x 110 cm
opisany na odwrocie: Tadeusz Kantor / IV 1970 / Kraków

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 8.12.2015, poz. 62.

W lutym 1970 roku w warszawskiej Galerii Foksal Tadeusz Kantor zorganizował akcję pt. Multipart. Nazwa powstała ze zbitki dwóch słów: multiplikacja i partycypacja. Przedmiotem tego szczególnego wydarzenia było 40 ponumerowanych jednakowych płócien o wymiarach 110 x 120 cm każde, do których artysta przytwierdził zniszczony parasol a następnie pomalował na biało.

Podczas pokazu galeria (będąca galerią niekomercyjną), prowadziła sprzedaż obrazów na warunkach określonych w napisanej przez artystę umowie. Umowa zobowiązywała nabywcę do powieszenia obrazu w domu w widocznym miejscu i udostępniania go odwiedzającym znajomym. Dzieło miało stać się przedmiotem dowolnych zabiegów, którym ktoś chciałby je poddać, dając upust swoim impulsom twórczym. Po upływie roku właściciel zobowiązany był odesłać obraz do galerii by zgodnie z założeniem Kantora zorganizować wystawę pt. Ostatni etap Multipartu. Tylko dwudziestu pięciu spośród czterdziestu nabywców powróciło z zakupionymi rok wcześniej obrazami. Na wystawie pokazano wówczas 25 płócien – partycypacji – pokrytych głównie zapiskami i kolażami stworzonymi przez nowych właścicieli. Poprzez Multipart Kantor zakwestionował pojęcie dzieła sztuki jako unikalnego tworu przypisanego artyście. Co więcej, zanegował relację twórca – nabywca, czyniąc z tego pierwszego zwykłego rzemieślnika produkującego seryjny towar a role artysty oddając nabywcy. Pozwalając temu ostatniemu zrobić z obrazem cokolwiek ten zechce zanegował Kantor ideę dzieła sztuki oraz – w szerszym rozumieniu – sens istnienia instytucji wystawienniczych. Jednak, jak pisze Lech Stangret: W ciągu upływu lat z obrazami wydarzyło się coś, czego Kantor nie przewidział. Parasole, mające być ironicznym komentarzem do komercyjności sztuki, zaczęły uzyskiwać na aukcjach wysokie ceny. Okazało się, że jest ich zaskakująco wiele w stanie nienaruszonym – i te właśnie, jako tradycyjne obrazy, cieszyły się największym zainteresowaniem kolekcjonerów. (Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła, 2006, s. 76).

CHCIAŁBYM MALOWAĆ STALE Z TAKIM NAPIĘCIEM, JAKIE ISTNIEJE WÓWCZAS, GDY CZŁOWIEK PRZEŻYWA NAJSILNIEJSZĄ ROZPACZ CZY RADOŚĆ – GDY UMIERA, GDY KOCHA, GDY RODZI SIĘ NOWE ŻYCIE (...) W OBRAZACH POKAZUJĘ KALEKICH LUDZI, KALEKIE UCZUCIA, POKAZUJĘ TO, CO SZARE, ZWYCZAJNE. BO SZTUKA TO NIE KONTEMPLACJA PIĘKNA, LECZ PRZEŻYWANIE LUDZKICH SPRAW.
– Tadeusz Brzozowski

54

TADEUSZ BRZOZOWSKI
(1918 – 1987)

Płatnerz, 1960

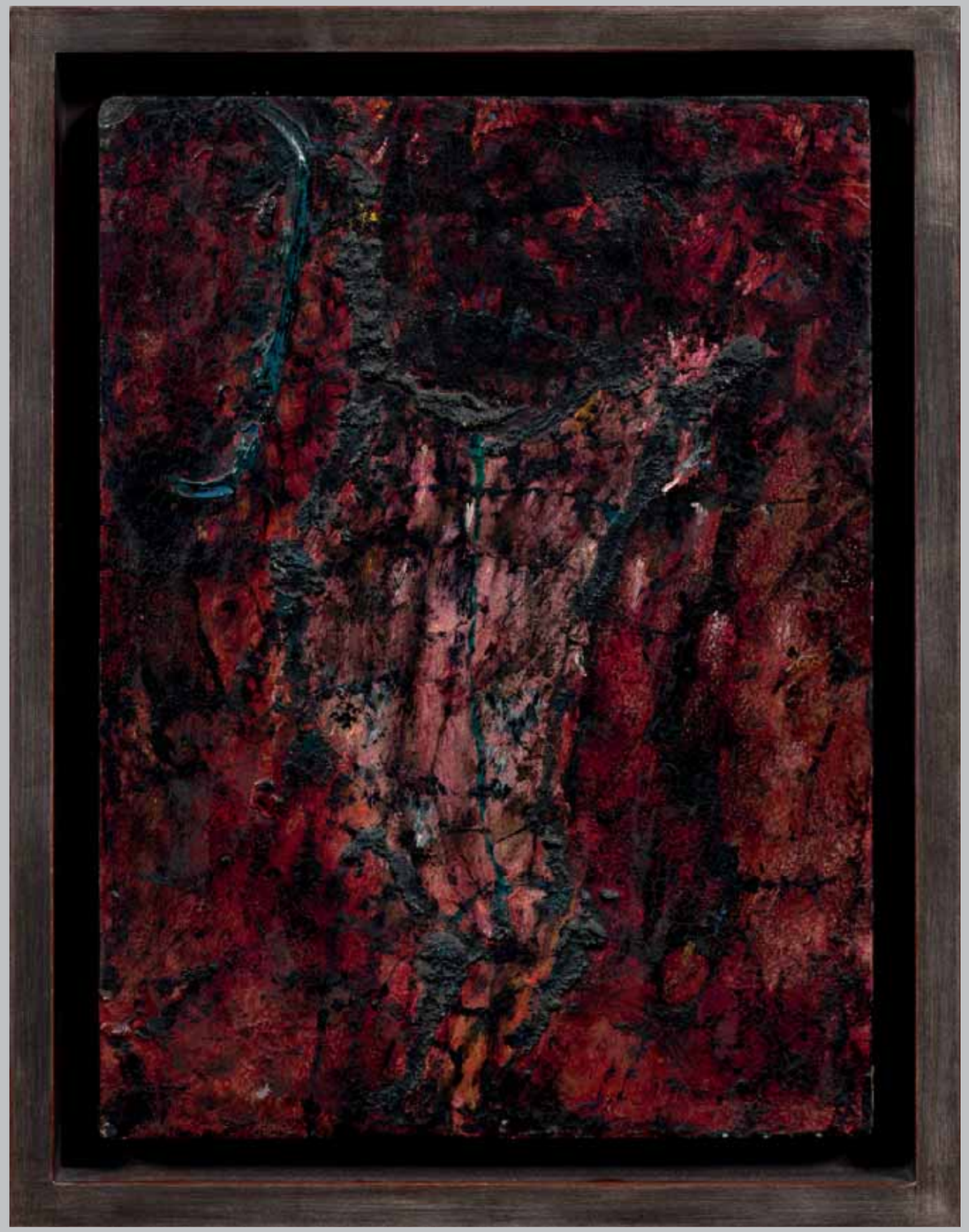
olej, płyta, 42 x 31 cm
sygn. T.BRZOZOWSKI „PŁATNERZ" 42 x 31
na odwrocie: nalepka Galerii JG w Kielcach oraz nalepka konserwatorska z opisem pracy

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Kielce, kolekcja Joanny i Bogusława Gradków
Paryż, kolekcja T. Rutkowskiego

WYSTAWIANY
Kielce, Galeria górna i Dolna BWA, 50/50/50, marzec – kwiecień 2015.
Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień – czerwiec 1997.
Zakopane, Muzeum im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, czerwiec – lipiec 1997.
Wrocław, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, październik – grudzień 1997. Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, luty – kwiecień 1998.

REPRODUKOWANY
50/50/50 [katalog wystawy], wyd. BWA, Kielce 2015, s. 76.
Żakiewicz A., *Tadeusz Brzozowski 1918-1987* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, poz. kat. 118.



SĄDZĘ, ŻE ROLĄ MALARZA JEST WYWOŁYWAĆ ŻYCIE, PRZEMIENIAĆ BIERNĄ MATERIĘ PLASTYCZNĄ W PULSUJĄCY ŻYCIEM ORGANIZM. JEST W TYM COŚ Z PIERWOTNEGO PROCESU ROZNIECANIA OGNIA, KIEDY Z DWU ZIMNYCH, MARTWYCH POLAN DRZEWA TRYSKAŁA ISKRA, POWSTAWAŁ ŻYWIOŁ. CZŁOWIEK, KTÓRY TEN ŻYWIOŁ WYWOŁYWAŁ, BYŁ POCZĄTKOWO SAM WOBEC RZECZY MARTWYCH. MIAŁ TYLKO W SOBIE ENERGIĘ I POTRZEBĘ, KONIECZNOŚĆ WYWOŁANIA INNEJ ENERGII. GDY TA WYTRYSŁA, STAWAŁA WOBEC CZEGOŚ, CO ODTĄD ŻYŁO SWOIM WŁASNYM, ODRĘBNYM, INTENSYWNYM ŻYCIEM (…) PODOBNIE JEST Z MALOWANIEM. – Jerzy Tchórzewski

(Jerzy Tchórzewski, z cyklu *Mistrzowie Polskiego Malarstwa Współczesnego*, Poznań 2001, s. 8)

JERZY TCHÓRZEWSKI
(1928 – 1999)

Obraz Z. 6, 1959

olej, płótno, 150 x 76 cm
sygn. l.d.: J. Tchórzewski 59
na odwrocie papierowa nalepka Centralnego Biura Wystaw Artystycznych z opisem pracy oraz włoski znaczek celny

Estymacja: 120 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Drouot-Richelieu, aukcja 2.12.2016, poz. 178.

WYSTAWIANY
Wenecja, Sala Napoleonica, Pittura polacca contemporanea, 1959

56

HENRYK MUSIAŁOWICZ
(1914 – 2015)

z cyklu Portret z wyobraźni, 1962/64

technika własna, płyta, 72,5 x 53 cm
opisany na odwrocie: Z CYKLU PORTRET Z WYOBRAŹNI
1962/64 MUSIAŁOWICZ

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artysty

57

ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920 – 1972)

Kompozycja, 1959

olej, płótno, 73 x 60 cm
sygn na odwrocie: Aleksander Kobzdej 1959

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

NIE CHCIAŁAM TŁUMACZYĆ ABAKANÓW. MIAŁY MÓWIĆ ZA SIEBIE. NIE MOGŁAM WERBALIZOWAĆ ICH TAJEMNIC. TO BYŁO ZNÓW WBREW MODZIE. A JEDNAK ABAKANY SPOWODOWAŁY REWOLUCJĘ W TKACTWIE, STAŁY SIĘ SZKOŁĄ, KIERUNKIEM NA CAŁYM ŚWIECIE.

– Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz, źródło: publikacja Museum of Contemporary Art, Chicago, Abbeville Press, New York

Magdalena Abakanowicz w pracowni

Abakany jako przestrzenne tkaniny, organiczne formy rzeźbiarskie, uznaje się za pierwszą ale też jedną z najbardziej rewolucyjnych dla sztuki wypowiedzi Magdaleny Abakanowicz. Podwieszane podczas ekspozycji nie płasko do ściany ale do sufitu, intrygowały, emanowały wielkością, formą i kolorem, a przede wszystkim zrywały z dotychczasowym pojmowaniem tkaniny, z konwencjonalną kategoryzacją rzeźby i definiowały te nowe formy jako obiekty. Mimo, iż artystka nadawała im konkretne tytuły to z tej nieokreśloności i potrzeby nazwania przylgnęła do tych obiektów nowa całościowa definicja – abakany. Jak powiedziała sama artystka: *Byłam złą studentką. Chciałam czym prędzej skończyć studia i uciec od tych wszystkich ustabilizowanych kierunków, od ludzi, którzy wydają recepty, z góry wiedząc, jaką sztuka być powinna i bezbłędnie odróżniając co dobre, a co niedobre. Abakany były jednym z etapów. Wśród łożonych powodów ich powstania była także moja chęć udowodnienia sobie i inny, że zdołam z tej ciasnej dyscypliny o rzemieślniczych ograniczeniach zrobić sztukę czystą, wbrew jej całej tradycji. Wbrew zakodowanym w mózgach mniemaniom robić obiekty własne, bezużyteczne w sensie praktycznym, będące nośnikiem filozofii, jak malarstwo czy rzeźba, ale nie będące ani tym ani tamtym, żeby nie dostać się znów w obręb jakichś istniejących kategorii, żeby móc tworzyć wyłącznie po swojemu.*

Abakany otworzyły Magdalenie Abakanowicz wejście na światowe salony sztuki. W 1962 roku na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie stały się odkryciem światowej krytyki sztuki a już trzy lata później w 1965 roku, zapewniły jej złoty medal na wielkich Biennale w Sao Paulo. Magdalena Abakanowicz całkowicie poddała sobie warsztat tkacki. Sizal, jutę czy włosie końskie, sznury i liny sprowadziła do form całkowicie podatnych na kształtowanie. Olbrzymie płachty budzą respekt, chwilami poczucie grozy, potęguje to zastosowanie ponadludzkiej skali, efektu serii, ale też aranżacja, która wprowadza abakany w klimat działań environment. W pracowni artystki przez lata to właśnie warsztat tkacki był podstawowym narzędziem ekspresji. Abakany powstały w różnych seriach i formach, od gigantycznych czarnych płacht, poprzez formy organiczne, których esencje stanowią te waginalne, aż do wiszących kompozycji.

INTERESUJE MNIE TWORZENIE OTOCZENIA DLA CZŁOWIEKA. INTERESUJE MNIE SKALA NAPIĘĆ POMIĘDZY RÓŻNYMI KSZTAŁTAMI, KTÓRE UMIESZCZAM W PRZESTRZENI. INTERESUJE MNIE DOZNANIE CZŁOWIEKA WOBEC TKANEGO OBIEKTU. INTERESUJE MNIE RUCH I FALOWANIE TKANEJ POWIERZCHNI. INTERESUJE MNIE KAŻDE ZASUPŁANIE NICI I LIN ORAZ KAŻDA MOŻLIWOŚĆ ICH PRZEKSZTAŁCENIA. INTERESUJE MNIE BIEG POSZCZEGÓLNEJ NITKI W PRZESTRZENI. NIE INTERESUJE MNIE PRAKTYCZNA PRZYDATNOŚĆ MOICH DZIEŁ.

– Magdalena Abakanowicz

(Z katalogu wystawy indywidualnej w Pasadena Art Museum, Los Angeles, Kalifornia, 1971.)

ABAKANY DRAŻNIŁY LUDZI. BYŁY NIE W PORĘ. W TKACTWIE: GOBELIN FRANCUSKI, W SZTUCE: POP-ART I SZTUKA KONCEPTUALNA, A TU MAGICZNE, SKOMPLIKOWANE, OGROMNE… OBCY JĘZYK.

– Magdalena Abakanowicz

(*Magdalena Abakanowicz*, red. zbiorowa, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995, s.24.)

58

MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 – 2017)

Linnen and sisal, 1974

len, sizal, 200 x 130 cm
sygn. i opisany na autorskiej metce: „LINNEN AND SISAL" 1974 200 x 130 cm M. Abakanowicz

Estymacja: 120 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artystki

BYŁO KILKA PRZYCZYN POJAWIENIA SIĘ BEZGŁOWEGO TŁUMU. WIARA, ŻE SZTUKA NIE JEST DEKORACJĄ, A WYZNANIEM, KONFRONTACJĄ, OSTRZEŻENIEM.

– Magdalena Abakanowicz

59

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930 – 2017)

Jonas, 1998

tkanina jutowa, żywica, metal, 145 x 49 x 64 cm
sygn. na autorskiej plakiecie: JONAS ON IRON FRAME/ M.ABAKANOWICZ/ 1998

Estymacja: 150 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artystki

W latach 70 Magdalena Abakanowicz przeszła płynnie z tkackich, organicznych form do rzeźby, w której od razu skupiła się na postaci ludzkiej. Postaci potraktowanej w bardzo specyficzny sposób. Odartej z tożsamości, ale nie indyidualności. Postaci symbolicznej i pełnej ogólnoludzkich znaczeń. Postacie, stojące, kroczące, siedzące, pojedyncze i w tłumach, pozbawione wnętrz, pozbawione głów czy kończyn, multiplikowane, stanowiły mocną emfazę tożsamości społeczeństw i emocji jednostek. Jak sama mówiła „W człowieku istnieje niepełna świadomość własnych kalectw, na tyle niepełna że pozwala nam ona coś ciągle zdobywać i poszukiwać nowych spełnień". Prace te, realizowane w utwardzanej jucie ale też później odlewane w brązie oraz spawane ze stali, należą do najbardziej reprezentatywnych motywów Abakanowicz. Rozumiane w kontekście multiplikowanego zbioru jaki tworzą rozsiane po całym świecie, funkcjonują jednocześnie z równą mocą pojedynczo, zawierając w sobie całą siłę przekazu, całą kwintesencję tłumu.

W GRUPACH, KTÓRE TWORZĘ, NIE MA DWÓCH POSTACI JEDNAKOWYCH. GROMADA LUDZI, PTAKÓW, OWADÓW, GARŚĆ LIŚCI – TO TAJEMNICZY ZBIÓR WARIANTÓW PEWNEGO WZORU. ZAGADKA DZIAŁANIA NATURY NIEZNOSZĄCEJ DOKŁADNYCH POWTÓRZEŃ CZY NIE MOGĄCEJ ICH DOKONAĆ, PODOBNIE JAK RĘKA CZŁOWIEKA NIE POTRAFI POWTÓRZYĆ WŁASNEGO GESTU.
– Magdalena Abakanowicz

(*Polscy artyści w sztuce świata. Rozmowy Elżbiety Dzikowskiej*, Rosikon Press, 2005.)

60

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Wspomnienia greckie

olej, collage, płótno, 74 x 116 cm
na odwrocie potwierdzenie autentyczności Filipa Pągowskiego-syna artystki oraz nalepka CBWA Oddział Gdańsk w Sopocie z roku 1958/9

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Polswiss Art, aukcja 12.03.2017, poz. 61.

61

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Znaki, lata 70. XX w.

olej, płótno, 120 x 109 cm
na blejtramie napis: ZNAKI

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

JEST CISZA MIĘDZY NAMI.
ONA WSZYSTKO SŁYSZY.
ZAPLĄTANI W CAŁE SZNURY
KROKÓW,
MUSIMY IŚĆ…
ODJĘŁO NAM USTA…
ZRESZTĄ…
NIE MA NA TO SŁOWA

(Wiersz miłosny Erny Rosenstein pod tytułem *We dwójkę*.)

