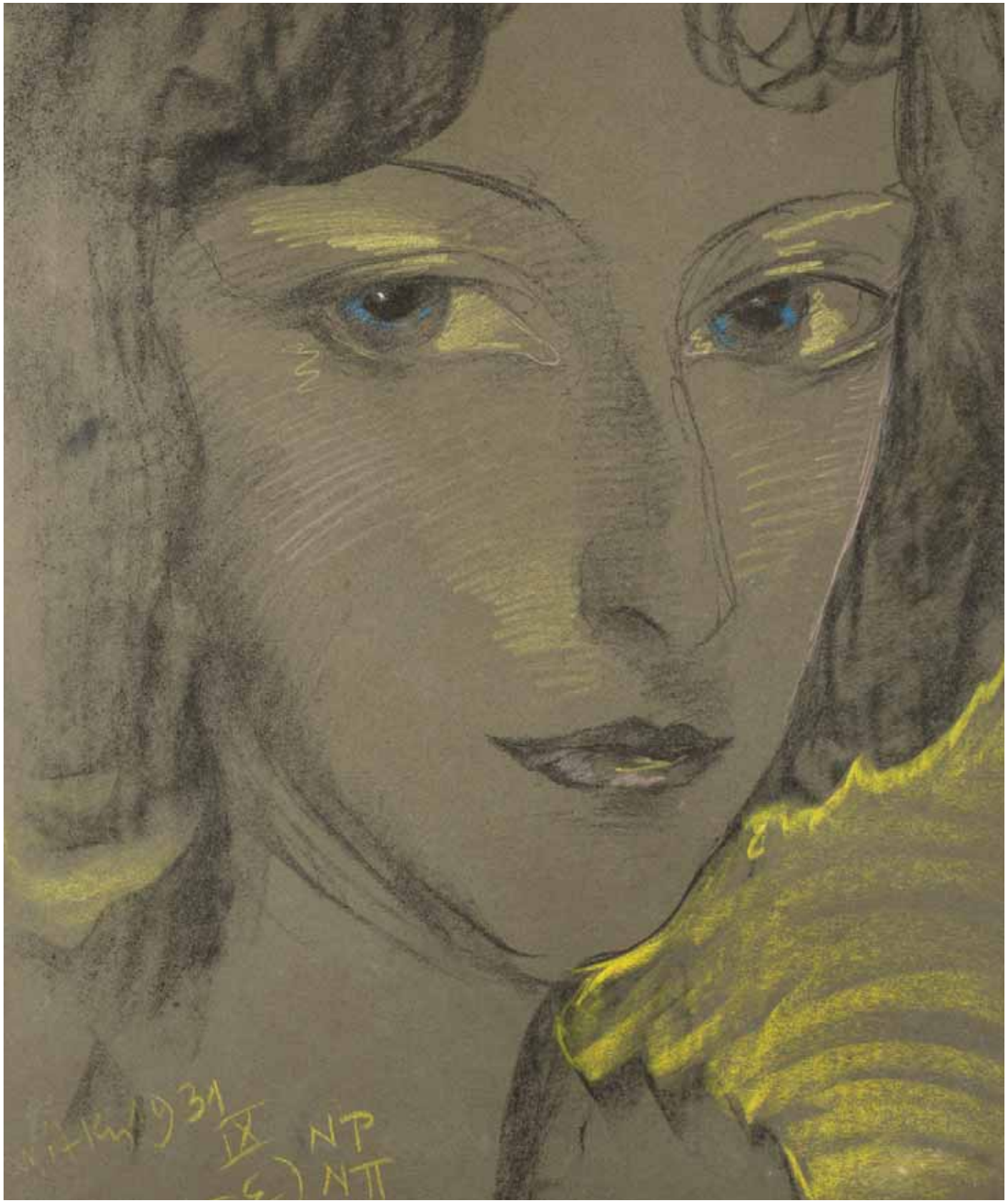


POLSWISSART

INDEKS

A
Abakanowicz M., 58, 59, 60
Ajdukiewicz T., 6
Axentowicz T., 13

B
Bakałowicz W., 4
Berlewi H., 73
Boznańska O., 12
Bujnowski R., 95

C
Cybis J., 48
Czachórski W., 5
Czapski J., 46
Czyżewski T., 47

D
Dwurnik E., 97, 98

F
Fałat J., 14
Fałat J., 17, 18
Filipkiewicz S., 28

G
Geppert E., 44
Gędłek L., 2, 3
Gross L., 32

H
Hermann A., 96
Hofman W., 27

J
Jackiewicz W., 82

K
Kamoji K., 87
Kantor T., 56
Karpiński A., 19, 20
Kierzkowski B., 63
Klimek L., 45
Kobro K., 51
Kobzdej A., 55
Kochanowski M., 74
Konarski M., 25
Kossak W., 23, 24
Kotarbiński W., 10, 11

L
Lam W., 49
Lebenstein J., 57
Lelienberg C., 1
Lenica A., 53
Lewandowska D., 86
Lichtenstein R., 72

M
Makowski T., 37
Makowski Z., 68
Malczewski J., 26
Malczewski R., 29
Marcoussis L., 52
Menkes Z., 38, 39, 40
Merkel J., 41
Mitoraj I., 91
Modzelewski J., 80
Muter M., 33, 34, 35

N
Nowosielski J., 83, 84

O
Opałka R., 54
Orbitowski J., 81

P
Pągowska T., 66, 67

R
Rosenstein E., 61, 62
Rucki J. L., 65
Rudowicz T., 64

S
Sichulski K., 21, 22
Skoczylas W., 30
Sosnowski K., 85
Stażewski H., 69,70

Ś
Ślewiński W., 42

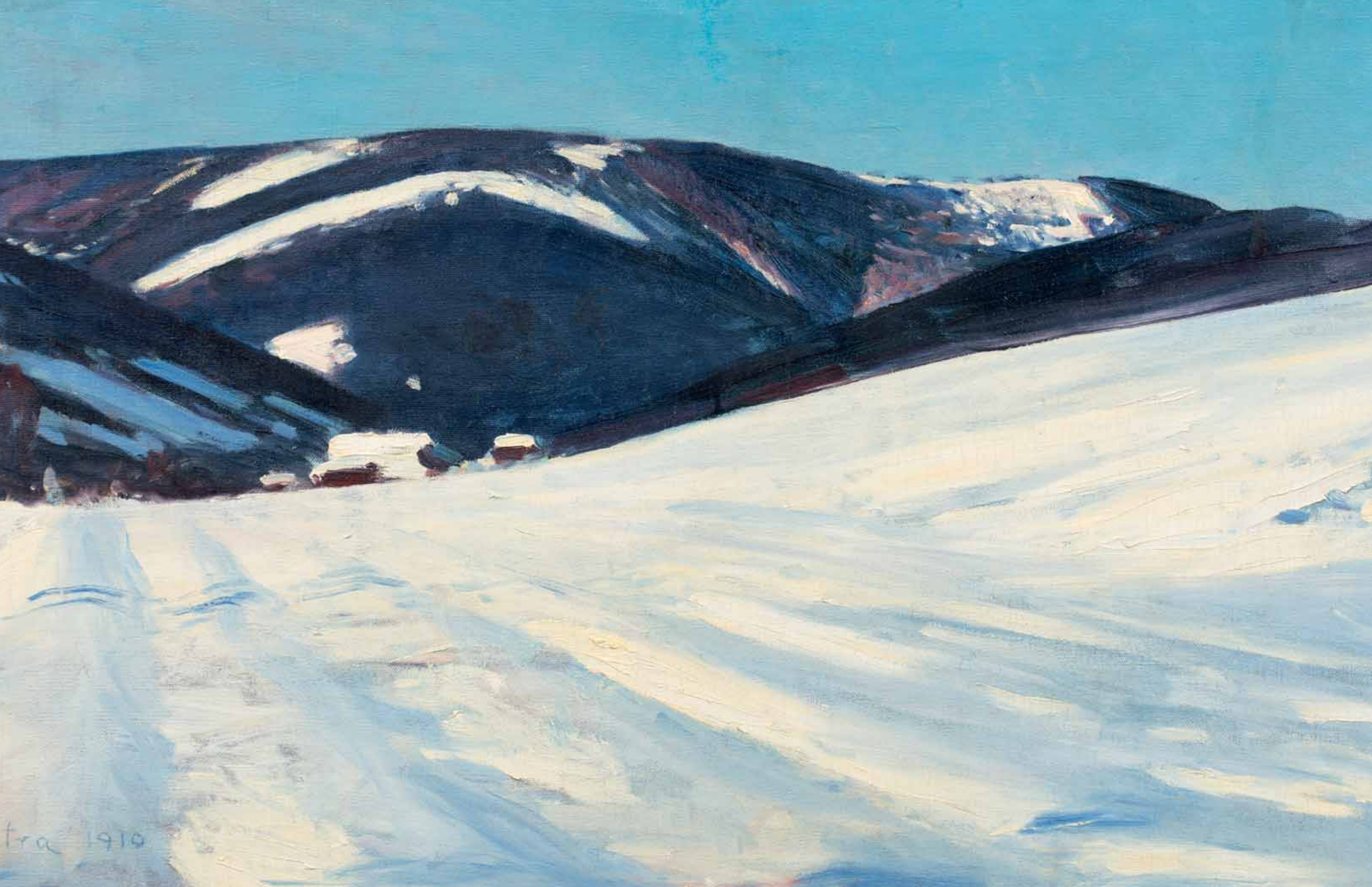
T
Tarasewicz L., 92, 93
Tarasin J., 88, 89, 90
Trusz I., 31

V
Vasarely V., 71

W
Wasilewski Cz., 7
Weingart J., 43
Weiss W., 50
Winiarski R., 75, 76, 77
Witkiewicz S. I., 15, 16
Wolski X., 94
Wyspiański S., 8

Z
Zak E., 36

Ż
Żmurko F., 9



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

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

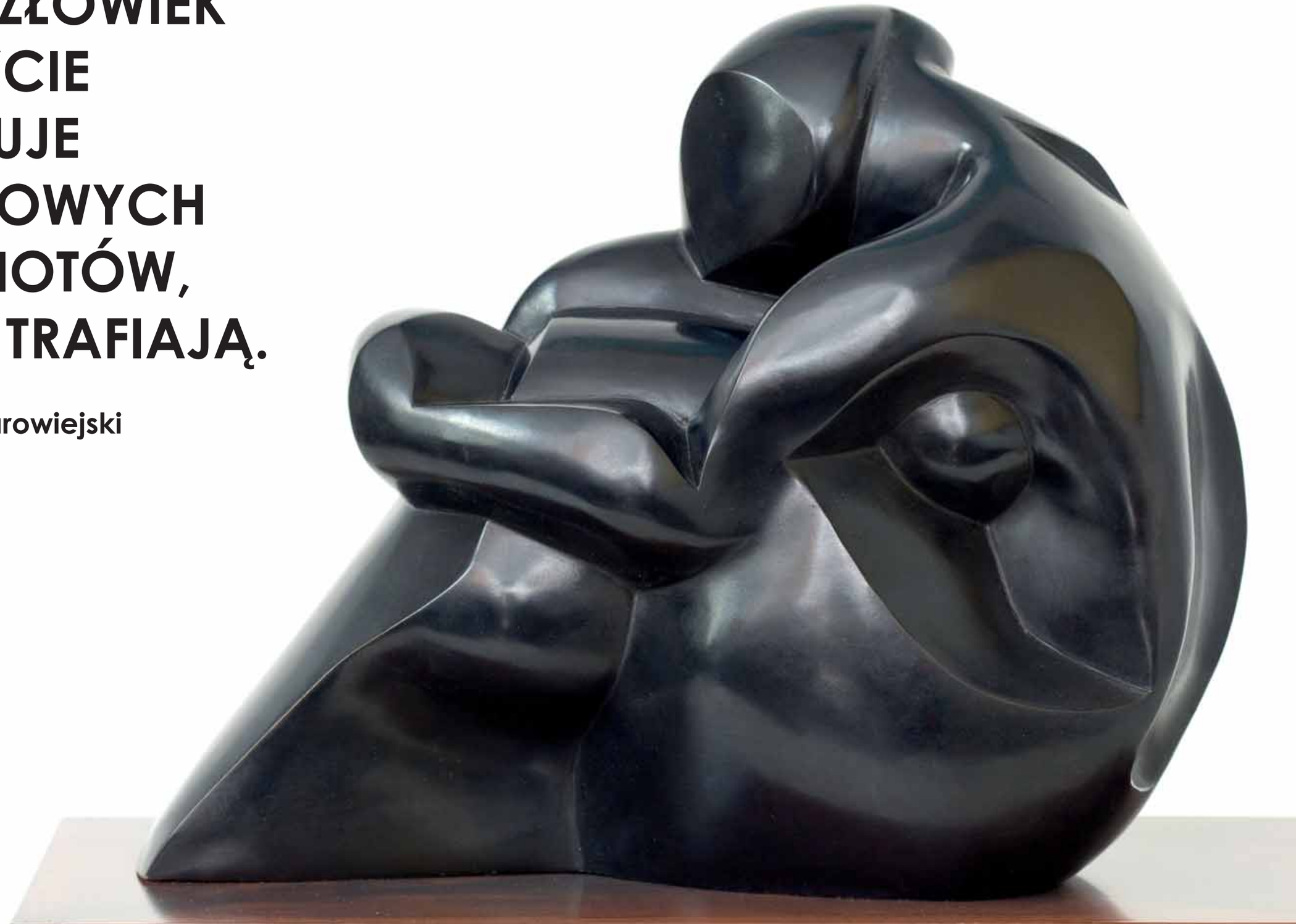
Wystawa przedaukcyjna:
26 września – 16 października 2018 r.
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa
pn. – pt.: 11.00 – 19.00
sob.: 11.00 – 15.00

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

Katalog online:
www.polswissart.pl

KIEDY CZŁOWIEK CAŁE ŻYCIE POSZUKUJE WYJĄTKOWYCH PRZEDMIOTÓW, ONE SIĘ TRAFIAJĄ.

– Franciszek Starowiejski



Z TYM WŁAŚNIE ZMYSŁEM DLA SPOKOJNEGO, PRAWEGO I POGODNEGO ISTNIENIA PRZYSTĘPUJĄ MISTRZOWIE HOLENDERSCY RÓWNIEŻ DO TRAKTOWANIA PRZEDMIOTÓW NATURALNYCH, PRZY CZYM POTRAFIĄ ONI ZE SWOBODĄ I WIERNYM SPOSOBEM UJMOWANIA TEMATU, Z ZAMIŁOWANIEM DO RZECZY POZORNIE BŁAHYCH I PRZEMIJAJĄCYCH, ZE ŚWIEŻYM SPOJRZENIEM OKA I SKUPIONYM WNIKNIĘCIEM CAŁEJ DUSZY W TO, CO NAJBARDZIEJ ZAMKNIĘTE I OGRANICZONE, POŁĄCZYĆ WE WSZYSTKICH SWYCH DZIEŁACH MALARSKICH NAJWYŻSZĄ WOLNOŚĆ ARTYSTYCZNEJ KOMPOZYCJI, SUBTELNY ZMYSŁ DLA RZECZY DRUGORZĘDNYCH ORAZ NIESKAZITELNĄ STARANNOŚĆ WYKONANIA.

(Hegel G. W., *Wykłady o estetyce*, t. 3, Warszawa, 1967, s. 151.)

1

CORNELIS VAN LELIENBERG
(1626–1676)

Martwa natura, 1654

olej, deska, 59 x 48 cm
sygn. l.d.: C. Lelieneberg 1654

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art, aukcja 16.12.2014, poz. 28.

2

LUDWIK GĘDŁEK
(1847–1904)

Scena rodzajowa spod Krakowa

olej, płótno, 63,5 x 106 cm
sygn. l.d.: Ludwik Gędłek Wien

Estymacja: 100 000 – 140 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna

3

LUDWIK GĘDŁEK
(1847–1904)

Powitanie stepu

olej, płótno, 42 x 66 cm
sygn. p.d.: L.Gędłek Wien

Estymacja: 90 000 – 120 000 zł

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

— ADAM MICKIEWICZ

(*Stepy akermańskie* z cyklu *Sonety krymskie*, 1826.)

Studia artystyczne odbył w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1861–1872), pod kierunkiem W. Łuszczkiewicza. Swe umiejętności malarskie doskonalił w wiedeńskiej akademii w pracowniach E. Lichtenfelsa i C. Würzingera (1872–1877). Wielokrotnie wystawiał swe prace w krakowskim i lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1863, 1866–67, 1972, 1876, 1888). Repertuar tematyczny artysty obejmował pejzaże, głównie podkrakowskie, sceny batalistyczne i rodzajowe epizody. Dobre opanowanie rysunkowego warsztatu i zmysł obserwacji pozwalały mu trafnie odtwarzać sylwetki galopujących koni, rozpędzone końskie zaprzęgi i ścierających się w walce jeźdźców. Niezaprzeczalna siła i piękno obrazów Ludwika Gędłka polega głównie na świetnie uchwyconej dynamice sceny i ekspresji postaci oddanej w drobiazgowy sposób, a także specyficznym połączeniu barwnym: zgaszonych zieleniach, brązach i szarościach.

Ludwik Gędłek to malarz, którego z monachijczykami łączy wszystko, prócz miejsca zamieszkania. Działający w 2. poł. XIX w. w Wiedniu artysta podobnie do naszych najlepszych malarzy ze szkoły monachijskiej tworzył obrazy przedstawiające sceny z polskiej historii oraz wsi. W realistycznym malarstwie Gędłka, widoczna jest fascynacja historią swojego narodu i rodzimego krajobrazu, oraz jego nieodzownym motywem jakim są konie. Wierzchowce były ulubionymi modelami takich malarzy jak Piotr Michałowski, Zygmunt Rozwadowski czy Wojciech i Jerzy Kossakowie. Konie – obecne w niemalże każdej kompozycji jaka wyszła spod pędzla Gędłka – to zwierzęta żywe, barwne, o połyskującym umaszczeniu i wdzięcznej postaci.

Lach bez konia jak ciało bez duszy… mawiano niegdyś w Polsce. Dziś konie już nie są jak dawniej niezbędnymi towarzyszami naszego codziennego życia. Wciąż są jednak otoczone szczególną czcią i szacunkiem i bez wątpienia stanowią ważny element naszej narodowej tradycji.

4

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ
(1833–1903)

Wybór biżuterii

olej, deska, 55,7 x 41,2 cm
sygn. l.d.: Bakalowicz paris

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Sotheby's New York, aukcja 30.1.2015,
poz. 568.
USA, kolekcja prywatna

Jako malarz, Czachórski ma prawo do nazwy mistrza, był nim bowiem istotnie. Poza tym był także wyrafinowanym wirtuozem pędzla. Poza malarzem, w którego twórczości odbijał się cały dorobek zdobytej przez ludzkość w dziedzinie techniki malarskiej kultury, stał wielki artysta, odczuwający na swój sposób i wzniosłe zadania sztuki, i piękno natury w jej najszlachetniejszych objawach.

— HENRYK PIĄTKOWSKI

5

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI (1850–1911)

List miłosny, 1880

olej, płótno, 78,5 x 55,5 cm
sygn. p.d.: Czachórski 1880
na odwrocie dwa stemple: czarną farbą WIMMER & C /GALLERY OF FINE ARTS / MUNICH oraz, czerwoną farbą A. Schutzmann in MÜNCHEN

Estymacja: 350 000 – 450 000 zł

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art, aukcja 16.05.1999, poz. 9.
Polska, kolekcja prywatna
Monachium, kolekcja prywatna

Twórczość Władysława Czachórskiego śmiało można stawiać na równi z dorobkiem takich wirtuozów pędzla jak Józef Brandt czy Alfred Wierusz Kowalski. Doskonałe monachijskie wykształcenie jakie odebrał w dziedzinie malarstwa zapewniło mu odpowiedni grunt, na którym rozwinął się jego wielki talent. Urodzony w 1850 roku Władysław Czachórski kształcił się artystycznie pod okiem Rafała Hadziewicza w Warszawie a następnie w Dreźnie i Monachium. Niezwykłą brawurę dostrzeżono bardzo szybko, artysta dwukrotnie brał udział w konkursach na kompozycje obrazowe organizowanych przez Akademię monachijską zdobywając medale i wyróżnienia. Przełomowym rokiem okazał się być rok 1879 – data z niecierpliwością oczekiwanej drugiej Wystawy Wszechświatowej Sztuki w Monachium. Wydarzenie to traktowano niczym turniej pierwszorzędnych talentów współczesnego malarstwa. Czachórski przygotowywał się do tego wydarzenia malując przez pół roku niewielki obrazek – Czy chcesz różę? Ostatecznie zdecydował się pokazać na Wystawie nie tylko przeznaczony nań obraz ale również wcześniejsze, namalowane w 1875 roku, płótno o tytule Hamlet. Tym ostatnim zdobywa wielkie uznanie oraz złoty medal II klasy.

To niezmiernie zaszczytne odznaczenie otworzyło Czachórskiemu drogę do szerokiej sławy. Jego nazwisko z dnia na dzień stało się znane a kariera młodego mistrza nabrała niespodziewanego tempa. Malował dużo a każdy obraz znajdował nabywcę zanim zdążył opuścić pracownię.

Oferowany obraz namalował Czachórski w 1880 roku. Przedstawia on kawalera odzianego w XVII wieczny strój, siedzącego przy zakrytym bogato zdobioną tkaniną stole. Lewą dłonią przytrzymuje karty papieru lecz wzrok młodzieńca skierowany jest w przeciwna stronę ku podłodze w geście zamyślenia. U jego stóp leży koperta z rozerwaną czerwoną pieczęcią lakową. Całej scenie przygląda się siedzący obok stołu pies, wierny towarzysz swojego pana. Z pamiętników artysty wiemy, że kompozycję tę powtórzył Czachórski jeszcze raz w tym samym roku pozbawiając ją jednak niektórych elementów widocznych w oferowanej pracy (m. in. siedzącego psa). Wariant ten sprzedał następnie monachijskiej galerii Wimmera, która to była w posiadaniu wielu dzieł artysty. Czachórski nigdy nie robił kopii ze swych obrazów za to często powtarzał temat tworząc równomierne z pierwowzorem warianty, każdy traktując z jednakową wirtuozerią. *List miłosny* zachwyca swoja kompozycją i starannością w wykończeniu. Niedoścignionym pierwowzorem dla Czachórskiego było malarstwo mistrzów niderlandzkich – widoczna w *Liście miłosnym* niezmordowana sumienność w oddaniu najdrobniejszego szczegółu – w tkaninie, ubiorze młodzieńca, w przedmiotach leżących na stole – są tego dowodem. List miłosny to przykład lekkiego, przyjemnego, salonowego malarstwa, pełnego fotograficznej precyzji. To sprawiło, że Czachórski osiągnął ogromny sukces nie tylko za życia.

W recenzji pośmiertnej wystawy artysty, która odbyła się w warszawskiej Zachęcie w 1911 roku w dzienniku „Słowo" pisano: Wielki to był „pan" w dziedzinie malarstwa. Szanujący siebie i Sztukę w każdym szkicu, w każdej notatce, w każdym obrazie, choćby obraz był nie wiedzieć już, jak „zapłacony z góry" lub pewny zbytu. I podobnie, jak malarstwo Czachórskiego nie było nigdy fantazjowaniem bez świadomości celów lub sił, którymi się rozporządza, podobnie, jak nie goniło nigdy za przelotnymi upodobaniami i snobizmami „kierunków" i „kieruneczków" lub tłumów, tak też i to, co pozostawił po sobie – wielkie i dobre – ma i za chowa na zawsze zaszczytną wartość muzealną w panteonie Sztuki („Słowo" 1911, nr 157 (11 VI).

Pojawienie się na rynku aukcyjnym tak imponującej pracy Władysława Czachórskiego jest rzadkością i bez wątpienia przyciągnie uwagę miłośników polskiego malarstwa spod znaku szkoły monachijskiej.

6

TADEUSZ AJDUKIEWICZ
(1852–1916)

Jeździec w czerwonym fraku, 1881

olej, płótno, 70 x 89,5 cm
sygn. l.d.: Tadeusz Ajdukiewicz 1881

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

7

CZESŁAW WASILEWSKI
(1875–1947)

Potyczka Ułanów Jazłowieckich z oddziałem kozaków, 1920

olej, płótno, 68 x 108 cm
sygn. l.d.: Cz. Wasilewski 1920

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

Potyczka Ułanów Jazłowieckich z oddziałem kozaków to rozbudowana, wielopostaciowa kompozycja cechująca się dużą biegłością warsztatową oraz uderzająca dynamiką starcia. Mimo swobodnej, lekkiej kreski Wasilewski nie ograniczył wielości detali umundurowania i uzbrojenia walczących żołnierzy. Nastrój dramaturgii i ekspresji potęgują języki ognia i dym płonących zabudowań wiejskich. Na uwagę zasługuje również celnie oddana kolorystyka mroźnego zimowego popołudnia z nastrojowymi odcieniami błękitu i różu nieba.

Prezentowany obraz należy zaliczyć do najciekawszych i najefektowniejszych prac batalistycznych Czesława Wasilewskiego, upamiętniających bohaterską wojnę obronną z bolszewikami w 1920 roku.

(…) przeto uznać należy głęboką treść portretów Wyspiańskiego, w których artysta umiał wydobyć pomimo stylizacji najbardziej istotne wartości życia ludzkiego. Obrazy macierzyństwa i portrety dzieci, należące do spuścizny Wyspiańskiego, mówią też o tym, że prawdziwie głębokie przeżycia artystyczne, niezależnie od form uznanych i stosowanych w danym okresie, prowadzą do powstania dzieł sztuki o trwałej wartości. Portrety dziecięce i obrazy macierzyństwa, przedstawiające kobiety z ludu, stanowią jedną z najbogatszych gałęzi plastyki Wyspiańskiego; one to, dalekie od sztuczności i często dekadenckiej pozy artystów okresu secesji, stawiają go w rzędzie wielkich malarzy europejskich.

(Skierkowska E., *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław – Kraków 1958, s. 56.)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Polski dramatopisarz, poeta, malarz, grafik, twórca nowoczesnego teatru polskiego. Jest nazywany czwartym wieszczem polskim. Stanisław Wyspiański urodził się 15 stycznia 1869 roku w Krakowie. Był synem Franciszka, rzeźbiarza i fotografika oraz Marii z Rogowskich. Nagła śmierć matki spadła na Wyspiańskich niespodziewanie. Już w wieku siedmiu lat młody Stanisław został pod opieką ojca, który nie potrafiąc sprawować nad nim opieki poprosił o pomoc krewnych – Kazimierza i Joannę Stankiewiczów. Bezdzietne, wykształcone małżeństwo wychowywało chłopca jak własnego syna. W ich domu nie brakowało niczego, a wśród ich znajomych i gości pojawiali się ludzie wysokiej kultury m.in.: Jan Matejko, Józef Szujski, Karol Estreicher, czy Władysław Łuszczkiewicz. Stanisław Wyspiański kształcił się w słynnym i mającym wielowiekowe tradycje gimnazjum Św. Anny w Krakowie, gdzie wykłady odbywały się w języku polskim, a szczególnie dużo uwagi przykładano do nauki historii Polski i literatury polskiej. „W latach szkolnych był Wyspiańskiemu rysunek najgorętszym umiłowaniem i nieodzowną potrzebą, środkiem spowiedzi z wszelkich silniejszych wrażeń, jakich doznał czy to od świata otaczającego, czy z arcydzieł poezji, w których się rozczytywał skwapliwie. Z krakowskich ludzi ówczesnych oddziaływał najsilniej na rozbudzenie jego duszy Matejko, będący u zenitu sławy. Widywał go Wyspiański od dziecka w domu wujostwa, u których się wychowywał; wpatrywał się w jego dzieła z uniesieniem, przerysowywał kompozycje. Przeszłość sławiona przez Matejkę, roztrząsana przez głośnych historyków, przeszłość, o której mówi dobitnie każdy kamień Krakowa, stała się już w gimnazjum osią zainteresowań Wyspiańskiego. Chodził po kościołach i domach krakowskich, rysował z zapałem architekturę i pomniki, wybierał się na wycieczki w okolicę i wnikał z coraz gorętszym zainteresowaniem w dzieła sztuki i pamiątki dawnych wieków" (Szydłowski T., Stanisław Wyspiański, Nakład Gebethera i Wolffa, Warszawa 1930, s.6). W gimnazjum Stanisław Wyspiański nawiązał przyjacielskie stosunki z Józefem Mehofferem, Lucjanem Rydlem, Stanisławem Estreicherem, Henrykiem Opieńskim, czy Jerzym Żuławskim. W 1887 roku po ukończeniu egzaminów wstępnych Wyspiański zapisał się na wydział Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie uczęszczał na zajęcia i wykłady z historii sztuki i literatury. W tym samym roku zdał również egzaminy wstępne w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w czasie kiedy pierwszym dyrektorem tej uczelni był Jan Matejko. Stanisław Wyspiański już na początku studiów, był wybijającym się studentem. Zauważywszy to, Jan Matejko wyróżnił studenta, powierzając mu współudział przy wykonywaniu zaprojektowanej przez siebie polichromii odnawianego kościoła Mariackiego: kult Matejki nie zdołał pchnąć Wyspiańskiego na tory malarstwa historycznego, natomiast wyjątkowe i jedyne w twórczości Matejki dzieło z zakresu ściennej dekoracji jakim jest polichromia kościoła N. P. Marii, wywarła nań wrażenie niezmiernie silne i płodne w następstwa. Pochłonięty urokiem piękna mariackiego wnętrza, ujrzał Wyspiański w malarstwie religijno – dekoracyjnym – wzniosłej architekturze starodawnej przepych barwy i blask figuralnych kompozycji – swe najszczytniejsze zadanie i pole dla siebie właściwe (Szydłowski T., Stanisław Wyspiański, Nakład Gebethera i Wolffa, Warszawa 1930, s.8). W 1890 udał się w podróż zagraniczną przez Włochy i Szwajcarię do Francji,gdzie studiował sztukę średniowiecza, a następnie do Niemiec i Pragi. W latach 1891-1894 trzykrotnie przebywał w Paryżu, gdzie uczęszczał do prywatnej Académie Colarossi, zetknął się m.in. z Paulem Gauguinem i Władysławem Ślewińskim, uczęszczał na spektakle teatralne i operowe. Żył wówczas w trudnych warunkach materialnych korzystając ze stypendium z Szkoły Sztuk Pięknych. Poszerzając swój warsztat malarski, stopniowo coraz więcej uwagi poświęcał teatrowi. Po powrocie do Krakowa,nawiązał współpracę z Teatrem Miejskim w Krakowie. W roku 1897 rozpoczął współpracę z krakowskim „Życiem" jako ilustrator. Powstały wówczas próby dramatu: „Królowa Polskiej Korony" (w ścisłym związku z kartonami witraży dla Lwowa), wstępne redakcje „Legendy", „Warszawianki", „Daniela", „Meleagra" (1892-1894). Projektował wnętrza i meble. W 1905 stawiając swoją kandydaturę na stanowisko dyrektora krakowskiego Teatru Miejskiego planował odnowienie i wzbogacenie wielkiego repertuaru teatralnego. Ostatecznie dyrektorem został Ludwik Solski. Od wielu lat ciężko chory podupadał na zdrowiu, wreszcie unieruchomiony w podkrakowskich Węgrzcach kończył rozpoczęte dzieła. Zmarł 28 listopada 1907 w Krakowie. Pogrzeb Wyspiańskiego stał się manifestacją narodową, pochowany w grobach zasłużonych na Skałce.

Franciszek Żmurko (1859-1910) – malarz salonowy; Reprodukcja Piotr Mecik FORUM

PORTRETY BYWAŁY CZĘSTO TAKŻE REJESTRACJĄ MŁODOŚCI, DOTYCZYŁO TO SZCZEGÓLNIE PORTRETÓW MŁODYCH DZIEWCZĄT, WCHODZĄCYCH W DOROSŁE ŻYCIE I UWAŻNIE JE OBSERWUJĄCYCH. ARTYSTA REJESTROWAŁ FENOMEN PRZEPOCZWARZANIA SIĘ DZIECKA W DOROSŁEGO, KONCENTRUJĄCEGO W SOBIE TAK CECHY DZIECIŃSTWA, JAK I DOJRZAŁOŚCI.

(Z ekspertyzy do obrazu Marty Romanowskiej z dnia 22 lutego 1996 roku.)

8

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869–1907)

Portret dziewczyny, 1895

pastel, papier, tektura, 40 x 37 cm
sygn. p.d.: SWYSPIAŃSKI 1895
na odwrocie nalepka antykwariatu czynnego w Krakowie w latach okupacji niemieckiej: MALARSTWO-RZEŹBA-/ SPRZEDAŻ-KUPNO-O-CENA / HALINA GRZYBOWSKA / Kraków. ul. Zwierzyniecka 14. Na nalepce napis atramentem: lb 1127, St. Wyspiański, głowa, pastel, papier 38 x 42
w załączeniu ekspertyza Marty Romanowskiej

Estymacja: 250 000 – 400 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Wyspiański przez całe życie z upodobaniem malował portrety. Cechami łączącymi te prace były: samodzielny wybór modela, umiejętność obserwacji, a także ogromna łatwość w malowaniu. Były to portrety rodzinne, portrety przyjaciół, znajomych, autoportrety. Modeli wybierał w sposób bezkompromisowy. Malował tych, których chciał i których chętnie obserwował, odsłaniając bez ogródek i upiększeń wielość cech osobowych portretowanych i z wielką przenikliwością ujawniając informacje niedostępne nawet dla samych modeli. (...) Szczególnie chętnie malował dzieci. Obserwował je w różnych sytuacjach; śpiące, zamyślone, skupione były doskonałymi modelami, zwłaszcza wtedy, gdy nie miały świadomości, że uważnie patrzy na nie człowiek dorosły. Portrety te nie były pozowane, dziecko nie próbowało dostosować się do malarza, nie pragnęło mu się podobać, nie umiało i nie mogło przybierać maski, jeszcze się bowiem tego nie nauczyło. Realizm sytuacji w jakich artysta zaskakiwał swoje modele nie był ani planowany, ani wystudiowany. Sam, otoczony dużą gromadką małych dzieci, mógł je obserwować podczas funkcji codziennego dnia: głęboko uśpione, karmione, zagapione, rozespane, rozczochrane, znudzone, bawiące się czy uważnie śledzące czynności dorosłych. Niespecjalnie wystrojone, w domowych kaftanikach, kamizelkach, sukienkach. (...) Portrety bywały często także rejestracją młodości; dotyczyło to szczególnie portretów młodych dziewcząt, wchodzących w dorosłe życie i uważnie je obserwujących. Artysta rejestrował fenomen przepoczwarzania się dziecka w dorosłego, koncentrującego w sobie tak cechy dzieciństwa, jak i dojrzałości. Przedstawiony tu Portret dziewczynki reprezentuje ten właśnie typ portretu. Jest to znakomite wczesne studium portretowe – realistyczny, niepochlebiony wizerunek modelki o dość twardych, chłopskich rysach, modelki wybranej zapewne przez samego malarza. Studium jest niedokończone w partiach ubrania, natomiast główka dziewczynki modelowana jest dość gęsto założonym pastelem, wydobywającym światłocieniem plastyczność jej twarzy, mocno ogorzałe policzki i ślad uśmiechu. Uderzają w tym portrecie oczy z ciemnobrązowymi tęczówkami w błękitnych białkach, oczy o niezwykle intensywnym spojrzeniu. Charakterystyczny dla Wyspiańskiego jest też brak dopracowanego tła i zestaw barw – różów z błękitami.

Portret łączy się z zespołem prac powstałych ok. 1895 roku; można go porównać np. z Portretem dziewczynki w niebieskim kapeluszu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie; ma tę samą intensywność wyrazu i koloryt, a przy tym idealnie wpisuje się w oczekiwania odbiorcy względem jego autora, Stanisława Wyspiańskiego.

(Z ekspertyzy do obrazu Marty Romanowskiej z dnia 22 lutego 1996.)

Franciszek Żmurko (1859-1910) – malarz salonowy, Reprodukcja Piotr Mecik FORUM

JEGO SZTUKA CIESZYŁA SIĘ NIEZWYKŁYM POWODZENIEM WŚRÓD MIŁOŚNIKÓW MALARSTWA, A ZACHWYTY KRYTYKI BYŁY POWSZECHNE, WIDZIANO W NIM MALARZA POETĘ, KTÓRY JAK NIKT INNY WYŚPIEWUJE CZAROWNY WDZIĘK I PIĘKNOŚĆ CIAŁA KOBIECEGO, ARTYSTĘ NATCHNIONEGO, KTÓRY PODTRZYMUJE ZA GRANICĄ HONOR MALARSTWA POLSKIEGO.
– Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki

(Kluszczyński R. J., *Od Michałowskiego do Fangora*, Kraków 2016, s. 152.)

FRANCISZEK ŻMURKO

Franciszek Żmurko był polskim malarzem salonowym pochodzącym ze Lwowa. Pierwsze lekcje rysunku zaczął pobierać w rodzinnym Lwowie by w 1876 roku przenieść się do Krakowa i w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych kształcić się u Jana Matejki. Dalsze koleje losu zaprowadziły młodego artystę do wiedeńskiej Akademii a następnie do Monachium. Tam za obraz o tematyce historycznej pt. „Kleopatra" odznaczony został złotym medalem. W 1880 roku wrócił do Krakowa a dwa lata później przeprowadził się na stałe do Warszawy.

Dwukrotnie wystawiał swoje prace w słynnym Salonie Aleksandra Krywulta (1881, 1883). Twórczość Żmurki można było oglądać w galerii Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz na licznych wystawach międzynarodowych w Paryżu, Londynie i za oceanem – w Chicago i San Francisco. Wielką popularnością cieszył się nie tylko w Polsce ale i za granicą – zamówienia na portrety przychodziły z całej Europy oraz z Ameryki.

Tematyką obrazów Franciszka Żmurki były portrety, półakty, głowy kobiet, kompozycje antyczne, scenki egzotyczne, historyczne, religijne i symboliczne. Popularność zdobył głównie jako twórca aktów i zmysłowych portretów kobiecych, utrzymanych w ciepłym kolorycie. Ówcześni krytycy zgodnie twierdzili, że malarstwo polskie tego okresu nie miało malarza, który by mu dorównał w przedstawieniu kobiety, ceniono go również za „doskonałą znajomość sztuki klasycznej, znakomitą fachową szkolę, gorące zamiłowanie do swojej pracy, subtelny smak, poetyckie spojrzenie na świat, niespokojny temperament i jednocześnie zauważalną odrobinę sentymentalności". Żmurkę interesowała nie tylko forma zewnętrzna i uroda, ale również świat duchowy portretowanych przez niego ludzi. Kompozycje były harmonijne w swojej formie i zawartości, ale jednocześnie – bardzo emocjonalne i eleganckie. Gama jego kolorów od delikatnych, subtelnych do jaskrawych, nasyconych nie pozostawiała obojętnym.

Franciszek Żmurko zmarł u szczytu swej kariery, w wieku zaledwie 51 lat. Krytyk Henryk Piątkowski w „Tygodniku Ilustrowanym" pisał, że „Żmurko pozostanie zwierciadłem duszy kobiecej, kobiecej psychologii, której, poznaniu poświęcił całe swoje życie… Dusza malarza żyła dzięki fantastycznym wizjom, a technika jego była techniką mistrza. Obrazy jego były współdźwięczne z wysoką poezją".

9

FRANCISZEK ŻMURKO
(1859–1910)

Autoportret z muzami, ok. 1910

olej, biała kredka, płótno, 66 x 84 cm
na odwrocie nalepka wystawowa
TZSP z 1911 roku z opisem obrazu

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup prywatny w latach 90. XX w.
własność rodziny artysty

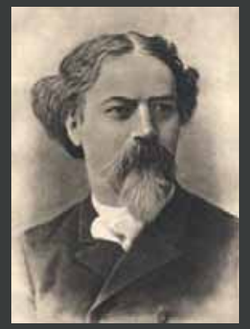
WYSTAWIANY
Warszawa, Towarzystwo Zachęty
Sztuk Pięknych, wystawa pośmiertna
artysty, 1911.

WZMIANKOWANY
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1911, Warszawa 1912, s. 47 (jako "Artysta").

JEST PRZYWILEJEM WIELKIEJ SZTUKI, ŻE WYBRAŃCÓW SWOICH NAMASZCZA PIĘTNEM WYBITNEGO INDYWIDUALIZMU, KTÓRY POZWOLI PO WIEKACH ODSZUKAĆ ICH POSTACIE NA SZLAKACH POCHODU KULTURY. JEDNĄ Z TAKICH POSTACI W HISTORYI MALARSTWA POLSKIEGO JEST FRANCISZEK ŻMURKO.
– Władysław Prokesch

(*Franciszek Żmurko*, z serii: *Współczesne malarstwo polskie*, wyd. J. Czernecki, Wieliczka 1911.)