62

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Poświata, 1968

olej, płótno, 58 x 66 cm
sygn. p.d.: E. Rosenstein 1968
opisany na odwrocie: POŚWIATA 58 X 66

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
zakup od męża artystki Artura Sandauera

Urodzona we Lwowie 17 maja 1913 już od najmłodszych lat fascynowała się rysunkiem i poezją. Jako uczennica siódmej klasy założyła młodzieżową Polską Partię Socjalistyczną. Ojciec Erny był radcą prawnym, pragnącym by jego córka poszła w jego ślady. Widząc jednak jej skłonności do ruchów komunistycznych postanowił wysłać dziewczynkę na nauki do ciotki mieszkającej w Wiedniu. W latach 1932-1934 studiowała malarstwo na Frauen Akademie, oddziale Akademii Sztuk Pięknych dla kobiet. Pomimo intencji rodziców, przygoda Erny z komunizmem nie zakończyła się. W niedługim czasie po przyjeździe do Wiednia zapisała się do Związku Robotników Wiedeńskich. Pierwsze prace malarskiej Erny Rosenstein nie przetrwały. Epizod z wiedeńskim ruchem komunistycznym zakończył się po dwóch latach, po których Erna postanowiła przeprowadzić się do Krakowa i wznowić studia na Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Jarockiego i Wojciecha Weissa. Podczas swojego pobytu w Krakowie związała się ze środowiskiem Grupy Krakowskiej. Po latach Rosenstein śmiała się, że to już nie była Grupa Krakowska, tylko Tłum Krakowski. Erna pasowała do towarzystwa pragnącego nowatorstwa, rewolucji. Organizowali akcje artystyczne. Działał pierwszy teatr „Cricot". Nawiązała wówczas bliską relację artystyczną z Jonaszem Sternem. Po jego śmierci publicznie, bardzo serdecznie, przypomniała jego dramatyczne losy, sylwetkę i twórczość. W roku 1937 odbyła krótką podróż do Paryża. Niedługo przed wybuchem wojny Erna została aresztowana za udział w manifestacji komunistycznej. W procesie bronił jej ojciec, narażając się karę pozbawienia wolności. Ostatecznie została skazana na miesiąc aresztu, którego nie odsiedziała. Czas wojny Erna Rosenstein spędziła z rodzicami we Lwowie. Wówczas trafili do getta z którego w 1942 roku udało jej się uciec. Trafiła do szpitala, gdzie dowiedziała się, że jej rodzice zostali zamordowani. Okupację przeżyła ukrywając się pod wieloma nazwiskami np. Nowak, Kowalska czy Powalska. W konspiracji najczęściej nazywano ją „Zośka". Wyraz tamtych przeżyć stanowi między innymi obraz „Getto" (1946), nawiązujący do mitu Niobe. Podczas swojego późniejszego pobytu w Paryżu związała się z Arturem Sandauerem polskim krytykiem literackim, eseistą, tłumaczem i profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Znali się jeszcze przed wojną, gdy oboje współpracowali z Grupą Krakowską. Z ich związku w 1950 roku urodził się syn Adam. Dopiero w późniejszym czasie para postanowiła wziąć ślub. Mieszkając w owym czasie z mężem w Warszawie, Rosenstein ciągnęło do klimatów krakowskich. Twierdziła, że w stolicy zbiera się „artystyczna hołota", która tylko lgnie do żłoba, a dla kultury nie robi zupełnie nic. Tymczasem w Krakowie odrodziła się właśnie Grupa Krakowska, z Marią Jaremą i Tadeuszem Kantorem na czele. O sztuce myśleli podobnie, w 1955 roku zorganizowali nawet wspólną wystawę „Dziewięciu". Związana z gronem twórców krakowskich (Grupa Krakowska) i warszawskich; Rosenstein pokazywała swoje prace zarówno w Galerii Krzysztofory, jak w Galerii Krzywe Koło. Bardziej jednak identyfikowała swoje poszukiwania z kręgiem Tadeusza Kantora, zwłaszcza z intensywnie i różnorodnie przetwarzaną w tym gronie tradycją surrealizmu. Brała udział w Sympozjach Złotego Grona (Zielona Góra 1963, 1977) oraz Plenerach Koszalińskich (Osieki 1964-1967, 1972, 1976-1978). Zmarła w 2004 roku w Warszawie.

63

ERNA ROSENSTEIN
(1913 – 2004)

Kompozycja, 1985

technika własna, deska, 65 x 50 cm
sygn. p. d.: E. Rosenstein 85

Estymacja: 50 000 – 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
dar od artystk

Zdzisław Beksinski, fot. Igor Omulecki, VivaForum

W MOIM PRZYPADKU MALOWANIE OBRAZÓW NIE WYNIKA ZE SPOŁECZNEGO POSŁANNICTWA LECZ Z POTRZEBY DUCHA. JEST TO RODZAJ PSYCHICZNEGO SKRZYWIENIA, Z KTÓRYM SIĘ URODZIŁEM. – Zdzisław Beksiński

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

Zdzisław Beksiński to jedna z najgłośniejszych a zarazem najtragiczniejszych postaci polskiej sztuki współczesnej. Absolwent sanockiego Gimnazium i Liceum w 1947 roku rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. W 1951 o żenił się z Zosią Stankiewicz. Po ukończeniu studiów w 1952 mieszkał kolejno w Krakowie, Rzeszowie by w 1955 powrócić wraz z żoną do rodzinnego Sanoka. Swoją twórczość rozpoczął jako fotografik, prezentując w 1958 znakomite prace na kilku wystawach w Warszawie, Gliwicach i Poznaniu. Jednak to nie fotografia przyniosła sławę lecz twórczość rysunkowa i malarska, a tak że częściowo i rzeźbiarska. W 1964 w Starej Pomarańczarni w Warszawie Janusz Bogucki zorganizował wystawę artysty, która otworzyła drogę do artystycznego sukcesu. Beksiński pokazał wówczas obrazy wczesnego nurtu, nazywanego przez artystę „okresem fantastycznym" trwającym w jego biografii twórczej do końca lat 80. Latem 1977 po decyzji władz Sanoka o rozbiórce rodzinnego domu, twórca wraz rodziną osiadł na stałe w Warszawie. W 1984 związał si ę na kilkanaście lat z paryskim marchandem- Piotrem Dmochowskim. W maju 1998 umiera żona Zofia, a w Wigilię 1999 jedyny syn Tomasz popełnia samobójstwo. Seria dramatycznych wydarzeń nie ominęła również samego Zdzisława, który ginie 21 lutego 2005 w swoim mieszkaniu z rąk młodocianych przestępców. Malarstwo olejne zaczęło dominować w twórczości Beksińskiego dopiero w latach 70. Wcześniej nie odgrywało ono znaczącej roli jednak wystawy zorganizowane przez Galerię Współczesną w Warszawie w 1970 i 71 roku oraz wystawa w Karstadt-Haus Galerie w Kolonii w Niemczech (1973) utwierdzaj ą artystę w słuszności nowoobjętej ścieżki. Stopniowo zmienia się też tematyka – już od 1972 r. wyraźnie mniej na płótnach czaszek, upiorów, rozkładających się ciał, za to pojawiaj ą si ę wielkie, nastrojowe pejzaże, pełne tajemniczych budowli i ruin poro śniętych trawą. Malarstwo okresu fantastycznego, do którego zaliczyć można m.in. oferowaną prac ę narodziło się dzięki niezwykłej otwartości na to co podświadome w człowieku. Brak strachu przed własnym „ja" oraz niezwykła siła wyobraźni jakie cechowały Beksińskiego pozwoliły mu tworzyć świat określane przez krytyków jako persyflaże będące zabaw ą z XIX wiecznym malarstwem romantycznego patosu i XX- wiecznym surrealizmem. Popularność jak ą cieszyło si ę malarstwo fantastyczne okresu lat 70. spowodowała, że prace Beksińskiego bardzo chętnie pokazywały nie tylko polskie ale również zagraniczne galerie, m.in. we Włoszech, Niemczech, Francji, Belgii. Artysta jako jedyny Europejczyk mia ł stałą ekspozycję w muzeum sztuki w japońskiej Osace.

PRAGNĘ MALOWAĆ TAK, JAKBYM FOTOGRAFOWAŁ SNY.

– Zdzisław Beksiński

64

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI
(1929 – 2005)

DX, 1990

olej, płyta pilśniowa, 87 x 73 cm
sygn. na odwrocie: DX BEKSIŃSKI

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

REPRODUKOWANY
Beksinski peinture et dessin 1987 – 1991, Paris 1991, s. 115.

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Unicum, aukcja 1.10.2009, poz. 40.

W GIEROWSKIM CHYBA ZAWSZE ZMAGAŁ SIĘ INSTYNKT PRAWDZIWEGO KONSTRUKTYWISTY, KTÓRY W ZAPROWADZANIU PORZĄDKU NA PŁASZCZYŹNIE PŁÓTNA ODNAJDYWAŁ NAJBARDZIEJ PODSTAWOWE SENSY MALARSTWA Z INSTYNKTEM KOLORYSTY, KTÓRY POPRZEZ ODRUCH I GEST CHCE UŚWIĘCIĆ MALARSKI PROCEDER, ODCZUĆ BOŻĄ ŁASKĘ BARWNEGO WIDZENIA. KOLOR GIEROWSKI TRAKTUJE ZGODNIE Z ZASADA JEGO WIELOFUNKCYJNOŚCI, PRZYWIĄZUJĄC WAGĘ ZARÓWNO DO JEGO ROLI DEKORACYJNEJ, JAK I FUNKCJI KOLORU ZWIĄZANEJ Z KREOWANIEM FIZYCZNYCH CECH BARWNYCH PŁASZCZYZN, NACECHOWANIEM ICH SPECYFICZNYM, INDYWIDUALNYM PIĘTNEM.

(Rosiak M., *Malarstwo absolutne*, wyd. galeria r, Poznań 1999.)

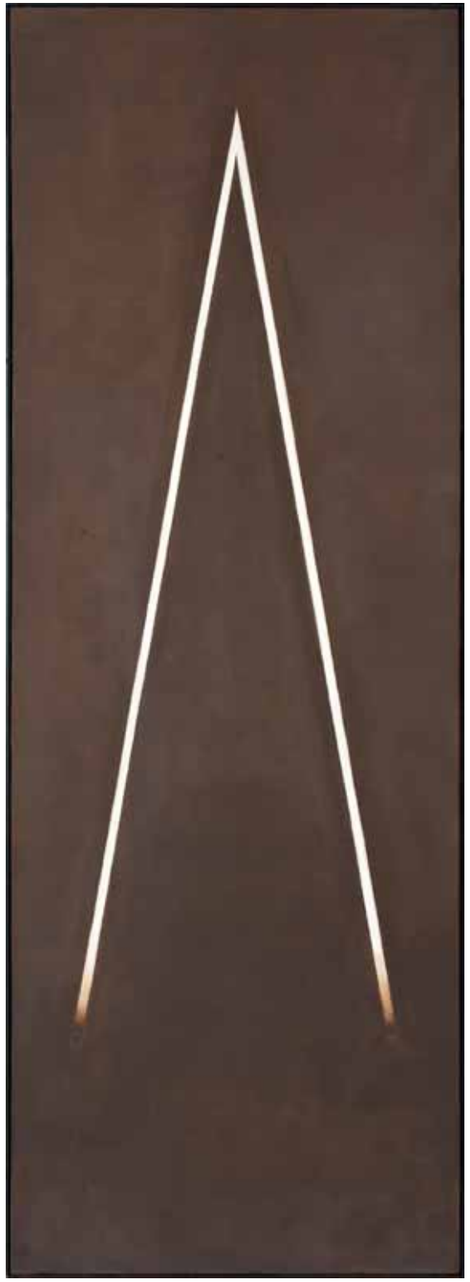
65

STEFAN GIEROWSKI
(UR. 1925)

Ob. DLVIII, 1986

olej, płótno, 199,5 x 69,5 cm
sygn. Na odwrocie: s. gierowski/
Ob DLVIII 1986.
na blejtramie nalepka Galerii
Zapiecek

Estymacja: 140 000 – 200 000 zł •



66

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Bez tytułu (Deszcz), lata 80. XX w.

akryl, płótno, 75 x 100 cm
sygn. p.d.: Dominik

Estymacja: 35 000 – 55 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
aukcja Skånes Auktionsverk 4.10.2016 poz. 410
Szwecja, kolekcja prywatna

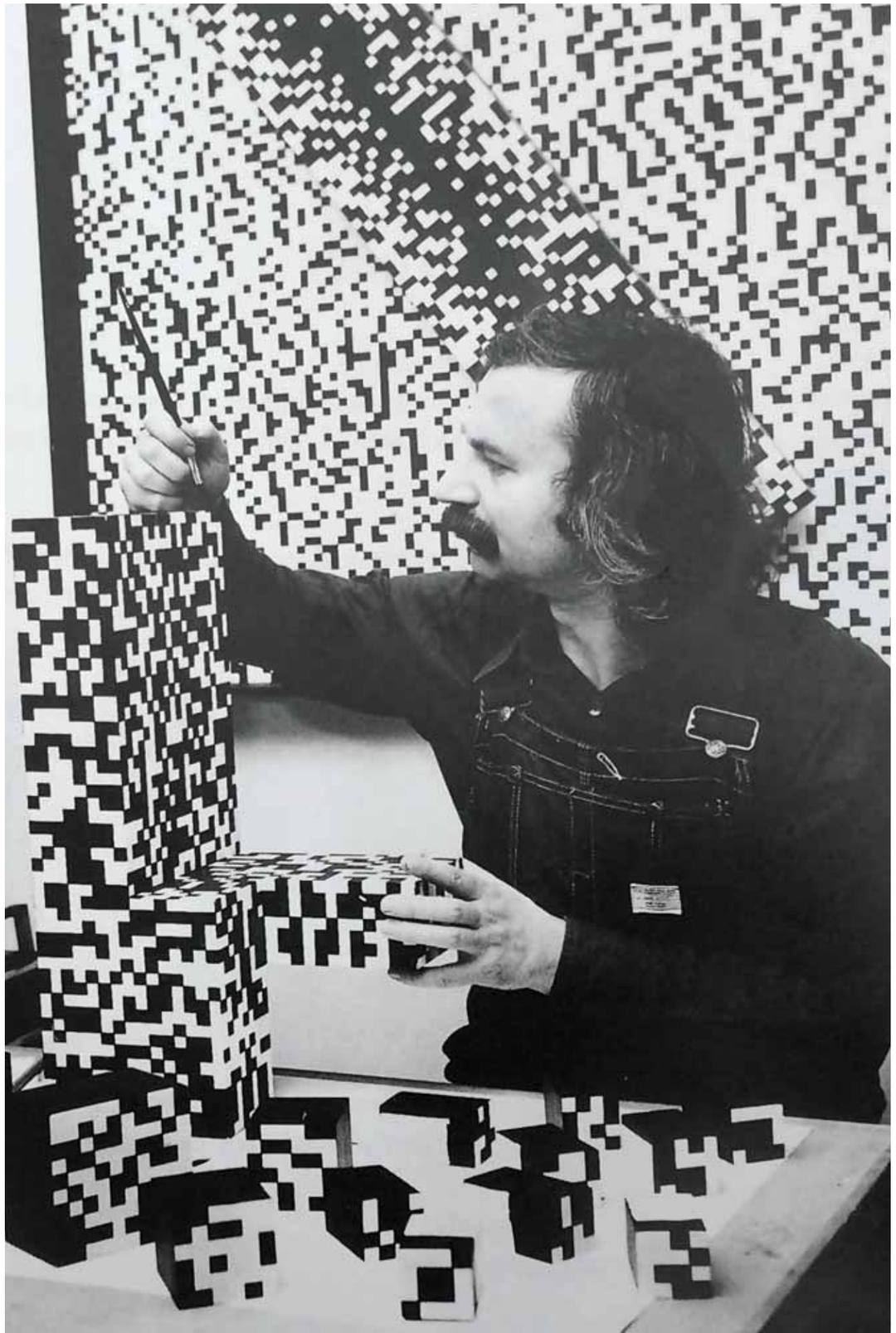
67

TADEUSZ DOMINIK
(1928 – 2014)

Bez tytułu, lata 80. XX w.

akryl, płótno, 75 x 100 cm
sygn. p.d.: Dominik

Estymacja: 35 000 – 55 000 zł •



Ryszard Winiarski. Fotograia archiwalna [w:] Grabski J. Ryszard Winiarski – Prace z lat 1973-1974, Kraków 2002, IRSA, s. 6.

CAŁA MOJA TWÓRCZOŚĆ, DO DZISIAJ, Z GRUBSZA BIORĄC, JEST BUDOWANA NA TYCH DWÓCH OBIEKTYWNYCH MECHANIZMACH, NA PORZĄDKU I PRZYPADKU. PORZĄD- KIEM NAZYWAM TE DOŚWIADCZENIA, KTÓRE SĄ PRZYPISANE CIĄGOM LICZBOWYM, PRZYPADKIEM ZAŚ TE, W KTÓRYCH URUCHOMIONY ZOSTAŁ TAKI CZY INNY MECHA- NIZM LOSOWY. (...) NA POCZĄTKU TO CO ROBIŁEM MIAŁO SŁUŻYĆ PRZEDE WSZYST- KIM PEWNEJ DEMONSTRACJI, DEMISTYFI KACJI 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.)

RYSZARD WINIARSKI

Ryszard Winiarski, absolwent Wydziału Mechaniki Precyzyjnej Poli- techniki Warszawskiej uczęszczał jako wolny słuchacz do pracow- ni malarstwa warszawskiej ASP. Należy do grona najwybitniejszych reprezentantów nurtu abstrakcji geometrycznej wywodzącej się z tradycji konstruktywizmu. Zgodnie z założeniami programu, od 1965 roku budował swe obrazy w oparciu o stały moduł – kwadrat pokryty czarną lub białą farbą. Ułożenie kwadratów i ich kolor jest przypadkiem uzależnionym od rzuconej kostki do gry lub układu losowego. Dla Wi- niarskiego celem nie jest obraz sam w sobie, ani jego estetyka, bardziej interesuje go sam proces twórczy sterowany prawami gry. Zbigniew Li- bera mówił, że [Winiarski] poszukiwał różnych źródeł zmiennej losowej, aby odrzucić na obrazie ocenę estetyczną, a zamiast tego zademonstro- wać pewien proces. Proces ten miał się stać ważniejszy niż sam efekt końcowy. Powstające prace były dla niego tylko produktem ubocznym przyjętego systemu, zaplanowanych operacji myślowych, w których zawierała się manifestacja jego twórczej postawy. W tym sensie wyprzedzał artysta swój czas, wprowadzając do prac ele- menty konceptualizmu. Stąd też Winiarski nie używał terminu „obraz", ale „obszar" lub „próby wizualnej reprezentacji układów statystycz- nych". W 1973 roku Winiarski wyjechał na stypendium Fundacji Ko- ściuszkowskiej do USA. Do końca swojej artystycznej drogi kontynuował tworzenie obrazów na przyjętych wcześniej założeniach wprowadzając dodatkowo realizacje w dużej skali i w trzech wymiarach. Udowodnił tym samym, że możliwe jest stworzenie w sztuce zupełnie nowej jakości w oparciu o wypracowaną wcześniej teorię. Swoje obszary komplikował również poprzez wprowadzanie do układu białych i czarnych kwadra- tów trzeciego wymiaru bądź dodatkowego koloru. Prace Ryszarda Wi- niarskiego wchodzą w skład kolekcji takich instytucji jak Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Pozna- ni, w kolekcji McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu kolekcjach prywatnych.