Oferowana praca ma wyjątkowy charakter. Jest to jeden z niewielu zachowanych autoportretów malarza, który przedstawił się w otoczeniu modelek. Wykonany w technice olejnej, wzbogacony o wykończenie suchą pastelą obraz utrzymany jest w klasycznej delikatnej i ciepłej kolorystyce. Wzrok widza pada na postać artysty, którą od towarzyszących mu modelek odróżnia większe wykończenie. Bez wątpienia jest on centralnym bohaterem kompozycji co podkreśla niemal całkowite opracowanie w technice olejnej. Ustawiony bokiem do widza twarzą jest jednak ku niemu zwrócony. Rysy i charakterystyczne nakrycie głowy nie pozostawiają wątpliwości co do tożsamości portretowanego. Towarzyszące mu postaci kobiece namalowane delikatniej zdradzają inspirację renesansowym rysunkiem takich mistrzów jak Bellini i Michał Anioł, z których pracami Żmurko miał okazję zapoznać się w czasie półrocznego pobytu w Rzymie. Trzy modelki w pełni ukazują mistrzostwo jakie osiągnął artysta w odtwarzaniu kobiecego piękna. Zastosowana technika i wirtuozeria rysunku dają nieodparte wrażenie oniryczności niewieścich postaci. Jawią się one niczym malarska wizja mistrza, jego inspiracja i fascynacja. To one zagwarantowały mu artystyczny sukces, Żmurko nie bez przyczyny nazywany był największym malarzem kobiety. Nie bez przyczyny też Franciszek Żmurko zapragnął w prezentowanym autoportrecie przedstawić siebie w otoczeniu nieodłącznych towarzyszek swojej twórczej drogi – kobiet. Pięknie ujął to Władysław Prokesch w pośmiertnej monografii artysty wydanej w 1911 roku: Był to talent z Bożej łaski, artysta natchniony, o szerokim locie skrzydeł, malarz-poeta, który jak żaden przed nim a nie wielu zapewne po nim uczynić to potrafi, wyśpiewał czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego. Obraz malowany najprawdopodobniej u schyłku życia artysty jest być może nawet ostatnim jego autoportretem. Wskazywałby na to nie tylko wiek portretowanego ale też sposób malowania, który znajduje odzwierciedlenie w słowach Kazimierza Danilowicza – Strzelbickiego (Franciszek Żmurko, Monografie Artystów Polskich, wyd. Jana Fiszera, Warszawa 1902): Koloryt jego dawniej, mimo swą przejrzystość, nieco ostry, wielofarbny, stopił się, stonował, nabrał jeszcze większej głębi i powagi, przyoblekł się jakby w złotą patynę. Czy to w technice olejnej, czy pastelowej uderza w ostatnich pracach Żmurki, jeszcze w pracowni będących, skupienie i taki koloryt, że wszystko zdaje się przez złoto przesianem.



Wilhelm Kotarbiński, ok. 1900

Polak Kotarbiński to wielki marzyciel. Lubi marzyć o ważnym i nieważnym, poważnie i żartując. [...] Rosyjski umysł jest ścisły, polski – rozproszony. Rosyjska wyobraźnia potrzebuje realnego podłoża, polska – buja w obłokach. Rosyjski artysta może być idealistą, ale fantastycznym artystą-malarzem, jakich wśród Polaków niemało, nie stanie się nigdy [...]Kotarbiński – marzy, marzy zawsze, niezmordowanie, w czasie, gdy pracuje i wtedy, gdy odpoczywa.

— WŁADIMIR LUDWIGOWICZ KIGN

WILHELM KOTARBIŃSKI

Wilhelm Kotarbiński był synem polskiego szlachcica, Aleksandra Kotarbińskiego, (rachmistrza Radziwiłłów w dobrach nieborowskich). Urodził się 30 listopada 1849 r. Po ukończeniu gimnazjum w Warszawie w 1867- 1871 rozpoczął studia artystyczne, gdzie szlifował swój talent plastyczny pod okiem Rafała Hadziewicza w Klasie Rysunkowej (dawna Szkoła Sztuk Pięknych). Będąc jednym z najlepszych studentów, uzyskał stypendium TZSP i na przełomie 1971/72 roku udał się do Rzymu, gdzie wstąpił do Akademii Św. Łukasza, którą ukończył z I medalem. Po tym sukcesie otworzył własną pracownię. W tym czasie powstały dzieła inspirowane tematyką biblijną i antykiem, w którym wyraźnie dominował kanon malarstwa akademickiego. Kotarbiński stopniowo zyskiwał uznanie. Pierwszym jego mecenasem został bp Józef Strossmayer z Chorwacji, który w 1875 zakupił do swojej prywatnej galerii w Zagrzebiu m.in. : Męczeństwo św. Kaliksta oraz Ucieczkę do Egiptu. W czasie pobytu we Włoszech Kotarbiński zaprzyjaźnił się z innym znany malarzem polskim, Henrykiem Siemiradzkim, a dzięki znajomościom ze Swierdomskimi Wilhelm Kotarbiński uczestniczył w realizacji fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Od tego czasu jego kariera toczy się błyskawicznie – otrzymywał mnóstwo zleceń na wykonanie obrazów, ale także panneaux i fresków w świątyniach oraz w prywatnych domach bogatych rosyjskich arystokratów. W 1888 roku Kotarbiński powrócił do kraju, ożenił się i osiadł we własnym majątku Kalsk na Białorusi, gdzie wybudował sobie pracownię. W czasie częstych pobytów w Kijowie korzystał z z pracowni hotelu Praga, również tam uczestniczył w wystawach kijowskiego Towarzystwa Artystów i utrzymywał żywy kontakt z tamtejszą bohemą. W 1893 roku razem z Janem Stanisławskim, Janem Ursyn – Zamarajewem i Eugeniuszem Wrzeszczem założył ok. 1893 roku Towarzystwo Malarzy Kijowskich. W Kijowie Kotarbiński wykonywał też plafony w domu Mykoły Tereszczenki (sceny z legend południoworuskich w przedsionku, a w sali głównej Amor i Psyche) oraz malowidła ścienne w pałacu Bohdana Chanenki. W Tygodniku ilustrowanym w 1894 roku (Półr. I, s. 88-89) ukazały się reprodukcje jego fresków: Egipt, Hellada i Roma, malowane w jednym z pałaców kijowskich. Około roku 1895 ozdobił malowidłami ściennymi i plafonami kilka salonów petersburskich i moskiewskich milionerów. Wykonał także wiele obrazów religijnych do kościołów na Białorusi, m.in. do kościoła w Starczycach, oraz do innych obrazy: Św. Łukasz i Św. Piotr (reprodukowane w Tyg. il. Półr. I, s. 231). Kotarbiński do swoich obrazów wykonywał dekoracyjne ramy. Szczytowy okres w twórczości Kotarbińskiego przypada na lata 1898-99, gdy krytycy i publiczność podzielili się na zwolenników malarstwa Kotarbińskiego i Henryka Siemiradzkiego. W tym czasie Wilhelm Kotarbiński był szczególnie wyróżniany, gdyż podczas na petersburskich wystawach otrzymywał zwykle osobna salę do prezentowania swoich obrazów.

Kotarbiński malował głównie obrazy o tematyce zaczerpniętej z Pisma Świętego, z życia starożytnego Wschodu, Grecji i Rzymu, jak również skłaniał się ku tematyce fantastyczno – symbolicznej. W jego obrazach istotną rolę odgrywa pejzaż lub architektura. Wśród jego najlepszych obrazów należy wymienić: Rzymską orgię (za którą otrzymał złoty medal na wystawie we Lwowie w 1894 roku), Śmierć Messaliny, Chrystus przed Piłatem, Anioł cmentarny, Libella, Wieńczenie hermów, Idylla czy Pocałunek Meduzy. Dzieła Kotarbińskiego rzadko pojawiają się na rynku sztuki. Większość jego prac zaginęła bądź uległa zniszczeniu w czasie pierwszej wojny światowej i rewolucji bolszewickiej.

Wyobrażenia te są nie tyle polskie i szopenowskie, ile są przejawem powszechnej mody na bezcielesne anielice, blade, o przepastnych oczach i długich włosach. Owe zalecające się poetycznością zjawy skutecznie zdominowały ideał kobiecości w sztuce przełomu wieków, sztuce, którą określić można jako umasowioną i popularną odmianę symbolizmu.

— MARIA POPRZĘCKA

10

WILHELM KOTARBIŃSKI (1848–1921)

Syreny

olej, płótno, 89 x 193,5 cm
sygn. p.d.: W. Kotarbiński

Estymacja: 250 000 – 450 000 zł

Prezentowany obraz jest kompozycją alegoryczną namalowaną na wydłużonym płótnie, charakterystycznym dla twórczości Kotarbińskiego. Powabne kształty syren – nimf wodnych wkomponowane zostały w mistyczną scenerię wieczornego spotkania z grupą mężczyzn siedzących przy ognisku. Kotarbiński wykreował scenę przy blasku zachodzącego słońca o nieokreślonej historii i niepewności znaczeń. Artysta wielokrotnie poruszał tematykę syren, nimf wodnych lub powabnych kobiet przy brzegu morza, wśród których do najbardziej znanych należy Nimfa wodna, znajdująca się w prywatnej kolekcji. Najczęściej na rynku sztuki prezentowane są przedstawienia Wilhelma Kotarbińskiego w typie sielanek włoskich, stąd oferowany obraz o tematyce słowiańskiej stanowi niebywałą rzadkość.

Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość.

— HENRYK PIĄTKOWSKI

11

WILHELM KOTARBIŃSKI
(1848–1921)

Zadumane

akwarela, papier, 47 x 31 cm
sygn. p.d.: W.K.

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł

12

OLGA BOZNAŃSKA (1865–1940)

Portret kobiety w kapeluszu (Aleksandra z Jasieńskich Łosiowa?), ok. 1900

olej, tektura, 56 x 45 cm
sygn. p.d.: Hrabiemu/Wincentemu/Łosiowi/ Olga Boznańska
w l.g. rogu ślad nieczytelnego napisu

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 11.12.1994, poz. 53.
Polska, kolekcja prywatna
Kraków, kolekcja Wincentego hr. Łosia

WYSTAWIANY
Szczecin – Warszawa – Stalowa Wola – Sopot – Kraków, Boznańska nieznana, październik 2005 – lipiec 2006.

REPRODUKOWANY
Król A., *Boznańska nieznana* [katalog wystawy], wyd. Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 2005, s. 85.

Olga Boznańska jest artystka, której konsekwentny styl i twórczość wyodrębniły pierwszą wyraźną grupę kobiet zajmujących się malarstwem. Tematyka obrazów olejnych Boznańskiej prezentuje portrety, martwe natury oraz wnętrza mieszkań. Boznańska najlepiej czuła się we własnej pracowni artystycznej, która była dla niej „bezpiecznym terytorium i jedynym miejscem, gdzie się dobrze czuła. Wolała przyjmować w pracowni, niż bywać. Zasłonięta przed bezpośrednim światłem, niebieska od papierosowego dymu, pełna sprzętów, tkanin i zeschniętych kwiatów pracownia była tłem niezliczonych portretów i tematem martwych natur." Artystka wstawała późno i po przebudzeniu przystępowała do malowania, które kontynuowała dopóki pozwalało na to dzienne światło, pozwalając jej na wydobycie wielobarwnych refleksów, błysku oka. Styl Boznańskiej na przestrzeni lat zmieniał się. Początkowo przeplatała się w nim aura twórczości Jamesa McNeil Whistlera, a następnie impresjonistyczny sposób malowania Edouarda Maneta.

Olga Boznańska nazywana jest malarką ciszy, która w bezkompromisowy sposób wyrażała na płótnie otaczający ją świat. W dojrzałych dziełach Boznańskiej widoczna jest poniekąd duchowość przedstawionej osoby. Wyraźna jest również dynamika pociągnięć pędzla i wibracja wielu kolorów z palety Boznańskiej. Atmosferę melancholii i skupienia pogłębia w nich wąska skala brązów i szarości ożywiona np. plamami karminu i bieli. Szkicowość form, mnogość uderzeń pędzla, migotliwość barw i wyrafinowana harmonia tonów, umiejętne wykorzystanie naturalnej kolorystyki tekturowego podłoża. Bogata galeria wizerunków obejmujące zarówno dorosłych modeli jak i dzieci, osoby reprezentacyjnie upozowane lub zadumane w odosobnieniu. Artystka malowała bardzo wiele własnych portretów, które pozwalają prześledzić upływ czasu. Jej bezpretensjonalny sposób oddawała rzeczywistości, opierał się na przekonaniu, że dodatkowego „koloryzowanie" jest zbyteczne i odbierające wiarygodność portretu.

Oferowany portret przedstawia dystyngowaną, elegancką kobietę w kapeluszu. Dedykowany jest Wincentemu hrabiemu Łosiowi polskiemu powieściopisarzowi i kolekcjonerowi dzieł sztuki. Hrabia Łoś pochodził z Krakowa ze szlacheckiej rodziny herbu Dąbrowa odgrywającej ważną rolę w życiu politycznym i społecznym w kraju. 7 lipca 1884 roku w Osuchowie ożenił się z Aleksandrą Jasieńską. Jest prawdopodobnym, że przedstawioną na portrecie kobietą jest właśnie żona hrabiego. W 1898 roku Olga Boznańska wyjechała na stałe do Paryża. Można zatem podejrzewać, że Portret kobiety w kapeluszu powstał zanim artystka opuściła Kraków. Wincenty hrabia Łoś znany był ze swojej kolekcji dzieł sztuki można zatem sądzić, że zlecił młodej Oldze Boznańskiej wykonanie portretu żony. Dedykacja umieszczona bezpośrednio na licu obrazu sugeruje, że hrabia pozostawał w ciepłych stosunkach z malarką, możliwe, że nie był to pierwszy jej obraz, który trafiał do zbiorów krakowskiego kolekcjonera.

13

TEODOR AXENTOWICZ
(1859–1938)

Portret młodej kobiety
z perłami

pastel, papier, 38,5 x 33 cm
sygn. p.d.: T. Axentowicz

Estymacja: 35 000 – 40 000 zł

W SPUŚCIŹNIE ARTYSTYCZNEJ AXENTOWICZA POZOSTAŁY SETKI PORTRETÓW PASTELOWYCH BLIŻEJ NIEZNANYCH NAM DZISIAJ DAM PROMIENIUJĄCYCH PARYSKIM SZYKIEM – PIĘKNOŚCI W SUKNIACH BALOWYCH, OZDOBIONYCH WYRAFINOWANĄ BIŻUTERIĄ, SPOWITYCH FUTRAMI, W NOBLIWYCH KAPELUSZACH (…) – UWIELBIANYCH, DLA KTÓRYCH MĘŻCZYŹNI TRACILI SERCA, ROZUM I MAJĄTKI. TWARZE I SYLWETKI TYCH LUKSUSOWYCH DAM EMANUJĄ SZCZĘŚCIEM KOCHANYCH KAPRYŚNIC. UCZESANE I UBRANE NA MODŁĘ FRANCUSKĄ, KOKIETERYJNE, ŚWIADOME SWYCH PRAGNIEŃ I MĘSKIEGO POŻĄDANIA, PATRZĄ PRZYZWALAJĄCO JAK BOHATERKI NOWEL GUY THE MAUPASSANTA.
– Teresa Grzybowska

(*Teodor Axentowicz 1859 – 1938* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie 1998, s.13.)

Julian Fałat po raz pierwszy zjawił się w mieście pod Wawelem w maju 1869 r., podejmując naukę w Szkole Sztuk Pięknych, którą ukończył w roku 1872. Kolejny, dłuższy, bo blisko piętnastoletni pobyt w Krakowie związany był z objęciem prestiżowego stanowiska dyrektora Po odejściu Jana Matejki. Został nominowany na to stanowisko przez artystów z kręgu monachijskiego w tym przez Józefa Brandta. Po objęciu zaoferowanej posady, Julian Fałat w 1895 roku rozpoczął gruntowną reformę programu nauczania. Zaproponował posady profesorskie najwybitniejszym modernistom: Stanisławowi Wyspiańskiemu, Leonowi Wyczółkowskiemu, Jackowi Malczewskiemu, Józefowi Mehofferowi, Janowi Stanisławskiemu, Teodorowi Axentowiczowi, Konstantemu Laszczce, Stanisławowi Dębickiemu, Ferdynandowi Ruszczycowi i Józefowi Pankiewiczowi. Objęcie stanowiska dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie przez Juliana Fałata zapoczątkowało nowy rozdział w dziejach polskiego szkolnictwa i tworząc podwaliny ukonstytuowanej w 1900 roku Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1903-1907, Julian Fałat wraz z rodziną zajmował mieszkanie w kamienicy, będącej własnością żony Marii, przy ul. Pędzichów 8, a następnie przy ul. Pańskiej 7. Przez trzy lata mieszkał w budynku stykającym się z Akademią Sztuk Pięknych, przy ul. Basztowej 19. Ostatni jego adres krakowski to ul. Szlak 3, gdzie tylko on sam był zameldowany.

Spod pędzla Fałata wyszło kilka panoram i ujęć murów krakowskich, widzianych z okna Akademii i balkonu przy ul. Basztowej. Fałat wracał do malowania obronnych murów i wieżyc podwawelskiego grodu w różnych latach, porach roku i częściach dnia. Artysta w kadrze ujmował też coraz to inne fragmenty – przesuwał od lewej do prawej strony. Od wieżyczek strzelniczych, wyrastających z Barbakanu – po dach i od tyłu widoczną górną kondygnację fasady kościoła oo. Pijarów, zwieńczoną ażurową dzwonnicą projektu Franciszka Placidiego. Praca ujmująca temat podobnie do prezentowanej nosi tytuł Kraków w zimie (olej, płótno 58 x 129 cm) i znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

14

JULIAN FAŁAT
(1853–1929)

Widok na Kraków
(Kraków w śniegu), 1904

akwarela, gwasz, ołówek, papier,
48,5 x 110 cm
sygn. śr. d.: jFałat Kraków 904
na blejtramie napis: N°7 J.F.
na blejtramie cztery etykietki:
Towarzystwa Zachęty Sztuk
Pięknych w Królestwie Polskim
(własność autora) – zachowana
we fragmencie, oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych
w Warszawie z nr 08856 z tytułem,
jako praca olejna, własność:
K. Natansona, Warszawa Aleje
Ujazdowskie 28

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Ostoya, aukcja
21.12.2002, poz. 7.
Warszawa, kolekcja Kazimierza
Natansona
Kraków, własność artysty

REPRODUKOWANY
Bednarki Z., *Krakowskim szlakiem Juliana Fałata*, Wyd. Secesja,
Kraków 2005, s.178.

Stanisław Witkacy Witkiewicz, fot. Archiwum Karjick/East News (reprodukcja)

Stanisław Witkacy Witkiewicz, fot. Archiwum Karjick/East News (reprodukcja)

SZTUKA JEST UCIECZKĄ, NAJSZLACHETNIEJSZYM NARKOTYKIEM, MOGĄCYM PRZENIEŚĆ NAS W INNE ŚWIATY BEZ ZŁYCH SKUTKÓW DLA ZDROWIA, INTELIGENCJI (...)
– Witkacy

15

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885–1939)

Autoportret z samowarem, 1917

węgiel, pastel, papier szary, tektura, 66,5 x 50 cm
sygn. l.g.: Ignacy Witkiew / 1917
napis w ramce ucięty od lewej: PRASZA SIE /
ZAWRACANIE / ŁOWY / ALENTEM
poniżej data dzienna: 17 / II

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł

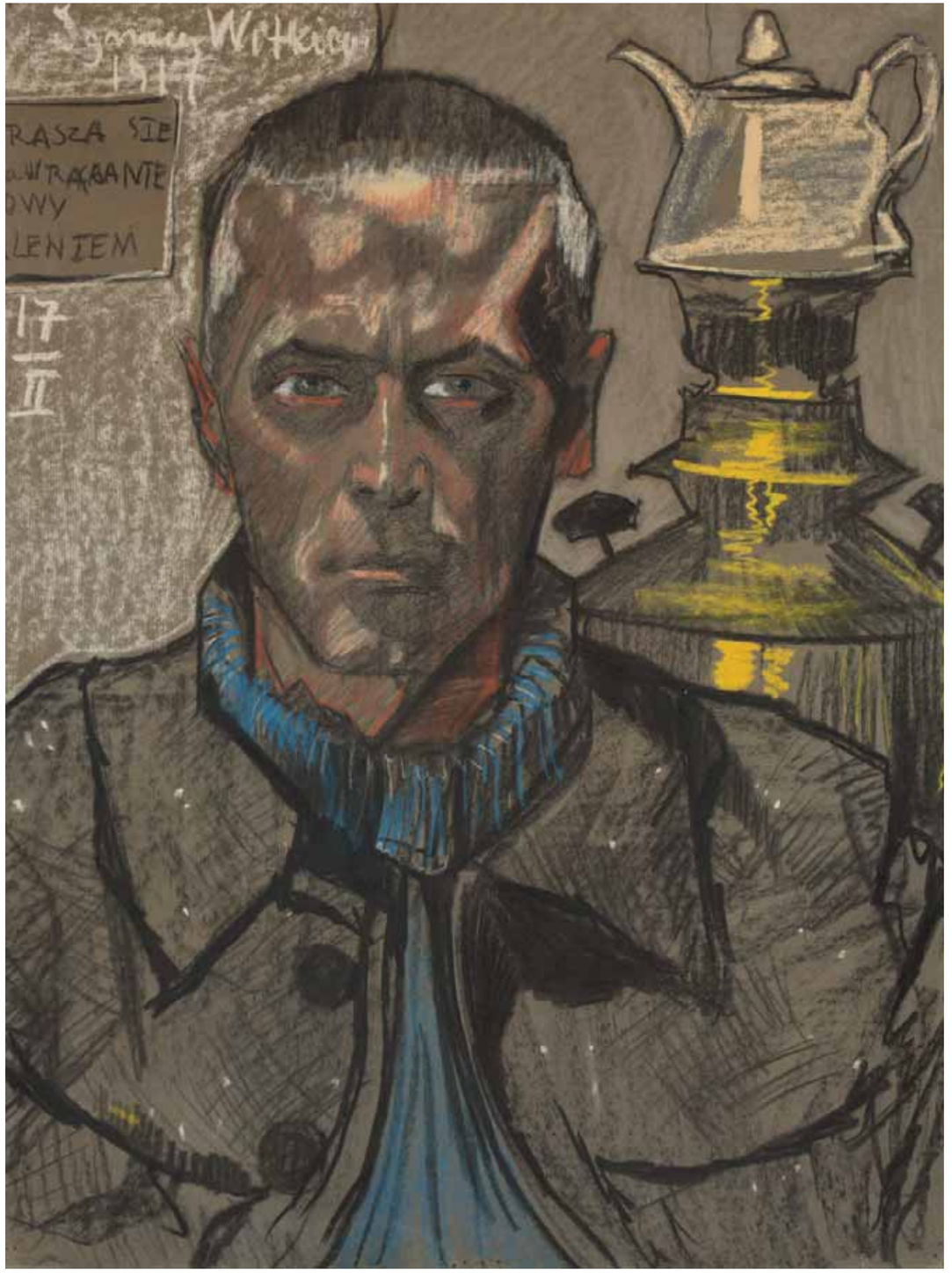
PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 14.03.1999.

REPRODUKOWANY
Żakiewicz A., *Witkacy [1885-1939]*, z serii *Ludzie Czasy Dzieła*,
wyd. Edipresse Polska S.A., Warszawa 2006.
Dubiński K., *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*,
wyd. Druk Drukarnia Wydawnicza im. W.L. Anczyca, 2015,
ilustracja na obwolucie.

Autoportret z samowarem należy do grupy prac, które Witkacy wykonał w czasie swojego pobytu w Rosji w latach 1914-1918. Z tego okresu zachowało się bogate ouvre artysty składające się z 67 jego prac, w tym – 5 autoportretów, 29 portretów, 26 fantastycznych kompozycji pastelowych, 1 gwaszu, 2 ekslibrisów, 1 okładki książki i 3 obrazów olejnych.

Okoliczności znalezienia się w Petersburgu jesienią 1914 roku można nazwać dramatycznymi. Po samobójstwie narzeczonej, Jadwigi Janczewski, Witkacy znalazł się na skraju załamania nerwowego. Chcąc wspomóc przyjaciela Bronisław Malinowski zaproponował mu wyjazd do Australii, gdzie młody antropolog wybierał się na konferencję. Wyruszyli w połowie czerwca zatrzymując się po drodze na Cejlonie. Wspólna podróż została jednak wkrótce przerwana wiadomością o wybuchu I wojny światowej. Witkacy zdecydował się na powrót do Europy lecz jako obywatel rosyjski urodzony w Królestwie Polskim nie mógł wracać do austriackiej Galicji. Pojechał więc do Petersburga gdzie zaciągnął się do ekskluzywnego Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii. Służył w niej do 1917 roku kiedy to po rewolucji październikowej rozstał się z armią rosyjską. Właśnie z ostatnich dwóch lat pobytu w Rosji zachowało się najwięcej prac Witkacego.

Oferowana praca, powstała w najbardziej tajemniczym i brzemiennym w skutki okresie życia Witkacego, za jaki uważa się czteroletni pobyt w Rosji sposobem i techniką rysowania koresponduje z innymi ówczesnymi dziełami artysty. W tym czasie w swoich portretach i kompozycjach Witkacy używał na równych prawach węgla i pastelu. Do 1914 Witkacy rysował wyłącznie węglem, w 1915, już w Rosji, zaczął do swych prac stopniowo wprowadzać pastel. W 1917 rysunek węglowy służył Witkacemu jeszcze za podstawę kompozycji – szkic konstrukcyjny, uzupełniany stopniowo barwnymi pastelami, służącymi głównie dla ożywienia pracy, podkreślenia jej newralgicznych partii. Witkacy portretował w tym czasie nie tylko siebie – spokojne i obiektywne wizerunki tworzył dla członków petersburskiej Polonii (Stefan Kiedrzyński, Tadeusz Miciński) oraz żołnierzy i oficerów Pawłowskiego Pułku. To w Rosji zaczął po raz pierwszy wprowadzać do portretów technikę pasteli, tam również narodził się system, który dał podstawę do późniejszego Regulaminu Firmy Portretowej. Jak pisze Irena Jakimowicz to w „Rosji przyszedł czas syntezy; Witkiewicz zaczął przymierzać swoje malarstwo do swojego o nim myślenia". A sam artysta przepojony atmosferą rewolucyjną tak pisał: 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.



16

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (1885–1939)

Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej, 1931

pastel, papier, 64 x 46 cm
sygn. l.d.: Witkacy 931 IX (T.E) NP Nπ + ½ C

Estymacja: 120 000 – 160 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
od 1961 roku depozyt prof. Jana Leszczyńskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie
Kraków, kolekcja Janiny i Jana Leszczyńskich

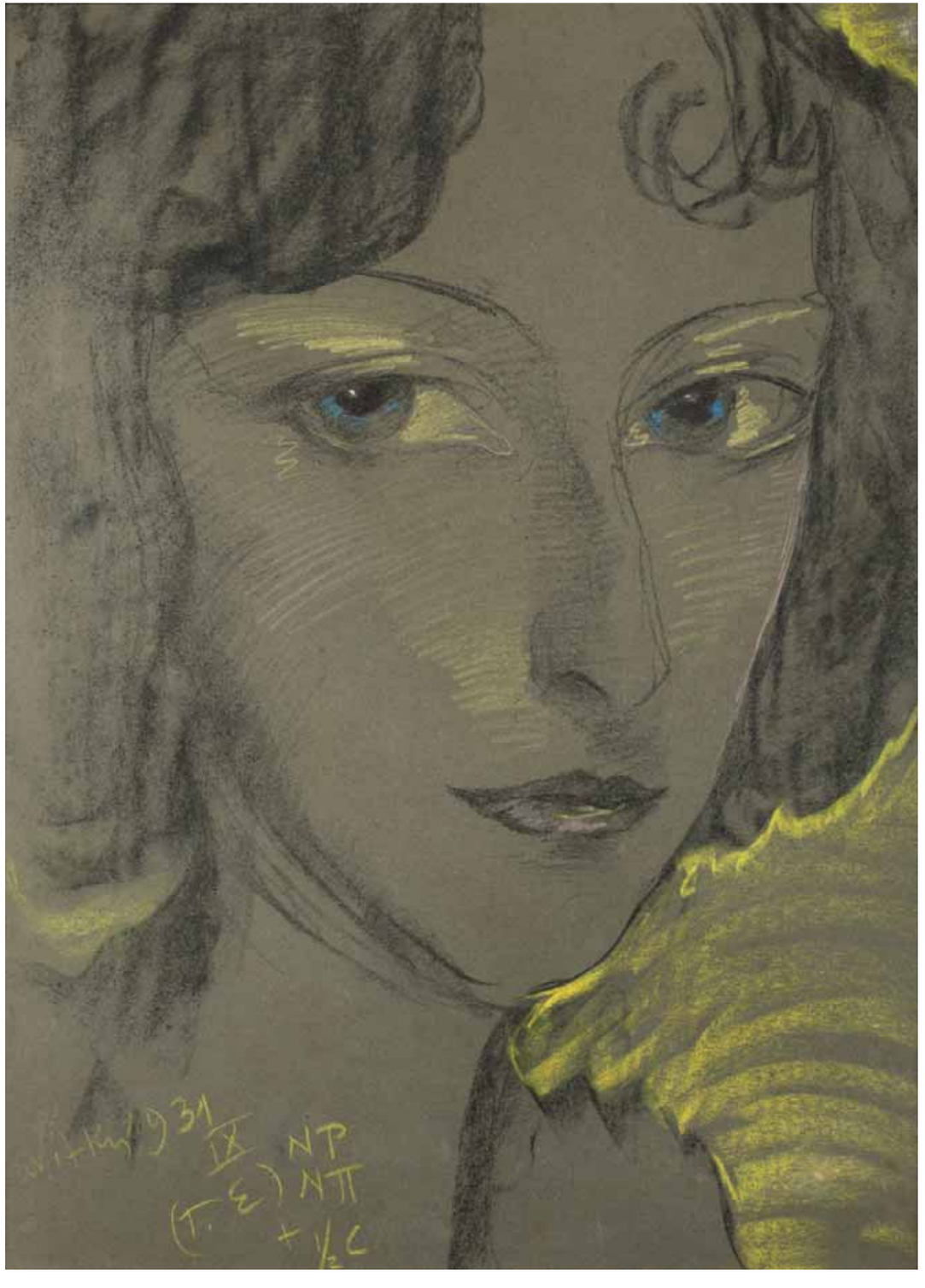
Regulamin Firmy z 1928 roku wymieniał kilka typów portretów, przy czym dwa pierwsze: A i B, stanowiły główne źródło utrzymania Witkacego. W pierwszym przypadku były to portrety konwencjonalne, upiększające, wręcz idealizujące – „wylizane" i gładkie, w drugim zaś bardziej charakterystyczne, dopuszczające 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.

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

Mimo iż pierwsze portrety Witkacego pochodzą z drugiej dekady XX w. to w pełni sztuce portretowej poświęcił się artysta dopiero po 1925 roku. Czując się niezrozumianym jako malarz zerwał z malarstwem sztalugowym i założył Firmę Portretową „S.I.Witkiewicz". Dla swoich klientów opracował szczegółowy Regulamin. Portrety malowane pastelą 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.

Oferowany portret pochodzi ze zbiorów profesora Jana Leszczyńskiego i jego żony Janiny z Turowskich, właścicieli jednej z najliczniejszych i najciekawszych kolekcji prac Witkacego. Państwo Leszczyńscy należeli do grona bliskich znajomych artysty, który – w ramach swojej „Firmy portretowej" – malował ich oboje wielokrotnie. Portretów samej Janiny, nazywanej przez Witkacego w jego listach do żony Inką, powstało blisko dwadzieścia. Niewykluczone, że artysta, z natury kochliwy i niestały w uczuciach, zadurzył się w pannie Turowskiej. Jej ślub z przyjacielem Witkacego – Janem Leszczyńskim stał się powodem kryzysu w towarzyskich relacjach. Kryzys z czasem minął, nie minęło jednak uczucie Witkacego do Inki. Artysta był częstym gościem w dworku Leszczyńskich w Tarnowcu gdzie w okresie 1935-39 powstało 108 dzieł – od obrazów olejnych po portrety i grafiki. „Nie sposób jego wizyt nie pamiętać – były małą rewolucją w ich spokojnym, wiejskim życiu. Gdy wyjeżdżał, rodzice mieli nawet – jak mówili – „witkazenjammer", choć po jakimś czasie znów go serdecznie witali – ojcu brak było ich filozoficznych rozmów…" wspominał Jan jnior – syn Jana i Janiny Leszczyńskich (Siedlecka J., Mahatma Witkac, wyd. Słowa, Warszawa 1991).

Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej artysta określił jako typ E, kategorię która zakładała dowolną interpretację psychologiczną modela. W praktyce zaś – w tej konwencji artysta portretował kobiety, które mu się podobały. Adnotacja – NP i Nπ – oznacza, że w czasie pracy nie palił i nie pił. Za to w trakcie pracy zjadł pół ciastka o czym świadczy dopisek ½ C. Oferowana praca doskonale wpisuje się w twórczość Witkiewicza z lat 30., w których w kobiecym portrecie dominował motyw wielkich szklanych oczu wpatrzonych w widza. 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.



Julian Fałat, na schodach w ogrodzie swojej willi, źródło: NAC

(...) FAŁAT MA NIEPOSPOLITĄ ZDOLNOŚĆ, ŚWIADCZĄCĄ, ŻE TEN WYBORNY GRUNTOWNY RYSOWNIK JEST TAKŻE MALARZEM Z BOŻEJ ŁASKI: WIE ON, JAK PLAMĘ NA PŁÓTNO POŁOŻYĆ, ABY WYWOŁAŁA ZŁUDZENIE.

(K. M. Górski, *Polska sztuka współczesna 1877—1894*, „Przegląd Polski" 1895.)

JULIAN FAŁAT

Julian Fałat urodził się w 1853 roku w Tuligłowach. Pochodził z rodziny osadzonej w tradycyjnych wartościach surowości i pobożności. Od najmłodszych lat przejawiał talent malarski, niespecjalnie za to garnąc się do nauki. Wstępując do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie sprzeciwił się ojcu, który widział raczej jego miejsce w gospodarstwie. Lata studenckie naznaczone biedą i głodem były najcięższym okresem w życiu artysty. Udało mu się jednak wyjechać za granicę i podjąć studia najpierw w Monachium pod kierunkiem Jerzego Raaba, a także Józefa Brandta, a potem w Rzymie i w Paryżu. W latach 1885 – 1886 odbył wielką podróż dookoła świata, co ugruntowało i ukierunkowało jego wrażliwość twórczą. Po powrocie z tych podróży stał się już w zasadzie malarzem znanym i cenionym. Często był zapraszany do majątku Radziwiłłów w Nieświeżu, a podczas jednego z takich zaproszeń zetknął się z cesarzem Wilhelmem II, wówczas jeszcze następcą tronu. Ten powołał go do Berlina, gdzie przez szereg lat artysta był jego nadwornym malarzem. Brał udział w wystawach berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych i został jej członkiem. W roku 1895 Fałat został dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, dzięki jego staraniom przemianowanej w 1900 roku na akademię. Posady profesorskie zaproponował gronu najwybitniejszych modernistów, Stanisławowi Wyspiańskiemu, Leonowi Wyczółkowskiemu, Jackowi Malczewskiemu, Józefowi Mehofferowi, Janowi Stanisławskiemu, Teodorowi Axentowiczowi, Konstantemu Laszczce, Stanisławowi Dębickiemu, Ferdynandowi Ruszczycowi i Józefowi Pankiewiczowi, otwierając tym samym nowy rozdział w dziejach polskiego szkolnictwa artystycznego. W 1910 roku, po przejściu na emeryturę, przeniósł się na stałe do swej posiadłości w Bystrej na Śląsku Cieszyńskim. Prowadził rozległą działalność, również publiczną, m. in. w latach 1922-1923 sprawował urząd dyrektora Departamentu Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Przede wszystkim jednak był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, ugrupowania skupiającego od 1897 koryfeuszy malarstwa polskiego. Swe prace pokazywał regularnie od 1874 w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, gdzie w 1925 odbyła się retrospektywna prezentacja jego twórczości. Od 1878 eksponował corocznie swe obrazy i rysunki w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, które zorganizowało w 1926 wystawę jubileuszową artysty. Artysta prezentował swe prace także za granicą, m. in. w Paryżu, Liége, Berlinie, Monachium, Chicago, Wiedniu Düsseldorfie, Saint Louis, Wenecji i Rzymie. Został odznaczony srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie (1891), wielkim złotym medalem na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929) oraz Wstęgą Komandorii Orderu Polonia Restituta (1928). Zmarł 9 lipca 1929 roku w Bystrej.

poz. 18 (fragment)

poz. 17

Zima w malarstwie polskim stała się odrębnym tematem pod koniec XIX wieku, w okresie Młodej Polski. Do najchętniej ukazywanych pejzaży należy zasypane śniegiem wsie, pola, lasy wzbogacane gdzieniegdzie chatami, studniami, dzikimi zwierzętami, postaciami i saniami. Temat zimy podejmowany był przez największych twórców malarstwa pejzażowego – Juliana Fałata, Michała Gorstkina Wywiórskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Jana Stanisławskiego.

Julian Fałat jest uznawany za niewątpliwego mistrza tej tematyki, zarówno w technice akwareli jak i malarstwie olejnym. Krajobraz zimowy stał się dla niego pretekstem do dalszych poszukiwań, odkrywania walorów bieli i efektów świetlnych. Najpiękniejsze śnieżne pejzaże malował w Bystrej – małej wsi na Śląsku Cieszyńskim, a także w Nieświeżu i na Polesiu. Do Bystrej sprowadził się artysta wraz z żoną i trójką dzieci w 1910 roku. Krajobrazy tam powstałe, z wijącą się rzeką i górzystym terenem cechuje lekkość malowania, efekty luministyczne oraz stosowanie błękitów i fioletów w partiach cieni. Fałat inspirował się impresjonizmem ale pozostał wierny realizmowi. W tym znaczeniu ogromne znaczenie dla twórczości artysty miał wyjazd do Monachium w 1875 gdzie poznał m.in. Leona Wyczółkowskiego, Józefa Brandta i Jana Owidzkiego. Pejzaże zimowe Fałata są pozbawione ludzkiego, zwierzęcego czy architektonicznego sztafażu. Uwagę swą koncentrował artysta na śniegu i sposobie jego przedstawienia. Nie jest to zwykła biała plama znaczona fakturą grubo kładzionej farby olejnej. Śnieg Fałata to niemalże namacalna powierzchnia bogata w niuanse walorowe słonecznych blasków i cieni powstających w załamaniach śniegowej warstwy. Krajobraz zimowy jest opowieścią o ukochanym przez artystę polskim pejzażu.

Willa malarza Juliana Fałata w Bystrej w województwie śląskim, NAC

17

JULIAN FAŁAT
(1853–1929)

Pejzaż zimowy z Bystrej, 1910

olej, płótno, 59,5 x 140 cm
sygn. p.d.: jFałat Bystra 1910

Estymacja: 400 000 – 500 000 zł

PROWENIENCJA
Poznań, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 20.10.2002, poz. 23.

18

JULIAN FAŁAT
(1853 – 1929)

Bystra, 1910

pastel, tektura, 49,5 x 93,5 cm
sygn. p.d.: Fałat Bystra 1910

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

19

ALFONS KARPIŃSKI
(1875–1961)

Różowe róże

olej, tektura, 30 x 56,5 cm
sygn. l. d.: akarpiński

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

Zamieszkałem w Quartier Latin, małym hoteliku o charakterystycznym dla ówczesnego Paryża wnętrzu, które malowałem (...). Paryż miał decydujący wpływ na moje malarstwo.

(A. Karpiński, *Wspomnienia*, Kraków 10 grudnia 1950, Instytut Sztuki, Zbiory Specjalne, nr inw. 29, s. 14-15.)

W 1907 roku Alfons Karpiński wyjechał do Paryża, gdzie przebywał, z przerwami w okresach zimowych, do 1912 roku. Zachwyt nad metropolią, o której odwiedzeniu marzył od dawna, przenika z kompozycji o zróżnicowanym charakterze stylistycznym. Niektóre z nich to impresje – szkice notowane na gorąco, niektóre zaś, są dopracowanymi obrazami należącymi do najciekawszych dzieł malarza. To właśnie w Paryżu ostatecznie wykształcił Karpiński charakterystyczny dla siebie styl, a obrazy z tego okresu święciły potem sukcesy na wielu wystawach. Nad Sekwaną artysta dał się uwieść zacisznym, malowniczym uliczkom, skwerom oraz wnętrzom z pięknymi bibelotami. Malował je z właściwą sobie miękkością, pamiętając o detalu. Ulice skąpane w porannym słońcu, Paryż deszczowy, nadrzeczne bulwary, czy wnętrza swojej pracowni, te przedstawienie nabierały powoli pewnej „nieostrości przedstawienia" oraz szyku i miękkości. Również związki z krakowskim środowiskiem skupionym wokół literackiego kabaretu „Zielony Balonik" oraz przynależność do wiedeńskiego stowarzyszenia „Secesja" miały znaczący wpływ na wczesną twórczość Karpińskiego.