68

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Obszar III, 1968

akryl, płyta, 100x 100 cm
p.d.: etykietka wystawowa Galleria Schwarz, Mediolan: Superficie III, 1968/ acrilico su legno, cm 100x100
na odwrocie:
- autorski opis: WINIARSKI/ OBSZAR III/ o wylosowanej ilości, położeniu i wymiarach stref posiadających strukturę losową. Zmienna losowa – kostka do gry, tablica liczb przypadkowych, rzut monetą. Akryl, 100 x 100 cm, 1968/ SURFACE III
– etykieta z opisem pracy w języku francuskim
– nalepka Muzeum Sztuki w Łodzi z opisem pracy (maszynopis)
– nalepka Galerii Współczesnej w Warszawie z odręcznym opisem pracy

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Włochy, kolekcja prywatna
Mediolan, Galleria Schwarz
Warszawa, Galeria Współczesna
Paryż, Musee Galliera
Łódź, Muzeum sztuki w Łodzi
własność artysty

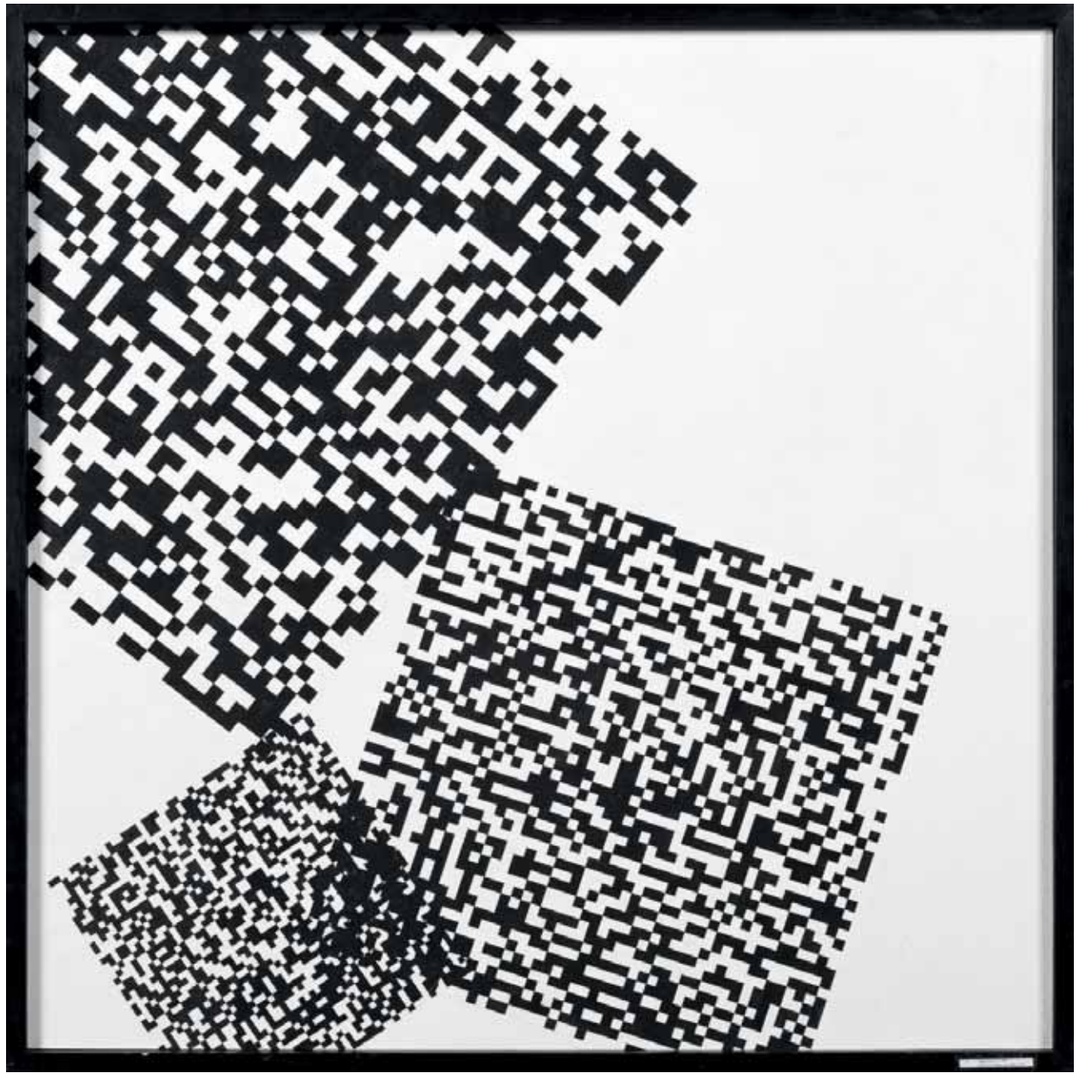
WYSTAWIANY
Peinture Moderne Polonaise. Sources et recherches, Musee Galliera, Paryż, 1969.
Galeria Współczesna, Warszawa, 16.I – 8.II. 1970.
Ryszard Winiarski, Galleria Schwarz, Mediolan, 8. XI – 11. XII. 1974.

REPRODUKOWANY
Peinture Moderne Polonaise. Sources et recherches [katalog wystawy], Musee Galliera, Paryż 1969, il. 141.
Ryszard Winiarski, dall'8 novembre all'll dicembre 1974, alla Galleria Schwarz, Milano [katalog wystawy], wyd. Galleria Schwarz, Mediolan 1974, il. 2.

JEDYNY TO ZNANY MI PRZYKŁAD METODYCZNEGO FILOZOFICZNEGO DYSKURSU NIE MÓWIONEGO, NIE PISANEGO, ALE WIZUALNEGO. DYSKURSU, KTÓRY Z CZASEM STAJE SIĘ, PRAGNIE SIĘ STAĆ WCIĄGAJĄCYM WIDZA W SWÓJ TOK DIALOGIEM.
– Mieczysław Porębski

(*Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 370.)

Już od wczesnego etapu artystycznej aktywności prace Ryszarda Winiarskiego budziły wielkie zainteresowanie krytyków sztuki. Jego obrazy w 1966 roku, gdy właśnie skończył 30 lat i otrzymał dyplom ukończenia studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskały Grand Prix na Sympozjum Artystów-Plastyków i Naukowców w Puławach. W roku 1969 w Musee Galliera w Paryżu Winiarski wspólnie z innymi artystami związanymi z Muzeum Sztuki w Łodzi (m.in. Katarzyną Kobro, Edwardem Krasińskim, Jerzym Nowosielskim) zaprezentował swoje prace na wystawie pt. „Nowoczesne malarstwo polskie. Źródła i poszukiwania". Wystawa ta, przygotowana przez łódzkie muzeum, posiadała charakter problemowy i pokazywała wybrane zjawiska w okresie od formizmu po rok 1968. Wystawa spotkała się z entuzjastycznym odbiorem. Dzięki temu przedsięwzięciu zachodni świat artystyczny, kręgi kolekcjonerskie i krytycy sztuki mogli po raz pierwszy na taką skalę zapoznać się z twórczością trzydziestotrzyletniego wówczas Ryszarda Winiarskiego, m.in. z oferowaną pracą Obszar III (1968). Od tamtej pory zainteresowanie jego sztuką w Europie i na świecie rosło czego dowodem był udział artysty w wiodących wystawach, jak Międzynarodowe Biennale Konstruktywizmu w Norymberdze (1969 i 1971) czy Biennale w Sao Paulo (1969).
Do niezwykle ważnych wydarzeń zaliczyć na pewno trzeba indywidualną wystawę jaką w roku 1974 przygotował Ryszardowi Winiarskiemu w Mediolanie włoski kolekcjoner i marszand sztuki współczesnej Arturo Schwarz, założyciel legendarnej już Galleria Schwarz promującej twórczość m.in. Marcela Duchamp, Man Raya czy Jean Arp. Na indywidualną wystawę Arturo Schwarz osobiście wybrał kilkanaście prac Winiarskiego, m. in. oferowany *Obszar III* z 1968 roku.
Mimo, iż powstające w sposób nietypowy i zaprzeczający tradycyjnym metodom malarskim, prace Winiarskiego noszą tak silne cechy indywidualności ich twórcy, że są bezbłędnie rozpoznawalne pod każdą szerokością geograficzną a sam artysta już w latach 70. stał się - obok Fangora, Stażewskiego, Opałki i Abakanowicz - jednym z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych twórców polskich na świecie.



69

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

From 0 to 100%. Series 1-5, 1974

akryl, płyta, 30 x 30 cm (każda),
43 x 183 x 6,5 cm (całość)
każda numerowana 1-5
sygn. na odwrocie (każda): Winiarski ‘74
sygn. na odwrocie (nr 1): FROM 0 TO 100 %/
SERIES 1-5/ MUTABLE LOT DICE/ ACRYL, 30 X
30 CM/ Winiarski ‘74

Estymacja: 150 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Niemcy, kolekcja prywatna

ISTNIEJE JESZCZE JĘZYK MATEMATYKI. JEŻELI STARAM SIĘ GO POZNAĆ, NIE ROBIĘ TEGO ANI PRZEZ SNOBIZM, ANI PRZEZ PEDANTERIĘ. PO PROSTU WYDAJE MI SIĘ, ŻE – W NASZYM WIEKU – PEWNYCH SPRAW, KTÓRE MNIE INTERESUJĄ I OBCHODZĄ W INNYM JĘZYKU WYPOWIEDZIEĆ SIĘ NIE DA. NAWET NIE WYPOWIEDZIEĆ. WIĘCEJ: ZOBACZYĆ. NIE MOGĘ ZGODZIĆ SIĘ, ŻEBY ISTNIAŁ TAKI JĘZYK I ŻEBYM Z GÓRY MUSIAŁ PRZED NIM KAPITULOWAĆ. JEŻELI MOGĄ SIĘ NIM POSŁUGIWAĆ INŻYNIEROWIE, BIOLOGOWIE, EKONOMIŚCI – NIE MA ŻADNEJ RACJI, ŻEBY NIE MOGLI NIM WYPOWIADAĆ SIĘ FILOZOFOWIE, SOCJOLOGOWIE, JĘZYKOZNAWCY, KRYTYCY SZTUKI, ARTYŚCI. – Mieczysław Porębski

(katalog wystawy Ryszarda Winiarskiego, Galeria Współczesna, Warszawa, 1967)

70

RYSZARD WINIARSKI
(1936 – 2006)

Statystyczny kształt rysunku nr 1, 1974

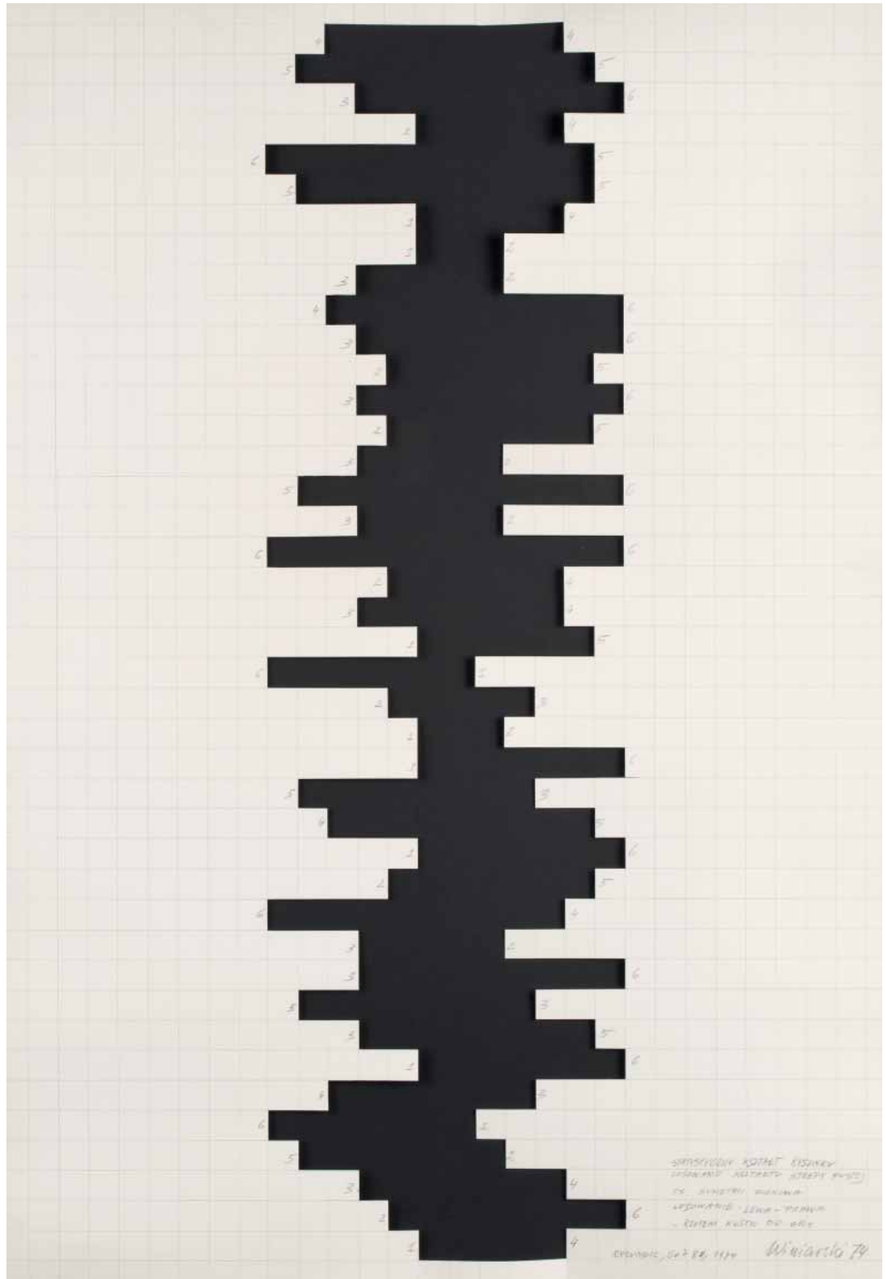
collage, rysunek, papier, 86×60 cm
sygn. i opisany p.d.: „STATYSTYCZNY KSZTAŁT RYSUNKU | LOSOWANIE KSZTAŁTU STREFY PUSTEJ | OŚ SYMETRII PIONOWA | Llosowanie – LEWA – PRAWA | – RZUTEM KOSTK DO GRY | 60 × 86, 1974 WINIARSKI 74”

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Libra, aukcja 2.10.2017, poz. 17.

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Opera – Teatr Wielki Opera Narodowa, Ryszard Winiarski, 2017.

REPRODUKOWANY
Ryszard Winiarski [katalog wystawy], Galeria Opera – Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2017, s. 48–49



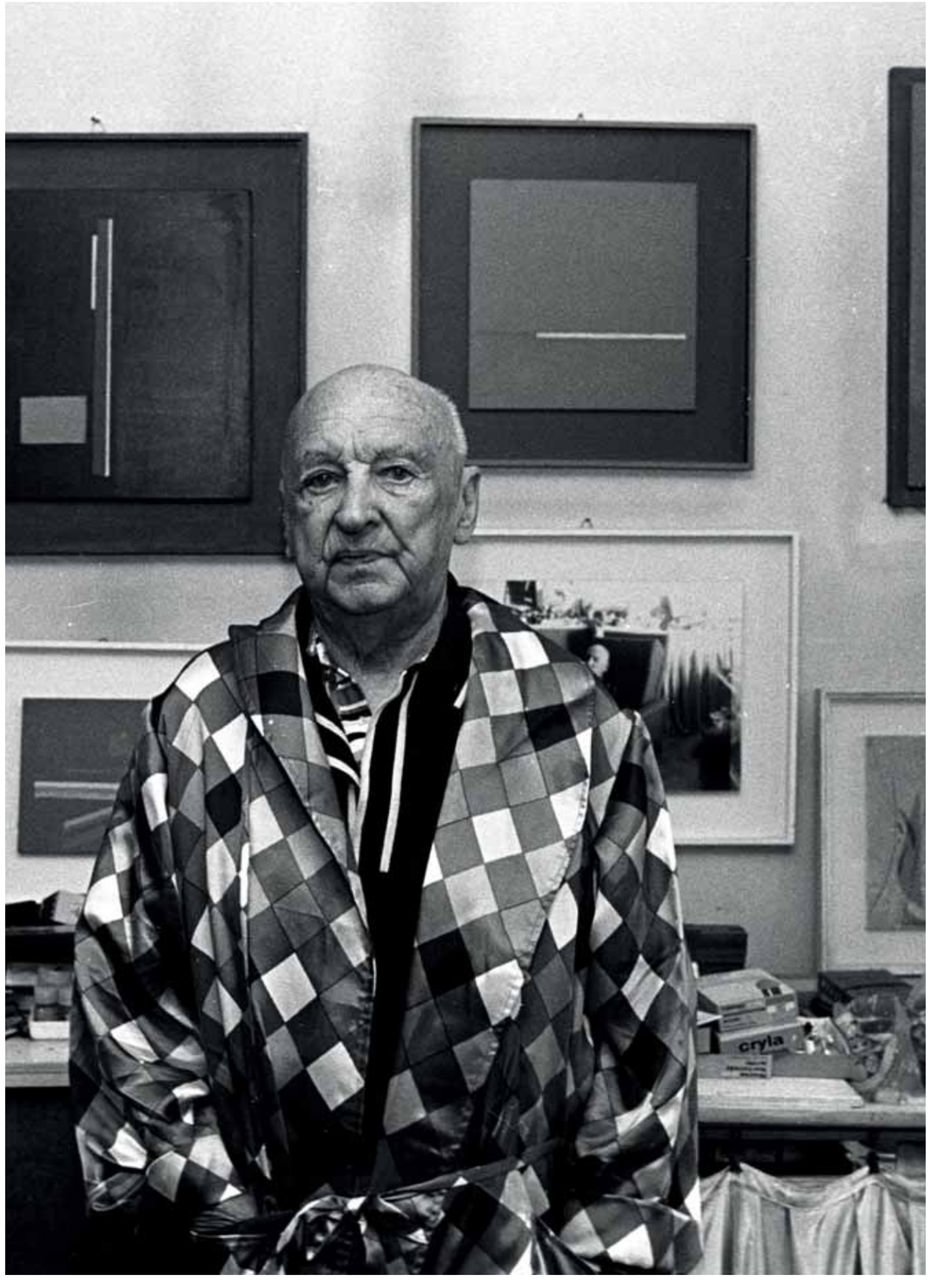
Zbigniew Makowski, źródło: Agencja Gazeta, fot. Sławomir Kamiński

W SZTUCE INTERESOWAŁY MNIE ZAWSZE FORMY NAJPROSTSZE. RELIEFY, KTÓRE OSTATNIO ROBIĘ, ZBUDOWANE SĄ PRZEWAŻNIE Z POSTARZAJĄCYCH SIĘ, IDENTYCZNYCH ELEMENTÓW. SĄ TO FORMY NIEZINDYWIDUALIZOWANE, ANONIMOWE, POGRUPOWANE W ZBIORY. SŁUŻĄ ONE DO ODMIERZANIA I PORZĄDKOWANIA PRZESTRZENI W OBRAZIE. NAJCHĘTNIEJ STOSUJĘ DO TYCH CELÓW KWADRATY I CZWOROBOCZNE ASTEROIDY. CAŁE GRUPY TYCH FORM SĄ TEJ SAMEJ WIELKOŚCI, A CZĘSTO ZDARZA SIĘ, ŻE WSZYSTKIE FORMY W OBRAZIE SĄ IDENTYCZNE. WÓWCZAS NIE MA HIERARCHII: ŻADEN ELEMENT OBRAZU NIE JEST WAŻNIEJSZY OD POZOSTAŁYCH.

– Henryk Stażewski

([w:] „Odra", 1968, nr 2.)

Henryk Stażewski, fot. Czesław Czapliński, Fotonova



ARTYSTA NIE ZATRZYMUJE SIĘ NIGDY, PRACA JEGO NIGDY NIE JEST SKOŃCZONA. IDZIE RÓWNOLEGLE Z PRZEMIANAMI SPOŁECZNYMI I POSTĘPEM TECHNICZNYM. TKWI ON W TERAŹNIEJSZOŚCI, ALE OGARNIA ZAWARTOŚĆ PRZESZŁOŚCI, JAK I PRZEWIDUJE PRZYSZŁOŚĆ PRZEZ WYCZUCIE ASPIRACJI SWOJEJ EPOKI. BŁĘDNYM JEST TWIERDZENIE, ŻE SZTUKA MA WYRAŻAĆ TYLKO TO, CO JEST NIEZMIENNE, WIECZNE. ARTYSTA CZERPIE Z RZECZYWISTOŚCI, KTÓRA JEST ZMIENNĄ I NIEUCHWYTNĄ, BIERZE Z NIEJ TO, CO JEST W CIĄGŁOŚCI I CO JEST WSPÓLNE, A TWORZY DZIEŁO O ZNACZENIU TRWAŁYM I WIECZNYM.
– Henryk Stażewski

(fragment zapisków artysty z 1932 roku, źródło: Archiwum Galerii Foksal.)

71

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief nr 34, 1971

akryl, płyta, 71 x 71 x 4,5 cm
sygn. na odwrocie: nr.34-1971 H. Stażewski
na odwrocie nalepka depozytowa Galerii Foksal z opisem pracy, nalepka Galleria Milano z numerem inwentarzowym i opisem pracy oraz pieczątka WKZ z zezwoleniem na wywóz za granicę

Estymacja: 360 000 – 550 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Werona, kolekcja prywatna
Mediolan, Galleria Milano
Warszawa, Galeria Foksal (depozyt)
własność artysty

WYSTAWIANY
Mediolan, Galleria Schwarz, *Stażewski alla Galleria Schwarz*, 1974.

REPRODUKOWANY
Szczepaniak A., *Henryk Stażewski*, wyd. SKIRA, Mediolan 2018, s. 176.

Począwszy od końca lat 60. w twórczości Henryka Stażewskiego przeważać zaczęła tendencja do poddawania dzieła sztuki obiektywnym prawom nauki. Podstawowym modułem w pracach z tego okresu stał się kolorowy kwadrat, który artysta multiplikował, różnicując nieznacznie jego barwę, by uzyskać zwielokrotnienie wymiarów i intensyfikację efektów chromatycznych. Kompozycje te miały przybliżyć metafizyczną ideę kwadratu. Sam Stażewski mówił o swoich reliefach, że przypominają tablice używane w optyce i kolorymetrii. Przy ich tworzeniu opierał się w znacznej mierze na własnej intuicji, gdyż jak mówił to „dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych". I o ile badania nad kolorem zostały znacząco zintensyfikowane o tyle kwestia formy w obrazie została całkowicie wyeliminowana. Stażewski skoncentrował się na kwadracie – kształcie w jego mniemaniu najbardziej neutralnym. Rozmieszczenie na kwadratowym polu jednakowych kwadratów w jednakowych odstępach pozwalało artyście przenieść punkt ciężkości odbioru pracy na kolor.