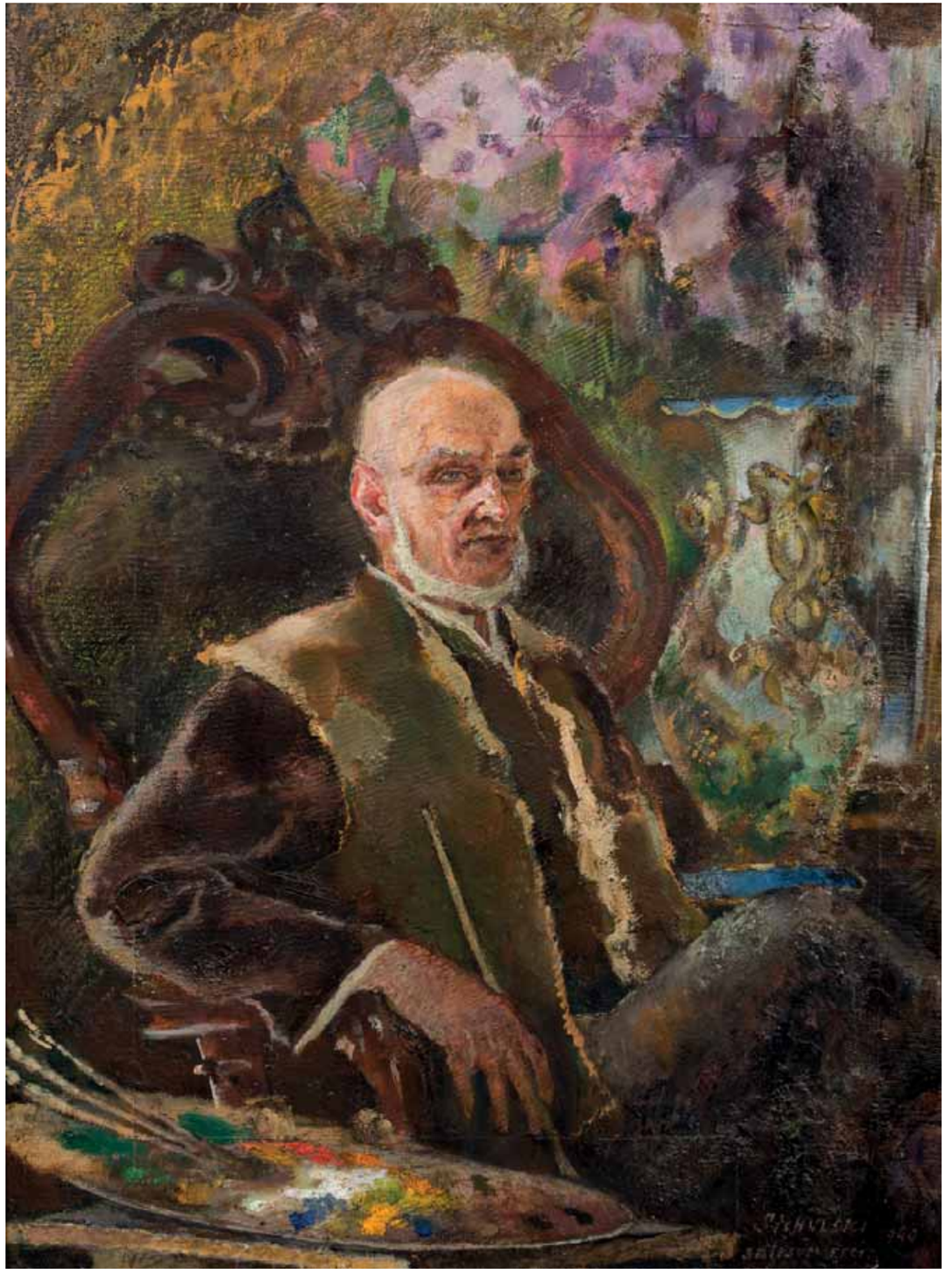
20

ALFONS KARPIŃSKI (1875–1961)

W niedzielę przed kościołem, 1907

olej, tektura, 54 x 73 cm (w świetle oprawy)
na odwrocie naklejka Panorama Art Gallery

Estymacja: 50 000 – 80 000 zł •



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, ss. 4-5.)

21

KAZIMIERZ SICHULSKI
(1879–1942)

Autoportret, 1940

olej, tektura, 74 x 101 cm
sygn. p.d.: SICHULSKI 1940/ SEIPSUM FECIT
na odwrocie nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

WYSTAWIANY
Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, wystawa indywidualna, 1950.

Kazimierz Sichulski urodził się 17 stycznia 1879 roku we Lwowie , w domu przy ulicy Staszica 6. Był synem inżyniera kolejowego Antoniego Jeremiasza oraz Kamilli Langner. W latach 1899-1901 Sichulski studiował przez trzy semestry prawo na Uniwersytecie Jana Kazimierza oraz odbył służę wojskową w armii austriackiej. W 1901 roku Kazimierz wstąpił do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się malarstwa pod okiem Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego. Kształcił się również w Rzymie, Paryżu i Monachium. Sichulski debiutował w 1903 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1903-1905 współpracował z czasopismem satyrycznym Liberum Veto, gdzie pracował jako rysownik. Od 1905 roku należał do kabaretu Zielony Balonik oraz Towarzystwa Artystów Sztuk Polskich – Sztuka.

W 1907 osiedlił się na stałe we Lwowie. W czasie I wojny światowej walczył w szeregach Legionów Polskich. Utrwalił wówczas w swych szkicownikach wizerunki kolegów i wojskowych osobistości, które później prezentował na wystawach i opublikował w albumach. W latach 1920-1930 wykładał w lwowskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, zaś w okresie 1930-1939 piastował stanowisko profesora w krakowskiej ASP. W maju 1938 roku Sichulski został odznaczony brązowym medalem krakowskiej ASP za długoletnią służbę, w listopadzie zaś srebrnym. Kazimierz Sichulski pozostał do końca życia pod ogromnym wrażeniem Huculszczyzny, począwszy od swego pierwszego pobytu w zimie 1905 roku (będąc tam wraz z Władysławem Jarockim oraz Fryderykiem Pautschem). W malarstwie Sichulskiego widoczne są kolory, które tak fascynowały go w folklorze Huculszczyzny, kolorytu strojów i specyfiki obrzędów cerkiewnych.

Ave Maria, gratia plena, Dominus Tecum, benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui, Jesus. Sancta Maria, Mater Dei ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

(Modlitwa chrześcijańska)

22

KAZIMIERZ SICHULSKI (1879–1942)

Zwiastowanie, 1934

olej, płótno, 95 x 116 cm
sygn. l.d.: Sichulski 1934

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł

Zwiastowanie jako temat towarzyszy chrześcijaństwu od zarania dziejów i posiada wyjątkową rangę, ponieważ bogactwo treści zawartych w tej scenie stawia je w rzędzie najważniejszych wątków w sztuce. Wydarzenie ewangeliczne, podczas którego dokonało się Wcielenie Słowa Bożego, odczytywane było nie tylko jako najważniejsze i decydujące wydarzenie z życia głównej bohaterki – Maryi, ale również jako mające przełomowe znaczenie dla dziejów ludzkości.

W historii sztuki światowej temat ten był podejmowany wielokrotnie na przestrzeni dziejów. Wśród wielu przedstawień ze sceną Zwiastowania są takie, które wiernie ilustrują opis ewangelisty św. Łukasza (zob. Łk 1,26-38), są też i kompozycje oparte o apokryfy bądź posiadające rozbudowaną treść teologiczną, często wzbogaconą o dodatkowe wątki. Zwykle jednak w scenie Zwiastowania widzimy siedzącą Maryję, której postać, wyraz twarzy i gest rąk wyrażają pokorę a Archanioł Gabriel, ukazany w pozycji stojącej, z szacunkiem pochyla głowę.

Kazimierz Sichulski podejmował temat Zwiastowania kilkukrotnie w swojej twórczości. Motyw ten ukazał na kartonach do fresków z roku 1924, znamy też karton do witrażu Zwiastowanie, jedyny projekt artysty który doczekał się realizacji (w kościele w Starem Siole pod Lwowem).

W oferowanej pracy Sichulski wyobraża moment wypowiadania z wielką pokorą i posłuszeństwem słowa „fiat" przez Najświętszą Pannę. Zgodnie z obowiązującym kanonem dla tego typu przedstawień wizerunek przedstawiający Maryję w chwili przyjęcia posłannictwa ukazuje Ją w pozycji klęczącej, jako znak szacunku wobec woli Boga. Nieodłącznym atrybutem sceny Zwiastowania jest kwiat lilii – symbol czystości. Czasem trzyma go Maryja w swojej prawej dłoni, innym razem – jak w przypadku oferowanego obrazu – to Archanioł Gabriel ma w swojej ręce kwiat. W przeciwieństwie do panującego w Polsce zwyczaju przedstawiania Zwiastowania we wnętrzach mieszkalnych Sichulski umiejscowił scenę na tle krajobrazu cytując tym samym artystów włoskich.

23

WOJCIECH KOSSAK
(1856–1942)

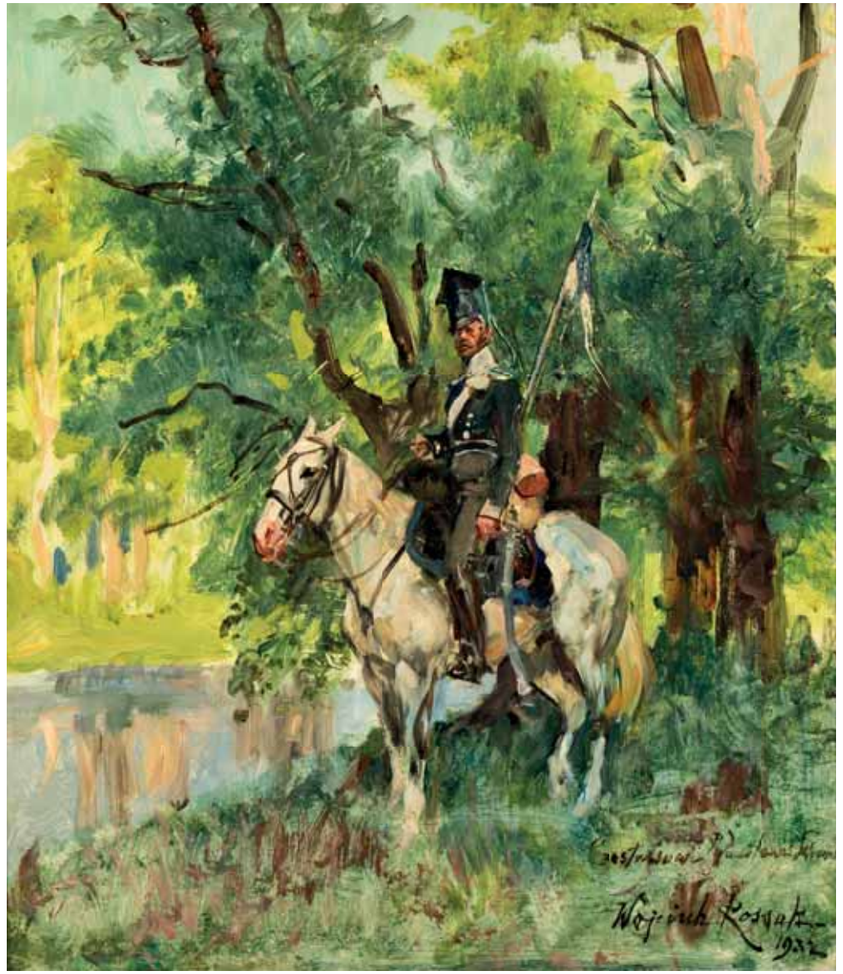
Ułan na koniu, 1932

olej, tektura, 53,5 x 43,5 cm
(w świetle oprawy)
sygn.: Cz. Wasilewskiemu
Wojciech Kossak 1932

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

Jesienią 1876 roku Wojciech Kossak (wówczas dwudziestoletni mężczyzna) wstąpił jako ochotnik do krakowskiego pułku ułanów, aby wypełnić obowiązku służby wojskowej. Służył w kawalerii przez rok i wtedy właśnie ugruntowało się w nim zamiłowanie do komponowania scen bitewnych. Pobyt w wojsku opisał w swoim pamiętniku : wzmiankuję ten okres mego życia, bo odgrywa on w ewolucji mej duszy malarskiej decydującą rolę (Zielińska J., Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988, s.43). Tematykę swych dzieł czerpał najczęściej z dziejów polskich walk narodowowyzwoleńczych: insurekcji kościuszkowskiej, epopei napoleońskiej, powstania listopadowego, a także ze współczesnych mu walk i wydarzeń pierwszej wojny światowej, w której brał udział. Oprócz batalii ulubionymi motywami jego dzieł były sceny rodzajowo-wojenne z kirasjerami, ułanami, rewie i parady wojskowe.

Prezentowany obraz dedykowany został malarzowi Czesławowi Wasilewskiemu znanemu również jako Ignacy Zygmuntowicz. Wasilewski kunsztu malarskiego nauczył się sam, a w 1911 roku zapisał się na studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, jednak nie ma dodatkowych wzmianek, aby ją ukończył. Najprawdopodobniej około roku 1917 uczył się u Wojciecha Kossaka, który poznawszy się na samorodnym talencie Wasilewskiego zlecał mu przygotowanie tzw. podmalówek do swoich obrazów.



W twórczości Jerzego Kossaka tematyka napoleońska bez wątpienia należała do jednego z ulubionych i najczęściej powtarzanych przez artystę motywów. Kossak posiadał znakomitą znajomość historii i żołnierskich mundurów co pozwalało mu na swobodne i pełne rozmachu przedstawienia epizodów XIX wiecznych wojen.

W oferowanym obrazie Kossak ukazał Napoleona jadącego saniami w otoczeniu polskich żołnierzy 1 Pułku Szwoleżerów-Lansjerów Gwardii Cesarskiej, którzy wrześniowym rankiem 1812 roku wyprowadzili cesarza z płonącego miasta. Podczas odwrotu w drugiej połowie października rozpoczęły się silne mrozy i zamiecie śnieżne, które zdziesiątkowały wojsko i ostatecznie przyczyniły się do jego klęski. Udział Polaków walczących u boku Napoleona o być albo nie być Ojczyzny pozostał jednak powodem do dumy i chwały. Byli najlepiej przygotowani do trudnych warunków a ich poświęcenie pozwoliło uratować wielu ludzi, w tym samego Napoleona.

Nie bez przyczyny motyw ten podejmuje Kossak w 1922 roku – dwa lata po zwycięskim odparciu najazdu bolszewików w 1920 roku. Potrzeba wskrzeszania i nieustannego pielęgnowania pamięci o polskich sukcesach militarnych była niezwykle silna w narodzie, który tylko kilka lat wcześniej odzyskał upragnioną suwerenność. Miejscu Moskwy w świadomości narodowowyzwoleńczej Polaków jest wyjątkowe. To nie tylko zwycięstwo w wojnie polsko bolszewickiej zwane Cudem nad Wisłą i nie tylko kampania napoleońska z 1812 roku ale również triumf sprzed dwustu lat wcześniej – a mianowicie zdobycie Moskwy w 1612 roku stanowiły o specjalnym traktowaniu relacji polsko – rosyjskich przez takich artystów jak Kossakowie. W tym względzie nie do przecenienia zdają się być zasługi jakie malarstwo Jerzego i jego ojca Wojciecha miało dla podtrzymania i pielęgnowania dumy narodowej. Artysta malował tę scenę przynajmniej raz jeszcze, w roku 1929 zbiory MNW; porównaj: K. Olszański, *Jerzy Kossak*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, 51.

24

JERZY KOSSAK
(1886–1955)

Odwrót spod Moskwy, 1922

olej, płótno, 94,5 x 139,5 cm
sygn. p.d.: Jerzy Kossak 1922

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

Malarz, rzeźbiarz, poeta, teoretyk sztuki o pseudonimie artystycznym Marzyn z Krzeszowic. Pochodził z Chrzanowa, w roku 1920 przeniósł się wraz z rodziną do Krakowa, gdzie studiował na wydziale malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem profesorów: Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Xawerego Dunikowskiego. W roku 1929 wstąpił do grupy artystycznej Szczep Rogate Serce powołanej przez rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego i przybrał wówczas pseudonim „Marzyn". Razem ze „szczepowcami" uczestniczył w 13 zbiorowych wystawach. W 1938 roku Marian Konarski na znak protestu przeciwko tzw. elitom artystycznym osiedlił się w podkrakowskich Krzeszowicach, gdzie buduje dom z dużą pracownią. W 1939 roku wyjechał na stypendium do Austrii i Włoch.

W czasie okupacji hitlerowskiej przebywał w rodzinnych Krzeszowicach działając w ZWZ a następnie w AK w stopniu sierżanta podchorążego. W tym czasie w jego domu w Krzeszowicach działała tajna drukarnia wykonująca fałszywe dokumenty dla potrzeb oddziałów partyzanckich na Podhalu.

Po wojnie powrócił do malarstwa i rzeźby. Nie uczestniczył jednak w wystawach nie dbając o przychylność środowisk artystycznych. W celach zarobkowych wykonywał obrazy i polichromie dla kościołów.

Prace Mariana Konarskiego znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Wrocławiu, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Polskiego w Chicago, Muzeum Ziemi Krzeszowickiej, oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Postać Józefa Piłsudskiego nierozerwalnie związana jest z podkrakowskimi Krzeszowicami, miejscem narodzin Mariana Konarskiego. W roku 1914 roku z Krzeszowic rozpoczął się wymarsz legionów Marszałka. W roku 1935, na krótko przed śmiercią Józef Piłsudski przyjął honorowe obywatelstwo miasta.

Rok później, w 1936, Marian Konarski wykonał na konkurs w Warszawie projekt konnego pomnika Józefa Piłsudskiego. Komisja konkursowa nie zdecydowała się wówczas na żaden ze zgłoszonych projektów. Pomnik planowano postawić w Krakowie na Błoniach lub w okolicy Oleandrów, ale ostatecznie do tego nie doszło. Model pomnika przetrwał okres II wojny światowej zakopany koło rodzinnego domu Konarskich w podkrakowskich Krzeszowicach. Już po II wojnie światowej Konarscy proponowali władzom Krakowa budowę pomnika ale nie doszło do jego realizacji. Ostatecznie przy ul. Piłsudskiego stanął pomnik wykonany przez Czesława Dźwigaja, stojącego ówcześnie na czele Bractwa Kurkowego, które zapewniło potrzebne fundusze na realizację tegoż pomnika. Chcąc ochronić gipsowy model przed zniszczeniem i zarazem dokonać jego „uszlachetnienia", Marian Konarski pokrył go około 1970 roku patyną. W takiej postaci zachował się do czasów nam współczesnych, a od 2008 roku jest własnością jednej z krakowskiej galerii.

Oferowany odlew o nr „4/8" wykonany został w roku 2014 z jedynego istniejącego, oryginalnego modelu gipsowego. Pozostałe numerowane odlewy znajdują się w Muzeum Okręgowym w Toruniu, w prywatnej kolekcji w Chicago oraz w fundacjach wspierających polską kulturę.

25

MARIAN „MARZYN" KONARSKI (1909–1998)

Józef Piłsudski – projekt konnego pomnika, 1936

brąz cyzelowany, patynowany, 65 x 70 cm
ed. 4/8

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Dyląg
własność rodziny artysty (gips)

(…) NAZYWANIE GO „SYMBOLISTĄ” NIE WYJAŚNIA WSZYSTKIEGO, ALBOWIEM W JEGO SZTUCE UDERZA PRZEDE WSZYSTKIM TO, ŻE MITOLOGIA, NADNATURALNOŚĆ, I FANTASMAGORIE WPLATAJĄ SIĘ W CODZIENNĄ BANALNĄ RZECZYWISTOŚĆ W SPOSÓB DOSKONALE NATURALNY, JAK GDYBY NIGDY NIC. TO BĘDZIE JEDNYM Z KÓŁ NAPĘDOWYCH SURREALIZMU – TO CZYNI MALCZEWSKIEGO JEDNYM Z WIELKICH PREKURSORÓW SZTUKI XX WIEKU (…) U MALCZEWSKIEGO ZNAJDUJEMY ZAWSZE NAPIĘCIE EPICZNE, REFLEKSJĘ POLITYCZNĄ I ŻYŁKĘ POLEMISTY (…)

(Henri Loyrette, komisarz ekspozycji prac Malczewskiego w Musee d'0rsay w 2002 r. w Paryżu.)

Prezentowana praca, pojawiająca się na rynku antykwarycznym po raz pierwszy, jest niezwykle ciekawą i bogatą w wątki kompozycją Jacka Malczewskiego. Scena koncentruje się wokół wyraźnie zarysowanych postaci siedzących w otwartych drzwiach jakimi są sędziwy żołnierz z głową podpartą rękoma, na drugim planie kobieta w zapasce na głowie zwrócona w przeciwną stronę z półprzymkniętymi oczyma oraz dwie dziewczynki z instrumentami smyczkowymi w dłoniach wychodzące z wnętrza domu w kierunku widza.

Siedzącego mężczyznę w żołnierskim szynelu utożsamiać można z postacią sybiraka – bohatera wielu kompozycji Malczewskiego z pierwszych lat XX wieku. Sam ubiór mężczyzny w obrazach artysty symbolizował zawsze doświadczenie życiowej wędrówki i tułaczkę dawnych powstańców, zesłańców syberyjskich. Zacytować można tu Kazimierza Wykę, który doskonale identyfikował znaczenie symboliczne rekwizytów używanych przez Malczewskiego w jego pracach: „Szynel. Malczewski posiadał specjalną zdolność uruchamiania w funkcji znaków symbolicznych najprostszych przedmiotów z bezpośredniego otoczenia człowieka. (…) Trudno wyliczyć wszystkie obrazy, gdzie na ramionach postaci zamieścił Malczewski stary żołnierski szynel. Jest to oczywiście szynel żołnierski noszony w wojsku rosyjskim, z tego bowiem zaboru pochodził artysta. Na pewno w większości przykładów staje się on znakiem uczestnictwa w porozbiorowej historii narodu i w jego martyrologii. Nietrudno zauważyć, że wyróżnione nim postacie nigdy nie podlegają kpinie i żartowi ze strony ich twórcy. Jest to poniekąd znak ochronny w stosunku do takich postaw obecnych w osobowości Malczewskiego. Nawet dawna zbroja rycerska będzie przez niego użyta niekiedy w funkcji ironicznej, szynel – nigdy" (Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim, Kraków 1971, s. 38). Jest 1906 rok. Postać sybiraka siedzącego z podpartą dłońmi głową, w geście zmęczenia, niemalże rezygnacji i utraty nadziei symbolizuje nastroje jakie początek nowego wieku zastał wśród Polaków a które podzielał również sam artysta – po ponad wieku żmudnej walki o odzyskanie wymarzonej niepodległości stary sybirak zdaje się nie mieć już złudzeń. Za nim na drugim planie Malczewski umieścił siedzącą w drzwiach kobietę w zapasce na głowie. Jej twarz zwrócona jest w przeciwną względem sybiraka stronę. Półprzymknięte oczy, zastygły wyraz twarzy, nie zdradzający żadnej niemalże emocji daje wrażenie nieprzejednania. Postać tę utożsamić można z rzymską Parką bądź jej greckim odpowiednikiem Mojrą. Parki symbolizowały starogreckie pojęcia filozoficzno-mitologiczne dotyczące losu ludzkiego i porządku świata – były boginiami życia i śmierci oraz znały przy-

szłość ludzi i bogów. Mamy więc tu personifikację ludzkiego losu, podążającego sobie tylko znaną ścieżką. Postawa siedzącej kobiety, jej twardość, stanowczość zdają się mówić, że na nic ludzkie wysiłki i poświęcenie – to co jest człowiekowi pisane musi się wypełnić.

Scenę domykają umiejscowione z prawej strony kompozycji dwie dziewczynki z warkoczykami. Pogodne nieświadome niczego istoty wybiegają z domu trzymając w rękach ludowe żłóbcoki. Ponownie rekwizyt staje się tu nośnikiem ukrytej treści. Malczewski wielokrotnie umieszczał w swoich obrazach instrumenty muzyczne – symbole posłannictwa sztuki. Żłóbcoki, podhalański instrument o trzech, a później czterech strunach pojawiał się kilkukrotnie w kompozycjach artysty. Dziewczynki niosące w dłoniach ten instrument odczytywać można jako młodość wygrywającą pieśń nadziei. Zasłuchany w tę słodką muzykę sędziwy sybirak choć doświadczony i rozgoryczony to pogodzony u kresu swego życia z własnym losem może nadal zachować ufność w to, że przyszłość przyniesie wymarzoną Polskę.

W identyfikacji postaci, które posłużyły za modeli wspomagają nas inne prace Malczewskiego powstałe w pierwszych latach XX wieku. Siedzącym na przyzbie sybirakiem w żołnierskim szynelu jest długoletni, ulubiony model Malczewskiego – „niejaki" Wójcicki ze Zwierzyńca. Jego wyraziste rysy i szlachetna powierzchowność odpowiadała podniosłej roli, jaką artysta nadawał mu w swoich obrazach z lat 1900-1910. Wymienić tu można na przykład: tryptyk Muzyka (1906; MNW) i Za wcześnie(1905; MNP), obrazy Śmierć (1902), Moja pieśń (1904; MNP), Tobiasz (1904) czy Zatruta studnia IV (1905; MNP).

Twarzy rzymskiej Parce użyczyła najprawdopodobniej Helena Sulima, aktorka teatralna i przyjaciółka artysty. Malczewski uwieczniał ją kilkukrotnie w swoich kompozycjach symbolicznych z pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Widzimy ją m.in. w obrazie Na jednej strunie (1905). Portret aktorki wykonał w 1903 roku (zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie).

26

JACEK MALCZEWSKI
(1854–1929)

Pieśń nadziei, 1906

olej, tektura, płótno, 72,5 x 92,5 cm
sygn. u góry: J. Malczewski 1906

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna

OBRAZY MALCZEWSKIEGO SĄ DLA NAS PRZEWAŻNIE ZAGADKAMI, KTÓRYCH NIE UMIEMY ROZWIĄZAĆ, KTÓRE NAS DLATEGO NIEPOKOJĄ I DRAŻNIĄ. CZUJEMY PEWIEN NASTRÓJ: RESZTA SIĘ NAM WYMYKA.

(Wallis M., *Sztuka polska dwudziestolecia*, Arkady, Warszawa, 1959.)

27

WLASTIMIL HOFMAN
(1881–1970)

Portret młodej dziewczyny, 1926

olej, płótno, tektura, 22,5 x 28 cm(w świetle oprawy)
sygn. l.d.: Wlastimil Hofman 1926

Estymacja: 13 000 – 15 000 zł •

28

STEFAN FILIPKIEWICZ
(1879–1944)

Strumień w Olczy, 1929

olej, płótno, 71 x 100 cm
sygn. p.d.: Stefan Filipkiewicz 1929
na odwrocie częściowo uszkodzona etykietka nieokreślonej wystawy z odręcznie wpisanym tytułem obrazu oraz stemplem: STEFAN FILIPKIEWICZ / KRAKÓW SIEMIRADZKIEGO 23 / ATELIER SIEMIRADZKIEGO 30.

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł

29

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892–1965)

Widok na Dolinę Strążyską od Sarniej Skały

akwarela, papier, 65 x 99 cm
sygn. l.d.: Rafał Malczewski

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup w krakowskiej Desie w latach 90. XX w.

Twórczość Rafała Malczewskiego ściśle związana była z Zakopanem, gdzie artysta mieszkał w latach 1917 -1939. W okresie międzywojnia skupiała się tam bohema artystyczna, której stał się zresztą ważnym ogniwem. Głównie za sprawą felietonów, w których sławił Zakopane, piękno jego przyrody, ludzi i klimat. Poza malarstwem główną pasją Malczewskiego były góry. W wolnych chwilach brał udział w zawodach narciarskich, należał do grupy taterników i jako ochotnik pomagał w interwencjach TOPR-u. W 1917 roku cudem uniknął śmierci w wyprawie na Zamarłą Turnię, gdzie zginął jego przyjaciel. On sam zawisł na całą noc nad przepaścią oczekując pomocy. To wydarzenie wpłynęło na jego dalsze życie.

Rafał Malczewski to niezaprzeczalny mistrz posługiwania się trudną techniką malarską jaką jest akwarela. Widoki ukochanych przez artystę Tatr, podhalańskie pejzaże o różnych porach roku, stoki skąpane w słońcu, zamglone wzgórza. W akwareli artysta umiał uchwycić piękno polskich gór i ich wyjątkowy klimat. Stosował przy tym bardzo oszczędne środki wyrazu, jego prace charakteryzuje syntetyczne ujęcie, geometryzujące formy i ograniczona paleta czystych barw. Doskonałym przykładem jest oferowany pejzaż przedstawiający widok z Sarniej Skały na Dolinę Strążyską i dalej na panoramę Tatr z Giewontem w lewej części kompozycji. Sielski w nastroju, nieco odrealniony pejzaż oddaje typowy dla Rafała Malczewskiego niepowtarzalny sposób odwzorowania rzeczywistości. Mieczysław Sterling nazywał artystę neorealistą podkreślając nadrealistyczny charakter prac Malczewskiego, które bardziej niż konkretne widoki Zakopanego pokazują wspomnienie przeżyć tych widoków, naturę jako element przeczuty i przemyślany we wnętrzu, w psychice artysty.

30

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
(1883–1934)

Chianti

akwarela, papier, 34 x 48 cm
sygn. l.d.: W. Skoczylas Chianti

Estymacja: 35 000 – 50 000 zł

31

IWAN TRUSZ
(1869–1941)

Via Appia

olej, płyta, 53 x 33 cm
sygn. l.d.: Roma Via Appia | I. Trusz

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

Concarneau – widok na La Ville Close – Le Passage de Lanriec, ok. 1905

32

LUCIEN ALPHONSE GROS (1845–1913)

Powrót z połowu, 1903

olej, płótno, 150 x 200 cm
sygn. l.d. Lucien Gros/ 1903

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art, aukcja 11.10.2012, poz. 56.

Lucien Gros francuski malarz urodzony w Haut-Rhin, był uczniem E. Messonniera, malował głównie portrety, sceny rodzajowe, czasem krajobrazy. Regularnie przybywał do Concarneau od 1886 roku, jak wielu ówczesnych malarzy zauroczony malowniczą nadmorską wioską. Tu powstało wiele płócien oddających codzienność mieszkańców Concarneau, których życie skoncentrowane było wokół rybackiego portu.

Bretania ze swoim surowszym i gwałtowniejszym od południowego klimatem oraz charakterystycznym pejzażem nadmorskich wybrzeży przyciągała artystów z całej Europy. Szczególnie chętnie uwiecznianymi widokami były miejscowe porty i osady rybackie jak Doëlan i Concarneau. O ile śródziemnomorskie wybrzeże Francji dostarczało artystom nasyconego światła o tyle północne kusiło bogactwem barw nieba i wody. Najbardziej znana grupa tworzących w Bretanii malarzy skupiała się w latach 1888-1900 wokół szkoły z Pont-Aven, powstałej wokół Paula Gauguina. Z polskich artystów najsławniejszym malarzem działającym w tym kręgu był Władysław Ślewiński, który przyjaźnił się z Gauguinem. W końcu – po rezygnacji ze stanowiska profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie – osiadł w Doëlan w Bretanii.

Lista polskich artystów szukających inspiracji w tym regionie Francji była znacznie dłuższa – od Anny Bilińskiej, Olgi Boznańskiej i Meli Muter, przez Józefa Pankiewicza i Eugeniusza Zaka do Mojżesza Kislinga, Simona Mondzaina, Henryka Haydena i wielu innych.

PORTRETY MELI MUTER SĄ DO GŁĘBI PODJĘTĄ KWINTESENCJĄ CZŁOWIEKA, SPOSTRZEŻONĄ W JAKIMŚ BARDZO NIEUCHWYTNYM, NIERAZ MOŻE JEDYNYM MOMENCIE ZDRADY WEWNĘTRZNEJ PRZED INNYM CZŁOWIEKIEM. JEST TO PORTRECISTKA OBDARZONA WIELKĄ UMIEJĘTNOŚCIĄ WNIKANIA W ŻYCIE LUDZKIE, UMIEJĘTNOŚCIĄ ODDAWANIA BARDZO MOZOLNIE WYSZUKANEJ PRAWDY O CZŁOWIEKU PORTRETOWANYM W WYRAZIE TWARZY, W UKŁADZIE CIAŁA, W UŁOŻENIU I WYRAZIE RĄK I PODAWANIA TEJ PRAWDY W FORMIE BARDZO BEZWZGLĘDNEJ. PORTRETY MELI MUTER SĄ CZĘSTO DLA PORTRETOWANEGO JAK GDYBY ODSŁONIĘCIEM PRZED KIMŚ INNYM WŁASNEGO CHARAKTERU. BEZWZGLĘDNOŚĆ PRAWDY DOJRZANEJ PRZEZ MALARKĘ PRZERAŻA GO. ZDAJE MU SIĘ, ŻE JEST „ZBRZYDZONY”. GODZI GO Z PORTRETEM NIEZAWODNE PODOBIEŃSTWO FIZYCZNE I OSOBISTA FAKTURA MALARKI, FAKTURA ZDOBYTA LATAMI CIĘŻKIEJ PRACY. MOCNO ZBUDOWANE RYSUNKIEM, KŁADZIONE SILNYMI, CHROPOWATYMI PŁASZCZYZNAMI FARBY W KOLORZE NAJCZĘŚCIEJ NIEBIESKIM, OPARTYM O ŻÓŁTE TONY AKCESORIÓW, POMYŚLANE JAKO KOMPOZYCJA BARW I PŁASZCZYZN, PORTRETY TE SĄ DZISIAJ ARCYDZIEŁAMI SZTUKI MALARSKIEJ.

(Sterling M., *Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter*, [w:] Głos Prawdy, 1929, nr 6, s. 3.)

Mela Muter przy pracy w swojej pracowni przy ulicy rue Pascal 40 w Paryżu, ok. 1950–1960, źródło: muzeum.umk.pl

Mela Muter przy pracy nad portretem Auguste'a Perreta, ok. 1930, źródło: muzeum.umk.pl

33

MELA MUTER
(1876–1967)

Portret dr Bolesława Nawrockiego, lata 60. XX w.

olej, sklejka, 61 x 50 cm
sygn. l.g.: MUTER

Estymacja: 120 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 6.12.2009, poz. 106.
Warszawa, kolekcja prywatna

Mela Muter w trakcie pracy, źródło: muzeum.umk.pl

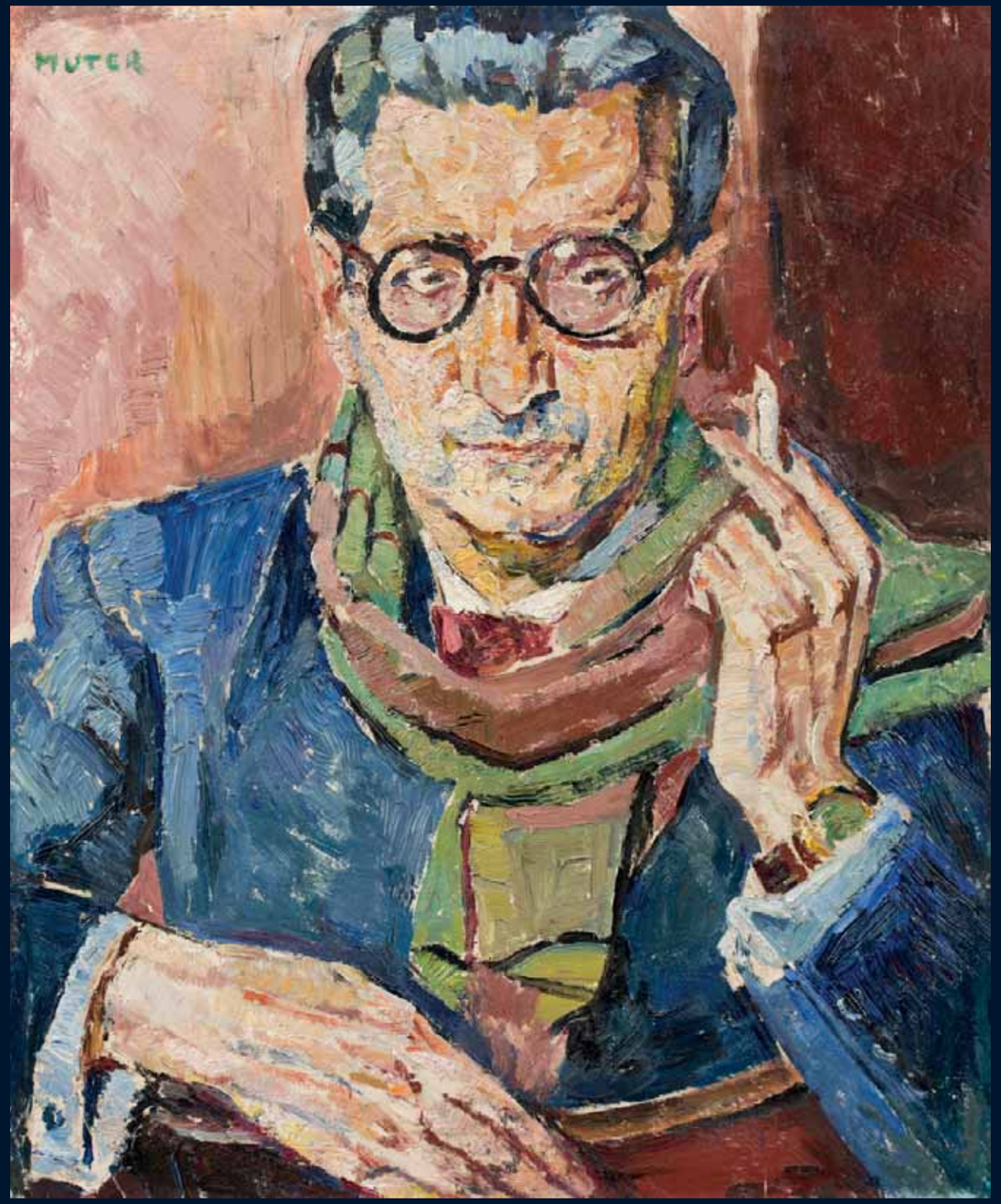
Przez życie Meli Muter przewinęło się wiele znakomitych osób. Głośno było o jej romansach z Leopoldam Staffem, Raymondem Lefebvre i Rainerem M. Rilke. O względy malarki rywalizowali Mojżesz Kisling z Leopoldem Gottliebem a wielka przyjaźń łączyła ją z wielkimi paryżanami – pisarzami Georgesem Clemenceau, Romainem Rollandem i Henrim Barbussem, skrzypkiem Bronisławem Hubermanem, malarzami Henrim Mattissem, Pablem Picasso, Rogerem Fry'em i Albertem Gleizesem czy kompozytorami Albertem Rousselem i Mauricem Ravelem. Jednak mało kto odegrał tak wielką rolę w życiu artystki co dr Bolesław Nawrocki.

Ciężki okres w życiu Meli Muter rozpoczął się jeszcze przed wojną. W latach 30. zmuszona kłopotami finansowymi wynajęła swoją paryską willę i wyprowadziła się z miasta. Podczas drugiej wojny światowej, z powodu swojego pochodzenia i komunizujących poglądów, ukrywała się na południu Francji, w Avinione gdzie utrzymywała się z nauki rysunku w College St. Marie. Po wojnie powróciła do Paryża i bezskutecznie próbowała odzyskać wynajęty dom. Konflikt z najemcą, nie chcącym opuścić mieszkania, trwał latami. Mela Muter była już wówczas schorowana a skromny czynsz jaki otrzymywała w zamian za wynajem ledwo starczał jej na opłacenie małej, wilgotnej pracowni, w której równolegle mieszkała i tworzyła. W takim momencie jej życia pojawiła się postać Bolesława Nawrockiego – prawnika, filantropa i kolekcjonera dzieł sztuki.

Dr Nawrocki już z czasów swojego dzieciństwa wspominał Melę Muter – jej portret bowiem wisiał w jego rodzinnym domu. Postać tajemniczej pięknej dziewczyny zapadła mu w pamięć i obraz ten towarzyszył mu przez całe życie. Kiedy w końcu odkrył tożsamość sportretowanej na nim osoby wyruszył w 1962 roku do Paryża by odnaleźć malarkę. Niczym Anioł Stróż pojawił się w życiu Meli Muter i uratował ją nie tylko od samotności i biedy ale i od zapomnienia – będąc miłośnikiem malarstwa pozbierał rozproszone w zawierusze wojennej obrazy artystki i namówił ją na operację katarakty. Odzyskał dla niej też paryski dom zmuszając najemcę do wyprowadzki. Mela Artystka umarła w 1967 roku ale dzięki postaci Bolesława Nawrockiego jej twórczość nie odeszła razem z nią.

Mela Muter zasłynęła jako portrecistka jeszcze przed wybuchem I Wojny Światowej. Przedstawiała zarówno artystów z kręgu Ecole de Paris, ale też literatów, pisarzy czy inne osobistości życia intelektualnego Paryża. Najbardziej jednak spełniała się w portretowaniu osób z bliskiego otoczenia lub też postaci, które w jakiś sposób ją urzekły.

Portret dr Bolesława Nawrockiego malowany jest bezpośrednio na niezagruntowanym i chropowatym płótnie, które wchłaniało farbę, ale często przez nie przebijało, posiadają niepowtarzalny charakter, swoisty tylko dla Meli Muter, oddający nie tylko sam wizerunek modela ale też jego osobowość i stosunek do niego portrecisty. Odcienie żółci, czerwieni, błękitu i brązu sprawiają, że często prace portretowe Muter porównywano z dziełami Vincenta Van Gogha. Podobnie jak on rzeźbiła twarze, ręce i tkaniny techniką pointylizmu, malując je plamkami i rozbijała jednobarwne płaszczyzny na dekoracyjne, ekspresyjne, łamiące się formy. Oferowany portret pełen jest ciepła i niekwestionowanej sympatii, jaką artystka darzyła swojego modela, co pozwoliło jej dopełnić wizerunek pogłębionym studium psychologicznym.



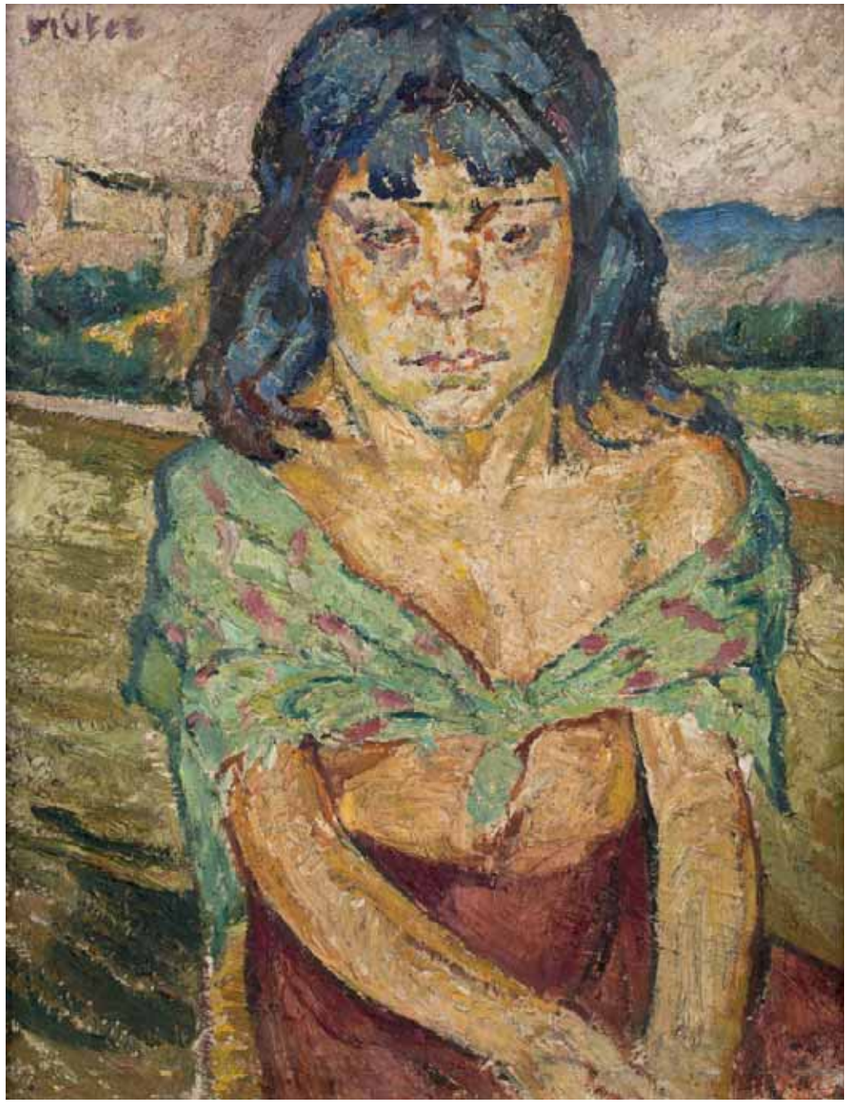
34

MELA MUTER
(1876–1967)

Kwiaty w wazonie

olej, deska, 46,3 x 31,7 cm
sygn. l.d.: Muter

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •



35

MELA MUTER
(1876–1967)

Portret dziewczynki / Portret mężczyzny

(obraz dwustronny) olej, płótno, 62 x 48 cm
sygn. l.g.: Muter (na *Portrecie dziewczynki*)

Estymacja: 180 000 – 220 000 zł •

PROWENIENCJA
Trójmiasto, kolekcja prywatna

36

EUGENIUSZ ZAK (1884–1926)

Pejzaż francuski

olej, płótno, 53 x 70 cm
sygn. l.d.: Eug. Zak

Estymacja: 150 000 – 250 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Argentyna, kolekcja prywatna
Paryż, Galerie Zak – do lat 30. XX w.
własność artysty

Istotą sztuki Eugeniusza Zaka, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Szkoły Paryskiej, było tworzenie z wyobraźni, sięganie do motywów dawnej sztuki i ich dekoracyjne przekształcanie. Studiował sztukę włoskiego renesansu jak również spuściznę artystyczną innych niż europejska cywilizacji – Chin, Japonii czy Persji. Bohaterami kompozycji Zaka są prości ludzie: rybacy, pasterze, kobiety z dziećmi, także komedianci, tancerze, kuglarze, włóczędzy, pokazani czasem w pustym wnętrzu, czasem jako mieszkańcy Arkadii. Idylliczne krajobrazy z południa Francji, malowane przez ciężko chorego artystę, charakteryzowały się rozdźwiękiem między pięknem południowego, przyjaznego człowiekowi pejzażu a poczuciem przemijania. W nastrojowych widokach ucieleśnił się właściwy artyście syntetyczny i dekoracyjny styl, na który wpływ miało włoskie quattrocento, francuski symbolizm i dokonania szkoły w Pont-Aven.

Eugeniusz Zak tworzył w dobie wielkich przemian w sztuce lecz skutecznie uciekał od jakiejkolwiek awangardy. Pomimo przynależności do Szkoły Paryskiej nawet wewnątrz niej pozostawał artystą odrębnym. Duży nacisk kładł na doskonaleniu kompozycji, na kolorze – świetlistym i wibrującym. Malarstwo Eugeniusza Zaka wymyka się klasyfikacji, ciche i melancholijne nosi w sobie ładunek emocji ukrytych pod konwencją klasycznych tematów.

Oferowana praca stanowi najprawdopodobniej studium do obrazu *Romans pasterski (Sielanka)* z 1921 roku znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

37

TADEUSZ MAKOWSKI
(1882–1932)

Polne kwiaty w koszyku,
ok. 1915–1917

olej, płótno, 20,5 x 30,4 cm
sygn. p.d.: Tade Makowski

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna

W roku 1914 Tadeusz Makowski podejmuje decyzję, która zaważy na kształcie jego późniejszej drogi twórczej. Odchodzi w sposób kategoryczny od kubizmu będącego u szczytu popularności i zwraca się ku studium natury. Był to krok niezwykle heroiczny gdyż łączył się z ryzykiem utraty poparcia nie tylko kolegów malarzy ale przede wszystkim marszandów i kolekcjonerów. Niemniej Makowski, nie bez lęku, zdecydował się porzucić swój dotychczasowy cieszący się sporym uznaniem kubistyczny sposób malowania, w którym za mało było dla niego prawdy. „Być w zgodzie z przekonaniem wewnętrznym i odpowiednio zgodnym przejawianiem swego uczucia i smaku – jest potrzebą życia każdego artysty" notuje w Pamiętniku. Ukojenia nurtujących go dylematów zaczął szukać w malarstwie natury zaczynając wszystko od nowa.

„Lubię malować realnie. Materialna strona przedmiotów w obrazie jest jego bogactwem. Pragnę farbami wydobywać życie" pisz e w swym pamiętniku u początku nowej drogi (Pamiętnik, 19 grudnia 1913, s. 126). Częste wizyty w Luwrze i pogłębiona refleksja nad malarstwem Jeana Corota i Gustave'a Couberta tylko utwierdziły Makowskiego w słuszności podjętej decyzji. Pierwsze kompozycje kwiatowe zaczęły powstawać w 1915 roku i noszą znamiona wpływu malarstwa Władysława Ślewińskiego, w którego domu na południu Francji schronił się Makowski po wybuchu wojny w 1914 roku. Z czasem zaczęły nabierać coraz bardziej indywidualnego charakteru. Makowski lubi bukiety gęste, dużo zieleni, różne trawy, kwiaty drobne, najchętniej polne. Kompozycje te charakteryzują się srebrzystym kolorytem i czułą materią malarską. Władysława Jaworska w monografii poświęconej artyście twierdzi, że to właśnie w cyklu kompozycji kwiatowych artysta doszedł najwcześniej do jemu właściwej maestrii kolorystycznej."Kompozycje kwiatowe z lat 1915-1917, analizowane na tle twórczości artysty, jeśli chodzi o subtelność i wytworność położenia farby na płótno, wyrafinowaną kolorystykę z typową srebrzystą poświatą oraz ten rodzaj lirycznego nastroju – znajdą odpowiedniki tych samych wartości w innych rodzajach malarskich dopiero w latach dwudziestych." (Jaworska W., Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, wyd. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich PAN, 1964, s. 93). Cykl kwietny uznawany jest przez znawców sztuki Makowskiego za końcową fazę ostatecznego przejścia artysty od kubizmu do realizmu.

Oferowana kompozycja ujmuje subtelnością i liryzmem delikatnych rumianków, smukłych kłosów, zielonych traw, czerwonej główki maku umieszczonych w białym koszyku. Jasna, niemalże srebrzysta paleta barw nadaje całości niemalże wyczuwalnego ciepła. Porównywalne wrażenie ma się oglądając kompozycję „Polne kwiaty" (1916, Muzeum Narodowe w Warszawie). Biały koszyk musiał należeć do jednego z milszych artyści rekwizytów gdyż odnajdujemy go na innych płótnach z podobnego okresu, jak chociażby w „Jabłkach w koszyku" (1920, Muzeum Narodowe w Warszawie). Oferowana praca posiada nie tylko niewątpliwą wartość artystyczną ale – poprzez przynależność do kluczowego okresu w twórczości Tadeusza Makowskiego – jest również bardzo ciekawą propozycją dla kolekcjonerów.

38

ZYGMUNT MENKES
(1896–1986)

Martwa natura z butelką
i bananami, lata 20. XX w.

olej, płótno, 56 x 38 cm
sygn. p.d.: Menkes

Estymacja: 40 000 – 70 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
zakup w krakowskiej galerii w latach 90. XX w.

Należy on do malarzy ustawicznie eksperymentujących i poszukujących wciąż syntezy plastycznej dla swego dzieła na tle nowoczesnych usiłowań w sztuce (...) Wszystko tu jest formą i barwą, wszystko podporządkowuje się jedynie suwerennym prawom obrazu.

- KONRAD SEBASTIAN WINKLER

(Winkler K. S., *Wystawa prac Zygmunta Menkesa*, „Kurier Poranny" 21.I.1931 nr 21.)

MENKES JEST UZNAWANY ZA JEDNEGO Z NAJZNAKOMITSZYCH KOLORYSTÓW NASZYCH CZASÓW I NIEWIELU JEST ARTYSTÓW RÓWNYCH MU W WYCZUCIU ORAZ UMIEJĘTNOŚCI UŻYCIA KOLORU. KOLOR JEGO RÓŻNIE BYŁ OPISYWANY PRZEZ KRYTYKÓW – JAKO CIEPŁY, ZMYSŁOWY, ELEGANCKI CZY WYŚMIENITY.

(Grossmann E., *Art and tradition: the Jewish artists in America*, wyd. Thomas Yoseloff , New Jork 1967.)

39

ZYGMUNT MENKES (1896–1986)

Autoportret z martwą naturą, 1929

olej, płótno, 65 x 81 cm
sygn. p.śr.: Menkes
na odwrocie odręcznie pisana etykieta z opisem pracy

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Paryż, kolekcja prywatna

40

ZYGMUNT MENKES
(1896–1986)

Portret kobiety, ok. 1930

olej, płótno, 45,5 x 38,5 cm
sygn. l.d.: Menkes

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Agra Art, aukcja 14.03.1999, poz. 42.

41

JERZY MERKEL
(1881–1976)

Arlekin

pastel, papier, 44,5 x 27 cm
(w świetle oprawy) sygn.l.d.: Merkel

Estymacja: 5 000 – 8 000 zł •

MOŻNA ZARYZYKOWAĆ TWIERDZENIE, ŻE W MARTWEJ NATURZE I KWIATACH WYPOWIEDZIAŁ SIĘ NAJPEŁNIEJ I NAJBARDZIEJ OSOBIŚCIE. I TO W SENSIE EMOCJI, JAK I MALARSKIEGO KUNSZTU. NA TLE MALARSTWA POLSKIEGO NALEŻY ŚLEWIŃSKI, OBOK SPORADYCZNIE SIĘGAJĄCYCH DO MARTWEJ NATURY TAKICH MALARZY, JAK: JÓZEF PANKIEWICZ, OLGA BOZNAŃSKA, LEON WYCZÓŁKOWSKI, DO PIERWSZYCH ARTYSTÓW UPRAWIAJĄCYCH TEN GATUNEK W TAKIEJ SKALI. ZASŁUGĄ ŚLEWIŃSKIEGO JEST WPROWADZENIE DO MALARSTWA POLSKIEGO MARTWEJ NATURY NA ZASADZIE RÓWNOUPRAWNIONEGO Z INNYMI RODZAJU.

(Jaworska W., *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 82.)

42

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI
(1856–1918)

Martwa natura, ok. 1900-1906

olej, płótno, 27 x 35,5 cm
sygn. p.g.: W. Ślewiński
na odwrocie pieczątka 6 Rue […] PARIS […] HALEVY […]
na lewym ramieniu krosna odcisk w drewnie: HALEVY 6 […], na górnym ramieniu nieczytelny napis ołówkiem
w załączeniu ekspertyza Barbary Brus-Malinowskiej oraz Ewy Bobrowskiej

Estymacja: 130 000 – 180 000 zł

PROWENIENCJA
Pomorze, kolekcja prywatna

WYSTAWIANY
Kazimierz Dolny, Muzeum Nadwiślańskie, *Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza*, 05.10.2009-10.01.2010.

Martwa natura była dla Władysława Ślewińskiego ulubioną formą wypowiedzi, którą rozwijał czerpiąc inspirację z mistrzów tego gatunku – XVII wiecznych artystów holenderskich oraz malarzy mu bliższych – Maneta, Gauguina i Cezanne'a. Pasję tę starał się przekazać swoim studentom organizując w małej pracowni przy Polnej w Warszawie kursy rysunku z martwej natury. Uważał ją bowiem za element walki z dziewiętnastowiecznym akademizmem, gatunek równorzędny malarstwu pejzażowemu czy portretowemu. Martwa natura była dla artysty pretekstem do wnikliwych, malarskich obserwacji, próbą wydobycia materialności przedmiotów i podkreślania ich prostoty i barw. Posługiwał się przy tym szeroko kładzioną plamą barwną obwiedzioną, charakterystycznym dla jego malarstwa, wyrazistym, falistym konturem.

Oferowany obraz zbudowany jest z prostych codziennych przedmiotów: książek, naczyń i ukochanych przez artystę jabłek. Znajdują się one na płaszczyźnie, przykrytej ukośnie ułożoną jasną tkaniną. Tło stanowi spływająca miękko tkanina z małym, zaznaczonym tylko wzorem (jest to tkanina japońska używana przez Ślewińskiego jako tło w jego innych martwych naturach).

Z kompozycji emanuje oszczędność formy, brak obfitości, różnorodności, brak efektów złożonych. Stwarza to nastrój ciszy, spokoju, odpoczynku. To „ciche życie" – stilleven, still-life czyli holenderski i anglosaski odpowiednik francuskiego nature morte i włoskiego natura morta. Nieodłączną cechą martwych natur Ślewińskiego jest właśnie ich refleksyjność wynikająca z prostoty i uczciwości jego wypowiedzi. Ślewiński odkrył dla współczesnego malarstwa martwą naturę z jednej strony prostą i niewymuszoną, z drugiej zaś pełną głębi i refleksyjną, nacechowaną pierwiastkiem emocjonalnym. To właśnie w tym gatunku artysta osiągnął prawdziwe mistrzostwo.

43

JOACHIM WEINGART (1895–1942)

Dziecięca dyskusja

olej, płótno, 75 x 104,5 cm
sygn. p.d.: Weingart
na odwrocie zachowana częściowo etykietka wystawowa z odręcznie wypisanym tytułem, autorem i numerem 184

Estymacja: 65 000 – 85 000 zł

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Polswiss Art, aukcja 6.10.2015, poz. 32.
Polska, kolekcja prywatna
Millon & Associés SAS, aukcja 21.11.2012, poz. 127.
Francja, kolekcja prywatna

Tam na błoniu błyszczy kwiecie,
Stoi ułan na widecie
A dziewczyna, jak malina,
Niesie koszyk róż.

Stój, poczekaj, moja duszko!
Gdzie tak drobną stąpasz nóżką?
Jam z tej chatki, — rwałam kwiatki,
I powracam już.

Próżne twoje są wymówki,
Pójdziesz ze mną do placówki.
Ach ja biedna, sama jedna,
Matka czeka mnie.

Stąd są wrogi o pół mili,
Pewnie ciebie namówili.
Ja uboga nie znam wroga,
Nie widziałam, nie.

Może kryjesz wrogów tłuszcze,
Daj buziaka, to cię puszczę.
Jam nie taka, dam buziaka,
Tylko z konia zsiądź.

Z konia zsiędę, prawo złamię,
Za to kulą w łeb dostanę.
Jakiś prędki, dosyć chętki,
Bez buziaka bądź.

Choć mnie życie ma kosztować,
Muszę ciebie pocałować.
Żal mi ciebie, jak Bóg w niebie,
Bo się zgubisz sam.

A jak wartę swą porzucę
I szczęśliwy z wojny wrócę?
Bądź spokojny, wrócisz z wojny,
Pocałunek dam.

Gdy szczęśliwie wrócę z boju,
Gdzież cię szukać mam w pokoju?
Tu w tej chatce przy mej matce,
Nad tą rzeczką w wyż.

A jak zginę, co tak snadnie
To buziaczek mi przepadnie.
Wierna tobie, na twym grobie,
Pocałuję krzyż.

(autor Franciszek Kowalski)

44

EUGENIUSZ GEPPERT
(1890–1979)

Tam na błoniu błyszczy kwiecie, 1964

olej, płótno, 97 x 130 cm
na odwrocie nalepka wystawowa z opisem pracy

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

WYSTAWIANY
Wrocław, *20 lat PRL w twórczości plastycznej*, 1965.

REPRODUKOWANY
Eugeniusz Geppert. Przeszłość daleka i bliska,
Wrocław – Gdańsk, 1977, il. 13.
Eugeniusz Geppert. Moja droga, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1977, s. 143.

Tytuł oferowanego obrazu nawiązuje bezpośrednio do tytułu wiersza znanego również jako „Ułan i dziewczyna" lub „Ułan na wedecie", autorstwa XIX wiecznego poety Franciszka Kowalskiego. Wiersz ten powstał w czasie powstania listopadowego a opublikowany został po raz pierwszy w Paryżu w 1831 roku. Utwór śpiewany był przez żołnierzy jako pieśń wojskowa, na melodię, której autorstwo nie jest znane. Pieśń śpiewano również w czasie I wojny światowej.

Studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wiosną 1939 uzyskał stypendium i wyjechał do Paryża, pozostając już na zawsze we Francji. Po zajęciu Paryża przez Wehrmacht schronił się w Aix-en-Provence. Po 1947 przeniósł się nad Zatokę Lwią i mieszkał w Mentonie. Podczas pobytu w Vallauris w latach 1951/52 poznał Pabla Picasso, który mieszkał i tworzył tam między 1948 a 1955 rokiem. Wpływ Picassa widać w mocno kubizujących liniach jego obrazów z tego okresu. Przyjaźnił się również z Marcem Chagallem, którego wpływ widać w jego twórczości. Wspólnie z Henri Matissem, który mieszkał w Vence, w 1951 założył i potem prowadził Biennale Internationale d'Art de Menton, gdzie wystawiał również swoje obrazy. Jego dzieła zostały nagrodzone srebrnym medalem na pierwszej (1951) oraz drugiej (1953) ich edycji. Mimo towarzystwa tak silnych osobowości artystycznych, i licznym relacjom z artystami, którzy przybywali na południe Francji, Klimek stworzył swój własny styl, własny świat, zaludniony głównie przez postaci kobiece i wypełniony widokami pokochanego przez siebie południa Francji. Przez 45 lat działalności artystycznej na Lazurowym Wybrzeżu, Klimek pozyskał szerokie grono amatorów i kolekcjonerów, sprzedając większość swoich prac za życia. Zawdzięcza to przede wszystkim niezależnemu stylowo malarstwu, którego fantazyjny język, będący mieszanką picassowskiego kubizmu i chagallizującego internacjonalizmu jest na tle polskiego malarstwa unikatową propozycją dla kolekcjonerów poszukujących takich odniesień stylowych.

45

LUDWIK KLIMEK
(1912–1992)

Trzy gracje

olej, płótno, 101 x 125 cm
sygn. p.d.: Klimek

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

46

JÓZEF CZAPSKI
(1896–1993)

Tulipany, 1970

olej, płótno, 92,5 x 52,5 cm
sygn. p.d.: J. CZAPSKI 70

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

PROWENIENCJA
Opole, kolekcja prywatna
Dom Aukcyjny Agra Art,
aukcja 9.06.2013, poz. 81.
Francja, kolekcja Marka
Szypulskiego (dar od artysty)

47

TYTUS CZYŻEWSKI
(1880–1945)

Pejzaż z Cagnes, lata 20. XX w.

olej, płótno, 54 x 65,5 cm
sygn. l.d.: Tytus Czyżewski
p.d.: Cagnes
sygn. na odwrocie: Tytus Czyżewski

Estymacja: 40 000 – 60 000 zł

Jan Cybis był wybitnym przedstawicielem kolorystycznego nurtu w polskim malarstwie, który swą twórczością i teoretycznymi rozważaniami odcisnął ogromne piętno na polskiej powojennej sztuce.

Obrazy Cybisa zapraszają widza w przestrzeń wypełnioną kontaktem z naturą, piękną i tajemniczą. Zasadniczym środkiem ekspresji był dla artysty kolor, który wraz ze zróżnicowaną materią malarską odgrywa w jego obrazach kluczową rolę. Po 1946 barwna polifoniczność ustąpiła miejsca zmatowiałej gamie kolorystycznej opartej na jednym, zasadniczym tonie, głównie chłodnej szarości. Pojawiły się także kontrasty tonów jasnych i ciemnych, które rozwiną się później w grę zróżnicowanych walorów. Cybis dążył do uzyskania maksymalnej harmonii barwnej, ale nie stronił od wprowadzania silnych i zdecydowanych kontrastów podkreślanych dodatkowo przez zróżnicowanie fakturowe powierzchni. Takie podejście wypracował podczas pobytu w Paryżu pośród tzw. kapistów, studentów Pankiewicza i to wówczas w oeuvre Cybisa pojawił się temat pejzażu.

Sam mówił o zwykł mawiać: „czuję się w pejzażu cudownie, zwłaszcza takim, gdzie nic nie ma poza ciszą i samotnością, a zwłaszcza żadnych ludzi, którzy przeszkadzają gapiąc się […]". Jego płótna to pogodne, kipiące radością życia i malowania kompozycje, w których niemalże czuć ciepło słonecznych promieni, morską bryzę.

Początkowo nie doceniony jako malarz w powojennej Polsce cieszył się Cybis wielkim uznaniem za granicą. Z podziwem wypowiadali się o nim krytycy i malarze, w tym sam meksykański twórca Diego Rivera, który obejrzawszy wernisaż prac artysty w Warszawie: Niewiele razy w mym życiu doznałem tyle radości dzięki malarstwu. Niezwykle czuła i delikatna, a zarazem ostra i mocna wrażliwość tego artysty sprawiła, że z płócien Jego bił ku mnie jakby strumień radości Cybis posiada rzadko spotykaną władzę obdarowywania przez swe malarstwo tym, co jest najlepsze w człowieku.

PRAWDZIWE MALARSTWO TAM SIĘ ZACZYNA, GDZIE ARTYSTA PRZEŻYWA SWE WRAŻENIE (MARTWEJ NATURY, PEJZAŻU, AKTU), A NIE NATURALISTYCZNIE, BEZMYŚLNIE ODTWARZA NATURĘ.
– Jan Cybis

(*Jan Cybis. Retrospektywa grudzień 1997 – luty 1998* [katalog wystawy}, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 103.)

48

JAN CYBIS
(1897–1972)

Sopot, ok. 1956

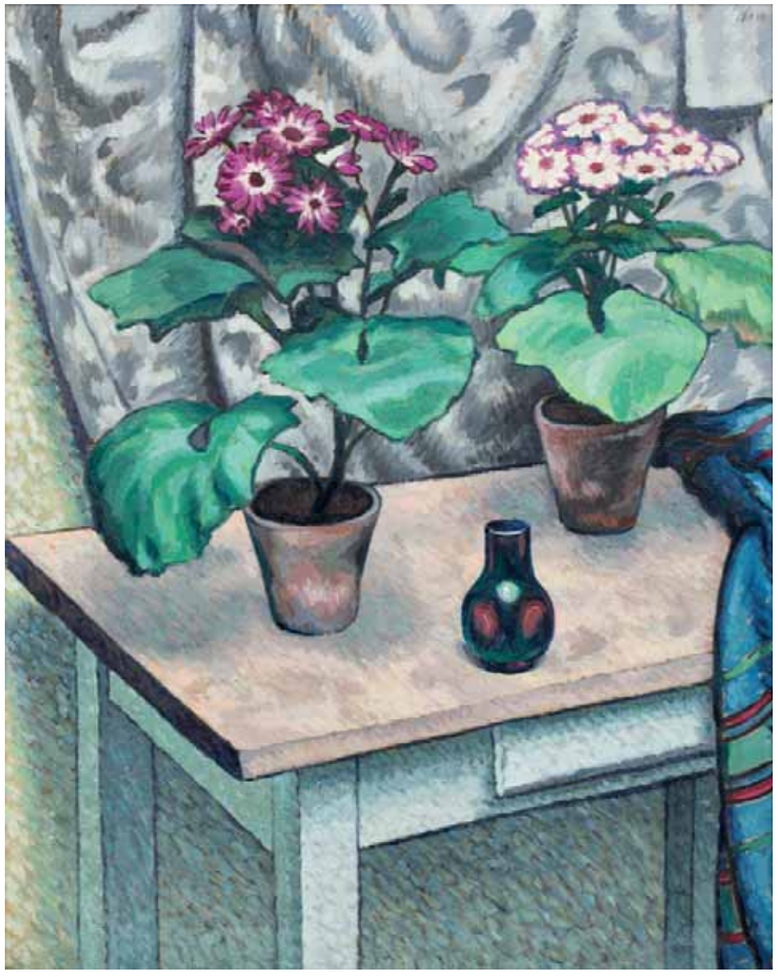
olej, płótno, 62 x 80 cm
sygn. l.d.: JCybis

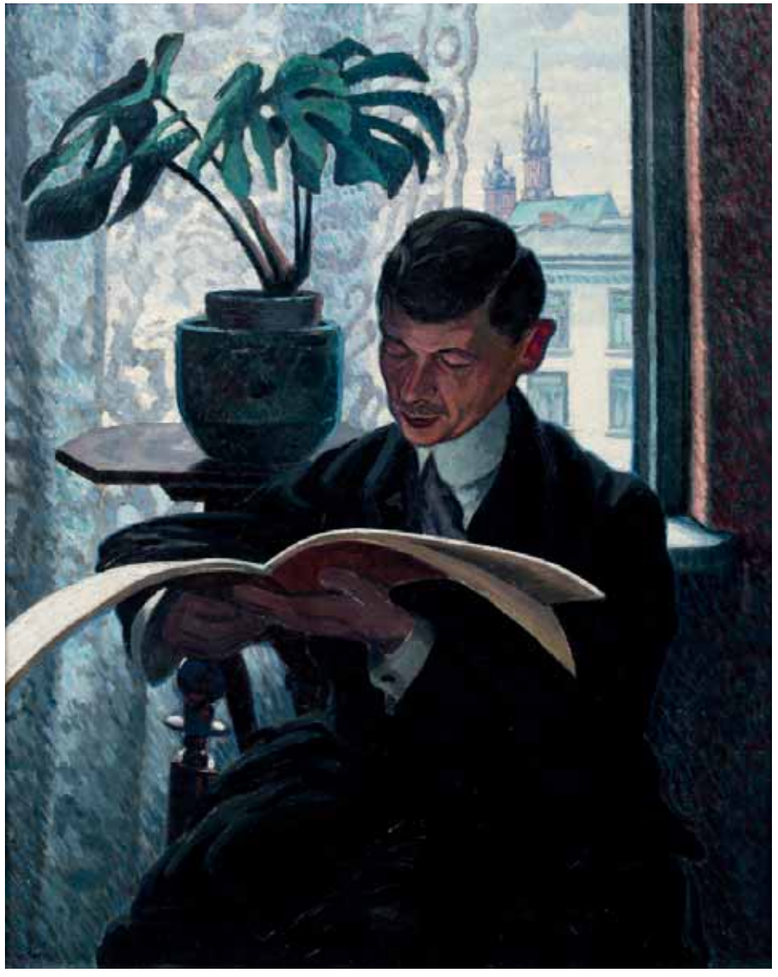
Estymacja: 40 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Brazylia, kolekcja prywatna
zakup od artysty

Oferowany pejzaż *Sopot* z dużym prawdopodobieństwem powstał w połowie lat 50. XX wieku kiedy to Jan Cybis w latach 1955–57 wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie. Obecność Jana Cybisa, jak również innych przedstawicieli przedwojennej grupy kapistów – Artura Nachta-Samborskiego czy Piotra Potworowskiego – miało nie małe znaczenie dla sopockiego środowiska artystycznego. Przenieśli w realia powojennego Sopotu sposób podejścia do kultury artystycznej oparty na francuskim postimpresjonizmie. W krótkim dwuletnim okresie sopockim Jan Cybis namalował kilkanaście obrazów przedstawiających widok od strony północnej na zatokę z molo w tle. Pracował sam lub wspólnie ze swoimi studentami. W Dziennikach opisuje to następująco: Sopot. Robimy studia nad morzem akwarelą lub akwarelą z bielą. Pasjonująca zabawa. Wybrzeże raczej nudne, na morzu prawie nie ma statków czy łodzi, sama woda i niebo, ale ciągle się do tego wraca, za każdym razem zastaje się nowy nastrój, urzekające widowisko. (*Jan Cybis – Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966*, wyd. PIW, 1980, s. 40.)

Malarz, grafik, pedagog, urodził się w Konjicy w Hercegowinie. Studia artystyczne odbył w latach 1912-1918 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Teodora Axentowicza i Józefa Mehoffera. W 1925 roku wyjechał w podróż artystyczną do Paryża (ponownie odwiedził to miasto w 1929), a także na południe Francji, rozwijając swoje zainteresowanie malarstwem dawnym (Rembrandtem, Vermeerem, Velazquezem) i najnowszym (sztuką impresjonistów, Paula Cezanne'a, Henri Matisse'a czy Andre Deraina) oraz tworząc licznej pejzaże i widoki architektury. Po powrocie objął posadę wykładowcy rysunku i rzeźby na Politechnice Gdańskiej. Wykładał także w PWSSP w Sopocie (późniejsza PWSSP w Gdańsku). Lam po raz pierwszy pokazał swe prace w krakowskim TPSP w 1916; w 1924 miał pierwszą indywidualną wystawę w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie. Od tej pory regularnie prezentował swoje obrazy. Aktywny uczestnik życia artystycznego, był członkiem wielu ugrupowań, m.in. Świtu, Plastyki, Awangardy, Nowej Generacji i Związku Polskich Artystów Grafików. W jego dorobku malarskim są kompozycje figuralne (np. Sen), pejzaże (Pejaż południowy) i portrety (Budowla z klocków, 1928). Kompozycje Lama, pochodzące z różnych okresów jego twórczości, zaświadczają o zmieniających się źródłach inspiracji. W jego wczesnych pracach wyraźnie są wpływy sztuki Stanisława Wyspiańskiego; w późniejszych – do głosu dochodzą kolejno kubizm, formizm, ekspresjonizm, wreszcie tendencje klasycyzujące. Dużą rolę odgrywała każdorazowo przemyślana kompozycja, wyraziście zaznaczony dekoracyjny rytm dzieła. U Lama formy budowane są ze starannie modelowanych, spokojnych płaszczyzn barwnych, precyzyjnie obwiedzionych konturem. W niektórych pracach artysta posługuje się deformacją kształtów, silniejszym światłocieniem, efekty ekspresyjne uzyskiwane poprzez intensyfikację gęstości materii malarskiej. Po 1957 Lam zwrócił się ku abstrakcji aluzyjnej (Stary mur, Wizja miasta). Zajmował się także drzeworytem i litografią, opracowywał ponadto własną technikę monorytu (cykl Don Kichot). Był również wybitnym teoretykiem, napisał m.in. Rozważania o sztuce (1927), Malarstwo i jego zasady (1935), Malarstwo na przestrzeni stuleci (1972).





49

WŁADYSŁAW LAM
(1893–1984)

Portret / Martwa natura, lata 20. XX w.

(obraz dwustronny) olej, płótno, 100 x 80 cm
(*Portret*) sygn. l.d.: Lam
(*Martwa natura*) sygn. p.g.: Lam

Estymacja: 45 000 – 65 000 zł •

50

WOJCIECH WEISS
(1875–1950)

Modelka, ok. 1935–1940

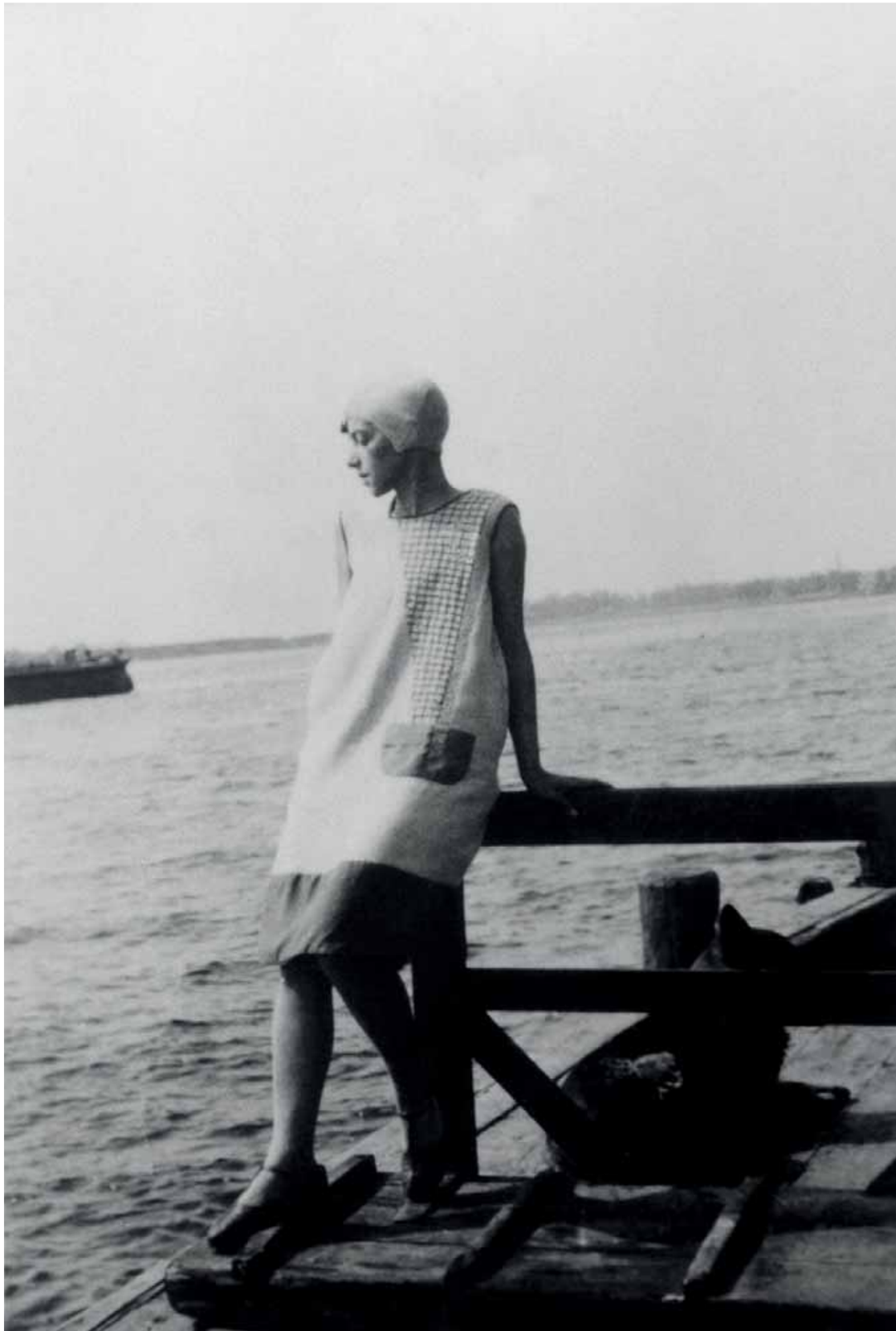
olej, płótno, 63 x 97,5 cm
sygn. l.d.: WWeiss

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

RZEŹBA JEST WYŁĄCZNIE KSZTAŁTOWANIEM FORMY W PRZESTRZENI. RZEŹBA ZWRACA SIĘ DO WSZYSTKICH LUDZI I PRZEMAWIA DO NICH W SPOSÓB JEDNAKOWY. JEJ MOWĄ JEST FORMA I PRZESTRZEŃ. STĄD WYNIKA OBIEKTYWIZM NAJEKONOMICZNIEJSZEGO WYRAZU FORMY. NIEMA KILKU ROZWIĄZAŃ – JEST JEDNO – NAJKRÓTSZE I NAJWŁAŚCIWSZE. – Katarzyna Kobro

KATARZYNA KOBRO

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



Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską – Łotwa lato 1924, źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi

W „AKCIE KOBIECYM – SIEDZĄCEJ” KATARZYNA KOBRO SYNTETYZUJE KSZTAŁTY KOBIECEGO CIAŁA, WYDOBYWAJĄC ZE ZWARTEJ BRYŁY KRAWĘDZIE, WYBRZUSZENIA I WKLĘSŁOŚCI. HISTORYCY SZTUKI WYJAŚNIAJĄ FORMALNY KSZTAŁT „AKTU” POPRZEZ STYLISTYKĘ KUBISTYCZNĄ, KTÓRA WYRAŻA SIĘ W PEWNYM ROZBICIU FORM; INNI POWOŁUJĄ SIĘ NA OSOBISTE, ZMYSŁOWE DOŚWIADCZENIE INTEGRALNOŚCI WŁASNEGO CIAŁA.

(*Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* [katalog wystawy], Łódź 1999.)

Akt (gips), Katarzyna Kobro, 1898-1951, Henry Moore Institute, Leeds, Muzeum Sztuki, Łódź, s. 104.

W okresie międzywojennym oraz w pierwszych latach powojennych Kobro tworzyła pełnoplastyczne akty kobiece, stojące i siedzące, które pod względem formalnym inspirowane były wczesnym kubizmem. Na łamach czasopisma międzynarodowego ugrupowania awangardowego Abstraction-Création Kobro tak pisała o tworzeniu aktów: „Proces rzeźbienia nagiego człowieka wywołuje emocje fizjologiczne i seksualne. Rzeźbię z natury tak, jak idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawiać, poprawiając to, co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej".

Akt kobiecy – siedząca jest figurą kobiety siedzącej w pozycji skulonej, obejmującej ramionami podciągnięte nogi, z głową wspartą na kolanach i jednocześnie wtuloną w prawe ramię. Kompozycja zamknięta w trójkącie. Forma modelowana gładko, linie ostre wyznaczają tylko niektóre krawędzie przełamywanych płaszczyzn, akcentujące konstrukcyjne części ciała: na linii kręgosłupa łezkowate wgłębienia kondensujące napięcie mięśni grzbietu, czy w partii nóg syntetyzujące skośnymi cięciami w jednym z widoków ich ustawienie. Figura pozbawiona twarzy, odindywidualizowana. Szczegóły anatomiczne (piersi) wymodelowane wyraźnie lecz nie drobiazgowo. Oferowany akt zdaje się chować przed widzem. To postać, która umyka przed jego spojrzeniem innych, chowa się w sobie jakby niechętna do bycia obiektem i do bycia oglądaną. Akt ten ma w sobie coś z ambiwalentnego stosunku artystki do ciała. Z jednej strony potrzebę jego eliminacji w „poważnej" sztuce, zgodnie z unistycznymi założeniami męża Kobro – Władysława Strzemińskiego. Z drugiej zaś – niemożność ucieczki od ciała, która to ucieczka jest sprzeczna z naturą kobiety. Katarzyna Kobro z wielkim oddaniem towarzyszyła Strzemińskiemu nie tylko w trudnej codzienności obarczonej kalectwem artysty ale również w jego twórczych działaniach – tych teoretycznych i praktycznych. Całkowite odrzucenie cielesności jakim charakteryzowało się działanie Strzemińskiego, teoria rytmów czasoprzestrzennych dążąca do narzucenia rzeźbie praw logiki w myśl postulatu o jej jedności z przestrzenią – stało to niejako w opozycji do wewnętrznego głosu artystki, która właśnie w cielesności upatrywała ucieczki od bolesnej rzeczywistości i burzliwego związku. Akty Kobro są poniekąd zwierciadłem jej podejścia do samej siebie, milczącą wypowiedzią o ciele niekochanym, odrzuconym, nie otrzymującym spełnienia.