Relief Nr 34 z 1971 roku jest rezultatem podejmowanej problematyki koloru rozwiniętej o kwestie harmonii i kontrastu barw ograniczonych jedną kompozycją. W prezentowanej pracy widzimy dziewięć różnobarwnych reliefowych kwadratów, które artysta umieścił na niewiele większych polach barwnych. Te z kolei umieszczone są na jednobarwnym, ciemnym, niemalże czarnym tle. Kolory, których użył Stażewski, to odcienie czerwieni, żółci, różu oraz niebieskiego i zielonego. Nie są umieszczone w żadnym dającym się na wieństwie do wcześniejszych reliefów tu Stażewski nie stopniuje poszczególnych odcieni. Relief nr 34 przynależy do kolejnego etapu, w którym dominującym problemem staje się kontrastowanie poszczególnych kolorów zarówno w relacji reliefowy kwadrat – pole barwne jak również pomiędzy sąsiadującymi ze sobą kwadratami. Zainteresowanie kwestiami praw jakimi rządzą się zbiory form identycznych wyewoluowało w kierunku zainteresowania wzajemnym oddziaływaniem pojedynczych barw i ich odcieni. Czerń tła w przypadku reliefu nr 34 dodatkowo podkreśla i wydobywa kolorystyczne relacje pomiędzy poszczególnymi elementami oraz nadaje harmonii całości kompozycji.

72

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Relief, 1983

akryl, płyta, 53,5 x 53,5 cm
sygn. na odwrocie: 1983 H. Stażewski
l. g.: A. S. 7

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

73

HENRYK STAŻEWSKI
(1894 – 1988)

Kompozycja, 1980

akryl, blacha, płyta pilśniowa, 38,5 x 38,5 cm
sygn. na odwrocie: 1980 / H. Stażewski

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

JEST ON WIELKIM ROMANTYKIEM OP-ARTU, DZIAŁAJĄCYM NIE WEDŁUG REGUŁ, LECZ WEDŁUG POŁĄCZENIA INTUICJI I EKSPERYMENTU, ODWOŁUJĄCYM SIĘ NIE DO ROZUMU, LECZ DO NASZEJ TĘSKNOTY ZA TYM, CO TAJEMNICZE. KIEDY JUŻ TO CZYSTO WZROKOWE WRAŻENIE NOWOŚCI SIĘ ZATRZE, OKAŻE SIĘ, ŻE TA SZTUCZKA OPTYCZNA FAKTYCZNIE JEST CZYMŚ WIĘCEJ NIŻ TYLKO SZTUCZKĄ I JAWI SIĘ JAKO BRAMA DO NOWEGO DOŚWIADCZENIA KOLORU I PRZESTRZENI.

(John Canaday, *Fangor's Romantic Op*, New York Times, 15 luty, 1970, s. 103.)

DYNAMIKA PRZESTRZENNA FANGORA ISTNIEJE GDZIEŚ POMIĘDZY WIDZEM A PŁÓTNEM, W DOSTRZEGALNYM DLA OKA PUNKCIE W POWIETRZU. KAŻDA PRÓBA SKUPIENIA SIĘ NA ROZMYTYCH I PŁYNNYCH OBRAZACH WYWOŁUJE NATYCHMIASTOWE WZBUDZENIE KOLORU I KONTURU, KTÓRE SIĘ ROZPADAJĄ I ŁĄCZĄ NA NOWO I KTÓRE, JAK POWIDOK, UMYKAJĄ PRÓBOM UTKWIENIA W NICH WZROKU. KIEDY WRESZCIE OKU UDA SIĘ PRZENIKNĄĆ PRZEZ TO KINETYCZNE POLE WIDZENIA I ZATRZYMAĆ SIĘ NA PŁÓTNIE, ODBIORCA UZMYSŁAWIA SOBIE, ŻE KOLORY I KONFIGURACJE, KTÓRE WIDZI Z PEWNEJ ODLEGŁOŚCI, NIE SĄ PRZEBARWIONYMI ODCIENIAMI ANI RZECZYWISTYMI KSZTAŁTAMI, LECZ ILUZORYCZNYMI PIERWSZOPLANOWYMI OBRAZAMI POWSTAŁYMI W WYNIKU CZYNNOŚCI POSTRZEGANIA. WŁAŚNIE W TYM UCIELEŚNIA SIĘ POWYŻSZA DEFINICJA ILUZJI OPTYCZNYCH: PERCEPCJE OKA NIE PRZETRWAJĄ PRÓBY SWOICH IMPLIKACJI. (…) STREFĘ PRZED PŁÓTNEM, KTÓRA JEST JEGO POLEM DZIAŁANIA, FANGOR NAZYWA (…) „POSITIVE ILLUSORY SPACE”.

(Rowell M., *Fangor*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1970, s.12.)

Oferowana praca namalowana została w 1963 roku. Rok wcześniej Fangor przebywał w Waszyngtonie na stypendium w Institute for Contemporary Art. Z pierwszej podróży do Stanów Zjednoczonych przywiózł nowe obserwacje i doświadczenia zdobyte zarówno na poziomie teoretycznym jak i praktycznym. W czasie stypendium bowiem nie zaprzestał malowania, w USA powstała cała seria płócien, w których artysta pogłębiał studia nad relacją obraz- przestrzeń- widz. Po powrocie do Paryża, bogaty o świeższe spojrzenie i z ugruntowanym już postanowieniem pozostania na Zachodzie malował. W tym czasie do jego palety zaczął powracać kolor. Oferowana praca #31 wpisuje się doskonale w konsekwentnie realizowaną przez Fangora koncepcję mówiącą iż możliwa jest iluzja przestrzeni rozwijająca się nie w głąb obrazu, ale w kierunku odbiorcy. Efekt ten osiągnięty został za pomocą płasko malowanych bezkonturowych form, w tym przypadku za pomocą koła czyli formy uznawanej za doskonałą. Zastosowana przez artystę kolorystyka ograniczona do trzech barw: czerni, czerwieni i bieli daje wrażenie ascezy Zastosowanie kształtów o kątach obłych, nieograniczających możliwości efektów bezkrawędziowych, takich jak jak fale, elipsy, koła, stanowiło jeden z warunków koniecznych do wywołania pozytywnej przestrzeni iluzyjnej. Obrazy malowane przez Fangora w latach 1958-1973 charakteryzował minimalizm, prostota i brak jakiejkolwiek faktury na powierzchni płótna. Równie istotnym kryterium był kolor. Zestawienie kontrastujących ze sobą barw aktywnie oddziałuje na widza, wzmaga ostrość jego dialogu z obrazem. Tak jak pisze Bożena Kowalska niezależnie od obszaru odniesień i asocjacji obrazy Fangora (…), zwłaszcza zaś jego pulsujące światłem kręgi, mają na widza bezpośrednie działanie magnetyczne. Koncentrują uwagę, przykuwają myśl i wyobraźnię, zdają się wciągać w swój obszar magii i tajemnicy. (cyt. za: Kowalska B., Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii, Warszawa 2015, tom II, s. 112)

74

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

#31, 1963

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR / #31,1963
na blejtramie częściowo uszkodzona nalepka wystawowa Gallerie Lambert w Paryżu

Estymacja: 900 000 – 1 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Europa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
Paryż, Galerie Lambert
własność artysty

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie Lambert, Wojciech Fangor, 1964.

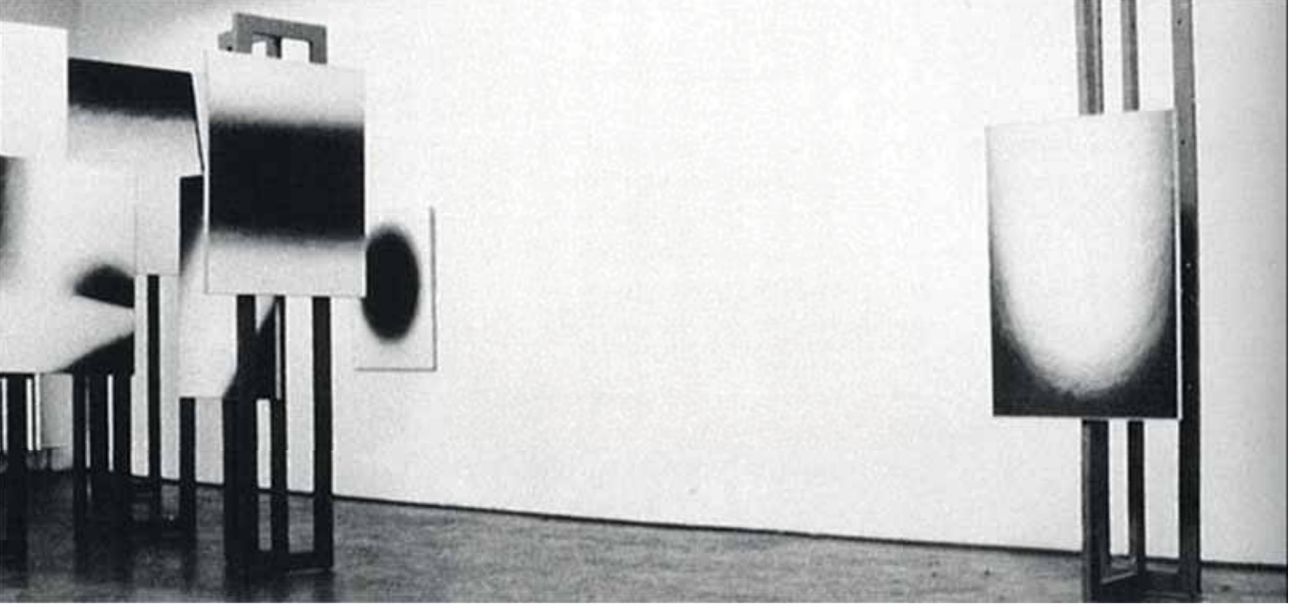
Wojciech Fangor, fot. Tadeusz Rolke, 1959, Agencja Gazeta

WSPÓŁCZESNY OBRAZ PRZESTAŁ BYĆ DZIURĄ W RAMIE DO ZAGLĄDANIA W GŁĄB. ZACZĄŁ EMANOWAĆ SWĄ POWIERZCHNIĄ NA ZEWNĄTRZ, STAŁ SIĘ ŹRÓDŁEM PROMIENIOWANIA, WYTWARZAJĄC W PRZESTRZENI STREFĘ FIZYCZNEGO DZIAŁANIA. KILKA OBRAZÓW ODPOWIEDNIO USYTUOWANYCH POWODUJE KILKA WZAJEMNIE PRZENIKAJĄCYCH SIĘ STREF PRZESTRZENNYCH, WYTWARZAJĄC NASTRÓJ ODMIENNY OD NASTROJU KAŻDEGO OBRAZU Z OSOBNA. PODCZAS OBSERWACJI TEGO ZJAWISKA POWSTAŁA OCHOTA STWORZENIA DZIEŁA SZTUKI OPARTEGO NA ELEMENTACH PODOBNYCH DO OBRAZÓW, ZTYM JEDNAK, ŻE TWORZYWEM TEGO DZIEŁA BYŁY NIE TYLKO SAME ELEMENTY, LECZ PRZEDE WSZYSTKIM STREFY PRZESTRZENI PRZEZ NIE WYWOŁANE. INACZEJ MÓWIĄC, UŻYWAMY OBRAZÓW DO BADANIA TEGO, CO SIĘ MIĘDZY NIMI DZIEJE.

– Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik

(fragment Manifestu z 1960 roku.)

W 1959 roku, rok po słynnym Studium przestrzeni zaprezentowanym w Salonie Nowej Kultury w Warszawie, Wojciech Fangor powtórzył pierwszy polski environment w salach holenderskiego Stedeljik Museum w Amsterdamie. Na zbiorowej wystawie Polish Painting Now poznał Beatrice Perry właścicielkę Gres Gallery w Waszyngtonie. Rok później Perry, znana ze szczególnej fascynacji sztuką pochodzącą spoza żelaznej kurtyny, odwiedziła Warszawę. W 1961 roku w Gres Gallery odbyła się pierwsza w Ameryce indywidualna wystawa prac artysty. W tym samym roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę młodego polskiego malarstwa abstrakcyjnego. Do pokazania prac zaproszono m.in. Wojciecha Fangora, Aleksandra Kobzdeja, Jana Lebensteina, Henryka Stażewskiego, Tadeusza Kantora oraz – jedyną w tym gronie kobietę – Teresę Pągowską. Obydwa te wydarzenia i pozytywne echo jakie po sobie zostawiły wśród amerykańskich krytyków stały się bezpośrednim bodźcem do zaoferowania Wojciechowi Fangorowi stypendium w waszyngtońskim Institute for Contemporary Art. Myśl o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych kiełkowała w Fangorze już od paru lat zwłaszcza zaś od momentu zaciśnięcia współpracy z Gres Gallery. Od 1958 roku do połowy lat 60. powstawały cykle: Square, Black, Blue, Red i wiele obrazów poza seriami, z tytułami lub numerowanych. Stypendium ICA dostarczyło Fangorowi przede wszystkim potrzebnego mu czasu, spokoju i środków by móc dalej pogłębiać pracę teoretyczną rozpoczętą jeszcze w Europie.



FANGOR ZAJMUJE SIĘ RUCHEM RYTMICZNYM – OBROTOWYM, WSTĘPUJĄCYM, OPADAJĄCYM RUCHEM – I JEGO STOSUNKIEM DO CZASU I PRZESTRZENI. MURALISTA, PROJEKTANT WNĘTRZ, FANGOR JEST MNIEJ ZAINTERESOWANY POJEDYNCZYM OBRAZEM SZTALUGOWYM A BARDZIEJ ORGANIZOWANIEM ICH W PRZESTRZENI I, W NAJLEPSZYM RAZIE, JEGO PŁÓTNA POWINNY BYĆ OGLĄDANE UMIESZCZONE JEDEN OBOK DRUGIEGO I POD KĄTEM PROSTYM WZGLĘDEM SIEBIE, TAK JAK TO MA MIEJSCE NA WYSTAWACH ZAPROJEKTOWANYCH PRZEZ ARTYSTĘ WSPÓLNIE Z ARCHITEKTEM, STANISŁAWEM ZAMECZNIKIEM. W TEN SPOSÓB OSIĄGA PULSUJĄCY OPTYCZNY EFEKT KOLORU WZGLĘDEM PRZESTRZENI. – Peter Selz

(fragment tekstu z katalogu wystawy *15 Polish Painters*, Museum od Modern Art, New York, 1961, s. 9.)

Pobyt w USA pozwolił artyście wygłaszać wykłady w cenionych amerykańskich instytucjach (w tym na Uniwersytecie w Yale oraz w Rhode Island School of Design), jak również współdziałać z niektórymi kluczowymi postaciami amerykańskiej sztuki współczesnej – m.in. Josefem Albersem, Markiem Rothko i historykiem sztuki Robertem Goldwaterem. Stypendium zakończyło się wystawą prac Fangora w Waszyngtonie w kwietniu 1962 roku. W maju tego samego roku Artysta opuścił Amerykę a następnie przeniósł się do Paryża. Nie powrócił już do Polski. W kolejnych latach wystawiał w Muzeum Schloss Morsbroich w Leverkusen w Niemczech (1964), a później został zaproszony do wygłoszenia wykładów dla studentów Bath Academy w Corsham w Anglii. W 1965 r. jedna z prac Fangora (nr 17, 1963) została włączona do wystawy „Responsive Eye" MoMA. Dotacja, którą otrzymał przy tej okazji od Fundacji Forda, pozwoliła Fangorowi mieszkać i pracować w Berlinie przez kolejne kilka miesięcy. 1966 to rok, w którym artysta definitywnie zakończył czas intensywnych podróży przyjmując stanowisko wykładowcy w Farleigh Dickinson University w New Jersey i tym samym przenosząc się na stałe do Stanów Zjednoczonych. Indywidualna wystawa jaką przygotowało Fangorowi w 1970 roku The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku stało się punktem kulminacyjnym artystycznych poszukiwań spod znaku op-art, którymi naznaczony był cały okres końcówki lat 50. i lata 60.

Wojciech Fangor wielokrotnie i przy różnych okazjach, m.in. w przytaczanej tu wypowiedzi dla Stefana Szydłowskiego z 2009 roku, powracał do jednego z najbardziej kluczowych momentów w jego artystycznej karierze: „W 1950 roku poznałem Jerzego Sołtana i Oskara Hansena. Sołtan zaprosił mnie do współpracy przy projekcie restauracji pod widownią na torach wyścigów konnych na Służewcu. Projekt ten nie doczekał się realizacji. Następnie przyszła robota nad projektem ośrodka sportowego Warszawianka, no i tak zaczęła się stała współpraca z prowadzoną przez Jerzego Sołtana pracownią doświadczalną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Współpraca z Sołtanem, Hansenem, a nade wszystko ze Stanisławem Zamecznikiem rozbudziła we mnie zainteresowanie przestrzenią jako środkiem i tworzywem do wyrażania treści artystycznych. Dla mnie bardzo ważny był moment, o którym już wielokrotnie wspominałem, gdy razem ze Stanisławem Zamecznikiem doszliśmy do przekonania, że można i należy dokonać dzieła artystycznego opartego na przestrzeni rzeczywistej, na ruchu i czasie, lecz oderwanego od utylitarnych wymogów architektury.". Pod koniec lat 50. Fangor wyczuwał, że zbliża się moment, w którym potrzebna będzie zmiana pojmowania dzieła sztuki. Zapragnął stworzyć prace, których warunkiem zaistnienia będzie interakcja obraz-przestrzeń-obserwator. W pierwszym okresie swoich poszukiwań – rozpoczętym jeszcze w Polsce a następnie kontynuowanym na stypendium w Waszyngtonie – Fangor malował wielkoformatowe obrazy na prostokątnych płótnach (Black 8, 1961) przy użyciu kolorów: czarnego, białego i wynikającej ze zmieszania tych dwóch kolorów barwy strefy przejściowej. Na białym tle, w centralnej części lub na obrzeżach kompozycji, umiejscawiał Fangor ingerujące w tło kształty, które albo odcinały się od bieli ostrą krawędzią, albo też przenikały się z nią bezkrawędziowo lub też przyczepiały się do krawędzi brzegów obrazu w sposób linearny lub punktowo. Układy te, jak zwykł nazywać je artysta, zmieniały powierzchnię obrazu za pomocą iluzji światłocienia. Na płótnach kwadratowych o wymiarach 91 x 91 cm (Square 14, Square 11, Square 8, Black Spindle – wszystkie z 1962 roku) nadawał formom czarnym większej niezależności i dominującą rolę względem białej przestrzeni, obserwował grę światłocienia powodowaną współwystępowaniem czerni i bieli. Te pierwsze eksperymenty lat 1957-1961 utwierdziły Fangora w słuszności objętej drogi i zaprowadziły go na sam szczyt.

Cztery z pięciu oferowanych obrazów powstały w trakcie pierwszego pobytu Fangora w Waszyngtonie. Już wówczas zaobserwował on, że malowanie bezkrawędziowe w Stanach było nieznane a wręcz odbierane jako niestosowne. Wszystkie kierunki – op-art, minimal art, abstrakcja geometryczna – stosowały ostrą i konkretną definicję kształtu. Nową formę opierającą się na nieoznaczoności, względności i iluzyjności amerykańscy artyści zaczęli brać pod uwagę dopiero na przełomie lat 60. i 70. W tym sensie prace proponowane przez Fangora u początku lat 60. były w amerykańskim środowisku zupełnie nowatorskie, wzbudzały różnorakie uczucia lecz niezmiennie intrygowały. Pionierstwo idei Fangora wyrosłej na styku nie jednej a kilku dziedzin sztuki widoczne jest przede wszystkim w pracach datowanych na pierwsze lata 60. Lata te są świadkiem największej rewolucji w malarstwie Wojciecha Fangora uwzględniającej stopniowe dojście do optymalnych wg artysty środków wyrazu jakimi stały się koła i fale oraz przejście od czerni i bieli przez łączenie tychże z kolorami podstawowymi aż do obrazów o zestawieniach barw nierzadko wręcz jaskrawych.

75

WOJCIECH FANGOR
(1922 – 2015)

GRUPA 5 PRAC Z KOLEKCJI
GRES GALLERY, 1961-62

Black spindle, 1962

olej, płótno, 91 x 91 cm
sygn. na odwrocie: Fangor 1962 Black Spindle

Square 14, 1962

olej, płótno, 91 x 91 cm
sygn. na odwrocie: Fangor 1962 Square 14

Square 11, 1962

olej, płótno, 91 x 91 cm
sygn. na odwrocie: Fangor 1962 Square 11

Square 8, 1962

olej, płótno, 91 x 91 cm
sygn. na odwrocie: Fangor 1962 Square 8

Black 8, 1961

olej, płótno, 165 x 134 cm
sygn. na odwrocie: Fangor 1961 Black 8

Estymacja: 4 000 000 – 6 000 000 zł •

PROWENIENCJA
Texas, kolekcja prywatna
Waszyngton, Gres Gallery
własność artysty

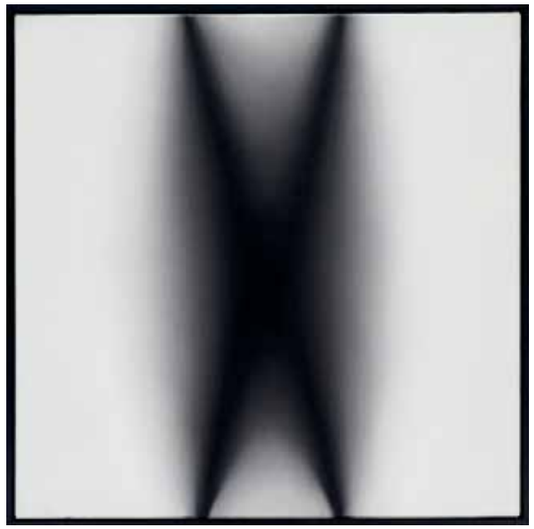
REPRODUKOWANY
Wojciech Fangor. Space as play, red. S. Szydłowski, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, s. 4 (Black 8).

JEDNĄ Z NAJWAŻNIEJSZYCH CECH STYLU WOJCIECHA FANGORA JEST POIMPRESJONISTYCZNE WCIĄGNIĘCIE WIDZA W INTERAKCJĘ Z OBRAZEM. TO BYŁO PODSTAWĄ STUDIUM PRZESTRZENI, AKTYWNOŚĆ WIDZA NADAJE SENS SZTUCE ENVIRONMENT, A TAKŻE PEŁNIŁO ISTOTNĄ ROLĘ W POZOSTAŁEJ TWÓRCZOŚCI FANGORA. ARTYSTA ZAPRASZA DO GRY, KTÓREJ NIE POPSUJEMY, JEŚLI POZNAMY JEJ ZASADY I UWZGLĘDNIMY ICH DYNAMIKĘ ORAZ FAKT, ŻE ZALEŻĄ ONE TAKŻE OD NAS.
– Stefan Szydłowski

(fragment tekstu pt. *Wojciech Fangor. Mała retrospektywa* z katalogu wystawy *Fangor. Malarstwo*, wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 25.)

Black 8, 1961

Square 14, 1962

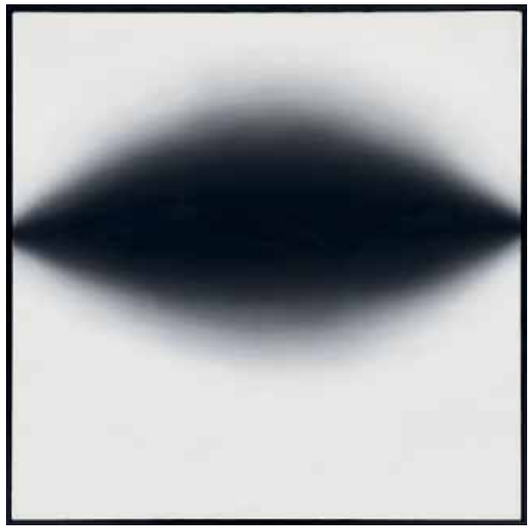


Black spindle, 1962

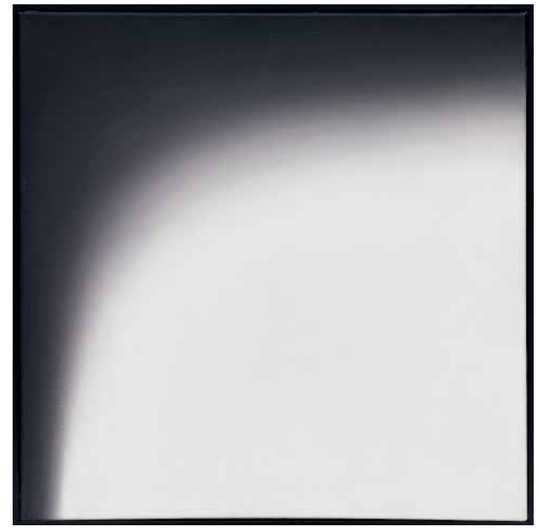
Oferowane prace z lat 1961-62 pochodzą z kolekcji związanej z kultową Gres Gallery w Waszyngtonie. Założona w 1957 roku przez małżeństwo Johna i Tanę Gres szybko zdobyła sobie opinię galerii prężnej i ambitnej. Z powodów zdrowotnych Tana Gres musiała porzucić kierowanie galerią, której większość udziałów wykupiła The Martha Jackson Gallery z Nowego Jorku. Pozostałe 16% udziałów trafiło w ręce prywatnych inwestorów z Waszyngtonu a zarządzanie Gres Gallery powierzono Beatrice Perry, lokalnej kuratorce, specjalistce od rzeźby. Waszyngtońska galeria sprzedawała obiekty do najlepszych instytucji amerykańskich, m.in. Phillips Collection in Washington, the Baltimore Museum of Art, the Brooklyn Museum, the San Francisco Museum of Modern Art, the Yale University Art Gallery, the Museum of Modern Art in Caracas i w wielu innych. Gres jako druga galeria w USA pokazała wystawę indywidualną Botero (1960). By utrzymać opinię galerii odważnej i ambitnej Beatrice Perry szukała coraz nowszych inspiracji i sięgnęła po nie w końcu do Europy. W 1959 roku odwiedziła Holandię i trwającą w Amsterdamie wystawę Polish Painting now (Stedejlik Museum). Rok później udała się do Polski, w Warszawie oglądała galerie i pracownie artystów, dużo czasu spędziła z Wojciechem Fangorem. Do Waszyngtonu przywiozła ponad 50 prac polskich artystów. Tym samym Perry zainicjowała to co mogłoby być nazwane polskim sezonem w Gres Gallery. Przegląd najnowszego malarstwa z Warszawy rozpoczęła od wystawy Aleksandra Kobzdeja, którą Gres Gallery zorganizowało na przełomie września i października 1960 roku. Pośród kolejnych artystów, których dorobek można było zobaczyć w waszyngtońskiej galerii byli kolejno Wojciech Fangor, Marian Bogusz, Rajmund Ziemski i Alina Szapocznikow. Również zbiorowa wystawa przywiezionych z Polski prac Contemporary Polish Paintings została otwarta w Gres Gallery w kwietniu 1961 i z powodu niezwykłego zainteresowania jakim się cieszyć przedłużona o tydzień. To w ślad za nią nowojorskie Museum of Modern Art w sierpniu zainaugurowało pierwszą polską wystawę w publicznej amerykańskiej instytucji – słynną Fifteen Polish Painters, a znaczna część z pokazanych obiektów pochodziła właśnie z Gres Gallery. Mimo sukcesów jakimi cieszyła się waszyngtońska galeria pod wodzą Beatrice Perry w 1962 roku zakończyła swoją działalność. Główny właściciel nie sprzedał udziałów a współudziałowców pospłacał oddając im gromadzone przez blisko pięć lat obrazy, w tym prace polskich artystów. W ten sposób prezentowany tu zespół pięciu płócien Wojciecha Fangora znalazł się w 1962 roku w kolekcji jednego ze współwłaścicieli Gres Gallery a następnie jego potomków.

Kontrakt Wojciecha Fangora z Gres Gallery został w wyniku zamknięcia galerii przedwcześnie rozwiązany. Artysta, który w tym samym 1962 roku powrócił ze stypendium w USA pełen energii i pewny objętej przez siebie ścieżki znajdował się już wtedy w Paryżu pochłonięty pracą. Miały to być ostatnie lata w Europie, lata niezwykle intensywnej działalności twórczej i wystawienniczej. Poznanie Beatrice Perry i kontakt z Gres Gallery miały zdecydowany wpływ na dalsze losy Fangora. Tym samym twórczość artysty zawarta w okresie od pamiętnego environment w 1958 roku przez współpracę z Gres Gallery i do stypendium w Waszyngtonie w 1962 roku stała się fundamentem pod niebywały sukces Wojciecha Fangora, który trwa do tej pory.

Patrząc na pięć obrazów tworzących pozytywną przestrzeń iluzyjną stajemy się częścią systemu, którym Wojciech Fangor określił na nowo rolę dzieła sztuki względem otaczającej je rzeczywistości: Dzisiaj już nie jest takie pewne, że obserwator i przedmiot obserwacji są rozdzieleni ostrą, nienaruszalną krawędzią obiektywności. Wydaje się, że proces obserwacji zmienia obserwowane zjawisko i wzajemnie zmienia obserwatora. Jest to rodzaj sprzężenia zwrotnego o nieokreślonym przepływie wartości.



Square 11, 1962



Square 8, 1962

JEDNĄ Z NAJWAŻNIEJSZYCH CECH STYLU WOJCIECHA FANGORA JEST POIMPRESJONISTYCZNE WCIĄGNIĘCIE WIDZA W INTERAKCJĘ Z OBRAZEM. TO BYŁO PODSTAWĄ STUDIUM PRZESTRZENI, AKTYWNOŚĆ WIDZA NADAJE SENS SZTUCE ENVIRONMENT, A TAKŻE PEŁNIŁO ISTOTNĄ ROLĘ W POZOSTAŁEJ TWÓRCZOŚCI FANGORA. ARTYSTA ZAPRASZA DO GRY, KTÓREJ NIE POPSUJEMY, JEŚLI POZNAMY JEJ ZASADY I UWZGLĘDNIMY ICH DYNAMIKĘ ORAZ FAKT, ŻE ZALEŻĄ ONE TAKŻE OD NAS. – Stefan Szydłowski

(fragment tekstu pt. *Wojciech Fangor. Mała retrospektywa* z katalogu wystawy *Fangor. Malarstwo*, wyd. ASP Gdańsk 2015, s. 25.)

76

WOJCIECH FANGOR (1922 – 2015)

Pejzaż, 1947-48

olej, płótno, 65 x 90 cm
sygn. p.d.: Fangor

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
DESA Unicum, 15.12.2016, poz. 13.

POCHODZENIE
Warszawa, kolekcja prywatna
Polska, kolekcja prywatna
Nowy Jork, kolekcja prywatna
Charlotte, Karolina Północna, kolekcja prywatna (2002-2013)
Nowy Jork, Kendart, 2002
USA, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Warszawa, Klub Młodych Artystów, *Wojciech Fangor*, 1949

Niezwykle ważnym i bardzo osobistym obrazem w twórczości Wojciecha Fangora była namalowana w 1946 roku praca pt. Rozstrzelanie. Obrazem tym rozliczył artysta swoją wojenną przeszłość a zwłaszcza ciążącą na nim traumę jaką było przeżycie niemieckiej łapanki na ulicach Warszawy, i związane z tym cudowne uniknięcie rozstrzelania. W kompozycji tej przedstawiającej czterech żołnierzy mierzących z karabinów do widza, po raz pierwszy Fangor przejawił bunt wobec realizmowi. Obraz ten jest świadectwem zerwania z dotychczas praktykowaną realistyczną manierą i zwiastunem nadchodzącego zupełnie nowego etapu w biografii malarskiej. W drugiej połowie lat 40. Fangor odkrył dla siebie wartości płynące z modernistycznego przełomu, a w szczególności z kubizmu. Podróżując po Europie zapoznał się z dorobkiem Pabla Picassa, Henriego Matisse'a i Fernanda Légera. Malarstwo kubistyczne stało się dla niego źródłem inspiracji, umiał w sobie tylko właściwy sposób połączyć nową fascynującą go ideę z tradycyjnymi walorami rodzimego malarstwa. Rezultatem nowej postawy artysty były obrazy malowane w 1948 i 1949 roku, pejzaże i portrety, które zostały pokazane na wystawie w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w 1949 roku. Była to pierwsza indywidualna wystawa Wojciecha Fangora, na której pokazał 23 prace, w tym 21 obrazów olejnych i 2 rzeźby gipsowe – wszystkie prace z lat 1948 – 49. Artysta mieszkał wówczas w Klarysewie pod Warszawą i spośród ponad setki obrazów, którymi już wówczas dysponował na wystawę wybrał malowane tam pejzaże i portrety. Jednym z malowanych najprawdopodobniej w Klarysewie pejzaży jest oferowana praca. Cechuje ją duże uproszczenie, deformacja i śmiałe kontrasty intensywnych barw, co potęguje siłę wyrazu. Należy ona do tych prac, które odnalazły swoją kontynuację w obrazach figuratywnych z lat 90-tych i późniejszych. Niewątpliwie więc zalicza się do ważnego dla artysty momentu twórczego. Fangor nawiązywał do tych kompozycji również pod koniec życia na nowo je interpretując i wzbogacając o niekonwencjonalne rozwiązania, które jakby klamrą spinały całą jego drogę twórczą.

77

JÓZEF HAŁAS
(1927 – 2015)

Wnętrze przeciwstawienie, 1969

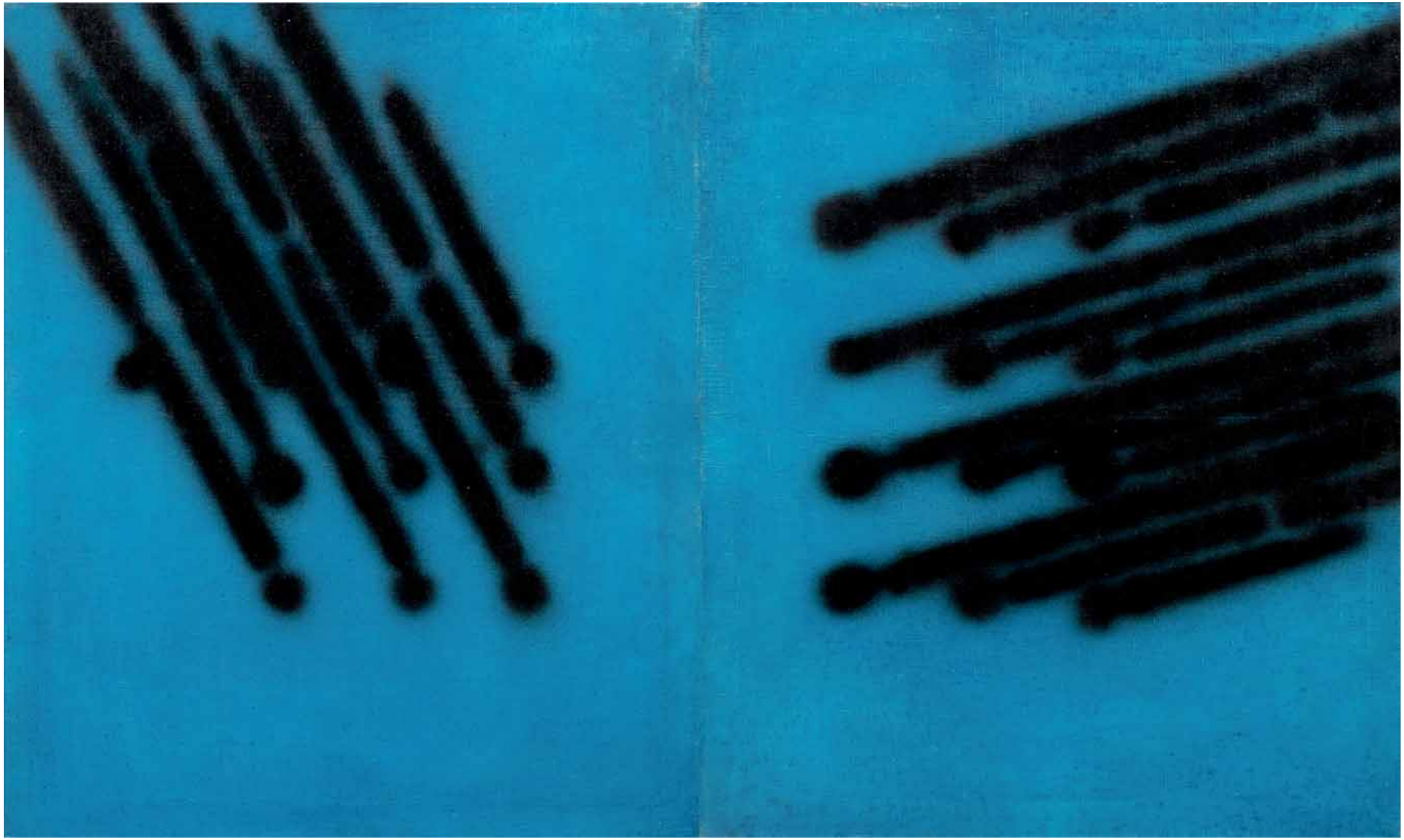
(dyptyk), olej, płótno, 120 x 200 cm
sygn. na blejtramie: 69 Józef Hałas „Wnętrze przeciwstawienie”

Estymacja: 40 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców
własność artysty

WYSTAWIANY
Warszawa, Dom Aukcyjny Polswiss Art, *Józef Hałas. Spotkania*, 24 sierpnia – 7 września 2018.
Szczecin, *V Jubileuszowy Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego*, 1970.

REPRODUKOWANY
Józef Hałas. Spotkania [katalog wystawy], Dom Aukcyjny Polswiss Art, Warszawa 2018, s. 25.



– SFORMUŁOWAŁ PAN STWIERDZENIE „PRZESTRZEŃ GEOMETRII”.

– SFORMUŁOWAŁEM JE NA UŻYTEK MOICH OBRAZÓW JAKO WNIOSEK Z MOJEGO DOŚWIADCZENIA MALARSKIEGO. JEST TO OKREŚLENIE TEGO RODZAJU PRZESTRZENI, KTÓRA JEST GENEROWANA, WYTWARZANA, PRZEZ REGUŁY GEOMETRII, CZYLI PRZEZ KONSTRUKT ABSTRAKCYJNY, WYTWÓR NASZEGO UMYSŁU. TYLKO LUDZIE POJMUJĄ GEOMETRIĘ, ZWIERZĘTA – NIE. DLA ZWIERZĘCIA NAJPRAWDOPODOBNIEJ ISTNIEJE PRZESTRZEŃ JEDNA I NIE PODZIELNA. CZŁOWIEK NAUCZYŁ SIĘ JA MIERZYĆ, DZIELIĆ, OGRANICZAĆ. JEST TO PRZESTRZEŃ, NA KTÓREJ PRZEPROWADZAMY TE WSZYSTKIE OPERACJE. NIE JEST TO PRZESTRZEŃ DOŚWIADCZALNA, ALE MENTALNA.

(Fragment rozmowy opublikowanej w: „Art&Buissnes” 2008, nr 5, s. 34-39..)