Prezentowana praca została przez samą artystkę odlana w dwóch egzemplarzach gipsowych. Pierwszy egzemplarz został podarowany Muzeum Narodowemu w Łodzi. Wiadomo, że w 1990 na podstawie umowy Muzeum Sztuki w Łodzi z Galerią Franki Berndt w Paryżu powstały odlewy w brązie sygnowane przez odlewnię Clementi, o czym w swoich wspomnieniach opowiada córka Katarzyny Kobro – Nika Strzemińska. Według wszelkich danych znajdowały się one u następcy Franki Berndt, Alaina Anceau we Francji. Z drugiego egzemplarza gipsowego, który artystka podarowała przyjaciółce Franciszce Jackiewiczowej został zrobiony odlew brązowy, a następnie wraz z gipsem sprzedany. Rzeźba pojawiła się w prestiżowej londyńskiej galerii Annely Juda i sprzedana do kolekcji skandynawskiej o czym również pisze we wspomnieniach Nika Strzemińska. Prezentowana praca jest odlewem zrobionym na pewno z oryginalnych modeli gipsowych artystki z lat 1925-1927. Jest jedną z prac powstałych w latach 90-tych w znanej francuskiej odlewni Clementi na podstawie zawartych wówczas umów.

51

KATARZYNA KOBRO (1898–1951)

Akt kobiecy – siedząca, 1925–27

brąz patynowany, 28 x 17 x 32 cm
u podstawy odcisk pieczęci odlewni
Clementi Fondeur
ed. HC

Estymacja: 500 000 – 700 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Francja, kolekcja prywatna

GIPS WYSTAWIANY
Łódź, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, 1930.
Łódź – Warszawa, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, 1956–57.

GIPS REPRODUKOWANY
Katalog Działu Sztuki nr 1, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1930, s.16, poz.87.
Rocznik Muzeum Sztuki 1930 – 1962, Łódź 1965, il.53.
Katarzyna Kobro 1898 – 1951, Henry Moore Institute, Leeds, Muzeum Sztuki Łódź, 1999, s. 104.
Strzemińska N., *Sztuka miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. 110.
Strzemińska N., *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2004 , s. 127.

52

LOUIS MARCOUSSIS
(1878 – 1941)

Projekt okładki
„L'Assiette au Beurre", 1912

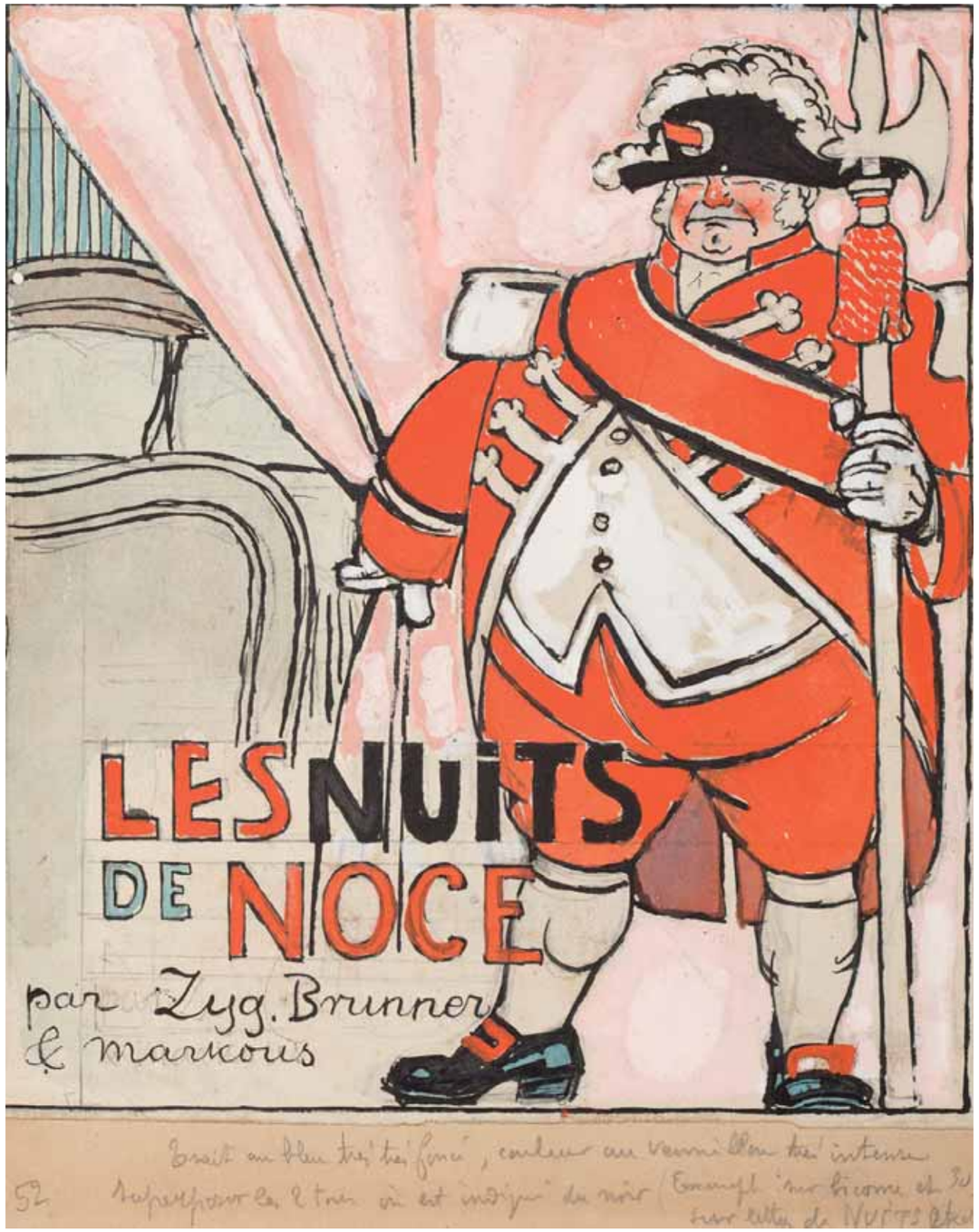
technika mieszana, papier,
30 x 23,5 cm (w świetle oprawy)

Estymacja: 20 000 – 30 000 zł

Louis Marcoussis (wł. Ludwik Kazimierz Władysław Markus) pochodził z zamożnej rodziny łódzkich fabrykantów. Studia artystyczne rozpoczął w 1901 roku w krakowskiej ASP spędzając tam dwa lata pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego. Zaraz potem wyjechał do Paryża do Académie Julian. W 1912 r. za namową przyjaciela, Guillaume'a Apollinaire'a Markus zmienił swe nazwisko na nazwę podparyskiej miejscowości – Marcoussis. Kolejne dekady spędził w gronie twórców awangardowych Jeana Metzingera, Juana Grisa, Georges'a Braque'a i poetów Guillaume'a Apollinaire'a, Maxa Jacoba, André Salmona. Partnerką Marcoussisa była Alicja Halicka z którą ożenił się w 1914 roku. Po wojnie artysta kontynuował swe kubistycznie poszukiwania. Od lat 20. Marcoussis skłaniał się coraz bardziej ku poetyce surrealizmu. Z kręgiem surrealistów Marcoussis i Halicka byli zresztą blisko zaprzyjaźnieni. Spotykali się z Maxem Ernstem i Joanem Miró, przyjaźnili się z André Bretonem, Tristanem Tzarą czy Pierre'em Reverdym. Pierwsze prace malarskie, utrzymane w stylistyce impresjonistycznej wystawił w 1905 na paryskim Salonie Jesiennym. W kolejnych latach znajomość z Pablem Picassem zaowocowała zwrotem w kierunku kubizmu w którym osiągnął mistrzostwo formy posługując się językiem rzeźby. Prace te należą do najrzadszych i najbardziej poszukiwanych obiektów na rynku kolekcjonerskim nie tylko w Polsce.

Marcoussis wczesnym okresie (1903–1912) dzięki talentowi rysunkowemu i zręcznościom karykaturzysty utrzymywał się z ilustracji zarówno dla pism polskich jak „Mucha" i „Liberum Veto" ale także francuskich w tym „La Vie parisienne" oraz „L'Assiette au Beurre", dla którego właśnie zaprojektował prezentowaną ilustrację. „L'Assiette au Beurre" to francuski tygodnik satyryczny wydawany między 1901 a 1912 rokiem, uznawany za jedno z najciekawszych zjawisk francuskiego Belle Epoque. Jego tytuł z francuskiego znaczy tyle co „kiełbasa wyborcza". Słynne karykatury i ilustracje z niego, często o zabarwieniu socjalistycznym lub anarchistycznym, projektowali różni artyści epoki. Z czasopismem współpracował również wybitny ilustrator Zygmunt Brenner, który współtworzył z Marcoussisem również to wydanie nr 562 opublikowane 20 stycznia 1912 roku. Okładka opatrzona jest żartobliwym tytułem „Noce poślubne". Marcoussis widnieje na niej pod nazwiskiem Markous. Prezentowana praca to projekt dla wydawcy, u dołu autor zamieścił notatkę ze wskazówkami dotyczącymi reprodukcji kolorów w finalnej litografii.

Pojawienie się tak wczesnej pracy, można uznać za wyjątkowo ciekawe wydarzenie i interesującą propozycję dla kolekcjonerów.



Od 1922 roku Studiował ekonomie polityczną na uniwersytecie poznańskim, następnie od 1923 roku uczył się tam w konserwatorium muzycznym. Rysunku i malarstwa zaczął uczyć się prywatnie. Początkowo w latach 30tych malował obrazy fi guratywne, których forma wskazuje na fascynację kubizmem, nieco później pojawiają się u niego wpływy surrealizmu spotęgowane w okresie okupacji spędzonym w Krakowie. W 1947 roku wrócił do Poznania gdzie był współzałożycielem grupy 4F+R (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). To Alfred Lenica stworzył pierwszy w Polskiej sztuce obraz taszystowski Farby w ruchu, 1949. Zrobił to całkowicie niezależnie podczas gdy za oceanem te same ścieżki przecierał Jackson Pollock, ubiegając o kilka lat Tadeusza Kantora. Poszukiwania te niestety przerwał w okresie socrealizmu, kiedy to tworzył w nurcie oficjalnej sztuki, działał m.in. w zarządzie poznańskiego ZPAPu. Z końcem lat 50 przeniósł się do Warszawy gdzie działał w lokalnym oddziale. Od lat 40 współpracował z Grupą Krakowską której członkiem został w 1965 roku. W drugiej połowie lat50tych ponownie zafascynowany powrócił do swoich prekursorskich poszukiwań w obrębie sztuki informel. Posługiwał się czasem techniką drippingu. To w połączeniu z odczuciem sztuki surrealizmu pozwoliło mu około 1958 roku opracować charakterystyczny styl, bazujący na wirujących, barwnych plamach, czasem obwiedzionych konturem, które dynamicznie wypełniają pola obrazów. Niejednokrotnie odczuwa się w nich nawiązanie do form naturalnych przez co malarstwo Lenicy często nazywano malarstwem biologicznym. Wykonywał je w sposób podobny do tworzenia surrealistycznej dekalkomanii a z czasem przekształcił go we własną technikę, która stała się znakiem rozpoznawczym Lenicy do końca jego życia.

53

ALFRED LENICA (1899 – 1977)

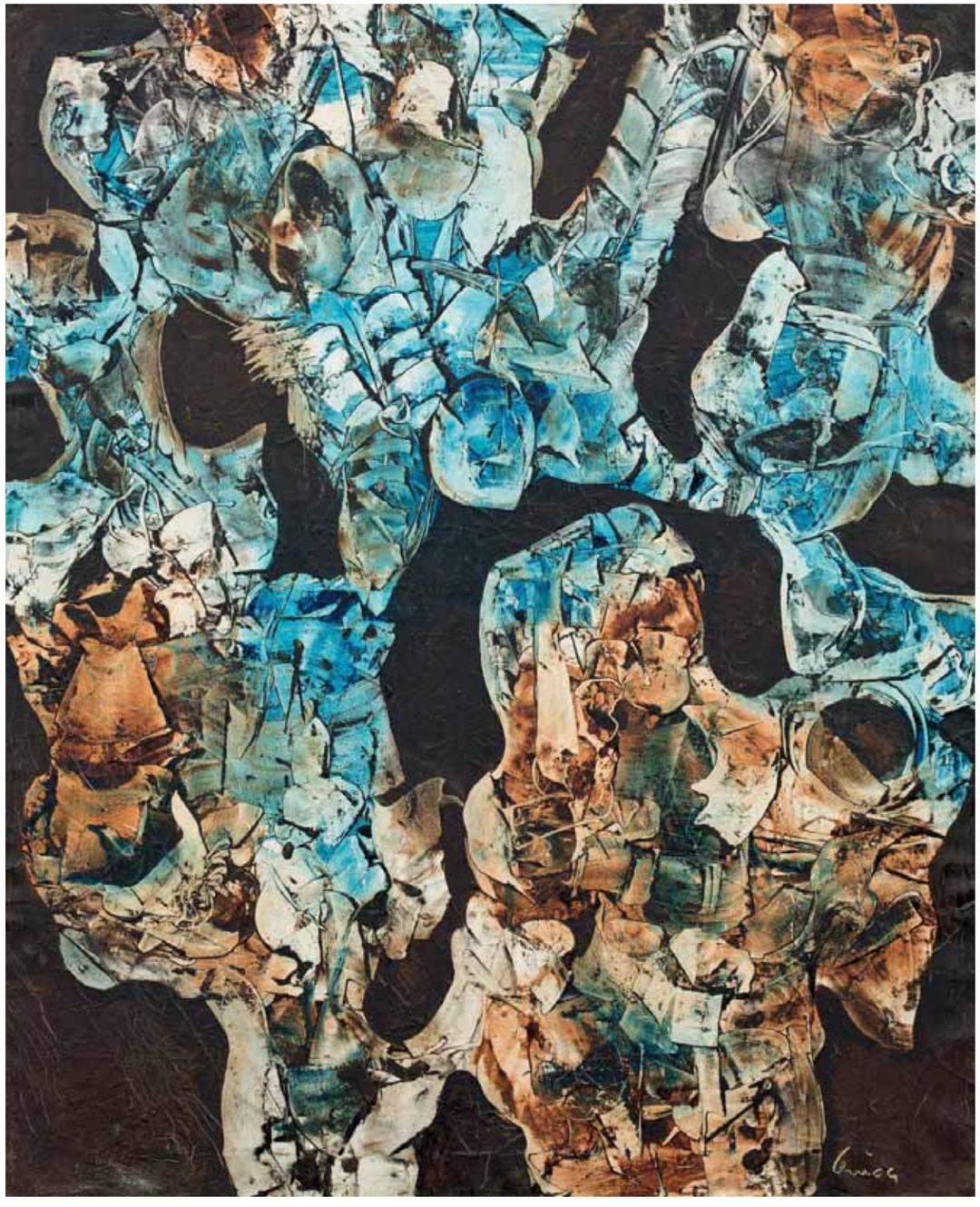
Przeloty i wojna, 1959

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. p.d.: Lenica
opisany na odwrocie: PRZELOTY I WOJNA A. LENICA 1959 100x81

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

WYELIMINOWAŁEM UŻYWANE DOTYCHCZAS TRADYCYJNE NARZĘDZIA PRACY, PO PROSTU LAŁEM FARBĘ BEZPOŚREDNIO NA PŁASZCZYZNĘ PŁÓTNA, ZAMIAST PĘDZLI UŻYWAŁEM PAPIERU, SZMAT, ŻYLETEK I PALCÓW. LICZYŁEM NA PRZYPADEK.
– Alfred Lenica, 1955

(Makowiecki W., *Alfred Lenica 1899-1977*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 13.)

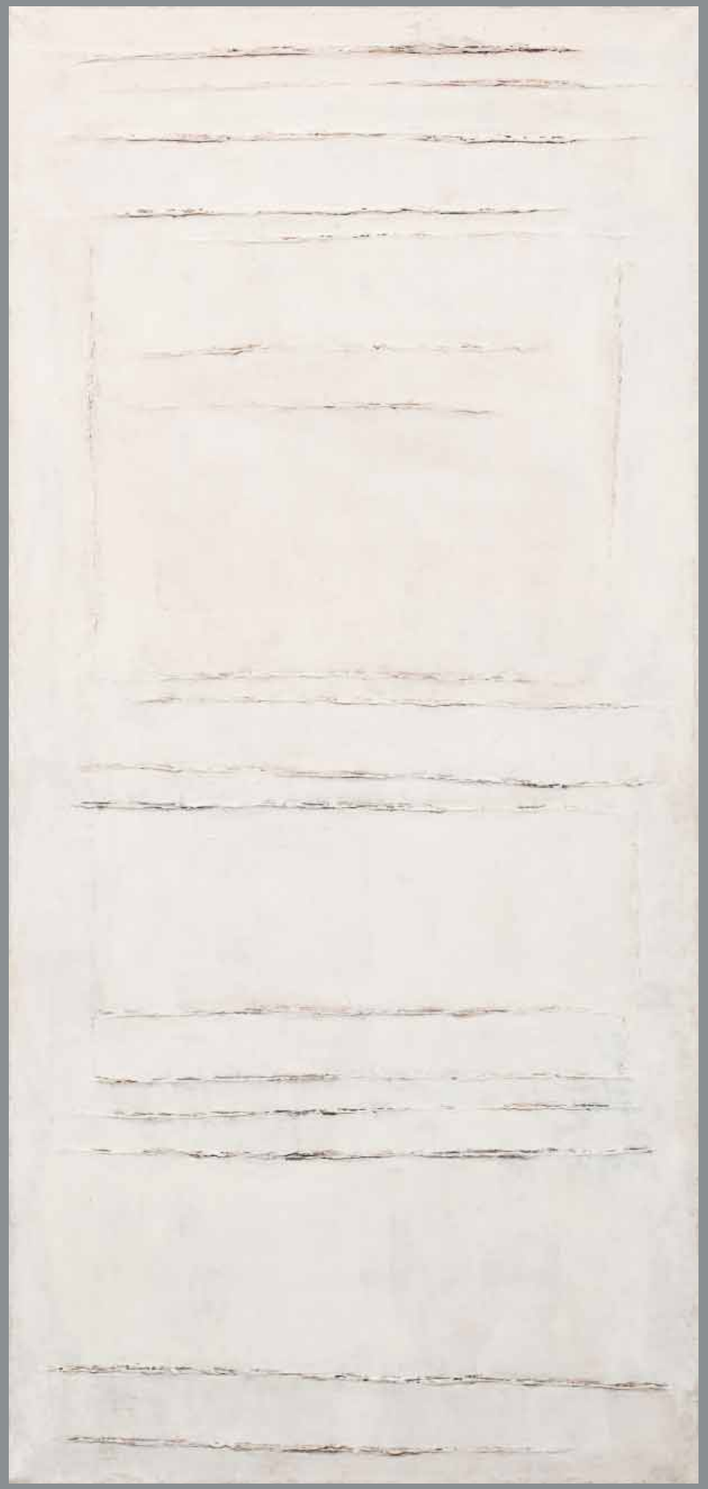


MOŻNA BY NAZWAĆ TE OBRAZY „FUGAMI” LUB „ETIUDAMI NA JEDNO NARZĘDZIE”, CO WYDAJE SIĘ TYM BARDZIEJ USPRAWIEDLIWIONE, ŻE SKOJARZENIE ICH RYTMÓW Z MUZYCZNYMI NASUWA SIĘ DOŚĆ SUGESTYWNIE. PRACE TE, MONOCHROMATYCZNE, W BARWACH UGRÓW, METALICZNEJ SZAROŚCI, WYSZUKANEJ ZIELENI, NIEBIESKOŚCI CZY WRĘCZ CZERNI LUB BIELI, NA INNEJ ZASADZIE NIŻ „FONEMATY” ROZGRYWAŁY PROBLEM ŚWIATŁA. ZAŁAMYWAŁO SIĘ ONO NA RELIEFOWYCH „LISTEWKACH” Z FARBY, ODBIJAJĄC SIĘ NIKŁYM BLASKIEM I DAJĄC WĄSKIE SMUŻKI CIENIA. W OBRAMIENIACH MATOWE PŁASZCZYZNY RÓWNOMIERNIE WCHŁANIAŁY ŚWIATŁO LUB NIM EMANOWAŁY. – Bożena Kowalska

(Bożena Kowalska, *Roman Opałka*, Kraków 1996, s. 23.)

Roman Opałka w swojej pracowni, Warszawa 1970
źródło: PAP, Zbigniew Wdowiński

Jeden z najwybitniejszych i najbardziej znanych na świecie polskich malarzy współczesnych. Naukę rozpoczął w 1949 roku w łódzkiej PWSSP a następnie kontynuował studia w warszawskiej ASP. Równolegle podejmował próby w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego, które kontynuował do końca lat 50. Zanim artysta rozpoczął swój program OPALKA 1965/1 – ∞ czyli dokument przemijania, rejestrowany w trzech zapisach: malarskim, fonograficznym i fotograficznym, na przełomie lat 50. i 60. zainteresowało go – podobnie jak wielu innych twórców – malarstwo materii. Był to okres, w którym realizacje Opałki charakteryzowało poszukiwanie własnego języka, doświadczeń i eksperymentów. O takim okresie „dojrzewania” artystycznego świadczy fakt, że na pierwszą indywidualną wystawę Opałka zdecydował się dopiero w 1966 roku. W okresie poszukiwań powstały m.in. wyraziste monochromatyczne kompozycje o pobrużdżonej fakturze, oznaczone kolejnymi numerami greckimi. Do tego cyklu należy prezentowana praca namalowana w 1965 roku i opatrzona dziewiątą literą greckiego alfabetu – Jotą. Postać Romana Opałki znana jest miłośnikom sztuki na całym świecie a jego obrazy cieszą się wielkim uznaniem nie tylko na rodzimym rynku ale również na arenie międzynarodowej. Prezentowana praca niewątpliwie stanowi interesującą propozycję dla kolekcjonerów.



54

ROMAN OPAŁKA
(1931 – 2011)

Jota, 1965

olej, płótno, 117 x 55 cm
sygn. na odwrocie: OPAŁKA 65 Jota

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup od artysty

BYWAM W JEGO PRACOWNI, ZAPRASZA MNIE NIEKIEDY W DNIACH WAŻNYCH DECYZJI, GDY ROZPOCZYNA NOWĄ SERIĘ OBRAZÓW. NIE MÓWIĘ NIC, CHOĆ WYPADAŁOBY. BARDZO TRUDNO JEST WYRAZIĆ KOMUNIKATYWNIE AUTENTYCZNE PRZEŻYCIE NOWOŚCI, METAFIZYCZNE NIEMAL DOZNANIE MATERIALIZOWANIA SIĘ NIEJASNEJ I NIE ZNANEJ SIŁY. JEST TO RZADKIE PRZEŻYCIE, W DZISIEJSZEJ SZTUCE POJAWIA SIĘ NIEWĄTPLIWIE JESZCZE RZADZIEJ NIŻ DAWNIEJ, CO JEST KARĄ ZA NADMIAR WYSIŁKÓW ZMIERZAJĄCYCH DO JEGO POCHWYCENIA. JEST TO PRZEŻYCIE WYJĄTKOWEJ NATURY, NIE MA WIELE WSPÓŁNEGO Z SZACOWANIEM FORMY, MOŻE ŁĄCZYĆ SIĘ NAWET Z DEZAPROBATĄ (DOSKONALE PAMIETAM SWĄ, Z TRUDEM USTĘPUJĄCĄ, KONSTERNACJĘ WOBEC PIERWSZYCH PRAC Z CYKLU „SZCZELINY”. OSOBLIWY WYPADEK, GDY PRZY PRZERADZANIU SIĘ OBRAZU W INNY OBRAZ PRZESKAKUJE ISKRA. WYDAJE SIĘ, ŻE PASJA WYCHWYTYWANIA TAKICH MOMENTÓW DETERMINUJE RYTM ROZWOJU TWÓRCZOŚCI KOBZDEJA W DALEKO WIĘKSZYM STOPNIU NIŻ JAKIEKOLWIEK CZYNNIKI ZEWNĘTRZNE. JEST TO RYTM CIĄGŁEGO DIALOGOWANIA, DESTRUKCJI I WZNOSZENIA – I O TYM CHYBA PRZEDE WSZYSTKIM CHCĄ NAM POWIEDZIEĆ TE OBRAZY, KTÓRE NIE MAJĄ OCHOTY PODDAWAĆ SIĘ RACJONALIZACJI, NIE CHCĄ SIĘ W ZWYKŁY SPOSÓB PODOBAĆ, ALE NIE CHCĄ TEŻ NIKOGO NAWRACAĆ.

– Jerzy Stajuda

(*Aleksander Kobzdej* [katalog wystawy], Warszawa „Zachęta”, czerwiec 1969.)

55

ALEKSANDER KOBZDEJ
(1920–1972)

Wejście, 1959–1960

olej, płótno, 71 x 61 cm
sygn. p.d.: Kobzdej 1959/60
opisany na odwrocie: ALEKSANDER KOBZDEJ “WEJŚCIE” 1959/60

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

POCHODZENIE
Polska, kolekcja prywatna

56

TADEUSZ KANTOR
(1915–1990)

Informel, 1961

olej, płótno, 80 x 100 cm,
sygn. p.d. Kantor
opisany na odwrocie: T.KANTOR/III 1961/CRACOVIE

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
Poznań, kolekcja Fundacji Signum

(…) 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.)

57

JAN LEBENSTEIN
(1930–1999)

Tendresse (Czułość), 1964

olej, płótno, 117 x 73 cm
sygn. p.d.: Lebenstein 64
opisany na odwrocie: Lebenstein
1964 Tendresse / Lebenstein 26.
Janvier 1964
na blejtramie nalepka
Międzynarodowego Transportu
Dzieł Sztuki, nadawca:
Lebenstein. Paris, miejsce wysyłki:
New York oraz stempel paryskiego
sklepu z artykułami malarskimi
Sennelier

Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

SZTUKA JAKO ZJAWISKO FASCYNUJĄCE NIE POTRZEBUJE DODATKOWYCH WYJAŚNIEŃ, GDYŻ JEST PRZEDE WSZYSTKIM BODŹCEM DO PORUSZANIA NAS, DO INTENSYWNEGO UCZUCIA. – Jan Lebenstein

(*Portrety wewnętrzne. Z Janem Lebensteinem rozmawia Witold Orzechowski*, [w:] „Kultura", nr 11, 1967.)

Oferowana praca przywołuje na myśl serię *Bestiarium*, która zdominowała twórczość Lebensteina w latach 1963-65. Obrazy z tego cyklu pokazywane były na wystawach indywidualnych artysty w całej Europie, m.in. w Galerii Profili w Mediolanie, Galleria l'Obelisco w Rzymie czy w Palais des Beaux-Arts w Brukseli oraz paryskiej Galerie Lacloche. Pojawienie się cyklu Bestiarium wiązać należy z metamorfozą jakiej uległa twórczość Lebensteina u progu lat 60. Formy zwierzęce zastąpiły wówczas temat figury ludzkiej, który towarzyszył artyście od 1954 roku. Bestiarium było kolejnym naturalnym etapem filozoficznych rozważań artysty nad człowiekiem i jego kondycją. Pierwsze płótna z serii Bestiarium zaczęły powstawać po tym jak Lebenstein odkrył w londyńskiej Tate Gallery malarstwo Johanna Heinricha Fussli – artysty uważanego za prekursora surrealizmu, którego kompozycje przepojone były atmosferą grozy, fantastyki i tajemniczości łącząc elementy charakterystyczne dla późnego baroku, neoklasycyzmu i romantyzmu. Zainspirowany twórczością szwajcarskiego malarza rozpoczął prace nad płótnami o gruboziarnistej, mięsistej masie malarskiej. Efekt ten osiągał poprzez zabieg zagęszczenia farby i nadanie płaszczyźnie fakturowości. W nowo powstających pracach nie narracja była ważna, ale sama postać bestii, zwierzęcia niemalże mitologicznego mającego w sobie coś z paleontologicznych fascynacji Lebensteina, wyrażających się w stosowaniu ciemnych, gęstych barw podkreślających stwardniałą skórę, budowę szkieletu bestii. Z drugiej zaś strony trudno nie dostrzec w bohaterach tych płócien pierwiastka ludzkiego – tak jak w oferowanym płótnie, w którym niemalże poruszające jest spojrzenie wielkich oczu bestii i niezgrabny gest przypominający tulenie w ramionach mniejszego zwierzęcia. W malarstwie Jana Lebensteina traumatyczne doświadczenie wojny i marazm okresu powojennego legły u podstaw filozoficznych prób przeniknięcia natury człowieka postawionego w tych dramatycznych kontekstach. Doprowadziło to artystę do swoistej mitologizacji postaci ludzkiej, z której zrodziły się człowiecze monstra. Przeciwstawiał w nich cechy łagodności i drapieżności, piękna i brzydoty, dobra i zła, siły i słabości. Rozważania te towarzyszyły Lebensteinowi na przestrzeni całej jego twórczej wędrówki, stały się jego obsesją. Był artystą wiernym sobie, swojemu rozwojowi twórczemu, nie ulegał zmianom panujących tendencji, oczekiwaniom krytyków, układom, jego sztuka rozwijała się w osamotnieniu i niejako pod prąd.

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, s. 68

Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art, Chicago, Abbeville Press, Publishers, New York, s. 36.

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)

Jasny sizal, 1974–75

tech. własna, 145 x 180 cm
sygn. na odwrocie na dwóch autorskich metkach:
MAGDALENA ABAKANOWICZ „JASNY SIZAL”
1974-75 145 X 180 CM

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
kolekcja artystki

TWARZE INKARNACJI ODSŁANIAJĄ CHAOS WNĘTRZA, UKRYTEGO ZA ŻYWĄ TWARZĄ. UCIEKAM OD KAŻDEJ, SIĘGAJĄC PO NASTĘPNĄ, ABY WRESZCIE ODNALEŹĆ RÓWNOWAGĘ W OBIEKTYWIZMIE TWARZY ZWIERZĄT. NA SKÓRZE, WE WŁOSACH, W RUCHU POWIETRZA, ZAPACH GORĄCEGO WOSKU. NOSIŁAM GO W SOBIE JESZCZE WIELE DNI PO ZAKOŃCZENIU KOLEJNEGO ETAPU PRACY, WYWOŁUJE ON OBRAZY, PRZEISTACZA KAŻDY INNY ZAPACH.
– Magdalena Abakanowicz, 1987

Dla Abakanowicz materia, z której tworzy zawsze odgrywała podstawową rolę w przekazie. Artystka związana z tak nieoczywistymi dla sztuki materiałami jak surowe juty, linii, włosie, tkaniny, druty i drewno, poskramiająca gigantyczne tkaniny, głazy czy pnie drzew – nigdy nie wykonywała tej pracy bez powodu. W jej cyklach, rozbudowywanych konsekwentnie na przestrzeni lat, widzimy niemal zawsze ewolucję materii. Odbywa się to zawsze z silnym pretekstem znaczeniowym, nigdy nie bez powodu, nigdy dla ułatwienia czy przyśpieszenia. Materia metalu, od momentu zrealizowania pierwszej monumentalnej kompozycji w brązie *Katarsis* w 1985 roku, zagościła w kilku cyklach z bardzo mocnym przekazem „materiał trwalszy niż życie". Odlane w brązie organiczne, ulegające procesom postacie, części ciała i twarze zastygają w ponadczasowości. Z tej samej podstawowej treści Abakanowicz potrafi jednak zmieniając materiał wyciągnąć kolejne znaczenia. Równie silne, równie trafne. Spawając te same postaci, embriony czy właśnie głowy, z kawałków metalu, pozwala nam odczuć skorupę, pustkę, zamkniętość i barierę. Jutowe embriony stają się kapsułami z których nigdy nic się nie wykluje, ale których też nic złego nigdy nie dosięgnie. Postacie ludzkie przyjmują formę doskonałej, ale pustej zbroi. A głowy z naturalnych pełnych niedoskonałości organicznych twarzy zmieniają się w szczelne hełmy bez przyłbicy. Jednocześnie, każda z nich kontynuuje przekaz o jednostce.

59

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930–2017)

Metalowa głowa, 2004

żelazo, 98.5 x 35 x 23 cm
sygn. na podstawie: M ABAKANOWICZ 04/monogram MA

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Wystawa *Ślady istnienia W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017)*, kuratorzy-Mariusz Hermansdorfer, Maria Rus Bojan, Dworcowa Gallery, Wrocław 22.06 – 25.08.2017.

REPRODUKOWANY
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, s. 73.

OPISANY
Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, s. 148.

60

MAGDALENA ABAKANOWICZ (1930–2017)

Three handed, 2008

tkanina jutowa, żywica, drewno, wys. 171 cm
sygn. na drewnianej podstawie (mosiężna blaszka): THREE-HANDED M.ABAKANOWICZ 2008 oraz monogram wiązany MA.

Estymacja: 250 000 – 350 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna
kolekcja artystki

WYSTAWIANY
Wrocław, Dworcowa Gallery, *Ślady istnienia W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017)*, 22.06 – 25.08.2017.
Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, *Atelier-Industrie Magdalena Abakanowicz – Laura Ford*, 02.09. – 20.11.2011.

REPRODUKOWANY
Ślady istnienia W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930–2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, s. 47.

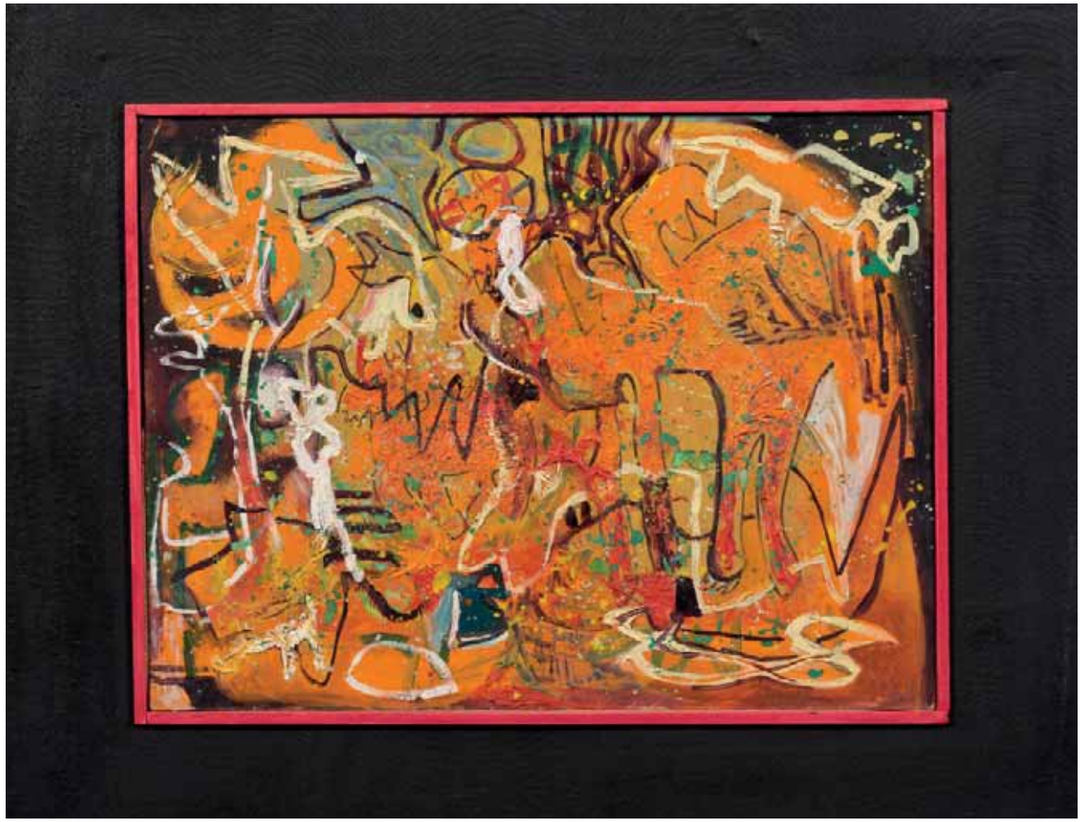
OPISANY
Ślady istnienia W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930-2017), All That Art Foundation, Wrocław, 2017, s. 147.

Posługiwanie się efektem serii, należało do najmocniejszych w wyrazie zabiegów, które Magdalena Abakanowicz stosowała w swoich wielkich cyklach uzyskując silną emfazę wrażeniową. Tłumy postaci, szpalery posągów, multiplikowane mutanty, części ciała, obiekty embriologi, powstawały w dziesiątkach zupełnie kompletnych, unikatowych elementów tworzących jednak w całościowym ujęciu masę, w której zatraca się ich jednostkowość. Ta parafraza indywidualności człowieka, jest jednym z najważniejszych podkreśleń w opowieści o kondycji ludzkiej końca XX wieku.

W całej tej wszechobecnej depersonalizującej multiplikacji, Abakanowicz wybierała jednak czasem z tłumu jednostkę, silnie akcentując jej indywidualność, pokazując jednocześnie towarzyszące jej poczucie inności i wyobcowania. Kontrastując ją z tłumem opowiada już nie historię wszystkich nas jako społeczeństw, ale każdego z nas z osobna. Trójręka postać, jednoznacznie nawiązuje do cyklu tłumów postaci z juty. Jest to jednak mocna, unikatowa, dojrzała dygresja. Jeden egzemplarz, który jednocześnie budzi niepewność i odrzuca deformacją normalności, a jednak, wyróżniony przez zmutowanie i postawiony na postumencie, jest uosobieniem zwycięstwa indywidualności.

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.)



61

ERNA ROSENSTEIN
(1913–2004)

Indianie, lata 50-te XX w.

olej, karton, płótno, 25 x 34 cm
sygn. p.d. Rosenstein
na odwrocie opisany: ERNA
ROSENSTEIN/INDIANIE
oraz częściowo zachowana nalepka
wystawiennicza i pieczęć Wydziału
Ochrony Zabytków

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

62

ERNA ROSENSTEIN
(1913–2004)

Ziemia niczyja, 1965

olej, płyta, 30 x 40 cm
na odwrocie: ZIEMIA NICZYJA/ERNA
ROSENSTEIN/1964/MONTE CARLO 64/
TEL-AWIW 1965

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

PROWENIENCJA
Wrocław, kolekcja prywatna

63

BRONISŁAW KIERZKOWSKI
(1924–1993)

Kompozycja fakturowa, 1960

asamblaż, drewno, 93 x 61 cm
sygn. p.d.: B. KIERZKOWSKI 60
opisany na odwrocie: BRONISŁAW
KIERZKOWSKI KOMP. FAKTUROWA GÓR.

Estymacja: 60 000 – 80 000 zł •

64

TERESA RUDOWICZ
(1928–1994)

Kompozycja 63/25, 1963

technika mieszana, 93 x 78 cm
obraz opisany na odwrocie: MNG SW 640 MRD

Estymacja: 60 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
od 2014 roku depozyt Muzeum Narodowego w Gdańsku
Paryż, kolekcja Bogdana Jakubowskiego
USA, kolekcja Ewy Pape

REPRODUKOWANY
Zmorzyński W., *Przewodnik po kolekcji polskiej sztuki współczesnej*, Wyd. MNG, Gdańsk 2004.
Zmorzyński W., *Polska awangarda malarska 1950-1970 z kolekcji Bogdana Jakubowskiego: depozyt w Muzeum Narodowym w Gdańsku*, Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej „Bernardinum", Paryż – Gdańsk 2004.
"Home" 17.8.1975 strona okładkowa

65

JEAN-LAMBERT RUCKI
(1888–1967)

La famille, 1937

brąz polichromowany, 36 x 70 x 9 cm
ed. 1/8
sygn. u podstawy: J. Lambert-Rucki
pieczęć JDV oraz pieczęć odlewni TEP
w załączeniu certyfikat autentyczności
wydany przez córki artysty

Estymacja: 40 000 – 50 000 zł •

WYSTAWIANY
Paryż, Galerie Jacques De Vos,
12 września – 27 października 2012.

REPRODUKOWANY
De Vos J., Ruan M.A., Tortil J.P., *Jean Lambert-Rucki* [katalog wystawy], Editions Galerie J. De Vos, Paryż 1988, poz. 129.

MALARSTWO, JAK I KAŻDA INNA SZTUKA PŁYNIE ZE ŚRODKA, Z WNĘTRZA, KTÓRE U PĄGOWSKIEJ ZDAJE SIĘ BYĆ NIEOGRANICZONE W SWYM BOGACTWIE.

(Bogusław Deptuła, *Teresa Pągowska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 2001, s. 15.)

66

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

Czerwona muszla II, 1956

olej, płótno, 100 x 81 cm
sygn. na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 1956 CZERWONA MUSZLA II OLEJ 100 X 81 CM
na odwrocie fragment nalepki wystawowej z nazwiskiem artystki, nazwą wystawy: Wystawa 1-majowa z 19 (...) i tytułem: Czerwona (...)

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna
Dom aukcyjny Rempex, aukcja 6.07.2011, poz. 311.

Estymacja: 50 000 – 70 000 zł •

ISTNIEJE PRZEŻYCIE, KTÓRE NAZYWAM POWODEM. A ŻE NIE MAM W SOBIE NIC Z REPORTERA, MUSZĘ TEN ZARYS PRZEŻYCIA POGŁĘBIĆ W SOBIE, DŁUGO Z NIM ŻYĆ, BY NABRAŁ CIAŁA, BY STAŁ SIĘ MUSEM. I ZARAZEM SZUKAM FORMY. BO PRZECIEŻ U NAS, MALARZY, WSZYSTKO RODZI SIĘ Z OKA I GŁOWY JEDNOCZEŚNIE. WYOBRAŹNIA WIDZI I NADAJE KSZTAŁT PRZEŻYCIU.
– Teresa Pągowska

(Dzikowska E., Giza H. M., *Artyści mówią*, wyd. Rosikon press, 2011.)

67

TERESA PĄGOWSKA
(1926 – 2007)

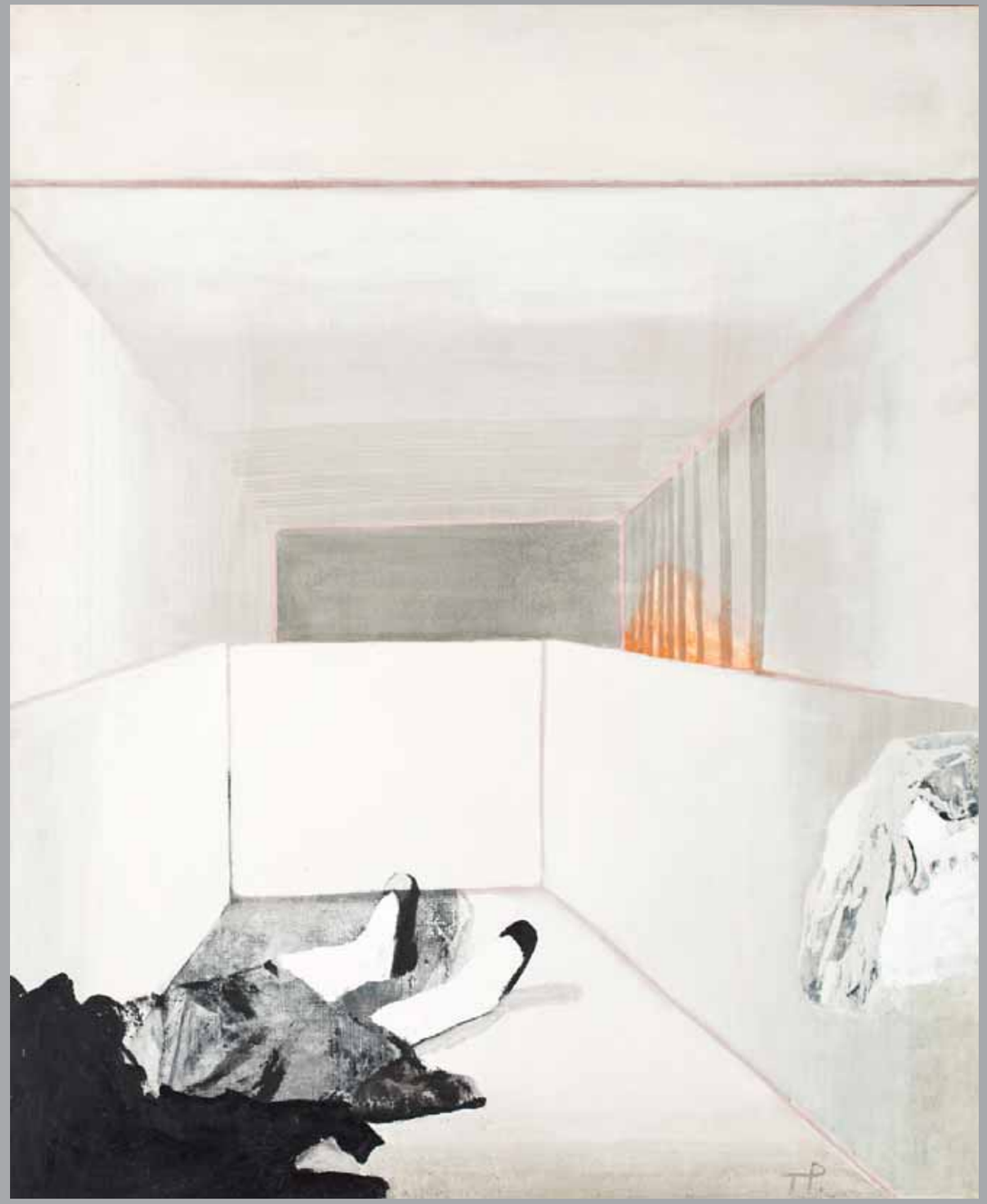
Zdarzenie, 1972

olej, płótno, 160 x 130 cm
sygn. Monogramem p.d.: TP
opisany na odwrocie: TERESA PĄGOWSKA 1972 ZDARZENIE EVENEMENT 160 X 130
na blejtramie częściowo uszkodzona nalepka wystawowa Galerii Współczesnej w Warszawie z opisem pracy

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Współczesna, *Teresa Pągowska*, 1972.
Chorzów, Miejska Galeria Sztuki MM, *Teresa Pągowska – Malarstwo*, 2 – 29 czerwca 2010.

Zdarzenie to kompozycja, którym artystka wyprzedzała swoją epokę. Na obrazie widać tylko nogi leżącej kobiety, rodzi się więc naturalne pytanie o powód zaistniałej sytuacji. Na takie niedopowiedzenia, dzisiaj powszechne, Pągowska pozwoliła sobie już w 1972 roku. Kompozycja nacechowana jest niezwykłą oszczędnością w formie i kolorze. Kolorystyczne interwencje na szarym, niegruntowanym płótnie to specyficzna cecha malarstwa Pągowskiej. Barwne zestawienia bezbłędnie wydobywają to co w obrazie najważniejsze – mocna plama czerni w leżącej kobiecie, jaskrawo pomarańczowy cień uciekającej w oddali postaci. Ascetyzm formy, sprowadzonej niemalże do znaku pionowych i poziomych linii buduje przestrzeń, w której rozgrywa się zdarzenie. Pągowska balansuje na granicy figuracji i abstrakcji nie popadając nigdy w tę ostatnią. Jej wyobraźnia nie zna granic, Językiem prostym rysuje zdarzenia pozostawiając pole do interpretacji. W tym niedopowiedzeniu jest cel – zostawić przestrzeń dla wyobraźni widza, nie narzucać z góry ustalonej lektury. Jak pisał Tadeusz Konwicki: Jej wyabstrahowany świat kształtów plastycznych zawiera dostateczną sumę elementów znaczeniowych, które, niczym narkotyk, pobudzają wyobraźnię widza, angażują go we współuczestnictwo aktu twórczego. Zatem jej malarstwo nie tylko „gładzi wzrok", nie tylko bawi się samoistną grą plastyczną, lecz wciąga nas również w kredowe koło dramatów współczesnego człowieka. (ze wstępu do: Teresa Pągowska. Malarstwo [katalog wystawy], Zachęta, Warszawa 1966)



– ARTYSTA JEST
JAK DOWÓDCA,
KOMENDERUJĄCY SWOIM
WOJSKIEM: KRESKAMI
I KOLORAMI – MÓWI
ZBIGNIEW MAKOWSKI.
– DĄŻY DO CZEGO?
– DO ZWYCIĘSTWA.
A ZWYCIĘSTWEM JEST
WIELKIE DZIEŁO SZTUKI.
KAŻDE WIELKIE DZIEŁO
SZTUKI JEST ZWYCIĘSTWEM
NAD SŁABOŚCIAMI
I WĄTPLIWOŚCIAMI.

(z wypowiedzi dla radiowej Dwójki, 2012)

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

68

ZBIGNIEW MAKOWSKI
(UR. 1930)

Pejzaż z filozofami, 1969

gwasz, papier naklejony na płytę, 33 x 62 cm
sygn. z lewej strony: Zbigniew Makowski 1969

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

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, Warszawa, źródło: Forum, fot. Aleksander Jalosinski

POMIĘDZY NAMI A NATURĄ, A RACZEJ POMIĘDZY NAMI, A NASZĄ WŁASNĄ ŚWIADOMOŚCIĄ ISTNIEJE NIEPRZENIKNIONA ZASŁONA, KTÓRA UKRYWA NAM ŚWIAT I NIE POZWALA WIDZIEĆ GO W JEGO WŁAŚCIWEJ FORMIE. TĄ ZASŁONĄ JEST RACJONALISTYCZNE I PRAKTYCZNE UJMOWANIE ZJAWISK. WSKUTEK TEGO ŚWIAT WIDZIMY W SCHEMATYCZNYCH, SZABLONOWYCH KSZTAŁTACH I BARWACH. JAK USUNĄĆ TĘ ZASŁONĘ? STAĆ SIĘ TO MOŻE TYLKO PRZEZ ODPRZEDMIOTOWIENIE NATURY, NIEWIDZENIE PRZEDMIOTU, A UJAWNIENIE TEGO, CO KRYJE SIĘ POD ZEWNĘTRZNĄ JEGO POWŁOKĄ, MIANOWICIE MALARSKIEJ JEGO STRONY: STOSUNKU I PROPORCJI KSZTAŁTÓW I BARW.
– Henryk Stażewski

(H. Stażewski, *Nowa sztuka, a spuścizna sztuki epok minionych*, [w:] „Pion", 1933, nr 5, s. 4.)

70

HENRYK STAŻEWSKI
(1894–1988)

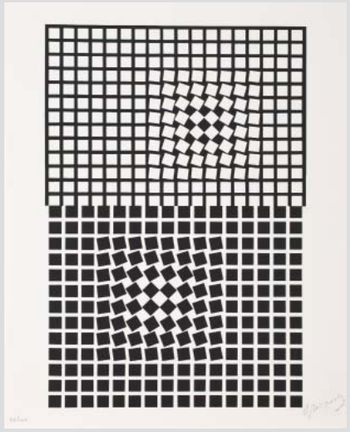
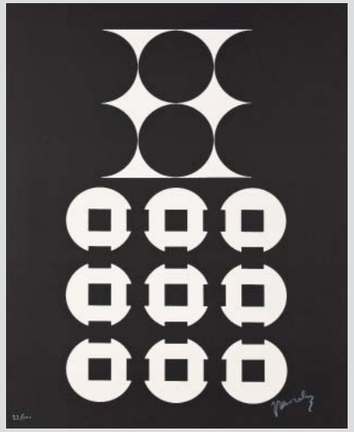
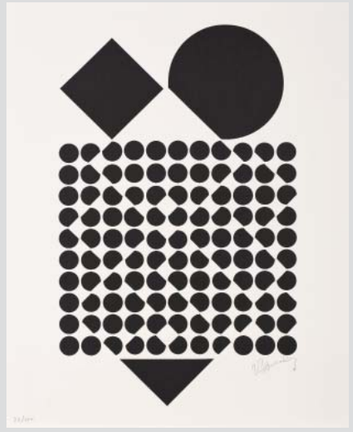
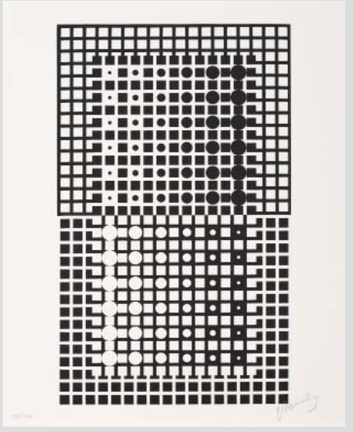
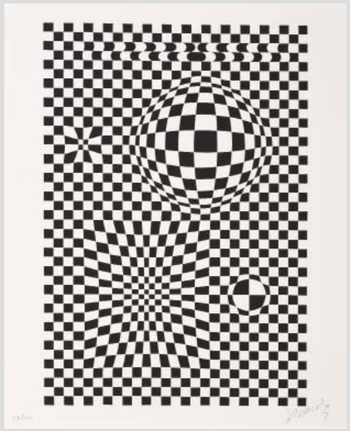
Relief nr 37, 1973

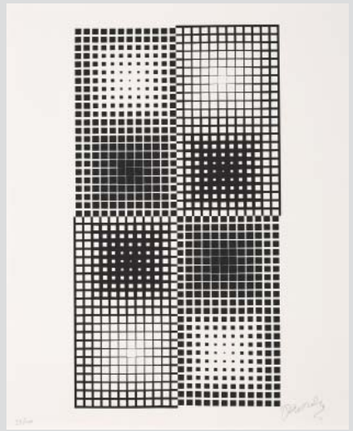
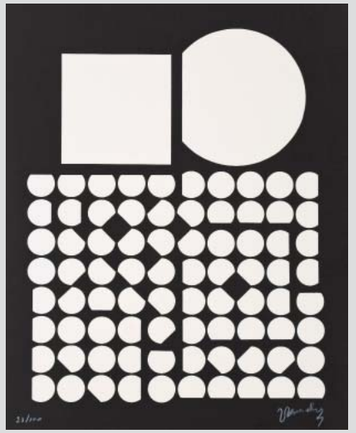
tech. własna, płyta, 61,4 x 61,4 x 4,3 cm
sygn. na odwrocie: H. Stażewski 1973 / nr. 37
na odwrocie naklejka Galerii Foksal
Potwierdzenie autentyczności autorstwa
Wiesława Borowskiego Dyrektora Galerii
Foksal w latach 1966-2006

Estymacja: 250 000 – 400 000 zł •

PROWENIENCJA
Kraków, kolekcja prywatna
Warszawa, kolekcja prywatna

REPRODUKOWANY
Henryk Stażewski, red. Andrzej Szczepaniak, wyd. Skira, Mediolan 2018, s. 169.

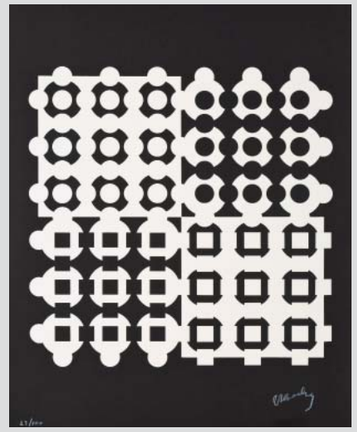
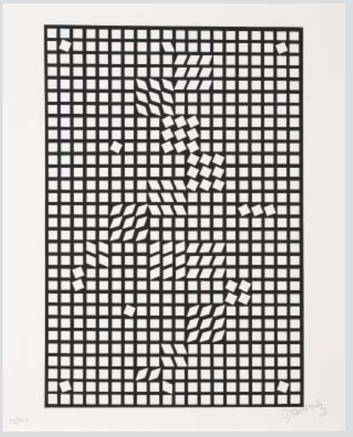
71

VICTOR VASARELY
(1906–1997)

Corpusculaires, 1973

10 grafik w portfolio, druk, papier
36 x 29 cm (każda)
ed. 23/100
sygn. ołówkiem p.d. (każda): Vasarely
ed. ołówkiem l.d. (każda): 23/100

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

W MOJEJ SZTUCE NIE CHODZI O FORMĘ. CHODZI O WIDZENIE. CIESZĘ SIĘ WIDZENIEM RZECZY I CIEKAWI MNIE SPOSÓB W JAKIM MOIM ZDANIEM INNI JE WIDZĄ.

– Roy Lichtenstein

ROY LICHTENSTEIN

Roy Lichtenstein urodził się 27 października 1923 roku w Nowym Jorku, dorastał na Manhattanie Upper West Side, miał pasję zarówno do nauki jak i komiksów. Jako nastolatek zainteresował się sztuką. Brał lekcje akwareli w Parsons School of Design w 1937 roku oraz w zajęciach Art Students League w 1940 roku. Studiował również w pracowni amerykańskiego malarza realisty Reginalda Marsha. W latach 30. zafascynował go świat muzyki, wśród jego ulubionych wykonawców znaleźli się: Charlie Parker, John Coltrane, czy Miles Davis. Często w tym czasie odwiedzał nowojorskie kluby jazzowe szkicując portrety. W latach 40. studiował malarstwo na Ohio State University. Zadebiutował w 1951 w Nowym Yorku. W pierwszym okresie jego malarstwa, inspiracje czerpał z abstrakcyjnego ekspresjonizmu późnych lat 50., który był przewodnim nurtem w ówczesnej sztuce amerykańskiej. Później przekształcał kubistyczne obrazy innych artystów. W 1950 roku, tworzył przedmioty artystyczne inspirowane mitologią i odnoszące się do amerykańskiej historii i folkloru. Podejmowane tematy malował w stylu, w którym składał hołd historycznym kierunkom sztuki. W połowie lat 60. Roy Lichtenstein stworzył cykl Brushstrokes – serie pociągnięć pędzlem, będące parodią ekspresyjnego abstrakcjonizmu. Były to obrazy malowane farbami, ze stylizowanym, graficznym tłem. W następnych latach artysta powrócił do początków swojej twórczości i ponownie zaczął przetwarzać dzieła innych twórców. Podjął w ten sposób próbę ożywienia tychże obrazów. Powstałe w ten sposób dzieła nawiązywały do Claude Moneta, Henriego Matissa, czy Franza Marca. W latach 70. malował abstrakcyjne cykle Mirrors. Lata 80. przyniosły zmiany w konwencji przyjętej przez malarza, co nie spotkało się z aprobatą ze strony krytyki. Roy Lichtenstein stał się czołowym reprezentantem poetyki komiksu i popartu, dla wielu zostanie reprezentantem ekspresyjnych form, zniwelowanych stereotypów, ironii, symboli, które same z siebie czerpią tematy.

Lichtenstein pragnął, aby jego obrazy wyglądały jak najmniej malarsko, chociaż uważał się za malarza. Jako medium wybrał drogę popularnego wówczas w Stanach komiksu dla nastolatków, świadomie ogałacając własną twórczość z jakiegokolwiek osobistego elementu

POP ART LOOKS OUT INTO THE WORLD. IT DOESN'T LOOK LIKE A PAINTING OF SOMETHING, IT LOOKS LIKE THE THING ITSELF.

– Roy Lichtenstein

72

ROY LICHTENSTEIN (1923–1997)

M-Maybe, 1965

litografia, papier, 84 x 84 cm (wycisk płyty)
sygn. l.d.: Roy Lichtenstein

Estymacja: 45 000 – 60 000 zł •

Podczas pierwszej indywidualnej wystawy w 1962 roku w Galerii Leo Castelli Roy Lichtenstein wyprzedał wszystkie swoje prace jeszcze przed otwarciem. W 1965 roku niemiecki kolekcjoner Peter Ludwig zgłosił się do właściciela galerii z pytaniem, jaką cenę Lichtenstein byłby skłonny zaakceptować w zamian za nowopowstały obraz *M-Maybe* z osobistej kolekcji artysty. Prace Lichtensteina sprzedawały się wówczas za średnią cenę 6000 $. Leo Castelli zaproponował Ludwigowi kwotę 12 000 $. Ludwig by być pewnym, że *M-Maybe* trafi w jego ręce wypłacił Lichtensteinowi sumę 30 000 $.

M-Maybe jest jednym z najbardziej znanych i ikonicznych dla światowego pop-artu dzieł. Przedstawia atrakcyjną blondynkę, w charakterystycznej dla Lichtensteina konwencji komiksowej. Jak to często bywa w tych pracach, bohaterka czeka na mężczyznę w nieokreślonym, miejskim otoczeniu. Komiksowy dymek ukazuje myśl dziewczyny: „M-Może się rozchorował i nie mógł opuścić studia". Tekst i wyraz jej twarzy wskazują na troskę i stan oczekiwania. Amerykański historyk sztuki David Britt porównał dzieło do wiktoriańskiego malarstwa narracyjnego, ponieważ Lichtenstein zachęca widza do spekulacji nad tożsamością obecnych i nieobecnych bohaterów, a także samej „natury sytuacji" w jakiej się znajdują.

I THINK WE'RE MUCH SMARTER THAN WE WERE. EVERYBODY KNOWS THAT ABSTRACT ART CAN BE ART, AND MOST PEOPLE KNOW THAT THEY MAY NOT LIKE IT, EVEN IF THEY UNDERSTAND THERE'S ANOTHER PURPOSE TO IT.

– Roy Lichtenstein

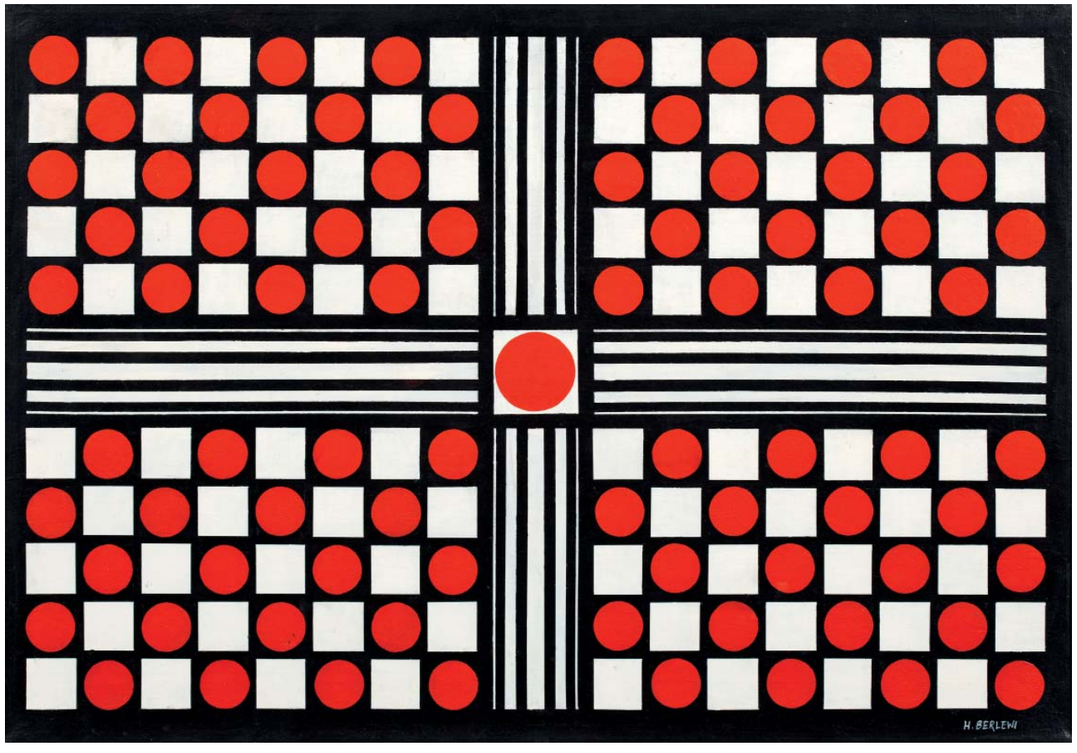
73

HENRYK BERLEWI
(1894–1967)

Mechanofaktura, ok. 1960

olej, płótno, 46,5 x 66,5 cm
sygn. p.d.: H. BERLEWI
na odwrocie cztery stemple
„Atelier Berlewi"
w załączeniu ekspertyza Adama
Konopackiego

Estymacja: 150 000 – 200 000 zł •



NIC JUŻ NIE POZOSTAŁO Z DRAMATYZMU ARTYSTYCZNEJ FANTAZJI: MECHANO-FAKTURA BIAŁO-CZERWONO-CZARNA UDERZA ŚCIŚLE WYKALKULOWANĄ, ZGOŁA MECHANICZNĄ PRECYZJĄ, Z JAKĄ ZESTAWIANE SĄ RÓŻNEJ WIELKOŚCI FIGURY GEOMETRYCZNE. KONTRAST CZERWONEGO KWADRATU I KOŁA OKREŚLA GŁÓWNE KOMPOZYCYJNE NAPIĘCIE, KTÓRE ZOSTAJE JEDNAK ROZŁADOWANE PRZEZ UKŁAD CZARNYCH PROSTOKĄTÓW, KWADRATÓW I TRÓJKĄTA. W TEN SPOSÓB OSIĄGNIĘTY ZOSTAJE NOWY WZÓR HARMONII – ZMECHANIZOWANEJ HARMONII EPOKI PRZEMYSŁOWEJ. – Jarosław Lubiak

(*Abecadło*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.)

Berlewi opracował teorię mechanofaktury w 1923 roku. Swoją twórczość rozwijał według tejże teorii do 1926 a następnie po 1957 roku kładąc podwaliny pod nadchodzącą epokę op-artu. Podstawowe figury geometryczne, stosowanie szablonu oraz ograniczenie barw do czerni, bieli i czerwieni stały się narzędziem do podkreślenia dwuwymiarowości płótna. Według Berlewiego istotą wszelkiej faktury było sprowadzenie odbieranych wrażeń do najprostszych form układanych w rytmiczne kompozycje. Jednocześnie w założonym wspólnie z Aleksandrem Watem I Stanisławem Bruczem biurze reklamowym "Reklama-Mechano" Berlewi opracowywał zasady druku funkcjonalnego wnosząc tym samym istotny wkład w rozwój typografii.

Całokształt twórczości Henryka Berlewiego – jednego z najwybitniejszych w sztuce światowej kontynuatorów nurtu konstruktywizmu i suprematyzmu – jest manifestem odrzucającym iluzję przestrzenną. Powstanie Mechanofaktury było reakcją na "nieokiełznane hiperindywidualistyczne malarstwo" z jakim zetknął się Berlewi w 1922 roku w Berlinie. Ale już wcześniej wyczuwał konieczność odejścia od dotychczasowego pojmowania sztuki. W roku 1921 pisał: Nasza epoka jest czasem bezstylowości, okresem anarchii w sztuce. Nie posiadamy żadnego gruntu pod nogami, dotychczasowa tradycja zniknęła. Pozostaliśmy jak po trzęsieniu ziemi, jak po gwałtownej burzy I jesteśmy zmuszeni podjąć budowę n o w e g o, jakie dotychczas w świecie nie istniało.(Malinowski J., Grupa "Jung Idysz" i żydowskie środowisko "nowej Sztuki" w Polsce 1918-1923, Warszawa 1987, s. 210.)

Początkowe dzieła cechowała oszczędność form, z którą eksperymentował artysta do 1926 roku. Kolejne lata cechowały się powrotem do malarstwa tradycyjnego zwłaszcza zaś do portretu. Jednak raz powziętej myśli nie porzucił. Inspiracją do powrotu ku abstrakcji stały się przełomowe dla malarstwa tego nurtu wystawy, które miały miejsce w Paryżu w 1957 roku ("50 lat malarstwa abstrakcyjnego" w Galerie Creuse oraz "Prekursorzy sztuki abstrakcyjnej w Polsce: Malevich, Kobro, Strzemiński, Berlewi, Stażewski" w Galerie Denise Rene). Obydwa wydarzenia zaowocowały pochlebnymi recenzjami prac Berlewiego. Od tamtej pory koncepcje swoje rozwijał mnożąc elementy, tak że wrażenia optyczne stawały się coraz bardziej dynamiczne. Doskonałym tego przykładem jest oferowana praca, w której rytmy wyznaczają seryjnie powtarzane kręgi i linie, a wzajemne zestawienie form kół, kwadratów, linii białych i czarnych wywołują ruch i powstanie "powidokowych" skosów i trójkątów.

Większa część ouvre artysty znajduje się poza granicami kraju. Oferowana kompozycja jest nieznaną dotychczas w literaturze pracą Henryka Berlewiego, tym cenniejszy wnosi wkład w badania nad twórczością tego artysty światowego formatu.

74

MIKOŁAJ KOCHANOWSKI (1916 – 1987)

Obraz-relief III, lata 60. XX w.

tech. mieszana, plótno, 100 x 81 cm
sygn. na blejtramie: M. KOCHANOWSKI
na odwrocie naklejka BWA w Krakowie

Estymacja: 25 000 – 30 000 zł •

WYSTAWIANY
Kraków, Pawilon BWA, *14 Kolekcji (14 Malarzy Krakowskich)*, luty 1968.
Kraków, Galeria Pryzmat, *Mikołaj Kochanowski. Malarstwo, ready-made*, 6.09–19.09.2017.

REPRODUKOWANY
Mikołaj Kochanowski (1916–1987). Album twórczości [katalog wystawy], wyd. Galeria Pryzmat, Kraków 2017, s. 43, poz. 21.

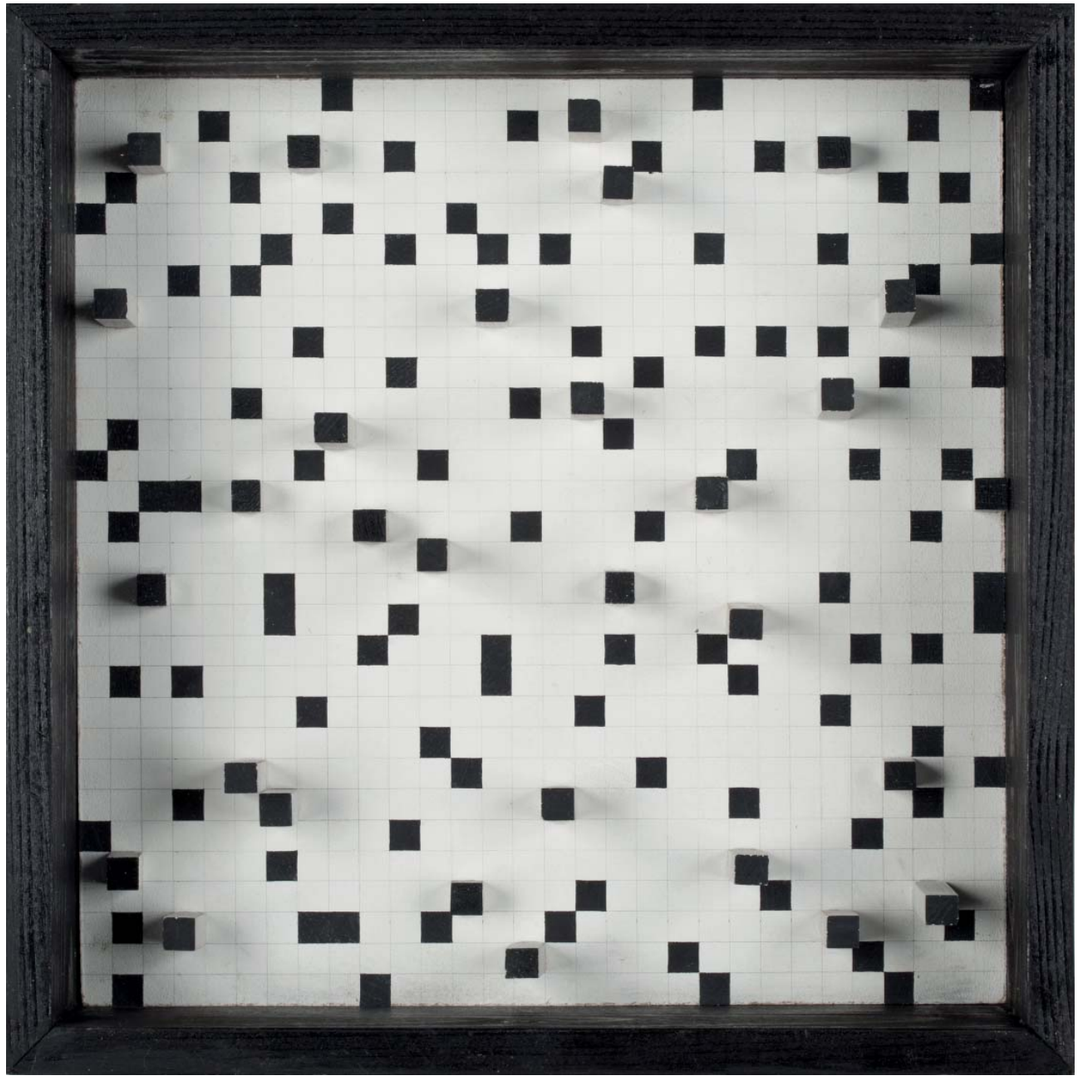
Mikołaj Kochanowski był polskim artystą, malarzem i pedagogiem. Urodził się w Grosułowie w obwodzie chersońskim Imperium Rosyjskiego, koło Odessy. Jego ojciec zmarł, kiedy Kochanowski miał zaledwie 3 lata. W 1921 roku wraz z matką i siostrami przyjechał do Polski, gdzie początkowo zamieszkali w okolicy Kalisza, lecz ze względu na trudne warunki życia chłopiec został oddany do sierocińca, a później do bursy Karmelitów koło Krzeszowic. Kochanowski do szkoły uczęszczał już w Krakowie – ukończył Publiczną Szkołę Powszechną Męską przy św. Floriana oraz Państwową Szkołę Sztuk Zdobniczych. W 1937 roku został powołany do służby wojskowej, którą zakończył rok później. Od 1938 studiował na Akademii Sztuk Pięknych u Pawła Dadleza, Kazimierza Sichulskiego i Fryderyka Pautscha. Jego studia przerwał wybuch II wojny światowej. W 1939 wziął udział w kampanii wrześniowej, podczas której został ranny. Po wyjściu ze szpitala polowego, zamieszkał we Lwowie, gdzie poznał Wandę Frankowską z którą postanowił się pobrać. W następnym roku powrócił do Krakowa i rozpoczął pracę w Kawiarni Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3, gdzie pracowało wówczas wielu artystów i ludzi sztuki. Po zakończeniu wojny ponownie wstąpił do ASP, którą ukończył w 1947 w pracowni Hanny Rudzkiej-Cybis. Od razu został powołany jako asystent na Wydziale Malarstwa, gdzie pełnił funkcję pedagoga i nauczyciela rysunku przez ponad 30 lat (do 1982 roku). Jego uczniami byli m.in. Zbigniew Bajek i Tadeusz Wiktor. Równocześnie cały czas pracował nad swoją sztuką – rozpoczynając od klasycznego malarstwa szybko zaczął poszukiwania własnej formy wyrazu, którą odnalazł w abstrakcji geometrycznej, często tworzonej przy użyciu gotowych przedmiotów. Pierwszą wystawę indywidualną zorganizował w 1960 roku w Domu Plastyków. Uczestniczył w ponad 120 wystawach w kraju i za granicą, m.in. we Francji, Norwegii, na Węgrzech. Podróżował do Paryża i Włoch dzięki artystycznym stypendiom ministerialnym. Był artystą wszechstronnym, malował prace olejne, tworzył kolaże, wykonywał abstrakcyjne reliefy z użyciem gotowych przedmiotów (ready made), projektował wnętrza i dekoracje brał też udział w happeningu Tadeusza Kantora (1965 rok).

Ryszard Winiarski, absolwent Wydziału Mechaniki Precyzyjnej Politechniki Warszawskiej uczęszczał jako wolny słuchacz do pracowni 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 Winiarskiego celem nie jest obraz sam w sobie, ani jego estetyka, bardziej interesuje go sam proces twórczy sterowany rządzący się prawami gry. W tym sensie wyprzedzał artysta swój czas, wprowadzając do swoich prac elementy konceptualizmu. Stąd też Winiarski nie używał terminu „obraz", ale „obszar" lub „próby wizualnej reprezentacji układów statystycznych". Intencją artysty – jak pisze Bożena Kowalska – było odrzucenie przestarzałych norm tradycyjnej estetyki, wszelkich obowiązujących dotąd i nauczanych w szkołach zasad dotyczących malarstwa, łącznie z regułami budowy kompozycji czy rozwiązań kolorystycznych i światłocieniowych. Winiarski zanegował samą ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę i noszącego cechy jego twórczej indywidualności. Dążeniem malarza było stworze nie sztuki bezosobowej, wyzbytej z wszelkiej emocji; sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie, logicznie i precyzyjnie. (Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków 2002, s. 8-9). Prace Ryszarda Winiarskiego wchodzą w skład kolekcji takich instytucji jak Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Poznaniu. Znajdują się w kolekcji Anny i Jerzego Staraków w Warszawie, McCeory w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w New Delhi i wielu innych znakomitych kolekcjach prywatnych.

W 1973 roku Winiarski wyjechał na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej do USA. Stało się to bodźcem do dalszych poszukiwań, artysta włączył do repertuaru nowe formy wypowiedzi, które jednak w dalszym ciągu opierały się na skrupulatnych obliczeniach matematycznych i zmiennej losowej. Powstawały obiekty w dużej skali, do swoich realizacji artysta wprowadził też trzeci wymiar. Rzut kostką czy monetą nie decydował już tylko o zagospodarowaniu czarnych i białych kwadracików na dwuwymiarowej planszy. Teraz również determinował stopień ich wyniesienia ponad płaszczyznę obrazu. Do najsłynniejszych realizacji tego typu należą te pokazane w 1973 roku w nowojorskiej Barney Weinger Gallery jak również znajdujący się dziś w kolekcji Anny i Jerzego Staraków tryptyk datowany również na 1974 rok. Oferowana praca, o rok wcześniejsza, to biała powierzchnia o podziale 30 x 30, na której znajdują się zamalowane losowo wybrane czarne kwadraciki. Kwadrat to podstawowy moduł. Czarne kwadraciki rozdysponowane są na czterech różnych wysokościach co artysta opisuje na odwrocie pracy: 0, 2, 4, 6. Poziom „0" odpowiada płaszczyźnie obrazu. Kolejne to słupki wznoszące się odpowiednio na wysokości 2, 4 i 6 modułów, każdy z nich powtórzony dziesięć razy. Oferowana praca w pełni odzwierciedla koncepcję Ryszarda Winiarskiego, według której jego obrazy były rezultatem połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania. Program przewidział cztery alternatywne wysokości rozmieszczenia zamalowanych pól oraz ich ilość natomiast o ostatecznym wyborze ich rozmieszczenia na płaszczyźnie decydował przypadek – rzut kostką lub monetą. W ten sposób Winiarski negował ideę obrazu jako dzieła sztuki kształtowanego świadomie przez artystę a jego koncepcja wpisuje się w atmosferę myślową lat sześćdziesiątych, w których cechami nadrzędnymi sztuki stały się intelektualizacja, zracjonalizowanie i obiektywizm.

[WINIARSKI] POSZUKIWAŁ RÓŻNYCH ŹRÓDEŁ ZMIENNEJ LOSOWEJ, ABY ODRZUCIĆ NA OBRAZIE OCENĘ ESTETYCZNĄ, A ZAMIAST TEGO ZADEMONSTROWAĆ 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.

– Zbigniew Libera



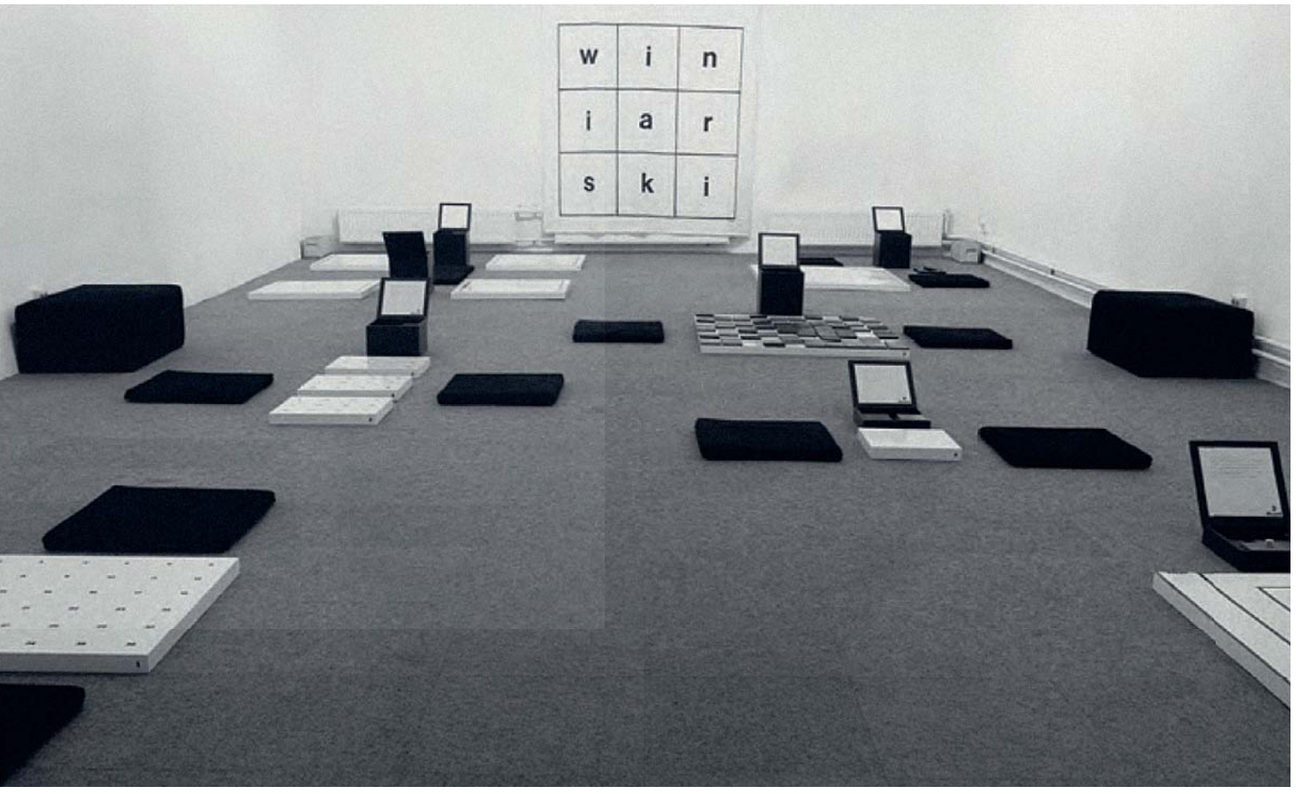
75

RYSZARD WINIARSKI (1936–2006)

Relief przestrzenny, 1973

akryl, płyta, 33 x 33 x 8 cm
sygn. na odwrocie: Winiarski 1973
opisany na odwrocie: 0,2,4,6

Estymacja: 120 000 – 170 000 zł •



Źródło: *Ryszard Winiarski*, z serii: *Spectra Art Space Masters*, Warszawa 2016.