78

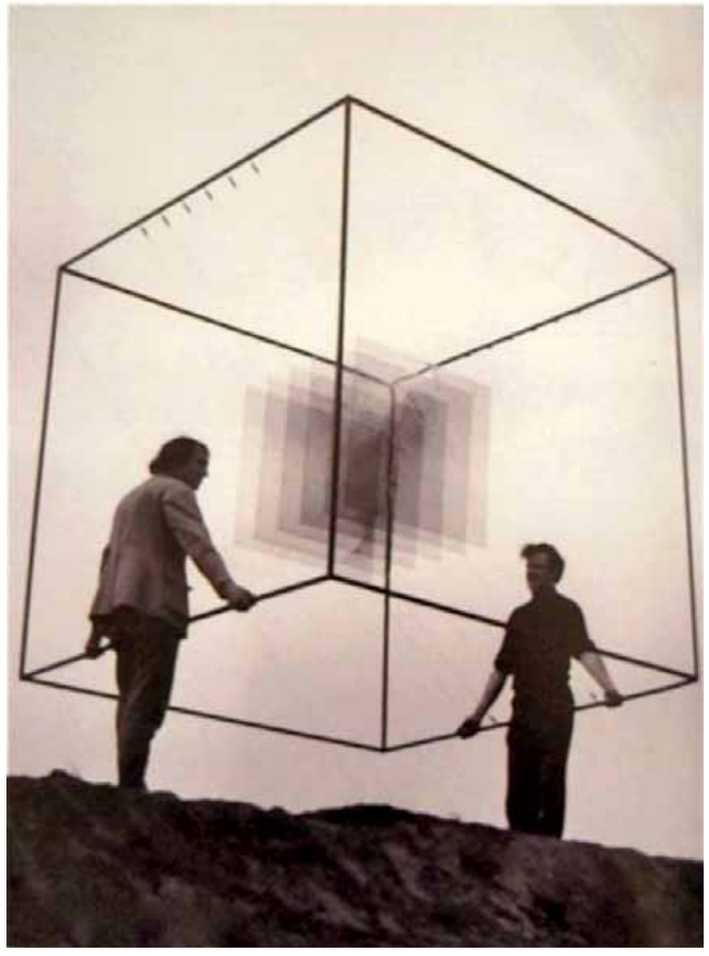
JERZY KAŁUCKI (UR. 1931)

Verita, 1972

olej, płótno, 100 x 100 cm
sygn. Na blejtramie: Jerzy Kałucki 1972
opisany na odwrocie: „VERITA”

Estymacja: 70 000 – 120 000 zł •

Malarz, scenograf, ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Debiutował w roku 1958 scenografią dla Opery Śląskiej we Wrocławiu. Wkrótce zaczął wystawiać również prace malarskie. W roku 1963 Kałucki miał swoją pierwszą wystawę indywidualną w krakowskiej Galerii Krzysztofory. W 1976 r. został oficjalnie członkiem Grupy Krakowskiej. Prowadził pracownię malarstwa poznańskiej ASP w latach 1981 – 2003. Artystę interesuje studiowanie relacji między elementami przestrzeni, ruchu, barwy i światła. Stosuje przede wszystkim formy abstrakcyjne – geometryczne. Chętnie ogranicza je na płaszczyźnie obrazu linią łukowatą bądź z niej samej czyni obiekt zainteresowań. Geometria w obrazach Kałuckiego jest mocno konceptualna, widz podświadomie wyobraża sobie brakujące elementy łuków czy pasów, czuje siły działające wewnątrz kompozycji. Układy te są precyzyjnie przemyślane. Konsekwentnie realizuje swoje poszukiwania w różnych mediach, grafice a nawet instalacji. Kwintesencją przedstawień malarskich Kałuckiego są trzy motywy: łuk, który jest fragmentem koła i rozszerza przestrzeń pracy, linia prosta oraz barwna płaszczyzna. Wszystkie działania malarskie Kałuckiego cechuje precyzja i dokładność. Artysta jest bardzo oszczędny w środkach, dzięki czemu uzyskuje niesamowitą przejrzystość wymowy. Sztuka Kałuckiego jest niewątpliwie kontynuacją abstrakcji geometrycznej początków XX wieku.



Piotr Kowalski, www.artistrunwebsite.com (2)

Piotr Kowalski, www.artistrunwebsite.com

PIOTR KOWALSKI

Urodził się w przedwojennym Lwowie zmarł w 2004 roku w Paryżu. Rzeźbiarz, architekt, urbanista autor obiektów i instalacji przestrzennych pochodzenia polskiego. Piotr Kowalski opuścił Polskę w roku 1946 w wieku 19 lat. Mieszkał w Szwecji, Brazylii, USA i we Francji. W roku 1946 pracował w Brazylii u architekta krajobrazu Roberto Burle Marxa. Studiował w architekturę a także fizykę i matematykę u Norberta Wienera w Massachusetts Institute of Technology w Cambridge (Massachusetts) (USA) oraz w Getyndze. Po ukończeniu studiów 1952 pracował w ciągu roku w biurze architekta Leoh Ming Pei w Nowym Jorku. W roku 1953 zamieszkał w Paryżu i pracował tam jako architekt. W latach pięćdziesiątych zajął się także rzeźbą oraz urbanistyką. Na zaproszenie Marcela Breuera uczestniczył w realizacji budynku UNESCO w Paryżu. W roku 1955 założył własna pracownię projektową. W roku 1961 wygrał konkurs na budynek dworca kolejowego w Tunisie. W roku 1972 wystawił swoje rzeźby w Kassel na wystawie Documenta 5. W latach 1978-1985 prowadził pracownię w Center for Advanced Visual Studies w Massachusetts Institute of Technology jako stypendysta Fundacji Rockefellera. Od lat siedemdziesiątych zajmował się tworzeniem kompozycji przestrzennych, m.in. Porte Sud i Place Pascal w paryskiej dzielnicy La Défense, oraz Axe de la Terre (Oś Ziemi) nad brzegiem Dunaju w Linzu w Austrii, której poszczególne elementy przemieszczają się pod wpływem zmian temperatury. W latach osiemdziesiątych wykonał szereg projektów urbanistycznych w Korei Południowej i Japonii, m.in. dla Tokio i Kioto. Jego prace wystawiane były kilkakrotnie na wystawach tematycznych warszawskiego CSW. Jego obiekty artystyczne są silnie zakorzenione w architekturze, myślenie przestrzenne i techniczne artysty wyraża się głównie w jego poglądzie na technologie i naukę, które wykorzystuje on dosłownie, jako materię budując swoje obiekty ze stali nierdzewnej, plexi, drutów i elementów maszyn elektryfikując je, umieszczając w przestrzeni, operując głównej linią w przestrzeni. Jego ouvre zostało wydane w 1998 roku we Francji.

79

PIOTR KOWALSKI
(1927 – 2004)

Manipulateur 4, 1969

termoformowany plastik, szkło, gaz i układ
elektryczny, 18 x 18 x 18 cm
ed. Claude Givaudan 1/∞
na odwrocie nalepka z opisem pracy

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna
własność artysty

Malarstwo jest dla mnie techniką koncentracji, być może zbliżoną do jogi. Jest metodą harmonizowania obrazu świata z życiem wewnętrznym człowieka. Wydaje mi się, że w momencie prawdziwie twórczego zaangażowania otwierają się przed nami inne płaszczyzny rzeczywistości. Choć jestem przekonany, że piękno duchowe może pojawiać się również w najprostszych czynnościach, uprawia swój zawód malarza w nadziei na taką właśnie perspektywę dla siebie i tych, którzy zechcą mi towarzyszyć. W tej perspektywie wszystko da się połączyć, zjednoczyć. Wszystko może się zdarzyć. – Stanisław Fijałkowski

(M.Waller, *Stanisław Fijałkowski*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2011, s. 64.)

80

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(UR. 1922)

27.VIII.94, 1994

olej, płótno, 116 x 89 cm
sygn. na blejtramie: S. FIJAŁKOWSKI – 27 VIII 94 13/94

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

WYSTAWIANY
Ząbki, Andzelm Gallery Galeria Sztuki Współczesnej, *Fijałkowski. Malowanie*, 2008.
Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Stanisław Fijałkowski*, 2003.

REPRODUKOWANY
Fijałkowski. Malowanie [katalog wystawy], wyd. Andzelm Gallery Galeria Sztuki Współczesnej, Ząbki 2008, poz. 41.
Stanisław Fijałkowski [katalog wystawy], wyd. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 213, poz. 136.

81

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Akt, 1980

tusz, papier, 70 x 27,5 cm

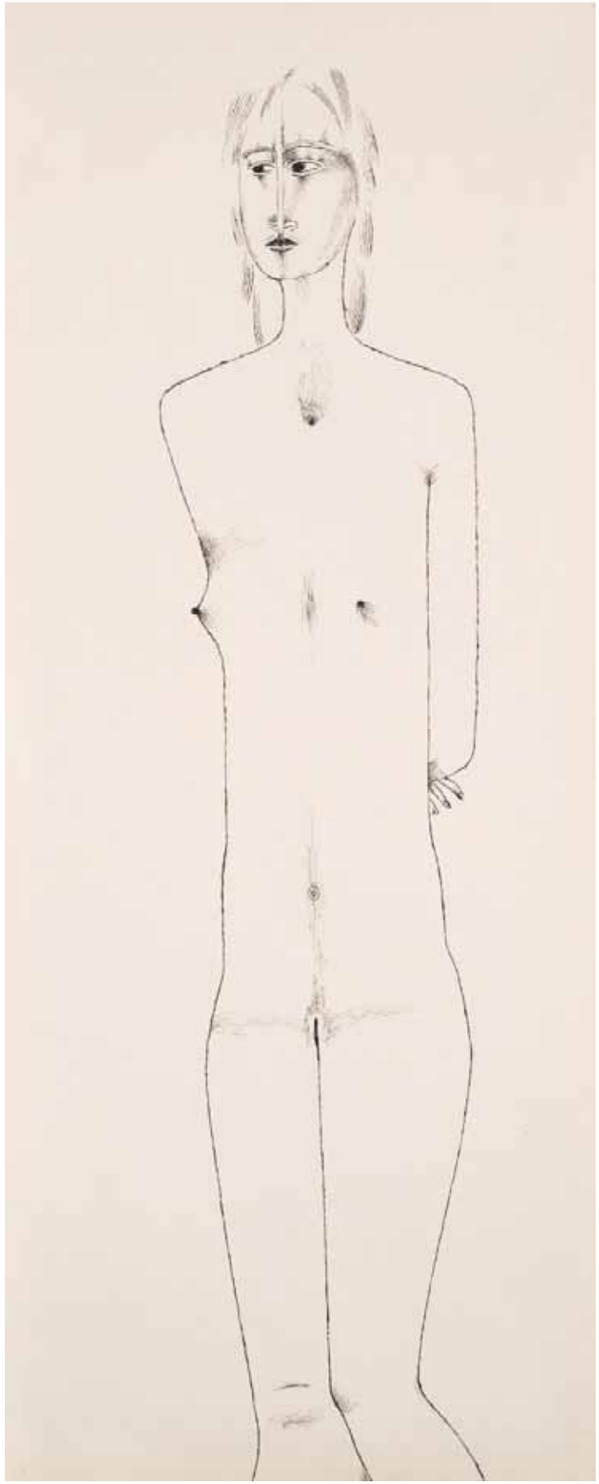
Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

WYSTAWIANY
Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Jerzy Nowosielski*, 28.03.-30.05.1993 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, *Jerzy Nowosielski*, 25.06.-19.09.1993.
Warszawa, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, *Jerzy Nowosielski*, 4.10.-1.11.1993.

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Muzeum narodowe w Poznaniu, 1993.
Jerzy Nowosielskii [katalog wystawy], wyd. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003, s. 636.

RYSUNEK JEST DLA MNIE NAJBLIŻSZY PISMU. DZIAŁA „PLASTYCZNIE" ALE TEŻ – JAKBY OPOWIADA. W MNIEJSZYM STOPNIU PRZEDSTAWIA LUB STWARZA MISTYFIKACJĘ RZECZYWISTOŚCI, PRZEDMIOTU, A WŁAŚNIE OPOWIADA O NIM.
OCZYWIŚCIE MOŻNA Z RYSUNKU ZROBIC COŚ BARDZO DOSKONAŁEGO PLASTYCZNIE. ALE TAKIE RYSUNKI MNIEJ MNIE INTERESUJĄ. DLA MNIE RYSOWAĆ – TO BYĆ W DUŻEJ MIERZE ZWOLNIONYM Z RYGORÓW „FORMY" PLASTYCZNEJ. JEST TO COŚ BARDZO ZBLIŻONEGO DO OPISYWANIA RZECZY RYSOWANEJ.
WIEM, ŻE Z PEWNEGO PUNKTU WIDZENIA ZDANIA TE NIE MAJĄ SENSU. ALE JEST TEŻ JESZCZE INNY PUNKT WIDZENIA. PO PROSTU UBÓSTWO ŚRODKÓW RYSUNKU NIE POZOSTAJE W ŻADNEJ PROPORCJI DO BOGACTWA TREŚCI, KTÓRĄ MOŻE PRZEKAZAĆ. NAJWAŻNIEJSZA JEST TU WYOBRAŹNIA. JEŻELI TAK SKĄPE ŚRODKI, TO MUSI DZIAŁAĆ WYOBRAŹNIA, TAK JAK PRZY CZYTANIU OPISU SŁOWNEGO. RYSUJĄC – CZUJĘ SIĘ TROCHĘ PISARZEM.
– Jerzy Nowosielski

(fragment wypowiedzi z: *Rysunki i komentarze*, Radom, Muzeum Okręgowe 1980.)



82

JERZY NOWOSIELSKI
(1923 – 2011)

Akt z lusterkiem, 1980

oolej, płótno, 81,5 x 56 cm
sygn. na odwrocie: Jerzy Nowosielski 1980

Estymacja: 180 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
dar od artysty

WYSTAWIANY
Muzeum Narodowe w Poznaniu, *Jerzy Nowosielski*, 28.03. – 30.05.1993 Muzeum Narodowe we Wrocławiu, *Jerzy Nowosielski*, 25.06. – 19.09.1993.
Warszawa, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, *Jerzy Nowosielski*, 4.10. – 1.11.1993.

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Muzeum narodowe w Poznaniu, 1993.
Jerzy Nowosielski [katalog wystawy], wyd. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2003, s. 636.

NAJCZĘSTSZYM TEMATEM W MALARSTWIE NOWOSIELSKIEGO JEST OBECNIE AKT, CZY TEŻ KOMPOZYCJA AKTÓW – ROZSIANYCH, ZAGUBIONYCH W PRZESTRZENI. RZADKO WIDAĆ JE W PEŁNYM ŚWIETLE, W CAŁOŚCI. ZAZWYCZAJ OGLĄDAMY TYLKO JAKIŚ JEDEN PROFIL, CZEŚĆ PROFILU, FRAGMENT ODBITY W LUSTRZE, LEDWIE DOSTRZEGALNY, WTOPIONY W SIEĆ INNYCH LINII I PROFILÓW.

(Osęka A., *Przestrzeń tajemnicy*, „Tygodnik Demokratyczny", Nr 35, 28 VIII 197.)

Akt obecny jest u Nowosielskiego od początku jego twórczej drogi. Obserwując ją zauważalny jest rozwój od utrzymanych w duchu socrealizmu masywnych kobiet sportsmenek wykonujących dziwne akrobacje poprzez kobiety ascetyczne, jak tajemnicza narzeczona z lat sześćdziesiątych oraz niespotykane nigdzie indziej akty z mistycznymi kobietami kapłankami kończąc na Wspomnieniach z Egiptu, gdzie kobieta sprowadzona jest do formy znaku. Akt niewątpliwie należał do ulubionych motywów figuratywnej twórczości Nowosielskiego. Ciało to forma, która dała artyście możliwość zgromadzenia wszystkich interesujących go kwestii bez konieczności rezygnacji z pierwiastka duchowego. Ciało, w pełnym akcie lub półakcie, pozbawione jest jakiejkolwiek indywidualizacji, nie posiada konkretnych rysów twarzy, jedyną cechą wspólną są migdałowe, jak w ikonach, oczy, czasem ukryte pod okularami tak jakby artysta chciał dodatkowo zatrzeć tożsamość tych anonimowych postaci. W Akcie z lusterkiem wzrok przyciąga gra kontrastujących kolorów czerwieni i błękitów oraz potraktowana bryłowo mocna plama barwna pierwszoplanowej postaci.

83

JÓZEF HECHT (1891 – 1951)

Dżungla

olej, płótno, 53 x 80 cm
(w świetle o prawy)
sygn. p.d.: Joseph Hecht
na odwrocie *Pejzaż portowy*

Estymacja: 15 000 – 25 000 zł •

Józef Hecht studiował w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Przed Pierwszą Wojną Światową zaczął podróżować po Europie, od 1919 roku na stałe osiedlił się w Paryżu gdzie utrzymywał bliskie kontakty z najważniejszymi artystami dwudziestolecia międzywojennego – Modiglianim i Kislingiem. Prace Hechta regularnie pojawiały się na Salonie Jesiennym i Salonie Niezależnych. W 1937 roku wyróżniono go dwoma złotymi medalami na wystawie Międzynarodowych Targach w Paryżu. Jego prace znajdują się w najważniejszych instytucjach krajowych i zagranicznych – m.in w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Waszyngtońska National Gallery of Art posiada w swoich zbiorach bliźniaczy do prezentowanego obrazu miedzioryt z kolekcji Lessinga Juliusa Rosenwalda, amerykańskiego kolekcjonera i biznesmena. Obraz powstał prawdopodobnie na początku lat dwudziestych. Wyróżnia się charakterystyczną stylistyką zdradzającą fascynację twórczością Henriego Rousseu. Autor połączył intensywność barw z dynamiczną sceną. Na odwrocie znajduje się pejzaż portowy, z łodziami zacumowanymi do brzegu. Obraz jest znakomitą propozycją dla kolekcjonerów chcących poszerzyć swoje zbiory o obiekt oryginalny pod względem stylistycznym.

Edward Dwurnik, malarz, grafik. fot. Jacek Barcz, 1989, Forum

EDWARD DWURNIK

Wybitny polski malarz i grafik. W latach 1963-1970 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, na wydziale malarstwa, grafiki oraz rzeźby. W 1965 roku rozpoczął niezależny od toku studiów cykl rysunków i akwarel, a od 1966 obrazów olejnych „Podróże autostopem". Od 1970 roku powstało kilkanaście cykli malarskich, między innymi „Sportowcy" (1972-1978) ukazujący bohaterów zwykłej PRL-owskiej codzienności w komiksowo – karykaturalny sposób. Wśród kolejnych cykli obrazów powstały dwie serie poświęcone tragicznym losom ludzi uwikłanych w historię: w „Drodze na Wschód" (1989-1991) Dwurnik upamiętnia ofiary stalinizmu, a w „Od Grudnia do Czerwca" (1990-1994) ofiary stanu wojennego w Polsce. W twórczości Dwurnika można także znaleźć obrazy niezaangażowane, np. cykl „Błękitne" (lata 90-te) to pozbawione horyzontu, bliskie abstrakcji pejzaże morskie, a „Dwudziesty piąty" barwne abstrakcje w technice action painting. Inne serie to m.in. „Portret" (od lat 70-tych), „Robotnicy" (lata 80-te), „Niech żyje wojna!" (1991-1993), „Niebieskie miasta" (od 1993), „Diagonalne" (od 1996), „Wyliczanka" (od 1996). Edward Dwurnik wymieniany jest jako „jedyny polski artysta, któremu udało się odnieść międzynarodowy sukces przed transformacją (m. in. udział w „documenta 7" w Kassel w 1982 roku). Był też jedynym artystą, który niezależnie od uznania w kręgach profesjonalnych, cieszył się popularnością we wszystkich środowiskach odbiorców sztuki. Niepokorny i prowokacyjny, zmienny i nieprzewidywalny, pełen diabelskiego poczucia humoru, budził skrajne reakcje i poruszenie, także wśród twórców najmłodszego pokolenia. Dwurnik był również autorem projektów do monumentalnych kompozycji malarskich w przestrzeni publicznej oraz twórcą rysunków i gwaszy do filmów animowanych „Warzywniak, 360 stopni" (2007) oraz „Oaza" (2009) w reżyserii Andrzeja Barańskiego. Laureat licznych nagród, m.in. nagrody krytyki artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1981), nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności" (1983), nagrody Coutts Contemporary Art Foundation (1992). Powstało kilka filmów dokumentalnych o twórczości artysty, m. in: „Owoce Ziemi" (1977), „Portret z natury" (1984) i „Polska Nike" (1987) w reżyserii Andrzeja Szczygla oraz „Podróże Edwarda Dwurnika" (1995) Grażyny Banaszkiewicz. Edward Dwurnik, jedna z najbardziej rozpoznawalnych osobowości polskiej sztuki współczesnej zmarł 28 października 2018 roku.