WINIARSKI NALEŻY DO GRUPY ARTYSTÓW, KTÓRZY SPOŚRÓD NIEWYOBRAŻALNEJ ILOŚCI MOŻLIWOŚCI W SZTUCE, WYBIERA TĘ OPARTĄ O W PEŁNI DAJĄCY SIĘ KONTROLOWAĆ EFEKT. URUCHAMIAJĄC REGUŁĘ, URUCHAMIA WYOBRAŹNIĘ. OSTATECZNY OBRAZ JEST REZULTATEM ZADANEGO PROCESU REALIZACJI. LOGICZNIE ZATEM AKCEPTUJE ELEMENTY GRY, CZY NAWET, JAK W PRZYPADKU NASZEJ WYSTAWY, WYBIERA GRĘ JAKO TEMAT, OSIĄGAJĄC, JAK SAM MÓWI, DZIEŁO ZBIOROWE. JEGO GRA JEST ZAWSZE PROSTA, NIGDY SKOMPLIKOWANA, A JEDNAK RÓŻNORODNOŚĆ MOŻLIWOŚCI JEST OGROMNA. (...) ZA POMOCĄ SWOJEJ METODY TWÓRCZEJ WINIARSKI WYRAŹNIE CELUJE W DEMISTYFIKACJĘ FIGURY ARTYSTY, KTÓRY DLA NIEGO NIE JEST GENIUSZEM, A DOSTAWCĄ IDEI SŁUŻĄCYCH OSOBISTEJ I ZBIOROWEJ KREATYWNOŚCI.

– Antoinette de Stigter, kuratorka Kunstcentrum Badhuis w Gorinchem w Holandii

(*Ryszard Winiarski*, z serii: *Spectra Art Space Masters*, Warszawa 2016.)

PODEJMOWAŁEM WALKĘ Z NIEZAMIERZONYM PRZEZ MNIE SPOSOBEM ODBIERANIA PRAC. NA KLIKU WYSTAWACH OBOK OBRAZÓW PREZENTOWAŁEM PLANSZE I Z UPOREM MANIAKA SPISYWAŁEM REGUŁY GRY WYJAŚNIAJĄCE PROGRAM. ICH CELEM BYŁO UŚWIADAMIANIE, ŻE ZA OBRAZAMI KRYJE SIĘ COŚ INNEGO, CO NIE POZWALA NA ODBIÓR EMOCJONALNY. ZROZUMIAŁEM, ŻE MUSZĘ DOKONAĆ ISTOTNEGO ZWROTU, ŻE NADMIERNE KOMPLIKOWANIE PROGRAMU NIE PROWADZI DO ZDOBYWANIA KOLEJNYCH OBSZARÓW SZTUKI. – Ryszard Winiarski

(Ryszard Winiarski, z serii: *Spectra Art Space Masters*, Warszawa 2016.)

76

RYSZARD WINIARSKI
(1936–2006)

Badhuis-vlag, 1976

tkanina bawełniana, olej, 280 x 180 cm
sygn. l.d.: Winiarski 76

Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

PROWENIENCJA
Belgia, kolekcja prywatna
własność spadkobierców artysty
własność artysty

WYSTAWIANY
Gorinchem, Kunstcentrum Badhuis, *Ryszard Winiarski. Gry*, 1976.

REPRODUKOWANY
Ryszard Winiarski, z serii: *Spectra Art Space Masters*, Warszawa 2016.

W 1974 roku Winiarski uczestniczył w holenderskim mieście Gorinchem w sympozjum, które skupiało się nad rolą i funkcją sztuki we współczesnym społeczeństwie, w tym nad możliwością wykorzystania jej potencjału w kreowaniu przestrzeni publicznej. W trakcie Sympozjum udostępniono wybrane obszary miasta zaproszonym artystom, którzy mieli za zadanie zaprojektować na miejscu i następnie zrealizować rzeźby lub przestrzenne instalacje. W Gorinchem Ryszard Winiarski, jako jedyny przygotował dwie realizacje, pod wspólnym tytułem „Geometria w krajobrazie".

W 1975 roku Antoinette de Stigter kuratorka nowopowstałego Kunstcentrum Badhuis zaproponowała każdemu z uczestników sympozjum wystawę indywidualną. Ryszard Winiarski pokazał swoje prace w 1976 roku. W katalogu de Stigter tak pisała o polskim artyście: Winiarski należy do grupy artystów, którzy spośród niewyobrażalnej ilości możliwości w sztuce, wybiera tę opartą o w pełni dający się kontrolować efekt. Uruchamiając regułę, uruchamia wyobraźnię. Ostateczny obraz jest rezultatem zadanego procesu realizacji. Logicznie zatem akceptuje elementy gry, czy nawet, jak w przypadku naszej wystawy, wybiera grę jako temat, osiągając, jak sam mówi, dzieło zbiorowe. Jego gra jest zawsze prosta, nigdy skomplikowana, a jednak różnorodność możliwości jest ogromna. (…) Za pomocą swojej metody twórczej Winiarski wyraźnie celuje w demistyfikację figury artysty, który dla niego nie jest geniuszem, a dostawcą idei służących osobistej i zbiorowej kreatywności. Wystawa w Gorinchem – będąca częścią opracowywanego już od początku lat 70. przez artystę programu pt. Salon gier – stanowiła jego najpełniejszą realizację. Jako narzędzie w walce z niezamierzonym odbiorem swoich prac Winiarski wybrał aktywne uczestnictwo widza w procesie twórczym. W Gorinchem odwiedzający wystawę mieli okazję budowania porównywalnych z artysta obiektów wizualnych. Służyły temu znane dotychczas pola obrazów, zastąpione pustymi planszami – na wystawie w Gorinchem pokazano siedem, zaprojektowanych i wykonanych przez artystę gier.

Badhuis-vlag to zupełnie unikatowa propozycja dla kolekcjonerów i miłośników sztuki Ryszarda Winiarskiego. Ponad dwumetrowy afisz-transparent, został ręcznie wykonany przez artystę na okazję wystawy w Kunstcentrum Badhuis, w Gorinchem. W pawilonie wystawienniczym wisiał na jednej ze ścian sali, w której Winiarski zorganizował swój Salon gier czego dowodem jest fotografia wykonana przez Hendrika Jana van Brandwijka, reprodukowana między innymi w katalogu Spectra Art Space Gallery (publikacja wydana z okazji wystawy artysty tamże w 2016 roku). Badhuis-vlag, obiekt stanowiący cenne świadectwo twórczej drogi jednego z największych polskich artystów współczesnych, jest po raz pierwszy pokazywany publicznie od czasu holenderskiej wystawy.

ZADANIE, JAKIE SOBIE POSTAWIŁ, MOŻNA BY SFORMUŁOWAĆ NASTĘPUJĄCO: ZAPROGRAMOWAĆ OBRAZ TAK ABY JEGO STRUKTURA BYŁA ABSOLUTNIE SPRAWDZALNA, WYŁĄCZAŁA EKSPRESJĘ OSOBISTĄ ORAZ OMYLNĄ ODPOWIEDŹ ODBIORCÓW, DAŁA SIĘ UJĄĆ W RELACJACH LICZBOWYCH, PRZEKAZYWAŁA INFORMACJĘ, KTÓRA JEST W MIARĘ ZAŁOŻONEGO ZADANIA ŚCISŁA. SŁOWEM, OSIĄGNĄĆ TAKI STAN PRECYZYJNOŚCI W PROCESIE TWÓRCZYM I Z TAKIM RYGOREM URZECZYWISTNIĆ MYŚLOWE PRZESŁANKI, ABY OBRAZ NARZUCAŁ SIĘ W ODBIORZE JAKO COŚ NIEODWOŁALNIE KONIECZNEGO. – Stefan Morawski

(Grabski J., *Ryszard Winiarski – Prace z lat 1973-1974*, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka", Kraków, 2002, s. 20.)

Seria 12 prac *Vertical game 4x4*, złożona z dwunastu wertykalnych elementów praca nie jest ani klasyczną grą Winiarskiego, ani wyodrębnionym z niej elementem, lecz serią dwunastu kolejno ponumerowanych gier. Winiarski, bogaty o doświadczenie Salonu gier oraz Geometrii w przestrzeni (lata 70.), zaprasza widza do głębszej analizy poszczególnych części składających się na jeden system – w tym przypadku cienkich listewek pokrytych czarno białą „grą". Wszystkie realizacje artysty, obojętnie od ich formy, były wciąż egzemplifikacją tej samej idei, która dała początek „Próbom wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych" a którą artysta kontynuował przez cały okres swojej twórczości. Jak pisała Bożena Kowalska, „już w 1968 roku Winiarski zaczął tworzyć nowe programy, na podstawie których powstawały obiekty wielobarwne, próby penetracji przestrzeni iluzorycznej, oraz obiekty rzeczywiście trójwymiarowe dzięki reliefowej konstrukcji, iluzyjnie przedstawione przedmioty ukształtowane losowo zbiory z wylosowaną strefą pustą, a nawet, incydentalnie, obiekty kinetyczne. Powstawały obrazy o nietypowych, meandrycznie powycinanych kształtach i realizacje przestrzenne, które zainicjowało przeniesienie dekoracji do ‚Medei' Eurypidesa z Teatru Polskiego do Galerii Współczesnej (Kowalska B., Ryszard Winiarski. Na pograniczu matematyki i sztuki, [w:] Ryszard Winiarski. Prace z lat 1973-1974, katalog wystawy w Galerii Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Kraków 2002, s. 12).

W latach 80. zestaw gier *Vertical game 4x4* został pokazany w niemieckim Kleinsassen Kunstation (1986) a następnie w galerii New Space w Fuldzie (1988). Winiarski był artystą niezwykle cenionym w Niemczech, gdzie nie tylko wielokrotnie wystawiał swoje prace, ale też wykładał – przede wszystkim jako profesor gościnny w Hochschule fur Gestaltung w Offenbach. Szerzej jego sztukę niemiecka publiczność mogła poznać dzięki osobie Gerharda Jurgena Bluma-Kwiatkowskiego – artysty i teoretyka sztuki, który od 1974 zamieszkał w Niemczech. Blum Kwiatkowski stworzył i prowadził tzw. Stacje sztuki, m.in. w Wyższej Szkole Ludowej w Kleinsassen, a następnie w Fuldzie założył galerię New Space i wolną akademię sztuki. Był wielkim propagatorem polskich artystów w Niemczech – organizował wystawy, spotkania i dyskusje na temat sztuki współczesnej.

77

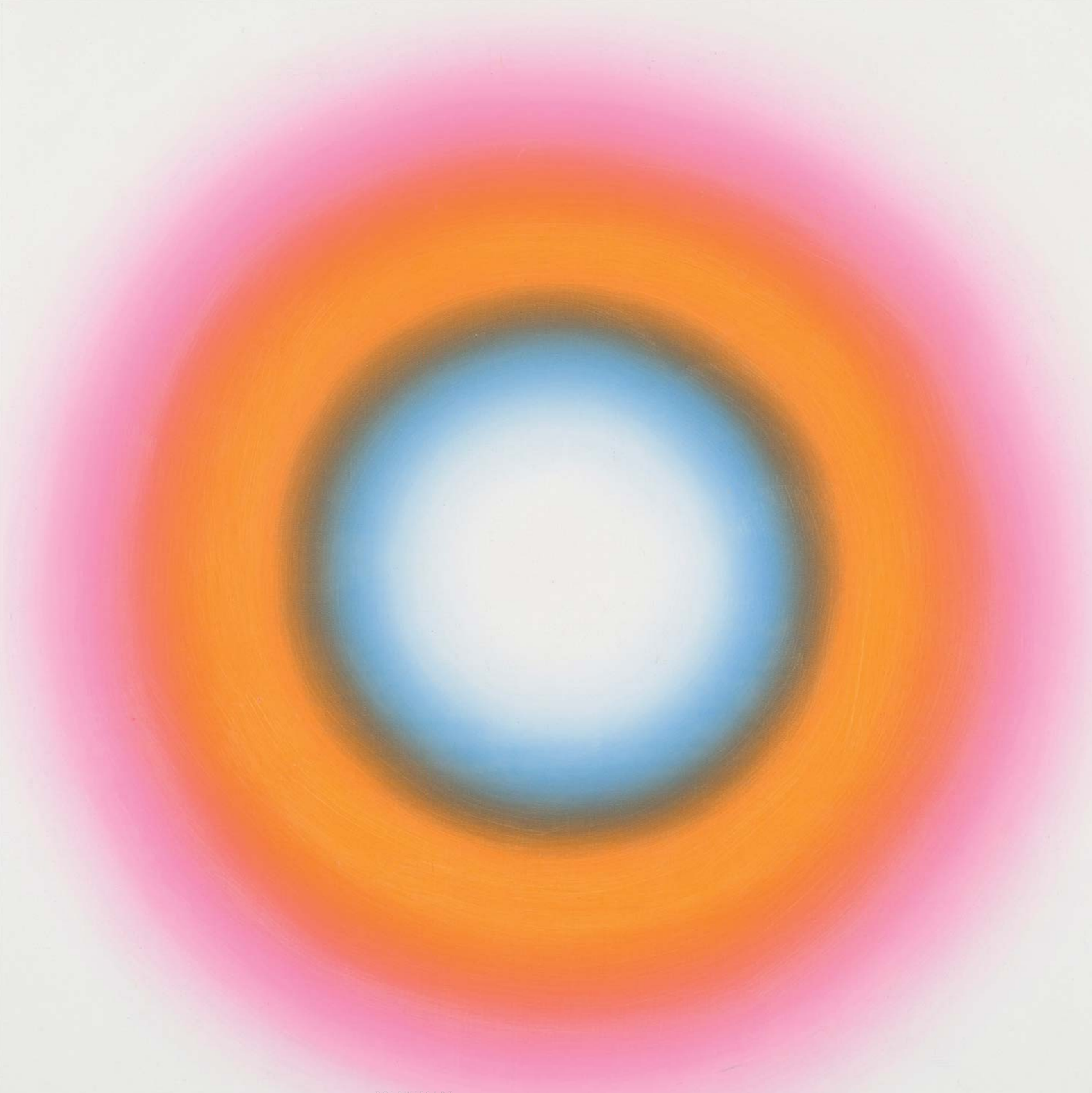
RYSZARD WINIARSKI (1936–2006)

Seria 12 prac Vertical game 4x4, 1981

akryl, płyta pilśniowa,
68 x 4 x 2 cm (każda)
prace oprawione wtórnie w ramę
o wymiarach 107 x 127 cm
sygn. na odwrocie (każda): order
Winiarski 81 vertical game 4 x4

Estymacja: 400 000 – 600 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Fulda, Galerie New Space
własność artysty



POLSWISSART

JEST ON WIELKIM ROMANTYKIEM OP-ARTU, DZIAŁAJĄCYM NIE WEDŁUG REGUŁ, LECZ WEDŁUG POŁĄCZENIA INTUICJI I EKSPERYMENTU (...)

– John Canaday

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

78

WOJCIECH FANGOR (1922–2015)

E44, 1966

olej, płótno, 71 x 71 cm
sygn. na odwrocie: FANGOR/E44 1966

Estymacja: 900 000 – 1 100 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Dreweatts, aukcja 13.07.2016, poz. 93.
Corsham Hall (UK), kolekcja Clifforda i Rosemary Elis
własność artysty

Oferowana praca *E44* pochodzi z 1966 roku. Wpisuje się ona doskonale w konsekwentnie realizowaną przez artystę 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. 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, w przypadku *E44* ciepłego różu i pomarańczu z zimną czernią i granatem, aktywnie oddziaływuje na widza, wzmaga ostrość jego dialogu z obrazem.

W latach 1965–1966, przed wyjazdem do Stanów Zjednoczonych, Fangor na zaproszenie Clifforda i Rosemary Ellis przyjechał na gościnne wykłady do Bath School of Art w Corsham w Wiltshire. Oferowany obraz pochodzi z tamtego czasu. Jest to olśniewający przykład malarstwa najlepszego okresu Fangora, z kolorami kusząco łączącymi się przed oczami widza. Z początku nieco niepokojące dla oka zestawienie barwne szybko ustępuje odczuciu harmonii i czystości formy wywołującej niemalże hipnotyczny efekt.

Obraz pochodzi z kolekcji wspomnianych już Clifforda i Rosemary Ellis, którzy nauczali w Bath School of Art w Corsham Hall po drugiej wojnie światowej zapraszając rokrocznie przedstawicieli światowej awangardy na gościnne wykłady. U Ellisów bywali między innymi Terry Frost, Kenneth Armitage, Henry Cliffe, William Scott i Peter Lanyon.

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, UPRAWIAM 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

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

79

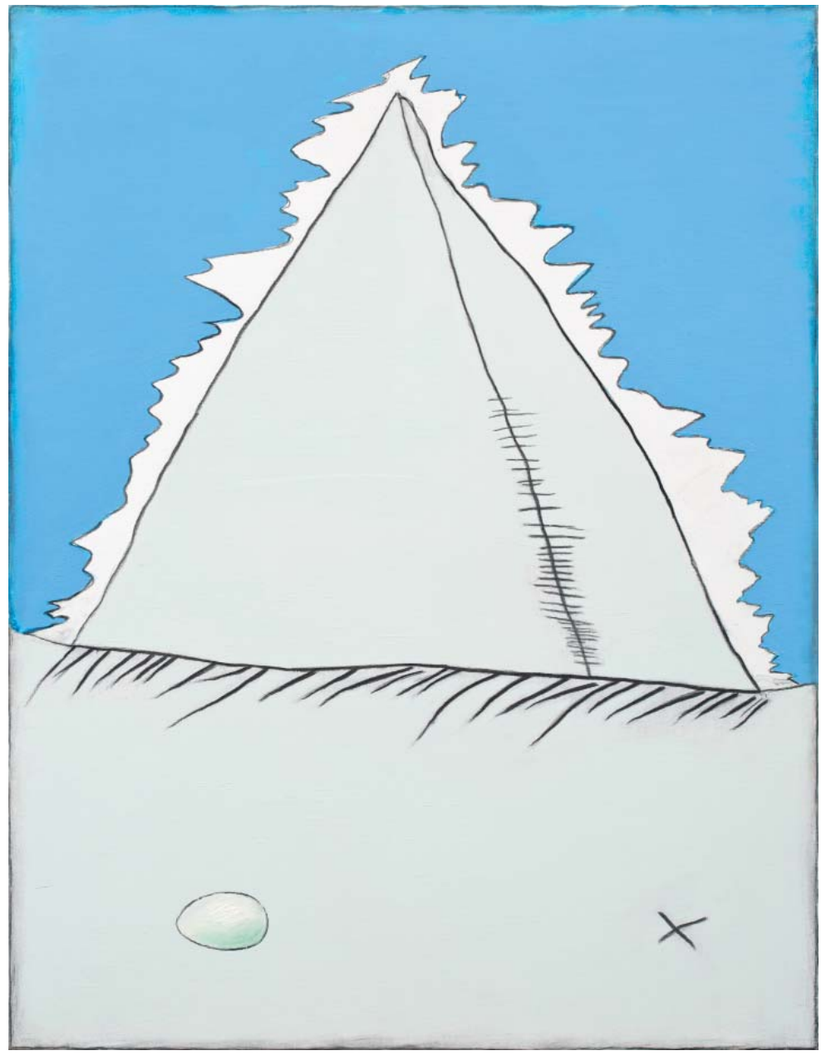
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI
(UR. 1922)

16 VI 2005, 2005

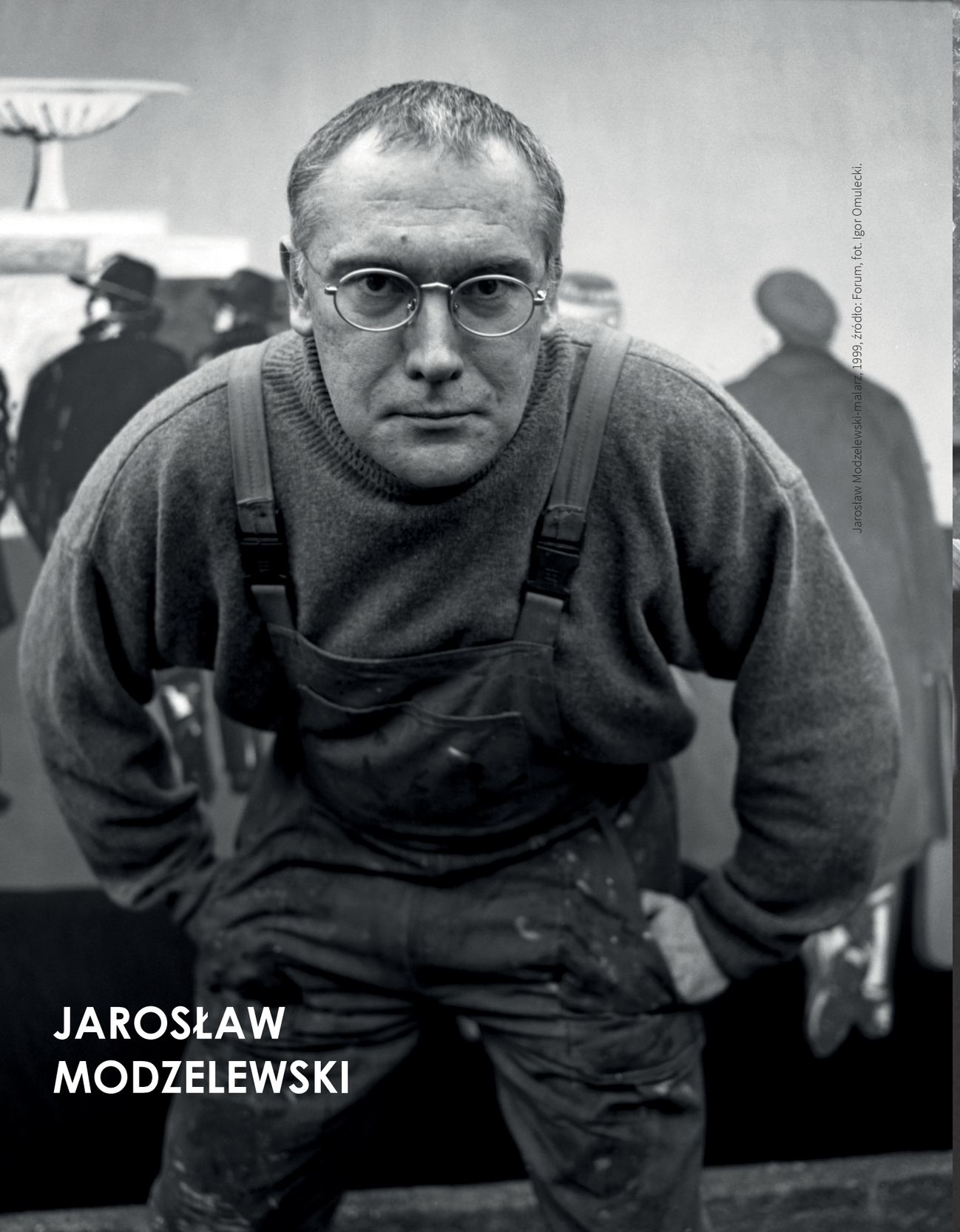
węgiel, akryl, akwarela, płótno, 116 x 89 cm
sygn. na blejtramie : Fijałkowski 16 VI 2005 | 30/2005

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

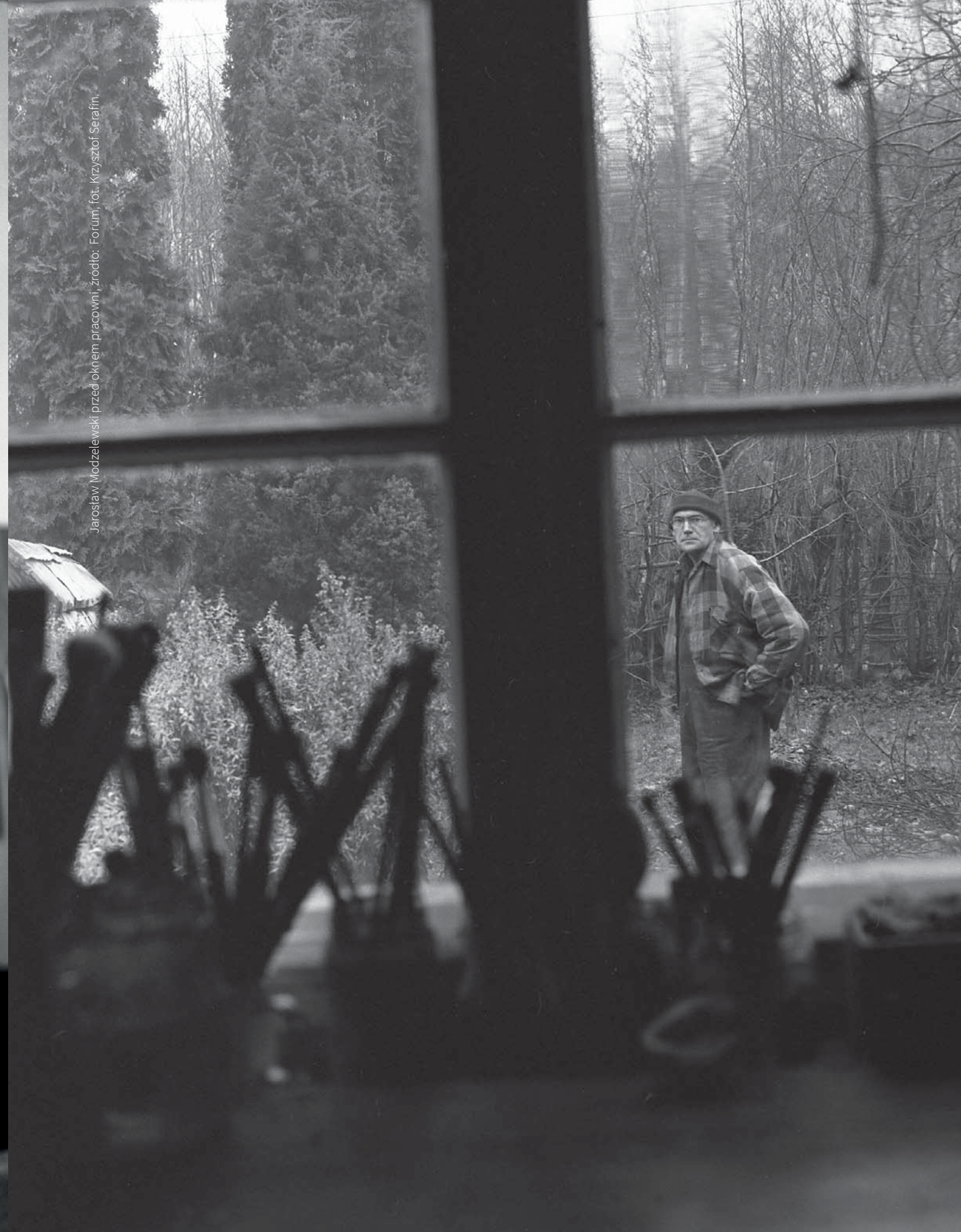
REPRODUKOWANY
Fijałkowski. Malowanie painting, z serii: *Kolekcja Andzelm Gallery 7*, wyd. Apostolicum, Ząbki 2008, s. 51.



JAROSŁAW MODZELEWSKI



Jarosław Modzelewski-malarz, 1999, źródło: Forum, fot. Igor Omulecki.



Jarosław Modzelewski przed oknem pracowni, źródło: Forum, fot. Krzysztof Serafin.

80

JAROSŁAW MODZELEWSKI (UR. 1955)

Fala, 1983

olej, płótno, 69 x 204 cm
opisany na odwrocie: Jarosław Modzelewski 1983 „FALA" olej 204x69

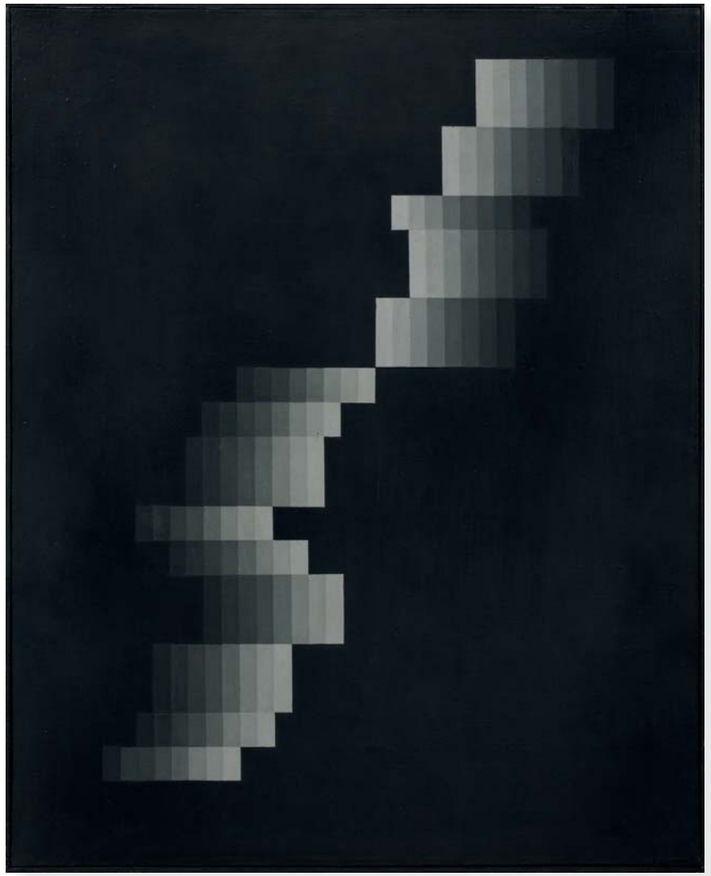
Estymacja: 80 000 – 100 000 zł •

WYSTAWIANY
Warszawa, kościół Nawiedzenia NMP, *Chaos – człowiek – absolut*, 1984.
Warszawa, Pracownia Dziekanka, *Kobieta ucieka z masłem – Gruppa*, 21 maja 1984.
Warszawa, Pracownia Dziekanka, *Wybrane zagadnienia z problematyki malarstwa sztalugowego w aspekcie pracy własnej*, 17–25 marca 1986.

REPRODUKOWANY
Kurzac M., Michalski J., Sitkowska M., Tarabuła M., *Jarosław Modzelewski. Obrazy 1977–2006*, wyd. Galeria Zderzak, Kraków 2006, s. 149, poz. 54.

DLA MNIE MALARSTWO NIGDY NIE JEST DLA WSZYSTKICH, TYLKO ZAWSZE DLA JEDNEGO. JEŻELI W OGÓLE MA SIĘ ZDARZYĆ JAKAŚ RELACJA MIĘDZY WIDZEM I PRACĄ, TO BĘDZIE TO POJEDYNCZY CZŁOWIEK, KTÓRY STANIE PRZED OBRAZEM I NAWIĄŻE Z NIM KONTAKT. TO SIĘ DZIEJE NA POZIOMIE JEDNEGO CZŁOWIEKA, KTÓRY STOI PRZED OBRAZEM NAMALOWANYM PRZEZ JEDNEGO CZŁOWIEKA.

(Szabłowski S., *Nigdy nie będzie takiego malarza*, obieg.pl, 12 kwietnia 2007)



81

JANUSZ ORBITOWSKI
(1940–2017)

S-VI, 1970

olej, płótno, 101,5 x 81,5
sygn. na odwrocie: JANUSZ
ORBITOWSKI 1970
S-VI 100 X 80

Estymacja: 10 000 – 15 000 zł •

82

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(1924–2016)

Akt, lata 80. XX w.

olej, płótno, 114 x 146 cm
sygn. p.d.: Jackiewicz

Estymacja: 15 000 – 20 000 zł •

83

JERZY NOWOSIELSKI
(1923–2011)

Akt, 1962

olej, płyta, 84 x 60 cm
sygn. na odwrocie: JERZY
NOWOSIELSKI
autentyczność potwierdzona
przez Fundację Nowosielskich

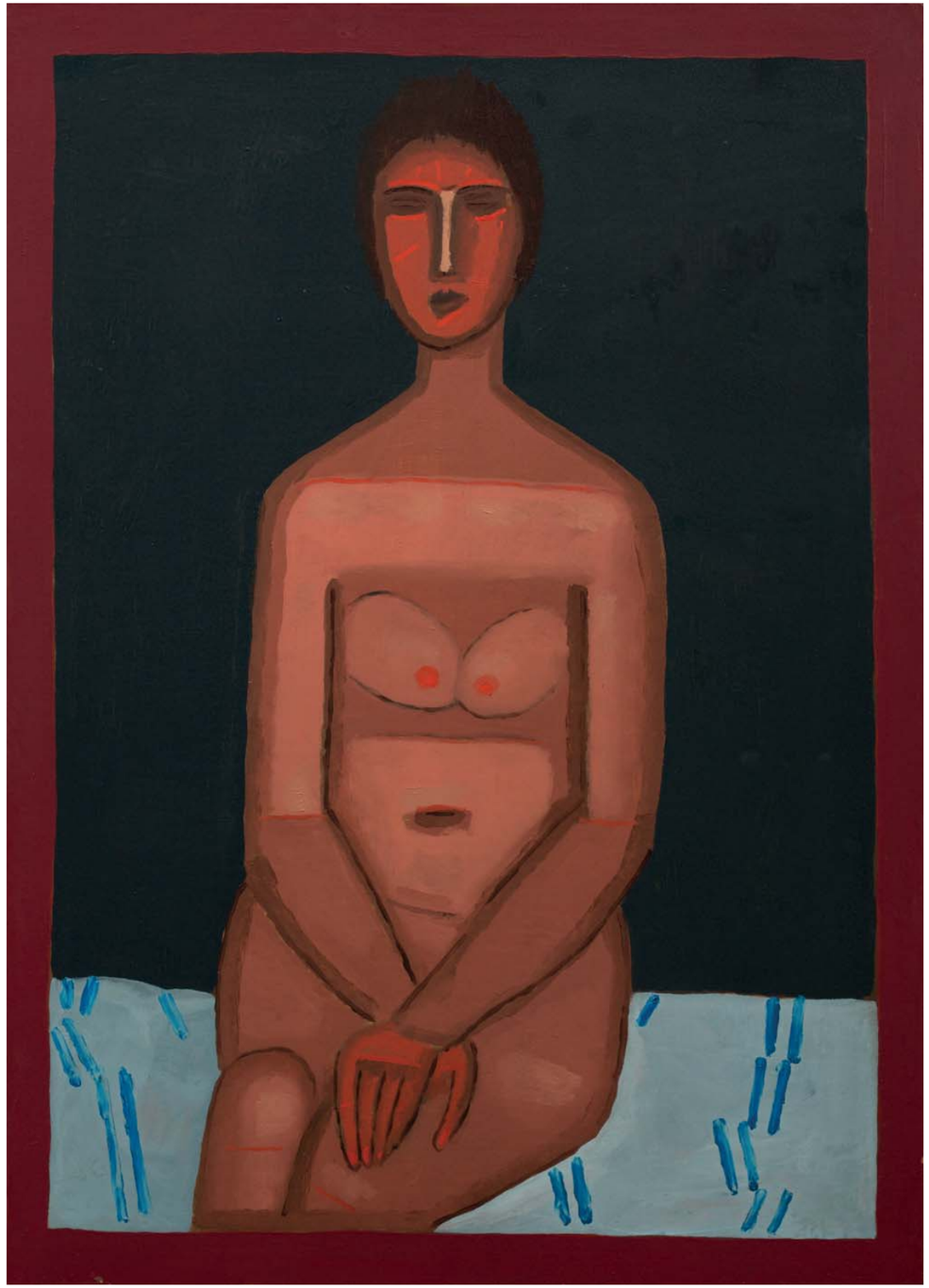
Estymacja: 200 000 – 300 000 zł •

Większość (...) płócien i papierów Jerzego Nowosielskiego przedstawia akty kobiece we wnętrzu. Tylko czasem smukłe sylwetki dziewczyn pokazane są gdzie indziej, w grupie sportowej lub na pokładzie statku. Intymność figury oglądanej we wnętrzu nabiera jeszcze większej prywatności wsparta intymnością bliskiego planu mieszkania. Muszla domu delikatnie otaczająca ciało usprawiedliwia jego obnażenie. Bywa, że zintegrowanie kobiety z wnętrzem posuwa się jeszcze dalej, postać pojawia się na krawędzi kompozycji, jedynie jako znak, sygnał plastyczny. Podobna do bocznej kolumny czy kariatydy jest, na pewien sposób, axis mundi, dźwigającą coś, czego nie widać. Sport, statek, czy ukrycie się między ścianami czynią z obnażenia zabieg zrozumiały, a nawet konieczny. Nie ma w tym dwuznaczności, jest jednak tajemnicza strefa zmysłów.
– Danuta Wróblewska

(Wróblewska D, *Kobiety we wnętrzu* [katalog wystawy], Galeria Kordegarda, Warszawa, 1998.)

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.



Nie znam drugiego takiego kraju w Europie Wschodniej, a być może i na całym kontynencie europejskim, w którym sztuka cieszyłaby się równie przychylnym poparciem najwyższych kół rządowych jak to ma miejsce w Polsce. Tegoroczna wystawa sztuki polskiej umożliwi festiwalowym gościom docenić w pełni osiągnięcia ważnej grupy awangardowych artystów (…). Jest to wystawa (…) , która sama w sobie jest twórczą działalnością. (…) Moim zadaniem było aby artyści włączyli wystawową przestrzeń do swojej idei wystawy. (…) Wystawa z dnia na dzień zmienia swój charakter nie usiłując wyrażać pewnego określonego stylu czy szkoły, nie usiłując odpowiadać na pytania: ona je stawia. (…) Żywię głęboki szacunek dla tych odważnych umysłów, które czynią z Polski jeden z wiodących krajów w dziedzinie artystycznej twórczości.
– Richard Demarco

W 1972 roku w Edynburgu odbył się 26 Międzynarodowy Festiwal podczas którego pokazana została wystawa polskiej sztuki współczesnej zorganizowana przez The Richard Demarco Gallery przy współpracy z łódzkim Muzeum Sztuki. Wystawa nosiła tytuł *Atelier'72*. Od 20 sierpnia do 9 września w edynburskiej galerii można było obejrzeć prace 40 polskich twórców m.in. właśnie Jerzego Nowosielskiego, jak również Magdaleny Abakanowicz, Jerzego Beresia, Wojciecha Bruszewskiego, Stanisława Dróżdża, Stanisława Fijałkowskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Tadeusza Kantora, Edwarda Krasińskiego, Jerzego Nowosielskiego, Romana Opałki, Teresy Pągowskiej, Ireneusza Pierzgalskiego, Józefa Robakowskiego, Bogusława Schäffera, Henryka Stażewskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, a także Teatru Cricot 2 i Warsztatu Formy Filmowej. We wstępie do katalogu wystawy Ryszard Stanisławski, ówczesny dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi pisał: *Prace prezentowane przez wybranych artystów w Galerii Richarda Demarco, miejsca otwartego na wszystko co nowe i dynamiczne, to pokaz tylko ułamka twórczości artystycznej dzisiejszej Polski. Jak każdą selekcję również i tę można uznać za arbitralną i jest to w rzeczywistości arbitralny wybór dzieł kilkudziesięciu spośród kilku tysięcy silnych artystów żyjących i pracujących obecnie w Polsce. Reprezentują oni pełną skalę zainteresowań, zobowiązań, radości i niepokojów, które określają złożoność rodzącej się sztuki i która bardzo często jest pełna wątpliwości co do jej istoty i samego istnienia.*

Jerzy Nowosielski na Festiwalu w 1972 roku pokazał właśnie *Akt z pejzażem*. Rok po edynburskiej wystawie obraz wystawiany był w BWA w Łodzi po czym trafił do kolekcji prywatnej. Ostatni raz eksponowany był publicznie na wielkiej monograficznej wystawie Jerzego Nowosielskiego zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie w 2003 roku.

84

JERZY NOWOSIELSKI (1923–2011)

Akt z pejzażem, 1972

olej, płótno, 120 x 80 cm
sygn. na odwrocie: JERZY NOWOSIELSKI/ AKT Z PEJZAŻEM/ 1972

Estymacja: 350 000 – 500 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Kraków, Galeria Starmach
własność artysty

WYSTAWIANY
Edynburg, Galeria Richard Demarco, wystawa sztuki polskiej w ramach Edinburgh Festival, 1972.
Łódź, BWA, I Triennale Malarstwa i Grafiki „Nasz czas – metafora – tendencje", 1973.
Warszawa, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Jerzy Nowosielski, 21.03-27.04.2003.

REPRODUKOWANY
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach Fundacja Nowosielskich, Warszawa 2003, s. 345.

OPISANY
Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach Fundacja Nowosielskich, Warszawa 2003, s. 722, kat. 486. 4.

JEGO SAMOTNA DROGA ROZWAŻAŃ I UPORCZYWYCH POSZUKIWAŃ PROWADZIŁA DO ZASKAKUJĄCYCH ODKRYĆ. KAŻDE NICH WYSTARCZYŁOBY INNEMU ARTYŚCIE, BY ŻYCIE MU CAŁE WYPEŁNIĆ I ZAPEWNIĆ ZASŁUŻONĄ POZYCJĘ NOWATORA-ODKRYWCY.
– Bożena Kowalska

85

KAJETAN SOSNOWSKI
(1913–1987)

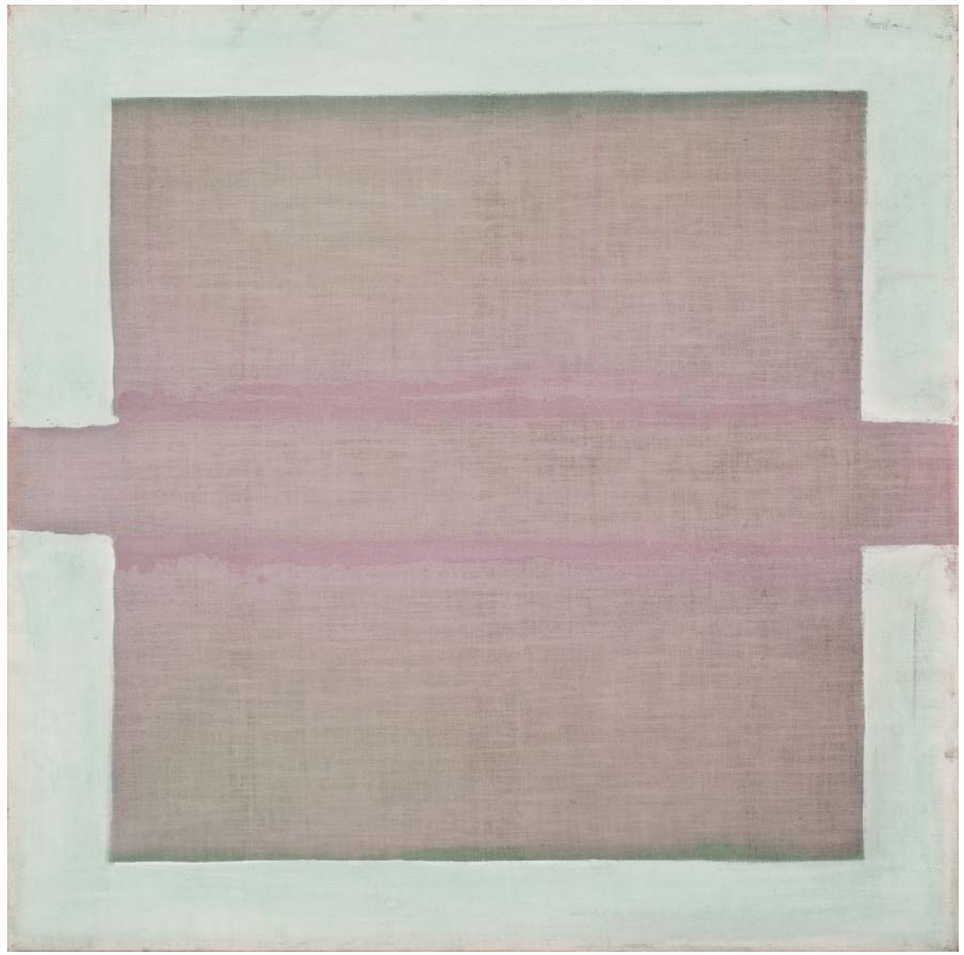
Obraz chemiczny, 1975–1982

olej, płótno, 92 x 92 cm
sygn. na blejtramie: KAJETAN SOSNOWSKI 1975-1982

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artysty

Sosnowski zaczął cykl tzw. obrazów chemicznych w 1972 roku. Malował je chlorkiem kobaltu ($CoCl^2$). Bezwodny chlorek kobaltu jest higroskopijny. Mechanizm wchłaniania wilgoci przez ten związek polega na tworzeniu przez niego hydratów. W zależności od liczby cząsteczek wody w komórce elementarnej, hydraty chlorku kobaltu mają różną barwę: bezwodny CoCl2 – niebieski, CoCl2·2H2O – różowy, CoCl2·6H2O – intensywnie czerwony. Stąd płótna przebarwiają się w zależności od wilgotności powietrza. Malarz zafascynowany był wizją sztuki zmieniającej się pod wpływem niezależnych czynników. Wyobrażał sobie całe osiedla, gdzie w otwartych przestrzeniach żyje i pulsuje malarstwo. Początkowo każdy obraz składał się z trzech osobnych płócien. Na pierwszym był obraz właściwy, na drugim wzór chemiczny reakcji, która zachodziła na płótnie, na trzecim wzór strukturalny związku. Po pewnym czasie jednak zarzucił ową praktykę. Gdyby ktoś wszedł do pracowni malarza w Düsseldorfie, gdzie przebywał na stypendium, poczułby się jak w alchemicznej pracowni. Kajetan siedział przy stole, przed sobą miał kilkadziesiąt probówek z odczynnikami i mieszał, pipetował, eksperymentował. Dodając tlenki metalu do chlorku kobaltu, próbował uzyskać nowe kolory. W listach narzekał, że odczynniki są strasznie drogie, a dzień przeprowadzania doświadczeń daje mu najwyżej trzy nowe odcienie. Mówił, że innymi jego eksperymentami zainteresował się nawet Instytut Biochemii w Paryżu i że zaproponowano mu współpracę. Odmówił jednak, bo „tu nie o naukę chodzi". Ważne były sztuka i piękno, to ostatnie zaś definiowane jako „prawda prawa, statystyki i liczb". – Stanisław Gieżyński na podstawie: Kowalska B., Kajetan Sosnowski. Malarz niewidzialnych światów, Warszawa 1998.



TWÓRCZOŚĆ LEWANDOWSKIEJ WYZBYTA JEST CECH SENTYMENTALIZMU I OSOBISTYCH WYNURZEŃ. JEST TO TYP SZTUKI W PEŁNI ZOBIEKTYWIZOWANEJ. JEDNAK RÓWNOCZEŚNIE NA WSKROŚ INDYWIDUALNEJ W SPOSOBIE WYPOWIEDZI, A NAWET W SWEJ SUBTELNOŚCI – KOBIECEJ; A NADTO W JEJ KONTEMPLATYWNYM SPOKOJU – POGODNEJ. URZEKA DZIĘKI SWEJ NIEUCHWYTNOŚCI SZCZEGÓLNEJ I KRUCHEJ PIĘKNOŚCI. ALE NIE JEST TO PIĘKNOŚĆ I URZECZENIE ESTETYCZNE. ZASTANAWIA W TEJ SZTUCE – JEŚLI NAWET NIEODCZYTANA, TO ODCZUWALNA WAGA PRZESŁANIA. MOŻNA W NIM ODNALEŹĆ M. IN. PRZEKAZ, NIETRAKTOWANYCH JAKO OPOZYCYJNE, POJĘĆ RELATYWNYCH: POCZĄTKU I KOŃCA, TRWANIA I USTAWANIA, JEDNOŚCI I WIELOŚCI, PRZEBYWANIA I ODCHODZENIA.

(Kowalska B., *Twórcy – Postawy. Artyści mojej galerii*, tom II, Fundacja Sztuk Pięknych, Warszawa, 2015.)

Danuta Lewandowska urodziła się w 1927 roku w Warszawie. W latach 1950-55 studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1958 roku była adiunktem w Pracowni Brył i Płaszczyzn na Wydziale Malarstwa rodzimej uczelni pod kierunkiem profesora Romana Owidzkiego. Projektowała wnętrza, tkaniny, ale to jej twórczość malarska zyskała największe uznanie i dotąd jeszcze nie w pełni odkryta czeka na swoje zasłużone wysokie miejsce. Lewandowska bowiem uczestniczyła w życiu intelektualnym czołowych ówczesnych twórców, pozostawała w przyjaźni m. in z Henrykiem Stażewskim.

Prace Lewandowskiej tchną niesamowitym spokojem, skłaniają do medytacji, uspokajają przestrzeń, w której się znajdują, a jednocześnie w żaden sposób nie są nudne, wręcz przeciwnie: nie sposób przejść obok nich obojętnie.

Artystka zmarła w 1977 roku. Doczekała się wystaw indywidualnych w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 1965 roku, w Galerii Zapiecek w 1976 roku, brała również udział w 10 wystawach zbiorowych. Po jej śmierci miała miejsce wystawa w Zachęcie w 1982 roku oraz w Muzeum Okręgowym w Chełmie w 1972 roku.

86

DANUTA LEWANDOWSKA (1927–1977)

Błękitne formy, ok. 1967

tech. mieszana, płótno, 62 x 88 cm
sygn. na odwrocie: góra | BŁĘKITNE FORMY | DANUTA LEWANDOWSKA | WARSZAWA

Estymacja: 18 000 – 25 000 zł •

PROWENIENCJA
kolekcja spadkobierców artystki

WYSTAWIANY
Warszawa, Galeria Gaga, *W tradycji konstruktywizmu*, 2007.

SZTUKA KOJI KAMOJI NIE JEST SZTUKĄ PROPOZYCJI TYPU ESTETYCZNEGO. JEGO OBRAZY, SYTUACJE PRZESTRZENNE CZY PROPOZYCJE KONCEPTUALNE MAJĄ TEN SAM WALOR ARTYSTYCZNEGO DZIAŁANIA. MIARĄ TEGO DZIAŁANIA JEST PŁYNĄCY Z PIERWOTNEGO INSTYNKTU SZTUKI STAN EMOCJONALNEGO NAPIĘCIA A NIE CECHY FORMALNE, KTÓRYCH ZNACZENIE W SKOŃCZONEJ REALIZACJI ZOSTAJE ZNIWELOWANE. SENS SZTUKI KOJI KAMOJI POLEGA NA ODNAJDYWANIU WARTOŚCI NIEZMIENNYCH I OCHRONIE JEDYNEGO REALNEGO ŚWIATA, OD KTÓREGO SIĘ NIEUSTANNIE ODDALAMY. NIE JEST TO ŚWIAT PRZESZŁOŚCI, ALE ŚWIAT NIEUSTANNEJ AKTUALNOŚCI WYRAŻANEJ INTENSYWNOŚCIĄ ŚWIADOMEGO ISTNIENIA.

– Wiesław Borowski

(Koji Kamoji. *Dziura-wiatr-kamienie*, wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990.)

87

KOJI KAMOJI
(UR. 1935)

Biały obraz z kamyczkami 3, 2013

technika własna, płyta, 100 x 70 cm
opisany na odwrocie: Koji Kamoji 2013
Biały obraz z kamyczkami 3

Estymacja: 35 000 – 45 000 zł •

Jan Tarasin, źródło: Forum, fot. Krzysztof Serafin.

JAN TARASIN

Studiował w krakowskiej ASP. Około roku 1957 zerwał z malarstwem realistycznym malując aluzyjne wnętrza i wypełniając je swoiście traktowanymi „przedmiotami". W roku 1959 Jan Tarasin opublikował swój traktat o przedmiotach, który stał się wykładnią jego wizji artystycznej. Pisał w nim m. in.: Powstawaniu każdego nowego artystycznego dzieła, obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów (…) Jedyna oznaką naszej niezależności jest zdolność stałego przeciwstawiania się mu, zdolność możliwie niezależnego wyboru, zgodnego z naszym pojmowaniem świata. (Jan Tarasin, O przedmiotach, „Przegląd artystyczny", nr 1, 1959, s. 6). Na początek lat 60. przypada czas pierwszych zagranicznych wystaw Tarasina – między innymi w Galerie Lambert w Paryżu oraz w Pinkegalerij w Gissenburgu w Holandii. Jedna z prac pokazywanych na paryskiej wystawie została wybrana na III Międzynarodową Wystawę Młodych Artystów Europa- Japonia 1964, gdzie została nagrodzona. Malarstwo Tarasina to ciągła próba ujarzmienia przedmiotów. Zanim w roku 1965 zaczęły przybierać nową formę „przedmiotów policzonych" lub „przedmiotów aktywnych" były one dla artysty jakby nie do końca uchwytne – na płaszczyźnie płótna toczyła się „walka" między nimi a malarzem, którą Tarasin określał jako „przyłapywanie na gorącym uczynku autentycznego życia". Z biegiem czasu przedmioty oscylują ku zespołom płaskich, graficznych znaków eksponowanych kontrastowo na jasnych lub ciemnych tłach. Interpretacja znaczeń zawartych w znakach Tarasina bywa różnorodna, od sugerowania, iż realne przedmioty zyskują w jego obrazach abstrakcyjny kod, aż po pogląd, że malarstwo artysty odzwierciedla ukryty porządek natury i bliskie jest metafizyce. Artysta w swych dziełach pokazuje iż abstrakcja to odrealniona rzeczywistość.

W początku lat sześćdziesiątych (...) wzbogaca Tarasin swoją sztukę o elementy przestrzenne. Materia malarska gęstnieje, uwypukla się, przy jednoczesnym ściemnieniu tonacji barwnej. Nie tracąc nic z dotychczasowej dekoracyjności, kompozycje artysty stają się bardziej monumentalne i nastrojowe. Znaki plastyczne mają teraz pozór form organicznych wyolbrzymionych rozmiarów, uporządkowanych w pewnym rytmie na płaszczyźnie płótna. (...). W ostatnich latach zagęszczenie i przestrzenność materii malarskiej zostaje jeszcze bardziej spotęgowane. Ogarnia ona również coraz większe obszary płótna. W dalszym ciągu Tarasin nie operuje zdefiniowanymi kształtami. Niemniej tak układa zespoły znaków plastycznych, że stwarzają one sugestię jakichś przedmiotów, wywołują określone skojarzenia emocjonalne.

(Bołdok S., *Jan Tarasin*, *Życie i myśl*, 1969 nr 1, 2, s. 143.)

88

JAN TARASIN
(1926–2009)

Przedmioty policzone, 1965

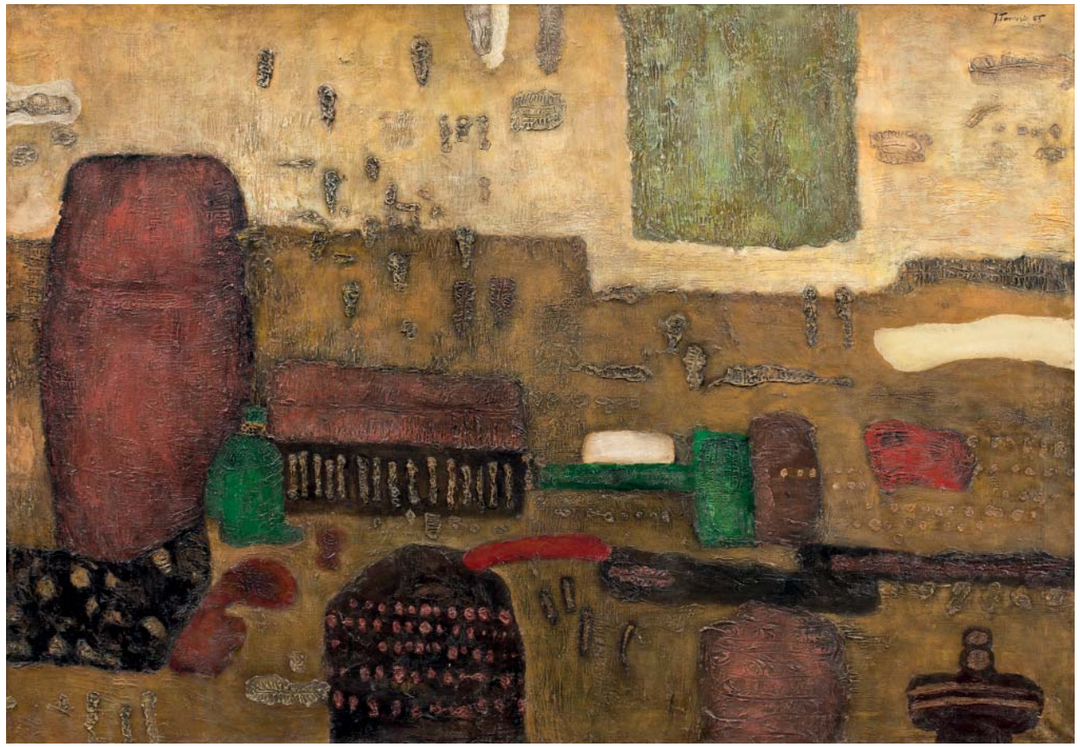
olej, płótno, 95 x 136 cm
sygn. p.g.; J. Tarasin 65
opisany na odwrocie: JAN TARASIN
"PRZEDMIOTY POLICZONE" 1965

Estymacja: 180 000 – 250 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
zakup od artysty

W roku 1959 Jan Tarasin opublikował swój traktat o przedmiotach, który stał się wykładnią jego wizji artystycznej. Pisał w nim m.in.: *Powstawaniu każdego nowego artystycznego dzieła, obdarzonego nową formą i nową skalą działania, będzie zawsze towarzyszyć nieustępliwy opór przedmiotów (...) Jedyna oznaką naszej niezależności jest zdolność stałego przeciwstawiania się mu, zdolność możliwie niezależnego wyboru, zgodnego z naszym pojmowaniem świata.* (Jan Tarasin, O przedmiotach, Przegląd artystyczny, nr 1, 1959, s. 6.). Na początek lat 60. przypada czas pierwszych zagranicznych wystaw Tarasina – między innymi w Galerie Lambert w Paryżu oraz w Pinkegalerij w Gissenburgu w Holandii. Jedna z prac pokazywanych na paryskiej wystawie została wybrana na III Międzynarodową Wystawę Młodych Artystów Europa – Japonia 1964, gdzie została nagrodzona. Malarstwo Tarasina to ciągła próba ujarzmienia przedmiotów. Zanim w roku 1965 zaczęły przybierać nową formę „przedmiotów policzonych" lub „przedmiotów aktywnych" były one dla artysty jakby nie do końca uchwytne – na płaszczyźnie płótna toczyła się „walka" między nimi a malarzem, którą Tarasin określał jako „przyłapywanie na gorącym uczynku autentycznego życia".

Oferowany obraz, pochodzący z 1965 roku, jest wczesną pracą z cyklu *Przedmioty* i odzwierciedla etap w twórczości artysty, w którym uabstrakcyjnione, mięsiste kształty wydobywają się dynamicznie z płasko malowanego tła.



89

JAN TARASIN
(1926–2009)

Przedmioty policzone, 1981–83

olej, płótno, 65 x 92 cm
sygn. l.d.: J. Tarasin 83
opisany na odwrocie: Jan Tarasin
1981–83 “PRZEDMIOTY POLICZONE”

Estymacja: 100 000 – 150 000 zł •

CHCĘ ŻEBY TO CO MALUJĘ MIAŁO TAKĄ KONKRETNOŚĆ JAK W NATURZE, ŻEBY MIAŁO CIĘŻAR, KSZTAŁT, KOLOR. NIE CHCĘ JEDNAK ABY TO CO ROBIĘ MIAŁO BEZPOŚREDNIE ODNIESIENIA DO JAKIEGOŚ GOTOWEGO TWORU NATURY. ZAJMUJĘ SIĘ „PRZEDMIOTAMI” NA WIELU PIĘTRACH ICH ODPRZEDMIOTOWIENIA. JEST TO TAKA GRA, KTÓRA POLEGA NA TYM, ŻE TO, CO ABSTRAKCYJNE, MUSI BYĆ PRAWIE MATERIALNE, A TO CO MATERIALNE ZDĄŻAĆ W KIERUNKU ABSTRAKCJI.
– Jan Tarasin

(Z rozmowy Piotra Cypryańskiego z Janem Tarasinem przeprowadzonej w marcu 1999 roku w Warszawie.)

ZNAKOWE ZAPISY TARASINA – MALARSKIE CZY RYSUNKOWE – STANOWIĄ PROJEKCJĘ ZNACZEŃ, KTÓRYCH SŁOWAMI NIE DA SIĘ PRZEKAZAĆ. SĄ TO ZAPISY MAGICZNE. JEDNAK KONKRET PRZEDMIOTOWY, KTÓRY OD POCZĄTKU TWÓRCZOŚCI ARTYSTY TOWARZYSZYŁ MU, NABIERAJĄC RAZ WIĘKSZEJ A RAZ MNIEJSZEJ WAGI W JEGO OBRAZACH I RYSUNKACH, TAKŻE I W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH OSIEMDZIESIĄTYCH POZOSTAJE OBECNY.

(Kowalska B., *Twórcy-postawy. Artyści mojej galerii*, Warszawa 2015, s. 339.)

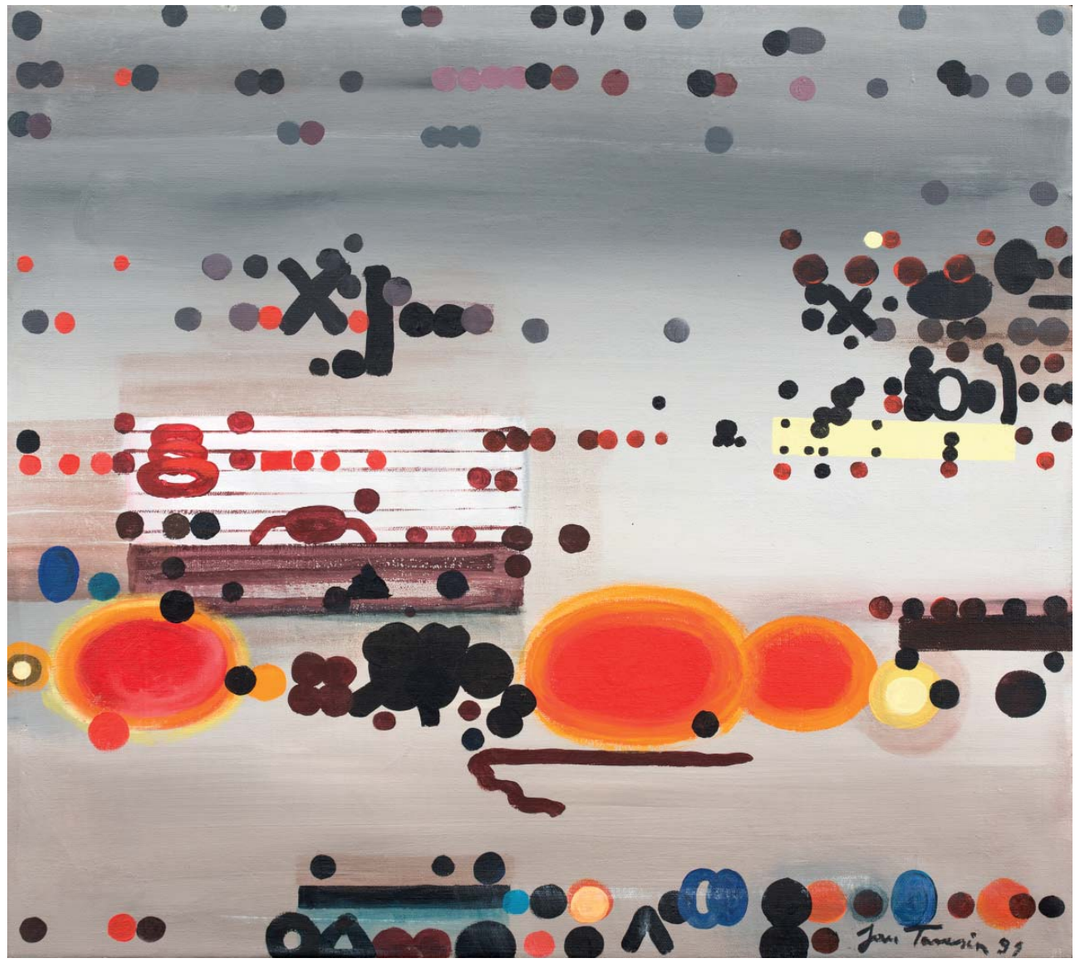
90

JAN TARASIN
(1926–2009)

Zapisy, 1991

olej, płótno, 53 x 57,5 cm
sygn. p.d.: Jan Tarasin 91
opisany na odwrocie: Zapisy Jan Tarasin 91.

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •



91

IGOR MITORAJ
(1944–2014)

Perseusz, 1987

brąz patynowany, wys. 38 cm
sygn. u dołu: MITORAJ
ed. D 935/1000 HC

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł •

Leon Tarasewicz, żleb strumienia na jego działce
we wsi Waliły, luty 2003, źródło: Forum, fot. Piotr Mecik.

92

LEON TARASEWICZ
(UR. 1957)

Las, 2013

akryl, płótno, 130 x170 cm
sygn. i dat. na odwrocie: L.Tarasewicz
2013 / 130 x 170 Acryl on canvas

Estymacja: 100 000 – 120 000 zł •

JA OSOBIŚCIE NA MALARSTWO PATRZĘ W TEN SPOSÓB, ŻE NIE WAŻNE DLA MNIE JEST NARZĘDZIE, KTÓRYM MOŻNA SIĘ POSŁUŻYĆ. TAK SAMO WAŻNE SĄ GROTY W LASCAUX, JAK I WSPÓŁCZESNE PRACE MALOWANE NP. PRZEZ SASNALA, ALE WEDŁUG MNIE MOŻNA TEŻ MALOWAĆ NA DWORCU PALCEM, TAK JAK WIDZIAŁEM W KOLUSZKACH, BYLE TO MIAŁO SENS. TO TEŻ JEST ZAPIS I JEŚLI TEN ZAPIS BĘDZIE MIAŁ SENS, TO JEST TO WARTOŚCIOWE. A MOŻNA MALOWAĆ NAWET ZŁOTEM I JEŚLI BĘDZIE TO GŁUPIE, TO NIE MA TO SENSU DLA MALARSTWA. – Leon Tarasewicz

([w:] *Sztuka i Dokumentacja* , nr 2 , 2010, s. 76.)

93

LEON TARASEWICZ (UR. 1957)

Bez tytułu, 1998

(tryptyk) olej, płótno,
50 x 50 cm (każdy)
sygn. na odwrocie (każdy): L. Tarasewicz
1998

Estymacja: 70 000 – 90 000 zł •

WOLSKI UKAZUJE BEZPOŚREDNIO CIAŁO JAKO MOTYW, ODTWARZAJĄC KAŻDĄ Z CZĘŚCI SKŁADAJĄCYCH SIĘ NA NASZĄ WRAŻLIWĄ ANATOMIĘ. (...) ZNACZENIE PRACY XAWEREGO WOLSKIEGO LEŻY W UZYSKANIU CHARAKTERYSTYCZNEJ I WYJĄTKOWEJ ESTETYKI. WSZYSTKO RODZI SIĘ U NIEGO Z GLINY, RYSUNKU, RZEŹBIONEGO KAMIENIA I SFABRYKOWANEGO CIAŁA. KAŻDY Z JEGO OBIEKTÓW JEST SYMBOLICZNYM ODNIESIENIEM DO TEGO, CO GO ZAINSPIROWAŁO. WSZYSTKIE DZIELĄ TEŻ PODOBNE HISTORIE, CHOĆ OPOWIADANE ZA KAŻDYM RAZEM W INNY SPOSÓB.
– Santiago Espinosa de los Monteros

(Espinosa de los Monteros S., *Matter of Desire* [katalog wystawy], Centro Cultural Tijuana (CECUT), Meksyk, 2012.)

94

XAWERY WOLSKI
(UR. 1960)

Usta, 2002

technika własna, 53,5 x 68,5 cm
sygn. na odwrocie: Xawery Wolski
2002

Estymacja: 30 000 – 40 000 zł

95

RAFAŁ BUJNOWSKI
(UR. 1974)

Bez tytułu, z serii Ściany i obrazy, 2004

olej, płótno, 48 x 62 cm
sygn. na blejtramie: BUJNOWSKI / 04

Estymacja: 25 000 – 35 000 zł •

PROWENIENCJA
Polska, kolekcja prywatna
Szwajcaria, kolekcja prywatna
Warszawa, Galeria Raster

WYSTAWIANY
Düsseldorf, Kunstverein Düsseldorf, *Rafał Bujnowski. Malen, painting, malowanie*, 7 maja – 17 lipca 2005.
Kraków, Galeria Bunkier Sztuki, *Rafał Bujnowski. Malowanie*, 23 marca – 23 kwietnia 2005.

REPRODUKOWANY
Smolak A., *Rafał Bujnowski. Malowanie* [katalog wystawy], wyd. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 107.

Hermann Albert urodził się w 1937 r. w Ansbach w środkowej Frankonii, mieszka i pracuje między Berlinem, Niemcami i Ronzano we Włoszech. Po studiach na Uniwersytecie Sztuki w Braunschweig w klasie prof. Petera Voigta, otrzymuje nagrodę Villa Romana (1971) we Florencji. Punkt zwrotny w jego karierze ma miejsce za sprawą udziału w Documenta 6 (1977) w Kassel. Poza tym uczestniczy w FIAC w Paryżu (1981) z Galleria Toninelli oraz otrzymuje drugą nagrodę w Hanowerze, North-LB (1985). W latach 1985 – 2002 jest wykładowcą na Uniwersytecie Warszawskim oraz na Uniwersytecie Sztuki w Braunschweig. W roku 1989 Albert zostaje zaproszony do wzięcia udziału w wystawie poświęconej sztuce niemieckiej, która odbyła się w wielu amerykańskich muzeach, w tym w Guggenheim w Nowym Jorku. Artysta został również zaproszony do kilku międzynarodowych instytucji na całym świecie, m. in. do Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu (Salonu młodych malarzy, 1974), Muzeum Sztuki Współczesnej w Montrealu (1980), Neuer Berliner Kunstverein (Berlin, 1981), Muzeum Sprengla (Hanower, 1986), a także na wystawy „Awangarda lat osiemdziesiątych" w Muzeum Sztuki w Los Angeles (1987) i „Nowa figuracja, niemieccy malarze, 1960-1988" (Toledo, 1989). Ostatnio pokazywał swoje prace na wystawie „Realizm. Nowa rzeczywistość na obrazie po 1968 roku" w Kunsthalle Vogelmann w Heilbronn (2012).

96

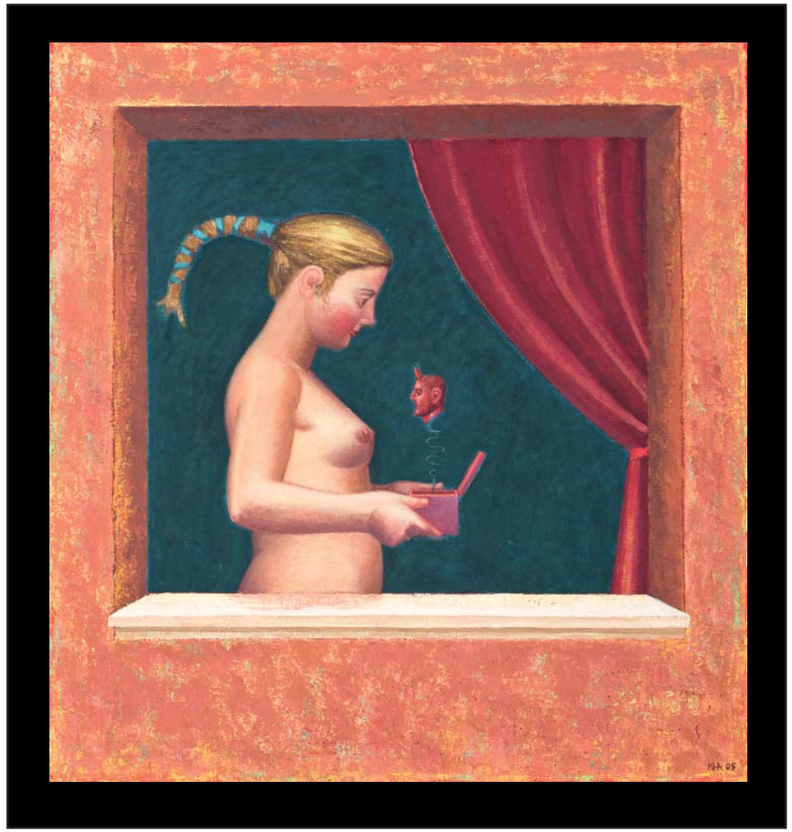
ALBERT HERMANN
(UR. 1937)

Mädchen mit Teufelchen, 2005

olej, płótno, 180 x 170 cm
sygn. p.d.: AKH 05
sygn. na odwrocie: H. ALBERT MÄDCHEN MIT TEUFELCHEN 05 180 x 170 cm

Estymacja: 50 000 – 60 000 zł •

PROWENIENCJA
Warszawa, kolekcja prywatna



MIAŁEM PROBLEM PO UKOŃCZENIU AKADEMII, WŁAŚCIWIE JUŻ PODCZAS TRWANIA STUDIÓW, BO WSZYSCY MALOWALI MNIEJ WIĘCEJ TAK SAMO, RYSOWALI TAK SAMO (…). MIELIŚMY ZAWĘŻONE HORYZONTY I RÓWNIE NIECIEKAWE PERSPEKTYWY. (…) I WŁAŚNIE WTEDY POMÓGŁ MI NIKIFOR. (…) OSOBIŚCIE POZNAŁEM GO W 1966 LUB 1967 ROKU, BO PRZYJECHAŁ NA AKADEMIĘ, A WŁAŚCIWIE PRZYWIEŹLI GO SZARĄ WARSZAWĄ. BYŁ Z NIM OPIEKUN. NIKIFOR WYSIADŁ, USIADŁ PRZY NAS NA ŁAWCE I ZACZĄŁ RYSOWAĆ. RYSOWAŁ I RYSOWAŁ, A JA PATRZYŁEM. (…) TO FAKT, ŻE STARAŁEM SIĘ WTEDY MALOWAĆ TROCHĘ JAK NIKIFOR, ALE TO BYŁ JEDYNIE PRZEWROTNY ROZPĘD WE WŁASNYM KIERUNKU. TAK WIĘC TO RACZEJ DOWCIP Z TYM MOIM NIKIFOREM. NIEMNIEJ WTEDY BYŁ DLA MNIE BARDZO WAŻNY, WSKAZAŁ MI DROGĘ. – Edward Dwurnik

(Dwurnik E., *Krótka historia mojego malarstwa,* [w:] *Edward Dwurnik. Thanks Jackson*, Kraków 2005.)

97

EDWARD DWURNIK
(UR. 1943)

New York, 2017

olej, płótno, 200 x 270 cm
sygn.p.d.: śr.d.: E.Dwurnik New York 2017 |
na odwrocie 2017| E.DWURNIK | „NEW YORK" |
NR: IX – 2265 | 6766

Estymacja: 90 000 – 100 000 zł •

Prezentowana praca zatytułowana *New York* przedstawia pejzaż miejski widziany z lotu ptaka, ukazujący dzielnicę Nowego Jorku – Manhattan. Edward Dwurnik konsekwentnie od 1966 roku tworzy cykl obrazów *Podróże autostopem*, które charakteryzują się nagromadzeniem motywów wplecionych w pejzaż miejski. W *Podróżach...* Dwurnik malował nie tylko polskie miasta, ale również ikoniczne dla kultury zachodniej metropolie. Artysta kilkakrotnie pokazał Nowy Jork. Oferowana praca nie jest jednak tylko jednym z kilku obrazów o nowojorskiej tematyce. Dwurnik ujął w niej ogromną ilości symboliki kojarzonej z amerykańskim światem. Na wszechogarniającym błękicie wody zatoki Hudson, umieścił pomarańczowe tratwy z kamizelkami ratunkowymi (będącymi nawiązaniem do instalacji Ai Weiwei) oraz nazwiska wybitnych artystów. Na obrazie widoczna jest również dramatyczna scena zamachu na World Trade Center. Zaraz obok, w nikiforowskim skrócie perspektywicznym, pojawia się Empire State Building, most Brookliński oraz ikona stylu – Marilyn Monroe, która zajmuje miejsce Statuy Wolności patronując miastu i jego mieszkańcom.

98

EDWARD DWURNIK
(UR. 1943)

Chrystus na górce z cyklu Krzyż, 1979

olej, płótno, 73,5 x 54 cm
sygn. l.d.: E. DWURNIK CHRYSTUS NA GÓRCE
opisany na odwrocie: E. DWURNIK 1979 NR: 6.X.579

Estymacja: 8 000 – 10 000 zł •

Oferowany obraz należy do powstałego w 1979 roku X cyklu zatytułowanego „Krzyż". Ta poruszająca seria ośmiu olejnych płócien o tematyce pasyjnej jest dramatyczną wizualizacją męki Chrystusa we współczesnej rzeczywistości. Krzyż i umęczone ciało Zbawiciela umieszcza Dwurnik w dobrze rozpoznawalnych sceneriach miejskich. „Chrystus na górce" umiejscowiony jest na wzniesieniu w tle którego rozciąga się pejzaż miejski Warszawy z dobrze znanymi mieszkańcom miasta charakterystycznymi trzema kominami EC „Siekierki" oraz Pałacem Kultury i Nauki po prawej stronie. Stylistyką nawiązujący do swojego mistrza Nikifora Dwurnik śmiało rzuca pytanie o kondycję ludzkiej duchowości w zderzeniu z rzeczywistością, o miejsce Boga w otaczającym człowieka świecie. Chrystus na górce może być też zinterpretowany jako Chrystus umęczonej Warszawy, Chrystus powstańczy – do takiego wyjaśnienia skłaniałoby zobrazowanie przez artystę sceny w okolicy Czerniakowa gdzie znajduje się pomnik wydarzeń z 1944 roku do dnia dzisiejszego nazywany przez warszawiaków Kopcem Powstania Warszawskiego.

Obrazy z cyklu *Krzyż* to rzadkość, Dwurnik niewiele uwagi poświęcił w swej twórczości tematyce religijnej stąd oferowana praca jest wyjątkową propozycją dla kolekcjonerów.

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.

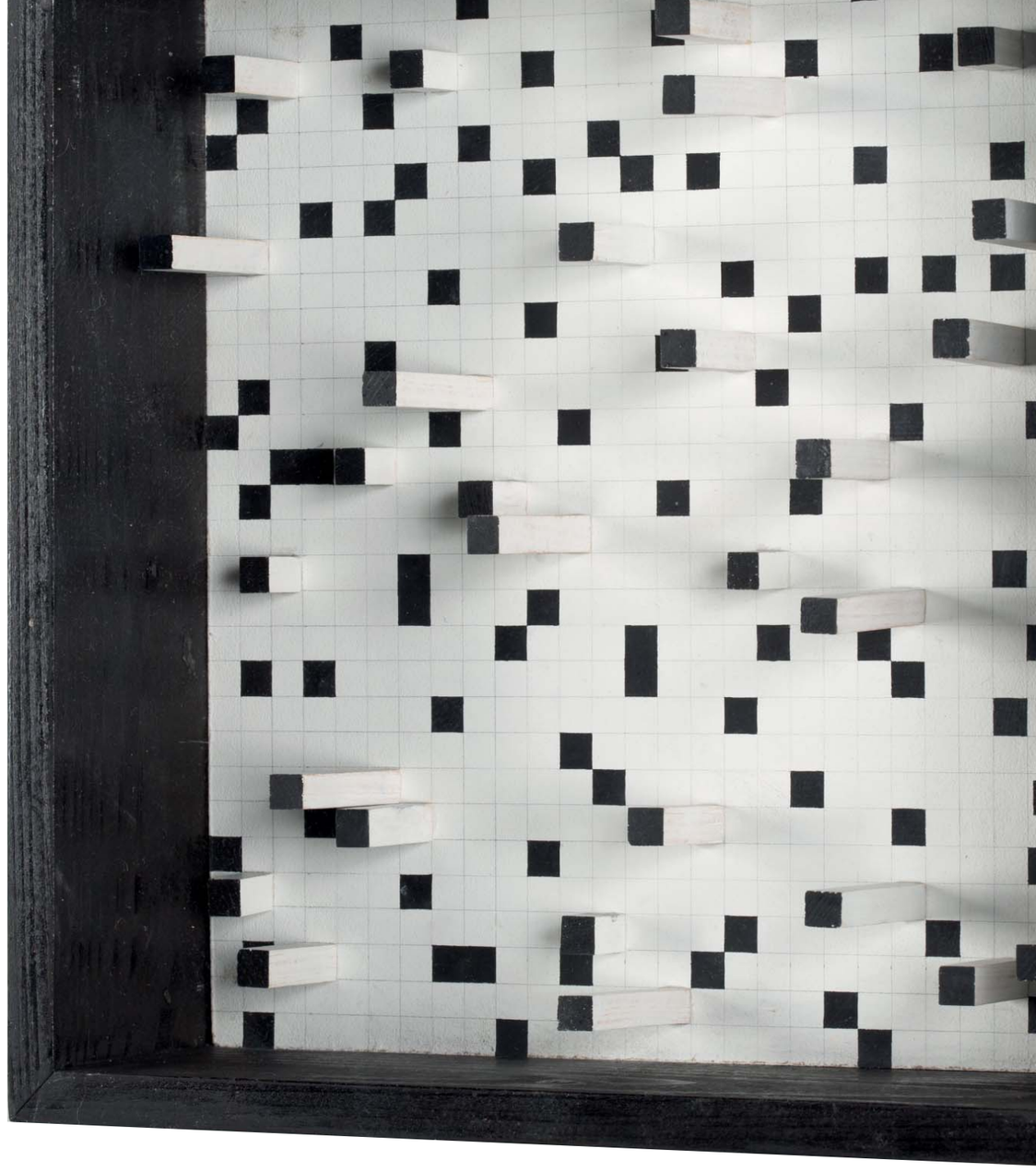
Wszelkie spory wynikłe na tle postanowień niniejszego Regulaminu oraz wszelkie spory wynikające z umów sprzedaży i warunkowych umów sprzedaży zawartych na jego podstawie będą rozpatrywane przez Sąd powszechny właściwy dla siedziby Domu Aukcyjnego.
Licytujący poddają się niniejszym jurysdykcji tego sądu.

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.

OBJECTS ARE WHAT MATTER. ONLY THEY CARRY THE EVIDENCE THAT THROUGHOUT THE CENTURIES SOMETHING REALLY HAPPENED AMONG HUMAN BEINGS.

– Claude Lévi-Strauss



POLSWISSART
DOM AUKCYJNY

AUKCJA DZIEŁ SZTUKI

16 października 2018 r., godz. 19.00
Dom Aukcyjny Polswiss Art
ul. Wiejska 20, Warszawa

Wystawa przedaukcyjna:
26 września – 16 października 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.