Twórczość Edwarda Dwurnika kojarzona jest przede wszystkim z cyklem „Podróże autostopem" – rozbudowanymi obrazami łączącymi w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego. Ukazując miasta widziane z lotu ptaka Dwurnik chciał oddać ich atmosferę a wplatając w tę barwną opowieść ironiczny dowcip ukazywał swój niepokorny i prowokacyjny charakter. Zasadniczą rolę w kształtowaniu się młodego artysty odegrała twórczość Nikifora, którego prace Dwurnik zobaczył latem 1965 roku na wystawie w Kielcach. Spotkanie z pracami krynickiego prymitywisty stało się bodźcem do rozpoczęcia jeszcze w tym samym roku największe i najdłużej trwającego cyklu „Podróże autostopem". Wiele lat później Dwurnik wspominał: [Nikifor] był moim najważniejszym mistrzem, właściwie jedynym. (…) Do dzisiaj ilekroć wychodzę w plener lub maluję akwarelką, mam przed oczami tamtą wystawę. Edward Dwurnik nie jest bynajmniej twórcą monotematycznym. Spektrum motywów, jakie prezentował na płótnach jest szerokie. Zwłaszcza wczesne lata jego twórczości są dowodem na doskonały zmysł obserwacji oraz duży dystans do rzeczywistości spotęgowany dodatkowo ironicznym poczuciem humoru. Od początku był bezkompromisowym komentatorem w dyskusji o polskości, malował to co najbliższe było jego sercu i myślom w danym momencie. Pragnąc niejako odczarować stereotyp Polaka malował swoich bohaterów – szarych, zwykłych obywateli Polski Ludowej – w krzywym zwierciadle. Cykl XVI „Robotnicy" wpisuje się w ten charakterystyczny dla artysty, figuratywny, graniczący z karykaturą sposób przedstawiania otaczającej rzeczywistości, której Dwurnik jest niezwykle krytycznym obserwatorem. W serii prac, które powstawały od połowy lat 70. znajdowała swoje odbicie codzienność PRL – realne życie zabarwione i groteską, i dramatem, portrety „klasy pracującej" i ważne historyczne wydarzenia.

Zgoła odmiennym choć równie poruszającym cyklem w twórczości Dwurnika jest Cykl X, czyli Krzyż. Powstały w roku 1979 zbiór ośmiu olejnych obrazów o tematyce pasyjnej jest dramatyczną wizualizacją męki Chrystusa w XX-wiecznej rzeczywistości. Umęczone ciało Zbawiciela umieścił artysta w dobrze znanych sceneriach miejskich skwerów, parków i placów budowy. Cykl Krzyż to nie tylko bodajże najbardziej refleksyjna seria prac, które wyszły spod pędzla Dwurnika ale znów, jak w przypadku Robotników, ważny głos w dyskusji o otaczającym świecie i kondycji człowieka. Edward Dwurnik nie poświęcał w swoim dorobku artystycznym zbyt wiele miejsca twórczości o tematyce religijnej, stad są one dużą rzadkością.

84

EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Chrystus na podwórku z cyklu Krzyż, 1979

olej, płótno 73,5 x 54,5 cm
sygn. l.d.: E.Dwurnik 79 CHRYSTUS NA PODWÓRKU
opisany na odwrocie: E. DWURNIK 1979 NR: 2 X 575
na odwrocie dwie nalepki z opisem pracy

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł •

85

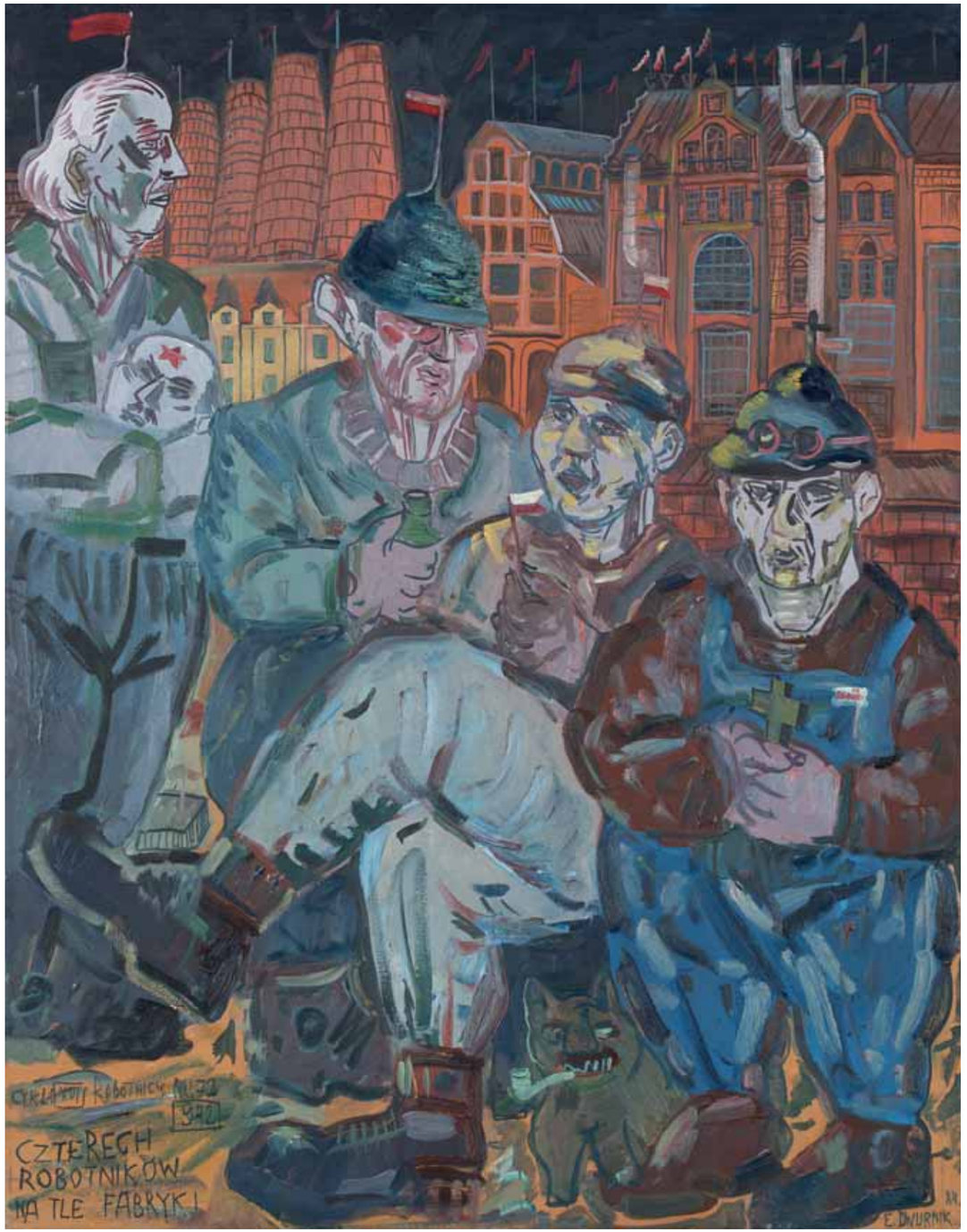
EDWARD DWURNIK
(1943 – 2018)

Czterech robotników na tle fabryki, 1984

olej, płótno, 146 X 114 cm
sygn. p.d.: CYKL XVI ROBOTNICY NR 72 | 942 |CZTERECH ROBOTNIKÓW NA TLE FABRYKI
opisany na odwrocie: 942 1984
E.DWURNIK NR:XVI – 72 – 942
na blejtramie nalepki Benjamin Rhodes Gallery w Londynie oraz Galerii Sztuki Współczesnej w Ostrowie Wielkopolskim

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

WYSTAWIANY
Ostrów Wielkopolski, Galeria Sztuki Współczesnej, 14.04 – 11.05. 1989.
Londyn, Benjamin Rhodes Gallery, Edward Dwurnik, 8.04. – 16.05.1987.



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

(Costanzo Costantini, *Conversazioni con Igor Mitoraj, L'enigma della pietra*, ed. Il Cigno, Roma 2004.)

86

IGOR MITORAJ
(1944 – 2014)

Les mains, 1978

brąz, wys. 59 cm
sygn.: IGOR MITORAJ
ed. 218 / 250

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

NUKLEUSY MAJĄ W SOBIE ZARÓWNO COŚ ZE ŚWIATA ORGANICZNO-ZWIERZĘCEGO JAK I ROŚLINNEGO A NAWET MINERALNEGO. OPOWIADAJĄ O ESENCJI KONSTRUKCJI WSZECHŚWIATA – MULTIPLIKACJI ATOMÓW, KOMÓREK, FRAKTALI. JEDEN RYSUNEK, POWSTAJE CZASEM WIELE MIESIĘCY… LAT. ICH TWORZENIE JEST JAK MEDYTACJA. – Xawery Wolski

W sztuce Xawerego Wolskiego obecny jest konsekwentnie pierwiastek metafizyczny tkwiący w pierwotnych formach natury. Ponadczasowa, duchowa medytacja nad strukturą świata towarzyszy cyklom Galaktyk, wielkich Kół, czy Konstelacji, a zwłaszcza prac rysunkowych gdzie mikroskopijne wręcz formy tworzą rozbudowane barwne struktury i kompozycje, organicznie niczym komórki ciało, a piasek mandalę. Właśnie tym są subtelne w formie i kolorystyce dyski - Nukleusy. Organicznymi konstelacjami, obiektami na granicy rzeźby i malarstwa, mikrokosmosem komórkowym. Mają w sobie zarówno coś ze świata organiczno-zwierzęcego jak i roślinnego a nawet mineralnego. Opowiadają o esencji konstrukcji wszechświata - multiplikacji atomów, komórek, fraktali. Również jego rzeźby z terakoty i brązu są bardzo świadomie wybranymi cytatami z natury. Powielającymi pytanie o materię energii i jej ponadczasowości: Łańcuchy nieskończoności, Węzły, dosłowne lub ukryte formy ósemek, wirujące rozety, ale przede wszystkim Ogniwa. Ogniwo jako pojedyncza zamknięta część, która jednak tworzy nieskończenie długie układy, niczym łańcuch DNA czy linia życia złożona z sekwencji zdarzeń. Artysta stara się wyrazić w nich złożoność natury i wewnętrznej duchowości oraz skłania do refleksji nad materią energii. Gładkie i białe powierzchnie jego rzeźb, odwołują się do twórczych idei Wolskiego – spokoju, refleksji i ponadczasowej czystej formy, sugerując jednak pewne niezadane pytania. Zastanawiając. Bazując na swoich licznych podróżach i doświadczeniach, Xawery Wolski, stara się stworzyć artystyczne zderzenie krajów o odmiennych kulturach, które w jego sztuce po połączeniu tworzą wspólny dialog.

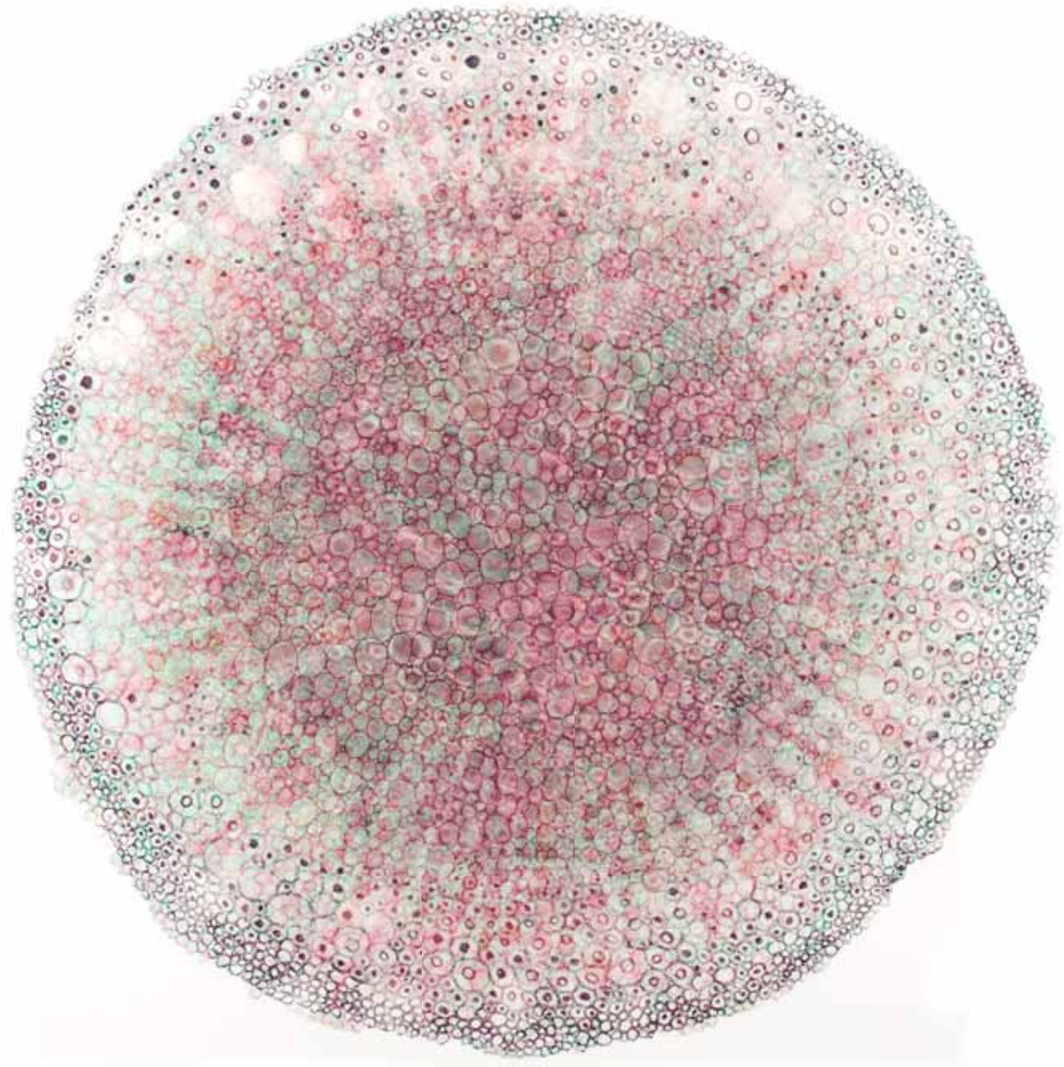
87

XAWERY WOSKI
(UR. 1960)

Nukleus, 2008

ink jet, papier, 108,5 x 108,5 cm
w świetle oprawy
sygn. p.d.: XWolski 2008
ed. l.d.: 1/5

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł



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.)

88

XAWERY WOLSKI
(UR. 1960)

Uprising silver, 2018

srebro 0925, 79 x 29 x 23 cm
ed. 1/8
u spodu pieczęć z napisem: IZTA MEXICO 0.925 MI-35

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

**PRZYSZŁOŚĆ RYSUJE SIĘ
JAKO NOWE GEOMETRYCZNE
MIASTO, BARWNE I SŁONECZNE.
SZTUKI PLASTYCZNE BĘDĄ
W NIM KINETYCZNE,
WIELOWYMIAROWE, SPOŁECZNE,
BEZSPRZECZNIE ABSTRAKCYJNE
I ZBLIŻONE DO NAUK
– Victor Vasarely**

89

VICTOR VASARELY
(1906 – 1997)

Rzeźba kinetyczna o formie sześciokąta

drewno polichromowane, 66,5 x 64,5 x 8 cm
sygn. u dołu: Vasarely
ed. u dołu: 33 /175

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł ♦

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja Erica de Rotschilda

GŁÓWNYM MOIM CELEM BYŁO ZAWSZE POSZUKIWANIE SYSTEMU, KTÓRY MÓGŁBY BYĆ, JAKO FORMA, WIZUALNYM ODZWIERCIEDLENIEM UNIWERSALNYCH PRAW. WIELE Z MOICH PRAC KOMPUTEROWYCH ZOSTAŁO ZREALIZOWANYCH Z UŻYCIEM PROGRAMU NAPISANEGO SPECJALNIE DLA MNIE PRZEZ INFORMATYKA-PROGRAMISTĘ, NP. SERIA KOMPUTEROWA, 1980 – SERIA RYSUNKÓW REALIZOWANYCH PÓŹNIEJ W FORMIE GRAFIK I MALOWANYCH RĘCZNIE OBRAZÓW. ŹRÓDŁEM INSPIRACJI BYŁA ZAWSZE DLA MNIE: WIZUALNOŚĆ RZECZYWISTOŚCI, FILOZOFIA I MISTYCYZM. – Jan Pamuła

(fragment tekstu z katalogu: *Jan Pamuła. Grafika* (16.01-19.02.2014), Galeria Oko dla sztuki, Kraków 2014.)

90

JAN PAMUŁA
(UR. 1944)

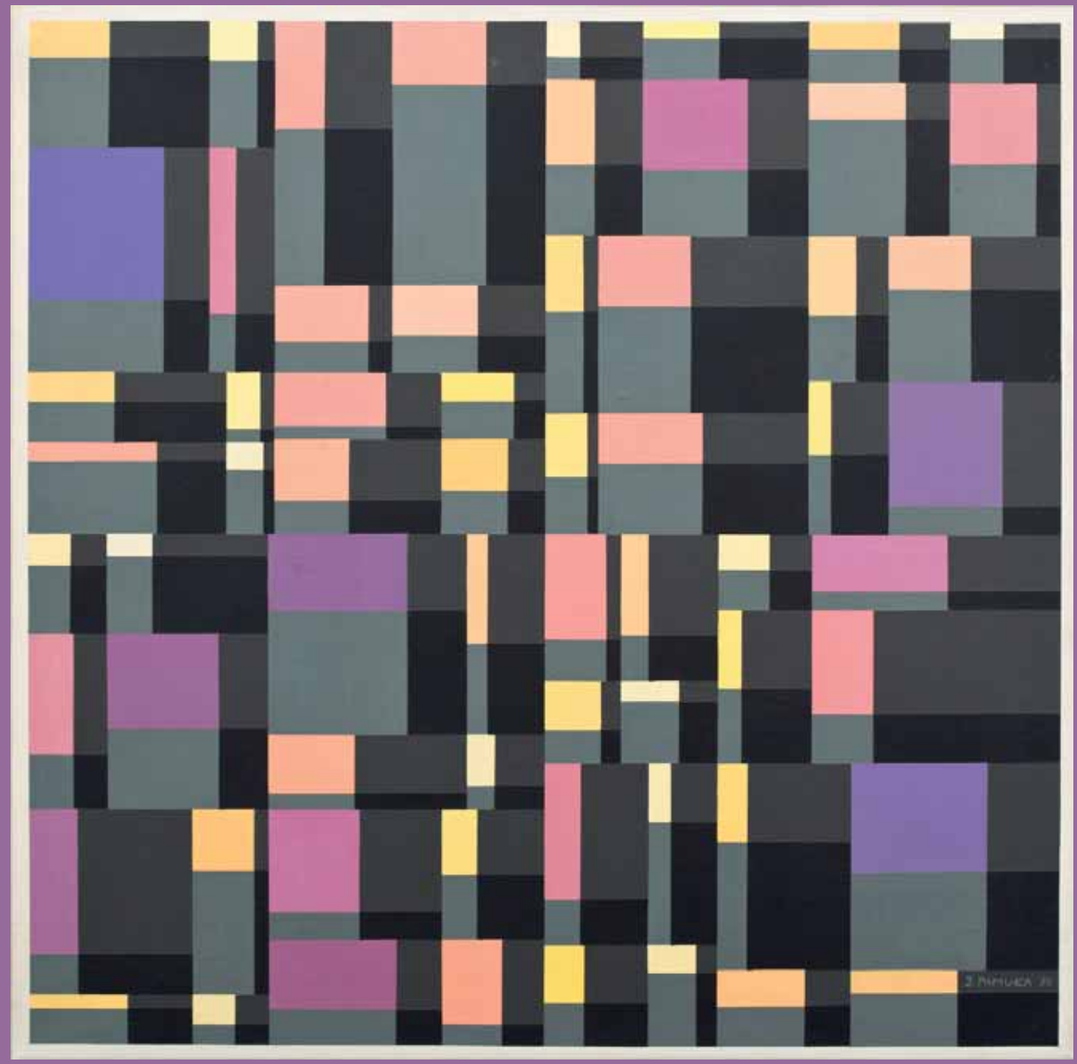
Seria komputerowa I, 1990

akryl, płótno, 73 x 73 cm
sygn. p.d.: J. PAMUŁA 90
opisany na blejtramie: Kraków JAN PAMUŁA 1990 SERIA KOMPUTEROWA I

Estymacja: 8 000 – 12 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kraków, Galeria Starmach, Jan Pamuła. Obiekty geometryczne, retrospekcja, 2001.



Rafał Bujnowski jest jednym z najwybitniejszych współczesnych malarzy. Jego sztukę, którą śmiało można nazwać konceptualną, wyróżnia radykalne podejście do medium malarstwa: materialnych aspektów dzieła sztuki, funkcji reprezentacji rzeczywistości, a także kwestie oryginalności sztuki, której przeciwstawia seryjność i powtarzalność własnego malarstwa. Na konceptualny charakter jego prac zdecydowany wpływ ma ich monochromatyzm i minimalistyczna forma.

Jednym z najciekawszych zagadnień w twórczości Bujnowskiego pozostają monochromy, obrazy jednolicie zamalowane farbą bądź farbami o zbliżonej tonacji. Do takich prac zalicza się cykl „Lamp Black", z którego pierwsze obrazy powstawały już w 2007 roku w krakowskiej pracowni artysty przy ul. Łazarza, sąsiadującej z domem pogrzebowym. W pracach z tego cyklu, malowanych wyłącznie jednym kolorem czarnej farby olejnej firmy Windsor & Newton nr 25 o nazwie Lamp Black, artysta inspirował się zgeometryzowanymi kształtami brył węgla. W kolejnych pracach z cyklu skupiał się na przełamaniu płaskości obrazu i ostatecznie zwrócił się ku płótnom malowanym na nieregularnych, wielokątnych a w końcu również zdeformowanych przestrzennie blejtramach. Zasadniczą kwestią dla Bujnowskiego stało się takie uformowanie powierzchni malarskiej by pod wpływem światła, różnych jego walorów, kątów padania, temperatury i natężenia, osiągnąć iluzję trójwymiarowości i wielobarwności.

91

RAFAŁ BUJNOWSKI
(UR. 1974)

Jezdnia, 2004

olej, płótno, 30 x 42 cm
sygn. na odwrocie: BUJNOWSKI / 2004

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

92

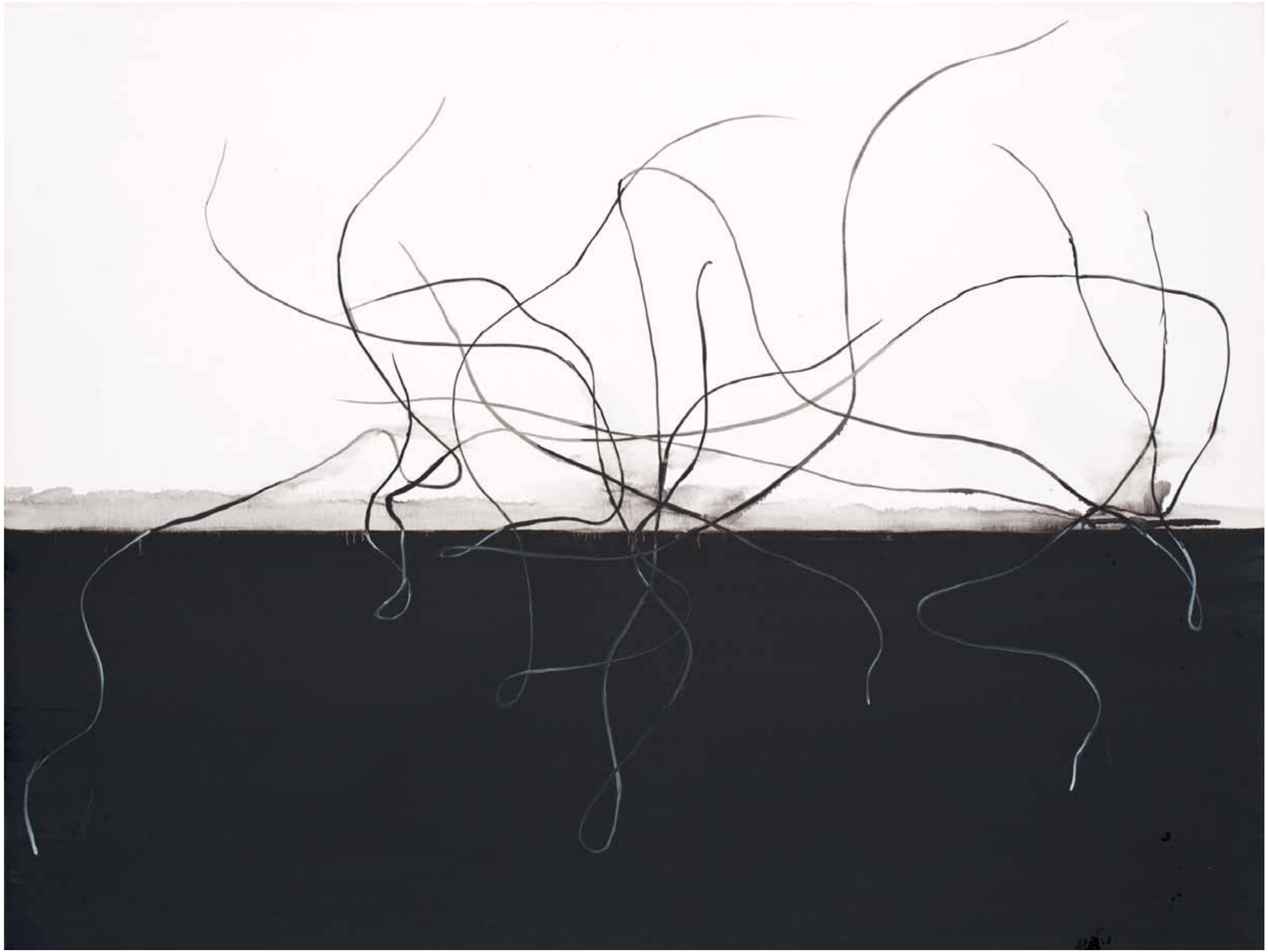
RAFAŁ BUJNOWSKI
(UR. 1974)

z cyklu Lamp Black, 2008

olej, płótno, 69 x 158
sygn. na odwrocie: BUJNOWSKI / 2008

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Warszawa, galeria Raster



93

WILHELM SASNAL
(UR. 1972)

Bez tytułu, 2005

olej, płótno, 90 x 120 cm
sygn. na odwrocie: WILHELM SASNAL 2005

Estymacja: 100 000 – 200 000 zł •

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

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

1. Definicje

Aukcja – zorganizowany sposób zawarcia umowy polegający na składaniu Domowi Aukcyjnemu na zasadach i warunkach określonych w niniejszym Regulaminie konkurencyjnych ofert nabycia poszczególnych Obiektów przez Licytujących, którzy w niej fizycznie uczestniczą lub mogą uczestniczyć, i w której zwycięski Nabywca jest zobowiązany do zawarcia umowy sprzedaży lub warunkowej umowy sprzedaży.
Aukcjoner – osoba fizyczna wyznaczona przez Dom Aukcyjny do prowadzenia Aukcji.
Cena wywoławcza – cena wywoławcza jest kwotą, od której rozpoczyna się Aukcja Obiektu. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równą tej kwocie. Informację o cenie obiektów oznaczonych w katalogu gwiazdką można uzyskać w Domu Aukcyjnym.
Cena gwarancyjna – dla każdego obiektu Dom Aukcyjny ustala cenę gwarancyjną. Jej wysokość jest informacją poufną. Kwota ta mieści się w przedziale pomiędzy ceną wywoławczą a dolną Estymacją. Jeżeli w trakcie Aukcji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie Aukcji skutkuje zawarciem warunkowej umowy sprzedaży, co zostaje ogłoszone przez Aukcjonera.
Estymacja – podana w katalogu Estymacja jest szacunkową wartością Obiektu określoną przez Dom Aukcyjny na podstawie cen sprzedaży podobnych obiektów, porównywalnych pod względem stanu, rzadkości, jakości i pochodzenia. Licytujący nie powinni traktować estymacji jako zapewnienia, ani prognozy co do faktycznej ceny sprzedaży. Estymacja nie zawiera Opłaty aukcyjnej ani Opłaty z tytułu "droit de suite". Zakończenie Aukcji w przedziale estymacji lub powyżej górnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem prawnie wiążącej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera. Zakończenie Aukcji poniżej dolnej estymacji jest równoznaczne z zawarciem warunkowej umowy sprzedaży pomiędzy Domem Aukcyjnym a Licytującym, który zaoferował najwyższą cenę przyjętą przez Aukcjonera.
Formularz rejestracji – dokument sporządzony według wzoru przygotowanego przez Dom Aukcyjny, którego wypełnienie przez Licytującego jest warunkiem dopuszczenia do udziału w Aukcji
Katalog – dokument przygotowany przez Dom Aukcyjny zawierający opis Obiektów, które zostaną wystawione na sprzedaż w trakcie Aukcji.
Licytujący – osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna nie posiadająca osobowości prawnej, utworzona i działająca zgodnie z przepisami właściwego prawa, biorąca udział w Aukcji.
Nabywca – Licytujący, który w trakcie trwania Aukcji złożył najwyższą Ofertę przyjętą przez Aukcjonera, w wyniku czego pomiędzy nim a Domem Aukcyjnym zostaje zawarta umowa sprzedaży lub warunkowa umowa sprzedaży.
Obiekt – dzieło sztuki lub inny obiekt kolekcjonerski wystawiony na sprzedaż w ramach Aukcji.
Oferta – złożona przez Licytującego w trakcie trwania Aukcji oferta nabycia Obiektu za cenę wyrażoną w polskich złotych
Opłata aukcyjna i podatek VAT – do Oferty złożonej przez Licytującego i przyjętej przez Aukcjonera Dom Aukcyjny dolicza Opłatę aukcyjną w wysokości 18%. Wylicytowana cena wraz z Opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku, gdy Obiekt nie został sprzedany na Aukcji. Dom Aukcyjny wystawia faktury VAT marża.
Opłata z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego tzw. "droit de suite" – zgodnie z art. 19-195 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późniejszymi zmianami oraz obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki twórcy i jego spadkobiercom, w przypadku dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu plastycznego, przysługuje prawo do wynagrodzenia stanowiącego:
1. 5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
2. 3% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
3. 1% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01euro do równowartości 350 000 euro, oraz
4. 0,5% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01euro do równowartości 500 000 euro, oraz
4. 0,25% części ceny sprzedaży, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro

– jednak nie wyższego niż równowartość 12 500 euro.

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

2. Postanowienia ogólne

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

3. Udział w Aukcji – zasady ogólne.

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

4. Osobisty udział w Aukcji

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

5. Licytacja w imieniu Licytującego

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

6. Licytacja telefoniczna

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

7. Przebieg aukcji

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

8. Płatności

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

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

9. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

10. Przejście własności Obiektu na Nabywcę.

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

11. Odbiór obiektów

Odbiór zakupionego na Aukcji Obiektu jest możliwy po dokonaniu przez Nabywcę zapłaty całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite" oraz uregulowaniu innych wymagalnych zobowiązań wobec Domu Aukcyjnego.
Odbiór Obiektu powinien nastąpić w terminie 7 dni roboczych od daty Aukcji. Po tym terminie Dom Aukcyjny przesyła wszystkie sprzedane Obiekty do magazynu zewnętrznego, a Nabywca obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości Obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej.
Po upływie 7 dni roboczych od daty Aukcji na Nabywcę przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego Obiektu, a także ciężary związane z takim Obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia.

12. Postępowanie w przypadku opóźnienia lub braku płatności

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

13. Reklamacje

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

14. Pozwolenie na export

Dom Aukcyjny nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej. W związku z powyższym Licytujący we własnym zakresie powinni się zorientować czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Zgodnie z ustawą z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od umowy sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu całej ceny powiększonej o Opłatę aukcyjną i ewentualnie o Opłatę z tytułu "droit de suite".

15. Dane osobowe Licytujących

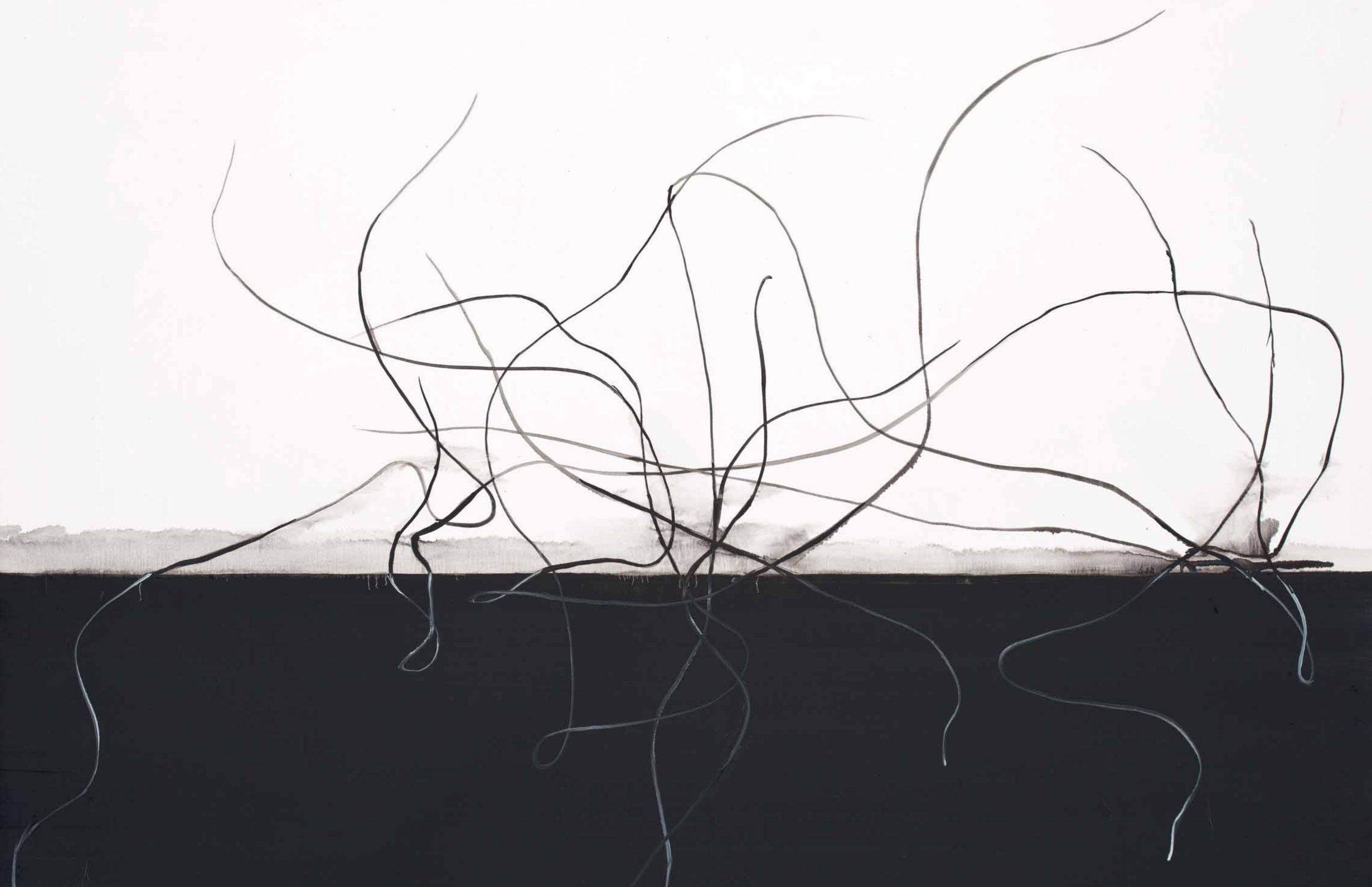
Licytujący wyraża zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celu udziału w Aukcji i w celach marketingowych zgodnie z ustawą o ochronie danych osobowych z dnia 29 sierpnia 1997 roku (t.j. z 2014 r. poz 1182 ze zm.).
Administratorem danych osobowych Licytujących jest Dom Aukcyjny.
Licytujący ma prawo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

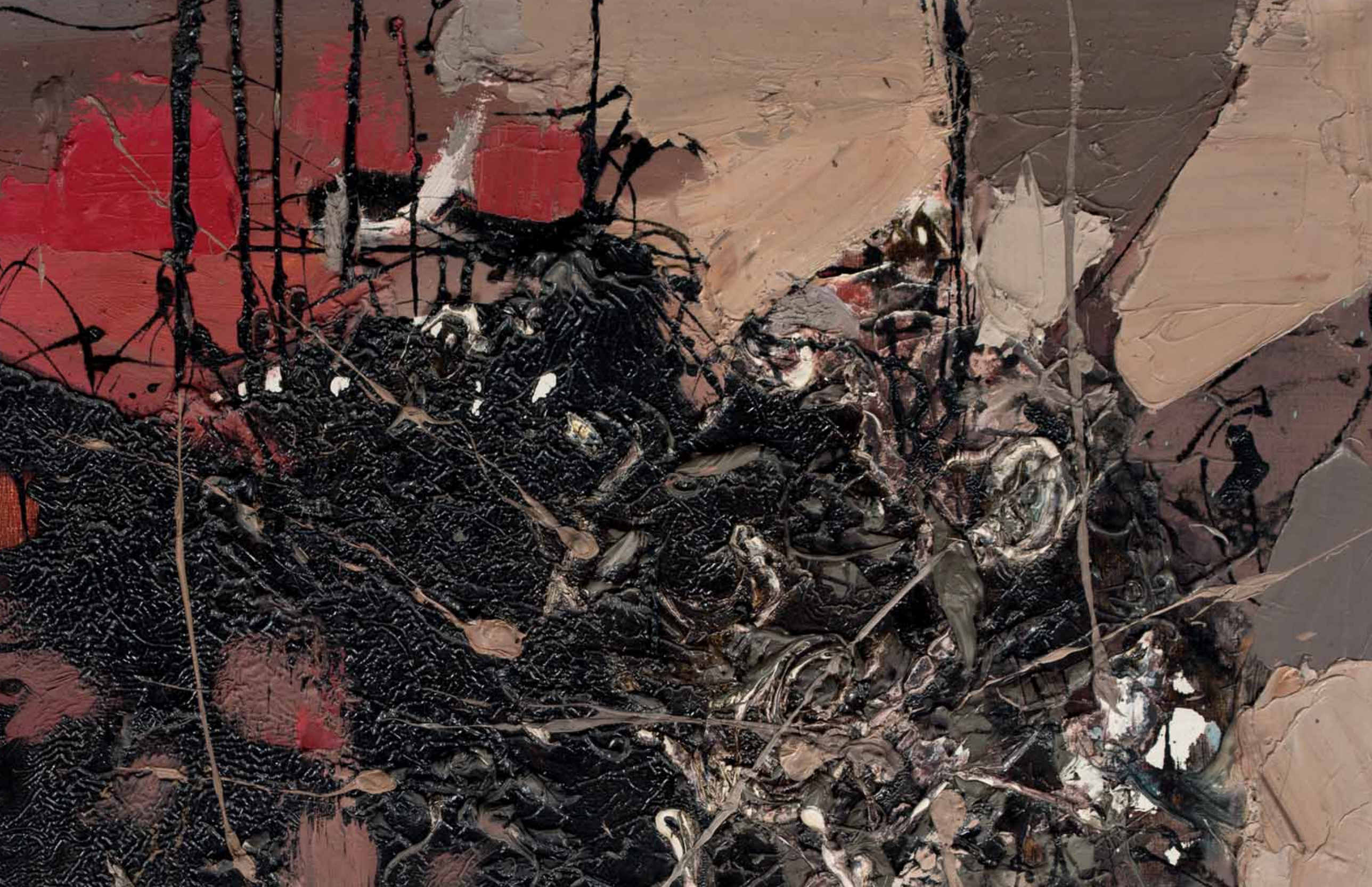
16. Rozstrzyganie sporów.

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

17. Obowiązujące przepisy prawa

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





POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

11 grudnia 2018 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
22 listopada – 11 grudnia 2018 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 19.00
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 Rydzyńska
Marketing i Public Relations

Maria Jaxa-Chamiec
Asystentka Zarządu

Agnieszka Murawska
Asystentka Działu Sprzedaży

Michał Pająk
Asystent Działu Sprzedaży

Agnieszka Dykty
Księgowość

Copyright© Dom Aukcyjny Polswiss Art

ING

Dom Aukcyjny Polswiss Art jest partnerem w programie Wealth Consulting dla klientów ING Banku Śląskiego.